

GÖRÜNÜRÜN DERİNLİĞİ: PSİKOFİZİKSEL UZAM¹

Arş. Gör. **Elif BEYAZ KARDEŞ**

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Bölümü

Eskişehir / Türkiye

beyazeliff@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4532-4669

Prof. Dr. **CEBRAİL ÖTGÜN**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

Ankara / Türkiye

cebrailotgun@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0472-1740

Öz: Bu çalışma resimde sanatçının eserini yaratma ve alımlayıcının eseri deneyimleme dinamiklerinde, fiziksel ve psikolojik algılamaların izini sürmeyi amaçlamaktadır. Fiziksel uzam, bir hacmin uzayda doldurduğu yer/mekan, herhangi bir sınırın arasındaki boşluk olarak tanımlanır. Psikofiziksel uzam ise bu boşluğun insan algısıyla şekillenen durumlarına işaret eder. Resimde uzam ise konusu ve biçimi nasıl olursa olsun sanatçının ele aldıklarının, eserde yarattığı etki ve bu etki gücünün alımlayıcıda yarattığı duygudur. Makalede, resmin algı yoluyla değişen niteliği ve değişkenliğin yansımaları, psikofiziksel uzam çerçevesinde ele alınmaktadır. Resimsel bir anlatımda, sanatçının kurduğu düzen-yapı örgüsü ile izleyicinin algı yoluyla inşa ettiği uzamsal gerçeklik arasında oluşan psikofiziksel bakış uzamsal değişkenliktir denilebilir. Düşünce, biçim ve içerik sanatçının biçimiyle birlikte kültürel ve ideolojik bir özellik de kazanır. Bu çalışma kapsamında gerçeklik algısıyla değişen, figüratif mekânsal problemleri de merkeze alan bazı eserler, psikofiziksel uzamla ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Psikofiziksel, Algı, Mekan, Uzam, Resim.

PSYCHOPHYSICAL SPACE: THE DEPTH OF THE VISIBLE

Abstract: This study aims to trace the dynamics of physical and psychophysical perception within the processes of artistic creation and viewer experience in painting. Physical space is defined as the area occupied by a volume in space, or the void between boundaries. In contrast, psychophysical space refers to the ways in which this void is shaped and perceived through human cognition. In painting, space represents the effect generated by the narrative structure constructed by the artist and the emotional response it evokes in the viewer. This article examines the variable nature of painting as shaped by perception, and the reflections of this variability within the framework of psychophysical space. In a pictorial narrative, the psychophysical gaze may be understood as the spatial variability that emerges between the subject-event structure designed by the artist and the spatial reality constructed through the viewer's perception. The compositional integrity of a well-executed painting never consists of a passive presence; rather, it is supported by a strong conceptual and aesthetic foundation. Thought, form, and content, when combined with the artist's unique style, acquire cultural and ideological dimensions. Within the scope of this study, selected artworks that center around figurative spatial problems and shift according to the perception of reality are analyzed through their relationship with psychophysical space.

Keywords: Psychophysical, Perception, Place, Space, Painting.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to examine not only the formal approaches of the artist in the painting but also the psychophysical elements that determine the content and spatial formation of the artwork. In particular, it investigates how the atmosphere created in the artwork, the space this atmosphere constructs, and the perceptual effect it leaves on the viewer gain meaning through the concept of space. Relying on interdisciplinary sources from philosophy and psychology, this research seeks to explore the theoretical foundations of the concept of psychophysical space and evaluate its reflections in figurative painting. Based on the findings from the literature review, the study presents analyses of the multilayered structure of space in visual arts. Selected artworks were analyzed as examples to deepen the discussion. In this context, the research aims to pave the way for new intellectual perspectives that may contribute to the field.

What are the elements that make the artist appear strong in a painting, or what makes a painting conceptually and visually powerful? This question can be addressed from various angles. These can be strategies through the artist's thematic and formal approach, the content and style of the painting, the atmosphere it generates, the energy it radiates, and perhaps most significantly, the spatial dimension that directly or indirectly encompasses all these aspects. In this regard, the perception of psychophysical space in painting becomes open to multidimensional interpretations.

The literature review relevant to the subject has primarily focused on philosophy, aesthetics, and art. Due to the interdisciplinary nature of the topic, sources combining physics and psychology have also been reviewed, relevant opinions have been conveyed and interpreted, and the scientific claims of the research have been supported. Although limited, some international sources were consulted. Despite the lack of direct sources in Turkish, relevant or indirect references to psychophysical space were identified in some book chapters and academic articles. These sources have been cited and footnoted accordingly. The artworks forming the visual dimension of the topic have been examined through examples that reflect spatial transformation in painting according to their historical context. Naturally, evaluations made within the limitations of this study may not be sufficient to explain the entire subject; however, the limited assertions of the research aim to contribute to a deeper understanding of the topic and potentially inspire new discussions.

This study has been conducted using a qualitative research method. First, the theoretical framework of the topic was established, and selected artwork examples were used as a foundation. Figurative paintings that reflect formal and stylistic transformations associated with new perceptual forms emerging in the course of art history were examined. Especially from the Renaissance onward, the modernization processes of the individual, changes in nature and science, and explorations of the inner world have led to the emergence of artworks that reveal psychophysical space in various dimensions. The selected artists and artworks in the study are: Jean-Honoré Fragonard: *The Progress of Love: The Meeting*, Thomas Gainsborough: *The Blue Boy*, Edouard Manet: *The Balcony* and *The Fifer*, Giorgio de Chirico: *Melancholy and Mystery of a Street*, Edward Hopper: *Hotel Room*, Paula Rego: *The Cadet and His Sister*, Peter Doig: *Hitchhiker*. Analyses of narrative structure, thematic approaches, spatial composition, use of negative space, distortions of perspective, and atmosphere within these artworks aim to understand their spatial dimensions. These interpretive efforts not only consider the artist and the artwork but also, at times, incorporate the viewer's perception to enhance a multidimensional understanding of the subject.

The research reveals that psychophysical space in figurative painting manifests differently in each artist's approach to subject, theme, form, content, and meaning. The perception of reality in the use of form and perspective, the impact of exaggerated formal elements, and the transformation of figure and space into a dreamlike realm through line, light, and color—as well as the recurrence of repressed imagery—are presented as key findings. Understanding psychophysical space in painting involves not only grasping formal arrangements but also capturing and interpreting the conceptual foundations of the artwork. Ultimately, the study demonstrates that psychophysical space is not merely a spatial construct but also a reflection of the artists' inner world.

1. Giriş

Psikofizik terimi, Alman fizikçi, filozof ve deneysel psikolog Gustav Theodor Fechner tarafından 19. yüzyılın ortalarında ortaya atılmıştır. Psikofizik, fiziksel uyarıcılarla duyuşsal algı arasındaki ilişkiyi inceleyen bir bilim dalıdır. Başka bir deyişle insanın çevresindeki dünyayı nasıl algıladığını bilimsel verilerle inceler (Gescheider, 1997). Mekan tanıma, nesneleri ayırt etme, uzak yakın mesafeyi seçme, seslerin titreşimleri ve temas gibi bedensel uyarılar duyuşlar aracılığıyla algılanır. Mesleki alanlarda çeşitli duyuşların sınırlarının anlaşılmasını sağlayan bilimsel tespitler, deneyler, gözlem ve deneyim yoluyla araştırılır. Sanatçılar, bu araştırmaların sonuçlarından etkilenir; aynı zamanda kendi üretimleriyle de farklı disiplinlerin algı ve mekân anlayışına katkıda bulunurlar.

Psikofiziksel uzam², bireyin dış dünyadan aldığı fiziksel uyarıların, zihinsel temsiliyle şekillenen algısal bir alandır. Fiziksel gerçekliğin, öznel deneyimle kesiştiği, zihinsel algının belirlediği bir mekân kavrayışını ifade eder. Psikofiziksel uzam kavramlaştırması, Pavel Florenski'nin *Tersten Perspektif* adlı eserinde ele alınır. Uzam hakkında Florenski, bu kavramın kendiliğinden beliren ve birbiriyle özdeş olmayan üç görünümünü sıralar: Bunlar soyut uzam, geometrik uzam ve fizyolojik uzamdır.

Mekan kavramını üç farklı düzlemde düşünebiliriz: Geometrik, fiziksel ve psikofizyolojik uzam; bunlar somut uzama yani bizim canlı deneyimimize giderek yaklaşmaktadır. Ancak farklı oranlarda da olsa hepsi, estetik uzam kavramından, sanatçının ve sanat eserinin izleyicisinin deneyiminin kristalleştiği estetik uzam kavramından farklıdır. Estetik uzam kavramı, genel uzam kavramı içindeki bağımsız bir düzlemdir; estetik uzam kavramına en yakın duran, psikofizyolojik uzam, en uzak duransa geometrik uzamdır ve fiziği temel alan kavram bu ikisinin arasında durmaktadır (2007, s. 131).

Bu kavram, insanların çevrelerindeki fiziksel uyarıları nasıl algıladıklarını, bu algıların yoğunluk düzeylerini ve niteliklerini nasıl değerlendirdiklerini anlamak için kullanılır. Fiziksel uzam, somut uzama yani deneyimle algılanana en yakın uzamdır. Merleau-Ponty'e göre "Uzam şeylerin üç boyuta yayıldıkları ve yer değiştirmelerine karşın özdeşliklerini korudukları homojen ortamdır" (2005, s.20). Bireylerin mekan ve zaman içindeki konumları, hareketleri ve bu hareketlerin algılanış biçimleri psikofiziksel uzamla ilişkilendirilir. Örneğin, havacılık alanında uzamsal biliş kavramlaştırması vardır. Uzamsal biliş mesafe ve mekâna dair bilgiyi işlemenin en önemli yollarından biridir. Bu alanda çalışmaları olan Reyhan Bilge, "Uzamsal biliş, mekân bilgisini elde etmek, algılamak, temsil etmek, hatırlamak ve kullanmak olarak tanımlanmakta, yani günlük hayatta meşgul olduğumuz birçok faaliyette bilinçli olarak farkına varamasak da yer almaktadır" şeklinde ifade etmektedir (2022, s. 325).

Sanatta psikofiziksel uzam, disipline göre farklı biçimlerde algılanır. Örneğin tiyatro ve müzikal gösterilerde bir sesin algılandığı hacimsel mesafeler, duyuşsal ve bedensel deneyimler, sahnenin fiziksel yapısı dışında kurgunun, temanın yarattığı etkiler psikofiziksel uzamla algıya ulaşır. Mimaride ise yapısal estetik ölçütler dışında mekanın toplumsal, kültürel ve ideolojik olarak algılanma biçimleri, psikofiziksel uzamın yarattığı duygular sonucu oluşur. Örneğin mahkeme salonları, dinsel ibadet mekanları, saray gibi yapılar, fiziksel veya estetik boyutlarının yanı sıra temsiliyetlerine göre psikolojik etkileri algıya yansır.

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi kapsamında betimsel ve yorumlayıcı çözümleme yaklaşımıyla yürütülmüştür. Araştırmada seçilen figüratif resim örnekleri biçimsel, tematik ve kavramsal açıdan incelenmiştir. Elde edilen verilerin, Freud'un psikanalitik kuramı ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı gibi kuramsal çerçeveler ışığında değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Psikofiziksel uzam kavramı, bu bağlamda fenomenolojik bir perspektifle ele alınmakta; Merleau-Ponty'nin algı felsefesi, resim sanatında öznenin bedensel varlığıyla mekân arasındaki ilişkiyi anlamak için temel bir dayanak oluşturmaktadır. Freud'un tekinsizlik kavramı ise algının

² Uzam: (Ar. vüsat, fr. Espace, ing. Space). Genellikle uzam, Türkçe 'de, Arapça mekan sözcüğüne karşılık kullanılmıştır, ancak Arapça mekan ve vüsat (uzam) sözcükleri bu ayrımı ortaya koyar. Mekan sözcüğü Arapça (kevn) kökünden gelir ve "yer", "ev", "yurt", «mahal» anlamına gelir. Aynı şekilde İngilizce ve Fransızca mekan (site, place, insitu) olarak kullanılır. Mekan ve uzam birbirini tamamlayan özdeş anlamlara da gelebilmektedir.

bilinçdışı katmanlarını yorumlamak ve mekân deneyiminin psikolojik boyutlarını açığa çıkarmak için yardımcı bir bakış açısı sunmaktadır. Çalışma, figüratif yapının öznenin bedensel deneyimini mekânla ele almak sebebiyle, figüratif resim örnekleriyle sınırlandırılmıştır. Araştırma seçilen figüratif sanat eserlerini bu doğrultuda çözümlemeyi amaçlamaktadır.

2. Uzamı Algının Gözüyle Görmek

Merleau-Ponty, uzama ve bu uzamda yaşayan canlı cansız şeylere algının gözüyle bakıldığını vurgular. Algının dünyasını açıklığa kavuşturmak için çok çaba, zaman ve birikim gerekir. İçinde yaşanılan dünyayı nesnel bilgiyle ve göründükleri haliyle öğrenmekle birlikte, aynı zamanda duyularla derinliğini inceledikçe görmek öğrenilir. “..bilimde, resimde ve felsefede klasikten moderne geçince, algılanan dünyanın sanki uykusundan uyandığına tanık oluyoruz. .. İçinde konumlandığımız uzama yeniden dikkat eder oluyoruz: ancak sınırlı bir perspektiften-kendi perspektifimizden- görülen bir uzam bu” (2005, s. 11,35).

Türk Dil Kurumu’na göre uzam: “algılanan nesnelerin temel niteliği”, “bir nesnenin uzayda kapladığı yer; vüsat” şeklinde tanımlanmaktadır. Mekan ve uzam arasında bazı açık farklar vardır. Mekanın sabitliğine karşın uzamın değişkenlik göstermesi, ikisi arasındaki en önemli farklardandır. Uzamların değişkenliği, kimi zaman eserin kendisinde sanatçının isteğiyle görülür şekilde ortadadır kimi zaman salt mekan düzleminin izleyici tarafından algılanışıyla değişkendir. Uzam algısı dinamik, bireyin zihinsel ve duygusal durumuna göre değişebilir. “Birileri bütün içmek için pipodan yararlanı, yemek için kaşıktan, çağırmak için zilden; kültürel dünyanın algısı, bir insan ediminin ve başka bir insanın algısıyla doğrulanır.” Uzam, bireyin deneyimleri ve algıları ile sürekli olarak yeniden şekillenir ve anlam kazanır. Yaşantılar, kültürel bellek, düşünce tarzı gibi pek çok etken insanın çevresini ve mekanını algılayışını etkiler. Sanatçının fiziki, ruhsal yapısı ve mekanla kurduğu ilişkiler resimde farklı biçimlerde ortaya çıkar (Merleau-Ponty, 2017).

Pavel Florenski, Tersten Perspektif adlı kitabında, biçimlerin kendi gerçekliği ile temsil edilmesi gerektiğini vurgulayıp mekana dair şu sonuca ulaşmıştır: “Mekân ne tek biçimli ve yapılanmamış bir mekândır ne de basit bir kategoridir. Aksine özgül, zaman içinde düzenlenmiş bir gerçekliktir ve bu gerçeklik her yerde farklılıklar gösterir, dahası içsel bir düzene ve içsel bir yapıya sahiptir” (2007, s. 70).

Mekan kavramı için Henri Lefebvre ise “soyut ya da “gerçek”, zihinsel ya da toplumsal, olası bütün mekanları belirtir ve ima eder.” der ve mekanı şöyle tanımlar:

Mekan nedir? Ne "yaşantı"nın -bir tablonun çerçevesiyle karşılaştırılabilen- basit bir "çerçeve"sidir ne de sadece içine konulan şeyi neredeyse ilgisizce kabul etmek zorunda olan bir biçim ya da kapsayıcıdır. Mekan, toplumsal morfolojidir. Demek ki, işlevlere ve yapılara sıkı sıkıya bağlı biçim canlı organizma için neyse, "yaşantı" için de odur (2014, s. 118).

Lefebvre, mekanı toplumsal morfoloji olarak tanımlarken, mekanın değişkenliğinden de bahsetmiş olur. Sabit olan bir yapısı yoktur; insanın içerisinde bulunduğu mekanlar, kişinin duygu ve düşünceleriyle şekillenebilir. Elbette bu değişkenlik, fiziki bir değişiklik değil algılanış biçimi olarak değişkendir. Çevre atmosferini oluşturan mekan, kaplayan bir alan olarak kalmaya devam eder. Fakat mekanı psikofiziksel olarak algılayış biçimi, uzam bağlamında, algılayan için çok farklı düşünceler ve duygular ifade edebilir.

Mekanın algılanışında perspektifin etkisi için Pavel Florenski şöyle bir soru sormaktadır: Perspektif kullanılmalı mı, kullanılmamalı mı? Eski çağlarda perspektifin kullanılmamasını, yapabilmek-yapamamakla ilgili olmadığını öne sürmektedir. Florenski, eski/antik çağlarda perspektifin kullanılmamasının bilmemekle ilgili değil, kullanmayı tercih etmemekle ilgili olduğunu dile getirmektedir. Perspektifi kullanmak istememelerinin nedenini ise yaşadıkları dönemde dünyayı, temsil etmeye uygun görmüyor olmalarıdır. Yaşam anlayışı değiştikçe, değişen dünya görüşüyle perspektifin kullanımı da değişir (2007). Perspektif ve sanatta uzamın algılanması doğrudan

betimlenenle orantılı değildir, çok yönlüdür. Örneğin, görmenin yeterli olmadığını Ptolemaeus, “görme duyumuz bir nesneyi kendi doğrultusunda seçemediğinde, onu başka ayrımlar aracılığıyla algılar” (akt. Gombrich, 1992, s. 237). İmgeler doğası gereği yalnızca betimleneni yansıtmaz. Doğayı taklit de olsa çok yönlü algılanabilmesi izleyicisinin birikimiyle orantılıdır. Gombrich’e göre (1992) “Her resim, olayın doğası gereği görsel tasarım gücümüze yönelik bir çağrıdır ve hiçbir resim izleyici yönünden gerçekleştirilecek bir tamamlama olmaksızın anlaşılamaz” (s. 236). Gombrich, Sanat ve Yanılsama kitabında, uzamın algılanması ve perspektife bakış açıları ile ilgili şöyle yazar;

...uzam kavramının salt öznel ya da tarihsel temele dayandığı yolundaki yorum, belki de birincil olarak Kant’ın uzamın bir “görü biçimi” (Anschauungsform) olduğu yolundaki öğretisinden kaynaklanmıştır. Spengler bu doğrultuda olmak üzere , her kültürün kendine özgü bir uzam kavramının bulunduğu savını ileri sürmüştür; sanatbilimi de perspektifin temeli olduğu söylenen “ölçülebilir uzam” kavramının ilk kez “Rönesans insanı”na ait bir buluş olduğunu savunarak Spengler’i izlemiştir. Einstein’ın buluşları, bu görüşü destekler gibidir; dokunma alanı ile görme alanı arasındaki karşıtlık, ağtabakadaki kırılmalar ya da uzamın yaşanmasının uyuşturucu maddelerce etkilenmesi gibi algılama ruhbiliminin alanına giren olgular da bu bakış açısından yorumlanabilmektedir. Erwin Panofsky bu bilgilerin etkisiyle yetkin düzeyde ve haklı bir ün kazanan bir makalesinde perspektifi “simgesel biçim” niteliğiyle işlemiştir. ..Sir Herbert Read, on beşinci yüzyılda geliştirilen biçimiyle bilimsel perspektifin, çok sayıda uzamı betimleme biçimleri arasından yalnızca biri olduğunu, dolayısıyla genel bir gerçeklik taşıyamayacağını yazarken, bu kuramsal görüşe atıfta bulunmuştur (1992, s. 241-42).

3. Resimde Mekanın Ötesi: Uzamsal Boyut

Resimde psikofiziksel uzam; malzeme, teknik ve fiziksel olarak sınırlandırılmış alanın içinde oluşturulmuş görsel etkilerin; biçimleri, içerikleri ve estetik algılama biçimlerine göre düşünceleri ve gözlemleri yönlendiren psikik boyutlardır. Resim, görmenin alanında olduğundan Florenski’ye göre uzam, çeşitli durumlarda farklı türden fizyolojik uzamların altına yerleşebilse de resim gibi disiplinlerin temelinde yer alır (2007, s. 132).

Mekan sabitliği, uzam ise alanı -bir diğer anlamda boşluğu- ima eder. Resmin mekanında sabitlenen imgelerin aralarına gömülü düşünceler vardır. Bu gömülü düşünceler uzamla anlaşılır. İmgelerin yerleştirildiği alanlar arası mesafeler algılama biçimleriyle anlamlandırılır. Filozof, Nicolai Hartmann’ın *Estetik* kitabında da belirttiği gibi, resimler algı tabakalarından oluşur. Hartmann bu ayrımı resimde reel ve irreal tabaka olarak tanımlar (2024). Resimde psikofiziksel uzam, mekanın, perspektifin veya düzlem üzerindeki alan derinliğinin, çizgiler arası boşlukların, renk tonlarının mesafe ve sınırlarının duygular aracılığıyla algılama biçimleridir.

Resimde temsil biçimleri sadece fiziksel değil, aynı zamanda algısal ve duysal boyutlara sahiptir. Bu bağlamda psikofiziksel uzam, öznenin bedensel varlığı ve zihinsel durumu ile çevresindeki mekânsal düzen arasındaki etkileşime dayalı bir alan olarak tanımlanabilir. Merleau-Ponty’nin fenomenolojik beden anlayışı burada merkezi bir kuramsal dayanak oluşturur. Merleau-Ponty, bedenın yalnızca mekânda var olan bir nesne değil, aynı zamanda mekânı algılayan ve anlamlandıran bir özne olduğunu savunur. Özne mekandaki nesneler içerisinde bulunarak çevresiyle sürekli etkileşim içerisinde. Merleau-Ponty’ye göre, mekân, geometrik bir düzen olmaktan ziyade bedenın dünyayla kurduğu yönelimli ilişki aracılığıyla deneyimlenen bir yapıdır. Beden yalnızca mekânda bulunan bir nesne değil aynı zamanda mekânı kuran ve anlamlandıran bir yaşantı merkezi halindedir: “Bedenim, uzamı yalnızca şeylerin kendisine göre düzenlendiği bir nesne olarak değil, yönelimselliği içinde kavrar. [...] Yönelim, onun tüm yapısını belirler. Yukarı ve aşağı, sağ ve sol, ön ve arka, bedenın belirli bir duruşuna göre anlam kazanır ” (2017, s. 164). Bu bakış, resimde figür ile boşluk arasındaki ilişkinin yalnızca biçimsel bir düzenleme olmadığını, aynı zamanda izleyicinin varoluşsal yönelimini ve algısal deneyimini açığa çıkaran bir süreç olduğunu göstermeye yardımcı olur.

Merleau-Ponty, bedenın mekânla kurduğu ilişkinin, salt fiziksel olmadığını, fenomenolojik bir yönelim ve yaşantı biçimi olduğunu vurgular. Bu anlayış, sanat eserlerinde figür ile boşluk arasındaki ilişkinin yalnızca biçimsel bir

düzenleme değil, aynı zamanda deneyimsel ve psikolojik bir anlam taşıdığını ortaya koyar. Sanatta bu duyguyu yansıtmak ve uzamsal değişiklikler yaratmak için biçimsel öğeler üzerinde değişimler uygulanabilir. Örneğin bir iç mekân tasvirinde figürün yokluğunu vurgulamak, geniş boşluklar ya da bozulmuş perspektifler kullanmak, resmin biçimsel öğeleri aracılığıyla bedenün uzamının değişkenliğine dair ifade bulabilmektedir.



Görsel 1. Jean-Honoré Fragonard, 1771-72, Buluşma/ The Progress of Love: The Meeting. *Classical Art*. URL 1

Mekanın algılanışını resimsel bağlamda değiştiren bu işlevlerden biri olan perspektif üzerine değinmek yararlı olacaktır. Perspektifin uygulanışı, mekanın hangi yönde algılanacağını belirleyen etkenlerden biridir. Rönesans'la birlikte perspektif, Avrupa resminde görmenin matematiksel sistemi olarak kabul edilmiş, böylece resim yüzeyinde gözlemcinin konumunu sabitleyen merkezi bir bakış yaratmıştır. Panofsky'e göre, "İster akıl ve nesnellik anlamında ister rastlantısallık ve öznellik anlamında değerlendirilsin ve yorumlansın, perspektif anlayış, resim mekanını (psikofizyolojik olarak "verili" olandan büyük ölçüde soyutlanmış olmasına rağmen) temel olarak empirik görsel mekanın unsurlarına ve onun şemasına göre inşa etme istencine dayanmaktadır" (2017, s. 56-57). Ayrıca Panofsky, perspektifin sanata en yüksek anlamıyla psikolojik olanın alanını açtığını, böylece mucize artık son sığınağını sanat eserinde, temsil edilen insanların ruhunda bulmakta, demektedir (2017, s. 57).



Görsel 2. Thomas Gainsborough, Mavi Çocuk / The Blue Boy 1770. *Classical Art*. URL 2

Derinlik düşüncesi dış gerçekliğin temsiline yakınlaştıkça resimde görünüm farklılaşmıştır. Bu uzamsal bir etkidir. Rönesans ile başlayan hacim ve derinlik düşüncesi Avrupa’da çeşitli kültürlerde mekanın algılanma biçimlerini dönüştürmüştür. Zeynep Sayın, Tersten Perspektif kitabının sunuş kısmında bu konudan şöyle bahsetmiştir:

Yeniçağ’a özgü görme biçimi derken ilk aşamada kastedilen kaçınılmaz olarak merkezi perspektiftir: Resim mekanında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bu sanatsal yöntem, Kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde ... [resim] karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir uzama dönüşmektedir... bu uzama gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan “beden” de dahildir (2007, s. 10).

Bu anlamda klasik dönem resimleri, figürü perspektifin ve optik kuralların içine yerleştirir; figür, bakışın denetimi altındadır. Örneğin Kuzey Avrupa’da (Görsel 1 ve 2), Jean-Honoré Fragonard’ın Buluşma (1771–72) ve Thomas Gainsborough’nun Mavi Çocuk (1770), eserleri, 18. yüzyılın uzam anlayışını temsil eden örneklerdendir. Bu dönemde perspektif ve derinlik, doğanın ve sahnenin optik taklidi amacıyla kullanılmış; Fragonard’da (Görsel 1) kıvrımlı kompozisyon, doğa ve figürlerin içinde eriyen atmosferik detaylar, mekânı duygusal bir sahneye dönüştürür. Gainsborough’da (Görsel 2) ise figürün portre odaklı varlığı, arka planın atmosferik bulanıklığı ve ton geçişleriyle vurgulanır; arka plan, figürün karakterini ve temsili ağırlığını destekleyen bir mekân işlevi görür. Gainsborough’nun *Mavi Çocuk* resmi kurgusuyla, kendi döneminin resim geleneğini temsil etmektedir. Bu örnekler, klasik bağlamda uzamın figürü çevreleyen, onu tanımlayan ve temsil eden bir çerçeve olarak işlendiğini gösterir.

19. yüzyılda, klasik temsildeki perspektifte gelişen yeni boyutlar ve yenilikçi tavırlar, temsili mekandaki bu algıyı değiştirmiştir. Bu değişimi yaratan sanatçılardan biri Edouard Manet’dir. Manet’de derinlik düşüncesi yerini düzleme, düzlem de planlara bırakmıştır. Planlar arası boşluk resmin uzamını dar alana hapseder. Foucault, “Manet, üzerine resim yaptığı mekanın maddi özelliklerini...kullanma, işin içine katma hakkını kendinde bulan ilk kişidir” der (2018, s. 11). Resimde bilinen mekân yerine, onu reddeden temsili geçirir. Bu tavrı çoğu eserlerine uygulayan Manet, döneminde tepkilerin odağı haline gelir.



Görsel 3. Edouard Manet, 1868-69, Balkon / The Balcony. *World History Encyclopedia*. URL 3



Görsel 4. Édouard Manet, 1866, Flüt Çalan Çocuk / The Fifer. *Pivada*. URL 4

Cartwright'a (2022) göre, dönemin sanat kültürünü, estetik beğenisini şok eden Manet, Balkon resminde bu şoku devam ettirir (Görsel 3). Figürler ve balkon arasındaki mesafenin kuruluşu, balkonla oda arasındaki mesafe, fırça darbelerinin hacmi yüzeye çekişi, sanatçının mekan algısını değiştirdiğini kanıtlar. Hele 18. Yüzyıl resminin aşırı perspektifli mekanlarının yarattığı uzamsal etki düşünüldüğünde (Görsel 1) bu resmin yenilikçi tavrı daha net anlaşılır. Cartwright (2022) şöyle ifade etmektedir; "Manet, sahnelerinde genellikle figürleri yalnızlık içinde gösterir, hatta bir kafe terasında olduğu gibi kalabalıklarla çevrili olsalar bile, bu etkiyi öznelerin birbirlerine asla

bakmamasıyla elde eder". Balkon resmi de aynı bakışın tematik yansımasıdır. Herkes başka bir yere bakmaktadır. Balkondan görünen iç mekanın koyu planı ve figürlerin birbirine yabancı gibi duruşu resmin atmosferini gizemli hale getirmektedir. Bu da izleyicinin merak duygusunu harekete geçirmektedir. Düzlem ve derinlik düşüncesine gelince, Manet resmi karşıt iki plana ışık etkisiyle bölmüş ve balkondan görünen içerisi, Foucault'nun sözleriyle,

..burada tamamen karanlıkta kalmış, siyah bir şeye açılan bir pencere var karşımızda... normalde bir derinliğe açılması gereken bu içi oyuk alan, bu boş alan bizim için tam anlamıyla görünmez kılınmış... ışık gölge dağılımlı bir tablo yerine, ışıkla gölgenin birbirine karıştığı bir tablo yerine, bütün ışığın bir tarafta, bütün gölgenin de öbür tarafta olduğu tuhaf bir tablo var karşımızda, bütün ışık tablonun önünde ve bütün gölge tablonun öbür tarafında... (2018, s. 40).

Yine Manet'nin *Flüt Çalan Çocuk* resmi mekan algısını küçük dokunuşlarla yok edecek kadar ileriye götürmüş ve figürü fiziksel algılamadan çok psikolojik bir uzama yerleştirmiştir (Görsel 4). Resim bu yönüyle hem geçmiş reddeden bir tavır takınır hem de gelecekte yüzey resminin öncülüğünü üstlenir. Boyanın canlılığı, fırça izlerinin estetik ölçüt olarak sanatçının biçimine dahil olması, eserin özgünlüğünü ortaya çıkarmaktadır. Manet'nin bu resmi, değişen gerçekliğin öncü resimlerinden biridir ve izleyeninin psikik bakışıyla anlamı çoğalır. Örneğin Manet'nin çoğu resmi dönemin estetik bakışına ters gelmiş, salon sergilerinden reddedilmiş aynı zamanda "bulaşık fırçalarıyla yeşil kadınları boyayan kaba biri" olduğuna dair yorumlar yapılmıştır. Öte yandan Manet'yi destekleyenlerden sanatçı Alfred Stevens'in (1823-1906) şu değerlendirmesi de cesaret verici olmuştur: "Sıradan şeyler böyle bir yaygara koparmaz" (Akt. Cartwright, 2022). Rönesans ve Barok dönemi resimlerinde ışık, tam bir merkezi düz en içinde kaynağı universal veya lokal olarak verilirken, bu resimde ışık, Foucault'un deyişiyle "çocuğun ayağını bastığı yer şu minnacık gölgeden ibaret. Ayağını gölgeye, hiçliğe, boşluğa basmış" (2018, s. 30). Bir resimde boşluk, hiçlik noktasına varacak kadar anlam içerebiliyorsa uzamın yarattığı etkidir. Uzamı oluşturan şey perspektiften kaynaklı değildir. Özellikle çocuğun elinin altında ve ayağını hafif kaldırdığında yansıyan küçük gölge, resme "tam dik düşen ışık, tuvalin gerçek ışığıdır – adeta maddi olarak tuval açık pencerenin önüne konmuş gibi" (Foucault, 2018, s. 32). Dolayısıyla resimde ışığın gücü madde ve anlam bütünlüğüne işaret eder. Manet'nin ışığı, mekânı değil, maddenin ve anlamın bütünlüğünü vurgulayan bir ifade aracına dönüşür.

Mekânları ilk bakışta tanıdık görünen ancak kısa sürede yerini derin bir gizeme bırakan kurgularıyla tanınan Giorgio de Chirico, metafizik resmin öncü isimlerinden biri olarak algı ve mekân ilişkisini sarsıcı biçimde yeniden yorumlamıştır. De Chirico, 20. yüzyılın başında metafizik resmin öncüsü olarak kabul edilir ve kendine özgü tarzıyla normalde bir arada yer almayan ilişkileri bir arada kurgulayarak imgeler oluşturur, algıları sorgulayan birçok resimler yaratır. Bu da gerçekliğe ilişkin bilimizde sarsıcı sorgulamalara yol açar. Gerçekliği doğrudan yansıtmak yerine, onun mantıksal bütünlüğünü bozarak gerçek ötesi bir atmosfer yaratır.



Görsel 5. Giorgio de Chirico, 1914, Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi / Melancholy and Mystery of a Street. *Wikipedia*. URL5

De Chirico, mekânlarını kurgularken, özünde iki boyutlu bir düzlemde yanılsama oluşturan ve resmin bir algı mekanizması olan perspektifi, bilinçli bir biçimde değiştirerek, izleyicide algısal bir şaşırma etkisi yaratır. Mekanı kurgularken bu hamleler ile gizemli ve büyümlü bir uzam yakalar. Doğan, şöyle ifade eder; “..tanıdık olunan nesneleri, mimari yapıları, figürleri uyumsuz bir şekilde aynı mekanda toplayarak anlam ve mantık yokluğu yaratır. ...De Chirico bağlantı kurmaya çalışan zihni bir boşlukta bırakır. Bu boşluk kendisinin deyimiyle “enigma” deneyimidir” (2023).

De Chirico’nun *Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi* (Görsel 5) adlı eserinde, mekân kurgusu yalnızca fiziksel bir yer betimlemesi olmaktan çıkarak, izleyicinin algısal ve psikolojik düzeyde sorgulamalar yapmasına neden olan bir metafizik uzama dönüşür. Resimde yer alan uzun gölgeler, durağan atmosfer ve perspektifin derinlik etkisi, mekânsal algıyı bilinçdışı düzeyde algılamaya taşır. Farklı kaçış noktaları, figürün mekânla kurduğu ilişkiyi belirsizleştirirken, ışık-gölge zıtlıkları görsel alanın hem tanıdık hem de tehditkâr bir karakter kazanmasına yol açar. Sanat tarihçisi Maurice Nadeau (1965), de Chirico’nun bu dönem resimlerinde, ışığın natüralist işlevinin dışına çıkarak “varlığın kendisini değil, varlığın ardındaki anlam boşluğunu” görünür kıldığını vurgular. Figürün mekân içinde hem var olup hem de kaybolmaya yüz tutmuş konumu, Freud’un tekinsizlik kavramıyla da ilişkilendirilebilir; çünkü oluşturulan imge, izleyicinin bilinçaltındaki korkuları tetikleyen bir tanıdık-yabancı gerilimi yaratır. Sanatçı, gündelik yaşamın sıradan nesnelerini ve mimari yapılarını, mantık dışı bir dizilim içinde bir araya getirerek, izleyicinin anlam kurma eğilimini sekteye uğratar. Bu anlam belirsizliği Paolo Baldacci’ye göre (1997), izleyicide süregelen bir sorgulama hâli yaratırken, aynı zamanda mekânın da zihinsel bir inşa sürecinin ürünü olduğunu düşündürür. Bu sebeple *Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi* yalnızca görsel bir anlatı sunmaz; izleyiciyi, kendi içsel uzamında kaybolmaya davet eden bir zihinsel deneyim alanı yaratır.

Kaygı, tekinsizlik ortamı ve yalnızlık duygusu gibi psişik olgular geçmişten günümüze insanlığın kültürel mirasına yansımıştır. Dolaylı ya da dolaysız, bu ruhsal durumlar sanat örneklerinde de ortaya çıkmaktadır. Örneğin, modern süreçlerin birçok aşamasına, akımlara tanıklık etmiş, ancak kendi bakışından ödün vermeyen ressam Edward Hopper (1882-1967), resmin psikofiziksel uzamına göre anlam derinliğini yoğun hissettiren bir sanatçıdır. Konu, teknik ve somut algılanan ortam dışında resmin atmosferi psişik çağrışımları zenginleştirir. Hopper, resimlerinde; yalnızlık, kaygı gibi durağan hallerde ve kendi ile olmak gibi olgular ekseninde incelenebilecek pek çok eser üretmiştir. Hopper, kendi özgün tarzıyla figür-mekanı merkeze alarak, gizemli ışık

ve gölgeler ile resimlerini kurgulamıştır. Hopper'ın *Otel Odası* "Hotel Room" eseri (Görsel 6), figür-mekanın kurgusu ile dikkat çekmektedir.



Görsel 6. Edward Hopper, 1931, *Otel Odası / Hotel Room*. EdwardHopper. URL 6

Bu eserde, eserin isminden bir otel odası olduğu anlaşılan mekanda tek başına yataкта oturmuş bir kadın görülmektedir. Kadın figürü elinde bir kağıt parçasına benzer nesne tutmaktadır. Ama onunla çok da ilgileniyor gibi değildir. Figürün, kendi kendisine yönelmiş bir hali vardır. Hopper eserlerinde, modern toplumdaki bireylerin yalnızlaşarak kendi halindeki anlarının resimlerini yapmasıyla da bilinmektedir. Sanatçının eserlerindeki mekan kurguları genellikle sessizlik, sakinlik, izole gibi kelimeleri çağırıştırır. Sanatçının resminde yarattığı mekan standart, gündelik bir mekan olabilir; bir kafe, otel, ev gibi. Fakat görünen mekanın izleyiciye aktardıkları gündelik ve normalden farklı olabilir. Mekan kurgusunun içerisindeki figür/figürler ve mekandaki ışık-gölge, perspektif, espas, oran-orantı gibi resimsel etkenlerle, izleyici kendi algılama biçiminin ürünü olarak bu mekânı çok farklı bir halde alımlayabilir. İşte bu da mekânlarda vücut bulmuş algılanan uzamı ortaya çıkarır. Hopper'ın resimlerinde kendine yönelen ya da yönelme gayretinde olan figürler sıklıkla yer bulur. Manet'nin *Balkon* resminde izleyiciye bakanların tersine Hopper'ın insanları dış bakıştan kendilerini soyutlarlar. İnsan, çevresindeki olaylara karşı içe döndüğünde, bir tür korunma alanı yaratır. Dışarının karmaşasından uzaklaşarak kişinin kendi düşüncelerine dalması bir tür kendini dinleme, kendini bilme değil midir? Reyhanoğulları bu konudan şöyle bahseder:

...dışarıdaki yaşamın kısırlığında içe dönmek, yaşamı yükseltmektir. Burada gerçekliğin kısırcasında kendini yeniden üretemeyen birey, idealleştirme yoluyla içe dönmek ontolojisinde bastırma durumlarından kurtulur ve kendisiyle, gerçek kimliğiyle karşılaşır. ...içe dönmek, doğurgan bir arketiptir, dışardaki gürültünün, hızın durmasına, dinginleşmesine yardımcı olur. Bu durma 'da doğurganlık artar (2020, s. 230).

Esasında insanın kendisi ile kaldığı ve içine döndüğü anlarındaki durum değerlidir ve bir şekilde kişinin sakinleşmesini ve üretkenliğinin artmasını sağlayabilir. Fakat günümüzde teknoloji ve dijital platformların hızla geliştiği bir dünyada, dış etkenleri yok sayıp iç dünyaya yönelmek bazen zor olabilmektedir. Birey kendi içine dönmezse, kendini tanıması, duygularını anlaması ve yaşamın anlamını keşfetmesi zorlaşabilmektedir. Durağan olmak, anda kalmak günümüz akışının aksi yönünde bir eylem veya eylemsizlik hali olarak görülebilir. Güncel akışın içerisinde kişinin tamamıyla kendi düşüncelerine, kaygılarına yönelmesi, kendisini anında çevresinden soyutlamasıyla sonuçlanabilmektedir. *Niteliksiz Adam* kitabında Robert Musil (2009), romanın baş karakteri

Ulrich'e, eskiden insanın bir kişi olma konusunda iinin bugünkünden daha rahat olduğunu soyletir. Romanın olay örgüsünde yağam ve gerçeklik duygusunu arayan ancak bulamayan Ulrich'in, insanlık ve duygularla ilgili çok eğitli varoluğsal temalar üzerinden dğnsel atığmaları konu alınır. Çünkü bugün, insani duyguların gerçekle, yağamla ve zamanla etkileğiminden sıyrılmak eskisinden daha çok gleğmiğtir. Bireyin kendi iç dünyasıyla ve çevresiyle kurduğu iliğki, giderek daha karmağık bir hl almığtır. Fiziksel yakınlığa rağmen hissedilen psikolojik mesafeler, bireyin hem kendine hem de ötekine yabancılağma biçimlerini görünür kılmaktadır. Bu durum, figüratif resimde figür ile mekân arasındaki gerilimi farklı yönleriyle ele alan sanatçılar için önemli bir ifade alanı yaratmığtır. Bu arağtırma içerisine seçilen örneklerden biri olan Paula Rego'nun figür-mekân kurgusu, bu iliğki biçimini hem tematik hem de uzamsal düzeyde görünür kılması bakımından önemlidir. Rego'nun eserlerinde figürlerin birbirleriyle ve bulundukları mekânla kurdukları mesafeli iliğkiler, öznenin i dünyası ile çevresel bağlamı arasındaki psikolojik sınırları yansıtır. Bu nedenle Rego rneği, figürün mekân içinde konumlanığına iliğkin psikofiziksel dinamiklerin incelenmesine uygun bir temsildir.

Paula Rego'nun *Harbiyeli Oğlan ve Kız Kardeği* (Görsel 7) resmi, sanatçının döneminin en iddialı eserlerinden biridir. Resimdeki iki figür, bir mekân içerisinde betimlenmesine rağmen sanki görünen uzaklık dığında bağka bir mesafe içerisinde gsterilmiğtir.



Görsel 7. Paula Rego, 1988, *Harbiyeli Oğlan ve Kız Kardeği / Cadet and His Sister*. e-skop. URL 7

Figürler fiziksel olarak birbirine yakın, ancak duygusal olarak uzak konumlanmışlardır. Bu durum, modern dönemin tipik yabancılağma anlayığından farklı olarak, öznenin mekânla kurduğu yönelimin belirsizleğtiği ağdağ bir algı biçimine iğaret eder. Modern resimde yabancılağma genellikle bireyin toplumsal düzenle olan atığmasından doğarken; Rego'nun bu eserinde yabancılağma, bireyin kendi bedeniyle ve çevresindeki mekânsal gerçeklikle kurduğu iliğkinin çözülmesinden kaynaklanır. Merleau-Ponty'nin (2017) beden felsefesinde vurguladığı gibi, "mekân, bedenin yönelimselliği içinde anlam kazanır"; bu yönelim bozulduğunda, özne mekânda var olmakla olmamak arasında kalır. Rego'nun figürleri de tam olarak bu aralıktadır: Bedenleri oradadır ama mekânla kurdukları iliğki askıda kalmığtır. Dolayısıyla sahnedeki mesafe yalnızca iki figür arasındaki değil, figür ile dünya arasındaki varoluğsal bir uzaklıktır. Bu da ağdağ dönemde yabancılağmanın, modernist bakığtan ayrılarak, bedensel deneyimin kırılganlığıyla iliğkilenen daha içsel bir uzam algısına dnğtğn ima eder.

Konu iki kardeşin birbirine vedası olunca, figürlerin konumlandığı mekan ile onları tamamlayan mekan düş-gerçek etkileşiminde bir uzam yaratır. Resimdeki bu düş-gerçek katmanlar uzamı, yani anlamı çoğaltır. Renkler ve perspektif bu duyguyu destekler. Teması veda olan sahnenin uzamını çoğaltan ortadaki uzun yoldur. Bu bağlamda, resimdeki figürlerin duruşları ve birbirlerine yönelmemeleri mekâna da yansır ve bölünmüş alan duygusu figürlerin dışına taşar. Veda öncesi figürlerdeki yoğun duygu etkisi, sağa sola serpiştirilmiş simgeler ve gidilecek yolun anıtsal görünümü resmin duygu yoğunluğunu artırmaktadır.

Bir sanatçı, iç dünyasını ve dış dünyayı algılayış biçimini eserlerinde mekânsal temsiller yoluyla görünür kılar. Gerçekçi görünümünden soyuta uzanan bu temsiller, psişik boyutlarla sentezlenerek eserlerde algısal derinlik kazanır. Bazı sanatçılar, izleyiciyle psikolojik bir bağ kurmak için temsile yakın ama düşsel atmosferli mekânlar tasarlar. Bu yaklaşıma örnek olarak çağdaş sanat alanında dikkat çeken Peter Doig verilebilir. Büyülü gerçekçilik bağlamında esasen edebiyatla anılsa da, resim sanatında da karşılığı vardır; büyülü gerçekçilik, felsefi zeminden sanata taşınırken Franz Roh'un çalışmaları belirleyici olmuştur. Gabriel García Márquez gibi yazarların bu akımı edebiyata taşımaları, edebiyatla sanat arasındaki kuramsal köprüyü güçlendirmiştir (Sağlam, 2016, s. 2).

Peter Doig, eserlerinde fotografik ve düş imgeleri bir araya getirir. Etkilendiği filmler , görseller üzerinden kendi imge alanlarını oluşturur. Doig kendi eserleri için şu yorumda bulunur; “Resimlerimin kesinlikle filmsel olduğunu düşünüyorum”(The Museum of Modern Art, t.y.). Oluşturduğu alanlarda genellikle uçsuz bucaksızlık, tedirginlik, yalnızlık göze çarpar. De Chirico'da bahsedilen perspektifi değişimler Doig için de söz konusudur. Hatta Doig'in fotografik imgelerden esinlenmesine rağmen gerçeklikten kopulur, sınırlar belirsizleştirilir ve sanatçının kendi anlatısı devreye girer. Ortam büyülü bir atmosfere bürünür. Böyle yerler hem vardır hem de böyle değildir. Bu noktada Peter Doig'in eserlerinin uzamı, alımlayıcının tanımlanır/tanımlanamaz görüntüler üzerinden kendi algılamasıyla açık bir hale gelir (Görsel 8). *Otostopçu* resmindeki; şeffaf etki, yansımalar, iki eşit alana bölünmüş kompozisyon, yeşilin içindeki kırmızı tır, boyanın maddi yapısı gibi görünür olan kurgu, sanatçı gibi izleyenin de ortaklaştığı noktalardır. Ancak bu noktadan sonra bakışa sunulan atmosfer uzamın algılanma alanına girer: Zamansız ve sonsuzluk, bakışı görünür gerçekliğin ötesine, gerçekliğin ilerisindeki büyülü dünyaya çeker. Merleau-Ponty'nin görünür ve görünmez ikiliği üzerine söylediği gibi, “insan bir vücut ve ruh değil, bir vücut ile bir ruhtur”. Mekanın bedenle algılanması gibi uzam da yine bedenle algılanmaktadır. Kişinin mekanı ve uzamı kendi bedeniyle algılama sürecine dair Merleau-Ponty şöyle bahseder: “...dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor” (2005, s. 26). Merleau-Ponty'nin bahsettiği algılamayla Doig'in *Otostopçu* resminin gizemli atmosferine bakıldığında, yalnızca bir manzara görseli olmaktan ayrışır. Çarpıcı temsili görünümünün bütünlüğü içerisinde, olasılıkların hayal edilmesi ile her kişiye adeta ayrı uzamlar ortaya çıkar.



Görsel 8. Peter Doig, 1990, Otostopçu / Camp Forestia. WikiArt. URL 8

Farklı biçimlerde oluşturulan mekan ve figür imgeleri, sanatçının tercihleri ile istenilen konu çerçevesinde kurgulanır. Kurgularda psikofiziksel uzamların oluşumu sanatçıların biçimsel ve tematik seçimleri sonucu ortaya çıkar. Uzam; kişinin psikolojik durumlarına, iç çatışmalarına, korkularına, fobilerine, saplantılarına, paranoyalarına, travmalarına, hayal kırıklıklarına, yalnızlıklarına, kayıplarına, suçluluklarına, pişmanlıklarına, öfke ve nefretlerine göre algısal olarak değişebilir. Aynı zamanda kişilerin kendilerini veya başkalarını tanımalarını, değiştirmelerini, geliştirmelerini, dönüştürmelerini, kurtarmalarını veya kaybetmelerini sağlayan bir ortamdır.

Peter Doig'in resimlerindeki büyümlü gerçekçi atmosfer, izleyiciyi hem fiziksel hem zihinsel düzeyde resmin uzamına davet ederken, bu etkileşim biçimi figüratif olmayan resimlerde de farklı bir alımlama süreci doğurur. Örneğin Jackson Pollock'un aksiyon resimleri, izleyiciyi yalnızca gözlemci değil, aynı zamanda bedensel bir katılımcı hâline getirir. Bu durum, Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* kavramında belirttiği gibi, sanat eserinin tamamlanmış bir bütün olmaktan ziyade, izleyicinin algısına ve katılımına açık dinamik bir yapı olduğunu gösterir (2023). Pollock'un ritmik boya hareketleriyle oluşturduğu yüzey, izleyiciyi zaman ve mekânın dışında bir deneyim alanına taşır; izleyici, resmin fiziksel sınırları içinde değil, onun eylemsel sürecinde anlam üretir (Varnedoe ve Karmel, 1998). Bu bağlamda, psikofiziksel uzam yalnızca figüratif temsillerle değil, aynı zamanda soyut eylemsellik üzerinden de algısal bir deneyim alanı oluşturur.

4. Sonuç

Bir resmin maddi yapısı ve anlam katmanları vardır. Resim, yalnızca görsel bir nesne olarak değil, aynı zamanda çok katmanlı bir yapıya sahip estetik ve düşünsel bir üretim alanı olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda, her resmin hem fiziksel/maddi bir varlığı-kullanılan malzeme, teknik, boyut ve yüzey gibi unsurlar- hem de içerdiği anlamlara dair katmanlar bulunmaktadır. Bu anlam katmanları, yalnızca sanatçının niyetiyle değil, aynı zamanda izleyicinin bireysel deneyimi, bilgi birikimi ve duyuşsal algısıyla da şekillenir. Resmin içerdiği uzam, bu anlam katmanlarına ulaşma sürecinde önemli bir rol oynar. Ancak uzamın nasıl algılandığı, öznenin yani izleyicinin psiko-fiziksel durumu, kültürel arka planı, tarihsel bilgisi ve bireysel yargılarına bağlı olarak değişkenlik gösterir. Bu nedenle, bir resimdeki uzam yalnızca görsel bir derinlik ya da fiziksel bir aralık olarak değil, anlam üretiminin dinamik ve öznel bir boyutu olarak değerlendirilmelidir. Çünkü uzam, anlam katmanlarına ulaşmada algılayan öznenin yargılarına göre değişkenlik gösterir. Resmin bir mekânı vardır, bir de izleyicinin bu mekânı algılamasıyla görünüre dahil olan uzamı vardır. Özne ile nesne arasındaki etkileşim, beden ve bilinç aracılığıyla biçimlenen bir oluşturmaktır. Görünüre dahil olan teknik ve biçimsel düzenin sabitliğine karşın, uzamsal düzende algılayana göre değişkenliği ile farklı anlamlar ortaya çıkar.

Bu çalışma kapsamında, algının yalnızca perspektif düzeni içinde değil, sanat yapısının maddi varlığıyla kurulan çok katmanlı ilişkiler bağlamında ele alınması amaçlanmıştır. Biçim, çizgi, ışık ve rengin figür ve mekânı

dönüştürme biçimleri, izleyicinin deneyiminde hem psikolojik hem de bedensel algı süreçlerini harekete geçirmektedir. Böylece, kimi zaman bastırılmış olanın geri döndüğü imgeler ya da düşsel alanlar, yalnızca temsilin bir sonucu değil; öznenin algı süreciyle yeniden kurulan bir deneyim alanı olarak değerlendirilebilir. Sanat yapıtının bu çok katmanlı yapısı, yalnızca tuval yüzeyine bağlı kalmaz; duvar resmi, yerleştirme ya da kamusal mekâna taşınan imgeler gibi farklı mekânsal türlerde de alımlama biçimini değiştirir. Bu durum, algının resimsel mekânda sabit değil, bağlamsal ve eylemsel bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Bu anlamda psikofiziksel uzam, sanat yapıtının biçimsel özellikleriyle sınırlı olmayan; izleyicinin bedensel varlığı, mekânla kurduğu mesafe ve zaman algısı üzerinden sürekli yeniden biçimlenen bir deneyim alanıdır.

Algı kavramını yalnızca perspektifsel bir düzenin sonucu olarak değerlendirmek, resmin çok katmanlı doğasını daraltmak olur. Çünkü algı, görsel temsilden ibaret değildir; bedensel konum, zaman, mekânın maddeselliği ve izleyicinin esere katılım biçimiyle sürekli değişir. Resmin algılanışı, tuval gibi sınırları belirli bir yüzeyde gerçekleştiğinde farklı, kamusal bir duvar ya da soyut bir yüzeyde konumlandığında ise bambaşka bir deneyim alanı oluşturur. Bu bağlamda, Umberto Eco'nun, Açık Yapıt kavramında olduğu gibi, sanat eseri her zaman tamamlanmamış, izleyicinin algısıyla yeniden kurulan dinamik bir yapıdır. Soyut ya da eylemsel resimlerde algı, sadece bakışla değil, bedensel ve zamansal bir katılım yoluyla biçimlenebilir. Dolayısıyla algı, resimdeki sabit bir gerçekliğe değil, her izleyicide yeniden şekillenen bir psikofiziksel deneyim alanına karşılık gelir.

Sanatçının oluşturduğu mekânsal atmosfer ile izleyicinin algı yoluyla deneyimlediği alan arasındaki fark, yalnızca estetik değil, aynı zamanda varoluşsal bir boyut taşımaktadır. Birey, çoğu zaman bastırıldığı benliğini sanat aracılığıyla yeniden deneyimler; bu deneyim hem bireysel hem de kolektif düzlemde anlam üretir. Dolayısıyla, her ne kadar algı kişisel olsa da sanatın ortaya koyduğu duygular ve düşünceler, insanlığı ortak bir zeminde buluşturma gücüne sahip olabilmektedir. Psikoloji, felsefe ve sanat arasındaki bu kesişim noktası, bireyin kendiyi yüzleşmesini ve başkalarıyla kurduğu ilişkileri anlamasına katkı sunar. Bu bağlamda sanat, bireysel algılaşmanın ötesine geçerek, kolektif bir hafıza ve ortak bir varoluş alanı kurma potansiyeli taşır.

Kaynakça

- Baldacci, P. (1997). *Giorgio de Chirico: The metaphysical period, 1888–1919*. Bulfinch Press. 05.06.2025 tarihinde <https://www.worldcat.org/title/37015823> adresinden alınmıştır.
- Bilge, R. (2022). *Havacılık psikolojisinde uzamsal bilişin önemi*. In Havacılık Psikolojisi: Kavramlar, Araştırmalar, Uygulamalar (Bölüm 11). 20.07.2025 tarihinde <https://cdn.istanbul.edu.tr> adresinden alınmıştır.
- Cartwright, M. (2022, March 14). *Édouard Manet*. World History Encyclopedia. 20.07.2025 tarihinde https://www.worldhistory.org/Edouard_Manet/ adresinden alınmıştır.
- Doğan, R. N. (2023). *Metafizik resmin izinde: Giorgio de Chirico'nun 'Bir sokağın gizemi ve melankolisi' tablosu analizi*. Söylenti Dergi. 22.07.2025 tarihinde <https://www.soylentidergi.com/metafizik-resmin-izinde-giorgio-de-chiriconun-bir-sokagin-gizemi-ve-melankolisi-tablosu-analizi/> adresinden alınmıştır.
- Eco, U. (2023). *Açık yapıt*. (T. Esmer, Çev.). Can Yayınları.
- Florenski, P. (2007). *Tersten perspektif*. (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2018). *Manet, Velazquez ve estetik modernizm*. (S. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.
- Gescheider, G. A. (1997). *Psychophysics: The Fundamentals* (3rd ed.). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve yanılsama*. (A. Cemal, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Hartmann, N. (2024). *Estetik*. (T. Mengüşoğlu, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan dünya: sohbetler*. (Ö. Aygün, Çev.). Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.). İthaki Yayınları.
- Musil, R. (2009). *Niteliksiz adam (Cilt 1)*. (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Nadeau, M. (1965). *The history of surrealism* (R. Howard, Trans.). Macmillan. 21.07.2025 tarihinde <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015003472506> adresinden alınmıştır.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif: Simgesel bir biçim*. (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.
- Reyhanoğulları, G. (2020). *Ferit Edgü'nün "Karakiş" adlı küçürek öyküsünde içe dönmenin ontolojisi*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi. 230, 1–12. 10.05.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1423151> adresinden alınmıştır.
- Sağlam, E. (2016). *Büyülü gerçekçilik: tanımı, tarihi gelişimi ve kavramsal çerçevesi*. Academia.edu. 12.10.2025 tarihinde https://www.academia.edu/38868886/B%C3%BCy%C3%BCl%C3%BC_Ger%C3%A7ek%C3%A7ilik adresinden alınmıştır.
- Sayın, Z. (2007). Sunuş yazısı. In P. Florenski, *Tersten perspektif*. (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.
- The Museum of Modern Art. (t.y.). *Peter Doig*. 15.09.2025 tarihinde <https://www.moma.org/artists/8087-peter-doig> adresinden alınmıştır.
- Varnedoe, K., Karmel, P. (1998). *Jackson Pollock : new approaches*. The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Jean-Honoré Fragonard, 1771–72, Buluşma / The Progress of Love: The Meeting. Classical Art. 11 Haziran 2025 tarihinde <https://classicalart.wordpress.com/rococo-art-1700-1760/> adresinden alınmıştır.
- Görsel 2.** Thomas Gainsborough, 1770, Mavi Çocuk / The Blue Boy. Classical Art. 11 Haziran 2025 tarihinde <https://classicalart.wordpress.com/rococo-art-1700-1760/> adresinden alınmıştır.
- Görsel 3.** Édouard Manet, 1868–69, Balkon / The Balcony. World History Encyclopedia. 11 Haziran 2025 tarihinde https://www.worldhistory.org/Edouard_Manet/ adresinden alınmıştır.
- Görsel 4.** Édouard Manet, 1866, Flüt Çalan Çocuk / The Fifer. Pivada. 11 Haziran 2025 tarihinde <https://www.pivada.com/edouard-manet-flut-calan-cocuk-1866> adresinden alınmıştır.
- Görsel 5.** Giorgio de Chirico, 1914, Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi / Melancholy and Mystery of a Street. Wikipedia. 13 Nisan 2025 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Bir_Sokagin_Melankoli%26Gizemi.jpg adresinden alınmıştır.
- Görsel 6.** Edward Hopper, 1931, Otel Odası / Hotel Room. EdwardHopper. 13 Mart 2025 tarihinde <https://www.edwardhopper.net/hotel-room.jsp> adresinden alınmıştır.
- Görsel 7.** Paula Rego, 1988, Harbiyeli Oğlan ve Kız Kardeşi / The Cadet and His Sister. e-skop. 05 Ağustos 2025 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/paula-rego-1935-2022/6401> adresinden alınmıştır.
- Görsel 8.** Peter Doig, 1990, Otostopçu / Hitchhiker. WikiArt. 14 Nisan 2025 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/peter-doig/camp-forestia-1996> adresinden alınmıştır.