T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERN RESİM SANATINDA SOYUT MEKÂN KURGULARI VE MEKÂNSAL KAVRAYIŞA DAİR SORGULAMALAR

ASENA SARCAN

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. AYLİN GÜRBÜZ

EDİRNE 2020

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
DOĞRULUK BEYANI

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında, tüm verilerin bilimsel ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini, kullanılan verilerde tahrifat yapılmadığını, tezin akademik ve etik kurallara uygun olarak yazıldığını, kullanılan tüm literatür bilgilerinin bilimsel normlara uygun bir şekilde kaynak gösterilerek ilgili tezde yer aldığını ve bu tezin tamamı ya da herhangi bir bölümünün daha önceden Trakya Üniversitesi ya da farklı bir üniversitede tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

17/08/2020

Asena SARCAN



Tezin Adı: Modern Resim Sanatında Soyut Mekân Kurguları ve Mekânsal Kavrayışa Dair Sorgulamalar

Hazırlayan: Asena SARCAN

ÖZET

Mekân kavramı geçmişten günümüze özellikle mimari disiplinin temel kavramlarından biri olmanın yanında, fizik, felsefe, sosyoloji ve sanat tarihi içerisinde sürekli olarak üzerine düşünülüp tartışılan bir kavram niteliğini taşımaktadır. Özellikle sanat alanında estetik bir sorunsallık taşıyan mekân kavramı tarih boyunca sanatsal disiplinlerde önemi giderek artan bir konu olmakla kalmamış aynı zamanda sanatçının eser üretiminde yeni bir anlatım dili olmuştur. Sanat tarihi içerisinde mekân kavramı kimi zaman odak noktası olmuş, kimi zaman ise döneminin referansları dışında kullanılmıştır. 21.yüzyılda ise Land art (Arazi Sanatı) Kavramsal Sanat, Enstalasyon (Yerleştirme) gibi sanat anlayışlarıyla birlikte sanat nesnesine dönüşmüştür.

Bu çalışmada mekân kavramı ve mekânın sanat nesnesiyle ilişkisi ortaya koyan sanat eserlerinin, bu eserler üzerine ortaya konan görüşler ve tartışmalar ışığında ele alınarak yorumlanması amaçlanmaktadır. Özellikle plastik sanatlarda 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve eş zamanlı olarak gerçekleşen farklı sanat hareketleri üzerinden günümüze dek süren eser-mekân ilişkisi sanat nesnesinin mekânla oluşturduğu bütünlük ve mekânın sanat yapıtı üzerindeki etkisi üzerine ağırlık verilmiştir. Yapıt mekân ilişkisi 20. yy ile birlikte sorgulanmaya başlanmış, sanat eserinin izleyicisiyle bütünleşmesini sağlamıştır. Bu çerçeveden bakıldığında geleneksel izleyici anlayışı, günümüzde yerini sorgulayan, deneyimleyen, mekân ve sanat nesnesinin bir parçası haline gelen izleyici profilini ortaya çıkarmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modern Resim Sanatı, Soyut Mekân Kurguları, Mekânsal Kavrayış.

Name of Thesis: Abstract Space Constructions in Modern Painting Art and Inquiries About Spatial Insight

Prepared by: Asena SARCAN

ABSTRACT

In addition to being one of the basic concepts of architectural discipline from past to present, the concept of space is a concept that is constantly considered and discussed in physics, philosophy, sociology and art history. The concept of space, which has an aesthetic problem, especially in the field of art, has been an increasingly important subject in artistic disciplines throughout history, but has also become a new language of expression in the artist's work. The concept of space has sometimes been the focal point in art history, sometimes it has been used outside the references of its period. In the 21st century, Land art turned into an object of art with its understanding of art such as Conceptual Art, Installation (Placement).

In this study, it is aimed to interpret the concept of space and the works of art that reveal the relationship between space and the object of art, in the light of the opinions and discussions on these works. Especially in plastic arts, the work-space relationship that continues up to the present through different art movements that emerged in the 1960s and simultaneously will focus on the integrity of the art object and the effect of space on the artwork. The relation between the work and space started to be questioned with the 20th century, and enabled the integration of the work of art with the audience. When viewed from this perspective, the traditional view of the viewer has revealed the profile of the viewer, who questions and experiences his place, and has become a part of the object of space and art.

Keywords: Modern Painting Art, Abstract Space Editions, Spatial Insight.

ÖNSÖZ

Mekân kavramı, tarihi süreçte sanat içerisindeki neredeyse bütün kırılmaların odak noktası olmuştur. Sanat nesnesi üretiminden izleyiciyle buluşuncaya kadar neredeyse her aşamasında yer alan mekân kavramı sanat eserinin oluşumunun ayrılmaz bir parçasıdır. Özelikle Modern sanatla birlikte mekân, üzerinde yeniden düşünülüp, tartışılan bir kavram halini almıştır.

Tez konumu belirlerken beni en doğru şekilde yönlendiren ve her aşamada benden desteğini esirgemeyen, pes ettiğim zamanlarda bile yola devam etmemi sağlayan danışmanım Doç. Dr. Aylin BEYOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım.

Asena SARCAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖNSÖZ ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **vi**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Amaç 1
1.2. Önem 1
1.3. Yöntem 1
2. MEKÂNIN TANIMI VE MEKÂN ALGISI **3**
2.1.Mekân Kavramı 3
2.2.Mekânsal Algı 10
2.3.Mekânsal İmge 14
2.4.Mekânın Algılanmasını Sağlayan Öğeler 16
2.4.1.Mekânın Algılanmasında Ölçü, Ölçek Etkisi 20
2.4.2.Hafızanın Güncel Gerçek Mekân Algısına Etkisi 21
2.4.3.Mekânın Algılanmasında Sınır, Işık Etkisi 23
2.4.4.Mekânın Algılanmasında Hareket ve Zaman Etkisi 36
2.5.Mekânsal Algılamada Süreklilik 45
2.5.1.Hacimle Oluşturulan Süreklilik; Dolaşım 46
2.5.2.Yüzey Niteliğiyle Oluşturulan Süreklilik; Geçirgenlik 50
2.5.3.Fonksiyonla Oluşturulan Süreklilik; Olay ve Deneyim 52
3. RESİMDE SOYUT VE SOYUTLAMA **57**
3.1.Soyut Kavramı 57
3.2.Soyutlama Kavramı 57
3.2.1.Soyutlama ve Bilim 58
3.2.2.Soyutlama ve Felsefe 63
3.3.20. Yüzyıl'da Dünyada Soyut Sanat 68
3.4.Türk Resminde Soyut Sanatın Gelişimi 69

3.5.Soyut Resim Problematiği 77
4. MODERN RESİM SANATINDA SOYUT MEKÂN KURGULARI 79
4.1.Modern Sanatın Genel Yapısı 79
4.2.Sanatçıların Soyut Mekân Kurguları 85
4.2.1.Lucio Fontana ve Eserleri (1899 – 1968) 85
4.2.2.Helen Frankenthaler ve Eserleri (1928-2011) 89
4.2.3.Kennet Noland ve Eserleri (1924-2010) 90
4.2.4.Nıcolas de Stael ve Eserleri (1914-1955) 92
4.2.5.Philip Guston ve Eserleri (1913-1980) 93
4.2.6.Milton Avery ve Eserleri (1885-1965) 95
4.2.7.Kazimir Malevich ve Eserleri (1878-1935) 97
4.2.8.Wassily Kandinsky ve Eserleri (1866-1944) 101
4.2.9.Piet Mondrian ve Eserleri (1872-1944) 103
4.2.10.Mark Rothko ve Eserleri (1903-1970) 105
4.2.12.Ad Reinhardt ve Eserleri (1913-1967) 108
4.2.13.Francis Picabia ve Eserleri (1879-1953) 110
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 113
KAYNAKÇA 115

ŞEKİL LİSTESİ

Resim 1: Schröder Evi, Gerrit Thomas Rietvelt Tarafından, Utrecht, Hollanda'da 1924 Yılında İnşa Edilmiştir. 18

Resim 2: Schröder Evi İç Mekân, Gerrit Thomas Rietvelt Tarafından, Utrecht, Hollanda'da 1924 Yılında İnşa Edilmiştir. 19

Resim 3: Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyah Kompozisyon, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59.5x59.5 cm., Haags Gemeente Müzesi. 19

Resim 4: Salk Enstitüsü Merkez Avlu, Louis Kahn Tarafından Kaliforniya'da 1959-1965 Yılları Arasında Yapılmıştır. 24

Resim 5: Cam Ev Dış Cephe, Philip Johnson Tarafından, New Canan'da, 1949 Yılında İnşa Edilmiştir. 25

Resim 6: Cam Ev iç Mekân, Philip Johnson Tarafından, New Canan'da, 1949 Yılında İnşa Edilmiştir. 26

Resim 7: Hong Kong Bankası veya Shanghai Bankası İç Mekân, Hong Kong'da, 1979-1986 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir. 27

Resim 8: Hong Kong Bankası veya Shanghai Bankası, Hong Kong'da, 1979-1986 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir. 28

Resim 9: Stansted Havaalanı, Norman Foster Tarafından, Londra, İngiltere'de, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir. 28

Resim 10: Stansted Havaalanı, Norman Foster Tarafından, Londra, İngiltere'de, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir. 29

Resim 11: Notre Dame du Haut, ya da Ronchamp Şapeli, Le Corbusier Tarafından 1955 Yılında Ronchamp, Fransa'da İnşa Edilmiştir. 30

Resim 12: La Tourette Manastırı, Le Corbusier Tarafından, Eveux-sur-Arbresle, Fransa'da, 1957- 1960 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir. 30

Resim 13: Johnson Wax Binası, F. Loyd Wright Tarafından 1936–1939 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir. 31

Resim 14: Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir..... 31

Resim 15: Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir..... 32

Resim 16: Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir..... 32

Resim 17: Egg of Winds, Toyo Ito Tarafından, Tokyo'da, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir..... 34

Resim 18: Egg of Winds, Toyo Ito Tarafından, Tokyo'da, 1991 yılında İnşa Edilmiştir..... 34

Resim 19: Galaries La Fayette, Jean Nouvel Tarafından, Berlin'de, 1996 Yılında Tasarlanmıştır..... 35

Resim 20: Champs Elysees, Paris, Dünyanın En Uzun Akslarından Biri 40

Resim 21: Ayasofya, İstanbul, M.S. 532-37 Yılları Arasında Tralles'li Anthemius ve Miletus'lu İsidorus Tarafından İnşa Edilmiştir. 42

Resim 22: Piazzo Farnese, Caprarola, Giacomo da Vignola Tarafından 1547-49 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir..... 43

Resim 23: Sera Evi, Connecticut, 1973-75 Yıllan Arasında, John M. Johansen Tarafından inşa Edilmiştir..... 44

Resim 24: Merkezi Mekânların, Lineer Mekânlarla Geliştirilmesi 45

Resim 25: Mekânın Sürekliliği 47

Resim 26: Kordoba Cami (Mesquita Cami), Porteghessi Tarafından 785-987 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir..... 48

Resim 27: Bir Biçim İçinde Farklı Bakış Noktalarına Göre Üretilen Görünür Alanlar . 49

Resim 28: V Biçimli Dökme Demir Taşıyıcılar, Viollet le Duc Tarafından 1860 Yılında Tasarlanmıştır. 51

Resim 29: Seattle Merkez Kütüphanesi, Rem Koolhas Tarafından Seattle'da İnşa Edilmiştir. 52

Resim 30: Seattle Merkez Kütüphanesi İç Mekân, Rem Koolhas Tarafından Seattle'da İnşa Edilmiştir. 52

Resim 31: Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, Dış Cephe, Bernard Tschumi Tarafından, Tourcing, Fransa'da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir. 53

Resim 32: Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, İç Mekân, Bernard Tschumı Tarafından, Tourcıng, Fransa'da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir. 54

Resim 33: Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, İç Mekân, Bernard Tschumi Tarafından, Tourcing, Fransa'da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir. 54

Resim 34: Hague Villa, B.Tchumi Tarafından, Lahey, Hollanda'da,1992 Yılında İnşa Edilmiştir. 55

Resim 35: Groningen Video Galerisi, Bemard Tschumi Tarafından, Holanda'da İnşa Edilmiştir. 55

Resim 36: Lebombo Kemiği 61

Resim 37: Ferruh Başağa, "Sarı Soyut", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,70-1,50 cm, 2003 71

Resim 38: Cemal Bingöl, "Soyut kompozisyon", Kağıt Üzerine Yağlıboya, 34x48 cm 73

Resim 39: Nejad Melih Devrim, " Soyut Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 51cm, 1957 74

Resim 40: Ferruh Başağa, Tuval Üzerine Yağlıboya, "Aşk", 60x85 cm, 1948 75

Resim 41: Ferruh Başağa, "Soyut Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 104 x104 cm, 1984 76

Resim 42: Bedri Baykam, “Bir Haremim Olsun İsterdim”, Fotomontaj, 194x140 cm, 1987 77

Resim 43: Fontana, “Uzamsal Tasarım”, 1949, Fondazione Lucio Fontana, Milano, İtalya. 87

Resim 44: Fontana, “Uzay Çağı”, 1899 88

Resim 45: Helen Frankenthaler, “Kanal”, 1963, tuval üzerine akrilik, 2.06x1.46 m, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. 90

Resim 46: Kennet Noland, “Kış Güneşi”, 1962, tuval üzerine akrilik boya, 177,5x177 cm., Basel. 91

Resim 47: Nıcolas de Stael, “Nis”, 1914-55, keten üzerine yağlıboya, 73,5x93,5 cm., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, ABD. 92

Resim 48: Philip Guston, “Resim”, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 160,6x152,7 cm, The Museum of Modern Art, New York 94

Resim 49: Philip Guston İsimsiz 02 95

Resim 50: Milton Avery, “Deniz Çayırları ve Mavi Deniz”, 1958, tuval üzerine yağlı boya, 152,7x183,7 cm, The Museum of Modern Art, New York 96

Resim 51: Milton Avery Başka Pembeler 97

Resim 52: Kazimir Malevich, Beyaz Üstüne Beyaz 98

Resim 53: Kazimir Malevich, Süprematist Resim: Sekiz Kırmızı Dikdörtgen 99

Resim 54: Kazimir Malevich, Kış Manzarası 100

Resim 55: Kandinsky, "Doğaçlamalar No.30", 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1.1 x 1.1 m, Chicago Sanat Enstitüsü, Arthur Jerome Eddy Hatıra Koleksiyonu 101

Resim 56: Wassily Kandinsky, Kilise ile Kış Manzarası 1910-1911, Tahta Üzerine Yağlıboya, 33 x 44.5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 102

Resim 57: Piet Mondrian, “Mavi ve Sarı Kompozisyon”, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x69,96 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington 104

Resim 58: Mark Rothko, “No.5-No.22”, 1950, tuval üzerine yağlıboya, 297x272 cm., Modern Sanat Müzesi. 106

Resim 59: Yves Klein, “RE 16, Do-Do-Do”, 1960, ahşap panel üzerine sünger, çakıl, mavi pigment ve sentetik reçine, 199x165x18 cm, Yves Klein arşivi, Paris 107

Resim 60: Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1950. 109

Resim 61: Ad Reinhardt, Nihai Resim No.19, 1953-60, 109.2 x 109.2 cm. 110

Resim 62: Francis Picabia. Promenade des Anglais (Midi). c. 1924–25. 111

1. GİRİŞ

1.1. Amaç

Bu çalışmada Modern Resim Sanatında mekân kurgularının değişen boyutu ve mekânsal kavrayışın sorgulanarak modern sanatçıların eserlerinin analiz edilmesi araştırmanın temel amacıdır.

1.2. Önem

Sanat tarihi boyunca sanatçıların, gelişen teknik ve becerileri, kullandıkları yöntem ve bunun yanı sıra bilgi birikimleri ile sabit bir gelişim çizgisinden bahsedemeyeceğimiz mekân yanılsamasına bakış açılarını farklılaştırmıştır. Bu bağlamda özellikle Modern Sanatla birlikte soyutlanan mekânın değişen boyutu ve sorgulanan mekânsal kavrayış değerlendirilerek, sanatçıların eserlerindeki soyut mekân kurguları analiz edilmiştir. Bu çalışma, mekânın sanatçı veya izleyici tarafından algılanmasına yönelik farklı bakış açıları sunacağından "Modern Resim Sanatında Soyut Mekân Kurguları ve Mekânsal Kavrayışa Dair Sorgulamalar" adlı çalışmanın eğitimcilere ve araştırmacılara önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

1.3. Yöntem

Konuyla ilgili literatür taraması yapılarak, ulusal ve uluslararası araştırma eserleri, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Sanatçılar ile ilgili gerekli kavramsal çerçeve hazırlandıktan sonra seçilen eserler soyut mekân kurguları bağlamında analiz edilmiştir. Alan yazında yer alan literatüre dayanarak sanatçıların resimlerindeki mekân anlayışı ifade edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmada nitel veri toplama yöntemleri kullanılmış, araştırma betimsel tarama modeli ile desenlenmiştir. Betimleme "ne" sorusuna yanıt bulma girişimiyle ilgili olduğu için araştırmada elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu açıdan betimlemeye yönelik bir araştırma daha sınırlı bir

amaç taşımaktadır (Türkdoğan, Gökçe, 2015: 345). Betimsel araştırma geleneği çok genel bir ifadedir ve kendi içinde pek çok yöntemi barındırır. Betimsel araştırma desenleri herhangi bir konuda derinlemesine bilgi edinmeyi sağlayarak niçin sorularını gündeme getirir. Bu sayede iyi bir betimsel çalışma açıklayıcı araştırmalara temel oluşturabilir (de Vaus, 2001: 32).

2. MEKÂNIN TANIMI VE MEKÂN ALGISI

2.1.Mekân Kavramı

Mekân kavramı tarihsel süreç boyunca mimari, felsefe, sosyoloji alanlarında olduğu gibi sanat tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir. Bu disiplinlerin her biri mekân kavramını temel bir konu olarak ele almış, mekân kavramıyla ilgili çok farklı görüş ve yorumlar ortaya atılmıştır. Mekân kavramı mimari bir disiplinle ele alındığında belli sınırları olan, içerisinde bulunan nesne ya da varlıkları çevreleyen üç boyutlu bir alan olarak tanımlanabilir. Mekân, aynı zamanda devamlılığa sahip bir kavram olmasının yanı sıra sadece sınırları ile içerisinde bulunan nesne veya varlıkları koruma, ayırma, çevreleme işlevinin dışında içerisinde boşluğu da barındıran bir kavramdır.

Mekân sürekliliğe sahip bir kavramdır, bir anda değil sınırları içinde hareket ettikçe algılanır. Mekânın sürekliliği algılayıcının hareketliliğiyle ve hareketin sürekliliğiyle ilgilidir (Güler, 2014: 39-40-41). O, insanoğlunun düşünsel, fiziksel ve ruhsal durumuyla anlam kazanan bir yapıyı ifade eder. İlk çağlardan beri mekân kavramı insanı içinde barındıran ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır. “Mekân insan içindir, insanla ilgilidir, insan tarafından tanımlanmıştır, insanın bir uzantısıdır (Güler, 2014: 39-40-41).

Tarih boyunca insanoğlu tarafından mekânın nasıl algılandığı ve anlamlandırılması sürekli değişkenlikler göstermiş bu konuda farklı düşünce, görüş ve ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Birçok farklı disiplinde ele alınan mekân kavramının ilk söylemleri Platon ve Aristoteles tarafından ortaya atılmıştır. Mekân kavramını Aristoteles “şeylerin olduğu yer “kap” olarak tanımlamıştır (Morkoç, 2013:14) Aristoteles’in felsefi bir tabirle açıkladığı mekân kavramının farklı alanlarda tam olarak karşılığının bulunmadığına dair görüşler de ortaya atılmıştır.

Her ne kadar doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanat içerisinde geçen mekân kavramları birbirlerine referans verseler de bu disiplinlerin mekân anlayışları birbirlerinin yerini tutamaz ve çoğunlukla da karşıt dururlar. Her disiplinin mekânı

kullanma gerekçesi farklı olduğundan sabit ve değişmez bir mekân kavramı bulmaya çalışmaktansa mekâna özgü bu çeşitliliği kabul etmek önemlidir.

Kant'ın tanımına göre ise: mekân ve zaman sıradan bir nesne ya da olgu gibi (fiziksel, ampirik) düşünülmemelidir. Çünkü mekân ve zaman nesneler ve olaylar hakkındaki gözlemlerin düzene sokulması ve kaydedilmesi için gerekli bir yapı ve sistemlerdir. Mekân ve zaman ampirik dünya ya ait değillerdir. Fakat her ikisi de gerçek dünyayı yakalamak ve anlamlandırmak için geliştirilmiş zihinsel araçların bir parçasıdır.

"Leibniz ise mutlak mekânın varlığını reddedenlerdendir; mekân ve zamanı varlık olarak değil, nesneler ve olaylar arasındaki ilişkilerin bütünü olarak görür. O'na göre mekân yalnızca görelidir" (Man, 2017: 12).

Düşünür, bedenler olmadan gerçek ve mutlak olarak alınan mekânın, ebedi, geçilemez olduğuna karşı çıkar. İçinde madde olmayan mekân yoktur. Bundan dolayı da bu mekânın kendi içinde mutlak gerçek olmadığını söyler. "Mekân nesnelerin yeridir ve onlar olmadan mekân hiçbir şeydir (Man, 2017:12).

Leibniz e göre; her şey kendi zaman ve mekânına değil, kendi uzantı ve sürecine sahiptir. Mekânın, bu mekânda bulunan şeylere göre herhangi bir mantıksal önceliğinin olmadığını, dolayısıyla mekânın varlığının ikincil olduğunu savunan düşünür, mekânları belirli bir düzen ve birliktelik içinde üzerinde duran maddelerin referans noktaları olarak bireyselleştirir (Mualla, 2013:4). Cevizci (1996)'da ise mekânı şu şekilde tanımlamıştır: "Mekân, var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz, bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur" (Cevizci, 1996).

Mekânlar nesnel hacimlerken, duyular ve duygularla öznelleşir. Odun ateşiyle yanan sobalı mekânların çıra ve sobanın üzerinde kızartılan ekmekle anımsanan kokusu, ateşin ısısı, odunun çıtırtısı, mekânda o an yaşanmasa bile algısal göndermeler yoluyla çok yakında hissedilebilir. Algı mekânizması duyu organlarının gördükleri, işittikleri, tattıkları, kokladıkları, dokunduklarıyla uyarılırken, mekân, bu bileşenlerin birbirleriyle zihinde kurulan ilişkilerin anlamlı bütünlüğü ile algılanır. Mekândan alınan uyarıların özellikleri kişisel psikoloji ve deneyimlerle ilişkili olarak ayrılmakta, yorumlanmakta,

anlamlandırılmaktadır. Bu bağlamda bütün duyuların hissettiği öğeler aracılığıyla yeni imgelerle mekânlar sürekli farklılaşmakta, duyu organları ve duyularla kurulan köprünün altından ne kadar çok su geçerse, algı deneyimlerimiz de o kadar gelişmekte, mekânlar bu yaşanmışlığın bilgisi desteğiyle daha fazla hissedilmektedir (Gezer, 2012: 10).

Farklı birçok alanda temel konu olarak ele alınmış ve anlamlandırılmış olan mekân insan zihninde de farklı algı ve düşünce biçimiyle farklı anlamlar kazanmakta ve şekillenmektedir. Sanat alanında Modernizm'le birlikte mekân kavramının ele alınış biçimi de değişmiştir. Modernizm'e kadar hiçbir dönemde mekân kavramı bu kadar önem kazanmamıştır. Modern kelimesinin Latince' de günlük, gündelik anlamına gelen "modo" sözcüğünden türemiş olduğunu varsayarsak zamanı ve mekânı hatta toplumu kapsayan bir anlam ifade etmektedir.

Mekân ve zaman düşüncesi modern dönemin en belirgin karakterini oluşturmaktadır. Modernizm'in temelini oluşturan yapının ilk adımları Rönesans'la birlikte atılmıştır. Gerek kültürel gerekse bilimsel olarak birçok yeni düşünce ve uygulamanın ortaya çıktığı Rönesans çağı Modernizim'de ki mekân kavramının temelinin oluşmasında yenilikçi bir adım atmıştır.

Bu dönemde bulunan pusula ve haritacılık mekân kavramına yeni anlamlar kazandırmıştır. Bu yeni buluşlarla birlikte yer Yerküre yani Dünya coğrafi keşiflerle bir bütün olarak bilinen bir mekân haline dönüşmüş yine bununla birlikte toplumsal açıdan değişimlere neden olmuştur. Bu buluşlar mekân algısını değiştirmiştir. Merceğin bulunuşu Camera Obscura gibi icatlar mekânı zihnimizde farklı açılarla yorumlamamızı sağlamış ardından fotoğraf makinesi ve sinema araçlarının ortaya çıkması Modern Sanat ve bunun mekâna yansımaları açısından önemli unsurlar olmuştur.

Modern çağın mekân ile olan ilişkisi düşünürlere göre ele aldığımızda, zaman fikrinin Antik Yunan düşüncesinden bu yana "vektör yel (doğrusal)" algılanmasının devam etmesi ve hız ile zaman arasında ilişkilerin yeni davranışların kazanıldığı ortam olarak mekân vardır. Mekân hız ve zamana ayak uydurması gereken bir sorun olarak da algılanmaktadır. Mekân içinde modern olanın gerçekleştiği ortam olarak doğrudan

etkilendi. Zaman parçalandığın bu soyut olanın gösterimi ancak mekân üzerinde oldu. Her sosyal katman ve ilişkisi mekânsal örgüde kendine göre tutum aldı ve mekânı ona göre düzenledi (Mert, 2007:51).

Foucault'nun bize söylediği tarihsel toplumsal mekânın bilgisidir ve mekânın politikası ile ilgilidir. Bu bilgi, bütün karşıtlıkları içinde, iktidarın, deneyiminin edinildiği bir süreçtir. Bu deneyimin bilgisi ve onun ifadelendirme ve eyleme dönüşme biçimleri de bir bilişsel üretimdir. (Lefebvre, 1991:3)

Jameson'ın Lynch'ten alarak geliştirdiği bilişsel haritalama (cognitive map-ping), Bakhtin'in kronotopu, sanatçının gören gözü kavramları, Brecht'in kompleks görme ve okuması, Chomsky'nin cogito'su ya da zihinsel mekânı (mental space) ile örtüştüğünü düşünülebilir. Bu mekân, politik ve toplumsal olarak üretilen mekânın bizdeki bilgisi ve insanın bu ilişkileri algılamasıyla kavraması, bir biliş düzeyinde yeniden ifadelendirilmesi ile ilgili olmalı (Tül, 2004:100).

Modern dünyanın hızlı değişimi farklı bilimsel alanlarda da kendini göstermeye başlamıştır. Einstein'ın bir fizik yasası olan izafiyet teorisiyle birlikte zaman ve mekân kavramı arasındaki ilişkinin göreliliği tartışılmaya başlanmıştır. Zaman hız olarak ivme kazandığında, mekânın algılanış şeklide değişmiş olacaktır. Oluşan her durum kendinden önce olan olaya bağlıdır. Özellikle 19 ve 20.yy' da mekânı etkisi altına alan ve bütünleştiren teknolojik gelişmeler yoğun şekilde ortaya çıkmıştır.

John Urry'nin Harvey'den alıntılarla açıkladığı sözler şöyledir;

… zaman-mekân sıkışmasının beş etkisine işaret etmektedir. Birincisi, gelip geçicilik önemsenmektedir ve ürünlerde, modalarda, fikirlerde, değerlerde, teknolojilerde ve benzerlerinde kısa ömürlülük vardır. Marx ve Engels'in yazdığı gibi, "katı olan her şey buharlaşır" (1964) ve bu, modern tüketiciliği ve onun zararlı çevresel sonuçlarını nitelendirir. İkincisi, anındalık ile kullanıp atma üzerinde durulmaktadır ya da Toffler'ın adlandırdığı gibi "kullan-at toplumu" geçerlidir (1970). Sadece maddi şeyler değil; değerler, yaşam biçimleri, ilişkiler ve yere bağlanmalar, hepsi kolaylıkla gözden çıkarılabilir. Üçüncüsü, kısa vadelilik yüreklendirilir ya da Lyotard'ın belirttiği

gibi, geçici sözleşme her şeydir (Harvey, 1989: 291). Her şeyin bugünde ve bugüne göre değerlendirildiği durumda uzun vadeli koruma düşünülemez. Dördüncüsü, zaman-mekân sıkışmasını en iyi örnekleyen, göstergeler ve imajlardır. Dünya çapındaki bir endüstri, sadece ürünler için değil; insanlar, yönetimler, yerler, üniversiteler ve benzerleri için de imajlar üretir ve pazarlar. Olağanüstü bir geçicilik ve özellikle son yıllarda doğa ve doğal olanın imajlarını da kapsayan olağanüstü sayıda farklı imaj vardır. Beşincisi, zaman-mekân sıkışmasından kaynaklanan bu imajların bir kısmı, simulakrum üretimini kapsamaktadır: orijinalinden daha gerçek ya da hiper-gerçek orijinaller kopyalamak, mekânsal engellerin çöküşünün, mekânın öneminin azaldığı anlamına gelmediğini" ileri sürmektedir (1989: 293). Mekânsal engeller ne kadar az belirginse, kapitalist şirketlerin, yönetimlerin ve genel kamunun, çevrenin mekân boyunca çeşitlenmelerine yönelik duyarlılığı o kadar büyük olmaktadır. Harvey (1989)'da, "Mekânsal taşıyıcılar azalırken, dünya mekânlarının içerdiği şeye karşı çok daha duyarlı hale geliriz" demektedir. Mekânsal engeller çökerken, yerin ve işgücünün özgüllüğü, yere ilişkin yatırımcılığın, yönetimin, yapıların, tarihin, çevrenin ve benzerlerinin karakteri önemli hale gelmektedir.

Modern çağın gelişmesi ve zamanın bu derece hız kazanması görme pratiğinin de değişimine yol açmıştır. Başlangıçta bir fotoğraf makinesinin enstantanesinin zaman aralığı görme biçimi olarak şekillenirken, hızın devreye girmesiyle izlenime dönüşmüştür. Özellikle Empresyonizmle bu olay daha da önem kazanmış bir duyum halini almıştır. "Bilgi duyum değildir. Hakkında bilgi sahibi olacağımız şeyle duyumlar, izlenimler dünyasında karşılaşmayız. Tersini de söylemek mümkün: izlenimler bilgi taşımazlar" (Harvey, 1989: 295).

Newton'un ışık deneyleri üzerine çalışarak, rengin bir fizik yasasına dönüşmesi Modern dönem sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Newton'un deneylerinden önce renk mekânın bir unsuruyken, Modern dönemle birlikte mekân ışığın doldurduğu ve renk tayflarının nesnelerin üzerinde oluşturduğu bir bileşen haline dönüşmüştür. Modern sanat içerisinde ışığın fizik yasalarıyla ele alınması rengi mekân içerisinde fiziksel bir gerçekliğe dönüştürür. Mekânın içerisinde hareket eden ışığın aldığı yol nesnelerin üzerinden yansıması, ışığın dalga yüksekliği ve dalga aralığı olarak gözde

renk kavramı şeklinde algılanmasına ve mekânda derinlik olgusunun oluşmasına yol açar. Mekânın kendisi ve mekân algısı açısından saf renklerin içerisine aldığı alanlar daima az ya da çok düz olarak görünür; saf birer renk olarak ayırt edici özelliklerini yitirmeden belirgin bir biçim kazanamaz, eğimli, yuvarlak ya da bir yüzeyin üzerine yayılmış olarak görünemezler. Işık altında nesne, nesnelliğini kazanır; renkse saf renk olmak lığını kaybeder; nesnelliğe tabii olur.

Mekân içerisinde renk kendi saf halini yitirmeden nesnesin ya da gerçekleşen durumun bir parçası haline dönüşemez. Bu durumda oluşan dönüşüm rengin mutlaka kendi kontrastıyla kendini nötrlemesini gerektirmektedir. Zıtlıklarla oluşan bu denge şekli diyalektik olarak sanatta karşıtlığı ve bilimsel olarak çakışma durumun karşılığı olarak oldukça önemlidir. Kübizm akımının oluşumuna öncülük eden Paul Cezanne' in mekân algısı ve bütün mekânı kendi duygu durumunun yansıması haline getiren Vincent Van Gogh bu düşünce bağlamı içerisinde kendine yer bulur (Harvey, 1989: 296).

Mekân, algılayışının en temel varlığı olan derinlik, algılarımızın dünyanın bizim algıladığımız kadar olmadığı bilgisini içeren boyutudur. Bizim göremediğimiz, ama görülebilecek görünüşlerden haber verir; başkalarının gördüğü, yer değiştirdiğim takdirde benim de görebileceğim görünüşler. Derinliği algılayabildiğimiz içindir ki, görüş ufkumuzda daima hem başka bakışların potansiyel varlığını, hem de bakanın hareket edebilmesi, yer değiştirebilmesi imkânını -dolayısıyla zamanı- içerir. Empresyonistler ışığı renge çevirmekle, derinliği düzleştirmiş oluyorlardı. Resmetmeye çalıştıkları izlenim, algının derinlik boyutundan yalıtılmış, başka bakışların varlığından arındırılmış haliydi. Her şey, şu ya da bu ölçüde renklerin ve tonların hassasiyetine feda edilmiştir. Mekân, ölçüm, eylem(tarih), kimlik, hepsi ışığın oyunları içerisinde eriyip gider.

18. yy'dan günümüze sanat eseri sergileme anlayışı biçim ve anlam bakımından değişiklikler geçirmiştir. Sergi alanları yani galeri mekânları; dış dünya ile temasın kesildiği, genellikle beyaz duvarların hâkim olduğu, eserin ışık kaynağının tavan aydınlatmalarıyla sağlandığı mekân, beyaz, temiz bir duvar yüzeyi 20. yy'a dek o şaşalı tekliğini muhafaza etmeyi başarmıştır. Kökleri 1970'lere dayanan geleneksel sanat

eserlerinden farklı çevreden bağımsız sanat nesnesi içermeyen, o mekân için tasarlanan bulunduğu mekânın niteliklerini kullanan, yerleştirme ve enstalasyon sanatlarının doğuşuyla galeri mekânlarından dışa aktarılmaya başlanmıştır. Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri Kurt Schwitters'in yerleştirmeleri ve kavramsal sanatın hızla yayılması bu dışa aktarımın temellerini oluşturmaktadır.

Mekân ve sanat konusunda, modern sanatta mekânın kullanımı ve mekânın bir sanat objesi olması konusunda çok sayıda çalışma bilinmektedir. Özellikle modern sanatın doğuşundan günümüze; arazi sanatı, yerleştirme sanatı, performans sanatı ve video sanatı gibi sanat türlerinde açılımlar ve özellikle tüm bu alanlarda mekânın yoğun kullanımı ve ilişkisi vardır. 1960'lı yıllardan sonra sosyal, kültürel ve en önemlisi teknolojinin gelişimi gibi bazı faktörlerle beraber değişiklikler yaşadığı ve disiplinler arası bir durumun ortaya çıktığı söylenilebilir. Bazı sanatsal alanlarındaki değişimler, tüm disiplinlere yansımaktadır. Sanat yapıtı üretiminde birbirinden bağımsız düşünülemeyen bu alanlarda bir diğerinin öğelerini farklı bir biçimde kullanma görülmektedir. Bu dönemlerde özellikle mekân ve sanat kavramları sıklıkla tartışılmaktadır. Çağdaş sanat kavramının oluşumu ile mekân algısı değişmekte ve sanatın tüm alanlarında mekân kullanımının artmasıyla mekân kullanımına yönelik yeni tavırlar da ortaya çıkmaya başlamıştır. Herhangi bir tasarımda bir sanat akımının konsept olarak problem çözümünde yer alması gibi sanatta da bir öğe olarak mekânın kullanımı görülmektedir. Mekân ve Sanat arasındaki ilişki farklı ifade biçimleriyle birlikte farklı birçok çalışmada ele alınmıştır. Bu birbirinden farklı ifade biçimlerinden birer sanat anlayışına dönüşen ve günümüzde hala yaygın olarak kullanılan, arazi, yerleştirme, performans ve video sanatları mekân ve sanat konusunun merkezi haline gelmiştir. Önceki bölümde değinilen bir sanat objesi olarak mekânın kullanılma yöntemleri bu ifade biçimlerine örnek teşkil etmektedir. Söz konusu bu örneklerde mekânın artık bir öğe olarak görülmesiyle birlikte eserin mekânla birlikte var olması hatta tüm mekânın bir esere dönüşmesi söz konusudur. İzleyiciye açık mekânlarda gerçekleştirilen sanat çalışmaları birey ile etkileşime girerek daha etkin bir yayılım sağladığı görülmektedir. Modern sanatın tarihsel süreci ve günümüzdeki sanat anlayışı içerisinde mekân kavramı, halen üzerine tartışılan ve farklı yorumlar getirilen bir kavram özelliğini taşımaktadır. Mekânın algılanış biçimi ve bir sanat eseri halinde

sunulması hem sanatçı hem de izleyici açısından yeni sanatsal ifadelerin ortaya çıkmasını sağlamakta, sanat içerisindeki gelişim ve dönüşüm sürecini ortaya çıkarmaktadır.

2.2.Mekânsal Algı

Mekân; bireyin deneyimlemesi ve değerler zincirinden geçirmesi ile anlam kazanır. Deneyimlenen mekân algı yardımı ile imge olarak zihinde yer eder. Birey, çevresine baktığında, objeler arasındaki boşluktan daha çok boşluk içindeki objeler üzerinde yoğunlaşır. Boşluk onlar için tanımsızdır. Çoğunlukla görülen şey bina cephesindeki kapılar, pencereler, çatı ve diğer planlardan; iç mekânda ise masa, koltuk, sandalye gibi nesnelerden oluşmuş kompozisyonlardır. Oysaki mekân algılaması onu oluşturan elemanların özellikleri ile doğrudan ilişki kuran, mekânı duyuları yardımı ile bir bütün olarak algılanmasına neden olan bakış açısı ile oluşmuştur. Bir mekânın fiziksel olarak algılanması, akustiği, kokusu, dokusu, sıcaklığı ve boyutları ile ilişkilidir. Aynı zamanda algısı açık bir birey için, mimari yapıyı deneyimlemek görsel ve kinestetik bir durumdur. Örneğin bazı durumlarda seçilen malzemelerin algılanmasında duyma, koklama ve dokunma duyusu, görme duyusundan çok daha önem kazanabilir.

Algı, çağdaş psikolojide ve epistemolojide, duyusal olarak uyarılma sonucunda, evler, arabalar, ağaçlar türünden, sıradan nesnelerle ilgili kavrayışa verilen ad olarak tanımlanmaktadır. Dış dünyayı duyular yoluyla, iç yaşantıları ise; içebakışla kavrama yetisi olarak da tanımlanan algı, en genel anlamı ile; insana duyu yolu ile gelen malzemeye uyum ve birlik kazandıran ve dolayısıyla fiziki, fizyolojik, nörolojik, duyumsal ve bilişsel bileşenleri olan süreci ifade eder. Bu çerçeve içinde algı, bu sürecin bilincinde ya da ayrımında olma anlamına geldiği kadar, duyumsal verilerin bir sentezine de karşılık gelir. Yine algı idrak ya da sezgisel kavrayış anlamında bir şeyin doğruluğunun bilincine varmayı ifade eder. Aydınlı, algılamayı; çevreden gelen uyarıcı etkilerin duyu organları yardımıyla hissedilmesi ve kavranmasına ilişkin süreç olarak tanımlamıştır. Algının bilinç temelli olduğu kabul edilirse, imgenin oluşumunun algılamaya bağlı olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Locke'un tanımıyla imge, fiziksel algıyla oluşan bir duyumun zihinde yeniden üretimidir (Mitchell 1994: 55). Mekân

kavramını dokunma ve görme duyusu aracılıyla kazandığımızı söyleyen Locke'un emprist görüsünün karsısında, mekân kavramına rasyonel bir analizle ulasan Descartes'in mekân görüsü bulunur. O, mekânı maddeyle özdeşleştirirken, bir mekânın gerçekte, o mekânı işgal eden cisimden ayrılmadığını söylemiştir. Başka bir değişle bos mekânın var olmadığını savunan Descartes'a göre, mekân maddi tözden ya da maddeden başka bir şey değildir. Çünkü mekân işgal eden bir şey, yer kaplayan bir şeydir, yer kaplama ise mekândır. Algı üzerine yapılan bazı tanımlamalar şöyledir (Kahvecioğlu 1998):

- Çevredeki uyaran örüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması süreci. – R. L. Atkinson
- Duyumları yorumlama, onları anlamlı hale getirme süreci.
- Duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine verilen ad.
- Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma; algı, dış dünyanın duyumlarla gelen imgesinin bilinçte gerçeklesen tasarımıdır.
- Çevreden bilgi alma veya edinmeyi içeren aktif bir süreç. (Kahvecioğlu 1998)

Yapılan tüm bu tanımlamaların ortak noktası, uyaranların nesnel dünyadan geldiği fakat öznel bir süreçle kişiselleştikleridir. Mekânın algılanması algı psikolojisi ile ilgili olduğu gibi, insanın görsel algısının yöntemi ile de ilgilidir. Bu çalışmada kullanılacak olan "mekân algısı" terimini değerlendirmek için öncelikle mekân algısını bu iki bakış açısından değerlendirmek gerekmektedir.

"Algı psikolojisinde; "algı" çevresel bilginin duyular aracılığı ve zihinsel bir süreçle okunması, seklinde tanımlanır". Lang'da algılamanın iki farklı süreçten oluştuğundan bahseder. Bunları duyularımıza dayalı duyumsal süreç ve bilgiye dayalı zihinsel süreç olarak adlandırır (Kahvecioğlu, 1998).

"Duyumsal süreç, çevreden gelen bilgileri ve verileri duyularımız aracılığı ile yorumladığımız süreç iken zihinsel süreç, bunun devamında duyularımız ile edindiğimiz ya da fark edemediğimiz çevresel bilgileri ancak yaşanmışlığa bağlı olarak

kavramsallaştırdığımız ve bu yolla zihnimizde oluşturduğumuz süreçtir" (Kahvecioğlu 1998).

Mekânın algılanmasında bu iki süreç ön plana çıkar. Duyumsal süreç, mekânla ilk kez karşılaştığımızda ya da kısa süreli mekânsal deneyimler sırasında gerçekleşir ve mekânsal öğelerden gelen uyarılar ile fizyolojik verileri içerir.

Mekânsal algının ikinci süreci olan zihinsel süreç ise, kişinin mekâna dair hatırında kalan bilgilerle sürekli olarak mekânı tekrar tekrar yaşamasını içerir. Başka bir ifade ile zihinsel süreç, geçmiş mekân deneyimlerinin hatırlanmasına yöneliktir ve daha uzun süreli bir mekânsal deneyim gerektirir. Mekân, kişi tarafından öncelikle duyumsal olarak, daha sonra kişinin mekân içerisinde geçirdiği süreye göre zihinsel olarak algılanır.

Mekân algısı, temel olarak kişinin mekân içerisinde veya çevresinde kısa veya uzun süreli deneyim kazanması ve bu doğrultuda mekânın hatırlanması ile ilgilidir. Bu deneyim hareket kavramına bağlı olarak değişir ve gelişir.

Görsel algının, mekânsal algılardaki etkisini tanımlamak için öncelikle fiziksel mekân tanımlanmalıdır. Fiziksel mekânı, katı-boşluk diyalektiği olarak tanımlamak mümkündür. Maddenin varlığı (katı) ve yokluğu(boşluk) fiziksel mekânı oluşturur. Mekânın bu temel üzerinde tanımlanması, nesneyi algılayanın kimliğini ve nesnenin zaman içinde varlığına dair geçirdiği deneyimini göz önünde bulundurmaz. Bu durum, mekânın doğasından kaynaklanan psikolojik bir bakış açısına gereklilik duyar. Dolayısı ile bulunduğumuz mekânı görsel olarak algılamamız sadece varlık-yokluk diyalektiğinin yardımı ile tanımlanamaz.

Algı alanı bir insanın içinde yasadığı doğal ve sosyo-kültürel ortamdır. Belli bir zaman diliminde ilişki kurma olanağı sağladığımız tüm çevredir. Bu çevreyi yaratan varlıklar ve bu varlıkların özellikleri o insanın algı alanını oluşturur. Algı alanı genel olarak, coğrafya gibi, iklim gibi, bitki örtüsü gibi doğal bir alanda, geçmişten gelen ve devamlı eklentilerle oluşan, adına sosyo-kültürel ortam denilen bir yapay alandan

oluşur. Bu iki alan birlikte, insanın kişiliğini etkiler ve onun davranışlarını kontrol altında tutar.

Doğal alanın bireydeki etkisini inceleyen ve bireyin sanatsal yetisiyle olan ilişkisini değerlendirmeye çalışan araştırmalar yapılmıştır. Sanat bilim açısından bu araştırmalar yararlıdır, ancak doğrulukları her zaman tartışma konusu olmuştur.

Algı alanının yapay kısmı ise, belli bir toplumun varoluşundan itibaren o toplumun ya da o toplum tarafından yönetici olarak kabul edilenlerin aldığı kararlarla oluşan bir alandır ki buna kültür ortamı ya da sosyo-kültürel ortam denir. Gerek bilimsel, gerekse sanatsal çalışmalar bu sosyo-kültürel ortamın sanat olgusuna doğrudan etki ettiğini ortaya koymuştur. Tartışmasız bu etki tek taraflı da değildir. Yani sosyo-kültürel ortam sanata ne denli etkide bulunuyorsa, sanatsal ortamda sosyo-kültürel yapıya o denli etkide bulunur.

Algı alanı, sanat olgusunun iki öznesi için, hem sanatçı, hem izleyici için son derece gereklidir. Algı alanı, bireylere algılamaları için sunduğu olanaklar açısından sanatçı ya da izleyici için ayrı değerlendirilemez. Ama yaptığı algıların türleri ya da algı sonuçlarının değerlendirilmesi farklıdır.

Gerek izleyici, gerek sanatçı için algı alanı, belli bir yasa kadar başkaları tarafından, kendi dışındaki yetkililer ve sorumlular tarafından gerçekleştirilir ve düzenlenir. Fakat belli bir yastan, belli bir akıl yasından sonra, gerek sanatçının, gerek izleyicinin kendi algı alanlarını kendilerinin geliştirmesi ve genişletmesi bir zorunluluktur.

Bu durumda sanatçının ve izleyicinin algı yetisi ön plana çıkmaktadır. Algı yetisini Erinç (2004)'te yaptığı çalışmasında şu şekilde tanımlamaktadır: "Algı yetisi, aslında iki anlama gelir. İlki algı alanı ile ilişki kurma, kurabilme becerisi; diğeri ise algılananlar üzerinde düşünme, düşünebilme, oynama, oynayabilme becerisi." (Erinç, 2004: 55).

Algı alanı ile ilişki kurma, kurabilme becerisi izleyiciyi, algılananlar üzerinde düşünme, düşünebilme, oynama, oynayabilme becerisi ise sanatçıyı belirler. Algı yetisi sanatçı da imgeyle oynayarak onu sanat nesnesine dönüştürme becerisin arttırır.

2.3.Mekânsal İmge

İmgeyi, fiziksel olanın zihinde yeniden üretilmesi olarak tanımlarsak, Sanat'ın imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılması olduğu görüşü ortaya çıkar diyebiliriz.

Türk Dil Kurumu'nun internet üzerinden yayınladığı Türkçe sözlükte;

İmge:

1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya
2. (psikoloji) Duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj
3. (psikoloji) Duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj anlamlarına gelmektedir.

Kahvecioğlu (1998)'de, 'Mekânsal İmajın Oluşumu' adlı doktora araştırmasında, imgenin oluşum sürecini incelerken, farklı yaklaşımların söz konusu süreçle ilgili saptamalarına yer vermektedir. Boulding'e göre, yasam boyunca zaman, mekân, ilişkiler sistemi ve duygular gibi faktörlerin etkisiyle edinilen deneyimler sonucu insan zihninde oluşan kalıplar, kişinin dünya hakkındaki imgesidir. Bunlar, kişinin yasam deneyimlerinin yanında tarih bilgisi ile aktarılan genel bilgilerin ve ilişkilerin de etkisini taşır (Kahvecioğlu, 1998).

Bireyin zihninde dış dünyadan alınan her türlü duyum sonucu oluşan hayali resimler vardır. Bu resimler yalnızca görerek değil, algılamayı doğuran her türlü duyumla oluşabilir. Görme bu duyumlardan sadece birisidir. Dinlediğimiz bir hikâyenin geçtiği yeri, kahramanlarını zihnimizde canlandırırız. Duyduğumuz her türlü ses zihnimizde bir resim oluşturabilir. Duyulan hikâyeler, dinlenen müzikler ve görülen

resimler aynı olabilir, bu algılama sürecinin nesnel boyutudur; kişilerde oluşan zihinsel imgeler farklıdır, bu da algılamanın öznel boyutudur.

Mekânsal imge oluşumu ve değişimi algılamayı oluşturan fiziksel ve zihinsel tüm duyum ve duygulanımlarımızdan etkilenmektedir. Mekânsal imge, mekânı deneyimleyen insanın zihninde oluşan yansımaların tümüdür. Dolayısıyla, basta gördüklerimiz olmak üzere, kokular, sesler, duygulanmalar gibi tüm duyumsal ve fiziksel algılar, mekânlarla ilgili imgemizin oluşumunda ve değişiminde rol oynar (Kahvecioğlu, 1998).

Mekânın, insanlar tarafından deneyimlenmesi sonucu zihinlerde oluşan yansımalarına ‘mekânsal imge’ denmektedir. Daha üst bir başlık olarak ‘zihinsel imge’, insan zihninde algılanan ya da hayal edilen her türlü durumla ilgili oluşan zihin resimleridir. Mekânsal imge dediğimizde ise, mevcut bir mekânın deneyimi şarttır.

Bu raporun kapsamında, mekânsal imgenin ancak deneyimle oluşabileceği, deneyimin de ‘orada bulunarak’ kazanılabileceği önerilmektedir (Kahvecioğlu, 1998).

Özetle, imgenin insan zihninde oluşmasının tüm duyumlarla ilişkisi vardır. Zihinsel imgenin fiziksel yansıması da her türlü bedensel davranışla ortaya çıkabilir. Bir çiçek resmi gördüğümüzde ya da adını duyduğumuzda kokusunu da duyduğumuzu hissetmemiz ya da rüyamızda bir yerden düştüğümüzü gördüğümüzde bedenimizde oluşan yer çekimsizlik hissi gibi. Anlam ise mekânın, sözün ya da kavramın özünden, algılanma ve yorumlanma biçiminden dolayı kazandığı tanımlar, benzetmeler, duygular bütünüdür. Zihinsel imgeler ve anlamlar bu nedenle çok öznel bir boyuta sahiptir. Ancak herkes tarafından paylaşılan kanılar sonucu, ortak yasam alanları ya da kavramları ile ilgili ortak anlamlar ve ortak imgeler oluşabilir. Dini yapıların, askeri alanların, ev kavramının genel geçer anlamları vardır. Ancak her biriyle ilgili, her birey kendi deneyimleriyle, farklı anlamlar ve imgeler üretir.

Yaşamın her alanında karsımıza çıkan mekânsal imgeler sanat için kaçınılmaz olandır. Sanatın beslendiği alandır. Sanatçı ve izleyici kendinde var olan imgeler üzerinden yaratır, düşünür ve anlamlandırır. Sanatçı için bu mekânsal imge kurgusu

üretim aşamasında karşı karşıya kaldığı düşüncelerde ve/veya çözümlemelerde var olurken; izleyici de üretilenle karşılaşma anında kendini göstermektedir.

Sonuç olarak, her iki taraf için de mekânsal algı ve mekânsal imgenin buluştuğu ve önem kazandığı yer sanat nesnesidir diyebiliriz. Bu tartışmayı taraflar sanat nesnesi üzerinden yaparlar.

2.4.Mekânın Algılanmasını Sağlayan Öğeler

Mekânın tanımlanmasını sağlayan ögeleri; boşluk ve sınır, hareket ve zaman, ışık ve gölge olarak gruplandırabiliriz. Mekânı boşluk ve sınır ögeleri bir araya gelerek oluştururlar. Bu ögeler birbirinden bağımsız olarak ele alınmamalıdır. Bir mekânı sadece sınırlarıyla veya boşluk ögeleri ile tanımlamak mümkün değildir. Mekânı tanımlarken bütün ögeleri göz önünde bulundurmak gereklidir. Kaldı ki bu ögelerde kendi içlerinde bazı farklı değerlere sahiptirler. Bu değerler de dikkate alınmalıdır (Kuban, 1990: 15).

Jeodicke mimari mekânı, kişinin deneyerek yaşayabileceği yer olarak tanımlarken, mekân algısının deneyimle ilişkili olduğunu ve sınırlama söz konusu değilse kişinin mekânı algılayamayacağını söyler Jeodicke'nin ele aldığı sınırlamanın her yönden kesin engellerle oluşması gerekmez. Mekânı oluşturan sınırlama fiziksel olacağı gibi yalnızca görsel de olabilir. Devam edebilen yaşayabilen her yer sınırlarıyla vurgulanmıştır. Sınır, içi ve dışı yaratır (Meiss, 1992: 143-148). Mekân yalnızca bir yapının içi olarak ele alınarak değerlendirilmemelidir; yapıların tek başlarına varoluşları ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu ilişki ile dış mekândan da söz edilebilir.

Kuban (1992)'de, boşluk ögelerinin; derinlik, uzunluk gibi boyutlardan, hareket yönü, aydınlık vb. değerlerden meydana geldiğini belirtmiştir. Sınır ögelerini ise iki grupta toplamak mümkündür. Bunlar; Katı Ögeler (mekânın objektif yönleri), Yumuşak Ögeler (mekânın sübjektif yönleri) (15).

Mekânı sınırlandıran ve tanımlanabilir kılan mekânın katı öğelerine, mekânın görsel ögeleri diyebiliriz. Bu öğelerin renk, doku ve biçim gibi özellikleri, mekânda kuşatılmışlık, süreklilik, birleşme, bölünme gibi ilişkilerin kurulmasını sağlar.

Aydınlı (1993), görsel ögeleri şöyle tanımlamıştır; "mimarlık sanatının kavramsal öğeleri olan nokta, çizgi, yüzey ve hacim; renk, doku ve biçim gibi görsel öğelerle anlam kazanır" (24).

Eldem (1991)'e göre mekân insan yaşamını etkiler. Eğer yaşam zorluklarla dolu ise, bu durum mekânın elverişsizliğinden kaynaklanıyordur. Objektif gerçek mekân, insan kütlesine göre düzenlenir. Mekân içinde yaşayacak olan insan için tasarlanmaktadır ve bu mekân içinde insanın kolaylıkla gereksinmelerini sağlayabilmesi için hareket serbestliği sağlanmalıdır (102).

Mekânı oluşturan görsel geçirimsiz yüzeyler insana "kuşatılmışlık" duygusunu hissettirir. Bu yüzeylerin birinde açılan bir delik, bu deliğin boyutları ve konumu mekânda çözülmenin başlangıcı olur ve mekânın süreklilik kazanmasını sağlar. Gerisini algılayamadığımız duvarların giderek alçalması ve duvar gerisini algılayabildiğimiz bir yüksekliğe gelmesiyle mekân süreklilik kazanmış olur (Eldem, 1991: 102). Sahnede belirli bir yere düşen ışık, mutfakta koku, yine müze de ışık algılamamızda belirleyici faktörlerdir.

Mekânın yumuşak öğelerini Eldem (1991)'de şöyle tanımlamıştır; "hiçbir ya da yeterli görsel ve katı öğenin bulunmamasına karşın, mekân ve kuşatılmışlık etkisini yaratmaya yeten veya katı öğelerin tanımladığı mekânı derinden farklılaştıran, beş duyumuzla algılayabildiğimiz mekân yaratıcı veya nitelendirici tüm öğeler" (102). Ataç (1990)'da ise mekânı sınırlayan yumuşak öğeleri şu şekilde tanımlamaktadır; "Ölçülemeyen, boyutlarıyla varsayılabilir ve sübjektif olarak gerçekte var veya yoktur" (84). Kısaca söylemek gerekirse beş duyumuzla algıladığımız, mekânı niteleyen her şey mekânı sınırlayan yumuşak ögedir. Örneğin sahnede ışık, şarap mahzeninde koku, ısı, nem, hamamda ısı ve nem gibi yumuşak ögeler belirleyicidir.

Nezih Eldem'in söz ettiği, 'katı olmayan' mekân bileşenlerinin kalitelerini açıklayan kavramları (Schröder Evi) örneği çok iyi tanımlamaktadır. Mimarlık yayınlarında daha çok bir Mondrian tablosunu anımsatmaktadır. Yapı, iki boyutlu ve saf renklerle çizgilerin kompozisyonu olarak sunulmaktadır. Yapı: mekânsal içeriği, o mekânın düşey ışık kulesi çevresinde organize oluşu, dış çeperlerin dış mekânla

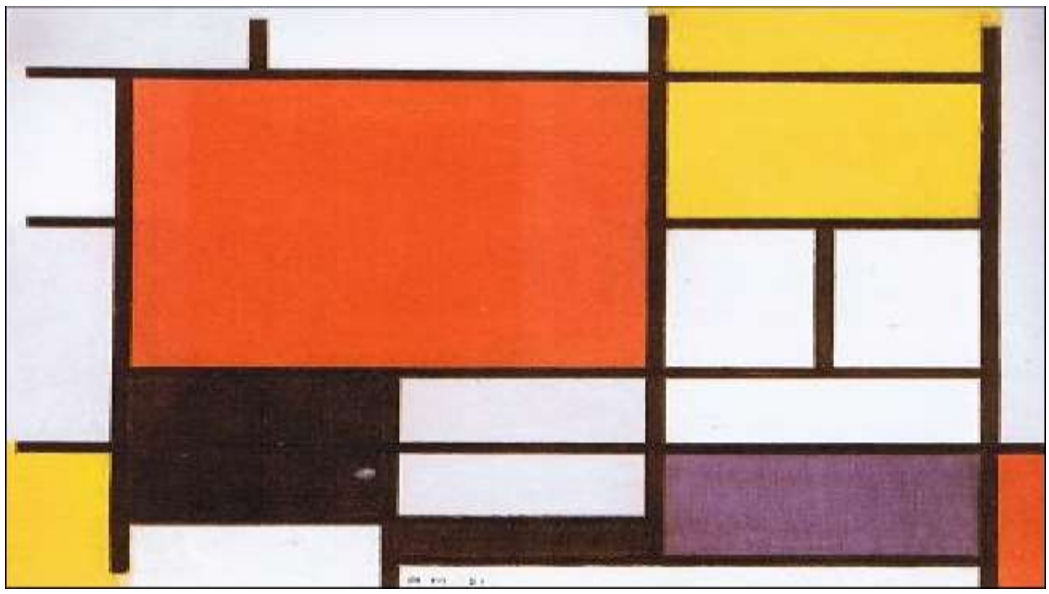
ilişkilerinde saydam (geçirgen) yüzeylerin köşe kayıtsız düzenleriyle varılan madde dışı etkisi ve hele iç donatım elemanlarının, sabit mobilyanın, mekânı her an farlı kılan bölmelerin ev sahibinin kullanım tanımlamalarına uygun olarak almış bulunduğunu biçimler tanındığında, kullanım mekân-biçim konularının karmaşık yapısı çok daha iyi anlaşılmaktadır" (Yücel, 1994: 101).



Resim 1: Schröder Evi, Gerrit Thomas Rietvelt Tarafından, Utrecht, Hollanda'da 1924 Yılında İnşa Edilmiştir.



Resim 2: Schröder Evi İç Mekân, Gerrit Thomas Rietvelt Tarafından, Utrecht, Hollanda'da 1924 Yılında İnşa Edilmiştir.



Resim 3: Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyah Kompozisyon, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya,59.5x59.5 cm., Haags Gemeente Müzesi.

Resim 1, 2, 3' de görüldüğü gibi Meiss (1992)'e göre; mimarlık "içten ve dıştan tanımlanan boşluğun sanatı"dır. Bu nedenle duvarın her iki yüzeyi de mekânsal açıdan önem taşır. Kişi bu duvarları sadece zihinsel olarak değil, aynı zamanda hareket ederek bedensel olarak da deler. Mimar, sınırlayıcı yüzeylerin her noktasının aynı oranda tanımlayıcı rol oynamadığını bilmek zorundadır. Ayrılmış yüzeylerin kenarları ve

sınırlayıcı yüzeylerin açılı ya da dik kesişimi, mekânsal yönlenme ve anlama için temel belirleyicilerdir (101).

İnşa edilmiş mekânın sınırları "yer, duvar, tavan"ken, doğanın yapısı buna benzer şekilde "toprak, ufuk ve gök" ile sınırlanır. Bu yapısal sadelik doğal ve insan yapısı yerler arasındaki işbirliği açısından büyük önem taşır. Yeni tanımlanan sınırlar "açılışlarla" vurgulanırlar. Sınır sayesinde mekânsal yapı "süreklilik ya da süreksizlik", yön ve ritim ile algılanabilir hale getirilir (Demirkaya, 1999: 15).

2.4.1.Mekânın Algılanmasında Ölçü, Ölçek Etkisi

Ölçü ve ölçeğin mekânın algılanmasında etkisi vardır. Geçmişten günümüze kullanılan çeşitli oran sistemleri, mekânın görsel düzenlemesine ve kolay algılanabilmesine yardımcı olmaktadır. Mimar; ölçü, ritim ve çeşitli oran sistemlerini kullanarak, yarattığı mekânların insan tarafından nasıl algılanacağına yön vermektedir.

Mekânsal algıya ölçü ve ölçeğin etkisini Hoogstad (1990)'da şöyle tanımlamıştır: "Mimari değerlendirme, mekânsal algı ile gerçekleşir. Mimar; ölçü, ritim ve oran sistemlerini kullanarak, yarattığı mekânların insan tarafından algılanışını, değerlendirilişini yönlendirir. Mimarlık, mekânı tanımlayan nesnelerin ölçüsü ile değerlendirilir. Bu nesnelerin birbiriyle ilişkisi, insanın mekânsal ilişkileri algılamasını sağlar. Mekân tanımlayıcı elemanların ölçüleri, bu ölçüler arasındaki ilişkiler ve gözlemcinin kendi ölçüleri, mekânsal algılamayı belirler. Birbirleriyle bağlantılı mekânlar ölçüde algılamayı farklılaştırır. Örneğin; eğer büyük mekânlar küçüklere eklenmişse, bu, insana genişleme hissi veya eğer küçük mekânlar büyüklere eklenmişse, bu da, insana kuşatılmış olma hissini verir" (28).

Ölçü, genellikle, insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir olgudur. Yapıların her şeyden önce, içlerinde yaşayan insanlarla orantılı olarak meydana gelmeleri gerekir (Kuban, 1992: 61). Yapı, eğer insan boyutlarına uygun yapılmazsa, fiziksel veya ruhsal sorunlara yol açabilir. Dar, yüksek bir koridor, uçsuz bucaksız bir salon psikolojik açıdan insanı olumsuz etkiler.

Aydınlı, ölçeğin, ölçülerin birbirleriyle olan ilişkisini açıkladığını ifade etmiştir. İnsan ölçüsünün ise, diğer ölçüler için en uygun ve kolay bulunan bir referans olduğunu belirtmiştir (Aydınlı, 1992: 39).

"Bir bina elemanı ya da mekânın diğer biçimlerle bağlantılı olarak nasıl algılandığına bina boyutları ile insan boyutları ilişkisine ve bir birim olarak binanın çevresi ile olan ilişkisine işaret eden 'ölçek' kavramının en genel fonksiyonu, mimari değişkenlerin (tasarım elemanları ve prensipleri) kullanımında binanın ya da fonksiyonu olarak karakterize edilebilmesine rağmen ölçü ve ölçek bağımsızdır fakat her biri aksi olduğu diğerinin özelliklerinden daha fazlasını içerir. Ölçü ölçeğe birim olarak katılırken, ölçek de ölçü ile belirlenir" (Aydınlı, 1992: 39).

Mimari yapıların ölçüleri kimin için, ne için tasarlandıklarına göre değişir. Eğer insan için tasarlanıyorsa yapı, insan ölçüleri göz önünde tutularak oluşturulmalıdır. Bu konuda Kuban (1992)'de şunu ifade etmiştir: "Ölçü, genellikle, insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir olgudur. Yapının her şeyden önce, içlerinde yaşayan insanlarla orantılı olarak meydana gelmesi gerekir. Yapının insana göre büyüklüğü kuşkusuz işlevin gereksinmelerine bağlı olarak doğru gerçekleşmediği zaman, bazen psikolojik rahatsızlıklara neden olur. Dar bir koridor, basık bir tavan, uçsuz bucaksız bir salon, ölçüleriyle insanın psikolojik yapısında olumsuz etkiler uyandırırlar. Bu yüzden yapının insana göre ölçülü olması, mimari etkinin güzel olmasını sağlayan önemli özelliklerden birisi olarak kabul edilir" (61- 62).

2.4.2.Hafızanın Güncel Gerçek Mekân Algısına Etkisi

"Bir mekânın algısı tüm duyularımızın düzenler ve hafızamıza da dayalıdır. Mekân doğrudan varlık konusu ile ilgilidir. Mekân içinde bulunulan kişinin kafasında mevcuttur. Bu kurguda boşluk, zaman ve eylem bütünleşmiştik. "Mekânsal gerçek, kişinin zihninde oluşan sembolik bir kavramdır. Farklı kişiler mekânı değişik şekillerde yorumlayabilirler. Gözlemcinin edindiği mekân imajı, o mekânın kendine göre yorumudur. Çünkü gözlemci, mekânı oluşturan elemanlar arsındaki sıralamayı kendi önceliklerine göre seçer ve algılar. Gözlemcinin algıladığı mekânı hatırlayabilmesi için hafıza gereklidir. Hafıza, geçmiş ile şuan arasındaki bağdır. Şöyle ki, biraz önce

gördüğümüz mekânı oluşturan elemanlardan biri ile şu an gördüğümüz eleman arasındaki bağı hafıza kurar (Demirkaya, 1999: 24- 25).

Gerçek mekân, içinde hareket eden herkese, bu mekânla ilişkili kendi hikâyesini oluşturması için imkân sağlar. Kullanıcı, mekânı kendi güncel gerçeği ile doldurur. Bu nedenle mimarlık herkesin kendi hikâyesini hayal ettiği bir çeşit hafıza tiyatrosu olarak rol oynar. "Bir teksti gerçekten öğrenmek isteyen aktörler, zihinlerinde yapay bir hafıza inşa ederler. Bu hafızaya, bina içinde bildikleri bir dizi mekânı çağırırlar. Zihinlerindeki bu bina içinde yürüyüşe çıkarlar ve binanın bazı tipik bölümlerini hafızalarına yerleştirirler. Bir bakışta yaptıkları mekânsal tanımlamalar örneğin; kolonlar, merdivenler, sırası ile hafızalarına yerleşir bu şekilde seçilen karakteristik imajlar, aktöre senaryo içindeki çeşitli noktaları hatırlatır. Bu şekilde aktör hikâyesini mekânsal tanımlamalar arasındaki mekânlara yaymış olur. Bu nedenle bina bir çeşit 'hafızasının tiyatrosu' durumuna gelmiştir" (Hoogstad, 1990).

Mimariyi algılayan insanı bu aktörle özdeşleştirmek mümkündür. Mimar bir konsept oluşturur. Bu konsepti oluştururken kullanılacak mekânsal sistem, kullanıcının kendi gerçeğini mekânsal karmaşa ve belirsizliğe düşmeden oluşturmasına yardım etmelidir. İşte bu tür mekânlar kullanıcının zihninde derin bir iz bırakabilir. Ancak çok net tanımlı mekânlarında olumsuz yanları bulunabilir. Mimar kullanıcının kendi güncel gerçeğini yakalayabileceği, hafızasının sınırlarını zorlayabileceği bir mekânı karmaşaya ve belirsizliğe düşmeden, ancak çok net tanımlamaktan da kaçınarak oluşturmalıdır (Demirkaya, 1999: 24- 25).

Çok geometrik, net tanımlı mekân ile tanımsız, karışık mekânın her ikisinin de olumsuzlukları vardır. Net tanımlı mekânı her insan aynı şekilde algılar ve yorumlar. Karışık mekânda ise algılamada problemler yaşanabilir. Mimar, dengeyi iyi kurmalıdır. Mekânda her insan kendi yorumunu yapabilmeli ve kendi dünyasını oluşturabilmelidir. Fakat algılamasını zorlaştıracak düzeyde karışık olmamalıdır.

Kübist sanatçıların, insan-mekân arasındaki ilişkilerin sergilenmesi metodu günümüz görsel yaklaşımlarının plastik ilkelerini oluşturmaktadır. Kübistler mekâna dördüncü boyutu- zaman boyutunu eklemişlerdir. Dördüncü boyutta, objelerin etrafında

dönüp kendi iç dünyalarını yansıtmayı denemişlerdir. Kübizm'in bu mekânsal yaklaşımından, çağdaş mekân imajı doğmuştur. Bunun yanında mekânı oluştururken 'hareket'i temel konu alan Fütüristler olmuştur. Kübistler mekân kavramını oluştururken hareketi kullanırlar fakat ürünlerinde hareketi göstermemişlerdir.

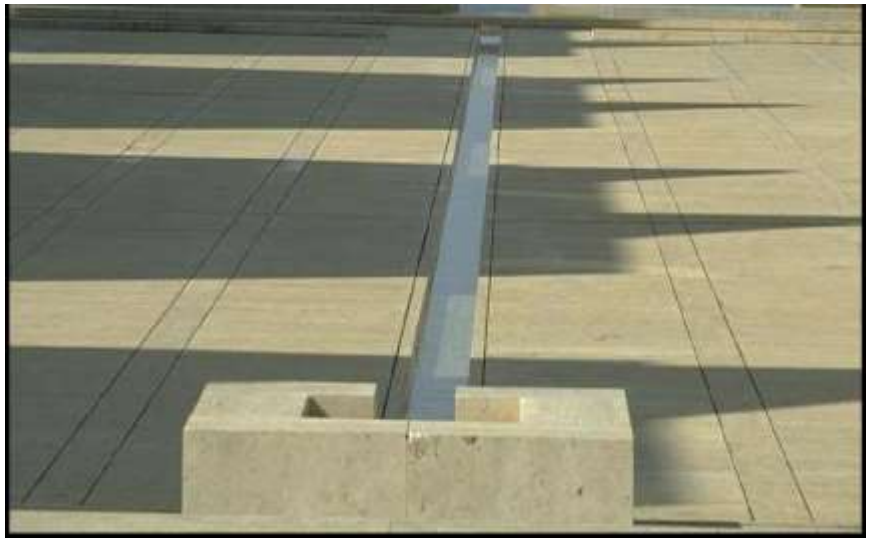
2.4.3.Mekânın Algılanmasında Sınır, Işık Etkisi

Mekân ışıkla var olur: ışık yapıda mekânın var oluşunu belirleyen doğal bir özelliktir. Aydınlık yaşamın vazgeçilmez bir öğesi olduğu kadar sınırlanan boşluğun niteliklerini görmeye olanak vermesi bakımından da, yapı mekânının ayrılmaz bir parçasıdır. Gerçekten de insanlık tarihinde iç mekân mimarlığı ve mimari, doğal ışıklandırma olanaklarının artmasına paralel bir gelişme göstermiştir (Kuban, 1992: 15).

Sınır ve ışık mekânın niteliklerinin tanımlanması açısından birbirine bağımlı kavramlardır. Kişi içinde ya da dışında oluşunu, dolaşım organizasyonunu ışık yardımıyla algılayabildiği mekânın biçimlenişine göre tanımlar. Örneğin; Jeodicke mimari mekânı, kişinin deneyerek yaşayabildiği yer olarak tanımlar, mekân algısının deneyimle ilişkili olduğunu ve sınırlama söz konusu değilse kişinin mekânı algılayamayacağını söyler (Kuban, 1992: 15).

Mekânın ışıkla var olduğu söylenebilir. Işık, sınırlanan boşluğun renk, doku ve biçim niteliklerini görmeye imkân verir. Kahn şöyle ifade etmiştir; "Günışığı, duvara çarpana dek ne olduğunu bilmiyordu" (Meiss, 1992: 121).

Kahn'ın mimarlığında da ışık önemli öğelerden biridir. Ona göre mekân, yapı ve ışık bir bütünlük içindedir. Farklı mekânların farklı ışık özellikleri, onun değişik strüktürel özelliklere sahip olmalarını gerektirir (Gülgönen, 1992: 83). Holl (1995)'te yaptığı araştırmasında, Salk Enstitüsü'nü şöyle anlatır: "Günün belirli bir saatinde, merkez avluyu ikiye bölen arığın içinden akan sudan yansıyan ışık, okyanusun üzerinden yansıyan ışıkla birleşir. Okyanus ve avlu, suyun üzerinden yansıyan günışığı olgusu yoluyla; mimarlık ve doğa yerin metafiziğinde birleşir" (78).



Resim 4: Salk Enstitüsü Merkez Avlu, Louis Kahn Tarafından Kaliforniya'da 1959-1965 Yılları Arasında Yapılmıştır.

Resim 4'de görüldüğü üzere Steven Holl içinse gündüz ve gece ışıklan ile birlikte, varlıkları kaçınılmaz gölgeler de birer mimari öğedir. Ona göre ışık, gölge, koku gibi algılar "madde", "mekân" ve "zaman" la birleşip modern şehirleri oluştururlar. Modern şehrin böyle algılanması, bugüne değin geliştirilen kentsel planlama varsayımlarım gözden geçirmeye zorlar (Savaş, 1995: 76). Mekân, ışık olmaksızın unutulmaya mahkumdur, ışığın gölge ve tonları, değişik kaynakları, opaklığı, saydamlığı, yarı saydamlığı, yansıma ve kırılma koşulları, mekânı tanımlamak üzere bir aradadırlar (Holl, 1995: 79).

Gölgenin rengi bir mekânın kimliğinde yer alır. Beyaz bir objenin rengi mavi iken gölgesinin renginin kırmızı olması ikinci bir obje olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle, ışığın aynı zamanda bir sınırlayıcı eleman niteliği taşıyabileceği görülmektedir. Mekânı belirler ve görülebilir kılar (Demirkaya, 1999: 23).

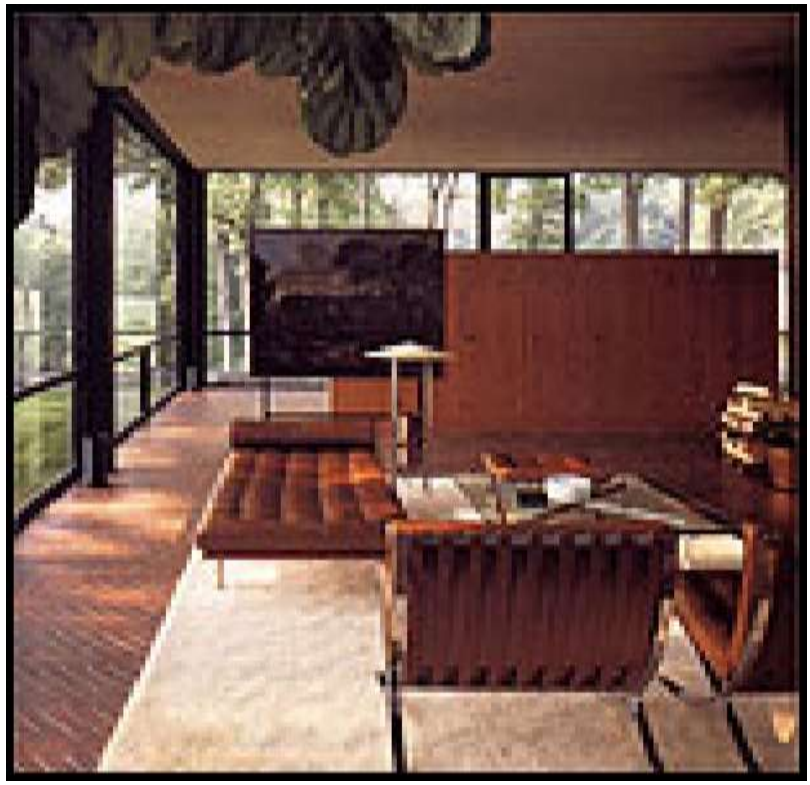
Mekânın algılanabilmesi için gerekli ışık faktörü, 2 grupta ele alınabilir. Bunlar; 'Doğal Işık' ve 'Yapay Işık'tır. Doğal ışık, doğal kaynaklardan elde edilen ışıktır. Doğal ışığın iç mekânda kullanımı çeşitli faydalar sunabilir. İç mekânda doğal ışık kullanımına sebep olan faktörler şöyle sıralanabilir:

- Işığın kalitesi,
- Doğal ışığın bir dizayn elemanı olarak önemi,
- Doğal ışık geçiş elemanlarının, iç ve dış mekân arasında görsel iletişim sağlaması,
- Enerji tasarrufu nedeniyle,
- Psikolojik nedenle,
- Doğal ışığın iç mekâna girmesinin özellikle istenmesi.

Yapay ışığın en belirgin etkisinin mimariye getirdiği özgürlük olduğu söylenebilir. Tasarımcılar, iç ve dış mekânda daha etkin bir kontrole sahip oldular. Işık faktörünü kullanarak nesne ve mekânların etkilerini değiştirip farklı algılanmasını sağlayabildiler (Demirkaya, 1999: 23).



Resim 5: Cam Ev Dış Cephe, Philip Johnson Tarafından, New Canan'da, 1949 Yılında İnşa Edilmiştir.

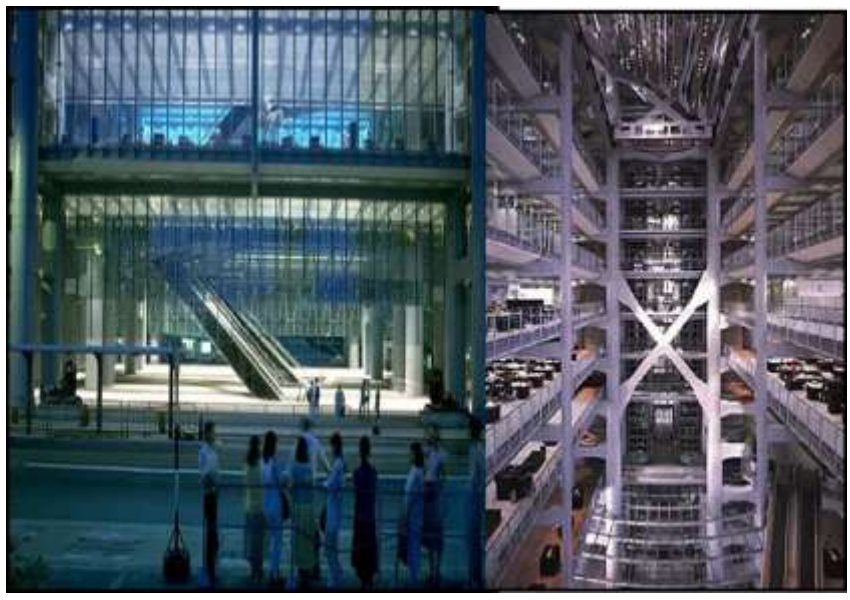


Resim 6: Cam Ev iç Mekân, Philip Johnson Tarafından, New Canan'da, 1949 Yılında İnşa Edilmiştir.

Resim 5 ve 6 'da görüldüğü gibi bu dönemin teknolojisiyle beraber cepheler incelmiş, hafiflemiş ve ışık mümkün olan en derin noktalara değin iç mekâna alınmıştır. Tasarımcının duyarlılığına göre birbirinden bağımsız mekân aydınlatma yaklaşımları olmuş ve bu yaklaşımlar eşit ağırlıkta son dönem mimarlığı üzerinde etkili olmuştur. Mekânın her noktasının homojen bir aydınlık düzeyine sahip olduğu bu yaklaşım, ışık kavramının mimarinin tasarım aşamasında gözetilen bir girdi olmaktan çıktığının göstergesidir (Kutlu, 1991: 14-15).

Mimarlığın tarihsel sürecinde, özellikle de Gotik ve Barok dönemlerde de ışık, mimarlıkta önemli bir konumdadır. Bu dönemler de mekân da açıklık kavramının temel belirleyicisi olan 'ışık', cephe düzenlemesinden, yaratılmak istenen mekânsal etkiye kadar tasarım aşamasında verilen kararlarda etkilidir.

Günümüz mimarisinde yaygın olarak karşılaştığımız ve bu sürecin sonucunda ortaya çıkan giydirme cepheli, yüksek yapıların çoğu ışığı kontrolsüz olarak içeriye almaktadırlar. Bu, mekânda rahatsızlık vermektedir. Yaşanan teknolojik gelişmeler bu alanda da değişik uygulamaların yapılmasına olanak vermiştir. Son dönem mimarlığında oldukça etkili olan "akıllı bina" başlığı altında çeşitli uygulamalara başlanmıştır. Bu binalar da ışık yönlendirilebilir, taşınabilir ve işlenebilir bir nitelik kazanmıştır. Akıllı ışık uygulamalarına örnek olarak Norman Foster'ın Hong Kong bankasını verebiliriz. Bu binanın çatısına ve cephesine yerleştirilen bilgisayar kontrollü elemanlar mevsimlere ve günün değişen saatlerine göre ışığı toplarlar ve reflektörler yardımıyla daha sonra bankanın en uç noktalarına kadar her yerine yansıtırlar. Doğal ışığın yeterli olmadığı durumlarda, doğal ışığa özdeş nitelikte aydınlatma sağlanır. Yine Norman Foster tarafından tasarlanmış olan Carre Art de Nimmes ve Stanstead havaalanında da buna benzer akıllı ışık uygulamalarını görebiliriz (Kutlu, 1991: 14-15).



Resim 7: Hong Kong Bankası veya Shanghai Bankası İç Mekân, Hong Kong'da, 1979-1986 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Resim 8: Hong Kong Bankası veya Shanghai Bankası, Hong Kong'da, 1979-1986 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Resim 9: Stansted Havaalanı, Norman Foster Tarafından, Londra, İngiltere'de, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir.



Resim 10: Stansted Havaalanı, Norman Foster Tarafından, Londra, İngiltere'de, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir.

Resim 7,8,9 ve 10'da görüldüğü gibi Işığın doğasını iyi tanıyan en ünlü mimarlar, Tadao Ando, Ricardo Legarreta, Peter Zumpthor, Steven Holl'dur. Bu mimarlar ışık konusundaki yetkinliklerini, tasarımlarında ışığı ön planda tutarak göstermişlerdir.

Mimarlığın yakın geçmişinde ışık kullanımı konusunda en iyi örnekler arasında, Le Corbusier tarafından tasarlanan Ronchamp'ta yer alan Notre Dame du Haut Şapeli, La Tourette Manastırı, Frank Lloyd Wright'ın tasarladığı Johnson Wax binası, Louis Kahn'ın Kimbell Sanat Müzesi yer almaktadır. Bu tasarımlar, o dönem mimarlığı içinde ışık konusunda geldikleri noktayla diğer binalardan ayrıcalıklı bir yerdedirler. Bu binaları yapan mimarlar da, ışığın niteliklerini iyi bilmeleri ve ışık konusundaki hassasiyetleri neticesinde ayrıcalıklı bir kimlik kazanmışlardır (Kutlu, 1991: 14-15).



Resim 11: Notre Dame du Haut, ya da Ronchamp Şapeli, Le Corbusier Tarafından 1955 Yılında Ronchamp,Fransa'da İnşa Edilmiştir.



Resim 12: La Tourette Manastırı, Le Corbusier Tarafından, Eveux-sur-Arbresle, Fransa'da, 1957- 1960Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Resim 13: Johnson Wax Binası, F. Loyd Wright Tarafından 1936–1939 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Resim 14: Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir



Resim 15: Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir.



Resim 16: Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir.

Resim 11,12,13,14,15 ve 16'da görüldüğü üzere yapay ışık kullanımının ulaştığı son dönem, gelişen teknoloji ve bununla beraber gelişen medya sanatlarının mimariye entegre olmaya çalışmasıyla, özellikle büyük kentlerde ortaya çıkan yeni ışıklı bir gece

görüntüsüdür. Cephelerde dışarıya bakan sıradan pencereler yerine dev boyutlu görüntülü ekranların yer aldığı mimari yapılar karşımıza çıkmaktadır.

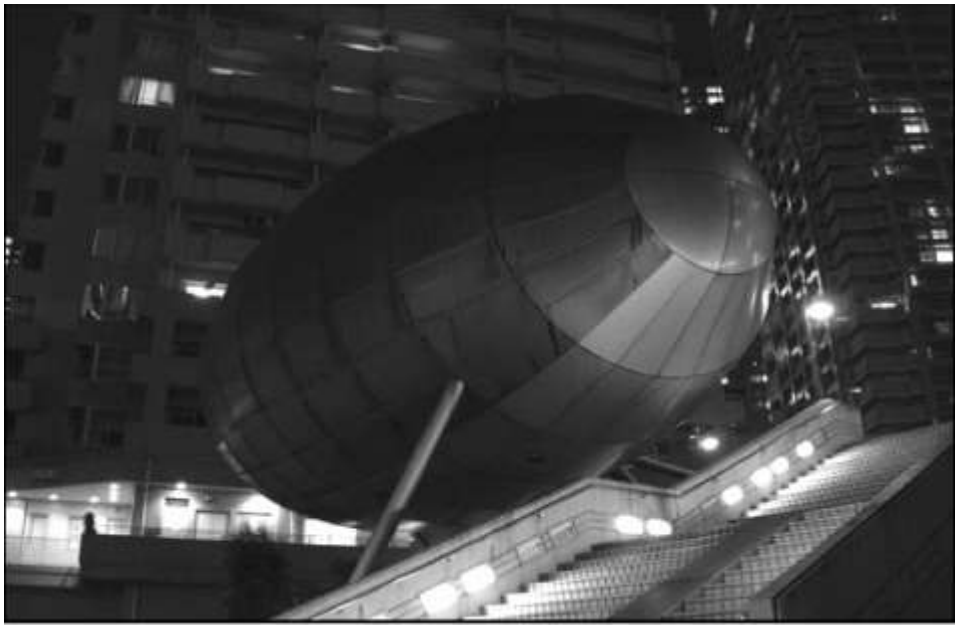
Sonuç olarak ışığı kullanarak mekân içerisinde çeşitli hareketler yaratılır ya da mekân içerisinde ışığı kullanarak bir çekim merkezi oluşturulabilir. Mekâna algısal olarak ışığın kullanımıyla farklı anlamlar yüklenebilir. Bütün bunlar, ışığın tasarım aşamasında ne kadar önemli bir etken olduğunu göstermektedir. Ando'nun ışık kilisesinde oluşturduğu ışıktan haç, Legarreta'nın Metropolitan katedralinde ışıkla vurgulanan İsa, Steven Holl'u St. Ignatius Kilisesi ve D.E. Show binasında yarattığı iç atmosfer mekân ve ışığın kiliseyi ne boyutlara taşıyabileceğinin bir örneğidir.

Çeşitli sanatsal ve mimari çalışmalar sonucunda kent yaşantısına teknolojik olarak eklemlenen bir dinamik ışık kurguları son günlerde oldukça popüler olan medya mimarlığı (media architecture) kavramının oluşmasını sağlamaktadır (Kutlu, 1991: 17).

Medya mimarlığına (Media Architecture) örnek olarak mimar Toyo Ito'nun Tower of Winds ve Londra'da açılan "Dreams" adlı sergisindeki Vision of Japon adı verdiği çalışmalarında, interaktif strüktürler oluşturmuştur. Egg of Winds çevresinde yaratılan kentsel devinimi kaydeden ve bunu izleyiciye kendi üzerinde yansıtan bir iletişim öğesiyken, Tower of winds, kentsel etkilere değişik ışık ve renk oyunları ile tepkiler veren bir strüktürdür.



Resim 17: Egg of Winds, Toyo Ito Tarafından, Tokyo'da, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir.



Resim 18: Egg of Winds, Toyo Ito Tarafından, Tokyo'da, 1991 yılında İnşa Edilmiştir.

Resim 17 ve 18'de görüldüğü gibi medya mimarlığından örnekler veren diğer öncü mimarlar Jean Nouvel ve Peter Sedgley öne çıkmaktadır. Özellikle Jean Nouvel tarafından tasarlanan Galeries La Fayette binası eski tarihsel üslup yerine, modern dille

yeniden yorumlamış ve klasik süsler bu yapıda hareketli reklam bantlarıyla renklendirilmiştir. Böylece yapı geçmiş ve bugünü şeffaf bir cephe ile birleştirmektedir.



Resim 19: Galaries La Fayette, Jean Nouvel Tarafından, Berlin'de, 1996 Yılında Tasarlanmıştır.

Resim 19'da görülmektedir ki; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren birtakım sanatçıların aydınlatma teknolojisinden ilham alarak bu teknolojiyi mimarlığa, mimariyi görünür kılma fonksiyonunun bir adım ötesinde; deneyim, algı, psikoloji gibi ek kavramlar ile birlikte entegre etmeye yönelik deneysel çalışmalar oldukça önemlidir. Kentsel ve mimari mekâna, kullanıma yönelik geliştirdikleri sorular ve cevaplar ışık kavramı üzerinde temellenir. Dan Flavin'in floresan tüpleri ile oluşturduğu kurgular, James Turrel'in mekânsal sınırları yok ettiği odaları, Maurizio Nannucci'nin neon ışığı ile mimarlığa kattığı boyut; ışığı bir araç olarak kullanan; mekânı, bileşenleri, sınırları ve bunlar arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaya yönelik avan-garde çalışmalardır (Gündoğdu, 2002: 26).

Bilimsel düzeyde ele alınan algılar, duygular ve kavramlar kurallı olarak birbirleriyle ilişkileri kurulmuş bir yapıya sahip olduğundan, bunların sebep olduğu olgular veya bunları ortaya çıkaran etkinlikler pragmatik olarak incelenebilmektedir. Bu düzeyleri oluşturan yapılar şu örnekle açıklanabilir; bireyin ağaç hakkındaki düşünceleri, yalnızca ağacın rengine ve biçimine ilişkin genel bir kavramı kapsamaktadır. Ancak bu konuda daha bilgili olan bir botanikçi veya bir bahçıvan; bir

ağaç gördüğünde algıları, duyguları ve kavramları herhangi bir insanınkinden daha farklı bir yapıya sahip olacaktır (Demirkaya, 1999: 10).

Yapay aydınlatmanın mimarlığa katılımıyla başlayan süreç içerisinde mekânın ışık ile girdiği iletişim bir hızlı dönüşümü beraberinde getirmiş ve mekân kavramını farklı boyutlara taşımıştır. Gelecekte de ışık ve ışık kökenli uygulamalar mimarlığın önemli ve vazgeçilmez parçalarından olacaktır (Kutlu, 1991: 17).

2.4.4.Mekânın Algılanmasında Hareket ve Zaman Etkisi

Mimarlıkta mekânsal etkinin oluşumunda "hareket"in önemli bir yeri vardır. İnsan, içgüdüsel olarak içinde bulunduğu ortamlara uyar, onlarla tasarlar, mekânları hareketle doldurur. Kişi, içinde bulunduğu mekânları hareketle doldururken, onlarla özdeşleşir. Tüm mekânlar hareketle tanımlanırlar (Zevi, 1990: 83-84). Bir mekâna anlamını, içindeki aktiviteler verir. Ching, şöyle ifade etmiştir; "Mekân, yapı ve sınırdan oluşan mimarlık; zaman ve mekân içinde hareket yardımıyla algılanır." (Ching, 1979: 12).

Mekân hareket ve zamanla belirlenir. Farklı zamanlarda mekânın algılanması da farklı olacaktır. Yine mekânda ki hareketin hızı, etkinliği mekânı algılamayı değiştirecektir. Sonuç olarak insanın mekânı tanımasında mekânda geçirilen zaman, hareket hızı, zaman dilimi önemlidir. Meiss bir mekânın içinden geçmenin, o mekânı ziyaret etmenin, o mekân içinde dans etmenin, vb. mekânı hissetmemizi ve gizil olanı keşfetmemizi sağladığını ifade etmiş ve eklemiştir; "yaklaşmak, uzaklaşmak, yukarı çıkmak, aşağı inmek, içeri girmek söz konusu mekân içinde görmek, duymak hissetmek, koklamak ve dokunmak istediğimizi kendimiz için organize etmeye davet eden aktivasyonlardır" (Meiss, 1992: 15). Bu konuda Hofmann'da (1990)'da konuyu şu şekilde ifade etmiştir: "mekânsal davranış mekânsal algı ile çok yakın bir ilişki içindedir" (123).

Mekân içinde hareket eden insan, mekânsal bir imaj sahibi olur. Bu mekânsal imajın oluşumunu Hoogstad (1990) şöyle açıklamıştır: "mekân içinde hareket ederken mekânsal ilişkileri ölçeriz. Bu sırada bir yargıya varırız, yetenek ve dikkatimize göre

detayları algılarız. Algılama sürecinde, zaman önemli yer tutar. Bir şeyin imajı, onun algılanan değişik görüntülerinin oluşturduğu sentezdir. Birçok değişik algının toplamı mekânsal imajı verir. Mekân, sadece içinde hareket ederek algılanabilir" (33).

İnsan mekân içinde hareket ettikçe, kafasındaki görüntüler, hissettikleri ve imgeleri değişir. Yürekli (1977)'da bu konuda şunu ifade etmiştir: "gözlemcinin çevre içindeki hareketi onun pozisyonunu ve uzaklığını sürekli değiştirir. Bu değişiklikler bileşenler arası ilişkilere dayalı görsel nitelikleri değiştirir. Hareket halinde, sürekli değişen görsel niteliklerin kavranması, hareketin hızına bağlıdır" (39).

Hareket eden insanın mekânı algılama sürecinin 4 kavramdan oluştuğu söylenebilir;

1. Tünel: Şu anda bulunduğumuz yeri, geldiğimiz yerle ve gideceğimiz yerle birleştiren koridordur.
2. Dizi: Sırasıyla algıladığımız algısal çevrelerdir.
3. Bağlantı: Hacim ve aktivite arasındaki kontrast vasıtası ile denge elde edilen yer olan koridor ve büyük mekân arasında ilişki kurar.
4. Kesit-Perspektif: Yüzeylerden kurtulduğunuzu hayal edebildiğiniz yerdir" (E.G. Mitropoulos, 1975: 201).

Satre ise bu fikri bir küp imajını kullanarak açık bir şekilde ifade etmiştir; "Bunun bir küp olduğunu eğer 6 yüzünü algılamadıysam söyleyemem; aynı anda 3 yüzünü birden görebilirim, ama daha fazlasını göremem. Ayrıca bir küp gördüğüme emin olabilmek için bu yüzleri sırayla algılamam gerekir. Aynı zamanda şunu söylemeliyim ki, küpün üç yüzünü aynı anda gördüğümde, bu yüzler bana hiçbir zaman kare gibi görünmez, ben kendi algılarımdan yola çıkarak bu şekilleri kareye uyarlarım. Algı hakkındaki kesin olan şey şudur ki obje sadece bir seri görüntüler sonucunda ortaya çıkar. Ben küpü öyle bir şekilde görürüm ki hem birçok bakış açısı hatırlarım hem de onları hesaba katarım. Objeleri öğrenmeyi bilmelisiniz. Bunun uygun yolu da bütün görünüşlerin sentezini yapmaktır." (Hoogstad, 1990: 33).

Satre'nin bu düşüncesini küp şeklindeki bir mekâna yorumlayabiliriz. İnsan küp şeklindeki bir mekânı da dışından ya da bu mekânın içinden ilk görüşte algılayamaz. Fakat aynı insan bu küp mekânın içinde zaman geçirir, içinde ve dışında hareket eder, mekânı gözlemlerse mekânla ilgili algılarını birleştirip bu mekânın küp olduğunu keşfeder.

"Mimarlıkta zaman boyutu kavramı, bir mekânın kavranması ve algılanması amacıyla algılayanın zaman içinde yaptığı devinimi ifade etmektedir. Diğer sanat yapıtlarında algılama süreci devinimi içermediğinden sanatlar içinde yalnızca mimarlık için söz konusudur. Diğer sanatlarda izleyici, yapıtı yaşamak zorunda değildir. İzleyici-yapıt ilişkisi edilgendir. Oysa mimari ürün uzun bir algılama süreci içinde yaşanarak kavranabilir. Dolayısıyla, her mimari ürünün en, boy ve yükseklikle belirlenen hacimsel boyutları dışında, zamanın belirlediği bir de mekân boyutu vardır" (Sözen, 1996: 47; Tanyeli, 1986).

'Mekân' ve 'zaman' kavramları sosyal geleneklerde faaliyet ve ilişkilerde bulunduğumuz yeri tayin etmemizi sağlamaları açısından önemlidir. Bu kavramlar, insanların bulundukları yeri algılamalarını sağlarlar. Her türlü olay, diğer olaylara göre konumlanır. Sonuç olarak, zamanın ve belli bir yerde bulunma halinin algılanması ve belirlenmesi, insanların, belli bir toplumsal gelişmeyi sağladıkları, hâkim olma, denetleme ve düzenleme imkânı buldukları yerdir.

Zaman ile mekânı birbirinden farklı görmemize neden olan kavramsal ayrım, sonuç olarak, iki ayrı ilişki tipini kavramsal düzlemde birbirinden ayırt etme girişimidir. Minkovski ve Einstein'ın zaman ve mekândaki kavramsal düzlemdeki kopukluğunu gidermek için yaptıkları çalışmalar sonucu kavramsal ayrımın giderilmesi konusundaki elde edilen gelişmeler doruğa ulaşmıştır. Zaman ile mekânın kavramsal düzlemdeki kopukluğunu gideren gelişme; mekândaki değişim ve dönüşüm, aynı zamanda zamandaki bir değişim ve dönüşümdür. Örneğin, mekânda hareketsiz oturmak bizi aldatır çünkü zaman akıp gitmektedir, yani zamanın ve mekânın içinde sürekli olarak bir değişim yaşarız.

“Bir ev tasarlarken, evin inşa edileceği arsaya her gün giderim. Bazen yere serilmiş bir örtü üzerinde çay içip uzun saatler geçirmeye, bazen uzun gölgelerin oluştuğu sessiz bir akşamüstünde, bazen sokakların karmaşa içinde olduğu, güneşin net ve parlak göründüğü günün hareketli saatlerinde, bazen kar, hatta yağmur yağdığında.” (Simonds,1961: 48). Mekânın algılanmasında zaman faktörü çok önemli bir etkendir. Mekânın algılanması için içinde yaşamak gereklidir. O mekânda yaşamak ise farklı tecrübeler edinmek anlamına gelmektedir.

Mekânın algılanmasında mekân içinde geçirilen zamanın miktarı da önemlidir. Mekânın bir bütün olarak algılanmasını sağlayan, mekânı oluşturan parçaların algılanışı, insanın mekân içinde geçirdiği zamanın uzunluğuna, kısalığına göre farklılık gösterir. Bunun yanında aynı mekândaki geçmiş tecrübelerde algılamayı önemli ölçüde etkiler. Norberg-Schulz bunu şöyle açıklamıştır; “İnsan bebekliğinden başlayarak, kendisinin ve yaşadığı toplumun beklentileri doğrultusunda anlamayı öğrenir. İnsanın dünyanın farkına varabilmesi algılama sayesinde olur. Algılama için sadece görmek yeterli değildir, aynı zamanda anlama ve yargılama da gereklidir. Anlama ve yargılama, tecrübe sayesinde öğrenme ile olur. Bu da zaman gerektirir. Zaman içinde insan tecrübelerini düzene sokarak, zihninde bazı genellemeler oluşturur. Bu genellemeler, ileriki tecrübelerin algılanışında değişiklik yaratabilirler” (Norberg-Schulz, 1985: 27).

Erkman ise; tecrübelerimiz sonucunda edindiğimiz alışkınlıkların, mekânı algılamamıza etkisini şöyle açıklıyor; “mimarinin idrakinde ya da mimari karşısındaki insanın tepkilerinde, alışkanlığın rolü büyüktür. Yaşadığımız çevre içindeki davranışlarımızda alışkanlığın bu rolünün önemi belli olur. Evine giden bir insanın özel bir dikkat sarf etmeden sokaklara sapması, belli geçitlerden geçmesi, çevreden aldığı uyarıcıları değerlendirerek bulunduğu çevreyi ‘yaşaması’ demektir. Gerçekten, çevreden alınan uyarıcıların idraki, alışkanlığın etkisi ile çabuklaşmakta ve ‘seçim yapma ve davranış’ eylemi kolaylaşmaktadır” (Hoogstad, 1990: 17).

Mimarlıkta algı, görsel algı dünyası, yani günlük gerçeğin mekânı, mimarinin asıl ilgi alanını oluşturmaktadır ve Poincare geometrik mekânla algısal mekân arasındaki ilk ayrımı yapmıştır. Bunun sonucunda da günlük gerçeğin mekânı, görsel algılanabilir mekân, dokunularak algılanabilir mekân ve hareket mekânı olarak üçe

ayırır (Hoogstad, 1990: 17). Hoogstad, Poincare'nin sınıflandırmasını temel alarak günlük gerçeğin mekânını sorgular ve Lineer, merkezi ve her ikisinin birleşiminden oluşan mekânlar olarak üç gruba ayırır.

2.4.4.1.Lineer Mekânlar

Lineer mekânlar trafik fonksiyonu üstlenen mekânlardır. Sokaklar, caddeler, arkadlar, merdivenler. Burada lineer ile anlatılmak istenen çizgi formundaki mekânlar değil, bir aks etrafında düzenlenen mekânlardır. İnşa edilmiş sınırlar ve aksa şekil veren nesnelerdir (Sözen, 1996: 66).

Bu sınırlar farklı şekillerde meydana gelebilir. Örneğin, Champs Elysees'deki gibi biçimlerin bir araya gelişiyle veya duvar olarak tasarlanabilir. Paris'teki Champs Elysees dünyanın en uzun akslarından biridir. Bu tür mekânlar da hareket başlangıç ve bitiş noktaları arasında gelişir.



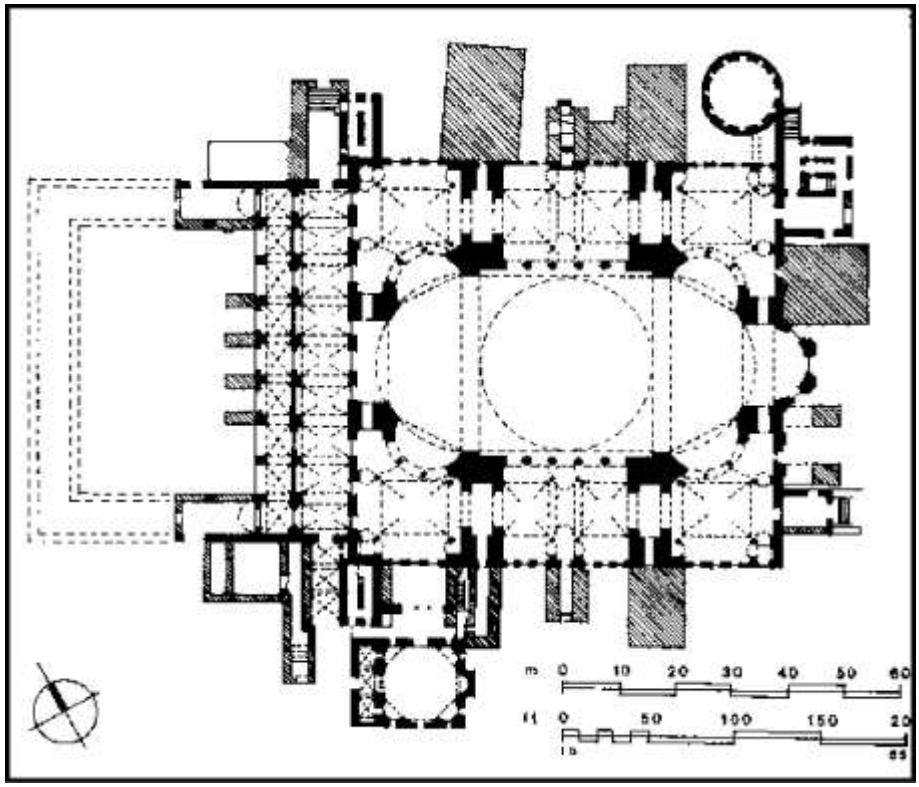
Resim 20: Champs Elysees, Paris, Dünyanın En Uzun Akslarından Biri

Resim 20'de görüldüğü gibi mekânın hareketle var olduğundan yola çıkarak bu mekânda hareketine başlayan bir insan hareket süresince gördüğü tüm görüntüleri çakıştırarak ölçülebilirlik sorununu çözebilir. Bu hareket süresince kişi mekânsal etkinin zihinsel görüntüsünü oluşturur. Bu tip mekânlarda başlangıç giriştir, bitiş de hedef, varış noktasıdır. Diğer bir deyişle mekânsal algı; başlangıç, son ve aralarındaki mekânla belirlenmektedir (Hoogstad, 1990: 75-83). Avlar Aalto tarafından tasarlanan Baker konutları ve James Stirling'in tasarladığı Sheffield Üniversitesi lineer mekân anlayışına göre tasarlanmış yapılardır.

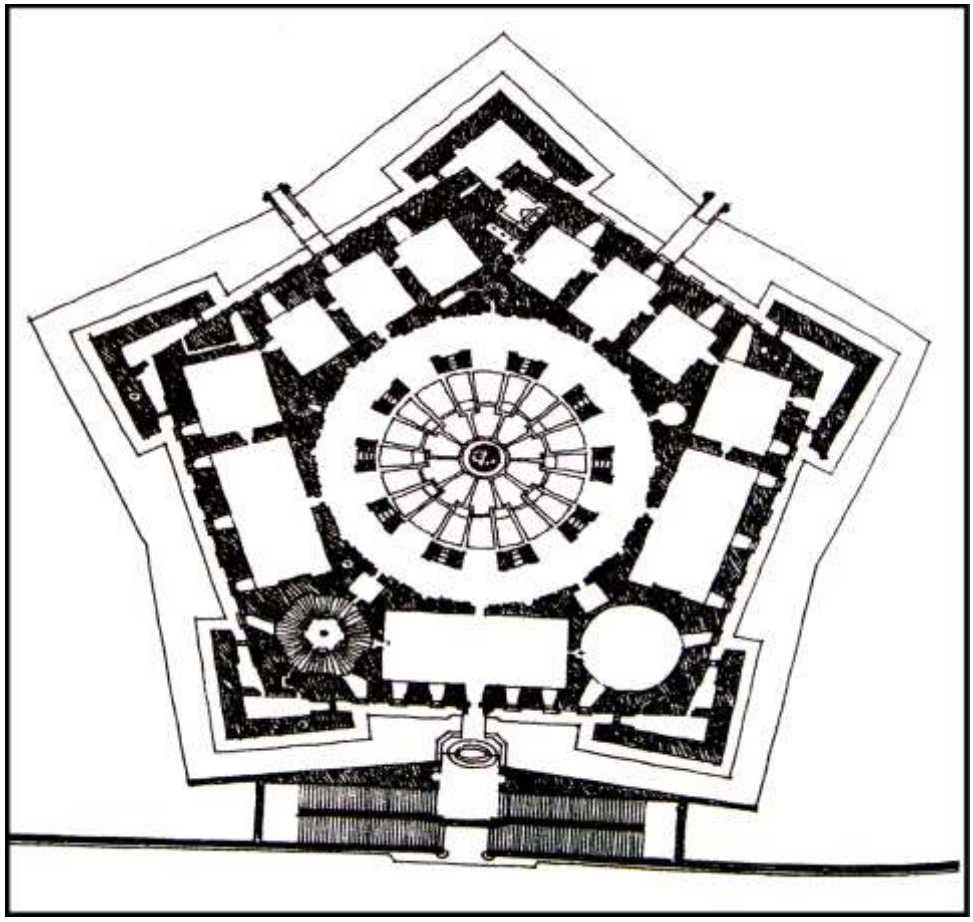
2.4.4.2.Merkezi Mekânlar

Merkezi mekânlar, insanların yaşadıkları vakit geçirdikleri mekânlardır. Örneğin holler, odalar bu gruba girerler. Merkezi mekânlar biçim olarak bir merkez ve bu merkezin etrafında oluşturulurlar. Merkezi mekân sınırlarının kapalı olmasıyla lineer mekândan ayrılır. Dolayısıyla merkezi mekân da yaşanan deneyim de farklıdır.

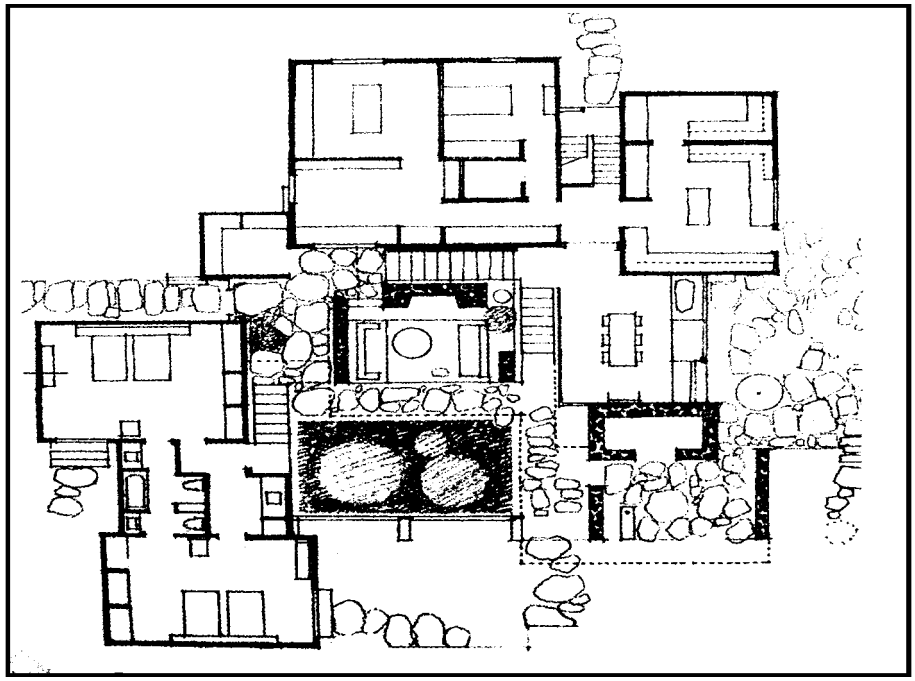
Merkezi mekânlardaki mimari kurgu kullanıcıya kendi düş gücünü deneme şansı vermelidir. Erken Hıristiyan döneminde örnekleri vardır (Hoogstad, 1990: 83-89). Merkezi mekân anlayışıyla inşa edilmiş yapılardan örnek olarak, Ayasofya Cami'yi, Piazzo Farnese'yi ve Sera Evini gösterilebilir. (Resim 21,22,23)



Resim 21: Ayasofya, İstanbul, M.S. 532-37 Yılları Arasında Tralles'li Anthemius ve Miletus'lu İsidorus Tarafından İnşa Edilmiştir.



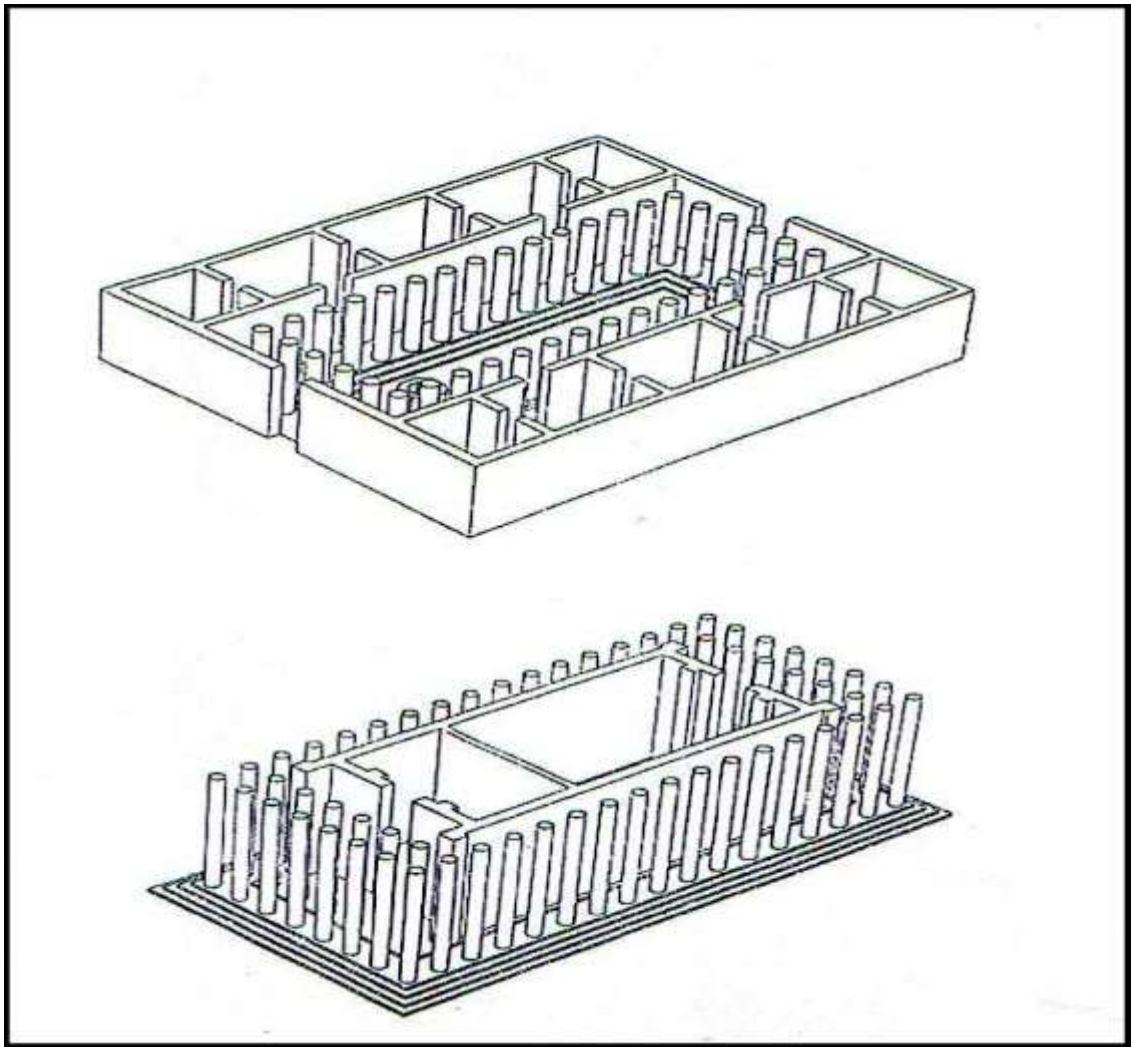
Resim 22: Piazzo Farnese, Caprarola, Giacomo da Vignola Tarafından 1547-49 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Resim 23: Sera Evi, Connecticut, 1973-75 Yılları Arasında, John M. Johansen Tarafından inşa Edilmiştir.

2.4.4.3.Lineer ve Merkezi Mekânların Birleşimi

"Kapılar, geçitler, veranda ve antre gibi gelip geçilen mekânlar bu tip mekânlardır" (Hoogstad, 1990: 7). Bu tür mekânlar, insanların durabildikleri ulaşım mekânları ya da içinden geçilebilen odalar olabilir. Örnek olarak portaller, giriş mekânları verilebilir. İşlev açısından çizgisel mekân olsa da, biçim merkezi mekânı çağrıştırabilir. Lineer ve merkezi mekânın işlevleri bir arada bu mekân içinde bulunabilir. Ancak bu mekân biçimi, merkezi mekândan farklıdır. Bu tür mekânlar tipik olmayan oyalanma mekânları olup, yolun ayrımını veya dönüşünü belirleyen noktalardır (Ataç, 1990).(Resim 24)



Resim 24: Merkezi Mekânların, Lineer Mekânlarla Geliştirilmesi

2.5.Mekânsal Algılamada Süreklilik

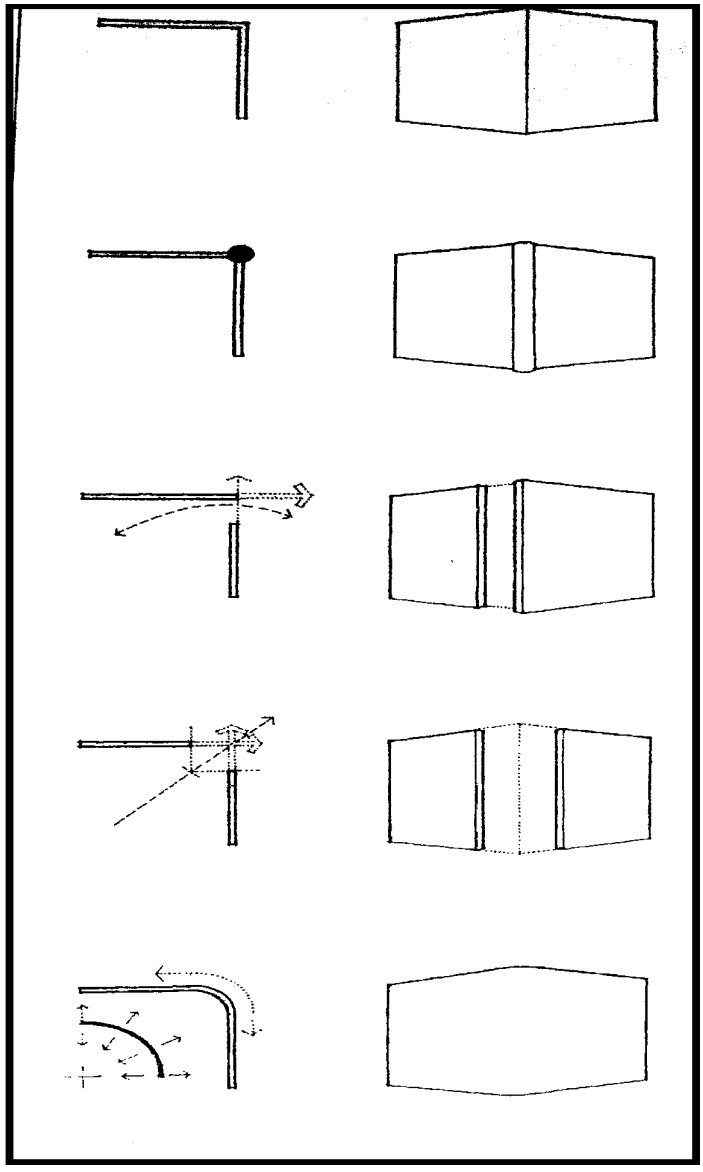
Başlangıç ve sonun olmadığı doğamızda mimarlığın özel bir önemi vardır. Özer'e göre geçmişin devamı, mekân duygusundaki sürekliliğin devamı ile sağlanır (Özer, 1982: 60). Mekân kurgusu ve niteliklerine bağlı olan zamanın mekânda var oluşunu anlamak için mekânsal algıda sürekliliği ve bu sürekliliğin nelere bağlı olduğunu kavramamız gerekmektedir.

Mekân kurgusunun algılanmasında sürekliliği kavramak için önce mekânın iç-dış ilişkileri incelenecektir, bugün ulaşılan son noktada da program ile deneyim kavramları değerlendirilecektir.

2.5.1.Hacimle Oluşturulan Süreklilik; Dolaşım

Mimari mekân, düzlemlerin, biçimlerin kendi aralarında kurgulanmasıyla oluşmaktadır. Yatay ve düşey düzlemlerin ve biçimlerin düzeninin ne kadar algılandığı, o mekânın mekânsal algılanmasındaki başarısıdır.

Mekânın açıklığı ya da kapalılığı o mekânda yer alan açıklıkların sayısına ya da büyüklüğüne bağlı değildir. Mekânın dışa açıklığı aslında o mekânın sınırlarının nasıl tanımlandığına bağlı olarak değişir. Sınırları az tanımlanmışsa, dışa açık mekân, sınırları çok tanımlanmışsa dışa kapalı mekânı tanımlar. Bu durumu Frank Lloyd Wright kendi mekân kuramında oldukça iyi açıklamıştır. Frank Lloyd Wright önce köşeleri kaldırır, sonra mekânın geometrisine yepyeni bir anlam kazandırmak ve mekânsal sürekliliği sağlamak için mekânı oluşturan geometrik kabuğun bazı parçalarını kaldırır, ya da mekânı oluşturan geometrik kabuğu doksan derece döndürür.



Resim 25:Mekânın Sürekliliği

Yatay ve düşey elemanlarla tanımlanan mekân, içerdiği derinlik ve yoğunlukla da biçimlenir, hacimsel özellik kazanır. Mekânda derinlik, perspektif etkisiyle ve nesnelerin birbirlerine göre konumlamalarıyla algılanır. Modernist mekân, bu ilişkileri sonuna kadar değerlendirerek kullanmıştır. Mekânsal yoğunluk ise, hem derinliğin fiziksel varlığına hem de zemin, tavan ve duvarın modülasyonuna bağlıdır. Örneğin Meiss'e göre Porteghessi'nin Kordoba Cami'si yoğun bir mekân olarak algılanırken, Boulle'nin Bibliotheque Nationale eki için yaptığı tasarım, herhangi bir yoğunluk

etkisine olanak tanımamakta ve "boş mekân"a örnek olarak gösterebilmektedir (Meiss, 1992: 104).(Resim 25)



Resim 26: Kordoba Cami (Mesquita Cami), Porteghessi Tarafından 785-987 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

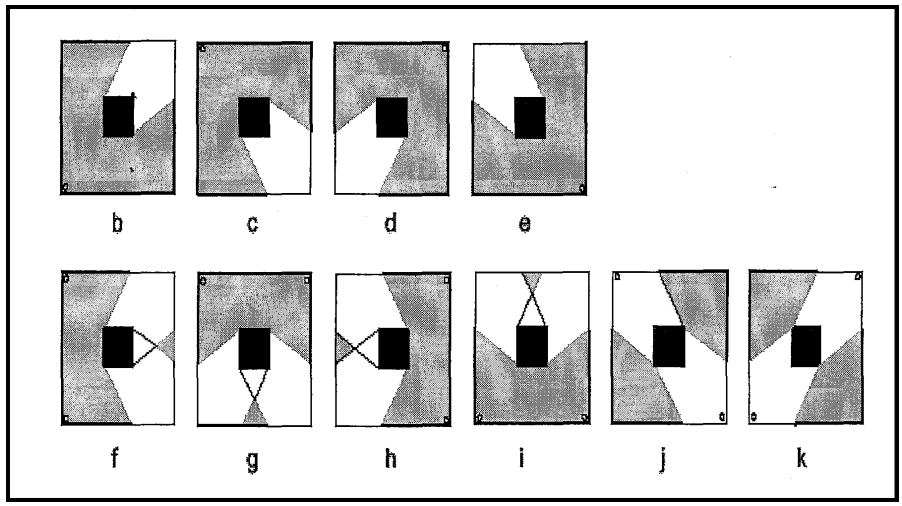
Resim 26'da görüldüğü gibi kapı ve pencere iç mekânla dış mekân arasında ilişki sağladığı için, temel dışa açılma yöntemleridir. Kapı ve pencere boyutları taşıyıcı sisteme bağımlı olarak belirlenirken, daha sonra betonarme, çelik ve cam kullanımıyla birlikte bu boyutların taşıyıcı sisteme bağımlılığı ortadan kalkmıştır.

Mekân kurgusunu tasarlarken dikkat edilmesi gereken bazı unsurlar vardır. Bu unsurlar, ritim, oran ve ölçek, denge, zıtlık, düzen ve hiyerarşi kavramları olarak sıralayabiliriz. Ritmin, yinelemelerin sayısına göre vurgusu artmakta ya da azalmaktadır. Hareketi tanımlaması açısından mekân kurgusu yaratmada önemli bir kavramdır. Ritim, mekân kurgusunda yönlenmeyi de sağlamaktadır.

Hacimlerin oluşturduğu süreklilik için vazgeçilmez bir kavram olan ölçek, Nouvel'in mimarlığında önemli olgulardan biridir (Nouvel, 1995: 69). Onun için ölçek, klasik anlamda birimsel bir şey olmaktan çok, sinemada olduğu gibi geçici boyutlarla ilgili bir kompozisyondur. Bir binayı analiz ederken, bunu deneyen ve bulan bir senaryo

bağlamında yapar. Yapının uzaktan algılanışındaki, yakınına gelindiğinde ya da içine girildiğindeki görüntülerin değişimi ile ilgilenir. Bu görüntülerde, nesnenin değişik ölçekler verdiğine inanır. Çağdaş mimarlığın özü olarak gördüğü ölçek kavramı, yaklaşım sırasına, malzemenin kalitesine, kompozisyona giren simgelere bağlıdır. Nouvel'in bu yaklaşımı Hoogstad'ın mekânsal etki reçetesinde belirtilen çözüm yollarını anımsatır (Gündoğdu, 2002: 46).

"Bir mekânın her köşesinden çizilen görünür alan serileri Resim 27 b-e arasındaki biçimlerde, görülmektedir. Üst üste gelen iki görünür alan gruplarını ise Resim 27 f-k arasındaki biçimler gösterir. Grubun görünür her parçası, tüm evreni iki bütün ve bitişik yüzeye bölerek anlar. Sol alt köşeden saat yönünde hareket ederse, diğerleri gözün kaybolduğunu gördüğünde yüzey değişmez. Farklı yerlerden bağlanan görüntüler ve simetrik duruşlar yalnızca bütün köşeler ziyaret edildikten sonra doğrulanır." (Dağ, 2005: 22).(Resim 27)

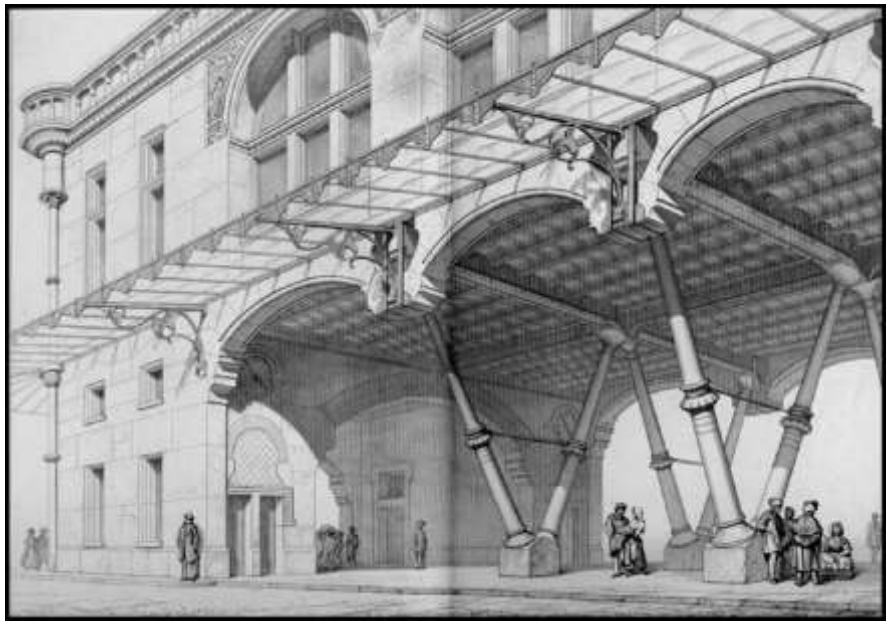


Resim 27: Bir Biçim İçinde Farklı Bakış Noktalarına Göre Üretilen Görünür Alanlar

2.5.2.Yüzey Niteliğiyle Oluşturulan Süreklilik; Geçirgenlik

20. yüzyıl mimarlığında çok önemli bir kavram haline gelen geçirgenlik, iç mekân dış mekân arasındaki bağı sağlaması açısından, camlı pencere uygulamaları aslında M.S.1. yüzyılda uygulanmaya başlamış ve Roma mimarlığında çağdaş mekâna değin varlığını sürdürmüştür. 19. yüzyıl mimarlığında tekrar bina yüzeylerinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde endüstrinin gelişimiyle camın kullanımı da gelişimini sürdürmüştür.

İç ve dış mekân arasında sınırı tanımlayan aynı zamanda rüzgâr, yağmur gibi dış ortam koşullarından iç mekânı koruma özelliği de olan "camlı pencere" mekânsal yaşantıya girer. Mimarlıkta pencerelerin ortaya çıkışı yani duvar yüzeylerinin delinmesi yeni bir mekân anlayışının doğması demektir. Bu durum iç ve dış mekânın birbiri içine girmesi ve daha bol ışık kullanımı sağlar. Endüstri çağı ile birlikte gelişen teknoloji sonucunda, kullanımı aratan ve gelişim gösteren camın yanında dökme demir malzemesinin de kullanımı artmıştır. Dökme demir malzemesi, köprü ve çatı konstrüksiyonlarında, cadde lambalarında, yapının tamamında kullanılmıştır. Bunun sonucunda bütünüyle mekân geçirgen bir nitelik kazanmıştır. Bu çağın geldiğini haber veren en önemli yapılara, 1867'de yapılan Paris dünya Fuarı, Eyfel Kulesi ve Chicago Okulunda tasarlanan yüksek, çeliğin kullanıldığı binalar örnek olarak verilebilir. Işığın kullanımında malzeme ve teknoloji, mekânsal etkinin yaratılmasında önemli bir belirleyici olarak, mekânın sınırlarını, geçirgenliğini tanımlar. Gotik mimarlıkta konstrüktif sistemle yakından ilgilenen Viollet le Duc da tasarımlarında V biçimli dökme demir taşıyıcılar kullanarak, 1860 sonrasının mekân organizasyonunda, mekânda algısal sürekliliğin ve açıklık geçme olanaklarının giderek artmasına katkıda bulunmuştur (Gündoğdu, 2002: 48).(Resim 28,29,30)



Resim 28: V Biçimli Dökme Demir Taşıyıcılar, Viollet le Duc Tarafından 1860 Yılında Tasarlanmıştır.

Malzeme geçirgenliğinin yanında kullanım ve anlam geçirgenliğinden de söz edebiliriz. Rem Koolhas'ın kütüphane binasında geçirgenlik sadece cam yüzeyle değil, döşemeler ve hava dolaşımı sisteminin fonksiyonlarla ve anlamlarla etkileşimde olmasıyla sağlanmıştır. Kot farklılıkları, rampalar, vb., mekânı nitelendiren objelerdir ve geçirgendirler.



Resim 29: Seattle Merkez Kütüphanesi, Rem Koolhas Tarafından Seattle'da İnşa Edilmiştir.



Resim 30: Seattle Merkez Kütüphanesi İç Mekân, Rem Koolhas Tarafından Seattle'da İnşa Edilmiştir.

2.5.3.Fonksiyonla Oluşturulan Süreklilik; Olay ve Deneyim

Foucault'un gözünde olay, sözcüklerin ya da eylemlerin mantıksal bir biçimde ard arda dizilmesi değildir; tersine olay, içinde dramın yer alabileceği bir ortam

varsayımının çöktüğü, sorgulandığı, değişik bir ortamın peşinden koşulmasını ya da değişik bir ortam olanaklılığını gündeme getiren andır (Sözen, 1996: 113). Olay kavramı genel olarak eylem ve etkinlik anlamlarında kullanılmaktadır. Tschumi ise 'olay mimarlığı' yazısında 'olay' kavramını şok anlamında kullanmıştır (Gündoğdu, 2002: 49) ve şu şekilde yorumlar "Olay yaratılmaz, ancak mimar olarak oluşacak koşullar belirlenebilir" (Tschumi, 1995: 75) "Derrida ise olayın tanımını genişletmiştir. Derrida için olay anlatının kesilmesi, bir tarihte başka bir tarih için öngörülmemiş şans ya da olasılık anlamına gelir" (Tschumi, 1995: 79). Tschumi'nin binalarından Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, Hague Villa ve Groningen Video Galerisi bu konudaki düşüncelerine bir örnektir. (Resim 31,32,33)



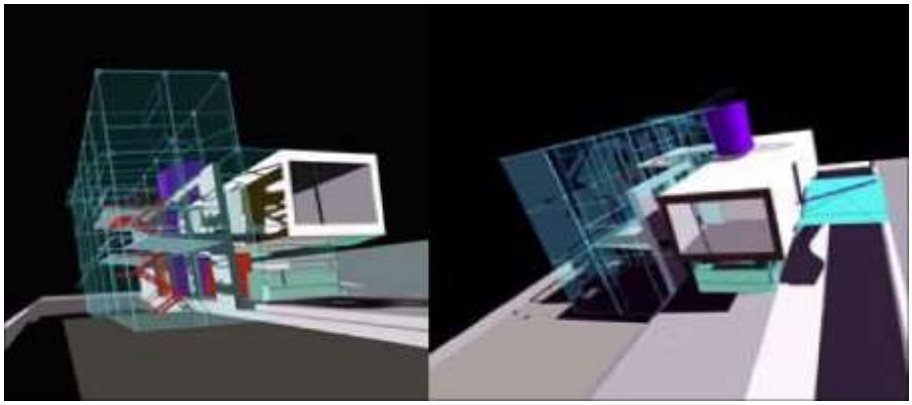
Resim 31: Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, Dış Cephe, Bernard Tschumi Tarafından, Tourcing, Fransa'da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Resim 32: Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, İç Mekân, Bernard Tschumı Tarafından, Tourcıng, Fransa'da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Resim 33: Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, İç Mekân, Bernard Tschumi Tarafından, Tourcing, Fransa'da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Resim 34: Hague Villa, B.Tchumi Tarafından, Lahey, Hollanda'da,1992 Yılında İnşa Edilmiştir.



Resim 35: Groningen Video Galerisi, Bemard Tschumi Tarafından, Holanda'da İnşa Edilmiştir.

Tschumi'ye göre ise olay program kavramının karşıtı olan tanımdır. Program önceden belirlenebilir, yinelenebilir. Olay programın mekânsal koşullar dâhil, bir dizi başka koşulla birleşerek aniden oluşturduğu özel andır. Olay mimarlık yapı ile onu kuşatan etkinliklerin çarpışmasıdır. Burada ilginç olan olay değil yaratmadır (Gündoğdu, 2002: 50). (Resim 34,35)

Tschumi öncelikle programa ilişkin koşulları bileşenlerine ayırır. Ardından bunları önceden belirlenmiş biçimde bir araya getirmeye çalışır ve ne kadar şaşırtıcı sonuçlar doğurabileceğini araştırır. Sonrasında mekânın çizgisel ya da merkezi olmasına ilişkin kararları verir ve programın bir kısmının mekânı tanımasına bir kısmının da mekânı harekete geçirmesine olanak tanır. Tschumi için program ve biçim, program ve mekân daima bağımsızdır (Sözen, 1996: 115).

Groningen Video Galerisi örneğinde, camın maddeselliği, video ekranlarının her boyuttaki yansımalarıyla dışa vurulmuştur. Böylece, ‘olay’ mekân tarafından tanımlanacağına, “mekân” olay tarafından tanımlanacaktır. Mimarlık statik değildir ve giderek artan bir oranda etkinliklerin karışımıyla ve devinimle tanımlanmaktadır (Tschumi, 1995; Sözen, 1996: 115).

3. RESİMDE SOYUT VE SOYUTLAMA

3.1.Soyut Kavramı

Soyut, kelime anlamıyla, madde halinde olan bir varlığı değil de, sırf fikir niteliğinde olan bir kavramı anlatan renk, duygu, gibi durumları, varlığı duyularla algılanamayan, mücerret, somut karşıtı, abstre gibi durumları ifade etmektedir (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). Cevizci'nin tanımıyla soyut, "…başka bir şeye borçlu olan ve sadece akıldaki başka bir şeyle ilgili bir nesne veya bir nesnenin doğası olarak kabul edilir." denmektedir. Resimde soyutlama kavramı, resimlerin kullanımından kaynaklanan geometrik veya şekilsiz şekiller tarafından oluşturulan bir düzenleme olarak tanımlanır. (Kolektif, 1997: 1432).

3.2.Soyutlama Kavramı

Bilim, felsefe ve sanatın temelinde soyutlama vardır. "Soyutlama, bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlemdir." (Hançerlioğlu, 2010). Bir nesnenin kalitesi ve miktarı hakkında bulduğumuz tüm bilgiler soyutlamaya bağlıdır. Kısacası, soyutlama, aslında, bütün beton parçaları arasındaki ilişkileri yeniden keşfetmek için kullanılan bir araçtır. Buna ek olarak, soyutlama insanların bilimi geliştirmelerine yardımcı olur ve bu bilimlerde açıkça gösterilemeyen şeyleri açıklar. (Hançerlioğlu, 2010).

Soyutçuluk ise (Fr. Abstractionnisme) bu aracı amaçlaştırır ve somuta varmak amacını unutarak soyutta kalır. Örnek olarak soyutçuluk; bir ağacın rengini ağaçtan bağımsız olarak görmektir. Kısacası, gerçekten ayrılmaz bir şey düşüncede boşanmadır. Başka bir deyişle, genel ve esansı saflaştırılmış bir biçimde elde etmek için zorunlu olmayanın terk edilmesidir. Bu nedenle, tasarımdan veya kalite ve bağlantı gibi kavramsal unsurlardan bağımsız olarak doğrudan dikkat çeken bir düşünce eylemidir. (Bedia, 1979).

Soyutlama eylemi en yalın biçimiyle insanın öğrenme sürecinde gerçekleşmektedir. Bir nesnenin kalitesi ve miktarı hakkında bulduğumuz tüm bilgiler soyutlamaya bağlıdır. Böylece soyutlama çok şey öğrenmenizi sağlar. Bunu yapmak için, kişi soyut bir anlayış kazanmak için zihinsel faaliyetlerde bulunur. Soyut kavram; Analitik düşüncenin bir dizi eylemi, beton türlerinin bazı spesifik özelliklerinin dikkate alınmadığını, bazı diğer özelliklerin, özelliklerin ve ilişkilerin dikkate alındığını göstermektedir. Bir özete ulaşma sürecinin sonunda, bir ürünün veya fenomenin özünü, karakterini, tekliğini ve özelliklerini ifade eden kavramlar vardır. Bu nedenle soyut kavram, doğayı daha derin ve daha basit bir şekilde yansıtır (Manfred, 1999).

Evren her an değişmektedir, insan sürekli değişmekte olan evrende belli kategoriler kurarak düşünce alanında bir düzen yaratmıştır. Düşünce alanındaki bu sıra sayesinde karmaşık dünya sistematik olarak anlaşılabilir. İçinde yaşadığımız evreni anlamaya ve hatta evreni çözme bilimini geliştirmeye yardımcı olur. Özet, bu kategorileri yaratmamıza izin verir, böylece içinde yaşadığımız evrenin algılanmasını kolaylaştırır ve öğrenme sürecini daha etkili hale getirir. Böylece soyutlama, farklı yönleri olan birçok alanda geçerli bir kavram haline gelir.

3.2.1.Soyutlama ve Bilim

Önceki bölümde soyutlama, düşünme etkinliğinin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla, insan zihinsel faaliyetlerine dayanan soyutlama ve bilgi arasında güçlü bir bağlantı vardır. Bu bağ aşağıdaki gibi yorumlanabilir; Düşünceler zihinsel aktivitenin ilk adımlarında oluşur. Düşünce, nesnelerin bıraktığı izler üzerindeki eylemdir (Lydia, 2004). Bu zihinsel aktivitenin bir sonucu olarak, bir kişi belirli kavramları soyutlayıp ulaşabilir, bu kavramları birbirine bağlayabilir ve farklı sonuçlara varabilir. Bu sürecin ürününe bilgi denir. Bilgi, bilgili bir nesne ile bilinen bir nesne arasındaki ilişkinin sonucudur. Kısacası, bilgi elde etmek için, kişi dış dünyadan ve iç dünyadan duyular yoluyla uyaranları algılar (Flew, 2005).

“Yaşamın her anında insan, dünyaya ilişkin bir şeyler öğrenme, sırlarını çözme peşindedir.” (Cihan, 2018). Bunu ise bilim sayesinde başarmaktadır. Cihan (2018)’de, Soyut Düşünme ve Bilimsel Yöntem isimli makalesinde; bilimi soyut düşünmenin eseri

olarak tanımlamıştır. “İki tür düşünme vardır: Somut düşünme, soyut düşünme. Bilim, "soyut düşünme"nin bir eseridir. Ancak düşünce, somut olan soyut bir şeyle başlar. Betona soyut bir zihniyetle başladı ve geri döndü. Ancak, soyutlama çok yönlü ve karmaşık bir süreç olduğundan araştırmacılar iki tür soyutlamaya göre bilgi edinme sürecini incelerler. Bu iki soyutlama deneysel soyutlama ve diyalektik soyutlamadır. Ayrıca, Cihan Dura, insani gelişmenin, spesifik düşünce ile başlayarak, yani duyusal bilgi ile başlayarak, sadece soyut düşünceyi geliştirmekle kalmayıp kavramsal düşünmeyi de geliştirdiğini belirtmektedir (Cihan, 2018). Ayrıca soyut düşünme bilimi arasındaki yakın ilişkiyi iki şekilde araştırdı, her şeyden önce "Bilim Soyut Düşünmeyi Yaratıyor" başlıklı makalesinde: "Gerçek dünyanın karmaşıklığı düşünmeyi engelliyor. Bu karmaşıklık, bilimin ortaya çıkışını daha da karmaşıklaştırmaktadır. Tedavisi soyut olmalıdır. İnsan özeti düşünürken, gerçek dünyanın karmaşıklığını çözer ... "İkinci alt başlıkta:" Bilime ilgi duymak ve bilimsel bilgi talep etmek, soyut düşüncenin varlığını gerektirir. Bilim, soyut düşünmenin bir sonucudur ve belli miktarda soyut düşünme çabası ve anlaşılması gerekir. "Kısacası, bilimin genel doğası soyut düşünceyle yakından ilişkilidir. Ancak, bilimsel yöntem bunu soyut düşünceyle açıklığa kavuşturur (Cihan, 2018).

“İnsan yeni bilgiler ortaya çıkardıkça bilim gelişir ve bilim ilerledikçe ifade biçimleri daha matematiksel olmuştur.” Sözlük anlamıyla matematik: “Aritmetik, cebir, geometri gibi sayı ve ölçü temeline dayanarak niceliklerin özelliklerini inceleyen bilimlerin ortak adıdır.” Matematiğin birçok tanımı bulunmaktadır. Bunlar arasında Bertrand Rusell’in “Matematik, ne hakkında konuştuğumuzu bildiğimiz, ne de söylediklerimizin doğru olup olmadığını bildiğimiz bir alan olarak tanımlanabilir.” Açıklaması örnek olarak verilebilir (Cihan, 2018).

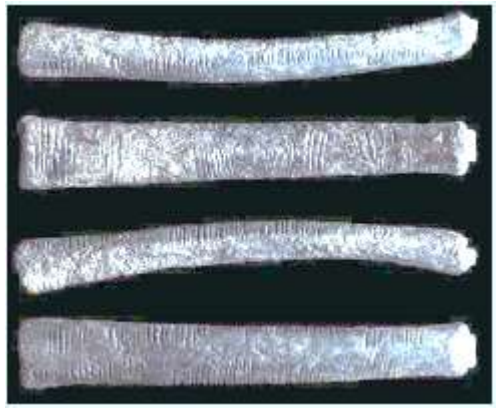
Matematik ve diğer tüm bilimlerde doğal soyutlamanın birçok örneği vardır. Bununla birlikte, matematik ve soyutlama arasındaki ilişkiyi en basit biçimde belirlemek için saymanın gerekli olduğu görülebilir.

“Sayılar insana güven verir. Gerçek olanı sayısala çevirerek, Evrenin yapısını ve işleyişinin sırrını çözdük. Esrar tutmamızın nedeni, matematiğin içinde yaşadığımız ve birleştiğimiz dünya için güvenilir bir rehber haline gelmesidir. Sezgiyle sayılsın mı?

Sayma insan zihninde iyi bilinen ve geniş kapsamlı bir faaliyettir ve bunu dünyadaki herhangi bir medeniyet medeniyeti tarafından yaratılan temel bir beceri olarak görme eğilimindeyiz. Ne yapmak istediklerini - çiftlik, ticaret, herhangi birinin sürüden hayvan çalıp çalmadığını kontrol edilmesi - elbette sayılabilir." (Cihan, 2018).

Saymanın önemine kısaca değinildi. Fakat saymak için de ilk önce soyutlama yapılmasının gerekli olduğu belirtilebilir. Üç elmamız var ve bu üç elmayı saydığımızda, soyut sistemdeki elmaları eşleştiriyoruz. Bu durumda, elma belirli bir sistemde soyut olarak temsil edilir. Bu nedenle, skor tahtasını sistematik olarak tutmak, soyutlama ve matematiğin basit bir örneğidir. Örnek olarak; 1937 yılında, Vestonice, Çekoslovakya'da bir kurt kemiği bulunmuştur. Bu kurt kemiği yaklaşık M.Ö. 30.000 yıllarından günümüze kadar gelmiştir. Kemik üzerinde yaklaşık 18 cm uzunluğunda 57 derin sütür vardır. Paleolitik çağdan kalma eski bir bulgu, bunun sistematik bir puan tahtası olduğunu düşündürmektedir. "Bunun ilham kaynağı hiç şüphesiz avcının elindeki parmaklarıdır. Avcı, tahminen bu kemik aracılığıyla öldürdüğü havyaların çetelesini tutuyordu." Arkeolojik ve tarihsel bulgularda birçok çetele örneğine rastlanmıştır. M.Ö. 37.000 yıl önce yapıldığı düşünülen, Swaziland'daki Lebombo dağlarında bulunan kemiğin üzerine işlenmiş 29 çentik açıkça görülmektedir (Cihan, 2018).

Hayvan sayısını veya işaretiyle öldürülen bir şeyi işaretlediğini iddia eden avcı, saymak için kemik üzerinde bir çizgi çizerek bilimsel soyutlamanın basit bir örneğini verir. Onu tanımak için bir insan düzen sistemine ihtiyaç vardı ve bir nesne ya da fenomeni soyutlayarak zihninde yaratılmış sistematik bir duruma getirildi. Bu nedenle, soyutlama düşüncemizin temelini oluşturur ve bazı şeylerde çevremizdeki şeyi anlamamızı sağlar. Buna ek olarak, modern fiziğe bilimsel bir soyutlama olarak bakmak yanlış olmaz. Çünkü modern fizik, nesneleri veya olguları klasik fizikten daha soyut olarak değerlendirir.



Resim 36: Lebombo Kemiği

Resim 36'da görüldüğü gibi bu doğrultuda modern fiziğe bakılabilir. Nesnelere özgü katılık iki farklı buluşla insan düşüncesinde değişime uğramıştır. Bu icatlar madde ve zaman kavramlarını doğurdu ve dünyanın yeni bir imajını yarattı. Malzemeler ve kütle hakkındaki fikrinizi değiştirin; Her ne kadar malzeme kitle olarak anlaşılsa da, önemlilik varlığını enerji olarak tanımlar ve madde kavramını enerji kavramıyla değiştirir. Bu nedenle, kuvvet alanları nesne tabanlı geometrik-organik örneğin yerini almıştır.

20. yüzyılda atom ve atom-altı dünya ile ilgili yeni teorilerin oluşturulmasıyla birlikte, klasik dönemde doğru olduğu düşünülen birçok şeyle ilgili görüş değişikliği olmuştur. Örneğin, atom altı fizikteki madde görüşümüz, klasik fizik tarafından getirilen geleneksel malzemelerin anlaşılmasından çok farklıdır. Bu değişiklik, Einstein ışık hızının istikrarını görelilik teorisi ile birleştirdiğinde meydana geldi. Bunu yaparken, zaman ve mekân hakkındaki sezgimizin yanlış olduğunu gösterdi ve onu yeniden değerlendirdi. "Einstein'in rölativite teorisinin sonucu olarak; zamanda, uzunlukta ve kütlede kayma olmalıydı yani eş iki saat durgun olduklarında aynı, ancak birbirine göreceli hareket içindeyken farklı zamanı ölçecekti." (Cihan, 2018).

Zaman ve mekân kavramlarının yeniden tartışılmasıyla birlikte maddenin tanımında da önemli bir değişim meydana gelmiştir. Bu, enerji ve kütlenin eşit olduğu, yani birbirine dönüşebilir olduğunun belirlenmesidir. Bertrand Russell'in Rölativitenin Abc'si isimli kitabının "Madde nedir?" kısmından bazı örnekler, 19. yüzyıldan sonra

madde nedir sorusuna nasıl yaklaşılmaya başlandığı hakkında fikir vermektedir(Cihan, 2018):

"...Madde öteden beri alışılagelinen şekilde kavramlanamaz... Maddenin geleneksel iki kavramı vardı, her ikisi de bilimsel spekülasyonlar başladığından bu yana savunula gelmiştir. Atomların birbirleriyle çarpışacağını ve sonra kıtanın ince, bölünemez kümelerden oluştuğunu düşünerek farklı yönlere atlayacağını düşünen atomistler vardı. Newton'dan sonra birbirlerine gerçekten dokundukları inancından ayrıldılar, ancak birbirlerinin yörüngelerini çeken, iten ve hareket eden bir şey olduklarını... bir süredir canlıydılar. Bu yoldaki şeylerin perspektifinin, insanların inandığı mekân ve zamanın kesin olarak ayrılması ile ilgili olduğu açıktır. Mekânı zaman ve mekâna yerleştiriyoruz. Fiziksel dünyayı zaman sınırlı bir yapıdan çıkarmayı umuyoruz. Biz böyle bir yapıya "olay" diyoruz. Bir olay, geleneksel madde parçası gibi kalıcı değildir ve hareket etmez, ancak kendi küçücük anında vardır ve ardından kaybolur. Bir madde parçası, bir olaylar serisi içerisinde böyle çözümlenecektir. Nasıl ki, eski görüşte, büyütülmüş bir cisim, bir sürü taneciklerden oluşmaktaydı, şimdi de, her tanecik, zaman içinde büyütülmüş olarak, "olay-tanecikler" diye adlandırabileceğimiz şeylerden oluşmuş gözü ile görülmelidir."

Böylelikle İsmail Tunalı'nın da belirttiği gibi, değişen bu yenidünya tablosunun en büyük yeniliklerinden biri, madde kavramının değişmesidir. Modern fizik artık klasik fizik tarafından anlaşılan anlamda sertlik içeren madde kavramına sahip değildir, ancak sürekli değişen, sürekli değişen bir kavramdır. Kıta ve zaman kavramlarını değiştirerek, yeni fiziğin, özellikle de eski dünyanın imajı somutsa, dünyayı daha soyut hale getirdiği sonucuna varılmıştır (Tunalı, 2003).

". Şimdiye kadar madde, nesne dediğimiz ve belli bir süreklilik yüklediğimiz evren, şimdi birden değişir ve sürekli bir değişim içinde kuvvet noktalarının meydana getirdiği soyut geometrik bir evren tablosu olur. Böyle bir fiziksel evren bağıl fizik ve atom fiziğinin özelliklerini kazanır. Fiziksel evrenin her iki tablosu da evrenin sınırlarını aşmayı düşünmektedir. Modern fizikte kullanıldığı şekliyle "matematik ve fizik" adı bunun en açık örneğidir." (Tunalı, 2003).

Fizik alanında uzay, zaman ve madde ile ilgili teorilerin değişmesiyle birlikte meydana gelen yenidünya görüşü, "evreni soyutlaştırmayı" son sınırlarına kadar götürmüştür. Bilimde gelişen bu yeni evren görüşü sanatı da etkiler. Bilimdeki bu değişikliklerle birlikte, sanatta bir soyutlama süreci vardı. Bilim ve sanattaki bu yeni gelişmelerin felsefede görülmemesi düşünülemez. Bu nedenle insan etkinliğinin önemli bir dalı olan felsefeyi bu değişimler doğrultusunda incelemek önemlidir (Tunalı, 2003)..

3.2.2.Soyutlama ve Felsefe

İlk olarak felsefede somut ve soyut arasındaki farkın ne şekilde tanımlandığını kısaca belirtmek faydalı olacaktır. Hem insan bilincinde algılanan duyuları hem de algılanan karmaşık gerçekleri ifade eden bir kavramdır. Özet, belirli verilere veya doğrudan bir tasarıma dayanan genel bir fikirdir. Örneğin, bir ağaç fikri soyuttur, soyutta odundan türetilir. Bir melek fikri de soyuttur, ancak tamamen düşünce ile çözülür ve maddi gerçeklikte benzerlik yoktur. Soyutlamayı Hançerlioğlu (1998) şöyle tanımlamıştır (Tunalı, 2003):

"...Soyutlama, bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. Ne var ki idealist soyutlama anlayışıyla diyalektik soyutlama anlayışı birbirlerine tümüyle karşıttır. İdealist soyutlama, soyutlama sonucu olan kavram ve düşünceleri saltıklaştırır ve bunları nesnel gerçekliğin yerine koyar. Özetler, aslında, dışarı çıkmak ve bir bütün olarak betonun tam kontrolünü ele geçirmek için birbirleriyle etkileşime girdikleri araçlardır. Soyutlama, bu aracı, amacını ve soyutunu unutmadan yönlendirir. Bu aracı yönlendirmekten tüm yanlış felsefi sonuçlar geldi. İnsan bağırsağını besleyen ekmek değil, ekmek. Ekmek fikrini ekmekle değiştiremezsek, madde dışına çıkan madde fikrini değiştiremeyiz. Aslında soyutlama bilmek için gerekli bir yoldur. İdealizme düşmeden yapılan bir soyutlama, bilimsel bir soyutlamadır. Kavramlar, soyutlamalarla elde edilir. Ama nesnel gerçeklerle denenir ve doğrulanır."

İdealist soyutlama ve diyalektik soyutlamanın daha iyi anlaşılması için, idealizmin ve diyalektiğin felsefedeki anlamına kısaca değinilebilir. İdea yalın olarak, bilinçli düşüncenin içeriği, düşüncenin yöneldiği nesnedir. Düşünce, kavram ve tasarım gibi sözcüklere karşılık gelen idea kavramı, felsefe tarihi içerisinde, farklı anlamlarda

kullanılmıştır. İdealar kuramını Platon oluşturmuştur. Platon, M.Ö. 427 ile M.Ö. 347 yılları arasında yaşamış, Antik Yunan filozofu ve Atina'da, Akademi isimli felsefe okulunun kurucusudur. İdeanın ne olduğunu daha net anlayabilmek adına Platon'un Devlet eserinin 7. kitap kısmındaki mağara benzetmesine bakılabilir: İnsanlar bize büyük bir yeraltı girişine sahip mağara benzeri bir yerde yaşamak zorunda olduklarını söylüyorlar ve zincirler nedeniyle başlarını ve bedenlerini hareket ettiremedikleri için sadece ileriyi görebiliyorlardı. Mağaralarda zincir halinde yaşayan bu insanların arkasında yüksek bir ateş var. Zincirli insanlar ve ateş ışığı arasındaki yol. Bu yansımalar, zincirleme insanlar için gerçek olacaktır, çünkü bu yolu geçen insanların gölgeleri, nesneleri veya diğer hayvanları ve zincirlenmiş insanlar duvara yansır. Plato daha sonra bu zincirlenmiş adamlardan birinin zinciri çözdüğünü, kaldırdığını ve etrafına baktığını söylemiştir. Bu kişi mağaradan ayrıldığında, önce gölgeleri ve yansımaları seçecek, sonra çevresindeki nesneleri, son güneşi görecek ve doğalarını fark edecek. Bu noktada, mağara duyusal evrenle, mağara dışındaki varlıklar tarafından yaratılan dünya Platon'un fikir dünyasıyla uyumludur. Böylece kavram, her şeyi zihne bağlayan tüm felsefi öğretileri içeren zihnin gücünü kullanır ve en basit anlamda zihnin gücünü, dünyadaki tüm süreçleri veya olayları belirlemek için kullanır (Tunalı, 2003).

Felsefe tarihinde maddecilik ve idealizmin ayrımına giden ilk filozof usçu Leibniz'dir. Fakat bu ayrımın belirginleşmesini sağlayan İngiliz deneyci filozof Berkeley'dir. Berkeley'e göre iki tür gerçeklik bulunmaktadır. Zihin, kalay, zihin vardır; Fiziksel bir nesne duyuların toplamıdır. Bu yüzden bir elma hissettiğimizi söylediğimizde, duyuların sayısı nedeniyle bir elma hissediyoruz. Ancak sınırlı zihin içinde hissedilmeyen hiçbir şey yoktur. Kısaca Berkeley'e göre "var olmak algılanmış olmaktır." Böylelikle Berkeley fiziksel nesnelerin varoluşunun algılanmak olduğunu ve fiziksel nesnenin yalnızca idealar olarak var olduklarını ileri sürmüştür. Kısaca idealizm birçok farklı şekilde yorumlansa da madde mi yoksa bilinç mi hangisi ilk önce var olmuştur? sorusuna idealizm, bilinci maddenin kaynağı olarak görmüştür. Ancak materyalizm, madde ve düşünce arasında kesin bir bağlantı olduğunu teyit eder. Materyalist yaklaşıma göre düşünceler maddenin imgesi ve yansımalarıdır; Bilinç dünyası, düşünce biçimini alan maddi dünyadır. Başka bir deyişle, düşünceler birbiriyle yakından ilişkili, açık ve kesin bir biçimde gelir (Tunalı, 2003).

Diyalektik ise kavramlar arasındaki göreceli ilişkiye dayanarak gerçeğe yol açan süreci keşfetmek için bir ilke olarak kullanılan bir düşünme yoludur. Sokrates diyalektikleri yöntem olarak ilk kullanan oydu. Sokrates için diyalektik, karşılıklı sorular ve cevaplar aracılığıyla kavramları netleştirmenin bir yoludur. Platon, diyalektiği idealizme ulaşmayı öğrenme süreci olarak görmüştür.

Soyutlama bilim ve sanatta görüldüğü gibi felsefede de önemli görülerek tartışılmıştır. Bu noktada İsmail Tunalı'nın belirttiği üzere; Felsefe ve sanatı anlamak isteyen temel konunun soyutlamadan geçtiğini ve felsefenin bu temel varoluşu nasıl elde ettiğini gördüm. Tunalı'nın açtığı yolu izlemek ve fenomenoloji felsefesine yaklaşmak bu konuda bize yardımcı olacaktır (Tunalı, 2003).

İlk olarak fenomenoloji teriminin açılımının verilmesi, fenomenolojinin daha yalın bir şekilde değerlendirilmesi adına önemlidir. Edmund Hussersl'in Fenomenoloji Üzerine Beş Ders isimli kitabında verdiği tanıma göre: "Fenomen sözcüğü, görünen (Erscheinen) ile görünen şey (Erscheinendem) arasındaki özsel bir bağlılaşım nedeniyle çift anlamlıdır. Phainomenon aslında görünüşe gelen demektir; ancak öncelikle görünenin kendisi için, yani öznel fenomen için kullanılır." (Tunalı, 2003).

Görüngü, köken bakımından eski Yunanca 'da görünüş anlamına gelen 'phainomenon' sözcüğünden gelmektedir ve en genel tanımıyla, duyu organlarıyla algılanabilen, gözlenebilen, duyulabilen, deneyimlenen ya da düşünülebilecek bütün her şeyi anlatan felsefe terimidir. Olgu terimi felsefi tarih boyunca çeşitli duyularda kullanılmıştır. Eski Yunan felsefesinde, zihin aracılığıyla gerçekleşmemiş gerçeklikle karşılaşma duyularının yarattığı değişken fenomenler anlamında kullanılmıştır (Tunalı, 2003).

Görüngü bilimi (fenomenoloji) felsefesi, 1859-1938 yıllarında yaşamış olan Edmund Husserl tarafından kurulmuştur. Fenomenoloji sadece bir bilgi, varlık ve değer felsefesi değil, aynı zamanda bir düşünce yöntemi, evrensel bir felsefi kavram da yaratır. Felsefenin temel sorularından biri olan nesne nedir? Soru fenomenolojinin başlangıç noktasıdır. Husserl, görüngübilim anlayışını, Descartes'çı şüphe yöntemi, Platon idealizmi, Leibniz ve Brentano öğretilerine dayandırmaktadır. Husserl'e göre

varlık, mutlak olmalıdır. Bu, her nesnenin benzersiz olduğu ve kendine ait, değişmeyen bir yapıya ve bize ait özelliklere sahip olduğu anlamına gelir. Bu durumda, nesne fiziksel bir ürün değildir ve metafizik bir ürün değildir. Husserl'e (1990)göre felsefe, nesnelere yöneltilen bilincin, nesnelerin özünü kavrama ve betimleme bilimidir. Husserl, mutlak gerçek saydığı saf öze ulaşmak için kısaca şunları belirtir:

".Eğer görünen fenomenlerimiz varsa, bu durumda bizim zaten bir fenomenolojimiz, bu fenomenlere ilişkin bir bilimimiz var gibi görünmektedir. Ancak hemen bu noktada bir tür dar boğazla karşılaşırız: Saf fenomenler alanının,-bu fenomenler kendi tekliğinde alındığında- bizim yönelimlerimizi karşılamada yetersiz kaldığı görülür. Bize cogitationesin kendinde verilmişliğini ne kadar güvenilir bir biçimde sağlarsa sağlasın, tek tek görmelerin bize ne yararı olabilir? Bu fenomenlere dayanarak, mantıksal işlemler, karşılaştırmalar, ayrımcılık, kavramsal toplantılar ve yargılar başlangıçta çok doğal fenomenler olarak kabul edilir; ama daha sonra, arkasında yeni nesneler var gibi görünüyor. Bununla birlikte, bu kişisel anlayışı kabul edersek ve daha fazla düşünmeyi bırakırsak, burada ihtiyaç duyulan şeylerin genel bir doğrulamasını nasıl yapacağımızı anlamayacağız. Ama bir şey bize hala yardım edebilecek gibidir: İdeleştiren soyutlama. O bize açık genellikler, türleri, niteliklerini verir ve böylece kurtarıcı sözcük dile getirilmiş görülmektedir. Biz bu adımı, Descartes'ın açık ve seçik algıya ilişkin bakışıyla bağlantı kurarak atıyoruz. Congitatio'nun "varlığı", onun kendi kendine verilmişliği, saf apaçıklıkta kendi kendine verilmişliğiyle mümkündür. Saf apaçıklığa, bir nesneyi doğrudan ve saf olarak görmeye ve kavramaya sahip olduğumuz her yerde, aynı haklara kesinliğe sahibizdir." (Tunalı, 2003).

Görüngülerin dolaysız bir biçimde görünmeleri Husserl tarafından özü görüleme ya da öz görüsü olarak adlandırılmıştır. Kısaca Husserl'in görüngübilimi, özün kendisi üzerine kurulan bir bilim olmayıp öz görüsü, özü görünen bilinç üzerine kurulmuş bir bilimdir. Bu durumda, Husserl bu temel özelliği, gerçeklik denilenin kendisine yönelinen, bilincine varılan şey olarak tanımlar. Böylelikle görüngübilimi, bütün her şeyi açıklama savında olan bir felsefe dizgesi olmaktan çok, şeyleri betimleyerek anlamaya karşılık gelen özgül bir felsefe yöntemidir. Bu betimleme yöntemi ise

Descartes'çı şüphe ile gerçekleştirilebilir. Fakat Descartes'çı şüphe yöntemiyle, Husserl'ın şüphe yöntemi birbirinden ayrılır. Descartes, varlığından hiçbir şekilde şüphe edemeyeceğimiz varlığı ararken, şüphenin kılavuzluğunda bu eylemi gerçekleştirir. 'Düşünüyorum, o halde varım.' önermesini elde ettikten sonra, buna dayanarak Tanrı'nın ve dış dünyanın varlığına ulaşır. Descartes şüphe duyduğunu şüphe uyandırmanın ilk yolunda ilk kez doğruladığından şüphe dönüşümün anlamını temsil eder. Gruserl, Yunan metodolojisinde fenomenolojiden şüphelenmek için iki kelime kullanır; Şüphecilik, "şüpheciliğin" şüpheliden değil, "çağdan", yani mahkemeden gelmesidir. Kısacası, sadece özünü görebildiği gerçeğinin bir eleştirisi değildir. Husserl, bu deyimi Eski Yunan'da şüpheci 'skeptik' felsefenin kurucusu Pyrrhon'dan alır ve buna Descartes'çı şüphenin yöntem özelliğini katarak fenomenoloji felsefe görüşünün temel yöntemini meydana getirir. Böylelikle Husserl'in şüphe yerine 'epoche' yanı yargısızlığı getirerek Descarte'çı şüphe yönteminden ayrılmıştır (Tunalı, 2003).

"Yöntemin başlıca amacı deneyimlerimizi aynı oldukları biçimleriyle doğrudan betimleyerek, öz görüsüne doğru, salt bilinç alanında özü görülene dek ilerlemektir. Bu ilerleme anca yargıyı askıya alma (*epokhe) işlemiyle gerekleştirilebilir. Bir hakimin askıya alınmasını uygulamanın ana fikri, algılanan nesnelerin dışında gayrimenkul için en uygun alanı elde etmek için çok sayıda örtüşme ve önemsiz özelliklerle dolu bir gerçekler dünyasından çıkmaktır. Husserl'e göre bu, dünyadaki gerçeklerin yok edilmesi anlamına gelmez, aynı zamanda tüm şüphelerin dile getirilmesi gerektiği anlamına da gelmez. Bunun yerine, "dünyanın varlığının garantisi parantez içinde"; Dava dünyası hakkında sonuçlar çıkarmamak ve istenen anlayış konumunu yükseltmemek için bir şekilde fenomen dünyasını reddedebilir.." (Tunalı, 2003).

Husserl'in dünyanın varlık savının ayraç içine alınması yani paranteze alınması savıyla, fenomenolojide başka bir kavrama yönelmemizi sağlar. "Buna göre, dünya nesnesinin 'epoche' olması gerekecektir. Epoche'de olan her şeyin zorlayıcı sonucu "parantezlidir" ve dolayısıyla varlığını olduğu gibi kaybeder." (Tunalı, 2003).

Şeylerin parantez içine alınmasıyla birlikte, duyusal görünüşlerin ilerisine gidilerek, artık paranteze alınamayan bir öz'e yani eidos'a ulaşılır. Böylelikle Husserl'in

parantez yönteminde soyutlamanın varlığı ileri sürülebilir. Kısacası, duyularda hapsolmuş bir nesne varoluş karakterlerinden ayrıldığında, eğer bir gerçeklikse, yeni bir gerçeklik, gerçek bir varoluş dünyası aramak gerekir. Yazı tipi alanında böyle bir dünya aranacaktır. Bu alan idea'ların, eidos'un ve öz'lerin alanıdır. Husserl öze ulaşma yolunda uygulanan soyutlama işlemini şu şekilde ifade etmektedir. "Rengi algılayarak ve indirgeme yaparak saf fenomeni, rengi elde ederim. Sonra saf soyutlamayı gerçekleştirirsem, "fenemolojik renk"in kendisine, öze ulaşırım." (Tunalı, 2003).

Modern çağın, bilim ve felsefesinde görülen soyutlama yöntemiyle, nesnel gerçekliğin ardındaki öze ulaşma isteği diğer alanlarda da görülmektedir. İsmail Tunalı bunu şu şekilde açıklamaktadır: "Gördüğümüz gibi, çağın sanatı soyut sanat gibi ampirik bir gerçeklik değil, tıpkı entelektüel-soyut şeyin nesneler açısından ampirik gerçekliğin üstünde olduğu gibi, zamanın felsefi gerçeklerindeki psişik bedenle aynı yöne ulaşma çabasıdır." İsmail Tunalı bu çabanın sanatta, düşünsel geometrik biçimlerle ortaya çıkarak duyu üstü bir varlığa ulaşılacağını belirtir ve şu şekilde açıklar: Aynı zaman felsefesinde, mutlak, yani mutlak, fenomenolojik felsefenin arayışı, sadece deneysel olarak duyular yoluyla bilgiye ulaşmayı amaçlamakla kalmaz, aynı zamanda dünyayı ampirik gerçeklikle kuşatarak manevi dünyayı, eidos-benliği de yok eder. Bu durumda sanatçı, duyular aracılığıyla nesnelere dokunur, onları geometrik yapılara dönüştürür ve dünyayı bir bilgi nesnesi olarak görür. Nesnede bir bilgi nesnesi olma eğilimi, 19. yüzyılın ikinci yarısından beri sanatçı için önemli bir sürecin başlangıcıydı. Nesnenin tüm yapısal özelliklerini çözmek için sanatçı önce bölümü soyutladı ve nesneyi yeniden yorumladı. Bu şekilde sanatçı yeni bir yöntem geliştirdi ve nesneyi formunun ötesinde yorumlayabileceği eşsiz bir alan yaratmıştır. Bu noktada 19. yüzyıldan sonra resimdeki soyutlamanın bilim ve felsefenin tanımladığı soyutlama kavramına karşılık gelmektedir (Tunalı, 2003).

3.3.20. Yüzyıl'da Dünyada Soyut Sanat

Zaman içinde teknik ve teknolojik koşullara paralel olarak değişen sanat eserinin üretim biçimi, çoğaltım ve sergileme biçiminin yanı sıra eserin anlamı, kapsamı ve değeri değişime uğramıştır. Bu durum sanatçı ve üretimlerini tekrar tekrar

kurgulandırarak duygusal, zihinsel ve mekânsal çeşitlenmelere olanak tanımıştır. Çeşitlenmelerin değerlendirilmesinde özellikle 20. yüzyıl sanatında önemli bir parametre olarak beliren mekân unsurunun fiziksel olanın ötesinde algılanan, sorgusu izleyiciyi zaman zaman içine alan sarmalayan ya da zaman zaman ötekileşti-ren/ayrıksılaştıran anlamlar kazanmıştır. Mekânın yaşayan bu organik yapısı sanatçının bir an-lamda müdahalesi sonucunda eş zamanlı kurgusal anlamlar kazandığı söylenebilir. İşte bu an-lamların çeşitliliği sanatçı okumaları üzerinden değerlendirildiğinde neredeyse bir parmak izi niteliğinde öznel oluşumlar olduğu gözlenmektedir (Çevik, 2018: 52).

Soyut sanatla birlikte maddi gelişimi temsil eden sanat anlayışı, tek başına soru sorma, tartışma ve çalışma sanatını yaratma sürecine girdiğinden, dışavurumcu soyutlama, biçim ve içerik arasındaki temel bağlantıyla sınırlı değildir. Estetiğin estetik değerini kabul ederek, tüm bilgi ve açıklamalarla birlikte soyut sanattaki içerik ve biçimin etkileşimini ifade eder (Öztütüncü, Özkartal, 2015: 94).

20.yüzyıl resminde sanatsal gerçeklikler, nesneler dünyasından uzaklaşarak sanatçının iç dünyasına yönelmektedir. Dış dünyayla ilgili olan gerçeklikler ve onların nasıl göründüğünün önemini yitirmesi, sanatçıyı zihinsel değerleri ifade etmeye yönlendirmiştir. Sanatın, insanın iç dünyasına yönelerek sanatçının, öznel karakterini ön plana çıkarması, sanatçının özne-nesne ilişkisi üzerinde de belirleyici etken olmuştur. Öznenin nesneyle girmiş olduğu ilişki, insanın soyutlayıcı karakterini etkileyerek çağdaş akımlarda, sanatçının soyutlama ve biçim-bozma istemini arttırmıştır (Çatalbaş, 2003: 1-4).

3.4.Türk Resminde Soyut Sanatın Gelişimi

Temelinin Avrupa'da atıldığı soyut sanat yaklaşımı Türkiye'de ancak 1950'nin başlarında kendini hissettirmeye başlamıştır. Ülkemizde Kübizm ile yaygınlaşıp anlam kazanan geometrik formların önem kazanması uzun bir zamana yayılmıştır.

Ülkemizde modern sanat, Batı'da gördüğümüz şekilde birbirini izleyen, teknik ya da fikirsel akımların gelişimiyle değil, 20. yy Batı devletlerinin ilerleyişinden ve kendi fikirsel devrimlerini yaratım sürecinde olmalarıyla ilerleyebildiğim söyleyebiliriz.

Temelinin 19. yy'a dayandığı Batılılaşma hareketleri ile yenileşme dönemine girilmiştir. Bu geçişin hem kültürel hem de sanatsal anlamda oldukça geniş bir zaman dilimine yayıldığını söyleyebiliriz. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş dönemi ile kendini hissettiren Batılılaşma hareketi Cumhuriyet dönemi boyunca da etkisini sürdürmüştür. Bu dönemde pek çok sanatçı Batı'nın sanat anlayışında ki ilerleyişini takip edebilmek için yurtdışına çıkmış ve birçok farklı atölyede çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu dönemde bir kısım sanatçı ise çalışmalarına ülke içinde devam ettiklerini ancak teknik ve yöntem konularında kendilerini yenileyerek bu sürece katkıda bulunduklarını söylemek mümkündür.

Türkiye sanayileşmede geri kalışı, tasarım düşüncesinin başlangıcının gecikmelere uğramasına sebep olmuştur. Başlarda, Türkiye'de Avrupa'yı örnek alan bir soyutlama anlayışının hâkim olduğunu bilmekteyiz. Ancak 1950'li yıllardan başlayarak ekonomi ve sanayileşme alanlarında ki ilerleyiş ve toplumsal yapıdaki gelişim sebebiyle temelleri daha sağlam bir soyut anlayış oluşmuştur.



Resim 37:Ferruh Başağa, "Sarı Soyut", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,70-1,50 cm, 2003

Kaynak: http: //www.beyazart.com/sanatci/Ferruh-Ba%C5%9Fa%C4%9Fa, 2019.

Resim 37'de görüldüğü üzere Soyut resmin yaygınlaşması ise, Paris Okulu adıyla anılan sanatçıların Türkiye'ye dönüşleriyle gerçekleşir. Nejat Devrim, Selim Turan, Albret Bitran, Hakkı Anlı, Mübin Orhon, Cemal Bingöl ve Ferruh Başağa Paris okulu sanatçıları arasında yer alır. Bu gurup oldukça şanslı bir guruptur aslında. Onların Paris'te eğitim gördükleri dönemde Avrupa da soyut sanatın en popüler olduğu döneme rastlamaktadırlar. 1945-60 arasında soyut sanat hakimdir. Hartung, Soulages, Matthieu, Poliakoff, Delaunay, De Stael, Bissiere, Manessier gibi ünlü sanatçılar bu dönemde çalışmış, soyut resmin en etkili olduğu dönemde Paris Okulu sanatçıları da, bu hocalarla birlikte çalışmıştır(Pelvanoğlu, 2011: 70).

"1954 yılının Nisan ayında Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde "Yirmi Yeni Türk Ressamı" sergisi açılır. Bu sergiye katılan sanatçılar arasında Sadi Öziş, Kuzgun Acar, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Nevin Çokay gibi isimler

yer alır. Sergi davetiyesindeki metin grubun amaçlarını açıklar niteliktedir; “Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir tür benzetmeci olmasına karar kılmış olanlardır. Bununla birlikte, çeşitli Karagöz ve halı nakışlarının nasıl yazılacağını biliyorsunuz ve her türlü resmi anlayacak ve sevecek kadar zengin mirasçılar. Bu gösteriye gelmiyorum, ne yapmak istediklerini bilmiyorum çünkü böyle bir resim yok. Başka bir deyişle, sanatçı taklitten kurtulmak ve duyduklarını ve düşündüklerini alet kullanmadan vermek istiyor. Sergimizi doğum gününüzde aracı olmadan değerlendirebilirsiniz.” (Pelvanoğlu, 2011: 70).

Tavanarası Grubu ve Onlar Grubu’nun attığı adımlar “İş ve İstihsal” yarışması, Paris Okulu sanatçılarının çabaları, Türkiye de 1960’lara doğru soyut resmin yerleşmesini sağlar. Hatta 1960’lara gelindiğinde soyut resimde bir ölçüde akademikleşir ve Akademi, 1960-70 arası dönemde yoğun bir figüratif, non-figüratif sanat tartışmalarını yaşar (Pelvanoğlu, 2011: 71).

Çalışmalarında non-figüratif diyebileceğimiz resimlere ağırlık veren sanatçıların biri olan Cemal Bingöl’dür. Sanatçı bu eserlerinde kolaj tekniğini kullanmıştır. Sonraları kolajdan uzaklaşarak soyut resme yöneldiğini görürüz. Çalışmalarında, durağan geometrik bir görünüm yaratmış ve kendine has renk anlayışıyla resmetmiştir. Çalışmalarında hacim ve perspektif gibi özelliklere rastlamadığımız ressam, oldukça disiplinli bir anlayışla keskin hatlara sahip eserler üretmiştir.



Resim 38: Cemal Bingöl, "Soyut kompozisyon", Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 34x48 cm

Kaynak: http: //www.artnet.com/artists/cemal-bingol/abstract-composition-m58PTcz04o NqVNOiVy2Wgw2, 2019.

Resim 38'de görüldüğü gibi Paris Okulu sanatçılarından bir diğeri olan Nejat Devrim, Türkiye'de soyut sanatın temsilcilerinden biridir. Ressam aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girerek Leopold Levy' den dersler almıştır. Devrim, 1965 ve 1968 senelerinde gittiği İspanya, Polonya ve Türkiye seyahatlerinden elde ettiği gözlemler sonucu şehir izlenimlerini yansıttığı resimler yapmıştır.

Nejat Melih Devrim'in 1950 öncesi yıllarda yaptığı çalışmalar, bir yönüyle resmin geleneksel yönünün ağır bastığı daha çok anlatımcı bir üsluba sahiptir. Ancak bu anlatımcı resim resimler yaptığı dönem kısa süren ressam, batının soyut yaklaşım anlayışından nasibini almıştır. Yurt dışındaki ilk senelerini kendine has renk anlayışı ve soyut anlatım çerçevesinde, artık doğanın esin kaynağı olmadığı resimlerinde soyut ve lekeci bir üslubu benimsemiştir. Ressam tamda, Türkiye'de soyut sanatın yeni yeni anlaşıldığı ve yaygınlaştığı dönemlerde eserler üretmeye başlamıştır.



Resim 39 :Nejad Melih Devrim, " Soyut Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 51cm, 1957

Kaynak: http: //www.beyazart.com/sanatci/Nejad-Melih-Devrim, 2019.

Resim 39'da görüldüğü gibi Ferruh Başağa, 1949'de açılan devlet resim sergisinde "Aşk" isimli resmi ödül almış ve bir kadın ile erkek figürlerinin soyuta yakın bir anlatımla kurgulandığı bu eser aynı zamanda Türk Resim Sanatında soyut anlayışa geçişin ilk örneği olmuştur.



Resim 40:Ferruh Başağa, Tuval Üzerine Yağlıboya, "Aşk", 60x85 cm, 1948

Kaynak: http: //kolajart.com/wp/2014/07/03/serkan-azeri-ferruh-basaganin-aski-uzerine/, 2019.

Resim 40'da görüldüğü gibi Ferruh Başağa'nın soyut kompozisyonları devam eden yıllarda değişime uğramıştır. 1980 sonrası çalışmalarına bakıldığında ağırlıklı olarak, geometrik formlara sahip bir soyut kompozisyon anlayışı görürüz. Başağa'nın eserlerinde camın geçirgen yapısının hâkim olduğunu görürüz. Çalışmaları, tıpkı bir mozaiği andıran sanatçı, eserlerinde ağırlıklı olarak üçgen yapılar kullanmıştır. Sanatçı, resimleri ile birlikte pek çok vitray çalışması ile de tanınmaktadır.



Resim 41 :Ferruh Başağa, "Soyut Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 104x104 cm, 1984

Kaynak: http://digital.sabanciuniv.edu/arsiv/freeaccess/su_sanateserleri/ferruh_basaga_04.php, 2019.

Resim 41 ve 42'de görüldüğü gibi Ferruh Başağa'nın çalışmaları birbiri ardına dizilmiş üçgen yapılardan oluşur. Sanatçı bu yaklaşımıyla ön-arka ve derinlik algısı üzerinde durmuştur.

Ekonomi, sinema, resim gibi pek çok alanda yurt dışında eğitim gören Bedri Baykam, 1987'de Türkiye'ye gelerek ülkenin sanat ve siyaset konularının içinde bulunmuştur. Siyasete olan yakın temasını çalışmalarında da gördüğümüz Baykam'ın, kadın ve politikayı çalışmalarının çıkış noktası olarak gösterebiliriz. Genellikle dışavurumcu etkiler altında çalışmalar üreten sanatçı, sanatın ve sanatçının kalıplara sığdırılamayacağını savunarak özgürlükçü bir anlayışla kolaj, asamblaj, enstalasyon ve video gibi bir çok akımda değerlendirilebilecek eserler üretmiştir.

Sanatçı çalışmalarında ayna, fotoğraf, gazete ve cam parçaları gibi pek çok farklı malzemeye yer vermiştir. Sanatçı çalışmalarında yer verdiği kolaj kullanımına dair şöyle söylemiştir: "İzleyiciyi olaya sokmak istedim, boya ve yüzey arasında büyük bir kırılganlık ve farklı bir medyum istedim. Kırık aynayı koydum, hikâyeyi birbirinden

farklı ve zenginlik yaratacak dokularla anlatmak istedim ve de şu gördüğünüz kolajları yaptım'' (Güvensoy, 2008: 70).



Resim 42: Bedri Baykam, "Bir Haremim Olsun İsterdim", Fotomontaj, 194x140 cm, 1987

Kaynak: https: //galeri.uludagsozluk.com/r/bedri-baykam-130929/. 2019.

3.5.Soyut Resim Problematiği

Soyut sanatta ve soyutlamanın özünde yatan biçim ve biçimlendirme konusundaki bilgiler bağımsız öğretiler değildir. Bu bilgi, soyut sanatın bağlamını oluşturan nesnelerde bulunur. Nesneleri anlamak için içerik ve doğa belirli bir bütünlük

içinde olmalıdır. Nesnelerin şeklini anlamak, yakaladığınız şeyi açığa çıkararak elde edilir. Bu alan içerik, içerik ve doğal bütünlüktür. Bu nedenle, nesnelerin görünüşlerinden daha fazlası olduğu bilgisi yeni doğal araştırmalar gerektirir. (İpşiroğlu; 1993: 68).

Soyut resim temelinde yer alan biçimlerin, biçimlerin kompozisyonunda değişmez olan şey (tinsel olan), çizgi ve renksiz renkli (siyah, beyaz, gri) yüzeylerde kendini ifade eder. Oysa değişen şey (doğal olan) renkli yüzeylerde ve biçimsel ritimde ifade bulur. Bu, yalnız resim sanatı için geçerli olmayıp, tüm sanat için geçerlidir. Sözgelişi, Piet Mondrian'a göre, müzik için bile geçerlidir. "Tümel- evrensel bir biçim vermeye ulaşmak için yeni müzik yeni bir tonlar ve ton olmayanlar (belirli gürültüler) düzeni meydana getirme cesaretini göstermek gereğindedir." Bu bakımdan, soyut sanatta biçim verme, yalnız estetik bir anlamda değil de, aynı zamanda soyutlama mantığına hâkim ontolojik bir anlamda da anlaşılmalıdır (Tunalı; 2003: 32).

Biçim vermek ifade etmektir. Sanatçı biçimlendirmede düşünce ile birlikte, nesnelerin kavramlaşmış özüne inmeye çalışır. Bu soyut formatın bir özelliği değil, doğadan ilham alan bir editoryal analizdir. Özetleri biçimlendirmeye gelince, sanatçı yaratıcı ilkelere göre çalışır. Önce içerik, bu amaç, sonra içerik formdur. Form içeriğe ve içerik doğaya bağlıdır. Öncelikle bir formun yaratılmasında yer alan bir olay yaratmak, sanatçının aldığı malzemeye duygu, düşünce ve hayal gücü kattığı bir olaydır. Bir sanat eseri, sanatçının kendinden kattığı değerlerle anlam kazanır, özünü ve özgünlüğünü bulur. Maddi varlığı ise, biçimlerle tinselleştirmek, maddeye biçim vermek demektir. Biçim kazanmış, tinsellik kazanmış maddi varlık artık maddi varlık olmaktan çıkar ve bir sanat eseri olur (Öztütüncü, Özkartal; 2015: 100).

4. MODERN RESİM SANATINDA SOYUT MEKÂN KURGULARI

4.1.Modern Sanatın Genel Yapısı

Modern sanat; sanat tarihinde ne özel bir dönemi nede herhangi bir üslubu ifade etmeyen sanatsal bir tavırdır. Avrupa'da, 20. yüzyılın ilk yarısında modern sanat gelişimi, genç sanatçılar için derin sarsılmalara neden olmuştur. İki dünya savaşı, Rus Devrimi, Faşizm ve Nazi Almanya'sının modern sanatı tahrip edip yasaklaması, sanat tarihinde büyük engellere sebep olmuştur. Güncel olayları benimseyen, taklitçiliğe son veren, birçok izmlerden oluşan ve uzun vadeli bir üslubu olmayan bu dönemde sanat kavramlarında yeni gelişimler görülmektedir (Kutlu, 2012: 416-417) Modern sanatın içeriğini oluşturan, değer ve anlayışların tamamı kendi başına birer fikir veya yenilik olabilir. İçeriği ne olursa olsun gelişim göstermiş her etkiyi kapsayan bir kavram olarak değerlendirilen modern anlayış, hiçbir sınırlandırılmaya tabi tutulmayan bir değişimdir. 20 yüzyıldan itibaren tüm alanları etkileyen modern anlayışın birçok ülke tarafından benimsenmediği görülmektedir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa'daki yeniliklerin, yeni sınıfları farklı birer güç olarak ortaya çıkarması, toplumsal yaşamın içeriğini de değişime zorlamıştır. Bu yeni değişimlerin yol açtığı dengesizlikler, umutsuzluklar ve hiçlik duygusunun etkisi ile modern sanat akımları oluşmuştur (Şimşek, 2000: 154-155). Fakat modern akımlar, toplum tarafından uzun yıllar saçma görülüp dışlanmıştır. Her konu ve etkiyi değerlendiren ve toplumsal değerler ile ilgilenen modern anlayış, sanatı etkileyen gelişimleri kapsamaktadır. Toplumun dışladığı modern sanat akımları, yeni oluşumların baskıcı sistemlerine karşı birer tepki olarak oluşmuşlardır. Her biri bir modern anlayış olarak gelişim gösteren ve genel bir sistemi yansıtan bu akımlar, çağın dengesizliğini yaratan unsurlar ile ilgilenmişlerdir (Akay, 2001: 30-31).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat anlayışının öncelikle Fransa'da sonrasında tüm dünyada, temelinden değişime uğradığı bir çağ olmuştur. Artık sanat zenginlerin emrinden, salonların süsleme formu görevinden, asmalı portre ve fotoğraf

vazifesi görmekten çıkarak kendi kendini yenileyebilen bir kavram boyutuna ulaşmayı başarmıştır (Akdamar, 2008: 165). Bu gelişmeleri sağlayan ve büyük bir kaynaşma içinde bulunan Paris, plastik sanatlarda dünyanın merkezi haline gelmiş ve tüm tepkilere rağmen tiyatro, şiir ve resim alanındaki gelişmeler başta olmak üzere, yeniliklerin kabul gördüğü bir ortam olmuştur. Ayrıca yeniliklerin desteklendiği bu ortamda, galeriler ve edebi dergiler sanatçılara düşüncelerini yayınlama imkânı vermiştir (Güvemli, 2009: 92-93). Kültür ve sanatın merkezi haline gelmek için sanat ve sanatçıya her türlü imkanı sunmaktan çekinmeyen Paris sanattaki yenilenme ile Avrupa ve tüm dünya ülkelerini etkilemeyi başarmıştır. Sanatsal alanlar arası etkileşimlerin yaşandığı ve yeni üretimlerin sergilendiği bir ortam oluşturan Paris, yeni sanat anlayışlarının duyulması için sanatçılara, yazılı ve sözlü imkânlar sağlamıştır (Artun, 2007: 45-46).

Paris, bu dönemde geçmişin ustalarını aratmayacak büyük sanatçılar yetiştiren bir sanat okulu konumuna gelmiştir. Çağdaşları tarafından hor görülen okul sanatçıları, sanat ve edebiyata büyük katkılarda bulunmuş ve yenilikçi bir dil ile uluslararası sınırları aşan bir sanat okulunu oluşturmayı başarmışlardır (Bazin, 1998: 422). Sanatın, özgürce gelişmesi ve sanatçıların yenilikler ile gelişip yeni üretimlerde bulunması için Fransa gereken tüm imkânları sağlamıştır. Geleneksel sanatın kurucularından eksik kalmamaları için sanatçılara bir sanat okulu ortamı hazırlayan Fransa, bu okulda yer alan sanatçıların tümüne eşit imkân ve olanaklar sağlamıştır (Eroğlu, 2015: 33). Geleneksel etkileri benimseyen sanatçılar tarafından kabul edilmeyen okul sanatçıları, üretimleri ile yeni sanatın içeriğini belirlemeye yönelik eylemlerde bulunmuş ve Avrupa başta olmak üzere, birçok ülkeyi etkilemişlerdir. Bu gelişmeler ise Fransa'nın sanatsal alandaki bağımsızlığını ve kültürel otoritesini yükseltmiştir.

Empresyonizm'in ardından, 20. yüzyılın ilk kırk yılında Paris'te gelişmiş olan sanat akımlarından; Post-Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Sürrealizm ve Nebiler gibi anlatımcı eğilimleri benimseyen gruplara ev sahipliği yapan Paris okulu; eleştirmenleri, koleksiyoncuları ve birçok sanat galerisiyle dünyanın en hareketli sanat merkezi haline gelmiştir. Paris Okulu, sadece Fransız sanatçıların değil dünyanın birçok ülkesinden gelen sanatçıları da bünyesinde barındırıp, yapıtlarını sergileme olanağı sunmuş ve kendilerini özgürce ifade edebilmelerini sağlamıştır (Rona, 1997: 1429). Yeni ve farklı

sanatsal etkilerin oluşmasını sağlayan Paris ortamı, yeni akımların geliştiği ve düşüncelerini duyurduğu bir ortam olarak gelişmiştir. Özellikle galerilerin varlığı sanatın daha rahat ve kolay sergilenmesinin önünü açarak, sanatçılara yüksek olanaklar sağlamıştır. Sanatı eleştirenlerin, değerlendirenlerin ve önemseyen kesimlerin varlığı ise sanatçıların sesini birçok alana duyurmuş ve gelişmekte olan yeni üslupları tanıtmıştır. Birbirinden bağımsız hareket eden grupların, oluşması ve toplumsal değerleri benimseyerek ilerlemesi, Fransız kültürünü zenginleştirmiştir. Paris'e gelen farklı sanatçıların çalışmaları ve dünya görüşleri, yeni etkileri Fransız toplumuna kazandırması ile toplumda yeni kültürler yer almış ve bu kültür kaynaşması ile Fransa yeni etkiler ile Avrupa'nın gözdesi haline gelmiştir.

1904'den 1940'a kadar sanat tarihine damga vuran, birbiriyle ilişkili birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Paris Okulu terimi ise herhangi bir sanatsal akımın temel anlayışı olmayıp, birinci dünya savaşına yakın yıllarda Paris'te yaşayan birbirinden farklı sanatçıları, bir arada toplamak için ortaya atılmış bir terimdir. ''Ecola de Paris (Paris Okulu)" ilk kez yazar Andre Wordon'un 1925'te yayımladığı bir makalede kullanılmıştır. 20. yüzyıl içinde şehre akın eden sanatçılar arasında Avrupalı sanatçılar olmak üzere aralarında Japon sanatçılarında bulunduğu birçok sanatçı grubu Paris okulunda yer almıştır (Farthing, 2014: 374). Paris sanat ortamındaki gelişmelerin içinde yer alan farklı uluslardan sanatçıların bir araya gelmesi ile oluşan Paris Okulu terimi, tüm sanat faaliyetlerini kapsayan bir anlayış olarak gündeme gelmiştir. Öncü sanatçıların yanı sıra sanatta yeni tanınmaya başlayan sanatçıların varlığı, Paris'i bir sanat okulu olarak yansıtmış ve bu ortamda yer alan sanatçılar ise okulun birer öğrencisi olarak görülmüştür.

Avrupa'da, kültür ve sanatın merkezi olma özelliğini iyice güçlendiren Paris, birçok sanatçıya yeniliklerin sunulduğu merkez haline gelmiştir. Bu özelliği ile modern sanat akımlarının neredeyse tümünün ortaya çıktığı yer Paris olmuştur. Ortaya çıkan sanat akımları, kendilerine özgü manifestolarını da Paris'ten duyurmuşlardır. Yeni sanatsal düşüncelerin oluştuğu Paris, birçok sanatçının benimsediği bir yer haline gelmiştir (Şimşek, 2000: 156). Modern sanat akımları olarak nitelendirilen sanat akımlarının oluşması için yeterli alt yapı sağlayan Paris, modernliğin medeniyeti haline

gelmiştir. Birçok ülkede yasaklanan modern sanat anlayışı, bu dönemde varlığını Paris'te sürdürerek kendisini duyurmuştur (Artun, 2003: 12-22). Sistemli bir gelişim gösteren sanat, gerekli bütün yapılanmaları tamamladıktan sonra varlığını duyurmuş ve savunduğu düşünceleri değerlendirmiştir. Yeni bir akımın oluşması ve yayılması ise Paris'te yer alan galeriler, koleksiyoncular, sanat eleştirmenleri ve edebi dergiler sayesinde gerçekleştiği söylenebilir.

Paris 20. yüzyılda Avrupa'nın birçok ülkesinden gelen sanatçılar ile oluşan kozmopolit bir sanat ortamına sahip olmuştur. Frantisek Kupka (1871-1957), Brancusi, Picasso, Jules Pascin (1885-1930), Modigliani, Moise Kisling (1891-1953), Marc Chagall (1887-1985) ve Chaim Soutine (1894-1943) gibi sanatçılar, Avrupa'nın sanat merkezi haline gelen, Paris'te yer almışlardır. Sanatçılara sergileme imkanlarının sunulması, yenilikçi koleksiyon ve sanat tacirlerinin olması, basının sanat ve eleştirmenlere önem vermesi ile birçok sanatçı, Paris'i tercih etmiştir. (Erden, 2016: 127). Paris sanat ortamının, özellikle basın kaynaklarını sanata sunması, yeni sanat anlayışlarının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Modern sanat anlayışının gelişim gösterdiği bu dönemde, sanat için en uygun koşulların başında özgür ve huzurlu ortamlar gelmektedir. Birçok ülkede modern anlayışların tahrip edilmesi, yeni üslupların bastırılması ve sanatın sınırlandırılması sanatçıları Paris'e yönlendirmiştir (Turani, 2003: 549). Baskıcı yönetimlerden kurtulmak, sanatın yeni oluşumu içinde bulunmak için, Paris'e göç eden sanatçılar kendilerini farklı etkilerin üreticileri olarak tanıtmışlardır.

Bu dönemde Paris sanat ortamında, kendi uluslarından kopmuş ve kendi toplumlarına yabancılaşmış sanatçı örneklerine rastlanmaktadır. Yaşadığı ülkeden farklı bir ülkeye göç ederek, yerleştiği ülkenin halkına alışmış ve halkın değerlerini benimseyerek o milletin, ulusalcı değerler bütününü yansıtan okulun veya kültürün içinde bulunan ve eserler üreten sanatçılar Paris'te yer almıştır. Böylece Hollanda asıllı Van Gogh ile İspanyol Picasso gibi sanatçılar Fransız resim tarihinde yer almışlardır (Kagan, 1993: 589). Baskılar ve kısıtlamalar yüzünden kendi ülkelerinden göç ederek, farklı bir ülke olan Fransa'ya yerleşen sanatçılar, kendi kültür ve yaşam biçimlerinden de kopmuşlardır. Kendi kültürlerinden kopmamış sanatçılar ise kendi kültür ve yaşam

biçimlerini, Paris'in kültürel değerleri ile harmanlamışlardır. Paris'e yerleşen sanatçılar, hem Paris'in kültürel değerleri hem de başka ülkelerden gelen sanatçıların anlayış biçimleri ile bir kaynaşma içinde olmuşlardır. Bu kozmopolit ortamı oluşturan sanatçıların tümü, Paris'in kültürel değerlerini yükselten bir yapıyı güçlendirmişlerdir. Farklı kimlik ve uluslardan gelen tüm sanatçıları kabul eden ve özgür düşüncelerini kısıtlamayan Paris, güçlü kültürel değerlere sahip olmayı başarmıştır. Paris'in bünyesinde gelişim gösteren sanatçılar ise tarihe Fransız sanatının bir parçası olarak geçmişlerdir.

20. yüzyılda sanata dair büyük gelişmelerin yaşandığı ve yenilikleri reddeden anlayışların yıkıldığı bir kent özelliği taşıyan Paris, modern sanatın ilk başkenti olmuştur. Kendinden önceki anlayışları yıkarak, gelişim gösteren sanat anlayışlarının oluşumuna şahit olan Paris'te, modern sanat anlayışını oluşturan farklı sanatçılar yer almıştır (Sönmez, 2006: 53). Paris sanat ortamında sanatı reddeden etkiler arasında herhangi bir kurum değil, farklı sanat anlayışları vardır. Yani sanatı veya bir üslubu yıkıma uğratacak veya olumsuz nitelendirecek bir oluşum varsa, o da yine sanatın kendisidir. Birbiri ile mücadele halinde gelişen yeni anlayış ve akımlar, birbirlerini etkisizleştirmeye çalışmışlardır.

Paris'e yerleşen evrensel kültür ve sanat çekimi, pek çok doğu ülkesi tarafından da hissedilir. Amerikalılarla aynı yıllarda Japonlarda, Paris'e gelmiştir. Tüm etki ve anlayışları benimseyip herkesi kabul eden akademi anlayışı ile Paris, birçok ülke gibi Japonya'nın da dikkatini çekmiştir. Paris'teki modernleşme sürecinde bulunmak isteyen Japonlardan sonra, Çin'in de Paris sanat ortamını benimsemesi Paris'teki, evrensel değerleri güçlendirmiştir. Çin ve Japon sanatçılar gibi Lübnan, Irak ve Mısır'da yaşayan birçok Arap sanatçıda kendi değerlerinden koparak Paris'te bulunmuşlardır. Paris'te yer alan ve daha sonra kendi ülkelerine dönen Japon, Çin ve Arap sanatçıların, kendi ülkelerindeki eğitim sistemlerinde önemli görevlerde yer alması, Fransa'nın eğitim sistemini yaygınlaştıran bir aşama olarak görülmektedir (Artun, 2007: 47-50). Paris'te yer alan sanatçıların kendi ülkelerine veya başka ülkelere gitmeleri ve bu ülkelerde, Fransız sanatının veya eğitim sisteminin etkilerini uygulamaları Fransa'yı tanıtan, güçlendiren etkiler arasında yer almaktadır. Bu sayede eğitim sistemi ile dünya

çapındaki gelişimleri etkileyen Fransa, büyük yeniliklerin gerçekleştiği bir ortamın mimarı olarak ismini dünyaya duyurmayı başarmıştır.

Sanat tarihinde gelişen bu durumların tümü, bir geçiş dönemini yansıtmaktadır. Bu geçişin gerçekleşmesinde birçok sanatçı ve sanat fikri yer almıştır. Özellikle Cezanne, bu dönemin içinde oluşan Fovizm ve Kübizm gibi birçok sanat anlayışının oluşumunda etkili bir sanatçı olmuştur. Sadece bu anlayışların değil, 20. yüzyıldan itibaren oluşan sanat anlayışları başta olmak üzere, ilerleyen etkiler ile oluşan Soyut Sanat anlayışının gelişimi de Cezanne'a bağlanmaktadır (Tunalı, 2011: 123). Yeni bir dönemin başlaması, dönemin hazırlanmasına bağlıdır. Bilimsel gelişmelerin başlaması ile gerçekleşen yeni oluşumların arasında yer alan sanatçılar, sanatın başka boyutlara ulaşmasını sağlamıştır (Erek, Erkmen ve Noyal, 2010: 67-81). Bu sanatçılar arasında yer alan ve özellikle sanatsal geçişin önemli bir sanatçısı olarak bilinen Cezanne, yeni sanat anlayışlarının varlığını tetikleyen önemli sanatçılar arasında yer almaktadır.

Bu dönemde Rönesans'tan beri devam eden natüralist sanat, 19. yüzyıldan itibaren Empresyonizm olarak bilinen anlayış ile açık hava izlenimlerine dönüşmüş ve ardından Post-Empresyonizm; Cezanne, Seurat, Van Gogh ve Gauguin tarafından geliştirilmiştir. Resmin yapısına yoğunlaşan Cezanne, renklerin bilimsel doğasını değerlendiren Seurat, Dışavurumculuğu oluşturan Van Gogh ve çizgileri sembolize eden Gauguin Paris'te gerçekleşen; Fovizm, Kübizm, Nebiler, Pürizm, Konstrüktvism, Sürrealizm, Ekspresyonizm ve Soyut Sanat akımlarının oluşumunda etkili olmuşlardır. Bu etki ve eğilimler ile Paris'te buluşan sanatçılar, avangard sanatı şekillendirip geliştirmişlerdir (Avşar, Karabaş ve Tamyıldız, 2017: 434-435). Yeni bir dönemin varlığını şekillendirecek olan sanat anlayışlarının toplumda oluşması ve kabullenmesi yeni akımlar ile gerçekleşmiştir. Bir geçiş aşamasında, sanatı değerlendirerek yeni boyutlara ulaştıran sanatçılar, gerçekleşecek olan yeni sanat anlayışlarını şekillendirecek etkileri oluşturmuşlardır. Farklı üslupların değerlendirildiği bu dönemde oluşan akımlar, kendi sanatçılarının benliği ile gelişim göstermişlerdir.

Yeniliklerin ilerlemesi ile askeri orduların öncü birliklerine verilen bir isim olan avangard kelimesi, sanat alanında kullanılmaya başlamıştır. Gerçekleşen yeni sanat anlayışlarına ve bu anlayışları oluşturan sanatçılar için kullanılan avangard terimi,

özgün düşünceler ile şekillenen sanatın içeriğini yansıtmaktadır (Türkdoğan, 2014: 97-98). Sanatın özgür bir eylem olduğuna inanan devrimci sanatçıların, özellikle akademi ve geleneksel anlayışa karşı verdikleri mücadeleler, yeni sanatın şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Baskılardan kurtulan ve kendi benliği için savaşarak yeni biçimler ile modern anlayışları oluşturan sanat, kendi biçimi ve değerleri için yeni eğilimlerde bulunarak, avangard döneme girmiştir. Avangard düşünceler ile sadece kendi içinde farklı çözümlemeler yaşayan sanat, bu aşamadan sonra modern dönemi oluşturarak farklı yenilikler ile ilerlemeye devam etmiştir. Tüm bu ilerleme ve yenilenmeye ev sahipliği yapan Paris ise sanatın yeni bir döneme geçişinde, bir köprü konumunda olmuştur.

4.2.Sanatçıların Soyut Mekân Kurguları

Klee (2000) Modern Sanat Üzerine isimli kitabında şöyle der:

İnsanı olduğu gibi sunmak isteseydim eğer, öylesine şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmak zorunda kalacaktım ki, saf öğesel anlatım imkânsız olacaktı. Sonuç, kavramın dışında belirsizlik olacaktır. Onu olduğu gibi göstermek istiyorum. Böylece yaşam vizyonu ile saf sanatsal beceriler arasında mutlu bir alışkanlık elde edebilirim. (5).

4.2.1.Lucio Fontana ve Eserleri (1899 – 1968)

1899 yılı Arjantin doğumlu Milanolu bir heykeltıraşın oğlu olan Lucio Fontana, küçük yaşlarda İtalya'ya yerleşmiş ve hayatı süresince hem Arjantin hem de İtalya'da uzun süreler bulunmuştur. Sanatçı, Brancusi ve Miro gibi ressamlarla tanışmış ve *Abstraction-Creation (Soyut Yaratım)* adı verilen sanatçıların grubuna katılmıştır (Kolektif, 2011: 743). Sanatçının şu anda kayıp olan ilk dönem yapıtları figüratiftir fakat 1930'larda Gerçeküstücülüğün etkisi altında oyma soyut heykeller ve renkli seramiklerle yarı-soyut heykeller yapmıştır. Sanatçı 1940'ta Arjantin'e geri dönerek öğrencileriyle birlikte 1946' da *Beyaz Manifesto*'yu yayımlamıştır (Sanat atlası, 2010: 529). Sanatçı Beyaz Manifesto ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: "Hız, insanlığın yaşamında kalıcı olmuştur… Bilinen tüm sanat formlarını geride bırakıp,

zaman ve uzayın birliğine dayalı bir sanatın gelişimini başlatıyoruz.” (Bell, 2009: 423). Beyaz Manifestonun *betimleme stilinde serbest olarak, sanatın kendi değerleri olsun* talebi ve resim ile heykelin geleneksel biçimlerine saldırması, 1960’ların Minimalistlerinin teori ve uygulamasının habercisi olmuştur. Sanatçı, 1947’de Milano’ya tekrar geri dönmüş, kestiği ve deldiği tek renkli tuvalleriyle uluslararası bir ün kazanmıştır. Sanatçı, Neon ışıklı yerleştirmelerle de yapmıştır (Sanat Atlası, 2010: 529). İzleyicilere neon ışıkları ve seslerle de ortamlar yaratan sanatçı, bıçaklarla tuvalde delikler açmaya başladığında belirli bir forma kavuşmuştur. Bıçağın ağzının belirsiz sembolik olasılıklarla (şiddetli, seksi, metafiziksel) hızlı ve temiz dalışı, turkuaz, altın sarısı ve macenta rengi tuvallerde daha sonraki yıllarında da çoğaltılmıştır (Bell, 2009: 423).

Statik sanat devrinin geçmiş olduğunu, Einstein teorilerinin getirdiği esnek zaman ve mekân kavramlarının geçerliliğini savunan Fontana, yeni sanatın temel formlarını “renk-mekân unsuru, ses-zaman unsuru ve zamanla mekândan oluşan harekettir.” diye tanımlamaktadır (Ögel, 1977: 84). Bir yandan delikli veya yırtılmış tek renkli görüntüsüyle çeşme, öte yandan soyut dışavurumculuk geleneği ile ilişkiliydi ve öte yandan aydınlatılmış bir alan yaratma fikrini sembolize etti. Sanatçı, 1947'de Mekânsal Hareket içinde bir grup sanatçı kurdu. 1954'te grup için teknik bir manifesto yayınladı. Fontana'nın mekânının ilk kavramı mekânsal çizimlerinde görülebilir. Uzaydaki duvarlar sanatçının dikişleriyle birlikte görülür ve sınırlar buna göre kaybolur (Ögel, 1977: 84).

Fontana, *dünyanın gerçek uzamı* olarak tanımladığı yeni bir ortamdan bahsetmektedir. Soyut Dışavurumculuk’tan yola çıkan bu görüş, temel olarak hareketi ve zamanı yakalamak üzere odaklanmıştır. Fontana’nın çalışmalarında düz bir tuval yüzeyinin delinmesi ve kesilmesi ile oluşan yapıtlar göze çarpmaktadır. Özellikle 1949 yılından itibaren *uzam* kavramı üzerinde yoğunlaşan sanatçının görüşleri birçok sanatçı için referans teşkil etmektedir. Tek renkli yüzeyler üzerinde delikler ve kesiklerle yarattığı uzam algısı, sanatçının kendisi tarafından *uzam çağı* olarak adlandırılmıştır. Yüzey araştırmalarının yanı sıra ışıkla ilgili deneysel çalışmalarda yapan Fontana, ışığın

farklı kullanımının uzam-mekân oluşumundaki önemini vurgulamıştır (Avcı Tuğal, 2012: 212).

Fontana'nın önderliğini yaptığı Uzamsalcılık, II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından bir İtalyan Akımı olmuştur. Fontana, sanatını yeni fiziksel çevreler yaratmak için uygulamıştır. Sanatçı duvarları eserleriyle aynı renge boyanmış, ses ve renk projeksiyonları ile dolu sergi mekânının tamamını içine yerleştirerek sergilediği eserleriyle ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Sanatçı, sanat yapıtının son haline değil, sanatını oluşturma sürecine önem vermiştir. Yarılmış tuvalleriyle sanat geleneğinden köktenci bir kopuşa neden olmuştur (Little, 2006: 120).

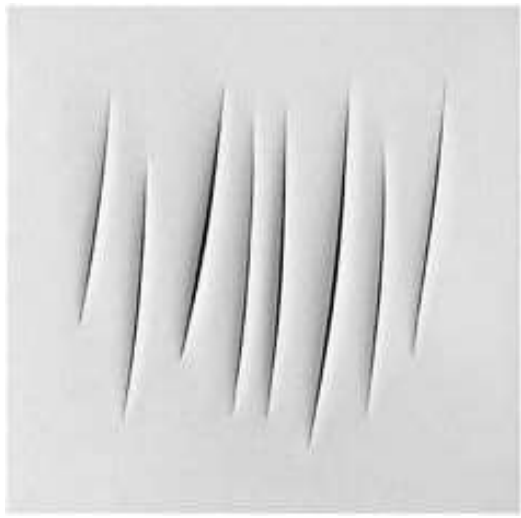


Resim 43: Fontana, "Uzamsal Tasarım", 1949, Fondazione Lucio Fontana, Milano, İtalya.

Kaynak: Kolektif, 2011: 743.

Resim 43'de görüldüğü gibi "Uzamsal Tasarım", sanatçının *yeni ruh*un ihtiyaçlarına hitap etmeyen, bilinen bütün sanat, şiir ve heykel biçimlerinin yerine geçecek, *dört boyutlu sanat* yaratma arzusunu yansıtmaktadır. Sanatçı bu düşüncesini renk, ses ve hareketin bulunduğu üç boyutun, çağdaş sanatın gerçekten dinamik olması uğruna dördüncü boyut olan uzamda nasıl birleşeceğini açıklamıştır. Boyanan yüzeyin yarılması ve kesilmesiyle ifade edilen bu dört boyut, geçmişin kısıtlamalarını ortadan kaldıran özgür bir sanat doğurmuştur (Kolektif, 2011: 743). Sanatçı eserini tek bir renge, kırmızıya boyamıştır. Eserinde, dört ayrı üstten alta doğru yarık açmış, birini diğerlerine göre daha çapraz biçimde oluşturmuştur. Eserde yarattığı yarıklardan arkadaki mekânı göstermiş ve esere gelen ışıkla yarıklardan koyu bir renk tonu belirtmiştir.

Yılmaz (2012) sanatçının çalışmalarından şu şekilde bahsetmiştir: "Bomboş, ıssız bir mekândan ibaretti artık tuval. İmgesi alınmış bir tuval ne yapacaktı? Zorunlu olarak imgeleşecekti elbet. İmge sadece ve sadece tuvalin kendisiydi artık. Tamam kesilecek şeydi bu işte! Öyle yaptı Fontana, tuvalde yarıklar açtı. Sonuçta tuval ölmedi ama ölümcül yara almış oldu." (266).



Resim 44: Fontana, "Uzay Çağı", 1899

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/525724956493883267/, (Erişim Tarihi, 2020)

Resim 44’de görüldüğü üzere uzay Çağı ve Retro-Fütürizm. Concetto Spaziale, Lucio Fontana. Fontana "bir çerçevede resim öldü" demiştir diyerek şöyle devam etti: "Tuvaldeki delinmiş inovasyonumla, Bir yüzeyi süslemeye çalışmadım, aksine boyutsal sınırlarını kırmaya çalıştım." Sanatsal yenilik, sınırlamaları kırmak ve 'sanat için yeni bir boyut' yaratmak -Banvastaki delikleri delmek, bu sanatsal yeniliğin hem bir örneği hem de maddi bir metafor haline geldi.

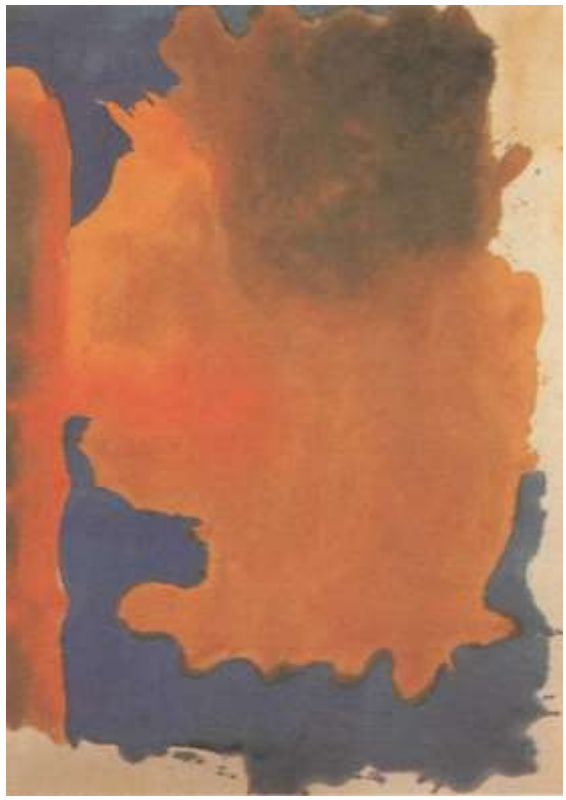
4.2.2.Helen Frankenthaler ve Eserleri (1928-2011)

1928 yılında New York’ta doğan Frankenthaler, New York’taki Dalton Okulu ve Vermont’taki Bennington Koleji’nde okudu. Ölçüsü belli edilmeyen tuvallerin üzerlerine pigment dökerek renklendirme şeklinde orijinal bir teknik esasen 1952 yılı itibariyle sanatçının öncülüğünde gelişti (Honour, Fleming, 2016: 842).

Sanatçı, resimlerini oluştururken akrilik reçine bazlı boyaların içine az deterjan karıştırdı. Deterjan, sıvı boyanın yüzey gerilimini azaltmayı ve astarlanmamış tuvalin üzerinde hemen emilmemesini sağlıyordu (Thompson, 2014: 242). Sanatçı bu teknikle boyayı incelterek üzerine astar atılmamış tuval yüzeyine uyguladı. Büyük renk alanlarını yan yana getirerek daha sade ve basit biçimler oluşturdu. Bu alanları oluştururken boyanın döküldüğü yerlerde ve tuvalin bazı bölümlerinde yaratılan renk yoğunluklarına rağmen aralarda incelen boya ile tuval halen belli olmaktadır. Bu yöntemle resim belli belirsiz bir hacim kazanarak, resme mekân hissi katmaktadır.

Frankenthaler, Soyut Dışavurumcu aksiyon resminden Renk Alanı Resmi’ne geçişe öncü olmuş sanatçılar arasında yer almaktadır. Doğrudan işlenmemiş tuvalde çalışan sanatçı üstünü ince renk darbeleriyle lekeleyerek çalışırdı. Duvar boyutundaki kompozisyonlarına karakalemle birkaç çizgi çekerek başlayan sanatçının, sonunda bu aksiyonu tuvalin emdiği boya havuzlarının yarattığı renk alanlarında ikincil duruma düştü. Ortaya çıkan nihai ürün boya ve ham tuvalin eşit ölçüde güçlü alanlarından

oluşmaktadır. Eserlerinde destek görüntünün bir parçası olmaktadır (Kolektif, 2015: 104).



Resim 45: Helen Frankenthaler, "Kanal", 1963, tuval üzerine akrilik, 2.06x1.46 m, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

Kaynak: Honour, Fleming, 2016: s. 842.

4.2.3.Kennet Noland ve Eserleri (1924-2010)

Resim 45'de görüldüğü gibi 1924 Asheville doğumlu olan Noland, Kuzey Carolina ve Paris'te öğrenim gördü. Renk alanının yeni teknikleri konusunda denemeler yapan sanatçı, zigzag resimlerden oluşan seriler çalıştı. Düz tuval yüzeyini kullanan sanatçı zigzaglarla ve dairelerle boyanın kendisini tuval dokusunun bir parçası haline getirdi.

Noland, Renk Alanı resmi içindeki yalın geometrik şekillere doğru yönelen akımı temsil etmektedir. Onun eşmerkezli çemberleri hem renk hem uzamsal ilişkileri

oyuna sokmaktadır (Kolektif, 2015: 104). Eşmerkezli çemberleri hedef tahtasına dönüşen imgeler izlenimini yarattı.



Resim 46: Kennet Noland, "Kış Güneşi", 1962, tuval üzerine akrilik boya, 177,5x177 cm.,Basel.

Kaynak: Kolektif, 2015: s. 105.

Resim 46'da görüldüğü gibi, "Kış Güneşi" sanatçının resmindeki açık mavi dış çember içindeki koyu yeşil çemberle, tıpkı gökyüzü ve yeryüzü gibi uyumlu bir zıtlık içindedir. Öte yandan aynı yeşil çember onun kadar koyu ama içindeki daha yoğun mavi çemberle çekişme halindedir. Çemberlerin odakta yer alması ve çevrelerini saran olumsuz alanın genişliği Frankenthaler'in başlattığı kompozisyonda açıklık duygusunu yaratmaktadır. Renk Alanı resimlemesi resmin kenarlarından çıkarak devam eden açık alanı akla getirmektedir (Kolektif, 2015: 104).

4.2.4.Nıcolas de Stael ve Eserleri (1914-1955)

1914 yılında Petersburg'ta Aristograt bir Rus ailesinin oğlu olarak doğdu. 1933 yılında Belçika Kraliyet Akademisi'nde öğrenim gördü. Bir müzik aşığı olan sanatçı, eserlerinde müziğin etkisini renk akışlarıyla hissettirmeye çalıştı. Resimlerinde simgesel imgeleri denge ile, renklerin güçlü tonları ile yorumladı ve bütünü güçlü dokularla oluşturdu.

1941'de Fransa'daki Yabancı Lejyonu'nda seferberliğin sona ermesinin ardından sanatçı iki yıl Nis'te kaldı ve resim sanatında soyutlamanın potansiyellerini araştıran diğer sanatçılarla tanıştı (Farthing, 2012: 470).



Resim 47: Nıcolas de Stael, "Nis", 1914-55, keten üzerine yağlıboya, 73,5x93,5 cm., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, ABD.

Kaynak: Farthing , 2012: 470.

Resim 47'de görüldüğü gibi, "Nis", sanatçının savaştan hemen sonra Nis'de kaldığı yıllarda yaptığı bir resimdir. Resim, hatıralarda kalan geçmişi betimleme

girişimi olarak takdir toplamaktadır. Kompozisyonu destekleyen düz alanlar ve hayli ekonomik biçim kullanımı sayesinde çizgiler ve renkler, hafızanın güvenilmezliğini, geçmişi çarpıtma eğilimini akla getirecek bir uyumla yerleştirilmişlerdir. Sanatçı resme, anlamına ilişkin bir ipucu verebilecek bir detay koymadığı gibi nostalji duygusunu vermekten de kaçınarak bu kıyı şehrinin sadece şematik bir imgesini izleyiciye sunmaktadır. Mekan hissi boşluk olarak yansımaktadır. Boyayı kalın impasto tekniğini kullanarak palet bıçağıyla süren sanatçı soluk gri, kırmızı ve siyah renkler kullandığı üç ayrı blok ve üç ayrı yatay şerit oluşturmuştur. Resimde sakin bir görüntü ve huzur hissi yaratmıştır (Farthing, 2012: 470).

4.2.5.Philip Guston ve Eserleri (1913-1980)

Philip Guston, 1913'te Kanada'nın Montreal kentinde, Ukraynalı göçmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Los Angeles'te büyüdü. El sanatları lisesine gitti. Burada Jackson Pollock'un öğrencisi oldu. 1934 yılının bir kısmını Mexico City'de David Alfaro Siqueiros'a asistanlık yaparak geçirdi. 1935'te New York'a taşındı. Burada sanatçı Soyut Dışavurumcu sanatçıların genellikle hepsinden farklı olarak, Avrupa havası taşıyan kendine özgü bir soyut resim üslubu geliştirdi. 1960'ların sonunda yine figüratif resimler yapmaya başladı. 1070'te ilk kez imgeci yapıtlarını sergiledi. Sanatçı, geçirdiği bir kalp krizi yüzünden 1980'de Woodstock'ta öldü (Thompson, 2014: 242).



Resim 48: Philip Guston, "Resim", 1954, tuval üzerine yağlıboya, 160,6x152,7 cm, The Museum of Modern Art, New York

Kaynak: Thompson, 2014: 243.

Resim 48'de görüldüğü gibi, "Resim", sanatçının uzaktan bakıldığında Monet'nin geç dönem yapıtlarına benzer dağınık, aydınlık, optik açıdan kalınlaştırılmış bir yüzeye sahipmiş gibi görünmektedir. Yakından bakıldığındaysa dokunmuş kumaş özellikleri sergilemektedir. Küçük renkli lekeler birbirlerine doğru ve birbirini keserek tuval boyunca ilerlemektedir. Resmin merkezine doğru yaklaştıkça kaynaşma eğilimi göstermektedir. İmgeye ilişkin formlar tanımlanmamış, betimlenmemiş sadece ima edilmektedir. Sanatçının yaptığı bu ilk resimlerde form ve konum arasındaki fark kalkmıştır (Thompson, 2014: 242). Sanatçının eserinde mekân fiziki mekana bağlı olmayan renk lekelerinin yan yana gelişiyle hissedilmektedir.



Resim 49: Philip Guston İsimsiz 02

Resim 49'da görüldüğü üzere Soyut Ekspresyonizm ekolüne mensup olan Philip Guston'un İsimsiz 02 isimli bu eseri 1972 tarihli olup orijinali Museum of Modern Art New York'da bulunmaktadır. Eserin orijinal boyutu 76,8 x 101,6 cm'dir ve karton üzeri yağlı boya olarak çalışılmıştır (https://www.canvastar.com/philip-guston-isimsiz-02, Erişim Tarihi 2020).

4.2.6.Milton Avery ve Eserleri (1885-1965)

Milton Avery, 1885'te, New York'taki Altmar'da doğdu. 1898'de Connecticut'a taşındı ve Connecticut Sanat Öğrencileri Birliği'ndeki desen derslerine katıldı. 1915'te ilk kişisel sergisini, Wadsworth Atheneum'daki Annex Galeri'de açtı. Sanatçının resimleri, Avrupa'da üretilen renkli resimlerle savaş sonrası dönemde Birleşik Devletler'de soyut sanatın evrimi arasında bir bağ kurmaktadır. 1947'de yaptığı "Ergen" gibi yapıtlarında görülen ve özel bir uzamsal dile dayanarak soyutlanmış figüratif formlar, belirli bir forma bağlı olmayan yapboz parçaları gibi birbirine eklenen

renkli alanlardan ibaret düz bir desene dönüşmüştür. Sanatçı, 1965'te New York'ta öldü (Thompson, 2014: 252).



Resim 50: Milton Avery, "Deniz Çayırları ve Mavi Deniz", 1958, tuval üzerine yağlı boya, 152,7x183,7 cm, The Museum of Modern Art, New York

Kaynak: Thompson, 2014: 253.

Resim 50'de görüldüğü gibi, "Deniz Çayırları ve Mavi Deniz", sanatçının eski resimlerinde görmeye alışılan özensiz bir şekilde parçalara ayrılan resim düzleminden mükemmel bir şekilde düzleştirilmiş kompozisyonlara dönüşmüştür. Resim, figüratif olmamanın eşiğinde bocalayan lirik ve soyut bir resimdir. Manzarayı gerçek dünyaya ait bir görüntü gibi değil atmosferik bir düş gibi ele almaktadır. Bu farklı mavi rengin tonları ile sağlanmaktadır. Resim, bütünlüklü, güçlü çağrışımlara yol açan, renk uyaranına bağlı olarak kişinin ruh halini değiştirebilecek bir renk birliğiyle yorumlanmıştır (Thompson, 2014: 252).



Resim 51: Milton Avery Başka Pembeler

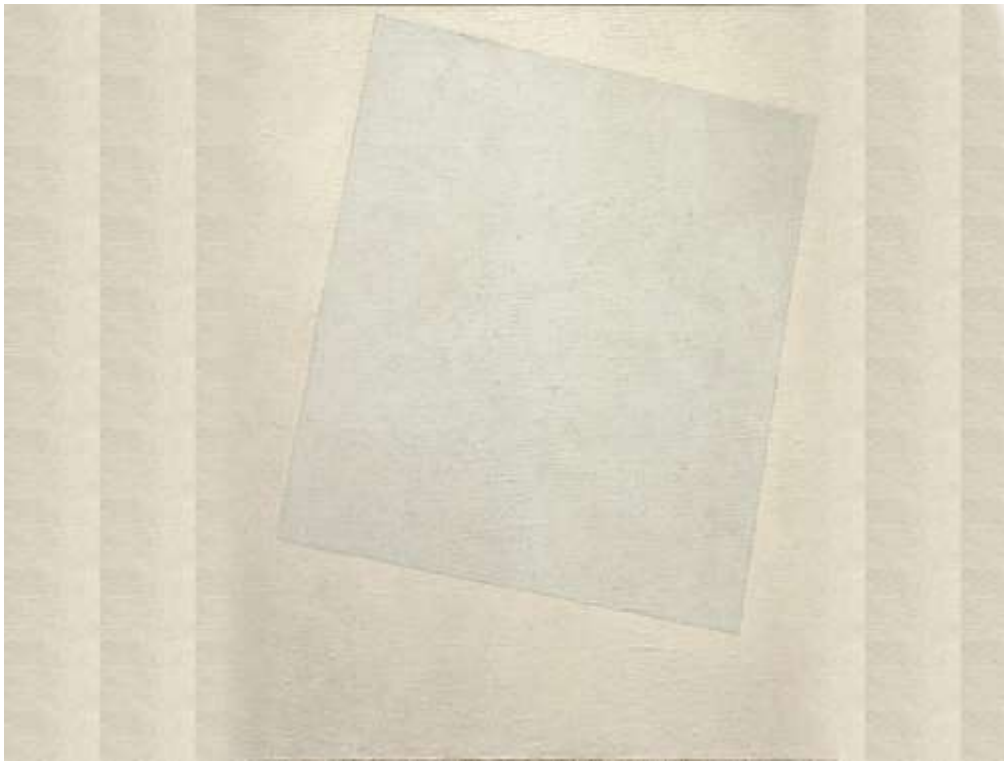
Resim 51'de görüldüğü üzere Avery, 1920'lere kadar Amerikan izlenimciliğini takip etmiş. 1920'lerin ortasında New York'a taşınmasıyla birlikte şekilleri basitleşmiş, eserlerinde renkler ön plana çıkmış. Avery'nin renk kullanımı Mark Rothko, Barnett Newman, Helen Frankenthaler gibi pek çok genç ressama da ilham vermiş. Ayrıca, Avery ve Rothko çok yakın arkadaşlarmış(http://guzelonlu.com/blog/baska-pembeler/ Erişim Tarihi, 2020).

4.2.7.Kazimir Malevich ve Eserleri (1878-1935)

1878 doğumlu Rus sanatçı Malevich, 1915 yılında, Kübizm'den Suprematizm'e isimli ünlü manifestosu'nu yayımladıktan sonra saf soyut geometrik kompozisyonları betimlemeyi amaçlamıştır (Kolektif, 2011: 638). Giderer Malevich ve Fontana'nın eserlerini şu şekilde yorumlamaktadır:

Giderer (2003) Malevich ile ilgili şu yorumu yapmıştır:

Malevich gibi üçüncü ve dördüncü boyutla ilişki kurarken tuvalin sınırları içinde çözümler aramıştır. Dördüncü boyutu, uzay sorununu, gözü kandırmakla değil, resimdeki gerçek deliği bir spatula veya bıçağın inme ile açarak çözmeye çalıştı. Bu, üç boyutlu, gerçek dünya görüntüsünün dışında olanlara bir referans ya da gerçek dünya görüntüsünün zayıflıklarını vurgulayan bir işaret olabilir. Fontana tek başına yazdığı Beyaz Manifesto'da, çağdaş sanatın klasik form anlayışı yerine 'zaman ve mekân' birlikteliğine dayanan boyutsallığı, yani dördüncü boyutu araştırmak zorunda olduğunu yazmıştır.



Resim 52: Kazimir Malevich, Beyaz Üstüne Beyaz

Resim 52'de görüldüğü gibi Malevich'in sanatında benimsediği derin anlam içeren ve düşünmeye yönelten felsefesinin başarılı kullanımını gözlemlediğimiz bir diğer eseri ise yayınlanma tarihi 1918 olan 'Beyaz Üstüne Beyaz' adlı eseridir. Hiçlik, mutlaklık ve yokluk ve beyaz rengin saflığını bu kavramlar doğrultusunda sanatına başarılı ve anlamlı bir şekilde entegre etmeyi başaran sanatçının bu eseri üzerinde düşündürmeyi ve sorgulatmayı seven eserlerinden birisidir.



Resim 53: Kazimir Malevich, Süprematist Resim: Sekiz Kırmızı Dikdörtgen

Resim 53' de görüldüğü üzere Süprematist kompozisyonlar oluşturmayı seven avangart sanatçı, geometri ve sanat arasında biçim, boyut, renk ve anlam arayışlarını çoğu zaman yarattığı hiçlik felsefesiyle birlikte sanatına aktararak soyut sanatta kendisinden sonra gelen çoğu sanatçıya ilham verecek eserler yaratmıştır. Farklı kompozisyonlar ve düzenlemeler ortaya koymuş olan Malevich'in, soyut sanatta önemli bir yere sahip olan bir diğer eseri ise 1915 yılında yayınlanan 'Süprematist Resim: Sekiz Kırmızı Dikdörtgen' adlı eseri olmuştur.



Resim 54: Kazimir Malevich, Kış Manzarası

Resim 54' de görüldüğü gibi rus sanatçının incelediğimiz son eseri olan 'Kış Manzarası', sanatçının eserinde geometriyi arka planda bıraktığı aynı zamanda tarz olarak Malevich'in olağan tarzının dışında kalan eser, geometrik formların kompozisyonu olmanın dışında kalarak, sanatçının kullanmayı tercih ettiği renklerin başarılı bir kompozisyonu olarak karşımıza çıkmıştır. Süprematist hareketten çok ekspresyonist akımının bir yansıması olarak görünen eser, yine sanatçının kendisinden sonra gelen birçok sanatçıya ilham kaynağı olacağı çalışmalarından birisidir (https://www.wannart.com/avangart-suprematist-sanatci-kazimir-malevich/, Erişim Tarihi,2020). Eserde bir dış mekan figürle birlikte ele alınmış olup geometrik formlarla izleyiciye sunulmaktadır. Mekâna mavi rengin tonları hâkimdir. Sanatçı kışın soğuğunu mavi renkle özdeşleştirerek eserine yansıtmıştır.

4.2.8.Wassily Kandinsky ve Eserleri (1866-1944)

1866 yılında Moskova'da doğan Kandinsky, varlıklı bir tüccarın oğluydu. 1886-96 yılları arasında Moskova Üniversitesi'nde hukuk öğrenimi gördü. 1896 yılından sonra Münih'e gitti ve orada akademi eğitimi aldı. Soyut sanatın öncülerinden olan sanatçı resimlerinde renkler, çizgiler ve biçimleri özgür fırça vuruşlarıyla ele aldı. Resimlerinde içsel ve temel duyguları ifade etmeye çalıştı.



Resim 55: Kandinsky, "Doğaçlamalar No.30", 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1.1 x 1.1 m, Chicago Sanat Enstitüsü, Arthur Jerome Eddy Hatıra Koleksiyonu

Kaynak: Honour, Fleming, 2016: 780.

Resim 55'de görüldüğü üzere sanatçıya göre dış biçimin iç gereksinim kriterine cevap vermesi ve ifade ettiği ruhun hareketlerine uygun olması gerekir: "Bu iç güzellik, içsel gereksinimin emirlerine uyularak, dışsal, geleneksel güzellikten vazgeçilerek

kullanılan güzelliktir. Gözlerini bu içsel güzelliğe alıştırmayan kişi onu doğal olarak çirkin bulur, zira insan genellikle dışsallığa eğilimlidir ve kendi isteğiyle içsel gereksinim farkına varmaz." (Kandinsky, 2007, s. 13). Sanatçının eserindeki görsel tat, Rus Folklorik Süsleme Sanatı' nın parlak renklerinin etkisinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı eserinde, kontrastları ortaya çıkarmış, köşelerin ve kapalı şekillerin ayırtına varmıştır (Bell, 2009: 378).

Sanatçının 1914' te açıkladığına göre:

"Her şeyi aynı miktarda eritmeye çalıştım, böylece her şey görünmez ve izleyici yavaş yavaş bu manevi izleri hissedecek ve hepsini tek tek deneyimleyecek. Resmin bazı kısımlarında, tamamen soyut şekiller kendiliğinden ortaya çıktı; diğer bir deyişle, yalnızlık biçimleri, yalnız imgesel biçimler".(Ergüven, 2002: 76).

Kandinsky, soyut resme geçişle birlikte yüzeyden uzak durulması gerektiğini gözünden kaçırmamıştır. Bu nedenle, iç ağırlıktaki farkı vurgulayarak ve iç yüzey olarak adlandırılan bu farklı alanları dâhil ederek rengin dekoratif yüzeyin etkisinin üstesinden geldiğini düşündü. (Ergüven, 2002: 76).



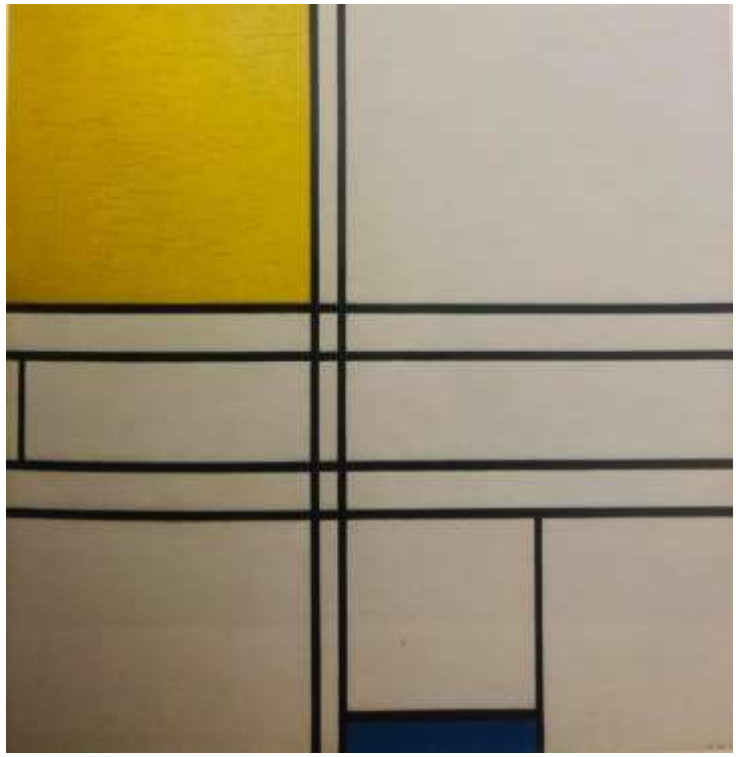
Resim 56: Wassily Kandinsky, Kilise ile Kış Manzarası1910-1911, Tahta Üzerine Yağlıboya, 33 x 44.5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum,New York.

Resim 56'da görüldüğü gibi, insan sanat eseri oluştururken doğayı taklit etme eğilimindedir. Bu nedenle insanlar ilk gördüklerine yönelirler. Fakat gördüğü nesneyi ekleyerek iç dünyasından bir şeyler ekler ve sanat yaratır. Bu noktada Warringer, bir erkeğin ihtiyacı olan şeyin aslında soyut bir duygu olduğunu belirtmiştir.

"Temel nesnelerde sanat talebi - genel olarak sanat için böyle bir talep varsa, tüm çağlarda sanat talebi ve son olarak bazı gelişmiş Doğu medeniyetlerinde sanat talebi - bu soyut eğilimi göstermektedir. Buna göre, soyutlama şeması her sanatın ön saflarındadır ve kültürün yüksek bir aşamasında belirli tomurcuklar baskındır; ancak örneğin, Yunanlılar ve diğer Batılı uluslar şefkatten kurtulma gücünü kaybetmeye başlamışlardır."(Ergüven, 2002: 76).

4.2.9.Piet Mondrian ve Eserleri (1872-1944)

1872'de Amersfoort'ta doğan Mondrian, 1892-97 yılları arasında Amsterdan Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitti. De Stilj akımının kurucuları arasında yer aldı. Neo-Plastisizm isimli sanat teorisi üzerine bir deneme yazdı. 1940 yılından sonra Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu'na katıldı. Geometrik kompozisyonlarında, asal renklerin bölümlerinden oluşan siyah ızgaralar oluşturan sanatçı izleyiciyi etkileyen yönsel güçler yarattı. Sanatçı, üç boyutlu mekân ve eğrisel çizgi geleneklerinden ayrı, yeni bir tarz geliştirerek sadeleştirilmiş kompozisyonlarla çalışmalarında dengeye ağırlık verdi. Bu dengeyi oluştururken yatay ve dikey sade kontürler kullanarak renk alanlarını bu kontürlerle böldü.



Resim 57: Piet Mondrian, "Mavi ve Sarı Kompozisyon", 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x69,96 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington

Kaynak: Thompson, 2014: 196.

Resim 57'de görüldüğü üzere Mondrian'ın resimlerindeki çıkış noktası, kendi iç dünyasında karşıtlıkların yarattığı tedirginlikler olmuştur. Sanatçı yazılarında, resimlerindeki genel-özel, dişi- erkek, iç- dış, olumlu- olumsuz, nesnel-öznel, madde-düşünce gibi karşıt kavramlarla tedirginliği oluşturduğu güçleri anlatmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1993: 175).

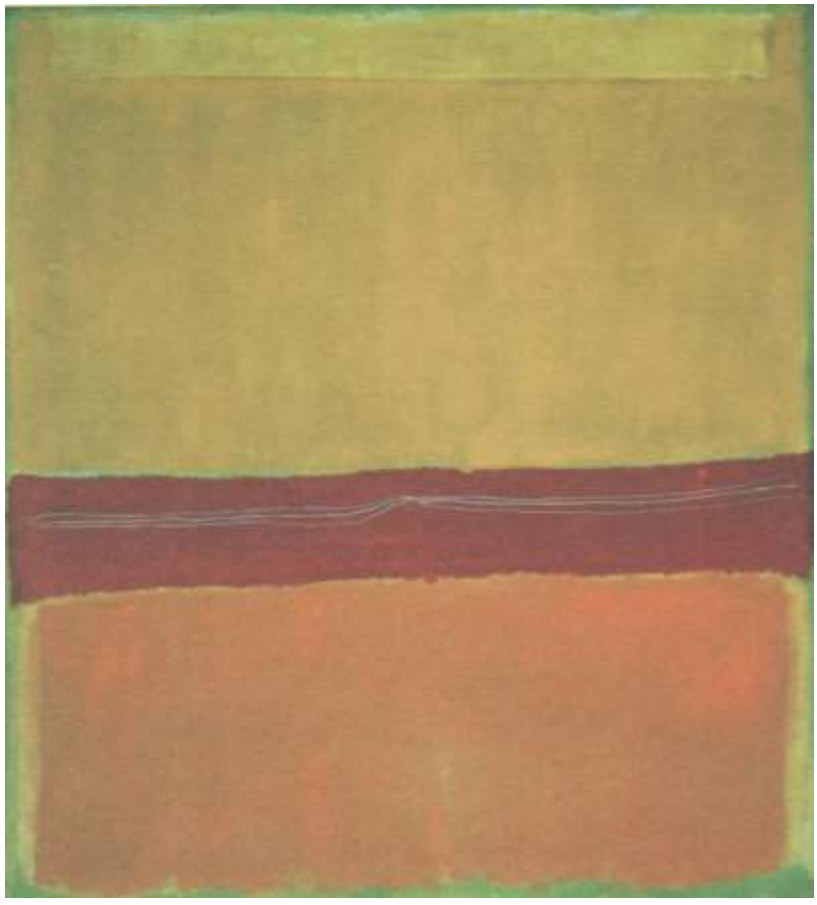
Mondrian'ın sanat yapıtında görmenin yerini düşünme almıştır. Geleneksel, çizgisel perspektif kaybolmuş, hacimsellik yok olarak sanat yapıtına yeni bir espas ve düzenleme getirmiştir. Mondrian bu düşünceden hareketle görüntüselliğin değişken biçimler dışında olmasını istemiştir. Yatay ve dikey çizgilerle nesneler arası dinamik ve uyumsallık üzerinde durmuştur. Böylece doğal biçimleri aşarak sanatsal alana yönelmiştir (Cumming, 2006: 388). Sanatçı Hollanda manzaralarıyla, yatay ve dikey

unsurları vurgulamış, böylece elde ettiği iki boyutlu yapının, yine Hollanda manzaralarına özgü özelliğiyle oluşturduğu gerilimden yararlanmaya yönlendirmiştir. Daha sonraki dönemlerde de renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemiştir (Lynton, 2004: 75).

4.2.10.Mark Rothko ve Eserleri (1903-1970)

1903 Dvinsk Rusya doğumlu Rothko, on yıl sonra ailesiyle birlikte Birleşik Devletler'e yerleşmiştir. Sanatçı 1957 yılında "Renk veya biçim ilişkisi veya başka bir şeyle ilgilenmiyorum" dediğini belirtmiştir: "Ben sadece insanın temel hislerini-trajedi, kendinden geçiş, yazgı vesaire- ifade etmekle ilgileniyorum. Birçok insanın benim resimlerim karşılarına çıktığında çöküş yaşamaları ve ağlamaları da bu temel insan hisleriyle iletişimim olduğunu gösterir." (Honour, Fleming, 2016: 838).

Soyut ekspresyonist sanatçıların öncülerindendi. Renkleri duygusal etkiler bırakacak, etkileşim yapacak biçimde kullanıyordu. Eserlerinde geniş alanlarda orta tonlarda bazen de koyu tonlarda renk alanları yaratıyordu. Hızla fırça darbeleriyle çalışarak, transparan renklerle alttaki renklerinde etkisini gösteriyordu. Renk alanlarının etrafında düz olmayan yumuşak geçişler yaratıyordu.



Resim 58: Mark Rothko, "No.5-No.22", 1950, tuval üzerine yağlıboya, 297x272 cm., Modern Sanat Müzesi.

Resim 58'de görüldüğü gibi Rothko, "No.5-No.22" isimli eserinde turuncunun farklı tonlarıyla renk alanları yaratmıştır. Sanatçı, üst ve alt bölümlerdeki dikdörtgenlerde yumuşak geçişlerle yeşilin tonlarını kullanmıştır. Sanatçı resimlerinde bu çalışmasında olduğu gibi coşkunluk ve canlılık havası yaratan sıcak renklere ağırlık vermiştir. Daha sonraki yıllarda resimleri daha koyu tonlardan oluşan kasvetli ve gizemli renklere dönüşmüştür. Sanatçının eserinde mekân hissi renk alanlarıyla boşluk olarak yorumlanmıştır.

4.2.11.Yves Klein ve Eserleri (1928-1962)

1928 Nice doğumlu Fransız sanatçı Yves Klein, Amerikan Soyut Ekspresyonizm ve Taşizm'e (Lekecilik) karşı bir akım olarak 1960'larda Avrupa'da gelişen Yeni Gerçekçilik'in önemli temsilcilerindendir (Kollektif, 2013: 481). Klein, kadınların çıplak vücutlarını maviye boyayıp onları tuval üzerinden geçirme eylemleriyle ün kazandı. Bu kendine özgü antropometrileri üç boyutlu heykellere dönüştürdü. Bu çalışmaları geliştirip malzemeleri bir araya getirerek "Kozmogonler" olarak tanımladığı bir tür geliştirdi. Bu çalışmalarda bitkilerden baskılar yaptı. Rüzgâr ve yağmurun bıraktığı izlerden yararlandı (Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, Stotland, 2012: 480).



Resim 59: Yves Klein, "RE 16, Do-Do-Do", 1960, ahşap panel üzerine sünger, çakıl, mavi pigment ve sentetik reçine, 199x165x18 cm, Yves Klein arşivi, Paris

Kaynak: Kollektif, 2013: 481.

Resim 59'da sanatçı resminde görüldüğü gibi ilk yapıtlarından itibaren tek renkli çalışmalar yapmış, farklı renk tonlarında soyut resimler üretmiştir. Klein malzemeler ve tekniklerle radikal deneyler yapmıştır. 1956'da parlak koyu mavi boya olan Uluslararası Klein Mavisi'ni yaratan sanatçı için bu rengi kozmozun biçim alması ve sınırsızlığı izleyicinin bakışını sonsuz ussal uzama açmıştır. Sanatçı sünger, taş, dal ve bitki kökleri gibi gerçek nesneleri de eserleriyle ilişkilendirerek boyamıştır (Kollektif, 2013: 481).

4.2.12.Ad Reinhardt ve Eserleri (1913-1967)

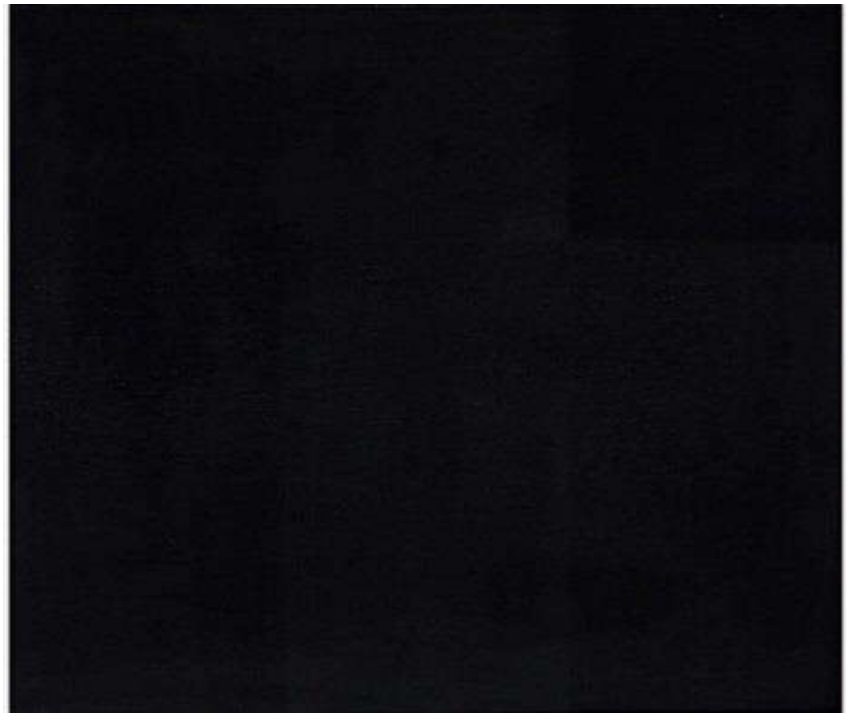
Ad Reinhardt 1913 yılı New York, Buffalo doğumlu bir Amerikan sanatçıdır. Resimleri soyut sanat bağlamında değerlendirilen sanatçı diğer sanatçıların aksine figüratif resimden soyut resme bir geçiş yolunu izlemekten ziyade resim üretimine soyut resimlerle başlamıştır. Aynı zamanda karikatür ve illüstrasyonlar da yapan sanatçının figürü bu alanlarda kullanmayı tercih ettiği görülür. 1936'dan 1939'a kadar WPA Federal Sanat Projesinde çalıştı. Sanat dünyasında daha çok "sözde" siyah resimleriyle tanınır. Bazı eleştirmenler sanatçıyı 1945 sonrası Amerikan sanatındaki fazlasıyla renkli görünen sanat yapıtlarının sadeleşmesini sağlayan kişi olarak görürler. Sanatçı soyut çalışmalarını yazılarıyla Neo-Platonizm, ve Zen Budizmi gibi felsefelerle bağlantılı hale getirmiştir. Sanatçı 1967'de New York'ta öldü (Tolga, 2018; Thompson, 2014).

Reinhard'ın resimlerinin birçok sanatçıyı da etkilediği hatta onlara yön verdiği anlaşılmaktadır. Stella'ya göre; "eğer Reinhardt'ın resimleri hakkında bilginiz yoksa resim sanatı hakkında bir şey bilmiyorsunuzdur". Sol LeWitt ise; "Ad Reinhardt bir fikir sanatçısıydı ve çok etkiliydi. O, Pop art ve Fluxus olmayan ancak, daha hayati ve verimli bir yol sağladı. Sanatı gerçekten benim düşüncemin anahtarı oldu", ifadelerini kullanmıştır (Tolga, 2018; Thompson, 2014).



Resim 60: Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1950.

Resim 60'da görüldüğü üzere sanatçının eserinde dörtgen şeklindeki renklerin üst üste kullanılmış olması yüzeyde espas etkisinin oluşumunu sağlamıştır. Yine yüzeye eşit bir şekilde dağılan renk ve geometrik biçimler git gide merkezi kompozisyonlara dönüşmüştür. Özellikle bu eğilim P. Mondrian'ın kübizm etkisindeki resimleriyle dolayısıyla kübizmle ilişkilendirilebilir. Sanatçının 1950 yılına ait resmi bu eserlerine örnektir. Resimde diğer resimlerine nazaran daha ince boya katmanlarından oluşan yarı saydam renk kullanımı yüzeyde doku etkisinin oluşumuna sebep olmuştur. Yüzeyde renk ve biçimlerin kenarlara doğru eriyikleşmesi, bununla birlikte merkezde açık-koyu zıtlığının vurgu unsuru olarak kullanılması merkezi kompozisyonun oluşumunu nedenlemiştir (Tolga, 2018).



Resim 61: Ad Reinhardt, Nihai Resim No.19, 1953-60, 109.2 x 109.2 cm.

Resim 61'de görüldüğü üzere sanatçının siyah resimleri, 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında yaptığı en düşündürücü yapıtlar arasında yer alır. Zamanın ruhuna aykırı olan bu resimlerin, şaşırtma kapasitelerinden bir şey kaybetmediği ve halen kritik fikir ayrılıklarına neden olabildiği görülür. Yapıtlar neredeyse hiçliğin kıyısına varacak kadar her şeyden arındırılmıştır (Thompson, 2014: 292). Klasik sanat anlayışında resmi ön plana çıkarmak adına kullanılan çerçeve Reinhardt için resimlerini dış dünyadan koparan birer sınır gibidir. İzleyicinin dış etkenlerden kopması ve sadece resmine odaklanması için bu yaklaşım önemli bir rol oynar (Tolga, 2018). Eserde mekân boşluk olarak hissedilmektedir.

4.2.13.Francis Picabia ve Eserleri (1879-1953)

1879 yılında Paris'te doğan Francis Martinez Picabia, Fransız ressam, yazar, yayıncı ve tasarımcıdır. Babası Küba'lı annesi Fransız'dı. Başlangıçta başarılı bir izlenimciydi. Soyutlamayla kübist etkiyi birleştirerek sanatını yeniledi.1991'de "Atın Kesit" kübist grubuna katıldı Apollinaire ve Duchamp ile tanıştıktan sonra kübizmden

uzaklaştı.1913'de New York'ta "Galeri 291" sergilerine katıldı.1915'den itibaren Stieglitz'in "291" dergisinde, sonra da Walter Arenberg'le çıkardığı "391" dergisine arasında dada öncesi etkinliklerini ortaya koydu. Dada hareketinden etkilendi ve 1921'den beri serrealizmde Dadaizmi parçaladı. Her türlü hareketsizliğe karşı çıkan Picabia, Dadaist hareketler arasında belirli bir mesafe bırakmasına ve daha sonra gerçek bir avantaja sahip olmasına rağmen, bu hareketlerin spesifik örneklerini oluşturan eserler verdi. Bağımsız olmayan kişiliğinin etkisi altında sanatını farklı bir yönde geliştirdi. (https://www.tarihnotlari.com/francis-picabia/, Erişim Tarihi 2020).



Resim 62: Francis Picabia. Promenade des Anglais (Midi). c. 1924–25.

Kaynak: http://qpmagtr.com/qp-secti/sanat/art-insight-francis-picabia-momada/, Erişim Tarihi,2020).

Resim 62'de görüldüğü gibi Francis Picabia sanatçının Promenade des Anglais isimli eserinde görüldüğü gibi geçtiğimiz yüzyılın belirtmek gerek ki modernistler için mükemmel bir dönem de değil- büyük modern sanatçılarından olan sanatçı, eserlerinde tekil üslubu kullanmaktan kaçınırken geliştirdiği resim, şiir, performans ve film gibi eserlerinde izlenimcilikten derin izler taşıyor. Dada hareketine de dâhil olan ama kendini ifade etmek için ek olarak radikal soyutlama ve klasizme de başvuran Picabia resimlerindeki stratejiler ve şüpheci tutum ile çağdaş sanatçıların en avant-garde

örneklerinden biri. Eserde mekan nesnelerin giderek küçülmesiyle verilen bir derinlikle dış mekan manzarası olarak görülmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Soyut anlayış ile oluşturulan çalışmalarda biçim vermenin algılanabilmesi için izleyicinin konuya dair yapısal bütünlüğü, soyut sanatın tarihsel gelişimini bilmesi gerekmektedir. Sanat eserlerinde soyut olarak betimlenen biçim öğesi, içerik ve öz ile kurduğu ilişkiler bağlamında etkili bir yer edinir. Soyut resim olgusunu sağlayan bütün ifadeler, soyutluk anlayışı içerisindeki içerik ve biçimin bütünlüğü dâhilinde anlaşılabilir. Bu yorum öznel olarak anlaşılmaktadır. Sanatsal ve felsefi düşüncenin yanı sıra, yaratıcılık, formun yaratılmasında belirli felsefi ve yapısal bütünlüğe ücretsiz erişim sağlar. Sanatsal kalitede yazma, belirli bir kavram veya fenomen içerisindeki içeriğin gelişmiş bir şekilde anlaşılması ile beslenir. Sanatçının formunu oluşturan ve yönlendiren tüm plastik ve estetik unsurlar, çalışma yapısının bütünlüğünü sağlar. Bu bütünlüğü sağlamak için sanatçı, çalışması için gerek duyduğu öğeleri kullanır. Elde edilen çalışmanın bütünlüğünü sağlamak için şekli tanımlamak için tüm etkili unsurlar kullanılmalıdır. Bu amaçla tasarlanan yöntemler, form ve içeriği bir yapıda birleştiren unsurların bir kombinasyonu ile sağlanır (Öztütüncü, Özkartal; 2015: 101).

Fontana'nın 1950-60' larda ürettiği eserleri bir yandan sanatsal yaklaşım olarak resme açıkça yapılmış saldırılar olarak kabul edilirken, öte yandan iki boyutlu bir ortamda derinlik izlenimi yaratma çabaları gibi de görülebilmektedir. Dışarıdan bakan kişinin gördüğü ise, tam bir tuval+boya yüzeyi ikililiğinin pahalı bir çerçeveyle, bir galeri duvarına asıldıktan sonra koparıldığı, hırpalandığı bir yüzeydir. Ancak, sembolizm, çok sesli ve çok anlamlı özellikler taşımaktadır. Tapies'in daha kaba ve daha az gösterişli nitelikteki tabloları da buna benzer etkilere dayanmaktadır. Çeşmenin ilk çizimleri sivri bir aletle çizildi ve bir çiçek bozuğu gibi görünüyordu; Tapilerin görüntüleri tablet veya parşömen kâğıdından daha büyük ve daha büyüktü, daha büyük, daha büyük, daha ince bir dokuya sahip metinsel bir bağlantı çağrıştırıyor (Lynton, 1993: 263). 1950 ve 1960'lı yıllardaki İtalyan resminde Burri'nin çıkıntılı yüzeyleri Fontana'nın daha temiz ve narin bir biçimde şekillendirilmiş radikalizmi ve Fontana tarafından korunan Piero Manzoni'nin hijyenik renkleri ile karşılaştırılmaktadır (Kolektif, 2011: 765).

Rothko, Newman, Klein, Burri ve Fontana, resimlerinde uzamı kullanmaktan ziyade uzamı ortaya koymak için resim yapmışlardır. Rothko'da titreşen renk alanları yardımıyla oluşan çok sesli mekân, Newman'daki dikey fermuarlı yüzeysel alan, çeşitli bölümlere ayrılmış bir duvar hissi, gökyüzünü çağrıştıran bir alan, pigmentin rengi ile Klein'daki ışığı emici yapı arasındaki boşluğu uyandırır. İki ve üç boyutlu mekân arasında devrimci bir geçiş yeri olarak ortaya çıkar(Ülker, 2014: 206).

Mekân kavramı sanatçılar tarafından farklı dönemlerde farklı biçimlerde oluşturulmuştur. Malevich'in yüzeydeki sıfır noktası ve Klein'in saf uzamı gibi sanatçıların yeni yaklaşımlarından sonra Fontana'nın tuval yüzeyinde yarıklar açarak nesneleştirdiği tuval, mekân kavramına atılan büyük bir adım olarak kabul edilmektedir. Fontana'nın eserlerindeki mekânın yanı sıra Malevich, Rothko, Klein, Newman, Pollock, Alberto Burri gibi sanatçıların eserlerindeki mekân incelenmiş, kullanılan yeni yaklaşımların sanat eğitimi açısından önemi araştırmada vurgulanmıştır. Sonuç olarak, Fontana eserindeki boşluk kavramına yeni bir yaklaşım getirerek, boşluk kavramını espasını gerçek bir alan haline getirmek için tuval nesnesinin kendisini gerçek bir alan olarak göstermek yerine gerçek alan olarak tanıttı. Bu aşamada eserleri uzaya farklı boyutlar ve farklı derinlikler getirdi. Sanatçının mekân kavramıyla yani gerçek mekânın esere dâhil edilmesiyle elde etmeye çalıştığı dördüncü boyutta sonuca katkı sağlayan bir diğer konu olarak araştırmada karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Akay, A. (2001), Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Akdamar, V. (2008). Sanatçının Atölyesi; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi, 06, Şimdi Yayıncılık, İstanbul.

Akarsu, B. (1979). Felsefe Terimleri Sözlüğü, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Flew, A. (2005). Felsefe Sözlüğü, (Çev. Nurşen Özsoy), Yeryüzü Yayınevi, Ankara.

Artun, D. (2007). Paris'ten Modernlik Tercümeleri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ataç, İ. (1990). Mekân Kavramının Tipolojik Olarak İrdelenmesi.Tasarım, No:5, İstanbul.

Avcı, T. S. (2012). Oluşum Süreci İçinde Op Art. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Avşar, P. ve Tamyıldız, N. (2017). Paris Okulu ve Modern Sanatın Öncü Sanatçıları. Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 17, ss 431-457.

Aydınlı, S. (1993). Mimarlıkta Estetik Değerler, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.

Bazin, G. (1998). Sanat Tarihi, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

Bell, J. (2009). Sanatın Yeni Tarihi. İstanbul: NTV Yayınları, 355.

Buchholz, E., L., Bühler, G., Hille, K., H., Kaeppele, S., Stotland, I. (2012). Sanat. İstanbul: NTV Yayınları.

Cevizci, A. (1996) Felsefe Sözlüğü. Ankara: Ekin Yayınları.

Chıng, F. (2004).Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Cihan, D. (2007). Soyut Düşünme ve Bilimsel Yöntem, http://www.cihandura.com/tr/ , (Erişim Tarihi: 15.11.2018).

Cumming, R. (2006). Görsel Rehberler Sanat. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Çatalbaş, G. (2003). Modern Resimde Soyutlama, Biçimbozma, Başkalaşım Sorunu ve Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Mersin.

Çevik, N. (2018). Çağdaş Sanatlarda Mekânsal Sınırları-Sınırlılıkları Aşan Kurgusal Düzenlemeler, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 78, Eylül 2018, ss. 49-60.

Dağ, A. (2005).Mekânsal Dizim ve Görünür Alanın Mimari Mekân Algısına Etkisi, İ.T.Ü Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

De Vaus, D. A. (2001). Research in Social Research, Sage Publications, London.

Demirkaya, H. (1999).Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı, İ.T.Ü. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Eldem, N. (1991).Mekân Örgütlenmesi Dersinden Birkaç Kesit, Dekorasyon, No:6, İstanbul.

Erden, E.O. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi, Hayalperest Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul.

Erek, A. N. ve Erkmen, A. ve Noyan, N. E. (2010). Kırılmalar, Sınırlar, Yolculuklar Sanat ve Felsefe Buluşması, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Ergüven, M. (2002). Yoruma Doğru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 68.

Erinç, S. (2004). Sanat Psikolojisi'ne Giriş, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2015). Modern Sanat, Tekhne Yayınları, İstanbul.

Flew, A. (2005). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Yeryüzü Yayınevi.

Farthing, S. (2014).Sanatın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Gezer, H. (2011). Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri. Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 21/ sf 1-10. İstanbul.

Giderer, H. E. (2003). Resmin Sonu. Ankara: Ütopya Yayınevi (94 Sanat Dizisi).

Güler, Ö.K. (2014). Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış, tasarimkuram.msgsu.edu.tr,http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/263, Cilt:10, Sayı:17, 16:42.

Gülgönen, A. (1992). Louis Kahn'la İlgili Notlar, Arredemanto Dekorasyon, sayı 41, Ekim.

Gündogdu, E. (2002).Mimarlıkta Mekân ve Zaman, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Güvemli, Z. (2009).Sanat Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul.

Güvensoy, D. (2008). Türk Tesminde Bir İfade Aracı Olarak Kolaj, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Hançerlioğlu, O. (2010). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi

Harvey, D. (1989). The Condition of Postmodernity. Oxford: Blackwell.

Hoffmann, G. (1990). Be-Wegung Und Wahr-Nehmung, Bauwelt-81.

Honour, H. and Fleming, J. (2016). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Hoogstad, J. (1990). Space, Time, Motion, Gravenhage, The Netherlands.

Holl, S. (1995). Ankraj, Arredemento Dekorasyon, sayı 70, Mayıs.

İpşiroğlu, M. N. (1993). Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kagan, M. (1993). Estetik Ve Sanat Dersleri, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Kahvecioğlu, H. (1998). Mimarlıkta İmaj: Mekânsal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model, Doktora Tezi, İTÜ.

Klee, P. (2000).Çağdaş Sanat Kuramı. Çeviren: Mehmet Dündar. Ankara: Ürün Yayınları.

Kolektif, (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi(Cilt 1.) Rona, Z. Soyut Sanat. İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.

Kolektif, (2015). Tarih Boyunca Sanat: Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar, (Çev. D. Şendil, S. Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kuban, D. (1992).Mimarlık Kavramları, Yem Yayınları, İstanbul.

Kutlu, G. H.G. (1991). Ege Mimarlık, Sayı 39.

Kutlu, E. N. (2012). Sanat, Ntv Yayınları, İstanbul.

Lefebvre (1991) The Production of Space, London: Blackwell.

Lang, J. (1987). Creating Architectural Theory, The Role of Behavioral Sciences in Enviromental Design, New York Van: Nostrand Reinhold.

Little, S. (2006). ...İzmler, Sanatı Anlamak. İstanbul: Yapı- Endütri Merkezi Yayınları.

Korshunova, L. (2004). Felsefe Nedir, (Çev.Vasıf Erenus), Morpa Kültür Yayınları, İstanbul.

Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev: C. Çapan, S. Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Man, T.S. (2017). Plastik Sanatlarda Sanat Nesnesi ve Mekânla İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Manfred, B. andKosing, A. (1999). Bilimsel Felsefe Sözlüğü, (Çev. Veysi Bildik), Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.

Meıss, P. V. (1992). Elements of Architecture: from Form to Place, Van Nosstrand Reinhold, New York.

Mert, V. (2007). Rönesans' tan Günümüze Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı ve Bakış. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Mitchell, David B. (1994). Distinctions Between Everyday and Representational Communication, 4(2), 55-131. https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.1994.tb00086.x

Mıtropoulos, E. G. (1975). Space Networks Toward Hodological space design for Urban Man, Ekistics, 232, New York.

Morkoç, M. (2013). Sanat Nesnesi ve Mekân Üzerine Uygulamalar. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Mualla, G. (2013). Yersizleştirme Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Norberg-Schulz, C. (1985). The Consepts of Dwelling, Rizzoli.

Nouvel, J. (1995). Jean Nouvel'le Konusma, Arredemento Dekorasyon, Sayı 76, Aralık.

Ögel, S. (1977). Çevresel Sanat, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları, Sayı: 121.

Özer, B. (1970). Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İstanbul.

Öztütüncü, S. ve Özkartal, M. (2015). Soyut Resimde Yapısal Bütünlük ve Biçim Verme. Akdeniz Sanat Dergisi, 2015, Cilt 8, Sayı 1593.

Pelvanoğlu, B. (2011). Türkiye'de Soyut Sanatın Ortaya Çıkışı.

Rona, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı-Endüstri Yayınları, 1. Basım, Cilt 3, İstanbul.

Sımonds, J. O., (1961). Landscape Archıtecture - The Shapıng of Man's Natural Envıronment, Mcgraw Hıll, USA.

Sanat Atlası, (2010). Andrew Graham-Dixon, Seçkin Selvi, Ayça Sabuncuoğlu (Ed.). İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Savaş, A. (1995). El Yordamıyla Mimarlık: Paralaks, Bilinç, İçgüdü ve Steven Holl, Arredemento Dekorasyon, Sayı 70, Mayıs.

Sönmez, N. (2006). Sanat Hayatı İçerir mi?, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Sözen, M. (1996).Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Şimşek, A. (2000).Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar, Ümit Yayıncılık, Ankara.

Thompson, J. (2014). Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, İstanbul: Hayalperest.

Tolga, Ş. (2018). Ad Reinhardt Resimleri Üzerine Bir İnceleme Örneği. Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Bursa.

Tschum, B. (1995). Bernard Tschumi ile Söyleşi, Arrademento Dekorasyon, Sayı 67, Şubat.

Tunalı, İ.(2003). Felsefenin Işığında Modern Resim, rh+sanat.

Turani, A. (2003). Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Türkdoğan, T. (2014). Sanat Kültür Politika, Modernizm Sonrası Tartışmalar, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık, Ankara.

Türkdoğan, O., Gökçe, O. (2015).Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemi, Çizgi Kitabevi, Ankara.

Tül, Z. ve Akbal, S. (2004). Zaman, Mekân, Kuram ve Sinema. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Yücel, A. (1994).Mekân Okuma Aracı Olarak Tipolojik Çözümleme, Bildiri, Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği, Ankara.

Yürekli,K. F. (1977). Çevre Görsel Değerlendirmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, İTÜ Baskı Atölyesi, İstanbul.

Zevı, B. (1993). Architecture As Space, How to Look at Archıtecture, da capo Pres, New York.