



T.C

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE MEKÂN KAVRAMI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**ZEYNEP KARABOĞA**

**Tez Danışmanı**

**Prof. CANAN ATALAY AKTUĞ**

**Çanakkale-2018**



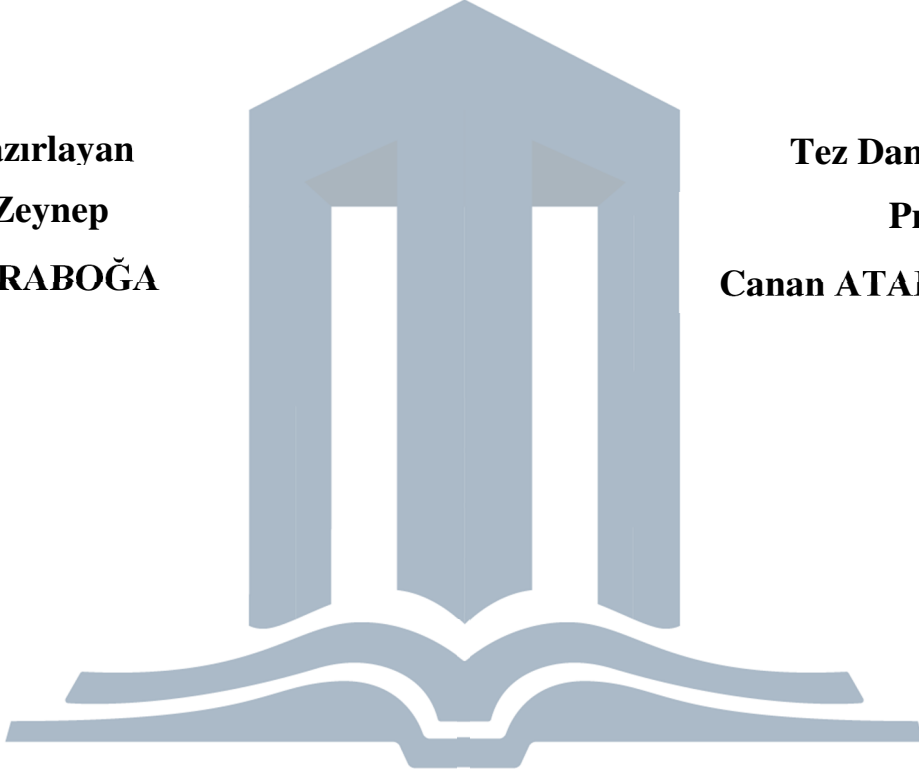
**T.C.**  
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE MEKÂN KAVRAMI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan**  
**Zeynep**  
**KARABOĞA**

**Tez Danışmanı**  
**Prof.**  
**Canan ATALAY AKTUĞ**



**Çanakkale – 2018**

## TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Soyut Dışavurumcu Resimde Mekân Kavramı**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir bir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

27.06.2018

Adı ve Soyadı

Zeynep KARABOĞA

İmza





Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Zeynep Karaboğa'ya ait Soyut Dışavurumcu Resimde Mekân Kavramı adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Üyeler

İmza

Prof. İhsan DOĞRUSÖZ

Prof. Canan ATALAY AKTUĞ  
(Danışman)

Prof. Melihat TÜZÜN

Tez No : 10197131  
Tez Savunma Tarihi : 26/06/2018

ONAY

Doc. Dr. Şerif KORKMAZ  
Enstitü Müdürü

28...06/20 18

## ÖZET

### SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE MEKÂN KAVRAMI

Resim Sanatının her döneminde mekânı tanımlayan kavram ve değerler değişikliğe uğramış ve sanatçılar kendini ifade etmenin yeni yöntemlerini aramıştır. Her sanat eseri, kendi dönemine ait sosyal yaşantı ve kültür hakkında bizi bilgilendirmiştir. Mekân, resimde yaratılmak istenen atmosferin bazen aracı bazen de kendisi olmuştur.

Yirminci yüzyılda Soyut Dışavurumculuk, toplumsal ve siyasal ortamın etkilerinin yoğun olarak yaşandığı II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan avangard bir sanat akımı olarak gündeme gelmiş ve bu akımın sanatçıları kendilerine özgü ifadelerin ortaya koyulmasını önemseyen bir anlayışla, gerçek nesnelerin temsiline yer vermeden, kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade etmişlerdir. Soyut dışavurumcu sanatçıların çalışmalarında mekân, anlık kurgu ile soyutlama eğiliminin, resimsel öğelerin yardımıyla biçim yaratarak meydana gelmiş, yüzeyde resimsel mekânı oluşturmuştur. Aksiyon resminde, dışavurumcu ve otomatist bir yaklaşımla oluşan resimler, rastlantısallığın yüzeyde oluşturduğu lekeler yoluyla, yeni bir mekân anlayışı sunarken, Renk alanı resminde ise biçimin yerini alan renk alanları sayesinde oluşan mekân, tüm yüzeyi kaplamış ve resmin yüzeyinde odak noktası olmadan bütünsel bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın Birinci Bölümünde; Mekân tanımları, Mekân Algısı, Mekân-Boşluk ilişkisi incelenmiştir. İkinci Bölümünde ise Resimde Mekân Kavramı ele alınmıştır. Üçüncü Bölümde Soyut Dışavurumculuk Akımının tarihsel gelişimi sanatsal ve sosyolojik açıdan incelenerek Aksiyon Resmi ve Renk Alanı Resmi açıklanmış, Soyutlama Kavramı ve Soyut Sanat ele alınmıştır. Dördüncü Bölümde, Soyut Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarından birer örnekle mekân kurgusu üzerine analizler yapılmıştır. Son Bölümde, Soyut Dışavurumcu anlayışta gerçekleştirmiş olduğum proje çalışmalarımda mekân kurgusu irdelenmiştir. Çalışmalarımda mekân kurgusunun oluşum mantığı, mekânın, rastlantısallık, boşluk, uzam gibi kavramlarla olan ilişkisi ele alınmıştır. Soyut dışavurumcu eğilimle çalışan sanatçıların çalışmalarındaki mekân kurgusunun oluşum biçimleri ile gösterdiği benzerlik analiz edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Mekân, Soyut Dışavurumculuk, Soyutlama, Derinlik, Uzam.

# ABSTRACT

## THE CONCEPT OF SPACE IN ABSTRACT EXPRESSIONIST PAINTING

In every period of Painting Art, concepts and values that define space have been changed and artists are searched for new methods of expressing themselves. All artwork, has informed us about the social life and culture of its period. The place, the atmosphere that is wanted to be created in the picture sometimes becomes the tool and sometimes itself.

In the twentieth century, Abstract Expressionism, through the influence of the social and political environment after the Second World War, the avant-garde art movement that emerged and artists of this movement expressed themselves only in color and shape, without giving a representation of real objects, with an understanding that emphasizes their own expressions. In the works of abstract expressionist artists, space has created a form with the help of the momentary fiction and the tendency of abstraction, with the help of pictorial figures, creating the pictorial place on the surface. In the action picture, the paintings formed by the expressionist and the automaticist approach, the space created by the color fields with the shape in the color space picture, the whole surface is covered and the holistic composition without the focal point is created in the color space picture while presenting the understanding of the new space through the spots formed by the randomness.

This study consists of five parts. In the first part; The definition of space, the perception of space, place-space relation is examined. In the second chapter, the concept of the place in the picture is discussed. In the third chapter, the historical development of Abstract Expressionism is examined in terms of artistic and sociological aspects and the Action Picture and Color Place Picture are explained, the concept of Abstraction and Abstract art are discussed. In the fourth chapter, analyzes are made on the place design with examples from the works of Abstract Expressionist artists. In the last chapter, place design has been examined in my project works which I have realized in Abstract Expressionist understanding. In my works, the relation of the formation logic of place fiction, concepts such as space, randomness and space has been discussed. The similarity that the artists who work with abstract expressionist tendency showed with the formation forms of space fiction in their works has been analyzed.

**Key Words:** Space, Abstract Expressionism, Abstraction, Depth.

## ÖNSÖZ

“Soyut Dışavurumcu Resimde Mekân Kavramı” adlı tez konusunu, Soyut Dışavurumcu anlayışta üretilen çalışmalarda mekânsal derinliğin oluşum mantığını kavramak amacıyla belirledim. Resimlerimi açıklamak konusunda, daha çok izleyicinin yorumuna açık kapı bırakmak isteğimle, öznel tavrımı hep ön planda tuttum. Bununla birlikte, serbest çağrışımla eser üreten sanatçılarla kurduğum yakınlık, resimlerimin organizasyon şemasını çözümleneme ve analiz etmeme yardımcı oldu. Bu çalışmayı yazma aşamasında, Soyut dışavurumcu resimde görsel anlatım elemanlarının mekân oluşturmadaki etkisini sanat eserleri üzerinden incelerken, kendi çalışmalarımın oluşum mantığını kavrama ve yorumlamada deneyim kazandım. Bu sayede resimlerimi tamamladıktan sonra ikinci bir izleyici gibi tariflemediğim kurguları keşfetme sürecini deneyimledim. Mekânın tanımından hareket ederek Soyut Dışavurumcu anlayışta çalışan ressamlar ile kendi eğilimimde paralellikler olduğunu gözlemledim.

Bu tez metninin oluşumunda yol gösteren ve desteğini esirgemeyen değerli hocam ve Tez Danışmanım Prof. Canan Atalay Aktuğ’a, ayrıca çalışmamın yazım aşamasında bütün sıkıntılarımı paylaşan ailem, arkadaşlarım ve bölüm arkadaşlarıma göstermiş oldukları anlayış ve destekten ötürü teşekkür ederim.

Zeynep KARABOĞA  
ÇANAKKALE , 2018

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	ii
ÖNSÖZ .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
KISALTMALAR .....	vii
RESİMLER.....	viii
ŞEKİLLER .....	xiii
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### MEKÂN KAVRAMI

1. 1. Mekânın Tanımı .....	5
1.1.1. Mekânsal Algı .....	6
1.1.2. Mekân ve Boşluk İlişkisi .....	9

### İKİNCİ BÖLÜM

#### RESİM SANATINDA MEKÂNIN TARİHSEL SÜRECİ

2.1. Resimde Mekân Kavramı .....	11
2.2. Mısır Resim Sanatında Mekân .....	13
2.3. Mezopotamya Resim Sanatında Mekân .....	14
2.4. Antik Yunan Resim Sanatında Mekân .....	16
2.5. Roma Resim Sanatında Mekân .....	21
2.6. Bizans Resim Sanatında Mekân .....	23
2.7. Ortaçağ, Romanesk ve Gotik Dönem Resimlerinde Mekân .....	24
2.8. Brunelleschi ‘Santo Spirito Kilisesi Çizimi’1428, Massacio ‘Kutsal Teslis’1427, Paolo Ucello ‘San Romano Savaşı’1450 .....	29
2.9. El Greco ‘Beşinci Mührün Açılışı’1610, ‘Toledo Manzarası’1596-1600 .....	33



2.10. Andrea Pozzo ‘Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori’ 1691- 94, Johannes Vermeer, Müzik Dersi’,1664.....	34
2.11. Jacques Louis David ‘Sokrates’in Ölümü’ 1787 .....	37
2.12. Caspar Frederich David ‘Sis denizinin üzerindeki gezgin’ 1817-18.....	38
2.13. Gustave Courbet ‘Taş Kıranlar’ 1849.....	39
2.14. Claude Monet, “Saint-Lazare Garı” 1873, ’Nilüferler’1920.....	40
2.15. Paul Cezanne, “ Sainte-Victorie Dağı” 1902-1904 .....	43
2.16. Vincent Van Gogh ‘Yatak Odası’ 1873 .....	45
2.17. Henri Matisse ‘Kırmızı Uyum’ 1908.....	47
2.18. Georges Braque ‘Gitar Çalan Adam’1911, Pablo Picasso ‘Şişe, Bardak ve Keman’ 1912-13 .....	48
2.19. Umberto Boccioni, “Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde”,1911.....	51
2.20. Robert Delaunay ,“Eşzamanlı Pencereleler”, 1912.....	52
2.21. Kasimir Malevich ‘Kosmos Serisi’1917.....	53
2.22. Lucio Fontana ‘Mekansal Kavram’1968.....	55
2.23. Amedee Ozenfant ‘Composition II.’1929 .....	56
2.24. El Lissitzky ‘Proun’ , ‘Proun R.V.N’1923.....	57
2.25. Rene Magritte ‘İnsan Durumu’1933 .....	60
2.26. Andre Masson ‘Otomatik Çizim’, ‘Öfkeli Güneşler’, Jackson Pollock ‘İsimsiz’ .....	61

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE MEKÂN KAVRAMI

3.1. Soyut Dışavurumculuğu Hazırlayan Kaynaklar.....	64
3.1.1. Sosyolojik Kaynaklar .....	68
3.1.2. Sanatsal Kaynaklar .....	69
3.2. Aksiyon Resmi .....	71

3.3. Renk Alanı Resmi .....	72
3.4. Soyutlama .....	73
3.5. Soyut Sanat.....	78

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT DIŞAVURUMCU SANATÇILAR VE ESER ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1. Mark Tobey.....	82
4.2. Mark Rothko.....	84
4.3. Ad Reinhardt .....	87
4.4. Willem de Kooning .....	88
4.5. Hans Hoffman .....	91
4.6. Clyford Still.....	92
4.7. Barnet Newman .....	93
4.8. Franz Kline.....	95
4.9. Jackson Pollock.....	96
4.10. Sam Francis.....	99
4.11. Helen Frankenthaler .....	100
4.12. Cy Twombly .....	101
4.13. Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) .....	102

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### UYGULAMA ÇALIŞMALARIM

5.1. Resim Çalışmalarımın Kavram Çerçevesi .....	104
SONUÇ .....	118
KAYNAKÇA.....	120
ÖZGEÇMİŞ .....	124

**KISALTMALAR**

**A.g.e** : Adı geçen eser

**Bkz** : Bakınız

**ev** : Çeviren

**İ.S.** : İsa'dan Sonra

**İ.Ö.** : İsa'dan Önce

**M.Ö.** : Milattan Önce

**M.S.** : Milattan Sonra

**R** : Resim

**S** : Sayfa

**ss** : Sayfa sayısı

**T.ü.y** : Tuval üzerine yağlıboya

**Vb** : ve benzeri

**Vd** : ve diğeri

**Yy** : Yüzy

## RESİMLER

<u>Resim No:</u>	<u>Resim Adı</u>	<u>Sayfa</u>
<b>Resim 1.</b>	Altamira Mağarası, Duvar Resmi, İspanya, M.Ö.15.000 .....	11
<b>Resim 2.</b>	Lascaux Mağarası, Duvar Resmi, Fransa, M.Ö.13.000 .....	11
<b>Resim 3.</b>	Nebamon'un Mezarındaki Duvar Resmi, Antik Mısır .....	12
<b>Resim 4.</b>	Eski Krallık Dönemine ait Duvar Resmi, Antik Mısır, M.Ö.2700.....	13
<b>Resim 5.</b>	Orta Krallık Dönemi, Beni Hasan Kaya Mezarları Duvar Resimleri M.Ö.1950.13	
<b>Resim 6.</b>	Yeni Krallık Dönemine ait Duvar Resmi, Antik Mısır, M.Ö.1580 .....	14
<b>Resim 7.</b>	Girit Miken Duvar Resmi, M.Ö.1550.....	15
<b>Resim 8.</b>	Girit-Miken Duvar Resmi, 'Bahar Zamanı', Fresk, M.Ö.1550 .....	15
<b>Resim 9.</b>	Miken Vazosu .....	16
<b>Resim 10.</b>	Siyah Figürlü Üslup (Arkaik Dönem Vazosu) İ.Ö.540 .....	17
<b>Resim 11.</b>	Kırmızı Figürlü Üslup (Arkaik Dönem Vazosu)İ.Ö.500.....	17
<b>Resim 12.</b>	Antik Yunan Beyaz Toprak Lekythos, Kadın ile hizmetli, İ.Ö. 460 .....	18
<b>Resim 13.</b>	Lekythos, M.Ö. 5.yy. sonları .....	19
<b>Resim 14.</b>	Bascoralle Villası, Freskolar, Roma .....	21
<b>Resim 15.</b>	İskender Mozaïği, 'Issos Savaşı', Helenistik Dönem, M.Ö.330 Dolayları, 5.82x3.13m.....	22
<b>Resim 16.</b>	İskender Mozaïği, "Issos Savaşı, Ayrıntı" .....	22
<b>Resim 17.</b>	"Meryem'in Uykusu İkonası", Tutkallı Alçı Üzerine Altın Yaprak ve Tempera teknîği, Erken 15.yy .....	23
<b>Resim 18.</b>	Aziz Nikola İkonası, Panel üzerine tempera,14.yy.başı, 108x79.5 cm, 14.yy.başı .....	23
<b>Resim 19.</b>	Romanesk Dönem Freskleri.....	25
<b>Resim 20.</b>	Ayasofya Apsis Mozaïği.....	25

<b>Resim 21.</b> Cimabue, "Meryem ve Çocuk İsa", Panel Üzerine Tempera, 385x225cm,1280	27
<b>Resim 22.</b> Giotto di Bondone, "Sarayın Rüyası", 1297-99.....	28
<b>Resim 23.</b> Brunelleschi, Santo Spirito Kilisesi, İtalya, 1428.....	29
<b>Resim 24.</b> Massacio, "Kutsal Teslis", T.Ü.Y., 680x475cm, Floransa, 1427.....	31
<b>Resim 25.</b> Paolo Ucello, "San Romano Savaşı", Ahşap Üzerine Yağlıboya, 181,6x320 cm,1450.....	32
<b>Resim 26.</b> El Greco, "Beşinci Mührün Açılışı", T.Ü.Y., 225x193 cm, 1610.....	33
<b>Resim 27.</b> El Greco, "Toledo Manzarası" T.Ü.Y., 121,3x108.6cm.,1596-1600.....	34
<b>Resim 28.</b> Andrea Pozzo, "Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori ", San Ignazio Kilisesi Tavan Resmi, 1691-94.....	35
<b>Resim 29.</b> Johannes Vermeer, "Müzik Dersi"1664.....	36
<b>Resim 30.</b> Jacques Louis David, "Sokrates'in Ölümü", T.Ü.Y, 196x130cm, 1787.....	37
<b>Resim 31.</b> Caspar David Friedrich, "Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin",74,8x94,8cm, T.Ü.Y, 1817-18.....	38
<b>Resim 32.</b> Gustave Courbet, "Taş Kıranlar", 159x259 cm, T.Ü.Y.,1849.....	39
<b>Resim 33.</b> Claude Monet, "Saint Lazare Garı", 75x104 cm, T.Ü.Y. 1873.....	41
<b>Resim 34.</b> Claude Monet , "Nilüferler", 200x425cm,T.Ü.Y,1920.....	42
<b>Resim 35.</b> Claude Monet, "Nilüferler", Sol Panel, (Ayrıntı) Triptik ,200x425cm., T.Ü.Y., 1920.....	42
<b>Resim 36.</b> Paul Cezanne, "Sainte-Victorie Dağı", 69.8x89.5 cm, T.Ü.Y,1902-1904.....	44
<b>Resim 37.</b> Vincent Van Gogh, "Arles'teki Yatak Odası", T.Ü.Y, 57,5x74cm.,1873	45
<b>Resim 38.</b> Vincent Van Gogh, Theo'ya Mektubunda Yatak Odası Taslağı, 1888.....	46
<b>Resim 39.</b> Henri Matisse, "Kırmızı Uyum", T.Ü.Y., 180x220cm, 1908.....	47
<b>Resim 40.</b> Georges Braque, "Gitar Çalan Adam", T.Ü.Y., 116x81cm, 1911.....	49
<b>Resim 41.</b> Pablo Picasso, "Şişe, Bardak ve Keman"47x62cm, 1912-13.....	50
<b>Resim 42.</b> Umberto Boccioni, "Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde",100.5x100 cm,1911.....	51

<b>Resim 43.</b> Robert Delaunay , "Eşzamanlı Pencereleler", T.Ü.Y., 40x46cm, 1912.....	53
<b>Resim 44.</b> Kasimir Malevich, "Kosmos Serisi", 1917.....	54
<b>Resim 45.</b> Lucio Fontana, "Mekânsal Kavram", 52x52cm, 1968.....	55
<b>Resim 46.</b> Amedee Ozenfant, "Kompozisyon II", T.Ü.Y., 50x61 cm, 1929.....	55
<b>Resim 47.</b> El Lisstzky, "Proun R.V.N." Tuval üzerine suluboya ve gümüş boya, 99x99 cm, 1923.....	59
<b>Resim 48.</b> El Lissitzky, "Proun G7", Tuval Üzerine Karışık Teknik,77x62 cm,1923.....	59
<b>Resim 49.</b> Rene Magritte, "İnsan Durumu", T.Ü.Y., 100x81cm, 1933 .....	61
<b>Resim 50.</b> Andre Masson, "Otomatik Çizim", 23,5x20.6 cm,1924 .....	62
<b>Resim 51.</b> Andre Masson, "Otomatik Çizim", 23,5x20.6 cm,1924.....	63
<b>Resim 52.</b> Jackson Pollock, "İsimsiz", 1949.....	63
<b>Resim 53.</b> Piet Mondrian, "Kırmızı Ağaç", T.Ü.Y, 99x70 cm,1910 .....	76
<b>Resim 54.</b> Piet Mondrian, "Gri Ağaç", T.Ü.Y, 109.1 x 79.7 cm,1911 .....	76
<b>Resim 55.</b> Resim:Piet Mondrian, "Çiçek açan Elma Ağacı",1912 .....	76
<b>Resim 56.</b> Piet Mondrian, "Çiçeklenmiş Ağaçlar", 1912.....	76
<b>Resim 57.</b> Piet Mondrian, "Broadway Boogie-Woogie" .....	77
<b>Resim 58.</b> Piet Mondrian, "Zafer Boogie-Woogie " .....	77
<b>Resim 59.</b> Wassily Kandinsky, "Doğaçlama IV", T.Ü.Y.108,5x159,7cm,1909 .....	80
<b>Resim 60.</b> Wassily Kandinsky, "İzlenimler III.(Konser) ", T.Ü.Y., 77,5x100 cm, 1911 ...	80
<b>Resim 61.</b> Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VIII.", T.Ü.Y., 140x201cm, 1923.....	80
<b>Resim 62.</b> Mark Tobey, "Uzay Duvarı", Tahta Üzerine Guaj Boya, 14 x 14.6 cm, 1960 ..	81
<b>Resim 63.</b> . Mark Tobey, "Uzay Penceresi", Kontrplak ve Kâğıt Üzerine Renkli Tebeşir, 63,5 x 48 cm,1945 .....	84
<b>Resim 64</b> Mark Tobey, "Beyaz Yazı", Karton Üzerine Tempera, 111x71 cm, 1951 .....	84
<b>Resim 65.</b> Mark Rothko, "İsimsiz", T.Ü.Y. ve Akrilik,183.5 x 152.7 cm,1959.....	86
<b>Resim 66.</b> Mark Rothko, "İsimsiz", T.Ü.Y., ve Akrilik, 182.8 x 152.6 cm.....	86

<b>Resim 67.</b> . Seagram Resimleri, Rothko Odası, Chiba-Ken, Japonya, Kawamura Memorial Museum of Art .....	86
<b>Resim 68</b> Rothko Odası, Tate Gallery, Londra.....	86
<b>Resim 69.</b> Rothko Şapel, Houston, Texas, 1971 .....	86
<b>Resim 70.</b> Ad Reinhardt, "Siyah Meydan", T.Ü.Y., 1.524x1.524cm, 1960-66.....	87
<b>Resim 71.</b> Willem de Kooning, "Pembe Melekler", T.Ü.Y., ve Füzen, 132.1x101.6 cm, 1945 .....	90
<b>Resim 72.</b> Willem de Kooning, "İki Figür", Tuval Üzerine Monte Edilmiş Kağıt Üzerine Yağlıboya, 90.8x60.3cm, 1967 .....	90
<b>Resim 73.</b> Willem de Kooning, " Resim", T.Ü.Y., 1.08x1.42 m. 1948.....	90
<b>Resim 74.</b> Willem de Kooning, " Kazı", T.Ü.Y.,2.05x2.54cm, 1950.....	91
<b>Resim 75.</b> Hans Hofmann, "Bahçe", Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 1956 .....	92
<b>Resim 76.</b> Hans Hofmann, "Sihirbaz", 114x150cm, 1959.....	92
<b>Resim 77.</b> Clyfford Still, "İsimsiz", T.Ü.Y., 178x100cm, 1947 .....	93
<b>Resim 78.</b> Barnett Newman, "Onement I", T.Ü.Y, 69,2x41,3 cm, 1948.....	94
<b>Resim 79.</b> Barnett Newman, "Voice of Fire", 1967, Fotoğraf: Ulusal Galeri, Kanada, 1990 .....	95
<b>Resim 80.</b> Franz Kline, "Dört Kare", T.Ü.Y., 1966.....	96
<b>Resim 81.</b> Jackson Pollock, "32 numara", Tuval Üzerine Lake Boya, 269x457.5 cm, 1950 .....	98
<b>Resim 82.</b> Jackson Pollock, Numara 1, (Lavanta Kokusu), 221x 299,7cm, 1950	99
<b>Resim 83.</b> Jackson Pollock çalışırken, Fotoğraf: David Lefranc/Kipa/Corbis, 1950 .....	99
<b>Resim 84.</b> Sam Francis, "Resifler",130.2x96.5cm, 1955.....	100
<b>Resim 85.</b> Helen Frankentheiler, "Kanyon", Tuval Üzerine Akrilik, 44x52cm, 1965 .....	101
<b>Resim 86.</b> Cy Twombly, "İsimsiz", 1970 .....	102
<b>Resim 87.</b> Wols, "Mavi Hayal", T.Ü.Y, 73x60cm, 1951.....	103

<b>Resim 88.</b> Wols, "Kırmızı Lekeli Kompozisyon", Kâğıt Üzerine Suluboya,1944-45.....	103
<b>Resim 89.</b> İsimsiz", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x120cm, 2015 .....	106
<b>Resim 90."</b> İsimsiz", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x120cm, 2015.....	106
<b>Resim 91."</b> İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik,Diptik, 110x80 cm, 2014.....	107
<b>Resim 92."</b> 'İsimsiz', Tuval üzerine akrilik, 120x100 cm, 2014.....	108
<b>Resim 93."</b> İsimsiz", T.Ü.Y. ve Akrilik, 100x80 cm, 2014 .....	108
<b>Resim 94."</b> İsimsiz" ,Tuval Üzerine Akrilik, 60x60cm, 2015 .....	109
<b>Resim 95."</b> İsimsiz", T.Ü.Y ve Akrilik, Diptik, 25x80cm, 2015.....	110
<b>Resim 96."</b> İsimsiz", T.Ü.Y, 60x60 cm, 2015.....	110
<b>Resim 97."</b> İsimsiz", Kağıt Üzerine Akrilik, 25x40cm, 2015.....	111
<b>Resim 98."</b> İsimsiz", Kağıt Üzerine Akrilik, 25x40cm, 2015.....	112
<b>Resim 99."</b> İsimsiz", Kağıt üzerine akrilik, 25x40cm, 2015.....	112
<b>Resim 100."</b> İsimsiz", Kâğıt Üzerine Mürekkep, 20x30cm, 2016.....	113
<b>Resim 101."</b> İsimsiz", Kağıt üzerine Akrilik ve Kalem, 20x35, 2016.....	113
<b>Resim 102."</b> İsimsiz", T.Ü.Y. ve Akrilik, Diptik, 20x30cm, 2014.....	113
<b>Resim 103."</b> İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik, 20x35cm, 2014 .....	113
<b>Resim 104."</b> İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik, 80x25cm, 2014 .....	114
<b>Resim 105."</b> İsimsiz", T.ü.y ve Akrilik, Diptik,120x100cm,2015.....	114
<b>Resim 106."</b> İsimsiz", Tuval üzerine Akrilik, 120x100cm, 2015 .....	115
<b>Resim 107."</b> İsimsiz", Tuval üzerine Akrilik, 60x60cm, 2015 .....	115
<b>Resim 108."</b> İsimsiz", Tuval üzerine Akrilik 60x40, 2015 .....	116
<b>Resim 109."</b> İsimsiz", T.Ü.Y. ve Akrilik, 2015 .....	116
<b>Resim 110."</b> İsimsiz", T.Ü.Y. ve Akrilik, 2015 .....	117
<b>Resim 111."</b> İsimsiz", Tuval üzerine Akrilik ve Mürekkep, 2018.....	117
<b>Resim 112."</b> İsimsiz", T.Ü.Y. ve Akrilik, 2015 .....	117



## ŞEKİLLER

<b><u>Sekil No:</u></b>	<b><u>Sekil Adı</u></b>	<b><u>Sayfa</u></b>
<b>Şekil 1:</b>	<b>Tek Kaçışlı Perspektif Çizimi.....</b>	<b>29</b>
<b>Şekil 2:</b>	<b>Leon Battista Alberti'ye göre satranç tahtası biçiminde bölümlenmiş 'zemin karoları'nın perspektif konstrüksiyonu.....</b>	<b>30</b>
<b>Şekil 3:</b>	<b>Soyut Dışavurumculukta Eylem Ressamları ve Renk Alanı Ressamlarının İfade Biçimleri.....</b>	<b>67</b>



## GİRİŞ

Resim sanatı, insanın alet kullanmaya başladığı ilkel dönemlerden günümüze kadar geçirdiği süreç içerisinde her zaman varlığını sürdürmüştür. Resim Sanatının mekânla ilişkisine dair ilk örnekleri olan mağara resimleri, resmin mekânla olan ilk örnekleri olarak tanımlanabilir. Bu resimler aynı zamanda dinsel inanca eğilimin de başlangıcını oluşturmaktadır. Daha sonraki dönemlerde dinsel amacının yanı sıra süsleme amacıyla yapılan resimler, insanın iç dünyasını yansıtmış hem de yaşam koşulları hakkında bilgi vermiştir. Bu resimlerden insanların toplum içindeki sosyal konumlarını, günlük hayatlarını, dinsel törenlerini, geleneklerini ve olaylar karşısındaki davranışlarını öğrenebilmekteyiz. Kısacası resimler, yapıldıkları dönemi günümüze yansıtan birer belge durumundadır. Resimler yapıldıkları döneme, yere, maddeye ve konuma göre farklı konular içermektedir. Örneğin tapınaklarda yer alan resimlerin konuları genellikle mitoloji ağırlıklı olup, insanın dinsel inançları ve uygulamaları hakkında bilgiler vermektedir. Mezarlarda yer alan resimler ise ölü kültü ile ilişkili olup, insanların ölüm hakkındaki düşüncelerini ve törenlerini yansıtır. Vazolar üzerindeki sahneler kabın kullanım amacına ve kullanıldığı yere göre değişmektedir. Genellikle mitolojiden alınma sahneler ve günlük hayatla ilgili sahneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Arkaik Dönem resim sanatına ait duvar resimlerinden günümüze kadar korunabilen örnekler ve toprak levhalar az sayıdadır. Buna rağmen en yoğun olarak ele geçen seramiklerden resim sanatı hakkında bilgiler almaktayız. Dönemi yansıtan vazolar, üzerlerindeki konu farklılıkları ile resim sanatında mekân hakkında en fazla bilgiye ulaşabildiğimiz malzeme grubudur. Seramik buluntulardan sonra mimari bezemeler, kabartmalar resim ve mekân konusunda ipuçları veren diğer buluntulardır.

Resimde mekân olgusuna ilk olarak Antik Yunan da Kırmızı Figür üsluplu bir vazoda, figürün önden kısaltılarak çizilen ayağında rastlanmıştır. Daha sonra Mısır'da tapınak ve mezar odalarının duvarlarındaki kabartmalar, hieroglifler, dinsel ve mitolojik motifler, Girit'te saray odalarındaki freskolar, resimde mekân kullanımına dair örnekler olarak dikkat çekmektedir. Helenistik Dönemde Roma duvar ve mozaik resimlerinde üç boyutlu mimari manzaralar gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Roma Sanatı duvar resimleri ve mozaiklerinde peyzajlar ve günlük yaşam sahnelerinde bilimsel perspektif yoktur fakat sanatçılar nesnelerin gözden uzaklaştıkça küçüldüğünü bilerek resimlerinde de bunu göstermişlerdir. Gotik Dönem ile birlikte Floransa Okulu, perspektifin keşfi ile beraber Cimabue'nin resimlerinde gözlemlenmiştir. Rönesans ile birlikte resimde mekân,

perspektifin bilinçli olarak kullanılmasıyla, iki boyutlu bir düzlemde, üç boyutlu bir etkiyle oluşturulmuştur. Barok resimlerinde mekân, resmin bir parçası haline gelmiş, Neo Klasik resimlerde ise ele alınan konu bütünlüğünde resmedilmiştir. Romantiklerde belirsiz bir gökyüzü ile birlikte betimlenen dış mekânlar söz konusu iken Realistlerde mekân anlayışı zamanın içinde var olan atmosfer abartısız bir şekilde dâhil edilmiştir. Zamanla diğer bütün akımlarda mekânın resimde işlenişi farklı aşamalarda, değişik bakış açılarıyla gerçekleşmiş olup bu çalışmada tek tek bütün dönemlerin mekân anlayışı her akımın sanatçı ve resimleri üzerinden ele alınmıştır.

On dokuzuncu yüzyılda gerçekleşen Sanayi devrimi ve Fransız ihtilali ile birlikte toplumsal yaşamda büyük değişimler meydana gelmiş ve bireylerin psikolojik değişimlerinin başlamasına neden olmuştur. Yaşanan değişimler sanatçıların da iç dünyasını etkilemiştir. Bu değişimlerin sanat ortamına yansımaları Yirminci yüzyılın başında gelişen Dışavurumculuk akımıdır. Almanya’da ortaya çıkan kargaşanın, buhranın ve ülkede var olan systemsizliğe karşı bir tepki ve sanatsal bir başkaldırı olmuştur. Bu isyan sanata yeni bir konu ve biçimleme olarak yansımıştır. Tüm bu gelişmelere tepkisiz kalamayan sanatçılar yeni arayışlar içine girip mevcut baskıdan kurtulup, düşünce ve duygularını, sanatları aracılığıyla icra etmişlerdir. Dışavurumculuk anlayışında anlatım biçimi, bireysellik ve duyguların ön plana çıkışıyla, bu akımın sanatçıları resimlerinde doğayı öznel ve içsel bir tutumla ele almışlar ve biçimlerin, nesnelere, figürlerin deformasyonu ile birlikte resim düzleminde farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır.

20. yüzyılın en önemli Modern Sanat akımlarından biri olan Soyut Dışavurumculuk; toplumsal ve siyasal ortamın yoğun olarak yaşandığı bir dönemde, Avrupa’dan kaçan sanatçıların Amerika’da kurduğu bir sanat akımıdır. İkinci Dünya savaşının Avrupa’da yaratmış olduğu olumsuzluklar, New York akımı olarak adlandırılan Soyut Dışavurumculuk akımının gelişmesinde etkili olmuştur. Sanatın merkezinin Paris’ten New York’a geçmesinde etkili olan nedenler arasında, Fransızların savaşa girmesinden ve etkisini sürdüren sürrealist sanat akımının temsilcilerinin orayı terk etmesinden kaynaklanmaktadır. Amerika’daki Soyut Dışavurumculuğun gelişiminin alt yapısını Avrupa’dan Amerika’ya göç eden sanatçılar ve onların çalışmaları oluşturmaktadır. Sanatçıların ilk anda karşılaştıkları sanatsal sorunlar, Kübizm’in biçimsel sorunları ve Sürrealistlerin ilkel temalarıdır. Mondrian ve Kandinsky geleneğine bağlı, Soyut Sanat ile Gerçeküstücülüğün otomatizmi bu yeni sanat anlayışının temel kaynaklarını oluşturmaktadır.

**Amaç:** Bu çalışmanın genel amacı, soyut dışavurumcu resimde, görsel anlatım unsurlarının mekân etkisini oluşturmasındaki rollerini eser örnekleri üzerinden incelemektir. Bu bağlamda, genel olarak resimde mekân kavramı, Resim sanatında mekânın tarihsel süreci incelenmiştir, Soyut dışavurumcu resimde derinlik etkisinin oluşma biçimi ve unsurları incelenmiştir. Bu anlayışta yapılan eserlerde mekân oluşumunun nasıl kurgulandığı araştırılmıştır. Konu doğrultusunda, yapılan proje çalışmalarında, resim yüzeyinde mekân oluşturulurken rastlantısal etkilerle birlikte kontrollü biçimlendirmelerin etkileşimlerinin irdelenmesi ayrıca amaçlanmıştır.

**Kapsam:** Bu eser metninin ilk bölümünde Mekân kavramı, Mekân Algısı, Mekân boşluk ilişkisi ele alınarak tanımları yapılmıştır. İkinci bölümünde ise, Resim sanatı tarihinde Mekân kavramı araştırılmıştır. İkel dönemlerde mağara duvarına çizilen ilk resimlerden, resmin mekânla ilişkisini ele alıp, Mısır Resim Sanatının mekânı tasvir etme biçimi, Mezopotamya'da olan uygarlıkların (Girit, Miken) Mısır Resmi ile ilgili farklılıklarına da değinilerek, duvar resimlerinde uygulanan perspektif anlatımları incelenmiştir. Antik Yunan Resim sanatında ise Arkaik döneme ait vazo resimleri incelenerek mekânın tasvir edilme biçimi ele alınmıştır. Roma Resim Sanatındaki perspektif kuralları ve mekân sorunları irdelenerek Yunan Resim Sanatı ile karşılaştırılmıştır. Bizans Resim Sanatının kompozisyon üslubu İlk, Orta ve Geç Bizans dönemleri ile ilintilendirilerek anlatılmıştır. Ortaçağ Romanesk ve Gotik Dönemleri örnek resimlerle anlatılıp dönemin Resim Sanatında mekânın kurgulanma biçimi anlatım tarzı ile vurgulanmıştır. Rönesans ile birlikte perspektifin bulunuşuyla resimde mekânın üç boyutlu görünümü sağlanmıştır. Bu Dönemden itibaren Maniyerizm, Barok, Neo-Klasizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Post Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Orfizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Pürizm, Otomatizm akımlarından belirlenen bir ya da iki sanatçının eserlerinde mekân kurgusu üzerine analizler yapılmıştır. Akımların içerisinde yer alan bazı sanatçılar birden fazla akıma dâhil olmuştur ve her bir eserin mekân anlayışı farklılık göstermiştir. Bu yüzden, bu tezde ele alınmış olan akımların resmi ele alış biçimlerine ve resimde mekân anlayışlarına genel olarak kısaca değinilmiştir. Tezin Üçüncü Bölümünde, Soyut Dışavurumcu Resimde Mekân Kavramı, Soyut Dışavurumculuk Akımını hazırlayan Sosyal ve Sanatsal Kaynaklar anlatılmış olup, Soyut Dışavurumculuğun iki ana dönemi olan Aksiyon Resmi ve Renk Alanı Resmi incelenmiştir. Ayrıca Soyutlama ve Soyut Sanat kavramları açıklanıp, Piet Mondrian ve Kandinsky'nin çalışmalarından örneklerle anlatılmıştır. Tezin dördüncü bölümünde Soyut Dışavurumculuk akımını temsil eden

Ressamların çalışmalarında Soyut Dışavurum ve mekân ilişkisi incelenmiştir. Soyut dışavurumcu resimde mekânın biçimlendirme yönteminin, sanatçıların belirlenen eserleri üzerinden çözümlenmesiyle oluşturulmuştur. Resmin elemanlarının, eserin oluşmasındaki rolü irdelenmiştir. Kurgulanan düzlemde, mekânsal soyutlama yaklaşımları tanımlanmaya çalışılmıştır. Resimde mekânı oluşturan öğelerin, incelenen sanat eserlerindeki ortak ve farklı yönleri konu edilmiştir. Son bölümde ise Soyut Dışavurumcu üslupta gerçekleşmiş olan proje çalışmalarında mekân kurgusu irdelenmiş olup, bu akımın sanatçıların çalışmalarındaki mekân kurgusunun oluşum biçimleri ile gösterdiği benzerlik analiz edilmiştir.

**Yöntem:** Resimde mekân kavramının tarihsel süreci ve Soyut Dışavurumculuk akımında mekân kavramı kaynak tarama yöntemi kullanılarak örnekler üzerinden analiz edilmiştir. Soyut dışavurumculuk akımını ve anlayışını temsil eden tüm sanatçı ve eserleri incelenemeyeceği için, bu akımı temsil eden on üç sanatçı ve eser örnekleri üzerinden mekân ve soyutlama kavramları temel konu olarak incelenmiştir. Örneklem tekniğiyle mekân-soyutlama-dışavurum kavramları ilişkilendirilmiştir. Bu çalışmada yer alan proje çalışmalarım son üç yıl içinde yapılan tuval üzerine akrilik, yağlıboya ve kâğıt üzerine mürekkep ve kalem ile yapılan desen çalışmalarımı içermektedir. Soyut yaklaşımlarla kurgulamış olduğum çalışmalar, sezgisel ve duyumsal etkilerle oluşturulmuş olup, herhangi bir betimleme anlayışına dayanmadan, önceden planlanmamış bir kompozisyon anlayışıyla içsel dışavurumumu yansıtacak şekilde biçimlendirilmişlerdir. Resimlerimde, doğa, günlük yaşamdaki hız, içsel yaşamımın özü; renk, hareket ve boşluk gibi etkiler ile ifade bulmuştur.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## MEKÂN KAVRAMI

### 1. 1. Mekânın Tanımı

Mekân, genel anlamıyla; var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük olarak tanımlanmaktadır.<sup>1</sup> Mekân, genel olarak, insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları gözlemci tarafından algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanabilir. Resimsel bütünde ise; resmedenin ya da izleyenin, duygusu, duyumları, olayları ve durumları yorumlama yetisi ve bunları algılama potansiyeli oranında, boşluksuluk mekân olarak tanımlanabilir. Boş tuval, üzerinde maddesel bir uygulama söz konusu olmadığı durumda bile mekânsal etki yaratabilecek belirgin bir mekân potansiyeline sahiptir. Boşluğun kendi başına anlamsal niteliği yok sayılırsa, tuvalin boşluğu, doldurulabildiği oranda öncelikle biçimsel anlamlılık içinde mekânsal nitelik taşımaya başlar.

Mekân için kısaca uzayın sınırlanmış bir parçası denilebilir.<sup>2</sup> Sözlük tanımlarında mekân bir şeyin, bir kişinin bulunduğu, bir eylemin veya olayın geçtiği yer olarak tanımlanır. Bu tüm tanımlarda benzer şekilde geçmektedir. Ancak mekân kavramının bu sözlük tanımı onun sanatsal olguları arasındaki yerini açıklığa kavuşturmadığı gibi mekân yaratma sorunu, sanat dallarından her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır.

Resim sanatında mekân, kompozisyonu oluşturan biçimlerin hep birlikte üçüncü boyut yanılması yaratacak nitelikte oluşturup konumlandırılmaları anlamına gelir. Bir açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eş anlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak, üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılması yaratacak biçimde “yeniden üretmek” istendiği zaman yeniden gündeme gelmektedir. Bazı dönem ve uygarlıkların sanatlarında görülebilir bazılarındaysa hiç yer tutmaz. Örneğin tarih öncesi dönem resimlerinde, anlatılan olay ya da konunun içinde gerçekleştiği çevre betimlenmez.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Say Yayınları, Birinci basım, 2011, ss. 296.

<sup>2</sup> Uğur Tanyeli ve Metin Sözen, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2003, ss. 157.

<sup>3</sup> U. Tanyeli, *Resim ve Mekân*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt II, Y.E.M.Yayınları, 1997, ss. 1193.

Mekân, farklı boyut niteliğine sahip olabilir. Soyut bir kompozisyonda mekân (zemin), şekillerin çevresinde ve arkasında bulunan alan olarak algılanabilir. Mekân, gerçekte sınırları kavranabilen belirli alanlardan oluşmaktadır.

Mekân kavramının anlamı; espas (iki ve üç boyutlu eserlerde figür, motif, cisim ve her türlü öğeler arasındaki uzaklık ve boşluktur. Ayrıca boşluktaki nesnelerin, formların ve biçimlerin birbirlerine göre ön arka ilişkisidir.) ; derinlik, uzanım (yer kaplayan nesnelerin kapladıkları yerle ilgili durumları), uzay (maddenin genel varlık biçimi ya da tüm var olanları içinde bulunduran sınırsız yer), atmosfer, alan, aralık (yakın olma durumunun tespit ve algısıdır), gibi bütün bu kavramların karşılığı olarak da kullanılabilir. Mekânın renk, çizgi, gölge, ışık, perspektif vb. öğeler ile arasında işlevsel bir bağı vardır. Sanatçılar yüzey üzerinde bu unsurları kullanarak üç boyutlu mekân yanılsaması yaratmışlardır. Bu öğelerin kullanım biçimleri zamanla değişime uğramasıyla birlikte mekânın görüntüsü de değişime uğramıştır.

### 1.1.1. Mekânsal Algı

Algı, sözlük anlamına göre, “nesnel dünyanın duyular yoluyla öznel bilince aktarılması olarak tanımlanmıştır”.<sup>4</sup> Algı, “Her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemidir. Başka bir deyişle; algı, gerçekliklerin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir. Bir sanat yapıtının yorumlanması onun önce algılanmasını gerektirir.”<sup>5</sup>

Algıyı var eden en temel şeylerden olan duyularımız yoluyla nesnel dünyayı deneyimler, kavrar ve anlamlandırmaya çalışırız. Ancak algıladıklarımız nesnel dünyanın birebir kaydı değildir. Çünkü algı, her birimizin zihninde inşa edilen deneyimlerdir. Bu sebeple algı, her bireyde farklılık göstermekte ve sürekli değişmektedir. Birçok farklı biçimde ilişki kurabildiğimiz mekân da algıya bağlı bir deneyimdir. Deneyim ise hem kişinin parçası olduğu toplumun kültürel, ekonomik ve sosyal verilerini içerir hem de kişisel birikimlerini barındırır. Ancak deneyimin oluşabilmesi için, her zaman yaptığımız bir şeyi yapamaz hale gelmemiz gerekmektedir. Dolayısıyla rutin olanın bozulduğu durumlarda, beklenti ufukumuzu sekteye uğratabilen ‘şeyler’ deneyimin oluşabilmesine olanak sağlarlar.

<sup>4</sup> Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, ss. 9.

<sup>5</sup> Uğur Tanyeli ve Metin Sözen, a.g.e., ss. 17.

İşte bu noktada duyularımız algılarımızı harekete geçirir ve mekânsal deneyim edinimini başlatır.

Mekânsal algı, izleyicinin, belirli bir nesnenin, yön, büyüklük, biçim, uzaklık gibi özelliklerine dair, duyu organları yoluyla edindiği algıdır.

Tarihsel gelişiminde mekân algısı, bir dönem, filozof ve matematikçiler tarafından insanın zihninde ve kendisi için tasarladığı bir olgu olarak kabul edilmiş, zamanla hem resim, heykel, müzik ve edebiyatta, hem de bilimsel alanda, doğal ve yapay, kentsel ve yapısal, kişisel ve toplumsal hatta siyasal, ekonomik ve askeri özellikleri içinde ele alınmıştır.

Mekân algısı, günümüzde sadece boş bir geometrik ortamı tanımlamak için değil, üretilen ve toplumsal içeriği ile değerlendirilen bir kavram olarak kabul edilmektedir. Mekânın renk, çizgi, gölge, ışık, perspektif vb. öğeler ile arasında işlevsel bir bağı vardır. Sanatçılar yüzey üzerinde bu unsurları kullanarak üç boyutlu mekân yaratmışlardır. Bu öğelerin kullanım biçimleri zamanla değişime uğramasıyla birlikte mekânın görüntüsü de değişime uğrayabilir. Mekân algısı oluşturulurken resmin öğeleri kullanılır. Bunlar; nokta, çizgi, leke, doku, renk, boşluk, ışık-gölge, form 'dur. Bu unsurlar düzlemde biçimi algılamamızı sağlar.

**Nokta:** “Resimde nokta kavramı, merkezi dengeye sahip bir yüzeysel etki ögesi olarak tanımlanır.”<sup>6</sup> “Gözün görüp algılayabildiği, en küçük, minik ‘boyutsuzluk’ nokta’dır. İnsanın görsel algıya bağlı olarak ürettiği en küçük boyutsuz ‘işaret’ noktadır. Nokta, dil biliminde işaret, estetik iletişimde görsel anlatım tekniği, geometrik olarak mikro eleman, fiziksel olarak güç etkisi, psikolojik olarak, (kalın noktalar; ağırlığı, zemin-yer ilişkisini, ince noktalar; hareketi, açıklığı) ifade eder.”<sup>7</sup>

**Çizgi:** Çizgi, birbirine yakın olan iki ya da daha fazla noktanın birleşimidir; aynı zamanda uzunluğu ve genişliği olan bir formdur. Geometride çizgi, sonsuz noktalar serisi olarak tanımlanır. “Bir yüzey sanatı ögesi olarak çizgi, uzunluğuna oranla kalınlığı çok az olan bir şerit anlamını taşır. Dolayısıyla, kalın bir fırçayla bir yüzey üzerine vurulacak uzun bir boya darbesi resim sanatında çizgi olarak değerlendirilir.”<sup>8</sup> Çizgilerin oluşturduğu doku,

<sup>6</sup> Uğur Tanyeli ve Metin Sözen, a.g.e., ss. 172.

<sup>7</sup> Faruk Atalay, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1994, ss. 143-146.

<sup>8</sup> Uğur Tanyeli ve Metin Sözen, a.g.e., ss. 61.



yoğunluk, kırık çizgiler ve yuvarlak çizgiler uzak ve yakın hissi (derinlik) yarattığı gibi yumuşak hisler ve şiddet uyandıran duygular da yaratabilir.

**Leke:** “Yüzeyleri, herhangi bir malzeme ile örterek; renk, doku, ışık-gölge, ölçü, geometri, derinlik olarak ifade etmenin tekniği lekedir. Leke bir anlatım ögesidir. Mekânın, uzayın sınırlandırılmasıdır. Leke, görsel şekillendirmenin temel ögesidir.”<sup>9</sup> Gözümüz, uzayı sınırlayan mekânın yüzeyini, ışık, renk, doku ve leke simgeleri olarak algılar. Doğasal görünüşlerin, plâstik yüzeysel görünüş bileşimi lekedir. Işık - gölgenin derinliği, yüzeysel ve uzaysal şuurların, dokuların bloklaşmış yüzeysel algısı ve anlatımı lekedir. Düz, eğri, kırık, amorf (şekilsiz) yüzeysel değerlerin, siyah - beyaz ya da renkli olarak, anlatıma dönüşmüş tekniği lekedir. Işığa, renge, dokuya, derinliğe bağlı ton değerlerinin yüzeysel olarak, kontrolünü sağlayan, anlatım tekniği ögesi lekedir. En ve boyu veren, yüzey görüntüleyen anlatım tekniği lekedir.

**Doku:** Sözlük anlamı; “Görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, homojen yüzeysel etki ögesidir.”<sup>10</sup>Nesnenin karakterini anlamamızı sağlayan bu örüntü 'doku' olarak tanımlanır. Doğada var olan her şeyin yüzeyi kendi dokusu ile örtülüdür. Hem görme duyusuna hem de dokunma duyusuna hitap eden doku, nesnenin içyapısı ve dış yapısı hakkında bilgi verir. Doku; yüzey, renk, ton gibi iki boyut etkisi yapan öğeleri, üçüncü boyuta götüren bir öğedir. Formu, biçimi, yüzeyi karakterize eden bir öğedir.”<sup>11</sup>

**Renk:** Sözlük tanımında renk, “Işığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki”<sup>12</sup>.olarak tanımlanmıştır. “Renk, ses gibi bir titreşim kaynağıdır. Örneğin kırmızı, en düşük titreşime sahip renktir ama en uzun dalga boyuna da sahiptir. Işık enerjisindeki farklı titreşim sayısı ve dalga uzunluğu, çeşitli renkleri belirleyen faktörlerdir. “Renk psikolojik olarak; algılanan şeyin bir parçasıdır. Geniş anlamıyla, görsel deneyimlerin zaman ve mekân boyutlarından soyutlanması durumunda arda kalan şey olarak açıklanabilir.”<sup>13</sup>Paul Klee ise rengi şu şekilde tanımlamıştır; “Renk öncelikle niteliktir. İkinci olarak ta ağırlıktır, çünkü sadece renk değerine değil, ayrıca parlaklığa da sahiptir.

<sup>9</sup> Faruk Atalayer, a.g.e., ss. 151.

<sup>10</sup> Uğur Tanyeli ve Metin Sözen, a.g.e., ss. 69.

<sup>11</sup> Faruk Atalayer, a.g.e., ss. 194.

<sup>12</sup> Uğur Tanyeli ve Metin Sözen, a.g.e., ss. 201.

<sup>13</sup> Adem Genç ve Ahmet Sipahioğlu, *Görsel Algılama*, Sergi Yayınevi, İzmir, 1990,ss. 118.

Üçüncü olarak ölçümdür, çünkü nitelik ve ağırlıktan ayrı olarak, sınırları, alanı ve derecesi vardır ve bütün bunlar ölçülebilir.”<sup>14</sup>

**Işık-Gölge:** Işık bir enerjidir. Işık pek çok farklı dalga boyu ve frekans içeren bir bileşimdir. Görsel algılama tamamen ışık enerjisine bağlıdır. Algının derinliği, şiddeti ,kalıcılığıyla, ışığın yoğun ilgisi vardır.<sup>15</sup> Resimde mekân hususunda süreklilik ve bütünlüğü sağlayan en önemli elemanlardan biri ışıktır. Işık- gölge gittikçe uzaklaşan derin bir mekân yaratacağı gibi daha az derin ve sınırlı bir mekân da yaratabilir. Resimde hacim ve derinlik, ışık-gölge ilişkisinin kurgulanması ile elde edilir. Açık lekeler ışığı, koyu lekeler ise gölgeyi ifade eder.

**Derinlik:** “Resim sanatında kullanıldığı anlamıyla derinlik, iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyut etkisi verme amacının bir sonucudur. Bu yapının betimlediği öğelerin, düzlem üzerinde değil de, mekân içinde yer aldıkları yanılsamasını yaratmak anlamına gelir.”<sup>16</sup>

**Espas:** “Espas, noktalar ya da görüntüler arasındaki aralık ya da ölçülebilir mesafenin gerçek ya da yanılsamalı olabilen uzam kavramıyla paralel anlam taşır. Resim Sanatında uzam bir yanılsamadır ve öğelerin bir ürünü olarak sunulur. Uzamı gözlerimiz ve bedenimizin hareketi ile deneyimleriz. Bir nesnenin yüzeyini tanımlamak için o yüzeyi gözlerimizle keşfederiz; biz ayrı parçaları bir bütün halinde düzenlemeye çalışırken gözlerimiz bir yolculuğa çıkar. Bize yakın nesnelere oranla daha fazla göz hareketi gerektirir ve bu göz faaliyeti görsel deneyimimizin uzamsal algısını artırır. Çizgi, kontür, biçim zemin, hareket, yön, doku ve renk karşıtlıkları ile espası algılamamız mümkündür.”<sup>17</sup>

**Form (şekil):** “Uzayı, yüzeylerle sınırlayan her varoluş, bir form örgütlenmesidir. Var olan, duyumsanıp kavranandır. Her varoluş, kendi iç ve dış şartlarına göre sınırları olan bir bütündür. Bu yüzden her varoluşu-sentezin dış görünüşü, onun şeklini oluşturur. Yani, formu oluşturan dış-uzaysal sınırlar, içsel anlamı, içeriği, işlevi görünür kılıyor ise; sanatsal anlatımda o form, etkili bir varoluş değeri kazanmış demektir.”<sup>18</sup>

### 1.1.2. Mekân Boşluk İlişkisi

Boşluk, mekânın tanımlanmasında anahtar sözcüklerden birini oluşturmaktadır. Boşluk; “oyuk, çukur, kapanmamış yer”, “boş olan yer”, “kesinti, kopukluk”, “eksiklik,

<sup>14</sup> Paul Klee, *Modern Sanat Üzerine*, Altı Kırk Beş Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 23.

<sup>15</sup> Faruk Atalayer, a.g.e., ss.167.

<sup>16</sup> Uğur Tanyeli ve Metin Sözen, a.g.e., ss. 65.

<sup>17</sup> Otto G. Ocvirk vd., *Sanatın Temelleri*, Karakalem Yayınları, İzmir, 2015, ss. 226-227.

<sup>18</sup> Faruk Atalayer, a.g.e., ss. 159.

yoksunluk duygusu”, “boş olma durumu” olarak tanımlanır.<sup>19</sup> *Kimya Terimleri Sözlüğünde* “İçinde molekül, atom ve başka temel parçacıkların bulunmadığı varsayılan uzay parçası”<sup>20</sup> olarak tanımlanan boşluk, “Herhangi bir veri dizisinde, bellek ya da bilinçte görülen eksiklik”<sup>21</sup> biçiminde tanımlanmaktadır. Boşluk, genel anlamda olmayana, var olmayana, eksik olana, yoksunluğa karşılık gelmekte ve olmayanı, eksik olanı, yoksunluğu tanımlama çabası her defasında boşluğu tanımlamanın zorluğunu ortaya koymaktadır. Bir hiç’lik olarak algılanan boşluk, karşıtı oluşturulan her bir kavramı (varlık, doluluk, kütle vb.) açıklamakta kendisinden vazgeçilmez bir öneme sahip olmakta ve dolayısıyla bilimin olduğu gibi sanatın da en temel kavramları arasında yerini almaktadır. Sanatta mekân, zaman ve hareket gibi kavramlar üzerinden yürütülen bir tartışmanın konusu olarak ele alınabilecek boşluğun fiziksel varlığının yanı sıra bir kavram olarak ele alınabilmesi, öncelikle karşıtı ya da karşıtı gibi görünen kavramlarla birlikte düşünülmesini gerekli kılmakta ve tanımının varlık-yokluk, boşluk-doluluk gibi ikili karşıtlıklar üzerinden ele alınmasını gerektirmektedir. Mekân algılamasında kütlesi olan biçimler ile boşluk birbirini tamamlayan öğelerdir. Biçimlerin algılanmasında görüntünün ikiye bölünerek, figür ve zemin diye algılandığı, figür ve zeminin birbirini tamamladığı bilinir. Üç boyutlu algılamada da kütleli biçimler ile boşluk, iki boyutlu algılamadaki gibi birlikte algılanır ve genelde, tıpkı figürün öne çıkması gibi, diğer biçimlerde öne çıkar. Figür ve zemin algılamasındaki gibi, bazen boşluğun öne çıktığı durumlar da olabilir. Bu ilişkiyle Ying Yang felsefesinde de karşılaşırız, karşıt kavramların birbiriyle olan her türlü ilişkisi bu düşünce yapısı ile ortaya konmaya çalışılmıştır. “Çin Optiğinde Boşluk kavramı, kafada tasarlanabildiği gibi, dalganın herhangi bir unsuru ya da gerçekte var olmayan bir şey olarak da algılanmaz. Aksine üst düzeyde dinamik ve etkin bir elamandır o.”<sup>22</sup> Doğadaki ve evrendeki her şeyin karşıtlıklar ilişkisi çerçevesinde yürüdüğünü savunan bu kuram, hiçbir şeyin durağan ve kalıcı olamayacağını ve mutlak süreçte birbirleri ile ilişki içerisinde olmaları gerektiğini savunur, doluluğun tanımının ancak boşluğun varlığının kabulü ile gerçekleşebileceğini, diğer bir söylemle, doluluğun boşluktan bağımsız ele alınamayacağını, birbirine zıt iki kavram gibi görünmekle birlikte aslında boşluğun ve doluluğun birbirinin tamamlayıcısı olduklarını dile getirir. Plastik Sanatlarda da boşluk görsel unsurların arka planı bazen de kendisidir.

<sup>19</sup> Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Sekizinci basım, 1988, ss. 333.

<sup>20</sup> Saadet Üneri vd., *Kimya Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981, ss. 17.

<sup>21</sup> Mithat Eng, *Ruh bilimleri Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974, ss. 19.

<sup>22</sup> François Cheng, *Boşluk ve Doluluk*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi, İstanbul, 2006, ss. 50.

## İKİNCİ BÖLÜM

### RESİM SANATINDA MEKÂNIN TARİHSEL SÜRECİ

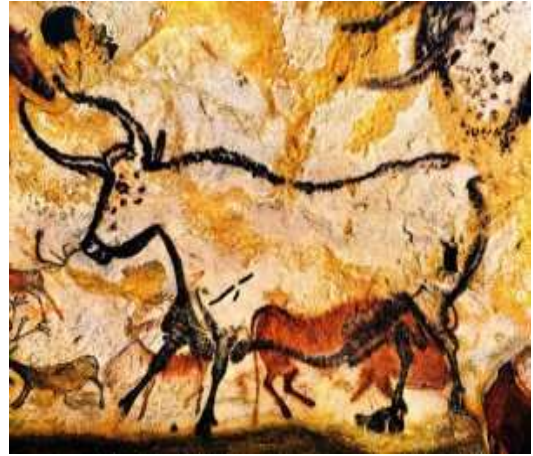
#### 2.1. Resimde Mekân Kavramı

İnsanlığın ilk çağlardan bu yana farklı zaman ve mekânlarda değişen sosyal ve kültürel koşullara bağlı olarak resmin aldığı biçimler çeşitlilik göstermektedir. Paleolitik çağda Mağara duvarlarına çizilen hayvan resimleri, yüzeysel olarak, dış kontur hatlarıyla resmedilmiştir. Doğada ilkel olarak buldukları aletlerle, gördüklerini yüzeysel olarak çizmişlerdir. Burada, resimlerin, var olan mekân ile bir bütün olduğu görülmektedir. Bu resimler, resmin mekânla ilişkisinin ilk örnekleri olarak tanımlanabilir. (*Resim 1-2*) Resmin yer aldığı ilk ortam mağaranın duvarı, resim düzleminin bir parçası olmuştur. Resmin mekânla olan ilişkisi, taşınabilir bir yüzey oluncaya kadar farklı yüzeylerde devam etmiştir.

Resim sanatında mekân olgusunun ele alınış biçimleri dönemlere, izleyicinin fiziksel sınırlarla ilişkisine ve dünyayı algılama biçimlerine göre değişmektedir. Mısır sanatı resimlerinde mekânı, tapınak duvarlarında, mezar anıtlarında, (*Resim3*) süslemelerde, rölyeflerde, kabartmalarda, figüratif resimlerde, Antik Yunan sanatı resimlerinde ise vazolar üzerine yapılan resimlerde, Bizans sanatında ise ikona resimlerinden o dönemlere ait resimde mekâna dair bilgiler edinmemiz mümkün olmuştur.



Resim 1: Altamira Mağarası, İspanya, Duvar Resmi, M.Ö.15000.



Resim 2: Lascaux Mağarası, Fransa, Duvar Resmi, Paleolitik Çağ, M.Ö.13000.



Resim 3: Nebamon'un mezarındaki duvar resmi (Antik Mısır Dönemi)

Sanat tarihinde mekân olgusunu, sanat eserinin içinde bulunduğu mekân ve Rönesans ile ortaya çıkan perspektif anlayışı ile resmin içinde oluşan mekân olarak ikiye ayırabiliriz. Resim sanatında biçimler ve nesnelere yüzey üzerine dizilerek belirli bir mekân içerisinde algılanmakta ve anlamlı hale gelmektedir. Boyanın yüzeye sürülmesiyle boşluk ve derinlik yaratılarak mekân etkisi oluşturulmaktadır. Buna bağlı olarak yüzey üzerinde renk, çizgi, ışık ve gölge gibi kompozisyon öğelerinin farklı şekillerde ve etkide kullanılması ile resimde mekân etkisi yaratılmaktadır. Mekân kavramı anlam olarak, espas (iki ve üç boyutlu eserlerde figür, motif, cisim ve her türlü öğeler arasındaki uzaklık ve boşluk), derinlik, uzanım (Yer kaplayan nesnelere kapladıkları yerle ilgili durumları), uzay (Maddenin genel varlık biçimi ya da tüm var olanları içinde bulunduran sınırsız yer), atmosfer, alan, aralık, perspektif (Bir nesnenin, insanın veya mekânın resmin öğeleriyle bir yüzeye, derinlik duygusu uyandıracak şekilde resmedilmesi) gibi kavramların karşılığı olarak da kullanılmıştır.

M.Ö. 15.000 yıllarından sanatsal hareketlerin kayıt altına alınmaya başlandığı Fransa ve İspanyadaki mağaralar ve ondan da sonrasına kadar, Mısır kültürü, tüm sanatların dayanak noktası olmuştur. Mısır, M.Ö. 2700 yıllarında (Bize kadar gelen kalıntılardan yola çıkarak) sanatsal kurallara dayalı eserlerin ortaya çıktığı ve 3000 yıl kadar bozulmadan devam eden sanatsal üretimin ev sahipliğini yaptığı bir bölgedir.

## 2.2. Mısır Resim Sanatında Mekân

Mısır sanatında resim önemli bir yer tutmaktadır. Tapınak ve mezar odalarının duvarlarını kabartmalar ve resimler kaplamıştır. Eski Mısır toplumunda resim sanatı ebedi, sürekli ve kutsal olanı ifade etmek için kullanılmıştır. Mısır resim sanatı örneklerinin, büyük tapınaklar ve mezar anıtları içinde yer almasının nedeni de budur. Mısır yazısı olan hiyeroglif de bir çeşit resim dilidir. Bu resimler üç dönem de, Eski Krallık (M.Ö 2650-2000)(*Resim 4*), Orta Krallık (M.Ö 2000-1580) (*Resim 5*), Yeni Krallık (M.Ö.1580-1090) (*Resim 6*) incelenebilir. Mısır resimlerinde görülen figürler ve olaylar derinlik duygusunun ötesinde daima düz bir yüzey anlayışı içinde tasvir edilmişlerdir. Figürlere derinlik duygusu yaratacak herhangi bir hareket vermektense daima kaçınılmıştır, insan vücudunun resmedilmesinde bacaklar profilden, gövde ve omuzlar cepheden, yüz profilden ve gözler daima cepheden gösterilmiştir.(*Resim 7*) Perspektifin yokluğu da Mısır resminin bir diğer özelliğidir. Figürlerde ve olaylarda derinlik duygusu yaratacak herhangi bir hareketten genellikle kaçınılarak perspektif kullanılmamıştır. Boş kalan yüzeyler hiyeroglif yazılarla doldurulmuştur.<sup>23</sup>Ayrıca Mısır resminin, hikâyeci bir eğilimde olması da resimlerin yüzeysel bir anlayışla yapılmasında rol oynamıştır.



Resim 4: Mısır Eski Krallık dönemine ait duvar resmi, M.Ö.2700.



Resim 5: Mısır Orta Krallık dönemine ait Beni Hasan Kaya Mezarları Duvar Resimleri, M.Ö.1950.

<sup>23</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, ss. 26.



Resim 6: Nil Nehri üzerinde mavnalarıyla gezintiye çıkan ölü ruhları tasvir eden mezar duvar resmi. Yeni Krallık Dönemi, M.Ö.1580.

### 2.3. Mezopotamya Resim Sanatında Mekân

Mezopotamya, Dicle ve Fırat vasisinde doğan Asur ve Babil imparatorlukları ile, Nil deki Mısır Krallığı arasında uzanır. Yunanlılar, bu iki nehir arasındaki vadiye Mezopotamya adını vermişler.<sup>24</sup> Mezopotamya sanatında M.Ö 2000 li yıllarda Babil ve Asur medeniyetlerinin kültürel değişikliği söz konusudur. Bu çağda ressamlar dinsel ve mitolojik konuların yanı sıra Mısır’da olduğu gibi kraliyet ideolojisine hizmet edecek motiflere de yer vermişlerdir.

Girit adasında ilk zamanlar Minos uygarlığı (M.Ö. 2400–1500) varlık göstermiş, daha sonra da Miken dönemi başlamıştır. Girit’te Minos uygarlığı doruğa ulaştığı sırada, Miken Sanatı da Grek yarımadasında gelişmeye başlamıştır. Çiftçilikle ve denizcilikle uğraşan Giritliler, deniz bağlantıları nedeniyle birçok kültürle etkileşim içinde olmuşlar. M.Ö. II. binyıl başlarından 1200 yıllarına kadar olan dönemde, güney ve kuzeyde büyük şehirler ve saraylar kurulmuştur. *Knossos, Mallia, Hagia Triada, Zakro* ve *Phaistos* sarayları, M.Ö. 3. binyıl evlerinin gelişmiş bir şeklidir. Saray duvarları ince bir alçı tabakasıyla kaplanmış, bunların üzerine geometrik ve bitkisel motifler ile insan ve hayvan figürleri, mimari tasvirler işlenmiştir. “Bu sarayların farklı hükümdar ailelerine mi yoksa tek bir aileye mi ait oldukları bilinmemektedir. Saraylar en zengin tarım topraklarının yakınına kurulmuştur.”<sup>25</sup> Figürlü freskolara M.Ö. 1700’lerden başlayarak en çok Knossos sarayında, Amnisos villasında ve Hagia Triada sarayında rastlanmıştır. “Eski Mısır sanatıyla karşılaştırıldığında figürler kabaca çizilmiştir. Fakat yine de Mısır’da Yeni Krallıktan önce

<sup>24</sup> E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, ss. 42.

<sup>25</sup> Hugh Honour, John Fleming, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev. Hakan Abacı), İstanbul, 2016, ss. 69.

pek rastlanmayan hareket esnekliğine ve kıvraklığına sahiptirler. Minos resminde yılan tanrıçaları dışında çok az sayıda belirgin dini imge vardır. Ayrıca portre örneklerine de rastlanılmamıştır. Bu yönleriyle hem Mezopotamya hem de mısır sanatlarına tezatlık gösterirler. Minos Sanatının konusu esas olarak doğal dünyadan derlenmiştir. Kuşlar, hayvanlar ve bitkiler sarayların resimli duvarlarına canlılık katarlar. Thera Adasındaki bir evin, bayırlarda yükselen çiçeklerle ve göklerde uçan kuşlarla resimlenmiş bir odası vardır. (Resim 8) Girit saraylarında ve villalarında bulunan küçük kalıntılar, bu resimlerin benzerleriyle karşılaşılabileceği izlenimini uyandırmasına rağmen MÖ.1500'de yapıldığı kesinlik kazanmış bu evdeki eserler en eski tarihli manzara resimleridir.<sup>26</sup> Mineral ve metal oksitlerden elde edilen kırmızı, sarı, beyaz, mavi, yeşil ve siyah renkte, dayanıklı ve saf boya kullanıldığı duvar resimlerinde meanderler, eğik çizgiler, rozet ve spiral bantları gibi motiflerin de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.<sup>27</sup> Konu olarak saray yaşamından sahneler, dans ve eğlence sahneleri işlenmiştir. Knossos sarayının doğu kanadında, boynuzlarından yakaladıkları boğanın sırtında takla atan kadın ve erkek figürlerini gösteren resimler (Resim 7) ana tanrıça bayramları ile ilişkili dinsel yarışma sahneleridir.



Resim 7: Girit, Miken Duvar Resmi. M.Ö.1550 yılı.



Resim 8: Girit Miken Duvar Resmi, "Bahar Zamanı", Fresk.M.Ö.1550 yılı, Yaklaşık yüksekliği 2.29 metre, Thera (Santorini).

<sup>26</sup> Hugh Honour ve John Fleming, a.g.e, ss.70.

<sup>27</sup> Stylianos Alexiou, *Minos Uygarlığı*, (Çev. Elif Tül Tulunay), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1991, ss. 47.



Resim tekniği açısından Girit ile Mısır arasında belirgin farklılıklar vardır. Mısır duvar resimlerinde insan figürleri vurgulanmış, doğa ikinci planda kalmıştır. Natürizm Akımlarının ilk kez ortaya çıktığı Girit duvar resminde ise insan ve doğa bir bütünlük içinde verilmiş, ayrıca sadece doğa görünümünün işlendiği resimler de yapılmıştır. Resimlerde kuş bakışı bir perspektif uygulanmıştır. Yunan resim sanatına öncülük edebilecek resimler bu dönemde yapılmıştır.



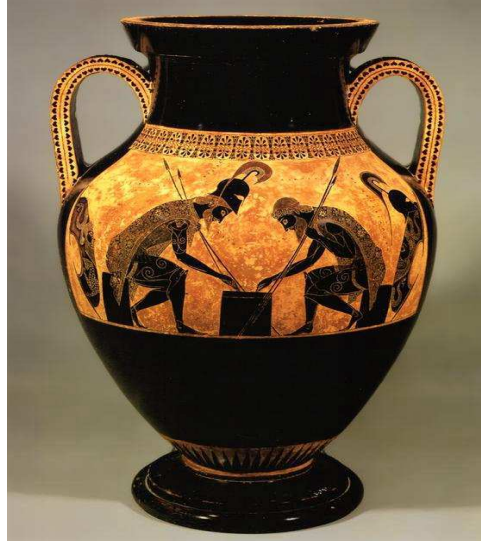
Resim 9: Miken Vazosu, M.Ö. 1800.

Yunan anakarısından gelen Mikenler tarafından istila edilen Girit Adası, yerli bir kültür üzerine gelişir. Miken seramiğinde kap yüzeyi geometrik bir karakterdedir ve şeritlerle parçalara bölünür; matematik bir düzendeki motifler kabı çevreler. (Resim 9) Bu süs düzeni Minos kültüründe yoktu. Bu ilk devreden sonra, Miken hâkimlerinin Girit'i zapt ettikleri ve bundan sonra da Miken'in, Minos'un saray üslubundan etkilendiği görülüyor. Fakat bu etkiler arkaik anlamdadır. Miken sanatında genel olarak matematiksel bir soyutluk görürüz. Bu özellik hem çizgilerde hem de yapılarda savaşçı ve istilacı bir halkın sanatı olarak belirir. Bu sanat Akaların sanatıdır.<sup>28</sup>

#### 2.4. Antik Yunan Resim Sanatında Mekân

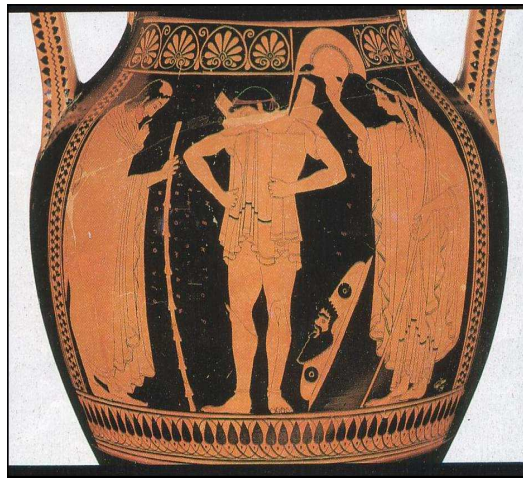
Gerçek anlamıyla resimde mekân yaratmaya yönelik ilk çabalarla Antik Çağ'da karşılaşılmaktadır. Antik çağda en çok üstünde durulan, hatta Antik çağ kültürü denince akla ilk gelen toplumlar Yunan ve Roma olarak bilinir. Akdeniz çevresinde yerleşmiş olan önemli Antik çağ uygarlıklarından Yunan ve Roma medeniyetleri İlk çağın diğer önemli uygarlıklardan etkilenirken kendine özgü bir sanat geliştirmeyi başarmışlardır. Mekân kavramıyla ilgili Eski Yunan resim sanatına (Resim 10) ilişkin bilgi alabileceğimiz kaynak Arkaik döneme ait çanak çömlek resimleridir.

<sup>28</sup>Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 20.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2017, s.139.



Resim 10: Erekiyas imzalı. "Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar" 'Siyah figürlü üslup'(Antik Yunan Arkaik Dönemi Vazosu) Vatikan Müzesi, İ.Ö.540 dolayı.

M.Ö 7.yy.sonları ve 6.yy.'da siyah figür tekniği (Seramiğin doğal rengi olan toprak rengi üzerine siyah figürler yapılarak-boyanarak elde edilmiş ve figürlerin ayrıntıları kazınarak belirtilmiştir. Bu dönemden başlayarak seramik yapmak ve boyamak sanat olarak görüldüğünden vazoların kaidelerine sanatçı adları yazılmıştır. (Resim 12) Sonraki dönemlerde ise (M.Ö 6.yy. sonundan 5.yy. sonuna kadar) kırmızı figür tekniği kullanılmıştır. Kırmızı figür çömlekçiliği Siyaha boyanmış vazoların kazınmasıyla elde edilmiş ve figürlerin ayrıntıları fırçayla çizilmiştir. Bu dönemde Sanatçı Euthymimides imzalı "Savaşa Giden Delikanlı" (Resim 11) adlı vazo resminde perspektif ilk defa bilinçli olarak uygulanmıştır.<sup>29</sup>



Resim 11: Euthymides imzalı. "Savaşa Giden Delikanlı" 'Kırmızı figürlü üslup' İ.Ö.500 civarı. Münih Antiquarium Müzesi, (Antik Yunan Arkaik Dönem Vazosu).

<sup>29</sup> E.H. Gombrich, a.g.e., ss.51.

Gombrich, bu eserde yer alan perspektif görünümü hakkında Sanatın Öyküsü adlı kitabında şu şekilde bahsetmiştir; (*Resim 11*)

Resimde, savaş zırhlarını giyen genç bir savaşçığı görüyoruz. Yanlarda ona yardım eden, büyük olasılıkla anne-babası, halen katıca yandan betimlenmiş. Ortadaki gencin başı da öyle. Bu başın karşıdan görülen vücutla uyuma sokulması çabasının, ressam için kolay bir iş olmadığını gözlemleyebiliriz. Sağ ayakta 'güvenlikle' çizilmiş, ama sol ayak kısaltımlı (rakursi) yapılmış. Bu ayrıntı, eski sanatın mezarının kazıldığı, sanatçının her şeyi açık seçik biçimde yapıtına sokmak istemediği, tersine nesneyi gördüğü açığı dikkate aldığı anlamına gelmektedir. Savaşçının kalkanı ise, hayalimizde tasarlayacağımız gibi yuvarlak değil, yandan görünen ve duvara dayalı bir kalkandır. Bu resmi bir öncekiyle karşılaştırdığımızda Mısır sanatından alınan dersin yadsınmadığını görürüz. Yunan sanatçıları figürlerine yine de bir dış çizgi vermeye ve kompozisyonu zorlamaksızın, o sahneye, insan vücuduna değin bütün bildiklerini sokmaya çalışıyorlardı. Hala, kenar çizgilerinin belirginliğini ve çizimin dengesini seviyorlardı. Doğada göze çarpan herhangi bir şeye öykünmekten uzaktılar henüz. Eski kural, o yüzyıllarda geliştirilmiş olan insan biçiminin örnek-imesi, yine çıkış noktasıydı onlar için; şu farkla ki, bunları kesinlikle dokunulmaz şeyler saymıyorlardı artık.<sup>30</sup>



Resim 12: Beyaz Toprak Lekythos, "Kadın ile Hizmetçi", Antik Yunan Dönemi, İ.Ö.460.

M.Ö 5.y.y. da sanat yalnız tapınaklara ya da resmi nitelikte yapılara hükmediyordu. Klasik dönem sanatı yüksek çevrelerden başka alt tabakalara da girmekte gecikmemiş bu arada şekil ve bezeme bakımından sanat eseri olmak iddiasında bulunan vazolar da ortaya koymuştur. Bunlar arasında Atina'da beyaz zemin üzerine çizgi tekniğiyle resmedilen

<sup>30</sup> E.H. Gombrich, a.g.e., ss.52.

tasvirler kapsayan ‘‘lekythos’’lar (*Resim 13*) önemli bir yer tutmaktadır. ‘‘Diğerlerine kıyasla küçük, mükemmel bir zarafete sahip bu testiler, vücudu temizlemekte kullanılan yağın konulması için yapılır ve birçoğu cenaze merasimlerinde kullanıldıktan sonra ölüyle beraber toprağa gömülürdü.’’<sup>31</sup>



Resim 13: Lekythos, M.Ö.5.yy. sonları.

Vazo ressamları ilk zamanlar Polignotos, Panainos ve Mikon, sonraları Apollodoros, Parhasios ve Timantes gibi büyük duvar ve tablo ressamlarının etkisi altında kalmakla beraber mitolojik sahnelerden başka Atina’nın günlük hayatından alınmış çeşitli konuları tanımlamakta, perspektif kuralları ve gölge-ışık oyunlarına önem vermekte ve birer sanat eseri saydıkları resimlerinin altına imzalarını atmaktadırlar. 5.yy.ortalarına doğru bu resimlere vişne kırmızısı, beyaz ve altın yaldızı katılmak suretiyle kırmızı figür tekniğine daha zengin ve daha çekici bir polikromi verilmek istenmiş fakat buna rağmen bu çeşit vazoların Peloponnes harbi sonunda bütün pazarların Atina mallarına kapanması üzerine ortandan kalkmasının önüne geçilememiştir. Vazo sanayisinde ön safta gelen Atina bu dönemde kırmızı figür tekniğine beyaz ve altın yaldızı gibi başka renkler katmak suretiyle daha ılımlı görünmek istemekte, figürlerde derinlik ve perspektife önem vermekte, figürlerin sayısını arttırmakta, çehreler patetik bir ifade, hareketler canlılık hatta şiddet kazanmakta, kontur hatları büyük bir ustalıkla çizilmiştir.

Yunan sanatı, Helenistik dönemde değişikliğe uğramıştır. Bu dönem, M.Ö 323-31 arasını kapsar. Bu çağda, Büyük İskender’in parçalanmış olan imparatorluğunun yerinde doğan devletler, yeni kültürün temsilcileri olurlar. Böylece Grek kültürü, Ön Asya’dan

<sup>31</sup> Hugh Honour ve John Fleming, a.g.e., ss. 144.

Mısır'a kadar olan ülkeleri etkiler. Hatta İnan ve Hindistan 'da bile Grek kültürünün izleri görülür. Müzeler ve kitaplıklar kurulur. Bu dönemde sanat artık dinle olana bağıını büyük ölçüde yitirmiş, sanatçılar teknik sorunlarla ilgilenmişlerdir. Klasik dönemin ideal güzel anlayışının yerine gerçekçilik karşımıza çıkar. Tanrısal ifade ortadan kalkmıştır. İnsan duyguları ve karakteri ana konu olmuştur. İdeal insan yerini sıradan insanlara bırakmıştır. Roma'dan duvar ve Mozaik resmi biçiminde azımsanmayacak sayıda örnek kalmıştır. (Resim 14) Çoğu örnekte doğacı bir eğilim göze çarpar. Biçimler nasıl bir çevre içinde gözlemlenmişse, o çevre içinde betimlenmeye çalışılmıştır.<sup>32</sup>

Helenistik çağın bitimiyle sanatın merkezi Batı Anadolu ve Yunanistan'dan Roma'ya kaymıştır. Roma resim sanatında Yunan etkileri görülmektedir. Günümüze kalan örnekler ağırlıklı olarak şehir dışındaki villaların duvarlarını ve tavanlarını süslemek için kullanılan fresklerdir.(Resim 14) Ancak Roma edebiyatında tahta, fildişi ve başka malzemelerin üzerine yapılan resimlerden de bahsedilir. Pompei'de Roma resim sanatına ait birçok örnek bulunmuştur ve bunlara dayanarak sanat tarihçileri Roma resim sanatı tarihini dört döneme ayırırlar. Roma resim sanatının Duvarcılık üslubu olarak da adlandırılan ilk üslubunda MÖ 2. yüzyılın başından MÖ 1. yüzyılın başlarına ya da ortalarına kadar olan dönemde uygulanan Sıva üstüne çeşitli renklerle yapılan dikdörtgen panellerde mermer levha imitasyonları, renkli mermere benzeyen boyalı stuko rölyefler kullanmışlardır. Roma resminin ikinci üslubunda ise (MÖ.80-20) sütunlar ve çıkıntılar gibi mimari unsurları öne çıkarmış, üç boyutlu bir etki yaratmak için onları gölgelendirmiştir. Manzara sahneleri, yanında buldukları pencerelerden görünen gerçek manzaraların taklitleridir. Bu üslupta mimari çizgileri ve manzaraları gerçekçi bir şekilde resmetmek amaçlanmıştır. Üçüncü üslup (MÖ.20-MS.60) Augustus'un döneminde ortaya çıkmış ve basit süslemeyi tercih ederek ikinci üslubun gerçekçiliğini reddetmiştir. Bu dönemde yapılan duvar resimleri, nakışlı dekoratif tasarımlar içinden zor seçilebilen iki boyutlu fantastik figürler ve manzaralar içerir. Dördüncü üslup (M.Ö.60-M.S.79), İkinci ve Üçüncü üslupların eklektik birleşiminden oluşan bir versiyonudur. Bu üslupta, İkinci üslup'un katı formları tekrar ortaya çıkar ve duvar, farklı mekânsal düzlemlere bölünerek daha uzaktan görünen manzara sahneleri ile boyanır.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Jean Jacques Maffre, *Yunan Sanatı*, Dost Yayınları, (Çev. Işık Ergüden), 2013, ss. 147-152.

<sup>33</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul, 2017, ss.63.



Resim 14: Boscorale Villası, Roma, Freskolar, M.Ö. 50-40.

### 2.5. Roma Resim Sanatında Mekan

Roma resim sanatının örneklerinden günümüze ancak duvar resimleri ve mozaikler gelebilmiştir. Ahşap panolar üzerine bir tür tablo yapıldığı bilinmesine rağmen çağımıza ulaşabilen bu tür bir resim yoktur. Öteki örneklerde ise (duvar resmi ve mozaikler) mimari çevre betimlemeleri, peyzajlar, mitolojik sahnelere ve günlük yaşam sahnelerine dek her tür konunun genellikle gerçekçi bir tutumla işlendiği görülür. Roma resim sanatı hakkındaki bilgiler daha çok evlerden ve mezarlardan ediniliyor. Roma resimlerinde figürlü panolar, figürlü-figürsüz manzaralar, natürmortlar (cansız doğa resimleri) ve portreler yer alır. Bu resimlerin kaynaklarının Roma heykelinde olduğu gibi çoğunlukla eski Yunan resimlerinde olduğu bilinmektedir. Fakat Roma'da uygulamaları, teknikleri ve perspektif kuralları Roma sanatına özgüdür. Roma sanatı genelde her alanda Yunan sanattan etkilenmiş ve Yunan sanatını taklit işine girişmiş; ancak bunu yaparken kendi niteliklerini de yansıtabilmiştir.<sup>34</sup> Günümüze gelemeyen Yunan heykelleri Romalı sanatçıların taklitleriyle günümüze ulaşmıştır. Yalnız bir farkla, Roma sanatı özellikle portre alanında önemli bir ayrıcalığa sahip olmuştur. Resim sanatında figürler Yunan kaynaklı olmasına rağmen kompozisyondaki düzene Roma anlayışı egemen olmuştur. Romalı ressamlar perspektif ve mekân sorunlarıyla ilgilenmişlerdir. Bu bakımdan resimlerdeki derinlik izlenimleri onların bir buluşu sayılabilir. Doğalcı bir eğilim gözlenen Roma resminde boşluk ve doluluk kullanımının önemsenmiş olduğunu gözlemlenir. Roma dönemi sanatçıları kendilerine özgü ışık gölge dağılımlarıyla belirlenmiş Empresyonist bir üslup sergileyen, figürlerde anlık

<sup>34</sup> Adnan Turani, a.g.e., ss. 201-202.

ifadelerin yer aldığı özgün eserler yapmışlardır. Küller altındaki Pompei'nin gün ışığına çıkarılması neticesinde Roma resmi hakkında önemli bilgiler edinilmiştir. Bazı resimlerde açık seçik, kesin çizgi ve renk Klasizmine bir dönüş gözlenir. Sonrasındaki resimlerde ise Empresyonist eğilimler karşımıza çıkar. Mozaik resim ve süsleme geleneği Roma resim sanatı ile bağıntılıdır. Örneklerine Pompei'de rastladığımız örnekler küp biçiminde renkli küçük taşların dizilmesiyle yapılmış ve bu teknikle de Yunan resimleri kopya edilmiştir. Mozaik resimlerinin en ünlüsü M.Ö. 4.yy.'da yapılmış bir Yunan resminin kopyası olduğu tahmin edilen ve Pompei'de bulunan İskender mozağıdır.(Resim 15)



Resim 15: Issos Savaşı, İskender Mozağı, Pompei, M.Ö.4.yy.



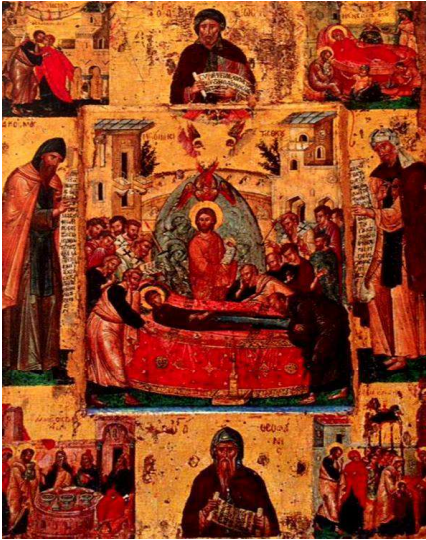
Resim 16: İskender Mozağı Ayrıntı

M.S. 2. ve 3. Yüzyıllarda mozaik sanatında göz yanıltıcı perspektifle yapılmış manzaraların yanı sıra geometrik düzenler arasında figürler ve süsleme motifleri yaygındır. M.S. 4. ve 5. yy' lara kadar uzanan geç roma devrinde ise figürlerin kaynaştığı büyük düzenler meydana getirilmiştir. Roma mozaik sanatı erken Hıristiyan ve Bizans sanatını da etkileyerek çok kullanılan bir tekniğinde öncülüğünü yapmıştır. Roma imparatorluğunun ikiye ayrılması ile M.S.(395) ile doğu bölgesine egemen olan Bizans, Orta Çağ boyunca en büyük devletlerden biri olmuştur.

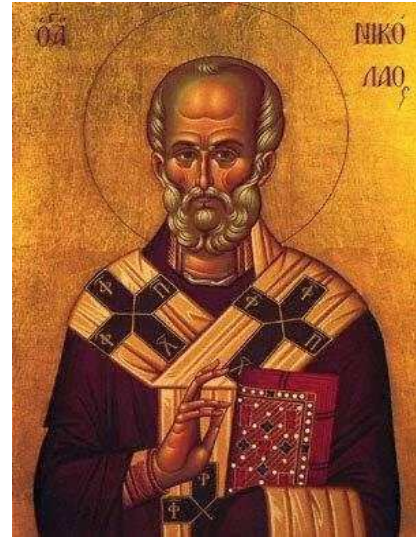
## 2.6. Bizans Resim Sanatında Mekân

Bizans sanatı, bir yandan İlk Çağ Roma sanatından diğer yandan da yayıldığı topraklar üzerinde daha önce var olan uygarlıkların (Anadolu, İran, Mısır, Yunanistan, İtalya) sanatından etkilenmiştir. Bizanslı sanatçılar zamanla kendi sanatlarını oluşturmuşlardır. Bu dönemde yapılarda dinsel süslemeye önem verilmiştir. Bizans döneminde resim sanatı, fresk ve mozaik tekniğiyle yapılmış resimlerden başka, ikonalar, minyatürler ve kumaş resimleri de vardır.

Bizans sanatında mumlu boylarla yapılmış ikonalar vardır. Bu mumlu boya resimler, Bizans sanatının tablo resimleridirler. İkonalar özellikle XII.-XV. yüzyıllar arası çoğalmaktadır. Hatta İtalyan Rönesansı'ndan önce, tabloda peyzaj unsurlarının kullanıldığı ilk resimler bu ikonlardır. Figür arkasındaki zeminin, altın yaldız yerine peyzajla doldurulması, Bizans sanatının önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>35</sup> (Resim 18)



Resim 17: Meryem'in Uykusu İkonası, Tutkallı alçı taban üzerine altın yaprak ve tempera ile yapılmış, Erken 15.yy.



Resim 18: Aziz Nikola İkonası, Panel üzerine tempera, 108x79.5 cm, 14.yy.başı.

<sup>35</sup> Adnan Turani, a.g.e. ss. 214.



İkonaklazma döneminde (725-843) konulu ve figürlü resimlerin yasaklandığı bir dönem olup, kiliselerin duvarlarına daha çok, üzüm, balık, horoz gibi sembolik resimlerle yalın haç biçimleri kullanılmıştır. Resim yasağı dönemi sona erdiğinde eski geleneklere devam edilmiştir. Orta Bizans döneminde ise dinsel ikonografi değişmiş, mozaiklerde işlenen konular artık daha sistemli ve özenli bir şekilde ifade edilmeye başlanmıştır. Üslup, özellikle giysi ve yüzlerin resmedilmesinde, belli bir sertliğe karşın, antik çağ sanatını çağrıştıran bir sağlamlık ve güzelliğe erişmiştir. Mozaikler artık öykülemeye dayanmayıp, kutsal bir nitelik ve sert bir ikonografik düzen taşımaya başlamıştır. Geç Bizans Döneminde ise Orta Bizans Dönemi resim sanatının genel havasından sıyrılan Geç Dönem resimlerinde ortaya çıkan en önemli özellik, resimlerin artık kilise mekânına eskisi gibi uymadan, kendi mekân özelliklerine sahip çıkan bir tarza yönelmesi olarak görülmektedir. Geç Bizans devri sanatçıları, mekân anlayışını geliştirmek amacıyla, resimlerin arka planlarını dikkatlice kullanmış, derinlik etkisini yaratabilmek için kompozisyonlarına mimari elemanlar ve Helenistik etkili manzara motiflerini eklemiştirler. (Resim 18) Bu üslup çabaları ise, resim mekânına, içinde plastik ifadenin güçlendiği bir duygu derinliği ve gerilimi sağlamıştır. Üslup ayrıca, renk kullanımı ve çizgisel oyunlarla zenginleştirilmiş, canlı ve hareketli ifadeler zarif ve bir o kadar da doğal olarak resmedilmiştir. Bizans'ın son altın çağı olarak adlandırılan Geç Bizans Döneminde ise (M.S 4.yy) ise, Bizans mozaik sanatının son önemli örnekleri verilmiştir. Bu dönemde Bizans mozaik sanatı değişik özellikler göstermiş, antik çağın estetik anlayışı ve yöntemlerini birleştiren bir tarz ortaya koymuştur. Bu yeni üslubun doğmasındaki en önemli etken ise, Bizans resim sanatının katı ikonografik resim programından kurtulmuş olmasıdır. Sanatçılar üzerindeki baskılar azalmış, bu ise daha düzgün mozaik tasarımların yaratılmasına fırsat tanımıştır.<sup>36</sup>

## 2.7. Ortaçağ, Romanesk ve Gotik Dönemi Resimlerinde Mekân

Resimsel mekân ya da resimde mekân sorunu Ortaçağ'da yeniden gündemden kalkmıştır. Ortaçağ sanatçısı resimde mekânı, dine bağlı ve inançları doğrultusunda yorumlamış, figürlerin arka kısmında altın yıldız kullanarak ruhani bir etki yaratmıştır. Gerçeği yansıtmak yerine rengi ışığa bağlı değişikliğe uğratmadan, ayrıntısız bir şekilde ve sembelleri kullanarak dinin içeriğini vurgulamaya çalışmıştır. Resimlerde figürlerin arkasında ton geçişi olmadığı için, mekânda derinlik yoktur. Ortaçağda derinlik kavramı

<sup>36</sup> Adnan Turani, a.g.e., ss. 215.

simgesel görünmektedir. Bu yalnız batı için değil, doğu dünyası için de geçerlidir. Roma İmparatorluğunun yıkılmasından sonra Avrupa’da birçok krallık kurulmuş, bu krallıkların Hıristiyanlığı kabul etmeleri nedeniyle dine büyük önem vermişlerdir. Ortaçağ’da Avrupa’da bu nedenle sanat dinin etkisinde kalmıştır. Ortaçağ resminde anlatılan olaylarda, genellikle, bu dünyaya ait herhangi bir şey yansıtılmamıştır. Çünkü ikon resminin asıl amacı, okuma yazma bilmeyenlere dini görsel yolla göstermektir. Bunun için Tanrısallığı simgelerle ifade etmişlerdir. Çünkü doğa gözleminden değil doğanın işaretlerinden faydalanılmaktadır yani işaretler nesnelere yerini tutmuştur. Olayları ifade etmek için resimde kullanılan nesne ve figürler, öbür dünyaya ait birer sembol olup dolayısıyla bu dünyaya ait perspektifsel yaklaşımlar ve bu yaklaşımların yaratmış olduğu mekân anlayışı yer almamıştır. Burada var olan mekân, derinliğin görülmediği ideal bir uzamdan oluşmuştur. Bu dönem resminde kullanılan nesne ve figürler; genellikle vücut özelliklerinin belli olmadığı bol kıyafetler içine saklanarak yan yana, üst üste sıralanmıştır. Dindeki değişimler sanatı da etkilemiş ve değişimlere neden olmuştur.



Resim 19: Romanesk dönem freskleri (Savin sur Gartempe Kilisesi) 11.yy.



Resim 20: Ayasofya Apsis Mozaïği, 9.yy.

Roman Sanatı İ.S. 900-1200 yılları arasında görülür. Romanesk dönemde Minyatürler, Duvar resimleri, freskler, mozaikler, işlemeler, goblenler, heykeller, ikonalar, vitraylar görülmektedir.(Resim 19-20) Bunlar haricinde metal, emaye, fildişi haçlar; şamdan ve kadeh gibi törensel eşyalar ile resimli el yazmaları da bulunmaktadır.<sup>37</sup> Mozaik resimler,

<sup>37</sup> Stephen Farthing, a.g.e., ss. 108.

sağlam bir biçim ve üst düzey bir gerçeklik anlayışı ile duvarlara resmedilmiştir. Konu olarak günlük yaşamdan alınmış sahneler, peyzajlar ve natüromortlar yer alır. Duvar resimlerinde gerçeklik duygusu ve doğaya yakınlık hiçbir dönemde olmadığı kadar belirgindir. Bilimsel perspektif yoktur; ama sanatçılar, nesnelere gözden uzaklaştıkça küçüldüğünü bilerek, yaptıkları mozaik resimlerinde de bunu hissettirmişlerdir.

12 yy. ikinci yarısında Romanesk tarzının değişime uğramasıyla ortaya çıkan Resimde Gotik stili 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başlarına Fransız katedrallerinde kullanılan vitraylı pencerelere dayanmaktadır. Bu renkli çizimler, kıvrımlı çizgilerin ve ince uzun figürlerin kullanıldığı dönemin heykel stili olmuştur. Vitray sanatının yanında özellikle Fransa'da Gotik stil parlak elyazmaları süslemeleri de gelişmiştir.<sup>38</sup> 13. Yy. sonunda, figürlerin çizgisel stiline estetik sağlamlık eklenmiş ve bu yüzyıl sonundan 14. Yüzyıl sonuna kadar Gotik tuval resimleri ve duvar resimleri İtalya'da doruk noktasına ulaşmıştır. Resimde yer alan mekân, resmin anlamını ve etkisini kuvvetlendiren bir unsur olmuştur. 14. yüzyılı kapsayan sanat hareketleri bir yandan Uluslararası Gotik dönem olarak adlandırılırken, diğer taraftan bu devre, Rönesans sanatına hazırlık olarak nitelenir. Bu devrede iki sanat okulu özellikle dikkati çeker: Bunlardan biri ressam Cimabue ile Giotto'nun yer aldığı "Floransa Okulu", diğeri ise Ressam Duccio'nun bulunduğu, "Siena Okulu" dur. Bu okullar Geç Gotik ile Erken Rönesans dönemlerini birbirine bağlar. Bu okullarda, 200 yıl sürecek Rönesans plastik sanatlarının temelleri atılmıştır. Böylece bu temeller altında, stil dağılımlarını açıklayan sanatçıların da yolu iyice açılmıştır. Floransa okulu sanat tarihine Eski Yunan'ı hatırlatan insancıl değerleri getirmiştir. Floransa okulu resim tekniğinde iki büyük yenilik yapmıştır. Bunlardan birincisi Perspektif keşfedilmiş, diğeri ise Natürel renklenme gündeme gelmiştir. Cimabue Floransa kentindeki resim sanatının öncüsüdür. O, Bizans resim sanatının ortaya koyduğu estetiğe bağlanmış olmasına karşın, bu estetiğe bir heyecan ve yaşam ögesi katmış, daha sonra bu yarattığı sanatsal kişilik yapısı, arkadaşlık ettiği öğrencisi Giotto tarafından değerlendirilmiştir. Resmin mekânla, özellikle kilise duvarı ile ilişkilenmesinde sergilenişin yarattığı dekoratiflik unsurunun kırılması Cimabue ile gerçekleşmiştir. O, kilise duvarlarının girintili çıkıntılı kısımlarında bitkisel ve geometrik formlar kullanarak, o yüzeylere figürasyonu sokmaktan kaçınmıştır. Temel kaynaklara, özellikle Vasari'nin notlarına göre<sup>39</sup>, Giotto'yu da bulup, ortaya çıkaran

<sup>38</sup> S. Germaner, *Gotik Üslup*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt II, Y.E.M Yayınları, 2008, s. 693.

<sup>39</sup> Giorgio Vasari (1511-1574) İtalyan Ressam, Mimar ve Yazar. (Pavel Florenski, Tersten Perspektif, Çev. Yeşim Tükel, Metis yayınları, 2013, s.78.)

oldu. Ters Perspektif Bizans resim sanatının vazgeçilmez mekân özelliklerinden biriydi. Genelde İtalya'da 13. hatta 14. yüzyılda resim yapan ve Cimabue gibi Bizans resim sanatının izlerini sürenlerin de kullandığı önemli bir özellikti.<sup>40</sup>“Cimabue, Meryem ve Çocuk İsa tablosunda Naturalist bir yaklaşım sergileyerek ikonalarındaki figürler, daha yumuşak ifadelere sahiptir ve bu, geçmişteki ikonalara kıyasla daha doğal mimiklerin ortaya çıkmasını sağlar.”<sup>41</sup>



Resim 21: Cimabue, "Meryem ve Çocuk İsa", Panel üzerine tempera, 385x223 cm, 1280-85.

Sanatçının özellikle “Tahtta Oturan Meryem ve Çocuk İsa” kompozisyonlarına (Resim 21) baktığımızda, tahtın ters perspektifi ele veren zeminle buluştuğu kısımlarda Cimabue'nin ustalığını konuşurarak, bunu örtbas etmeye çalışması, onun ilerici bir yanına işaret eder. Modern sanatın ilk noktasını oluşturan bu sanatçı, fresko teknikli, dinsel temalı yapıtlarında 14. yüzyılın başlarında bir uzam tartışmasını başlatmış olmasıyla, bugün bile izleyici üzerindeki etkisini sürdürmektedir. Giotto'dan önceki resmin gelişimine bakınca perspektif, dolayısıyla derinlik eksikliklerinden ötürü, resimde elemanlar ve ön ile arka plan

<sup>40</sup> Tersten Perspektif, kimi zaman bozulmuş ya da hatalı perspektif olarak da tanımlanır. Tersten Perspektif kendine özgü çeşitli çizim teknikleriyle uğraşmaktan yorulmadığı gibi, ikonlardaki gölgelendirmelerde de belirleyicidir. Tersten Perspektif yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çok merkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. (Pavel Florenski, Tersten Perspektif, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, 2013, s.43.)

<sup>41</sup> Stephen Farthing, a.g.e., ss. 75.

arasındaki uzam fark edilememekteydi. Bu, şu demektir: Zayıf ve yetersiz bir mekân anlayışı vardı o zamanlarda. Böylesi bir mekân anlayışı, elemanlar arasında olgun bir uzam ilişkisi kurgulamadığından, eleman oluşumları da istenilen sonuçlara ulaşamamıştı. Buna, oturmamış, proporsiyonu iyi olmayan eleman denir. Sanat olgusu, Giotto'nun önüne böyle gelmiş, onun elinde çehre değiştirmiştir. Ne kadar dinsel konuları işleyerek, dinin hizmetinde olsa da, tamamen kendisine ait vurguları ortaya koymaktan hiç çekinmemiştir.

Önce resmin anlamsal boyutunu etkileyecek olan ve resmi dinsel etkilerden kurtaracak eleman seçimlerine gitmiş (Bizans sanatındaki figür anlayışını yıkmış, figürlere üst düzeyde hacim yüklemiş, böylece doğalcılığı yakalamıştır.), böylece sanat dinin değil, insanın parçası haline gelmiştir. Giotto öncesi figürlere baktığımızda, mekân duyarlılığının olmamasından ötürü figürler yere sağlam basmıyordu. Bu nedenle bedenler, bütün mekân içinde doğru bir oran kazanmaya başladı. Ruh taşıyan bir figür söz konusu oldu. Mekânla ve dolayısıyla boşlukla ilişkili bir figür söz konusuydu artık. Figür mekânı bir bütün içinde kavrayabilmekte ve söz konusu bu mekânda gereği gibi doldurma ve boşaltmalar yapabilmekteydi.<sup>42</sup>

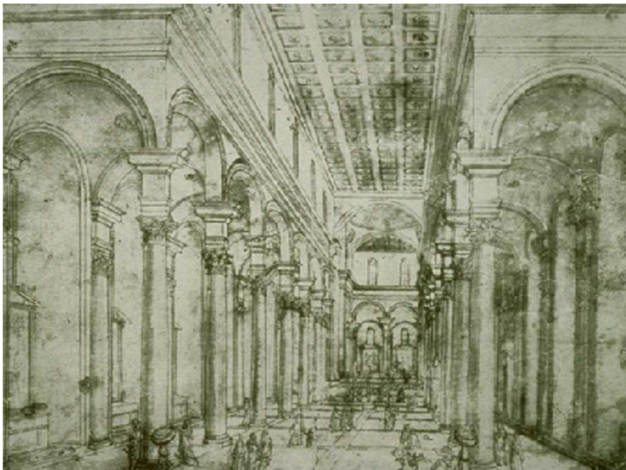


Resim 22: Giotto di Bondone, "Sarayın Rüyası", 1297-1299.

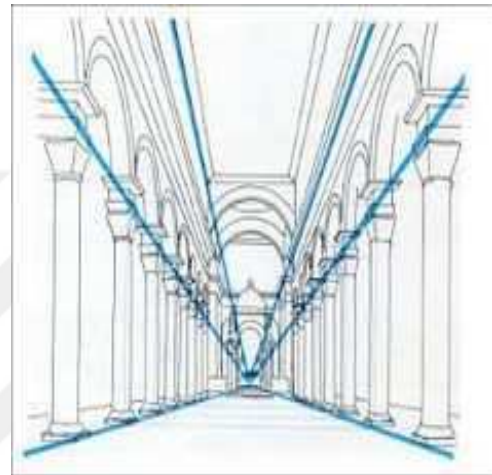
<sup>42</sup> Özkan Eroğlu, *Rastlantı ve Düzen*, Kendi Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 45.

**2.8.Brunelleschi ‘Santo Spirito Kilisesi çizimi’ 1428, Massacio ‘Kutsal Teslis’1427, Paolo Ucello, ‘San Romano Savaşı’1450.**

Rönesans öncesi resim-mekân ilişkisi, resmin yer aldığı mekânla sınırlıydı. Perspektifin bilinmeyişi, derinlik duygusu ve mekân algısını engellemiş; ancak espasla (nesnelere arasındaki boşluklarla) yaratılan bir derinlik duygusu oluşturulabilmişti. Rönesans’la birlikte perspektifin bulunuşuyla mekân, resim sanatının önemli konularından ve aynı zamanda da sorunlarından biri olmuştur. Perspektifin bilinçli olarak kullanılmasıyla



Resim 23: Brunelleschi, Santo Spirito Kilisesi çizimi, İtalya, 1428.



Şekil 1: Tek kaçırlı perspektif çizim metodu.<sup>43</sup>

birlikte iki boyutta, üç boyutlu bir etki, ayrıca figürlerin ve nesnelere üzerinde ışık ve gölge kullanılarak plastik bir görünüm sağlanmıştır. “Brunelleschi, doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin bizim bakış açımızdan, ‘çizgisel bir perspektif’ içinde uzaktaki tek bir noktaya uzandıklarını keşfetmişti.(Resim 23)

Alberti<sup>44</sup> onun bu keşfi ışığında, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu bir yüzeye mekânsal olarak yansıtılmasını sağlayan bir konsept geliştirdi. Alberti, resmin derinliklerindeki bir noktada birleşen tüm çizgilere orantılı olarak yatay ‘mekân çizgilerinin’ aralıklarını hesapladı ve böylece nesnelere gözden uzaklıklarına göre küçüldükleri bir matriks (ızgara) oluşturdu.<sup>45</sup> (Şekil 1)

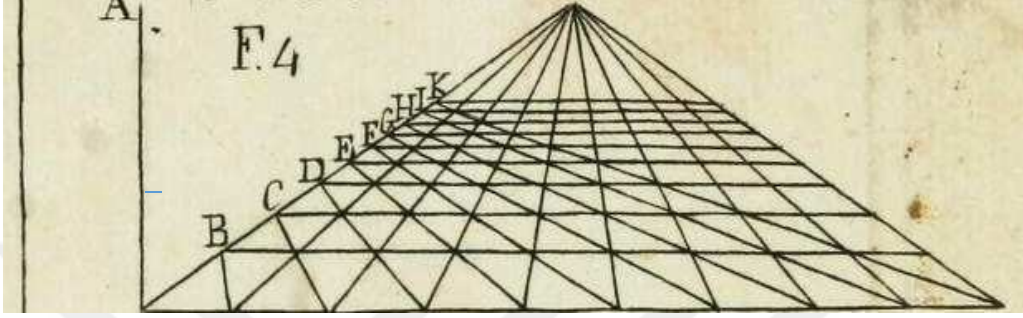
<sup>43</sup> Brunelleschi, Santo Spirito Kilisesi Tek Kaçırlı Perspektif çizim metodu.

<https://pt.slideshare.net/abaj/arquitetura-renascentista> (Erişim Tarihi:29.05.2018)

<sup>44</sup> Leone Battista Alberti: Perspektifin icadının atfedildiği bir diğer İtalyan ressam, şair, dilbilimci, filozof, mimar, müzisyendir. Alberti, resim sanatı üzerine yazdığı üç kitabı 1435’te Floransa’da tamamlamıştır. Bu kitaplarda Alberti resim tablosunu dünya’ya bir bakışın aynası olarak sunar. Ayna etkisinin gerçekleşebilmesi için ressamların gözümüzün alışkın olduğu mesafeleri belirlemeleri gerekir der, İzleyicinin gözü ile resim arasındaki bu mesafe için belirli bir aralığın seçilmesi şarttır. Böylece, tuval ile aramızdaki gerçek mesafe resimlenen dünyanın kurgusal mesafesine dönüşür.(Hans Helting, Floransa ve Bağdat Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi, İstanbul,2017, s.175.)

<sup>45</sup> Anna-Carola Krausse, *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, 2005, s. 9.

Alberti, Perspektifi icat edenlerin Mimar Filippo ile arkadaşı Donatello olduğunu da söylemiştir. <sup>46</sup>(*Resim 23*) “Brunelleschi ise düz bir zeminde derinliğin nasıl vurgulanacağı ile ilgili teorilerini uygulamaya koymuştur. Erken Rönesans dönemi heykeltıraş ve mimarlarından Floransalı Flippo Brunelleschi tek kaçıslı perspektif kanunlarını yeniden keşfeden ilk Rönesans ustalarındandır.(*Resim 23*)



Şekil 2: Leon Battista Alberti'ye göre satranç tahtası biçiminde bölümlenmiş 'zemin karoları'nın perspektif konstrüksiyonu.<sup>47</sup>

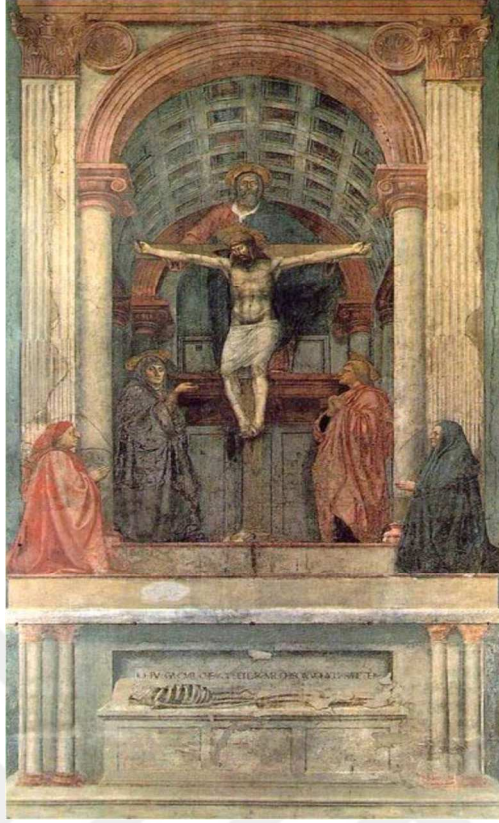
Floransa' daki Santa Maria Novella kilisesinde Masaccio, bir şapeli izleyicinin önüne açılıyormuş gibi görünecek şekilde resimleyerek potansiyel perspektif oyunlarını keşfetmiştir.<sup>48</sup> Gerçek mekânın derine giden çizgileri resmin içerisinde de devam ederek yer almıştır. Masaccio tarafından, matematiksel kurallara dayanılarak yapılan ilk resimlerden biri olan, “*Kutsal Teslis(Üçlü)*” resminde görüldüğü gibi, perspektif üç boyutlu mekân etkisi yaratmak için kullanılmıştır. (*Resim 24*) Bu resim, kaçış çizgileri yoluyla üç boyutluluğun sağlandığı ve bütünsel bir gölge ışık oyunuyla sistemli bir mekânın yaratıldığı ilk perspektif resim olmuştur. Işık-gölge düzeni merkezde bulunan İsa'yı net bir şekilde aydınlatacak şekilde uygulanmıştır. Ayrıca bu ışık-gölge düzeni, kompozisyonda birlik ve bütünlüğü sağlayıcı bir nitelik taşımaktadır.<sup>49</sup> Masaccio'nun yaratmış olduğu mekân ve bu mekân içinde yerleştirilen figürlerin mekân-insan açısından kurmuş oldukları ilişki, bu dönem için önemli bir dönüm noktası olmuştur.

<sup>46</sup> Hans Belting, *Floransa ve Bağdat Doğuda ve Batı'da Bakışın Tarihi*, Koç Üniv. Yayınları İstanbul, 2017, ss. 169.

<sup>47</sup> Leon Battista Alberti'ye göre satranç tahtası biçiminde bölümlenmiş 'zemin karoları'nın perspektif konstrüksiyonu  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Della\\_Pittura\\_Alberti\\_perspective\\_vanishing\\_point.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Della_Pittura_Alberti_perspective_vanishing_point.jpg) (Erişim Tarihi 23.05.2018)

<sup>48</sup> Stephen Farthing, a.g.e., ss.151.

<sup>49</sup> Anna Carola Krausse, a.g.e., ss.9.



Resim 24: Masaccio, "Kutsal Teslis (Üçlü)", Fresk, 680x475 cm. 1427, Santa Maria, Novella, Floransa.

Rönesans'ın İtalya'daki önemli isimlerinden biri de Paolo Ucello'dur. Resim 25'de Floransa birliklerinin düşmanlarını yendikleri San Romano Savaşını betimlemiş olup, eserinde, sol ön bölümde yerde yatan savaşçı, bir perspektif kısaltım olan rakursi ile çalışılmış ve daha önce böyle bir figür hiç çizilmemiştir.<sup>50</sup> (Resim 25) Ayrıca eserin mekânında ön-arka plan ilişkisi figürlerin büyük ve küçük resmedilmesiyle açıkça gösterilmiştir. Sanatçı ön plandaki atlarda ve zeminde uyguladığı ışık ile gözü ön plana yönlendirmiştir. Ayrıca, resminde zemindeki mızrakları kaçış noktasına doğru uzatarak perspektif kurallarına göre yerleştirmiş mekânda derinliği güçlendirmiştir.

<sup>50</sup> E. H. Gomrich, a.g.e., ss.254.





Resim 25: Paolo Ucello, "San Romano Savaşı", Ahşap üzerine yağlıboya, 181,6x 320 cm, 1450.

Rönesans resminin ortaya koyduğu mekân algılayışı ve mekânın sınırını öteleyen yanılısamanın yarattığı etkiyle dünyanın algılanışı, yeni buluşların ortaya çıkması, yanılısamanın fiziki gerçeğin görme biçimini değiştiren icatların bulunuşunun ortamını hazırlamıştır. Pusula ve merceğin bulunuşu bu duruma örnektir. (Yön kavramına dair bilgi derinliğinin ve görme pratiğine katkının söz konusu sorunla ilişkisi önemlidir.)

Rönesans sürecindeki keşif ve icatlar yalnızca fizik yasaları düzleminde bilime hizmet etmezler. Bunlar aynı zamanda yeni bir görme pratiğinin oluşumuna da katkı sağlarlar. Buna bağlı olarak da bakan, gören, izleyen açısından yeni görüntü gerçeklikleri belirir. Rönesans'ın yarattığı birey kavramı, zaman-mekân algısını Tanrı'dan uzaklaştırmış ve insana yaklaştırmıştır. Rönesans öncesi bir döneme ait resimde modern insanın algılayabileceği bir perspektif ve dolayısıyla mekân temsili yoktur. Bir dağ ve bir insan aynı boyutta olabilir. Bunun sebebini Brunelleschi şöyle açıklar: Öklid'den iki bin yıl sonra Brunelleschi görüş alanımızın yatay bir düzlem-resim düzlemi tarafından yarıldığını ifade eder. Bu modele göre, Öklid'in geometrisinde belirttiği türde bir üç boyutlu sonsuzluğa açılan mekânın yerini, yine üç boyutlu ama her zaman bir merkezi-seyircisi olan mekân almıştır.<sup>51</sup> Böylelikle, perspektifi yaratan üstten bakış yatay düzleme inmiş, Tanrı'dan insana devredilmiştir.

<sup>51</sup> Öklid veya Eukleides (M.Ö. Yaklaşık 300). Eskiçağların en ünlü matematik ve geometri bilginlerinden biridir. Kendisinin Yunanlı olduğu sanılmaktadır. M.Ö. 300 yıllarında İskenderiye'de antik çağın en ünlü okulunu kurduğu ve bu okulda matematik okuttuğu bilinmektedir. Özellikle yazdığı tarihten beri en mükemmel geometri kitabı sayılan Stoikheia (Elemanlar) adlı eseriyle tanınır. (Temel Britannica, Cilt.13, İstanbul, 1993, ss. 265)

## 2.9. El Greco, ‘Beşinci Mührün Açılışı’ 1610, ‘Toledo Manzarası’1596-1600.

Rönesans ve Barok arasındaki süreç; Maniyerizm olarak adlandırılmıştır.<sup>52</sup> Bu süreçte Rönesans’a karşı çıkışın ilk adımı atılmış, klasik kompozisyonların yerine dağınık, asimetrik ve hareketli kompozisyon anlayışının ortaya çıkmasına zemin hazırlanmıştır. Maniyerizm, sanatçıyı farklı yaklaşımlara itmiştir. Bu doğrultuda sanatçı, kimi zaman mekânsal etkiyi alabildiğine ön plana çıkarmış kimi zaman ise mekân, sanatçı tarafından tamamen dışlanmış. Figürler ve mekân, uzun bir biçimde abartılarak betimlenmiştir. “Tüm resme damgasını vuran ve izleyicinin bakışlarını tek bir noktada toplayan merkezi Perspektif yerine belirsiz bir derinliğe sahip dinamik bir resimsel mekân oluşmuştur. Resim ya oldukça yüzeysel kalıyordu ya da aşırı kaçış çizgileriyle çarpıtılmış bir mekân içeriyordu.”<sup>53</sup>



Resim 26: El Greco, "Beşinci Mührün Açılışı", T.Ü.Y., 2.25x1.99m., 1610.

Girit’te doğan ve bir süre İtalya’da çalıştıktan sonra İspanya’ya yerleşen (Domenikos Theotokopulos) bilenen adıyla El Greco’nun (1541-1614) resimleri sert ve parlak renklerle yaratılan abartılar ve tuhafıklar içerir. Beşinci Mührün Açılışı adlı eserinde, (Resim 26) sanki göğe çıkar gibi yükselip uçan kadın ve erkekler vardır. “Bu resim, Yahya’nın vahyinden bir bölüm anlatır. Tablonun sol kısmında, bir peygamber tavrıyla kollarını kaldırıp, bakışlarını göğe çevirmiş, vecd içinde gördüğümüz figür Aziz Yahya’nın

<sup>52</sup> S. Germaner, *Maniyerizm*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt II, Y.E.M. Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 1168.

<sup>53</sup> Anna-Carola Krausse, a.g.e., ss.23.

kendisidir.”<sup>54</sup> Resimdeki figürler için mekânın önemi yokmuş gibidir. Bu resimde arka planda mekân kullanmamıştır. Kullandığı ışık ürkütücü bir atmosfer yaratmıştır.



Resim 27: El Greco,"Toledo Manzarası", T.Ü.Y., 121,3 cm x 108,6 cm, 1596-1600.

El Greco eserlerinde özellikle soyut konular ifade etmeye çalışmıştır. Rönesans resimlerinde mekâna dayanan bir üslup varken, El Greco'da mekân fikrinden uzak ruhani ve içsel bir üslup vardır. Gerçeğe birebir benzeyen bir tasvir yerine yabancı ve doğüstü öğeler barındıran resimler yapmıştır. Toledo Manzarası adlı manzara resminde (*Resim 27*) sanatçının duygu durumunu, Toledo'nun üzerine çöken bulut ve kasvetli hava ile anlayabiliyoruz. Resimdeki kasvetli ve sessiz atmosferi hissettirerek dışavurumcu bir üslup sergilemiştir. Sanatçı, hareketi resme katmış daha çok bağımsız ve kişisel bir üslup geliştirmiştir.

#### **2.10. Andrea Pozzo, 'Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori' 1691- 94, Johannes Vermeer, 'Müzik Dersi' 1664.**

Barok sanatında ise, bu döneme kadar mekânın bir parçası olan resim, hâkimiyeti ele almış, mekân resmin bir parçası durumuna gelmiştir. Mekânı yırtarak sonsuza uzanan gökyüzü tavan resmi açısından büyük bir yeniliktir. (*Resim 28*) Açık kompozisyon anlayışı hâkimdir. Barok resim üslubunda, ışığın belirgin olması, (birden parlayıp hemen sönecekmiş gibi bir ışık) beraberinde karanlık alanların da resme girmesine neden olmuştur.

<sup>54</sup> E. H. Gombrich, a.g.e., ss. 286.



Resim 28: Andrea Pozzo, "Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori", Fresk, San Ignazio Kilisesi'nde tavan resmi, Roma, 1691- 94.

Barok sanatının olaylara önem vermesi (ve bunun derinlik duygusuna etkisi) nedeniyle mekânın parçalara dönüşmesine yol açar. “Barok dönemi karakterize eden şey, formların çokluğu ve dışsal, içsel ve tinsel uzamdaki genişlemedir; mimar, ressam, heykeltıraş ve şair, bu formlar üzerinden, etrafındaki, karşısındaki ve içindeki uzamı kaplar.”<sup>55</sup>

Barok döneminin en önemli sanatçılarından Andrea Pozzo'nun (1642-1709) en ünlü eseri “Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori” isimli çalışmasında Trompe-L'oeil tekniğini kullanarak etkili bir derinlik yanılsaması yarattığı görülebilir.<sup>56</sup>(Resim 28) Resimde hava perspektifi ve çizgi perspektifinin kullanıldığı görülür.

Andrea Pozzo, Barok döneminin en önemli süslemeci ressamlarından biriydi. San Ignazio Kilisesi'nin tavan Resmi Cizvit Tarikatının Tanrı sevgisiyle ateşi insanlara dağıtmasını konu alır ve yalnız Pozzo'nun en ünlü eseri olmakla kalmaz, Barok Sanatın yanılsamalar yaratmak üzerine kurulmuş tavan ressamlığının da zirvesini oluşturur. Pozzo bu tavan resminde çok ince hesaplanmış bir perspektifle gerçek ve hayal arasındaki duvarı yıkmayı başarmıştır. Bu tavan resminde mekânı düzenleyen hiçbir kaçış noktası yoktur. Çapraz ve kavisli çizgiler gözü resmin içinde dolaştırır. Barok Ressamlar perspektife hâkim oldukları için gerçek mekânı gözü

<sup>55</sup> France Farago, *Sanat*, (Çev. Özcan Doğan) Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, ss. 100.

<sup>56</sup> Trompe L'oeil (Göz Aldatımı) : Güzel Sanatlarda gözü aldatacak denli gerçeğe uygun betimleme Yöntemi. Yanılsama'nın en üst düzeyidir. (Z. Rona, *Göz Aldatımı*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt II, Y.E.M. Yayınları, İstanbul, 1997, ss.701)

yanıltan bir tarzda uzatmayı başarıyorlardı. Gerçek mekânla resimsel mekân birbirinden ayırt edilemez hale gelirken, gerçek dünya ile hayal dünyasının, maddi hayatla manevi hayatın arasındaki sınırdaki adeta ortadan kalmış oluyordu.<sup>57</sup>

Hollandalı Barok ressam Johannes Vermeer ise eserlerinde gündelik hayatın herhangi bir anını yani yaşamın bir kesitini sunar. Resimlerinde mekâna önem vermiş, mevcut duruma göre ayrıntıyı ön planda tutmuştur, figürün etrafındaki alanlara önem vermiştir. Krausse, Vermeer'in resimlerinde yer alan figür ve mekân hakkında şunları söylemektedir;



Resim 29: Johannes Vermeer, " Müzik Dersi" T.Ü.Y., 73x64 cm, 1664.

“Vermeer, resimlerindeki insanlarla izleyicinin arasına mutlaka belli bir mesafe koyar. Onun figürleri resmin genellikle tam ortasında yer alırlar ve kenarlara hiç değmezler. Böylece seyreden gözle fazla yakın bir temas kurmaktan kaçınmış olurlar. Mekân, figürlerin etrafını süsleyen, resmi dolduran bir dekordan öte, başlı başına bir aktördür; hatta kimi resimlerinde insanlar mekânın süsü, doğal bir parçası gibi dururlar. Sahne insanın tamamlayıcısı değil, insan sahnenin emrindedir”<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Anna-Carola Krausse, a.g.e., ss.33-34.

<sup>58</sup> Anna Krausse, a.g.e., ss.41.

Resim 29’da mekân ve mekânın içine yerleştirilmiş her şey, mekân ile bütünlük içindedir. Vermeer, *Camera Obscura*<sup>59</sup> tekniğini kullanarak figürün mekânla bütünleşmesini ve nesnelere ile figürün mekâna doğru bir şekilde yansıtılmasını sağlamıştır. Böylelikle ayrıntılı bir şekilde nesnelere tuvaline aktarabildiği gibi perspektifte hataların önüne geçebilmekte böylece fazla gerçekçi görünüm elde edebilmekteydi.<sup>60</sup>

Vermeer, *Müzik Dersi (Resim 29)* adlı eserinde solda rakursi (kısaltma) bir duvar, sağda açık bir uzam bulunmaktadır; arka duvar doğal olarak izleyiciye paralel uzanır ve tavan yine paralel düzenlenmiş kirişleri ile eski sanatı daha çok çağırıştır. Figürler bütünüyle salt yan yanlık ilişkisi içerisindedirler. Özellikle boyutların perspektif aracılığıyla düzenleniş biçimi ile arka plan karşısında ön planın çarpıcı boyutları Barok üsluba atıfta bulunur.<sup>61</sup>

### 2.11. Jacques Louis David, “Sokrates’in Ölümü”, 1787.

Neo-Klasik resim sanatında mekân algılayışı, sınıfsal hareketlerin ortaya çıktığı bir dönemi yansıtmaktadır. Yaşamın içinde yer alan birey, kendi tanımını, yer aldığı toplumsal oluşumla ilişkilendirerek kurmuştur. Neo-Klasikçi üslupta, ideal güzellik söz konusudur. Kompozisyon olarak mekân anlayışı Rönesans ile aynıdır. Kompozisyon kurulumu da Barok üslupta olduğu gibidir. Konu olarak ele alınan sahneler, güçlü bir kurguya sahiptir. Neo-Klasizm resminde manevi konular söz konusudur. Sanatçılar bu dönemde kendi dünya görüşünü yapıtına yansıtılabiliyordu.



Resim 30: Jacques Louis David, "Sokrates'in Ölümü", T.Ü.Y, 196x130cm, 1787.

<sup>59</sup> Camera Obscura: Mercek yerine geçen küçük bir deliği olan oda. Küçük delikten karanlık ve kapalı odaya düşen ışık, deliğin karşısındaki duvarda, delik ile karşı duvar arasında yer alan bir cismin ayna görüntüsünü oluşturur. (Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, çev. Yeşim Tükel, Metis yayınları, 2013, s.128.)

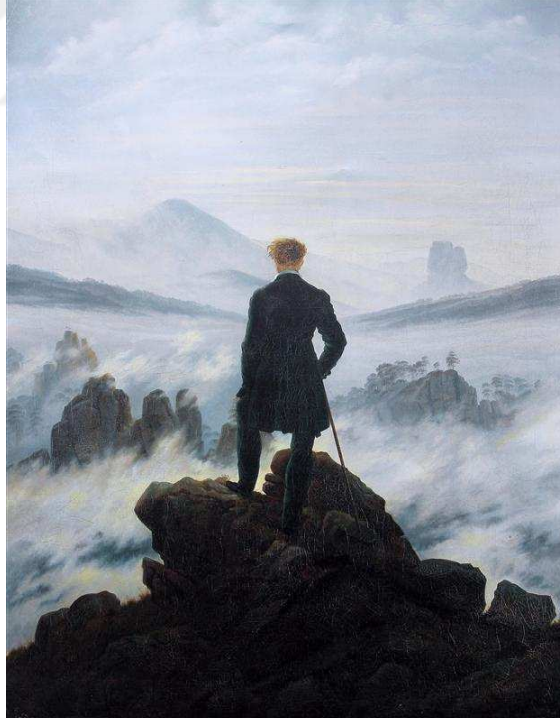
<sup>60</sup> Anna Krausse, a.g.e., ss.41.

<sup>61</sup> Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul, 2015, ss. 100.

Bu yüzden konuyla ilgili mekânlar tercih edilmiştir. David 'in *Sokrates'in Ölümü* adlı eseri (*Resim 30*) öğrencileri tarafından hapisanede ziyaret edilen Sokrates'in kendisine verilen zehri içmeden hemen önceki halini göstermektedir. Dramatik bir anlatım söz konusudur. Durağan bir kompozisyon, gerçekçi bir yaklaşım ile ele alınmış olup, resmin içinde yer alan figürlerin ifadeleri ve duruşları konunun anlamı ile bütünleşmiştir. Bu resimde mekân, doğal bir yaklaşımla ele alınmıştır.

## 2.12. Caspar David Friedrich, 'Sis Denizinin üzerindeki Gezgin', 1817-18

Duygu odaklı Romantik resimde mekân, duyguların etkisiyle oluşarak gerçeklikten belli ölçüde uzaklaşır ve düşsel bir yapıya bürünür. 18.yüzyıl İngiliz ve Alman Romantiklerinin manzarayla ilişkisi, mekân duygusunun karmaşık bir izlenim şeklinde algılanmasına dönüşen bir yapılanma gösterir. Sınırsız ve belirsiz bir gökyüzü uzamı, resmin mekânı olma yolunda önemli bir aşamasını gösterir. Ve bu dönemde manzara ressamının, ufuk çizgisinden ön düzleme yönelik içten-dışa bir hareket yaratmak istemesi, yardımcı öğeler (yeşil alanlar, deniz ve kayalıklar gibi) aracılığıyla gerçekleşir.



Resim 31: Caspar David Friedrich, "Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin", T.Ü.Y., 74,8x94,8cm, 1817-18.

Resimlerin genelinde dış mekânlar görünür. Romantik dönemde manzara, figürün arkasında bir görünüm değil, başlı başına konu olmuştur. Bu manzara resimlerinde oluşan

mekânlar, genellikle idealize edilmiş; yeşil alanlar, deniz ve kayalıklar aracılığıyla var olmuştur. Bu çağın manzara ressamı doğa'yı şiirsel bir üslupla sergilemişlerdir. "Alman Romantik Manzara ressamlarından biri olan Caspar David Friedrich'in Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin (*Resim 31*) adlı eserinde figür, sanki konuyla ilgisizmiş gibi ne kendi dünyasına ne de bizimkine ait olmadan, gerçekliğin ucunda ayrıksı olarak durur. Hareketsiz ve yalıtılmış halde, hem doğanın içinde hem de bir şekilde dışında, onun bir parçasıyken hem de yabancı gibi görünür ve muğlaklık ve yabancılaşmayı simgeler. Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, figürün baş hizasındaki bir mekân noktasından yansıtılmıştır."<sup>62</sup>

### 2.13. Gustave Courbet, 'Taş Kıranlar', 1849

Realizm de ise insan duyularında gözlemin önem kazanması, doğanın da önem kazanmasına sebep olmuştur. Böylelikle resim sanatında gerçeklik bağlamında mekân anlayışı ve aynı zamanda mekânın içinde var olan atmosfer ile birlikte resmedilmesi, önemli gelişmelerin olmasını sağlamıştır. Realist resimlerde mekân gerçek hayatta olduğu gibidir, hiçbir abartı söz konusu değildir.



Resim 32: Gustave Courbet, "Taş Kıranlar", T.Ü.Y., 159x259 cm, 1849.

Konularını toplumdan alan realist sanatçılar, genellikle tarlada çalışan, iş başında olan insanları ve günlük hayatın sıradan yaşamlarını ele almışlardır. Resimlerde var olan atmosfer bütünlük içindedir. Resimlerde tercih edilen konular, durumu oluşturan mekâna ait bir şekilde resmedilmiştir. Resimlerde görünen tarla gerçek tarladır, görünen insan gerçek insandır. Konu olarak tercih edilen iş ve işçiler, kompozisyonda genellikle açık hava

<sup>62</sup> Hugh Honour ve John Fleming, a.g.e., ss. 652.



mekânlarında işlenmiştir. Ressam Gustave Courbet resimlerinde insanların günlük yaşamlarına eğilmiştir. “ Taş Kıranlar” (*Resim 32*) adlı eserinde o dönemin alt toplumsal sınıfının yüzleştiği zorlu koşullarını anlatmaktadır. Bu eserdeki gerçekçilik ve gözlem, figürlerin bulunduğu mekân ve tasvir tarzı anlatımla önem kazanmıştır. Mekân unsurunun önem kazanması, tasvirin yoğunlaşmasının bir başka sebebi, mekânın insan ruhu üzerinde tesiri olduğu inancıdır. Sanatçı bu resimde figürlerin gerçekçi bir biçimde anlatılabilmesi için, onların dış görünüşü ve içinde yaşadıkları mekânı bütün ayrıntılarıyla tasvir etmiştir. Yırtık gömlekleri yamalı giysileri ile gündelik yaşam biçimleri vurgulanmıştır. Bu anlatım o mekânda yaşayan insanların karakterini, kültürünü, ekonomik durumunu, iç dünyasını yansıtmada ciddi bir öneme sahiptir. Sanatçı eserinde, gözlemediği gerçeği, değiştirmeden, bozmadan, abartmadan olduğu gibi ifade etmiştir.

#### **2.14. Claude Monet, ‘Saint Lazare Garı’1873, ‘Nilüferler’ 1920**

Empresyonist resimde daha aydınlık tonlar, parlak renkler yerini almış, ışık ise resmin konusu olmuştur. Empresyonist sanatçılar mekân yanılsamasını yüzeye yaklaştırmak için renklerin sıcak-soğuk ilişkilerinden yararlanmışlardır. Açık koyu renk tonlarıyla hacim oluşturarak, çizgi ile değil renklerle derinlik (hava perspektifi) sağlamışlardır. Empresyonistlerin resimde mekân kavramına böyle yaklaşmaları soyut sanatın ilk eğilimlerinden biri sayılabilir. İzlenimci resimlerde mekânın içini, ışığın meydana getirdiği renklerle dolu bir uzam olarak düşünmek gerekir. Bu doluluk, atmosferin yani oksijenin içinden ışığın geçtiği ve geçerken de yansıdığı ortamıdır. Empresyonist resmin mekânında, ortam bir yüzey olup, tüm nesnelerin yüzeyinden dönen ışınların kesişiminde mekân kurulmuştur. Empresyonist ressamlar, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmetmişlerdir. Bu, onları sanatın birçok geleneksel ilkesini terk etmeye yöneltmiştir. Nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisi uyandıran kesin çizgiler bırakılmış, yerine birbirinden ayrı, tek fırça dokunuşlarından yararlanılmıştır. Geometrik kurallar üzerine kurulmuş perspektif artık kullanılmıyordu; ama onun yerine boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak gerilerde ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılıyordu. Empresyonistler anlık ışığı ön plana çıkararak doluluk boşluk ilişkisini hava perspektifi ile sağlamışlardır.



Resim 33: Claude Monet, "Saint-Lazare Garı", T.Ü.Y, 75x104cm, 1873.

Monet mekânı tek tek atmosferik görüntülere ayırdı. Gökyüzüne denize ve manzaraya özel renklendirme tekniğiyle ayrı ayrı hayat verdi. Onun gözünde her nesne ve görüntü kendi özgün bağımsız, renk değerine sahipti ve öyle betimlenmeliydi. Monet, doğadaki bütün ışık fenomenlerini ayrı ayrı resme aktarmıştır.<sup>63</sup>

Monet, kent yaşamının hareketli renkli ve ışıklı atmosferini yansıttığı Saint Lazare Garı resminde, garın hızlı, gürültülü, sisli görünümünü, belirsizlik içinde mekânda kaybolmakta olan trenin ışığa boğulmuş soyuta yaklaşan anlatımı içinde yansıtmıştır.

Gomrich bu tabloyu, her günkü yaşamın gerçek bir sahnesinin 'izlenimi' olarak yorumlar.. Tren istasyonu Monet'i, bir buluşma ve ayrılma yeri olarak ilgilendirmiyordu. Onu büyüleyen şey, cam tavandan girerek buhar bulutlarına dökülen ışığın etkisiyle, karışıklık içinden yüze çıkan lokomotiflerin ve vagonların biçimiydi. Oysa, ressamın görgü tanıklığının bir sonucu olan bu tabloda rastlantısal hiç bir şey yok. Monet, geçmişin herhangi bir manzara ressamının bilinciyle, tonları ve renkleri dengelemesini bilmiştir.<sup>64</sup> (Resim 33)

Monet'in Nilüferler serisi resimlerini incelediğimizde ise, ikiyüzelliiki parçadan oluşan bu serilerin bir bölümünün çok büyük ebatlı resimlerden oluştuğunu gözlemleriz. Monet, 'Nilüferler' resminde kompozisyon olarak geniş bir yüzey ve ifade gücü yüksek renk lekeleri kullanmıştır.

<sup>63</sup> Anna Krausse, a.g.e., ss.74.

<sup>64</sup> E. H. Gombrich, a.g.e., ss.411.

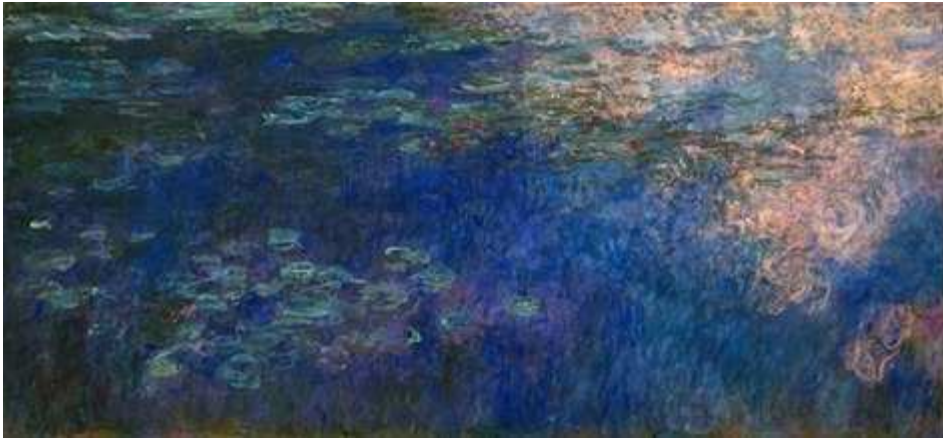
Bu resimler, ağırlığın bir merkezde toplanmadığı All-Over Painting<sup>65</sup> (Kompozisyon) olarak adlandırılan resim türünün örneklerindedir ve Monet'in bu çalışmalarından Soyut Dışavurumcu sanatçılardan Pollock'un da büyük ölçüde etkilendiğini açıkça görmemiz mümkündür.(Bkz.96-97)

Lynton, Monet'in Nilüferler adlı resimlerinden bahsederken şunları söylemiştir;

Monet'in, Almanya'da Elemtarizm, Fransa'da Sürrealizm oluşmaktayken yapmış olduğu dev boyuttaki yapıtları da kompozisyon açısından herhangi kesin bir yapısı olmayan, geniş bir yüzeyin, açıkça fark edilebilen ve yüksek bir ifade gücüne sahip fırça darbeleriyle birleşmesinden ibaretti. (Resim 34-35)



Resim 34:Claude Monet, "Nilüferler", Triptik (Üçlü Panel), T.Ü.Y, 200x425cm, 1920.



Resim 35: Claude Monet, "Nilüferler", Sol Panel, (Ayrıntı), Triptik ,T.Ü.Y., 200x425cm., 1920.

<sup>65</sup> All Over Painting: Her şeyi örten resim tarzı. Resimsel yüzeyin herhangi ağırlık merkezi saptanmadan her tarafının boyayla ve biçimlerle gelişigüzel doldurulması. Bu kavram özellikle J. Pollock'un resimleri için kullanılır.(Anna-Carola Krausse, Resim Sanatının Öyküsü, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayınları, İstanbul, 2005, ss.120)

### 2.15. Paul Cezanne, "Sainte-Victorie Dağı", 1902-1904

Post empresyonist dönemde,<sup>66</sup> Cezanne'nın doğayı geometrik bir şekilde resmetmesi ile resimde var olan mekân, değişime uğramıştır, Realizm ve Empresyonizmde resmedilen gerçek mekân; yerini tasarlanmış, başkalaşmış mekâna bırakmıştır. Resimde doğanın yeniden ele alınışı, modern sanatın oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Cezanne, ressam ve eleştirmen Emille Bernard'a 15 Nisan 1894'te yazdığı ifadeler şöyledir;

Doğayı işlerken silindir, küre ve koniyi kullan. Her şey düzgün perspektifinde olsun. Yani her nesne ya da düzlemin iki yanı da merkezi bir noktaya yönelsin. Ufuk yönünde paralel uzanan çizgiler genişlik verir, bu doğadan bir kesittir. Bu ufka dik çizgilerse derinlik verir. Fakat biz insanlar için doğa, yüzeyden çok derinlik demektir. Işığımıza kırmızı ve sarılarla temsil edilen titreşimler verme ihtiyacı buradan gelir. Yeterli bir miktar mavi, hava izlenimi yaratır.<sup>67</sup>

Cezanne'ın bu yaklaşımından kübist sanatçılar etkilenmiş ve faydalanmıştır. Post Empresyonizm'de modern sanatın başlamasına katkı sağlayan Cezanne ile aynı kuşakta olan Van Gogh ve Paul Gauguin gibi sanatçıların da önemli katkıları olmuştur. Post Empresyonist dönemde, üslup farklılığı bireyselliği ön plana atmıştır. Dolayısıyla 20. yüzyıl sanatlarında üslup farklılığı ve sanatta çok çeşitlilik Post Empresyonizm ile başlamıştır. Post Empresyonizmde, mekân yüzeye yaklaşmıştır ve geleneksel mekân parçalanmıştır.

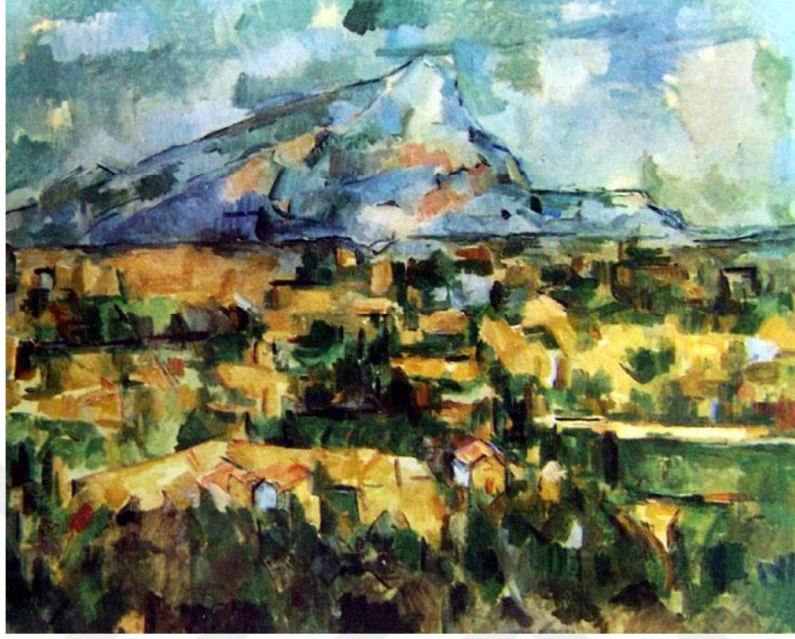
Cezanne, kendini doğanın yapısal çözümlemesini yapmaya adanmıştır. Sadece göze değil akla ve düşünceye de hitap eden bir sanat amaçlamıştır. 1870'lerin sonundan itibaren resimlerinde yüzeysel düzenlemeler yerini tamamen, derinliği, kütleli hacmi olan bir kompozisyon yaklaşımı hâkim olmuştur. Tek bir bakış açısı yerine bir nesnenin farklı bakış açılarından aldığı görünümü üst üste koyarak üç boyutluluğu da sağlamıştır. Cezanne'ın kullandığı bu yöntem soyutlamayı da içermektedir fakat doğaya uygunluğu yok etmeden.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Post Empresyonizm (Geç İzlenimcilik); Modern resmin gelişiminde, Empresyonizm (İzlenimcilik) ile Fovizm ve Kübizm gibi akımlar arasındaki dönemde yer alan sanat eğilimleri için kullanılan bir deyimdir. Bu yüzden tek bir hareketi değil, 1880'li yıllarla birlikte İzlenimcilik'in uzantısı olarak gelişen, ancak zamanla ona karşı bir tepkiye dönüşen anlayışları kapsar. Ayrıca, Toulouse Lautrec, Cezanne, Seurat, Gauguin ve Van Gogh gibi sanatçıların İzlenimcilik sonrası olgunluk dönemlerindeki sanat anlayışlarını tanımlamak içinde kullanılır. (Türk ve Dünya ünlüleri Ansiklopedisi, Cilt 3, Fasikül 25, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, 1984, s.1358.)

<sup>67</sup> Hugh Honour ve John Fleming, a.g.e. ss.730.

<sup>68</sup> İ. Kür, *Cezanne*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt I, Y.E.M.Yayımları, İstanbul, 1997, ss. 337.

Cezanne'ın resimlerinde uyguladığı farklı perspektif ve kompozisyon anlayışıyla yapıt bir yanılısma düzlemi olmaktan çıkartılıp, yeni renk arayışlarının ortaya konulduğu ve çoklu perspektif çözümlerinin yapıldığı bir düzlem haline gelmiştir.



Resim 36: Paul Cezanne, "Sainte-Victorie Dağı", T.Ü.Y., 69.8x89.5 cm, 1902-1904.

“Cezanne’ın biçimdeki devrimi realizasyon ve modülasyon sözcüklerinin anlamı ile yakından ilgilidir. Realizasyon, genelde gerçekleştirmek anlamına gelmekle birlikte Cezanne için doğayı taklit etmek değil, doğa gibi yeniden yaratmak demektir. Modülasyon ise rengin, bir yandan hacimlendirici bir işlevi yerine getirecek gibi, öte yandan da çevresinde yer alan başka renklere göre ayarlanacak biçimde işlenmesidir. Cezanne, Saint Victoria Dağı eserinde de görüldüğü gibi, (*Resim 36*) karşısındaki nesnenin kendine en yakın yerini odak noktası olarak görüp ve nesnenin kenarlarıyla yüzeylerini ufuk çizgisi üstünde toplanacak gibi biçimlendiriyordu. Fakat resimdeki dağ belli uzaklıkta olmasına rağmen yakına geliyordu. Ön ve arka plandaki nesnelerin arasındaki uzaklığı korumak için, görüntüyü olduğundan daha geri iterek bu sorunu da çözmüştür. Böylece gerek ön, gerekse arka planı gerçekteki konumlarında soyutlamaktan başka konuya baktığı noktayı da resim mekânı dışına taşırmakla, her türlü öznel belirlemeyi dışlayan bir yapı elde etmiş oluyordu. Cezanne’ın resimlerinde geliştirdiği yöntemde derinlik duygusu, nesnenin ışık alan yüzeylerinin yakınlık etkisi veren turuncu, gölgede kalan yerlerin de uzaklık etkisi uyandıran mavi tonlarıyla elde etmiştir. Cezanne bu ton farklılıklarını modüle ederek, hem renklerin kendi aralarındaki uyumunu yakalıyor hem de çevrede yer alan renklere göre ayarlıyordu.

Plastik biçimin doğrudan doğruya katıksız renk aracılığıyla sağlanması anlamına gelen modülasyon olmadan, Cezanne in geliştirdiği yöntem gereğinden fazla geometrik ve şematik bir nitelikte olacaktı.”<sup>69</sup>

### 2.16. Van Gogh, ‘Yatak Odası’, 1889

İzlenimcilerde görülen renk ve formun özgürleşmesi, konunun anlatımının dışında, resmin kendi biçimsel sorunlarının ele alındığı bir sürecin başlangıcı olmuştur. Resimde ilgi form, renk, espas, düzlem, gibi resmin kendi yapı ve diline kayıyordu. Bu dönem batı resminde tek bakışlı perspektif yanılması atılması nesneyi çeşitli bakış açılarından izleyen bir sürecin başlamasıyla, resimde espas ve mekânın kırılmasına doğru bir gelişmeyi başlatmıştır.



Resim 37: Vincent Van Gogh, "Arles'teki Yatak Odası", T.Ü.Y, 57.5 x 74 cm, 1889.

Van Gogh, Kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektubunda (Arles Ekim ortası 1888) Yatak Odası eseri için şöyle demiştir; (*Resim 37*)

Bu kez yalnızca yatak odamı yapacağım ama burada her şeyi renkle vereceğim; her şeyi basitleştirerek daha görkemli hale getirmek ve genelde bir dinlenme ya da uyku izlenimi bırakmak istiyorum. Kısacası, bu tabloya bakanın beyni, ya da daha doğrusu, imgelemi dinlenmeli. Duvarlar soluk

<sup>69</sup> Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Cilt 3, Fasikül 25, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, 1984, ss. 1359.

menekşe rengi. Yer kırmızı karolardan oluşuyor. Karyolanın ve sandalyelerin ahşap kısımları taze tereyağı sarısı, yatak çarşafı ve yastıklar limon yeşili. Yatak örtüsü kızıl. Pencere yeşil. Tuvalet masası, turuncu, lavabo mavi. Kapılar leylak rengi. Ve hepsi bu kadar -kepenkleri kapalı olan bu odada başka bir şey yok. Eşyaların geniş çizgileri gene dokunulmazlığı olan bir dinlenme havası ifade etmeli. Duvarlarda bir iki tablo, bir ayna, bir havlu ve birkaç giysi. Çerçeve, resimde hiç beyaz bulunmadığı için, beyaz olacak. Zorlamalarla içine itildiğim sevimsiz dinlenme döneminin ödünü alacağım böylece. Yarın bütün gün bunun üstünde çalışacağım gene... Nasıl basit bir kavramdan hareket ettiğimi anlıyorsun, değil mi? Asıl gölgelerle nesnelere düşen gölgeleri tümüyle yok ediyorum. Japon estampları gibi, kalınlığı olmayan düz tonlarla renklendireceğim.<sup>70</sup>



Resim 38: Van Gogh, Kardeşi Theo'ya yazdığı mektup'ta Yatak Odası çizimi taslağı, 1888.

Gombrich, Sanatın Öyküsü adlı kitabında, Van Gogh ve Cezanne'in eserlerindeki benzer yönleri bu şekilde açıklamıştır:

Belli ki, Van Gogh'un başlıca endişesi doğru betimleme değildi. Şeyleri resmettikçe, şeylerde duyduğunu ve başkalarına iletmek istediğini ifade etmek için biçimleri ve renkleri kullanıyordu. 'Üç boyutlu gerçeklik' denen şeyi, yani doğanın bir fotoğraf gibi resmedilişini pek umursamıyordu. Eğer işine yarasaydı şeylerin görünümünü zorlayıp değiştirebilirdi de. Böylece, değişik bir yolla, o yıllarda Cezanne'in bulunduğu yolağzına benzer bir duruma gelmişti. İkisi de doğayı taklit amacını bırakıp, kesin adımlarını attılar. Gerçekleri birbirinden farklıydı elbette. Cezanne bir ölüdoğa çizdiğinde, biçimler ve renkler arasındaki ilişkileri bulmayı amaçlıyor ve bu özel deneyi için gerekli olduğunda doğru perspektif'i kabul ediyordu. Van Gogh duyduğunu resminin dile getirmesini istiyordu. Eğer amacına ulaşmada (distorsion) bozma işine yarasaydı, bozmayı da kullanabilirdi. Bu noktaya her ikisi de sanatın eski ölçütlerini yadsımadan varmışlardı.

<sup>70</sup> Vincent Van Gogh, *Theo'ya Mektuplar*, (Çev. Pınar Kür), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 207-208.

Herhangi bir kimsenin tablolarıyla ilgileneyeceği umuduna neredeyse boş vermişlerdi. Çalışmak zorunda oldukları için çalışıyorlardı.<sup>71</sup>

### 2.17. Henri Matisse, 'Kırmızı Uyum', 1908

Fovizm de mekân anlayışı, eşyanın biçim ve rengin yanında optik görüntüsü ile de ilgilenmiyordu. Bu nedenle Fovist resimlerde biçimlerin resim içinde yer alışlarından doğan derinlik ortadan kalkıyordu. Tamamıyla renkten yana bir tavır koyan Fovistlerde, renkleri tüm şiddetleri ile kullanarak derinlik etkisini azaltıp, mekânı yüzeyde çözmüşlerdir. Eğer derinlik ve mekân yakalamaya çalışırlarsa renkleri aynı şiddetle kullanmaları mümkün olmayacaktı. Artık renklerin eskisi kadar formlara ve biçimlere ihtiyacı yoktu.



Resim 39: Henri Matisse, "Kırmızı Uyum", T.Ü.Y, 180x220cm, 1908.

Matisse, *Kırmızı Oda* adlı bu resmine (*Resim 39*) "dekoratif levha" demiştir ve yemek salonu için yapmıştır. Bu yıl (1908) Matisse motife yönelmiş ve bu resimde vazolar, çiçekler ve meyvelerle bir oda dekore etmiştir. Bu nesnelar süslemeci motiflerin arasında neredeyse kaybolmuş gibidir. Ressam arka plan rengi olarak ana renklerden olan kırmızıyı kullanmıştır, bu rengi tuvalin yüzeyine yayarak mekânı oluşturmuştur. Başka bir deyişle mekânı yeniden oluşturmada rengi kullanmıştır ve oluşturduğu yeni mekânda derinlik yanılısaması yaratmış, gerçekte iki boyutlu olmaması gereken mekânın, iki boyutlu olarak algılanmasını sağlamıştır. "Perspektif ve modelleme tamamen gitmiş; mekân asgariye indirgenmiş; ışık

<sup>71</sup> E. H. Gombrich, a.g.e., ss. 438.



sadece düz rengin bir işlevi haline gelmiş; ışıklı yüzeyin yansıması olmaktan çıkmıştır.”<sup>72</sup> Matisse, resimde üç boyutlu mekân anlayışından uzaklaşmış, nun yerine renk hareketleriyle tanımlanacak yeni bir renk değişim sürecine girmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin zıtlıkları ile renkli alanlar, öne ve arkaya doğru hareket ettirilerek, resimde hacim yanılması yaratan bir renk ritmi oluşturmuştur. Matisse, bilinçli olarak resimsel alanı bir yüzey olarak algılamış fakat üslubuyla resimlerine ilginç bir mekânsallık da kazandırmıştır.

Sıcak ve soğuk kontrastları ile renkli alanlar öne ve arkaya doğru hareket ettirilir; böylece resimde hacim yanılması oluşturan bir renk ritmi oluşur. Bütün hacimli motifler kalın ve kavisli kontur çizgileriyle çevrilerek bir bakıma da süslenerek, özgün renk alanları olarak karşımıza çıkar. Matisse kontrast renkleri yan yana kullanarak eserlerinde içten dışa aydınlatan bir parlaklık sağlamış, kendi içinden ışıldayan resimler yaratmıştır.<sup>73</sup>

## **2.18. Georges Braque ,‘Gitar Çalan Adam’ 1911, Pablo Picasso ‘Şişe, Bardak ve Keman’, 1912-13**

Kübizm’in mekân ile ilişkisi direkt olmayan, dolayım olarak var olan bir mekân anlatımıdır. Zaman boyutunu resme koymuşlardır. Yani, bir nesne sadece fiziksel olarak genişliği, yüksekliği ve derinliğiyle var değildir; nesnelere zaman içerisinde var olmaktadır.

Kübist resimlerde gerçekte ancak hareketin ya da dokunmanın yardımıyla algılanabilecek ipuçlarına rastlanır. Örneğin bir masanın kontürleri, üstündeki ya da önündeki nesnelere tarafından gizlenen kısımları da dâhil gözüktür. Yarı örtülü nesnelere örtülü bölümlerinin bilincine varmayı sürdürdüğümüzden, böyle bir betimlemenin gerçek yaşantımıza uygun düştüğü haklı olarak ileri sürülmüştür. Kübistlerin başarısı, yanılmacı yorumun getirdiği dönüştürücü etkiyi devreden çıkarmak olmuştur.<sup>74</sup>

Kübizm, tuvalde hacimli nesnenin sayısız parçaya ve dilime ayrılması ve bunların birbiri üstünde keşşerek yansıtılması perspektifin tüm kurallarını bozup, mekânın varlığını yadsır. Derinlikli mekân yüzeyselleşmiş ön ve arka planları birbirinden ayırmak imkânsız hale gelmiştir. Mimari mekân ve merkezi perspektif anlayışı tuvalden çıkmıştır. Tek bir

<sup>72</sup> Hugh Honour ve John Fleming, a.g.e., ss. 775.

<sup>73</sup> Anna-Carola Krausse, a.g.e. ss. 85.

<sup>74</sup> E.H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, (Çev. Ahmet Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2015, ss. 239.

nesneye sabit biçimde bakmak yerine çok perspektifli çalışmışlardır. Yani nesnelere aynı anda birçok açıdan resmetmişlerdir.<sup>75</sup>

Kübizmin ilk evresinde (1907-1909) Cezanne'nin fikirlerinin etkisi ve Afrika Sanatının etkileri gözlemlenir.

İkinci evresinde ise Analitik Kübizm de, doğa biçimi resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılarak, çok yüzeyli biçimler mekânla özdeşleşerek, çözümlenip soyut bir kompozisyon görünümüne dönüşmüştür. Bu dönemin konuları nesnelere ve kişilerdir. Braque'nin Gitar Çalan Adam adlı eserinde (*Resim 40*) Figür kübik parçalara bölünmüş, yüzeye hareket katan tonlamalarla neredeyse soyut bir görünüm kazanmıştır. Derinlikli mekân tamamen yüzeye yayılmış, nesne iç içe geçen geometrik biçimlerle çok zor görünür olmuştur. Gözümüz resmin ön ve arka planlarını birbirinden ayıramıyor, çünkü farklı planlardan görünen kısımlar birbirleriyle iç içe geçmiştir. "Braque, bir imgenin daha önce hayal edilmemiş bir forma nasıl indirgenebileceğini göstermiştir. Geleneksel tek perspektif kullanımını bırakıp, çok sayıda perspektif kullanarak geniş, hacimsiz bir düzlem üzerinde, farklı açılardan bakılan iki ve üç boyutlu formların tüm görüntülerini aynı anda bir arada göstermiştir."<sup>76</sup>



Resim 40: Georges Braque, "Gitar Çalan Adam", T.Ü.Y., 116x81cm, 1911.

<sup>75</sup> A.g.e., ss. 94.

<sup>76</sup> Stephen Farthing, a.g.e., ss. 394.

Üçüncü evre Sentetik Kübizm de ise resimde kağıt yapıştırımlar ve kolaj başlar. Ayrıca 'plans superposes' denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlar da, bu dönemdedir.<sup>77</sup> Bu dönemin resimlerinde gazete parçaları, kum, cam, kumaş, ayna parçaları kullanılmıştır. Gerçek nesnelere kullanarak resmi, hem gerçeğin hem de nesnenin kendisi haline getirmişlerdir. Formlar açığa çıkmış, açık koyu arasındaki kontrast etkiler mekanda yön değiştirerek tuval yüzeyinden uzaklaşıp yakınlaşan biçimler ortaya çıkarmıştır.

Picasso'nun 'Şişe, Bardak ve Keman' adlı eserinde, (Resim 41) kemanın bir bölümü bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kâğıda karakalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. Journal sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi sadece kontur çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki belirtilerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir. (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete) Bu nesnelere resmin yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarında ki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız.<sup>78</sup>



Resim 41: Pablo Picasso, "Şişe, Bardak ve Keman" Karakalem, 47x62 cm, 1912-13.

Kübizm'in bir nesnenin aynı anda birçok açıdan görünümü ile sanat alanına kazandırdığı yeni uzam, zaman ve mekân algısı, teknoloji, hız ve dinamizmi görsel olarak aktarmayı amaç edinen, geçmişin gelenekçi tavrından bağlarını tamamen koparmaya çalışan Fütürizmin de çıkış noktasında önemli bir yer tutar.

<sup>77</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 20. basım, Remzi Kitabevi, 2017, ss. 588.

<sup>78</sup> Morbert Lynton, a.g.e., ss. 62-65.

### 2.19. Umberto Boccioni, 'Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde', 1911

Fütürizm, (Gelecekçilik) 1909 yılında Marinetti tarafından yayımlanan Fütürist bildirgede yer verilen "güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği" söylemindeki "hız" kavramına önem vermiştir. Fütüristler için sanat, sadece biçim ve renk ilişkileri ile değil, aynı zamanda hareket, zaman gibi kavramlar ile de inşa edilmeliydi.

Fütüristlerin tek bir hareket içinde çok sayıda görüntü olması eş zamanlılık kavramını yapılandırmalarına imkân vermiş ve hareketi aynı görüntüyü tekrarlayarak betimlemelerine yol açmıştır. "Fütüristlerin önde gelen temsilcileri arasında yer alan Boccioni, manifestoda yazdıklarını resimlerine taşımak yönündeki uğraşısını ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları, aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir."<sup>79</sup>

Fütüristler, Filozof Henri Bergson'dan büyük oranda etkilenmişlerdir. Bergson, gerçekçilik algısı üzerine şöyle yazmıştır;

Aslında bizim için anlık bir şey asla yoktur. Bu adla adlandırdığımız şeyin içine, belleğimizin sonuç olarak bilincimizin çalışması zaten girer; bunlar sonsuza dek bölünebilir bir zamanın arzu edildiğince çok sayıdaki anlarını, nispeten basit bir sezgi içinde kavrayacak şekilde birbirlerinde sürdürürler.<sup>80</sup>



Resim 42: Umberto Boccioni, "Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde", 100.5x100 cm, 1911.

<sup>79</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, ss. 67.

<sup>80</sup> Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, (Çev. Işık Ergüden), 2015, Ankara, ss. 52.

Boccioni, Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde adlı eserinde (*Resim 42*), aksları döndürerek değişik bakış açılarını resminde birleştirmeye çalışır. Mekân ve mimari parçalarına ayrılır ve sivri uçlu birtakım form parçacıkları halinde resmin içinde uçuşmaya başlar.<sup>81</sup> Boccioni ayrıca, dördüncü boyutun kavranması eğer sanatsal sezgiyle olacaksa bunu ilk kavrayanlar biz gelecekçiler olacağız diyerek; mekânsal sürekliliğin ancak çizgilerin, düzlemlerin ve sınırların yok edildiği bir anlatım ortamında var olabileceğini vurguluyordu.<sup>82</sup> Ayrıca “Boccioni Dördüncü boyut olarak seyircinin de resme dâhil olduğu fikrini sunduğunda o zamana kadar görülmemiş yepyeni bir düşünce ortaya atmış oluyordu”<sup>83</sup>

## 2.20. Robert Delaunay, ‘Eşzamanlı Pencereleler’, 1912

Robert Delaunay, Orfizm akımının en önemli temsilcilerindendir. Orfizmin amacı arı resimdir. Renk, onlar için ışık demektir. Orfizm, kendi bağımsız gerçekliğini yaratmaya çalışan, kübist etkili, soyut bir sanattır. Tanınabilir ve kanıtlanabilir gerçek temalardan kaçışın ana eğilimi belirttiği bu akımda yapılan eserlerde, yapıt doğal yapıtsal aygıtlardan bağımsız olup kendi esas içyapısına ait netlik kazanmıştır. Dengeli ve statik bir şekillenmeden çok çağın iç hareketine uyan bir dinamizme sahip bu eserler dış dünyadan çok kendi iç dünyalarının dinamizmini yansıtmaktadır. Senkronizmde bu akımdan türemiştir. Özgün çalışmalarını bu akım doğrultusunda yapan sanatçı Robert Delaunay, biçimle mekân öğelerinin tuvale aktarılmasının yalnızca renk kullanımı yoluyla gerçekleştirilebileceğini savunmuştur. (*Resim 43*) Yarattığı stile, Saf Resim demeyi tercih etmiştir. Delaunay “Eş Zamanlı Pencereleler” adlı çalışması için şöyle demiştir:

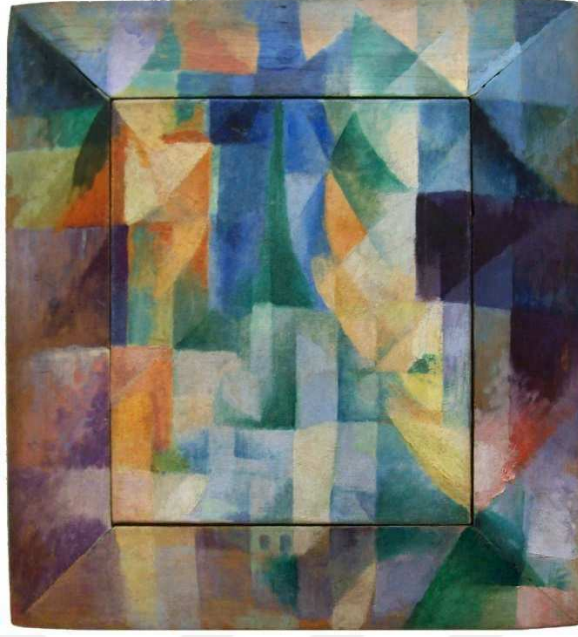
Sanat aşkınlık düzeyine erişmek için, uyum halindeki iç dünyalarımızdan yararlanmalıdır: duruluk. Duruluk, renklerdeki orantılılıkla sağlanır; orantılılık, bir eyleme aynı anda katılan çeşitli unsurlardan oluşur. Bu eylem, tek gerçeklik olan ışığın hareketiyle uyumlu ve eş zamanlı olmalıdır.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Anna-Carola Krausse, a.g.e., ss. 95.

<sup>82</sup> İ. Babacan, *Delaunay*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt I, Y.E.M. Yayınları, İstanbul, 1997, ss.439.

<sup>83</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 20.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2017, ss. 606.

<sup>84</sup> Jon Thompson, , *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul, 2014, ss. 123.



Resim 43: Robert Delaunay , "Eşzamanlı Pencere", T.Ü.Y., 40x46cm, 1912.

Bu resimde Delaunay, imgenin (pencerenin) şeffaflığına yapılan vurgu, tuvalin kenarına monte edilen boyalı çerçevenin de yapıya eklenmesiyle daha da artırılmıştır. Resim yüzeyi özdeş ve tek tip hale getirilmiştir ama yine de çerçevenin içine ve dışına doğru hareket eden ve akıp giden uzamın bilincine varırız. Bu uygulama resmin adında düşünülerek kullanılan çok anlamlı yaklaşımı, yani pencerenin dış dünyaya ‘doğru’ değilde dış dünyanın ‘içine’ açılması fikrini doğru bir şekilde işaret eder. İçerinin ve dışarının bu şekilde birleşmesi resme, şairane bir kaynaşmışlık, yapısal bir çetrefillik katar.<sup>85</sup>(Resim 45)

Delaunay, Eşzamanlı Pencere’de renklerin tonları gölgeleri, sanatçının seçimine göre birleşip yeni renk alanları, algıları oluşturmuştur. Hareket, zaman biçimdeki karşılıklarıyla resme konu olmuştur.

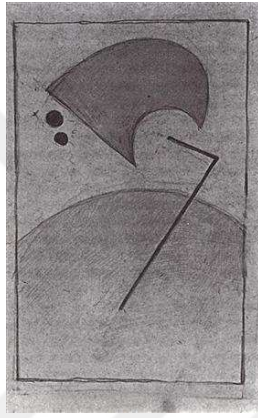
## 2.21. Kasimir Malevich, ‘Kosmos’ Serisi, 1917

1910’larda Rus sanatçılar, görsel ifade problemleriyle ilgili olarak Fütürist ve Batı Kübizminin çizgisini geçerek daha önce hiç ortaya konmamış objesiz sanatın farklı formlarını yarattılar. Evren ve uzay teması, bütün Rus Avangard akımına özellikle Malevich’inde bulunduğu Süprematist akıma yansımıştır. Süprematist anlayışa göre, nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır. Hislerin önemli olduğu kabul edilir ve eser kendisini ortaya çıkaran çevreden oldukça farklıdır. Süprematizm’e göre, temsile

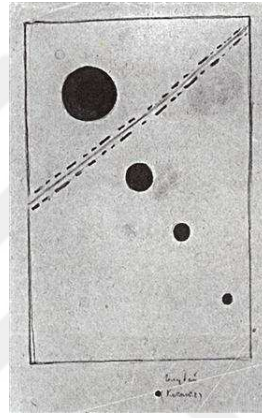
<sup>85</sup> Jon Thompson, a.g.e., ss.122.

uygun olan araç daima, hissiyatın mümkün olan en kapsamlı ifadesini veren ve nesnelerin bildik görüntülerini göz ardı edendir.<sup>86</sup> Soyutlamanın önde gelen sanatçılarından Kasimir Malevich, resimde yeni bir uzamın varlığını gösterir. İzleyiciyi, metafizik anlamda, yeni bir gerçekliğe hiçbir nesnenin olmadığı sadece her şeyi içine alan uzamın gerçekliğini algılamaya yönlendirir. Böylece, sürekli hareket halinde ve odak noktası olmayan bir uzam düşüncesi ortaya çıkmıştır. Malevich Süprematizm hakkında şunları dile getirmiştir:

“Süprematizm, sözde pratik nedenlerin terk edilmesiyle, tuval üzerinde uygulanmış bir plastik duyum uzaya taşınabildiğinden, yaratıcı sanata yeni olasılıklar açmıştır. Sanatçı (ressam) artık tuvalle (resim düzlemi) sınırlanmamıştır ve kompozisyonlarını uzaya aktarabilir.”<sup>87</sup>



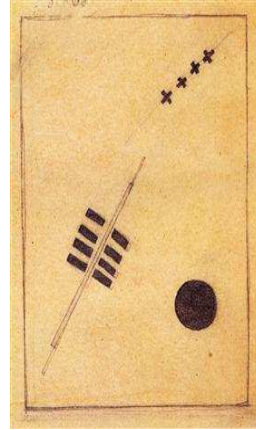
Kozmos, Kağıt üzerine çizim, 21x12.4cm, 1917



Kağıt üzerine çizim, 17.8x11.1cm, 1917.



Düşüş (Kozmos) Kağıt üzerine çizim, 17.8x13cm, 1917.



Kozmos, Kağıt üzerine çizim, 14.9x11.1cm, 1917.

Resim 44: Kasimir Malevich, "Kosmos Serisi", 1917. <sup>88</sup>

<sup>86</sup> Kasimir Malevich, "Süprematizm Manifestosu" (Çev. F. Cansu Tapan), İstanbul, 2013, ss.77-78.

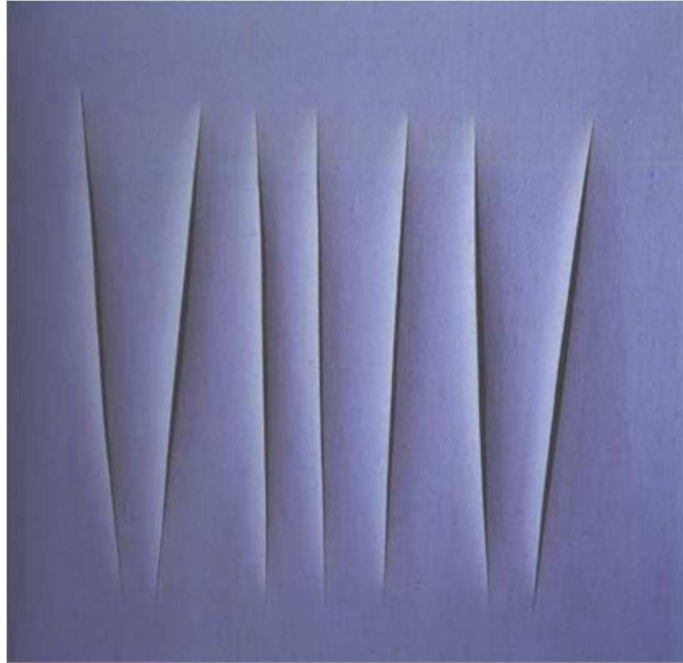
<sup>87</sup> A. g.e., ss.100.

<sup>88</sup> Handan Özsrıkıntu Kasap, *Kosmos Resim Sanatında Uzaysal Boşluk*, Gece Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 2015, ss.58.

1915 yılında düzenlenen ilk Süprematist sergide yer alan resimler konunun, kompozisyonun, mekânın red edildiği radikal bir yaklaşımı sergiliyordu.<sup>89</sup>Rus filozof Fedorov'a göre Malevich, aslında hiçbir şey resmetmiyordu, süprematist dünyanın yeni projesini sunuyordu. Objektif ve uzaysal dönüşün içerisinde stilistik bir sistemle uyguladığı süprematist dünyayı, uzaysal derinliklerle vurgulayarak, ölçülerini sonsuz uzayda gezinen hacimsel elementler ve dikey projeksiyonlarla oluşturmaktaydı.<sup>90</sup>(Resim 44)

## 2.22. Lucio Fontana, 'Mekânsal Kavram', 1968

Fütürist teoriye göre Fontana doğayı, uzay ve kozmosla alakalı olan hayal âleminin objeleriyle betimleyip resmetmiştir. Böylece Fontana, uzayı fiziksel olarak sınırlandırarak, kozmosun insanoğlunun hayal dünyasına girmesini sağlamıştır. Fontana, "aynı zamanda, metafizik bir alana girerek nesnenin ötesine de geçmek istiyordu; ve gerçekten, maddi nesnenin canlı gerçekliğini daha içkin biçimde 'gerçek' ama aynı zamanda maddi olmayan, uzamsal bir konsept ortaya çıkarmak için kullandı."<sup>91</sup> Fontana, mekân anlayışını bir sanat akımı haline getirerek 'Beyaz Manifesto'sunu 1946'da yayımlamıştır. Bu akım daha sonra 'Mekânsalcılık' adını almıştır.



Resim 45: Lucio Fontana, "Mekansal Kavram", 52x52cm,1968.

<sup>89</sup> E.Osman Erden, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, 1.basım, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2006, ss.209.

<sup>90</sup> A.g.e., ss.61.

<sup>91</sup> Jonathan Fineberg, *1940'tan günümüze sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier, Görül Erinç Yılmaz), İzmir, 2014, ss. 145.



Fontana düz yüzeyden ayrılıp, mekânın ötesine geçmeyi savunmuştur. Sanatçı tuvallerinde, en çok mekân kavramıyla ilgilenmiştir. Tuvallerini keserek gerginliği bozmasının sebebi izleyicinin yüzeyin arkasını görebilmesini isteyişinden kaynaklanır ve tuvalin ötesine bakılmasını sağlayarak yeni bir boyut ve sonsuzluk duygusu yaratır. Fontana, uzamı bölerek, arkasındaki mekânı görünür kılar, tuvali bir nesne olarak ele alıp ve ona müdahale eder. (*Resim 48*) Dış mekân, tuvale yapılan bir ekleme ile değil, yüzeyin kendisine yapılan bir müdahale ile resme dâhil edilmiştir.

Fontana, tuvalinde fırça yerine bir bıçağın ucuyla çalışmıştır. Tuvaldeki yarıklar birer tahribat olarak değil, yüzeyin kesikler yoluyla aktif olarak mekansallaştırılması süreci olarak anlaşılmalıydı. Tuvalin gerginliği nedeniyle yukarı kalkan kesik kenarlar, arkadaki koyu renkli duvarı resmin üstünde görünür hale getirir. Resimde mekan gerçekten de bundan daha gerçekçi betimlenemezdi. Bu 'resim'lerde resimsel mekan on yıllar önce Kübistlerde gördüğümüz gibi, resmin kendi araçları kullanılarak yeniden tanımlanmamış, gayet basit bir yöntemle gerçek mekan yaratılma yoluna gidilmiştir. Gerçeklik, sanatı kelimenin tam anlamıyla delip geçmiştir.<sup>92</sup>

İlk uzaysal sergisini 1949'da açan Fontana çalışmaları için 'Resim yapmak istemiyorum, imgenin düz yüzeyi üzerinde sınırsız genişlikte olan kozmosla bağlantılı sanatın yeni boyutunu yaratıp boşluğu açmak istiyorum' demiştir.<sup>93</sup>

### 2.23. Amedee Ozenfant, 'Kompozisyon II.', 1929

Ozenfant, Pürizm akımının en önemli temsilcilerindendir. Geometrik biçimlerin rasyonel biçimler olduğunu savunmuş olan Ozenfant, resimlerinde açıklığı, dinginliği, vurgulamış, objeleri düz renk nötr düzlemlere indirgediği, pürüzsüz bir şekilde boyadığı natürmortlar yaratmıştır. Resimlerinde biçimlerin temizliği ve artırılması net bir şekilde görülmektedir.

Sanatta evrenselliği, durağanlığı savunup, kişiselliğe ve dinamik davranışlara karşı olmuşlardır. Makine Çağı sanatını savunan bu akım çerçevesinde, resimde biçimin işleve uyarlanmasını öngören, araç ve gereçlerin soyutlama yoluyla işlevlerine uygun ideal biçimlerinin vurgulanmasını ilke edinen Ozenfant, ön biçimlendirme kuramını geliştirmiş, en fazla en çoğunluğu aktarma düşüncesi egemen olmuştur. Ozenfant'ın 1925'ten sonraki ölü doğa resimlerinde yer alan şişe, gitar, ve pipolarda Pürizm'e özgü yapısalılık belirginleşmiştir.<sup>94</sup> (*Resim 46*)

<sup>92</sup> Anna-Carola Krausse , a.g.e., ss.112.

<sup>93</sup> Handan Özserkintü Kasap, a.g.e., ss.93-94.

<sup>94</sup> İ. Babacan, *Ozenfant*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt III, Y.E.M. Yayınları, 1997, ss. 1404.



Resim 46: Amedee Ozenfant, "Kompozisyon II", T.Ü.Y., 50x61 cm, 1929

Pürist sanatçılar, nesnelere basit ve ayrıntılı bir şekilde soyutlanmış olarak göstermeyi amaçlamışlardır. Ölçüler ve sayısal uyuma büyük önem veren Püristler, mühendislikten etkilenmiş olup, fonksiyonel bir tarz geliştirme eğiliminde olmuşlardır. Bu şekilde kurulan mutlak uyumun görsel sanatın ana amacı olduğunu ilke kabul etmişlerdir. Bununla birlikte mekanik bir sanat diline sahiptirler. Püristler, biçimin bütün sanat elemanlarından üstün olduğunu kabul etmişlerdir. Bir anlatım aracı olmaktan çıkartılan bu biçimler de ayrıntılarından arındırılarak basit bir ifade biçimine sahip olmalı görüşüne sahiptirler. Püristler Resimlerinde çizgisel perspektifi ve uygulamalı derinliği reddetmişler, geniş ve çerçeveye yayılan biçimi aramışlardır.

#### 2.24. El Lissitzky 'Proun' 'Proun R.V.N' Resimleri, 1923

Konstrüktivizm soyut estetik hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderebileceği düşüncesidir. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir görünüm kazanmasına çalışmak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefi olmuştur. Yaratma edimini dışlamak yerine 'inşa etme' yi koyan; sanatsal değil bilimsel

ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi amaçlayan Konstrüktivistlerin etkisi 1920’lerde zayıflamıştır.<sup>95</sup>

Konstrüktivizm, Malevich’in (biçimsel sadelik) anlayışından ve Picasso’nun (kolaj, asamblaj) gibi işlevselcilikten uzak sanatsal akımlarından beslense de, “1917 Devrimi’yle kurulacak yeni topluma inananların öncülüğünde gerçekleştiği için özünde ‘biçimi belirleyen işlemdir’ düşüncesi üzerinden şekillenmiştir.<sup>96</sup> Bu durum, Naum Gabo tarafından Konstrüktivizm’in temelleri adlı manifestoda “Mekânın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekânsal çeperi reddediyoruz. Mekânın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekân, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki”<sup>97</sup> olarak belirtilmiştir.

“Konstrüktivist anlayışı benimsemiş olan El El Lisstzky, iki boyutlu resimden üç boyutlu mekan düzenlemelerine geçiş aşaması olan Proun dizisi resimlerine 1920 de başlamıştır. Aynı yıl Moskova’da Van Doesburg ve Moholy Nagy ile tanışmıştır. Konstrüktivizm’in yayılmasına katkıda bulunmuştur. Bu yıllarda yapımını sürdürdüğü Proun dizisinde tümüyle soyut ve mimari bir özellik taşıyan temel geometrik biçimleri kullanmıştır. Derinlik kavramının da söz konusu olduğu bu yapıtlarında, biçimler sınırsız bir boşlukta yüzüyormuş izlenimini vermektedir.1923’te Berlin’de açacağı Proun Odası-Yerleştirme adını verdiği sergi için yukarıdan aydınlanan küçük bir oda tasarlamış bu odada resimlerinde olduğu gibi yine temel biçimlere yer vermiştir.”<sup>98</sup>

Lynton, Lisstzky hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirir;

Lissitzky’nin görüşü ve sanatı, karışık, gücünü maddi dünyadan almakla beraber, manevi değerleri de hesaba katan, modern görüşlerin metafizik özelliklerinden de esinlenen fiziksel bir dünyayı müjdeliyordu. El Lisstzky’nin sağlam fakat maddeden ayrılmış bir görünümü olan Proun resimleri (Proun ‘yeni sanat için’ anlamına gelen ve birtakım sözcüklerin baş harflerinden oluşan uydurma bir sözcüktür.) onun bu görüşünü yansıtıyordu. Bu biçimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte, hem de biçimler aksonometrik olarak, düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılısma önlenmiş olmaktadır. Biçimler sınırsız bir boşlukta yüzer gibidirler.<sup>99</sup>(Res.49-50)

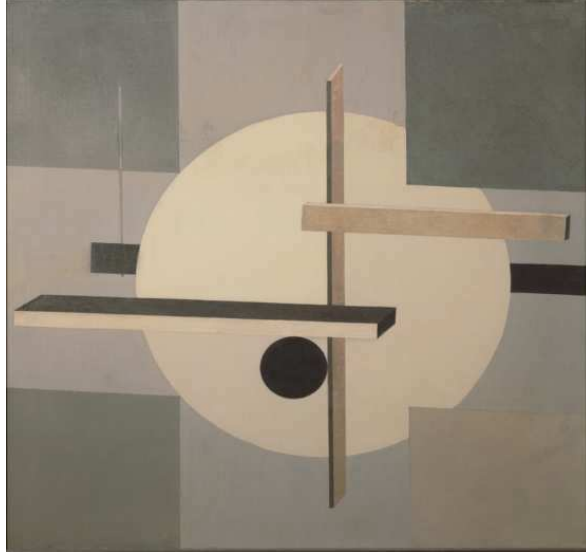
<sup>95</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, ss. 105-106.

<sup>96</sup> A.g.e., ss.104.

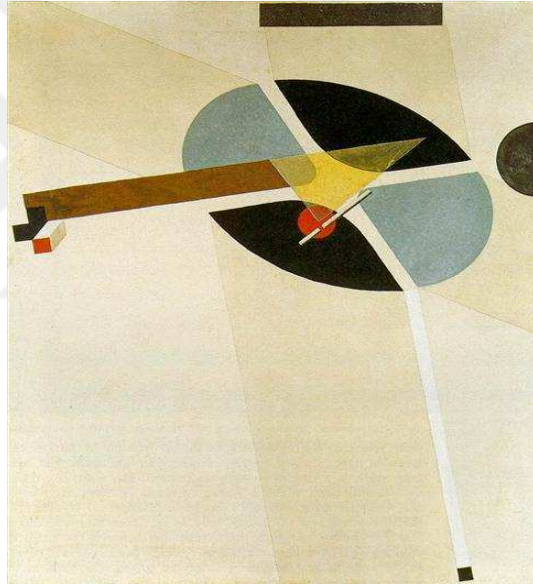
<sup>97</sup> Ulrich Conrads, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul,1991, ss.43.

<sup>98</sup> U. Tükel, *El Lisstzky*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt II, Y.E.M. Yayınları, 1997, s. 1120.

<sup>99</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul, 2015, ss. 113.



Resim 47:El Lisstzky, "Proun R.V.N." Tuval üzerine suluboya ve gümüş boya, 99x99 cm, 1923.



Resim 48: El Lissitzky, " Proun G7", Tuval üzerine karışık teknik, 77x62cm, 1923

Proun Serisi resimlerini (*Resim 47,48*) incelediğimizde, düzlemde perspektifin boyutlarını görürüz. Resmin, iki boyutlu mekân sorunu, üçüncü boyuta, yapı mekânına dönüşür. Lissitzky; İki boyutlu yüzeylerin biçimlerini, boşlukları planlayarak kurgulamış, iç ve dış derinlik yansımada, perspektif kullanarak mekânı oluşturmuştur. Mekânın işin içine dâhil olduğu noktada, biçimler ile mekân arasında boyutsallık oluşur ve optik bir yanılsama görürüz. Resimlerin, zemin, tavan ve duvar yüzeylerinde yüzen biçimlerin yarattığı uzamsal bir mekânı hissederiz. El Lissitzky, üç boyutlu konstrüksiyonlar ve yüzey üzerinde algısal çalışmalar yapmış, resimlerine sadece yüzeydeki uzamı değil, zihinsel uzamı da dâhil etmiştir.

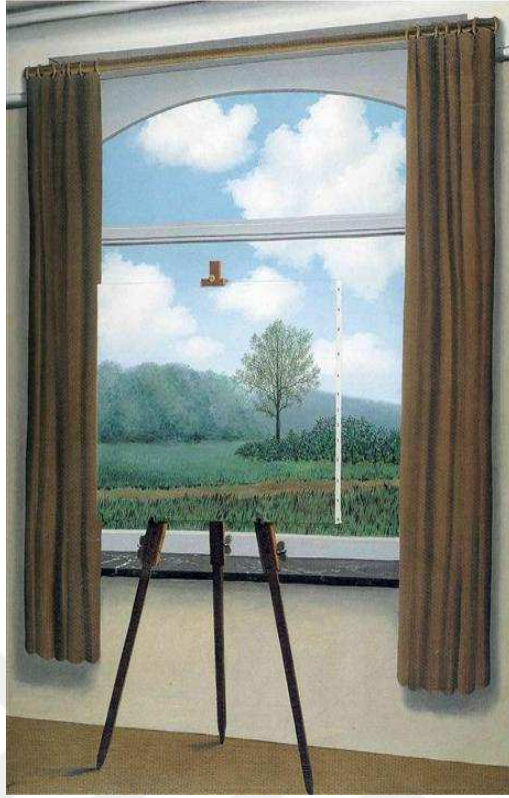
## 2.25. Rene Magritte, ‘İnsan Durumu’, 1933

Sürrealist resimdeki mekânla resmin yer aldığı mekânın tekleşmesi ile yaratılan etkide (özellikle yanılısma ile gerçek arasında) bir şaşkırtmaca söz konusudur. Resim yüzeyinde birçok mekân tek mekân boyutuna indirgenerek izleyici şaşkırtılmaktadır. Mekâna farklı bir bakış açısı getiren sanat akımlarından biri de Sürrealizmdir. Sürrealizm’de mekân, gerçekle düş arasında ilişki kurmamızı sağlar. Resim yüzeyinde alışıldık mekân algısını görmemize karşın, bu mekân içinde yer alan nesnelere oluşları ve konumları ile fiziksel gerçekliğe uymazlar. Mekân, nesne ve zaman arasında kurulan bu yeni bağlantı da üçüncü boyut algımızda önemli değişimlere neden olmuştur. Böylece sanatın mitolojik ve bilinçdışı boyutuna kayıp, mekân ve zamanı mistik psikanalize başvurarak aşmaya çalışmışlardır. Freud psikanalizinden etkilenmiş olan Sürrealistler İlk Manifestolarında, (1924) Andre Breton, Sürrealizm’i ‘İnsanın sözlü olarak, yazı yazarak ya da diğer bir yöntemle aklın, gerçek işlevselliğini ifade etmeyi tasarlayacağı saf psişik otomatizm; aklın herhangi bir kontrolü olmaksızın ve herhangi bir estetik ya da moral kaygısının ötesinde düşünce aracılığı ile dikte etme.’ olarak tanımlamıştır.<sup>100</sup>

Sürrealizm’in önemli temsilcilerinden Ressam Rene Magritte’in İnsan Durumu adlı eserinde (*Resim 49*) bir odanın içindeki bir pencerenin önünde görülen şövalde, birbiriyle aynı olan ya da olmayan iki mekânı bir araya getirmiştir. Şövalenin üzerinde duran tablonun mekânıyla dışındaki mekânı peyzaj’ı kapatıyor, aslında ne olduğunu görmemize izin vermiyor, bir tür algı oyunu yaratıyor, resimdeki iki boyutlu alanın düzlüğünden faydalanıp, dışındaki üç boyutlu alanı ve aynı görüntüyü içeren iki boyutlu bir resim tasvir ederek zihnimizi soru sormaya yönlendiriyor. Gerçek olan neden gizleniyor? Yoksa hayal ettiğimiz şeyin gerçek olduğunu mu görmek istiyoruz? “İnsanlık Durumu”, eşyaların hiçbir zaman tam anlamıyla bize göründükleri gibi olmadıklarını ve bu nedenle de hiç bir zaman oldukları gibi resmedilemeyeceklerini göstermektedir.”<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Jonathan Fineberg, *1940’dan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir, 2014, ss. 21.

<sup>101</sup> Rene Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Sezer Tansuğ), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, ss. 195-196.



Resim 49: Rene Magritte, "İnsan Durumu", T.Ü.Y., 100x81cm, 1933.

Rene Magritte 'İnsan Durumu' adlı resmi hakkında şunları söylemiştir;

Bir odanın içinden görülen bir pencerenin önünden, resim tarafından kaplanan manzaranın tam kısmını temsil eden bir tablo yerleştirdim. Böylece, resimdeki ağaç, odanın dışındaki ağacını gizledi. Seyirci için hem resmin içindeki oda hem de gerçek manzara dışındaydı.<sup>102</sup>

## 2.26. Andre Masson, 'Otomatik Çizim, Öfkeli Güneşler' 1924, Jackson Pollock

### 'İsimsiz' 1925

Otomatizm, "hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen bilinçsizce otomatik biçimde yapılan çalışma" olarak tanımlanmaktadır.<sup>103</sup> Otomatizm sanatsal açıdan bilincin dışında gerçekleşen, kendiliğinden, doğaçlama, şans eseri, olarak tanımlanabilir. Otomatizm, resim veya çizim yaparken hatta yazı yazarken kullanılan bir metottur. Bu metotla sanatçı bilinçaltında saklanmış olan el hareketlerinin kontrolünü sağlayan gizli bilincin yerine bilinçdışının devralmasına izin verir. André Masson, çalışmalarında (*Resim 50-51*) elinin, kendisinin bilmediği içsel bir aciliyet tarafından yönlendirildiğini belirterek, istençdışı figürleri nasıl yaptığını şöyle

<sup>102</sup> Rene Passeron, a.g.e., s. 195.

<sup>103</sup> Uğur Tanyeli, Metin Sözen, *Sanat ve Kavram Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi,2011,ss. 180.

açıklamaktadır; “Başlangıçta kaygan ve temiz bir yüzeyin hazırlanması gerekir ve zihin, bütün bağlarından arınmış olmalıdır. Çizime bu yüzeyin sınırından başlanmalıdır. Ardından, sanatçı kendisini içsel karmaşa’ya teslim etmelidir ve sabırla resmini tamamlamaya çalışan diğer sanatçıların zıddına, jestlerinde olabildiğince hızlı olmalıdır. İmaj, bu yüzeyde bilincin müdahalesi olmadan belirir”<sup>104</sup> Otomatizm’de Kontrolsüz yapılan gereksiz karalamalar, daha sonrasında gerçekleştirilecek düzeltmeler için bilince bir altyapı hazırlar. Otomatizm’in Soyut Dışavurumcular üzerinde etkisi büyüktür ve kullandıkları bir yaratıcılık yöntemidir. Bireyin iç dünyasını ve yaratıcı enerjisini ortaya çıkarır. Otomatizm tekniği ile oluşturulan bir yapıtta, rastlantısal mekan ve kompozisyon oluşur.

Jackson Pollock gibi Aksiyon ressamaları (Action Painters) bütün yaratıcı süreç boyunca otomatizmin etkisi altında kalmışlardır.(*Resim 52*)



Resim 50: Andre Masson, Kağıt üzerine otomatik çizim, 23.5 x 20.6 cm.1924.

<sup>104</sup> Tuba Kınay Gör, *Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Resimde Otomatizmin Etkileri*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2013.



Resim 51: Andre Masson, "Öfkeli Güneşler", Kağıt üzerine çizim, 1925.



Resim 52: Jackson Pollock, Kağıt üzerine çizim, 1949.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE MEKÂN KAVRAMI

#### 3.1. Soyut Dışavurumculuğu Hazırlayan Etkenler

19. Yüzyıl sonlarına doğru Almanya’da ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı, Soyut Dışavurumculuğun alt yapısını oluşturan ve tarihsel açıdan hem Avrupa hem de Amerika’dan beslenen ilk sanat akımı özelliğini taşımaktadır. 19.yy’a kadar bireysel olarak farklı dönemlerde gelişimini sürdüren dışavurumcu yaklaşım, 19.yy sonlarına doğru akım olarak nitelendirilmiştir. Modern sanat hareketlerinden biri olan Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)1952’den itibaren Almanya’da var olan bir sanat akımının temel ögesi olmuştur. Bu akım 20 yy. başlarında etkin bir akım olarak sanat tarihindeki yerini almış olup 1905-1925 yılları arasında Almanya’da ortaya çıkmıştır. Dışavurumculuğun temelinde insanın içerisinde bulunduğu dönemin kaotik yapısı, sınıfsal ilişkiler, sanayileşme, devlet, ataerkil aile, ordu, okul gibi toplumda otoritesiyle var olan kurumlara başkaldırı vardır. Bu gelişmeler etkili olmuş, aynı zamanda sanatçı ve izleyici arasındaki ruhsal etkileşimin de oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu türden bir etkileşimi daha çok konu ve renkler üzerinden kurmaya çalışan dönemin sanatçılarının, ifade yoğunluğunun gözlemlendiği çalışmalarında, dönemin ruh halini yansıtan birçok konuyu oldukça sert bir üslupta ele aldıkları gözlenir. Dışavurumculuk ile doğan yeni sanat anlayışı hissedilen algı dünyasını zorlamaya başlarken, izlenimcilik, gerçeklik ve doğalcılık anlayışına bütünüyle yüz çevirmiş ve daha öncesinde hiç denenmemiş yeni bir şeylerin arayışına girişilmiştir. Bu yüzden Soyut Dışavurumculuk akımının alt yapısını dışavurumculuk oluşturur. Her iki akımın da ortak ve en belirgin özelliği içten geldiği gibi ve karşı gelme, isyankâr bir tavır sergilemeleridir. Sanat tarihçiler, Soyut Dışavurumculuk terimini, I.Dünya Savaşının sonlarında, Kandinsky’e atfen ve dışavurumcu fırça üslubuyla soyut olarak resim yapan diğer Avrupalılar’ı tanımlamak amacıyla kullanmaya başlamıştır. New York’da 1946 tarihli bir değerlendirmede, Robert Coates, Hans Hofmann’ın resimlerini bir ‘Soyut Dışavurumcu’ olarak nitelendirdiği zaman, terimi ilk kez kırklı yılların Bir Amerikalı sanatçısının yapıtı için kullanmış oluyordu.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Jonathan Fineberg, *1940’tan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir, 2014, ss. 33.

Endüstri beraberinde materyalizmi getirmiştir. Materyalizm de insanda sürekli olarak endişe ve huzursuzluğa neden olmuştur. Sanatçı da bu durumu iç tepkisel olarak eserine parçalayıp yok etme olarak işlemiştir. Buna ilk tepkiyi Kübist ve Ekspresyonist sanatçılar, eşyanın dış görünüşünü parçalamakla göstermişlerdir.

İkinci Dünya savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Paris, 1940'lardan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kaymasının arkasında, birçok etken vardır: Bu etkenler, 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın yok edilmeye yönelik girişimlere ve birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır. İkinci Dünya savaşının patlak vermesi ise Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını daha da artırmıştır.<sup>106</sup> II. Dünya Savaşından sonra ABD savaş ortamından halkını toplumsal olaylardan uzak tutmak, ilgisiz kalmalarını sağlamak ve tepkisizleştirmek için her alanda büyük çabalar harcamıştır. Soyut Ekspresyonizm de bu politikanın sanat alanındaki uygulamasıyla yüceltmeye başlamıştır. Bu sanatın amacı toplumsallık değil sanatçının ruh halinin yansımalarıdır. Sanat tarihi açısından bakıldığında sanatçıyı en çok yücelten, en bireyci sanat akımı olduğu da söylenebilir. Savaş, Amerikan ekonomisini canlandırmış, bankalara para birikmeye başlamış ve yeni iş imkânları doğmaya başlayınca orta sınıfta rahatlamıştır. Bu da sanatı ve sanatçının bakışını olumlu yönde etkilemiştir.<sup>107</sup>

Dönemin şartlarından ve savaşın etkisinden 1950'li yıllarda ABD hükümeti sanatçıları maddi olarak desteklemiştir. Galeriler hızla çoğalmış, çoğalan galeriler sanatçıların eserleriyle dolmuştur. ABD her konuda merkez olmaya başlamışken (ticaret gibi) sanat merkezi unvanını da Paris'in elinden almıştır. Soğuk savaşın ardından gelişen bu değişimler sonucunda sanatı ve sanatçıyı desteklemek için Federal Sanat Projesini yürürlüğe sokması bilinçli bir sanat politikası izlediğini göstermiştir.<sup>108</sup> Dışavurumculuğun doğduğu dönemde toplumsal ve siyasal ortamın karışıklığı ve oluşturduğu bunalımlar sanatçıların eserlerine de yansımıştır. Bu ortam emperyalizm ve kapitalizmin yoğun yaşandığı bunalımlı bir ortamdır. Toplumsal dünyada tek başına yaşamını sürdüren sanatçının kafasından hiç çıkmayan savaş, yoksulluk, devrim ve kapitalizmin yıkımları karşısında duyduğu kaygı sebebiyle benimsediği her şey, yaşam biçimi ve sanat anlayışına bile şiddetle karşı çıkıyordu.

<sup>106</sup> Ahu Antmen. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, ss. 143.

<sup>107</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, ss. 157.

<sup>108</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Cevat Çapan, Sadi Özış), İstanbul, 1991, ss. 227.

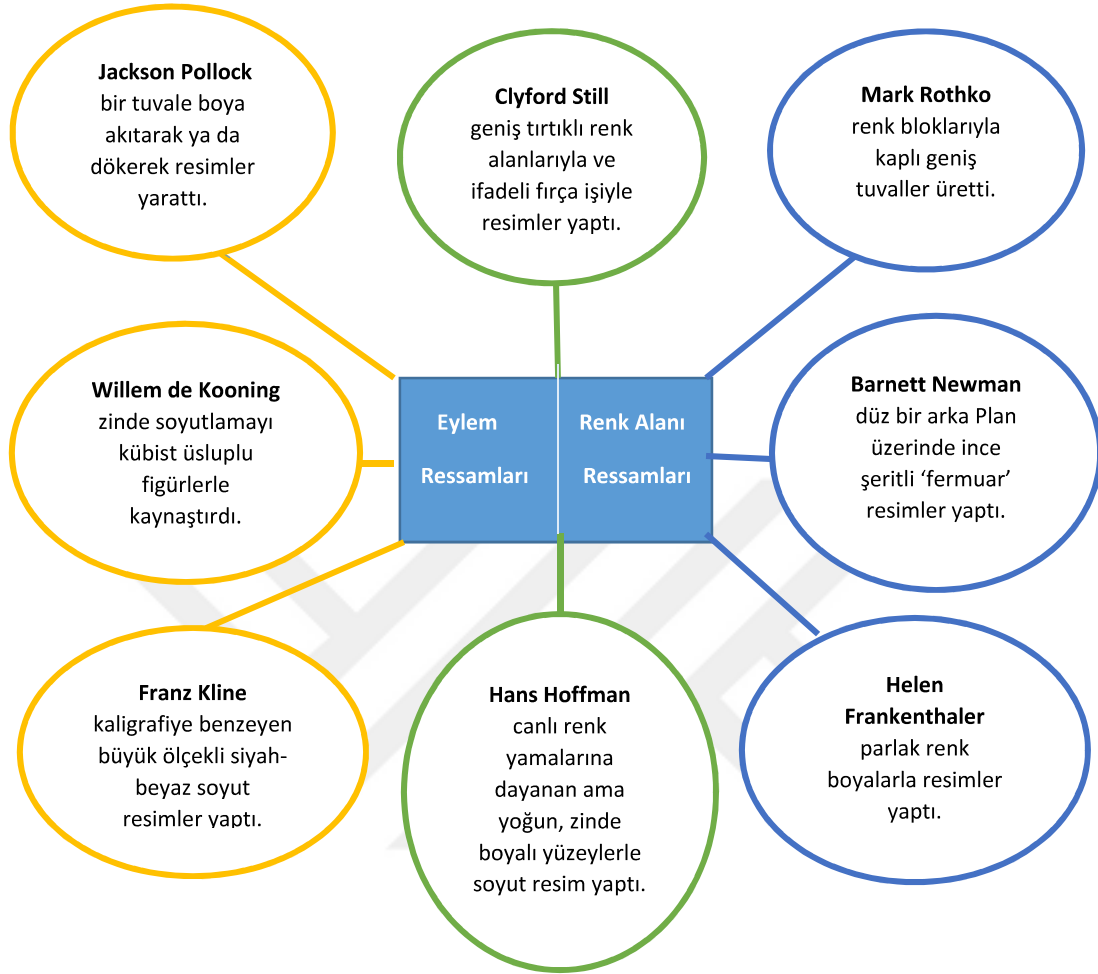
Mevcut düzene tepkisini renklerin şiddetiyle, kırık kesik çizgilerle ve umutsuz bunalımlı görüntüler şeklinde yansıtıyordu.<sup>109</sup> Sonuç olarak soyut dışavurumculuk tarihsel açıdan bakıldığında hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketi olma özelliği gösterir.

Soyut Dışavurumcu eserlerin ortak noktası, Gerçeküstücü sanatın temel ilkelerinden olan çağrışımlar ve özdevinimden yola çıkmalarıdır. Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınmış yapıt, bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulmuştur. Bu biçimler genelde güzel lekeler gibidir, insancıl ve duygusal değerler vurgulanmıştır. Resim parçalara ayrılmayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. Tuvalin sınırları aşarak, özellikle devasa panolar üzerine çalışılmıştır.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 213.

<sup>110</sup> Z. Rona, *Soyut Dışavurumculuk*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 3, Y.E.M.Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 1688.



Şekil 3: Soyut Dışavurumculukta eylem ressamı sanatçının hissettiği iç dürtülere kanal açarken, renk alanı ressamı öncesiz-sonrasız insan duygularını ifade etmeyi amaçladı; bazı sanatçılar iki kategoriye de girdi.<sup>111</sup>

<sup>111</sup> Ann Kramer vd., Sanat Kitabı,(Çev.Ahmet Fethi), Alfa Yayınları, İstanbul, 2017,ss.321.

### 3.1.1. Sosyolojik Etkenler

1930'lu yıllarda Nazizm'in ilerlemesi ile savaşın da etkisiyle sanatsal ortam artık özgür ifade edilmekten uzak kalmış, baskıcı bir ortamda devam etme çabasına girmiştir. Artık özgür ruhlu sanatçılar Alman ordusunun olmadığı yerlere kaçıyorlardı. Alman ordusu da aynı zamanda Avrupa'ya yayılmaya başladığından ve bazı zorunluluklardan dolayı sanatın merkezinde kaymalar gerçekleşmiştir. Olaylar bu şekilde gelişince de Avrupalı sanatçılar Amerika'ya göç etmeye başlamışlardır. Amerika hükümeti de bu göç eden sanatçılara sahip çıkıp onları maddi olarak desteklemiştir. Bu sanatçılar arasında Stuart Davis, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Arshile Gorky, Lee Krasner, David Smith, Mark Rothko da vardı. New York, Paris'teki yaşamları savaş yüzünden alt üst olan Dali, Ernst, Masson, Matta ve Tanguy ile Almanya'dan gelen sanatçılar Chagall, Lipschitz, Leger ve Mondrian New York'ta müze direktörleri, sanatçılar, koleksiyonerler ve sanatseverler tarafından desteklendiler. Bunlar arasında koleksiyoner Peggy Guggenheim, Modern Sanat Müzesi Direktörü Alfred Barr, sanat eseri alıp satan Julien Levy, Pierre Matisse ve Nierendorf'da vardı.<sup>112</sup>

1940-1970 yıllarında Amerika hemen her konuda olduğu gibi sanatsal etkinliklerde de ön plana çıkmıştır. İkinci Dünya savaşından sonra Avrupa, dünya lideri olma konumunu kaybetmiştir. Savaş aynı zamanda Paris'in sanattaki liderliğini de olumsuz yönde etkilemiştir. Avrupa'nın Mondrian, Leger, Ernst, Dali, Chagall, Grosz, Duchamp ve Moholy-Nagy gibi önemli sanatçıları savaş boyunca Amerika'da kaldılar ve sanatsal üretimleriyle kendinden önce yapılanlara katkıda bulundular.<sup>113</sup>

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçılar, bireysel ifade tarzlarını ön plana çıkan çalışmalar yaptılar. Bunun sonucunda farklı üslup ve akımlar ortaya çıktı. Georges Mathieu ve Wols gibi soyut Fransız ressamın Gerçeküstücülüğün otomatik yazımına dayanarak denetimsiz bir üslup geliştirdiler ve adını Taşizm (Lekecilik) koydular. Fransızca 'Tache' (leke) anlamına gelmektedir.<sup>114</sup> (Bkz. s.102)

Sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaymasının bir başka nedeni de 1920-1930 yıllarındaki büyük ekonomik bunalım sonrasında Amerikan ekonomisinin düzelmesiyle başlayan gelişmelerdir. Sanat ortamının oluşması yeni galeriler, dergiler, okulların

<sup>112</sup> Stephen Little, *İzmler*, (Çev. Derya Nükhet Özer), İstanbul, 2006, ss. 122.

<sup>113</sup> Norbert Lynton, a.g.e., ss. 230.

<sup>114</sup> Anna-carola Krausse, a.g.e., ss. 108.

açılmasıyla sağlanmıştır.<sup>115</sup> Amerika’da Soyut dışavurumculuğun veya diğer adıyla New York Okulu olarak adlandırılan ressamalar grubunun gelişmesinde Avrupalı sanatçıların katkısı büyük olmuştur.

### 3.1.2. Sanatsal Etkenler

Endüstrinin gelişmesi, insanı yaşam içinde endişelere sokup gelecek korkusuyla yaşamasına sebep olmuştur. Bu endişenin de bireyde ruhsal olarak birikimlere sebep olduğu düşünülürse, psikolojik boşalmanın sanatsal yaşamı doğal olarak etkilememesi düşünülemez. Psikolojik boşalma eğilimi de bireylerin yaşamına ve güzel sanatlara duygu boşalımı şeklinde yansımıştır.<sup>116</sup>

Birey ve kitle bilinçaltılarının modern sanata etkisi 19.yy son çeyreği ile 20 yy. ilk çeyreği arasındaki dönem sanatçıları için ön plandaydı. O dönemdeki sanatçılar kendi rüya yorumlarını ve bilinçaltı derinliklerini keşfedip bunu ruhsal dünyasına özgü bir ifadeyle “monologue interieur” kendiyile konuşması olarak anlatıyordu.<sup>117</sup> Yani sanatçı bilincinin dışında oluşan ruhsal yaşantısını ortaya koyuyordu. Bu durumda şunu göstermiştir ki Ekspresyonizm ve Sürrealizmin öz kaynaklarını insanın bilinçaltı derinlikleri oluşturmaktadır. Sanatçıların bu buhranlı dönemlerindeki yapıtlarında, endüstri köleliği, hayatın sunduğu katı kurallar ve kültürsüz bilgisiz kişilerin yapmış olduğu hoş olmayan endüstri ürünlerine karşı başkaldırılar görülmektedir. Bu başkaldırma o dönemde sanatın merkezi olan Fransa (Paris)’te değil de Almanya’daki endüstri insanının sanatında görülüyordu. Bu da şunu göstermiştir; 19.yy da bunalan insanoğlu kendi iç dünyasına kapanarak mutluluğu, huzuru araması düş kırıklığıyla sonuçlanmıştır. Bu da gerçeküstücülükle kendini ortaya koyacaktır; fakat insanın iç dünyasındaki umutsuzluğunun açığa çıkarılması Dışavurumcular sayesinde olmuştur. Ayrıca Dışavurumculuk belirli bir yer ve zamanla sınırlandırılmayacak kadar genel bir eğilim olmasında, gelişmesinde ve ilerlemesinde ona köprü görevi yapan Die Brücke ve Der Blaue Reiter gruplarının etkinliği oldukça fazladır.<sup>118</sup>

Soyut dışavurumcu sanatçılar Kübizm’in biçimsel sonuçlarından ve Sürrealistleri ilkel temalarından yararlanmışlardır. Ayrıca bu sanatçılar Meksika duvar resimlerinden de yararlandıkları gibi Avrupa modernizminin işlenmemiş konularına değinmişlerdir.

<sup>115</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, ss. 145.

<sup>116</sup> Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1998, ss. 59.

<sup>117</sup> A.g.e., ss. 61.

<sup>118</sup> Ahu Antmen, a.g.e. ss. 38.

Dışavurumculuk üzerinde Hristiyan kültürünün ve felsefesinin de etkisi büyüktür. Yahudi - Hristiyan kültürüne ait olan anlam, içerik ve yorumların dışavurumcu betimlemede kullanıldığı ve bu etkiler sonucunda dışavurumculuk akımında olan birikim Fovizm aracılığıyla ortaya çıkmıştır.<sup>119</sup>

Bu yüzyıldaki gelişmeler görsel sanatları derinden etkilemiştir. Bu açıdan da bakıldığında dışavurumculuğu bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak görmek mümkündür. 20. yüzyıl boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur. Özne bir ifade biçimi olan dışavurumculuk, sanatçının içsel özgürlüğünün sınırsız dışavurumunu esas alır.<sup>120</sup> Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır ve her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikati değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değilde anlamı araştırılır; insan kendi kendine bunu sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal ögedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiç bir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve deformasyonlar giderek kimi kez tamamen soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir.<sup>121</sup> İkinci Dünya savaşından sonra eski ve yeni birçok eğilim ve anlayışın çeşitli yönlerinin birleşmesiyle meydana gelen soyut dışavurumculuk; Kübizmin son dönem ürünlerinden etkilendiği gibi Sürrealistlerden de etkilenmiştir. Bu etkilenme süreci de akımların gereçlerine ve tekniklerine yeni bir anlayış geliştirmeleriyle olmuştur.

Soyut Dışavurumcu eserlerin ortak noktası, Gerçeküstücü sanatın temel ilkelerinden olan çağrışımlar ve özdevinimden yola çıkmalarıdır. Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınmış yapıt, bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulmuştur. Bu biçimler genelde güzel lekeler gibidir, insancıl ve duygusal değerler vurgulanmıştır. Resim parçalara ayrılmayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan

<sup>119</sup> H. B. Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 136.

<sup>120</sup> Ahu Antmen, a.g.e. ss. 34.

<sup>121</sup> Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 269.

tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. Tuvalin sınırları aşılarak, özellikle devasa panolar üzerine çalışılmıştır.<sup>122</sup>

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-1967) deyimiyle, "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı" bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır.<sup>123</sup> Asi bir tavır üstlenmiş olan Soyut Dışavurumculuk akımı II. Dünya Savaşı'nın son yıllarında ortaya çıkmıştır. Alışılmamış temel plastik değerlere uyma zorunluluğu duymadan formları, içlerinden geldiği gibi kurgulayarak dramatik ya da lirik bir ruh hali ile tuvalde biçimlendirmişlerdir. Otomatizm ön plandadır ve biçimler bu şekilde oluşturularak kurgulanır. Uygulamadaki en önemli etken, ruhsal olarak hazırlıksız bir durumun söz konusu olmasıdır. Çünkü resim yapılırken o an keşfedilmektedir. "Soyut Dışavurumcu sanatçıların paylaştıkları değer, resim yapmanın yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin hangi yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan önce bilmeyi reddetmiş olmalarıdır."<sup>124</sup> Sanatlarının çıkış noktasını Avrupa sanatından alan Soyut Dışavurumcu sanatçılar genellikle büyük boyutlu tuvalerin üzerine yüzeysel soyut biçimlere yer vererek; damlatma, fırlatma, kazıma gibi farklı teknikleri kullanarak ürettikleri eserlerinin konularını önceleri primitif ve antik mitolojiden seçmişlerdir. Sanatçıların gerçek nesnelere temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri Soyut Dışavurumculuk Akımı; iki şekilde sınıflandırılmaktadır. Aksiyon Resmi ve Renk Alanı Resmidir.

### 3.2 Aksiyon Resmi

Aksiyon Resmi Amerikan resmine yeni bir yön vermiş, sanata biçimsel ve kavramsal yenilikler getirmiştir. Aksiyon Resmi, "Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde "temsilen şey" olmaktan çıkmış, ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki "hareketsizliği"ni veren bir alan olmuştur."<sup>125</sup> Sanatçıların yapıtlarını bir ön düşünce ya da tasarım olmaksızın, doğrudan bilinçaltının özgür bırakıldığı sonuçtan çok eserin gerçekleştiği sürece önem verdikleri yapıtlar üretmişlerdir. Günümüze

<sup>122</sup> Z. Rona, *Soyut Dışavurumculuk*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, Y.E.M. Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 1688.

<sup>123</sup> Ahu Antmen, a.g.e. ss. 146-147.

<sup>124</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, ss. 252.

<sup>125</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul, 2015, ss. 234.



kadar etkisini sürdürmeyi başaran ve sanatsal üretim tarzlarına ilham veren bu sanat akımı çağdaş sanatın birçok kolunda görmek mümkündür. Aksiyon Resmi ile eş zamanlı olarak ortaya çıkan *Art Informel* (Serbest Biçimli Sanat) akımından bahsetmek gerekiyor. II. Dünya Savaşı'nın sonlarında ortaya çıkan ve 1940'larda gelişerek 1950'li yıllarda etkisini sürdüren Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa'daki karşılığı "Serbest Biçimli Sanat" tır. Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür ' lirik' soyutçuluktur. İlk olarak Alman asıllı Fransız ressam Wols'un yapıtlarını tanımlamak için Fransız sanat eleştirmeni Michel Tapié tarafından kullanılmış olan terim, Alman ve Fransız Soyut Dışavurumcu sanatçılar dışında İspanyol sanatçı Antoni Tapies, İtalyan sanatçı Alberto Burri bu akım içinde değerlendirilmiştir. Aksiyon Resmi ile benzerlikler taşıyan Fransız Soyut Dışavurumculuk akımı olan *Taşizm* (Lekecilik) *Serbest Biçimli Sanata* karşılık gelmektedir. Bu akımın önde gelen temsilcileri ise, Gérard Schneider, Zhao Wuji, Georges Mathieu, Hans Hartung, Pierre Soulages ve Frans Wols'tur. Yaptıkları çalışmalarında boyayı yoğun biçimde kullanıp, geniş fırça vuruşları yapan bu sanatçılar Pollock gibi boyayı damlatma, sıçratma, akıtma gibi yöntemleri de kullanarak Amerikan Aksiyon Resmi sanatçılarının doğrultusunda eserler üretmişlerdir.<sup>126</sup> Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell Soyut Ekspresyonizm'in "Action Painting" olarak ta bilinen (eylem, aksiyon, hareket resmi) kanadının öncüleri olarak kabul edilmişlerdir.

### 3.3. Renk Alanı Resmi

Soyut Dışavurumculuk Akımı'nın ikinci kanadı "Renk Alanı Resmi" ya da "Geç Resimsel Soyutlama" olarak bilinir. Geniş alanların resmedildiği bu eserlerde, derinlik izlenimi dışlanarak resim geniş bir alanın parçası gibi gösterilir.<sup>127</sup> 1950'li yıllarda Mark Rothko, Clyfford Still ve Barnett Newman gibi soyut dışavurumcu ressamı tanımlamak için kullanılmış bu sanat anlayışında sanatçılar; başka renkleri örten tek renkle katmanlanmış kompozisyonları ile Clifford Still; tek renk yüzeyleri kendi deyimiyle fermuarlarla bölerek üçüncü boyuta uzanan Barnett Newman; geometrik soyutlamaya dayanan tek renk resimlerini giderek yalnızca siyahın tonlarına indirgeyen Ad Reinhardt; ve rengin farklı tonlarında ruh hallerini açığa vuran Mark Rothko, resimleri ile tanınmışlardır.<sup>128</sup> Bu grupta değerlendirilebilecek sanatçıların ortak paydaları; kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal

<sup>126</sup> Ahu Antmen, a.g.e., ss. 151.

<sup>127</sup> Mukadder Çakır, *Sanatta eleştirelilik*, Beta yayınları, İstanbul, 2002, ss. 202.

<sup>128</sup> Ahu Antmen, a.g.e, ss. 150.

bilgilerinin Avrupa resminden değil, soyut dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynaklandığı yönündeki görüşleridir. Hafif, ince boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınış, boya tabakasının altından tuvalin görünmesi, saydam kompozisyon ve dolayısıyla biçim ve altlık arasındaki hiyerarşinin ortadan kalkışı, yalın ve özensizlik başlıca özellikler olarak saptanabilir. 1960'lı yıllarda ise Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland gibi sanatçılar ürettikleri eserlerle Geç Resimsel Soyutlama anlayışıyla çalışan ressamlar arasında anılmaya başlamışlardır.

### 3.4. Soyutlama

“Soyutlama, bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlemdir”.<sup>129</sup> Soyutlama, bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. Sanatçı, seçtiği bir form ya da şekli başlangıçtaki haliyle benzerliğini en aza indirerek tanınmayacak hale gelene kadar değiştirmeye devam eder.

Kavramlar, soyutlamalarla elde edilirler ama nesnel gerçeklerle denenir ve doğrulanırlar. 18.yy. düşünürlerinden John Locke, soyutlamak için belli nesnelere edinilmiş belli fikirleri alıp, onları zaman yer ya da başka fikirler gibi diğer bütün varoluşlardan ve gerçek varoluşlardan ayırdığımızı söylemiştir.<sup>130</sup>

Worringer'e göre ise sanatta soyutlama ve gerçek, birbirinden ayrı kavramlardır. Worringer soyutlamayı özdeşleyim olarak ifade ettiği, doğayı taklit ile karşılaştırır. Sanatçının bir soyutlama içtepisinin olduğunu söyler. Bu içtepi, bilinçli bir değişimi öngörür. Worringer'in soyutlaması doğal olanın dışında bir gerçeğe ulaşma, o gerçekliğin estetiğini yaratmak üzerinedir. Özdeşleyim ise, doğanın nesnelere yaşamaktır. Özdeşleyim süreci Worringer'e göre kendi kendini onaylamayı ifade eder, özdeşleyimi temel olarak soyutlama sürecinden ayrı görür fakat doğacı yaklaşımın tamamen düşünsellikten ayrı olmadığını da söyler. Çünkü doğacı tüm sanat anlayışlarını doğa taklidinden ayrı tutar. Doğadan öykünme anlamına gelen özdeşleyim, doğanın taklidi değil doğal, bir estetik arzusudur.<sup>131</sup> Worringer, Soyut sanatı doğuran etkenin, sınırsız, bağlamsız

<sup>129</sup> Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, 14. Basım, Remzi Kitabevi, 2004, ss. 381.

<sup>130</sup> Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, (Çev. Rahmi Ögdül), İstanbul, 2007, ss. 177.

<sup>131</sup> Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İsmail Tunalı), Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2017, ss. 15, 16, 17.

ve karmaşık dış dünya olayları karşısında, insanın duyabileceği duygu, huzursuzluk ve büyük tinsel uzay korkusu olduğunu belirtir.

Resimde soyutun algılanışı herhangi bir var olan nesneye doğrudan gönderme yapabilen ama onu taklit etmeyen yeni bir anlatımdır. Soyutlama eğiliminin kendisine nesne edindiği doğa, dolayısıyla doğal biçim sanat felsefesi açısından modern eğilimlere kadar çeşitli biçimlerde açıklanmaya çalışılmıştır.

Resim sanatında ilk soyut denemelere eğilim, sentetik kübizm anlayışında görülmeye başlamıştır. Sentetik kübizm, konu itibarıyla nesnel anlam taşımaktadır ve nesneye dayalı olduğu için salt soyut olarak nitelendirilemez; fakat soyutlama olarak adlandırılabilir. Ancak buna rağmen soyuta giden önemli bir aşama olarak düşünülebilir. Sentetik kübizmi Braque, Picasso ve Delanuy gibi sanatçılarda görmemiz mümkündür. Birinci Dünya savaşı sonrası Avrupa, Amerika ve Rusya'da geliştiği için Kübizm, soyut sanat akımının hareket noktası haline gelmiştir. Çünkü kübizm sanat anlayışının alt yapısı incelendiğinde, zihinsel ilgiler ve salt biçim arayışı soyut sanatın da temel özelliğidir

1910 sonrası dönemde soyut ve soyutlayıcı eğilimler karışık bir biçimde uygulanırken 1917 li yıllarda De-Stijl üyelerinden Piet Mondrian, ağaç çalışmalarıyla ilgili soyutlamaya dayalı resim grupları yapmıştır,(*Resim53,54,55,56*) dikey ve yatay unsurlara dayanan bir resim anlayışı oluşturmuştur.<sup>132</sup>

Piet Mondrian soyut resimlerini, 1914 yılında yazdığı bir mektupta şu şekilde anlatmıştır;

En üst düzeyde farkındalıkla genel güzeli açıklamak için düz bir yüzeyde çizgiler ve renk kombinasyonları yapıyorum. Doğa (ya da gördüğüm şey) bana esin veriyor, beni anlatıyor... Fakat ben, şeylerin temeline (hala yalnızca dışsal bir temel) ulaşmaya dek gerçeğe yakın olabildiği kadar başlıyorum ve bundan her şeyi soyutlamak istiyorum... yatay ve dikey çizgilerin, ama hesapla değil, sezgiyle yönlendirilen ve armoni ve ritm getiren farkında olma inşa ederek bunun mümkün olduğuna inanıyorum, eğer gerekliyse, diğer doğrudan çizgiler ya da eğrilerle desteklenen güzelliğin bu

<sup>132</sup> De-Stijl: 1917-1931 yılları arasında etkin bir şekilde rol üstlenen De Still anlayışı, bir grup Hollanda'lı sanatçıyı belirtmek için kullanılmış, aynı zamanda da Theo van Doesburg tarafından çıkarılan bir derginin de ismi olarak kullanılmıştır. Tasarım,sanat ve mimarlık alanlarında etkili olana ilk önemli modern hareketlerden biridir. De Stijl'in öz temsilcileri olan Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart Van der Leck, Vilmos Huszar, JJP Oud, Gerrit Rietveld ve Georges Vantongerloo tarafından doğa dışı soyutlama düşüncesini ele alan bir felsefeye dayandırılmış ve Neo Plastisizm akımına temellendirilmiştir. (E. Balkan, *De Stijl*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt I, Y.E.M. Yayınları, Cilt: 1, İstanbul, 1997,s. 431)

temel biçimleri, bir sanat çalışması, güçlü oldukları kadar gerçek olabilirler.<sup>133</sup>

“Mondrian, ‘doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayacak onlardan soyutlanmış evrensel biçim dilinin’ arayış başlangıcını oluşturan ağaç serilerinde, soyutlanmış yazısal bir anlatım, çizgilerle oluşturulan yüzey organizasyonunu dikey ve yatayların yönlenmesi üzerine kurgulanmıştır.”<sup>134</sup>(Resim 53-54-55-56) “Mondrian’ın Çiçeklenmiş Ağaçlar adlı eserini incelediğimizde, (Resim 56) sanatçı için yalnız geometrik çizimli kompozisyon dokusuna birinci planda yer verilmek istendiği anlaşılır. Yapıtta tüm çizgilerin birbirleriyle olan bağlantısının sağlandığı ve tümünün geometrik bir gerginlik içinde çizildikleri görülmektedir. Bu biçimde, doğasal görsel izlenime dayanan notların tamamen ortadan kaldırıldığı, çizgilerin de nesne ve figür konturu olmaktan kurtarıldıkları gözlemlenir. Resimde yer alan lekelerde, çizgiler gibi, görsel nesne ve figür biçimlemesindeki işlevinden uzaklaştırılmıştır. Çizgiler, incelik ve kalınlıklarıyla leke üzerinde, güçsüz de olsa bir derinlik izlenimi yaratmaktadır. Bu nedenle belirtilen alt lekeye az da olsa bir kontrast işlevi verildiği, asıl karşıtlığın ise siyah çizgilere bırakıldığı anlaşılabilir. Bu soyut çizgisel anlatım, bir bakıma figüratif biçimlemeden çizgilerin, lekelerin ve üstelik kimi ara renklerin kurtarılmaları anlamına gelmektedir. Ancak, özellikle geometrik çizgilerin bağımsızlaştırıldığı açık olarak gözlenmektedir. Bu durum karşısında çizgiler, nesne ve figür biçimlemesinden kurtulduktan sonra, onların resim kompozisyonundaki yalın görüntüleri, dikey-yatay yönde düzenlenmekte ve yapıtın üst yüzeyinde yer almaktadır.”<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 47, 1,2007, 1-19 *Mondrian’ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması*, Güler Altunöz.

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11460.pdf> Erişim Tarihi:16.05.2018

<sup>134</sup> Canan Atalay Aktuğ, *Sanat ve Bellek*, Grada Yayıncılık, Ankara, 2010, ss. 100.

<sup>135</sup> Cenk Sezer, *Soyut Resimde Yüzeyin Çizgisel Düzenleme ve Renk İlişkisi*, Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir, 1997, ss. 42-43.



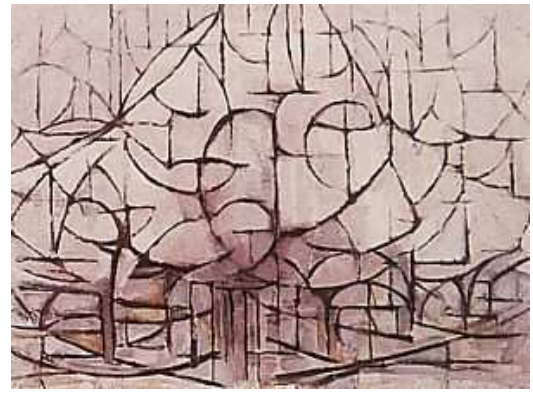
Resim 53: Piet Mondrian, "Kırmızı Ağaç", T.Ü.Y., 99x70 cm, 1910.



Resim 54: Piet Mondrian, "Gri Ağaç", T.Ü.Y. 109.1x79.7 cm, 1911.



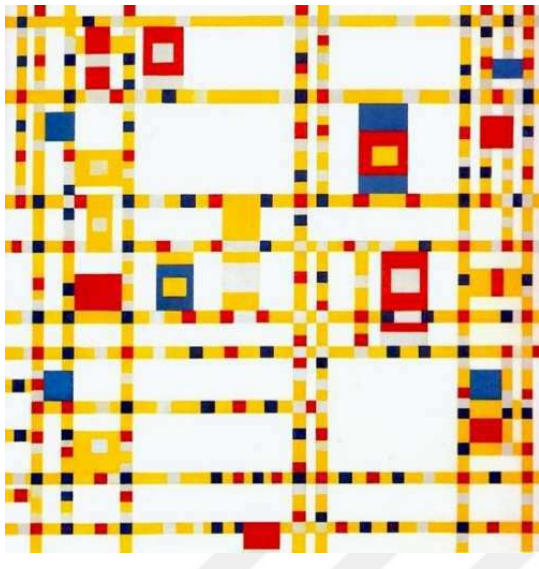
Resim 55: Piet Mondrian, "Çiçek açan Elma Ağacı", T.Ü.Y., 1912.



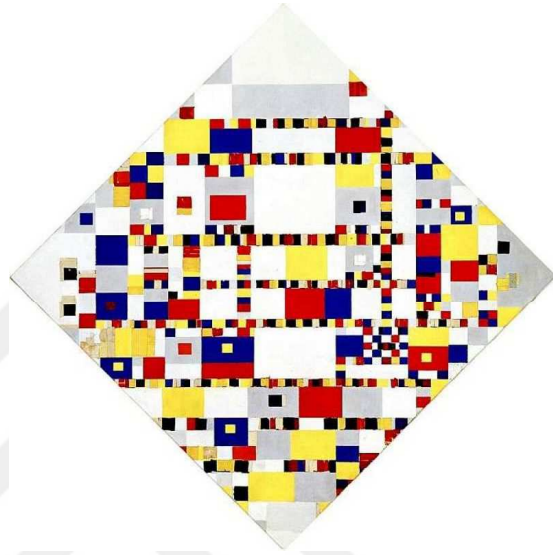
Resim 56: Piet Mondrian, "Çiçeklenmiş Ağaçlar", T.Ü.Y. 1912.

Soyutlama Mondrian için bilincin eleme gücüdür, bu gücü yok etme yıka diye tanımlar. Mondrian, 1919'da De Stijl dergisinde Resim Sanatında Yeni biçimlendirmeler adlı yazılarında sık sık evrensel-bireysel, nesnel-öznel, dış-iç, düşünce-madde, erkek-dişi, deyimlerinden yola çıktığı için kendisinin dünyayı karşıtlıkların savaşı olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Bu karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları, Mondrian'ın sanatının çıkış noktasıydı; bu sanatın amacı uyum ve dengeye ulaşmaktı. Mondrian'a göre Kübist Sanat soyutlayıcıydı ama soyut değildi. Çünkü doğayla ilişkisini koparmadan hacme bağlı kalmıştı. Bu yüzden Mondrian, "hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordum. Ama yüzeyi yok etmek için bunlar yetmedi, Bunun için üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun renk karşıtlıklarıyla çizgileri yok etmek." demiştir. Mondrian bu sözleriyle, soyutlamalarla dengeye nasıl ulaştığını açıklamıştır.

Mondrian'ın sanatında varmak istediği denge, kalıplaşmamış bir dengeydi. Simetriden kaçmıyordu. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise, yaşamda edilgenliğe sanata da monotonluğa yol açacaktı. Bu yüzden Mondrian resimlerinde dengeyi ararken, düzeyi eşit parçalara bölmez. Dengenin belli bir kalıp içerisinde donmasını önleyebilmek için, resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri sağa sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçimler elde etmeye çalışır.<sup>136</sup>



Resim 57: Piet Mondrian,  
"Broadway Boogie-Woogie" .  
T.Ü.Y., 127x127cm, 1942.



Resim 58: Piet Mondrian  
"Zafer, Boogie-Woogie" T.Ü.Y.,  
127x127cm, 1943.

Mondrian, küçük karşıt renk kareleriyle çizgiyi görünür hale getirmeyi Broadway Boogie-Woogie ve Vivtory Boogie-Woogie adlı yapıtlarıyla gerçekleştirmiştir.<sup>137</sup> (Resim 57) Bu tuvalde Mondrian, doğal bir dünyanın altındaki düzeni düz bir resim düzleminde yalnızca soyut biçimlerle ifade etme peşindedir. Çizgi, kareler ve ana renklerle ilgili temel resimsel kelimelerin kullanımını genişleten siyah ızgara, katı renk bloklarıyla serpilmiş renkler ile değiştirilmiştir. Bu ve diğer geç soyut tabloları, New York şehrinin canlılığı ve caz müziğinin temposundan doğrudan esinlenen yeni, canlandırılmış bir enerjiyi göstermektedir. (Boogie-Woogie; Amerika'da 1930-40'lı yılların Lindy Hop dansının bir türü olan East Coast Swing dansından türemiş coşkulu bir müzik türüdür.) Sarı çizgilerdeki parlak renkli karelerin asimetrik dağılımı, kalabalık metropolde yaşamın çeşitli hızlarını yansıtmakta; taksi kabinleri stop lambasından stop lambasına koşarken kaldırımdan aşağıya hızla giren insanlar görebilmekteyiz. Broadway Boogie-Woogie sadece şehir içinde

<sup>136</sup> A.g.e., ss. 57.

<sup>137</sup> Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Hayalperest Yayınları, 2017, İstanbul, ss. 55-56.

yaşama değinmekle kalmıyor, aynı zamanda New York'un 2. Dünya Savaşı'ndan sonra modern sanatın yeni merkezi olarak gelişmekte olan rolünü de göstermektedir. Zafer Woogie Boogie çalışmasında ise Broadway Boogie-Woogie'de halen hâkim olan kesin çizgisel desen burada daha az önem taşımaktadır. (*Resim 58*) Akan bir hareket yerine, senkronize edilmiş bir hareket hâkimdir.

### 3.5. Soyut Sanat

Yirminci yüzyıl modernizminin başlıca anlatım biçimi Soyut Sanat olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, gözler önündeki dünyanın gerçeklikten yavaşça kopuşunu sağlamıştır.

Bu kopuş bir sanatçıya veya akıma atfedilmemiş, dış dünya yerine sanatın kendine has gerçekliği ortaya konulmuştur. Bu durum; çizgi, şekil, renk, espas gibi biçimsel öğeleri kullanan pek çok sanatçı sayesinde gerçekleşmiştir. On dokuzuncu yüzyılda soyuta yönelişin erken örnekleri arasında Fransız ressamlar C. Monet ve P. Cezanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner ve Amerikalı ressam J.M. Whistler'ın resimleri örnek verilebilir. Yirminci yüzyıl başında Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akım, soyutlamaya dayalı genel bir düşünce içinde olmuş, fakat dış gerçekliğe tam olarak sırtlarını dönmemişlerdir. Bu akımların içinde incelenebilen birçok sanatçı, ancak biçimsel çözümleme ile algılanabilecek yapıtlar oluşturmuştur.<sup>138</sup>

1910'da soyut resim yapmaya başlayan Kandinsky, Empresyonistlerin bir sergisinde, resimlerinde oluşturdukları renk ve ışık dokusundan çok etkilenmiş, Monet'in saman Yığıcı adlı serisi hakkında " Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan 'konu'nun artık önemi kalmamıştı benim için" demiştir. Kandinsky, konuyu, rengin resim yüzeyini kaplamasına karşı koyan bir engel olarak görüyordu. Wassily Kandinsky modern Alman Resim Sanatının gelişiminde önemli bir rolü olan 'Der Blaue Richter' adlı sanatçılar birliğinin şefiydi. Der Blaue Richter'in düşünsel ve sanatsal davranışlarında etkisi olanlar, Kandinsky, Franz Marc, ve Roberth Delaunay, Auguste Macke, Alejexs Javlensky, Gabriele Münter, Paul Klee, Heinrick Campendonk ve Alfred Kubin bulunuyorlardı. Bu ressamlar yeni bir renk ve biçim dili için çabalıyorlardı.<sup>139</sup> Kandinsky, sanatın dış formlarla ilgilenmekten ziyade iç formları resmetmesi gerektiğine ve sanatçının zihinsel meşguliyetini kendi iç dünyasına

<sup>138</sup> Ahu Antmen. a.g.e., ss.79-80.

<sup>139</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 20. basım, Remzi Kitabevi, 2017, ss. 595-96.

yönlendirmesi gerektiğine dikkat çekmiştir.<sup>140</sup> Kandinsky renkle ruh arasında ilişki kurarak sanatçı için şunları söylüyor; "Renk tuş, göz ona vuran çekiç, ruh da telli bir enstrümandır. Sanatçı da tuşların yardımıyla ruhtan doğru titreşimleri alandır." Bunların etkili olabilmesi için de renkler bir iç zorunlulukla etkili ilişki prensibine göre ele alınmalıdır. Kandinsky'e göre rengin, fiziksel ve ruhsal olmak: üzere iki tür etkisi vardır. Renk önce fiziksel olarak duyumsanır. Bu kısa süreli, yüzeysel bir izlenimdir. Açık ve duru renkler gözü kendilerine çeker, hem duru hem de sıcak renklerin cazibesi daha fazladır. Örneğin, alev kırmızısı, insanları daima cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzun ve tiz trompet sesinin kulağı zorlaması gibi, parlak limon sarısı ise gözü yakar ve gören, rahatlamak için maviye ya da yeşile koşar.<sup>141</sup> Rengin ikinci etkisi de ruhsal titreşimlere neden olarak fiziksel etkisinin ruha ulaşmasına yol açmasıdır. Burada da çağrışımlar oluşur. Böylece herhangi bir heyecan çağrışım yoluyla bu heyecana cevap veren başka bir heyecan doğurabilir. Örneğin sıcak bir kırmızı insanı heyecanlandırırken, akan bir kanı da çağrıştırabilir ve acı ya da tiksinti verebilir, bu yüzden aynı çağrışım söz konusu olmayabilir. Çünkü rengin sadece görme üzerindeki değil, diğer duyular üzerindeki tüm fiziki etkilerini sadece çağrışımı ile açıklamak mümkün değildir. Bu nedenle Kandinsky doğrudan çağrışıma dayalı bu açıklamaları da yeterli bulmaz, çünkü renklerin çağrışım etkisi evrensel değildir ve çağrışım teorisi ruhsal dünya için yeterli değildir.<sup>142</sup>

Kandinsky geometrik olarak adı olan veya olmayan biçimlerin kendine özgü bir iç sesi olduğunu ve renklerle zenginleşerek etkileşime girdiğini belirtmiştir. Şekil ve renk arasındaki bu gerekli etkileşimler bizi formların renk üzerindeki etkilerini incelemeye götürür. Sarı bir üçgen, mavi bir daire, yeşil bir üçgen, mavi bir kare... böyle devam edebilir. Kandinsky'e göre bunların hepsi, farklı ruhsal değerlere sahiptir. Böylelikle rengin değerinin bir şekilde kuvvetlendirilip hafifletilmesi mümkündür. Örneğin, derin olarak nitelendirilen renkler etkilerini yuvarlak şekillerle kuvvetlendirip arttırabilirler. Küre içinde bir mavi renk örnek verilebilir. Renklerin ve şekillerin sayısı sonsuz olduğu için, birleşim ve etkileşimleri hakkında birçok şey söylenebilir. Formlar tüm farklılıklarına rağmen iki dış sınırı hiçbir zaman aşamaz; form, ya yüzeye sınır çekerek onları somut bir nesneye dönüştürür, ya da soyut olarak kalır; yani hiçbir gerçek nesneyi temsil etmez.<sup>143</sup>

<sup>140</sup> Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul, 2015, ss. 64-65.

<sup>141</sup> A.g.e., ss. 56.

<sup>142</sup> Wassily Kandinsky, a.g.e., ss. 56-58.

<sup>143</sup> A.g.e., ss. 64-65.



“Kandinsky, aynı zamanda müzikle iç içe bir yaşam geçirmiştir ve piyano ve çello çalmıştır, birçok resim serisi olan Kandinsky, bu serileri müzik terimlerinden yola çıkarak isimlendirmiştir. 1909 yılında ilk ‘Doğaçlama’ını yapan sanatçı, bir yıl sonra ilk ‘kompozisyon’u resmetmiştir. 1911 yılında ise ‘İzlenim’ serisinin ilk resmini yapmıştır. 1912 yılında yayımladığı *Santta Ruhsallık Üzerine* isimli kitabında bu resim serilerini şöyle açıklamıştır”:<sup>144</sup>

Tamamıyla sanatsal bir formula ifade edilmiş, dış doğanın doğrudan bir izlenimi. Buna ‘İzlenim’ adını veriyorum. İçsel karakterin maddi olmayan doğanın büyük ölçüde bilinçsiz, kendiliğinden bir ifadesi. Buna ‘Doğaçlama’ adını veriyorum. Yavaş yavaş biçimlenen ve yalnızca uzun süren olgunlaşmadan sonra dile gelen içsel duygunun ifadesi. Buna ‘Kompozisyon’ adını veriyorum. Bunda us, bilinç ve amaç çok önemli bir rol oynar. Ama hesaplamayla yapılabilecek bir şey yoktur, her şey duygudan gelir.<sup>145</sup> (*Resim 59,60,61*)

Kandinsky’nin çalışmalarında; yön, biçim ve renklerin açık-koyu, sıcak-soğuk ilişkileri kadar etkileyici olan, uzaysal mekânın yer almasıdır. Bu biçimlerin açık-koyu değerleri ve gözümüzde bıraktığı etkinin değişmesiyle derinlik etkisi oluşturduğunu gözlemleyebiliriz. Kandinsky, *Kompozisyon VIII*. resminde (*Resim 61*) ruhsal derinliği, nesnelere yerine plastik öğeleri kullanarak ifade etmiştir. Bunu yaparken hem biçimleri hem de mekânı yeniden tasarlamıştır. Bu resminde yerçekimini kullanmadığı için biçimler boşlukta yüzyormuş gibi görünürler.



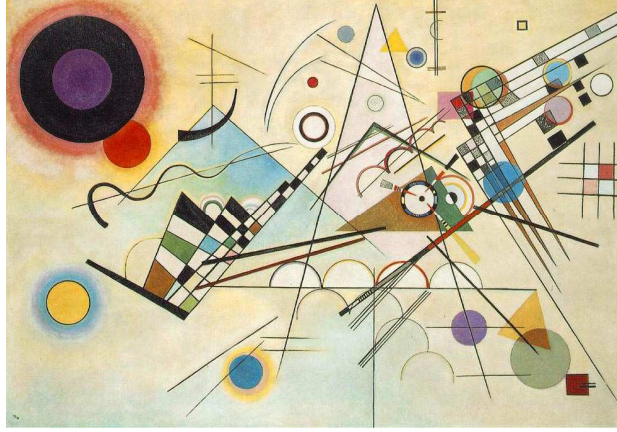
Resim 59: Wassily Kandinsky, "Doğaçlama IV" T.Ü.Y., 108.5x159.7 cm, 1909.



Resim 60: Wassily Kandinsky, "İzlenimler III. Konser" T.Ü.Y., 77.5x100 cm, 1911.

<sup>144</sup> E.Osman Erden, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, 1.basım, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 68.

<sup>145</sup> Wassily Kandinsky, a.g.e., ss. 100.



Resim 61: Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VIII", T.Ü.Y., 140x201 cm,1923.

Kandinsky'nin "Sesler" adlı düzyazı-şiiirlerinin oluşturduğu kitabından ismi "Görmek" olan bu şiiirinde, renklerin ona özgü seslenişini duyabiliriz:

Mavi Mavi kalktı ayağa, düştü.  
 Sivri ince öttürdü ıslığı, ittirdi, aradan geçemedi.  
 Gürüldedi her yan.  
 Kalın kahverengi takılıp kaldı görünüşe göre, sonsuza kadar. Görünüşe göre.  
 Daha geniş açman gerek kollarını. Daha geniş.  
 Ve yüzüne kırmızı örtü örtmen gerek.  
 Ve belki yoktur değişen bir şey; sensin değişen bir tek.  
 Beyaz sıçrayış ardına beyaz sıçrayış.  
 Ve bir beyaz sıçrayışın ardından, bir diğer beyaz sıçrayış.  
 Ve bu beyaz sıçrayışın içinde beyaz bir sıçrayış. Her beyaz sıçrayışın içinde beyaz bir sıçrayış. Ve ne fena, senin bulanıklığı göremiyor olman; oysa bulanıklığın orta yerinde, neyse aradığın. Burası her şeyin başladığı yer.<sup>146</sup>

<sup>146</sup> Wassily Kandinsky, *Sesler*, (Çev. Aytek Sever) Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 7.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT DIŞAVURUMCU SANATÇILAR VE ESER ÇÖZÜMLEMELERİ

#### 4.1.Mark Tobey

Mark Tobey, Soyut Ekspresyonizme hem katkıda bulunan hem de öncülerinden olmuştur. Sanatçı, bir süre Avrupa’da yaşadıkdan sonra Çin’e ve Japonya’ya giderek Uzak Doğu Zen manastırlarında kalmıştır. Bu sebeple sanatçının eserlerinde mistik özellikler görülmektedir. Uzak Doğu sanatından esinlenen Tobey’in, doğu kaligrafisinden etkilenerek yaptığı resimleri, koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden oluşmaktadır. Bu yüzden, sanatçı oluşturduğu üslubuna “beyaz yazı” adını vermiştir.<sup>147</sup> Çünkü tüm resimlerindeki kaligrafik notlar, birbirine benzemeyen beyaz boyalı tuşlar halindeydi. Resimleri genelde küçük boyutlu olup, yüzeyleri de üst üste yapılmış kaligrafik çizgili fırça tuşlarından oluşturulmuştu.<sup>148</sup> Çizgilerin gücünden yararlanarak, çizgi parçacıklarını birleştirerek dikkat çekici bir bütünlük sağlamıştır. Resimleri mistik yüzeyde kaynaşan, hareketli harf parçacıklarının dağılımıyla tamamen kaplanmış durumdadır. Sanatçının ilk denemeleri dini ağırlıklı olmakla beraber gerçeküstücüler ve Amerika’nın dışavurumcu yapısıyla bir köprü görevini sağlamıştır.

---

<sup>147</sup> Norbert Lynton. *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.Sadi Öziş, Cevat Çapan), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009. s. 229-231.

<sup>148</sup> Turani, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*, 20.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2017.ss. 705.



Resim 62: Mark Tobey, "Uzay Duvarı", Tahta üzerine guaj boya, 14 x 14.6 cm, 1960.



Resim 63: Mark Tobey "Uzay Penceresi", Kontrplak ve kâğıt üzerine renkli tebeşir, 63,5 x 48 cm, 1945.

Tobey kütleden çok mekânı ve atmosferi vurgular ve onda ışık ve yüzey titreşimi hâkimdir. Doğu sanatının duyarlılığı içerisinde batı resmiyle de yakınlık taşır. 1950'li yıllarda Zen ve Budacılık meditasyonunun etkisiyle durgun, uyumlu, atmosferik nitelikler taşıyan resimler yapmıştır. 1960'lı yıllarda canlı renkleri kullanmıştır. Tobey, Soyut Dışavurumculuğa hem katkıda bulunmuş hem de öncülüğünü yapmış bir sanatçıdır.<sup>149</sup>

<sup>149</sup> Norbert. Lynton , a.g.e. ss. 230.



Resim 64: Mark Tobey, "Beyaz Yazı", Karton üzerine tempera, 111x71 cm, 1951.

#### 4.2. Mark Rothko

Rothko, resim kariyeri boyunca dört ayrı dönemden geçmiştir. Bunlar, 1943-46 coşkulu formlar ve geçirgen sınırları denediği yıllar, 1947-49 renklerle kurulan bir yüzeyde bir iki nesnenin öne çıktığı kompozisyonlar, 1950 lirik boya kullanımının öne çıktığı dönem ve 1960'larda monokrom boya kullanışı ile elde ettiği ifadeler. Genellikle, tek renkli bir zemin üzerine canlı renklerle boyanmış iki veya üç adet yuvarlak köşeli dikdörtgenlerden oluşan büyük boyutlu resimler yapmıştır. Resminin "insan olma halinin verdiği öfke ve dini özlemlerin tüm ağırlığı'nı ifade ettiğini açıklayan Rothko; renk, form veya başka herhangi bir şeyin ilişkisiyle ilgilenmediğini ve resimlerinde trajedi, çöküş, kader v.b. gibi yalnızca temel insani duyguları ifade etmek istediğini belirtmiştir."<sup>150</sup> Resimlerinde tek renge boyadığı tuvali, iki ya da üç dikdörtgene ayırmış, bu dikdörtgenlerin içine farklı renklerde, kesin dış çizgileri olmayan, zemin içinde eriyerek yüzen, daha küçük dikdörtgenimsi biçimler yerleştirmiştir. Daha sonraki resimlerinde bu yüzden biçimler giderek büyümüş, ana dikdörtgeni doldurmaya başlamıştır. Rothko, resimleriyle birlikte mekânı zamansız ve sonsuz bir duruma dönüştürmekte, insana ruhani bir varlık olduğunu yeniden hissettirmektedir. (Resim 65) Rothko'nun resimlerinde mekân, sanat yapıtının sergilenmesi için gereken duvarları sunmanın ötesinde yapıtın bir parçası haline gelip, bir bütünlük ortaya

<sup>150</sup> Susie Hodge, *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin), İstanbul, 2013, ss. 80.

koymaktadır. “İzleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği yeni bir izleme pratiği doğmuştur. Bir yapıta dışardan bakmak yerine, o yapıtın içine girebilmek önem kazanmıştır. Yapıt, mekânda sergilenen özerk bir nesne olarak değil, bütüncül olarak algılanması gereken bir duruma dönüşmüştür.”<sup>151</sup> Sanatçının amacı, resimlerdeki ruhsal etkiyi mekâna da yayarak bir bütün oluşturup, izleyiciyi de bu bütünün içerisinde tutmaktır. Rothko’nun resimlerine bakarken (*Resim 66*) sessizlik, yapıtın izleyici ile arasındaki diyalogun kuvvetli bir ögesidir. Burada mekân, resimlerin asılması için gerekli olan duvarlarla çevrili bir yer olmaktan çıkıp, yapıtın bir parçası haline gelerek bütüncül bir durum ortaya koyar. İzleyici ise sanatçının renk, resim ve yaratılan bu sessizlik ile sanatında hedeflediği aşkı ve ruhsal etkiyi algılayarak, kendi deneyimi ile bir anlamda yapıtın tamamlanmasına katılmış olur. “Dışarıdan tecrit edilen mekân, aslında mekân olmaktan çıkan (yok-yer), bunu aşan (ultra mekân) ve onu çevreleyen zaman-mekân matrisinin simgesel olarak feshedildiği bir yer (ideal mekân) haline getirilir”<sup>152</sup>

Mark Rothko’un Tate Modern’de olan resimler Seagram Serisi (*Resim 68*) yalnızca bir kısmını oluşturur. Serideki diğer resimler Japonya’da Kawamua Memorial Museum of Art ve Washington’daki National Museum of Art (*Resim 67*) gibi farklı müzelere dağıldıkları için sanatçının tüm resimlerin bir arada olduğu orijinal sunum fikrini yeniden oluşturmak zor görünmektedir. Mark Rothko’nun derinleştirdiği “Boyasal Alan Resmi” bu ekol içerisinde genel olarak tuval yüzeyinin ya da kompozisyonu oluşturan parça-bütün ilişkisinin farklılaştırıldığı, hatta ortadan kaldırıldığı, nesnelere ve figürlerin resim alanından çekildiği, boyasal alanların etkileşimi ya da çizginin, rengin, boyanın akışındaki aksiyonun öne çıkarıldığı söylenebilir.

Benim resimlerim gerçekte dramdır; her bir şekil, bu dramı sahneleyen birer oyuncudur. Utanıp sıkılmadan her türlü hareketi dramatik olarak ifade edebilen oyunculara olan gereksinimimden yola çıkarak şekillenmişlerdir. Bu oyuncuların ne yapacakları, ne tür hareketlerde bulunacakları önceden bilinmez. Onlar, bilinmeyen bir mekânda, bilinmeyen bir maceraya atılırlar. Amaçlanan niceliğe ve işleve sahip oldukları duygusunun yaşandığı o anlık tanışma duygusu, resmin de bittiği andır. Başlangıçta salt zihinde var olan birtakım fikirler, aslında kendiliğinden oluşması için dünyaya açılmış bir kapı gibidir.<sup>153</sup>

<sup>151</sup> Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi*, (Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, ss. 21.

<sup>152</sup> Brian O’Doherty, a.g.e. ss. 10.

<sup>153</sup> Ahu Antmen. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 3. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016 ss. 157.



Resim 65: Mark Rothko, İsimli, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 183.5 x 152.7 cm, 1959



Resim 66: Mark Rothko, İsimli, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 182.8 x 152.6 cm.



Resim 67: Seagram Resimleri, Rothko Odası, Chiba-Ken, Japonya, Kawamura Memorial Museum of Art



Resim 68: Rothko Odası, Tate Gallery, Londra

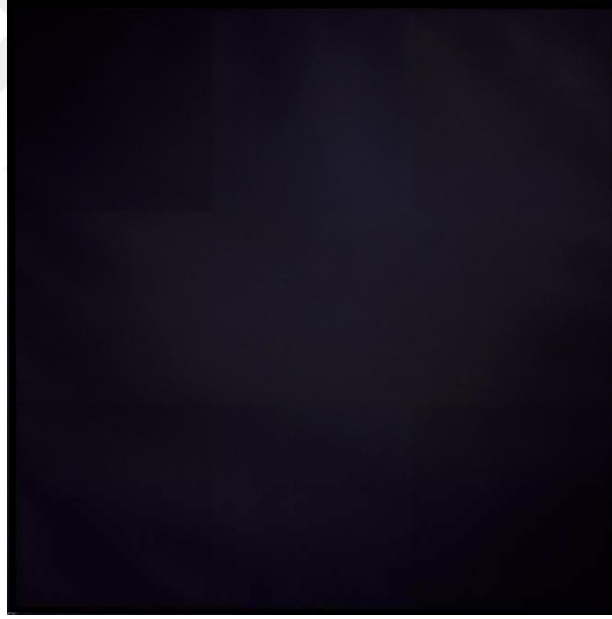


Resim 69: Rothko Şapel, Houston, Texas, 1971.

### 4.3. Ad Reinhardt

Soyut Ekspresyonizm’de önde gelen isimlerden birisi de Ad Reinhardt’tır. 1936’da New York’ta Amerika’ya özgü konuların öykücü resimlenmesine karşı kurulan Soyut Amerikan Sanatçıları gurubunun bir üyesi olan Reinhardt, denetimli ve belirgin bir kişilik taşımayan bir çeşit Soyut Ekspresyonizm yoluyla, geometrik soyutlamadan, benzersiz ölçüde yoğunlaşmış ve son derece seçkin bir geometrik soyutlamaya geçiş yapmıştır. Ad Reinhardt Doğu sanatı üzerinde uzun süre çalışmış ve Doğu sanatının beğendiği yönlerini şu şekilde açıklamıştır:<sup>154</sup>

Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya Sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiçbir şey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor. Önemli olan sadece boşluk, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik; sadece akılcı bir kafaya sahip sanatçı olan sanatçı’ ‘sahipsiz ve tinsel, boş ve olağanüstü; sadece simetri ve düzenlilik, değişmeyen ‘insan özünden, zaman ötesi ‘üstün ilke’, sanatın eskimeyen ‘evrensel formülü’, başka bir şey değil.<sup>155</sup>



Resim 70: Ad Reinhardt, "Siyah Meydan", T.Ü.Y., 1.524 x 1.524 cm,1960-66.

Siyah, Ad Reinhardt ile özdeşleşmiş bir renktir. Reinhardt’ın tek şekilli siyah karelerden oluşan, hiçbir dokuya sahip olmayan, siyah renkli tuvaleri<sup>156</sup>, soyutlamamın mutlak bir noktasıydı. Siyahlığın saflığı her şekli veya rengi tüketir. Reinhardt’ın Siyah Resim Sergisinde (1953-67) hiçbir çalışması tamamen siyah değildi ama daha ziyade

<sup>154</sup> Norbert Lynton, a.g.e., ss. 244.

<sup>155</sup> Norbert Lynton , a.g.e., s. 244.

<sup>156</sup> Michel Pastoureau, *Bir Rengin Tarihi*, (Çev .Mesut Tufan),Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, ss.202.



dikkatli bir düzenleme içeriyordu, çok katmanlı titizlikle uygulanan tonları görülmekteydi. Bu yapıtlar, neredeyse hiçliğin kıyısına varacak kadar her şeyden arındırılmıştır.

Reinhardt'ın sanat yaşamının son evresinde yaptığı ve numaralandırdığı siyah resimlerin hepsi aynı formattadır: daha geniş bir kare oluşturacak şekilde üçlü kümeler halinde üst üste yığılmış, eşit boyutlu dokuz kare. Kareleri oluşturan her bir bileşen, az miktarda başka bir rengin eklenmesiyle tonu özenle değiştirilen siyahla boyanmıştır. Siyah renk ışığı yansıtmaz, onun yerine içine çeker ve bu sayede uygulanan sıra dışı ton eşitliği, az miktarda renk katmanının etkin, neredeyse fark edilmez bir ton değişikliği yaratılmasıyla sağlanmıştır. Resmin karşısına geçtiğimizde, farklı renk tonlarındaki kareler bir an görünüp kaybolurlar. Bu etki bir hayli gizemlidir. İlk bakışta daha ziyade kasvetli siyah kare gibi görünen şey, aniden kabına sığmayan bir parlaklık kazanır.<sup>157</sup>(*Resim 70*)

#### 4.4. Willem de Kooning

Soyut ve figüratif sanatı aynı anda kullanan bir diğer Soyut Dışavurumcu Hollandalı sanatçı Willem De Kooning de Pollock gibi soyut ekspresyonizmin Aksiyon Resmi alanının öncülerinden kabul edilir. Pollock'tan farklı olarak De Kooning resimsel eylemini fırça darbeleriyle gerçekleştirir.<sup>158</sup>“Soyut Dışavurumcu sanatçıların hiçbiri resim ve çizim tekniklerini De Kooning kadar sık ve ısrarla değiştirmemiştir.”<sup>159</sup>1950 sonrası soyutlamalarının ilk evresinde, De Kooning, resminde öncelikli olarak göze çarpan öge, yoğun boya ilişkileridir. Tuvaller bu boyasal ilişkiler içinde, zengin renk kullanımlarıyla öne çıkmaktadır. Fırça hareketleri oldukça belirgindir ve Hareketli Soyut sanat eğilimi içinde değerlendirilir.

De Kooning 1940'larda soyutlamalarındaki figürasyon, (*Resim 71*) 1946'nın soyutlamalarında ise kompozisyonun her yanına dağılmaya başlar ve resim düzleminin yüzeyini gösteren düz formlardan oluşan bir perde yaratırlar. “Pembe Melekler” adlı resimde bu durum görünmektedir, figür ve mekân birbirine girmiş pembe ve hardal rengi birbirine karışmıştır.1948 ve 49 da baskın bir şekilde siyah üzerine beyaz resimlerden oluşan bir seri oluşturur, bu çalışmalar sanatçının renkli kompozisyonlarından çok daha büyük bir uzam ve hacim belirsizliği yaratmaktadır. De Kooning ‘Kazı’ adlı eserinde (*Resim 74*) anatomiyi soyut parçalara ayırmış ve bunları, çok merkezli kompozisyon boyunca dağıtmıştır. Ama aynı zamanda da her bir form daha büyük bir sembolik anlam geliştirdiğinin bilincinde

<sup>157</sup> Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul, 2014, ss. 292.

<sup>158</sup> Norbert Lynton, a.g.e., ss. 238.

<sup>159</sup> Zafer Serdar, Willem De Kooning, *Adam Sanat Dergisi*, Mart Sayısı, 1991, ss. 39-44.

görülmektedir. Tuvaldeki her işaretin figüral bir önemi vardır. Kazı, bir perspektif uzamı değil fakat, zaman içinde düşünce ve deneyimin birbiriyle oluşan zihinsel bir harita gibidir. De Kooning'in resimlerinde kırkların sonları ve ellilerin başlarındaki soyutlamalar merkezci iken, Ellilerin başları ve Altmışların başlarındaki soyutlamalar; daha düz daha lirik renklere ve daha kaba fırça darbelerine önem veren daha genişmiş kompozisyonlardır.<sup>160</sup> Altmışların sonlarında yaptığı İki Figür adlı eser, (*Resim 72*) arka planda deniz, güneş ışıklı bir manzarada plajdaki iki kadının portresidir. Sanatçı çevrenin kendisinde uyandırdığı renkleri kullanmıştır. Yetmişlerin ortalarında yaptığı çalışmalarında ise, figürler Kırklardaki anatomik bölünmelerde olduğu gibi güçlü bir biçimde tasvir edilmiş doygun renk darbeleriyle oluşturulmuş yeni tür, bir 'boydan boya' soyutlama içinde bütünüyle kaybolmuşlardır. De Kooning için resim, sürekli değişen koşullarıyla bağlantısını keşfedecek bir araç sağlamayı sürdürmüştür.<sup>161</sup> Willem de Kooning form ve mekân, figür ve mekân birbiri içine giren, renkler ve biçimlerin mekânla bütünleşmiş izlenimleri uyandıran, soyut ve figüratif sanatı birbiriyle ilişkilendiren çalışmalar üretmiştir. Sanatçının çalışmalarının belirli alanlarında kullandığı boya akışları ve fırça hareketleri izleyicide figür izlenimi uyandırmıştır. Sanatçı soyutlama yolunda farklı dönemler geçirmiş, soyutlama denemelerinde farklı sanatçılardan esinlenmiştir.

---

<sup>160</sup> Jonathan Fineberg, *1940'tan günümüze sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir, 2014, ss. 80-81-84-87.

<sup>161</sup> Jonathan Fineberg, a.g.e., ss. 80-81-84-87.



Resim 71: Willem de Kooning,  
"Pembe Melekler", Tuval üzerine  
Yağlıboya ve füzen, 132.1x101.6 cm, 1945.



Resim 72: Willem de Kooning, "İki Figür",  
Tuval üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine  
Yağlıboya, 90.8x60.3cm, 1967.



Resim 73: Willem De Kooning, "Resim", T.Ü.Y. 1.08x1.42m. 1948.



Resim 74: Willem De Kooning, "Kazı", T.Ü.Y, 2.05x2.54cm, 1950.

#### 4.5. Hans Hofmann

Hofmann, modern bir sanatçının tuval desteğinin düzlüğüne sadık kalması gerektiğini ısrarla dile getirmiştir. "Resimde derinliği ve hareketi önermek için, resimde "itme ve çekme" dediği şeyi yaratmak için sanatçılar renk, şekil ve doku kontrastı yaratmalıdır." demiştir. Hofmann'a göre, doğanın kaynağı sanatın kökeniydi, resimlerinin soyut olmasına bakılmaksızın, her zaman nesnelerin dünyasına bir bağlantı kurmaya çalıştı.<sup>162</sup> Tuvalleri sadece şekil ve renk koleksiyonları gibi görünse de, Hofmann hala hareket önerisini içerdiğini savunuyordu ve hareket doğanın nabzıydı. Hofmann, bir zamanlar fikirleri ile ünlü olmasına rağmen "ressamlar, kelimelerle değil, boya ile konuşmalı" demiştir ve onun en önde gelen ifade aracı renkti: "Bütün dünya, görsel olarak yaşadığımız gibi bize mistik renk alanı aracılığıyla geliyor" demiştir.<sup>163</sup> İlk yönelimlerinden biri olan Puantalizm'i tekrar ele alan Hofmann, (*Resim 75*) kompozisyonu oluşturan çok renkli dokuların mozaiklerini oluşturmak için kalın boya damlaları kullanmıştır. Resimde ortaya çıkan ve geride kalan görkemli çiçekler, rengi sarmalayan bir dinamizm yaratmaktadır. Sihirbaz adlı çalışmasında (*Resim 76*) ise Geometrikten akışkan formlara ve daha yoğun bir renk aralığına taşınan Hofmann'ın olgun stilinin çeşitliliğini göstermektedir. Objektif gerçeklikten ziyade psikolojik ve mekânsal ilişkileri uyandırmak için renk yoğunluğu ve şekil takımyıldızı kullanmıştır.

<sup>162</sup> Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul, 2014, ss. 290-91.

<sup>163</sup> Jonathan Fineberg, a.g.e., ss. 62.



Resim 75: Hans Hofmann, "Bahçe",  
Kontrplak üzerine yağlıboya, 1956.



Resim 76: Hans Hofmann, "Sihirbaz",  
T.Ü.Y., 114 x 150 cm, 1959.

#### 4.6. Clyfford Still

Clifford Still, Geç Resimsel Soyutlama anlayışına hâkim sanatçılardan bir diğeridir. Sanatçının resimlerindeki kırık çizgilerle sınırlandırılmış renkli alanlar, etrafındaki diğer alanlardan belirgin bir şekilde ayrılır. Çoğunlukla dikey olarak yönlendirilmiş tuvallerin yanı sıra yatay düzenlenmiş kompozisyonlarda bile resimlerdeki lekelerin yönlerinde yukarıdan aşağıya doğru bir kayma hareketi hissedilir. Temel olarak bir eskimişlik ve derinlemesine çatlama etkisi veren kompozisyonların, kullanılan renklerle olan ilişkisine bakıldığında canlı ve taze renklerin seçilmiş olmasındaki tezatlık dikkat çeker. Sanatçının resimlerini düşsel temalar üzerine yapılandığı bilinmektedir.



Resim 77: Clyfford Still, "İsimsiz", T.Ü.Y., 178x100cm, 1947.

Still, düşey planda yer alan renk katmanlaşmaları boyunca kırılan pürüzlü yükselteler ile jeolojik katmanların kesitlerini andıran biçimde resim yapmaktaydı.(Resim 72) Bu formlar, Still'in 1930 lardan kalma dışavurumcu figürlerinden kaynaklanmakta ve son derece dolaylı bir biçimde, temsil edilmese de insanın varlığına ilişkin karanlık bir sezgiyi saklamaktaydı, Kompozisyonları simetriye meydan okumakta ve tuvalin sınırlarını yadsır görünmekte, böylece bir sınırsızlık ve ilkel güç duygusu uyandırmaktaydı.<sup>164</sup>

Still Resim deneyimini tanımlarken şöyle demiştir;

Çalıştığım zaman, içimi büyük bir sevinç sarıyor. Maviler ya da kırmızılar ya da siyahlar, kendi ince atmosferlerinde sıçradığı ve titreştiğinde ya da sonsuz güçlerini, sınırlanmış alanın çizgilerinin ötesine taşımak için sert hamleler yaptığında, onlarla birlikte hareket ediyorum, sadece birkaç saat önce beni avucuna almış olan ölümcül baskılardan kurtularak dirilişe kavuşuyorum.<sup>165</sup>

#### 4.7. Barnett Newman

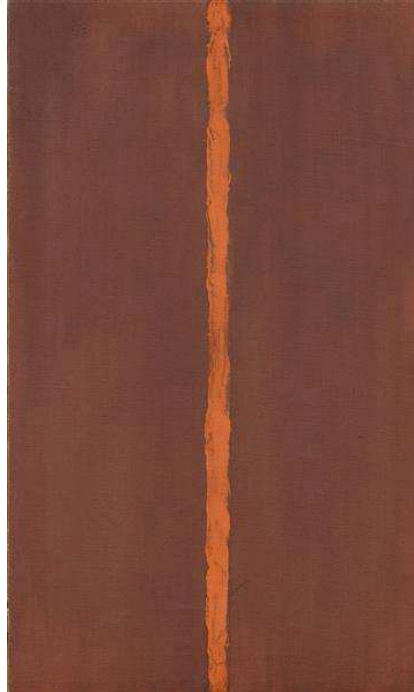
New York sanat camiasının içinde yer alan ve Renk Alanı Resmi'nin liderlerinden biri sayılan Barnett Newman'ın ise, kuş ve bitki türlerinden, felsefe ve siyasete kadar geniş

<sup>164</sup> Jonathan Fineberg, a.g.e., ss. 37.

<sup>165</sup> Jonathan Fineberg, a.g.e., ss. 37.

bir ilgi alanına sahip olduğu bilinmektedir. Güzelden çok, esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat olarak adlandırılan olgunun üstesinden gelmek için çabalayan sanatçı; eserlerini izleyenlerin, resimlerinin karşısında kendi varlığını hissedebilmelerini önemsemiştir.<sup>166</sup> Az sayıda dikey çizgilerin yüzeyleri birbirinden ayırması ile oluşturduğu kompozisyonlarında oldukça sınırlı sayıda renkle ifade edilmiş anlatımlar söz konusudur. Sanatçının kendisi ile özdeşleştiği bilinen dikey çizgileri “fermuarlar” ya da “zip” olarak ifade ettiği bilinmekle birlikte, az sayıda da olsa yatay çizgilerin yer aldığı kompozisyonları da bulunmaktadır. (Resim 78) Donald Kuspit kitabında Newman’ın resmi hakkında şu yorumu yapmıştır;

Newman’ın ünlü ‘fermuar’ı tuvalin düşey uzunluğunca uzanan canlı, büyük bir işaret, kozmik boşluğa doğru ilk ulumayı varoluşu gösteren bir tür yazım işareti, varlığın orijinalliğine yönelik kederli bir farkındalık, bu güçlü hayvani duygunun kaba ama sağlam izidir.”<sup>167</sup>Newman’ın çalışmalarındaki sonsuzluk mekânları Asya felsefesine dayanmaktadır. Sanatçının bu resimleri izleyiciye düşünmesi için oldukça büyük alanlar bırakır niteliktedir. Genel olarak büyük ölçekli olan bu resimler, zaman ve mekândan arınmış gibidir. Öyle ki, Newman’ın devasa resimlerine uzun süre bakıldığında renkler uçuyor gibi olur ve resim izleyiciye hareket ediyor hissi verir. Resimlerinin ‘boşluğu’ izleyiciye kendi düşüncelerini oluşturmak için hiç alışık olmadığı kadar alan bırakır. Newman’ın resimleri, uzun süre karşılarında durulunca geniş mekânlara dönüşürler.(Resim 79)<sup>168</sup>



Resim 78: Barnett Newman, "Onement I," T.Ü.Y., 69,2x41,3 cm, 1948.

<sup>166</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul, 2015, ss. 238.

<sup>167</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 42.

<sup>168</sup> Anna-carola Krausse ,a.g.e., ss. 110.



Resim 79: Barnett Newman, "Ateşin Sesi",1967. Fotoğraf: Ulusal Galeri, Kanada,1990.

#### 4.8. Franz Kline

Franz Kline, 1950' li yıllarda geliştirdiği Doğu kaligrafisini anımsatan, beyaz bırakılmış zemin üzerine siyah fırça vuruşları ile, beyaz ve siyah rengi hacim ve biçim yaratmada kullanmıştır. Hareketli-soyut eserlerindeki siyah-beyaz hâkimiyetinin yanı sıra farklı renklerde kullanmasına rağmen yaşamı boyunca siyah-beyaz üslubunu sürdürdüğü görülmektedir. Son dönem yapıtlarında ise fazlasıyla yalınlaştırılmış, dengeli kütlelerin sunulduğu eserlerle karşılaşılır.<sup>169</sup> Bu üslubu uygularken büyük boyda ve kalınlıkta fırçalar kullanmış ve büyük tuvaler üzerinde çalışmıştır. Zaman zaman eserlerine, kaligrafileri çağrıştıran sıçratmalar eklediği de görülmektedir. Kline Bu siyah beyaz resimlerinde tamamen yüzeysel bir anlatım benimsemiş, açık değerdeki zeminin üzerine uygulanan siyah lekeler, içbükey ve dışbükey hareketler oluşturarak, zemin ve biçimi bütünleştirmiştir. "Tipik bir biçimde Kline, önce hızlı çalınmış darbelerle siyahın içine devinimi yerleştirir, ardından siyahı geri beyazla keser ve böylelikle düşünceyi modifiye ederek ve aydınlığa kavuşturarak resimlerine başladığı. Resimleri, formlardan ya da konturlardan daha çok devinim ve ağırlıkla ilgiliydi."<sup>170</sup>

"Dört Kare" adlı çalışması, (Resim 80) açısal kompozisyonlarla Kline'in deneylerinin bir başka örneğidir. "Dört Kare" kompozisyon açısından sert bir yapıya sahip fakat, jestüel yaklaşımının güzel bir örneğidir. İzleyici, dil sembolünün yakın planını veya belki de bir dizi açık pencereyi görerek tuval üzerine düşünmeye yöneltilir. Bu çalışmada Kline ayrıca Soyut İfadecilerin çoğunun resimsel yüzeyin iki boyutlu ifadesini tercih ederken üç boyutlu

<sup>169</sup> Z. Rona, *Kline*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: II, Y.E.M. Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1027.

<sup>170</sup> Jonathan Fineberg, a.g.e. ss.38.



bir soyut kompozisyon oluşturmaya çalışmıştır. Kline, dikey ve yatay çizgilerin enerjik yanal çizgileri ve diyagonal örtüşme yoluyla derinliğin görsel efektini sağlamıştır. Kline resimlerinde çizginin gücü çerçevenin sınırına karşı sürekli mücadele eder.



Resim 80: Franz Kline, "Dört Kare", T.Ü.Y., 199.1 × 128.9 cm, 1956.

#### 4.9. Jackson Pollock

Soyut dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden olan Amerikalı ressam Jackson Pollock, NewYork Art Students League Okulu'nda Thomas Hart Benton'un öğrencisiyken, hocasının ve yerel ressamların etkisini taşıyan ilk dönem resimlerini yapmıştır. Pollock 1940'lı yılların sonlarında yere gerdiği tuvaler üzerine el, kol ve vücudunu kullanarak devinimlerle yapmaya başladığı damlatma resimler sonucunda izlerle tuval yüzeyinde mekan arayışlarını sergilemiştir.<sup>171</sup>

Aksiyon Resmi'nin kurucusu olarak görülen Pollock, resimlerinde insanların yeni sanatı anlamasına olanak tanımaktadır. Yere serdiği geniş tuvaler üzerine delikler açtığı teneke kutulardan boyalar damlatarak boyayı yüzeye saçmış, kendisi ile anılıp bütünleşen ve kendisini temsil eden bir üslup yaratmıştır. Eserleri rastgele olmaktan çok ritmik olarak tanımlanmaktadır. Sanatçının resimleri rastlantı eseri gibi düşünülse de, Pollock bunu

<sup>171</sup> Peter De Bolla, *Sanat ve Estetik*, (Çev. Kubilay Koş), İstanbul, 2006, ss.80.

kesinlikle reddetmektedir. “Tuval dokunmadan önce boşlukta kendi etrafında fırıl fırıl dönülerek çizilen çizgi, hiçbir biçim ortaya çıkarmaz. Saf enerji akımı olan çizgi, hiçbir şeyi sınırlayamaz.” demiştir. Batı sanatındaki geleneksel karşıtlıklardan biri, Akademi’nin doğuşundan beri çizgiyi ve deseni ellerinde bulunduranları renkleri ve resmi ellerinde bulunduranların karşısına koyan karşıtlık böylece aşılmış oluyor”.<sup>172</sup> buradan da anlaşılacağı üzere Pollock, özgür bir tutumla yaptığı resimlerinde iç dünyasını sınırlamadan, olduğu gibi anlatmaktadır. Pollock, “Yerdeyken kendimi çok daha rahat hissediyorum, kendimi tabloya daha yakın hissediyorum, dahası tablonun bir parçası oluyorum” sözüyle bir diğer deyişle kendini tablonun içinde bulduğunu ifade etmektedir.

Pollock, sanat görüşünün resim yaptığı andaki düşüncelerini şöyle açıklamaktadır;

Tablonun içindeyken yaptığım şeylerin bilincinde değilim. Ancak belli bir ‘biçimlenme’ anından sonra yapmak istediğim şeyi görebiliyorum. Değişiklikler yapmaktan, ya da yarattığım imgeyi ortadan kaldırmaktan korkmuyorum, çünkü bir tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Tablonun bu yaşantısının gün yüzüne çıkmasına izin vermeye çalışıyorum. Ancak tabloyla teması kaybettiğimde, ortaya kaotik bir sonuç çıkıyor. Başka bir deyişle, tam bir uyum ve kolay bir değiş-tokuş söz konusudur; böylece başarılı bir tablo ortaya çıkmış oluyor.<sup>173</sup>

Pollock’un damla stili, teknik olarak ilk defa uygulanan bir buluş değildir. 1920’li yılların ortalarında Sürrealist’ler de boyayı akıtarak veya sıçratarak deneysel bir şekilde yüzeye uygulamışlardır. Ancak Pollock’un resimlerinin diğerlerinden ayrılma sebebi, tekniği kullanma şekli ve resimde devrim olarak sayılan bu yaklaşımı biçimlendiren düşünceleridir.<sup>174</sup> Ayrıca sanatçının resimlerinin birçoğuna isim verirken numaraları tercih ettiği de bilinmektedir.

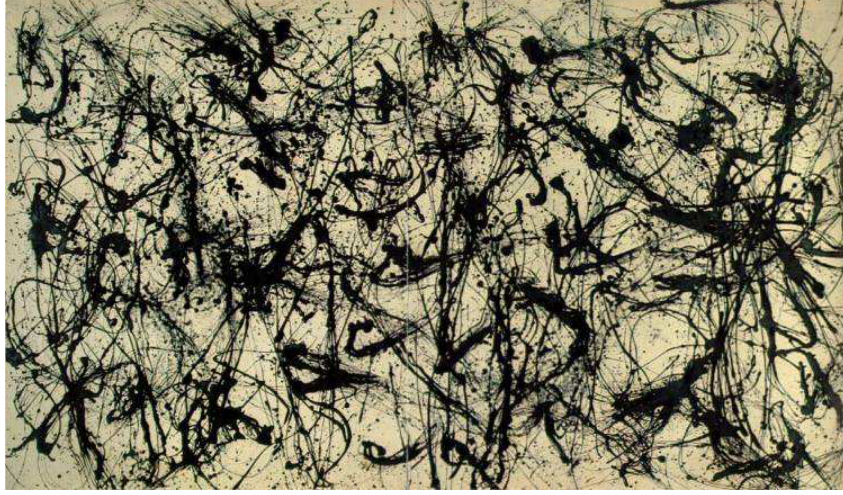
Pollock tuvaline renkleri rastlantısal bir süreç içinde, ama denetimi elden bırakmadan kondurur.(Resim 81) Resmin içinde kurgulanmış bir ağırlık merkezine ve tasarlanmış uyumlu ilişkilere rastlanmaz. Pollock yine de resimlerinde figüratif biçimlerle mekan yanılması oluşturma ihtimallerini saklı tutar. Ne tamamen kaotik olan ne de tekrarlanabilir bir desen oluşturan siyah lekeler yumağına dikkatli bakıldığında içinde mekânsal özellikler keşfederiz; kimi lekeler diğerlerinin önünde ve daha yakın görünerek resme derinlik kazandırır. Ressam bunları tariflemeyi için izleyicinin kendisi keşfetmek zorundadır.”<sup>175</sup>

<sup>172</sup> France Farago, *Sanat*. (Çev. Özcan Doğan) Doğu Batı Yayınları, Ankara,2006, ss.259-260.

<sup>173</sup> A.g.e., ss. 258.

<sup>174</sup> Jonathan Fineberg, *1940’tan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir, 2014, ss. 97.

<sup>175</sup> Anna-Carola Krausse, a.g.e., ss.108.



Resim 81: Jackson Pollock, "32 Numara", Tuval üzerine lake boya, 269x457,5cm, 1950.

Jackson Pollock 'All-Over' (Tüm Yüzey Değerlendirmesi) uygulamayla oluşturduğu resimlerinde, denge, ritim gibi özellikler açısından herhangi bir noktaya ağırlık vermeden tuvali bir bütün olarak değerlendirmiştir. Bunun sonucunda sanatçı, bu çalışmalarında atmosferik bir görünüm etkisi yaratmıştır.(Bkz. 41-42)

Lavanta Kokusu'nda kompozisyon,(Resim 82) tuvalin yüzeyini kaplayan ve köşeden köşeye çevreleyen ip ağları görünümündeki sıçratılmış veya damlatılmış boya çizgilerinden (renk ağları), renk lekelerinden ve renk alanlarından oluşmaktadır. Çok geniş bir yüzeydeki bu renk çizgileri zaman zaman incelmekte zaman zaman ise kalınlaşmaktadır. Fakat bu dağılım o kadar homojendir ki göz bir yere takılıp kalmamakta tam tersine belli bir akışa kapılarak tuvalin tüm yüzeyi boyunca gezinmektedir. Tuvalin tüm yüzeyinde gezinmemizi sağlayan bu sayısız renk çizgileri daha sonra üst üste gelerek tabakalar oluşturmakta ve sonuçta yapıt, yoğun ve tabakalı bir yapıya sahip olmakta ve en sonunda üç-boyutlu biçimin izlerini ortaya koymaktadır. Fakat bu üç boyutlu biçimde geleneksel anlamdaki gibi arka planlar yoktur. Resimdeki üç boyutluluk renk perspektifinden kaynaklanmaktadır.<sup>176</sup>

---

Cebrail Ötügen, Evren Bolat.Sanat Dergisi,Yapıt Okuma: Jackson Pollock: Numara 1, 1950 (Lavanta Kokusu)

<sup>176</sup> <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28965> (Erişim Tarihi: 18.05.2018)



Resim 82: Jackson Pollock, "Numara 1", (Lavanta Kokusu), 221x 299,7cm, 1950.



Resim: 83: Jackson Pollock çalışırken, Fotoğraf: David Lefranc/Kipa/Corbis, 1950.

#### 4.10. Sam Francis

Sam Francis (1923 - 1994), savaş sonrası Amerikan resminde belirgin bir konuma sahiptir. Soyut Dışavurumcu hareket ve Clement Greenberg'in Painterly-Soyutlama Sonrası ile ilişkili olmasına rağmen, birçok Amerikalı ressamın aksine, Fransız resminin etkisinde kalmıştı ve çalışmalarını üzerinde bireysel bir etkisi olan Japon sanatı vardır. Soyut Dışavurumcu sanatçılardan, özellikle Clyfford Still ve Jackson Pollock'un eserlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Sam Francis Resifler adlı çalışmasında; su altı yüzey yapılarını referans alarak oluşturmuş, üst üste katmanlar halinde bir araya getirdiği saydam lekelerle, hiçbir nesne ve figür betimlemesine yer vermemiştir. Kıyı, deniz, su izlenimi duyumsal bir etkiyle ön plana çıkmaktadır. Derin boşluk etkisi yapan lekeler, su altı yüzey yapılarının

içsel bir dışavurumu gibidir. (*Resim 84*) Serbest renklerin dolaşımını ve ışığa duyarlılığını sağlamak için bu lekeleri tuval üzerinde kullanmıştır. Francis için her renk sembolik bir değere sahiptir: beyaz sonsuz mekâna, mavi kozmosa ve suya, sarı da güneşe karşılık gelir.



Resim 84: Sam Francis, "Resifler", 96.5x 130.2cm, 1955.

#### 4.11. Helen Frankenthaler

Helen Frankenthaler, yirminci yüzyılın ortalarındaki en etkili sanatçılar arasındaydı. Kariyerinin başlarında Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell gibi büyük sanatçılarla tanışan Frankenthaler, Soyut Dışavurumcu resim uygulamalarının etkisinde kalmış ancak kendine has tarzını geliştirmiştir. Eserlerinde resmin tüm alanı tuvalin kenarlarının ötesine yayılmış görünen "alan" olarak düşünülür; şekil ve yer aynı hale gelir ve üç boyutlu yanıltıcılık tamamen atılır. " Yoğun renkli boyanın yayıldığı geniş ve yer yer seyreltiği alanlar resim yüzeyi üzerine sıkıca tutunmaktadır; böylece tuvalin pürüzlü dokusu halen görülebilmektedir. Frankenthaler'ın leke oluşturma tekniklerini getirmesi, büyük renk alanlarının yaratılmasına hatta tuval zemininin kendisine kadar genişletilebilecek bir serbestliği mümkün kılmıştır. 'Kanyon' adlı resminde, (*Resim 85*) çoğunu parlak kırmızı akrilik boya ile dolduran Frankenthaler'ın bu çalışması, sanatsal uygulamadaki değişimi yansıtmıştır. Bu resimde şekil tasarımını yeniden gündeme getirmiştir. Resimde kırmızı boyanın döküldüğü yer, tuvalin ortasına doğru sol taraftaki renk

yoğunluğuyla belli olmaktadır. Bu da resme güçlü ve belirsiz bir hacim, mekân duygusu katmaktadır.”<sup>177</sup>



Resim 85: Helen Frankenthaler, "Kanyon" ,Tuval üzerine akrilik, 112x132cm, 1965.

#### 4.12. Cy Twombly

Sanatının içeriği ve sürecinde Twombly, zaman ve tarihin, resim ve çizimin, çeşitli anlamların ve derneklerin katmanlaştırılmasıyla ilgilenmiştir. Sanatı, Batı uygarlığının tarihi bağlamında ve Soyut Ekspresyonizmin süreç odaklı yönleri üzerinde durmuştur.

Yazı ve dil, Twombly'nin çoğunlukla soyut sanatının kavramsal temelleri olarak görev yapıyordu. Yazılı sözlüğe şiir, efsaneler ve tarihler şeklinin yanı sıra, tanımlanamayan biçimleri, lekeleri ya da kelimeleri doğrudan tuval üzerine çizerek ve genellikle esin kaynağı olan çizgi tabanlı kompozisyonlar oluşturarak yazma süreci üzerinde durmuştur. El yazısı ile. Bu yöntemler sayesinde, sık sık resimlerinin yüzeylelerinin altında yatan ince anlatıları önerebilmiştir. “Twombly'nin çalışmaları sonlanmaya karşı koyan zengin katmanlı bir belirsizliğe sahiptir.”<sup>178</sup>

Bu eser için, (Resim 86) Twombly'nin kompozisyonu el yazısı veya işaretleme fikirlerinden esinlenerek form kazanmıştır. 1966-1972 yılları arasında oluşturduğu, tebeşir

<sup>177</sup> Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul, 2014, ss. 301.

<sup>178</sup> Jonathan Fineberg, *1940'tan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinc Yılmaz), İzmir, 2014, ss. 145.

yazısıyla kaplı tahtaları çağrıştıran gri zeminli çalışmaların en büyüğüdür. İşaretlerdeki sürekli akış duygusunun Twombly'nin bu eseri, tuvalin önünden yan yana hareket eden bir arkadaşının omuzlarında oturduğu şekliyle ürettiği yolun bir ürünü olduğu söylenmektedir. Sürekli döngüler ve taramaları kısmen el yazısı matkaplarından esinlenilmiş olsa da, Twombly'nin tekrarlayan, ritmik çizimi, belirli kelimeler yaratmaz. Resmin yüzeyi, herhangi bir ağırlık merkezi olmadan her tarafı, ritmik döngüsel bir hızla yazısal etkiyle doldurulmuştur. Boyalı arka plan, aydınlatılmış bir parlaklık yaratır; sanatçı olarak - ve uzantı olarak insanlık - çılgınca ve belki de tüysüz olarak, "logoları" veya sözcüğü çağırır, şeyleri adlandırmak ve onları anlamaya çalışmak için işaretler çıkarır. "Twombly'nin çalışmaları sonlanmaya karşı koyan zengin katmanlı bir belirsizliğe sahiptir."<sup>179</sup> Twombly, Leonardo da Vinci'nin, Leonardo'nun öğrenmesi için çizdiği yapısal diyagramların defter çizimlerini, böylece çizim sürecini ve fırtınalı selleri dalgalı ve sarmal hareketi ile vurgulayarak bu eserleri üretirken etkilendiğini söylemiştir.



Resim 86: Cy Twombly, "İsimsiz", Tahta üzerine tebeşir,1970.

#### 4.13. Wolls (Alfred Otto Wolfgang Schulze)

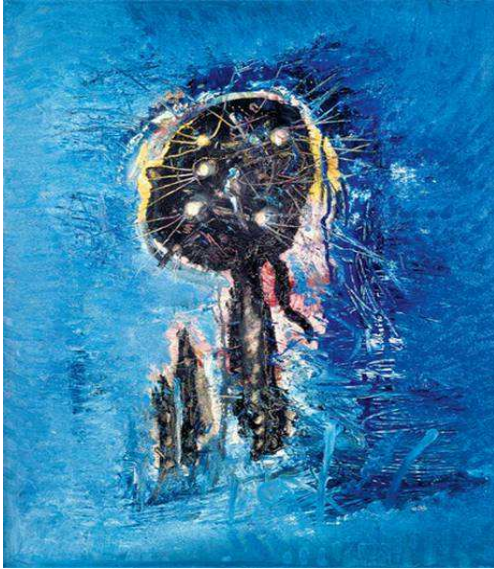
Büyük ölçüde Varoluşçuluk'tan etkilenen Wols, lirik soyut eğilimin en önemli ismidir. Taşızmin gelişiminde etkili olmuş olan Wols; bazı kaynaklarda İformel resmin kurucusu olarak gösterilirken bazı kaynaklarda da lirik soyut eğilimin kapsamında ele alınır.<sup>180</sup> Wols, Sürrealizm akımından büyük ölçüde etkilenmiş ve bu akımın otomatizmle

<sup>179</sup> Jonathan Fineberg, a.g.e., ss. 145.

<sup>180</sup> Taşızim (Lekecilik): Fransızca *tache* (leke), sözcüğünden türetilen ve Türkçe'de 'Lekecilik' olarak da bilinen terim. İlk kez 1954'te Fransız eleştirmen Charles Estienne tarafından, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da gerçekleştirilen *Lirik ve Anlatımcı Soyut Sanat'ı* (*Anlatımcı-Soyutlama; Lirik Soyutlama*) *Geometrik*

güdülenen yanını geliştirip, parmak hareketleriyle biçimlediği bir dizi resim üretmiştir. 40'lı yılların başında oluşturduğu çalışmalarında yıldızlar, kristaller, fallus sembolleri ve mikroba benzer biçimler ayırt edilir. Wols, 1945'ten sonra:

Yapıtları için daha büyük boyutları yeğlemeye başladı. Resmin yüzeyini duygularının Rezonans Cismi olarak ilan etti ve her yapıtıyla varoluşunun bir parçasını ortaya koymaya başladı. Nesnel olanlar ona yeni esin kaynağı olmadıklarından, kendisini alkol ve uyuşturucunun yardımıyla sarhoş etti. Çini mürekkebi ve suluboya ile çoğunlukla yaraları, yaralanmayı ve yıkımı anımsatan çizgi ve boya lekelerinden oluşan dokulardan Psikogram'lar yaptı.<sup>181</sup>



Resim 87. Wols, "Mavi Hayal"  
T.Ü.Y., 73 x 60 cm,



Resim 88: Wols, "Kırmızı Lekeli Kompozisyon"  
Kağıt üzerine suluboya, 1944-45.

*Soyutlama*'dan ayırmak için kullanılmıştır. Amerika'daki *Soyut-Dışavurumculuk* akımının Avrupa'daki benzeri olan *Serbest Biçimli Sanat*'la, temelde örtüşmekle birlikte *Taşizm* kaligrafik bir soyutlama yerine damlatma tekniğiyle renk lekelerine ağırlık vermiştir. (M. Aydın, *Wols*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3. Y.E.M. Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1750.)

<sup>181</sup> Abdullah Cem Özal, *İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang-Schulze*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006, s. 41.



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### UYGULAMA ÇALIŞMALARIM

#### 5.1.Resim Çalışmalarımın Kavram Çerçevesi

20.yüzyıl yeni sanat akımlarının ve anlayışların ortaya çıktığı, sanatçıların yeni ve özgün arayışlar içerisinde olduğu bir dönem olmuştur. Bu süreç içerisinde ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı anlatımsal bir dile sahiptir ve sadece resim sanatını değil, diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Dışavurumcu ressamlar, resimlerinde doğayı ve toplumsal hayatı içsel olarak yansıtmışlardır. Sanatçılar o dönemin koşullarına tepki göstermiş ve yeni arayışlar içine girmişlerdir. Düşünce ve duygularını sanat aracılığıyla dile getirmişlerdir.

20. yüzyılın en önemli Modern Sanat akımlarından biri olan Soyut Dışavurumcu anlayışta yapılan eserlerin ortak noktası, bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, anlık düşüncelerle biçim bulmalarıdır. Bu biçimler ve lekeler ile duygusal değerler vurgulanmıştır. Resim parçalara ayrılmayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan tek bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. Tuvalin sınırları aşılmıştır. Soyut Dışavurumculuğun temel prensiplerinden en önemlisi hareket özgürlüğüdür. Özellikle Aksiyon Alanı eserlerinde daha çok gözlemediğimiz, yere serilen tuval bezleri üzerindeki eylemler; tüm vücudun kullanılabilmesi, bilinçaltını daha özgürleştiren ve Otomatist biçimlendirmenin yönlendirdiği çalışmalar yapılmıştır. Bilinçaltının özgür bırakılmasıyla bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçimler oluşturulmuştur.

Çalışmalarımı uygularken, bu serbestlik ve bilinç altının özgür bırakılması ile, herhangi bir ön çalışma yapmadan, direkt olarak tuval üzerine spontane biçimde başlama durumu, kişisel gelişim sürecimde kendini göstermiştir. Bu resimler sınırları bulunmayan, bir odak noktasına ihtiyaç duyulmadan, tuvalin sınırları aşılarak oluşturulmuştur. Bu durumu, olasılıkların ve rastlantının bol olduğu bir evrenin yansıması olarak düşünebiliriz. Çalışmalarımda belli bir mekân –boşluk sorunsalı ele alınmakla birlikte, serbest fırça üslubunun farklı arayışlara imkân vermesi ve Otomatist tavrımı da dâhil ederek biçimsel bir yaklaşım oluşturmak amaçlanmıştır.

Soyut Dışavurumcu anlayışta yapılan resim çalışmalarında, sezgisel ve duyuumsal etkilerle oluşturulan boyasal oluşumlar ön plandadır. Uzay espasına dayalı görünümlere duyduğum yakın ilgi, doğrudan doğruya, anlık etkilerin dışavurumlarıyla biçimlendirilmiştir. Çalışmalarımı herhangi bir görünümü veya fotoğrafı düşünerek oluşturmuyorum, fakat bilinçaltımda yer eden doğa görünümleri, kozmos ve atmosferik olaylar resimlerimin oluşmasında etken olarak düşünülebilir. Tüm çalışmalarına egemen olan ortak oluşumların hepsi doğaçlamadır. Hiçbir öngörü ve kural düşünülmeden oluşan resimlerimin, tamamen hissel ve duygusal açıdan değerlendirilebilmesi için; izleyiciler resimlerime bakarken, onlara herhangi bir imada bulunmamak adına resimlerime isim vermiyorum. Her resmin bir ruhu olduğuna inanıyorum ve izleyenlerin resmin taşıdığı bu ruhu hissetmesini istiyorum.

Resimlerimde mekân; yüzey üzerinde oluşan renk ve leke dağılımları, lekelerin büyüklük ve küçüklükleri, dağıldıkları alan ve birbirleriyle yarattıkları espas ile oluşmaktadır. Resmin yüzeyine ve yüzeyden de öteye bakışı gerektiren yüzey espası, soyut dışavurumcu resimlerde oldukça sık rastlanılan bir olgudur. Resimlerimde bu etkiyi rengin, çizgiselliğin, yanılısamanın kullanımı ile elde etmekteyim. Yüzey espasını oluştururken kullanmış olduğum materyallerin (fırça, kalem, boya, mürekkep) dışında, fiziksel müdahalede bulunarak da lekesel etkiler oluşturmaktayım.

Mekân, resmin ana unsurlarından biridir. Resim yüzeyinde meydana gelen herhangi bir nokta veya leke resmin mekânını kendi içinde var eder. Resmin yüzeyinde oluşan ögeler, (çizgi, leke, doku, renk, boşluk, ışık-gölge, form) mekânı oluşturur. Bu ögeler Soyut Dışavurumcu resimde biçimler arasındaki uzamı ortaya çıkarır. Kendi resimlerimde de kullanmış olduğum bu ögeler, resmin kendi içindeki mekânsal kurgusunu oluşturur. Resimde bir bütünü ve uyumu yakalayabilmek için bir takım ögelerle sunmak, resmin biçimsel tasarımını oluşturmak için bir yol izlememizi sağlar. Çizgilerin, renklerin, tonların, dokuların bir düzen ya da düzensizlik içinde bir araya gelmesi, hacim ve hareketin de etkisiyle resim yüzeyinde mekânı var eder.



Resim 89: İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 80x120cm, 2015.

Resim 89’te görülen mekân, nesne ya da figürün biçimini değil, resmin yüzeyinde kendiliğinden oluşan etkilerin belirginleşmesiyle oluşmuştur. Siyah çizgilerin arasındaki alanların değişik tonlarda oluşu bir karşıtlık hissi uyandırmaktadır. Kalın ve siyah çizgiler arasındaki boşluklar ve bu çizgilerin birbirini düzensiz olarak tekrar edişleri, resmin içinde oluşan karmaşık ritim ile mekânın dengesini sağlamıştır.



Resim 90: İsimsiz, Tuval üzerine karışık teknik, 90x120cm, 2015.

Resim 90 bilinçli müdehalenin olduğu, hissel öngörülerimle yapılan bir doğaçlama olarak görülebilir. Resmin yüzeyindeki yumuşak vurgular ve saydamlık, renklerin akıtılması ile sıcak bir oluşum ve akıcı bir denge sağlamıştır. Lekelerin kendi aralarındaki ışık değerleri, renklerin şiddeti, kenarları belli belirsiz lekelerin bulunduğu konum, resmi algılama sürecinde derinlik etkisinin oluşmasına katkıda bulunmuştur.



Resim 91: 'İsimsiz', Tuval üzerine akrilik, Diptik, 110x80 cm, 2014.

Resim 91'da renk değerlerinin giderek flulaşması ile oluşan hava perspektifi sayesinde uzamsal bir mekan oluşmuştur. Derinliği hissetmede renk kontrastlığından yararlanılmıştır. Resimdeki bütünsel denge, belirgin olmayan biçimlerin yardımıyla kurulmuştur. Resimdeki boşluk bu bütünsel dengeyi görünür kılmıştır. Boşlukta uyum ve denge arayışı ile insanın duyarlılığını görsel biçim diline aktarma istemi kendini ve nesnelere idealleştirdiği, onlarda ölümsüzlüğü bile arayıp bulduğu ölçüde bir boşalma, bir kurtuluşur. Bu davranışta en önemli rol boşluk ve derinliğidir, yani uzayındır. <sup>182</sup>

<sup>182</sup> Sezer Tansuğ, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988, s. 67.



Resim 92: 'İsimsiz', Tuval üzerine akrilik, 120x100 cm, 2014.

Resim 92'de bir figürün soyutlanarak, zeminin alt köşesine yerleştirilmesiyle mekânın etkisi vurgulanmıştır. Akıtma tekniğinin uygulanışı birbirini tekrar eden vurguların resmin içinde hareket etmesini sağlamıştır. Soyutlama eğilimli bu resimde; yüzey, yapılanma ve dinamik unsurların arasında duyumsanan boşluk ile taşıyıcı yüzeyler mekâna ilişkin işlev yüklemiştir.

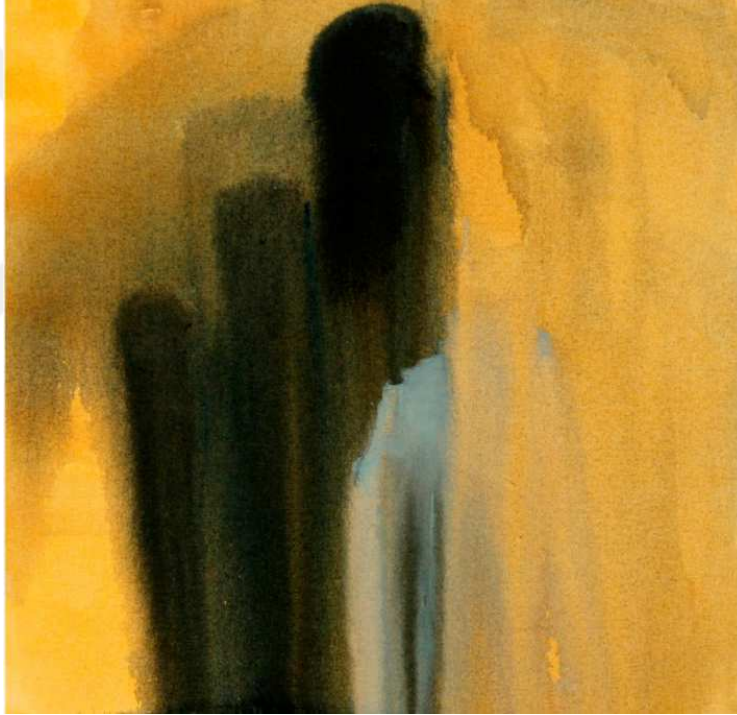


Resim 93: 'İsimsiz', T.Ü.Y. ve akrilik, 100x80 cm, 2014.

Resim 93’de sıcak-soğuk renk kontrastlığının etkisinden yararlanarak yatay ve dikey formların yüzeyde tesadüfi yaklaşımlar oluşturulmasıyla uzamsal bir etki yakalanmıştır. Resmin içeriğinde; ince, kalın, düz, kesik, doğru, eğri, dalgalı fırça vuruşları ile yüzeyde görüntüsel olarak yineleme ve karşıtlık duygusu ile oluşturulmuştur. Resmin sağ bölümü büyük fırça lekelerinin akışkan hareketi ile oluşturulmuştur. Arkaya doğru plan etkilerinin kaybolduğu belirsiz bir boşluk duygusu egemen kılınmıştır. Mavi rengin yarattığı derinlik hissinden de faydalanarak sonsuz uzamı hissedebiliriz.

Kandinsky, mavi rengi şöyle bir ifadeyle tanımlamıştır;

Mavi derin bir anlamın gücünü taşır; bu öncelikle rengin izleyiciden uzaklaşan ve kendi merkezine dönen fiziksel hareketlerinde görülmektedir. Mavi derinleşmeye öyle yatkındır ki koyulaştıkça içsel etkisi güçlenir.<sup>183</sup>



Resim 94: 'İsimsiz', Tuval üzerine akrilik, 60x60cm, 2015.

Resim 94’da ön planda daha koyu ve belirgin olan biçimler, arka planlarda giderek saydamlaşmış ve böylece bir derinlik etkisi yaratmıştır. Bu etki sınırsızlık ve süreklilik izlenimi vermiş, gizemli bir atmosfer oluşturmuştur. Bu resimde transparan biçimler üst üste örtüşerek, mekân bir uzay boşluğuna dönüşmüştür.

<sup>183</sup> Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 77.



Resim 95: 'İsimsiz', Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, diptik, 25x80cm, 2015.

Resim 95'da karşıtlıklar yoluyla elde edilen espasta renk, biçim kadar önemli olmuştur. Rengin derinlik yaratma olgusu vardır ve aynı zamanda hacimsel etkiyi yakalamadaki rolü de yadsınamaz. Büyük-küçük oluşumlar, hareketlilik-durağanlık, renk değerleri, ışık-gölgeli alanlar, koyu-açık değerler, sıcak-soğuk, doymuş-doymamış renkler, tüm bu karşıtlıklar mekânın oluşumuna katkı sağlamıştır. Uçuşma hissini atmosferik etkisi bu resimde de açıkça görülür. Resimdeki dış bükey hareketlerin yarattığı enerjik biçim ve yerleştirilen plastik öğeler arasındaki ritim ve gerilim, resmin mekânı olmuştur.



Resim 96: 'İsimsiz', Tuval üzerine yağlı boya, 60x60 cm, 2015.

Resim 96'de Üst üste gelen lekeler, çizgiler, renkler, biçimlendirilip rastlantısal etkiye izin verilerek bir denge<sup>184</sup> oluşturulmuştur. Bu resimde koyu renkli ve büyük boyutlu görsel unsurlar, küçük ve açık tonlu unsurlardan daha fazla görsel ağırlığa sahiptir. Kompozisyon içinde renk zıtlıkları, açık-koyu alanlar sayesinde asimetrik bir denge meydana gelmiştir. Resimlerimin oluşumunda önemli yer tutan atmosferik oluşumlar (gökyüzü hareketleri) bu çalışmada da karşılık bulmuştur.



Resim 97: 'İsimsiz', Kağıt üzerine akrilik, 25x40cm, 2015.

---

<sup>184</sup> Resimde denge; bir kompozisyonda, renk, ölçek, açı, yön ve ışık tonu gibi biçim öğelerinin birbiriyle çelişki içinde algılanmalarını sağlayan, bunların karşıt değerlerini yumuşak geçişlerle birbirine yaklaştıran, ya da bir bütün olarak algılatan bir tasarım sonunda elde edilmiş niteliktir. <sup>184</sup> (Y. Dülgeroğlu, *Denge*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt I., Y.E.M. Yayınları, 1997,s. 444.).





Resim 98: 'İsimsiz', Kağıt üzerine akrilik, 25x40cm, 2015.

Resim 97 ve 98'de resmin yüzeyinde nesne görünümünden uzak, içsel-duyumsal olanı imlemeye yönelik anlatımlar; renk katmanlarıyla oluşturulmuş lekesele formlar, bireysel bir duygu aktarımı imlemektedirler. Bu çalışmalarda fırçanın tuval üzerinde bıraktığı lekeler mekân olgusunun vurgulanmasını güçlendirmiştir. Her renk farklı boyutta oluştuğundan iki boyutlu resim düzlemine üç boyutluluk görünümü katmaktadır. Lekelerin kendi aralarındaki ön ve arka ilişkisi görünümde yanılısamaya neden olduğu için derinlik hissi vermiştir. Ayrıca kendi içinde tekrarlanan biçimler bir devinim sağlamıştır.



Resim 99: 'İsimsiz', Kağıt üzerine akrilik, 25x40cm, 2015.



Resim 100: 'İsimsiz', Kâğıt üzerine mürekkep, 20x30cm, 2017.



Resim 101: 'İsimsiz', Kâğıt üzerine akrilik, Kalem, 20x35, 2017.



Resim 102: 'İsimsiz' Kağıt üzerine akrilik, kalem, 20x30 cm, 2017.



Resim 103: 'İsimsiz' Kağıt üzerine akrilik ve Kalem, 20x35, 2017.

Resim 100, 101, 102, 103'te yumuşak çizgilerle oluşturulmuş anlık, kıvrak kaligrafik etkiler, uçşan atmosferik biçimler, düzensizlik içinde düzeni çağrıştıran lirik bir hareket duygusu çağrıştırmaktadır. Bu düzeni sağlamak, yüzeydeki boşluğun önemi ile mümkün olmaktadır. Üst üste gelen lekeler, çizgiler, renkler, hızlı bir uygulama ile biçimlendirilerek fırça vuruşlarının da etkisiyle derinlik oluşturmaktadır. Lekeler bize kesintisiz bir akışı görünür kılar ve uzam bizi içine çeker.

Bu resimlere başlarken biçimsel anlamda ne yapılmak istendiğinin kesin olarak önceden bilinmemesi, rastlantısal oluşumlar sonucunda, yazı yazar gibi oluşturulan kaligrafik biçimler estetik oluşumlar sağlayıp ifadeyi güçlendirir. Rastlantısallık, özellikle Otomatizm ve Aksiyon resimlerinde görülen bir olgudur ve bu çalışmaların oluşumunu etkilemiştir. Bu resimlerin temelini oluşturan kaligrafik elemanlar lekesele etkilerle buluşturularak ortaya çıkmıştır. Resimdeki renk lekeleri izleyicinin kişisel algılamasına bağlı olarak farklı çağrışımlar hissettirebilir.



Resim 104: 'İsimsiz', Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, diptik, 80x25cm, 2014.



Resim 105: 'İsimsiz', Tuval üzerine akrilik, 120x100cm, 2014.

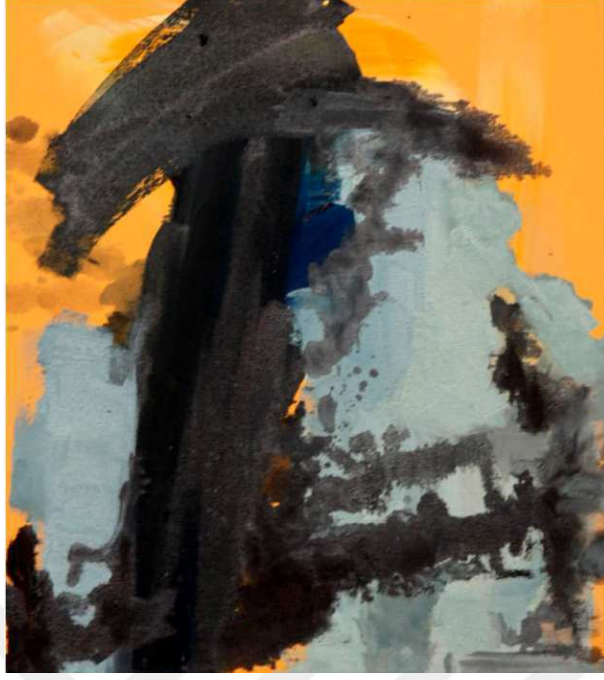


Resim 106: 'İsimsiz', Tuval üzerine akrilik, 120x100cm, 2014.



Resim 107: 'İsimsiz', T.Ü.Y. ve akrilik, diptik, 60x60cm, 2015.

Resim 104, 105, 106, 107'de Lekeleri oluşturmada kullanmış olduğum akrilik boyanın akıtılarak, kendi akışkanlıkları ile kendi biçimlerini yaratmalarına izin verilmiştir. Kompozisyon üzerinde doğaçlama hareketlerle boyaların ritim ve hareketini yönlendirmek amacıyla oluşturulmuş olan lekeler mekân duygusunu yaratmıştır.



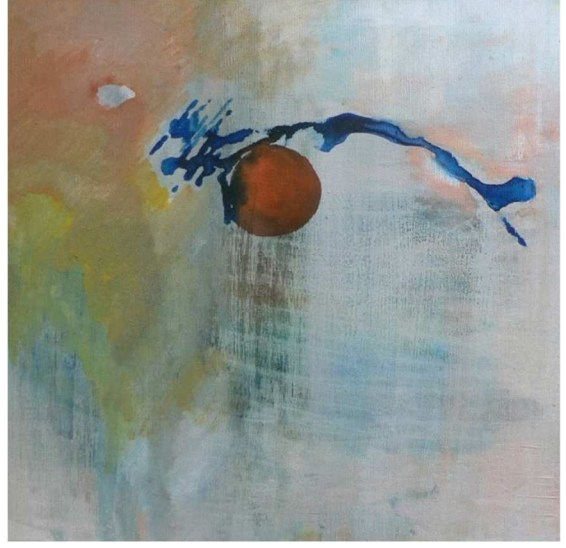
Resim 108: 'İsimsiz', Tuval üzerine akrilik, 60x40cm, 2015.



Resim 109: 'İsimsiz', Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 60x60 cm, 2015.



Resim 110: 'İsimsiz', T.Ü.Y. ve akrilik, 2015.



Resim 111: 'İsimsiz', Tuval üzerine Akrilik ve Mürekkep, 2018.



Resim 112: 'İsimsiz', Tuval üzerine akrilik, 60x30cm, 2016.

## SONUÇ

Paleolitik Çağ mağara duvarı resimlerinden günümüze kadar mekân kavramı, farklı üslup ve anlayışlarla tasvir edilmiştir. Resimde mekân, insanoğlunun sosyo-psikolojik etkiyle değişen ve şekillenen algısı sayesinde, her dönemde mekânı tanımlayan kavram ve değerler değişikliğe uğramış ve sanatçı kendini ifade etmenin yeni yöntemlerini aramıştır. Her sanat eseri kendi dönemine ait sosyal yaşantı ve kültür hakkında bizi bilgilendirmiştir. Mekân, resimde yaratılmak istenen atmosferin bazen aracı bazen de kendisi olmuştur. Resim sanatında mekân olgusu Rönesans ile birlikte resimde perspektifin kullanılması ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu dönemde yapılan resimlerde mekân gerçekçi bir şekilde çözümlenmiştir. Modern sanat anlayışıyla yapılan resimlerde ise, var olan kurallar yıkılmış (perspektif, ışık, altın oran vb.) doğayı, insanı olduğu gibi gerçekçi bir şekilde resmetmektense kompozisyon üzerinde renk ve lekenin gücüyle yorumlamaya yönelik soyutlamalar yapılarak mekân etkisi yaratılmıştır. Modern dönem öncesi yapıtlarda da soyutlama eğilimi olmuştur. Sanatçılar kendi dönemindeki koşullar doğrultusunda, (büyüsel, toplumsal veya ideolojik) kendi çağlarının gerçekliğini dile getirmenin çeşitli yollarını aramışlar ve imgesel –simgesel olgular kullanarak, insan zihninin doğal bir süreci olan soyutlama yöntemini kullanmışlardır. Perspektif ve benzeri yanlısama formülleri ile başlayan mekânın tasviri soyutlanmaya başlamış, daha sonra soyutlanma ile birlikte mekân ve form özdeşleşmiştir. Ardından non- figüratif resimle birlikte mekân yanlısaması ortadan kalkmıştır. Sanatçının dışsal ve içsel algısının şekillenmesi sürecinde, soyut sanata varılana kadar kültürel ve sanatsal değişimin çeşitli aşamaları yaşanmıştır.

20. yüzyıldan itibaren yeni bir biçim dili olan Soyut resimde, ışık-gölge, renk, espas vb. öğeler ve ilkeler ile birlikte farklı bir anlatım şekli ortaya çıkmıştır. Betimlemeye yönelik anlayış terk edilmiş, kullanılan geometrik ve organik biçimler akımlara ve tekniklere göre farklılıklar göstermiştir. 20.yy'ın en önemli modern sanat akımlarından biri olan ve ruhsal birikimlerin sonucu olarak görülen Soyut Dışavurumculuk; soyut sanatın bir türü olarak 1940'lı yılların ortalarında toplumsal ve siyasal ortamın etkilerinin yoğun olarak yaşandığı II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan avangard bir sanat akımı olarak New York'ta ortaya çıkmış ve sanatçılar tarafından doğa temsiline yer verilmeksizin, duyguların sadece renk ve şekillerle ifade edildiği bir tür olarak benimsenmiştir. Soyut dışavurumcular kendilerine özgü ifadelerin ortaya koyulmasını önemseyen bir anlayışla kesin kurallar olmadan sanatsal üretim yaptıkları için elde edilen sonuçlar her sanatçıya göre değişiklikler göstermiştir.

Soyut Dışavurumcu resimlerin temelinde belirli bir rastlantısallık vardır. Bu durum, soyut dışavurumcu resimde anlık kurgunun biçimlenişinde, resimsel öğelerin (nokta, çizgi, leke, doku, renk, boşluk, ışık-gölge, form) yardımı ile mekânın oluşumunu sağlamıştır. Soyut Dışavurumcu sanatçıların boyayı sürüş ve kullanma tarzları her birinde farklı özellik göstermiş olup, (damlatma, sıçratma, akıtma, kaligrafik sürüş, lekesel üslup,..) bu biçimler zemin üzerine zemin oluşturup resimde mekanın hissedilmesini sağlamıştır. Soyut Dışavurumcu ressamlar genellikle çok büyük tuvaler kullanarak resmin sergilendiği mekân ile resmin içindeki mekâna izleyiciyi de dâhil etmişlerdir. Mekân, sanat yapıtının sergilenmesi için gereken duvarları sunmanın ötesinde yapıtın bir parçası haline gelip, bir bütünlük oluşturmuştur.

Soyut Dışavurumcu anlayışta olan çalışmalarındaki mekân anlayışı da bu akım içerisindeki sanatçıların çalışmalarıyla paralellik göstermektedir. Bu bağlamda, çalışma metodu olarak ta özellikle Pollock'un çalışma yöntemleriyle (yere sererek çalışma, akıtma, sıçratma,) benzerlik taşımaktadır. Resimlerimdeki mekân kurgusu resimsel öğelerin yardımıyla oluşturulmuştur. Boyasal alanların büyük-küçük oluşumları, hareketlilik-durağanlık, renk değerleri, ışık-gölgeli alanlar, koyu-açık değerler, sıcak-soğuk, doymuş-doymamış renkler, tüm bu karşıtlıklar resimlerimde mekânın oluşumuna katkı sağlamıştır. Resimlerimde, fırça hareketleri ön planda tutulmuş, yüzeye yayılan lekesel etkilerle doğaçlamanın ön planda olduğu bir tavırla bütünü oluşturmaya yönelik bir yaklaşım sergilenmiştir. Lekeler arası uzak-yakın, açık-koyu ilişkilerle serbest çağrışımlı, kendiliğinden oluşan yeni değerler ortaya çıkarılmıştır. İki boyutlu mekân algısı, resim yüzeyinde doğaçlamanın ön planda olduğu dağılma, çözülme olarak ele alınmıştır.



## KAYNAKÇA

- ALEXİOU, Stylianos (1991). *Minos Uygarlığı*, (Çev. E. T. Tulunay), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- ARNHEİM, Rudolf (2007). *Görsel Düşünme*, (Çev. Rahmi Ögdül), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- ANTMEN, Ahu (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ATALAY, Canan (2010). *Sanat ve Bellek*, Ankara: Grada Yayıncılık.
- BATUR, Enis (1998). *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- BELTING, Hans (2017). *Floransa ve Bağdat Doğuda ve Batı'da Bakışın Tarihi*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- BOLLA, De Peter (2006). *Sanat ve Estetik*, (Çev. Kubilay Koş), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2013). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- CHENG, François (2006). *Boşluk ve Doluluk*, (Çev. Kaya Özsezgin), İstanbul: İmge Kitabevi.
- CONRADS, Ulrich (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (Çev. Sevinç Yavuz) İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- ÇAKIR, Aydın Mukadder (2002). *Sanatta Eleştirelilik*, İstanbul: Beta Yayınları.
- ENÇ, Mithat (1974). *Ruhbilimleri Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997) Cilt I., II., III. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- FARAGO, France. (2006). *Sanat*, (Çev. Özcan Doğan), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- FARTHING, Stephen (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- FINEBERG, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz) İzmir: Karakalem Kitabevi.
- FLORENSKİ, Pavel (2013). *Tersten Perspektif*, (Çev. Yeşim Tükel), İstanbul: Metis yayınları,
- GENÇ, Adem; Ahmet SİPAHİOĞLU (1990). *Görsel Algılama*, İzmir: Sergi Yayınevi.
- GOMBRİCH, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GOMBRİCH, E.H. (2015). *Sanat ve Yanılsama*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- GÖR, Tuba Kınay (2013). *Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Resimde Otomatizmin Etkileri*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Erzurum.
- GUİLBAUT, Serge (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (Çev. Elif Gökteke), İstanbul: Sel Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (2004). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HODGE, Susie (2013). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin), İstanbul: Hayalperest yayınları.
- HONOUR, Hugh; John FLEMING. (2016) *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev. Hakan Abacı), İstanbul: Alfa Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan, Bülent (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Everest Yayınları.
- KANDİNSKY, Wassily (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- KANDİNSKY, Wassily (2015). *Sesler*, (Çev. Aytek Sever), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- KLEE, Paul (2013). *Modern Sanat Üzerine*, (Çev. Kaan Çaydamlı) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- KRAMER vd, Ann (2017), *Sanat Kitabı*,(Çev.Ahmet Fethi), İstanbul:Alfa Yayınları.
- KRAUSSE, Anna (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Dilek Zaptçioğlu ), İstanbul: Literatür Yayınları.
- KUSPİT, Donald (2006). *Sanatın Sonu*,(Çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.
- LİTTLE, Stephen (2006). *İzmler*, (Çev. Derya Nükhet Özer), İstanbul: Yapı Yayınları.
- LYNTON, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Sadi Öziş, Cevat Çapan), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MAFFRE, Jean Jacques (2013).*Yunan Sanatı*, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Dost Yayınları.
- MALEVİCH, Kasimir (2013). *Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu"*(Çev. F. Cansu Tapan), İstanbul: Dedalus Yayınevi.
- OCVİRK, Otto; vd., (2015), *Sanatın Temelleri*, İzmir: Karakalem Yayınları.
- O'DOHERTY, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi*, (Çev. Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ÖZAL, Abdullah Cem, (2006). *İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang-Schulze*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir.

- ÖZSİRKINTI, Kasap, Handan (2015). *Kosmos Resim Sanatında Uzaysal Boşluk*, İstanbul: Gece Kitaplığı Yayınları.
- PANOFISKY, Erwin (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, (Çev. Yeşim Tükel), İstanbul: Metis Yayınları.
- PASSERON, Rene (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Sezer Tansuğ), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- PASTOUREAU, Michel (2012), *Bir Rengin Tarihi*, (Çev. Mesut Tufan), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- SERDAR, Zafer (1991). Willem De Kooning, , Adam Sanat Dergisi, Mart Sayısı.
- SEZER, Cenk (1997). *Soyut Resimde Yüzeyin Çizgisel Düzenleme ve Renk İlişkisi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir.
- TANYELİ, Uğur; Metin SÖZEN (2011). *Sanat ve Kavram Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Temel Britannica,(1993) Cilt.13, İstanbul: Hürriyet Yayınları
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi (1984). Cilt 3, Fasikül 25, İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- ÜNERİ, Saadet; Ömer KULELİ (1981). Osman Gürel. *Kimya Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TURANİ, Adnan (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Toplum Yayınevi.
- TURANİ, Adnan (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, Adnan (2017). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- THOMPSON John (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- WORRINGER, Wilhelm (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- WÖLFFLİN, Heinrich (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- YILMAZ, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

### İnternet Kaynakları

Brunelleschi, Santo Spirito Kilisesi Tek Kaçışlı Perspektif çizim metodu.

<https://pt.slideshare.net/abaj/arquitetura-renascentista> (Erişim Tarihi:29.05.2018)

Cebrail Ötğün, Evren Bolat. Sanat Dergisi, Yapıt Okuma: Jackson Pollock: Numara 1, 1950 (Lavanta Kokusu)

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28965> (Erişim Tarihi: 18.05.2018)

Güler Altunöz Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 47, 1,2007, 1-19 *Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması*,.

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11460.pdf> (Erişim Tarihi:16.05.2018)

Leon Battista Alberti'ye göre satranç tahtası biçiminde bölümlenmiş 'zemin karoları'nın perspektif konstrüksiyonu

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Della\\_Pittura\\_Alberti\\_perspective\\_vanis\\_hing\\_point.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Della_Pittura_Alberti_perspective_vanis_hing_point.jpg) (Erişim Tarihi 23.05.2018)

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : Karaboğa, Zeynep  
 Uyuđu : Türkiye Cumhuriyeti  
 Doğum Tarihi ve Yeri : 24.06.1983– İstanbul  
 Telefon : 0555 217 9861  
 E-mail : zeynepkaraboga13@hotmail.com

### Eđitim

<i>Derece</i>	<i>Eđitim Birimi</i>	<i>Mezuniyet Tarihi</i>
Y.Lisans	Ç.O.M.Ü./Resim	-
Lisans	Kocaeli Üniversitesi/Resim	2010
Lise	Güngören Lisesi	1999

### İş Deneyimi

<i>Yıl</i>	<i>Yer</i>	<i>Görev</i>
Resim Öğretmenliđi	Özel Göktürk Koleji	2017-2018
Resim Öğretmenliđi	Özel Kartal Mesleki Anadolu Lisesi	2016-2018

### Yabancı Dil

İngilizce

**Yayınlar** Kişisel Sergi: ‘Gördüğün Renkteyim’ Teknopark Sanat Galerisi/ Kocaeli, 2010  
 Kişisel Sergi: ‘Dilin Gölgesi’ Deniz Müzesi Sergi Salonu, Çimenlik Kalesi, Çanakkale, 2018