



BİÇİMSEL VE KAVRAMSAL BAĞLAMDA

1950 SONRASI SOYUT RESİMDE ESPAS

ASLIHAN MUMCU

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

2021

T.C.
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİÇİMSEL VE KAVRAMSAL BAĞLAMDA
1950 SONRASI SOYUT RESİMDE ESPAS

Aslıhan MUMCU

RESİM ANASANAT DALI

Danışman: Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

TEKİRDAĞ-2021
Her hakkı saklıdır.

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım Yüksek Lisans Tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

29/10/2021

Aslıhan MUMCU

ÖZET

Kurum, Enstitü : Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
ASD : Resim Anasanat Dalı
Tez Başlığı : Biçimsel ve Kavramsal Bağlamda 1950 Sonrası Soyut Resimde Espas
Tez Yazarı : Aslıhan MUMCU
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY
Tez Türü, Yılı : Yüksek Lisans Tezi, 2021
Sayfa Sayısı : 93

Biçimsel ve Kavramsal Bağlamda 1950 Sonrası Soyut Resimde Espas isimli çalışma, soyut resim sanatında diğer resimlerden farklılaşan espas kavramını inceler ve çözümleme arayışına girer. Çalışmanın amacı, soyut resimdeki espası analiz etmektir. Soyut resimde espas çözümlenirken, seçilen sanatçıların 1950 sonrasındaki yapıtları analiz edilerek yüzey espası, çağdaş espas ve kavramsal espas olarak incelenmiştir. Espas; boşluk, mekan veya uzay anlamlarına gelmektedir ve görsel sanatlarda kullanılan biçimlendirme öğelerinden biridir. Bu çalışmada biçimlendirme ögesi olarak espas kullanımının yapıtlar için önemi, kavramsal bir amaç ile ilişkilendirilmiştir. Araştırmada resimde espas çeşitleri açıklanarak soyut resimde seçilen sanatçıların üretimleri; uzam, boşluk, mekan öğeleri değerlendirilerek incelenmiştir. Espas çeşitleri sıralanırken, klasik espastan kavramsal boyuta geçiş araştırılmıştır. Çalışmada espasın geçirdiği değişim, farklı yüzey denemeleri incelenerek çözümlenmiştir. Eserlerin değerlendirilmesi ve çözümlenmesi yalnızca resim yüzeyindeki plastik öğeler üzerinden değil, sanatçıların yaratım amaçları, genel yapısı, sergileme, boyutlar ve eserlerin oluşturulma çeşitleri değerlendirilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Biçimlendirme, Espas, Kavram, Soyut Resim.

ABSTRACT

Institution, Institute : Tekirdağ Namık Kemal University, Institute of Social Sciences
Department : Department of Painting
Thesis Title : Space in Abstract Painting After 1950 in Formal and
Conceptual Context
Thesis Author : Aslıhan MUMCU
Thesis Adviser : Proffesor Dr. Mustafa Cevat ATALAY
Type of Thesis/ : MA Thesis, 2021
Year
Total Number of : 93
Pages

The work titled Space in Abstract Painting After 1950 in Formal and Conceptual Context examines the concept of space, which differs from other paintings in abstract painting, and searches for an analysis. The aim of the research is to analyze the space in abstract painting. While analyzing space in abstract painting, the works of selected artists after 1950 were examined as surface space, contemporary space, and conceptual space. Espace it means is one of the figuration elements used in visual arts. In this research, the importance of the use of space as a figuration element for the works is associated with a conceptual purpose. In the research, by explaining the types of espace in painting, the productions of selected artists in abstract painting, the concept of espace; space, emptiness, spatial elements were evaluated. While listing the types of spaces, the transition from the classical space to the conceptual dimension was investigated. In the research, the change in the space was analyzed by examining different surface trials. The evaluation and analysis of the works have been tried to be explained not only through the plastic elements on the painting surface, but also by evaluating the artists' creation purposes, general structure, exhibition, dimensions, and the types of creation of the works.

Keywords: Abstract Painting, Concept, Figuration, Space.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca öneri ve desteklerini esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Dr. Mustafa Cevat Atalay'a ve daima yanımda olan aileme teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM BEYANI	iii
TEZ ONAY SAYFASI	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1
Problem.....	1
Araştırmanın Amacı.....	1
Sınırlılıklar.....	1
Yöntem.....	2
1.BÖLÜM	3
1.1. Espas ve Espasın Tanımları.....	3
1.2. Mekan.....	4
2. RESİMDE ESPASIN ÇEŞİTLERİ	6
2.1. Düz Yüzeyle Espası.....	10
2.2. Perspektif Espas.....	11
2.3. İrrasyonel Espas.....	12
2.4. Hayali Espas.....	14
2.5. Klasik Espas.....	14

2.6. Kavramsal Espas.....	15
3. SOYUT RESİMDE ESPAS.....	18
3.1. Sanatçılar.....	19
3.1.1. Hans Hofmann.....	19
3.1.2. Lucio Fontana.....	24
3.1.3. Mark Rothko.....	32
3.1.4. Barnett Newman.....	37
3.1.5. Clyfford Still.....	40
3.1.6. Alberto Burri.....	43
3.1.7. Burhan Doğançay.....	46
3.1.8. Özdemir Altan.....	48
3.1.9. Tomur Atagök.....	51
3.1.10. Zekai Ormancı.....	53
3.1.11. Güngör Taner.....	55
4. ASLIHAN MUMCU’NUN YAPITLARINDA ESPAS YARATIMI.....	57
SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA.....	65
EKLER.....	73

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Leonardo Da Vinci ve Tintoretto resim yüzeyi.....7

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 2: Düz Yüzeyler Espası.....10

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 3: Perspektif Espas: Batı ve Çin resmi karşılaştırması.....12

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 4: İrrasyonel Espas.....13

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 5: Hayali Espas.....14

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 6: Klasik Espas.....15

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 7: Kavramsal Espas.....15

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 8: Resim Yüzeyi ve Sanatçı örnekleri.....16

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 9: Degas resim yüzeyi.....16

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

Şekil 10: Gauguin resim yüzeyi.....17

Kaynak: 95-96 Ders Notları, 2013.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Leonardo da Vinci, "Last Supper", fresk, 1495–98, Santa Maria delle Grazie, Milan.....7

Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Last-Supper-fresco-by-Leonardo-da-Vinci> (02.06.2021).

Resim 2: Tintoretto, "Last Supper", Tuval üzerine yağlı boya, 1592-94, San Giorgio Maggiore, Venice.....7

Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/The-Last-Supper-by-Tintoretto> (02.06.2021).

Resim 3: Pietro Perugino, "The Ascension of Christ", fresk, 1496-1500.....9

Kaynak: <https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2019/12/Perugino-Raphaels-master.html> (06.06.2021).

Resim 4: "Female Musicians", 1390-1400.....10

Kaynak:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/557727?searchField=Gallery&sortBy=AccessionNumber&what=Facsimiles&ft=132&offset=0&rpp=20&pos=3> (20.05.2021).

Resim 5: Rembrandt van Rijn, Self Portrait, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 84.5 x 66 cm, 1659, West Building, Main Floor - Gallery 48.....11

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.79.html> (05.06.2021).

Resim 6: Giorgio de Chirico, "Mystery and Melancholy of a Street", 85 x 69 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1914, özel koleksiyon.....13

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914> (05.06.2021).

Resim 7: Pieter Bruegel, "Children's Games", 1560, Ahşap pano üzerine yağlı boya, 118 cm × 161 cm, Viyana Sanat Tarihi

Müzesi.....17

Kaynak: <http://www.pieterbruegel.org/childrens-games/> (05.06.2021).

Resim 8: Hans Hofmann, “A Certain Mood”, 101.5 x 74.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1959.....20

Kaynak: <https://www.bonhams.com/auctions/23939/lot/8/> (08.09.2021).

Resim 9: Hans Hofmann, “Song of the Nightingale”, Tuval üzerine yağlı boya, 1964.....22

Kaynak: <http://www.hanshofmann.org/image-gallery> (06.06.2021).

Resim 10: Hans Hofmann, “The Conjuror”, Tuval üzerine monte edilmiş tahta üzerine yağlı boya, 150.5 x 114 cm, 1959, Munich.....23

Kaynak: <http://www.hanshofmann.org/image-gallery> (14.05.2021).

Resim 11: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale”, 85 x 70 cm, Tuval Üzerine Boyanmamış Beyaz Kağıt, 1949, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma.....27

Kaynak: <https://lospaziodibehemoth.com/2020/01/17/artshaker-27-lucio-fontana-concetto-spaziale-attesa-1960/> (03.09.2021).

Resim 12: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attese”, 40.5 × 38 cm, Tuval üzerine sulu boya, 1960.....28

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/lucio-fontana-concetto-spaziale-attese-149> (01.06.2021).

Resim 13: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale 'Attessa' – Spatial Concept ‘Waiting’”, 93 × 73 cm, Tuval, 1960, Tate, Londra.....29

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694> (02.06.2021).

Resim 14: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attessa, 65 × 54 cm, Tuval üzerine su bazlı boya, 1964.....31

Kaynak: <https://www.tornabuoniart.com/en/exhibitions/action-abstraction-alberto-burri-lucio-fontana/> (04.09.2021).

Resim 15: Mark Rothko, “No. 7 (Dark Over Light)”, 228.8 x 148.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1954, Christie’s, New York.....33

Kaynak: <https://www.christies.com/lot/lot-mark-rothko-no-7-6141771/?from=salesummery&intobjectid=6141771&sid=a6b11e3f-bf8c-42b7-a79d-f1337057a4ea> (09.09.2021).

Resim 16: Mark Rothko, “Four Darks in Red”, 258.6 × 295.6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1958.....35

Kaynak: <https://www.mark-rothko.org/four-darks-in-red.jsp> (20.05.2021).

Resim 17: Mark Rothko, “No. 1”, Tuval üzerine yağlı boya, 1964.....36

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/rothko/rothko-room-guide/room-6-black-form-paintings> (04.06.2021).

Resim 18: Barnett Newman, “Onement I”, 69.2 x 41.2 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1948, Moma, New York.....38

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79601> (10.09.2021).

Resim 19: Barnett Newman, “Vir Heroicus Sublimis”, 242.2 x 541.7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1950-51, Moma, New York.....39

Kaynak:

https://www.moma.org/collection/works/79250?artist_id=4285&page=1&sov_referrer=artist (28.07.2021).

Resim 20: Barnett Newman, “Vir Heroicus Sublimis” resminin önünce izleyiciler.....40

Kaynak: <https://art-sheep.com/study-suggests-looking-at-art-can-keep-you-fit/> (11.09.2021).

Resim 21: Clyfford Still, “PH-407”, 289.6 x 190.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1964, New York.....42

Kaynak: <https://www.phillips.com/detail/clyfford-still/NY010720/14> (11.09.2021).

Resim 22: Alberto Burri, “Rosso Gobbo (Hunchback)”, 86 x 100 cm, Tuval üzerine akrilik boya, kumaş ve reçine, 1953, Milan.....44

Kaynak: <http://exhibitions.guggenheim.org/burri/art/hunchbacks/rosso-gobbo-1953> (12.09.2021).

Resim 23: Alberto Burri, “Sacco”, 150 x 130 cm, siyah kumaşta jüt, iplik ve akrilik, 1959, Özel Koleksiyon.....45

Kaynak: <http://exhibitions.guggenheim.org/burri/art/hunchbacks/rosso-gobbo-1953> (12.09.2021).

Resim 24: Burhan Doğançay, “Red and Black Composition No.5”, 153.3 x 153 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 1974.....47

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/1081> (13.09.2021).

Resim 25: Özdemir Altan, “Soyağaçları, Yıldızlar, Kalpler, Zıbınlar ve Sonra Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin Rönesans İtalya’sında Rastlantısal Buluşmaları”, 220 x 300 cm, karışık teknik, 2005, İstanbul.....49

Kaynak:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/e/e7/%C3%96zdemir_Altan_kolaj.jpg (13.09.2021).

Resim 26: Özdemir Altan, “Üçüncü Pano Çalışması”, 220 x 300 cm, karışık teknik, 1991, İstanbul.....50

Kaynak: <http://www.antikalar.com/ozdemir-altan> (14.09.2021).

Resim 27: Tomur Atagök, “su akar yolunu bulur”, 70 x 100 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2007.....52

Kaynak: Atagök, T. (2017). Tomur Atagök “Doğa”, “Kadın”, “Anılar”. Rh+Artproject Gallery, İstanbul.

Resim 28: Tomur Atagök, “İsimsiz”, 100 x 200 cm, Metal üzerine boya, 2000...52

Kaynak: Atagök, T. (2017). Tomur Atagök “Doğa”, “Kadın”, “Anılar”. Rh+Artproject Gallery, İstanbul.

- Resim 29:** Zekai Ormancı, Tuval üzerine yağlı boya.....54
Kaynak: <https://v3.arkitera.com/h24871-zekai-ormanci-40-yil-sergisi-is-sanat-kibele-galerisinde.html> (14.09.2021)
- Resim 30:** Güngör Taner, “Andromeda II, Tuval üzerine akrilik boya, 150 x 200 cm, 1941, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, İstanbul.....56
Kaynak: <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=2489> (Erişim Tarihi: 15.09.2021).
- Resim 31:** Aslıhan Mumcu, “Sight”, Her biri 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017.....57
Kaynak: Aslıhan Mumcu, İstanbul.
- Resim 32:** Aslıhan Mumcu, “Sight I”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, İstanbul.....58
Kaynak: Aslıhan Mumcu, İstanbul.
- Resim 33:** Aslıhan Mumcu, “Sight II”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, Jean-Marie Duffau Koleksiyonu, Fransa, Paris.
Kaynak: Aslıhan Mumcu, İstanbul.....58
- Resim 34:** Aslıhan Mumcu, “Sight III”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, İstanbul.....59
Kaynak: Aslıhan Mumcu, İstanbul.
- Resim 35:** Aslıhan Mumcu, “Sight IV”, 30 x 30 cm, Tuval şasisi, 2017, İstanbul...59
Kaynak: Aslıhan Mumcu, İstanbul.
- Resim 36:** Aslıhan Mumcu, “Sight V”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, İstanbul.....60
Kaynak: Aslıhan Mumcu, İstanbul.
- Resim 37:** Aslıhan Mumcu, “Sight VI”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, Roland Orepük Koleksiyonu, Fransa, Lyon.....60
Kaynak: Aslıhan Mumcu, İstanbul.

GİRİŞ

1.1. Problem

Yapıt, mekan ve izleyici ekseninde üretimlerin yarattığı uzamın kavramsal boyutu, çalışmanın problemlerindedir. Çalışmada yer alan sanatçıların üretim süreçlerindeki espas kullanımı, soyut resimlerde büyük bir öneme sahiptir ve çeşitli farklar içermektedir. Bu araştırmanın temel problemi, soyut resimde kullanılan espasın teorik ve uygulama olarak eserlerdeki etkisini araştırmaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Espas, resim sanatında kullanılan elemanların organizasyonu açısından oldukça önemli bir kavramdır. Resmin bütünlüğünü oluşturmada elemanların ihtiyaç duyduğu bir kavram olarak espas, düzenlemenin ana elemanlarından. Bu çalışmanın amacı, soyut resimde yaratılan biçimlendirme ögesi olarak espas kavramını biçimsel ve kavramsal olarak incelemektir.

1.3. Sınırlılıklar

Araştırma, 1950 sonrası üretimlerinde espası biçimsel ve kavramsal olarak uygulayan Hans Hofmann, Lucio Fontana, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Alberto Burri ve Türkiye'den Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Tomur Atagök, Zekai Ormancı ve Güngör Taner eserleriyle sınırlıdır. Türkiye'de üretimlerinde espası bir kavram olarak etkili kullanan Özdemir Altan, Caner Karavit

ve Tomur Atagök ile görüşülerek soyut resimde espas kavramı, görüşme soruları üzerinden de anlaşılmaya çalışılmıştır.

1.4. Yöntem

Bu çalışmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemidir. Araştırma kapsamında Türkçe yayınlanmış ve İngilizce'den çeviri yapılarak kullanılan eserlerle birlikte Avrupa ve ABD'deki sanal müzeler taranarak yapılan Türkçe çeviriler, İngilizce kitaplar, tez ve makalelerden yararlanılmıştır. Veriler; akademik yayınlar, makaleler, süreli yayınlar, sanatçı kitapları, internet kaynakları, video, görsel ve yazılı kataloglar taranarak araştırılmıştır. İnternet kaynakları araştırmasında veri türleri çeşitlerinden "ikincil araştırma" kullanılmıştır. Bu veri çeşidi, internet üzerindeki web sayfaları ve bloglar gibi kamuya açık, hazır verilere dayanır. Araştırma kapsamında sanatçılarla görüşme yöntemi türlerinden "görüşme formu yaklaşımı" uygulanmış ve sanatçı Özdemir Altan, Caner Karavit ve Tomur Atagök ile mülakat yapılmıştır. Yapılan görüşmeler kayıt altına alınarak elde edilen veriler analiz edilmiştir. Araştırmada nitel veri analizlerinden olan "içerik analizi" yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizinde hem arka plan hem de ön plan olmak üzere ikiye ayrılan analiz şekliyle resimler araştırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Espas ve Espasın Tanımları

Görsel sanatlarda espas kavramının birçok farklı yapıt içerisinde kullanıldığı ve sanatçılara göre farklı tanımlama ve betimlemelerinin yapıldığı söylenebilir. Resim sanatında espası incelemek, yapıtı anlamak açısından önem içermektedir. Kavramsal ve biçimsel çözümler bağlamında eserin anlaşılması için espas kavramının kaynaklarının anlaşılması çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Espas Osmanlıca “mekân”, Fransızca “espace”, İngilizce “space”, Almanca “raum” ve İtalyanca ise “spazio” olarak isimlendirilir (Hançerlioğlu, 1982, s. 433). Latince spatium: Mesafe, aralık, yer, uzay, mekan, uzaklık, alan, süre, saha anlamlarına gelmektedir (Lewis, 1984, s. 1735-1736). Kökeni Latince “spatium” olan espas, İngilizce ve Fransızca dilleri üzerinden Türkçe’ye çevrilmiştir.

Espasın iki kelime arasını açmak için kullanılan maden parçasının anlamı; aralık, atlama ve espas tuşu olarak tanımlanır. Buradaki anlam, dizili harfler ve kelimelere aralık koymak, fasıla bırakmak, aralıklara bölmek şeklindedir (Avery, Bezmez, Edmonds, Yaylalı, 1996, s. 928). Aralık, boşluk, mesafe anlamlarında kullanılan espas ögesi, sanat unsurları açısından değerlendirildiğinde biçimler arasındaki mesafe ve alanları ifade edebilir. Sanat yapıtında pozitif-negatif, açık-kapalı, iki veya üç boyutlu alanların kompozisyona etkisi; biçim ve kütle gibi öğeler arasında kullanılan boşluklar olarak uygulanabilir (Atalay, Duran, Gürses, 2019, s. 806). Bu anlamda bir yapıttaki negatif ve pozitif alan ilişkilerinin espasın yaratımında etkili olduğu söylenebilir.

Espas sınırlı ve sınırsız olarak gruplandırıldığında sınırlı ve yapay espasın iki nokta arasında bir yeri olduğu söylenebilir. Sınırsız espas için ise bütün sınırlı mekanları kaplayan sınırsız bir çevredir tanımı yapılabilir (Kavukçu, 1996, s. 6). Sınırlı espasta mekanın tayin edilen bir sınırı varken, sınırsız espasta böyle bir sınırdan söz edilemez.

Özdemir Altan espasın kelime anlamının derinlik, uzam, feza, atmosfer ve aralık olarak tanımlanabileceğini söyler. Sanatında da espası etkin olarak kullanan Altan (2013), espasın derinlik kavramını içermesini iki boyuta karşı bir teori olarak nitelendiriyor. Bu teoriye göre espas: *“İki boyuta karşı direnen bir kavram olarak, yüzeyselliğe karşı derinlik anlamı taşıyor.”* (Atalay, Mumcu, 2018, s. 3).

Boşluk kavramı, farklı kültürlerin sanatının odak noktasında var olmuş bir kavramdır. Çin düşünce sisteminde boşluk kavramı “çevresi dolaşamaz” niteliğinde bir anlama gelmekle birlikte en az Ying-Yang kadar önemli görülür (Cheng, 2006, s. 49).

Görsel Sanatlar üretim çeşitlerinin tamamında espas kurgusunun olduğu söylenebilir. Espasın görsel biçimlere etkisi, betimleme türlerine göre farklılıklar içermektedir (Atalay, 2018, s. 136).

1.2. Mekan

“Var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük.” (Cevizci, 2017, s. 1302). *“Arapça mekan sözcüğü var olma anlamındaki kevn sözcüğünden türemiştir, içinde bulunulan yer demektir.”*

(Hançerlioğlu, 1978, s. 117). Felsefe terimi olarak mekan, evrendir. Fiziksel bir anlam olarak uzay deyiimiyle ifade edilir. Buna göre mekan: Uzay, yer ve çevre anlamlarına gelir.

Mekan üç temel yaklaşımla ele alarak incelendiğinde ilk yaklaşım, mekanı kap olarak ele alır. Bu görüşe göre mekan, içine bir şeyler koyuluncaya dek boş olan bir haznedir. Bu durumda mekanın varlığı, içine bir şey koyulup koyulmamasına bağlı kalmadan var olandır. Ancak bu görüşteki bazı düşünürler, kap olarak yorumlanan mekan anlayışının sonsuz olduğunu, sınırlarının olmadığını dile getirirken bazıları ise mekanın sonlu olduğunu söylemişlerdir. İkinci yaklaşım olan bağıntısız mekan anlayışı ise var olan şeylerin birlikteliğinin bir bağlantı oluşturduğunu ifade eder. Şeylerin varlığıyla ilintili bu mekan kavrayışında “*mekan, aralarında hiçbir şey olmadığı zaman, var olanlar arasındaki şeydir.*” (Cevizci, 2017, s. 1302). Üçüncü mekan görüşü ise ilk yaklaşım olan kap veya hazne olarak mekan görüşüyle şeylerin birlikteliğiyle var olan bağıntısız mekan anlayışının sentezinden meydana gelerek çok yönlü mekan anlayışını oluşturur.

Mekan kavramı, oldukça köklü bir geçmişe sahiptir ve hala araştırma konusu olan bir kavramdır. Mekanın kavram olarak sınırları belirlenmiş bir tanımının yapılamıyor oluşu, düşünürlerce farklı tanımlamalarının yapılması ve sanatçıların eserlerinde çeşitli mekan araştırmaları yapmaları, konunun önemini güçlendirmektedir. Bununla birlikte, düşünürlerin bilgi ve varlık gibi kavramlar üzerine yöntem geliştirmeleri, mekan kavramıyla ilgilenmelerini olağan kılmaktadır. Akarsu, “*Bilginin imkanı ve yapısı üzerine düşünceler her yerde ve her zaman felsefi düşünüşün yanı sıra gider.*” demiştir (2014, s.108). Mekan kavramını anlayabilmek için İlkçağ filozoflarından 19. Yüzyıl felsefesine kadar olan süreç incelenmiştir.

Doluluğun karşıt anlamı olarak kullanılan *boşluk* terimi, içinde hiçbir madde bulunmayan uzayı ifade eder. Antikçağ Yunan düşüncesinde Epikurosçuluk

anlayışına göre hareketin gerçekleşmesi için elzem görülen boşluk olmadan, maddesel öğeler de hareket edemezler (Hançerlioğlu, 1982, s. 39).

Parmenides, varlık için değişmez ve bölünmez bir birlik, bir olandır der. *“Yalnız var olan vardır ve ancak bu düşünülebilir: Var olmayan yoktur ve düşünülemez de.”* (Gökberk, 1993, s. 27). Bu açıklama, Parmenides’in temel önermesidir ve buradaki var olmayandan kastedilen boş uzaydır.

Anaximandros, ana maddeyi -Aperion- kelimesiyle tanımlayarak evrenin sonsuz olduğunu söyler (Gökberk, 2017, s. 21). Buradaki Aperion, sınırsız anlamına gelmektedir (Colvin, 1987). Anaximandros, diğer düşünürler gibi ilk maddeyi sınırlandırmaz. Yapılan her belirgin tanımlama, maddeyi karşıt anlamıyla sınırlandırmaktadır. Bu nedenle ‘sınırsız olan’ deyiimiyle nitelediği ilk maddeyi, sonsuz olarak kavramamızı ister.

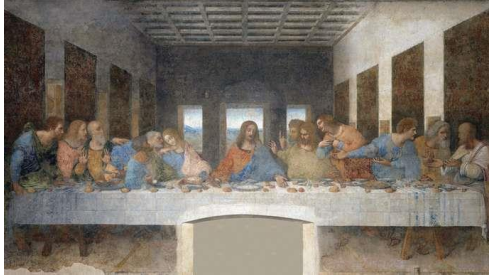
Newton’ın evrenine göre maddesel cisimler sınırsız bir boşluk içinde hareket halindedir (Sezer ve Süer, 2018, s. 87). Leibniz ise uzamı süreklilik olarak nitelendirir (Boutroux, 2017, s. 66). *“Berkeley’e göre uzam ve uzamda yer alan bütün nesnelere ancak öznenin bir algısı olarak var olabilirler.”* (Esenyel, 2011, s.150). Kant ise mekanın *“Tanrısal varlığın sonsuz çevresi”* olduğu görüşündedir (Heimsoeth, 2007, s. 29). Kant’ın bu anlayışı Newton’un görüşüyle benzerlik gösterir. Her ikisi de doğa felsefesinin ilkelerine göre, zaman-mekan sistemlerini bir bütünlük içinde sonsuz olarak nitelendirir. Ve buna göre, evrensel olayların da bu sonsuz zaman içinde gerçekleştiği görüşü hakimdir.

2. RESİMDE ESPASIN ÇEŞİTLERİ

Derinlik alanı, çağdan çağa ve kültürden kültüre değişiklik gösterir. Rönesans'ta derinlik yüzeyde giderek artmaya başlarken Kübizm'de ise bir hacim, yüzeyden dışa doğru bir illüzyon çıkar. Böylece Kübizm, yüzey önüne geçmiştir.



Şekil 2: Leonardo Da Vinci ve Tintoretto resim yüzeyi, 95-96 Ders Notları.



Resim 1: Leonardo da Vinci, "Last Supper", fresk, 1495–98, Santa Maria delle Grazie, Milan.

Resim 2: Tintoretto, "Last Supper", Tuval üzerine yağlı boya, 1592-94, San Giorgio Maggiore, Venice.

Sanat alanında neyin temel olarak alındığı oldukça önemli bir konudur. Rönesans'ta bu, güzel konu resmetme uğraşısından çıkmış ve güzeli resmetme, plastik bir değere dönüşmüştür. Leger plastik yapıtı tanımlarken “gerçek” ile “düşlenmiş” arasındaki “ikirciklik durumu” olarak ifade eder (2014, s. 39). Felsefi açıdan bakıldığında görelî olma durumuna yaklaşıp, kendiliğinden var olma anlayışına karşı bir görüş getirilebilir. Burada güzeli konu alan hammaddeye karşı bir duruştan söz edilmektedir.

Temassal ve yanılsamacı mekan tipi olarak ayrılan iki mekan türünde, temassal olan mekanın tümü dokunma duyumuzla kavranabiliyorken, yanılsamacı mekan türü olan ise sadece gözle algılanabilir. Resimde kullanılan nesnelerin bulunduğu temassal mekan, madde yaratma ihtiyacından dolayı resmedilmektedir. Rothko bunun için “*dokunsal resimde hava bir boşluktan çok, gerçek bir varlık olarak temsil edilmektedir.*” demiştir (2020, s. 123).

Yanılsamacı mekan türünde yaratım yapan sanatçı, görüntüde illüzyonu kullanmaktadır. Cisimlerin ağırlığının bir görüntüsünden bahsedilebilir ama gerçek bir varlığı çevreleyen havanın görüntüsü görülememektedir. Ancak burada atmosferik perspektiften söz edilebilir. Resim alanında belirli nesnelerin geriye doğru gittikçe grileştiği görülmektedir. Böylelikle tuvalde belirli alanlar gösterilerek havanın varlığı resmedilmiş olur.

Mekansal olarak birbirinden ayrılmasını istediğimiz çeşitli felsefi yanılsama alanlarını ayırt etmek için, diğeriyle uzlaşan ya da ayrışan örneklerin gösterilmesi gerekmektedir. Örneğin mekansal olarak Mısır duvar resimlerinin plastik olarak katkısız olduğunu, bununla birlikte Perugino'nun yapıtlarında mekan yaratma algısını tamamen yanılsamacı olarak seçtiği düşünülebilir.



Resim 3: Pietro Perugino, "The Ascension of Christ", fresk, 1496-1500.

Yanılsamacı mekan anlayışı Mısırlıların resimlerinde hakim olmasına karşın, mekanları bölmeden resmettikleri bilinir. Resimdeki elemanlar, arkaik bir şekilde içgüdüsel olarak resmedilmiş, yatay veya dikeylere ayrılmadan tek bir yüzeyde bulunmaktadır. Buna göre Mısır resminde mekansal bir geride durma uğraşısı olmadan figürler önde-geride değil, genellikle altlı üstlü, karşılıklı veya yan yana resmedilmişlerdir.



Resim 4: Charles K. Wilkinson, "Female Musicians", 41 x 64.8 cm, Kağıt üzeri tempera, 1400-1390, Metropolitan Museum of Art, New York.

2.1. Düz Yüzeyler Espası



Şekil 2: Düz Yüzeyler Espası, 95-96 Ders Notları.

Resim sanatında derinliğin tarihine bakıldığında, mağarada bir hayvan resmi yapılırken başka biri de resimlerin önüne ve arkasına tekrar figürler çizerek bir derinlik oluşturur. Kavramın dahil olmasıyla birlikte derinlik anlayışı da değişiklik göstermektedir. Buna bağlı olarak çeşitli derinlik kavrayışlarından söz edilebilir. Basit derinlik olarak tanımlanan öndekinin net, arkada kalanların ise giderek erimesiyle oluşan derinlik çeşididir. Odak derinliği ise resimde bir bölümün net, arka bölümün giderek bulanıklaşmasıyla oluşmaktadır. Sanatçı Rembrandt van Rijn, resimlerinde bu derinlik çeşidini kullanmıştır.



Resim 5: Rembrandt van Rijn, Self Portrait, 84.5 x 66 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1659, West Building, Main Floor - Gallery 48.

2.2. Perspektif Espas

Latince bir sözcük olan ‘Perspectiva’ kavramı, Dürer’in açıklamasıyla ‘içinden bakmak’ anlamına gelmektedir (Panofsky, 2017, s. 9). Floransa Katedrali’nin kubbe mimarı olan heykeltıraş Filippo Brunelleschi’nin perspektifi keşfi, Alberti’den önce “*doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin bizim bakış açımızdan, ‘çizgisel bir perspektif içinde’ uzaktaki tek bir noktaya doğru uzandıklarını keşfetmişti.*” (Krausse, 2005, s. 9). Alberti, Brunelleschi’nin bu keşfi doğrultusunda üç boyutlu nesnelerin, iki boyuta mekansal olarak geçirilmesini sağlayan bir anlayış geliştirmiştir. Resim yüzeyini ise ressamların dünyaya ‘açık bir pencere’den bakmasına benzetmiştir. Bu ifadede pencere olarak betimlenen resim yüzeyi, göz ve nesne arasına girerek ressama ulaşmaktadır.

Perspektif olanakları kullanılarak derinlik yaratımı, perspektif espası oluşturmaktadır. Panofsky, perspektifin bir değer kıstası olmasa da, bir üslup özelliği gösterdiği görüşündedir. Perspektifin somut göstergelere dayanağının tinsel anlam içerdiğini belirtmiş ve sanat tarihine uygun olarak ‘simgesel biçimlerden biri’ şeklinde ifade etmiştir (2017, s. 24).

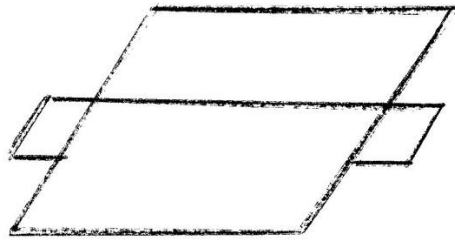


Şekil 3: Perspektif Espas: Batı ve Çin resmi karşılaştırması, 95-96 Ders Notları.

Batı resminde öğeler küçültülerek yapılırken izleyici resmin dışında kalmış, başı ve sonu olmayan Çin resminde ise hayata bakış açılarıyla bir yorum getirmişlerdir. Bu bağlamda resimleriyle hayatı genişlettikleri söylenebilir.

Çin rulo resimleri için Turani, “*Böylece resim seyretmek, zamanla kayıtlı olmaktadır.*” demiştir (2012, s. 303). Uzak Doğu sanatının ilgi çeken yapıtlarından biri olan Çin resimleri, rulolar halinde gösterilmiştir. Çinli ressam, resimindeki doğa motiflerini uzaktan izlemişlerdir. Bu resim şekli aracılığıyla resim sahneleri birbirine bağlanır ve bölümlerin görünürlüğü kaybolmadan sağlanmış olur.

2.3. İrrasyonel Espas



Şekil 4: İrrasyonel Espas, 95-96 Ders Notları.

İrrasyonel (usaaykırı) espas, metafizik ve gerçeküstü resimlerde görülür. Şekil 4'te görüldüğü gibi biçimlerin hangisinin altta veya üstte konumlandırıldığı belli değildir. Böylelikle gerçekte tanımlanabilecek bir mekan tasviri dışında kurgusal olarak yeni bir mekan anlayışı ile karşılaşılır. İrrasyonel espas örneği için Giorgio De Chirico'nun yapıtlarındaki gerçeküstü mekan tasvirleri verilebilir.



Resim 6: Giorgio de Chirico, "Mystery and Melancholy of a Street", 85 x 69 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1914, özel koleksiyon.

2.4. Hayali Espas

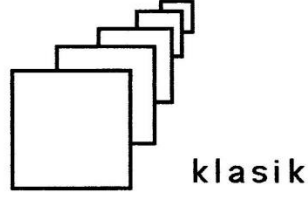


Şekil 5: Hayali Espas, 95-96 Ders Notları.

Hayali espas çeşidinde, hareket halinde izlenimi yaratan bir resimle karşılaşılır. Renk ve çizgi gibi öğelerin yanlısamalar yaratmak için kullanıldığı Op Art akımı ve Victor Vasarely resimleri bu espas türü için örnek gösterilebilir. Bu eserler genellikle soyut ve siyah-beyaz resimlerdir ancak sanatçılar çeşitli renkler kullanarak da hareket duygusu yaratma ediminde olmuşlardır. Op Art akımında kullanılan renkler etkileşim yaratmakla kalmamış bu esnada renk kendi değerini koruyabilmiştir.

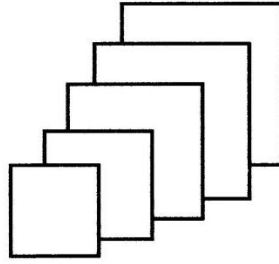
2.5. Klasik Espas

Batı resminde elemanlar büyükten küçüğe doğru giderken, Cezanne'ın resimlerinde ise küçüktten büyüğe doğru bir gidiş söz konusudur. Bunun nedeni, klasik resimde önem perspektifi diye tanımlanabilecek bir düzene uygun olmak zorunluluğuyla ilişkilidir. Bu duruma göre konu ve önemli olaylar büyük, önemsiz olanlar ise küçük yapılmak durumundaydı. “İnsanın görme biçimine uygun, natüralist (doğal) bir anlatım tarzı henüz ortaya çıkmamıştı. Resimde hakim tema, Tanrısal alemi.” (Krausse, 2005, s. 7).



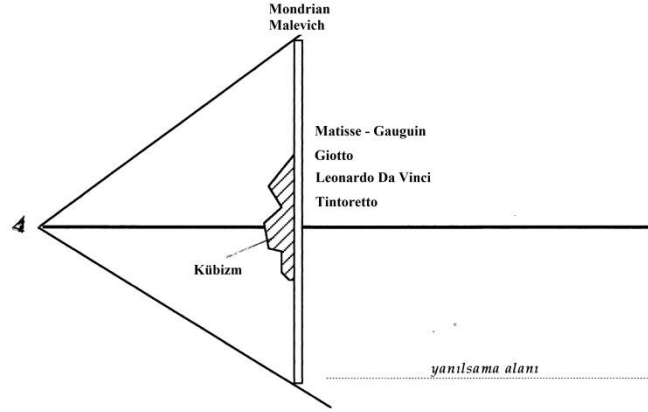
Şekil 6: Klasik Espas, 95-96 Ders Notları.

2.6. Kavramsal Espas



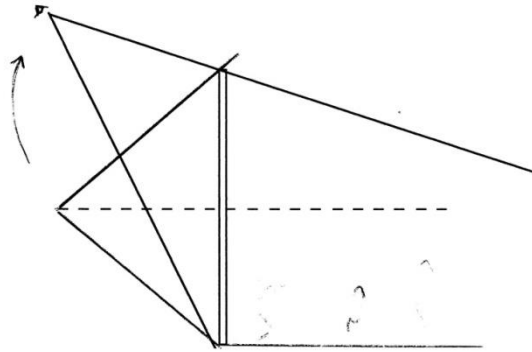
Şekil 7: Kavramsal Espas, 95-96 Ders Notları.

Şekil 7’deki kavramsal espas şeması Cezanne’nın resimlerine uygun şema olarak gösterilmiştir. Cezanne’da kaybolan şeyler yoktur, mekanı sınırlıdır. Her şeyi o resimde göstermeye çalışmıştır ve bu nedenle resimdeki elemanlar küçükten büyüğe doğru giderek genişleyen bir mekan yaratmaktadır.



Şekil 8: Resim Yüzeyi ve Sanatçı örnekleri, 95-96 Ders Notları.

Bu şemada resim yüzeyini kullanan görsel derinlikten vazgeçmiştir. Mondrian kavramsal sanat kullanır, Doğu sanatı da kavramsaldır. Her sanatçının bir derinlik alanı vardır. Cezanne belirli bir derinliğin içinde anlatmak istediğini anlatmıştır. Gauguin yüzeye daha da yaklaşmıştır. Mondrian ise tamamen yüzeydedir (Şekil 8). Ancak burada da yüzeylerin ve renklerin arka arkaya gitme durumu vardır. Mondrian, soyut geometrik resimlerinde temsil ettiği biçimlerin aralarındaki uzamı yok etmemiştir.

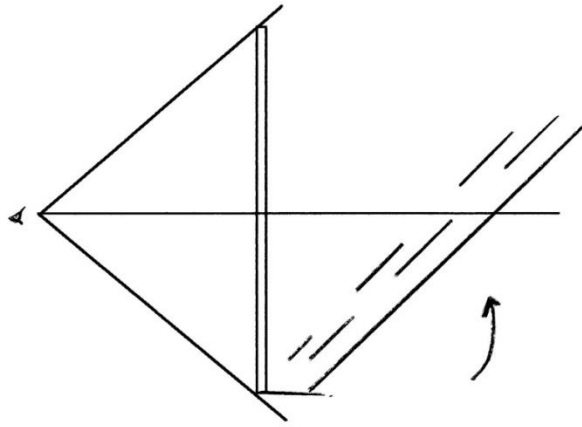


Şekil 9: Degas resim yüzeyi, 95-96 Ders Notları.

Şekil 9’da Degas’nın resimlerinde kullandığı açıyı öncelikle Pieter Bruegel, “Çocuk Oyunları” isimli resminde, çocuk oyunlarını daha net göstermek için kullanmıştır (Resim 7). Degas’da bundan sonra gelir ve mekanı genişletmek için bakış açısını yükseltmiştir.



Resim 7: Pieter Bruegel, “Children’s Games”, 1560, Ahşap pano üzerine yağlı boya, 118 cm × 161 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.



Şekil 10: Gauguin resim yüzeyi, 95-96 Ders Notları.

İzlenimcilerin mekan anlayışları değişmese bile rengi ve kavramsal espası kullanarak mekan anlayışlarına bir yorum getirmişlerdir. Şekil 10'da Gauguin'in resimlerinde mekanı nasıl kullandığı şematik olarak gösterilmiştir. Gauguin, mekanda yenilik olarak zemini kaldırdığı için istediği rengi koymuştur. Renk ile elde edilen bu mekan anlayışından Matisse'de etkilenmiştir. Günümüze bakıldığında da etkileri renk alanı resimlerinde görülmektedir. Bu mekan anlayışında zeminin kalkmasıyla yüzeye doğru yaklaşılır ve yanlısama alanının değiştiği görülür.

3. SOYUT RESİMDE ESPAS

Leonardo da Vinci'ye göre resmin bilimsel ilkeleri "*gölgeli cismin ne olduğu, ışığın –yani karanlığın, aydınlığın, rengin, cismin, şeklin, yerin, uzaklığın, yakınlığın, hareket ve durağanlığın*" ne olduğu, uygulama olmadan önce zihin ile anlam bulur (2015, s. 16). Vinci, resmin zihinsel olduğu görüşünü ileri sürerek öncelikle resmi düşünen kişinin zihninde olduğunu fakat uygulama olmadan da olgunluğa ulaşamayacağını söylemiştir.

Modernist resmin son evresinde terkedilen, tanınabilir objelerin temsili değildir. Temelinde terk edilen şey, tanınabilir üç boyutlu nesnelerin olduğu bir uzayın temsidir. Temsil, resim sanatının eşsiz olma durumunu azaltmaz, bunu yapan temsil edilenlerin çağrışımlarıdır.

Tüm tanınabilir varlıklar –resimlerin kendileri de dahil olmak üzere- üç boyutlu uzayda bulunur ve tanınabilir varlığın en basit önerisi, bu tür uzayın çağrışımlarını anlamak için yeterlidir (Frascina ve Harrison, 1982, 6). İnsan figürünün ya da nesnenin taslağı, resimsel uzamı resmin bağımsızlığına atıfta bulunarak iki boyutluluktan uzaklaştırır. Resim, üç boyutluluğun alanı olan heykelle paylaşabileceği her şeyden kendini soyutlama çabası içindedir. Resim düzleminin

duyarlılığı heykelsi yanılsamadan ziyade optik yanılsamaya izin verir. Mondrian'ın konfigürasyonları, üçüncü boyutun bir tür yanılsamasını önermiştir. Bu şekilde resimsel ve optik bir üçüncü boyuttan söz edilebilir.

Kandinsky, soyut resimlerinde tinselliği madde karşıtlığı olarak tanımlayarak, içsel ve ruhsal anlamlarda kullanmıştır. Sanatçı için soyut resim natüralist sanatın tersine iç dünyamızla ilgilidir. Ancak soyut sanat, salt duygularımızla ilgili olsaydı Mondrian'ın yaptığı gibi evrensel bir biçim dili gelişmemiş olabilirdi.

Mondrian'ın evrensel soyutlama anlayışı, natüralist sanatın kendini soyut sanata bırakmasıdır, denebilir. Mondrian'ın soyutlamadan anladığı bilincin ayırt edebilme yetisi olmuştur ve bu gücü 'yok etme' ve 'yıkma' olarak tanımlamıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978, s. 60). Yazılarında değindiği karşıtıklarda, karşıtıkların dengesizliği sanatının odağında olmuş ancak bu yaratımın ereği ise uyum ve dengeye ulaşmak olmuştur. Sanatçının ulaşmak istediği denge, kalıplaşmamış olanla ilgilidir. Mondrian resimlerinde yüzeyi simetrik olarak bölmemiş ve dengeyi bu şekilde aramıştır. Ancak dengeyi sağlamak salt bununla mümkün olmamıştır. Resmin yüzeyini böldüğü çizgilerle farklı biçim bütünlemeleri ve karşıtıklar yaratmaya çalışmış, bunu yaparken de salt gerçekliğe ulaşabilmek için temel renklere yönelmiştir.

3.1. Sanatçılar

3.1.1. Hans Hofmann

Hans Hofmann; Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger ve Henri Matisse gibi Avrupa Modernizminin önde gelen sanatçılarıyla birlikte çalıştığı

Paris'te resim yapmıştır (artsy.net). Hofmann, Paris'te olduğu dönemde sanatla ilgili gelişmeleri takip etme şansı yakalamıştır. Özellikle izlenimciliğin, yeni izlenimcilik boyutu başta olmak üzere “*Almanya'daki dışavurumculuğa karşılık, Fransa'da gelişme kaydeden Fovizm'i inceleme ve irdeleme olanağı yakalamıştır.*” (Eroğlu, 2011, s.10).

Sanatçının modern hareketin en önemli evrelerinin çoğunda hem Avrupa'da hem de Amerika'da aktif bir rolü olmuştur. Üretken bir eğitimci olarak, 1915'te Mönih'te ilk modern sanat okulunu açmasıyla bilinmektedir. 1958 yılında tam zamanlı resim yapabilmek için sanat okulunu kapatma kararı, yaratıcı üretimlerini merkeze alabilmesi açısından özellikle önemli görölmektedir (bonhams.com). Aynı yıl sanatçının mekan tasviri, temsili manzaralarından sert bir şekilde ayrılarak, renk ve formun düzenlenmesinden kaynaklanmaya başlamıştır. Sonuç olarak tuval yüzeyindeki boyanın somut hareketiyle ifade edilen organik hissi yakalamaya çalışmıştır.



Resim 8: Hans Hofmann, “A Certain Mood”, 101.5 x 74.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1959.

Resim 8'deki "Belirli Bir Ruh Hali" isimli çalışmanın başlığı, algılanan bir gerçekliğe yöneltmek yerine, tuvalin içinde bir yaşam alanı yaratarak Hofmann'ın sanatsal sürecindeki değişimini sorgulamayı sağlamıştır (bonhams.com). Onun için önemli olan tuval yüzeyini dolduran biçimsel jestlerin organizasyonudur. Hofmann, düz bir yüzey üzerinde uzamsal derinlik yanılsamasına katkıda bulunmuş, boya katmanlarını doğrudan tuval üzerine sıçratan ilk modernistlerden biridir.

Hofmann'a göre sanatın kökeni doğadadır. Doğanın her zaman yaratıcı dürtülerin kaynağı olduğu görüşünden yanadır. Sanatının her yönünün temelini de doğa felsefesi oluşturmuştur. Katı nesnelere doğanın en belirgin tezahürüdür. Hofmann dağlar, binalar, natürmort ve modele kadar yapıtlara konu olan tüm kategorilerin fizikselliğine karşı özenlidir ancak onları basitleştirilmiş olarak görür ve kare, küp, silindir ve küreye indirgemıştır. Hofmann'a göre "*Uzayın hacmi vardır. Boşluklar, nesnelere gibi bir hacme sahiptir, biçimleri vardır ve nesnelere kadar somuturlar. Pozitif ve negatif uzayın sentezi, uzayın bütünlüğünü üretir.*" (Seitz, 1963, s. 11).

Hofmann, 1932'de "*Form, uzay aracılığıyla dengelenmelidir... Biçim uzay nedeniyle, uzay da biçim sayesinde vardır.*" demiştir (artwizard.eu). Sanatçı, herhangi bir sanat eserinde izleyicide ilgi uyandırması için görsel birlik ve biçim aramıştır.



Resim 9: Hans Hofmann, “Song of the Nightingale”, Tuval üzerine yağlı boya, 1964.

1932'de New York'a taşındığı için öncü Soyut Dışavurumcu sanatçılardan biri olarak kabul edilecek olsa da, Hofmann'ın birincil ilgisi resimsel olguda olmuştur. “Üç boyutlu uzay yanılsaması, kompozisyon ve rengin optik etkileri” ile ilgilendiği bilinmektedir. 1950'lerde Hofmann, rengin göreliliğini araştırdığı en ünlü resim serisini yapmıştır. Sıcak ve soğuk renklerle hareket, boşluk ve derinlik etkileri üretmek için etkileşim alanına girdiği “itme-çekme” teorisini ve tekniğini geliştirmiştir. Hofmann, “itme-çekme” teorisinde biçim, renk ve mekan arasındaki ilişkileri sorgularken Matisse'in renk kullanımından ve Kübizm'in biçim değişiminden etkilenmiştir (hanshofmann.org). Bu teori kaçınılmaz olarak sanatsal bir yaklaşıma dönüşmüştür. Sanatçı 1930'ların erken dönem manzaralarından, 1950'lerin sonlarına ait "levha" resimlerine ve sanat hayatının son zamanlarındaki soyut çalışmalarına dek, yapıtlarında cesur bir biçimde deneysel kompozisyonları denemiş ve renklerle kontrastlar yaratmaya devam etmiştir.

Gerçeklik ve doğadaki görünümün ikiliği gibi plastik yaratım da mekansal olarak birbirinden farklıdır. Doğada derinliğini kapsayan kavramsal olarak

deneyimlediğimiz şey, resim yüzeyinde de bir yer değiştirme eylemine dönüşür. Bu eylemdeki fiziksel taşıyıcılar, kullanılan resimsel öğelerdir. Hofmann’a göre bu iki değerli estetik olarak yaratılmış alan, kendi tarzında doğaninkine kadar gerçektir (Seitz, 1963, s. 27). Dolayısıyla yüzeyin korunması derinliğin yok sayılmasına değil aksine üç boyut etkisinin tamamen devam ettiği anlamına gelmektedir. Buna bağlı olarak üç boyutluluğun potansiyeli tamamen iki boyuttan geçmektedir.



Resim 10: Hans Hofmann, “The Conjuror”, Tuvale monte edilmiş tahta üzerine yağlı boya, 150.5 x 114 cm, 1959, Munich.

Frank Stella, Hofmann’ın renk ve biçim anlayışının istisnai oluşunu şu ifadelerle özetlemiştir: Hofmann’ın boyayı kullanma yeteneği, boyama ve çizim eylemini anlık hareketlerle birleştirerek renk pigmentini güçlü bir şekilde izleyiciyle buluşturmuştur. Stella, sanatçının 50’ler ve 60’lardaki resimlerinin emsali olmadığı görüşündedir. Hofmann’ın resim yüzeyiyle ilgili boyutsal deneyimimizi genişletme yeteneğinde olduğunu ileri sürerek, perspektifin bulunduğu geleneksel alanın terk edilmesinin ardından, soyutlamaya sunulan özgür ve açık düzlemsel yüzeyi

genişlettiğini ifade etmiştir (bonhams.com). Düz bir yüzeydeki şekilleri rengin harekete geçirebileceğine, renkli şekillerin hem o yüzeyde kendi alanını yaratmaya hem de önünde bir yer kaplamaya yetecek düzeyde maddeye sahipmiş gibi görünmesini sağlayabileceğine inanmıştır.

1950'lerin ortalarında, sanatçının kompozisyonlarına canlı dikdörtgen renk düzlemleri hakim olmuştur (artandobject.com). Her öğe biçim ve hareket, pozitif ve negatif görsel enerjilerin dinamik akışında dikeyler ve yataylar, genişleme ve daralma "itme ve çekme"nin ritmik dengesiyle işlenmiştir. Hofmann'ın yapıtlarında yaratmış olduğu uzam, düzensiz renk kullanımlarının yanında biçimlerin de dahil oluşuyla, önde ve geride olma ilişkisini göstermektedir.

3.1.2. Lucio Fontana

Lucio Fontana, çoğunlukla Milano'da çalışmış ve 1930 yılında Galleria del Milione'de ilk kişisel sergisini açmıştır. Bu, İtalya'da soyut heykelin görüldüğu ilk sergidir ve sanatçı, ülkesinde soyut sanatı tanıtan öncü bir isim olmuştur (Chilvers, 2004, s. 259). Fontana zamanının insanı ve sanatçısıdır. İki dünya savaşını ve savaşın insan üzerindeki etkilerini yaşamış, teknolojik ve endüstriyel ilerlemeyle birlikte nükleer fiziğin keşiflerine, uzayda ve iletişim teknolojisindeki deneylere tanık olmuştur. Sanatçının üretimlerinin tarif ettiği yol, bize onun bir vizyoner olduğunu işaret etmektedir (museoreinasofia.es).

Fontana üretken kariyeri süresince, yüzey ile boyutsallık arasındaki ilişkiye büyük bir ilgi göstermiştir. 1940'ların sonundan 1950'lerin başına kadar uzanan bir dizi manifestoda sanatçı, materyal keşifleriyle boyutsal ve dinamik sanatsal formlar üreterek, dördüncü boyutu görsel sanata entegre etmeye çalışan "Uzamsalcılık" teorisinin öncülüğünü yapmıştır (artsy.net). Sanatçı bu teoriyi, Concetto Spaziale

"Mekansal Kavram" serisinde uygulamıştır. Resim düzleminde delikler ve kesikler açarak boyutsal alanı ortaya çıkarmak için tuvallerini dilimlemiştir. Böylelikle Fontana'nın yenilikçi teorilerinin çevre sanatı, performans sanatı ve Arte Povera'dan sonraki gelişmeleri şekillendirdiği söylenebilir.

“Movimento Spaziale” veya “Spazialismo”, Fontana ve küçük bir öğrenci grubu tarafından 1947 yılında kurulmuş olan İtalyan sanat hareketidir. Arzularını bir manifesto ile “Manifesto Blanco” (Beyaz Manifesto) ismiyle duyurmuşlardır. Fontana'nın direktörlüğündeki öğrenciler, modern fizikten türetilmiş ve bilimsel kavramları kapsayan yeni sanat formları için çağrıda bulunmuşlardır. Fütüristlerin teknolojiye olan hayranlığından esinlenerek mekanik çağa uygun, “uzay ve zamanın birliğine dayalı” bir sanat geliştirmek için resmi terk etmeyi savunmuşlardır (artsy.net). Fontana'nın “Concetto Spaziale” serisindeki tuvallerinin -stigmata-damgaya benzeyen yırtıkları, sanatçının iki boyutlu bir tuvali üç boyutlu bir alana dönüştürerek ‘Mekansalcı’ kavramları ifade etme girişimini temsil ettiği söylenebilir.

1946'da yayınlanan Manifesto Blanco'da mekan ve zaman ile ilgili yeni sanat tanımlamasında bütüncül yaklaşımdan söz edilmiştir.

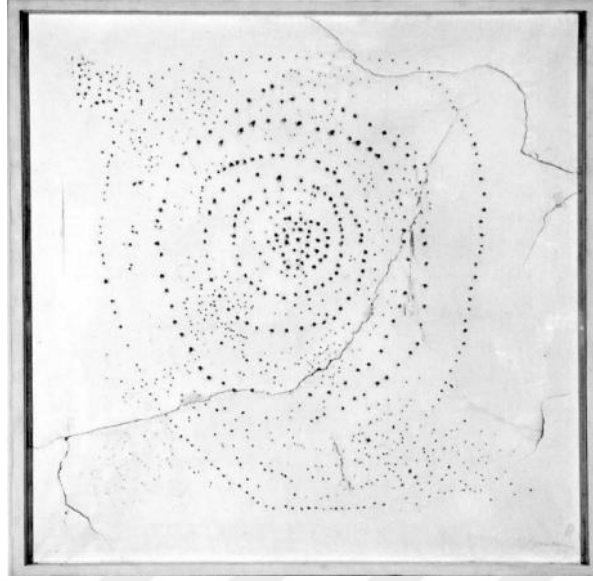
“Sentezi fiziksel öğelerin toplamı olarak hayal ediyoruz: renk, ses, hareket, zaman, mekan, fiziksel ve zihinsel birliktelikle bütünleşir. Renk, mekanın ögesi; ses, zaman ve mekan içinde gelişen zaman ve hareket unsuru. Bunlar, varoluşun dört boyutunu kapsayan yeni bir sanatın temelidir. Zaman ve uzay. Yeni sanat, insanın tüm enerjilerinin yaratma ve yorumlamada verimli bir şekilde kullanılmasını gerektirir. Varlık tüm canlılığıyla bütünlük içinde gösterilir.” (luciofontana.guggenheim-bilbao.eus).

Fontana, Manifesto Blanco'da teknoloji ile resmin çok “boyutluluğu” arasında radikal bir diyalog başlatarak, dördüncü boyutu ifade etmeye çalışan

“Mekansalcılık” kavramını önermiştir. Sanatçı bu arayışta, gelecekteki olayları öngören ve teknolojik ilerlemeyle ilgilenen yaratıcı enerjinin kaynağı olarak sanatçıyı ileri sürmüştür. Sanatçıların çalışmalarının, insanları toplumun sunduğu olanaklar konusunda aydınlatmayı hedeflemesi gerektiğini iddia etmiştir (www.alaintruong.com). Fontana'nın yenilikçi bir estetik ifade yaratmak için ise mimari, heykel ve resim kategorilerini birleştirmeyi amaçladığı düşünülebilir (medienkunnetz.de). 1947'de yayınlanan “Spazialismo” manifestolarıyla ise sanatta geleneksel malzemelerden uzaklaşma çağrısında bulunmuştur. Ona göre, sanat artık statik değil, dinamik olmalıdır (invaluable.com).

Sanatçı ilk olarak, 1940'ların sonlarında kağıt veya tuval yüzeyini delmeye başlamıştır. Böylece iki ve üç boyutluluk arasındaki farkı bulanıklaştırmıştır. Bu yeniliğin önemini kabul ederek 1950'ler ve 1960'lar boyunca açtığı kesikleri kendi imzası olarak geliştirmenin farklı yollarını aramaya devam etmiştir. Her kesim, keskin bir bıçak kullanılarak tek bir hareketle yapılmıştır (tate.org). Yapıtlar genellikle çapraz kesiklerle ve astarsız tuvaler üzerinde gruplar halinde oluşturulmuştur. 1959'daki bu kesikler tek, daha belirleyici ve eğik çizgilere dönüşmüştür.

1949 yılı, Fontana'nın kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. Aynı anda tuvaleri deldiği ilk resim serisi olan ‘Buchi’yi, karanlık bir odada izlenmesi için kurgulanmış biçimsiz heykelleri, floresan tabloları ve siyah ışıkların bir kombinasyonu olan ilk uzamsal ortamını yaratmıştır (guggenheim-venice.it).



Resim 11: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale”, 85 x 70 cm, Tuval üzerine boyanmamış beyaz kağıt, 1949, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma.

Sanatçı için 1949 yılında başlayan ve sonrasında da devam eden “Buchi” serisinin ilk eserleri (Resim 11) deliklerden oluşmuş bir girdabı göstermektedir. 1950’den itibaren girdapların yerini temelinde daha düzenli dizilmiş delikler almıştır. “Delikler”, bu araştırma alanının en aktif ve en derin döneminden kaynaklanan tamamen “mekansal” bir kökene sahiptir (fondazioneluciofontana.it). Beyaz tuval, sanatçının sanatta ulaşmaya çalıştığı saflığı örneklemektedir (artsy.net). Ve burada deliklerin önemi, uzaya açılan daha gerçek açıklıklar olarak kabul edilmelidir.

“Bir ressam olarak delikli tuvalerimden birinde çalışırken resim yapmak istemiyorum; alan açmak, sanat için yeni bir boyut yaratmak, resmin sınırlayıcı düzleminin ötesinde sonsuzca genişleyen kozmosa bağlanmak istiyorum. Tekrarlayan oluşumlarda tuvale açılan delik buluşuyla, bir yüzeyi süslemeye çalışmadım, tam tersine onun boyutsal sınırlarını kırmaya çalıştım. Deliklerin ötesinde, yeni kazanılmış bir yorum özgürlüğü bizi bekliyor.” (Fontana, 1966).



Resim 12: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attese”, 40.5 × 38 cm, Tuval üzerine sulu boya, 1960.

Attese serisi, 1958’den 1968 yılına kadar devam etmiştir. Özellikle 1960’larda sanatçının tuvali aşarak keşfedilmemiş bir bölgeye girme pratiği, uzay yolculuğundaki eş zamanlı ilerlemenin yanı sıra görkemli bir ilgi görmüştür. Fontana, resim düzlemini aşarak sanatın gidişatını geri dönülmez bir şekilde değiştirmiştir.

Sanatçının tagli eserlerinin yorumlanmasında her kesilen bölgenin arkasına yerleştirilmiş siyah tül bölgeler, kesikler kadar merkezi görülür ve uzayın karanlığını, kozmolojik boşluğun aşılmaz hiçliğini ima eder. Sanatçı, kozmik keşiflerin sanatıyla ilişkisi fikrine açıktı. Ve üretimlerinin sanat tarihi boyunca sahip olduğu imaja güvenerek şöyle demiştir: “*Kozmos’un keşfi yeni bir boyut keşfidir, bu sonsuzdur: Böylece tüm sanatların temeli olan tuvali deliyorum ve sonsuz bir boyut yarattım.*” (alaintruong.com).

Fontana’nın üretimleri, başlangıçta tanımladığı mekansal sanat kavramında delikli tuvallere dayanıyordu. Ancak 1958’den itibaren geometrik olarak boyanmış,

sonrasında ise tamamen monokrom tuvallerdeki kesimlerden olan “tagli” ile yeni bir boyut kazanmıştır.

‘Mekansal Kavram’ ve ‘Beklemek’ isimli yapıtları, Fontana'nın 1958 ile 1968 yılları arasında Milano'da yaptığı bir dizi eserden bazılarıdır. Tamamı tek seferde kesilmiş ya da çoğaltılmış tuvallerden oluşan bu işlerin tümü, Tagli 'kesikler' olarak bilinir (tate.org). Birlikte ele alındığında bunlar Fontana'nın en kapsamlı ve farklı yapıtlarıdır. Ve onun jest estetiğinin simgesi olarak görülmeye başlanmıştır.



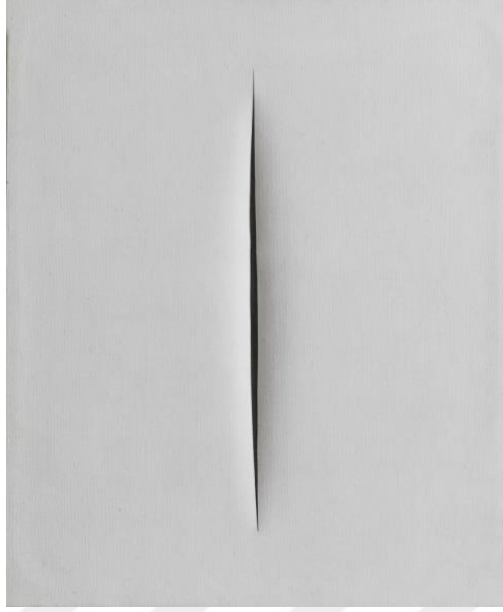
Resim 13: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale 'Attesa' – Spatial Concept ‘Waiting’”, 93 × 73 cm, Tuval, 1960, Tate, Londra.

Bu çalışmada olduğu gibi (Resim 13), Fontana'nın boyanmamış bir tuvali kestiği durumlarda, ham tuvalden kaynaklı hissedilen yüzeyin kaba yapısı ile hareketin kendisinin ilkel karakteri arasında özel bir yakınlık görülmüştür (tate.org). Bu yapıtlarda yıkım ve yaratmanın birbiriyle bir ilişki kurduğu yorumu yapılabilir. Tuvali salt resimsel bir araç olarak reddeden aynı jest, aynı zamanda heykelsi olanakları da açığa çıkarmıştır.

Fontana, Tagli'nin hem boyutu hem de şekli üzerinde denemeler yapmış, tuvaleri doygun ve monokrom renklere boyamıştır. Serinin ilk çalışmalarından itibaren tek kesimli tüm tuvalerin arkasına İtalyanca 'beklemek' anlamına gelen, 'Attesa' kelimesini yazmıştır. Bununla, 1940'ların sonlarından itibaren tüm eserlerine 'Mekansal Kavram' başlığı altında zamansal bir boyut eklediği düşünülebilir. 1966'da Fontana, Venedik Bienali'nde 'seyirciye uzaysal sakinlik, kozmik titizlik, sonsuzlukta dinginlik izlenimi vermenin' bir yolunu bulduğunu iddia ederek beyaz Tagli'den oluşan bir oda sunmuştur (Crispoliti, akt. tate.org).

“Şimdi uzayda herhangi bir ölçüm yok. Şimdi Samanyolu’nda sonsuzluğu görüyorsunuz... Ölçüm ve zaman duygusu artık yok... Ve benim sanatım da tamamen yıkıcı bir hiç değil, yaratıcı bir hiç olan hiçlik felsefesinin saflığına dayanıyor... Ve eğik çizgi ve delikler, ilk delikler, resmin yıkımı değildi... Resmin ötesinde bir boyuttu, sanatı herhangi bir araçla, herhangi bir biçimde tasavvur etme özgürlüğüydü.” (akt. exh. cat., Palazzo delle Esposizioni, 1998, s. 246).

Uzay Çağı'nın keşiflerinden etkilenen Fontana'nın, insanlığın yenilenen kozmos anlayışına karşılık gelen görsel bir dil yaratmaya çalıştığı söylenebilir (christies.com). 1960'ların başında Resmi Olmayan Sanatın karmaşasını aşmak için çalışmalarında saflık ve düzen arayarak monokromu tamamen benimsemiştir (tornabuoniart.com).



Resim 14: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attesa”, 65 × 54 cm, Tuval üzerine su sazlı boya, 1964.

Sanatçı, Attesa’da örneklenen yüzeyin beyazı ile boşluğun karanlığı arasındaki dikkat çekici karşıtlıkta sanatsal ifadesinin zirvesine ulaşmıştır. Fontana beyazı seçtiğini çünkü beyazın “saf sadelik”, “saf felsefe”, “mekansal felsefe” ve “kozmetik felsefe” notuna direkt vurgu yapan “en saf, en az karmaşık ve en anlaşılır” olduğunu açıklamıştır (sothebys.com).

Sanat tarihçi ve Fontana’nın eserleri üzerinde uzmanlığı olan Giovanni Joppolo, sanatçının tuvalle çalıştığı üretimleri için kullanılan kumaşın maddi nesnelere temsil eden bir sembol olmadığını, seyircinin ruhunun yansıması için bir yüzey haline geldiğini söylemiştir. Joppolo’ya göre, Fontana’nın yapıtlarındaki kesikler mekanın totolojisini gösterir ama aynı zamanda da mekanın zihinsel bir şey olduğuna dair mutlak kesinliğe yol açar (museoreinasofia.es).

Fontana, resim yüzeyinin önünde oluşturulandan öte bir arayış içinde olmuştur. Sanatçı kullandığı monokrom renkler, ham tuval bezleri gibi maddesel öğelerin yanı sıra, tuval yüzeyine açtığı delikler ve kesikler aracılığıyla espası gerçek bir boyuta ulaştırmış, yeni boyutlar yaratmaya çalışmış ve espası sanatın malzemesi yapmıştır. Yapıtlarında uyguladığı müdahaleler, uzama açılmak ve yeni bir boyut keşfine ulaşmak için kullandığı araçlardır. Pentür yapmaktan kaçınarak tuvalin sınırlarını sorgulamış ve amacı yüzeyin ötesindeki evrenle ilişkiye girmek olmuştur. Fontana'nın yapıtlarında yüzey derinliği ile üç boyutluluk gerilimi hakimdir ve bununla birlikte sanatı için çağdaş espasın başlangıcı olduğu söylenebilir. Fontana'nın yüzeyin ardındaki uzamı araması öncü olmuş, yüzey önünde yaratılan kolaj, asamblaj gibi teknikler gelişmiştir.

3.1.3. Mark Rothko

Döneminin öncü sanatçılarından biri olan Mark Rothko, 1940'larda Amerikan sanatında yeni bir kolektif ses olarak ortaya çıkan New York okulu ile yakından ilişkilidir. Rothko, kariyeri boyunca yeni ve tutkulu bir soyut resim formu yaratmayı başarmıştır.

Sanatçı 1949 yılında, kariyeri boyunca geliştirmeye devam edeceği bir kompozisyon formüle etmiştir. Renkli bir alan içinde dikey şekilde hizalanmış birkaç dikdörtgen alanın oluşturduğu "Rothko imgesi" yaratmıştır. Bu çalışmalarda büyük ölçekli yapılar, renk katmanları ve basitleştirilmiş formlarla renk alanları yarattığı görülmektedir.



Resim 15: Mark Rothko, “No. 7 (Dark Over Light)”, 228.8 x 148.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1954, Christie’s, New York.

No. 7 isimli 2 metre yüksekliğindeki yapıt, sanatçının şimdiye kadar yaptığı en büyük çalışmalar arasında seçkin bir tuval grubuna aittir. Bu nedenle yapıtı özel yapan şeylerden biri, uygulandığı ölçektir. Rothko'nun tuvallerinin çoğu aslında koyu kahve, kestane rengi, mor ve hatta koyu yeşillerin karışımlarından oluşmaktadır. Ancak bu resimde tuvale hakim olan büyük, siyah renkli üst bölümün yoğunluğu ve arı görüntüsü dikkat çekmektedir. Siyah alanın izleyeni içine çeken sınırları keskin bir uzamı varken, alt bölüme ait kenarları belirsizleştirilmeye çalışılmış alana dikkatli bakıldığında da bir derinlik geliştiği gözlenebilmektedir. Bununla sanatçının saf ve doğrudan bir resim formu yaratma tutkusunu ortaya çıkardığı söylenebilir. Yüzeyde görünen bu iki alanın etkileyici karşıtlığı -karanlığa karşı aydınlık, büyüğe karşı küçük- bir aradalığı ve yapıtta çeşitliliği sağlamıştır.

Rothko'nun amacı boya ile tuval, ressam ile fikir ve fikir ile gözlemci arasındaki geleneksel ve yapay olduğunu düşündüğü sınırları kaldırmaktır. Sanatçıya

göre izleyicinin gördüğü bir deneyimin tasviri değil, deneyimin kendisidir ve bu amaçla resim yapmada uzay ve rengi iki temel unsur olarak kabul etmiş ve savunmuştur (christies.com).

Rothko'nun kendisini renkçi olarak görmemesi, rengi bir amaçtan öte farklı türlerde mekanlar yaratmak için kullanıyor olmasına bağlıdır. Rothko, formlardan ziyade atmosfer yaratmıştır. İzleyicileri uzaklaşan bir resimsel alanın yanılmasıyla çekmekle değil, alanını izleyiciye doğru iletmeyle ilgilenmiştir (Auping, 2007, s. 140-141). Sanatçı, resimlerinde yalnızca renk ilişkilerinden etkileniliyorsa esas noktanın kaçırılacağını ifade etmiştir (mocomuseum.com).

Rothko rengin yanı sıra, istediği duygusal yoğunluğu elde etmek için resimde boyutu da önemli bir faktör olarak değerlendirmiştir. Bununla ilgili olarak, çok büyük resimler yaptığını belirtmiş ve yapıtlardaki ölçü hakkında resim-izleyici ilişkisi için: *“Küçük bir resim yapmak, kendini ve izleyicini o resmin dışında bırakmak demektir. Büyük bir resim yaptığında herkesi içine çeker.”* demiştir (akt Krausse, 2005, s. 110). Küçük bir resim yapmanın kişinin kendini deneyiminin dışında tutmasıyla özdeş olduğunu ileri sürerek, büyük resimlerin içine girilebildiğini ve bu durumun kişinin yetkisinde olmadığını ifade etmiştir (christies.com). Bunun tarihsel olarak işlevi, Rothko'nun görkemli bir şey resmettiğinin farkında olmasıyla ilgilidir. Sanatçı en büyük resimlerini izleyiciyle ilk bakışta yakın mesafede karşılaşmaları isteğiyle zemine daha yakın asmayı tercih etmiştir. Bu durumun, izleyicinin resimlerle arasındaki ideal ilişkinin çözümünü verebileceği görüşünde olduğu bilinmektedir.



Resim 16: Mark Rothko, “Four Darks in Red”, 258.6 × 295.6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1958.

‘Four Darks in Red’ isimli yapıt, 1950’lerin sonralarına doğru giderek doygun siyah, daha fazla kırmızı ve bordo renkleri kullanılmış koyu renk paletini göstermektedir. Kompozisyonda aynı anda görünen ve kırmızı bir alana doğru çekilen farklı oranlarda dört dikdörtgen bölüm bulunmaktadır. Yapıtta en koyu renk alanı, tuvalin üst kısmını kaplarken alttan gelen daha yumuşak renk alanları, görsel çekimin tersine çevrilmesini sağlamaktadır.

Rothko’nun paletinin boya katmanlama yöntemi, resimlerine eşsiz bir derinlik verir. Geniş bir alana yayılan bu tuvalere yakından bakıldığında, sanatçının yapıtlarını oluştururken amaçladığı gibi izleyici, renk atmosferiyle ve yoğun görsel duyumlarla karşılaşır (whitney.org).

Rothko, sanatın kendisi için ruhun bir anektodu olduğunu, onun çeşitli hız ve dinginliğinin amacını somutlaştırmanın tek yolu olduğunu belirtmiştir (mocomuseum.com). Donald Kuspit, Rothko’nun yapıtlarının izleyiciyi nasıl

etkilediğine şu ifadeleriyle değinmiştir: “Resmin ötesindeki ve önündeki boşluk ve bu mekanda elde edilen durum, resmin maddi sınırları içinde yer alan boşluk kadar artık resimsel eylem alanının bir parçasıydı.” (mocomuseum.com). Sanatçı yapıtlarıyla yarattığı boşluk algısıyla, sanat ve izleyici arasındaki ilişkiyi temelden değiştirmiştir.



Resim 17: Mark Rothko, “Room: 6 Black-Form Paintings, No. 1”, Tuval üzerine yağlı boya, 1964.

Rothko, siyah formdaki resimlerini tutarlı bir dizi halinde tanıtarak sırasıyla 1’den 8’e kadar numaralandırmıştır. Bu yapıtlar, onun 1950’lerdeki renk alanı resimlerinden yalnızca radikal olarak farklı değil aynı zamanda yapıtlardaki belirsiz alanları ortadan kaldırdığı için de bir ayrımı işaret etmektedir. Rothko bu yeni, çok daha belirgin kenarları elde etmek için bant kullanmamış, bu serilerde ton ve dokudaki geçişleri keskinleştirmiştir (Resim 17).

Siyah Form resimleri renkleri ve ışığı yok etmek yerine, yüzeyler ışığı emdiği ve yansıttığı için neredeyse parlak bir görünüm kazanır. Yapıtlar, izleyiciyi yakından bakmaya davet ederek algı sürecine farkındalık unsuru katmaktadır. Bu durum, 1950'lerin sonlarında ve 1960'larda Rothko için önemli hale gelen ve izleyiciyi çevreleyen resimlerin düzenlenmesiyle güçlenmiştir (tate.org).

Sanatçı, yapıtlarında form oluşturmaktan ziyade renk alanlarını çeşitli şekillerde kullanarak atmosfer kurgulamıştır. Yapıtlarda biçim ve duyguyu anıtsal bir ölçükle kurgulamayı amaçlamış ve içeriğini sanatçının iç gözlemsel ifadesine odaklamak istemiştir. Rothko, resimlerinde uzamı renkle yaratmıştır. Renkle yarattığı bu uzam, yapıtlarında kullandığı ölçüler ve geniş sergileme alanlarının da etkisiyle izleyiciye karşı bir hareket etkisi yaratmaktadır. Yapıtlarıyla kurduğu bu atmosfer, yüzey alanını aşarak kavramsal uzama ulaşmaktadır.

3.1.4. Barnett Newman

Ressam ve teorisyen olan Barnett Newman, New York okulunun önde gelen entelektüel sanatçılarından biriydi. Sanat yaklaşımı, The City College of New York'ta felsefe disiplinindeki çalışmaları ve politik aktivizmiyle şekillenmiştir. Ona göre sanat, kendini yaratma eylemi olarak politik, entelektüel ve bireysel özgürlüğün ilanıydı (moma.org).

1944 yılına kadar çalışmalarının olgunlaştığını düşünmeyen sanatçı, 1948 yılında "Onement I" isimli eserini tamamlamasıyla ses getirmiştir. Gelecekte tüm resimlerini tanımlayacak olan imza motifi haline gelen şeyi, bu eserde yaratmıştır. Resmin üst ve alt kenarlarını birleştiren "zip" adını verdiği dikey bir şerit (fermuar) kurgulamıştır. Bu fermuarları renk alanlarının arasından geçirmesiyle, eleştirilenler

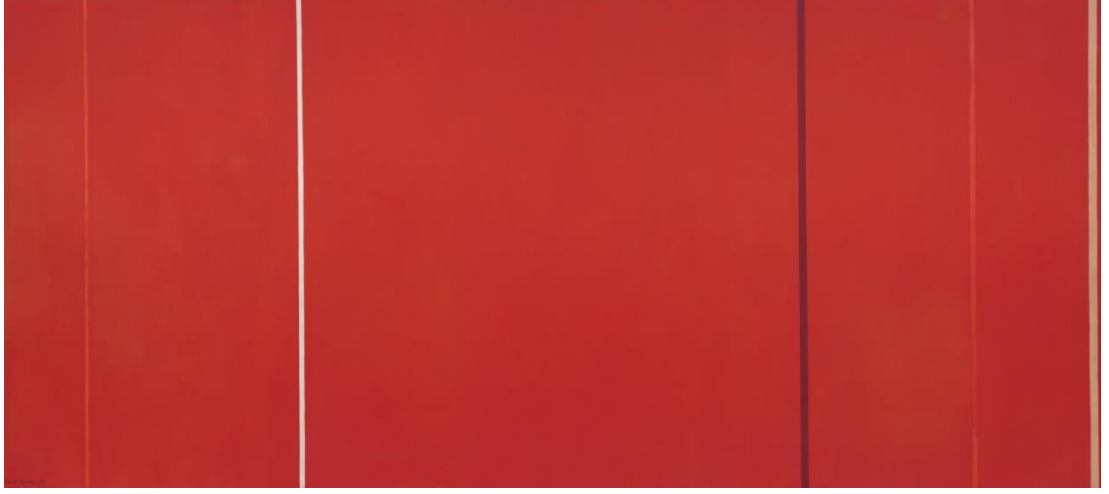
tarafından Renk Alanı ressamı olarak görülmesine ve Minimalist sanatçıların ilham almak için çalışmalarına bakmasına sebep olmuştur (moma.org).



Resim 18: Barnett Newman, “Onement I”, 69.2 x 41.2 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1948, Moma, New York.

Newman, kurguladığı soyut eserlerine ilişkin “*sıfırdan başlamak, resim daha önce hiç var olmamış gibi resim yapmak*” isteğini belirtmiş, kompozisyonlarını düşünce biçimleriyle, canlı ve bireysel olmanın evrensel deneyiminin ifadeleri olarak görmüştür (O’Neill, 1990).

Sylvester, Newman’ın resimlerinin ton ve içerik açısından varoluşsal olduğunu, resimlerin açıkça bir yerellik, mevcudiyet ve olasılık duygusu iletme nedeniyle oluşturulduğunu söylemiştir (1998, s. 537).

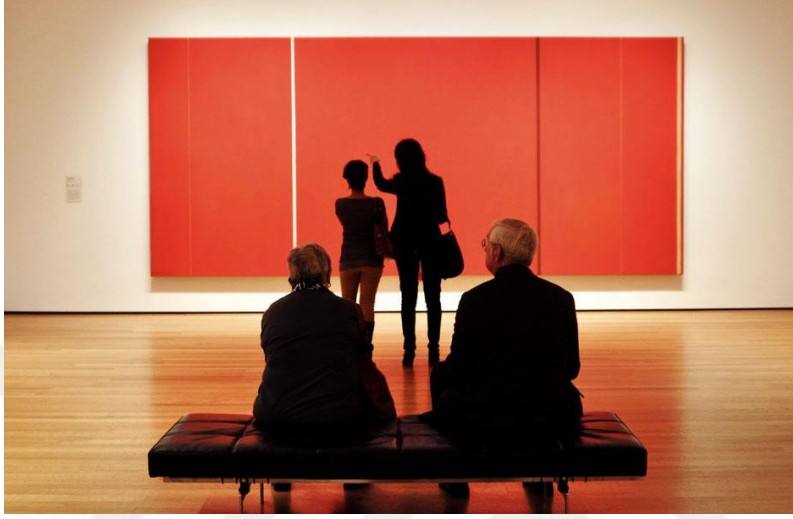


Resim 19: Barnett Newman, “Vir Heroicus Sublimis”, 242.2 x 541.7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1950-51, Moma, New York.

Newman, resmin insana bir yer duygusu vermesi gerektiği düşüncesiyle ilgilenmiştir. Ona göre kişinin bulunduğu yerdeki aitliğini bilmesi, kendi varlığının farkında olmasıyla ilişkilidir. Sanatçı bu duyguyu bilerek resim yaptığında, yapıtlarıyla ilişki kurduğunu dile getirmiştir. Soyut resimlerinin, bize bulunduğumuz yerde olduğumuza dair gelişmiş bir his verdiğini söylemiştir. Yapıtları hakkında söylenmiş olan en güzel şeylerden biri, resimlerinin önünde dururken kişinin kendi ölçeğinin bir hissine sahip olduğunun hissedilmesi olmuştur. Sanatçı bu durumla ilgili “*Bana göre, yer duygusunun yalnızca bir gizemi değil aynı zamanda metafizik bir gerçek duygusu da var.*” ifadelerini kullanmıştır (Gayford ve Wright, 2000, s. 537).

Rothko’nun resimleri ile Newman’ın resimleri arasında maddesel bir farklılık mevcuttur. Rothko’nun resimlerinde boya, düzensiz olarak uygulanmıştır. Yoğunluğu değişkenlik gösterir ve tuvale uygulanan boyanın tarzı, maddesel olarak sunumun bir parçasıdır. Newman’ın uyguladığı boya ise tekdüzedir. Tuval ve boya arasında görünmeyen bir birleşim izlenimi verir. Buradaki malzeme, rengin kendisiymiş algısı yaratmaktadır. Rothko, boyanın resim aracılığıyla görünmesine

müsaade ederken Newman ise kullandığı teknikle üretim sürecini kolaylaştırmıştır (Bolla, 2020, s. 41).



Resim 20: Barnett Newman, “Vir Heroicus Sublimis” isimli resminin önünde izleyiciler.

Newman’ın sanatında, tuvallerinin büyüklüğü tek başına büyük bir vurguya sahip olmuştur. Espas, Newman’ın yapıtlarında şeritlerle kurguladığı alanların yanı sıra yapıtların boyutları ve izleyiciyle yapıt arasındaki ilişkiyle de oluşturulmuştur. Burada yaratılmış olan espas, işin algılanmasında da önemli bir yere sahiptir. Yapıtın ölçeğinin büyüklüğü, yapıtı bulunduğu ortamdan arındırabildiği gibi izleyiciyle karşılaşma durumunda yapıt ve izleyici ekseninde yeni bir mekan yaratabilmiştir. Newman’ın boyutlarından dolayı anıtsal olarak ifade edilebilecek çalışmaları, kullandığı malzemeler ve yüzeyde uyguladığı zip kurgularıyla da yapıtlarını üç boyutlu bir nesneye dönüştürdüğü söylenebilir.

3.1.5. Clyfford Still

Clyfford Still, Soyut Dışavurumculuğun öncü temsilcilerinden biridir. Soyut Dışavurumcu hareketin zirvesi olan 1950'li yılların çoğunu New York'ta geçirmiştir. Ancak sanatçı, sanat dünyasına eleştirel bir gözle bakmaya başladığı dönemin ardından, daha bireyselleşmiş bir pratiğin içinde bulunmayı seçmiştir.

Still 1904 yılında Kuzey Dakota'da doğmuş, çocukluğu boyunca Washington ve Alberta gibi Kanada'nın çeşitli kasabalarında yaşamış ve Kuzey Amerika'nın manzaralarına karşı bir yakınlık geliştirmiştir. 1935 yılında sürrealist tavırda resimler, kırsal ve gri renkte manzaralar, işçileri konu eden çalışmalar yapmıştır (artsy.net).

Sanatçı soyut yapıtlarında gerçekçi bir temsil yaratmaktan ziyade tamamen görsel ve tarif edilmesi imkansız olan aşkın bir deneyim yaratmaya çalışmıştır (guggenheim-bilbao.eus). Still'in çalışmaları, büyük boyutlu tuvalerde fikir ve duyguların ifadesi için tanınmış görüntüler ve manzaralardan daha soyut şekillere, renklere ve çizgilere geçmiştir (clyffordstillmuseum.org). Sanatçının kendisine ait yarattığı estetik bir tavrı vardır. İnsanların yapıtlarında kaybolmalarını ve izleyicilerin sanatı hakkında kendilerine ait yorum geliştirmelerini istemiştir.

Still de Rothko gibi çalışmalarına isim koymaktan kaçınmış ve resimlerini numaralandırmıştır. Resimlerine başlık koymayı reddetmesinin nedeni, isimlerin izleyiciye müdahale edeceği düşüncesidir. Bunu bir ima olarak görmüş ve bu durumdan kaçınmıştır. Figürasyondan ve tasvirden uzaklaşmış, bunun yerine renkler ve yarattığı görsel alanlarla sistematik olmayan, yapılandırılmamış bir kompozisyon kurgulamıştır.

Her sanatçının kendine özgü tekniği, tarzı ve tuvale boya uygulama düzeni, yapıtlarının nasıl görüneceğini belirlemiştir. Still boyasını mala yardımıyla, pürüzlü

görünümde şeritler halinde, bazen çok kalın ve diğer yerlerde ise çok ince katmanlar halinde uygulamıştır (clyffordstillmuseum.org).



Resim 21: Clyfford Still, “PH-407”, 289.6 x 190.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1964, New York.

PH-407'nin büyük bir kısmını oluşturan kırmızı alan, ton nüansları ve fırça darbeleriyle dikkat çekicidir. Bu yapıtta temel şekil-zemin ilişkilerinin araştırıldığı ve iki boyutlu alana vurgu yapıldığı söylenebilir. Still'in bu yapıtında renk paletinin de sınırlı kullanıldığı görülür. Sıcak renklerin hakim olduğu çalışmanın tamamına bakıldığında, çok küçük bir soğuk alanın varlığı göze çarpar. Zeminde fırça tuşlarıyla yaratılmış alan görülmektedir. Zeminde görülen renkli tuş alanı, titreşimli bir hareket duygusunu çağırır. Bu hareket hissi, salt zemin ilişkisinde değil, ön ve alt kısmı kapsayan boşluk ve doluluk alanlarının etkisinde de mevcuttur. Resmin üst kısmında ve üçte birlik alanda bulunan, zemin renginden tür, doygunluk ve değer olarak farklı bir alan yaratımı vardır. Resimde uzam yaratım gücü incelendiğinde PH-407 isimli

yapıtın, Still'in sanat tarihinin akışına yön veren yaratıcı yaklaşımının simgesi olduğu söylenebilir.

Görkemli olanla ilgili arayışta olmak Rothko, Newman ve Still için ortak bir hedef olmuştur. Üç sanatçı da, çalışmalarının görülmesi gereken ortam konusunda tutkulu bir şekilde kararlılık göstermiş ve sanatlarını birbiriyle ilişkide olabilecek çok sayıda resimde deneyimlemenin değerini vurgulamışlardır (sothebys.com). Metafizik yüceliğe olan ilgisini paylaşan bu sanatçılar, bir resmin biçimsel, içsel ve maddi nitelikleri dışında hiçbir şeye referans olmadan anlam taşıyabileceğine inanmışlardır (guggenheim-bilbao.eus).

Still'in resimlerindeki boyutların büyüklüğüne bakıldığında, manzara çağrışımları yaptığı düşünülebilir ancak sanatçının amacı, izleyiciyi manevi bir boyuta taşımak olmuştur. Renklerin ifade gücüyle ilgilenmiş ve duygularla renkler arasındaki bağlantıyı önemsemiştir.

3.1.6. Alberto Burri

Alberto Burri, yüzeyin dışına çıkmak için yapıtlarının yüzeyinde çeşitli dokular yaratmıştır. İtalyan sanatçı, en bilinen çuval parçaları olmak üzere aynı zamanda keten, plastik, ağaç kabuğu gibi malzemeleri yapıtlarına dahil etmiştir. Farklı malzemeleri kullanarak yöntemler geliştiren sanatçı, Rosso Gobbo'da kumaş ve reçinenin yanı sıra tuvalin arkasından yüzeyi zorlayan bir çıkıntı oluşturmuştur (Resim 22). Böylelikle resim düzleminden izleyiciye doğru yönelen alanlar ortaya çıkmıştır.



Resim 22: Alberto Burri, “Rosso Gobbo (Hunchback)”, 86 x 100 cm, Tuval üzerine akrilik boya, kumaş ve reçine, 1953, Milan.

Bu eserdeki belirgin çıkıntılar, tuvalin arkasından yüzeyi zorlayan metal çubuklarla oluşturulmuştur. Vermilyon kırmızısı, alana düz bir şekilde yapıştırılmış kumaş parçaları, yüzeydeki gerilimi açığa çıkarmıştır.

Sanatçı yüzeyin dışına doğru mekan yaratan eserleriyle, Kübistlerin bozmaya çalıştığı Rönesans perspektifini tersine çevirmiştir. Perspektif artık tablolardaki gerçekliğe ait olanı temsil etmek için derinliğe doğru açılarak değil, yapıtın izleyicinin mekanına doğru genişlemesini sağlayarak gerçekleşmektedir (Güngör ve Kaplanoğlu, 2021, s. 510).

Burri'nin tuvalde gerçekleştirdiklerinin öncesinde Picasso ve Braque'ın Kübizm döneminde resimlerine parçalar eklediği işleri bulunmaktadır. Ancak Burri'nin müdahalesi daha radikal görünür ve çalışmalarına yeni bir anlam kazandırmaktadır. Kübist eserlerde sanatsal temsilin ihtiyaçlarına göre uyarlanan bir gerçeklik mevcutken Burri'de ise sanata dönüşerek kendini sunan bir gerçeklik vardır.



Resim 23: Alberto Burri, “Sacco”, 150 x 130 cm, siyah kumaşta jüt, iplik ve akrilik, 1959, Özel Koleksiyon.

Sanatçı çalışmalarından bahsederken tarihsel bağlamından ziyade biçim, mekan ve orantıyı vurgulamıştır. Kompozisyonlarını içgüdüsel ve plansız olarak tanımlasa da, büyüdüğü yer olan İtalya’da Rönesans sanatının oranlarından etkilenmiş olduğu düşünülmektedir (guggenheim.org).

Burri, kullanacağı sanat elemanlarını çevresinde bulunan materyallerden seçmiştir. Ancak seçimlerinin, materyallerin özüne dikkat çektiğini belirtmiştir. Özellikleri mütevazı doğalarıdır. Tamamen bilinen sanat malzemelerinin dışındaki şeylerdir. Kaba, kirli ve atılmış olanlardır. Temsil yerine doku yaratmakla ilgilenmiştir. Bu materyaller çoğunlukla çuval parçaları, keten, kumaş gibi dokusundan bir resim elemanı olarak faydalandığı malzemeler olmuştur. Ayrıca birbirinden farklı parçaları birleştirirken dikiş yöntemini uygulamış ve parçaları tuvale reçineyle yapıştırmanın yanında, dikişle birleştirmeyi sağlamıştır. Kullandığı malzemeler ne kadar atık parçalardan oluşsa ve kaba bir izlenim verse de Burri’nin farklı dokulara sahip malzemeleri bir araya getirişinde bir özen, oran ve mekan

yaratma çabası algılanmaktadır. Sanatında kendi gerçekliğini özgün bir şekilde yaratmış, uyguladığı tekniğin dışında anlam kaygısı yaşadığı da söylenebilir.

3.1.7. Burhan Doğançay

Burhan Doğançay, 1929 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Sanatçı ilk sanat eğitimini babası Adil Doğançay'dan almıştır. Hukuk eğitimini tamamlamış ve 1953 yılında Paris'te yaptığı ekonomi doktorasının yanında sanatını da sürdürmüştür (istanbulmodern.org). Yaşamına birçok ödül ve sergi sığdıran sanatçı, Türkiye'de yaklaşık olarak 10 yıl boyunca çeşitli çalışma deneyimleri edindikten sonra 1960'lı yılların başında tekrar resim yapmaya ve New York'ta yaşamaya karar vermiştir.

Doğançay'ın üretimlerindeki dönüm noktası, New York sokaklarında gördüğü detaylarla olmuştur. Bu detayların kaynağı duvarlardaki görsel yaratımlardır. Sanatçı bu farkındalığı New York'ta yaşamaya başladığı yılların başında, caddelerde dolaşırken gördüğü ayrıntılarda bulmuştur. Duvarlarda gördükleri için "*Hayatımda gördüğüm en güzel soyut resimdi bu.*" ifadesini kullanmıştır (akt Ateş, 2020, s. 502). Sanatçı, duvarlarda gördüğü yazılar, üst üste binmiş afişler ve benzeri birçok görsel içeriği fark etmiş, bunlarla oldukça ilgilenmiş ve bu imgelerin peşinden gitmiştir. Duvarlardaki insan yaşamına ait yaşanmışlıkları, hikayeleri, duyguları özümsemiş ve bunların tümünün bir dışavurum yarattığını düşünmüştür. İlgilendiği şey sadece içerik olmamış, aynı zamanda zamanın etkisini önemsemiştir. Caddelerin taşıdığı mesajlar ve duvarlarda süren değişim gereği duvarları, yaşayan mekanlara benzettiği söylenebilir.

Sanatçı, duvarlarda soyut alanları yakalamış ve bunları eserlerinde uygulamıştır. Sanatının temeli, duvarların barındırdığı içeriklerden ve görsel

çeşitlilikten oluşmuştur. Duvarlarda yakaladığı soyutluğu ve dikkat çekici görüntüleri kendine göre dönüştürerek yapıtlarında kurgulamıştır.



Resim 24: Burhan Doğançay, “Red and Black Composition No.5”, 153.3 x 153 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 1974.

Sanatçı, sanatın çeşitli disiplinini bir arada gördüğü duvarlardaki görüntüleri kendi üslubuna özgü yaratmayı başarmıştır. Doğançay grafik, heykel, resim ve fotoğrafları, kapsamlı bir şekilde kolaj soyutlamalarıyla harmanlamıştır. Duvarlara olan hayranlığı, sakinlerin bıraktığı izler aracılığıyla zamana olan vurguyu kaydettiği için olabilir. Burada hem bir tarihe tanıklık vardır hem de zamanın ve yaşanmışlıkların izleri, sanatçının gözünden soyutlama yoluyla yapıtlara aktarılmıştır.

Resim 23’te yüzeyde yırtılma etkileriyle itme-çekmeyi sağlayan ve kolaj gibi algılanan boya tekniğinden yararlanılmıştır. Elemanların önde-geride ilişkisi, gölgeler ve elemanların yerleştirilme düzenleriyle espası yaratmıştır. Biçimlerin

yönleri ağırlıklı olarak birbirine paralel gitmiş ve bu durum plastik olarak yaratılmış gölgelerle desteklenmiştir. Resimde denge ve bütünlük açısından espas kurgusu başarılı bir şekilde kurgulanmıştır.

3.1.8. Özdemir Altan

Sanatçı ve akademisyen olan Özdemir Altan, 1931 yılında Konya’da doğmuştur. 1956 yılında İDGSA Resim bölümünde Zeki Faik İzer atölyesinde eğitim görmüştür. Çok sayıda ulusal ve uluslararası sergilere katılmış ve bir o kadar kişisel sergisi de bulunmaktadır.

Altan avangart düşüncüyü, Pop art ve Postmoderni Türkiye’de geliştiren kişi olmuştur. 1968 yılında Türkiye’de Avni Lifij sergisindeki küratörlüğü bu anlamda bir ilktir.

Uzun zamandır ilgilendiği, derslerinde ve sanatında temel aldığı espas kavramının ona göre sanatta kullanılış biçiminin açıklayıcı bir tanımı vardır. “*Sanat birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların birleşmesiyle oluşur.*” düşüncesine varmış ve bunu 1970 yılında ‘Resim Sanatında Mekan’ başlığıyla verdiği konferansta akademisyenlere sunmuştur (Eroğlu, 2007, s. 6). Altan bu tanımın üzerinde günümüzde de durmakta ve farklı eleman kullanımının yarattığı espası bu tanıma uygun bir şekilde uygulamaktadır.

Altan, eserlerinde birbirinden farklı doku, strüktür, materyal, sanat görüşü ve fikri kullanarak rastlantısal bir araya getirme tekniğini uygulamıştır. Bu yaratım özellikle üzerine çalıştığı espas kavramı için önemlidir ve rastlantısallığın yarattığı, espası güçlendiren yönü açığa çıkarmayı amaçlamış olduğu düşünülebilir.

“Sanatıma yön veren en etken güç çoğunlukla tepki oldu. Tabulaşmış dengeli kompozisyon, ışık, derinlik ve renkten yoksunluk, kökeninde kişisel sorunların yattığı toplumsal savunuya sahip çıkma yanılgıları, bilinçaltı, ulusalcığın ve diğer yoksunlukların çağdaş dünya alerjisi, karanlık ton, yüzeysellik ve uyarıcı olma yerine bütün geri kalmış toplumun bu eksiksiz yansıtıcılığını masumane üstlenme eylemi, sanatçının halk beğenisine uyum sağlamada gösterdiği boynu büküklük...” (Altan, 2007, s. 40).

Altan, bu ifadelerini kolaj çalışmalarına başlamadan önce sergi broşürüne yazdığını belirtmiştir. İfade ettiği sanatına yön veren tepkinin aynı zamanda kendine bir tepki olduğunu söyleyerek ışık, renk, derinlik gibi öğeler arası uyumun sağlandığı dengeye karşı, uyumsuzluğu arttırma fikrine yönelmiştir. Resim olarak çalıştıklarının assemblajlarını ve üç boyutlularını da yapmıştır.



Resim 25: Özdemir Altan, “Soyağaçları, Yıldızlar, Kalpler, Zıbınlar ve Sonra Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin Rönesans İtalya’sında Rastlantısal Buluşmaları”, 220 x 300 cm, karışık teknik, 2005, İstanbul.

Sanatçı 80’li yılların başından itibaren birbirinden farklı elemanları, çeşitli materyalleri bir araya getirerek çalışmalarında uygulamaya başlamıştır. Bu uyguladığı çeşitliliği vokabüler sözcüğüyle özdeşleştirmiş, sözcük zenginliği anlamına gelen şeyi önemli görmüştür. Espası oluşturan düşünce ve strüktür farklılıklarını ortaya koyan sözcük çeşitliliğine yönelmiştir. Bu çeşitliliğin yarattığı espası kanıtlamak için uç noktada bir uygulamayla, birbirine tamamen yabancı olanları bir araya getirdiğini belirtmiştir. Yabancıları bir araya getirerek kurgulanan sanatta en gerçek ve önemli şeyin rastlantısallık olduğunu kararlı bir şekilde vurgulamıştır.

Altan (2020), sanatın izleyiciye poz vermemesi gerektiğini ifade etmiştir. Buradaki poz vermemekten kastedilen sanatın sıradan, bilinen değil; özgün olması ve bir keşif ürünü olması gerektiği düşüncesidir.



Resim 26: Özdemir Altan, “Üçüncü Pano Çalışması”, 220 x 300 cm, karışık teknik, 1991, İstanbul.

Altan, yaptığı birçok uygulamadan sonra rastlantısallığı sağlayabilmek için denetimsiz olabilmesi açısından konu olarak haritalar üzerine yoğunlaşmıştır. Haritalardaki bölgeleri kontrplaktan oluşturmuş ve çocuk, amatör ve profesyonel

katılımcıların hepsine dağıtarak kontrplakların üzerine ‘ne isterlerse yapabileceklerini’ söylemiştir. Çıkan işlere hiçbir müdahalede bulunmadan haritadaki konumlarına yerleştirmiştir. Sanatçı burada rastlantıyı serbest bırakarak onun sanatı yaratmasına olanak sağlamıştır. Bu çalışma Altan’ın hedeflediği renk, doku, biçim, malzeme gibi farklılıkları rastlantısal olarak içermekte ve bu çeşitlilik, sanatta espas yaratımını sağlamaktadır.

3.1.9. Tomur Atagök

1939 yılında İstanbul’da doğan sanatçı, Robert Kolej’inden mezun olduktan sonra ABD’de University of California, Berkeley’de BFA ve MA dereceleri alarak Türkiye’ye dönmüştür. Türkiye’de Müzecilik Yüksek Lisans programını kurmuştur ve bu alanda çok fazla araştırma yürütmüştür. Ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılmıştır ve eserleri çeşitli müze koleksiyonlarında yer almaktadır.

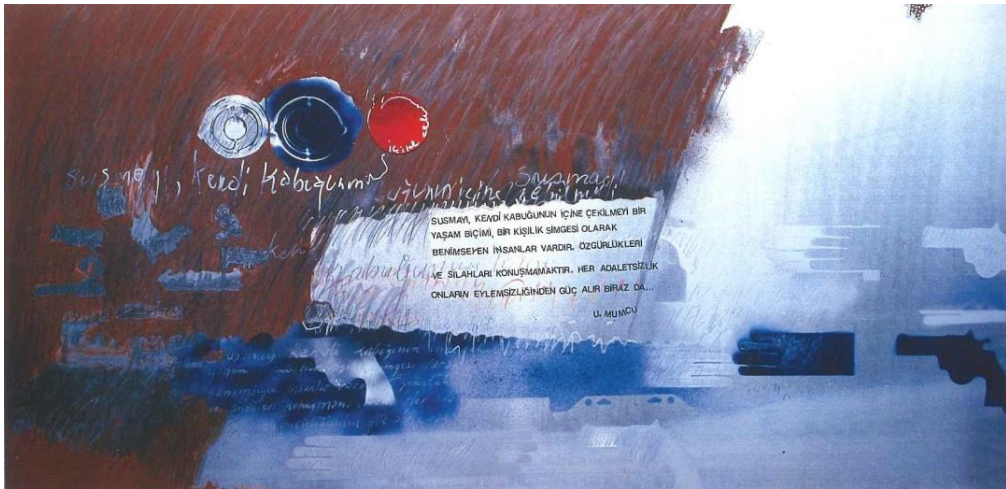
Sanatla çocukluğundan beri iç içe olan Atagök, yaşamı boyunca sanat alanı içinde olmuştur. Sanat üretimlerinin yanında küratörlük, müzecilik gibi alanlarda etkin bir rol oynamıştır. Tüm bu paydaşların sanat üretimini içselleştirmesini hızlandırdığını ifade etmiş ve bu nedenle kendi yapıtlarını da sorgulamayı gerekli görmüştür.

Sanatçı 60’lardan günümüze kadar süren ‘soyut tanımlama’ olarak isimlendirdiği soyut eserleriyle, 1979’dan itibaren doğayı ve ilişkileri vurguladığı ‘figür soyut’ yapıtlarıyla, ağırlıklı olarak malzeme seçiminde metali tercih etmiş, teknik ile konuyu, işlerin temelinde birlikte düşünmüştür (Atagök, 2017, s.2).



Resim 27: Tomur Atagök, “su akar yolunu bulur”, 70 x 100 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2007.

Atagök’ün sanat pratiğinde çeşitli dönemleri olmuştur. Tanrıçaları, kadınları çalışmış, soyutlamalar yapmış, yapıtlarına çeşitli tarzda materyaller ekleyerek assemblajlar kurgulamış ve bu deneyler, onu sonunda üç boyutlu yaratımlara götürmüştür. Doğa, sanatçının üretimlerinde kaçınılmaz bir şekilde hakim olmuştur. Atagök yapıtı, izleyiciyi ve sanatçıyı, yaşayan ve dönüşüm halinde olan bir etkileşim içinde düşündürmüştür.



Resim 28: Tomur Atagök, “İsimsiz”, 100 x 200 cm, Metal üzerine boya, 2000.

Atagök, yapıtlarında farklı malzemelere yer vererek sanat elemanlarının çeşitliliğine olanak sağlamış ve çalışmalarında espas yaratımını bu şekilde uygulamıştır. Onun için resimlerine yazı yazmak, yazının içerdiği anlamın yanında, biçimsel olarak yapıttaki espas kurgusuyla da ilgilidir. Yazıyı ve eklediği malzemeleri farklı bir eleman olarak çalışmalarında kullanmıştır. Aynı durum metal kullanımı için de geçerlidir. Metali, izleyiciyle karşılaşmasını amaç edinerek uygulaması, kavramsal boyutu dışında yapıttaki derinlik yaratımıyla da ilişkilidir. Atagök'ün boyayı kullanarak yarattığı soyut yapıtlarının yanında farklı malzemelere yönelmesi, üretimlerinde çeşitliliği sağlamıştır. Bu çeşitliliğin oluşturmuş olduğu sanatsal derinliği yapıtlarında güçlü bir şekilde uyguladığı görülebilir.

3.1.10. Zekai Ormancı

Zekai Ormancı, 1949 yılında Aydın'da doğmuştur. Sanatçı İDGSA Yüksek Resim bölümü mezunudur. Okuldaki sürecinde Zeki Faik İzer ve Özdemir Altan atölyelerinde eğitim görmüştür. 1977 yılında şimdiki bilinen ismiyle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olmuş ve burada halı resim uygulama atölyesinde görev almıştır.

Ormancı, Özdemir Altan'ın atölyesinde yetişmiş halı resim sanatçılarından biri olmuştur. Altan'ın ödül almış olan duvar halılarının üretildiği ekipte bulunmuş ve bu tekniğin inceliklerini öğrenmiştir. 1973 yılında okuldan mezun olmasıyla Altan'ın atölyesinde yine bir ekiple birlikte büyük bir halı dokuma çalışmasına katılmıştır ve bu çalışma bir yılda tamamlanmıştır. 1980'den sonraki süreçte resim çalışmalarına ağırlık veren sanatçı, büyük ebatlı eserler üretmeyi sürdürmüştür (Çotaoğlu ve Ölmez, 2013, s. 99-100).

Ormancı'nın yapıtları soyut alanda biçimsel açıdan analitik bir oluşum içinde değerlendirilmektedir. Yapıtlarda soyutun yaratılması, biçimsel anlayışta uygulanışıyla ilişki içerisinde olmuştur (Özderin, 2017, s. 1621).

Sanatçının resimlerinde kullandığı formlar, makine ve herhangi bir şeyi çağrıştırmayan parçaların uygulanışıyla kolaj tekniğine benzer ve kompozisyondaki elemanlar uzay boşluğunda süzülüyor izlenimi yaratır.

Ormancı'nın resimlerinin kompozisyonunda yaratılmış olan hareket, çalışmalarının genelinde görülür ve bu, yapıtlara devinim kazandırmıştır. Çalışmaların boyutlarının büyük olması da mekan ve izleyiciyle ilişkiye girmesi açısından bu anlamda önemlidir. Sanatçının biçim dili, üretimlerinin genelinde görülen form ve uygulanan renklerin içeriğiyle özdeştir.



Resim 29: Zekai Ormanci, Tuval üzerine yağlı boya.

Resim 28'de sanatçının uyguladığı doluluk-boşluk yaratımı, formların hareketiyle birlikte değerlendirilebilir. Biçimlerin kapladığı alanlar ve boş alan tasarımları, yapıtta espası oluşturan unsurlardandır. Yapıtta renk olarak temel renkler kullanılmış, zemin için ise beyaz tercih edilmiştir. Yaratılmış formlar tuval boşluğunda hareket halinde izlenimi yaratmaktadır. Yapıttaki espas kurgusu, tuvalin boşluğuna uygulanan elemanlarla birlikte düşünülmeli ve çözümlenmelidir. Sanatçı kompozisyonlarında ışığı ve rengi güçlü bir şekilde kurgulamıştır. Ormancı'nın yapıtlarındaki belirlilik-belirsizlik ölçütünün, ışık ve gölge kullanımıyla sağlandığı görülebilir.

3.1.11. Güngör Taner

Güngör Taner, 1941 yılında İstanbul'da doğmuştur. Akademide ilk yıl Adnan Çoker'in öğrencisi olduktan sonra 1969 yılında Nurullah Berk atölyesinden mezun olmuştur. Zeki Faik İzer ve Özdemir Altan'dan da dersler almış, farklı atölyelerden faydalanarak kendini geliştirmeye çalıştığını belirtmiştir. 1971 yılında, Salzburg Yaz Akademisi'nde Hollandalı sanatçı Corneille ile çalışmıştır.

Taner'in üretimlerinde kontrast ve ritmin hakim olduğu bir uyum görülmektedir. Soyut çalışmalarında kullandığı elemanların organizasyonunun, tuvalin boşluğunda devinim halinde bir espas yarattığı söylenebilir. Sanatçının yapıtlarında kurguladığı ritim ve devinim, kullandığı plastik öğelerin tümü için geçerli olmuştur. Resimlerde uygulanmış hareket halinde görülen lekeler, çizgiler ve renklerin kompoze edilişi, yaratılan espasta önemli bir yere sahiptir.

Sanatçının çocukluğunda müzikle ilgilendiği ve uzun yıllar boyunca keman çaldığı bilinmektedir. Hayatında resim yapmayı seçmiş olsa da, müzik yapma

arzusunu kaybetmemiştir. Bu bağlamda müzikal sistemleri resimlerinde uygulamış ve kullandığı biçim, form ve renklerin organizasyonunda müziğin etkisinin görüldüğü söylenebilir. Bununla birlikte, sanatçının çalışmalarında resim ve müzik ilişkisinin kompozisyon oluşturmada bir uyum yarattığı düşünülebilir.



Resim 30: Güngör Taner, “Andromeda II, Tuval üzerine akrilik boya, 150 x 200 cm, 1941, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, İstanbul.

Taner bir yapıtın oluşumunda “tuvalin herhangi bir fon kağıdı gibi kullanılabilceğini” hiçbir zaman düşünmediğini belirtmiştir (gungortaner.com). Tuvallerin ölçülerinin, yapıt yaratımındaki iç yapılanma unsurları kadar önemli olduğunu düşünmektedir. Resimdeki iç ve dış uyumun denge kurmasından yana olmuştur.

Sanatçının yapıtlarında kontrastlığı kullanmayı önemseydiği bilinmektedir. “Andromeda II” isimli çalışmada simetri ile sağlanmış bir kompozisyonun resimde karşıtlıklarla oluşturulmuş birliğinden söz edilebilir. Bu birlikte uygulanmış olan müzikal ritmin resimde armoniyi sağladığı düşünülebilir. Çalışmanın tuval

boşluğunda renk alanlarıyla kurgulanmış mekan algısıyla birlikte çizgiler, biçimler ve renk katmanları, resmin boşluğunda espas yaratarak konumlandırılmıştır.

4. ASLIHAN MUMCU'NUN YAPITLARINDA ESPAS YARATIMI

Üretimleri 2017 yılına tarihlenen “Sight” serisindeki çalışmaların her birinde kurgusal mekan yaratımları amaçlanmıştır. Yapıtların her biri mekan kurgusu yaptığı gibi, 6 parça bir arada kurgulanmış ve farklı mekan algıları, espas yaratımları üzerinden gösterilmiştir.



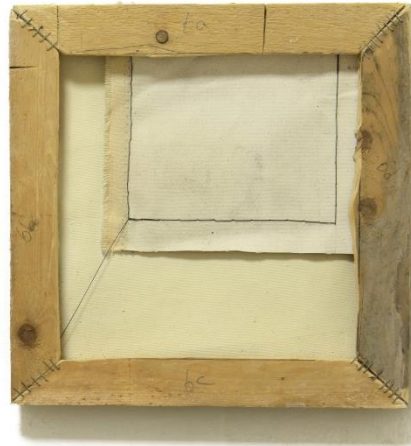
Resim 31: Aslıhan Mumcu, “Sight”, Her biri 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017.

Yapıtların tümü, kavramsal olarak insana ait görmeyi konu edinmiş ve bu bağlama göre farklı bakış açılarını odağına almıştır. Her bir yapıt, anlam olarak insana ait görmeyi anlatma kaygısı taşımaktadır. İzleyiciyle buluştuğunda farklı algıların çalışmaya dahil olacağı düşüncesini barındıran işlerin kavramsal yaratımı, çalışmada görsel olarak oluşturulmuş çeşitli mekan yaratımlarıyla da karşılık bulacağı görüşündedir.



Resim 32: Aslıhan Mumcu, “Sight I”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, İstanbul.

Sight I isimli çalışmada mekan odaktadır ve yapıtın ortasına tekabül edecek şekilde kurgulanmıştır. Ortadan kesilen ham tuval bezi ise tuval kasağının sol kenarında konumlandırılmış ve çalışmanın merkezini gösteren yer işaretiyle birlikte çalışmada bir eleman olarak kullanılmıştır.



Resim 33: Aslıhan Mumcu, “Sight II”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, Jean-marie Duffau Koleksiyonu, Fransa, Paris.



Resim 34: Aslıhan Mumcu, "Sight III", 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, İstanbul.

Sight II ve III'de kurgulanan espas; bir pencereye, odaya ya da tasarlanmaya açık herhangi yeni bir mekan olarak algılanabilir. Buradaki yaratım amacı, öz ve biçim ilişkisi açısından arı bir şekilde oluşturulması amaçlanmış mekan kurgusundan kaynaklanmaktadır.



Resim 35: Aslıhan Mumcu, "Sight IV", 30 x 30 cm, Tuval şasisi, 2017, İstanbul.

Sight IV isimli çalışmanın üretim sürecinde şasi kesimindeki rastlantısallık işe dahil edilerek düz bir çerçeve yapımından kaçınılmış, işin mekan kurgusunda devinim yaratması amaçlanarak çalışmaya eklenmiştir. Bu yapıttaki mekan oluşumunda, sergilendiği alan ile doğrudan ilişkiye giren bir yaratım amacı vardır. Yapıt, bulunduğu alana dahil olmakla birlikte konulduğu yüzeyi de çerçevelediği alan dolayısıyla kapsamına almaktadır.



Resim 36: Aslıhan Mumcu, “Sight V”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, İstanbul.



Resim 37: Aslıhan Mumcu, “Sight VI”, 30 x 30 cm, Şasi üzerine karışık teknik, 2017, Roland Orepük Koleksiyonu, Fransa, Lyon.

Sight V ve VI çalışmalarında amaçlanan, yaratılmış alanlarda boşluk ve doluluklar ile denge bütünlüğünün sağlanmasıdır. Boş alanlar Sight IV’de olduğu gibi bulunduğu alanla ilişkiye girmekte ve ışığın etkisiyle tuvallerin mevcudiyeti mekan yaratımını desteklemektedir.



SONUÇ

Soyut resimde araştırılmış biçimlendirme ögesi olarak espas çalışmasında yapıtlar, betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş ve espas verilerine ulaşılmıştır. Araştırmada espas kavramının kökeni ve kavramsal bağlamı incelenmeye çalışılmıştır. Soyut resimlerdeki espası biçimlendirme ögesi olarak incelerken, kavramsal boyutuyla olan ilişkisi araştırma için oldukça önemli olmuştur. İncelenmiş olan yapıtların görsel sanatlardaki mekan oluşturma evreni, kavramsal içerikleriyle paralellik göstererek yapıtların analiz alanını genişletmiştir.

Boşluk, kavram olarak farklı felsefi yaklaşımlarına boyut kazandırmıştır. Hala araştırma konusu olmakla birlikte, düşünürlerce geliştirilen mekan kavramları, sanatçıları etkilemeye devam etmektedir. Tanım olarak boşluk, farklı felsefi yaklaşım türlerine göre değişiklik gösterir. Düşünürlerce geliştirilmiş bu yaklaşım türleri ve türlerin farklılığı, sanatçıları etkilemiştir. Sanatçıların etkilenmesi ve yeni düşünce sistemlerinin oluşması, yeni mekansal yanılısama alanlarının yaratımı için kaçınılmaz görünmektedir.

Soyut resim sanatında araştırılmış 1950 sonrası yapıtlardaki espaslar, sanatçıların üretim dönemlerine uygun olarak incelenmiş ve kullanılan espas farklılıkları gözlenmiştir. Rothko ve Fontana, belirli bir aşamadan sonra yapıtlarında espası salt yüzey yanılısaması olarak kullanmaktan çıkararak direkt uzam yaratma arayışına girmişlerdir. Fontana, ham tuvallerini delerek iki ve üç boyutlu mekan kavramını sorgulamıştır. Görünenin ötesine geçme eylemiyle ve tuval yüzeyine müdahaleleriyle Fontana, tuvalin ötesindeki evreni önemsediğini ve kavramsal bir sorgulama arayışına girdiğini hissettirmiştir.

Rothko, yapıtlarında kurguladığı renk alanlarıyla tuval yüzeyindeki hesaplaşmasını çevresine geçirebilmeyi başarmıştır. Rothko'nun kurgusu salt tuval yüzeyinde değil, sergi alanında ve izleyici-yapıt ekseninde bir espas yapmayı, kavramsal boyuta taşımıştır. Hofmann, itme ve çekme teorisiyle direkt espası hedef almıştır. İtme ve çekme ile oluşturulmak istenen resim yüzeyindeki farklılıkların organizasyonu ile ilgilidir. Bu organizasyon; renk, doku, ebat ve biçim farklılıkları kullanılarak espası oluşturur.

Newman, zip ismini verdiği şeritlerle büyük ebatlı tuvallerini bölerek hem yüzeyde uzam yaratmış hem de boyayı kullanım şekliyle tuvallerini yekpare bir alana çevirmiştir. Tuvallerinde uyguladığı ölçek ile izleyicinin ilişkiye girmesi kaçınılmaz olmuş, bu ölçekler sayesinde yapıt ile izleyici arasında da bir espas kurgusu yaratılmıştır. Still de Newman gibi büyük ölçekli tuvaler tercih etmiş ve yapıtların yüzey boşluğuna uyguladığı boya tekniğiyle de izleyiciye doğru bir hareket alanı yaratmıştır. Burri'nin yapıtlarında, tuvale eklenen çeşitli materyaller aracılığıyla oluşan ve yüzeyi aşan bir uzam vardır. Tuvale eklenen malzemeler, hem ön planda hem de arka plandan yapılmış müdahalelerle yüzeyi zorlayan bir mekan yaratımına dönüşmüştür.

Doğançay, yaşadığı şehirlerin duvarlarında izlediği görüntülerden rastlantısal bir araya gelmiş ve resimsel değer taşıyan afiş gibi sanatına uygulayabileceği alanlardan etkilenmiştir. Çalışmalarında kavramsal olarak insana dair değerler bulunurken, soyut üretimlerinde kurguladığı kolaj, gölge ve boya unsurlarıyla da espas yaratımı sağlamıştır. Özdemir Altan'ın çalışmalarında önem verdiği şey, rastlantısal olarak bir araya getirilen yabancı öğelerin organizasyonudur. Ona göre birbirine tamamen yabancı olan elemanlar, rastlantısal olarak bir araya geldiklerinde daha iyi bir espas yaratırlar. Tomur Atagök'ün çalışmalarındaki espas yaratımı, işlediği kavramsal içeriğin yanında uyguladığı farklı malzemelerin bir arada kullanımıyla ilgili olmuştur. Resimlerine yazılar yazmış, doğadan parçalar eklemiş, metal kullanmış ve bunların hepsini izleyicinin yapıtla ilişki kurabileceği bir boyutta, espas yaratımıyla ilişkili halde kurgulamıştır.

Üretimleri incelenmiş olan sanatçıların hepsi soyut üretimler kurgulamalarına rağmen yapıtlarındaki espas farklılıkları açık bir şekilde görülmektedir. Bu çeşitlilik, soyut resim sanatına bir boyut kazandırmış ve espas yapılanmaları açısından farklı bakış açıları sağlamıştır. Bununla birlikte sanatçılar, düşünürlerden de etkilenecek espas kavramını fikir ve üretimleriyle genişletmişlerdir. Araştırmada, espas kavramı incelenerek soyut resim sanatında kullanılan espas türleri, seçilen sanatçıların eserleri üzerinden analiz edilmiştir.

Sonuç olarak soyut resim sanatında yaratılmış espas kurgularının, diğer resim türlerinden ayrılan kullanım alanları bulunmaktadır. Mekan yaratımı amacıyla tuval boşluğunda kullanılan öğelerin organizasyonu, tercih edilen ölçekler, bu ölçeklerin izleyiciyle ilişkisinin hesaplanması ve yapıta uygulanan müdahalelerin espas yaratımını sağlamada etkili bir rolü bulunmaktadır. Yaratılan renk alanları, yapıtlara uzam yaratma ereğiyle yapılan uygulamalar, çalışmanın anlamını derinleştirmek ve mekan yaratımını sağlamak için bilinçli olarak seçilmiş materyaller, yapıtlarda espası oluşturan unsurları oluşturmaktadır. Yapıtın yaratılmasında amaçlanan kavramsal bağlam, biçimin oluşmasında oldukça etkin bir öneme sahiptir. Bu anlamda yaratılan espas, yapıtların kavramsal boyutuyla ilişkili bir haldedir. Çalışmada espas yaratımı biçimsel ve kavramsal olarak bir arada incelenmiş, yapıt kurgusunda kavramsal bağlamın biçimlendirme kadar önemli olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia. (2014). *Kant'ta Mekan ve Zaman Kavramları*. Felsefe Arkivi, 108-122.
- Altan, Ö. ve Eroğlu, Ö. (2007). *Özdemir Altan Özet Retrospektif Sergi Kataloğu*. İstanbul: Beltaş Sanat Yayınları 4.
- Atagök, T. (2017). *Tomur Atagök "Doğa", "Kadın", "Anılar"*. Rh+Artproject Gallery, İstanbul.
- Atalay, M. C. (2018). *Deneyisel Uygulamalarla Resimde Espas Kavramının Lisans Öğrencilerine Öğretilmesi*. Sed 6 (2), 131-145.
- Atalay, M. C., Duran, E. M., Gürses, B. (2019). *Resim Bölümü Lisans Öğrencilerinin Rastlantısal Formlar Üzerinden Biçim ve Espas Yorumları*. Uluslararası Sanad Kongresi 1, 12-14 Aralık, 805-810.
- Atalay, M. C. ve Mumcu, A. (2018). *Soyut Resimde 1950 ve Sonrası Biçimlendirme Ögesi Olarak Espas*. 5. Asos Congress Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu, 25-27 Ekim, 2-13.
- Ateş, Ö. K. (2020). *Resimde Gölgenin Kullanımı ve Burhan Doğançay'ın Yapıtlarında Gölge*. STD Aralık, 497-515.
- Auping, M. (2007). *Declaring Space (Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein)*. USA. Texas: Modern Art Museum of Forth Worth Press.

Avery, R., Bezmez, S., G. Edmonds, A., Yaylalı, M. (Ed.). (1996). *Redhouse İngilizce-Türkçe sözlük*. 25. Baskı, İstanbul: Redhouse Yayınevi.

Berger, J. (2014). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. 6. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Bolla, P. D. (2020). *Sanat ve Estetik*. (Çev. Kubilay Koş). 3. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Boutroux, E. (2017). *Leibniz: Hayatı ve Felsefesi*. (Çev. Atakan Altınörs). 1. Basım. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Cevizci, A. (2017). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. Say yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (Çev. Kaya Özsezgin). 1. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi.

Chilvers, I. (2004). *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford University Press, 3. Edition.

Çotaoglu, C. ve Ölmez, F. N. (2013). *Türkiye’de Tekstil Sanatı ve Kadın Sanatçılar*. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 95-102.

Eroğlu, Ö. (2011). *Hofmann Atölyesinde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları*. Yayımlanmış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Esenyel, A. (2011). *İdealizm ve Kant'ın Uzam Görüşü*. Bursa: Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 17, 149-162.

Frascina, F. ve Harrison, C. (1982). *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Routledge: New York.

Gayford, M. ve Wright, K. (2000). *The Grove Book of Art Writing*. Grove Press: New York.

Gökberk, M. (2017). *Felsefe Tarihi*. 30. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Güngör, A. & Kaplanoğlu, L. (2021). *The Relationship Between Form and Content in Alberto Burri's Works*. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, (11), 506-522.

Hançerlioğlu, O. (1978). *Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 7*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heimsoeth, H. (2007). *Kant'ın Felsefesi*. (Çev. Takiyettin Mengüşoğlu). 3. Basım. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Hornby, A. S. (2000). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*.
China: Oxford University Press.

İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu M. (1978). *Sanatta Devrim Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru*. İstanbul: Ada Yayınları.

Kavukçu, M. (1996). *Soyut Somut Espas*. Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Krausse, A. K. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Literatür Yayıncılık.

Leibniz, G. W. (2014). *Monadoloji: Metafizik Üzerine Konuşma*. (Çev. Atakan Altınörs). 1. Basım. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Leger, F. (2014). *Resmin İşlevleri*. (Çev. Alp Tümertekin). 1. Baskı. İstanbul: Janus Yayıncılık.

Lewis, C. T. (1984). *Latin Dictionary*. New York: Oxford At The Clarendon Press.

Mozakoğlu, E. (1991). *Espas*. Yüksek Lisans Eser Çalışması Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Özderin, S. (2017). *Analitik Geometri Konusunda Bir Biçim Ustası Zekai Ormancı*.
Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt 5, Sayı 16, 1617-1630.

Panofsky, E. (2017). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. (Çev. Yeşim Tükel). 2. Basım.
İstanbul: Metis Yayınları.

Rothko, M. (2020). *Sanatçının Gerçekliği: Sanat Felsefesi*. (Çev. Ebru Berrin
Alpay). 1. Baskı. İstanbul: Inkılap Kitabevi.

Seitz, W. C. (1963). *Hans Hofmann with Selected Writings by The Artist*. The
Museum of Modern Art, New York.

Sezer, M. M., Süer, A. (2018). *Bilime Yön Verenler: Isaac Newton*. 1. Basım.
İstanbul: Parola Yayınları.

Sylvester, D. (1998). *The Grove Book of Art Writing*. New York, Ny: Grove Press.

Şimşek, H. ve Yıldırım, Ali. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*.
10. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Turani, A. (2012). *Dünya Sanat Tarihi*. 16. Basım. İstanbul: Remzi Yayınevi.

Vinci, L. D. (2015). *Paragone Sanatların Karşılaştırılması*. (Çev. Kemal Atakay). 2.
Basım. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.

95-96 Ders Notları. (2013). İstanbul: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

O'Neill, P.J. (1990) ed. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. (New York: Alfred A. Knopf), xxv. Erişim Adresi: <https://www.moma.org/artists/4285#fn:1> (Erişim Tarihi: 02.06.2021).

Fontana, L. (1998). Exh. Cat., Palazzo delle Esposizioni, Rome. Erişim Adresi: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5486391> (Erişim Tarihi: 02.06.2021).

Altan, Ö. (2013, 21 Mart). ders BELGELİĞİ Söyleşileri Özdemir Altan [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=sIO-fqv0qhY> (Erişim Tarihi: 02.06.2020).

Altan, Ö. (2020, 18 Mart). Bizim Resmimiz 24. Bölüm, TRT 2. [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=0kD8DFE4igg&t=907s> (Erişim Tarihi: 16.05.2020)

<https://whitney.org/collection/works/897> (Erişim Tarihi: 08.06.2021).

<https://www.artsy.net/artist/hans-hofmann> (Erişim Tarihi: 08.06.2021).

<http://www.hanshofmann.org/about> (Erişim Tarihi: 05.06.2021).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694> (Erişim Tarihi: 14.06.2021).

<https://www.artsy.net/artist/lucio-fontana> (Erişim Tarihi: 14.06.2021).

<https://www.moma.org/artists/4285#fn:1> (Erişim Tarihi: 28.07.2021).

<https://www.artsy.net/gene/spatialism> (Erişim Tarihi: 03.09.2021).

<https://luciofontana.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know-that> (Erişim Tarihi: 04.09.2021).

<https://www.guggenheim-venice.it/en/art/artists/lucio-fontana/> (Erişim Tarihi: 04.09.2021).

<https://www.bukowskis.com/fi/auctions/620/598-lucio-fontana-concetto-spaziale-attese> (Erişim Tarihi: 04.09.2021).

<http://www.alaintruong.com/archives/2018/03/29/36275510.html> (Erişim Tarihi: 05.09.2021).

<https://www.artsy.net/artwork/lucio-fontana-concetto-spaziale-teatrino-7> (Erişim Tarihi: 06.09.2021).

<https://www.invaluable.com/auction-lot/lucio-fontana-concetto-spaziale-attese-45-c-1c7485b8bb> (Erişim Tarihi: 06.09.2021).

<https://www.christies.com/features/Big-names-at-surprising-prices-7277-1.aspx> (Erişim Tarihi: 06.09.2021).

<https://www.tornabuoniart.com/en/artisti/fontana-lucio/> (Erişim Tarihi: 06.09.2021).

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-3/lucio-fontana-concetto-spaziale-attesa> (Erişim Tarihi: 07.09.2021).

<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/lucio-fontana-entre-materia-espacio> (Erişim Tarihi: 07.09.2021).

<http://www.medienkunstnetz.de/artist/fontana-lucio/biography/> (Erişim Tarihi: 08.09.2021).

<https://www.bonhams.com/auctions/23939/lot/8/> (Erişim Tarihi: 08.09.2021).

<https://www.artandobject.com/press-release/hans-hofmann-nature-abstraction> (Erişim Tarihi: 09.09.2021).

<https://www.christies.com/features/Mark-Rothko-No-7-Dark-over-light-1954-9158-1.aspx> (Erişim Tarihi: 09.09.2021).

<https://mocomuseum.com/artists-mark-rothko/> (Erişim Tarihi: 10.09.2021).

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/may-2013-contemporary-evening-n08991/lot.25.html> (Erişim Tarihi: 11.09.2021).

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-clyfford-control-market-work> (Erişim Tarihi: 12.09.2021).

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/untitled-clyfford-still> (Erişim Tarihi: 12.09.2021).

<https://clyffordstillmuseum.org/art-artist/clyfford-still/> (Erişim Tarihi: 13.09.2021).

<https://artwizard.eu/hans-hofmann-%27s-fundamental-laws-of-painting-ar-58> (Erişim Tarihi: 14.09.2021).

<http://federicobartoliniartolico.blogspot.com/2016/12/alberto-burri-la-verita-della-materia.html> (Erişim Tarihi: 14.09.2021).

<https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2019/12/guggenheim-teaching-materials-alberto-burri.pdf> (Erişim Tarihi: 15.09.2021).

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1167> (Erişim Tarihi: 16.09.2021).

<http://www.gungortaner.com/pPages/pArtist.aspx?paID=584§ion=555&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> (Erişim Tarihi: 17.09.2021).

EKLER

Görüşme Soruları

1. Resimde espas nasıl ve hangi amaçlarla kullanılmaktadır?
2. Soyut resimde espası nasıl tanımlayabiliriz?
3. Resimde kurgunun sağlanmasında espasın önemi nedir?
4. Resimde boşluk ve doluluk, denge ve bütünlük açısından espasın etkisi nedir?
5. Yapıtlarınızdaki espası tanımlayabilir misiniz?
6. Kavramsal sanatta espas nedir?

Özdemir Altan

1. Resimde espas nasıl ve hangi amaçlarla kullanılmaktadır?

“Espas bir konu. Bütün dünya sanatında ve müzikte... Aslında çok sonradan fark ettim ki edebiyatta bile. O sözcük zenginliği meselesi var ya. İşte espas o. Yani birbirinden farklı olanlar. Bir cümle ya da müzikal bir cümle kabul edelim. Sözcük zenginliğini yapan odur.”

2. Soyut resimde espası nasıl tanımlayabiliriz?

“Soyut resimde diye ayırmayalım. Espas konusunu genel alalım çünkü soyut resimde durum değişiyor. O halde bir evvelini bilmemiz lazım. Mesela bir minyatürde espas nasıl oluyor bilmeliyiz ki soyut resimde nasıl olduğunu bilelim.

Soyut resimdeki espas için Hans Hofmann dedik. Hans Hofmann, Münih’te atölyesi olan ve Zeki Kocamemi’nin, Ali Çelebi’nin hocalığını yapmış olan sanatçıdır. Diyeceksiniz ki Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Hans Hofmann gibi bir sanatçının öğrencisi olmalarına rağmen niye hiçbir şey olamadılar fazla? Resimleri o zaman yapılan resimden farklı değil artık, ileri götüremediler. Ama kabul edelim ki, Hans Hofmann Türkçe bilmiyor. Bizimkilerin Almancası çok zayıf. Hans Hofmann Amerika’ya gittikten sonra açıldı. O iklim galiba açtı onu. Soyut resmi ilk yapanlardan biridir Hans Hofmann. “Push and pull” tabirini o kullandı ilk defa. Git ve gel. Çok güzel. Kâfi geliyor. Yani konu, önde, arkada, ben şuradayım, o orada, bu arkasında. O yok, hiçbir şey yok. Ama derinlik var. Git ve gel var. O kadar. Tabii ki soyut, yapılan soyut resmin cinsine göre Planimetrik olabilir. Her türlü olabilir artık.”

3. Resimde kurgunun sağlanmasında espasın önemi nedir?

“Bütün sanat tarihçiler bu saçmalığı yapmışlardır hep. Hangi yıldır hatırlamıyorum. İlk asamblajlar falan çok yaygınlaşmaya başladığı sıralarda bir Alman sanat tarihçi, ismini hatırlamıyorum, akademide bir konferans verdi. Tuval resminin artık sona erdiğini söyledi. Üstelik de çok ünlü bir Alman sanat tarihçi. Hâlbuki şimdi bakıyorum, daha doğrusu Gauguin’e cevaplandırılmıyorsa bunu. Gauguin der ki: Sanatta her şey mümkündür. Yani eskisi, yenisi, kompozisyonu, olmayanı, hiç olmayanı, bambaşka, hava, civa, eşya... Hepsi olabilir. Onun için şu oldu da, artık bitti de diye bir şey yok. Örneğin ben yeniden sözcük zenginliğinin önemini fark ettim. Buna başvurmayanlar, yalnızca Minimalistler olabilir.

...Boya tekniğini bilmemekten kaynaklanıyor. Boya tekniğini bilmeyen resmi tıklar. Nitekim ben de sizin yaşınızdan biraz daha küçükken, Zeki Faik İzer bir gün, Özdemir Bey tikiyorsunuz demişti. Demek ki bende de var çünkü bütün çevrem o. Karşımızda Zeki Kocamemi atölyesi var, hepsi tıklı resimlerin. Zeki Kocamemi gelirdi atölyeye, öğrencinin paletini, fırçasını alırdı. Onun yerine otururdu. Nüye bakarak resim yapardı. Ve tıklardı resmi. Ben Zeki Faik’in bu sözünden sonra ne yaptım biliyor musun? (Özdemir Bey tikiyorsunuz sözünden sonra) Türkiye’de hiç kimse bilmiyor bunu o zamanlar. Eve gittim. Öğrenciyim tabii o zamanlar. Tıklı resimlerin bir tanesini aldım. Kağıtları buruşturdum, resmin üzerine yapıştırdım. Bir espas yaptım. Biliyor musunuz? 20 yıl sonra Anselm Kiefer aynısını yaptı. Ben tabii söktüm sonra. Bakanlar gülerler, ne yapmış bu diye. O zaman imkan yok. Soyut falan yok daha ortada. 1980’ler Yeni Ekspresyonist Alman sanatçı, 20 yıl sonra aynısını yaptı. Ben yaptığımda çocuktum.”

4. Resimde boşluk ve doluluk, denge ve bütünlük açısından espasın etkisi nedir?

“Kompozisyonun iyi olup olmadığını anlamak için resmi ters çevirmek en doğru yöntem. Yani konudan kendinizi sıyracaksınız, a, b, c, elemanlar, açık-koyunun nasıl istiflendiğini göreceksiniz.”

5. Yapıtlarınızdaki espası tanımlayabilir misiniz?

“Büyük oranda en yüksek dozda yeteneğe sahip olan sanatçıdan çok daha yeteneklidir rastlantı. Ben o rastlantıyı sürekli kullanıyorum. Benim biraz çapraşık aslında. Resim yaparken bazen dalar başka şeyler düşünürüm. O sırada elim, resim yapmaya devam ediyor. O biraz karmaşık bende. Eskiz yapmıyorum zaten. Baksanıza birinden birine geçerken nasıl karar değiştirilmiş. Hepsinin strüktürü nasıl birbirinden farklı. İşte sözlük zenginliği budur; farklı elemanlar ve sözcük zenginliği.

Bir finansör eşliğinde bir grup olarak Paris’e gitmiştik. Van Gogh’un yaşadığı yerleri göreceğiz, dönüşte oradaki izlenimlerimizle bir şeyler yapacağız. Ben de sanki Van Gogh çok büyük resimler yapmış, bu kadar imzaları kestim, aldım gibi. 60 kadar resim çıktı. Vincent, Vincent. Bakın Uzak Doğu sevgisine. Bu resmi yaptım, resim yaparken tuval duvarda dayalıdır çoğunlukla, çalışırken fırçayı temizlerim orada tekrar, tekrar, öbür boyada, öbür renkte... Sonra resme benzeyen bir şey oluyor. Ona devam ediyorum, resim oluyor çoğunlukla. Duvarda bir tane boş tuval dayalı. Çalışıyorum, şu renk varmış fırçada demek ki, kolumu uzattım fırçayı temizledim. Çok da güzel resim oldu ve hiç dokunmadım. Şimdi meydana çıkmaya başladı mesele. Tesadüf... Tesadüften, yetenekten, şuur, kültür, birikim, eskilere karşı olan merak, falan filan bir şeyler oluyor. Vincent yazısı da çok güzel. Tam işte Uzak Doğu, Çin Sanatı. Şimdi diyebilir misiniz ki sen Uzak Doğu’yu taklit ediyorsun? Çok teşekkür ederim, derim.

Eskiden yeni elemantarizm diyordum Şimdi kolektif resim demeye başladım. Bu, çok daha mantıklı. 15 kadar kiŐiye falanca gün, filanca tarihte herhangi bir resim ya da obje yapıp getiriniz deniliyor. Akademide Osman Hamdi salonunun önünde buluŐalım dedim. Ben de bir gün evvelden billboard afiŐlerini yapıştırdım panoya. Herkes geldi, oturdu. Bazılarını soruyordum arkadaşlara: Bunu nereye koyayım? Diye. Oraya koyuyordum. Onların dediğini yapıyordum. Sonunda bir Şey daha geldi aklıma. Torunumu aldım, Őuraya metal bir sepet koydum, içine oturturdum oğlanı. O zaman 6 yaŐındaydı. Sanat birbirinden farklılık meselesi var ya işte canlı insan da var.

Kabul edeyim ki en içimden gelen, en kolay yaptığım, su gibi akan, hiç durduramadığım kolajlardır. Ben oyum. Yok mu birbirinden farklılık meselesi? İŞte o. Mizata, demek ki tabiatta var. Mevcutları birleŐtirmek. Yabancıları bir araya getirmek. İmza bile eleman bakın: Kocaman. Türk resminde imzaya çok takılır, imza atmasını bilmezler. Ben de inadına kocaman imzalar atıyorum. Ama o, sanatın elemanıdır.

Bunların çoğunluğu ğrenci alıŐmaları. Baskı atölyesi ve İç Mimarlık bölümünün projelerini pe attıklarında ben alırdım. Alıyordum, getiriyordum, kolaj yapıyordum. Tabii ki dayanıklı malzeme olması Őart. Serigrafi mürekkebi dayanıklı, yağlıboya gibi. Serigrafi atölyesinin artıklarını kullanıyordum.

Resimlerdeki siyah nanslıdır. Espas nasıl belli oluyor değil mi? Önde arkada, önde arkada olduğu. Espası boyaya yerleŐtirmek için ne yaptığımı sorabilirsiniz. Umurumda bile değil, kendiliğinden oluyor. Eğer o kurguya girdiyseniz, artık o kendiliğinden oluyor. Hiç zenmem espas olsun diye. Aklıma bile gelmez. Ama Türk resminde iyi kötü tutturduk. Benim bulgum bu. Aynı resimde bu başka, bu başka elemanlar. Haritalarda neden rastlantıyı kullandığım anlaşılıyor değil mi? En yabancı da ondan. Burada ben Őuurumla bilincimle yapmıŐım, yabancı elemanları bir

araya getirmişim. Ama daha radikali nedir bunun? Rastlantısal bir araya gelenler. Bunu herkes yaptı. Robert Rauschenberg de bunu yaptı. Bütün dünya klasikleri bunu yaptı. Yabancıları bir araya getirdi. Ben diyorum ki dünyaya, rastlantısal bir araya getirin. Aslında avangartlar bilirsiniz dünyayı değiştirmek için yaparlar. İyi olsun, güzel olsun diye değil.”

6. Kavramsal sanatta espas nedir?

“Kavramsal sanattan bir tane örnek vereyim. Kavramsal sanatta, emin olunuz, aynen o sözcük zenginliği varsa oluyor, yoksa olmuyor. Burada Marcel Duchamp’ın pisuarını unuttun artık. O kavramsal, bir ilk denemeydi. O bir ready-made idi. Onun güzelliği falan yoktu. Mesela benim makine gibi değil onun anlattığı şey. Çünkü bu, Dada’ların söylemek istediği şey: Eskiye reddetmektir. Fütüristler de öyledir.

Radikaller, avangartlar çok sert davranırlar. Hatta Türkçe konuşmada en fazla müfrit davranan bir Türk Edebiyatçısı, anlaşılmayacak kadar öz Türkçe kelimeler kullanırdı. Haklıydı çünkü radikalistti. Radikalistler öyledir. Avangartlar öyledir. Dadalar da onun bütün kavramsal sanat, bütün pop, enstalasyon vs. avangardıydılar. Ve onlar radikal davranmaya mecburdular. Onlar sanatı tamamen reddettiler. Zaten anti-art diyorlar, sanat karşıtınız diyorlar. Ve onlara bu bıkkınlığı veren, bu reddedişi veren şey I. Dünya Savaşından çıkan yorgun ve ümitsiz insanın o üzgünlüğü, kırgınlığı, kayıpları tamir etmek ihtiyacına bile başvurmadan isyanı ve çılgınlığıydı Dada. Onlarda mantık aramamak lazım. Ama peşlerine düşüp izlediğimizde kavramsal sanatın mükemmel bir sanat girişi olduğudur. Onda üstelik vokabüler de var. Duygu da var, hepsi var. Sanatın geçmişinde ne varsa, kavramsalda da hepsi var. Kavramsal ve enstalasyonda.”

Caner Karavit

1. Resimde espas nasıl ve hangi amaçlarla kullanılmaktadır?

“Espas için genel anlamıyla derinlik diyebiliriz. Ama derinliği az önce sorularının içerisinde de oluşturduğu üzere bir biçimsel olarak ele almak var, ikincisi Çin resminde olduğu gibi metinsel düzeyde almak lazım. Resimde kompozisyon içerisinde derinlik oluşturmak için birçok yöntem var. Çok eski hatta eski derken bunun başlangıcının neredeyse Mısır’daki İskenderiye Okulu’na kadar dayandırmak lazım. Ne yazık ki İskenderiye Kütüphanesi’nin yanmasıyla birlikte o kaynaklar yok olduğu için çok bir şey yok ortada ama mesela Pompei duvar resimlerinin o İskenderiye Okulu’ndan gelenler tarafından yapıldığı söylendiği için bir bağlantı olarak o ilk derinlik aşamasının, perspektif olarak oradan başladığı üzere bir iddia var. Bu açıdan baktığımızda demek ki biraz kompozisyon unsurlarından öncelikli bir perspektifle yapılmaya çalışılmış, derinliğin ya da espasın oluşturulmaya çalışıldığını tespit edebiliyoruz. Yani böyle bir yorum var bunun üzerine.

Perspektif konusunda bir defa espası oluşturan bir unsur olarak bahsediyoruz. Bunu tabii çizgisel perspektif olarak geliştirildiğinden bahsediyoruz ama daha öncesinde bu, Yunan vazolarına kadar indirgeniyor ki planın ya da figürün, kendi içerisinde planları oluşturma çabasının da bir espas yani o yüzeyin kendi içerisinde planlara göre espas oluşturma çabası olarak geçtiğini görüyoruz. O da siyah ve kırmızı figürlü Yunan vazolarında, figürlerin özellikle iç planlarının çizgisel olarak betimlenmesi. Daha henüz tabii ışık gölge etkisinin verilip de planlara derinlik kazandırmaktan daha ziyade, bu planların çizgisel olarak bir alt yapısının oluşturulması ya da temelinin oluşturulması şeklinde karşımıza çıkıyor. Tabii bu giderek Gotik, Erken Rönesans ile Gotik’in son dönemlerinde yüzeylerde planların, ışık gölgenin etkisiyle bir hacim almaya başladığını görüyoruz ki bu da planların kendi içerisinde bir derinlik yaratma çabası yani espas yaratma çabasının olduğunu

görüyoruz. Aslında tabii espas sadece öndeki biçimlerin arkadaki mekanla uzaklığının oluşturulması değil. Bu aynı zamanda bütün olarak değerlendirdiğimizde uzamdır. Uzam, uzaydaki şeylerin konumu, durumu anlamına geliyor. Bu, bir figürün bedenini de kapsıyor, bir nesnenin yüzeylerini de kapsıyor, bu yüzeylerin, birbirine göre derinliğinin oluşturulması, birbirine göre ön arka ilişkisinin oluşturulması tamamen belirli unsurların onlara eklenmesiyle, eklemlenmesiyle oluyor. Bu sıralamada eğer sanat tarihinin bazı kuramcılarına göre vurguladığımızda Yunan vazolarında ilk figürlerin, planların oluşturulması ve daha sonra bu çizgisel perspektifin oluşturulması giderek artık bu manzara figür ilişkisine girdiğinde, arka manzaranın atmosferik perspektifte uzaklık kazandırılması, çok uzaklık kazandırılmasına kadar gidiyor. Bunların belirli formüller üzerinden oluştuğunu görüyoruz. Perspektif, çizgisel perspektif, iki veya tek kaçırlı noktaya kaçması gibi formülize ediliyor. Öte taraftan, nesnelere veya bedenine düşen ışık gölgenin tonlarla, ton çeşitlemesiyle derinliğin kazandırılması var. Diğer taraftan da, atmosferik perspektif var. Açık kontrastlıkların azlığı çokluğu, rengin parlaklığı veya matlığı ya da ton farklılıklarının azlığı ve çokluğuna bağlı olarak gidiyor. Bunlar, teknik formülize edilmiş şeyler. Batı resmini bu şekilde okuduğumuzda formül ortaya çıkıyor. Uzak Doğu resmine baktığımızda daha farklı bir biçime bürünüyor. Cheng'in Boşluk ve Doluluk kitabında yazdığı gibi Taoist ya da Uzak Doğu felsefesindeki boşluk kavramını aslında manzara içerisinde yaratılan su ve dağ karşıtlıklarının ortasında olan boşluğun ilk edime, yaratıcı edime gönderme yapabilecek bir boşluğa sahip olması gerekiyor. O da vadi olarak tanımlıyor. Cuenzi var Taoist metinleri yazan. Laozi'den sonra en önemli ikinci düşünür olarak geçiyor Taoist olarak. Onun da söylediği, bu boşluğa ulaşabilmek için en uygun vadidir diyor. Vadi bir topografik tanımdır ama vadi bir şey içermez diyor. Doğal bir unsur, öge olarak çıkmaz karşımıza. O bir tanımdır. Çünkü vadi, dağ değildir, su değildir diyor. Vadi bir boşluktur. Doğru söylüyor. Dağ ve suyun olduğu o geniş boşluğa biz vadi deriz. Vadinin kenarlarında dağ, altında su oluşur ama vadinin kendisi birebir doğal eleman değildir. O zaman vadi diyor, her şeyle doludur ama vadinin içi doldurulamaz. Her şeyi kapsar ama içi doldurulamaz. İşte bu Çin resminde boşluğun temelini oluşturuyor. Buradan da, orta boşluğundan da biz ilk evrenin yaratılışına yani ilk evrenin de yaratılışını sağlayan ilk edinime, yaratıcı boşluğa ulaşabiliriz,

diyor. Bunun üzerine resimde bir maddesel gerçeklik buluyor boşluk kavramı. İşte buradaki boşluk kavramı aslında metinden, düşünsel metinden ortaya çıkan bir şeydir. Yani Batı resmindeki çizgisel perspektifin Öklid'ten, Antik Yunan düşünürlerine kadar perspektif üzerine kafa yoran ya da bilimle kafa yoranlardan ortaya çıkan formülizasyon değil, düşünsel bağlamda metinden yola çıkarak ortaya çıkmıştır ya da resimde yer bulmuştur. Bu da arada 300 yıl gibi bir fark yaratıyor. Taoist kavramı, resmin içerisinde olabilirliğine dair metinler yazıyor. Resim kuramlarıyla ilgili. Fakat bunun resme uygulanması 300 yıl kadar geçiyor. O da Wang Jian tarafından artık orta boşluk olarak kullanılıyor. Bu orta boşluğu sis olarak düşünebiliriz. Bulut olarak düşünebiliriz ya da suyun çıkarttığı buhar olarak düşünebiliriz. Ama iki tarafta da yer alan unsurlar bu boşluğa hizmet eden doluluklardır yani su gibi kaya gibi ağaç gibi doğaya ait olan unsurlar tamamen boşluğa hizmet eder Uzak Doğu resminde. Bu tamamen formülize edilmiş, fiziki kurallara bağlı olduğu için ışık-gölge kurallarına, çizgisel perspektife ya da renk kuramlarına bağlı olarak geliştiği için bu boşluk tamamen Batı resminde doluluğa hizmet eder. Boşlukla doluluğu espas bağlamında düşündüğümüz zaman ikisi arasında böyle bir tezatlık var. Birisi metinsel düzlemde böyle bir formül üzerinden gitmemesi, düşünsel metin üzerinden gitmesi, diğeri de görselliğin maddesel, fiziksel kurallar üzerinden yola çıkarak oluşturulması. İki espasın oluşturulmasında farklı bir anlayış görüyoruz burada. Batı manzarasında hiçbir zaman mesela Doğu resmindeki boşluğa tanık olmadık. Tamamen dediğim gibi doldurma üzerinedir, boş alan dediğimiz gökyüzüdür. Gökyüzü bile doludur kendi içerisinde. Ama Çin resminde boşluk özellikle bırakılır. Ve bunun bazı durumlarda 1/3 gibi bir kuralı da vardır. 1/3 doluluk, 2/3 boşluk gibi. Hatta boşluğa daha fazla yer tanınır. Uzak Doğu resmindeki espas tamamen farklıdır. 3 tane perspektif anlayışı var. Özellikle rulo, dikey resimlerde. Uzaklığına derinlik diyor, yüksekliğine derinlik diyor. Qingming festivalindeki yatay rulo resimlere benziyor. Buraya baktığımız zaman oradaki resimlerde asla Batı resmindeki gibi tek odaklı değil, çok odaklıdır. Çok odaklı olunca, derinlemesinedir. Çok odaklılıklar, onlar da mesela espası belirleyen şeyler, daha doğrusu uzamı belirleyen durumdur. Çok odaklılıkta çok ufuk çizgisine ihtiyaç vardır. Mesela çizgisel perspektif ufuk çizgisi çünkü gözümüz bir ufuk çizgisine bakabilir. Çin resminde adeta bir asansörle kat kat çıkararak manzarayı izlemek ve

betimlemek gibi vurgulayabiliriz. Burada da mesela 4 tane 5 tane ufuk çizgisi ve çok kaçış noktasına sahip olduğunu görüyoruz. Bu nedenle de uzamı tekrar bize getirme şanslarına sahip oluyorlar. Şöyle, Batı resminde ne kadar atmosferik perspektif kilometrelerce uzayıp gider, bize espası derinliği çok zamansal açıdan da mesafe açısından da çok uzaklara taşıyabilir. Ancak Çin resminde ufuk çizgisine çok odaklılık nedeniyle en arkadaki dağı, dağ sırasının en arkasında, bize göre kilometrelerce ötede olması gereken dağı bize tekrar getirebilir. Bu sayede de, bu çok odaklılık sayesinde de aslında mesafeyi ve zamansallığı, doğrusal bir şekilde uzağa taşımak yerine tekrar özneye, izleyene ya da yapana tekrar tekrar döngüsel olarak getirir. Bu sayede aslında bizi doğrusal bir zaman ya da doğrusal bir mesafe değil, döngüsel bir zaman ve uzama kavuşturduğunu görürüz. Aslında zamansallığı bize tekrar uzam olarak oluşturur ki zaten Uzak Doğu ressamının da derdi zamansallığı uzama çevirmek. Bütün derdi, geçen zamansallığı orada resim üzerinden uzama çevirmek. Yani espası o şekilde farklılaştırıyor Batı resmine göre.”

2. Soyut resimde espas nasıl tanımlayabiliriz?

“Şimdi bu bütün söylediklerimiz çok net biçimselliğe yani maddeler dünyasının içerisinde somut biçimlere dayalı olan kurgular içindi. Yani çizgisel perspektif, buna Çin resmi de dahil. Sonuçta her ne kadar zamanı uzama da çevirse, karşımızda çok net bir biçimsellik var. Ama soyut resimde, bu iş değişiyor. Soyut resimde en çok belirleyici olan espas, derinlik dediğimiz şeyi, biçimsellikten çok, tonlar ve renkler üzerinde oluşturmak. Bu da tabii soyut resimde kullanılacak olan soyut unsurların yapısına bağlı. Yani bunlar çok belirgin bir lekeyse, bu mekanın içerisinde uzamda oluşan konumlar pozisyonuna düşecektir. Mesela Jackson Pollock’un beyaz yüzeyde çok net tachist (sıçratma) hareketleri var. Burada çok net biçimde kontrastlık yaratmıştır. O kontrastlıkta biçim ve mekan çok belirgindir. Yani gestaltta da bakarız. İki şey üzerine çok durur gestalt teorisinde, biçim ve mekan ilişkisi üzerinedir. Öndekiler biçimdir, arkadakiler mekandır. Küçük olan biçimdir, büyük olan mekandır. Sınırları kapalı olan şey biçimdir, açık olan mekandır gibi

ilişkilendirir onları. Soyut resimde bunları aynı şekilde formülize ettiğimiz andan itibaren şu çıkıyor: Eğer net soyut dediğimiz unsurlar, çok net bir varlık olarak karşımıza çıkıyorsa, bize belirgin bir şey gibi biçimlere ait, somut resimde olduğu gibi bize net olarak espası verir. Espas ilişkisini verir. Yani biçimle mekan ilişkisini bize net olarak verir. Uzaklığını da net olarak verir fakat bu biçimsellik, Rothko gibi belirsiz bir duruma geliyorsa bu soyut resimde bu ilişki, mekanla biçim ilişkisi belirsizleşiyorsa o zaman açık koyu ilişkisi boş dolu alanlar ilişkisine bakarız. Çünkü biçim ve mekan ilişkisi olarak değerlendiremeyiz. Bir de tabii renk ilişkisine bakarız. Yani parlaklığı matlığı gibi, açıklığı koyuluğu gibi. Ya da fırça darbesiyle yaptırta, seyrekliği ve sıklığına göre değerlendirebiliriz. Bunlar resmin içerisindeki espası oluştururlar. Tabii bunları yaparken metinsel düzeyde yani kavramsal pozisyona geçebilecek bir şeyse derinlik, metinsel anlamda bir şey kazanıyorsa bir anlam kazanıyorsa onu, soyut resimde o şekilde okumak lazım. Soyut resimde bence çok zor. Çünkü espas oluşturmada yapacağınız kompozisyon, hakikaten batırabilirsiniz ya da çok iyi bir soyut resim haline getirebilirsiniz onları. Ama nasıl yapacağınıza bağlı, bir örnek üzerinden gidersek onu daha rahat okuyabilirim. Çünkü dediğim gibi Rothko ile Pollock Taşist örneği arasında bana göre espas okuma açısından kompozisyonda çok büyük fark var. İkisi de soyut olarak geçiyor ama bence espas okuma açısından inanılmaz fark var ikisi arasında. Bu açıdan da soyutun skalasını çok geniş tutuyorum. Mümkün olduğunca iki uç noktada vermeye çalıştım, espas okuma açısından. Ama örnek üzerinden gitmek daha doğru olur.

Şimdi müdahaleyi konuşmadık. Soyut resimde asamblaj tarzı ya da kolaj asamblaj tarzı ya da tuvalin dışına yüzeyine çıkma çabaları asamblajla başladı. Aslında o şey 20.yy gibi görünse de ben Louvre'da 16.yy dan bir örnek gördüm, kolaj yani çıkıntı, tuvalin dışında çıkabilecek gibi bir asamblaj çalışması gördüm, çok şaşırmıştım 16.yy da öyle bir şey olacağını düşünmüyordum. 20.yy da soyut resimde aslında çok zorlandıkları bir espas anlayışı var. Diğerlerinde dediğim gibi formülize edilmiş şeyler ya da bize alışkanlık kazandıran ya da dayatılan formülize edilmiş kurullarla, biz o derinliği zaten görsel olarak algılıyoruz. Ama soyut resimde o zor. Hele Rothko örneğinde falan daha da zor geliyor bana. Biçimsel olarak netlik

kazanmış soyut bir biçimler bize daha mekan nesne ilişkisi açısından daha bir espası belirgin kılabiliyor, Jackson Pollock'ta olduğu gibi. Fakat bu yönden baktığımızda bir ihtiyaç da tuvalin dışına çıkmak ek bir teknik daha gerektiriyor. Bir de heykelde olduğu gibi, heykelde boşluk espas yaratma üzerine olmuştur. Bu özellikle mesela Henri Moore da olduğu gibi. Ortasını boşaltıp arkayla ilişkilendirmek, arka mekanla.

Heykeldeki gibi bunlar mesela enstelasyonda olduğu gibi bir çıkıntı bir şeydir. Ek bir malzeme ve teknik ile yapılan ya da delmek, arkasıyla, arka mekanla ilişki kurdurmak gibi soyut resimde bir ihtiyaç var. Hâlbuki bu normal bildiğimiz doğaya öykünerek yapılan resimlerde ya da figür resminde zaten yanılınsa, o kurallar çerçevesinde yapıldığı için buna ihtiyaç duyulmuyor. Ama soyut resimde burada bir zorluk var. Espas yaratma zorluğu. Çünkü belki sadece renk ilişkisi ya da açık-koyu ilişkisiyle bunu bizim vermemiz mümkün değil. Ya da yeterli değil. Mümkün ama yeterli değil. O zaman ek bir şeye daha ihtiyaç duyuyoruz. Ya bunu deleceğiz arkaya geçeceğiz, arkasıyla ilişkilendireceğiz, tuvalin soyut unsurlarının ilişkisini arkayla bağlantı kurdurarak o derinliği arttıracacağız. Ya da tuvalin önüne asamblaj şeklinde çıkartarak bir mesafe daha koyacağız. Burada ek şeylere ihtiyaç duyulduğunu da görüyoruz. Senin söylediğinden biraz bunu da çıkarttım. Ek bir ihtiyaç daha duyduk. Demek ki bizim soyutta espas yaratmadaki zorluğumuz biraz resimsel unsurların, yani renk ve ışık-gölge gibi unsurların biraz yetersizliğinden kaynaklanıyor ve ek bunlar da katılıyor. Çünkü alışmış olduğumuz, geçmişten alışmış olduğumuz doğaya baktığımızda ya da gerçeklik üzerinden yanılınsa yaratılmış resimlere baktığımız zaman, zaten onların derinliğe yönlendirecek bütün avantajları kullandığımızı görüyoruz. Ama soyut resmin derinliğine alışık değiliz göz olarak. Bunu oluşturabilmek için de bazı ihtiyaçlar var. Rothko bunu mesela çok yakın pasajlarla, yakın espaslar yaratarak ilişkilendirmiştir. Aslında biraz da bunu şeye benzetiyorum: Rothko minyatürün soyutu gibi geliyor bana. Çünkü minyatürde asla ve asla atmosferik perspektif gibi kilometrelerce öteye gönderme yapmaz. Aynı, çünkü minyatür de Uzak Doğu'dan etki alarak gelmiştir. Kompozisyon kurgusu Uzak Doğu temellidir. Minyatürde baktığımız zaman önde dağ vardır, atlılar geçer, hemen üstüne bindirilmiştir diğer dağ sırası, diğer atlılar geçer ama ikisinin boyutları arasında fark

yoktur. Üçüncü dağ sırası vardır gene birileri geçer mesela Osmanlı minyatürünü diyorum. Oradaki en öndeki yükselikle, atla adam yüksekliğiyle arasında neredeyse fark yoktur. En arkadaki binaya bakarız, öndeki arkadaki binaya rahatlıkla girebilir. Hâlbuki bu mümkün değil çünkü küçücük olması lazım, giderek uzaklaşması lazım. Şimdi bu yakın ilişki, biçimsel olarak yani gerçeğe öykünerek yapılan bu yakın ilişki sanki soyutta da renk ve açık koyu ilişkisiyle veriliyor. Rothko'nun bu söylediğim yakın ilişkilendirmesi açısından. Mesela burada birisi çok net biçime sahip. Diğeriyi soyut ama baktığımız zaman anlayış olarak hep yakına getirmek, espası çok yakın ilişkilere yani santimetrelere kadar indirgemek gibi okuyabiliriz.

Hans Hoffman'ın git ve gel teorisi var.

Çin resimlerinde arkadaki şeyi dağa getirmek gibi. Git gel, aslında dağa gidiyor geliyor tekrar. Orada renk gidiyor, matıyla gidiyor aynı şeyin parçası parlakla geliyor bana. Öyle bir uyanık kullanıyor ki fırçanın iki tarafını, geçişli aynı bölge içerisinde birisini uzaklaştıran yukardaki kısmın da bana geldiğini görüyorum. Bu az önce Uzak Doğu resminde okuduğumuzun soyut resme yansıması gibi.”

3. Resimde kurgunun sağlanmasında espasın önemi nedir?

“Resimde espasız olmaz. Soyut veya somut hiç farketmez. Süprematizm, olursa Malevich'in beyaz tuvali, ona söyleyeceğim bir şey yok ama bunun derdi zaten resmi görünür kılan bütün elemanlardan, elemanları yabancı öğelerden temizlemek. Yani neden? İşte diyor din, bilim, siyaset vb. hepsinden temizleyip, sadece resmin kendi unsurlarıyla baş başa kalması. Onun için diyor: Hepsini hiçliğe, sıfır noktasına götürmek lazım. Renk, ışık-gölge, biçim, hepsini taşımak lazım sıfır noktasına o da beyaz tuvalle ancak gerçekleşebilir. Baktığımız zaman hakikaten renk yok, ışık yok, gölge yok, biçim yok. Ama onda da tabii parantez var sonuçta görünebilir olduğuna göre beyaz tuval, gene bir biçim var. Gene orada yüzeysel de olsa bir şeyden bahsedebiliriz, bir espastan bahsedebiliriz tuvalin kendisiyle birlikte. Ama

indirebildiği, sıfır noktasına getirebildiği bütün derinlik de dahil espas da dahil, en son geleceği nokta o. Ondan ötesi yok zaten. Görünmemesi lazım tuvalin. O açıdan ona çaba sarf etmiş özellikle ama onun dışında espasız düşünmek mümkün değil, bana göre.”

4. Resimde boşluk ve doluluk, denge ve bütünlük açısından espasın etkisi nedir?

“Söylediğim gibi Batı ve Uzak Doğu resminde farklı anlayışlar var. Birisi doluluğa hizmet ediyor ötekisi boşluğa hizmet ediyor. Birisi boşluğa çok özendiği için onu daha büyük oranda 1/3, 2/3 oranında, daha fazla tutuyor. Öbüründe neredeyse boş alan görmek mümkün değil. Eğer Uzak Doğu resmine bakma alışkanlığını edindiyseniz, geri dönüp Batı resmine baktığımız zaman, boşluk diye bir şey göremiyorsunuz. Ama Batı resminin kendi bakış anlayışı içerisinde boşluğa tabii ki sahip. Ama denge olarak bu tabi resmin tavrına göre değişecek bir şey. Kurguda ikisinin dengeli olmasını biz eğitim olarak veriyoruz. Ama bunu kendim, kendi işlerimde önermiyorum. Bunu eğitimde oluşturmaya çalıştığımız dengeyi kurmak gibi bir şeyi kendime dayatmıyorum. Ama öğrenciye bunu anlatırken mutlaka ikisi arasındaki asimetrik dahi olsa, bir dengenin olması üzerine bir eğitim veriyoruz Temel Eğitim’de. Dediğim gibi ama bunun gerçek hayatta Uzak Doğu’da başka karşılığı var. Batı resminde başka karşılığı var. Benim resminde başka karşılığı var. Bana göre bu dengeyi formülize etmek çok mümkün değil. O biraz görme alışkanlıklarıyla bir de kurgulama metoduyla ilgili. Resmi kurgulama, eğitim altyapısına ve görme biçimi altyapısına bağlı, onlar sizin oradaki dengeyi kurma alışkanlığımızı belirleyici unsurdur.”

5. Yapıtlarınızdaki espası tanımlayabilir misiniz?

“Espası ben yakına getirmeye çalışıyorum. Mükün olduğu kadar Uzak Doğu resminin etkisi de var bunda. Daha önce öyle değildi ama şimdi daha yakına taşımak için birçok odaklı düşünüyorum. İkincisi yaptığım resimlerde mekan ters döndürölür. Bu espası daha farklılaştırıyor. Şöyle farklılaştırıyor: Espası bana göre daha yakınlaştırıyor. Yani normal mekanı düz yaptığım andan itibaren atmosferik perspektif verme, Batı eğitiminden parantez içinde kaynaklanan bir atmosferi uzağa taşımak alışkanlığını hissettim kendimde. Fakat mekanı resmimde ters çevirdiğim zaman bundan kurtuldum. Şuan mekan figüre çok yaklaştı, aralarında çok kısa mesafe kalmasına rağmen resimde atmosferik perspektif ihtiyacı yok. Yani kilometrelerce öteye manzaramı taşıma ihtiyacımı yok ettim. Bu yöntemi bularak yaptım. Niyetim de mümkün olduğu kadar yaklaştırmak ama bunu bir minyatür gibi değil, çok fazla Uzak Doğu resmindeki çok ufuk çizgili olarak değil, kendi tarzımda, dönüştürerek yapmak. Aynı zamanda uzama dönüştürüyorum. Yani orada bir zamansallığı da zamansal derinliği de yok ediyorum. Tarihsel ya da çok yakın geçmişe ait bir kompozisyon olması ya da kurmaya sahip olmasını engelliyorum.”

6. Kavramsal sanatta espas nedir?

“Tamamen metinlere bağlı. Bütün olarak okumak bence yanlış, yani neye bakacağız? Rachel Whiteread’in boşluğun heykelini yapması, hiç görmediğimiz bir espası bize heykel olarak sunması ayrı bir şey. Bir Proun Odası var El Lissitzky, oradaki espası okumak farklı. Hepsinin metinleri farklı kendine göre, bunu bence kavramsal olunca iş iş değerlendirmek gerek. Gerçi her işi kendi içerisinde, tek, az önce Qingming festivalini okuduğumuz gibi ayrı okuyabiliriz. Bosch’un cennet-cehennemini espasını ayrı okuyabiliriz. Genel geçer okumaya çalıştık ama enstalasyon ya da kavramsal sanatta, video sanatında, happening olsun farketmez. Hepsinde okumak farklı. İş üzerinden değerlendirmek daha doğru olur diye düşünüyorum.”

Tomur Atagök

1. Resimde espas nasıl ve hangi amaçlarla kullanılmaktadır?

“Espas diye başlamayayım da kompozisyon diye başlayayım. Yani bir eserin içinde bir takım öğeler çok önemlidir. Bunlardan biri renk, bir tanesi form, biçim, bir tanesi doku. Biz sanatçı olarak bunları bilerek kullanırız, isteklerimize göre deneriz ve bir takım yeni yönler doğru da gidebiliriz. Amerika’da ilginç olan bir eğitim sistemi var. Orada iki sene bize lisans eğitiminde sadece desen dersi yaptırıldılar. Boya filan yoktu. İki senelik desen dersinden sonra boya yapmaya başladık. Bir malzemeyi tanıdık ve o malzemeyi tanıdıktan sonra boya yapmaya başladık. Bu boyayı yaparken bir şeyin dikkatimi çeken tarafı şu: Amerika’da çok değişik şeyleri bir araya getiriyorlar. Basit desen dersinden sonraki dönem, boya yapmıyoruz ama kompozisyon dersleri devam ediyor. Kompozisyon, kompozisyon, kompozisyon... Neyi nasıl bir araya getiriyoruz, bizim için niye önemli? Ona bakıyoruz. Dolayısıyla, orada yavaş yavaş bu çalışmalarını yaparken sanatçı başka bir şeye doğru gidiyor. Çevresindeki başka şeyleri görmeye başlıyor. Dolayısıyla normal bir ağaç resmi yaparken veya bir masa resmi yaparken onları farklı bir şekilde yorumlamaya başlıyor. Bir şey üzerine çok çalıştığın vakit, yorum yapmaya başlıyorsun ve o kompozisyon dediğin şey de değişmeye başlıyor. Teknik olarak bahsediyoruz sanatta, yani kompozisyon ne, çok önemli. Onu bir araya niye getiriyorsun? Niye sorusu, seni ikinci bir yöne çekiyor. Soru sorduruyorsun yani seni ilgilendirenin ne olduğunu düşünmeye başlıyorsun. İlk başta gördüklerini yapıyorsun sonra ne ile ilgileniyorum diye düşünmeye başlıyorsun. Ve dolayısıyla ikinci aşamaya, anlama gidiyorsun. Hans Hofmann ‘push and pull’, it ve çek, niye bunu düşünmüş diyorsun? Farklı işler de yapmış. Geometrik işler yapmış. Benim gördüğüm resimleri daha ziyade renklerin birbirine karıştığı Soyut Dışavurumcu resimlerdi. Renkleri karıştırarak bir ivme, hareket ortaya çıkartıyor diye düşündüm. Hâlbuki daha evvel kareleri, neredeyse kare olan biçimleri, basit biçimleri renk nedeniyle bir araya

getiriyor ve birbirinden farklı yerlerde oturtmuş gibi gözüküyor. Ama sonra yavaş yavaş soyut resme geçtiği vakit artık boyanın dokusu, rengi, biçimin önüne geçiyor neredeyse. Onun resimlerinde öyle hissediyorum ben.”

2. Soyut resimde espası nasıl tanımlayabiliriz?

“Soyut resim olduğu için, bir şey ifade etmek için o soyut resmi yapmıyor. Daha ziyade teknik üzerinde, kompozisyon üzerinde yani doku, renk, biçim üzerinde durması lazım. Dolayısıyla orada bir anlam yüklemiyor. Daha ziyade teknik olarak sanatı kullanıyor. Rönesans’ın derinliği içeriye doğrudur. İki boyutlu resim üzerinden bir üçüncü boyutu çıkarmaya çalışmış Rönesans. Burada ise tam tersi oluyor. İki boyutlu yüzey üzerinden dışarı doğru çıkıyor. Dolayısıyla yeni bir anlam getirmeye çalışıyor. Soyut olduğu zaman yüzeyin içinden dışına doğru çıkmış izlenimini hissediyorsunuz. Enstalasyon ve dijital sanat dediğimiz şeyde o, bunun devamı olarak ortaya çıkmıştır. Enstalasyonun resmin yüzeyinden dışarıya doğru hareketi push and pull hissini veren çizim, desen, boyut, başka bir yöne doğru sanatçıyı yönlendirmiştir, dışarıyla ilişki kurmasını sağlamıştır. Bir müddet sonra da zaten figüratif resim devreye girmiştir, bundan dolayı. Soyut resim yapıyor, hareket halinde dışarıya doğru hareket eden iki yüzey artık yavaş yavaş dışarıda başka bir şey arıyor. O, enstalasyonu getiriyor. Ve tabii dijital baskı da üçüncü boyutu getirmiş oluyor. Fotoğraf çok önemli. Benim California’da yaşadığım dönemde özellikle film çok önemliydi. 1960-70 arası film ve yazar çok önemliydi. Biz o filmleri seyrederek de yine kendi sanatımıza döndüğümüz vakit, hareket eden nesnelere ortaya koymak isterdik. O zaman yavaş yavaş soyuttan figüratife doğru dönüş oldu. Çünkü benim de ilk resimlerim soyuttur. Ama farklı bir şekilde soyut, insan formunu soyutlayarak kullanmışımdır. İlk önce teknik, sonra konu değişmeye başlıyor. Birbirlerinden etkilenecek geriye dönüşler yapıyor. Ben tabii push and pull için çok etkilendiğimi söylemeliyim. Yüzeyin hareketlenmiş olması önemliydi. Bazı resimlerde el, kol, onları kullanıyorum ama öyle bir soyut yapıyorum ki onların el veya kol olduğunu fark etmiyorsunuz, sadece hareket olarak düşünüyorsunuz. Ama tabii o anda yaşamış

olduklarım, görmüş olduğum filmler ve yazılar da var. Bu da beni etkilemeye başlıyor.”

3. Resimde kurgunun sağlanmasında espasın önemi nedir?

“Espas, kompozisyonudur. Mesela kadını anlatıyorsun, kadını ne kadar önemsiyorsan onu merkeze koyuyorsun resimde espas olarak veya kadını saklıyorsun, görür görmez oluyorsun. Espası nasıl kullanacağınıza ne yapmak istediğinize bakarak karar vermeniz lazımdır. Espas önemli bir şey ama onu nasıl koyduğun ne ile birlikte koyduğun önem kazanmaya başlıyor.”

4. Resimde boşluk ve doluluk, denge ve bütünlük açısından espasın etkisi nedir?

“Önemsediğin şeyi ön plana geçirmen lazım. Diğer şeyleri ona katkıda bulunacak, ona anlam kazandıracak şekilde koyacaksın. Adamın yerine kadın koy, yanına kadın koyuyorsan örneğin kadın daha küçük kalıyor adam daha büyük kalıyor. Ancak kadınla birlikte bir başka kadını koyarsan, bir başka anlam ifade etmeye başlıyor. Herhangi bir nesneyi nasıl koyduğun çok önemli. Kadın ve erkekten bahsettim ama doğa da benim için çok önemli. Ağaç resmi yapıyorum. Ağacın arasında kuşlar uçuyor. Gizlenmiş bir kadın koyuyorum ama onu senin keşfetmen lazım. Bir göz koyuyorum, bir izleyici olarak senin keşfetmen lazım. İlle de en büyüğü değil; dikkati çekecek bir değerlendirme, bir kompozisyon, espas üretmemiz lazımdır. Ne düşündüğümüzü, nasıl koyduğumuz espası ortaya çıkarıyor. Bu durumda düşündüğümüzü nasıl değerlendirdiğimiz önemli olmaktadır.

Çok geniş bir alanı doldurmak için bir takım şeyler koyabilirsin. Ama ben zamanla başka bir şey daha öğrendim. Onu da Amerika’da öğrendim yine. Kadın sanatçılar resimlerinin içine çok yazı yazmaya başladılar. Çünkü sanata bakan herkes

vakit geçirmiyor. Sanat eserindeki forma ve kompozisyona bakarak eseri anlamayabilir. Vakit kaybetmek istemeyebilir. Gerçekten de şimdi ben bugün, Türkiye’de yapılan bu büyük toplantılara, sergilere, fuarlara filan bakıyorum, doğru düzgün bakmıyor ki kimse! Bir durup geçiyor, fotoğrafını çekiyor. Hiç olmazsa yazıyı yazarsan -Amerika’daki kadınlar bana öğretti- izleyici onu düşünür, dedi. Yazı, bu nedenle bir boşluğun ortadan kalkmasına da neden oluyor. Bu da teknik olarak değerlendirilebilir.”

5. Yapıtlarınızdaki espası tanımlayabilir misiniz?

“Tabii bu ben niye metal kullanıyorum sorusunu sorduracak. Delacroix demiş ki: “Sanatçıyla izleyici arasında sanat eseri bir köprüdür.” İyi ama o köprüye nasıl bakıyorsun? Çoğu zaman ben o yansımayı çok önemli bulmaya başladım. Çünkü bir metal üzerine geçerken veya sanat eserinin önünde dururken izleyici o nesnelere ve oradaki biçimler arasında kendisini de görüyor ve ben buradayım diyor. Yani eserin içine dahil oluyor. Onun o eserin içine dahil olması demek, daha çok düşünmesi daha çok o şeyin parçası olduğu anlamına geliyor. Dolayısıyla izleyici ve sanat eseri arasında, izleyiciyle sanatçı arasında bir köprü olmaktan ziyade, izleyiciyi sanat eserinin içine dahil ediyor. O çok önemli. Eğer bunu yapabilirsek gayet başarılı olabiliriz sanatçı olarak. Bugün televizyonu seyrediyorsunuz, ne yapıyorsunuz? Televizyonu seyrederken o film ilginizi çekiyorsa siz de onun içinde bir kişi olarak düşünmeye başlıyorsunuz. Mesela bu kadının başına niye bu geldi diyorsunuz. Aynı şekilde keşke bizim resimlerimize de bakıp bir takım insanlar daha çok düşünebilseler ama bunu yapmakta başarılı olamıyoruz. Belki de enstalasyonun çıkmış olması bu bakımdan iyidir. Ne oluyor? İnsanlar bazen bakıyorlar, bir odaya girmişler, burası sanat eseri, enstalasyon, yerleştirme. Örneğin orada üç tane koltuk var. Sanat eseri mi bu? Diyorlar. O anda akıllarına gelen; o üç koltukta birisinin oturduğudur. Bu da genellikle kim olur? Kendisi olabilir veya babası olabilir, sevdiği insan olabilir, korktuğu insan olabilir. Dolayısıyla böyle bir yerleştirme, bugünün sanatında resmin içindeki hareketten, kompozisyondan başlayarak gelmiş bir evredir diye düşünüyorum.

Resimlerimde doğadan atıkları kullanıyorum. Çevremde ölen çok şey oluyor. Böcekler, arılar, kuşlar ölüyor. Ama daha ziyade bitkiler yok oluyor. Onları da kaybetmek istemediğimden art box dediğim, Japonlardan öğrendim onu da. Kutunun içine koyup yerleştiriyorlar, öyle saklıyorlar. Ben mumyalama yaptım. Mum eritiyorum, mumun içine onları koyuyorum çoğunlukla. Kalıyorlar öyle. Bunu da 90'lardan bu yana yapıyorum. Mumyalama işlemi. Koruyorum yani, koruduğumu düşünüyorum.”

6. Kavramsal sanatta espas nedir?

“Zaten sanat eserinin her birinin bir kavramı vardır. Onun için ben, kavramsal sanat diye bir ayırım yapamıyorum kolay kolay. Örneğin şurada üç şey var: Saat, zaman kavramını gösteriyor, üstündeki Japonların etkisinde yaptığım bir iş, orada da ölmüş bir kelebek var ve bir insan iskeleti var. O da orada, ölüm kavramı üzerinde duruyor. Peki yanındaki daha görsel, daha renklidir. Peki buna da kavramsal diyemez miyim? Benim burada 1960'larda yazdığım bir şiir vardır, o şiiri çok severim. Onu soldan sağa doğru yazdım. Tanrıça imajı da oradadır. İmaj mı, kavram mı? Orada kalıp düşünüyorum. Onları resmediyorum ve başkalarının görmesi için ortaya koyuyorum.

Sanatçının bakış açısı çok önemli. Ve sanatçının yaptığı işle o bakış açısını başkasına empoze etmesi de çok önemli. Bunu Türkiye’de yapamıyoruz. Ne yaptığımızı zannederek zannedelim, bir takım insanlar gelip bakıp, ne gereği var bunu yapmış olmanın diyorlar. Ve yahut da fotoğrafını çekip gidiyor.”

Görüşme Sonuçları

Görüşme yöntemiyle espas hakkında fikirleri sorulan Özdemir Altan, espasın sanatta çok önemli bir kavram olduğu görüşündedir. Espas yaratımının sözlük

zenginliği sağladığı dűşüncesini savunmaktadır. Birbirinden farklı kavramların bir araya gelişinin önemine değinerek birbirine yabancı ve rastlantısal olarak oluşturulan elemanların daha iyi bir espas yapacağı görüşünü savunmuş ve yapıtlarında uygulamıştır. Caner Karavit, espası derinlik olarak tanımlamış ve resimde kompozisyon içerisinde derinlik oluşturmak için farklı yöntemlerin olduğunu söylemiştir. Espas kavramının çeşitlerine değinmiş ve bu kavramı sanat dönemleri üzerinden örneklerle detaylandırmıştır. Batı sanatında kullanılan derinliğin formülize edilmiş olduğunu perspektif ilkeleriyle açıklarken Dođu'daki derinliğin arka planında dűşüncenin olduğunu ifade etmiştir. Buradan her sanat dönemine, çađa ve kültüre özgü derinlik anlayışlarının farklılaştığı sonucu çıkarılabilir. Tomur Atagök ise espası kompozisyon olarak tanımlamış, espası oluşturmada malzeme çeşitliliğinin önemine değinmiştir. Malzeme çeşitliliğin yanı sıra yapıtlarda işlenen konunun ve kavramsal boyutunun da kompozisyonu oluşturmada önemli bir rolü olduğunu belirtmiştir.