

T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DÜŞSEL İFADE BİÇİMİ BAĞLAMINDA ESPAS
ÖGESİNİN YORUMLANMASINA YÖNELİK
RESİMSEL ARAYIŞLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman **Hazırlayan**
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN **Uğur TAY**

MALATYA-2025

TC.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

DÜŞSEL İFADE BİÇİMİ BAĞLAMINDA ESPAS ÖĞESİNİN
YORUMLANMASINA YÖNELİK RESİMSEL ARAYIŞLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Uğur TAY

DANIŞMAN
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

MALATYA- 2025

Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından
SYL-2024-3485 Numaralı proje ile desteklenmiştir.

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'ın danışmanlığında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlamış olduğum “**Düşsel İfade Biçimi Bağlamında Espas Öğesinin Yorumlanmasına Yönelik Resimsel Arayışlar**” başlıklı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek yardıma başvurulmaksızın tarafımda yazıldığını ve yararlandığım bütün kaynakları hem metin içi hem de kaynakçada uygun biçimde gösterdiğimi belirtir bunu onurumla doğrularım.

Uğur TAY

Malatya, 2025



TEŞEKKÜR

Öncelikle, tezimin hazırlanma sürecinde değerli bilgilerini paylaşarak bana yol gösteren, karşılaştığım zorluklarda sabırla dinleyip destekleyici ve çözüm odaklı yaklaşımıyla rehberlik eden, akademik duruşuyla bana örnek teşkil eden tez danışmanım Prof. Dr. Yüksel Göğebakan’a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca atölye hocalığımı üstlenerek sanatsal durumumun şekillenmesine önemli katkılarda bulunan, resimlerimin oluşum sürecinde başından sonuna kadar rehberlik ederek beni cesaretlendiren, yaptığımız sohbetlerle ufkumu genişleten, sanatçı duruşu ve eğitimci kişiliğiyle benim için ilham kaynağı olan, saygıdeğer hocam Doç. Mesut Yaşar’a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte, aynı yolda birlikte yürüyüp sanat üzerine keyifli sohbetler ettiğim, hayatımın her anında desteğini yanımda hissettiğim sevgili dostum Emre Karabulut’a ve manevi varlığını hiçbir zaman esirgemeyen, samimiyeti, içtenliği ve sevecenliğiyle yanımda olan, kıymetli ablam Şule Baydemir’e gönülden teşekkür ediyorum. Ayrıca, bu süreçte beni sabır ve anlayışla karşılayan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi’ne desteklerinden ötürü teşekkür ederim.

Uğur TAY

ÖZET

Düş gücü, bireyin gerçekliğin ötesine ulaşma arzusunu gerçekleştiren bir araç olarak, insanlık tarihi boyunca önemini korumuştur. Birey, somut dünyanın sınırlarını aşarak hem dünyayı anlamlandırmak hem de daha derin bir kavrayış elde etmek amacıyla düşü ve düşlemi etkin bir araç olarak kullanmıştır. Resim sanatı ise, sanatçının gerçekliğin ötesine geçme arzusunu somut bir biçimde dışa vurma olanağı sağlayarak, bu sürecin görsel bir ifade biçimi haline gelmesine imkân vermiştir. Sanatçı, bu süreçte espas, ritim, denge, armoni gibi plastik öğeleri kullanarak eserini yaratmakta ve bu öğelerin uygulanış biçimi, eserin özgünlüğünü belirleyen en önemli etkenlerden biri olmaktadır.

Bu araştırma, doğa izlenimlerini ve deneyimlerini, uygulama çalışmaları yoluyla özgün bir plastik dile dönüştürerek aktarmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, düş ve espas kavramları araştırmanın odak noktası olmuş; oluşturulan kompozisyonlar, bu iki kavramın etrafında şekillendirilmiştir. Ayrıca araştırma sürecinde, ilgili literatürden faydalanılarak bu kavramlar üzerine çalışan sanatçılar ve teknikleri, detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırmanın birinci bölümünde, amaç, önem, problem cümlesi, alt problemler, sayıtlar, sınırlılıklar, tanımlar ve yöntem başlıkları altında, konunun genel çerçevesi detaylı bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde düş kavramı ele alınmış, özellikle 18 ve 20. yüzyılları arasında şekillenen, insanın iç dünyasına yönelerek biçimlenen sanat anlayışı ve bu anlayışın toplumsal ve bilimsel gelişmelerle olan ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Üçüncü bölümde, resim sanatının 14 ve 21. yüzyıllar arasında sürekli değişim gösteren görsel niteliği ele alınmış; bu değişim sürecinde espasın nasıl ve hangi dinamiklere bağlı olarak biçimlendiği ile eserin plastik yapısına olan etkisi detaylı bir şekilde incelenmiştir. Dördüncü bölümde, tez kapsamında yapılan çalışmaların oluşumunu belirleyen sürece dair genel bilgiler sunulmuş; bu süreç, 3 adet fotoğraf ve 6 adet tuval resmi üzerinden detaylı olarak açıklanmıştır. Bölümün devamında, teze ilişkin tuval üzerine yağlı boya ve akrilik boya kullanılarak yapılan toplam 15 adet çalışma sunulmuş; bu çalışmalar, plastik değerler açısından kapsamlı biçimde analiz edilmiştir. Sonuç bölümünde, tez kapsamında ele alınan konuya ilişkin gerçekleştirilen literatür araştırmaları özetlenmiş; ardından konuya dair yapılan uygulama çalışmalarından elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Düş, Espas, Doğa, Yüzey.

ABSTRACT

Imagination, as a means through which individuals strive to transcend reality, has maintained its significance throughout human history. By surpassing the boundaries of the tangible world, individuals have employed imagination and imaginative faculties as effective tools to both interpret the world and attain a deeper understanding of existence. In this context, the art of painting has served as a medium that enables artists to concretely express their desire to go beyond reality, thereby transforming this pursuit into a visual form of expression. During this process, the artist constructs their work by employing plastic elements such as space (espas), rhythm, balance, and harmony; the way in which these elements are implemented plays a critical role in determining the originality of the artwork. This research aims to convey impressions and experiences of nature by transforming them into an original plastic language through practical artistic studies. In this regard, the concepts of imagination and espas have been established as the focal points of the study, and the created compositions have been shaped around these two key notions. Furthermore, during the research process, a comprehensive literature review was conducted, focusing on artists and techniques associated with these concepts. In the first chapter, the general framework of the subject is thoroughly presented under the headings of purpose, significance, research questions, sub-questions, assumptions, limitations, definitions, and methodology. The second chapter focuses on the concept of imagination, examining artistic approaches shaped by introspection, particularly those that developed between the 18th and 20th centuries, within the context of their relationship to societal and scientific developments. The third chapter explores the ever-evolving visual characteristics of painting from the 14th to the 21st century. It specifically analyzes how espas has been shaped by various dynamics throughout this transformation and the impact of these changes on the plastic structure of artworks. The fourth chapter provides a general overview of the process that guided the creation of the practical works conducted within the scope of the thesis. This process is explained in detail through three photographs and six canvas paintings. In the latter part of the chapter, a total of fifteen works executed on canvas using oil and acrylic paints are presented, each of which is comprehensively analyzed in terms of their plastic values.

Finally, the conclusion chapter summarizes the literature reviewed within the scope of the thesis and presents the findings derived from the practical works conducted on the subject.

Keywords: imagination, Space, Nature, Surface.



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	xv

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi	2
1.2. Problem Cümlesi	2
1.2.1. Alt Problemler.....	2
1.3. Araştırmanın Sayıtları.....	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	3
1.5. Tanımlar	4
1.6. Yöntem	4

İKİNCİ BÖLÜM

2. DÜŞ VE SANAT İLİŞKİSİ

2.1. Düş	6
2.2. Romantik Sanatta Düşsellik: Hayal ve Gerçeklik Arasındaki Sınırlar.....	7
2.3. Sanatta Semboller ve Düşsellik	18
2.4. Psikanalizin Doğuşu: Freud'un Nevroz, Hipnoz ve Serbest Çağrışım Üzerine Çalışmaları.....	22
2.4.1. Psikanaliz ve Sanat İlişkisi.....	24
2.5. Freud ve Sürrealizm: Psikanalizin 20. Yüzyıl Sanatına Etkisi	25

2.5.1. Sürrealist Sanatta Ruhsal Otomatizm: Bilinçdışının Yaratıcı Süreçlere Etkisi	26
---	----

2.5.2. Sürrealist Sanatta Oneirizm: Bilinç Dışının Düşsel Yansımaları.....	32
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ESPAS

3.1. Sanatta Espasın Evrimi: Gotik, Rönesans ve Modernizmde Mekânın Dönüşümü	37
--	----

3.2. Gotik Sanatta Mekân ve Espas	38
---	----

3.3. Mekânın Yeniden İnşası: Rönesans Sanatında Perspektif ve Espas.....	40
--	----

3.4. Barok Sanatında Volümetrik Espas ve Işık Kullanımı	45
---	----

3.5. Modern Sanatta Espas ve Mekânın Yeniden Kurgulanması	49
---	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALARIN OLUŞUMUNU

BELİRLEYEN ARKA PLAN VE TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR

4.1. Resimlerin Oluşum Süreci.....	60
------------------------------------	----

4.2. Tez Kapsamında Yapılan Çalışmalar ve Çözümlemeleri.....	68
--	----

SONUÇ	89
-------------	----

KAYNAKÇA	93
----------------	----

GÖRSELLERİN ALINDIĞI İNTERNET ADRESLERİ	96
---	----

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 2. 1:** Eugène Delacroix, “Halkı Yönlendiren Özgürlük”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x325 cm, 1830, Louvre Müzesi, Paris, Fransa. 8
- Resim 2. 2:** Gustave Doré, “Şeytanlar ve Virgil”, Kâğıt Üzerine Gravür, 1861, Özel Koleksiyon. 10
- Resim 2. 3:** Francisco Goya, “3 Mayıs 1808: Madrid Savunucularının İnfazı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 266x345 cm, 1814, Prado Müzesi, Madrid, İspanya. 11
- Resim 2. 4:** Francisco Goya, “Kapisler Serisi”, Kâğıt Üzerine Gravür, 21,5x15 cm, 1799, Prado Müzesi, Madrid, İspanya. 12
- Resim 2. 5:** Francisco Goya, “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır”, Kâğıt Üzerine Gravür, 21,5x15 cm, 1797-1799, Prado Müzesi, Madrid, İspanya. 13
- Resim 2. 6:** Caspar David Friedrich, “Dağlardaki Haç”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115x110 cm, 1808, Yeni Ustalar Galerisi, Dresden, Almanya. 14
- Resim 2. 7:** Caspar David Friedrich, “Sabah Sisinde Neubrandenburg”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x70 cm, 1816, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya. 15
- Resim 2. 8:** William Blake, “Nebuchadnezzar”, Kâğıt Üzerine Renkli Gravür, 53,3x37,8 cm, 1795, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık. 15
- Resim 2. 9:** William Turner, “Gemi Enkazı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x241,5 cm, 1805, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık. 16
- Resim 2. 10:** William Turner, “Kar Fırtınası: Bir Limanın Ağzında Buharlı Gemi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91x122 cm, 1842, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık. 17
- Resim 2. 11:** Pieter Claesz, “Natürmort: Kafatası ve Yazı Tüyü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24,5x35 cm, 1628, Alte Pinakothek, Münih, Almanya. 18

Resim 2. 12: Arnold Böcklin, “Ölümün Bir Keman Virtüözü Olarak Resmedildiği Otoportre”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75x61 cm, 1872, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya.....	19
Resim 2. 13: Edvard Munch, “Çılgılık”, Karton Üzerine Yağlı Boya, Tempera ve Pastel, 91x73,5 cm, 1893, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç.....	20
Resim 2. 14: Émile Bernard, “Pont-Aven’de Karabuğday Hasatçıları”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74x92 cm, 1888, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.....	20
Resim 2. 15: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 155x111 cm, 1880, Kunstmuseum Basel, Basel, İsviçre.....	21
Resim 2. 16: Sigmund Freud, Topografik Kuram.	23
Resim 2. 17: André Masson, “Otomatik Çizim”, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 20.6x23,5 cm, 1924, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York City, NY, ABD.	27
Resim 2. 18: André Masson, “Balina Savaşları”, Tuval Üzerine Kum, Gesso, Yağ, Kalem ve Kömür, 36,2x73 cm, 1926, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York City, NY, ABD.	28
Resim 2. 19: Max Ernst, “Büyük Orman”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73 cm, 1927, Özel Koleksiyon.	29
Resim 2. 20: Max Ernst, “Yağmur Sonrası Avrupa II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,1x147,3 cm, 1940-1942, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi.	29
Resim 2. 21: Joan Miró, “Sürülmüş Tarla”, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kalem, 66x92 cm, 1923-1924, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.	30
Resim 2. 22: Joan Miro, “Ritmik Figürler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1934, Özel Koleksiyon.....	31
Resim 2. 23: Joan Miro, “Kırmızı Disk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1960, Özel Koleksiyon.....	31

Resim 2. 24: Giorgio de Chirico, “Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x69 cm, 1914, Özel Koleksiyon.....	33
Resim 2. 25: Giorgio de Chirico, “Rahatsız Edici İlham Perileri”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1916-1918, 97x67 cm, Modern Sanat Galerisi (Galleria d’Arte Moderna), Ferrara, İtalya.	34
Resim 2. 26: Salvador Dalí, “Belleğin Sürekliliği”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24x33 cm, 1931, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD.	34
Resim 2. 27: Yves Tanguy, “Fırtına (Siyah Peyzaj)”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80,3x65,4 cm, 1926, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.....	35
Resim 2. 28: René Magritte, “İnsanlık Durumu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x81 cm, 1935, Ulusal Sanat Galerisi, Washington D.C., ABD.....	36
Resim 3. 1: Ambrogio Lorenzetti, “Melekler ve Azizlerle Madonna”, Panel Üzerine Tempera, 208x168 cm, 1335, Siena, İtalya, Museo Dell’opera Metropolitana Del Duomo.	38
Resim 3. 2: Giotto Di Bondone, “Ağıt”, Fresk, 200x185 cm, 1305, Padua, İtalya, Scrovegni Şapeli.	39
Resim 3. 3: Masaccio, “Kutsal Üçlü”, Fresk ve Detayı (Sağdaki), 667x317 cm, 1427-1428, Santa Maria Novella, Floransa, İtalya.	40
Resim 3. 4: Leon Battista Alberti, “Della Pittura”, Perspektif Çizimi, 1435, Floransa, İtalya.	41
Resim 3. 5: Fra Filippo Lippi, “Madonna ve Çocuk” ve Detayı (Sağdaki), Panel Üzerine Tempera, Çap: 135 cm, 1452, Palazzo Pitti, Floransa, İtalya.	41
Resim 3. 6: Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Fresk, 460x880 cm, 1495-1498, Santa Maria delle Grazie Manastırı, Milano, İtalya.....	42
Resim 3. 7: Santa Maria Delle Grazie Manastırı, “Son Akşam Yemeği” Freskinin Bulunduğu Bölüm.....	43

Resim 3. 8: Leonardo da Vinci, “Azize Anne ile Meryem ve Çocuk İsa”, Panel Üzerine Yağlıboya, 168x130 cm, 1503-1519, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	44
Resim 3. 9: Leonardo da Vinci, “Mona Lisa” ve Detayı (Sağdaki), Panel Üzerine Yağlıboya, 77x53 cm, 1503-1506, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	45
Resim 3. 10: Rembrandt Van Rijn, “Gençlik Otoportresi”, Panel Üzerine Yağlıboya, 38,2x31 cm, 1629, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.	46
Resim 3. 11: Caravaggio, “Aziz Paulus ’un Dönüşümü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 230x175 cm, 1600-1601, Santa Maria Del Popolo, Roma, İtalya.	47
Resim 3. 12: Diego Velazquez, “Nedimeler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 318x276 cm, 1656, Museo Del Prado, Madrid, Spain.	47
Resim 3. 13: Rembrandt van Rijn, “Gece Devriyesi”, tuval üzerine yağlıboya, 363x437 cm, 1642, Amsterdam Historisch Museum.	48
Resim 3. 14: Paul Cézanne, “Cupido Heykeli ile Natürmort”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x57 cm, 1895, Courtauld Institute of Art, Londra, Birleşik Krallık.	50
Resim 3. 15: André Derain, “Charing Cross Köprüsü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x100 cm, 1906, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.	51
Resim 3. 16: Henri Matisse, “Kırmızı Oda”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x221 cm, 1908, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya.	52
Resim 3. 17: Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243,9x233,7 cm, 1907, Museum of Modern Art (MoMA), New York, ABD.	53
Resim 3. 18: Georges Braque, “Keman ve Boru, 'Le Quotidien'”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik (Tebeşir, Kömür, Kolaj), 74x106 cm, 1913, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa.	54
Resim 3. 19: Georges Braque, “Bir Şişe Rom”, Kolaj, 48x55 cm, 1914, Özel Koleksiyon.	55

Resim 3. 20: Hans Hofmann, “Yükselen Ay”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182,9x167,6 cm, 1964, Smithsonian American Art Museum, Washington DC, ABD.	56
Resim 3. 21: Mark Rothko, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176,5x85,1 cm, 1960, Menil Koleksiyonu, Houston, ABD.....	57
Resim 3. 22: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attese”, Tuval Üzerine Kesik, 65x81 cm, 1968, Özel Koleksiyon.....	58
Resim 3. 23: Özdemir Altan, “Soyağaçları”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 220x300 cm, 2005, İstanbul.....	59
Resim 4. 1: “Manzara”, Fotoğraf, 2021.	60
Resim 4. 2: “Manzara”, Fotoğraf, 2021.	61
Resim 4. 3: “Kayısı Ağaçları”, Tuval üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 60x60 cm, 2021..	61
Resim 4. 4: “Manzara”, Fotoğraf, 2021.	63
Resim 4. 5: “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 35x50 cm, 2021.	63
Resim 4. 6: “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 90x120 cm, 2021.	64
Resim 4. 7: “Dağ”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 50x35 cm, 2021.	65
Resim 4. 8: “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 120x90 cm, 2023.	66
Resim 4. 9: “İsimsiz II”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 130x150 cm, 2021.....	67
Resim 4. 10: “Devinim”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm, 2022.	69
Resim 4. 11: “Krater Gölü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm, 2022.	70
Resim 4. 12: “Sisin Ardındakiler”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100x120 cm, 2023.	71
Resim 4. 13: “Karanlığın İçindekiler”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 70x100 cm, 2023.	72

Resim 4. 14: “Gece Manzarası” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 50x35 cm, 2023.	74
Resim 4. 15: “Hakimiyet”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 70x100 cm, 2023.	75
Resim 4. 16: “Hakimiyet II”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 80x100 cm, 2023.	78
Resim 4. 17: “İlkbahar” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 80x100 cm, 2023.....	79
Resim 4. 18: “Sonbahar” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 90x120 cm, 2023.....	80
Resim 4. 19: “İsimsiz” Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x50 cm, 2024.....	81
Resim 4. 20: “Sualtı I” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100x120 cm, 2024.	82
Resim 4. 21: “Sualtı II”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 119x139 cm, 2024.	83
Resim 4. 22: “Yağmurdan Önce”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x110 cm, 2024.	84
Resim 4. 23: “Sıcaklar Geliyor” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 90x120 cm, 2024.	86
Resim 4. 24: “Yapraklar Döküldü” Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100 cm, 2024.....	87

KISALTMALAR

cm. : Santimetre

ev. : Çeviren

Prof. : Profesör

ss. : Sayfa Sayısı

TDK. : Türk Dil Kurumu

yy. : Yüzyıl



BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Günümüzde resim sanatı, yalnızca nesnelerin ve manzaraların gerçekçi bir biçimde yansıtılmasının ötesine geçerek, sanatçının iç dünyasını, duygularını, hayal gücünü ve soyut kavramları ifade edebilmesi için güçlü bir araç haline gelmiştir. Eserlerinde somut olanın temsiliyetinden kopan sanatçı, gerçekliğin ötesine geçerek, düşsel kompozisyonların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durum, sanatçının izleyiciyle daha derin bir bağ kurmasına ve onu kendi içsel yolculuğuna dahil etmesine olanak tanımıştır. Sanat tarihinde bu anlayışın izlerini Rönesans'a kadar sürmek mümkündür. Ancak düşsel ifade biçimi, Romantizm akımında duygusal ve hayali anlatımlarla, Sembolizm hareketinde ise simge ve alegorilerle zenginleştirilmiş kompozisyonlarda daha belirgin bir şekilde dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, her iki akım da sanatçının iç dünyasını ve duygu durumlarını özgün bir şekilde ifade etmesine olanak sağlayarak, resim sanatını estetik ve anlatım açısından yeni bir boyuta taşımıştır. Modernizm sonrası dönemde ise bu yaklaşım, sanatçılar ve sanat akımları tarafından daha sistematik bir şekilde ele alınmıştır. Özellikle Metafizik resmin gizemli atmosferinden Sürrealizm akımının bilinçdışını keşfetmeye yönelik çarpıcı yöntemlerine kadar uzanan süreçte, düşsel ifade biçimi, sanatçılar için gerçekliğin ötesine geçmenin bir aracı olarak öne çıkmış ve sıklıkla başvurulan bir dil haline gelmiştir. Bu akımlar, rasyonel düşüncenin ve somut olanın ötesine geçerek izleyicinin, sanat eserinden yola çıkarak sanatçıyla bağ kurmasını sağlamıştır. Günümüzde de sanatçılar, düşsel ifade dilinden beslenerek eserlerinde yeni anlamlar yaratmaya devam etmektedir. Bu bağlamda, düş ve sanat arasındaki ilişki, geçmişten günümüze süregelen bir manevi yolculuk olarak varlığını korumaktadır.

Geçmişten günümüze kadar sürekli bir değişim içerisinde olan sanat, her çağda güncelliğini koruyarak döneme uygun biçimde yeniden şekillenmiştir. Bu şekillenme, resmin plastik yapısıyla paralellik göstermiş ve ortaya çıkan eserin görsel niteliğini belirlemiştir. Bu doğrultuda espasın (boşluk, aralık veya ön-arka ilişkisi), kullanım şekli de dönemin düşünce yapısı, sanat anlayışı ve sanatçının tercihleriyle şekillenmiştir. Espasın değişim süreci, sanatçının bireyselleşmeye başladığı erken Rönesans olarak değerlendirilen Gotik dönemin sonlarından günümüze kadar açıkça izlenebilir. Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde espas, dönemin üslubunun belirleyici olduğu sanat

anlayışı içinde hikâyeyi destekleyici bir unsur olarak kullanılmıştır. Ancak Modernizm ile birlikte sanat, dönemsel üsluptan uzaklaşarak sanatçının bireysel üslubu eserinde belirleyici olmuştur. Bu doğrultuda espas, hikâyeden bağımsızlaşarak sanatçının doğrudan ele aldığı temel meselelerden biri haline gelmiştir.

Bu araştırma, farklı sanatsal dönemlerin incelenmesi yoluyla, resim sanatının plastik yapısında gerçekleşen dönüşümleri ve sanatçının bu yapısal değişimler aracılığıyla içsel dünyalarını eserlerine nasıl aktardığını ele almaktadır. Bulgular doğrultusunda, tuval yüzeyinde kullanılan malzeme seçimi, kompozisyon düzeni ve renk tercihleri ile sanatçının duygusal yönelimleri arasındaki ilişkiler sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Ayrıca, araştırmacı sanat literatüründen elde ettiği veriler ve doğaya ilişkin gözlemler temelinde uygulama çalışmaları gerçekleştirmiş; böylece plastik yapının ifade boyutuna etkisi somut örnekler üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Sanat eserinin bireysel bir yaratım sürecine dayanması ve her sanatçının kendine özgü ifade tarzını ortaya koyması, özgünlüğü belirleyen en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, araştırmanın temel amacı, doğa izlenimlerinden ve bireysel deneyimlerden hareketle, özgün bir plastik dil oluşturmak ve bu dili kullanarak söz konusu deneyimleri sanatsal bir ifadeye dönüştürmektir. Bu doğrultuda, uygulama çalışmalarında espas ve mekân kavramları ayrıntılı bir şekilde ele alınarak, özgünlüğe ulaşılması hedeflenmiştir. Ayrıca, resim sanatında espas ve düş kavramlarını sanat tarihi bağlamında ele almak; belirli dönemler ve sanatçılar üzerinden inceleyerek, bu kavramların dönemsel değişimlerini ortaya koymak, araştırmanın bir diğer amacıdır.

1.2. Problem Cümlesi

Doğa izlenimlerinden ve bireysel deneyimlerden hareketle, düşsel ifade biçimleri kullanılarak özgün sanatsal ürünler ortaya konulabilir mi?

1.2.1. Alt Problemler

1. Düşsel ifade biçimi, plastiğin oluşumunu ne derece etkiler?
2. Doğa izlenimleri resimsel ürünlerin oluşmasında ne derece etkilidir?

3. Yaşanılan bölgedeki çevresel unsurların tasarımcının düşsel yönünün şekillenmesinde etkisi var mıdır?
4. Espas, yapılan resimsel uygulamaların niteliğinin şekillenmesinde ne derece etkilidir?
5. Bireysel deneyimlerin resimsel uygulamaların oluşumunda etkisi nedir?
6. Doğa görünümlerinin soyutlanması ile seyircide manzara resmi etkisini hissetmesi sağlanabilir mi?
7. Manzara karşısında duygu ve hisler resimsel dil ile aktarılabilir mi?

1.3. Araştırmanın Sayıtları

1. Espasın geçmişten günümüze en temel resimsel öğelerden biri olduğu varsayılmaktadır.
2. Biçimin soyutlanmasının bireysel deneyimleri aktarmada etkili bir araç olduğu varsayılmaktadır.
3. Düşsel ifade biçimlerinin, bireyin sanatsal tasarımında belirleyici olduğu varsayılmaktadır.
4. Araştırmanın kavramsal çerçevesini oluştururken faydalanılan kitap, dergi, tez ve makale gibi bilimsel kaynaklardaki bilgilerin doğru kabul edildiği varsayılmıştır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırmanın kavramsal çerçevesinin düş ile ilgili bölümü, Romantizm, Sembolizm ve Sürrealizm dönemlerinde konu bağlamında yapılan kompozisyonların analizi; espasın ele alındığı kapsamda ise Gotik, Rönesans, Barok dönemleri ve modernizm sonrası sanatçılar tarafından kullanımına dair sanat literatürü sınırlıdır. Tezin son bölümünde yer alan uygulama kısmı ise tuval üzerine akrilik ve yağlı boya kullanılarak konu bağlamında yapılan 15 adet çalışma ile sınırlı tutulmuştur.

1.5. Tanımlar

Espas: “...Espas sözcüğü, dilimize Latince kökten, Fransızca ve İngilizce dilleri üzerinden gelmiştir. Arapçası Mekan’dır. Latince Spatium: uzay, alan, saha, süre, aralık, boşluk anlamlarını karşılamaktadır...” (Ülker, 2014, 26)

Düş: “Rem uykusu süresince duyguların eşlik ettiği bir dizi düşünce, görüntü ya da olayların yaşandığı zihinsel tecrübeler.” (Masaroğulları, Koçakgöl, 2011: 148)

Gündüz Düşü: “Uyanık durumda kişinin kafasında yaşattığı, içerisinde çeşitli düşüncelerin, isteklerin, hayallerin ve çevresel gerçek olayların birbirine karıştığı canlı hayallerdir.” (URL 1.)

İmge-İmgelem: İmge, duyu organları aracılığıyla algılanan nesneye gerçek varlığından bağımsız olarak, zihinde yeni bir kimlik kazandırma sürecidir. İmgelem ise zihindeki imgeleri kullanarak dış dünyadaki olayları veya nesneleri düşsel olarak yeniden oluşturma sürecidir. Bu süreç, hayal gücünün etkisiyle gerçekleşir ve insanın yaratıcılığına bağlı olarak kişiden kişiye değişiklik gösterir (Cevizci, 2005: 60-130).

1.6. Yöntem

Bu araştırmada problem durumunu çözüme ulaştırmak için nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu süreçte; tez, kitap, makale ve internet ortamında literatür taraması yapılmıştır. Araştırmalar sonucunda konu ile alakalı çalışmalar yapan sanatçılar tespit edilerek, eserleri kompozisyon, renk, biçim ve espas gibi temel resimsel öğeleri kullanımları incelenip teze eklenmiştir.

Tez kapsamında yapılan uygulama çalışmalarına başlamadan önce, araştırmacı, yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği ve doğa ile iç içe bir ortam sunan dağ evinde, doğa gözlemleri ve fotoğraf çekimleri gerçekleştirmiştir. Bu gözlemler temel alınarak, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya teknikleriyle 6 adet deneme kompozisyonu oluşturulmuş, elde edilen sonuçlar doğrultusunda tez çalışmalarının temelini oluşturacak zemin hazırlanmıştır. Ardından, akrilik ve yağlı boya teknikleriyle çok sayıda çalışma üretilmiş; ancak tez kapsamında tamamlanan ve değerlendirilen 15 adet resim, araştırmaya dahil edilmiştir. Bu çalışmaların oluşturulmasında, akrilik boyanın hızlı

kuruma özelliği ve canlı renk tonları dikkate alınmış; kompozisyonların büyük bir kısmı başlangıç aşamasında akrilik boya ile tasarlanmıştır. Daha sonra, renkler arasındaki yumuşak geçişlerin sağlanması ve renklerin yoğunluğunun artırılması amacıyla akrilik boya üzerine yağlı boya kullanılarak kompozisyonlar tamamlanmıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. DÜŞ VE SANAT İLİŞKİSİ

2.1. Düş

“Düş” kelimesi, dilimizde iki farklı anlam taşımaktadır. İlk anlamı, psikoloji terimleri sözlüğünde “Rem uykusu süresince duyguların eşlik ettiği bir dizi düşünce, görüntü ya da olayların yaşandığı zihinsel tecrübeler.” (Masaroğulları, koçakgöl, 2011, 148) olarak tanımlanan “Rüya”dır. Bu bağlamda rüya, uyku esnasında istem dışı oluşan ve müdahale edilemeyen bir olgudur. Düş kelimesinin diğer anlamı ise insanın bilinçli olarak zihninde tasarladığı, psikolojide “Day-Dream” olarak bilinen, Türkçede “Gündüz Düşü” olarak adlandırılan kavramdır.

Gündüz Düşü, genelde çocukluktan ergenlik dönemine kadar kişinin arzu, istek ve dürtülerinin tatmin edilmesine yönelik yoğun bir şekilde kurulmaktadır. Özellikle henüz somut gerçekliğin kuralları ile sınırlandırılmamış çocukların düşlerinde, yaratıcılığın ve hayal gücünün oldukça yüksek olduğu görülmektedir. İlerleyen yaşlarda ise kurulan düşlerin sıklığı azalarak fantezilerin yerini somut dünyadaki nesne ve olaylar kapsayarak devam etmektedir. Bir şekilde toplumdan soyutlanmış ve içe kapanık insanlarda ise düş kurma, çocukluk ve ergenlikteki kadar yoğun bir şekilde hayat boyu sürerek kişinin zihninde yarattığı fantezi dünyasında yaşamasına olanak sağlamaktadır (Bakırcıoğlu, 2006: 88).

Bu hayali dünyalar, bireyin zihnindeki imgeler aracılığıyla somut gerçeklikten soyutlanarak yeni anlamlar kazanır. Zihindeki tasarım, tasarlayan kişinin deneyimleri ve inançları doğrultusunda varlığa yeni anlamlar kazandırır. Bu zihinsel süreç, imgeler vasıtasıyla sağlanır. İmge, zihinde yeniden oluşturulmuş somut gerçekliğin yansımasıdır. Bu dönüşüm sonucunda nesne, artık gerçek dünyadaki anlamından koparılmış, bir nevi soyutlanmıştır. Bu zihinsel eylem insana özgü ve öznedir (Berger, 2020: 9-11). Dolayısıyla gündüz düşü ve rüya arasındaki ayrım, kişinin bilinçli ve bilinçsiz deneyimlediği zihinsel aktivitelerin farklılığını belirler. Bu anlamlar her ne kadar ayrılsa da sonuç olarak beyinde üretilen zihinsel bir etkinlik olarak ortak noktada buluşmaktadır.

Öte yandan resim sanatı, sadece somut gerçeklikten değil, gündüz düşlerinden de beslenir. Sanatçı gündüz düşlerini tuval üzerinde iç gerçekliği olarak yansıtarak yeni bir gerçeklik yaratır. Bu bağlamda sanat eserleri, yalnızca görsel bir ifade aracı olmanın ötesine geçerek, eseri meydana getiren sanatçının zihninin karmaşık düşünsel süreçlerin bir yansıması haline gelir. Dolayısıyla sanat eserleri izleyicinin zihninde şekillenmekle kalmayarak sanatçıyla etkileşime geçmesini sağlamaktadır.

Resim sanatı, tarihsel süreç boyunca incelendiğinde, sanatçıların eserlerinde somutlaştırdığı duyguların ve içsel gerçekliklerin, kompozisyonun oluşmasında belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Sanatçı, oluşturduğu kompozisyonda bilinçli veya içgüdüsel bir şekilde duygularını şekillendirdiğinde, kaçınılmaz olarak somut gerçeklikten uzaklaşıp düşsel kompozisyonlara yönelme eğilimi göstermektedir. Bu tür kompozisyonlar, özellikle Romantizm akımında bazı sanatçıların eserlerinde ön plana çıkarken, Sembolizm hareketinde ise anlam yoğunluğu taşıyan simgesel bir ifade biçimiyle birlikte dikkat çekmektedir. Başlangıçta bu akımlar içerisinde bazı sanatçıların tercih ettiği düşsel ifade dili, zamanla bireysel üslupların ötesine geçerek, belirli dönemlerin ve sanat akımlarının temelini oluşturan bir anlayışa dönüşmüştür. Özellikle 20. yy. ın başlarında, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramı, sanat dünyasında büyük bir kırılma noktası yaratmış ve bilinçdışı kavramı, sanatçılar için yeni bir ifade alanı açmıştır. Bu doğrultuda, metafizik resim ve sürrealizm gibi akımlar, psikanalizden beslenip rasyonelliği reddederek, rüyaları ve düşsel imgeleri bilinçli bir tercihle sanatın merkezine yerleştirmiştir.

2.2. Romantik Sanatta Düşsellik: Hayal ve Gerçeklik Arasındaki Sınırlar

Romantizm, 18. yy. sonlarında başlayarak 19. yy. başlarına kadar Batı sanatında etkili olan bir akımdır. Bu akım, modern fikirleri şekillendirme amacı güden, yaratıcılık ve sanatçı kavramlarına yönelik yeni yaklaşımları beraberinde getirir. Romantizm'in ortaya çıkışı, çeşitli felsefi, politik, sosyal ve sanatsal düşüncelerin bir araya gelmesiyle gerçekleşir. Fransa, Almanya, İsviçre ve İngiltere gibi ülkelerde büyük bir ilgiyle karşılanan Romantizm, zamanla tüm Avrupa'ya yayılır. Ayrıca, Kuzey Amerika'da da özellikle manzara resimleri üzerinde belirgin bir etkiye sahip olmuştur. Romantik üslup, Alman felsefecileri Immanuel Kant, Karl Schlegel ve Georg Hegel tarafından şekillendirilmiş olup, sanatçının iç dünyasına odaklanmayı temel alır. Bu içsel düşünce

kavramı, sanatçıların gerçeklikten uzaklaşarak eserlerini düşsel boyutlarda şekillendirmesini teşvik etmektedir (Farting, 2020: 266).

Romantizm, Neoklasisizm'in katılığına tepki olarak ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Her iki akım da 18 ve 19. yy. da farklı zaman dilimlerinde etkili olmuş sanat akımlarıdır. Neoklasisizm, ölçülü duygusallığı ve net çizgileriyle tanınırken, Romantizm ise duyguları daha belirgin bir şekilde ifade eden fırça darbeleri ve parlak renkleriyle öne çıkar. Romantizm'i sınıflandırmak zordur, çünkü bu akımın içindeki fikirleri açıklamak, Neoklasik kavramlardan daha karmaşıktır. Ancak Romantik sanatçılar aynı endişeleri farklı yöntemlerle ele almış ve bireysel olarak yorumlamışlardır, denilebilir. Romantizm dönemi, politik ve sanayi devrimleriyle birlikte geleneksel değerlerin değiştiği bir dönemdir. Dönemin sanatçıları, endüstrileşme ve makineleşmeye karşı çıkmış ve eserlerinde duygusal, doğaüstü ve toplumsal konulara odaklanmışlardır. Bu dönemde sanat, cesur, dışavurumcu ve yaratıcı bir şekilde ifade edilmiş ve sanatçıların duyguları ön plana çıkarılmıştır (Hodge, 2018: 56-59).



Resim 2. 1: Eugène Delacroix, “Halkı Yönlendiren Özgürlük”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x325 cm, 1830, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Eugene Delacroix'un “Halkı Yönlendiren Özgürlük” adlı yağlı boya tablosu, Fransız resim sanatının önemli bir örneğini oluşturur (Resim 2.1). Bu eser, 1830 yılında Kral X. Charles'in tahttan indirilmesinin anısına yapılmış ve Fransız Devrimi'nin sembolü olarak kabul edilmiştir. Tabloda, özgürlüğü simgeleyen bir kadın, Fransız bayrağı ve silahla donatılmış şekilde devrimci halka önderlik ederken betimlenmiştir.

Eserde, genel olarak sembolik öğeleri barındıran alegorik bir anlatım tercih edilmiştir. Bu semboller, olayın politik ve toplumsal boyutlarını vurgulamak için kullanılmıştır. Özgürlük figürü, Fransa'nın özgürlük ve bağımsızlık arayışını temsil etmekte, Fransız bayrağı ise ulusal kimliği ve halkın birliğini simgelemektedir. Tabloda yer alan silahlar ise devrimci hareketin kararlılığını ve mücadele azmini yansıtmaktadır. Bu semboller, eserin sanatsal ve politik önemini vurgulamaktadır (URL 2.).

Romantizm, genel olarak bireysel öncülerin eserleri ve yenilikçi eğilimlerin etkisiyle şekillenen bir akımdır. Ancak, bu akımın doğası, coğrafi ve zaman dilimlerine göre değişiklik gösterir. Batı'da yaşanan büyük tarihi olaylar, devrimler ve bunalımlar, farklı ülkelerde farklı tepkilerle karşılanmıştır. Bu bağlamda her ülke, kendi ulusal kişiliği, tarihî süreçleri ve toplumsal koşulları doğrultusunda benzersiz bir romantik estetik anlayışı oluşturmuştur. Bu çerçevede, Romantizm'in evrenselliği ve yerelleşmesi arasında bir denge bulunmamaktadır. Romantizm incelenirken ulusal çeşitlilik ve benzersizlikler de göz önünde bulundurulmalıdır (Claudon, 1994: 12).

Romantizmin önemli isimleri eserlerinde genel olarak sembolik biçimleri düşsel ifade ile somutlaştırarak eserler üretmişlerdir. Bu bağlamda Topçu şunları söylemiştir;

Goya "Kara Resimler" serisi ile birlikte korkularını, karabasanlarını, canavarlarını aktarırken, William Blake bilinçaltından doğan olağanüstü hayallerini resmederken fantastik ve doğaüstü bir dünya kurmuş ve sembolizme öncülük etmiştir. Fuseli ise Goya ve Blake gibi hayallerin ve doğaüstü bir dünyanın hâkim olduğu resimler yapmıştır. İngiliz romantiklerinden William Turner doğayı çarpıtıp değiştirirken düşsel ve fantastik unsurların hâkim olduğu, gerçeklikten uzaklaşan bir düşsellik yakalamış, Gustave Dore ise yuvarlak masa şövalyeleri resimleri ve ilahi komedya gravürleri ile sembolizmin gelişimine katkıda bulunmuştur. Caspar David Friedrich ise romantik anlayışının içine sembolist eğilimler katarak dinsel ve manevi bir sembolizm yakalamıştır. Dinginliğin ve sessizliğin hâkim olduğu resimlerinde yer yer figürlerin de olduğu melankolik peyzajlar yapmıştır. (Topçu, 2019, 33)



DEVILS AND VIRGIL.
But he cried out: "Be none of you malignant!" (Inf. XXI. 72).

Resim 2. 2: Gustave Doré, “Şeytanlar ve Virgil”, Kâğıt Üzerine Gravür, 1861, Özel Koleksiyon.

Kara Romantizmde sembolik öğelere sıkça rastlanmaktadır. Kara romantizm, romantizmin geleneksel duygu dolu, nezh ve sakin ideallerinden saparak, sembolik öğelerle dolu daha yoğun ve hastalıklı bir abartıya yönelmiştir. Bu yönelişin felsefesi, sanatın çeşitli alanlarında belirgin bir etkiye sahiptir. Şeytan, Kara Romantizmin simgesi olarak kabul edilir ve birçok edebi eser ile fantastik hikâye içinde kendine bir yer bulur. Resim sanatında kara romantizmin etkileri Gustave Dore’un ilahi komedyadan bir hikâyeyi betimleyen “Şeytanlar ve Virgil” adlı gravüründe açıkça görülmektedir (Resim 2.2).

Kara Romantizmin diğer bir önemli sanatçısı ise Francisco de Goya’dır. Goya’nın eserleri, kara Romantizmin gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddeti ve şeytanların varlığını sembolik bir şekilde yansıtır. Bu eserlerdeki acımasızlık, dehşet ve gülünçlük gibi unsurlar, gerçeklik ile hayal arasındaki sınırları zorlayarak, düşsel boyutlara taşınmıştır (Claudon, 1994: 26-27).



Resim 2. 3: Francisco Goya, “3 Mayıs 1808: Madrid Savunucularının İnfazı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 266x345 cm, 1814, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

İspanyol ressam ve gravür sanatçısı Francisco de Goya, Romantizm akımının önde gelen temsilcilerinden biridir. İspanyol sanatının önemli bir figürü olan Goya, çağdaş tarihsel olayları keskin bir üslupla ele alarak eserlerine yansıtmıştır. 1746 yılında doğan ve genç yaşta sanat eğitime başlayan Goya, 1786’da İspanyol Kraliyetinin saray ressamı unvanını kazanmıştır. Ancak 1793’te yaşadığı bir hastalık sonucu sağır olması, eserlerinin tonunu karanlık bir hale getirmiştir. Goya’nın çalışmaları, kişisel, sosyal ve politik düzeylerde karamsar bir bakış açısını yansıtmaktadır. 1807’de Napolyon’un İspanya’ya savaş ilan etmesiyle Goya’nın eserleri, olaylara duyduğu derin etkiyi göstermektedir. Bu dönemdeki eserlerinden bazıları, “3 Mayıs 1808” (Resim 2.3) ve “Kapisler” (Resim 2.4) adlı gravürleridir. Goya’nın orta dönem eserleri arasında ise “Suenos” gravür serileri bulunmaktadır (Turani, 2005: 498-502).

“Suenos” kelimesi, İspanyolca kökenli olup, Türkçe karşılığı “hayal” veya “rüya” gibi anlamlara gelmektedir. Goya'nın eserlerinde bu terimin kullanılması, sanatçının hayal gücünün ve rüyalarının eserlerine yansıttığına işaret etmektedir. Goya, resimlerinde sıklıkla gerçeklikle kurguyu bir araya getirerek, izleyiciyi farklı düşsel dünyalara davet etmiştir.



Resim 2. 4: Francisco Goya, “Kapisler Serisi”, Kâğıt Üzerine Gravür, 21,5x15 cm, 1799, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

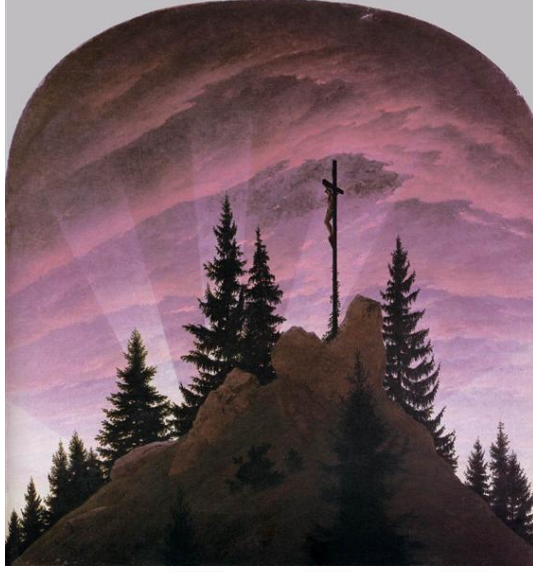
Suenos adı verilen bu gravürlerde, Goya'nın zihinsel dünyasının derinliklerine dalmak mümkündür. Goya bu kompozisyonları ile politik tavrını hayal gücü ile harmanlayarak izleyiciye çeşitli mesajlar vermektedir. Bu nedenle, Suenos serisinde, düşsel etkiler belirgin bir şekilde görülmektedir. Ayrıca “Kapisler” adlı gravür serisi de bu üslup ile oluşturulmuştur (Resim 2.4). Bu bağlamda Özgör, şu ifadeleri kullanmıştır;

Goya'nın Kapisler (los Capricos) serisi, aptallığa, ahlaksızlığa, sapkınlıklara karşı hiddetini temsil eder. İspanya'nın çevresini kuşatan, şeytani figürler baskılarında, canavarlar, yaratıklar ve cadılar olarak vücut bulur. Kilisenin, inancı istismar eden yapısına derin hicivler vardır. Baskı altındaki özgür irade, korku ve güvensizlik hali içinde kendi canavarlarını doğurur. Kapisler, Fransız Devrimi'nin, İspanya topraklarına getirdiği yıkımı, yağmayı ve işkenceyi eleştiren bir seridir. Goya, anti-sosyal çöküşün sembolü olarak Tanrısız bir dünyayı sıklıkla betimler. (Özgör, 2017, 58)



Resim 2. 5: Francisco Goya, “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır”, Kâğıt Üzerine Gravür, 21,5x15 cm, 1797-1799, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

“Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır” adlı eser, Goya'nın tüm Kaprisler serisinin kapağı olarak düşünülmüştür (Resim 2.5). Gravür, uyuyan veya daha doğru bir ifadeyle rüya gören sanatçıyı tasvir eder. Çevresinde birçok yaras, baykuş ve kediye benzeyen çarpıtılmış karanlık figürler bulunmaktadır. Resim, ilk bakışta, insanın içine korku salan bir kâbusun hayali görüntüsü olarak algılanabilir. -Bu tavır daha sonra 20. yy. da Sürrealistler tarafından sıkça incelenecek ve Goya'nın ilerleyen yaşlarında sürekli olarak ilgileneceği bir tema haline gelecektir. - Öte yandan eserin vermek istediği mesaj ise; eğer akıl uyur ya da düş görmeye başlarsa, karanlığın güçleri, yani cehalet, umursamazlık, bilgisizlik ve şiddet iktidara gelecektir. Goya, Kaprisler serisinde bir Aydınlanma savunucusu olarak kendini gösterir. Bu yeni düşünceleri, Madrid'deki liberal entelektüel çevresinden öğrenmiş ve benimsemiştir. Onlar da Fransız Devrimi'nin izinden giderek, monarşinin, kilisenin ve aristokrasinin baskıcı rejimine ve keyfi yönetimine karşı çıkmışlardır (Krausse, 2005: 54).



Resim 2. 6: Caspar David Friedrich, “Dağlardaki Haç”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115x110 cm, 1808, Yeni Ustalar Galerisi, Dresden, Almanya.

Almanya, Romantik resmin en aktif olduğu yerdir. Nazarenler hareketi ve Rafael öncesi döneme olan ilgi, Alman sanatının evriminde önemli bir rol oynamıştır. Sanatçılar, geçmiş estetik anlayışını yeniden canlandırmakla kalmamış, aynı zamanda Alman kültürüne ve milli öğelerine odaklanmışlardır. Alman masalları, manzaraları ve tarihi figürler, ressamın eserlerinde sıkça karşılaşılan temalardır. Alman Romantizmi’nin önde gelen isimlerinden Caspar David Friedrich, manzara resminin önemli bir temsilcisidir. Friedrich’in eserlerinde, doğanın fiziksel varlığından öte, duygusal, ruhsal ve düşsel bir ifade bulunur. Özellikle 1808 tarihli “Dağlardaki Haç” adlı eseri, Friedrich’in bu duygusal, dini ve manevi yönlerini en güçlü şekilde yansıtan eserlerden biridir (Resim 2.6). Friedrich sanatın gelişimine fazla etki etmese bile manzara resimlerindeki duygusal derinlik, sanatçının yanı sıra, bir dönemin ve akımın ruhunu yansıtır (Beksaç, 2015: 113-114).



Resim 2. 7: Caspar David Friedrich, “Sabah Sisinde Neubrandenburg”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x70 cm, 1816, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya.

C.D. Friedrich, sanat tarihinde dikkate değer bir yer edinmemiştir. Genelde sanat anlayışı natüralizmle sınırlı kalmıştır. Friedrich’in doğaya olan saplantısı, zaman zaman aşırı boyutlara ulaşarak metafizik bir etki yaratır (Resim 2.7). Oluşturduğu manzaralar, bazen izleyiciyle eser arasına bir mesafe koyabilir. Ancak, işlediği temalar genellikle evrensel duyguları harekete geçirir ve kişisel düşünceleri uyandırır. Friedrich’in eserlerinde sembolik öğeler sık sık görülür ve bu semboller, izleyicilerde derin düşünceler uyandırır. Özellikle manzara ve nesnelerin seçimi genellikle alegorik anlamlarla ilişkilendirilir. Friedrich'in eserleri, Alman duygusallığını yansıttığı için Almanya’da önemli bir tartışma konusu olmuştur. Sanat tarihçileri, tablolarının derin anlamlarını çözümlmeye çalışır ve bazen doğal imgeleri metafizik anlamlarla ilişkilendirirler (İpşiroğlu, N., ve M. İpşiroğlu, 2010: 147-148).



Resim 2. 8: William Blake, “Nebuchadnezzar”, Kâğıt Üzerine Renkli Gravür, 53,3x37,8 cm, 1795, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık.

William Blake, Friedrich gibi dini konulara ağırlık vermiş 18. yy. İngiliz mistik, şair ve ressamı olarak tanınır. Aydınlanma döneminde yaşayan Blake, çağının bazı fikirlerini kabul etmiş ancak aydınlanma düşüncesinin eksikliklerine dikkat çekmiştir. Sanatında, evrensel ciddiyet ve saflığı vurgulamış, fakat hayal gücünün akıldan bağımsızlığını savunmuştur. Blake'e göre Tanrı tarafından verilen hayal gücü, insanın sınırlı anlayışını kontrol etmelidir. Eserlerinde, içsel çatışmaları, insan deneyimleri ve geleneksel tanrı kavramlarını uzlaştırmaya çabalamıştır. Ancak, bazı eserlerinde, bu uzlaşmanın mümkün olmadığını ve çatışmanın kabul edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Blake'in eserlerinde, eski sanatçıların figürleri kendi mitolojik bağlamlarında yeniden şekillendirilmiştir (Resim 2.8). Onun için, felsefi anlamlar somut formlardan daha önceliklidir ve hayal gücü ile vizyonerlik, gerçeklikten daha önemlidir. Blake'in düşüncesi, Protestan mistiklerden Yeni-Platonculara kadar çeşitli kaynaklardan etkilenmiş kişisel ve karmaşık bir sistem oluşturmuştur (Fleming, J., ve H. Honour, 2016: 652- 653).



Resim 2. 9: William Turner, “Gemi Enkazı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x241,5 cm, 1805, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık.

İngiliz ressam William Turner, romantik akımın öncülerinden biri olmakla birlikte, C. D. Friedrich gibi doğaya büyük bir önem vermiştir. Kariyerine topograf olarak başlayan Turner, henüz 20 yaşındayken tanınmış bir manzara ressamı haline gelmiştir. Seyahat etmeyi seven Turner, yıllar boyunca doğal manzaraları keşfetmiş ve bu gezilerden kara kalem ve suluboya gibi çeşitli eskizlerle dönmüştür. Sanatçı, bu eskizleri doğrudan tuvale aktarmak yerine, sadece anılarını tazelemek için kullanmıştır. Büyük yağlı boya tablolarında, doğayı taklit etmek yerine içsel bir yaklaşımla düşsel

kompozisyonlar oluşturmuştur. Turner'ın sanatının temeli, doğanın gl dinamizmi karşısında hissettiği coşkuya dayanmaktadır, özellikle de kaotik bir atmosfer içinde kurguladığı fırtına tablolarında bu coşku belirgindir (Resim 2.9). Turner'ın eserleri, Alman ressamlarının sakin manzaralarının aksine hareketlidir ve bu bağlamda izlenimci etkiler taşır. İngiliz sanat tarihçileri, Turner'ı izlenimcilerin öncüsü olarak da tanımlarlar (İpşiroğlu, N., ve M. İpşiroğlu, 2010: 149-150).

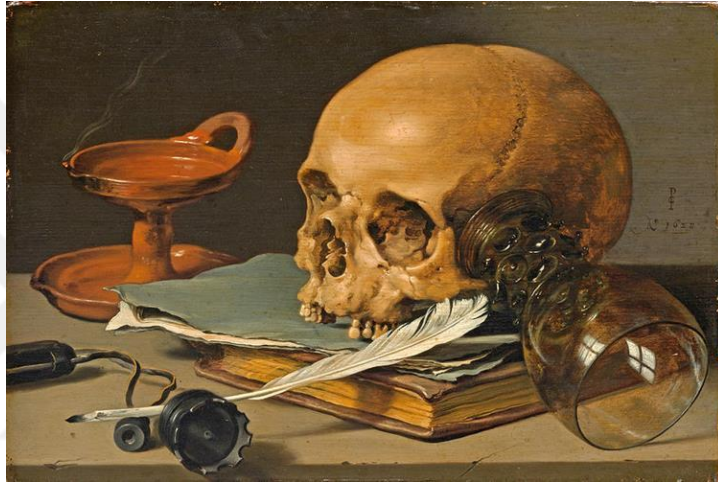


Resim 2. 10: William Turner, “Kar Fırtınası: Bir Limanın Ağzında Buharlı Gemi”, Tuval zerine Yağlı Boya, 91x122 cm, 1842, Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık.

Turner'ın eserleri, doğanın gücünü ve dinamizmini tuvale aktarma çabasıyla ne çıkar (Resim 2.10). Bu eserlerde kullanılan malzeme ve teknikler, doğanın hareketliliğini yansıtmaya amacıyla şekillenmektedir. Turner'ın fırça darbeleri hızlı ve canlıdır; bazen kalın, bazen ince katmanlarla çalışır. Turner, doğa olaylarını somut şekiller yerine, resmin diliyle ifade etmeyi tercih eder. Renk ve çizgiler, onun kompozisyon prensiplerine uygun bir şekilde düzenlenir. Ressam, eserlerindeki etkileyici atmosferi, ince ve saydam renk katmanlarıyla dengeleyerek izleyiciye derin duygusal deneyimler sunar. Eserleri, gerçeklik algısını ışık ve yansıma yoluyla yeniden şekillendirir ve izleyiciyi içsel bir yolculuğa davet eder. Bu bağlamda izleyici, eserin içeriğini somut motiflerden ziyade, uygulanan sanatsal tarzdan anlama eğilimindedir (Krausse, 2005: 63). Turner'ın doğayı ve ışığı resmetme biçimi, sanatın yalnızca görünen dünyayı yansıtmakla kalmayıp, izleyicide güçlü duygusal etkiler uyandırabileceğini gösterir. Bu yaklaşım, Romantizm'in sanatçının i dünyasına ve doğayla kurduğu derin bağa verdiği önemi ortaya koyar.

2.3. Sanatta Semboller ve Düşsellik

Sanat, tarihsel süreç içerisinde yalnızca doğanın betimlenmesiyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda izleyicinin düşünsel bir yolculuğa çıkmasını ve derin anlam katmanlarının oluşturulmasını sağlamıştır. Resim sanatında, zaman içinde duygu ve anlatımın soyut bir ifadeye evrilmesiyle, düşsel mekânların simge ve sembollerle zenginleştirilmesi sağlanarak yeni bir anlatım dili geliştirilmiştir. Bu süreçte, sembollerin bilinçli bir şekilde kullanılmasıyla, sanatın görünenin ötesine geçmesi ve izleyicinin düşünmeye yönlendirilmesi amaçlanmıştır.



Resim 2. 11: Pieter Claesz, “Natürmort: Kafatası ve Yazı Tüyü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24,5x35 cm, 1628, Alte Pinakothek, Münih, Almanya.

Barok döneminde yaşayan sanatçı Pieter Claesz’in “Natürmort: Kafatası ve Yazı Tüyü” adlı eseri, alegorinin ve simgenin etkili bir örneğini sunmaktadır (Resim 2.11). Claesz’in eserlerinde sıkça rastlanan kafatası motifi, ölümün sembolik bir temsilidir. Bu simge aynı zamanda diğer sanatçılar tarafından da neredeyse sanatın her dönemi ölümü hatırlatan bir sembol olarak kullanılmıştır.



Resim 2. 12: Arnold Böcklin, “Ölümün Bir Keman Virtüözü Olarak Resmedildiği Otoportre”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75x61 cm, 1872, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya.

Claesz’in eserlerinde kullanılan kafatası sembolünden iki yüzyıldan fazla zaman sonra Arnold Böcklin, benzer şekilde bu sembolü ölümü çağrıştıran bir unsur olarak ele almıştır (Resim 2.12). Böcklin, Romantizm akımının etkisiyle şekillenen sanat anlayışı doğrultusunda, sembolist yaklaşımı benimseyerek ölüm teması üzerine yoğunlaşmış önemli bir sanatçı olarak tanınmaktadır.

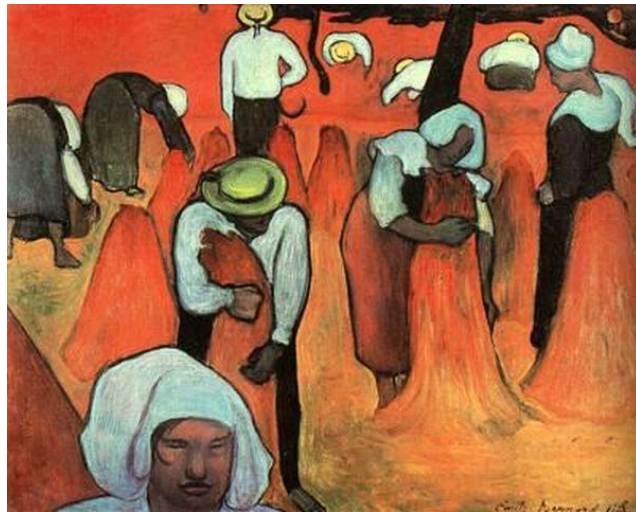
Bu bağlamda sembol ve simgeler resim sanatında çoğu sanatçı tarafından her dönem sıklıkla kullanıldığı söylenebilir. Ancak modern çağda temellerini tamamen sembol ve simge kullanımına dayandıran sanat hareketi “Sembolizm” veya “Simgecilik” olarak bilinmektedir. Sembolizm, 19. yy. sonlarında Fransa’da doğmuş ve sanat dünyasında önemli bir etki bırakmıştır. Bu hareket, Realizm ve Empresyonizm’in nesnelliğine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Öznel bir anlayışı benimseyen sembolist sanatçılar, nesnelerin doğrudan fiziksel gerçekliğini değil, kişide uyandırdıkları fikirleri ve duyguları önemsemişlerdir. Sembolizm, sanat eserlerinin izleyicide duygusal hareketlenme yaratması gerektiğini savunan bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu nedenle, sembolist ressamlar, oluşturdukları düşsel kompozisyonlarda simge ve sembolleri harmanlayarak izleyiciyi düşünmeye ve iç dünyalarına dalmaya yönlendirmişlerdir. Bu bağlamda Sanatçılar, somut varlıkları dış dünya ile insanın algısı arasında bir köprü olarak görmüşlerdir.



Resim 2. 13: Edvard Munch, “Çılgılık”, Karton Üzerine Yağlı Boya, Tempera ve Pastel, 91x73,5 cm, 1893, Ulusal Galerisi, Oslo, Norveç.

Sembolizm eğilimine 19 ve 20. yy. sonrasında birçok sanatçıda rastlamak mümkündür. Sembolizm, bir akımdan ziyade, daha çok sanatsal hareket veya önceki akımlara tepkisel bir yaklaşımı ifade etmektedir. Sembolist sanatçılar, çağlarının artan maddeciliğine tepki olarak, gerçeğin sadece fiziksel dünya ile sınırlı olmadığını savunmuşlardır. Sembolizm, gerçekliği fiziksel varlıkların ötesinde derin, gizemli ve içsel anlamlarında aramışlardır. Örneğin Edvard Munch’un 1893 yılında yapmış olduğu “Çılgılık” adlı eseri, kullanılan renkler ve çarpıtılmış figürler ile izleyicinin duygusal ve ruhsal noktalarına dokunmaktadır (Resim 2.13). Ekspresyonizm akımının önemli bir örneği olarak bilinen bu eser, henüz Ekspresyonizm akımı başlamadan kısa bir süre önce Sembolizm hareketinin bakış açısı ile resmedilmiştir.



Resim 2. 14: Émile Bernard, “Pont-Aven’de Karabuğday Hasatçıları”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74x92 cm, 1888, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

Emile Bernard'ın "Pont-Aven'de Karabuğday Hasatçıları" adlı eseri, sembolizmin amaçlarını yansıtan diğer bir örnektir (Resim 2.14). Eserde görüldüğü üzere mekân ve figürler, dikkatlice seçilmiş gerçeklikten kopuk renkler ile tasvir edilmiştir. Bu sayede izleyicinin çeşitli duygusal durumlara girerek eserle etkileşime geçilmesi sağlanmıştır. Bu anlayış, sembolizmdeki eserlerde sıklıkla rastlanan mistik ve simgesel imgelerin düşsel ifade ile ortaya çıkmasına yol açmıştır.



Resim 2. 15: Arnold Böcklin, "Ölüler Adası", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 155x111 cm, 1880, Kunstmuseum Basel, Basel, İsviçre.

Arnold Böcklin "Ölüler Adası" isimli serisinde birbirinin varyasyonu olan beş adet eser üretmiştir. Resim 2.15, serinin birinci resmidir. Eserde denizin ortasında gizemli bir ada, adaya yaklaşmakta olan küçük bir kayık görülmektedir. Eserin geneline büyümlü ve gizemli bir havanın hâkim olduğu sezilmektedir. Böcklin, bu eserin neyi anlattığı hakkında pek bir şey söylememiştir. Ancak bu eser hakkında şunları yazmıştır (2005: 68), "Sipariş verdiğiniz gibi size insanı düş görmeye teşvik eden bir resim teslim ediyorum. O kadar sessiz olmalıydı ki, kapıya vurulduğunda insanın yüreği hop etmeliydi.", sanatçının bu sözlerinden anlaşılacağı üzere çalışmada tercih edilen dil, gerçeklikten öte düşsel bir dildir. Böcklin'in eserlerinde tercih ettiği bu hayali ve mistik üslup, ilerleyen dönemlerde farklı sanat anlayışları için de ilham kaynağı olmuştur.

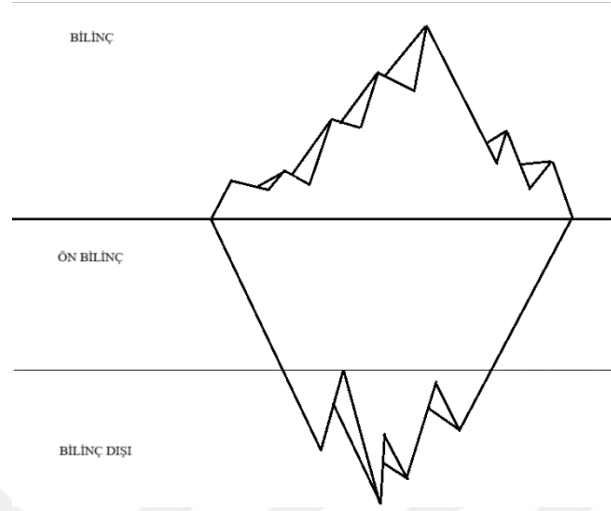
2.4. Psikanalizin Doğuşu: Freud'un Nevroz, Hipnoz ve Serbest Çağrışım Üzerine Çalışmaları

Sigmund Freud 1856 yılında Avusturya'da orta halli bir Yahudi ailesinde dünyaya gelmiştir. Hayatı boyunca başarılı bir öğrencilik hayatı geçiren Freud, henüz dokuz yaşında yüksek liseye kabul edilmiş, buradan on yedi yaşında mezun olmuştur. Üniversite kariyeri konusunda kararsız olan Freud, bir gün Goethe adına “Doğa” isimli bilimsel bir konuşmayı dinlemiş ve oldukça etkilenmiştir. Böylelikle üniversite tercihini fen bilimlerinden yana kullanmış, 1873 yılında Viyana Üniversitesi'nin Tıp Fakültesi'ne kaydını yaptırmıştır. Üniversite hayatı da oldukça başarılı geçen Freud 1881 yılında tıp doktorası yaptıktan sonra Viyana Devlet Hastanesi'nde göreve başlamıştır. Sonrasında beyin anatomisi ve Nöropatoloji üzerinde yoğunlaşan Freud, 1885 yılında Paris'te histeri ve hipnoz ile ilgilenen Charcot'un sinir hastalıkları kliniğine giderek birkaç ay geçirmiş, 1886 yılında tekrar Viyana'ya dönerek sinir hastalıkları muayenehanesi açmıştır. Burada nevrozlar için bir dizi tedavi yöntemi geliştirmiş, birçoğunda başarısız olmuştur. Daha sonra başka bir uzman doktor olan arkadaşı Josef Breuer'in tedavi yöntemi olan hipnoza yönelmiş, bu yöntem ile birkaç hastasını tedavi etmeyi başarmıştır (Freud, 2023: 7-11).

Breuer, nevrozların hipnoz ile diyalog temelli tedavi yöntemini kullanarak iyileştirilebileceğini ortaya koymuştur. Hipnoz altındaki hastalar, bilinç dışına itilen ve derin izler bırakan kötü anılarını hatırlayarak bu anıları sözlü olarak dışa vurmuşlardır. Breuer ve Freud, hastaların anılarını anlattıkça onlarla barıştığını ve iyileştiğini gözlemlemişlerdir. Bu gözlemler sonucunda, 1893 yılında “Histerik Belirtilerin Ruhsal Mekanizmaları Hakkında” adlı bir eser yayımlamışlardır. Bu eserde, nevrozların ortaya çıkış nedenleri ve hipnozla tedavi edilebileceği hakkında bilgiler verilmiştir. Freud, nevrozların hastanın geçmiş yaşantısı ile bağlantılı olduğunu keşfettikten sonra bilinçaltına yönelmiş ve 1895 yılında Breuer'den ayrılarak psikonevrozların tedavisine tek başına devam etmiştir (Adasal, 1977: 214-217). Bu dönemde, Breuer ile yaptığı ortak çalışmalar, Freud'un kendi teorilerini geliştirmesi için sağlam bir temel oluşturmuştur.

Birçok kaynakta Psikanalitik kuramın ortaya çıktığı dönem için net bir tarih verilmez. Ancak Freud'un, özellikle Breuer'den ayrıldıktan sonra zamanla hipnozun bazı hastaları üzerinde başarısız olduğunu, iyileşen bazı hastalarda ise semptomların tekrar

ortaya çıktığını fark ederek, psikonevrozların tedavisine yönelik rüyalar üzerinden yaptığı çalışmaların, Psikanalitik kuramın temellerini oluşturduğu söylenebilir.



Resim 2. 16: Sigmund Freud, Topografik Kuram.

Freud, insan zihnini bilinç, ön bilinç ve bilinç dışı olmak üzere üç katmanda ele almış ve bu yapıyı buzdağı metaforuyla açıklayarak Topografik Kuramı geliştirmiştir (Resim 2.16). Topografik kurama göre buz dağının görünen kısmına bilinç, suyun altında görünen kısmı ön bilinç, görünmeyen ve derinlerde olan kısmı ise bilinç dışıdır. Bilinç kısmı farkında olarak yapılan davranış ve düşünceleri kapsamaktadır. Ön bilinçte kişinin kısmen farkında olduğu hatıraları, anıları, duyguları ve davranışlarını oluşturur. Bilinç dışının ise farkında olmak imkansızdır. Burada kişinin gizli dürtüleri, korkuları ve travmaları bulunmaktadır (URL 3.). Freud (1998: 295, 296) bilinç dışındaki itkilerin, bilinç seviyesine geçmesini engelleyen direnç kavramından bahsetmektedir. Ona göre direnç, bilinç dışında bekleyen bekçi gibi, bilince uygun olmayan itkileri bilinç dışından çıkmasını engeller. Bekçi bazen bu itkilere sansür uygulayarak sadece ön bilinç seviyesine geçirir. Bu düşüncelere de bastırılmış düşünceler demidir.

Freud'a göre (Freud, 1998: 127-128), nevrozların kökeni de bilinç dışında yatmaktadır. Önceki çalışmalarından fark ettiği üzere hastanın bu travmalarını anlatması veya bunların açığa çıkarılması, hastalığında düzeldiği yönüneydi. Fakat geliştirilen hipnoz yönteminin bazı aksaklıkları sebebiyle bilinç dışına erişmek için kendi geliştirdiği yöntem olan “Serbest Çağırışım” metodunu uygulamaya başlamıştır.

Serbest Çağrışım, hipnoz yöntemine benzer fakat hasta uyanırken uygulanan, hastaların toplum ve ahlak kurallarını göz ardı ederek düşüncelerini içlerinden geldiği gibi paylaştığı bir tedavi yöntemidir. Burada analizi yapan kişi hastanın ağzından çıkan her kelimeye dikkat ederek bilinç dışına sızan dürtüleri yakalamaya çalışır. Freud’a göre (2023: 139-140), bu yöntemin uygulanması için bazı gereklilikler vardır; Öncelikle hastanın kendini rahat hissedeceği bir ortam sağlanmalıdır. Sonrasında hastanın aklına gelen her şeyi olduğu gibi anlatması, düşüncelerine sansür uygulamaması ve düşünceleri karşısında tamamen tarafsız olması üzerine bir anlaşma yapılmalıdır. Freud, serbest çağrışım ile tedavilerine devam ederken, hastalarının bazen rüyalarından bahsetmesi üzerine nevrozun, bahsedilen rüyalarla bağlantısının olduğunu, bilinç dışındaki itkilerin rüyalara karıştığını fark etmiştir. Böylelikle rüyaları da bir semptom olarak değerlendirip serbest çağrışım yöntemini rüyalara da uygulamıştır.

Freud'a göre (2023: 175), rüyaların tamamı bastırılmış arzuların kılık değiştirmiş bir şekilde giderilmesidir. İnsanı uykudan uyandıran, acı ve üzüntü içeren rüyalar bile gizil arzuların çarpıtılmış halidir. Freud, bu durum için (2023: 182-183), “arzu doyurulmasının tanınmaz ve üzeri örtülü olduğu durumlarda, bu arzuyu reddetmeye yönelik bir eğilim söz konusu olurken bu reddediş nedeniyle, arzu ancak çarpıtılmış olarak ifade bulabiliyor olmalı.”, demiştir.

Freud rüyalara karışan arzuları üç bölüme ayırmıştır. Birinci grup, kişinin ön bilinç seviyesinde olan, günlük yaşamda karşılaşılan ama dışsal nedenlerden ötürü tatmin edilemeyen arzular, ikinci grupta ön bilinçten bilinç dışına itilen, günlük yaşamda ortaya çıkmış ama reddedilmiş olan arzular, son olarak da kişinin bilinç dışında olan, fakat reddettiği gizil arzularıdır. (Freud, 2023: 566)

2.4.1. Psikanaliz ve Sanat İlişkisi

Freud'a göre yaratma edimine sahip ve zihinsel süreçlerden geçen sanat disiplinleri, bilinç dışından beslenen ve çeşitli imgeleri içeren bir yapıya sahiptir. İmge ise zihinsel bir eylem olup doğrudan psikanaliz ile bağlantılıdır. Freud sanat eserinin de tıpkı rüyalarda olduğu gibi bilinç altının dışı vurumu olarak düşünmektedir. Bu bağlamda Freud, Sanatçı ve sanat eserini Psikanalitik perspektifinde analiz etmiştir.

Freud, kendi yaratıcılığının kökenlerinin bilinçaltında olduğunu farkındaydı. Bilinçdışı zihin, kendi tabiriyle “birincil süreç”, edebiyat, sanat ve bilimde yaratıcılık açısından önemliydi. “Bilinçli halde iken bilince varılamayan şeyler, sanat yoluyla bilinçli hale getirilebilir,” demişti. Freud, sanatçının normal bir insanın da algıladığı, ancak bilince varamadığı izlenimleri ifade ettiklerini söyler. Sanatçı kendi sanatını icra ederken, aslında psikanalizin kendi alanında yaptıklarının aynısını yapmaktadır der. Yani bastırılmış gerçeği ortaya koyarak bilinçaltını bilinir kılmak. (Akarsu, 2010, 88)

Freud, yorumlama sürecinde eserleri yine rüyalarda olduğu gibi sembolizm bağlamında analiz etmiştir. Terbaş bu konu ile alakalı (2016, 4), “Bilindiği gibi yorumlama süreci simge sorunuyla yakından alakalıdır. Simge, yorum gerektiren çift anlamlı bir dilsel yapı iken, yorum, simgelerin şifresini çözmeyi hedefleyen bir anlama çalışması olarak görülebilir.” şeklinde bir çıkarımda bulunmuştur. Freud’un nevroitik hastaların tedavisinde kullandığı “Serbest Çağrışım” ile benzerlik taşıyan bu süreç, eserlerin derinliklerinde gizlenen düşünsel katmanları ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda, sanat eserleri ve sanatçının yaratım süreci, psikanaliz teorisi ile anlamlandırılarak, insan psikolojisi ve düşünsel süreçlerin anlaşılmasına katkı sağlamış, sanat eserinin oluşturulması sürecinde bilinç dışının önemini ortaya çıkartmıştır.

2.5. Freud ve Sürrealizm: Psikanalizin 20. Yüzyıl Sanatına Etkisi

Türkçe karşılığı “Gerçeküstücülük” olan Sürrealizm akımı, diğer 20 yy. sanat akımlarından beslenmiş olup, özellikle 1916-1923 yılları arasında politik bir hareket olan Dada hareketinden oldukça fazla unsur alarak, doğan bir akımdır. Sürrealizm, genç yaşlarda Psikiyatri eğitimi alan, aynı zamanda yazar ve şair olan Andre Breton tarafından 1924’te yayımlanan “Le Premier Manifeste du Surrealisme” (Sürrealizmin Manifestosu) ile ilan edilmiştir. Andre Breton, 1. Dünya Savaşı sırasında nöroloji koğuşunda çalışmış, burada savaşın getirdiği yıkıma yakından şahit olmuştur. Sigmund Freud’un düşünceleri ve çalışmalarıyla oldukça fazla ilgilenen Breton, Sürrealizmin zeminini, Freud’un rüyalar üzerine yaptığı çalışmalar ve Psikanaliz teorisi üzerine hazırlamıştır. Sürrealizm, 1. Dünya Savaşı sonrası yeni dünya düzeni ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak toplumun giderek maneviyattan kopması ve kendine yabancılaşmasını tepkisel bir dille ele alarak gerçekliği, insanın iç dünyası ve bilinç dışında aramıştır (Çetişli, 2004: 132-137).

Breton, Freud’a ve Psikanalize olan hayranlığını; (2009: 14) “...tamamen şans eseri olarak zihin dünyamızın artık ilgilenmiyormuş gibi görüldüğümüz bir bölümü ve benim düşünceme göre, en önemli bölümü ışığa çıkarıldı. Bunun için Sigmund Freud’un keşiflerine şükranlarımızı sunmamız gerekiyor.” şeklinde ifade etmiştir.

Sürrealistler bilinçaltına ulaşmak için geleneksel resim yöntemlerinden oldukça farklı yöntemler ile eserlerini üretmişlerdir. Breton’un Sürrealistler için önerdiği yaratım süreci, Freud’un Serbest Çağrışım Yönteminden yola çıkarak ortaya attığı “Ruhsal Otomatizm” ve “Oneirizm” ile eserler üretilmesidir. Bu doğrultuda Andre Masson, (1896-1987) rastgele tuval yüzeyine sürdüğü tutkalı daha sonra zımparalayıp, boya yardımı ile rastlantısal imgeler yaratarak bilinç dışına erişmeyi amaçlamıştır. Max Ernst, Otomatizmi kendi geliştirdiği “Frotaj” tekniği ile uygulamıştır. Bu teknik, dokulu bir nesnenin üzerine kâğıt koyup, kurşun kalem sürterek oluşturulan doku ile nesneyi kopyalamaktır. Ernst bu tekniği aynı zamanda tuval yüzeyinde boya ile uygulayarak “Grataj” ismini vermiştir. Bu teknik, tuval yüzeyine birkaç katman boya sürüldükten sonra, bu katmanların kazınıp rastlantısal renk ve dokular yaratılması şeklinde uygulanmaktadır. Joan Miro, Otomatizmi kendisini halüsinasyon görece kadar aç bırakarak, bu deneyimleri çalışmalarında yansıtmıştır (Farthing, 2020: 426-428).

2.5.1. Sürrealist Sanatta Ruhsal Otomatizm: Bilinçdışının Yaratıcı Süreçlere Etkisi

Ruhsal Otomatizm, Breton’a göre insanı kendisine yabancılaştıran ve artık yozlaşmış olan toplumun kurallarını, ahlak anlayışını ve estetik algısını devre dışı bırakarak, herhangi bir şekilde saf düşüncenin aktarımıdır. Sanatı mantık ile şekillendirmeye karşı olan Sürrealistler, otomatizmi bilinç dışına erişmek için kullanmışlardır. Bu bağlamda biçim bozma, hazır nesne kullanımı, otomatik desen, otomatik yazı, frontaj ve dekalkomani gibi yeni teknikler ile, şans ve rastlantısallıktan faydalanarak eserler üretmişlerdir (Antmen, 2009: 133-136).

Başlarda bir grup şair ve yazar olan Sürrealistler için Breton, Sürrealizm manifestosunda Otomatizmin uygulanışına yönelik şu ifadeleri kullanmıştır;

Kendinizi, zihninizin kendisi üzerinde yoğunlaşmasını olanaklı kılacak kadar uygun bir konumda yerleştirdikten sonra, yazma malzemelerinin size gelmesini sağlayın. Olabildiğince pasif veya alıcı bir ruh haline geçin. Dehanızı, yeteneklerinizi ve başka herkesin yeteneklerini

bir kenara koyun. Kendi kendinize sürekli edebiyatın her şeyin öncüsü olan en kasvetli yollarından biri olduğunu hatırlatın. Çabuk şekilde önceden tasarlanmış herhangi bir konu olmaksızın, yazdıklarınızı hatırlamayacak ve yazmış olduklarınızı yeniden okumanın baştan çıkarıcılığına kapılmayacak kadar hızlı yazın. İlk cümle kendiliğinden gelecektir; gerçek o denli zorlayıcıdır ki, geçen her saniyede yalnızca duyulabilmek için feryat eden ve bilincimiz tarafından bilinmeyen bir cümle bulunmaktadır. (Breton, 2009, 35)

Breton bu ifadelerinde, belli bir konuya odaklandıktan sonra özne olan yazarın benliğini (fiziksel ve zihinsel) devre dışı bırakarak, kontrolü tamamen bilinç dışına bırakmayı önerdiği söylenebilir. Böylece ortaya çıkan metinde bilinç dışı kendi kendisini yaratarak içindekileri dışı vuracaktı.

Andre Masson Sürrealistlere katıldıktan sonra otomatik yazıdaki yöntemi resim sanatında uygulayarak Sürrealizmde otomatik çizimin ilk örneklerini vermiştir. Masson, resmi somutlaştıran elin öznenin bağımsız olduğunu savunur. Masson'un otomatik çizimlerini incelediğimizde (Resim 2.17) biçimlerin, somut varlığın izlerini taşıdığını görmekteyiz. Ancak Masson herhangi bir izlenim yaratma gayesi gütmeyerek rastlantısal çizgiler arasındaki imgeleri görünür kılmıştır. Öte yandan, resmi oluşturan çizgilerdeki hareket ve imgeler ile zihin dünyasında nesneyi oluşturan öznenin, nesneyi oluşturma sürecini somutlaştırmayı amaçlamıştır. (Passeron, 1996: 39-40).



Resim 2. 17: André Masson, “Otomatik Çizim”, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 20.6x23,5 cm, 1924, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York City, NY, ABD.

Andre Masson tarafından 1914 yılında yapılan “Otomatik Çizim” isimli çalışmada spontane oluşturulmuş çizgi ve lekelerle birbirini tekrarlayan rastgele imgeler

oluşturulmuştur (Resim 2.17). Çalışmada odak noktası olmadığı gibi geleneksel resimsel öğeler göz ardı edilmiştir. Ritmik çizgiler arasında dikkat çeken el benzeri imgeler, kompozisyona dağınık ancak döngüsel bir şekilde yerleştirilerek, resme canlılık ve ritim katmıştır. Buradaki malzeme ve teknik, bilinç dışını somutlaştırmak için tamamen araç olarak kullanılmıştır (Ilata ve Görenek, 2022: 61-62).



Resim 2. 18: André Masson, “Balina Savaşları”, Tuval Üzerine Kum, Gesso, Yağ, Kalem ve Kömür, 36,2x73 cm, 1926, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York City, NY, ABD.

Otomatik çizimlerdeki rastlantısallığı tuval resimlerinde de yakalamak isteyen Masson, kum resimleri serisiyle geleneksel yöntemlerden farklı, deneysel bir süreç yönelmiştir. Deniz kenarında kumun dokusunu izlerken ilham bulan sanatçı, atölyesinde yere serdiği tuval bezine rastgele reçine damlatıp daha sonra üzerine serpiştirdiği kumun bu bölgelere yapışmasını sağlamıştır (Resim 2.18). Daha sonra ortaya çıkan doku ve lekelerden, boya ve mürekkep yardımı ile çeşitli imgeler yaratmıştır. Bu renk ve çizgiler aynı zamanda resimdeki gerilimi arttırarak hareket kazandırılmıştır. Masson bu teknik ile yapılan resimde rastlantısallık faktörünü arttırarak Otomatizm ile bilinç dışını açığa çıkartmayı amaçlamıştır (Passeron, 1996: 47).



Resim 2. 19: Max Ernst, “Büyük Orman”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73 cm, 1927, Özel Koleksiyon.

Rastlantısallıktan faydalanan diğer bir sanatçı Max Ernst’tir. Ernst, geliştirmiş olduğu Grataj tekniği ile öncesinde tuval yüzeyine sürdüğü farklı renklerden oluşan birkaç katman boyayı kazıyarak soyut bir doku oluşturur. Daha sonra bu dokudan çeşitli motifler yaratarak çalışmasını tamamlar. Her ne kadar “Büyük Orman” isimli resimdeki bulut ve ağaç benzeri motifler gerçek bir izlenimden yola çıkılarak yapılmış gibi görünse de Ernst bu motifleri tuvali kaplayan soyut bir dokunun içerisinde bulup yaratmıştır (Resim 2.19) (Krausse, 2005: 104).



Resim 2. 20: Max Ernst, “Yağmur Sonrası Avrupa II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,1x147,3 cm, 1940-1942, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi.

Max Ernst, aynı zamanda Oscar Dominguez’in keşfetmiş olduğu “Dekalkomani” tekniğini ile de eserler üretmiştir. Dominguez, bu tekniği kalın boyayı kâğıt üzerine sıçrattıktan sonra ikinci bir kâğıdı üzerine kapatarak birbirine sürme suretiyle kullanmıştır. Ancak Ernst, bu tekniği yağlı boyayı sıvılaştırarak pratiğe dökmüş ve eserlerinde kullanmıştır. “Yağmur Sonrası Avrupa II” isimli çalışmanın oluşturulma

sürecinde, tahta veya kâğıt üzerine dökülen boyanın tuval yüzeyine sürülmesiyle farklı dokular yaratılmıştır (Resim 2.20). Sonrasında Sanatçı, tuval yüzeyindeki boya kuruduktan sonra ince bir fırça ile müdahale ederek eserini tamamlamıştır. Resmin oluşturulma sürecinde sanatçının başta rastlantısallıktan faydalanarak oluşturduğu dokuya fırça ile müdahale ederek biçimler yaratması, bilinç dışındaki imgelerin dışavurumu bakımından değerlendirilebilir. Sanatçı bu resmini Avrupa'nın deforme olmuş, karamsar ve kaotik yapısının imgesi olarak değerlendirmiştir (Sembol, 2012: 97-98).



Resim 2. 21: Joan Miró, “Sürülmüş Tarla”, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kalem, 66x92 cm, 1923-1924, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

Joan Miro, 1924 yılında Gerçeküstücülüğe katılan ilk sanatçılardan biri olmuştur. Öncesinde Fovizm, Empresyonizm ve Kübizm gibi sanat akımlarına yönelik eserler üreten Miro, Gerçeküstücülüğe katıldığı yıla kadar yaşanmışlıklarından yola çıkarak simgeciliğe dayalı figüratif resimler yapmıştır. “Sürülmüş tarla” isimli çalışması da bunlardan birisidir (Resim 2.21). Bu çalışmadaki her bir motif Miro’nun deneyimlerinden ve kendisi için anlam ifade eden nesneden yola çıkarak ürettiği motiflerdir. Andre Breton, Miro’nun bu dönemdeki eserlerinin fazla ayrıntılı olduğunu düşünerek Otomatik yazıya benzetmiştir (Yılmaz, 2006: 139-140).



Resim 2. 22: Joan Miro, “Ritmik Figürler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1934, Özel Koleksiyon.

Sürrealistlere katıldıktan bir süre sonra Otomatizmi uygulamak için arayışlarda bulunan Miro, bilinç dışına erişmek için halüsinasyonlarından faydalanmıştır. Miro bu yöntemi gün içerisinde beslenmesini minimuma indirip, açlığa dayalı olarak ortaya çıkan halüsinasyonlarını resimlerine aktararak uygulamıştır (Resim 2.22). Bu deneysel çalışmalara bir süre devam ettikten sonra rastlantısallıktan faydalandığı yeni yöntemlere yönelmiştir (Turani, 2005: 616-617).



Resim 2. 23: Joan Miro, “Kırmızı Disk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1960, Özel Koleksiyon.

Joan Miro, son dönem eserlerindeki biçimlerin, gerçek izlenimleri yansıtmadığını, sadece somut cismi andırdığını belirterek, nesneden yola çıkıp ön çalışma olmaksızın

tamamen rastlantısallıktan faydalanıp eserler ürettiğini ifade etmiştir (Resim 2.23). Miro bu yöntem ile ürettiği bir çalışmasının oluşum sürecini şu şekilde anlatmıştır; “...Yandaki tuvalin üstüne bilerek boya attım, ortaya çıkan rastlantısal lekelerin üstünde çalışmak istiyordum. Akan boyalar bir perde oluşturdu, sinekliği andıran bir perdeyi bu” (2005, 121). Miro, rastlantısallığın içgüdüden geldiğini düşünerek, eserlerini düşünmeden kendini içgüdülerine ve bilinç dışının derinliklerine bırakıp rastgele boya ve renkler ile çalışmıştır. Sanatçı şu ifadelerle devam etmiştir; “Düşünsem buz gibi, cansız bir şey çıkardı ortaya. Hiçbir şey yapamazdım” (2005, 121). Bu bağlamda Miro’nun çalışmalarındaki biçimler, somut varlığın soyutlanmış hali olmakla birlikte Sanatçı, somut izlenimden yola çıkıp resimsel öğelere kendi yorumunu katarak güçlü kompozisyonlar oluşturmayı amaçlamış denilebilir.

2.5.2. Sürrealist Sanatta Oneirizm: Bilinç Dışının Düşsel Yansımaları

Oneirizm, psikolojide halüsinasyonlar ya da bazı hastalıkların etkisiyle ortaya çıkan sanrılar ve tuhaf düşleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu durum, kişinin zihinsel sağlığını kaybetmesiyle veya alkol, uyuşturucu gibi dışsal etkenlere bağlı olarak da gerçekleşebilir. Sürrealistler Oneirizmi önemli bir ilham kaynağı olarak görerek düş ve sanrılara yönelmiştir. Ancak bu yöneliş hastaların aksine, gerçek ve hayalin farkında oldukları, bilinçli iradelerinin kontrolünü elden bırakmadan, sadece sanatlarını besledikleri bir yönelimdir. Sürrealistler, düşlerden yola çıkarak nesne ve olaylar arasındaki ilişkiyi bilinçli bir şekilde çarpıtıp, düşsel evrenler yaratmışlardır (Yılmaz, 2006: 132). Bu bağlamda Sürrealistler, gerçeklikle düş arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyicinin gerçeklik algısında yeni sorgulamalara yol açmıştır. Dolayısıyla, Oneirizm sadece psikolojik semptomun tespiti için değil, aynı zamanda sanatta bilinç dışının derinliklerini açığa çıkartmak için de kullanılmıştır.

Sürrealistlerin kullandığı Oneirizm, Psikanalitik kuramdaki rüyaların sembolizm bağlamında ele alınışına benzemektedir. Nitekim Sürrealistlerin Oneirist yaklaşımla oluşturdukları eserleri, sembolik öğelerle doludur.

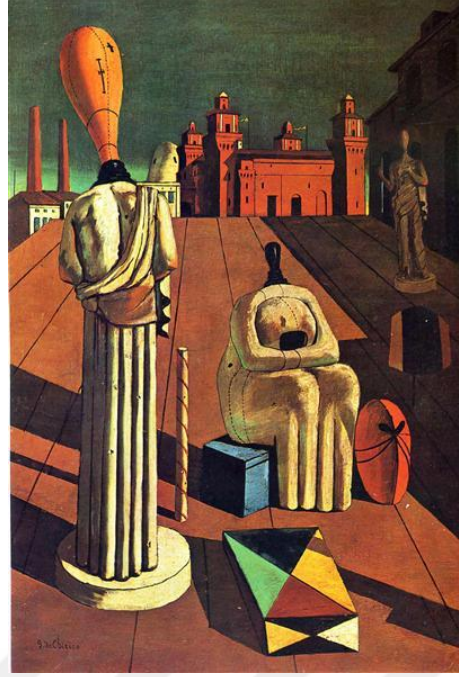
Oneirizm ile eserler üreten Sürrealistlerin bazen rüya görmek için çeşitli teknikler uyguladığı ve istedikleri konu ile alakalı rüyalarını tasarlayabildikleri bile bilinmektedir. Eserlerini oluşturma sürecinde ise düşsel imgeler ve olaylar ile somut gerçekliğin

nesnelerini ele alıp büyük bir titizlikle işleyerek nesneye yeni bir anlam kazandırmışlardır (Yılmaz, 2006: 131-132).



Resim 2. 24: Giorgio de Chirico, “Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi”,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x69 cm, 1914, Özel Koleksiyon.

Metafizik sanat hareketinin kurucusu olan Giorgio de Chirico, Oneirizm ile düş dünyasını somutlaştırmayı amaçlamıştır. Chirico, Sürrealizm akımına katılmamış olmasına rağmen, eserlerindeki rüyayı andıran atmosfer ile Sürrealistleri oldukça etkilemiştir. Eserlerini genel olarak boş şehir meydanları içerisinde bulunan anıtsal yapıları, belirsiz ve gizemli bir atmosfer içerisinde toplayarak oluşturmuştur (Resim 2.24). Chirico eserlerini yer yer mantığa ters düşen ışık-gölge kullanımı, eksik betimlenen heykeller ve perspektifi geçişin aksine kullanımı gibi gerçek dışı bir yaklaşımla oluşturarak, izleyicinin algısında gerçeklik ile hayal arasında belirsizlik yaratmıştır. Sanatçının 1911-1918 yılları arasındaki çalışmaları “Metafizik Resim” olarak adlandırılmaktadır (Passeron, 1996: 27-28).



Resim 2. 25: Giorgio de Chirico, “Rahatsız Edici İlham Perileri”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1916-1918, 97x67 cm, Modern Sanat Galerisi (Galleria d’Arte Moderna), Ferrara, İtalya.

Chirico, metafizik sanatındaki melankolik ve düşsel kompozisyonları ile başta Yves Tanguy, Salvador Dali ve Rene Magritte gibi Sürrealistler olmak üzere, birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bu bağlamda Oneirizmi benimseyen Sürrealistler, geleneksel resim yöntemlerine geri dönerek düşlerini sabır ve detaycılıkla izleyiciye aktarmaya başlamışlardır (Farthing, 2020: 428).



Resim 2. 26: Salvador Dalí, “Belleğin Sürekliliği”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24x33 cm, 1931, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD.

Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği” adlı resminde kendi içerisinde inandırıcılığı olan ancak nesneleri ele alış şekli ile mantığa ters bir dünya yaratmıştır (Resim 2.26). Dali, bu çalışmayı oluşturmada önce Einstein’ın genel İzafiyet Teorisi’ndeki zamanın bükülme hipotezini okumuş ve oldukça etkilenmiştir. Bu teoriden aldığı ilhamla, resimde saatleri bükerek nesneyi gerçek görüntüsünden koparmıştır. Öte yandan Dali’nin bu çalışmasının ilhamını, yemek tabağındaki erimiş krem peynirinin görüntüsünden aldığı da söylenmektedir. Resimde öne çıkan erimiş forma sahip saatlerin her biri farklı zamanda durmuştur. Bu, herkes için farklı zamanda mutlaka gelecek ölüme gönderme yapmaktadır. Dali karıncaları sevmediğini belirterek resmin sol altında üzerinde karıncalar bulunan turuncu saati çürümüşlüğü simgesi olarak ele almıştır. Zeminde bulunan, üzerinde erimiş bir saat olan beyaz renkli garip figürün Dali’nin kendisi olduğu bilinmektedir. Dali, bu figüre benzer birkaç ayrıntıyı bazı resimlerinde de kullanmıştır. Resmin arka planındaki manzara ise oldukça dingin ve gerçek görüntüsüne sadık betimlenerek, izleyicinin dikkati ön plandaki saatlere çekilmiştir. Sanatçı bu çalışması ile dünyevi zamanın sınırlandırmalarını kaldırarak bilincin özgürlüğe erişeceğini ifade etmiştir (Farthing, 2020: 430-431).



Resim 2. 27: Yves Tanguy, “Fırtına (Siyah Peyzaj)”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80,3x65,4 cm, 1926, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.

Herhangi bir sanat eğitimi almayan Yves Tanguy, 1922 yılında Chirico’nun eserlerinden oldukça etkilenerek ressam olmaya karar vermiştir. Eserlerinde genel olarak yaşadığı çevreyi Sürrealist üslupla ele alarak düşsel evrenler yaratmıştır. Tanguy, hayatını

geçirdiği yarımada, hayranı olduğu jeolojik oluşumları eserlerinde sıkça kullanmıştır. “Fırtına” isimli resimde bu oluşumlardan kullanarak fantastik öğelerle dolu metafizik bir evren yaratmıştır (Resim 27). Yaşadığı çevrenin gece manzarasını ele alan sanatçı, resmin bazı yerlerini aşırı aydınlık, bazı yerlerini ise karanlıkta gizleyerek, karanlığın içindeki bilinmezliği ve gizemi vurgulamıştır (Farthing, 2020: 428).



Resim 2. 28: René Magritte, “İnsanlık Durumu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x81 cm, 1935, Ulusal Sanat Galerisi, Washington D.C., ABD.

De Chirico’nun etkilediği diğer bir Sürrealist ressam Rene Magrittedir. Başlangıçta geometrik soyutlama tarzında eserler üreten Rene Magritte, Giorgio de Chirico’nun eserleriyle tanıştıktan sonra sanatında köklü bir değişime giderek, Sürrealist tarzda eserler üretmeye başlamıştır. Özellikle Chirico’nun eserlerindeki mistik atmosfer, Magritte’in eserlerine de yansyarak, kendi benzersiz tarzını oluşturmasını sağlamıştır (Resim 2.28). Magritte, Sürrealist üslubu benimsedikten sonra geometrik soyutlamayı bırakıp, nesnelerin görüntüsünü realist tasvir ederek, anlamını soyutlamıştır. Felsefeye yoğun ilgi duyan Magritte, eserlerini de nesneye felsefi açıdan yaklaşılarak üretmiştir. Öte yandan Magritte, Sürrealizmin temel dayanağı olan Psikanalize de ilgilidir. Bu bağlamda hiçbir mantıksal düşüncenin etkisi altında kalmadan bilinçaltının derinliklerine yönelmiştir (Dinler, 2020: 45-58).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ESPAS

3.1. Sanatta Espasın Evrimi: Gotik, Rönesans ve Modernizmde Mekânın Dönüşümü

“Fransızca “Espace” kelimesinden dilimize geçen espas terimi, boşluğu, uzamı ve uzayı ifade eder. Latince spatium, İngilizce space, Almanca raum ve İtalyanca spazio olarak isimlendirilir.” (Kavukcu, 1996:4, akt, Akpınar, 2018: 8)

Resim sanatındaki espas kavramı, genel olarak resimdeki nesneler ve biçimler arasındaki boşluğu, resmin derinliğini ve ön-arka ilişkisini ifade etmektedir. Espasın oluşabilmesi için tuval yüzeyine yerleştirilen biçimin veya nesnenin içerisinde bulunduğu mekân şarttır.

Geleneksel bir portre ya da manzara resminde espas, gerçek dünyadaki fiziksel mekânın tasvirinde ve nesneler arasındaki bağlantıda açıkça görülürken, modern sanatta ise mekân algısı sınırsıza doğru şekillenmiştir. Bu bağlamda kozmik mekân olarak ele alınan uzam, sadece renklerin farklı tonları ve dokularıyla oluşturulan kontrastlıklar aracılığıyla ifade edilebilmiştir. Dolayısıyla, espasın anlamı ve kullanımı, sanatın dönemsel ve kavramsal değişimlerine paralel, sürekli olarak yeniden şekillenir ve yorumlanır. Bu durumu Ülker şu şekilde ifade etmiştir;

Matematiksel varsayımlardan farklı olarak resim alanında, belli bir hatla sınırları çizilmiş bir yüzey üzerinde, biçimlerin düzenlenmesi sonucunda bir mekân ortaya çıkar, buna espas denir. Mekân, resmin içinde farklı araçlarla, farklı derinlik seviyelerinde oluşturulabilir. İki boyutlu düz bir yüzey bir keşif alanıdır. Resimde mekânı ve espası sanatçı tayin eder. Nesnelerden ve temsilden vazgeçilse bile resimde espas varolmaya devam eder. (Ülker, 2014, 26-27)

Tuval resminde espas, çeşitli teknikler aracılığıyla sağlanmaktadır. Bunlar; perspektif, modle-modülasyon, renk ve biçim karşıtlıkları gibi resmi oluşturan unsurlardır. Espas kavramı, bu öğelerin kullanımına bağlı olarak farklı türlerde ortaya çıkmaktadır. Sanatın dönemsel olarak değişimiyle birlikte espas anlayışı da değişime uğramıştır. Klasik espas anlayışının hâkim olduğu Gotik dönemde Planimetrik espas ağırlıklıyken, Rönesans'ta atmosferik perspektif espası önem kazanmış, Barok

döneminde ise hacimsellik kullanılarak volümetrik espas tercih edilmiştir. Bu değişimi tetikleyen, teknik anlamda gelişmelerin yanı sıra sanatçıların duygusal ve düşünsel derinlik arayışlarıyla da ilişkilidir. Öte yandan günümüze yaklaştıkça soyut ve somut espas arasında bir ayrım yapılmaktadır (Ülker, 2014: 31-32).

3.2. Gotik Sanatta Mekân ve Espas



Resim 3. 1: Ambrogio Lorenzetti, “Melekler ve Azizlerle Madonna”, Panel Üzerine Tempera, 208x168 cm, 1335, Siena, İtalya, Museo Dell’opera Metropolitana Del Duomo.

Gotik dönemdeki mekân ve espas anlayışı, Ambrogio Lorenzetti’nin eserlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. “Melekler ve Azizlerle Madonna” adlı eserinde, en önemli figür olan Meryem, kompozisyonun merkezine ve yüzeye en yakın konuma yerleştirilmiştir (Resim 3.1). Ayrıca, boyut olarak diğer figürlerden abartılı bir şekilde büyük resmedilerek, onun kutsallığı ve önemi vurgulanmıştır. Bu figürün üzerindeki kıyafetin rengi, resmin geneline zıtlık oluşturacak şekilde kullanılarak bir yandan izleyicinin dikkati bu figüre çekilmiş, diğer yandan figür ile mekân arasında espas sağlanmıştır. Diğer figürlere dönecek olursak aralarındaki mesafe fark etmeksizin hemen hepsi aynı boyutta resmedilip arka arkaya sıralanarak klasik espas sağlanmıştır. Resimdeki tek boşluk, en ön kısımda oluşturulan zeminde bulunmaktadır.

Lorenzetti’nin çağdaşı olan Giotto di Bondone’un S. Maria dell’Arena Kilisesi’ndeki duvar resimleri, Orta Çağ sanatında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Kilisenin duvarlarını süsleyen bu eserler, Tevrat hikayeleri ve İsa’nın hayatı gibi dini motiflerle doludur. Bu eserlerde Giotto, doğayı gerçekçi bir biçimde tasvir

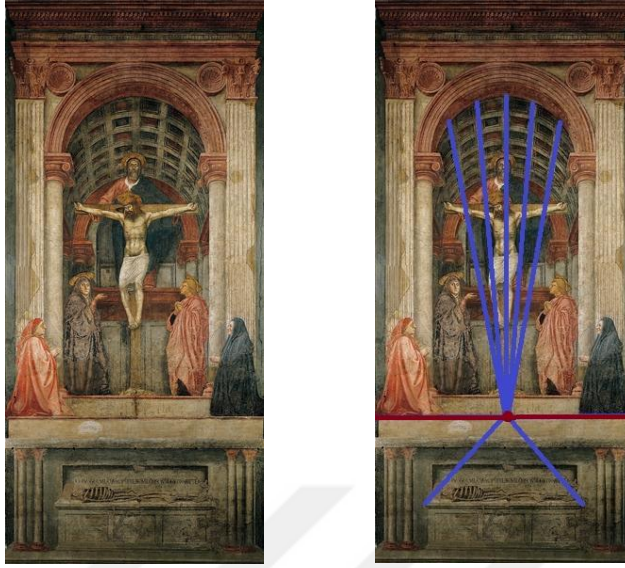
etmeye odaklanarak natüralist üslubun ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Giotto, Orta Çağ sanatındaki geleneksel kompozisyonlar ile oluşturulan ikonlardan farklı olarak figürleri kompozisyona paralel olarak düzenlemiştir. Bu yaklaşımıyla, gerçeğe yakın derinlik etkisi yaratarak izleyiciye resmin içine doğru bir bakış sunmuştur. Bu bağlamda, Giotto, Orta Çağ sanatının üslubuna mekânsal derinlik ve figüratif detay açısından önemli bir katkı sağlayarak, bireysel üslubun sanatta belirginleşmesine zemin hazırlamıştır. Ayrıca, resimlerinde kullanılan perspektif ve kompozisyon teknikleri, soyut mekânsal algının yerini somut bir mekânsal derinliğe doğru itmiştir (İpşiroğlu, N., ve M. İpşiroğlu, 2010: 61-63).



Resim 3. 2: Giotto Di Bondone, “Ağıt”, Fresk, 200x185 cm, 1305, Scrovegni Şapeli, Padua, İtalya.

Giotto’nun “Ağıt” adlı eserinde görüldüğü üzere figürler, gerçekçi mekân içinde canlı ve hareketli bir şekilde tasvir edilerek yeni bir kompozisyon algısı ortaya çıkarılmıştır (Resim 3.2). Arka plandaki manzara ise uzaklaştıkça netliği azalarak küçülmektedir. Bu sayede bir yandan atmosferik espas sağlanmış, diğer yandan perspektife bağlı olarak derinlik hissiyatı arttırılmıştır. Henüz çizgisel perspektifin keşfedilmediği bu dönemde Giotto’nun, gerçekçi mekânı resme içgüdüsel bir şekilde aktardığı söylenebilir. Bu erken dönem denemelerinin ardından, Floransa Katedrali’nin kubbesinin mimarı olan Filippo Brunelleschi, doğadaki paralel çizgilerin uzak bir noktada birleştiğini keşfederek çizgisel perspektifi tanımlamış ve Gotik resmine hâkim olan Planimetrik espas anlayışının yerini, perspektife dayalı yeni bir espas anlayışına bırakmasına öncülük etmiştir.

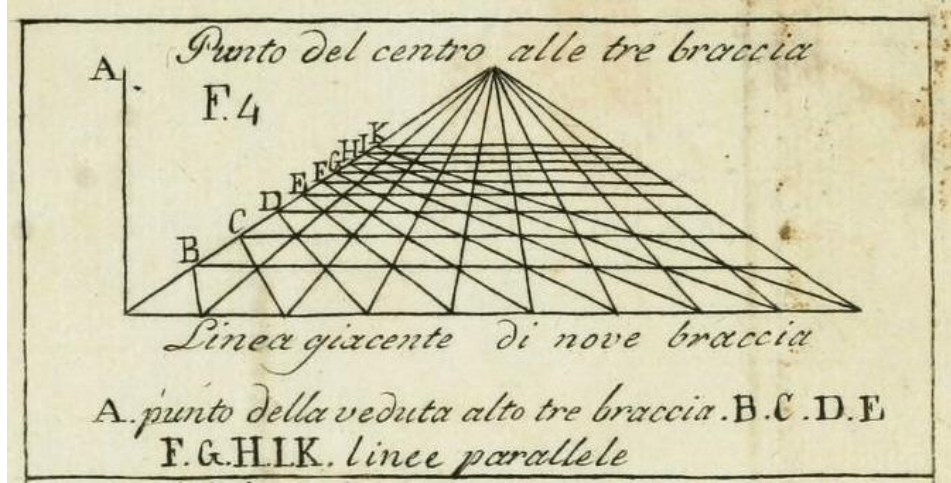
3.3. Mekânın Yeniden İnşası: Rönesans Sanatında Perspektif ve Espas



Resim 3. 3: Masaccio, “Kutsal Üçlü”, Fresk ve Detayı (Sağdaki), 667x317 cm, 1427-1428, Santa Maria Novella, Floransa, İtalya.

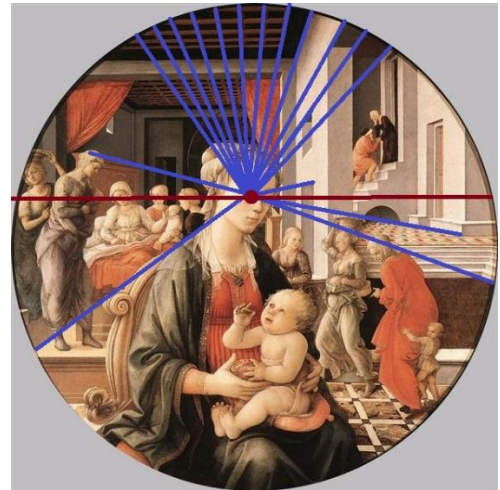
Masaccio’nun “Kutsal Üçlü” adlı resmi, erken Rönesans sanatında devrim niteliğinde bir eserdir (Resim 3.3). Floransa’daki bir kilisenin duvarında yer alan bu eser, resim sanatında perspektifin matematiksel kurallarına uygun olarak yapılmış ilk örneği olarak kabul edilir. Tabloda Kutsal Üçlü, (Baba, oğul ve Kutsal Ruh) çarmıhın altında, Meryem ve Yuhanna ile betimlenmiştir. Resmin kenarlarında ise bağışçılar olarak yaşlı bir tüccar ve karısı yer almaktadır. Figürler mekâna Rönesans döneminde sıkça kullanılan üçgen kompozisyona uygun şekilde yerleştirilmiş, mekandaki paralel çizgiler tek kaçıslı perspektif kullanılarak bir noktada birleştirilmiştir. Bu sayede dönemine göre son derece gerçekçi bir mekân tasviri elde eden Masaccio, izleyiciyle daha yakın bir temasa geçmiştir (Gombrich, 2020: 228-230).

Rönesans döneminin düşünce yapısı, özellikle resim sanatında kendini belirgin bir şekilde göstermiştir. Gotik dönemde, öte dünyanın soyut ve sembolik tasvirlerinde perspektife pek önem verilmezken, Rönesansta, dünyayı ve insanı merkezine alan bir anlayışla mekân tasviri, insanın görsel algısına uygun şekilde biçimlenmeye başlanmıştır. Rönesans dönemi, yeni dünya görüşüyle uyumlu olarak bilimsel perspektifi öne çıkarıp, Orta Çağın dikey Gotik tarzının yerini yatay bir tarza bırakmıştır. Sonsuzluk kavramının yerini ölçü almaya başlarken, karmaşıklık yerini sade ve dünyevi bir yapı tarzına bırakmıştır (Turani, 2005: 344).



Resim 3. 4: Leon Battista Alberti, “Della Pittura”, Perspektif Çizimi, 1435, Floransa, İtalya.

Filippo Brunelleschi'nin çizgisel perspektif keşfini, sanatçı Leon Battista Alberti sistemleştirerek diyagrama dökmüştür (Resim 3.4). Alberti, mekânsal derinliği hesaplamak için paralel çizgilerin uzaktaki tek bir noktada birleştiği matematiksel bir yapı oluşturmuştur. Bu yöntemle, mekânın insan gözünün algılayışına uygun olarak aktarılabilirliğini belirtmiştir. Bu perspektif tekniği, nesnelerin uzaklıklarını daha doğru temsil etmeyi sağlamış ve Gotik dönemin önem perspektif anlayışı geride bırakarak çizgisel perspektife geçişi hızlandırmıştır. Brunelleschi'nin keşfi ve Alberti'nin bu keşfi resim sanatına entegre etmesi, resim yüzeyinde espasın perspektif ile sağlanmasına ve mekânın daha gerçekçi yansıtılmasına olanak tanımıştır (Krausse, 2005: 9).



Resim 3. 5: Fra Filippo Lippi, “Madonna ve Çocuk” ve Detayı (Sağdaki), Panel Üzerine Tempera, Çap: 135 cm, 1452, Palazzo Pitti, Floransa, İtalya.

Fra Filippo Lippi'nin “Madonna ve Çocuk” adlı eseri, Rönesans döneminin yenilikçi perspektif ve kompozisyon anlayışının önemli bir örneğidir (Resim 3.5). Tek

kaçışlı perspektif kullanılarak kurgulanan mekânda, kaçış noktası Meryem Ana'nın sağ gözü olarak belirlenmiştir. Böylelikle eserde kurgulanan mekânı oluşturan tüm yatay ve düşey çizgiler Meryem ananın gözünde birleşerek izleyicinin tüm odağını resmin ortasında bulunan en önemli figüre çekilmiştir. Bu kompozisyon, Rönesans dönemi eserlerinde sıkça görülen simetri ve dengeyi yansıtmaktadır. Arka plandaki figürler ise ustalıklarla kullanılan perspektif ile gerçeğe yakın bir oranda küçülerek espas yaratılmıştır. Ayrıca figürlerdeki ten rengi ve kumaş detayları, canlı ve doğal bir şekilde betimlenerek gerçeğe yakın bir izlenim yaratılmıştır (Farthing, 2020: 152).

Artistik perspektifin bir türü olan tek kaçışlı perspektif, başlarda sadece yatay ve düşey çizgilerin olduğu iç ve dış mekanlarda kullanılmaktadır. Ancak bu yaklaşım Rönesansın ileriki safhalarında manzara resimlerine de uygulanarak espas, atmosferik perspektif ile sağlanmıştır. Atmosferik perspektifte uzamdaki hava tabakası veya boşluk resimde kullanılarak kompozisyon kurulur. Yüksek Rönesansın yeni kompozisyon anlayışının ipuçları, Leonardo da Vincinin “Son Akşam Yemeği” adlı eserinde görülmektedir (Resim 3.6).



Resim 3. 6: Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Fresk, 460x880 cm, 1495-1498, Santa Maria delle Grazie Manastırı, Milano, İtalya.

“Son Akşam Yemeği” adlı eser, İncil’de geçen Hz. İsa’nın havarileri ile yediği son akşam yemeği olayını anlatmaktadır (Resim 3.6). Resimdeki figürler ve arka taraftaki pencereler arasında bir boşluk yaratılmıştır. Mekân, geriye gittikçe daha belirsiz ve soluk bir hal almaya başlamaktadır. Bu sayede tüm odak noktası yemek masasına çekilmiştir. Tercih edilen kompozisyon, Rönesans dönemine egemen olan kapalı kompozisyon

olmakla birlikte Leonardo, en önemli figürü resmin tam ortasına yerleştirilerek izleyicinin dikkatini İsa'ya çekmeyi amaçlamıştır. Sanatçı bu amacını birkaç farklı yöntem ile gerçekleştirmiştir. Bunlardan en önemlisi, mekânı oluşturan tüm paralel çizgileri kaçış noktası olarak belirlediği İsa'nın gözünde birleştirilmiş, ayrıca havarilerdeki şaşkın, korkulu, meraklı jest ve mimikler ile İsa'nın yüzündeki sakinlik arasında tezatlık yaratılmıştır.



Resim 3. 7: Santa Maria Delle Grazie Manastırı, “Son Akşam Yemeği” Freskinin Bulunduğu Bölüm.

Tek kaçışlı perspektifin Rönesans resim sanatında dahil edilmesi ile sanatçılar, dini hikâye ve kişilikleri dünyevi mekanlarda tasvir ederek izleyici ile din arasındaki bağı arttırmıştır. Bu bağlamda Leonardo, Son Akşam Yemeği adlı eseri ile izleyiciyi oldukça yaratıcı bir yaklaşımla yakınlaştırmıştır. Bu fresk Milano’da bulunan Santa Maria delle Grazie Manastırının yemek salonunun duvarına yapılmıştır. Sanatçı, titizlikle kurguladığı kompozisyonla yetinmeyip eserin bulunduğu mekânın çizgilerini de resme dahil ederek Hristiyan inancındaki öte dünya ve bu dünya arasında mekânsal sınırları ortadan kaldırmıştır (Resim 3.7) (Florenski, 2007: 89-91). Resim 3.7’de fotoğrafın çekildiği açı ve ufuk çizgisine bağlı olarak resmin bulunduğu salondaki paralel çizgiler ile resimdeki paralel çizgiler uyumuyor gibi görünse de uygun açıdan bakıldığında mekân ve resim arasındaki bütünlük sağlanmaktadır (URL 4).

15. yy. sanatçıları çizgisel perspektifi kullanarak bir yandan resimde derinlik hissiyatını arttırıp izleyiciyi resmin içine çekmeyi sağlarken diğer yandan gölge ve ışığı, nesnelerin hacmini belirtmek amacıyla zıt değerler olarak kullanmışlardır. Ancak

Leonardo da Vinci, denemelerinde meslektaşlarına bu uygulamadan kaçınmalarını tavsiye etmiştir. Ona göre, gölge ve ışık, birbirini tamamlayan değerlerdir ve bir araya geldiklerinde cisimlerin dokusunu yumuşatan bir atmosfer oluşturmalıdır. Leonardo resimdeki tüm formların kontürlerini hava tabakasıyla yumuşatılarak arka planda sis perdeleriyle belirsizleşen manzarayı, resim yüzeyinden ayrılmadan derinlik hissi verilmesi sağlamıştır. Bunu da geliştirmiş olduğu “Sfumato” tekniği ile sağlamıştır (İpşiroğlu, N., ve M. İpşiroğlu, 2010: 75).



Resim 3. 8: Leonardo da Vinci, “Azize Anne ile Meryem ve Çocuk İsa”, Panel Üzerine Yağlıboya, 168x130 cm, 1503-1519, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Leonardo’nun “Azize Anne ile Meryem ve Çocuk İsa” adlı eserinde atmosferik perspektifin kullanımı açıkça görülmektedir (Resim 3.8). Resmin ön kısmına yerleştirilen figürler, arka taraftaki manzaraya kıyasla oldukça büyük tasvir edilerek espas sağlanmış, aynı zamanda arkadaki manzara ve figürler arasında geniş bir boşluk kullanılarak atmosferik perspektif oluşturulmuştur. Öte yandan figürler, üçgen şekilde kompozisyona yerleştirilmiştir. Figürlerin detaylı işlenişi ve yüz ifadelerindeki incelik, Leonardo’nun sanatındaki önemli özelliklerdendir. Bu kompozisyon tarzı, Rönesans döneminin kompozisyon anlayışını etkileyerek daha güçlü ve dinamik eserler oluşturulmasına olanak tanımıştır (Fleming, 2016: 468-469).



Resim 3. 9: Leonardo da Vinci, “Mona Lisa” ve Detayı (Sağdaki), Panel Üzerine Yağlıboya, 77x53 cm, 1503-1506, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Sfumato tekniği, resimdeki nesne veya figürün dış hatlarını belirsizleştirip katı ve sert kontürlerin köşelerini yumuşatıp mekanla bütünleşmesi sağlanarak daha akışkan ve gerçekçi bir görüntü elde etmeyi sağlamaktadır. Resim 3.9’da sfumato özellikle Mona Lisa’nın ağız ve göz köşelerinde belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Lisa’nın arkasındaki manzara geniş bir boşluğun ardına resmedilmiş ve geriye gittikçe belirsizleşmektedir. Sfumato, figürde olduğu gibi manzarada da titizlikle uygulanmıştır. Öte yandan Lisa’nın sağında ve solundaki manzaranın ufuk çizgilerindeki farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıklar izleyicinin bakış açısına göre figürün boyutlarını değiştirerek optik bir yanılsama oluşturur. Bu bağlamda Leonardo resim sanatında perspektif kurallarını değiştirerek yeni bakış açıları getirmiş denilebilir. (Gombrich, 2020: 300-303). Leonardo’nun sfumato tekniği, Rönesans resimlerindeki uzam ve figürün keskin hatlarla ayrıldığı çizgisel üslubuna yeni bir bakış açısı getirmekle birlikte Barok dönemindeki uzam ve figürü bütünleştiren gölgesel üslup ile benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda Leonardo, gölgesel üslubun öncülerinden biri olarak değerlendirilebilir.

3.4. Barok Sanatında Volümetrik Espas ve Işık Kullanımı

Rönesansta sanatın belirginlik ve netlik özelliği, resmin içeriğindeki figürlerin, nesnelerin ve cisimlerin biçimlendirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde, resmedilecek biçimler detaylı bir şekilde ölçülüp hesaplanarak keskin hatlarla aktarılmıştır. Ancak Barok döneminde sanat anlayışı radikal bir değişim geçirmiştir. Belirginlik ve netlik yerine, öznel gözlem ve değişkenlik ön plana çıkmıştır. Barok

sanatçıları, bedenın sabit yapısını değil, geçici bir görünümünü aktarmayı tercih etmişlerdir. Ayrıca, Barok döneminde ışık kullanımı da Rönesans’a göre farklılık gösterir. Rönesans’ta, formun sabit yapısını göstermek için uygun bir ışık aranırken, Barok sanatında değişken bir ışık altında her şeyin görülmesi amaçlanır. Bu dönemin sanatında, anlık bir görünüm yakalanarak dünyanın sürekli akışı vurgulanır ve izleyiciye somut dünyadan bir kesit sunulur (İpşiroğlu, N., ve M. İpşiroğlu, 2010: 131-134).



Resim 3. 10: Rembrandt Van Rijn, “Gençlik Otoportresi”, Panel zerine Yağlıboya, 38,2x31 cm, 1629, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.

Barok dönemde gölgesel üsluba bağlı olarak hacimsellik ön plandadır. Bu dönemde espas, mekânı oluşturan hava ve boşluk tabakası da dahil, her form hacimlendirilerek sağlanır (Resim 3.10). Resim sanatında, hacimsellik genellikle modle, modülasyon veya valör gibi tekniklerle sağlanır. Bu tekniklerle oluşturulan mekânda volümetrik espas olarak adlandırılan bir derinlik etkisi oluşturulur. Barok döneminde kullanılan yoğun ışık ve buna bağlı olarak gölgesel yanılsama, volüm kavramının bir parçasıdır ve modleme süreciyle elde edilir. Modle, biçimleri ve çevrelerini hacimlendirerek nesnelerle mekân arasındaki ilişkiyi belirler. Dolayısıyla, volümetrik espas, resim sanatında mekânsal etkilerin ve derinlik algısının oluşturulmasında önemli bir role sahiptir (lker, 2014: 63-66).



Resim 3. 11: Caravaggio, “Aziz Paulus ‘un Dönüşümü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 230x175 cm, 1600-1601, Santa Maria Del Popolo, Roma, İtalya.

Caravaggio, cesur kompozisyonları ile Barok dönemin ruhunu taşıyan önemli sanatçılardan biridir. Özellikle, Leonardo'nun sfumato tekniğinden ilham alarak geliştirdiği “Chiaroscuro” tekniği, çağdaşı sanatçılar üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Bu teknik, hacim ve formları güçlü ışık ve gölgelerle betimlemeyi sağlamaktadır. Güçlü ışık kullanımı, kompozisyona derinlik kazandırırken, formlar ile mekân arasındaki espası artırır. “Aziz Paul’ün Hristiyan Oluşu” adlı eser, Chiaroscuro tekniğinin uygulandığı en iyi örneklerden biridir (Resim 3.11) (Farthing, 2020: 214-216).



Resim 3. 12: Diego Velazquez, “Nedimeler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 318x276 cm, 1656, Museo Del Prado, Madrid, Spain.

İspanyol sanatçı Diego de Velazquez, Barok dönemin önemli temsilcilerinden biridir. Özellikle antik harabelerin etkileyici atmosferi ve Caravaggio'nun sanat tarzı, Velazquez'in çalışmalarını derinden etkilemiştir. Velazquez'in en ünlü eserlerinden biri olan “Nedimeler” adlı tablo, IV. Felipe'nin Ailesi'ni tasvir etmektedir (Resim 3.12). Resimdeki figürlerin tesadüfi yerleşimi ve doğal hareketleri, Barok dönemi eserlerinin karakteristik özelliklerinden biri olarak, sahnenin anlık bir fotoğraf gibi görünmesine katkı sağlamıştır. Resmin ön planı, yoğun bir ışıqla aydınlatılmışken arka plan karanlık tutulmuş, bu zıtlık figürlerin daha belirgin bir şekilde öne çıkmasını sağlayarak espası sağlamıştır. Velazquez'in bu eseri, sanatın görsel ve kavramsal derinliğini sorgulayan önemli bir yapıt olarak kabul edilir (Fleming, 2016: 588-591).



Resim 3. 13: Rembrandt van Rijn, “Gece Devriyesi”, tuval üzerine yağlıboya, 363x437 cm, 1642, Amsterdam Historisch Museum.

Caravaggio'nun ışık ve karanlık kontrastlarından yararlanma tarzı, Rembrandt'ın eserlerinde belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Ancak Rembrandt'ın ışık kullanımı, kendine özgü bir tarzda gerçekleşir. Bu fark, özellikle “Gece Devriyesi” adlı eserde açıkça görülebilir (Resim 3.13). Bu çalışmada, Rembrandt ışığı belirli bir noktadan ziyade daha dağınık bir şekilde kullanmıştır. Figürlerin belirli noktalarını bilinçli bir şekilde aydınlatırken, diğer noktalarını karanlıkta bırakarak resmin dramatik etkisini arttırmıştır. Ayrıca, figürlerin arka planındaki mekânı ve bazı figürleri de içine alacak şekilde karanlıkta bırakarak resmin derinliğini arttırmıştır (Krausse, 2005: 42-43).

3.5. Modern Sanatta Espas ve Mekânın Yeniden Kurgulanması

Rönesans ve Barok dönemlerindeki sanatsal dönüşümler hem teknik hem de ifade biçimleri açısından büyük farklılıklar barındırmaktadır. Rönesans'ın netlik ve belirginlik üzerine kurulu sanatsal anlayışının, Barok dönemde yerini daha dinamik ve değişken bir yaklaşıma bırakması, sanatın evrimindeki önemli adımlardan biridir. Barok sanatının hacimsellik ve gölgesel yanılsama üzerine kurulu teknikleri, sanat tarihinde belirgin bir kırılma noktası olarak kabul edilir. Ancak, 18. yy. a gelindiğinde, sanayi devrimi ve teknolojik yeniliklerle birlikte sanat dünyası bir kez daha köklü değişimlere sahne olmuştur. Sanayi devrimi, sadece toplumsal ve ekonomik yapıyı değil, aynı zamanda sanatın doğasını da derinden etkilemiştir. Özellikle fotoğraf makinasının icadı, resim sanatında yeni yönelimlerin kapısını aralamıştır. Yaşadığı her çağa ayak uyduran sanatçılar, modernleşme sürecinde, geleneksel kalıpları reddederek yeni arayışlara yönelmiştir. Sanatın, bilim ve teknoloji ile iç içe geçtiği bu dönemde, sanatçılar da eserlerinde modern dünyanın karmaşıklığını ve hızını yakalamaya çalışmışlardır. Bu süreç, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmaktan çıkıp, aynı zamanda toplumsal ve felsefi bir söylem haline gelmesine yol açmıştır. Sanatta bireysel ifadenin arttığı bu dönemde çoğu sanatçı ve sanat hareketi yenilikçi yaklaşımlar ile eserler üretmiştir.

Bu bağlamda sanatçılar, modernizm öncesi dönemi geride bırakarak plastik öğeleri yeniden yorumlamaya başlamıştır. Espas ve mekân çözümlemesi, özellikle modernizm sonrasında çoğu sanatçı tarafından bireysel dil ile yorumlanan resimsel öğe olmuştur. Ülker bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

Bir sahneye veya üç boyutlu bir kutunun içine doğru bakar gibi algılanan mekân, modern sanata doğru giderken, yüzeye yaklaşır. Yüzeyin olanaklarını araştıran sanatçılar, yeni görme ve ifade biçimleri geliştirir, buluşlarını genellikle karşıtlıklara dayanan espasla ifade ederler. Cezanne, tersten perspektif, geometrik soyutlama ve buna eşlik eden modülasyon ile yüzeyde hacimselliği arar, izlenimciler zamanın mekân üzerindeki göreceliğini renk ve ışık yoluyla inceler, kübistler çok zamanlılığı aynı mekânda ele alır ve resmin yüzeyine müdahale eder, kolaj ile espas anlayışını çağın ötesine taşırlar. Matisse ve fovistler, daha satıhsal tavırda olsalar da rengi kullanarak derinliğe gönderme yaparlar. Gerçeküstücülerde irrasyonel espas görülür. Dışavurumcularda anlam derinliği, renk ile oluşturulan espasa eklenir. Soyut Dışavurumculuğun iki farklı yüzü olan Amerikan renk alanı resmi ve aksiyon resminde ise sanatçıların bireysel

tavırları ve özgün espas anlayışları, özellikle yüzey espasında dikkati çeker. Otomatizmi kullanan soyut dışavurumcu sanatçılarda rastlantısal espas görülür. (Ülker, 2014, 32)

Modern dönemin etkileri benzer şekilde resmin plastik yapısında da kendini göstermektedir. Modern dönemde tuval resminde perspektiften uzaklaşma görülür. Espas, genel olarak resmi oluşturan plastik yapıdaki zıtlıklardan faydalanılarak sağlanır. Ancak Modernizmin getirdiği bireysellik, aynı akım içerisindeki sanatçıların kendi içerisinde farklılaşmasını da sağlamıştır.

Paul Cézanne, özellikle son dönem yapıtlarıyla modern sanatın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Eserlerinde, resmi oluşturan plastik öğeleri -örneğin perspektif, renk, espas ve mekân- geleneksel kalıptan çıkarak alışılmadık bir yaklaşımla ele almıştır. Cezanne'ın kendine özgü oluşturduğu resimsel dil, Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi daha sonraki sanat akımlarının gelişimine önemli katkılar sağlamasına neden olmuştur.



Resim 3. 14: Paul Cézanne, “Cupido Heykeli ile Natürmort”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x57 cm, 1895, Courtauld Institute of Art, Londra, Birleşik Krallık.

Cezanne'ın natürmortlarında nesneler arasındaki sınırlar ve birbiriyle olan bağlantılar keskin hatlarla belirginleştirilirken, nesnelerin dış hatlarındaki geçiş bölgelerine az önem verildiği görülmektedir. Cezanne genel olarak tuval üzerindeki biçimin bazı kısımları boyanmamış olarak bırakır ve nesnelerin kenarlarını keskin çizgiler ile birbirinden ayırır. Bu sayede nesneleri tuvalin yüzeyine doğru çekerek rengi hacimlendirir. Genellikle kompozisyonun merkezine doğru veya merkezinden dışarıya doğru düzenlenmiş küçük ve diyagonal şekilli fırça darbeleri sıkça kullanarak resimde espası yakalar. “Cupido Heykeli ile Natürmort” adlı eseri, yapısal unsurları açısından

radikal bir nitelik taşır (Resim 3.14). Resmin uzamsal düzenlemesi şaşırtıcıdır ve perspektifsiz kurgulanan bir mekân izlenimi bırakır. Tabloda yukarıdan bakılan bir kompozisyon vardır; ancak zemin, dikey bir yükseliş izlenimi verir ve mekânı zigzag bir desenle keser. Bu düzenleme, nesneleri öne doğru iterek hepsinin aynı yüzeydeymiş gibi görünmelerini sağlamaktadır (Thompson, 2014: 70-71).

Modernizmin etkisi ile şekillenen diğer bir sanat akımı Fovizmdir. Bu akım 19. yy. sonlarına doğru Fransa’da Henri Matisse ve Andre Derain tarafından şekillendirilmiştir. Fovistler geleneksel renk, perspektif ve gerçekçi mekân yanılsamalarını terk ederek tuval yüzeyini iki boyutlu olarak ele almışlardır. Bu sayede giderek doğanın temsilinden uzaklaşmış, daha renkçi bir yaklaşım ile plastik öğelere odaklanmışlardır. Bu bağlamda espası, biçimleri modle etmeden, sadece rengin karakterinden ve renkler arası kontrastlıklarından faydalanarak sağlamışlardır. Bu tavır Andre Derain’ın “Charing Cross Köprüsü” isimli eserinde açıkça görülmektedir (Resim 3.15).



Resim 3. 15: André Derain, “Charing Cross Köprüsü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x100 cm, 1906, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.

Derain’ın sanat kariyeri içerisinde Paris’teki yoğun çalışma dönemleri, önemli eserlerin ortaya çıkışını sağlamıştır. Başlangıçta izlenimci etkilerde çalışan Derain, daha sonra Divizyonist fırça tekniğine yönelerek İzlenimcilik etkilerinden uzaklaşmıştır. Bu dönemde, özellikle Charing Cross Köprüsü’nün tasviri gibi belirgin eserleri dikkat çekmektedir (Resim 3.15). Özellikle güneşin su yüzeyinde yarattığı titreşimleri, sarı, pembe ve mavi tonları ustalıkla kullanarak canlı bir şekilde resmetmiştir. Sanatçı aynı zamanda zıt renkleri özenle kullanarak eserin genel etkisini en üst düzeye çıkarmayı

amaçlamıştır. Sanatçının eserlerindeki ışık oyunlarına olan ilgisi belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır ve bu durum geçmişte “resmin özü ışıktır” ifadesini kullanmasına neden olmuştur. Derain, izlenimin detaylı bir şekilde betimlemesi yerine renk alanları yaratarak kurguladığı mekânda espası renklerle sağlamıştır. Bu tavır Fovizmin genel tavrı olmakla birlikte Henri Matisse ile benzerlik de göstermektedir. Ancak Matisse ve Derain’in renk kullanımları arasında belirgin farklar bulunmaktadır. Matisse, rengin duygusal ve psikolojik etkilerini öne çıkararak görünür dünyayı sembolik bir dile dönüştürme eğilimindeyken, Derain, resmin plastiğiyle ilgilenerek renk tonlarını basitçe değiştirip Matisse’den farklı bir yaklaşım sergilemiştir (Thompson, 2014: 84).

Fovizmin öncüsü olarak kabul edilen Henri Matisse, Doğu sanatından ilham alarak mekân ve zaman kavramlarını eserlerine yansıtmıştır. Özellikle İran minyatür sanatı, doğu halılarındaki renk kullanımı ve motifler, Matisse’in sanatındaki derinliği yok etme ve tekrar yaratma amacını şekillendirmiştir. Sanatçı eserlerinde cesur renklerle mekân oluşturmuş, figürleri renklerle yassılaştırarak iki boyutlu bir etki elde etmiştir. Matisse’in eserleri, Doğu’nun estetik ve felsefi derinliğini Batı sanatına taşımıştır. Bu sanat anlayışı, mekânı yeni bakış açılarıyla tasvir etmekle kalmayıp, rengin etkisi ile izleyiciye duygusal ve estetik bir deneyim sunmuştur. Bu bağlamda Matisse’in Doğu sanatıyla kurduğu bağlantı, Fovizmin renkçi bakış açısı şekillenmiş denilebilir (Orhan, 2007: 86-87).



Resim 3. 16: Henri Matisse, “Kırmızı Oda”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x221 cm, 1908, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

Matisse’in, “Kırmızı Oda” isimli eserinde, Anadolu halılarında bulunan motifler ve rengi yüzeye çekme tavrı açıkça görülmektedir (Resim 3.16). Resmin geneline hâkim

olan kırmızı renk, odanın içerisinde farklı yüzeylere saf hali ile uygulanmıştır. Sanatçı espası, renklerin şiddeti ve zıtlıklarından faydalanarak ardı ardına sıralanmasıyla sağlamıştır. Pencerenin ardındaki manzaradan başlayacak olursak; en arkada mavi gökyüzü, önündeki evde sıcak renk, öne doğru gelince ikinci en geniş renk alanı kırmızının kontrastı olan yeşil renk tercih edilerek farklı yüzeyler yaratmıştır. Pencereden görünen manzarada soğuk renkler tercih edilerek resmin genelini kapsayan sıcak renklerle zıtlıklar yaratılıp espas sağlanmıştır. Öte yandan odanın içerisinde kurulan mekânda bu hiyerarşi devam etmektedir. Sanatçı duvar ve masa arasındaki ayrımı soğuk renklerle tasarladığı motifler ile sağlamıştır. Bu bitki motifleri aynı zamanda uygulandığı yüzeye biçim ve yön olarak zıtlık oluşturmaktadır. Bu sayede iki boyut arasındaki ön arka ilişkisi arttırılmıştır.

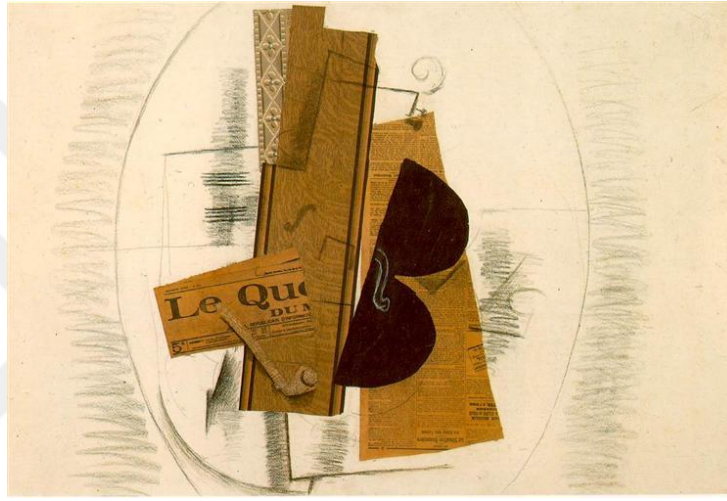
Matisse'in "Kırmızı Oda" adlı eserinde, renklerin ve motiflerin espas yaratmada etkili bir biçimde kullanımı, modern dönemde plastik öğelerin yorumlanmasında önemli bir örnek olarak kabul edilmektedir. Aynı dönemde, Pablo Picasso'nun 1907 yılında "Avignolu Kızlar" adlı eseriyle başlattığı Kübizm hareketi, geleneksel sanat anlayışını köklü bir biçimde değiştirerek, nesneleri geometrik formlara indirgeyip soyutlama yoluna gidilmiştir (Resim 3.17). Picasso ve Braque tarafından şekillendirilen kübizm akımı, 20. yy. sanatında devrim niteliğinde bir dönüşümün öncüsü olarak kabul edilir.



Resim 3. 17: Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 243,9x233,7 cm, 1907, Museum of Modern Art (MoMA), New York, ABD.

"Avignolu Genç Kızlar" adlı resim, modern sanatın erken temsillerinden biridir (Resim 3.17). Yüzleri maskeli, vücutları düz ve köşeli olan beş kadın figürü, tuval

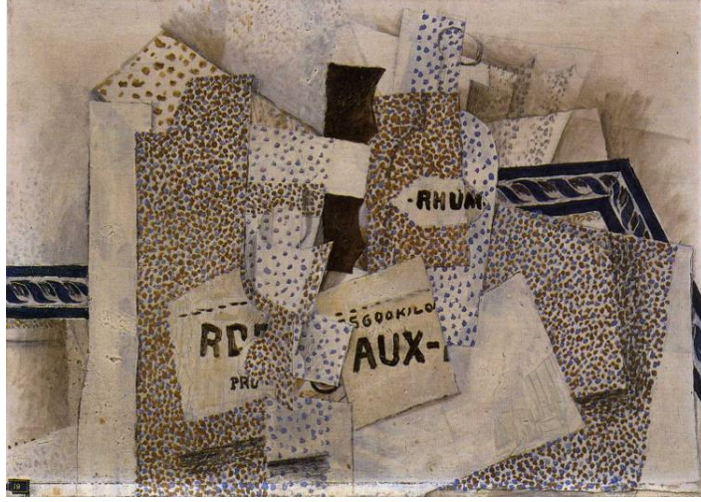
üzerinde asılı duran bir meyve natürmortuyla birlikte resmedilmişlerdir. Bu eser, bir seferde farklı sanat akımlarının izlerini taşıırken özellikle Picasso'nun birçok sanatçı gibi 1907'de Cézanne retrospektif sergisinden etkilenmesiyle düzenlenmiş, Aynı zamanda Afrika, Mısır ve İber Yarımadası'ndaki primitif sanatın etkisini de yansıtmaktadır. Cézanne, nesneleri düz tuval üzerinde farklı açılardan çizerek resmin temel yapısını araştırmıştır. Primitif sanat, genellikle biçimleri basitleştirip bozmuştur. Picasso, bu kavramları birleştirerek figürleri parçalara ayırıp farklı açılardan çizmiş ve mekân algısını bozarak izleyiciye tüm parçaları aynı anda göstermiştir (Hodge, 2018: 104).



Resim 3. 18: Georges Braque, “Keman ve Boru, 'Le Quotidien'”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik (Tebeşir, Kömür, Kolaj), 74x106 cm, 1913, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa.

Kübizm, analitik ve sentetik olarak kendi içerisinde iki döneme ayrılmaktadır. Analitik Kübizm, “Avignolu Genç Kızlar” örneğinde görüldüğü gibi, biçimlerin resim yüzeyinde üç boyutlu yansıtılmasından vazgeçilerek, iki boyutlu tuval yüzeyinde her açıdan görünür kılınmasını hedeflemiştir (Resim 3.17). Bu yaklaşımı benimserken, geleneksel mekân anlayışı terk edilmiş, biçimler ardı ardına sıralanarak perspektife bağlı espas ortadan kaldırılmıştır. Bu bağlamda espas, biçim farklılıkları ve renk karşıtlıklarından faydalanılarak sağlanmıştır.

Analitik Kübizmi takiben ortaya çıkan Sentetik Kübizm, kolaj tekniğini resim sanatına dahil ederek önemli bir dönüşüme yol açmıştır. Bu değişimle birlikte, sanat sadece boya kullanılarak değil, aynı zamanda kâğıt, broşür gibi çeşitli malzemelerin tuval yüzeyine yapıştırılmasıyla da icra edilmiştir (Resim 3.18).



Resim 3. 19: Georges Braque, “Bir Şişe Rom”, Kolaj, 48x55 cm, 1914, Özel Koleksiyon.

Kolaj tekniği, “Plans Superposés” olarak adlandırılan, birbirine üst üste yerleştirilmiş planların kullanımıyla da desteklenmiştir. Sentetik Kübizm döneminde, kâğıt yapıştırıcıları için gazete parçaları, afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları gibi gerçek materyallerin tercih edilmesiyle birlikte, resim sanatına yeni bir serbestlik kazandırılmıştır. Bu teknikle oluşturulan tablolar, sanatçıların resmi, doğadan bağımsız bir varlık olarak algılama özgürlüğünü sağlamıştır. Bu bağlamda Kübizm, sadece bir sanat akımı değil, aynı zamanda sanatın doğasını ve izleyicinin bakış açısını dönüştüren felsefi bir ifadeye dönüşmüştür (Turani, 2005: 593). Doğadan bağımsız olarak ele alınan yüzey, artık bir şeyi temsil etmeyerek kendi varlığını öne çıkarmıştır. Kolajda kullanılan farklı malzeme ve dokular, birbirine zıtlık oluşturarak bir arada var olmuştur. Bu bağlamda, farklı malzemeler arasındaki kontrastlık espası oluşturmuştur (Resim 3.19).

Modern dönemin serbestliği, kolaj gibi deneysel çalışmaların yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu serbestlik, sanatçılar arasındaki etkileşimi artırarak resim sanatında teknik ve malzeme kullanımının çeşitlenmesine katkı sağlamıştır. Bu duruma örnek olarak Hans Hofmann verilebilir. Hofmann, kolaj mantığıyla benzerlik gösteren mekân düzenlemesini tuval yüzeyinde boya ile oluşturmuştur (Resim 3.20). Hofmann’ın eserlerinde, kolajda kullanılan espasın etkileri açıkça görülmektedir.



Resim 3. 20: Hans Hofmann, “Yükselen Ay”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182,9x167,6 cm, 1964, Smithsonian American Art Museum, Washington DC, ABD.

Hofmann, New York Ekolü’nün başlangıcında önemli ve etkili bir ressam olarak değerlendirilir. Sanatçı aynı zamanda sanat dünyasındaki ilerlemesinde Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Arshile Gorky gibi önde gelen sanatçılarla yakın ilişki içinde olduğu için soyut dışavurumculuğun felsefi bir güç kaynağı olarak da tanımlanır. Hofmann’ın sanat felsefesi, eserlerinde modernizmin dört önemli evresini birleştirmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu evreler arasında, Kandinsky’nin “Doğaçlamaları” ile temsil edilen Rus tipi mistik soyutlama geleneği, Matisse ve Orfizm tarzında rafine formlar yaratmak için Fovist renk kullanımı, Kübizm’den ilham alarak çok katmanlı yassılığı vurgulama ve son olarak Alman Dışavurumculuğu ile harmanlanmış bir “form oluşturma isteği” bulunmaktadır. Hofmann’ın eserlerinde, Cape Cod’da yaptığı ve “Miz’e: Pax Vobiscum” adını verdiği resimlerde, bu dört aşamanın izleri görülebilir. Renkli formların kullanımı ve “itme ve çekme” prensipleri, Hofmann’ın soyutlama yaklaşımının temelini oluşturur. Hofmann, eserlerinde rengin karakteristik özelliklerini vurgulayarak sıcak ve soğuk renkler arasındaki kontrastı son derece etkili bir şekilde kullanmıştır. Bu bağlamda espas kolajdakine benzer şekilde renk ve biçimler arasındaki zıtlıklar ile sağlanmıştır (Resim 3.20) (Thompson, 2014: 290-291).

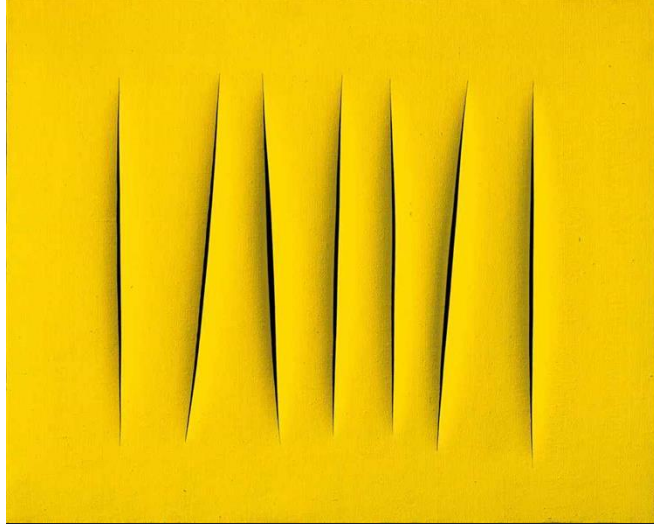
20. yy.’ın ortalarında, resim sanatında mekân üzerine yeni felsefi bakış açısı geliştiren önemli isimlerden biri de Mark Rothko’dur. Rothko’ya göre izleyicinin eserde algıladığı görsel izlenimden çok, deneyimin kendisi önemlidir. Eserlerinde renk alanları ile uzamı temel olarak ele alan Rothko, 1949’da resmin plastiğini yorumlayarak orijinal

bir kompozisyon formülü geliştirmiştir. Bu kompozisyonlar, büyük ölçekli tuval üzerinde renk katmanları ve basitleştirilmiş formlar ile oluşturulmuştur. Rothko, büyük boyutlu resimleri ile izleyiciyi eserin içine çekmeyi amaçladığı ve böylece soyut sanatın sınırlarını genişlettiğı bilinmektedir. Rothko'nun genel kaygısı, renklerin ve formların duygusal etkilerini öne çıkararak izleyicilerin resimsel alandan dışlanması yerine, onları eserin bir parçası haline getirmektir (Mumcu, 2021: 32-36).



Resim 3. 21: Mark Rothko, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağıboya, 176,5x85,1 cm, 1960, Menil Koleksiyonu, Houston, ABD.

Rothko'nun eserlerinde temel vurgu, uzay ve espas kavramlarıdır. Rothko, alışlagelenden farklı bir yaklaşım benimseyerek resim yüzeyinde biçimi terk etmiş, hava tabakasını ve boşluğu renk alanları ile ele almıştır (Resim 3.21). Soyut sanat yapan sanatçılar nesnesiz uzamın görselleştirilmesi konusunda çeşitli zorluklarla karşılaşmışlardır. Fakat Rothko, bu zorluğu aşmak için renkleri tercih etmiştir. Rothkonun eserlerinde renk, izleyicileri içine çekerek, geleneksel uzamsal algıyı değiştirmiştir. Özellikle renklerin atmosferik titreşimi, izleyiciler üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Bu eserler, asıldığı ortamla etkileşime geçerek, izleyicilerin kendi uzamsal deneyimlerinin bir parçası haline gelmiştir (Ülker, 2014: 152-155).



Resim 3. 22: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attese”, Tuval Üzerine Kesik, 65x81 cm, 1968, Özel Koleksiyon.

Modern çağın yenilikçi ve cesur bakış açısına örnek olarak Fontana’nın 1958 yılında yapmış olduğu “Kesikler” adlı eseri verilebilir (Resim 3.22). Fontana, bu kesikleri resme karşı değil, aksine “aşırı ağır bir geleneğe” karşı tepki olarak tanımlamıştır. Fontana bu eseri oluştururken astarlanmamış tuvali sıkıca gerer. Daha sonra boyayla yüzeyi kaplayarak tuvali boyaya doyurur. Tuval henüz tam anlamıyla kurumadan ani ve tek darbe ile kesikleri açar. Kesiklerin tuval yüzeyinde meydana getirdiği açıklığı, arka taraftan siyah ince bir bezle kapatır. Son olarak Fontana, parmaklarıyla yarığı hafifçe açıp eseri tamamlar. Resmin düzlemselliğini aşma çabası içinde olan sanatçı, kesiklerin yanılsama ile gerçek mekân arasındaki ilişkiyi değiştirmesine izin verdiğini ifade etmiştir. Fontana’nın ünlü bir açıklamasına göre, kesikler yüzeyin potansiyel sınırsızlığına tanıklık ederek alanı, tuvalin arkasına doğru genişletmektedir (Thompson, 2014: 258).



Resim 3. 23: Özdemir Altan, “Soyağaçları”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 220x300 cm, 2005, İstanbul.

Türkiye’de modern dönemin etkilerini Özdemir Altan’ın eserlerinde görmek mümkündür. Altan, 1931’de Konya’da doğmuş ve 1956’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden mezun olmuştur. Sanat kariyerinde avangart düşünceyi, Pop art ve postmodernizmi Türkiye’de tanıtan ilk sanatçılardandır. Espas kavramına dayanan sanatı, farklı kavram, köken ve yapıların birleşmesiyle oluşur. 1970’te “Resim Sanatında Mekân” konferansında bu düşüncesini akademisyenlerle paylaşmıştır. Altan’ın eserlerinde rastlantısallığın ve çeşitliliğin önemine vurgu yaparak, çeşitli materyal ve dokuları bir araya getirir. Özellikle, espasın güçlendirilmesi amacıyla, farklı elemanların rastlantısal buluşmalarını kullanır. Sanatında uyumsuzlukları artırmayı ve farklı öğeler arasındaki dengeyi sağlamayı amaçlar. 1980’lerden itibaren haritalar üzerine yoğunlaşmış ve çeşitli katılımcıların müdahale etmesine izin vererek rastlantısallığı serbest bırakmıştır (Resim 3.23). Bu bağlamda espas, birbirinden farklı malzemelerin bir arada kullanımına bağlı olarak ortaya çıkan itme-çekme prensibi ile sağlanmıştır. Altan, sanatında ışık, renk ve derinlik gibi öğeler arası uyumun yanı sıra, sanatsal espasın farklı bileşenlerle oluşmasını hedeflemektedir (Mumcu, 2021: 48-51).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALARIN OLUŞUMUNU BELİRLEYEN ARKA PLAN VE TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR

4.1. Resimlerin Oluşum Süreci

Bu başlık altında, tez kapsamında yapılan uygulama çalışmalarına geçilmeden önce, söz konusu çalışmaların oluşum süreci ele alınacaktır. Bu süreç; araştırmacının lisans öğreniminin dördüncü sınıfında atölye dersi kapsamında yaptığı ilk uygulamalardan, aynı yıl içerisinde ortaya konan final çalışmalarına kadar uzanmaktadır.

Araştırmacı, yaşamı boyunca yılın belirli zaman dilimlerinde Elâzığ bölgesindeki bir köyde ikamet etmektedir. Bu süreç, araştırmacı için hem coğrafi bir alanın derinlemesine incelenmesi hem de doğanın etkileyici ve çeşitli yönlerini keşfetme fırsatı sunmuştur. Araştırmacı lisans eğitimi boyunca söz konusu doğa deneyimlerini, çeşitli açılardan değerlendirip, manzara karşısında tuval üzerine akrilik ve yağlı boya ile kompozisyonlar oluşturarak ifade etmiştir. Bu kompozisyonlar deneysel olmakla birlikte, birbirinin devamı niteliğindedir. Denemeler önce küçük tuvaler üzerine yapılmış, her çalışmada tesadüfi olarak yakalanan plastik değerler, bir sonraki resimde kullanılmıştır. Bu süreç, araştırmacı için laboratuvar niteliğinde olup, doğal çevreyi anlama ve algılama becerilerini derinleştirerek resimsel dil yaratmasını desteklemiştir.



Resim 4. 1: “Manzara”, Fotoğraf, 2021.

Araştırmacının çalışmalarının odak noktası, yaşam alanının yakınında bulunan Karakaya Baraj Gölü, pembe renk etkisi veren dağ manzarası ve gökyüzünün döngüsel hareketi olmuştur (Resim 4.1). Özellikle, bölgedeki coğrafi yapıya tezat oluşturan pembe dağ görünümü, araştırmacının ilgisini çekmiş ve bu nedenle resimlerinde sıklıkla yer almıştır. Bu manzara, çeşitli açılardan ve günün farklı zaman dilimlerinde fotoğraflanarak tuval üzerinde kompozisyonlar oluşturulmuş, yer yer manzara karşısında etütler yapılmıştır. Oluşturulan resimlerde manzaraya önemli ölçüde yorum eklenmiş ve vurgulanmak istenen noktalar abartılı bir şekilde renklendirilmiştir.



Resim 4. 2: “Manzara”, Fotoğraf, 2021.



Resim 4. 3: “Kayısı Ağaçları”, Tuval üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 60x60 cm, 2021.

“Kayısı Ağaçları” (Resim 4.3) isimli çalışma, “Manzara” (Resim 4.2) isimli fotoğraftan yola çıkılarak oluşturulmuş bir kompozisyonudur. Çalışma, 60x60 cm ebatlarında tuval üzerine akrilik ve yağlıboya kullanılarak yapılmıştır. Bu kompozisyonlar oluşturulurken temel amaç, arka planda yer alan dağ görünümüne uygulanan renk tonlarının, hem görsel olarak baskınlık kazanıp hem de neredeyse ön plana çıkacak yoğunlukta olmalarına rağmen arka planda kalıp kalamayacaklarının sorgulanması olmuştur.

Gökyüzü ve bulutlar, daha realist bir yaklaşımla doğada olduğu gibi resme aktarılmaya çalışılmış, resmin geri kalanı büyük ölçüde referans alınan manzaradan yer yer uzaklaşılarak yorumlanmıştır. Resimde kullanılan renklerin geneli tüpten çıktığı gibi kullanılmış, özellikle referans olarak alınan dağların rengi abartılmıştır. Pembe dağlar, renk olarak bulunduğu coğrafyada olduğu gibi resimde de yalnız bırakılmış, bu sayede resimde gerilim oluşturulmak istenilmiştir. Dağların önünde bulunan Göl, resimde geniş bir alanı kaplayacak şekilde turkuaz renk ile boyanmıştır. Bu rengin resimdeki yoğun ve abartılı kullanılan renklerin yanında sadelik ve dinginlik oluşturacağı düşünülmüş, ayrıca gökyüzündeki soğuk renk tonlarının resmin altına doğru taşınması amaçlanmıştır. Bu kısım resimde yatay bir hat oluşturarak resmi alt kısımdan ayırdığı, üst ve alt bölüm arasında renksel açıdan dengesizlik yarattığı düşünülmüştür. Denge sağlamak amacıyla, göletin altında bulunan kayısı bahçesindeki yeşil renk, pembe dağların ardındaki dağlarda uygulanmıştır. Öte yandan göletteki soğuk tonların resmin ön tarafına taşınması için hali hazırda manzarada bulunan mavi tonlarındaki ığde ağacının rengi abartılmış, resmin arka ve ön tarafı arasında denge sağlanmıştır. ığde ağacının önünde yatay bir hat oluşturan yol, resmi yine arka taraftan bölerek kompozisyondaki dengeyi bozduğu düşünülmüş, denge sağlamak amacıyla ön plana sebze bahçesini anımsatan bitkiler ve ön sol tarafa kayısı ağaçları eklenmiştir. Bunun sonucunda geri plana hakim olan yeşil renkler ön plana taşınmış ve görsel denge desteklenmiştir. Ayrıca bu kısımda perspektif etkisini arttırarak resme derinlik kazandırmayı amaçlamıştır.



Resim 4. 4: “Manzara”, Fotoğraf, 2021.



Resim 4. 5: “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 35x50 cm, 2021.

Resim 4.2’deki Manzara, bu kez köyü de kapsayacak şekilde farklı bir açıdan fotoğraflanmıştır (Resim 4.4). Bu fotoğraftan yola çıkılarak 35x50cm ebatlarında tuval üzerine akrilik ve yağlıboya kullanılarak yeni bir kompozisyon oluşturulmaya başlanmıştır (Resim 4.5). Çalışma oluşturulurken köy evlerindeki mimari yapının kompozisyonu olumsuz etkilediği düşünülmüş, evler yerine bu kısma tarla ve kayısı ağaçlarını anımsatan dairesel formlar eklenmiştir. Gökyüzü, açık turuncu bir zemin üzerine beyaz ve gri tonlarda bulut görünüşleri eklenerek tasarlanmıştır. Önceki çalışmada, bulutların genel kompozisyona kıyasla aşırı realist olduğu değerlendirilmiş ve bu çalışmada, bulutların modelajı azaltılarak daha sade bir yaklaşım benimsenmiştir. Geri plana mavi, pembe ve koyu kahve renkte üç farklı sıra dağ eklenmiş, pembe dağların üzerine sarı renk alanları oluşturularak buğday tarlası görünümü verilmek istenmiştir.

Dağların eteklerine açık mavi renkte yatay bir hat şeklinde tasarlanan gölet, kompozisyonun bütünlüğünü korumak adına bir başka hat ile dere görünümü kazandırılarak çalışmanın sağ alt köşesine doğru genişletilmiştir. Geri plandaki renkler ön plana çekilerek görsel dengenin desteklenmesi için; orta alt kısma, kalın fırça darbeleriyle sarı tonlarda bir buğday tarlası, pembe çiçeklere sahip bir bitki ve alt kenara yeşil bir renk alanı eklenmiştir.

Çalışma tamamlandıktan sonra, gökyüzü görünümündeki sıcak renklerle, bulut görünümündeki soğuk renklerin etkileşimiyle oluşan espasın dikkat çekici olduğu değerlendirilmiştir. Bu durum, dağ görünümünde ön plana çıkma eğiliminde olan sıcak tonların kullanılarak arka planda kalmalarını sağlama yaklaşımıyla örtüşmektedir. Tesadüfi olarak fark edilen bu görsel etki, bir sonraki çalışmada gökyüzü üzerinden daha ayrıntılı biçimde incelenmek üzere çalışmanın odak noktası hâline getirilmiştir.



Resim 4. 6: “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 90x120 cm, 2021.

Yeni çalışmaya başlamadan önce, gökyüzü üzerine yapılan gözlemler sonucunda, günbatımında gökyüzünde oluşan sıcak renklerin, günün diğer zaman dilimlerine göre belirgin şekilde yoğun olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra, bulutların, gökyüzünde oluşan renklerin önüne geçerek bu bölgeye kayda değer bir derinlik kazandırdığı değerlendirilmiştir. Ek olarak, bulutlardaki soğuk tonların, arka plandaki sıcak renklerle kontrast oluşturarak espas etkisini sağlayan temel unsur olduğu belirlenmiştir. Bu bağlamda Resim 4.5’deki kompozisyon, 90x120cm ebatlarındaki daha büyük tuvale aktarılarak yapılan gözlemler ele alınmıştır (Resim 4.6).

Önceki kompozisyonlardan farklı olarak, bu çalışmada sıkça kullanılan pembe tonlardaki dağ görünümü, kompozisyonda uyumsuzluk yarattığı gerekçesiyle çıkarılmış ve gökyüzündeki renk tonlarına odaklanılmıştır. Üst kısımda, turuncu ve pembe renk tonlarıyla oluşturulan bir zemin üzerine açık gri ve mavi tonlarında bulut görünimleri eklenerek espas ve derinlik kazandırılmaya çalışılmıştır. Gökyüzünün hemen altına, onun önünde yer alacak şekilde gölgeli bir etki yaratan koyu kahverengi dağ formları eklenmiştir. Bu düzenleme ile gökyüzüne hâkim olan yoğun ışık ve sıcak tonlara kontrast oluşturulmuş ve espas etkisi güçlendirilmiştir. Ancak, gökyüzü için ayrılan alanın kompozisyon geneline kıyasla daha dar tutulması, espas ve derinlik vurgusu açısından olumsuz bir etki yarattığı düşünülmüştür. Bu eksikliğin giderilmesi amacıyla, bir sonraki çalışmada gökyüzünün kompozisyonda daha geniş bir alanı kaplayacak şekilde ele alınması planlanmıştır.



Resim 4. 7: “Dağ”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 50x35 cm, 2021.

Bir önceki çalışmada yapılan analizler doğrultusunda, “Dağ” (Resim 4.7) isimli resimde, kompozisyonun üst kısmında geniş bir alan gökyüzüne ayrılmıştır. Bu kısımda sarı, kırmızı ve turuncu renklerden oluşan bir zemin dikkat çekerken, zeminin üzerinde beyaz, gri ve mavi tonlarda hareketli bulut görünimleri bulunmaktadır. Kompozisyonun alt kısmında ise, koyu yeşil ve kahverengi tonlarında bir dağ formu ile tepelikler yer almaktadır. Kompozisyonun üst kısmında, gün batımında gökyüzünde oluşan sıcak renk tonları ve dokular temel alınarak bir zemin tasarlanmıştır. Bu zeminde, kadifemsi bir dokuya sahip renk alanları perspektif etkisiyle yerleştirilmiş ve böylece derinlik

oluşturulması hedeflenmiştir. Bu zemin üzerine, gri ve mavi tonlarında bulut görünümüleri eklenerek espas etkisi sağlanmış ve kompozisyondaki hareketlilik artırılmıştır. Dengenin sağlanabilmesi amacıyla, üst kısımda yer alan bulut görünümüleri, renksel ve biçimsel olarak alt kısma taşınmış ve bu bölgede espas etkisi güçlendirilmiştir. Netice itibariyle, bu kompozisyonda arzu edilen görsel etki elde edilmiş ve bir sonraki çalışmada, daha büyük bir tuval üzerinde aynı bakış açısıyla yeni bir kompozisyon oluşturulması planlanmıştır.



Resim 4. 8: “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 120x90 cm, 2023.

“İsimsiz” (Resim 4.8) adlı çalışma, “Dağ” (Resim 4.7) isimli bir önceki resimden yola çıkılarak onun farklı varyasyonu olarak tasarlanmıştır. Bir önceki çalışmaya kıyasla, bu kompozisyonda arka planda daha zengin bir renk paleti tercih edilmiş ve biçimlerin ayrıntıları artırılarak görsel zenginlik ön plana çıkarılmıştır.

Yüzeydeki bulut görünümüleri, dokusal detaylarla zenginleştirilmiş ve biçimsel olarak yorumlanarak kompozisyona dahil edilmiştir. Geri planda kullanılan yoğun ve sıcak renkler, bazı bölgelerde bulut formlarıyla örtüşerek iç içe geçmiş bir görsel etki yaratılmış, diğer alanlarda ise keskin ve net bir şekilde öne çıkarılmıştır. Bu düzenleme ile çalışmanın çok katmanlı yapısı desteklenerek espas güçlendirilmiştir. Renkler arasındaki tezatlıklardan yararlanılarak oluşturulan bu kompozisyon, tutarlı bir ifade dili

sunmuş ve bu yaklaşım, sonrasında oluşturulan kompozisyonlarda net olarak benimsenmiştir.



Resim 4. 9: “İsimsiz II”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 130x150 cm, 2021.

“İsimsiz II” (Resim 4.9) adlı Kompozisyonunda, açık gri bir zemin üzerine renkler katmanlar halinde düzenlenmiş; yüzeye ise beyaz tonlarda hareketli, kıvrımlı çizgiler eklenerek dinamik bir etki oluşturulmuştur.

Kompozisyon tasarlanırken, renklerin karakteristik özellikleri dikkate alınarak düzenlemeler yapılmıştır. Açık mavi bir zemin üzerinde kırmızı, sarı ve turuncu gibi sıcak renkler, öne çıkma eğilimleri göz önünde bulundurularak bir fon oluşturmuştur. Ardından, geri planda kalma eğiliminde olan beyaz, gri ve mavi gibi soğuk tonlar bu sıcak renklerin üzerine uygulanmıştır. Böylece, sıcak renklerin aşırı baskın hale gelmesi engellenmiş; çalışmada organik bütünlük sağlanarak espas etkisi yaratılmıştır. Sarmal formda beyaz çizgiler kullanılarak tüm yüzey birbirine bağlanmış böylece bir yandan kompozisyona ritim eklenirken diğer yandan bütünlük güçlendirilmiştir. Bu formların transparan yapısı, espas etkisini artırırken aynı zamanda çalışmaya dinamizm ve hareketlilik kazandırmıştır. Kompozisyonun sağ alt köşesinden başlayarak sağ üst tarafa doğru uzanan, siyah tonlarla dairesel ve çizgisel formlar kullanılarak bir yapı oluşturulmuştur. Aynı şekilde, sol alt köşede sert çizgilerle siyah tonlarda daha küçük bir yapı oluşturulmuştur. Bu yapı ile

kompozisyona hâkim olan beyaz tonlarla ve yumuşak hatlı formlara kontrast yaratarak gerilim etkisi oluşturmuş ve çalışmadaki dinamizmi artırmıştır.

Lisans öğreniminin dördüncü sınıfında, ilk akrilik ve yağlı boya çalışmalarına manzara resimleriyle başlanmıştır. Bu çalışmalarda kullanılan eleme yöntemi, süreç içerisinde kompozisyonların giderek daha soyut bir ifadeye evrilmesine neden olmuştur. Hedeflenen plastik değerler, dördüncü sınıfın final çalışmasında başarıyla yakalanmıştır (Resim 4.9). Yüksek lisans sürecine geçildiğinde ise, bu bakış açısı doğrultusunda tez kapsamında yeni kompozisyonlar oluşturulmuştur.

4.2. Tez Kapsamında Yapılan Çalışmalar ve Çözümlemeleri

Tez kapsamında yapılan çalışmalar, Resim 4.9'un varyasyonları olarak oluşturulmuştur. Bu resim ile referans alınan doğa, giderek gerçekliğinden kopmuş, düşsel etkiler vererek çözümlenmek istenen espasa göre şekil almaya başlamıştır. Bu yaklaşım, tez kapsamında yapılan çalışmalarda bilinçli bir şekilde ele alınarak doğa, düşsel bir dil ile yorumlanmıştır. Resimlerde doğanın yalnızca fiziksel bir görüntü olarak değil, aynı zamanda algılanma biçimi de somutlaştırılmak istenmiştir.

Resimlerin oluşturulma süreci boyunca, gökyüzündeki sıcak-soğuk renk ilişkisi ve bulutların fiziki yapısı titizlikle gözlemlenmiştir. Ayrıca bazı mevsimlerde yeryüzüne çöken sisin doğa nesnesi ile etkileşimi incelenmiş ve bu etkileşimlerin etkisi sanatsal dilde yeniden yorumlanmıştır.

Sis, doğanın üzerini bir örtü gibi kaplayarak uzamda mevcut fakat görünmeyen hava tabakasını açığa çıkarır. Bu durum, doğa nesnelerinin kimliklerini belirsizleştirirken izleyicide büyüleyici bir yanılsama yaratır. Sisnin ardında kalan doğa nesnesi tıpkı düşlerdeki gibi belirli belirsiz bir silüet olarak görünürken, sis içindeki transparanlıklar doğa nesnesinden ipuçları vererek izleyicinin imgelemine seslenir. Kişi, bu nesneyi zihninde tamamlayarak ve canlandırarak kendi içsel yolculuğunu gerçekleştirir. Sisnin nesne ile etkileşimi sonucu ortaya çıkan bu görüntüde, espasın etkisi belirgin bir şekilde artmaktadır. Tez kapsamında yapılan tüm çalışmalar, bu etkiyi tuval resminde yakalamak üzerine dayalıdır. Ayrıca resimlerde sisin doku, biçim ve transparan yapısı sıklıkla kullanılarak espas sağlanmak istenmiştir.



Resim 4. 10: “Devinim”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm, 2022.

Resim 4.10: “Devinim” adlı resimde beyaz ve pastel tonlar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Zemin açık yeşil tonlarında olup, üzerine yeşil, sarı, kırmızı ve turuncu renk alanları oluşturulmuştur. Resmin yüzeyine uygulanan beyaz ve transparan bulut görünümünü çağrıştıran hatlar akıcı bir şekilde tüm yüzeye dağıtılmıştır. Sağ alt köşede sert çizgilerle oluşturulan biçimler, yoğun olarak yeşil renk tonları ile vurgulanmıştır. Kompozisyon boyunca organik biçimler ve renk alanları, katmanlar halinde farklı yüzeyler oluşturacak şekilde sıralanmıştır. Yer yer geri plandaki canlı renkler, yüzeydeki transparan formlar üzerinde belirginlik sağlamaktadır.

Çalışmada, birbirine kontrast oluşturan renk ve biçimlerin bir arada kullanılmasıyla dinamik bir kompozisyon yaratılmaya çalışılmıştır. Orta üst kısımda açık yeşil ile bir zemin üzerine flu yapıda beyaz renkli bulut görünümleri eklenerek mekânsal derinlik arttırılmak istenmiştir. Bu bölgeye yeşil, turuncu, pembe, siyah ve sarı renkte çeşitli biçimler eklenerek odak noktası belirlenmiştir. Bu biçimlerin rengi ve formları, geri plandaki yumuşak renklerle kontrastlık yaratarak espas sağlamıştır. Buradaki sıcak ve canlı renkler, kompozisyonun alt kısmına daha küçük formlarda ve soluk tonlarla taşınarak alt ve üst bölüm arasında denge sağlanmıştır. Resmin alt tarafında ön planında

yer alan kıvrak beyaz bulut görünümü ile arkadaki soyut biçimlerin üzerini kapatarak yüzeydeki espas etkisi arttırılmaya çalışılmış, aynı zamanda tüm yüzey birbirine bağlanarak organik bütünlüğün sağlanması amaçlanmıştır. Öte yandan bulut görünümü ile resimdeki hareketlilik arttırılıp gökyüzünün değişkenlikleri yansıtılmaya çalışılmıştır. Resmin sağ alt köşesinden başlayıp üst kısma doğru uzanan yapı, yeşilin çeşitli tonları ve sert çizgilerle oluşturularak geri plandaki yumuşak formlarla belirgin bir tezatlık oluşturulmuştur. Bu zıtlık ile resmin görsel gerilimi arttırılarak dinamik yapısı daha güçlü bir hale getirilmeye çalışılmıştır.



Resim 4. 11: “Krater Gölü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm, 2022.

Resim 4.11: “Krater Gölü” adlı bu çalışmanın çıkış noktası, İzlanda’da bulunan eski bir yanardağ kraterinin kuşbakışı çekilen fotoğrafıdır.

Kompozisyon, yukarıdan bir bakış açısını yansıtacak şekilde tasarlanmış olup, merkezinde geniş bir alanı kaplayan ve açık yeşil tonlarında bir dağ formu barındırmaktadır. Bu form kompozisyonun sol üst köşesinden başlayarak sağ kenara ve orta alt kısma kadar bir yay çizmektedir. Kompozisyonun orta alt kısmında yeşil dağ formunun içerisinde mavi renk tonlarında krater gölünün temsil eden dairesel bir form görülmektedir. Merkeze yeşil dağ formunun içerisine gelecek şekilde gri tonlarıyla

buzdağını temsil eden kavisli bir form yerleştirilmiştir. Bu form, kompozisyonun orta alt kısmına ve sağ orta kenarına kadar uzanarak krater gölünün etrafını sarmıştır. Sol orta kenarda turuncu, açık mavi ve pembe renklerinin birleşimiyle yaratılan bölge öne çıkarken, sağ üst köşede aynı renk ve biçimlerin devamı yerleştirilmiştir. Yüzeyde, sis ve bulutları temsil eden akıcı ve transparan formlar yer almaktadır.

Çalışmada yoğun ve canlı renkler arka planda, nötr ve soğuk renkler ise ön planda kullanılmıştır. Böylelikle renkler arası zıtlıklardan faydalanılarak espas sağlanmıştır. Yüzeye yakın alanlara kullanılan transparan beyaz bulut formları ile bir yandan hareket katılmış, diğer yandan yüzeye bir katman daha eklenerek espas artırılmıştır. Geri planda tercih edilen yeşil, kırmızı ve mavi tonlar ile izleyicinin farklı noktalara yönlendirilmesi ve mekânsal bir algı oluşturulması amaçlanmıştır. Resmin merkezinde yer alan beyaz ve gri tonlar, sarmal hareketlerle genişleyerek izleyicinin, yüzeyin ötesine, farklı bir katman içine çekilmesi hedeflenmiştir. Arka plandaki karışık dokular ve soyut biçimlerle, mekânın sınırlarının genişletilerek, espasın farklı katmanlarının ortaya konması sağlanmıştır. Özellikle yüzeydeki beyaz çizgilerle oluşturulan hareket, resmin düzlemselliğini aşarak, izleyicinin odağını hem yüzeyde hem de yüzeyin ardındaki boşlukta gezdirilmesi amaçlanmıştır.



Resim 4. 12: “Sisin Ardındakiler”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100x120 cm, 2023.

Resim 4.12: “Sisin Ardındakiler” adlı çalışmada, izleyiciye düşsel bir manzara hissi aktarılmaya çalışılmış; bu yolla hem görsel hem de duyuşsal bir deneyim sunulması amaçlanmıştır.

Çalışmanın genelinde soğuk renk tonlarıyla bulut görünümünü anımsatan formlar yer almakta, bu formların arkasında güçlü sıcak renk alanları görülmektedir. Kompozisyonun sol orta kenarında, sarı ve turuncu tonların baskın olduğu, uzaktaki tepeleri çağrıştıran bir renk alanı öne çıkarken, bu alanın altında yeşil renk tonlarında başka bir tepe görünümü yer almaktadır. Bu tepeliklerin sağ üst tarafında mor, pembe, koyu mavi ve siyah renk ile mağara benzeri bir yapı görülmektedir. Mağara görünümünün sağ alt köşesinde, kompozisyonun merkezine yakın bir noktada, açık mavi ve pembe tonlarıyla gölet hissini uyandıran bir alan yer almaktadır. Kompozisyonun alt kısmının orta bölümünde, sarı tonlarında bir renk alanı dikkat çekmektedir. Bu alan üzerindeki dokusal detaylar, buğday tarlasını anımsatan bir etki yaratmaktadır. Sağ üst köşede ise sade yapıdaki gri renkte bir zemin görülmektedir.

Kompozisyonda mekânsal derinlik ve boşluk algısını güçlendirmek amacıyla, soğuk ve sıcak renklerin kontrastından yararlanılmıştır. Bu doğrultuda, arka planda canlı ve sıcak renk alanlarına yer verilmiş; yüzeydeki bulut görünümünde ise soğuk tonlar tercih edilmiştir. Bulut formları, çalışmadaki ritmi desteklerken, transparan yapıları sayesinde çok katmanlı bir etki yaratmış ve espasın daha güçlü ifade edilmesini sağlamıştır.



Resim 4. 13: “Karanlığın İçindekiler”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 70x100 cm, 2023.

Resim 4.13: “Karanlığın İçindekiler” adlı çalışma, araştırmacının yılın belirli dönemlerinde ikamet ettiği kırsal bölgede karşılaştığı gece manzaralarından esinlenilerek oluşturulmuştur.

Yatay formatta oluşturulan bu kompozisyona koyu renkli bir görünüm hâkimdir. Çalışmanın sağ orta kısmında neon yeşil tonlarıyla oluşturulmuş, üzerinde dairesel ve çizgisel hatlarla geniş bir vadiyi anımsatan alan öne çıkmaktadır. Bu kısmın arka planında, turkuaz renkte bir zemin yer almakta ve bu zemin, gökyüzünü çağrıştıran bir görünüm sunmaktadır. Bu zeminin üzerinde, mavi ve turuncu renkleri ile oluşturulmuş dağ manzarasını anımsatan formlar görülmektedir. Söz konusu formların altında, ufuk çizgisine benzer yatay bir çizgi görülmektedir. Bu çizginin altında açık mavi tonlarında gölet benzeri bir alan yer almaktadır. Göletin sağ köşesinde, koyu yeşil tonlarında dairesel ve çizgisel yapıda ağaç görünümleri yer almaktadır. Bu formların hemen altında turuncu bir leke görülmektedir. Sağ kenara yakın bir noktada ise dikey bir yapıya sahip, kırmızı ve pembe tonlarla oluşturulmuş formlar dikkat çekmektedir. Bu bölümün dışında kalan alanlarda yüzey transparan yapıdaki sis görünümünü anımsatan formlar ile kapatılmıştır. Bu formların arkasında belirsiz bir şekilde çeşitli renk alanları ve biçimler görülmektedir. Sol alt kısımda ise koyu bir zemin üzerinde flu görünüme sahip geometrik biçimler ve neon yeşil, kırmızı ve sarı renkte çizgiler öne çıkmaktadır.

Kompozisyonun sağ orta bölümünde, neon yeşil tonlarıyla oluşturulan alan resmin geri kalanına göre biçimsel ve renksel açıdan öne çıkarılarak odak noktası belirlenmiştir. Formlar bu bölgeye perspektifsel bir etki yaratılarak yerleştirilmiş, bu sayede derinlik sağlanmıştır. Sağ kenara yakın alana, kompozisyonun geneline renk kontrastı sağlamak ve gerilim katmak için kırmızı renk tonlarında dikey formlar yerleştirilmiştir. Sol alt taraftaki karanlık bölgeye resme hâkim olan renkler, güçlü tonlar ile birkaç fırça tuşuyla taşınarak denge sağlanmıştır. Beyaz ve gri renk ile oluşturulan sis görünümüne sahip transparan geçişler, yüzeyde akıcı bir yapı oluşturarak hareketi arttırmış ve kompozisyona birkaç farklı yüzey kazandırarak espas sağlamıştır. Sol üst köşede sağ taraftaki manzara görünümü, sis görünümlerinin arkasında belirsiz bir şekilde devam ettirilerek espas güçlendirilmiştir. Genel atmosferde düşsel bir dil kullanılarak manzara soyutlanmış, aynı zamanda espas ögesi yorumlanarak izleyici, soyut ile somut arasında sorgulamaya itilmiştir.



Resim 4. 14: “Gece Manzarası” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 50x35 cm, 2023.

Resim 4.14: “Gece Manzarası” adlı bu çalışmada koyu tonlar baskın bir şekilde kullanılmıştır. Resmin üst bölümünde geri planda geniş bir alana yayılan koyu mavi zemin üzerinde bulut etkisi veren gri ve açık mavi renge sahip dairesel formlar yer almaktadır. Bu kısım resmin alt tarafına göre daha soft ve sade bir görünüme sahiptir. Resmin merkezinde açık renkte, sarmal bir yapıya sahip sis etkisi veren hareketli ve transparan bir form görülmektedir. Bu form, kompozisyonun sol tarafına doğru perspektifsel açıdan küçülerek derinlik etkisi vermektedir. Bu formun içerisinde uzaktaki bir yapının ışıklarını çağrıştıran turuncu renkte birkaç leke yer almaktadır. Kompozisyonun altlarına doğru daha koyu ve flu görünüme sahip, iç içe geçmiş sis görünümleri bulunmaktadır. Bu görünümlerin arkasında sert çizgilerle oluşturulmuş kırmızı, sarı, turuncu ve mavi renklere sahip çeşitli çizgisel biçimler yer almaktadır. Sol üst kısımda kompozisyondan dışarı doğru taşan yeşil tonlarında sis görünümüne sahip başka bir form göze çarpmaktadır.

Bu çalışma, araştırmacının yılın belirli dönemlerinde ikamet ettiği kırsal bölgede karşılaştığı gece manzaralarından esinlenilerek oluşturulmuştur. Gece bastıran sisin, yeryüzünü örtüp doğa nesnelerini belirsizleştirmesi, araştırmacıda bir görsel yanılsama duygusu yaratmıştır. Resim, aniden ortaya çıkan bu sisin oluşturduğu gizemli atmosferin

ve mekânda oluşan belirsizlik etkisinden yola çıkılarak şekillenmiştir. Espasın ve düşsel mekân hissiyatının arttırılması için manzara resmin içeriği doğrultusunda yorumlanarak tuvale aktarılmıştır.

Çalışma oluşturulurken, referans alınan manzaradaki karanlık ve sisin belirsizleştirdiği doğa nesnesi, kompozisyonun alt kısmında canlı, sıcak renklerle yeniden yorumlanmış, sisin yarattığı gizem ve belirsizlik hissi korunarak ifade edilmiştir. Bunun sonucunda bir yandan mekânsal derinlik güçlendirilirken diğer yandan düşsel etki arttırılmıştır. Özellikle, kompozisyonun orta kısmında yer alan açık renkteki sis görünümüne sahip form ve bu formun arkasında kullanılan güçlü sıcak turuncu renk ile resmin odak noktası oluşturulmuştur. Buradaki sis formu ile bir yandan resme dinamizm katılmış, onun ardındaki turuncu tonlar ile espas sağlanmıştır. Bu alan, sol kenara doğru perspektif ile geri planda devam ettirilerek belirsizliğe doğru bırakılmıştır. Böylelikle mekânın sınırları genişletilip derinliği arttırılmaya çalışılmıştır. Sol üst bölümde yeşil renk tonlarına sahip sis formu ile kompozisyonun alt kısmına hâkim olan renk tonları üst kısımlara taşınmıştır. Netice itibarıyla kompozisyonun alt kısmı ile üst kısmı biçim ve renk olarak birbirine bağlanarak denge oluşturulmuştur.



Resim 4. 15: “Hakimiyet”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 70x100 cm, 2023.

Resim 4.15: “Hakimiyet” adlı çalışmada yoğun ve zengin bir renk paleti tercih edilmiştir. Kompozisyonun üst kısmında gökyüzünü anımsatan bordo renkte koyu bir

zemin görülmektedir. Sağ üst köşede ay görünümünü anımsatan bebek mavisi renginde dairesel bir form yer almaktadır. Bu formun etrafında onu sarmalayan beyaz ve açık sarı renklerine sahip bulut görünimleri bulunmaktadır. Kompozisyonun orta kısmına yığılmış, mimari yapıları çağrıştıran sıcak ve soğuk renk tonlarında geometrik biçimler bulunmaktadır. Resmin alt kısmında karanlık ve belirsiz bir alan göze çarpmaktadır. Bu alanda yer yer sıcak renk tonlarında lekeler ve renk alanları öne çıkmaktadır. Kompozisyonun geneline yayılan iç içe geçmiş transparan sis ve bulut etkisi veren görünüm dikkat çekmektedir.

Kompozisyon, araştırmacının 6 Şubat 2023 tarihinde Malatya ilinde yaşanan depremin ardından şehirde edindiği izlenimlerden ilham alınarak oluşturulmuştur. Bu bağlamda, doğa ve insan arasındaki etkileşim, geometrik ve organik formlar kullanılarak derinlemesine sorgulanmaya çalışılmıştır. Resmin oluşturulması esnasında araştırmacı, gece vakti pencereden dışarı bakıp edindiği izlenimleri tuvale aktarmıştır. Bu izlenimler; kırmızı bir gökyüzünde beliren ay, ayı sarmalamış bulutlar, yıkılmış ve ağır hasar görmüş binaları saran sis ve konteynerler gibi doğa ve insanın çatışması sonucu ortaya çıkan etkilidir.

Çalışmada yoğun bir şekilde kullanılan geometrik biçimler, yıkılan binaları ve konteyner evleri temsil etmektedir. Sağ üst köşede görünen Ay, dağların arasından yavaşça yükselerek mekânı aydınlatmaktadır. Bu sırada yer yüzüne çöken sis, yıkılmış ve ağır hasarlı binaları temsil eden geometrik biçimlerin üzerine örtmüştür. Kompozisyonun sol orta bölümünde sıcak renk tonları arasında siyah renk ile bir konteyner görülmektedir. Resmin merkezine yakın alanda neon yeşil renkte bir çiçek formu yer almaktadır. Bu form yıkılan binaların içerisinde filizlenerek yeniden doğuşu simgelemektedir. Kompozisyonun orta alt kısmında karanlıkta kalan bölümde bir bina ve pencereleri görülmektedir. Bu bina şehirde giderek azalan nüfusu, pencerelerinden sadece birinde yanan ışık ile simgelemektedir. Kompozisyonun bütününde hâkim olan sis görünümü, zamanla doğa üzerinde üstünlük kuran insanın, bu üstünlüğü şehirler inşa ederek somutlaştırmasının ardından, söz konusu şehirlerin deprem sonrası terk edilmesiyle doğanın bu alanlara yeniden egemen olma çabasını sembolize etmektedir.

Çalışma plastik açıdan değerlendirildiğinde, zeminde koyu bordo renklerin tercih edildiği ve üzerine daha açık renkteki formlarla düzenleme yapıldığı görülmektedir.

Bunun sebebi, koyu zeminin üzerine yerleştirilen formlar; ışık ve canlı renk kullanımına baēlı olarak, vurgulanmak istenen noktalar için kolaylık saēlamasıdır. Koyu ve karanlıkta bırakılan bölgeler aynı zamanda derinlik algısını arttırmaktadır. Kompozisyonun sol st kısmında sıcak renklerle yoēun ışıklı bir alan yaratılarak odak noktası belirlenmiştir. Buradaki sıcak renkler kompozisyonun alt kısmındaki koyu bölgelere, saē alt köşeye ve saē st köşeye daha soluk olacak şekilde birkaç leke ile taşınarak denge oluşturulmuştur. Kompozisyonun merkezine yakın kısımda açık neon yeşil ile oluşturulan ek motif i ile başka bir odak noktası belirlenmiştir. Bu motif, renk ve biçim olarak kompozisyonda yalnız bırakılarak gerilim oluşturulmuştur. Saē st köşedeki ay görünümüne sahip form, mavi tonlarında tercih edilmiş, böylelikle kompozisyonun alt kısmına hâkim olan mavi renk tonları st kısma taşınarak denge oluşturulmuştur. Ay motifinin rengi aynı zamanda geri plandaki bordo renklerine zıtlık oluşturarak espas saēlamıřtır. Sol st köşede görünen mor ve bordo tonlarındaki sis formu, kompozisyonun alt kısmı ve zeminindeki mor renginin yzeyeye ve st kısma taşınarak denge oluşturulması amacıyla yerleştirilmiştir. Bu form aynı zamanda arkasında bulunan soēuk tonlardaki bulut formlarıyla zıtlık oluşturarak espas saēlamıřtır. Resmin yüzeyinde akıcı çizgilerle oluşturulan bulut ve sis görünümleri ile bir yandan ritim katılmış diēer yandan dinamizm arttırılmıştır. Bu görünümlerin transparan ve yoēun ışıklı yapıları espas algısını güçlendirmiştir.

Çalışmada mekân ve espas, çok katmanlı bir kompozisyonda ele alınırken, izleyiciye tanıdık bir mekân algısı sunulması hedeflenmiştir. Ayrıca, doēanın insan iradesine meydan okuması ve doēa ile insan arasındaki denge de irdelenmektedir.



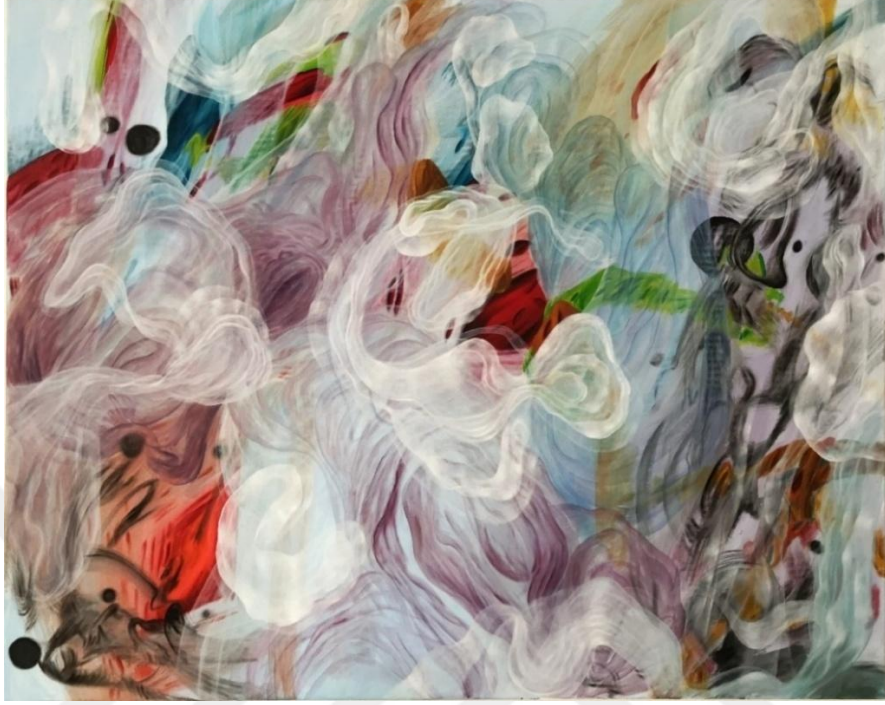
Resim 4. 16: “Hakimiyet II”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 80x100 cm, 2023.

Resim 4.16: “Hakimiyet II” adlı çalışmada espas, şehir ve binaların soyut geometrik formlarla ifade edilmesi yoluyla ele alınmıştır.

Kompozisyonda, koyu mavi ve siyah tonlarında bir zemin üzerine mimari yapıları anımsatan parlak sarı ve turuncu rengin varyasyonları ile oluşturulmuş geometrik biçimler görülmektedir. Bu biçimlerin aralarında yer yer koyu bölgeler göze çarparken, üzerlerinde ise açık mavi ve turkuaz renklerde transparan sis görünüşleri yer almaktadır. Kompozisyon genelinde dinamik bir yapı ve ışık oyunları hâkimdir. Ağırlıklı olarak kompozisyonun sağ tarafı aydınlık, sol tarafı ise karanlıkta belirsiz bırakılmıştır.

Kompozisyondaki geometrik formlar, bazı alanlarda koyu tonlarla belirsizlik içinde bırakılmış ve üzerlerine mavi renk tonlarında sis görünüşleri eklenmiştir. Bunun sonucunda sıcak-soğuk renk kontrastı yaratılarak espas etkisi sağlanmıştır. Ayrıca geometrik biçimler yüzeydeki organik sis formlarıyla biçimsel açıdan da zıtlık oluşturarak espası güçlendiren başka bir etken olmuştur. Öte yandan sis formları, akışkan ve hareketli yapıları ile izleyicinin gözünü kompozisyon boyunca gezdirip mekânsal derinlik genişletilmiş aynı zamanda resimdeki düşsel atmosfer desteklenmiştir. Kompozisyonun sağ tarafında yoğun ışık kullanılarak odak noktası belirlenmiş, sol tarafı

ise daha koyu bırakılmıştır. Böylelikle mekânsal derinlik, kompozisyon genelinde sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 4. 17: “İlkbahar” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 80x100 cm, 2023.

Resim 4.17: “İlkbahar” isimli çalışma, ilkbahar mevsiminde doğanın uyanarak büründüğü renklerden ilham alınarak oluşturulmuştur.

Yatay formatta tasarlanan bu kompozisyonda açık mavi bir zemin üzerine sıcak renk alanları ile beyaz ve pastel tonlarında akışkan bulut etkisi veren formlar yerleştirilmiştir. Kompozisyonun sol tarafında, üzerinde çeşitli dokular olan turuncu renk ile oluşturmuş bir bölüm yer almaktadır. Bu renk alanının üzerine siyah çizgilerle oluşturulmuş çizgisel biçimler görülmektedir. Resmin merkezinde aynı dokularla kırmızı ve bordo renkte başka bir alan dikkat çekerken, sağ bölümde transparan beyaz formların arkasında siyah çizgiler yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Kompozisyon genelinde yumuşak hatlı organik biçimler ve sert hatlara sahip çizgisel formlar bir arada kullanılarak görsel kontrast oluşturulmaya çalışılmıştır. Sol alt köşesinde odak noktası belirlemek ve espas sağlamak amacıyla, açık mavi zeminin üzerine turuncu bir renk alanı eklenerek güçlü bir kontrast yaratılmıştır. Merkezde kırmızı tonlar kullanılarak aynı etkide ikinci bir odak noktası oluşturulmuş ve böylece görsel

denge sağlanmıştır. Turuncu ve kırmızı alanların üzerine sis ve bulut görünümündeki formlar eklenmiş ve bu formlar kompozisyon geneline yayılarak hareketli bir yüzey kazandırılmıştır. Bu formların akışkan yapıları, izleyicinin gözünü yüzey boyunca yönlendirme amacı taşırken, aynı zamanda transparan özellikleri sayesinde arka planla ilişkilendirilmiştir. Böylelikle, çalışmada espasın genel olarak güçlendirilmesi hedeflenmiştir.



Resim 4. 18: “Sonbahar” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 90x120 cm, 2023.

Resim 4.18: “Sonbahar” isimli çalışma, sonbahar mevsiminde doğanın büründüğü renk ve gökyüzünün döngüsel hareketinden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Kompozisyonun Sol üst köşesinde küçük bir alanı kaplayan, çizgisel detaylar ve dokularla zenginleştirilmiş, pembe tonlarındaki bir zemin görülmektedir. Aynı renk tonlarındaki zemin, kompozisyonun sağ tarafında daha yoğun detaylarla geniş bir alanı kaplayacak şekilde devam etmektedir. Kompozisyonun orta kısmında ise, açık yeşil tonlarında başka bir zemin göze çarpmaktadır. Bu zemin üzerinde neon yeşil, sarı ve mavi tonlarına sahip, geometrik biçimler ile sarmal yapıdaki formlar öne çıkmaktadır. Bu formlar, kompozisyonun sağ tarafında bulunan pembe tonlardaki zemine doğru seyreterek devam etmektedir. Yüzey boyunca Beyaz renkte ve transparan yapılarıyla hareketli sis görünümleri hakimdir.

Kompozisyonda çok katmanlı bir etki yaratabilmek için, önce pembe tonlarında bir zemin oluşturulmuş, ardından bu zeminin üzerine, yeşil tonlarından oluşan başka bir katman eklenmiştir. Bu iki yüzeyin üzerine, ağırlıklı olarak yeşil rengin açık ve koyu tonlarıyla oluşturulan dinamik fırça darbeleri eklenerek çalışmadaki hareket arttırılmak istenmiştir. Kompozisyonun orta alt kısmında, daha koyu bir alan oluşturulmuş ve buradaki biçimler gölgede bırakılmıştır. Bu bölgede yer alan biçimlerin bazı noktaları, güçlü ışık vurguları ve modelaj teknikleriyle öne çıkarılarak, kompozisyona derinlik kazandırılmıştır. Çalışmadaki renk kontrastına bağlı espas etkisini artırmak ve kompozisyona bir katman daha eklemek için, sol alt köşede yeşil yüzeyin üzerine mavi renkten oluşan dikey formlar eklenmiştir. Bu renk tonları, kompozisyonun sağ tarafına ve sol üst köşesine daha küçük lekeler halinde taşınarak görsel denge sağlanmıştır. Kompozisyonun yüzeyine son katman olarak, hareketli forma sahip olan transparan bulut görünüşleri eklenmiştir. Bu dinamik formlar, bir yandan çalışmaya ritim kazandırmış, diğer yandan yüzeyin tamamını birbirine bağlayarak organik bir bütünlük sağlamıştır. Beyaz renkteki bu formlar, zemindeki canlı ve yoğun renklerle zıtlık oluşturarak espasın güçlü bir şekilde vurgulanmasına katkıda bulunmuştur.



Resim 4. 19: “İsimsiz” Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x50 cm, 2024.

Resim 4.19: “İsimsiz” adlı çalışmada, koyu yeşil bir zemin üzerinde sarı ve açık yeşil çim benzeri dikey formlar yer almakta, bu formların üzerinde güçlü ışık vurguları

görülmektedir. Ön planda yer yer kompozisyonundan dışarı taşan beyaz ve gri renkte, duman görünümünü anımsatan, hareketli bir form dikkat çekmektedir. Bu form, transparan bir yapıya sahip olup, arkasında yer alan turuncu ve koyu renkli alanları çarpıtılmış şekilde yansıtmaktadır.

Çalışmanın arka planında, hareket hissi yaratmak amacıyla yeşil ve turuncu tonlar ritmik fırça darbeleriyle uygulanmıştır. Arka planda oluşturulan koyu bölgeler derinlik hissini artırırken, ön plandaki akışkan ve duman görünümünü çağrıştıran formlar, şeffaf ve dalgalı yapılarıyla tuval yüzeyine ek bir katman olarak dahil edilmiş ve bu derinlik hissi pekiştirilmiştir. Beyaz formların belirginliği, arka plandaki turuncu, siyah ve yeşil tonlarla oluşturduğu kontrast sayesinde resim yüzeyine dinamik bir yapı kazandırmış ve espas etkisini güçlendirmiştir. Ayrıca, arka plandaki koyu tonların sıcak kırmızı ve turuncu renklerle bütünleşmesi, yüzeydeki derinlik hissini artırırken, ön plandaki şeffaf beyaz formlar bu hissi desteklemiştir. Çalışmada, somut ile soyut arasındaki geçiş, renk ve form ilişkisiyle ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 4. 20: “Su Altı I” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100x120 cm, 2024.

Resim 4.20: “Su Altı I” adlı bu çalışma, su altı dünyasının hareketli ve derinlikli yapısından yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Yatay formatta tasarlanan bu kompozisyonda, koyu bir zemin üzerinde canlı renkleriyle dikkat çeken organik biçimler ve hareketli formlar görülmektedir. Sol kenara yakın orta bölümde, parlak sarı, krem ve turuncu tonlarından oluşan üçgen biçimli dikey bir form öne çıkmaktadır. Bu formun sağında, yeşil tonlarda ve dikey şeritler şeklinde yerleştirilmiş yosun benzeri formlar bulunmaktadır. Kompozisyonun sağ alt köşesinden başlayarak açık sarı ve turuncu renkler, sağ kenar ve üst kenar boyunca devam etmektedir. Yüzeyde ise, sarmal yapıda olan ve yoğun ışık vurguları ile dikkat çeken bulut benzeri formlar yer almaktadır.

Kompozisyonda espas sağlamak amacıyla koyu bir zemin üzerine canlı renkler uygulanmıştır. Bu zemin üzerinde yer alan biçimler, bazı bölgelerde koyu tonlarla belirsiz bir hale getirilerek düşsel bir atmosfer yaratılmış ve derinlik etkisi güçlendirilmiştir. Yüzeydeki akışkan beyaz formlar ve geri plandaki yeşilin tonlarındaki biçimler ile su altındaki canlıları ve bitkileri anımsatan görünüm oluşturularak, resimde devam eden bir hareketlilik yaratılmaya çalışılmıştır. Yüzeydeki transparan formlar, sahip oldukları renkler ve üzerlerindeki yoğun ışık vurguları sayesinde koyu zeminden belirgin bir şekilde ayrılmıştır. Bu ayrışma, espasın daha güçlü bir biçimde ifade edilmesine katkıda bulunmuştur.



Resim 4. 21: “Sualtı II”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 119x139 cm, 2024.

Resim 4.21: “Su Altı II” isimli çalışma, “Sualtı I” isimli resmin varyasyonu olacak şekilde oluşturulmuş bir kompozisyonudur.

Pembe renkte bir zemin üzerine kurulan kompozisyonda, ağırlıklı olarak sarı ve yeşil tonlardaki sarmal formlar ve mavi renkte lekeler dikkat çekmektedir. Kompozisyonun orta kısmı, koyu ve gölgeli alanlarıyla öne çıkarken, kenar bölgelerde açık renkler ve ışık vurguları görülmektedir. Çalışmanın sağ ve sol kısmında tuval yüzeyinin büyük bir kısmını kaplayan bulut görünümünde transparan formlar yer almaktadır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan karanlık alan, çevresindeki parlak ve canlı renklerle oluşturulan güçlü kontrast sayesinde odak noktası olarak öne çıkarılmıştır. Bu bölgede kullanılan biçimler, belirsiz ve gölgede bırakılarak, derinlik algısı ve mekânsal çekim etkisi yaratılmıştır. Sarı ve yeşil renkli organik formlar, belirli bir düzene göre yerleştirilerek çalışmaya ritim ve dinamizm kazandırılmış, üst üste sıralanarak espas etkisi oluşturmuştur. Tuval yüzeyine eklenen bulut görünümleri ise hem kompozisyondaki ritmi zenginleştirmiş hem de mekânsal algıyı destekleyen bir derinlik hissi sağlamıştır. Çalışma bir bütün olarak ele alındığında, çok katmanlı bir düzenleme yapılarak mekânsal derinlik ve espas çözümlenmeye çalışılmıştır.



Resim 4. 22: “Yağmurdan Önce”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x110 cm, 2024.

Resim 4.22: “Yağmurdan Önce” isimli çalışma, gökyüzünü kaplayan yağmur bulutları ve bulutların ardındaki gökyüzünün renklerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Yatay formatta tasarlanan bu kompozisyonda, soğuk renk tonları ve akışkan beyaz çizgiler hâkimdir. Zemin boyunca yeşil, mavi ve sarı tonların birbirine karıştığı yumuşak renk geçişleri ve küçük alanlarda sıcak renk vurguları dikkat çekmektedir. Sol kısımda yer yer kırmızı, turuncu ve yeşil dokular vurgulanırken, sağ tarafta sarı ve kahverengi tonları öne çıkmaktadır. Kompozisyonun geneline göre daha koyu bırakılan sağ orta bölümde, güçlü sarı ve pembe renk alanları dikkat çekmektedir. Duman ya da sis benzeri görünüme sahip akışkan beyaz çizgiler, belirli bir düzen içerisinde tüm yüzeye yayılmıştır.

Çalışmada, sıcak renklerin üzerine soğuk renklerle yapılan düzenlemelerle, renkler arasındaki itme-çekme prensibi ters bir etkiyle uygulanmıştır. Bu yaklaşım, genellikle kompozisyonda öne çıkma eğilimi gösteren sıcak renklerin bu etkisini zayıflatarak aşırı ön plana çıkmalarını engellemeyi amaçlamaktadır. Böylelikle renkler arasındaki denge korunarak, görsel bütünlük ve mekân etkisi sağlanmaya çalışılmıştır. Kompozisyonda yer yer koyu negatif alanlar yaratılıp bu bölgelerde küçük lekelerle canlı ve sıcak renkler kullanılarak mekânsal derinlik arttırılmaya çalışılmıştır. Kompozisyon yüzeyine dinamik ve hareketli sis görünümü etkisi veren formlar eklenerek ritim arttırılmıştır. Bu formlar üzerinde yoğun ışık vurguları yapılmış böylelikle geri plandan ayrılarak espas sağlanmıştır.



Resim 4. 23: “Sıcaklar Geliyor” Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 90x120 cm, 2024.

Resim 4.23: “Sıcaklar Geliyor” isimli çalışmada, pastel tonlar ve organik formlar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Zemin boyunca sarı, mor, yeşil ve turuncu renk alanları görülürken, yüzeyde pastel tonlarda, bulut görünümünü anımsatan formlar yer almaktadır. Kompozisyonun üst kısmında sarı, kırmızı ve turuncu sıcak renklerin birleşimi görülürken, alt kısımda gölgeli bölgeler ve soğuk renk alanları dikkat çekmektedir.

Renkler, zeminden yüzeye doğru katmanlar hâlinde eklenerek espas oluşturulmuş ve mekânsal bir algı yaratılmıştır. Resim yüzeyindeki yumuşak, transparan ve dalgalı formlar ile yoğun renkli arka plan arasında belirgin bir kontrast sağlanarak espas etkisi güçlendirilmiştir. Bu formlar, kompozisyona belirli aralıklarla ve dikey şeritler hâlinde yerleştirilmiş, böylece çalışmadaki ritim desteklenmiştir. Ayrıca, çalışmaya hareket hissi kazandırmak amacıyla bulut formları sarmal bir yapıda şekillendirilmiş ve bazı bölgelerde yoğun ışık vurguları yapılmıştır.



Resim 4. 24: “Yapraklar Döküldü” Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100 cm, 2024.

Resim 4.24: “Yapraklar Döküldü” isimli çalışmada, canlı renkler ve dinamik formlar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Zemin boyunca sarı, mavi, yeşil ve mor tonlar hâkimdir. Duman görünümünü anımsatan beyaz akışkan çizgiler, orta kısımda daha yoğun olmakla birlikte, tüm yüzeye yayılmaktadır. Bu formların bazıları transparan bir görünüm sunmakta ve üzerlerinde yoğun ışık vurguları görülmektedir. Kompozisyonun orta üst kısmında hardal sarısı ve yeşil renk tonlarında geometrik renk alanları görülürken orta alt kısımda turuncu renkte başka bir geometrik renk alanı dikkat çekmektedir. Resmin sağ kenarından başlayarak alt kenar boyunca devam eden koyu ve gölgeli görünüme sahip bir alan ve bu alan üzerinde dikey ve yatay çizgilerle oluşturulmuş formlar görülmektedir. Sol üst köşede sıcak tonlar, özellikle sarı ve turuncu renk tonlarıyla oluşturulan formlar dikkat çekerken, sağ alt bölgede yeşil, mor ve mavi tonlar görülmektedir. Kompozisyon genelinde kıvrımlı hatlar ve katmanlı yapılar, dinamik ve çok boyutlu bir atmosfer yaratmaktadır.

Çalışmada organik formlar, soyut bir kompozisyonda belirli bir ritim ve düzen oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Beyaz ve pastel tonlarla oluşturulan yumuşak, kıvrımlı çizgiler ile resimdeki dinamizm artırılmış, izleyiciyi görsel bir akışa yönlendirmesi amaçlanmıştır. Renkler katmanlar halinde üst üste gelecek şekilde kullanılarak espas sağlanmış ve izleyiciye farklı katmanlar arasında dolaşma hissi

verilmeye çalışılmıştır. Yüzeydeki şeffaf ve dalgalı formlar, arka plandaki yoğun renklerle keskin bir zıtlık yaratarak kompozisyona denge ve hareket kazandırılmış, arka planda sarı, kırmızı, yeşil ve mor rengin tonları birbiriyle harmanlanarak sıcak-soğuk renk dengesi sağlanmaya çalışılmıştır. Soyut formlar ve renk katmanları ile kompozisyona hem kozmik hem de organik bir nitelik kazandırılmaya çalışılarak evrenin karmaşık ama düzenli yapısını anımsatan bir etki yaratılmaya çalışılmıştır.



SONUÇ

“Düşsel İfade Biçimi Bağlamında Espas Ögesinin Yorumlanmasına Yönelik Resimsel Arayışlar” başlıklı bu araştırmada, “Düş” ve “Espas” kavramları detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Veri toplama sürecinde sanat tarihi incelenerek, sanatçıların bu iki kavramı nasıl ele aldıkları ve hangi dinamiklere bağlı olarak biçimlendirdikleri analiz edilmiştir. Tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde, elde edilen bulgular sistematik olarak sunulmuş ve yorumlanmıştır. Değerlendirme sonucunda, bu kavramların tarih boyunca resim sanatında farklı anlamlar taşıdığı ve sanatsal gelişim sürecine bağlı olarak biçimlendiği belirlenmiştir.

Düş kavramı, bireyin yaratıcı dürtüsünden kaynaklanan ve rasyonel düşüncenin sınırlarını aşarak zihinde soyut biçimde şekillenen bir bilişsel süreçtir. Bu süreç, yalnızca mevcut deneyimlerin yorumlanmasından ibaret olmayıp, aynı zamanda yeni anlamlar, kavramlar ve ilişkiler üretme kapasitesini de içermektedir. Düş gücü, bireyin içsel dünyasını şekillendiren ve sanatsal yaratıcılığın temelini oluşturan önemli bir zihinsel işleyiş olarak da ifade edilebilir. Sanat ise düşsel süreçleri somutlaştırarak bireyin soyut düşüncelerini dış dünyaya aktarmasına olanak tanımaktadır. Özellikle resim sanatı, bu zihinsel sürecin görselleştirilmesine aracılık ederek sanatçının iç dünyasını ifade etmesine olanak sağlamaktadır. Sanatçının kendini ifade etme biçimi ve eserin görsel niteliği, içinde bulunduğu çağın düşünsel ve kültürel dinamiklerinden etkilenir.

Tarihsel açıdan ele alındığında 18. yy. ın sonlarında, Fransız Devrimi’nin etkisiyle bireysellik, özgürlük ve eşitlik kavramlarının toplumsal yapıda ön plana çıktığı görülmektedir. Bu dönüşüm, sanat dünyasını da etkileyerek Romantizm akımının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bu dönemde sanatçılar, bağımsız bireyler olarak eserlerini özgürce yaratmış, içsel dünyalarını, hayal gücünü ve zihinsel derinliklerini sanatlarına yansıtmışlardır. Böylece, düşsel kompozisyonların sanatta belirgin bir şekilde yer almasına olanak sağlanmıştır.

19. yy. ın sonlarında psikoloji alanındaki gelişmeler, yalnızca bilim dünyasını değil, aynı zamanda sanatı ve sanatçının yaratım sürecini de derinden etkilemiştir. Bu dönemde Freud, psikanaliz teorisi ve bilinçdışı kavramını ortaya koyarak 20. yy. sanatında köklü değişimlere zemin hazırlamıştır. Metafizik Resim ve Sürrealizm akımı, Freud’un insan

zihninin derinliklerine inerek bilinçdışının karmaşıklığını keşfetmesine dayalı yeni yaklaşımdan etkilenmiş ve bu doğrultuda biçimlenmiştir. Bu akımlara mensup sanatçılar, bilinçdışını yansıtabilmek için çeşitli teknikler geliştirmiş, eserlerinde hayal gücünün sınırlarını zorlayan düşsel kompozisyonlara yer vermişlerdir.

Tezde ele alınan bir diğer kavram olan espas, resmin temel plastik öğelerinden biri olarak yine sanatın her döneminde farklı dinamiklere bağlı gelişim göstermiştir. Sanatçılar, içinde bulunduğu çağın teknik, kültürel ve düşünsel olanaklarını kullanarak kendini ifade ederken, eserlerinin görsel niteliğini de biçimlendirmiştir. Resim sanatının tarihi 14 ve 21. yy. arasında incelendiğinde, her dönemin görsel düzenlemeler açısından belirgin biçimde farklılaştığı görülmektedir.

Orta Çağ'da Gotik üsluptaki resimlerde dini konuların anlatımına odaklanılmış ve mekân düzenlemesi figürlerin önem derecesine göre düz bir yüzeyde sıralanmasıyla şekillenmiştir. Bu dönemde sanatçılar, gerçek mekânı yansıtmaya amacı gütmeyen, dini anlatıyı öne çıkarmışlardır. Mekân içerisinde Boşluk kullanımına nadiren rastlanan bu eserlerde espas, figürler arasındaki renk zıtlığı ve boyut farklarıyla sağlanmıştır. Ancak bu dönem Giotto di Bondone, perspektifi eserlerinde kullanarak gerçekçi mekânı yansıtan ilk sanatçılardan biri olmuş ve birçok kaynaktan Rönesans'ın habercisi olarak gösterilmiştir. Bu kırılma ile resim sanatı gerçekçi mekân tasvirine odaklanmıştır. Rönesans ile birlikte mimari, bilim ve felsefe alanındaki ilerlemeler, resim sanatının Gotik tarzdan sıyrılmasını sağlamıştır. Bu dönemde, perspektifin keşfi ve sistemleştirilmesi, resimde mekân düzenlemesini doğrudan etkileyerek sanatçılara gerçekçi mekânı tasvir etme olanağı sağlamıştır. Böylece dini anlatılarda yer alan ilahi figürler daha dünyevi mekânlara yerleştirilmiş ve eserlerde sanatçının bireysel tavrı belirleyici olmaya başlamıştır.

Rönesans resminde mekân, geniş boşluklarla oluşturulmuş; figürler bu mekânda ön plana eklenerek keskin hatlarla geri plandan ayrılmıştır. Çizgisel üslup olarak adlandırılan bu düzenleme biçimi, espasın sağlanmasında önemli rol oynarken, Leonardo da Vinci'nin geliştirdiği sfumato tekniği, keskin hatları yumuşatarak figür ile mekânı birleştirmiştir. Böylece atmosferdeki hava tabakasını görünür kılmayı başaran Leonardo, aynı zamanda Barok dönemin gölgesel üslubunun temellerini atmıştır. Barok sanatında, figür ve

mekânın yumuşak geçişlerle bütünleşmesi ve yoğun ışık kullanımı, espasın hacimlendirmeye dayalı olarak şekillenmesini desteklemiştir.

18. yy. da sanayileşme ve teknolojik gelişmeler, sanatın görsel niteliğini köklü bir dönüşüme uğratmıştır. Bu süreçte sanat, yalnızca görünen dünyanın temsili olmaktan çıkmış, Rönesans'tan itibaren gelişen bireyselleşme tavrının belirginleşmesini sağlamıştır. Böylece sanatçılar, eserlerindeki plastik yapıyı bireysel üslubuyla şekillendirerek espası ve mekânı kendi algısına göre düzenlemişlerdir. Modern dönemde, aynı akıma mensup sanatçılar arasında bile plastik yapının değişkenlik göstermesi, bireysel üslubun sanat anlayışındaki belirleyici rolünü açıkça ortaya koymaktadır.

Tezde ele alınan düş ve espas kavramlarına yönelik yapılan araştırmalar sonucunda, sanatçının yaşadığı toplumu ve çevresel koşulları zihninde işleyerek, dönemin imkanları doğrultusunda eserine yansıttığı belirlenmiştir. Sanatçı, bu süreçte çevresel dinamikleri düş gücüyle yorumlamış ve eserine aktarmıştır. Yaratım sürecinde, kendine özgü plastik düzenlemeler yaparak eserin görsel niteliğini biçimlendirmiştir. Espas, içeriği ve dönemi değişse de temel bir plastik öge olarak varlığını sürdürmüş, yalnızca yorumlanış biçimi dönemin düşünsel yapısına göre farklılık göstermiştir. Bu bağlamda, araştırmada ele alınan espas, Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde anlatıya hizmet ederken, Modernizm sonrasında anlatıdan bağımsız bir unsur hâline gelerek sanatçının ele aldığı konu olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu tespitler doğrultusunda, tez kapsamında sunulan uygulama çalışmalarının oluşum sürecinin tezin dördüncü bölümüne eklenmesi gerekli görülmüştür. Bu bölümde lisans öğreniminin dördüncü sınıfında yapılan manzara resimlerinden başlayarak, bu resimlerin yüksek lisans sürecinde doğanın soyutlanmasıyla oluşturulan kompozisyonlara kadar uzanan sanatsal gelişim ve dönüşüm süreci ele alınmıştır. Konunun belirlenmesinin ardından, her yeni çalışmada bir önceki resmin güçlü yönlerinin alınıp bir sonraki çalışmaya aktararak bir nevi eleme yöntemi uygulanmıştır. Bu yaklaşım, doğanın özüne nüfuz etmeyi ve resimlerin kendiliğinden soyutlamaya evrilmesini sağlamıştır. Böylece doğanın, sanatsal gelişim ve resimsel bir dil oluşturma açısından sunduğu zengin olanaklar da açığa çıkarılmıştır. Ayrıca, bu yöntemin soyut ya da soyutlamaya dayalı çalışmalarda oldukça işlevsel ve verimli bir zemin sunduğu değerlendirilmiştir.

Yüksek lisans döneminde yakalanan plastik dil ile oluşturulmuş uygulama çalışmaları ise doğa gözlemi, deprem gibi doğa olaylarının etkisi veya önceki çalışmalardan alınan ilham doğrultusunda şekillenmiştir. Süreç boyunca, bu gözlemler soyutlanarak, hissiyatın ve içsel deneyimlerin aktarılması amaçlanmıştır. Çalışmalardaki plastik yapı ise sıcak-soğuk renk, geometrik-organik biçim ve açıklık-koyuluk gibi zıtlıklara dayalı olarak düzenlenmiştir. Espas, sis ve bulut görünümünden ilham alınarak oluşturulan transparan formlar ve sıcak-soğuk renklerin karakteristik özellikleri kullanılarak sağlanmıştır.

Sonuç olarak, düşsel ifade ile oluşturulan çalışmaların, içsel gerçekliği yansıtmada sürecinde önemli bir kolaylık sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca doğanın, yalnızca saf görüntüsünden ziyade, bireyde bıraktığı hissiyat ve algılanma biçimi üzerinden resim sanatına yansıtılması, sanat eserinde özgünlük ve teklik gibi temel unsurları desteklediği düşünülmüştür. Espas ise sağlanma biçimine bağlı olarak; uygulama çalışmalarında derinlik oluşturma, kompozisyon dengesini koruma ve görsel algıyı yönlendirme açısından belirleyici bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

Kitap

- Adasal, R., (1977), Normal ve Anormal Yönleriyle Medikal Psikoloji, (3.Baskı), Minnetoğlu Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A., (2009), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (2. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Beksaç, E., (2015), V. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı, (1. Baskı), Ceren Yayıncılık, Edirne.
- Berger, J., (2020), Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, (28. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Breton, A., (2009), Sürrealist Manifestolar, Çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, (1.Baskı), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Çetişli, İ., (2004), Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, (5.Baskı), Akçağ Yayın Evi, Ankara.
- Farthing, S., (2020), Sanatın Tüm Öyküsü, Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, (4. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Fleming, J., ve Honour, H., (2016), Dünya Sanat Tarihi, Çev. Hakan Abacı, (1. Baskı), Alfa Yayınevi, İstanbul.
- Florenski, P., (2007), Tersten Perspektif, Çev. Yeşim Tükel, (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., (1998), Ruh Çözümlemesine Giriş Konferansları, Çev. Emre Kapkın, Ayşen Kapkın, (1. Baskı), Payel Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., (2023), Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış, Çev. Kâmuran Şipal, (3. Baskı), Say Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., (2023), Rüyaların Yorumu, Çev. Dilman Muradoğlu, (8. Baskı), Say Yayınları, İstanbul.

- Gombrich, E., (2020), Sanatın Öyküsü, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, (12. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hodge, S., (2018), Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri, Çev. Emre Gözgü, (8.Baskı), Domingo Yayıncılık, İstanbul.
- İpşiroğlu, N., ve İpşiroğlu, M., (2010), Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi, (1. Baskı), Hayalbaz Kitabevi, İstanbul.
- Krausse, A., (2005), Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Çev. Dilek Zaptacıoğlu, (1. Baskı), Literatür Yayınları, İstanbul.
- Miro. J., (2005), Düşlerimin Rengi Bu, Çev. Alp Tümertekin, (1. Baskı), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Terbaş, Ö., (2016), Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz Ve Sanat, (1.Baskı), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Thompson, J., (2014), Modern Resim Nasıl Okunur, Çev. Firdevs Candil Çulcu, (1. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Turani, A., (2005), Dünya Sanat Tarihi, (11. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yılmaz, M., (2006), Modernizmden Postmodernizme Sanat, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara.

Tez

- Akarsu, P., (2010), *Sürrealizm ve Rüya* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul (T.R.).
- Akpınar, A., (2018), *Cézanne İle Başlayan Süreç Ve Espas Algısı*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Atatürk Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Erzurum (TR).
- Dinler, G., (2020), *René Magritte Üzerinden Gelişen Sanat Eğilimleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yeditepe Üniversitesi, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, İstanbul (TR).

Mumcu, A., (2021), *Biçimsel ve Kavramsal Bağlamda 1950 Sonrası Soyut Resimde Espas*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Tekirdağ (TR).

Özgör, C., (2017), *Kara Romantizm, Düşsel İmgeler Ve Kâbus Resimleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Ankara (TR).

Sembol, E., (2012), *Otomatizm'in Sanattaki Yapısal Bağlılıkları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Kayseri (TR).

Topçu, C., (2019), *19. Yüzyıl Avrupa Sanatında Ölüm Olgusuna Sembolist Bakış: Arnold Böcklin ve Ölüm*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Kocaeli (TR).

Ülker, D., (2014), *Mekân Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir (TR).

Makale

Ilata, D., G., Görenek, “Biyomorfik Sürrealizmde Otomatik İmge”, *Akademik Sanat Dergisi*, 2022, (17), Ss. 55-72.

Orhan, A. H., “Henri Matisse'nin Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2007, (1), Ss. 77-94.

Sözlük

Bakırcıoğlu, R., (2006), *Ansiklopedik Psikoloji Sözlüğü*, (1.Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.

Cevizci, A., (2005), *Felsefe Sözlüğü*, (6. Baskı), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.

Masaroğulları, G., Koçakgöl, M., (2011), *Psikoloji Sözlüğü*, (1. Baskı), Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

Ansiklopedi

Claudon, F., (1994), Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, (2. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Passeron, R., (1996), Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Sezer Tansuğ, (3. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

İnternet

URL 1:

https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnd%C3%BCz_d%C3%BC%C5%9F%C3%BC
(Erişim Tarihi: 19.05.2025).

URL 2:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Halka_Yol_G%C3%B6steren_%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk
(Erişim Tarihi: 23.05.2025).

URL 3: <https://evrimagaci.org/bilincdisi-nedir-freudyen-psikolojide-bilincdisi-kavrami-ne-ise-yarar-11970?srltid=AfmBOorqLZ-sxDB-7y2wS015ADl7-5V3A7g6Ss1ryjTUHlwhLefWNemt>

URL 4:

https://www.youtube.com/watch?v=IGophiltTG8&ab_channel=KhanAcademyTurkce
(Erişim Tarihi: 24.05.2025).

GÖRSELLERİN ALINDIĞI İNTERNET ADRESLERİ

Resim 2.1: <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-liberty-leading-the-people-1830> (Erişim Tarihi 29.04.2024).

Resim 2.2: <https://www.wikiart.org/en/gustave-dore/devils-and-virgil> (Erişim Tarihi: 29.04.2024).

Resim 2.3: <https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/the-third-of-may-1808-execution-of-the-defenders-of-madrid-1814-1> (Erişim Tarihi: 26.04.2024).

Resim 2.4: <https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry> (Erişim Tarihi: 27.04.2024).

Resim 2.5: <https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry> (Erişim Tarihi: 27.04.2024).

Resim2.6:<https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/wc-cross-in-the-mountains-tetschen-altar-1808-1808-new-masters-gallery-dresden-height0-115-cm> (Erişim Tarihi: 25.04.2024).

Resim 2.7: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/neubrandenburg-in-the-morning-mist-1816> (Erişim Tarihi: 25.04.2024).

Resim 2.8: <https://www.wikiart.org/en/william-blake/nebuchadnezzar-1795> (Erişim Tarihi: 29.04.2024).

Resim 2.9: <https://www.wikiart.org/en/william-turner/the-shipwreck> (Erişim Tarihi: 25.04.2024).

Resim 2.10: <https://www.wikiart.org/en/william-turner/snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-1842> (Erişim Tarihi: 25.04.2024).

Resim 2.11: <https://www.wikiart.org/en/pieterclaesz/still-life-skull-and-writing-quill-1628> (Erişim Tarihi: 30.04.2024).

Resim 2.12: <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/self-portrait-with-death-as-a-fiddler-1872> (Erişim Tarihi: 03.05.2024).

Resim 2.13: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-scream-1893> (Erişim Tarihi: 03.05.2024).

Resim 2.14: <https://www.wikiart.org/en/emile-bernard/buckwheat-harvesters-at-pont-aven-1888> (Erişim Tarihi: 02.05.2024).

Resim 2.15: <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/the-isle-of-the-dead-1880> (Erişim Tarihi: 02.05.2024).

Resim 2.16: <https://www.reyhanfeda.com/topografikmodelfreud/> (Erişim Tarihi: 20.05.2025).

Resim 2.17: <https://www.wikiart.org/en/andre-masson/automatic-drawing-1924> (Erişim Tarihi: 27.03.2024).

Resim 2.18: <https://www.wikiart.org/en/andre-masson/battle-of-fishes> (Erişim Tarihi: 27.03.2024).

Resim 2.19: <https://www.etsy.com/listing/879448920/original-vintage-print-1973-by-max-ernst> (Erişim Tarihi: 29.03.2024).

Resim 2.20: <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/europe-after-the-rain-ii> (Erişim Tarihi 29.03.2024).

Resim 2.21: <https://www.wikiart.org/en/joan-miro/the-tilled-field-1924> (Erişim Tarihi: 30.03.2024).

Resim 2.22: https://www.wikiart.org/en/joan-miro/not_detected_227978 (Erişim Tarihi: 30.03.2024).

Resim 2.23: <https://www.wikiart.org/en/joan-miro/the-red-disk> (Erişim Tarihi: 30.03.2024).

Resim 2.24: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914> (Erişim Tarihi: 02.04.2024)

Resim 2.25: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-disquieting-muses-1918-1> (Erişim Tarihi: 31.03.2024).

Resim 2.26: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931> (Erişim Tarihi: 31.03.2024).

Resim 2.27: <https://www.wikiart.org/en/yves-tanguy/storm-black-landscape-1926> (Erişim Tarihi: 01.04.2024).

Resim 2.28: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-human-condition-1935> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).

Resim 3.1: <https://www.wikiart.org/en/ambrogio-lorenzetti/madonna-with-angels-and-saints-maesta-1335> (Erişim Tarihi: 06.04.2024).

Resim 3.2: <https://www.wikiart.org/en/giotto/lamentation-the-mourning-of-christ-1306-1> (Erişim Tarihi: 06.04.2024).

Resim 3.3: https://www.researchgate.net/figure/Diagram-by-Leon-Battista-Alberti-of-perspective-lines-leading-to-a-vanishing-point-from_fig1_326834755 (Erişim Tarihi: 07.04.2024).

Resim 3.4: <https://www.wikiart.org/en/masaccio/the-trinity-1428> (Erişim Tarihi: 07.04.2024).

Resim 3.5: <https://www.wikiart.org/en/filippo-lippi/virgin-with-the-child-and-scenes-from-the-life-of-st-anne> (Erişim Tarihi: 08.04.2024).

Resim 3.6: <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-last-supper-1495> (Erişim Tarihi: 09.04.2024).

Resim 3.7: https://airlovesmk.live/product_details/34030985.html (Erişim Tarihi: 09.04.2024).

Resim 3.8: <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-virgin-and-child-with-st-anne-1510> (Erişim Tarihi: 12.04.2024).

Resim 3.9: <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/mona-lisa> (Erişim Tarihi: 08.04.2024).

Resim 3.10: <https://www.wikiart.org/en/rembrandt/self-portrait-in-a-gorget> (Erişim Tarihi: 12.04.2024).

Resim 3.11: <https://www.wikiart.org/en/caravaggio/conversion-on-the-way-to-damascus-1601> (Erişim Tarihi: 16.04.2024).

Resim 3.12: <https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/las-meninas-detail-of-the-lower-half-depicting-the-family-of-philip-iv-of-spain-1656> (Erişim Tarihi: 16.04.2024).

Resim 3.13: <https://www.wikiart.org/en/rembrandt/the-nightwatch-1642> (Erişim Tarihi: 16.04.2024).

Resim 3.14: <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/still-life-with-plaster-cupid-1895> (Erişim Tarihi: 21.04.2024).

Resim 3.15: <https://www.wikiart.org/en/andre-derain/charing-cross-bridge-1906> (Erişim Tarihi: 06.04.2024).

Resim 3.16: <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/harmony-in-red-1908> (Erişim Tarihi: 06.04.2024).

Resim 3.17: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907> (Erişim Tarihi: 22.04.2024).

Resim 3.18: <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/violin-and-pipe-le-quotidien-1913> (Erişim Tarihi: 22.04.2024).

Resim 3.19: <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/bottle-of-rum-1914> (Erişim Tarihi: 24.04.2024).

Resim 3.20: <https://www.wikiart.org/en/hans-hofmann/rising-moon-1964> (Erişim Tarihi: 15.05.2024).

Resim 3.21: <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/number-24-untitled-1951> (Erişim Tarihi: 15.05.2024).

Resim 3.22: <https://www.wikiart.org/en/lucio-fontana/concept-spatial-1965> (Erişim Tarihi: 24.04.2024).

Resim 3.23:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/e/e7/%C3%96zdemir_Altan_kolaj.jpg (Erişim Tarihi: 13.06.2024).