



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

**BİREYSEL VE TOPLUMSAL ANILAR BAĞLAMINDA
RESİMDE METAFİZİK MEKÂN**

Beşir BAYAR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BİREYSEL VE TOPLUMSAL ANILAR BAĞLAMINDA
RESİMDE METAFİZİK MEKÂN

Beşir BAYAR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

BİREYSEL VE TOPLUMSAL ANILAR BAĞLAMINDA RESİMDE METAFİZİK MEKÂN

Danışman: Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yazar: Beşir BAYAR

ÖZ

Bu çalışmada, resimde metafizik mekân konusu incelenmiştir. Olaylar, hikâyeler, mitolojiler, efsaneler ve anılar insanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar resim sanatında işlenen konulardır. Sanat tarihsel süreç boyunca mekânı ifade etme çabaları sürmüş, bu süreçte perspektif bulunmuş ve bu sayede olayın gerçekliğinin insan zihninde canlanabilmesi üzerinde durulmuştur. Çoğu zaman sanatçının olayları, felsefi görüşleri ve anıları gösterirken mekânı gerçeklik açısından yazınsal bir dile yakın betimlendiği gözlemlenmiştir.

Bu çerçevede resimde metafizik mekân, kavram ve görsel imge olarak bireysel veya toplumsal olayları, konu itibarıyla tercih edilen kurgu çerçevesinde izleyiciye aktaran başat eleman olarak ele alınmıştır. Metinde, kavram olarak metafizik ve De Chirico resminde metafizik mekânı ele veren geometri, mimari, perspektif, ışık vb. gibi unsurlar incelenmiştir.

Son bölümde tez sürecinde üretilen uygulamalara yer verilmiştir. Yakın geçmişten uzak geçmişe doğru olay ve anılar seçilmiş ve seçilen bu olay ve anılar, özgün bir dil yaratma kaygısıyla, ışık ve gölge etkileri de dikkate alınarak metafizik mekân bağlamında resmedilmiştir.

Anahtar sözcükler: Anılar, mekân, metafizik, , sanat, resim.

METAPHYSICAL SPACE IN PAINTING IN THE CONTEXT OF INDIVIDUAL AND SOCIETAL MEMORIES

Supervisor: Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Author: Beşir BAYAR

ABSTRACT

In this study, the subject of metaphysical space in painting was examined. Events, stories, mythologies, legends and memories are the subjects that have been studied in the art of painting from the beginning of human history to the present day. Throughout the historical process of art, efforts to express space have continued, perspective has been found in this process, and in this way, it has been emphasized that the reality of the event can be revived in the human mind. It has been observed that most of the time, the artist depicts events, philosophical views and memories, while depicting the space close to a literary language in terms of reality.

In this framework, metaphysical space in painting is considered as the main element that conveys individual or societal events as concepts and visual images to the audience within the framework of the preferred fiction. In the text, metaphysics as a concept and geometry, architecture, perspective, light, etc., which reveal metaphysical space in De Chirico painting factors such as.

In the last section, the applications produced during the thesis process are given. Events and memories from the recent past to the distant past were selected and these selected events and memories were depicted in the context of metaphysical space, taking into account the effects of light and shadow, with the concern of creating a unique language.

Key words: Art, memories, metaphysics, painting, space.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	I
ABSTRACT	II
İÇİNDİKİLER DİZİNİ	III
GÖRSEL DİZİNİ	IV
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: RESİMDEKİ MEKÂN	2
2.BÖLÜM: METAFİZİK MEKÂN	13
2.1. Kavram olarak Metafizik	14
2.2. Giorgio De Chirico'nun Metafizik Resminde Mekân.....	16
3.BÖLÜM: UYGULAMALAR	29
SONUÇ	53
KAYNAKLAR.....	54
ETİK BEYANI.....	56
ORJİNALLİK RAPORU.....	57
ORIGINALITY REPORT.....	58
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	59

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** İspanya, Cavalls Geyik Avlayan Okçuları Gösteren Kaya Resmi M.Ö 5000-20003
- Görsel 2.** Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498, Alçı siva üstüne tempera 460 x 880 Santa Maria delle Grazie yemekhanesi, Milano5
- Görsel 3.** Santa Maria delle Grazie yemekhanesi, Karşı duvarda Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği, Sanatın Öyküsü, s. 297.....5
- Görsel 4.** Jan van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü) 1434, Meşe Üzerine Yağlıboya, 82,2 cm x 60 cm, Londra Ulusal Galerisi,.....6
- Görsel 5.** Jacopo Pontomo, Yusuf Mısır'da 1515-1518, Ahşap Üzerine Yağlıboya 96x109 cm, Ulusal Galeri, Londra.....7
- Görsel 6.** Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze, 1949-1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 315 x 660 Musée d'Orsay, Paris,.....8
- Görsel 7.** Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 268 x 347 Prado Müzesi, Madrid,.....9
- Görsel 8.** Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 349x776 cm, Reina Sofía Müzesi, Madrid,10
- Görsel 9.** Rene Magritte, The Blank Signature, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.3 x 65.1 cm, özel koleksiyon,.....11
- Görsel 10.** G. De Chirico, L'énigme d'un après-midi d'automne, (Bir Güz Öğleden Sonrası Enigması) 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x60 cm, özel koleksiyon.....17
- Görsel 11.** Beşir Bayar, Şapka-4, 2023, Tuval Üzerine Akrilik, 40x40 cm.....18
- Görsel 12.** G. De Chirico, L'énigme d'un après-midi d'automne, (Saatın Muamması).....20
- Görsel 13.** G. De Chirico, Piazza d'Italia, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35.2x25.....22
- Görsel 14.** Ariadne, MS. 2 yy, 2,26x1,29x1,03 m.....23
- Görsel 15.** G. de Chirico, Yorgun Ozan, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya,.....23
- Görsel 16.** Beşir Bayar, Çocuklar, Tuval Üzerine Karışık teknik, 2022, 30x40 cm.....24
- Görsel 17.** G. De Chirico, Büyük Metafizikçi, 1917, 104,5 x 69,8 cm.....25
- Görsel 18.** G. De Chirico, Kahin, 1915, 89,6 x 70,1 cm,.....26

Görsel 19. G. De Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, 73 x 59,1 cm.....	27
Görsel 20. Beşir Bayar, Nini-1, 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x 600 cm.....	30
Görsel 21. Beşir Bayar, Şeker Bayramı, 2021, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 70 cm....	31
Görsel 22. Beşir Bayar, Maraş, 2021, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 70 cm.....	33
Görsel 23. Beşir Bayar, Savaş ve Şenlik, 2021, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 34 x 34 cm.....	34
Görsel 24. Beşir Bayar, Yıldızlı Gece, 2021, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 65 x 80 cm.....	35
Görsel 25. Beşir Bayar, Hacettepe, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 41 x 51 cm.....	35
Görsel 26. Beşir Bayar, Maske Salgını, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 120 cm.....	36
Görsel 27. Beşir Bayar, Ters Doğa, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 140 cm.....	37
Görsel 28. Beşir Bayar, Oy Hawar, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 65 x 80 cm.....	38
Görsel 29. Beşir Bayar, İkiz-3, 2022, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 85 x 100 cm.....	40
Görsel 30. Beşir Bayar, Sandalye, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 65 x 80 cm.....	41
Görsel 31. Beşir Bayar, Özel eğitim, 2022, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 85 x 100 cm.....	42
Görsel 32. Beşir Bayar, Tuvaldeki Kelimler, 2022, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130 x 160 cm.....	43
Görsel 33. Beşir Bayar, Yansıma, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 85 x 100 cm.....	44
Görsel 34. Beşir Bayar, Müzedeydik, 2021, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 140 cm.....	45
Görsel 35. Beşir Bayar, Sarı Alan, 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90 x 110 cm.....	46
Görsel 36. Beşir Bayar, Pempe Değil Pembe, 2020, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 110 cm.....	47
Görsel 37. Beşir Bayar, Sınırı Olmayan Mekân, 2021, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 110 cm.....	48
Görsel 38. Beşir Bayar, Yolu Uğramak, 2021, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 110 cm.....	48
Görsel 39. Beşir Bayar, Biraz Mistik, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 85 x 100 cm.....	49
Görsel 40. Beşir Bayar, Deniz Kabuğu, 2023, Tuval Üzerine Akrilik, 85x 100 cm.....	50
Görsel 41. Beşir Bayar, İkiz-5, 2023, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 19.5 x 19.5 cm.....	51

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca, mekânın varlığı hakkında düşünsel ve sanatsal tartişmalar yapılmış ve bu konuda üretimlerde bulunulmuştur. Mekânı görünebilir kılmak adına resim sanatında farklı yaklaşımlar ve farklı tekniklere yer verilmiştir.

Özellikle perspektifin kullanıma sokulmasıyla resimdeki mekân görünür hale gelerek resim sanatında yeni boyut kazanılmıştır. Bu yanılsamalı yöntem resmi metafizik bir derinliğe götürerek sanatçılara yeni fırsatlar vermiştir. İki boyutlu bir yüzeyde derinlik kazandırma yoluyla dış dünyanın resim yüzeyine yansıtılması sanatçılara yetmemeye başlamış ve farklı duyarlıklarla yeni üretimler geliştirilmeye başlanmıştır. Bu üretimlerden özellikle felsefe ve psikoloji biliminin etkisi ile metafizik resimler ortaya çıkmıştır.

Sanatçının düşün dünyası resimde düşsel bir yapıya dönüşerek yüzeyde izleyiciye yansıyan görüntüler oluşmuştur. Metafizik resmin mek nını biçimsel olarak oluşturan mimari ve geometridir. Diğer taraftan bu statik sarsılmaz mimari ve geometri sanatçının içsel dünyasından yansıyan bir hayal dünyasına evrilmektedir. Felsefenin  zelde Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin düşünceleri metafizik resmin kurucusu olan Giorgio de Chirico'yu etkisi altına alarak metafizik estetiğini kentler, meydanlar, mitoloji ve anılarında aramıştır. Netice olarak metafizik resmin mekân iğeriği geometri ve mimari olarak karşımıza çıkmaktadır. Metafizik resme dâhil edilen mitoloji ve anılar yani izleyiciye anlatılan hikâye resimdeki mekânı bir tiyatro sahnesine ęevirmektedir.

Birinci bölümde kavram olarak mekân açıklanmaya ve akabinde resimde mekânın kısaca tarihsel olarak nasıl ele alındığı örnekler üzerinden gösterilmiştir. İkinici bölümde metafizik kavramı ve metafizik resimde mekân Giorgio de Chirico'nun resimleri üzerinden tartişılmıştır.  ç nc  bölümde tez sürecinde anılarım ve seğtiğim yakından uzağa bazı olayları kurgu mekân dediğim resimlerimde düşsel bir anlatımla üretilere yer verilmiştir.

BÖLÜM 1: RESİMDEKİ MEKÂN

Mekân, mimarının konu edinip tartıştığı bir kavram olmakla birlikte, felsefenin ve sanatın farklı disiplinlerinin de üzerinde tartıştığı ve üretimler verdiği bir kavramdır. Mekân; hem insan bedeni, hem de coğrafi anlam üzerinden okunabilir. Mekân kavram olarak; yer, bulunulan yer, ev, yurt ve uzay gibi anlamlarına gelir (TDK, s. 1363). Aslında mimarının temel etkisi altında olan mekân konusu, mağaradan günümüz modern mekânlarına kadar hep korunma güdüsü ile mekân/yer olarak, onu inşa eden insanı meşgul etmiştir. Mekân ise, çağımızda teknolojik gelişmelerle bambaşka bir noktaya gelmiştir. Mimaride mekân; sınırı gözlemciler tarafından algılanabilen ve insanı (canlıyı) çevreleyen eylemlerini/yaşantısını sürdürebildiği elverişli boşluk olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra, mekânın fiziksel bir sınırı olmak zorunda değildir, bir koku ya da bir doku bizi belleğimizde, yaşanılan mekânlara götürebilir. Özellikle, anılarımızın bunda büyük etkisi vardır. Çocukluğumuzun geçtiği mekânlar hemen herkes tarafından hatırlanır. “Çünkü ev, dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir.” (Bachelard, 2017, s. 34). Bu ilk evrenimizi ve diğer mekânları bellekte inşa eden ise bedendir. Bedenin görme, işitme, koklama gibi duyu işlevleri bellekte mekânı oluşturur. Bellekte oluşan bu mekân algısı, gelecekte o mekânı tekrar görmemiz halinde duyu yollarla anımsanır. Jennifer M. Groh, “Mekân Yaratmak” kitabında mekân ve belleğin birbiriyle ayrılmaz bir ilişki içinde olduğunu söyler. “Bellek sistemlerimize depolanmış bilginin büyük bir kısmı doğası gereği mekânsaldır” (Groh, 2019, s. 183). Ahmet Cevizci büyük felsefe sözlüğünde üç tür mekân yaklaşımından bahseder. Birincisi mekânı kap ya da hazne olarak yorumlayan görüş ki bu görüşe göre kabın dolu a da kabın boş olması onu bir mekân olmaktan çıkarmaz. İkinci görüş “bağlantısal mekân görüşü”, mekânın yalnızca birlikte var olan şeyler arasındaki dışsal bir bağlantı olduğunu söyler. Üçüncüsü de mekân ile şeylerin birbirini tamamladığını öne süren “çok yönlü mekân” görüşüdür (Cevizci, 2017, s. 1302-1303).

Resimdeki mekân temsilleri; olay ve hikâyelerin tasvirinde resim sanatında dönem kıyafetleri kadar etkili olmuştur. Resim doğası gereği iki boyutlu bir yüzey yaratımıdır. Mekân bu iki boyutlu yüzey üzerinde varlığı tartışılan bir kavramdır. Mehmet Ergüven, Yoruma Doğru kitabında mekânın resmedilebilirliği hakkında “Mekânın görünmeyen varlığı, aslında onun resmedilebilirliğini baştan engelleyen bir olgudur” demiştir (Ergüven, 1992, s. 45).

Bireysel ve toplumsal olay ve hikâyeleri izleyiciye yansıtmak adına ilk deneyimler mağara resimlerine kadar götürülebilir. Mağaranın resim ile ilişkisi, insanların mağarayı doğal etkilere

karşı kendilerine sığınak/mekân olarak edinerek bu mağaralar duvarlarına, hayvan avlama ya da hayvanların boğuşma resimlerini tasvir etmeleriyle başlamıştır. Bununla birlikte bu resimler o dönem ve zaman hakkında anlatılan hikâyelerle insanlığa kısmi bilgiler de vermektedir. “İnsanlar hikâyeler anlatır ve gözleri büyülemek için nesnelere yaparlar” (Bell, 2009, s. 6). Doğu’dan Batı’ya yeryüzünden çeşitli toplumlar halklar gelip geçmiştir. Bu toplumlardan, iklim ve toprakla kurdukları ilişkiler, yaşam deneyimleri neticesinde korku, mutluluk, öfke gibi farklı çeşitlilikteki hislerini anlatacak hikâyeler sözlü olarak günümüze taşınmıştır. Bunun yanı sıra, bu hikâyeleri/olayları plastisize ederek mağara duvarlarına, ahşap panolara kazımış, kimi zaman da üç boyutlu şekilde yapıp etmişlerdir.



Görsel 1. M.Ö 5000-2000 İspanya, Cavalls Geyik Avlayan Okçuları Gösteren Kaya Resmi bit.ly/3ulixX7

Mağara resimlerinden başlayarak günümüz sanat anlayışlarına kadar farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Rönesans dönemi öncesi perspektif kullanılmadığından, nesnelere ve figürleri yüzeysel bir boşluk ile çevrelenmiştir. İçerik olarak, çoğunlukla, mitoloji ve dini konular içeren Rönesans öncesi dönemde yapılan resimler ve minyatürlerde anlatılan olay ve hikâyeler mekânsal olarak değerlendirilmemiştir. Cavalls ve Chauvet mağaralarındaki resimler için farklı açıklamalar getirilse

de insanı etkileyen, estetize edilmiş bir gözlem sonucunda resimlendirilmesi etkileyicidir. Geyik ve insan figürlerinin duruş şekilleri derinlik duygusundan azade gerçekçi bir izlenime sahiptir. İnsan zihninin tamamlayıcı özelliği, ok atan insanların ve onlara doğru koşan geyiklerin etrafındaki boş yüzeyi otlarla kaplı bir düzlük olarak algılar. Geyik avlayan okçuların betimlendiği bu resimler avcı toplayıcı dönemden izler taşımaktadır (Görsel 1). Mekân duygusunun resimde henüz bilinmeyişi, geyik ve insanları üst üste ve yan yana gelecek şekilde resmetmelerine sebep olmuştur. Perspektifin bilinmeyişinden dolayı mekân ve resmin ilişkisi resmin yer aldığı mekânla sınırlı olmakla birlikte resimdeki nesnelerin espasıyla derinlik duygusu yaratılabilmıştır. Mekân olgusu Rönesans'ta perspektifin bulunuşuyla resim sanatının etkili konularından biri haline gelmiştir. Mağara resimlerinden Rönesans resimlerine kadar tarihsel olarak yaşanan ve dönüşen onlarca medeniyet, resmin iki boyutlu yüzeyine derinlik yanılsamasını yaratacak perspektifi bulmamış ya da kullanmamışlardır. Yaşanan savaşlar, yapılan göçler, dini öğretiler ve mitolojiler hem sözlü olarak devam etmiş hem de yüzey üzerine resmedilerek anlatılmış ve bu sayede Rönesans'a kadar gelinmiştir.

Mekânın en yalın biçimine ilkel toplumlar ile ortaçağda tanık olmamız bir rastlantı değildir; zira belirli bir nesnenin öznel biçimde temsil edilmesi söz konusu olmadığı için yalnızca simgesel anlatım yoluna gidilmiştir burada. Dolayısıyla iki boyutluluğun geçerli olduğu bu resimsel mekânda tutarlılık ilkesi peşinen sınırlanmıştır. Ayrıca, ne derinlik yanılsaması, ne de perspektifle ilgili en küçük bir çaba görülür bu evrende; hatta birbiriyle kesişen figürlerle bile - oysa ön/arka ilişkisiyle derinlik duygusunun elde edilmesi yolunda başvurulabilecek en yalın çözümlerden biridir bu- yer yoktur (Ergüven, 1992, s. 47).

Buna karşılık perspektifin kökeninin tiyatrodan geldiğini belirten Pavel Florenski (Florenski, 2001, s. 61) Mısır ve Yunan medeniyetlerindeki geometri, matematik ve felsefi bilgilerine rağmen perspektifi bilip bilmediğini tartışarak Rönesans öncesi dönemlerdeki sanatın/sanatçının mekânı çok merkezli bir şekilde çizdiğini vurgular.

Oysa portrelerin ve gündelik yaşam sahnelerinin şaşırtıcı bir sahicilik taşıması Mısırlı sanatçıların olağanüstü gözlem yeteneğine işaret eder. Bu nedenle, taraftarlarının iddia ettiği gibi perspektif kurallarının gerçekten de dünyanın gerçekliğine özgü olduğunu doğru varsayarsak, böylesine keskin bir göze sahip Mısırlı ustaların niçin perspektifi fark etmediklerini anlamak ya da fark etmediklerini kabul etmek pek mümkün değildir. Öte yandan ünlü matematikçi tarihçisi Mortz Contor'un belirttiği gibi Mısırlılar, perspektifin kullanıldığı temsiller için gerekli olan basit geometri kurallarını daha o zamanlarda biliyordu. Özellikle de geometrik oranları bilgisine sahiptiler. Dolayısıyla gerektiğinde ölçüyü küçültüp büyütebilecek kadar ileri düzeydeydiler (Florenski, 2001, s. 52-53).

Rönesans'ta, bilim ve felsefedeki yeni gelişmelerle birlikte sanat ve özelde resim sanatında çizgisel ve hava perspektifleri aracılığıyla yanılsamalı mekân verilmeye başlanmıştır. Teknik bir çizim olan

perspektif, merkezi bir noktadan çıkan çizgiler aracılığıyla düz (iki boyutlu) bir yüzeyde yanılsamalı bir üç boyutlu çizme tekniğidir. Bu teknik aracılığıyla oluşan resimdeki mekân Modernizme kadar devam etmiştir. Resim sanatında mekân perspektifinin keşfi ile derinlik duygusu, iki boyutlu olan resim yüzeyine üçüncü boyutu kazandırmıştır. Perspektifin keşfi, olay ve hikâyelerin resimde, yanılsamalı mekân içerisinde daha gerçekçi bir hal almasına yardımcı olmuştur.



Görsel 2. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498, Alçı siva üstüne tempera 460x880 Santa Maria delle Grazie yemekhanesi, Milano bit.ly/3KsdXSI



Görsel 3. Santa Maria delle Grazie yemekhanesi, Karşı duvarda Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği, (Gombrich, 1997 s.

Leonardo da Vinci'nin alçı sıva üzerine tempera tekniği ile yaptığı "Son Akşam Yemeği"; İsa'nın Romalı askerler tarafından tutuklanmadan bir gün önce havarileriyle yenen son akşam yemeği öyküsünü betimlemiştir. Perspektifin mekânı oluşturmada gücünü ortaya koymaktadır. Santa Maria Delle Grazia manastırı yemekhanesinin bir duvarına yapılmıştır. Görsel 3'e bakıldığında sol ve sağ duvar resimdeki mekânla birleşerek mekân içine mekân oluşturmuştur. Dörtgen olan salonu dikdörtgene çevirmiştir adeta. "Rahiplerin yemek salonuna bir başka salon daha eklenmişti sanki ve 'Son Akşam Yemeği' elle tutulur bir şey oluvermişti" (Gombrich, 1997, s. 296). Salonla birleşip genişleyerek derinlik kazanan mekânın merkezinde İsa yer alır. Kompozisyonda kaçış noktası ve ışık, İsa'nın olduğu merkeze doğru konumlandırılmıştır. Bakışı merkezde/ İsa'da toplamıştır. Resim, Hristiyanlığın kutsal metinlerinden yola çıkılarak yapılmakla birlikte, özellikle yemek masası ve oturma şekli daha çok Rönesans'ta kabul gören yeme adabı, düzeni kurgulanarak yapılmıştır. Resimdeki mekân günün şartlarına uygun hale getirilerek anlaşılabilirliğini artırmıştır.



Görsel 4. Jan van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü) 1434, Meşe üzerine yağlı boya, 82,2 cm × 60 cm, Londra Ulusal Galerisi, <https://shorturl.at/abntU>

Rönesans döneminde de dinin resim konularında ağırlığı devam etmekle beraber zengin/soyulu sınıfın resim siparişleri iç mekâna ve gündelik yaşama dair izlenimler vermektedir. Jan Van Eyck,'ın

“Giovanni Arnolfini’nin Dügünü” (1434) buna örnek olarak verilebilir (Görsel 4). Resimdeki yansımali mekânla dönem insanı yaşam alanı olan ve kişiden kişiye değışebilen iç mekânı görebiliyoruz. Resimdeki tüm ayrıntılar resmi yapılan kişinin zenginliğini göz önüne sermektedir. Modern sanatta sıkça göreceğimiz gündelik hayata ait nesnelere resimde yer almıştır. Özellikle resmin merkezinde yer alan ayna bize mekânın dört bir yanını izleme fırsatı vermektedir.

Ressam tanıklığıyla olaya kendini dâhil eder; ama bunu resmin belirleyeni içinde olayın akışını bozmadan, iki kere meydana getirir. Olay bir mekânda geçer. Olayın içinde gerçekleştiği boyutuyla gördüğümüz mekân ve bulunduğumuz mekân arasına başka bir mekânı gizler. Bunu nasıl yapar? Van Eyck, bunu bir aynanın yardımıyla başarır (Mert , 2007, s. 22).

Rönesans’ta, çizgisel ve hava perspektifiyle elde edilen yansımali mekân modernizme kadar bazı değışikliklerle devam etmiştir. Maniyerizmde kurgusal mekân ilk defa görülmeye başlanır. Dönem sanatçıları resimdeki figür ve mekâna bir devinim getirmişlerdir.

Rönesans resmi için bunca önemli olan mekâna yönelik bağıntılar arasındaki birlik düşüncesi, manyerist biçimde geçerliliğini yitirerek birbirinden ayrı mekân parçalarına bırakmıştır yerini.

Buna göre manyerizm yalnızca tinin doğmaca yönünü keşfedip, yaratıcı öznenin sanattaki özerk etkinliğini tanımakla kalmamış, bu buluşla resimsel temsil etme yönündeki uyuma ilk kez kurgusal mekân düşüncesini de eklemiştir” (Ergüven, 1992, s. 49).



Görsel 5, Jacopo Pontorno, Yusuf Mısır’da 1515-1518, ahşap üzerine yağlıboya 96x109 cm, Ulusal Galeri, Londra

Görsel 5’te Jacopo Pontorno’nun “Yusuf Mısır’da” eserinde parçalanmış mekânlar görülmektedir. Aynı yüzeyde oluşturulan bu mekânlar perspektif kurallarına uyularak oluşturulmuşlardır.

Yusuf'un Mısır'a gidiş öyküsünü bir yüzey üzerinde çoklu mekânlar aracılığıyla teker teker çizgi roman gibi okuyabiliyoruz. Durağan olan resim kompozisyonlarına figür ve mekâna hareket getiren bir anlayış içinde olmuşlardır.

Barok sanat da kendi öncesi dönemler gibi ağırlıklı olarak dini konuları işlemeye devam etmiştir. Barok sanatçıları mekânı algılamamızda ana kaynak ışığı daha şiddetli kullanarak yansımali mekânı daha gerçekçi olmaya doğru evirmişlerdir. Olaylara odaklanan sanatçılar mekânı kuvvetli merkezi ışıkla resmederek mekân duygusunu artırmışlardır. Bu mekânlarda ışığın şiddeti oranında gölgeler oluşmaktadır.

1750 ve sonrasında meydana gelen Fransız devrimiyle sanayi gelişmiş, artan nüfus ve iş bulmak için şehre göçün başlamasıyla bireylerde sınıf algısı ve bunun getirdiği ideolojik bakış açıları oluşmuştur. Neo-klasik dönem sanatçıları ve romantik sanatçılar oluşan yeni toplum ve birey yapısıyla resimlerinde hem toplumsal hem de bireysel olaylara değinilen konular işlemişlerdir.

Görsel 6'te görülen Gustave Courbet'in büyük amcasının 1848 yılındaki cenaze törenini anlatan yağlıboya tablosudur. Resimde sıradan bir insanın cenaze töreninden bir görüntü işlenmiştir. Ornonslilerin tek tek işlendiği resimde uzun yıllardır resim tarihinin alıştığı azizlerin ve yöneticilerin yerine sıradan insanlar sıradan portreler yer etmiştir. Devasa büyüklükteki resim politik bir duruş sergilemektedir. Resimde mekân gerçekçi bir izlenim vermektedir. Bildiğimiz tepeler, bildiğimiz insanlar yer almaktadır. Resimde mekân üç kısma ayrılmıştır; figürlerin arkasında yer alan manzara, figürlerin durduğu zemin ve resmin orta yerinde amcasının gömüleceği çukur. Dine ait tek sembol, rahip ve çarmığa gerilmiş İsa'dır.



Görsel 6. Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze, 1849-1850, Tuval üzerine yağlıboya, 315 x 660 Musée d'Orsay, Paris,

bit.ly/3NZZGhQ

Daha önceleri her şeyin merkezinde olan tanrının yerine merkeze insan (akıl) alınarak kutsal mekânlar yerini doğa manzaralarına ve insan manzaralarına dönüşüyordu. İsa'nın yaşam öyküsünü anlatan resimler yerini toplumsal olaylara ve gündelik yaşamdan kesitlere bırakıyordu. Ulusal devletlerin kurulmasına öncülük eden Fransız Devrimi ve ardından gelen Sanayi Devrimi yeni mekânlar oluşturmaya başladı. Bu durum resimdeki konuyu ve resimdeki mekânı beraberinde değiştiriyordu. Mekân olarak kilisenin yerini sıradan evler, atölyeler, iş yerleri almaya başladı. Özellikle toplumsal olaylara resimlerinde sıkça yer veren Romantizm akımının temsilcilerinden Francisco Goya, savaşın dehşetini gözler önüne serdiği '3 Mayıs' adlı resminde bir katliamı gözler önüne sermiştir (Görsel 7). Perspektif ve ışığın ustaca kullanıldığı resmin merkezinde ışık yayan fener yer almaktadır. Fenerin önünde kurşuna dizilen insanlar ve fenerin arka yerinde silahlarını kurbanına doğru uzatmış askerler vardır. Şehir merkezinin dışında tepeliğin bir yamacında olay gerçekleşmektedir. Fenerin önünde elleri yukarı kaldırmış ve tüm ışığı içine alan figür İsa'nın duruşunu anımsatmaktadır. Bu resim daha sonraki sanatçılara esin kaynağı olacaktır.



Görsel 7. Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 Prado Müzesi, Madrid, <https://shorturl.at/mozLZ>

Empresyonist sanatçılar; sanatçıların kendi izlenimlerinden yola çıkarak hali hazırdaki resimsel kurallara aldirmeden resimler yapmışlardır. Optik yasaların gelişmesiyle rengin ışığa bağlı olduğunu öğrenen sanatçılar resim yaparken günün farklı saatlerinde küçük fırça vuruşlarıyla resimler yaparak yanılsamalı mekâna farklı yaklaşım getirmişlerdir. Rengin mekâna ait olmadığı

ışığa ait olduğu fikri, resimlerde nesne ve mekân bağıntılarını koparmaya başlamıştır. Rönesans'la başlayan iki boyutlu yüzeye derinlik yansımaları yüzeye çekilmeye başlanmış ve parçalanmıştır.

Belli bir uzaklıktan bakıldığında mekân ve figür yansımalarına olanak veren bu biçim, aslında Rönesans'tan bu yana geçerli olan renk ve hava perspektifini geliştirmenin ötesinde, çok daha farklı bir oluşumu hazırlamıştır hiç şüphesiz. Buna göre, resmin kendisi gerçekliği adına, mekân ve yüzeyi parçalara ayıran yaklaşım önemli bir dönüm noktasıdır sanat tarihinde (Ergüven, 1992, s. 53).

Nesnelerin yer aldığı mekân arkaya doğru yumuşatılarak elde edilirken tuvalin yassılığı önemsizmeye başlanır. Üç boyutluluğun heykel sanatına ait olduğu düşüncesi ve iki boyutlu resmin özerkliği kurulmaya yönelmiştir. "Böylece modernist resim her şeyden çok yassılığa yöneldi" (Batur, 1997, s. 357).

Kübizmle birlikte mekâna ve nesnelere tek noktadan bakış yerine farklı bakış açılarından bakılarak resim yapılmaya başlanmıştır. Mimari mekân ile perspektif dışlanarak farklı mekân algısı yaratılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte ters perspektif kullanılmaya başlanmıştır. Ters perspektif izleyicinin yerine resimdeki figürün konumuna göre yapılmaya başlanmıştır.



Görsel 8. Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 349x776 cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid, bit.ly/3jvBNkd

Derinlik mekânın en temel varlıklarındandır. Derinlik, diğer bir deyişle, ele alınan mekânın ya da boyutun bizim algıladığımız kadar olmadığını ve bundan dolayı hem görülen hem görülmeyenin verilebilmesi için gereklidir. Kübist sanatçılar mekânı mekândaki nesnelere üzerinden dolaylı olarak göstermişlerdir. Nesneye farklı noktalardan yaklaşarak/bakarak mekânda yer edilen nesnelere çok yönlü görmüş ve bu görmeyi plastisize etmişlerdir. Aynı nesneye ve mekâna farklı noktalardan bakıldığında nesnenin değiştiğini göstermişlerdir. İzleyicinin/sanatçının bir nesneyi önden, arkadan yandan gibi çok taraflı görme isteği kübizimde çok boyutlu bir algılama geliştirmiştir. Picasso, Görsel 8'de İspanya İç Savaşı sırasında Nazi Almanyası'na ait bombardıman uçaklarının 26

Nisan 1937’de Guernica şehrini bombalamasını betimlemiştir. Picasso Kübist yöntemlerle resimlediği mekân algılayışını nesnelere üzerine yüklemiştir. Guernica tablosu bir iç mekân resmidir. Özellikle resmin orta yerinde lambayı uzatan el ve hemen yanındaki tavandaki ampul ile bize mekânın içeri olduğunu ele veren nesnelere dir. Resimde yer alan nesnelere çok boyutluluğu, kübizmin tam olarak çok yönlü görme ile görülmeyeni gösterme çabası, Guernica tablosunda gösterilmektedir. Guernica tablosundaki nesnelere göreli bakış açısıyla döneminin bilimsel gelişmelerinden azade düşünülmemelidir.

Sürrealizm akımı mekânı farklı bir boyuta taşıyarak kurgu mekânlar ve metafizik mekânlar yaratmıştır. Sürrealist resmin kökeninde rüya, bilinçaltı, gizem ve oyun yer alır. Sanatı genel geçer tüm kural ve sınırlardan, ahlak ve estetikten arındırılması gerektiğine inanarak resimlemiştir. Giorgio de Chirico, makalesinde, “Gerçekten ölümsüz olacak sanat yapıtının insanın tüm sınırlardan arınmış olması gerekir.” (Antmen, 2010, s. 139) Gerçeğin sınırları kalkınca geriye rüyadan çıkmış mekânlar kalmıştır. Metafizik mekânlar, gündelik nesnelere farklı kullanımı, uçsuz bucaksız manzaralar, hayali varlıklar ve biçim değiştirmiş canlılar sıklıkla resimlerinde yer etmiştir.



Görsel 9. Rene Magritte, The Blank Signature, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 81.3 x 65.1 cm, özel koleksiyon, bit.ly/3uHTZh

Görsel 9’da Rene Magritte mekân kurgusu optik yanılsamadan faydalanmış, at ve binici ile ağaçlar iç içe geçmiştir. Ormandaki ağaçlar dikey olarak göğe yükselirken yataydaki at ve binicisini öndelik arkadalık şekilde bölümlenerek izleyiciye gerçeklik hakkında sorgulamaya yönlendirmektedir.

Gerçek ile hayalin mekânda birleşmesi gerçeküstücü yaklaşımları eserlerinde sıkça görülen konulardır.

Bilimsel gelişmeler, sosyo-politik hareketler ve dünya savaşları hızlandıkça sanat da beraberinde hızla değişimler geçirmiştir. Resimdeki mekân bütün gelişimler neticesinde tuvalden/yüzeyden ayrılarak resmin yer aldığı mekânı sanat nesnesi haline getirmiştir. Genel olarak resimde mekân üç boyutlu çizme yetisidir. İster iç mekân olsun ister dış mekân olsun; resimdeki nesnelere öndelik arkadallıkları, espasları, figürdeki elbiselilerin kıvrımları, figür ve nesnelere çevreleyen boşluk mekân olarak değerlendirilmiştir. Mekân, başlangıcından soyut sanata kadar resim sanatının daimi bir konusu olarak gelişip dönüşerek devam etmiştir. Rönesans'la başlayan resimdeki mekân modernizmle birlikte bir sorun haline gelerek geriye atılmıştır. İzlenimcilerin ışığı mekâna tercih etmesi ve kübistlerin mekânı/boyutu çok görünömlü hale getirmesiyle son aşamada nesne ve mekân, Mondrian'la birlikte iç içe geçerek düzleşmiştir. Friedrich Wilhelm Nietzsche felsefesi izdüşümü olarak Metafizik mekân Sigmund Freud psikoloji çözümleri etkisiyle gerçeküstüçüler bilinçaltı mekânlar kurgulayarak mekân algısına farklı bir izlenim getirmişlerdir. Son süreçte nesne ya da mekânın kendisi yapıt halini alırken dijitalleşmeyle sanal mekânlara kadar gelinmiştir.

BÖLÜM 2: METAFİZİK MEKÂN

Metafizik Mekân, felsefe ve ideolojilerin dolaşıma girdiği dönemde kimi sanatçılar ya da sanatçı grupları tarafından ilgi görmüş ve sanatsal üretimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlamda gerçekliği soruşturan bir içeriğe, hatta bir sorunsala dönüşen Metafizik mekân, sanatın/resmin içeriğini besleyen felsefe ve kuramlarla birlikte sosyal ve ekonomik ortamın da irdelendiği bir yaklaşıma dönüştüğü söylenebilir.

Bilindiği üzere 19. Yüzyılda ortaya çıkan pozitif bilimlerdeki gelişmeler; matematik, fizik, kimya gibi alanlarda; icat ve keşifler (özellikle elektriğin icadı) 20. yüzyılın teknolojisinin temellerini hazırlamış; bu gelişmeler, dünya ticaretinin artması ve Sanayi Devrimiyle hem hammadde üretimi ve taşınması hem de üretilen malların transferini hızlandırmak için demiryolu taşımacılığı geliştirilmiştir. Sanayi Devrimi birçok ülkede kentleşmeyi hızlandırmıştır. Bu kentleşme sonucunda birçok büyük kentin nüfusu bir milyonun üstüne çıkmıştır. Toplum ve bireyi etkisi altına alan 20. yüzyılda hem toplum hem birey beklentilerin aksine olumsuz etkilenmiştir. Özellikle Sanayi Devriminden beri insanların kente yığılmalarına sebep olmuş, doğa ve insan ilişkisi sekteye uğramıştır. Doğadan uzak makinanın dişlisi gibi sürekli çalışmak/üretmek zorunda kalan birey ve o oranda sürekli tüketmek durumundaydı. Ekonomik güç dengelerinin dünya savaşlarına evrilmesi, hammadde ve toprak savaşları Birinci Dünya Savaşıyla sonuçlanmış. Savaş öncesi, savaş zamanı ve savaş sonrası birey fiziksel olduğu kadar ruhsal olarak da etkilenmiştir. 20. yy da oluşan bu sosyo-ekonomik durum bireyin, varlığını sorgular hale gelerek yalnızlaşma, içine kapanma eğilimi göstermesine neden olmuştur. “Dolayısıyla Sanayi Devrimiyle birlikte doğadan uzaklaştırılan insan, kendini yalnız ve çaresiz hissederken, bilimin vaat ettiklerine karşı inancını yitirdiği gibi, Tanrı ile kurduğu bağı da sorgulamaya başlamıştır” (Erdoğan-Caymaz, 2020, s. 1151).

Yine 19. yy dönemlerinde düşün ve bilim dünyasında yeni açılımlar gün yüzüne çıkmıştır. Özellikle ekonomi ve siyaset alanında Karl Marx, felsefe alanında Friedrich Wilhelm Nietzsche ve psikoloji alanında Sigmund Freud gibi düşünürler teori ve pratikleri ile insanlığı etkisi altına almıştır. Sanat/çı bu bağlamda 1900'lere gelindiğinde değişimler karşısında birey olarak duyarsız kalmamış manifestolar yazmış ve bu doğrultuda üretimde bulunmuşlardır. Özellikle bu süreçte psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un (1856 - 1939) düşünceleri sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. Kısaca Psikanaliz bireyi oluşturan bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarına odaklanarak bireyin gün yüzüne çıkmamış geçmiş yaşantılarını, rüyalar ve serbest çağrışım gibi tekniklerle bilince çıkarmaktır. Sanatçıların ilgisini çeken bu yaklaşım özellikle 19 ve 20 yüzyıl sanatçıları tarafından büyük bir

ilgiyle karşılanarak yapıtlarına konu etmişlerdir. Özellikle gerçeküstücü sanatçılar psikanalitik düşünceyi en yoğun şekilde kullanmışlardır.

Bireyi çözümlmeyi, derinliklerine ve sırlarına inmeyi amaçlayan bir disiplin olarak özetleyebileceğimiz psikanalitik düşünce, görsel sanatlar alanında 19. yüzyıl sonu 20. yüzyılın başından itibaren Sembolistler, Dışavurumcular ve yoğun olarak Gerçeküstüçüler tarafından kullanılmıştır. Görülebilmektedir ki, kuramların dolaşıma girdiği ilk günden itibaren kimi sanat akımları ve sanatçılar psikanaliz ile ilişki içinde olmuş; yapıt üretim sürecinde bu kuramlar sanatçıların başvurduğu, beslendiği ana kaynaklardan biri haline gelmiştir (Aliçavuşoğlu, 2012, s. 2).

Metafizik sanata, felsefesiyle etki eden diğer bir düşünür Friedrich Wilhelm Nietzsche'dir (1844-1900). Hakikat, bilim, felsefe, kültür, din ve ahlak üzerine yazmış ve düşünceleriyle Batı felsefe ve sanatını etkilemiştir. İroni ve metafor bir dili olan F.W. Nietzsche; insanın kendi üzerine düşünmesini, akılcılığın, modernizmin insanın kendini tanımlamasında yetersiz kaldığını, Antik Yunan felsefesinden beslenerek dile getirmiştir. Sanayileşme ve modernizmin insanın hayatın anlamı ve yaşamdaki yerini belirtmekteki yetersizliği bir noktada Marksizm'deki yabancılaşmayı çağrıştırmaktadır. İnsanın dünyaya kendisini adayarak Tanrıdan beklenti ve isteklerden vazgeçmelidir.

Nietzsche'nin felsefede çıkış noktası insanların kendileriyle, dünyayla ve neyin gerçekten asli bir değere sahip olduğuyla ilgili geleneksel düşünme tarzlarının insanları tatmin etme kapasitelerinin kaybetmeleri ve dolayısıyla Batı kültür ve uygarlığının açıklayıcı, yorumlayıcı ve değer biçici temellerinin aşınması, savunulamaz hale gelmesi ve geride aydınlanma akılcılığı ve bilimi tarafından olduğu kadar, modern sanat ve romantizm tarafından da doldurulamayacak derin bir boşluk bırakarak, tamamen çökmesi olgusu yada gerçeği bulunmaktadır (Cevizci, 2017, s. 1391-1392).

Yunan medeniyetinin dünyanın korkunçluklarına karşı büyük bir kabullenişle yönlerini yine de yaşama çevirdiklerini ve bunu da Apolloncu ve Dionysosçu yollarla yapmışlardır. F.W. Nietzsche'ye göre. Değer yaratıcı olarak üst-insandan bahseder. Bu üst insanın dünyanın ihtiyaç duyduğu yeni değerleri bu üst-insan yaratacaktır.

2.1 Kavram Olarak Metafizik

Varlığı varlık olarak inceleyen metafizik; Yunanca, "sonra", "öte", "üst" anlamlarına gelen "meta" sözcüğüyle, doğa ve özdeksel anlamlarını veren "phyusika" sözcüğünün birleşiminden meydana gelir. "Felsefenin amacı var olanların gerçek doğasını belirlemek, anlamını, yapısını ve ilkelerini

ortaya koymak olan temel disiplini” (Cevizci, 2017, s. 1318). Alanlara ayrılan ya da özel alanları olan bilimlerin var olanları farklı kategorilerde incelerler. Metafizik kavramı farklı dönemlerde farklı anlamlarda kullanılmıştır. Felsefe, bilgi bilimi, ontoloji ve teoloji kavramlarına karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır. Aristoteles’in öğrencisi Rodoslu Andronikos Metafizik kelimesini M.Ö 1. yüzyılda ilk kullanan düşünürdür. Bunu da Aristoteles’in kitaplarını düzenlerken Metafizik (*meta ta phusika*) kavramını kullanmıştır. Türkçe karşılığı “fizikötesi” anlamına gelen metafizik varlık bilinci, varlığın ve varoluşun gizemlerini irdeler. Özel bilimlerin tek tek incelediği konular ve durumlar yerine metafizik toptan bir bakışla ve özel bilimlerin verilerinden faydalanarak geniş bir bakış ve yorum sağlar.

İlk insandan modern döneme değin yaşam ve evrenin varlığı çeşitli biçimlerde sorgulanmış; bu sorgulama, geçirdiği dönüşümlerle günümüze değin tartışılmalıdır. Evrenin gizemi ve bilinmezliği, insanın bilme isteği Antik Çağ’dan modern döneme kadar pek çok düşünür ve filozofları cezbetmiş; bu filozoflar günün koşullarına göre varlık konusunda farklı teoriler üretmişlerdir. Bu teoriler arasında metafizik yaklaşım özellikle dikkat çekicidir. Günümüzde bir bilgi/veri türüne dönüşmüş olan metafizik felsefe tarihine bakıldığında ontolojik ve teolojik olmak üzere iki uçlu bir görünüm sunmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Cevizci:

Metafizik, farklı çağ ve filozoflarda farklı anlamlara gelmiştir. Buna göre, metafizik ilköğretimde ontolojiyle aynı anlama gelirken, ortaçağda aşağı yukarı teolojiyle birleşmiştir. Modern felsefede, bilimin yükselişinden etkilenen metafizik, çağdaş felsefede de dil ve ahlaka bağlı olmuştur. Başka bir deyişle, Aristoteles’te ilk felsefeyi ifade eden, onda ontoloji olarak metafizik şeklinde karşımıza çıkan metafizik, Kant’ta, epistemoloji olarak metafizik şeklinde anlaşılmıştır.

Metafizik tarihinin belli başlı öğretileri arasında, Platon’un görünüşler dünyasıyla ideal gerçekliklerin dünyasını birbirinden ayıran ve asıl var olanın ideal gerçeklikler olduğunu öne süren aşkın metafiziği, Aristoteles’in formel ya da ideal gerçeklikleri bu dünyaya indiren içkin metafiziği, Aquino’lu Thomas’ın Aristoteles’in sisteminin Hristiyanlığın amaçlarına uyarlamasından meydana gelen metafiziği, Descartes ve modern bilimin dünyayı özne-nesne, zihin-madde olarak ikiye bölen ikinci metafizik ve onun ardından zihin-madde dikotomisinin bir tarafını ön plana çıkaran farklı idealizm ve maddecilikler verilebilir (Cevizci, 2017, s. 1319-1320).

açıklamasını yapar. Özetle bilginin gelişiminden payını alan metafizik varlık, varlık ötesi, din vb. gibi alanlarda tanımlanırken Kant’ta bilginin alanına çekilerek ele alınmış; biçimsel veya ideal gerçeklik içkin olandan aşkın olana değin tartışılmıştır.

2.2 Giorgio De Chirico'nun Metafizik Resminde Mekân

Metafizik resim çerçevesini oluşturan Giorgio De Chirico; metafizik resim yapma dışında felsefe, eleştiri yazıları, şiir, roman ve tiyatro ile ilgilenmiştir. Metafizik resimler esrar perdesi aralanmayan bir görüntüye sahiptir. Metafizik resim bilinmezlik, gizem ve enigma (muamma) ve merak duygusu uyandırma amacındadır. Giorgio de Chirico'nun metafizik resimleri Onu çağdaşlarından ayırmış ve aynı zamanda gerçeküstücüler üzerinden etkili olmuştur. Giorgio de Chirico'nun resimleri kişisel yaşantısını antik mimariyle harmanladığı bir filozofi olarak okunabilir. Detaylandırılacak olursa; Giorgio de De Chirico metafizik resimlerinin içeriğine bakıldığında çocukluk anıları ve felsefenin ana hikâye olduğu görülür. "Engin imgelem dünyasının uzantısı olan eserleri sanatçının yaşam sürecinin bir aynasıdır ve özellikle çocukluk dönemi anıları bu eserlerin oluşumunda büyük rol oynamıştır" (Aral, 2009, s. 37). Ali Artun'a göre de bazı resimleri kendi mitolojisinden fragmanlardır (Artun, 2016). Giorgio De Chirico, 1888'de Volo-Tesalya'da dünyaya gelir. 1905'te ölen bir İtalyan mühendisin oğlu olan genç De Chirico, yetişkin çağını otoriter bir annenin yanında geçirdi ve 18 yaşındayken Yunanistan'dan ayrıldı. Sanat öğrenimini Münih'te tamamladı. Burada Arnold Böcklin'in, Max Klinger'in ve Alman Romantizminin etkisi altına girdi. İtalya'da kısa bir süre kaldıktan sonra 1911-15 yılları arasında Paris'e yerleşti. Montparnasse'teki stüdyosu onun muammalı ve yalnız ruhunu açıkça ortaya koyar (Passeron, 2000, s. 140). 1915-1917 yılları arasında İtalyan ordusuna katılmıştır. Ferrara'da, Carra ile tanıştı ve onunla birlikte Metafizik Resim'i kurmuştur. 1918'den sonra çoğunlukla Floransa ve Roma'da yaşadı, yirmili ve otuzlu yılların ortalarında zaman zaman Paris'e gitmiştir (Lyton, 2004, s. 369). 1924 yılında Paris'e dönerek Gerçeküstücülerin arasına katılarak 1925 yılında ilk Gerçeküstücüler sergisine katılmıştır. 1929 yılında ilk romanı olan Hebdomeros yayınlanmıştır. 1935-1938 arasında Paris'te yaşamıştır. 1962 yılında "Yaşamımdan Anılar" kitabı yayınlanmıştır. Sonraki yıllarını 1978 yılında ölümüne kadar Roma'da yaşamıştır.

Sembolistlerden Max Klinger (1857-1920) ve özellikle Romantizm akımından ve yine Sembolizm olan Arnold Böcklin (1827-1901) etkisinde kalan ve bu doğrultuda resimler yapan De Chirico eserlerinde Arnold Böcklin'in aksine kendi mitolojisini konu eder. Bu mitolojiyi şekillendiren yaşantısının geçtiği kentler (Volos, Floransa, Münih, Paris ve Torino) ve Nietzsche, Schopenhauer ve Weininger okumalarıdır. Ki bu okumalar De Chirico'nun metafizik resme yönelmesinde en başlıca etkenlerden biridir. De Chirico; çağdaşlarından ayıran sanat anlayışı Nietzsche'nin modernizmle gelen yalnızlığı, yozlaşmayı, anlamsızlığı son kertede nihilizmde kendini bulur.

Hayatın anlamsızlığının derinlerde yatan önemini ve bunun nasıl sanata dönüştürülebileceğini bize ilk öğretmenler Nietzsche ve Schopenhauer'dir. Bu anlamsızlığın, derin, özgür ve yeni bir sanatın en içerlerdeki iskeletini oluşturması gerektiğini gösterenler onlardır. Anlamın bastırılması biz ressamın icadı değildir. Ancak şunu teslim etmek gerekir ki, bu icada Nietzsche öncülük etmiştir ve onu şiirde ilk kez uygulayan Rimbaud, resimde de bu sözlerin yazarıdır (Artun, 2016).

De Chirico içsel arayışlarını biçimsel olarak geometri ve mimaride bulabiliriz. Mimari doğası gereği mekân yaratmaktır. Bu noktada mekânlar üzerinden mimari tarihi okuyabildiğimiz kadar insanlık tarihini de mekânlar üzerinden okuyabiliriz. De Chirico'nun resimdeki mekân antikite mimari yapısı ve özellikle kent meydanlarıdır. Resimlerdeki mimari mekân fiziğe/doğaya ait değildir. Bizzat geometrinin, mimarinin yani bilimin ürettiği, inşa ettiği mekânlardır (De Chirico içsel arayışlarını mimari yapılar hatta kent meydanları üzerinden aramıştır). Bulmak ise mümkün değil. Kent meydanları kalabalıkların kullanımı için tasarlanmış yerlerdir. Metafizik mekânda kalabalıklar yerine heykel ve gölgeler yer bulur. Sadece ve sadece sabit duran ışık-gölge, nesne-figür ve mimari yapılarıdır. Bu durgunluk hali gizemli bir atmosfer oluşturur.



Görsel 10 G. de Chirico, L'énigme d'un après-midi d'automne, (Bir Güz Öğleden Sonrası Enigması)

1910, tuval üzerine yağlıboya, 45x60 cm, özel koleksiyon <https://shorturl.at/intL5>

Kevin Lancy Kent İmgesinde “Üzerindeki taş parçasının bir hikâye anlattığı bir çevrede yeni hikâyeler oluşturmak zordur” (Lancy, 2014, s. 6). De Chirico metafizik bir içeriğe sahip resimde antik mimari çevrelediği kendi yaşamından kesitler ekleyerek hikâyeler oluşturmuştur. Hikâyelerine ek olarak Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüşt kitabında olduğu gibi sembollere başvurmuştur. İster antik mimari ister modern mimari olsun üç öge yardımıyla tasarlanır bunlar; geometri, form ve strüktür. Doğanın karmaşıklığını sadeleştiren mimaridir, geometridir. Antikite mimarisi gibi Mısır piramitleri de aritmetiğin ve geometrinin doğaya düzen vermenin muazzam

sonuçlarıdır. Metafizik resimde geometrinin ya da mimarinin bu düzenine rağmen bir şeyi bulamama, bir şey olmama hali ya da resimdeki atmosfer izleyiciyi resimdeki mekânda iz süremeye götürmektedir. 1909 ile 1919 yılları arasında yaptığı dönem resimleri metafizik resim olarak adlandırılır. 1909 yılında İtalya'nın Fironsa kentindeki Santa Croce Meydanıyla başlar. Görsel 10 "*Bir Güz Öğleden Sonrası Enigması*" bu başlangıç gizemli yeni bir atmosferdir. Yaşadığı Yunanistan, İtalya ve Münih'te gördüğü bu ve buna benzer mekânlar yeni bir akıl, yeni bakış ve perspektifle yaklaşmıştır. Kişisel olarak uzun süredir çektiği hastalığından yeni kurtulmuş ve psikolojik olarak duyarlıdır. Bu yeni yeni yaklaşımla yaptığı resimlerle yarattığı atmosfer/mekân metafiziktir. Metafizik De Chirico'da Enigmadır. "Aslında onun erdiği bir hakikat değil tam aksine bir enigmadır; bir muammadır. Metafizik ve enigma onun nezdinde özdeştir" (Artun, 2016).



Görsel 11. Beşir Bayar, Şapka-4, 2023, Tuval üzerine akrilik, 40x40 cm

"*Bir Güz Öğleden Sonrası Enigması*" adlı resimde, (Görsel 10) figür ve nesnelere melankolik birliktelik oluşturmaktadır. Cepheden bakılan bir kent meydanı, mevsim güz güneşin batmaya doğru gölgelerin uzadığı bir zaman aralığı resmin gizemi artırmıştır. De Chirico metafiziğinin kaynağı mimari bir kent manzarası olarak karşımıza çıkarken doğanın yerine konan mimari kendisi geometrik ve matematiksel bir mekân tasarımı yapısı ile metafiziksel karakter oluşturmaktadır. Gizem ve metafiziğin eş değer olduğu De Chirico gölge ve perde ile sıklıkla gördüğümüz gizem sembolleridir. Dönem düşünüldüğünde bilim ve teknolojinin yanı sıra siyasal hayatın insanı yalnızlaştığını hissettirmektedir. Resmin atmosferinde tedirgin edici bir bekleyiş vardır. Bununla birlikte görsel 10'daki kapıları örten perde ve perdenin arkasının bilinmezi ya da gizem sembolü

olarak perdeyi izleyiciye sunar. Perde gizlemek, görmeyi engellemek ve saklamak amacındadır. Türkçede kullandığımız perde kelimesi Farsçadan Türkçeye geçmiştir. Peçe, kapı örtüsü ve başörtüsü anlamları vardır. Gizlemek, saklamak amaçlıdır. Metafizik mekândaki kapıları örten perdelerin gizlediği tanrıdır. İslam tasavvufuna göre de Hakk'a ulaşmanın yollarda perdeleri aşmadır. Tez sürecinde yaptığım “Şapka-4” adlı (Görsel 11) resimde gizem sembolü olarak resmin arka yüzünü kaplayan perdeyi anımsatan ve resmin yarısını kapatan pembe renkli kısım/ sarkıtlar özellikle tiyatro perdesini andırmaktadır. Perdenin arkasından aralıktan izleyiciye doğru bir aydınlık/ışık gelmektedir. De Chirico'nun tersine kapalı alanın yani perdenin arkasının karamsarlık değil çözülmesi gereken bir gizemin varlığına işaret etmekteyim.

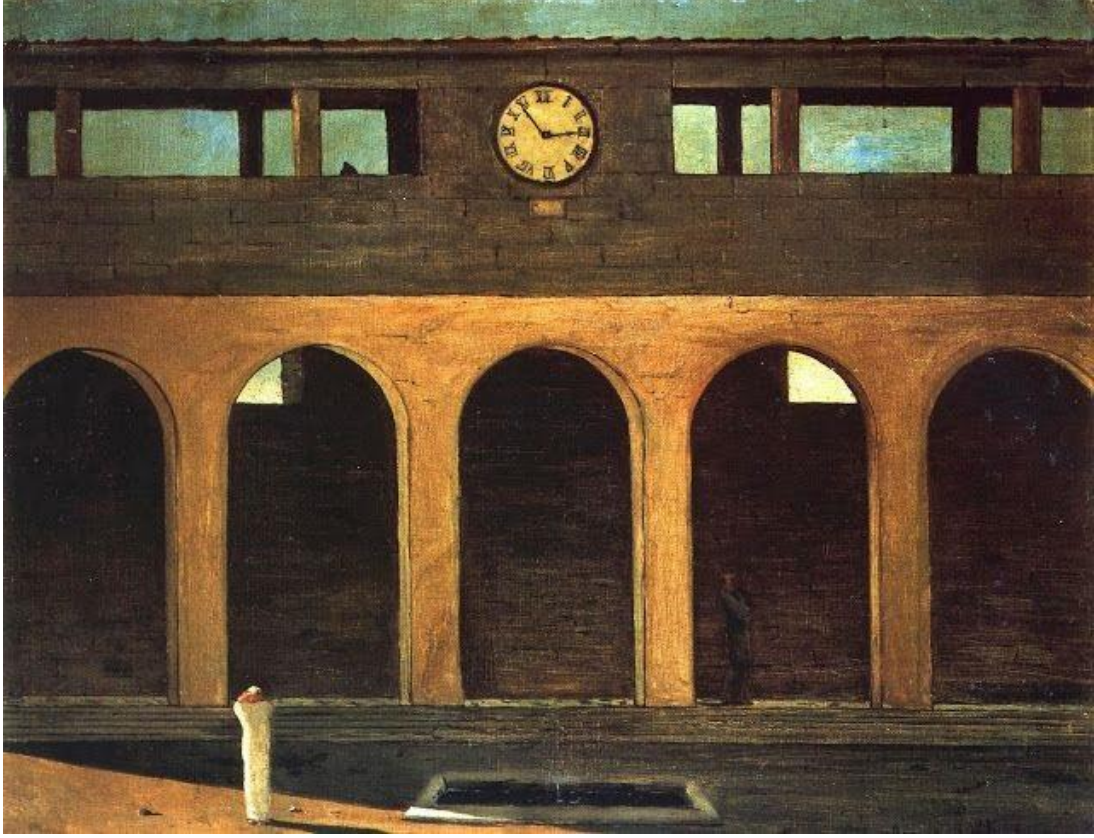
De Chirico güneşin altında yürüyen bir insanın gölgesindeki gizemin gelmiş geçmiş dinlerden daha gizemli olduğunu düşündüğünden, metafizik mekânlardaki gizem ve ıssızlığı artırmak için kent meydanlarında yer alan insanların ya da heykel ve şeylerin gölgelerinden faydalanmıştır.

Denilebilir ki De Chirico resimlerinde gölge, gerçekçi olarak betimlenen mekânları boyutlandırıcı bir öğe olmanın ötesinde, mekâna kattığı gizem dolayısıyla uzamı metafizik mekâna dönüştürür. Oysa gizem unsurundan bağımsız bir gölge, yüzey üzerine derinlik yansımaları katmanın ötesinde değildir. Chiricovari mekândaki gölgeler, sanatçının özellikle iç dünyasını etkilediği bilinen Nietzsche'nin 'Böyle buyurdu Zerdüşt' eserinde sıklıkla bahsettiği gölgeden beslenir. 'Böyle buyurdu Zerdüşt' kitabında elli kadar gölge kelimesi geçmekle birlikte, *gölge*, kitabın bir bölümünün de ismidir. Bu sebeple De Chirico mekânlarında yere düşen gölgelerin bu kadar yaygın olması, Zerdüşt'ün gölge metaforuyla ilişkili olması olasılığı oldukça kuvvetlidir.

Platon'un mağara ve gölge anlatımıyla insanlığın hakikati gördükleri gölgeler sanır ve gerçek bilgi olarak öğrenirler. Diğer taraftan Carl Gustav Jung (1875-1961) psikoloji bilimi açısından gölgeyi ben'in tamamlayıcısı olarak bakar. Toplumun baskıladığı vahşi yanımızın bu gölge tarafımız olduğu ve baskıladıkça gölgenin büyüyeceğini belirtir. Alman dışavurumcu sinemanın en etkili öğesi gölgedir. İsmail Ertürk Dışavurumcu gölgenin kaynaklarını şöyle açıklar:

Gothe'nin Faust'undan esinlenmiş, alman romantiklerinin ruh ağırlığını taşıyan, karanlığa saplantılı görüntüler, karabasan düşler. Dar mekânlarda sıkışmış bir karanlık değildir yalnız bu. Bregman'da, ondan etkilenmiştir Tarkovskî'de, ustalıkla işlenmiş, evlere ve insan ilişkilerine sıkıştırılmış bir karanlık değildir dışavurumcuları çeken. Onlar, sonsuza uzayan, geniş mekânlara, cansız dünyayı da içine alarak yayılmış; bu yüzden insanın yalnızlığını daha korkunç kılan, alınyazısı yapan bir karanlığı dışavururlar (Ertürk, 2000, s. 158).

Gaston Bachelard “Mekânın Poetikası” adlı kitabında gölge hakkında tartışırken “gölge bir konuttur” (Bachelard, 2018, s. 168) ifadesini kullanır. Metafizik resimdeki gölge kısımlar ışığa alternatif bir (gizemli) mekân, gizemin içine yerleştiği bir tür konuta dönüşmektedir.



Görsel 12, G. de Chirico, L'énigme d'un après-midi d'automne, (Saatin Muamması)

1910 -1911, TÜYB, 54.6x71.1 cm, <https://shorturl.at/dzBHI>

Resimde tasvir edilen (Görsel 12) kent meydanı ve doğadan nerdeyse eser bulunmamaktadır. Sadece doğaya ait açık yeşil bir gökyüzü görülmektedir. Çok küçük bir alan kaplayan gökyüzünü saymasak yatayda resim üç bölümden oluşmaktadır. Saatin merkezde olduğu birinci alan, arkadların olduğu ikinci alan ve üçüncü alan olarak gölgenin yere düştüğü havuzun olduğu zemin. Sol taraftan aldığı ışık seli (saatinde gösterdiği gibi öğleden sonrası saat üçe beş kala) yardımıyla yere döşen gölgeler. Beyaz bir figür ışıkta ve uzayan gölgesi, arkadların içinde yer alan gölge içinde duran bir figürle zıtlık bir ilişki içerisinde. Saatin solunda kalan pencereden görünen bir figür de ufka bakmaktadır. Yapılar (mimari yapılar) perde misali görüneni kapatır. Resmin merkezinde dikey bir çizgi çekildiğinde saat ve havuz aynı konumda olduğu görülür. Ali Artun'a göre, “Zamanı ölçen saatle, zamansızlığın havuzu birbiriyle çatışıyor” (Artun, 2016). Friedrich Nietzsche'nin “Sonsuz döngü” meselesi metafizik resimdeki çeşme ve havuzla ifade edilmektedir. Görünüm açısından saatin yukarda ve havuzun zeminde olması da karşıtlık yararmıştır. Bu metafiziksel mekân tasvirinde

kemerlerin sürekliliği resmin izleyiciyi resmin dışına taşırmaktadır. Sonsuzluk hissi yaratan bu mimari öğeler aynı zamanda De Chirico'nun en iyi anladığını söylediği filozofun yani Friedrich Nietzsche'de dizelerinde kullanır. "Burada nasıl da tanrılar gibi güreşe tutuşuyor kemerler ve tonozlar: nasıl da ışık ve gölgeyle karşı koyuyorlar birbirlerine tanrısal bir çatışma içinde olan bu taşlar" (Nietzsche, 2011, s. 84).

De Chirico, düşünceyi veya felsefi kavramı plastik sanatların biçimlerine çevirmek için mimariden faydalanmaktadır. Çünkü mimari doğayı ehlileştirir ve yaşanır kılar. Bunu da geometri ve matematik yoluyla yapar. Mimari doğayı formlarla idealize eder ki De Chirico'ya göre tabloda ki asalet ve güzellik formudur. Aynı zamanda İdea ve form Platonda aynı anlamdadır. "Antik Yunanca *idea eidos* "görünen" demektir ve buna ek olarak, 'form, biçim, tür' anlamları da vardır." (<https://shorturl.at/jtEO1>) Bakışın sembolü olan perspektif temel olarak teknik resim çizme olarak algılansa da bu konuda çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. "Rönesans kültüründe perspektif, üçboyutlu bir görünüm yanılması yaratmaya yönelik bir çizim, bir resim tekniği olmanın çok ötesinde. Batı sanat tarihinin kurucusu sayılan Vasari, perspektifi "ilahi geometri" olarak tanımlıyor. Mimarlık felsefesinin başındaki Alberti ise, perspektif için "matematik içerikli yeni bir sanat" diyor (Artun, 2016). Antikite temsillerinden ortaya koyduğu kent manzaraları bir bütün olarak bakılınca metafizik resimlerdeki mekâna tek bir kaçış notasından bahsedemiyoruz. Görsel 12'de görüleceği gibi arkadların ve havuzun kaçış noktaları farklılık göstermektedir. Farklı perspektif açıları Nietzsche'nin Perspektivizm (Bakış açıları çokluğu) kavramıyla örtüşmektedir. Bu görüşe göre mutlak bir hakikat ya da gerçeklik yoktur ancak insanın farklı bakış açılarına sahiptir.

Nietzsche'nin perspektivizminin temel niteliği, onun dünyayla ilgili bilgimizin bağlamsal karakterine yaptığı vurgudan meydana gelir. Bilginin insani ilgilere, çıkarlara, ilişkilere, yani hayatın olumsal yönlerine bağlı olarak değişebileceğini, hakiki bir varlık dünyası olmadığına göre insanın bir parçası olduğu bu hayatın insani bilgilere bağlı olarak şekillerde yorumlanabileceğini ve dolayısıyla mutlak bir hakikat olmayacağını dile getiren söz konusu perspektivizmin hakikat anlayış da çoğulcu, bağlamsal özellikler gösterir (Cevizci 2017, s. 1395-1396).

Aynı şekilde Görsel 13'de farklı perspektiflere sahip yapılar mevcuttur. İnsanı içine çeken bir atmosfere sahip olan resim açık kompozisyonludur. Resmin sağ ve sol tarafında arkadlar yer alırken orta yerde De Chirico resimlerinde sıkça gördüğümüz Ariadne heykeli bulunmaktadır. Ariadne ve özellikle onunla ilişkili labirent ve ip pek çok farklı sanat disiplinlere konu olmuştur. Yine Friedrich Nietzsche'nin *Ecco Homo* kitabında konu edindiği bir karakterdir. "Bu "ışık içinde güneş yalnızlığı" Dithyrambos'una verilecek yanıt Ariadne olurdu... Ama Ariadne kimdir benden başka bilen mi var!.." (Nietzsche, 2011, s. 92). Mitolojik efsaneye göre Labirent "Labyrinthos" yarı

insan-yarı boğa olan Minotor'un yaşadığı mekândır ve Daidalus tarafından inşa edilmiştir. Anlaşma gereği zamanında yenilen Atinalılar Minotor'a her dokuz yılda bir seçilen yedi genç erkek ve yedi bakire kız kurban verilir. Theseusa bu yedi genç erkeklerden biridir ve Minotor'u öldürmek ister. Ariadne Minotor'un yarı kardeşidir ve Theseusa'yı görünce aşık olur. Labirente kaybolmaması için Hephaistostan aldığı ipi vererek labirent içinde ilerler ve ipi arkasında bırakarak yolu bulmasını sağlar. Ve sonuçta Minotor'u öldürür. Sonrasında Theseusa ve Ariadne Atinaya dönerken Ariadneyi Nakşa adasında terk eder. Burda hem mekânı labirente benzetirken Ariadne'yi bir kurtarıcı olarak sembolize eder ve uyuyan Ariadne heykeli aynı zamanda mekânın melankolisini artırır. Max Frisch, çalışmayı Ariadne'nin ipine benzeterek bizi çevreleyen günlük hayatın karmaşıklığından yani bizi çevreleyen labirentinden kurtaranın, sebat ettirenin Ariadne'nin ipi olduğunu yazmıştır (Max, 1985 <https://shorturl.at/orCX0>). Ariadne'yi mankenler serisinde de 1950 yılında yaptığı resim ile milattan sonra ikinci yüzyılda yapılmış Ariadne heykelinin duruşlarının ne kadar benzer olduğunu görmekteyiz. Diğer taraftan metafizik resimdeki mekan izleyiciyi labirent gibi içine çeker ve bunun eyleyicisi nihayetinde perspektiftir. Yeşil gökyüzü ile şehir meydanının arasında çocukluk anılarından kalan (babasının mesleği) tren görünmektedir. Bu resimde Antik Çağ ve Modern Çağ olmak üzere iki farklı dönem aynı mekânda kurgulanmıştır. İki farklı çağın aynı anda yer alması aynı zamanda anakronist bir yaklaşımı da göstermektedir. Diğer bir yandan, genel görünüm olarak mekân; perspektifin marifeti ile mimari ve geometri aracılığıyla figür ve nesnelere baskın durumdadır.



Görsel 13. G. De Chirico, Piazza d'Italia, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 35.2x25 <https://shorturl.at/abfqX>



Görsel 14. Ariadne, MS. 2 yy, 2,26x1,29x1,03 m <https://shorturl.at/gBOPT>



Görsel 15, G. De Chirico, Yorgun Ozan, 1950, tuval üzerine yağlıboya, ? <https://shorturl.at/dhqvx>

“Çocuklar” adlı resimimde (Görsel 16) yatayda resmi üçü bölüme ayırdığım resim birinci bölüm; Anadolu’nun birçok şehrinde görüleceği üzere üst üste yığılmış gecekondular görülmektedir. Geometrik biçimleri yoğun şekilde kullandığım gecekonduların oturduğu ya da yerleştiği zemin/yer dediğim kısımda eylemlerin, hareketlerin ve hatta eylemsizliklerin, durma hallerinin yaşandığı zemin diğer taraftan tiyatro sahnesi gibi düşünülebilir. Üçüncü bölüm ise, yeraltı şehri dediğim bir önceki kültürlerin bıraktığı De Chirico’daki havuza benzer kare çukur

vardır. Gri evin köşesinden başlayarak yeraltı evine doğru inen ip; birkaç amaç için kullandığım kimi zaman sınır olarak, kimi zamanda perspektif çizgisi ve üniversite yıllarımda yukardan aşağıya sarkan bir umudu temsilen ucunda kare olan bir ipin bugüne ait resimlerimde dönüşmüş halidir. Yeryüzünden yeraltına inen ve orada ne olup bittiğini bilmediğimiz bir ayrı dünya. Resmin sol tarafında çıkmaz sokağın aydınlığı resmin sağ tarafında ki karanlıkla zıtlık yaratmaktadır. Kapılar ve pencereler dışarı ile içerinin sınır nöbetçileridir. Sonsuzluk etkisi benim resimlerimde gecekondular ve onlara aitliği tartışılır olan pencere ve kapılardır... Geometrik gizemin mekanik unsurlarıdır. Tüm gecekondular bekleme halindedir ve önde herhangi bir dergiden aldığım /kolajladığım figürler beklemektedir. Bir mekândan başka mekâna montajlanmış figürler. Bekleme hali, bekleyiş; “ ..birçok Sürrealist, tuval üzerinde gerçek bir düşü en ham biçimiyle yansıtma çabasından caymamışlardır. De Chirico sanatçılar arasında değildi. Onun kentleri, kemerleri, meydandaki anıtları, gecen trenleri, terzi mankenleri, durumlarını belirsiz bir beklenti haline sokan bir ışık seli içindeydi (Passeron, 2000, s. 27).



Görsel 16, Beşir Bayar, Çocuklar, Tuval üzerine karışık teknik, 2022, 30x40 cm

De Chirico'nun resimlerindeki bekleme hali, ışık ve gölgeler ki bu gölgeler bazen görünürde olmayan bir figür ya da heykele aittir.

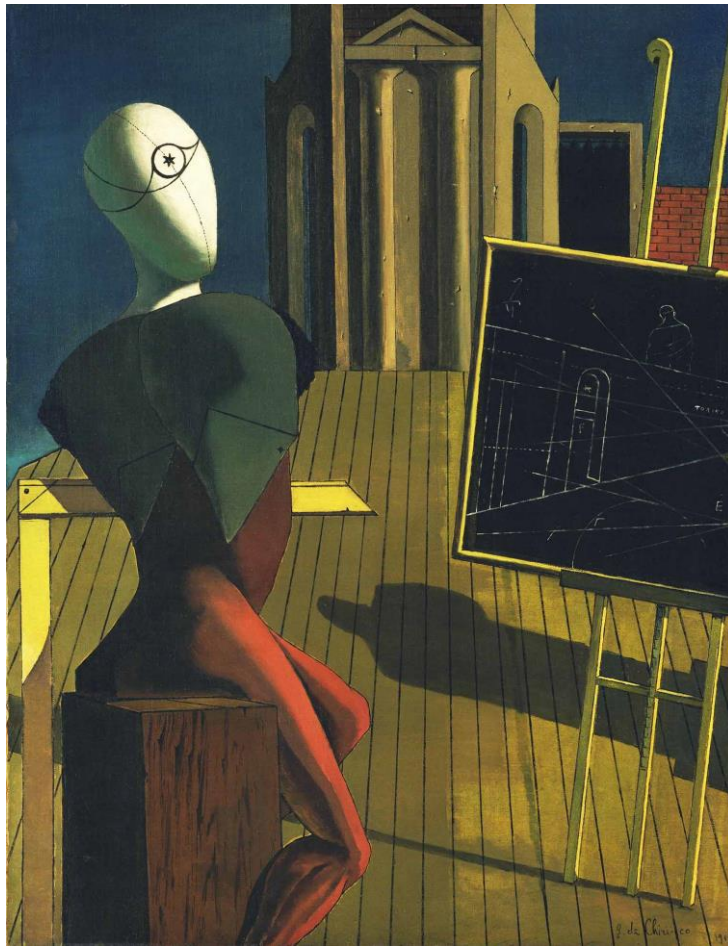
Görsel 15’de, manken/ler trende olduğu kendi yaşantısına dayanmaktadır. Kardeşi Savinio’yla birlikte Floransa’da bir evde rastladıkları terzi mankeni metafizik resim için tetikleyici olduğunu söyler. Diğer mankenlerine bakıldığında hem geometriyi hem mekaniği anlaticı bir görünüm vermektedir. Özellikle sanayileşmeye bir atıf bulunmaktadır. Görsel 17 ne kadar şehir meydanlarındaki bir lider heykelini anımsatsa yükselen binaları da anımsatmaktadır. Mekanik bir insan görünümünde ki figürün parçaları geometrik biçimlerle örülmüş bir ozandır. Yeşil bir gökyüzü altında ve antik bir kent meydanı yer alan manken tüm içermiş olduğu geometrik biçimlerle resme ve meydana hükmeder. Resmin orta yerinde olan ve suliet ya da gölge seklinde olan figür; birçok sürrealist sanatçıları etkileyen sembolist Arnold Böcklin’in (1827-1901) Odysseus ve Kaliypso resmindeki sırtı dönük figürdür. Bu figürün bir De Chirico’nun metafizik resimlerdeki kent meydanlarında bazen heykelin kendi ya da bazen gölgesini görürüz. Enigmaları açıklayan şair ve kâhindir. “Ama bu belli belirsiz heykelin asıl hikmeti, bir filozof ve şair olmasıdır; bir kâhin olmasıdır. Enigmaları o aydınlatır (Artun, 2016) dolayısıyla bir bakıma sanatçının kendisini gösterir.”



Görsel 17. G. De Chirico, Büyük Metafizikçi, 1917, 104,5 x 69,8 cm <https://shorturl.at/cjmo8>

Diğer bir taraftan mankenlerin çocukluğunda okuduğu Pinokyo hikâyeleri ve sonraki yıllarda okuduğu Friedrich Nietzsche’nin Zerdüşt’üne benzetmektedir. Mankenlerin alınlarında yer alan işaret “epopteia” işaretidir. Tanrıların gizli sembollerine bakan kâhinlerin işaretidir. Doğrudan

hakikatin ifşası, formların ifşasıdır. Mitolojide Eleusis gizemleri olarak bilinen tören ve ritüllerin yapıldığı gizem kültüdür. “Epotheia erginlenme ritüellerinin en üst noktasıdır, myesis’de seçilmiş olma durumu bulunurken epotheia görmüş olanı ifade eder. Bu aşama gizemlerin açıklandığı ve gözlerin açıldığı bölümdür” (Emir, 2012 s. 54). Görsel 18’deki kâhin manken tiyatro sahnesini andıran ve yine gizemli izleyicinin yere düşen gölgesi ile şövaledeki tabloda çizdiği perspektif çizimini izleyicilere sunmaktadır. Mekân içinde mekân, gizem içinde gizem yer almaktadır. Karatahtayı andıran tuval erginleme ritüelinde karanlıktan çıkışa gönderme gibi durmaktadır. Kâhin mankenin epotheia işareti tek gözlü bir mitolojik karakter gibi izleyici sabitlemiş ve izleyiciyi tuval ile kara tahta götürüp getirmektedir.



Görsel 18, G. De Chirico, Kahin, 1915, 89,6 x 70,1 cm, <https://shorturl.at/zLZ89>

Duygu olarak melankoli; muamma, felsefe ve antik yapılarla birlikte metafizik resimdeki mekânın atmosferini izleyicide hissettiren; antik çağdan günümüze birçok alanı ilgilendiren bir duygudur. Hüzün, kara sevdâ gibi anlamları olan melankoli (TDK, 2005, s. 1364) antikçağlardan günümüze çok farklı anlamlarda kullanılsa da sanatçılara özgü duygu, sanatçılara özgü ruh durumu olarak da gösterilir. Metafizik resimdeki melankolik atmosferin Friedrich Nietzsche “tanrı öldü” savından

dönemin siyasi ve düşünsel ortamının neticesine tepki olarak, antikçağ mitolojisine ve özellikle çocukluk dönemlerine gitmesine neden olmuştur. Freud'un 1917 Yas ve Melankoli makalesinde melankoliyi bazı değerlerin kaybedilmesinden kaynaklandığını ifade eder. "Yas, sevilen bir yakının veya ülke, özgürlük, bir ideal gibi düşünsel-soyut bazı değerlerin kaybına karşı gelişen bir reaksiyondur. Yasa neden olan olayların benzerleri, bazı insanlarda, bizde patolojik bir dispozyon şüphesi doğuracak şekilde melankoliye neden olurlar" (Freud, 1917 <https://shorturl.at/cnQW6>). Metafizik resimdeki kent meydanlardaki boşluğun, durgunluğun, tedirgin bir bekleyişin hâkim olduğu bir bu melankolik havanın nedeni olarak sanatçının psişik durumundan bağımsız olduğunu ve fakat bazı eserlerin hastalık deneyimi, melankolik gibi psikolojik bir acı deneyimi sonucunda yaratıldığını yadsınamayacağını belirtir (Borgna, 2014, s. 182).

Resimlerdeki atmosfer kâbus ve melankolidir. İtalyan kentlerinden çeşitli alanlar, kuleler, nesnelere olağanüstü keskin bir perspektiften ve sanki havasız bir mekânda, görünmeyen bir ışık kaynağından gelen acımasız soğuk bir ışıkta görünür. Antik tanrı başları, klasik geçmişle bağlantıyı oluşturur.

En korkutucu resimlerinden birinde mermer bir tanrıca başının yanına bir çift kırmızı eldiven, modern bağlamda "büyülü bir nesne" koyar. Zeminde yeşil top, çarpıcı zıtlıkları birleştiren bir simge olarak rol oynar; onsuz psişik dağılma daha fazla olurdu. Bu resim, kesinlikle sofistike bir delibrasyonun sonucu değildir. Bir düş resmi olarak alınmalıdır (Jung, 2007, s. 254-255).



Görsel 19. G. De Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, 73 x 59,1 cm <https://shorturl.at/gFN24>

Dikeyde kurgulanmış resmin (Görsel 19) sağ tarafında diğer resimlerinde sıkça gördüğümüz gri tonlarda arkadlar. Orta yerde dikey yükselen bir yapının cephesine iliştilmiş plastik bir eldiven ve antik dönemden bir büst bulunmaktadır. Birçok resminde kullandığı yeşil gökyüzünü bu sefer karşımızda yerde bir kürede görüyoruz. Plastik eldiven gibi nesnelere çağdaşları ve kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı özellikle sürrealistleri etkilemişti. Mekândaki bu nesnelere hem hayatın anlamsızlığını hem de şiirselliğini simgelemektedir.

BÖLÜM 3: UYGULAMALAR

İnsanlık tarihi yaşam mücadelesi tarihidir. Avcı toplayıcılıktan başlayıp günümüz yaşantısına kadar anlatılan tarih içerisinde sayısızca yaşantı, mücadeleler ve olaylar olmuştur. Günümüzde; anlatım için malzemelere ulaşılabilirlik hiç bu kadar kolay olmamıştır. Özellikle bilim ve teknolojinin gelişmesi sonucunda herhangi bir şeyi kayıt altına alma materyalleri/cihazları gelişti. Bu cihazlar sayesinde olaylar anlık olarak kayıtlara geçti. Bunun yan sıra yazar Chuc Pallahniuk hikâye anlatma “Tarihte ilk defa, beş faktör bir araya gelip bu hikâye anlatma patlaması yarattı. Rastgele sıralarsak bu faktörler: boş zaman, teknoloji, malzeme, eğitim ve tiksinti” (Palahniuk, 2013, s. 48). Edebiyat için sıraladığı bu beş faktörün diğer sanat alanları kadar resim sanatı açısından da aynı şekilde geçerli olduğunu görmekteyiz.

Tez sürecimde uygulamalar olarak yakından uzağa olacak şekilde seçtiğim bazı olay, hikâye ve anıları resimledim. Bu seçtiğim içerikler, ekolojik olgular ve pandemi gibi dünyayı ilgilendiren, iç savaş ve göç gibi daha dar bir bölgeyi ilgilendiren ve kendi anılarımdan oluşmakla beraber yine tez sürecimde ürettiğim bazı resimlerden oluşmaktadır. Resimlerimi oluşturan temel yapı mimari ve geometridir. Özellikle liseyi endüstri meslek lisesi yapı ressamlığı bölümünde okuduğum süreçte tanıştığım *T Cetveli* ve beraberindeki gönyeler en önemli nesnelereydi. O süreçte Tasarı Geometri dersi bir düzlem üzerinde yukarıda anılan araç-gereç yardımıyla konu edilen cisimleri üçboyutlu olarak çizmek bir gizemi çözmek gibiydi. Düzlem, izdüşümü, kesit vb. gibi kavramlar; bir cisim uzay boşluğunda etrafıca düşünebilmek bir başka mekân duygusu oluşmasına aracı oldu. Resimlerimde diğer belirleyici/önemli izlenimim de çocukluk anıları, yaşadığım mahalleler, gecekondular, boş arsalar, henüz tarla olan yerler yani henüz geometrinin dokunmadığı boşluklar benim hafızamda yer etmişlerdi. Evden çıkıp Karakoyun Deresi kenarından ya da mahallenin içinden dikeylemesine (içerden dereye paralel olur) yürüyünce şehrin sonuna geliyordunuz. Kesiti alınmış bir evin projesi gibi ya da görünmez bir çizgi tarafından sonlanmış gibi mahalle cepheden karşınızda dururdu. Tek katlı evlerin saf tutar gibi görünmesi, akarlara benzer arda gelen sokak girişleri ve demir kapılar ve pencereler resmim için zihnimde halen yer eden kimi zaman nostaljik kimi zaman büyümlü bir manzaradır. De Cahirico'nun yaşadığı ve görünümünü tekrar tekrar yaptığı antik kentlerle karşılaştırdığımda resimlerime konu olan yapılar ve alanlar, daha eski dönemlerden kalma yerleşim yerlerindeki kerpiç evlerin betonarme halleridir. İster gecekondular olsun ister Roma döneminden kalan taş evler olsun, mahalleden çıkmanız için zihninizde iyi yerleşmiş bir haritanın olması gerekir, çünkü kent labirent gibidir. Dışardan saldırı olunca şehrin içinden rahatça ilerleyememeleri için böyle tasarlanmıştır. Sokaklar oldukça dardır çünkü Urfa gibi bölgelerde

güneş alnınızda yürümek istemezsiniz. Ve gölgenin ayrı bir mekân olması, ayrı dünya olması bu noktada benim resimlerim için önemli bir noktadır.



Görsel 20. Beşir Bayar, Nini-1, 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x 600 cm

Roma döneminde yapılmış olan Devteşti Kuyusu havuzu, 12 metre çapında 10 metre yüksekliğindedir. Derinlik olarak 3 metre civarındadır. Roma döneminde kutsal vaftiz havuzu olarak kullanıldığı söylenmektedir. Teştî Kürtçede Leğen anlamındadır (Görsel 20). Dev leğen anlamında kullanılmaktadır. Devteşti havuzu/kuyusu resimlerimde sıkça kullandığım kuyuların gizem yaratmak, geçmişte gidişin kapıları olarak kullanmakla birlikte beğimizde ötelediğimiz-bilinçaltına attığımız yaşantılar kuyu/yeraltı olarak yer veririm. Halepli bahçe, şehrin ortasında tören ve kutlamaların yapıldığı bir alandır. Şehrin nefes aldığı ve imarın girmediği sahneyi andırır. Görsel 20’de görülen tepede yapılmış gecekondulara girdiğinizde önceki dönemlerden kalma mağaralara yani yerleşim yerlerine girmiş gibi olurdunuz. Bu tür mekânlar sonsuz bir tekrar sahiplik duygusu yaratıyor. Her yeni mekânlaşma bir öncekinin üzerinden yükseliyor. Kızılkoyun Roma kaya mezarları üzerine yapılan gecekondular bunun tipik örneğidir. Tüm bu mimari yapıların resimde yer alması dışında kolaj olarak figürlerin taşınabilirliği, bir yüzeyden başka bir yüzeye montajlanması olarak yabancılaşma. Sıradan yapıları ve figürleri çalışma sürecimde kendi öz benliğimden geçirerek yeniden biçimlendiririm, daha net anlatımla montajlanan mekân ve figürler kendi içinde zıt biçim ve anlamlar oluşturarak bütün bir yapı ya da belirsiz bir küme oluştururlar. Bu kümede yer eden gündelik eşyalar ile duyumsanan dünya, hissedilen mekâna yeni anlamlar

için simge olarak kurguya dâhil ediyorum. “Bu simgeler elbette ki gündelik kullanım esaslarıyla ilintili değildir artık. Zira sanatçının ilave ettiği anlam itibariyle temsil değerleri değişerek göstergeye dönüşmüş; ait oldukları kültürel mirası da taşıdığı halde mevcut kurgunun ipuçlarının işaretçisi olan elemanlar olarak karşımızdadırlar” (Çadircı, 2018, s. 2).

Çocukluğumdan bir diğer önemli anı da Karakoyun Deresi kenarında Roma döneminden kalma büyük kaya bloklarıyla, dere taşmasını diye yapılmış olan bent üzerinde yürürken kendime sorduğum soru: *Tanrı bizi yarattı peki tanrıyı kim yarattı?* Bu sorunun zihnimde yarattığı sonsuz geniş ve karanlık bir boşluk hissi, Friedrich Nietzsche'nin “tanrı öldü” savı ile benzerlik oluşturması düşüncesi resimlerimdeki ortaya çıkan boşluğu tanımlayabilir.



Görsel 21, Beşir Bayar, Şeker Bayramı, 2021, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 70 cm

Görsel 21’de çocukluk anıma dayanan bir kaybolma hikâyesi. Ramazan Bayramı’nda gezme amaçlı çıkıp Balıklıgöl taraflarına gittiğimde kendimi beynimde henüz yer etmeyen sokaklarda kaybettiğimi anımsıyorum. Balıklıgöl denilen yer, birçok dine göre kutsal olan ve mitolojik anlatıların geçtiği yerdir. Yarı balık yarı insan olan Atargatis için yapılmış tapınaklar, Yahudiliğe göre Nemrut’un putlara tapınılmasını istemeyen İbrahim’i ateşe atıldığı yerdir. Hristiyanlığa göre cüzzam hastalığına yakalanan kral Abgar Kudüs’e gidemeyince yardımcısı Hannah’ı Kudüs’e göndererek İsa’yı Edessa(Urfa)’ya davet eder. Aynı zamanda ressam olan Hannah, İsa’yı çizmek ister fakat çizemez. İsa fark edince yüzünü yıkayarak bir mendile kurutur ve yüzü mendile yansır. Hannah mendili Kral Abgar getirerek yüzüne sürer ve iyileşir. Balıklıgöl’ün üst kısmında Urfa Kalesi yer alır.

Osroene döneminde yapılan kale merkeze bakan bir yapıdadır. Ve kentin birçok yerden kale gözükür. Resmi kurgularken farklı perspektif açılarını kullanarak ev ve sokakların labirente benzeterek kaybolma hissiyatını artırdım. Üst kısımda daha koyu tonların hâkim olduğu görülmektedir. Sağ ve üst taraftaki karanlığı yaran bir deniz feneri gibi yol gösteren bir işaret olarak kale sütunları (burçları) yerleştirdim. Doğu ve batı olmak üzere kale üzerinde iki burç yer alır. Kale genel olarak iç kale ve dış kale olmak üzere iki bölümden oluşur. 24 burçtan günümüze iki burç kalmıştır. Burçlardan her biri 17.25 metre uzunluk ve 4.6 metre çevresine sahiptir. İşaret olarak burçlar benim için evin yoluydu, evin işaretiydi. Evin yolunu bulmak için açık ve yüksek bir alan bulup kaleyi görmem gerekiyordu. Yaşadığım evin kapısı kilometrelerce uzakta olsa da kaleyle karşı karşıyaydı. Bayram dolayısıyla çıktığım gezintiden kayboldum ve üzgün olduğumu gören bir yaşlı amca bana şeker vermişti. Resimde zeminde yükseltiyi şeker paketini kullandım. Anlamsız gelen bir nesne aslında gündelik hayatta bir duyguya karşılık gelmektedir. Şeker paketi benim için bir kaldıraç görevi görmektedir resimde. Yanı başımda duran yaşlı amca aynı zamanda gerçekte fotoğraf albümünde duran ve çoğunlukla bize gizemli hikâyeler anlatan annemin babasıdır. Kolaj yardımıyla yöntemiyle kendi kurgu mekânıma yerleştirerek hatırlayamadığım kişi ile bütünleştirdim. Hem perspektif çizgisi hem de bir yönlendirme aracı olarak kullandığım çocuktan çıkıp sağ taraftaki sokaktan kalenin burçlarına uzanan ve oradan evin yolunu işaret eden bir çizgi ile labirentten çıkışı, kaybolmaktan kurtuluşun yolunu gösterdim. De Chorico resimlerindeki Ariadne heykelini andırması için şeker paketini yataylamasına uzanan bir figür gibi yerleştirerek, şekerin üzerinde duran çocuk figürünü de herhangi başka bir mekâna ait alarak çocukluğumun temsili olarak yerleştirdim. Görselde kapı ve pencereler diğer gizem noktalarıdır. Özellikle pencereleri birkaç yerde sadece çerçevesi olan havada asılı şekilde kurguladım. Pencere kapıya nazaran perdenin açılmasıyla dış mekânla bütünleşir. Gündüz karanlık akşam aydınlıktır pencere, içerdekini merak ettirir ve “dışarıyla kesintisiz ilişkiyi olanaklı kılan penceredir” (Demiray, 2020) perdeyi çektiğinizde olanaklı ilişki sekteye uğrayarak sırlı bir durma geçer.



Görsel 22, Beşir Bayar, Maraş, 2021, tuval üzerine karışık teknik, 120 x 70 cm

Görsel 22'deki resim Maraş Katliamı veya Maraş Olayları olarak bilinen 19-26 Aralık 1978'de Kahramanmaraş'ta gerçekleşen ve belli bir dini, etnik ve siyasi taraf gözetilerek yapılmış katliam olarak tarihe geçmiştir. Bu resimde olayı yansıtmak için farklı internet sitelerinde görsellerine ulaştığım yapıları kolajlayarak bir temsili kent parçası oluşturdum. Günümüzde halen canlılığını koruyan X işareti birçok kapılara yerleştirerek olayın işareti, simgesi olarak kullandıklarını aynen kullandım. Arkaya (ufka geçişi) engelleyen yapılar ki geometrinin-mimari farklı perspektif açıları yapıları farklı bakış açılarında çizdim. Olayların etkisiyle yapılar meydana yalnızlığa itilmiş. Yapıların kasvetli ve yalnız bırakarak gerçekte şiddeti yapılar üzerinden anlatmaya çabaladım. Sağ tarafta bir sokaktan yayılan ışık karşısındaki tankla karşılanıyor. Binaların/yapıların üstüne oturduğu zemin, düz ve genişçe bir boşluk. Boşluk; ölenlerden, gidenlerden ve korkudan geriye kalan melankolik atmosferdir. Sol tarafta ayakta duran duvarsız bir kapı sınır çizgisiyle ayakta durmakta ve karşı sokaktan gelen ışığa ters durumda bir gölgesi vardır. Üzerinde X işareti ile katledilmesi gereken içerdekini işaret etmektedir ve katledilmek istenen vatandaş tedirgin bir şekilde ayakta durmaktadır. Kapı, içeri ile dışarı arasında sınırdır. Gündelik hayatımızda dışarı ile içeri arasında geçiş malzemesidir. Hem yapı içerisinde hep yapı dışında kullanılan mimari bir öğedir. Açık mı kapalı mı bilgisidir. Lakin bu resimde bir geçişten ve mimari öğeden çok simgesel olarak iletişimsizliği güçlü ile güçsüz arasındaki iletişimsizliği ifade etmektedir.



Görsel 23. Beşir Bayar, Savaş ve Şenlik, 2021, tuval üzerine karışık teknik, 34 x 34 cm

“Savaş ve Şenlik” adlı resmim, beraberinde dış güçlerin müdahil olduğu Suriye iç savaşı hakkındadır. 15 Mart 2011’de başlayan savaş halen devam etmektedir. Görsel 23’de ise; çocukken, televizyonda izlediğimiz, atari oyunları gibi algıladığımız körfez savaşından yola çıkarak Suriye iç savaşını resimledim. Ufku kapatan yapılar patlamalar sonucunda enkaza dönüşmüştür. Resmin üst orta yerinde patlamadan oluşan toz ve duman ve duman içinde yayılan ganimetler. Yapının önüne yığılan yapı parçalarına kadar geriye kalan zemin ise bilinmeyen bir ışığın sağ tarafı sahne ışığı gibi dairesel aydınlatma oluşturarak mekânı hissini artırdım. Sahnede bekleyen kendilerinden büyük bavul ile göç etmeye hazır sivil halk. Yıkılan kapılar ve pencereler olmayınca görsel 22’de Maraş resmi gibi içeri ve dışarı birbirine karışmaktadır. İnsan varlığı için tekinsiz bir mekân oluşmaktadır.



Görsel 24, Beşir Bayar, Yıldızlı Gece, 2021, tuval üzerine karışık teknik, 65 x 80 cm

Görsel 24 ise, savaş ve şenlikteki ganimetlerini el arabasıyla toplayan bir figürle Suriye savaşına farklı bir yaklaşım getirerek çizdiğim başka bir resim.



Görsel 25. Beşir Bayar, Hacettepe, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 41 x 51 cm

2019 Hacettepe Üniversitesi Yüksek Lisans giriş sınavında yaptığım Görsel 25'deki resim çalışmamın ne yazık ki gerçek hikâyesi şöyledir: Deepwater Horizon, Transocean şirketine ait dünyanın en büyük sondaj makinesidir. BP (British Petroleum) petrol şirketi Meksika Körfezi'nde

çalışmak üzere 2008-2013 yıllarını kapsayan bir sözleşme imzalar. 20 Nisan 2010'da Mocando Kuyusu'nda 1259 metre deniz derinliğinde kazma-delme aşamasında gaz, çamur, metan gazı ve petrol karışımı 73 metre yüksekliğe fıskırdı. Patlamayla oluşan yangın ve yangın söndürme sistemin devreye girmemesi ise sayıları yediye varan patlama meydana geldi. Akabinde büyük bir çevre kirliliğine neden oldu. Denize 87 gün boyunca petrol akıntısı oldu. Platformun tamamen batması ile yangın söndü ve kuyu tamamen kapatılarak 'ölü kuyu' haline getirildi. Bu facia sonucunda okyanusa milyonlarca varil petrol karıştı, ifade edilmez sayıda canlı kaybı, toprak verimsizleşmesi ile sonuçlandı. Resmin orta yerinde yer alan kolaj Charlie Riedel tarafından fotoğraflanan petrol sızıntısı sonucunda petrole bulaşmış kuş yerleştirerek mekân dediğimiz dünyanın sadece bize ait olmadığını vurgulamak ve insanı dehşete düşürmektir. Yine aynı şekilde petrole bulanmış kuşu iki perde arasına sıkıştırarak sahne etkisi yaratım. Ön tarafta birkaç kişinin eyleminden çok izleyenlerden oluşmamaktadır. Ve resmin sol köşesinde kimliği duruşundan ve şapkasından anlaşılan sistem koruyucu rolündeki asker/polis çevreden çok tepkiler gözlenmektedir. Çevre konusu sadece bir bölgeyi ilgilendiren bir olay değil bir bütün olarak dünyayı yani eko sistemi etkiler.



Görsel 26. Beşir Bayar, Maske Salgını, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 120 cm

Covid 19, Türkiye'de 11 Mart 2020 yılında resmi olarak görüldü. Bu süreçte de Türkiye'de evlere kapanmamız ve birçok şeyin çevrimiçi olarak yapılması istendi. Belli aralıklarla dışarı çıktığımızda yeni bir çevre kirliliğine rast geldik; çevreye atılan maskeler. Bunun üzerine, Görsel 26'de buna

dair bir mekân tasarımı bulundum. Sarı ve siyah renklerin hâkim olduğu ki bu renkler uyarı olarak genellikle salgın simgelerinde kullanılır. Resmin sağ tarafın gerisinin gizemli bir bölge, ne olduğu ve nereye açıldığı belli olmayan bir alan olarak yaptım. O bölgeden yansıyan parlak bir ışık ve aynı oranda oluşan gölge. Gölge ve ışık başlı başına mekân oluşturma özelliği yadsınamaz. Kütlesel olarak orta da gri bir bina ve üst kısmında karanlık bir pencereden belli belirsiz dışarıyı gözetleyen bir insan çizdim. Kasvetli binanın yanına müstakil bir ev diyeceğimiz diğerinden daha yere yakın daha canlı yine aynı şekilde daha belirgin olan bir insan yine dışarıyı gözetliyor. Ortadaki binanın sınırlarından başlayarak soldaki siyah lekenin içine doğru gelen beyaz bir çizgi ile bazı biçimlerin formunu netleştirdim.



Görsel 27, Beşir Bayar, Ters Doğa, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 140 cm

Ters Doğa adlı resim insan ve doğa arasındaki kutuplaşmayı, doğa ters yönde hareket etmeyi göstermek için kurguladığım bir resimdir. Kentle ilişkili resimlerden farklı olarak gittikçe boşluğu görünür kılmak amacıyla evler-binalar ve sokaklar yerine adına perde ya da sarkıt dediğim biçim gelmeye başladı. Görsel 27’de bu form resmin üst tarafın kesik bir şekilde başlayan ve orta bir yerde biter. Sol taraftan merkeze doğru sızan ışıkla gölgeler belirginleşir ve zemin parçalara bölünür.

Merkezden geçen beyaz perspektif çizgisi uc kısımların iki figür görülmektedir. Orta kısımda gökten aşağıya doğru inen kutsal bir atfettiğim bir ağaç doğayı temsilen. Kutsal imgeler gökyüzünü yani tanrıyı işaret eder. Resimdeki farklı mekân algısını göstererek; biri kutsal olan yukarı diğeri kutsal olanı yeryüzünü işaret etmekteyim. Raffaello Sanzio (1483-1520) tarafından yapılmış Atina Okulu tablosunda Platon ve Aristoteles'in tezat felsefe anlayışlarını göstermek adına Platon'un yukarıyı gösteren eli ile Aristoteles'in yeryüzünü gösteren fikirlerin tezatlığını göstermiştir. Bu resimde aynı mantıkla benim yaptığım resimde insanların asıl kutsal olanın doğaya ne kadar ters düştüğümüzü göstermek istedim. Plastik sandalye ve yanında giyiminde de anlaşılacağı üzere Afgan bir kadının aydınlık yayan içi. Son dönem Afganistan'da olup bitenlere duygusal bir tepkiyle yaklaştığım ve bundan dolayı birkaç resmimde Afgan kadınlara yer verdim. Bir taraftan tamamen fantezi bir figür diğeri taraftan Afgan kadınların karanlığı aydınlığa çevirecek güce sahip olduklarına inancımın göstergesi.



Görsel 28. Beşir Bayar, Oy Hawar, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 65 x 80 cm

..

Düşün, uzay çağında bir ayağımız,

Ham çarık, kıl çorapta olsa da biri

...

(Arif, 2011, s. 75).

Ahmed Arif'in (1923/7-1991) Hasretinden Prangalar Eskittim kitabında yer alan "Uy Havar" şiirinde geçen mısralardır. Ahmet Arif sosyal gerçekçi bir şair olarak şiirinde müziği duyumsatan nadir şairlerden biridir. Görsel 28'deki resmim mısradaki geçen iki farklı zaman gibi gözükse de bir varlık olarak insanın her bir ayağımızın aynı yüzeyin oluşturulan farklı mekânlarında olmasının çelişkisinden bahseder. Minyatür bir evren gibi uzaklar bu resim/şiirde yakın edilmiştir. Bu mısradaki şairin insan tek bir beden gibi toptan bir bakışa sahiptir. Resmin fonunu kapatan perde önünde sahnelenen oyun olarak bakılabilir. Perdenin sol tarafından çıkan yapay ışık ve ışıkla birlikte perdenin zeminle birleşen yerinde sahnenin önüne uzanan kırmızı bir çizgi. Çizgi çıktığı yere geri dönecekmiş gibi dönerken sonlanıyor. Sahnede kaybolan çocuğunu/kocasını arayan bir Afgan kadın, aynı mekânda uzayda gülen emoji yüzlü astronot kıyafetiyle bir Batılı. Diğer bir çelişki Afganistan Abdul Ahad Momand (1959-) 1988 yılında uzaya giden Afgan bir astronottur. Onun yanında pek de perspektife uymayan perdeye bakan bir kadın yer almaktadır. Diğer resimlerimde karakteristik özellik olarak De Chirico'nun resimlerinde olduğu gibi yere düşen gölgelerdir. Düşsel bir tarafı vardır hem şiirin hem de resmin. İster şair olsun ister ressam düşsel olarak metafizik mekânı yaratırken içsel duyumsamalarla hareket eder. Resmin altına doğru, gri zeminin su gibi aktığı görülüyor. Bundan kastım mekânların insanlar tarafından algılandığını her gelen insan için farklı anlam ve duyum olacağıdır.



Görsel 29. Beşir Bayar, İkiz-3, 2022, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 85 x 100 cm

Altın sarısı ve siyahın hâkim olduğu bir evren (Görsel 29). Resmin orta yerinde gökyüzünü kapatan dikey kesilmiş kâğıtlardan oluşan perde ve yaklaşık olarak orta yerinde başka bir mekâna açılan aralıktan ışık perdenin ön tarafına süzülmemektedir. Aynı şekilde mekân içinde mekân duygusu oluşturmak için zeminde üst sağ taraftan ve sol alt taraftan farklı ışık kaynaklardan zemini aydınlatmıştır. Bu noktada resimlerimdeki ışık ve renk konusundan bahsedecek olursak, empresyonistlerin optik yasaların gelişiminden faydalanarak rengin ışığa bağlı olduğunu öğrenen sanatçılardan farklı olarak renk tercihleri ışığa bağlılığını kopararak içsel tercihlerde bulunulmuştur. Bu ışık oyunları ile zeminde farklı mekânlar yaratılmıştır. Tıpkı kent sokaklarındaki akşam aydınlatma direklerinin bulduklarını noktayı aydınlatırken sokağın geriye kalan kısımlarının karanlık kalması gibi. Diğer taraftan tiyatro sahnelerinde sıklıkla gördüğümüz beli bölgelerin aydınlatılarak farklı mekân duygusu oluşturmasına benzer. Yin ile Yangı atf yaptığım Sol tarafta ikiz figür yer almaktadır. Soldaki ışık yeşil bir figürü aydınlatmaktadır. Ve yeşil figürden geometrik bir çizgi başlayarak zeminde ilerleyerek soldaki ikizlere kadar köşeler oluşturacak

şekilde sağa dönerek resmin dışına çıkmaktadır. Alta yürüyen figür ve boyutları oynan bir küçük figür yer almaktadır. Figürler genelde tanımsızdır. Mekânı kurgusal olduğu kadar figürlerde kurgusaldır ve figür ile mekân birbirlerine ait değildir. Varlık ve yokluk, Yin ile Yang daki ikilik gibidir yaşam.



Görsel 30, Beşir Bayar, Sandalye, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 65 x 80 cm

Görsel 30 mavi gökyüzü başlayan ve onu örten dikey sarkıtların bir parçası kuyunun içinden çıkıyor. Geçmişte olanın günümüzde de sürekli olarak devam ettiğinin işaretidir. Resim turuncudan kahverengine en nihayetinde perdeyle birleşen nokta siyaha dönüşen bir zemine sahiptir. Zemin sağ tarafında yarısı dışarı taşmış mavi bir zemin ve zemin içinden karanlık bir yeraltı evi görülmektedir. Pencereleri günümüz penceresidir. Zemini bölen mavi bir çizgi/ip perdenin sınırlarından başlayarak sol tarafta başörtülü oturan erkek figürün eline kadar gelerek dik olan biçimi bozuluyor. Figürün karşısında ve ipin köşe oluşturduğu yerde ayakta durarak sonsuz döngüyü ateş ediyor. Son dönem resimlerimde figürleri, özellikle yüz kısımlarını tanınmaz ve bilinmez biçimlere sokuyorum. Onlardan akan, parlayan, saçılan ışık, perde, ip, saç, kelimeler vb çıkararak Doğu minyatürlerindeki kutsal kişilerin yüzlerine perde gibi. Kültürler incelendiğinde bu tür ten üzerine oynamaları gerçek anlamda zaten görüyoruz. İster bir şapka olsun ister bir dövme ya da günümüz modern kıyafetleri dahi olsun insan bedenini örterek gizemli hale getirmektedir.



Görsel 31. Beşir Bayar, Özel eğitim, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 85 x 100 cm

Görsel 31, tüm kutsal kitaplarda gördüğümüz altın rengidir ve tüm dünyada maddi olarak karşılığı olanlarında biri altındır. Teknolojide iletkenliği daha iyi olduğundan ve kolay bir şekilde kimyasal tepkimeye girmediğinden kullanılır. Son çalışmalarımda altın rengini öne çıkarmaya çalıştım. Denemler serisinde kutsalların çoğunlukla gökyüzünü göstermesine karşılık önce farklı dillerden oluşan kitaplardan kestiğim satırlar daha sonra dergilerden uzun şeritler keserek arka planı kapatan yerden yukarıya doğru kütle oluşturdum. Zamanla bu satırlar resmin bir dokusu haline geldi. Kentin yerini perde alırken perdenin yerini dikey kelimeler aldı. Yeryüzü yani resimdeki zemin sağdan başlayıp dairesel şekilde zemini aydınlatan ışık oluşturdum. Birçok resimimde mekânı oluşturan bir yapıdır. Pembe bir ip zeminin birleştiği arkadaki kütleden başlayarak çaprazlamasına sağdaki pembe figürden 90 derece dönerek ortadaki yürüyen figüre dolanmaktadır. Bu ipin ışık dışında perspektif etkisi verecek şekilde konumlandırarak mekânı kısmen manipüle ederek iki figürün birbirlerine olan oran orantısını bozmuş oldum. Biri dışında iki figür durmaktadır. Resimlerimde sıkça dergilerden aldığım figürler genellikle durmaktadır. Özellikle de çoğu zaman tercih ederim. Fotoğrafın zamanı ve mekânı donduran etkisini resimlerimde de görmek istediğim için. Duran nesne ve figürlerin eylemsizlik halleri resme melankolik bir hava vermektedir.



Görsel 32, Beşir Bayar, Tuvaldeki Kelimler, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 130 x 160 cm

Görsel 32 zeminde yukarı çıkan kütleyle bu resimde yine görmekteyiz. Pembe ve siyahı yoğun olarak kullandığım bir çalışma. Arkadaki kütlede kelimeleri/dergi parçalarını daha net görmekteyiz. Doku olduğu kadar renk olarak da kendini ele vermektedir. Zemindeki ışık yine dairesel bir ışıktır soldan başlayarak sağa doğru ton koyulaşmaktadır. Dikdörtgen bir ağız olan kuyu ve kuyudan dışarıya bakan bir figür görülmektedir. Tüm figürlerde durgunluk ve orantısızlık görülmektedir. Bu orantısızlığın sebebinin dünyada var olan insan sayısı kadar düşünce olduğu ve düşüncelerin bir şekilde hep karşı karşıya geldiği. Her bakış acısının kendi doğruları olduğunu göstermek adına orantıyla oynuyorum. Nietzsche'nin perspektivist düşüncesinde olduğu gibi. Doğu mitolojisinde Şahmeran yarı insan yarı yilandır. Kuyudan/yeraltında çıkan Şahmerandır. Önde duran iki kadın figür biri içinden kelime ve insanın geçtiği doku olarak (boş) zemine göre bir iki milim çukur, yanında ki ikizi ise şapkasında aydınlanan ve zemine göre (dolu) bir iki milim kabartmalıdır. Görsel

21'deki Urfa kalesinde ikiz sütunlar ya da rivayete göre Urfa'da İbrahim peygamberin ateşe atıldığı yer olmasından dolayı mancınıklar denir. Bu iki sütunun bende karşılığı iyi ve kötü, kadın ve erkek, sıcak ve soğuk, dost ve düşman, ruh ve beden gibi çoğaltılabilecek ikiliklerin yansımasıdır.



Görsel 33. Beşir Bayar, Yansıma, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 85 x 100 cm

Görsel 33'te, yeryüzünden ayrılarak yukarıya doğru akan lekeler ve boşluğu görünür kılan bir yapı yer alır. Tez döneminde Metafizik mekân yaratmak için farklı biçimlerde kullandığım mekân kurgusunun farklı bir versiyonu. Koyu lacivertin hâkim olduğu resmin sağ tarafından başlayarak orta duran rahibin ayaklarından 90 derece kırılarak önde duran figürde bitmektedir. Yine figürler orantısızdır. Klasik perspektife göre öndekinin büyük arkadakinin küçük olması gerekiyor. Rahibin durduğu noktadan başlayan parlaklık etrafa yayıldıkça koyulaşiyor. Çizgide süzülen bir lacivert balık, ışığı alttan alan gölgesi tersi tarafta durmaktadır yani gölgesi alta düşmektedir. Düşsel bir mekân yaratmak adına oynadığım gölge oyunları. Yüzü pembe rahip İsa yerine kendi ters duran portesini taşımaktadır ve bize bakmaktadır.



Görsel 34. Beşir Bayar, Müzedeydik, 2021, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 140 cm

Görsel 34'teki "*Müzedeydik*" adlı resimde bir kent meydanı, resim içinde resim, aynı zeminde farklı yaşamlar, farklı mekânlar ve farklı perspektifler. Sol tarafta resmin dışına taşan dikey bir yapı ve arka köşeden çıkan bir ışık kaynağı yer almaktadır. Yapının karşısında Farklı mekânlardan kesip montajladığım, gecekondular, kapılar, sayısız pencereler vardır. Yine öndeki gecekondular tepesinde deniz feneri kent sakinlerine yolu göstermektedir. Zemin ışık kaynağı olmadığı halde perspektif çizgisinin sağında kalan kısmı daha ışıklıdır. Işık ve yapının yanında yürüyen çocuğu saymasak her şey sabit durgundur.



Görsel 35. Beşir Bayar, Sarı Alan, 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90 x 110 cm

Karışık teknikle yaptığım resim (Görsel 35) zeminde yukarıya dikeylemesine kâğıt şeritler aracılığıyla yaptım. Genel görünüm olarak sarı ve kahverenginin hâkim olduğu bir resimdir. Orta kısım penceredeki perdelerin sağ ve sola ayrılarak oluşturduğu görüntüyü anımsattır. Yanlara ayrılan perdelerden mekâna ışık serbest şekilde sızar. Sağ taraftaki ışığın oluşturduğu gölge keskin bir çizgi şeklinde merkeze doğru gelir. Gölgenin keskinliğine perspektif çizgisi eşlik eder ortadaki bir aile fotoğrafından alınma figüre kadar gelerek yataya döner. Dönerken ona ikinci bir çizgi paralel olarak eşlik eder ve figürün arkasındaki gölge figürü sınırın dışında tutar. Resmin sağında perspektif çizgisini eline alan çocuk onu sonsuz dönüşü ifade eden çemberin içinden geçirir. Çember biçim olarak başladığı yerde biten bir formdur. Yaşamın döngüsü gibidir.



Görsel 36. Beşir Bayar, Pempe Değil Pembe, 2020, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 110 cm

Görsel 36'daki bu kurgu mekânı monokrom şekilde tasarladım ve gittikçe azalarak sadeleşen bir yapı oluşturdum. Burada boşluk nesne ve figürleri içine soğuran, hatta neredeyse üzerlerini örten çöl gibidir. Sağda yerden yukarıya uzanan dikeyler ile mekân bölünmüştür. Işık çoğu resmimde olduğu gibi yapının arkasında merkeze doğru yansımaktadır. Yer-gök pembedir. Figürler ve nesnelere pembedir. Başka bir dergiden aldığım İsmet İnönü (1884-1973) sadece tesadüfi bir seçim, tıpkı bizler dünya gelirken herhangi varlığımız, aidiyetimiz hakkında bir seçimimizin olmaması gibi. Örtünme aracı olan şapkanın yanında bir figür sonsuz dönüş çemberinin içinde durmaktadır.



Görsel 37. Beşir Bayar, Sınırı Olmayan Mekân, 2021, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 110 cm



Görsel 38. Beşir Bayar, Yolu Uğramak, 2021, Tuval Üzerine Akrilik, 90 x 110 cm

Görsel 37 ve görsel 38 Resimlerde boşluğu gösterme, boşluğu görünür kılma adına kurguladığım bu resim serisi daha çok monokrom yapıdadır. Özellikle biz insanların yapı malzemelerini ön plana çıkarma gayretiyle boyutlarını insan boyutunu baz alırsak büyük olarak yerleştirdim. Sistemlerin kendini oluşturan küçük parçalardan büyük oluştuğunu ve bir aradalığın parçadan farklı bir bütün oluşturduğunu göstermektiyim. Buradaki çelişki sadece bir birim olarak bulunmalarındır. Derinlik algısını renkler dışında yine perspektif çizgisiyle etkiyi daha da güçlü kılmakta.



Görsel 39. Beşir Bayar, Biraz Mistik, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 85 x 100 cm

“Biraz Mistik” resmimde (Görsel 39) bir çocuk perdenin ardındaki mekândan sahneyi izlemektedir. Çocuk boyutuyla ters perspektife yorumlanabilir görüntü vermektedir. Sahne yere düşen gölgelerle izleyiciye doğru bir yol oluşturmaktadır ve bu yolda ikizleri birleştiren beyaz bir çizgi yer almaktadır. Nadiren bazen fanteziye kaçan oturan ve uzanan figürlere yer veririm resimlerimde. Genelde bu figürler resme dinginlik katar. Mekânı katmanlar halinde göstermek için; zemini resmin alt kısmına gelince aşağıya doğru akarak alttaki zemini/mekânı örter bir etki veririm.



Görsel 40. Beşir Bayar, Deniz Kabuğu, 2023, Tuval Üzerine Akrilik, 85x 100 cm

Siyah ve grilerin hâkim olduğu bu resimde (Görsel 40) arkayı yani gökyüzünü tamamen örten ve aynı zamanda yerçekimine ters bir şekilde yukarıya akan bir yapı vardır. Resimdeki zeminde sağ köşeden çapraz bir şekilde ortadan geçerek yapının dibinde sağa döner. Bu çizgi bir yerinde figürün elinde ipliğe dönüşerek yumuşar devamında tekrar serleşerek zeminde devam eder. Sert olan yumuşar, yumuşak olan sertleşir. Zeminde yeraltına inen dikdörtgen açıklık genelde geçmiş yaşantılara atıf olarak pencere ve kapıları ekledim. Çapraz şekilde çizgi bir yanıyla sınır görevi görerek bir yanında Nemrut Dağından bir heykel ve çizginin diğer tarafında şapkasından kırmızı bir ışık çıkan Uzakdoğulu bir asker yer almaktadır. Askerin ayaklarına yakın başka bir mekâna ait hissiyatı veren ikizler gri ve siyah renkteler.



Görsel 41. Beşir Bayar, İkiz-5, 2023, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 19.5 x 19.5 cm

Görsel 42’teki resimde “İkizler” son dönem çalışmalarımda kullandığım bir temadır. Resmin yarısı ışıklı yarısı karanlık düzeydedir. Gökyüzünü dikey olarak kesen kolajlardan oluşan karanlık yapı ve bu yapının arkasından çıkarak resmi aydınlatan ve boyutlandıran ışıkla ikilik oluşturmaktadır. Yine yapının arkasından çıkarak izleyiciye doğru gelip köşe oluşturarak sağ taraftan resmin dışına çıkan dikdörtgeni andıran beyaz çizgi, zeminde geometrik bir şekil oluşturmaktadır. Doğaya karşı geometri/bilim çelişkinin ifadesidir. Yine figürlere bakınca örtülü iki figür vardır. Aynalama yöntemi ile karşı karşıya yapılmıştır. Birinin içinde farklı küçük figürler beden düşünce için bir mekân olmasını göstermek amaçlıdır ve zemine göre çukur yapıya sahiptir. Öte yandan gölgede olmasına rağmen aydınlık bir renge sahiptir. Karşısında duran ikizi ise resmin sol tarafındaki karanlık yapının aynı malzeme ve rengine sahiptir ve zemine göre figür kabartmalıdır. Bir yanıyla Uzakdoğu felsefesindeki Yin ile/ve Yang düşüncesine gönderme yapmaktadır. Bu kurama göre her şey iki kutupludur ve dönüşüm içindedirler. Kutuplar karşıttır ve karşıtı olmayan hiçbir kutup var olamaz. Gece-gündüz, iyi-kötü, batı-doğu, eksi-artı, kısa-uzun vb. şekindedirler. Gecenin gündüze dönüşmesi gibi birbirlerine dönüşebilen bu kutuplar, değişimin ve kutuplaşmanın sembolleridir.

Hem figürler hem de mekânının düzenlenme biçiminde bu iki kutuplu olma durumunu göstermeye çalıştım.

SONUÇ

Mekân nedir? sorusu ve cevabı farklı düşünce ve kültürler bağlamında çeşitliliği tartışılmış; mekânın işleniş biçimi resim sanatında tarihsel veriler bağlamında irdelenmiştir. Nihayetinde resim sanatı açısından perspektif tekniğinin iki boyutlu yüzeyde derinlik yanılsamasının, yani mekânın yaratılabilmesinin sağladığı olanaklar görülmüştür. Bununla birlikte mekânın çok boyutluluğunun modern sanatlar için yeni varlık alanları ve yeni tartışma alanları açtığı görülmüştür.

Bu tezde sanatçı olarak araştırılan Giorgio De Chirico'nun hem kişisel yaşantısı ve hem de yaşadığı dönemdeki teknolojik ve bilimsel gelişmelerin etkisinin resimlerinde izleyiciye hissettirdiği görülmüştür. Metafizik kavramının De Chirico'daki karşılığının gizem olduğu ve resimlerinin ana kaynağının Friedrich Nietzsche'nin Perspektivist düşüncesine dayandığı anlaşılmaktadır. Mitoloji, antik mimari/geometri ve sanatçının kişisel yaşantısı ya da yaşama karşı tutumunun harmanlandığı bu resimler, metafizik mekân hakkında bilgi aktaran verilere dönüşmektedir. Bu durum itibariyle çağdaşlarından ayrılan De Chirico izlediği farklı tutumla öncü bir sanatçı olarak tarihte yerini almıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında, üzerinde çalışılan ve özgün bir çizgi yakalama gayretinde olunan; özellikle tez döneminde üretilen resimlerde metafizik mekân ve/veya atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır. Yüksekli lisans eğitimi sürecinde gerek teorik çalışmalar üzerinden yapılan tartışmalar, gerekse bu tartışma sürecinin uygulamalara yansımalarıyla ulaşılan görsel dil, anonim biçimlerden uzaklaşan, giderek daha da yalınlaşan özgün bir ifadeye dönüşmüştür. Çevresel ve kişisel/tarihsel olaylar/hikâyeler üzerinden kurgulanan/oluşturulan kompozisyonlar resimsel değerler dikkate alınarak yapılmıştır. Resmin uzamına dâhil edilen mekân içinde mekânlar, antik heykeller, uzamı kat eden çizgiler, boyutuyla oynanmış figürler, bayram şekeri, sandalye vb. gibi özellikle kişisel anılardan alınan detaylar nesne-mekân ilişkiselliğiyle resimde içerik bütünlüğünü sağlayan düşsel/düşünsel öğeler olmuşlardır. Bu anlamda De Chirico'nun, Friedrich Nietzsche'nin felsefesinden hareketle oluşturduğu, ışık, gölge, metafizik ve anakronist mekân kurgularından esinlenilerek çıkılan yolda, kişisel anılarda yer alan mekân ve zaman parçalarının birleşiminden oluşan kurgusal mekânlarla özgün bir dil yakalanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Aral, Ömer Yiğit. (2009). De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği. *Sanat Dergisi*, s. 37. Erişim: 15.07.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28987>
- Artun, Ali. (2016). De Chirico'nun Mimari Evreni. *e-skop*, Erişim: 04.04.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/de-chiriconun-mimari-evreni/2923>
- Aliçavuşoğlu, Esra. (2012). Psikanaliz, Freud ve Sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı 20, s. 1-16. Erişim: 17.07.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/410064>
- Antmen, Ahu. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arif, Ahmed. (2011) Hasretinden Prangalar Eskittim. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bachelard, Gaston. (2018). Mekânın Poetikası (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Batur, Enis. (1999). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bell, Julian. (2009). Sanatın Yeni Tarihi (U.C. Ünlü, N. İleri, R. Gürtuna, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.
- Borgna, Eugenio. (2014). Melankoli (M.N. Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2017). Say Büyük Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Say Yayınları.
- Çadırcı, Orçun. (2018). Beşir Bayar- İzler_ken/t Resim Sergisi. Ankara: Ziraat Sanat.
- Demiray, Övünç. (2020). Bir Pencere Yazısı, *e-skop*. Erişim: 16.06.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/bir-pencere-yazisi/5805>
- Emir, Başak. (2012). *Antik Çağda Kadınların Dinsel Ritüelleri -Thesmophoria örnek incelemesi-*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Arkeoloji Anabilim Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalı, Ankara. Erişim: 09.06.2023. <https://acikerisim.uludag.edu.tr/bitstream/11452/8725/1/340091.pdf>
- Erdoğan, Neslihan Özgenç - Caymaz, Önder. (2020). 20. Yüzyılda Metafizik Resimlerde Mekân ve Zaman İlişkisi. *İdil*, s. 1147. Erişim: 04.03.2023. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1594397105.pdf>
- Ergüven, Mehmet. (1992). Yoruma Doğru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ertürk, İsmail. (2000). Sinemadaki Gölgenin Kaynağı Nerede? - Alman Dışavurumcu Sinemasında Aydınlatma ve Gölge Oyunları. *Sanat Dünyamız*, 77, s. 158. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Florenski, Pavel. (2001). Tersten Perspektif (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Freud Sigmund. (1964). Yas Ve Melankoli *Kriz Dergisi*, (R. Uslu, O.E. Berksun, Çev.). Erişim: 11.06.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/596269>

Frisch, Max. (1985). Max Frich Lecture At CCNY in 1981, Day One, *Fiction* Erişim: 05.06.2023. <https://www.fictioninc.com/editors-corner/2015/2/24/lecture-at-ccny-november-1981-by-max-frisch>

Gombrich, Ernst Hans Josef. (1997). Sanatın Öyküsü (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Groh, Jennifer M. (2019) Mekân Yaratmak (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, Carl Gustav. (2007). İnsan Ve Sembolleri (A. N. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Palahniuk, Chuck. (2013). Kurgudan da Garip (A. Ergenç Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Passeron, René. (2000). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi (S. Tansuğ. Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

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

Mert, Veli. (2007). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı ve Bakış.* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi) Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı, İstanbul

Nietzsche, W. Friedrich. (2011). Böyle Söyledi Zerdüşt (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.

Nietzsche, W. Friedrich. (2011). Ecce Homo (C. Alkor, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

TDK. (2005). Türkçe Sözlük Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Wikipedia. Erişim: 31.06.2023 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Platon>

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

27/07/2023

Beşir BAYAR

Yüksek Lisans
Tezi Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Bireysel ve Toplumsal Anılar Bağlamında Resimde Metafizik Mekân

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
27.07.2023	64	75960	20.07.2023	11	2137487377

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

27/07/2023

Beşir BAYAR

Öğrenci No: N19134955

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

**Master's
Thesis Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Metaphysical Space in Painting in the Context of Individual and Societal Memories.

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
27.07.2023	64	75960	20.07.2023	11	2137487377

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

27.07.2023

Beşir Bayar

Student No: N19134955

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

(Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

27/07/2023

Beşir BAYAR

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

