

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1960 SONRASI FİGÜRATİF RESİMDE MEKÂN
SORUNU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nadiye KINALI

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA

MAYIS 2006

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1960 SONRASI FİGÜRATİF RESİMDE MEKÂN
SORUNU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nadiye KINALI

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

Bu tez 22/06/2006 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.

**Doç.Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA Doç.Dr. M. Reşat BAŞAR Yrd.Doç.Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU
Jüri Başkanı Jüri Üyesi Jüri Üyesi**

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Nadiye KINALI

ÖNSÖZ

“1960 Sonrası Figüratif Resimde Mekân Sorunu” konusu, modern resim sanatında figürün önemini koruması ve reel ya da soyutlama, figüratif niteliğe giren bütün resim üsluplarında mekân öğesinin zorunlu olarak ele alınması nedeniyle, üzerinde durulmaya değer bulunmuştur. Çünkü sanatçılar yaratmak istedikleri anlamı sadece figürleri değil mekânı da tasarlayarak oluştururlar.

Resim sanatında mekân kompozisyonu oluşturan objelerin hep birlikte üçüncü boyut yanılması yaratacak şekilde oluşturulup konumlandırılması anlamına gelir. Düz bir yüzey üzerinde mekân oluşturma çabası bir sorun teşkil eder ve bu sorun tezin içeriğinde referans sanatçıların resimleri ve kendi resimlerimin analizleriyle görsel algı ve bilimsel açıklama yoluyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Geniş ve karmaşık bir görsel bileşen olan mekân konusu, bilimin parçalayan ve kategorize eden yaklaşımıyla, yaratıcısının onu oluşturuş biçimine göre sistematize edilerek görsel örneklerle açıklanmıştır.

Mekân, nesnelerin birbirleriyle ilişkilerine dayanarak zihnimizde yarattığımız soyut bir kavram olduğundan bu soyut kavramı oluşturan resimsel ilke ve elemanlar üzerinde yoğunlukla durulmuştur, çünkü bu kavramlar konunun özünü verirler. Tez kapsamında figür ve mekân kavramlarının resim sanatı içerisindeki gelişimi, 1960 sonrası resim sanatında, figür ve mekân oluşumları ilerleyen bölümlerde ele alınmıştır.

22 06 2006

Nadiye Kınalı

İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ.....	iii
ÖZET	iv
SUMMARY.....	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: FİGÜR VE MEKÂN ALGISI.....	6
BÖLÜM 2: RESİM SANATINDA FİGÜR VE MEKÂN KAVRAMLARI	11
2.1. Figür Kavramı.....	11
2.2. Mekân Kavramı	12
2.2.1. Açık Mekân.....	16
2.2.2. Kapalı Mekân	17
2.2.3. Derin Mekân	18
2.2.4. Plastik Mekân.....	19
2.2.5. Yüzeysel Mekân.....	20
BÖLÜM 3: RESİM SANATINDA FİGÜR VE MEKÂN KAVRAMLARINI ETKİLEYEN FAKTÖRLER.....	22
3.1. Çizgi	22
3.2. Yön.....	25
3.3. Biçim	26
3.4. Ölçü	27
3.5. Aralık.....	28
3.6. Doku	28
3.7. Renk	31
3.8. Ton-Ton Değerleri	34
3.9. Işık-Gölge	34
3.10. Perspektif.....	38
3.11. Teknik ve Malzeme.....	40

BÖLÜM 4: RESİM SANATINDA FİGÜR VE MEKÂN KAVRAMLARINI ETKİLEYEN İLKELER.....	41
4.1. Tekrar	41
4.2. Uyum.....	42
4.3. Zıtlık.....	42
4.4. Koram.....	42
4.5. Egemenlik.....	43
4.6. Denge	44
4.7. Birlik	45
BÖLÜM 5: FİGÜR VE MEKÂN KAVRAMLARININ RESİM SANATI İÇİNDEKİ YERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	47
BÖLÜM 6: 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATI VE FİGÜRATİF RESİM .74	
BÖLÜM 7: RESİMDE FİGÜR VE MEKÂN BAĞLAMINDA İNCELEMeye KONU OLAN SANATÇILAR.....	91
7.1. Neşe Erdok	91
7.2. Mustafa Ata	98
7.3. Burhan Uygur	107
BÖLÜM 8: UYGULAMALARIN OLUŞTURULMASINDA ETKİLENİLEN SANATÇILAR.....	116
8.1. Uygulamalar	119
SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA.....	137
ÖZGEÇMİŞ.....	141

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1: Marc Chagall, Ben ve Köy, 1991	17
Resim 2.2: Giovanni Bellini, Meryem ve Çocuk, 1480	18
Resim 2.3: Claude Lorrain, Ursula'nın Topraktan Yapılan Limanı, 1641 ...	19
Resim 2.4: Michelangelo Merisi Caravaggio, Kuşkucu Thomas, 1602	20
Resim 2.5: Henri Matisse, Dans, 1909	21
Resim 7.1: Neşe Erdok, Saç Tuvaleti, 147X112cm. , 1994	93
Resim 7.2: Neşe Erdok, Zaman Kuşu, 200X150cm. , 1990	95
Resim 7.3: Neşe Erdok, Sanatçının Kendi Portresi, 200X150cm. , 1987.....	97
Resim 7.4: Mustafa Ata, Sabra ve Şatila, 89X115cm. , 1982	102
Resim 7.5: Mustafa Ata, Tanrılar, 140X170cm. , 1996	104
Resim 7.6: Mustafa Ata, ? , 170X200cm. , 2005	106
Resim 7.7: Burhan Uygur, Kalbimin Gözüyle Side, 31,5X39,5cm. , 1982.	110
Resim 7.8: Burhan Uygur, Son Kitabe, 42X46cm. , 1987	112
Resim 7.9: Burhan Uygur, Hayal Şehrin Sakinleri, ?	114
Resim 8.1: Nadiye Kınalı, Şölen, 100X90cm. , 2005	119
Resim 8.2: Nadiye Kınalı, Hayata Konfeti, 100X80cm. , 2005.....	121
Resim 8.3: Nadiye Kınalı, Bir Ben Var Benden İçeri, 100X80cm. , 2005..	123
Resim 8.4: Nadiye Kınalı, Seyir, 100X80cm. , 2005	124
Resim 8.5: Nadiye Kınalı, İmamevi, 100X90cm. , 2005	126
Resim 8.6: Nadiye Kınalı, Perdenin Arkası, 120X90cm. , 2005	127
Resim 8.7: Nadiye Kınalı, Yan Yana 1, 90X50cm. , 2005	129
Resim 8.8: Nadiye Kınalı, Yan Yana 2, 90X50cm. , 2005	130

Tezin Başlığı: “1960 Sonrası Figüratif Resimde Mekân Sorunu”	
Tezin Yazarı: Nadiye Kınalı	Danışman: Doç.Dr. Hayriye Koç Başara
Kabul Tarihi : Mayıs 2006	Sayfa Sayısı: V(ön kısım) + 143 (tez)
Anabilimdalı: Resim	
<p>Her sanat yapıtı, sanatçısının yaratıcı hayal gücünün bir ürünüdür. Sanatçı öznel bir yaşantıyı yine kendisine özel bir bakış açısı ve yaşam deneyimleri ile yoğurarak sanatsal araçlar yoluyla kalıcı, görsel olarak kavranılabilen bir gerçeklik haline getirir. Resim sanatında figür ve mekân ele alındığında, kütle ve boşluk kavramları ortaya çıkar. Ressam boşluğu betimler, görünür kılar.</p> <p>Resim sanatının var olduğundan bu yana geçirdiği evreler boyunca, figüratif resim ayrıcalıklı yerini korumuştur. Bu çalışmanın amacı, figüratif resimde önemli bir yeri olan mekân kavramına açıklık getirmek, önemini vurgulamaktır.</p> <p>Çalışmanın kapsamı şu sorular doğrultusunda oluşturulmuştur:</p> <ol style="list-style-type: none">Figür ve mekân algısı nedir, resim sanatı açısından figür ve mekânın kavram olarak açıklamaları nelerdir?Resimde figür ve mekânı belirleyen ya da etkileyen görsel elemanlar ve resimsel ilkeler nelerdir?Resim sanatı tarihi içerisinde figür ve mekân kavramlarında ne gibi değişimler yaşanmıştır?1960 sonrası Türk resim sanatında figür ve mekân kavramlarının önemi nedir? <p>Bu sorulara yanıt ararken literatür taramasına ek olarak, konunun çözümlenmesinde yardımcı olacak referans sanatçıların resimleri, figür ve mekân kurguları açısından analiz edilmiştir. Ayrıca çalışmadan elde edilen bilgiler ışığında, resimde figür ve mekânın çözüm yollarını araştıran uygulamalar oluşturulmuştur.</p> <p>Resim sanatında mekân kavramı; bir resmi oluşturan tüm elemanların içerisinde yaşam bulunduğu alandır. Bir sanat eserinin oluşum sürecinde görsel elemanlar, belirli ilkeler çerçevesinde düzenlenerek, eserin figür ve mekânsal yapısını kurgularlar. Bu örgütlenme, bir eserin sanatsal nitelik kazanması açısından zorunluluk ifade eder.</p>	
Anahtar Kelimeler: Figüratif resim, mekân kavramı, derinlik faktörü	

The Title of Thesis: Space problems in figurative painting after the 1960s**Author:** Nadiye Kınalı**Supervisor:** Assis Prof. Hayriye Koç BAŞARA**Date:** May 2006**Nu.Of Pages:** V_(pre text)+ 143_(main body)**Department:** Painting**Subfield:**

Every piece of art work is the result of the artists inner imagination. An artist with the means of artistic tools brings permanent,visually comprehensible reality to an exeptional form of existence (life) blending it together with his or her unique perspektive and life experiences.Within the art of painting when we takefigures and space into consideration,the consert of blank appears.The artist depicts the blank and makes it visually comprehendable.

Through all the phases figurative painting has passed since the early existence of the art of painting until our very day, figurative painting has managed to preserve its privileged place.The aim of this study is to make it clear how important the concept of space is in the art of figurative painting and to emphasize its importance.

The objectives of the study were based and formed around the following questions.

- a) What is the perception of figure and space, from the point of view of the art of painting what is the explanation for the concept of figure and space?
- b) What are the artistic principles or visually influencing elements which determine the figure and space in a painting?
- c) In the history of the art of painting what types of changes in the concept of figure and space may have occurred?
- d) What are the importance of the concept of figure and space in the art of Turkish painting after the 1960s?

In order to answer these questions and to help solve them, referred artists paintings were analysed through the setting up of figure and space within their work in addition to these studies they were also practiced out.

In the art of painting the concept of space, is where all the elements are joined up to find life.

During the formation of an artwork, visual elements within a certain frame work make up the

Paintings figure and space. The structure must organize itself in this sense for it to be able to gain an artistic quality.

Keywords: Figurative painting, space concept, the factor of depth

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

1960 sonrası figüratif resimde mekân sorunu.

Araştırmanın Önemi

Figüratif resim ve resim yüzeyinde mekân kavramının oluşum boyutları, geniş ve kapsamlı bir konu olmasından dolayı başlı başına bir araştırma alanıdır. Tarihte resim sanatının gelişim evreleri boyunca yaşanan bütün değişimler, resimde mekân betimlemelerine de direkt olarak yansımıştır. Başka bir deyişle, resimde mekânın tarihi bize resim sanatı tarihini verir. Bu nedenle resimde önemli bir yeri olan mekân kavramı 1960 sonrası figüratif resim sanatıyla sınırlandırılarak araştırmaya değer bulunmuştur.

Araştırmanın amacı

Araştırmanın temel amacı, resim sanatında öneminden bahsettiğimiz mekân kavramının değişim evreleri, kullanım şekilleri ve oluşum boyutlarının açıklığa kavuşturularak, 1960 sonrası çağdaş Türk resminde figür ve mekân kavramlarının ulaştığı noktaların analizini sağlamaktır.

Bu amacın ışığında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

- a) Resimde figür ve mekân ele alındığında ortaya çıkan kütle ve boşluk kavramlarının görsel olarak algılanmasının, resim tasarımlarının oluşum sürecindeki etkileri nelerdir?
- b) Kavram olarak figür ve mekân nedir, mekânın resim sanatında uygulanan türleri nelerdir?
- c) Resim sanatında figür ve mekânı oluşturan ya da etkileyen faktörler ve ilkeler nelerdir?
- d) Figür ve mekân kavramlarının, resim sanatı tarihi boyunca uğradıkları gelişim ve değişimler nelerdir?
- e) 1960 sonrası Türk resim sanatında figüratif resmin önemi nedir ve bu dönemdeki sanatçılar tarafından uygulanan mekânın özellikleri nelerdir?

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada literatür taramasının yanında resim sanatının, görsel algı ve iletişime dayalı bir sanat dalı olduğu göz önünde bulundurularak, görsel iletişim ve algıyı sağlamak amacıyla gerekli alanlarda resim örnekleri verilmiş ve bu resim örnekleri üzerinden konuyu açıklığa kavuşturacak analizler yapılmıştır. Resimlerin seçiminde, araştırılan konunun içeriğine ve ele alınan döneme uygunluk göz önünde bulundurulmuş, böylece konu bütünlüğü sağlanmıştır. Bununla beraber çalışmanın konusunu temel alan uygulamalar oluşturulmuş ve bu uygulamaların figür ve mekânsal yapılarının oluşum sürecinde, görsel elemanların hangi ilkeler doğrultusunda düzenlendiği açıklanmıştır. Böyle bir yöntem ile teorik olarak açıklamaları verilen figür ve mekân kavramları, görsel örnekler ve bu örneklerin analizleri ile pekiştirilmiştir. Çalışmada resim sanatında mekân kavramı ile ilgili yazılmış herhangi bir kaynağa rastlanmadığından, diğer kaynaklardan elde edilen pasajlar toplanarak anlamlı bir bütün haline getirilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın İçeriği

Çalışmanın, amaçlarına yönelik oluşturulan içeriğinde ilk olarak, figür ve mekân kavramının zihinsel olarak algılanması üzerinde durulur. Çünkü figüratif resim dış dünyanın temsiline dayalıdır. Yine resim yüzeyinde mekânı temsil edebilmek için dış dünya ile zihni bir ilişki kurmak gerekir. Bu zihni ilişki kişiden kişiye değişim gösterir. Zihinsel birikim, deneyim ve bilgi seviyesi her insanda farklıdır. Buradan hareketle resim sanatında figür ve mekânın uygulanma şekillerindeki farklılığın nedeni ortaya çıkarılır. Ressam dış dünyadan aldığı izlenimleri, öznel bakış açısı ve deneyimleriyle yoğurarak şekillendirir ve görünür hale getirir. Çevremize baktığımızda birçok görsel işaretle karşılaşırız. Bu işaretlerin nasıl algılandığının irdelenmesi ve resim tasarımlarında doğru ve yerinde kullanılması, resimde mekânın kurgulanmasında büyük önem taşımaktadır.

Daha öncede belirtildiği gibi figür, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adıdır. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, "soyut resim" olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir. Bu nedenle 1960 sonrası modern resim kapsamına giren resimlerde, figürasyonu ortaya

çıkartabiliyorsak beraberinde mekân izlenimlerine de rastlarız. Soyut olduğu iddia edilen bazı resimlerde, figür ve mekân aslında sadece gizli tutulmuştur. Buradan hareketle resimde figür ve mekân, zor betimlemelerle yerine getirilmiş olsa da, nesnelere imge arasındaki ilişkinin çözülebileceği yargısına varılabilir.

Mekân kavramının resim sanatındaki yerinin açıklığa kavuşturulması yoluyla gündelik hayatta algıladığımız, içerisinde üç boyutlu objeleri barındıran ve yarattığı his bakımından başlı başına bir boyut oluşturan mekânın, iki boyutlu yüzey üzerinde betimlenmesinde karşılaşılan problemler ve ressamın bu problemlere yaklaşım şekilleri hakkında ipuçları saptanılır. Uzay ya da mekân üç boyutlu ve sınırsız boşluktur ama sınırlanabilir ve sınırlandığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekân nesnelere ya da som biçimlere değdiği zaman sınırlanmış olur. Sanatçılar yaratmak istedikleri anlamı sadece şekilleri değil uzayı da tasarlayarak oluştururlar. Resim sanatının mekânı, yarattığı his bir yana kuralları tamamen sanatçısı tarafından belirlenmiş sınırlandırılabilir bir yapıdır.

Mekân, tüm figürleriyle sanatsal evrenin içinde yaşam bulduğu alandır ve bir sanat yapıtının sanat niteliği kazanması için, kullanılan elemanların bir araya gelip bir bütün oluşturmasında gerek sezgisel, gerek akılcı ve kavramsal olarak belli ritmik ilişkilerin ve resimsel ilkelerin örgütlenmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur. Fakat referansları dış dünyadan gelmesine karşılık mekân ve mekân içerisinde belirli bir hacim oluşturulmada kullanılan resimsel ilke ve öğelerin kullanım özellikleri sanatçının öznel ve özgür iç dünyasının yansımalarına göre yerlerini alırlar. Fakat tüm bu resimsel ilke ve elemanlardan yoksun bir resim düşünülemez. Işık, renkler, hacimler, nesnelere arası ilişkiler, büyüklük ve oranlar, yerçekimi v.b her şey bu yeni evrenin yaratıcısının koyduğu kurallara göre şekillenir.

Sanatçının öznel deneyimleriyle oluşturduğu bakış açısı ve bilgi düzeyi, diğer yandan belli bir döneme özgü estetik kaygıların mekânı etkilediği görülür. Bu durumda mekânın yaratılması, sanatçıyı içinde bulunduğu zamanla hesaplaşma zorunda bırakan bir sorun olup çıkar.

Sanat tarihi incelendiğinde, resimde figür ve mekânın vazgeçilmez iki öğe olduğu ortaya çıkar. Önceleri figür ve mekân oldukça şematik bir halde ele alınırken giderek hacim ve derinlik kazanmaya başlar. Resim sanatının dinsel ve toplumsal olgulara

hizmet ettiği, doğayla yarıştığı ya da doğa tasvirinden uzaklaştığı dönemlerinin her birinde, ayrı şekil ve yönlerde ele alınan figür ve mekân yorumlamaları, resimde derinlik ve yüzeysellik arasında gelgitlere neden olur. Çağımızın figür ve mekân anlayışı, sanatçısının gözler önüne sermek istediğiyle şekillenir. Eskiden içinde yaşadığı mekânı yapıtlarına aktaran sanatçı, artık yapıtlarının mekânını yaratmakta, yani tuvaldeki plastikle mekânı belirlemektedir. İster sanatçısı tarafından üretilmiş, ister ona hazır olarak verilmiş mekân, kimi zaman geometrik bir düzenlemenin kozasına, kimi zaman bireysel bir hesaplaşmanın mekânına dönüşür. Günümüz sanatçısı, sınırsız biçim arayışlarıyla oluşturduğu mekânsal düzenlemeleriyle sözünü söyler.

Türk resim sanatında da çağdaşlaşma yolunda, figür ve mekân açısından bir dizi etkinlikler yaşanmıştır. İletişim olanaklarının artmasıyla Batıdaki sanatsal akım ve yeniliklerin daha hızlı izlenip uygulamaya geçirilebilmesi, çok yönlü eğilimleri de beraberinde getirmiştir. Türk resminin genellikle figüratif bir anlatım çevresinde başlangıçtan beri süren içtenlikli ve gözlemci tavrı, günümüzde çağdaş, yenilikçi ve soyut eğilimlerin bir yandan alabildiğine hesaplaştığı öte yandan ılımlı bireşimlere dönüşen çoğulcu, karmaşık üslup oluşumlarını vurgular. Genç kuşak ressamlarının bir bölümü yeni-dışavurumcu ardılçağdaşçı (post-modern) akımların birbirini izleyen, birbirine karışan etkilerine, üsluplaşma çabalarına yeni tekniklerle katılırken ressamlarımızın bir bölümü de figür anlatımına -hazır ve pratik çözümlerden çok- insan, yaşam ve toplumla bağlantıları güçlendiren üslup oluşumlarıyla katılırlar. Konu çerçevesinde ele alınan, modern figüratif resim sanatçılarımızdan Neşe Erdok, Mustafa Ata ve Burhan Uygur sanat anlayışları ve örnek alınan resimlerinde kullandıkları figür ve mekân yorumlamaları ile analiz edilerek konuya açıklık getirilmiştir. Çalışmanın konusunu temel alarak oluşturulan uygulamalarda mekân kavramı bir dışavurum aracı olup, duygu ve düşüncelerin yansıtılmasında figür ile beraber ve hemen-hemen aynı önem derecesinde kullanılmıştır. Uygulamalardaki çıkış noktası insan, insan yaşamı, varolmak bu varoluş içindeki sorunlar ve sevinçlerdir. Figürlerin yaşam karşısındaki tutumları, sahip oldukları iç dünyaları, kişisel gerçeklikleri, duyguları, düşünceleri, umutları ve tüm duyarlılıkları, içinde buldukları mekân ile ilişkileri, plastik bir endişe doğrultusunda ele alınır. İç mekânlar modern yaşamın hem barınağı, hem de sığınağıdır. Bunun yanında yalnızlaşan ve kent yaşamının yoğun uyarıcı bombardımanından yorulan insan, sadece kendisine özel mekânlar oluşturur. Görünen ve insanı içinde

yaşadığı kargaşadan ayırıp izole eden, görünmeyen mekânlar. Baktığımız, algıladığımız ve yaşadığımız her yer algıdaki bireysel farklılıklar nedeniyle bize özel mekânlar haline gelirler. Resimlerde ele alınan mekân ise bu görünen, bilindik mekânlardan yorumla ulaşılan, kişiyi diğerlerinden ayıran kendi iç mekânlarıdır. Figürleri grup halinde ya da tek olarak diğer figürlerden ve diğer mekân alanlarından ayıran mekân parçaları anlatılmak istenen düşüncenin oluşumunda önemli bir etkidir. Resimlerde figür ve mekânın eşdeğerde tutulmasının nedeni bu düşüncedir.

BÖLÜM 1: FİGÜR VE MEKÂN ALGISİ

Resim, yaratıcısının ve bir oranda da seyircinin katıldığı bir etkinlik yüzeyidir. Ressam çizgiler, biçimler ve renklerle düşünüp, kendini anlatma, heyecan verme amacındadır. Bütün bunlar figüratif resimde, dış dünyanın temsili ile ilişkilidir. Resimde figür ve mekân ele alındığında, kütle ve boşluk kavramları ortaya çıkar. Boşluğun ve kütlenin algılanmasında en önemli duyu görmedir.

Göz duyuusal bir organdır. Böyle olmakla etkinliği, bir dış etken tarafından meydana getirilen bir uyarının algılanmasında sınırlanır. Bu izlenim, uyarının etkisi altında, gözün değişimi ile ve optik sinir yoluyla sinir merkezlerine ulaştırılır. "Duyum" bir izlenimin bilincidir; hoşça giden ve gitmeyen ayrımı ile birlikte (renk izlenimi). "Algılama" ise, duyumun nedeninin, daha önceki deneyler zincirine dayanarak yapılan yorumudur. Duyum ve algılamanın, zihinde yapılan işlemler olup, duyumsal olmadığını tekrarlayalım. Diğer yetilerimizin işlemleriyle birleşerek, beyinsel temsilleri, yani nesnelere üzerindeki bilgilerimizi meydana getirir. Bu şekilde elde edilen beyinsel imgeler, kısmen duyuma, kısmen de algılamaya bağlı bellek, yargılama ve düşüncenin işletilmesiyle beraber elde edilen temsillerdir. Duyumsal işleyiş ve beyinsel işleyiş birbirlerinden bağımsız olabilirler. Bir örseleme, duyumsal organ ile beyin merkezleri arasındaki ulaşımı kestiği zaman, duyumsal değil izlenimler devam eder. Beyin merkezleri sağlıklı ise, birbirleriyle ilişki kurmadan zihni imgelerde meydana gelir. Bu koşullar altında sağlam bir göz, gözbebeğinin açılıp kısılmasıyla, ışığa karşı duyarlılığını devam ettirir; ama bu sırada bilinç, tepkinin nedeninden haberdar değildir. Bazı hastalar önceden gördükleri nesnelere tanıyamadan görürler. Zihni yetilerimiz kısmen dalgınlık içindeyseler "görmeksizin" bakabiliriz. Yani, algılamadan bakabiliriz. Sadece duyumsal organ algılamıyorsa, zihni çalışma, önceleri bu organ yoluyla elde edilmiş bilgilere dayanarak işine devam eder. Beethoven sağır olduğu zaman kompozisyon yapmaya devam etmişti. Kör olan bir ressam ise prensip olarak, eğer resimsel dilin elemanlarını (çizgi, renk, valör gibi) müziksel dilin elemanları kadar kesinlikle adlandırabilirse, bir resmi dikte edebilir. Doğuştan kör ve sağır olanlar ise, resim ve müzik üzerinde doğru bir fikre sahip olamazlar. Çünkü resimsel ve müziksel eğitim, renk ve seslerle ilgili pratik bir fikre dayanır (Erdok, ? : 10).

O halde görmek, kelimenin tam anlamıyla, sadece görsel izlenimler duymak değil, özellikle anlamaktır. Anlamak belli zihinsel bir gelişim, belli zihni bir seviye ve belli miktarda deneysel ve teorik bilgiler gerektirir. Dış dünyanın görülebilir görünümü ve onların düz bir yüzey üzerindeki temsilleri, doğru olarak algılanabilmeleri için eğitim ve deneyi gerektirirler. Dış dünyanın görülebilir görünümü, sadece görme ile ancak başka araştırma olanaklarının da yardımıyla yapılan bir eğitimden sonra doğru olarak algılanabilir. Örneğin çok küçük çıkıntılar keşfetmek için dokunma, görünümü çok benzer iki şeyi ayırt etmek için koku alma, belli maddeleri çıkardıkları sesten tanımak için işitme duyumuz devreye girer. Yerimizi, nesnelerin diğer taraflarını ve espas içindeki gerçek yerlerini görmek için değiştirmek gibi hareketle ilgili etkinlikler ve bazen bu olanakların birçoğu bir arada, dış dünyadan doğru görsel algılamalar yapmamıza yardım edebilir. Görsel algılama alanında özel bir eğitimin gerekliliği, iki yüzyıldan fazla bir zamandan beri, doğuştan kör olanların, görme duyularını kazanır kazanmaz karşılaştıkları güçlüklerin ve yanılgıların incelenmesiyle gösterilmiştir. Bu kişiler uzaklıkları ve boyutları karıştırırlar; nesnelerin gözlerine değdiğini zannederler. Onları birbirlerinden ayırt edip belirleyemezler. Onları ancak dokunarak tanıyabilirler. Dış dünyanın fotoğrafik veya resimsel yorumları da bundan daha elverişli durumda değildir. Bir köpeğe efendisinin veya başka bir köpeğin fotoğrafını gösterirsek, zihni düzeydeki yetersizliği dolayısıyla, sadece kâğıt parçasına karşı bir tepki gösterecektir. Küçük bir çocukta, annesinin fotoğrafı karşısında, zihni gelişmesindeki yetersizlik dolayısıyla bir köpek gibi davranır. Bazı ilkelere herhangi bir fotoğraf önünde, onlara bunun bir imge olduğu anlatılmış olsa bile kendi başlarına bir fotoğrafın neyi temsil ettiğini bulamazlar. Çünkü onlarda bir bilgi birikimi yokluğu vardır. Gerçek iki boyutlu bir imge ile onun temsil ettiği nesne arasındaki benzerlik ilişkisi bazen algılanmıyor, bazen kısmen algılanıyor, bazen de uygun bir eğitimden sonra algılanabiliyor (Erdok, ? : 11).

Görme olayının ve görsel algının temelini göz, beyin ve ışık oluşturur. Bunlardan birinin noksanlığı algılamanın oluşumunu engeller. Görsel algılama ise çevresel nesnelere arasındaki bütünsel ilişkilere yönelir. Görsel alan figür ve mekâna göre yapılaşır.

Kısaca belirtmek gerekirse; görsel algılamamızı etkileyen faktörler şunlardır: deneyimlerimiz, gereksinimlerimiz, konumumuz, davranışlarımız, önyargılarımız, çevremizdeki objelerin içinde buldukları mekân ile olan ilişkileri ve objenin öznelikleri; renk, form ve açıklık kontrastları, parlak renkler, objenin ışık-gölge ile ilişkisi, optik yanılgılar ve efektler, doku, simetrik-asimetrik düzenleme, yuvarlak-sivri formlar, hareket...

Görüş alanımızın merkezinde bir figür ya da obje görsel çevremizin diğer şeyleriyle bir düzen içerisindedir. Ancak objemiz bizim bakış açımıza göre, belirli büyüklükte ve yönde kendine özgü formuyla ayrılır. Üst yüzeyi belirli bir renk ve tekstürde olup bize belirli bir ışıktaki (açıklıkta) görünür. Ayrıca izlediğimiz obje çevrenin uzamsallığı içerisinde bir form olarak pozisyonunu alır.

Resim sanatında mekânla ilintili olan derinlik algısı ise bakış alanımızın derinliği ile ilgilidir. Bakış alanımızın derinliği ufuk çizgisindedir. Ufuk çizgisine göre form büyüklüğünde, kontur keskinliğinde, renk yoğunluğunda, açıklık koyuluk kontrastında kayba uğrar ve tekstür ise yoğunlaşır veya yok olur. Buna göre ufuk çizgisinin alt kısmı bize yakın ve bakışımız ufuk çizgisine doğru yükseldikçe daha uzak görünür. Anlatılan bu görsel özelliklerinin tasarım içerisinde gösterilmesi derinlik etkisi verir.

"Mekânın duyuşsal olarak algılanması, zaman - zaman boyutları içerisinde bir süreçtir". Önümüzde duran masayı ve içinde bulunduğumuz odayı izlediğimizde bir çok görsel özellikleri ayırt edebiliriz: formlar, renkler, aydınlık, tekstür vb... Bu görsel özelliklerin kontrast ilişkileri: küçük-büyük, aşağı-yukarı, vb. etrafımızdaki nesnelere arasındaki uzamsal ilişkilerin algılanmasında, uzak-yakın kontrastının değerlendirme kriteridir. Böylelikle çevremizin uzamsallığı hakkında bilgiler ediniriz.

Bu bilgiler ışığında;

- Bir obje bir diğeri tarafından kısmen kapatılıyorsa, kapatılmayan, bir bütün olarak görünen obje ön plana, sadece bir kısmı görünen obje ise arka plana gitme eğilimi gösterir.
- Büyüklüklerinin aynı olduğunu bildiğimiz iki objenin küçük görüntüsü uzakta, büyük görüntüsü ise yakında olarak algılanır.

- Matematiksel olarak bir yamuk gibi görünün bir dörtgen, görsel algının uzamsal özelliğinden dolayı kenarları perspektif olarak kaçış noktasına yönelen bir kare gibi algılanır.
- Genel olarak görüş alanımızdaki formların aşağı-yukarı düzenleri, uzamsal tecrübelerimize göre yakın - uzak olarak görünme eğilimdedirler.
- Mekânda objelerin üzerlerine düşen ışığın formlar üzerinde oluşturduğu açık koyu bölgeler, o objelere boyut kazandırır, ayrıca alan içerisinde konumunu da gösterir.

Mekânın algılanmasında da birincil organ, beş duyu organından biri olan gözdür. Öteki duyarında (işitme, dokunma, koklama, tat alma) mekânın algılanmasındaki katkıları yadsınamaz. Örneğin, görmeyen birinin mekân algılamadaki ilk yardımcı duyu organı kulağıdır. Sonrada dokunarak tanımlar bulunduğu mekânı. Ama gören biri için mekân algılanmasında yararlandığı ana organ gözüdür. Mekânda görülenlerin her biri tam olarak algılanmasa da, gözün bir bakışta sonsuz sayıda formu algılayabilmesi, mekânın bütün olarak algılanmasını sağlayan bir yetidir. Mekân algılaması ise, bakanın kendisi ile çevresinde gördüklerinin birbirlerine göre konumlarını algılamasıdır. Bakan ile görülenlerin birbirlerine göre konumlarının belirlenmesi, mekânın tanımlanmasını sağlar.

Mekân algılamasında som (kütlesi olan, somut) 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 som biçimler ile boşluk, iki boyutlu algılamadaki gibi birlikte algılanır ve genelde, tıpkı figürün öne çıkması gibi, som biçimlerde öne çıkar. Yine, figür ve zemin algılamadaki gibi, zaman zaman boşluğun öne çıktığı durumlarda olabilir.

Figür ve mekân kinestetik duyu aracılığıyla da algılanır. Kinestetik duyu, vücudun duruş ve deviniminden kaynaklanan duylardır. Gözleri kapalı birinin yabancı bir odanın içinde yönünü bulabilmesi ve bu iç mekânın algılanmasını sağlayan (dokunma duyusu ile birlikte) kinestetik duyusudur. Kökünde gözleri bağlı olmayan, yani bulunduğu mekânı görebilen biri içinde bulunduğu mekânı ve etrafında bulunan nesnelere devinirken de duyumsar; giderek devinmese bile imgeleminde bu yolla

mekânı duyumsamayı sürdürür. Dokunun algılanmasında dokunma duyusunun gözlere yardımcı oluşu gibi, figür ve mekânda bakılarak ve devinilerek algılanır.

Görme duyusu, kendi olanakları içinde iki boyuttan (yükseklik, genişlik) fazla bir şey açığa vurmaz. Ancak nesneyi tanıdığımız andan itibaren, mekân kavramının kaynağı olan üçüncü boyutu hissederiz. Mekân duyularımızın araştırma alanı ile sınırlıdır ve duyularımız tarafından sağlanan bilgilere dayanır. Duyularımızın araştırma alanı ise, dış dünya ile kendi vücudumuzdur. Bundan, mekân kavramının, bizim dış dünya bilgilerimizin nitelikleriyle ilişkili olduğu ortaya çıkar. Algılanabilen gerçek üç boyutlu bu mekânın dışında, bilimsel ve tamamen kavramsal olmadıkça başka bir mekâna rastlanılmaz. Doğayı incelediği zaman ressamın düşündüğü nesnelere yer aldığı mekân, işte bu "görme" duyusunun egemenliği altında algılanan mekândır. Gerçek mekân ile temsili mekân, eğer üç boyutlu oldukları düşünülürse aynı şeydir fakat gerçek mekân üç gerçek boyuta sahiptir, temsili mekân ise sadece iki gerçek boyuta sahiptir, üçüncüsü ise sadece telkin edilir. Dış dünyanın resimsel betimlenmesinin mekânı, üçüncü gerçek boyuta sahip değildir. O halde gerçek mekân değildir. Gerçek mekân belirli bir dış dünya bilgisini takiben bizde meydana gelen bir kavramdır. Ancak dış dünyanın temsili mekân telkin edilebilir. Dış dünyayı temsil eden tek resim olan figüratif resim, neticede mekânı temsil edebilecek tek resimdir. Bununla beraber figürasyonun yokluğuna rağmen, bazen soyut resimlerde üçüncü boyut ortaya çıkar. Çünkü bazen zihnen onlar figüratif resme dönüştürülür. Resimsel eğitimin temeli figürdür ve bu eğitim her yerde, durmadan, çözümlenecek figüratif işaretlere rastlama alışkanlığını devam ettirir. Yine resim yüzeyinde mekân telkin edilebilmesi için dış dünya ile zihni bir ilişki kurmak yeterlidir.

Buradan çıkaracağımız sonuç; çevremize baktığımızda bir takım görsel işaretlerle karşı karşıya kalırız. Bu işaretlerin nasıl algılandığının irdelenmesi ve daha sonraki resimsel tasarımların yapım süreci içerisinde doğru ve yerinde kullanılması, iletişim sürecinde büyük önem taşımaktadır.

BÖLÜM 2: RESİM SANATINDA FİGÜR VE MEKÂN KAVRAMLARI

2.1. Figür Kavramı

Figür sözcüğü, Fransızca kökenli olup resim ve heykel sanatlarında betimlenen doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adıdır. Eski deyi figür "suret" olarak da adlandırılır. Resim sanatında önemli yeri olan figür, insan resmini, insan şeklini betimler. Sözlüklerde figür resmi; bir varlığı bir nesneyi çizgiler ve renklerle temsil resmidir.

Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, "soyut resim" olarak ortaya koyulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir. Zaten figüratif resmin resimsel anlamının değeri hemen hemen tamamen bu ilişkide yatar. "Soyut bir resim olarak ortaya konmuş olsa bile" denildi, çünkü resimlerin temsil ettiği şeyin seyirci tarafından bilinmesini istemeyen ressamlar vardır. Soyut olduğu iddia edilen bazı resimlerde, figürasyon, aslında sadece gizli tutulmuştur. Nesnelere, nesnelere bazı parçalarını veya görünümlerinden bazılarını temsil etme isteği ve gereği, zor çözümlenebilir betimlemelerle yerine getirilmiş olsa da, antrenmanlı bir seyirci, nesnelere imge arasındaki bu ilişkiyi keşfeder (Erdok, ? : 9).

Sanat tarihine baktığımızda bilinen en eski resimler figüratifdir. Bunun doğrulanan bir nedeni yoktur. Yine bütün çocuklar resim yapmaya başladıklarında soyutlama değil figürasyon yaparlar. Fakat hiçbir çocuk bilinçli ya da bilinçsiz bir eğitimden kaçamaz ve genellikle figürasyonu görüp öğrenirler. Yani resim yüzeyinde temsil edilen nesnelere tanımanın bir eğitim sonucu olduğunu ve bu temsillerin genellikle kabul edilmiş bir takım koşullara bağlı olup, bunların anlamını kavramak için bu nesnelere daha önce karşılaşıp öğrenilmiş olması gerektiği belirtilebilir. O halde figür resmi birbirinden farklı, iki anlamın sentezinden meydana gelir. Biri temsil edilen nesnelere formel (biçimsel), psikolojik, sosyal özelliklerinin anlamı, diğeri de bu saydığımız terimlerin resimsel plastik anlamıdır.

Figüratif resim temsil ettiği şeyin yanılması verir. Bu yanılma, bizim algılarımız tarafından gerçek, iki boyutlu imgeler haline dönüştürülerek algılanır. Fakat bu yanılma fotoğrafta olduğundan farklıdır. Üç boyutlu bir nesne iki boyut içinde anlatılırken zorunlu olarak deformasyona uğrar. Her figüratif ressam kendine özgü deformasyonlar kullanır. Deformasyon modern resmin getirdiği bir yenilik değildir. Modern sanatlarla gelişim göstermiştir. Buradan hareketle figüratif resmi doğayı taklitten ayırabiliriz. Figüratif resim görünen dünyanın düzenlenmiş mantığından çıkmış bir çizgi, renk ve biçim dilidir.

2.2. Mekân Kavramı

Mekân için kısaca uzayın sınırlanmış bir parçası denilebilir. Sözlük tanımlarında mekân bir şeyin, bir kişinin bulunduğu, bir eylemin veya olayın geçtiği yer olarak tanımlanır. Bu aşağı yukarı tüm tanımlarda bu 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. Dolayısıyla genel bir mekân tanımı yapma çabası aydınlatıcı olmaz (Eczacıbaşı, 1998: 1193).

Fakat tanımlarda da görüldüğü gibi ortada bir boşluk, bir nesne kavramı vardır. Bu da mekânın oluşmasında bir takım ipuçları vermektedir.

Kütle somut bir mekândır, ışık-gölge, kütle-mekân münasebetinin sonucudur. Mekân sadece kütlenin tersidir. Bu bilhassa mimaride açıkça fark edilir, mesela bir katedral içten, duvarların sınırladığı bir mekân, dıştan ise yüzeylerin belirttiği bir kütle olarak görülür. Bir Yunan mabedi sonuncunun, bir gotik katedral ise ilkinin açık örnekleridir. Yunanlı mimar daima boşluk etkisinden kurtulmaya, Gotik mimar ise maddeden sıyrılmış bir mekân ve hafiflik vermeye çalışırdı. Her ikisinin düşüncesi de mekân-kütle, ışık-gölge idi. Tuval üzerine yapılan resimde de manzara detayları ve figür grupları gösterilirken aynı meseleler ortaya çıkar (READ, 1974: 38).

Bu üç boyutlu dünyayı kafamıza biçimlendiren iki temel unsur olduğu söylenebilir: Alabildiğine uzanan, sınırsız bir boşluk olarak tasarladığımız uzay ve bunun içinde belli bir yer kaplayan nesnelere topluluğu. Nesnelere dünyasının üç boyutlu düzeni, onu sürekli dönüştüren ve yeniden şekillendiren zaman faktörüyle dördüncü bir boyut kazanır. O

halde mekânın algılanması ve değerlendirilmesinde bir diğer önemli etken olarak zamanı da katmak gerekir.

Üç boyutlu evrenimizde nesne ve uzay diyalektik bir ilişki içindedir. Bir bütünün birbirini tamamlayan parçalarıdır. Nesnenin olduğu yerde uzay yoktur, uzayın olduğu yerde de nesne... Boşluk ve doluluk, varlık ve yokluk gibi kavram çiftleri bu ilişkiden doğar.

Doğaldır ki evrenin bu şekilde kavranışı sanatsal yaratılar da olduğu gibi yansır: Görsel sanatların temsili evreninde de “boş” ve “dolu” alanlar vardır. Bunlar heykel ya da tiyatro sahnesinde olduğu gibi gerçek veya resim, fotoğraf ya da sinemada olduğu gibi saymaca olabilir. Sonuçta, izleyicinin sanat eseriyle dış dünyayla kurduğu ilişkiye benzer bir ilişki kurmasına, algılama düzeneğimizin temel bir gereksinimini karşılamaya yararlar.

Görüntü sanatlarında nesnelere bunları temsil eden şekiller olarak karşılık bulur; şekilleri var eden ve sınırlarını belirleyen ise içlerindeki ya da çevrelerindeki uzaydır. Anlaşılacağı gibi şekil ve uzay sıkı sıkıya birbirine bağlı ve yukarıda belirtildiği gibi aynı bütünün parçalarıdır. Dolayısıyla, sanatçılar yaratmak istedikleri anlamı sadece şekilleri değil uzayı da tasarlayarak oluştururlar.

İster iki isterse üç boyutlu sanatlarda olsun, şekil ve biçimler pozitif alan ya da figür, bunlar arasındaki boş alanlar yani uzay da negatif alan olarak adlandırılır.

Görsel sanatlarda uzay kavramı nesnelere içindeki ya da arasındaki boşluklar çağrıştırdığı kadar, özellikle iki boyutlu görsel sanatlarda perspektif gibi yöntemlerle yaratılan üç boyutluluk yanılsaması ile de ilişkilendirilir. Leonardo'ya göre gerçek sanat iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir uzay hissi yaratabilmektir.

Yarattığı his bir yana sanatın uzayının, kuralları tamamen sanatçısı tarafından belirlenmiş, yapını ve sınırlı olduğunu belirtmek gerekir. İşte bu sanata özgü sınırlanmış uzay parçasına “uzam” ya da “mekân” diyeceğiz. Mekân, tüm figürleriyle sanatsal evrenin içinde yaşam bulduğu alandır. Referansları dış dünyadan gelmesine karşılık içinde yer alan tüm öğeler sanatçının iç dünyasının yansımalarıdır. Işık, renkler, hacimler, nesnelere arası ilişkiler, büyüklük ve oranlar, yerçekimi v.b her şey bu yeni evrenin yaratıcısının koyduğu kurallara göre şekillenir (Güngör, 2006).

Özellikle geçmişte, zaman-zaman bugün resimle ilgili yazılarda *espas* sözcüğü geçtiği bilinir. *Espas*, yabancı dillerdeki *space* sözcüğünün Türkçe söylenişidir. *Space* Türkçede uzay, mekân, boşluk, aralık, uzaklık anlamlarına gelir. Ayrıca, çizgiler arasındaki aralık *espas*tır. *Espas* bırakmak ya da boşluk bırakmaktır.

Mekân kavramının tanımı da boşluk kavramına dayalı olarak yapılabilir. Çünkü mekân kütleli olan (som, masif, somut) biçimlerin çevresindeki boş biçim diye tanımlanabilir. Gerçi hava ya da atmosfer gerçek anlamda boş değildir ama boşluk belli koşullar altında görülebilir. Ressam boşluğu betimler, görünür kılar. Ama genelde boşluk saydamdır. Bununla birlikte her zaman mekânın ayırtına varılır, betimlenebilir ve ölçülebilir.

Uzay ya da mekân üç boyutlu ve sınırsız boşluktur ama sınırlanabilir ve sınırlandırıldığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekân nesnelere ya da som biçimlere değdiği zaman sınırlanmış olur. Bakanın kendisi ile gördüklerinin birbirine göre konumlarını belirlemesi, mekânın tanımına kavuşmasını sağlar.

Resim sanatında mekân kompozisyonu oluşturan objelerin hep birlikte üçüncü boyut yanılsaması yaratacak şekilde oluşturulup konumlandırılması anlamına gelir.

Bu açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamak eş anlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyut yanılsaması yaratacak biçimde, yeniden üretmek istendiği zaman gündeme gelmektedir (Şengül, 2003: 79).

Ressam düz bir yüzeyin üzerinde mekânı nasıl oluşturmaktadır? Soruna kaçış noktası perspektifin yanılsaması açısından bakarsak, mekânı oluşturmada öncelikle ağır ve hafif değerlerin kullanıldığını görürüz. Ağır değerler gözü daha fazla etkilediği için öne doğru çıkmakta, hafif değerler ise gözden uzaklaşmaktadır. Oysa toprağa çalan puslu aşı boyası, saydam bir maviye göre daha ağır etki yapar. Aynı büyüklükteki koyu kırmızı, pembeye oranla daha ağırdır. Yine kırmızı gibi sıcak bir rengin, mavi gibi soğuk bir renkten daha ağır olduğu görülür. Şu var ki çevrelem ve çizgilerde açık seçik olmalarına göre ağırlık kazanmaktadır. Buna göre, güçlü ve keskin çizgiler ince ve net olmayanlardan daha ağırdır; bunlar sıcak renkler gibi yüzeyin önünde durur. Tuvalde böylece elde edilen ileri geri izlenimiyle mekân duygusu ortaya çıkar. Ressamların ağır

değerleri yüzeyde nasıl dağıttıkları, resmin soyut mekân yapısını belirlemektedir (Seccel, 1982: 36).

Sanat eserindeki mekân duygusunu büyük ölçüde görsel öğeler arasındaki ilişkiden doğduğu söylenebilir. Mekân, nesnelere birbiriyle ilişkilerine dayanarak zihninizde yarattığımız soyut bir kavramdır. Çizgiler, şekiller, renkler ve tonların kullanım şekilleri, izleyicinin kafasında mekânın nasıl oluşacağına doğrudan etki eder (Gönçör, 2006).

Aynı zamanda her türlü form çalışması bir mekân düzenlemesi olarak nitelenebilir. Mekân bir bakıma, içinde görülen ve görülmeyen fakat ne olursa olsun duyulan renk ve form unsurlarını etkili olduklarını, birbirleriyle bağıntılı buldukları ve zaman-zaman birbirlerine tesir ettikleri yerdir.

Fizik gerçeği nitelikleri ile duyuların verileri her zaman birbirlerine eş değildir. İnsanın kesinlikle duyduğu herhangi bir şeye fizik dünyada çok aykırı bir karşılık bulunabilir, hatta hiç olmayabilir de. Normal olarak gözümüzün önüne aynı zamanda serilen imajları tam olarak görmemiz gerekirdi, oysaki bu her zaman böyle olmaz.

Şunu söyleyebiliriz ki fon ile figür arasındaki ilişkilerin bir takım kanunları vardır:

- 1) Açık meydana getiren ya da yuvarlak bir çizgi çizen marjlar içinde kalan kısmın figür gibi görülmesi daha olağandır.
- 2) Birbirlerine çok yakın marjlar içinde kalan alan yine fondan çok figür olarak görünür. Bu yakınlığın yanı sıra kapalılık faktörünün hâkim olduğu zamanlarda durum değişir, figür olma eğilimi kapalı yüzeye döner.
- 3) Simetrik alanlar figür olarak görülmeye daha uygundur.
- 4) Biteviye konturlar gösteren alanlarda fondan çok figür olarak göze çarparlar.
- 5) Elamanların sayıları fazla olduğu zaman göz benzer figürleri gruplandırır ve birlikte görür. Aynı kalınlıktaki çizgiler, dolu ya da boş yuvarlaklar böyledir.
- 6) Açık kalan çizgilerden, yüzeyleri sınırlayan çizgiler figür gibi görülürler.
- 7) Figür olarak görülmeye en uygun elemanlar en basit, kapalı, masif, simetrik ve biteviye olanlardır.

8) Figürlerin görünüşü kişilerin bireysel yapılarına ve geçmişteki tecrübelerine de çok bağlıdır. Formlar genellikle daha önce alıştığımız bir takım figürlere benzetilerek görülür (Işingör ve diğ. , 1986: 38).

Mekân geniş ve karmaşık bir görsel bileşendir. Bilimin parçalayan ve kategorize eden yaklaşımıyla bakıldığında, diğer görsel öğelerde de olduğu gibi farklı sınıflandırmalar olmakla birlikte, yaratıcısının onu oluşturuş biçimine bağlı olarak şu türlerini saptamak mümkündür.

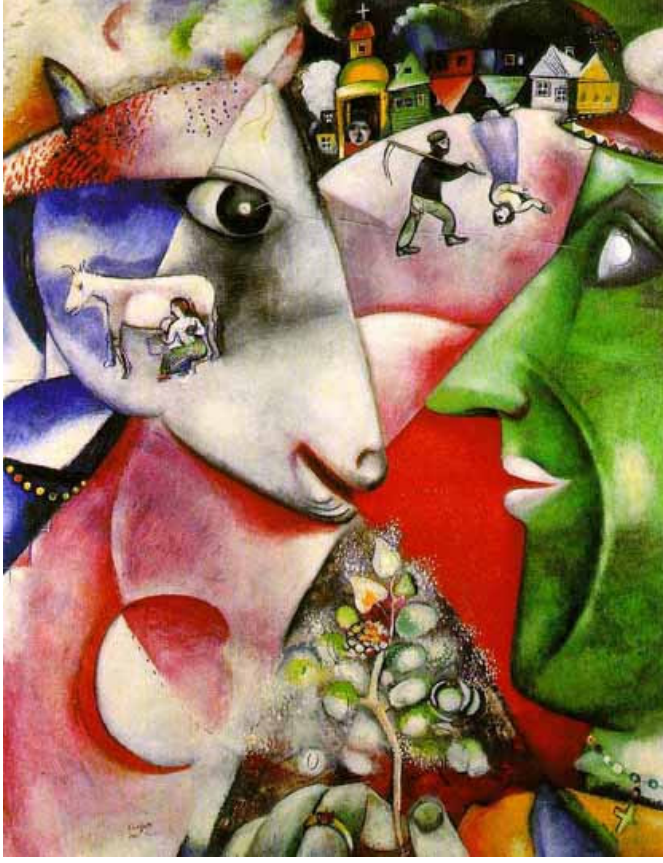
2.2.1. Açık Mekân

Açık mekân kavramı, dış mekân kavramı ile eş anlamlıdır. Bir mekânı oluşturmak için onun mutlaka belli elemanlarla sınıflandırılması gerekmez. Mekân yalnızca bir yapının içi olarak düşünülmemelidir. Yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu bir açık mekân (dış mekân) vardır. Açık mekânın sınırlayıcı bir engeli olabilir de olmayabilir de. Bu kavram biraz da görecelidir çünkü uzay bizim için kavranabilecek en açık mekândır. Bununla birlikte dünya üzerinde olduğumuza göre, atmosfer algılanabilecek ikinci bir açık mekândır. Algılamada ufuk çizgisinin sınırlayıcı olabileceği düşünülebilir. Oysa gerçekte bunun böyle olmadığı, perspektif bilgisi anımsanarak görülebilir. Ufuk çizgisi son gibi görünse de aslında devam etmektedir. Kısaca açık mekân olgusunda belirli bir düzenleme gereklidir. Elemanların birbirleri ile olan ilişkilerinden meydana gelen mekân düzenlemesi oluşmaktadır. Mekânı sınırlayan yatay ve dikey eleman çakışması söz konusu değildir. Denizin ortasında bulunan küçük bir bot bile, bir mekânı oluşturabilir. Bot, deniz ve ufuk çizgisi, açık bir mekân düzenlemesidir. Ayrıca peyzaj mimarisini de açık mekâna örnek olarak göstermek mümkündür (Beyazyüz, 1996: 4).

Resimsel yaratıdaki açık-kapalı mekânda belirleyici diğer bir özellikte, izleyicinin ilgisinin görüntü çerçevesinin sınırları içinde tutulup tutulmayacağıdır.

Açık mekânda çerçevenin sınırları zorlanır; gösterilmeyenlerin hayal edilmesi beklenir. Kesilmiş, tamamlanmamış figürler, belirli bir yön göstererek gözümüzü çerçeve dışına doğru çeken çizgiler gibi görsel öğeler bilinçli olarak uzamın çerçevenin dışında da devam ettiğini seyirciye hissettirmeye yöneliktir. Onun, sadece sanatçının değil izleyicisinin de düş gücüne gereksinimi vardır (Güngör, 2006).

Resim 2.1. Marc Chagell, Ben ve Köy



Kaynak: <http://en.wikipedia.org> (2006).

2.2.2. Kapalı Mekân

Açık mekânın tersi olarak nitelendirilebilir. Genellikle etrafı kesin sınırlayıcı elemanlarla çevrilidir. Bu elemanlar yatay, dikey ya da bunların tam tersi, amorf bir biçimde de olabilir. Öğrencilerin sınıf içerisindeki konumlarına göre mekân araştırması yapılacak olursa; öğrencilerin dört bir tarafı dikey elemanlarla çevrilmiş ve bunları kesen yatay elemanların oluşturduğu bir mekânda bulunurlar. Bu düzenleme öğrencilerin öğrenim, gereksinmelerine cevap verebilecek şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu tür örnekleri çevrede rahatlıkla artırmak mümkündür. (Beyazyüz, 1996: 5).

Sanatsal yaratma sürecinde kapalı mekânın diğer bir kullanım şeklide konunun yüzey üzerinde tamamlanmış olmasıdır.

Kapalı mekânda görüntü kendi içine kapalı ve bir anlamda “yeterli” dir. Anlatılmak istenen şeye dair tüm veriler çerçevenin içinde yer alırlar. Bu bakımdan seyircinin dikkati tamamen karenin içine yoğunlaşır ve ondan gösterilmeyen başka şeyleri hayal etmesi beklenmez. Rönesans döneminin birçok ikonografik resim örneği buna güzel örnektir. Bu resimlerde anlatılan öyküler, hiçbir tereddüde yer bırakmayacak şekilde, bitmiş, tamamlanmış olarak sunulurlar. Her şey söylemiştir; izleyicinin bir şey eklemesine gerek yoktur (Güngör, 2006).

Resim 2.2. Giovanni Bellini, Meryem ve Çocuk



Kaynak: <http://www.abcgallery.com>, (2006).

2.2.3. Derin Mekân

Yüzeyin ön planına yalnızca tek ağır değer konulup, çevresinin hafif renk ve çizgilerle kuşatılmasıyla oluşturulan mekândır. Böylece tüy gibi uçuşan uzak planlarda her şey

kaybolmaktadır. Bu tip yapıtlar aşağı yukarı gerçek bir doğa karşısındaki etkilenmeyi uyandırır; ancak yakında olanlar açıkça seçilirken uzakta kalan her şey sisler içinde eriyip gider. Özellikle Barok resminde görülen bu derin mekân Claude Lorrain ve Tiepolo gibi sanatçılarla bütünleşir. Ancak bu olgu belli bir biçimde, günümüz soyut resimlerinde de karşımıza çıkar (Seckel, 1982: 37).

Resim 2.3. Claude Lorrain,Ursulannın Topraktan Yapılan Limanı



Kaynak: <http://www.artcyclopedia.com> (2006).

2.2.4. Plastik Mekân

Bu mekân tipinde zorlayıp iten bir dolgunluk ile plastik oyluma ağırlık verilir. Arka plan tıkanıp, figürler öylesine öne çekilir ki her biçim yüzeye çarpıyormuş izlenimi uyandırır. Böylece ortaya, nerdeyse elle tutulabilir plastik çıkar. Bu biçimde kurulmuş mekâna plastik mekân denir. Yine Barok dönemde, koyu zeminlere vuran keskin ışıklarla Michelangelo, Caravaggio, Georges de la Tour ve Gerart van Honthorst gibi ustalar, bu türün en çarpıcı örneklerini vermişlerdir. Derin mekânla plastik mekân, doğanın değişen ışıkta verdiği görünüşü karşılamaktadır.

Resim 2.4.Michelangelo Merisi Caravaggio, Kuşkucu Thomas



Kaynak: <http://www.ibiblio.org> (2006).

2.2.5. Yüzeysel Mekân

Bu mekân tipinde yüzey korunur. Artık göz, imgeleme dayalı bir derinlikte dolaşmak zorunda değildir. Ressam, renkle biçimleri hafifçe ileriye ve geriye doğru kaydırıp ötesine yeltenmez.

Genellikle perspektif kurallar üzerinde ısrar klasik batı resminin doğacı ve gözlemci eğilimlerinin sonucudur. Perspektif kuralları uygulama yeteneğinin gelişmiş bir resim anlayışını içerdiği düşüncesi de yanlıştır. Perspektif kurallarının uygulanmadığı, bozuk uygulandığı ya da kasten bozulduğu, çeşitli perspektif açılarının birbirine karıştığı resimler, bazı durumlarda perspektif kurallarının uygulandığı resimlerden daha başarılı daha etkilidirler. Hatta bir bakıma perspektif kuralları ihmal ederek yüzeysel anlayışa bağlı kalan bazı resim üslupları, resmin temel fonksiyonlarını insanla olan psikolojik yakınlığını daha derinden yansıtır. Modern çağ resim yorumlarının hemen-hemen hepsinde perspektif kurallar önemli rol oynamaz çünkü kişisel biçim yaratma özgürlüğü

sanatın katı kurallarıyla savaşır. Resimde yüzey zevki ve anlayışı ön plana geçer (Tansuğ, 1986: 9).

Yüzeysel mekân pozitif kontrole daha çok izin verir ve çalışma yüzeyinin düzlüğüne daha fazla uyar. Sanatçının soyutlamalarına ve anlama yönelmesine daha fazla olanak tanır. Günümüz resim sanatında yüzeysel mekân anlayışının egemen olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Yüzeysel mekân uygulamasına Matisse'in bir resmini örnek gösterebiliriz. Sanatçı, olabildiğince yüzeyde ve düz çalışmaya yönelmiş, resmin niteliğini tamamen düz renklerin ilişkisinde aramıştır.

Resim 2.5. Henri Matisse, Dans.



Kaynak: <http://www.artchive.com> (2006).

BÖLÜM 3: RESİM SANATINDA FİGÜR VE MEKÂN KAVRAMLARINI ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Resimde figür ve mekânı belirleyen ya da etkileyen bir takım ölçüler ve değerler vardır ki, bunlar konunun özünü verirler.

Her sanat yapıtı, sanatçının yaratıcı hayal gücünün bir ürünüdür; öyle ki, burada sanatçı öznel bir yaşantıyı, görüşsel olarak değerlendirilmiş ampirik yaşam deneyimleriyle yoğurarak, sanatsal araçlar yoluyla kalıcı, görsel olarak kavranabilen bir gerçeklik haline sokar. Ressam sıcak ve soğuk, saf ve kırık, parlak ve donuk renklerin coşkusal anlatım gücünden, gerilimli bileşimsel çizgilerden, sert ya da yumuşak boya tarzından, açık koyu karşıtlığından, ayrıca daha da başka biçimlendirici araçlardan yararlanarak kendi bildirimini yaşanır kılar (Resim, 1991: 342).

Sanatçı yaratma eylemi boyunca eserini önce çizgi, sonra mekân, daha sonra renk diye kademeli bir şekilde düşünmez. Bu elemanlar sanatçı için, yalnız yarattığı eserin bütünündeki yerleri nispetinde mevcuttur.

Geçmişteki sanat yapıtlarına baktığımız zaman, elemanların belli ilkeler çerçevesinde oluşturulmuş olduğunu görüyoruz. Bu ilkelerin gerek sezgisel, gerekse akılcı ve kavramsal olarak belli mekân kurgusu ve önerisi içinde olduğunu izliyoruz. Elemanların bir araya gelip bir bütün oluşturmasında belli uyum kurallarının, belli ritmik ilişkilerin yer-yer zıtlıklar ve karşıtlıklar içinde bu elemanları örgütlemesi, bir yapıtın sanat niteliğini kazanması için kaçınılmaz bir zorunluluktur.

3.1. Çizgi

Birbirleriyle bağıntıları, ilişkileri, çoğalan gerilim noktalarının birleştirilmesinden çizgi doğar. Belirli aralıklarla dizilmiş, tek, tek noktalara bağlanan çizgi bir yeni görünüm yaratır. Henüz yüzey değildir bu fakat yarattığı görüntü olarak çizgiden farklı bir şeydir. Çizgi yapılarıyla oluşturulmuş ve kapalı form meydana getirmiş bir yüzey parçası etkisi yapmaktadır. Kısaca diyebiliriz ki; çizgi, grafik olarak hareket halindeki bir noktanın belirli bir yönde eğiliminden doğar (Işingör ve diğ. ,1986: 10).

Çizgi çok defa pek çok tasarda yer alan bir elemandır. Çizgi için belirli bir uzunluk ve belirli bir genişlik kabul etmek ve onu sınırlamak mümkün değildir. Genişliği ve uzunluğu ne olursa olsun eğer bir şey çizgi etkisi yapıyor, çizgisel bir özellik gösteriyorsa; o şey o tasarımda çizgi rolü oynuyor demektir (Güngör, 1983: 10).

Çizgi, görsel bir anlatımda, ilk anlatım unsurudur. Çizginin anlatım olanaklarından hem sübjektif, hem objektif yollardan faydalanmak mümkündür. Objektif olarak, ölçüm ve teknik resim ve projelerde çizgiden yararlanırız. Sübjektif yönde anlatımlarda ise sınırsız imkânlarla sahip oluruz. Çizgi ile türlü etkiler yaratabilir, çeşitli pisişik durumlar oluşturabiliriz. Çizgi, düzenleme içinde tuttuğu yere, yapıya birlik getirmeye veya onu zedelemeye, yapıyı düzenlemeye ya da var olan dengeyi bozmaya yarayabilir. Bir kompozisyonda, birlik veya beraberlik yönünden bakılınca çizginin birinci planda rolü olduğu ortaya çıkar. Çizgi niteliklerinin tek düze oluşu ve kompozisyon içinde tekrarı bütünde birliğe doğru götürür bizi. Ancak burada monotonî, usandırıcı biteviyelik tehlikesi ile karşılaşırız (Işingör ve diğ. , 1986: 10).

Sanat dilinde çizgi, bir basitleştirme, yerine göre, sadeleştirme veya bir soyutlaştırma sonucudur. Doğada, ancak biçimlere, yüzeylere rastlarız yüzeylerin bittiği yerler veya yüzeylerin birbirleriyle ilişkili olduğu kenarlar çizgi etkisi yaparlar. Yani doğada tam anlamıyla çizgi yoktur. Oysaki sanatta çizgi elemanını çok çeşitli yerlerde görmek olasıdır. Örneğin: Çizgi tekstür çalışmalarında yüzeyi yaratabilir, renk alanlarını sınırlar, kendi başına plan etkisi yapar, perspektif oluşturur veya formlarda dış kenar unsuru olarak kullanılır. Çizginin karakteristik özelliği tipi, pisişik etkileme yönünden büyük önem taşır. Örneğin: Düz çizgi bir biteviyelik duygusu verir. Bu etki ölçü ile de ilgilidir. Eğri bir çizgi, kemer veya elipsi bir gidiş de gösterebilir. Hatta hacim çağrışımı da yapabilir. Ayrıca çizgi kendi etrafında bükülerek bir takım dalgalı yüzeyler yaratabilir. Bütün bu hareketler gözü oyalar. Bu gidiş ritmik bir karakter aldığında çoğu kez göze hoş gelen bir uyuşum elde edilir. Eğri karakterli bir çizginin kendine özgü bir akıcılığı vardır. Buna karşın çizginin ani yön değiştirmeleri heyecan, hayret ve tereddüt uyandırır, kararsızlık yaratır. Zira beklenmedik değişimlere uymakta insan yapısı görü yoluyla da olsa daima güçlük çeker (Işingör ve diğ. , 1986: 12).

Kompozisyon içinde çizgi, bir renge, açık koyu değere veya dokusal karaktere sahip olabilir. Çizginin etkileme gücü, rengin aksiyonuyla birleşince anlatım olanağı çok

genişler. Renk çizginin diğer niteliklerini de değerlendirmeye, değiştirmeye ya da yumuşatmaya yönelir. Örneğin: Şiddetli bir renkle birleştirilen bir kalın çizgi çarpıcı etki yapar. Aynı çizgi yumuşak bir renkle, birleştirildiğinde tam tersine etkisi azalır veya başka bir durum ortaya çıkar.

Bir çizginin başka çizgiler ile ilişkili olduğu zamanlarda yüzey meydana gelir. Çizgi bu durumda tamamen pasif niteliktedir. Bu anda çizgi bir yüzey kenarı işlevini üstlenir. Çizgiye göre yüzeyin iki ayrı niteliği vardır:

1 - Tonlama ve gölgelemeden, yani siyah beyaz aralıklardan meydana gelen ağırlıklı yüzey; yüzeyde kullanılan gölgeleme, ilk anda ağırlık, sonra da yüzey için sınır oluşturduğundan, yüzeyin kendisi için ayrı bir ölçü niteliğindedir.

2 - Yüzeyin içindeki renk unsuru; gölgeleme renk unsuru ile ele alındığında, yüzeyin etkisi, mesafesi, boyutu ve tüm çarpıcılığı seyreden üzerinde, bazen aynı, bazen değişik, psikik (İçtepesel) durumlar meydana getirir (Işingör ve diğ. , 1986: 13).

Resim sanatını tarihsel gelişim sürecinde incelediğimiz zaman, başlangıç noktasında çizgi ile karşılaşırız. Çizgi insanlık tarihi ile beraber en eski anlatım aracı olmuştur. Çizgi, görünen gerçekliğin kavranmasında ve aktarılmasında kullanılabilecek en uygun araçtır. İnsan ilk resimsel faaliyetlerinde formları çizgi ile sınırlandırıp içerisini de yüzeysel olarak renklendiriyordu.

Doğayı işleyen, değiştiren, inceleyen ve denetleyen sosyal yaratık olan insan çizgiyi doğa mücadelesinde “soyut” ama simgesel olarak “somut” bir araç olarak kullanır. İster geometrik, ister artistik bir değer içersin, bu “soyutlamaya” bağlı kavram günlük yaşama o kerte de girmiştir ki, adeta “maddesel” bir varoluşun “niteliği” kadar gerçeklik kazanmıştır. Biçim ve formların dış sınırları, ışık-gölgenin, renklerin ayırım yerleri, büyük alanların çok ensiz yüzeyleri, uzunluğundan başka bir boyutu algılamayan kaynaklar, çizgi olarak görünür. Sonuç olarak çizgi, şekillendirmenin, hacimlendirmenin görsel yaratılışın boyutsal bir ögesi olduğu işleve, anlama üzerinde taşıdığı becerikliliğe göre estetik değer içeren görsel somutlaşmanın teknik anlatımıdır (Atalayer, ? : 147).

Yüzyıllar boyunca yüzeysel, iki boyutlu anlatımın bir ögesi olarak kullanıldı çizgi. Ancak zamanla insanın yaşadığı doğayı merak etmesi ve tanınması ayrıca toplumsal

yenilenmelerin paralelinde resim sanatı da büyük devrimler yaşamaya başladı. Nesnelere sadece dış konturları ile tanımak yeterli olmayınca, boyama sırasında cisimlerin kütleleri verilmeye çalışılmıştır. Bu da hemen başarılı bir tutum olmadı. Resim sanatının büyük birikimi üzerinde bunu ilk başaran sanatçı Giotto olmuştur. Giotto'nun yaşadığı dönemde heykel sanatçıları sürekli bir araştırma, yenilikler onamında idiler. Tüm çabalar perspektif ve derinlik etkisini yakalayabilmek içindi. Bu bir heykeltıraş tarafından başarıldığı zaman Rönesans hareketinin ilk kıvılcımları da ortaya çıkmaya başlıyordu. Rönesans ile birlikte artık ressamlar konturları aşıyorlardı. Artık cisimlerin hacimleri ve mekânda derinlik yansımaları onlar için yeni hedefler olmuştu. Ressamlar bu yenileme hareketleri ile içine girdikleri üretken ortam içerisinde zamanla yeni üsluplar yakalamaya başladılar. Çizgiyi ve çizgisel karaktere yaklaşan sanatçılar resimlerinde nesnelere dış sınırlarının gözle takip edilebilmesine izin veriyorlardı buna çizgisel üslup diyoruz. Çizgisel üslup gerçeklik yansıması taşıyor ve figürleri sağlamlık ve belirlilik karakteri taşıyarak bu gerçeklik yansımasına hizmet eder. Ancak resim sanatının tarihsel süreci içerisinde Barok sanata geldiğimiz zaman çizgisel üslup eski geçerliliğini terk ediyordu. Barok sanat içerisinde çizginin görevleri artık çok daha farklıdır. Bu dönemde gerek figür ve gerekse mekânda gerçeklik yansımaları desen yolu ile elde edilmiştir (Korkmaz, 1997: 15).

Klasik dönemde salt bir eleman olarak karşımıza çıkan çizgi, modern sanatta resmin bütünü oluşturabiliyordu. Mondrian'da geometrik çizgi, Pollock'ta boyanın akışı ile elde edilen çizgi yoğunluğu, Frank Stella'da tuvalin formuna göre şekillenen çizgi, çevresel sanatçılarda ise doğada oluşturdukları çizgi, sanat eserinin kendisini oluşturuyor ya da eserde çok önemli söz sahibi olabiliyordu (Korkmaz, 1997: 16).

3.2. Yön

Yön insanın kendi varlığına göre, uzaysal ve mekânsal yerini betimleyen, hem kavramsal hem de somut bir ögedir. Satıh üzerinde yön tayini; mekân tam olarak sınırlandırılmış bir yerdir. Sağ ve sol, yukarı veya aşağı yönün ölçüsüdür. Satıh üzerindeki boyutlar orta noktada daima çift yönlü olurlar. Çekim daima çift yönlüdür. Kızgın ve sakin durumlarda olduğu gibi. Böylece ideal orta nokta hem yönleri, hem de boyutları ispat edilebilir yapar. Yön cisimlerin etkilerinde, algılarında objektif değişiklikler yapar. P. Klee'nin söylediği gibi "hareket ve yön" birbirlerine bağlı ve

birbirini belirleyen iki ayrı gerçekliktir. Hareket, sakin olduğu noktalarda bile daima çift yönde hareket ediyormuş etkisi yapar.

Bütün çizgilerin yatay, dikey ya da eğik yönleri vardır ve her yönün seyreden üzerinde ayrıcalığı, farklı bir etkisi vardır: Yatay yön, ağırlık noktası ile uyum halindedir, sakin ve pasif bir hali vardır. Dinlenmeyi, denizlerin ve ovaların ufuklarını telkin eder. Dikey hat, dengeyi ve kuvveti ifade eder. Dikey hatlar çok yükseklerde süzülüp yüzer gibidir. Onlar sert, şiddetli ve acıdır. Doğruluğu, yüceliği, içe çekimi ve ululuğu sembolize ederler. Eğik ya da diyagonal yön, bir geçişin, dinamiğin, kinetik yönün (ki bu bir hareketi ifade eder) habercisidir. Çünkü o tamamlanmış bir görünüme ve kendi kendine oluşmuş bir hale sahiptir.

Resim sanatı içinde mekân elde edilmesinde kullanılan bir başka yolda yön ve hareket farkıdır. Soyut sanata kadar bu yolla mekân elde edilirken doğal nesnelere bağlı kalınıyordu. Kullanılan doğal nesne ile dikey, ufuk çizgisi ile yatay bir hareket sağlanıyor böylece gerçeklik etkisi yakalanmaya çalışılıyordu. Resim sanatında hareketin belirginleştiği önemli bir noktada, Rönesans hareketinin başlarında perspektif yasalarının araştırılması olmuştur. Perspektif yasaları uygulanarak resimde artık gerçek mekân yanılması sağlanabiliyordu. Böylece o güne kadar enine oluşan hareketlilik artık resimde dikey olarak da yakalanmaya başlandı.

Modern sanata kadar resimde hareket nesnelere bağlı iken modern sanatla birlikte artık nesnel gerçekçiliğe dayalı yaklaşım aşılarak evrensel yasalara dayalı bir yaklaşım gösterilmeye çalışılmıştır. Modern resim sanatında sanatçılardan bazıları hareketli bir bakış açısı çerçevesinde ele alarak bu çerçevede işlerini oluştururlar (Korkmaz, 1997: 19).

3.3. Biçim

Bir tasarda rol oynayan en önemli öğelerden biri de biçimdir. Her tasarım tasarı haline gelirken yani maddeleşirken çevre çizgileri belirlenir ve kabuğu oluşur. Hem iki boyutlu hem üç boyutlu cisimler için durum aynıdır.

Resim düzlemlerinde iki boyutlu biçimler kullanılır. Resimlerde üçüncü boyut gibi derinlik aslında gölgeler, çizgi ve renk perspektifi ile sağlanmış bir histen ibarettir (Güngör, 1983: 12).

Düzlem üzerinde, bir nesnenin, bir figürün fiziksel şekli, yine o figürün sınırları tarafından belirlenir. Bir dosya kâğıdının dikdörtgen kenarları ile bir koni'nin taban ve yüzeyleri gibi, imgelerimizin görsel şekilleri ve birbirlerine olan ilgileri söz konusudur. İnsan durumlarının imgesi olarak, simgesel tarzda gösteren, forma dair yuvarlak ya da keskinlik, uyum ya da uyumsuzluk durumları gibi görsel niteliklerin şekillenmesidir. Dolayısıyla biçim, resim yüzeyinin tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder.

Klasik dönemin sanatı, belli bir objeden hareket ederek, belli bir biçimi olan, doğada bir varlığa karşılık gelen tek-tek nesnelere yola çıkar. Bu doğal, nesnel biçimlere yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyduğu biçim vermede o kadar güçlü olmuştur. Resim yüzeyine aktarılmış her biçim ister organik ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir. Her bir resim üslubunda belli bir stilizasyonun yer almasına karşın, yinede stilize edilmiş resmin sembolik oluşumu kendini gösterir.

Modern çağın sanatında, görünür nesnelere arkasında değişmeyen mutlak bir varlık bulma ve buna biçim verme çabası söz konusudur. Soyut sanatın öncülerinden Piet Mondrian, bu konuda şöyle demektedir: “ Yeni biçim vermenin yöntemi, sınırlayıcı formlar oluşturmaktan kaçınan bir konstrüksiyondur. Bu sayede gerçekliğin nesnel bir ifadesi olabilmektedir yeni biçim verme. Sınırlayıcı form her zaman bir şey anlatır, betimleyicidir. Bu yeğlendiği sürece bireysel ifade egemenlik kazanmış olur. Salt biçim veren kompozisyonda ise değişmeyen ve tinsel olan ifade edilmiştir. Bunun gerçekleşmesi de evrensel biçim verme aracı olan mutlak karşıtlık, yatay ve düşey çizgilerin dik açılı kesişmeleri ve renk olmayan yüzeyler (siyah, beyaz, gri) sayesinde olur; yeni biçim verme sanatı bunu yaparken değişken ve doğal olanı kullanır, buysa değişken orantısal bağıntılar, ritim, renklerin ilişkisi, rengin renk olmayana ilintisi demektir. Bireysel olan, bunların içinde bulunmaktadır. İnsanın doğasını hiç de göz ardı etmeden ya da “insana özgü olanı” gözden yitirmeden salt biçim verme, bireysel olanı evrensel olanla birleştirir” (Gürer, 1992: 16).

3.4. Ölçü

İster benzer, ister farklı biçimler kullanılsın, bunların her biri gerekli büyüklükte olarak düzenlemelere girerler. Biçimler farklı büyüklükte olarak kullanıldığında farklı etkiler elde edildiğinden, ölçü bir tasar unsuru olarak daima önemli bir rol oynar.

Biçimleri aynı olan hacim ve kütleler eğer büyüklükleri de aynı ya da yakın iseler, birbirleriyle kolayca uyusurlar. Biçimleri farklı bile olsa yakın büyüklükteki hacim ve kütleler ölçü bakımından birbirlerini dengelerler (Güngör, 1983: 22).

Sanat eserinin mekânsal kurgusu içinde ölçü, uyum ve zıtlıklarının oluşturduğu farklı etkiler, sanatçının eserlerine farklı ifade olanakları getirirler.

3.5. Aralık

Biçimler, mekânlar ve kütleler hiçbir zaman daima yan yana kullanılmaz ve hep aynı aralıklarla düzenlenmezler. Çünkü herhangi bir gereksinme dolayısıyla bazılarının yakın, bazılarının ise biraz daha uzakta bulunması gerekebilir. Bu gereksinme bir kullanma zorunluluğundan doğabileceği gibi düzen ihtiyacı olarak da ortaya çıkabilir. Zira yan yana ve aralıksız olarak düzenlemeler ya da hep aynı miktardaki aralıklar sıkıntı verirler. Bu sıkıntıyı gidermek için düzenlenen biçim, mekân ya da kütleler arasında farklı büyüklükte aralıklar kullanmak yoluna gidilir. Başka bir deyişle bir araya gelen farklı ölçüdeki biçim, mekânda da kütlelerin her birinin daha iyi algılanabilmesinde, bunların dengelenmesinde, bunlar arasında kalan aralıklardaki farklılığın önemi büyüktür (Güngör, 1983: 24).

3.6. Doku

Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif tesirleri doku oluşturur. Başka bir deyişle yüzeylerin dokunsal değerlerine doku adı verilir. Bu doğanın kendi yapısal bir özelliğidir. Dokunma duyumuza etki etmeden yalnız göz yoluyla, bizde doğal doku etkileri yaratan faktörlere vizüel dokular denir. Doku mekâni, hacmi, formu örgütleyen malzemenin içyapı maddesinin plastik görünüşüdür. Mekân, yüzey, derinlik elemanlarının vizüel algısı dokudur. Doku yüzey, renk ton gibi iki boyut etkisi yapan öğeleri üçüncü boyuta götüren bir öğedir (Atalayer, ? : 197).

Resimde doku, sahip olduğu renk ve ışık farkları ile görsel algıda yakınlık ve uzaklık etkisi yarattığından mekân oluşumunda en önemli elemanlardan biri olduğu söylenebilir. Örneğin, sıcak renkli parlak dokular yakınlık, soğuk renkli yumuşak dokular uzaklık etkisi yaratarak resim mekânında derinlik etkisi yaratırlar.

Mekân yaratmada öneminden bahsettiğimiz dokuyu daha ayrıntılı bir şekilde ele alacak olursak tekstür ve strüktür kavramlarıyla karşılaşırız.

Tekstür (dış yapı) : Yüzeyde, objelerin içyapıları (strüktür) de bir dereceye kadar kendini belli eder, böyle bir yüz plastik bakımdan daha ilginç bir görünüme sahiptir. Sanat elemanlarının arasında aynı anda iki duyu mekanizmasını birden harekete geçirme gücü yalnız tekstürde mevcuttur, dış yapısı belirli bir yüzey hem grafik, hem plastik yönden etkileyicidir. Ayrıca bir anda objenin tüm yapısı üzerine bir fikir verir.

Bir örnekle açıklarsak, bir beyaz kâğıt üzerinde ilginç yapı göremeyiz, kâğıtta bir takım kırışıklıklar bulursak durum daha ilginç olur, fazlalaştığı ölçüde dikkatimizi çeker. Hayvan derilerini, kertenkele ve timsahı, ağaç gövdelerinin kabuklarını, badanalanmış duvarları, çekiçlenmiş çimentoğu düşünelim. Gözün gördüğü her şey özel bir dış yüzey yapısına sahiptir, kendine özgü bir takım çizikleri, pürtükleri, çentikleri, yarıkları vardır (Işingör ve diğ. , 1986: 18) .

Yüzey çalışmaları içinde gerçekten plastik varlığı olanlara "güncel tekstür" denilir. Güncel tekstürün olanakları ve başarısı yapıldığı malzemeye sıkı sıkıya bağlıdır ve önemi gitgide artmaktadır. Klasik tuval çalışmalarında bile alışılmış boya malzemesini yeni karışımlarla değiştirme yolu ile aktüel tekstüre doğru bir eğilim vardır. Tekstür çalışmaları hayali en çok işleten egzersizler arasındadır.

Tekstür ile mekân arasında da sıkı bir bağlantı vardır: Yüzey ne kadar ince ve ayrıntılı olarak işlenmiş ise o kadar yakınlık ve kesinlik duygusu verir, dağınık, ayrıntısız ve belirsiz işlendiği zaman ise uzaklık etkisi yapar. Ayrıca kontrast etkisi yaratmada da yine tekstürden geniş ölçüde faydalanmak mümkündür (Işingör ve diğ. , 1986: 23) .

Strüktür (içyapı) : Eş, ya da birbirleri ile sık bağlantılı, benzer formların iki ya da üç boyut üzerinde tekrarlanmasından strüktür doğar. Bir strüktürün başlıca karakteristiği bir mekân yaratmasıdır, bu mekâna form yönünden bir birlik vermesidir. Strüktürde temel sorun birim bulmadır. Bu birim ilkesine en iyi örnek olarak arı peteğini gösterebiliriz. Çevremizde, bitki ve hayvan dünyasında sınırsız strüktür çeşitleri görürüz. Hatta diyebiliriz ki her obje, hatta soyut objelerin dışında, insan eylemleri bile belirli strüktürler gösterirler, yani belirli birim ya da birimlerin tekrarlanmasından doğmuş basit ya da az veya çok karışık bir olguya sahiptirler.

Strüktürde modül (birim) elemanından başka bir önemli eleman daha vardır: Birimlerin bir araya geliş şeklini tayin eden biçimleyici ilke. Birimlerin bağlantısı türlü biçimlerde olabilir: Noktalar, çizgiler, hatta yüzeyler ya da bağ elemanları ile de yapılabilir.

Tekstürden strüktüre geçiş bir aşama uğraşdır. Çeşitli tekstürleri büyüterek incelediğimiz zaman değişik form birleşimleri ile karşılaşırız. Bu form birleşimlerini incelersek içlerinden temel formları bulup çıkartmak mümkündür. Bu temel formlar daire, kare, eşkenar üçgen ve herhangi bir organik formdur. Her form kendine göre bir takım özellikler taşır. Yapısından gelen bir takım olanakları ve sınırları vardır. Her biri ayrı bir biçimde doğmuştur. Kendine özgü iç ölçüleri, birimleri bulunur. Analiz edildiği zaman özel bir tutuma sahiptirler. Eş formlar yan yana getirildiklerinde ortaya beklenmedik değişik formlar çıkar. Bu yeni formların da bir takım özellikleri, birimleri, dengeleri, nitelikleri vardır. Kompozisyon yolu ile türlü negatif-pozitif dengelere, şaşırtıcı, göz aldatıcı imajlara ve beklenmedik etkilere varılır (Işingör ve diğ. , 1986: 28–29).

Doku eski çağlardan günümüze kadar sanatta kullanılan bir elemandır. Geçmişine baktığımız zaman Asur duvar kabartmalarına kadar uzanır. Resim sanatının devrim geçirdiği Rönesans'ta da dokuyu pek göremiyoruz. O dönemdeki sanat eserlerine bakarak sanatçıların dokuyu ayrıntı olarak kabul etmiş olabileceklerini tahmin edebiliriz. Oysa güneyin sanatçıları ile aralarında her zaman farklı yaklaşımlar olan kuzeyli sanatçılar dokuyu iyi kullanmışlardır. Gerçeklik yanılsamasını sağlayabilmek için en ince ayrıntılara inmiş dokudan yararlanmışlardır. Resim içerisinde yer alan tüm elemanlar dokuları betimlenmiş ve bu ayrıntıya dayalı yaklaşım ile gerçeklik yanılsamasını uçlara taşıyabilmişlerdir. Doku resimsel bir eleman olarak Empresyonizm'de de kullanılmış ancak nesnelere kendi dokuları değil boyanın sürülüşünden yan yana gelmiş nokta ve çizgilerden oluşan bir doku görünür. Dokunun tek başına bir resim oluşturabilmesi ise Optik Art içerisinde optik sanatçılar tarafından başarılabacaktır (Korkmaz, 1997: 17).

3.7. Renk

Renk insan gözünün görebildiği ışık tayfını belirli elektro manyetik dalga boyudur. Çevremizdeki objelere yeni bir boyut kazandıran renk aslında ışıktır. Objelerin üzerine düşen ışığın belli bir bölümü objeler tarafından emilir, yansıyan ışık olarak gözümüze gelen ışık ise renktir.

Figüratif resimde, mekân oluşturmada resmin önce figür sonra mekân olarak planlanması renklerin birbirlerine olan etkisi nedeniyle istenmedik sonuçlara neden olabilir. Figür ve mekân uyumu ve iletişimini sağlamak, resimde derinlik etkisi oluşturmak için rengi görsel ve psikolojik algı etkinliklerine göre uygulamak gerekir.

Yaşadığımız çevrede bazı objeler bize bazı renkleri çağırır. Örneğin ağacı resmetmek isteyen biri yeşile yönelir. Buna karşılık resim sanatının yüzyıllar boyu süren serüveninde ağaçlar her zaman yeşil renkte resmedilmemişlerdir. Buda sanatçının her zaman doğal renklere sadık kalmadığının, rengi özgürleştirdiğinin kanıtıdır.

Görsel algılamada öncelikle rengin kendisi, yani mavi, kırmızı, sarı ikinci olarak ise rengin farklı derecelerdeki yoğunluğu hissedilir. Bazı yeşil çok koyu ve yoğun iken bazıları da daha solgun ve açık olabilir.

Mekân içerisinde kurgulanacak kompozisyonda oluşacak renk kontrastları mekânın ışıklılığı ve kurgulanan ışığın cinsine bağlı olarak değişiklik gösterir. Mekân içerisinde objelerin renklerinin doğru algılanması ışığın mekân içerisindeki objelere doğru yön, cins ve şiddette ulaşmasına bağlıdır. Bu sayede mekân içerisinde kurgulanacak obje bütünü görsel algılamada doğru sonuçlar verecektir.

Bunun yanı sıra mekânın iç duvarlarında kullanılan renk bütünü kurgulanan objelerin algılanmasında başka bir etmendir. Mekânda kullanılan koyu renkler kurgulanan objelerin göz tarafından algılanma esnasında daha fazla ışık şiddetine ihtiyaç duymalarına neden olur. Çünkü mekânda kullanılan ışığın büyük bir kısmı mekân tarafından absorbe edilir. Yine açık renklerde ışığı fazla emilime uğratmadan yansıtacağından objelerin üzerinde gereğinden fazla ışık yansımaya neden olacaktır. Böylece mekân ve figür arasında aşırı kontrastlıklar oluşabilir. Aynı zamanda mekân içerisinde yer alan figür ve objelerin öz niteliksel yapıları ve renkleri de mekân yüzeyi ve rengi üzerinde aynı etkileri yaratır.

Renklerin her birinin, kendi kroma ve ton değerlerine göre ayrı-ayrı bir derinlik ve genişlik tesiri vardır. Kırmızı rengin öne çıkma ve yaklaşma özelliği fazladır. Mavi ise uzaklık etkisi yaratır. Mavi renk ailesi genellikle durgun statik sakin bir görünümüdür. Yine sıcak-soğuk renklerin derinlik olarak uzak-yakın görünme eşyaları dar-geniş gösterme tesirleri vardır. Buradan modern resimde renklerle mekân oluşturma ve derinlik yakalama olayını daha iyi anlayabiliriz. Gri ve mor renkler ölü renklerdir ve derinlik etkileri en az düzeydedir. Renklerin saf katışıksız halleri de renkler arası espas ve derinlik ilişkilerinde belirleyici bir faktördür. Saf kroması yüksek, katışıksız bir renk, kroması düşük bir tonuna göre, daha yakın görünürler. Parlak ışıklı renkler göze daha yakın görünürler. Renklerin içine, ya komplementerlerini, ya da siyah beyaz karıştırarak derinlik etkileri ile oynanabilir (Korkmaz, 1997: 18).

Resim sanatında derinlik kavramının kullanılmadığı iki boyutlu resimlerde renk, kontürlerle belirlenen alanların renklendirilmesi amacı ile kullanılıyordu. Ancak rengin görsel bir değer, ama “amaç değer” olarak ele alıp kullananlar resim sanatında “Empresyonist” akımın temsilcileri olmuştur. Onlardan önce renk, üzerinde bulunduğu objeyi ifade eden onu tanıtan ve ona yapışık bir eleman idi. Empresyonist sanatçılar mekân yanılması yüzeye yaklaştırmak için renklerin sıcak-soğuk ilişkilerinden yararlanıyorlardı. Sıcak-soğuk renk zıtlığı modülasyonu kaldırdığı için, ışık alan yerleri sıcak, almayan gölgedeki yerleri soğuk renklendirerek mekân yanılması gözde çözmeye çalışıyorlardı. Empresyonistlerin resim de mekân problemine böyle yaklaşmaları soyut sanatın ilk ipuçlarından birini oluşturur. Soyut sanatta renk yaklaşımları çok daha fazla değişecektir. Renklerle psikolojik etkiler yaratma çabaları kendini hissettirecektir. Mekân ise artık tamamen yüzeyde çözülen bir problem olacaktır. 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 (Korkmaz, 1997: 19).

Rengi sınırsız olarak yaymak mümkün değildir. Renk ile form arasında bir mutlak bağıntı vardır. Çünkü rengi formsuz düşünmek ve kendi başına, yalnız olarak anlamak imkânsızdır. Renk ile form arasında bazen bir uzlaşma, bazen bir çağrışım ve bazen bir

gerilim vardır. Örneğin: Sarı bir üçgen, mavi bir daire, yeşil bir kareyi ele alalım. Sonra yeşil bir üçgen, sarı bir daire ve mavi bir kare düşünelim. Bambaşka etkiler yapan ve birbirinden çok farklı beraberliklerdir bunlar. Form ve renkler birbirlerini karşılıklı şartlandırır. Bazı renkler bazı formlar ile birleşince değerleri kuvvetlenir, bazılarında ise hafifler. Gözü rahatsız eden çarpıcı renkler sivri formlar ile birleştirildiklerinde vasıflarını daha iyi belirtirler. Örneğin: Sarı renk, üçgen form ile derinlik vasfı olan renkler yuvarlak formlar ile kombine edilince güçlenirler. Örneğin: Mavi renk dairesel formlar içinde böyle bir etkiye varır. Diğer taraftan bir form bir renge aykırı olduğu zaman bunda bir ahenksizlik değil, tam aksine bir yeni imkân görmek gerekir. Yani form ve renklerin sayıları sınırsız olduğuna göre bunların kompozisyonları ve sonuçları da sonsuz sayıda olacaktır (Işingör ve diğ. , 1996: 48).

Bir formu ya da rengi ele aldığımız zaman iki nokta üzerinde durmak gerekir:

1) Formun ya da rengin kendi tabiatının nitelikleri; her formun, her rengin, her objenin, her maddenin tamamı ile kendine özgü ve başka hiç bir benzerinde bulunmayan bir varlığı mevcuttur. Elemanların bu temel prensibine “öz gerekçe” prensibi de denir. Madde bu öz varlığından gelen bir takım niteliklere, imkânlara ve bir ifade gücüne sahiptir.

2) İzleyiciyi, yani renk veya forma bakan kimseyi yine kendi yapısı yönünden, yani psikolojik acıdan ele almak gerekir. Bilindiği gibi, bazı renklerin, bazı formların bir takım etkileri vardır. Esas olan form ve renk yolu ile insanda bazı titreşimler uyandırmak, ya da form ve renk kompozisyonunu belirli birtakım fonksiyonlara doğru yöneltmektir (Işingör ve diğ. ,1996: 48).

Her obje, ister doğa tarafından yaratılmış olsun, ister insan eli yapısı, kendi başına hayatı olan bir varlıktır ve belirli bir takım etkiler yapar seyredende. Bu etkilerden bir kısmı bilinçaltında çalışır ve bir kısmı bilince ulaşır. Bize çoğu zaman dağınık gelen bu etkiler üç elemana bağlıdır:

Formun etkisi.

Rengin etkisi.

Objenin tüm olarak etkisi.

Sanat olayında, doğa objesinin yerini sanatçının kendi yapıtı almıştır, yani sanatçı verisinde bu elemanları kullanmak zorundadır (Işingör ve diğ. , 1996: 56) .

3.8. Ton-Ton Değerleri

Resim çalışmalarında objeleri sahip oldukları ışık güçleri ile görebilmek, gösterebilmek önemlidir. Doğada bulabildiğimiz objelerin yüzeylerinde ışık güçleri az ve ya çok bir takım planlar, biçimler halindedir. Bu planların ortaya çıkarılabilmesi ile objenin hacimsel karakteri yakalanır. Yine mekân oluşumunda ışık farklılıkları ile planların önde veya geride oldukları gösterilir.

Bir obje genel ışık yapısının belirlenmesiyle belirgin bir lekeden (koyu, orta, açık ton) birisinin egemenliği altında görülür. Ayrıca her objenin bir renge sahip olduğu ve açık-koyu-orta ton değeri açısından yaklaşıldığında, obje renginin genelde bu üç ton içerisinde bir yerlere yerleştirilebileceği unutulmamalıdır.

3.9. Işık Gölge

Işık tüm görsel sanatların temelidir ve doğadaki elektromanyetik dalga biçimlerinden biridir. Kapalı ya da açık bir mekânda bulunan bir objenin görülmesi için objenin ışık yayması ya da yansıtması gerekir. Mekânda kullanılan ışık tarzı resimsel anlamda objelerin estetik değerlerinde etkili olur. Bu da bireysel ayrılıkların getirdiği bir tarz olabilir.

Eşyanın, varlığın sınırlarını gösteren, diğer eşyadan ayırt edilmesine sağlayan eşyayı yerine pozuna oturtan, tespit eden ışıktır. Hem gözde hem beyin zarında görüngünün can kazanması var olması ışık ile ilgilidir. Aydınlık biçim, form, yüzey kontur, aydınlık olmayan ya da az aydınlık alanlardan kuvvetlice ayrılır. Yani yüzey hacim, mekân, ışık, gölge aydınlığına göre algılanıp kavranır. Eşyaların, varlıkların kabarıklikları, yuvarlaklıkları, köşelilikleri, çukurları, girinti-çıkıntıları ışık gölge ile algılanıp, bilgiye dönüştürülür. Eşyayı, varlığı ışık-gölge ile birbirinden ayrı değerlendiririz. Yaratıcılığın resimsel olarak dışavurumu, canlandırma, düzenleme ışık gölge ile olanaklıdır. Nesnelere ve figürler mekâna gölge ile bağlanırlar. Konturlar niteliği ışığın şiddeti ile ilgilidir. Konturların değer kaybetmesi gölgesel olanakların değer kazanmasıdır. Algı ışığın geliş açısına göre değişkenlik içerir. Işık kaynağından dik ve yakın aydınlanmış nesne ve varlıklar renk, doku kontur değerlerinden kaybederler. Yatay aydınlatılmış nesne ve

varlıkların gölgesel-karanlık yüzeyleri fazladır. Aynı ışığın, değişik açı derecelerindeki, nesne, varlık, mekân ve derinlik etkileri ışık-gölgede en iyi uyumu veren ışık yönü açısı tasarımcı tarafından deneyimle yakalanır. Işık-gölge en iyi kütle değerini yaratan, derinlik algısını veren somut öğedir (Atalayer, ? : 167).

Mekânda ışığın kullanılış biçimi direkt olarak gölgeyi belirler. Buda görsel anlamda mekân içerisinde çalışılan objelerin gölgelerinin sert ya da yumuşak geçişli olmalarını sağlar. Sert gölgeler daha grafiksel izlenim yaratırken yumuşak geçişli gölgeler izleyicide daha resimsel bir izlenim bırakır.

Işığın mekân içerisindeki önemi oldukça fazladır. Işık:

Mekândaki objeleri görünür kılar.

Siyah-beyaz ayrıntıyı belirler.

Mekân ve derinliği sembolize eder.

Mekânda atmosfer yaratır.

Işık parlak bir enerji formudur. İnsan gözünün görebildiği beyaz güneş ışığı değişik renklerdeki ışıklardan oluşur. Çevremize baktığımızda ışık görünmez. Bizim gördüğümüz ışık kaynağıdır ya da nesne üzerinden yansıtılarak gelen ışıktır.

Nesnelerin hacimlerinin insan gözünde algılanması ise nesnelerin bulunduğu mekânın aldığı ışık ile ilgilidir. Başka bir deyişle ışık, nesnelerin plastik özelliklerini belirtmekle birlikte onun yapısal özelliklerini de yönlendirmektedir (Kılıç, 2000: 12).

Işık objenin plastik özelliklerini betimlemekle birlikte onun fiziksel özelliklerini de yönlendirebilmektedir. Objenin içinde bulunduğu mekânın ışık değeri değiştiğinde, onu algılayan kişi tarafından hacmi de yanılsama olarak değişir. Köşeli bir obje yuvarlak ya da yuvarlak bir obje köşeli gibi algılanabilir. Farklı iki aydınlatma şeklinde bir duvarın köşesini incelediğimiz de tek taraftan gelen ışık köşe formunu oldukça belli ederken tam karşıdan gelen ışık alanı düz bir yüzey gibi algılamamızı sağlamaktadır.

Işık iki genel form içinde oluşur. Bunlar doğal ve yapay ışık formlarıdır:

Doğal Işık: Doğal ışığın kaynağı güneşten gelen ışınların atmosfer tabakasından yansması sonucunda oluşan ışık formudur. Doğasal ışık içerisinde karakteristik renkler barındırır.

Gün ışığı adı da verilen bu ışık formunu genelde yukarıdan geliyormuş gibi algılarız. Gerçekte objelerin üzerlerine düşen bu ışık objelerin formunu beynimizde oluşturur.

Natürel ışık içerisinde karakteristik renkleri barındırır. Direkt gün ışığında kırmızı ve sarı renkler ağırlıktadır ve biz bu ışığı sıcak renk tonlarında algılarız.

Gökyüzünün ağırlıktaki rengi ise mavi tonlarındadır. Bu kırmızı ve sarı tonlara göre daha kuvvetli ve baskın bir karakter çizer. Gün ışığı ise güneşten gelen sıcak renkte ki ışıklarla gökyüzünün mavi tonlarının ağırlıkta bulunduğu ışığın karışımı şeklindedir ki biz buna beyaz ışık adını veririz. Beyaz ışığın renk ve ısıları günün farklı saatlerinde değişiklik gösterir. Bu değişiklik objeler üzerinde farklı görünüm etkileri yaratır. Sabah saatlerindeki ışık şiddeti bu bağlamda en yüksek ve en parlak seviyesindedir. Bu seviye objenin yalın görünümünü mümkün olan en az yanılma ile ortaya çıkarır. Öğle saatlerinde azalmaya başlayan ışığın şiddeti akşam saatlerine doğru en düşük seviyelerine ulaşır. Bu da objelerin üzerlerindeki gölgeli alanın gitgide artmasına neden olur. Yani algılanan objelerde detay ve seçicilik kaybolmaya başlar.

Mekânın tasarlanmasında gün ışığından olabildiğince faydalanılacak bir yol izlenmelidir. Çünkü gün ışığı mekân içerisindeki objelerin gerçek renkleri ile algılanmasında temel unsurdur.

Yapay Işık: Objelerin kapalı mekânlarda ışıklandırılması için kullanılan aydınlatma kaynakları yapay ışık adını verdiğimiz ışık türünü meydana getirir.

Yapay ışık, katı ya da sıvı yakacakların yanması ve çeşitli gazların ateşlenmesi ya da elektrik enerjisi verilmiş dirençlerden elde edilen ışıklardır. Bu ışıkların renk ısıları, kontrol edilebildiği gibi şiddetleri de kontrol edilebilir. Yapay ışığın şiddetinin değiştirilebilmesi görsel anlamda çalışılacak objelerin algılanmalarında farklılık meydana getirir.

Yapay ışıkla objelerin aydınlatılması beş farklı şekilde olur. Bunlar sırasıyla önden aydınlatma, yandan aydınlatma, üstten aydınlatma alttan aydınlatma ve arkadan aydınlatma şeklindedir.

Önden Aydınlatma: Bu tür aydınlatma şeklinde ışık kaynağı objenin tam karşısındadır ve objede gölgeler oluşturmayacağı için herhangi bir derinlik hissi vermez.

Yandan Aydınlatma: Işık kaynağı objenin üzerine yandan geldiği için, rölyef etkisi yaparak dokuların ve sınırların ortaya çıkmasını sağlar ve form etkisi verir. Objeye aşağı yukarı 45° açı ile gelen yanal ışık formu en belirgin hale getirir. Objenin dokusu en iyi, ışığın objenin yüzeyini yalayarak geldiği konumda elde edilir.

Üstten Aydınlatma: Işık kaynağı obje üzerine yukarıdan geldiği için, tüm gölgeler aşağıya doğru uzar. Belli konumlarda belirli bir estetik sağlar.

Alttan Aydınlatma: Işık kaynağı objeye alt kısımda gelir. Bu tür aydınlatmada obje üzerinde doğal olmayan bir şekilde aydınlatma oluşur. Oldukça dramatik etkisi olan bu aydınlatma türünde objenin yalın özelliği kaybolur.

Arkadan Aydınlatma: Işık kaynağının objenin tam arkasından yer aldığı bu yapay aydınlatma türünde bütün gölgeler algılayan kişiye doğru oluşur. Yani objenin tümü gölgede kalır. Daha çok efekt ışığı olarak kullanılan bu aydınlatma türünde objenin silueti ağırlıktadır. Arkadan aydınlatma ile objede siluet elde edilmek istendiğinde, objenin tanımlanabilmesi için belli bir yönünün görülmesi gerektiği unutulmamalıdır.

Özet olarak şöyle de söyleyebiliriz. Çizgisel yaklaşım bir obje, nesne ya da biçimi diğerlerinden net olarak ayırırken, gölgesel yaklaşımda nesnelere sınırlarının dışına taşan bir karakter kazanır. Barok sanatla birlikte sanatçının nesnelere yaklaşımındaki değişimi, şu değişmez temel cümle ile açıklayabiliriz. Çizgisel yaklaşım gerçeği olduğu gibi gösterirken ışık gölgenin kazanılması ile sanatçıların yaklaşımı değişir ve artık gerçek görüldüğü gibi çizilmeye başlanır. Bu açıklama bizi bir anda Empresyonizm götürür, ancak çok net bir fark var. Barok sanatın görüneni kapalı mekânda yapay ışıktaki görünendir. Nesnenin gün ışığında görüldüğü gibi resmedilmesi fikri ancak Empresyonizm'de ortaya çıkar (Atalayer, ? :167).

3.10. Perspektif

Perspektif sözünü tanımlarken derinlik yanılması her hangi bir çizgisel yöntem ya da boyama tekniği de yakalanmasından bahsediyoruz. İki boyutlu görüntüyü üç boyutlu göstermenin en güçlü tekniği perspektif yöntemidir. Bu yöntem aynı zamanda, renk etkilerinin kullanılmasını da güdüler. Uzaktaki nesnelerin dış çizgileri (konturları) silikleşir, renkleri de solar. Bu silikleşme ve solma puslu ve sisli havalarda daha da artar. Ressam, bunun ayırıcında olduğu için öndeki figürler ve nesneler ile arkadaki figürler ve nesneleri ayrımlı renk tonları kullanarak görüntüler. Öndeki figür ve nesnelerin renkleri daha parlaktır. Ayrıca yine öndeki figür ve nesneler daha belirgindir. Geride olanların ayrıntısı azdır ya da yoktur.

Böylece, yakınlık ve uzaklık etkisi yaratmakta yararlanan bir yöntemden daha söz edilmiş olmaktadır; ayrıntılı olarak işlenmiş nesne ve figürler yakında görülür. Çünkü daha iyi seçilir. Uzaktakiler ise tıpkı gerçekte olduğu gibi, ayrıntıları ile görülmez; daha çok kitle olarak, ya da genel görünüşü ile algılanır. Dolayısıyla nesne ile figürler, önden geriye doğru gidildikçe, aşamalı olarak, gitgide ayrıntılarından daha çok arındırılarak resmedilir.

Resim sanatında kullanılan perspektif çeşitleri:

Açısal perspektif: Sola ve sağa doğru olmak üzere her iki kaçış noktasına doğru daraldığı halde dikey elemanlar, gerçekte olduğu gibi paralel kalan çizim biçimidir.

Üç kaçış noktalı perspektif: Bu perspektif yönteminde objenin perspektifi en, boy, derinlik olmak üzere her üç yönde de daralır. Bu tür perspektifte mekân içerisindeki objeye bakışımız ufuk çizgisinin üst tarafındadır.

Giderek genişleyen perspektif: Bu tür perspektif her ne kadar bilimsel perspektife ve modern algılamaya ters düşmekteyse de, insanların kişisel deneyiminde bu tür algılamaya rastlanabilir. Bunun nedeni, kişinin çok yakınındaki objelerin mekân içinde giderek daraldığını algılayamamasıdır.

Perspektif ile ilgili her türden eğitim ve görgü deneyimi mekânın bir boşluk olarak kavrandığı tüm koşulları içerir ama perspektif sorunu kültür ve inanç geleneklerinin ayrımlarıyla ilintili olduğundan, yaklaşımların evrensel düzeydeki değişik

görünümlerine yabancı kalınmamalıdır. Mekân boşluğunun göz ve zihin işbirliği içinde resimsel bir oluşum planında organize edilmesi, reel uzay boşluğuna ait değerler her yerde aynı olmasına karşın, inanılmaz bir çeşitlilikle karşımıza çıkar. Resmin kendine özgü bir dünya oluşturduğu savına oldukça iyi bir yanıtıdır bu (Tansuğ, 1990: 76).

Ancak tarihsel evrelerdeki perspektif uygulamasının sönüp gitmiş olduğu, özlü bir uygulama yöntemi olarak anlamını tümüyle yitirdiği sanılmamalıdır. Modern sanat çağında geçmişteki yüzey verilerinin büyük bir esin kaynağı oluşu, boşluğu bir yüzey-mekân olarak organize edebilen ve hayatıyeti, yaşam gücünü temsil eden değer sistemleri yüzündendir. Nitekim başlangıçta bu tür bir sistem sanatta yaşam soluğuna erişmek amacı ile önerilmiş, soluksuzluk, cansızlık eleştirisi mükemmel bir perspektife ve uzay boşluğunun bütün derinlik nimetlerine erişen putperest sanata karşı yöneltilmiştir. Doğal perspektif, uzay boşluğuna bir mekân izlenimi vermenin amaçlarından yalnız bir tanesidir. Doğal mekân içine doğal perspektifli yeni bir mekân yerleştirmek, yani resmi açılmış bir pencere haline getirmek Batı'ya özgü bir davranıştır. Nasıl karmaşık bir yöntemi olan ve uzay içerisindeki nesnelere hem yandan, hem üstten, hem karşıdan gösteren merkezi döngüsel sistem, yani bakışın dıştan, yanlarda içerden bir merkeze doğru yöneldiği perspektif de aynı oranda bozulmuştur. Bunda gene başlıca etkenlerden biri, teknolojik gelişmenin insan gözünün göremediği alanlara erişme duygusudur. Devinim ve hız kavramlarıyla çabuk ve sürekli ilişkiler içine giren teknolojik ilerleme hem sadece gözdeki retinanın duyarlılığına dayanan bir mekân uzay sınırıyla yetinemez, hem de böylece tasarımların, bir noktada eski karmaşık perspektif kuralları da kapsayan çeşitlenme, zenginleşme sürecini hazırlamış olur (Tansuğ, 1990: 77).

Elbette, her resim türünde ille de perspektif tekniği kullanılmamaktadır. Özellikle 20. yüzyıl ressamlarının birçoğu, derinlik yanılsaması yaratacak başka geleneksel teknikler gibi bu tekniği de kullanmamışlardır. Ama bu demek değildir ki, 20. yüzyıl sanatı derinlikten yoksundur. Figür ve zemin ilişkisinin, kimi renklerin ve renk değerlerinin öne çıkmasına veya da geriye çekilmesine yol açtığı bilinir. Özellikle pop-art ürünleri, söz konusu figür-zemin ilişkisinden renk ve renk değerlerinin yakınlaşp uzaklaşmasına dayalı etkilerin elde edildiği örneklerdir.

3.11. Teknik ve Malzeme

Resim sanatının ilk teknik malzemesi su, tutkal ve zamk, boya malzemesi karışımına dayanan tempera tekniği idi. Ancak bu tekniğin birçok olumsuz yanı vardı. Rönesans ile birlikte her alanda olduğu gibi sanatçılar teknik olarak ta yenilikler getirecek araştırmalar içine girdiler. Bu araştırmalar içinde bugünkü yağlı boya tekniğini Jan Van Eyc geliştirmiştir. Bu yeni teknik beraberinde birçok olumlu olanaklar getiriyordu. Resim sanatında mekân yanılması bu teknik gelişim sonucunda çok büyük bir atılım yapacaktır.

Yağlı boyanın kullanımı ile birlikte bir başka önemli atılımı barok sanatçılar yapmıştır. Konturların erimesi, ışık-gölgenin kullanımı ile beraber boyanın kullanımı da daha lekesele olmaya başladı. Bazı barok sanatçıları boyayı daha kalın sürerek pentür etkisi yakalamaya başladılar. Barok sanat içinde yağlı boya resmin en iyi uygulayıcıları olarak Rembrandt ve Rubens'den bahsedebiliriz. Bundan sonra resimlerini tuşa dayalı olarak ilk oluşturacak sanatçılar Empresyonistler olacaktır. Ayrıca Puantilist'ler yine tuşa dayalı çalışan bir başka grup olmuştur. Modern sanatta ise tuş, Analitik Kübizm ve Soyut Ekspresyonizm'de karşımıza çıkmaktadır.

Resim sanatında yeni teknik olanaklar sağlayan en önemli dönem modern sanat olmuştur. Modern sanat resme yeni teknik olanaklar, yeni kavramlar, yeni yorumlar ve yine bu yeni yaklaşımlardan doğan mekân oluşumlarını beraberinde getirmiştir. Resim sanatında en önemli teknik ve malzeme yeniliklerinden biriside boya dışında biçimli ya da biçimsiz kâğıt parçalarının Picasso ve Baroque ile değerlendirilmeye başlanması olmuştur. Yine teknik ve malzeme alanında sürekli yeni arayışlara giren önemli bir sanatçıda Robert Rauschenberg olmuştur. Jackson Pollock resimlerini tuval yerine muşamba yüzey üzerine oluşturmuş, Frank Stella ise metaller ve teller kullanmıştır. Artık resim yüzeyinde üç boyutlu, hazır malzemeler kullanılmaya başlamıştır.

Böylece artık resimde derinlik ve mekân oluşumu tamamen yüzeye gelmiş, hatta hazır malzemelerin kullanımı ile mekân oluşumları tuvalden izleyiciye doğru oluşmaya başlamıştır. Mekân artık resim sanatı için bir yanılama olmaktan kurtulmuştur (Korkmaz, 1997: 20).

BÖLÜM 4: RESİM SANATINDA FİGÜR VE MEKÂN KAVRAMLARINI ETKİLEYEN İLKELER

Tasar meydana getirmekte kullanılan tasar öğeleri yan yana gelip birbirleriyle bağlantı kurabilmek için bazı ilkelere bağlı olarak düzenlenirler. Bir başka deyişle tasar ilkeleri düzenleme yapmakta kolaylaştırıcı ve yol gösterici rol oynarlar.

Tasar meydana getirmekte kullanılan ilkeler: Tekrar, uyum, zıtlık, koram, egemenlik, denge ve birliktir.

Bir tasar düzenleme yapmak için bu ilkelerden bir ya da birkaç tanesi yahut hepsi bir arada kullanılabilir. Ancak herhangi bir tasarda bunların hangilerinin ne miktarda kullanılması gerektiğine dair bir reçete vermeye imkân yoktur. Çünkü bu ilkelerin birbirleriyle ve tasar öğeleriyle ihtimaller hesabına göre yüz binlerce birleşme tarzı vardır (Güngör, 1983: 24).

4.1. Tekrar

Yineleme, görsel sanatlarda uzay olan tek boyutla ilgilenir. Bu da aynı birimler arasındaki tek farkın uzaydaki pozisyonlar olduğudur. Bu ilişki, bundan dolayı tek boyutludur ve arka arkaya gelen iki müzik tonu arasındaki zaman aralığına benzeyen boşluk aralığı şeklinde ölçülür. Boşluk aralıkları veya nesnelere arasındaki boşluklar, en az zaman aralıkları veya sesler arasındaki sessizlikler kadar görsel, şiirsel ve müziksel dizaynın bir parçasıdır.

Bir öğenin aynı ya da yakın ölçülerde birden fazla sayıda kullanılmasıdır. Birbirine benzer öğeler yan yana görüldüğünde benzerlik birleştirici olur ve tasarım çabuk algılanır, bütünlük etkisi verir. Üç türlü tekrar vardır.

Tam Tekrar: Öğelerin (biçim, ölçü, renk, doku vb.) eşit aralıklarda, aynı yönde, aynı ölçüde tekrarıdır.

Tekrar: Öğelerin (biçim, ölçü, renk, doku vb.) aynı olması, aralık ve yönlerinin değişik kullanılmasıdır. Tekrar, tek-tek bir biçimlerle olabildiği gibi, biçim kümeleriyle de yapılır.

Değişken Tekrar: Birbirlerinin aynı olmakla birlikte aralarında küçük farklılıklar olan biçimlerin birlikte kullanılmasıdır. Bu tür tekrarda, öğelerin ölçü, biçim, renk, değer ve dokularında küçük farklılıklar olabilir. Aralık ve yönler de farklı olabilir.

Bu tekrarların dışında birde aralıklı tekrar kullanılabilir. Birden fazla biçim, belirli aralıklarla birbiri ardınca kullanılarak aralıkla tekrar yapılır. Böylece sürekli tekrarın verdiği tekdüzelik bozulmuş olur.

4.2.Uyum

İki ya da üç boyutlu formlar arasında ortak veya yaklaşık tarafların bulunmasına uyum denir. Formların ortak ya da yakın taraflarının olması bunların bağdaşma olanağını arttırır. Formların arasında kolayca bağıntı kurulabilmesine zemin hazırladığından uyum, tasarım oluşumunu kolaylaştırır (Güngör, 1983: 88).

4.3. Zıtlık

Nesneler arasında herhangi bir bakımdan ortak ya da yakın nitelikler olmadığı zaman bunlar arasında ilgi kurmak güçleşir. Her biri diğerine yabancı ve ilgisiz kalır. Böylece nesneler arasında bir birlik kurulamayınca uyumsuzluk ve kargaşalık hüküm sürmeye başlar. Düzensizlik doğuran bu durum zıtlığın ta kendisidir.

Zıtlık bir taraftan dağınıklık ve uyumsuzluk meydana getirirken, diğer yandan da neden bu uyumsuz nesnelerin bir arada buldukları hususu insanı düşündürmeye başlar. Biçim, renk, doku, değer, ölçü, yön, aralık ve benzeri bakımlardan birinin ya da bir kaçının söz konusu olabileceği bu zıtlıklar insanı aynı zamanda beklemediği etkilerle karşılaştırdığı için ürpertir ya da uyarır. Böylece canlılık başlar, ilgi toplanır (Güngör, 1983: 88).

4.4. Koram

İki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan köprüye koram denir. İki uç arasında bir düzen dâhilinde geçiş sağlayan bu düzenleme yardımıyla anlamlı ve beğenilmesi kolay bir dizi ortaya çıkar. Eğer iki uç arasında ölçü farkı varsa, bir uçtan diğer uca doğru biçimler büyükten küçüğe doğru dizilmelidir. İki uç arasında doku farkı varsa, aralarındaki her kademenin dokusu sırayı bozmayacak şekilde, ara kademeler oluşturacak tarzda olmalıdır. Eğer uçlar arasında değer farkı varsa, her iki kademedeki

değerler azar-azar açılarak ya da koyulaşarak geçiş sağlamalıdır. İki uç arasındaki fark renk farkı ya da biçim farkı olsa, yine aynı şekilde hareket edilir. O halde koramda hiç değişmeyen koşullar şunlardır:

İki uç arasındaki zıtlık,

Uçlar arasındaki muntazam bir kademelenme.

İki uç arasındaki zıtlık yalnız bir bakımdan değil, birçok bakımdan olabilir. Örneğin, iki ucun hem biçimi, hem ölçüsü farklı olabilir ya da iki uç arasında hem değer hem doku bakımından hatta hem değer, hem renk, hem de ölçü bakımından fark bulunabilir. Keza daha buna benzer başka ihtimaller söz konusu olabilir. İki uç arasındaki farklılık hangi bakımdan olursa olsun, daima iki uç arasında yer alan biçimler, bu farklılığı azaltacak tarzda ve diziyi bozmayacak şekilde düzenli kademeler halinde geçiş sağlamalıdır (Güngör, 1983: 90).

Tasarın oluşumunda koram meydana gelirken biçimlerin düzenleniş tarzlarına göre; eksensel koram, merkezselsel koram ve çevresel koram türleri kullanılmaktadır.

Eksensel koram: Biçimler bir eksen üzerinde dizilirler. Eksen, düz, eğri, zig zag vb. olabilir.

Merkezselsel koram: Biçimlerin dizilişlerinde bir merkez nokta oluşur (Çiçekler). Biçimler çevreden merkeze ya da merkezden çevreye doğru büyüyebilirler.

Çevresel Koram: Biçimler çevre üzerinde bir alanda basamaklar halinde dizilirler. Birden fazla koram grubu birlikte olabilir (www.fotografya.gen.tr, 2006).

4.5. Egemenlik

Bir tasarımda kararlı bir dengenin bulunması için, bu tasarım değişik kısımlarının görsel algılamada oluşturdukları kuvvetli ve zayıf enerji bölgeleri arasında geçen mücadelenin bu bölgelerden bazılarının üstünlüğü ile sonuçlanması gerekir. Bu sırada diğer bölgelere diğer biçimlere yahut diğer gruplara karşı üstünlük kurabilen biçim ya da küme egemen sayılır. Bu egemenlik tasarımın bir bölgesi tarafından da ortaya konabilir.

Egemenliğin en çabuk anlaşılabilir ve en çok kullanılan şekli ölçü egemenliğidir. Egemenlik sadece ölçü bakımından değil aynı zamanda değer, doku, renk ve benzeri

bakımlardan olabilir. Keza biçimler arasında kurulan bağlantıların diğer biçimler üzerinde oluşturdukları üstünlüklerle egemenlik kurulabilir.

Renkli düzenlemelerde de durum aynıdır. Bu türlü düzenlemelerde sıcak ve soğuk renk gruplarından herhangi birinin üstünlüğü esas alınarak egemenlik sağlanmalıdır. Eğer sıcak renkler egemen olarak kabul edilirse soğuk renkler görüş alanı içinde sıcak renklerden daha az bir yüzey kaplamalıdır. İster ölçü, ister doku, isterse değer ya da renk bakımından olsun, her türlü egemenlikte bir zıtlık bulunur. Böylece biçim ya da biçimler grubu diğerine hâkim olabilir ve onu baskısı altında tutabilir (Güngör, 1983: 96).

4.6. Denge

Bir sanat yapıtını oluşturan elemanların, bütün içindeki kompozisyon düzenini bozmayacak şekilde dağılışı demektir. Dengesiz bir kompozisyon rastlantısal, geçici ve bu nedenle olumsuz görünür.

Bir düzenlemeye giren nesnelerin renkleri, değerleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçüleri birbirleriyle kıyaslama konusu olur. Aynı şekilde bir düzenlemedeki fikirler ve nesnelerin önem dereceleri de bu kıyaslama konusu içine girer. Böylece tasar öğeleri birbirleriyle ortaya koydukları değerler bakımından tartıldıklarında genel bir denge hissedilmeli, herhangi bir biçim ya da grup ağır basarak tasarım ağırlık merkezini kendi tarafına kaydırmamalıdır. Bazı nesneler düzenlemelerde daha önemli bir şekilde ve ağırlık merkezini kendi tarafına çekecek güçte olmalı ve bu mücadelenin sonunda yine ağırlık merkezi alanın ortaya yakın bir yerinde kalabilmelidir (Güngör, 1983: 96).

Biçimlerdeki yön ya da ışık-gölge elemanlarının dengede büyük payı vardır. Örneğin; bir biçim koyulaştıkça denge içerisindeki sözü etkinleşir, ağırlığı artar. Biçimin rengi güçlendikçe (etrafına oranla) daha dikkat çekici olur. Bir kompozisyon düzeninde çeşitli yönlerde gelişen çok sayıda eleman bulunabilir. Yön ve kuvvet grupları kompozisyon içinde tuttukları yere, yaygınlıklarına, renklerine ve formun genel yapısına bağlıdır. Bütün bu faktörlerden ortaya çıkan kuvvet grupları kompozisyon içinde birbirlerini karşılıklı dengeleyebilirler. Bu denli araştırmalarla kompozisyonda ölçülü bir gerilim yaratılır (İşingör ve diğ. , 1986: 14) .

Yine, modern sanatta, Mondrian yatay ve dikeyin dengeli kullanımı ile mutlak, sağlam, soyut bir yapı elde etmiştir. Mondrian kendi resimsel çabalarını şu şekilde ifade eder: "Ben giderek artan bir biçimde bütün eğik çizgileri resmimin dışında bıraktım, ta ki yapıtım sonunda yalnızca, her biri ötekinden ayrı ve yalıtılmış harçlar oluşturan düşey ve yatay çizgilerden ibaret oluncaya kadar... Düşey ve yatay iki karşıt gücün ifadesidir; karşıtların bu dengesi varlığını her yerde sürdürür ve her şeye hükmeder" (Gergedan, 1998: 95).

4.7. Birlik

Kusursuz bir sanat eserinde bütün elemanlar birbirine bağlıdır, birleşerek bir bütünlük kurarlar.

Parça ve bütün ilişkisi sorunu başlı başına çözümlenmesi gereken bir konu teşkil eder. Bir sanat eseri bu bakımdan ya eş zamanlı (simültan) bir düzen birliğini kapsar, ya da sürekli (successif) bir düzen birliğine bağlanır. Eşzamanlılık ve kapalı bir birimin güzelliğini meydana getirme amacı daha çok Batı sanatında bulunur. Sonsuza doğru genişleyen değerleri ise Doğu ve İslam sanatlarında belirgindir. Bu iki yolu aynı eser içinde toplayan düzen eğilimlerinden de bahsetmek gerekir.

Bütünlük ister sürekli, ister eş zamanlı olsun, geometrik orantı onun biçimsel olgunluğunu gösterir. Altın kesim olarak bilinen geometrik orantı, biçim mükemmelliğinin anahtarı olarak yüzyıllar boyunca denenmiş ve yalnız sanatta değil doğadaki nesnelere ve insan bedeninde de sınırlanmıştır. Altın kesim orantısı sınırlanmış bir doğrunun belli bir noktada kesilmesi ilkesine dayanır. Bu kesimde doğrunun küçük kısmının büyük kısmına oranı, büyük kısmının bütüne oranına eşittir. Bu orantı kesin bir orantı olmadığı akıl dışı görüldüğü için mistik yorumlara imkân vermiştir.

Altın kesimden başka geometrik orantılarda sanat eserlerinde geçerli olurlar. Ancak bu orantıların bir sanat eseri içinde kusursuz gerçekleştirilmeleri bir cansızlık da yaratabilir. Bu yüzden kasti bozmalar eseri çok defa çekici bir hayatiyete kavuşturur (Tansuğ, 1988: 48).

Bir düzenlemede çeşitli öğelerin bir araya gelerek dengeli bir bütün oluşturmalarıdır. Birbirine zıt olan öğeler bile birlik oluştururken bir uyum ve düzen içinde olmalıdır.

(İnsan vücudu örneği; organların uyum içinde çalışması gibi). Birliğin oluşması için önce denge gerekir. Dengesiz birlik olmaz. Birliğe üç yoldan gidilebilir.

—Uygunluk yoluyla

— Egemenlik ve değişkenlik yoluyla

— Zıtlık yoluyla

Bu üç yoldan en iyi sonuç vereni egemenlik ve değişkenlik yoludur. Bu, her iki görüşün birlikte kullanımınıdır.

Gerçekleştirilecek düzenlemenin özelliğine uygun olarak seçim yapılır ve birlik sağlanır. Birliğe uygunluk yolundan gidilirse ek olarak zıtlık kullanılmalı, zıtlık yolundan gidilirse ek olarak uygunluk kullanılmalıdır ki denge ve birlik sağlanabilsin. Konunun özelliğine ve yaratılmak istenen etkiye göre gereken yol seçilir (www.fotoğrafya.gen.tr, 2006).

BÖLÜM 5: FİGÜR VE MEKÂN KAVRAMLARININ RESİM SANATI İÇİNDEKİ YERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Resim yüzeyinde mekân kavramının oluşumunu etkileyen iki önemli faktör vardır ki, bunlardan birisi sanatçının ruhsal yapısı, diğeri de içinde bulunduğu toplumun estetik değerleri ve beğenileridir.

Sanatçının temel tavrı daha gençlik yıllarında belirlendiği için, yaratma yönteminde özgür bir seçimden söz edilemez. Bu durum en belirgin biçimde sanatçının tuval üzerinde yarattığı mekânda ortaya çıkar. Böylece resimde mekân, sanatçının kişiliği ile yakından ilintili bir özelliği açığa vurmaktadır. Diğer yandan belli bir döneme özgü estetik kaygılarında mekânı etkilediği görülür. Bu durumda mekânın yaratılması, sanatçıyı içinde bulunduğu zamanla hesaplaşma zorunda bırakan bir sorun olup çıkar. Tıpkı 1500’lü yılların resim sanatında olduğu gibi, ressam perspektife egemen olmuştur ve bundan yola çıkan Leonardo, resmin niteliği için şaşmaz bir ölçüt ortaya koymaktadır. Ancak mekân, değişik bir açıdan olmakla beraber, günümüz resmi içinde ölçü niteliğini korumaktadır (Seckel, 1982: 36).

İnsanlığın Eski taş çağlarından bu yana eserleri ile çizdiği grafik izlendiğinde, küçük avcı topluluklarından köylere, köylerden site hayatına, site hayatından kent devletlerine ve daha sonraları, imparatorluklar ile diğer çeşitli devlet yönetimlerine varılır. Toplumun yapı ve kültürünü oluşturan sonsuz faktörlerin kışkırttığı sanatçının eseri, dolayısıyla toplum-sanatçı ikilisinin ortak malı olur. Ancak eser, sanatçıdan çok toplum malı olarak kabul edilir. Bu nedenle sanatçıları, çeşitli kavim ve milletlerin adına göre sıralıyoruz. Bu açıdan bakma, sanat eserinin kişisel bir fantezi olduğu görüşünü de reddeder. Bu yüzden sanat eseri, toplumsal yapıyı ve düşüncesini yansıttığı oranda, sanatçı kişiliğini ve fantezisini de ortaya koymaktadır.

Çağların dünya görüşleri, aynı zamanda estetik görüşleri de yansıtır. Sanat eserinin bir dünya görüşü ürünü olduğu kabul edilirse, Mısır mimarisinin neden bir Yunan mimarisinden farklı olduğu anlaşılır. Yine aynı şekilde, Hıristiyan ve İslam toplumlarının neden ayrı birer dünya görüşünü yansıtan sanat eserine ihtiyaç duydukları da ortaya çıkar. Bu bakımdan biz, devlet yapısının ve inançların, sanat eserinde payları olduğunu anlıyoruz.

Toplum kültürünün sanatçı için ne denli itici bir güç olduğunu biliyoruz. Örneğin, insan toplulukları site haline gelmeden önce, sanatçının teknik yönden geliştiğine tanık olmuyoruz. Site, sanatçı kabiliyetleri, devamlı bu yönde çalışmaya sevk etmiş ve sonunda anıtsal sanatların ilk dönemi olan arkaik üsluplu eserlerin ortaya çıkmasında başlıca rolü oynamıştır.

İnsanlık tarihi, büyük bölümler halinde üç önemli kültür dönemine ayrılır. Bunlar, yağma kültürü, tarım kültürü ve bilimsel teknoloji kültürüdür. İnsanlar bu kültür aşamalarının birinden diğerine geçebilmek için, binlerce yıl çabalamak zorunda kalmışlar ve dolayısıyla büyük acılara sebep olmuştur. Örneğin yağma kültüründen tarım kültürüne geçiş, yalnız kişisel ıstıraplarla atlatılmamış, aynı zamanda insanoğluna çok zor gelen, toplumsal yapılanmanın da tamamen değişmesine neden olmuştur. Çünkü yağma kültürü içinde yaşayan insan, yiyeceğini doğada hazır olarak bulmaya alışmıştı. İşte bu hazıra alışmadan, kendi ürettiği ürün ile yaşama durumuna geçiş, yağma hayatının bütün gereklerini terk etmesini zorunlu yapmıştı. Primitif halk sanatlarının doğuşu, site ile birlikte anıtsal mimarinin ortaya çıkışı, sanat eserinde kompozisyon fikrinin idrak edilmesi, büyük dinlerin belirmesi hep tarımsal kültür döneminde insanlığın malı olacaktı.

Yağma kültüründen sitenin doğmasına kadar, geçen zaman içinde sanat eserlerinin üslubunda, anıtsal nitelikler olmadığından, bu dönemin eserlerine “Primitif Halk Sanatları” denir. Primitif halk sanatları, yarı tarımcı ve çobanlıkla geçinen toplumlarda gözleniyor. Bu sanatların diğer bir özelliği, devlet kuramamış aşiret topluluklarının sanatı olmasıdır.

Buzul Çağı'nın mağara içlerinde yapılmış olan hayvan resimleri, bu halklarda açık havadaki kayaların üzerine çizilmeye başlanmıştır. Ancak bu kez Buzul Çağı'ndaki gibi yalnız hayvan değil, insan resimlerinin yapılması da söz konusudur. Ayrıca bu resimler, Buzul Çağı'nın tek-tek yapılmış olan hayvan resimleri de değildir. İnsan ve hayvan, bir konu çerçevesinde bir arada resmedilmiştir. Yalnız konuya tahsis edilmiş belirli bir yüzey düşünülmemiş, konu herhangi bir yüzeyin, bir parçasına işlenmiştir. Buzul Çağı'nın hayvan resimlerini karakteri, hayvanın göz önünde teşekkül eden optik görüntüsünde idi. İşte bu optik görüntü, hayvan resimleri için aynı kalmakta, fakat insan, şematik ve çizgi halinde gösterilmekteydi. Yani insan resmi, hayvan resmi gibi

optik görüntünün gözdeki yansımaya göre değil, uzuvlarının idrak durumuna göre biçimlendiriliyordu. Demek ki insanın uzuvlarını idrak edip etmemesine göre, yapısal olarak uzuvların yan yana sıralandırılması söz konusu oluyordu. Mağara çağının birbirlerini kesen ve birbirleri üzerine resmedilmiş olan figürleri bu kez birbirini kesmeyen fakat birbirleri ile ilişkili olarak, bu konu çevresinde toplanıyorlardı. Cinsel uzuvların özellikle belirtilmesi, ilk kez primitif halklarda görülüyor. İnsan figürlerinin iç formları belirtilmiyor figürler bir gölge resim halinde gösteriliyor. İnsan başı önceleri gövde ve başa oranla, çok büyük resmediliyor. Sonraları ise başın oransız olarak büyüdüğü görülüyor. Bu dönem Buzul Çağı'ndan sonra ilk köylerin doğduğu sırada gözlemleniyor. Resimlerde av ve savaş sahneleri, hayvan sürüleri, dini danslar konu olarak ele alınıyor. Yer yer tek bir hayvanın da resmedildiği görülüyor (<http://Bornova.ege.edu.tr>, 2006).

Primitif halkların kabartma heykellerindeki figürlerin ayaklarının altında mekân çizgisi yoktur. Buda mekân kavramının henüz anlaşılmamış olmasının bir ifadesidir (Çavuşoğlu, 1999: 50).

Primitif halklar, devlet kurar kurmaz, siteler halinde yaşamaya başlıyorlar. İşte tuncun işlenmesi ve yazının keşfi de bu sıralara rastlıyor. Demek ki site ile tarih başlıyor. Böylece insanlığın yeni ihtiyaçları sanatta sanatsal nitelikli taş yapılara, heykellere biçim veriyor. Bu önemli oluşum sonucu, sanatta 'arkaik üslup' dediğimiz üslupta eserlerin doğması mümkün olmuştur. Arkaik üslup, anıtsal sanatların ilk aşaması olarak kabul edilir. Arkaik üslup özellikleri, her işi yapan köy insanı yerine, herkesin iş bölümü yüzünden ayrı bir meslek sahibi olduğu toplum ortamında oluşudur. Bu nedenle belli bir teknik yetkinlik, arkaik üsluplu eserin önemli bir isteği olarak belirmiştir. Ölçü birimlerinin tespiti de bu devrede görülür. Geometrik ve matematik ölçüler, yapıda geçerli olur. İş bölümü yüzünden sanatçı, kendi alanında yeterince çalışmış, sanat eserinin vasat el işinden farklarını anlamıştır. Daima kendi alanında çalıştığından, yeni gözlemlerini eskilerinin üstüne katmasını öğrenmiştir. Bu nedenlerle, arkaik üslupta çalışan bir sanatçının kişiliğinde, primitif halk sanatlarının sanatçısına oranla, çok farklı bir sanatçı kültürü doğmuştur. Arkaik resim sanatının özellikleri: Arkaik resim sanatı, arkaik rölyef biçimlendirmesinin özelliklerini taşır. Primitif halk sanatlarının resim anlayışı, arkaik resmin ilk döneminde aynen görülür. Yani, çeşitli olayların şematik

figürlerle ifade edilmesi devam eder. Figürlerde, vücut cepheden, baş ve ayaklar yandan gösterilir. Vücut normal ölçülerinde gerçeğe yakın olarak gösterilir. Kompozisyon içindeki figürler birbirlerini kesmezler. Yüzlerde kişisel ifade yoktur. Figürler belli kişileri temsil ederler. Figürlerin büyüklükleri toplumdaki mevki hiyerarşisine göre tespit edilir. Figür resimleri daima yazı ile yan-yana ve iç-içedir. Resimler, dinlerin ya da devlet şeklinin yapısına göre temsil edici ya da hikâye edici bir özellik taşır. Resimler süs niyeti ile yapılmazlar. Arkaik üsluplu resim, şematik, kaba ve katı biçimlerde dir. Bunlar, din ve devlet kurumlarındaki önemli kişilerin hayatlarını sembolik olarak yansıtır. Ya da o kişilerin bizzat kendisi olarak kabul edilirler.

Arkaik üslup niteliklerinin giderek klasik üsluba varması, toplum yapısında ve teknik buluşlarda önemli gelişmelerin yapılmasını gerektirir. Arkaik dönemde, yani tarımsal kültürlerin arkaik devresinde, sanatçının tamamen din ya da devlet adamının emrinde olduğunu görüyoruz. Klasik üslup ise sanatçıya farklı bir görev yükliyordu. Böylece ele alınan yapı dini değil, birinci planda saray ve devlet yapıları oluyor. Fakat devlet yapısında din kurumunun etkisi henüz çoktur. Böylece yeni bir sistem ve yeni bir dünya görüşünün ortaya çıktığı, eserlerin özelliklerinden anlaşılır. Eğitimden aile anlayışına, devlet kurumlarına, iş hayatına, devlet adamlarının yaşayış tarzlarına kadar her şey değişir (<http://Bornova.ege.edu.tr>, 2006).

Arkaik dönem rölyef figürler bir yüzey üzerine düzensiz fakat boş yer kalmayacak biçimde yerleştirilmektedir. Bu dönem kısa sürer daha sonra figürlerin bastığı yere bir çizgi konur. Bu çizgi de akla şunu getirir; insanoğlu çizgiyi mekân kavramının ilk biçimi olarak bu dönemde kullanmıştır (Çavuşoğlu, 1999: 51).

Klasik dönem resminde konu gene insandır. İnsan yapısı, doğa gözlemine göre biçimlendirilir, anatomi, doğru ve optik bir gözleme dayanır. Resimde insan, bir mekân içinde gösterilir. Resimlerde, tek ve üçlü figürler dikkati çeker. Piramidal kompozisyon, tablo resimlerinin biçimlendirilmesinde önemli bir düzen görüşü olur. Prafan konular, dini konuları ikinci plana iter. Kapalı kompozisyon dediğimiz, bütün figürlerin tablo içerisinde yer aldığı resim düzeni dikkatle uygulanır. Resimlerde, tek bir noktadan gelen ışık değil, tablonun her tarafını aydınlatan üniversal ışık önem kazanır. Yani ışık-gölge, vücutları ve mekânı şekillendirir. Işık-gölge, resim sanatının olgun klasik devresinde

yavaş yavaş ortaya çıkar. Vücut ve mekân, renk perspektifi ile değil, çizgi perspektifine göre hacimleştirilir. Yüzlerin ifadesi heykelde olduğu gibi iç duyguları yansıtmaz.

Arkaik resmin mantıki ve yüzeysel vücut biçimi, tamamen ortadan kaybolur. Klasik üslup döneminden sonra, sanat eserlerinde başka bir biçimlendirme tarzı görülür. Barok üslubu adı verilen bu dönemde krallıklar büyümüş, imparatorluk halini almıştır. Saray olanca haşmetiyle gelişmiştir. Kentler büyümüşdür. Sanatçı bu kez imparatorun saray konulan yanında, halk tabakasının hayatını da resmetmeye başlamıştır. Bu bakımdan ressam ya da heykeltçi, bir yanda saray mensuplarını konu edinirken, diğer yanda halkın içindeki önemsiz kişileri de tasvir etmeye başladığından, kişilere özgü doğal güzelliğin keşfedildiği görülür. Barok üsluplu eserler, imparatorluklar gibi çok karışık unsurların kompozisyonudur. Bir kere barok, son derece detaylı bir sanat niteliğini taşır. Bu detaylılık, mimari olsun, heykel ve resim olsun aynıdır. Yapılar bir süs ve azamet hastalığına tutulmuş gibidir (<http://Bornova.ege.edu.tr>, 2006).

Barok üsluplu resim sanatı kompozisyon bakımından klasik üsluplu resmin özellikleri bu devrede ortadan kalkmaya başlar. Kompozisyon dağınık. Piramidal ya da üçlü kompozisyon yerini dağınık, diyagonal düzenlere bırakır. Kapalı kompozisyonun yerini açık kompozisyon alır. Resim yüzeyi, mimari yüzeyler gibi parçalanır, ayrıntılaşır. Vücut anatomisi küçük adalelere, damarlara kadar gösterilir. Dolayısıyla sağlam duruşlu, klasik vücut kuruluşu dağınık ve yerini adeta bir adale yığını alır.

Klasik üslubun durgun yüz ifadesi, yerini hisli, ıstıraplı ve neşeli tavırlara terk eder. Duruk yüzler ve sade vücut hareketleri yerlerini teatral denilen mübalağalı, hissi duruşlara, yüzlere, mimiklere, el, kol ve vücut hareketlerine bırakır. Figürler, adeta tiyatro sahnesindeymişçesine pozlar takınırlar. Sahte hareketli bir figür topluluğu, süslü saray, ev ve kır atmosferi içinde kompoze edilir. Lüks, süs, tantana, ipekli kumaşlar, boya, peruka, dans gibi dünyevi yaşamın fantezi züppeliği, resimlerin konusu olur. Hayvani arzuların hüküm sürdüğü sahneler ortaya çıkar. Günlük ve anlık janr resimleri ilk kez itibar görür. Manzara resmi, resim sanatında müstakil olarak kendini ilk kez göstermeye başlar. Bu manzara ifadesi, klasik üsluplu resimlerde görülen hayali ve itibari manzaralara hiç benzemez. Bunlar doğa karşısında etüt edilmiş, figüre fon olmayan, müstakil açık hava resimleridir. Resimdeki hacim ifadesi ışık-gölge ile elde edilir. Klasik resmin üniversal ışık anlayışı ortadan kalkar. Mevzi, tek noktadan gelen

ışık biçimlendirme de esas olur. Klasik resimde görülmeyen etin ten rengi, ifade edilmeye başlanır. Şehvani duyguları belirten resimler ortaya çıkar. Hikâye etme düşüncesi ile kompozisyonlar düzenlenir. Barok'un son aşaması olan rokoko ile üslup gelişimi, süsleyici ve sahteci bir resim anlayışı içinde kendini tüketir.

Tarımsal kültürlerin sanat üslupları, bu özellikler ile binlerce yıl devam eder durur. Ama sonunda tarım kültürü ve ekonomisi, yerini başka bir dünya görüşüne, başka bir kültür ve ekonomiye bırakır. Öyle ki, XIX. yüzyılın başından itibaren Parlamenter - Bilimsel Teknoloji çağı diye yeni bir çağ başlar. Artık tarımsal kültürün bütün değerleri iflas eder. Önce saray, sonra din ve kısa zamanda tarımsal kültürle ilgili bütün kurumlar değişir. Askeri taktiklerden aileye ve milli eğitime kadar her şey yerini yeni kurulan dünyaya göre ayarlar. Bu yeni oluşum, insanlığın büyük ölçüde çarpıştığı, birbirini yediği yeni bir dönemi hazırlar. Bilimsel araştırmalar, teknoloji ve parlamenter düzen, sanatçıyı da yeni bir ortam içinde bırakır. Sanatçı artık ona görev veren sarayı yanında bulamaz ve yalnız kalır. Böylece sanat ilk kez, din kurumlan ve saray dışında sanatçının kendi kişisel görüşlerini yansıtır. Bu yüzdendir ki, biz XIX. yüzyılın başından itibaren kişisel görüşlerin kaynaştığı bir akımlar devrinin açıldığını görüyoruz. Bilimsel Teknoloji Çağı'nın tarımsal kültürlerden ayrı, yeni bir arkaik, klasik ve barok sanatı ortaya çıkar (<http://Bornova.ege.edu.tr>, 2006).

Geçmişteki sanat yapıtlarına baktığımız zaman, elemanların belli prensipler çerçevesinde oluşturulmuş olduğunu görüyoruz. Bu prensipler, gerek sezgisel; gerekse akılcı ve kavramsal olarak belli bir mekân kurgusu ve önerisi içinde oluştuğunu izliyoruz. Elemanların bir araya gelip bir bütün oluşturmasında, belli uyum kurallarının, ritmik ilişkilerin, yer yer zıtlıklar ve karşıtlıklar içinde bu elemanları örgütlenmesi bir "sanat" niteliği kazanması için kaçınılmaz bir zorunluluktur. Her uygarlık bu sanat prensiplerine belli estetik katkılarda bulunmuştur. Matematiksel orantılar ve kalıplar, yeni prensiplerin ortaya çıkmasına ayrıca neden olmuştur. Bu prensipler, bir veya birkaç, giderek belli tarihsel kesit ve çağlarda, belli toplumsal gelişmeler sonucu bir araya gelerek, bir üst düzeyde, estetik kural ve repertuarlar oluşturmuşlardır.

Eski çağlarda figür oldukça şematik ve geometrik bir yaklaşımla ele alınmış, özellikle insan figüründe genel olarak ya cepheden ya da profilden ve durağan olarak verilmiştir. Vücudun cepheden baş ve ayaklarında profilden verildiği örneklerde oldukça fazladır.

Yüzeysel mekân oluşumları, iki boyutluluk, asırlarca insanlığın tüm resimsel faaliyetlerinde aşamadıkları önemli bir sorun olarak kalmıştır. Ancak geriye dönüp baktığımızda tarihsel süreç içerisinde yine de yoğun resimsel faaliyetleri olan uygarlıklarla karşılaşıyoruz. Bunların en önemlileri olarak Mısır'dan bahsedebiliriz.

Mısır'ın dışında hiç bir uygarlık anıtlar yapabilmek için bu denli büyük bir işin altına giremezdi. Buradan Mısır uygarlığının diğer uygarlıklardan daha farklı olan inanç sisteminin önemini anlayabiliriz. Kral, halk üzerinde egemenliği olan, tanrısal bir varlık idi. Bu dünyadan ayrıldığı zaman yanlarından geldiği tanrıların arasına dönecekti. Burada piramitlerin kralı gökyüzüne daha kolay çıkarmak gibi bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Ancak piramitlerin esas görevi kralın kutsal bedenini korumaktı. Ruh öbür dünyada yaşayacaksa bedenine de ihtiyacı olacaktı. Bunun için kralın ölü bedeni özenle mumyalanıyor ve piramit içinde boş bir odaya konuluyordu. Odanın duvarları ise krala yolculuğunda yardım edecek resimler ile süsleniyordu. Kralın sadece bedenini korumak yeterli değildi, fiziksel olarak görünüşünün korunması da gerekiyordu. Varlığını sonsuza kadar sürdürebilmesi için bu gerekiyordu. Bunun için heykeltıraşlar granitten kralın büstlerini yapıyorlardı. Ruhun bunun içinde korunacağını düşünüyorlardı. Bu büstler gömütte kimsenin göremeyeceği yere konuluyordu. Gerek ölü odasının duvarlarına yapılan resimler ve gerekse ölünün portresi süslemeyi aşan bir nitelik taşıyordu. Onlar haz kaynağı olarak ta düşünülmemişti; tek görevleri yaşamı korumaktı. Sanatçı da bu eserleri üretirken güzellik duygusu ile imgeleştirme amacı ile hareket etmektedir. Bu nedenle sanatçı rasgele seçilmiş bir görüş açısından doğaya öykünmüyor, resmedilmesi gereken her şeyin kesin bir açıklıkla ifadesini bulmasına yarayan katı kurallara uyarak eserini oluşturuyordu (Korkmaz, 1997: 1).

Resim üretimlerinde de sanatçılar yine belli kurallar doğrultusunda eserlerini oluşturuyorlardı. Nesnelere gördükleri gibi değil, bildikleri gibi çiziyorlardı. Aynı yaklaşım figür için de geçerliydi. Baş yandan daha iyi algılandığı için yandan, göz ise belleğe karşıdan yerleştiği için, yandan çizilen başa karşıdan görünen bir göz yerleştiriliyordu. Vücudun üst bölümünü, omuzları ve göğsü karşıdan göstermek daha etkiliydi. Böylece kol bağlantıları daha güzel görünüyordu. Kol ve bacaklar ise yandan daha belirginleşir, ayakların ikisi de yandan ve içten yansıtılıyordu.

Ancak Mısırlı sanatçıların figürü böyle görmediğini, sadece bir kuralı uyguladıklarını bilmemiz gerekiyor. Böylece Mısırlılar resme yeni bir mekân önerisi sokmuşlardır. Nesnelere hakkında daha önemli noktaları yakalayabilmek için ön ve yan görünüşler iç-içe düşünülmüştür. Bu da dik izdüşümü perspektifin bir ileri adımı olarak kabul edilebilir (Korkmaz,1997: 2).

Sanat tarihi incelerken dinsel inançları ne denli göz önüne almamız gerektiğinin önemli ispatlarından birini de Mısır uygarlığı oluşturuyor (Gombrich, 1992: 35).

İ.Ö. 5. yüzyılda, Yunan sanatının klasik döneminde ilk kez figürün bir bacağı dizden hafifçe kırılarak arkaya atılmış ve yük yalnızca bir ayağın üzerine bindirilmiştir. “Konrapost” adı verilen bu duruşla figür bir anlamda simetriden uzaklaşmaya ve hareket kazanmaya başlamıştır. Eski çağlarda insanı betimlemeden çok, bir tanrıyı ya da kutsal kişiyi simgeler. Çoğu kez dinsel bir amacı vardır. Dolayısıyla belli bir idealizasyonu içerir. İdealizasyonun ilk uygulamalarında vücudun bir bölümü ya da bir organ, olduğundan daha büyük ya da daha fazla sayıda verilmiştir. Örneğin: Efes’teki “Artemis” heykelinin bereketi simgeleyen memeleri, Hindistan’daki çok kollu kutsal figürler ve Bizans sanatındaki “ruhun pencereleri” olarak nitelenen iri ve sabit bakışlı gözler bu tür bir idealizasyonun örnekleridir.

Yunan sanatında görülen bir başka idealizasyon eğilimi de, bu tür bireysel özellikleri matematiksel oranlarla ifade edilen bir ideal figür yaratmaktır. Polyleitos’tan Piero della Francesca’ye (15. yy) değin Pythagoras’ın ortaya koyduğu matematiksel kurallarından yola çıkan bütün sanatçılar bu doğrultuda çalıştı ve figür, makrokosmosu yansıtan bir mikrokosmosa dönüşerek, her şeyden önce bir simge durumuna geldi. Yunanlılar bu yolla bir yandan insanı kutsallaştırırken, kutsal imgeyi de insanlaştırdılar. Bu dönemde ve onu izleyen Roma Döneminde insanla Tanrı farkının neredeyse yok olduğu figürler yapıldı. Roma imparatorluğunun son dönemlerinde Hristiyanlığın güç kazanmaya başlamasıyla tinsellik yeniden ağırlık kazandı ve insani değerlerden ayrılmaya başladı. Önce aşırı bir klasikçilik, ardından da aşırı bir stilizasyon eğilimi baş gösterdi. Doğadan uzaklaşma ve kutsal imgenin vurgulanması önem kazandı. Bu dönemde Hristiyanlığa ilişkin temalar Hz. İsa ve başka dinsel figürler aracılığıyla anlatıldı.

Yunan sanatında üç boyutlu betimlenen figür Bizans sanatında yüzeyselleştirilerek gerçek vücut çağrışımları yok edildi ve yalnızca görünümlere dönüşerek bir tapınma

aracı oldu. Figürü bir ayaklık üstüne yerleştirerek yüceltmek, gerçek insan boyutlarından büyük işlemek, grup içinde önemli olanı öbürlerinden daha büyük betimlemek ya da fildişi ve altın gibi değerli malzemelerden yapmak da farklı idealizasyon eğilimlerinin yansımasıdır. Eski çağlarda figür çoğu kez mimarlıkla bütünleşmişti. Yapı cephelerindeki kabartmalarda ve iç mekânlardaki duvar resimlerinde betimlenmiş, yer yerde mimari bir öge olmuştu. İnsan başı biçimindeki sütun başlıkları bu tür kullanımın tipik örnekleridir.

Klasik dönemde Yunanlı sanatçılar figüre hareketlilik kazandırırken bir yandan da hareket halindeki vücudun kas yapısını incelemeye başladılar. Parthenon frizleri gibi savaş sahnelerinde Myron'un "Diskobolos" ve Polykleitos'un "Diadumenos" gibi atlet figürlerinde görülen hareket ögesi Helenistik dönemde en üst noktaya ulaştı. Bu dönemde figür abartılı burkulmalarla neredeyse Barok bir nitelik kazandı (Yılmaz, 1996: 2).

Daha sonra bahsedebileceğimiz önemli bir nokta da yeni bir din ve sanata ve yeni bir yaklaşım olarak Hıristiyanlığın kendini hissettirmeye başlamasıdır. Yani dinin sanatçıları da içine almasından sonra Yunan gelenekleri birer çıkış noktası gibi kullanılarak bir anlamda propaganda içerikli resimler yapıldı. Hıristiyan sanatçılarına göre resim sanatı farklı, kendi kendine estetik değer sahibi olan bir şey değil, insanlara doğru yolu ve dinsel sahneleri göstermeye yarayan bir araçtı. Resim sanatının temel görevinin dine hizmet olduğuna inanıyorlardı. Dinin büyük bir toplumsal gerçek olduğu o dönemde de ispatlandı ve Hıristiyanlık Roma İmparatorluğunu ikiye böldü. Bundan sonra yeni dini kabul eden Doğu Roma İmparatorluğu, Hıristiyanlığa hizmet için büyük yapıtlar üretmeye başladı. Daha sonra Bizanslı sanatçıları görüyoruz, onlar, artık resim sanatı ile ilgili bilgilerini gerçeklerle karşılaştırmaya başlamışlardı. Figür ve mekân resimlerinde yeni yöntemler geliştirmeye çalışıyorlardı.

Bu sırada doğuda Müslümanlık ortaya çıkmış, etki alanını hızla genişletiyordu. Hemen tüm dinler gibi Müslümanlık da başlarda sanata karşı özellikle imgelere karşı sert bir tutum izlemiştir. Bunun sonucunda figür resimlerine giremeyen sanatçılar, tüm yaratıcılıklarını biçim, motif ve süslemelere verdiler. Bir süre sonra doğan yeni mezheplerin rahat ortamında sanatçılar, bazı dinsel kitapları resimlemeye başladı. Figür çalışamayan sanatçılar tüm yaratıcılıklarını minyatürlerde yansıtmışlardır. Bu arada

gerçeklik yanılması için, herhangi bir çaba içerisinde girmemişlerdir. Mekânlarda derinlik etkisi olmadığı gibi, figürlerde herhangi bir anatomik betimleme yoktur. Doğal nesnelere yaklaşmışlar, ancak onları oldukları gibi değil stilize ederek, soyuta yakın biçimlendirmişlerdir. Yalnız İslam sanatının soyuta yaklaşmasıyla modern sanatın soyut tanımı farklıdır. Modern sanatta soyuta yönelik doğa karşıtı görünür ve doğanın reddedilmesi biçiminde gelişir. İslam ise bir sentez ile uzun süreli kendine ait bir yol çizmiştir.

Asya'ya baktığımız zaman, yüzyıllar boyunca öğeleri kendi içerisinde eritebilecek kadar güçlü ve kapalı bir Çin İmparatorluğu görüyoruz. Doğuda dine inanan sanatçılar dinlerin katkısı ile su, dağ, ağaç gibi bazen de bir kaya parçası gibi önemsiz görünen şeylerin resimlerini yapmaya başladılar. Bunun temelinde birazda dinsel bir öğretiyi yaymak düşüncesi vardı. Manzara resimlerinde saklı olan amaç budur. Çinli ressamlar nesnelere arasındaki oran ilişkilerini dikkate alarak simetrik bir kalıp içerisinde yerleştirmeden, denge oluşturmaya çalışmışlar, çizgilerde eğrileri ve yumuşak kıvrımları yeğ tutarak, resimlerini katılıktan kurtarıp, belli bir canlılık yakalamışlardır. Kimi resimlerde flulaşan görüntüler arasında netleşen nesnelere, yumuşak tonları ile kimi resimlerde ise çizgi ve biçim bindirmeleri ile belli bir mekân elde ettikleri görülür.

Doğuda bunlar yapılırken, Avrupa'da ise Hıristiyanlığın ilk dönemlerinden sonra oldukça tutucu bir dönem başladığını görüyoruz. Fakat bu karanlık dönemde 13.yüzyıl'a kadar devam edecektir. Bu yüzyılda İtalyan heykeltıraşları yeniden Yunan sanatına ilgi duyarak onu incelemeye başladılar. Ressamlar ise, yanlış örnek üzerinde durduklarından hala yenilikçi hareketlenmeler içine giremiyorlardı. Ancak yenilikleri onlarda zamanla kavrayacak ve küçük değişiklikleri bırakarak, resim sanatında köklü devrimler yapacaklardır. Bunun için gerekli olan bütün ipuçları Bizans sanatının içindeydi. Bizans sanatı, bütün durağanlığına rağmen Helenistik Sanatın ruhunu kendi içerisinde koruyor ve yaşatıyordu (Korkmaz, 1997: 3).

Bu dönemin ünlü ressamlarından Giotto Di Bondone'in (1266/67–1337) yapıtlarında, Floransa okulunun özünü yansıtan akılcılığın ve soyluluğun dengesi görülmektedir.''Giotto ile yeni bir bölüm başlatılması gelenektendir'' (Gombrich, 1992: 150).

Resim sanatında Giotto ile yeni bir dönemin başladığını, tüm sanat tarihçileri kabul

etmiştir. İtalyanlar bu büyük sanatçının resimleri ile yeni bir dönemin başladığına inanmışlardı ve bu inanış bir gerçektir. Ancak şu noktayı da unutmamak gerekiyor ki; Giotto, yöntemlerden çoğunu Bizanslı ustalara ve amaçlarını ise, kuzeyli heykeltıraşlardan çıkarmıştır. Onun en önemli yapıtları duvar resimleri ve freskolardır. Giotto, Padona'daki küçük bir kilisenin duvarlarını, Meryem ve İsa'nın yaşam resimleri ile donattı. Bu çalışmalarındaki figürlerinde, Giotto rakursiler ve gölgeler kullanmış, modülasyona girmiştir. Böylece resim sanatında hacim ilk kez bu denli ön plana çıkmış uluyordu (Korkmaz, 1997: 4).

Gerçek anlamıyla resimde mekân yaratmaya yönelik ilk çabalarla Antik Çağ'da karşılaşılmaktadır. Mekân sorunuyla hemen hemen hiç ilgilenmeyen vazo resmi dışında Eski Yunan resim sanatı konusundaki bilginin yok denecek derecede az olmasına karşın, Roma'dan duvar ve Mozaik resmi biçiminde azımsanmayacak sayıda örnek kalmıştır. Çoğu örnekte doğalcı bir eğilim göze çarpar. Betiler artık nasıl bir çevre içinde gözlemlenmişse, o çevre içinde betimlenmeye çalışılır. Resimsel mekân ya da resimde mekân sorununu ortaçağda yeniden gündemden kalkmıştır. Bu yalnız batı için değil, doğu dünyası için de geçerlidir. Bizans ve İslam sanatlarıyla, Romanesk ve Gotik dönemler, üslup açısından birbirlerinden ne denli farklılaşırlarsa farklılaşırlar, her zaman resmettikleri betileri gerçekte içinde konumlandıkları mekândan yalıtıp “yeniden üretmeye” yönelmişlerdir. Yani, betilerin resim düzlemi üstündeki konumları gerçekteki konumlarıyla çakışmaz. Boyutları bile, çoğunlukla hiyerarşik ya da ikonografik önemlerine göre belirlenir (Eczacıbaşı, 1998: 1195).

Giotto düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılsaması yaratma becerisine ulaşmıştı. Giotto'nun bu yeni yaklaşımında mekan volüm karşıtıdır. İlk kez onun resimlerinde yalnızca resim konusunu oluşturan betiler değil, konunun içinde gerçekleştiği çevrede gerçekçi biçimde betimlenmiştir. Artık bir bakış noktası vardır ve betilerin ne kadar ayrıntılı işleneceğine ve boyutlarına bu bakış noktasıyla resmedilen mekân içindeki yerlerine göre karar verilmektedir. Buda yalnızca objeler ve bunları taşıyan bir fondan oluşan resim yapıtının yerine, betiler ve onları içeren mekândan oluşan resim yapıtının ortaya çıkışı anlamına gelmektedir (Şengül, 2003: 93).

Böylelikle 14. yüzyıl'a gelmiş oluyoruz. Bu yüzyılın sanatçıları da tüm yeniliklere katkı sağlama çabasında idiler. Direk doğayı gözlemlemek onlar için yeterli değildi, onlar

insan vücudunu tanımada yeni yollar arıyorlardı. İşte bu ilgi ve araştırmalarda Ortaçağ sanatının sonuna nokta koyuyordu. Bu Rönesans adını verdiğimiz döneme ilk adımların atılması anlamına da geliyordu. Rönesans, yeniden doğuş ve keşif ruhu demektir. Bu ruhun ortaya çıkmasında en önemli sanatçı ise Filippo Brunelleschi idi. O perspektif yasalarını ortaya koymuş, o yasalara dayanarak resim sanatının ilk ürünlerini ise Masaccio üremiştir. Masaccio, mekânı bir mimari eleman olmaktan kurtarıp onu resim sanatının bir destek noktası haline getirmiştir. Kendisi de resimlerinde figürlerini bu yeni mekân içinde orantıları doğru bir biçimde yerleştirmiştir. Figürleri son derece gerçekçi bir yanılısama taşımaktadır. Masaccio'nun en önemli başarısı mekânda yenilik sağlaması onu en çok etkileyen sanatçı ise Giotto olmuştur.

Masaccio'nun resimlerinde ince zarafet yerine, kütleli ve ağırbaşlı figürler, özgür ve akılcı eğriler yerine, köşeli ve sağlam biçimler hâkimdir. Böylece figürlerde yalınlık ve aynı zamanda da anıtsallık oluşur. Perspektif olgusunun yarattığı mekân içerisine oturtulan figürler, sanatçının anatomi yönünden de güçlü bir desen anlayışına sahip olduğunu gösterir.

Artık resim düzlemi, perspektif yasalarına göre bilimsel yöntemin kesinlik, doğruluk ve güvenilirliğin de derinliğine kurabilir, düzlem üzerinde içeri doğru büyük göçmeler yaratabilir, delikler açabilirdi. Masaccio 27 yıllık kısa hayatında, önce altın zeminli tuvaler üzerine ince figürler yaptı. Ancak kısa zamanda kendini geliştirerek, hayatının son üç yılına sığdırdığı ve kendisinin en önemli eserleri olan Roma'daki freskolarını yapmıştır. Bizans'taki kademeli doğa anlatımını bir kenara bırakarak, geçişleri daha yumuşatmıştır. Ayrıca Masaccio figürlerinde serbest hareketin doğal iradesini de yakalamıştır. Modaya uygun elbiselerin kıvrımları ilk olarak onun resimlerinde sevilmiştir. Böylece İtalyan resminde görülen insan ve eşya kişiliği yanında dünyevi mekânın yakalanması da başarılıdır.

Kuzeyli sanatçılar içinde ise Brunelleschi'nin yaptığını başaran, bir heykeltçi değil bir ressam olmuştur. Bu ressam sanatın gotik gelenek ile olan tüm bağlarını koparan Jan Van Eyck'dir. Yalnız onu güneyin sanatçılarından ayıran çok önemli bir nokta şu ki; o da onun mekân oluştururken perspektiften yararlanmayıp tüm ayrıntıları bıkip usanmadan işleyerek çalışmasıdır. Onun bu tüm detayları yakalamaya yönelik çabası malzeme ve teknik araştırmalar yapmasını zorunlu kıldı. Eski yöntemler ile ince ince

çalışması pek mümkün değildi. Bu yüzden kendi tekniğine daha uygun olan yağlı boya tekniğini geliştirdi. Onun mekân oluşumları, nesnelerin form ve doku farklılıklarının çok iyi işlenmesi ile sağlanıyordu. 15. yüzyıl'ın sonu ve başı ile birlikte İtalya'da resim sanatı çok parlak dönem yaşıyordu. Bu dönemin önemli sanatçıları ise Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Tziano'dur (Korkmaz, 1997: 5).

Rönesans'ın olgunluk döneminde klasik yaklaşım doğrultusunda önemini yüzyıllarca kaybetmeyen Leonardo yetişir.

Ondaki güzellik anlayışı, zarafet ve yeteneğin herkesin üzerinde olduğuna inanılıyordu. Onun Tüm Avrupa'da ünlü olmasını sağlayan eser ise "Son Akşam Yemeği" konulu eseridir. 1495 -1498 yılları arasında Milano'da Sta'Maria delle Grazie kilisesine yaptığı bu eser klasik dönemin en önemli eseri olarak kabul edilmiştir. Yatay uzunluğuna bir pano olarak değerlendirilen eserde, İsa, tablonun tam merkezine ve kaçış noktasının bulunduğu yere oturtulmuştur. Konu İsa'nın "İçinizden biri bana ihanet edecek" sözünün resimlenmesidir. Bu sözden sonra havariler birbirlerinin yüzlerine bakmakta ve tartışmaktadır. Figürlerin bu hareketliliğine karşılık İsa sakın iki elini masanın üzerine uzatmış olarak gösterilir (Korkmaz, 1997: 5).

Resimdeki mekân kurgusu yemekhanenin duvarlarının devamıymış gibi tasarlanması ise, dönemin mekân kavrayışında önemli bir yeniliktir. Gerçek mekânın resimde de sürdüğü yanılması yaratılmıştır. Mimari yapı unsurlarının dikkat çekici perspektif kurallara bağımlı düzenlemesiyle var edilen "iç mekân" giderek Leonardo ve dönemi ressamı kısıtlayıcı olmaktadır. Bu nedendir ki; Leonardo figürlerini mimari yapıdan arınmış geniş ufuklu, derinlikli ve net olmayan bir görünüm önünde çizme yoluna gitmiştir (Sürüm, 2001: 8).

Leonardo'nun dönemindeki bir başka yenilik ise mekânın ışık unsurunu kazanmasıdır. Leonardo bir hareketi karşı bir hareketle dengelediği gibi, ışıklı görünecek yeri, gölge bir yerin yanına getirmektedir. Böylece XV. yüzyılın değerlendirilmediği bir ışık unsurunun, cehreleri, elleri, vücutları buğulu bir gölge içinde aydınlattığı görülür. Tatlı gölgeler içine yerleştirilen yüzler Rönesans'ın bu dönemde kazandığı tatlı bir ışıkla aydınlanır.

Yine bir başka yenilik de gerçeğin gözlemidir. XV. yüzyıl sanatçısı gözünün altındaki

her şeyi tespit eder. Kısacası bir nesnenin bütün ayrıntılarının sanatçı tarafından yakalanması gereken unsurlardır. O dönemin sanatçıları kendilerini "doğanın bir hizmetkârı" gibi görüyorlardı. Oysa Leonardo "doğanın egemeni" olmak istiyordu.

Leonardo arka planda sonsuzluğa açılan manzaralarla sınırsız mekânı yakalamıştır. XV. yüzyıl'da tüm Avrupa'da portrelerin fonlarında, doğada gözlemlenmiş, panoramik, kır, kasaba, şehir görünüşleri saptanmıştır. Oysa Leonardo'nun gerek "Kutsal Anna" da ya da "Mona Lisa" da görülen arka fon resmi, herhangi bir yerden yapılmış doğa tasviri değildir (Korkmaz, 1997: 6).

Leonardo figürü çok iyi tanımaya çalışmış bunun içinde kendi kendisine anatomik araştırmalar yapmıştır. Onun figürleri mekân içerisinde belli bir değere sahiptir. Figürlerin, mekân ile olan ilişkileri aynı zamanda perspektif yasalarına da yansımaktadır.

Rönesans'tan sonrada sanatçılar yoğun çabalar ile araştırma ve denemelere devam etmiştir; değişimleri sürdürmüştür. Bu süreklilik içerisinde mekân kavramı da resim sanatı içerisindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Bu nokta da kuzeyin sanatçıları ile güneyin sanatçıları arasında önemli bir fark ortaya çıkıyor. Güneyli sanatçıların tamamen perspektif yasalarına dayandırdığı mekân, kuzeylilerde çok ince bir işçilik ve tüm ayrıntıların yakalanması ile sağlanmaya çalışılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde Barok sanata geldiğimiz zaman mekânı ışık-gölgeye, fırça tuşlarına ve renk titreşimlerine dayandırarak oluşturduklarını görüyoruz. Çok uzun yıllar süren bu yaklaşımlar 19. yüzyıl'da yerini yeni tavırlara bırakacaktır.

19. yüzyıl Batı dünyasında bilimin, felsefenin, geleneklerin yavaş yavaş sarsılmaya başladığı dönemdir. 20. yüzyıl'da tamamen terk edilecek olan klasik gelenek üzerine eleştiri ve doğru yol almadığına olan inanış yine bu yüzyılda ortaya çıkar. 19. yüzyıl'da üretilen resimler daha çok manzaralar, natürmortlar ve tarihi resimlerdir. Fakat yüzyılın son yıllarında Eduard Manet ve onun gibi düşünen diğer sanatçılar geleneksel sanatın doğayı betimlemede temel yanlışlıklar içinde olduğu fikrini ortaya attılar. Klasizm'in sanat anlayışı akılcı bir düzeni içerir. Geometrik formlar bütün yapıya hâkimdirler. Empresyonist sanat ise doğayı duyular yolu ile kavrar ve hoş giden duyular meydana getirmeye çalışır. Ne çizgi ne kompozisyon, ne de insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik vardır.

Geometrik kurallar üzerine kurulmuş perspektif artık kullanılmaz. Onun yerine boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak gerilerde ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılır.

Doğal nesnelere bir kaç fırça tuşu ile betimlenmektedir. Empresyonistler objeleri atölyenin yapay havasından kurtarıp, gün ışığında resmetmeye başladılar. 19. yüzyıl'da sanata yeni olanaklar sağlayan iki gerçek vardı. Bunlardan biri fotoğraf makinesi idi. Fotoğraf tekniğinin gelişmesi ile birlikte sanatçılar daha deneysel olabilme ve anlık görüntüler yakalayabilme imkânı sağladılar. Diğeri ise Avrupa'lı sanatçıların renkli Japon baskıları ile tanışmaları oldu. Bu yenilikler tüm Avrupalı sanatçılarda yeni eğilimler doğmasını sağladı. Bunların en önemli temsilcilerinden biri de Edgar Degas olmuştur. Figürlere değişik açılardan bakıyor böylece resim sanatında yeni bir mekâna yaklaşım doğuyordu. Degas bu yaklaşımına uygun olarak da en uygun yer olan bale salonlarını mesken tuttu kendisi için. Degas insan figürü üzerindeki ışık-gölge oyunuyla hareketliliği yakalama veya farklı açıdan mekân elde edebilme düşüncesinde idi. Yaptığı çalışmalarda tam düşündüğü gibi. Gerek mekân ve gerekse figür betimlemelerinde tüm geleneklerin dışına çıkmıştır. O güne kadar uygulanan ve derinlik etkisine dayanan mekân bir anda değişmiştir. Degas'ta mekân üstten bir bakış ile ve derinlik etkisine dayanmadan oluşuyordu. Mekân belirli bir sınırlama ile karşılaşmıştı Degas mekâna olduğu gibi figürlerle de çok farklı bir açıdan yaklaşıyordu, adeta rastlantısal çekilmiş fotoğraflar gibi figürleri bazen yarım görünüyordu (Korkmaz, 1997: 7).

20. yüzyıl başlarında resim sanatında hem mekân hem de figüre daha ilkelci bir yaklaşım gösteren Primitvizm'i görüyoruz. Bu düşünceyi ilk ortaya atan sanatçı Paul Gauguin olmuştur. Avrupa'nın resim sanatındaki tüm birikimlerinin sanatı özünden, yani güçlü ve yoğun duyuşuyla dolaysız ifade yeteneğinden uzaklaştırdığına inanıyordu. Yaşamı da bu düşünce ekseninde olmalıydı. Avrupa'dan ayrıldı ve Tahiti'ye yerleşti. Orada yaptığı tüm çalışmalarında kendisini ilkel sanat ile uyumlu kılmaya çalıştı. Bunun için renkli büyük lekelerden yararlandı ve formların, biçimlerin kontur çizgilerini sadeleştirdi. Gauguin kendi resmini, batı resim sanatının uzun birikiminden kopardı. Gauguin'in kullandığı kırmızı ağaçlar ve benzeri doğa dışı renkler insanı doğadan ziyade, düşünce dünyasına çekerler. Geniş renk alanları sayesinde objeler

basıklaşmış ve derinlik sınırlandırılmıştır. Gauguin sanatı duyguların anlatımı olarak değil de bir düşüncenin iletilmesi olarak görmekte, renkler onun gözünde simgesel bir güç taşımaktadır. Mekânı sınırlandırmıştır, böylece onun figürleri kompozisyonlar içinde değer sahibidirler. Gauguin yaptığı resimlere sadece kendisine ait özellikler kazandırabilmek amacı ile doğanın kendisini sınırlamasına izin vermemiş, yeni yolunda modern sanata önemli katkılar sağlamıştır. Gauguin yerlilerin portrelerini yaparken, bu ilkel sanatla bir uyum sağlamaya çalışmıştır. Bu yüzden biçimlerin dış hatlarını basitleştirmiş ve yoğun renkli geniş alanlar kullanmaktan çekinmemiştir. Bu basitleştirilmiş biçimlerin ve renk skalalarının tablolarındaki derinlik izlenimini yok etmesinden de çekinmemiştir.

İzlenimciliğe en önemli tepki Paul Cezanne'dan gelir. Akademizme karşıydı. Doğayı bilerek değil de gözlemleyerek betimlemek istiyordu. Cezanne izlenimcilerin resmi çizimlere karşı çıkmıştır. Resmi nesnenin eksiksiz kavranması olarak ele alır. Resim sanatının temel problemlerinde diğer arkadaşları gibi düşünmüyordu. Doğanın duyuşsal olarak betimlenmesine karşı değildi. Ancak nesnelere yalın durumu da onun için önemliydi. Mantık, sağlamlık ve birlik onun kompozisyonlarında ön koşul renk ve ton ise alt öğeleridir. Onun resmettiği her biçim somutlaşır; ışık, su, hava bile onun elinde kütle kazanır.

İzlenimcilerin geçmişin büyük yapıtlarını niteleyen uyumlu çizimle yalın cisimselliğe ve yetkin dengeye varma çabalarını bir yana bırakmış olmaları, Cezanne'ı diğer izlenimci arkadaşlarından ayıran bir diğer önemli fark olarak karşımıza çıkar. Cezanne ne izlenimci tabloların karışıklığına gitmek ne de akademik yöntemler ile elde edilen hacim derinlik yanılmasına dönmek istiyordu. Renklerinde kuvvetli etkiler yakalamak istiyordu, ancak aynı zamanda resimsel düzenlemelerde doğallıktan yana tavır koyuyordu. Düz renk yüzeyleri ile çalıştığı zaman gerçeklik yanılması tehlikeye gireceğini biliyordu. Onun için resmin gerçekliğini yakalamak ancak nesnelere gerçekliğini yakalamak ile sağlanabilirdi. Cezanne'ın resim hakkındaki temel düşüncesini şu cümlesinde yakalıyoruz: Doğa silindir, koni ve küre gibi elemanlar ile resmedilebilir. Ancak Cezanne hiç bir zaman katı geometrik bir tutum içine girmedi. Her zaman net ve yalın oldu. Fikirleri Kübizm'in yolunu açmış ve deformasyonun ilk ve en iyi yaratıcısı olmuştur. Cezanne'ın resimlere geleneksel perspektif yasalarının tam

tersine bir mekân oluşturmuştur. Nesnelere ve planları derinliğe gittikçe büyümekte, ön plandaki küçük nesnelere onların arkasındaki büyük nesnelere kapatmakta, böylece en uzakta en büyük nesne yer almaktadır. Cezanne'nin resimlerinden, Matisse, fovizmi ile Braque ve Picasso'da Kübizm ile çıkış noktaları alır. Tüm çağdaş geometrik soyut sanatlar Cezanne'a çok şey borçludur (Korkmaz, 1997: 8).

Cezanne bir ölü doğa resmi yaptığında, biçimler ve renkler arasındaki ilişkiyi incelemek istiyor, doğru perspektifi, o anda yaptığı deneyin gerektirdiği kadar kullanıyordu. Van Gogh ise, resminin hissettiklerini ifade etmesini istiyordu. Amacına ulaşmak için bazı biçimleri çarpıtması gerekirse, bunu hiç duraksamadan yapıyordu. Her iki sanatçı da bu noktaya gelirken, hiçbir zaman için sanatın eski standartlarını alışıya etmeyi düşünmemişlerdi (Gombrich, 1997: 535).

İzlenimciliğe karşı çıkan bu tepkiler, çağdaş resmin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Yavaş yavaş bütün Avrupa ülkelerinde sanata dair yeni hareketlenmeler görülmektedir. Bunların ilk göze çarpanları Nabisler grubudur. Bu ressamlar simgesel ilişkiler, keskin dış çizgiler, yüzeysel bir boyama tekniği, gölgesiz ışık ve alışılmamış perspektiflerle resim yaparlar. Bu grubun öncülüğünü ise: Pierre Bonnard ve Edouard Vuillard yapmıştır. Bunlarla beraber iki önemli isim daha var biri Odilon Redon'dur. Tamamen düş ve hayal dünyasını herhangi bir görüş ile bağlantısız olarak resmeder. Onun mekân ve figürlere yaklaşımı tamamen kendi ben'ine göre değişir. İkinci isim ise Lautrec'tir. Onun resimlerini belirleyen en önemli öğe çizgisidir. Figürleri genelde eğlence mekânlarındaki insanlardır. Figüre yaklaşımında iğneleyici bir alay vardır.

Bu arada 1890'lardan sonra Doğu, Asya sanatı Avrupa'da önem kazanmaya başlar. Bunun ilk ipuçları da dekorasyon alanında görülür. Yeni yaklaşımın adı Art Nouveau olarak somutluk kazanır. Ressamlar arasında bu yaklaşımı gösteren sanatçı olarak Gustav Klimt'i görüyoruz, onun resimlerinde yüzeyler dekoratif ve stilize bir biçimde işlenir ve canlı renkler kullanılırdı.

Bu ortamda ve yeni yüzyılın başlaması ile sanat yapıtının ne olması gerektiğine ilişkin sorular yoğunlaşırken, o zamana kadar önemsenmeyen Afrika zenci sanatı, dans maskeleri, dinsel yontuları ve benzeri yapıtları yeni bir bakış açısıyla ele alınıyordu. Herhangi bir konunun gerçekçi bir biçimde canlandırılması artık fotoğrafı ile da yapılabilmektedir. Bu durumda yeni bir estetik anlayışın ipuçları da oluşuyor,

geleneklere karşı duyulan güvensizlik pek çok yeni yaklaşımı da beraberinde getiriyordu.

Bu doğrultuda ilk hareket Fovizm'dir. 1905 sonbahar sergisi ile ortaya çıkmıştır. Bu hareketin en önemli temsilcisi Matisse, Rouault, Vilaminck ve Derain'dir. Sanatçılar daha ilk sergilerinde kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tuval üstüne hoyrat ve kaba bir biçimde sürülmesi ile ayrılırlar. Kompozisyonlarını son derece özgürce bir yaklaşım ile oluşturmuşlardır. Kullandıkları renklerin işlevi duyguyu anlatmaktadır. Fovizm renk konusundaki tavrı ile soyut sanatın ilk dönemlerinde kendine yer bulmuştur.

Soyut sanat yirminci yüzyılın ilk on yılı içerisinde doğup, çeşitli yönlerde gelişip günümüze ulaşan bir sanat görüşünü kapsar.

1905 sonbahar sergisinde gerçekleşen Fovizm'den iki yıl sonra Picasso "Ben cisimleri düşündüğüm gibi çizerim gördüğüm gibi değil" der. Onunla aynı yolu izleyen Braque vardır (Korkmaz, 1997: 8).

Yine 1905 yılında Dresden kentinde Die Brücke (Köprü) grubu kurulur. Grubu oluşturan isimler Kirchner, Heckel, Schmidt-Ruttloff ve Otto Müller'dir. Bu isimlerin büyük çoğunluğu resim için mimarlıktan vazgeçmiş insanlardır. Sadece Kirchner kısa bir süre sanat eğitimi almıştır. Grubun yayınladığı bildiride "ilerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı çalışma ve yaşama özgürlüğü istiyoruz" denmektedir. Grup Almanya'nın kültür yaşamında bir dönüm noktası teşkil eder. Estetik açıdan Fovizm'e yakın olan Die Brücke bir dönem Van Gogh ve Gauguin ile yakınlık kurmaya çalışmıştır. Ancak temel birkaç noktadaki farktan dolayı onların yolundan ayrılmıştır. Grubun üyeleri anlaksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmeye çalıştılar. Doğayı resimlerinde derin ve abartarak kullanmaya çaba gösterdiler. Die Brücke dışavurumcu yaklaşımın gelişim sürecinde önemli bir merkez olmuştur. Hiddet ve kalabalık her şeyden önce özgün bir bildirişim gücü taşımalıydı onlar için. 1911 sonunda grup yavaş yavaş dağıldı.

1909'a kadar çok farklı konularla ilgili olan Fütürizm, İtalyan şairi Marinetti'nin yayınladığı bir bildiri ile bir kültür akımının adı olmuştur. Marinetti geçmişle olan tüm

köprüleri atıyor ve sanayileşmeyi, teknolojiyi alkışlıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor. Kitapların ve müzelerin yıkılması gerektiğini söylüyordu. Grubun ya da akımın felsefesini şu cümleden yakalamak mümkün; güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği. Savaşın güzelliklerinden söz etmesi ve savaştan övgüyle bahsetmesi, Faşizm'in ilk kıpırtıları gibidir. Hız ve hareket öğelerini barındırmadığı için Kubizm'i eleştirir. Resimleri de fikirlerini yansıtmalıydı. Resimsel duyularımız mırıltı gibi çıkmamalı, tuvalerimizin üzerinde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edercesine gürlmeli diyorlardı. Akım açtığı sergiler ve yayınladığı bildiriler ile tüm batı sanatını etkiledi. Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini gibi sanatçılar Fütürizm'in en başarılı ürünlerini yarattılar. Gerek mekânlara ve figürlere yaklaşımları ve gerekse renk kullanımları, gerek manifestoya uymakla beraber sonuçta Kubizm'in açtığı yola biraz daha sert bir şekilde girmişler ve modern sanatı etkilemişlerdir.

Dışavurumcu bir pencereden baktığımız zaman Dresden'den sonra ikinci bir merkez olarak yine Almanya'da Münih'i görüyoruz. Münih'te kurulan ve önderliğini Kandinsky'nin yaptığı grup önce çeşitli yazılar içeren bir dergi çıkarmaya başlar. Bu hareketin başında Kandinsky'nin yanında olan isim Marc'dır. Derginin temel ilkesi Goethe'nin "Resim sanatı müziğe destek olan herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kavramdan yoksundur" sözüydü. Der Blaue Reiter her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesi ve sanatı sanat yapan kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici sınırlı işlevinin anlaşılması gerektiği fikrini savunuyordu. Grup sanatta üslup sorunları yerine sanatın özünü araştıran yazılar yayımlıyordu. Der Blaue Reiter grubu özetle: Bir resmin sanat yapıtı sayılabilmesi için bir iç gereksinmeye sahip olması koşulunu ileri sürer. Resimde kompozisyonun bir tür müziksel içerik kazanmasını amaçlar. Grubun sanatçıları özel bir biçim aramaz.

Biçimlerin çeşitliliğinde "Sanatçının iç-isteğinin" kendisini göstermesini isterler. Halk sanatlarını ve çocuk resimlerini yayınlarına alarak önem verirler. Grup I. Dünya Savaşının sonu ile birlikte dağılır. Ancak yaklaşımları Avrupa sanatına yön vermiştir (Korkmaz, 1997: 10).

I. Dünya Savaşı yıllarında kendisini hissettiren bir başka sanat olayı olarak Dada hareketinden söz edebiliriz. Sanatçılar savaşa tavır koyan kişilerdi. Amaçları sanattan

daha çok protesto idi. İnsanların adeta keyifle silahlandığı ve savaşa koştuğu bir dönem yaşıyordu. Yıllarca devam eden ve büyük kıyımlara sahne olan savaşa tepki duyan sanatçılardan bir bölümü tarafsız İsviçre'ye kaçtı. Şair, oyun yazarı ve siyaset yorumcusu Hügo Ball, Tristan Tzara "Cabaret Voltaire" adlı gece kulübünü 1916 yılında kendi amaçları için kullanmaya başladılar. Balı önce klasik müzik çalıyor sonra dans müziğine geçiyordu. Duvarlarda Hans Arp'ın yapıtları. Pçasso'nun gravürleri ve İsviçre'ye sığınan sanatçıların yapıtları vardı. Üstün ve basit nitelikli sanat yapıtları ile içip söyleşmeyi ve dans etmeyi seven bu grup entelektüel bir oluşum içerisindeydi. Doktorluk mesleğini bırakan Alman yazar Richard Heulsenbeck'de kalemi ile savaşmak için bu gruba katıldı. Onun gelişi ile birlikte Dada hareketinin saldırgan yanı her türlü sanatı özellikle Ekspresyonizmi savaşın çarklarına katılmakla suçlanıyordu. Hareket sesini duyurmaya başlayınca bir galeri açıp dergi çıkarmaya başladılar. Ancak kendini savaşa endeksleyen grup savaşın bitmesi ile birlikte dağılmaya başlar.

Dada hareketi savaşın son yıllarında Marcel Duchamp yoluyla ABD'ye ulaşır. Paris'e gelen Dada'lar ise gerçek üstücülüğün öncülüğünü yaparlar. Gerçek üstü akım Fütürizm'in hareketliliğine tepki olsa da büyümlü ve gizemli olan şeylere ilgisi nedeni ile metafizikten saçma ve akıl karıştıran şeylere sevgisiyle Dada'dan esinlenmiştir. Bu akıma göre sanat bilinçaltından bahseden akıldışı bir dünyanın anlatımı olmalıdır. Akımın öncüleri olarak Dali, Yves Tanguy, Rene Magritte, Max Ernst isimlerini savabiliriz.

20. yüzyıl önceki yüzyılların natüralist anlatımına karşı çıkar ve insanın doğaya bakışı yalnız bilgi ve düşünce ile sınırlı kalmaz, buna duyarlılığını da katar. İşte insanın evrene bakışındaki etkinlikler insanı soyut kavramına ulaştırır. Buradan hareketle insanın nesnelere bakış açısı, bilgi ve düşünce sistematiği soyuttur diyebiliriz. Bu soyut bakış açısı insanın yaratmalarını da soyut sanat biçimleri olarak ortaya çıkarır. İnsanın doğaya bakış açısı onun bilme, düşünme, yaratma etkinliğinin temelini oluşturur. Soyut sanatı bilmek içinde bu doğayı kavrama, objeleri yorumlama sistemini bilmek gerekir.

Buradan yeniden soyut sanatın ortaya çıkışına ve gelişim sürecinde sanata yaklaşımına dönersek, 19. yüzyıl'ın bitimi ile birlikte ve 20. yüzyıl'ın ilk yarlarından itibaren soyut sanat kendini yavaş yavaş ortaya koymaya başlar. Soyut sanat yeni bir gerçeklik aramasından ve yeni bir yoruma dayanması nedeni ile genel bir kural olarak objeden ve

figürden kaçmaya çalışacaktır. Natüralizm'deki doğanın idealleştirilmesi ve sanatçıya ideal olanın yani doğanın resmedilmesi görevini vermesinin yanında, soyut sanat sanatçıya herhangi bir nesnel varlığı ideal olarak sunmaz. Soyut sanatçı için ideal olan varlık sanat eserinin kendisidir. Kendi nesnesini kendisi yaratmak durumundadır. Bu nesne doğal nesneden daha gerçek ve ileri bir nesnedir (Korkmaz, 1997: 11).

Natüralizm'den soyuta kayan bir anlayış sürecinin aracılık görevini Cezanne'ın yaptığını görüyoruz. Fovizm ve Kubizm'de Cezanne'ın resimlerinden çıkış noktası bulmuştur. Cezanne yaşadığı dönemin sanat olgusunu çok iyi kavramıştır. Cezanne'dan sonra resim sanatı artık doğanın dış görünüşünden kurtulur. Sonrasında gelen ve bütün amaçları Soyut'a ulaşmak olan tüm akımlar yeni bir biçim dünyası arar. Ancak bu amaç için soyut sanat da, sanatın araç ve elemanlarından faydalanacaktır. Soyut sanat bunun yanı sıra sanatı sanat dışı elemanlardan da temizlemek ister. Doğal olan nesne formlarında sanata yabancı elemanların başında kabul edilir. Nesnel formlar evrensel olanın anlatımını engellemektedir. Bu yüzden soyut sanat amaçladığı biçim dünyasına ulaşmak için doğal formlar yerine çizgi, renk, yüzey gibi elemanlardan yararlanır. Sanatı soyut kılabilmek için en büyük adımını, biçim vermeyi geometrik formlar halinde çözümlyerek atar. Amaç herhangi bir nesnel formu soyutlamak değil, direk soyut bir öz yakalamaktır.

Klasik ya da alışılmış sanat, doğaya ve doğal varlıklara yaklaştığı zaman, onları doğal biçimleri ile ele almak, gün ışığına çıkarmak ya da yorumlamak amacı güder. Doğa biçimine yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyacağı biçim vermede o denli güçlü olacaktır. Bu yalnız natüralist eğilimli anlayışların değil, tüm sanatların biçim anlayışlarının temelinde bulunan bir ilkedir. O kadar ki örneğin alışılmış sanatın büyük bir tepki ile doğan empresyonizm için de geçerlidir. Çünkü empresyonizm içinde çıkış noktası doğadır. Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, ister objektif, isterse sübjektif bir doğa olsun, bizim için var olan bir doğaya biçim vermedir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır ne de böyle bir doğaya biçim verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı şey, duyuşal doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. Ne bu temel, varlık empirik, duyuşal doğada somut olarak vardır, nede bu biçim vermenin doğada hareket edilecek örnekleri vardır. Bu temel varlığa ulaşacak olan

sanat, aynı zamanda, onu kendi biçim verme eylemi içinde somutlaştıracaktır (Tunalı, 1989: 150).

Cezanne'nin doğaya koşut evren anlayışı zamanla giderek bir değişimle gelişim göstermiştir. Örnek olarak Kandinsky obje resimlerine zarar vermektedir der. Burada soyut sanatın en önemli ilkesine bir kez daha geri dönüyoruz. "Objeden kaçmak esastır." Aynı konuda Jawiinsky şöyle demiştir "Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir." Sanatçı kendi dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleriyle gördüğü şeyi değil.

Sanat eseri artık böylece sadece seyredilecek haz uyandıran bir obje değil düşünülerek ulaşılabilecek bir gerçek olur. Artık önemli olan doğayı görebilmek değil, onu düşünebilmektir. Böylece soyut sanatın önemli bir amacı olan duysal gerçeklikten kaçma ve mutlak gerçekliğe ulaşma düşüncesi gerçekleşmiş olur. Bunun yöntemi de, renkli-renksiz geometrik düzlemler ve çizgilerle yüzeysel bir sanat objesi oluşturmakta, mekânı içerik olarak derinlikte, biçim olarak yüzeyde oluşturmaktır (Korkmaz, 1997: 12).

Kübizm 20. yüzyıl sanatında büyük bir devrim yapar ve yüzyılın ilk on yılında yeni bir resim biçimi yaratarak çağın ruhuna en önemli katkısını sağlar. Tabiki Kübizm bir anda kendi kendine oluşmadı. Onun ortaya çıkacağı ortamı yaratan sanatçıların başında Cezanne'ı görmekteyiz. Geleneklerin getirdiği eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı. Böylece Kübizm'de "güzel-görüntü" dünyası parçalanır ve gerçekliğin bir güzel renklendirmesi olarak anlaşılması da ortadan kalkar. Artık doğal nesnelere içeriklerinden kurtulmuştur, geriye kalan ise yalnızca biçimdir. Cezanne'ın ortaya koyduğu yaklaşım Picasso ve Braque'da iyice olgunlaşır. Bu yaklaşıma Analitik Kübizm diyoruz. Temeldeki nesnelere biçimsel olarak analiz edilmesidir. Empresyonistlerde egemen olan görme duyusuna karşı, Kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın belirleyiciliğine dayanan zihnin aklın gücünü ortaya koyar. Aynı tarihsel süreçte Kübizm'e paralel ve ilkeleri benzeşen Empresyonizm akımını görüyoruz. Empresyonizm'de Kübizm gibi dış gerçekten değil de insanın bilinç, ben dünyasından iç dünyasından hareket eder. Natüralizm'i reddederler.

Rönesans sanatı, hareket dışı bilimsel bir doğa düzeni arıyordu. Barok sanatı hareket içindeki doğa düzenini, empresyonist sanat duyularının oluşturduğu illüzyon

niteliğinde bir doğa düzeni arıyordu, Kübizm’de resmin nesne ile ilgisi, bu temel şart artık geçerliliğini yitirir. 20. yüzyılın ilk on yılının sonunda Kübizm yeni teknik yaklaşımlarla ikiye ayrılır. Bunlardan biri doğa biçimlerinin analizine dayandığı için “Analitik Kübizm” öbürü salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için “Sentetik Kübizm” adını alır.

Konumuz çerçevesinden baktığımızda Analitik Kübizm hala bir mekâna sahiptir. Ancak onun mekân olgusu önceki mekân anlayışlarından farklıydı, ne cisimlerin hacimsel etkilerinden ve arasındaki boşluktan ne de çizgisel perspektiften kaynaklanıyordu. Picasso çalışmalarında mekânı arka arkaya birbirini örten planlardan derinlik ilizyonu ile oluşturmaktadır Bu mekân geleneksel sonsuzluk etkisini değil daha yüzeysel etki bırakmayı başarmıştır. Sentetik Kübizm’in mekân anlayışı ise Analitik Kübizm’in tam tersi istikamettir. Geometrik biçim ve formlar resim yüzeyinin önüne doğru üst üste sıralama göstermekte biçimler yüzünden öne doğru gelmekte, resmin mekânı derinlemesine değil dışı doğru oluşmaktadır (Korkmaz, 1997: 12).

Theo Van Doesbug Piet Mondrian ve Vander Leck gibi sanatçılar. Kübizm’in tüm batı sanatını etkilediği ortamda anti-natüralizm ve soyuta dayanan bir anlayışı ortaya atarlar. Bu yeni anlayışın estetik yaklaşımı da “neo-plastisizm” olarak savunulur. Bu sanatçılara daha sonra mimariye heykeltıraşların da katılımıyla ”De Stijl” grubu oluşur; aynı isimde bir de dergi çıkarmaya başlarlar. Dergide savundukları sanat anlayışının temeli “konstrüktif soyut” tur. Ancak grubun soyut anlayışı çağdaşlarından daha farklıdır. Bu ortam içerisinde Kübizm en aşırı noktalara götürülmüştür. Bunu en iyi başaran sanatçılardan biri de Piet Mondrian’dı. Sanatçı doğa ile bağlarını kopararak sanatın temel orantılarını ortaya çıkarır. Soyut sanatın arı bir güzellik yakalayabilmesi için, doğallığı aşması gerektiğini söyler. Savunduğu neo plastisizm bu anlamda sanatın geometrileştirilmesidir. Mekân etkisi tamamen yüzeye çekilmiştir. Kareler, dikdörtgenler ve çizgiler yüzeyde derinlik yanılması kullanılmaktadır. Ancak şüphesiz resim sanatı yalnız bir biçimler sanatı değildir. Biçimin yanında renginde önemli bir yeri vardır. Neo-plastisizm’in renk tavrı ne olacaktır. Renk, şimdi, resmin organizmasında plan olarak doğar. Planın çevresi, rengi renkli biçim yapar. Temel görünüşü içinde biçim ise dikey ve yatay karşıtlığına dayanır. Bu karşıtlıkta renkli dikdörtgenler temel yapıtaşdır. O halde renkte bir yapı elemanı olarak resmin varlık

düzenine katılır. Aynı zamanda renk artık duyuşsal niteliğini yitirerek bir biçim elemanı olarak resmin varlık düzenine katılır (Tunalı, 1989: 178).

Daha sonra ilkel sanat prensiplerini savunan ve resimlerinde derinlik etkisine tavır koyan Rothko'yu görüyoruz. O'nun çalışmalarında yanılısamalara yer yoktu, resmin yüzeyi iki boyutlu ve düz olarak değerlendiriliyordu. Çalışmaları ve ortaya koyduğu düşünceleri ile tüm çağdaşı olan Amerikalı sanatçıları etkilemiştir.

Harold Rosenberg, Jackson Pollock ve resimleri ile Rothko'nun yolunu izlemişlerdir. Pollock bu dönemde yaptığı büyük boyutlara sahip resimlerle yeni deneysel işler üretmeye başlayarak sehpa resmi ile iplerini kopardı.

Tüm Amerikan soyut ekspresyonistleri resimlerinde izleyiciyi resmin içine alarak bir etki alanı yakalama çabası ile resmin espas problemini yüzeyde çözmeye yönelmişlerdir. Düzene soktukları tüm renk alanlarını boşluk ve derinlik yanılısamalarından kurtarmak için çok iyi dengelemeye çalışmışlardır.

Amerikan ekspresyonistleri temelde bir tablonun herhangi bir şeyin resmi olması ilkesine karşı çıkarak, resim ilkesinin ta kendisidir dediler. Tablo her şeydir. Mekân etkisi verecek her hangi bir şey taşıması da gerekmiyordur. Eğer böyle bir etki varsa da onu kaldırmak için her şeyi de denemişlerdir.

Yüzeyin yalnızca yüzey olduğunu vurgulamak için bazı sanatçılar iki farklı renk alanını farklı boyutlarda ele almışlardır. Bu düşüncenin devamında ise tuval biçimleri yeniden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Frank Stella, Jasper Johns gibi sanatçılar bu dönemde resimde derinliğe dayanan mekân etkisini ortadan kaldırmak ve tuval içi mekânı yok edebilmek için nesnelere yararlanarak, üç boyutlu dış mekân oluşumları yakaladılar (Korkmaz, 1997: 13).

İmgeler ve gerçeklik arasındaki ayrımın belirsiz olduğu ilkel dönemlerden itibaren, figür ve mekân kavramları insanın resimsel faaliyetlerinde yerini bulmuştur. İkel insan resimlerinde "ben bir mekân oluşturuyorum" diye düşünmese de içinde mekân duygusu vardı. Figür olarak daha çok avlandıkları hayvanları algılıyorlardı. Burada amaçları, hayvanlar üzerinde büyüsel etkiler yapabilmektir. İlk insanın resim yoluyla yaratmaya çalıştığı yeni mekân onu bir yaşantıya götürüyordu. Bu mekân içsel bir mekândı ve resimlerde daha çok hareket, yön ve renk karşıtlıkları ile oluşuyordu. Uygarlığın uzun

gelişim sürecinde, figür ve mekân kavramlarının anlamlı yerler kazanmaya başlamasını görmek için Ortaçağa kadar beklememiz gerekecektir. Ortaçağa açık mekân düşüncesi gözlem yoluyla değil mantık yoluyla girecektir. Figür ile mekân arasındaki ilişki ise daha çok kutsal bir nitelik taşımaktadır. Tüm resimsel unsurların kutsal bir karşılığı vardır. Mekân içinde figürlerin görevleri vardır. Kadın Meryem'i, çocuk İsa'yı ve ev İsa'nın içinde doğduğu ağılı temsil eder. Yeni Çağda Ortaçağın resimsel yaklaşımlarının birçoğu terk edilir. İki boyutlu Ortaçağ resminin karşısında, insanı hacimli olarak ifade eden bir anlayış doğar. Ortaçağın resme bakışından kurtulan Rönesans oylumlu bir mekâna yönelir. Bilimsel perspektifin bulunması ile mekân sağlam temellere oturur. Ancak bu mekân ve figür yaklaşımı atölyenin kapalı ortamında oluşuyordu. Sanatçı atölyeden dışarıya çıkmıyordu. Empresyonistlerin geleneksel sanatın doğayı betimlemede uyguladığı kalıp kuralların yanlışlıklarını görmesine kadar bu yaklaşım sürdürülür. Artık resimsel mekân ve figür atölyede tasarlanarak değil gün ışığında görüldüğü gibi resmedilecektir. Bu dönem içerisinde figür-mekân ilişkisi çok farklı olan Degas'ın resimlerini görüyoruz. Mekân ve figür fotoğraf makinesinin rastlantısal çektiği kareler gibidir. Figürler yarım ele alınabilmiş ve mekân sınırlandırılmıştır.

20. yüzyıl'ın ilk on yılı içerisinde doğup çeşitli okullar halinde gelişip günümüze kadar uzanan soyut sanat ise kendi mantığını oluşturmuştur. Esas olan doğadan uzaklaşmaktır. Natüralist resimle hesaplaşma başarıyla sona erdirilmiştir. Fakat resimlerde figürün kullanımı devam etmiştir. Burada ilk akla gelen örnek Paul Klee'nin yaptığı figüratif resimlerdir. Mekân ise çizgi, doku, renk, yüzey gibi elemanlar ile oluşturulmuştur. Hazır malzemelerin resme girmesi ile de espas resmin yüzeyinden dışarı doğru oluşur. Burada şu açıklamayı yapmak gerekir: Soyutlama hiçbir zaman gerçekten kopma değildir. Sanatçı her zaman gerçekliğin peşindedir ama aradığı yansıtmacı değil, resme özgü dolaysız olarak verebileceği bir gerçektir. Sanatçı daha özgür daha doğrudan bir anlatımı amaçlar. Benzetmeci anlatımdan kurtulduktan sonra görünen-görünmeyen tüm gerçekliği ister Klee'de olduğu gibi figürlü, ister Kandinsky'nin resimlerinde olduğu gibi figürsüz bir biçimde, dilediğince vermekte artık özgürdür. Aslında sanatçının savaşı figürle değil özgürlüğünü kısıtlayan, yollarını tıkayan natüralist gelenekleridir. Nitekim daha sonra, bilinçaltı olaylarına yönelen Gerçeküstücüler genellikle figüratif anlatım yolunu benimsemişlerdir. Salvador Dali'nin birçok yapıtında, figürün büyük bir ustalıkla işlendiği görülür. Ama artık sanatçı eskilerin dokunulmaz saydığı anatomi

kurallarına kulak asmaz. Yine başka bir Gerçeküstücü Yves Tanguy ise çoğu resminde izleyiciye uçsuz bucaksız manzaralar sunar. Ama bu yapıtlarında gittikçe küçülen tanınmaz nesnelere uçsuz bucaksız mekânda gerçek nesnelere ve mekânlara hiç benzememektedir. Bu yapıtlara için bilinçaltı dünyamızın bir görünümü denilebileceği gibi, ürpertici duygular uyandıran garip bir manzara türü de denebilir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı resim ve heykel sanatı yeni anlayışlara yönelir. Alabildiğine bir çeşitlenme söz konusu olur, sanatçı sanki denenmedik bir şey bırakmama çabasına girer. İkinci Dünya Savaşı yıllarında birçok ünlü sanatçı ABD'ye göç ederler. Bu sanatçılar Amerika'da verimli bir sanat ortamı yaratırlar. Savaştan sonra çoğu geri döner, ama bu canlı ortamda yetişen Amerikalı genç sanatçılar kuşağı, New York'ta neredeyse Paris'i gölgede bırakacak etkinlikler gösterirler. Bu genç sanatçılar, "New York Okulu" diye bilinen akımı yaratırlar.

Pollock, bu sanatçıların öncüsü ve en ünlüsüdür. Tuval bezini yere yayar, eline boya kutularını alıp bir sopayla boyaları tuvale saçar. Bu eylemi kendinden geçercesine yoruluncaya, "bitti artık" deyinceye kadar sürdürür. Sonuç da bir tür soyut resim oluşur. Ama bu kez sanatçı bütün vücuduyla, tüm kaslarıyla çalışır. Yapıtını resmin karışında durarak değil, çevresinde dönerek, içine girerek yaratır. Bu çalışma yöntemi başkalarını da etkiler, çağımız resmine yeni olanaklar açar. Yine aynı akımdan Hollanda asıllı De Kooning yaptığı bir dizi kadın resminde, Fovistleri de Alman Dışavurumcularını da çok geride bırakan bir anlatımcılığa yönelir. Öte yandan önce Amerika'da filizlenen, kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılan iki önemli akıma tanık olunur. Bunlardan biri Op Art'tır. Bu ad yani Optik Sanat, salt göz duyumuna seslenen sanat anlamına gelmektedir. Bu akıma bağlı sanatçıların yapıtlarında, ustalıkla bir çizimle gözümüzün retina tabakasında hareketli bir görüntü uyandırılması amaçlanır.

Söz konusu akımların ikincisi, yine önce Amerika'da doğan ve etkinliği yaygınlaşarak günümüze dek süren Pop Art'tır. Pop Sanatı toplumun seçkin kesiminin ahlak ve değer yargılarını yadsıyan, onları ikiyüzlülükle suçlayan, yaşanan günlük gerçekleri bütün çıplaklığıyla, çirliğiyle, hatta bayağılıyla ortaya koymayı amaçlayan bir akımdır. Örneğin Richard Linner'in Alo adlı yapıtlında, anladığımız kadarıyla çağımız kadınının ticari bir meta haline gelişini vurgulanır. John Howarth ise bir yapıtlında sinema dünyasının zamanında putlaştırılmış yıldızlarını, Mae West'i, Shirley Temple'j ve

Hollywood'un ünlü patronunu ince bir hicivle ele alır. Peter Philips de Günlük Yaşam adlı yapıtında bizlere çağımızın mekanikleşmiş dünyasından bir kesit verir. Andy Warhol çağdaş bir olguyu, gençliğin Coca Cola tutkusunu dizi-dizi şişelerle dile getirmeye çalışırken, Lichtenstein de bir başka tutkuya, günümüz gençliğini saran, onu zaman-zaman şiddet eylemlerine kışkırtan resimli roman gerçeğine parmak basar. Bunlar, çağımızın çığ gibi büyüyen en popüler gerçekleridir. Gerçekliği tüm boyutlarıyla kuşatmaya çalışan sanatçının bunları görmezlikten gelmesi de doğal olarak düşünülemez. Kimi sanatçılar da günlük yaşantıdan bazı kesitleri, gerçek bir mekân içine yerleştirdikleri alçı heykellerle canlandırmak yolunu denerler. Bu tür düzenlemeler “Çevresel Sanat” olarak adlandırılıyor. Öte yandan günlük bir kullanım nesnesinin, örneğin bir otomobilin, bir kumaşın küçük parçalarının fotoğraf netliğiyle resimlendiği akıma ise “Hiper-realizm” denilmektedir.

Bu tür değişik yönelimler alabildiğine çoğaltılabilir. Denebilir ki, zamanımızda ne kadar sanatçı varsa bir o kadar da sanat üslubu vardır. Bazı eleştirmenlere göre soyut sanat döneminden sonra figüratif resim sanatına bir dönüş olmuş, başkalarına göre ise, figüratif resim hiçbir zaman ortadan kalkmamış, bu alanda çalışan sanatçıların sayısı soyut sanatla uğraşanlardan belki de daha çok olmuştur (Yücel, 2006).

Çağımızın figür, mekân, doğa tanımlarının natüralist dilden kurtulup bir başka gerçeklik yolunda-neredeyse inanılmaz bir biçem çoğunluğu içinde-betimlenmesinin ardından önemli bir tersyüz etme gerçekleşir. Eskiden içinde yaşadığı mekânı yapıtlarına aktaran sanatçı, artık yapıtlarının (ya da biçeminin) mekânını yaratmaktadır. Yüzyıllardır yaşanan mekânlar tuvale aktarılmış, sıra tuvaldeki plastiğin mekânı belirlemesine gelmişti. Mondrian “resmin ancak yeni bir plastik dünyada mimariye bağlı olarak yaşam alanı bulabileceğini” söylerken aslında modernist ressamın en cüretli görüşünü dile getiriyordu. Günümüz sanatçısı ise artık mekânsal düzenlemelerinde ya da yerleştirmelerinde söylüyor sözünü... İster sanatçısı tarafından üretilmiş, ister ona hazır olarak verilmiş mekân, kimi zaman geometrik bir düzenlemenin kozasına, kimi zaman bireysel bir hesaplaşmanın mekânına dönüşüyor ve beklide bir bakıma Mondrian haklı çıkıyor (Tükel, 2001: 173).

BÖLÜM 6: 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATI VE FİGÜRATİF RESİM

Türkiye’de 1960 sonrası plastik sanatların özüne ilişkin gelişmeleri Cumhuriyetin kuruluş yıllarında biçimlenen özgür ve halkçı felsefeden ayırarak inceleme imkânı yoktur. Batı ve doğudan geniş kapsamlı ilişkilerin, yenilikçi ve sanat anlayışı doğrultusunda 1920’lerde izlenimci Türk resimleriyle başlamış olduğu göz önüne alınacak olursa bu tarihten sonraki gelişmelerin doğal bir uzantısı olarak görmek mümkündür. Toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü değişimler, sanayileşme olgusunun ortaya koyduğu sorunlar, göç, hızlı gelişmeler ve bunlara bağlı olarak birçok faktör, kökü 1960’ların biraz daha gerisine giden bir oluşumu da hızlandırmıştır.

Sanat yapıtının kendi içerisinde biçimlenen ve geleceğe yönelik sanatsal işlevini sürdürecektir olan sorunlar, bir yönüyle evrensel, öteki yönüyle de ülkesel bir karakter göstermektedir (Sürüm, 2001: 39).

İnsanlığın bugüne değin olan geçmişi boyunca plastik sanatlarda kökten değişiklik yapan yönetim düzenleri üç grupta incelenebilir: Bunlardan birincisi, Devlet kuramamış toplumlar dönemi, ikincisi, Monarşik yönetimli toplumlar dönemi, üçüncü ve son dönem ise Demokratik yönetimli toplumlar dönemidir (Turani, 1974: 48).

Osmanlı imparatorluğunun zayıflaması, Batılı ülkelerle ilişkilerin yoğunlaşmasını getirirken, Batı emperyalizmi, yeni kaynaklar, yeni sömürgeler bulma düşüncesini uygulamaya koymuştur. Böylece bir araç olarak kullanılan kültürel ilişkiler yoluyla, Batı yaşamını taklitten, Batılı sanat biçimlerini uygulamaya dek uzanan bir döneme girilir (Dal, 1983: 8).

Türkiye’de yeni devlet ideolojisinin ve Batılı yaşam tarzının benimsenmeye başladığı ilk yıllardan yakın dönemlere doğru bakıldığında, sanat ve kültür konularındaki düzenleme çabalarının yönetici kadrolar tarafından yönlendirildiği, siyasal görüş ve eğilimleri temsil eden partilerin tutumlarıyla bu yönlendiricilik işlevi arasında bir takım bağıntının bulunduğu görülecektir. Cumhuriyet’in kuruluş yılları, bu yeni ideolojinin gerektirdiği kültür kurumlarını, mümkün olduğu ölçüde geniş kitleye ulaştırma, onların

üretecekleri hizmetlerin halk çoğunluğunu yararlandırma yolunda radikal bazı girişimleri kapsar (Özsezgin, 1986: 96–98).

Yarım yüzyıllık tarihi olan Cumhuriyet rejimi, Türk toplumunu Osmanlı rejiminin tam tersi olan bir yöne çevirmenin kesin başlangıcıdır (Tansuğ, 1986: 50).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde resim sanatı saray çevresinde kalmış ve en çok, İstanbul'un belli bir kesimine ulaşabilmiştir. Cumhuriyet döneminde ise Atatürk'ün girişimleriyle resmin örtüsü çıkmış halka açılmıştır. Atatürk, İslamiyet'teki tasvir yasağı üzerinde durarak dinsel bağına bağlılığı resmen kırmış, ortamında doğal olarak tartışmalar yükselirken bu tartışmalar ressamlarımızca savunulmuştur. Bu anlayışla, Batı'nın çağdaş resim akımları denenirken, her türlü yeni biçimlere özgürlük tanınması önerilmektedir (Dal, 1983: 19).

Bu dönemde resim, heykel, mimarlık ve süsleme alanlarında eğitim yapan Sanayi-i Nefise Mektebi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır (Tansuğ, 1986: 158).

Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimin çağdaş ölçülere göre yeniden düzenlenmesi, bu amaçla Batı'dan uzman sanatçıların davet edilmesi ve buna bağlı olarak Batı'lı anlamda elli yıllık bir sanat geçmişine sahip bulunan çağdaş Türk sanatındaki kısa birikimi gözler önüne serecek geniş bir sergi hazırlanmıştır. Şimdiki İstanbul Resim-Heykel Müzesinin çekirdeğini oluşturan koleksiyonla ilk plastik sanatlar müzesinin kurulması, ressamların gruplar halinde Anadolu'ya gönderilecek yurt yaşamına ve peyzajına açılma olanaklarının sağlanması 1937–1940 arasında kapsayan etkinliklerin başlıcasıdır. Bu etkinliklere, Türkiye'de ilk ciddi plastik sanatlar dergisi olma niteliğini bugünde koruyan Güzel Sanatlar Mecmuası'nın sorumlu bir ekip tarafından yayımlanması girişimini de ekleyebiliriz.

Devlet başka alanlarda olduğu gibi, plastik sanatlarda da “koruyucu ve ilerletici” bir görev üstlenmekle, sanatçıları özgür çalışmaya itici ve özendirici önlemleri almakla sahip çıkma işlevini de yerine getirmiş oluyordu (Özsezgin, 1986: 96).

1926 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne müdür olarak atanan ressam Namık İsmail, 1933'de ilgili bakanlığa sunduğu ve sanatın evrensel olabilmesi için önce ulusal bir nitelik kazanması gerektiğini belirten raporunda şu hususları dile getiriyordu; Sanatçılara iş bulunmalı. Sanatçılardan Türk devriminin geniş halk kitesine yayılmasını

sağlamada yararlanılmalı, büyük kentlerde yapılan sanat çalışmaları yurdun her köşesine götürülerek, sanat zevki topluma aşılmalıdır. Sanat eserlerinin bina ve gemilere konma zorunluluğunu getirici bir yasa çıkarılmalı. Asılları bir “Devrim Müzesinde “ toplanacak olan Milli Kurtuluş Savaşı’na ait resimlerin, ülkenin çeşitli yer ve birimlerine dağıtılmak üzere sanatçılarca röprodüksiyonların yapılması, sanatçıların sosyal güvenlik haklarına kavuşturulması için bir yasanın ele alınması konularını oluşturmaktadır (Tansuğ, 1986: 159).

Sanatçının oluşmasını yönlendiren toplumsal ve kültürel koşullar, bir ülkenin yaşam geleneklerine bağlı öğelerdir. Cumhuriyetin 1920’lerden sonra getirdiği yenedünya görüşü, yaşam felsefesi ve düşünce biçimi doğrultusunda, kültür ve sanat değerlerinin sürekliliği, bağlantılı oluşumu daha bir önem kazanıyor (Özsezgin, 1982: 10).

Sanatçıların, yeni devlet ideolojisini yapıtlarında hâkim kılma, topluma benimsetme yönünde gösterdikleri toplu çabayı ise, ulusal bilincin sanata yansıyan mutlu bir görüntüsü olarak değerlendirebiliriz. Bu dönem, inkılâp resimlerinin yaygınlaştığı, bu konunun hemen bütün sanatçılarla paylaşıldığı bir dönemdir (Özsezgin, 1986: 97).

1940’lı yıllara girerken Türk resim ortamını biçimlendiren üç önemli olay gerçekleşmiştir: Bunlardan birincisi, Atatürk’ün buyruğuyla Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesi’nde 1937’de açılan Resim Heykel Müzesi, diğeri ilk grubu 1938’de yurdun çeşitli yörelerine yönlendirilen ressamların yaptıkları yurt gezileri ve 1939 yıllarında Ankara’da ilk kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi’dir. Bu üç girişimde devletin sanatçıyı gözetmesi ve ona hak ettiği yeri kazandırmak amacındadır (Özsezgin, 1982: 14).

Cumhuriyet dönemiyle başlayan ve 1938’lere kadar süren sanat ve kültür alanlarındaki gelişmeler, Atatürk’ün ölümünden sonrada iniş ve çıkışlar göstererek sürdürülmeye çalışılmıştır (Dal, 1983: 14).

II. Dünya savaşının yarattığı olumsuz etkilere rağmen, Cumhuriyet ilkelerine bağlı halkçı kültür politikası, 1940’lı yıllarda da etkinliğini korumuştur.

1950’lere kadar Cumhuriyet döneminin önemli ressamları: Turgut Zaim (1906–1974), Zeki Kocamemi (1900–1959), Cemal Tollu(1899–1969), Nurullah Berk (1906–1982), Bedri Rahmi Eyüpoğlu (1913–1975), Sabri Berkel (1907–1993), Cevat Dereli (1900–

1989), Ali Çelebi (1904), Eşref Üren (1897–1984), Muhittin Sebati (1902–1935), Hale Asaf (1908–1937), Zeki Faik İzer (1905–1988)'dir (Tansuğ, 1973: 199).

Çok partili dönem, Türkiye'de 1950'li yıllardan başlayarak, kitle kültürünün yozlaştırıcı etkilerini duyurduğu bir dönemdir. Bu yozlaştırıcı etkilere karşı mücadele eden sanatçı kesimi bireyci çıkışlarla yetinmek zorunda kalmışlar, sanat üretimlerini belli bir düzeyde tutmayı tercih etmişlerdir. Sanata bürokrat çevrenin tepeden inme yargılarıyla sınır koyma eğilimleri, sanatçıya yol ve yöntem önerme çabaları, bu genel kısırlığın başlıca nedenidir. Devlet gibi özel kuruluşlar da, sanat olayları karşısında pasif ve duyarsız kalmayı tercih ederler. Ankara'daki yeni meclis binasını süsleyerek resimleri olgunlaştırmak ve seçmek üzere 1955'de devletçe başlatılan, ama sonu hüsrana biten olay, 1950–1960 döneminin sanata ve sanatçıya yaklaşımını belgelemesi açısından önemlidir (Özsezgin, 1986: 97).

1960 başlarında topluma ve insana yönelen ilgi, resmin toplumsal iletişimin yöntemlerinden biri olarak kavranması, figüratif yönden yeni figür araştırmalarını yoğunlaştırmıştır. İçerik yönünden, kişisel yöntemlerle ortaya çıkan bu gelişme, Türk resmini çağdaş yorumlara götürmek açısından olumlu olmuştur.

Türkiye'de yeni bir döneme 1960'lı yıllarda girilmesiyle, sanat sorunlarının kamuoyu önünde tartışıldığı sanatçı hak ve hürriyetlerinin gündeme geldiği görülebilir. Sanatçılar bu dönemde yaratıcı özgürlüklerinin devletçe korunması ve desteklenmesi, sanatçının toplumda kendi üretimiyle yaşar duruma gelmesi, sanatın yaygınlaşması, Türk sanatının dışarıya açılması, sanat müzeciliğinin canlandırılması gibi temel sorunlarının çözüme kavuşturulmasını istemişler ve bu yolda uyarıcı, harekete geçirici yayınlarda bulunmuşlardır. Çözüm önerilerinin odaklaştığı kurum genellikle Kültür Bakanlığı olmuştur. 1971'de resmen kurulan. Kültür Bakanlığı daha sonra askıya alınmış, 1974'de yeniden kurulmuştur. Fakat 1977'de yeniden feshedilen bakanlık, 1982'de Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile birleştirilmiş, sanat harcamalarına ayrılan kıt ödeneklere, Bakanlığın zaman içinde genişleyen hizmet alanlarına ulaşma çabaları yürütülmeye çalışılmıştır. Kültür Bakanlığı'nın işlevi konusundaki görüşlerin, farklı değerlendirme açılarına dayandığı da gene 1970'li yıllarda izlenebilmektedir. 1978'deki parti programında, toplumun güzel sanatlarda büyük atılımlar yapabilmesi evrenselleşebilecek ve geçerliğini sürdürebilecek yapıtlar yaratabilmesi için en büyük

desteğın devletten ve özel kuruluşlardan değil, halktan gelmesi gerektiğine değinilmişti. Beş yıllık kalkınma planlarında ise güzel sanatlara ayrılan yerin çok sınırlı tutulduğu, bu konuda alınacak önlemlerin klasik ve yerleşik ölçüleri aşmadığı da saptanabiliyor (zsezgin, 1986: 98).

Sonuçta, Atatürk devrimlerinin bize açmış olduğu zgr düşünce yoluyla başlayan sanat ve kültür ortamındaki gelişmeler, iniş ve ıkışlar kaydederek sürdürülmeye çalışılmıştır. Bugün sorun, Atatürk dönemimde atılan adımların, daha ileri noktalara ulaştırılmasında düğümlenmektedir (Dal, 1983: 19).

Türk resminde yenileşme ve modernleşme akımlarının başlangıcı, genellikle 1933’de kurulan ”D” Grubuna bağlanır. ”D” Grubu ressamlarının amacı, Batı sanat dünyasıyla aramızdaki uzaklığı kapamak, Türk resmine yeni sanat akımlarının tazeliğini getirmektir (zsezgin, 1982: 87).

Nurullah Berk, Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Toplu, Zühtü Müridoğlu’nun kurduğu “D” Grubu cumhuriyet dönemindeki modernleşme ve kültür değişimi kapsamında Batı’daki güncel akımlara açık sanat sorunlarıyla ilgilenen tutumuyla ilginç bir deneyim olmuştur. Önceleri Fernand Leger, Mareel Gromaire gibi Fransız sanatların şematik bir desene dayalı biçimsel formüllerini Türk resmine uyarlayan grup yeleri sonraları Arif Kaptan, Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Eşref ren, Sabri Berkel, Salih Urallı’nın katılmasıyla bir yandan fiğratif ve yerel eğilimin güçlenmesine öte yandan çoğulcu, bağımsız ve yenilikçi kişilik seçeneklerinin araştırılmasına katkıda bulunmuşlardır.

İzlenimcileri izleyen “D” Grubu’nun da ana biçimi fiğrdr ama biçimsel yönelişlere öncelik tanıyan bu hareketler fiğr başköşeye oturtmalarına ve kimi zaman da anıtsal bir biçim anlayışı ile gerçekleştirmelerine rağmen, bu fiğr çoğu kez “demek istiyorum ki...” ile başlayan bir içerikten yoksun bırakmışlardır ve bağlı olarak da tensel ve tinsel özeliklerinden arındırarak bir nesne düzeyine indirgemislerdir (Mahir, 2000: ?).

İlk dönemde Gromaire ve Hoffmann gibi yanında çalıştığı ustaların etkisinden kurtularak kendine özgü, sağlam yapılı bir fiğr anlayışını benimseyen Cemal Tollu’nun (1899–1968) fiğratif resmimizde seçkin, sluplayıcı bir yeri vardır. Onun Hitit heykel

sanatından esinlenen büyük düzenlemeleri arasında “Ana ve Çocuk”, “Çobanlar”, “Köylüler”, “Hatay’da Portakal Toplayanlar”ı ölçülü valörler, üsluplayıcı deseni ile figür resmimizin anıtsal, yalın ve unutulmaz örnekleri arasındadır. İlk dönem resimlerinde hocası Nazmi Ziya’dan aldığı doğa sevgisini Cezanne ve Utrillo karışımı etkilerle peyzaj türünde yoğunlaştıran Arif Kaptan (1906–1982), 1960–1976 yıllarını kapsayan uzunca bir soyut dönemden sonra yeniden doğaya dönmüştü. Cumhuriyet Halk Partisi Resim gezisinde Kastamonu’dan yaptığı resimlerde kentin özelliklerini duyarlıkla saptamıştı.

Çeşitli teknikleri çok yönlü, araştırmacı ve üretken biçimde uygulayan Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975) ilk dönemde “Ayrılış”, “Köylüler”, “Bursa’da Kozahanı” gibi büyük boyutlu figür düzenlemelerini sonraları yerel nakış esprisinden, halk sanatından esinlenen motiflerle kişisel bir üsluplaştırmaya dönüştürdü. Bu tür çalışmaları arasında “Yataklı Vagon”, “Nallanan Öküz”, “Fosforlu Cevrice” ile büyük duvar panoları anonim halk duyarlığını çağdaş bir resim diline uyarlayan örnekler arasındadır. Eren Eyüboğlu (1913–1988) ise eşi Bedri Rahmi ile çıktığı yurt gezilerinde biçim anıtsallığını öngören bir desen gücüyle figür ve portre ressamlığına ağırlık verdi. Anadolu köy ve köylüsünün yaşantısını yerel dekoru, giysileriyle yansıtan resimleri arasında “Ağlayan Gelin”, “Üç Güzeller”, “Görelili Fatma Bacı” ve “Köylüler” de insancıl ve yöresel bir duyarlık vurgulanır.

Floransa Akademisi’nde eğitim gören Sabri Fettah Berkel (d.1907) ‘in ilk dönemdeki figür etütleri ve kendi portrelerinde görülen akademik gerçekçilik sonraki dönemlerde çağdaş akımlara koşut yenilikçi, soyut ve özgün araştırmalara yöneldi. Post-kübit ve soyut-geometrik arabesker dönemde (1949/54) “Simitçi”, “Yoğurtçu”, “Kubbeler” gibi figürlü düzenlemelerinde kübizmin ardıl uzantılarını yerel temalara uyguladı.

Hiçbir gruba katılmayan Malik Aksel (1903–1987), “kendimizi resim diliyle anlatmak” diye özetlediği sanat görüşünü, otantik bir yaşam çevresinde geçen, çocukluk ve gençlik anılarını konu alan resimleriyle belgelemişti. Aksel’in “Falaka”, “Sünnet Düğünü”, “İçkili Saz”, “Şapka Provası”, “Çingene Kavgası” v.b. resimleri bize özgü bir sanat anlayışının örnekleridir. Cumhuriyet Halk Partisi’nin düzenlediği resim gezilerinde Sivas’a ve Denizli’ye giden Malik Aksel, öteden beri benimsediği sanat görüşünü yöresel gözlemlerle pekiştirmişti. “Sivaslı Kız”, “Halı Dokuyanlar”, “Türkmen Kızı”,

“Süpüren Kadın”, “Başlıklı Kadın” v.b. Anadolu insanının doğal ve psikolojik yapısını dürüst ve içtenlikle yansıtan suluboya ve yağlıboya ları ulusallık bilincini resimsel temalarda ele alan gerçekçi, anlatımcı görüşe de bir katkı sayılabilir.

Edip Hakkı Köseoğlu'nun (1904–1990) resimlerinde ise izlenimci etkiler çevresinde yer-yer gerçekçi, illüstratif ve plastik kaygılar araştıran bir figür anlatımcılığı belirgindir. Camileri, kayıkları, balık tutanları, güreşenleri konu alan resimlerinde aydınlık, saydam ve yerel bir atmosfer vurgulanır.

1938'de Paris'e yerleşerek ölümüne değin orada yaşayan Fikret Mualla (1903–1967) bağımsız ve bohem kişiliğiyle tanınır. Fransa'da çalışan ressamlarımızın da öncüsü olan sanatçı etkili birkaç renk lekesiyle saptadığı sokak yaşantısı, eğlence sahnelerini kimi kez usta bir desenci, kimi kez de bir illüstrasyon ressamı olarak yansıtan resimleri kadar yaşam serüveniyle de ilgi çekmişti.

1938- 1944 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri politikası kapsamında düzenlediği Anadolu Resim Gezileri'nde 63 ilimize 58 ressam gönderilerek 675 tablolu k bir koleksiyon oluşturuldu. Cumhuriyet döneminde girişilen bu geniş çaplı etkinlik Ankara'nın başkent oluşundan sonra Türk resminde çevre gözlemlerine, yöresel çıkışlara ağırlık veren ve resim sanatımızın Anadolu doğası ile insanına ulaşmasını, ülke gerçeklerine yönelmesini öngören görüşlerin güçlenmesine yol açtı. Anadolu Resim Gezileri'nde insan ve doğa ilişkilerinin somut düzenlerde “yeni ölçüler, yeni orantılar, yeni renklerle yepyeni bir dünya kurmak” diye özetlenen bir ilke doğrultusunda çözümünü öngören 1930 kuşağı genellikle bölgesel özellikleri, ülke insanları ve yaşamını konu alan kompozisyonlarla resmimizde yöresel ve ulusal eğilimi güçlendirdi. Bu gezilere katılan Malik Aksel, Ali Avni Çelebi, Halil Dikmen, Abidin Dino, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren, Saim Özeren, Turgut Zaim v.b. sanatçıların katkısıyla o döneme değin Boğaziçi, İstanbul görünümüleriyle sınırlı kalmış bir resim anlayışı insanı, doğası, yaşamı ile yurt ölçüsünde algılanmak istendi (Köksal, 1991: 34).

“Yeniler” Grubuyla bir gerçek daha ortaya çıkmaktaydı. Çağdaş Türkiye'nin koşulları içinde yaratılacak bir sanat, aynı zaman süreciyle bağımlı olduğundan, Batının gelişmelerine ters düşmeyecek ama kendi kültür geleneğiyle açıklanabilen, o geleneğin çağdaş yorumunu içerebilen yönlerde taşıyacaktı (Özsezgin,1982: 87).

1940 Yıllarında Güzel Sanatlar Akademisinde Leopold Levy atölyesinde eğitim gören gençlerin “Yeniler Grubu” adıyla kurdukları topluluk, 1941–1945 yıllarındaki etkinliğiyle özellikle “D” Grubu’nun üstlendiği aşırı Batı sanatı yandaşlığına ve aşırı biçimciliğe karşı- toplumcu ve gerçekçi bir içeriğin önemini benimsemek amacıyla birleşmişlerdi. Yeniler’in 28 Mart 1940 günü Gazeteciler Cemiyetinin Beyoğlu lokalinde açtıkları Liman konulu ilk sergi liman yaşantısı, liman görünümleri çevresinde gerçekçi bir görüşün izlerini taşıyordu. Avni Arbaş, Haşmet Akal, Agop Arad, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Nejad Devrim, Selim Turan, Mümtaz Yener gibi kurucu üyelere sonradan Abidin Dino’ da katıldı. Prof. Hilmi Ziya Ülken, Prof. Mustafa Şekip Tunç, şair ve yazar Ahmet Hamdi Tanpınar, gazeteci Fikret Adil, Yeniler’i “ulusallık” ve “özüne dönme” çabasında desteklemişti. Prof. Hilmi Ziya Ülken, o dönemde yayınladığı Resim ve Cemiyet (1942) adlı kitabında sanatın toplumsal işlevini, konu ile tekniğin gelişmelerini açıklayarak Yeniler’in resimlerinden örnekler vererek onları yüreklendirmişti. Yeniler Grubu’nun kimi üyeleri sonraki yıllarda ilkelerinden ayrılmışsa da Haşmet Akal, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener gibi yeni üslup oluşumlarıyla figür resminin gelişmesine katkıda bulunan üyeleri de unutulamaz (Köksal, 1991: 34). Yeniler Grubu toplumsal bir yöneliş ve figür resmin kaygıları ile hareket etmiş ancak ortam ve koşulların elverişsizliği, Grup’un kendi amaçlarına ters düşen biçim anlayışı ve Batı’da moda olan soyutun Türk sanatını etkisi altına alması gibi nedenlerle başarıya ulaşamamıştır (Mahir, 2000: ?).

1940’larda ülkemiz hızlı bir demokratikleşme süreci içerisindeydi, bu nedenle dönemin sanatçıları resimlerinde Batı kopyacılığına karşı çıkmışlardır (Sezer, 1982: 19).

1950’lere doğru resim sanatımız evrensel anlamlı çıkışlarla ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü bir ortama girdi (Özsezgin, 1982: 88). Aynı dönemde Bedri Rahmi atölyesinde yetişen “10”lar Grubu, hocalarının yerel kültür kaynaklarına dikkati çeken uyarılarından hareketle, köklü bir resim kültürü üstünde kurulan yöresel gözlem yeteneğini geliştirerek, her biri bağımsız araştırma bilinçlerinden kaynaklanan yönelişlerin temsilcileri olmuşlardır. 1950 kuşağı olarak tanımlanabilecek sanatçıların çabaları üstünde yoğunlaşan bu gelişmenin, genç kuşak ressamlarıyla belirginlik kazanarak özgünlük arayışlarına başlangıç oluşturduğu söylenebilir (Gelişim, 1984: 3579).

10'lar Grubu (1947–1952), yenilikçilik bakımından önemli bir etkinlik göstermemekle birlikte Batılı pentür deneyimleriyle Doğu süsleme motiflerinin bireşiminde özgün bir resim kavramına ilgi duyuyordu. Aralarında Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Orhan Peker, Nevin Çokay, Leyla Gamsız, Osman Zeki Oral, Mehmet Pesen, Remzi Raşa, Hulusi Sarptürk, İvy Stangali'nin yer aldığı 10'lar grup olarak gösteremediği etkinliği hocaları Bedri Rahmi'nin “leke, çizgi, renk, benek” diye özetlediği öğretisi doğrultusunda özgün ve kişisel üslup seçeneklerinde geliştirdiler. Orhan Peker'in (1927–1978) “Tabiattan aldığımızı motifleştirmek ve mücerretleştirmek cihetine gidiyoruz” diye tanımladığı tutumunu Turan Erol, Nedim Günsür, Osman Oral, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nevin Çokay, Leyla Gamsız figüratif resimde yöresel gizemlere yakınlık duyarak değişik üslup ayrımlarında çeşitlenen ve çevreden, doğadan, insanlarımızdan kopmayan yapmacıksız, kişilikli ve sanat emeği içeren bir görüşü paylaştılar.

Türk resminde grup eylemlerinin önemini yitirdiği bir dönemde etkinlik gösteren “YENİ DAL” grubu (1959–1963) toplumcu gerçekçi bir görüşü savunduğu gerekçesiyle kavuşturmaya uğradı. İbrahim Balaban, Kemal İncesu, İhsan İncesu, Avni Memedoğlu, Marta Tözge, Vahi İncesu'nun yer aldığı topluluk, kendi yaşam ve sanat deneyimleriyle üretim ilişkileri ve Anadolu folklorunda derinleşen İbrahim Balaban dışında önemli bir varlık gösteremedi (Köksal, 1991: 35).

Türk resmine yaklaşık olarak 1955/70 arasında egemen olan soyut, gerçekte soyutun Avrupa versiyonunun tatlısu biçimidir. Dahası bu soyut Batı sanatı öykünmeciliği ile soyutsu folklorculuk arasında ikiye bölünmüştür. Bu bölünmenin her iki kanadı da, oluşmalarını kaynaklık edecek toplumsal gereksinimlerden yoksun oldukları için sonuçta birer biçimsel egzersiz olmaktan öteye geçememişlerdir (Mahir, 2000: ?).

Soyut akımın Türk resmine yansımada İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika Birleşik devletleri'nin yeryüzünde gittikçe artan siyasal ve ekonomik ağırlığının olduğu kadar, o dönemdeki Demokrat Parti yönetiminin benimsediği dışa bağımlı politikanın ve kısıtlanan anlatım özgürlüklerinin de etkisi düşünülebilir. 1950 yıllarında uluslararası bir yaygınlık gösteren soyut akımlar Türk resmine de zorunlu bir dönem olarak eklendi. 1953/54 yıllarında Adnan Çoker'le Lütfü Günay'ın birlikte düzenlediği sergiler,

İstanbul'da Maya, Ankara'da Helikon galerisinde sergilenen resimlerle soyut anlayış uç vermeğe başladı. Abidin Elderoğlu (1901–1974) ile Fahrel Nisa Zeid (d.190 1) Doğuya özgü simgesel, kaligrafik motifler, fantastik ve renkçi öğelerle bizdeki özgün soyutlama eğiliminin öncüleri sayılabilir. Bu arada Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Halil Dikmen, Zeki Faik İzer, Arif Kaptan, Şemsi Aral v.b. sanatçılar değişik biçem ayrımlarıyla soyut anlayışa katıldılar. Berkel, Bingöl, Dikmen, Arel, Kaptan 1970'lere değin geometrik soyutlamaya, Çoker, Günay, İzer, Adnan Turanî, Hasan Kavruk ise leke duyarlılığına, boya dokusu ilişkilerine dayanan lirik soyutlama ya da dışavurumcu (ekspresyonist) soyutlamaya yakınlık gösterdiler. Soyut akımlardan etkilenen ressamlarımızın önemli bir bölümü figüratif resme de bütünüyle ilgisiz kalmadılar (Köksal,1991: 36).

1960'lara doğru resim dünyamızda adı geçen sanatçılarımız dört kümede toplanabilir:

1-“Boğaziçi manzaraları” geleneğini sürdürenler ve onlara yakın olanlar.

2-Bir dereceye kadar doğaya bağlı kalıp nesnelere Batılı yöntemlerle soyutlayanlar ve bu yoldan giderek sonunda ortak bir şemacılıkta birleşenler.

3-Doğayı kendilerine göre yorumlama ve kişisel üsluba ulaşma belirtisi gösterenler, yöresel motiflere, folklorla ilgi duyanlar ve naifler.

4-Nonfigüratifler (Passim, 1980: ?).

1960 başlarında topluma ve insana yönelen ilgi, resmin toplumsal iletişimin yöntemlerinden biri olarak kavranması, figüratif yönden yeni figür araştırmalarını yoğunlaştırmıştır. İçerik yönünden, kişisel yöntemlerle ortaya çıkan bu gelişme, Türk resmini çağdaş yorumlara götürmek açısından olumlu olmuştur.

Özellikle insan figürü çevresinde dönüp dolaşan resim ilgileri sanatçının, kendini kanıtama yolundaki davranışlara olanak vermektedir. Figür, biçim oluşturmada bir sınav alanı sayılabilir. Bundan da önemlisi figür çalışmalarının, seyirci gözüyle ilişkisi, uzun bir geçmişe sahiptir. 1960'tan itibaren Türk ressamlarınca ele alınan figür yorumu geleneksel değerlere karşı çıkararak, anlatım ve içerikle tam ifadesine kavuşmaya başlıyordu. Sanatımızda genç kuşağın etkinliği bu döneme rastlıyor. Kişilik arayışları daha önceki dönemde genellikle, soyutçuluk-figürçülük, anlatımcılık, gösterimcilik gibi tez ve antitez düzeyinde gelişmişken, yeni kuşak biçimi, sanatçı davranışında

bütünleşen ilişkilerin toplamı olarak görüyor, figürü soyutlamacı elamanların ışığında değerlendirirken, ondan kopmamaya da özen gösteriyordu (Tansuğ, 1990: 122).

27 Mayıs Devrimi'ni (1960) izleyen, düşünce ve anlatım özgürlüğünün daha genişlediği bir ortamda sanatın yaşam içindeki yeri, sanatçıların topluma karşı sorumluluğu gibi sorunların yoğun biçimde tartışılması Türk resminde yeni figüratif eğilimlerin güçlenerek irdelenmesini gündeme getirmişti.

1968'de İstanbul Harbiye'de Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem ve Gürol Sözen'in açtıkları "Resim Sanatı ve Toplum" adlı bir sergi ile bunun bir benzeri (Sözen'in yerini Turgut Zaim'in almasıyla) 1976'da "Beş Gerçekçi Ressam" adıyla açıldığında büyük bir ilgiyle karşılanmıştı.

Türkiye'de figüratif resmin gelişmesinde önemli bir atılım olan bu girişimde yer alan beş ressamımız yöresel dokularıyla "geleneğin sezgisel bir duyarlılıkla" çağdaş yönelişlere doğru geliştiğini kanıtlar.

Sezer Tansuğ'un "Beş Gerçekçi Türk Ressam" (1976) adlı kitabında belgelediği bu oluşumda yer alan ressamlarımız üzerinde kısaca durmalıyız.

Müstakiller'in ilk sergilerine katılan Turgut Zaim'in (1906–1974) "Bozkır Türküsü" adını verdiği resimlerinde sağlam yapılı, genç ve güzel Anadolu insanları yanı sıra Ankara keçileri, kara gözlü sıpaları bir tür saf yürek stilizasyonla günlük yaşam görüntüsü içinde düzenleyen resimlerinde destansı bir anlatım çabası belirir. "Halı Dokuyanlar", "Yörükler", "Pazar Yeri", "Orta Oyunu", "Güreşçiler" gibi tabloları eski minyatürlerimizi, Anadolu halk resimlerini, yöresel motifleri anıştıran bir çeşni uyandırıyor da ışıklı gölgeli derinlikleriyle minyatür tekniğinden uzaklaşan tutumuyla gerçekçilikle idealizmin uzlaştırılmış biresimi sayılabilir.

Turgut Zaim sanat görüşünü, öteki ressamlardan ayrılan özelliğini şöyle açıklıyor:

"Kendine öz mimarisi, süsleme sanatı, resim sanatı, sosyal yaşantısı olan bir toplumun sanatçısı da çevresinin bir ürünüdür. Yapıla gelmiş ve gelmekte olan yabancı ekolleri benimseterek taklit eserler vereni tasvibe (onaylamaya) imkân yoktur. Sanatçı başkasını taklit ettiği sürece, yalnızca onun arkasından sürünen silik bir gölgeden başka bir şey değildir." (Tansuğ, 1976: 20).

Yarım yüzyıldır sanat etkinliğini sürdüren Nuri İyem “Yeniler Grubu”nun toplumcu görüşü ve 1949-1964 yıllarında geometrik bir soyutlamanın etkisinde araştırmalar yaptığı bir dönemden sonra topluma dönük bir estetiği benimsiyor. Sonraları bir imza niteliğine dönüşen doğa çağrışımlı ve anıtsal etkili Anadolu kadın başlarında kendine özgü bir portre türünü geliştiriyor. Yumuşak bir modülasyonla anlamlı kadın başları, halk güzelleri, çıplaklar, yöresel doğa güzelliklerini yansıtan peyzajlar, çiçek ve ev eşyalarından düzenlenmiş natürmortlar son yıllarda İyem’in resim repertuarını çeşitlendiriyor. Özellikle kendine özgü bir portre türünü vurgulayan sanatçının idealize edilmiş başlarında ve yaşam çevresiyle bütünleşen figür düzenlemelerinde disiplinli, kararlı, üretken bir kişilik izlenir. İyem’in sağlam bir desen temeline dayanan resimleri ışık-gölge değerleri, olgun ve uyumlu renk ilişkileri, ölçülü ve dengeli düzenleme ilkeleriyle bütünleşiyor. Nuri İyem figür anlatımında yaşam gerçekliğini sanat gerçekliğine dönüştüren nitelikli bir pentür pratiğini sürdürüyor.

Cihat Burak 1950 yıllarından bu yana gelen resimlerinde bir halk tasvircisi yada naif bir ressamın fantastik öğeler, anılar, düşler, bilgece bir espri, gülmece, taşlama içeren dünyasını figür anlatımında kendine özgü bir kişilikle ortaya çıkarmaktadır. Onun resimlerinde anılar, öyküler, dün ile bugün, masal ile gerçek, Doğu ile Batı kimi zaman anlatımcı bir gerçekçilik, kimi zaman ince bir “humour”la keskin bir yergi arasında yorumlayıcı bir yaşam anlayışının yansımalarını iletir. Son yıllarda sergilediği resimler arasında “Saltanat Kayığı”, “Faşingçiler”, ”Our First Lady”, ”En Güzel Arabistan”, “Potburi” gibi tablolarında günümüzün toplumsal ve politik olaylarına ince bir taşlama ve psikolojik bir atmosfer içinde değinir.

Neşet Günal Paris’te öğrencisi olduğu Fernand Leger etkilerini içinde doğup büyüdüğü Orta Anadolu insanların yaşantısından mayalanmış bir sanat anlayışıyla yoğurarak toplumsal içerikli figür anlatımının güçlü bir temsilcisi oldu. Onun sağlam bir desene bağlı, gerçekçi ve öznel bir yoruma yönelen anıtsal görünümlü figür düzenlemelerinde Anadolu köylüsünün acılı, tedirgin yaşamı kişilikli bir üslup bütünlüğüne ulaştı. “Toprak Adamları”, “Duvar Dibi”, ”Yaşantı”, ”Başakçı”, “Korkuluklar” adlı dizi resimleri bu yaklaşımın yetkin örnekleri arasındadır.

Güenal’da Türk toplumunun dinamizmini oluşturan, belli toplum kesimlerinin yaşamına yönelik tavırların ön plana çıkması, onun çağdaşlık anlayışının da bir göstergesi sayılır.

Nedim Günsür akademide Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesindeki eğitimi yanı sıra 1948–1952 yıllarında Paris’te Leger atölyesinde de çalışmalarını geliştirdi. Geometrik ve kontrast renkler, biçimlerle soyut dışavurumcu etkiler taşıyan bir dönemden sonra Zonguldak yıllarından bu yana Günsür, figüratif ve gerçekçi bir resim dilini benimsedi. 1970’lerden beri “Göçler”, “Gecekondular”, “Gurbetçiler” gibi resim dizilerinde yıllardır köylerden kentlere süren göç olayındaki insan davranışlarını saptamak isteyen duyarlı bir anlatım açıklık kazanıyor. Nedim Günsür çok figürlü düzenlemelerinde insanlarımızla yaşam çevresi sevecen bir yorum içinde görüntüyü aşan anlamlara yöneliyor.

Yakın dönemde özgün üslup arayışları içinde gelişen figür resmimizde kişisel nitelikleri birbirinden çok farklı olmakla birlikte ilgi çeken adlar arasında İbrahim Balaban ile Burhan Uygur üzerinde kısaca durmalıyız.

1950’lerden bu yana kendi deneyimleriyle geliştirdiği resimlerinde Balaban, halk tasvir geleneğinin anlatımcı özelliklerini bir tür nakış beğeniyle üsluplaştırıyor. Onun çok figürlü düzenlemelerinde Anadolu insanının toprakla, karasabanla bütünleşen üretim ilişkilerinden halk söylencelerine, masal kahramanlarımıza uzayan destansı bir anlatım birbirini izleyen resim dizilerinde çok titiz ve yoğun bir sanat işçiliğiyle ortaya çıkmaktadır. “Dağınık”, “Ağıraksak”, “Oyuncaksı”, “Tutsaklık” gibi dönemlerden sonra “Atalarımızın Suretleri”, “Koroğlu”, “Pir Sultan”, “Tahir ile Zühre”, “Keloğlan” gibi halk kahramanlarına, “Bereket Anaları” gibi mitolojik yorumlara uzayan Balaban’ın yerel nakış geleneğinden damıtılmış resimleri için Anadolu insanının yaşam savaşımı çok değişik boyutlarıyla tükenmez bir esin kaynağı olmaktadır.

1960 Kuşadı ressamlarından Burhan Uygur’un önceleri bilinçaltı tasarımlarından, yer yer dramatik boyutlara varan yaşam algılarından çıkış yapan resimleri psikolojik çözümlerle yüklü kadın portre ve figürlerine uzayan, anılar, imgeler, düşler, şiirlerle bütünleşen özgün bir kişiliği vurgulamaktadır. Dış dünyanın algılarıyla zengin bir iç dünyanın bireşimlerine yönelen Burhan Uygur, yoğun bir duyarlılıkla beslenmiş yarı soyut renk-leke değişimleri üzerinde uyumlu, dengeli bir deformasyonla biçimlenen figür düzenlemelerinde yaşamın özünü yakalamayı, yorumlamayı öngörüyor.

1965’ten sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirerek Avrupa’ya giden genç bir topluluk toplumsal ve siyasal bilinçlenme, özgürlük ortamında Türk figür resminde çok

yönlü bir gerçekçilik doğrultusunda gelişen yeni biçem ve anlatım olanaklarına yol açmıştı. Alaaddin Aksoy (1942), Neşe Erdok (1940), Komet (Gürkan Coşkun, 1941), Mehmet Güteryüz (1938), Balkan Naci İslimyeli (1947) resimlerinde birbirinden çok farklı atmosfer, biçem özellikleri içinde figür resminin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Son yıllarda çeşitli adlarla tanımlanan ardıl-çağdaşçı (post-modern) akımların çok yönlü etkileri arasında figür resminin misyonunu yitirdiği görüşüne karşı çıkan Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyelerinden gruplaşma eğilimi gösteren bir topluluk, sergiledikleri resimlerde insan ve yaşam gerçeğine değişik açılar, gözlemler ve duyarlılıkla değinerek birbirinden çok farklı biçem, mesaj ve kişilik ayrımlarını sürdürmektedir. Aralarında Neşe Erdok, Özer Kabaş, Kemal İskender, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Ahmet Umur Deniz, Sabahattin Tuncer'in yer aldığı topluluk "figür, içerik, konu, anlatım, tuval, desen ve pentür olayının kriz içinde" görünmesine şöyle karşı çıkıyorlar: Oysa gerçekte eskiyen ve misyonunu yitiren resim sanatı değil, ona bakış açısıdır. Moda dünyasının beklentilerini doyurmaya yönelik kronolojik-tarihsel bakış açısı ard-zamanlı bir tüketim anlayışının uzantısıdır. Bu ortamda niteliksel, lirik ve insancıl bakış açısını ayakta tutmaya çalışmak resim sanatında ilerlemenin tek alternatifi olmayabilir ama en önemlisidir (Milliyet,1989: 46).

Türk resminin genellikle figüratif bir anlatım çevresinde başlangıçtan beri süren içtenlikli ve gözlemci tavrı, 1970'lerden günümüze evrensellik/ulusallık ya da evrensellik/yerellik ekseninde çağdaş, yenilikçi ve soyut eğilimlerin bir yandan alabildiğine hesaplaştığı öte yandan ılımlı bireşimlere dönüşen çoğulcu, karmaşık üslup oluşumlarını vurgular. 1970'li yılların sonlarında genç kuşak ressamlarının bir bölümü yeni-dışavurumcu, ardılçağdaşçı (post-modern) akımların birbirini izleyen, birbirine karışan etkilerine, üsluplaşma çabalarına yeni gereçler, tekniklerle katılırken genç kuşak ressamlarımızın bir bölümü de figür anlatımına -hazır ve pratik çözümlerden çok- insan, yaşam ve toplumla bağlantıları güçlendiren çoğulcu üslup oluşumlarıyla katılıyorlar.

Türk resminde 1970'lerde toplumsal yönelişlere koşut olarak yaşanan figür ağırlıklı gelişme büyük bir ivme kazanmasına karşın, politik motivasyonların kaynaklık ettiği içeriğin hizmetine girdiği oranda kendi içeriğinden fedakârlık etmek zorunda kalmıştır. Öte yandan 1980'lerde gündeme gelen de-politizasyon ortamı ve sanat pazarının ani sayılabilecek bir patlama yaşaması, Batı kaynaklı sanatsal etkilerin artması vb.

nedenlerinde figüratif sanatın gelişmesine katkıda buldukları söylenemez (Mahir,1994: ?)

Çağdaş sanat adı altında çeşitli eğilimlerin çağdaş düşünce boyutları içindeki sorunsalını irdelemek durumunda olan Türk sanatçısı çağdaşlık niteliğini doğru tanımlamak zorundadır. Çağdaşlık olgusu kimilerine göre ileri teknolojinin gerçeğinden yararlanmak ya da salt biçimsel, kavramsal sorunların irdelenmesinde, kimilerine göre ise, “toplumdaki dinamik öğeleri harekete geçirmek, yaşam gerçeğini, insan gerçeğini toplumsal boyutta kucaklamaktır.” (Köksal, 1991: 39)

Her kuşak aynı ölçüde buluş ve yeniliklere yatkın değildir. Kimi zaman bir sonraki kuşak, toplumsal değişim süreçlerinin belli birikimler yaratmasıyla, bir önceki kuşağın sanat mirasına, yeni bir aşığı getirecek girişimlerde bulunur. Bizim Batı etkisindeki resmimiz bir kül olarak incelendiğinde, kuşakların genellikle yenilik akımları karşısında biraz kuşkulu davrandıkları ya da bu yenilikleri kendi yapılarına uydurmakta, kişisel yoruma özen gösterdikleri dikkati çeker (Özsezgin, 1982: 135).

Resim sanatımızın 150 yıllık geçmişinin incelenmesi, Batıdan gelen her türden akımın resim sanatımızı etkilediğini gösterir. 1910’larda Empresyonizm, 1930’larda Ekspresyonizm, Konstrüksiyonizm, Kübizm, 1950’lerde Geometrik Abstre, Abstre Ekspresyonizm, 1960 yılları sonrası, Batı sergilerinin ülkemizde çoğalmasıyla Dada, Badyart, Video, Pop-Art vb. akımlar resim sanatımızda etkili oluyorlar (Sezer, 1982: 18).

Günümüz ressamını her çeşit taklitten kaçınıp, yüzde yüz icat yoluna götüren en büyük sebep fotoğraf olsa gerek. Fotoğrafın icadının, baş döndüren bir süratle gelişmesiyle, adına yeni dediğimiz resmin yayılması, başıboş bir tesadüf değildir. Eskiden tabiatı olduğu gibi veren bir ressamın eli öpülürdü. Ama bugün, tabiatı olduğu gibi isteyenler ressamı değil fotoğrafçıyı arıyorlar (Eyüboğlu, 1994: 18).

Çağımızda sanatçının yarattığı formu ve rengi, nesne görüntüsü ile sınırlı bir saptamayı görev edinen fotoğraf elde etmemektedir. Bu nedendir ki, aşağı yukarı fotoğrafın icadından bu yana geçen 130 yıldır resim ve heykel sanatı, kendine düşen özgür form ve rengin yeni olanaklarını oryaya koyma çabasına düşmüştür (Turanî, 1974: 181).

Bugün Türk resmine katkıda bulunan sanatçılar, genellikle iki kavrama bağlı görünüyorlar. Bu kavramlar yöresellik ve özgünlüktür. Aslında hem Türkiye'nin toplum koşullarına özgü bir anlayışa yönelmek, hem de bu anlatımı biçimsel planda Batılı resim üsluplarının uzağına düşürmemek bugünün Türk sanatçısını yakından ilgilendiren bir sorundur denebilir. Türk resminin bu bilince ulaşması 1950'ler ve onu izleyen yılların toplumsal bilinç aşamalarıyla oluşmuştur (Özsezgin, 1982: 129).

Sanat ve sanatçı, sanıldığı ve kuramsal açıdan öne sürüldüğü kadar özgür değildir. Ona asıl özgürlüğünü kazandıran şey, seçme ve uygulama yöntemleridir. Türk resminde özgürlük, uzun yıllar Batılı resim akımlarını olduğu gibi Türkiye'ye aktarmak biçiminde algılanmıştı. Özgün Türk Resminin gelişmesini engelleyen bu yanlışlığı aşarak, kişisel bir aşamaya varmanın güçlüğüne, modern aktarma özgürlüğüne üstün tutan eğilimlerse, etkinliğini son yıllarda büyük ölçüde duyuruyor. (Özsezgin, 1982: 128). Artık Batıda ki güncel sanat gelişmelerine büyük bir hevesle yönelmenin yerini yavaş-yavaş kendi görsel olanaklarımızı etkinleştirme, kendi anlatım ve iletişim gücümüzü ölçüp tartma çabası almıştır (Özsezgin, 1982: 129).

Fakat kim ne derse desin, resim sanatımız genel bir durgunluk dönemine girmiş görünüyor. Bugün birkaç isim dışında Türk resmini kavrayıp sarsacak, yeni ve kalıcı bir soluk aldırarak ileriye dönük gelişmelerin sözünü etmek oldukça güçtür. Sanatta ki her atılımın, bağlı bulunduğu toplum ve kültür koşullarıyla yakın ilişkisini gözden uzak tutmadan diyebiliriz ki, günümüz Türk Sanatçısına esin kaynağı olabilecek, ona yeni ifade olanaklarının kapısını aralayabilecek, uyarıcı ve ışık yakıcı etkenler, kendi dinamiğini neredeyse terk etme çizgisine gelmiş olan başka ortamlara göre çok daha umut vericidir. Çağdaş resmimizi oluşturacak bu etkenlerin, gerçekçi gözlerle taranması halinde, yeni bir duyarlılık kaynakları bulunabilir. Son dönem Türk resmi, salt tablo üretmiştir. Hemen tüm ressamlar, son dönemde beklide yaşamları boyunca ürettikleri kadar yapıt vermişlerdir. Bu arada da resmin kendisine özgü hiçbir sorunu çözülmemiş, gündeme tartışılmak üzere hiçbir yeni başlık girmemiş, hiçbir ressam bu dönemde ortaya koyduklarıyla bugüne değin gerek kendi gelişim çizgilerini, gerekse Türk resminin genel doğrultusunu aşan, yeni arayışlara yönelen yapıtlar getirememişlerdir (Kahraman, 1985: 71). Nitekim sergilerde dış dokunur ve etkileyici bir işe rastlamak olanağı neredeyse elden çıkarılmışa benziyor. Sanatçılarımızın orta beğeni düzeyindeki

izleyici ve alıcıya şirin görünme çabaları, kalıcı ve dört-dörtlük bir iş ortaya çıkarma çabalarını büyük ölçüde engellemiş bulunuyor. Toplumumuz kent soylu bir toplum olduğundan ve hala özünü yitirmemiş olmasından dolayı, izleyici sergilenen resimlerle bütünleşmek istiyor (Kahraman, 1985: 72).

Diğer yandan günümüz sanatçısı oldukça zor koşullar altında resim üretme çabasındadır. Ülkemizde Türk resim sanatının önde gelen kişileri Akademi üyeleri olmuşlardır. Avrupa'da ise ressam, kendi atölyesini kurmuş, bağımsız çalışan biridir. Türk resim sanatının gelişmesi ve dünya piyasasında yerini alabilmesi için, iç piyasadaki çekişmelerin, tartışmaların ya da sansasyonların fazla bir yararı olmadığı biliniyor. Eleştirmenler, Türk resminin gelişmesinin sağlanabilmesi için, resim sanatımızın ve sanatçılarımızın yapıtlarının yurt dışında tanıtılmasının gerekliliği konusunda fikir birliği içerisindedirler (Berkman, 1984: 3).

Türk resmi değil kendisinden sonrakileri, kendisinden öncekileri, hatta salt kendisini bile değil de, kendi dışındakini hedef seçerek yaşadığımız kültürün metalaşma süreci, içinde üstüne düşeni yapmış ve kültür çözülmesinin bir adı olarak gördüğümüz arabeskleşmenin giderek bir yaşama biçimi olarak değerlendirilmesine katkıda bulunmuştur (Kahraman, 1985). Bugün yaklaşık 150 yıllık bir geleneğin ürünü olan çağdaş Türk resim sanatı, Batı'daki gelişmelere uygun olarak, okul ya da gruplara bağlı olmaksızın, kişisel planda yaratıcı etkinliklere tarihsel gelişmenin geleceğe uzanan örneklerini vermektedir (Gelişim, 1984). Bugünkü Türk resminin geleceği, Avrupa resim sanatına kaynak olan eski sanatlarımıza bir köprü kurmakla olasıdır. Günümüz Türk ressamı da çoğunlukla bu köprünün üzerindedir ve yürütmektedirler (Renda ve Erol, 1980: 16).

BÖLÜM 7: RESİMDE FİGÜR VE MEKÂN BAĞLAMINDA İNCELEMeye KOnU OLAN SANATÇILAR

7.1. Neşe Erdok (1940)

Neşe Erdok, 1960 kuşağı diye anılan ve figür anlatımına çağdaş bir boyut getiren yeni resim kuşağının üyelerindendir. Öteden beri Avrupa'nın figür ve portre geleneğine, gündelik gözlemlerden edindiği seçeneklerle çağdaş ve gerçekçi olduğu kadar kişisel bir biçem ve yorum düzeyine yönlendiren çalışmaları ile tanınmaktadır.

Neşe Erdok figüratif akımların, yeniden güçlenme süreci içinde kendine düşen görevi üslup yanılgılarına dönüşebilecek herhangi bir fantastik eğilime kapılmadan yerine getirmiş ve beğeni düzeyi gelişmiş bir kesimin akılcı tercihlerine uygun bir nitelik taşıyan çalışmalarında, anıtsal bir ifade olgusunun soylu değerlerini gerçekleştirmiştir. Çoğunluğu normal insan boyunda ele alınan bu nitelikte bir figür plastiği, çizim ustalıklarının gösterişine yanaşmayan bir ruh halinin belirtilerini figüratif oluşumlarla mekân ilişkileri arasında bütünlenen sağlam bir yapısal kavrayışa maletmektedir.

Neşe Erdok, resimsel mekân sorununu, optik bir sınır çevresiyle kapanan yüzeyin, figür dokunuşlarıyla sürekli irkildiği mat bir boşluk görüntüsüne kavuşturarak çözümler. Figürün aşırı duyumsal algılama hedeflerine oldukça kapalı bulunduğu dramatik iç zorunluluklarla, seyirci gözünün ısrarla uyarıldığı biçimsel amaçlar arasındaki çelişkiye, bu özgün figür üslubunun başlıca karakteristiklerinden birini oluşturur (Tansuğ, 1986: 292).

Dışa vurumcu, gerçekçi anlatım özellikleri ile çevremizde gördüğümüz sıradan insanları, beklentileri tedirginlikleri, yalnızlık ve hastalıkları birazda abartılı bir biçimsel anlatım dili ile ele almaktadır. Desenler portreler ve figür çalışmaları yalın figüratif bir üsluba bağlı kalınarak az ve klasik renk anlayışı ile otobüste hasta, çocuk, banliyö trenleri, Kadıköy vapuru v.s. gibi konularla tuvallere yansıtılmaktadır (Ersoy, 1998: 88).

Resimlerinde klasik ve akademik kökenden kaynaklanan anatomi sağlamlığı, incelikli bir desen gücü ve ılımlı bir deformasyon anlayışı hâkimdir. Bu kavramları birleştiren figür düzenlemeleri yalınlaştırılmış mekânlar içerisinde yer alırlar. Resimlerinde Batı figür geleneğini yerel gözlemler eşliğinde anlamlı bir ifadecilik ile pekiştirir. Deseni

çoğu zaman bir araç olarak kullanmaktadır. Öyle ki, çizgi aracılığı ile yakaladığı görüntüde, boya resme karşı bir seçenek oluşturmaktadır. Gündelik hayatta görüp geçtiğimiz sıradan bir sahnenin görünmeyen yönüne ışık tutmaz Neşe Erdok - birçok figür ressamı bunu yeterince yapmaktadır zaten- o sahnenin gösterilebilir olması için, olabildiğine ve alabildiğine öznel ve ancak resim diliyle tamamlanması mümkün olan değişik bir mizansene devreder her şeyi.

Sanatçının resimlerinde, dipyüzey, özne ya da özneler arası ilişkiye yardımı olduğu sürece mekân yanılması üstlenmektedir. Mekân tedirgin bir ruh halinin biçim talebiyle resmi zorladığı noktada, sadece figürü kollayan bir boşluk, görünmeyen bir can yeleği gibidir. Erdok için mekân, her şeyden önce figüre saygının bir ifadesidir; yerine göre dışlanan perspektif ile yüzey etkisinin varlığı açıkça hissedilse bile, yüzeyde asla teslim olmamaktadır. Erdok'un mekân ile hesaplaşmasının altında yatan figüre daha çok sahip çıkmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Erdok'un zaman ile girdiği ilişki her şeyden önce, gündelik hayata sıkı sıkıya bağlı olmanın izlerini taşımaktadır. Sürekli akıp giden zamanın zorunlu olarak dondurulması, hiçbir şekilde yalnız soyut içeriğe teslim olmamaktadır. Figür ile eş anlama gelen insan, giderek yüzünde kristalleşip, onda özetlenmektedir. İnsanın bir bütün olarak varlığı ile sürekli etkileşim halinde olan diyalektik bir ilişki söz konusudur her zaman.

Resimlerinde bilinçli ve amaçlı olarak büyük figürlere yer veren Erdok, onları önderlik kuralına uygun olarak resmetmektedir. Kendi içinde üç boyutlu olan ve resim yüzeyini fazla delmeden tuvale yansıyan bu figürler yerleştirildikleri monokrom fon üzerinde öne çıkıyormuş izlenimini vermekte ve böylece bakanın dikkatini hemen üzerine toplamaktadırlar. (Türkiye'de Sanat, 1999: 69).

Resim 7.1. Neşe Erdok, Saç Tuvaleti



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org> (2006).

Eserin Analizi: Resimde mekân ve mekân içerisinde kullanılan obje yüzeylerinin bittiği ya da birbirleriyle ilişkili olduğu kenarlar, çizgi etkisi yaratır. Sandalye, masa ve figürlerde kullanılan dikey çizgilerin yanında zeminde ve masada kullanılan yatay, aynada kullanılan diyagonal çizgilerle kompozisyonda zenginlik oluşturulmuştur. Aynı zamanda figür duruşlarındaki dikey yatay ve diyagonaller bu oluşumu destekler. Kompozisyonda daha çok düz çizgiler kullanıldığından resimde bir durgunluk hali oluşur. Bu durgunluk yine figürlerdeki hareket hali ve kumaşlarda, vazoda, sandalyede nadiren kullanılan eğrilerle bir miktar hareketlendirilmiş olmasına rağmen resmin genelindeki durgunluğu bozamaz. Yine bu eğri çizgilerin çoğunlukla, öne çıkarılan figür ve objelerde kullanılması resimde derinlik ve hacim algısına neden olur. Resimde ele alınan figür, mekân ve objeler arasında kalan aralık farkları ile mekânda derinlik oluşturulmuştur.

Resimdeki renkler lekesel planlar halinde ele alınmıştır. Turuncu, mavi, kahverengi gri tonlar ve bu renklerin tonları ile resimde ışık ve gölgeli alanlar belirlenmiştir. Gölge alan alanlardan resimdeki ışığın sağ üstten bir aydınlatma ile sağlandığı ortaya çıkar ve bu ışık öndeki figür üzerinde yoğunlaşarak figürün daha da öne çıkmasına, kullanılan sıcak renklerin belirginleşerek, soğuk renklerin önüne geçmesine olanak sağlar. Figürler üzerinde kullanılan renkler arka plana doğru dereceli olarak grileşir. Mekân yüzeyinin arka planında kullanılan beyaza yakın gri ton ise figür ve objeleri daha da öne iterek mekânda gelgitlerin oluşmasına, mekânda bir atmosfer yaratılmasına olanak sağlamıştır. Aynı zamanda figürlerde geriye doğru, giderek ayrıntılar azaltılmış, silüet halini almış olması ile mekânda derinlik hissi yoğunlaştırılmıştır.

Resimde figür boyutlarındaki fark, renk değerlerindeki değişim, masa ve aynadaki diyagonaller perspektif etkisi yaratır fakat bu perspektif ressamın uygun gördüğü doğrulukta ele alınmıştır.

Soğuk renklerin, yatay hareketlerin egemen olduğu resimde mekân içinde yer alan mekânı oluşturan figür ve objelerin kullanımında birlik söz konusudur. Figür ve objelerin resim yüzeyi üzerinde kesilmiş görünimleri mekânın tuval yüzeyi dışında da devam ettiğini çağrıştırır.

Ressam, renkle biçimlerin öne ve geriye gidiş gelişleriyle derinlik etkisini oluşturmuş, iki renk yüzeyi halinde ele alınan ve bir iç mekânı tasvir eden mekânda yüzey korunmuştur.

Figürlerde gözlemlenen anlatım ifadeciliği deforme edici öğelerle derinleştirilmiştir. Bir taraftan da çağdaş insanın dramının çarpıcı ve etkileyici çelişkilerini evrensel insan yapısıyla dengeleyen oluşumlar içinde ele alarak, çağdaş Türk resim sanatında pek de tanık olunamayan özgün bir dışavurumculuğun sınırlarını zorlamaktadır. Sağlam ve işlek bir desen anlayışının hâkim olduğu, ölçülü ve dengeleyici renkçiliği ile geniş espas sorunlarını cesaretle çözümlenmeye yönelik bir çalışmadır. Resimde algılanan genel bir kasvet ve durgunluk her ne kadar figür hareketleriyle rahatlatılmaya çalışılmışsa da figür ifadeleri bu durağanlığa ve kasvete hizmet eder. Resimde aynayı tutan figürün elinin, ayna arkasındanda görülmesi, ön plana çıkarılan figürün aynaya bakmasına rağmen, kendini göremediğini çağrıştırır.

Resim 7.2. Neşe Erdok, Zaman Kuşu



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org> (2006).

Eserin Analizi: Resimde figür, mekân ve mekân içerisinde kullanılan objelerde bir basitleştirme-sadeleştirme, öz biçimden feragat etmeyen bir yorumlama söz konusudur. Dolayısıyla yüzey ilişkilerinde çizgisel bir etki oluşur. Mekânı öncelikle üç parçaya (taban, tavan, duvar) ayıran yatay diyagonal çizgiler, tavan bölümündeki dikey diyagonallerle dengelenmiş, mekân içerisinde kullanılan objeler ve figürlerdeki yatay ve dikey çizgilerle zenginleşmiştir. Mekânı oluşturan bu diyagonal hareketler, ressamın uygun gördüğü ölçülerde, perspektif yanılması nedeniyle olur. Yine figürlerin kurgulanmasında derinlik etkisi planlanmıştır. Resmin merkezinde ele alınan figür, sağ üstten keskin bir aydınlatma ile renk olarak en açık değerlere bezenmiş ve bu figür vücut oluşumları ve giysi detayları ile diğerlerine göre daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu figürün arkasında kullanılan diğer figürler renklerin daha koyu, kroması

düşük halleriyle gölgelenmiş, geriye gittikçe daha siluet hale getirilmiştir. Yine bu keskin ışığın etkisi gölgeli alanlarında keskin ayrılışlarına neden olmuş, bu alanlarda lekesele değer değişiklikleri halinde ele alınmıştır. Figürler bu halleri ile mekân içerisinde uyumlu ve mekânın derinliğine katkıda bulunan bir haldedirler. Öndeki figürün arkasında kullanılan beyaza yakın renkte, ışıklı bir şekilde ele alınan pencere ve pencere arkasındaki figürler, mekân derinliği içerisinde bir atmosfer yaratır. Bir tren vagonu iç mekân olarak kullanılmıştır. Gündelik hayatta olduğu gibi farklı insan tiplerinin ve hareketliliğinin ele alındığı resimde, figürlerdeki yön ve hareket farklılıkları, sıklık ve seyreklikleri, mekânı oluşturan yüzey parçalarını birbirinden ayıran diyagonal çizgiler ve çizgi çeşitliliği resmi hareketlendirir. Fakat ön plana çıkarılan figürün yarı yatar hali ve ifadesi hareket ile durağanlık arasında gelgitlere neden olur. Resimde yarıda kesilen figür ve objeler içinde bulunulan mekânın, resim yüzeyi dışında da devam ettiğini çağırır. Resimde kullanılan renkler kroması düşük, pastel renklerdir. Boyanın saf hali kullanılmamış daha çok rengin ton değerleri kullanılmıştır. Kullanılan renklere, mekân, figür ve obje yorumlamalarında ve teknik yapıda uyum yakalanmıştır. Ayrıca obje ve figürlerin mekânın içyapısı derinliği ve atmosferi ile uyumluluğundan, figür ve mekânın beraber tasarlandığı düşüncesine varılabilir.

Gündelik yaşamın kaydına, bütünüyle gözleme dayalı bir aktarımın söz konusu olduğu bu resimde, yaşamın devamlılığı, çocuk figürleri ve figür hareketliliği ile ailesel yapının çağrışımları algılanır. Bunun yanında gündelik hayata dair kuş ve kedi figürlerinin ele alınışı kompozisyonda zenginlik oluşturmuş, anlatılmak ve anlanmak istenene yardımcı, ifadeci öğeler olarak yerlerini almışlardır. Figürlerin yüklendiği ifadeciliğe, genç yaşta ölen ağabeyinin elinde tuttuğu kuş ile simgelenen zaman kavramı eklenmiştir. Eserin adından da anlaşılacağı gibi zaman kuşu konmuş, geride kalanlar ve gelecek arasında yolculuk için bekleyiş başlamıştır.

Resim 7.3. Neşe Erdok, Sanatçının Kendi Portresi



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org> (2006).

Eserin Analizi: Sanatçının kendi portresini, bir çalışma alanı içerisinde kurguladığı resimde, mekân ile ben'i arasında kurduğu birebir ilişki yansıtılır. Dış dünyadaki karşılığını açıkça algılayabildiğimiz, fakat alışılmış figür ve mekân görünümlerinin ötesinde bir yorumlama ile ele alınan konuda figür, mekân ve mekân içerisinde yer alan objeler, teknik ve anlatım olanakları açısından ifade edilmek isteneni sıkı bir uyumla aktarırlar. Mekân kurgusunda kullanılan yatay, dikey ve diyagonal hareketlerle çizgisel bir çeşitlilik sağlanmış, mekânda üç kaçıklı perspektifi andıran bir derinlik oluşturulmuştur. Bu derinlik, sol üstten bir aydınlatma ile gölgeli alanların, renk değerlerindeki farklılıkların belirlenmesi ile desteklenir. Bu çalışmada diğerlerinden farklı olarak gölgelerde daha yumuşak geçişler gözlenir. Böyle bir uygulama ile mekânın geneline kaplayan mavi rengin sağladığı sükûnet ve durağanlığa eşlik edilir. Resimde gölgeli alanlar sayesinde obje ve figürler buldukları mekâna bağlanırlar. Örneğin, sanatçının kendi figürünün koyu tonlardaki kıyafetinin aynı tonlarda

oturtulduğu sandalyeye yansıması, figürün yüzeysel ve lekesel olarak ele alınan bedenini konumlandırır. Tabanda kullanılan diyagonal hareketlere, sandalye üzerinde kullanılan çizgiler birbirleriyle uyum sağlarken figürün diyagonal yönü de bu uyuma eşlik eder. Resimde figürle beraber ele alınan diğer objelerinde aynı biçimsel düzenlemeyle lekesel bir yapıyla ve ayrıntılarda uzak bir halde ele alınışı resimde birlik ve uyum oluşturur. Mekânın tamamına egemen olan mavi renge siyah ve beyaz karıştırılarak derinlik etkisiyle oynanmıştır. Diğer objelerde ise turuncu, kahverengi ve beyaza yakın gri tonlar kullanılarak kontratlık oluşturulmuş ve bu renklerin farklı objelerde farklı tonlarının tekrarı ile renk açısından da birlik ve uyum sağlanmıştır. Figürde kullanılan koyu tonun yerde bir gölge halinde ele alınan kedi figüründe de kullanılması iki figür arasında görsel ve duyuşal bir bağlantı oluşturur. Gri renkler ölü renklerdir bu nedenle derinlik etkisini en az düzeyde verirler. Fakat Neşe Erdok'un genellikle bütün resimlerinde kullandığı pastel renk tonları içerisindeki uyum ile gri renklerde de derinlik etkisi yakalanmıştır. Bu resimde en önde(masa üzerinde) ve en geride (iç mekânın pencere bölümünde) kullanılan gri tonlar hemen-hemen birbirine yakındır, fakat diğer renk gruplarındaki ton farklılıkları ile elde edilen mekân derinliğini bozmaz. Resimde mekânda kullanılan pencereden kaynaklanan bir doğal aydınlatma ele alınmış, böylece gölgeler yer-yer izleyiciye doğru uzatılmıştır. Bu şekilde bir gölgelendirme ile konu edilen figürde bir miktarda gölgede bırakılmıştır. Fakat figürün ve bazı objelerin aldığı ışık incelendiğinde mekânda sol üstten hafif bir başka ışığın kullanıldığı da anlaşılabilir. Bu sayede arkadan aydınlatmanın etkisi azaltılmıştır. Resmin genel düzeninde ressamın paletinin ve çalışma önlüğünün kenara kaldırılmış olması, figür hareketindeki durağanlık, kullanılan renklerdeki psikolojik etki, yerde duran kedinin duruşu dikkati çeker. Resimde en ön planda kullanılan en açık renk tonunun, figürün kucağında duran kitapta da kullanılışı ve bu kitaba dikkati çeken el hareketi ile bir rahatlama ve dinlenme anının huzur vericiliği hissedilen resimde, sanatçı kendi figürünü ele almış ve böylece beklide kendi resmini yaparken dinlenme olanağı bulmuştur.

7.2. Mustafa Ata (1945)

Figür soyutlamaları ile oluşturduğu yapıtlarında bireyselliği ve toplumsal tasarılarını birleştirerek ortaya koymaktadır. Kişilikleri gizli kalmış renk çizgileri ile şekillendirdiği

figürleri uzaysal bir espas içinde çoğu kez silüetler halinde ele almakta, belli bir insanı değil, insan kavramından yararlanarak insanın yaşadığı dramı işlemektedir. İnsan doğanın diyalektiği içinde uzaysal espasta bir süre yer alır ve sonra ölümlle sonsuzluk içinde kaybolur gider. Mustafa Ata'nın resmi işte bu yaşamın en temel karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Doğum ve ölüm. Resimlerinin geri planı koyu bir renkle, suskunluk, karanlık, uçsuz bucaksız bir evreni işaret ederken, bu boşluk içinde yalınlaştırılmış, soyutlanmış ve hiçbir kişisel özelliğe sahip olmayan figürlerin dinamizmi ile zıt bir görünüm oluşturmaktadır. Koyu renklerle düz olarak boyanmış geri plan üzerine kırmızı, sarı, yeşil, lacivert şekillenen biçim yumakları, ışıklı figürleri şiddetli renk kontrastları, parlak canlı renkler, durgun ve karanlık yüzey üzerinde çizgisel renk şeritlerine dönüşmekte, giderek resimde figürün renge dönüştüğü bir anlatım ön plana çıkmaktadır. Saydam ışık demetleri yapan bu figürler, hareketi de ifade etmektedir. Tek bir fırça hareketi ile oluşturulan bu belirsiz figürler soyut bir ifadecilik içinde yansıtılmaktadır. Devingen, dinamik, ışıklı ve çok renkli soyut figürler korku ve tedirginlik, yalnızlık ve yabancılaşmanın görselleşmiş bir halidir (Ersoy, 1998: 73).

Mustafa Ata'nın özellikle 1977 sonrası resimlerinde zamanı vurgulayan olgu, mekânın biçim kabul etmeyen homojenliği ve sonsuzluk duygusudur. Resim mekânını bölen tek bir yatay çizgi halinde ufuk, derinlemesine bir hareket alanının, maddi bir devinin anlatısı olarak değil, tersine, biçimsiz, belirsiz ve ölçülemeyen bir zaman hızının simgesi gibi işlev görür. Bu tek yatay çizgi, tüm var olan her şey için ölümün, yaşamın, iradenin, yenilginin, hareketin ve durgunluğun simgesidir. Ufuk çizgisi bu anlamları her zaman taşımaz mı zaten? Ancak Mustafa Ata'nın son resimlerinde vurgu bu çizgide toplanmış, resmin mekânsal ve biçimsel işleyişi bu çizgiyle koşullandırılmıştır. Gerçekte de olduğu gibi, insanın dünyada var oluşunun göstergesi olan bu çizgiyi kavramak olanaksızdır. Bu her zaman ulaşılamayan bir yerde vardır. Ata'nın resimlerinde bu çizginin yeri alçalıp yükseldikçe, mekânın ve zamanın boyutu da değişiyor; ya resim bizi uzak ve tepeden bir gözlemci yapıyor bu mitolojik olguya ufuk uzaklaştıkça figürler alan içinde heykelleşiyorlar; ya da ufuk alçaldıkça figür o denli yükseliyor anıtlıyor. Kimi kez bu çizgiyi yitiriyor biçimsiz bir karanlığa gömülüyor figürler. Yaşamını çevreleyen sonsuz çölün belirsizliğin gücüne karşı varlığın biçimini en kesin hatlarıyla egemen kılmaya çalışan Mısır'lı mimar ve heykel ustası gibi,

Mustafa Ata da resminin mekânına sızan bu sonsuzluk hissine karşı figürlerini olabildiğine anıtsal ve egemen olmaya çaba gösteriyor (Erzen, 1984: 8).

Başlangıç ta 1977' lerde gerçeküstücü resme sevgi gözlenir. Ama bu yaklaşım sadece ruhsal durumun yönlendirilmesi anlamındadır. Ata'nın 1977–1978 tarihli yapıtlarına bakarsak, bunlarda; gerçeği, doğal öğeleri, düşlerde olduğu gibi esinlerine göre istediği biçime dönüştürebildiğini görebiliriz. Geniş renkli yüzeyler, üç boyutlu, iki boyutlu çelişkisinde beliren bir gerçeküstü derinlik oluşturmaktadır; en geri planda bazen dağ sıralarıyla (doğal), bazen tahta bir perde ile kesilmiş gibi (yapay), ön planda çerçeveye girmiş bir figür belden yukarıyla görünürken, bir diğeri de sahneden çıkmak üzeredir. Figürler hareketleriyle bir geçiş oluşturmaktadır (Aysan, 1979: ?).

Daha sonraki resimlerinde, Ata'nın kahverengiden, siyaha giderek renklere varan paleti, iç görünümüleri ile birlikte dış görünümüleri soyutlayan bir görünüme ulaşır. Boyanın açık-koyu ve siyah-beyaz tuşları bir karşıtlık içinde figürün etkisini güçlendirir.

1980'lerin başında renk biçime egemen olmaya başlar. Figürlerin mekânla zıtlığını belirginleştirir. Koyu yeşillerin, koyu mavilerin, morların, parlak ama koyu sarıların, grilerin kullanıldığı bu resimler, Ata'nın karşıtlıklar arasında, denge aradığını gösterir (Çoker, 1983: 42).

Sanatçı için renk bir dışavurum aracı halini almış, kuvvetli renk kontrastları sonunda biçim giderek renge dönüşmüştür. Bu konu hakkında sanatçının kendi ifadesi şöyledir:

“Ben dışavurumcu bir gelenekten geliyorum. Renk kontrastlarını kullanıyorum ancak dışavurumculuğumdan dolayıdır ki bu kontrastların valörlerini koyuda arıyorum. Rengin sembolik olanaklarından, psikolojik etkisinden, tinsel ve lirik anlamlarından yararlanıyorum. Rengin tüm ifade olanaklarını resimlerimde kullanmaktan kaçınmıyorum” (Çoker, 1983: 43).

Biçimsel olarak algılanan figür, renk kuşaklarına dönüşerek, biçimsel olgudan soyutu getirir. Soyutlanmış figürler bir çözümlemeyi, dağılmayı ve yeniden toparlanmayı vurgulamak için yapılmış gibidirler. Figürün varlığı rengin etkisi ile yitirilir ve tekrar bütünleşerek yeniden yakalanır.

Mustafa Ata'nın tuvalindeki renkler yüzyılın yorumunu yaparken insanı kendisiyle yüzleştiriyor ve 'dokunduran' anlatımıyla insan ruhunun derinliklerine doğru yol alır. Renkçi ve dışavurumcu çizgisini sürdüren, insana dair her şeyi tuvaline aktaran Mustafa Ata, insan yaşamını sorgular. Sanat yaşamı boyunca hep figürün etrafında dolaşan ressamın figüre olan bağlılığı gelenekçi ya da tutucu bir tavır değildir. Ata'ya göre bugünün ve insanın sorgulanması sorunu, kendini en iyi figürde ifade eder. Ayrıca figür, Ata'nın resminde, bir plastik değer ve tema olarak karşımıza çıkar.

Mustafa Ata son resimlerini önceki çalışmalarıyla karşılaştığında şunları fark ettiğini söylüyor: "Son resimlerimde formun daha toparlanmış bir hal aldığını görüyorum. Resmimde özellikle blok bölgeleri aydınlatan ışık formları oluşmaya başladı. Bu da eski işlerime göre çözülmüş bir sorun olarak görülebilir."

Sanat anlayışını insan yaşamının sorgulanması üzerine kuran Mustafa Ata, günümüz dünyasının içinde bulunduğu koşulları, figür etrafında ele alarak izleyiciye 'kendi kendini sorgulama' şansını tanıyor. Bir sanatçı olarak ise 'insanın insanlaşması' sürecini en kısaya indirmenin yollarını aramayı sürdürüyor (Yüzügüller, 2001).

Mustafa Ata'nın başlangıcından bu yana resim özelliklerinin ele alınmasındaki neden, figür ve mekân özelliklerindeki değişimdir. Resimde mekân açısından imgeleme dayalı, doğal mekânla ilgili ipuçları; ufuk çizgisi, dağlar v.s. kullanan sanatçı, zamanla bunları tamamen bırakarak, olabildiğince yüzeyde ve düz çalışmaya yönelmiş ve yüzeysel bir mekân kullanmıştır.

Resim 7.4. Mustafa Ata, Sabra ve Şatila



Kaynak: <http://www.turkjapan2003.org> (2006).

Eserin Analizi: Koyu yeşillerin, koyu mavilerin, morların, kırmızılarının, parlak ama koyu sarıların, grilerin kullanıldığı bu resimde, karşıtlıklar yoluyla bir denge arayışı söz konusudur. Sarı-mor, yeşil-kırmızı gibi kontrastlıkların yanında bu kontrastlıkları dengeleyen mavi ve gri tonlara yer verilmiştir. Soğuk renklerin egemen olduğu resimde en çarpıcı gösterilmek istenen figür kırmızı ile ele alınmış ve mekânda kullanılan yeşil ile bu etki çoğaltılmıştır. Bu figürün arkasında yer alan diğer bir çocuk figürü ise koyu bir gri ile ele alınarak derinlik oluşturulmuştur. Resimde konum açısından en önde yer alan köpek figürü ve onun arkasında bulunan insan figürü vücut ayrıntıları açısından daha belirgin ele alınmalarıyla resim mekânındaki derinlik algısına yardım ederler fakat boyut ve renk açısından çocuk figürleriyle çelişirler. Bu çelişki boyut açısından perspektif etkisi yarabilecek olan yatay figür ile netleşir. Resimde ressamın uygun gördüğü bir düzeyde perspektif etkisi kullanılmış, derinlik daha çok renklerin etsi ve etkileşimleriyle elde edilmiştir.

Figür yapılanmalarında kullanılan çizgiler ve mekânı iki parçaya ayıran ufuk çizgisi, resimdeki çizgisel yaklaşımı gösterir. Renk planları halinde ele alınan figürlerin vücut formlarının belirlenmesinde kullanılan çizgiler oldukça sade ve az sayıda kullanılmış olmasından dolayı resimdeki lekesele yaklaşımı bozmaz. En önde yer alan köpek figürünün üzerinde kullanılan yatay çizgiler köpeğin hareket haline, hız göstergesi olarak eşlik eder.

Resimde bir doğal mekân oluşumunu gösteren ufuk çizgisi, mekâna bir sonsuzluk duygusu eklemiştir. Bu tek yatay çizgi ve üzerinde ele alınan yatay figür ile var olan her şey için ölümün, yaşamın, iradenin, yenilginin, hareketin ve durgunluğun simgesidir ve bu simge, üzerinde kullanılan parlak-koyu bir sarı ton ile belirginleştirilir. Ayrıca bu yaşam ve ölüm temasına resme enlemesine, yer çekimine direnen bir şekilde giren figürlerde eşlik eder.

Resimde sol üstten, fakat ayırtına çok da varılamayan ve resmin genelini aynı derecede aydınlatan bir aydınlatma kullanılmıştır. Yine resimde figürler üzerindeki gölgelendirmelerde renk lekeleri halinde ele alınmış fakat figürü mekân içerisinde konumlandıran bir gölgeleme yöntemi kullanılmamıştır. Bu nedenle figürler, mekân içerisinde uçuşur gibidir. Gölge en üstteki yatay figürde göze çarpar fakat buradaki gölge, figürün zemin olarak değerlendirilen yeşil alana temas eden bölümünde kullanılmasıyla daha çok anlatımcı bir öge olarak kendini gösterir.

Adından da anlaşılacağı gibi 1982 de İsrail yanlısı aşırı sağcı Hıristiyan Falanjist milislerce basılarak çocuklar dâhil yüzlerce kişinin katledildiği Batı Beyrut'taki Filistin mülteci kampları olan Sabra ve Şatila'daki kıyımlı konu alan resimde yaşam ve ölüme dair bir yapılanma söz konusudur.

Resim 7.5. Mustafa Ata, Tanrılar



Kaynak: <http://www.minesanat.com> (2006).

Eserin Analizi: Resimde renk ve figür ilişkileri, sonsuzluğu çağrıştıran düz ve tek renkli bir plan içerisinde yer alırlar. Resimde yüzeysel mekân kullanılır, yüzey korunur ve artık göz, imgeleme dayalı bir derinlikte dolaşmak zorunda değildir. Mustafa Ata burada figür oluşumlarını sağlayan renk hareketleri ile ileriye, geriye bir hareket sağlamış ve daha ötesine yeltenmemiştir.

Renk, biçim ve hareket resmin en belirgin öğeleridir. Birbirine bağlanarak örgüsel bir uyum yaratan renk şeritleri, düz bir zemin üzerinde farklı konumlarda biçimlenerek bir oluşumun bağlantılarını kurmaya çalışır. Renk ve boya akıcı renk kuşaklarına dönüşerek, figürlerin formlarını dalaşır ve kendi içlerinde karmaşık ama uyumlu bir armoni oluşturur. Kıvrılıp dönerek kimi yerde bir insan figürünü çağrıştıran, kimi yerde kompozisyonun ritmik yapısını oluşturan yapısallığın gerisinde, herhangi bir hazırlık gerektirmeyen, spontan bir akışkanlık görünümü oluşur. Bir renk şeridinin ötekini kapatıcı ya da saydamlığını giderici işlevi, az sonra bir başka rengin bu işlevi üstlenen

yapısıyla dengelenir. Rengin katışıksız halleri, birbirleri üzerine gelmeleriyle oluşan değer farklılıkları resimde derinliği oluşturan başlıca etmendir. Buna renk şeritleriyle oluşturulan volüm de denebilir. Ayrıca resim yüzeyinde oluşturulan boş ve dolu parçaların karşılıklı etkisi de bu derinliğe etki eder. Figür yapısını oluşturan çizgisellikte, çizginin hemen-hemen tüm olanakları kullanılarak resimdeki ritim sağlanır. Çizginin yatay, dikey, eğri, ani yön değiştiren karakteri resimde hareket ve heyecan uyandırır. Çizgisel yapıdaki bu hareketlilik zeminin yüzeyselliği ve figür yapılarını oluşturan renk lekeleri üzerinde bırakılan boşluklarla dengelenir.

Ön plana çıkarılmak istenen figürlerde kırmızı, sarı, turuncu ve açık gri gibi sıcak renklerin görsel etkilerinden yararlanılmıştır. Figürlerde kullanılan gölgelerin, diğer figürlerle renk açısından eşdeğer olması resimde birlik oluşturur. Kullanılan renkler geriye çekildikçe mavilere, koyu grilere ve morlara dönüşerek mekânı oluşturan renkle bütünleşirler. Böylece figür-mekân ilişkisi kurulur, figürün dinamizmi ile mekânın yüzeyselliği dengelenir ve derinlik oluşur. Ayrıca çizgisel hareketlerin geriye doğru çekildikçe sıklığının ve belirginliğinin düşürülmesi de resimde derinlik oluşturur.

Resimde derinliğe etki eden diğer bir etmende figür hareketliliğinin ön plana çekilmiş olmasıdır. Arka plandaki figürler durağan bir vücut haliyle ele alınırken, öndeki figürler içerik ve pozisyonları ile olabildiğince hareketli görünürler. Yine arkadaki figürlerin aralıklarındaki eşitlik, mekânın durağanlığı ile öndeki figürlerin aralık farkları ise resmin hareketliliği ile uyum sağlar.

Resimde figür boyutları açısından perspektif ile ilgili bir oluşumdan bahsedilemez. Ayrıca resimde kullanılan ışığın kaynağı da tam olarak belirlenemez. Ressam bu açıdan da oldukça özgür bir tavırla resimde derinlik etkisini yakalar ve bu kuralsızlık izleyicide olumsuz etki bırakmaz. Resmin içeriğinin bu kurallara bağlı kalınmadan, figürlerin gerilim ve devinimlerini yansıtan çekici renk ve çizgisel hareketlerle oluşturulduğu söylenebilir.

Resim 7.6. Mustafa Ata, ?



Kaynak: <http://www.artdepo.com.tr> (2006).

Eserin Analizi: Resimde ilk göze çarpan etkiler, bir sonsuzluk etkisi yaratan yüzeysel mekân oluşumu içerisinde ele alınan, berrak bir stilizasyon ile uygulanmış figür grupları, hız ve enerjidir. Tek bir renk tonuyla uygulanmış mekân yüzeyi üzerinde, renk prizmasından akan çok sayıda rengin kullanıldığı oluşumlar figürsel etkinin yanında resimde hareket ve ritim oluşturur. Mustafa Ata tuvalde oluşturduğu form mekânını yeni bir mekân olarak gündeme taşır. Onun mekânında bulunan figür, sonsuzluktan pay almaktadır. Sanatçının özellikle son dönem resimlerinde renklerin sayısız değişkeni ve rengin döngüsel zamanıyla karşılaşılır. Ana renklerden -kırmızı, mavi, sarı- sıcak renklere doğru tutkuyla tuvalde geçiş yaptığı görülür. Bu renklerin katışıksız halleri ile turuncu, sarı, kırmızının, mavinin tonları, kontrast renklerin çekiciliği, en açık ve en koyu griler arasındaki geçişlerle oluşturulan bir renk zenginliği ile rengin bütün görsel olanakları kullanılarak yüzey üzerindeki derinlik yakalanır. Tuvaldeki çok renkli eğilim insanın değişebilirliğine en yetkin örnektir. Çizgisel formlarla vücut bulmuş figürler bu

çizgilerin kıvraklığı ile hareketlenir. Mekânda kullanılan kırmızı tonların figürlerin derin bölgelerinde kullanımıyla figür ve mekân bütünlüğü oluşturulur. Bunun yanında diğer bir gölgelendirme şekliyle (figür üzerinde kullanılan en koyu değerler) derinlik etkisi artırılmış, figür duruşları netleştirilmiştir.

İster zaman ister mekân içinde olsun durmaksızın sonsuzluğun derinliklerine dalmak isteyen bir sanatçının aynı zamanda sabit noktalara gereksinimi olabilir. Aksi takdirde resimde figürlerin ve çevresindeki boş alanların devinimleri durağanlıktan ayırt edilemez olur. Bu nedenle Mustafa Ata yeni resimlerinde daha yüzeye yakın kurguladığı kompozisyonlar plastik biçimle renkli kontrastlar oluşturur. Figürlerle birlikte oluşan resmin biçimine ne kadar özen gösterilirse o kadar algılama kolaylığı yaratılabilir. Bu nedenle figürün algılanabilirliğini kolaylaştırmak amacı ile mekân tek renge indirilmiştir. Böylece en iyi form resimde en iyi boş formları da oluşturmaktadır. Plastik sanat zaten özü bakımından simgeseldir.

Mustafa Ata estetiğinde tuvalde betimlenmiş bedenin dünya ile olan ilişkisinde hem bir dünyalılık hem de bir dünya dışılık söz konusudur. Dev ışın demetlerinden renk yansımalarını ya da renksel varlığı tuvalde yeniden yaratırken yeryüzü yaşamında bulunmayan ama kendi ruhunda taşıdığı ve düşlediği ilişkilerin muhteşem denklemini resmin denklemine en yetkin bir biçimde yerleştiren bir fantastiktir denilebilir.

7.3. Burhan Uygur (1940–1992)

Burhan Uygur,1970 kuşağının önde gelen sanatçılarından. Resimlerinde içeriksel bir kurgu anlayışı ile bütünleşen, lekeci bir anlayış üzerinde gelişen bir biçim düzeni, çağdaş Türk resminde özgün altyapı arayışları açısından önemli bir model oluşturmuştur.

Resimlerinde soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullanmaktadır. İç dünyası ile birlikte yaşam-ölüm-ölümsüzlük çevrimi içerisinde süreklilik kavramını sorgulamaktadır. Renk ve çizgi kullanımı düşsel ve şiirsel bir etki yaratmaktadır. Sanatçı resimde bireysel anlatıma inanmaktadır. Kendine özgü perspektif ve naif bir dil kullanmıştır.

Lirizmin hemen-hemen doruk noktalarına çıkabilen sevecen ve ezik bir ruhla biçimlendirdiği figürler, güncel yaşantılardan süzölmüş dokunaklı bir şiirin hüznüyle doludur (Tansuğ, 1990: 10).

Burhan Uygur'un sanatının çıkış noktasını insan ilişkileri ve yaşam sentezi oluşturmaktadır. Bu ilişkiler ve sentezde sanatçı, anlatımcılık kuramına bağımlı, yaratıcılıkta özgür bir tutumu sürdürmektedir. İnsan ilişkileri konu olarak seçilince, doğal olarak resim kurgusunu figürlerin ilişkileri oluşturmaktadır. Bu aktarıma mekân, zaman ve duygular katılarak, bir tuval yüzeyinde özgün bir yoruma ulaşılmaktadır. Uygur'un sanatsal anlatışı yaşamı biçimlendiren biçimlere bakış açısından kaynaklanmaktadır. Sanatçı olayları, bireyleri ve konuları, öznel duyarlılığın sentezinden, düşün alanının imbiğinden geçirmektedir. Fantastik bir gerçekçiliğe ulaşmaktadır. Bu fantastik anlatım, figürlerin konumları, kuruluşları, biçimsel deformasyonları ve çevrelerini saran mekânın sonsuzluk etkisinde sürüp gitmektedir. Bu anlatıma ulaşmadaki başarısında, rengin görsel ve duygusal çağrışımlarının etkisi söz konusudur. Koyu renk değerlerinin kademeli dağılımları ile vurgulanan, boşluk içinde ağırlıklarından arınmış figürler, sonsuzlukla özdeşleşmişlerdir. Bu grup resimleri ışığın kuvvetli etkisinden arındırılmışlardır. Işığın, dolayısıyla açık renk lekelerinin çevrelediği yaşamsal anlatımlarda da aynı aktarım sergilenmektedir. Uygur kimi resimlerinde mekân ve zaman sorununu irdelerken tuval yüzeyinde kademeli geçiş ve anlatım yüzeyleri de oluşturmaktadır. Boya dokusunun yoğunluk kazandığı bu bölümler, resmin konusunu pekiştiren, anlatımın bütünlüğünü sağlayan yüzeylerdir (Giray, ? : 30).

“İnsanların kafasının içindekileri çizmeye çabalıyorum. İnsanın içinden çıkamadığı sorunların resmini çiziyorum. Benim resmime bakanlar isterlerse insanların sorunlarını görebilirler”. Resimlerine giren insan ve onun çevresindeki nesnelere bağıyla birlikte yaşamdır. Manzara ve doğa resimleri yapmamıştır. Çizgisi çok kuvvetli olan sanatçının bu özelliği portrelerde de kendini gösterir. Yakınındaki sevdiği insanların, dostlarının ve ona sipariş vermiş olanların portrelerini yapmıştır. Kalemle figürü çizip ana hatlarıyla saptayıp sonra boyamaya başlayan ressamın portresini yaptığı kişinin gözlerindeki ifadeden, ışıltıdan ve gösterdiği davranışlardan iç dünyasını saptar ve bunu aktarırdı. Kendi portrelerinde de ruhsal derinliklerini, kaygılı ve hüzünlü iç dünyasını yansıtır (Yılmaz, 2003).

Genç yaşta kaybettiğimiz Burhan Uygur, kendi kuşağı içinde öne çıkmış fantastik gerçekçi bir ressamdır. Geriye dönüşler, nostaljik yaklaşımlarla yaratıcı duyarlılığı

içinde gerçeklerle düşleri çocuksu bir üslup içinde birleştirip, insanı hayal dünyasında sürükleyen yapıtlar üretmiştir. Düşünceler, düşle ve bunların gerçekteki yansımaları resimsel fantezilere dönüşürken birbirine karışmaktadır. Onun resimlerinde gerçekdışı ve yaşamla bağlantısı olmayan hiçbir öge yoktur. Bu gerçek görüntüler ve nesnelere ondaki düşünsel kökenli motifleri ortaya çıkarabilen bir fantezi yaratmaktadır. Soyutla somut, duygu ve düşünce, coşku ile hüznün, düzen ile uçuşkanlık ince bir çizgide keşşerek tüm bu karşıt öğelerle sanatı ile yaşamı özdeş kılmaktadır. Çarpıtılmış figürler, rengi kullanımındaki ustalığı, kendine özgü çarpıcı yaklaşımı ile biçimsel bir yetkinliğe de ulaşmaktadır (Ersoy, 1998: 136).

Burhan Uygur resmi “yaşamın, sezgilerin, duyguların renk ve çizgilerle ifadesi” olarak yorumlanabilir. Burhan Uygur ise “Beyaz, siyah ya da kırmızı bana ait değil. Herkes dilediği rengi kullanır. Bazı renklere daha fazla sarılır. O renklere duygularını bağıra - bağıra ifade eder. O zaman da o renkleri sanatçıya mal ederler. Ama ben renklere fazla bel bağlamıyorum. Dediğim gibi herkes dilediği rengi kullanır ama iyi ama kötü. Ne var ki bir ressam kullandığı rengin hakkını vermeden tuvalin başından ayrılmaz. Bence resim bir yerde rengin hakkını vermektir.”

Resimlerinde siyahlar, kahverengiler, griler, sarılar, renkli beyazlar bir vurguyu gerektirmedikçe konulmayan mavi, yeşil, kırmızı gibi renkler ve biraz yıldızlar ustaca bir araya getirilirler. Yapıtın derinliklerine uzanan gizemli lekecilikle bütünleşirler. Renkler bazen aydınlık bazen ise koyu olarak yer alıyor. Hemen-hemen tüm resimlerinde- koyu ve gölgeli olanlar da dahil-beyaz görülüyor. Koyu tonlarla kullandığında karşıtlık oluşuyor. En son çalışmalarında da ağırlıklı olarak kırmızı rengi kullanmıştır. Ya yüzey tümüyle kırmızıya boyanıp üzerine çeşitli figürler yapılmış ya da kırmızı sonradan boyanmış. Karşıt renkleri bir araya getiriyor; kırmızı üzerinde veya yanında yeşil, mor ve maviyi kullanıyor. Bazen de bu renklerin hepsine birden aynı tuvalde yer veriyor. Boyaları karıştırarak uyguluyor. Renklerin lokal olarak kullanılması söz konusu; figürü veya herhangi bir nesneyi belirli bir renkle sınırlıyor. Lekeler önemli yer tutuyor. Kimi zaman figür lekelerden oluşabileceği gibi kimi zaman da figürün çevresinde lekeler yer alıyor (Yılmaz, 2003).

Burhan Uygur çalışmalarında modern resimle beraber gelen teknik ve malzeme özgürlüğünden de olabildiğince yararlanmış, böylece resimlerinde figür ve mekân oluşumlarında yeni anlatım olanakları yakalamıştır.

Resim 7.7. Burhan Uygur, Kalbimin Gözüyle Side



Kaynak: <http://www.mackamezat.com> (2006).

Eserin Analizi: Yağlıboya ile baskı desen ve üzerine figür şeklinde çalışılmış resim üzerinde, kalbimin gözüyle Side ve bir şiir yazılı olmasından dolayı eser bu şekilde adlandırılmıştır.

Adından da anlaşılacağı gibi bir tatil alanını ve güneşlenen insan figürlerini ele alan resimde, lekesele ve çizgisel doku yüzünden nesne, figür ve doğa görüntüleri asıl biçimlerini büyük ölçüde gösterememişlerdir. Bu nedenle de resmin konusunu oluşturan doğal görünümünün ve figürlerin birer soyutlama oldukları söylenebilir.

Burhan Uygur'un resimlerinde biçimsel özelliklerde tonlamada, renk, leke ve düzende kendine özgü bir birliktelik ve uyum göze çarpar. Çizgi, renk ve leke aynı oranda etkileyip birbirini tamamlar. Baskı yöntemleriyle oluşturulmuş resim zemini dış mekân etkisini vermekle birlikte çoğunlukla yüzeye çekilmiş bir mekân düzenlemesi kullanılmış, toprak rengi üzerinde kullanılan koyu kahve, mavi ve kırmızı lekelerle derinlik etkisi oluşturulmuştur. Figür grupları genellikle bu koyu planlar üzerinde açık gri tonlarla ele alınmış, renklerin etkisi açısından açık, koyu ve orta değerlerle derinlik etkisi artırılmıştır. Aynı zamanda resimdeki en açık renk değerlerinin figürler üzerinde kullanımıyla ilgi bu figürler üzerinde toplanmıştır. Figürlerin bu belirgin halleri yer-yer siluet halinde, lekesele bir görünüşe bürünmeleri, yer-yer de mekânı oluşturan açık renklerde ele alınmaları ile dengelenmiştir. Yine bu şekilde ilginin resmin en altında, daha ayrıntılı bir şekilde ele alınan figür grubu üzerinde toplanması sağlanmıştır. Figür grupları üzerinde bahsedilen bu özellikler ile aynı zamanda figürler arasında bir derinlik oluşturmuş, böylece mekânın derinlik algısı desteklenerek figür-mekân ilişkisi kurulmuştur. En altta yer alan figür grubunun üzerinde bulunan geniş kırmızı leke resmin genelinde kullanılan pastel ve soğuk renkler arasında dikkati çeken tek sıcak renktir. Bu sıcak leke üzerinde ele alınan figür renk ve figür ayrıntıları açısından daha özenli olmasından dolayı boyut açısından diğerleriyle hemen-hemen aynı olmasına karşın, daha önde görünür. Resimdeki figürlerin ebat ve ayrıntı farkları dışında resimde perspektifi yansıtan bir etken kullanılmamış, Mısır resimlerini yansıtan, kuş bakışı bir görüntü ile resmin her yerine hemen-hemen aynı ölçüde yayılan üstten bir aydınlatma şekli kullanılmıştır.

Resimdeki lekesele etki çizgilerle desteklenmiş, renk planlarının birbirinden ayrılmasında, figür ayrıntılarının belirlenmesinde, ışığa göre gölgesel oluşumların simgelenmesinde çizgiden yararlanılmıştır. Fakat renk lekeleriyle oluşturulan figürlerin çizgisel konturlarının yok olması ve rengin figürün dışına da taşması söz konusu olduğundan kompozisyondaki figürlerin leke duyarlılığı ile vurgulandığı söylenebilir. Figürler birbirinin içinde kaynaşır. Bir büyük leke içinden çıkıp lekeden daha aydınlık ve açık bir renkle oluşturulan figürler tabloya yayılır. Resimde çizgi, renk ve leke aynı oranda etkileyip birbirini tamamlar.

Resim 7.8. Burhan Uygur, Son Kitabe



Kaynak: <http://www.rportakal.com> (2006).

Eserin Analizi: Anlatımcılıktan uzaklaşmadan, figür ve nesne deformasyonlarının kendine özgü lekesele bir tavrı ile ele alındığı bu resimde de sıra dışı bir gerçeklik sezilmektedir. Kurallardan pek hoşlanmayan sanatçı burada da aynı tavrı sergilemiş, içeriksel bir kurgu ile bütünleşen, lekeli bir anlayış üzerinde gelişen bir biçim düzeni kullanmıştır.

Resimde belirgin tek bir figür yanında soyut, lekesele elemanlar bir arada kullanılmış, figüründe leke ile ele alınmasıyla bütünlük oluşturulmuştur. Başka bir deyişle lekesele bir anlayışla algılanabilen figüre adapte olan göz, resimde diğer lekelerde de figürü arar. Figürün duruşundaki duygusal ifade yoğunluğu, en açık ve en koyu renk değerlerinin ağırlıkta kullanımıyla pekiştirilmiştir.

Türk resminde beyaz rengi olabildiğince etkileyici vurgu ve tonda kullanan ender sanatçılardan biri olarak nitelenen Burhan Uygur, hemen her rengi hiç çekinmeden

kullanmış, rengin ifadeyi güçlendiren temel etken olduğuna inanmıştır. Bu resimde ağırlıklı olarak kullanılan soğuk renklerle grileştirilmiş beyaz, yer yer yoğun bir katman halinde kullanılarak resim yüzeyinde bir tabaka oluşturmuş, yer yerde kazımlarla transparan bir hale getirilerek resim yüzeyinde kullanılan koyu lekeleri ortaya çıkarmak suretiyle resimde derinliğe ve yüzeysel mekan oluşumuna yardımcı bir öge haline getirilmiştir.

Resimde kuvvetli bir ışık kaynağından söz edilemez. Resimde en açık renk lekelerinin oluşturduğu alanlarda bile aynı aktarım söz konusudur. Resim siyahlar, kahverengiler, griler, sarılar, renkli beyazlar vurgu gerektiren alanlarda kullanılan mavi, yeşil, kırmızı gibi renklerin ustaca bir araya getirildiği lekesele bir uyumla oluşturulmuştur. Boyanın kullanılış tarzında, figür ve diğer oluşumların saptanmasında dokusal, katmanlı bir görüntü göze çarpar. Sanatçı resimde mekân oluşumunda görsel etki açısından beyinde uzaklık ve yakınlık etkisi yaratan dokunun etkisinden de yararlanmışır.

Resimde bireysel anlatıma inanan sanatçı, kendine özgü perspektif ve naif bir dil kullanmıştır. Figürlerin ve diğer oluşumların konumları, kuruluşları, biçimsel deformasyonları, çevrelerini saran mekânın sonsuzluk etkisinde sürüp gitmektedir. Bu anlatıma ulaşmadaki başarısında, rengin görsel ve duygusal çağrışımlarının etkisi söz konusudur. Koyu renk değerlerinin kademeli dağılımları ile vurgulanan, boşluk içinde ağırlıklarından arınmış figür ve lekesele oluşumlar, sonsuzlukla özdeşleşmişlerdir.

Resim 7.9. Burhan Uygur, Hayal Şehrin Sakinleri



Kaynak: <http://www.lebriz.com> (2006).

Eserin Analizi: Soft ve içerikli ve aynı zamanda trajik öğeleri, resimlerinin kompozisyon bütünlüğü içinde bir araya getirmekle ustalıklı bir yoruma ulaşan Uygur, bu resimde de unutulmaya yüz tutmuş incelikleri, insani ilişkileri titizlikle işlemektedir.

Sanatçının yakın dostlarıyla paylaştığı sıcak bir gecenin, bir sofraya muhabbetinin yapıldığı izlenimini veren bir yapıttır. Tablonun sağ üst köşesine, bir açı yapacak biçimde çekilen üç figür, sağ alt köşesinde elinde üç kollu bir şamdan taşımakta olan sanatçının kendisi ve tablonun çaprazlama sol yanını dolduran sarı-gri beyaz ağırlıklı leke yumağından oluşmaktadır. İçki kadehlerinin ve meze tabaklarının bulunduğu masa, üzerinde bulunanlar üç figür ile bütünleştirmektedir. Masanın izleyiciye dönük tarafında ressamın ait olduğu izlenimini veren boş sandalye ve onun altındaki sanatçı figürü,

birbirine bağlanan imgelerle izleyicinin dikkatini kompozisyonun yukarısına, diğer üç figüre doğru çekmektedir.

Sanatçının son dönem resimlerinden biri olan bu resimde, özgün dokunun ve lekelerin giderek belli simgelere dönüştüğü gözlemlenir. Daha belirgin, alışılmış bir mekân düzenlemesi söz konusudur. Açık-koyu ve orta değerdeki renklerin katmanlı boya tabakaları halinde kullanıldığı resimde, masa, sandalye ve diğer eşyalar, doğal hallerine yakın bir yorumla ele alınmış ışıklı ve gölgeli alanlarla bir iç mekân konu edilmiştir. Resmin en altında-gölgeli alanda yer alan figür karanlığın arasından bir silüet halinde, elindeki mumlarla resmin algı merkezindeki üçlü figüre ışık tutar. Katmanlı bir boya sürüşü ve lekesel görünümlerin önceliğini koruduğu bu resimde renk katmanları yer-yer yeni bir renk ile tamamen kapatılırken yer yerde saydam bir halde kullanılarak mekân içerisinde atmosfer yaratır. Aynı zamanda en altta kullanılan rengin bazı nesnelerin oluşturulmasında kullanılmak üzere tamamen korunduğu alanlarda göze çarpar. Böyle bir yapılanma sonucu resimde figür-mekân-obje etkileşimi sağlanmış, her bir nesne ve obje arasındaki birlik ve uyum sağlanmış olur.

Leke planları halinde oluşturulan figür ve objelerin kontur ve ayrıntılarının belirlenmesinde çizgiden yararlanılmış bu çizgiler bazen renk çizgileri olarak fırça ile oluşturulurken bazen de kazıyarak alttaki rengi çıkartmak suretiyle oluşturulmuştur. Çizginin bu özgün kullanım şekliyle resimdeki hareketlilik artırılır, resimdeki ışık gölge alanlarının tespiti sağlanır. Resimde perspektif etkisi ve mekânda aydınlatmayı sağlayan belirli bir ışık kaynağından söz edilemez. Mekân içerisinde derinliği sağlayan unsur, renklerin kullanım şekli ve görsel algılarıdır. Sanatçının kendine özgü üslubuyla olduğu kadar konu seçimiyle de, resme bakan üzerinde yarattığı duygu yoğunluğu, sanatının genel karakterini nitelemektedir.

BÖLÜM 8: UYGULAMALARIN OLUŞTURULMASINDA ETKİLENİLEN SANATÇILAR

Figüratif resimde mekân sorunu uygulamalı olarak ele alınırken, bu iki kavram, ilişkileri ve iletişimleri açısından en önemli dışavurum aracı olarak bir arada kullanılır.

Resimlerdeki çıkış noktası insan, insan yaşamı, varolmak bu varoluş içindeki sorunlar ve sevinçlerdir. Figürlerin yaşam karşısındaki tutumları, sahip oldukları iç dünyaları, kişisel gerçeklikleri, duyguları, düşünceleri, umutları ve tüm duyarlılıkları, içinde buldukları mekân ile ilişkileri, plastik bir endişe doğrultusunda ele alınır.

Modern yaşam doğal olarak kendi mekânlarını da oluşturmuştur. İç mekânlar bu yaşamın tüm karakterini yansıtan birimlerdir. Bu nedenle resimlerde mekânlar yaşamın en önemli tanığı niteliğindedir. İç mekânlar modern yaşamın hem barınağı, hemde sığınağıdır. Bunun yanında yalnızlaşan ve kent yaşamının yoğun uyarıcı bombardımanından yorulan insan, sadece kendisine özel mekânlar oluşturur. Görünen ve insanı içinde yaşadığı kargaşadan ayırıp izole eden, görünmeyen mekânlar.

Baktığımız, algıladığımız ve yaşadığımız her yer algıdaki bireysel farklılıklar nedeniyle bize özel mekânlar haline gelirler. Resimlerde ele alınan mekân ise bu görünen, bilindik mekânlardan yorumla ulaşılan, kişiyi diğerlerinden ayıran kendi iç mekânlarıdır. Bu nedenle renk planları haline indirgenen mekân oluşumları olabildiğince yüzeye çekilmiş olup, resimdeki derinlik bu mekân parçalanmaları arasındaki renk, boyut, netlik ve aralık farkları ile sağlanmıştır. Figürleri grup halinde ya da tek olarak diğer figürlerden ve diğer mekân alanlarından ayıran bu parçalanmalar anlatılmak istenen düşüncenin oluşumunda önemli bir etkidir. Resimlerde figür ve mekânın eşdeğerde tutulmasının nedeni aslında bu düşüncedir.

Figürler ve mekânlar arasındaki ilişki birbirini tamamlar niteliktedir. Bu tamamlama hem ifade sel hem de biçimseldir. Figürlerde kullanılan çok renklilik ve çizgisel hareketliliği, durağan ve tek renkli mekân parçalanmaları dengeler, figürleri gruplar halinde yüzeye çeker veya derine iter. Doğal mekân soyutlanır, soyut ve somut arasında gelgitlerle gizemli bir atmosfer yaratılmaya çalışılır. Derinlik açısından gerçeklik yanılması nı sanırsamdan yararlanılarak oluşturulan mekân formları, yüzeysel bir mekân anlayışına çekilir ve artık

göz imgeleme dayalı bir derinlikte dolaşmak zorunda kalmaz. Resimde derinliği sağlamak için bu renk mekânlarının hafifçe ileriye ve geriye kaydırılması yeterli görülür. Mekânlar içinde büyüklü, küçüklü parçaların birbirleriyle oluşturdukları ilişki, çalışmaların çoğunda devinim ve hareketliliğin temelini oluşturur.

Bütün resimlerde iki temel sorun vardır. Figür ve mekân. Tek bir renk tonuyla uygulanmış mekân yüzeyi üzerinde, renk prizmasından akan çok sayıda rengin kullanıldığı figürsel oluşumlar sağlayan Mustafa Ata'nın çalışmaları referans niteliği taşımaktadır. Yaşama dair bütün renkleri rasgele ya da düzenli bir şekilde içinde bulunduran figür ve bütün durağanlığıyla genelde düz ve tek renkli fakat bu durağanlığa hareket kazandıran ve buraya ait yaşam belirtilerini veren renk parçaları ile mekânlar ele alınır.

Figür duruşları ile yaşama dair mimik ve jestlere yönelik göstergeler ortaya çıkarılır. Figürler bulundukları mekân içerisinde tek ya da grup halinde ele alınır. Bu tavır yaşamın zıtlıklarını, uygunlarını, figürlerin birbirlerine yönelmeleri, sırtını dönmeleri, birbirlerinin yaşam alanlarının önünde ya da gerisinde kalmaları, ayrı karelerden ayrı izleyişler hep yaşamın kendisi ile ilgili şeyler çağırır. Bu nedenle seyirci bu resimlerde iletişim sıkıntısı çekmez. Hayata dair bir şeyler barındıran resimler oldukça açıktır ve kendilerini anlatır. Resimlerin soyut figüratif bir anlatımı olduğu düşünülebilir fakat bir öykü anlatır gibi bir tavrı da vardır. Figürler ve tuvalerin içindeki tavırları oldukça gerçeklik gösterir. Soyut bir yüzeyin ardında renkleriyle ve anlatımıyla gerçeği izlerler.

Figürlerde çok renkliliğin gücü sorgulanır, leke düzlem üzerinde çözümlenen durağan görünen figürler resmin diğer çok renkli elemanlarıyla beraber belirli bir leke ortamını da denetleyerek resmin plastik zenginliğini oluşturur. Yüzleri bedenleri çok belirgin olmaksızın içinde bulundukları renk dizeleri bu durağan bedenlere hareket ve canlılık getirir. Renklerle figür öne çıkar. Hemen algılanır.

Karamsar mekânlar içinde pırıltılarla, özensiz gibi yansısa dahi ciddi bir tavırla konuşan fırça darbeleriyle çözümlenmiş figürler, biçimsel olarak birbirlerini andırırlar. Ta ki aynı aileden oldukları bellidir. Renkleri boyayı sürüşleri, biçimleri... Birbirlerine benzer. Bazılarının birbirleriyle ilişkisi bulunur ama yinede, daha çok aynı aileden olup ta

birbirine uzak duran varlıklar gibi görülür. Bu uzaklıkta figürleri birbirinden koparan düşsel mekânlarla göz önünde serilir.

Figürlerin içinde yer aldığı mekânı anımsatan alanlar teknik anlamda boşluk etkisini yaratır. Bu düz ve durağan alanlar figürü ön plana çıkarır ve yaşama, içinde barındırdığı figürün yaşamına dair şeyler anlatır. Aynı zamanda öz konu oluşturulurken, insanın iç dünyasından o anki tavrın, onda karar verip verememenin, o sıradaki tesadüflerin, oradaki hoş bir dokuyu, rengi sevmenin önemi üzerinde durulmuştur. Yani önceden çokta hesaplanmamış şeylerin, görsel bir olayın gözler önüne serilme isteği figürlerde kullanılan çok renkliğin, resmin diğer alanlarında renk parçaları halinde resmin yüzeyine çıkarılmasıyla sağlanır.

Konu çerçevesinde incelenen sanatçılardan Neşe Erdok, resimsel mekân sorununu, optik bir sınır çevresiyle kapanan yüzeyin, figür dokunuşlarıyla sürekli irkildiği mat bir boşluk görüntüsüne kavuşturarak çözümler. Fakat bu mekân yorumlamaları, alışılmış mekân görünümüleri ile uyumlu ve içinde mekân izlenimini arttıran diğer objelerle beraber ele alınmıştır. Tuvale yansıyan figürler yerleştirildikleri monokrom fon üzerinde öne çıkıyormuş izlenimini vermekte ve böylece bakanın dikkatini hemen üzerine toplamaktadırlar. Benim resimlerimde figür yine tek renkli bir mekân üzerinde çok renkli halleri ile öne çıkar. Yine figür ve mekânı aynı oranda sadeleştiren, lekesel bir anlayışla figür ve mekânın uyumunu sağlayan Neşe Erdok'un bu yaklaşımı, benim resimlerimde kullanılan lekesellik, figürün içinde bulundurduğu renkler ve mekân renklerinin uyum sağlaması ile karşılığını bulur. Yine Burhan Uygur'un yüzeysel mekân oluşumları ile birlikte planlanan figüratif soyutlamaları referans niteliği taşımaktadır.

8.1. Uygulamalar

Resim 8.1. Şölen



Uygulamanın Analizi: 100X90 cm. tuval üzerine akrilik tekniği ile oluşturulan resimde mekân ve mekânda kullanılan obje ve figürlerin yapılanmasında çizgisel ve lekesele bir yaklaşım söz konusudur.

Figürleri yapısallığını, mekân parçalanmalarını oluşturan yatay, dikey ve diyagonal çizgiler resimde hareket ve dengeyi oluşturur. Çizgilerin oluşturduğu yoğun hareketlilik, mekân yüzeylerini oluşturan lekesele bir anlayışla dengelenir böylece bu alanlarda resim nefes alır.

Kompozisyonda yatay yüzeylerin daha ön planda tutulması figürlerin dikeyliğini, yüzeylerdeki diğer dikey alanları ve tuvalin dikeyliğini dengeleyeceği düşünülür. Aynı

zamanda figürlerin dış yapılarında bulunan yuvarlak ve ovaler mekânda kullanılan diğer oval ağaç ve balon görüntüleri ile dengelenir. Kompozisyon belirlemeleri yapıldıktan sonra figür ve mekân görüntülerinin yapısallığı göz önünde bulundurularak kırmızı, turuncu ve yeşil renkler ve bu renklerin ton değerleri ile şeritler, lekeler, çizgiler halinde kaplanır. Daha sonra figürler koyu bir yeşil ile dış hatları belirlenir.

Bu renk figür içinde de kullanıldığı için rahatsız eder bir kontur olmaktan çıkar. Resimde kullanılan bütün figürlerin dış hatları birbirine benzeseler de hareket, boyut ve figür duruşları açısından farklıdır. Buda resimde bir ritim oluşturur. Resim yaşanan açık bir alanı el alsada her figür ve figür grubunun ayrı bir yaşama ait olmaları göz önünde bulundurularak farklı yüzeyler içerisinde ele alınırlar.

Yeşilin gri tonları ile mekân parçalanmalarının önde ya da geride olmaları göz önünde bulundurularak yüzeyler kaplanır. Bu işlem esnasında figürler, balonlar, dikey ince çizgiler ve orta alandaki, öndeki figür hareketlerinin devamını ve uzakta belli belirsiz görünen şehir görüntüsünü oluşturacak renkli alanlar açıkta bırakılarak mekân ve figür arasındaki iletişim kurulur. Yüzeye çıkarılan bu çok renkli balon görüntülerinde de sıklık-seyreklilik ve derinlik ilkelerine sadık kalınır. Balonlardaki ovaler mekân görüntülerini oluşturan düz yeşil alanlarda da kullanılır. Bu alanlar dış mekân izlenimi veren ağaç yorumlaması olarak hissedilir. Ayrıca açık kompozisyon olarak tasarlanan resim doğal yaşamın bir parçası olarak gözler önüne serilir.

Figür gruplarını diğer doğa görünümünden ve birbirlerinden ayıran mekân parçalanmalarının üzerinde kullanılan dokularla perspektif etkisi yaratılır. Bu dokular aynı zamanda düz renk yüzeylerinde bir boyutluluk oluşturur. Resimde karşıdan bir aydınlatma kullanılır ve bu aydınlatma resmin her yerine hâkimdir. Bu nedenle gölgelendirme figür ayrıntılarını ve konturlarını ortaya çıkaracak niteliktedir.

Sonuçta nesnelerin kullanımı açısından daha yoğun, renk kullanımı açısından daha hafif bir derinliğe sahip olan fakat mekân düzenlemelerin durağanlığını bozan bir devinim, hareketliliğe sahip bir resim oluşturulur.

Resim 8.2. Hayata Konfeti



Uygulamanın Analizi: 100X80 cm. tuval üzerine akrilik tekniği ile oluşturulan resimde mekân parçalanmaları ile dış mekânı, figür gruplarını birbirinden ayıran mekân parçalanmaları ile de iç mekânı anımsatan hayali bir mekân tasviri kullanılır.

Tuvalin dikeyliği kompozisyonda ve kompozisyon içinde yer alan figürlerin yapılarını oluşturan yatay, dikey ve diyagonal çizgi hareketleriyle dengelenir. Figürler ikili-üçlü gruplar halinde ele alınır. Bu grupların her biri ayrı mekânlar içerisinde yer alır.

Mekânlardaki fazla simetriyi bozmak için yer-yer diyagonal yapılanmalara yer verilir. Geri planda kalan boş mekân yüzeylerindeki yaşam belirtileri ise çok renkli renk parçacıkları ile verilir. Mekân düzenlemeleri, geri planlarda daha küçük parçalanmalar ve koyu renkler halinde düzenlenerek resimde derinlik oluşturulur. Bu derinlik

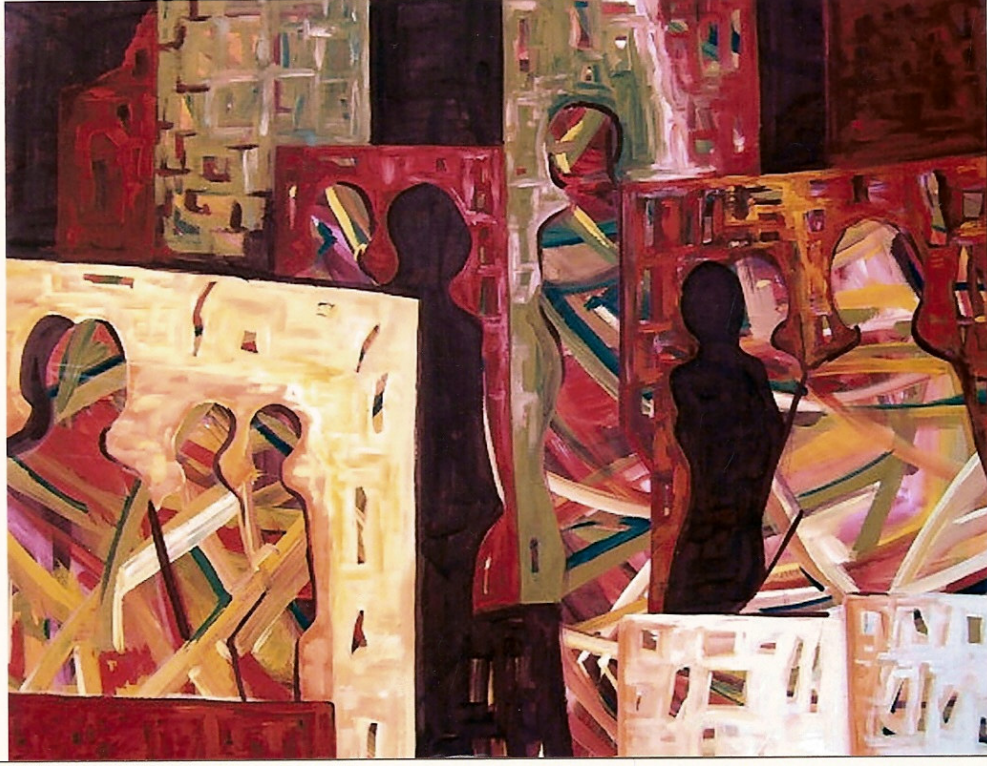
figürlerde kullanılan çok renkli yapıyı resmin diğer alanlarına taşıyan parçacıklarının boyut farklılıklarındaki düzenleme ile arttırılır.

Figür duruşları ve boyutları, resimde denge ve derinlik göz önünde bulundurularak hesaplanır. Figürler tuvalin tamamını kaplayan kırmızı, sarı, turuncu, yeşil, mavi, lacivert, pembe gibi renklerin oluşturduğu çizgi ve leke gruplarının yüzeye çıkarılması şeklinde oluşturulur. Daha sonra koyu bir lacivert ile kesik kontur çizgileri kullanılarak figürlerin dış hatları belirlenir. Yine bu koyu renk ile figürlerin iç yüzeylerindeki gölgeli alanlar belirlenerek resimdeki keskin kontur görünümü yok edilir. Figürler genelde gruplar halindedir. Fakat içinde barındırdıkları renkler ve kapladıkları alan açısından derinlik oluştururlar. Figürlerdeki dik duruşların dengelenmesi için yer-yer figür duruşları da değiştirilmiştir. Figürler sadece dış hatlarıyla verilmiştir fakat duruşları ile hayata dair mimik ve jestler çağrışırlar.

Figür gruplanmalarını oluşturan mekân parçalanmalarında yeşil rengin tin ve tonları ile düz planlar halinde ve geriye doğru koyulaşan bir anlayışla rengin görsel etkisinden yararlanılarak derinlik oluşturulur. En önde kullanılan açık yeşilin atmosferde de kullanımıyla derinlik orta hatta toplanır. Resimdeki bu tek renkli mekân yüzeylerine tabandaki çok renkli alanların parçalanmalar şeklinde yüzeye çıkarılmasıyla doku eklenir. Ayrıca bu renk parçacıkları resmin geneline bir hareket ve atmosfer yayar.

Resimde ışık-gölge ve perspektif ilkelerine bağlı kalınmamış ışık-gölge sadece figür ve mekân oluşumlarının tespiti için kullanılmış, perspektif ise rengin etkisi, kullanılan yapılanmaların boyut, ölçü ve aralık farkları ile elde edilmiştir. Figür yapılanmalarında ve mekân parçalanmalarında aynı yapısal özelliklerin tekrarıyla teknik olarak uyum sağlanırken, figürlerin çok renkli ve hareketli yapısıyla mekânlarda kullanılan tek renkli ve durağan yapı zıtlık meydana getirir ve böylece resimde canlılık oluşturulur.

Resim 8.3. Bir Ben Var Benden İçeri



Uygulamanın Analizi: 100X80 cm. tuval üzerine akrilik tekniği ile oluşturulan resimde insanın kendi mekânları içerisindeki var oluş durumları, görünen ya da görünmeyen yanları, görünenin arkasında gizlenen gerçek benlik, diğer insanlar içindeki değer sorunları üzerinde durulur. Figürler yeşil, pembe, krem, sarı, kırmızı, bordo renklerin çizgisel ve lekesele görünümünün bir arada kullanımıyla oluşturulmuştur. Böylece figür yorumlamalarının durağan formları bozan bir hareketlilik kazandırılır ve bu unsur anlatımcı bir öğe olarak kullanılır. Figürleri oluşturan renklerin tuval üzerinde kullanımında ön-arka ilişkisine ve derinlik göstergelerine önem verilir. Figürlerin dış yüzeylerini ve duruşlarını netleştiren koyu bir bordo renkle oluşturulan kesik konturlar, figürleri birbirlerinden ve mekân yüzeyinden ayırır. Yine bu koyu bordo renkle figürlerin değişik yönlerinde beliren gölgeler oluşturulur. Çok renkli bir halde oluşturulan gerçek figür bazen gölgenin önünde bazen de arkasında yer alır. Böylece insanın fizik ve ruh görünümündeki gelgitlere vurgu yapılır.

Mekân yüzeyleri de yine bordo, kırmızı, yeşil, sarı ve bu renklerin tonları ile resimde ışık ve gölgeli alanlar belirlenir. Açıktan koyuya giden bir yöntemle, en derinlerde

bordo, en açıklarda krem-sarı orta değer olarak da kırık yeşil, kırmızı renkler kullanılır. Geniş renk lekeleri halinde ele alınan mekân parçalanmaları üzerinde kullanılan çok renkli parçalanmalar ile hareketlendirilir. Figürlerde kullanılan çok renkliliğin mekân yüzeyleri üzerinde de kullanılması, bu mekânlara yaşam hissini taşır. Mekân parçalanmaları geriye gittikçe siluet haline getirilir. Resimdeki fazla hareketlilik koyu figür ve mekânlarda, siluet halde görüntülenen yüzeylerde sadeleştirilir.

Tek bir renk lekesi halinde oluşturulan dűşsel bir mekân kurgulaması içerisinde yer alan çok sayıda rengin kullanıldığı figürsel oluşumlar, resimde hareket ve ritim meydana getirirler. Mekân ve figür yorumlamaları açısından gerçek ile soyut arasında gelgitler oluşturulur.

Resim 8.4. Seyir



Uygulamanın Analizi: 100X80 cm. tuval üzerine akrilik tekniği ile oluşturulan resimde tuvalin dikeyliğine kompozisyonda kullanılan figürlerin dikeyliği ve mekân

yüzeyleindeki dikeyler uyum sağlarken resmin en altında yer alan figür gruplarının oluşturduğu yataylık ve yine mekânlarda kullanılan yataylarla dengelenir.

Kurgusal bir mekân araştırılmasının yapıldığı, kapalı bir mekân içerisinde, her figürün kendi iç mekânlarının oluşturulduğu resimde, en altta yer alan figür grubunun gölgede bırakılarak, diğer figürlerin olabildiğince renkli ve daha boyutlu bir halde ele alınması resimde odak noktasını oluşturan etmenlerdir.

Yeşil-kırmızı, sarı-mor kontrastlarının kullanıldığı resimde ara renklerinde kullanımıyla oluşturulan bu çok renkli anlayışın hem figür hem de mekâna yayılması resimde figür mekân ilişkisini sağlar.

Resimde figürler gölgeden ışığa doğru bir gidiş gösterir. Bütün gölgeler algılayan kişiye doğru oluşturulduğundan en alttaki figürler gölgeli bir halde ve silüet şeklinde ele alınmıştır. Bu figürlerin diğer figürlerde olduğu gibi bir mekân parçalanmasının içine dâhil edilmemesinin nedeni, seyirciyi de bu grubun içine dâhil edilmesi çabasıdır. Bunun yanında en arkadaki figürün bütün renklerini barındıran görüntülerin serbest bırakılmasındaki amaç, en gerideki figürlerin ışık içerisinde eritilmesiyle bir sonsuzluk elde etme düşüncesinden kaynaklanır.

Resimde boyanın transparan ve yoğun halleri ile bir arada kullanılarak renkler arasındaki geçişlerle oluşturulan lekesel bir düzenleme ve bu efektleri yer-yer belirginleştiren çizgisel bir yaklaşımla figür ve mekanda dokusal bir derinlik oluşturulur. Sonuçta açık koyularıyla resimde gelgitlere neden olan mekân, figür ve mekân parçalanmaları ile dinamik, ışık ve gölge yaklaşımıyla farklı bir resim oluşturulur.

Resim 8.5. İmamevi



Uygulamanın Analizi: 100X90 cm. tuval üzerine akrilik tekniği ile imgeleme dayalı bir mekân içerisinde yorumlanan figürel oluşumlarla oluşturulan ve çizgisel efektlerle desteklenen resimde, ilk göze çarpan figür ve duvarların statik durumlarına rağmen oluşturulan enerjidir. Resimde figürler konturlarla belirlenmiş dış hatları ile durağan fakat içlerinde barındırdıkları renk dizeleri, çizgi ve lekenin etkileriyle oluşturulan hareket ve karmaşayı barındırırlar. Bu sayede figürlerin ifadesel yönleri belirlenmiş olur. Figürler içerisinde kullanılan bu renk parçalanması derinlik etkisi göz önünde bulundurularak geriye doğru daha gölgeli ve sadeleştirilerek ele alınır. Sol yandan bir bakış ile ele alınan resimde arka planda kullanılan mekânda da giderek daha gölgeli ve perspektif etkilerinden yararlanılarak derinlik oluşturulur. Yine çizgisel oluşumlarla elde edilen diğer objelerde de sıklık-seyreklilik, yakınlık-uzaklık etkileri göz önünde

bulundurularak resimde dinamizm, derinlik ve denge oluşturulur. Mekânın derinliğine göre şekillendirilen figürler ile figür-mekân ilişkisi kurulur.

Konu açısından ifadesine önem verilen mekân görünümü, içinde bulundurduğu figür ve objelerle resimde ağırlık noktası olduğundan kompozisyonda en geniş alanı kaplayan elemandır. Sol yandan yapay bir aydınlatmanın kullanıldığı resimde gölgeler koyu renk tonlarıyla iç ve dış konturlar halinde uygulanır. Bu konturlar aynı zamanda resimde figür yapılarını belirleyen niteliktedir. Figürlerde daha yoğun çizgisel bir hareket ile kullanılan sarı, mor, mavi, kırmızı ve bu renklerin karışım halleri mekânda ve diğer oluşumlarda da tekrarlandığından resimde birlik oluşur. Katmanlı boya sürüşleriyle kullanılan renkler görsel etkileri açısından açıktan koyuya doğru ele alınarak resimde derinliğe hizmet ederler. Kadının olduğu her yerde umut vardır. Umudun olduğu her yer gerçek kimliğini yitirir. Bu düşünce doğrultusunda oluşturulan resimde kullanılan bütün objeler belirli ifadesel yönleri ile kurgulanır.

Resim 8.6. Perdenin Arkası



Uygulamanın Analizi: 120X90 cm. tuval üzerine akrilik tekniği uygulanan resimde renk ve figür ilişkileri, renk parçalanmalarından oluşan kurgusal bir mekân içerisinde ele alınır.

Koyu bir renkle oluşturulan geri plan üzerinde figürleri ve mekân parçalanmalarını oluşturan renk hareketleri ile ileriye ve geriye bir derinlik sağlanır. Birbirleri üzerinde çizgisel bir hareketle, farklı konumlarda biçimlenerek bir oluşumun bağlarını, figürel bir hareketin ritmini oluşturmaya çalışan renk şeritleri, renklerin resimde derinlik açısından görsel etkileri göz önünde bulundurularak sıralanır.

Çok sayıda renk hareketini içinde bulundurarak hareket kazanan figür, dış hatlarıyla durağan bir halde olduğundan mekânın durağan yapısıyla uyum sağlar. Yine mekânın durağan yapısallığı da figürlerle uyum sağlaması açısından yer-yer arka plandaki renkleri ortaya çıkaracak, yer yerde taşıdığı rengin değeri farkları ile beraber kullanılarak hareketlendirilmiştir. Aynı zamanda çizgisel hareketliliğin yoğunluğu lekelerle dengelenir.

Sarı, mavi, mor, turuncu renkler ve bu renklerin tonları ile yatay, dikey diyagonal ve kıvrımlı hareketlerin dinamiği ile figürlerin zemini oluşturulur. Bu esnada figürler, figür duruşları, öndelik ve geri delik göz önünde tutulur: öndeki figürlerde daha çok renkli, daha ayrıntılı, daha geniş alanlar boyaların daha yoğun halleri ile oluşturulurken geri planlarda daha küçük boyutlar ve sade bir yaklaşımla sıcak renkler azaltılarak figürler arasındaki derinlik sağlanır. Koyu bir mavi konturlar ile figür ve figür duruşları belirlenir. Daha sonra yer yer transparan yer-yer parçalı mekan görüntüleri, uygun görülen bölgelerde figürün önünde veya arkasında ele alınarak resimde gizemli bir atmosfer yaratılmaya çalışılır.

Sonuçta mekân ve mekân parçalanmaları ile figür yanılsamaları oluşturan derinlikli, hareketli, hayata dair iletimleri olan bir resim oluşturulur.

Resim 8.7. Yan yana 1



Uygulamanın Analizi: 90X50 cm. tuval üzerine akrilik tekniği ile oluşturulan resimde anlatımcılıktan uzaklaşmadan figür ve mekân yorumlamaları, hayata dair bir gerçeklikle ele alınmıştır.

Çizginin, lekenin ve rengin olanakları araştırılır. Kurlsız bir ışıklılık ve gerekli görülen ölçülerde bir perspektif anlayışı kullanılır. Figürleri oluşturan renk hareketlerinin yer-yer mekân içerisinde parçalar halinde kullanımı, figür ve mekân arasındaki iletişimi sağlayarak mekânın ifadesel yönünü arttırlar. Aynı zamanda bu renk parçalanmaları resimde hareket ve atmosfer yaratan öğelerdir. İki figürü bir arada ele alan mekân, bu mekân içerisinde iki figürü birbirinden ayıran diğer bir mekân ve bütün bunların geneline hâkim olan diğer bir mekânla, mekân içerisinde mekân yaratma uğraşı söz konusudur.

Boyanın trasparan ve yoğun kullanımlarıyla oluşturulan renk hareketleri, kullanılan renklerin açık-koyu, ışık-gölge etkileri resimde derinliği oluşturan etkilerdir. Mekân parçalanmalarını oluşturan renklerin figürlerde de kullanımı, figürlerde kullanılan gölge renginin gölgede kalan mekânlarda tekrarı, figür-mekân ilişkisini destekleyen niteliklerdir.

Resim 8.8. Yan yana 2



Uygulamanın Analizi: 90X50 cm. tuval üzerine akrilik tekniği ile oluşturulan resimde renk ve figür ilişkileri, transparan ve yoğun renk hareketleriyle oluşturulan ve bu sayede figürün renk hareketlerine uyum sağlayan mekan ve bu mekan içerisinde figüre özel tasarlanmış farklı bir mekan planı içerisinde ele alınır. Figürlerde kullanılan sarı, mavi, mor, kırmızı ve bu renklerin karışım tonları ile oluşturulan çizgisel hareketler resimdeki enerjiyi oluşturan başlıca etmen olduğu gibi, bu renklerin mekân içerisinde de kullanımıyla figürün mekân ile ilişkisini kurar.

Resimde figür boyutları ve renk değerlerindeki farklılık resimde yüzeysel bir derinlik oluşturmasına rağmen belirli bir perspektif uygulaması olarak hissedilmez. Bunun yanında resimde ışık-gölge figürleri birbirinden ve buldukları mekân planından ayıran niteliklerde ele alınır. Renk, biçim ve hareket resmin en belirgin öğeleridir fakat hareket diğer resimlerde olduğu gibi, yine figürün ve mekânın durağan yapılanmaları içerisinde sıkıştırılmış haldedir. Figürün ve mekânın yaşama dair iletimleri bu şekilde ifade edilir. Yapısal olarak uyumlu iki figürü bir araya getiren ve bu figürlerle renk, hareket ve biçim olarak uyum sağlayan mekân, diğer bir mekân planı ile çevrelenerek renk etkileri de kullanılarak öne itilir.

Yüzeysel mekân parçalanmalarının yer-yer renk parçalanmaları ile hareket kazandırılarak ifade ve derinlik etkilerinin arttırıldığı resimde mekân içinde mekân yaratma çabası ve figür-mekân ilişkisi ile bağıntısal ifade olanakları araştırılır.

SONUÇ

Tez kapsamında öncelikle, figür ve mekân kavramlarının zihinsel algısı üzerinde durulmuştur. Figüratif resim dış dünyanın temsili ile ilişkilidir. Resimde figür ve mekân ele alındığında, kütle ve boşluk kavramları ortaya çıkar. Boşluğun ve kütlenin algılanmasında en önemli duyu görmedir. Fakat görmek sadece görsel izlenimlerle duymak değil, anlamaktır. Anlamak ise belirli bir zihinsel gelişim ve seviye, belirli miktarda deneysel ve teorik bilgi gerektirir. Bu deneyimleri oluşturmada sadece görmek yeterli değildir. Dış dünyanın görülebilir görünümünü algılamak ve birbirinden ayırmak için işitme, koku alma, dokunma gibi diğer duyu organlarımız da doğru görsel algılamalar yapmamıza yardımcı olurlar. Görüş alanımızın merkezindeki bir figür çevremizdeki diğer şeylerle bir bütün halindedir ancak kendine özgü formuyla diğerlerinden ayrılır. Mekân algılaması ise bakanın kendisi ile çevresinde gördüklerinin birbirlerine göre konumlarının algılanmasıdır.

Resim sanatında gerçekte algıladığımız üç boyutlu bir nesne iki boyut içerisinde anlatılırken zorunlu olarak deformasyona uğrar. Buradan hareketle figüratif resim için "görünen dünyanın düzenlenmiş mantığından çıkmış bir çizgi, renk ve biçim dilidir" denilebilir.

Sözlük tanımlarında mekân bir şeyin, bir kişinin bulunduğu, bir eylemin veya olayın geçtiği yer olarak tanımlanır. Bu sözlük tanımı onun sanatsal olguları arasındaki yerini açıklığa kavuşturmadığı gibi mekân yaratma sorunu, sanat dallarından her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır. Mekân sorunu ancak üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyut yanılması yaratacak biçimde, yeniden üretmek istendiği zaman gündeme gelmektedir. Buda figüratif resmin temel sorunlarından biridir. Mekân geniş ve karmaşık bir görsel bileşendir. Bilimin parçalayan ve kategorize eden yaklaşımıyla bakıldığında, yaratıcısının onu oluşturuş biçimine bağlı olarak açık, kapalı, derin, plastik, yüzeysel mekân gibi türlerini saptamak mümkün olmuştur.

Resimde figür ve mekânı belirleyen ya da etkileyen bir takım ölçüler ve değerler vardır ki, bunlar konunun özünü verirler. Sanatçı yaratma eylemi boyunca eserini önce çizgi, sonra mekân, daha sonra renk diye kademeli bir şekilde düşünmez. Bu elemanlar sanatçı

için, yalnız yarattığı eserin bütünündeki yerleri nispetinde mevcuttur. Geçmişteki sanat yapıtlarına baktığımız zaman elemanların belli ilkeler çerçevesinde oluşturulmuş olduğunu görüyoruz. Bu ilkelerin gerek sezgisel gerekse akılcı ve kavramsal olarak belli mekân kurgusu ve önerisi içinde olduğunu izliyoruz. Elemanların bir araya gelip bir bütün oluşturmasında belli uyum kurallarının, belli ritmik ilişkilerin yer-yer zıtlıklar ve karşıtlıklar içinde bu elemanları örgütlemesi, bir yapıtın sanat niteliğini kazanması için kaçınılmaz bir zorunluluktur.

Figüratif resim, resim sanatı tarihi ile başlar. Fakat resimde mekânın tasviri ilk olarak figürlerin bastığı yerin bir çizgi ile belirtilmesi şeklinde Arkaik dönemde oluşur. Eski çağlarda figür oldukça şematik ve geometrik bir yaklaşımla ele alınmış, özellikle insan figüründe genel olarak ya cepheden ya da profilden ve durağan olarak verilmiştir. Yunan sanatının klasik döneminde ilk kez figürün bir bacağı kırılarak hareketlendirilmiş, daha sonra dinin etkileri ile figür tasvirinde aşırı bir klasikçilik ardından da aşırı bir stilizasyon eğilimi oluşur. Doğadan uzaklaşma ve kutsal imgenin vurgulanması önem kazanır. Eski çağlarda figür çoğu kez mimari ile bütünleştirilmiş, yapı cephelerindeki kabartmalar ve iç cephelerdeki duvar resimleriyle betimlenmiştir.

Gerçek anlamıyla resimde mekân yaratmaya yönelik ilk çabalarla Antik Çağ'da karşılaşılmaktadır. Roma'dan duvar ve mozaik resmi biçiminde kalan örneklerde doğalcı bir eğilim göze çarpar. Betiler artık nasıl bir çevre içinde gözlemlenmişse, o çevre içinde betimlenmeye çalışılır. Resimsel mekân ya da resimde mekân sorununu ortaçağda yeniden gündemden kalkmıştır. Bu yalnız batı için değil, doğu dünyası için de geçerlidir. Bizans ve İslam sanatlarıyla, Romanesk ve Gotik dönemler, üslup açısından birbirlerinden ne denli farklılaşırlarsa farklılaşırlar, her zaman resmettikleri betileri gerçekte içinde konumlandıkları mekândan yalıtp "yeniden üretmeye" yönelmişlerdir. Yani betilerin resim düzlemi üstündeki konumları gerçekteki konumlarıyla çakışmaz. Boyutları bile, çoğunlukla hiyerarşik ya da ikonografik önemlerine göre belirlenir.

Resim sanatında Giotto ile yeni bir dönem başlamıştır. Giotto çalışmalarındaki figürlerinde rakursiler ve gölgeler kullanmış, modülasyona girmiştir. Böylece resim sanatında hacim ilk kez bu denli ön plana çıkmıştır. İlk kez onun resimlerinde yalnızca resim konusunu oluşturan betiler değil, konunun içinde gerçekleştiği çevrede gerçekçi

biçimde betimlenmiştir. Artık bir bakış noktası vardır ve betilerin ne kadar ayrıntılı işleneceğine ve boyutlarına bu bakış noktasıyla resmedilen mekân içindeki yerlerine göre karar verilmektedir. Buda yalnızca objeler ve bunları taşıyan bir fondan oluşan resim yapıtının yerine, betiler ve onları içeren mekândan oluşan resim yapıtının ortaya çıkışı anlamına gelmektedir.

14. yüzyıl sanatçıları da tüm bu yeniliklere katkı sağlama çabasıyla direkt olarak doğayı gözlemlemek yerine insan vücudunu tanımada yeni yollar aramışlardır. Bu araştırmalar sonucunda Ortaçağ sanatı sona ermiş, Rönesans dönemine girilmiştir. Rönesans'ta perspektif yasaları ortaya konmuş, figürler bu yeni mekân içinde oranları doğru bir biçimde yerleştirilmiştir. Figürler son derece gerçekçi bir yanılısama taşımaktadır. Artık resim düzlemi, perspektif yasalarına göre bilimsel yöntemin kesinlik, doğruluk ve güvenilirliğine de derinliğine kurabilir, düzlem üzerinde içeri doğru büyük göçmeler yaratabilir, delikler açabilir hale gelmiştir. Bu dönemde ışık olgusu mekân içerisinde kurgulanmıştır. Mekân içerisinde uygulanan ışık ile çehreler, eller, vücutlar buğulu bir gölge içerisinde aydınlatılmıştır.

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

Klasizm'in sanat anlayışı akılcı bir düzeni içerir. Geometrik formlar bütün yapıya hâkimdirler. Empresyonist sanat ise doğayı duyular yolu ile kavrar ve hoşça giden duyular meydana getirmeye çalışır. Ne çizgi ne kompozisyon, ne de insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik vardır. Geometrik kurallar üzerine kurulmuş perspektif artık kullanılmaz. Onun yerine, boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak

gerilerde ufka kadar uzanan, dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılır. Empresyonistler objeleri atölyenin yapay havasından kurtarıp, gün ışığında resmetmişlerdir. Gerek mekân ve gerekse figür betimlemelerinde tüm geleneklerin dışına çıkmıştır. O güne kadar uygulanan ve derinlik etkisine dayanan mekân bir anda değişmiş ışık-gölge oyunuyla hareketliliği yakalama veya farklı açıdan mekân elde edebilme düşüncesi hâkim olmuştur.

Empresyonizmle başlayan bu yeni hareketler daha başka mekân şekillendirmelerini de beraberinde getirmiş, kavramsal mekân anlayışları, mekân yanılısamları, geometrik formlarla kurgulanmış mekân anlayışları sonrasında soyut resimle beraber yüzeysel mekâna geçiş yaşanmıştır. Çağdaş resimde, mekânın yüzeyselleşme eğilimi ile derinlik arasındaki karşıtlık sürekli yeni biçim arayışlarına neden olmuştur. Denebilir ki, zamanımızda ne kadar sanatçı varsa bir o kadar da sanat üslubu vardır. Bazı eleştirmenlere göre soyut sanat döneminden sonra figüratif resim sanatına bir dönüş olmuş, başkalarına göre ise, figüratif resim hiçbir zaman ortadan kalkmamış, bu alanda çalışan sanatçıların sayısı soyut sanatla uğraşanlardan belki de daha çok olmuştur.

Resim sanatında yaşanan bu değişimler, Türk resminin gelişim sürecinde de yansımalarını bulmuştur. Türkiye’de 1960 sonrası plastik sanatların özüne ilişkin gelişmeleri Cumhuriyetin kuruluş yıllarında biçimlenen özgür ve halkçı felsefeden ayırarak inceleme imkânı yoktur. Batı ve doğudan geniş kapsamlı ilişkilerin, yenilikçi ve sanat anlayışı doğrultusunda 1920’lerde izlenimci Türk resimleriyle başlamış olduğu göz önüne alınacak olursa bu tarihten sonraki gelişmelerin doğal bir uzantısı olarak görmek mümkündür. Toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü değişimler, sanayileşme olgusunun ortaya koyduğu sorunlar, göç, hızlı gelişmeler ve bunlara bağlı olarak birçok faktör, kökü 1960’ların biraz daha gerisine giden bir oluşumu da hızlandırmıştır. 1960 başlarında topluma ve insana yönelen ilgi, resmin toplumsal iletişimin yöntemlerinden biri olarak kavranması, figüratif yönden yeni figür araştırmalarını yoğunlaştırmıştır. İçerik yönünden, kişisel yöntemlerle ortaya çıkan bu gelişme, Türk resmini çağdaş yorumlara götürmek açısından olumlu olmuştur.

Türkiye’de yeni bir döneme 1960’lı yıllarda girilmesiyle, sanat sorunlarının kamuoyu önünde tartışıldığı sanatçı hak ve hürriyetlerinin gündeme getirildiği görülebilir. 1960 sonrası Türk resim sanatına figür ve mekân yorumlamaları açısından bakıldığında soyut

ve nonfigüratif resim türünde çalışmaların yanında figüratif resmin ağırlıklı yerini koruduğu, yaklaşımlarını yenileyerek çağdaş bir tutum sergilediği gözlenir.

Konu çerçevesinde ele alınan ve uygulamalara referans olan sanatçılar, konuya açıklık getirecek biçimde resim örnekleriyle, figür ve mekân yorumlamaları açısından analiz edilmiştir. Çağdaş Türk resminde Neşe Erdok, Mustafa Ata, Burhan Uygur her biri kendine özgü bir resim dili geliştirmiş olan fakat figür ve mekân yaklaşımlarını insani özde birleştiren sanatçılardır. Bu sanatçılar güçlerini yaşadıkları toplumun gerçekliklerinden almış ve buna göre kendilerine özgü birer plastik dil geliştirmişlerdir.

Bu araştırmanın resim anlayışına katkıları, resimlere konu olan figür ve mekânı, aynı önem derecesinde ele almama neden olmuştur. Çünkü yaratmak istediğim anlam, sadece figürlerin değil, bu figürlerin yer aldığı mekânında tasarlanmasıyla oluşur.

KAYNAKLAR

- ATALAYER, Faruk (?), Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No 769, Eskişehir.
- ATSAN, Şükrü (1979), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Sergi Broşürü, s. ?.
- BERKMAN, Bülent (1984), Ressamlar ve Galericaler Resim Piyasasındaki Devrimin Yapay Olduğu Görüşünde Birleşiyorlar, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 109, s. 3.
- BEYAZYÜZ, Birgül (1999), Resimde Mekânsal İlişkiler, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇAVUŞOĞLU, İsmet (1999), Figüratif Resimde Biçim Sorunu, Sanatta Yeterlilik Sergi Metin Çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇOKER, Canan Baysal (1983), Genç Sanatçılar ve Mustafa Ata, Sanat Çevresi, Sayı 57,s. 42-43.
- DAL, Esin (1983), Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi Sanat Tarihi Yıllığı-x11, İstanbul.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ (1998), Cilt 2,Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları.
- ERDOK, Neşe (?), Figüratif Resimde Bakış-Espas İlişkisi, Yayın No 70, İstanbul Devlet Güzel sanatlar Akademisi.
- ERSOY, Ayla (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi.
- ERZEN, N. Jale (1984), Mustafa Ata Çağdaş Bir Gizem, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 20, s. 8.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (1964), Merhaba Renk, Akademi Dergisi, Sayı 1, İstanbul, s.18.
- GELİŞİM HACHETTE GENEL KÜLTÜR ANSİKLOPEDİSİ (1984), Gelişim Basımevi, İstanbul.
- GERGEDAN (1998), Yeryüzü Kültür Dergisi, Temmuz, s. 95.

- GİRAY, Kıymet (?), Sergi Değerlendirmeleri, Sanat Çevresi, Sayı 27, s. 30.
- GOMBRİÇH, E. H. (1992), Sanatın Öyküsü, Çev. , Bedrettin Cömert, Remzi Kitapevi Yayınları, Baskı 4, İstanbul.
- GÜNGÖR, İ. Hulusi (1983), Temel Tasar, İstanbul.
- GÜNGÖR, Şefik (?), "Fotografik Görüntüde Uzam",
<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798,10.05.2006>.
- GÜRER, Latife(1992), Görsel Sanat Eğitimi ve Mekân-Form, İstanbul Teknik Üniversitesi Kütüphanesi, Sayı 1471, İstanbul.
- İŞİNGÖR, Mümtaz, Erol Eti, Mustafa Aslıer (1986), Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri-Grafik Resim, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (1985), Kendine Yenilen Türk Resmi, Sanat Olayı Dergisi, Sayı 39, İstanbul, s. 71–72.
- KILIÇ, Leved (2000), Görüntü Estetiği, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- KORKMAZ, Engin (1997), Resimde Figür Mekân Sorunsalı, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KÖKSAL, Ahmet (1991), Türkiye’de Figüratif Resim ve Faruk Cimok, İstanbul Kütüphanecilik ve Kitapçılık, İstanbul.
- MAHİR,Banu (1994), Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri, Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu, İstanbul, s. ?.
- MİLLİYET SANAT DERGİSİ (1989), Sayı 213, s. 46.
- ÖZSEZGİN, Kaya (1982), Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, Cilt 3, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya (1986), Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları, Gösteri Dergisi, Sayı 68, İstanbul, s.96–97–98.
- PASSİM (1980), Türk Resim Sanatı ve Ressamlarımız, Anadolu Sergileri, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- READ, Herbert (1974), Sanatın Anlamı, Çev. , Güner İnal, Nurşin Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- RENDA, Günsel, Turan Erol (1980), Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, Cilt 1, İstanbul.
- RESİM SANAT ANSİKLOPEDİSİ (1991), Milliyet Yayınları, İstanbul.
- SECKEL, Curt (1982), Çağdaş Resimsel Mekânın Tipolojisi, Çev. , Mehmet Ergüven, Sanat Çevresi, s. 36.
- SEZER, Zekai (1982), Plastik Sanatlara Genel Bir Yaklaşım, Yarın Dergisi, Sayı 14, Ankara, s.19.
- SÜRÜM, Aslıhan (2001), Çağdaş Türk Resminde Figür ve Mekân, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞENGÜL, Erhun (2003), Resim eğitiminde Obje-Mekân İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- TANSUĞ, Sezer (1973), Resim Kılavuzu, Baskı 1, Milliyet Yayınları, İstanbul, s.199.
- TANSUĞ, Sezer (1976), Beş Gerçekçi Ressam, Gelişim Yayınları, s. 20.
- TANSUĞ, Sezer (1986), Çağdaş Türk Resim Sanatı, Remzi Kitapevi Yayını, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1988), Sanatın Görsel Dili, Remzi Kitapevi Yayını, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1990), Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitapevi Yayını, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (1989), Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitapevi Yayını, İstanbul.
- TURANİ, Adnan (1974), Çağdaş Sanat Felsefesi, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- TURANİ, Adnan (1983), Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- TÜKEL, Uşun (2001), Günlük Yaşamdan Yapıta, Yapıttan Günlük Yaşama Oda, Sanat Dünyamız, Çerçeve Yayınları, Sayı 81, s.173.
- TÜRKİYEDE SANAT DERGİSİ (1999), Sayı 39, s. 69.
- YILMAZ, Fedail (1996), Figür Mekân İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YILMAZ, Nalân, <http://www.hurriyetim.com.tr/agora/article.asp?sid=3&aid=392>,14.04.2003.

YÜCEL, Ünsal (?), ” Yüzyılın Sanatı”, <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanatlar/yirminciyuzyil.htm>. 11.02.2006.

YÜZÜGÜLLER, Serap, ”Sanat”, www.milliyet.com.tr/2001.02.12.

<http://www.abcgallery.com/B/bellini/bellini.html>, 17.05.2006.

http://www.artchive.com/artchive/M/matisse_dance_moma.jpg.html, 17.05.2006.

<http://www.artdepo.com.tr/kirmizisiyah.html>, 17.05.2006.

http://www.artcyclopedia.com/artists/claude_lorrain.html, 17.05.2006.

<http://Bornova.ege.edu.tr/-eret/tarih.html>, 17.01.2006.

<http://www.fotoğrafya.gen.tr/issue-9/serap-etike.htm>, 06.01.2006.

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/>, 17.05.2006.

http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=42&lang=TR, 17.05.2006.

http://www.mackamezat.com/html/mart_2002_01.htm, 17.05.2006.

<http://www.minesanat.com/CAGDAS13/ATA.htm>, 17.05.2006.

http://www.rportakal.com/tukce/gmuzayede2/gmuzayede_s.asp?s=8, 17.05.2006.

<http://www.sanalmuze.org/arama/index.php?q=ne%FEe+erdok&x=48&y=4>,
17.05.2006.

<http://www.turkjapan2003.org/tj2003tur/mustafaata.asp>, 17.05.2006.

http://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Chagall, 17.05.2006.

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Eskişehir iline bağlı Beylikova ilçesinin Yukarı İğdeğacı köyünde doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Yukarı İğdeğacı İlköğretim Okulu ve Beylikova Avdan Lisesi orta bölümünden bitirmeyi müteakiben 1994 Anadolu Üniversitesi Tıp Fakültesi Sağlık Meslek Lisesi'nden (Eskişehir), 2002 yılında ise Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nden (Eskişehir) mezun olmuştur.

2003 güz yarısında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Yüksek Lisans öğrenimine başlamış, 2005 güz yarısından itibaren Doç.Dr. Hayriye Koç Başara rehberliğinde '1960 Sonrası Figüratif Resimde Mekân Sorunu Konusu'nda çalışmaya başlamıştır.