



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

## RESİMDE METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER

SERNA İZEL KAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

LEFKOŞA  
2020

# RESİMDE METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER

SERNA İZEL KAYA

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI  
Yrd. Doç. Dr. MUSTAFA HASTÜRK

LEFKOŞA  
2020

## KABUL VE ONAY

Serna İzel Kaya tarafından hazırlanan “RESİMDE METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER” başlıklı bu çalışma, 22 / 06 / 2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Bu Tez Savunma Sınavı online gerçekleşmiştir.  
Jüri üyeleri olurlarını sözlü olarak beyan etmişlerdir.**

### JÜRİ ÜYELERİ

.....  
**Yrd. Doç. Dr. Mustafa Hastürk** (Danışman)  
Yakın Doğu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi  
Plastik Sanatlar Bölümü

.....  
**Prof. Dr. Nazan Sönmez** (Başkan)  
Yakın Doğu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi  
Plastik Sanatlar Bölümü

.....  
**Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Özçelik**  
Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi  
Seramik Bölümü

.....  
**Prof. Dr. Mustafa Sağsan**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin, tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim. Tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- Tezimin tamamı heryerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Yakın Doğu Üniversitesinde erişime açılabilir.
- Tezimin iki (2) yıl süre ile erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde tezimin tamamı erişime açılabilir.

Tarih

İmza

Serna İzel KAYA

## TEŞEKKÜR

Bu tez süresi boyunca, öncelikle danışmanım Yrd. Doç. Dr. Mustafa Hastürk'e desteği için teşekkür ederim. Bu tezin başlığı, Prof. Dr. Nazan Sönmez hocamın benim için ayırdığı değerli vaktinde oluştu ve her zaman yol gösteren hocama şükranlarımı sunarım. Gösterdikleri kaynaklar ve yaptıkları eleştirilerle tezin gelişimine katkıda bulunan Hakan Dağ'a, Büşra Çizer'e ve Oshan Uluşan'a teşekkürü borç bilirim. Bu tezdeki ve her zamanki katkıları için Deha Gürsel'e, maddi ve manevi desteklerini hep hissettiğim ailem Turhan, Ayşe ve Batuhan Kaya'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZ

### RESİMDE METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER

Mekân kavramı, tarih boyunca felsefe, sosyoloji, fizik, estetik gibi çeşitli disiplinlerde anlam çeşitliliği gösterdiği gibi sanat alanında da pek çok anlama sahiptir. Bu tez kapsamında mekânın ifade alanına değinilmiş, asıl olarak metafizik mekân ve görüngüleri ilişkisini, sanat tarihindeki sanatçıların ürettiği eserler çerçevesinde ele almak amaçlanmıştır.

Resim tarihi içerisinde yer alan “mekân” kavramındaki değişimler, resim sanatındaki görsel elemanlar ve resimsel öğelerin gelişiminde de kendisini göstermiştir. Farklı zamanlarda resimlerinde “metafizik mekân” çalışan sanatçılar da bulunmaktadır.

Rönesans öncesi resmin yer aldığı mekânla sınırlı olan resim ile mekân ilişkisi, perspektifin bulunuşuyla değişim göstermiş ve resimde oluşturulan yanılısamaya dayalı mekân kavramı resim sanatının önemli konularından olmuştur. Bu tezde geçmişten günümüze resim sanatında mekân ile metafizik mekân tartışılacaktır.

Tezin birinci bölümünde, mekân kavramı sözlük anlamları ve genel anlamıyla açıklanmaya çalışılmış, mekânın sanat tarihindeki yeri, resim sanatında metafizik mekân ve resimde metafizik mekânın görüngüleri ile olan ilişkisi üzerinde durulmuş, konunun tarihsel gelişimi ve değişimiyle incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca, Dada ve gerçeküstücülük ile metafizik kavramı başlığı altında; gerçeküstücülüğün resim sanatındaki yeri, gerçeküstücülükte imge oluşumu, metafizik kavramı ve metafizik mekân kavramı ele alınmıştır. İkinci bölümde, eserlerinde farklı açılardan metafizik mekânı çalışan sanatçılar tartışılmıştır. Üçüncü bölümde, kişisel uygulamalar açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mekân, Metafizik, Görüngü, Resim, Sanat

## **ABSTRACT**

### **METAPHYSICAL PLACES AND THE PHENOMENA IN PAINTING**

The concept of place has a variety of meanings in various disciplines such as philosophy, sociology, physics, aesthetics throughout history, and it has many meanings in the field of art. Within the scope of this thesis, the expression area of the place is mentioned and it is aimed to deal with the relationship between metaphysical places and phenomena within the framework of the works produced by artists in the history of art.

With the changes in the concept of place in the art history, visual elements and pictorial elements in the painting art have improved. The artists working in the metaphysical place in their paintings at different times showed themselves.

The concept of illusion based place created in the painting with the discovery of the perspective, starting from the relationship between the place limited to the environment where the painting was located before the Renaissance, was one of the important subjects of the art of painting. In this study, metaphysical place and place in the paintings will be discussed.

In the first part of the thesis, the concept of place is tried to be explained with its dictionary meanings and general meaning, the place of the place in the history of art, the relation between metaphysical place in the art of painting and the phenomena of metaphysical space in the painting is examined with the historical development and change of the subject. In this section, the examination is made under Dada and the concept of Surrealism and metaphysics; the place of Surrealism in the art of painting, image formation in Surrealism, the concept of metaphysics and the concept of metaphysical place.

In the second part, artists working in a metaphysical place from different perspectives in their works are discussed.

In the third section, personal applications are explained.

**Keywords:** Place, Metaphysic, Phenomenon, Painting, Art



## İÇİNDEKİLER

### KABUL VE ONAY

### BİLDİRİM

TEŞEKKÜR ----- iii

ÖZ ----- iv

ABSTRACT ----- v

İÇİNDEKİLER ----- vii

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ ----- ix

GİRİŞ ----- 1

1. BÖLÜM ----- 3

**SANATTA METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER ----- 3**

1.1 Mekân Kavramı ----- 3

1.2 Resim Sanatında Mekân Kavramı ----- 6

1.2.1 Sanat Tarihinde Mekân ve Perspektif ----- 11

1.3 Dada ve Gerçeküstücülük ile Metafizik Kavramı ----- 23

1.3.1 Gerçeküstücülüğün Resim Sanatındaki Yeri ----- 28

1.3.2 Gerçeküstü İmge Oluşumu ----- 32

1.3.3 Metafizik Kavramı ----- 40

1.3.4 Metafizik Mekân Kavramı ----- 44

1.4 Resim Mekânı ile Görüngüleri ----- 48

2. BÖLÜM ----- 50

**RESİMDE METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER İLE İLGİLİ**

**SEÇİLMİŞ SANATÇILARDAN ÖRNEKLER ----- 50**

2.1 Giorgio De Chirico ----- 50

2.2 René Magritte ----- 69

2.3 Max Ernst ----- 77

2.4 Salvador Dali ----- 83

2.5 Hieronymus Bosch ----- 94

|                            |            |
|----------------------------|------------|
| <b>3. BÖLÜM</b>            | <b>104</b> |
| <b>KİŞİSEL UYGULAMALAR</b> | <b>104</b> |
| 3.1 Uygulamalar için Önsöz | 104        |
| 3.2 Uygulamalar            | 105        |
| <b>SONUÇ</b>               | <b>119</b> |
| <b>KAYNAKÇA</b>            | <b>121</b> |

## GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

|   |    |
|---|----|
| Görüntü 1: Johannes Vermeer, The Glass of Wine, 1658-1660 -----   | 13 |
| Görüntü 2: Marcel Duchamp, Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas, 1946-66 -----                | 21 |
| Görüntü 3: Joseph Kosuth, Zero & Not, 1985-86 -----   | 22 |
| Görüntü 4: René Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1928/29 -----   | 35 |
| Görüntü 5: The Enigma of Hitler, 1938 -----   | 37 |
| Görüntü 6: Sarkis Zabunyan -----  | 38 |
| Görüntü 7: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, orta panelden kesit, 1500 -----                     | 40 |
| Görüntü 8: Left: Giorgio de Chirico – The Song of Love / Right: Carlo Carra – The Drunken Gentleman ----- | 43 |
| Görüntü 9: Leonardo Da Vinci- Kayalıklar Madonnası -----  | 46 |
| Görüntü 10: Bir Güz Öğleden Sonrası Enigması (1909) -----   | 51 |
| Görüntü 11: Arnold Böcklin, <i>Odysseus ile Kalypso</i> (1883) -----                                      | 53 |
| Görüntü 12: Torino Meydanı -----  | 54 |
| Görüntü 13: Tek Günlük Enigma (1914) -----  | 54 |
| Görüntü 14: Ozan (1917) -----   | 55 |
| Görüntü 15: Hektor ve Andromakhe (1917) -----   | 57 |
| Görüntü 16: Varışın ve Öğle Sonrasının Enigması (1911) -----  | 58 |
| Görüntü 17: Roma'daki Vesta Anıtı -----   | 59 |
| Görüntü 18: Argo yelkenlisi -----   | 59 |

|   |    |
|---|----|
| Görüntü 19: Saatin Enigması (1910-1911) -----   | 60 |
| Görüntü 20: Kahin (1914-15) -----   | 62 |
| Görüntü 21: Giulio Camillo'nun (1480-1544) Hafıza Tiyatrosu -----   | 64 |
| Görüntü 22: Giorgio De Chirico, Aşk Şarkısı, 1914 -----   | 65 |
| Görüntü 23: Yol Çıkışın Hüznü (1916) -----  | 66 |
| Görüntü 24: Giorgio De Chirico, Metaphysical Interior with Sun which Dies,<br>1971 -----  | 67 |
| Görüntü 25: Rene Magritte, Minotaure (1937), 10. Sayının kapağı -----   | 70 |
| Görüntü 26: René Magritte, İmkansız Denemek, 1928 -----   | 72 |
| Görüntü 27: Rene Magritte, Key of Dreams, 1930, tuvale yağlı boya, 61x91<br>cm. -----   | 74 |
| Görüntü 28: Dinlenme Odası 1958 -----   | 75 |
| Görüntü 29: Kişisel Değerler 1951/52 -----  | 75 |
| Görüntü 30: Tehdit Altındaki Katil, 1926 -----  | 76 |
| Görüntü 31: Max Ernst, The Postman Cheval, 1932, kağıt üzerine kağıt ve<br>kumaş kolaj, kalem, mürekkep guaş, 64.3x48.9 cm -----                            | 78 |
| Görüntü 32: Max Ernst, The Fugitive, 1926, kağıt üzerine frotaj baskı -----   | 80 |
| Görüntü 33: Max Ernst, Yaklaşan Erganlik, Kartona yapıştırılmış kağıt üzerine<br>rötuşlu fotoğraflar, guaş ve yağlıboya ile kolaj, 24.5x16.5 cm, 1921 ----- | 81 |
| Görüntü 34: Max Ernst, Celebes Fili, 1921, yağlıboya -----  | 82 |
| Görüntü 35: Salvador Dali, Dream of Venus, 1939 -----   | 87 |
| Görüntü 36: Spellbound.1945. USA. Directed by Alfred Hitchcock. Courtesy of<br>the Museum of Modern Art -----   | 88 |

|   |     |
|---|-----|
| Görüntü 37: Salvador Dali, Kelebekli Manzara, 1957-58 -----   | 89  |
| Görüntü 38: Salvador Dali, Diriliş, 1940 -----  | 91  |
| Görüntü 39: Salvador Dali, The Temptation of St. Anthony, 1946 -----  | 92  |
| Görüntü 40: Salvador Dali, Tutuşmuş Zürafa, 1937 -----  | 94  |
| Görüntü 41: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500 -----   | 97  |
| Görüntü 42: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Sol Panelden kesit,<br>1510-15 -----   | 99  |
| Görüntü 43: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Sol Panelden kesit,<br>1510-15 -----   | 100 |
| Görüntü 44: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Orta Panelden<br>kesit, 1510-15 -----  | 101 |
| Görüntü 45: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Sağ Panelden<br>kesit, 1510-15 -----   | 102 |
| Görüntü 46: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Arka Panel, 1510-<br>15 -----  | 103 |
| Görüntü 47: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, İlaç<br>Kutuları, Prospektüsler, Şeffaf Kağıt, Karton, Sprey Boya, 120x160 cm ----  | 106 |
| Görüntü 48: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, İlaç<br>Kutuları, Prospektüsler, Dergiden Görüntü Kesitleri, Sprey Boya, 120x160 cm<br>-----                              | 108 |
| Görüntü 49: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, Guaj<br>Boya, Kurşun Kalem, İlaç Kutuları, Prospektüsler, Kapsül İlaçlar, Dergiden<br>Görüntü Kesitleri, 120x140 cm ----- | 110 |
| Görüntü 50: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x140 cm --<br>-----   | 112 |

- Görüntü 51: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, İlaç Kutuları, Prospektüsler, 70x100 cm ----- 114
- Görüntü 52: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, İlaç Kutuları, Prospektüsler, Tablet İlaç, 70x100 cm ----- 115
- Görüntü 53: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya 70x100 cm ----  
-----116
- Görüntü 54: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj,  
70x10 cm ----- 117
- Görüntü 55: Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, Guaj Boya, İlaç Kutuları, Dergiden Görüntü Kesitleri, 40x40 cm ----- 118

## GİRİŞ

“Resimde Metafizik Mekân ve Görüngüler” başlıklı bu tezde, sanat tarihinden edinilen bilgiler ışığında, metafizik mekân ve görüngüler ilişkisi ve ikisinin biraradanlığının resimde ele alış biçimi incelenmektedir.

Bu tez kapsamında mekânın ifade alanına değinilmiş, asıl olarak metafizik mekân ve görüngüleri ilişkisini, sanat tarihindeki sanatçıların ürettiği eserler çerçevesinde ele almak amaçlanmıştır.

Günümüze kadar gelen sanat akımlarının herbirinde eserlerin bazı kurallara göre yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu kuralların kimi zaman sezgisel kimi zaman akılcı kimi zamansa kavramsal olarak belli mekân kurgusu içerisinde olduğu görülmektedir. Bir çalışmanın sanat niteliği kazanarak sanat eseri olabilmesi için; nesnelere biraraya getirilirken belli kuralların dikkate alınması, ritmik ilişkilerin düzenlenmesi gerekmektedir. Bununla birlikte, ressamın bir eser yaratırken yalnızca bu kurallar doğrultusunda hareket etmesi yeterli değildir. Sanatçının, resimde mekânı tasarlayabilmesi için kendi dış dünyası ile ilişkisini incelemesi ve anlamlandırması gerekmektedir. Çünkü bu ilişki öznel deneyimler sonucu oluşmaktadır ve her sanatçının bakış açısı birbirinden farklıdır. Sanatçının kişiliğini geliştiren faktörler; yaşadığı çevre, hayat tecrübesi, zamanın sanat dili vb. onun bilinçaltına da işlemekte, dolayısıyla sanatını etkilemektedir.

Sanatçı resmini yaratırken, bilinçaltının kapılarını açmak için çabalamakta, aynı zamanda ruhunun derinliklerindeki düş odalarından beslenmektedir. Bilinçaltına ulaşmak cesaret gerektirmektedir. Çünkü kişinin bilinçaltı; kapalı, karanlık, içerisinde ne olduğuna bakmaktan korkulan mekânlar gibidir ve kişinin korktuğu, sorgulamaktan kaçındığı benliğinin gizemlerini içermektedir. Buna göre sanatçı kendisiyle yüzleşebilecek cesareti olan kişidir.

Bu tez kapsamında ele alınan metafizik mekân ve görüngüler kavramları, temelini, insanın bilinçaltının anlaşılmazlığıyla ortaya çıkarabildiği kurgudan ve kendi içinde duyularıyla algılayabildiklerinden almaktadır. Yalnızca farkındalıkla ulaşılabilen metafizik iç dünya resme yansıyabilmektedir. Aslında

sanatçı iç evrenini çözümlayebildiği ölçüde ortaya koyduklarıyla bu farkındalığını ve kendini anlatabilmektedir.

Resimlerdeki metafizik mekân kurgusunun temelinde, gerçekliğin ötesine yönelen, aklın ve mantığın sınırlarından çıkmış bir ifade bulunduğu düşünülmektedir. Mantığını ve sağduyusunu aradan çıkarabilen sanatçı, hayal ve rüya dünyasına dalabilir ve belki de büyük ruhani anlar yaşayabilir ve bunu eserinde metafizik mekân şeklinde yansıtabilir. Böyle ruhani bir anda sanatçı, kendisini ilginç formlar yaratmaya iten gizemi hissedebilir.

Dış dünya ile ilişkisi ve onu algılayışı ile oluşan bilinçaltına sahip sanatçı, bilinçaltının dışavurumu olan yaratıcı sürece, aklın ve mantığın denetiminden kurtularak ulaşabilmektedir. Bu şekilde eserlerinde kendi dünyasını yani mekânını yaratabilmektedir.

Tezin birinci bölümünde, mekân kavramı sözlük anlamları ve genel anlamıyla açıklanmaya çalışılmış, mekânın sanat tarihindeki yeri, resim sanatında metafizik mekân ve resimde metafizik mekânın görüngüleri ile olan ilişkisi üzerinde durulmuş konunun tarihsel gelişimi ve değişimiyle incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca, Dada ve gerçeküstücülük ile metafizik kavramı başlığı altında; gerçeküstücülüğün resim sanatındaki yeri, gerçeküstücülükte imge oluşumu, metafizik kavramı ve metafizik mekân kavramı ele alınmıştır. İkinci bölümde, eserlerinde farklı açılardan metafizik mekânı çalışın sanatçılar tartışılmıştır. Üçüncü bölümde, kişisel uygulamalar açıklanmıştır.



## 1. BÖLÜM

### SANATTA METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER

#### 1.1 Mekân Kavramı

Genelde mekân kelimesinin akla getirdiği ilk anlam, mimari disiplin çevresinde algılanandır. Tarih boyunca mekân felsefenin, doğa bilimlerinin ve sosyal bilimlerin temel konusu olarak ele alındığı gibi, günümüzde de zihnin özelliği olarak felsefi durumu sürdürülmekte ve aynı zamanda fiziksel, somut haliyle birlikte değerlendirilmektedir. Değişmekte olan farklı mekân anlayışları birbirlerini etkilemekte ve bu sayede mekân üzerinden düşünülüp üretilmeye devam edilmektedir (Morkoç, 2013).

Mekân kelimesi pek çok anlam içermektedir. Bu sebeple öncelikle farklı tanımlara bakılarak mekân kavramının çerçevesini belirlemek ve mekân konusuyla tarihte gerçekleşenlere kısaca göz atmak gerekli görülmektedir (Üngür, 2011).

“Mekân” kelimesinin Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlükteki karşılığı şu şekilde verilmektedir:

Yer, bulunan yer. 2. Ev, yurt. 3. *gök b. esk.* Uzay

Bundan yola çıkarak “mekân” belli bir yeri, yani sınırları ve kapsamı belirlenmiş yeri gösterirken, sınırsız bir “yer(sizliği)” boşluğu da belirtmektedir. Anlaşılmaktadır ki mekân kavramı “hem burada”, “hem de orada” olma durumuyla, somut olmanın yanı sıra içerdiği soyut anlamıyla çok yönlü içeriklidir. Genel anlamıyla insanı çevresinden belli ölçüde ayıran ve içerisinde eylemlerini sürdürmesine olanak tanıyan “boşluk” olarak da tanımlanır (Güncel Türkçe Sözlük, n.d.).

Mekân kelimesinin belirttiği anlam Gür'ün tanımına göre, "insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası bizi saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımıdır. Mekân, üç boyutlu ölçülebilir objektif bir gerçeklik olarak vardır. Aynı anda ölçülemeyen boyutları ile varsayılabilir; duyularla kavranabilir ve subjektif olarak gerçekte var veya yoktur" (Gür, 1996).

Nalbantoğlu (2008) mekânı, "modern zamanlar'a özgü içi boş bir kavramsal kalıp, soyut bir kategori/kavram" şeklinde tanımlamaktayken; Tanyeli (1992) ise "hacimsel ve estetik bir olgu" olarak belirtmektedir.

Erdem Üngür'e (2011) göre Massey, pek çok yazarın 'mekân ve mekânsal' terimlerini kullanmakta olduğunu ve bunların anlamlarının açık ve tartışmasız olarak kabul edildiğini, ama aslında yazarların kendilerince kabul ettikleri anlamların farklılıklar içerdiğini dile getirmiştir.

Mekân anlayışlarının farklılığı, bilime ve sanatın oluşturduğu değerlere etkilerde bulunmuştur. Bu nedenle Henri Lefebvre, Michel Foucault, David Harvey gibi düşünürler mekânı sorunsallaştırarak üzerinde durmuşlardır. Ortak olarak inandıkları ise; mekânı toplumsal etkileşimlerin odağında tutup, zamanla sürekliliği olması gerektiğidir. Lefebvre'ye göre, "Mimarlığın herhangi bir tanımı, öncelikle mekân kavramının analizini ve izahını gerektirmektedir" (Morkoç, 2013).

Bununla birlikte mekânın ne salt bir nesne ne de soyut bir kavram olduğunu, bundan ötürü de canlı ve değişken olduğunu ifade ederek, fiziksel, algısal ve tasarlanan olarak kurulan mekânın, içerisinde hareketi de barındırdığından toplumun gereksinimleri dahilinde sürekli yeniden kurgulanması gerektiğine vurgu yapmıştır (Arıç, 2015).

Mekân tanımında fiziksel alanın dışında boşluğa da işaret eden Kuban, mekânın hareketle belirlendiğini söylemiştir. Mekân boşluğunun mimarının ayırıcı ögesi olması, onun en gerçek yaşam değerlerinin ifadesi olmasındandır. Canlı varlık hareketleridir. Hareket ise ancak boşlukta olabilir. Böylece mekân, içindeki potansiyel hareket olanaklarına göre tanımlanacaktır. Bu hareket yalnızca yapı içerisinde bir yerden bir yere gitmek şeklinde değil, aynı

zamanda içerideki insanın başkasıyla yapı sınırlarına doğru uzanan görsel bir harekettir. Kuban'ın tanımını destekleyen Norberg-Schultz mekân tanımına algısal boyutu da katarak mekânın yapısını “bir yer oluşturan elemanların üç boyutlu organizasyonunu gösterir” diyerek açıklık getirmiştir. İki kullanım şeklinin; “üç boyutlu mekân” ve “algısal alan olarak mekân” güncel kaynaklarda yer aldığını belirtmiş ve ikisi arasında seçim yapılabileceğini söylemiştir (Morkoç, 2013).

Eskilerde yalnızca korunup sığınma amacıyla yapılan mekânlar zaman içerisinde, değişen ihtiyaçlara uygun nitelikleriyle yeniden inşa edilerek farklı mekân anlayışları meydana getirmiştir. İnsanın dahil edilmesiyle mekân kavramı genişlemiştir. Şöyle ki mekân, insana ait anılarla belleğe hitabı, mekâna ait olma durumu ile de ‘aidiyet’ kavramını içermektedir. Aynı zamanda yaşantının devamlılığının da eklenmesiyle deneysel bir alana dönüşmektedir. Sonuç olarak, insan bu alanı kendisine uygun şekilde düzenlemeye girişmiştir. Üzerinde eylemlerin gerçekleştirilmekte olduğu bu alanı Noberg Schulz “varoluşsal mekân” kavramı ile tanımlamaktadır.

Tanzer Arıç'nın (2015) sanatta yeterlilik sanat çalışması raporunda yer alan Gür'ün (1996) sözleri şu şekildedir: “İnsanın duyu organları ile algıladığı fiziksel mekânın ilişkiler, anılar, beklentiler gibi örneklenebilen, bilişe dayalı öznel yollarla tanımlanmasıdır. Bu mekân pasif olmayıp insanın eylemleri tarafından sürekli olarak yeniden yaratılan ya da biçimlenen mekândır” (Arıç, 2015).

İlk defa mimari tanımın 19. yy'da yapılmış olmasına rağmen mekânın anlamı Antik Yunan döneminden itibaren tartışılmaya başlanmıştır. Genellikle mekân, felsefede üç boyutlu, homojen bir yapıdır ve nesnelerin birbirleriyle ilişkileri sonucu oluşmuştur.

...Kant'a göre mekân ve zaman sıradan bir nesne ya da olgu gibi (fiziksel, ampirik) düşünülmemelidir. Çünkü mekân ve zaman nesnelere ve olaylar hakkındaki gözlemlerin düzene sokulması ve kaydedilmesi için gerekli bir yapı ve sistemlerdir. Mekân ve zaman ampirik dünyaya ait değildir. Fakat her ikisi de gerçek dünyayı yakalamak ve anlamlandırmak için geliştirilmiş zihinsel araçların bir parçasıdır (Morkoç, 2013).

Mehtap Morkoç'a (2013) göre Aristoteles mekânı, şeylerin olduğu yer, 'kap' olarak ele alırken, mekânın sadece sınırları ve içerisindekiler ile var olmadığını, aynı zamanda enerjiyi de barındırdığını da belirtmiştir.

Bu görüş mekânın sadece duyu organlarına dayanarak algılanmasının eksik olacağı görüşünü de destekler niteliktedir (Arıç, 2015).

Mehtap Morkoç'a (2013) göre, M. Jammer, mekâna olan yaklaşımda Rönesans'la birlikte 'merkezi iç mekân' kavramının ortaya çıkması büyük değişiklikler oluşturmuştur. Rönesans'la ivme kazanan bilimsel gelişmeler, 'yer' odaklı ve sınırlanmış bir mekân düşüncesinin yerini, sonsuz ve homojen bir mekân anlayışına bırakmasına sebep olmuştur. Antik Yunan felsefesi özellikle Platon ve Aristoteles teorileri Rönesansı da etkilemiştir.

Örneğin, Platon'un 'Timaeus' adlı eseri Rönesans'ta ses getirmiştir. Bunun sebebi evrenin ölçeksel sistemlerini tasvir etmekle kalmayıp, binaların ölçeklerini de tanımlayan doktrinlere kaynaklık etmesidir. Buna dayanarak mekân kendi içinde matematiksel oranlara göre bölünebilen bütünsel parçalardan meydana gelmiştir.

## 1.2 Resim Sanatında Mekân Kavramı

Rönesans etkisiyle ortaya çıkan değişikliklerin mekân kavramına en büyük etkisi perspektif anlayışından kaynaklanmaktadır. Sanat tarihi üzerinden değerlendirilecek olduğunda resmin içinde oluşan mekân ile sanat eserinin içinde bulunduğu mekân birbirinden ayrılmaktadır (Sariler & Gürdallı, 2017).

Uğur Tanyeli'ye (1997) göre resimde mekân;

Kompozisyonu oluşturan betilerin hep birlikte üçüncü boyut yanılması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmaları anlamına gelir. Bu açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çalışmakla eşanlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak üç boyutlu olan gerçeklikleri üç boyutlu yüzey üstüne üçüncü boyut yanılması yaratacak biçimde

“yeniden üretmek” istendiği zaman gündeme gelmektedir (Tanyeli, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).

Bu bağlamda, mekânın oluşabilmesi için varlıkların bulunması gerekmektedir. Mekân, nesnelerin birbirleriyle etkileşimde olduğu ya da insanların hareketlerine devam edebildiği alandır (Konak, 2014).

Ahmet Cevizci (1999) mekânı; “var olanların içinde yer aldığı tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük; boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne; üç boyutlu yani eni boyu ve derinliği olan hacim; yer kaplama” şeklinde tanımlamaktadır.

Özkan Eroğlu (2006) şu şekilde açıklamaktadır; “Resmin kendi içerisindeki üç boyut yanılışmasının da kullanıldığı uzay boşluğuna verilen isimdir.”

Güngör (2006) ise; “Üç boyutlu evrenimizde nesne ve uzay diyalektik bir ilişki içindedir. Bir bütünün birbirini tamamlayan parçalarıdır. Nesnenin olduğu yerde uzay yoktur, uzayın olduğu yerde de nesne... Boşluk ve doluluk, varlık ve yokluk gibi kavram çiftleri bu ilişkiden doğar” şeklinde yorumlamaktadır.

Yani mekân boşluğun çerçeveselendirildiği, sınırlarının belirlendiği bir kısımdır. Mekânın boşluk kavramıyla olan benzerliğinden yola çıkıldığında:

Mekânın görünmeyen varlığı, aslında onun resmedilirliğini baştan engelleyen bir olgudur; ama resimden söz ederken kimse dikkate almaz bunu; çünkü mekânın etkilerini kendisiyle özdeşleştirme yolundaki eğilim bir tür meşruiyet kazandırmıştır artık. Dolayısıyla mutlak boşluğun görünür kılınması karşıtıyla mümkündür ancak; yani bizim için bir şeye göre veya bir şeyi kuşatan olarak mekânın varlığı söz konusudur esasen (Konak, 2014).

Buna göre, resimde bir şeylerin birbirlerine göre veya başka şeylere göre yüzey üzerindeki dizilimleri anlamlı hale geldiğinde ve etkileri duyumsandığında mekân içerisindeymiş hissi sağlanabilmektedir. Mekân, kompozisyonu meydana getiren çizgi, nokta, renk, ışık gibi öğelerin biraraya gelerek farklı etkilerin yaratımıyla oluşturulacak bir yanılışma sonucu

meydana gelmektedir. Boşluk ve derinlik algısı, yüzeye boya ile edilen temasın ürünüdür ve üçüncü boyut hissi oluşturmaktadır.

Karasu'ya (2006) göre;

Mekân boşluğun karşılığı olarak düşünüldüğünde, boşluğu görünür kılan şey, onun nesnelere doldurulmuş halidir. Bu anlamda mekân, sınırları nesnelere birbirleriyle olan konumları ölçüsünde belirlenmiş bir alandır. Mekânın algılanışı da bu yolla gerçekleşir. Nesnelere birbirlerine göre konumları ve ilişkileri tarif edilirken aslında mekânın kendisi tarif edilmiş olur.

Görülemeyen varlık olan mekânı resmetmek için nesnelere arasında ilişki kurulması gerekmekte ve boşluk bu şekilde görünebilen yapı kazanmaktadır. Boşluğun bir parçası, duyumsanabilen etkileri ölçüsünde mekân olabilmektedir. Resimde mekânın oluşumu için kullanılan çizgi, renk, ışık, perspektif gibi araçlar yüzeyde üç boyutlu yanılsama yaratmaktadır.

Ressamın düz bir yüzeyde mekânı nasıl oluşturabileceği sorusuna, kaçış noktası ve perspektif yanılsaması tarafından bakıldığında, ilk olarak ağır ve hafif değerlerin kullanılması gerektiği cevabı verilmektedir. Ağır değerlerin gözü daha çok etkilemesi sonucunda daha fazla öne doğru çıktığı, hafif değerlerin ise gözden uzaklaştığı görülmektedir. Koyu kırmızı rengi aynı büyüklükteki pembeye oranla daha ağır bir etki vermekte, mavi gibi soğuk bir renk kırmızı gibi sıcak bir renge göre daha hafif kalmaktadır. Güçlü ve keskin çizgilerin, ince ve net olmayanlara göre ağır olması sebebiyle yüzeyin önüne çıktığı görülmektedir. Bu şekilde tuval yüzeyinde ileri geri izlenimler elde edilerek mekân yaratılmaktadır. Ressamın değerleri ağır ve hafif olarak yüzeyde dağıtmasıyla, resmin soyut mekânı oluşmaktadır (Alamdari, 2012).

Resmi yaratanın bu ağır ve hafif değerleri tuval yüzeyinde kullanırken bir bakıma kendini anlatmakta olduğu ve kendisinden yola çıkarak boşluk ve doluluk oranlarının seçimini yaptığı, seçilen nesnelere ilişkilendirilmesini sağlayarak mekânı oluşturduğu söylenebilmektedir.

Resim, yaratıcısıyla ve biraz da seyircisiyle oluşmaktadır. Ressamın amacı çizgileri, biçimleri ve renkleri kullanarak kendisini ifade etmek, heyecan

vermektedir. Bunların tamamı dış dünyanın temsiliyle ilişki içerisindedir. Resim ve mekândan bahsedildiğinde, kütle ve boşluk kavramlarından da söz edilmektedir. Boşluğun ve kütlenin algılanılmasındaysa en mühimi görme duyusur (Alamdari, 2012).

Görme duyusu iki boyutlu olarak bilinmektedir. Bunlar yükseklik ve genişliktir. Üçüncü boyutu algılamak için nesneyi tanımak gerekmektedir. Böylece mekân kavramı kavranmış olacaktır. Mekânı mekân yapabilen, duyular aracılığıyla elde edilen bilgilerdir. Duyuların araştırma alanı ölçüsünde mekân algılanabilecektir. Duyuların araştırma alanı ise, dış dünya ve mekânı algılayan insanın vücududur. Sonuç olarak, mekân kavramını tanımlayabilmenin yolu, onu sahip olunan dış dünya bilgilerinin nitelikleriyle ilişkilendirmekten geçmektedir. Ressam görme duyusu sayesinde mekânı algılamaktadır. Doğaya baktığında içerisinde yer alan nesnelere, dış dünya bilgisi ışığında mekânı bilmektedir. Gerçek mekânın üç gerçek boyutu varken, temsili mekânın ise iki gerçek boyutu vardır. Fakat temsili mekânın temkin edilebilir bir üçüncü boyutu da vardır. Sonuçta gerçek mekânın ve temsili mekânın üç boyuta da sahip olduğu düşünüldüğünde aynı şeydir denilebilmektedir (Alamdari, 2012).

Bu durumda dış dünya bilgilerine sahip insan, tuval yüzeyindeki mekâna baktığında zihni ile bir ilişki kurmakta ve böylelikle üçüncü boyutu çıkarsamaktadır. Gördüğü gerçek mekân olmamasına rağmen, görme duyusunun izin verdiği derecede mekânı algılamaktadır.

Dış dünyanın resimsel betimlemesinin mekânı, iki gerçek boyuta sahip olduğu için gerçek mekân değildir. Gerçek mekân insanın sahip olduğu belirli bir dış dünya bilgisi eşliğinde oluşan bir kavramdır. Bu sebeple resim yüzeyinde mekânın elde edilebilmesi, dış dünya ile zihni ilişki kurmaya bağlıdır (Alamdari, 2012).

Gerçekte mekânın algılanışı, beden üzerinde işleyen duyular tarafından belirlenmektedir. Bedenin ortadan kaldırılmasıyla insanın zihni ile ilişki kurarak mekânı algılayışı, yanılması sayesinde olabilmektedir.

Münihli mimar August Endell 1908 tarihli kitabında şu şekilde belirtmektedir: “İnsanoğlu bedeniyle mimarın ve ressamın mekân dediği şeyi yaratır. Bu mekân matematiksel ve epistemolojik mekândan tamamiyle farklıdır. Resimsel ve mimari mekân müzik ve ritimdir; çünkü uzantılarımızı belirli oranlar olarak karşılar, çünkü karşılığında bizi serbest bırakır ve sınırlar...” (Üngür, 2011)

Mekânın müzik ve ritim olarak dile getirilmiş olması akla Nietzsche'nin Dionysian içgüdüsünü getirmektedir. Erdem Üngür'e (2011) göre Nietzsche Dionysian içgüdüsünü şu şekilde açıklamaktadır:

Müzik ve dans insan kendisini daha yüksek bir topluluğun üyesi olarak dışavurmaktadır; nasıl konuşulduğunu ve yüründüğünü unutmuştur ve havada uçma yolunda ilerlemekte, dans etmektedir. Hareketleri büyülenmiş gibidir... Kendini tanrı gibi hissetmekte, rüyalarındaki tanrılar gibi coşku içinde yürümektedir. Artık bir sanatçı değildir, sanat eserinin kendisi olmuştur. (Üngür, 2011).

İnsan bedeninin mekânı kavrayabilmede aldığı rol, Dionysian içgüdüsüyle duyumsama olayına benzemektedir. Dolayısıyla resimde mekânın yanılsama ile algılanışı da beden üzerinden gerçekleşmektedir. Bedenin ortadan kaldırılması varsayımında bulunulursa, yalnızca duyular aracılığıyla yeni bir mekânın ve görüngülerin kurgulanması gerekmektedir.

Resimde mekân ve resmin yer aldığı mekân iki farklı resim-mekân ilişkisidir. İlk resimlere paleolitik çağda rastlanmıştır olmasına rağmen resimde mekân perspektifin bulunmasıyla oluşmuştur. Yani Rönesans ile ortaya çıkmıştır.

Paleolitik çağda mağara duvarlarına çizilen ilk resimlerin, resim-mekân ilişkisi için ilk örnek olmalarına rağmen resimde mekân anlayışına sahip olduklarından söz etmek mümkün değildir. Duvarlardaki hayvan figürleri, dış kontur hatlarının çizilmesiyle oluşturulmuştur. Doğadaki elde ettikleri basit aletlerle, gördüklerini yansıtmaya çalışmalarının ötesine geçememişlerdir. Resimler mağara olarak mekân ile bir bütün olarak değerlendirilebilmektedir (Sariler & Gürdallı, 2017).

Mağara duvarlarıyla bütünü oluşturan resim, resmin mekânla kurduğu ilk ve uzun dönemli ilişki olması bakımından önemlidir. Resmin yer aldığı mekânla



ilişkisi, insanın evrenle olan ilişkisine benzemektedir. Anlaşılamaz, kavranılamaz, kaotik dünya karşısında insanoğlu da aynı şekilde dağınık ve bilinemezdir. Kendi bütünlüğünü sağlamayı başaran insanın, özne birliğine kavuşması beklenilmektedir. Kavrama, kurma ve oluşturma durumlarındaki en önemli boyut, “oluş”un gerçekleştirdiği mekândır. Bu döneme uygun olarak mağara duvarındaki resim, insanın gerçekliğindeki dönüşümün izdüşümü olarak belirlenebilmektedir (Mert, 2007).

### 1.2.1 Sanat Tarihinde Mekân ve Perspektif

Bu tezde resim-mekân ilişkisinin, resimdeki mekân düzlemi üzerinde durulacaktır. Yüzeyin taşınabilirlik sorunu giderildikten sonraki dönemlerde, resimde metafizik mekân ve görüngülere yer verilmeye başlanmıştır.

Rönesans'ta perspektifin bulunması ile resimdeki yanılsamaya dayalı mekân olgusu konusu gündeme gelmiştir. Şöyle ki, yeni mekânı anlatma biçimi perspektif olarak yerini almıştır. Perspektif; Öklid geometrisinden yola çıkarak, aynı düzlemde karşılaşmayan planlarla ve çizgisel hatların kullanılmasıyla meydana gelmektedir. Böylelikle mekân içindeki nesnelere ifade biçimleri üç boyutlu bir hal almıştır. Bunun sonucunda gelen değişiklikse insan üzerindeki etkisidir. İnsanın içerisinde bulunduğu nesnel mekânı algılama şekli farklılaşmıştır (Yenişehirlioğlu, 1989).

Mekânı farklı algılamaya başlayan Rönesans sanatçısı resminde mekânı, nesnelere bir düşünce yaratarak oluşturmayı başarmıştır. Doğadaki nesnelere geriden öne yaklaştıkça büyümesinden yola çıkılmışçasına, tuvale yansıtılan nesnelere de boyutlarının sıralanmasına dikkat edilerek hiyerarşik bir bağlam elde edilmiştir. Sanatçı şiir, tiyatro metni, öykü, roman gibi yazılı eserlerde kurguladığı mekânını ve dünyasını sözcük dizilimleriyle okura aktarmaktadır. Bu şekilde okuyanın zihnine ulaşmaktadır. Resimde ise görüntüler alıcının zihninde kurgusal dünya oluşturmaktadır. Resmin insan üzerindeki etkisi Rönesans döneminde kullanılmıştır. Resmin verdiği ikna edicilik duygusu, kilise gibi kurumlarca anlaşılmış ve insanlara farklı alanlarda

iletilerin aktarımında kullanılmıştır. Özellikle bu yolla İsa öğretisi, insanın hakikat algısı hedeflenerek yayılmıştır (Mert, 2007).

Resimde üç boyutluluk yanılması oluşturarak, yani iki boyutlu yüzeyde derinlik algısı yaratılarak perspektifi uygulayan sanatçı, bunu kendi açısından da önemli olan bir amaç için yapmaktadır. Bu ressamın kendisinin ve izleyicisinin bakış açısını açığa çıkarma kaygısıdır. Bundan dolayı perspektif için sadece görünenlerin nasıl görüldüğünün toplamı demek doğru değildir. Çünkü ek olarak sanatçının nesnelere kendi özneliğiyle algılayışının ifade şeklidir. Başka söyleyişle, perspektif, öznelliktir (Alamdari, 2012).

Panofsky'ye göre perspektif sayesinde "öznel olan nesnelleşiyor". Modern mekân veya modern dünya duyumsamasını perspektifin oluşturduğunu düşünen Panofsky, modernliği şu şekilde açıklamaktadır: "görme tarzına, kesin olarak doğrusal perspektifle ifade edilen bir mekân kavrayışının hükmettiği çağ" (Artun, 2016).

Perspektife felsefi açıdan yaklaşıldığında, yine Panofsky'nin 'perspektif dünya görüşünün (*Weltanschauung*) sembolik formu' düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Ona göre, "Rönesans perspektifi, epistemolojik veya doğa felsefesindeki gelişimlerin yansıtılma şekline farklı bir şey değildir. Onun için; 'estetik mekân' karşılığını 'felsefi bir mekân' olarak bulmaktadır. Estetik mekânda; duyular görsel olarak ifade bulurken, felsefi mekânda; mantıkla ilgili bir form olarak anlaşılmaktadır" (Artun, 2016).

Felsefi perspektif, daha açık olarak belirlenirse Rönesans perspektifine karşıt olan Barok dönemindeki felsefi perspektif, "bakış açısı" kavramını meydana getirmektedir. Rönesans resminde perspektif, kutsal olanla ilgili olarak oluşturulmuştur. Her yerde aynı olan, her yeri aynı kılan, her yeri homojenleştiren perspektiftir.

Ulus Baker'e göre; "resim içerisinde kurulmuş olan" Rönesans'ın "her yerde aynı olan, evrensel göz anlayışı", felsefede kurulmuş olan Barok'un "çoğul" perspektif anlayışına karşıttır. Ulus Baker 'bakış açısı' kavramıyla özdeş olarak ele aldığı perspektiften bahsederken, Rönesans perspektifini şu şekilde dile getirmektedir: "Özneye göre bir dünya, özne tarafından görüldüğü ölçüde bir

dünya, hakikati onun tarafından, özne açısından, öznenin bakış açısından belirlenmiş bir dünya.” Bundan farkı olarak Barok perspektifi içinse; “Nesnelerin içerisinde, varoluşun içerisinde, dünyanın içerisinde; bir öznenin bakış açısı değil bunlar. Bir özne o bakış açılarına yerleştikçe özne haline geliyor” açıklamasında bulunmuştur. Bundan yola çıkılarak artık Rönesans’taki gibi resimdeki mekâna açılan bir pencereden, Tanrı’nın gözünün olduğu yerden bakılmayacaktır. Resimdeki mekân yani mekân yanılısaması, yerini yanılısamaların resmine bırakmıştır” (Artun, 2016).

Barok ressamı olan Vermeer’in resimlerine bakıldığında çoğunlukla iç mekân çalıştığı görülmektedir. Vermeer oda resimlerini yaratırken, fiziksel gerçeklik ve şeylerin kendinelik halinden yola çıkmaktadır (Bkz. Görüntü 1). Çünkü ressam, düşünmenin ilerleme sürecine geometrik yöntemi katan Spinoza’nın; “Doğa belli bir ereğe göre değil, kendi doğasından gelen bir zorunlulukla davranır” düşüncesinden yola çıkmakta ve bu, özellikle oda resimlerinde ortaya çıkmaktadır. Odalar içerisinde kurguladığı konuların resimlerinde, bir düşünce sistemini mekân olarak işlemektedir. Vermeer için ‘oda’, mekânın ve nesnelerin ilişkisel koşullarını, olağanüstü açıdan göstermeye yaramaktadır (İnatçı, 2008).



**Görüntü 1:** Johannes Vermeer, The Glass of Wine, 1658-1660  
(<https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/the-glass-of-wine>)

Barok sanatında mekân anlayışına bakıldığında mekânın fragmanlardan oluştuğu görülmektedir. Bunun sebebi Barok sanatının olaylara yer vermesidir. Şöyle ki, tuval yüzeyi pek çok fragmandan oluşmaktadır. Bu fragmanlar mekânları işaret etmektedirler ve kıvrımlarla katlanışları barındırır gibidirler. Barok üzerine Deleuze'ün, Leibniz hakkındaki araştırmalarından yola çıkarak belirttiği kıvrımlarla katlanış tarifi ile ortaya çıkan yapı budur. Kendi üzerine katlanarak oluşan yapı, birer fragmana dönüşen mekânlardır. Bu mekânlar, ön plan ve arka plan şeklinde ayrımsanacak duyguyu vermekle oluşan, anlamında mekân değildirler. Bu mekânlar daha çok ışık ile yaratılan derinlik ile doğrudan karşılaşmayı olanaklı kılanlardır. Bu derinlikler, mekânın yüzey etkisinden uzaklaşarak oluşturduğu, Deleuze'ün çatlaklar ve kırılmalar şeklinde belirttiği gedikleri açarak içerisinden ışıkların sızmasıyla yaratılmış olan mekânlardır. Adeta mekân karanlıktır, izleyiciye düşen ise birer eğretilerdir (Mert, 2007). Bu eğretilmeye dönüşen karanlıkta “mekân sınırsızca yayılır” (Bachelard, 2018).

Neo-klasik dönemde ideolojiden kaynaklanan ‘idealize etme’ anlayışı öne çıkmaktadır. Yani sınıfsal hareketlerin ve bireylerin içerisinde bulunduğu toplumsal katmanların, resimde mekân algılayışına etkisi büyük ölçüde bulunmaktadır. İnsanların konumlandırılması mekân ile ilişkilendirilmiştir. Bir ideolojiye bağlı olarak toplumsal sınıflandırılışında bir görme pratiği kazanılmıştır. İdeal dünyanın nasıl olması gerektiği konusunda düşünen birey, dolayısıyla mekân algısını buna uyarlayarak oluşturmuştur. İdeal, gelecek zamanı işaret etmektedir. Mekân ise şimdiki zamanın bulunduğu yerdir. Dolayısıyla idealize edilen mekân ütopik bir mekândır. Neo-klasik dönem resminde mekân, bu idealizasyonun aracısıdır denebilmektedir (Mert, 2007).

Romantizm’de mekân duyguların etkisiyle yaratılmakta ve gerçeklikten uzaklaşarak düşsellik kazanmaktadır. Romantiklerin mekân algılayışaları, doğaya yeni bir bakış ve yeni görme biçimi geliştirmiştir. Doğa ile insan karşıtlığı sona ermiştir ve insansal bir mekân anlayışı ortaya çıkmıştır. Caspar David Freiderich’in resimleri düşünüldüğünde manzara bağlamında ‘doğa-üstüleşme’ eğilimi görülmektedir. Şöyle ki, resimsel mekânı, kaotik bir atmosfer yaratarak, ölümcül duygular ve melankolik etkiler ile oluşturmuştur (Mert, 2007).

Modern sanatta özgürleşme istemiyle resimde bazı değişiklikler yaşanmıştır. Figür, portre, natürmort, doğa resimleri; renk, leke, kontur çizgisi ve perspektif kurallarının yavaş yavaş yıkımı sebebiyle yeni bir hal almıştır. Bu dönemde sanat adeta kendi kendini konu edinmiştir. Özellikle izlenimcilerin resimleriyle beraber ölçü ve perspektif kullanımı azalmıştır. Resimlerdeki mekânlarda derinlik ve hacim, önden arkaya renk derecelendirilmesiyle ve lekeler ile sağlanmaktadır. Keskin çizgilerdense, serbest fırça darbeleri önem kazanmıştır. Görünenin tamamen tuvale aktarımı fikri sona ermiş, resme bakanda bıraktığı izlenim öne çıkmıştır. Modern resmin bir başka özelliği de, gerçekçi renk ve biçimden ayrılıp yeni dünya görüşü arayışıdır (Sariler & Gürdallı, 2017).

Manet ve Monet'in resimlerinde değişen bu resim anlayışları rahatlıkla görülmektedir. Rönesans'taki gibi görünenin olduğu gibi değil, lakin parçaların tümünün bir araya gelmesiyle oluştuğu görüşü yaygınlaşmıştır. Bundan yola çıkılarak, o dönemde renkler tonların karışımıyla elde edilmekte ve katıksız geometrik perspektifin varlığı kabul edilmemektedir (Yenişehirlioğlu, 1989).

Büyük bir hızla gelişmekte olan Modern dünyanın etkisi altında mekân kavramının silikleştiği söylenebilmektedir. Hız kavramının zamanın görünürlüğü gibi olduğu düşünüldüğünde bu oldukça akla yatmaktadır. Einstein'in izafiyet teorisi fizik yasalarında değişikliklere yol açarak bazı görecelilikleri ortaya çıkarmıştır. Bu hız içinde olan ile olay farklı mekân aralığında görenler arasındaki ilişkilerin göreceliliğidir. Olayın açıklanması durumunda zaman hız olarak role girdiğinde, mekânın ve zamanın potesiyel olasılığı şeklinde algılanmasına sebebiyet vermektedir. Bir yerdeki gelişmeler her şeyi etkilemektedir. 19. ve 20. yüzyıllardaki gelişmeler sonucunda adeta mekân ele geçirilmiştir. Yaratılan metaforik dünyalar mekânı etkisi altına alarak ve birleştirerek iletişim ve ulaşım teknolojilerinde artış sağlamıştır. (Mert, 2007) Mekânla ilişki içerisindeki zaman kavramından bahsedildiğine göre, Modern çağın mekân ile olan ilişkisinin düşünürler bağlamında açıklanması yerinde olacaktır. Zaman düşüncesi Antik Yunan'dan beri "vektöryel (doğrusal)" olarak algılanmaya devam etmektedir. Bununla birlikte, mekân; hız ile zaman ilişkisindeki yeni davranışların edinildiği ortam anlamındadır. Mekân; zamana ve hıza uyum sağlaması gerekli olan bir sorun gibi de algılanmaktadır.

Parçalanmış zaman şeklindeki soyut gösteri mekân üzerinde gerçekleşmiştir. Bütün sosyal katmanlar, mekânsal örgüde kendilerince bir tavır alarak mekânı düzenleme yoluna gitmişlerdir.

Foucault'nun bize söylediği tarihsel toplumsal mekânın bilgisidir mekânın politikası ile ilgilidir. Bu bilgi, bütün karşıtlıkları içinde, iktidarın, deneyiminin edinildiği bir süreçtir. Bu deneyimin bilgisi ve onun ifadelendirme ve eyleme dönüşme biçimleri de bir bilişsel üretilerdir. Lefebvre'nin tam anlamıyla söylemediği, mekânda bırakılan izler ve işaretler olarak sunduğu; zaman ve mekânın iç içe ilişkisini açıklarken anılar, unutulmuşlar, geçirtilenler, yanlış anlamalar, kanaat ve inanışlarla dolu olduğunu belirttiği deneyim, algı ve kavrama ile ilgili olan *zihinsel mekânın* (mental space) Jameson'ın Lynch'ten alarak geliştirdiği *bilişsel haritalama* (cognitive map-ping), Bakhtin'in *kronotopu*, sanatçının gören gözü kavramları, Brecht'in *kompleks görme ve okuması*, Chomsky'nin cogito'su ya da *zihinsel mekânı* (mental space) ile örtüştüğünü düşünülebilir. Bu mekân, politik ve toplumsal olarak üretilen mekânın bizdeki bilgisi ve insanın bu ilişkileri algılamasıyla kavraması, bir biliş düzeyinde yeniden ifadelendirmesi ile ilgili olmalı (Mert, 2007).

Mekân kavramı, 19. yüzyıldaki bilimsel gelişmelerle, Modern resim tarafından analitik yaklaşımın olduğu bir düzleme yerleştirilmiştir. Modern sanattaki mekân kavramının, Empresyonizmle başlatılmış olduğu söylenebilmektedir. Empresyonizmde mekânın içi, renklerle dolu olan bir uzamdır. Bu renkler ışık yoluyla oluşmuştur. Işık, atmosferin içerisinde yol almakta ve sonra yüzeylerden yani ortamda ve bütün nesnelerin yüzeylerinden yansımaktadır. Böylelikle kesişen ışınlar mekânı meydana getirmektedir. Yani renk kendindeki potansiyel olasılığını yansıtarak mekânı varetmektedir. Bu şekilde rengin sahibi olduğu bu varetme yeteneği, resimdeki dil için çok büyük bir farklılık sağlamıştır. Şöyle ki, artık resimde ışığın vrettiği ölçüde atmosfer oluşumu sağlanabilmektedir.

Örnek olarak, Empresyonizmin mekân algılayışında önemli etkisi olan Cezanne verilebilmektedir. Cezanne'nin resimlerinde nesnelerinin kütleleri,

mekâna doğru bütün açılardan bir hamle içerisinde görünmektedir. Adeta nesnelerin kendi tekil sınırlarından ayrılıp, mekâna yayıldıkları algılanmaktadır. Yayılanın titreşimleri sayesinde resimde nesnelerin mekân ile iletişimi sağlanmaktadır. Böylece mekân, nesnelerin titreşimleri sonucu oluşmuş kütsel bir doluluk halinde anlaşılmaktadır (Mert, 2007).

Cezanne aynı zamanda yatay düzlemleri eğik eksenle tasarlayarak, dikey olan yüzeylerin tuvalde öne çıkmasında etkili olmuştur. Bu yöntemiyle yani yüzeyleri kullanarak derinlik hissini oluşturmuştur. Cezanne'ın bu yöntemi sonraları Kübist sanatçılarca kullanılmaya devam etmiştir, dahası geliştirilerek nesnelerin tüm yüzeylerinin görüntülerinin birbirini izlemesi şeklinde evrimleşmiştir. Kübizm ile üç boyutlu mekân anlayışı değişime uğramış ve bu mekân kavramı parçalanarak çok boyutlu bir mekân kavramı elde edilmiştir (Alamdari, 2012).

Kübizm'in gelişimiyle 1905-1912 yılları süresince üçüncü boyuta dördüncü boyut eklenmiştir. Bu dördüncü boyut, zaman kavramı olarak kabul edilmiştir. Zaman kavramının eklenmesiyle, bir nesnenin yalnız fiziksel olarak genişliğinden, yüksekliğinden ve derinliğinden kaynaklı varoluşu kabul edilemez olmuştur. Çünkü nesnelerin oluşumu zaman içerisinde gerçekleşmektedir. Bu dördüncü boyutun kabulünün temelinde, Einstein'ın görelilik (relativite) kuramı bulunmaktadır. Bu buluş, her şeyin zamanla görelilik bir değişkenliği olduğunu savunmaktadır. Einstein bu değişkenliği matematiksel açıklamasıyla getirmiştir. Dolayısıyla insanların dünyaya, doğaya ve dahası tüm evrene bakışını değiştirmiştir. Bu teorisinin resme yansmasıyla Kübistler, Rönesanstaki çizgisel perspektifi kaldırmışlardır. Bir noktada duran ve çevresine bakanın sahip olduğu bakış açısı anlayışı yok olmuştur. Onun yerine izleyiciyi de içine katarak, her açıdan görüşü mümkün kılmışlardır. Kısacası, Kübist anlayışı nesnenin ve figürün bütün bakış açılarından aynı yüzeyde eşzamanlı olarak görünmesini yansıtmayı amaçlayan olarak belirtmek mümkündür. Bu şekilde, üç boyutlu mekân son bulmamakla beraber çok boyutluluğa geçmektedir. Mekân, seyircinin gözünde, zihninde oluşturulmaktadır. Zaten resimdeki mekân, gerçek mekânın aldatıcı bir yansımasından başka bir şey değildir. Rönesans resminin gözlem ve görme üzerine eğilimine tam ters olarak Kübist resim, görmek karşıtıdır.

Kübistler, gözlere inanmamak gerektiğini, aldatıcı olduğunu ifade etmektedirler (Yenişehirlioğlu, 1989).

Husserl'e göre; "Nesneler bilincimize nasıl görünüyorsa öyledir; bilinç ise nesnelere ve dünyayı anlamlandırmanın bir bütünüdür." Yani bilincin nesnelere olarak 'anlam' ya da ideal kimliğe bürünen 'öz', algılama, anımsama ve imgeleme sonucu ortaya çıkmaktadır (Mert, 2007).

Psikanalize dayandırılarak mekân ve birey ele alınacak olursa, mekânda yer alan kişinin, o yerle ilişkisi tamamıyla görecelidir. Bakışa bağlı olan bu görecelik yeni bir bakışa olanak sağlayabilmektedir. Şöyle ki, bir bağlamda yer alan bireyin bakışlarıyla başka bağlamda bulunanın bakışları kesiştirildiğinde, yeni bir gerçeklik meydana gelmektedir. Mekân bu gerçeklikte, yalnız zaman karşılığı olana denk düşendir. Bunun sonucunda mekânların çoğulluğu sağlanmış olmaktadır. Çoğul mekânlara zamanların çoğulluğu eklenmiştir. Dolayısıyla görme biçimlerine bağlı olarak, hangisinin ön plana çıkacağı adeta keyfi bir hal almaktadır (Mert, 2007).

Kişinin algısında kendisinin bulunduğu mekân ile, aynı anda Kübist resimde nesnenin tüm yüzeylerinin bir bakış aralığında yansıtılması benzerdir. Farklı anlarda gerçekleşenler tek mekânsılıkta (yüzeyde) yer alarak sunulmaktadır (Mert, 2007).

Ressam mekânı, resim açısından mekânın duygulanımı ile ele almakta yani yalnız resim pratiğine denk gelen şekliyle kavramakta ve buna göre sunumunu yapmaktadır. Mekânın duygulanımı, doğa analitiğinde, Rönesans'ta perspektiften yararlanılarak ilerlemiştir. Aynı şekilde mimari gelişim seyretmiştir. Daha sonrasında alımlayıcının da gelişimiyle birlikte, mekânın duygulanımı, modern çağ bireylerinin algısından ve duyumundan oluşan nesnelere, nesnel gerçekliklerin yaşantıya dönüşmüş durumudur (Mert, 2007).

19. yüzyılın doğasındaki kapitalist sanayi üretiminin dışında kalan alanlarda; müze, özgün nesne, doğru tarihsel eleştiri, özgün belge anlayışı yaygınlaştırılabilmişken, günümüzde sahte olan, karşılaşılan her ortamda doğrunun yerine geçmektedir. Mekân Duygulanımı; Fierbach'ın ifadesi ile



“tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe” tercih eden dönem ile ilgili olarak, bu etkilerin bir arada bir andaki toplamı denilebilmektedir. Sanat nesnesi olarak mekânın, reel gerçek mekândan kendisini ayırdığı en temel nokta, onun artık bir ‘duygulam nesne’ olma aşamasıdır (Debord, 2014).

Kısacası Kübizm ile resimde mekân kavramı, görsellikten çıkarak zihinselliğe terfi etmiştir. “Çok merkezli görme” olarak gözler önüne serilmiştir, buna özellikle Picasso resimlerinde rastlanılmaktadır. Sürrealist resimde ise, yanılısma ve gerçek olanın birarada kullanımı sonucu oluşan şaşkırtıcı etkisinden yararlanılmıştır. Yani resimdeki mekân ile resmin bulunduğu mekânın ‘tekleşmesi’ durumu ön plana çıkmıştır (Mert, 2007).

Sürrealist ressamın betimlemelerinde malzeme, renk ve biçimleri aynı anda kullanarak, farklı anlamlar yaratmayı amaçlamışlardır (Sariler & Gürdallı, 2017). Hatta bu dönemdeki öncü sanatçılardan Picasso, G. Braque’nin eserlerinden şair Apollinaire de etkilenmiştir. Şiirlerinde kolaj tekniği uygulamıştır. Bu dönemin sanatını ve modern yaşamı bu yolla savunmuştur (Daldaban, 2006).

Sürrealistlerin biçimsel anlayışlarına bakıldığında, nesnel gerçekliğin dışında kalmayı seçtikleri, bunun yerine hayal güçlerini, rüyalarını kullanarak iç dünyalarını resme aktarmayı seçtikleri görülmektedir. Kendilerine ait bir biçim birlikteliği veya dilleri yoktur. Fakat bunun yanısıra daha önceki akımlarda, sanatçılarda sürrealist anlayış izlerine rastlanılmaktadır. Mesela; Botticelli, Goya, Bosch ve Leonardo Da Vinci resimlerinde bu gözlemlenebilmektedir. Bunun dışında, sürrealizmi kavramsallık yönünden etkileyen en önemli kişi Freud’tur. Freud’un psikolojik yaklaşımlarından ve psikoanalizinden etkilenen sanatçılara örnek olarak; Max Ernst, Tongay verilebilmektedir (Alamdari, 2012).

Mekân kavramı çağdaş sanatta, hem üretim olarak hem de sunumun temsil edildiği yer olarak ele alınmaktadır. Ürünün içerisinde bulunduğu her anlamdaki mekân, yani ürünün fiziksel olarak içinde ve dışındaki bağlamda, açıkça ortaya konulmakta ve dahası sürece eklenmektedir (Mert, 2007).

20.yüzyılda mekânın belirsizleştii ve sanatçının özgürleştii söylenebilmektedir. Sanat eserlerinin sunumu için kullanılmakta olan galeriler “nötr olmayan” mekânlar halini alma eğilimi göstermiştir. Sergileme mekânının çok etkili olduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla sanatçılar yapıtlarının sınırları aşarak içinde yer aldıkları mekânı da kapsayan yeni kavramlar edinmişlerdir. Mekân artık sanatı etkileyen bir parametre olmuştur (Graf, 2007).

Konstrüktivizmde yüzey, boyut ve hacmin birbirleri içersine geçtiği görülmektedir. Özellikle El Lissitzky'nin “prounen raum” isimli küçük kare şeklinde tasarlamış olduğu odası buna en iyi örnek olarak verilebilmektedir.

Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşeme ve tabaniyle bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (...) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuluyordu. Proun biçimleri, mimari verileri uyumlu ve ters olarak bir araya geliyordu, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem de coşku duygusu yaratıyordu (Lynton, 2015).

Lissitzky'nin ‘Proun-salonu’ ve diğler tasarlamış olduğu salonları, prouns'unu (sanatta yeniyi oluşturmak için projeler) geleneksel sergi mekânlarında sunmaktan duyduğu rahatsızlığın ürünüdür (Artun, 2005).

Lissitzky mekân konusuna getirmiş olduğu bu yenilik ile, yani mekânın işin içine katılmasıyla, biçimler ile mekân arasında karşıtlık gibi beliren boyut oluşmuştur. Mekânı deneyimleyen izleyici, öznel yaşantıya ihtiyaç duyan, optik yanılsama etkisi altına girmektedir. Bu optik yanılsama sürecinde artık uzamsal bir mekânı algılamaktadır. Duchamp, resim-mekân ilişkisine büyük bir farklılık getirmiştir. Şöyle ki, sanat eserinin bulunduğu mekânı da sanat nesnesi ilan etmiştir. Marcel Duchamp'ın ‘Veriler’ isimli eseri buna iyi bir örnektir (Bkz. Görüntü 2). Burada seyirci, mekânda gerçekleşen olayın dışına itilir gibidir. Eserin sunumuna bakılacak olursa, büyük bir sınırlama söz konusu olduğu farkedilmektedir. Alımlayıcının kapının deliğinden görebilmek için eğilmesini gerektiren bu mekân özel olarak tasarlanmıştır. Kapı deliğinden

bakıldığıında, seyirlik bir mekânda, seyirlik bir nesneymişçesine uzanarak poz veren çıplak kadın figürü görülmektedir. Resimdeki bu tutum kapı deliğinin arkasındaki mekâna göndermede bulunmaktadır. Yani diğer mekândan içeriye doğru bakışı öngörmektedir (Mert, 2007).

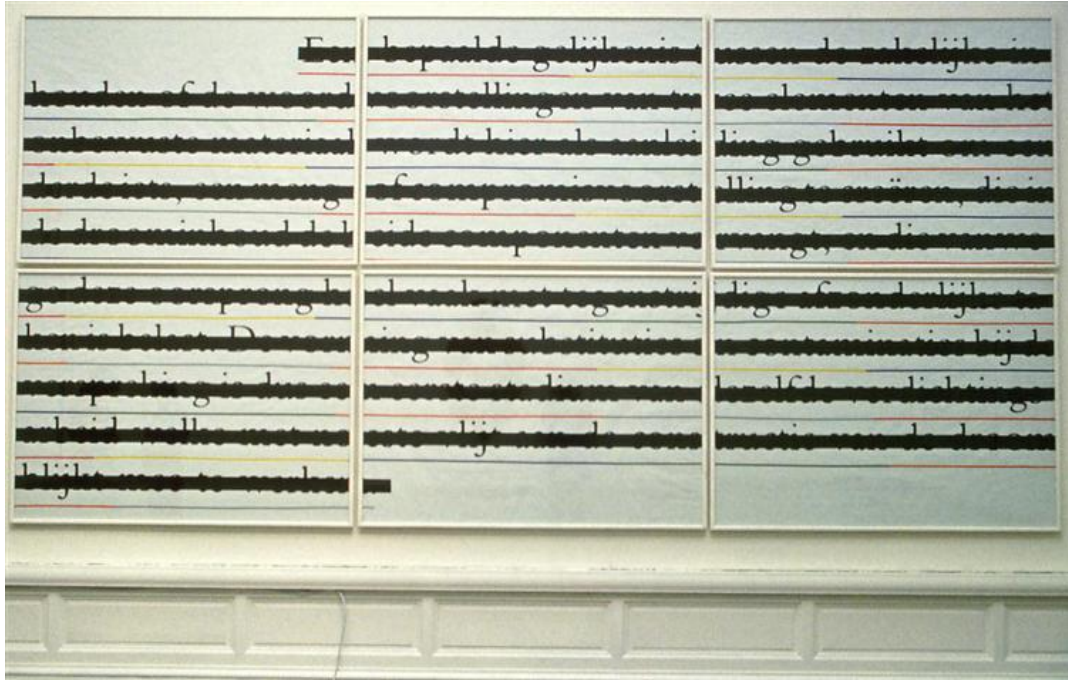


**Görüntü 2:** Marcel Duchamp, Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas, 1946-66  
(<http://nowherelimited.com/marcel-duchamp-etant-donnes.html>)

Yves Klein 'Le Vide' adlı sergisinde, boş beyaz bir galeri mekânını sergilemiştir. Sanatçı içerisinde boşluktan başka bir şey bulunmayan mekânı sergileyerek, mekânı sanatın kendisi olarak sunmuştur. Bundan yola çıkılarak, yapıta dönüşen galeri mekânının varlık nedeni değiştirilmiş olmaktadır. Sonuç olarak metafiziksel bir sanat mekânı elde edilmiştir (Graf, 2007).

Duchamp'ın bu yaklaşımı Joseph Kousth tarafından geliştirilmiştir. 'Zero&Non' isimli enstalasyonunda birbirinden farklı metinleri biraraya getirerek duvarları

doldurmuş ve adeta yazı ile mekân arasında bir çekişme doğmuştur (Bkz. Görüntü 3). Duvarları, resmin mekânına çevirmesi, mekânın dönüşümü bakımından önemli bir örnek teşkil etmektedir.



**Görüntü 3:** Joseph Kosuth, Zero & Not, 1985-86  
(<https://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/zero-not-1986>)

Barbara Kruger de resim mekânını alımlayıcıya 'fragman' olarak göstermektedir. Kruger'ın sunduğu mekân, 'özne-mekân' şeklini almasıyla yani bir öznenin tarafından yaşanmasıyla şekillenmektedir. Sanal mekân veya reel mekânın sanallaştırılmış hali de, resim-mekân ilişkisi içerisinde ele alınabilmektedir. Yazı ile müdahale edilen reel mekânlar bulunmaktadır. Bu yaklaşım güncel sanatta da bulunmaktadır (Mert, 2007).

Tezin bu kısmında resim-mekân ilişkisinin kavranmasıyla, resim sanatında mekân üzerine gelişmiş bir bakış sağlanılabileceği düşünülmüştür. Bununla birlikte ağırlıklı olarak resimdeki mekân düzlemi üzerinde durulmuş, dönemlerin resimde mekânı nasıl ele aldığına değinilmiştir.

### 1.3 Dada ve Gerçeküstüçülük ile Metafizik Kavramı

Birinci dünya savaşından sonra, Avrupa'da siyasi, ekonomik, kültürel ve sanatsal olarak yaşanan olaylara tepki amaçlı Dada hareketi doğmuştur. Dada'nın temeline bakıldığında yaşananlara karşı duran ve tepkisel bir bakış açısı ortaya çıkarmış olduğu görülmektedir (Daldaban, 2006). O dönemde Dada hareketi, savaşların yok ediciliğine, anlamlı olmayışına, acımasızlığına karşı anarşist tavır sergilemiştir (Öcal, 2011). Aynı zamanda Dadacılar, var olan değerlere güvenmenin yanlış olduğunu ve aslında bu değerlerin önemli olmadığını düşünmekteydiler. Bu sebeple, kendilerine ait olan eylemsel bir dil geliştirip eleştirilerini, hayata dair görüşlerini tanıtmak ve yaymak niyetindeydiler. Bunu yaparken sanatın her türlü alanından faydalanmışlardır. Bunlar arasında anlamsız sözcükleri biraraya getirerek oluşturdukları kolaj şiirler, doğaçlama çalışmalar, müzikler ve resimler sayılabilmektedir. Avrupa karışıklık içerisindeki siyasi ortamıyla sanatçılar için pek de özgürlükçü bir yapıya sahip değildi. Sanatsal görüşlerin farklı yerlerde farklı gelişmeler göstermeleri ise göçlerden kaynaklanmıştır. Bu nedenle Amerika Birleşik Devletleri bu özgürlükçü ortamıyla oldukça uygundu (Daldaban, 2006).

1915-1916'da Zürich ve New York'ta yaklaşık olarak aynı zamanlarda ortaya çıkan Dadacılık ile birlikte teknolojik ve bilimsel gelişmeler de hız kazanırken, yeni birtakım fikirler ve bilinçlenmeler ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve siyasal devrimler gerçekleşmiştir. Bu devrimler birbirine karşıt olanı göz önüne çıkarmıştır. Bu şekilde bireysel ve toplumsal görüşler güçlenmiştir. Karşıtların sanata yansması durumu, sanatın varlığını tartışmaya açmıştır (Öcal, 2011).

Dada bir başka şekilde şöyle tanımlanmaktadır: "Temel bir başkaldırı duygusudur. 'Dada' insanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eder. Sanatçıların içinde yaşadıkları düzene meydan okuması, dünyayı gülünçleştirilmesi, kapitalist burjuva toplum ahlakı ve geleneklerine karşı çıkmasıdır. Dada, modern düşüncenin gelişim evrelerinden biridir. Bir coşku, bir yiğitlik gösterisidir..." (Genç, 1983) Dada akımı geleneksel yaptırımlara ve sistemi destekleyen dayatmalara karşı tepki vermiştir. Kendinden önce varolmuş sanatçıları da, o düzenin parçaları olmaları sebebiyle küçümsemektedir. Yıkıcılıklarıyla ön planda bulunmakta ve yıkılanın yerini

doldurma gibi bir amaç taşımamaktadır. Dadacılar için daha önemli olan bilinçaltıyla, çağrışımlarla, rastlantılarla, mantıksız ve akla dayanmayan doğaçlamalarla ortaya çıkandır (Daldaban, 2006).

Dada'nın bütün sanat dallarında etkisini görmek mümkündür. Bilinçaltının yaratımlarından olan ve daha sonra gerçeküstücüler tarafından kullanılacak olan otomatizm yöntemini ilk olarak Dadacılar kullanmıştır.

Anlamsız ve bağlantısız kelimeleri arka arkaya sıralayarak şiirler oluşturmuşlardır. Edebiyat anlamında etkili oldukları yayımlanan dergilerde görülmektedir. "1918'de Paris'de Breton, Louis Aragon, Philippe Saupault ve Gerges Ribemont – Dessaignes gibi şairler Dada akımına katılmışlar, yayımladıkları dergilerde bu akımın ilkelerine koşut olarak dönemin toplum ve edebiyat geleneklerine karşı çıkmışlardır" (Rona, 2008).

Kelimeleri rastgele, anlamını düşünmeyerek biraraya getirmekte, yalnız fonetik bakımdan hoşça gidenleri sıralamaktaydılar. Kelimeler günlük kullanım anlamlarını yitirmiştirler. Sözcüklerin anlamına bakılmaksızın seçilmiş olmaları, köklü bir güvensizliği göstermekte ve aynı zamanda bir çeşit sorgulama biçimi gibi anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, Tzara'nın kullandığı gibi "Rastlantısal Düzen" yöntem, çeşitlilik, kitap, dergi v.b. kaynaklardan yararlanılarak kesilip toplanan sözcüklerden "Rastlantısal Şiirler" elde edilmekteydi. Bu ise onların absürd yaklaşımlarının açıklamasıdır. Dada'nın bu tavırları; geleneksel olanı ve yerleşmiş yaklaşımları küçümsemelerinden kaynaklanmaktadır (Öcal, 2011).

Elbette ki Dada'nın bu tutumu birtakım kargaşaları da beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte, farklı düşünme biçimlerini tetiklemiş ve sanata yeni açılardan bakış sağlayacağı fikirleri gündeme gelmiştir. Bu fikirlerden biri Daldaban'ın (2006) yüksek lisans tezinde yer alan İpşiroğlu'nun (1993) sözleri şu şekildedir:

Dada kargaşalığından, sonradan Berthol Brecht'in çok yaygınlaşacak olan bir sözüyle "Yabancılaşma etkisi" (Verfremdungseffekt), uyandırmak için yararlanıyordu. Bu yolda çevremizi, burada olup bitenleri, alışkanlıklarımızdan sıyrılarak yeni bir gözle görmemiz isteniyordu. Sokak afişleri, ilanlar, bildiriler, karikatürler, fotomontajlar,

kabare, güldürü dergileri, yürüyüşler, manifestolar, dans ve müzik. Bütün bunlar, Dadaların yabancılaşma etkisi uyandırabilecek olan ortamı yaratabilmek için başvurdukları çarelerdir (Daldaban, 2006).

Dada kitleleri kışkırtabilmek ve onları harekete geçirebilmek için adeta ortam hazırlamaktaydı. Yabancılaşma etkisi ile tepkileri oluşturma çabalarında her türlü yolu denemekteydiler. Aynı zamanda sanatsal anlamda gelenekselleşmiş tavırlarla dalga geçerken, sanatçıların yaratıcılıklarını da hiçe saymaktaydılar.

“Sözcüklere güvenmediklerini ilk ortaya koyanlar Dadacılarıydı. Hayatı değiştirmek arzusunun ayrılmaz bir parçasıydı bu güvensizlik. Sade’in izinden giderek her şeyi söyleme, sözcükleri özgürleştirme ve ‘sözcük simyasının yerine gerçek bir kimyayı geçirme’ (Breton) hakkını savundular. Onlarla birlikte sözcüklerin masumiyeti bilinçli olarak reddedildi; ‘kurumun en kötüsü’ dil, yok edilmesi, gizeminden arındırılması, özgürleştirilmesi gereken bir şey olarak ortaya çıkarıldı. Dadacıların çağdaşları, onların her şeyi yok etme isteğine, bu isteğin egemen anlayış içinde oluşturduğu tehlikeye dikkat çekmeden edemediler. Dada’dan sonra her sözcüğün bir fikre sonsuza kadar bağlı kalacağına inanmak imkânsız hale geldi: Dada dilin bütün imkanlarını gerçekleştirdi ve bir uzmanlık olarak sanata kapıyı ilelebet kapattı. Sanatın gerçekleşmesi sorununu, kesin bir biçimde gündeme getirdi. Gerçeküstücülük, bu acil sorunun üstüne gittiği sürece değerliydi, edebi ürünlerde ise gericiydi.” (Khayati, 1988)

Dadacı sanatçılar aldırılmazlık ve yıkım içeren temiz bir dil oluşturma çabası içindeydiler. Bu amaçla fotomontajlar ve kolajların kullanımının yanısıra hazır nesnelere kendi kullanım olanaklarına uygun olarak yorumlayıp tekrar sunumunu da gerçekleştirmekteydiler (İnatçı, 2012). Tristan Tzara’nın sözleri, 1918 tarihli Dada Manifestosu’nda şu şekilde; “Bir sanat yapıtı asla güzel değildir, resmi emirle nesnel olarak herkes için” yer almakta ve güzelliğin düşünülmemesi gerektiğini belirtmektedir (Sariler & Gürdallı, 2017).

Buldukları konumları ve fonksiyonları yani bağlamları değiştirilen günlük yaşamda kullanılan sıradan nesnelere yeni anlamlar yüklenmekte ve sanat nesnesi haline getirilmekteydi. Özellikle Duchamp’ın ‘ready-made’ çalışması olan ‘Çeşme’si, Dada’nın beklemekte olduğu tepkileri kazanmıştır. Dönemin

en önemli çalışmalarından olduğunun ve başka çalışmalardan oldukça farklı anlamlara geldiğinin kabul edilme sebebini H. Bülent Kahraman şu şekilde yorumlamaktadır:

1917 yılında M. Duchamp bir pisuvarı duvara asmasaydı ve onu 'Çeşme' adını verdiği bir sanat yapıtı diye sunmasaydı acaba ne olurdu?

Sanatsal gelişimin kilometre taşlarında olduğu üzere, 'spekülatif' sorularla açıklamak ve tartışmak hem olanaksız hem de o ölçülerde anlamsız. Çünkü sanatın temel atılımları da, tıpkı toplumsal gelişimin temel çıkışları gibi, belki belli başlı birkaç etkinlik de ancak belli bir birikimin ve belli bir sürecin sonunda ortaya çıkabilir.

Evet, Dada ve Gerçeküstücülük Duchamp'ın 'Çeşme'sinden akan suyla dolmuştur; bu yapıt sanat tarihinde pek az yapıta nasip olacak ölçülerde tartışılmış ve önemsenmiştir, ama onu hazırlayan koşulları da en az aynı ölçülerde önemsemez ve tartışmazsak hiçbir şeyi yerli yerine oturtamayız (Kahraman, 1991).

Dadaizm akımı toplumsal belirsizlik içerisinde kalarak ve en sonunda sanatı da redderek parçalanmalara gebe kalmıştır. 1920'lerde A. Breton önderliğinde, Dadaizm akımının hazırladığı ortama Sürrealizm doğmuştur (Sariler & Gürdallı, 2017). Dada'dan ayrılan A. Breton çok geçmeden 'La Revolution Surrealiste' isimli dergiyi yayınlatarak 1924'te ilk Gerçeküstücülük tanımı ve ilk Manifestosunun yayımı yapılmıştır (Daldaban, 2006).

Ali Artun'un görüşüne göre, Sürrealistler önce 1. Dünya Savaşı sonra 2. Dünya Savaşı'nda çok fazla insanın yaşamını kaybetmesine yol açmış olan bir sistem içerisinde kaldıklarından, şiddetle ve haksızlıklarla dolu olan bu 'gerçeklik'e göğüs germek durumunda kalmışlardır. Bu gerçeklik ölüme sebebiyet vermiş olan Batı akılcılığından temel alan sistemdir. Dolayısı ile Batı ahlaki sorgu altında tutulmuştur. Paul Virilio, "20. yüzyıl sanatı temel olarak terordir ve terörize olmuştur... İki dünya savaşıyla, soykırımla, tekno-nükleer güçle vb. mahvedilmiştir. Birinci Dünya Savaşını hesaba katmadan Dada veya Sürrealizmi anlayamazsınız" şeklinde belirtmektedir (Artun, Sanat Manifestoları, 2013).



Gerçeküstücülüğün ifade aracı olarak kullandığı dergi geleneğinin kökü Dadaizm'e dayanmaktadır. Bu sebeple gerçeküstücülüğün gelişiminde Dadaizm'in etkilerinin olması beklenmektedir. Fakat bununla birlikte, gerçeküstücülük kendi ilkeleri olan, ideolojisine sahip, özgürlükçülüğü savunan ve ön plana insanı yerleştiren yapısıyla farkını ortaya koymaktadır. Buna ek olarak, yapıcı ve alternatif üretme yeteneğine sahip, yalnız tepkilerle yetinmeyen bir yönü olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Gerçeküstücülüğün ilk döneminde daha çok edebi türde yoğunlaşma görülmektedir. Gerçeküstücüler zaman geçtikçe plastik sanatlara yönelmişlerdir ve bu şekilde daha güçlü ifade olanakları bulmuşlardır (Daldaban, 2006).

Gerçeküstücü resim temelini ruhsallıktan almakta ve ruhsal yönüyle hayata geçmektedir. Tristan Tzara'nın 'şiiirsi' dediği ruhsal etkinlikler, hayal gücünün ya da daha doğru bir deyimle hayal gücünün aracılık ettiği ruhsal isteklerin bir işlevidir. Bu, gerçeküstücülüğün sadece meydana getirilen işlerin estetiği açısından değil, aynı zamanda uygulamadaki değişiklikler yönünden de uyanık tutmaya zorladığını düşündürmektedir (Öcal, 2011). Passeron, gerçeküstücülüğün gerçekleştirdiği devrimi, "gözle görünen ve görünmeyen dünyaların tartışıldığı bir oyun alanı" olarak nitelemiştir (Passeron, 2000).

Gerçeküstücülerin daha önceki sanat akımlarından daha gerçekçi bakış açısına sahip olduğunu, insanın özüyle ilgili olduğunu ve bu yönleriyle öncesindeki ekollerin sanata olan yaklaşımlarını doğru bulmadıklarını belirtmek mümkündür. Savaşlar yüzünden yok olmaya doğru yaklaşan insanın ve insanın iç sesi üzerinde durmaktaydılar. Bireyin özgürleştirilmesi fikri temelini oluşturmaktadır. Çünkü kişinin, akıl ve mantığın zorlayıcılığının altında değer yargılarını ve gerçekliğini kaybetmiş olduğunun bilincindeydiler (Daldaban, 2006). İnsan üzerine düşüncelerini şu cümlelerle aktarmışlardır: "Sevdiğim her şey, düşünüp hissettiğim her şey beni özel bir varoluş felsefesine inandırmaktadır. Burada sürrealite, doğrucu realitenin kendisindedir. Onun ne üzerinde ne de dışındadır. Bireyi içeren aynı zamanda o şey tarafından içerilen de olabileceğinden bunun tersi de olabilir" (Passeron R. , 1982).

Sürrealist ressamlar hayal güçlerinden ve düşüncelerinden yararlanarak, gerçekte olmayanları gerçekleştirebilmektedir. Eserlerine duygularını, fikirlerini, hayallerini katmaktadırlar. Sanatçılar bu şekilde etraflarındaki etkilere tepki verebilmektedir. Sürrealizm'i anlamsız bulan bir kitle vardır ki, Sürrealizm'in de Realizm kadar ders verici ve fikirleri yansıtıcı olduğunu görememektedir. Sürrealizm'in belki de tek farklı yönü gerçekte var olmayanları kullanıyor olmasıdır. Realizmdeki belirli kurallar, Sürrealizm'de yer almamakla birlikte, ressamın hayal gücünün ürünleri bu boşluğu tamamlamaktadır. Sürrealist resimde konuşan hayal gücünü ve düşünceleri bulabilmek esas olandır (Alamdari, 2012).

Kısacası Gerçeküstücülerin 'gerçeklik' kavramı, klasik gerçeklik ile aynı değildir. Gerçeküstücülerin doğruluğuna inandıkları 'gerçeklik' şiirsel gerçekliktir. Şiirsel gerçekçiliğin amaçları arasında, toplumun yenilenmesi ve gelenekçi değerlere son verebilmesi vardır. Gerçeküstücüler, "Evreni kişi ölçüsüne indirgeme yerine, kişiyi evren ölçüsünde bir bilinçliliğe ulaştırmak istiyorlardı" (Genç, 1983).

### **1.3.1 Gerçeküstücülüğün Resim Sanatındaki Yeri**

Tezin bu kısmında gerçeküstücülüğün resim sanatındaki etkisinden ve geliştirilen yöntem ile tekniklerden bahsedilmektedir.

Gerçeküstücüler de dadaistlerin başlatmış olduğu, sıradan nesnelerin sanat nesnesi olarak alınıp onlara yeni anlamlar yüklenmesi yöntemini kullanmaktaydı. Seçilen nesnenin gerçek yaşamda kullanıldığından farklı yeni anlam kazanması durumu yeni yaklaşım arayışlarından kaynaklanmaktadır. Bu yeni yaklaşım aramaya dayalı yöntem, temelde alışılan mantık otoritesini sorgulamaya yöneliktir (Daldaban, 2006).

Gerçeküstücülerde, Duchamp'ın hazır malzeme (ready made) kullanımı ile yeni obje meydana getirme çalışmalarını devam ettirmiştir. Bununla birlikte sürrealistlerin nesnelerin 'nesnel gerçekliği'ni parçalamak gibi bir tavırları zaten vardı. Aslında nesnelere işlevselliklerinden ayırarak, aklın egemenliğinden kurtulması ve hayal gücüne ulaşılması hedeflenmekteydi. André Breton,

1924'ten önce, yani henüz Sürrealist Manifesto ortaya çıkmadan önce, "kullanılmaktan çok, haz etmeye yarayan ve ancak düşlerimizde bulabileceğimiz nesnelere imal etmek"ten söz etmekteydi. Fakat onun bahsettiği imal edilen 'düşsel nesnelere', Duchamp'ın pisuvarı sergileyerek sanatsallaştırdığı hazır nesnesi olan 'Çeşme' isimli yapıtıyla farklıdır. Çünkü söz konusu olan daha şiirselleştirilmiş, oynusulaştırılmış düşsel nesnelere yapılmıştır. Lautréamont'un 'güzel'i tanımlarken belirttiği gibi: "Dikiş makinesinin, şemsiyenin ve teşrih masasının şans eseri biraraya gelmesi kadar güzel" (Daldaban, 2006).

Bu dönemde ilk olarak Sigmund Freud bilinçaltı ve muğlak zihin konusu üzerinde yoğunlaşmış ve 'otomatizm' kavramı ortaya çıkmıştır. Sürrealist Manifestosunda; "Otomatizm, sanatta sürrealist harekette görüldüğü üzere, genel olarak yaratıcı sürecin bir parçası olan zihinaltı ya da bilinçsiz zihne ait materyale ulaşmayı ifade eder" şeklinde açıklanmaktadır (Automatism, 2020).

Andre Masson, Tungay, Dali 'otomatizm'i yani yarı-bilinçli kendiliğinden ortaya çıkan çizim şekillerini uygulayan sanatçılardandır. Bununla ilgili olarak A. Breton'un yorumu şu şekildedir;

Ressamın eli gerçekten onunla (A. Masson) birlikte uçmaktadır; artık el objenin resimlerini çizen bir organ değil; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istemdişi biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar. Sürrealizm temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır. Bu şey belki o an için geçerli değildir; fakat en azından şairin şiirinde yaşayan her türlü duyguyu kendisinde taşır (Passeron R. , 1982).

Gerçeküstücülüğün oluşumunda en çok etkisi olan etkenlerden bir tanesinin de, psikanalist Freud'un bilinçaltı sorunlarına ve düşlere yoğunlaşan araştırmaları ile elde ettiği yöntemleri olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Bu psikanaliz yöntemi; kişinin saklı kalan ve bilinç yüzeyine çıkamayan istek ve düşünceleri olduğunu savunmaktadır. Bu saklı kalan bölüme yalnızca rüyalar, hipnoz veya yarı rüyalı dönemler eşliğinde girilebilmektedir. Bu düşler Gerçeküstücü sanatçılar için sonsuz olanak ve özgürlük alanı niteliği

taşımaktadır (Türker & Çokokumuş, 2015). Gerçeküstücüler, dadaistlerdeki yıkıcı tepkilerden uzaklaşarak, bilinçaltının bu sonsuz kaynaklarını kullanmayı tercih etmekte ve 'gerçek'i bu kaynaklarda bulmayı hedeflemektedir. Freud'un psikanaliz çalışmaları ve bilimsel görüşler, gerçeküstücüler için tam bir gerçeklik yakalayabilmek adına oldukça değerli bulunmaktadır. Günlük hayatta bastırılmış duygu ve düşünceler düşlerde canlanabilmekte, bilinçaltı çağrışımları ile sansürlenmiş bu duygu ve düşünceler imgeler ile hayat bulabilmektedir. Freud bu yönteminde, rüya oluşumunu ve rüyaları etkileyen dış faktörlerin olabileceğinden de bahsetmektedir (Daldaban, 2006). Bu nedenle, Freud'un rüya yorumları ile kendi bilinçaltlarına ulaşacaklarına inanan sanatçılar, bunu bilimsel bir dayanak olarak kabul etmiştir (Öcal, 2011).

Freud insan bilinciyle ilgili olarak yaptığı çalışmalardan sonra şunu anlamıştır;

Görüp yaşadığımız her şey bilincimizin bir köşesinde saklanıyor ve tüm bu izlenimler bir gün tekrar üstü kapalı bir şekilde karşımıza çıkıyor. Örneğin; önce 'beynimizin durup' sonra dilimizin ucuna gelmesi ve nihayet 'birden aklımıza gelmesi' tüm bunların anlamı ise, bilinçaltımızdaki şeylerin açık bir kapı bulup tekrar bilinç düzeyine çıkmasından başka bir şey değildir. Aklımızın durduğu zamanlar da olur sonra bir an gelir, bilinçaltının kapıları aralanır ve birçok şey ortaya çıkar.

Freud bunun için 'esinlenme' demektedir (Türker & Çokokumuş, 2015). Sürrealistler, Freud'un; insanların dış dünyasından edindiği alışkanlık ve arzularının bilinçaltlarına toplandığı ve sonrasında düş (rüya, yarı rüya) haliyle dışa vurulduğu düşüncesini edebiyatta ve resimde uygulamışlardır. Yani bilinçaltının bilinç mekânında egemenliğinin olduğu görüşündedir. Breton' a göre; "Sürrealizm, bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin yüksek gerçekliği, rüyanın büyük kudreti, düşüncenin karşılıksız oyunu hakkındaki inanışa dayanıyor. Sürrealizm, diğer bütün ruhsal mekanizmaları tamamen ortadan kaldırmayı ve hayatın başlıca sorunlarının çözümünde onların yerini almayı amaç edinir." 20. yüzyılın en önemli düşünce hareketlerinden olması sebebiyle daha sonraki bütün sanatsal ifadelerde bu akımın etkisine rastlanmaktadır (İrak, 2019).

Zaman zaman dışarıdan etkenler ile düşlerin yönlendirilmesi amaçlanmaktadır. Gerçeküstücü sanatçıların düşlerin etkisiyle ya da düş etkisinde kalınmışçasına yaptıkları çalışma türü 'onerizm' olarak adlandırılmaktadır. R. Passeron onerizmi şu şekilde açıklamaktadır:

Oneirik ya da düşsel fantezinin resim alanına girmesiyle Sürrealizm, sayısız öncülerıyla soylu bir geçmişe de sahip çıkarak, resim sanatının özel geleneği içindeki yerini almıştır. Düşlerin resimle anlatılması, yüzyıllar boyunca tekrarlanma gelmiş ve zaman zaman her birine mitolojiler ya da dinler sahip çıkmış olsa da, gücünden hiçbir şey yitirmeyen fantazi, simgecilik, ima, büyü ve çılgınlıklar sayıca zenginleşmeyi, bollaşmayı sürdürmüşlerdir (Passeron R. , 1982).

Buna ilave olarak, R.Passeron'un, S.San.ANS.'deki açıklamasına bakıldığında; "...düşlerin ve uyanıkken görülen düşlerin, uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duysal etkiler altında kalan tüm olguları, onerizmin tanımı içine girer. Özel bir nitelik, bir imgeye hatta algısal bir imgeye loş dünyasına ait olma niteliğini kazandırır" açıklaması görülmektedir (Passeron R. , 1982).

Bu yöntemlerin ortak noktası, bireyin ön plana çıkmasıdır denebilmektedir. Duygularını ve daha fazlasını, kişinin kendi kendisini yeniden keşfetme arzusu kişiyi bu yöntemlere yaklaştırmıştır. Bu yöntem ve çalışmalar sonucunda her bireyin farklılığı ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla gerçeküstücü sanatçılar bu yollarla kendi üsluplarını bulmakta ve üsluplarındaki çeşitliliği sağlamaktadırlar (Türker & Çokokumuş, 2015).

Buna ek olarak, gerçeküstücü olabilmenin şartları içerisinde dünyeviliğin ötesinde bir dünya yaratabilme ve kurgusu yapabilme vardır. Bu şartların 16. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında aynı temelde şekillendiği görülmektedir. Aralarındaki farklılık ise; 16. yüzyılda bu durumun din üzerine inşa edilmesi, 20. yüzyılda ise ağırlıklı olarak iki dünya savaşının getirdiği sonuçların etkisiyle şekillenmesidir (İrak, 2019).

Bu resim sanatı anlayışında fazlasıyla kaynak bulunmaktadır. Örnek verilirse; De Chirico'nun metafizik gariplikleri, Marcel Duchamp'ın dadacı kökenciliği,

Gustave Moreau'nun simgeci görütüleri, Picasso'nun yeni Kübist sorgulamaları, Kandinsky'nin soyutlamanın şiirsel kendindenlikleri ve daha pek çokları sayılabilmektedir (Alamdari, 2012).

Bu kaynaklardan sayılabilecek olan düş içeriği ve anlam sorunu, gerçek dünyadan bağlarını koparamamış sanatçıları farklı biçimsellikler bulma kaygılarına sürüklemiştir. Bu çalışmalar zaman zaman fantazi derecesine ulaşarak, düşlerdeki imgelemleri, gerçek dünyadaki nesnellikle buluşturarak somutlaştırmıştır (Aral, 2009).

### 1.3.2 Gerçeküstü İmge Oluşumu

Dadacıların yıkıcılıklarının ardından, gerçeküstücülük 'gerçeği' bilinçaltının sonsuz olanaklarından yararlanarak bilinçaltında aramaktadır. Bilinçaltı çağrışımları, düşler ve bu yönde yaşanabilen her şey sonucunda imge doğmaktadır. Fakat düşler salt gerçeği yansıtmamaktadır. Bilinçaltında şekil olarak 'imge' olarak belirlemektedir (Öcal, 2011).

Spinoza'ya göre imgelem, insanın özgün doğasına uyumlu olarak gelişen ve sonuçlanan bir oluşumdur. İmgelemin bazı yanılgıları ve yanlışlıkları olabildiğini kabul etmektedir. Çünkü imgelemi doğal bir süreç olarak ele almaktadır ve bu konu ile ilgili bilgi yetersizdir. Kant ise imgelem için şunu söylemiştir; "İmgelem bir nesneyi bulunmadığı zaman bile, sezgide canlandırabilme gücüdür" (Türker & Çokokumuş, 2015).

İmgeler asıl dünyayı göstermemekte, fakat dünyalardan bir dünya göstermektedir. Yani imge, gösterilen şey değil, onun temsilidir, yeniden sunumudur. Bununla birlikte, imgelerin temsil ettiği şeyler *gerçek* dünyada bulunmayabilirken, onun yerine arzu, kuruntu, rüya veya fantezi dünyasından türemiş olabilmektedir. Sonuçta, her imge dünyaya öyle ya da böyle dahil olmuş bir nesne olarak vardır (Leppert, 2017).

Gerçeküstücülük açıklanırken, otomatizm, onerizm, halüsinasyonlar, düşlerden yararlanımlar, tesadüfler gibi pek çok teknikten bahsedilmiştir. Gerçeküstücülerin imge oluşturmalarının bu yöntemlere bağlı olduğunu

söylemek mümkündür (Daldaban, 2006). Bu zengin sanatsal çalışma yöntemlerinden otomatizm ile gerçeküstücülükte imgelem görüşü birbirlerine oldukça yaklaşmıştır. Sonuçta André Breton'un tanımıyla, "Gerçeküstücülük; sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal bir otomatizmdir (Automas-tisme psychique püre); ve usun hiçbir denetlemesi, hiçbir etik ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasidir" (Yazıcı, 2018). Buradan da çıkarılabileceği üzere, sanatçıların içgüdülerini serbestçe yaratıda kullanabileceği bir dünyaya sahip olması gerekmektedir.

Otomatizmde, imge yaratma istenci günlük yaşamın gerçekliklerinden uzaktır. Bu çalışmalarda belirgin bir nesne yoktur. Duygu ve düşüncelerin kontrolü bırakılarak ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Bazı anlarda tesadüflere yer verilmektedir. Gerçeküstücüler, sanatçının fikirlerine etkide bulunan, tesadüflükler barındıran, sanatçıya işaret edici ve sanatçıyı uyarıcı özelliği bulunan olaylara 'Objektif Şans' demektedir (Daldaban, 2006). Sanatçılar objektif şans faktörleriyle imgeler ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte, çağrışımlarda imge oluşumunda etkindir.

Gerçeküstü imge oluşumunun oldukça anlık kıstaslara bağlı oluşunu, A. Breton'un şu sözlerinden çıkarmak mümkündür:

Sürrealist imgenin çarpınışlı doğasına dikkatleri çekti. Bu özellikle bir yer sarsıntısını anımsatır. Fakat Sürrealist imge olayı şimşek gibidir, tıpkı onun gibi kısa sürüp büyüğü gücünü zamanla yitirebileceği düşünülebilir. Ne var ki, acaba bu sorun mudur? İmge seyredilebilmek için yaratılmamıştır ki. Bunu yaşamda tekrar tekrar keşif olunması gerekir. Eğer bu imgelerden çok fazlasına sahip olursak, onları silkeleyip atıveririz (Türker & Çokokumuş, 2015).

Sürrealist imgenin yaratım ortamı olarak rüyalar verilebilmektedir. Max Ernst ve Dali gibi pek çokları düş süreçlerindeki anları belleğe kaydedip yeni imgeler yaratma yöntemini uygulamıştır. İmgelem oluşturulurken; imgelere anlam verilmekte ve imgeler anlamlandırılmaktadır.

Gerçeküstücüler imgelerini oluştururken kaynak olarak düşlerini almaktadır. Sanat nesnesinin imgelem olması için özgür olması gerekmektedir. Şöyle ki; günlük yaşamda duyular ile anlam ve içerik sahiplenen nesne, bu anlam ve içeriğinden arındırılarak özgürleştirilmektedir. Tam olarak düşler bu özgürleşme ortamını sağlamaktadır (Türker & Çokokumuş, 2015).

İmge ve imgelem oluşturmada farklı düşünceler bulunmaktadır. Server Tanilli imgelemi; zamanında görülen ama şu an bulunmayan nesnelere olarak 'Tekrarıcı İmgelem' ve gerçeklikte hiçbir şeyde karşılığı olmayan imgeler olarak 'Yaratıcı İmgelem' şeklinde ayırmaktadır (Daldaban, 2006).

Sanatçı dış dünyadan edindiği izlenimleri, kendisine ait bakışıyla harmanlayarak somutlaştırıp, farklılaştırarak görselleştirmektedir. Sanatçıların her biri çevredeki bu görsellikleri, uyarı ve işaret olarak almakta ve öznel bir şekilde algılamaktadır (Alamdari, 2012). Bu sayede farklı yorumlanmış pek çok sanat nesnesi oluşmaktadır ve sanat nesnesinde anlam zenginliğinin artırılmasıyla imgenin ortaya çıkması sağlanmış olmaktadır.

J.Paul Sartre'ye göre, imgelemin önemi, onun aşkın bir nitelik sahibi olmasıdır. İmgede ilginç (conscience imageante) bulunduğu dünyayı bir aşma hareketi olmasıdır. Aşmayı başarabilen özgürdür. Bundan yola çıkarak Sartre, İmgelem ile Özgürlük için şu açıklamayı yapmıştır: "İmgelem, dünyadan yakasını sıyırmak ve ona uzaktan bakmaktadır; Gerçekliğin her bakımdan maphusu olarak kalacak kişi, hiçbir zaman özgür olmayacaktır" (Türker & Çokokumuş, 2015).

Sartre'e göre imgelem, "var olan şeye yönelmenin bilinci" olarak tanımladığı bilincin sorumluluğudur. Özgürleşmenin, sanat nesnesinin gerçeküstü bir ortamda aranmasının sonucunda olabileceğinin farkında olan Sartre göre; "Bilinç özgürlüğünü imge de sanat olarak gerçekleştirir." G.Bachelord ise; "İmgelem, gerçeklikle ilgili değil, gerçekliği aşan imgeler oluşturma yetisidir. Asıl imgelem gerçeküstünün alanında gezinir" açıklamasıyla imgelemin yaratıcılıktaki etkisinden bahsetmektedir (Türker & Çokokumuş, 2015).

Ürettiği eserlerin bir kısmına 'İmgelerin İhaneti' adını veren René Magritte, izleyiciyi farklı düşünme yollarına sürüklemek amacıyla diğerlerinden farklı bir



felsefe yapmıştır. Ressamın en ünlü eserlerinden olan 'bu bir pipo değildir' yazısının bulunduğu ve bir pipo imgesinin yer aldığı resmidir (Bkz. Görüntü 4). Ressamın buradaki amacının imgeler ile gerçekliğin ayırt edilmesi olduğu açıktır. Yani, ne kadar da başarılı çizilmiş olursa olsun bir imgenin asla gerçek bir pipo olamayacağını anlatmak istemiştir. Bu imge yalnızca bir temsildir. Gerçek pipo nesnesinin yerini almamaktadır. Aynı zamanda ressam, soyut ile somut kavramlarına dikkat çekerek, izleyicileri kendilerine temsil edilen gerçekliklere karşı korumalarını hatırlatarak uyarmaktadır (Ersoy, 2017). René Magritte eserlerini açıklarken "Ben sadece dünyanın gizemini duyuran imgeleri resmederim" sözlerini kullanmıştır (Türker & Çokokumuş, 2015).



**Görüntü 4:** René Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1928/29  
(<https://tahmis.wordpress.com/2012/05/26/bir-tablo-bu-bir-pipo-degildir/>)

René Magritte gibi diğer sürrealist sanatçılar da günlük hayatta kullanılmakta olan gerçek nesnelere ile imgeler üzerinde düşünmüştür. Nesnelere bilinçaltındaki imgeleminin gerçeklikten uzak olduğu anlaşılmıştır. Nur Artun; "Sürrealistler, gündelik hayatta kullanılan nesneleredeki sıradışılığı keşfettiler. Önlerine çıkan her nesnenin biçiminde, işlevin açıklamaya yetmediği belki de onu üretenlerin bilinçaltından çıkan irrasyonel fazlalığın iç dünyalarında, saklı duran bir şeye karşılık geldiğini fark ettiler" açıklamasında bulunmuştur (Artun N. , 2014).

Gerçeküstücülerin sanat nesnesi seçmelerinde ve onu kullanım biçimlerinde farklılıklar bulunmaktadır. Sanat nesnesi olarak seçilen nesne, sanatçının 'tinsel yaratımıyla' oluşmaktadır. Sanat nesnesinin seçimi ve tinsel yaratım ile varedilmesi sanatçıya bağlıdır. Bu farklı gerçeklik anlayışı bir tür bilinçaltı araştırması niteliği taşımaktadır. Önemli nesnelere yeni anlamlar yüklenmesi gibi yaklaşımların amacı bilindik mantık dengelerinin bozulmasıdır. Gerçeküstücülerin yapıtlarında; birbiriyle alakası olmayan biçimlerin ve nesnelere toplaması, bunların bir bütün olarak sunulması, zaman zaman perspektif derinliğinin içerisine yerleştirilmesi veya düz yüzeyde ilginç şekilde bir araya getirilmesi gözlenmektedir (Türker & Çokokumuş, 2015).

Gerçeküstücü ressamlar hayali imgeleri veya halüsinasyona benzeyen görünüşleri yapıtlarına aktarmıştır. Buna bağlı olarak 'bilinçli' olandan uzaklaştıkları ve kendi gerçekliklerini yarattıkları söylenebilmektedir.

Freud'tan etkilenen gerçeküstücüler, bilinçdışı kavramına eserlerinde sıklıkla yer vermişler, bu yolla görünen gerçeğin yerine bilinçlerindeki gerçeğe yönelmişlerdir (Türker & Çokokumuş, 2015). Kendi iç dünyalarının ve benliklerinin en saf haline düşleri sayesinde ulaşabileceklerine inanan ve dolayısıyla yalnız düş kayıtlarını alarak bunları yapıtlarına aktaran sanatçılar olduğu gibi, düş kayıtlarının yanında farklı biçimsel kaygılar ile düş içeriği ve anlam sorunu üzerine yoğunlaşmış, gerçek dünya ile bağlarını koparmayıp üreten sanatçılarda bulunmaktadır. Fanteziye kadar yükselebilen bu çalışmalar; düşlerdeki imgelemeleri, gerçek dünyadaki nesnellikle somutlaştırmaktadırlar (Aral, 2009).

Örnek vermek gerekirse, Dali'nin eserlerinde basit rüya anlatımları görülmemektedir. İmge yaratmak için rüya öncesi ve sonrası süreçlerini aldığı gibi rüyalarını kendi imgelem dili ile yorumladığı bilinmektedir (Bkz. Görüntü 5). Bu 'Eleştirel Paranoya' dediği yöntemiyle gerçeküstücülerini eleştirmektedir. Fantezi ve düş konularının kullanımında imgelemin sınırlanıp kalıplaştırılmasına yönelik bir karşı çıkıştır. Dali bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Resim alanında bütün hedefin, saltık usdışılığın imgelemi (...) mantıksal algılamanın ya da ussal düşüncenin sınırları dışında kalan, dolayısıyla mantıkla usla açıklanamayacak imgeleri inanılmaz bir kesinlikle, tüm ayrıntılarıyla somutlaştırmaktır. Eleştirici paronaya açıklaması olmayan imgesel olguların ve kendiliğinden ortaya çıkan usdışı düşüncelerin eleştirel bir biçimde ele alınması, irdelenmesi gerekir (Neret, 1997).



**Görüntü 5:** Salvador Dalí, The Enigma of Hitler, 1938  
(<https://populerakim.com/kultur-sanat/salvador-dali-ve-ilham-kaynagi-gala/>)

Gerçeküstücülük, kişinin imgesel dünyasını yani sanal dünyasını gerçek hayatın önünde tutmaktadır. Gerçeküstücü sanatçılar nesneyi ve mekânı oldukça gerçekçi olarak betimlemekteyken, nesnelere beraber kullanarak gerçek hayat fiziğini sarsmakta, adeta bir düş mekânı kurgulamaktadırlar. Bu kurgu tasarımında; boşluk, yapışkanlık, şeffaflık, karışıklık, somutlaştırmak gibi başlıca biçimsel anlatı özelliklerini kullanabilmektedirler (Türker & Çokokumuş, 2015).

İnsanın yerleri hatırlayabilme ve hayal kurabilme konusunda doğuştan gelen bir yeteneği bulunmaktadır. Algılama, bellek ve imgelem sürekli etkileşim halindedir; buradalığın alanı olan bellek ile düşlemin imgeleriyle kaynaşmaktadır (Pallasmaa, 2018). İmgeler, dünyayı insan için erişilebilir ve

hayal edilebilir hale getirmektedirler. Fakat bunu sağlarken dahi kendilerini insan ve dünya arasına yerleştirmektedirler. Harita gibi olmaları amaçlanırken perde olmuşlardır. Dünya, imge-gibi olmuştur (Mert, 2007).

İmge ile dünyasını harmanlayan, rüya mekânları yaratan bir sanatçı olarak Sarkis Zabunyan gösterilebilmektedir (Bkz. Görüntü 5). Sarkis anlatmak istediklerini mekâna imgelerini katarak anlatmaktadır. Sarkis kimi zaman mekândaki ışığın renkleriyle oynamış ve bunun bir imgeye karşılık gelmesini sağlamıştır. Kimi zamansa heykelleriyle mekânın hacmi ile oynamıştır. “Sarkis, mekânı ışıkla, görsel malzemeye yontar.” Işığın renklerinin (kırmızı-yeşil-sarı) bir geçmişe, bir duyguya, bir imgeye karşılık geldiği Sarkis’in mekânları, devinimsizleşerek adeta bir rüya mekânına dönüşmektedir. Sarkis imge için şunları söylemiştir: “İmge’ dediğimde, bu imgeyi mekânsız olarak düşünmüyorum. Kafamda mekân olması gerekiyor... Serginin o mekânın içinde yolculuk yapacağını biliyorum, o halde mekân imge oluyor, imge de mekân” (Yazıcı, 2018).

Sarkis, yalnızca imgelemine almış olduğu bir parçayı değil, belleğindeki bütün parçaları toplamaktadır. Onun yerleştirmelerini yaptığı mekânlar, hem imgelerini bir araya getiren bellek hem de imgelemin kendisi olmaktadır. Bellek; bir düşünme mekânı olduğu gibi, geçmişin kokularını, renklerini, görsellerini, dokunsallarını taşıyan ve devamlı olarak bunları birbirleri içerisinde dönüştüren, imgeleştiren, dolayısıyla şiirleştiren mekândır. Sarkis’in mekânları da bir düşünme yeri, şiirleşmiş bir düşünce mekânıdır. Bachelard’ın ‘Mekânın Poetikası’ kitabında bahsettiği gibi *şiirsel imge* yaratılan bir yere dönüşmektedir (Yazıcı, 2018). Buna göre filozof, ‘dışarı ve içeri’ ile ‘varlığı ve varlık-olmayanı’, şiirsel imgelem dünyasından beslenerek düşünmektedir. “Böylece en derin metafizik de örtük bir geometriye, düşünceyi mekânlaştıran bir geometriye kök salmış olur. Metafizikçi bir şeyleri resmetmese, düşünebilir miydi?” (Bachelard, 2018)



**Görüntü 6:** Sarkis Zabunyan'ın mekan tasarımından bir görüntü  
(<https://www.celebritiesfrom.com/sarkis-zabunyan.html>)

Gerçeküstü imge oluşumu konusunda en başarılı sanatçılardan birisi de Hieronymus Bosch olarak verilebilmektedir. Bosch, resimlerinde sıklıkla simya imgelerine yer vermiştir. Bunun sebebinin tinselliğe olan eğiliminden kaynaklandığı tahmin edilmektedir. Simya süreçlerinin ve alegorilerinin yer aldığı yapıtlarından bir tanesi de *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (y.1470)'dir (Bkz. Görüntü 7). Bu eserdeki simya imgeleri Bosch'un dönemindeki din ile bilimin kesişiminde bulunmaktadır. Dolayısıyla simya Hıristiyan etiğini ve entellektüel disiplinleri birbirine katan tinsel bir etkinlik olarak nitelendirilmekteydi. Bununla birlikte simyanın ilk uğraşı metali altına dönüştürme amacı taşımakta olduğundan Kilise ve Krallar tarafından da benimsenmekteydi (Öndin, 2017). 'Dünyevi Zevkler Bahçesi' adlı resminde cennet ve ceennem konularını ele alırken oldukça geniş imgelem dünyasından da faydalanmıştır. Orta panellerde çeşitli anlarda karşılaşılan çilekliğin, kişisel zevklerin ve kişisel zevklerin geçiciliğini temsil ettiği düşünülmektedir. Bunun sebebi çileğin tadının tatlı olmasından ve kısa sürede tadın kaybolmasından hem de çilek meyvesinin geçici olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, çağdaş sanat eleştirmeni Pilar Silva Marato'nun da belirtmiş olduğu üzere; bu eser 'dünyevi kimliğin geçici doğasını' anlatmaktadır. sağ panelde ki Adem, Havva ve Tanrı sahnesinde, Tanrı'nın Havva'ya temas ettiği, Adem'in ayaklarının Tanrı'nın pelerinine değdiği görülmektedir. Sanat tarihçisi Wilhelm Fraenger'in yorumu;

“İlahi gücün bir akımının aktığı üç arasında bölünmez bir bağ kurarak, bu üçlü grubun aslında kapalı bir devre olduğu; büyülü bir enerji kompleksi gerçekleştiği” şeklindedir. Yani insan ile Tanrı arasındaki ilahi birliğin görselleştirilmesi de denebilmektedir (İrak, 2019). Bu esere, tezin ileri ki bölümlerinden Hieronymus Bosch bölümünde daha detaylı yer verilecektir.



**Görüntü 7:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, orta panelden kesit, 1500  
(<https://sanatkaravani.com/hieronymus-boschun-yeryuzu-zevkleri-bahcesi-aslinda-ne-anlatir/>)

### 1.3.3 Metafizik Kavramı

Metafizik kelimesi, Yunanca'da 'fizikten sonra gelen' anlamına gelmektedir. M.Ö. 1. Yüzyılda, metafiziğin konusu, çoğunlukla Aristoteles'in 'Fizikten Sonra Gelen' eserinde ele alınan türden problemlerle ilgiliydi. İlk Yunan filozofları 'Peri Physis' (Doğa Üzerine) isimli denemeler yazmışlardır. 'Physis' kelimesi 'doğa' anlamına gelmektedir. Yani bu denemeler doğa biliminin problemlerini ele almaktaydı. Buna ek olarak, aynı zamanda gerçekliğin doğasıyla ilgili spekülasyonları da içermekteydi. Bu filozoflar dünyanın nesnel bileşenlerinin ne olduğunu araştırmaktayken, bu dünyayı açıklayanın ne olduğu ya da ona neyin neden olduğu hakkında teoriler bulmuşlardır. Bugün 'metafizik' terimi, gerçekliğin doğasını açıklamak için bilimsel yorumların ötesine geçmeye kalkışan hipotezlerle sınırlanmaktadır. Fakat Yunanlılar, bu terimi farklı anlamlara gelen açıklamalarla sınırlamamışlardır (Cevizci, 2001).

Metafizik kavramını anlayabilmek için, birtakım deneyimlere bakıldığında; onlardan bazılarının ‘gerçekdışı’ ya da ‘hayali’ denilen deneyimler, bazılarının ise ‘gerçek’ diye nitelendirilmesiyle bir ayırım yapılmıştır. Metafizikçiler, “Gerçekliğin nihai doğası nedir?”, “Hangi ilkeler bizden belirli deneyimleri ‘gerçek’ ve diğer deneyimleri ‘gerçekdışı’ diye nitelememizi ister?” gibi sorulara cevap aramaktadır. Bu anlamda metafizik, amacı şeylerin gerçek doğasını - var olanın var olmak bakımından anlamını, yapısını ve ilkelerini- belirlemek olan felsefi araştırmadır (Cevizci, 2001).

Gerçekliğin derinlemesine araştırılıp, üzerine düşünülmesi ile olağanüstü bir keşif olan metafizik sanat doğmuştur. (Chirico, 2016) Sanatın metafizik ile buluşması, sanattaki metafizik ve felsefi arayışlar sonucunda teozofi ile tanışmasıyla olmuştur. Bu, temelde insanın birtakım duyuüstü beceriler geliştirerek maddi gerçekliğin ötesini, aşkın olanı idrak edebileceği savına dayanmaktadır (Artun, 2016). Sanatçılar, sanatta özgün bir dönüşümün yaşanmasına sebep olan bu metafizik öğretisi ile, ‘doğal’ olanı aşmayı amaçlamışlardır. Bu doğrultuda, Platon’un sanat eserini taklit olarak değerlendiren, felsefeyi ise aşkın bilgiye, gerçeğe götüren bir araç olarak gören felsefesinden yararlanmışlardır (Artun, 2016).

Burada, perspektifi keşfeden kişi sayılan büyük mimar Brunelleschi’den bahsetmek yerinde olacaktır. İlahi bir geometri olduğuna inanılan perspektif ile gerçeklik yarımsamaları yaratmaktadır. Bu şekilde, “Hıristiyanlığa ait tinsel gerçekliği” pekiştirmekte olduğunu söylemektedir. Diğer bir söyleyişle, rasyonel/ampirik gerçekliği yıkararak, metafizik – ya da tanrısal- bir gerçeklik kurmaktadır. Tanrısal bilginin kaynağı kişinin bakışıdır ve bakışı da perspektifin geometrik görme rejimi karşılamaktadır. Buradan anlaşılabilirce üzere, bu şekilde yaratılmış metafizik sanat; tanrısal bir düzeni, bir Altın Çağ veya bir ütopyayı göstermektedir. Armonik bir evren, gerçekliği göstermeyen bir pencereden, gerçekliği olmayan bir dünya işaret edilmektedir (Artun, 2016).

Baudelaire ve Nietzsche ise sanat ile akli ayırmışlar, dahası akli tamamen reddetmişlerdir. Nietzsche, Platon’dan ve Hıristiyan ahlakından meydana gelmiş olan Batı metafiziğinin, Batı felsefesinin çöktüğünü; “Tanrı öldü” şeklinde haykırışıyla belirtmiştir. Bu çöküşten kurtulmanın tek yolunun sanat

olduğunu düşünmektedir. En hakiki metafizik sanattır. Ona göre, 'hakikat iradesi' Platon'dan beri metafiziği yönlendirmiştir. Şimdiyse onun yerini 'hayat iradesi' almalıdır. Bunun ise 'form verme' olduğunu, sanat olduğunu, estetik olduğunu düşünmektedir. Sanatın hakikatten daha değerli olduğuna ve zaten sanat ve felsefenin bir olduğuna inanmaktadır. Ayrıca Nietzsche kendisini de bir 'sanaçı-filozof' olarak tanıtmaktadır (Artun, 2016).

Otto Weininger'in 'Olağanüstü Şeyler Üzerine' isimli yapıtının 'Metafizik: Evrensel Bir Simgeler Dağarcığı Fikri' bölümü her tekil şeyin anlamını bütünlük içinde araştırmayı önermektedir. Weininger'e göre; "Ruhsal olguların, fiziksel olgulardan daha büyük bir gerçekliği vardır" (Chirico, 2016).

Buradan yola çıkılarak; fiziksel gerçekliğin, ancak ruhun kapsayıcılığı ölçüsünde keşfedilebileceği anlaşılmaktadır. Çünkü şeyler arasında ilişki kurabilmek ve aralarındaki benzerlikleri yakalayabilmek için ruhsal kavramlara ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu tezde metafizik kavramı şiirsel bir hedef olarak ele alınmaktadır. Olağanüstü şiirsel bir görüş olarak metafizik ile, bu anlamdaki zihinde bir an belirip kaybolan metafizik mekân araştırma konusunun bir kısmını oluşturmaktadır.

Rastgele seçilmiş gibi görünen sıradan nesnelere biraraya gelebildiği metafizik mekânlarda, gerçektışından gerçek olana, gerçek olandan düşe döngüsel bir hareketlilik sağlanabilmektedir (Aral, 2009). Metafizik sanatta gerçek öğeler kararlı bir yaklaşımla tekrardan değerlendirmeye alınmaktadır. Sanatçılar bu öğeleri, neredeyse tanınmaz hale gelinceye, başlangıç aşamasındaki dünyanın gizemli birer yankısı oluncaya kadar dönüştürmekte ve yeni hayali yerler yaratmaktadır (Chirico, 2016). Günlük yaşama ait olan bilindik nesnelere görmeye alışılmış olan ortamlarından alınarak, adeta zamanda yolculuğa çıkarılıp bu olağandışı, gizemli mekâna yerleştirilmesiyle metafizik duyu yaratılmış olmaktadır.

Sanatçı metafizik oluşumunda, iç benliğinin belli belirsiz varlığından, nesnel gerçeklik içinde gördüklerinin ardındaki gizemden, hayallerinden, fantazilerinden, korku ve sevinçlerinden yararlanmaktadır (Aral, 2009). Nesnel



gerçeklik içindeki öğelere geometrik düzen vererek metafizikleştirebilmektedir. Özünü parçalayarak büyüleştirilebilmekte, düşsellik ve esrar katabilmektedir. Metafizik resimleriyle öne çıkan De Chirico, bulunduğu mekâna yabancı, ardındaki gizemi cevaplamaya çalışmış gibi duran nesnelere ile hayali iç ve dış mekânları, değişken perspektif çizgileri ile verilebilecek en iyi örnektir (Bkz. Görüntü 8).

Sanatçının resimleri; metafizik resimler, enigmalar ve büyüsel realizm olarak tarif edilmektedir. Giorgio De Chirico'ya göre; "Üstün bir gerçekliğin sembolü geometrik figürlerde bulunur" (Artun, 2016). Üretilmiş olan metafizik resimlerin çoğunda durağanlık, tekinsizlik, derin sessizlik hissi bulunmasının yanı sıra, De Chirico'nun resimlerindeki sıcak renkler ve alışık olunan objeler, şaşırtıcı şekilde huzur vermektedir (Aral, 2009). Bununla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır:

Pek çoğunun zihninde metafizik sözcüğü, kasvetli, kül rengi bulut kümeleri, kaotik keşmekeşler ve karanlık yığınlardan oluşan iç karartıcı görüntülerin doğmasına yol açıyor. (...) Ben metafizik sözcüğünde karanlık hiçbir şey görmüyorum. Ben maddedeki dinginliği ve anlamsız güzelliği 'metafizik' buluyorum ve renklerin belirginliği ve ölçülerinin kesinliğinden ötürü her tür kargaşanın ve her tür bulanıklığın tam zıddı olan nesnelere çok daha metafiziksel geliyor bana (Chirico, 2016).



**Görüntü 8:** Sol: Giorgio de Chirico – The Song of Love /  
Sağ: Carlo Carrà – The Drunken Gentleman  
(<https://www.widewalls.ch/pittura-metafisica/>)

### 1.3.4 Metafizik Mekân Kavramı

Uzay veya mekân üç boyutu olan sınırsız boşluktur. Ne zaman ki sınırlanmaktadır o zaman, gerçek anlamda görünürleştirilmiş olmaktadır. Mekânın sınırlandırılması, nesnelere veya somut biçimlerle temas ettiğinde gerçekleşmektedir. Sanatçılar istedikleri anlamı vermek için yalnız şekilleri değil aynı zamanda uzayı da yaratmak durumundadır. Sanatçı resimde mekân hissi yaratmaktadır. Bunun yanı sıra resimde mekân, kurallarının sanatçının kendisinin belirlediği sınırlandırılmış bir yapıttır (Alamdari, 2012). Sanatçı resim sanatında, gerçek dünyadan uzaklaşmayı deneyerek, belki doğal yönelimiyle düş dünyasının yansımalarından yararlanmayı seçerek ve olanağın dışındaki hayallerinin yapıtına yön vermesine izin vererek metafizik mekân yaratabilmektedir.

Sanatçının olağanüstü olandan gerçeğe, gerçekten rüyaya doğru ilerleten metafizik mekânlarının en önemli kaynağı geometridir. Bachelard'a göre; "Filozof, dışarı ve içerisi söz konusu olduğunda, varlığı ve varlığı olmayanı düşünür. En derin metafizik böylelikle, örtük bir geometrinin içinde, düşünceyi -istese de istemesek de- mekânsallaştıran bir geometrinin içinde kök salmış olur" (Yazıcı, 2018).

Geometri, Batı sanatında oldukça önemli bir yere sahiptir. Batı sanat tarihinin kurucusu olarak bilinen Vasari, perspektif için 'ilahi geometri' demiştir. Anlaşıldığı üzere, Rönesans'ta perspektif yalnız üç boyutlu bir görünüm yansımaları oluşturma amacı taşımamaktadır. Brunelleschi, ilahi bir geometri olarak kabul edilen perspektif ile sağladığı gerçeklik yansımaları sayesinde, "Hıristiyanlığa ait tinsel gerçekliği" desteklemekte olduğunu belirtmiştir. Mimarlık felsefesinin önde gelenlerinden Alberti ise, perspektifi 'matematik içerikli yeni bir sanat' şeklinde tanımlamıştır (Artun, 2016).

O dönemde, rasyonel gerçekliğin parçalanarak, metafizik gerçekliğin kurulması ilahi amaçlar taşımaktadır. Metafizik mekân yaratılırken, ilahi bilginin kaynağı resme bakanın bakışları olarak kabul edilmekte ve bakışlar perspektifin geometrisi ile karşılaşmaktadır.

Ernst Cassier, 'Simgesel Biçimlerin Felsefesi' nin üçüncü cildinde mekânı "salt görüş (*Anschauung*) dünyası" şeklinde değerlendirmektedir. Buradan etkilenen Panofsky bu sebeple incelemesinde bakış yerine mekânı ölçüt olarak almıştır. Panofsky 'sistemik mekân'dan söz ederken, 'homojen mekân'ın kendi kendine oluşmadığı, oluşturulduğu görüşünü geliştirmiştir. Panofsky, "Matematikselsel mekânın yapısının bizim mekân algımızın tam zıddı olduğunu" belirtmektedir. Buradan şu çıkarımda bulunmak mümkündür; perspektif bu yolla mekân oluşturmaktadır, fakat perspektif mekânın kendisi değildir. Ernst Cassier homojen mekânı 'mantık problemi' gibi görmektedir. Ama fizyolojik mekânlarda (görmenin mekânı ve dokunmanın mekânı gibi) homojenlikten bahsedilemeyeceğini belirtmektedir. Dolayısıyla, perspektifteki geometrinin, 'bilincin etkide bulunduğu görsel imge' ile retinaya düşen imge arasındaki ayırımın ayırdına varamadığı söylenebilmektedir. Kısacası, geometrik perspektif algının bir aracı değil, bakışın bir sembolüdür. Perspektif, dünyayı ancak ve ancak düşüncede varolabileceği şekliyle tasvir etmektedir. Perspektif dünyayı sembolik bir bakış için inşa etmektedir (Belting, 2012).

Perspektifi vizyon anlamında ele aldığımızda; perspektif, bir dünya görüşü (*weltanschauung*) oluşturma anlamına da gelebilmektedir. Bu anlamda perspektifi ele alan Nietzsche, mutlak, nesnel/bilimsel bir hakikatin mümkün olmadığını belirtmekte ve doğruların ancak baktığımız farklı perspektiflere göre yapılanabileceğini düşünmektedir (Artun, 2016).



**Görüntü 9:** Leonardo Da Vinci- Kayalıklar Madonnası  
 (<https://www.arthipo.com/artblog/unlu-klasik-tablolar/leonardo-da-vinci-kayaliklar-bakiresi.html>)

Rönesans'taki simgesel olan ile gerçek arasındaki ilişki bağlamında; imge, reel olana en yakın şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Leonardo Da Vinci'nin 'Kayalıktaki Meryem' isimli resmi reel olana en yakın tablolardan bir tanesi olarak kabul edilmektedir (Bkz. Görüntü 9). Bu tablo, konusunu İncil sahnesi mekânından alan 'metafizik' bir resimdir.

Leonardo'nun önce Floransa döneminde sezdiği ama -Tapınma bitmediği için- tam olarak dile getiremediği estetik görüşlerinin bir örneğini oluşturur. 'Kayalıklar Madonnası' Lombardia'daki Leonardo okulu 'biçem'inin örneğini oluşturacaktır. Sahneyi gölgeye daldırma buluşu ışıktaki ortaya çıkan öğelere gerçek bir vahiy gücü verir ve kişileri, haleleri ve 'ikinci ışık' yansımalarını ruhtan geliyormuş gibi gösterir (Vezzosi, 2002).

Bu tekniğin kullanılmasıyla metafizik mekân oluşturulmuştur, şöyle ki; karanlıklar içerisinde büyü bir atmosfer yaratılmasıyla, ışıltılı öğelerin esrarengiz gücüyle ve farklı perspektif kullanımıyla, resimden olağanüstülük algılanmaktadır.

Leonardo bu tablosunu, çeşitli çıkar tartışmaları sebebiyle yirmi beş senede, 23 Ekim 1508'de tamamlamıştır. Üç boyutlu mekâna sahip bir sahnenin, iki boyutlu mekânsılığı yani yanılması şeklinde yaratılmıştır.

Kayalıklar Bakiresi'nde çizgisel perspektifin özellikle açık hava ve peyzaj resimlerinde işe yaramadığını anlamış ve uzaktaki görüntüyü perspektifle verebilmek için yeni bir buluş geliştirmiştir. *Aerial* perspektif denilen bu yöntemle arkadaki görüntüyü açık tonda tutup, onu koyu kayalıklarla perdelemiş, bir büyük delikten bize göstermiştir. (...) Tablo temel Leonardo izleklerini, anıştırmalar ve sırlarla dolu, simgesel ya da dini birçok tartışmaya gebe olan kapalı işaretlerle, kendi içinde olağanüstü bir biçimde birleştirir: Toprağın bağrında çiçeklenmiş nemli mağara, bilginin doğduğu ve gizlendiği yeri belirtir, mistik lirizm ve gizem havasında metafizik ve örtük bir haleyte donatılmıştır. Kayalı göçük ve uzakta kaybolan ulaşılmaz dağlar mekân-zaman sonsuzluğunda jeolojik evreni canlandırır, kutsal olayın sahnesini oluştururlar ve o sahnede hareketler sanki oluşum halindeki insanlık tarihinin bu anını yakalamak ister gibidir (Beykal, 2000).

İskender Savaşır, 'Modernliğin Vicdanı' kitabında, bilginin duyum olmadığından bahsetmektedir. Hakkında bilgi sahibi olacağımız şey ile duyumlar dünyasında karşılaşmanın mümkün olmayacağını söylemektedir. Tersinin de söylenebileceğini; duyumların bilgi taşımadığını belirtmektedir. Duyumlardan arındırılan bilgi gerçekliğini, içeriğe ulaşmak için klasik metafiziğin kavramlarından 'cevher' ve 'öz' ile ilişkilendirerek temellendirmiştir. Bu ise bulanıklık yaratmaktadır. Bilgi ile ilgili şu açıklamayı yapmaktadır:

Neden söz edildiğini bilememenin getirdiği bir tedirginlik, gerçek bir şeyden söz edip etmediğimize dair bir kuşku, bir varlık endişesi... Duyumlar ve izlenimler galiba tam bu noktada önem kazanıyor.

Öznelliğin ifadesi olarak duyular bize sahicilik dünyasını, varlığından kuşku duyulmayacak bir alanın kapısını açıyormuş gibi gözüküyor (Mert, 2007).

Bir bakımdan resimde metafizik mekânın yarattığı hisler ile bu sözü edilenler benzerlik taşımaktadır. Tekinsizliğin derinden hissedildiği, kuşku veren ve tedirgin eden metafizik atmosfer, bir diğer taraftan bilindik, alışılmış nesnelere değmekte ve bambaşka bir varoluşu meydana getirmektedir. Burada duyular, akılda bir an oluşup hemen kaybolanları yakalamakta ve metafizik mekânların kuşkusuz kabul edilmesini sağlamaktadır.

#### **1.4 Resim Mekânı ile Görüngüleri**

Sanatçının sahip olduğu öznel tecrübeleriyle kazandığı bakış açısı ve bilgi düzeyinin, bununla birlikte sanatçının ait olduğu döneme özgü olarak edindiği estetik kaygılarının resim mekânını etkilediği bilinmektedir. Dolayısıyla sanatçı içerisinde varolduğu zamana karşı mücadele ederken mekânı da yaratmak durumundadır. Bu sebeple resim ve mekân vazgeçilmez iki öge durumundadır (Alamdari, 2012). Zamanının estetik algısına bir anlamda bağlı olan sanatçı, yarattığı resimdeki mekânına bunu katabilmekte, iç dünyasını gözlemleyerek, öznel bakış açısının yardımıyla kendi fenomenlerini bu mekâna yerleştirebilmektedir.

Şeyleri görünüşleri ile sergileyen fenomene görüngü denmektedir (Artun, 2016). Görüngülerin oluşumu, sanatçının isteği doğrultusunda anlamlandırma süreciyle gerçekleşmektedir.

Aritoteles'e göre mekân, herhangi bir şeyin deviniminde doğal olarak tuttuğu yer olup, onun dış yüzeyi bir başka şeyin dış yüzeyiyle temastadır. Böylece, bir şeyin 'bulunduğu yer' o şeyi kucaklamakta, sarmaktadır; yoksa onun içine giren ya da o şeyin içini işgal ettiği mekân değildir (Morkoç, 2013).

Başka bir ifadeyle, Aristotelesin fikirleri doğrultusunda, mekânı, cismin bulunduğu herhangi bir alan olarak tanımlamak mümkündür (Morkoç, 2013). Bir cismin veya resimde bir görüngünün, doğal yeri olan o yer ile bir teması

bulunmaktadır. Dolayısıyla, o yer veya resimdeki mekân, o cismi veya görüngüyü sarmaladığı ve onunla ilişki içinde olduğu müddetçe mekân olabilmektedir.

Geçmiş zaman sanat yapıtlarından günümüz sanat yapıtlarına bakıldığında elemanların belli temeller çevresinde birleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu temeller kimi zaman sezgisel olarak kimi zaman akılcı ve kimi zamansa kavramsal olarak belirli bir mekân kurgusunda yer almaktadır. Elemanların toplanıp bir bütünü meydana getirmesi ve yapıtın bir sanat niteliği kazanması için; belli başlı uyum kuralları, belli ritmik ilişkilerin bazen uyumluluk ve bazen karşıtlıklar ile örgütlenmesi gerekmektedir (Alamdari, 2012).

Sanatçı yapıtını oluştururken bu temeller doğrultusunda, bilinçli ve sezgisel olarak çalışmakta, özgün mekân kurgusunda elemanlarını ve görüngülerini bir araya getirip bütünün oluşumunu sağlamaktadır.

## 2. BÖLÜM

### RESİMDE METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER İLE İLGİLİ SEÇİLMİŞ SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

#### 2.1 Giorgio De Chirico

Giorgio De Chirico 20. yüzyılın ilk avangartistlerindedir ve Picasso, Matisse, Kandinsky, Balla, Malaviç gibi çağdaş sanatın en değerli sanatçılarından biridir. De Chirico, biçimci ve soyut araştırmalardan ve diğer sanatçıların kromatik ve ekspresyonist zorlamalarından kendini izole ederek, araştırmalarını rüya, dünyanın gizemi ve bellek gibi henüz keşfedilmemiş konularda yapmıştır. Dahası kendi başına, sürrealizmin ve bilinçdışını ele alan sanatsal anlatımların çıkış yolunu oluşturmuştur (Chirico, 2016). Ayrıca, klasik heykelleri, İtalyan meydanları, tekinsiz gölgeleri, geometrik objeleri ve vitrin mankenleri ile bilmecelerle dolu, alışılmadık rüya mekânları yaratmaktadır. De Chirico'nun sanatsal gelişimine yön veren toplumsal ve çevresel faktörler, bu bilmecelerin çıkış noktasını oluşturmaktadır (Aral, 2009).

De Chirico yaptığı resimlerini; 'metafizik resimler', 'enigmalar' ve 'büyüsel realizm' olarak tanımlamaktadır. Metafizik resimlerini anlamsızlık üzerine inşa etmektedir. Yani resimlerinin içerisinde gizli olan bir akıl yoktur. Herhangi bir mantık, gerçeklik, bilinç, bilgi içermemektedir. Resme bakanda temsiller yerine bazı duyular uyandırılması beklenmektedir (Artun, 2016).

De Chirico'nun resim felsefesine bakıldığında, yalnız yeni bir şiirsel ve estetik sistemi bulmakla kalmadığı, aynı zamanda yeni bir temsil sistemi geliştirdiği anlaşılmaktadır. Sanatçı bu yeni teknik ile bütün anlamlarından arındırılmış simgelerin, net ve özlü görsel verilerini nesnel olarak aktarmıştır. Bu net ve görsel veriler, onun yeni *Stimmung*'unun (sanatçının tanımı ile 'ahlaki anlamda izlenim'inin) temel kaynağıdır. Daha açık şekilde ifade edilirse, sanatçı,



resimlerindeki neresi olduğu anlaşılamayan, hayali yerlerin büyüseliğini mekâna dönüştürmüştür. Bu büyüsel yerlerin sanatçının felsefesinde her zaman özel anlamları bulunmaktadır. Bunlar, *Stimmungun* -diğer bir deyişle, sanatçının yerler ve nesneleredeki gizemli yönü belirlemeyi amaçlayan esin kaynağının- mekâna dönüştürülmesidir. Bununla ilgili olarak De Chirico, 1918’de “Her şeyde daimonu keşfetmek gerek” diye yazmıştır (Chirico, 2016).

1909’da, Floransa’daki Santa Croce Meydanı’nda, güneşli bir gün öğleden sonrası oturan, uzun ve acılı bir bağırsak hastalığını yeni atlatmış olan ve bu sebeple hastalıklı bir duyarlılık içinde bulunan 21 yaşındaki De Chirico’nun içine bir resim doğmuştur (Bkz. Görüntü 10). Sanki her şeyi ilk defa görüyormuş gibi bir izlenime kapılmış ve bir vahiy inmişçesine ona mağlum olmuştur (Chirico, 2016). Bunun üzerine, ‘Bir Güz Öğleden Sonrası Enigması’ resmini yapmıştır. De Chirico’nun bu ‘estetik erme’ durumu; herhangi bir gerçeğe erme değil, tam tersine bir enigmadır, yani muammadır. Enigma onun sözlüğünde metafizik anlamına gelmektedir (Artun, 2016).



**Görüntü 10:** Bir Güz Öğleden Sonrası Enigması (1909)  
(<https://www.e-skop.com/skopbulten/de-chiriconun-mimari-evreni/2923>)

Bu aydınlanmadan sonra metafizik resimler dizisi başlamıştır. Bu diziye “Nietzscheci Enigmalar” da denmektedir. Nietzsche'nin en bilindik fotoğrafındaki pozuna benzer bir poz verdiği otoportresinin altına şunu yazmıştır: “Enigmadan başka neyi sevebilirim?” Enigmalar, rüya görmek gibi bir deneyime, hisse sebep olmaktadır. Bu deneyimde akıl ile mantık rol oynamamaktadır. Mimetik değildir. Büyülenmenin kaynağında mimarlık vardır. Esrarengizlik hissi meydanların, sokakların, yapıların, heykellerin, duvarların birleşiminden oluşmaktadır. Bunların birbirleriyle kurdukları ilişkiden büyüsellik doğmaktadır (Chirico, 2016).

De Chirico'nun gerçektışıandan gerçek olana, gerçekten rüya olana doğru geçişi sağlayan metafizik mekânlarında dikkat çeken iki öge vardır: Birincisini, zamanın hareketsizce bekleyen varlığını soluk şekilde ortaya çıkaran ve telkinsiz boşluk ve terk edilmişlik hissi veren geniş meydanlar oluşturmaktadır. Bu geniş meydanların yatay konumuna, biçimsel olarak karşıtı olan, normal ölçülerinin çok üstlerinde yapılmış, dikey durumdaki kuleler, dev bacalar ve kemerler karşılık vermektedir. İkincisini ise, bu düşsel kenti kaplamış olan ve mekânı aydınlatan ışığın rengi ile uyumlu yeşil gökyüzü oluşturmaktadır. Bazı resimlerinde maviye yaklaşan tonu ile de bulunsa, her halükarda dünyaya ait olmayan bir görünüm katmaktadır. Boş, kurak mekânların üzerindeki yeşil gökyüzü, yalnızca düşlerde karşılaşılabilecek bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu tekinsiz gök bir metafizik mekân için oldukça uygundur (Aral, 2009).

De Chirico'nun 1909-1919 yıllarındaki on yıllık dönemindeki eserleri metafizik resimlerdir ve en çok ilgi toplamış olanlarından biri de mankenler dizisidir. Özellikle dadaistler ve sürrealistler büyük beğeni göstermişlerdir. Dahası, bu mankenler Grosz, Hausmann, Heartfield gibi Berlin dada akımı sanatçılarının çalışmalarında yer bulmuştur (Artun A., 2016).

Mankenlerinin kökenini ise Böcklin'in ‘Odysseus ile Kalypso’ resmindeki uçurum başında duran figür oluşturmaktadır (Bkz. Görüntü 11). Ufka bakmakta olan bu karanlık ve enigmatik figür, Chirico'ya göre kahin, filozof ve şairdir, enigmaları aydınlatandır. Dolayısıyla bir bakımdan De Chirico'nun kendisidir (Artun, 2016). De Chirico ilk metafizik resimlerinde ‘enigma’lara yer vermiştir. Bu resimlerinde bu figür bulunmaktadır. Bazen bir heykel resmi olarak bazense

yalnızca bir gölge olarak bu figür görülebilmektedir. Örneğin 'Bir Güz Öğleden Sonrasının Enigması'nda ve 'Güz Meditasyonu'nda heykel biçiminde rastlanmaktadır. 'Varışın ve Öğle Sonrası'nın Enigması'nda ise gölge şeklindedir (Artun A., 2016).



**Görüntü 11:** Arnold Böcklin, *Odysseus ile Kalypso* (1883).  
(<https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/odysseus-und-kalypso-1883>)

De Chirico'nun sanatının temeli oldukça karışıktır. Nietzsche ile Schopenhaur felsefeleri, Wagner'in *gesamtkunstwerk* ideali, öncelikli olarak Böcklin ile Alman romantizmi, antik Yunan mitolojisi, İtalyan klasizmi, kendi dönemine ait avangart hareketler (çoğunlukla fütürizm, kübizm, sürrealizm), neo-Platonizm/mistisizm gibi daha çokları sayılabilmektedir. De Chirico'nun metafizik imgelemi bunlardan oluşmaktadır (Artun, 2016). Ama kısaca De Chirico'nun metafizik dönemi; Nietzsche ve romantikler (özellikle Böcklin) olarak ikiye ayrılabilir.

Zaman geçtikçe Torino Meydanı'ndaki bir heykel, kahini temsil eden heykel ve gölgelerin yerini almıştır (Bkz. Görüntü 12). 'Tek Günlük Enigma'sı buna örnektir (Bkz. Görüntü 13). Nietzsche'den oldukça etkilenen De Chirico için

Torino Meydanı önemlidir. Çünkü bu meydanda, Nietzsche hayatının en çok ürettiği dönemde (1888-1889) bir öğleden sonra atın kırbaçlandığını görerek bir anda çıldırmıştır. Chirico'ya da enigmaları, yine meydanlarda, güneşin batmaya başlarken yeryüzüne getirdiği büyümlü atmosfer esnasında mağlum olmaktadır. Dolayısıyla yarattığı metafizik mekânları meydanlar olarak seçmektedir (Artun A., 2016).



**Görüntü 12:** Torino Meydanı

**Görüntü 13:** Tek Günlük Enigma (1914)

(<https://www.e-skop.com/skopbulten/de-chiriconun-mimari-evreni/2923>)

De Chirico daha sonraları Torino'daki heykel yerine Ariadne heykelleri ile metafizik resimlerine devam etmiştir. Bu heykeller de yine Nietzsche'nin etkisi ile resimlerine girmiştir. Nietzsche'nin birden fazla kitabında Ariadne efsanesi geçmektedir. 'Ecce Homo'da; "Ariadne'nin hakikaten kim olduğunu benden başka kim bilebilir ki?" ifadesi geçmektedir. 'Trajedinin Doğuşu'nda Ariadne Dionysos ile birlikte. Nietzsche estetiğinde trajedi, Apollon ile Dionysos üzerinden işlenmektedir. Şiir tanrısı Apollon akıllı, bilinci; şarap tanrısı Dionysos ise hayal gücünü, sahoşluğu, düşselliği temsil etmektedir. Ecce Homo'da "Yazdıklarımı bilenler en çok cesaretimi takdir ederler. Tehlike her yerdedir. Boşuna güzel Ariadne'nin dostları değiliz. Labirent acayip bir şekilde bizi kendine çeker. Ariadne'nin labirentte yol gösteren ipine ihtiyaç duyulan vakalarla karşılaşırız" sözleriyle labirent çıkmazından kurtulmanın tek yolunun Ariadne'in ipini takip etmek olduğu belirtilmektedir.

De Chirico'ya göre Nietzsche aynı zamanda tarihteki en iyi şairdir ve Nietzsche'yi gerçekten anlayabilen kişi de kendisidir. Şu şekilde belirtmiştir: “Resimlerimin herbiri bunun kanıtıdır... Nietzsche'yi okuduktan sonra, kendilerine özgü dilleri olan ve resimlerime tercüme edebileceğim bitakım tuhaf, meçhul, münferit şeylerin farkına vardım” (Artun A., 2016).

Zaman geçtikçe De Chirico metafizik resimlerdeki kahinleri mankenler ile yansıtmaya başlamıştır. Bu mankenli resimlerin en ünlüsü ‘Ozan’ isimli resmidir (Bkz. Görüntü 14). Bu resimde aynı zamanda Böcklin heykelinin gölgesi de bulunmaktadır. Reimlerindeki bazı mankenler ise Ariadne heykellerini anımsatmaktadır.



**Görüntü 14:** Ozan (1917)

(<https://www.e-skop.com/skopbulten/de-chiriconun-mimari-evreni/2923>)

De Chirico, mankenlerinin yaratımında, terzilerin kullanmakta olduğu mankenlerden esinlemiştir. De Chirico'nun kardeşi Alberto Savinio, yıllar önce sanatçıyla beraber, bir evde ‘Pulci'nin mankenleri’ ile karşılaştıklarını ve

Floransa'da onları "metafizik ifadeyi haber veren olağanüstü bir keşif" olarak birlikte geliştirdiklerini belirtmektedir (Artun A., 2016).

Ressam, filozof, bestekar ve şair olan De Chirico, Savinio ile beraber sürekli çalışmış, yayınlar yapmış, etkinlikler düzenlemiştir. De Chirico entelektüel olduğu kadar, narsist ve tartışmalı bir karaktere de sahiptir. Buna karşın, resimleri oldukça saf ve dingindir. De Chirico'nun mankenleri kahin, şair ve filozofu temsil ettiği gibi, ona Pinokyo'yu da anımsatmaktadır. Çocukluğunda okumuş olduğu Pinokyo kuklasının öyküleri ile Nietzsche'nin fikirleri arasında benzerlikler bulmuştur. De Chirico, "Nietzsche'nin ölümsüz eseri 'Böyle Buyurdu Zerdüşt'ü okuduktan sonra, bu kitaptaki bazı pasajlardan çocukken 'Pinokyo'nun Maceraları'ndan edindiğim bir izlenim edindim... Zerdüşt, çocukken duyduğumuz tuhafliğe benzer bir havaya sahip" diyerek açıklamıştır. Mankenlerin, daha önceki heykellerinden farkları; arkalarının dönük olmaması ve kompozisyonda oldukça baskın olmasıdır. Yine de heykelleri gibi, onlarda kahindirler. Mankenlerin alınlarında ozanların kehanet gücünü göstermeye yarayan *epoptei* işareti bulunmaktadır (Artun, 2016).

Bu kahin mankenler aynı zamanda metafizikçidirler. Mankenlerin, cetveller ve gönyelerle kaplanmış olmaları, geometri bilginleri olduğuna işaret etmektedir. Metafiziğin dili de geometridir. Evrenin gizemleri bu araçlar ile çözülmektedir ve onlar sayesinde de doğaya form verilmektedir. Baldacci'ye göre, mankenler; hafıza tanrıçası Mnemosyne'nin rehberliğinde, görünmez olanı görebilen, bilinmeyeni bilebilen antik Yunan'daki gizemli büyücüler, ozanlar ve müzisyenlerdir. Sahip oldukları bu güçler ise onların tanrısallaşmasına neden olmaktadır. De Chirico'nun metafizik resimlerindeki bu heykelleri, tanrısız totemleri ve şamanları hatırlatmaktadır. Totemler, müzik ve dansla beraber yoğun bir sembolizmi barındırmaktadır. Şamanlar, öteki dünyalara temas edebilmektedir. Sonuçta, hem tanrısız totemler hem de şamanlar, geçmişi ve geleceği bilen kahinlerdir. Oldukça ünlü 'Hektor ve Andromakhe' isimli eserindeki mankenler, İlyada'nın efsanevi kahramanlarını temsil etmektedirler (Bkz. Görüntü 15). Dante, Racine, Shakespeare ve Baudelaire gibi pek çok şairin de kahramanları olmuştur. Kahramanlarda aşkı, şövalyeliği; onurlu, dürüst ve ideallerine bağlılığı algılamak mümkündür (Artun A., 2016).



**Görüntü 15:** Hektor ve Andromakhe (1917)  
 (<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/hector-and-andromache-1912>)

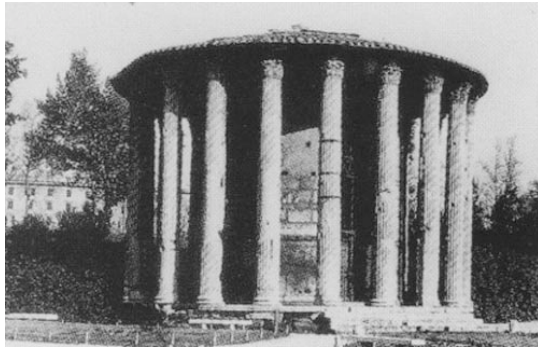
Sanatçının resimlerinde geçmiş ve şimdiki zaman, bazen de kehanet gibi duran gelecek, düş ve bellek aynı mekân kurgusunun içerisinde birbirleriyle çok yakınmış izlenimi vermektedirler (Aral, 2009). De Chirico resimlerinde kullandığı havuz ve çeşmeler ile yine Nietzsche'nin 'Böyle Buyurdu Zerdüş't eserindeki, 'biteviye tekrar' ve 'ebedi dönüş' fikirlerinden yola çıkarak, 'ezeli ve ebedi' olmayı anlatmak istemiştir. Bu ise zamanın aşılması, geçmiş ve geleceğin, sonun ve başlangıcın silinmesi anlamına gelmektedir. Zamansızlık konusunu Herakleitos'tan almıştır. Daha sonrasında, "Efesli bize zamanın var olmadığını, geçmişle geleceğin aynı olduğunu öğretir... Sonunda hafıza ile kehanet birdir" açıklamasını yapmıştır. Önce Schopenhauer sonrasında Nietzsche, Batı düşüncesinin temelinde yer alan zamanın ilerlemesi ilkesine karşı biteviye tekrar felsefesini geliştirmişlerdir. De Chirico da kendi felsefesine biteviyeliği katarak, resimlerinde estetiğin temeline oturtmuştur. Ve bunu su ile;

havuz ve çeşme ile temsil etmiştir. Ona göre su, sürekli bir oluşu, bir akışı (flux) hatırlatmaktadır. Herakleitos bununla ilgili olarak; “Aynı nehre iki kere giremezsiniz” demiştir. De Chirico'nun 'Bir Güz Öğleden Sonrası Enigması'nda kullandığı yelkenli *Argo*'ya (Bkz. Görüntü 18) birkaç resminde rastlamak mümkündür. Kardeşi Savinio ile açıldığı felsefi seyahatler, mitolojideki gemileriyle keşfe çıkan Argonatları gibidir. *Argo* yelkenlisini daha sonra 'Varışın ve Öğle Sonrasının Enigması'nda (Bkz. Görüntü 16) yeniden kullanmıştır (Artun, 2016).



**Görüntü 16:** Varışın ve Öğle Sonrasının Enigması (1911)  
(<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-enigma-of-the-arrival-and-the-afternoon-1912>)





**Görüntü 17:** Roma'daki Vesta Anıtı

(*Vesta's Temple, Rome, Italy - World Digital Library (wdl.org)*)

(*Mer Noire — Wikipédia (wikipedia.org)*)

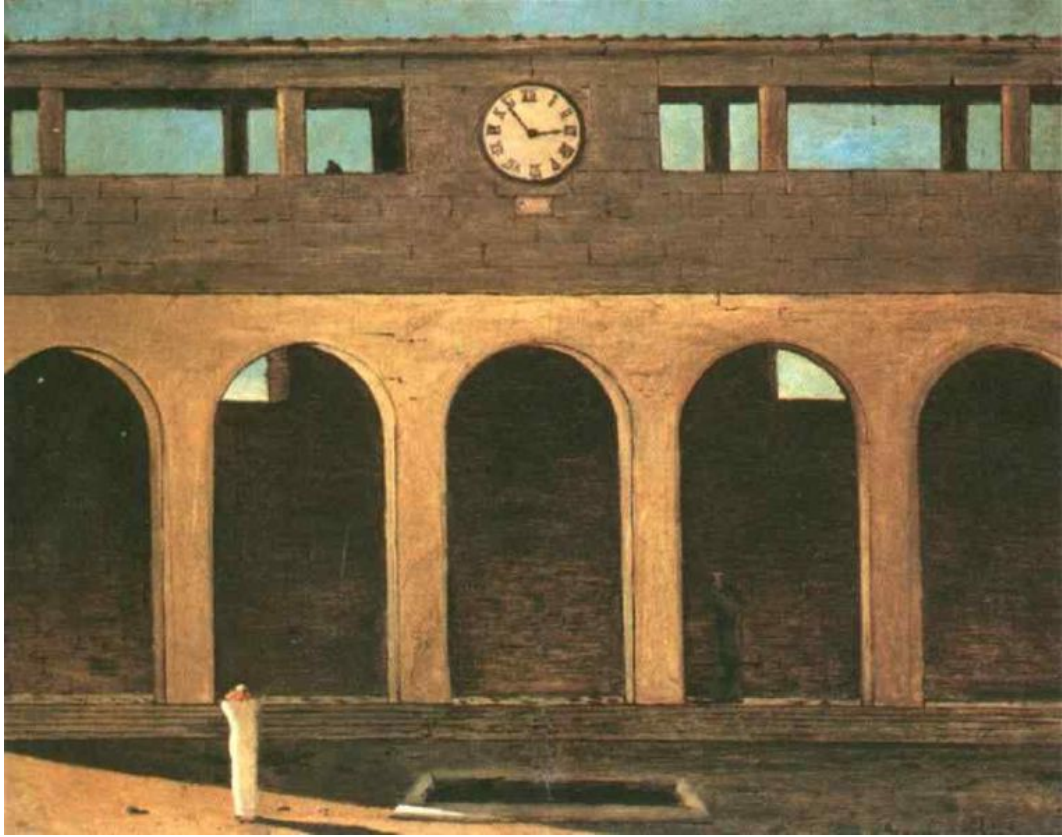


**Görüntü 18:** Argo yelkenlisi

Resmedilen mimari öğeler öncekilere benzemekte, farklı olan ise soldaki giriş bir sahne dekoruna benzemesi ve arkasının görülebilmesidir. Yanındaki Vesta Anıtı'na (Bkz. Görüntü 17) benzeyen yapının girişinden de arkasındaki ufuk görünmektedir. Yelkenlinin önünde sıkça kullanıldığı duvar ve meydanda (Böcklin'i hatırlatan) iki heykelsi figür bulunmaktadır. Yerde geometri ve perspektif vurgusu için karolaj kullanılmıştır. Bu resimde De Chirico perspektif yanılsamasını abartmış ve dört farklı kaçış noktası kullanmıştır.

Metafizikçi De Chirico, doğaya yani kaynağını doğadan alan bilgiye, *physis*'e karşıdır. Doğa kaosu temsil etmektedir ve mimarlık, doğanın kaosunu kozmoza dönüştürmekte, onu büyülemekte, şiirselleştirmekte ve kutsallaştırmaktadır. Neo-Platonik felsefesine göre, evrendeki mükemmel olan her şey sayısal ve geometrik düzendedir. Mimarlık da sayılar, formlar, aritmetik ve geometri üzerine temellenmiştir (Artun, 2016). De Chirico'nun mimarlığının doğaya üstün geldiği ve doğadan izler taşımayan bir resmi de 'Saatin Enigması'dır (Bkz. Görüntü 19). Bu resimde zamanı ölçmeye yarayan saat ve zamansızlığın havuzu çatışmaktadır. Zaman çokludur. Gölgeleler, saatin akrep ve yelkovanı ile uyumsuzdur. Meydan az çok insanı andıran varlıklar içermektedir. (Chirico, 2016). Sahnede yine arkat görünmekte, yine iki figür ve sert gölgeler ile çapraşık perspektifler yer almaktadır. En yüksekte belki de

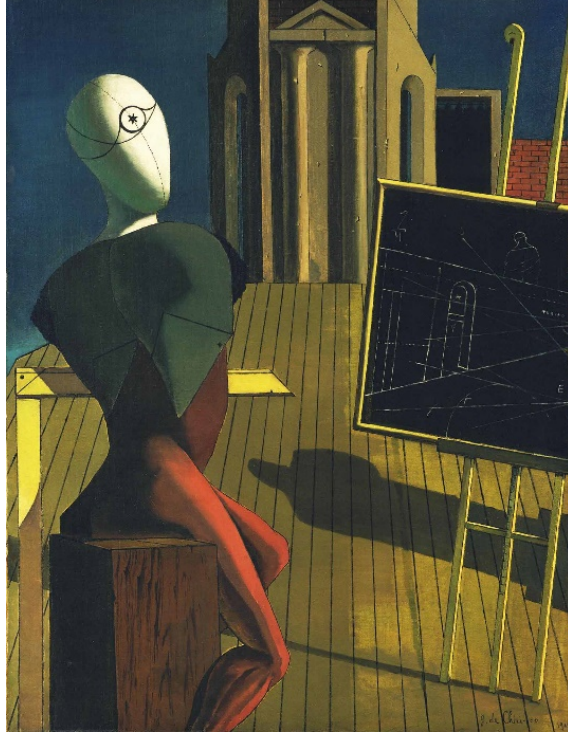
evrenin gizlerini düşünmekte olan bir küçük figür daha bulunmaktadır (Artun A., 2016).



**Görüntü 19:** Giorgio De Chirico, Saatin Enigması (1910-1911)  
(<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-enigma-of-the-hour-1911>)

De Chirico'ya göre metafiziğin temelinde mimarlık vardır ve şu şekilde açıklamaktadır: “Metafizik icatların yapıldığı alanda insan zihninin ilerlemesini mimarlık ifade eder.” Arkitektonik duyunun, yüksek metafizik düzeylere ulaştığını, perspektifin buluşunu gerçekleştirenlerden sayılan Giotto'da gözlemlemek mümkündür. Sanatçı doğaya mimar gözüyle bakmaktadır. Çünkü mimar doğaya geometrik düzen katarak, metafizik görünüm elde etmekte, onu gizemli ve büyüsel yapmaktadır. Geometrik düzeni sağlamaya yarayan sayılar ve formlar ise, sanatta perspektif olarak ifade bulmaktadır (Chirico G. d., 1920). “Arkitektonik duyunun kendini belli etmesi için perspektif bilgisi gereklidir” (Chirico G. d., 1920).

Ressamın çağdaşı olan ve oldukça etkilendiği Giorgio Morandi hakkındaki yazısında; geleneksel resim prensipleri ve onu oluşturan geometrik altyapı ile mekân anlayışının, resimdeki güzelliklerin ve melankolinin yansımaları için temel olduğunu dile getirmiştir. De Chirico izgisel perspektif kurallarına kendi üslubunda oldukça önemli bir yer vermiştir. Bu konuda sanatçının karşıt görüşlere hiç kulak asmayışı; çocukluk yıllarını tarih kokan Yunanistan'da geçirmiş olmasından ve ülkesi olan İtalya'nın geçmişine duyduğu hayranlığındandır (Aral, 2009). De Chirico'ya göre evrenin gizemi ilk olarak antik Roma'nın mimarlığında kendini hissettirmektedir. Bu gizemi ortaya çıkaran ise perspektif ve geometridir. Sonuçta perspektif, antik Roma kalıntılarının ölçümü sonucunda keşfedilmiştir (Artun, 2016). 'Kahin' resmine bakıldığında, kişisel veya saptanması mümkün ayrıntıları olmayan, bedeni minimum biçimlere indirgenmiş, yüzü olmayan figürün başının eğiminden ve bedeninin duruşundan, evrensel ve ebedi bir duygu olan *pathos*'unun ışıldadığı anlaşılmaktadır (Chirico G. D., 2016). Aynı zamanda 'metafizikçi'nin ressamın kendisi olduğu sonucuna da varılabilmektedir. Bu resminde De Chirico, yaratmış olduğu perspektifi tefekkür ederken görülmektedir. Daha açık bir ifadeyle, dünyaya bakışına bakmaktadır. Bunun dışında, yerde ve tahtada, kahin, filozof, şair figürü bulunmaktadır (Artun, 2016).



**Görüntü 20:** Giorgio De Chirico, Kahin (1914-15)

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/chirico-giorgio-de/giorgio-de-chirico-kahin/>)

'Kahin' resminin mekânı bir meydan değil, daha çok tiyatro sahnesi gibidir (Bkz. Görüntü 20). Sanatçının resimlerinin tamamında bazı dekorlar yer almaktadır. Çünkü bu onun estetiğini tamamlayan bir yaklaşımdır. Dahası bu estetiğin temelinde Rönesans düşüncesi vardır ve bu düşüncede; mimarlık, perspektif ve tiyatro içiçe geçmiştir. Bu birleşme, bütün sanatları birleştiren 'topyekün sanat eseri' ideali, yani Wagner'in bulduğu *gesamtkunstwerk* ideali ile benzerlik göstermektedir (Artun A., 2016).

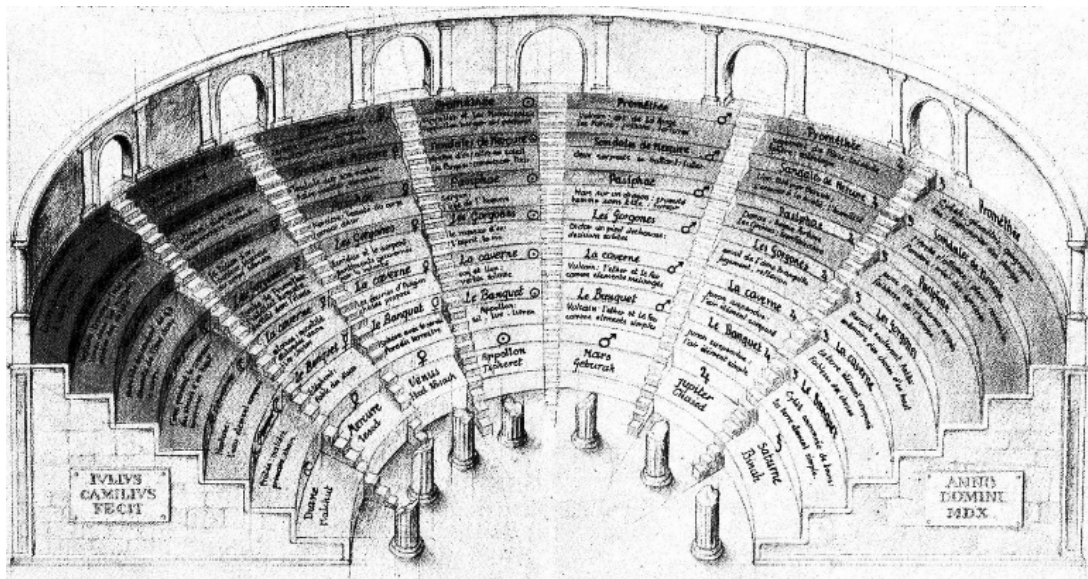
Perspektif, resim ve dekoru ile mimarlığı olanaklı kılmaktadır. Perspektif, resimde önemli olduğu gibi tiyatro sahnesinde de önemlidir. İki sanat dalında da gerçeklik yanılsaması yaratmaktadır. 'Dünyaya açılan pencere' olma niteliğiyle, sembolik bir düzen inşa etmekte ve perspektifin zirvesinde mimarlık bulunmaktadır. "Resmedilmiş perspektifin açılı olan tablo ve dekor birbirleriyle rakabet halindeydi. Ama sahne dekoru... daima mimari görünümle sınırlıydı... Kullanılan mekân (oyun mekânı) ile tasvir edilen mekân (görünüm) arasında bir ilişki yoktu" (Belting, 2012). 'İdeal kent' manzaraları tiyatro, sanat ve mimarlık üçlüsüne perspektif eklenmesiyle oluşmuş olan, en güzel ütöpik

mekân klasikleridir. Hans Belting'in açıklamalarına göre; "perspektif bakışın teorik resimleri" olan bu manzaralar "o dönemin tiyatrosu için yapılmış" olabilmektedir. Ve bu üç manzarada sahneye konan bizim bakışımızdır" (Artun, 2016).

Tamamen ironiden oluşan eserleriyle De Chirico, görünüşlerin arkasındaki gizemi araştırmak ve bunu keşfetmek amacı taşımaktadır. Zaten Yunanca'da *eironein* soruşturmak anlamındadır. Dolayısıyla ironi, şeyleri görünüşleri ile gösteren bir fenomen (görüngü) durumundan uzaklaştırmakta ve onları bir numen yapmaktadır. Fenomenlerin tözü olan; akıl ve duyu ile algılanamayan bazı sembollere ve işaretlere dönüştürmektedir. De Chirico'nun sembolik dilinin bileşenlerinden birisi arkatlardır. "Bütün enigmalar arasında arkatınki gibisi yoktur", "Kaderin enigmasıdır", "Roma icadıdır ve büyülü Roma şiirleriyle dolu enigmalarla konuşurlar" gibi övgülerde bulunmuştur. Yine ona göre; "Arkatlar, gayet açık olarak, kent, felsefeye dalmak için, derin düşünceler üzerinde yoğunlaşmak için inşa edildiği izlenimini verirler." De Chirico için gölgeler de oldukça gizemlidir. "Yeryüzünde, güneş altında yürüyen birinin gölgesinde, geçmişteki ve gelecekteki bütün dinlerden daha fazla enigma barındırır" demiştir. De Chirico, metafizik resimlerinin yaratımında kendi kişisel mitolojisinden de yararlanmış. Kişisel mitolojisi ise, genellikle çocukluktan gelen ilk imajların zaman geçtikçe derin düşüncelere dönüşümünden oluşmuştur. Mesela, sıklıkla resmettiği tren, kişisel mitolojisinin bir ürünüdür (Artun, 2016). Tren de, dev saatler gibi, tamamen yaşanan anın ve geçiciliğin simgeleştirilmiş bir silueti olarak algılanmaktadır (Aral, 2009).

Antik çağlardan beri hafıza mimarlık ile eklemlenmektedir. Hafızada korunması ve hatırlanması istenilen bilgiler, mimari yapılara yerleştirilmektedir. Bu yapılara ise 'hafıza tiyatrosu' ya da 'hafıza sarayları' adı verilmiştir (Bkz. Görüntü 21). Mimarlık yoluyla hafıza kullanılmaya ve geliştirilmeye çalışılmıştır. Buna da 'hafıza sanatı' denmektedir. Bu ise hafıza tanrıçası Mnemosyne'ten gelen *mnemonics*'in karşılığıdır (Artun, 2016). Diğer bir taraftan, "Birtakım bilgilerin önce belirli sembollerle eşleştirilip, sonra da bu sembollerin hayali bir yapının mekânlarına yerleştirilerek hafızaya nakşedilmesine *mnemonics* veya *ars memorativa*" denmektedir (Artun A.,

2017). Baldacci'ye göre; "De Chirico'nun sanatı hafızanın bütün mitik, dinsel ve felsefi yönlerini içerir... Kendi biyografik ve entellektüel tarihindeki mitik sembolleri keşfederek -yani kendi mitolojisini yaratarak- sanatçı hafıza sanatına modern bir boyut getirir. Ancak gizemcileri, gizli hakikatlerin filozof-peygamberlerinin antik usullerini de atlamaz." Savinio ise, "hafızadan doğmayan sanatın perspektiften yoksun" olduğunu yazmıştır. De Chirico'nun sahip olduğu mimarlık-perspektif birliğinin, sembolik veya mistik bir bilgi rejimi şekliyle eserlerine yansıdığı görülmektedir (Artun, 2016).



**Görüntü 21:** Giulio Camillo'nun (1480-1544) Hafıza Tiyatrosu  
(<http://socks-studio.com/2019/03/03/spatializing-knowledge-giulio-camillos-theatre-of-memory-1519-1544/>)

1911'de Paris'e yerleşip sürrealist çevre edinmesiyle, 1913'ün sonlarında, De Chirico enginarlar, muzlar, Zeus ve Apollo büstleri, deniz kabuğu resimleri, bazı el işaretleri, gözlükler, lastik eldivenler, toplar resmetmiştir ve bunlar heykellerinin yerini almıştır (Bkz. Görüntü 22). Bu dönemde, Duchamp, Arp ve Picasso gibi sanatçılar *objet trouvé* (bulunmuş nesne) estetiğinden yararlanmıştır. Baldacci'ye göre De Chirico'daki aykırılık, bu estetiğin bir ifadesidir. Dahası onun 'poetika'sına uygun şekilde anlamsızlığını ve mantıksızlığını doyurmaktadır. Bu sayede resimlerindeki imgelerin

bağımsızlığı artmış olmaktadır. Sanatçı ise bunun için “işaretlerin yalnızlığı” demektedir. Dolayısıyla metafiziğinin etkisi artmıştır (Artun, 2016).



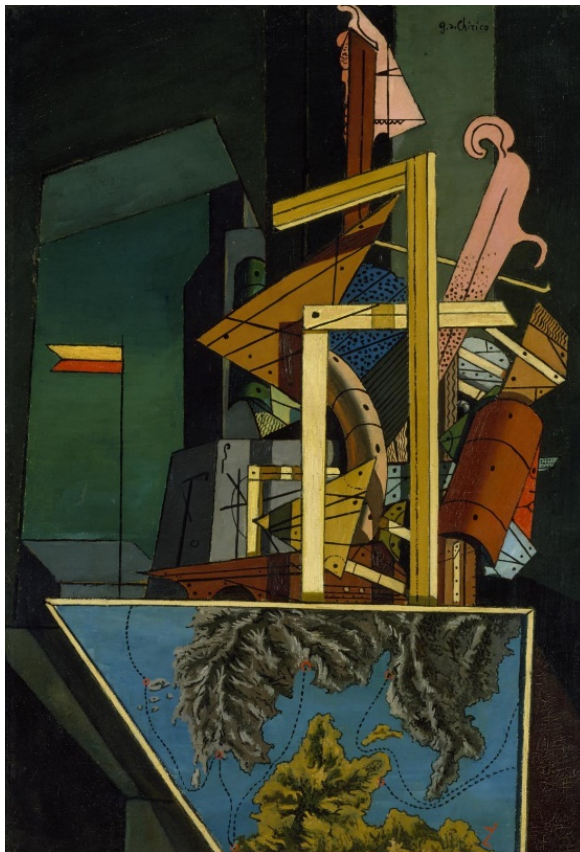
**Görüntü 22:** Giorgio De Chirico, Aşk Şarkısı, 1914  
(<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-song-of-love-1914>)

20. yüzyılın en önemli sanatsal gelişmelerinden bir tanesi de, De Chirico'nun buluşu olan muammanın imgeye aktarılmasıdır. Bununla ilgili olarak, Giorgio De Chirico Dünyanın Gizemi, Pera Müzesi Katoloğu'nda yer alan, Maurizio Calvesi'nin sözleri şu şekildedir:

De Chirico, resmin sergilenmesi beklenen açık, anlatısal konunun yerine soyut ve muammalı konuyu -yani, bir biçimde resmin üzerinde askıda duran konuyu- geçirmiştir. Başka bir deyişle, De Chirico konuyu muamma olarak belirlemiştir, ama çözülmesi gereken bir muamma - sorun olarak değil, daha çok, kesin anlama indirgenemeyen bir muammalı varlık durumu olarak. O yüzden resmedilen imge soyut olmasa, salt şekilci olmasa ve 'kendi içinde bir şey' olmasa, bir şeyi 'temsil etse' ve bu niteliğiyle bir konusu olsa bile, tanımlanabilir bir

anlam aktarmaz. Son tahlilde, resim bir 'anlamsızlık' anlatır. Gerçekten de, De Chirico'nun huzursuz zihni, 'anlamsızlık'ın gerçeklik ve varoluşun asıl temeli olduğu kuşkusunu taşıyor olsa gerekti (Chirico G. D., 2016).

1915-1918 yılları arasındaki dönemde sanatçının giderek kendinden daha emin bir keşfe -biçimsel ve görsel anlamda olağan yerler- adım attığı görülmektedir. 'Metafizik iç mekânlar'ın, gönyelerin, gerçek olmayan dünya haritalarının, tedirginlik veren rüyalara ait anıların, kahince görüntülerinin iç içe geçtiği odaları (Bkz. Görüntü 23) resmetmiştir (Chirico G. D., 2016). Çalışmalarında denemeleriyle edindiği bağlantısız objeleri birleştirme fikri, Max Ernst gibi pek çok sanatçıyı etkilemiş ve onlara ilham olmuştur (Sariler & Gürdallı, 2017).



**Görüntü 23:** Giorgio De Chirico, Yol Çıkışın Hüzünü (1916)  
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-melancholy-of-departure-t02309>)



De Chirico'nun gerçeküstü resimlerinde odanın içerisinde Antik Yunan'ın tanrıları, yerde parke havuzlar, içerisinde yüzen Grek heykeller, onları izleyen takım elbiseli adamlar görülmektedir. Kaligramlar serisinde ise; iki güneşli, iki aylı, birbirlerine bağlı olarak yanıp sönen güneşler ve aylar yer almaktadır (Bkz. Görüntü 24) (Doğan, 2019).



**Görüntü 24:** Giorgio De Chirico, Metaphysical Interior with Sun which Dies, 1971  
(<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-sun-which-dies-1971>)

Savaş sonrasında De Chirico metafizik resim yapmayı bırakmıştır. Klasizme dönüş yapmıştır. Dolayısıyla sürrealistlerin büyük tepkisini almış ve hatta aralarında karşılıklı düşmanlık baş göstermiştir. Savaş bitiminden sonraki dönemde Avrupa'da avangart karşısında muhafazakar tepki oluşmuş ve bu Fransa'da *retour a l'ordre* (düzene dönüş), İtalyada *ritorno al mestiere*

(sanatkarlığa dönüş), Almanya’da *neue sachlichkeit* (yeni nesnellik) adını almıştır. Bu ‘dönüş’ meselesi bir estetik olayı olduğu kadar kültürel bir politikadır. Savaşın getirdiği hasar gerekçe gösterilerek, gelenekselliğe bağlılık, itaatkarlık, uzlaşmacılık istenmektedir. Bu sebeple, modernizm ve avangart eleştirilmekte ve milliyetçi, otokrat rejim desteklenmektedir. 1919’dan sonra De Chirico da, İtalyan klasizmini öven, sanatının temellerine tekniği yerleştiren, dahası boya karmayı önemseyen, kopya ile öğrenmeyi savunan bir tutum sergilemiştir (Artun, 2016).

Sanatçı 1920’lerde ‘Otopotre’, ‘Sevilen Küçük Hanım’, ‘Zamanın Bakiresi’, ‘Savurgan Oğlun Geri Dönüşü’ gibi resimler üretmiştir. De Chirico metafizik yerlerin ‘atmosfer’ini (*Stimmung*) resmetmeyi bırakarak, insan figürleri üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Sanatçı artık tarih öncesine ait kahinler yerine tanrı figürleri resmetmektedir. Tarihin başlangıcı, kaos ve yaradılış korkusu konularından uzaklaşarak, düzene sahip olan daha üst bir düzeye geçmiştir. ‘Plastik Değerler’e ait gizemler, artık kahinlerin kehanetleri değil, tanrıların doğrudan söylediği gizemlerdir. Buradan da anlaşılacağı üzere, ressamın bakış açısı, metafizik sanatın Dionysos/Nietzsche yaklaşımından, Apolloncu dinginliğe kaymıştır (Chirico G. D., 2016).

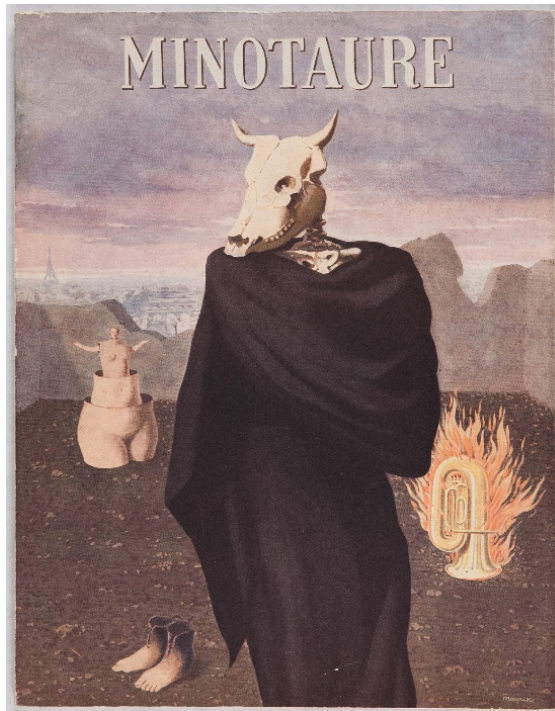
Barok sanatının yeniden doğmasını desteklemek amacıyla, İtalya’da Carlo Carra ve Giorgio Morandi ile beraber *Valori plastici* hareketine katılmıştır. İtalyan köklere dönüşü savunan *Valori plastici* dergisi ile ‘anti-fütürist, anti-Bolşevik’ bir restorasyon programı olan ‘metafizik klasizm’ oluşturulmuştur. Bu programı savunan De Chirico, sürrealistler tarafından modernizm düşmanlığı sebebiyle şiddetle dışlanmıştır. Dahası, Breton *Le Surréalisme et la peinture* yazılarında De Chirico’nun 1917’de öldüğünü ilan etmiştir. Hatta daha da ileri giderek, ressamın aynı resmi tekrar tekrar satabilmek için, kendi resimlerinin sahtelerini yaptığını ve bunun sonucunda “kaybolup giden dehasını taklit ettiğini” belirtmiştir. Bütün bunlara rağmen De Chirico’nun metafizik resimlerinin hayaletinin onu hiçbir zaman tamamen bırakmadığını söylemek mümkündür. Fakat hayatının geri kalanında ne kadar uğraşmışta olsa, o başlardaki esrara, gizeme, büyüye ulaşamamış ve yirmili yaşlarındaki dehasıyla varolmuştur (Artun, 2016).

## 2.2 René Magritte

Belçikalı sanatçı René François-Ghislain Magritte, De Chirico'nun 'Aşk Şarkısı' isimli eserini gördükten sonra şunları hissetmiş ve yazmıştır: "(bu resim) yetenek, ustalık ve diğer tüm o küçük estetik özelliklerinin tutsağı olan sanatçıların zihinsel alışkanlıklarından tam bir kopuşu simgeliyordu: bu, yepyeni bir bakış açısıydı..." Magritte daha sonraki yıllarında hep bu bakış açısını yakalamaya çalışmıştır (E.H.Gombrich, 2015).

1898 yılında doğan Magritte'in terzi ve tekstil tüccarı babası Leopold Magritte ve annesi Bertinchamps'tır. İki erkek kardeşi daha vardır. René Magritte ilk çizimlerine ve resim derslerine 1910'da başlamıştır. Annesi, 41 yaşında şiddetli depresyona yenik düşüp, Sambre nehrine atlayarak intihar etmiştir.

Magritte, 1916'da Brüksel'de Güzel Sanatlar Akademisine başlamış, ilk derslerini Van Damme, Ghisbert, Combaz ve sembolist ressam Montald'dan almıştır. Kısa süreli periyodik yayımlanan 'Au Volent' dergisinde yer aldığı dönemde Futurizm'e ilgi duymaya başlamıştır. 1922 senesinde Georgette Berger ile evlenmiştir. 'Saf Sanat: Estetiğin Savunması' isimli makalesini, 'Esophage' adlı dergiyi, ilk başarılı resmi olarak kabul edilen 'Kayıp Jokey'i tamamlamıştır. 1927'de Georgette ve René Magritte çifti Paris yakınlarına yerleşmiştir. Magritte, Fransız gerçeküstücüler grubuna katılmış ve burada Andre Breton, Paul Eluard, Hans Ar, Mira ve Salvador Dali ile arkadaşlık kurmuştur. Magritte, 'Distances' isimli dergiyi, 'Kelimeler ve Şeyler' adlı çalışmasını çıkartmıştır. 1930'larda dünyada gerçeküstücülerin tanınmasında çok etkili olan 'Minotaure' dergisi çıkmaya başlamıştır (Bkz. Görüntü 25). Bununla birlikte, Sürrealizm akımı yalnız ideolojik olarak değil, politika ve sanat açısından da ele alınmış ve önemli bir yere gelmiştir (Öcal, 2011).



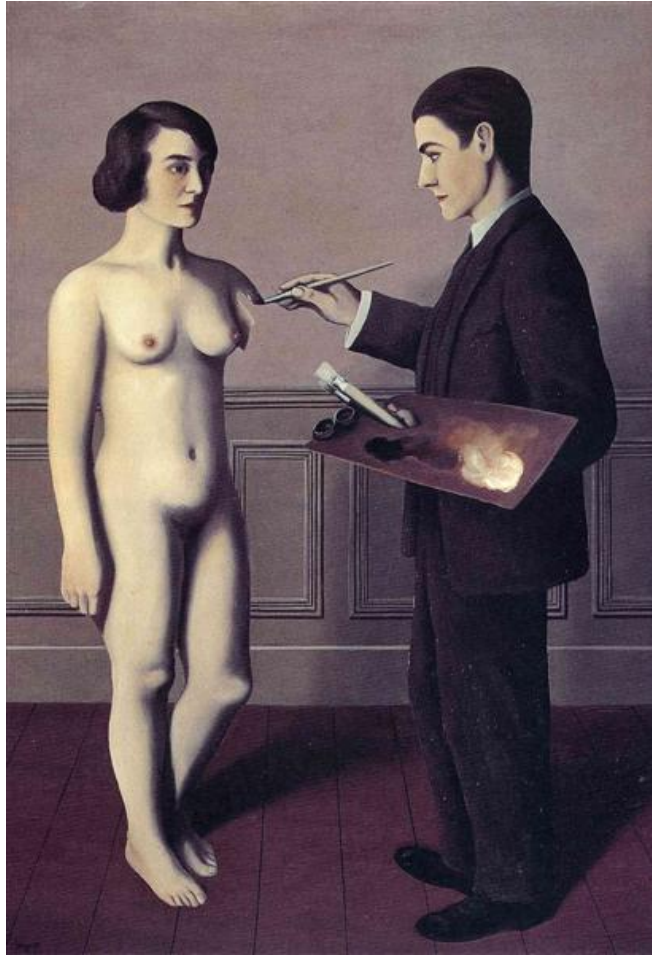
**Görüntü 25:** Rene Magritte, Minotaure (1937), 10. Sayının kapağı  
(<https://collection.cmoa.org/objects/b19a3628-30d0-4db6-b049-cf707fc29ace>)

1940 yılında Brüksel'e döndüğünde 'Renoir Dönemi' olarak isimlendirilen çalışmalar yapmaya başlamıştır. 1956'da arkadaşlarıyla yazdığı bazı oyunlardan yola çıkarak kısa filmler çekmiştir ve Belçika'da Guggenheim ödülünü kazanmıştır. 1965 senesinde New York'daki Modern Sanat Müzesi'nde 'respektif' sergisi açılmıştır. 1967'de Brüksel'deki apartmanında 69 yaşında hayatını kaybetmiştir (Daldaban, 2006).

Magritte'in bütün hayatını ve sanat dünyasını etkileyen 'gizem' teması, daha çocukken onu sarmıştır. Küçük yaşlarında mezalıklarda oyun oynaması ve annesinin intiharı ile yaşadığı duygusal çöküntü onun hayata bir giz perdesinden bakmasında etkili olmuştur (Daldaban, 2006). Magritte gerçeküstücülüğe farklı bir bakış açısı kazandırmış ve üslubu ile zenginleştirmiştir. Bununla beraber, sanatın özü denebilen 'gizem' kavramı ile bütünleşerek felsefi bir üslup geliştirmiştir. Gerçeküstücülerin bilinçdışı veya tamamıyla duyguların yönelimine bırakılma ve tesadüflere yer verilen yaklaşımına karşılık, Magritte her daim akılcı ve mantıkla hareket etmiştir. Akılcılığının felsefeye olan yakınlığından kaynaklandığı söylenebilmektedir (Türker & Çokokumuş, 2015).

Belçikalı ressamlardan; Geomans, Lacomte, Menens ve Nauge ile biraraya gelen Magritte'in, Max Ernst'in kolajları ve Giorgio De Chirico'nun metafizik resimleri ilgisini çekmiştir. Yenilikçi hareket, Kübizm ve Fütürizm'e yöneldiği zamanlar olmuştur. Fakat gerçek esin kaynağı olan De Chirico ve onun gerçeküstü resimleri ile karşılaştıktan sonra şiirin resim üzerindeki üstünlüğünü kabul etmiştir. Magritte kendi sanatına şiirsel görüntüler eklemiştir (Daldaban, 2006). Magritte genç yaşlarda, amacı kendi içinde bir çaba olarak resimden bıkmıştır ve bu yüzden şiirin resim üzerindeki üstünlüğünün kabulü, onun için oldukça önemli bir dönüm noktasıdır (Çetin, 2017).

Metafizik resim o dönemde bir akım değilken, gerçeküstücülük, yoksul sanat ve yeni nesnellik gibi sanat akımlarını etkilemiştir. Magritte de bir dönem metafizik öğeleri eserlerinde kullanmıştır. Metafizik eserlerinde, savaşın getirdiği tedirginlik ile boş mekânları, yapıların cephelerini, hareketsiz kuklaları kullanmıştır. Akıl dışı çevre düzenlemeleri içerisine yerleştirilmiş, 'yüz'leri olmayan figürler ve nesnelere bir araya getirilmiş ve bu sayede onlara yeni anlamlar kazandırılmıştır. Resimlerindeki derinlik; uzun gölgeler ve geometrik düzenlemeler sayesinde oluşturulmuştur. Magritte'in uyguladığı bu yapay derinlik ve ilginç ikonografi, eserlerinde gizemli bir atmosfer yaratmıştır (Daldaban, 2006).



**Görüntü 26:** René Magritte, İmkansız Denemek, 1928  
(<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/attempting-the-impossible-1928>)

Magritte'in özellikle ilgisini çeken filozoflar; Hegel, Martin Heidegger, Jean Paul Satre ve Michel Foucault olarak sayılabilmektedir. Onların yazdıklarını sıkça okuduğu bilinmekte ve sanatına da düşüncelerini yansıttığı görülmektedir. Dahası Foucault ile fikir alışverişlerinde buldukları yayımlanan mektuplarından anlaşılmaktadır. Foucault'un 'Kelimeler ve Şeyler' isimli kitabından yola çıkan Magritte resimlerine, nesnelerin gerçeklik boyutunu, isimlendirilişini ve nesnelerin gizemini kavramsal bir boyut ile yansıtmıştır. Buna en iyi örnek olarak 'Bu Bir Pipo Değildir' isimli eserini vermek mümkündür (Türker & Çokokumuş, 2015). Magritte bu tablosunun izleyici tarafından sadece bir görüntü olarak görülmesini istememiştir. Her zaman göstergelerin görüntülerden daha önemli olduğuna inanan Magritte, yaptığı çalışmalarında da bunu göstermektedir. 'Bu Bir Pipo Değildir' isimli tablosunda, pipo tanımı ile objenin ismini belirtirken diğer taraftan olumsuz ifadesi ile dil ve imgelem

arasındaki ilişkiyi parçalamıştır. Magritte, resminde yer verdiği obje ile tablosuna verdiği isim arasında mantıksal bir ilişki kurulmayan önemli bir imaj yaratıcısıdır. Görünen dünyanın bilinmezliği dolayısıyla ortaya çıkardığı sürprizleriyle, izleyenlerini geleneksel görme alışkanlıklarının dışına çıkararak, akıl ve mantık dışı olanı algılamaları için zorlamıştır (Daldaban, 2006). Diğer bir ifadeyle, Magritte yaptığı eserlerinde var olan kavramının düşselliğini gözler önüne koyarak, görünen ile algılanan arasındaki uçuruma dikkat çekerek, resme bakanın düşüncelerini zorlamasını istemiştir (Sariler & Gürdallı, 2017).

Magritte nesnelere anlamlandırmak amacıyla kataloglar yapmıştır. Nesnelere isimlendirip, nesnelere anlamlarını açıklayan kataloglar üretmiştir ve bu çalışmaları gerçeküstücülerin oyun tekniklerine benzemektedir (Bkz. Görüntü 27). Günlük hayatta kullanılan sıradan nesnelere anlamları hiç de günlük kullanılan anlamlarında değildir. Bu şekilde bir gerçeklik yanılsaması yaratmaktadır (Türker & Çokokumuş, 2015).

Magritte'in çalışmalarındaki sözcükler ile nesnelere arasında anlam bütünlüğü olmadığı gibi, üzerinde durduğu görüntülerin ve imgelerin gerçek yaşamdaki nesnelere benzerlik göstermesi de beklenmemektedir. Bu konuda John Berger; "Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır" şeklinde belirtmektedir (Berger, 2003).



**Görüntü 27:** Rene Magritte, Key of Dreams, 1930, tuvale yağlı boya, 61x91 cm.  
(<https://textinart.wordpress.com/2018/11/21/representation-resemblance-in-magrittes-key-of-dreams-by-polina-popova/>)

Magritte; “Benim resmimde, tarakla birlikte diğer nesnelere ‘toplumsal kimliklerini’ tümüyle yitirmişlerdir” demiştir. Yani sanatçı nesnelere kendi imgelerine dönüştürmüştür (Türker & Çokokumuş, 2015).

Sanatçının, resimlerinde belirli bir dili kullandığı açıktır. Gerçeğin görünümünde bulunduğu iddiasını savunurken, bu dilinde görünümünün korunmasının gerekliliği ön plana çıkarılmıştır. Sanatçının resim dili nesnelere vurgulamakta; mobilyalar, sıradan nesnelere, iç mekânlar ile çevrili dünyasını göstermektedir (Bkz. Görüntü 29) (Çetin, 2017). Bununla birlikte, nesnelere mekândaki algılanışları ile oynamakta dahası, uzamdaki hacminin ve fiziki yapısının gerçeklik boyutundaki sorgulamasını da yapmaktadır (Bkz. Görüntü 28). Nesnenin sahip olduğu varlıksal niteliklerine rağmen mekândaki kullanım şeklindeki olağandışılık, sanatçının bilimsel olarak değişmez kabul edilen fizik bilimine olan inançsızlığını göstermektedir. Etkisi altında kaldığı De Chirico’nun fizik anlayışıyla bu konuda benzerlerdir. Aynı zamanda De



Chirico'nun birbiriyle ilgisiz nesnelere aynı mekânda buluşturmasındaki şiirsel gücü fark eden Magritte, hayatın gizemini aramaya girişmiştir. 1930'dan 1940'a kadar metafizik sorunlara odaklanmış ve aynı zamanda resmin plastik sorunlarıyla da ilgilenmiştir (Daldaban, 2006).



**Görüntü 28:** Dinlenme Odası 1958

**Görüntü 29:** Kişisel Değerler 1951/52

(<https://www.google.com.cy/search?q=dinlenme+odas%C4%B1+1953+magritte+&tbm=isch&ved=2ahUKEwj5-fSYi-joAhUM0xoKHVISCLgQ2-cCegQIABAA&sfr=vfe&pli=1#imgrc=5veicKcEZw2FJM>)

Magritte'in yarattığı öznel dünyasında, gizemli insan figürleri, durağanlıklarından gelen mucizevi anlamlara sahiptir. Magritte'in çalışmalarında belirsizlikten söz edilememekte, çünkü her şey açıkça gözler önünde tutulmaktadır. Ayrıca resimlerinin çoğunda önemli olan şey, resimde yer almayan olaylara, gösterilmeyene dikkat çekme çabasıdır. Ayrıca sanatçı, dünyaya ve nesnelere ait olağan bilgimizin, nesnelere resimlerdeki temsillerini yeterince meşru kılmadığını, ayrıca şeylerin çıplak gizeminin gerçekte olduğu gibi resimde de gözümüzden kaçabileceğini belirtmektedir (Çetin, 2017).

Magritte, eserlerini oluştururken gerçek dünyanın olasılıklarını çoğaltıp bir araya getirmektedir. Ona göre, sanat nesnelere yalnız duygu ve duygulardan elde edilenlerle yaratılamamaktadır. Gerçek yaşamdan bilinen nesnelere, farklı bakış açılarıyla ele alınarak yeni nesnelere dönüştürülebilmekte ve alışık olunmayan mekânlarda kurgulanabilmektedir. Magritte gerçek olay ve

nesnelerin her zaman rüyalardan daha etkili kaynak olabileceği fikrini benimsemektedir (Türker & Çokokumuş, 2015).

René Magritte Sürrealizm akımının en önemli sanatçılarından birisi olarak, kendine özgü üslubuylak akıl ve akıl dışı arasındaki çizgiyi ortadan kaldıran resimler yapmıştır. Örneğin, bacakları kadına ait olan, üst bedeni balık olan bir deniz kızı, kartal tepeli bir buzul, eğik Pisa kulesine destek olan kuş tüyü gibi çeşitli eserleri vardır (Alamdari, 2012).

Akıl dışılığı ve olanaksızlığı ortaya koyan, metafizik mekân resmi örneği olarak 'Tehdit Altındaki Katil' verilebilmektedir (Bkz. Görüntü 30). Resimde, bir oda içerisinde ayakta duran bir katil bulunmakta ve gramafonda dönen plaktan gelen müziği dinlemektedir. Resmin iki yanında beliren iki polis, katili tutuklamak amacıyla beklemektedir. Ölü bir kadın yatmakta ve pencerenin dışında ise üç şahit görünmektedir. Resme ilk bakıldığında her şeyin ortada olduğu düşünülse de, gerçekte hiçbir şeyin açıkça gösterilmediği anlaşılmaktadır. Bu olay akışını donduran şey, plağın sesidir. Sonuçta, Magritte'in görsel olanın sınırlı olduğunu hatırlatmak için kullandığı bir öğenin de ses olduğu bilinmektedir (Çetin, 2017).



**Görüntü 30:** Tehdit Altındaki Katil, 1926

(<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYU6F&titlepainting=The%20Menaced%20Assassin&artistname=Rene%20Magritte>)

### 2.3 Max Ernst

Max Ernst ressam bir baba ve beş kardeşiyle yaratıcı bir çocukluk geçirmiştir. Altı yaşındayken ablalarından bir tanesinin hayatını kaybetmesi onu oldukça olumsuz etkilemiş, hırçınlaştırmıştır. Savaş dönemine kadar Bonn Üniversitesi'nde felsefe okumuştur. Köln'de Parisli sanatçılara ait bir sergiden çok etkilenmiş ve resim yapmaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında Jean Arp'la arkadaşlığı, onu resim konusunda daha da çok heveslendirmiştir. İlk zamanlarında Van Gogh etkisinde kalarak resimler üretmiş, 1913 yılında Paris'e gittikten sonra ise Picasso'ya yakınlık duymuş ve aynı zamanda Ekspresyonist üslupta yapıtlar ortaya çıkarmıştır. 1925 senesinde frotaj tekniği kullandığı resimlerde, ilginç biçimli hayvanlar ve insanı rahatsız eden doğa görünüşleri betimlemiştir. Döneminin en etkileyici eserleriyle tanınan, teknoloji ve malzemeyi etkili kullanarak özgün çalışmalar üreten sanatçı olarak tanınmıştır (Sariler & Gürdallı, 2017).

Alman ressam, heykeltıraş, grafik sanatçısı ve şair Ernst, Dadaizm ve Sürrealizmin en önemli temsilcilerindendir. Birinci Dünya Savaşını tüm dehşetiyle yaşamış olan Ernst, savaş sonrasında genel olarak toplumda da gözlenen, verili aklı reddetme ve bilinçaltında bulunan kaynaklara erişme gibi yönelimler edinmiştir. Bu yönelimin bir versiyonunu kendi sanatına uyarlayarak, kendine özgü sanatsal bir çözüm yaratmıştır ve bu da Sürrealizmin öncü isimlerinden biri olmasında etkili olmuştur.

Ernst I. Dünya Savaşı esnasında Alman Ordusunda büyük çaplı yıkım ve drama maruz kaldığı topçu birliğinde zorunlu askerlik yaptı. Bir asker olarak savaşta Ernst'te derinden travma ve batı kültürüne eleştiri ortaya çıktı. Bu suçluluk duyguları onun modern dünyayla ilgili görüşünü irrasyonel yönde doğrudan besledi ki bu da onun sanatsal işlerinin esasını oluşturdu. Ernst'in bu sanatsal görüşü, mizaç ve enerjisi ile birlikte, onun dada ve sürrealist çalışmalarında sonuç verdi; Ernst her iki hareketin öncüsü oldu (Max Ernst, and his paintings, n.d.).

Ernst, geliştirdiği yeni teknikleri ile, malzeme kullanım çeşitliliği ile sanatta ayrı bir yer edinmiştir (Sariler & Gürdallı, 2017). Sanatçı, sanat dışı veya başka

kaygılarla üretilmiş ve birbirleriyle alakasız kağıt, kumaş, gazete, dergi, katalog gibi tamamen hazır nesnelere ve imajlardan eserler yaratmıştır (Bkz. Görüntü 31). Lynton bununla ilgili olarak; “Bu yöntem basılı reklamlardan, katologlardan seçtiği görüntüleri bir araya getirip değiştirmeye dayanıyordu. Birbirleriyle aynı türden olmayan bu görüntülerin bir araya getirilişi, şaşırtıcı sonuçlar vermeye kalmıyor, aynı zamanda gerçekleştirdiği anlık çarpıtmalarla, baş döndürücü bir duygu ve yoğun bir kimlik ortaya koyuyordu” şeklinde ifade etmiştir (Lynton, 2015).



**Görüntü 31:** Max Ernst, The Postman Cheval, 1932, kağıt üzerine kağıt ve kumaş kolaj, kalem, mürekkep guaş, 64.3x48.9 cm  
(<https://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-postman-cheval-1932>)

Sanatçının, çeşitli imge ve imajlara sahip olan görsel ya da fiziki materyali toplamaya, birleştirmeye ve kurgulamaya dayalı resmetme tavrı, daha çok Sürrealist otomatizm ile bağlantılıdır. Dada akımı, geleneksel sanat yaklaşımını temelden sorgulamış, genelde konvansiyonel sanatın ve resim

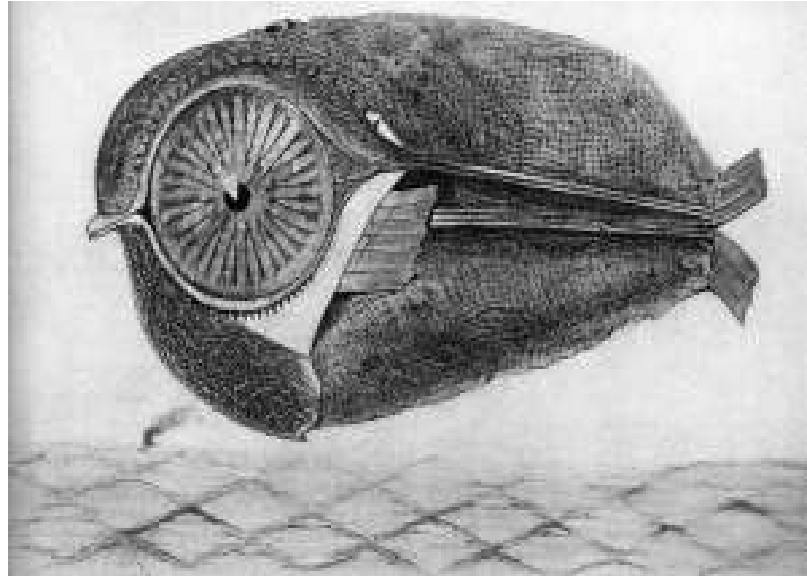
sanatının form ve kompozisyon tasarımını ve yapımını sarsmıştır. Böylesi bir dönemde Ernst de, resimlerinin form yaratımında ve kompozisyon oluşumunda, rasyonel akli kararları reddetmiş ve bilinçaltının otomatik yönlendirici reflekslerinin belirleyiciliği doğrultusunda yönlendirilmeyi tercih etmiştir (Aydın, 2018).

Dada'nın kendini ifade etmek için kullandığı yöntemlerden birisi de hazır nesnelere kendi olanaklarına göre yorumlama ve sonrasında onları sanat eseri ilan ediyor olmalarıdır. Duchamp'ın bu tavır ile ortaya çıkardığı çalışmalarından bir tanesi 'Standad Stopaj'dır. Dadacılar Kübistlerin 'kolaj' yöntemini kullanmış ve 'fotomontaj' tekniğini geliştirmişlerdir. Max Ernst de, G.Grosz, W.Herzfeld, K.Schwitters gibi sanatçıların sıklıkla kullanmış olduğu 'kolaj', 'kolaj-fotomontaj' tekniklerini kullanmıştır ve bir bakımdan bir ölçüde "sanat öldü" söylemini gerçekleştirmiştir denebilmektedir (Daldaban, 2006).

Ernst'in kendine ait ve onun imzası niteliğinde olan bazı sanatsal tutumları vardır ki onun sanatçılığından şüphe duyulmasını engellemektedir. Sanatçının, boyaresimlerinde, farklı zaman ve bağlamlara ait olan görsel fragmalar ya da parçalar rastgele biraraya getirilmiş, bu sayede ait oldukları gerçekliklerden koparılarak, farklı bir bağlama ve bütünlüğe yerleştirilmiş, böylece yeni imgeler halini almıştır. Sanatçı bu sanatsal tutumunu baskiresimde de kullanmaktadır (Aydın, 2018). Günümüzden asırlar öncesinde dahi kullanılmakta olan frotaj tekniğinin Ernst'in bulduğu teknikmişçesine sanatçıyla özdeşleşmesinin temelinde, Ernst'in Sürrealist otomatizm ile ilişkilendirilerek yeni bir plastik dil geliştirmesi yatmaktadır (Bkz. Görüntü 32).

Frotaj tekniğiyle nesnelere dokusunu yüzey üzerine yansıtmaktadır. Bu teknik ile çalıştığı resimlerinde, nesnelere yüzey üzerindeki etkisine dikkat çekmeyi arzulamış ve birbirleriyle çelişki oluşturabilecek nesnelere beraber kullanmayı denemiş ve bunu yaparken de sıklıkla felsefeden yararlanmıştır. Bu nedenle izleyicisi Ernst'in resimlerini yorumlamakta zorlanmaktadır. Bu ise sanatçının gizemi tavır haline getirmesinden kaynaklanmaktadır. Ernst resimlerinde, mekânı malzeme ve frotaj tekniğini kullanarak alışılmışın dışında bir yöntem ile oluşturmaktadır. Bununla birlikte, birbiriyle bağlantısız objeleri bir arada

kullanma fikrini, resimlerinde yalnızlığı ve dünyanın gizemini metafizik bir dille anlatan De Chirico'dan almıştır (Sariler & Gürdallı, 2017).



**Görüntü 32:** Max Ernst, The Fugitive, 1926, kağıt üzerine frotaj baskı  
(<https://nolessjess.wordpress.com/2017/10/13/artist-research-max-ernst/max-ernst-levade-the-fugitive-from-histoire-naturelle-natural-history-1926-photo-credits-wikiart/>)

Breton, devasa bir ışığın yol gösterdiği Max Ernst'in, yeninin ortaya çıkmasını ilk sağlayan sanatçı olduğunu ve ilk dönem resimleri ile büyük bir maceraya girdiğini belirtmektedir. Ernst resimlerinde gerçek dünya öğelerinden biriyle başlamakta, sonrasında ona tepki göstermekte ve sonunda onu dönüştürmektedir. Aykırı nesnelere bir araya getirip kolaj etkisi vererek resmini bütünleştirmektedir. Resimlerinde biçimler ve figürler, alışılmışın dışındaki özellikleriyle, gerçek dışı bir mekân içerisinde yer almaktadırlar (Sariler & Gürdallı, 2017). Ernst'in resimlerinde saklı olan gize, resmin deendiği herhangi bir noktada veya resim üzerine yazdığı yazılarda bulmak mümkündür. Ayrıca eserlerinde kullandığı gerçeküstü nesnelere ve biçimler bir araya geldiklerinde belli bir anlamı ortaya çıkarmaktadırlar.

Ernst'in çeşitli gerçekliklerden fragman ya da parçalardan meydana gelen imgelerle oluşan resimleri onun imzası gibidir. Bu imzayı resmini oluşturan her türlü renk, form, doku gibi öğesinde görebilmek mümkün olduğu gibi, resmin

temel prensiplerinde de bulmak mümkündür. Sanatçının hem boya hem de kolaj resimlerinde; kes, parçala, birleştir şeklindeki resmetme yaklaşımına rastlanmaktadır (Aydın, 2018).

Ernst, bir kolaj çalışması da olan 'Yaklaşan Ergenlik' adlı resminde, aslında koltuğa uzanmış çıplak kadın figürünü dik bir şekilde yüzeye yerleştirmiş ve figürü havada aslı kalmış gibi göstermiştir (Bkz. Görüntü 33). Bu haliyle Rönesans fresklerini andırmaktadır. Resmin fonu maviye boyanmış ve gökyüzü mekânı yaratılmıştır. Bu eseriyle, imge ile yazıyı biraraya getirmekte, resmin altında yer alan metin ise resim ile bütünleşmektedir. Alışılmışın dışındaki bu çalışmayı kavramaya yardımcı ve yönlendirici olan metinde şunlar yazmaktadır: "Yaklaşan ergenlik Pleiadlarımızın kırılğan inceliğini bozmadı henüz / Gölge bürümüş bakışlarımız üstündedir düşen kaldırım taşlarının / Dalgaların çekim gücü daha ortaya çıkmadı" (Sariler & Gürdallı, 2017).



**Görüntü 33:** Max Ernst, Yaklaşan Ergenlik, Kartona yapıştırılmış kağıt üzerine rötuşlu fotoğraflar, guaş ve yağlıboya ile kolaj, 24.5x16.5 cm, 1921  
(<https://www.wikiart.org/en/max-ernst/pleiades-1920>)

Kavram olarak Sürrealizm'i etkileyen bir kişilik olarak Freud, psikolojik yaklaşımları ve psikoanalizi ile Max Ernst gibi sanatçıları da etkisi altına almıştır (Alamdari, 2012). Ernst'in 'Celebes Fili' ilk sürrealist resimlerden biri olarak bilinmektedir (Bkz. Görüntü 34). Resimdeki fil biraz mekanik biraz organik olarak algılanmaktadır. Sanatçı yuvarlak endüstri ürünleri parçalarını birleştirerek file dönüştürmüş izlenimi vermektedir. Bu yaratık su altında ve balıklar yüzermiş gibi görünmektedir. Bu resimde sanatçının I. Dünya Savaşından da etkilendiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Yunan mitolojisinde ki bir mite de dayanmaktadır. Buna göre; Zeus, Europa'yı kaçırmak için boğa kılığına girmektedir. Boğa kafası ve mekanik gözler bu kostümü hatırlatmaktadır. Ayrıca resmin önünde file seslenmekte olan başsız bir kadın figürü vardır (Sariler & Gürdallı, 2017).



**Görüntü 34:** Max Ernst, Celebes Fili, 1921, yağlıboya  
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-celebes-t01988>)



Ernst'in resimlerinde farklı bir atmosfer ve bununla birlikte bir arayış görülmektedir; bir olay veya hikaye başlamakta ve sonucu merakla beklenmektedir. Resim sanatında malzemeleri seçimi ve kullanımı, onun yapıtlarının temelini oluşturmaktadır. "Gerçeğin bütünlüklü yorumlanmasına dayalı biçim temsiliyetini malzeme kullanımını içeren üslupla örtüştürerek resimde yer alan imgeler, resmi oluşturan yapma sürecini aynı düzlemde tutması Ernst'i yeni plastik veriler arayışında olan bir sanatçı konumuna taşımıştır" (İnatçı, 2012). Resimlerinde farklı birleşmeler bulunmakta, farklılaşmış biçimleri, gerçek veya düşsel bir mekânda biraraya getirmekte ve metafizik görüntüler elde etmektedir. Ressam başka Dadaist ressamlardan etkilenmiş, resimlerinde malzeme kullanarak mekân elde etme anlayışını, öznel dünyası ile tamamlamıştır. Sonuç olarak, resimlerindeki metafizik mekânı malzemelerin dokularıyla inşa etmeyi tercih etmesi, Ernst'i resimde mekân çalışmalarında önemli bir yere koymaktadır.

## 2.4 Salvador Dali

Salvador Dali (Salvador Domingo Felipe Jacinto Dali y Domenech) 11 Mayıs 1904'te, İspanya'nın Katalonya bölgesinde bulunan Figueres şehrinde doğmuştur. Salvador'un babası, sert ve otoriter iken annesi tam aksine sevecen, anlayışlı, oğluna aşırı düşküdü. Annesi Dali'yi resim konusunda oldukça desteklemiş ve özel bir resim okuluna yazdırmıştır. Dali üç yaşındayken kızkardeşi doğmuştur. Evin tek erkek çocuğu olarak annesi, kızkardeşi, teyzesi, anneannesi ve bakıcısından fazlasıyla ilgi gören Dali, şımartılmış ve kaprisli bir karakter edinmiştir (Alamdari, 2012).

Dali, 1919'da ilk sergisini Figueres Belediye Tiyatrosu'nda açmıştır. 1921'de çok sevdiği annesini kaybetmiştir. Annesinin ölümü hakkında; hayatında aldığı en büyük darbe olduğunu, ona taptığını söylemiştir. Ve yine onun sözleriyle, ruhunun kaçınılmaz kusurlarını görünmez kılabilen, hep güvendiği varlığın ölümünü kabullenemeyecektir (Kıvanç, 2014).

Madrid'e 1922'de taşınmış ve okula kaydolmuştur. İlk eserlerinde Kübizm ve Dadaizm etkileri göstermesi sebebiyle kısa zamanda ilgi kaynağı olmaya

başlamıştır. Çünkü o dönemde Madrid’te, Fransa ve İsviçre kökenli bu akımlar çok yaygın değildir. Dali, burada geçirdiği yıllar içerisinde, film yapımcısı Luis Bunuel ve şair Federico Garcia Lorca ile yakın arkadaş olmuştur. Onların da avangart sanata olan tutkuları Dali ile ortak noktalarıdır. 1923’te Dali okuldan uzaklaştırma almış ve aynı yıl Girona’da anarşist gösterilerde yer aldığı için tutuklanmıştır. 1925’te okula dönüş yapmış ve Barcelona’da ilk kişisel sergisini açarak, eleştirmenlerce ilgi ve şaşkınlıkla karşılanmıştır. Dali 1926’da Paris’e gitmiş ve hayranı olduğu Pablo Picasso’yla tanışmıştır. Daha sonra ki birkaç sene de Dali’nin eserlerinde Picasso etkisi görünmektedir. Ardından okuldan temelli olarak kovulmuştur ve askere alınmıştır. Askerlik bittikten sonra 1928’de sanat eleştirmenleri olan Lluís Montanya ve Sebastià Gasch ile birlikte sanatta Modernizm’i ve Fütürizm’i savunan ‘Sanat Karşıtı Katalan Manifestosu’nu yazmıştır (Alamdari, 2012).

1927’de ‘Kan Baldan Tatlıdır’ isimli resmini tamamlamıştır. O dönemde gerçeküstücüler kimi zaman düşlerini yönlendirmeye çalışmakta, kimi zamansa düştten yararlanılmış görünümü yapıtlar yapmaktaydılar. Buna benzer zorlu teknikleri sıklıkla kullanmakta olan gerçeküstücüler, zorlama ve kurgulanmış düşler gibi yeni tartışmalarla uğraşmak durumunda kalmışlardır. Onlar için bunun bir bakıma bir tıkanma noktası olduğu söylenebilmektedir. Bu sebeple Dali yalnız resim alanında çalışmakla kalmamış ve film üzerine de çalışmalar yapmıştır (Öcal, 2011). 1929’da kurgusunu yaptığı ‘Un Chien Andalou’ adlı film Paris’te büyük olay olmuştur. Joan Miro, Dali’yi sürrealistlerin öncülerinden André Breton ve Paul Eluard ile tanıştırmıştır. Dali, merak uyandıran davranışlarıyla ve ilginç kahkahasıyla sürrealistleri de şaşırtmıştır. Eluard’ın eşi Gala (Helena İvanovna Diakonova), tanıştıkları anda Dali’nin ilgisini çekmiş ve 1929’da Dali ve Gala arasında, evliliğe kadar giden tutkulu bir ilişki başlamıştır (Alamdari, 2012).

Gala, Dali’nin şiirlerinin ve resimlerinin esin kaynağı olmuş, Gala’ya erotik resimlerinde yer vermiştir. ‘Leda Atomica’ ve ‘Hamile Madonna’ olarak resmetmiştir. Dali’nin sürrealistçe duygusallığının kaynağı Gala’dan gelmektedir. Bu aşk üzerine Dali: “Aşkta ben, sapıklık ve ayıp denen her şeye özel bir değer veririm. Buna göre her ikisi de düşüncenin ve eylemin en

devrimsel şekilleridir. Yine bana göre aşk, bir insanın yaşamındaki biricik değerli davranıştır” gibi sözler söylemiştir. Ayrıca Gala'nın sürrealistler arasındaki otoritesi Dali'nin Sürrealizm ile bütünleşmesi açısından büyük rol oynamıştır (Kıvanç, 2014).

Salvador Dali, kışkırtıcı, yapmacık birisi ve harika bir konuşmacı olarak tanınmaktaydı. Bu dönemde yaptığı ünlü resimleri şunlardır: 'Aydınlatılmış Zevkler, İç Karartıcı Oyun, İsteğin Bulunduğu Yer' ve 1931'de 'Düş, Belleğin Devamı' gibi resimler yapmıştır. 1929'da 'Çocuk Kadına İmparatorluklara Layık Abide' resmini yapmıştır. 1930'da 'La Femme Visible' kitabıyla kendi kuramlarını açıklamıştır. En ünlü eseri 'Belleğin Azmi'ni yine 1931 yılında tamamlamıştır. Bu resim genelde, katı ve değişmez zaman kavramına karşı bir protesto şeklinde yorumlanmaktadır. Dali daha sonraları bu resmin ilhamını, sıcak Ağustos güneşi altına erimekte olan bir Camembert peynirinden aldığını yazmıştır. 'Chants'de Maldoror' unu 1934'de bitirmiştir (Kıvanç, 2014).

1937'de Marx kardeşler için film senaryosu yazmıştır. 1938'de hayranı olduğu Sigmund Freud'la tanışmış ve onun birkaç portresini yapmıştır. Bütün sürrealistlerin yapmış olduğu gibi, Dali de Freud'un bilinçaltı ile ilgili yazılarını takip etmiş ve bilinçaltının dışavurumuyla ilgilenerek çalışmalar yapmıştır (Alamdari, 2012).

Freud rüya çözümlemeye sembolizm ve şifreleme teknikleri kullanmaktadır. Dali de diğer sürrealistler gibi, rüyaların biyolojisi ve işleyişleri tam olarak saptanamadığından ve bu bilinmezlik konuyu daha da çekici hale getirdiğinden, Freud'un bu teknikleri ile bilinçaltının sırlarını hiç çekinmeden eserlerine aktarmıştır. Duygusuz algı ve nesnesiz algı olarak tanımlanan bu sürecin, inanmakla ve tahmin etmekle beslenmesi ve yorumlanabilmesi sebebi ile Dali'ye cazip gelmektedir.

Paris'teki sürrealistler sergisinde 'Yağmurlu Taksi'si eseri yer almıştır. Bu eserde çok güzel bir balmumu yolcunun üzerinde gerçek salyangozlar yürümektedir. 1939'da İspanya'da iç savaş bitmiştir. Dali'nin Franko'yu sevmesi ve desteklemesi yetmezmiş gibi, Jean Louis Ernest Meissoiner (1815-1891) gibi savaş ressamını Sürrealizm'in öncüsü olarak seçmesi, bununla

birlikte gruptakilerle fazlasıyla fikir uyuşmazlıklarının olması ve abartılı hareketlerinin uzun zamandır gruptakiler tarafından sindirilemiyor olması nedeniyle gruptan atılmıştır (Kıvanç, 2014).

Sürrealist grubun önde gelen ismi Breton, Salvador Dali'nin ismiyle ilgili; Avida Dollars (Dolar Heveslisi) çıkarımında bulunmuştur. Dali hemen cevaplamış ve "Le surréalisme, c'est moi!" (Sürrealizm benim!) demiştir. Bu çekişme Dali'nin hayatı boyunca devam etmiştir. Dali gerçeküstü objeler yaratma konusunda başarılı ve fazlasıyla üretken bir sanatçıdır. Bu dönemde gerçeküstücüler, nesnelere dönüştürüp imgeler üretmeye ilgi duymuşlardır. Bu şekilde çalışan diğer sanatçılara; sürrealist objeleriyle; Ciacometti, V.Brauner, Dominiquez, Arp, Maurice Henry ve Marcel Jean örnek olarak verilebilmekteyken, Lamba, Hayter Hugnet, Picasso, Tanguy gibi sanatçıların da resim objeleri yarattığı görülmektedir (Daldaban, 2006).

Yine 1939'da, Dali'nin New Yorklu galericisi ona 'Gerçeküstücü Pavyon' tasarısından bahsetmiştir. Dali de buna 'Dream of Venus' ismini vererek Gala'yla beraber sergileyemediği pek çok çalışmasını burada birleştirmeye karar vermiştir (Alamdari, 2012) (Bkz. Görüntü 35). Pavyon metafizik bir mekân tasarısıdır.

Pavyonun cephesi mercan mağarasını hatırlatmakta, düzensiz ve organik bir yapıda bulunmaktadır. Çakıl ve deniz kabukları alçı ile kabarılaşmış yerlerin üzerine serpiştirilmiştir. İçeri girmek için bir tabureye oturtulmuş dev kadın bacaklarının altından geçmek gerekmektedir. Sivri dalların, mercanların, ellerle kaplı olan yerdeki açıklıkların arasından La Gioconda ve Botticelli Venüs'ü yontusu görülmektedir. İçeriye girildiğinde ise iki büyük akvaryum ile karşılaşmaktadır. Bunlardan bir tanesine su ve alakasız nesnelere doldurulmuştur. Mesela, sargı bezleriyle mumyalanmış bir inek, pinpon raketlerinden oluşan bir adam, bir deniz canavarı, karmakarışık kablolarıyla plastik telefonlar ve bir kadının üzerine çizilmiş bir piyano göze çarpanlar arasındadır. "Bu hareketli sularda, Dali'nin çizdiği hafif giysiler giymiş, mükemmel vücutlu sirenler çılginca eğlenirler" (Gaillemin, 2009).



**Görüntü 35:** Salvador Dali, Dream of Venus, 1939  
 (<https://www.barnebys.co.uk/blog/salvador-dalis-venus-dream-at-the-1939-worlds-fair>)

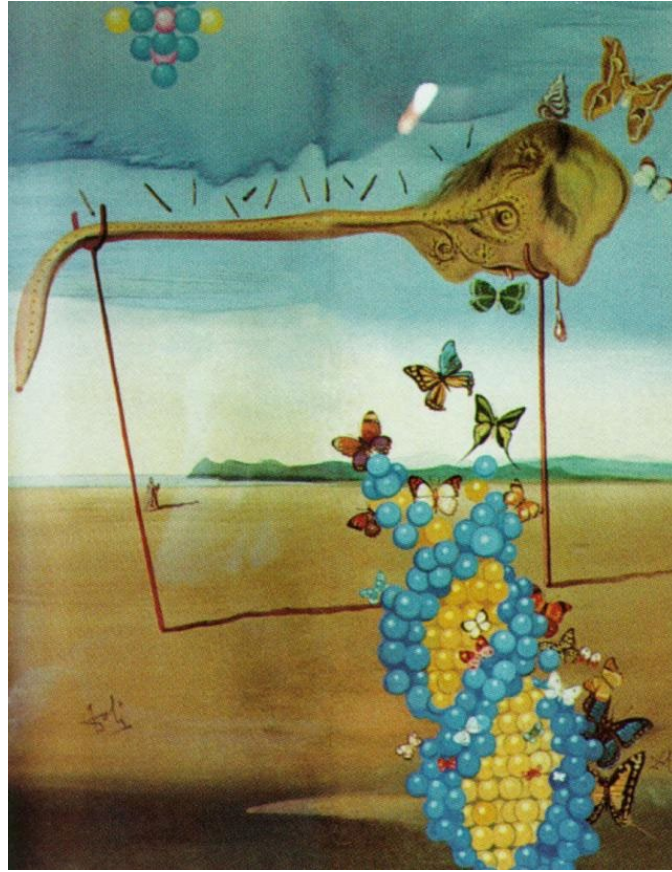
1940'ta II. Dünya Savaşı bütün Avrupayı etkisi altına almıştır. Bu dönemde Dali ile Gala Amerika'ya kaçmıştır. George Orwell, Dali'in "Fransa tehlikeye düştüğünde fare gibi kaçtığını" söylemiştir. Yıllar sonrasında Dali de şu sözleriyle "Avrupa savaşı yaklaştığında tek düşündüğüm tehlike daha da yaklaştığında tıkılabileceğim fırını güzel bir yer bulabilmek" derdinde olduğunu belirtmiştir (Alamdari, 2012). Burada New York Çağdaş Sanat Müzesinde eski yapıtlarından derlenen sergisini açmıştır. 1942'de 'Salvador Dali'nin Gizli Yaşantısı' isimli otobiyografisini yayınlamıştır. 1945-1946 senelerinde, Walt Disney ile birlikte 'Destino', Alfred Hitchcock ile birlikte 'Spellbound' filmlerinin yapımına katılmıştır (Kıvanç, 2014) (Bkz. Görüntü 36). Spellbound'un (Doktor Edwards'ın Evi) duvarlarında Kahin'e özgü gözler tasarlanmıştır. Bunlar entrikanın kurulmuş olduğu kumar masasının çıplak bacaklarını incelemektedirler (Alamdari, 2012). Sahne, duvarlar içerisindeki bir mekân değil, duvar yerine asılmış perdeler ve üzerlerine çizilmiş olan bu gözlerle tasarlanmış metafizik bir mekândır.



**Görüntü 36:** Spellbound.1945. USA. Directed by Alfred Hitchcock. Courtesy of the Museum of Modern Art  
 (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dali-hitchcock-brought-surrealism-hollywood>)

Dali, 1949'da karısı ile birlikte yaşamının sonuna dek kalacağı memleketine Katalonya'ya geri dönmüştür. 1951'de modern bilimin ve Katolosizm'in bazı kavramlarını sentezleyerek Mistik Manifesto'yu hazırlamıştır. Hiroşima'daki atom bombasının etkisinde kalmış ve yaşamının bu evresine 'nükleer mistisizm' demiştir. Aynı dönemde tuval üzerine çalışmalarında denemeler yapmış; boya sıçratma, hologramlar, optik yanılgılar, steoreskopi gibi tekniler uygulamıştır.

Nature dergisinde Watson ve Crick'in DNA yapısını açıkladıkları makaleyi okuduğunda şunları söylemiştir: "İşte! Tanrı'nın var olduğunun en önemli kanıtı. DNA, Yakub'un genetik meleklerden oluşturduğu bir merdiven ve insanla Tanrı arasındaki tek bağıntı." Daha sonra ki 23 sene boyunca bu çift sarmal yapıyı yaklaşık on tablosunda kullanmıştır. Onun, hayatın temel şekli olduğunu düşünmüştür. 'Kelebekli Manzara, DNA'li Sürrealist Manzarada Büyük Mastürbatör' isimli yapıtında, Freudyen simgelerle dolu araziye, DNA'yı üç boyutlu olarak yerleştirmiştir (Bkz. Görüntü 37) (Alamdari, 2012).



**Görüntü 37:** Salvador Dalí, Kelebekli Manzara, 1957-58  
 (<https://uploads8.wikiart.org/images/salvador-dali/butterfly-landscape-the-great-masturbator-in-a-surrealist-landscape-with-d-n-a.jpg>)

Dalí, DNA'nın simetrisini sıklıkla karısıyla olan ilişkisine benzetmiştir. Bununla ilgili olarak, "Tıpkı Gala ve benim gibi birbirlerine tam uyan bu iki yarı, hiç şaşmadan bir açılıp bir kapanıyor. Hayat, deoksiribonükleik asidin mutlak kuralına dayanıyor, kalıtıma o karar veriyor" demiştir. Figueres belediye başkanı, 1960'da Belediye Tiyatrosu'nu 'Dalí Tiyatrosu ve Müzesi' yapmayı uygun bulmuştur. Ancak 1974'te açılış yapılabilmemiş, Dalí'nin de ilgilenmesiyle eklemeler 1980'lere kadar sürmüştür. 1982'de Dalí çok sevgili karısı, menajeri, modeli, ilham perisini; Gala'yı kaybetmiştir. Karısının ölümüyle yaşam enerjisini kaybetmiştir. Dalí son dönemlerinde müzede yaşamış ve 1989'da kalp yetmezliğinden öldüğünde de yine bu müzenin mahzenine gömülmüştür. Öldüğünde başucunda iki fizikçinin ve bir matematikçinin kitapları bulunmuştur: Stephen Hawking, Erwin Schrödinger ve Matila Ghyka (Alamdari, 2012).

Dali yaşamı boyunca 1500'den fazla resim ve onlarca heykel, çeşitli taş baskı eserler, kitap illüstrasyonları, tiyatro dekorları, tiyatro kostümleri, moda tasarımları ve sinema filmleri yapmıştır (Kıvanç, 2014).

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından olan Salvador Dali, Sürrealizm akımının temsilcisi sayılmaktadır. Dali'nin esinlendikleri arasında düşleri, korkuları ve hayalleri sayılabilmektedir. Sanatçı varoluşunda politika önemli yer tutmuştur. Sanat yaşamına Sürrealizmin öncüsü Andrea Breton yanlısı olarak başlamış, daha sonraki dönemlerde iktidardaki faşist Franko'yu desteklemiştir (Alamdari, 2012).

Sıkıntılar içerisindeki bir medyum olarak kendi dehasının ortaya çıkmasını bekleyen bu Dali imgesi, gazetelerden ve televizyondan onun büründüğü kılıklara alışkın olanlar (sürme çekilmiş gözler ve dikey olarak balmumu sürülmüş bıyıklar) için düzeltici niteliktedir. Zorla gülümseyen bu kişinin ardında, hayal gecelerini ve dehanın sırrını arayan bir çocuk vardır. Annesini yitirdikten sonra aradığı koruyucu sevecenliği, katolik kilisesinde de, İspanya'da da, Gala'ya olan aşkı da, kazandığı ünde de ne yazık ki bulamamıştır (Passeron, 1982).

Dali eserlerini oluştururken beğenilme arzusu taşımaktaydı. Çocukluğunda yeterli ilgiyi bulamayan bütün çocuklarda olduğu gibi, eserlerindeki anlamı tehlikeye atmak uğruna, resimlerinden beklenen estetik değerler için estetik kaygı taşımakta ve ona göre üretmekteydi. Bu yüzden insan formlarını ne kadar deforme etmiş de olsa, bakanlara görsel olarak zevk verecek ve herkesin beğenisini toplayabilecek plastik tonlamalar, ışık gölge oyunlarına sıklıkla yer vermiştir. Örnek olarak, 'Diriliş' isimli eserine bakılırsa, konunun korkunçluğunun ön plana çıkmış olması gerekirken, cinsellik ve estetik kaygılar daha çok göz önüne gelmektedir (Bkz. Görüntü 38) (Kıvanç, 2014).





**Görüntü 38:** Salvador Dalí, Diriliş, 1940

(<https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8XYVMM&titlepainting=Resurrection%20of%20the%20Flesh&artistname=Salvador%20Dalí>)

Bu resimde piramidin ortasında durmakta olan iki rahibe Tanrı kavramına karşılık gelmekte ve Tanrının haklı olduğuna garanti vermektedir. Burada izleyen zaman ve mekân yolculuğuna çıkarılmaktayken, beyazlaşmış giysileriyle piramidin üstüne doğru yükselmekte olanlar kiliseye özgü gibi görünmemektedir. Çürümekte olan ve kaybedenleri temsil eden piramit ayrımı kilisedeki ikonlara benzememektedir. Cennet onaylanırken, Dalí kendi cennet algısını göstermektedir. Resmin aşağı kısmında, son anında bile gözüne karşılık hayat kadınına teklif etmekte olan bir adam görülmekte ve oldukça rahat bir mahşer tablosu sunulmaktadır. Sol kısımda, manken görünüşlü mavi

şallı bir kadın, oldukça gururla hüzün duygusunun hakim olmadığı bu mekâna bakmakta ve sanki bu metafizik mekânı beğenmezse geri dönebilmiş gibi çekimser durmaktadır. Dali dini inancı olduğunu söylemekle birlikte kiliseye inanmamaktadır. Bu eserini de bu duruşu üzerine yapmıştır (Kıvanç, 2014).

Dali resimlerinde anlatmak istediklerine, objelere anlam yüklemektedir. Kendine özgü yöntemlerle ve kendinde bulundurduğu avangart, sürrealist, kübist, dadaist etkileriyle eserler yaratmıştır. Dali'nin düşündükleri, beğendikleri, hissettikleri onu özel bir iç felsefeye yönlendirmiştir. Bu da Dali'nin gerçeküstücülüğün gerçekliğin içerisinde yaşadığı ve ondan üstün veya onun dışında olmadığını farketmesini sağlamıştır (Alamdari, 2012).

Dali'nin resmettiği hayvanlar oldukça gerçek dışıdır. Örneğin, benzer biçimler bir çöl mekânında fantastik bir dünyanın yaratıkları gibi görünmektedir. 'The Temptation of St. Anthony' adlı resminde filler oldukça farklı tasvir edilmiştir (Bkz. Görüntü 39). Rüyasında karşılaştığı canlılardan olduğunu düşündürmektedir (Sariler & Gürdallı, 2017).



**Görüntü 39:** Salvador Dalí, The Temptation of St. Anthony, 1946  
([http://art-dali.com/1940\\_71.html](http://art-dali.com/1940_71.html))

Dali'nin resimlerinde leylek bacaklı figürler ile sıklıkla karşılaşmaktadır. Bu güçlülüğe ve kalıcılığa bir atıf niteliğindedir. Betimlenmiş bedenlerin dünyayla ilişkisi göz önüne alındığında, biraz dünyalılık biraz da dünya dışılık dikkat çekmektedir. Dali 'Tutuşmuş Zürafa' isimli eserinde yarattığı imgeye, eski düşmanlarına yani düşten yadsıttıklarına somut bir akıl dışılık kazandırmaktadır (Bkz. Görüntü 40). Dali bu deneyimini 'paranoyak-eleştirel yöntem'e dönüşme pahasına, bu somut akıldışılık kavramı ile kesinlikle 'akıldışının fethi'ne girişmiştir. Paranoyak eleştirel yöntem Andre Breton'a aittir. Bu söz Manyerist resim etiketi halini almıştır. Bu resimdeki bedenlerdeki baş kaldırış dikkat çekicidir. Kadın figürlerinin kıyafetlerinin altından kemikler ve gerçekdışı dikleşmiş göğüsler görünmektedir. Kısacası, varlıklarla nesnel arasındaki sınırlar yok olmuştur. Perspektifi göstermek için geridekilerin küçültülmesi ve ortadaki figürün yanlarındaki nesnelere ile birleştirildiğinde üçgen halini alması Rönesans dönemine atıftır. Renk kullanımında Barok dönemini, kullanılan doku ve fırça izlerinde ise empresyonist akımını hatırlatılmaktadır. Ufuk çizgisi, gökyüzü ve bulutlar kullanıldığından ve bu şekilde mekâna sonsuzluk hissi geçirildiğinden açık mekân kurgusu görülmektedir. Mekân içindeki derinliği sağlayan öğeler; renklerin kullanım şekli ve yaratılan görsel algıdır. Ayrıca nesnelere büyüklü küçüklü resmedilmesi ve soğuk, sıcak renk tonlamaları da derin mekân etkisi sağlamaktadır. Dali'nin bu resminde, ana figürün büyük ve vurgulu, geri kalanların küçük oluşu derin mekânı yaratmıştır. Bununla birlikte, öndeki figürü daha çok detaylandırıp ön plana çıkarmış olduğundan plastik mekân kurgusundan da söz edilebilmektedir (Alamdari, 2012).



**Görüntü 40:** Salvador Dalí, Tutuşmuş Zürafa, 1937  
(<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/flaming-giraffe>)

Salvador Dalí, sürrealist resim sanatında, soyut ve somut mekân tasvirlerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Dalí'nin resimdeki mekânı, rüyaları göz önüne alınarak mekânsal yapısının kurulmasıyla gerçekleşmektedir. Bu kurgulanmış birleşme, eserin sanatsal nitelik taşıması bakımından zorunludur (Alamdari, 2012).

Dalı'nın yarattığı resimlerde mekân, gerçek olmaktan çok düşsel olarak betimlenmiştir. Resimlerinde derinlik anlayışı hakim olmakta, düşsel biçimlerle metafizik mekânlar bütünleşmektedir.

## 2.5 Hieronymus Bosch

1450'de S'Hertogenbosch'da doğan Hollandalı ressam Hieronymus Bosch'un asıl ismi, Jheronimus van Aken'dir. Bosch, Aachen'den geldiği düşünülen ressam ailesi ile burjuva geleneklerine göre yaşamıştır. Zengin bir soylu ile 1480 senesinde evlenmiş ve maddi güvencesini sağlamıştır (İrak,

2019). Bosch, resimlerinde ele aldığı konular ve resmettiği yaratıklarla gizli, içsel çalışmaları ile tanınmakla birlikte, gençlik dönemi ile ilgili pek fazla bilgi bulunmamaktadır. Hieronymus Bosch ilk kez 1480 yılında ressam olarak anılmış ve kayıtlara geçmiştir. Buna göre, Bosch'un sanatı 1470 ile 1520 yıllarındaki Rönesans akımının Yüksek Rönesans dönemine denk gelmektedir. 1488 ile 1499 yılları arasında doğduğu şehrin katedralini süslemiştir. Genellikle dini konuları işlemiş olan ressamın, bu konuları gerçek hayat ile ilişkilendirdiği ve eleştirel bir üslupla eserlerine yansıttığı anlaşılmaktadır. Rönesans ressamı Bosch 1516 yılında hayatını kaybetmiştir (Boydaş, 2018).

Bosch'un resimlerinin içeriğini, çoğunlukla şeytan ile ilgili konular ve fantastik konular oluşturmasında, sanatının Flaman geleneğine olan bağlantıları söz konusudur. Manzara resimlerindeki ayrıntılı teknik ise Hollanda okulunda aldığı eğitimden kaynaklanmaktadır. Bosch, çağdaşı olan Van der Weyden'den, Flaman okulunun önderlerinden olan Van Eyck'ten ve Flamalle Ustası'ndan etkilenmiştir. Bosch resimlerinde Ortaçağ üslubunun keskin çizgi tekniğinin yanı sıra, saydam aralıkta ince tabakaların uygulanmasını sağlayan fırça tekniğini kullanmıştır. Renk ustası olarak Bosch, turuncu ve pembeyi, cehennem görüntüsü yaratırken kullandığı koyu tonları ve gökyüzünü oluştururken yararlandığı mavi-yeşil renkleri eşit ölçüde kullanmıştır. Döneminin Hollandalı ressamı resimlerinde İncil'den sahneleri işlemekteyken, Bosch resimlerine insanoğlunun ruhlarındaki uçurumları, günahkarlığını ve hatalarını olağanüstü bir dille yansıtmıştır. Bu şekilde cehennemi tuvaline taşıırken; manzarayı, insanları, hayvanları ve ilginç nesnelere aynı atmosfer içerisinde eritmiş ve cehennem adeta 'gerçeklik' kazanmıştır. Resimlerinin planlandığı anlaşılmakta ve gerçeküstü figürler ve ayrıntıları, yalnız o döneme ait belirli bir kitle tarafından anlaşılabilen şifreli mesajlar içermektedir. Bosch'un tanınmasının altında, resim üslubundaki gerçekliğini, anlam olarak simgeciliği ile çok başarılı bir şekilde harmanlayabilmesi yatmaktadır. Bosch'un ürkütücü resimleri, 20. yüzyılın başlarında moral bozan hayali alemleri resmetmeye çalışan gerçeküstücüler tarafından fazlasıyla örnek alınmıştır (İrak, 2019).

Bosch'a, resimlerinde kullandığı figürlerden dolayı, şeytan imalatçısı -Gossart- adı takılmıştır. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisinde yer alan Okan Boydaş'ın makalesindeki Siguenza'nın tespitine göre; "En büyük ilgiyi çeken, Bosch'un çılgınlıkla dolu, taşkın cehennem sahneleridir. Cehennem yaratıklarını ve ortamını son derece ayrıntılı bir doğalcılıkla resmettiği için resimleri öyle inandırıcı bulundu ki, insanlar bunların sadece ressamın hayal gücünün ürünü olduğuna inanmadılar" (Boydaş, 2018).

Bu resimlerden biri de, Bosch'un en önemli resimlerinden bir tanesi olan 'Yeryüzü Zevkleri Bahçesi'dir. Resmin yapıldığı döneme bakmak resmin ortaya çıkışı hakkında fikir sahibi olmak açısından önemlidir. O dönemde Hollanda'da büyük ekonomik dönüşümler, sosyal çatışmalar, savaşlar, veba salgınları ve açlık felaketleri yaşanmaktadır. İnsanlar bütün bunların Tanrı'nın gazabı olduğuna inanmaktadır. Güvensizlik duygusu hakim olmuş ve bu da dinsel fantazime sebep olmuştur. Kendini kırbaçlayan insanlar, günah çıkarmak için çabalayanlar, 'cadı katliamları' yapanlar ve bütün bunların çaresini bulacağını iddia eden tarikatlar ortaya çıkmıştır. Romen Katolik Kilisesi ise dünyevi iktidarlığının peşine düşmüş ve dinsel inandırıcılığını kaybetmiştir. Din açısından bir çeşit 'Reform' gerekmektedir (İrak, 2019). Bu karmaşanın içerisinde Bosch'un İncil'den yararlanarak kurguladığı fantastik atmosfer ve metafizik mekân içeren, cennet ve cehennemi betimleyen eseri 'Dünyevi Zevkler Bahçesi' doğmuştur (Bkz. Görüntü 41).

16. yüzyılın öncü sanatçısı olan Bosch'un resimlerinde gerçeküstü unsurlar bulunmaktadır. Gerçeküstücü olabilmenin en başında dünyeviliğin ötesinde bir dünya kurgulayabilmek vardır. Gerçeküstücüler bilinçaltının; toplum, dini ahlak ve yasa gibi unsurlardan oluştuğunu düşünmektedir. Bilinçaltından çıkan rüyalar ise sürrealistler için kaynak niteliğindedir. Freud'un psikanalizlerinden etkilenen gerçeküstücüler, bilinçaltlarından yararlanmak için çabalamışlardır ve bu yolla insan ruhunun derinliklerine inerek içlerinde yatan kötülükleri resmetmeye çalışmışlardır. Bosch'un amacı ise, gerçeküstücü sanatçılardan daha farklı olarak, insanların eylemlerinin kötü sonuçlarını tuvaline taşımaktır. Aslında korkutucu görüntülerin arkasında ahlakçı bir mesaj gizlidir. İnsanların

bu dünyada yaptığı hataların sonucunda çekecekleri cehennem azabını hatırlatmaktadır (İrak, 2019).

Bosch, resimlerinde dini içerikli bir konuyu fantastik bir dil ile yorumlamakta ve onu büyülü bir mekân içinde, minyatür havasında yüzeysel bir anlatımla sunmaktadır. Ressamın bu dünya ile öbür dünya arasında aracılık edencesine yaptığı resimlerde, iyi ile kötü kavramlarını sorgulanmakta ve kendine özgü üslubuyla biraz öyküsel biraz eleştirel olarak gizemli hayali mekânlar yaratmaktadır.

Bosch'un 'Dünyevi Zevkler Bahçesi' eseri triptiktir. Yani bir orta bölüm ile iki yanındaki açılıp kapanabilen ve orta bölüme göre daha dar olan panolardan oluşturulmuş, üç kanatlı alter panosudur. Açılıp kapanabilen yan bölümlerin dış yüzeyleri de panolardan oluşmaktadır.



**Görüntü 41:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500  
(<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/087-D%C3%BCnyevi-Zevkler-Bah%C3%A7esi-Garden-of-Earthly-Delights-Bosch.jpg>)

Bu üç parçalı eserinin her bir panelinde üç ayrı temayı ele almıştır. Ressam, sol panelde yaratılış sahnesini betimlemiş, Adem ile Havva'yı cennet sahnesinde resmetmiştir (Bkz. Görüntü 42). Orta panelde iyi ve kötü taraflarıyla olağandışı bir mekân içerisinde yaşamakta olan dünyayı

anlatmıştır. Sağ paneldeyse, insanoğlunun egolarına, geçici olan dünya malına olan zaaflarına, hırslarına yenik düştüğü fantastik cehennem mekânını betimlemiştir (Boydaş, 2018). Bunun yanı sıra, 'Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin temel konusunun; 'dayanıksızlık – geçicilik – denge' olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bosch'un bu eserine, çözümlenemedeki zorlukları hafifletmek amacıyla, Bosch simgeliği dili geliştirilmeye çalışılmışsa da, yeterli bilgiye ulaşılamadığından bir sonuç alınamamıştır. Gombrich'e göre, simyanın gerçek veya düşsel nitelikteki simgesel izgeleri, yıldız falcılığı, halk geleneği, düş kitapları, gizli sapkınlıklar bilinçaltı sorununu çözmek üzere ara ara denenmiş olsa da hiçbiri Bosch'un simgeliğinin anlaşılması için yeterli bir yöntem olamamıştır (İrak, 2019). Buna rağmen sanatçının eserinin biraz daha derinlerine inilebilmesi, metafizik mekânın ve görüngülerinin belki bir ölçüde daha fazla anlaşılabilmesi için simyanın simgeselliğinden yararlanmakta fayda vardır.

Bosch'un bu eserinde simyanın süreçleri ile yer aldığı düşünülmektedir. Resimdeki simya imgeleri ve metaforları o dönemdeki din ile bilimin kesişme noktalarından biridir. Simya dönüştürme kavramı üzerinde şekillenmekte ve simyada kazanılan başarının Tanrı ile ilişkili olduğuna inanılmaktadır. Bu nedenle simya süreçleri ile Tanrı'nın dünyayı yaratma süreçleri arasında paralellik görülmektedir (Ödin, 2017).





**Görüntü 42:** Hyreniomus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Sol Panelden kesit, 1510-15  
(<https://www.tarihlisanat.com/bosch-dunyeve-zevkler-bahcesi/>)

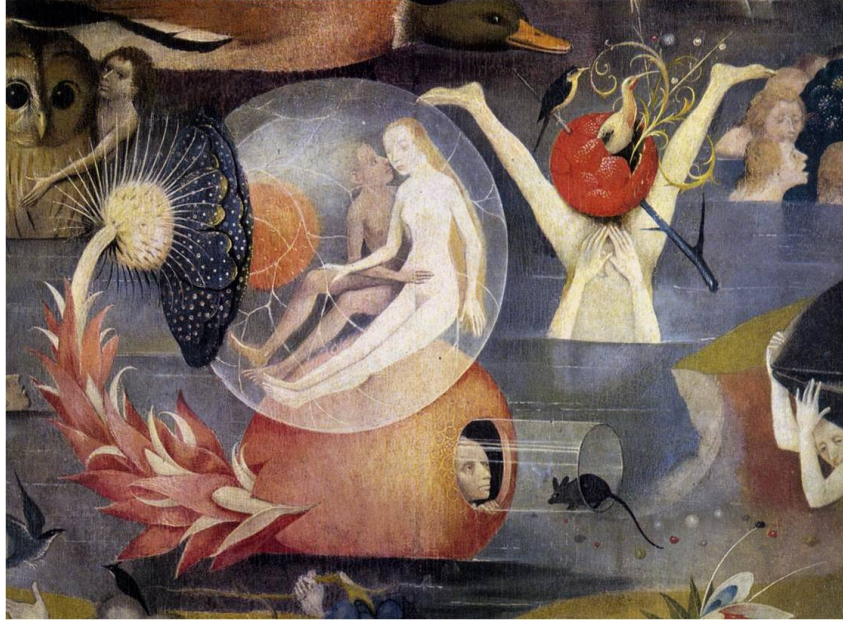
Cennet ve yaratılış sahnesi tasvirinin yer aldığı sol panelde, her şey sakindir ve güzel duyguların yeşerdiği bir doğa bulunmaktadır. Bununla birlikte içerisinde ki gerçeküstü biçimler bu dünyanın dışında bir mekân olduğunu göstermektedir. Ana hareket yönü dikey olarak görünmekteyken, gölet, tepeler, ufuk çizgisi ise yatay ara yönleri belirtmektedir. Tanrı, Adem ve Havva figürleri resmin ön tarafında belirli bir bütünlük içerisinde (Boydaş, 2018). Adem'in yanında Tanrı bir eliyle Havva'nın elini tutmakta ve yarattığı Havva'yı Adem'le tanıştırmaktadır. Arkalarındaki gölette bir pembe fiskiye yer almaktadır (Bkz. Görüntü 43). Kollarını açmış bir yengece benzeyen bu fiskiye, Yengeç burcu ile de ilişkilendirilebilmektedir. Aynı zamanda pelikan bir vazo biçimine de sahiptir. Yuvarlak gövdesi, ince boynu ve iki kolu ile bu biçimdeki aletler simyada buhar yoğunlaştırma ve sirkülasyon amacıyla da kullanılmıştır (Ödin, 2017).



**Görüntü 43:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Sol Panelden kesit, 1510-15  
(<http://www.doremishock.com/bosch/the%20fountain/bosch-the-fountain.htm>)

Arka plandaki bütün kuleye benzeyen yapıların çok hassas bir dengede oldukları görülmektedir. Suda yüzmekte olan çatlamış bir küre, ürpertici bir dayanıklıksızlık ve hassas bir denge içerisindedir. Bu yapının üzerindeki kuş gibi tüneyen insan figürlerinden biri hareket ederse veya kuşlardan bir tanesi uçarsa bütün fıskiye devrilebilecekmiş gibi algılanmaktadır (İrak, 2019). Fıskiye gövdesinin içerisindeki baykuş, öğrenmenin ve bilgeliğin sembolüdür. Fıskiyenin sağında kıyıya çıkmaya çalışan amorf sürüngenler, kertenke ve karakurbağası yer almaktadır. Solunda ise su içen düşsel hayvanlar bulunmaktadır. Panonun arka planında kuşlar dairesel hareketlerle uçmakta ve bu da damıtma sürecindeki gazların hareketi şeklinde yorumlanabilmektedir. Küçük kayanın biçimi de simyadaki fırına benzemektedir (Ödin, 2017). Sarı ve sıcak tonlara yer verilen bu kompozisyonda mavi tonları huzurlu bir denge vermektedir. Çizgisel perspektif veya renk perspektifi

kullanılmamış, arka arkaya sıralanan biçimlerle derinlik hissi sağlanmıştır. Bu dünyanın ve hayatın iyi ve kötü yanları ile resmedildiği orta panel, açık kompozisyon şeklinde tasarlanmıştır. Yani hikaye kadrajın dışına taşarak izleyicinin aklında sonlanmaktadır. Bu panelde de perspektif kaygısı görülmemektedir. Resimdeki gerçeküstü figürler ve biçimlerle masalsi ve etkileyici bir mekân oluşturulmuştur (Boydaş, 2018). Dünyanın bir bahçe olarak resmedildiği bu panelde, yarı hayvan yarı insan biçimli yaratıklardan meydana gelmiş kalabalık gruplar bulunmaktadır. Ayrıca yumurtadan çıkan insanlar, küreler ve dev bitkilerin her biri simge olarak değerlendirilmektedir (Öcal, 2011).



**Görüntü 44:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevklerin Bahçesi, Orta Panelden kesit, 1510-15  
(<https://www.tarihlisanat.com/bosch-dunyezi-zevkler-bahcesi/>)

Orta paneldeki çıplak bedenler aynı zamanda simyadaki bileşenleri temsil etmektedir. Çünkü simyada bileşenlerin bir arada toplanması 'çocukların oyunu' olarak bilinmektedir. Bazı yerlerde ters 'Y' şeklinde, ellerinin üzerinde baş aşağı duran insan figürleri görülmektedir (Bkz. Görüntü 44). Bu simyada alt üst olmanın metaforudur. Kırmızı parlak küçük küreler simyada ki 'eliksir'e karşılık gelmekte ve aynı zamanda 'dönüştürme potansiyeli'ne de dikkat çekmektedir (Ödin, 2017).



**Görüntü 45:** Hyreniomus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Sağ Panelden kesit, 1510-15  
(<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-decoding-boschs-wild-whimsical-garden-earthly-delights>)

Sağ panele bakıldığında cehennem sahnesi görülmekte ve burada karamsar biçim ve renkler dikkat çekmektedir (Bkz. Görüntü 45). Bu karanlık gerçeküstü mekân, insanların yanlışlarının ve hatalarının sonunda geldikleri, hak ettikleri yerdir. Sahne izleyicinin zihninde sonlanacak şekilde tasarlanmış, yani açık kompozisyon kurgusu uygulanmıştır (Boydaş, 2018). Resim incelendiğinde, merkezi figür olan, gizemli ağaç adamın, hiç güvenli durmayan iki harap olmuş kayığın üzerinde durduğu görülmektedir (İrak, 2019). Burada da yine dayanıksızlık ve geçicilik vurgulanmakta, bu gerçeküstü biçimlerin çok hassas bir dengeye sahip olduğu hissedilmektedir.

Bu ağaç adamın bedeni yumurta formundadır. Figürün kafasının üstünde durmakta olan gayda, simya sürecinde kullanılmakta olan araçları simgelemektedir. Kaosun yaşandığı bu mekânda yanan evler ve ateşler bulunmakta ve bu imgeler bu yönüyle fırını hatırlatmaktadır (Ödin, 2017).



**Görüntü 46:** Hyreniomus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Arka Panel, 1510-15  
 (<https://www.sanatabasla.com/2013/11/dunyeve-zevkler-bahcesi-garden-of-earthly-delights-bosch/>)

Bu eserde kapakların kapanması ile yeni bir resim ortaya çıkmaktadır (Bkz. Görüntü 46). Bu resme de gizemli bir atmosfer hakimdir. Gombrich'in belirtmiş olduğu gibi, bu resim tek renk tonuna sahiptir. Sularla kaplanmış yuvarlak şekliyle yeryüzü tasvir edilmekte ve sol üst köşede Tanrı bulunmaktadır. Resmin sağ ve sol köşelerinde şu yazılar yer almaktadır: “ıipse dixit et facta sunt; ıipse mandavit et cerata sunt” yani, “Çünkü O söyledi ve oldu; O emretti ve sabit durdu” (İrak, 2019).

Hyreniomus Bosch'un 'Dünyevi Zevkler Bahçesi' adlı eseri ilk bakışta olağandışı atmosferli metafizik mekânda, fantastik figürler ve biçimler ile karmaşık, eğlendirici, düşsel gibi görünmektaysede, sanatçının aktarmak istediği bu değildir. Ana konuları; dayanıksızlık, geçicilik ve denge olan bu eser, aslında etik ve ahlaki ölçüde bir eleştiri içermektedir. Eserden anlaşılabilirdiği kadarıyla, izleyiciyi ahlaksızlaştırma amacı taşımakta olduğu sonucu da çıkarılabilmektedir. Bunun yanı sıra, ahlaki çöküşün eleştirisi, cennet cehennem gibi dini konuları ele alan eser, belki de sanatçının savaşın verdiği yıkımdan kaçıp bilinçaltından gelenlerle yeni ve olağandışı bir dünya kurgulama çabasının sonucunda ortaya çıkmıştır.

### 3. BÖLÜM

#### KİŞİSEL UYGULAMALAR

##### 3.1 Uygulamalar için Önsöz

Metafizik mekânlar bir akıl, mantık veya gerçeklik üzerine inşa edilmemiştir. Aksine özünde anlamsızlık vardır. Resimlerdeki bu akıl dışı, büyüsel mekânların ve görüngülerin, alımlayıcısında bazı duyular uyandırması amaçlanmıştır.

Bilinçaltının anlaşılmağıyla ortaya çıkarılabilen kurgu ve duyularla algılanabilenler, metafizik mekânlar ve görüngüler haliyle resimlere yansıtılmıştır. Uygulamaların bağlantılı olması ve devamlılığının sağlanabilmesi için, oluşturulan metafizik imgelerin ve belirli formların tekrarı sağlanmıştır.

Yağlı boya, öncelikli boya olarak kullanılmıştır. Resimlerde mavi ve beyaz ağırlıklı renklerdir. Çalışmaların çoğunda kolaj tekniğinden yararlanılmıştır. Kolajda kullanılan malzemelerin çoğunu ilaç kutuları oluşturmuş, bunun dışında prospektüsler, tabletler, sünger parçaları, yarı saydam kağıt, dergilerden kesilmiş görüntüler de yer almıştır.

Metafizik mekânlar belli belirsiz temellere dayanmış, hassas bir denge içerisinde. Çoğu zaman farklı perspektifler kullanılmış ve sonsuzluk ile gizem duygusu verilmeye çalışılmıştır. Resimlerde nesnelere arasındaki ilişki gerçek hayattaki gibi değildir. Gerçeklik de belirsizdir.

Uygulamalarda günlük hayata dair formlar bulunduğu gibi, soyut formlara da yer verilmiştir. Büyük ve küçük tuvalerde metafizik mekânlar resmedilmeye çalışılmıştır. Uygulamalar birbirleriyle bağlantılı olarak şekiller ve görüngüler ile, yer yer kolaj çalışmaları da içermektedir.

Bu tez çalışmasında metafizik mekânın görüngüleri ile birlikte incelenmesi istenmiş ve uygulanmıştır. Çalışmaların hepsi kendi içinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Uygulama olarak dokuz iş yapılmıştır. Çalışmalarda, metafizik mekân olasılıkları incelenirken; duygusal yoğunlukların doğrultusunda, anlamlandırmanın parçası olarak dönüştürülmüş nesnelere yer verilmiştir.

### **3.2 Uygulamalar**

Bu aşamada sonuçlanan çalışmalara yer verilmekte, çalışmaların kavramsal ve plastik yönü ele alınmaktadır.

Resimler imgelem dünyasının uzantısı ve yaşam sürecindeki anıların mekân olgusu üzerinden anlatısı şeklindedir. Aslında metafizik mekân resmin genel yapısında bir 'özne' konumundadır.



**Görüntü 47:** Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, İlaç Kutuları, Prospektüsler, Şeffaf Kağıt, Karton, Sprey Boya, 120x160 cm



Mekân dahilindeki her şey, geometrik yerleşim düzeni içerisinde kendi varlıklarıyla ve ağırlıklarıyla bulunmaktadır. Metafizik iç dünya resme yansıtılarak, izleyici düş ve gizem yollarına davet edilmiştir.

Mekânda uygulanan keskin geometrik şekiller ile uygulanan yumuşak fırça vuruşları arasında zıtlık ve bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Açık ve koyu dengesi, resimde uygulanan diğer karşıtlıkların dengesindeki gibi olabildiğince sağlanmaya çalışılmıştır.

Görüntü 47’de anılar mekâna bağlanmıştır. İlaç ve eczacılık kavramları bir koza içerisinde betimlenmiştir. Öz benliğin sorgulanması farklı zeminlere kaydırılmış ve bilinçaltında aranmıştır. Resimde metronom ve belleğe açılan kapının önünde iplik iplik örülmüş zaman perdesi bulunmaktadır. Bununla geçmiş zamanın ve unutulması istenmeyen hatıraların unutulmaması için zamana karşı direnilmesi anlatılmak istenmiştir.

Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleriyle korur. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını “durdurmak” isteyen varlığın (Bachelard, 2018).



**Görüntü 48:** Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, İlaç Kutuları, Prospektüsler, Dergiden Görüntü Kesitleri, Sprey Boya, 120x160 cm

Görüntü 48'de uyumakta olan ruh, anıları çağrıştıran bazı görünümlemler ile dile getirilmeye çalışılmıştır. Durağanlığın, devinimsizliğin, yalnızlık hissinin sağlanması için farklı ufuk düzlemleri kullanılmıştır.

Resimde hem yağlı boya hem de kolaj kullanılmıştır. İlaç kutularından, dergilerden ve basılı reklamlardan seçilmiş görüntüler kesilip yapıştırılmış ve bir araya getirilerek dönüştürülmesi sağlanmıştır. Bunun sonucunda anlık çarpıtmalar, şaşkırtıcı sonuçlar ve duygu yoğunluğu oluşumu amaçlanmıştır.

Kıbrıs'ta bulunan mimari yapılara iç içe geçecek şekilde ve bir rüya hali ile gizemli bir yapıda yer verilmiştir.

Giorgio De Chirico'ya göre, metafizik buluşların yapıldığı yerde insan zihninin ilerlemesini mimarlık ifade etmektedir (Artun, 2016).



**Görüntü 49:** Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, Guaj Boya, Kurşun Kalem, İlaç Kutuları, Prospektüsler, Kapsül İlaçlar, Dergiden Görüntü Kesitleri, 120x140 cm

Çalışmada biçimler gerçektışı bir mekân ve derinlik içerisinde tasarlanmıştır. Kullanılan materyaller bilindik işlevlerinden ve özelliklerinden oldukça farklı yapılara bürünmüştür.

Bundan yola çıkılarak, çalışmada çok sayıda formları bozulmuş ilaç kutusu kullanılmıştır. Bu üç boyutlu nesnelere, yatay ve dikeyler oluşturacak şekilde geometrik formlarından yararlanılmıştır.

Görüntü 49'da, eczacılık imgeleri ve görüngüleriyle dolu olan, geçmiş yaşanmışlıklar ile kişisel bir fragman da barındırmaktadır. Ayrıca metafizik mekânın sınırlarını ağırlıklı beyaz ilaç kutuları oluşturmuştur. Bu sınırlar ada sınırını çağrıştırmakta ve içerisinde tuttuğu yaşam alanlarını çevrelemektedir. Aydınlık ve büyümlü atmosferin, güvenlik ve yalnızlık duygusunu bir arada vermesi amaçlanmıştır.

Emre Zeytinoğlu'nun konferanstaki sözleri şu şekildedir:

Ada bir iç yaşamı, dışa kapalı bir yaşamı ifade etmeye başladığı müddetçe aslında tam anlamıyla güvenli bir yerdir. Ama ada haline gelenler ya da adada olanlar için güvenlidir. Çünkü sınırlar öylesine güçlü ve mutlak olarak adayı kuşatmışlardır ki, öteki olanın o yere rahatça girebilmesi ve oradaki yaşama ortak olabilmesi kolay kolay mümkün olmaz (Zeytinoğlu, 2017).



**Görüntü 50:** Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x140 cm

Görüntü 50'de yaratılmak istenen mekân, yer ve zaman kavramlarından soyutlanmış metafizik bir mekândır. Derinlik hissi verilerek oluşturulan mekânda birden fazla perspektif bulunmaktadır. Resmin orta bölümünde, camlı kapının gerisinde bir devasa bir metronom bulunmaktadır. Metronom, sabit bir ritim elde etmek amacıyla belli aralıklarla vuruş sesleri çıkaran bir alettir. Yunanca *metron*; ölçü ve *nomos*; düzen sözcüklerinin biraraya gelmesiyle oluşmaktadır. Metronom imgesi, diğer çalışmalarda da tekrar etmekte ve zamanın katı ritmine uyum sağlayamamayı ifade etmektedir.

De Chirico, "İnsan hayatında, çocukluktan kalma ilk imajlar zamanla derin düşüncelere dönüşür" demektedir (Chirico G. d., 1920). Bu derin düşünceler ise bir tür kişisel mitoloji oluşturmada etkilidir.

Metronomun yanında duvara tutunmakta olan 'konik karıştırıcı' (cone blender) ilaç üretiminde kullanılmakta olan bir alettir. Doğaya karşı mekanik ve işlenmiş yapıya sahip oluşu ve bununla birlikte, eczacılığı çağrıştıran imajı ile kişisel mitolojide yer edinmiştir.

Cam kapı ile bölünmüş mekânın ön tarafında Kıbrıs'a özgü hasır iskemle ve mekanik bir hareketli merdiven ile karşıtlıklar oluşturulmuştur. Bu nesnelere farklı bakış açılarına yerleştirilmiştir.

Nietzsche, mutlak, nesnel/bilimsel bir hakikatin mümkün olmadığını öne sürmekte, doğruların ancak baktığımız farklı perspektiflere göre inşa edilebileceğini savunmaktadır.



**Görüntü 51:** Sema İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, İlaç Kutuları, Prospektüsler, 70x100cm

Görüntü 51’de farklı mekânlar ardarda kullanılarak puslu geçişler ile düşsel bir mekân yaratılmaya çalışılmıştır. Duvarlar, pencereler, merdiven ve bağlanmış görüngüler yer almaktadır. Aykırılık, aykırı imgelerin ve nesnelerin birarada kullanılması metafiziği daha etkili kılmak adına yapılmıştır.

Kolaj tekniğini sıklıkla kullanan Max Ernst şunları dile getirmiştir: “Bir araya getirilen öğeler ne denli keyfi ve aykırı olursa, çarpıcılık ve şiirsellik de o denli artar” (Sariler & Gürdallı, 2017).





**Görüntü 52:** Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, İlaç Kutuları, Prospektüsler, Tablet İlaç, 70x100cm



**Görüntü 53:** Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya 70x100 cm



**Görüntü 54:** Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, 70x100cm



**Görüntü 55:** Serna İzel Kaya, 2020, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, Guaj Boya, İlaç Kutuları, Dergiden Görüntü Kesitleri, 40x40 cm

## SONUÇ

Sanat tarihinde resimde işlenen mekân konusu tartışılmış, yenilenmiş, karşı çıkışlara yol açmış, araştırılmış, üzerine yeni teknikler keşfedilmiş, yeni felsefeler geliştirilmiş ve her defasında en sonunda varoluş sorunu olarak ele alınmıştır.

Bu tezde “mekân” kavramı ilk bölümde genel tanımlarıyla açıklanmış, ilerleyen bölümlerde resim sanatındaki mekân kavramına, dada ve gerçeküstücülük ile “metafizik” kavramlarına açıklık getirilerek sanat tarihindeki rolü irdelenmiştir.

Mekân konusu ele alınırken; metafizik kavramı, perspektif konusu, dönemin özelliklerine değinirken; dada ve gerçeküstücülük ile gerçeküstücülüğün resim sanatındaki yeri söz edilmesi gereken başka başlıkları oluşturmaktadır.

Tezin ana gövdesini oluşturan sanatçıların yaşamları ve eserlerindeki mekân incelemeleri; sanatçıların çalışmalarındaki yöntem ve tarzları ile yorumlanmak istenen konuları açıklamak açısından önemlidir. Sanatçıların geri plandaki hayatlarını tuvale veya çalıştıkları nesneye yansıtmaları onların iç dünyaları, yarattıkları dünyaları, metafizik mekânları hakkında ipuçları vermektedir.

René Magritte, çocukken mezarlıklarda oynayarak ve annesinin intiharı ile yaşadığı duygusal çöküntü ile büyümüştür. Bu durum onun bütün yaşamını ve bununla birlikte sanat dünyasını etkileyen ‘gizem’ kavramı ile bütünleşmesini ve felsefi bir üslup geliştirmesinde etkili olmuştur. Giorgio De Chirico, çocukluğundan itibaren bulunduğu yerlerin sanatından etkilenmiştir. Bunların başında Alman romantizmi, antik Yunan mitolojisi, İtalyan klasizmi ve kendi dönemine ait avangart hareketler gelmektedir. Ayrıca araştırmalarını rüya, bellek, dünyanın gizemi gibi henüz keşfedilmemiş konularda yaparak, Sürrealizm’i ve bilinçdışını ele alan sanatsal anlatımların çıkış yolunu

oluşturmuştur. Max Ernst, ressam bir babayla ve beş kardeşi ile yaratıcı bir çocukluk geçirmiştir. Fakat altı yaşındayken ablasının ölümü onu oldukça olumsuz etkileyerek, hırçınlaştırmıştır. Ernst Birinci Dünya Savaşını da bütün dehşetiyle yaşamış bir sanatçıdır. Savaşın etkisi onda, verili aklı reddetme ve bilinçaltındaki kaynaklara yönelme haliyle gözlemlenmiştir. Bununla birlikte sanatçı yeni resim teknikleri geliştirerek ve malzeme kullanım çeşitliliği ile sanatta önemli bir yere sahip olmuştur. Salvador Dali'nin gelişiminde annesi büyük rol oynamış, ondan aldığı destekle ve ilgiyle büyümüştür. Dali annesini kaybettiğinde, hayatındaki en büyük darbeyi aldığını söylemiştir. Bunun dışında, evin tek erkek çocuğu olan Dali, annesi, kız kardeşi, teyzesi, anneannesi ve bakıcısı tarafından fazlasıyla ilgi görmüş, şımartılmış ve dolayısıyla kaprisli bir karaktere sahip olmuştur. Dali, ilgi çeken imajlara bürünerek, harika konuşmalar yaparak, şovları ve kurgularıyla merak konusu olmuştur. Bu uçuk karakterine resimlerinde de rastlanmaktadır. Bilinçaltının yansımasıyla karışık düşlerini resmetmiş ve izleyenleri her zaman şaşırtmıştır. Hieronymus Bosch, ressam ailesiyle burjuva geleneklerine göre yaşayarak büyümüştür. Sonrasında zengin soylu birisiyle evlenerek maddi güvenliğini sağlama almıştır. Rahat bir hayat süren Bosch, resimlerinde içsel konulara yönelmiş, ilginç yaratıklar ile felsefi görüşlerini ve metafizik inançlarını anlatmaya çalışmıştır.

Bu tezde sunulan bazı sanatçılar arasında dönem farkı bulunsa ve dönem farkı her olayı çağına göre araştırmayı, her bağlamı dönemine göre düşünmeyi gerektirse de tezde yer alan bütün sanatçıların metafizik resimler üretmeleri onları ortak noktada buluşturmuştur.

Bu tez kapsamında yer alan uygulamalarda özgün resimsel bir dil yakalanmaya çalışılmıştır. Tezin konusunu oluşturan metafizik mekân ve görüngüler ile birlikte plastik unsurların ritimsel ve karşıtlık ilişkilerinin dengeli bir şekilde bulunduğu kompozisyonlar kurulmaya çalışılmış ve bu kompozisyonlarda yer alan görüngüler ve imgeler ile yeni ilişkiler bütünlüğü yaratılmaya çalışılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Alamdari, S. F. (2012). Resim ve Mekân: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme. *Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*.
- Aral, Ö. Y. (2009). De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği. *DergiPark Akademik*, pp. 37-42.
- Arıĝ, T. (2015). Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı*.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2013). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2016, Mayıs 5). De Chirico'nun Mimari Evreni. *Skopbülten*.
- Artun, A. (2016, Ekim 17). Skop'un Maskotları. *Skop Bülten*.
- Artun, A. (2017). *mümkün olmayan müze müzeler ne gösteriyor?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, N. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. In *Sürrealizm/Mimarlık: Mekan Sanatı* (pp. 11-21). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Automatism*. (2020). Retrieved from www.tate.org.uk: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism>
- Aydın, A. (2018). Max Ernst Sanatında Kolajresim-Baskıresim Etkileşimi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(68), pp. 1667-1674.
- Bachelard, G. (2018). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Belting, H. (2012). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berger, J. (2003). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beykal, C. (2000). *Büyük Cam Üzerine Yazı*. İstanbul: YKYayınları.
- Boydaş, O. (2018, Ekim). Ezoterik Sembollerin Ortaçağ, Rönesans; 19.Yüzyıl ve Günümüz Sanatındaki Yansımaları Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(59).
- Çetin, A. (2017, Haziran). Rene Magritte'in Resimlerinde Sözcükler ve İmgeler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(50), pp. 294-298.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2001). *Metafiziğe Giriş*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chirico, G. d. (1920, Mayıs/Haziran). Thoughts on Classical Painting. *II Convegno*, pp. 201-206.
- Chirico, G. D. (2016). *Dünyanın Gizemi*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Daldaban, H. K. (2006). Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Resim Bölümü İçin Öngördüğü Yüksek Lisans Tezi*.
- Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doğan, D. (2019). Pera Müzesi'nde De Chirico, 'Dünyanın Gizemi'. *Opus*.
- E.H.Gombrich. (2015). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eroğlu, Ö. (2006). *Resim Sanat Sözlüğü*. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Ersoy, M. (2017, Haziran 24). Hiçbir Şey Göründüğü Gibi Değilmiş. *Havadis Gazetesi*.
- Gaillemin, J. L. (2009). *Dali Büyük Paronayak*. İstanbul: YKY.
- Genç, A. (1983). Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem.



- Graf, M. (2007, Kasım-Aralık). *Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yokoluşu*. Retrieved from İzinsiz Gösteri: [https://izinsizgosteri.net/asalsayi157/marcus\\_157.html](https://izinsizgosteri.net/asalsayi157/marcus_157.html)
- Güncel Türkçe Sözlük*. (n.d.). Retrieved from Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/>
- Güngör, A. Ş. (2006). Fotografik Görüntüde Uzam. *IV. Y.D.Ü. Uluslararası Fotoğraf Günleri*.
- İnatçı, Ü. (2008). Gösterilen Ben'in Resmi. *insanzamanmekan*, pp. 30-33.
- İnatçı, Ü. (2012). *Bakışma: Yapıt Okumaları*. Kıbrıs: Söylem Yayınları.
- İrak, M. (2019). Hieronymus Bosch'un 'Yeryüzü Zevkleri Bahçesi' Resmi: Gerçeküstüçülüğü Yeniden Okuma. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü*, 39-46.
- Kahraman, H. (1991). *Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi*, p. 64.
- Karasu, F. (2006). Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekan. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim İş Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*.
- Khayati, M. (1988). Esir Alınmış Sözcükler. *Defter Dergisi*, p. 58.
- Kıvanç, M. (2014). Plastik Sanatlarda Özgüvenin Resme Yansıması. *İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi*.
- Konak, R. (2014). Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekan Anlayışı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, pp. 34-54.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Max Ernst, and his paintings*. (n.d.). Retrieved from Max Ernst Paintings, Biography, and Quotes: <https://www.max-ernst.com/>

- Mert, V. (2007). Rönasans'tan Günümüze, Resim Sanatında Mekan, Mekan Algılayışı ve Bakış. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi.*
- Morkoç, M. (2013). Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi Üzerine Uygulamalar. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı.*
- Nalbantoğlu, H. Ü. (2008). "*Nedir Mekân Dedikleri?*" *Zaman-Mekân.* İstanbul: YEM Yayın.
- Neret, G. (1997). *Önce Ressamlar Dali.* ABC Yayınları.
- Öcal, S. (2011). Düşlerin Resimsel Yorumu. *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.*
- Öndin, N. (2017). *Rönesans ve Simya.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Pallasmaa, J. (2018). *Tenin Gözleri.* İstanbul: YEM Yayın.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rona, Z. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* İstanbul: YEM Yayın.
- Sariler, M., & Gürdallı, H. (2017, July). Max Ernst Resimlerinde Mekan. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, pp. 463-474.
- Tanyeli, U. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* İstanbul: YEM Yayınları.
- Tanyeli, U., & Sözen, M. (1992). *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türker, H. İ., & Çokokumuş, B. (2015, Haziran). Gerçeküstücülük, Rene Magritte'den Jerry Uelsmann. *ResearchGate*, pp. 121-140.
- Üngür, E. (2011). Mekan Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekan İlişkileri. *İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.*
- Vezzosi, A. (2002). *Loanardo Da Vinci Evren Bilimi ve Sanatı.* İstanbul: YKYayınları.

Yazıcı, M. L. (2018). Sanat Eyleminde Özne/Bellek - Nesne/Mekan İlişkisi. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu*.

Yenişehirlioğlu, F. (1989). Resimde Zaman ve Mekan Kavramı. *Ankara-Vakkorama Kültür Matineleri Konuşmaları Metni*. Ankara.

Zeytinoğlu, E. (2017, Aralık 12). *Bir "Yer" Olarak Ada ve Sınırları*. Retrieved from Aura İstanbul: <https://www.youtube.com/watch?v=q72iOyX-h8A>

## RESİMDE METAFİZİK MEKÂN VE GÖRÜNGÜLER ÜZERİNE UYGULAMALAR

### ORIJINALLIK RAPORU

|                   |                     |            |                  |
|-------------------|---------------------|------------|------------------|
| % <b>19</b>       | % <b>18</b>         | % <b>4</b> | %                |
| BENZERLİK ENDEKSİ | İNTERNET KAYNAKLARI | YAYINLAR   | ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ |

### BİRİNCİL KAYNAKLAR

|          |   |            |
|----------|---|------------|
| <b>1</b> | <b>icimdekikaos.blogspot.com</b><br>İnternet Kaynağı  | % <b>4</b> |
| <b>2</b> | <b>www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080</b><br>İnternet Kaynağı   | % <b>3</b> |
| <b>3</b> | <b>www.e-skop.com</b><br>İnternet Kaynağı   | % <b>2</b> |
| <b>4</b> | <b>dergipark.org.tr</b><br>İnternet Kaynağı   | % <b>1</b> |
| <b>5</b> | <b>SARİLER, Mehmet and GÜRDALLI, Huriye.</b><br><b>"MAX ERNST RESİMLERİNDE MEKAN",</b><br><b>İstanbul Kültür Üniversitesi, 2017.</b><br>Yayın | % <b>1</b> |
| <b>6</b> | <b>144440069792640445.weebly.com</b><br>İnternet Kaynağı  | % <b>1</b> |
| <b>7</b> | <b>docplayer.biz.tr</b><br>İnternet Kaynağı   | % <b>1</b> |
| <b>8</b> | <b>polen.itu.edu.tr</b>   |            |