

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI

**RESİM VE MEKAN: SALVADOR DALÍ ÇALIŞMALARI ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sara FATHALİZADEH ALAMDARI

EYLÜL 2012

TRABZON

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI

**RESİM VE MEKAN: SALVADOR DALÍ ÇALIŞMALARI ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

Sara FATHALİZADEH ALAMDARI

**Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“YÜKSEK LİSANS (Mimar)”
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 25.09.2012
Tezin Savunma Tarihi : 11.10.2012**

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Asu BEŞGEN

Trabzon 2012

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
İç Mimarlık Anabilim Dalında
Sara FATHALİZADEH ALAMDARI tarafından hazırlanan

Resim Ve Mekan: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme

**başlıklı bu çalışma, Enstitü Yönetim Kurulunun 08/05/2012 gün ve 1455 sayılı
kararıyla oluşturulan jüri tarafından yapılan sınavda**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Asu BEŞGEN

Üye : Yrd. Doç. Dr.Muteber ERBAY

Üye : Yrd. Doç. Dr.Nilgün KULOĞLU

Prof. Dr. Sadettin KORKMAZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Mekan nesnelere birbirleriyle ilişkilerine dayandırılarak zihinde yaratılan soyut bir kavramdır. Tez kapsamında Salvador Dali resmindeki mekan kavramı, resmin konusunun özünü yansıtan faktörler, resimsel ilke ve elemanlar üzerinde durularak analiz edilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmam süresince, bilgi ve görüşleriyle bana yol gösteren değerli hocam, tez danışmanım; Yrd. Doç. Dr. Asu BEŞGEN'e en içten duygularıyla teşekkürlerimi sunarım

Sara FATHALİZADEH ALAMDARI
Trabzon 2012

TEZ BEYANNAMESİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Resim ve Mekan: Salvador Dali Üzerinden Bir İnceleme” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Yrd. Doç. Dr. Asu BEŞGEN’in sorumluluğunda tamamladığımı, örnekleri kendim topladığımı, analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim. 25/09/2012

Sara FATHALİZADEH ALAMDARİ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	III
TEZ BEYANNAMESİ	IV
İÇİNDEKİLER	V
ÖZET	VII
SUMMARY	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ	IX
TABLolar DİZİNİ	X
1. GENEL BİLGİLER.....	1
1.1. Giriş	1
1.1.1. Araştırmanın Önemi	1
1.1.2. Araştırmanın Amacı	1
1.1.3. Araştırmanın İçeriği	2
1.1.4. Araştırmanın Yöntemi	2
1.2. Mekan Kavramı.....	6
1.3. Mekan Türleri	8
1.3.1. Mevcut Mekan	8
1.3.2. Kavramsal Mekan	8
1.3.3. Algısal Mekan	8
1.3.4. Soyut Mekan	9
1.3.5. Yapay Mekan	9
1.3.6. Fiziksel Mekan.....	9
1.3.7. Kapalı Mekan.....	9
1.3.8. Açık Mekan.....	10
1.4. Resimde Mekan Kavramı	10
1.5.1. Modernizm Öncesi	14
1.5.2. Modernleşme Süreci ve Modern Sonrası.....	17
1.6. Mekanın Karakteri.....	20
1.7. Resimde Mekan Türleri	22
1.7.1. Açık Mekan.....	22
1.7.2. Kapalı Mekan.....	23
1.7.3. Derin Mekan	24

1.7.4.	Plastik Mekan.....	25
1.7.5.	Yüzeysel Mekan.....	25
1.8.	Resim Sanatında Mekan Kavramını Etkileyen Faktörler	26
1.8.2.	Kompozisyon	28
1.8.3.	Nokta	28
1.8.4.	Çizgi	28
1.8.5.	Tekrar	30
1.8.6.	Zıtlık	31
1.8.7.	Koram	31
1.8.8.	Doku	32
1.8.9.	Renk.....	33
1.9.	Resimde Soyutlama	35
1.10.	Resimde Deformasyon (Biçimbozum)	38
1.11.	Resimde Benlik Nesnesi ve İlham	39
1.11.1.	Benlik Nesnesi	40
1.11.2.	İlham.....	41
1.12.	Sürrealizm (Gerçeküstücülük)	43
1.13.	Salvador Dali	47
2.	YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	59
2.1.	Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929, Eserinde Mekan.....	61
2.2.	Resim No 2: Belleğin Azmi, 1931, Eserinde Mekan	65
2.4.	Resim No 4: Narkissos'un Dönüşümü, 1937, Eserinde Mekan	73
2.5.	Resim No 5: Akşam Örumceği, 1940, Eserinde Mekan	77
2.6.	Resim No 6: Port Light Meryemi, 1949, Eserinde Mekan.....	81
2.7.	Resim No 7: Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951, Eserinde Mekan	85
2.9.	Resim No 9: Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970, Eserinde Mekan.....	93
2.10.	Resim No 10: Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982, Eserinde Mekan	97
3.	SONUÇ.....	101
4.	ÖNERİLER.....	107
5.	KAYNAKLAR	109

ÖZGEÇMİŞ

Yüksek Lisans Tezi

ÖZET

Resim ve Mekan: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme

Sara FATHALİZADEH ALAMDARI

Karadeniz Teknik Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
İç Mimarlık Anabilim Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Asu BEŞGEN
2012, 113 Sayfa

Her sanat yapıtı, sanatçısının yaratıcı hayal gücünün bir ürünüdür. Sanatçı öznel bir yaşantıyı yine kendisine özel bir bakış açısı ve yaşam deneyimleri ile yoğurarak sanatsal araçlar yoluyla kalıcı olarak kavranılabilen bir gerçeklik haline getirir.

Görsel bir sanat olarak resimde, nesne ve mekan ele alındığında, kütle-boşluk kavramları ortaya çıkar. Ressam boşluğu betimler, görünür kılar.

Resim sanatının var oluşundan bu yana geçirdiği evreler boyunca, Dali resimleri resim sanatında ayrıcalıklı yerini korumuştur.

Dali sanatında mekan kavramı; bir resmi oluşturan tüm elemanların içerisinde yaşam bulunduğu alandır. Bir sanat eserinin oluşum sürecinde görsel elemanlar, belirli ilkeler çerçevesinde düzenlenerek, eserin mekansal yapısını kurgularlar. Bu örgütlenme, bir eserin sanatsal nitelik kazanması açısından zorunluluk ifade eder.

Bu çalışmanın amacı, Dali resimlerinde önemli bir yeri olan mekan kavramına açıklık getirmek; önemini vurgulamaktır.

Çalışma kapsamında, resim sanat tarihi içerisinde olan mekan kavramının değişimleri resim sanatındaki görsel elemanlar ve resimsel öğelerin evrimi ve Dali resimlerini etkileyen nesne ve mekanın kavram olarak açıklamaları ele alınmıştır.

Bu konulara yanıt aranırken literatür taramasına ek olarak, konunun çözümlenmesinde yardımcı olacak sanatçının resimleri de mekan kurgusu açısından analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Mekan, Salvador Dali.

Master Thesis

SUMMARY

Painting and Space: An Investigation on Salvador Dalí's Works

Sara FATHALÍZADEH ALAMDARI

Karadeniz Technical University
The Graduate School of Natural and Applied Sciences
Interior Design Graduate Program
Supervisor: Assist. Prof. Dr. Asu BEŞGEN
2012, 113 Pages

Every piece of art work is the result of the artists' inner imagination. An artist with the means of artistic tools brings permanent, visually comprehensible reality to an exceptional form of existence (life) blending it together with his or her unique perspective and life experiences. Within the art of painting when we take object and space into consideration, the concept of blank appears. The artist depicts the blank and makes it visually comprehensible.

Through all the phases Dalí's painting has passed since the early existence of the art of painting until our very day, Dalí's painting has managed to preserve its privileged place. The aim of this study is to make it clear how important the concept of space is in the painting and to emphasize its importance.

Through all the phases the principles affecting the Dalí's work is, perception of space, In the history of the art of painting types of changes in the concept of space, and artistic principles or visually influencing elements which determine space in a painting.

In order to this issue and to help solve them, referred artist paintings were analyzed through the setting up of space within his work in addition to these studies they were also practiced out.

In the art of Dalí's painting the concept of space, is where all the elements are joined up to find life. During the formation of an artwork, visual elements within a certain frame work make up the Paintings space. The structure must organize itself in this sense for it to be able to gain an artistic quality.

Key Words: Painting, Space, Salvador Dalí.

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. Maesta Altar'ından bir detay, Duccio, 1308-1311	16
Şekil 2. Yüzen stüdyosunda resim yaparken, Edouard Manet, 1874	18
Şekil 3. Açık Mekan: Ben ve Köy, Marc Chagall, 1991	23
Şekil 4. Kapalı Mekan: Meryem ve Çocuk, Giovanni Bellini, 1487	24
Şekil 5. Derin Mekan: Ursulanın Toprakta Yapılan Limanı, Claude Lorrain, 1648	24
Şekil 6. Plastik Mekan: Kuşkucu Thomas, Michelangelo Merisi Caravaggio, 1602.....	25
Şekil 7. Yüzeysel Mekan: Dans, Henri Matisse, 1990	26
Şekil 8. Büyük Kule, Chirico, 1914	44
Şekil 9. Sosyete, Rene Magritte, 1962.....	45
Şekil 10. Dışkı Bir Kazık Önüne Erkek ve Kadın, Joan Miro, 1936	46
Şekil 11. Salvador Dali, Aziz Antionus'un Baştan Çıkarılması, 1946.....	46
Şekil 12. Salvador Dali (11 Mayıs 1904-23 Ocak 1989)	47
Şekil 13. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art).....	50
Şekil 14. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art).....	50
Şekil 15. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art).....	51
Şekil 16. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art).....	51
Şekil 17. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art).....	52
Şekil 18. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art).....	52
Şekil 19. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art).....	52
Şekil 20. Salvador Dali (Spellbound).....	53
Şekil 21. Salvador Dali (Spellbound).....	54
Şekil 22. Salvador Dali (Destino)	54
Şekil 23. Salvador Dali (Destino)	54
Şekil 24. Salvador Dali (Destino)	55
Şekil 25. Salvador Dali (Destino)	55

TABLULAR DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Dali resimlerinde mekan kavramının çözümlenmesi için oluşturulan tablolar	5
Tablo 2. Tez kapsamında analiz edilen Dali resimleri	5
Tablo 3. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929: Genel Bilgiler	5
Tablo 4. Tez kapsamında analiz edilen dali resimleri	59
Tablo 5. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929: Genel Bilgiler	61
Tablo 6. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929: Eserin Mekansal Analizi-1	62
Tablo 7. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929: Eserin Mekansal Analizi-2	64
Tablo 8. Resim No 2: Belleğin Azmi, 1931: Genel Bilgiler	65
Tablo 9. Resim No 2: Belleğin Azmi, 1931: Eserin Mekansal Analizi-1	66
Tablo 10. Resim No 2: Belleğin Azmi, 1931: Eserin Mekansal Analizi-2	68
Tablo 11. Resim No 3: Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937: Genel Bilgiler	69
Tablo 12. Resim No 3: Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937: Eserin Mekansal Analizi-1	70
Tablo 13. Resim No 3: Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937: Eserin Mekansal Analizi-2	72
Tablo 14. Resim No 4: Narkissos'un Dönüşümü, 1937: Genel Bilgiler	73
Tablo 15. Resim No 4: Narkissos'un Dönüşümü, 1937: Eserin Mekansal Analizi-1	74
Tablo 16. Resim No 4: Narkissos'un Dönüşümü, 1937: Eserin Mekansal Analizi-2	76
Tablo 17. Resim No 5: Akşam Örümceği, 1940: Genel Bilgiler	77
Tablo 18. Resim No 5: Akşam Örümceği, 1940: Eserin Mekansal Analizi-1	78
Tablo 19. Resim No 5: Akşam Örümceği, 1940: Eserin Mekansal Analizi-2	80
Tablo 20. Resim No 6: Port Light Meryemi, 1949: Genel Bilgiler	81
Tablo 21. Resim No 6: Port Light Meryemi, 1949: Eserin Mekansal Analizi-1	82
Tablo 22. Resim No 6: Port Light Meryemi, 1949: Eserin Mekansal Analizi-2	84
Tablo 23. Resim No 7: Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951: Genel Bilgiler	85
Tablo 24. Resim No 7: Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951: Eserin Mekansal Analizi-2	86
Tablo 25. Resim No 7: Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951: Eserin Mekansal Analizi-3	88
Tablo 26. Resim No 8: Orkinos Avı, 1966-1967: Genel Bilgiler	89

Tablo 27.	Resim No 8: Orkinos Avı, 1966-1967: Eserin Mekansal Analizi-1	90
Tablo 28.	Resim No 8: Orkinos Avı, 1966-1967: Eserin Mekansal Analizi-2.....	92
Tablo 29.	Resim No 9: Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970: Genel Bilgiler	93
Tablo 30.	Resim No 9: Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970: Eserin Mekansal Analizi-1.....	94
Tablo 31.	Resim No 9: Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970: Eserin Mekansal Analizi-2.....	96
Tablo 32.	Resim No 10: Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982: Genel Bilgiler	97
Tablo 33.	Resim No 10: Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982: Eserin Mekansal Analizi-1.....	98
Tablo 34.	Resim No 10: Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982: Eserin Mekansal Analizi-2.....	100
Tablo 35.	Dali eserlerinin resimde mekan oluşumunu etkileyen faktörler bağlamında değerlendirilmesi	103
Tablo 36.	Dali eserlerinin resimde mekan türleri bağlamında değerlendirilmesi	105

1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

1.1.1. Araştırmanın Önemi

Resimde mekan kavramının önemi birçok araştırmada vurgulanmıştır. Bu çalışmanın önemi Salvador Dali'nin sürrealist resim ve sürrealist düşünme biçimini mekan açısından irdelenmek, resimde mekan kavramını ortaya koymaktır.

1.1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı Dali resminde mekan kavramının analiz edilmesidir. Bu bağlamda Dali resminin var oluş biçimleri, değişim evreleri, Dali resminde mekanın oluşumunu etkileyici faktörler, mekanın kullanım şekilleri ve mekan boyutları açıklığa kavuşturularak Dali resminde mekan kurgusu tablolar yardımıyla irdelenmeye çalışılmıştır.

Bu amaç kapsamında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- Resim ve mekan kavramını açıklarken ortaya çıkan kütle-boşluk görsel algısının, resim tasarımının oluşum sürecindeki etkileri nelerdir?
- Kavram olarak Sürrealizm ve mekan nedir, resim sanatında mekan türleri nelerdir?
- Sürrealizm ve mekan kavramlarının, resim sanatı tarihi boyunca uğradıkları gelişim ve değişimler nelerdir?
- Dali resimlerinde mekanı oluşturan ve etkileyen faktörler nelerdir?
- Sürrealizmde resmin önemi nedir ve bu dönemde Salvador Dali tarafından resimde uygulanan mekan özellikleri nelerdir?

Bu tez kapsamında resim sanatı tarihi üzerine bir çalışma yapmak hedeflenmemiştir. Araştırmada felsefe, siyaset ve bilgi değişimlerine paralel olarak Dali resimlerindeki mekansal durumun ve değişimin belirlenmesine çalışılmıştır.

1.1.3. Araştırmanın İçeriği

Çalışma kişi ve durumlara bağlı olarak değişkenlik gösterebilen mekan kavramı algısının açıklanması ile başlamaktadır. Resim sanatında mekanı tasarlamak için sanatçının dış dünyayla ilişkisini incelemek gerekir. Çünkü bu ilişki herkese bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Bu bağlamda resim sanatında sürrealizm ve mekan kurgusu farklılık göstermektedir denilebilir.

Ressam dış dünyadan aldığı izlenimleri, öznel bir bakışla yoğurur, somut ve farklı bir şekilde görselleştirir. Çevre bu tür görsel uyarılar ve işaretlerle doludur. Her birey bunu birbirinden farklı bir şekilde algılar ve yorumlar.

Sanatçının öznel deneyimleriyle oluşturduğu bakış açısı ve bilgi düzeyinin, diğer yandan belli bir döneme özgü estetik kaygıların mekanı etkilediği görülür. Bu durumda mekanın yaratılması, sanatçıyı içinde bulunduğu zamanla hesaplaşma zorunda bırakan bir sorun olup çıkar. Sanat tarihi incelendiğinde, resim ve mekanın vazgeçilmez iki öge olduğu ortaya çıkar.

1.1.4. Araştırmanın Yöntemi

Tez, genel anlamda, iki ana araştırma yöntemi kullanılarak kurgulanmıştır. İlk bölüm olan Genel Bilgiler başlığı altında literatür araştırması ve ikinci bölüm olan Yapılan Çalışmalar başlığı altında ise literatür çalışmalarına bağlı olarak ortaya çıkan analiz ve sentez aşamaları yer almaktadır. Bu bağlamda, Salvador Dali resimleri, mekanı etkileyen faktörler kapsamında analiz edilmiş ve Salvador Dali resimlerindeki mekan kurgusu resimsel mekan algısı üzerinden irdelenmiştir.

Tez kapsamında, detaylı olarak, öncelikle mekan kavramının zihinsel algısı üzerinde durulmuştur. Çalışmanın izleyen bölümlerinde mekan kavramının ayrıntılı açıklamaları yapılarak mekan türlerine değinilmiştir.

Tezin 1.4. nolu bölümünde resimde mekan kavramı anlatılmıştır. Mekan kavramının resim sanatındaki yerinin açıklığa kavuşturulması yoluyla gündelik hayatta algıladığımız, içerisinde üç boyutlu objeleri barındıran ve yarattığı his bakımından başlı başına bir boyut oluşturan mekanın, iki boyutlu yüzey üzerinde betimlenmesinde karşılaşılan problemler ve ressamların bu problemlere yaklaşım şekilleri hakkında ipuçları saptanmıştır.

Uzay ya da mekan üç boyutlu ve sınırsız boşluktur ama sınırlanabilir ve sınırlandırıldığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekan nesnelere ya da somut biçimlere değdiği zaman sınırlanmış olur. Sanatçılar yaratmak istedikleri anlamı sadece şekiller ile değil uzayı da tasarlayarak oluştururlar. Resim sanatının mekanı, yarattığı his bir yana kuralları tamamen sanatçısı tarafından belirlenmiş sınırlandırılabilir bir yapıdır (Güngör, 2006).

Resimde mekânın tasvirine ilk olarak Lasko Mağarası'nda çizgilerle oluşturulan biçimlerde rastlanmıştır. Resim ve mekân ilişkisi o zamandan 20.yy' a kadar irdelenmiştir.

Geçmişten günümüze sanat yapıtlarına baktığımız zaman elemanların belli temeller çerçevesinde oluşturulmuş olduğu görülür. Bu temellerin gerek sezgisel gerekse akılcı ve kavramsal olarak belli bir mekân kurgusu ve önerisi içinde olduğu izlenir. Elemanların bir araya gelip bir bütün oluşturmasında belli uyum kurallarının, belli ritmik ilişkilerin yer yer uyumluluk ve karşıtlıklar içinde çeşitli elemanların örgütlenmesinin, bir yapıtın sanat niteliğini kazanması için kaçınılmaz zorunluluklar olduğu görülür. Bu bağlamda, tezin 1.6. nolu bölümünde mekânın karakteri ve resimde mekânın türleri anlatılmıştır.

Mekân geniş ve karmaşık bir görsel bileşendir. Bilimin parçalayan ve kategorize eden yaklaşımıyla bakıldığında, diğer görsel öğelerde de olduğu gibi farklı sınıflandırmalar olmakla birlikte, yaratıcısının onu oluşturuş biçimine bağlı olarak, açık mekân, kapalı mekân, derin mekân, plastik mekân ve yüzeysel mekân türlerini saptamak mümkündür. Resimde mekânı belirleyen ya da etkileyen bir takım faktörler ve değerler vardır ki, bunlar resimde konunun özünü verirler. Bu bağlamda, tezin 1.8. nolu bölümünde, resimde mekân kavramını belirleyen faktörler yer almakta; resimde mekânı yaratmak için biçim, nokta, çizgi, zıtlık, koram, tekrar, doku, renk faktörleri birbiriyle ilişkilendirilerek örgüsel bir kompozisyon kurulmaya çalışılmıştır.

Tez kapsamında, Salvador Dali'de mekân kavramının seçilmesinde modern sanat akımlarından insanın iç dünyasının görsel dışavurumu olan sürrealizm akımı etkili olmuştur. Sürrealizm kapsamında somut ve soyut mekân tasvirlerinin Salvador Dali örneğinde resim sanatında iz bırakması bu ismin seçilmesindeki bir diğer nedendir. Bu bağlamda, tez kapsamında sürrealizm akımı örnekleriyle anlatılmış; bir eser yaratılırken ve bir mekân oluştururken sanatçının nelerden ilham aldığı ve yaptığı eserin benlik nesnesiyle diğer eserlerden ne şekilde ayrıldığı açıklanmıştır. Sanatçı dış dünyadan almış olduğu ilham sayesinde somut veya soyut biçimleri kullanarak düşüncelerini resme aktarması nedeniyle soyutlama kavramına değinilmiştir. Resim sanatında gerçekte algılanan üç

boyutlu her hangi bir nesne iki boyut haliyle anlatılırken zorunlu olarak deformasyona uğratıldığı için deformasyon kavramı açıklanmıştır.

Salvador Dali'nin eserlerini analiz edebilmek için sanatçının yaşamı, hayatındaki etkenler, arkadaşları ve resimlerini etkileyen faktörler anlatılmıştır.

Salvador Dali eserlerine bakıldığında, sanatçının sürrealizm etkisinde kalarak iki önemli dönem geçirdiği söylenebilir. Bu dönemlerden ilki; Dali'nin 1929 yılında başladığı ve sürrealizmin yoğun etkisinde kalarak kendi öznel, soyut biçimlerini eserlerinde yansıttığı dönemdir. Bu dönem 1940 yılında sona erer.

Dali 1940 yılından sonra soyut sürrealist biçimlerini terk eder ve kilise, inanç etkisinde nesnel biçimlere yönelir. Bu dönem kendi ifadesiyle; psikolojik döneminin sona erdiği morfolojik döneminin başladığı yıllardır. Dali bu ikinci dönemde klasiğe doğru yönelir; paranoyak biçimlerden vaz geçer.

Dali eserleri, sanatçının sürrealizm kapsamında adı geçen iki dönemi göz önünde bulundurularak incelemeye tabii tutulmuştur. Toplam on örnek; 1929-1940 yıllarını içeren beş eser; 1940-1989 yıllarını içeren beş eserden oluşmak üzere seçilmiştir. Eserlerin seçiminde, eserlerin sürrealist özellikler taşıması, eserlerin Dali hayatından kesitleri (etkisinde kaldığı insanlar, inançlar, semboller, ...) içerisinde barınması ve resim tarihinde önemli bir yer tutması gibi özellikler göz önünde bulundurulmuştur. Böylece, Dali'nin sürrealist etkiyle yaşamış olduğu iki dönemi ve zamanla oluşabilecek farklılıklar analiz edilmeye çalışılmıştır.

Oluşturulan analiz tablolarında esere ait genel bilgiler açıklanmış; resimde mekan oluşumunu etkileyen faktörler; biçim, kompozisyon, nokta, çizgi, tekrar, zıtlık, koram, doku ve renk başlıkları altında incelenmiştir. Resimdeki mekan türleri başlığında ise, açık mekan, kapalı mekan, derin mekan, plastik mekan, yüzeysel mekan hakkında açıklamalar yapılmıştır.

Aşağıda, oluşturulan analiz tablo örnekleri yer almaktadır.

Tablo 1. Dali resimlerinde mekan kavramının çözümlenmesi için oluşturan tablolar

Resim No 1	
Genel Bilgiler	

Tablo 2. Tez kapsamında analiz edilen Dali resimleri

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler	Biçim
	Kompozisyon
	Nokta
Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler	Çizgi
	Tekrar
	Zıtlık
Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler	Koram
	Doku
	Renk

Tablo 3. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929: Genel Bilgiler

Resimde Mekan Türleri	Açık Mekan
	Kapalı Mekan
	Derin Mekan
Resimde Mekan Türleri	Plastik Mekan
	Yüzeysel Mekan

1.2. Mekan Kavramı

Mekan en genel anlamı ile insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmeye elverişli boşluk olarak tanımlanmaktadır (Hasol 1993: 305).

Frank Lloyd Wright, “On Architecture” adlı kitabında, kapsanan mekan konusunda; “Mimari mekan, kişinin ruhu ve günün yaşamına uygun iç mekanı kapsayan, form ve fonksiyonu birleştiren bir bütündür. Bunları kapsayan mekan, yapının realizasyonu, kapsanan mekan ise gerçek mimaridir. Mekanın günün koşullarına uygun ve özellikle kişinin hayat tarzına cevap verecek biçimlerde şekillenmesini, gerçekleşmesi zorunlu büyük bir mimari olay olarak kabul ediyorum”, der. (Altan, 1978). Bu bağlamda, mekan en yalın haliyle uzayın (boşluğun) sınırlandırılmış bir parçasıdır. İnsanların içerisinde çeşitli eylemleri, etkinlikleri gerçekleştirebileceği bir alandır. Mekanda varlıklar birbirleriyle bir etkileşim içerisinde. Mekan kavramı değişik uzmanlık alanlarında çeşitli anlamlar içerebilir. Örneğin, mimar için farklı, toplumbilimci için farklı, sanatçı için ise daha farklı anlamlar içermektedir. Mimar yapısını inşa edeceği bir alan, heykel sanatçısı yapıtıyla buluşturacağı bir alan, çevre olarak ele alabilmektedir (Benedikt, 1979). Fakat tanımlarda da görüldüğü gibi ortada bir boşluk, bir nesne kavramı vardır. Bu da mekanın oluşmasında bir takım ipuçları vermektedir. Kütle somut bir mekandır, ışık-gölge, kütle-mekan münasebetinin sonucudur. Mekan sadece kütle tersidir. Bu bilhassa mimaride açıkça fark edilir, mesela bir katedral içten, duvarların sınırladığı bir mekan, dıştan ise yüzeylerin belirttiği bir kütle olarak görülür. Bir yunan mabedi sonuncunun, bir gotik katedral ise ilkinin açık örnekleridir. Yunanlı mimar daima boşluk etkisinden kurtulmaya, gotik mimar ise maddeden sıyrılmış bir mekan ve hafiflik vermeye çalışırdı. Her ikisinin düşüncesi de mekan kütle, ışık-gölge idi. Tuval üzerine yapılan resimde de manzara detayları ve figüre grupları gösterilirken aynı meseleler ortaya çıkar (Read, 1974: 38).

Mekan, insanların içinde hareket edebileceği, eylemde bulunabileceği, ya düzlem elemanlarının bir araya gelmesiyle, ya da üç boyutlu kitlelerin oyulmasıyla elde edilen kavramsal bir varlıktır. İyi bir tasarımın yalnızca hoşça giden şekiller yaratma sorunu olmadığı, duygusal etkilere sahip mekanların yaratılması gerektiği giderek önem kazanmaktadır. Duygusal etkinliği olan bir mekan, derinlik, genişlik ve yükseklikten başka boyutları da beraberinde getirmektedir. Winston Churchill, insanın fiziksel çevresinin, davranışında ve dış görünüşündeki zorlayıcı etkisini; “Biz yapılarımızı biçimlendiririz ve

daha sonra onlar bizi biçimlendirir” şeklinde bir özdeyişle kısaca açıklamaktadır. (Kling, 1971)

Bu üç boyutlu dünyayı kafamıza biçimlendiren iki temel unsur olduğu söylenebilir: Alabildiğine uzanan, sınırsız bir boşluk olarak tasarladığımız uzay ve bunun içinde belli bir yer kaplayan nesnelere topluluğu. Nesnelere dünyasının üç boyutlu düzeni, onu sürekli dönüştüren ve yeniden şekillendiren zaman faktörüyle dördüncü bir boyut kazanır. O halde mekanın algılanması ve değerlendirilmesinde bir diğer önemli etken olarak zamanı da katmak gerekir.

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

Görüntü sanatlarında nesnelere bunları temsil eden şekiller olarak karşılık bulur; şekilleri var eden ve sınırlarını belirleyen ise içlerindeki ya da çevrelerindeki uzaydır. Anlaşılacağı gibi şekil ve uzay sıkı sıkıya birbirine bağlı ve yukarıda belirtildiği gibi aynı bütünü parçalarıdır. Dolayısıyla, sanatçılar yaratmak istedikleri anlamı sadece şekilleri değil uzayı da tasarlayarak oluştururlar (Güngör, 2006).

Mekan en genel tanımı ile bir alanı ifade eder. Mekanın içinde dolu alanlarla beraber boş alanlar da vardır. Zelanski ve Fisher’e göre mekan, pozitif ve negatif alanların bileşkesidir. Pozitif alan mekan içinde yer kaplayan fiziksel nesnedir. Bununla beraber negative alan dolu olmayan alanlardır (Şengül, 2003: 79).

Mekan kavramının tanımı da boşluk kavramına dayalı olarak yapılabilir. Çünkü mekan kütlesi olan (som, masif, somut) biçimlerin çevresindeki boş biçim diye tanımlanabilir. Gerçi hava ya da atmosfer gerçek anlamda boş değildir ama boşluk belli koşullar altında görülebilir. Ressam boşluğu betimler, görünür kılar. Ama genelde boşluk saydamdır. Bununla birlikte her zaman mekanın ayırtına varılır, betimlenebilir ve ölçülebilir. Uzay ya da mekan üç boyutlu ve sınırsız boşluktur ama sınırlandırılabilir ve sınırlandırıldığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekan nesnelere ya da somut biçimlere değdiği zaman sınırlandırılmış olur. Bakanın kendisi ile gördüklerinin birbirine göre konumlarını belirlemesi, mekanın tanımına kavuşmasını sağlar (Woodford, 2005).

Aynı zamanda her türlü form çalışması bir mekan düzenlemesi olarak nitelenebilir. Mekan bir bakıma, içinde görülen ve görülmeyen fakat ne olursa olsun duyulan renk ve

form unsurlarını etkili olduklarını, birbirleriyle bağıntılı buldukları ve zaman-zaman birbirlerine tesir ettikleri yerdır (Işingör ve diğ. , 1986: 38).

1.3. Mekan Türleri

Mekan geniş ve karmaşık bir görsel bileşendir. Mekanın diğer alanlarda farklı sınıflandırmaları olmakla birlikte, yaratıcısının onu oluşturuş biçimine bağılı olarak genelde aşağıda yer alan türlerini saptamak mümkündür.

1.3.1. Mevcut Mekan

İnsanla çevresini bütünleyen, psikolojik bir kavram olan mevcut mekan, çevrenin somut yapısıyla saptanmaktadır. Mekan içindeki insanın psikolojik gereksinimleri ve istekleri bir geri besleme oluşturarak insan ve mekan arasındaki iki yöllü bir etkileşim süreci ortaya çıkarmaktadır. Bir takım istekleri ve düşleri kapsayan mekansal izlenimlere göre insan, çevresini -bulunduğı mekanı- değiştirmeye çalışmaktadır. İnsanın çevresinin değişmeyen bir izlenim oluşturan mevcut mekan, onun kültürel ve sosyal bir bütünlüğe ait olmasını sağlamaktadır (Schulz, 1971).

1.3.2. Kavramsal Mekan

Mekan içinde bulunmanın ve mekanı algılamanın yanı sıra, insanın zihninde tasarladığı, ilişkiler kurduğu ve kavramlaştırdığı mekandır (Moles, 1978).

İnsan, yalnızca mekanda eylemde bulunmamakta, mekanı algılamakta ve mekan hakkında düşünmektedir. Mevcut mekanda oluşan bir izlenim -görünüm- bazı koşullarda kavramlaşmakta ve bireyin zihninde bir kavramsal mekan oluşturmaktadır (Schulz, 1971).

1.3.3. Algısal Mekan

Algısal mekan, değişken bir kavramı ifade etmekle birlikte, içinde bulunan mekandan duyularımız yoluyla gözlemlenen, duyumsanan, yaşanan ve algılanan mekandır. Bireyde oluşan duygular, kavramlar ve algılar değişkenlik gösterdiğinden bireysellik içerir.

Algısal faktörleri içeren mekan; görsel, işitsel, ısısal, boyutsal gereksinimleri karşılayan öğeleri barındıran, farklı ortam ve çevrelerde farklı yapıda mekansal düzenlemelere imkan vermektedir (Moles, 1978).

İçinde bulunan insan tarafından gözlenen, yaşanan ve algılanan bir mekandır. Yaşanan bir mekan olarak da nitlendirilen algısal mekan, hem uyarıcının fiziksel özelliklerinin, hem de algılayanın öznel değerlerinin bir işlevidir (Schulz, 1971).

1.3.4. Soyut Mekan

Soyut mekan, mekan kavramıyla ilgili çeşitli tanımları, varoluş ilkelerini ve birtakım mantıksal ilişkileri inceleme bağlamında varolan simgeleri, sembol ve kavramları kapsar (Moles, 1978).

1.3.5. Yapay Mekan

Yaşadığımız çevrede günün teknolojisi ve uygulanmış her türlü yapılanmadır. Binalar, yollar, köprüler, şehirler hepsi birer yapay mekandır. Doğal ki, insan ön plana çıkınca, tasarım ve tasarım ilkelerinin kullanımı da söz konusu olacaktır.

Dolayısıyla yapay mekanların tasarlanma sürecinde, bu ilkelerden yararlanılarak oluşturulacak düzenlerin örgütlenmesi ve estetik değerlerin oluşturulması da önem kazanacaktır (Moles, 1978).

1.3.6. Fiziksel Mekan

Ölçülebilen ve geometrik kavramlar yardımıyla saptanan mekandır. Hareket ve ışık mekanın varlığını güçlendirmektedir (Lowry, 1967).

1.3.7. Kapalı Mekan

Sınırlayıcı duvarlar mekanı çevreden kesin şekilde ayırmaktadır. Komşu mekanlarla bağlantısı ya hiç yoktur ya da en aza indirgenmiştir (Ataç, 1990).

1.3.8. Açık Mekan

Birçok küçük veya az sayıda büyük açılmalarla kesintiye uğratılmış ya da saydam biçimde sınırlandırılmıştır. Çevreyle ilişki güçlü bir şekilde kurulmuştur. Mekanın her tarafının açık olması şart değildir. İki ya da üç tarafında açılma olması yeterlidir (Ataç, 1990).

1.4. Resimde Mekan Kavramı

Sanat ürününde mekan, tarih boyunca kendi başına bir sorunsal olarak ele alınması, tanımlanması ve anlamlandırılması gereken plastik bir sorun olarak karşımıza çıkar.

Resim tarihi, bir bakıma mekanın temsil edilmesine ilişkin tercihlerin tarihidir. Renk, çizgi, gölge, ışık, perspektif gibi öğeler ile arasında işlevsel bir bağ vardır. Bu öğeler zamanla değişime uğramışlar. Bu nedenle mekanın temsil edilişi de değişime uğramıştır.

Mekanın görülmeyen varlığı, onun resmedilmesi sorun olmuştur. Resimden söz edilirken mekanı kimse dikkate almaz. Mekan, etkilerini kendisiyle özleştirme yolundaki eğilim ile meşruluk kazanmıştır. Mutlak boşluğun görünür kılınması ile mekanın varlığı söz konusudur... Mekan, nesnelerin birbiriyle olan ilişkilerini belirlerken, bu süreci yönlendiren her türlü ideolojik yapı hakkında bilgilendirir bizi. Varlığını mutlak biçimde imgelemeye borçlu olan mekan, aslında ideolojik koşullanmaların en kolay sızabildiği alandır (Seccel, 1982).

Ressam düz bir yüzeyin üzerinde mekanı nasıl oluşturmaktadır? Soruna kaçış noktası perspektifin yanılması açısından bakarsak, mekanı oluşturmada öncelikle ağır ve hafif değerlerin kullanıldığını görürüz. Ağır değerler gözü daha fazla etkilediği için öne doğru çıkmakta, hafif değerler ise gözden uzaklaşmaktadır. Oysa toprağa çalan puslu ası boyası, saydam bir maviye göre daha ağır etki yapar. Aynı büyüklükteki koyu kırmızı, pembeye oranla daha ağırdır. Yine kırmızı gibi sıcak bir rengin, mavi gibi soğuk bir renkten daha ağır olduğu görülür. Şu var ki çevrelem ve çizgilerde açık seçik olmalarına göre ağırlık kazanmaktadır. Buna göre, güçlü ve keskin çizgiler ince ve net olmayanlardan daha ağırdır; bunlar sıcak renkler gibi yüzeyin önünde durur. Tuvalde böylece elde edilen ileri geri izlenimiyle mekan duygusu ortaya çıkar. Ressamların ağır değerleri yüzeyde nasıl dağıttıkları, resmin soyut mekan yapısını belirlemektedir (Seccel, 1982; 36).

Mekanın doğrudan resmi yapılamaz; o, kendisi dikkate alınarak resmedilmiş nesnelere aracılığıyla varolur sadece. Üzerine mekandan başka hiçbir şeyin resmedilmediği tuval, yine tuvaldir sonuçta; tek ayrıcalığı mekan için öngörülen renklere boyanmış olmasıdır (Ergüven, 1992; 45).

İlkel sanattan beri insanın düşünsel çıkış noktasının kendi bedeni olduğu ve kendi bedeni yoluyla bilmediklerine anlam yüklemeye başladığını biliyoruz. Bu doğrultuda insanın içinde bulunduğu boşluğu, yine kendi bedeni yoluyla kavradığını söylemek mümkündür. Bir taraftan kendi bedenini keşfe çıkarken diğer yandan da bedeniyle birlikte anlamlı hale gelen “şeyleri” tanımlamaya başlamıştır insan (Florenski, 2001; 125).

Varoluşunu uzam ve zaman boyutu içerisinde algılayan insan, çevresindeki nesnelere de uzamda ve zamanda görür. Her varlık, her nesne uzamda ve zamandadır. Sanat yapıtı da belli bir uzam ve zamanla kuşatılmışlığın yanı sıra, özneliği ile uzamsallığa ve zamansallığa sahiptir. Bulduğu yer -nesnel dünyadaki yeri- ve zaman boyutundan başka, kendisini oluşturan bir uzamsallığı ve zamansallığı vardır. Sanat yapıtı bir anlamda uzam ve zamanın düzenlenmesidir. Sanatçı hangi disiplin içinde üretirse üretsin, hangi elemanları kullanırsa kullansın öncelikle uzam ve zamanı kullanır. Yapmış olduğu şey ilk olarak uzam ve zamanda anlam bulacaktır (Harvey, 2003).

Uzam ve zaman birbirinden ayrıdır. Kişi kendini ve diğer varlıklarla birlikte nesnelere uzam ve zaman boyutunda görür. Yer ve zaman içinde tanımlar. Mekan boşluğun karşılığı olarak düşünüldüğünde, boşluğu görünür kılan şey, onun nesnelere doldurulmuş halidir. Bu anlamda mekan, sınırları nesnelere birbirleriyle olan konumları ölçüsünde belirlenmiş bir alandır. Mekanın algılanışı da bu yolla gerçekleşir. Nesnelere birbirlerine göre konumları, ilişkileri tarif edilirken aslında mekan tarif edilmiş olur. Mekan ancak bu yolla tarif edilebilir. Mutlak boşluğu görünür kılan nesnelere, boşluk nesnelere yoluyla tarif edilir. Sanatçının yaptığı şey de boşluğu düzenlemektir bir anlamda (Harvey, 2003).

Boşluk karşılığı olarak mekan kavramı ile resimsel mekan arasında doğrudan bir ilişki olmasa da insanın evreni kavrayışı ile üretim özellikleri arasındaki paralellik, bu iki kavramın bir arada düşünülmesini zorunlu kılmaktadır. İnsanın çevresine müdahale etmesiyle kurmaya başladığı düzen içerisinde sanat, müdahalenin bir yolu olarak varlığını gösterir. Bu anlamda insanın evreni anlamaya yönelik yaptığı her şeyin, taşıdığı her kaygının izleri bu müdahalelerde görülebilir. İçinde olduğu dünyaya henüz yabancı olan ilkel insan için mekan yalnızca anlam vermeye çalıştığı bir boşluktur.

Resim, yaratıcısının ve bir oranda da seyircinin katıldığı bir etkinlik yüzeyidir. Ressam çizgiler, biçimler ve renklerle düşünüp, kendini anlatma, heyecan verme amacındadır. Bütün bunlar, dış dünyanın temsili ile ilişkilidir. Resim ve mekan ele alındığında, kütle ve boşluk kavramları ortaya çıkar. Boşluğun ve kütlenin algılanmasında en önemli duyu görmedir (Jafee, 1984).

Mekanın duyuşal olarak algılanması, zaman-zaman boyutları içerisinde bir süreçtir. Önümüzde duran masayı ve içinde bulunduğumuz odayı izlediğimizde bir çok görsel özellikleri ayırt edebiliriz: formlar, renkler, aydınlık, doku gibi... Bu görsel özelliklerin kontrast ilişkileri: küçük-büyük, aşağı-yukarı, vb. etrafımızdaki nesnelere arasındaki uzamsal ilişkilerin algılanmasında, uzak-yakın kontrastının değerlendirme kriteridir. Böylelikle çevremizin uzamsallığı hakkında bilgiler ediniriz (Jouffroy, 1954:491)

Bu bilgiler ışığında;

- Bir obje bir diğeri tarafından kısmen kapatılıyorsa, kapatılmayan, bir bütün olarak görünen obje ön plana, sadece bir kısmı görünen obje ise arka plana gitme eğilimi gösterir.
- Büyüklüklerinin aynı olduğunu bildiğimiz iki objenin küçük görüntüsü uzakta, büyük görüntüsü ise yakında olarak algılanır.
- Matematiksel olarak bir yamuk gibi görünün bir dörtgen, görsel algının uzamsal özelliğinden dolayı kenarları perspektif olarak kaçış noktasına yönelen bir kare gibi algılanır.
- Genel olarak görüş alanımızdaki formların aşağı-yukarı düzenleri, uzamsal tecrübelerimize göre yakın - uzak olarak görünme eğilimindedirler.
- Mekanda objelerin üzerlerine düşen ışığın formlar üzerinde oluşturduğu açık koyu bölgeler, o objelere boyut kazandırır, ayrıca alan içerisinde konumunu da gösterir (Yari, 2010).

Görme duyusu, kendi içinde iki boyuttan (yükseklik, genişlik) fazla bir şey açığa vurmaz. Ancak nesneyi tanıdığımız andan itibaren, mekan kavramının kaynağı olan üçüncü boyutu hissederiz. Mekan duyularımızın araştırma alanı ile sınırlıdır ve duyularımız tarafından sağlanan bilgilere dayanır. Duyularımızın araştırma alanı ise, dış dünya ile kendi vücudumuzdur. Bundan, mekan kavramının, bizim dış dünya bilgilerimizin nitelikleriyle ilişkili olduğu ortaya çıkar. Algılanabilen gerçek üç boyutlu bu mekanın dışında, bilimsel ve tamamen kavramsal olmadıkça başka bir mekana rastlanılmaz. Doğayı

incelediği zaman ressamın düşündüğü nesnelere yer aldığı mekan, işte bu “görme” duyusunun egemenliği altında algılanan mekandır. Gerçek mekan ile temsili mekan, eğer üç boyutlu oldukları düşünülürse aynı şeydir fakat gerçek mekan üç gerçek boyuta sahiptir, temsili mekan ise sadece iki gerçek boyuta sahiptir, üçüncüsü ise sadece telkin edilir (Nasher, 2004).

Dış dünyanın resimsel betimlenmesinin mekanı, üçüncü gerçek boyuta sahip değildir. O halde gerçek mekan değildir. Gerçek mekan belirli bir dış dünya bilgisini takiben bizde meydana gelen bir kavramdır. Yine resim yüzeyinde mekan telkin edilebilmesi için dış dünya ile zihni bir ilişki kurmak yeterlidir (Yari, 2010).

Buradan çıkaracağımız sonuç; çevremize baktığımızda bir takım görsel işaretlerle karşı karşıya kalırız. Bu işaretlerin nasıl algılandığının irdelenmesi ve daha sonraki resimsel tasarımların yapım süreci içerisinde doğru ve yerinde kullanılması, iletişim sürecinde büyük önem taşımaktadır.

Resmin içinde yayılan ve tablonun ötesinde bir noktada tekrar birleşen doğrusal toplanımların matematiksel bir ifadesi olan perspektif, bakana bir ayrıcalık tanır. Bakan, mekan ve uzamın sınırlarını kendisinden ayrı tutmaya başlar ve kendisini bu uzam karşısında konumlandırır. Dünyayı bireyin gören gözünün bakış açısından kavrar. Optik bilimini ve bireyin gördüğü şeyi, mitoloji ve dinin üst üste getirilmiş gerçeklerine karşıt olarak, bir anlamda ‘gerçeğe uygun’ biçimde temsil edebilme kapasitesini öne çıkarır. Bireycilik ve perspektivizm arasındaki bağ önemlidir (Yari, 2010).

Aristoteles’e göre insanın eylemini anlamlı yapan, bu eylemin gerçeğe, akla, sağduyuya, vicdana uygun nedenlerden kaynaklanması ve gene böyle bir amaca yönelmesidir. Aristotelesçi dramın eylem anlayışı olayların düğümler aracılığıyla yükselmesi, doruğa ulaşması ve çözümlerle inişe geçmesini, bilinçli olarak hesaplanmış çizgisel bir ilerleyişi kapsar. Böylece insan, olduğu gibi değil olması gerektiği gibi yansıtılır ve doğanın bozulan dengesi yeniden kurulur (Aristoteles, 1993).

Şunu söyleyebiliriz ki fon ile resim arasındaki ilişkilerin bir takım kanunları vardır:

- Açık meydana getiren ya da yuvarlak bir çizgi çizen marjlar içinde kalan kısmın mekan gibi görülmesi daha olağandır.
- Birbirlerine çok yakın marjlar içinde kalan alan yine fondan çok mekan olarak görünür. Bu yakınlığın yanı sıra kapalılık faktörünün hâkim olduğu zamanlarda durum değişir, nesne olma eğilimi kapalı yüzeye döner.
- Simetrik alanlar nesne olarak görülmeye daha uygundur.

- Biteviye konturlar gösteren alanlarda fondan çok nesne olarak göze çarparlar.
- Elemanların sayıları fazla olduğu zaman göz benzer figürleri gruplandırır ve birlikte görür. Aynı kalınlıktaki çizgiler, dolu ya da boş yuvarlaklar böyledir.
- Açık kalan çizgilerdense, yüzeyleri sınırlayan çizgiler nesne gibi görülürler.
- Nesne olarak görülmeye en uygun elemanlar en basit, kapalı, masif, simetrik ve biteviye olanlardır.
- Nesnelerin görünüşü kişilerin bireysel yapılarına ve geçmişteki tecrübelerine de çok bağlıdır. Formlar genellikle daha önce alıştığımız bir takım nesnelere benzetilerek görülür (Işingör ve diğ., 1986:38).

1.5. Resimde Mekan Olgusunun Kısa Tarihi

1.5.1. Modernizm Öncesi

Resim tarihi, bir bakıma mekanın temsil edilmesinin tarihidir.

Mekan, en yalın haliyle, ilkel toplumlardan başlayarak Rönesans dönemine kadar iki boyutluluğa dayalı mekan anlayışı varlığını sürdürmüştür.

Şöyle ki, Buzul Çağı insanının mağara duvarlarına ve kayalara yapmış olduğu resimler insanın doğayla kurduğu ilişkinin ilk görsel kaynaklarından. Daha çok büyü amaçlı yapılan resimlerde gerçek bir mekandan ya da modern resmin diliyle, resmin kendi plastik elemanlarının oluşturduğu mekandan söz edilemez. Bu süreçte öznellikten yoksun sanat yapma biçimleri simgesel anlatımı kullanmıştır. Bu nedenle temsil edilen nesnenin kendisinden çok yüklendiği anlamdır önemli olan. Ancak Mısır Sanatı figürlerinde başın profilden, gözlerin cepheden, omuz ile bacak arasındaki kısmın karşıdan ve bacak ile kolların yandan gösterilmesi ile farklı bir mekan anlayışının kullanıldığı söylenebilir. Ön ve yan görünüşlerin yan yana düşünülmesi ile farklı bir düzlem yaratılması, vurgulanmak istenen kısımları belirginleştirme çabasından kaynaklanmaktadır (Gardner, 1991).

Yunanlı sanatçılar Mısır sanatını öykünerek onlardan farklı olarak, Mısırlıların bilgiye dayalı kurallarına kendi gözlem ve deney yöntemlerini de eklemiş kimi zaman istediklerine ulaşamamaları da bundan vazgeçmemişlerdir. Yunan resimlerine ilişkin bilgilere çanak çömlekler üzerine yapmış oldukları resimlerden ulaşılabilmektedir. Bu resimlerde özellikle figürlerin biçimlendirilişinde gövdenin profilden ve gözlerin karşıdan gösterilmesi Mısır etkisinin halen devam ettiğini gösterse de, vücudun diğer bölümlerinde,

özellikle de kol ve bacaklarda Mısır'ın katı üslubunun aşıldığı görülmektedir (Woosford, 2007).

Kurallara karşı kendi gözlemleri yoluyla elde ettikleri bilgilere güvenmeye başlayan Yunanlı ressam, çok büyük bir buluş olan perspektif kısaltımı bulmuşlar ve sanat tarihinde önemli bir dönüşüme neden olmuşlardır. Bundan sonra gelecek olan kuşaklar bu geleneğin izini sürmüşlerdir. Yunanlı sanatçıların perspektif kısaltımı uygulamaları ve doğadaki nesnelere incelemeleri aynı dönemin düşün tarihiyle paralellik göstermektedir. Bu çağ eski geleneğin sorgulandığı, nesnelere gözlemlenmeye başladığı bir çağdır (Tansuğ,1993).

Rönesans öncesi Avrupa resmi ile İslam minyatürlerinde de benzer bir derinlik uygulaması kullanılmıştır. Minyatürlerde dikey yüzeyler karşıdan görüldüğü gibi, yatay yüzeyler ise plan biçiminde, sanki tepeden görünüyormuş gibi çizilir. Bu da minyatüre alışılmadık bir üst üste binmişlik duygusu verir. Doğu resim sanatının düz yüzey geleneği vardır.

Ortaçağ elyazmalarını süsleyen minyatürlerin hiçbirisi gerçek bir mekanda geçmez. Bu resimlerde doğaya uygun hemen hemen hiçbir şey yoktur. Hacim etkisi olmayan figürler, bir zemin üzerine adeta “kağıttan kesilmiş” olup üst üste “yapıştırılmışlardır”. Resimdeki arka plan da ne gökyüzüdür, ne de bir doğa parçası: Ya altın sarısı gibi tek bir renkle boyanmıştır, ya da “duvar kağıdı” etkisi veren, tekdüze geometrik motiflerin tekrarı ile doldurulmuştur (Akyürek, 1994; 79).

Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişi sağlayan düşünsel, iktisadi ve toplumsal değişimler, ilk olarak sanatta yansımaları bulmuştur. Yeniçağ'ın insana ve doğaya yönelmesi, insanın bakışını merkeze alması, resim sanatında yeni bir mekan anlayışını zorunlu kılmış ve bilimsel perspektifin mimar-heykeltarı Brunelleschi tarafından bulunmasıyla resim sanatında gerçek dünyanın gözlemine dayalı bir mekan anlatımı kullanılmıştır (Crandell, 2007).

Perspektif, resimsel mekânın üç boyutluluk yanılsaması yaratacak şekilde oluşturulmasıdır. Sanatçı perspektifi uygularken, iki boyutlu yüzeyde derinlik etkisi yaratma kaygısıyla birlikte kendisinin ve izleyicinin bakış açısını yansıtmaya kaygısını da taşır. Bu nedenle perspektif yalnızca, bir şeyin nasıl görüldüğünün toplamı değil, aynı zamanda sanatçının öznelliğiyle nesneyi algılayış biçiminin de ifadesidir. Bir anlamda perspektif, özneliktir (Akyürek, 1994).

Bilimsel perspektifin bulunması durumu Rönesans'ta doğa algısının değişimi, doğayı anlama çabası ile yapılan bilimsel araştırmalar ve insanın birey olarak önem kazanıp

mercek altına alınması ile insan ve doğa ile ilgili olan her şeyin aynı derecede incelenmesi sonucunda mekanın üç boyutluluk kazanmasına kadar varmıştır.

İnsandan hareketle mekan da resimde gerçeklik kazanmıştır. Ortaçağ insanının, var olduğu dünya yerine öbür dünyaya yönelişi onu, yanı başındaki Antik sanatın mirasına karşı kayıtsız bırakmış ve neredeyse 1000 yıl sürecek bir karanlığa hapsedmiştir. Fakat Yeniçağ'ın insanı, Antik Çağ'ın özgür ve doğayla uyumlu bir ilişki içinde olan insanının, onun yapıp ettiklerinin izini sürerek insanın yeniden doğuşunu gerçekleştirmiştir. İnsan ve etrafındaki nesnelere bir bütün olarak ele alınmıştır. Böylelikle o zamana kadar birbirinden ayrı düşünülen beden ve mekan bir araya getirilmiştir. Fakat 15. yüzyılda beden ve mekanın birlikteliği çoğunlukla bir konunun anlatım aracı olması ile gerçekleşmiş; öznel varlığın ifadesini içine alan kapalı mekan ilk olarak 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır (Akyürek, 1994).

Derinlik kaygısının görülmeye başlandığı bu yeni resimsel mekan anlayışının güzel bir örneği de Sienalı sanatçı, Duccio'nun Maesta Sunağı resimleridir. Bu resimdeki figürler mimari bir mekan içerisindedirler. Ortaçağın resim anlayışında mimari mekanın figürlerin arkasında daha çok bir dekor niteliğinde durması onların yalnızca bir sembol olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu anlamıyla bu resim farklı bir mekan çözümlemesi sunar. Ortaçağın gerçek olmaktan öte yalnızca anlam yükleme aracı olarak ürettiği resim ve mekan gerçekliğe kavuşmaya başlamaktadır (Sezer, 1993).



Şekil 1. Maesta Altar'ından bir detay, Duccio, 1308-1311, (Kaynak: <http://french-connection-2010.blogspot.com/2010/10/religion-views-by-duccio.html>).

1.5.2. Modernleşme Süreci ve Modern Sonrası

Harvey'e (2003) göre; yaşanan algı değişimini belirleyen koşullar; coğrafi keşifler, haritanın bulunması ve geometrinin bir yöntem olarak önem kazanmasıdır. Coğrafi keşiflerle birlikte insanların dış dünya hakkındaki bilgileri olağan üstü bir hızla değişmiş ve yerkürenin bilinebilirliği artmıştır. Haritacılık, bilinebilir yerkürenin somutlaşmış bir biçimidir. Batlamyus'un yaptığı çalışmalar coğrafi bilginin artması, düzenlenmesi için olanak sağlar. Batlamyus çalışmalarında Perspektivizm kurallarını göz önünde bulundurur ve yerkürenin kendisine dışarıdan bakan insan gözüne nasıl görüneceğini hayalinde canlandırır. Bu bakış açısı da, yerküreyi bilinebilir bir bütünsellik olarak görmenin yanı sıra, bütünün bir parçası olarak da ele almayı sağlar. Yerküre, matematik sayesinde bir düzleme yerleştirilebilmektedir (Harvey, 2003; 274).

Newton, Galileo'nun çalışmaları bu ortamda mekansal algıda bir devrimin gerçekleşmesini sağlar. Artık mekan matematik olarak hayal edilebilen, mülk edinebilen, ele geçirilebilen bir nitelik kazanmıştır (Gombrich, 1976; 265-269).

19. yüzyıl'da Fransız sanatçılar, Japon baskı resimlerinden etkilenmişler ve Batı resmi bugün de devam eden, düz yüzeye doğru bir değişim göstermeye başlamıştır.

Empresyonist ressam farklı bir ışık algısına sahiptir. Empresyonist ressamın hesaplaşması ışıklardır. O, perspektif kurallarına aldırmadan, sayısız renk tonları ve ışığın etkisiyle sürekli olarak değişen anlık görüntüleri yakalama kaygısıyla resim yapmıştır (Batur, 1997).

Modernizmin kendi temel özellikleri ile kendisini aşmayı hedefleyen eleştiri yöntemi, resimde tuvalin iki boyutlu sınırlı yüzeyini olumsuz görmek yerine bunu bir olanağa çeviren anlayışla kendini gösterir. Bu türden bir görme biçimi ile yapılan ilk modernist resimler Manet'in resimleri olmuştur. Manet'in ve diğer izlenimcilerin resimleri, izleyenin kendisini gerçek bir mekanda hissetmesi ile sonuçlanan perspektife dayalı mekan kurgusundan uzak, renklerin ışık yansımaları ile değişen, nesnelere daha çok lekeye indirildiği bir doğa algısı ile yapılmış, resimde yalınlaştırmanın ve bir anlamda soyutlamanın habercisi olmuşlardır. Böylelikle heykelin üç boyutlu yapısının resme kazandırdığı derinlik yanılmasıyla getirdiği heykelsi yan resimden çıkarılmış, yalnızca resme özgü olan iki boyutluluk önem kazanmıştır. İki boyutluluğun olanakları ile yapılan resim izleyiciye, içinde ne olduğunu görmeye uğraşmasından önce onu bir resim olarak algılaması zorunluluğunu getirmiştir. Yeni resim izleyicinin kendisini içinde

hissedebileceği kadar gerçekçi bir mekan yanılması dışlayıp, yalnızca gözle görülebilen bir yanılma yaratmıştır (Kahraman, H. Bülent 1995).

“İzlenimcilerin gölgelemeye, modellemeye ve heykelsi olanı çağrıştıracak her şeye karşı çıkışları, renk adına değil, saf ve kesin bir biçimde görsel olan adınaydı” (Batur, 1997; 359).

“Onlar doğayı olduğu gibi, saf renk titreşimleri hâlinde görür ve resmederler. Çizim, ışık, modellik etme, perspektif, ışık-gölge oyunları gibi çocukça buldukları kategorilerden hiçbirine kulak asmazlar. Bunların yerine doğada gördükleri renk titreşimlerini, tablolarında aynen vermeye çalışırlar” (Serullaz, 1983; 17).



Şekil 2. Yüzmen stüdyosunda resim yaparken, Edouard Manet, 1874, (Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/>).

Modernist anlayışın bir uzantısı olarak bu başarı, kendi sınırlılıklarını olanağa dönüştürmesiyle resim sanatının bir anlamda yeniden inşası olmuştur. Fakat buradan geçmişin tamamıyla yadsındığı sonucuna varmak fazlasıyla yanlış olur ki, bu anlayışın kökeni geçmişin deneyimleyerek kazandığı resimsel bilgilerin toplamındadır. Farklılığı ise ilerlemeye olan inancın getirdiği ampirik uygulamaların yöntem olarak benimsenmiş olmasındadır (Gardner, 1991).

İzlenimcilerin geleneksel mekan anlayışına bağlı kalmadan kendi resimsel mekanlarını yaratmaları ve belli bir bakış açısı ile resme getirdikleri kurallar resimde mekanın temsili bakımından olduğu gibi, resmin diğer normları bakımından da ulaşılmış son nokta olmamıştır. İzlenimcilerin peşinde koştukları şeyin gerçeğin basit bir yanılması olduğu iddiası ile özellikle izlenimcilere ve genelde kabul edilmiş tüm resim

kurallarına karşı yeni bir resimsel gerçeklik sunan dışavurumcular, doğayla uyumlu olmanın değil, doğanın karşıtı olmanın bir sanat olduğunu söyleyeceklerdir. Hermann Bahr dışavurumcular için şöyle söylemektedir: "... Resimlerinin bir tekini bile anlamasak da bir tek şeyden, duyulur dünyayı ihlal ettiklerinden emin olabiliriz. Her yerde uyandırdıkları kızgınlığın tek sebebi budur. Başlangıcından bugüne kadar resim sanatının amacı, olagelmiş her şey şimdi reddedilmekte, şimdiye kadar hiç denenmemiş bir şeyin peşine düşülmektedir (Batur, 1997).

Cézanne, düz ve yanılısalı mekânın özelliklerini birleştiren, bu iki uzaysal kavram arasındaki güçlü gerilimi içeren ve 20. yüzyıl sanatını büyük ölçüde etkileyen yeni bir mekân türü geliştirmiştir. Cézanne, Rönesans'tan beri kullanılan resim mekânını değiştirmiş, yatay düzlemleri eğik bir eksenle vererek, dikey yüzeylerin resim yüzeyinde öne doğru çıkmasını sağlamış ve derinlik etkisini yüzeyler aracılığıyla yaratmıştır. Cézanne'ın bu uygulaması daha sonra kübist ressamlarca daha da ileriye götürülmüş, nesnelerin bütün yüzeylerinin görüntüleri birbirini izler biçimde verilmiştir. Günümüzde mekân yaratmada kullanılan bu algısal ve kavramsal yaklaşımlar bazen aynı kompozisyonda birlikte de yer alır (Gardner, 1991).

Kübist ressamlar zaman duygusunu ele aldıkları nesnenin içinde bulunduğu mekânla ilişkili olarak işlemişler, gelecekçiler de bu noktadan yola çıkarak ağır çekim filmlere ya da hareket halindeki bir nesnenin arkasında bıraktığı izleri de gösteren fotoğraflarla benzer resimler üretmişlerdir. Son dönem modernist resmin, tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelerin yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir... Bütün tanınabilir varlıklar (resimlerin kendileri de dahil) üç-boyutlu mekânda bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı akla getiren en küçük şey bu tür mekânın çağrışımlarını uyandırmaya yeter. Bir insan figürünün ya da bir fincanın eksik bir silüeti bile bu çağrışımları uyandıracak, böylece de resimsel mekânı resim sanatının bağımsızlığının garantisi olan iki boyutluluktan uzaklaştıracaktır. Üç boyutluluk heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır (Umming, 2006).

Dış gerçekliğe dayalı fiziksel mekânı dışlayan ve resmi kendi ifade olanakları çerçevesinde kendi kurallarıyla var etmeyi amaçlayan, diğer görsel sanatlarla arasındaki farklılığını özgünlük için bir fırsat olarak gören soyut resmin başlangıcı bu şekilde olmuştur.

1.6. Mekanın Karakteri

Resimde mekan, sanatçının kişisel tercihlerinin görünür hale geldiği ve bu bağlamda resmin çözümlenmesinde irdelenmesi öncelikli olan alandır. Özellikle tanımlanabilir, dış dünyanın temsiline dayalı olarak kurgulanmış mekan, resim içeriğini ele verecek ölçüde bir anlam dizgesine sahip olmaktadır. Bu noktada içeriğin okunabilmesinin ön koşulu mekanın karakterinin çözümlenmesidir.

İçinde bulunan nesnelere yoluyla kavranan uzamın karakter çözümlenmesi, kendisini oluşturan nesnelere birbirleriyle olan ilişkisi ve boşluğu anlamlı hale getiren özelliklerinin saptanmasıyla mümkün olabilmektedir (Ayvazoğlu, 2002).

Nesnelerin toplumsal işlevi, içinde buldukları zaman özelliklerinin bir taşıyıcısı olmaları, dolayısıyla bir arada bulunuşlarını açıklayan tüm kültürel nedenlerle birlikte sanatçı tarafından özellikle seçilmiş olmaları, mekana tanımlanabilir bir karakter sunmaktadır. Mekanın karakteri, davranışları da belirlemektedir. İçinde bulunduğu mekanın izin verdiği ölçüde özgür olan bedenin davranışları yine mekanın karakteri çerçevesinde değerlendirilecek ve anlam bulacaktır. Sanatçının seçmiş olduğu alan bu bağlamda çift taraflılığa sahiptir. Resimdeki figür ve tuvalin karşısındaki izleyici ilişkisinde mekan tercihi, önemli bir konumda yer almaktadır (Woodford, 2005).

Mekanın kapalı ya da açık olması, seyirlik bir alan mı yoksa mahrem bir yer mi olduğunun ip uçlarını verebilmektedir. Çevresiyle birlikte ve bir yerde olan insanın bulunduğu mekan, sınırlarını kendisinin belirlediği ve bedeninin izlerini taşıyan, kendine ait bir ev içi, oda ise izleyicinin bulunduğu yer neresidir? İzleyici kişisel olan ve izinsiz görmesi yasak olan bir yeri mi gözler durumdadır, yoksa kişisel olana dahil mi edilmiştir? (Woodford, 2005).

Resim tarihinde iç mekanı tanımlayan interieur resmi 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. 17. yüzyıla kadar iç mekânın daha çok perspektif kurallarının gösterilmesine aracılık ettiği görülmektedir. Bu dönemde iç mekân özelliğinin ifade edildiği bir alan değildir. Perspektifin dünyevi olanla ilişkilendirilmesi ile birlikte interieur resim tarihindeki yerini alır. Interieur'un resim tarihine girişi beden ile mekânın bir bütün olarak algılanmaya başladığının bir belirtisidir. Böylelikle bedenin ayakları yere basar ve içinde bulunduğu mekân ile anlamlı hâle gelir. Kimlik, beden ile birlikte bulunduğu mekânın özellikleri yoluyla varlık bulur. Mekanın karakteri ile bedenin karakteri ev içinde paralellik taşır. Oda, beden tarafından şekillendirilmiş, bedenin izlerini taşıyan bir sınırlar mekânıdır. Sınırların

deşifre edilmesi odanın tam anlamıyla çözülmesi yoluyla gerçekleşir. Bedeni diğerlerinden ayıran, öznelliğini görünür kılan odanın düzenlenişidir (Zevi, 1990).

Doğrudan doğruya düzenlemeye ilişkin elemanların çözümlendiği biçimsel eleştiri yoluyla resimde mekanı oluşturan öğelerin birbirleriyle olan ilişkilerinin belirlenmesi, mekanın karakterinin tanımlanmasına yardımcı olmaktadır. Resimde sanatçının plastik elemanları kullanımına dair yaklaşımı az da olsa resmin temsil ettiği şeyin izleyici tarafından çözümlenmesi için bir rehber olabilmektedir. Anlam içeriğinin algılanması bağlamında, sanatçının mekana ilişkin tercihi önem kazanmaktadır (Zevi, 1990).

Anlatımcı niteliğe sahip resimlerde, mekan kurgusu içinde yer alan her nesnenin tahlil edilmesi, mekanın algılanışına etkisi bağlamında önemlidir. İçinde bulunan nesnelere ile var olan mekan, yine içinde bulunan nesnelere toplumsal değerlerin geçerli sayıldığı şekilde algılanması yoluyla tanımlanabilir hale gelmektedir. İzleyicinin mekana yükleyeceği anlam mekanı var eden nesnelere yüklenmiş olduğu anlamla birleşerek oluşmaktadır. Nesnelere tarihsel arka planı ve toplumsal içeriği, izleyiciye resmin temsil ettiği şeyi çözümlenmesi bakımından bir öngörü kazandırmaktadır. Sanatçının seçmiş olduğu mekan düzenlemesi de toplumsal, tarihsel anlamlardan bağımsız değildir. Sanatçının üslubu, tercihleri, toplumsal onaylamalara karşı duruş niteliğinde olabileceği gibi, eleştirel özellikte de olabilir. Sonuçta her durumda, resimde tanınabilir olan nesnelere toplumsal düzen içerisinde yüklenmiş oldukları anlam, sanatçının onlara yüklediği anlamın çözümlenmesi açısından hakkında bilgi sahibi olunması gerekli bir öneme sahiptir. Bedenin temsiline dayalı resimlerde toplumsal ve kültürel koşullara ilişkin bir yaklaşımın olduğu gerçeğinden hareketle, bedenin nasıl bir mekan düzenlemesi içinde yer aldığı, mekanın karakterinin, hem zamana ilişkin, hem de zamanın ve mekanın algılanışına ilişkin bilgi içeriğine sahip olduğu sonucuna varılmaktadır (Leppert, 2002; 17).

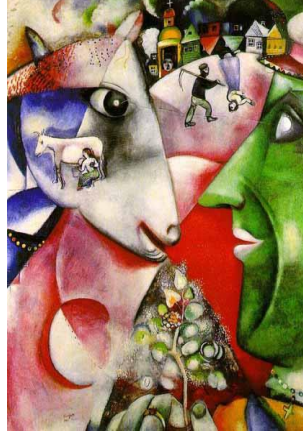
“Resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını -belli bir tarzda- önümüze koymaktadır” (Leppert, 2002).

1.7. Resimde Mekan Türleri

1.7.1. Açık Mekan

Açık mekan kavramı dış mekan kavramı ile eş anlamlıdır. Bir mekanı oluşturmak için onun mutlaka belli elemanlarla sınıflandırılması gerekmez. Mekan yalnızca bir yapının içi olarak düşünülmemelidir. Yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu bir açık mekan (dış mekan) vardır. Açık mekanın sınırlayıcı bir engeli olabilir de olmayabilir de. Bu kavram biraz da görecelidir çünkü uzay bizim için kavranabilecek en açık mekandır. Bununla birlikte dünya üzerinde olduğumuza göre atmosfer algılanabilecek ikinci bir açık mekandır. Algılamada ufuk çizgisinin sınırlayıcı olabileceği düşünülebilir. Oysa gerçekte bunun böyle olmadığı, perspektif bilgisi anımsanarak görülebilir. Ufuk çizgisi son gibi görünse de aslında devam etmektedir. Kısaca açık mekan olgusunda belirli bir düzenleme gereklidir. Elemanların birbirleri ile olan ilişkilerinden meydana gelen mekan düzenlemesi oluşmaktadır. Mekanı sınırlayan yatay ve dikey eleman çakışması söz konusu değildir. Denizin ortasında bulunan küçük bir bot bile, bir mekanı oluşturabilir. Bot, deniz ve ufuk çizgisi, açık bir mekan düzenlemesidir. Ayrıca peyzaj mimarisini de açık mekana örnek olarak göstermek mümkündür (Beyazyüz, 1996; 4).

Resimsel yaratıdaki açık-kapalı mekanda belirleyici diğer bir özellikte, izleyicinin ilgisinin görüntü çerçevesinin sınırları içinde tutulup tutulmayacağıdır. Açık mekanda çerçevenin sınırları zorlanır; gösterilmeyenlerin hayal edilmesi beklenir. Kesilmiş, tamamlanmamış nesnelere, belirli bir yön göstererek gözümüzü çerçeve dışına doğru çeken çizgiler gibi görsel öğeler bilinçli olarak uzamın çerçevesinin dışında da devam ettiğini seyirciye hissettirmeye yöneliktir. Onun, sadece sanatçının değil izleyicisinin de dış gücüne gereksinimi vardır (Güngör, 2006).



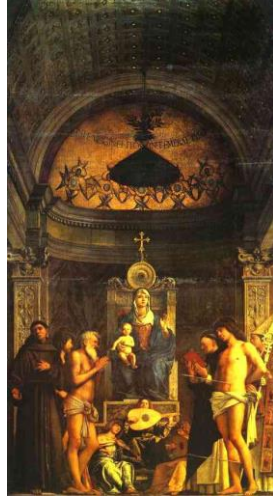
Şekil 3. Açık Mekan: Ben ve Köy, Marc Chagall, 1991, (Kaynak: <http://www.forumgercek.com>).

1.7.2. Kapalı Mekan

Açık mekanın tersi olarak nitelendirilebilir. Genellikle etrafı kesin sınırlayıcı elemanlarla çevrilidir. Bu elemanlar yatay, dikey ya da bunların tam tersi, amorf bir biçimde de olabilir. Öğrencilerin sınıf içerisindeki konumlarına göre mekan araştırması yapılacak olursa; öğrencilerin dört bir tarafı dikey elemanlarla çevrilmiş ve bunları kesen yatay elemanların oluşturduğu bir mekanda bulunurlar. Bu düzenleme öğrencilerin öğrenim, gereksinmelerine cevap verebilecek şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu tür örnekleri çevrede rahatlıkla artırmak mümkündür (Beyazyüz, 1996; 5).

Sanatsal yaratma sürecinde kapalı mekanın diğer bir kullanım şeklide konunun yüzey üzerinde tamamlanmış olmasıdır.

Kapalı mekanda görüntü kendi içine kapalı ve bir anlamda “yeterli” dir. Anlatılmak istenen şeye dair tüm veriler çerçevenin içinde yer alırlar. Bu bakımdan seyircinin dikkati tamamen karenin içine yoğunlaşır ve ondan gösterilmeyen başka şeyleri hayal etmesi beklenmez. Rönesans döneminin birçok ikonografik resim örneği buna güzel örnektir. Bu resimlerde anlatılan öyküler, hiçbir tereddüde yer bırakmayacak şekilde, bitmiş, tamamlanmış olarak sunulurlar. Her şey söylemiştir; izleyicinin bir şey eklemesine gerek yoktur (Güngör, 2006).



Şekil 4. Kapalı Mekan: Meryem ve Çocuk, Giovanni Bellini, 1487, (Kaynak: <http://www.abcgallery.com>).

1.7.3. Derin Mekan

Yüzeyin ön planına yalnızca tek ağır değer konulup, çevresinin hafif renk ve çizgilerle kuşatılmasıyla oluşturulan mekandır. Böylece tüy gibi uçuşan uzak planlarda her şey kaybolmaktadır. Bu tip yapıtlar aşağı yukarı gerçek bir doğa karşısındaki etkilenmeyi uyandırır; ancak yakında olanlar açıkça seçilirken uzakta kalan her şey sisler içinde eriyip gider. Özellikle Barok resminde görülen bu derin mekan Claude Lorrain ve Tiepolo gibi sanatçılarla bütünleşir. Ancak bu olgu belli bir biçimde, günümüz soyut resimlerinde de karşımıza çıkar (Seckel, 1982; 37).



Şekil 5. Derin Mekan: Ursulanın Topraktan Yapılan Limanı, Claude Lorrain, 1648, (Kaynak: <http://www.artcyclopedia.com>).

1.7.4. Plastik Mekan

Bu mekan tipinde zorlayıp iten bir dolgunluk ile plastik oyluma ağırlık verilir. Arka plan tıkanıp, figürler öylesine öne çekilir ki her biçim yüzeye çarpıyormuş izlenimi uyandırır. Böylece ortaya, nerdeyse elle tutulabilir plastik çıkar. Bu biçimde kurulmuş mekana plastik mekan denir. Yine Barok dönemde, koyu zeminlere vuran keskin ışıklarla Michelangelo, Caravaggio, Georges de la Tour ve Gerart van Honthorst gibi ustalar, bu türün en çarpıcı örneklerini vermişlerdir. Derin mekanla plastik mekan, doğanın değişen ışıkta verdiği görünüşü karşılamaktadır (Tansuğ, 1986; 9).



Şekil 6. Plastik Mekan: Kuşkucu Thomas, Michelangelo Merisi Caravaggio, 1602, (Kaynak: <http://www.ibiblio.org>).

1.7.5. Yüzeysel Mekan

Bu mekan tipinde yüzey korunur. Artık göz, imgeleme dayalı bir derinlikte dolaşmak zorunda değildir. Ressam, renkle biçimleri hafifçe ileriye ve geriye doğru kaydırıp ötesine yeltenmez.

Genellikle perspektif kurallar üzerinde ısrar klasik batı resminin doğacı ve gözlemci eğilimlerinin sonucudur. Perspektif kuralları uygulama yeteneğinin gelişmiş bir resim anlayışını içerdiği düşüncesi de yanlıştır. Perspektif kurallarının uygulanmadığı, bozuk uygulandığı ya da kasten bozulduğu, çeşitli perspektif açılarının birbirine karıştığı resimler, bazı durumlarda perspektif kurallarının uygulandığı resimlerden daha başarılı, daha etkilidirler. Hatta bir bakıma perspektif kuralları ihmal ederek yüzeysel anlayışa bağlı kalan

bazı resim üslupları, resmin temel fonksiyonlarını insanla olan psikolojik yakınlığını daha derinden yansıtır. Modern çağ resim yorumlarının hemen hemen hepsinde perspektif kurallar önemli rol oynamaz, çünkü kişisel biçim yaratma özgürlüğü sanatın katı kurallarıyla savaşı. Resimde yüzey zevki ve anlayışı ön plana geçer (Tansuğ, 1986; 9).

Yüzeysel mekan pozitif kontrole daha çok izin verir ve çalışma yüzeyinin düzlüğüne daha fazla uyar. Sanatçının soyutlamalarına ve anlama yönelmesine daha fazla olanak tanır. Günümüz resim sanatında yüzeysel mekan anlayışının egemen olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Yüzeysel mekan uygulamasına Matisse'in bir resmini örnek gösterebiliriz. Sanatçı, olabildiğince yüzeyde ve düz çalışmaya yönelmiş, resmin niteliğini tamamen düz renklerin ilişkisinde aramıştır (Güngör, 2005).



Şekil 7. Yüzeysel Mekan: Dans, Henri Matisse, 1900, (Kaynak: <http://www.artchive.com>).

1.8. Resim Sanatında Mekan Kavramını Etkileyen Faktörler

Her sanat yapıtı, sanatçının yaratıcı hayal gücünün bir ürünüdür; öyle ki, burada sanatçı öznel bir yaşantıyı, görüsel olarak değerlendirilmiş ampirik yaşam deneyimleriyle yoğurarak, sanatsal araçlar yoluyla kalıcı, görsel olarak kavranabilen bir gerçeklik haline sokar.

Ressam sıcak ve soğuk, saf ve kırık, parlak ve donuk renklerin coşkusal anlatım gücünden, gerilimli bileşimsel çizgilerden, sert ya da yumuşak boya tarzından, açık koyu

karşıtlığından, ayrıca daha da başka biçimlendirici araçlardan yararlanarak kendi bildirimini yaşanır kılar (Resim, 1991; 342).

Sanatçı yaratma eylemi boyunca eserini önce çizgi, sonra mekan, daha sonra renk diye kademeli bir şekilde düşünmez. Bu elemanlar sanatçı için, yalnız yarattığı eserin bütünündeki yerleri nispetinde mevcuttur (Güngör, 1983).

Bu bağlamda, resim sanatında mekan kavramını etkileyen diğer önemli faktörlere değinmekte yarar görülmektedir.

1.8.1. Biçim

Biçim, nesnelerin, dış görünüşü; metafizikte, bir nesnenin gizli ilkesi olan maddeden ayırt edilen etkin, belirleyici ilkesidir (Britannica, 1989).

“Her maddi bütünün eylemi biçimdir. Biçim eylem ilkesidir. Her eylem biçim yoluyla gerçekleşir” (Fischer, 1995) Bir nesnenin nasıl tanımlanacağı veya kavranacağı, sanatın her dalında ve mimari tasarımda önemlidir. Algılama biçimindeki farklılığa bağlanabilecek olan bu durum sanatta karşıt bir bağıntıda incelenir. Bu bağıntı “biçim-öz” bağıntısıdır (Balkan, 1997).

Resim düzlemlerinde iki boyutlu biçimler kullanılır. Resimlerde üçüncü boyut gibi derinlik aslında gölgeler, çizgi ve renk perspektifi ile sağlanmış bir histen ibarettir (Güngör, 1983; 12).

Klasik dönemin sanatı, belli bir objeden hareket ederek, belli bir biçimi olan, doğada bir varlığa karşılık gelen tek tek nesnelere yola çıkar. Bu doğal, nesnel biçimlere yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyduğu biçim vermede o kadar güçlü olmuştur. Resim yüzeyine aktarılmış her biçim ister organik ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir. Her bir resim üslubunda belli bir stilizasyonun yer alması gerekir, yinede stilize edilmiş resmin sembolik oluşumu kendini gösterir (Gürer, 1992; 16).

Modern çağın sanatında, görünür nesnelerin arkasında değişmeyen mutlak bir varlık bulma ve buna biçim verme çabası söz konusudur. Soyut sanatın öncülerinden Piet Mondrian, bu konuda şöyle demektedir: “Yeni biçim vermenin yöntemi, sınırlayıcı formlar oluşturmaktan kaçınan bir konstrüksiyondur. Bu sayede gerçekliğin nesnel bir ifadesi olabilmektedir yeni biçim verme. Sınırlayıcı form her zaman bir şey anlatır, betimleyicidir. Bu yeğlendiği sürece bireysel ifade egemenlik kazanmış olur. Salt biçim veren

kompozisyonda ise değişmeyen ve tinsel olan ifade edilmiştir. Bunun gerçekleşmesi de evrensel biçim verme aracı olan mutlak karşıtlık, yatay ve dūřey çizgilerin dik açılı keşişmeleri ve renk olmayan yūzeyler (siyah, beyaz, gri) sayesinde olur; yeni biçim verme sanatı bunu yaparken değişken ve doğal olanı kullanır; bu ise değişken orantısal bağıntılar, ritim, renklerin ilişkisi, rengin renk olmayana ilintisi demektir. Bireysel olan, bunların içinde bulunmaktadır. İnsanın doğasını hiç de gōz ardı etmeden ya da “insana özgū olanı” gōzden yitirmeden salt biçim verme, bireysel olanı evrensel olanla birleştirir” (Odabaşı, 1996).

1.8.2. Kompozisyon

Resmin izgi, renk, yūzey, biçim ve perspektif gibi en önemli elamanlarından biridir. Kompoze etmek (kurgulamak), resmin diđer elemanları arasından resim için yararlı olanlarını seçip organize ederek, birlikteliklerini bir denge ve armoni içinde sunmaktır (Sūdor, 2000; 121).

1.8.3. Nokta

Geleneksel geometriye gōre iki dođrunun keřiřmesinden meydana gelir. Biçim algılamasında, resim elemanları gibi eřitlenebilen, būyūyen, kūūlen, dinamizmi olan bir elemandır (Iřingōr ve diđer. ,1986: 10).

1.8.4. izgi

Birbirleriyle bađıntıları, iliřkileri, çođalan gerilim noktalarının birleřtirilmesinden çizgi dođar. Belirli aralıklarla dizilmiř, tek tek noktalara bađlanan çizgi bir yeni gōrūnūm yaratır. Henūz yūzey deđildir bu, fakat yarattıđı gōrūntū olarak çizgiden farklı bir řeydir. izgi yapılarıyla oluřturulmuř ve kapalı form meydana getirmiř bir yūzey parçası etkisi yapmaktadır. Kısaca diyebiliriz ki; çizgi, grafik olarak hareket halindeki bir noktanın belirli bir yōnde eđiliminden dođar (Sōzen ve Tanyeli, 1999).

izgi çok defa pek çok tasarda yer alan bir elemandır. izgi için belirli bir uzunluk ve belirli bir geniřlik kabul etmek ve onu sınırlamak mūmkūn deđildir. Geniřliđi ve

uzunluğu ne olursa olsun eğer bir şey çizgi etkisi yapıyor, çizgisel bir özellik gösteriyorsa; o şey o tasarımda çizgi rolü oynuyor demektir (Güngör, 1983; 10).

Çizgi görsel bir anlatımda, ilk anlatım unsurudur. Çizginin anlatım olanaklarından hem sübjektif, hem objektif yollardan faydalanmak mümkündür. Objektif olarak, ölçüm ve teknik resim ve projelerde çizgiden yararlanırız. Sübjektif yönde anlatımlarda ise sınırsız imkanlara sahip oluruz. Çizgi ile türlü etkiler yaratabilir, çeşitli pisişik durumlar oluşturabiliriz. Çizgi, düzenleme içinde tuttuğu yere, yapıya birlik getirmeye veya onu zedelemeye, yapıtı düzenlemeye ya da var olan dengeyi bozmaya yarayabilir. Bir kompozisyonda, birlik veya beraberlik yönünden bakılınca çizginin birinci planda rolü olduğu ortaya çıkar. Çizgi niteliklerinin tek düze oluşu ve kompozisyon içinde tekrarı bütünde birliğe doğru götürür bizi, ancak burada monotonî, usandırıcı biteviyelik tehlikesi ile karşılaşırız (Işingör ve diğ., 1986; 10).

Sanat dilinde çizgi, bir basitleştirme, yerine göre, sadeleştirme veya bir soyutlaştırma sonucudur. Doğada, ancak biçimlere, yüzeylere rastlarız yüzeylerin bittiği yerler veya yüzeylerin birbirleriyle ilişkili olduğu kenarlar çizgi etkisi yaparlar. Yani doğada tam anlamıyla çizgi yoktur. Oysaki sanatta çizgi elemanını çok çeşitli yerlerde görmek olasıdır. Örneğin: Çizgi doku çalışmalarında yüzeyi yaratabilir, renk alanlarını sınırlar, kendi başına plan etkisi yapar, perspektif oluşturur veya formlarda dış kenar unsuru olarak kullanılır. Çizginin karakteristik özelliği tipi, pisişik etkileme yönünden büyük önem taşır. Örneğin: Düz çizgi bir biteviyelik duygusu verir. Bu etki ölçü ile de ilgilidir. Eğri bir çizgi, kemer veya elipsi bir gidiş de gösterebilir. Hatta hacim çağrışımı da yapabilir. Ayrıca çizgi kendi etrafında bükülerek bir takım dalgalı yüzeyler yaratabilir. Bütün bu hareketler gözü oyalır. Bu gidiş ritmik bir karakter aldığımda çoğu kez göze hoş gelen bir uyum elde edilir. Eğri karakterli bir çizginin kendine özgü bir akıcılığı vardır. Buna karşın çizginin ani yön değiştirmeleri heyecan, hayret ve tereddüt uyandırır, kararsızlık yaratır. Zira beklenmedik değişimlere uymakta insan yapısı görü yoluyla da olsa daima güçlük çeker (Korkmaz, 1997; 19).

Bütün çizgilerin yatay, dikey ya da eğik yönleri vardır ve her yönün seyreden üzerinde ayrıcalığı, farklı bir etkisi vardır: Yatay yön, ağırlık noktası ile uyum halindedir, sakin ve pasif bir hali vardır. Dinlenmeyi, denizlerin ve ovaların ufuklarını telkin eder. Dikey hat, dengeyi ve kuvveti ifade eder. Dikey hatlar çok yükseklerde süzülüp yüzer gibidir. Onlar sert, şiddetli ve acıdır. Doğruluğu, yüceliği, içe çekimi ve ululuğu sembolize ederler. Eğik ya da diyagonal yön, bir geçişin, dinamiğin, kinetik yönün (ki bu bir hareketi

ifade eder) habercisidir. Çünkü o tamamlanmış bir görünüme ve kendi kendine oluşmuş bir hale sahiptir (Korkmaz, 1997).

1.8.5. Tekrar

Tekrarlar, benzer form, biçim form renk ve dokuların birbirleriyle ilişki kuracakları biçimde ikinci kez ya da daha fazla kullanılmasından doğan örgütlenmelerdir. Formun örgütlenmesi sırasında tekrarın kullanılması monotonluk yaratabilir. Bu nedenle tekrar kullanılırken yön değişikliği ve kesişme gibi ilişki çeşitlerini kullanarak uyum ve düzen oluşturulabilir (Wong, 1972).

Yineleme görsel sanatlarda uzay olan tek boyutla ilgilenir. Bu da aynı birimler arasındaki tek farkın uzaydaki pozisyonlar olduğudur. Bu ilişki, bundan dolayı tek boyutludur ve arka arkaya gelen iki müzik tonu arasındaki zaman aralığına benzeyen boşluk aralığı şeklinde ölçülür. Boşluk aralıkları veya nesnelere arasındaki boşluklar, en az zaman aralıkları veya sesler arasındaki sessizlikler kadar görsel, şiiresel ve müziksel dizaynın bir parçasıdır (Güngör, 1983).

Bir ögenin aynı ya da yakın ölçülerde birden fazla sayıda kullanılmasıdır. Birbirine benzer öğeler yan yana görüldüğünde benzerlik birleştirici olur ve tasarım çabuk algılanır, bütünlük etkisi verir.

Üç türlü tekrar vardır:

Tam Tekrar: Öğelerin (biçim, ölçü, renk, doku vb.) eşit aralıklarda, aynı yönde, aynı ölçüde tekrarıdır.

Tekrar: Öğelerin (biçim, ölçü, renk, doku vb.) aynı olması, aralık ve yönlerinin değişik kullanılmasıdır. Tekrar tek tek, bir biçimle olabildiği gibi, biçim kümeleriyle de yapılır.

Değişken Tekrar: Birbirlerinin aynı olmakla birlikte aralarında küçük farklılıklar olan biçimlerin birlikte kullanılmasıdır. Bu tür tekrarda, öğelerin ölçü, biçim, renk, değer ve dokularında küçük farklılıklar olabilir. Aralık ve yönler de farklı olabilir.

Bu tekrarların dışında birde aralıklı tekrar kullanılabilir. Birden fazla biçim, belirli aralıklarla birbiri ardınca kullanılarak aralıkla tekrar yapılır. Böylece sürekli tekrarın verdiği tekdüzelik bozulmuş olur (Sözen, 1986).

1.8.6. Zıtlık

Varoluş olarak gözden kaçırılmasına karşın zıtlık, her zaman her yerde vardır. Bir formun anlamsız bir uzay ile çevrilmesinde, düz bir çizginin, eğri bir çizgi ile birleşmesinde, büyük bir formun küçük bir form ile birlikteliğinde zıtlık vardır. Günlük yaşantımızın bir parçasıdır zıtlık. Zaten formun zeminden ayrılarak algılanması, bu zıtlık ilkesinin yardımıyla olmaktadır. Bir kompozisyonda benzer veya benzer olmayan nitelikteki, elemanların çeşitli bakımlardan zıtlıklar oluşturması ile de bir bütünlük elde edilebilir. Bu zıtlık ölçü, yön, biçim, renk, ton, doku bakımlarından olabilirler (Yurtsever, 1988).

Tasarımda kullanılan bazı zıtlıklar birbirleriyle uyum içindedir. Sözgelimi, kare bir form ile üçgen bir form birbirine benzemezler, ama form yapısı olarak birbirlerine komşudurlar. Diğer yandan, eğri konturlardan oluşan bir form bu iki form için uzlaşmaz bir ilişki içinde olabilir. Aynı tür uzlaşmayan zıtlıklar, renk ve doku içinde geçerlidir (Keramati, 2004).

1.8.7. Koram

İki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan köprüye koram denir. İki uç arasında bir düzen dahilinde geçiş sağlayan bu düzenleme yardımıyla anlamlı ve beğenilmesi kolay bir dizi ortaya çıkar. Eğer iki uç arasında ölçü farkı varsa, bir uçtan diğer uca doğru biçimler büyükten küçüğe doğru dizilmelidir. İki uç arasında doku farkı varsa, aralarındaki her kademenin dokusu sırayı bozmayacak şekilde, ara kademeler oluşturacak tarzda olmalıdır. Eğer uçlar arasında değer farkı varsa, her iki kademedeki değerler azar azar açılarak ya da koyulaşarak geçiş sağlamalıdır. İki uç arasındaki fark renk farkı ya da biçim farkı olsa, yine aynı şekilde hareket edilir. O halde koramda hiç değişmeyen koşullar şunlardır: İki uç arasındaki zıtlık ve uçlar arasındaki muntazam bir kademelenme.

İki uç arasındaki zıtlık yalnız bir bakımdan değil, birçok bakımdan olabilir. Örneğin, iki ucun hem biçimi, hem ölçüsü farklı olabilir ya da iki uç arasında hem değer hem doku bakımından hatta hem değer, hem renk, hem de ölçü bakımından fark bulunabilir. Keza daha buna benzer başka ihtimaller söz konusu olabilir. İki uç arasındaki farklılık hangi bakımdan olursa olsun, daima iki uç arasında yer alan biçimler, bu farklılığı azaltacak

tarzda ve diziyi bozmayacak şekilde düzenli kademeler halinde geçiş sağlamalıdır (Güngör, 1983; 90).

Tasarım oluşumunda koram meydana gelirken biçimlerin düzenleniş tarzlarına göre; eksensel koram, merkezselsel koram ve çevresel koram türleri kullanılmaktadır. Eksensel koram: Biçimler bir eksen üzerinde dizilirler. Eksen, düz, eğri, zikzak gibi olabilir. Merkezi koram: Biçimlerin dizilişlerinde bir merkez nokta oluşur. Biçimler çevreden merkeze ya da merkezden çevreye doğru büyüyebilirler. Çevresel Koram: Biçimler çevre üzerinde bir alanda basamaklar halinde dizilirler. Birden fazla koram grubu birlikte olabilir (www.fotografya.gen.tr, 2012).

1.8.8. Doku

Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif tesirleri doku oluşturur. Başka bir deyişle yüzeylerin dokunsal değerlerine doku adı verilir. Bu doğanın kendi yapısal bir özelliğidir. Dokunma duyumuza etki etmeden yalnız göz yoluyla, bizde doğal doku etkileri yaratan faktörlere görsel (vizüel) dokular denir. Doku mekanı, hacmi, formu örgütleyen malzemenin içyapı maddesinin plastik görünüşüdür. Mekan, yüzey, derinlik elemanlarının görsel algısı dokudur. Doku yüzey, renk ton gibi iki boyut etkisi yapan öğeleri üçüncü boyuta götüren bir öğedir (Atalayer, 2004; 197).

Resimde doku, sahip olduğu renk ve ışık farkları ile görsel algıda yakınlık ve uzaklık etkisi yarattığından mekan oluşumunda en önemli elemanlardan biri olduğu söylenebilir. Örneğin, sıcak renkli parlak dokular yakınlık, soğuk renkli yumuşak dokular uzaklık etkisi yaratarak resim mekanında derinlik etkisi yaratırlar (Nasiri, 1999).

Mekan yaratmada öneminden bahsettiğimiz dokuyu daha ayrıntılı bir şekilde ele alacak olursak doku ve strüktür kavramlarıyla karşılaşırız. Doku (dış yapı): Yüzeyde, objelerin içyapıları (strüktür) de bir dereceye kadar kendini belli eder, böyle bir yüz plastik bakımdan daha ilginç bir görünüme sahiptir. Sanat elemanlarının arasında aynı anda iki duyu mekanizmasını birden harekete geçirme gücü yalnız dokuda mevcuttur, dış yapısı belirli bir yüzey hem grafik, hem plastik yönden etkileyicidir. Ayrıca bir anda objenin tüm yapısı üzerine bir fikir verir (Işingör ve diğ., 1986: 18) .

1.8.9. Renk

Genel olarak kabul edilen, insanın ilk günlerinden beri değişmeyen içgüdüünün önce çizerek şekli ortaya çıkartmak, daha sonra ise onu renklendirmek olduğu yönündedir. Yüzey üzerinde somutlaştırma, sınırlamaya gidiş, belirsizlikten belirliliğe geçiş çizgisiyle olmuştur. İnsanın çizgiyle somut olarak sezdirdiği şekil, çizgiyle yapılan bir sınırlamadır. Bu sınırlamanın içinde ifade katmak söz konusu olduğunda renkle karşılaşılır. Çizgiyle sınırlanan yüzey renkle zenginleşir. “Leonardo ya da Holbein için renk, hemen hemen maddi bir gerçekliği olan ve bütün değerini kendinde taşıyan güzel bir maddedir” (Wölfflin, 1985).

Resimde mekan oluşturmada resmin önce nesne sonra mekan olarak planlanması renklerin birbirlerine olan etkisi nedeniyle istenmedik sonuçlara neden olabilir. Nesne ve mekan uyumu ve iletişimini sağlamak, resimde derinlik etkisi oluşturmak için rengi görsel ve psikolojik algı etkinliklerine göre uygulamak gerekir.

Yaşadığımız çevrede bazı objeler bize bazı renkleri çağırır. Örneğin ağacı resmetmek isteyen biri yeşile yönelir. Buna karşılık resim sanatının yüzyıllar boyu süren serüveninde ağaçlar her zaman yeşil renkte resmedilmemişlerdir. Bu da sanatçının her zaman doğal renklere sadık kalmadığının, rengi özgürleştirdiğinin kanıtıdır.

Görsel algılamada öncelikle rengin kendisi, yani mavi, kırmızı, sarı ikinci olarak ise rengin farklı derecelerdeki yoğunluğu hissedilir. Bazı yeşil çok koyu ve yoğun iken bazıları da daha solgun ve açık olabilir (Hoseyni Rad, 2004).

Mekan içerisinde kurgulanacak kompozisyonda oluşacak renk kontrastları mekanın ışıklılığı ve kurgulanan ışığın cinsine bağlı olarak değişiklik gösterir. Mekan içerisinde objelerin renklerinin doğru algılanması ışığın mekan içerisindeki objelere doğru yön, cins ve şiddette ulaşmasına bağlıdır. Bu sayede mekan içerisinde kurgulanacak obje bütünü görsel algılamada doğru sonuçlar verecektir (Korkmaz, 1997).

Bunun yanı sıra mekanın iç duvarlarında kullanılan renk bütünü kurgulanan objelerin algılanmasında başka bir etmendir. Mekanda kullanılan koyu renkler kurgulanan objelerin göz tarafından algılanma esnasında daha fazla ışık şiddetine ihtiyaç duymalarına neden olur, çünkü mekanda kullanılan ışığın büyük bir kısmı mekan tarafından absorbe edilir. Yine açık renklerde ışığı fazla emilime uğratmadan yansıtacağından objelerin üzerinde gereğinden fazla ışık yansımaya neden olacaktır. Böylece mekan ve nesnelere arasında aşırı kontrastlıklar oluşabilir. Aynı zamanda mekan içerisinde yer alan objelerin öz

niteliksel yapıları ve renkleri de mekan yüzeyi ve rengi üzerinde aynı etkileri yaratır (Itten, 1983).

Renklerin her birinin, kendi kroma ve ton değerlerine göre ayrı ayrı bir derinlik ve genişlik tesiri vardır. Kırmızı rengin öne çıkma ve yaklaşma özelliği fazladır. Mavi ise uzaklık etkisi yaratır. Mavi renk ailesi genellikle durgun statik sakin bir görünümüdür. Yine sıcak-soğuk renklerin derinlik olarak uzak-yakın görünme, eşyaları dar-geniş gösterme tesirleri vardır. Buradan modern resimde renklerle mekan oluşturma ve derinlik yakalama olayını daha iyi anlayabiliriz. Gri ve mor renkler ölü renklerdir ve derinlik etkileri en az düzeydedir. Renklerin saf katışıksız halleri de renkler arası espas ve derinlik ilişkilerinde belirleyici bir faktördür. Saf kroması yüksek, katışıksız bir renk, kroması düşük bir tonuna göre, daha yakın görünürler. Parlak ışıklı renkler göze daha yakın görünürler. Renklerin içine ya komplementerlerini ya da siyah beyaz karıştırarak derinlik etkileri ile oynanabilir (Kandinsky, 1969).

Resim sanatında derinlik kavramının kullanılmadığı iki boyutlu resimlerde renk, konturlarla belirlenen alanların renklendirilmesi amacı ile kullanılıyordu. Ancak rengin görsel bir değer, ama “amaç değer” olarak ele alıp kullananlar resim sanatında “empresyonist” akımın temsilcileri olmuştur. Onlardan önce renk, üzerinde bulunduğu objeyi ifade eden onu tanıtan ve ona yapışık bir eleman idi. Empresyonist sanatçılar mekan yanılması yüzeye yaklaştırmak için renklerin sıcak-soğuk ilişkilerinden yararlanıyorlardı. Sıcak-soğuk renk zıtlığı modülasyonu kaldırdığı için, ışık alan yerleri sıcak, almayan gölgedeki yerleri soğuk renklendirerek mekan yanılması gözde çözmeye çalışıyorlardı. Empresyonistlerin resimde mekan problemine böyle yaklaşmaları soyut sanatın ilk ipuçlarından birini oluşturur. Soyut sanatta renk yaklaşımları çok daha fazla değişecektir. Renklerle psikolojik etkiler yaratma çabaları kendini hissettirecektir. Mekan ise artık tamamen yüzeyde çözülen bir problem olacaktır. Tamamıyla renkten yana bir tavır koyan fovistlerde, renkleri tüm şiddetleri ile kullanarak derinlik etkisini azaltıp, mekanı yüzeyde çözmüşlerdir. Eğer derinlik ve mekan yakalamaya çalışırlarsa renkleri aynı şiddetle kullanmaları mümkün olmayacaktı. Artık renklerin eskisi kadar formlara ve biçimlere ihtiyacı yoktu (Korkmaz, 1997; 19).

Rengi sınırsız olarak yaymak mümkün değildir. Renk ile form arasında bir mutlak bağıntı vardır. Çünkü rengi formsuz düşünmek ve kendi başına, yalnız olarak anlamak imkansızdır. Renk ile form arasında bazen bir uzlaşma, bazen bir çağrışım ve bazen bir gerilim vardır. Örneğin; sarı bir üçgen, mavi bir daire, yeşil bir kareyi ele alalım. Sonra

yeşil bir üçgen, sarı bir daire ve mavi bir kare düşünelim. Bambaşka etkiler yapan ve birbirinden çok farklı beraberliklerdir bunlar. Form ve renkler birbirlerini karşılıklı şartlandırır. Bazı renkler bazı formlar ile birleşince değerleri kuvvetlenir, bazılarında ise hafifler. Gözü rahatsız eden çarpıcı renkler sivri formlar ile birleştirildiklerinde vasıflarını daha iyi belirtirler. Örneğin: Sarı renk, üçgen form ile derinlik vasfı olan renkler yuvarlak formlar ile kombine edilince güçlenirler. Örneğin; mavi renk dairesel formlar içinde böyle bir etkiye varır. Diğer taraftan bir form bir renge aykırı olduğu zaman bunda bir ahenksizlik değil, tam aksine bir yeni imkan görmek gerekir. Yani form ve renklerin sayıları sınırsız olduğuna göre bunların kompozisyonları ve sonuçları da sonsuz sayıda olacaktır (Küppers, 1986).

Ressam dış dünyadan aldığı ilhamı tuvalin üzerine yansıtırken soyutlama, deformasyon yollarından yararlanır. Bu bağlamda, Salvador Dali'nin çalışmalarını analiz etmek için resimde soyutlama, resimde deformasyon, resimde benlik nesnesi ve ilham olgularına değinmekte yarar görülmektedir.

1.9. Resimde Soyutlama

Soyutlama İngilizce'de 1387 yılından beri kullanılan "abstraction" kelimesiyle anlamdaş olarak değerlendirilmektedir.

Sözcük olarak soyutlama Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde; bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihni işlem, gerçeklikle ayrılmaz olanı düşüncede ayırma, şeklinde tanımlanmıştır (Anonim, 1997; 684).

Bu tanım resim sanatı için kullandığımız soyutlama teriminin tam karşılığı değildir. Ancak bu terimi daha da açmak mümkündür. Bu anlamda soyutlama kavramına açıklık getirmek açısından "soyut" sözcüğünü etimolojik açıdan incelemede yarar vardır:

Soyut sözcüğü, Almanca'da "abstrakt" İngilizce'de "abstract", Fransızca'da "abstrait" sözcükleriyle aynı anlamda kullanılmaktadır. Dilimizde soy'mak kökünden eylemden ad türeten (-t) ekiyle yapılmıştır. Som'un, eşdeyişle bütünü niteliğini dile getiren somut deyiminin karşıtıdır. Som'luğundan soyulmuş eşdeyişle soyutlanmış olanın niteliğini dile getirir. Hint-Avrupa dillerindeki kökeni ayırt edilmiş ve bir şeyden alınıp çıkarılmış anlamlarını dile getiren La Abstractum deyimidir. Ruhbilim deyimleri

sözlüğünde Dr. Mithat Enç tarafından soyut şöyle tanımlanmıştır: “İlişik olduğu nesne ve özelliklerden ayrılarak düşünülen herhangi bir şeyin niteliği ya da bu nitelikleri anlatan kavramlar” (Hançerlioğlu, 1993; 145).

Soyut kavramı gerçek duygularımızla hissedemediğimiz, sadece ideallerimizde yaşatarak görsel fonksiyonel bir yaratıcılığın sonucu gerçekleşen bir olgudur. Soyutluk insanın sadece düşünce dünyasını değil, aynı zamanda yaratma dünyasını da belirleyen bir kavramdır (Tunalı, 1992; 127).

İnsan düşüncesinin ve yaratıcılığının bir ürünü olan sanatta soyutlama kavramı, soyut sanatla birlikte en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Ancak soyutlama “yeni bir şey” (olay) değildir. Soyutlama kavramının temelleri ilkel toplumlara kadar uzanır (Tunalı, 1992; 127).

Sanat tarihçi Wilhelm Worringer soyutlama kavramını psikolojik temeller üzerinde incelemiştir (Tunalı, 1992; 127).

Worringer soyut sanatı, bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklamıştır. Ne var ki, bu soyutlama içtepsi ilkel toplumlarda bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bu içtepi, bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. Çünkü kendiliğinden şeyi değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır (Tunalı, 1992; 127).

Worringer’e göre ilkel insanın dış dünya karşısında duyduğu ilk duygu “korku” ve “huzursuzluk” duygularıdır. Dış dünya ve evren karşısındaki bilgisizliği, tanımlayamama karşısındaki duyduğu korkuyu yenmenin yolunu dayanabileceği sağlam kalıcı bir süzen olan soyutta bulur. Fakat soyutlama içtepsi, ilkellerden farklı olarak uygar toplumlarda bilinçli bir duyguya dönüşür (Worringer, 1985; 24).

“Uygar budunlar, dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucu olarak büyük bir huzur ihtiyacı onların ruhunu kaplar. Sanatta aradıkları mutluluk imkanı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir; tersine her bir nesneyi, keyfilikinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır” (Worringer, 1985; 24).

Soyutlama resim sanatında daha önce de belirtildiği gibi modernizmle başlayan bir süreçtir. Biçimlendirme anlamında resim sanatı tarihinde yaşanan süreç uygulama

pratiklerinde de çok farklı değildir. Soyutlama yöntemlerini birkaç şekilde ele almak mümkündür.

Soyutlama, pratik ve kuramsal formülasyonlara göre elde edilen modeller; tümelleştirme, kavramlaştırma, sembolleştirme, mobilizasyon, deformasyon, transformasyon, reformasyon şeklinde izah edilebilir.

Tümelleştirme (tümevarım): Soyutlaştırma faaliyetinin bir çeşit halkasını oluşturur. Özel bir yapıdan genel bir yapıya ulaşma çabasının zihinsel sürecini anlamlandırmaktadır.

Kavramlaştırma: Duyumsal bilginin ortak yanlarını bir araya getirerek, bunu öteki parçalardan soyutlamakla olur ve bunun sonucu olarak kavramdan, algılanan nesnenin kısıtlanmış bir şeması çıkar.

Sembolleştirme: Gizli ve örtülü olana ulaşmak için bir sondaj, sezilen, ama düşüncemizin hakimiyet alanı dışında kalan bir olguya yaklaşabilme, onu his ve idrak alanımıza indirebilme deneyimidir.

Mobilizasyon: Bir çeşit devingenliği, hareketliliği gündeme getirir, devingen yapıt yönelimi (açık yapıt) sanatçı ile sanat tüketicisi arasında yeni bir tip ilişkiyi estetik algılamasının yeni bir işleyişini başlatır; sanat ürününe toplum içinde bir yer açar.

Deformasyon: Biçim bozmak anlamındadır, biçimlendirilişin dinamik bir olgusu olarak değerlendirilebilir.

Transformasyon: Biçim dönüşümü ortaya koyan bir başka kullanımdır; biçim dönüşüme uğratarak başka bir biçime geçişine imkan sağlayan bir kullanım olarak dikkat çeker.

Reformasyon (Yeniden Biçimlendirme): Bir biçimlendirme sürecinde, söz konusu biçimin ortadan kaldırılması ve dönüşüme sokularak yeni niteliklerin katılmasını ifade eden bir biçimlendirme sürecidir (Eker, 1996; 86-89).

Soyutlama kapasitesi, insana kendisini uzaklaştırdığı şey üzerinde bir üstünlük duygusu verir... Bilimsel başarının tümü ve dolayısıyla insanın doğa üzerindeki gücünün tümü, her şeyden önce kendisini doğadan uzaklaştırmasına bağlıdır (Storr, 1992: 178).

Tez kapsamında, Sürrealizm ve Salvador Dali özelinde mekan analizi yapılmak istendiğinden Salvador Dali eserlerinde en etkili soyutlama yöntemi olan deformasyon (biçim bozum) konusuna değinmekte yarar görülmektedir.

1.10. Resimde Deformasyon (Biçimbozum)

Deformasyon kavramı, etimolojik olarak olarak incelendiğinde dilimize Fransızca'dan girmiş bir terim olduğunu görülmektedir. Terim olarak “deforme” kelimesinden türemiş bir sözcüktür.

Deformasyon, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde “biçimi bozulma” olarak tanımlanmıştır. Ayrıca sözcük eylem olarak “biçim bozma” şeklinde ifade bulur (Anonim, 2010; 58).

Doğada bulunan her türlü canlı ve cansız varlıkların kendi doğal biçimleri olduğunu ve bu biçim gruplarındaki nesnelere birbirinin tıpa tıp aynısı olmadığını görmekteyiz. Daha dikkatle gözlemlendiğimizde ise biçim ve şekillerinin bozulabileceğini de (deforme) fark edebiliriz. En basit anlamda düşündüğümüz bu çeşitten bir deformasyon bir değişim süreci olarak da görülebilir (Sözen ve Tanyeli, 1999; 64).

Deformasyon terimi, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde; “Sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerin doğada rastlanmayacak biçimde değiştirilmesi” şeklinde tanımlanmıştır (Sözen ve Tanyeli, 1999; 64).

Bu açıklamadan sanatçı tarafından algılanan ve resimde varlık bulan deformasyonlu biçimle, doğa biçimi arasında farklar olduğu ortaya çıkmaktadır.

Deformasyon, sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat yapıtında görülen nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi ile ilgili işlemdir... Buradan bunun doğada olmayan bir biçimin aranması macerası olduğu da anlaşılabilir (Turani, 1985; 98).

Demek ki resimdeki deformasyon, bir nesne ya da varlık biçiminin, resimsel biçimler haline gelmesi işlemidir. Bu nedenle algılanan optik görüntülü biçimi, nesnel biçim haline getirmek için deformasyonun kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu anlaşılabilir (Turani, 1985; 98).

Turani'nin açıklamasında deformasyonun resim sanatı için önemli bir gereklilik olduğu belirtilmektedir. Ancak sanatçıyı deformasyona iten nedenleri de ele almak son derece önemlidir.

Turani bu konuda, resimde biçimbozumu gerektiren etkenleri şu şekilde sıralamaktadır:

Resim malzemesinin doğa malzemesinden farklı oluşu ve gerçek doğa üç boyutluluğunu resimsel üç boyutluluk haline getirme zorunluluğu, nesne, figür ve mekânın görüntülerine ait oran/oranların, resme uygun birer görüntü oranına sokulması gerekliliği, Doğada görülen fakat resim için gerekli olmayan ayrıntılardan ayıklama zorunluluğu, Toplumda inanılmış ve sanatçı tarafından benimsenmiş kimi güzellik telakkilerinin, resimsel biçimlere ilave edilmesi, görüşü. Işık-gölgeye dayanan zahiri görüntülerin, doğa biçimlerinin yüzeylelerinde yaptığı gerçek olmayan karaltıların resme girmesi ve nesne figür biçimlerinin kesin dış konturlardan yer yer yoksun olması, fırça tuşunun gerçek doğa biçimine getirdiği ek lekelerle yarattığı deformasyon, komplemanter ve zıt renklerin, gerçek nesne renklerini tahrip ederek doğadaki nesne ve figürde görülen ışık-gölgeli alandan farklı bir biçimi resme getirmesi (Turani, 1985; 103).

1.11. Resimde Benlik Nesnesi ve İlham

Yaratıcılık dendiği zaman ilk akla gelen şey yetenektir. Ancak her ne kadar yaratıcılık için yeteneğin gerekli olduğunu kabul etsek de tek başına yeterli olmadığı, motivasyon ile birlikte eğitim, fırsat gibi çevresel faktörlerin de gerektiğini kabul etmek gerekir. Yaratıcılık ile bütünleşmiş ya da yaratıcılığa katkıda bulunan narsisizm, araştırmacılık ve esneklik gibi kişilik özelliklerinden de söz edilmektedir (Güney 1994, 1995; 373).

Bazı çalışmalarda psikolojik testler, yaratıcı bireylerin yaratıcı olmayan kontrol gruplarına göre duygusal açıdan daha problemliler olmalarına rağmen ilginç olarak bu problemleri karşılayacak ego gücüne sahip olduklarını ve psikopatolojik durumlarını sanat yararına kullanma potansiyelleri olduğunu göstermektedir (Bader ve Navratil 1979, Noble 1984; 877).

Sanatta yaratıcılığın psikolojik bir kavram halinde ortaya çıkışı 1950'lerden sonra olmuştur. Freud ve izleyicileri psikoanalitik kurama göre, sanatsal yaratıcılığı kabul edilemeyen pregenital dürtülerin sublimasyonu ile açıklamışlardır. Jung, resim yapmayı bilinçaltını keşfetmeye yarayan bir yol olarak görmüştür (Jung, 1950).

Kris ise yaratıcılıkta egonun geçici olarak birincil sürece gerileyip, ilham için yararlandıktan sonra ikincil sürece geri döndüğünü ileri sürmüştü ve bu teoriye "ego hizmetinde regresyon" adını vermiştir. Kris'e göre derinde bulunan duygu ve düşünceler

olduğu gibi bunlar yerinden oynatılarak canlandırılması ürkütücü ve korkutucudurlar. Sanatçı bunları değişime uğrattır ve sembollerle açıklar (Kris, 1952).

Rotenberg sanatsal yaratıcılık kavramına benlik psikolojisi açısından yaklaşır ve yaratıcı sürecin ortaya çıkmasında benlik nesnelерinin gerekli olduğunu ileri sürer (Rottenberg, 1987; 8).

Kohut ise sanatsal yaratıcılık ile ilgili görüşünü şöyle açıklamıştır. Yaratıcı bir çalışmada sanatsal yapıtın bizzat kendisi ve varsayılan izleyicinin her ikisi de benlik nesnesi işlevi sağlarlar. Sanatsal aktivite sırasında benlik ve benlik nesnelерinin arasındaki ilişkiler sebebiyle sanatçının yaşantıları değişime uğrar ve sanatsal bir yapıta dönüşür (Kohut, 1977, Baker 1987; 144).

1.11.1. Benlik Nesnesi

Sanatçının benliği üzerinde odaklamak ve benlik ile benlik nesnesi yerine geçen sanat yapıtı arasındaki ilişkileri göstermek istersek Kohut'un benlik psikolojisi kuramına göz atmamız gerekir.

Psiko-analitik literatürde duygusal enerji, yatırım yapılan herhangi bir şey (bir insan, yer, düşünce, fantazi veya an) nesnedir. Dış nesnelер; kişi, yer veya şeyler, iç nesnelер ise dış nesnelere bağlanmış düşünce fantezi veya anlardır. Bilinçli ya da bilinç dışı olabilirler. Nesne ilişkileri ise benlik ile iç ve dış nesnelер arasındaki ilişkilerdir. Nesne ilişkileri açısından benlik ile nesne ayrımlarının net ve kesin olmadığı durumlarda benlik nesnesinden söz edilir. Kohut benlik psikolojisi kuramını açıklarken teknik bir terim olan benlik nesnesi terimini kullanmıştır. Kohut'a göre, benlik (self) kişinin hem bilinçli hem de bilinç dışı olarak kendini algılaması, kendini nasıl düşündüğüdür. Benlik nesnesi ise, kişinin duygusal yatırım yaptığı az ya da çok benliğin içine yerleşmiş nesnelерdir (Kohut, 1977).

Benlik nesneleri benliğin devamını ve bütünlüğünü korumak ve beslemek işlevini sağlarlar. Benlik kapasitesini hem duygulanım hem de gelişim açısından desteklerler. Benlik nesne işlevleri uygun ise benliğin kurulu, devamlılık, sağlamlık, girişimcilik, canlılık ve değişim gibi özelliklerini korur (Kohut 1977, Powel 1985, Baker 1987).

Yaratıcı çalışmada sanatçının aslında benlik nesnesi olan eylemlerini sanat nesnesi olarak bulup çıkarmak için köklü bir isteği vardır. Bu derindeki zorlanmış istek fenomenolojik olarak adeta obsesif kompulsif bozukluğuna benzer. Burada elbette öyle

bir patoloji yoktur. Sadece duyguların aciliyetinden ve kreatif aktiviteye gereksinme gösteren özel bir durumdan söz edilebilir (Kohut 1977, Baker 1987, Rotenberg 1988).

Psikoanalitik açıklamalara göre biz, insanlarla bağımsız varlıklar olarak ve benlik nesnemiz olarak iki türlü ilişki kurarız. Bir sanatçının yapıt ile ilişkisi ise cansız bir nesne ile ilişki gibi görünmektedir. Örneğin bir ressam, tuvali üzerindeki boyalar ve şekiller ile ilgili gibidir. Halbuki onun gerisinde açıklanmak istenen yaşantısal bir durum söz konusudur. Bu durum estetik elementler yardımı ile açıklanır. Eğer izleyici bir eserden etkileniyorsa bu yaşantısal ilişkinin farkına varması demektir. Sanatın özüne hassas bir kişi için bu hiç de zor olmaz. Bu yaşantısal ilişki sanat yapıtının maddesel özellikleri ile ilgili değildir. Sanatçı çalışmasında, duygularını nesnelleştirmiş ve bunu yaparken sembolik materyalin etkisi altında sanatsal bir nesne ortaya koymuştur... İnsan bir sanat eserine bakarken (hatta bu sanatçının kendisi de olabilir) benlik, esere yansıtılan duygusal ifadelerden etkilenir. Sanatçı benliğinin yine kendi eserinden etkilenmesi paradoks gibi görünmektedir. Bu durum aslında bilinç dışı kaynaklardan gelen yansımaların farkına varılması ile açıklanabilir, ya da yaşantısal ilişkinin bilinçli benlik tarafından bir miktar yabancı veya başkasına aitmiş gibi algılanmasıdır (Bunu ben mi yaptım?) (Rotenberg, 1988).

Kandinsky, sanatsal çalışmanın derin bir iç gereksinmeden kaynaklandığını açıklamıştır (Lynton, 1982; Richard, 1984). Bruner de sanatçının çalışması ile benliğin etki altına girdiğinden bahsetmiştir (Rotenberg, 1988).

Psikodinamik görüş açısından ise bir sanat çalışmasında açıklanmak istenen şey aslında sanatçının benliğine yerleşmiş kesinlikle bulup çıkarmak istediği benlik nesnelere aittir.

1.11.2. İlham

İlham verici düşünce ve duygular açıklanabilmek için sanatsal çalışmaya yönelir. Bu çalışma bütün benlik ve benlik nesnesi ilişkilerini kapsar. Sanatsal çalışmaya yönelen bu dürtüsel gereksinmeyi klinik olarak daha geleneksel bir terim olan eyleme vurmaya (acting out) benzetebiliriz. Sanatsal ürünün maddeselliği ve görülebilirliği benlik ile benlik nesnelere arasındaki ilişkinin dışsal olarak geçerli olan bir biçim yaratması ile ilgilidir. Sanatçı yaratıcı benliği tarafından gereksinim duyduğu ilham, hayal kurma, zihinde canlandırma gibi yaşantılarla, sanatçı içsel amacını biçimlendirmek için dış bir madde kullanarak yaratmak zorundadır. Yazarlar kağıda yazar, ressamlar çeşitli şekillerde tuval ve

boya kullanır, müzisyenler ise enstrümanlar aracılığı ile sesleri ifade ederler (Galuzska, 1988).

Yaratıcı bir sanatçı kendisini materyali aracılığı ile açıklar. Böylece kendisi için önemli sanatsal bir eser yaratır. Bu eser onun benlik nesnesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının yarattığı eserde kavradığı ilişkiler ona bir sonraki eseri için yararlanacağı geri bildirimler verir. Geri bildirimler bazen çok kısa bir süre içinde, bazen de haftalar aylar hatta yıllar kapsayan uzun bir süre içinde oluşurlar. Sanatsal bir ürünün materyali örneğin asitle yakılarak yapılmış bir çinko resim kalıbı ya da tuval üzerine yapılmış bir yağlı boya resim olabilir. Sanatçının o andaki duyguların kalıcı olarak sembolize eder. Sanatsal çalışmada benlik ile benlik nesnesi ilişkisi maddeselliğe dönüşerek kalıcı bir iz bırakmış olur (Galuzska, 1988).

Yaratıcı çalışma sırasında, sanatçının o andaki belirli bir duygu ve bilinçlilik durumu tuvale aktarılmıştır. Bir başka zamanda aynı şekilde aynı resmi yapması mümkün olmaz, aynı anı yakalayamaz. Çünkü o anda benlik içinden kaynaklanan etkenler ona özel bir renk, yoğunluk, biçim ve kompozisyon seçtirmiştir. Yaşanan deneyim, yaratılan eserde o anki duyguların dışavurumudur (Galuzska, 1988: 134).

Salvador Dali, Gizli Hayat adlı kitabında 1930'larda yapmış olduğu ünlü Erimiş Saatleri'ni nasıl yaptığını şöyle anlatır: "Kendimi yorgun hissettiğim ve başımın hafifçe ağrıdığı bir akşamdı. Genelde başım çok nadir ağrırdı. Birkaç arkadaşla birlikte bir sinemaya gitmek üzereydik. Ama ben son anda gitmemeye ve erken yatmaya karar verdim. Gala onlarla gidecekti. Akşam yemeğimizde keskin bir tad olan eritme Fransız peyniri yemiştik. Herkes gittikten sonra eritme peyniri aklıma "süper yumuşak" sözcüğünü ve felsefi düşünceleri getirdi. Uzun süre düşündüm sonra yatmak üzere kalktım ve stüdyoma giderek adetim olduğu üzere son kez yapmakta olduğum tabloya göz atmak için ışığı yaktım. Bu tablo bir peyzajdı. Kayalar şeffaf, melankolik bir alacakaranlık ile aydınlanmıştı. Ön planda dalları kesilmiş yapraksız bir zeytin ağacı duruyordu. Bu manzaranın yaratmakta başarılı olduğum atmosferin sürpriz bir görüntüsünün oluşumuna yardım edeceğini biliyordum, ama ne olacağını kestiremiyordum. Tam ışığı kapatıyordum ki bir anda çözümü gördüm. İki tane yumuşak erimekte olan saat gözümün önünde canlandı. Bir tanesi acıklı bir şekilde zeytin dalına asılı idi. Baş ağrımın artmasına ve çok acı vermesine rağmen büyük bir açgözlülükle paletimi hazırladım ve çalışmaya başladım. Gala 2 saat sonra sinemadan döndüğünde en ünlü tablolarımdan biri tamamlanmıştı (Walther, 1993).

Dali'nin bu hayali neredeyse halüsinasyon seviyesine gelmiş ama tasarlanmış bir görüntüdür. Aynı zamanda “saf ilham” dır.

Sanatçı subjektif yaşantısını estetik elementlerle açıklamaya çalışarak yaratıcı doyum sağlamıştır. Bu elementler ondaki duygu düşünce ve zekanın ifadesi olup sanatçı benliğinin bilinçli ya da bilinçdışı yansımalarıdır (Walther, 1993).

Picasso; “Bir resme başladığım zaman sanki benimle birlikte çalan birisi vardır. Sonlara doğru bu işbirlikçi olmadan yalnız çalıştığım kanaatine varırım”, demiştir. Picasso, böylece sanat eserinin yaratılışı sırasındaki benlik değişimini tanımlamaktadır. Picasso'ya göre ilhamın görevi resim bitmeden tamamlanır; ondan sonra sanatçı artık bilgisi ve deneyimi ile resmini tamamlar. Sezgi yerini bilinçli bir güvene bırakmış olur. Picasso'nun farkına vardığı gibi yaratıcı bir eylem sırasında ya da bir sanat çalışması yaparken yaratıcılık ile kuşatılma durumunda sanki bir başkası varmış gibidir (Walther, 1993).

Bu yaşantılar psikodinamik görüş açısından benlik ile benlik nesnesi arasındaki ilişkiler olarak açıklanabilirler ve bir değişim süreci başlatırlar. Bir başka deyişle, yaratıcı benlikteki bu değişim süreci benlik nesnelere kaynaklanır ve benliğin onlarla ilişkisinin ürünüdür.

Sanat eserinin yaratılmasında ilhamla birlikte estetik elementlerin kullanılması son derecede önemlidir ve yaratıcı doyuma hizmet ederler.

Sonuç olarak yaratıcı süreç içinde sanatçının benlik nesnelere kullanarak benliğinin özüne daha çok yaklaşmış olduğu ve bunun da benliğin gelişmesi ve bütünlenmesine yardım ettiği söylenebilir.

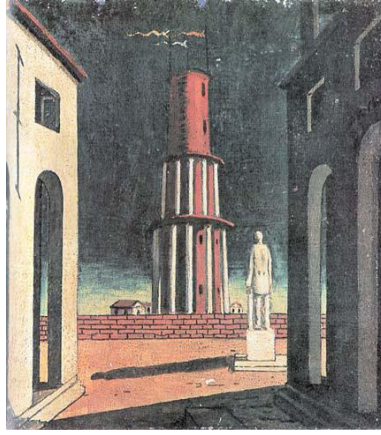
1.12. Sürrealizm (Gerçeküstüçülük)

Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan bir modern sanat akımıdır.

Şair ve ressamlar I. Dünya Savaşı'nın yol açtığı yıkım karşısında, dehşete kapılmış; akılcı tutuma karşı tavır alarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmeye başlamışlardır. 1924 de yayımladıkları Gerçeküstüçülük Bildirgesi'nde düşüncenin aklın denetimi olmadan ve ahlak gibi engelleri hiçe sayarak, ortaya konmasını savunmuşlardır. Yapıtlarında nesnelere alışılmamış biçimlerde betimleyen sürrealist sanatçılar, çoğunlukla düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalışmışlar; bazen de nesnelere kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşımışlardır.

Sürrealizmin kendinden önceki birçok akım ve hareketi özümseyip süzerek yeni bir anlayış amacıyla ortaya çıktığı söylenebilir.

Bu akım içindeki resim sanatı anlayışlarının kaynakları çoktur. Gustave Moreau'da olduğu gibi simgeci görüntüler, De Chirico'da olduğu gibi metafizik gariplikler, Marcel Duchamp'da olduğu gibi dadacı köktencilik, Picasso'da olduğu gibi yeni Kübist sorgulamalar, Kandinsky'de olduğu üzere soyutlamanın şiirsel kendinlendiği, ilkel ve naif sanatta, hatta akıl hastalarında olan, ilkel ya da akıldışı yaratıcılık,... bu akım resim sanatına öncü olmuştur (Eroğlu 1997; 81).



Şekil 8. Büyük Kule, Chirico, 1914, (Kaynak: <http://www.artchive.com>).

Sürrealizm, saf psikolojik iradesizlik olup, sürrealizm vasıtasıyla sözlü, yazılı ya da tamamen başka bir biçimde, gerçek düşünce fonksiyonunun anlatımı tasarlanır. O her türlü düşüncenin kontrolünden uzak, her çeşit estetik ya da ahlaki koşulların dışında hareket eder (Turani 2000; 612).

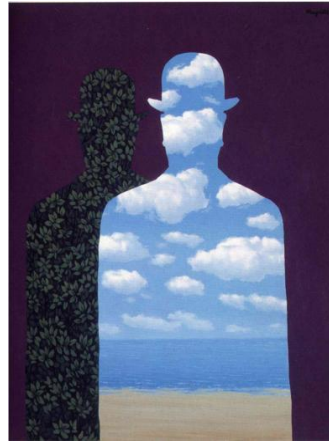
Gerçeküstücülük, şimdiye dek ihmal edilmiş düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğine, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmaya dayanır. Sürrealizm diğer bütün ruhbilim teorilerini çürütmeye uğraşır ve kendini onların yerine, en gerçek problemlerin çözülüşü için koymak ister. Gene Breton: plastik sanat eserinin bütün gerçek değerlerin tam bir gözden geçirilmesi gereğine (bu hususta bütün düşünürler aynı kaniya sahiptirler) uymak için, kendini bir iç biçimlendirmeye tabi tutması gerekir ya da sanat eseri var olmayacaktır (Turani 2000; 612).

Sürrealist eserler, ressamın gerçekte olmayan unsurlar ve düşünceler kullanarak, kendi hayal güçleriyle oluşturdukları eserlerdir. Bu eserler ile düşüncelerini, duygularını ve

hayal güçlerini yansıtırlar. Çevrelerindeki gelişmelere karşı bu yolla cevap verirler. Sürrealizmin amacı, ressamın hayal gücünü yansıtmak ve insanlığa ders vermektir. İnsanların bir kısmı, sürrealizmi saçma ve anlamsız görmektedir. Oysaki sürrealizm tıpkı Realizm gibi ders verir; düşünceleri gösterir. Tek farkı, gerçekte olmayan unsurlardır. Sürrealizmin realizm gibi belli başlı unsurları yoktur. Sürrealizmde sürrealist ressamın hayal gücü ürünü unsurları yer almaktadır. Bu unsurlar, ressamın düşüncesine bağlıdır. Önemli olan, bu unsurlarda ressamın düşüncesini bulabilmektir. Bunun için, sürrealist resimlerde, realist resimlerin aksine, unsurlar değil hayal gücü ve düşünce konuşur (<http://tr.wikibooks.org>).

Sürrealistler biçimsel anlayışlarında, nesnel gerçekliğin uzağında kalarak hayal güçlerini, rüyalarını akılda olmayanı ve iç dünyalarını resimlerinde yansıtmışlardır. Böylece gerçeğin üzerinde bir dünya kurgulamışlardır. Sürrealist anlayış kendine özgü bir biçim birlikteliği ve dil oluşturmamış ancak zaman zaman kendinden önceki akımlar ve sanatçılarda görülmüştür. Örnek olarak; Botticelli, Goya, Bosch ve Leonardo Da Vinci gösterilebilir. Kavram olarak sürrealizmi etkileyen önemli bir kişilikte Freud'tur. O'nun psikolojik yaklaşımları ve psikoanalizi; Max Ernst, Tongay gibi sanatçıları etkilemiştir (Bektaş, 1992; 51).

Sürrealizm akımının Belçika'daki en önemli temsilcisi olan René Magritte (1898-1967) akıl ile akıl dışı arasındaki çizgiyi yok eden resimler yapmıştır. Bacakları kadın, üstü balık bir denizkızı, kartal tepeli bir buzul, eğik Pizza Kulesini destekleyen bir kuş tüyü çarpıcı tablolarında yer alan ilgi çekici görüntülerdendir.



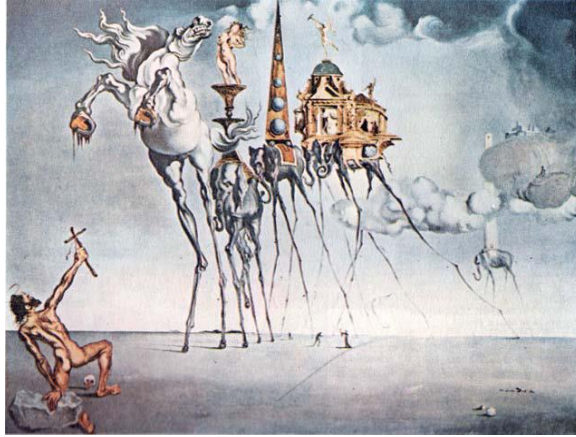
Şekil 9. Sosyete, René Magritte, 1962, (Kaynak: <http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/high-society>).

1920 den başlayarak, sürrealistlerle ilişki kuran İspanyol ressam Jean Miro (1893-1983) beklenmedik biçimler ve renkler kullanmıştır. Resimlerinde yer alan kadın, kuş, yıldız gibi kendine özgü biçimlerdeki motiflerle düşsel görüntüler yaratmış; bu büyümlü motiflerle çocuksu bir dünya kurmuştur.



Şekil 10. Dışkı Bir Kazık Önüne Erkek ve Kadın, Joan Miro, 1936, (Kaynak: <http://www.wikipaintings.org>).

Sürrealizm akımıyla neredeyse özdeşleşen Salvador Dali'nin (1904-1989) anılarından ve düşlerinden esinlenerek yaptığı resimlerinde eriyip akan saatler, gövdesinde çekmeceler taşıyan insanlar, boşlukta uçan eşyalar yer almıştır (<http://www.toplumdusmani.net>)



Şekil 11. Salvador Dali, Aziz Antionus'un Baştan Çıkarılması, 1946, (Kaynak: <http://www.wikipaintings.org>).

Sürrealizm, özellikle 19. yüzyıldan sonra güçlenmeye başlamıştır. Zamanla sürrealist ressamların artması ve sürrealist resimlerin büyük kesiminin beğeni toplaması nedeniyle 20. yüzyılda, sürrealist resimler çok daha değerli görülme ve realist resimlerden daha pahalı fiyatlarla satılmaya başlamıştır. Özellikle Salvador Dali ve Pablo Picasso, bu akımın başlamasında ve güçlenmesinde önemli yere sahiptir. Bu ressamlardan başka P. J. Jouve, Pierre Reverdy, Robert Desnos, Louis Aragon, Paul Eluard, Antonin Arnaud, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Arthur Cravan, Rene Char, Federico Garcia Lorca sürrealizmde yeni kilometre taşlarıdır. (<http://tr.wikibooks.org>).

1.13. Salvador Dali

Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí y Domènech, kısaca Salvador Dalí (11 Mayıs 1904-23 Ocak 1989), Katalan sürrealist ressam.



Şekil 12. Salvador Dali (11 Mayıs 1904-23 Ocak 1989),
(Kaynak: <http://minikkitabevi.blogspot.com/2012/02/dahi-ve-deli-dali.html>).

Dali 11 Mayıs 1904'te, İspanya'nın Katalonya bölgesinde bulunan Figueres kentinde, Salvador Dali i Cusí ve Felipa Domenech Ferrer çiftinin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Çiftin 1901 doğumlu ilk çocuğu, Dali'nin doğumundan tam dokuz ay on gün önce (1 Ağustos 1903'te) sindirim yolu iltihabından ölmüş, onun ismi olan Salvador da ikinci çocuğa geçmiştir. İlk çocuklarının küçük yaşta ölmesini bir türlü kabullenemeyen Dali çifti, küçük Dali'nin yanında sık sık ölmüş ağabeyinden bahsetmiş,

ilk Salvador'un bir resmini yatak odalarının duvarında tutmuş ve Dali'yle beraber düzenli olarak ilk Salvador'un mezarını ziyaret etmişlerdir. Bu durum, Dali'nin küçük yaşta kendi kimliği konusunda karışıklık yaşamasına sebep olmuştur.

Sonradan, hiç tanımadığı ağabeyi hakkında "İki su damlası gibi birbirimize benziyorduk, fakat yansımalarımız farklıydı... O, herhalde benim fazla mutlak olarak tasarlanmış ilk versiyonumdu" diye yazmıştır (Salvador Dali, 1948).

Dali'nin babası, sert ve otoriter karakterli bir noter, annesi ise tam tersine sevecen, anlayışlıydı ve oğlunun resim konusundaki çabalarına destek vermiştir. Dali üç yaşındayken kızkardeşi Ana María doğdu. Evin tek erkek çocuğu olarak, annesi, kızkardeşi, teyzesi, anneannesi ve bakıcısından sürekli ilgi gören Dali, küçük yaşlarından itibaren şımarık ve kaprisli bir karakter sergilemeye başlamıştır (Saladyga, 2006).

1914'te annesinin desteğiyle özel bir resim okuluna yazılan Dali, 1919'da Figueres Belediye Tiyatrosu'nda ilk sergisini açmıştır. Şubat 1921'de ise çok sevdiği annesini meme kanserinden kaybetmiştir.

Annesinin ölümü hakkında "Hayatımda aldığım en büyük darbeydi. Ona tapardım... Ruhumun kaçınılmaz kusurlarını görünmez kılabilmesine hep güvendiğim bir varlığın kaybını kabullenemiyordum", diye yazmıştır. Dali'nin babası, karısının ölümünden kısa süre sonra baldızıyla evlenmiştir (Salvador Dali, 1948).

1922'de Madrid'e taşınan ve buradaki okula yazılan Dali, ilk eserlerinde kübizm ve dadaizm etkileri göstermiştir. Fransa ve İsviçre kökenli olan bu yeni akımlar, o sıralar Madrid'de pek yaygın değildir ve Dali'nin eserleri kısa sürede ilgi çekmeye başlamıştır. Dali, Madrid'de geçirdiği yıllarda, kendisi gibi avangart sanata meraklı olan film yapımcısı Luis Buñuel ve şair Federico García Lorca ile yakın arkadaş olmuştur. 1923'te disiplinsizlik yüzünden geçici olarak okuldan uzaklaştırılan Dali, aynı yıl Girona'da anarşist gösterilere katıldığı için tutuklandı ve bir süre gözaltında tutulmuştur (Salvador Dali, 1948).

1925'te okula geri dönmüş ve Barcelona'da ilk kişisel sergisini açmıştır. Resimleri eleştirmenler tarafından ilgi ve şaşkınlıkla karşılanmıştır.

Dali 1926'da Paris'e gitmiş ve büyük saygı duyduğu Pablo Picasso ile tanışmıştır. Sonraki birkaç yıl boyunca, Dali'nin eserlerinde Picasso etkisi ağır basmıştır. Paris gezisinden döndükten kısa süre sonra okulundan temelli kovulan Dali, çok geçmeden askere alınmıştır. Ekim 1927'de askerlik hizmetini bitirmiş ve Mart 1928'de sanat

eleştirmenleri Lluís Montanyà ve Sebastià Gasch ile beraber sanatta modernizmi ve fütürizmi savunan “Sanat Karşıtı Katalan Manifesto”yu yazmıştır.

1929’da arkadaşı Luis Buñuel ile beraber çektikleri Bir Endülüs Köpeği adlı avangart kısa film, sürrealist sanat çevrelerinde ikiliye büyük şöhret kazandırmıştır. Aynı yıl ikinci kez Paris’e giden Dali, burada ressam Joan Miró aracılığıyla sürrealist akımın öncüleri André Breton ve Paul Éluard ile tanışmıştır. Éluard’ın karısı Gala (Helena İvanovna Diakonova), tanıştıkları andan itibaren Dali’nin ilgisini çekmiş ve 1929 yazında Dali ile Gala arasında, sonradan evliliğe dönüşecek olan tutkulu bir ilişki başlamıştır (Saladyga, 2006).

1931 yılında Dali, en meşhur eseri olan Belleğin Azmi’ni yapmıştır. Yumuşak Saatler ya da Eriyen Saatler olarak da bilinen eserde, geniş bir kumsal manzarası önünde eriyen cep saatleri resmedilmiştir. Eser genel olarak, katı ve değişmez zaman kavramına karşı bir protesto olarak yorumlanır (http://thedali.org/education/documents/clocking_in.pdf) Dali sonradan bu resmin ilhamını, sıcak Ağustos güneşi altında erimekte olan bir Camembert peynirinden aldığını yazmıştır (Salvador Dali, 1948):

1929’dan beri beraber yaşayan Dali ve Gala, 1934’te bir devlet nikahıyla evlenmişleridir. Aynı yıl New York’ta bir sergi açan Dali, ABD’de büyük sansasyon yaratmış ve büyük üne kavuşmuştur. 1936’da Londra Uluslararası Sürrealist Sergisi’nde bir konuşma yapması istenince, sahneye eski tip hantal bir dalgıç tulumu içinde çıkmıştır. Tulumun beline mücevher işlemeli bir kama takmış, bir elinde bir bilardo istakası tutarak diğer eliyle de bir çift kurt köpeğini çekiştirmiştir. Konuşma sırasında nefes almakta zorluk çekince dalgıç kıyafetinin başlığı çıkartılmıştır (<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,757163,00.html>).

Dali 1937’de Hollywood’a giderek zamanın meşhur komedyenleri Marx kardeşler ile tanışmış, ve onlar için bir film senaryosu yazmıştır.

1938 yazında ise Londra’da, hayranı olduğu Sigmund Freud ile tanışmış ve ünlü psikologun birkaç portresini yapmıştır. Tüm sürrealistler gibi Dali de bilinçaltının dışavurumuyla ilgilenmiş ve Freud’un bilinçaltı konusundaki yazılarını ilgiyle takip etmiştir (Weyers, 2008).

1939’da Dali’nin New Yorklu galericisi Julien Levy, sanatçıya World’s Fair eğlence alanı için düşünülen “Gerçeküstücü Pavyon” tasarısından söz eder. Dali buna “Dream of Venus”adını koymaya ve Gala’yla birlikte gerçekleşmesi için kaynak bulunamayan tüm deli saçmalarını burada toplamaya karar verir. Pavyonun, biraz Emilio Terry’nin 1936’da

fotoğrafçı Horst için çizdiği mercan mağarasını anımsatan cephesi, düzensiz ve organik bir yapıdadır; alçı kabartılarının üstlerini çakıl ve de deniz kabukları süsler; bir tabureye oturmuş dev bir kadının bacakları altından girilir içeriye. Sivri dallar, mercanlar yada ellerle kaplı açıklıklardan, aralarında bir balık kafasına yerleştirilmiş La Gioconda ve Botticelli Venüs'ünün de bulunduğu kimi yontusal güzellikler görülür. İçeride, iki büyük akvaryum vardır: “Biri su ve ilgisiz nesnelere doludur: örneğin, salgılarla bir mumya gibi sarmalanmış plastik bir inek, kauçuk pinpon raketlerinden oluşturulmuş bir adam, masalsı bir deniz canavarı, kabloları birbirine karışmış plastik telefonlar ve klavyesi kauçuktan bir kadının üstüne çizilmiş bir piyano. Bu hareketli sulara, Dali'nın çizdiği hafif giysileri giymiş, mükemmel vücutlu sirenler çılgınca eğlenirler” (Jean-Louis, 2009).



Şekil 13. Salvador Dalí (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art), (Kaynak: <http://www.tumblr.com/tagged/dream-of-venus>).



Şekil 14. Salvador Dalí (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art), (Kaynak: <http://www.tumblr.com/tagged/dream-of-venus>).



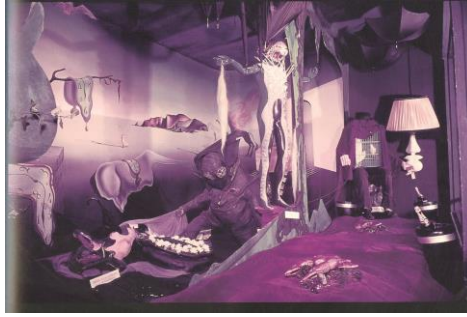
Şekil 15. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art), (Kaynak: <http://www.tumblr.com/tagged/dream-of-venus>).



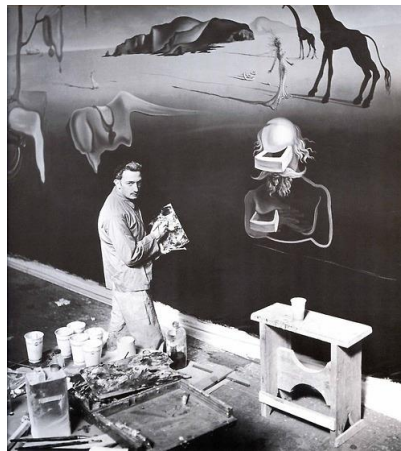
Şekil 16. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art), (Kaynak: <http://www.tumblr.com/tagged/dream-of-venus>).



Şekil 17. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art), (Kaynak: <http://www.tumblr.com/tagged/dream-of-venus>).



Şekil 18. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art), (Kaynak: <http://www.tumblr.com/tagged/dream-of-venus>).



Şekil 19. Salvador Dali (Dream of Venus pavilion façade, Queens Museum of Art), (Kaynak: <http://www.tumblr.com/tagged/dream-of-venus>).

1936'da başlayan ve tüm İspanya'yı kaosa sürükleyen İspanya İç Savaşı, 1939'da General Francisco Franco'nun galibiyetiyle sona erince, Dali yeni kurulan faşist rejimi desteklediğini açıklamıştır. Bunun üzerine, çoğunluğu Marksist olan ve Dali'nin abartılı dikkat çekme çabalarından zaten hoşlanmayan sürrealistler, Dali'ye açıkça sırtlarını dönmüşlerdir. Sürrealist grubun önderi Breton, Salvador Dali'nin isminden iğneleyici bir anagram çıkarmıştır: Avida Dollars (Dolar Heveslisi). Dali ise cevap vermekte gecikmemiştir: "Le surréalisme, c'est moi!" (Sürrealizm benim!) Sürrealistler ve Dali arasındaki çekişme, Dali ölene kadar devam etmiştir (Weyers, 2008).

1940'ta Dali ve Gala, tüm Avrupa'yı etkisi altına almaya başlayan II. Dünya Savaşı'ndan kaçarak ABD'ye yerleşmişlerdir. Burada dokuz yıl kalmışlardır. 1942 yılında Dali, Salvador Dali'nin Gizli Hayatı isimli otobiyografisini yayımlamıştır. 1945-1946 yıllarında, Walt Disney ile beraber Destino, Alfred Hitchcock filmi Spellbound'un (Doktor Edwards'ın Evi) duvarlarındaki Kain'e özgü gözler, kahramanın, kahramanın iğdiş makaslarıyla boşuna kesilmiş, entrikanın kurulduğu kumar masanın çıplak bacaklarını inceliyorlar. Sahnede duvar yoktu, sadece asılmış perdeler ve üstlerine çizilmiş gözler. Bu çalışmadan kısa bir süre sonra Dali, Walt Disney ile Destino adlı bir çizgi filme başladı. 1947'de sürrealist bir Picasso portresi yapmıştır (Jean-Louis, 2009).



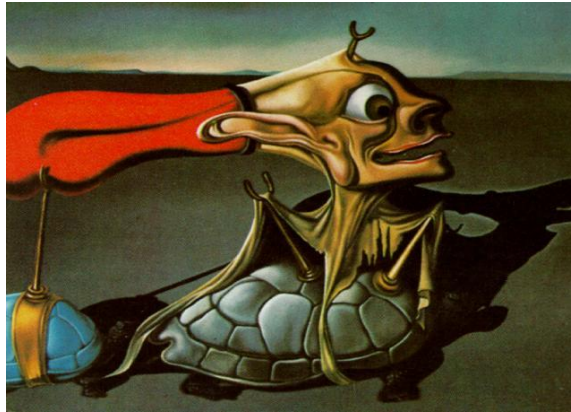
Şekil 20. Salvador Dali (Spellbound), (Kaynak: <http://sireninsesi.blogspot.com/2012/02/iz.html>).



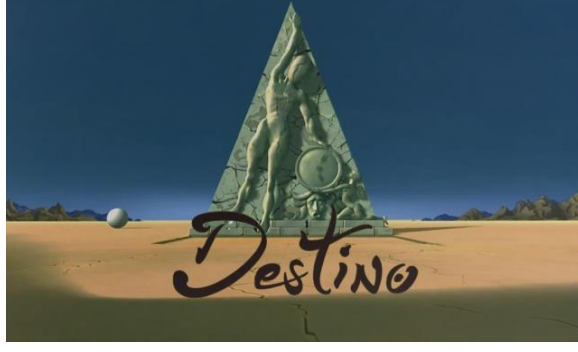
Şekil 21. Salvador Dali (Spellbound), (Kaynak: <http://sireninsesi.blogspot.com/2012/02/iz.html>).



Şekil 22. Salvador Dali (Destino), (<http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/design-for-destino>).



Şekil 23. Salvador Dali (Destino), (<http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/design-for-destino>).



Şekil 24. Salvador Dali (Destino), (<http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/design-for-destino>).



Şekil 25. Salvador Dali (Destino), (<http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/design-for-destino>).

1949'da Dali, karısıyla beraber Avrupa'ya dönmüş ve memleketi Katalonya'ya yerleşmiştir. Hayatının sonuna kadar burada kalmıştır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dali).

Dali 1951'de Katolisizm'in ve modern bilimin bazı kavramlarını sentezlediği Mistik Manifesto'yu yayımlamıştır. II. Dünya Savaşı sonrası eserlerinde, Katolik temalar ve DNA, hiperküp (dört boyutlu küp) ve atomik çözünme gibi modern bilim kavramları öne çıkmıştır. Hiroşima'da patlayan atom bombasının gücünden çok etkilenmiş olan Dali, hayatının bu dönemine “nükleer mistisizm” adını vermiştir. Yine bu dönemde Dali, tuvale boya sıçratma, hologramlar, optik yanılgılar ve stereoskopi gibi pek çok değişik tekniklerle denemeler yapmıştır.

1960'da Figueres belediye başkanı, yıllar önce Dali'nin ilk sergisine ev sahipliği yapmış ve iç savaşta zarar görmüş olan Belediye Tiyatrosu'nu “Dali Tiyatrosu ve Müzesi” adıyla restore etmeye karar vermiştir. Dali, 1974'e kadar müzenin inşaatı ve dekorasyonuyla bizzat ilgilenmiş ve bu projeye çok emek ve zaman harcamıştır. Müze

1974'te açıldıysa da, Dali 1980'lerin ortasına kadar ufak eklemeler ve değişiklikler yapmaya devam etmiştir (http://tr.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dali).

10 Haziran 1982'de Dali'nin çok sevdiği karısı, menajeri, modeli ve ilham perisi Gala hayatını kaybetmiştir. Gala'nın ölümünden sonra yaşama isteğini kaybeden Dali, karısının öldüğü ve gömüldüğü Púbol Kalesi'ne yerleşmiş ve münzevi bir hayat sürmeye başlamıştır. Temmuz 1982'de İspanya Kralı Juan Carlos, Dali'yi Púbol Markisi ilan etmiştir. Dali ise bu jeste karşılık olarak, krala Avrupa'nın Başlı adlı çizimini hediye etmiştir. 1983'te Púbol Kalesi'nde yaptığı Serçenin Kuyruğu adlı tablo, Dali'nin son eseri olmuştur. Ağustos 1984'te Dali, kaledeki yatak odasında bilinmeyen bir sebepten çıkan yangında bacağında yaralanmıştır.

Bu olaydan kısa süre sonra Figueres'e dönmüş ve Salvador Dali Tiyatro ve Müzesi'nde yaşamaya başlamıştır.

Dali, 23 Ocak 1989'da kalp yetmezliğinden ölmüş ve Figueres'te kendi adını taşıyan müzenin mahzenine gömülmüştür (Kolektif, 2007).

Dali hayatı boyunca, 1500'den fazla resim ve onlarca heykelin yanı sıra, çeşitli taş baskı eserler, kitap illüstrasyonları, tiyatro dekorları ve kostümleri üretmiştir. Ayrıca, Man Ray, Brassai, Cecil Beaton ve Philippe Halsman gibi fotoğraf sanatçılarıyla ve Elsa Schiaparelli, Christian Dior gibi moda tasarımcılarıyla beraber çalışmıştır.

Bugün Dali'nin eserlerinin büyük çoğunluğu, Figueres'deki Dalí Tiyatro ve Müzesi'nde bulunur. Florida'nın St. Petersburg kentindeki Salvador Dali Müzesi, Madrid'deki Reina Sofia Müzesi ve Los Angeles'taki Salvador Dali Galerisi de sanatçının yüzlerce eserini barındırmaktadır.

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından sürrealizmin akımının temsilcisi Salvador Dali'nin başlıca esin kaynağı düşler, korkular ve hayaller olmuştur.

Salvador Dali'nin sanatçı olarak varoluşunda politika çok önemli bir yer almıştır. Sürrealizmin kurucusu troçkist André Breton yanlısı olarak başladığı sanat hayatına, ilerki dönemlerde iktidarı kanlı biçimde ele alan faşist Franko yanlısı olarak devam etmiştir.

Gençliğinde anarşist-komünist yazıları keskin çıkışları olan derin bir kavrayıştan ziyade okuyucuyu şok etmek üzerine odaklanmıştır. Bu yıllarda Dadacı etki görülür. Dali büyüdükçe troçkist André Breton etkisindeki sürrealist hareketin etkinliğinin artmasıyla sürrealist olur (Jean-Louis, 2009).

İspanya iç savaşı başladığında, Dali savaşmaktan ve bir grubun yanında yer almaktan uzak durur. Benzer şekilde, İkinci Dünya Savaşında George Orwell, Dali'yi "Fransa

tehlikeye düştüğünde fare gibi kaçmakla” eleştirmiştir. Yıllar sonra o dönemini Dali “Avrupa savaşı yaklaştığında tek düşündüğünün tehlike daha da yaklaştığında tıklılabileceği firmı güzel bir yer bulabilmek” olduğunu belirtmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında Katalonya’ya geri döndüğünde, Franko rejimi ile yakınlaşmıştır. Bazı sözleri Franko rejimine destek vermiş, Franko’yu İspanyayı yok edici güçlerden temizlediği için teşekkür etmiştir. Bu dönemde Katolik inanca dönmüştür. Ayrıca Franko’yu çıkardığı idam hükümleri için tebrik etmiştir. Ayrıca kişisel olarak da Franko ile tanışmış ve Franko’nun ninesini resmetmiştir. Franko’ya karşı hislerinin samimi mi yalancı mı olduğunu belirlemek imkansızdır (Sandro Bocola, 2010).

Salvador Dali farklı alanlara ilgi duymuş, ressamlığın yanı sıra heykeltıraşlık, fotoğrafçılık ve filmcilikle de ilgilenmiştir. Ancak, bilime apayrı bir önem vermiştir. 1930’larda ilham kaynağı optik ilüzyonlar ve çifte görüntüler, 1940’da Max Planck’ın kuantum kuramı, 1945’teki Hiroşima faciasından sonra atomun parçalanması olmuştur. 1950’lerin başında, atom bombasını bir yana bırakmış, dikkatini Alman fizikçi Werner Heisenberg’in “tanecik”lerine vermiştir (Kolektif, 2007).

1953’te, Nature dergisinin 171. sayısında, Watson ve Crick’in DNA yapısını açıkladıkları ünlü makaleyi okuyup Crick’in karısı Odile’in çizdiği çift sarmal yapıyı gördüğünde, “İşte! Tanrı’nın var olduğunun en önemli kanıtı. DNA, Yakub’un genetik meleklerden oluşturduğu bir merdiven ve insanla Tanrı arasındaki tek bağlantı” yorumunu getirmiştir (Kolektif, 2007).

Bu tarihten başlayarak tam 23 yıl boyunca, DNA molekülünün yapısı, hem gündelik yaşamının hem de sanatının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Çift sarmalın, yaşamın temel şekli olduğuna inanmış ve on kadar tablosunda bu simgeyi kullanmıştır. “Kelebekli Manzara, DNA’li Sürrealist Manzarada Büyük Mastürbatör” adlı tablosunda, Freudyen simgelerle dolu araziye, DNA’yı üç boyutlu biçimde yerleştirmiştir (Kolektif, 2007).

25 Eylül 1962 tarihindeki Barselona sel felaketinde, boğulan ve kaybolan bine yakın kişinin anısına yaptığı 3x3.5 metre boyutlarındaki tablo, “Galacidalacidezoksiribonükleikacid” adını taşımaktadır. 2002’de, Florida’nın St Petersburg kentinde, denizin hemen kenarındaki Dali Müzesi’nde görülen tablonun yanındaki notta, Dali’nin zor telaffuz edilen bu adı, Gala, cid, ala ve deoksiribonükleikacid sözcüklerinden oluşturduğu kayıtlıydı. Aynı nottaki bilgiye göre, “Gala”, ressamın çok sevdiği, ilham kaynağı ve pek çok eserinin temel figürü karısının adı. “El Cid”, 11. yüzyılda Berberilere karşı savaşmış İspanyolların ulusal kahramanı Rodrigo Diaz de

Vivar'ın halk arasındaki adıdır. “Ala”, Allah'ın kısaltılmış biçimi, “deoksiribonükleik asit” de DNA molekülünün açık adıdır (Dali, 2012).

“Tanrı'ya inanıyorum, ama inançlı değilim. Matematik ve bilim, bana Tanrı'nın olması gerektiğini anlatıyor, ama inanmıyorum” diyen Salvador Dali, bu tablosunda bilim ile dinin karmaşık ilişkisini irdelemiştir. İlk bakışta, dinin bilime üstünlüğünü anlatmaya çalışıyor gibi gözükse de, aslında birbirine paralel olduklarını, hatta simetrik temellere dayandıklarını ifade etmeye çalışmıştır. Beş açık ve bir gizli görüntüden oluşan resmin birkaç yerinde rastlanan DNA çift sarmalı yaşamı; sağ tarafta, dörderli gruplar halinde tüfeklerini birbirine doğrultan erkekler ölümü, gökyüzündeki varlıklar, ölümden sonrasını simgelemektedir (Jean-Louis, 2009).

Dali, benzeri konularda ve benzeri adlar verdiği başka tablolar da yapmıştır. Madrid'teki Museo Nacional Reina Sofia'da sergilenen “Dezoksiribonükleik Asit Arapları”, ressamın bu moleküle hayranlığının bir diğer kanıtıdır. DNA'nın simetrisini, durmaksızın, karısıyla ilişkisine benzetir: “Tıpkı Gala ve benim gibi birbirine tam uyan bu iki yarı, hiç şaşmadan bir açılıp bir kapanıyor. Hayat, deoksiribonükleik asidin mutlak kuralına dayanıyor, kalıtıma o karar veriyor” (Farzan, 2006).

Dali, 1980'lerden başlayarak ölümüne dek, matematikle ilgilenmiştir. Özellikle, sürekli fonksiyonların sürekli olmayanlara dönüşebileceğini ve bir fonksiyonun değerinin aniden değişebileceğini (yani sakın sakın duran bir köpeğin aniden üzerinize saldırmasının matematiksel ifadesini) gösteren Fransız matematikçi Rene Thom'un katastrof teorisine ilgi duymuştur. Son eseri “Çatalkuyruk” da olduğu gibi, çok sayıda matematiksel sembolü resimlerine taşımış ve onlar aracılığıyla yaşam felsefesini yansıtmaya çalışmıştır, ancak DNA molekülüne tutkusunu hiçbir zaman kaybetmemiştir (Wayers, 2008).

Salvador Dali, 23 Ocak 1989'da öldüğünde başucunda iki fizikçi ve bir matematikçinin kitapları bulunmuştur: Stephen Hawking, Erwin Schrödinger ve Matila Ghyka (Farzan, 2006).

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

Salvador Dali'nin eserlerini analiz edebilmek için Dali eserleri iki önemli döneme bölünmüştür. İlk döneminde Dali sürrealizmin etkisinde kalarak öznel ve soyut biçimleri 1940 yılına kadar eserlerinde yansıtmıştır. İkinci dönemde Dali 1940 yılında sürrealizmin etkisinden ve paranoya döneminden çıkarak kiliseye ve dini inançlarına doğru yönelir.

Bu bağlamda, tez kapsamında toplam 10 örnek; 1929-1940 yıllarını içeren beş eser; 1940-1989 yıllarını içeren beş eserden oluşmak üzere seçilmiştir. Böylece, Dali resmindeki mekan olgusu zamanla oluşabilecek farklılıklarla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Oluşturulan analiz tablolarında esere ait genel bilgiler açıklanmış; izleyen adımda, resimde mekan oluşumunu etkileyen faktörler; biçim, kompozisyon, nokta, çizgi, tekrar, zıtlık, koram, doku ve renk başlıkları altında incelenmiştir. Resimdeki mekan türleri başlığında ise, açık mekan, kapalı mekan, derin mekan, plastik mekan, yüzeysel mekan hakkında açıklamalar yapılmıştır.

Aşağıda tez kapsamında analiz edilen Dali eserlerinin bir tablosu verilmiştir.

Tablo 4. Tez kapsamında analiz edilen dali resimleri

	Arzum Bilmecesi, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 110x150 cm., Saatsgalerie Moderner Knust, Münih (Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-enigma-of-my-desire-or-my-mother-my-mother-my-mother-1929)
	Belleğin Azmi, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 24 x 33 cm., Museum of Modern Art, New York (Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931)
	Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937, levha üzerine yağlı boya, 35x27cm., Kunstmuseum, Basel (Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/flaming-giraff)

Tablo 4'ün devamı


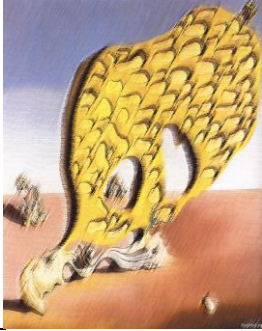

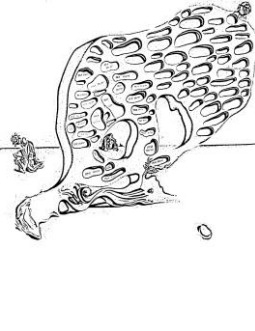
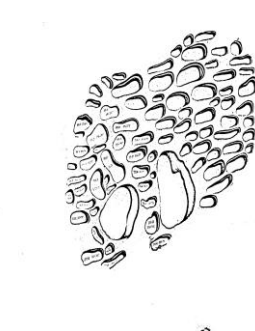
	<p>Narkissos'un Dönüşümü, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 51.1x78.1 cm., Tate Modern, London (Kaynak:http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-metamorphosis-of-narcissus)</p>
	<p>Akşam Örümceği, 1940, tuval üzerinde yağlıboya, 40.6-50.8 cm., Salvador Dali Müzesi, St Petersburg, Florida. (Kaynak:http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/spider-of-the-evening)</p>
	<p>Port Light Meryemi, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 48.9 x 37.5 cm., Marquette University Haggerty Museum of Art, Milwaukee (Wisconsin). (Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-first-study-for-the-madonna-of-port-lligat)</p>
	<p>Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 43x33 cm., National Gallery of Scotland, Edinburg. (Kaynak:http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/raphaelesque-head-exploding)</p>
	<p>Orkinos Avı, 1966-1967, tuval üzerine yağlıboya, 304x404 cm., Paul Ricard Foundation. (Kaynak:http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/tuna-fishing-1967)</p>
	<p>Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970, tuval üzerine yağlıboya, 398.8 x 299.7 cm., Salvador Dali Museum, St Petersburg, Florida. (Kaynak:http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/hallucinogenic-toreador-1970)</p>
	<p>Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982, tuval üzerine yağlı boya ve kolaj, 75 x 59.5 cm., Fundacio Gala-Salvador Dali, Figueras. (Kaynak :http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/velazquez-dying-behind-the-window-on-the-left-side-out-of-which-a-spoon-projects)</p>

2.1. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929, Eserinde Mekan




Tablo 5. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929: Genel Bilgiler

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Resim No 1</p>		<p>Arzum Bilmecesi, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 110x150 cm., Saatsgalerie Moderner Knust, Münih (Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-enigma-of-my-desire-or-my-mother-my-mother-my-mother-1929)</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Genel Bilgiler</p>	<p>Sanatçı bu çalışmasında yunan resimlerinin etkisini yansıtmıştır. Önemli olan nesneyi ön plana çıkararak daha büyük şekilde vurgu yapmış, etkisinin daha az olmasını istediği objeleri ise arka planda ve daha küçük çalışmıştır. İlgiyi objede insanın içini görmeye odaklayarak bize Rönesans döneminde Leonardo'nun çalışmalarını anımsatmıştır, fakat insan figürünü deforme ederek transformasyona uğratmıştır denilebilir.</p> <p>Ön planda görülen insan yüzünün genelde Dali'nin kendi yüzü olduğu iddia edilir. Gözü kapalı ve uyku halinde görülen bu figür sözü geçen bu halüsinasyon/rüya olayına işaret ediyor olabilir. Rüyada görülen nesnelerin genelde biçimsiz oluşunu çağrıştırırcasına bu figür de oldukça şekilsiz bir görüntüye sahiptir. Bu açıdan bakıldığında resimdeki arka planda olan nesnelere ve biçimsiz olan figürü rüya görülürken geçen zamanı işaret ettiğini düşünebiliriz.</p> <p>İnsan yüzünün üzerindeki karıncalar, çürüme ve yok olmayı, ölümü ve kadın üreme organlarını sembolize etmektedir.</p> <p>Arzum Bilmecesi, büyük mastürbasyoncu izleminin ilk çeşitlemelerinden biridir. Burada mastürbasyoncunun yüzü yere konmuş gözleri kapalıdır. Petek gözlerinde simgesel öbeklerden oluşmuş bir arka plan üstünde takıntılı bir şekilde annem yazısı okunmaktadır (Jean-Louis, 2009:58).</p>	



Tablo 6. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>Tabloyu analiz ettiğimizde daha çok dairesel biçimlerin kullanıldığı söylenebilir.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Resme baktığımızda ön plandaki figürde dairesel çizgiler sağa doğru kaymaktadır, fakat sol tarafta konumlanmış olan nesnelere kullanılan soğuk ve sıcak renklerle denge sağlanmıştır.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Ana figürün üstündeki daireler, arka planda kullanılan nesnelere ve ana etkiyi veren nesnenin yüzündeki siyah karıncalar kullanılan noktalardır.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Çalışmada kullanılan ufuk çizgisinden ziyade dairesel ve yumuşak çizgiler kullanılmıştır.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>Dairesel çalışılan hatlarda belli bir düzene uyulmadan tekrar kullanılmıştır.</p>

Tablo 6'nın devamı

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		Zıtlık Ön planda ve arka planda kullanılan nesnelere boyut yönünden zıtlık oluşturulmuştur. Aynı şekilde sarı ve mavi renklerin kullanılmasında da zıtlık görülmektedir.
		Koram Koram faktörü bulunmamaktadır.
		Doku Ana figürün arkasındaki dairelerin tekrarlanmasıyla bir doku oluşturulmuştur.
		Renk Öndeki figürü sarıyla, zemini söndürülmüş kırmızıyla renklendirerek sıcak renkler kullanılmıştır. Arka plandaki figürler ve gökyüzü olan mavi renk bir zıtlık ortaya çıkarmıştır. Sarıyı ön plana çıkartarak figür daha güçlü ve belirgin hale getirilmiştir.

Tablo 7. Resim No 1: Arzum Bilmecesi, 1929: Eserin Mekansal Analizi-2

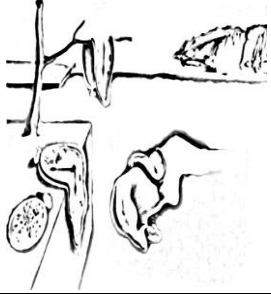


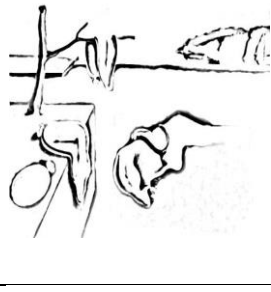
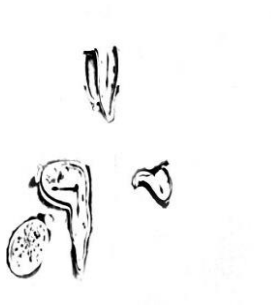
Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan Gökyüzü kullanılarak açık mekan örneklenmiştir.
		Kapalı Mekan Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.
		Derin Mekan Derin mekan türü bulunmamaktadır.
		Plastik Mekan Figürü ön plana çıkarıp arkadaki biçimleri daha küçük kullanarak derin mekan etkisi verilmiştir.
		Yüzeysel Mekan Yüzeysel mekan türü bulunmamaktadır.

2.2. Resim No 2: Belleğin Azmi, 1931, Eserinde Mekan

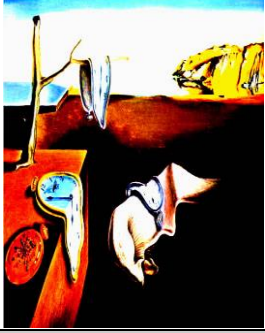


Tablo 8. Resim No 2: Belleğin Azmi, 1931: Genel Bilgiler

Resim No 2		<p>Belleğin Azmi, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 24 x 33 cm., Museum of Modern Art, New York</p> <p>(Kaynak:http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931)</p>
Genel Bilgiler	<p>“Dali resimlerinden bakmaktan en zevk aldığım resmi “Belleğin azmi” isimli tablosudur. Kimileri ona yumuşak saatler de dese de ben ona verilen isimlerden en çok “Eriyen Saatler”i beğeniyorum der Green (Julien Green, 2012). Resim akıp giden zamana karşı, unutmak istemediklerimizi, çalışmadaki üç saatten biri olan, ters şekilde duran ve sırt bölgesinden karıncalar çıkan cep saati yardımıyla anımsatmaktadır. Karıncalar, kötüye kullanılan zamanın, zaman sıfatını istemeyip başka bir bedende zamanı geriye sarmaya çalışmasıdır sanki. Kötülüklerle geçirdiğimiz, boşa akıtıp ziyan ettiğimiz zamanlar bizden kurtulmaya çalışıyor gibidirler. Belleğimiz ise hem bu boşa geçen vaktin acısını unutmak, hem de kötülüklerle geçen zamanın verdiği pişmanlığı silmek istercesine direnmektedir adeta (http://mekaniksaat.blogspot.com).</p> <p>Resimdeki tek bitki olan zeytin ağacı Dali'nin birçok eserinde genel anlamı olan huzur, umut ve iyileşme simgesi olarak kullanılmıştır, fakat bu resimde kurumuş olarak çizilen bu ağaç başka bir kavrama işaret etmektedir: “Ölüm”. Resmin genelinde yansıtılan bu ölüm hissi, sinek ve karıncalar, bomboş kumsal, geri plandaki sade sonsuzluk, eriyen saatlerle geçen zaman hissi ve uyku/rüya göndermeleri ile de desteklenmektedir.</p> <p>Tablonun orta kısmında bulunan ve Dali'nin bundan başka birkaç resminde daha gördüğümüz gözleri kapalı, burnundan saç başlangıcına kadar, zamanın yükünü kaldıramamışçasına yere düşmüş profilden bir insan kafası yer almaktadır. Kapanmış göz kapaklarındaki kirpiklerin uzunluğu sanki insanın unutmak istediği zamanları unutmaya çalışırken geçen o sıkıcı vakitleri simgelemektedir. Aynı zamanda sanki kirpikler insanın o unutmak istemedikleri hatıraları unutmamak istercesine sonsuzluğa uzanmaktadır. Çelimsiz bir dal üzerinde eriyip, akan cep saati, zamanın ne kadar hızlı akıp gittiğini bizlere göstermektedir. Bir uçurumdan aşağıya düşerken tutunup kurtulduğumuz bir dal, bizim için ne kadar önemli ise yaşamımızda da zamanın bu kadar mühim bir olay olduğunu “yumuşak saatler”, benim ben olduğuma emin olduğum kadar iyi anlatmaktadır. Bu çalışma genel adıyla “yumuşayan saatler” bir sinema seansının sınırlı zamanında tamamlanmış bir tablonun, dayanılmaz bir migrenin ve akan kamamber peynirinin sonucudur. Bu eserde her biçime girebilen bulutların gezindiği o alacakaranlıktaki kumsal, avundurucu gerçekdışılığı taşır. Zaman ortadan kalkmıştır. Belleğin ısrarındaki eriyen saatlerin direnci karşısında yenilgiye uğramıştır. Tuval, üstünlük için birbiriyle yarışan imgelerin, silinip süpürülme, yok olma tehlikesi altında bulunduğu ve ortadan kaldırıldığı yerdir (Ian, 1997).</p>	

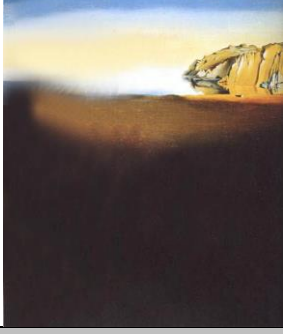



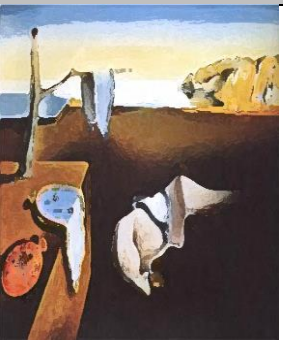
Tablo 9. Resim No 2: Belleğin Azmi, 1931: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		Biçim Çalışmada yumuşak ve somut biçimler dairesel hatlarla resmedilmiştir.
		Kompozisyon Yumuşak biçimlere karşılık arka planda sert hatlarla çizilmiş olan dağ, ön plandaki masa, ruhsuz ağaç ve resmedilmiş nesnelerin çoğu solda toplanmıştır. Dali bu ağırlığı ortadan kaldırmak için sağ arka plandaki dağa ışık vererek tabloya denge katmıştır. Yine soğuk mavinin karşısındaki sarı ve kırmızı tonlarla da denge kurulmuş denilebilir.
		Nokta Kırmızı saatin yüzeyindeki karıncalar, üzerindeki rakamlar, arka planda resmedilen dağın üzerindeki lekeler ve küçük parçalarda kullanılan taşlar noktayı göstermektedir.
		Çizgi Tablodaki saatler yumuşak ve dairesel hatlarla resmedilmiştir. Bu hatların çalışmaya kattığı dinginlik hissi ufuk çizgisi ve diğer nesnelerle tamamlanmıştır.
		Tekrar Ön planda olan saatlerde tekrar kullanılmıştır.

Tablo 9'un devamı

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Zıtlık</p> <p>Sıcak ve soğuk renkleri, ışık ve gölgeyle kullanarak zıtlık yaratılmıştır. Saatlerin soyut ve yumuşak hatları diğer somut, dikey ve yatay hatlarla bir zıtlık oluşturmuştur.</p>
		<p>Koram</p> <p>Koram faktörü bulunmamaktadır.</p>
		<p>Doku</p> <p>Saatler eritilerek deforme edilmiş ve bu şekilde yeni bir dokuya kavuşmuştur. Kırmızı saatin üzerindeki karıncalar da dokuya bir başka örnek olarak verilebilir.</p>
		<p>Renk</p> <p>Sanatçı dağı sarı renkte, hemen önündeki zemini ise kırmızı tonlarla çalışmış, bu şekilde renklerin ayırt ediciliğini kullanarak gözün tek bir yere odaklanmasının önüne geçmiştir. Renk çemberinde sıcak renkler daha fazla dikkat uyandırır. Özellikle sarı, tabloda yoğun olan soğuk ve gri renklerin hakimiyetini kırmızının da yardımıyla dengeye ulaştırmıştır. Koyu tonlar ve mavi renkler çalışmaya sakinlik, huzur ve manevi bir etki katmıştır. Bu alacakaranlığın mavisi esrarengizlik ve derinlik etkisi yaratmaktadır.</p>

Tablo 10. Resim No 2: Belleğin Azmi, 1931: Eserin Mekansal Analizi-2



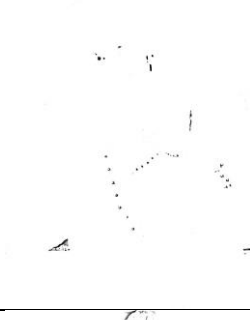


Resimde Mekan Türleri		<p>Açık Mekan</p> <p>Dağ, gökyüzü ve ufuk çizgisi bize açık mekanı belirtmektedir.</p>
		<p>Kapalı Mekan</p> <p>Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.</p>
		<p>Derin Mekan</p> <p>Arka plandaki nesnelere daha küçük çizilip uzaklık hissi katılmış ve derin mekan oluşturulmuştur.</p>
		<p>Plastik Mekan</p> <p>Plastik mekan türü bulunmamaktadır.</p>
		<p>Yüzeysel Mekan</p> <p>Çalışmadaki renklerin birbirine yakın tonlardan tercih edilmesi ve detayların birbirine yakın olması yüzeysel mekanı göstermektedir.</p>

2.3. Resim No 3: Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937, Eserinde Mekan





Tablo 11. Resim No 3: Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937: Genel Bilgiler

<p style="text-align: center;">Resim No 3</p>		<p>Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937, levha üzerine yağlı boya, 35x27cm., Kunstmuseum, Basel</p> <p>(Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/flaming-giraffe)</p>
<p style="text-align: center;">Genel Bilgiler</p>	<p>Dalı'nın bu döneminde genç psikiyatrist Jacques Lacan paranoya üstünde çalışmaktadır. Dalı'yi ziyaret eder ve iki yıl sonra kişilikle ilişkileri bakımından Lacan'ın paranoyak psikoz adlı tezi yayımlandığında Dalı'nın sezgileri doğrulanır. Dalı bu bilimsel destekten güç alarak paranoyak imgeye, eski düşmanlarına yani düşten yadsıttıklarına somut bir akıldışılık kazandırır. Dalı paranoyak deneyimi bir "paranoyak-eleştirel yöntem"e dönüştürme tehlikesine karşın, bu somut akıldışılık kavramıyla, kesin olarak "akıldışının feth"ine girer. Paranoyak eleştirel yöntem Andre Breton'un uydurduğu bir sözdür ve tam bir Manyerist resim etiketine dönüşür (Jean-Louis, 2009).</p> <p>Bu çalışmada bütün bedenler baş kaldırmıştır. İnsanların kalçaları, dirsekleri ve dizleri uzar, kafataslarına dönüşür. Kemikler, sırtlarında gerçekdışı dikleşmiş göğüsler bulunan kadınların elbiseleri altından belli olur. Varlıklarla nesnel arasındaki sınırlar ortadan kalkar.</p> <p>Eser, perspektifi küçülterek gösterip Rönesans dönemini vurgulamaktadır. Resme bakıldığında, ortadaki figür ve yanlardaki nesnelere bütünleştirdiğimizde bir üçgen oluşmaktadır. Bu yöntem Da Vinci resimlerini hatırlatmaktadır, fakat renk açısından, eserin Barok dönemin ışık ve renklerini anımsattığı söylenebilir. Öndeki figürde renkleri daha açık kullanarak esas vurguyu belirtilmiştir. Eserde, nesnelere biçimi normal insan bedeninden daha uzun gösterilmiş, kullanılan doku ve fırça izleri ise empresyonist akımı anımsatmaktadır.</p>	




Tablo 12. Resim No 3: Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>Uzun dairesel hatlarla hazırlanmış figürler ve onlara ek olarak bacadan çıkan çekmeceler farklı bir biçim yaratmıştır.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Esas vurgu öndeki figüre verilip arkadaki nesnelerle denge sağlanmıştır. Tablo ağırlıklı mavi tonla renklendirilmiştir. Çekmelerdeki sarı renklerle zürafanın arkasındaki ve arkadaki figürün elindeki kırmızı tonlarla denge sağlamıştır.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Çekmecelerin kulpları, arka figürün elindeki nesne, soldaki zürafanın önündeki sarı tonlama ve bulutlar noktaları göstermektedir.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Resimdeki çizgiler yumuşak hatlarla oluşmuş dikey çizgiler şeklindedir.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>Ön planda olan figürün üstündeki çekmeceler, figürlerin arkasındaki biçimler, arka plandaki figürün kafasındaki süsler, zürafanın arkasındaki alevler tekrarı göstermektedir.</p>

Tablo 12'nin devamı

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Zıtlık</p> <p>Sarı, mavi, kırmızı renkleri kullanarak zıtlık oluşturulmuş, ışık ve gölgeler de aynı şekilde zıtlığı sağlamıştır. Figürlerin ana hatlarındaki dikey, çekmeceler ve arkadaki figürün arkasındaki yatay hatlarla zıtlık oluşturulmuştur.</p>
		<p>Koram</p> <p>Göğsün altından başlayıp dizkapağının altında biten çekmeceler koram oluşturmuştur.</p>
		<p>Doku</p> <p>Ön planda olan figür açık ve koyu renklerle zıtlık oluşturmuştur. Zürafanın arkasındaki kırmızı renkle verilen ateş vurgusuyla dokular resmedilmiştir. Arkadaki figürün kafasındaki ve arkasındaki çizgiler ile gökyüzündeki bulutlarda aynı şekilde dokuları oluşturmuştur.</p>
		<p>Renk</p> <p>Tabloda ağırlıklı mavi tonlar kullanılmış, fakat köşelerde sarı ve kırmızı kullanılarak bir denge kurulmuştur. Öndeki figürde açık ve koyu renkler kullanılmış, sarı tonlarla esas vurgu oluşturulmuştur.</p>

Tablo 13. Resim No 3: Tutuşmuş Zürafa, 1936-1937: Eserin Mekansal Analizi-2

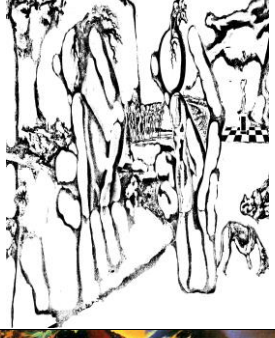

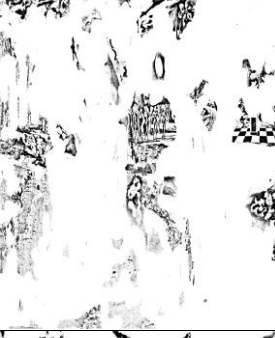

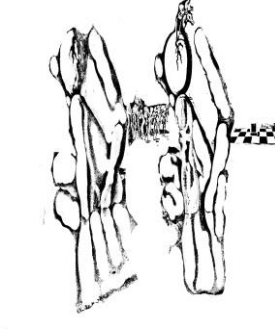
Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan Ufuk çizgisi, gökyüzü ve bulutlar kullanıldığı için açık mekan kurgusu vardır.
		Kapalı Mekan Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.
		Derin Mekan Ana figür büyük ve vurgulu geri kalanlar küçük nesnelere çalışılarak derinlik katılmıştır.
		Plastik Mekan Öndeki figür daha detaylı çalışılıp ön plana çıkarıldığı için plastik mekan kurgusu görülür.
		Yüzeysel Mekan Yüzeysel mekan türü bulunmamaktadır.

2.4. Resim No 4: Narkissos'un Dönüşümü, 1937, Eserinde Mekan





Tablo 14. Resim No 4: Narkissos'un Dönüşümü, 1937: Genel Bilgiler

<p>Resim No 4</p>		<p>Narkissos'un Dönüşümü, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 51.1x78.1 cm., Tate Modern, London</p> <p>(Kaynak:http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-metamorphosis-of-narcissus)</p>
<p>Genel Bilgiler</p>	<p>Uzaklaşan kara buluttaki deliğin altında ilkbaharın görünmez terazisi sallanmaktadır. Yeni nisan göğünde bunu ilkbaharda eriyen buzların betimlemesi izler. Narkissos buzlar eriyince dağların bembeyaz zirvesinden, içinden sipsivri, hem yumuşak hem sert, sayısız çiçekten mızrağın yükseldiği bir gölün kıyısında yuvarlanır; berrak ve tanrısal bir anatomiye sahip yeni yetme kendinden geçer, tam yansısında yitip gidecekken yumurta taşıyan elin morfolojik yankısında yeniden canlanır (Finkelstein, 1927-1942).</p> <p>Dali'nin en çok kullandığı formlardan biri yumurtadır. Bu önemli bir metafordur; yumurtanın içinde hayat vardır, kabuğu kırıp dışarı çıkmak doğmak anlamına gelmektedir.</p> <p>Sağ taraftaki el Gala'yı sol taraftaki el ise Dali'yi simgelemektedir (Jadid, 1372).</p> <p>Ön taraftaki eller ve yumurta cismi diğer objelerden soyutlanarak daha belirgin bir şekilde ön plana çıkarılmıştır.</p> <p>Ellerin parmaklarından birinin tırnağının farklı oluşturulması, arkadaki figürlerdeki insanların bedenlerinin bacaklarından daha uzun çizilmesi deformasyona örnek olarak verilebilir.</p> <p>Eserde, ışık ve gölge kullanılarak barok döneminin resimleri çağrıştırılmıştır.</p>	

Tablo 15. Resim No 4: Narkissos'un Dönüşümü, 1937: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>Bu tabloda daha çok dairesel biçimler kullanılmıştır. Hem soyutlanmış biçimler hem de organik biçimler kullanılmıştır.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Ön plandaki elleri, elin tuttuğu yumurtayı arkadaki insanları ve gökyüzünü kullanarak kompoze etmiştir. Resmin sağında kırmızı renk kullanılmış; sol üst köşede yine kırmızı kullanılarak denge sağlanmıştır. Öndeki eller gibi cisimlerde ve kullanılan renklerde simetri gözetilerek çalışılmıştır.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Suyun üzerine düşen yansımalar, dağın üstündeki renk tonlamaları, uzakta beliren cisimler leke ve noktalarla gösterilmiştir.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Çizgiyi belirli bir kısıtlamaya tabi tutmak mümkün değildir. Renk geçişleri ve kullanılan biçimlere çizgi diyebiliriz. Bu anlamda, dikey ve dairesel çizgiler kullanılarak süreklilik, yumuşaklık ve estetik katılmıştır.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>Ön plandaki ellerin boyutları yönleri aynı şekilde ve eşit aralıklarla resmedildiği için tam tekrar olarak nitelendirilebilir.</p>

Tablo 15'in devamı


Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Zıtlık</p> <p>Kullanılan gölge ve ışıklar birbirine zıt şekilde değerlendirilmiş; biçimler küçük ve büyük olarak kullanılmış; aynı şekilde renklerde de farklı tonlar kullanılarak zıtlık kurgusu oluşturulmuştur.</p>
		<p>Koram</p> <p>Arka plandaki dama şeklindeki kaplama geriye doğru gittikçe küçülmektedir. Bu yüzden bu çalışmada koram var diyebiliriz.</p>
		<p>Doku</p> <p>Yalnız göz yoluyla elin biçimini, yapısını diğeriyle olan farkını, iki yumurta arasındaki doku farklılığını algılatmasıyla biçimin doğal dokusunun etkisini vermesinden ötürü görsel bir çalışmadır. Çalışmadaki insan figürlerinde algının tamamını verdiği için dokulu bir çalışma da denebilir.</p>
		<p>Renk</p> <p>Bu tabloda daha çok ana renkler kullanılmıştır. Açık renkler ön planda koyu renkler ise daha geri planda tutulmuştur. Tablodaki dikkat çekici noktalar açık renkler kullanılarak hatta daha fazla ışıkla açılarak belirtilmiştir. Ön plana çıkarmak istenen objeler kırmızı renkler yardımıyla vurgulanmıştır. Öndeki ellerin birinde mavi kullanılarak daha çok içyapısı gösterilmek istenmiştir. Diğer el figüründe ise sarı renk kullanılarak ilahi bir etki yaratılmıştır. Işık ve gölgelendirmeyi dengeli kullanarak Rönesans etkileri oluşturulmuştur.</p>

Tablo 16. Resim No 4: Narkissos'un Dönüşümü, 1937: Eserin Mekansal Analizi-2






Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan Gökyüzü ve tabiat görüldüğü için açık mekandır.
		Kapalı Mekan Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.
		Derin Mekan Derin mekan türü bulunmamaktadır.
		Plastik Mekan Eller ön plana çıktığı için derin mekan vardır denemez fakat bazı biçimler elle tutulabilecek kadar ön plana çıkartıldığı için plastik mekan denilebilir.
		Yüzeysel Mekan Yüzeysel mekan türü bulunmamaktadır.

2.5. Resim No 5: Akşam Örümceği, 1940, Eserinde Mekan




Tablo 17. Resim No 5: Akşam Örümceği, 1940: Genel Bilgiler

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Resim No 5</p>		<p>Akşam Örümceği, 1940, tuval üzerinde yağlıboya, 40.6-50.8 cm., Salvador Dalí Müzesi, St Petersburg, Florida.</p> <p>(Kaynak:http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/spider-of-the-evening)</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Genel Bilgiler</p>	<p>Dalı'nın bu döneminde biçim bozuklukları ve parçalanmalar, yerini yeni biçim anlayışına bırakmadan önce, doruk noktasına varırlar. Bu biçim anlayışı kendini dinsel bir saygının ardına gizler. Bu dönemde gerçek üstücü yaklaşımını savaş halindeki Avrupa'nın durumuna benzetip, ikinci bir "düzene dönüş"ün haberini verir ve "psikolojik" bir dönemden "morfolojik" bir döneme geçişten söz eder. Bu tabloyla beraber Dalı klasiğe doğru yönelir ve o karmaşık dönemden yani paranoyak biçimlerden vazgeçer. Art Nouveau'nun dışkısıl biçimsizliğine karşıt olarak Bramante'nin ve Raffaello'nun etkisiyle duru biçim ortaya çıkar (Jean Louis, 2009).</p> <p>Sorumsuz spontane desenler ve biçimsizlik artık yoktur.</p>	


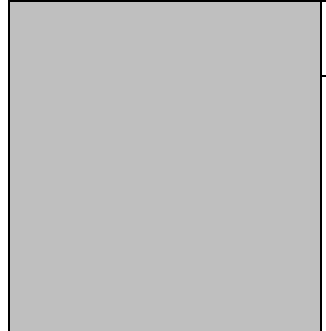

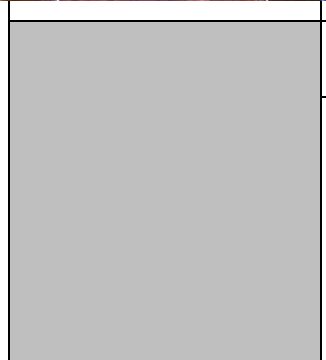
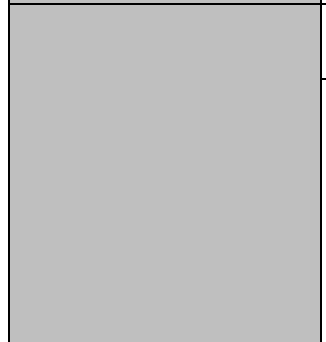
Tablo 18. Resim No 5: Akşam Örumceği, 1940: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>Tablo dairesel ve yumuşak hatlarla şekillendirilmiştir.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Esere genel olarak baktığımız zaman hem biçimlerin formları hem de renk ve ağırlık açısından bir denge vardır. Sağ taraftaki insan figürü ve keman bir üçgenin üstüne gelmiştir. Sanat temellerinde üçgen ağır bir şekildir, sanatçı bu ağırlığa denge getirmek için sol tarafta topun içinden çıkan at ve diğer figürleri kullanmıştır.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Üçgenin içinde olan küçük nesne, figürün üzerindeki göbek ve göğüsler, ortadaki sarı biçimin üzerindeki karıncalar noktayı göstermektedir.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Resimdeki çizgiler genellikle dairesel ve yumuşak hatlarla resmedilmiştir. Resimdeki nesnelere yukarıdan aşağı dalgali bir şekilde gösterilip ölü etkisi yaratılmıştır. Bu çizgiler resme sakin, huzurlu bir etki verip kullanılan çizgilerle gözün tüm çalışmada gezinmesini sağlamıştır.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>Sadece sarı figürün içindeki karınca etkisi yaratan noktalarda tekrar kullanılmıştır.</p>

Tablo 18'nin devamı

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Zıtlık</p> <p>Soğuk ve sıcak renkler kullanılarak zıtlık oluşturulmuştur. Dairesel çizgiler ve kullanılan üçgen arasında olduğu gibi ışıkla gölge arasında da zıtlık vardır.</p>
		<p>Koram</p> <p>Koram faktörü bulunmamaktadır.</p>
		<p>Doku</p> <p>Biçimlerin üzerindeki gölgelerle yumuşak bir doku verilmektedir. Bununla birlikte at ve melek gerçek bir doku gibi oluşturulmuştur. Figürün üzerindeki dokuda bir kumaş hissi verilmektedir.</p>
		<p>Renk</p> <p>Soğuk ve sıcak renkler sarı ve mavi tonlarla kullanılmıştır. Deforme olmuş insan figürü sarıyla renklendirilerek ön plana çıkartılmış ama mat renkler kullanılarak tabloya bir ölüm ve hüznün hissi verilmiştir.</p>

Tablo 19. Resim No 5: Akşam Örumceği, 1940: Eserin Mekansal Analizi-2



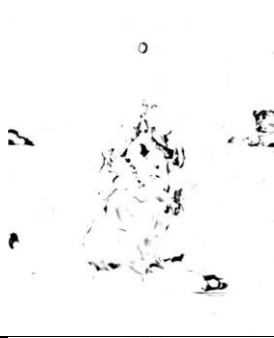

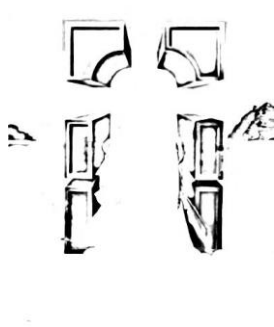
Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan Gökyüzü, ağaç ve ufuk çizgisi kullanıldığı için açık mekandır.
		Kapalı Mekan Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.
		Derin Mekan Küçük ve büyük figürler bir arada kullanılarak derin mekan örneleştirilmiştir.
		Plastik Mekan Plastik mekan türü bulunmamaktadır.
		Yüzeysel Mekan Yüzeysel mekan türü bulunmamaktadır.

2.6. Resim No 6: Port Light Meryemi, 1949, Eserinde Mekan




Tablo 20. Resim No 6: Port Light Meryemi, 1949: Genel Bilgiler

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Resim No 6</p>		<p>Port Light Meryemi, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 48.9 x 37.5 cm., Marquette University Haggerty Museum of Art, Milwaukee (wisconsin)</p> <p>(Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-first-study-for-the-madonna-of-port-lligat)</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Genel Bilgiler</p>	<p>Bu resim Raffaello'nun çalışmalarının izlerini taşır. Bu dönemde Dalí'nin deliliği Gala sayesinde iyileşir ve gerçek üstücülükten kaynaklanan zararlar ortadan kalkar. Katolik kökenli olan Dalí akıl dışı etkisinden çıkar ve kiliseye yönelir. Resimde tahtın mimarisinin dini bir his vermesi Rönesans döneminden esinlenerek merkezi bir kompozisyon oluşturmuştur.</p> <p>Tablo iktidarsızlık ve anarşinin parçalanmasını resmetmiştir. Ortada olan Meryem aslında Gala'nın figürüdür. Sanatçı De Secret Life of Salvador Dalí'nin sonlarında şöyle yazar; çağımızın felsefesi, estetik, morfolojik, biyolojik yada ahlaki keşiflerinde dini inkar eden hiçbir şey ama hiçbir şey yoktur. Aksine özel bilimlerin tapınağının mimarisi pencerelerini Tanrıya açık tutuyor. Tanrı, tüm bu süre boyunca, tüm yaşamım boyunca, yoldan çıkmış ve şeytani cinsel arzuların yoğunluğu içinde bile aradığım şeyin ta kendisiydi. Tanrı! Bunu hala anlamamış olanın vay haline (Julien Green, 2012).</p> <p>Dalí kendisini azizlik mertebesine çıkardıktan sonra Gala'nın Meryem olduğunu açıklamıştır.</p> <p>Pierro della Francesca'nın Meryem'inden alınan, ters çevrilmiş deniz kabuğu ve yumurta, maddi yasaların yadsınmasını onaylamaktadır. Annenin ve çocuğun bedeninde açılan kapı, göğe açılan kapı olarak ikona kavramını gözler önüne sermektedir. Roma Pantheon'unun kubbesi gibi tanrısal göğe açılan sarmal yapıları denizkestanesi iskeleleri eğretilmeyi hatırlatmaktadır. Denizi, Port Lligat'ın mimari yapı kazandırılmış kum tepelerinden ayıran ışık yine o göğe yükseliş izlenimini vurgulamaktadır (Schaffner, 2002).</p>	


Tablo 21. Resim No 6: Port Light Meryemi, 1949: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>Mimariden esinlenerek geometrik biçimler, küple hacimlendirilmiş formlar ve somut insan figürleri görülmektedir.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Tabloda bir simetri kompozisyonu kullanılmıştır. Arkadaki dağlar ve ön tarafta kullanılan yuvarlak cisimler küçüklü büyüklü çalışılarak bir denge oluşturulmuştur. Meryem'in vücudu parçalara bölünmüştür fakat bu parçalar birbirlerine bağlı olmasalar da dengede ve doğru anatomik yerlerinde bulunmaktadır.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Yukarıdaki yumurta, İsa'nın elindeki haç, Meryem'in elbisesinin üstündeki haçın gölgesi, İsa'nın bacağına ve etrafında olan biçimler ile yerdeki limonlar noktaları göstermektedir.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Hem dairesel hem de geometrik çizgiler kullanılmıştır. Meryem'in elbisesinin alt tarafındaki çizgiler resme bir hareket katmıştır. Elbisesi dışındaki yerlerde herhangi bir hareket kullanılmamış ve geometrik çizgilerle daha sakin bir etki oluşturulmak istenmiştir.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>Sadece tahtta tekrar kullanılmıştır.</p>

Tablo 21'in devamı

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Zıtlık</p> <p>Canlı ve soluk renkler kullanılarak zıtlık oluşturulmuştur.</p>
		<p>Koram</p> <p>Koram faktörü bulunmamaktadır.</p>
		<p>Doku</p> <p>Meryem'in elbisesi üzerindeki çizgiler ışık ve gölgelerle çalışılarak kumaşın dokusunun hissi verilmektedir. Dali bu resimde her şeyi gerçeğe yakın çizerek somut bir doku vermiştir.</p>
		<p>Renk</p> <p>Dali Meryem'in üst kısmını yani İsa'nın bulunduğu bölümü daha net ve asil renkler kullanarak çalışmış, diğer bölümleri ise daha soluk çalışarak üst bölümü ön plana çıkarmıştır. Soluk renkleri kullanarak esere sakinlik ve dinginlik katmıştır.</p>

Tablo 22. Resim No 6: Port Light Meryemi, 1949: Eserin Mekansal Analizi-2






Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan Gökyüzü kullanılarak açık mekan resmedilmiştir.
		Kapalı Mekan Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.
		Derin Mekan Dağlar arkada daha küçük çalışıldığı için derin mekan kurgusu vardır.
		Plastik Mekan Önde olan Meryem, İsa ve cisimleri canlı renklerle çalışılıp daha ön planda sunularak plastik mekan oluşturulmuştur.
		Yüzeysel Mekan Yüzeysel mekan türü bulunmamaktadır.

2.7. Resim No 7: Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951, Eserinde Mekan


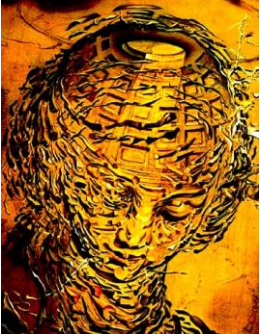
Tablo 23. Resim No 7: Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951: Genel Bilgiler

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Resim No 7</p>		<p>Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 43x33 cm., National Gallery of Scotland, Edinburg</p> <p>(Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/raphaelesque-head-exploding)</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Genel Bilgiler</p>	<p>Dali, bu döneminde Aziz Nesnellik dünyasını çözmüştür. Bu durum O'nun 1928 yılındaki eserlerine, parçalanmış anatomilere dönmesine sebep olur. Bu, ölüme ve kana geri dönüştür; morfolojik çağın açık ve temiz yüzeyleri bu iki sırrı gizlemeyi başaramamıştır (Jean Louis, 2009).</p> <p>Dali, biçim ve biçim bozulması arasındaki oyunda kendine sadık kalmıştır. Vitruvius tarafından kuramsallaştırılmış klasik mimarinin insan biçimciliği yeni "Roma Katolik" inancının bir parçası olan, göğe açılan kubbeyle tamamlanmıştır. Bu eserde Dali Tanrı'nın varlığına işaretle bulunmaktadır (Finkelstein, 1998).</p>	

Tablo 24. Resim No 7: Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951: Eserin Mekansal Analizi-2

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>Daire ve lekelerden oluşan bir yüz çalışılmıştır. Ressam bu eseri parçaların birbiriyle tamamlandığı düşünüldüğünde biçimiyle oynanmış değil net bir yüzle tamamlamış olacaktır.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Resim sadece tek bir yüzü anlatmaktadır. Etrafta başka nesnelere kullanılmadan bir simetrik kompozisyon oluşturulmuştur. Işığın ortaya vurup etrafının gölgelendirilmesiyle bir merkezi kompozisyon oluşturulmuştur.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Tablonun tamamı noktalardan oluşturulmuştur.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Parçalar ve noktalar birbirinin yanına gelerek dairesel çizgiler oluşturmuştur. Bu çizgiler insanda Tanrısal bir etki bırakmaktadır.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>Noktaları ve çizgileri tekrar edilerek bir bütüne ulaşılmıştır.</p>

Tablo 24'ün devamı

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		Zıtlık Zıtlık faktörü bulunmamaktadır.
		Koram Koram faktörü bulunmamaktadır.
		Doku Bir bütünü parçalayıp küçük lekeler yardımıyla tabloya doku verilmiştir.
		Renk Tabloda sarı tonların hakimiyeti vardır. Sarı renk gölgelendirilerek çalışmaya zıtlık katılmıştır. Sarı renk hareket ve Tanrısallığı ifade etmektedir.

Tablo 25. Resim No 7: Raffaello Tarzı Patlamış Baş, 1951: Eserin Mekansal Analizi-3






Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan
		Açık mekan türü bulunmamaktadır.
		Kapalı Mekan
		Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.
		Derin Mekan
	Derin mekan türü bulunmamaktadır.	
		Plastik Mekan
	Tabloda ön plana çıkarılan yüz, küçük parçalara ayrılıp kendisine doku verilmiş ve plastik mekan oluşturulmuştur.	
	Yüzeysel Mekan	
	Yüzeysel mekan türü bulunmamaktadır.	

2.8. Resim No 8: Orkinos Avı, 1966-1967, Eserinde Mekan




Tablo 26. Resim No 8: Orkinos Avı, 1966-1967: Genel Bilgiler

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Resim No 8</p>		<p>Orkinos Avı, 1966-1967, tuval üzerine yağlıboya, 304x404 cm., Paul Ricard Foundation</p> <p>(Kaynak:http://www.wikipainting.org/en/salvador-dali/tuna-fishing-1967)</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Genel Bilgiler</p>	<p>Orkinos Avı'nda, gemiler arasında balıklarla dolu ağlar çekilirken, zıpkınlar denizin suyunu kırmızıya boyayıp köpürtür. Kapalı bir uzamdaki bu parlak gövdeler sanki felsefe ve din bilim alanlarında dönemin en parlak kişilerinden birinin, yani Teilhard de Chardin adlı Cizvit rahibinin düşüncesini yansıtır gibidir; Chardin, tıpkı Dalí gibi, tarih öncesinden atom çağına uzanan, bilime dini birleştirme uğraşının inanılmaz yükü altına girmiştir. Orkinos Avı, Cizvit resimlerinden farklı olarak, yaşlı ustanın yuvarlak kalçalarından, balıkçıların Michelengelo tarzı boyunlarından, Pergamalı yüzücülerin "orkinos gibi" uykularından, boya tabancasıyla çizilmiştir.</p> <p>Orkinoslar ve aynı ailenin diğer temsilcileri uskumrular ve palamutlar göçmen ve obur balıklardır. Sürücüdürler, guruh halinde yer değiştirirler; hızlı yüzücülerdir. Daha küçük balıklarla beslenirler. Balık piramidinin en tepesinde yer alan eşsiz yırtıcılarıdır. Aynı boylardaki balıkların gelişiminden kırk kat daha fazla gelişim gösterebilirler. Bu özel yeti fizyolojistlerin ve Dalí'nin imgelemine meşgul etmektedir. Paul Ricard Port, Lligat'daki atölyeye, üç metreye dört metrelik bu tabloyu görmeye yatıyla gelmiştir. Bu balık avı sahnesinde kurban törenlerini ve cinselliği çağrıştıran öğeler katarak, Dalí, Mitra'ya adanan kurbanların denizdeki karşılığını yaratmıştır. Denizde fokurdayan kan, Bergama ve Sistina Şapeli'nin yansımalarının popüler reklam ikonlarına karıştığı, çok tanrılı yeniden oluşumun işaretine dönüşmektedir (Reaburn, 1994).</p> <p>Kullanılan figürler ve renkler Sistine Şapeli'nin tavanındaki yaratılışı ve maniyerizmi anımsatmaktadır.</p>	


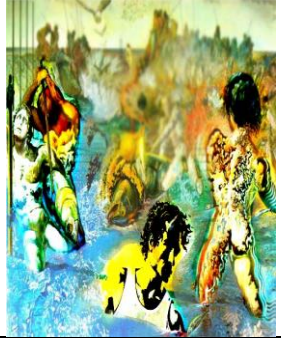
Tablo 27. Resim No 8: Orkinos Avı, 1966-1967: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>Tabloda somut biçimlerle karşılaşmaktayız. Bu çalışmada da dairesel ve yumuşak biçimlerden yararlanılmıştır.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Dali sıcak ve soğuk renklere bir denge getirerek gözü tek bir yere odaklandırmamıştır. Tablonun her tarafında figürler ve nesnelere kullanılarak hareket oluşturulmuştur.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Balıkların gözleri, insanın figürlerinin üstündeki kalem izleri noktayı göstermektedir. Küçük balıklar, kuşlar ve kalem izleri noktayı göstermektedir.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Resim dairesel ve kalem izleriyle oluşturulan oval hatlarla heyecan, hareket, neşe ve Dali'nin Tanrı'ya ve dine dönüşünü göstermektedir. Resimde insan figürlerinin elindeki zıpkınların dik olarak resmedilmesi çalışmaya kudret ve sahip olma hazzı vermektedir. Arka plana giden bu çizgiler flulaşmakta ve ufuk çizgisiyle birlikte dinginlik hissettirmektedir.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>İnsan figürlerinde, lekelerde ve diğer nesnelere tekrar kullanılmıştır.</p>

Tablo 27'nin devamı

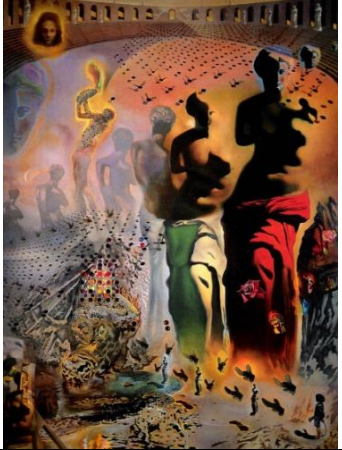
Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Zıtlık</p> <p>Nesnelerin küçüklü büyüklü kullanılmasında, dikey hatlara karşılık yatay olarak oluşacak olan ufuk çizgisinde soğuk sıcak renklerin yardımıyla zıtlık oluşturulmuştur.</p>
		<p>Koram</p> <p>Koram faktörü bulunmamaktadır.</p>
		<p>Doku</p> <p>Sağ tarafta ön planda olan figürün üstündeki lekelerle bir doku oluşturulmuştur. Sanatçı bu lekeleri tablonun tamamına yansıtmıştır. Suda oluşturulmuş dalga dokusu tabloya bir sertlik ve heyecan katmıştır.</p>
		<p>Renk</p> <p>Tablo çoğunlukla ana renklerle çalışılmıştır. Bu tonlar Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nin tavanına yaptığı yaratılış sahnesini hatırlatmaktadır.</p>

Tablo 28. Resim No 8: Orkinos Avı, 1966-1967: Eserin Mekansal Analizi-2






Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan Deniz ve gökyüzü olduğu için açık mekandır.
		Kapalı Mekan Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.
		Derin Mekan Nesneler uzaklaştıkça küçülerek derinlik oluşturmaktadır.
		Plastik Mekan Plastik mekan türü bulunmamaktadır.
		Yüzeysel Mekan Yüzeysel mekan türü bulunmamaktadır.

2.9. Resim No 9: Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970, Eserinde Mekan



Tablo 29. Resim No 9: Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970: Genel Bilgiler

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Resim No 9</p>		<p>Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970, tuval üzerine yağlıboya, 398.8 x 299.7 cm., Salvador Dali Museum, St Petersburg, Florida</p> <p>(Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/hallucinogenic-toreador-1970)</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Genel Bilgiler</p>	<p>“Eser, Sex-appeal Hayaleti’nden alınmış denizci giysili küçük çocuğun bakış açısıyla, kendi tablolarından alıntılarla hazırlanmış, her biri bir metrekarelik, oniki tablodan oluşuyor. Yineleme mi? Gereksiz tekrar mı? Sadece bu tablo üzerine yazılmış bir kitabın yazarı Luis Romero tasalarımızı gideriyor. “Bize bu belki biraz sıradan ama aydınlatıcı resimleri sunmak için, Dalı’nın ne kendinden bir şeyler aşırıldığını ne de kendini taklit ettiğini söyleyebiliriz, bunlar onun kişisel evreninin parçası olan psişik ve resimsel dünyasından alınma malzemelerdir Dalı’nın yapıtı bilinçaltı imgeleriyle öfkeli güncelliğin birbirine karıştığı, bu tür “İnsanlık Komedyası” resmidir. Hepsi bu”... Bu kocaman tablo, gövdesi sanatçı tarafından bir matadorun yüzüne benzetilen Milo Venüs’ü imgesiyle, ressamın türlü takıntılarını, bir bilmece gibi yansıtır. Bu tablo hem Lorca’nın ağıtta dile getirdiği matadorun ölümünü hemde Lorca’nın iç düşmanlar karşısında bir kahraman gibi ölüşünü anımsatır (Jean-Louis, 2009).</p> <p>Eserde maniyerizm etkileri tekrarlanmıştır.</p>	



Tablo 30. Resim No 9: Sanrılı Boğa Güreşçisi, 1968-1970: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>İnsan figürleri ve geometrik mimari biçimlerle beraber dairesel biçimler tekrarlanmıştır.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Sanatçı yine ana ve gri tonlardaki renklerle tabloya denge getirmiştir. Arka planda simetrik bir mimari biçim oluşturulmuştur. Ön planda olan figür daha detaylı çizilmiş fakat figür sola doğru flulaşmakta ve belirginliğini yitirmektedir. Alt sol tarafta yoğun karmaşık bir biçim kullanılmıştır, buna karşılık dairesel biçimler üst sağda tekrarlanarak çalışmaya bir denge getirilmiştir. Önde olan iki figürün kumaşlarında kullandığı zıt (kırmızı-yeşil) renklerle ilgiyi istediği yere vurgulamıştır.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Sol alt tarafta kullanılan noktalar sağ üst köşede de aynı şekilde tekrarlanmaktadır. Aşağıdaki sinekler, daire içerisinde olan insan yüzleri, arka planda olan sur kapıları ve arka plandaki figürün üzerindeki sinekler noktayı göstermektedir.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Figürler dikey çizgiler yardımıyla daha uzun gösterilerek kudretlendirilmiş ama diğer taraftan deformasyona uğratılmıştır. Eserde ağırlıklı olarak yuvarlak hatlar kullanılmıştır.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>Siyah ve renkli noktalarda, figürlerde, sineklerde, surlarda, daire içindeki insan figürlerinde tekrar kullanılmıştır.</p>

Tablo 30'un devamı


Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Zıtlık</p> <p>Figürlerin boyutlarında, yeşil ve kırmızı renklerde, temel ve kirli renkler arasında bir zıtlık vardır.</p>
		<p>Koram</p> <p>Önden arkaya doğru çalışılan figürlerin, sineklerin küçülerek tekrarlanması koram oluşturmaktadır.</p>
		<p>Doku</p> <p>Sol alt tarafta kullanılan lekelerle yoğun bir doku verilmiştir. Yine ışık ve gölge kullanılarak elde edilen kumaş dokusuyla karşılaşılmaktadır. Arka plandaki surları tekrar ederek geometrik bir doku verilmiştir.</p>
		<p>Renk</p> <p>Canlı ve grey tonları renklerle kullanılarak denge kurulmuş, bu renkler kullanılarak Leonardo Da Vinci etkisi verilmektedir.</p>

Tablo 31. Resim No 9: Sanırlı Boğa Güreşçisi, 1968-1970: Eserin Mekansal Analizi-2






Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan Deniz ve gökyüzü olduğu için açık mekandır.
		Kapalı Mekan Kapalı mekan türü bulunmamaktadır.
		Derin Mekan Arka plana gittikçe derin mekan algısı söz konusudur.
		Plastik Mekan Plastik mekan türü bulunmamaktadır.
		Yüzeysel Mekan Göz bir noktaya odaklanmadığı, ilgi eserin tamamına dağıldığından ötürü yüzeysel mekan etkisi görülür.

2.10. Resim No 10: Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982, Eserinde Mekan


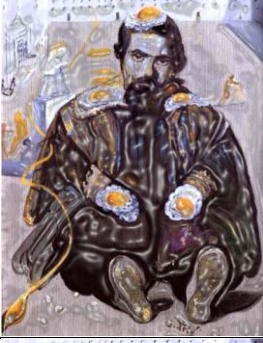

Tablo 32. Resim No 10: Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982: Genel Bilgiler

Resim No 10		<p>Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982, tuval üzerine yağlı boya ve kolaj, 75 x 59.5 cm., Fundacio Gala-Salvador Dalí, Figueras</p> <p>(Kaynak: http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/velazquez-dying-behind-the-window-on-the-left-side-out-of-which-a-spoon-projects)</p>
Genel Bilgiler	<p>Dalı'yle yapılan bir röportajda Dalı; "Ben bir dahi değilim, eğer ben dahi olsaydım çoktan ölmüştüm. Sanatçıların hiçbiri dahi değil. Velazquez hariç, o tam bir dahiydi" (www.youtube.com/interview/1/8 ENG-Subs). Dalı'nin bu resmi tamamlanmasından birkaç ay sonra şatoda, sebebi hiçbir zaman belirlenmeyecek bir yangın çıkmış, Dalı bu yangından ağır yaralı şekilde kurtulmuştu (Julien Green, 2012).</p> <p>Resme baktığımızda ön planda olan insan figürünün Rönesans döneminden esinlendiğini ve önemli olan "insan"ı resmettiği görülmektedir.</p>	

Tablo 33. Resim No 10: Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Öürken, 1982: Eserin Mekansal Analizi-1

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Biçim</p> <p>Eser insan figürü ve dairesel biçimlerle oluşturulmuştur.</p>
		<p>Kompozisyon</p> <p>Yine ön planda olan insan figürü büyükçe çizilerek ön plana çıkartılmıştır. Resmin sol tarafı daha yoğun çalışılmış fakat buna karşılık gölgeler sağa doğru yönlendirilerek denge oluşturulmuştur. Çalışmada yoğun bir gri tonlamaya karşılık sarı lekelerle yine denge sağlanmıştır.</p>
		<p>Nokta</p> <p>Figürün üstündeki beyaz ve sarı tonlar ile yerde ve arkadaki duvarın üzerindeki lekeler noktayı göstermektedir.</p>
		<p>Çizgi</p> <p>Yumuşak ve dairesel çizgilerin yoğunluğuyla oluşturulan etki sakinlik hissi yaratmıştır.</p>
		<p>Tekrar</p> <p>Sarı daireler, arka plandaki figürler, duvarın üstündeki noktalar ve kemerler bir tekrar oluşturmaktadır.</p>

Tablo 33'ün devamı

Resimde Mekan Oluşumunu Etkileyen Faktörler		<p>Zıtlık</p> <p>Sarı ve grimsi renkler, ön planda olan büyük nesne ile arkadaki küçük nesnelere bir zıtlık ortaya çıkarmıştır.</p>
		<p>Koram</p> <p>Koram faktörü bulunmamaktadır.</p>
		<p>Doku</p> <p>Dali figürün üzerindeki sarı ve beyaz lekelerle, arka plandaki zeminin üstündeki flu çizgiler ve noktalarla tabloya doku vermiştir.</p>
		<p>Renk</p> <p>Eserde yoğun bir gri tonlamasıyla karşılaşılmaktadır. Dali sarı rengi kullanarak tabloya bir hareket ve canlılık katmıştır. Belki de Dali yaşlılığında daha sakin ve huzurlu bir mekan yaratmaya çalışmıştır.</p>

Tablo 34. Resim No 10: Velazquez Sol Tarafından Bir Kaşık Çıkan Pencerenin Önünde Ölürken, 1982: Eserin Mekansal Analizi-2

Resimde Mekan Türleri		Açık Mekan Kapı ve pencere elemanları olduğu için açık mekandır.
		Kapalı Mekan Kapı ve pencere elemanları olduğu için kapalı mekandır.
		Derin Mekan Objeler arka planda kaldıkça küçülerek derin mekan etkisi vermiştir.
		Plastik Mekan Öndeki figür daha büyük ve detaylı kullanılmıştır. Doku verilerek diğer nesnelere ayrılan hatta göz o noktaya yönlendirildiği için plastik mekan etkisi söz konusudur.
		Yüzeysel Mekan Yüzeysel mekan türü bulunmamaktadır.

3. SONUÇ

Dali'nin resimlerinin her biri objelere anlamlar yükleyerek birşeyler anlatmaktadır. Dali eserlerindeki manayı herkesten farklı bir yöntemle anlatmayı tercih etmiştir. Zaten kendinde bulundurduğu avangart, sürrealist, kübist, dadaist gibi etkiler O'nun ne kadar yetenekli olduğunu kanıtlamaktadır. En basitinden "Yumuşak Saatler" de bunu görmek mümkündür.

Bir röportajında "Ben çirkin olan şeyleri çizerim" diyen Dali resimlerinde çirkinliklerle, insanlara etrafımız kötülükler ve heveslerle doludur diye bir uyarı vermek istemiştir.

Freud'dan esinlenen sanatçı insanın ruhsal ve psikolojik olarak desteksiz yaşayamayacağına dair bir mesaj da vermektedir. Dali yapıtlarında egemen olan "zorunlu bağlantılı yokluğu"nu haklı çıkartmaktadır (Jean-Louis, 2009).

Dali 6 yaşından beri aşçı olmak isteyen biridir. Gastronomiye büyük ilgi duymuş, resimlerinde sıkça kullandığı yemek öğeleri ile kadının ya da erkeğin cinsel olarak birbirlerine duydukları isteğin, yemeği yemek gibi temel bir duyguyla eşdeğer olduğunu savunan Freud'un düşüncelerine adeta gönderme yapmıştır.

Dali'nin sevdiği her şey, düşündüğü, hissettiği her şey onu özel bir içsel felsefeye yöneltmiş; bu felsefe de gerçeküstülüğün gerçekliğin içinde olduğu ve ondan daha üstün ya da onun dışında bulunmadığı sonucunu ortaya koymuştur.




































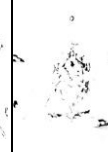




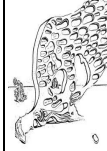









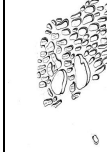




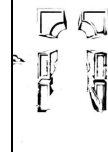






























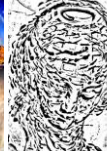







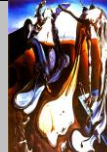





Dali'nin en büyük aşkı, aynı zamanda menajeri, aristokrat bir kadın olan Gala Dali'nin elit kesimler tarafından tanınmasını sağlamıştır. Dali resimlerinde kutsal kadınları ve bütün güzelleri Gala olarak resmetmiştir. Dali'nin sevgilisinin vücudunu gözler önüne seren eserleri de vardır. Dali Allah'ı Gala'nın vücudunda görmüş ve Gala sayesinde başarıya ulaşmıştır.

Rönesans döneminin etkisinde kalan sanatçı, bu etkisini resimlerinde insan ve etrafındaki nesnelere bir bütün olarak ele almıştır.

Dali'nin resimlerinde figürler çoğunlukla leylek bacaklıdır. Güçlü ve kalıcı olanı işaret ederler. Betimlenmiş bedenin dünya ile olan ilişkisinde hem bir dünyalılık hem de bir dünya dışılık söz konusudur (<http://www.haberturk.com>).

Tezin bu bölümünde yapılan çalışmaların sonuçlarını iki aşamada değerlendirmek mümkündür. İlki Dali eserlerinde mekan oluşumunu etkileyen faktörlerin analiz edilen örnekler yardımıyla varılan sonuçtur.

Tablo 35. Dali eserlerinin resimde mekan oluşumunu etkileyen faktörler bağlamında değerlendirilmesi

Eserler										
Biçim										
Kompozisyon										
Nokta										
Çizgi										
Tekrar										
Zithik										
Koram										
Doku										
Renk										

Eserlerde çoğunlukla dairesel ve yumuşak biçimlerle karşılaşmamıza rağmen ressam arka planda sert biçimler kullanarak resimlerinde dengeyi sağlamıştır. Bu yumuşak hatlar hareket ve şefkati göstermektedir.

Kompozisyonda yatay yüzeylerin daha ön planda tutulması, figürlerin dikeyliğini, yüzeylerdeki diğer dikey alanları ve tuvalin dikeyliğini dengeleyeceği düşünülür. Tuvalin dikeyliği kompozisyonda ve kompozisyon içinde yer alan figürlerin yapıların oluşturan yatay, dikey ve diyagonal çizgi hareketleriyle dengelenir.

Dali tarafından yapılmış çalışmaların tamamında tekrar bulunmaktadır. Dali daha çok lekelerin tekrarıyla, tekrar ögesini resimlerinde kullanmış ve resimlerine bir ritim kazandırmıştır.

Resimlerin dokuzunda zıtlık ögesini görmekteyiz. Sanatçı zıtlık ögesini nesnelere büyüklü küçüklü, renkleri ise soğuk-sıcak tonlarla vurgulayarak tablolarında kullanmış ve bu yöntemle eserlerine derin mekan etkisi vermiştir.

Doku ögesine eserlerin tümünde rastlanmaktadır. Ressam dokuları renk, biçim ve daha çok lekeleri yoğunlaştırarak kendine özgü bir yöntemle vurgulamıştır. Bu yöntemle hemen hemen tüm eserlerinde karşılaşmaktadır.

Dali resimlerinin hepsinde ana renklerden kırmızı, mavi, sarı- zıt renklere doğru tutkuyla geçiş yapıldığı görülür. Bu renklerin katıksız halleri ile yeşil, sarı, kırmızının, mavinin tonları, kontrast renklerin çekiciliği, en açık ve en koyu gri ler arasındaki geçişlerle oluşturulan bir renk zenginliği ile rengin bütün görsel olanakları kullanılarak yüzey üzerindeki derinlik yakalanır.



















































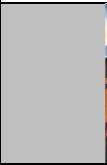









Dali eserlerinde, özellikle sarı ve mavi tonları daha çok kullanmıştır; bu renklerin Leonardo da Vinci ve Michelangelo resimlerinde kullanıldığını bilmekteyiz. Sanatçı bu renklerden özellikle sarıyı ön planda olan nesnelere kullanmıştır.

Mavi renk huzur ve sakinliği gösterir, sarının ise daha çok hareket ve ilahi bir anlamı vardır, ama bunlara karşı gri tonlarda renkleri de kullanarak bir denge sağlamıştır.

Renklerin karışım halleri mekanda ve diğer oluşumlarda da tekrarlandığından Dali resimlerinde bir birlik oluşturmuş ve resimlerine renkleriyle kimlik kazandırmıştır.

Tezin ikinci önemli sonucu olarak Dali eserlerinin mekan türleri bağlamında değerlendirilmesinde yarar görülmektedir.

Tablo 36. Dali eserlerinin resimde mekan türleri bağlamında değerlendirilmesi

Eserler										
Açık Mekan										
Kapalı Mekan										
Derin Mekan										
Plastik Mekan										
Yüzeysel Mekan										

Resimlerin yedisinde açık mekan kullanılmıştır. Ressamın kullandığı ufuk çizgisi ve doğada bulunan objelerden özellikle dağ, gökyüzü, deniz ve ağacı kullanarak mekana bir sonsuzluk duygusu eklenmiştir ve açık mekan vurgusu yapılmıştır.

Sekiz resimde derinliğe etki eden diğer bir etmende figür hareketliliğinin ön plana çekilmiş olmasıdır. Arka plandaki figürler durağan bir vücut haliyle ele alınırken, öndeki figürler içerik ve pozisyonları ile olabildiğince hareketli görünürler.

Böylece mekânın derinlik algısı desteklenerek nesne-mekân ilişkisi kurulmuştur. Mekân içerisinde derinliği sağlayan unsur, renklerin kullanım şekli ve görsel algılarıdır. Sarı, mavi, mor, yeşil renkler ve bu renklerin tonları ile yatay, dikey diyagonal ve kıvrımlı hareketlerin dinamiği ile figürlerin zemini oluşturulur. Bu esnada, öndeki nesnelere daha çok renkli, daha ayrıntılı, daha geniş alanlar boyaların daha yoğun halleri ile oluşturulurken

geri planlarda daha küçük boyutlar ve sade bir yaklaşımla sıcak renkler azaltılarak nesnelere arasındaki derinlik sağlanır.

Tabloya baktığımızda altı resimde plastik mekana rastlanmaktadır. Ressam plastik mekanı oluştururken özellikle ön plandaki figürleri vurgulayarak tabloya bir egemenlik kattığı söylenebilir.

4. ÖNERİLER

Resim dış dünyanın temsili ile ilişkilidir. Resimde mekan ele alındığında, kütle ve boşluk kavramları ortaya çıkar. Mekan algılaması ise bakanın kendisi ile çevresinde gördüklerinin birbirlerine göre konumlarının algılanmasıdır.

Resimde mekan yaratmak için ilk olarak mekan kavramının genel olarak resimde ve mimarlıkta anlatılmıştır. Ressam, mimar yada iç mimar bir mekanı tasarlarken tasarımı etkileyen faktörleri bilmek zorundadır.

Günümüze kadar gelen sanat akımlarının tümünde çalışmaların bazı kurallara dayandırılarak yapıldığını görüyoruz. Bu kuralların bazen sezgisel bazen akılcı bazen de kavramsal olarak belli mekan kurgusu ve önerisi içinde olduğunu görmekteyiz. Çalışmalarda nesnelerin biraraya gelirken belli kuralları gözetmesi, ritmik ilişkilerin yer-yer zıtlıklar ve karşıtlıklar içinde bu elemanları örgütlemesi, bir yapıtın sanat niteliğini kazanması için olmazsa olmazlardan biridir.

Bu sebeple bir sanatçı veya mimar resmin tarihini ve akımları bir eseri yaratmadan önce bilmek zorundadır. Çalışma kapsamında Salvador Dali'nin eserlerini analiz etmek için resimi etkileyen faktörler ve resim tarihi kısaca anlatılmıştır.

Ressam veya mimarın bir eser oluştururken sadece bu kuralları gözetmesi yeterli değildir. Resim sanatında mekanı tasarlamak için sanatçının dış dünyayla ilişkisini incelemek gerekir. Çünkü bu ilişki herkese bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Dünyada hiç bir insanın birbirine benzemediği gibi herkesin bakış açısı diğerinden farklıdır. Kişinin gelişimini etkileyen faktörler, yaşadığı çevre ve hayat tecrübesi onun kişiliğini yönlendirir. Bunu belirtmek için benlik nesnesi ve ilham kavramının üstünde durulmuştur.

Sanat çalışmaları incelenirken hangi döneme ait olduğu, sanatçının hangi akımın etkisi altında kaldığı gözardı edilmemelidir. Ayrıca mimariyle olan bağına resimde mekana göre bakılıp, çalışmada kullanılan renklerin dengesini, cisimlerin biçimlerini ve oluşturulan kompozisyonun bütünlüğünü de incelemek önemlidir.

Mimari bir çalışma yaparken resim sanatından faydalanarak daha etkili bir çalışma oluşturulabilir. Eserin hangi döneme ait olduğunu bilmek, akımları tanıyarak hangi zamanın biçimlerini gösterdiğini anlamak kolaylaştırıcı bir etkidir. Renklerinin uyumu, ışık, zıtlık, denge kısacası kompozisyonu iyi analiz etmek tasarımı güçlendiren etkenlerdendir.

Bu çalışma ressam, mimar ve iç mimarların sanatlarının birbiriyle olan ilişkisini ve ihtiyacını değerlendirip etkileşimin nasıl sağlanacağını görebilmek için bir kaynak olabilir.

5. KAYNAKLAR

- Akyürek, E., 1994. Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat (1. Basım) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Anonim, Ana Britannica., Encyclopedia Britannica, Ana Yayıncılık A.Ş, İstanbul, 1989.
- Aristoteles, 1993. Poetika. İsmail Tunalı (Translated by). İstanbul: Remzi Kitabevi.(Original Book Published in 1966).
- Ataç, İ, 1990. Mekan Kavramının Tipolojik Olarak İrdelenmesi, Tasarım, İstanbul.
- Atalayer, F., 2004. Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No 769, Eskisehir.
- Ayvazoğlu, B, 2002. Aşk Estetiği, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bader, A. ve Navratil L, 1979. Psychiatrie der Gegenwart, Teil I, 2. Aufl. Springer Verlag.
- Baker, H.S., 1988. Dynamic aspect of the creative process: Overview. Adolesc Psychiat.
- Baker, H.S., ve Baker M.N., 1987. Heinz Kohut's self psychology. An Overview, Am J Psychiat.
- Balkan, Y., 1997. Mimari Tasarımda Biçime Bağlı Davranışlar.
- Benedikt, M., 1979. To Take Hold Of Spaca, Isovist And Isovist Fields, Environment And Planning.
- Batur, E., 1997. Modernizmin Serüveni (4. Basım), İstanbul: YKY.
- Beyazyüz, B., 1999. Resimde Mekansal İlişkiler, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Crandell, A.S., 2007. Tarikhe Honare Sadehaye Miyane, Chape Mina, Tehran.
- Eczabaşı, 1998. Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları.
- Eker, M., 1996. Soyutlama'nın Ontolojik Çözümlemesi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi S.B.E., Samsun.
- Erinç, S. M., 1995. Resmin Eleştirisi Üzerine, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ergüven, M., 2001. Gölgenin Ucunda (1. Basım), İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Ergüven, M., 1992. *Yoruma Doğru* (2. Basım), İstanbul: YKY.
- Eroğlu, Ö., 1997. *Resim Sanatı*, Basım Yeri: F.Özhan Matbaacılık, Bursa.
- Finkelstein, H., 1998. *Salvador Dali's Art and Writing, 1927-1942, The Metamorphosis of Narcissus*, Cambridge University Press.
- Finkelstein, H., 1998. *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge University Press.
- Fischer, E., 1995. *Sanatın Gerekliliği*.
- Florenksi, P., 2001. *Tersten Perspektif* (Çev. Y. Tükel), İstanbul: Metis Yayınları.
- Galuszka F., 1998. *Art and inspiration, Adolesc Psychiat*.
- Gombrich, E.H., 1976. *Sanatın Öyküsü. Bedrettin Cömert. (Trnaslated by). Ankara: Remzi Kitabevi. (Original Book Published in 1950).*
- Gombrich, E.H., 1999. *Sanatın Öyküsü, (Çev. Ö. Erduran, E. Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.*
- Güney, M., 1994. *Sanat Yaratıcılık ve Psikopatoloji. Psikiyatri Bülteni.*
- Güney, M., 1995. *Seperasyon Anksiyetesi, Narsisizm Sanat İlişkisi, Anksiyete Monograflar Serisi, Hekimler Yayın Birliği.*
- Güngör, İ. H., 1995. *Temel Tasar, İstanbul.*
- Güngör, S., 2006. *Fotografik Görüntüde Uzam.*
- Hançerlioğlu, O., 1993. *Felsefe Ansiklopedisi. Remzi Kitabevi, 1-2-3-4-5- 6 İkinci Baskı, İstanbul.*
- Harvey, D., 2003. *Postmodernliğin Durumu. Sungur Savran. (Trnaslated by). İstanbul: Metis Yayınları. (Original Book Published in 1989).*
- Hoseyni, R., 1383. *Mabaniye Honarhaye Tjassomi 2, Sherkate Chap va Nashre Ketbhave Darsiye Iran.*
- İşingör, M., 1986. *Erol Eti, Mustafa Asher, Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri-Grafik Resim, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara.*
- Itten, J., 1970. *Kunst Der Farbe, Otto Maier, Ravensburg, Stuttgart.*
- Jaffee, A., 1984. *Myth of Meaning in The Work of C.G. Jung Diamond, Charter.*
- Jouffroy, A., 1954. *Lidee du jugement devrain disparaitre in Arts, Paris.*

- Jean-Louis, G., 2009. Büyük Paranoyak, (5. Basım), İstanbul, YKY.
- Jung, C.G., 1950. Gestaltungen des Unbewussten Rascher. Zurich.
- Kahraman, H., 2002. Bülent, Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, İstanbul: Everest Yayınları.
- Keramati, M., 2004. Honarhaye Tajassomi, Nashre Chegame, Tehran.
- Khazayi, M., 2005. Donyaye Salvador Dali, Nashre Part.
- Kohut, H., 1971. The analysis of the self. International University Press, New York.
- Kolektif, 2007. Salvador Dali Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 1 basım.
- Korkmaz, E., 1997. Resimde Figür Mekan Sorunsalı, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Kris, E., 1952. Psychoanalytic Explorations in Art-International University Press, New York.
- Küppers, H., 1986. Das Grundgesetz Der Farbenlehre, Du Mont Buchverlag, Köln.
- Lowry, B., 1967. An Introduction To Art, Prentice-Hall, Inc. A.B.D.
- Lynton, N., 1982. Modern Sanatın Öyküsü, 1 basım, Remzi Kitabevi.
- Nasiri, M., 1998. Mabaniye Honarhaye Tjassomi, Nasher: Gotenberg, Tehran.
- Micheael, R., 1994. Salvador Dali, The Early Years, ed., Hayward Gallery'deki serginin kataloğu, Metropolitan Museum, New York.
- Moles, A., 1978. Psychology De L'espace, Casterman Paris, Française.
- Naser, F., 2006. Tarikhe Tahavvol, Ketabha, Tehran.
- Neret, G., 1994. Salvador Dali, Benedikt Taschen Verlag GmbH Köln.
- Noble, D., 1984. Creativity in art science. Psychiat.
- Odabaşı, H.A., 1996. Grafikte Temel Tasarım. Özel Basım, İstanbul.
- Powell, C., 1985. Creativity and the boundary of the self: Seperation and engulf ment anxiety in Keats and Poe. Aust. NZ J Psychiat.
- Read, H., 1974. Sanatın Anlamı, Çev. , Güner İnal, Nursin Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- Richard, L., 1984. Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi.
- Robbert, U., 2006. Sanat, Doring Kindersley Limited Metin.
- Rotenberg, C.T, 1987. Self object theory in the artistic process. Progress in Self Psychology, New York, Guilford.
- Rotenberg, C.T, 1988. Creativity and the transformational process. Adolesc Psychiatry.
- Saladyga, S.F., 2006. The Mindset of Salvador Dali. Lamplighter.
- Salvador D., 1948. The Secret Life of Salvador Dali. W. W. Norton & Company.
- Sandro, B., 2008. Honare Modernism, Farhange Moaser, Tehran.
- Seckel, C., 1982. Çağdaş Resimsel Mekanın Tipolojisi, Çev., Mehmet Ergüven, Sanat Çevresi.
- Şengul, E., 2003. Resim eğitiminde Obje-Mekan İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Serullaz, M., 1993. Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (Çev. Devrim Erbil), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sezer, T., 1993. Resim Sanatının Tarihi, 2.basım, Remzi Kitab Evi.
- Schaffner, İ., 2002. Salvador Dali's Dream of Venus, Architectural Press, New York.
- Schulz, N.C, 1971. Existence, Space and Architecture, Studio Vista, London.
- Stephen, F.S, 2006. The Mindset of Salvador Dalí.
- Südor, G., 2000. Aynanın Gerçeği-Resim Eğitimi ve Sanatla Karşılaşma. Cumhuriyet Yayınları. İstanbul.
- Storr, A., 1992.Yaratma Dürtüsü. Çeviren: İpek Babacan, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul.
- Sözen Metin-U.T, 1999. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi, Beşinci Basım, İstanbul.
- Suzan, W., 2005. Tarikhe Honare Yunan va Rum, Chepe Mina, Tehran.
- Suzan, W., 2007. Naghashira Chegune Negah Konim, Chape Mina, Tehran.
- Tansuğ, S., 1986. Çağdaş Türk Resim Sanatı, Remzi Kitapevi Yayını, İstanbul.

- Tunali, İ., 1992. Felsefenin Işığında Modern Resim. Remzi Kitabevi, Dördüncü Baskı, İstanbul.
- Turani, A., 2000. Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi. Sekizinci Basım. İstanbul.
- Turani, A., 1985. Resimde Deformasyon ve Metamorfoz Olayı”, Sanat Üzerine Dergisi 3, 97-103.
- Türk Dil Kurumu, 1997. Türkçe Sözlük, Milliyet Yayınları.
- Walther, I.F., 1993. Pablo Picasso, Benedikt Taschen Verlag, GmbH Köln.
- Weyers, F., 2008. Dali Hayatı ve Eserleri, Literatür Yayıncılık, 1 basım, İtalya.
- Wong, W., 1972. Principles Of Two Dimensional Design, Von Nostrand Rinehart Inc. New York, Usa.
- Worringer, W., 1983. Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Wölfflin, H., 1995. Sanat tarihinin temel kavramları.(Çev: Hayrullah Örs). İstanbul. Remzi Kitabevi.
- Yari, A., 2010. Teknikhaye Modern Naghashi, Ghate Ramali, Tehran.
- Zekargu, A.H, 2002. Seyre Honar Dar Tarikh, Sherkate Chapo Nashre Ketabhaye Darsi Iran.
- Zelanski, P. ve Fisher, M.P., 1987. Shaping Space, Holt, Rinehart And Winston Inc. New York, USA.
- Zevi, B., 1990. Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, Birsen Yayınevi, İstanbul.
- URL-1, <http://www.forumdas.net>, 16.08.2012.
- URL-2, <http://www.fotografya.gen.tr>, 16.08.2012.
- URL-3, <http://www.haberturk.com>, 17.08.2012.
- URL-4, <http://tr.wikibooks.org>, 18.08.2012.
- URL-5, http://tr.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dali, 21.08.2012.
- URL-6, <http://tr.wikibooks.org/wiki/Resimcilik/S%C3%BCrrealizm>, 21.08.2012.
- URL-7, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,757163,00.html>, 27.08.2012.
- URL-8, http://www.youtube.com/interview_1/8_ENG-Subs, 27.08.2012.

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında İran'ın Tebriz şehrinde doğdu. Güzel Sanatlar Lisesi'nde grafik tasarım öğrenimi gördü.

İslamik Azad Üniversitesi'nde, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde başladığı lisans öğrenimini 2009 yılında AA diploma derecesi ile tamamladı.

Tebriz ve Tahran şehirlerinde sergileri oldu.

Aynı yıl Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı'nda Yüksek lisans öğrenimine başladı.

İngilizce, Farsça ve Azerice bilmektedir.