

ÇAĞDAŞ BASKİRESİM SANATINDA MEKÂNSAL ARAYIŞLAR

Yüksek Lisans Tezi

Gözde Yurdunmalı

Eskişehir 2018

ÇAĞDAŞ BASKİRESİM SANATINDA MEKÂNSAL ARAYIŞLAR

Gözde Yurdunmalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gözde YURDUNMALI'nın "Çağdaş Baskıresim Sanatında Mekansal Arayışlar" başlıklı tezi 28 Haziran 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Baskı Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Hayri ESMER


İmza

.....

Üye : Prof. Saime DÖNMEZER


.....

Üye : Doç. Deniz KORKMAZ


.....


Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

ÇAĞDAŞ BASKİRESİM SANATINDA MEKÂNSAL ARAYIŞLAR

Gözde Yurdunmalı

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2018

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Bu çalışmada mekânın sanat ortamlarına etkisini incelenmektedir. Günümüz sanatında sanat eseri çerçeveden ve iki boyutlu ortamından kopmuş, izleyicinin deneyimleyeceği mekâna taşınmıştır. Bu oluşumla birlikte sadece mekân farklı bir anlam kazanmamış aynı zamanda sanat nesnesi, galeri mekânı ve izleyici gibi olgular da sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatı mekâna taşıyan sanatçılar çeşitli malzemeler kullanarak kendi üslubunu yaratmış, geleneksel anlayışından kopmuş ve yeni olanı ortaya koymuştur. Bu malzemeler bazen doğanın kendisi, bazen kumaş, metal, tahta gibi malzemeler olmuştur. Sanatçının bu yaratım sürecine baskı yöntemleri de ciddi bir bileşen unsur olmuştur. Bu tezde geleneksel baskiresimdeki iki boyutlu mekân algısından başlanarak, baskı yöntemiyle mekâna uygulanmış eserler incelenecek ve mekân kavramı çağdaş sanat eserleri bağlamında incelenecektir.

Bu çalışmada mekân kavramının, baskiresimle olan ilişkisi üç bölüm olarak ele alınacaktır. Birinci bölümde mekân kavramının dönemlerine ve düşünörlere göre yapılan tanımları, dönüşümleri irdelenerek mekânın kuramsal altyapısı oluşturulacaktır.

İkinci Bölümde ise geleneksel baskiresmin ögesi olan mekân kavramının değişen yapısına vurgu yapılacaktır. Baskiresim tarihinin ilk örneklerinden başlanarak, mekân, derinlik, yanılısama, hacim gibi unsurlar, iki boyutlu yüzey anlayışıyla birlikte incelenmeye çalışılacaktır.

Son bölümde, 1960 dönemi sonrası, sanat yapıtı ve mekân birlikteliğinin tarihsel yapısı dönemlerine göre irdelenecektir. Sanattaki dönüşüm sürecinin günümüz baskiresim ve mekân ilişkisine olan katkıları baskiresimin kendi düzlemini aşma

serüveni, örnek eserlerle birlikte ele alınacaktır. Baskiresim yoluyla mekâna özgü kurgulanan yapıtlar çağdaş sanat üzerinden tanımlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Baskiresim, Çağdaş Sanat, Mekân, Sanat, Kavram

ABSTRACT

SPATIAL SEARCHES IN CONTEMPORARY PRINTMAKING ART

Gözde Yurdunmalı

The Printmaking Art Major

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, June 2018

Advisor: Prof. Hayri ESMER

This study analyzes the impact of space concept on art platforms. In today's art, artwork has detached from framework and its two-dimensional environment. It has moved to the space where viewers can experience it. Given this fact, not only space gained a different meaning but also phenomena such as art object, gallery space and viewer started to be questioned. Artists who have moved art to space created their own style by using various materials, have broken with traditional approach and have revealed the new. These materials have been the nature itself in some cases while fabric, metal and wood have been used in some other cases. Printing methods has become significant component for artists in this creation process. In this thesis, pieces that are applied to space with print method will be analyzed starting from two-dimensional space perception in traditional printmaking. The thesis will also examine notion of space in the sense of contemporary art works.

Notion of space's relationship with printmaking will be discussed in this study with three sections. In the first section, definitions and transformation of space notion will be addressed with respect to periods and philosophers. Theoretical base of space will be established.

In the second section, changing structure of space notion that is the element of traditional printmaking will be emphasized. Starting from initial examples of history of printmaking, components such as space, depth, illusion and volume will be analyzed together with understanding of two-dimensional facet.

In the last section, historical structure of association between artwork and space post 1960 period will be studied with respect to periods. Contributions of transformation

process in art to today's relationship between printmaking and space, and printmaking's journey of exceeding its own level will be addressed with exemplary artworks. Artworks that are created specifically for space via printmaking will be tried to be defined through contemporary art.

Keywords: Printmaking, Contemporary Art, Space, Art, Notion

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

“Çağdaş Baskiresim Sanatında Mekânsal Arayışlar” isimli yüksek lisans tez çalışmasında, tarihsel süreç içerisinde baskiresmin mekânla kurduğu ilişkiler araştırılmıştır. Baskiresmin uğradığı dönüşümler ve bu dönüşümlere etki eden toplumsal olaylar ve yaklaşımlar ele alınmıştır. Mekân kavramının sanatla kurduğu ilişkisini anlamlandırmak adına mekân kavramı da içerdiği disiplinlerle birlikte tanımlanmaya çalışılmıştır. Kendini değiştiren, dönüştüren sanat ortamlarıyla birlikte, kendi sınırlarını da aşan baskiresmin iki boyutlu ortamından üç boyutlu ortama geçişi ve izleyicinin deneyim alanına dahil olma aşamaları, mekânda kurgulanan yapıtlar üzerinden değerlendirilmiştir.

Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca bana ciddi emekler veren, beni geliştiren, yol gösteren, bilgisini paylaşmaktan her zaman zevk duyan ve tüm titizliğiyle bu çalışmanın gerçekleşmesini sağlayan, değerli danışman hocam Prof. Hayri Esmer’e teşekkürlerimi sunarım.

Her kararında yanımda olan ve bana inanan aileme, Tez kelimesini duymaktan bıkmayan ve bana destek olan tüm dostlarıma, teşekkür ederim.

Gözde Yurduymalı

28.06.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Gözde YURDUNMALI

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANAMESİ.....	viii
İÇİNDEKİLER	ix
BAŞLIK SAYFASI	i
.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1. MEKÂN	3
1.1. Mekân Kavramının Tarihsel Süreci	3
1.2. Farklı Disiplinlerde Mekân Kavramı	6
1.2.1. Çevre Psikolojisi.....	7
1.2.2. Kendileme Olgusu	8
1.2.3. Mekân Sosyolojisi	9
1.3.4. Mimari ve Mekân.....	12
1.3. Mekânın Algılanması	17
1.4. Sanatta Mekân Kavramı.....	23
İKİNCİ BÖLÜM.....	29
2. GELENEKSEL BASKİRESİMDE MEKÂN	29
2.1. Baskiresim Tarihine Bakış.....	29
2.2. Ukiyo-e ve Empresyonizmin Mekân İlişkisi Üzerine	36
2.3. Avrupa Baskiresim Örneklerinde Mekân Olgusu	38
2.3.1. Barok Sanatta Mekân Anlayışı.....	51
2.3.2. Rokoko ve Mekân	55
2.3.3. Romantizm ve Goya'nın Mekânları.....	57
2.4. Modern Sanatta Mekân	60

2.4.1 Empresyonizm ve Mekân	61
2.4.2. Kübizm ve Mekân	63
2.4.3. Soyut Sanat ve Mekân	67
2.4.4. Gerçeklikten Rüyalarm Mekânına.....	75
2.5. Avrupa'dan Amerika'ya Çağdaş Baskiresim	78
2.6. Yeni Bir İlişki: Mekân ve Sanat Yapıtı	81
2.6.1. Mekânı Parçalamak: Dada	82
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	85
3. ÇAĞDAŞ BASKİRESİM	85
3.1. Çağdaş Sanatı Anlamak.....	85
3.1.1. Teknolojinin Işığında Mekânlaşan Baskiresim	87
3.1.2. Çağdaş Sanat ve Mekân.....	91
3.1.2.1. Mekâna Yerleşen Bir Sanat: Enstalasyon	93
3.1.3. Tüketim Toplumunda Dönüşen Baskiresmin.....	95
3.1.4. Kavramsal Sanat ve Mekân	99
3.2. Beyaz Küpü Aşmak; Galeri Mekânının Eleştirisi	108
3.2.1. Sınırsız Bir Mekân: Land Art.....	110
3.3. Baskı Boyutlarının Büyümesi ve Mekâna Taşınması: Thomas Kilpper .	115
3.3.1. Felix Gonzales-Torres.....	118
3.3.2. Mekân ve Boşluk: Nancy Spero.....	121
3.3.2. John Hitchcock.....	124
3.3.4. Regina Silveira	126
3.3.5. Peter Kogler.....	130
3.3.6. Nicola Lopez	132
3.3.7. Barbara Kruger	135
3.3.8. Kara Walker.....	138
SONUÇ	141
KAYNAKÇA.....	143

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Quai Branly Müzesi, Paris, Karma Mekân Örneği, Jean Nouvel Ateliers Jean Nouvel, 2006	15
Görsel 1.2. Shigeru Ban, Aspen Art Museum, 2014 USA.....	16
Görsel 1.3. Frederick Kiesler ‘View of the Raumstadt (City in Space)’, Paris, 1925 .	17
Görsel 1.4. Jan Van Eyck ‘Şansölye Rolin’in Madonnası’, 66x62 cm, 1435	23
Görsel 1.5. Çatalhöyük Yerleşkesi Duvar Resmi.....	24
Görsel 1.6. Çatalhöyük Yerleşkesi Duvar Resmi.....	24
Görsel 1.7. Giotto di Bondone: “Altın Kapıda Buluşma” , fresk, Capella degli Scrovegni (Arena Şapeli), Padua, İtalya, 1304-06	25
Görsel 1.8. Masaccio ‘Santa Marina Novella, 667x317 cm , Floransa, 1425-1428	26
Görsel 2.1. Tarih öncesine ait bir mağara resmi	29
Görsel 2.2. Paleolitik Döneme ait oyma aletleri	30
Görsel 2.3. Hohokam Kültürü, Sürüngen imgesi	32
Görsel 2.4. Minos Uygarlığına ait bir disk.....	32
Görsel 2.5. Diamond Sutra’nın ön sayfası M.S. 868	33
Görsel 2.6. Suziki Harunobu, ‘Bijin in Rain‘ Ağaç baskı National Museum Tokyo,1760	35
Görsel 2.7. Suziki Harunobu, ‘Woman Gazing at the Moon’ 28.5 x 21.3 cm, Ağaç baskı, 1766- 67, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston	36
Görsel 2.8. Utawaga Hiroshige ‘Ferry Boats on the Fuji River in Suruga Province’ 21 x 34 cm, Ağaç Baskı, , Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, 1832.....	37
Görsel 2.9. Giotto di Bondone, ‘Birth of the Virgin’, 200 x 180 cm, Arena Chapel, Padua, İtalya, 1304-1306.....	40
Görsel 2.10. Martin Shongauer ‘İsa’nın Doğuşu’ 25,7 x 17,1 cm Gravür.....	43
Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1470-73.....	43
Görsel 2.11. Albrecht Dürer ‘Madonna Crowned by one Angel’ 13.7 x 9.9 cm Gravür, 1520.....	44
Görsel 2.12. Albrecht Dürer ‘İsa’nın Doğuşu’ 18.3x12.0 cm, Gravür, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, 1504.....	45
Görsel 2.13. Andrea Mantegna, ‘Descent into Limbo (Limbo’ya iniş)’ Gravür, 41.8 x 33.7 cm, 1475-1480.....	47
Görsel 2.14. Agostino Carracci’den sonra Paolo Veronese ‘Martyrdom of St Giustina’, 90.1 x 59.8 cm, Gravür, İngiliz Müzesi, Londra,1582.....	49
Görsel 2.15. Hendrick Goltzius, ‘Dünyanın Yaratılışı’ 26.4 x26.4 cm, Gravür, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1592.....	51

Görsel 2.16. Rembrandt Van Rijn ‘İsa vaaz veririrken’ 6 1/8 x 8 1/18 inches, Asit Oyma, 1652.....	53
Görsel 2.17. Rembrandt Van Rijn ‘ Üç Haç’ 38.1 x 43.8 cm, Asit Oyma, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1653.....	55
Görsel 2.18. William Hogarth ‘ Oylama’ 41.7 x 55.1 cm, Gravür Metropolitan Sanat Müzesi, New York	57
Görsel 2.19. Francisco de Goya, ‘ Ölen insanlarla birlikte Kahramanca bir başarı’, 15.5 x 20.5 cm, Gravür, (Savaşın Felaketleri Serisi, 39. Plaka) Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1810	59
Görsel 2.20. Camille Pissarro, ‘Paysan, Le Pere Melon’, Gravür, 10.4 x 16.4 cm, Clark Sanat Enstitüsü, ABD, 1879.....	62
Görsel 2.21. Paul Cezanne’dan sonra Auguste Clot, ‘Small Bathers’, Litografi, 29.4 x 35.5 cm, National Gallery, ABD, 1896-97	65
Görsel 2.22. Picasso, “Ağlayan Kadın I, Durum III”, Kuru Kazıma, Akuatint, Asitle Yedirme, Kazıma, 68.9 cm x 49.5 cm, Musée Picasso, Paris, 1937.....	66
Görsel 2.23. Georges Braque ‘Fox’” Gravür, Kuru Kazı 54.5 x 38.1 cm, Saint Louis Art Museum, 1911.....	67
Görsel 2.24. Kasimir Malevich, ‘ Siyah Kare ’ Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,5 x 79,5 cm. Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova, 1914.	69
Görsel 2.25. Kazimir Malevic, ‘ An Airplane Flies’, Litografi, 11,9 x 9,9 cm. Galeri Tretyakov, Rusya, 1920	70
Görsel 2.26. Wassily Kandinsky ‘Orange’ Litografi, 48 x 44.2 cm, Modern Sanatlar Müzesi, 1923	71
Görsel 2.27. Laszlo Moholy-Nagy, ‘ Bauhaus Ausstellung Weimar 1923 ’’, 15 x 10 cm, Litografi, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1923	73
Görsel 2.28. El Lissitzky ‘Victory Over The Sun’, Litografi, 51 x43 cm, TATE, Londra,1923	74
Görsel 2.29. Giorgio de Chirico ‘İki Manken 27.4 x 22.1 cm, Gravür, Özel Koleksiyon,1975	76
Görsel 2.30. Giorgio de Chirico ‘Büyük Metafizikçi’ 110 x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Ulusal Galeri, Berlin, 1916.....	78
Görsel 2.31. S.W Hayter ‘Cascade’ 25x35 cm, Tek Kalıpta Çok Renki Gravür, 1959. 79	
Görsel 2.32. Jackson Pollock ‘İsimsiz’ 45 x 51 cm, Litografi, Guildhall Müzesi, New York,1951.....	81
Görsel 2.33. Kurt Schwitters ‘Merzbau’ 393 x 580 x 460 cm, Sprengel Müzesi, Hannover.	84

Görsel 3.1. Daniel Buren, Kumaş üzerine dijital baskı Guggenheim Museum, New York,1971	90
Görsel 3.2. Kara Walker, ‘Grub for Sharks: A Concession to the Negro Populace’, Duvara Yapıştırılmış Kesik Kağıt, Tate, Londra,2004.....	91
Görsel 3.3. Marcel Duchamp, ‘1200 Kömür Çuvalı’, ‘Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi’’ nden görüntü, New York, 1938	94
Görsel 3.4. Andy Warhol, ‘Brillo Del Monte, Heinz, Cambell’, Ahşap üzerine İpek Baskı, Leo Castelli, New York,1964.....	98
Görsel 3.5. Andy Warhol ‘Gri Coca-Cola Şişeleri’’ Tuval Üzerine İpek Baskı ve akrilik,1963	98
Görsel 3.6. William Anastasi, ‘Batı Duvarı’ Dwan Main Galerisi, 1967	100
Görsel 3.7. Joseph Kosuth ‘Bir ve Üç Sandalye’ Modern Sanatlar Müzesi, New York,1965.....	102
Görsel 3.8. John Cage, ‘Not Wanting To Say Anything About Marcel’, Pleksiglas ve Serigrafi,1969	104
Görsel 3.9. Daniel Buren, ‘ Vahşi Görüntüler’ Paris,1969	106
Görsel 3.10. Daniel Buren, ‘Otobüs sıraları’, İpek Baskı, Paris, 1970-82.....	107
Görsel 3.11. Richard Long, Akrilik Boya üzerine Avon Nehri’nin çamuruyla oluşturulmuş el baskısı, 448 cm, Londra, 2011	114
Görsel 3.12. Luke Aleckson, ‘Sadece Yap’ , Kar Yüzeyine Baskı, 15.7 dönüm, 2005	115
Görsel 3.13. Thomas Kilpper, ‘There Is No Apocalypse- Only Catastrophies’ 5,52 x 10,30 x 6,99 m, Nasjonalmuseet Norveç,2015	116
Görsel 3.14. Thomas Kilpper ‘Basketbol Sahasının Görüntüsü’	117
Görsel 3.15. Thomas Kilpper, "Don't Look Back," (Geriye Bakma), Kumaş üzerine Ağaç Baskı, 12 x 20 metre, Poznan Güzel Sanatlar Akademisi, Poland, 2005	118
Görsel 3.16. Felix Gonzalez-Torres ‘İsimsiz’ Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1991	120
Görsel 3.17. Felix Gonzalez-Torres, ‘İsimsiz’ (Death by Gun), 48.3 x 114.1 x 83.7 cm, MOMA, New York, 1990	120
Görsel 3.18. Nancy Spero. ‘A Cycle in Time’, İpek Üstüne Elle Baskı, 19.....	121
Görsel 3.19. Nancy Spero, ‘Cri du Coeur’ (Kalbin Ağıtı), Kağıda ve Duvara Monotipi baskı, Galeri Lelong, New York, 2005	122
Görsel 3.20. Nancy Spero, ‘Cri du Coeur’ (Kalbin Ağıtı), Detay, 2005	123
Görsel 3.21. John Hitchcock, ‘Epicentro’, Keçe Üzerine Serigrafi Baskı, 2013.....	125

Görsel 3.22. John Hitchcock, “They’re Moving Their Feet - But Nobody’s Dancing”, Serigrafi, 2007	126
Görsel 3.23. Regina Silveira ‘ Depth Abyssal’, Atlas Sztuki Galerisi, 2010.....	127
Görsel 3.24. Regina Silveira, Irruption Series, Courtesy Taipei Güzel Sanatlar Müzesi, 2006.	129
Görsel 3.25. Peter Kogler, Galeri Mitterrand. Paris, 2017.....	130
Görsel 3.26. Peter Kogler, ‘Artists&Robots’ Grand Palais, Paris, 2018	131
Görsel 3.27. Nicola Lopez, ‘Vertigo’ Çeşitli Baskı Teknikleriyle Oluşturulmuş Enstalasyon, New York, 2005	133
Görsel 3.28. Nicola Lopez, ‘Vertigo’ (Detay), New York, 2005.....	134
Görsel 3.29. Nicola Lopez, Facade, 2013	135
Görsel 3.30. Barbara Kruger, ‘İsimsiz’ (Satın Alıyorum O halde Varım) Fotoğrafik İpek Baskı, 305 x 305cm, 1987	136
Görsel 3.31. Barbara Kruger, Mary Boone Gallery, New York, 1991	137
Görsel 3.32 Kara Walker, ‘Slavery’ Duvara Yapıştırılmış Kesik Kağıt, 365.76x 2,590.8 cm. Hammer Museum, Los Angeles, 1997	138
Görsel 3.33. Kara Walker, ‘Zenci Kasabası İsyanı’, Duvara Yapıştırılmış Kesik Kağıt ve Projektör, 457,2 x 1005,8 cm, 2001	140

GİRİŞ

Mekân, insanlığın varoluş tarihinden beri hem fiziksel hem düşünsel olarak insanın hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. Bir mekân olan mağara duvarları, insanlığın resim dilinin oluşmasına büyük tanıklık etmiş ve bu fiziksel mekân, düşünsel mekan olarak Rönesans döneminin iki boyutlu yüzeylerinde yerini almış, Empresyonizm döneminde ise sanatçının dışarıya çıkararak, kendi mekanını izlemesi bunu deneyimlemesi söz konusu olmuştur.

1960'li yıllarda dönüşen kültürel ve toplumsal yapının etkisiyle beraber sanat dünyası da dönüşüm içerisine girmiştir. Bu dönemde sanatçılar kendi kimlikleriyle radikal işler üretmeye başlamışlardır. Sanatçı, sanatı yüceltmek yerine sanatı sorunsallaştırmış ve yeninin peşinden koşmuştur. Bu süreç, sanatçının geleneksel resim ve heykel anlayışlarını tekrar tekrar sorgulamasına sebep olmuş ve yeni arayışların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerden sonra kavramları eyleme dökmeye çalışan sanatçı hem sanat eserinin teknik imkânlarını hem de sergileme mekânlarının olanaklarını zorlamıştır. Bu geleneksel yüzey anlayışlarının sorgulanmasında baskiresim, ciddi dönüşümlerin yaşandığı bir sürece girmiştir. Baskiresimde geleneksel olarak derinlik amacıyla işlenen yüzeydeki mekân, teknolojinin imkânlarıyla birlikte kendi çerçevesinden kopmuş ve izleyicinin deneyimleyeceği mekân ortamlarında yerini almıştır.

Bu çalışmada mekân, baskiresmin dil ve ifade biçimi olarak kullandığı bir alan olarak ele alınmıştır. Baskiresmin mekânla kurduğu birlikteliğin süreçlerini anlayabilmek için mekânı disiplinler arası bir bakma şekliyle incelemek önemlidir. Mekânın farklı birçok disiplindeki tanımlamalarını incelemek, araştırmanın kapsamını genişletse de mekânın sanatla kurduğu ilişkiyi anlayabilmek adına genel bir temel oluşturmaktadır. Mekânın kuramsal alt yapısı uygun başlıklarla kurulmuştur. Bu başlıklar, geleneksel baskiresmin ve çağdaş baskiresmin mekânla kurduğu ilişkiyi kavramaya yardımcı olacaktır. Sanat yaklaşımlarının değişmesinde sosyolojinin, psikolojinin ve toplumsal olayların doğrudan etki etmesi gibi mekân anlayışlarının ve algısının değişmesinde de bu alanların dikkat çekici bir etkisi vardır. Bu tezin amacı baskiresmin tarihsel süreç içerisindeki değişimlerini mekânla kurduğu ilişki bağlamında incelemektir. Baskiresmin deneysel bir alana doğru evrilme serüveni, kronolojik olarak sanatçıların yapıtları ve dönemleri üzerinden incelenmiştir. Çalışmada, baskiresmi mekâna uygulayan, mekânla olan birlikteliğini ön plana çıkaran sanatçıların eserleri örnek olarak ele alınmıştır.

Çalışmadaki rnekler, baskıresim alanındaki rüştünü kanıtlamış ve mekânla olan ilişkisini irdeleyen sanatçıların eserlerinden oluşmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEKÂN

1.1. Mekân Kavramının Tarihsel Süreci

Mekân, en basit tanımıyla sınırları belli olan alandır. Ancak bu çok genel bir tanım olduğu için mekan kavramının, farklı alanlardaki yerini tam olarak açıklığa kavuşturamamaktadır. Mekan kavramının bir çok disiplin tarafından kullanılması, mekan tanımlaması yaparken her disiplinin kendi bakış açısıyla farklı yorumlar üretmesine neden olmuştur. Sosyoloji, Psikoloji, Mimarlık, Coğrafya, Felsefe ve Sanat gibi alanların mekan kavramını kullanması ve teorisyenlerinin farklı yorumlar/tanımlar getirmesi mekanın içeriğini, zengin kimi zamanda karmaşık bir yapıya büründürmüştür. Mekân kavramı sanatın içerisinde problem haline getirilmiş ve sanatsal olgular arasında yerini almıştır. Bu disiplinlerarası kavramsal üretimlerin birbiriyle ilişki halinde olması, birbirini besleyen bir yapıya dönüşmesini sağlamıştır. Bu yapının, değişimini, kırılmalarını kavrayabilmek için düşünürlerin yorumlarını ve mekânın tarihsel süreçlerini incelemek faydalı olacaktır.

Mekânın kavram olarak araştırılma süreci Antik Yunan'a kadar uzandığı varsayılmaktadır. Antik Yunan'dan günümüze kadar olan süreçte mekân kelimesi bulunduğu döneme göre farklı şekilde yorumlanmış ve farklı anlamları temsil etmiştir. Tanımlandığı alanlara göre soyut ya da somut olarak değerlendirilen mekân, bazen ölçülebilen geometrik bir şekil bazen ise nitel anlamda kullanılan homojen bir kavram olarak ele alınmıştır.

Gökbilim, doğa felsefesi ve fizik gibi konularda pek çok eser veren, Antikçağ'ın en önde gelen filozofu Aristoteles, fiziğin temel iki kavramı olan mekân ve zaman kavramını 'Physik' kitabının 4.cildinde ayrıntılı bir biçimde tartışmıştır. Aristoteles doğa bilimcinin 'sonsuzluk' üzerine olduğu gibi aynı biçimde 'yer' üzerine de bilgi edinmesi gerektiğini düşünerek, yerin var olup olmadığı, var ise nasıl var olduğu gibi soruların cevaplarını aramıştır. Aristoteles yerin varlığını, cisimlerin birbirinin yerini alması fikrine dayandırmıştır;

“Nitekim şimdi suyun bulunduğu yerde, sözgelisi su bir kaptan döküldüğünde hava var, bu durumda aynı yeri başka bir cisim dolduruyor. Yer ise içinde oluşan ve değişen her şeyden değişik bir şey olarak görünüyor. Çünkü şimdi hava olan yerde daha önce su vardı; dolayısıyla şu açık: yer, herhangi bir şey; değişmenin ona doğru ve ondan olduğu uzam her iki nesneden değişik bir şey”(Aristoteles, 2001, 135).

Aristoteles, mekânın tek başına bir şey olmadığını, mekânın ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olabileceğini söyler. Yeri tanımlarken ‘kab’ benzetmesi yaparak kabın bir cisimle mutlaka dolabilen ve biçimin sınırlayıcı olan özelliğine vurgu yapar. (Aristoteles, 2001, s. 151- 15).

‘ Tópos sözcüğü aslında Aristoteles’de bir cismin bir yerde bulunuşunu [Der Platz] ifade etmekte. Ona göre tópos’ un üç anlamı vardır: 1. tópos devingen, uçsuz bucaksız, kavraması zor bir şeydir; 2. sanki bir kap gibi içi doldurulan bir şeydir; yani hem sabit, hem de devingen. 3. bir de mekân [Yunanca stadion; Latince spatium] yaratmak, mekânlaşmak vardır – ki bence mimarlıkla en ilgilisi de bu. Özetle, Aristoteles’de mekân herhangi bir şeyin (örneğin bir cisim) deviniminde doğal olarak tuttuğu yer olup (eğer bir şey oradaysa o yer onun doğal yeridir), onun dış yüzeyi bir başka şeyin dış yüzeyiyle temastadır. Bu durumda, bir şeyin ‘ bulunduğu yer ’ o şeyi (cisim) kucaklamakta, sarmaktadır; yoksa onun içine giren ya da bizim anladığımız anlamda o şeyin içini işgal ettiği mekân değildir. Uzun lafın kısısı, Aristoteles de bile boş bir yer, içinde hiç bir şeyin bulunmadığı, soyut bir mekân tahayyülü yoktur (Nalbantoğlu, 2008).

Rönesans’ a gelindiğinde, dönemin filozofları ve yazarları üzerinde Antik Çağ düşünce yapısının etkisi devam etmiştir. Rönesans’ta yaşayan Rene Descartes ise, maddenin doğasını keşfetmenin, dünyadaki herhangi bir şeyi anlayabilmemiz için gerekli olduğunu düşünür. Descartes mekânın madde olduğunu ve doğal dünyanın maddeden meydana geldiğini savunmuştur. Ona göre “mekân işgal eden bir şey, yer kaplayan maddi bir şeydir; yer kaplama ise mekândır. Var olan her şeyin madde olduğunu savunan Descartes, Aristoteles gibi boş mekânı, maddi töz olarak görmez ve onun var olmadığını savunur. (Cevizci,1996,s.359). Descartes, özne ve nesnenin birbirinden ayrı, bağımsız şeyler olduğunu da ifade etmiştir, ona göre özne içinde bulunduğu dünyadan bağımsızdır. Tıpkı Newton gibi mekânın insandan bağımsız bir şey olduğunu düşünür. Aristoteles ve Descartes’in kuramlarında, mekân, metafiziğe bağlı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kant ise, dönemin metafiziğe bağlı olarak gelişen bilgi kuramını, ilk kez metafizikten bağımsız bir disiplin haline getirmiştir (Akarsu,1979, s.108) . Aydınlanma Çağı filozofu olan Kant, Descartes’in mekân kuramında olduğu gibi mekânı salt madde ve geometrik şekil olarak görmez ve mekânı maddeden bağımsız bir yere oturtur. Kant’a göre mekân bir fenomen (görünüş, görüngücülük) olmasıyla birlikte anlama da sahiptir ve bu fenomenlerin doğrudan duyularla ilgisi vardır. Fenomenolojik bir yaklaşımla, mekânın algılamasını insanın bilgisi doğrultusunda, insan aklının yarattığı bir şey olarak görür (Hançerlioğlu, 1987, s. 217-218). Kant’a göre gerçek dünya duyular yolu ile anlaşılmalıdır ve tüm bilgiler deney ile oluşmaktadır. Ancak ona göre insan bilgisinin

erişemeyeceği, kendi başına var olan bir gerçeklik de vardır ve aklın sezgisel yollarla oluşturduğu bilgilerin de bulunduğu savunur (Akarsu, 1979, s.110).

“Nitekim o fenomenal gerçeklikle, yani bizim duyular aracılığıyla idrak veya tecrübe ettiğimiz dünya ile numenal gerçeklik, yani duyusal olmayan ve akılla anlaşılabilir olan dünya arasında bir ayırım yapmıştır. Kant işte bu ayırımı bağlı olarak, bize görüldüğü şekliyle dünyanın, görünüşler dünyası veya fenomenal dünyanın zaman ve mekân içinde, birbirleriyle nedensel etkileşim içinde bulunan fenomenlerin nesnel dünyası olarak tecrübe edildiğini veya deneyimlendiğini savunur. İnsan dünyayı kendinde varolduğu şekliyle bilemediği gibi, numenal dünyanın kendinde şeylerinin fiilen bu şekilde, yani fenomenlerin insan zihni tarafından düzenlendiği veya organize edildiği tarzda organize edildiklerini de bilemez. O, sadece kendi zihninin yapısına uyan, zihninin kendisine yapı ve düzen kazandırdığı fenomenler dünyasının bilgisine sahip olabilir; dünyanın gerçekte görüldüğü gibi olduğunu varsayamaz”(Cevizci,1996).

20.yüzyıla gelindiğinde ise Alman filozofu Heidegger, Aristoteles ve Descartes gibi mekâna salt geometrik bir yayılım olarak yaklaşmak yerine, mekânın insan ile olan ilişkisini anlamaya çalışmıştır. Heidegger, mekânı saf yapı olarak görmek yerine, insanın varoluşuyla ilişkilendirir, insan ve mekan etkileşiminin önemine vurgu yapar. Mekanın deneyim yeri olduğunu ve bu deneyimlerden yola çıkarak insanın yer ile olan ilişkisini anlamamızı sağladığını düşünür. Bu durumuyla Heidegger, insanların, içinde varolduğu gündelik yaşam dünyasını anlamaya götüren bir yol oluşturmaktadır (Hisarlıgil, 2008, s 23).

Görüldüğü gibi, şimdiye kadar birbiriyle ilintili mekân kavramlaştırmalarında iki farklı görüş ön plana çıkmaktadır. Bunlardan birisi mekan yaratma sürecindeki insanın deneyimiyle ilgilidir. Bir diğeri ise, mekânın geometrik bir yayılım olmasıyla ilgilidir. Bu iki farklı kavramsallaştırma bizi Moles’in sistematik olarak ortaya koyduğu ‘Kartezyen Felsefe’ ve Fenomenolojik Mekân’ anlayışlarına götürür. Kartezyen Felsefeye dayalı mekân anlayışı ‘ fiziksel-matematiksel mekân’ anlayışına denk düşer. Bu anlayışta mekân;

“...homojen nitelikli, anlamdan bağımsız, anlama kayıtsız bir mekândır; insanın dışında kalan, inşa edilmemiş, insan dâhil tüm gerçekliği kucaklayan evrensel bir çerçeve, dikey boyut eklenmiş bir Öklid mekânı. Rasyonel düşüncenin ürünü diyebileceğimiz bu kartezyen mekân anlayışı geometrinin içerdiği bir yayılım fikrini içermektedir. Yayılım felsefesi, mekânı, apriori olarak birbirine eşdeğer noktalardan oluşan bir dünya gibi kavramlaştırmaktadır. Dünya içinde oturmeyen bir gözlemci tarafından gözlenen, hiçbir noktası diğerinden koordinatları dışında farklılaşmayan sınırsız bir yayılımdır. Mekânın ölçümü, uzlaşma sonucu oluşturulan keyfi koordinatlarla yapılmakta ve mekân üzerinde yan yana konmuş veya aralıklı bir şekilde yayılan

çeşitli varlıklar veya insanlar, büyüklükleri bakımından ayırt edilen spesifik noktalar olarak düşünülmemektedir. Ögeler birbiriyle ikame edilebilir ve eşdeğer olunca, dünyanın merkezi bulunmamaktadır” (Nuri Bilgin, 2003) .

Bu anlayışta görüldüğü gibi, mekânın içinde bulunan insan matematiksel bir veridir ve her varlık geometrik bir yayılım olarak değerlendirilir. Bu anlayış Moles’in deyişiyle, geometriyi insanileştiren, yani insanın sahip olduğu özellikleri geometriye yükleyen rasyonel bir tavidir. Bu tavır bilim insanının, coğrafyacının, mühendisin ve mimarın tavidir. Moles’in ikinci yaklaşımı ise ‘Fenomenolojik Mekân’ (Görüngübilimsel mekân) anlayışıdır. Bu anlayışta insan merkezdedir ve mekânı deneyimleyen varlıktır. Kartezyen felsefede mekân nasıl bilgiye dayanıyorsa, Fenomenolojik mekân anlayışında da mekân, yaşantıya dayanmaktadır. Kişinin algısıyla yarattığı bir mekân anlayışı, değerlendirme biçimi söz konusudur (Bilgin, 2003, s 233) .

‘‘Buradaki mekan anlayışı, bireyin konumuna göre perspektif olarak yapılan ve bireyin algıları üstüne odaklanan bir mekan anlayışıdır; algısal, subjektif, perspektif, yaşantısal ve yaşamsal bir mekan söz konusudur. Bu anlayış, özellikle bireylerin ve psikoloğun mekan anlayışıdır. Oysa fiziksel-matematiksel mekan bunların her birini kucaklayan sonsuz boyutlu bir uzay mekanıdır. Mekân yaşamın hammaddesi olarak ve dolayısıyla bir nicelik olarak da değerlendirilir; çünkü mekan, insan eylem ve etkinlikleri için gerekli bir donatım, bir hammaddedir. Her varlık , zaten varolmak suretiyle bir miktar mekanı işgal etmekte ve tüketmektedir’’ (Bilgin, 2003).

Heidegger’in anlayışı ve fenomenolojik mekan anlayışında olduğu gibi yer kavramı, mekan kavramından ayrılmaktadır. Yer kavramının mekandan daha fazla anlamlar barındırdığı bu iki anlayıştan anlaşılmalıdır. Mekanın Poetikası’nda Gaston Bachelard yer kavramını köşe olarak ele alır ve köşenin varlığın özünü hatırlatan bir şey olduğundan bahseder. 'bulduğum yerin mekânıyım ben’(Bachelard,1996). örneğiyle mekanı salt bir geometrik ortam olarak görmektense, duygunun, yaşantının ve deneyimsel etkilerin varlığına vurgu yapmaktadır. Yine fenomenolojiden yararlanan, Kanadalı coğrafyacı Edward Relph, yer kavramını özelliği olan fiziksel bir ortam ve bu ortamdaki yaşanmışlıklarla birlikte tanımlayarak, yer kavramının doğrudan insanla olan ilişkisini vurgulamıştır. (Seamon, Sowers, 2008, s 43).

1.2. Farklı Disiplinlerde Mekân Kavramı

Mekân Kavramı, farklı disiplinlerde farklı şekillerde tanımlanan bir kavramdır. Mekân kavramının dahil edildiği bu alanlar farklı olsa da birbiriyle ilişki halindedir. Bu ilişki ile birbirlerini besleyebildikleri zengin bir yapıya dönüşmüştür. Okurun zihninde, mekân kavramı algısını detaylı bir biçimde yaratmak için sosyolojinin, psikolojinin,

felsefenin, mimarının ve sanatın mekânla olan ilişkisi ayrı başlıklar halinde incelenecektir. Geleneksel Psikolojinin bir alt başlığı olarak ortaya çıkan “Çevre Psikolojisi” bireyin mekânla kurduğu ilişkisini ve mekânın bireyin davranışı üzerine olan etkisini sorgulamaktadır. Bu nedenle genel psikoloji içerisinde mekânı irdelemek yerine ‘Çevre Psikolojisi’ başlığı altında incelemek daha doğru olacaktır.

1.2.1. Çevre Psikolojisi

İnsanın varlığının yegâne kanıtı olan fiziksel dünya, insan davranışının anlaşılmasında önemli rol oynamıştır. Psikoloji, mekânsal değişkenlerin ve çevrenin insan davranışını nasıl etkilediğini merak etmiş ve bunu araştırma konusu haline getirmiştir. İnsan davranışı ve fiziksel çevre arasındaki etkileşimleri inceleyen çevre psikolojisinin tarihi psikoloji tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. 1960’lar dünyasında kentleşme hızla yayılmakta ve kentleşmeyle birlikte gelen modern yaşam problemleri ortaya çıkmaktaydı. Bu problemlerin çeşitlenmesi ve giderek daha görünür hale gelmesi farklı alanların kentin fiziksel boyutuna ilgi göstermesine sebep olmuştur. Çevre psikolojisi genel tanımıyla çevre psikolojisi alanındaki birçok bilim insanı, insan davranışının anlaşılmasında mekânı bağlam olarak değerlendirerek insan davranışını bu bağlamdan koparmamıştır. Melek Göregenli, çevre psikolojisinin temel ilkelerini dokuz maddede tanımlamıştır. Çevre Psikolojisini geleneksel psikolojiden ayıran özellikte olan bu maddelerden üç tanesi tezin konusuna hizmet edecek içeriktedir.

1. “Mekân ile insan arasında karşılıklı bir ilişki olduğu ya da bağlam içinde birey anlayışı savunulur: Davranış, birey, çevre ve her ikisi arasındaki etkileşimin ürünüdür.”
2. “Disiplinler arası yaklaşım: İnsan-mekân ilişkilerini anlama sürecinde bakılan yerin, farklı disiplinlerin ilgi alanına girmesinin doğal ve zorunlu sonucu olarak, çevre psikolojisi disiplinler arası bir doğaya sahiptir.”
3. “Çevrenin değişik yönleri ve davranış arasındaki ilişkiye yönelik sistem yaklaşımı: Diğer bir deyişle, sistemin bir parçasındaki bir değişimin diğer parçalar üzerinde ne tür etkilere neden olabileceğine odaklanan bir yaklaşım” (Göregenli, 2010).

Bu ilkelerde görüldüğü gibi çevreyle ilgili etkileşimler bireyin davranış ortamlarını yaratmaktadır. Bireyin yaşadığı yerdeki sokak, postane, sinema, müze, ev onun davranış ortamlarıdır ve davranışları bu mekânların fiziksel ve sosyal koşullarına göre şekillenir. Bu davranış ortamları bireyin nasıl rol oynayacağına dair ipucu vermektedir. Sadece mekânlar değil bu mekânlarda düzenlenmiş olan nesnelerin de insan

davranışlarını doğrudan şekillendirdiği gözlenmiştir. Örneğin, bir salonda üzerinde pratik yiyecek ve içeceklerin yer aldığı masalar mekâna yayılmış olsun. Böyle bir parti ortamında birey masaların etrafında dolaşarak farklı insanlarla iletişime girebilir ve kendisine daha rahat bir davranış ortamı yaratabilir. Bir de bu salonun ortasında uzun bir masa ve etrafındaki sandalyelere konukların oturduğu bir parti hayal edelim. Bu parti bireyin ayağa kalkıp dolaşabilmesi için uygun bir ortamı temsil etmemektedir. Birey, bu ortamda yürümek ve gruptan gruba dolaşmak konusunda kendisini diğer ortamdaki kadar rahat hissetmeyecektir (Göregenli, 2010, s. 2 - 8).

1.2.2. Kendileme Olgusu

Mekânın sadece geometrik somut bir şey olmaktan öte zihinsel bir kavram olduğu ve mekânı kavramlaştırırken birey ve toplumla olan ilişkisinin incelenmesi, mekâna yayılmış sanat eserinin yorumlanabilmesi ve sanatçının yaratım sürecinin sorgulanabilmesi açısından son derece önemlidir. Toplumun mekâna olan etkisi ya da mekânın topluma ve onun davranışlarına olan etkisi Sosyoloji ve Psikoloji disiplinleri tarafından araştırılmış ve bununla ilgili birçok tez ortaya atılmıştır. Özellikle kendileme olgusu sanatçının boş bir odayı ya da bir araziye değiştirip, dönüştürmesi ya da oraya öğeler ekleyip çıkarması açısından bireyin sosyal olarak, kamusal alana yaptığı müdahale ile benzeşmektedir. Bu nedenle sanatçının bu tavrı, sosyolojik bir kavram olan kendileme olgusuyla olan ilişkisinden söz edilebilir. Bu başlıkta kendileme olgusunu psikolojik ve sosyolojik çerçeve olarak ele alacağız

Kendileme terimi, 1970’li yıllarda çevre psikolojisinin terminolojisinde yerini almıştır. Nuri Bilgin, mekânı salt geometrik bir yapı olarak tanımlamamış, insanın mekânla olan ilişkisinin dinamiğini ise ‘kendileme’ olgusu olarak açıklamıştır.

“Genelde tüm insanlar, örneğin köylü tarlasında, işçi işyerinde, memur bürosunda, hasta yatağında, tutuklu hücresinde az ya da çok geçici veya sürekli bir biçimde, kendine ait bu tür bir mekâna sahiptir. Hiç kimse mekân üzerinde bir işaret taşı gibi konmamakta, aksine kendine ait, kendinin kıldığı bu mekânı, düzenlenmekte, organize etmekte ve diyalektik olarak diğerlerinin mekânına ve/veya çevreye göre farklılaştırmaktadır. Bu olgu, genel olarak kendileme / kendinin kılma (appropriation) kavramıyla ifade edilmektedir (Bilgin, 1990)”

Mekân, insanın varoluşuyla doğrudan ilgilidir. Çünkü insan mekânı değiştirip, dönüştürerek aktif olarak kullanır. ‘İnsan mekân sayesinde varsa, mekân da (yaşanan mekân) insan sayesinde/insanla birlikte vardır’ (Bilgin, 1990) Mekânın içinden insanı

çıkardığımız zaman o mekân yaşayan bir mekânın özelliklerine sahip olamaz. Marksist metinlerde de yer alan ‘ kendileme’ terimi bir şeyi sahiplenme, kendisinin kılma ya da kendisi için varolduğunu görme eylemini ifade etmektedir. Hegel, hukuk felsefesinde şeylerin sahibi olmanın üç biçimini betimlemektedir; “Bir şeyi doğrudan ve fiziksel olarak almak, O şeyi biçimlendirmek, O şeyi sadece bizim olarak nitelendirmek (Bilgin, 1990)”.

Nuri Bilgin’e göre bu tanımlamalardan en önemlisi ‘O şeyi biçimlendirmek ’tir. Çünkü insan bir şeyi şekillendirirken ona kişiliğini yansıtmaktadır. Kendileme, insanın doğayla ilişkisini ortaya koyar. İnsan yeteneklerini kullanırken doğadan yararlanmak ister bunun sonucunda doğayı kendiler. Bir yerin ya da mekânın dönüştürülmesiyle kendileme bir otorite olarak ortaya çıkmaktadır. Bu otorite bireysel olarak başlar ancak toplumsal boyuta ulaşır. Mekânı kendileme çeşitli boyutlarda gerçekleşmektedir. Örneğin, insan bir yeri, mekânı, odasını kendisinin yapması için o yere kendisine ait eşyalar yerleştirir, o yeri düzenler ve oradaki fiziksel öğelere kendisi karar verir. Mekânı kendileme onunla kurulan yakınlıktan dolayı ortaya çıkmaktadır. Bu yakınlık insanın doğasında vardır ve insan bir yere kendisini daha fazla ait hissedebilmek için o yeri kendiler.

“Kendileme, bir gücün ve bir imgenin ortaya konduğu aktif bir yaşantı ya da süreçtir: biçimleri, kişinin (sosyal bir grubun üyesi) kendi imgesiyle, kimliğiyle ilgilidir. Bir bakıma, stereotipleşmiş bir dizi sosyal eylemler gibi görünen kendileme, özünde, etkenlik ve edilgenlik eğilimleri arasındaki çatışmaların ortamıdır; bir kimliğin ortaya konmasına dönük bir dinamizmdir”.

(Bilgin,1990)

İnsanın kendisini bir yere ait hissetme isteği, Antropoloji’de bir ihtiyaç olarak görülür. Bu ihtiyaç “yersel kimlik” olarak nitelenir ve kendileme olgusu, bu yersel kimliğin oluşturulmasıyla meydana gelir.” Bölümlenme, kapatma, çevreleme gibi davranışlar bir yeri kendilemenin temel davranışlarıdır” (Bilgin,1990, s.63-64)

1.2.3. Mekân Sosyolojisi

Mekân sosyolojisini anlayabilmek için mimarlığın ürünü olan mekânı anlamak son derece önemlidir. “Her mekânın çerçevesi, içinde kendi kuralları olan bir dünya olduğunu belirtirken, aynı zamanda o dünyanın gerçekliğini ve etkilerini güçlendirir. Bir nesnenin mekânsal sabitliği onun etrafında belirli ilişkilerin kurulmasına yol açar. Mekânsal yakınlık veya uzaklık insanlarda farklı duygu durumlarına yol açar ve ilişkileri etkiler (Kennedy, 2012, s.25)”. Mekânı sosyolojik olarak incelerken, bu mekânların insanların biyolojik ve psikolojik özellikleriyle de doğrudan bağlantılı olduğu

unutulmamalıdır. Her birey kendisini güvende hissetmek amacıyla ‘kendisine özgü alan’ tanımlaması yapar. Bu alan tanımlaması yeri sahiplenme eylemidir. Bu sahiplenme ilksel çağlardan beri var olan bir olgudur. Bu olgunun bir göstergesi olarak eski çağlardaki insanların, mağara duvarlarına bıraktığı izlerle o mekânı sahiplenme isteği düşünülebilir. Bu örnekte görüldüğü gibi insanların mekânla kurdukları ilişki bireysel bir ilişkidir. Öznelliğe bağlı olan bu ilişkinin alt yapısını oluşturan şey kişisel gereksinimlerdir. Bireyler coğrafi alan içerisinde kendi kimliklerini oluşturabilmek için kendilerine ait mekân tanımlaması yaparlar. Benim sokağım, benim evim, benim odam, benim kentim, vb. Bu tanımlama onları diğer insanlardan ayıran, farklılaştıran özellikler olarak addedilir. Yer kimliğini oluşturan mekânsal boyutlar, kişinin kendisini tanımlamasına ve ifade etmesine yardımcı olur. Mekâna karşı hissedilen bu bağlılık ve aidiyet duygusu bireylerin çevre psikolojisi için oldukça önemlidir. Örneğin, göç sebebiyle bir mekânla zorunlu olarak ilişki kurmak durumunda olan insanlar için mekânı sahiplenme eylemi daha zor olur. Mekânı sahiplenme bireyin, mekâna, kente ve yaşadığı topluma entegre olmasını kolaylaştırmaktadır. Bireylerin topluma katılımını arttıran bu kök salma durumu çevreyle olan ilişkisini yakınlaştırarak ona çevresel bir doyum sağlamaktadır (Göregenli, 2010, s.187). Mekân davranışı bireysel olmasına rağmen sosyal etkileri de beraberinden getirir çünkü mekân ve insan arasında dinamik bir etkileşim vardır.

“Mekân ve insan arasında varolan etkileşim, karşılıklı beslenmelerini sağlarken, her ikisinin de tanım, oluşum ve kullanımı üzerinde büyük rol oynar. Mekân, salt fiziksel durumlardan değil, insan varlığından, birçok düzlemdeki sosyal etkileşimlerden ve toplumsal ilişkilerden de etkilenir. En önemli odağının insan oluşu sebebiyle, yaşanan her toplumsal değişime uyum çabası içinde evrilir ve dönüşür (Uzunkaya, 1927, s.109)”.

Mekânın oluşumunda sosyal etkileşimlerin ve sosyal ilişkilerin varlığı mekânı toplumla, toplumu da mekânla birlikte tanımlamaya yardımcı olmuştur. Toplumsal yaşamın bir parçası olan Kamusal alanlar bir çok toplumsal meseleye tanıklık etmiştir. Bir otoritenin varlığı sonucu ayrılmış ve düzenlenmiş olan bu alanlar toplum ve mekân ilişkisini açıklamaya yardımcı olan alanlardır. Toplumsal olayların mekâna olan etkisi ve mekânların toplumsal olaylara olan etkisiyle birlikte mekân bir çok sosyolog için araştırma konusu olmuştur. Fransız Sosyolog Henri Lefebvre, toplumsal olayların mekânsallaşmaya olan etkisi ve sanayileşme ile birlikte gelen tüketim kültürünün toplum ve mekânla olan ilişkisine, özetle toplumsal yaşamın mekândaki açılımına vurgu

yapmıştır. Lefebvre'ye göre mekân salt geometrik bir alan değildir, sosyal olaylarla birlikte var olur. Sosyal olayların oluşumuna katılmayan mekân soyut bir kavramdan ibarettir. Mekân bazen mücadele bazen de üretim alanını temsil eder ve bu bağlamda sürekli yeniden üretilir. Lefebvre, mekânın bir ürün olduğunu ve mekânı ve zamanı üretilmiş 'paylaştırılmış' alınıp, satılan şeyler olduğunu iddia eder. Mekânın iktidar ve kapitalizmle olan ilişkisine vurgu yaparak mekânın üretimini iktidar ve ideoloji alanı olarak tanımlar.

“(toplumsal) mekân, şeyler arasında bir şey, ürünler arasında herhangi bir ürün değildir, onların ortak- varlıkları ve eşzamanlılıkları içindeki ilişkilerini, yani (nispi) düzeni ve/veya (nispi) düzensizliği kapsar. Bunun sonucunda bir işlemler kümesi ve dizisi doğar, dolayısıyla basit bir nesneye indirgenemez. Bununla birlikte, bir işaretle, bir temsille, bir fikir ve bir düşünce karşılaştırılabilecek bir kurmacası, gerçek dışılığı ya da "idealliği" hiç yoktur. Geçmiş eylemlerin sonucu olarak yeni eylemlere imkan tanır, bunları telkin eder ya da engeller. Bu eylemler arasından kimileri üretirken, diğerleri tüketir, yani üretimin meyvelerinden yararlanır (Lefebvre, 2004).”

Mekânın üreticileri mimarlar, kent planlamacıları ve iktidar kurumlarıdır. Mekânı üreten bu özneler, mekânları tasarlarken ya da yaratırken mekânı kullanacak olan özneyi kontrol edebileceği ve iktidar uygulamalarını gerçekleştirebileceği bir mekân oluşturur. Bu mekân toplumsal değerleri, algıları belirleyen bir toplumsal üründür. Bu yüzden mekân, özne ile olan etkileşimini farklı zaman ve toplumlarla birlikte sürekli bir biçimde gerçekleştirerek dinamik bir yapı kurar. Karşılıklı olarak yaşar ve üretir. Mekânın bu üretilme sürecinde yeni mekânlar yeni toplumsal ilişkilerin üretilmesine sebep olur (Lefebvre, 2014)

“Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: (yeni, meçhul mekanların, kıtaların ya da evrenin) keşfi; (her topluma özgü mekansal örgütlenmenin) üretimi; (yapıtların: manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) yaratılması. Bu, evrimsel ve (doğuyla birlikte) genetik olarak işlese de bir mantığı vardır: aynı-zamanlılığın genel formudur bu mantık; çünkü her mekansal düzenleme, zekanın üst üste binmesine ve eşzamanlılığı üreten öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır (Lefebvre, 2004, s.25)”

‘mekânın üretimi’ sadece mekâna ve mekânsallığa zihinsel bir açılım getirmekle kalmayıp, üretilen mekân aracılığıyla günümüz toplumlarının ortaya çıkışını, sosyal ilişkilerin güncel yapısını, sosyolojik çerçevede tanımlayarak, mekânın sosyal etkisini ön plana çıkartmıştır. “Mekân üretimi ve mekânın üretim süreci varsa, tarih de vardır (Lefebvre, 2004, s.75)” Lefebvre durumu bu cümlesiyle net bir şekilde ifade etmektedir.

Sosyolojik olarak mekân kavramını ele alırken toplumun aktif olarak kullandığı ve müdahale ettiği kent yaşamını modernizmin getirdikleriyle birlikte ele almak doğru olacaktır. David Harvey, 1848'den sonra modernizmin kentsel bir olgu olduğu durumuna dikkat çekmiştir. Sanayileşmeyle birlikte kırsal bölgelerden göç eden insanların çokluğu kent yaşamında sosyal, toplumsal, ekonomik ve çevresel birçok sorunun ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Harvey, 2010, s, 39). Sanayi ve teknolojinin etkisiyle birlikte toplum yaşamında “hız” önemli bir olgu haline gelmiş, kentlerde yollar, sokaklar, mekânlar bu hız olgusuyla inşa edilmeye başlanmıştır. İnsanların herhangi bir yere hızlı bir şekilde ulaşabilmesi için taşıtlar ve bu taşıtlara elverişli yollar, kamusal alanlar oluşturulmuştur. Bireylerin yerleşim yerleri değişmiş, eski tek katlı evlerin yerini büyük apartmanlar, gökdelenler almıştır (Sevinç, 1999). Hızlı değişen fiziksel yapı ile birlikte eski olan eleştirilmiş, toplum yeniye özendirilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan büyük sorunlardan biri de sınıfsal ayırım olmuştur. Kentin büyümesiyle birlikte, bazı bölgelerde gökdelenler yükselirken, başka bir köşesinde gecekondu kültürü oluşmaya başlamıştır. İmaj ve temsil olarak kullanılan bu mekânlarda yaşayan insanlar birbirlerinden fakılaşmış, ekonomik ve toplumsal statüler mekânsal ayrışmalara sebep olmuştur (Şen, 2012). 1950'li ve 60'lı yıllarda kente müdahale isteğiyle farklı planlar, öneriler ve büyük ölçekli yenilenmeler ortaya çıkmış. Kentin hızlı bir şekilde büyüüp kalabalıklaşması sosyolojik, psikolojik, politik, teknolojik sorunlar yaratmış, bu sorunlarla başa çıkma isteği modernist hareketlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanatsal ifade şekli olarak ortaya çıkan bu hareketler, bozulmakta olan mevcut sosyal durumları problem haline getirmiş, eski olana karşı yıkıcı bir tavır sergilemiştir (Harvey, 2010). Modernizmin, bu yıkıcı tavrı ve sanatla olan ilişkisi tezin ilerleyen bölümlerinde daha detaylı bir şekilde incelenecektir

1.3.4. Mimari ve Mekân

Farklı disiplinlerin, mekân kavramına farklı anlamlar yükleyerek onu yeniden yorumladığını daha önceki başlıklarda vurgulamıştık. Bir toplumda ‘mekân kavramı’ insanın sürekli olarak kullandığı ve insanın yaşam şeklini doğrudan etkileyen mimarlığın esas ögesidir. Bu başlıkta ilk olarak Mimarîde mekân tanımına bakılacak daha sonra mimarlığın ilk ortaya çıkış ve günümüze kadar olan serüveni hakkında bilgiler verilecektir.

Mekân kavramı mimarlıkta zorunlu bir nitelik olarak değerlendirilmektedir. Mimarlık için mekân mimarlığın, özünü oluşturmaktadır. Örneğin, resim sanatında

mekân ya da mekân yanılması yaratmak zorunlu değildir ancak mimarlıkta mekân yaratmama söz konusu olamaz. Her mimari eserin iç mekânı vardır ve bu iç mekân başka mimarlık elemanlarıyla birlikte dış mekânın da kurulumunu sağlar. Bu nedenle mimarlık, mekân yaratma sanatı olarak değerlendirilebilir (Tanyeli,2008 s.1194).

Ünlü mimar Doğan Hasol ‘a göre ‘mekân’ insanı çevreden belli ölçülerle ayıran boşluk, boşundur. İnsan bu boşlukta gündelik eylemlerini sürdürebilir. Mimarî bir mekân ortaya çıkarmak aslında doğanın bir kısmını sınırlandırmaktır. Bu sınırlandırılarak yaratılmış mimarî mekân, insanın algılayabileceği ‘doğa mekânı’nın bir parçasıdır. Ünlü mimar B. Zevi’ ye göre ‘iç mekânı, kentsel mekânı, toplumsal, ekonomik, entelektüel, teknik, işlevsel, mekânsal, dekoratif değerleri ile coşku ve hayranlık yaratan yapı mimarlık yapıtıdır’ Bu mekânlar insanlar tarafından aktif bir şekilde kullanılmak üzere parçalara ayrılmıştır. Dış mekân ise kentsel olan mekândır. İnsanların evlerinin, bankaların, devlet dairelerinin kısaca insanın yapıtlarının arasında kalan mekânlardır. Bu mekânlar; parklar, sokaklar, alanlar, bahçeler ve yollardır (Hasol, 2005, s. 352) .

Her yapı, toplumun belirli ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla, çağın koşullarına göre yaratılmıştır. Herhangi bir yapının yaratılma sürecinde fiziki bir mekânın çevrelenmesi söz konusudur. Mimarlığın yaratım süreci, insanın, bir mekânı dönemin inşaat teknikleriyle birlikte sınırlandırmasıdır. Mimar, bu sınırlandırmayı yaparken yarattığı mekânı belirgin hale getirmesiyle mimari mekân oluşur. Oluşturulan bu mimari mekân, artık insan tarafından izlenilir, hissedilir ve deneyimlenir hale gelir. Mekânın yapısal öğeleri olan duvarlar, kapılar, kolonlar, kirişler bu fiziksel ortamı sınırlandırmaya, yaratmaya yarayan mimari mekânın öğeleridir. Mekânın bir de doğal yapısal öğeleri vardır bunlar; ufuk, çalılık, bulutlar, gökyüzü, yeryüzü gibi doğanın oluşturduğu, doğal mekânlardır. Mimarlıkta bu öğeler Doğal Mekân, Yapay Mekân, Karma Mekân olarak ayrılır. Doğal Mekân, gökyüzü, yeryüzü, ağaçlar, çalılık gibi doğal elemanlarla oluşturulmuş mekânlardır. Yapay mekân, duvarlar, tavanlar, kirişlerle oluşturulmuş Şehirselle ve Mimari mekânlardır. Hem doğal hem yapay elemanlarla oluşturulmuş mekânlar ise Karma Mekânlardır. Bu elemanlar mekânı tanımlayan, belirginleştiren elemanlardır. Karma mekânlar mimarlık mesleği için önemlidir çünkü mimarlık mesleğinin amacı bu doğal ve yapay olan elemanların birbirine entegre edildiği mekânlar yaratmaktır. Bu yüzden Mimari mekân deyimi, içinde sadece yapay mekânları çağrıştırmamaktadır. Bu doğal ve yapay elemanlar mekânın belirleyicileri ve

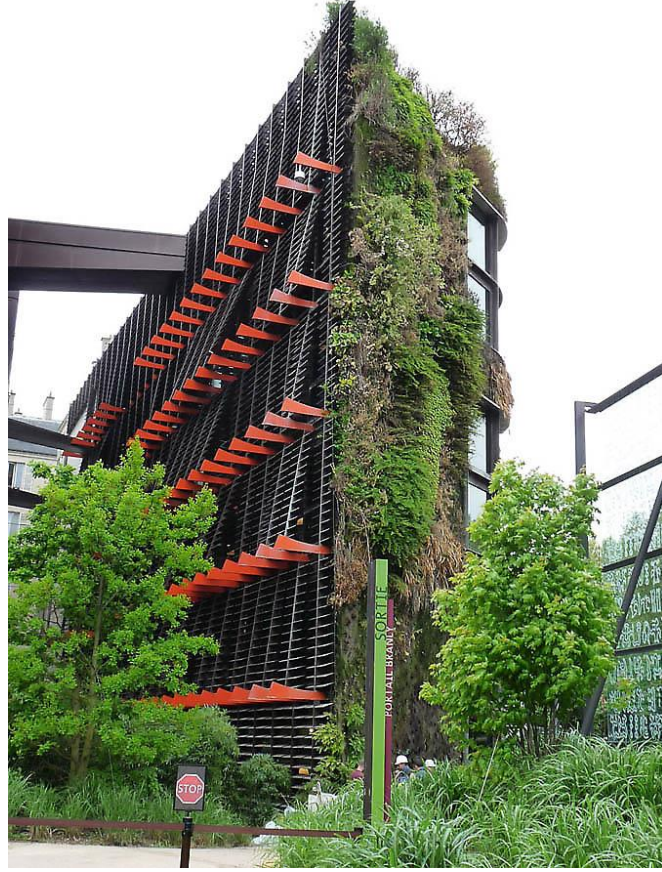
sınırlayıcılarıdır. Ayrıca mekânın geometrisini oluşturan zemin, duvar, tavan gibi belirleyici elemanların özellikleri de vardır.

“Mekân duvarlarla olduğu kadar döşeme ve tavan ile belirlenir (doğal mekânda döşeme, kaldırım, yol, toprak zemin, tavan ise gökyüzü bulutlar ve ağaçlarla oluşmaktadır). Bütün bu yüzeylerin mekânın oluşumunda çeşitli görevleri vardır. Zemin (tabii mekânın tersine) genellikle mutlaka yatay ve düz, fakat farklı seviyelerde olabilir. - Değişim imkanları son derece sınırlı olması dolayısıyla, zemin diğer mekân elemanlarına destek sağlayarak genelde mekânın biçimini kazanmasına yarayan birleştirici öğedir. Tavanın genellikle teknik faktörlerle belirlenmesine rağmen, duvarların ve tavanın ele alınışı çok daha büyük imkanlara sahiptir (Altan, 1993 s.80)”

Mekândaki eşyalar insanların yaşayış şekillerine olanak veren donatım elemanlarıdır. Bu eşyaların düzenlenişi ve görünüşleri mekânın algılanmasında etkilidir. Donatım elemanları, insanın fiziksel ölçülerine uygunluğunun yanı sıra doku, malzeme, renk açısından mekânın diğer sınırlayıcı öğeleriyle birlikte düşünülmelidir. Mekândaki donatım elemanlarının, mekân sınırlayıcılarının, yüzeylerin biçimlerinin, doku ve renklerin mekânın geometrisini oluşturmasıyla birlikte mekânın niteliğini de oluşturur. Bu özellikler mekânın kullanıcı tarafından algılanmasını sağlar. Sınırları belli olmayan sonsuz bir mekân izleyici tarafından algılanamaz. Bu mekân algılanamayan ancak düşüncede varolabilen mekânlardır

Karma mekânlar, yeşilin azaldığı ve giderek betonlaşan kent yapısına alternatif olarak tasarlanan yapılardır. Mimarlar için öncelikle söz konusu olan mimari mekândır ancak bu mekânları yaratırken yapay ve doğal elemanların birleşimiyle estetik bir mimari mekân yaratmak son derece önemlidir. Doğayı koruma ve doğa ile yapay elemanları bağdaştırma mimarlık mesleği için bir beceri niteliğindedir. (Altan,1993, s.78-80). Karma mekânlar, sürdürülebilirlik, ekolojik ve doğayla uyumlu kaygılar içerisinde tasarlanan mekânlardır. Doğa dostu, nefes alan bu mekânların sosyal anlamda kullanıcı üzerine etkisi olumlu yönde yanıt vermektedir. Yeşille bütünleşen bu sosyal alanlar, doğal olması sonucu insanların vakit geçirmek isteyecekleri mekânlardır (Şahin, Hocoğlu, 2015). Kendi içerisinde farklı bir eleştiri barındıran, aynı zamanda Karma mekân örneği olarak Mimar Nouvel'in Paris'teki Quai Branly müze binası incelenebilir (bkz. Görsel.1.1). Kentin ortasında yer alan bu bina etrafında bulunan tüm yapılardan farklı bir tasarım örneği oluşturmaktadır. Kentte görmeye alışkın olmadığımız bu yapı, yabancı doğaya ait dinamikleri kente taşıyarak "zamanın ruhuna" ve temel dinamiklerine bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Özlem Bahadır'a göre Quai Branly Müzesi gibi birçok

mimarinin temel amacı, çevrenin tüm yönlerini kontrol edebileceğimiz ve yönlendirebileceğimiz söylemini sorgulatmak ve doğayı bütünsellik içerisinde olduğu gibi algılatmaktır (Bahadır, 2014).



Görsel 1.1. Quai Branly Müzesi, Paris, Karma Mekân Örneği, Jean Nouvel Ateliers Jean Nouvel, 2006

Kaynak: <http://www.quaibrantly.fr/en/useful-information/come/schedules-rates-and-access/>(Erisim Tarihi: 10.09.2017)

Hem karma mekân örneği olması hem de kendisine has tasarımıyla 21.yüzyılın öncülerinden olan Japon mimar Shigeru Ban tarafından tasarlanmış Aspen Art Museum'u mimari bir örnek olarak incelemek faydalı olacaktır (bkz. Görsel 1.2) Çevre dostu olan bu eserin dış cephesi reçine, kağıt ve ahşap karışımı organik malzemelerle örülmüştür. Bina biçimsel olarak kocaman bir hasır sepeti andırmaktadır. Birçok desen, resim, heykel, yerleştirme ve dijital sanat örneklerini sunan çağdaş sanat müzesi doğayla uyumlu bir mimari örneği temsil etmektedir.



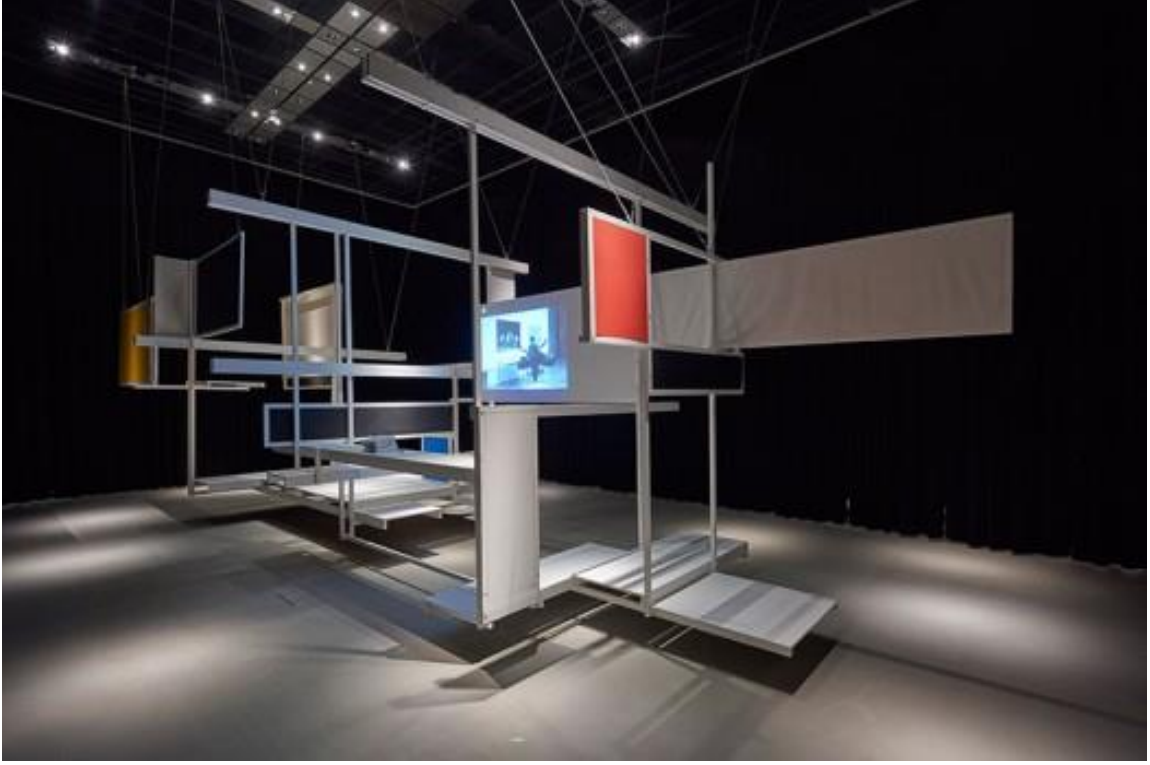
Görsel 1.2. Shigeru Ban, Aspen Art Museum, 2014 USA

Kaynak: <https://www.archdaily.com/546446/aspen-art-museum-shigeru-ban-architects> (Erisim Tarihi:15.09.2017)

Mimarlığın anlamı çağlar boyunca aynı kalmamıştır. Mimarlığın farklı disiplinlerle olan ilişkisi onu dönüştüren ve dönüşen bir yapıya büründürmüştür. Tanyeli, mimarlığın herkes tarafından bilinen coğrafi-tarihsel uzanım bağlamında geniş bir kapsama alanına sahip olması kadar mimarlığın kavramsal içeriği bağlamının da o denli geniş olduğunu ifade eder. Mimarlığın bu kavramsal boyutuna vurgu yapmak adına, mimarlığın sadece sergilenecek nesnelerin mekânını oluşturmakla kalmayıp sergilenen şeyle doğrudan bir ilişkisi olduğunu belirtir. Bu ilişki sergilenen objeyle birlikte mimarlığın alışlagelmiş tanımını belirgin bir biçimde aşan bir ilişki biçimidir. Bu ilişkiye örnek olarak Friedrich Kiesler’in 1925’te Paris’te Grand Palais’de açılan “Raumstadt” (Mekânkent) sergisini inceler. “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”de tiyatro bölümü için hazırlanan bu sergi geleceğin kenti önerisini sunmaktaydı.

Yeryüzüne değmeyerek uzayda asılı duran bir ortogonal düzlem ve çubuklar kompleksi... Bir tiyatro sergisinde sunulan Kiesler mimarlığının vattığı çözülemez ve ayrıştırılmaz pratiklerin ne anlama geldiğini düşünelim. Sergileme amacı (tiyatro), sergilenen nesnenin göndermeleri (kent

ve mimarlık), sergilenen nesnenin biçimsel imaları (üçboyutlu sanat ürünü) gibi özelliklerin orada ortaya koyduğu bütün, bugünkü terimlerle özelde bir enstalasyon, genelde genişletilmiş anlamıyla mimarlıktı (Tanyeli, 2014).



Görsel 1.3. Frederick Kiesler 'View of the Raumstadt (City in Space)', Paris, 1925

Kaynak: <https://archpaper.com/2016/07/friedrich-kiesler-life-visions-mak/#gallery-0-slide-2> (Erişim Tarihi: 16.09.2017)

Tanyeli'ye göre, mekânsal, inşai, sözel, yazılı, ütopyik, iki ve üç boyutlu nitelikte, yapay veya doğal malzemeyle biçimlendirilmiş olup da mekân üretimine dolaylı veya dolaysız şekilde değen pek çok şeyin mimarlık tanımını kapsadığına ve onun tanımının genişlemesine katkıda bulunduğunu belirterek bu durumun içselleştirilmesinin önemli olduğuna vurgu yapmıştır (Tanyeli, 2014).

1.3. Mekânın Algılanması

Özne, yaşadığı mekânın imgesini zihninde yaratırken, öznel algılama biçiminden ve deneyimlerinden yararlanır ve bu deneyimi sanat nesnesini algılamakta kullanır. Dolayısıyla, sanat nesnesi, mekândan ayrı ve soyut olarak algılanmayıp belli bir mekânsal yapı içerisinde algılanır. Bu nedenle mimarlıkta mekân algısı ve sanatta mekân algısı hem mimar hem de sanatçı için önemli bir algı yaratma sorunu haline gelmiştir. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe sözlüğünde algı kelimesini “dış dünyanın duyularla gelen

imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımı” olarak tanımlamıştır. Algı öznenin, kendisi dışında olan dış dünyayı alması demektir. Dış dünyayı algılama sürecinde dokunma, görme ve işitme duyuları nesnelere bilince aktarımında yardımcı olan duyulardır. Özne bu duyular yoluyla zihninde bir imgelem yaratır (Hançerlioğlu, 1999, s. 42). Mekân algısının öznelliğe bağlı olması, mekânın değişen, dönüşen yapısından kaynaklanır ve bu yapı aynı zamanda mekân algısının toplumsal boyutuna da işaret etmektedir, dolayısıyla mekân algısı konusunu sadece biyolojik algılama süreçleriyle ele almak doğru olmaz. Çünkü, mekânın algılanmasında biyolojik süreçler dışında, tarihsel, toplumsal, bilişsel, kavramsal gibi algılama süreçleri ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden mekân algısı sadece psikolojinin konusu olmayıp antropoloji, sosyoloji, biyoloji ve sanat gibi farklı disiplinlerin araştırma konusu olmuştur. Tüm bu sebeplerle, tezin başında farklı sözlüklere göre yapılan mekân kavramlarının, detaylı tanımlamalarına yer verilmiştir. Mekân farklı kişiler tarafından farklı şekillerde algılanabilir. Bu algılama biçimleri bireysel olarak farklılık göstermekle birlikte toplumun ve bireyin sosyal ve kültürel yapısına göre de değişmektedir. Mekânın insan davranışlarına olan etkisi bu algılama süreçlerinin çeşitliliğiyle doğrudan ilişkilidir. Melek Göregenli, insanın yaşadığı çevreyi, kenti, onun fiziksel yapısını anlamlandırarak çözdüğünü ve zihninde örgütlediğini belirtmiştir. Her mekânın insan zihninde bir imajı vardır ve bu imaj insanların mekânsal davranışlarını etkilemektedir. Bireylerin ihtiyacına yönelik, yaşanabilir mekânların yaratılması için İnsanların davranışlarını anlamlandırmak ve bunu yaparken onların fiziksel çevreyi nasıl algıladıklarını ve nasıl şekillendirdikleri üzerine düşünmek önemlidir (Göregenli, 2010).

“Tversky’e göre, insanın mekân içinde etkin edimlerde bulunabilmesi için mekânın zihinsel temsillerine sahip olması gerekir; bu temsil yoluyla nesnelere (şeyleri) belirli bir referans çerçevesinde, bu nesnelere arasında oluşan mekânsal ilişkiler boyunca algılarız. Bu algısal yapı içinde, amaca, göreve bağlı olarak değişen biçimlerde davranırız” (Tversky, 2003’den aktaran Göregenli, 2010, s. 19).

İnsanın mahallesi, alıştığı yollar, gitmekten hoşlandığı parklar özne tarafından seçilmiş mekânlardır. Bu mekânlar zihinsel imgeler halinde öğrenilir ve insanın günlük çevresini kullanımını ve hissediş şeklini etkiler (Göregenli, 2010). Bu hissediş, daha önce değindiğimiz gibi göçmenlerin algıladığı mekân yoluyla, yaşadığı kente karşı aidiyet hissetmesiyle benzer bir ilişki göstermektedir. Özne, yaşam çevresini oluştururken algıladığı çevreyi kodlar ve yapılandırır. Çevre algısına yönelik araştırmaların farklı bilim

dalları tarafından yapılması ve farklı yaklaşılması sonucu konuyla ilgili kavramların tanımlamalarının çeşitliliğine sebep olmuştur. Zihinsel temsile ilişkin kavramlar ve fiziksel-nesnel çevreye ilişkin kavramlar birbirinden farklı kategori olarak görülmesine rağmen aslında birbirlerine bağlıdırlar. Kentsel alanlar, yollar, parklar, evler, mahalleler fiziksel-nesnel çevreye ilişkin kavramlardır. Zihinsel temsile ilişkin kavramlar ise çevre, kent algısı, imaj ve zihinsel harita kavramlarıdır. Çevrenin insan davranışlarına olan etkisi fiziksel düzenlemelerin varlığı ve özneyi uyaran şeyler belirlemektedir (Morval, 1985'den aktaran Göregenli, 2010 s. 20-21). Bu uyarıcılar insan zihninde bir tasarıma dönüşür ve insan zihninde mekânın imgesini oluşturmuş olur. Duyular yoluyla oluşan bu imgeler insan bilgisinin ilk aşaması olarak belirir. İmgeler, sadece görme duyusuyla algılanmaz, dokunma, tat alma, işitme, koklama imgeleri de vardır. Bu imgeler insanın bilincinde birikir ve eskiden edinilmiş imgelerle birlikte ortaya çıkar. (Hançerlioğlu, 1999, s.74) İmgelem ise insanın edindiği imgeleri kaynaştırıp, birleştirerek yani yeniden tasarlayarak bu imgeleri yaratma yetisidir. İnsanın yarattığı bu imgelerin gerçekte doğada karşılığı olmayabilir ancak imgelerin yaratılmasındaki temel gereç, gerçek nesneden yansıyan imgelerdir. Her öznenin imgelemi farklıdır bunun nedeni her öznenin algılarının farklı olmasından kaynaklanır. (Hançerlioğlu, 1999, s.74). Lynch, çevresel imgelerin, öznenin etkileşimiyle ortaya çıktığını belirtmiş ve bunun öznel algıyla olan ilişkisini aşağıdaki gibi açıklamıştır;

Oluşturulan imge, görüleni sınırlandırır ve vurgulanmak istenen vurgularken imgenin kendisi de sürekli etkileşim içinde bulunan çevrenin süzülen algısal girdilerine karşı test edilir. Böylece, verili bir gerçekliğin imgesi değişik gözlemciler arasında oldukça farklılaşabilir. İmgenin tutarlığı değişik şekillerde ortaya çıkabilir. Düzenli ya da dikkat çekici bir özelliği olmayan gerçek bir şey, uzun süreli aşinalıklar sonrasında hafızada kimlik ve yapı kazanmış olabilir (Lynch, 2010).

Lynch'in söz ettiği gibi; özne, ilk defa gördüğü bir nesne, tanıdık gelmese bile daha önceden görmüş olduğu bir nesnenin çağrışımıyla, zihninde tanımlayabilir ve başka bir nesneyle ilişkilendirebilir. Bir Amerikalı için önünden geçtiği bir eczane, mekân olarak kolay tanımlanabilir ancak eczaneyi ilk kez görmüş bir Afrikalı için o mekânı tanımlamak daha güçtür. Birine çok dağınık görünen bir masada başka birinin aradığı şeyi hemen bulabilmesi de bu ilişkilendirmeye örnektir. İnsan algılarına bağlı olarak nesnelere yoluyla oluşturulan bu farklı imgeleme sanatta anlatım olarak ortaya çıkar. Sanatın amacı olan ve yaratıcı tarafından ortaya çıkarılan imgelerin algılanışı, biçimsel uyumla oluşturulan bir görme şeklini belirler (Lynch, 2010). Görme şekliyle birlikte, özne ve

mekânın bu etkileşimi sanat mekânlarını da dönüşüm sürecine sokmuştur. Galeri mekânının, sanat nesnesi ile izleyici üzerindeki etkisi öznenin algılayış biçimini belirlemektedir.

“Yarım yüzyıl önce Stern, sanatsal bir nesnenin bu özneteliğini tartışmış ve onu görünürlük olarak adlandırmıştır. Sanat sadece böyle bir amaca indirgenemese de Sanatın iki temel işlevinden birinin "biçimsel belirginlik ve uyumluluk sayesinde güçlü bir biçimde algılanacak görünüş gereksinimini karşılayacak imgeler yaratmak" olduğunu ileri sürmüştür. İçsel anlamın ortaya çıkarılması için gerekli ilk adımın bu olduğunu savunmuştur.” (Lynch, 2010)

Sanatın, imgenin görülmesi ve algılanmasıyla olan ilişkisi açıktır. İmgenin sanattaki en genel tanımı varolan gerçekliğin sanatçı tarafından kendi algısıyla birlikte esere yansıtmasıdır. Berger, imgeyi yeniden üretilmiş ya da yeniden yaratılmış bir görünüm olarak tanımlar. Yaratıldığı zamandan bağımsız olarak algılanan imge görünüm ya da görünümler düzenidir. Bu imgelerin hepsinde, var olan şey, yaratan kişinin görme biçimidir. Salt mekanik bir kayıt olduğunu sandığımız fotoğrafta bile yaratanın görme biçiminden söz edilebilir. Çünkü bir fotoğrafa baktığımızda fotoğrafçının, sonsuz görüntü olanaklarından ‘o kare’yi seçtiğini ve karenin fotoğrafçının görme biçimini yansıttığını fark ederiz. Fotoğrafçının görme biçimi, seçmiş olduğu konuya yansırken, ressamın görme biçimi ise onun kağıt ya da herhangi bir yüzeyin üzerine yapmış olduğu imlere yansımaktadır. Sanatçı sahip olduğu bilgilerle algıladığı gerçekliği imgeleyerek sanatında tekrar canlandırır. Bu görme biçimi yaratılan her imgede ortaya çıksa da bu imgeyi algılayış, izleyicinin ve yaratıcının görme biçimine de bağlıdır (Berger, 2017, s.10). Birey, dış çevreye dair olan izlenimlerinin önemli bir kısmını görme duyusuyla algılayıp anlamlandırarak çevresiyle ilişki kurar ve bulunduğu mekâna dair görsel algı oluşturur. Deneyimler nedeniyle özneye göre farklılık gösteren mekân ve sanatı algılayışları zihinde farklı imgelerin yaratılmasına sebep olur. Bu imgelemenin yaratılmasında hem izleyici hem de yaratan tarafından algılama şekli olan ‘görme duyusunu’ incelemek doğru olacaktır. İnsan algısının en güvenilir duyusu olarak kabul gören görme, farklı bilgi türlerinin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Görme, öncelikli olarak sanatın, daha sonra felsefe ve bilim tarihinin önemli konularından biridir. John Berger, görmenin önemini şu sözleriyle ifade etmiştir; “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir” (Berger, 1995, s.7). Rönesans’ın ve Aydınlanma’nın ön ayak olduğu modernlik serüveni aklın önemini ön plana çıkartmış ve bunu en güvenilir olan görme duyusuyla akli ilişkilendirerek yapmıştır. Görme

merkezli bu oluş, sadece görme eyleminin fiziksel yapısının değil onun toplumsal ve tarihsel etkisinin de vurgulanmasının da bir sonucudur. Yani göz, sadece ışığın girerek görüntüler oluşturduğu salt fiziksel bir mercek sistemi değildir. Görünen şeylerle birlikte o beden varlığını, ruhunu kapsayan toplumsal süreçlerin bir çıktısı olarak düşünülmektedir (Doğan, 2009, s 32). Bu durum bize daha önce değinmiş olduğumuz mekân algısının sosyolojiyle olan ilişkisini hatırlatarak, mekân algısının toplumsal boyutuna da yeniden işaret etmektedir.

“Görme yetisi üzerine teoriler antik çağlardan günümüze değin insan anatomisi, gözün fizyolojisi, fiziki, matematiksel ve geometrik açıklamaları da kapsayan geniş bir alana yayılır; görsellik bilimsel bilgi gibi felsefeyle iç içe geçer. Örneğin, atomcular görüntünün nesneden her yöne doğru yayılan ince filmlerin göze girmesiyle oluştuğunu söylüyorlardı. Burada görüntü nesneden kaynaklanıyordu ve düşünceler de algılar gibi dışarıdan giren imgeler [eidola] sayesinde vardı (Doğan, 2009, s.32).”

Geometriciler, nesnelerin aynı boyutlarıyla göze yansımalarının nesneden kaynaklı olmadığını aksine gözle ilintili olduğunu belirtiyorlardı. Birçok görme teorisi, nesnelerin göze olan yansıması ve gözden kaynaklı geometrik şekillerin algılanması ile ilgili olsa da John Berger, görme eylemini gözün retinasını ilgilendiren salt fiziksel ve mekanik bir tepkime olarak değerlendirmez. Aksine görme eyleminin, görülen şeyle öznenin ilişkisi boyutundaki önemine vurgu yapar. Öznenin yalnızca baktığı şeyleri gördüğünü yani bakmanın seçerek gerçekleştiğini belirtir. Bu seçmenin sonucu olarak görülen nesne ya da imgenin algılanabilen bir alana getirildiğini ifade eder. İnsan bir nesneye dokunduğu andan itibaren kendisi ve nesne arasındaki ilişkisi başlamış olur. Bu ilişkinin tek bir nesneyle kurulmayacağını, aksine çevredeki tüm nesnelere oluşturulabileceğini belirten Berger, görüşümüzün canlılığına, hareketliliğine ve bizim için orada var olabilecek her şeyi gösteren bir çember olduğuna vurgu yapar (Berger, 2017, s. 8).

Nesnelerin, perspektif yoluyla mekâna boyutsal bir nitelik kazandırması sebebiyle, bu görme teorilerinden bahsederken perspektife değinmek faydalı olacaktır. Mekân kavrayışının sistematik bir yapıda olmayışı nedeniyle bu bakış açısı antik çağ görme teorilerinde tam tersi şekilde algılanmıştır. Bu dönemde, nesnelerin boyutsallığından ziyade sınırlı bir kap içerisinde yan yana duran, perspektiften uzak bir görme teorisi olduğu algısı hakimdir. Bu perspektifin nesne ve mekânla olan boyutsal ilişkisizliği uyum ve bütünsellikten uzak bir yapıyı işaret etmekteydi. Rönesans dönemine gelindiğinde ise perspektifte uyum ve bütünsellik önemli bir hâl alıp görme biçimini ve mekân anlayışını temsil etmeye başlamıştı. İzleyici tarafından algılanan mekân varolan

teorik mekân ve estetik perspektifle birleşerek yeniden biçimlendirilen bir yapıya bürünmüştü. Bu bağlamda, sanatta olan görme ve nesnelerin temsil biçimi de burada olduğu gibi, felsefi dünya görüşüyle uyumlu bir yapı olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. (Panofsky, 1993). Brian O’Doherty’ ye göre, perspektifin keşfi, tuvale yapılan resmin yüksekliğine denk gelirken tuvalin de resmin doğasındaki derinlik yanılması doğrulamaktadır. Doğrudan duvara yapılan resim ile duvara asılan resim arasında özel bir ilişki bulunur. Duvar resminde mekân genellikle derinlikten yoksundur. Çünkü duvar resminin içerisinde yanılmayı yaratacak mimari unsurlar olsa bile duvar yüzeyinin varlığı hissedilir ve bu yüzey derinliği sınırlayan bir düzlem olarak algılanır. Tuvale yapılan resim ise duvarın üzerinde derinlik oluşturan, duvara asılmış taşınabilir bir pencere gibidir. Bu derinlik duygusu içerisinde pencere bulunan resimlerde özellikle hissedilmektedir. Bu pencere resmin içindeki uzak bir mesafeyi çerçeveler ve bu mesafedeki ayrıntılar tuvalin büyüğü bir kutu olduğu izlenimi verir.

“Tuvalin sınırları, sanatçıyı çevreleyen psikolojik bir çerçevedir adeta: izleyicinin bir mekâna girdiğinde hissettiği içerde olmak duygusu gibidir. Perspektif, resmin içindeki her öğeyi bir koninin boşluğuna sırayla konumlandırırken, çerçeve de bir ızgara gibi, ön, orta ve arka plandaki mesafeleri gözler önüne serer. İnsan adeta ‘adımını attığı’ böyle bir resmin içinde, tonuna ve rengine bağlı olarak rahatça gezinir. Derinlik yanılması ne kadar yoğunsa, izleyicinin gözüne yönelen davet o kadar karşı konulmazdır (O’Doherty, 2013)”

İzleyici ve yapıt arasında gerçekleşen bu süreç için gereken bu sabit çerçevedir. Sınırın oluşturduğu bu mutlak çerçeve izleyiciye güven duygusu verir. Bu çerçeve anlayışı on dokuzuncu yüzyıla kadar etkisini sürdürmüş resmin içerisindeki mekânla dışındaki mekân arasından bir ilişki kurulmamıştır. (O’Doherty, 2013, s.34-35).



Görsel 1.4. Jan Van Eyck ‘Şansölye Rolin’in Madonnası’, 66x62 cm, 1435

Kaynak: <http://www.wiki->

[zero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9mci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmljaGllcjpKYW5fdmFuX0V5Y2tfMDcwLmpwZw/](http://www.wiki-zero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9mci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmljaGllcjpKYW5fdmFuX0V5Y2tfMDcwLmpwZw/) (Erişim Tarihi: 20.09.2017)

1.4. Sanatta Mekân Kavramı

Mekânın genel olarak sınırlandırılmış uzay parçası olduğu tanımına, tezin ‘mekân terimleri’ başlığında değinmiştik. Ancak mekânın bu tanımı onun sanatsal yerini belirlemede yeterli değildir. Çünkü mekân, sanatın farklı disiplinlerinde, farklı problem olarak ortaya çıkmış ve her sanat dalı mekânın başka özelliklerine vurgu yapmıştır. Sanatta mekân kavramını, onun kendi disipliniyle olan ilişkisi bağlamında değerlendirmek doğru olacaktır. Bu nedenle, bu başlık altında mekân kavramı resim ve heykel olarak sanatın iki farklı disiplininde incelenecek, bu incelemeler sonucu, mekânın sanatla olan ilişkisinin günümüze kadar olan serüveninden bahsedeceğiz.

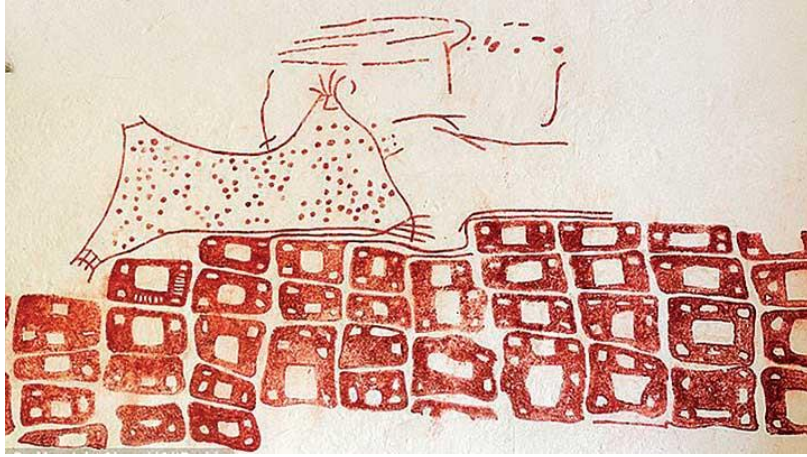
Resim sanatında mekân, kompozisyonu oluşturmaya yardımcı olan öğelerden biridir. Resimde mekân, iki boyutlu olan resim ortamında, üç boyutlu algısı yaratma çabası olarak değerlendirilmektedir. Mekân kavramı resim için böyle bir problematik oluştursa da tarih öncesi dönemlerde resimde mekânın varlığı söz konusu olmamıştır. Tarih öncesi resimlerde, çevre ve konu birbirinden bağımsız bir yapı oluşturuyor ve konunun geçtiği mekân ve çevre betimlenmiyordu. Çatalhöyük’te bulunan duvar resmi, bir istisna olarak incelenebilir. Bu duvar resminde ön planda Çatalhöyük yerleşkesi, arka planda ise Hasandağ olduğu tahmin edilen yanardağ tasvir edilmektedir. Bu resim yoluyla tarihte ilk kez, üçüncü boyut yanılması yani mekân yaratma sorunuyla karşılaşılır.



Görsel 1. 5. Çatalhöyük Yerleşkesi Duvar Resmi¹

Sıva üzeri boya bezek, MÖ. 6000

Kaynak: <http://www.all-art.org/history16.html> (Erişim Tarihi, 2.10.2017)



Görsel 1.6. Çatalhöyük Yerleşkesi Duvar Resmi

Kaynak: <http://www.all-art.org/history16.html> (Erişim Tarihi, 2.11.2017)

Tarih öncesi resimlerin aksine Eski Mısır ve Mezopotamya sanatlarında ise resimsel mekân az da olsa hissedilir. Bu dönemde resimsel mekânı oluşturmaya doğru ilk adımlar atılmıştır. Resimde, tasvirlerin buldukları mekân halâ tam olarak resmedilmiyor ancak doğal varlıkların yanı sıra insanın oluşturduğu yapay çevre de resim düzleminde yerini alıyordu. Çevre, detaylı bir mekân görüntüsünden öte simge olarak anlatılıyor ve bu nedenle mekân bir arka plan olmaktan öteye geçemiyordu. Bu anlatıma örnek, bir kentin kuşatmasını anlatan bir resimde sanatçının mekânı yalnızca birkaç

¹ Bu duvar resmi Çatalhöyük kasabasının arkasında yükselen Volkanik Hasan Dağı'nı tasvir edebileceği gibi üzerinde geometrik şekiller bulunan stilize bir leopar derisi olması olasılığı üzerinde de durulmaktadır. Eğer ilk olasılık geçerli ise bu duvar resminin dünyanın ilk şehir planı olduğu da düşünülmektedir

burçla simgelemeyi tercih etmesi verilebilir. Bu simgelemenin aksine, gerçek anlamda mekân yaratılmaya başlanan dönem ise Antik Çağ olmuştur. Bu dönem resimlerinde, tasvirler nasıl bir çevrede gözlemleniyorsa yine o çevre içinde resmedilmeye başlamıştır. Resimdeki bu mekân yaratma çabası Ortaçağ'a gelindiğinde ortadan kaybolmuştur. Ancak Ortaçağ'ın sonlarına doğru Giotto sayesinde yeniden gündeme gelmiştir. Ön Rönesans dönemi sanatçılarından olan Giotto'nun resimlerinde mekân, önemli hale gelerek, sadece konu değil çevre de tüm gerçekliğiyle resmedilmiştir. Giotto'nun resimlerinde, bakış noktası vardır ve figürler, nesnelere bu bakış noktasına göre konumlanmaktadır. Bu bakış noktasına göre nesnelere mekânla olan boyutsal ilişkisi ve mekândaki konumu belirlenmektedir (bkz. Görsel 1.7). Artık resimde mekân yaratma sorunsalı önem kazanmış ve mekân, arka fon oluşturmaktan öte derinlik yaratabilen bir düzenleme ögesi haline gelmiştir. Bu bağlamda resmedilen mekânın içindeki konuları, tasvirlerin işleniş biçimi ve boyutları hakkında söz sahibidir. Böylece resim, salt tasvirleri ve bunları 'taşıyan' fonları ifade etmek yerine tasvirler ve onları 'içeren' mekândan oluşan yapıya dönüşür. Perspektifin icadı, 14. yy sonundan beri Avrupa resim sanatının bu mekânı oluşturma sorunu ile eş anlamlıdır. Resimde mekânı betimlemek perspektif sayesinde daha mümkün hale gelmiştir.

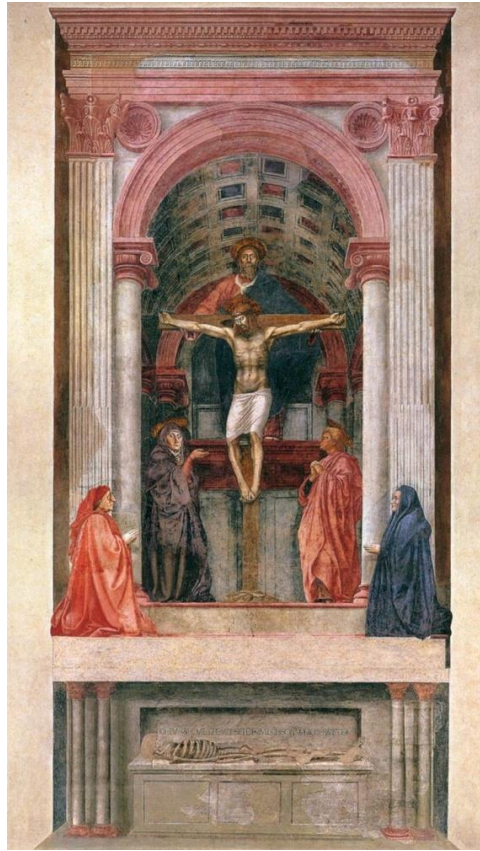


Görsel 1.7. Giotto di Bondone: "Altın Kapıda Buluşma", fresk, Capella degli Scrovegni (Arena Şapeli), Padua, İtalya, 1304-06

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_No._3_Scenes_from_the_Life_of_Joachim_-_3._Annunciation_to_St_Anne_-_WGA09171.jpg

(Erişim Tarihi, 2.10.2017)

Resimde bakış noktasından uzaklaştıkça küçülmüş gibi görünen nesne ya da figürler optik yanılğı yoluyla resim düzleminde yeniden üreilmeye çalışılır. Rönesans döneminde geliştirilen tek kaçışlı perspektif bu amaçla kullanılmıştır.15. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar olan süreçte mekân sorunsalı tek kaçışlı perspektif yoluyla çözülmüştür. Bunun sonucu olarak da resimsel kompozisyon ve mekân simetriye kavuşmuştur (Tanyeli, 2008, s.1193). Matematiksel kurullarla göre kurgulanan ilk resim Rönesans'ın öncüsü sayılan Masaccio tarafından yapılmıştır (1401-1428). Floransa'da bir kilise duvarına yapılan 'Kutsal Üçlü' isimli fresk, tek kaçışlı perspektif ve resimsel mekân sorununa getirilen çözüm açısından oldukça önemlidir (bkz. Görsel 1.8). Bu freskte tek kaçışlı perspektif, derinlik yanılsaması yaratmak amacıyla kullanılmıştır. ' Kutsal Üçlü ' eseri bulunduğu döneme göre o kadar şaşırtıcı bir eser olmuştur ki, kiliseye gelip bu resmi gören ziyaretçiler, resmin yarattığı yanılsamadan etkilenmiş ve ressam tarafından duvara bir delik açılarak, bulunduğu mekândan farklı bir mekânı gösterdiğini düşünmüşlerdir. Masaccio, ilk kez bu dönemde, resim sanatına gerçek anlamda bir derinlik duygusu kazandırmıştır (Gombrich, 2002, s. 229).



Görsel 1.8. Masaccio 'Santa Marina Novella, 667x317 cm , Floransa, 1425-1428

Kaynak: <https://eclecticlight.co/2016/04/24/brief-candles-masaccio-part-2>(Erişim Tarihi: 09.10.2017)

Rönesans'tan Barok Döneme geçildiğinde ise resimde mekân belirleyicileri 'çift kaçırlı perspektif' ve ışık olmuştur. Bu dönemde ilk kez kullanılan bu mekân belirleyicileri, mekâna yepyeni bir anlayış getirmiştir. Rönesans resimlerinde bulunan tasvirlerin, bakış noktalarına göre farklı uzaklıkta yaratılan mekân etkisi Barok dönemde, ışık değerlerinin de resme dahil edilmesiyle birlikte yaratılmaya başlanmıştır. Rönesans ve Barok'tan sonra, mekân yaratma konusunda, teknik olarak yeni çözümler Modern sanata gelindiğinde tekrar ortaya çıkmıştır. Atmosferik etkilerle mekân yaratan William Turner ve İzlenimciler mekânın kurucu öğelerini değiştirmişlerdir. Soyut sanatta ise, mekân anlayışı derinlik ve perspektif gibi teknik sorunlarla ilgilenmekten ziyade iki boyutlu resim düzleminde temsil edilen şeyi gerçeklikten koparmış, mekân ögesi yerine renk ve şekil ögesine odaklanmıştır.

Rönesans'ın bitimine kadar heykel ise her zaman mekâna bağımlı olmuş ve çoğunlukla yapıyı bezeme amacıyla kullanılmıştır. Heykelde mekânın kurucu öğe olarak karşımıza çıkışını ilk kez Roma'da *Campidoglio Meydanı'nda* Michelangelo'nun elinden çıkan *Marcus Aurelius*² heykelinde görürüz. Antik tunç bir heykel olan *Marcus Aurelius*'un kent meydanına yerleştirilmesiyle heykel mekânın odağı haline gelmiştir. Bu bağlamda merkezi bir mekân, heykel aracılığıyla merkezi olarak konumlandırılarak varlık kazanmış, görünür olmuştur.

² Campidoglio Meydanı'nda bulunan bu heykel bir replikadır orijinali ise korunmak amacıyla Palazzo dei Conservatori'dedir.



Görsel 1.9. *Equestrian Sculpture of Marcus Aurelius*, bronze, c.173-76 C.E. *Capitoline Museums, Rome*

Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Equestrian_statue_of_Marcus_Aurelius_full_view_front_left.jpg (Erişim Tarihi:3.10.2017)

Antik Roma’da forumlarda birer mekânsal odak işlevini gören Antik Roma zafer sütunları ile *Marcus Aurelius* mekânı algılayış bağlamında arasında bir benzeşim kurulabilir ancak bu zafer sütunlarını heykel değil, heykelsi öge olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Mekânsal bir odak oluşturma işlevi 1950’lere değin genellikle aynı olan heykelde, bu tarihten sonra Calder’in stabil ve mobilleriyle birlikte yeni bir yönelim başlamıştır. Günümüzde heykel kendi mekânını yaratabilir, değişen mekân yaşantıları oluşturabilir ancak heykeli yapıya bağlı bir öge olarak gören anlayışların geçerliliği hala sürmektedir. Mekân yaratma sorunu ile ilgilenen çağdaş yapıtların en ilgi çekicisini Çevre Sanatı’nın ortaya koyduğunu söylemek yanlış olmaz. Bazı çevresel sanat ürünlerinde mekân yaratma kaygısı coğrafya ölçeğine dek uzanmaktadır. Geniş doğa parçaları üzerine müdahalelere girişen Yeryüzü Sanatı doğal mekâna yeni bir anlam kazandırmıştır. (Tanyeli, 2008 s.1193)

İKİNCİ BÖLÜM

2. GELENEKSEL BASKİRESİMDE MEKÂN

2.1. Baskiresim Tarihine Bakış

Bu bölümde geleneksel baskiresimde mekân kullanımı, Rönesans'tan başlanarak Modern Döneme kadar olan süreçte iki boyutlu örnekler üzerinden incelenecektir. Mekân problemini içerisinde barındıran baskiresim yapıtlarının biçimsel özelliklerinin yanısıra bulunduğu döneminin sosyal, politik ve sanat anlayışına vurgu yapılacaktır. Baskiresmin gelişim sürecini incelemek, baskiresmin yarattığı kırılmaları görmemiz ve günümüz baskiresim kullanım alanlarını ve mekân ilişkisini kurabilmemiz açısından önem arz etmektedir. Bu nedenle baskiresim tarihinin ilk örnekleri ve gelişim sürecini kronolojik olarak incelemek faydalı olacaktır.

Baskiresmin ortaya çıktığı tarih tam olarak bilinmese de baskı tekniğinin prensibiyle üretilen formların varlığı tarih öncesine dayanmaktadır. Baskiresmin temeli çeşitli kalıpların kullanılarak onun çoğaltılması mantığına dayanmaktadır.

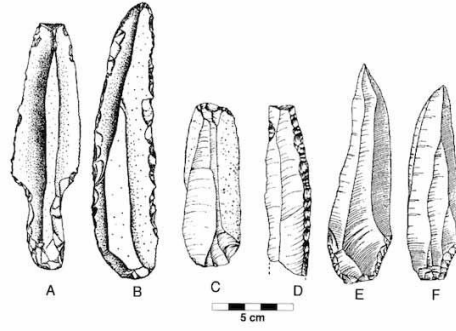
M.Ö 4000-2000 yıllarında yaşamış olan Sümerler, kalıp mantığıyla değerlendirilebileceğimiz kazıma yöntemi ile mağara duvarlarına, kemiklere ve tabletlere uyguluyorlardı. İnsanlar, kazıyıcı aletlerin yardımıyla, bu malzemelerin üzerine figürlerden oluşan imgeler kazıyor ve daha sonra bu imgeleri boyuyorlardı. İlk sanat örnekleri olarak kabul edilen bu resimler baskiresmin sahip olduğu farklı tekniklerini, bugünkü formunun temel mantığını yansıtmaktadır. Baskiresmin prensibiyle benzerlik gösteren bu kazıma yöntemi, insanların gündelik yaşamını pratikleştirmek için kullandığı eşyalarda bulmak mümkündür (Jensen, 2012, s.7).



Görsel 2.1. Tarih öncesine ait bir mağara resmi ³

Kaynak: http://www.settemuse.it/xarte_01A/storia_01A_02.htm (Erişim Tarihi: 15.10.201)

³ Mağara duvarına oyulmuş mitolojik canavar figürü



Görsel 2.2. Paleolitik Döneme ait oyma aletleri

Kaynak: <https://ambergriscaye.com/forum/ubbthreads.php/ubb/printthread/Board/31/main/66313/type/thread.html> (Erişim Tarihi: 2.10.2017)

Mağara duvarlarına yapılan resimlerin, sanatsal kaygılarla üretildiği düşünülmesine de bu tasvirlerin, insanlar arası iletişimin sağlanmasında önemli bir rol oynadığı şüphesizdir. Sanatçıya ait olan imge yaratma ve bir anlatım dili oluşturma eyleminin, mağara resimlerini yapanlarda da var olduğu kolaylıkla söylenebilir. Bu bağlamda sanatın ilk örneklerinin bulunduğu yer olarak kabul edilen bu mağaralar, hem sanatın üretim yeri, hem de sunulduğu yer açısından ilk sergi mekânları olarak düşünülebilir. Bir mekân olarak mağaraların ve duvarlarının insanlık tarafından aktif olarak kullanılması insanın ve sanatın mekânla olan ilişkisinin tarihine işaret etmektedir. Bu durumda fiziksel bir mekân olarak, baskıresimle ilişkilendirilen eserlerin üretildiği bu mağaralar, mekânın fiziksel anlamından çıkıp, kavramsal bir anlam olarak geleneksel baskıresmin ögesi olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Veli Mert mekân ve resmin ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir; ‘‘ Resmin yer aldığı ilk bağlam (mağara duvarı) uzamının bir parçasıydı. Resmin mekânla birincil ilişkisi, taşınabilir bir yüzey haline gelinceye kadar sürdü. Yapıtın taşınabilirliği, resim ile mekânın bir başka bağlamda ilişkisini de gündeme getirdi. (Mert, 2016)’’

Baskıresmin tarihteki ilk örneklerinden biri olan, şablonlardan yararlanma yöntemine ilişkin bulgular şablon baskı tekniğinin temel prensibini yansıtmaktadır. İlk şablon baskı örneklerini, Fiji Adasındaki yerlilerinde olduğu gibi birçok farklı kültürlerde bulabiliriz. Bu yerliler, muz kabuklarının üzerini oyarak desenler yapmış ve bu kalıpları kendi hazırladıkları bitkisel boya ile boyayarak, kumaşların üzerine dini desenlerin içerdiği baskılar yapmışlardır (Garbutt, 1968). Yüksek baskı tekniği olan ağaç baskı ise Baskıresmin en eski tekniği olarak bilinmektedir. Kalıp olarak kullanılan ağacın kolay bulunması ve dayanıklı olması aynı kalıpla çok sayıda baskı yapabilme imkanı

sağlamıştır. Ağaç baskı ilk olarak Mezopotamya ve Mısır'da ıstampa biçiminde kullanılıyordu. Kalıp olarak kullanılan ağaç, oyulduktan sonra yüksekte kalan motive boya veriliyor ve çeşitli yüzeylere baskı yapılabiliyordu. (Kıran, 2016).

M.Ö 1700 yıllarında ilk kez metalin üzerine yapılan oymalar ise Minos uygarlığına ait olduğu bilinmektedir. Tunç çağındaki bir uygarlık olarak bilinen Minos, metal kullanımı açısından gelişmiş bir zanaat anlayışına sahipti. Yazı karakterlerini andıran resimler bu dönemde disklerin üzerine yapılmıştı. Minos Uygarlığı doğal afet yoluyla tarih sahnesinden silinse de ürünleri birçok sanatçıyı etkilemiştir. Mısır'da hiyeroglif denilen bir yazı sistemi geliştirildikten sonra kabartma ve oyarak biçimlendirmede önemli adımlar atılmıştı. Metal üzerine oyularak ve görünürlüğünü arttırmak için boyayla destelenmiş metallere bu dönemde rastlanır. Ortaçağ'da süsleme amacıyla kullanılmış bu yöntem, günümüzdeki metal kalıpların oyulması yöntemine benzemektedir. Mısır'ın tarih sahnesinden inişe geçmesiyle birlikte yükselişe geçen Antik Yunan Uygarlığı döneminde üretilen sikkeler günümüzde kullanılan kalıplarla aynı özellikleri göstermektedir. Sikkeleri çoğaltmak için kullanılan bu kalıplara rölyef ve oyma teknikleri uygulanıyordu.

Arizona'da bulunan bir deniz kabuğu örneği, gravürle ilişkilendirilen ilk asit oyma olarak değerlendirilmektedir. Bu imgenin deniz kabuğunun üzerine kaktüs suyu yardımıyla oyulduğu bilinmektedir. Bu örnekte olduğu gibi toplumlar tarafından çeşitli sıvılar nesnelere üzerinde kullanılmakta ve nesnelere üzerindeki etkilerinin farkında olduğu anlaşılmaktadır. Bu tarihlerden önce de Ortaçağ zanaatçıları ve Araplar silah, zırh, takı gibi eşyaları çeşitli kazıyıcı aletlerle süslüyorlardı. Bazen çekiç bazen de asitle oyarak süslenen bu eşyaların varlığı, insanların biçim oluşturabilmek için çeşitli yöntemler ve araçlar geliştirdiğine işaret etmektedir. Zanaatçılar tarafından kullanılan bu tür araçların arayışı gravürün ortaya çıkmasında önemli bir unsur olduğu kabul edilmektedir.



Görsel 2.3. Hohokam Kültürü, Sürüngen imgesi

M.S 1000-1200

Kaynak: <http://www.ancientpages.com/2016/05/31/masters-desert-hohokam-people-massive-caliche-structures-sophisticated-extensive-irrigation-canals/> (Erişim Tarihi: 15.10.2017)



Görsel 2.4. Minos Uygarlığına ait bir disk

M.Ö. 1700

Kaynak: <http://www.westminster.edu/staff/brennie/GrecoRomanReligion/GrecoRomanReligion.htm> (Erişim Tarihi: 15.10.2017)

Baskıresmin primitif formunu oluşturan bu örnekler, toplumların günlük ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Ancak bu örnekler bakıldığı zaman gündelik kullanım ihtiyaçları dışında toplumların, ruhsal psikolojik durumları hakkında fikir sahibi olunabilir. İnsanların, geliştirdikleri materyaller sayesinde arayışlarının neler olduğunu görebilmekteyiz. Yeni araçlar geliştirildikçe toplumlar düşünsel anlamda da gelişme sağlıyordu. Toplumların diğer bir arayışı olan kağıt, insanların düşünsel

birikimlerini yayabilmesini ve hayatlarını kolaylaştırmasını sağlayan en önemli buluşlardan birisidir. Kağıdın bulunmasından önce baskiresimde kullanılan ipek pahalı bir malzemeydi ve bunun yerini tutacak malzeme arayışı sonucu, bitkisel malzemelerle kağıt üretilmeye başlandı. “Çin’de kağıdın bulunmasıyla sadece baskı sanatları değil bilgi çağında da büyük bir gelişme yaşanmış oldu. Kağıdın, kolayca taşınabilmesi ve düşüncelerin hızlı bir biçimde yayılmasına yardımcı olması hayat pratiğini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Aynı şekilde baskı işleminin hızlandırılması, taşınabilmesi, dağıtılması ve çok sayıda basılabilmesi bu buluş sayesinde mümkün kılınmıştır (Esmer,2014)”. Kağıdın bulunmasından sonra ıstampalar ipek ve kağıtlara mürekkep yardımıyla basılmaya başlanmıştır. Kağıdın bulunması ve baskiresmin aynı görüntüden birden fazla elde edilebilme özelliği sayesinde ilk resimli kitaplar basılmaya başlanmıştır. Ağaç baskı örneği olan ‘Diamond Sutra Öğretisi’ isimli kitap ilk resimli kitap olarak kabul edilmektedir (bkz. Görsel 2.5). Bu kitap yaklaşık beş metre uzunluğunda olup Budist rahipler tarafından oluşturulan bir Budist rulosudur. Daha sonra Budist rahipler, Budizm’i yaymak için ağaçbaskı tekniğini kullanarak el yazmalarını bu yöntemle çoğaltmışlardır (Cawthorne, 1997).



Görsel 2.5. Diamond Sutra'nın ön sayfası M.S. 868

Kaynak: <https://guides.lib.ku.edu/c.php?g=259682&p=1832949>(Erişim Tarih:15.12.2017)

Baskı, uzun yıllar sadece Çin’den Japonya’ya gelen keşişlerin, dinsel propagandalarını yaymaları için kullanılırken, zaman geçtikçe resimsel özellikler taşımaya başlamış ve baskiresim artık bir ifade biçimi haline gelmiştir. 15. yüzyıla kadar Çin’in ağaç baskılarından etkilenen Japonya. 17. yüzyıldan itibaren Çin’in ağaç baskılarının etkisinden kurtulmuş, kendi sanat üslubunu oluşturmaya başlamıştır. 17.

Yüzyılda Japon kültürünü yansıtan, renkli ve siyah beyaz baskılar Ukiyo-e adıyla anılmaya başlanmıştır. Ukiyo-e'ler konularını, genellikle Kabuki Tiyatrosu, geysalar, sumo güreşçileri, güzel kadınlar, kent yaşamı, Fuji Dağı ve güzel manzaralar gibi Japonya kültürünü yansıtan tasvirler oluşturmaktadır. Bu günkü adı Tokyo olan Edo devri denilen bu feodal dönemde, Ukiyo-e'nin gelişimi düşünüldüğünde, Kabuki Tiyatrosu'nun varlığı son derece kritiktir. Bu milli tiyatroyla birlikte renkli ağaç baskı ve birçok baskı tekniği hızla gelişmeye başlamıştır (Kıran, 2016). “Bu tiyatrodaki oyuncular, dansçılar ve sahneler Ukiyo-e lerdeki devingen, dinamik ve coşkulu kompozisyonların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kadınların kimonolar içerisindeki hareketleri ustalıklı betimlenmeye çalışılmış ve hareketli bu anın dondurulmuş bir görüntüsü olarak izleyiciye sunulmuştur. Bu dondurulmuş görüntüler zamanın değişken yapısına vurgu yapmaktadır (Esmer, 2014).” Japon sanatçı Suziki Harunobu'nun birden fazla renkli kalıp kullanması ve bunu teknik anlamda başarılı bir şekilde çözmesi Japon baskı sanatına büyük ölçüde katkılar sağlamıştır. Estetik kaygılar sonucu renkli kalıplarla üretilen baskiresimler bu dönemde hızlı bir gelişim kaydetmiştir. Harunobu'nun resimlerine bakıldığında resmin bir ögesi olarak mekânın önem kazandığını görebiliriz. Birçok Japon sanatçı, baskiresimlerinde mekânı kullanma ihtiyacı hissetmiyordu, yalnızca figürü ön plana çıkarma kaygıları vardı. Figürün arkasına düz, derinliksiz bir arka plan ve birkaç obje konularak kurgu tamamlanıyordu. Harunobu'nun baskiresimlerinde ise figürlerin hareketi kadar figürün bulunduğu mekân da son derece önemliydi. Hatta Harunobu resimlerine iç mekân, dış mekân, peyzaj gibi birçok mekân görünümünü yerleştirerek Japonya'nın kültürel öğelerini bir araya getiriyordu.



Görsel 2.6. Suzuki Harunobu, "Bijin in Rain" Ağaç baskı National Museum Tokyo,1760

Kaynak: <https://alchetron.com/Suzuki-Harunobu>(Erişim Tarihi:16.10.2017)

Harunobu imzalı Ukiyo-e tablosu, ressamın çok kalıpla baskı yapma yönteminin etkileyici bir örneğidir.(bkz.Görsel 2.6.) Resim oldukça sade ve etkileyici bir kurgu ve güçlü bir renk uyumuna sahiptir. Görünen nesnelere ötesinde soyut gerçekliği de yansıtan resmin dinamik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Kıyafetinin aldığı biçim büyümlü bir atmosfer sunarken figürün elinde bulunan kandilin ölçülü hareketi ve yağmurun yönü mekânda hafif bir esinti olduğu izlenimi yaratır ki bu da ukiyo-e'nin mantığıyla örtüşür (Esmer, 2014) Japon mimarisine ait bir kapı ve sağa doğru giden çitler resimde mekânı niteleyen imgelerdir. Mekânın arka planda, figürün ise ön planda durması resimde derinlik hissi oluşturmaktadır. (bkz.Görsel 2.6.) Sanatçının 1767 yılına ait bu ağaç baskısında, çiçekli kimono giymiş bir kadın görmekteyiz (bkz. Görsel 2.7). Bu kimonunun ihtişamını üzerindeki detaylı işçilikten anlaşılmaktadır. Ukiyo-e lerin en

önemli özelliği olan hareket unsuru bu resimde de varlığını korumaktadır. Figürün bir devinim içerisinde olduğunu kimononun abartılı ve kıvrak hareketlerinden anlamaktayız. Kadın evin içerisinde yani bir iç mekânda durmaktadır ve geniş olan Japon penceresinden dış mekân da görülmektedir. Figürün hemen arkasındaki peyzaj görüntüsünün yanı sıra bahçede çiçek açmış bir ağaç ve parlayan ay resme şiirsel bir hava katıyor ve resmin zarafetini tamamlıyor. Ay ve çiçek imgeleri de ukiyo-e baskiresimlerinde sık sık kullanılmaktadır.



Görsel 2.7. Suziki Harunobu, "Woman Gazing at the Moon" 28.5 x 21.3 cm, Ağaç baskı, 1766- 67, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston

Kaynak: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc206727> (Erişim tarihi:17.11.2017).

2.2. Ukiyo-e ve Empresyonizmin Mekân İlişkisi Üzerine

Ukiyo-e lerde genellikle figüratif bir resim anlayışı olmasına rağmen figürün bulunduğu mekânda aynadan ya da pencereden peyzaj imgeleri bir şekilde görülüyordu.

Bu baskiresimlerde asıl konu figürdü ama peyzaj da resmin içerisinde küçük ya da büyük oranda yerini alıyordu. 19. yüzyıla gelindiğinde ise figüratif resme olan bu ilgi tamamen peyzaj resimlerine kaymıştır. Ukiyo-e lerin mantığını yansıtan hareket unsurunun peyzaj ve manzara resimlerinde de yerini koruduğunu görürüz.



Görsel 2.8. Utawaga Hiroshige "Ferry Boats on the Fuji River in Suruga Province" 21 x 34 cm, Ağaç Baskı, , Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, 1832

Kaynak: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc133332> (Erişim Tarihi: 18.10.2017)

Önceleri kapalı bir yapıya sahip olan Japon Sanatı, 17. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'ya yayılmaya başlamıştır. Japon sanatı birçok empresyonist sanatçıyı etkilemiştir (Şahin, 2015) Sanatçıların atölyelerinden çıkıp doğada resim yapma isteği, sanatın ve sanatçının mekân değiştirmesi ve resmin dış mekânla olan ilişkisini ortaya çıkartmıştır. Sanatçılar artık atölyelerinde olduğu gibi modellerle değil doğrudan atölye dışındaki doğayı, hayatı, mekânı resmetmeye başlamışlardır. Baskiresmin teknik detaylarından dolayı atölyenin dışında üretilmesi zor olsa bile sanatçılar doğayı empresyonist bir tavırla izlediler ve iç mekânda çalışmalarına rağmen eserlerinde açık hava etkisini vermeye çalıştılar. Bu çalışmalar empresyonist sanatçıların doğayla ilişki kurma isteğiyle ortaya çıkmış çalışmalardır. Büyük Japon baskı sanatçısı Hokusai gibi birçok empresyonist sanatçı özellikle belirli yerleri, resimlerine konu olarak seçtiler ve onu defalarca resmederek duyumsamaya çalıştılar. Duyumsanmayan şeyin var olmadığını savunan empresyonist

sanatçılar fiziksel nesnelere, özneler, olaylar, düşünceler ile mekân ve zamandan oluşan bilinç nesnelere temsillerini bir dizi olarak izleyiciye sundular (Ayaydın, 2015).

“Japon baskı resimindeki gelişmelerden ilk esinlenen empresyonist ressam Edouart Manet’dir. “Sanatçının 1872-73’e tarihlenen ‘Demir Yolu’ adlı resminde, hem Empresyonizmin özelliklerini hem de sanatçının Ukiyo-e’den nasıl etkilendiğini ve bunu kendi sanatına nasıl uyarladığını görmek mümkündür”. Vincent Van Gogh da (1853- 1890) Hiroshige’nin yaptığı “Yağmur Yağarken Köprü” adlı ahşap baskısından doğrudan etkilenmiştir. Paul Gauguin (1848- 1903) modern ağaç baskıyı başlatan öncülerden biri olarak görülmüştür (Kıran,2016)”

2.3. Avrupa Baskıresim Örneklerinde Mekân Olgusu

Filiz Yenişehirlioğlu’na göre resim tarihinde mekân kavramı dört aşamada ortaya çıkmıştır. Bu aşamalar: İki boyutlu yüzeysel mekân anlayışı, üç boyutlu mekân anlayışı, çok boyutlu mekân anlayışı ve kavramsal mekân⁴ anlayışıdır. İki boyutlu yüzeysel mekân anlayışı 15. Yüzyıl öncesinde de karşımıza çıkar. Bu nedenle Gotik dönemdeki mekân anlayışından kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Avrupa’ya kağıdın gelmesinden önce de ağaç baskının kullanıldığı biliniyordu. Ancak kağıt yerine ipek, kumaş gibi malzemelerin üzerine baskılar yapılabiliyordu. Kağıdın Avrupa’da yaygın olarak kullanılmaya başlanması, baskıresim örneklerinin çoğalmasına ve baskıresim tekniklerinin gelişmesine sebep olmuştur. Gotik döneme denk gelen bu yıllar, batıda resim sanatının da gelişmeye başladığı yıllar olarak bilinmektedir.

Bu dönemde resimlerin izlenebildiği mekânlar kiliselerdi ve bu resimler, Gotik mimarinin içerisine yerleştirilmiş Altar panolarından oluşuyordu. Dini konuların resmedildiği üç veya iki kanatlı olan bu resim panolarının her kilisede bulunması beklentisi vardı. Böyle bir talep, resim sanatının gelişmesine ve yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Bu panolar sayesinde dini mekânlar olan kiliseler sanatın sergilendiği yerler olarak bilinmeye ve kiliselerin olduğu kentler neredeyse sanat merkezlerine dönüşmüştür.

Gotik dönemin belirgin özelliklerini görebildiğimiz asıl alan ise mimaridir. Farklı disiplinler olmasına rağmen mimarideki dinsel bakma şekli ile resim sanatındaki düşünsel temeller birbirleriyle örtüşmektedir. Gökyüzüne yükselen kiliselerin, tanrıya yakın olma, ona ulaşma düşüncesi gotik geleneğinin düşünce sistemini bize göstermektedir. Kiliselerin pencerelerinde vitraylar kullanılmaya başlanması yine bu düşünce sisteminin bir sonucudur. Mekânı kaplayan renkli ışıklar ruhani bir atmosferin yaratılmasına katkı sağlamıştır. Bu dine olan bağlılık sonucu

⁴ Kavramsal mekân anlayışı 1960 sonrası ortaya çıkan mekân anlayışlarını temsil etmektedir. Bu aşamada, tuval dışında resim yapma, çevresel sanat, video sanatı, minimal sanat, happening, kavramsal sanat gibi sanat akımları içerisindeki mekân anlayışından bahsedilmesi gerekmektedir. Bu nedenle bu akımlara tezin üçüncü bölümünde detaylı bir şekilde yer verilecektir.

Gotik resimlerde de, dinsel konu ön plana çıkmıştır. Resim düzleminde kullanılan bütün nesnelere kutsal figürlerden oluşmakta ve sadece kutsal bir mekân tasviri yapılmaktaydı. Mekân, resimlerin temel ögesi olarak işlenmeyip, dinsel figürleri destekleyici bir zemin görevi görmekteydi. Gotik dönem panolarında, vitraylarında sadece dinsel konular betimleniyordu. Bu resimlerdeki amaç, izleyiciye, dinsel hikâyeyi açık bir şekilde verebilmektir. Bu nedenle de kullanılan tüm nesnelere: İsa, Meryem, azizler kısaca tüm figürler ve mekân dinsel inanın yüklediği anlama karşılık gelen birer sembol niteliği taşımaktaydı (Esmer, 2014)”

Bu dönemde dini resimlerin gereklilikleri dinsel hikâyeyi izleyiciye basit ve etkili bir biçimde aktarabilmektir. Ve izleyicinin resimleri duyularıyla değil aklıyla algılaması beklenmekteydi. Bu anlayışı resimde gösterilen nesnelere gerçek mekân yerine ruhani, soyut bir mekânda betimlenmesinden anlayabilmekteyiz. Bu nedenle izleyici Gotik dönem resimlerinde duygusal bir izlenime kapılmaz ve dinsel konuya odaklanır. (Esmer, 2014). Gotik resimde hem figürlü mekânlar hem bezemelerde hacimsiz ve oylumsuz formlarla karşılaşılır. Bunun sebebi bu dönemde bireyin toplumdaki fonksiyonunun da tek boyutlu olmasıdır.

“Dünyaya tek merkezli ve tek odak noktalı bir anlayış hakimdir. Güneş dünyanın etrafında döner, dünya yuvarlak değildir, insanın en uzak bildiği yer genelde kendi ülkesinin hudutları bile değildir. Dinin ağırlığı, bu tek merkezliyetçilikte önemli rol oynar. Toplum ve bireyler din karşısında sınıflandırılmış kategorilere ayrılmıştır” (Yenişehirlioğlu, 1989)

Bu durumda resmedilen mekânlar da figürlerin kutsal yasalara göre yerleştirildiği sahnelerdir. Figürlerin sınıflandırılmış bu yapısı sonucu resimlerde de parçalanmış bir mekân anlayışı hakimdir (Yenişehirlioğlu, 1989). Geç Gotik diye adlandırdığımız dönemde ise bazı sanatçılar resimlerinde mekân kaygısı taşımaya ve perspektif kullanarak mekânı tasvir etmeye başlamışlardır. Bu anlamda, resimdeki nesnelere kurgularken mekân unsurunu ön plana çıkararak ve mekânı döneminin bakma şekillerinden farklı bir yere taşıyan sanatçı Giotto’dur. Tezin birinci bölümünde yer alan ‘Sanat ve Mekân’ isimli başlıkta değindiğimiz gibi Giotto’nun resimlerinde mekân ögesi önemli bir hal almıştır. Sanatçının freskolarında görülen geri planlar, mimari yapılar, sütunların ardarda gelerek resmedilmesi yeni bir ifade biçimi olmuştur. Giotto’nun keşfettiği resimsel mekân, yalnızca arka plan olma durumundan kurtulmuş bunun yerine figürleri ve çevreyi tanımlayan bir konuma geçmiştir. Giotto’nun mekânı çözümleme ihtiyacı figürleri ön plana çıkarma çabasının da bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Çünkü onun için figürlerin bulunduğu düzlem ve birbirleriyle olan boyutsal ilişkisi önemlidir. Giotto’dan önce yapılan resimler, bu boyutsal ilişkiden yoksundu ve figürler resimlerde yüzey olarak kalıyordu. Sanatçı figürleri yüzeyden kurtararak mekânın içerisine yerleştirmiştir. Bunun

sonucunda figürler ön plana çıkmış ve derinlikli bir resim yüzeyi yaratılmıştır. Daha önce değindiğimiz gibi, Giotto'yla başlayan bu derinlik yanılması Massaccio ile daha üst bir düzeye ulaşmıştır.



Görsel 2.9. Giotto di Bondone, 'Birth of the Virgin', 200 x 180 cm, Arena Chapel, Padua, Italy, 1304-1306

Kaynak: <https://artandliturgy.com/2016/09/08/great-painting-of-the-day-birth-of-the-virgin-by-giotto/>(Erişim Tarihi:18.11.2017)

Giotto'yla birlikte mekân ve perspektif gibi öğeler resimlerde yer almaya başlasa da mekân ve perspektif detaylı bir şekilde Rönesansta araştırılmaya başlanan bir alan olmuştur. Giotto'yla, gotik sanat anlayışından uzaklaşmış yeni yüzyıl sanat anlayışı şekillenmeye başlamıştır. Ortaçağ'ı kapatan Gotik Dönem, Rönesans'ı başlatmış ve bu dönemde düşünsel ve teknik anlamda birçok yeniliğin temelinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Kutsal öyküleri net bir şekilde anlatma eğilimi giderek değişmiş ve sanatçılar bir nesneyi resmederken onu doğanın parçasına uygun olarak betimleme isteği ile eser üretmeye başlamışlardır. Rönesans sanatçıları için, Gotik dönemde olduğu gibi belirli nesnelere tek bir düzlem üzerine yerleştirilerek öyküyü anlatmak, yeterli olmuyordu. Onlar,

doğanın etüdüyle birlikte, doğadan çiçekler, manzaralar, hayvanlar gibi ayrıntıları da resimlerine eklemek istiyorlardı. Zamanla bu da yeterli olmadı ve artık görüntü yasalarını keşfetmek ve insan vücudu hakkında bilgi sahibi olmak ve bunu resim ve heykellerinde kullanmak istediler. Bu arayışların sonucu olarak Rönesans'ın ayak sesleri duyulmaya başlanmıştır (Gombrich, 2002). Birçok yeniliğin ve keşiflerin yapıldığı bu dönemde doğaya dair yapılan buluşlar insanların resme olan bakma şeklini doğrudan etkilemiştir. 14. ve 15. Yüzyıllarda iki boyutlu mekân anlayışında yeni bir ifade şekli ortaya çıkmıştır. Rönesans'tan önce perspektif yasaları keşfedilmediğinden dolayı resim derinliği olmayan bir düzlem olarak kalıyordu. Mekân sadece figürlerin ayak bastığı yerden ibaretti. Bu nedenle izleyicinin gözünde bir yanılsama yaratmak mümkün olmuyordu. Ancak perspektifin kullanılmasıyla birlikte resimde mekân yaratılmaya başlanmış ve bu yeni algılama biçiminin kapıları açılmıştır.

Rönesans resimlerinde çizgisel hatların kullanılması sonucu perspektif yeni bir ifade şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekânı betimlemede yeni bir biçim olan bu perspektif oklid geometrisine dayandırılmaktadır. Perspektif sayesinde nesnelere mekân içinde anlatılma biçimleri üç boyutlu bir hal alarak yenilik kazanır. Perspektifin bulunması Rönesans sanatının en önemli başarılarından birisi olarak görülmektedir. Bu başarının sebebi sadece resimsel olarak değerlendirilmektedir. Özenin mekân kavrayışının gelişmesinin mimarlığa, psikolojiye hatta evrene karşı bir bakış açısının oluşmasını sağlamıştır. Dahası bu değişim sadece sanatçının resmettiği resimsel mekânın değişimi değil insanın içinde yaşadığı mekânı nesnel bir biçimde algılayışını da göstermektedir (Yenişehirlioğlu, 1989)

15.yüzyılın ilk büyük gravür sanatçısı Martin Schongauer bu bakma şekliyle değerlendirebileceğimiz bir sanatçıdır. Martin Schongauer 'İsa'nın Doğuşu' isimli baskıresimini yaparken gravür tekniğinin detaycı ve hassas çalışmaya imkan veren özelliğini başarılı bir biçimde ortaya çıkardığını görmekteyiz. Sanatçı, baskıresimde yer alan nesnelere, onların dokusunu, yüzeylerini en küçük ayrıntısına kadar belirtmeye çaba göstermiş ve mekânla olan ilişkilerini başarılı bir şekilde kurgulamıştır. Sanatçının böyle bir etkiyi fırça ve rengin yardımı olmadan oluşturması, onun teknik anlamdaki başarısını gözler önüne sermektedir. Onun gravürleri büyüteçle incelendiği zaman, güçlü detaycı yaklaşımı mucize gibi görünmektedir. Schongauer'in baskıresimlerinde bizi ona hayran bırakan şey yalnızca onun detaycılığı değil aynı zamanda nesnelere birlikte yakaladığı dengeli kurgu anlayışıdır. Hıristiyan sanatında görmeye alışık olduğumuz bu figürler ve

olay Shongauer'e özgü, bir mekânın kurgulanmasıyla bir araya getirilmiştir (Gombrich, 2002) Hayri Esmer, Shongauer'in baskıresmindeki mekân anlayışını şu sözlerle ifade etmiştir;

Onun resimlerinde kullandığı nesnelere ve anlatı hikayeler son derece gerçekçi bir şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Bu gerçekçiliği kurabilmesi adına mekânsal öğelere yer vermiş ve mekân üzerine kafa yormuştur. Shongauer'in mekâna verdiği önem onun gravürlerine bakıldığında zaman kolayca anlaşılabilir. Sanatçının resimlerinde, nesnelere birbirleriyle olan ilişkisi ve yüzeydeki dağılımları onun için mekânın önemli bir sorun olduğunu göstermektedir. "Gerek yüzeyle, kalabalık figür örüntüsü arasında kurduğu ilişki, gerekse yıkıntı, peyzaj veya mimari yapılar aracılığıyla yaptığı ilişkilendirmeler, onun mekâna ilişkin yeni yaklaşımları olarak görülebilir (Esmer, 2014)"

Shongauer' in, 'İsa'nın Doğuşu' isimli baskı örneğinde mekânın neredeyse figürlerin önüne geçecek kadar önemli bir öğe olduğunu görmekteyiz. Şimdiye kadar yapılan resimlerde mekân figürleri öne çıkarabilecek ve bulunduğu atmosferi anlatmak amacıyla birkaç çizgiyle detaysız bir şekilde tasvir ediliyordu. Ancak Shongauer'in mekâna bakma şekli ve onu detaycı tavrı resimsel mekân anlayışını dönüşüme sokmuştur. Mekân elemanlarını ustaca kurgulamış ve dönemin mimari özelliklerini resimlerine yansıtmıştır. Shongauer'in bu baskıresminde mekânla oluşturulan bir yanılısama söz konusudur. Rönesans döneminin tipik özelliği olan, dış ve iç mekânı bir arada tasvir etme anlayışı bu eserde de görülmektedir. Mimari yapı resimde çerçeve gibi ele alınarak bakışların figürlere çevrilmesini sağlamıştır. Baskıresimdeki, nesnelere boyutları, bulunduğu mekânla birlikte gerçek bir ilişki içerisinde kurgulanmıştır. Mimari mekân öğeleri ve perspektif kullanımı sayesinde arka ve ön plan ilişkisini etkili bir biçimde ortaya konmuştur. Mekânla yaratılan bu derinlik, resme üç boyutlu etkisi kazandırmıştır.



Görsel 2.10. Martin Shongauer ' İsa'nın Doğuşu' 25,7 x 17,1 cm Gravür
Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1470-73

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366982> (Erişim Tarihi:11.10.2017)

15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başlarına doğru ağaç baskı ve gravürün popülerliği en üst seviyeye taşınmıştır. Martin Shongauer'in şaşırtıcı güzellikteki gravürleri ve onun hayranı olan, Albert Dürer'in üstün sanat anlayışının, baskıresmin gelişmesinde büyük etkisi vardır. Baskıresimlerinde, din, tarih ve mitoloji gibi konuları işleyen Alman sanatçı Albert Dürer, baskıresmi kullanarak, çağını etkileyecek eserler üretmiştir. Bunların yanında gravür ve ağaç baskı yöntemiyle ustalıklarla oluşturduğu portreleri sayesinde çağının ilk ve büyük portre sanatçısı olarak da bilinmiştir. Albert Dürer'in sanatsal ve teknik yetenekleri birçok baskıresim sanatçısını etkilemekle kalmamış üstün hayal gücü, sanata olan tutkusu Avrupa'daki diğer sanatçıları da etkilemiş ve onların saygısını kazanmasına sebep olmuştur. On dokuz yaşında perspektif ve mekân sorununu çözen Dürer, "Meryem'in Yaşamı" konulu yirmi sayfalık baskı dizisinde mekânsal yapıyı başarı

ile çözümlenmiştir” (Genç, 1987, s.34) Dürer, araştırmacı ve gözlemci kişiliğe sahip bir sanatçıydı. Çağının tüm sanatçılarını incelemek, tanımak istiyordu. Shongauer ve Mantegna gibi birçok ustanın yapıtlarını inceledi. Bu gözlemci hassasiyetini doğaya karşı da gösteren Dürer, doğanın karşısına geçerek, doğanın tüm detay ve inceliklerini sabırla kopya etmiştir. Dürer’in bu çabasının amacı, yalnızca doğayı mükemmel bir şekilde taklit etmek değildi. O baskiresimlerinde işleyeceği kırsal hikayeleri gerçek bir mekânın içerisinde inandırıcı bir şekilde resmetmek istiyordu. Dürer, ruhani dünyaya ait olan hikayeleri resimlerinde adeta gerçek hayatın bir parçasıymış gibi tasvir ederek somut bir gerçeklikle buluşturuyordu. Onun için mekân resmin konusu kadar önemli ve çözümlenmesi gereken bir şeydi. Bu nedenle resimlerinde kullandığı figürlerin çevresini ve buldukları mekânı sonsuz detaylarla birlikte gerçekçi bir şekilde tasvir ediyordu. Dürer’in, detaycı yaklaşımı ve perspektif bilgisi sayesinde, baskiresimlerinde mekân ve derinlik problemini ustaca çözümlenerek konuyu ön plana çıkarmıştır. Dürer’in bu gravüründe de mekân, figürleri ön plana çıkararak taşıyıcı bir konumdadır. Arka planda abartılı bir perspektif anlayışıyla küçültülmüş olan peyzaj görüntüsü, derinlik yaratılarak figürleri ön plana çıkarmaya yönelik bir çabanın sonucudur.



Görsel 2.11. Albrecht Dürer 'Madonna Crowned by one Angel' 13.7 x 9.9 cm Gravür, 1520

Kaynak: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/28300> (Erişim tarihi:21.11.2017)

Durer'in baskiresimlerindeki gerçekçi bir şekilde kurguladığı mekânlar onun perspektif bilgisi gözler önüne sermiştir. Sanatçının 'İsa'nın Doğuşu' isimli baskiresminde figürler mekânın boyutlarına göre uyum içerisinde kurgulanmıştır. İki boyutlu düzlemdeki arka ve ön plan ilişkisini mekânsal nesnelere, detaycı bir şekilde oluşturulmuştur. Durer'in baskiresimlerinde Rönesans döneminin mekâna olan yaklaşımın etkilerini kolayca görülmektedir. Rönesansla, yeniden biçimlenen bir sürece giren mekân, estetik bir perspektifle birleşerek resmin uyum ve bütünlüğün oluşturan bir öğeye dönüşmüştür. Durer'in görme biçimini temsil eden bu mekânsal anlayış aynı zamanda dönemin felsefi dünya görüşünü de yansıtmaktadır.



Görsel 2.12. Albrecht Dürer 'İsa'nın Doğuşu' 18.3x12.0 cm, Gravür, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, 1504

Kaynak: <http://www.mfa.org/collections/prints-and-drawings/tour/durer-prints> (Erişim Tarihi:16.10.2017)

Rönesans'ın mekân anlamındaki gelişmelerini ve dönemin bakma şeklini resimlerinde yoğun olarak hissedebileceğimiz bir diğer sanatçı Andrea Mantegna'dır. Mantegna için resimdeki betilerin detaycı bir gerçeklikle işlenmesi çok önemlidir. Mantegna, gerçeğe ulaşma çabası sayesinde resimlerinde problem edindiği birçok sorunu ustalıklarla çözebilmiştir. Örnek baskıresimde de görebileceğimiz üzere, onun için figürlerin hareketi ve bulunduğu mekândaki oranı son derece önemli bir sorun olmuştur. Resimdeki tüm parçaların birbiriyle olan boyutsal özellikleri gerçekçi bir şekilde kurguya yansıtılmıştır. Mantegna'nın kendine problem edindiği, optik görüntü ve mekân derinliği konularını resimlerinde başarıyla çözmesi onun resimlerini döneminin diğer bakma şekillerinden farklı bir yöne taşımıştır. Sanatçı resmindeki güzelliği, ancak bu problemleri gerçeklikle çözdüğü zaman yakalayacağına inanmıştır. Onun mekân derinliğine yönelik araştırmacı tavrı kendisinden sonra birçok sanatçıyı etkilemiş ve resimsel mekân anlayışını farklı bir noktaya taşımıştır. Mantegna'nın 'Descent into Limbo' isimli bu baskıresiminde, mimari mekân unsurunun gerçekliğe yakın, detaylı bir şekilde betimlendiğini kolayca görebiliriz. Ayrıca figürlerin mekâna olan ve nesnelere birbiriyle olan orantısı uyumlu bir biçimde işlenmiştir. İsa'nın sıra dışı bir konumda olduğu bu kurguda mekânsal derinlik baskı tekniğiyle yaratılmış açık koyu formlarla oluşturulmuştur. Sanatçının yarattığı derinlik sadece mekânda değil figürlerin beden hareketlerinin de rakursiyle verilmiştir. Giotto'nun resimlerinde 'resimsel mekânı keşfetmesini sağlayan önemli şeylerden biri, resimlerinde kullandığı figürlerin de gerçeklikle betimlenmesi arzusuna dayanmaktadır. Bu nedenle resimsel mekân, insan bedenine yönelik bir ilginin sonucu olarak da değerlendirilebilir. Mantegna'nın bu eserinde de figürün yüzeyden koparak öne doğru gelen görüntüsü kullandığı mekânsal öğeler sayesinde mümkün olabilmektedir. Bu baskıresimde mimari unsurlarla yaratılan, doğrusal perspektifle oluşturulmuş bir mekân anlayışından söz edilebilmektedir. Mantegna mekânsal öğelerle birlikte resminde güçlü bir yanılsama yaratmıştır. Aslında Rönesansla birlikte doruklara ulaşmış olan resimsel yanılsama sadece Mantegna'nın değil her sanatçı ve izleyicinin ilgi duyduğu bir özellik olmuştur. Bunun sonucunda da sanatçılar resimlerinde perspektifi vurgulamış ve mekânı kusursuz bir şekilde resmetmiştir. Sanatın ve dönemin bakma şekli olan bu kusursuzluğa ve her şeyin gerçeklikle sistemleşmesine karşı olan maniyerizm, bu muhalif tavır ışığında resimsel mekâna yepyeni bir bakma şekli getirmiştir.



Görsel 2.13. Andrea Mantegna, 'Descent into Limbo (Limbo'ya iniş)' Gravür, 41.8 x 33.7 cm, 1475-1480
Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O158509/descent-into-limbo-print-mantegna-andrea/> (Erişim Tarihi:18.10.2017)

Rönesans ve Barok arasında bir köprü olan Maniyerizm, Yüksek Rönesans'ın hem biçim hem içerik anlayışına karşı bir duruş olarak ortaya çıkmıştır. 70 yıl sürebilmiş olan bu dönemde düşünsel ve teknik farklılıklar resimde birer ifade biçimine dönüşmüştür. Maniyerizm'de resimsel mekân yaklaşımı da bu bakış açısıyla birlikte şekillenmiştir. Maniyerist sanatçılar, Rönesans'ın akli ve bilimi merkez alan tavrını reddetmiş ve resimleri kusursuz bir gerçeklikle betimleme çabasına tepki göstermiştir. Bu dönemde sanatçılar, doğa gözlemciliğinin aksine kendi hayal dünyası ve iç gerçekliğini resimlerine yansıtmaya çalışmışlardır. Bu yansıtmayla birlikte resimsel mekân dönemin değişimleri göstermeye başlamıştır. Maniyerist resimlerde, detay ve ayrıntı kullanılarak, mekânın ön plana çıkarılması gibi bir çaba söz konusu değildir. Hatta mekân belirsiz bir hal alarak

kavisli ve yuvarlak hatlarla biçimlendirilmeye çalışılır. Gerçek dünyayı birebir yansıtmaya çabası olmayan sanatçı için perspektif ve yerçekimi gibi mekânı belirleyen unsurlar önemini yitirmiştir.

Rönesans’la birlikte ruhani dünyaya ait olan ilgi, akılcı bakma şekliyle birlikte somut yaşama kaymaya başlamıştı. Rönesans resmindeki imgeler bu akılcı tavrın sonucu olarak gerçekçi bir şekilde yaratılıyordu. Bu bakma şekliyle, elbette resimsel mekân da payına düşeni aldı ve kusursuz bir mekân yanılması yaratılarak resim, adeta derinlikli bir kutuya dönüştü. Ancak Maniyerist sanatçılar rönesansın bu akılcı ve kusursuz tavrından sıkıldıkları için, resimlerinde deforme edilmiş figürler ve hayal dünyasına ait olan öznel imgeler kullanmaya başladılar. Ancak mekânsal etki maniyerist uslupta da önemini korumaya devam etti. Sanatçılar resimsel mekânı ön plana çıkarmak için uğraştılar. Bunu yaparken de Rönesans’ta temelleri atılmış olan resimsel mekân öğelerine bir bakıma bağlı kaldılar. Mekânın tasvirine karşı olan bu bağlılığı Mehmet Ergüven, çelişkili bir tavır olarak değerlendirmiştir;

“ Maniyerist ressam, derinliğe olan düşkünlüğü, yüzeye duyulan eğilimle birleştirir. Figürlerin abartılmış oylumu ya da devinimlerinin sertliği ile tavrılarının şiddeti, mekânsal varoluş biçimini vurgulamaktadır; ancak, ya yüzeysel bir parçaya bağlanmışlar ya da organik süreklilikten yoksun ve heterojen öğelerden oluşmuş gerçek dışı bir mekânda hareket etmektedirler bunlar. Rönesans resmi için bunca önemli olan mekâna yönelik bağıntılar arasındaki birlik düşüncesi, manyerist biçimde geçerliliğini yitirerek birbirinden ayrı mekân parçalarına bırakmıştır yerini. Üstelik bununla kalmayıp, içerik açısından da farklı bir biçimde düzenlenmiş olan mekân parçalarının anlamları, içlerindeki figürlerin boyut ve konumu dikkate alındığında, resim içeriğiyle mantıklı bir ilişki kurmaktan uzaktadırlar (Ergüven, 1992, s. 49)”

Maniyerist dönemde sanatçılar, yaratım sürecinde ruhun da önemli bir rol oynadığını fark etmişlerdir. Ve yapıtlarının yaratırken bunu hissiyatı dikkate almışlardır. Bu durum da sanatçının öznel olarak kendisini ifade edebildiği bir alanın açılmasına sebep olmuştur. Sanatçının öznelliğini yapıtına katması, kurguda farklı biçemlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece sanatta kurgusal bir mekân anlayışı, maniyerist dönemde ilk kez karşımıza çıkmıştır. Bu kurgusal anlayışın ışığında resimlerde mekân, adeta kolaj mantığıyla oluşturulmuş gibi birbirinden kopuk bir şekilde ifade edilmiştir. Mekânla beraber farklı zamansallıklar ortaya çıkmış, resim düzleminde birden fazla olay görüntüsü anlatılmıştır.

Sanatçı, resmini yaparken resimde anlattığı hikayenin zamanını ve mekânını da belirlemektedir. Hikayeyi betimlerken resimsel perspektifle oluşturulan mekân ve

mekânın zamanla olan uyumu herkes tarafından kabul edilen bir ilke olmuştur.. Mekân ve zaman kavramlarının ilişkisi sadece resimsel olarak değil gerçek hayatın bir parçası olarak da son derece önemli olduğunu daha önceki başlıklarda dile getirmiştik. Fiziksel mekân ancak zaman dilimiyle tanımlandığında kolay saptanabilir bir hale gelir. Resimlerde zamansal bir süreklilik vardır ve sanatçı izleyiciye o ‘zaman’dan bir kesit sunar. Bu nedenle mekân ve zaman kavramı birbirlerinden ayrılmaz iki öge olarak işlenmiştir. Rönesansla birlikte önemli bir hale gelen bu birlik Maniyerist dönemde bir bakıma sarsılmıştır. Bu bakıma şeklini bir kenara koyan Maniyerist ressam, perspektif kurallarına tamamen bağlı kalarak resimsel mekân yaratmışlardır. Ancak bir yandan perspektif kurallarına bu denli uyarken diğer yandan mekânın zamanla olan uyumunu göz ardı etmişlerdir. Maniyerist resimlerde mekânlar farklı zamansallıklarda parçalı olarak aynı düzlemde resmedilmiştir. Bu özelliğiyle maniyerist resimde mekân, diğer tüm dönemlerden ayrılmaktadır. Veronese’in resimleri zamanın ve mekânın maniyerist dönemin özelliklerinden olan bu biçime iyi bir örnektir. Bu nedenle onun ‘Martyrdom of St Giustina’ yapıtını zaman ve mekân bağlamında incelemek doğru olacaktır (bkz. Görsel 2.14).



Görsel 2.14. Agostino Carracci'den sonra Paolo Veronese 'Martyrdom of St Giustina', 90.1 x 59.8 cm, Gravür, İngiliz Müzesi, Londra, 1582

Kaynak: <http://spenceralley.blogspot.com/2018/01/reproductive-prints-by-agostino.html>
(Erişim Tarihi: 19.10.2017)

Bu resim Roma imparatoru Maximian tarafından işkence edilen, Hristiyan Justina'nın şehitlik hikayesini anlatmaktadır. Sanatçı Justina'nın öldürüldüğü zamanı ve onun bekleyen cennetteki yaşamı aynı düzlemde resmederek parçalı bir zamansallık kurgusu yapmıştır. Resimde bize en yakın olan mimari ögenin üzerinde bulunan Justina'ya işkence edilmektedir. Bu sırada cennetten gelen melekler tarafından taçlandırılışına da tanık olmaktadır. Farklı bir mekân anlayışıyla resmedilen cennet ise şehit Justina'yı bekleyen diğer yaşamı gözler önüne sermektedir. Bu resimde perspektifle oluşturulmuş bir mekân anlayışına bağımlı kalınsa da farklı zamansallıkta olan sahnelerin bir araya getirilmesiyle parçalanmış ve birlik oluşturmayan bir resimsel mekân ortaya çıkmıştır. Figürlerin bu mekânlarla birlikte birbirleri arasında olan boyutsal farklılıkları da bu parçalanmayı desteklemiştir. Aniden orantısız bir şekilde küçülen figürler ve mimari yapılar resimde yaratılan öznel bir gerçekliğin ürünü olarak değerlendirmek mümkündür. Bu dönemde Rönesans'ın temellendirdiği perspektif kurallarına uyulmuş ancak Rönesans'ın yücelttiği resimsel mekân yanılışından uzak kalınmıştır.

Maniyerist dönemin gravürleriyle tanınan sanatçı Hendrick Gotzius'un yaptığı baskıresim örneğinde de maniyerist üslubun özellikleri gözlemlenmektedir. Maniyerist üslubun bir diğer özeliği olan atmosferik mekân anlayışı Gotzius'un gravürlerinde belirgin bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Baskıresimdeki figürlerin deformasyonu ve nesnelerin soyut bir mekânda yer alması onların yerçekimsiz bir atmosferde oldukları izlenimi vermektedir. Bu baskıresimde de diğer maniyerist resimlerde olduğu gibi çizgisel bir perspektif yerine atmosferik bir mekân betimlemesi yapılmıştır. Barok sanatına geçiş dönemi olan maniyerizm, açık form kullanımı ve zamansız mekân betimlemeleriyle aynı zamanda Barok üslubun da resimsel özelliklerinin, zeminini oluşturmaktadır.



Görsel 2.15. Hendrick Goltzius, 'Dünyanın Yaratılışı' 26.4 x26.4 cm, Gravür, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1592

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/373999> (Erişim Tarihi:19.10.2017)

2.3.1. Barok Sanatta Mekân Anlayışı

Bilimin yüceltiildiği Rönesans döneminde gücünü kaybeden Katolik Kilisesi 16. yüzyılın sonuna doğru eski hakimiyetini yeniden kazanmıştır. Bununla birlikte dini değerler yeniden yüceltmeye ve görünür bir hal almaya başlamıştır. Bu dönemde sosyal ve politik anlamda birçok değişiklik meydana gelmiştir. İmparatorluklar, krallıklar kurulmuş meslek ve kurumlar gelişmeye başlamıştır. Barok dönemde, sanatçıları Rönesansta olduğu gibi kral değil imparatorluk desteklemeye başlamıştır. Bu sebeple sanat, imparatorlukların gücünü ortaya koyma görevini üstlenmiştir. Bu ortamda resmedilen mekân da değişim sürecine girmiş ve dinsel hikâyelere hizmet eden bir biçime dönüşmüştür.

Barok resmin en önemli özelliklerinden biri zıtlıklardan faydalanmasıdır. Bu zıtlıkları hem resmin biçimsel öğelerinde hem de betimlenen karakterlerde görmek mümkündür. Saray yaşamının yanı sıra sıradan insanların yaşamlarının aynı kurguda yer alması bu zıtlıklara iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir. Barok dönemden önce resmin içerisine giren perspektif, bu dönemde ışık- gölge ile birlikte farklı boyuta taşınmıştır. Barok mekânını, Manierist üsluptan ayıran temel özellik, derinlik yanılsamasının ışık

zıtlıklarıyla birlikte, yaratılmasıdır. Yani çizgilerle sınırlandırılmış ve merkezi bir perspektif anlayışıyla oluşturulan resimler bu dönemde odaksız ve sınırsız bir hal almıştır. Şimdiye kadar mimari öğelerle birlikte yaratılan doğrusal perspektif Barok resminde yerini atmosferik perspektif yani hava perspektifine bırakmıştır. Rönesansla birlikte son derece önemli olan mekân yanılması Barok resminde bir üst seviyeye taşınmıştır. Işık ve gölge ile oluşturulan bu yanılmalı mekânlar izleyicinin resimle kurduğu ilişkiyi güçlendirerek resmi algılama biçimini değiştirmiştir.

Bu dönemde ışığın gücü resmin temel unsuru olmuştur. Işık artık hacimleri göstermek için kullanılan bir öğe olmasından öte bir konuma geçmiştir. Hacimsel etkiler açık-koyu şeklinde gösterilmek yerine ışık-gölge olarak betimlenmeye başlamış. Mekân öğesi de ışık gölge etkileriyle resimlerde önemli bir unsur olmaya devam etmiş, bu bağlamda manzara ve iç mekân resimleri önem kazanmaya başlamıştır. Maniyerizm’de başlayan sanatçının iç gerçekliğini betimleme çabası bu dönemde de devam etmiştir. Zaman kavramı bu dönem yapılan resimlerde önemli bir unsur haline gelmiştir. Değişen ve hareket halinde olan sahneler zamanın önemine vurgu yapan sahnelerdir (Şentürk, 2012, s. 127-128).

Barok resimlerine bakıldığında sanatçının perspektife olan güçlü hakimiyeti kolayca anlaşılabilir. Barok ressamlar, perspektifi kullanarak gerçek mekânı öyle başarılı bir şekilde işliyorlardı ki gözü yanıltan bir mekân tasviri ortaya çıkmaktaydı. Resimlerde gerçek mimari öğelerin varlığı sayesinde yanılma hissi yaratılmış ve resimsel mekân gerçek mekâna yakın bir şekilde işlenmiştir. Barok düşünce şeklini yansıtan mekân anlayışını, Krausse şu sözlerle net bir şekilde ifade etmiştir;

“Gerçek mekânla resimsel mekân birbirinden ayırt edilemez hale gelirken gerçek dünyayla hayal dünyasının, maddi hayatla manevi hayatın arasındaki sınır da adeta kalkmış oluyordu. İçerdekileri olağanüstü dinamizmle buldukları mekâna büyük hareket getiren bu devasa resimlerin elbette çok ustaca planlanmış bir kompozisyon içinde bütünleşmiş olmaları lazımdı. Bu, çok sesli bir koronun karmaşık bir yapıta konsantre olmasına benzerdi” (Krausse, 2005, s.34).

İtalya’da Caravaggio ile başlayan barok üslubu, İspanya, Hollanda gibi Avrupa’nın birçok ülkesine yayılmıştır. Frans Hals, Rembrandt, Rubens ve Vermeer gibi sanatçılar barok anlayışında önemli eserler veren sanatçılardan olmuştur. Tam anlamıyla yüksek Barok temsilcisi olan Rembrandt, dönemin usta resim ve gravür sanatçılarındadır. Rembrandt, diğer sanatçılar gibi kuru kazıma ya da tahta baskı kullanmak yerine kendisine daha hızlı ve daha rahat çalışma olanağı veren asit oyma yöntemini

kullanıyordu. Sanatçı, bakır levhayı kazımak yerine üzerini mumla kaplıyor, sonra bir iğneyle bu tabakanın üzerine çizimini yapıyor ve levhayı asite bırakıyordu. İğne yardımıyla, kaldırdığı mum tabakasının arasından levhaya asit nüfuz etmesinden sonra çizimini levhaya aktarma işlemi gerçekleşmiş oluyordu.



Görsel 2.16. Rembrandt Van Rijn 'İsa vaaz verirken' 6 1/8 x 8 1/18 inches, Asit Oyma, 1652

Kaynak: <http://artinprint.org/article/drawing-in-the-dirt-at-the-feet-of-christ-rembrandt/> (Erişim Tarihi:19.10.2017)

Asit oyma tekniği olan bu resim Kutsal Kitap'tan bir bölümü canlandırmaktadır. Resimde İsa vaaz vermekte ve etrafına toplanan yoksul halk onu dikkatle dinlemektedir. Rembrandt bu resimde kendi kentine ait insan figürlerini model olarak kullanmıştır. Figürlerin kıyafetleri ve duruşları onun, dikkatli gözlem yeteneğini yansıtmaktadır. Figürlerin her biri kendi karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Kimisi kendinden geçmiş, kimi heyecanlanmış, kimi figürler ise şaşkın bir şekilde İsa'yı dinliyor. Burada resmedilen karakterlerin salt güzellik kaygılarıyla resmedilmediğini anlamaktayız. Rembrandt için gerçeği ve samimiyeti yansıtmak güzellik ve uyum kavramlarından daha önemliydi. (Gombrich, 2004). Rembrandt'ın bakıresimlerinde işlediği mekân barok

üslubun özelliklerini yansıtmaktadır. Onun resimlerinde figürlerle bütünleşen bir mekân anlayışından söz edebiliriz. Nesne ve mekân birbirleriyle öyle grift bir yapı oluşturmaktadır ki onları ayrı bir şekilde değerlendirmek zorlaşır. Onun Figürleri düzenlemekteki ustalığı ve mekânla birlikte yarattığı derinlik teknik anlamda onun ne kadar yetkin bir sanatçı olduğunu, gözler önüne sermektedir. Barok resminde sıklıkla görünen sınırsız bir mekân tasviri Rembrandt'ın baskiresimlerinde de gözlemlenebilmektedir. Barok ideolojisinin etkilerini taşıyan bu baskiresimlerde, açık form kullanılmış ve mimari unsurlar minimum seviyede yer almıştır. Hava perspektifiyle yaratılmış mekân baskiresmin teknik özellikleri olan çizgilerle beraber aynı zamanda volümetrik espası oluşturmaktadır.

Şimdiye kadar mekân ögesiyle birlikte yaratılan birden fazla düzlemsellik anlayışı Barok resimde tek bir düzlem olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani resimde yaratılan ön ve arka plan ilişkisi farklı bir düzlemler yaratmasından öte tek bir düzlemde, bütün olarak ele alınmıştır. Rembrandt'ın 'Üç Haç' isimli yapıtında bu bütünsellik görülmektedir. Işık ve gölgeyle yaratılan yanılsama izleyiciye farklı bir derinlik anlayışı sunmuştur. Bu derinlik anlayışı tüm yüzeye yayılmış homojen bir mekân tasviriyle izleyiciyi şaşırtmıştır. Karanlığın içerisinde görülen mekân figürlerde de hakim olan ışık gölge etkileriyle birlikte uyumlu bir hal almıştır. Doğadaki her bir çizgiyi resmetme anlayışında olan sanatçıların aksine sanatçılar bu çizgileri resimlerinden kaldırmış onun yerine gölgesel bir geçişle odaksız mekân tasvirleri yaratmıştır. Volümetrik espasla yaratılan bu baskiresimde odaksız, karanlık bir mekân betimlemesini görmekteyiz. Sadece Rembrandt'ın baskiresimlerinde değil Barok resminde boşluk son derece önemli bir öge haline gelmiştir. Çünkü boşluk gölgesel mekânın geçişlerini yumuşatmaktadır. Sanatçının karanlık mekân betimlemeleri, izleyicide duygu yüklü bir hava yaratmaktadır. Onun resimlerinde izleyici anlatılan hikayeyi duyumsar.

Barokta kapalı olan biçimler açık bir hale dönüşmüştür renk perspektifi yerine monokrom bir yaklaşım vardır. Gravür tekniği ise bu monokrom bakma şekline elverişli bir ifade biçimi olmuştur. Rembrandt'ın, asit oyma ile zengin bir şekilde yarattığı açık-koyu değerler onu Barok üslubun üst seviyelerine çıkarmıştır. Rembrandt'ın mitolojik ve Kutsal Kitap'tan işlediği konular genellikle iç mekânda geçmektedir. Resimlerindeki mekânlar, figürlerin ustaca düzenlenmesiyle ve ışığın etkisiyle mükemmel bir derinlik hissi oluşturmaktadır. Rembrandt'ın her iki resiminde de karanlığın örttüğü kasvetli bir

mekânın varlığından kolaylıkla söz edilebilir. Kazıma ucuyla oluşturulan yatay ve dikey çizgiler, karanlığın içinden belirginleşen mekân atmosferine katkı sağlamaktadır. Rembrandt'ın resimlerine baktığımızda sınırları katı bir şekilde belirleyen, mekân çizgisinden söz etmek mümkün değildir. Sınırlayıcı çizgilerle mekânın betimlenmesi yerine belirsiz ve daha homojen bir şekilde yayılan mekân tasvirleri söz konusudur.



Görsel 2.17. Rembrandt Van Rijn ' Üç Haç' 38.1 x 43.8 cm, Asit Oyma, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1653

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.1.31/> (Erişim Tarihi:19.10.2017)

2.3.2. Rokoko ve Mekân

Barok Sanatını izleyen Rokoko dönemi mekân kavramını farklı bir boyuta taşımıştır. Peyzaj mimarisinin popüler olması ve dönemin burjuva sınıfının ihtiyaçlarına karşılık vermesi sonucu dış mekâna karşı bir hayranlık başlamış ve sanatçılar da dış mekânı atölyelerine taşımışlardır. Dini değerlerin yeniden yüceltilmesi ve sanatın kiliseye bağımlı bir yapı oluşturmasından sonra, bu dönemde sanat tamamen bağımsız bir yapıya bürünmüştür. Sanat, artık din kurumlarının koruyuculuğu altında ve onların isteklerine

cevap veren bir yapı olması yerine sarayın ve burjuva sınıfının ihtiyaçlarına karşılık veren bir konuma gelmiştir. Saraylardan gelen siparişler üzerine yapılan resimler, insanların yaşantılarını yansıttığı için dönemi belgeleyen niteliktedirler (Şentürk, 2012, s. 157-158) Rokoko resimlerinde, resimsel mekânın varlığı önemli bir temsil haline gelmiştir. Bunun sebebi ise dönemin orta sınıfı için de mekânların önem kazanmaya başlamasıdır. Şaşalı malikhaneler, saraylar, bahçeler, parklar gibi mekânlar burjuvazinin gösterişli hayatını gözler önüne seriyordu. Sosyal aktivitelerin gerçekleştiği, opera, tiyatro, bale, konser gibi kültürel mekânlar da bu sınıfın beğenilerine hitap ediyor ve resimlerin vazgeçilmez konularından biri oluyordu. Resimde işlenen mekânlar son derece süslemeci bir anlayışla yapılmasına rağmen mekânın gerçekliği de önemsenen bir özellik olmuştur. Ancak, Rokoko üslubuyla yapılmış gerçekte var olmayan kurgusal ve hayal ürünü mekânlar da resimlerde yer almıştır. Bu dönemde barok üslubun ışık- gölge ile oluşturduğu keskin tavrının daha yumuşak bir hâl aldığı ve ışığın resmin tüm yüzeyine yayıldığını görmekteyiz. Watteau, William Hogarth, François Boucher, Giovanni Battista Piranesi gibi sanatçılar birbirinden farklı yaklaşımlarla da olsa rokoko anlayışında resimler üretmiş ve bu dönemin temsilcileri olmuştur.

Hogarth'ın 'Oylama' (Bkz.Görsel 2.18) isimli baskiresimde barok üslubunun özelliği olan figür ve mekân unsurlarındaki detaycılık dikkat çekmektedir. Figürlerin mimiklerinden içerisinde bulunduğu duygu durumu kolayca anlaşılakta ve bu özelliklerle birlikte resimlerde teatral bir hava hissedilmektedir. Mimari yapılar adeta bir tiyatro sahnesiymiş gibi figürleri taşıyan bir konuma geçmiştir. Rokoko da barok dönemin ışıkla oluşturulmuş mekân etkileri görülmektedir. Ancak sanatçının bu baskiresimde, resmin tüm yüzeyine yayılan genel bir ışık olduğundan bahsedebiliriz. Bu ışık hem mekana hem de figürlere eşit bir şekilde dağıtılmıştır. Mekânsal yapılarıyla birlikte derinlik yaratılmış ve çizgisel perspektifle nesnelere arasında boyutsal ilişki kurulmuştur. Resimde yer alan kilise resmin en araka planında bulunmaktadır ve bize en uzak noktayı oluşturmaktadır. Bu kadar uzakta olan mimari unsur detaycı bir şekilde ele alınmıştır. Rokoko sanatçıların gerçeğe bağlı kalma arzularından dolayı işledikleri nesnelere ne kadar uzakta olursa olsun yakındaki görünümüyle neredeyse aynıdır.



Görsel 2.18. William Hogarth 'Oylama' 41.7 x 55.1 cm, Gravür Metropolitan Sanat Müzesi, New York
Kaynak: <https://vivrdebuenañana.wordpress.com/2015/05/19/la-campana-electoral-por-william-hogarth/> (Erişim Tarihi:19.10.2017)

2.3.3. Romantizm ve Goya'nın Mekânları

Romantik dönem, duyguların ve hayal gücünün önemsendiği bir dönem olmuştur. Romantik resimlerde mekânın da bu hayal gücü ve duyguların etkisiyle oluşturulduğu görülmektedir. Akıldan bağımsız hareket eden ve ruhu besleyen hayal gücü doğa sayesinde ulaşılabilir olmuştur. Bunun farkına varan birçok romantik sanatçı, el değmemiş ve bozulmamış imgelere ulaşmak için doğaya yönelmiş ve kendisini gelenek ve kültürden uzakta tutmuştur. Doğanın bu şekilde kavranması sanatın ve sanatçının rolünün değişmesine neden olmuştur. Bu kavrayışla birlikte mekân gerçeklikten öte öznel bir şekilde algılanmaya başlanmış ve resimde oluşturulan mekân da bu duyguların ve özneliğin etkisiyle oluşturulmuştur. Resimlerde yer alan mekân Rönesans'ın akılcı bakma şeklinde kurtulmuş ve tamamen gerçeklikten uzak düşsel atmosfer olarak tasvir edilmeye başlanmıştır.

“Algısal olana ve algının eğitsel rolüne atfedilen değer, sanatı hayal gücünü öznel deneyim üzerinden etkilemeye yöneltir; sanat artık aklın ürettiği kurallarla oluşturulan bir etkinlik olmaktan ve nesnel gerçekliğin aktarıcısı olmaktan çıkmıştır. İnsan deneyimi sanatın ana nesnesidir. İdeale öykünme ya da ideali resmetme yerini ilişkilendirmelerin ve çağrışımların yaratacağı etkiye bırakır. Hayal gücünün akıldan bağımsızlaşması ve estetik etkinin aklın süreçleriyle bağlantısız olarak düşünülmesi etkinin ve etki yaratmanın kendi başına bir amaç olmasına yol açar (Erten, 2009, s.38)”

Sanatçıların doğayla olan bu ilişkisi, izlenim şeklinde algıladığı mekân duygusunu karmaşık bir yapıya büründürmektedir. Resimlerde mekân sınırsız ve belirsiz bir gökyüzü uzamı olarak ifade edilir. Romantik resimlerin bazı örneklerinde zaman kavramı görülmemektedir. Ve duyguyla yaratılan bu mekânlar çoğu zaman boşluğu temsil eder (Mert, 2007, s.150).

İspanyol Romantik sanatçı Goya'nın saray dönemine ait resimlerine baktığımızda, 'an' ın betimlenmeye çalışıldığını görürüz. Sanatçı fotoğrafları çekiliyormuş gibi karşısında poz veren saray üyelerinin giydiği kıyafetler içindeki duruşlarını tuvale yansıtmaktadır. Saray mekânını da bu detaycı ve gerçekçi bakış açısıyla yansıtır. Böylece içinde yaşadığı bir zamanı ve sahneyi resmeder (Yenişehirlioğlu, 1989, s.200). Farklı biçimsel özelliklere sahip olmalarına rağmen Romantizmin bazı örneklerinde Klasizme benzeyen bir mekân anlayışı vardır. İki dönemin ortak özelliği olan yanılsamacı mekân anlayışını Goya'nın baskiresimlerinde de görmek mümkündür. Goya bu yanılsamacı gerçekliği, ışık ve mekânı kullanarak yaratmıştır (Ülker, 2014, s.124). Goya'nın baskiresimlerinde onun mekân algısını daha farklı bir noktaya taşıdığını görmekteyiz. Onun gravürleri Romantik üslubun mekân ve zaman algılayışını yansıtır niteliktedir. Sadece siyahın ve kağıdın renginin kullanıldığı bu resimlerde mekânı çağrıştıran atmosferik etkiler başarılı bir şekilde verilmiştir. Hayri Esmer'in deyişiyle, “Goya, gravürlerindeki başarısını, renkli bir resmin sağlayabileceği tüm ilave etkileri dışlayarak elde etmiştir (Esmer, 2008)” Onun resimlerinde, siyah leke ve çizgiyle biçimlendirilmiş kasvetli bir mekân söz konusudur. Dönemin toplumsal özelliklerini taşıyan bu gravürlerde Goya'nın ve içinde bulunduğu toplumun ruh hali koyu alanlarla birlikte yaratılan atmosferik havadan net bir şekilde anlaşılacaktır. Goya bu alanları yaratırken sadece çizgi kullanmamış, gravürün teknik imkanlarından biri olan 'aquatint yöntemi' ni de resimlerine eklemiştir. Aquatint'in ustaca kullanımı sayesinde resimlerinde zengin

ton ve atmosferik hava yaratmayı başarmıştır. Esmer, Goya'nın baskiresimlerinde kullandığı tekniklerle birlikte yarattığı anlamsal özellikleri şu sözlerle ifade etmiştir;

“O kullandığı tekniklerin sahip olduğu olanaklarını kendi deneyimleriyle ustalıklı bir şekilde bütünleştirmiş; bunun aracılığıyla tüm fantastik ve alegorik imgelerine, romantik bir coşku ve psikolojik bir derinlik katmıştır. Yoğun ve güçlü bir iç görüyle oluşturulan eşsiz doğruluktaki figürler, sanatçının kendisine özgü oluşturduğu karanlık/kasvetik arka plan üzerinde yoğun bir duygulanımı dışa vurur. Sanatçının tüm bu etkileri, yalnızca çizginin ve lekenin ince değerler skalasıyla ve yalın diliyle kotarabilmesi gerçekten şaşırtıcıdır. Sanatçı, kaygılarını sıkı dokunmuş bir görsellikle gerçekleştirmiş; esas sorunuyla çok yönlü, irdeleyici bir ilişki kurmuş; ve bunu sarsılmaz bir gerçeklik olarak bize bırakmıştır (Esmer, 2008)”



Görsel 2.19. Francisco de Goya, ' Ölen insanlarla birlikte Kahramanca bir başarı', 15.5 × 20.5 cm, Gravür, (Savaşın Felaketleri Serisi, 39. Plaka) Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1810

Kaynak: <http://www.wiki-zero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9mci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmljaGllejpwQcmFkb18tX0xvc19EZjNhc3RyZjZGNfZGVfbGFfR3VlcuJhXy1fTm8uXzM5Xy1fR3JhbmRlX2hhemHDsWEsX2Nvbl9tdWVydG9zLmpwZw> (Erişim Tarihi: 21.10.2017)

2.4. Modern Sanatta Mekân

Romantik dönemde sanatçının nesnel dünyayı öznel bir şekilde algılaması ve iç dünyasını sanatına yansıtması, sanatın gelişim aşamasında önemli bir adım olmuştur. Sanatın ve sanatçının tanımına dair düşünceler Romantik Dönem ile beraber tartışılmaya başlamıştır. Bu tartışmalar, 20. Yüzyıl sanatına zemin oluşturmuştur. Şüphesiz ki Sanayi Devriminden sonra ortaya çıkan farklı toplum yapısı, kullanım araçlarının gelişmesi, sanat dünyasındaki gelişmeleri de düşünsel ve teknik anlamda etkilemiştir. Tüm bunlarla birlikte öznenin algıladığı ve gerçekte var olan mekân ve zaman kavramları da değişmeye başlamıştır. Giderek büyüyen kent mekânları ve sürekli kırsaldan kentte göç etme durumu mekân kavramını belirgin kılmış bazen de dönemin en önemli özelliği olan ‘hız’ın etkisiyle tam tersi mekânı belirsiz (mekânsızlık) bir hale büründürmüştür. Endüstrileşmenin etkisinde büyüyen kentlerde yaşamı kolaylaştırmak adına yeni ulaşım ve iletişim araçları geliştirilmiştir. Ancak bu yenilikler hayatı kolaylaştırmakla birlikte sosyal, psikolojik olarak birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Tezin Birinci bölümündeki, ‘Mekân Sosyolojisi’ başlığında değindiğimiz gibi bu problemlerle başa çıkma isteği yeni sanatsal ifade biçimlerini doğurmuştur. Bu dönemde mekân algısının ve ele alınışının farklılaşmasının en büyük sebeplerinden biri, mekânı artık insandan bağımsız bir kavram olarak düşünülmemesidir. Mekân artık geometrik bir yapı olarak düşünülmez, ancak insanla birlikte tanımlanabilecek bir kavram olarak görülmeye başlanır. Tam bu düşünceler ışığında sanatçı da nesnel olan mekânı, öznel algısıyla deneyimler ve mekânla doğal bir ilişki kurar. Empresyonistlerin doğayla olan etkileşimi bu ilişkiye doğrudan bir örnek oluşturmaktadır. Filiz Yenişehirlioğlu’na göre, 19. yüzyılın içinde barındırdığı çelişkiler, 20.yüzyılın değerlerinin oluşumuna yardımcı olmuştur. İzlenimcilerin mekânla olan ilişkisiyle birlikte resim anlayışında da önemli değişimlerin varlığından söz edilebilir. Bu dönemde, “Rönesans teknolojisinde olduğu gibi herşeyin sadece görüldüğü gibi değil fakat parçaların tümünün bir araya gelmesiyle oluştuğu görüşü öne çıkar (Yenişehirlioğlu, 1989)” Bu değişiklikleri Monet ve Manet’in resimlerinde görebiliriz. Onların resimlerinde, biçimler renk lekelerine dönüşmekte ve geometrik perspektif resmin ana unsuru olmaktan çıkmaktadır. ‘’ Cezanne’in "Dayısının Portresi" tablosunda olduğu gibi figürlerin yüzeyinde kırılmalar meydana gelerek üç boyutluluğun geometrik perspektifi kırılmaya başlanır. (Yenişehirlioğlu, 1989)” Bu üslupta yapılan resimler tamamen doğanın öznel olarak algılanmasının bir sonucu olarak üretilen resimlerdir. Bu anlayış doğrultusunda betimlenen imgeler, aynı zamanda soyut

ve dışavurumcu yaklaşımın da başlangıcı niteliğindedir. Modernizmden önceki resimlerde mekân, yanılısama yaratmak için kullanılıyordu. İzleyici resimlere bakarken mekânı, üç boyutlu bir kutu ya da sahne bakıyormuş gibi algılıyordu. Yeni görme ve ifade biçimleri geliştiren sanatçılar artık nesnelere yüzeye daha fazla yaklaştırmışlardır.

2.4.1 Empresyonizm ve Mekân

Sanatçılar yüzyıllar sonra tuval yüzeyini resmin bir parçası olarak kabul etmişlerdir. Rembrandt'tan, Turner'a, Hogarth'tan, Seurat'a kadar birçok sanatçı yüzeyle birlikte resimsel mekânı sorgulamış ve çözülmesi gereken bir problem haline getirmişlerdir. Rönesans'tan itibaren çözümlenerek gelişen resimsel mekân, Modern sanat olarak değerlendirdiğimiz Empresyonizmle birlikte bambaşka bir noktaya taşınmıştır. Empresyonizmde mekânı belirleyen çizgiler, mimari yapılar ışık ve renge dönüşmüştür. Turner'ın resimlerinde mekân uçuşmaya başlamış, Monet'in resimlerinde ise neredeyse soyut bir hal almıştır. Resimsel mekânla olan tüm bu hesaplaşmalar yüzeyle resmin barışması sonucu ortaya çıktığı söylenebilir. Yüzyıllar boyunca varlığı reddedilen ve resimsel yanılısama yaratmak için yok edilen yüzey Modern sanatta söz söyler hale gelmiştir. Empresyonist üslupta yüzeyde yanılısama yaratmak yerine sanatçının izlediği hatta duyumsadığı nesnelere öznel gerçeklikle ele alınır. Yani şimdiye kadar resimde üç boyutluymuş gibi yaratılmaya çalışılan görüntüler empresyonizmle birlikte iki boyutlu hale getirilmiştir. İsmail Tunalı, yeni bir görme ve doğayı kavrama biçimi olan empresyonizmi bir takım indirgemelerle açıklamıştır. Bu indirgemelerden birincisi üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir dünya haline getirilmesidir. Resimde yaratılan bu iki boyutlu mekân etkisinin izleyiciyle olan ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir;

“Eski resmin perspektif anlayışı, objektif uzay anlayışı parçalanıyor, yerini iki boyutlu, perspektiften yoksun subjektif bir uzaya bırakıyor Resmin uzayı, bizim dışımızda bir uzay olmaktan çıkıyor, bizim birlikte yarattığımız bir uzay haline geliyor. Empresyonist bir tablo, bizim dışımızda bitmiş tamamlanmış bir bütün değil, ama suje tarafından tamamlan bir empresyonistler kompleksidir. Empresyonist bir resimdeki uzay da, sağlam ve objektif bir perspektif anlayışına dayanan bir uzay değildir, onun iki boyutlu yüzeyi içine suje, tamamlayıcı bir üçüncü boyut olarak katılır ve böylece, tamamne subjektif bir resim uzayı meydana gelmiş olur. Bu uzay sujenin dışında bir geometrik perspektif uzayı olmayıp, sujeninin içinde eridiği subjektif bir uzaydır (Tunalı, 1983, sy.69)”

İzlenimcilik akımının önemli ustalarından olan Camille Pissaro'nun bu baskiresim örneğinde, çizgisel bir mekân ya da mimari yapılar olmamasına rağmen

görünen bir mekânın varlığından kolaylıkla söz edebiliriz. Resmin en uzağında yer alan kontur yerine lekelerle oluşturulmuş bir mekân söz konusudur. Baskıresime en az empresyonizme olduğu kadar ilgi duyan Pissarro yaşamı boyunca çok sayıda gravür ve litografi tekniğini kullandığı işler üretmiştir. Sanatçı için baskı tekniğinin sunduğu imkânlar onun izlenimci tavrıyla birleşerek güçlü bir ifade biçimine dönüşmüştür. Kazıma ucuyla ve plakayı aşındırarak yarattığı etkiler, onun resimlerinde derin ve içten bir atmosfer oluşturmaktadır. Onun resimlerinde ışık ve hava perspektifiyle oluşturulan mekân, nesneyle kurduğu ilişki bakımından Rönesans resmindeki gibi kritik bir noktada durmaz. Aynı zamanda bu yaklaşım empresyonist üslubun mekân anlayışını da genel bir şekilde ifade etmektedir. Çünkü empresyonistler için ‘o an’ı yakalamak en önemli şeydir. Bu yüzden duyumsadığı nesnelere ve atmosferi ışık etkileriyle birlikte hızlıca yüzeye aktarır. Bu süreçte sanatçı resimde yarattığı bütünselliği dikkate almak yerine görüntünün zamanla ve ışıkla olan ilişkisini yansıtmaya çalışır.



Görsel 2.20. Camille Pissarro, 'Paysan, Le Pere Melon', Gravür, 10.4 x 16.4 cm, Clark Sanat Enstitüsü, ABD, 1879

Kaynak: https://www.bukowskis.com/en/auctions/560/380-camille-pissarro-paysan-le-pere-melon?from_language=sv (Erişim Tarihi:23.10.2017)

Teknolojik ve kültürel değişimler, baskı teknolojisini de olumlu yönde etkilemiştir. Baskıresmin kolay taşınabilir ve çoğaltılabilir olması sayesinde baskıresim, geniş kitlelere yayılmış fiziksel olarak mekân değiştirmiştir. Onun taşınabilme özelliği

baskiresmin gelişmesinde son derece önemli bir halkadır. Uzak Doğu'dan Avrupa'ya ulaşan Ukiyo-e ler sanat dünyasını derinden etkilemiş ve bu yöntemle üretilen yapıtların sayısı artmıştır (Kılıç, 2014). Burada şu sonuca varabiliriz, baskiresmin kolay taşınabilme özelliğinden dolayı, mekân/yer değiştirebiliyor olması, baskiresmin gelişmesi açısından önemli bir özellik olmuştur. 1796'da keşfedilen Litografi, baskı tekniklerindeki yeni arayışların bir sonucudur. Litografinin hızlı çoğaltılma özelliği sayesinde, farklı kullanım alanlarında kendine yer bulabilmiştir. Örneğin, duyuru ve protesto amacıyla kullanılan afişler litografi yöntemi ile basılarak geniş kitlelere yayılmıştır (Coldwell, 2010).

Empresyonist sanatçılar taş baskı tekniğini sanatsal ifade yöntemi olarak seçmiş ve bu teknikle eserler üretmişlerdir. Tüm bu gelişmelerle birlikte kimyasal boyaların piyasaya sunulması ve hızlı baskı alınabilen mekanik preslerin kullanılması litografinin kullanım alanı çeşitliliğini arttırmıştır. Büyük boyutlu ve çok sayıda baskılar üretilmeye bu dönemde başlanmıştır (Wye, 2004). Leutrec'in taş baskı tekniğiyle ürettiği afişler sadece duyuru amaçlı değildir. Aynı zamanda onun sanatsal ifade biçimini de temsil etmektedir. Baskı teknikleriyle üretilen bu afişler sadece salonlarda, evlerde, sokaklarda değil opera, tiyatro, konser gibi sosyal etkinlik alanlarında da yerini almıştır. Baskının tüm bu özellikleri, onun birçok farklı mekânda sergilenmesine/izleyiciyle buluşmasına olanak sağlamıştır.

2.4.2. Kübizm ve Mekân

20. Yüzyılın başlarından itibaren Avrupa resminde, öncülüğünü Picasso ve Braque'ın yaptığı, Juan Gris, Albert Gleies, Jacques Lipchitz, Jean Metzinger, Fernand Leger gibi sanatçılarla yaygınlık kazanan Kübizm akımı etkili olmuştur. Kübizm, bir bakıma perspektife karşı çıkışın hikayesi olarak düşünülebilir. Birçok sanat kuramcısına göre Kübizm, perspektifin kullanımdan sonra en büyük devrim olarak nitelendirilir. Kübizme kadar üç boyutlu olarak bilinen mekân kavramı parçalanmış ve çok boyutlu mekân anlayışı ortaya çıkmıştır. Burada elbette üç boyutlu mekân anlayışı tam anlamıyla yıkılmamıştır. Sadece üç boyutlu bakma şekline çok boyutlu bakma şekli eklenmiştir. Giderek gelişen kübizmdeki üçüncü boyut mekân anlayışına dördüncü boyut eklenmiştir. Bu dördüncü boyut 'zaman' kavramıdır. Nesne sadece fiziksel olarak genişliği, derinliği olan bir şey değildir. Nesnelere, zamanın içerisinde de var olmaktadır. Tezin birinci bölümünde Einstein'ın 'Görelilik Kuramı'na değinmiştik. Ona göre her şey zaman

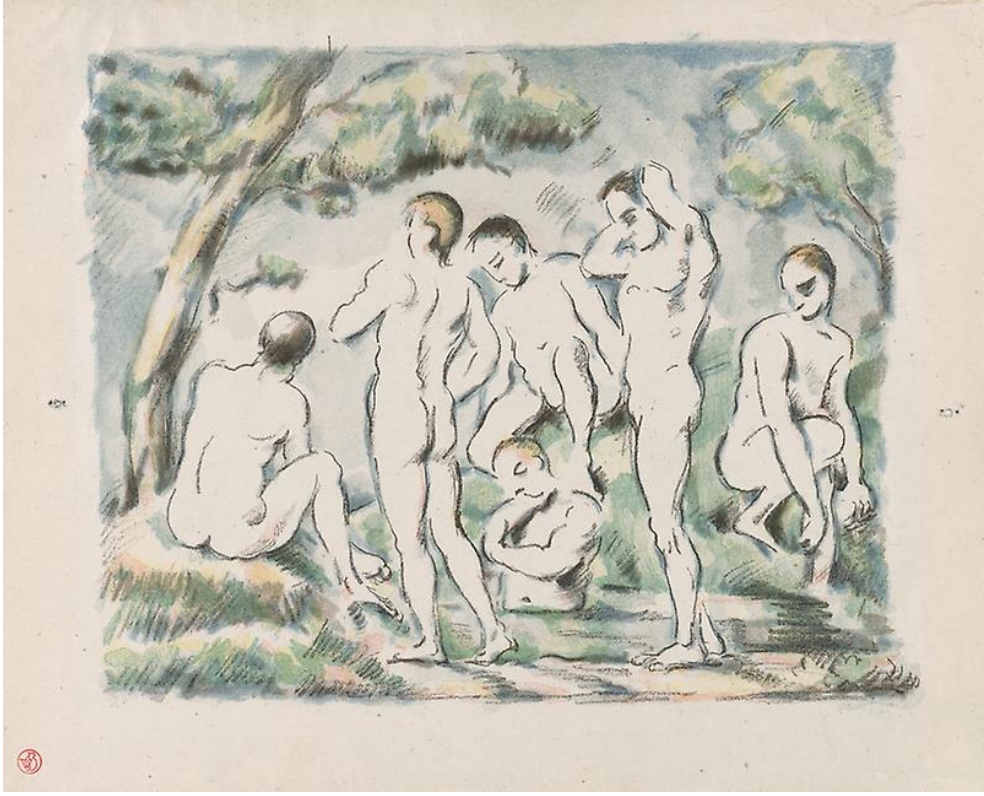
içerisinde görelî bir değişkenliğe sahiptir. Kübist resimlerde de bu değişkenliği ve hareketi nesnelere birlikte kavrayabilmekteyiz.

Kübist sanatçılar, Rönesans'ın çizgisel perspektif anlayışını yıkarak, resmi mimari mekân ve merkezi perspektiften tamamen arındırmışlardır. Kübistler sabit bir noktada durup çevresini izleyen bir insanın bakış açısı yerine izleyenin tek açıdan değil birçok farklı açıdan olayı görmesini sağlamışlardır. Bunun sonucunda izleyen de olayın içine girmeye başlamıştır. Kübist resimleri incelediğimizde zaman, betimlenen bir nesnenin ya da figürün sadece tek bir görünümünü yansıtmadığını aksine aynı plan ve yüzey üzerinde nesnenin farklı görünümünü eş zamanlı olarak yansıttığını görürüz. Yani kübizimde yaratılan resimsel mekân, tamamen nesnelere yola çıkan ve hareketle oluşturulan mekândır.

“Mekânı sanki gerçekten varmış gibi aldatıcı bir biçimde çizmek yerine mekânın seyircinin kafasının içinde oluşması sağlanır. Çünkü zaten resimde gerçek mekânı değil onun aldatıcı bir yansıması görülmektedir. Rönesans resmi ne kadar gözleme ve "görmeye" yönelikse, kübist resim de o kadar "görmeye" karşıdır. Kübist ressamların parolası "gözlerinize inanmayın. aldatıcıdır" anlayışı bu dönem resim anlayışına hakimdir (Yenişehirlioğlu, 1989).”

Şimdiye kadar öğrenilmiş, mekânı oluşturan mimari yapıları ve gerçek mekâna ait olan öğeleri kübist resimde somut bir şekilde görmeyiz. Bunun sebebi Kübist sanatçılar için resmin mekânını betimlemektense mekân duygusunu resimde yansıtmının daha önemli olmasıdır. Dolayısıyla, sanatçılar için doğa ve mekânın gerçek görüntülerinin yansıtılması yerine bu görüntülerin içerik olarak, yani temsil edilen şeyin kendi mekânını yaratması daha önemli olmuştur. Kübist resimlerde görülen gerçeğe ait mekânın temsil edilmesi yerine düşünceyle varolan bir mekânsal tasarım söz konusudur.

Kübizdeki mekân kavramı ve mekânın çözümlenme sürecinde Cezanne'nin rolü unutulmamalıdır. Onun resimlerindeki perspektif anlayışı ve yüzeyde yer alan nesnelere mekânla olan ilişkileri modern resmin bakma şekliyle özleştirilmektedir. Cezanne, üç boyutlu mekânın nesnelere olan ilişkisi üzerine yeni düşünceler eklemiştir. Göregenli'nin aktardığı Gottfried Boehm'in görüşüne göre: “Üç boyutlu, boş mekân düşüncesi, mekânın kendisini dolduran nesnelere önce varolduğunu öngörür. Cezanne bütünüyle bir başka gerçeği ortaya koymuştur burada. Aynı tözden oluşan mekân ve figürler, resmin yapısıyla özdeştirler.” (Göregenli,1992, s.55)”



Görsel 2.21. Paul Cezanne'dan sonra Auguste Clot, 'Small Bathers', Litografi, 29.4 x 35.5 cm, National Gallery, ABD, 1896-97

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/paul-cezanne-the-bathers-small-plate-1> (Erişim Tarihi:23.10.2017)

Cezanne'la birlikte yüzeye iyice yaklaşan resim geometrik bir soyutlama ile temsil edilmiştir. O nesnelere prizmalar ve onların geometrik uzamlarında temsil ederken her nesneye ait farklı mekân görünüşleri yaratmıştır. Yani nesnelere her biri farklı perspektifle ele alınmış olup, farklı düzlemlerde resmedilmişlerdir. Onun yüzeye yaklaşarak yarattığı hacim modern resim anlayışını ifade etmektedir. Kübizmde de tekrar yenilik kazanan tersten perspektif anlayışı Cezanne'ın resimleriyle karşımıza çıkan yeni bir anlayış olmuştur. Cezanne'a kadar alışılmış olan düşünce; nesnelere uzaklaştıkça küçülmesi ışık ve renklerin hava perspektifiyle birlikte oluşturulmasıydı. Ancak Cezanne, bu anlayışı tam tersi bir noktaya taşıyarak uzaktaki nesnelere daha büyük ve daha belirgin olması gibi bir perspektif anlayışı geliştirmiştir. "Bu bağlamda perspektife bağlı küçülmenin yönü, izleyicinin bakış açısı yerine, resimde temsil edilen kişinin konumuna göre düzenlenmiş olup, resimdeki geleneksel kaçış noktası da izleyicinin bulunduğu yere kaydırılmış olmaktadır böylece (Göregenli,1992, s.55)". Kübizmin temelini oluşturan bu bakma şekli, resimde ön plandan arkaya doğru giden derinlik yanılması yaratmak yerine en arkadan öne doğru gelen düzlemler oluşturma yöntemini ön plana çıkartmıştır.

Kübizme renk getirmesiyle bilinen kübist sanatçı Juan Gris, kendi çalışmalarını ve Cezanne’la olan ilişkisini şu sözlerle açıklamıştır.

“Resmin mimari tarafı matematikselidir ve onun soyut yanadır; ben işte onu insani kılmak istiyorum. Cezanne şişeden yola çıkarak silindir yaratmıştı; bense silindirden yola çıkarak özel bir öge yaratmak istiyorum; silindirden yola çıkarak yaptığım şişe, kendine özgü bir şişe olsun istiyorum. Cezanne mimari temele varmak istiyordu, bense mimari bir temelden ayrılmaya çalışıyorum. Bu amaçla soyutlamalarla (renklerle) kompozisyon kuruyor ve renklerin ne zaman nesne haline geldiklerini belirliyorum. (Antmen,2008, s.56)”

Gris’in resimlerine baktığımızda renk ve geometrik şekillerle oluşturulan mekânlar dikkat çekmektedir. Onun resimleri alışılmış mekân öğeleri yerine espas ile yaratılmış düzlemlerden oluşmaktadır.

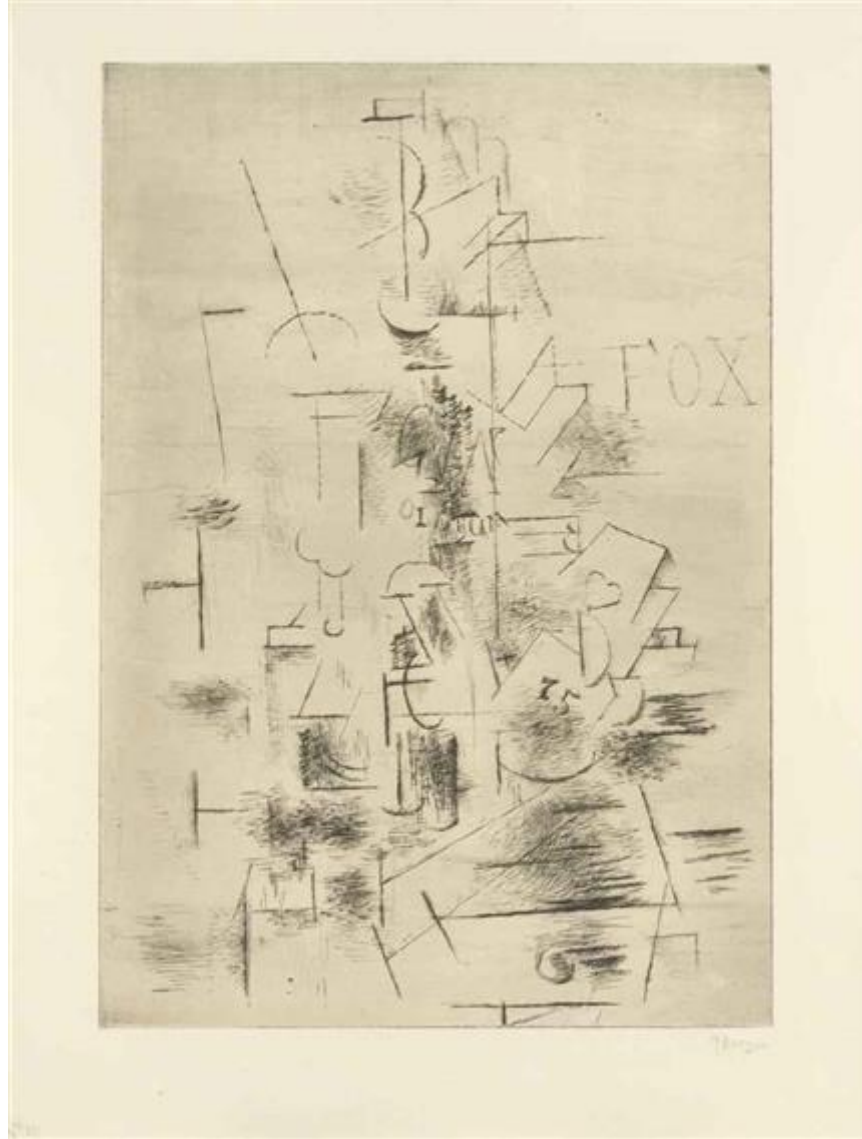


Görsel 2.22. Picasso, “Ağlayan Kadın I, Durum III”, Kuru Kazıma, Akuatint, Asitle Yedirme, Kazıma, 68.9 cm x 49.5 cm, Musée Picasso, Paris, 1937

Kaynak: <http://www.publicartinchicago.com/picasso-and-chicago-weeping-woman-by-picasso/> (Erişim Tarihi:28.10.2017)

Picasso’nun ‘Ağlayan Kadın’ isimli baskiresminde figürü derinlikli bir mekânın içerisinde değil, yüzeye yakın bir yerde görmekteyiz. Bu Picasso’nun yüzeye yaptığı geometrik müdahalelerin bir sonucudur. Portreyi eşzamanlı olarak farklı yönlerden görmüş ve resimde hareketin varlığını da ön plana çıkartmıştır. İzleyiciye en yakın konumda görmeyi beklediğimiz figürün burnu, temsil edilen yüzle aynı düzlemde ele

alınmıştır. Cezanne'la birlikte başlayan ve Kübizmle birlikte geliştirmiş olan tersten perspektif yaratma anlayışını Picasso'nun bu baskıresminde de görmekteyiz.



Görsel 2.23. Georges Braque 'Fox' Gravür, Kuru Kazı 54.5 x 38.1 cm, Saint Louis Art Museum, 1911

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/77364> (Erişim Tarihi:28.11.2017)

2.4.3. Soyut Sanat ve Mekân

Modernizmin başlıca ifade biçimlerinden olan soyut sanatın ayak sesleri, Empresyonizmle birlikte duyulmaya başlanmıştır. Monet'in 'Saman Yığını' adlı eseriyle başlayan, renk lekesine dönüşmüş soyut biçim, ilk kez bize nesnenin, gerçekliğinden kopuşunu göstermişti. Daha sonra Kübizmle beraber nesnelerin gerçek görünümünden çok onların kavramsal özelliğinin önemi vurgulanmıştı. Dışavurumcuların ise biçimi tamamen bozmaları, soyut sanatın oluşmasına katkı sağlamıştı. Soyut sanat dünyanın

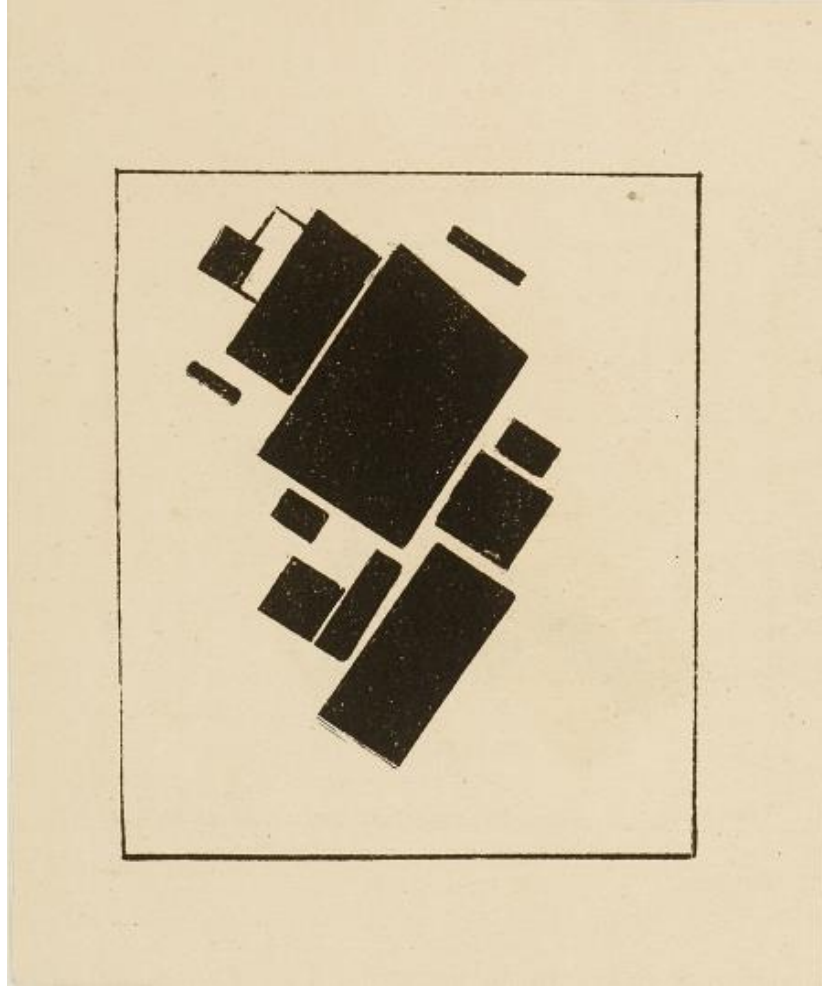
başka yerlerinde de ortaya çıkmıştı ve hepsinin ortak çıkış noktası akademiden koparak ‘sanat, sanat içindir’ anlayışını benimsemeleriydi. Bu anlayışta, dünyanın gerçekliğini doğrudan ele almak yerine sanatın öz gerçekliğini ifade eden bir soyutlama eğilimi söz konusudur. Sanatçının görünen gerçeklikten uzaklaşmasını Antmen, şu sözlerle ifade etmiştir; ‘Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas, gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı ile birlikte gerçekleştirmiştir’ (Antmen, 2008, s.79). Bu yaklaşım birçok sanat akımının içinde varlığını sürdürmüştür. Soyut yaklaşımla temellendirilmiş Fovizm, Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm gibi birçok sanat akımı izleyicinin karşısına yalnızca ‘biçimsel çözümleme’ ile algılanabilecek yapıtlarla çıkmıştır (Antmen, 2008, s.80). Soyut sanatta gerçek mekân tasviri, zorunlu olmaktan çıkmış ve bunun yerine renk alanlarıyla oluşan bir soyut mekân tasviri yapılmaya başlanmıştır. Bu durumun teknik özelliklerini net bir şekilde ifade edebilmek için somut ve soyut espas kavramlarından bahsetmek faydalı olacaktır. Sınırları belli olan resim yüzeyinde biçimlerin düzenlenmesiyle birlikte mekân ortaya çıkar, buna espas denir. Somut espas gerçek mekânı temsil ettiği için izleyici üzerinde yanılısama etkisi yaratmaktadır. Soyut espasta ise, gerçeklik algısı yaratılmaya çalışılmaz. Bunun yerine plastik kurgu yoluyla görsel algıda başka bir gerçeklik yaratılır. Soyut mekân, mekânla ilgili sembolleri, imgeleri ve kavramları kapsadığı için görsel olarak algılanabilir. Soyut sanat mantığını resimlerinde taşıyan, süprematist sanatçı Malevich’in resimlerine baktığımızda mekânın var olmadığından söz edemeyiz. Onun resimlerinde renk alanlarıyla birlikte oluşan mekân hissi yaratan bir yüzey söz konusudur. Malevich’in (Black Square) ‘Siyah Kare’sinde, mekânın anlam derinliği ve kavramsal özelliği ön plana çıkmaktadır. ‘İzleyici bunun karşısında sabit bir konumda kalmaz, yüzey karşısında devinmek, resme yandan bakma ihtiyacı duyar, böylece ondaki düzensizlikte bir düzen keşfederek, kendini bu uzamın bir parçası olarak duyumsar ve nihayet anlam derinliğini kavrar. (Ülker, 2014)’’



Görsel 2.24. Kasimir Malevich, 'Siyah Kare' Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,5 x 79,5 cm. Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova, 1914.

Kaynak: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/kasimir-malevichs-black-square-what-does-it-say-to-you-9608316.html> (Erişim Tarihi:12.12.2017)

Soyut sanatta heykel, mimari, resim gibi birçok ifade biçimi kullanılmıştır. Özellikle baskiresmin sağladığı spontane etkiler soyut dışavurumcular için bu yöntemi önemli hale gelmiştir. Malevich'in soyut geometrik anlayışı ile birçok taş baskı kitaplar basılmıştır. Soyut sanatın doğanın kendisini gerçeklikten arındırma çabasını Maleviç'in 'Siyah Kare' isimli başyapıtında net bir şekilde görmekteyiz. Burada yüzyıllardır renk ve mimari unsurlarla oluşturulan resimsel mekânın varlığını başka bir biçimde korunduğundan söz edebiliriz. Resimsel mekân, geometriyle oluşturulmuş ve yüzeyde aranan bir derinlik duygusuyla karşımıza çıkmaktadır. Maleviç resimde hikayeci anlatımı eleştiriyor ve mutlak saf biçemlerin basit uyumlar kurgulanmasını öneriyordu. Sanatçının bu bakma şekli resimde yepyeni bir plastik biçimlendirmenin başlangıcı niteliğinde olmuştur. Doğadaki formları resimde üç boyutlu olarak kavranmasını sağlayan modle, soyut resimle birlikte ortadan kalkmıştır. Çünkü artık doğanın gerçek tasvirine ulaşmak yerine resmin iki boyutlu olma özelliğine vurgu yapılan bir plastik anlayış geliştirilmiştir. Maleviç'in litografi örneğinde olduğu gibi burada resimsel modle ve perspektiften kesinlikle söz edilmemektedir. İki boyutlu biçimlerin birbirleriyle kurdukları ilişki mekân sıralaması oluşturmaktan uzaktadır. Bu durum soyut sanatta görülmeye başlayan optik perspektifin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 2.25. Kazimir Malevic, 'An Airplane Flies', Litografi, 11,9 x 9,9 cm. Galeri Tretyakov, Rusya, 1920

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Airplane-Flying--from-Kazimir-Malevich-s/FCD3E8A1D606D27D> (Erişim Tarihi:28.12.2017)

Soyut resmin kurucu olarak nitelendirilen Wassily Kandinsky, resmin her şeyden önce bir renk kompozisyonu olduğunu ileri sürmüştür. Bu eksende konunun resmin doğasına zarar veren bir çaba olduğunu da eklemiştir. Kandinsky'nin 1902'den yapmaya başladığı ağaç gravürlerinde figürlerin görünmez olduğu ve soyutlamaya gittiği belirgin bir şekilde görülür. O resimlerinde geometrik şekiller kullanarak mekân duygusunu renklerle birlikte inşa etmiştir. Bu baskı resim örneğinde de görüldüğü gibi sanatçı resimlerinde çember, üçgen ve dörtgenlerle geometrik bir kompozisyon yaratarak ruhsal bir durumu anlatmayı amaçlamıştır. Bu biçimlerin doğadaki benzer karşılıklarını aramak yerine çemberi çember gibi algılanmasını istemiştir. Kısacası bu biçimlerin bir şeyin resmi olmadığını belirterek soyut sanatın öngördüğü, resmin kendi gerçekliğini yaratma anlayışını pekiştirmiştir. Kandinsky'nin “doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat

da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır” sözünden onun soyut resme yönelmesinin sebebini net bir şekilde anlamaktayız (Turani, 1992) ‘Bauhaus’ da profesör olarak eğitim vermeye başlayan Kandinsky, resimlerini bu ekolün benimsediği konstrüktif bir yapıyla oluşturmaya başlamıştır. Sanatçının ‘orange’ isimli litografisi bu bakma şekline örnektir. Mekanik bir yapı içerisinde olan bu resimde geometrik biçimlerin yer aldığı ve bu biçimlerin birbirlerini keserek espas, derinlik algısı yaratıldığı söylenebilir. Resimdeki biçimler adeta yerçekimsiz bir ortamdaymış gibi resmedilir. Herhangi bir nesne ya da figürü temsil etmeyi amaçlamayan bu biçimler ve lekeler resimdeki boşluğu işgal eden iki boyutlu betilerdir. Resmin sol alt köşesinden diyagonal bir biçimde uzanan siyah üçgen yapı ve turuncu şekil arasında yaratılan bir espasın güçlü etkisi dikkat çekicidir. Açık ve koyu değerlerle oluşturulan nesnelere zemine bağlılık göstererek dengeli bir kompozisyon yaratılmasına yardımcı olmuşlardır. Burada modle ve bilimsel perspektife olan bağımlılığın yok olduğunu ve iki boyutluluğa vurgu yapan, simgesel bir yüzey kurgusunun varlığından söz edebiliriz.



Görsel 2.26. Wassily Kandinsky ‘Orange’ Litografisi, 48 x 44.2 cm, Modern Sanatlar Müzesi, 1923

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/70099> (Erişim Tarihi:28.1.2018)

Tüm bu gelişmelerle birlikte sanat dünyası soyut sanatı önemli bir yere yerleştirmeye başlamıştı. Modernliğin önemli bir aşaması olan Soyut Sanat, gerçekliğin karşısına konulan daha iyi bir dünya hayalinin simgesi haline gelmiştir. Artık sanatın hayatın içine girmesi ve toplumsal bir etki yaratabilmesinin gerekliliğine inanan sanatçılar, sanatın saf ve net bir şekilde olması gerektiğini savunuyorlardı. Bu bakış açısıyla soyut yaklaşım sadece resim ve heykelde değil mimaride ve ürün tasarımında da benimsenmeye başlandı. Tasarımın popülerleşmesiyle birlikte günlük hayatta kullandığımız eşyalar kendine özgü prensiplerle tasarlanmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım görsel sanatlarda Konstrüktivizm olarak tanımlanmıştır. 20. Yüzyılın başlarında Konstrüktivizm akımı, Avrupa'nın çeşitli yerlerine yayılmaya başlamıştı. Hollanda'da Piet Mondrian ve Theo Van Doesburg "De Stijl" dergisini kurdular. Derginin amacı, hayal dünyası ve sanat arasında bir sentez oluşturmaktı. 1919'da Weimer'da kurulan Alman mimarlık ve tasarım okulu da De Stijl'in amacıyla benzeşmekteydi ancak Bauhaus'un asıl amacı " sanatla gerçek, nesnel üretimi yeniden buluşturmak (Krausse, 2005, s.97)" Bu ekol geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun ihtiyaçlarını karşılamadığına inanıyordu. Bu anlayışta, sanatçı ve zanaatçının birlikte çalışarak üretimler yapması gerekiyordu. Sanat ve zanaatın birleştiği geometrik biçimsellikler ve malzemelerin yaratıldığı bu dönemde görülmeye başlanmıştır. Bu birleşim, çağdaş sanatın özelliklerinden olan, yapıtın sadece sanatçının elinden değil, sanayi ortamlarında ustalarla birlikte üretilmesine zemin hazırlamıştır. Sanatçı yapıtı düşünsel olarak ele alır ve kullanacağı malzemelerle onu estetik bir şekilde kurgular. Bu aşamada tasarımın ve zanaatın teknik imkanlarından yararlanan birlikteliği son derece önemlidir. Bauhaus ekolünde de resmin yüzeye yaklaştığı görülür. Derinlik yaratmaktan uzak renk alanları tamamen resim yüzeyini vurgulamaktadır. Kandinsky'nin baskiresminde de olduğu gibi mekân, resim düzleminde tek bir noktada toplanır. Resimlerde farklı ufuk çizgileri belirir ve mimarlığa ait olan biçimler resmin plastik organizasyonunu oluşturur. Tüm bunlar mekânın modern sanattan ayrılarak çağdaşlaşma sürecine girmesine olanak sağlamıştır.

Dışavurumcu etkiler bu dönemde kaybolmuş, onun yerine geometrik, teknolojik yani Konstrüktivist biçimler oluşturulmuştur. Bauhaus'la ilişkisi olan konstrüktivist sanatçı Laszlo Moholy-Nagy, çağdaş sanat anlayışına katkı sağlayacak baskiresimler üretmiş ve resimlerinde mekân kavramını sorgulamıştır. Macar sanatçı Laszlo Moholy-Nagy'i 'ışığın mühendisi olarak' tanımlayan Krausse, sanatçının üstün renk bilgisiyle oluşturduğu mekânlara vurgu yapmıştır.

“Birçok farklı sanat disiplinlerinden faydalanan sanatçı, eserlerinde ‘malzemeyi, mekânı ve zamanı ışıklı konturlara’ dönüştürmeyi hedeflemiştir. Işığa hayatın temel bir biyolojik elementi gözüyle bakıyordu. Fotoğraf makinesi kullanmadan ‘çektiği’ fotogramlarında ve ‘ışık-mekân-modulatörü’ adını verdiği bir ışık gölge makinesinde, ışık hem ana konuyu oluşturur hem de yaratıcı unsurdur. Resimlerinde ışığı saydam renklerle ifade etmeye çalışmıştır. Renkler üst üste biner ve birbirleriyle keşişirler. Keşiştikleri noktalarda yeni renk tonları oluşur. Moholy-Nagy bu üslupla Mondrian’ın renk kontrastları üstüne kurduğu geometrik dünyaya mekân boyutunu eklemiştir. Saf geometrik biçimlerin keşişme noktalarında iki boyutlu görüntü değişerek sanal bir derinlik duygusunu uyandırır (Krausse, 2005)”



Görsel 2.27. Laszlo Moholy-Nagy, “Bauhaus Ausstellung Weimar 1923”, 15 x 10 cm, Litografi, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1923

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/68719> (Erişim Tarihi: 01.05.2018)

Derinlik yerine yüzeye vurgu yapılan konstrüktivizmde doğaçlamadan uzak bilinçli olarak kurgulanmış geometrik şekillerin kendine özgü mekânları vardır. Bu

mekânlar gerçek dünyaya ait olmayan ve kendisine has bir perspektif anlayışını oluşturan soyut mekânlardır. Farklı bir dünyaya ait olan bu konstrüktif yapılar geometrik bir yüzey organizasyonu oluştururlar. Yerçekimsiz bir mekânda, boşlukta salınan ve birbirini kesen bu hareketli elemanlar dinamik bir mekânı temsil ederler. Birinci bölümde kısaca değinmiş olduğumuz konstrüktivist sanatçı El Lissitzky'nin 'proun' serisini irdelemek faydalı olacaktır.



Görsel 2.28. El Lissitzky 'Victory Over The Sun', Litografi, 51 x43 cm, TATE, Londra,1923

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lissitzky-victory-over-the-sun-65387>

(Erişim Tarihi:28.1.2018)

Lissitzky'nin iki boyutlu ve üç boyutlu yapıtlarındaki mekânı kavramsal olarak ele alması onu diğer dönemlerden ve sanatçılar ayırtmaktadır. Onun resimlerinde nesnelerin uzay içerisindeki yerini belirlemek olanaksızdır. Bu geometrik biçimler boşlukta özgürce devinmektedir. “ Bu biçimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte hem de biçimle aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özellikler bir yanılsama önlenmiş olmaktadır. Biçimler sınırsız bir boşlukta özgürce yüzer gibidirler. (Lynton, 2015)” Onun resimlerinde planlarla elde edilen bir boşluk vardır. Yan yana arka

arkaya gelen bu planlar bütününe planimetrik düzen denilmektedir. Bu düzenleme geometrik biçimlerin temel renk değerleriyle birlikte oluşturularak mekânsallık yaratılır. Resimlerinde tuval bütün yüzeyi kaplamak yerine merkezde toplanan gruplaşmalar yaratılmıştır. Bu biçimlerin birbiriyle kurdukları arka ve ön ilişkisi renk tonlarıyla birlikte yaratılmaktadır. Asimetri ve simetrik biçimler yüzeyde kurgulanarak bütünlük oluştururlar.

2.4.4. Gerçeklikten Rüyaların Mekânına

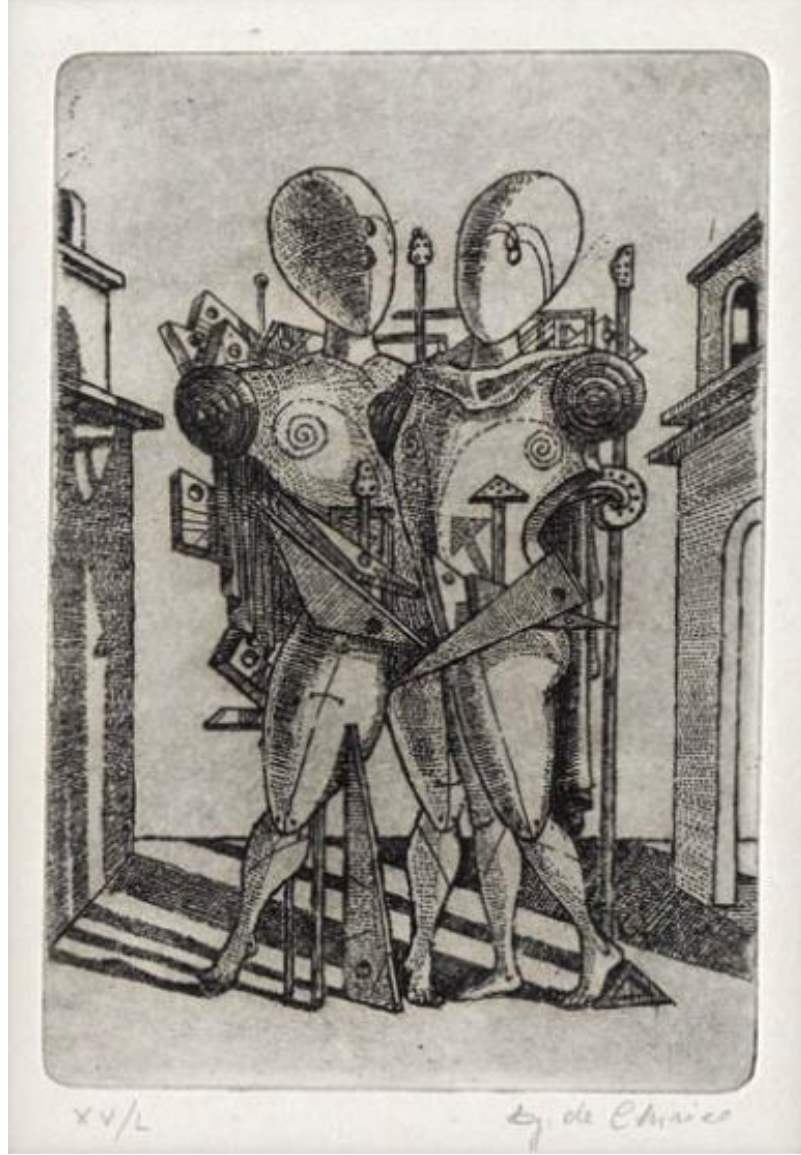
Avrupa’da 1920’li yıllarda kendisini gösteren Gerçeküstücülük akımı, Ahu Antmen’in deyimıyla “Dada’nın küllerinden doğan” bir akımdır. Akıl dışılığın ve mantıksızlığın yüceltiildiği dada’da bilinçaltının önemi kavranmaya başlanmıştır. Andre Breton’un 1923 yılında yayımladığı ‘Gerçeküstü Manifesto’ bu anlayışın sınırlarını çizerek içeriğinin anlaşılmasında yardımcı olmuştur. Gerçeküstücüler için bilinç ve onun ötesine uzanmak önemliydi çünkü sanatsal yaratımın ancak o zaman gerçekleşebileceğine inanıyorlardı.

“Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, ‘tarihsel gerçeklik’ diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirinde kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir. Bir baskı unsuru olarak gördükleri kurulu toplumsal düzenin eleştirilmesinde psikanalizin babası Sigmund Freud’un düşüncelerinden yararlanırken, bir yandan da Fransız Komünist Partisi’ne üye olan Gerçeküstücüler, toplumsal isyanlarını sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak istemişlerdir” (Antmen, 2008, s. 135).

Gerçeküstücülerin öncülerinden sayılan Giorgio de Chirico yaptığı resimlerde gerçeküstü anlayışının özelliklerini ifade etmiştir. Chirico’nun simgeci anlatım dili ve resimlerindeki mekânın sıra dışı bir perspektifle yaratılması onun gerçeküstü tavrını ortaya koymaktadır. Alışılmışın ötesinde yarattığı bu görsellik onun iki farklı yaklaşımı bir arada kullanmasında kaynaklanıyordu. Sanatçının hem figüratif hem hayali imgeleri bir arada kullanması kendine özgü bir anlatım dilinin oluşmasına yardımcı olmuştur (Antmen, 2008). Chirico’nun resimlerindeki terk edilmiş mekânlar ve sihirli bir şekilde bir araya getirilmiş nesnelerin işleniş, Max Ernst, Rene Magritte, Salvador Dali gibi Gerçeküstücü sanatçıları etkilemiştir. Krausse, Giorgio de Chirico’nun resimlerinin düşünsel ve mekânsal özelliklerini şu sözlerle ifade etmiştir.

“Klasik” bir sanat yapmak istiyordu; resim üslubu Yeni Barok- İzlenimci bir karışıma yaklaşmıştı. Eserlerinde vazgeçilmezlik ve ölümsüzlük duygularını yakalamaya çalışan ressam, aradığı vazgeçilmezliği ve ölümsüzlüğü Erken Rönesans devri ressamlarından Paolo Uccello ve

Piero della Francesca'da ve İtalyan mimarisinde buldu. Bu sanatçının nesnelere birer anıt misali içine yerleştirdikleri saydam mekânları, Chirico'yu çok etkiledi. Ressam Yüksek Rönesans'ın akılcı mekânlarını da çarpaz ve yamuk perspektiflerle parçalanmış, derinlik ve alan açısından Gerçeküstü görüntülere ulaşmıştır (Krausse, 2005, s.102)”



Görsel 2.29. Giorgio de Chirico 'İki Manken 27.4 x 22.1 cm, Gravür, Özel Koleksiyon,1975

Kaynak: http://artwwworld.org.ua/statji/Sjurrealizm_Po_tu_storonu_realnosti/

(Erişim Tarihi:05.02.2018)

Resimlerinde incelediği metafizik estetiği, geometri ve perspektifi ön plana çıkaran mekânlarla yaratmıştır. Chirico metafizik mekânlara olan bağlılığını şu sözlerle dile getirmiştir: “Metafizik estetiğin başta gelen ilkeleri, kentlerin kurulmasında, evlerin

mimari formlarında, meydanlarda, yollarda, limanlarda, tren istasyonlarında bulunur” Resimlerindeki mekân tasavvurları yalnızca düşsel olarak değil aynı zamanda geometri ve mimarlık bilgisiyle ele almıştır. Çoğunlukla İtalyan mimarlığına derin bir şekilde ilgi duyan Chirico, meydanların, sokakların metafizik özünü yansıtmaya çalışmıştır. Şimdiye kadar sık sık tanık olduğumuz mekân ve zamanın birlikteliği onun resimlerinde tamamen kopmuştur. Zamanın, başının sonunun olmasına ve ilerleyen haline eleştirel bir şekilde yaklaşan Chirico’nun resimlerinde yaşam durağan ve statik bir yapıdadır. Çapraşık perspektifle oluşturduğu resimlerinde geometri vurgusu ön plandadır ve doğayı tamamen yok eden bir mimarlık söz konusudur. “Çünkü sanatçı "doğayı mimarın gözüyle görür." Mimar doğaya geometrik bir düzen kazandırarak onu metafizikleştirir; ham maddeselliğinden sökerek gizemleştirir, büyüselleştirir. Doğayı metafizikleştiren geometrinin, kutsal sayıların ve formların, sanattaki ifadesi de perspektiftir” sözleriyle, Chirico perspektife olan bağlılığını dile getirmiştir. ‘Büyük Metafizikçi’ resminde de perspektif yanılmasıyla fazlasıyla abartan Chirico, birden fazla kaçış noktası kullanmıştır. Mimari elemanların sahne dekoruymuş gibi kurgulandığı bu resimde gölgeler de egemen bir konumdadır. Resmin ortasında adeta bir anıt gibi yer alan ‘Büyük Metafizikçi’ imgesini Ali Artun şu sözlerle ifade çözümlemiştir: “Baştan aşağı donanmış oldukları cetveller ve gönyeler onların metafiziğin dili olan geometrinin üstatları olduğunu belirtir. Evrenin gizlerini bu araçlar sayesinde sökerler ve onlar sayesinde doğaya form verirler. Antik Mısır’dan beri mimarlığın demirbaşlarıdır.” (Artun, 2016, Web⁵)

⁵ <http://www.aliartun.com/yazilar/de-chiriconun-mimari-evreni/>



Görsel 2.30. Giorgio de Chirico 'Büyük Metafizikçi' 110 x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Ulusal Galerî, Berlin, 1916

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Due-Manichine/8186430A25D91466>
(Erişim Tarihi:05.02.2018)

2.5. Avrupa'dan Amerika'ya Çağdaş Baskiresim

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Naziler tüm Avrupa'ya yayılmış bununla beraber baskıcı ve faşist rejim ortaya çıkmıştır. Başta Paris'teki sanatçılar olmak üzere Avrupa'nın birçok yerlerinden sanatçılar New York'a kaçmaya başlamıştır. Politik sebeplerle sanatı destekleyen Amerika, sanatçıların özgürce üretebilecekleri bir ortam yaratmıştır. Üretimlerine Amerika'da devam eden sanatçılar Amerika'nın sanat dünyasını şekillendirmede etkili olmuşlardır. Avrupa'da sanat dünyasına ciddi katkılar sağlamış olan, Kandinsky, Hans Haofman, Max Ernst, Yves Tanguy, Andre Breton, Piet Mondrian gibi birçok modernist sanatçı Amerika sanatını geliştirmeye devam etmişlerdir (Antmen, 2008). Bu dönemde baskiresim de geleneksel kabuğunu kırarak, çağdaş bir

anlayışla gelişmeye başlamıştır. Bu gelişime en önemli katkıyı sağlayan Stanley William Hayter'in baskiresim Atölyesi, Atölye 17, ilk olarak Paris'te kurulmuş daha sonra sanatın yeni merkezi olmaya başlayan New York'a taşınmıştır. Atölye 17, rüştünü kanıtlamış birçok sanatçının eserler ürettiği bir yer olmuştur. Birçok sanatçının birlikte çalıştığı bu özgür ortam, yaratıcı ve yenilikçi işlerin ortaya çıkması için gerekli olan teknik imkanı sağlamıştır. Bu etkileşimli sanatsal ortam sayesinde baskiresim tüm teknikleriyle ve deneysel olma özelliğiyle bulunduğu noktadan ileriye taşınmıştır. Baskiresmin merkezi haline gelen bu mekân, daha önce baskı tekniğiyle üretim yapmamış birçok ressamın ifade biçimi olarak baskiresmi kullanmasını sağlamıştır. Gravürün, kurukazı, mezotint gibi farklı tekniklerinin bir araya getirilerek kullanılmaya başlanması ve onun spontane etkileri baskiresmin deneysel olabilme özelliğini gözler önüne sermiştir. Teknik imkânların varlığı deneysel baskiresmin gelişmesini sağlamış ve büyük boyutlu baskılar üretilmeye başlanmıştır. Bu deneyselliğe katkı sağlayan şey elbette yalnızca teknik imkanlar değildir. Atölye 17'nin olanaklarından yararlanan sanatçıların, soyut dışavurumcu anlayışı benimsemeleri ve doğalcılığa vurgu yapmalarıydı. Krausse, "Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra soyut ressamlar, resimlerinde yeni değerler üretmeye, kafalarındaki ütopyalara uygun bir sanat yapmaya çalışmışlardır. İkinci Savaş'tan sonraki ressamlar ise hep kendi etraflarında dönmeye başlamışlardır (Krausse, 2005, s. 108)" sözleriyle Soyut Dışavurumcu anlayışa geçişini ifade etmiştir.



Görsel 2.31. S.W Hayter 'Cascade' 25x35 cm, Tek Kalıpta Çok Renki Graviür, 1959

Kaynak. <https://www.mutualart.com/Artwork/Cascade/71EC55B3281B6B32>

(Erişim Tarihi:17.03.2018)

Soyut Dışavurumculukta konstrüktivizmin geometrik biçimlerle oluşturduğu mekânı tek bir noktada toplama yaklaşımının aksine mekân sınırsız bir düzlemde oluşturulmuştur. Mekan ve derinlik anlayışı yüzeyin her yerine eşit dağılmaya başlamıştır. Sanatçıların bu bireysel arayışları onların geleneksel kompozisyon biçimleri ve estetik geleneklerden kopmalarını ve tamamen kendilerine özgü yeni kurgular yaratmalarını sağlamıştır. Soyut dışavurumcu resimler her ne kadar soyut ve geleneksel biçimsellikten uzakta olsa da aslında resmin gerçekliğine vurgu yapmaktadır. Çünkü üst üste gelen boya katmanları ve renkler gerçek yaşamın ürünüdür ve bir hayal ürünü olmaktan çok gerçek ve somut bir eylemin göstergesidir. Bu gerçekliği vurgulamak adına birçok soyut dışavurumcu sanatçı çerçevenin, resmin gerçekliğine sınır getireceği inarak çerçeve kullanımını reddetmiştir. Soyut Dışavurum'un önemli sanatçılarından olan Jackson Pollock'un yapıtlarında bu anlayışı görmek mümkündür. Onun resimlerinde, duvardaki tuvalin sınırı olmasaydı boya lekelerinin sonsuzluğa gidebileceği hissi vardır, bu hissi yaratan resimlerin devasa boyutlarda olması ve resmin adeta mekânın bir parçası olarak algılanabilmesidir. Resim doğal çevrenin bir parçası gibi algılamakta ve izleyicinin önünde adeta duvar gibi yükselmektedir. Pollock'un resimleri sadece fiziksel mekânla ilişki kurmaz, onun resminin yüzeyinde lekelerle oluşturulan mekânsal özellikler de bulunmaktadır. Fiziksel gerçekliği olmayan nesnelere ve mekânlar yaratılmıştır. Herhangi bir nesneye benzetilmeye çalışılmayan bu biçimler tamamen vücudun spontane hareketleriyle oluşturulmuştur. Bu mekânların ana bileşeni yaratılan hareket ve titreşimi veren lekeler ve renklerdir. Renkler ve lekeler sayesinde yassı ve genişleyen bir yüzey oluşturulmuştur. Yüzeyin her yerinin eşit bir şekilde kullanılmış olması ve leke alanlarının birlikteliği sonsuz bir düzlem hissi yaratmıştır. Sınırları belli olmayan bir düzlemde yaratılan resimsel mekân, yeni bir durum olarak ilk kez Pollock'un resimlerinde karşımıza çıkmıştır. Resimdeki lekeler birbirini kapatarak derinlik oluştururlar. Bazı lekelerin bir diğerinden daha opak olması ve arkalı önlü ilişkisi yüzeye yakın bir derinlik etkisi yaratmaktadır. Yüzey espasıyla yaratılan bu resimlerde mekân odaksız bir hal almış ve gerçeklikten uzak duyumsanarak oluşturulan bir boyuta taşınmıştır. Burada sadece sanatçının doğal hareketleriyle oluşturulan biyolojik ve duyumsanan mekân söz konusudur.

“Pollock tuvaline renkleri rastlantısal bir süreç içinde, ama deneyimi elden bırakmadan kondurur. Resmin içinde kurgulanmış bir ağırlık merkezine ve tasarlanmış uyumlu ilişkilere rastlanmaz. Pollock yine de resimlerinde figüratif biçimlerle mekân yanılması oluşturma ihtimallerini saklı tutar. Ne tamamen kaotik olan ne de tekrarlanabilir bir desen oluşturan siyah lekeler yumağına

dikkatli bakıldığında içinde mekânsal özellikler keşfederiz; kimi lekeler diğerinin önünde ve daha yakın görünerek resme derinlik kazandırır. Ressam bunları tariflemediği için izleyicinin kendisi keşfetmek zorundadır .(Krausse, 2005, s.108)’’



Görsel 2.32. Jackson Pollock 'İsimsiz' 45 x 51 cm, Litografi, Guildhall Müzesi, New York,1951

Kaynak: www.guildhall.org (Erişim Tarihi:15.02.2018)

2.6. Yeni Bir İlişki: Mekân ve Sanat Yapıtı

Resmin sınırlarını belirleyen ve izleyiciyi şekillendiren ‘çerçeve’ 19. yüzyıla kadar resmin vazgeçilmezi olarak varlığını sürdürmüştür. Geleneksel resim anlayışını temsil eden perspektif anlayışı, resmin kendi dışındaki mekânla olan iletişimini tamamen ortadan kaldırıyordu. Perspektifin ve renk öğelerinin etkisiyle oluşan manzara resimlerindeki atmosfer, duvarla resmin zıt ilişkisini ortaya koymuştur. Bu resimlerde biçimsel kompozisyon, perspektif derinlik yok olmuş ve ufuk çizgisiyle birlikte belirsiz bir düzlem ortaya çıkmıştır. Bu resimlerin çerçeveye yaptığı baskı sonucu resim kapalı bir kutu etkisinden sıyrılmış ve çerçevesinden çıkmaya başlamıştır. ‘Bir manzara kesitinin, etrafındaki her şeyi dışlama kararını temsil ettiğini bir kez fark ettiğimizde

resmin dışındaki mekânı da yavaş yavaş hissetmeye başlamışız demektir. Modernizmle birlikte mekân hem soyutlamayı hem gerçekliği içerisinde barındıran bir olgu olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır (O’Doherty, 2010)’’ Sanat, hayatın içine girmesi ve işlevlilik kazanması gibi bir gönderme içeriyorsa, bu gönderme dönemin mekânının ve zamanının nasıl tanımlandığıyla doğrudan ilgilidir. Sanat yapıtı aracılığıyla ifade edilen mekân kavramıyla içinde varolduğumuz mekân ve mekânlar arasındaki enerji gelgiti, modernizmin en temel noktalarından birisidir. İzleyicinin konumunu yeniden tanımlayan modernist mekân, aynı zamanda onun mekânı kavrayış biçimini sorgulamaktadır. Mekân, yalnızca resmin içerisinde yer alan resimsel mekân kavramı olarak değil, başlı başına sanat yapıtı haline gelmeye başlamıştır. Mekânın sanat malzemesi olarak kullanmaya başlayan konstrüktivistler mekânı ifade biçimi olarak ele almışlardır. Yapıtlarını, mekân bağlamından koparmadan onunla birlikte kurgulamış ve izleyicinin de yapıtı mekânla birlikte deneyimlemesine fırsat vermişlerdir. İzleyicinin karşısında durup, sadece göz gezdirebileceğimiz iki boyutlu bir yapıttan öte onun içerisinde girip hatta parçası olmaya olanak sağlamıştır.

2.6.1. Mekânı Parçalamak: Dada

Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan kaos ortamını ve insanlığın yaşadığı korkunç olayları, ulusal bir ilerleyiş olarak kabullenmeyen Dadacılar politika ve sanatı ağır bir şekilde eleştirmiş, tarihle birlikte kutsanan değerlere karşı yıkıcı bir tavır sergilemiştir. Dada Manifestosunu yazan Şair Tristan Tzara’ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin Arkeolojinin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2008). Böyle yıkıcı ve eleştirel bir dürtüden beslenen Dadacılar, sanatın resim, müzik, heykel, şiir gibi birçok disiplinin kendi içerisindeki öğretilerini eleştirmiştir. Resim için önemli bir unsur olan plastik organizasyonu bir kenara atarak kendi plastik anlayışını oluşturmuştur. Böyle bir ortamda, geleneksel resim ve heykelin mekânına da yeni anlamalar getirmiştir. Dadacıların sanata dair olan her şeyi parçalama arzusu onları elbette mekânı parçalamaya da yöneltmiştir. Buradaki mekânın parçalanması Kübizmin mekânı ve biçimleri parçalamasıyla benzeşmektedir. Kübistlerin İki boyutlu düzlem üzerinde yaptıkları bu parçalama mantığını dadacılar hem üç boyutlu hem de iki boyutlu malzemenin ya da doğrudan mekânın üzerinde gerçekleştirirler. Kübizmde, izleyicinin

parçalanmış biçimlerin arasından mekân görüntüsünü arama beklentisi Dada'da tamamen kaybolmuştur. Biçimler soyut parçalarla bir araya getirilmiştir. Kübizmin kolaj tekniğinden yararlanan dadacılar sonucun gerçeklikle ilişkisinin olup olmamasıyla ilgilenmezler. Onlar için önemli olan sanatçının yaratım sürecindeki rolüdür.

Dadanın öncü isimlerinden olan Schwitters, geleneksel mekân anlayışını parçalayarak, sanat nesnesi ve mekân arasında yepyeni bir ilişki kurmuştur. "izleyici, galeri mekânının dönüşmesini sağlamada ikinci en büyük güç olan kolajın yarattığı koşulların parçaladığı mekâna aittir. O izleyici, sanatçı Schwitters ise, yalnızca görgü tanıklarının raporları aracılığıyla içerisine girebileceğimiz, içerdeki deneyimi hissetmek için ancak üzerinde göz gezdirebildiğimiz fotoğraflardaki bir mekâna girmiş oluruz" (O'Doherty,2010) Bu mekân Schwitters'in 1923'te Hannover'de oluşturduğu Merzbau'sudur.

Bu yapıt, üç boyutlu geometrik bir biçimlendirme anlayışına sahip olan bu yapıt sanat mekânını deneyimleme fikrinin olmadığı bir dönemde izleyicinin karşısına çıkmıştır. Enstelasyon sanatının ortaya çıkmasından önce Merzbau gibi bir ifade biçiminin ortaya konması izleyiciyi şaşırtmıştır. O dönemde sanat eseri ve mekân bağlamı tam anlamıyla kurulmasa da bir mekânın işgalinin söz konusu olduğu izleyici tarafından hissedilmektedir.

Schwitters Merzbau'nun oluşumunda, ona kaynaklı eden şeyin kent mitosunun olduğunu ifade etmiştir. Sanatçı kente dair olan izlenimlerini malzemelerle bir araya getirerek estetik bir kurgu elde etmiştir. Kolajın vazgeçilmez imgesi olan kent, galeri mekânı için de önemli bir olgu haline gelmiştir, Modern sanat, kendi gerçekliğini ifade edebilmek için kentin yaşayışına ihtiyaç duymuş ve onu çözümlemeye çalışmıştır. Schwitters de atölyesinde kendi yarattığı mekânı kolaj mantığıyla bir araya getirerek kentin yapısını, yeni bir ifade biçimiyle yansıtmıştır. On üç yıl gibi bir sürece yayılarak oluşturulan bu mekân sürekli genişlemiş, yeni parçalar eklenerek, oyularak biçimlendirilmiştir. Schwitters, bu tavrıyla mekânın eklenebilir, çıkarılabilir, kısaca müdahale edilebilir özelliğine vurgu yapmıştır. Mekânın kavramsal boyutunu içeren bu kurguda, Gabo, Mondrian, Arp gibi sanatçıların geometrik biçimsel etkilerini görmek mümkündür. Kentin senaryolarını temsil eden bu mekânlar, kendi karakteristik özellikleriyle birlikte bölüm bölüm inşaa edilmiştir. Heykel, tasarım ve mimari gibi farklı sanat disiplinlerine ait parçalar içeren bu mekân Schwitters'in konstrüktivist tavrını gözler önüne sermiştir (O'Doherty, 2010). İzleyiciyi içine alan bu yapı sanat yapıtının

mekâna yayılması ve izleyiciyi tarafından deneyimlenmesi açısından, sanat tarihinde önemli bir aşama olmuştur.



*Görsel 2.33. Kurt Schwitters 'Merzbau' 393 x 580 x 460 cm, Sprengel Müzesi, Hannover.
(Yapımına 1923'te başlandı, 1943'te yok edildi. 1981'de Peter Bissegger tarafından yeniden
yapılmıştır) 1923*

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>(Erişim Tarihi:15.02.2018)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ BASKİRESİM

3.1. Çağdaş Sanatı Anlamak

İngilizce olan ‘contemporary’ kelimesi 17. yüzyılda kullanılmaya başlanmasına rağmen onun ontolojik ve tarihsel incelenmesi II. Dünya Savaşı’ndan sonra görünür olmaya başladı. ‘‘Beraber yaşamak, var olmak ya da meydana gelmek’’ anlamlarına gelen çağdaş kelimesi sanatta farklı kavramlaştırmalar olarak kullanılmaya başlandı. Örneğin, özgün bir tasarıma ‘çağdaş tasarım’, geçmiş dönemin özelliklerinden farklı olarak şimdinin zamanını nitelendiren sanata ise ‘çağdaş sanat’ denilmektedir. En genel anlamıyla açıklamak gerekirse, çağdaş sanat kelimesi, bir yapıtın güncellik taşıması özelliğine vurgu yapmaktadır (Osborne, 2013). Çağdaş kelimesi sadece sanat değil felsefe, siyaset gibi başka disiplinlerin de gündemini oluşturmaktadır. Bu nedenle çağdaşın tüm disiplinleri kapsayacak şekilde tanımını yapmak oldukça güçtür. Rajzman’a göre çağdaşı ele almak demek; ‘‘Savaşların sürdüğü bu topraklarda bir araştırma, sorgulayıcı ve kavramsal deney laboratuvarı açacak bir tür harita üzerinde, savaş meydanının çeşitli hatlarını açarak; ayrışma noktalarını, açmazlarını veya zatlarını tespit ederek onu anlamaya çalışmak demektir (Rajchman, 2014, s.19)’’ Bu nedenle çağdaş kavramının toplumsal boyutunu ele almak son derece önemlidir. Çağdaş kelimesi Modern’den farklı hatta Medina’nın deyişiyile ‘‘Modernin ölümüne işaret eden bir terim’’ olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern ve Modernist sanata karşılık çağdaş bir sanatın doğuşu 1960 ve 1970’ler olarak bilinmektedir. Çağdaş sanat’ın, Modernizm’den bağımsız yeni bir sanat anlayışı olarak New York kentinde doğduğu düşüncesi hakimdir. Ancak çağdaş sanatın ne zaman başladığı, hangi dönemin içerisinde yer aldığı ya da neyi yansıttığı hakkında farklı görüşler mevcuttur. Çünkü bu durum küresel bir bakış açısıyla değerlendirildiği zaman ülkelerin bulunduğu dönemin ve sanatının özelliklerini taşıyıp taşımadığı göz önünde bulundurulmaktadır. Bazı kuramcılara göre, daha önce belirttiğimiz gibi, çağdaş sanat modernizmi öldüren ve ona karşı duran bir yapıdadır. Mehmet Yılmaz’a göre ise modern sanatın ilkelerine tamamen karşı olan postmodern sanattır. Ona göre Postmodern sanat, çağdaş sanatı içinde barındıran ve dönemin getirdiği çağdaş akım ve eğilimleri kuşatan bir şemsiye olarak görünmektedir (Yılmaz, 2006, s. 29). Bazı dönemlere göre ise çağdaş sanat, moderne karşı olan bir kategoriye tanımlamak yerine, postmodern sanatı nitelendiren bir sıfat olarak kullanılmaktaydı. Bu düşünce

yapısına göre çağdaş ‘yeni, modern’ olarak da tanımlanabilmektedir (Osborne, 2013). Çağdaş sanata dair olan düşünce yapılarını irdelemek ve açmazlarını anlamak adına Osborne’un çağdaş sanat tanımlamalarını kapsayan üç dönemleştirmesini incelemek faydalı olacaktır. Peter Osborne, çağdaş sanatı üç farklı dönemleştirmeye ayırarak tanımlamıştır. Bu dönemlerin birincisinde, batıda yaşanmakta olan politik durumların etkisiyle şekillenen, modern ve çağdaş kavramlarının farklılaşmasının kronolojik yapısına vurgu yapmaktadır. Osborne bu tanımlamaları yaparken çağdaş sanata dair olan genel geçer tanımlamalara eleştirel olarak yaklaşır ve birinci dönemleştirmenin geçmişe dönüklüğü ve belirli bir coğrafyayı kapsamaması sebebiyle kısıtlı bir tanımlama olarak görür. İkinci dönemleştirme, çağdaş sanatın pratiklerine ve içeriğine odaklanır. Üçüncü dönemleştirme ise yakın tarihi ve güncel olanı ele alır.

Sovyetlerin, Modern ve modernlik kategorilerine gösterdikleri tepkiler sonucu çağdaş ve modern ayrımı 1945’ten sonra Doğu Avrupa’da sabitlenmeye başlamıştı. Bu tepkileri, modernlik kavramının ideolojik bir çarpıtma olduğu ve toplumsal meselelerin tanımını yeterince açıklığa kavuşturamadığını düşüncesinden kaynaklanıyordu. Aslında modern ve çağdaş kavramları sadece politik bir ayrımı ifade etmeyip aynı zamanda kronolojik bir zamanın tarihsel bakma şeklini ifade ediyordu.

“Fakat, ‘1945-sonrası sanat’ın sanat kurumları ve yayıncıları tarafından çağdaş sanat olarak kodlanması, ve Rönesans’tan başlayıp Barok, Neoklasizm, Romantizm, Modern Sanat diye ilerleyen belli başlı tarihsel hareketler dizisinin sonuna eklenmesi 1980’lerde oldu. Bu çifte kabul anlamına geliyordu: hem belirli bir modern sanat kanonunun giderek maziye karıştığı onaylanmış oluyor, hem de şimdinin sanatının bundan böyle (formalist, mecraya özgü anlamıyla) modernizmle özdeşleştirilemeyeceği öne sürülüyordu. (Osborne, 2013)”

Böylece ‘1945-sonrası sanat’ savaş sonrasının modernist biçimciliğini yutarak ve daha genişletilmiş olarak bugünün zamanına dahil edilmiş oldu. Daha sonra ise bu biçimci pratiklere postmodern kavramı kullanılmaya başlandı ve Osborne’un tanımıyla; “çağdaş” da “modern”in sanat-kurumsal ardılı haline geldi ‘ 1945, ABD sanatının baskın olmaya başladığı bir döneme tekabül ediyordu. Amerika sanatı uluslararası platformlara yayılmaya başlamış, savaş öncesi avangard sanatı da müzelerde yerini almaya başlamıştı. Sonrasında neo-avangardlar da kurumsal olarak yükselişe geçmişlerdir. Tüm bu gelişmeler çağdaş sanatın dönemleri olarak değerlendirilmektedir. Ancak çağdaş sanat yalnızca bulunduğu dönemi temsil etmenin ötesinde içerik olarak başka bir döneme ait sanat yapıtına da gönderme yapabilir. Birinci Dünya Savaşı kronolojik anlamda bize uzak

bir dönem olmasına rağmen Marcel Duchamp'ın o dönemde yaptığı işleri çağdaş sanat kategorisinin dışında tutulmayıp içerik olarak çağdaş sanat örneği olarak değerlendirilmektedir.

İkinci dönemleştirmeye göre çağdaş sanatın başlangıç tarihi 1960'lar olarak tanımlanır. Performans, kavramsal sanat ve minimalizm gibi yeni sanat pratiklerinin ortaya çıkması ve nesne temelli sanat anlayışından kopuş bu yıllarda yaşanmıştır. Çağdaş sanatın geleneksel sanat anlayışından bu denli kopuşu tek bir olayla değil altmışlar döneminde yaşanan tüm politik meselelerle tanımlanır. Çünkü yalnızca Avrupa ve Kuzey Amerika'da değil Güney Amerika, Güneydoğu Asya gibi bölgelere de yayılan politik ve toplumsal karmaşıklıklar çağdaş sanatı şekillendirmiştir. Aynı zamanda 60'lı yıllar çağdaş sanatın uluslararası mecralara yayılmaya başladığı dönem olarak da bilinmektedir. İletişim teknolojilerinin gelişmesi ve havayolunun kullanılmasıyla birlikte küresel bir etkileşim ağı oluşmuş ve teknolojinin ışığında şekillenen çağdaş sanat, kitle iletişim araçlarını geleneksel olmayan biçimlerle sanat pratiklerine eklemiştir. 'Bu tanıma göre, çağdaş sanat, sonsuz sayıda araçtan faydalanır ve daha önceleri sanat mecralarını tanımlayan, tarihten devralınmış uzlaşımın ötesine geçen, kurumsal ve felsefi temelleri olan genel bir 'sanat' anlayışıyla çalışır. (Osborne, 2013)'

Üçüncü dönemleştirme ise çağdaş sanatın daha yakın tarihini ele alır. 1989 yılı soğuk savaşın sona erdiği ve Berlin duvarının yıkıldığı bu dönem, dünya tarihi açısından oldukça önemlidir. Tarihsel komünizm çağı olarak değerlendirilen bu yıllar '1989 sonrası çağdaş sanat' olarak tanımlanan döneme de işaret etmektedir. 1980'lerden günümüze ulaşan çağdaş sanatın üç özelliği ön plana çıkmaktadır; bunlardan biri, sanatın kültür endüstrisiyle olan ilişkisi, ikincisi, binaların küreselleşerek uluslararası nitelik kazanması, üçüncüsü ise avangardın görünürlüğünün azalmasıdır. Bu dönemleştirmelerin üçü de farklı çağdaşlıklar içermektedir. Bu dönemlere göre çağdaş sanat, göstergelerinin daha fazla görünür olma özelliği taşıyan 'iç içe geçen farklı tarihsel tabakalardır (Osborne, 2013).

3.1.1. Teknolojinin Işığında Mekânlaşan Baskiresim

Sanatın teknolojiyle kurduğu ilişkiler arasında devrim niteliğinde olan Fotoğraf makinesinin bulunması, iki boyutlu sanat yapıtıyla ilgili sorgulamalara sebep olmuştur. Başlarda fotoğraf sanatının, resmin değerini sarsacağına olan inanç zamanla kaybolmuş hatta ikisinin birlikteliğinden yeni biçimler ortaya çıkmıştır. Sinema, resim, video gibi

sanatların fotoğrafla başlayan teknolojik serüveni dijital çağa geçilmesiyle birlikte bambaşka bir noktaya taşınmıştır.

Hızla gelişen teknolojik ilerlemeler ve dijital çağ, kısa sürede insan yaşamının ve sanatın her alanına dahil olmuştur. Çağdaş sanatın bir alt başlığı olarak değerlendirilen dijital sanat, sanatın ifade biçimlerini yepyeni bir forma sokmuştur. Baskıresim, müzik-ses, enstalasyon, heykel, video sanatı gibi çağdaş ifade biçimleri, dijital sanatın teknik imkanlarıyla birlikte şekillenmiştir.

“Dijital sanat kendisinin yaratılması ve fiziksel tözü açısından temel bir yere sahip olan bilim ve teknolojiyle çok sıkı biçimde iç içe geçmiştir...sanata modern kültürün bir yaratıcı yansıması olarak bakacak olursak, dijital sanat çağdaş sanatın bir alt-kümesi olarak değerlendirilebilir. ‘Dijital’ sıfatı genellikle muğlak bir çağrışım uyandırdığından ve eserin nihai formunu açıkça tanımlamadığından, burada, sanatçıların bilgisayara asli bir araç, ortam ve/veya yaratıcı partner olarak başvurdukları sanat eserleri için kullanılmıştır” (Wands, 2006, s.11).

Teknolojik malzemelerin kullanımıyla sanatçı iki boyutlu yüzeyden çıkıp gerçek mekâna geçiş yapmıştır. Dijital malzemeler, sanatın teknik imkanlarını genişletmekle kalmamış, sanat mekânının da sınırlarını zorlayarak izleyiciye farklı bir deneyim alanı sunmuştur. Çağdaş Baskıresim, geleneksel yöntemlerle teknolojiyi birleştirerek kendisine yepyeni bir alan açmıştır.

“Baskıresmin bütün uygulama şekilleri çoğaltılabilme olanaklarını sunma üzerine inşa edildi. Ağaçbaskı, Gravür, Litoğrafi, Serigrafi, Dijital baskı ve günümüzün diğer yenilikçi uygulamaları bu esas üzerine yapılandı. Sonuç olarak tüm bu yapıtların baskıresim ile ilişkisi tartışılabilir bile baskıresmin bu yapıtların çok önemli bir bileşeni olduğu gözardı edilemez... Bu yeni uygulamalar, baskıresmin günümüz sanatı içindeki çağdaş görünümüdür artık” (Esmer, 2014)

Baskıresim çoğaltılma özelliği sayesinde sanat geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Geleneksel yöntemiyle bile geniş izleyicilere ulaşan baskıresim teknolojinin gelişmesiyle birlikte daha hızlı ve çok sayıda edisyon alınabilmesi gibi imkânlar doğurmuştur. Fotoğraf, sinema, bakıresim gibi sanat alanları sanatın demokratikleşmesine, geniş kitlelerce görünür olabilmıştır. Bu nedenle sanatın demokratikleşme sürecinde teknolojik gelişmelerin etkisi büyüktür. Tıpkı fotoğraf gibi dijital baskının da sanat kategorisine alınması kolay olmamıştı. Ancak, dijital çağın güncel çıktısı olarak değerlendirilmeye başlanan dijital baskı 1980’li yıllara gelindiğinde sanat kurumlarının ve izleyicinin ilgi odağı olmaya başladı. Sanatçı, fırça, kalem, kazıma uçları ile yarattığı kurguları artık bilgisayar programlarının sunduğu araçlarla da oluşturabilmektedir. Bunu yaparken yine

sanatsal kaygularla birlikte teknolojinin imkanlarından yararlanarak baskiresmin tanımını genişletmektedir. Dijitalleşmenin ışığında yazıcı makinelerinin gelişmesi, geleneksel baskı makinelerinin sağlayamadığı birçok imkanı sağlamıştır. Geleneksel yöntemde pres makinesinin sınırlı boyutlarına bağlı olan baskiresim, dijital teknolojiyle sınırsız sayıda ve boyutlarda baskı alabilme olanağı sağlamıştır. Bilgisayara bağlı baskı aygıtlarının, kağıt ve mürekkep teknolojisinin giderek gelişmesi, yapılan tasarımların hızlı ve büyük bir şekilde nesneleştirilmesine olanak sağlamıştır. Hem sanatta hem de başka alanlarda kullanılan dijital baskı çeşitleri galeri mekânlarına ve dış mekânlara sanatsal kaygularla birlikte yerleştirilmiştir. Seçilen mekânların fiziksel özelliklerine uygun, dayanıklı baskı alabilme dijital baskı aygıtları sayesinde mümkün olabilmektedir. Hızla gelişen teknolojik aygıtlar, dijital baskının alt kategorisi olan birçok farklı baskı türünü ortaya çıkarmıştır. Uygulanacağı mekâna ve yüzeye her bakımdan elverişli olan dijital baskı ve onun çeşitleri sanatçıların yoğun bir şekilde kullandığı yöntem haline gelmiştir.

Sanat malzemesi olarak kullanılan en yaygın dijital baskı çeşidi vinil baskıdır. Özellikle dayanıklı olması ve istenilen görseli kaliteli bir biçimde yüzeye aktarması açısından dış ve iç mekân uygulamaları için elverişlidir. Kağıt, branda gibi yüzeylere sayısız baskı alınabilen ve yan yana getirilerek devasa boyutlar elde etme imkanı veren bu yöntem baskiresimdeki deneysel yaklaşımları çeşitlendirmiştir. Daniel Buren, Felix Gonzales-Torres, Barbara Kruger ve Regina Silveria gibi birçok sanatçı dijital baskı yöntemleri kullanarak mekânlara uygulamalar yapmıştır. Resim 35'te yer alan Buren'in yapıtının büyük boyutlu bir kumaşa dijital baskı yöntemiyle oluşturulduğu görülmektedir. Sanatçı, geleneksel baskı boyutlarının sınırlarını aşarak, çağın teknolojisiyle çağdaş bir söylem yaratmıştır. Adeta mekânın ana mimarisi haline gelen bu iki boyutlu resim, dijital baskının bir çıktısı olarak yepyeni estetik bir dil oluşturmuştur.



Görsel 3.1. Daniel Buren, Kumaş üzerine dijital baskı Guggenheim Museum, New York, 1971

Kaynak: <https://danielburen.com/images/exhibit/418> (Erişim Tarihi: 20.02.2018)

Geleneksel baskı yöntemlerinden olan şablon baskıyla benzer prensipte çalışan bir diğer teknolojik aygıt CNC'dir. CNC kendine ait kesme, kazıma gibi araçları sayesinde tasarımı hassas bir şekilde şablon haline dönüştürebilmektedir. Bu makinenin detaycı işçiliği sayesinde elle yapılabilmesi oldukça zor olan detaylara saniyeler içerisinde ulaşılabilmektedir. Birçok baskı sanatçısı gibi Kara Walker'da CNC teknolojisinden faydalanarak deneysel yapıtlar üretmiştir. Sanatçının mekâna yayılan imgeleri şablon baskı mantığını belirgin bir şekilde yansıtmaktadır.



Görsel 3.2. Kara Walker, 'Grub for Sharks: A Concession to the Negro Populace', Duvara Yapıştırılmış Kesik Kağıt, Tate, Londra, 2004

Kaynak: <https://bombmagazine.org/articles/kara-walker-larry-walker/>(Erişim Tarihi:20.02.2018)

3.1.2. Çağdaş Sanat ve Mekân

Çağdaş sanat kategorisi altında toplanan sanat pratiklerinin zeminini hazırlayan toplumsal, kültürel ve politik ortamdan daha önce bahsetmiştik. Bu başlıkta ise çağdaş sanatın ifade biçimlerini inceleyip, bu pratikleri mekân bağlamında değerlendirmeye çalışacağız.

Günümüzde çağdaş sanat olarak nitelendirilen ifade biçimlerinin, dönemin sanatının bir eleştirisi olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Çerçevenin içerisindeki iki boyutlu baskiresimde mekân, hem kavramsal hem fiziksel olarak nasıl öge haline gelmişse, çağdaş sanatın pratikleri olan, yerleştirme, video sanatı ve arazi sanatında da mekân, kurgusal ve kavramsal olarak sanatın kendi üslup anlayışıyla birlikte yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Geleneksel baskiresimde kullanılan mekân, soyut bir öge olarak izleyiciye sunulmaktadır. Çağdaş sanatta ise mekân bu soyutluluktan uzakta, hatta izleyiciyi de içerisine dahil eden bir gerçeklikle işlenmektedir. Nesne mekânın bir parçası olarak ele alınmakta ve mekân sanat nesnesine dönüşmektedir (Arnold, 2010) Geleneksel baskiresmin bir ögesi olarak kullanılan mekân, çağdaş baskiresimde mekânı tamamen şekillendirebilen bir ifade biçimine dönüşmüştür. Böyle bir dönüşümün yaşanmasında

teknolojinin ve araçlarının gelişmesinin de etkisi büyüktür. Çağdaş sanat teknolojinin olanaklarından yoğun bir şekilde yararlanmışır. Hatta çağdaş sanatın modern sanattan ayrılmasının temel noktalarından biri; Çağdaş sanatın kitle iletişim araçlarını sanatsal ifade olarak kendisine dahil etmesidir. Çağdaş sanatın şekillenmesinde film, fotoğraf, kopyalama ve dijital sanatın katkıları büyüktür. Bu nedenle dijital baskı teknikleri de çağdaş sanatla birlikte yaygınlaşmaya başlamıştır. Sanayi devrimiyle birlikte gelişen modernleşmede ise bu araçların sanatsal ifade yöntemi olarak kullanılması, sanat olarak görülüyordu. Ancak çağdaş sanatla birlikte farklı malzeme ve ifade yöntemleri yaygınlaşmaya başladı (Yılmaz, 2013) Çağdaş sanatın geleneksel olmayan ifade biçimi ve sınırları zorlayan malzeme arayışı sonucunda bu araçları kullanması sanatçılara geniş bir ifade alanı açmış oldu. Gelişen teknolojiyle birlikte çağdaş baskıresim tanımı değişerek kendisini yepyeni bir deneysel alana sokmuş oldu. Sıradan ya da şimdiye kadar sanat nesnesi olarak görülmeyecek malzemelerin bir arada kullanılması nasıl bir kırılma yarattıysa, teknolojinin ışığındaki çağdaş baskıresim de sanat alanlarında büyük kırılmalar yaratmıştır.

“Çağın getirileriyle birlikte ortaya çıkan cesur ve deneysel çıkışlar, günümüzün baskı anlayışına da yeni bir soluk kazandırmıştır. Gelenekselden çıkıp başka bir potada hareket ettiğini, kalıpları sınırlandırılmaz veya tek başına yorumlanamaz bir yapıya dönüşmüştür. Günümüzde birçok sanatçının yaptığı; Baskı-düzenleme, Baskı-Video, baskı-gösteri gibi baskıyı yeni kulvarlara taşıma gereği duymuşlardır.” (Kıran,2016)

Tüm bu gelişmeler, 1960’lı yıllardan başlanarak, günümüze kadar olan süreçte, sanatın sınırlarının sorgulanması ve farklı biçimlerde görünür olması, sanat nesnesi ve mekânla olan ilişkisini ciddi anlamda etkilemiştir. Çağdaş sanatta bir yapıtın sadece atölyede üretilmesi ve ‘beyaz küp’ mekânında sergilenmesi gibi katı bir anlayış yoktur. Sanat artık doğa ve kent mekânlarında sergilenir hale gelmiştir. Bu yönüyle, şimdiye kadar kendisine hep özel bir alan açan sanat kendi sınırlarının dışına çıkmaya başlamıştır. Çağdaş sanat, Modern Sanat gibi kendisini sokaktan ayırmak yerine, sokağa daha yakın tutan bir tavır sergilemiştir (Rejchman, 2013, s.27-28).

Çağdaş sanatın ayak seslerinin duyulmaya başlandığı yıllar olarak kabul edilen 1960’lar kültürel dönüşümlerin ışığında sanatsal pratiklerin ciddi değişimler geçirdiği yıllar olarak kabul edilmektedir. Sanatın kuralları, sınırları ve sergilendiği mekânın yapısı zorlanarak yeni ifade biçimlerinin arayışına girilmiştir. Bu yeni ifade biçimlerinin arayışı sonucunda enstelasyon, performans, asamblaj, heppening gibi pratikler kendini

göstermeye başlamıştır. Bu yeni ifade biçimleri sadece mekân anlamında değil, malzeme kullanımı ve içerik açısından da geleneksel resim ve heykelin alışlagelmiş öğretilerini yıkmıştır (Antmen, 2010). Geleneksel resim ve heykelde kutsallaştırılan teknik beceriler, çağdaş sanatta önemini yitirmiş bunun yerine farklı anlamların peşinde koşulmuştur. Çağdaş sanatta resmin sergileniş biçimi, sadece duvardaki tablo olmaktan öte birçok farklı biçimlerde, mekânlarda sergilenmeye başlamış, heykel ise kaidenin üzerindeki figür olmaktan kurtulmuştur (Rajchman,2013, sy 32) Sanat artık mekâna ve izleyiciye daha yakın bir anlayış içerisine girmiş, “karşılıklı ilişkiye dayanan bir anlayış geliştirmiştir (Antmen, 2010)” Ancak bu dönüşüm sadece sanatın biçimsel özelliklerini aşma çabası değil aynı zamanda, dönemin içinde bulunduğu toplumsal, kültürel ihtiyaçlarının yansımalarının da bir sonucu olmuştur. Yani sanat, sadece biçimsel olarak irdelenmekle kalmayıp, sanatın işlevi de sorgulanmıştır. Sanatın işlevi sorgulanırken mekân bu sorgulamanın kilit noktası olmuştur (Antmen, 2010).

3.1.2.1. Mekâna Yerleşen Bir Sanat: Enstalasyon

Çağdaş sanatla birlikte ortaya çıkan enstalasyon sanatı mekânla ilişkisini en yoğun kuran ifade pratiğidir. Enstalasyon sanatının mekânla olan ilişkisi anlamak adına ayrı bir başlıkta incelemek faydalı olacaktır.

1938’ de Galerie de Beaux-Arts’da Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi’ne Duchamp 1200 tane kömür çuvalından oluşan bir işle katılmıştı. Işıkların yer aldığı galeri tavanına asılmış 1200 adet kömür çuvalı, hem teknik hem de düşünsel anlamda izleyiciyi derin bir sorgulama sürecine sokmuştu. Bu eser sanat nesnesinin hem mekânla hem de izleyiciyle kurduğu ilişki açısından dönüm noktası niteliğindedir. Hiçbir izleyicinin kafasını kaldırıp bakmayacağı ya da hiçbir sanatçının eserini sergilemek istemeyeceği tavan, bu yapıyla beraber mekânın bir parçası olduğunu hatırlatmış ve izleyicinin kafasında yeni bir pencere açmıştır. “ Duchamp galeri mekânını ters yüz ederek izleyiciyi ‘tepetaklak’ etmiştir. Tavan zemin, zemin de tavan olmuştur (O’Doherty, 2010)” Hem sanatın hem de mekânın bağlamını sorgulayan bu eser yeni bir ifade biçimi olan enstalasyonun ilk örneklerinden olarak kabul edilmektedir. İzleyicinin kafasını kaldırarak görebildiği bu yapıt aynı zamanda izleyicinin mekânsal ve davranışsal durumunu da sorgulamaktadır. (O’Doherty, 2010, s.89).



Görsel 3.3. Marcel Duchamp, '1200 Kömür Çuvalı', 'Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi' nden görüntü, New York, 1938

Kaynak: <http://e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>(Erişim Tarihi: 12.02.2018)

20. yüzyılın ve çağdaş sanatın en önemli özelliklerinden biri, sanatın farklı disiplinlerle etkileşim halinde olmasıdır. Tasarımcıların ve sanatçıların farklı disiplinlerden yararlanmasıyla birlikte tek bir alanda uzmanlık beklentisi kaybolmaya başlamıştır. Sanatçı farklı uzmanlık alanlarına ait olan birçok yöntemi, kendi enstrümanı olarak kullanmış ve sonucunda yeni sanat yapıtları ortaya çıkmıştır. Yeni bir arayış olan enstalasyon sanatı da bu etkileşimli ortamın bir sonucu olarak, etkili bir ifade biçimi sunmuştur. Türkçe adı 'yerleştirme' anlamına gelen enstalasyon sanatı adından da anlaşılacağı üzere nesnelerin mekân içerisinde ilişkilendirilerek düzenlenmesidir. Enstalasyon sanatı, farklı disiplinlere ait malzemelerin ve nesnelerin bir araya getirilerek oluşturduğu bütünlüğü temsil etmektedir. Terry Barrett şu sözlerle enstalasyon sanatını

etkili bir şekilde tanımlamıştır ; ''Bilinen bir imgeyi kelimelerle, resimlerle, nesnelere, seslerle ve sembollerle yeni, beklenmedik bir ilişki içine sokarak anlamı inşa etmektir'' Eski bir görsel yeni bir bağlama yerleştirerek görseli özgün anlamını kökten değiştirmiştir (Barrett, 2015, sy 306) ''

Heykel, resim, baskı fotoğrafla birlikte birçok farklı malzemelerin de bir araya getirilerek kurgulanması ve mekâna yayılan üç boyutlu yapıtların izleyiciye sunulmasından daha önce bahsetmiştik. Farklı bir disipline ait baskiresim de bu dönemde kendi sınırlarını aşarak farklı biçimlerde yeniden kurgulanmıştır. Baskiresmin kurallarına olan bağlılığının kopuşu onu deneysel ifade alanlara taşımıştır. ''Genel olarak sanat disiplinlerine bakıldığında içlerinde kuralları belirlenmiş olan ve bazı teknik sınırlılıklar taşıyan en belirgin sanat alanının baskiresim olduğunu söylemek yanlış bir ifade olmaz. Baskiresim, kalıp kullanılarak çoğaltılabilme özelliğinden dolayı kabul edilmiş birçok etik kurallara sahiptir. Bir kalıpla, birden fazla kağıda baskı yapılması, her bir baskının numaralandırılması ve kalıba sadık kalınması gibi kurallar bugün halâ etkisini sürdürmektedir (Esmer, 2014)'' . Baskiresmin duvar üzerinde ve çerçeve içerisinde, iki boyutlu olarak sergilenmesi alışılmış bir biçimdir ve hala günümüzde kullanılmaktadır. Ancak geleneksel baskiresim olarak nitelendirdiğimiz bu biçim çağdaş sanatla birlikte çerçeveden kopmuş ve farklı biçim ve mekânlarda sergilenmeye başlanmıştır. Geleneksel olan her şeye karşı yıkıcı bir tavır gösteren çağdaş sanatın etkisi, baskiresmin geleneksel formundan çıkıp, çağdaş baskiresim diye tanımladığımız forma işaret etmeye başlamıştır. Daha önce değindiğimiz gibi, Baskiresim biçimsel olarak kendi teknik ve sınırlarını kırmaya, bir anlamda Atölye 17 ile başlamıştı. Teknik kuralları ile ön plana çıkan baskiresim, farklı malzemelerin kullanımı ve elbette baskı araçlarının gelişmesiyle deneysel bir alana doğru şekil almaya başlamıştır. Baskiresim Atölye 17'den sonra Pop Sanat'la birlikte de ciddi bir dönüşüme girmiştir. Bu nedenle Pop Sanat'ı ayrı bir başlıkta irdelemek faydalı olacaktır.

3.1.3. Tüketim Toplumunda Dönüşen Baskiresmin

II. Dünya Savaşı sonrası sanatçının içinde bulunduğu halet-i ruhiye gereği bilinçaltı ve özgürlük kavramları önemli olmaya başlamıştı. Dış dünyayla bağlarını koparan sanatçıların ihtiyaçlarına karşılık gelen akım soyut dışavurumculuk olarak nitelendiriliyordu. Sanatçının özgürleşmesi olarak nitelendirilen soyut dışavurumculuk, akıtma ve içgüdüsel hareketlerle biçimlenmiş yapıtlardan oluşur. Bu yapıtlarda mekân,

perspektifsizdir. Ve yüzeyin odağının tamamen kaybolduğu ve biçimlerin spontane olarak oluşturulduğu izlenimi kolayca anlaşılır. Ancak sanatın ve sanatçının bu kadar kendi içine dönük olma hali eleştirilen bir durum olmuştur. Bu dış dünyaya kapalı olan lirik ve soyutlama tavrına karşı çıkan sanatçılardan oluşan Pop Sanat yeni bir akım olarak sanat ortamında yerini almıştır. Pop sanat, bireysel konuları değil toplumu doğrudan ilgilendiren konuları sanatına dahil etmiştir. Toplumun hızla değişmekte olan değerlerini sanatsal bir dille ifade eden Pop Sanat tüketim toplumunun yapısını detaylı bir şekilde sorgulamıştır (Germaner, 1996, s.9)

“Durmaksızın piyasaya sürülen mal ya da kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinimlere yol açıyor, bir yandan da bu gereksinimlerin güya kolayca nasıl giderilebileceğinin çareleri veriliyordu.. Baskı ve çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler başta kentler olmak üzere yaşanan her mekânın görünümünü değiştirmişti. Her şeyden önce ucuz, albenili ve standarttı bu görüntüler. İnsanlar sevdikleri şarkıcıların, film yıldızlarının kart ya da posterlerini kolay bir şekilde edinebiliyor, duvarlarına asabiliyorlardı. Biraz kültürlü olanlarsa sanat tarihinde yer etmiş eserlerin basılı kopyalarını tercih ediyorlardı. (Yılmaz, 2013)

Böyle bir ortamda Pop Sanat ABD ve İngiltere’de birbirlerinden bağımsız olarak aynı zamanlarda ortaya çıkmıştır. 1950’lerden sonra Londra sanat ortamında özellikle gençlerden oluşan bir grup sanatın yaşamdan uzaklaştığına inanıyordu. Günlük yaşamın imgelerini resimlerine taşıma istediğinde olan bu sanatçılar reklam, TV, sinema, çizgi film gibi kitle iletişim araçlarının öneminin farkındaydı. Kitle iletişim araçlarının çağdaş bir gerçeklik olduğuna inanan sanatçılar, bu araçların imgelerini, nesnelere ve klişelerini eserlerine taşımışlardır. Hazır olan bir nesnenin de kurulan bağlamıyla birlikte sanat nesnesi olabileceğini gösteren Marcel Duchamp, Pop Sanata büyük katkılar sağlamıştır. Toplumun sürekli kullanımında olan hazır nesnelere, Pop sanatın önemli ifade araçlarından biri olmuştur. Reklamlarda görmeye alışkın olduğumuz pazarlama ürünleri ve günlük kullanılan nesnelere sanat imgelerine dönüşerek sanat ve yaşam arasındaki mesafeyi yakınlaştırmıştır.

İngiliz pop sanatından farklı olarak Amerikan pop sanatı daha az duygusallık taşımaktadır. Amerikan pop sanatçılar, üretimin hızıyla birlikte tüketimin de hızla yaşandığı toplumun mantığıyla tamamen örtüşen bir şekilde sanat üretmeye başlamışlardır. Bu eserler, kişisellikten tamamen uzak ve seri üretim olarak üretiliyor ve eserlerin anonim olma özelliğine vurgu yapılıyordu. Pop Sanatın bu bakma şekli, baskiresmin teknik olarak çoğaltılabilmesi mantığıyla örtüşmekteydi. Pop sanatın en ünlü

ismi olan Andy Warhol, baskiresmi kullanarak, pop sanatın mantığına uygun birçok yapıt üretmiştir. Özellikle endüstriyel serigrafi tekniğini kullanan Warhol yapıtlarını serigrafi alanında uzman kişilerle birlikte üretmiştir. “Böylesi bir işbirliği bir yandan, sanatçı ve yapıtı arasına bir mesafe koyarken, öte yandan yapıtın oluşumuna diğer kişilerin katkısına da yer vermiştir. Böylelikle Warhol sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur ki, onun bu tavrı kavramsal sanat düşüncesinin habercisi olarak değerlendirilebilir (Germaner, 1996, s.16)” Warhol, baskılarını üretirken seri üretime gönderme yapıyor ve aynı görseli yan yana getirerek sergiliyordu. Warhol tek bir kalıpla farklı renkteki zeminlere, aynı görselin yüzlerce baskısını yapıyordu. Kağıda uygulanması beklenen serigrafi tekniğini boyayla birleştiriyor ve tuvale uyguluyordu. Baskiresmin önemli kurallarından olan numaralandırma sistemini dahi önemsemeyen Warhol’un bu tavrı baskiresmin geleneksel uygulama ve sergileme şekillerini değiştirmiş oldu. (Esmer, 2014) Warhol, taval ya da kağıt üzerine yaptığı baskıların yanı sıra üç boyutlu nesnelere de baskılar yapmış ve gerçek bir mekânda sergilemiştir. Brillo Kutuları bu uygulamaya iyi bir örnektir. Gerçeğine tıpatıp benzeyen bu kutular, raflardakilerin aksine suntuadan yapılmıştır. Orjinal Brillo Kutuları’nda kullanılan ofset baskı yerine Warhol ipek baskı yöntemini kullanarak etkileyici bir sonuç elde etmiştir. Bu kutuları marketlerdeki kutulardan ayıran sadece teknik özellikleri değildir elbette, biri seri üretim ürünüken diğerinin ise doğrudan sanat yapıtı olması esas özelliğidir. Warhol, bu kutuları galeri mekânında sanat yapıtı olarak sergileyerek izleyiciyi şaşırtmıştır. Onları gerçek anlamından uzaklaştıran Warhol, günlük kullanılan nesnelere tüketim toplumunu eleştirmiştir. Picasso ile başlayan Duchamp’la farklı bir zemine oturan, Warhol’la gelişmeye başlayan hazır nesne ve malzeme kullanımı birçok sanatçıya yeni yollar açmıştır. Baskiresimde de farklı malzemelerin, üç boyutlu formların üzerine ve doğrudan mekâna baskı uygulanmasıyla birlikte dönüşüm başlamıştır. Her malzemenin sanat yapıtı olabileceği düşüncesi, sanatçının farklı biçimlerde düşünmesine ve sanat üretmesine sebep olmuştur. Mehmet Yılmaz’ın deyişiyle; Duchamp’tan sonra Kavramsal Sanatın kapıları Warhol’la birlikte yeniden aralanmıştır. (Yılmaz, 2013)



Görsel 3.4. Andy Warhol, 'Brillo Del Monte, Heinz, Campbell', Ahşap üzerine İpek Baskı, Leo Castelli, New York, 1964

Kaynak: <http://wvertical.com/W/daily-2/andy-warholbrillo-boxes/> (Erişim Tarihi: 20.03.2018)



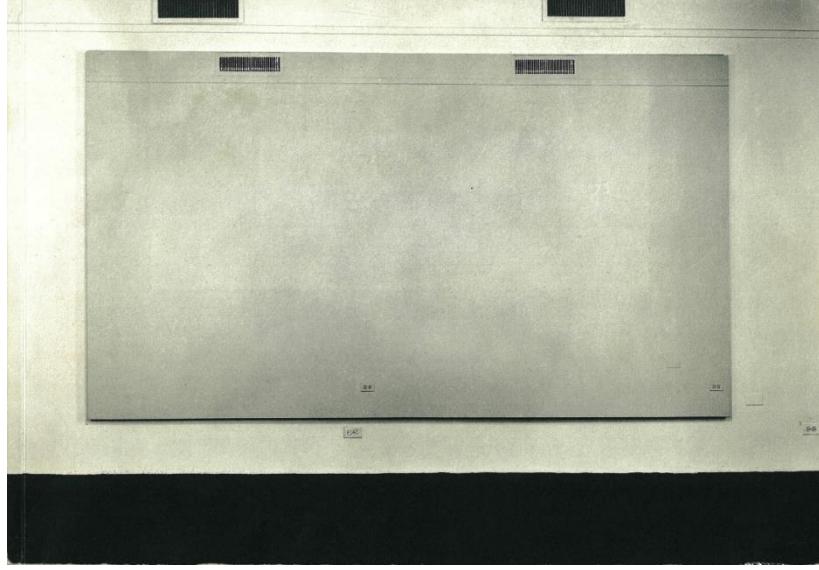
Görsel 3.5. Andy Warhol 'Gri Coca-Cola Şişeleri'' Tuval Üzerine İpek Baskı ve akrilik, 1963

Kaynak: <http://www.galeriewolff.com/publications/william-anastasi-retrospective-1960-1995> (Erişim Tarihi: 20.03.2018)

3.1.4. Kavramsal Sanat ve Mekân

1960 yıllarında sanata dair önemli kırılmalar meydana gelmiştir. Ancak en büyük kırılmanın kavramsal sanatla birlikte yaşanmaya başladığı kolayca söylenebilir. Kavramsal sanat, sanatın biçimsel özelliklerini ve nesneyle ilişkisini sorgulamayı kendine amaç edinmiş, sanata, sanatçıya, sergileme mekânlarına karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmiştir. Sanatın ve kurumların beraberinde getirdiği sınırları sorgulayan kavramsal sanat kendisini bu sınırların dışında var etmeye çalışmıştır. Kavramsal sanat, sanat nesnesinin her türlü malzemeden olacağını vurgularken sanat mekânının da her yer olabileceğini öne sürmüştür. Bu bağlamda kavramsal sanat, sanatın belirli mekânlarla sınırlanamayacağı düşüncesinden hareket etmektedir. Konstrüktivizm ve sürrealizmde ele alınan kavramsal mekân, irrasyonel espas olarak iki boyutlu ortamda işleniyordu. Kavramsal sanatta ise üç boyutlu mekânda düzenlemeler sonucu mekân, izleyiciyi çevreleyen bir deneyim alanına dönüşmüştür. Mekân, yanılsama algısı yaratmaktan öte izleyiciyi içine alan ve onun hareketlerinden beslenen bir gerçekliğe bürünmüştür.

Bu bakma şekliyle galeri mekânını ve sanatın mekânını sorgulayan Yves Klein, Marcel Duchamp, Arman, Kosuth, Anastasi gibi birçok kavramsal sanatçı galeri mekânına doğrudan müdahale eden yapıtlar üretmişlerdir. Yves Klein'in boş galeriyi sergilediği 'Boşluk' isimli yapıtı, Arman'ın izleyicinin bile giremeyeceği şekilde, galeriyi atıklarla doldurarak oluşturduğu 'Dolu' yapıtı mekânın kavramsal boyutunu irdeleyen eserlerdir. Yine mekânsal sorgulamalarla galeri mekânının duvarlarının varlığını ön plana çıkaran sanatçı William Anastasi'dir. (bkz. Görsel 3.6) "Galeriyi boşken fotoğraflayan Anastasi, duvarın aşağıdan yukarı, soldan sağa parametrelerini çıkarmış, elektrik prizlerinin yerini ve ortadaki geniş boşluğu görmüş, sonra bütün bu verileri duvardan biraz daha küçük bir tuvalin üzerine serigrafı baskıyla asmıştır (O'Doherty,2010, s.51)" Anastasi, galeri duvarlarını hazır bir nesne olarak ele almış ve mekânı doğrudan sanatın malzemesi haline getirmiştir.



Görsel 3.6. William Anastasi, 'Batı Duvarı' Dwan Main Galerisi, 1967

Kaynak: <http://docplayer.biz.tr/43169389-Cagdas-mekan-1.html> (Erişim Tarihi:20.03.2018)

Anastasi örneğinde olduğu gibi, Her sanat alanı gibi baskıresim de kavramsal bakma şekline hizmet edecek bir kurguya bürünmüştür. Baskıresim, Kosuth'tan başlayarak birçok kavramsal sanatçının mekânla olan sorgulamalarına karşılık vermiştir. Baskıresmin dijitalleşmeyle birlikte yarattığı teknik imkanlar onun mekânla olan ilişkisini ön plana çıkartmıştır.

Germaner'in kavramsal sanatın, sınırlarla olan ilişkisine ve çağın getirileriyle beslendiği düşünce yapısına ilişkin yorumu şöyledir;

“Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmemeye çalışan, bunu kullanan ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir. Çağdaş düşün sanatı ve sanat, çağdaş düşünüyü tümlenmektedir (Germaner, 1997, s.47)”

Çağdaş sanatın içerisinde yer alan, kavramsal sanat özünde, bir yaşam şekli önerisi barındırmaktadır. Onun yaşamla olan ilişkisi, sanatı, sanatçının tekelden kurtarmış ve demokratik bir sürece sokmuştur. Çekirdeğini çağdaş düşünce ile oluşturan kavramsal sanatın başlıca sorunu sanatın ne olduğudur. Kavramsal sanatçılar, sadece nesnelere ya da biçimlerin söz söylediği bir sanat yapısının izleyiciyi düşünsel açılımlara zorlamayacağına inanmışlardır. Sanatın yaşama daha yakın olması gerektiğini savunan kavramsalcular, eserlerinin meta olması ve sadece galeri ve müzelerde sergilenmesine tepki göstermişlerdir. Bu bakış açısının ışığında, mekân değiştiren sanat bir dizi yeni

sanatsal ifade biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Aslında kavrama vurgu yapan yapıtların ortaya çıkması sadece kavramsal sanat akımıyla başlamamıştır. Her ne kadar Kavramsal Sanat 1960 yılından sonra yaygınlaşmaya ve popüler olmaya başlasa da bundan önceki dönemlerde de kavramsal yaklaşımlara rastlanmaktadır. Kavramın sanattaki önemi hiç şüphesiz Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi kullanması ve sanatın anlamını sorgulamasıyla birlikte başlamıştır. Fransız sanatçı 1910'lu yıllarda 'çeşme' isimli eserini izleyiciyle buluşturmuştur. Seri üretim nesnesi olan pisuarı galeride sergilemek izleyici için yeni ve oldukça ilginç bir eylem olarak karşılanmıştır. Duchamp, bu tutumuyla izleyicinin beklentilerini ve sanat yapıtlarına yaklaşımını irdelemiştir. Böylesi sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak sunmak dönemin sanat kriterlerini yerle bir etmiş ve sanatsal beğenin etkenlerini sorgulamıştır. Duchamp'ın 'çeşme' isimli eseri, düşüncenin biçimden daha önemli olduğu önerisi sunmuştur. Sanatta düşünsel boyutun önem kazanmasına öncülük eden Marcel Duchamp kendisinden sonra birçok sanatçıyı ve sanat akımlarını etkilemeyi başarmıştır.

“1950’li yıllarda yapıtın sergilendiği bağlamı gözetin, nesneden arınmış, Duchamp-sonrası, kavramsal öncesi bir üretimden söz etmek mümkündür. Robert Rauschenberg’in ressam Willem de Kooning’in bir desenini alıp 40 adet silgi tüketerek sildiği ‘Silinmiş De Kooning Deseni (1953) ya da Paris’teki Iris Clert Galerisi’ndeki bir sergiye, ‘Bu Telgraf Iris Clert’in Portresidir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir’ mesajıyla gönderdiği telgrafla katılması, Fransız sanatçı Yves Klein’in boşluğu elle tutulur hale getirmek adına Iris Clert Galerisi’ndeki sergisinde boş galerinin kendisini sergilemesi, 1960’da Yeni Gerçekçi sanatçı Arman’ın aynı galeriyi atıklarla doldurması, Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn’un Amsterdam’daki tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi yapıtının parçaları sayması, 1961’de İtalyan sanatçı Piero Manzoni’nin (1933-63) kendi nefesi, kendi dışkıyla yaptığı ‘Sanatçı Soluğu’(1960) ve ‘Sanatçı Boku’ (1961) gibi örnekler elbette ki kavramsal bir eğilim içerisinde ele alınması gereken yapıtlardır. Bu tür yapıtlarda sanat yapıtının üslubu, değeri ve aura’sı yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmiştir (Antmen, 2008, s. 194-195)”

Alınıp satılmayan bu gibi yapıtların ortaya çıkmasındaki en büyük eleştiri, sanatın ticari bir meta haline gelmesiydi. Sanatın alınıp satılmasını sağlayan etkenlerin neler olduğu araştıran kavramsal sanatçılar galeri, izleyici, koleksiyoner ve sanatçı arasındaki ilişkiyi sorgulamışlardır. Kavramsal Sanatçıların yapıtları çoğunlukla bir meta olarak satın alınabilecek yapıtlar değildir. Kavramsal bir eser, izleyiciyi biçimsel güzellikten öte kavramı düşünmeye ve sanat yapıtını çözmeye davet eder. Farklı ifade araçları ve farklı malzemelerle oluşturulan kavramsal sanat yapıtlarının ortak noktası eserin düşünsel

boyutunun ön planda olmasıdır. Joseph Kosuth'un bu bağlamda yarattığı kavramsal çalışmalar etkileyici örneklerdir. Kosuth, yapıtlarında izleyicinin algılama süreçlerine vurgu yapar. Amerika'lı sanatçı, sanatını yaratırken, gerçek nesnelere ve bu nesnelere sözlükten alınmış tanımını kullanarak sanatı linguistik araçlarla ifade eder. Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye' eseri kavramsal sanatın en önemli yapıtlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bu eser, tek bir kelimenin/kavramın, farklı algıyla biçimleriyle ifade edildiği, mekâna yerleştirilmiş bir yapıttır. Mekânda gerçek bir sandalye, onun yanında sandalyenin dijital olarak basılmış bir fotoğrafı, diğer yanında ise sandalyenin sözlükten bulunmuş tanımına yer verilmektedir. Bu fotoğrafın ve yazının dijital yöntemlerle basıldığını görmekteyiz. Bu yapıt, kavramsal sanatın en önemli özelliklerinden olan farklı disiplinlerin bir arada sunulmasının önemli örneği olarak değerlendirilmektedir. Baskıresim, fotoğraf ve heykel olarak değerlendirebileceğimiz üç farklı disiplin bir arada tek bir kavramsal yapıya hizmet etmektedir.

Kosuth için sanatın dilinin ne olduğu önemlidir. 1965 yılında sergilediği bu eserle birlikte bu dil sorununa vurgu yapar. Sanat alanını bir dil açısından araştıran Kosuth'un eserlerinde "nesne, linguistik tanımlamanın yerini alır ve dış dünya ile özel olarak önerilmiş kavramların yapamayacağı kadar çok sayıda ve doğrudan ilişki kurar. Kosuth'un tümüyle kurumsal ve köktenci tutumu 'Art-Language grubunun görüşüyle uyum içindedir. (Germaner,1997,s.51)"



Görsel 3.7. Joseph Kosuth 'Bir ve Üç Sandalye' Modern Sanatlar Müzesi, New York,1965

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81435>(Erişim Tarihi:20.03.2018)

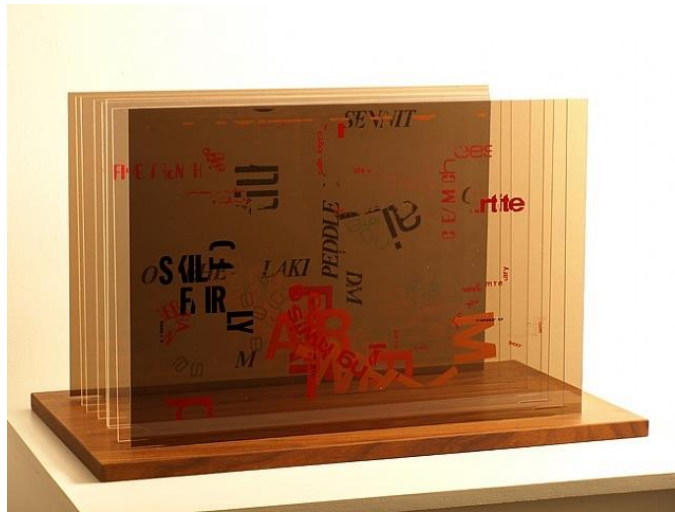
Joseph Kosuth, sanat dönemlerini Duchamp'tan önce ve Duchamp'tan sonra olarak iki dönem olarak değerlendirmektedir. Sanat nesnesinin, kavramsal, felsefi yönünün önemine vurgu yapan Kosuth'a göre güncel dönemde artık sanattan daha önemli olan şey, sanat felsefesi yapmaktır. İmge, dil, ve düşünce ilişkisini irdeleyen Kosuth, kendi çalışmalarıyla ilgi şu sözleri ifade etmiştir;

“Eş anlamlılar sözlüğünden belli kategoriler üzerine kurulu son dönem çalışmalarımda, herhangi bir şeyin düşünsel olarak çeşitli boyutlarını araştırmaktayım. Sunum biçimini değiştirerek fotostat üzerine çalışmayı bıraktım, bunun yerine yapıtlarımı gazete ve dergilerde yer satın alıp bu yerlere aktarmaya başladım. Bu şekilde, aynı yapıt, çeşitli dergilerde, beş ya da altı yer işgal edebiliyor. Bu şekilde, yapıtın nesnesizliği vurgulanmış oluyor. Bu yeni yapıtlar, değerli bir nesneyle ilişkili olmayan, dekoratif olmayan ve olabildiğince çok insanla ilişki kurma amacı taşıyan yapıtlar. Mimariyle bir ilişkisi yok; evin içine ya da müzeye sokulabilir, ama her ikisini de düşünerek yapılmış değil; yer aldığı yayından yırtılarak, bir dergiye yapıştırılarak ya da duvara ilişitirilerek izlenebilir- ya da hiç yırtılmayabilir yer aldığı sayfadan, bu kararların hiçbiri, yapıtın durumuyla ilişkili değil. Benim sanatçı olarak işlevim, yapıtın yayımlanmasıyla sona eriyor (Antmen, 2008, s. 201)”

1950'li yıllardan başlayarak mekâna yayılan ve izleyiciye deneyim alanı sunan enstalasyon sanatı mekânın çözümlenmesindeki en etkili sanatsal ifade biçimi olmuştur. Bir bakıma mekânın düzenlenmesi olarak da tanımlanan enstalasyon baskiresim, heykel, fotoğraf gibi birçok sanat türlerinin geleneksel bakma şeklini çağdaş bir boyuta taşımıştır. Performas, oluşum, asamblaj gibi alternatif sanat anlayışlarını da içersine dahil eden enstalasyon, sanat yapıtı, mekân ilişkisi ve izleyici sanat yapıtı ilişkisini farklı bir zemine oturtmuştur. Henüz 1950'li yıllarda Alan Kaprow, Claes Oldenburg, Edward Kienholz gibi sanatçıların mekâna yaptığı müdahaleler, izleyicinin yapıt ve mekânla olan ilişkisini değiştirmiştir. O'Doherty'nin Julie H.Reiss'tan alıntılacağı gibi; “izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği yeni bir izleme pratiği doğmuştur (Reiss, 2001)” Artık izleyici yapıtla arasında olan mesafeyi kaldırmış edilgen konumundan etken bir konuma geçmiştir. Mekânın ve eserin deneyimlenebileceği çalışmalar yapan sanatçılar, izleyicinin yapıt karşısında aktif bir rol almasını sağlarlar. Böylece izleyicinin deneyimi ile birlikte yapıt kavramsal olarak tamamlanır (O'Doherty, 2010, s.15). İzleyicinin de deneyimi ile anlamına ulaşan bu sanat pratiği çağdaş sanatın bakma şeklini doğrudan yansıtmaktadır. Bu açıdan bakıldığı zaman 1960 dönemi ve çağdaş sanat, baskiresim ve mekânın dönüşümü açısından, kırılmaların yaşandığı etkili bir süreç olmuştur. Kendi disiplininden dışarı çıkarak çağdaş

bir anlatım sunan baskiresim birçok sanat türlerinin içerisinde yoğun bir şekilde yerini almıştır. Bu süreçte Pop Sanat, Minimalizm Kavramsal Sanat gibi akımların kuramsal alt yapısıyla harmanladığı farklı sanat türleri ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler ışığında, özellikle pop sanatla birlikte baskiresimde ciddi kırılmalar yaşanmıştır. Andy Warhol’la birlikte baskı kurallarının dışına çıkılması ve Atölye 17’de baskiresmin deneysel bir alana girmesi, bu dönüşüme ön ayak olmuştur.

Baskiresmin kalıp ve çoğaltılma gibi özelliklerine sadık kalınarak farklı mekânlara ve yüzeylere deneysel uygulamalar yapılmaya başlanmıştır. Bunu yaparken Warhol’un yaptığı gibi geleneksel baskiresim uygulamalarındaki numaralandırılma sistemi önemini yitirmiştir. Bu duruma etki eden şey çağın getirdiği sorgulamalarla birlikte yapıtların teknikten öte kavramsal boyutunun önemine vurgu yapılması olmuştur. Çağdaş sanatta, baskiresim sadece teknik bir çeşitlilik olmasından öte bir anlatım biçimi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Geleneksel yöntemlerinden ayrılan baskiresim birçok sanat anlayışında önemli bir ifade şekli olma özelliğini korumuştur. Teknik imkanlarıyla birlikte mekâna yapılan müdahale biçimine dönüşen baskiresim, hem sanat yapıtının içeriğini zenginleştirmiş hem de kendi disiplinine farklı bir boyut kazandırmıştır. 1963 yılında John Cage, ipek baskıyı plegsiglasların üzerine uygulayarak yeni bir kurgu oluşturarak, baskiresmi farklı bir forma sokmuştur. Baskiresmin yöntemleriyle oluşturulmuş bu yapıt, geleneksel baskiresmin sergileme biçiminden oldukça uzaktadır. Bu farklı durum “Baskiresmin artık üçboyutlu yapıtın bir bileşeni olması, onun heykel gibi mekâna taşınabileceği ve kullanılabilceğini göstermektedir (Esmer, 2014)”



Görsel 3.8. John Cage, ‘Not Wanting To Say Anything About Marcel’, Pleksiglas ve Serigrafi,1969

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/john-cage/not-wanting-to-say-anything-about-marcel-ii-1969>

(Erişim Tarihi:20.04.2018)

Kavramsal sanatçı olarak değerlendirilen ve baskıresmi ifade dili olarak kullanan diğer bir sanatçı Daniel Buren'dir. Buren serigrafı, dijital baskı gibi tekniklerle oluşturduğu yapıtlarını mekâna taşıyarak hem sanat yapıtının mekânla olan ilişkisini irdelemiştir.

Kavramı eleştirel amaçla kullanan Fransız sanatçı Daniel Buren mekâna yayılan yapıtlarını oluştururken baskıresmin olanaklarından faydalanmıştır. Buren, dijital baskının istenilen büyüklükte baskı alınabilme ve hızlı çoğaltılma özelliği sayesinde dış mekân alanlarını kaplayan yapıtlar yapmıştır. Baskılarını dijital yöntemlerle kağıt, kumaş, branda gibi yüzeylere alarak mekâna uygun bir hale getirmiştir. Sanatçı, kendi estetik bir dilini oluşturduğu, birbirine paralel dikey bantlardan oluşan desenini farklı biçimlerde sergilemiştir. Sık sık kullandığı bu strüktürü müze, galeri ve sokak gibi mekânlara bazen dijital baskı yöntemleri bazen ise geleneksel baskı yöntemleriyle uygulamıştır. Buren'in bu uygulamalarında, sanatın kurumsallaşmasına ve bu kurumların tutumuna karşı bir eleştiri söz konusudur. Bu eleştiriye ifade ederken enstalasyona yönelen sanatçı galeriye yaptığı müdahalelerle galeri mekânını 'yapıt'laştırmış ve sanat ortamının yapısını sorgulamıştır (Antmen, 2010). Sadece iç mekânda değil dış mekânlarda da bu uygulamalarını sürdüren Buren, sanatın kalıba sokulmasını ve galerilerin sanatı tekelinde bulundurmasını eleştirmiş ve bu sebeple yapıtlarını kamusal mekânlarda da sergilemiştir. Buren sanat nesnesinden çok mekânın önemini vurgulayan çalışmalar ortaya koymuştur.

“Kurum'un, özgül mekânlar, örgütler ve kişilerden ziyade bir toplumsal alan olarak tasavvur edilmeye başlanmasıyla beraber, neyin içeride neyin dışarıda olduğu sorusunu cevaplamak da gittikçe güçleşti. Kurumsal eleştiriyle ilişkilendirilen sanatçılar bıyıp usanmadan bu sınırlarla mücadele etmişlerdir. Buren, 1969'da Antwerp'teki Wide White Space'te gerçekleştirdiği mekâna özgü eserle başlayarak, içerisiyle dışarısını, sanat mekânlarıyla diğer mekânları birbirine bağlayan eserler üretti ve böylece nerede sergilendiğine bağlı olarak belirli bir maddeye ya da işarete ilişkin algının radikal bir şekilde değişebildiğini gösterdi.” (Fraser, 2005)⁶

⁶ <http://www.e-skop.com/skopbulten/kurumlarin-elestirisinden-elestiri-kurumuna/2926>



Görsel 3.9. Daniel Buren, 'Vahşi Görüntüler' Paris, 1969

Kaynak: <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1945?&lang=eng> (Erişim Tarihi: 20.04.2018)

Buren'e göre müzeler kısır bir kültürü ve görsel bakış açısını yansıtmaktaydı. Bu bakış açısıyla kurulan tüm kurumları, sanatı yok eden bir ortam olarak görüyordu. Buren, farklı akımlara ait olan yapıtların, bir arada izleyiciye sunulmasının, her bir yapıtın kendine özgü anlamını öldürdüğünü ifade etmiştir. O, bir bütünmüş gibi sergilenen bu yapıtların çarpık anlamlar ortaya çıkardığını ileri sürmüştür. Ona göre, farklı akımlara ve zamanlara ait olan yapıtların bir arada sergilenmesi onların arasındaki farklılıkları ortaya çıkartıyordu. Böylece izleyici, bu yapıtları birbirleriyle kıyaslamaya gidiyor ve yapıtı başarısızlıkla nitelendirebiliyordu. Bu durum da yapıtlar arasında hiyerarşik bir sıralamaya sebebiyet veriyordu. Bu duruma tepki olarak Buren, yapıtlarını müzelerden bağımsız bir şekilde izleyiciye sunmanın yollarını aramıştır. 1970 ve 82 yılları arasında, birçok şehrin otobüs duraklarının sıralarına bir dizi uygulama yapmıştır. Kendisine özgü olan şeritlerden oluşan strüktürü sokaklardaki reklam panolarına, duvarlara, otobüs duraklarına, metrolara baskı yöntemleriyle uygulamıştır. Buren, bu tavrıyla müze gibi bir kurumun desteği olmadan da sanat yapıtının sergilenebileceğini göstermek istemiştir.

‘Buren’in çalışmaları, tarafsız bir kompozisyon durumuna eriştikten sonra, kendi sürecini ortaya koymakta ve eleştirel bir tavır geliştirmektedir. Buren’in aynı yöntemi farklı yerlerde tekraralama girişimi ‘bir yapıtın görüldüğü yerin (iç ya da dış mekân), onun çerçevesi olduğunu’ göstermektedir. Yer ile Buren’in sunduğu önerme arasındaki ilişki, iki sorunla ilgilidir: Yeri, çözümlemesi gereken yeni bir mekân olarak ortaya çıkartma ve tarafsız işin, üstünde bulunduğu taşıyıcı ile birleşince yeni bir bakış açısından nasıl algılandığına ilişkin başlangıçtaki soruna geri dönmek. Buren’e göre, sanat yapıtları ve sanat uygulaması, bazı sorunların varlığına işaret etmeye hizmet eder ama, sorunları saptamak yeterli değildir; sana, bugün onu engelleyen anlamları ancak sorunlarla ilgili doğru kuramı elde edince yok edebilecektir. (Harrison’dan aktaran Atakan, 2008,)

Yapıtlarını sergilemek için farklı mekânlar kullanan Buren, baskiresim olanaklarıyla oluşturduğu tipik şeritlerle mimariye dinamik bir görüntü kazandırmıştır. Bu şeritlerle mekânın görünürlülüğü ön plana çıkaran Buren’in yapıtlarına dair olan yorumu şu sözlerle ifade etmiştir: “Benim yapıtlarım şeritlerin belirli kompozisyonlarda düzenlenmesinden oluşmaz. Şeritlerim mekân içinde onların olmadığı yerde nelerin var olduğunu gösteren araçlardır” (Atakan, 2008). Buren’in çalışmalarını okurken mekânla olan ilişkisiyle birlikte ele alınmalıdır. Kent ve mekân birlikteliğiyle oluşturduğu yapıtları mimari uyumlu güçlü bir anlatım sunmaktadır. Onun yapıtlarına baktığımızda kurguladığı şeritlerin kentin karmaşıklığına yeni bir görüntü ve biçim kazandırdığını görürüz. Sık sık kullandığı, baskı teknikleriyle oluşturulan birim tekrarları mekâna özgü tasarımlardır ve mekândan bağımsız tek başına değerlendirilemeyen baskiresimlerdir.



Görsel 3.10. Daniel Buren, ‘Otobüs sıraları’, İpek Baskı, Paris, 1970-82

Kaynak: <https://danielburen.com/images/exhibit/418> (Erişim Tarihi:26.04.2018)

3.2. Beyaz Küpü Aşmak; Galeri Mekânının Eleştirisi

Buren  rneğinde olduğu gibi, ağdaş sanatın yaşam ile hayat arasındaki sınırı yok etme çabası galeri ve kurum mantığını eleştiren birçok farklı enstalasyonu ortaya çıkarmıştır. Günlük hayatta kullanılan sıradan malzemeleri elit galeri mekânlarında sergileyen sanatçılar, kurumların tekel mantığına ve sınırlayıcı ortamına karşı muhalif bir tavır sergilemişlerdir. O’Doherty’e göre, Galeri mekânına alternatif olarak ortaya çıkan sergileme biçimleri, enstalasyonlar ve oluşumlar galeri mekânının otoritesini sarsmış ve sanatla birlikte beyaz k p’  de dönüşüm sürecine sokmuştur. Çağdaş sanat galeri mekanının dönüşümü, sanatçının mekana açılması ve seyirciyi içe dahil etme isteği bağlamında gerçekleşmektedir. Ancak bu durum galeri mekânının dönüşümünün tekil sebebi değildir, Land art’la bu dönüşümün ayak sesleri duyulmaya başlanmıştır. Günün sonunda bu dönüşüm sanatçının, üretim sürecinin ve seyircinin de dönüşümüne el vermiştir. Bu bağlamda değişen mekân algısı ile sanatçılar, izleyicilerin etkileşime girebilecekleri işler üretmeye başlamıştır. Ahu Antmen izleyicinin yapıt karşısında ve galeri mekânındaki rolünü aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

‘Mekâna açılmak ve izleyici katılımını aramak, elbette ki yalnızca sanatın sanatsal olarak dayandığı sınırları genişletmekle ilgili değildir; sanatı ‘tarihselleştirici’ etmenler olarak m zesiyle, galerisiyle, piyasasıyla egemen kurulu düzenin kurumsallığına karşı, dönemin alternatif politik düşüncelerinden beslenen devrimci bir tavrın da ifadesidir. Enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi genellikle gelip geçici özellikte olan, kolay kolay metalaştırılmayan, tekil nesnenin etkisi yerine izleyicinin yapıtla yalnızca zihinsel değil, fiziksel etkileşimin de değer taşıdığı türlerin hepsi 1960 döneminde ortaya çıkmıştır (Antmen, 2010)’’

Antmen, izleyicinin rolü ve sanatın dönüşümünün 1960 döneminde yaşanmasının tesadüf olmadığını belirterek 60’lı yılların toplumsal ve güncel meselelerine dikkat çekmiştir. Pek çok sanatçı, enstalasyon aracılığıyla galeri mekânını bir atölye ortamına çevirmiş, bu sayede üretim süreci ile tüketim sürecinin i içe geçtiği bir pratik geliştirilmeye başlanmıştır. Bu durum, galericilik/müzecilik pratiğinin değişmesi olarak da okunabilir. Galeri ve müze yöneticilerinin serginin gerçekleşeceği güne kadar, sanatçıların neyi sergileyeceklerini bilememesi yöneticiler için bir ölçüde denetimin kaybı anlamına gelmiştir. Jolie H. Reiss’a göre bugün müzelerin sanat yapıtının saklandığı değil üretildiği bir yer olma rolünü benimsemeleri ve birer estetik laboratuara dönüşmeye başlamaları tam da bu döneme rastlar. Bu gelişmelere paralel olarak eserlerle akademik

anlamda ilgilenen küratörün yerini sanatçı-müze/galeri iliŐkisinde bir aracı ve sanatçıyı denetleyen yeni bir üst otorite olarak bağımsız küratör alır.

‘Beyaz k p’ olgusuna karşı çıkan en yaratıcı üzümlerden biri ‘arazi sanatı’ olmuştur. Bugün  vre odaklı hareketler bağlamında da yeni bir içerikle karşımıza çıkan arazi sanatı olgusunun 1960’lı yıllardan itibaren çarpıcı örnekleri görülmeye başlanmıştır. Arazi sanatı yapan bazı sanatçılar, performansın ya da enstalasyonun belgelerinin, fotoğraflarının müzede ya da galeride sergilenmesi sonucu eleŐtirilere maruz kalmıŐtır. Bu durum arazi sanatıyla çeliŐik bir durum olarak görülmüştür. Sanatçı Robert Smithson’ın bu eleŐtirilere karşı yaptığı açıklama beyaz k p’ n gücünün gerçekten sarsılıp sarsılmadığına dair yeni soruların sorulmasının  n n  açmıştır. Smithson iç-dış diyalektiği olarak değerlendirdiği bu durumu Şu sözlerle açıklamıştır;

‘... Bence sanat belli sınırlarla ilgilidir ve ben de sanat yapmakla ilgileniyorum. Bunu geleneksel bulabilirsiniz. Yalnızca dış alanlarda çalıŐtıėım zamanlar da oldu. İlk projelerim arasında toz haline getirilmiş malzemeleri toprağa gömmek fikri vardır. Ama sonra iç-dış diyalektiği ilgilimi çekmeye başladı. Derken fark ettim ki sanatsal özgürlük anlamında bir  olde olmakla kapalı bir odada olmak arasında bir fark yok. (Jeffrey Kastner 1970’den aktaran Antmen, 2010)’’

Her türlü alternatif pratiğin kurumsallaŐması ve metalaŐması arazi sanatı odağında düŐünülecek olursa epey erken gerçekleŐmiŐtir. Hamish Fulton’ın yürüyüŐlerinde düŐündüklerini, galeri duvarlarına yazması, Richard Long’un yürürken bulduklarını galeri mekânında sergilemesi, bu durumun sanatçılar için felsefi bir düŐünüŐün, pratik bir  z me dönüŐtüėüne dair izlerdir. Muhalefet kurumsallaŐarak, “*alternatif olan*” sisteme, kendi mekânlarını, ekonomisini ve kendi tüccarlarını yaratarak dahil olmuştur. Bu bağlamda Beyaz k p’e karşı açılan alternatif mekânlar feminizm ya da savaş karŐıtlığı gibi belli bir ideolojik gündeme sahip olup, galeri mekânlarının başta karşı çıktığı enstalasyon, performans vb. sanat türlerinin  zg r pratiği için oluşturulmuştur.

Beyaz k p’le mücadelenin sergileme koŐullarının daha çok göz önünde bulundurma ve nötr sergi kavramının tamamen ortadan kalkması gibi kazanımları olmuştur. Hiç Şüphesiz ki bu durum izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki biçimini doğrudan etkilenmiştir. Bugün izleyicinin önceden koŐullandırılmaması amacıyla, ‘galeri’ yerine ‘mekân’ kelimesinin tercih edilmesi de bu ilişki biçiminin dönüŐümüyle ilgili önemli bir göstergedir.

Reesa Greenberg galeri mekânının değişimiyle ilgili dönüşümde, mekânların domestik yapılardan ticaret ve endüstri ile ilişkilendirilebilecek yapılara kaymasına dikkat çekmiştir. Artık çağdaş sanatın sergilenilmesi için apartmanlar ya da evler değil, eski fabrikalar ve depolar tercih edilmektedir. Sergi mekânının değişmesinin sanat üretiminde bitmiş nesne yerine üretim sürecine odaklanılmaya ve sanat yapıtlarına ‘iş’ denilmeye başlanılan döneme denk gelişi tesadüf değildir. Bütün bu gelişmeler bağlamında sanatın değişen sergilenme koşullarıyla ilgili Greenberg, sanatın belli bir azınlık için üretilmiş ve salt parasal bir nesne olmaktan çıkıp daha geniş bir sosyal bağlama taşınmasına dikkat çeker (Antmen, 2010)

3.2.1. Sınırsız Bir Mekân: Land Art

Bir üst başlıkta kısa bir şekilde değindiğimiz gibi; galeri, müze gibi sergileme mekânlarında sanatın kurumsallaşmasına ve metalaşmasına karşı bir eleştiri biçimi olan arazi sanatını hem mekân hem de baskıresim pratiği anlamında bu başlıkta detaylı bir şekilde ele almak faydalı olacaktır. Kendisinden önceki minimalizm, kavramsal sanat gibi akımlardan etkilenen Land art, galeri ve müze mekânlarının otoritesini eleştiren bir tavır olmasının yanı sıra çevreci bir harekettir. Endüstrileşmenin yaşamın her alanında hissedilmesi ve olumsuz çevresel etkileri beraberinde getirmesi sonucu sanatçılar doğaya karşı duyarlılık hissetmeye başlamışlardır. Arazi sanatı, çevresel bir hareket olmasının ötesinde resim ve heykel sanatında görmeye alışık olduğumuz ‘manzara’ kavramına da yeni anlamlar kazandırmıştır. Sanatçılar, yüzyıllarca resim ve heykel yoluyla, doğa görüntülerini izleyiciye yansıtmaya çalışmışlardır. İki boyutlu olarak yansıtılan bu bu manzara görüntüleri, yeryüzü sanatında, temsil olarak değil gerçek bir mekân olarak sunulmuştur.

Uçsuz bucaksız arazileri, sahilleri, dağları müdahale alanına dönüştüren sanatçılar bu arazilere özgü düzenlemeler yapmışlardır. Bu yeryüzü mekânlarına müdahale ederken kimi zaman doğaya ait, kimi zaman ise endüstriyel malzemelerden faydalanmışlardır. Fırça, kalem kullanmak yerine dozer, iş makinası, kazma, tırmık gibi farklı araçlar kullanarak sanatın malzeme olanaklarını genişletmişlerdir (Antmen, 2008)

Sanatta kullanılmasına alışık olmadığımız bu tür araçlarla sanat üretilmesi, geleneksel olan resmin ve heykelin biçimlerini mekân bağlamında sorgulamıştır. Sanatı hem teknik hem de kavramsal olarak genişleten bu hareket, sanattaki mekân kavramına yeni bir plastik anlayış getirmiştir. Mekânın sınırsızlığına vurgu yapan arazi sanatı, galeri

ve müze gibi sanat kurumlarının dışına çıkmış, mekân olarak tüm dünyayı kullanmıştır. Ayşe Sibel Kedik’ in de ifade ettiği gibi:

“Nitekim Land Art’la birlikte artık mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır ve mekan olarak dünyayı düşünen sanatçı düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi, mekanı, hatta dünyayı, doğayı kullanabilmektedir. Bu nedenle Land Art için doğanın başka bir biçimde keşfi ya da doğanın kendisinin bizzat resimsel ve heykelsel kılınmasıdır da denilebilir. Yeryüzünün, dünyanın elemanlarını kullanmayı tercih eden, doğanın yaratıcı gücünü, doğada zaman içinde oluşumu konu alan/ifade eden ve adeta ilkel insanda olduğu gibi doğayla bilinçli bir ortaklık içerisinde olan sanatçının doğaya, araziye doğrudan müdahale ederek gerçekleştirdiği çalışmalar adeta “ben de varım” diyerek sonsuz mekânda bir sınır oluşturma, bir iz bırakma çabasıdır (Kedik, 2010)”

Aslında mekânın sınırsızlığına vurgu yapan ve sınırsız mekânı sanatında bir öge olarak kullanma fikri Barok döneminin mekâna olan bakma şekliyle benzerlik göstermektedir. Tezin ikinci bölümünde bahsettiğimiz gibi Barok üslupta mekân betimlemelerinde Rönesans’ın aksine sınırsız doğa görüntüleri ve sınırları, duvarları olmayan sonsuz bir mekân resmedilmekteydi. Mekânın aynı zamanda sınırlayan özelliğini sorgulayan arazi sanatçılarının mekâna olan bakma şekli ile Barok sanatçılarının mekâna olan yaklaşımı benzerlik kurulabilir. 1960 dönemi ve Barok arasında yüzyıllar olması rağmen farklı kaygılarla ifade edilse bile mekânın benzer problemine işaret etmesi olarak değerlendirilebilir.

Sanatçılar çalışmalarını çoğu zaman uçsuz bucaksız arazilerde gerçekleştirirler de galeri mekânlarında da arazi sanatına gönderme yapan çalışmalar, sergiler gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmalar genellikle dış mekâna, doğaya ait nesnelere, parçaların galeri mekânına taşınmasıyla oluşturulmuş çalışmalardır. Bu yapıtlar her ne kadar kentteki galeri mekânlarında sergilenirler de, arazi sanatının bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Çünkü iç mekânda gerçekleştirilen bu çalışmalar, bir bakıma dış mekânın bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Çöllere, dağlara, ıssız arazilere ait olan parçaları kentin ortasında, galeri mekânına taşımak, endüstrinin etkisi altında olan kültüre ilkel bir biçimde meydan okumaktadır. Böylesi bir görüntü izleyici üzerinde hem zamansal hem de kültürel şok etkisi yaratmaktadır (Kedik, 1999).

Tezin birinci bölümünde bireyin yaşadığı çevreyi, sokağı kısaca kamusal mekânlara olan aidiyet duygusu ile mekânlara bir takım müdahalelerde bulunduğundan söz etmiştik. Bu davranışın çevre psikolojisindeki karşılığı ‘kendileme’ olarak ifade

edilmektedir. Kendileme, mekânın yaşamsal boyutuna ve bireyle olan ilişkisine dikkat çekmektedir. Daha önce de dile getirdiğimiz gibi; kendileme olgusu sanatçının boş bir odayı ya da bir araziye değiştirip, dönüştürmesi ya da oraya öğeler ekleyip çıkararak biçimlendirmesi, bireyin sosyal olarak, kamusal alana yaptığı müdahale ile benzerlik göstermektedir. Her bireyin mekânda aktif olarak yer kapladığına dikkat çeken kendileme olgusunun sanatçılardaki etkisi, bu olgunun sanatsal üretime dönüşmüş hali gibi düşünülebilir.

Marksist metinlerde de yer alan kendileme kavramı Hegel'in kavramlarıyla birlikte değerlendirilmektedir. Hegel bir şeye sahip olmanın üç biçimi olduğunu ifade etmektedir. Bunlar; "Bir şeyi doğrudan ve fiziksel olarak almak, O şeyi biçimlendirmek ve O şeyi sadece bizim olarak nitelendirmek. Bunlardan en önemlisi ikincisidir; insan, bir şeye biçim verirken, ona, istemini kabul ettirmekte ve o şey artık insanın kişiliğini yansıtmaktadır (C.F. Graumann, 1976' da Aktaran Bilgin)" Bu biçimler arazi sanatçılarının eylemlerinin yansıması olarak okunabilir. Çünkü arazi sanatçısının doğayla olan ilişkisi bir bakıma kendileme arzusudur. Sanatçının yeteneklerini kullanırken doğayı kendilemesi onun doğada yeni bir imge yaratarak, kendi varlığını da ortaya koyması olarak ifade edilebilir.

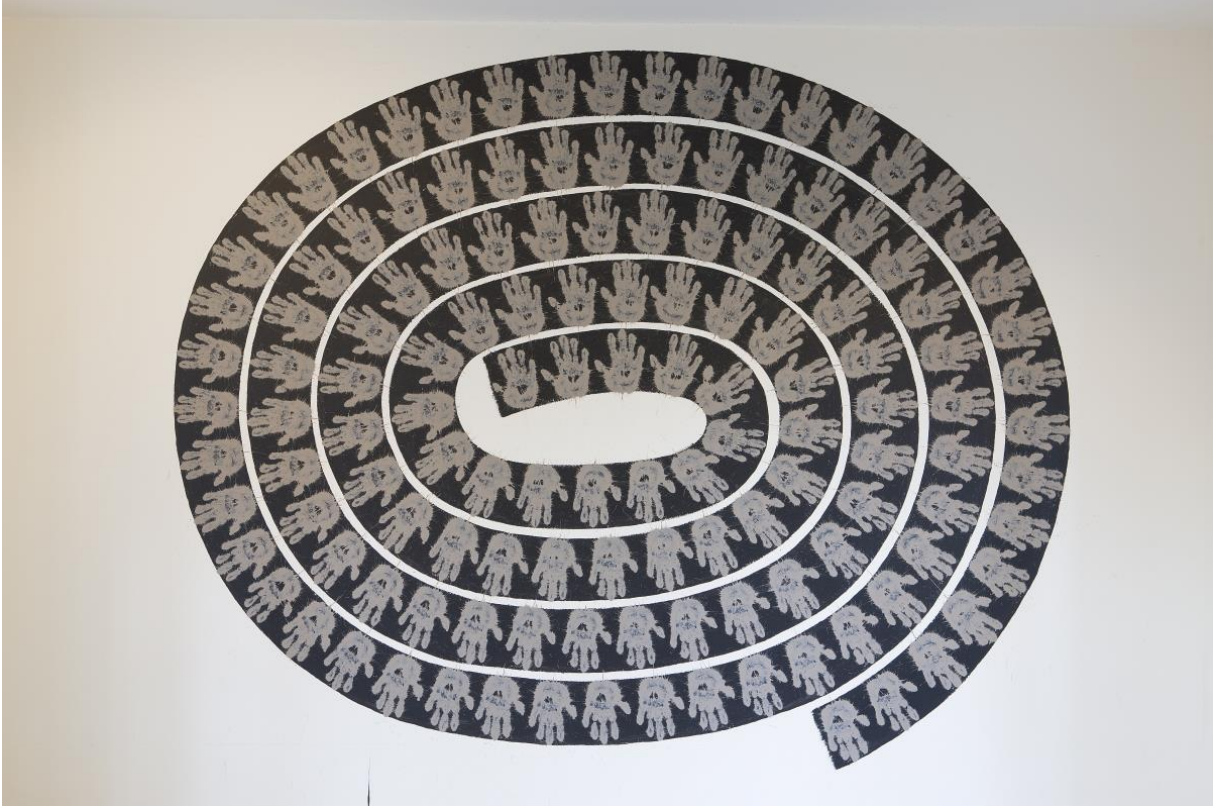
Kimi zaman performansa dönüşen arazi sanatı çalışmaları, sanatçının yabancılaştığı doğaya, varlığının izini bırakma çabası olarak değerlendirilmektedir. Sanatçılar, doğanın değişkenliğine ve onun keşfine gönderme yaparken bir yandan insan varlığının sınırlarını da gündeme getirir (Antmen, 2008) İngiliz sanatçı, Richard Long'un performatif olarak doğada yaptığı yürüyüşler 'kendileme' kavramına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Richard Long, doğada, ıssız arazilerde yaptığı uzun yürüyüşleri birer performans biçimine dönüştürmüştür. Bu yürüyüşler sırasında bulunduğu taş, ağaç parçaları, toprak gibi doğal malzemeleri kimi zaman galeri ve müze mekânına taşımış kimi zaman ise kendi doğasında düzenlemeler yapmıştır. Bu düzenlemelerin fotoğraflarını, belgelerini sergileyen sanatçı, izleyiciyi kendi yaşadığı deneyime dahil etmek istemiştir. Richard Long'un eserlerine ilişkin yorumu şöyledir; "Sanatımın görünürlüğünün ve ulaşılabilirliğinin koşullara bağlı oluşu, ayrıca aynı anda hem kamusal hem özel olabilmesi, hem sahip olunabilmesi hem de olunamaması hoşuma gidiyor." Bu değerlendirmede kendileme kavramıyla ilgili olarak Hegel'in 'O şeyi biçimlendirmek' olarak ifade ettiği ilişkiyi görebilmekteyiz. Long bu performansıyla doğaya biçim

vermekte, bazen ona sahip olmakta ve kendi kişiliğini yansıtarak kendilemektedir. Long'un " Sanatım, kendi duygularım, kendi içgüdülerim, kendi boyutlarım ve kendi fiziksel adanmışlığım ile ilgili." İfadesiyle çalışmalarındaki kendi varlığının yansımaları net bir şekilde ortaya koymuştur. Richard Long için mekân, çevre ve beden ilişkisi son derece önemlidir. Sanatçı, mekânı performans alanı olarak değerlendirmiş beden ve mekân kavramlarını yapıtlarında sorgulamıştır. Onun kilometrelerce yaptığı yürüyüşler, bu yürüyüşler sırasında doğaya bıraktığı geçici izler ve doğadan topladığı parçalarla birlikte galeri mekânına uyguladığı çalışmalar onun, mekân ve bedenle olan ilişkisini gözler önüne sermektedir. Onun yürüyüşlerinin kavramsal alt yapısı ve mekânla olan ilişkisi Long'un şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "Yürüyüş, mekân ve özgürlüğün ifadesidir ve bunun bilinci herkesin hayal gücünde yaşayabilir ki o da başka mekândır. Yürüyüş toprak üzerine insanın ve tarihin bıraktığı binlerce katman üzerine eklenen yeni bir katmandır. Haritalar bunu görmemize yardımcı olur" (Antmen, 2008).

"Long'un çalışmalarında harita, düşünsel bir rehber olmakla birlikte gerçek zamanın ve gerçek eylemin adeta bir belgesi olarak da ayrıca bir öneme sahiptir. İnsan bedeni daima hem bir ölçüm aracı, hem de harita olmuştur. Bunun yanı sıra ve bundan daha fazlası söylenecek olursa zamanın olduğu gibi mekânın da kaydedicisidir. Bir kaydedici olarak Long, "yürüdüğü yerleri işaretlediği haritaları, yanlarında yürüdüğü patikaların fotoğrafları ile" sunmaktadır" (Kedik,2015)

Görsel 3,11'de Long'un yürüyüşleri sırasında Avon nehrinden aldığı çamuru kullanarak el izlerinden spiral formu oluşturduğunu görmekteyiz. Bu eseri, Long'un bedeninin ve belleğinin hareketiyle oluşturduğu yürüyüşlerinin bir çıktısı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu hareket sonucu yine bedeninden bir parça olan elinin izini galeri duvarına basması, ve kendi izini mekâna bırakması onun eserlerinin kendi bedeniyle olan ilişkisini göstermektedir.

Yapıtları her ne kadar biçimsel açıdan çok farklıymış gibi görünmese de bu çeşitlilik yer ve yapılaş yöntemi açısından bir farklılığı içermekte ve gücü değişimden çok süreklilikten kaynaklanmaktadır. Çizgiler, daireler, spiraller bu sürekliliğin göstergesi olmakta ve dış mekandan iç mekana taşınan çalışmalarla her biri birbirinden farklı bir varoluşu içermektedir. Bu anlamda elbette taşınan bir daire yapmanın Long için birçok olası yöntemi vardır. Zira, dış mekandan iç mekana geçerken mekânın boyutlarını da göz önünde bulundurma koşuluyla tür, renk, biçim, büyüklük gibi özellikleriyle taşların seçiminde, daire, çizgi, spiral, çarpı işareti gibi nasıl biçimleneceğinde ve taşların yerleştirilmesinde sanatçı son derece özgür davranabilir (Kedik,2015)

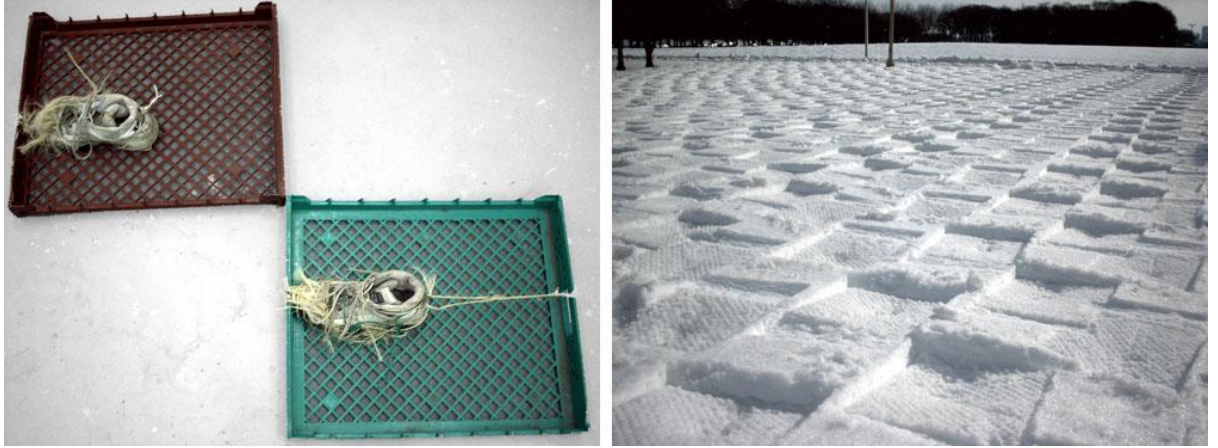


Görsel 3.11. Richard Long, *Akrilik Boya üzerine Avon Nehri'nin çamuruyla oluşturulmuş el baskısı*, 448 cm, Londra, 2011

Kaynak: <http://www.therichardlongnewsletter.org/page/show/kendal-special-2011>
(Erişim Tarihi:19.10.2017)

Sanatçıların Arazilere yaptıkları bu müdahaleler Arazi sanatı olarak değerlendirilse de bu pratik, resim, baskıresim ve heykel sanatının biçimleri de yansıtmaktadır. Mekânın yüzeyine kazınarak, derin ve yüksek yüzeyler oluşturulması baskıresmin prensipleriyle örtüşmektedir. Sanatçılar adeta baskıresim kalıbıyla çalışıyorlarmış gibi sınırsız mekânın yüzeylerine imgeler oluştururlar. Hatta arazi yüzeyinde yüksek ve çukur formlar elde etmek için doğrudan kalıp kullanan sanatçılar da olmuştur. Sanatçılar bu formları oluştururken çeşitli kazıma araçları kullanmışlardır. Bu pratik de baskıresmin çalışma yöntemi yansıtmaktadır. Amerikalı sanatçı Luke Aleckson'un 'Just Do It' (Sadece Yap) isimli land art çalışmasını kalıp yardımıyla arazinin yüzeyine oluşturmuştur. Aleckson bu çalışmasını oluştururken her iki ayağına kare formunda iki adet kalıp bağlamış ve karın üzerinde uzun yürüyüşler yapmıştır. Bu kalıbın izi arazinin tüm yüzeyine çıkmış ve geometrik formlar oluşturmuştur. Sanatçı, baskıresmin yönteminde olduğu gibi kalıp yardımıyla oluşturduğu bu imgeyi kağıt yerine devasa boyuttaki arazinin yüzeyine baskı yaparak ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda

tırmık, kazıyıcı aletlerle arazinin yüzeyine kazıma yöntemiyle görüntüler oluşturan başka bir Land art sanatçısı da Andres Amador'dur. Amerikalı sanatçı, Amerika ve Meksika'nın birçok sahillerinin yüzeyini çeşitli araçlarla kazıyarak devasa geometrik ve organik olmak üzere farklı formlar yaratmıştır.



Görsel 3.12. Luke Aleckson, 'Sadece Yap', Kar Yüzeyine Baskı, 15.7 dönüm, 2005

Kaynak: <http://archive.pinterest.org/2011/01/02/luke-aleckson/>(Erişim Tarihi:28.1.2018)

Luke Aleckson'un dış mekâna, baskı yöntemini kullanarak oluşturduğu bu yapıyla ilişkilendirebileceğimiz ve yine baskiresmin boyutlarının büyümesine işaret eden 20. Yüzyılın önemli baskiresim sanatçılarından olan Thomas Kilpper'dir. Kilpper'in yapıtlarının, mekânla olan ilişkisi ve onun yarattığı farklı çalışma ortamları, baskiresim tarihine yeni bir ifade biçimi kazandırmıştır.

3.3. Baskı Boyutlarının Büyümesi ve Mekâna Taşınması: Thomas Kilpper

Buren'in çalışmalarına baktığımızda baskiresmin farklı yüzeylere ve mekâna büyük boyutlarda uygulandığını görmekteyiz. Baskiresmin büyük boyutlarda üretilebiliniyor olması onun mekâna uygulanan enstalasyonların bir parçası olarak kullanılması açısından oldukça önemlidir. "Boyut sınırı kuşku yok ki öteden beri baskiresmin önündeki en büyük engel idi; ve neredeyse baskiresim kağıt ve pres ölçüsü ile sınırlı kalmıştı. Zaten ilk ortaya çıktığı yıllarda da yaygın olarak, kitap boyutuyla sınırlıydı. 20. Yüzyılda önce boyutun sınırları zorlandı ve alışılmışın dışında, baskiresimler birbirine eklenerek boyut büyütüldü, sonra baskı makineleri büyütüldü. Daha sonra bu da yetmeyince ise baskı makineleri bir tarafa bırakılarak onların dışında seçenekler araştırıldı (Esmer,2014)." 20. Yüzyıla gelindiğinde ise birçok

sanatçı baskiresmin kalıp ve çoğaltma özelliğine sadık kalarak devasa boyutta baskiresimler ve yerleştirmeler ortaya çıkardılar. Kilpper'in çalışma mekânları, kullandığı yüzeyler ve çalışmalarını izleyiciye sunma biçimi baskiresim için yeni bir anlayıştı (Esmer, 2014).

“Mekân içinde sergilediği nisbeten daha küçük boyutlu olan işlerden yapılan düzenlemeler de sıradışı sunumun örnekleri olarak görülebilir. Tüm bu yenilikçi ve sıradışı uygulamalara karşın, Kilpper'in baskiresim ile bağına hala koruyan şey: baskiresmin çoğaltılabilme özelliğinden ve kalıp kullanmaktan vazgeçmemiş olması idi. Kuşku yok ki, kalıp kullanma baskiresmin vazgeçilmez bir özelliği. Kalıp aracılığıyla imgelerin basılarak çoğaltılabilmesi neredeyse baskiresim olmasının temel koşulu olarak bugüne kadar geldi. Baskiresmin bütün uygulama şekilleri çoğaltılabilme olanaklarını sunma üzerine inşa edildi. Ağaçbaskı, Gravür, Litografi, Serigrafi, Dijital baskı ve günümüzün diğer yenilikçi uygulamaları bu esas üzerine yapılandı. Günümüzde baskiresim geleneğinden beslenen çağdaş sanatçılar da aslında kalıp kullanmaktan vazgeçmedi. Daha çok mekânla ilişkide, sergilemede ve yüzey organizasyonunda arayışlara yöneldiler (Esmer, 2014) ”



Görsel 3.13. Thomas Kilpper, 'There Is No Apocalypse- Only Catastrophies' 5,52 x 10,30 x 6,99 m, Nasjonalmuseet Norveç, 2015

Kaynak: <http://www.mynewsdesk.com/uk/nasjonalmuseet/images/impressions-five-centuries-of-woodcuts-the-thomas-kilpper-room-installation-photo-487230> (Erişim Tarihi: 29.1.2018)

Thomas Kilpper, daha önce basketbol sahası olarak kullanılan bir mekânın zeminini adeta devasa bir baskı kalıbıymış gibi kullanmıştır. Geleneksel baskiresmin ilkelerini tamamen uyguladığı bu devasa zeminin baskısını büyük boyutlu merdaneler kullanarak kumaşlara ve kağıtlara almıştır. II. Dünya Savaşı döneminde hapishane ve sorgu binası olarak kullanılan (Resim 41) bu bina, savaştan sonra yıkılıp yeniden inşa edildiğinde kamusal bir mekâna dönüştürülmüştü. Kilpper'in baskiresim uygulaması için tercih ettiği bu mekân onun politik tavrına iyi bir zemin oluşturmuştur. Kilpper, baskiresim yoluyla bu mekânın tarihine ayna tutmakta ve onun dönüşüm sürecine müdahale etmektedir. Kazıma araçları kullanılarak oyulan bu devasa ahşap kalıptan modern kumaşlara ve posterlere çeşitli baskılar alınmış ve bu baskılar kentin çeşitli mekânlarında sergilenmişlerdir (Nollert, 1999, Web⁷).



Görsel 3.14. Thomas Kilpper 'Basketbol Sahasının Görüntüsü'

Kaynak: https://web.utk.edu/~sphere/Pages/Thomas-Kilpper_Keynote.html (29.1.2018)

Kilpper, bu ahşap baskı kalıbını (Görsel.3.14) oluştururken bir bakıma mekânın kendisine doğrudan müdahale etmiş ve iç mekânın bir parçası olan zeminin baskısını almıştır. İç mekânda oluşturulmuş olan bu imgeleri, kamusal alanda dış mekânda sergilemiştir. Burada Land art sanatçılarının doğaya dış mekâna ait parçaları galeri mekânlarında sergilenmesinin tam tersi bir tavır görmekteyiz. Ancak ikisinin ortak noktası her iki çalışmanın da hem iç hem de dış mekân diyalektiğine referans vermesi olarak değerlendirilebilir.

⁷ http://www.kilpper-projects.net/dont-look-back/gb/nollert_gb.htm



Görsel 3.15. Thomas Kilpper, "Don't Look Back," (Geriye Bakma), Kumaş üzerine Ağaç Baskı, 12 x 20 metre, Poznan Güzel Sanatlar Akademisi, Poland, 2005

Kaynak: https://web.utk.edu/~sphere/Pages/Thomas-Kilpper_Keynote.html (Erişim Tarihi 30.1.2018)

3.3.1. Felix Gonzales-Torres

2012 yılında Moma’da Print/Out Projesinin bir sergisi açılan sergi baskiresmin çağdaş sanattaki rolünü incelemektedir. Bu sergide, Amerikalı sanatçı Felix Gonzales-Torres’in ‘Untitled’ isimli baskiresminin bir replikası bulunmaktaydı. Gonzales’in Devasa boyuttaki baskıları, tıpkı Buren’in işleri gibi şehir mekânlarına taşınmış olan baskiresimlerdi. Bu sergide ise ilk gösteriminde kentin çeşitli köşelerine yerleştirilen baskiresmin aynı boyutlarda galeri mekânına taşınmıştı. İki farklı sergilemede de farklı zamansalıklarla kendi bağlamını yeniden yaratmıştır.

Felix Gonzales de birçok sanatçı gibi kendi yaşadığı çağın problemlerini sanatıyla ifade etmeye çalışmıştır. Toplumun içinde bulunduğu durumu sanatla ifade etmenin etkili bir yol olduğunu düşünen Torres, baskiresim, enstalasyon gibi ifade biçimlerini sanatına dahil ederek kamusal mekânla birlikte etkileyici bir dil yaratmıştır. Kendi yatağının devasa görüntüsünün yer aldığı, dijital yöntemlerle basılmış olan baskiresmi şehrin farklı yerlerindeki reklam panolarına yerleştirmiştir. Bu işiyle birlikte kamusal ve özel alan olan iki farklı kavramı bir araya getirmiş ve bu karşıt kavramlardan yeni bir ilişki yaratmıştır.

Tamamen kişisel bir mekân olan yatak odası imgesini kamusal mekâna taşıyarak, yatak imgesinin mahremiyetini sorgulamıştır.

1990'ların başında eşcinsellik ve AIDS üzerinden yaşanan tartışmalar ve baskılar eşcinsel topluluklara ciddi hasarlar vermişti. Yapıtta gördüğümüz buruşuk çarşaf ve hala iki kafa izinin belirgin olduğu yastıklar bu çatışma ortamının temsili olarak okunabilmektedir. Hem aşkı hem de ölümü temsil eden bu görüntü özel alan kavramını gözler önüne sererek izleyiciyi huzursuz etmektedir. Sanatçının eserlerinde işlediği konular onun kişisel hayatının izleri gibi görünse de aslında onun sınırlarını aşan küresel bir bakma şeklini yansıtmaktadır.

Dış mekâna, kent mekânlarına yerleştirilen yapıtlar genel olarak sanat yapıtının kendisini ebediyen koruması gerekliliğine gönderme yapmaktadır. Bu eserlerin ebediyen kalıcı olma gibi bir özelliği yoktur. Yapıtın kısa sürede olsa kalıcılığını sağlayan teknolojik gelişmelerle üretilen baskı makineleri sayesinde mümkün kılınmıştır. Dijital bir yöntem olan Vinil baskı tekniğinden yararlanılarak oluşturulan bu yapıtlar branda, kumaş gibi dayanıklı malzemelere basılabilmektedir. Dijital teknolojinin sağladığı bu imkan, baskıları dış mekân koşullarına dayanıklı bir hâle getirmiştir.

Torres'in 1991 yılında ilk kez kent mekânlarında sergilediği bu eseri, yeni bir sergi projesiyle birlikte 20 yıl sonra tekrar izleyiciye sunulabilinmiştir. Buna imkan sağlayan en önemli özellik bu eserin baskı teknikleriyle oluşturulmasıdır. Baskıresmin çoğaltılabilir olma özelliği sayesinde bu görsel orjinalliyini koruyarak yeniden galeri mekânlarında ve reklam panolarında sergilenebilmiştir. Orjinalliyine sadık kalınarak yeniden sergilenen bu eser güncelliğini koruyan konulara yeniden ışık tutabilmiştir. Günümüzde de muhalif sanatın ilkelerini çağrıştıran bu eser kavramsal olarak günümüz toplumunda da kendisine zemin bulmaktadır⁸ (Conaty, 2012).

⁸ https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/



Görsel 3.16. Felix Gonzalez-Torres 'İsimsiz' Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1991

Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/
(Erişim Tarihi:12.03.2018)



Görsel 3.17. Felix Gonzalez-Torres, 'İsimsiz' (Death by Gun), 48.3 x 114.1 x 83.7 cm, MOMA, New York, 1990

Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/
(Erişim Tarihi:12.03.2018)

3.3.2. Mekân ve Boşluk: Nancy Spero

Amerikalı sanatçı Nancy Spero mekânla birlikte kurguladığı yapıtlarını, baskiresmin geleneksel yöntemlerini, çağdaş sanatın yenilikçi sunumuyla birleştirmiştir. Spero'nun oluşturduğu enstalasyonlar, duvar düzenlemeleri, dış mekân uygulamalarında kadının toplumdaki mevcut yeri ve kimliği, geçmişteki mitoslar ve yerel hikayeler yoluyla anlatılmaktadır. Sanatçı, dünyanın farklı topraklarına ait hikâyeleri, ipek baskı, gravür, mono baskı ve şablon baskı yoluyla izleyiciye aktarır. Sanatçı, tuval üzerine boya resimleri yapsa da bir süre sonra tamamen baskiresme yönelmiştir. Çünkü Spero için çalışmalarını kalıp kullanarak oluşturmasının kadın kimliği üzerinden önemli bir nedeni vardı. O, kadın bedenlerini tasvir ederken sıradan bir form kullanmak istemiyordu. Ona göre kadının bedensel varlığı ve bedenle olan ilişkilerinin izlerini, kalıplar en iyi şekilde ifade etmekteydi. Sanatçı, yapıtlarının sergilerken mekâna yaptığı kurgu biçimleriyle çalışmalarının kavramsal boyutunu oluşturmuştur. Sergilerinde çerçeve kullanmak yerine çivilerle duvara sabitlemiştir. Sanatçının galeri duvarını bu şekilde kullanması onun işlerinin alt metniyle örtüşmektedir (Bird, 2001 s.67).



Görsel 3.18. Nancy Spero. 'A Cycle in Time', İpek Üstüne Elle Baskı, 19

Kaynak: <http://www.galerieelong.com/artists/estate-of-nancy-spero/featured-works?view=slider>

(Erişim Tarihi:12.13.2018)

Nancy Spero, geleneksel baskiresim yöntemlerinden vazgeçmemiş hatta baskı tekniklerinin en yalın ve eski olan elle basma ve şablon baskıyla yapıtlarını oluşturmuştur. Kadın kimliğinin sorgulandığı mitolojik hikayeleri, geleneksel baskiresim yöntemleriyle oluşturarak bir bakıma anlatmaya çalıştığı geçmişe bizi tekrar götürür. Spero, yapıtlarını, çoğunlukla çeşitli kağıtlara el basma yöntemiyle oluşturmaktadır. Serigrafı, metal baskı, şablon baskı gibi teknikleri de kolajlarına dahil eden sanatçı baskıyla zengin bir anlatım sunmuştur.

“Kadınlar antik dönemden günümüze kadar yaşadıkları veya yaşattıkları ile Spero’nun konularının merkezinde yer alırlar. Şablonlardan kestiği görüntüleri fotokopiler ile çoğaltır veya baskiresim tekniklerini çalışmalarında kullanır. Malzeme olarak kağıt, parşömen, ince plastik veya ince deri parçalarını kullanan sanatçı bu malzemeler ile kadına ve kadın bedenine ait çeşitli mesajlar verir. Yırtılan, parçalanmış zarar gören eski zaman tanrıçaları, kadın savaşçılar, eziyet çeken kadınlar ve günümüz kadınları bu resimlerin içine serpiştirilir (Türk Kaya, 2015)”

Spero’nun diğer sanatçılardan ayıran özelliği, geleneksel baskı yöntemlerini kullanırken tamamen özgür davranarak yapıtlarını çağdaş bir zemine oturtmasıdır. Geleneksel baskı yöntemleriyle yarattığı bu parçaları enstalasyon mantığıyla oluşturur ve bu baskıları mekân kurgusuna dahil eder. Spero’nun mekân bağlamını belirgin bir şekilde ortaya koyan eseri ‘Cri du Coeur’ u değerlendirmek faydalı olacaktır.



Görsel 3.19. Nancy Spero, ‘Cri du Coeur’ (Kalbin Ağıtı), Kağıda ve Duvara Monotipi baskı, Galeri Lelong, New York, 2005

Kaynak: <https://nncsmth.wordpress.com/2013/04/15/nancy-spero/> (Erişim Tarihi: 15.04.2018)



Görsel 3.20. Nancy Spero, 'Cri du Coeur' (Kalbin Ağıtı), Detay, 2005

Kaynak: <https://nncsmth.wordpress.com/2013/04/15/nancy-spero/>(Erişim Tarihi:15.04.2018)

Galerinin duvarlarının zemine yakın olan kısımlarına baskı yoluyla uygulanmış bu enstalasyon sadece sergi mekânına özel olarak tasarlanmış kalıcı olmayan bir eserdir. Cri du Coeur, 2004 yılında İspanya'da sergilenmesinin ardından 2005 yılında New York'da tekrar düzenlenerek izleyiciyle buluşmuştur. Baskıyla oluşturulmuş bu figürler Mısır sanatındaki kadın tasvirlerine ve kurgu anlayışına göndermek yapmaktadır. El basmayla oluşturduğu bu baskılar Mısır kültüründeki papirüs kağıtlarını hatırlatmaktadır.

Mono tipi baskı tekniği ile parşömen kağıda basılmış olan bu parçalar bir araya getirilerek yer seviyesindeki duvara uygulanmıştır. Spero galeri mekânındaki boşluğu da yapıtına dahil ederek etkileyici bir görüntü yaratır. Spero, küçük figürlerin üzerine daha yüksekte olan sekiz figür daha eklemiştir. Bu figürler cennete yükseliyor gibi resmedilmiştir. Galeri duvarındaki beyaz boşluk en büyük bilinmez olan yaşamdan sonraki hayata referans vermektedir. Bu boşluk tüm mekânı domine etmektedir. Bu anlamda galeri mekânının duvarı sıra dışı bir şekilde kullanılmış olur. Boşluğun bu denli kullanımı Cri du Coeur yapıtının en belirgin özelliğidir. Burada resmin beyaz boşluğa oranı, tarih ve kozmosa oranla insanın ne kadar küçük ve önemsiz olduğunun farkındalığıyla paraleldir (Ferber, 2014, s. 48,49).

Spero'nun bu eserinde olduğu gibi doğrudan duvara m¼dahaleler çağdaş sanatla birlikte başlamıştır. 1960'lı yıllarla birlikte boyasal alan resmi, tuval, çerçeve gibi unsurlar sorgulanmaya başlanmıştır. Tuval ve çerçeve resimlerinin yanılısına yaratarak duvar düzlemiyle kendisi arasında ciddi bir sınır koyan geleneksel resim, minimalizmle birlikte farklı bir yöne evrilmiştir. Minimalizmle birlikte resim düzlemi sorgulanmış ve çözümlenmeye çalışılmıştır. Lucio Fontana, tuval yüzeyinde yırtıklar oluşturarak, katı kurallara sahip olan resim düzlemine yeni bir anlayış getirmiştir. Duvarla olan sınırı yok etmeye yönelik bu yaklaşımdan sonra doğrudan duvara m¼dahaleler başlamıştır. Tıpkı Nancy Spero'nun baskiresimlerinde olduğu gibi, artık resim şasiden ve çerçeveden koparılmaya başlanmıştır. Yapıtın doğrudan duvara çivilenmesi ya da kağıt, fiberglas gibi malzemelerle duvarın kaplanması gibi eylemler duvarın düzlemselliğini tamamen vurgulanmak da çözümlenmiştir. Sanat yapıtının hem nefes alabilmesi hem de boşluk kavramıyla kurduğu yakınlık sergilemede kritik noktalar olmuştur. Sanat yapıtını duvara asmanın kendi içinde yarattığı estetik ve anlayış gelişmeye dönüşmeye başlamıştır. Tüm bunlarla birlikte duvar artık nötr olmaktan öte daha aktif konuma geçmeye başlamıştır. O'Doherty'nin konuya ilişkin düşünceleri şöyledir;

“Sanat için edilgen bir destek olmaktan yarına adeta sanatın bir parçası olan duvar, böylece çekişen ideolojilerin merkezi haline gelmiş ve her yeni gelişmenin de ona karşı tavrını belirlemesi gerekmiştir. Duvar bir kez estetik bir güç halini alınca, üzerinde gösterilen her şeye bir nitelik kazandırmaya başlamıştır. Sanatın bağlamı olarak, zengin bir içerik oluşturarak sanatın kendisine katkıda bulunmaya başlamıştır. (O'Doherty, 2010, sy. 44) ”

3.3.2. John Hitchcock

John Hitchcock'un yapıtları, baskının birçok tekniğini bir arada gördüğümüz ve çerçevenin ötesini vurgulayan çalışmalardır. Baskıyı iki boyutluluktan üç boyutlu bir ortama taşıyan Hitchcock, yapıtlarını oluştururken mekânı da kurgulamış ve izleyiciyi de çalışmalarına dahil etmiştir.



Görsel 3.21. John Hitchcock, 'Epicentro', Keçe Üzerine Serigrafi Baskı, 2013.

Kaynak: <http://hybridpress.blogspot.com/2013/06/sustenance-progressive-printmaking-now.html> (Erişim Tarihi: 20.04.2018)

Sanatçı, yapıtlarında toplumsal meseleleri ön plana çıkarmıştır. Kültürel kimlik ve sosyal konuların politika üzerinde yarattığı etkileri irdeleyen sanatçı bu toplumsal yapının imgelerini baskıresim yoluyla oluşturmuştur. John Hitchcock, yaptığı yerleştirmelerinde birçok farklı sanat pratiklerini arada kullanmıştır. Baskı, aksiyon, medya, performans, asamblaj gibi farklı sanat pratiklerini bir arada kullanan sanatçı, bu yapıtlarında mekânın ve izleyicinin deneyimini ön plana çıkarmıştır. Aslında yapıtlarında işlediği toplumsal konular onun yapıtlarını sergilereken ya da oluştururken tercih ettiği plastik anlayışla da özleşmektedir. Akademik dünyanın içerisinde olan sanatçı, sanat yoluyla akademik olmayan toplumla, akademi arasında bir diyalog oluşturmuştur. Bunu yaparken sanatın etkili bir yöntem olduğuna inanan Hitchcock yapıtlarını interaktif bir şekilde kurgulamıştır. İzleyicinin, galeri ve müzelerde görmeye alıştığı çerçevenin içindeki baskı resim izleyicinin etrafını saran bir yapıya dönüşmüştür. Hitchcock bu yaklaşımıyla camının arkasındaki baskıresimle izleyici arasındaki hiyerarşik durumu ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Böylelikle izleyici sabit kalmaktansa mekânın her tarafına yayılan yapıt

karşısında hareket ederek hem fiziksel hem düşünsel anlamda yapıtın bir parçası haline geliyor.



Görsel 3.22. John Hitchcock, "They're Moving Their Feet - But Nobody's Dancing", Serigrafi, 2007
Kaynak: <http://hybridpress.blogspot.com/2013/06/sustenance-progressive-printmaking-now.html> (Erişim Tarihi: 20.04.2018)

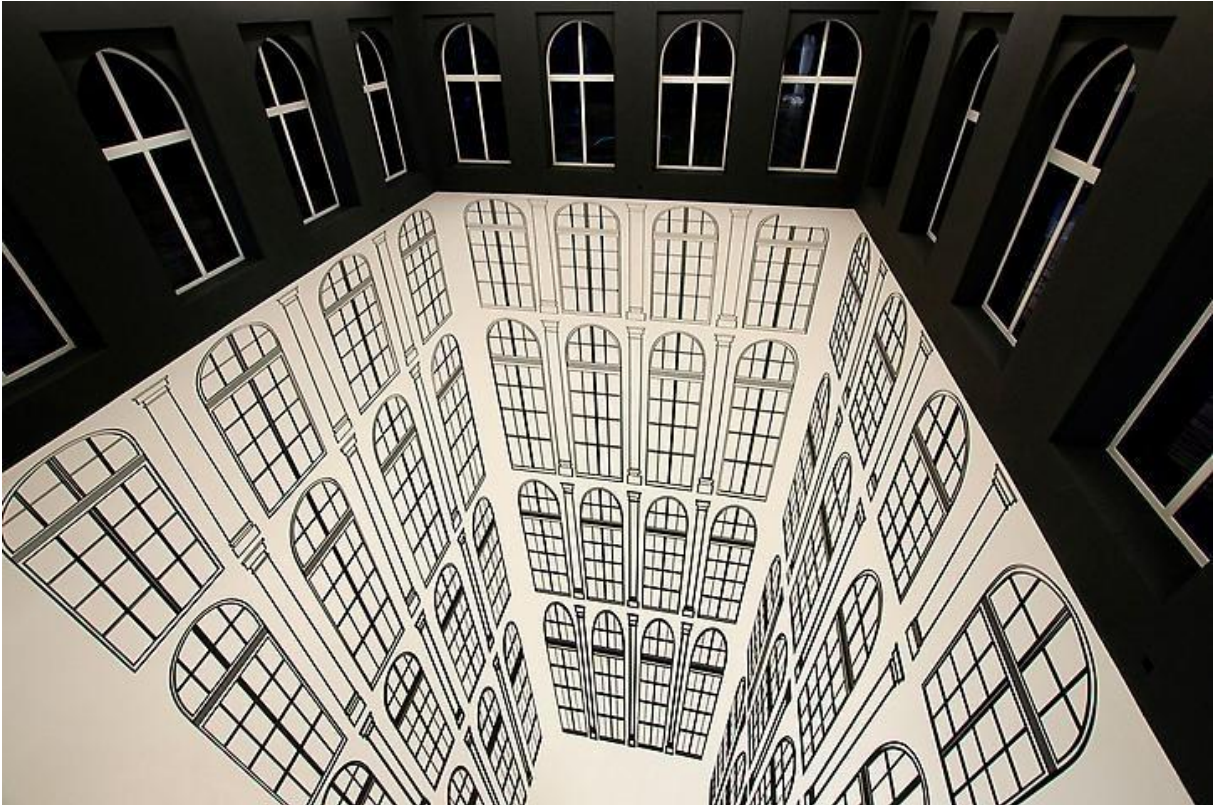
Onun bu bakma şekline en iyi örnek "*They're Moving Their Feet - But Nobody's Dancing*" isimli enstalasyon çalışmasıdır. Sanatçı baskiresim yoluyla oluşturduğu bu yapıtı sanat okulu öğrencileriyle birlikte 24 saatlik bir zaman diliminde ortaya çıkartmıştır. Serigrafiyle oluşturulan bu yapıtta mekânın tavan, yer, duvardan oluşan tüm yapılarını üzerinde kırmızı 'x' işareti olan bir kağıtla kaplanmıştır. Bu zeminin üzerine helikopter tank gibi baskıyla oluşturulmuş, savaşa ait imgeler yerleştirilmiştir. Burada kullanılan 'x' işaretleri Amerika'nın politikalarına gönderme yapan bir metafor olarak kurgulanmıştır (Tala, 2012, s.54). Sanatçı baskiresmi seyirlik bir nesne olmasından öte deneyim alanına dönüştürmüştür. Böylelikle yapıtlarını oluştururken mekân boyutlarını sorguladığı bir kurgu anlayışı geliştirmiştir.

3.3.4. Regina Silveira

Sanat ve mimari arasındaki ilişki uzun yıllardır varlığını sürdürse de 20. Yüzyıla gelindiğinde bu ilişki daha önemli olmaya başlamış ve mekân birçok yapıtın ana unsuru haline gelmiştir.1960'lı yıllardan beri önemli hale gelen disiplinlerarası etkileşim sanat

nesnesi ve mekân ilişkisini farklı bir zemine oturttu. Brezilyalı sanatçı Regina Silveira da mekânlaştırmayı yapıtlarında estetik bir şekilde sorgulamış ve yapıtlarını mekânla iç içe bir biçimde kurgulamıştır. Yarattığı kendine özgü perspektif görüntüler, birim tekrarları ve gölgelerle mimari mekânı farklı bir gerçekliğe büründürmüştür. Onun çalışmalarında yarattığı görüntüler, galerideki yapıtlara karşı kayıtsız olan izleyicide merak duygusu uyandırarak işlerine dahil etmektedir. Bu durumun Silveira'nın yapıtlarını güçlü kılan en büyük özellik olarak değerlendirilmektedir.

Onun çalışmaları mimari unsurlarla ve mekânla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle yapıtları mekândan bağımsız bir şekilde değerlendirilemeyen yapıtlardır. Silveira yapıtlarında mekânsal yanılsamaları ön plana çıkarır. Onun vinil baskı yöntemini kullanarak oluşturduğu iki boyutlu görüntüleri, mekânda derinlik yanılsaması yaratır. Rönesans resminde yaratılmaya çalışılan, resme kapalı derinlikli bir kutu görüntüsü veren yanılsama burada adeta mekânı o kutuya dönüştürmüştür. Yanılsama iki boyutlu halinden ve tuvalle sınırlı boyutlarından koparak galeri mekânını yanılsama alanına dönüştürmüştür.



Görsel 3.23. Regina Silveira 'Depth Abyssal', Atlas Sztuki Galerisi, 2010

Kaynak: <https://www.flashartonline.com/article/page/27/> (Erişim Tarihi: 23.04.2018)

Sanatçının dijital baskı yöntemlerinden yararlanarak oluşturduğu ‘Depth Abyssal’ isimli eseri bu mekân yanılması en iyi örnektir. ‘Depth’ ve ‘1001 Days’ Regina Silveira'nın iki büyüleyici enstalasyonu olup Atlas Sztuki Galerisi'nin mimarisi ile mükemmel bir uyum sergilemektedir. Binanın pencere ve arkları (kemerleri) binanın içi ve dışı arasında bir zar oluşturdukları için çok önemli bir rol oynamaktadır. Bu mimari öğeler mekân, gölge ve geçen zamanı Siveira'nın kenarlar ve mekânsal sınırlar kavramları ile ilişkilendirmektedir.

Abyssal'ın ikinci enstalasyonu olan Depth'de resim, düz bir zemin yüzeyinde oluşturulmuştur. Mekânsal algıda bozulmaları tetikleyebilen ve izleyenlerde rahatsızlık hissi yaratan bu yapıt, sanal bir derinlik ortaya koymaktadır. Bu büyük formatta dijital baskı olarak ortaya konan yapıt zaman boyutuna da sahiptir. Hafıza penceresi, bu binada daha önceden yer alan marketi/pazarı çağrıştırmaktadır.⁹

Geleneksel baskıresmi yeni formlarıyla izleyiciyle buluşturan Regina Silveria, geleneksel baskıresimle oluşturmaya başladığı yapıtlarını, çağın teknolojileriyle birleştirme sürecini şu sözlerle açıklamaktadır:

“İlk serigrafilerimi yaptığımda aynı zamanda bazı basit fotomekanik işlemleri de öğrenmiştim. Serigrafiden litografiye (fotoğrafik kaynaklarla) geçtim; bundan ofset’e, fotokopiye, blueprint’e¹⁰, mikrofilme ve video’ya geçtim. Kısacası, sanatsızlaştırılmış “diğer” grafik prosedürlerin geniş dünyasına girdim . O zamanlarda fotomekanik prosedürler endüstriyel grafik yöntemlerinde uygulanıyordu ve geleneksel baskı tarafından reddedilmişti. Ancak, bu yöntemler sanatımda gerçekleştirmek istediğim şeyler için, gerekli imkânı sunuyordu. Grafik imajın bu potansiyelleri üniversitedeki baskı resim derslerimin her zaman bir parçası olmuştur. (Silveira, 2010, Web¹¹).”

Dijital kaynaklarla oluşturulan çalışmaların sanat olarak kabul edilmesi, baskıresmin kendi yöntemleriyle birlikte bu alanı genişletmesine sebep olmuştur. Silveria, yapıtlarını oluştururken bu dijital kaynaklardan yararlanmış ve baskıresmin teknik yöntemlerini genişletmiştir. Kağıt ve film dışında birçok farklı materyallere baskılar yapan sanatçı, duvarlara mekânlara bazen de şehrin kendisine bu yolla

⁹ <http://www.alexandergray.com/other-exhibitions/regina-silveira2>

¹⁰ Vektör tabanlı yazılımlarla elde edilen, endüstride kullanılan araçların taslak aşamasını gösteren baskılara verilen ad.

¹¹ http://files.cargocollective.com/488432/Zaluski_interview.pdf

müdahalelerde bulunmuştur. Aynı zamanda lazer, projeksiyon gibi teknolojik araçlar kullanan sanatçı bu grafik medya sanatlarıyla birlikte yapıtlarında estetik bir dil oluşturmuştur.



Görsel 3.24. Regina Silveira, *Irruption Series*, Courtesy Taipei Güzel Sanatlar Müzesi, 2006.

Kaynak: <https://www.flashartonline.com/article/page/27> /(Erişim Tarihi:30.05.2018)

Sanatçının uygulama alanı olarak kamusal mekânları seçmesi onun kentsel mekâna karşı olan kaygılarını yansıtmaktadır. Onun kente yaptığı müdahalelerde yapıtların mimariyle olan etkileşimi son derece önemlidir ve mekândan bağımsız okunamaz. Mimari öğelerle görsel bir uyum içerisinde olan görüntüler aynı zamanda mekâna dinamik bir yapı kazandırmakta ve mekânı görünür hale getirmektedir. Onun baskı yoluyla iç ve dış mekâna uyguladığı çalışmaları, mimari yapının fiziksel gereksinimleri doğrultusunda kurgulanmıştır. Genişleyerek görsel simülasyona neden olan bu yapıtlar, görsel endüstri teknolojinin şiirsel bir biçime dönüşmesidir. Aynı zamanda bu müdahalelerin her biri sanat ve yaşamın yakınlaştığının sembolünü de oluşturmaktadır (Montejo Navas, 2010, Web¹²).

12

<http://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Press/594a5dc65a4091cd008b91a2>

3.3.5. Peter Kogler

Teknolojinin sanatın her alanına dahil olması sonucu baskiresim de alışılmış görünümünden uzaklaşarak yepyeni bir pratiğe dönüşmüştür. Bunun en iyi örneği şüphesiz Peter Kogler'dir. Peter Kogler, dijital teknolojiden yararlandığı yapıtlarını oluştururken baskiresmin prensiplerinden yararlanmış, baskiresmi beklenmedik bir biçime sokmuştur. Peter Kogler'in "dijital sanatın geleneksel olan sanat disiplinleriyle kurduğu ilişki bakımından özgün bir noktası bulunur. Resim disiplininden gelerek, bilgisayar programlama dillerini kullanarak, 1980'lerde poligonik resimler, heykeller ve çıktılar ile sanat ortamında çağına göre oldukça cüretkar ve yeni çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, adeta ilk dijital işlerinde bir ikon dizgesi yaratır. (Albayrak, 2015)" Dijital ortamda hazırlanarak, gelişmiş baskı makineleriyle resim ürüne dönüştürülmüş bu labirentler, fiziksel gerçeklikten bağımsız bir mekân anlayışını temsil ederler. Onun yapıtları, mekânı doğrudan bir sanat nesnesine dönüştürürken, varolan mekâna yepyeni bir algılama biçimi kazandırır. Dijital ortamda bilgisayar araçlarıyla hazırlanmış bu duvar kağıtları, mekâna yaptığı müdahalelerle birlikte, izleyicinin sanat nesnesine katılımını sağlamakta aynı zamanda interaktif bir bakış açısı sunmaktadır.



Görsel 3.25. Peter Kogler, Galeri Mitterrand. Paris, 2017

Kaynak: <http://www.kogler.net/grand-palais-artists-and-robots/>

(Erişim Tarihi:26.05.2018)

Avusturyalı sanatçı Peter Kogler, baskıresmin yeni araçları olarak kabul ettiğimiz imkânlarla mekânı tepeden tırnağa kaplamıştır. Varolan fiziksel mekâna yeni bir mekânsal yapı ekleyen bu çalışmalar, izleyicinin deneyimini merkeze alan bir bakma şekliyle geliştirilmiştir. Sınırlı bir galeri mekânında, sınırsızlığı sorgulayan yapıtları, insan bedeninin varlığı ve bu bilinmeyen mekânı keşfetme çabası yapıtlarının en büyük özelliklerini oluşturur. İzleyicinin etrafını sarmalayan bu soyut mekân tasviri, tipolojik hareketlerle birlikte farklı bir derinlik algısı yaratmaktadır. Onun yapıtları gerçek dünyanın soyut bir tasviri olarak, tanımlanamayan mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 3.26. Peter Kogler, 'Artists&Robots' Grand Palais, Paris, 2018

Kaynak: <http://www.kogler.net/grand-palais-artists-and-robots/>

(Erişim Tarihi: 26.05.2018)

Peter Kogler, sergi mekânını işlerin tamamlayıcı parçası yaparak mekânı radikal bir şekilde değiştirir. İşlerinin çoğu zeminden, tavana yayılan duvar kağıdı formundadır. Yoğun bir şekilde kullandığı soyut desenler, mimariyi yeniden yorumlayan bir zihinsel manzara sunmaktadır. İzleyiciler büyük örümcek ağları gibi organik şekillere çağrışım yapan çapraşık dijital manzaraya atıldığı için tüm mekânsal kavramları unutturur ve distabilize olur. Kogler mekânın üç boyutluluğuna el koyarak mekânı tamamen

kendisinin yapar. Duvarlar ve tavan, sanatçının birim tekrarlarından oluşan formların görüntülendiği hareketsiz ekranlar olarak değerlendirilmektedir.

“Modernliğin özü olan dünyayı keşfetmeye, bilmeye ve ele geçirmeye yönelik olan saplantılar, tarihte korkunç olayların yaşanmasına ön ayak olmuştur. Akılcılığı yücelten insan, tüm yaşananları normalleştirmiş ve kontrolü eline alma isteğine devam etmiştir. Ancak, modern insanın dünyaya hakim olma, onu kontrol etme isteği Kogler’in yarattığı mekânlarda anlamsız bir çabaya dönüşür. Çünkü onun mekânlarında izleyicinin öğrenmiş olduğu mekâna dair olan tüm koordinatlar, sınırlılıklar yerle bir olmuştur. Sınırları belli olmayan ve tanımlanamayan bu sanal mekânlar izleyicinin kafası karıştırmakta, yeni bir derinlik algısı yaratmaktadır. Keşfedilmesi oldukça güç olan bu mekânların yarattığı algı, modern insanın her yere hakim olma eğilimini sorgular. İzleyici sanal bir mekânın içinde mekâna dair olan tanımlamaları yeniden sorgular. Kogler’in kullandığı organik ve organik olmayan motifler birbirine geçen çizgisel bir yapıyı oluşturmaktadır. (Barak, 2008, Web¹³).”

Zeminden başlayarak, duvara, tavana ve mimariye ait tüm yapıların üzerini örten labirent görünümlü motifler, izleyiciye, önceki mekâna ait olan tüm kodları unutturmaktadır. Bu görsel yapıların yarattığı derinlik algısı sayesinde izleyici mekânda yürürken güçlük çeker. Bilinmez, sınırsız bir mekân içerisinde hareketlerini sınırlar. Kısa bir süre sonra bu yeni dünyaya alışmaya başlayan izleyici, yaratılan sanal mekânın fiziksel özelliklerini kavramaya başlar. Böylelikle Kogler, insanın yeni mekâna olan adaptasyonunu sorgular. Sanatçının, dijital ortamda oluşturduğu ve 1980’den beri kullandığı bu motifler birer kalıp görevi görmektedir (Barak, 2008, Web¹⁴). Bilgisayar araçları sayesinde çoğaltılabilen bu görüntüler farklı mekânlarda gösterilebilmektedir. Bu taşınabilir ve çoğaltılabilir olma özelliği baskıresmin çalışma prensibini akla getirmektedir. Ancak burada kullanılan teknoloji sayesinde, geleneksel baskıresimdeki kalıplar, dijital kalıplara dönüşmüştür.

3.3.6. Nicola Lopez

Nicola Lopez, çalışmalarını geleneksel baskı ve dijital baskı yöntemlerinden yararlanarak oluşturmuştur. Lopez’in kağıt, parşömen üzerine bastığı ve iki boyutlu olarak sergilediği baskıresimler de kent mekânlarının görüntülerinden oluşmaktadır. Konstrüksiyonlar, yollar, binalar gibi imgeleri baskıresimlerine yerleştirir. Sanatçının, gravür, ağaç, linol, litografi, serigrafi gibi baskı tekniklerinin yanı sıra, şablon baskının

¹³ <http://www.kogler.net/essays/peter-kogler-%E2%80%93-differing-esthetics>

¹⁴ <http://www.kogler.net/essays/peter-kogler-%E2%80%93-differing-esthetics>

prensibiyle çalışan CNC araçlarından yararlanarak oluşturduğu birçok yerleştirmesi de vardır. Sanatçı geleneksel baskı yöntemleriyle oluşturduğu imgeleri kesip, katlayarak kolaj mantığıyla bir araya getirerek, mekâna yayılan üç boyutlu yapıtlar yaratmıştır.



Görsel 3.27. Nicola Lopez, 'Vertigo' Çeşitli Baskı Teknikleriyle Oluşturulmuş Enstalasyon, New York, 2005

Kaynak: <https://www.bates.edu/museum/exhibitions/past-exhibitions/y2006/activator/>
(Erişim Tarihi:20.05.2018)

Sanatçının yapıtları, endüstrileşmenin etkisiyle değişen, bozulan kent yaşamına dair çağdaş bir eleştiri biçimi sunar. Sergi mekânını da işlerine dahil eden sanatçı, izleyici ve baskıresim arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır. Onun sık sık kullandığı, kent yaşamına ait olan imgeler ve şehir manzaraları galerinin mimari unsurlarıyla birlikte ve izleyicinin katılımıyla tamamlanır. Lopez'in 2005 yılında yaptığı 'Vertigo' isimli yapıtı, sayısız baskıresim imgelerinin, kesilerek bir araya getirilmesinden oluşur. Galeri mekânına sıra dışı bir kurgu anlayışıyla yerleştirilen bu eser kent yaşamının bir sembolü niteliğindedir.

Serigrafiyle oluşturulmuş kamyon lastikleri, elektrik kabloları, borular ve yollar gibi birbirini tekrar eden imgeler, endüstriyel atıkları temsil eder. Mekânda zemin, duvar

ve tavana yerleştirilen yapıt, kent ortamındaki birbirine geçmiş, yoğun görünümünü sunar. Tavandan sarkan bu kentsel birikintiler organik bir görünümde ve yosun gibi mekânı sarmalar (Kamholz, 2005, Web¹⁵) Mekâna yayılan, üst üste düşen, sarkan imgeler çatışmalı bir görsel alan yaratırlar. Bu çatışma birbirini tekrar eden, iç içe geçmiş imgelerin yoğunluğundan anlaşılmaktadır. Bu yoğunluk endüstri devrimiyle birlikte gelişen yığılmış teknolojik araçların ve sıkışmış kent yaşamının birer sembolü olarak düşünülebilir. (Tala, 2011, s. 86-87.çeviri)



Görsel 3.28. Nicola Lopez, 'Vertigo' (Detay), New York, 2005

Kaynak: <https://www.bates.edu/museum/exhibitions/past-exhibitions/y2006/activator/>
(Erişim Tarihi:20.05.2018)

Lopez'in yeri tanımlamaya ve inşa edilen yapı görüntülerini keşfetmeye yönelik ilgisi yapıtlarını mekâna ait imgelerle oluşturmasına sebep olmuştur. Onun kullandığı bu

¹⁵ <https://brooklynrail.org/2005/05/artseen/nicola-peiz>

görüntüler herhangi bir spesifik zaman ve mekâna ait olmayan görüntülerdir ve bu keşfin birer süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Kolajlardan oluşan kent manzaraları sürekli bir dönüşüm halindedir. Bu yapı, büyüyen, bozulan, yıkılan mimari dünyayı imgelemektedir. İzleyici böylesi bir sergi mekânına girer girmez kendisini bu kent yığıntılarıyla sarmalanmış halde bulur. Organik olmayan nesnelere oluşan bu yapıt, mekânın elverişliliği sayesinde organik biçimlere dönüştürülmüştür.



Görsel 3.29. Nicola Lopez, Facade, 2013

Kaynak: <http://www.paceprints.com/nicola-l%C3%B3pez/facade-2013>

(Erişim Tarihi: 16.05.2018)

3.3.7. Barbara Kruger

ABD doğumlu Barbara Kruger, grafik tasarıma dayanan çerçeve içerisinde iki boyutlu baskılarının yanı sıra mekânı kapladığı enstalasyonlar yaratmıştır. Çalışmalarında, fotoğraf ve yazıyı birleştiren sanatçı, bu görüntüleri dijital baskı yöntemlerinden yararlanarak büyütmüş ve mekânı kaplamıştır. Onun yapıtlarında kullandığı yazı ve görüntüler çağın yaydığı ideolojik ve tüketime dayanan mesajlar

içermektedir. Sanatçı, reklam, TV gibi kitle kültürü araçlarına ait olan söylemleri fotoğraf ve renkle birleştirerek çarpıcı bir dil oluşturur. Bu mesajlar kamusal ya da galeri mekânlarının duvarlarını kaplayarak tüketim öznesi olan izleyici üzerinde sarsıcı bir etki yaratır. Onu diğer sanatçılardan ayıran özelliği yazılarla oluşturduğu grafik bakma şeklinin, galeri mekânını devasa bir afiş alanına dönüştürmüş olmasıdır. İzleyici galeri mekânına girdiği zaman reklam afişleri tarafından etrafının sarıldığını hisseder ve reklam söylemlerinin bombardımanına tutulur. Yazıları okumadan edemeyen izleyici renklerin etkisiyle rahatsızlık hissine kapılır.

“Bazılarının üzerinde İngilizce olarak ‘Yeterince Eğlendik mi?’, ‘Alışveriş Yapıyorum, O halde Varım’ ya da ‘Göründüğümüz Gibi Değiliz’ gibi yazılar vardır. Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte, bu yazıların dikkat çektiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunun sürekli körtükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür. Sanatçı, araç olarak ipek baskıyla yetinmemiş, büyük boyutlu fotoğraf ve video yerleştirmeler de gerçekleştirmiştir. Kruger’in sanatsal düzlemde düşünmemizi istediğiye, sanatın en eski ama hâlâ tartışılmakta olan ‘özgünlük’, ‘temsil’, ‘doğalcı betimleme’, ‘ileti’ ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen ‘sanat yapıtının değişim değeri’ gibi konulardır (Yılmaz, s.394)



Görsel 3.30. Barbara Kruger, 'İsimsiz' (Satın Alıyorum O halde Varım) Fotoğrafik İpek Baskı, 305 x 305cm, 1987

Kaynak: http://www.educandoenigualdad.com/wp-content/uploads/2014/03/kruger_06.jpg
(Erişim Tarihi: 12.05.2018)

Kruger Chicago, Los Angeles ve New York şehirlerinde daha önce yapmadığı bir yöntemle yapıtlarını sergilemeyi seçmişti. Onun kaygıları mekânın önem ve performans sahası işlevine ilişkin mesajın iletilmesinin temelini oluşturdu. Galeri mekânın içine saldıran fotomontaj görüntüleri ve metinleri mimariyi manipüle eden enstalasyonlara dönüştürdü. Mekâna özgü bir şekilde kurguladığı yapıtlarında mekân ve mimari her zaman önemli bir kavram oldu.

Sanatçının seçtiği mekânlar alışkın olduğumuz reklam afişlerini üç boyutlu bir forma dönüştürerek farklı bir bakma şekli sunmuştur. İmge ve metinlerle izleyiciyle doğrudan bir ilişki kuran bu yapıtlar mekânla birlikte izleyiciyi sarmalar. Sanatçının yapıtlarını sadece galeri mekânında değil kent mekânlarında da sergilemeyi tercih etmesi, çalışmalarını izleyiciye daha çok yakınlaştırmıştır. Mağaza ve istasyonlarda, reklam panoları gibi kentin çeşitli yerlerinde sergilenen bu yapıtlar kamusal hayatın içerisine doğrudan girmektedir. Kruger mekân, sınır ve sınırlama ile ilgili konuları çalışmalarında irdelemiştir. Onun kırmızı ve siyah renkleri görüntülerinin en büyük belirleyicisi olmuştur. Bu renkler izleyici keskin bir şekilde rahatsız etmektedir.



Görsel 3.31. Barbara Kruger, Mary Boone Gallery, New York, 1991

Kaynak: <http://peterandjoan.blogs.wm.edu/2009/03/11/barbara-kruger-a-room-with-a-view/>

(Erişim Tarihi: 12.05.2018)

Kruger'in Mary Boone Galeri'sinde gerçekleştirdiği yapıtında, duvar, tavan ve zeminin metin ve görüntülerle kaplandığını görmekteyiz. Bu sergileme biçimi galeri mekânına da yeni anlamlar kazandırmıştır. Titizlikle minimize edilmiş ve adeta kutsal bir mekânmiş gibi addedilen 'beyaz küp' siyah ve kırmızıdan oluşan şiddetli renklerle adeta bir muhalefet alanına dönüşmüştür. Galeri mekânının naif yapısı tamamen görünmez olmuş ve ezici bir mimariye bürünmüştür. Sanatçının dili ana araç olarak kullandığı bu enstalasyon, renklerle birlikte iletişimin ezici noktasını ortaya çıkarmıştır. Dil görsel ve entelektüel bir ivme kazanmıştır. Dilin gücü serginin odağını oluşturmaktadır ancak mekânın tasarımıyla birlikte bu anlam güçlenmiştir. Gri, siyah ve beyaz monokrom tonlarının üzerinde kırmızının etkisi vahşi bir şekildedir. Tavanı ve zemini kaplayan bu görseller harflerin olduğu bir denize dönüştürülmüştür (Zimmerman, 2009, Web¹⁶).

3.3.8. Kara Walker

Afrika kökenli Amerikalı Sanatçı Kara Walker, İçinde yer aldığı etnik kökenin hikâyelerinden yola çıkarak yapıtlarını oluşturmaktadır. Kimlik, cinsiyet, ırk, şiddet gibi konuları işleyen sanatçı yapıtlarını oluştururken mekânın hem kavramsal hem fiziksel koşullarından yararlanır. Kağıttan oyarak çıkardığı sülietleri galerinin duvarına doğrudan uygulayan sanatçı resmin düzlemi olarak galeri duvarını kullanır.



Görsel 3.32 Kara Walker, 'Slavery' Duvara Yapıştırılmış Kesik Kağıt, 365.76x 2,590.8 cm. Hammer Museum, Los Angeles, 1997

Kaynak: <https://www.mprnews.org/story/2007/02/20/karawalker> (Erişim Tarihi: 10.05.2018)

¹⁶ <http://peterandjoan.blogs.wm.edu/2009/03/11/barbara-kruger-a-room-with-a-view/>

Kara Walker'ın 'Kölelik Kölelik' isimli yapıtı baskiresmin en temel tekniklerinden olan şablon baskı yöntemiyle benzerlik göstermektedir. Şablon baskı yönteminde, çeşitli kesici uçlarla kağıdın üzerindeki imge çıkartılır. İmgenin çıkartıldığı şablon, kalıp olarak kullanılır. Aynı imgenin çoğaltılmasını sağlayan bu yöntemle farklı zeminlere baskılar yapılabilir. Basit ama etkili bir yöntem olan şablon baskı tekniği, çağdaş sanatta farklı biçimlere girse de temelinden uzaklaşmamıştır. Çağdaş sanatta kullanılan malzemeler, araçlar teknolojinin ışığında gelişip dönüşse de günümüzde kullanılan bu teknik şablon baskının çalışma prensibine referans vermektedir. Teknolojik bir araç olan CNC çalışma prensibini, şablon baskı ile temellendirmektedir. CNC sayesinde daha önce manuel olarak kesilip çıkarılan şablonlar, sadece kağıttan değil her türlü malzemedan elde edilmektedir. Daha hızlı ve etkili olan bu yöntem gelişen baskı teknolojileri sayesinde mümkün olabilmektedir. Kara Walker'ın henüz öğrenciyken kağıdı keserek elde ettiği ilkel ancak zarif sülietler şablon baskı yönteminin kesilip çıkartılan kısmı olarak değerlendirilebilir. Basit gibi görünen bu tekniği geliştiren sanatçı, güçlü alt metinleri sayesinde çağdaş bir zemine oturtmayı başarmıştır.

“1700'lü yıllar boyunca Birleşik Devletler'de popülerlik kazanan ancak daha sonra yalnızca hobi olmaya başlayan, el işçiliğine dayanan bu teknik, insan yüzünün biçimsel özelliklerine entelektüel ve psikolojik anlamla atfeden bir 18. Yüzyıl sözde-bilimiyle, yani fizyonomiyle ilişkilendirilir. Walker bu fenomeni “ırkın temsiliyeti” sorununu araştırmaya ve konuyu yapı söküme tekniğiyle analiz etmeye yardımcı bir araç olarak kullanır. İnsan formunun iki boyutlu ‘özüne’ indirgeyen sanatçı, böylece ‘öznelere’ yanlış yorumlamaya, onlara çocuk muamelesi yapmaya ve kısıtlamaya devam eden bazı tektipleştirme yöntemlerini irdeler.”(Wilson, 2015)



Görsel 3.33. Kara Walker, 'Zenci Kasabası İsyanı', Duvara Yapıştırılmış Kesik Kağıt ve Projektör, 457,2 x 1005,8 cm, 2001

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/walker-grub-for-sharks-a-concession-to-the-negro-populace-t12906>(Erişim tarihi:10.05.2018)

Sanatçının, çağın sağladığı farklı malzeme ve teknikleri bir araya getirerek mekânla birlikte kurguladığı enstalasyonları da vardır. Bu enstalasyonlara iyi bir örnek oluşturan, 'Zenci kasabası İsyanı' kağıt ve projeksiyon kullanarak galeri mekânında farklı bir anlatı yaratmıştır. Bu yapıtta, mekânın tavan, zemin ve duvarlarına projeksiyonla renkli ışık katmanlarının yansıtılmıştır. Bu ışıklar izleyicinin yapıtla olan ilişkisine dahil olmasını sağlar. Sergideki izleyicilerin bedenlerinin gölgeleri, projeksiyon ve ışık yardımıyla duvarlara yansır. Kağıttan kesilerek oluşturulmuş figür manzaralarının arasına izleyicinin de sülieti karışmış olur. Böylece sanatçı, ırkçılığın, şiddetin anlatıldığı hikâyelerin içerisinde yer alan izleyiciyi 'öteki' kavramını sorgulamaya davet eder. Yapıtın mekânda oluşturulması izleyiciyle ilişkisi ve anlam derinliği açısından oldukça etkileyici bir anlatım sunmuştur. Walker'ın çalışmalarında rahatsız edici ve duygusal bir tepkiyi ortaya çıkarma amacı olduğu belirir. Kullandığı figürler birbirlerini şiddete teşvik eden imgelerdir. Bu şiddetin gözler önüne serildiği bir tiyatro alanı, mekânla birlikte yaratılır.

SONUÇ

Baskiresmin tarihine baktığımızda onun, sürekli bir dönüşüm ve gelişim içerisinde olduğunu görürüz. Baskiresmin çalışma prensipleriyle özdeşleştirdiğimiz tarih öncesine ait birçok yöntem zaman içerisinde kendisine yeni teknikler katarak gelişmiştir. Süreç içerisinde yeni araçların geliştirilmesi, baskiresim tekniklerini giderek zenginleştirmiş, hem teknik hem de düşünsel anlamda sanatçılara çeşitli ifade olanağı sağlamıştır. Rönesans'tan Postmodernizm'e kadar olan süreçte baskiresim, geleneksel biçimini korusa da iki boyutlu yüzeydeki mekân anlayışı bulunduğu dönem özelliklerine göre değişiklik göstermiştir. Dönemlerin düşünüş yapılarına göre kavramlaştırılan mekân, sanatın en önemli unsuru haline gelmiş ve farklı disiplinlerle birlikte sorgulanmıştır

Antik Çağ resimleriyle başlayan, mekân yaratmaya yönelik çaba, Rönesans'ta zirveye ulaşmış ve resmin vazgeçilmez unsuru olmuştur. Mekânı çözmeye yönelik çaba perspektif, derinlik, hacim, espas, ışık-gölge gibi mekân belirleyicilerini resmin içerisine katmıştır. Rönesans'ta perspektifle, Barok'ta ise ışık-gölge ile yaratılan derinlik yanılısaması resmin iki boyutlu bir düzlem olduğunu izleyiciye unutturduğu görülmüştür. 19. Yüzyıla kadar etkisini sürdürmüş olan çerçevenin içindeki resim, mekânı, yanılısama yaratmak için kullanmış; Bu yanılısamanın izleyici ve yapıt arasında mesafe koyduğu görülmüştür. Modern sanatta ise, optik derinlik yanılısamasına verilen önem giderek azalmış, sanatçının öznel algısıyla deneyimlediği bir mekân anlayışı ön plana çıkmıştır. Empresyonizmle beraber mekânın renk lekesine dönüşmesi, Kübizmde mekânın kavramsal özelliğine vurgu yapılması, Soyut Sanatla birlikte gerçeklikten tamamen kopulması mekânla olan sürekli bir hesaplaşma sürecinin sonucudur. Tüm bunlarla birlikte resimsel mekân, yanılısama yaratmaktan öte yüzeye ve izleyiciye yaklaşmaya başladığı görülmüştür.

Çağdaş Sanatın belirgin bakma şekli olan sanat ve yaşamın arasındaki sınırı kaldırma çabası, sanat biçimlerini ve sergilendiği mekânları değiştirmiştir. 1980'lere kadar olan süreçte sanatın her disiplini mekân kavramını farklı bir şekilde sorunlaştırmış ve çözümlenmeye çalışmıştır. Ancak çağdaş sanatla birlikte hem düşünsel hem de sanat pratiklerinin geleneksel biçimlerinden kopması onları geleneksel heykel ve resim formundan öte melez biçimlere dönüştürmüştür. Şimdiye kadar beslenerek gelen mekân düşüncesi, dönemin bakma şekilleriyle birlikte kavramsal ve deneyimlenen mekân olarak yoğun bir şekilde ele alınmıştır. Hazır malzeme ve teknolojik araçların sanatta kabul

görmesi baskiresmi de deneysel bir alana sokarak kendi sınırlarını genişletmiştir. Hazır malzemeye ve yeniye karşı olan yaklaşımların sonucu baskiresim, kendi kurallarını esnetmiş, kağıt formundan öte üç boyutlu olmak üzere bambaşka biçimlerde sergilendiği görülmüştür.

Baskiresmi mekânla birlikte kurgulayan sanatçılar çeşitli malzemeler ve yaklaşımlarla, kendi üslubunu yaratmıştır. Baskiresmi geleneksel anlayışından kopararak ve deneysel pratiğe dönüşmüştür. Bazen doğanın kendisi bazen kumaş, metal, tahta, üç boyutlu malzemeler kullanan sanatçılar, teknolojinin mümkün kıldığı dijital araçlardan da yararlanmışlardır. Teknolojinin sanatın her alanına dahil olması sonucu baskiresim de alışılmış görünümünden uzaklaşarak yepyeni bir pratiğe dönüşmüştür. Sanatçılar, çağın sağladığı farklı malzeme ve teknikleri bir araya getirerek mekânla birlikte kurguladıkları enstalasyonları yaratmış, baskiresim de mekânın tamamlayıcı bir parçası olarak olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Çağdaş sanatta, yapıt, çerçeveden ve iki boyutlu ortamından kopmuş, izleyicinin deneyimleyeceği mekâna taşınmıştır. Böylece dış mekândan bağımsız bir şekilde camının arkasında sergilenen baskiresim, içerisinde gezinebilen ve deneyimlenen üç boyutlu bir forma dönüşmüştür. Bu yaklaşımlarla birlikte sadece mekân farklı bir anlam kazanmakla kalmamış aynı zamanda izleyici, sanat nesnesi ve galeri mekânı gibi kavramlar da sorgulanmıştır. Bu çalışmayla birlikte baskiresmin mekâna yayılmasının, kendi disiplini ve sanatın imkanlarını genişleten bir biçim olduğunun sonucuna ulaşılmış ve çağdaş sanatın yoğun bir şekilde kullandığı mekân ve baskiresim birlikteliğinin önemli bir olgu olduğu ve bundan sonraki süreçlerde de etkili olabileceği görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B . (2014). Kant’da Mekân ve Zaman Kavramları. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, İstanbul: 0 (14), 108-122.
- Altan, İ. (1993) . Mimarlıkta Mekân Kavramı, *İstanbul Üniversitesi Psikoloji çalışmaları Dergisi*, İstanbul: Cilt: 19, (Sayı:1), 75-88
- Albayrak, M. (2015). Dijital Sanatı Anlamak: Miguel Chevalier, Peter Kogler ve NOHlab’ın İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme Uluslararası Sanat Sempozyumu, Sanat, Gerçeklik ve Paradoks, Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
- file:///C:/Users/samsung/Downloads/0730-Uluslararası_Sanat_Sempozyumu-2015-728s.pdf (Erişim Tarihi: 12 Haziran 2018)
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles, (2001). *Fizik* (Çev: S. Babür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A. (2016). <http://www.aliartun.com/yazilar/de-chiriconun-mimari-evreni/>
- Arnold, D. 2010. *Art History: Comtemporary Perspectives on Method*. Singapore: Wiley-Blackwell Publishing.
- Atakan, N. (2008) *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (İzlenimcilik Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi, *İdil Dergisi*, Cilt 4, (Sayı 6)
- Barak A. (2008) Peter Kogler- Differing Esthetic <http://www.kogler.net/essays/peter-kogler-%E2%80%93-differing-esthetics>
- Barret, T. (2008). *Why is that Art? Aesthetics and Chriticism of Contemporary Art History*, Oxford: Oxford University Press.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*, (Çev: A. Derman), İstanbul, Kesit Yayıncılık
- Berger, J. (2017). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayıncılık
- Blumberg, N. (2016). Linear perspective, *Encyclopedia Britannica Web*, <https://www.britannica.com/art/linear-perspective> (Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2017)

- Bilgin, N. (2003). *Modem, Sosyal Psikoloji Sözlüğü, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Bilgin, N. (2014). *Yerötesilik Pratikleri ve Mimarlığın İcadı*, Ankara: *Dosya 33*, TMMOB Mimarlar Odası, Sayı:1, 14-16.
- Bilgin, N (1990). *Fiziksel Mekandan İnsani Ya Da İnsanlı Mekana, Mimarlık ve Kuram*, Ankara, Sayı:3, 62-65.
- Bird, J., Isaak, J., and Lotringer, S., (2001). *Nancy Spero*, Phadion Press Limited, Londra, pp:42, 67.
- Büyükişleyen, Z. (1987). "1400 Başlarından Günümüze Kadar Alman Ağaç Baskısı" Hacettepe Ün., GSF Yayınları: Ankara
- Cawthorne, N. (1997). "The Art of Japanese Prints", Laurel Glen Publishing: New York
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Ekin Yayınları
- Conaty, K. (2012). *Department of Prints and Illustrated Books*
https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/
- Esmer, H. (2008). *Akıl ve Saçmalığın Sınırlarında bir Muamma*, *Sanatve Tasarım Dergisi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
<http://hayriesmer.com/makale/akil-ve-sacmaligin-sinirlarinda-bir-muamma-goya-nin-baskiresimleri/4?ln=tr> (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2018)
- Esmer, H. (2014). *Baskısanatları tarihi ders notları*.
- Esmer, H. (2014). *Baskırsimde deneysel Arayışlar*, *Art in Society- The Lives of Art*, Roma: Spienza University of Rome,
<http://hayriesmer.com/makale/baskiresimde-deneysel-arayislar/53?ln=tr> (Erişim Tarihi: 28 Ekim 2017)
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- Ergüven, M. (2007). *Görmece* İstanbul: Metis Yayıncılık
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma doğru*. Yapı Kredi Yayınları.

- Erten, E. (2009). Algıdan Hayalgücüne: “Resimsi” İngiliz Bahçesinde Doğa Algısı ve Kurgusu, , *Dosya 17*, TMMOB Mimarlar Odası, Sayı:17, s.37-46
- Ferber, A. L. (2014). *Nancy Spero: Printing, writing, collaging*. University of Illinois at Urbana-Champaign
- Fraser, A. (2005) . *Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumlarına* <http://www.eskop.com/skopbulten/kurumlarin-elestirisinden-elestiri-kurumuna/2926>
- Rajhman, J. (2014). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi? A. Artun, N.Örge.(Ed.) *Çağdaş Sanat Nedir?* İçinde,(s. 19-29) İstanbul: İletişim Yayınları
- Garbutt, B. (1968). *Silk Screen Printing: Cpmmercial Mediumto Contemporary Fine Art Medium*.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Universty of Wyoming.
- Genç, A. (1987). Beş Yüzyıl Boyunca Alman Baskı Sanatı, Ankara: *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*.(Sayı 6)
- Germaner, S. (1997). *1960 SONRASI SANAT, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi*
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*, (Çev. E.Erduran, Ö. Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2002). *Art & Illusion* , Phaidon: Phaidon Press
- Göregenli, M. (2010). *Çevre Psikolojisi, İnsan ve Mekân İlişkileri*, İstanbul: İstanbul Bilgi üniversitesi Yayınları
- Grabowski, B. ve Fick, B. (2012). *Baskiresim: kapsamlı materyaller ve teknikler rehberi* (Çev. Eskier ve Tunç), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları
- Haidegger, M.(2004) *Varlık ve Zaman*, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul:İdea Yayınevi
- Hançerlioğlu, O. (2010). *Felsefe Ansiklopedisi* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1987). *Düşünce Tarihi*, İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hisarlıgil, B. B. (2008). Martin Heidegger’de ‘Mekân’ Düşüncesi: Hermeneutik Fenomenolojik Bir yaklaşım. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (Sayı.25)

- Jensen, J. (2012). A Brief History of Printmaking, *Utah Museum of Fine Arts*, Sayı:7, 2012
- Kamholz, R. (2005). Nicola Lopez, *The Brooklyn Rail*, Sayı 1
<https://brooklynrail.org/2005/05/artseen/nicola-pez>
- Kedik, A., S. (2010) Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri. Gazi Üniversitesi *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, sayı 5, 107 - 120.
- Kedik, A. S. (1999). Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art.
- Kennedy, N.F. (2012). Türkiye’de Mimar Kimliği ve Mimarlık Meslek Pratiği Üzerine Sosyolojik Bir Çalışma, *Dosya 30*, TMMOB Mimarlar Odası, Sayı:30, s. 25.
- Kılıç, S. (2014). *Baskı Sanatlarında Yeni Arayışlar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Kıran H. (2010). *Ağaç Baskı Sanatı*, Bellek Yayınları: Ankara
- Kıran H. (2016) Çağdaş Baskiresim Sanatına Genel Bir Bakış, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 6, Sayı:1, 54-77
<http://dergipark.gov.tr/www-std-anadolu-edu-tr/issue/27583/291232>
- Krause A, C., (2005). *Rönesans ’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. D. Zaptcioğlu) Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Lefebvre H. (2014). *Mekânın Üretimi*, (Çev. I. Ergüden) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynch, K. (2010), *Kent İmgesi*, (Çev. İ. Başaran), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü*, (Çev: C. Çapan ve S. Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Medina, C. (2014). *Çağdaş Sanat: 11 Tez*. A. Artun, N.Örge.(Ed.) *Çağdaş Sanat Nedir?* İçinde,(s. 7-14) İstanbul: İletişim Yayınları
- Mert, V. (2007) *Rönesans ’tan Günümüze, Resim Sanatında Mekân, Mekânın Algılayışı ve Bakış*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Nalbantoğlu, H.Ü. (2008). *Nedir Mekân Dedikleri?* Zaman- Mekân, İstanbul: Yem Yayıncılık

- Navas, A.M. (2010) Beyond the White Cube, Regina Silveira's Interventions, Dardo Magazine, Santiago de Compostela,
<http://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Presentation/594a5dc65a4091cd008b91a2>
- Nollert, A. (1999). *Don't Look Back*, Portikus, Frankfurt/Main http://www.kilpper-projects.net/dont-look-back/gb/nollert_gb.htm
- O'Doherty, B. (2013). Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mek ninin İdeolojisi, (ev. A. Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık
- Osborne, P. (2013) *ağdaş Sanat Ne zaman Başladı* <http://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-ne-zaman-basladi/3309>
- Özsezgin, K. (1988). “ağdaş sanatlar ve teknoloji ilişkisine bakış”, *ağdaş Teknoloji ve Sanat* içinde (161-167), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Panofsky, E. (1993) ‘ *Perspective as Symbolic Form*, New York:Zone Books
- Platon. (2001). *Tımaios*, (ev. E. Güney, L.Ay) İstanbul: Yeni gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık
- Seamon, D., Sowers J.(2008). Place and Placeslessness, Edward Relph. P. Hubbard, R.Kitchen, G. Vallentine.(Ed.) *Key Texts in Human Geography*. İçinde, (s. 43-51). London
File:///C:/Users/samsung/Desktop/TEZ/tez%20documents/makale/birinci%20b m%20iin%20makale/Place_and_Placeslessness_Edward_Relph.pdf
- Sevinç, M. (1999). Postmodernizm ve Kent, *Birikim*, sayı: 124, 54-59
<http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6461/postmodernizm-ve-kent#.WyZ6JPkzbiU>
- Silveira, R. (2010) http://files.cargocollective.com/488432/Zaluski_interview.pdf
- Schick İ. C. (2000), *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mek nsallık*, (ev. S.Kılıç, G. Sarı) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- şahin, H.(2015). Japonizmin Empresyonist Sanat Akımı  zerine Etkileri, *İdil Dergisi*, Cilt 4, (sayı 18)
- şahin, F., Hocoğlu, P. (2015). Karma Yapı Tasarımları ve Sürdürülebilir Mimarlık, *2nd International Sustainable Buildings Symposium*, Ankara: Gazi  niversitesi
<http://www.isbs2015.gazi.edu.tr/belgeler/bildiriler/355-360.pdf>

- Şen, S. (2012). Kentlilik Üzerine Düşünmek, *Toplum ve Bilim*, İstanbul: 2012, sayı: 124, 103-123
<http://www.toplumvebilim.com/public/makale.aspx?dsid=424&dyid=6268>
- Şentürk, L. (2012) *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi
- Tala, A. (2012). *Installations & experimental printmaking*, Londra, Yeni Delhi, New York, Sidney: Bloomsbury.
- Tanyeli, U. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Cilt 2, YEM yayınları
- Tanyeli, U. (2014) . Yerötesilik Pratikleri ve Mimarlığın İcadı, Ankara: *Dosya 33*, TMMOB Mimarlar Odası, Sayı:1, 14-16.
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kaya, S. T (2015). Nancy Spero'nun 'Akrobart' Adlı Yapıtı: Muhalif Dans, *Fine Arts*, 87-95
- Adnan, T. (1992). Dünya Sanat Tarihi. *İstanbul: Remzi Kitabevi*.
- Uzunkaya, A. (1927). Soyut Kavramlardan Yaşayan Mekânlara, Ankara: *Mimarlıkta Eleştirel Okumalar*, Mimarlar Derneği, sayı:5/6, 109
- Ülker, D. (2014) Mekân Aynılışından Resim Yüzeyine Espas, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Yenişehirlioğlu, F. (1989). Resimde Zaman ve Mekân, Ankara: Vakkorama kültür Matineleri ile Mayıs 1989Ankara-UrartSanat Galerisi ve Ocak 1990, ODTÜ İşletme Fakültesin yapılan konuşmaların metnidir.
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1322/98762.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erisim Tarihi: 24 Eylül 2017)
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayıncılık
- Yılmaz, M. (2012). *Modernizmden Postmodernizme*, Ankara: Ütopya Yayıncılık
- Zimmerman, P. (2009). *Barbara Kruger: A Room With a View*
<http://peterandjoan.blogs.wm.edu/2009/03/11/barbara-kruger-a-room-with-a-view/>

Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı* (Çev: Osman Akinhay), İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

Wye, D., Figura, S., Judith H., Livasgani, R., Montgomery, H., Roberts, J., Suzuki, S., Weitman W., (2004) . *Artists & Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art

Wilson, M. (2015) *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur? 21. yüzyıl Sanatını Yaşamak* (Çev.F.C. Erdoğan) İstanbul: Hayalperest Yayınevi

http-1: <http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 04 Eylül 2017)

http-2: <https://en.oxforddictionaries.com> (Erişim Tarihi: 12 Eylül 2017)

http-3: <http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 13 Eylül2017)

http-4: <http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2017)

http-5: <https://en.oxforddictionaries.com> (Erişim Tarihi: 14 Nisan 2018)

http-6: <https://www.britannica.com/event/Renaissance> (Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2018)

http-11: <https://www.britannica.com/biography/Antonio-SantElia> (14 Temmuz 2018)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Gözde Yurdunmalı
Doğum Yeri ve Tarihi: Adana – 15.09.1992
İletişim Bilgileri: gozde.yrdnml@gmail.com

Öğrenim Bilgileri:

2009-2015 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü Lisans Programı
2015-2018 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Baskı Sanatları Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı
2012-2016 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Programı (Çift Ana Dal Programı)
2005-2009 Seyhan Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

Ödüller:

2016 Yunus Ensari Resim Yarışması / Mansiyon

Uluslararası Karma Sergiler:

2017 Arbeitswelt und Industrialisierung Anatoliens, Solingen,Almanya
2017 Arbeitswelt und Industrialisierung Anatoliens, Selb, Almanya
2016 V. International Printmaking Exhibition, İstanbul
2016 Artists For Nature, Society of Wildlife Artists, Londra
2015 Adam Mickiewicz University, Erasmus Students Group Exhibition, Polonya
2015 Adam Mickiewicz University, Calligraphy Exhibition, Polonya
2014 University Art Work Sergisi, Changzhou Institute of Technology, Çin

2014 Eskişehir Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Üretim Bandı Sergisi, Eskişehir

2014 6. Uluslararası Egeart Sanat Günleri, İzmir

Ulusal Karma Sergiler:

2018 Çağdaş Sanatlar Merkezi First Quarter Report, Ankara

2018 Klasikten Moderne Ustalara Saygı, Eskişehir

2016 73. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Trabzon

2016 On'lar Resim Sergisi, Ankara

2016 CerModern, Bugünden Yarına, Ankara

2015 Anadolu Üniversitesi, 30.Yıl Öğrenci Sergisi, Eskişehir

2014 Anadolu Üniversitesi, Press Storming Baskı Bölümü Sergisi, Eskişehir

2013 12.Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi; Ankara

Projeler:

2016 Artists for Nature / Sanatçı

2016 Erasmus+ Projesi, Art in Village