

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

ALBERTO GIACOMETTI, MARK ROTHKO ve KATSUSHIKA HOKUSAI'NİN
RESİMLERİNDE BOŞLUK KAVRAMININ YERİ
(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20126216 Fatih DÜLGER

Danışman:
Prof. Nedret SEKBAN

İSTANBUL 2017

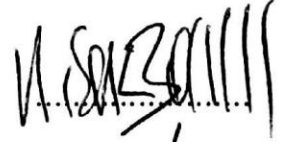
Fatih DÜLGER tarafından hazırlanan **Alberto Giacometti, Mark Rothko ve Katsushika Hokusai'nin Resimlerinde Boşluk Kavramının Yeri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oybirliğiyle~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 29 / 05 / 2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

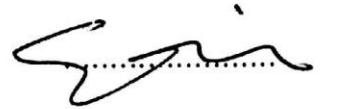
Jüri Üyesi : Prof. Nedret SEKBAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Nur ARAL (YTÜ.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Can AYTEKİN



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Erdal KARA



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Burçin ERDİ (Namık Kemal Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
1.GİRİŞ.....	1
2. UZAYSAL BOŞLUK.....	3
3. MEKÂN OLARAK BOŞLUK	5
4. RÖNESANS DÖNEMİNDEN 20.YÜZYILA KADAR RESİM SANATINDA BOŞLUK KAVRAMI	8
5. ALBERTO GIACOMETTI.....	33
6. MARK ROTHKO.....	63
7. KATSUSHIKA HOKUSAI	84
8. BU ESER METNİNE İLİŞKİN ÇALIŞMALAR VE BOŞLUK KAVRAMI.....	98
9. SONUÇ.....	106
10. KAYNAKLAR	110
11. ÖZGEÇMİŞ	116

ÖNSÖZ

Resim yapma sürecinin getirdiği nokta olarak boşluk kavramı bu çalışmanın konusu haline gelmiştir. Bu kavram plastik sanatların yanı sıra birçok farklı alanda da önemli bir yere sahiptir. Konu içinde kaybolmamak adına kavram belirli sınırlamalarla şekillendirilmiştir. Bu doğrultuda boşluk kavramı üç farklı ressam üzerinden tartışmaya açılmıştır. Rönesans döneminden 20.yüzyıla kadar resim tarihi açısından boşluk kavramının ele alınış biçiminden genel olarak bahsedildikten sonra Alberto Giacometti, Mark Rothko ve Katsushika Hokusai'nin resimlerinde boşluğun işleviyle ilgili fikirler paylaşılmış, sonrasında ise bu eser metni çalışmasına yönelik resimlerde boşluğun konumu ve yönetimi ifade edilmiştir.

Öncelikli olarak resimlerde belirmesiyle kendini fark ettiren boşluk, sanatsal ve düşünsel bir inceleme neticesinde benimsenmiş, dünya görüşü ve yaşam biçimini etkilemiştir. Kavramın zenginliği ve derinliği de üretim sürecimde oldukça verimli bir döneme kapı açmasıyla önemini sürdürür.

Mayıs 2017

Fatih DÜLGER

ÖZET

(ALBERTO GIACOMETTI, MARK ROTHKO Ve KATSUSHIKA HOKUSAI'NİN RESİMLERİNDE BOŞLUK KAVRAMININ YERİ)

Bu tezin konusu olarak Alberto Giacometti; resim ve yontularında görünenin ardındaki “gerçekliği” ararken boşluğu görür ve onun çekimine girer. Aynı zamanda bu serüvenle alakalı olarak bulunduğu ruh durumları ve dönemin olaylarının etkisi işlerine yansır ve boşluğunu besler. Yaklaşık aynı dönemde yaşayan (20. Yüzyıl ortaları) Mark Rothko da küçük yaştan hayatının sonuna kadar boşluğun gölgesinde yaşar. Basit geometrik biçimler ve renk ile oluşturduğu kompozisyonlarında transparanlık ve titreşim öğeleri resimlerin asıl etkisini ortaya çıkarır. Başta daha çeşitli boyutlarda ve renkli olan biçimler zamanla tek tip olmaya ve karmaya, derinleşmeye başlar. Sonunda tüm yüzeyi koyu bir boşluk kaplar. Bu iki batılı sanatçının öncesinde (18. ve 19. yüzyıl) doğuda Katsushika Hokusai boşluğu tamamen düzlemselliğe dayalı bir eleman olarak kullanır. Genelde ahşap baskı olan işleri sade fakat tarif eden bir yöntemle imgeyi aslında kavramsal olarak yansıtır. Bir yanılısama peşinde değildir bu sebepten tüm elemanlar öz halleriyle bulunur. Bir gelenek olarak resimde doluluk kadar boşluk da önemli bir konumda olmalıdır. Denge ve bütünlük boşluk ile sağlanır.

Boşluk kavramı derinliğiyle insanın ve sanatın başlangıcından beri büyük bir esin kaynağı olmuş ve olacaktır. Geçen yüzyıllar içerisinde içeriği değişse de güncelliği hep korur. Bu esneklik onu her daim var eder ve bütüncül kılar.

Anahtar Kelimeler: Boşluk, Mekân, Espas, Resim, Giacometti, Rothko, Hokusai

ABSTRACT

(THE POINT OF SPACE CONCEPT IN THE PAINTINGS OF ALBERTO GIACOMETTI, MARK ROTHKO AND KATSUSHIKA HOKUSAI)

As the subject of this thesis is Alberto Giacometti; sees the void and enters into his attraction while looking for the “reality” behind the image and the sculpture that appears on his sculptures. At the same time, the moods that are related to this adventure and the effects of the events of that period are reflected in the works and feed the void. Mark Rothko, who lives in about the same period (the 20th Century), lives in the shadow of the space until the end of his life. Transparency and vibrational elements that are created with simple geometric forms and color compositions reveal the true effect of his paintings. At first, more various sizes and colored forms gradually become monotone and begin to deepen. At the end the entire surface is covered with a dark space. Prior to these two western artists (18th and 19th centuries), Katsushika Hokusai in the east uses the space as a completely flat-based element. His works which are generally of wood printing are simple but they reflect the notion conceptually in a way that is described. He is not in pursuit of an illusion and all elements are present in essence. As a tradition, space in the paintings should be in an important position. Equilibrium and integrity are provided by space.

Space has been a source of great inspiration since the beginning of mankind and art with depth. Within the past centuries it maintains its actuality even if its content changes. This flexibility makes it a whole entity and makes it holistic.

Keywords: Void, Space, Painting, Giacometti, Rothko, Hokusai

RESİMLER LİSTESİ

Resim 4. 1. Giotto di Bondone – The Dream of Joachim – 1305 – Fresk – 185 cm x 200 cm.....	9
Resim 4. 2. Masaccio – The Tribute Money – 1425 – Fresk – 247 cm x 200 cm.....	10
Resim 4. 3. Leonardo Da Vinci – Mona Lisa – 1504 – Ahşap üzerine yağlıboya – 77 cm x 53 cm	11
Resim 4. 4. Leonardo Da Vinci – St. John the Baptist – 1515 – Ahşap üzerine yağlıboya – 69 cm x 57 cm	11
Resim 4. 5. Peter Brueghel – Peasant Wedding – 1568 – Ahşap üzerine yağlıboya – 164 cm x 114 cm	12
Resim 4. 6. Peter Brueghel – Hunters in the Snow – 1565 – Tuval üzerine yağlıboya – 162 cm x 117 cm	12
Resim 4. 7. C. David Frederich – The Monk by the Sea – 1808 – Tuval üzerine yağlıboya – 171 cm x 110 cm	13
Resim 4. 8. William Turner – Dawn After the Week – c.1841 – Kâğıt üzerine suluboya – 25 cm x 36 cm	132
Resim 4. 9. Claude Monet – Water Lilies – 1916-1919	16
Resim 4. 10. Claude Monet – Houses of Parliament, Fog Effect-I – 1901.....	16
Resim 4. 11. Georges – Seurat – Kâğıt üzerine crayon – 1882-1883 – 30 cm x 23 cm	17
Resim 4. 12. P. Cezanne – Le Mont Sante-Victoire – 1902-1904 – Tuval üzerine yağlıboya – 70 cm x 90 cm	20
Resim 4. 13. P. Cezanne – Still Life with Water Jug – 1892 – Tuval üzerine yağlıboya – 53 cm x 71 cm	20
Resim 4. 14. Paul Serusier – The Talisman – 1888 – Ahşap üzerine yağlıboya – 27 cm x 21 cm	21

Resim 4. 15. H. Matisse – Reader on a Black Background – 1939 – Tuval üzerine yağlıboya – 73 cm x 92 cm	23
Resim 4. 16. H. Matisse – Entrance to the Kasbah – 1912 – Tuval üzerine yağlıboya – 114 cm x 78 cm	23
Resim 4. 17. Pablo Picasso – Woman Styling Her Hair – 1940 – 97 cm x 130 cm..	25
Resim 4. 18. G.Braque – Bottle and Fishes – 1910-1912 – Tuval üzerine yağlıboya – 75 cm x 61 cm	25
Resim 4. 19. W. Kandinsky – Blue Segment – 1921	26
Resim 4. 20. W. Kandinsky – Study for Circles on Black – Kâğıt üzerine suluboya – 25 cm x 25 cm	26
Resim 4. 21. Piet Mondrian – Composition in Color A – 1917	28
Resim 4. 22. Piet Mondrian – Composition 2 – 1922 – Tuval üzerine yağlıboya – 55 cm x 53 cm	28
Resim 4. 23. Kazimir Malevich – Black Square – 1915 – Tuval üzerine yağlıboya – 106 cm x 106 cm	30
Resim 4. 24. Lucio Fontana – Spatial Concept ‘Waiting’ – 1960 – 93 cm x 73 cm ..	30
Resim 4. 25. Edward Hopper – Office in a Small City – 1953 – Tuval üzerine yağlıboya – 71 cm x 101 cm	32
Resim 4. 26. Edward Hopper – Rooms by the Sea – 1951 – Tuval üzerine yağlıboya – 74 cm x 101 cm	32
Resim 5. 1. Alberto Giacometti - Portrait of Diego – 1918 – Tuval üzerine yağlıboya – 31 cm x 28 cm	33
Resim 5. 2. Still Life with Apple – 1937 – Tuval üzerine yağlıboya	35
Resim 5. 3. Four Apples in a Plate – 1953 – Tuval üzerine yağlıboya – 14 cm x 20 cm	35
Resim 5. 4. Alberto Giacometti – Head of a Man – 1951 civarı – Kağıt üzerine kurşun kalem - 11.5 cm x 8.5 cm	37

Resim 5. 5. Alberto Giacometti – Man and Tree – 1952 civarı – Kâğıt üzerine litografi kalemi – 38 cm x 28 cm.....	37
Resim 5. 6. Alberto Giacometti – Standing Nude –1946-46 – Kağıt üzerine kurşun kalem – 50 cm x 31 cm.....	39
Resim 5. 7. Standing Nude – 1951 – Tuval üzerine yağlıboya – 110 cm x 51 cm ...	39
Resim 5. 8. Buste of aMan in a Frame –1946-47 – Kağıt üzerine yağlıboya – 28 cm x 20.5 cm	42
Resim 5. 9. Butst of a man – 1951– Tuval üzerine yağlıboya – 43 cm x 28 cm.....	42
Resim 5. 10. Alberto Giacometti – Pleaster Head in the Studio – 1950 – Tuval üzerine yağlıboya – 25 in x 18 in.....	43
Resim 5. 11. Alberto Giacometti – Sculptures in the studio – 1950 – Tuval üzerine yağlıboya – 3 cm x 46 cm	43
Resim 5. 12. Alberto Giacometti – The Artists Mother – 1950 – moma	44
Resim 5. 13. Alberto Giacometti – The Artist's mother – 1950 – Tuval üzerine yağlıboya – 17 in x 12 in	44
Resim 5. 14. Isaku Yanaihara – Dark Head – 1957 – 100 cm x 65 cm.....	47
Resim 5. 15. Isaku Yanaihara – 1956-57 – Oil on canvas – 43 cm x 30 cm.....	47
Resim 5. 16. Alberto Giacometti – Head of Man Face –1956-57 – Tuval üzerine yağlıboya – 25 cm x 22 cm.....	49
Resim 5. 17. Alberto Giacometti – Head of Man Face on – 1956-57 – Bez parçası üzerine yağlıboya – 30 cm x 20 cm.....	49
Resim 5. 18. Alberto Giacometti – Anette – 1961– Tuval üzerine yağlıboya – 63 cm x 46 cm.....	50
Resim 5. 19. Alberto Giacometti – James Lord – 1964 – Tuval üzerine yağlıboya – 114 cm x 79 cm	50
Resim 5. 20. Alberto Giacometti – Caroline – 1965 – Tuval üzerine yağlıboya – 130 cm x 89 cm	52

Resim 5. 21. Alberto Giacometti – Caroline in Tears –1962 – Tuval üzerine yağlıboya – 101 cm x 71 cm	52
Resim 5. 22. Alberto Giacometti – Giorgio Soavi – 1963 – Tuval üzerine yağlıboya – 50 cm x 38 cm	53
Resim 5. 23. Alberto Giacometti – Giorgio Soavi – 1963 – Tuval üzerine yağlıboya	53
Resim 5. 24. Alberto Giacometti – Clining Woman Who Dreams – 1929 – Bronz Patinated – 25 cm x 40 cm x 14 cm	55
Resim 5. 25. Alberto Giacometti – 1929 – Bronz – 40 cm x 30 cm x 8 cm	55
Resim 5. 26. Alberto Giacometti – The Invisible Object – 1934-35 – Bronz – 152 cm x 33 cm x 25 cm.....	56
Resim 5. 27. Alberto Giacometti – The Invisible Object (detay).....	56
Resim 5. 28. The Square II – 1948 – Bronz – 25 cm x 63 cm x 43 cm	56
Resim 5. 29. Alberto Giacometti – The Leg – 1958 – Bronz – 218 cm x 45 cm x 25 cm	57
Resim 5. 30. Alberto Giacometti – Falling Man- 1950 – Bronz – 58 cm x 25 cm x 27 cm	57
Resim 5. 31. Alberto Giacometti – Standing Woman –1958-59 –Bronz – 70 cm x 13 cm x 24 cm	60
Resim 5. 32. Alberto Giacometti – Standing Woman – 1958-59 – Bronz – 65 cm x 12 cm x 20 cm	60
Resim 5. 33. Alberto Giacometti – Standing Woman – 1961 – Bronz – 45 cm x 7 cm x 11 cm.....	60
Resim 5. 34. Alberto Giacometti – Dog – 1951 – Bronz – 45.7 cm x 99 cm x 15.5 cm.....	62
Resim 6. 1. İsimsiz (metro) – 1937 – Tuval üzerine yağlıboya	64
Resim 6. 2. Entance to subway – 1938 –Tuval üzerine yağlıboya – 34 cm x 46 cm	64
Resim 6. 3. Four Figures in a Plaza – 1937 – Tuval üzerine yağlıboya	64
Resim 6. 4. Street Scene – Tuval üzerine yağlıboya – 1937 – 29 cm x 40 cm	64

Resim 6. 5. İsimsiz – 1941-42 – Kumaş üzerine grafit ve yağlıboya – 24cm x 32cm.....	65
Resim 6. 6. İsimsiz – 1945.....	65
Resim 6. 7. H. Matisse – The Red Studio – 1911– Tuval üzerine yağlıboya – 1.62 m x 1.3 m.....	66
Resim 6. 8. Multiform – 1948 – 118 cm x 144 cm	67
Resim 6. 9. Yellow Cherry Orange – 1947 –173 cm x 107 cm	67
Resim 6. 10. Light Earth and Blue – 1954.....	69
Resim 6. 11. Earth Green –1955	69
Resim 6. 12. J.M.W.Turner – Colour Beginning –1819	70
Resim 6. 13. Caspar David Friedrich – Evening – c. 1824 – Karton üzerine yağlıboya – 20 cm x 27,5 cm	70
Resim 6. 14. Saffron – 1957	71
Resim 6. 15. No. 4 (isimsiz) – 1953 – 270 cm x 127 cm.....	71
Resim 6. 16. Blue Green Blue, 1961.....	73
Resim 6. 17. (isimsiz) Blue Divided By Blue – 1966 – Kâğıt üzerine akrilik – 85 cm x 65 cm.....	73
Resim 6. 18. White Band No. 27 – 1954 – Tuval üzerine yağlıboya – 205 cm x 220 cm	74
Resim 6. 19. İsimsiz – 1963 – Tuval üzerine yağlıboya – 233 cm x 175 cm.....	74
Resim 6. 20. Black in Deep Red – 1957 – Tuval üzerine yağlıboya	75
Resim 6. 21. No. 12 (Black on Dark Sienna on Purple) – 1960.....	75
Resim 6. 22. No-4 – 1964 – Karışık teknik – 264.1 cm x 226.5 cm	77
Resim 6. 23. İsimsiz – 1969 – Kâğıt üzerine yağlıboya	77
Resim 6. 24. Red on Maroon Mural – Section 3 – 1959.....	79
Resim 6. 25. Rothko Chapel planı	80
Resim 6. 26. Rothko Chapel iç görünümü.....	80

Resim 7. 1. Hokusai, Katsushika – Landschaft	85
Resim 7. 2. Hokusai, Katsushika – Landschaft	85
Resim 7. 3. Hamamatsu –1810 civarı – Ağaç baskı – 5 inç x 6 inç	86
Resim 7. 4. Shono – 1810 –Ahşap baskı – 4.5 inç x 6.5 inç.....	86
Resim 7. 5. Hotei	87
Resim 7. 6. Ono o Komachi	87
Resim 7. 7. Minister-Toru(Toru-daijin).....	87
Resim 7. 8. Katsushika, Hokusai – Luke Suwain Shinano Province (Shinshu-Suwako)	89
Resim 7. 9. The Fuji Reflects in Lake Kawaguchi Seen From The Misaka Pass in The Kai Province	89
Resim 7. 10. Suspension Bridge on the Border of Hida and Etchu Provinces (Hietsu no sakai tsuribashi) – 1834 – Renkli kalem – 38 cm x 26 cm	90
Resim 7. 11. View of Fujiyama from the Beach Shichirigahama in the Province of Sagami – 1831 – Ahşap baskı – 38 cm x 26 cm	90
Resim 7. 12. People on the Balcony of the Temple of Gohyakurakan – 1834– 37 cm x 25 cm.....	92
Resim 7. 13. Sakaimachi – 1802 –Ahşap baskı – 3.25 inç x 4.25 inç.....	92
Resim 7. 14. The Poet Abe no Nakamaro Contemplating the Moon from a Terrace-1833 – Ahşap baskı – 23 cm x 52 cm	94
Resim 7. 15. Abe no Nakamaro looking at the moon from the top of a hill – 1835 – Ahşap baskı – 38 cm x 26 cm.....	94
Resim 7. 16. The poet Abe no Nakamaro contemplating the moon from a terrace – 1833 – Ahşap baskı – 23 cm x 52 cm (2).....	94
Resim 7. 17. Abe no Nakamaro looking at the moon from the top of a hill – 1835 – Ahşap baskı – 38 cm x 26 cm (2).....	94
Resim 7. 18. View of the Island of Enoshima large	96
Resim 7. 19. Mountainous Landscape with a Bridge-large.....	96

Resim 8. 1. Kış Hayali – 2010 – Tuval üzerine yağlıboya – 67 cm x 103 cm.....	99
Resim 8. 2. Araf – 2015 – Tuval üzerine yağlıboya – 140 cm x140 cm	100
Resim 8. 3. Göğe – 2015 – Fotoblok üzerine suluboya – 35.5 cm x34 cm	101
Resim 8. 4. Göğe 2 – 2015 – Fotoblok üzerine suluboya – 34 cm x 31.5 cm	101
Resim 8. 5. Henüz – 2015 – Kâğıt üzerine suluboya – 34 cm x 32.5 cm.....	101
Resim 8. 6. Gece Lambası – 2015 – Kâğıt üzerine yağlıboya – 25 cm x 25 cm	102
Resim 8. 7. Meyil – 2014 – Kâğıt üzerine yağlıboya – 32 cm x 32 cm.....	102
Resim 8. 8. Karanlıktan Aydınlığa – 2015 – Kâğıt üzerine suluboya – 30 cm x 25 cm.....	102
Resim 8. 9. Yerden Göğe – 2016- Tuval üzerine yağlıboya – 75 cm x70 cm	103
Resim 8. 10. Sızıntı – 2015 – Tuval üzerine yağlıboya – 51 cm x 49 cm.....	103
Resim 8. 11. Başlangıç Noktası – 2014 – Tuval üzerine yağlıboya – 120 cm x 80 cm.....	104
Resim 8. 12. Döngü – 2015 – Tuval üzerine yağlıboya – 150 cm x 135 cm	104
Resim 8. 13. Yeni Ay, Yeni Dünya – 2016 – Tuval üzerine yağlıboya – 135 cm x 170 cm.....	105

1.GİRİŞ

İnsan, varlığının bilincine vardığı andan itibaren kendini ve evreni sorgulamaya başlar. Bu yönelim onu bazı temel kavramlara götürür. Bu kavramlar geniş ve derin anlamlara sahip olmakla birlikte insanlık tarihi boyunca sürekli güncel yorumlara açık olmuş ve olacaklardır. Çünkü insan bir şeyi çözdüğü ya da keşfettiği anda başka bir denklem ya da gizem ortaya çıkar. Boşluk kavramı da bu keşif ve gizemi içinde barındırır.

Bilim, din, felsefe ve sanatta karşımıza çıkan çok anlamlı bir yapıya sahip ve birçok alt kavramı da içinde barındıran boşluk kavramı ancak bahsedilen bu başlıklar altında incelendiğinde daha tanımlanabilir bir hal alır. Bütüne ilişkin ve her şeye yansıdığından, bu tanımlar birbirlerinden bağımsız düşünülemez. Biz de plastik sanatlarda boşluk kavramını ele alırken zaman zaman diğer disiplinlere de belli ölçüde değineceğiz.

Boşluk öncelikle günlük hayatta deneyimlenen mekân ve nesnelere arası ilişki olarak fark edilir, ardından gökyüzü ve uzay boşluğu dikkat çeker. Aynı zamanda sezgi ve bilinç ile de metafizik boşluğa ulaşır insan ve böylece içinden geçen ve dış dünya ile etkileşimini sağlayan sonsuz boşluğu hissetmeye ve tanımlamaya başlar. Varlığın her anında bulunan boşluk, elbette insanın sanatsal değerlerine ve üretimine de yansır.

Plastik sanatlara göre daha soyut olmasıyla müzikte bu yansımanın daha doğrudan olmasından bahsedebiliriz fakat plastik sanatlarda belgeleme, betimleme anlayışından uzaklaşılarak formların özgürleşmesiyle eserlerin izleyici karşısındaki konumu ve ilişkisi de değişir. Heykel sanatı da resme kıyasla boşluğu ifade etmede daha avantajlıdır, çünkü hiçbir aracı olmadan (kendi malzemesini saymazsak) uzamda yer alır ve üç boyutlu olmasıyla mekân boşluğunu kullanır. Resim sanatında ise imgenin dayanması gereken bir yüzey olması zorunludur, elbette bu yüzey resmin bir parçası olarak ona dâhil olur fakat iki boyutlu olduğu için biçimsel bir sınırı vardır (Yüzeyin dikdörtgen, kare, yuvarlak vs. olması gibi). Bu durum resim sanatının temel sorunsalını karşımıza çıkarır ve boşluk kavramı bu aşamada diğer sanat dallarından farklı anlam ve ifadeleri doğurur. Boşluk müzikte zihinsel, heykelde ise mekânsal olarak var olurken resimde boşluğun kendisi maddeleşir ve

kendi uzamını (yüzeyini) yaratmış olur. Böylece mekânsal boşluk içinde resmin maddeselliği, onun içinde ise kendi öznel boşluğu oluşurken, bu madde-boşluk döngüsü resmin kendi içinde de devam eder. Bu doğrultuda resim yüzeyi; doku, renk ve ton gibi bazı tercihleri ve gerekçeleri temsil etmesiyle çalışmanın başlangıcıdır ve dolayısıyla fon konumunda olan boşluk burada belirleyici bir öneme sahiptir.

Resim sanatı özeline inerek, resim kısaca; bir yüzeye belli elemanlar ve disiplinler dâhilinde, bir form ve imge oluşturmaktır. Bu işleme başlamadan önce yüzeyi kaplayan boşlukla baş başayızdır. Yüzeye müdahale etmeye başladığımız andan itibaren bir eleman ve kavram olarak boşluk devreye girer ve müdahalenin durumuna göre varlığını sürdürür. Yüzeyde oluşan tüm değişiklikler aslında boşluğun biçimlendirilmesidir, her şey ona koşullu olarak meydana gelir. Ortaya çıkan her biçim (pozitif alan), çevresinden bağımsız olamayacağı için varsa diğer biçimlere ya da boş alana işaret eder ve tersinin geçerliliği ile de resmin kompozisyonu ve dengesi kurulmuş olur. Boşluk resimde biçim, renk, ton ve çizgi gibi resimsel araçların hepsiyle ilişki içinde olmasının ötesinde onları bir arada tutan ve ayıran olarak onları konumlandırır ve bütünler.

Resim her ne kadar iki boyutlu bir yüzeyde gerçekleşse de üzerinde oluşturulan yanılsama ile üçüncü boyut algısı yaratmak mümkündür. Bu noktada bahsedilen madde-boşluk döngüsü devreye girer ve yüzeyde istenilen şekilde pozitif ve negatif alan kurgulanır. Resmedilen imge sayesinde bir mesafe ve derinliğe dayalı, algıladığımız ve gördüğümüz dünyaya yakın bir mekân yanılsaması elde edilebilir. Mekân kavramından bahsetmeye başladığımızda resimde boşluğun işlevine tanık oluruz ki bu duruma ilerdeki başlıklarda detaylı olarak değinilir.

Yanılsamacı anlayışın dışında, boşluğun resmin diğer elemanlarıyla daha saf ilişkisini de resim sanatı tarihinde izlemek mümkün. Özellikle modern sanat ile genişleyen bu ilişki, günümüzde boşluk kavramının farklı fikirsel yaklaşımlarına zemin hazırlar.

2. UZAYSAL BOŞLUK

Evrenin bilinen başlangıç noktası olarak kabul edilen büyük patlamayla birlikte madde kavramı ortaya çıkarak fiziğin ve varlığımızın temel konularından birini oluşturur. Bu maddenin içinde var olabildiği ve sayesinde hareket edebildiği alandır uzay boşluğu, kâinatın yaşam ortamı, nefesidir.

Makro kozmos - mikro kozmos bağlantısından yola çıkarak, maddenin kendisinin de boşluklu bir yapıda olduğundan söz edebiliriz. Kütlesi ne olursa olsun maddenin en küçük yapı taşı olan atomun dahi yapısı büyük oranda boşluklu, taneciklidir. Bu anlamda boşluk en büyük ortak noktadır, şeylerin hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasındaki bütünlüğü sağlayan kozmik bir ağ konumundadır.

Klasik fizik dünyası madde ve alanı ayrı ayrı ele alarak bağımsız değerlendirirdi, kuantum fiziği ise parça ile alanın ilişkisine başka türlü bakar. Kuantum evreninde her türlü nesne, ortam ve olay birbiriyle bağlantılı ve bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır. Maddeyi saran alan, uzam aslında “boş”, “hiç” ya da “var olmayan” anlamında değildir. (Bizim algılayamadığımız oldukça düşük yoğunlukta bir enerjiden söz edilebilir.) Einstein’ın izafiyet teorisi de bu düşünceyi destekler. Ona göre madde; alanın belli bölgelerinde yoğunlaşan ya da dağılan bir enerjidir. Alan da tamamen potansiyel enerji ise, maddenin boşluktan oluştuğunu söyleyebiliriz. Maddenin alan içindeki varlığı geçicidir, boşluğunsa öncesi ve sonrası yoktur her boyutta sınırsız uzanır. Buna göre tüm gerçeklikler boşlukta meydana gelir.

MÖ 99 – MÖ 55 yılları arasında yaşamış olan, Roma dönemi şair ve filozofu Lucretius, yüzyıllar öncesinde yaşamasına rağmen, başta evren ve varlık olmak üzere birçok temel konuda bugün felsefenin ve modern fiziğin benimsediği ve üzerinde çalıştığı fikirlere oldukça paralel düşüncelerini dile getirmiştir. Ne yazık ki tarih Lucretius’un düşüncelerine gereken önemi vermemiştir. Demokritos’tan sonra Ustası Epikuros’un fikirlerine kendi geniş düşüncelerini de ekleyerek materyalizmin temelini oluşturur. Ona göre evren iki şeyin varlığı üstüne kuruludur; boşluk ve kurucu öge (gövde, atom). Kuantum fiziği gündeme geldikten sonra dikkat çeken madde – hareket – boşluk ilişkisi, zamanında Lucretius tarafından ortaya konmuştur:

“Görüyoruz toprakta, denizde ve gökte

Türlü biçimlerde devinimdelere türlü varlıklar

Uzay boş olmasaydı hepsi

Bu sürekli devinim gücünden yoksun olacaklar,

Sıkışıp kalacaklarından devinimsiz maddeye

Dahası var olamayacaklardı bile.”¹

Maddenin boşluklu yapısının farkında olan Lucretius, bunu basit bir şekilde anlatmaya çalışır. Suyun kayalardan sızması, canlıların bedenlerine yayılan besinler, sesin duvarlardan geçmesi, soğğun ve ısının maddelere işlemesi ya da aynı boyutlardaki bir yün yumağı ile kurşunun ağırlığının aynı olmaması yapılarındaki boşlukla ve oranıyla alakalıdır.

Şeylerin arasındaki boşluk, aralık; onların formlarını ve tanımlarını belirlemede önemli vazife görür. Bir alanda birden çok şey bulunuyorsa onları algılamak, tarif edebilmek, buldukları yer hakkında bilgi verebilmek ve birbirlerine göre değerlendirmek boşluk sayesinde ve bununla aynı zamanda bahsedilen alanın varlığı ve tanımı ortaya çıkar.

Uzayda gezegenler belli bir sistem ile bir araya gelerek kendi konumlarını edinirken aralarındaki mesafe hayati öneme sahiptir, bu aralık sistemdeki dengeyi sağlar. Bu kesinlikle dinamik bir dengedir ve dünya ile birlikte biz de bunun bir parçasıyız.

¹ LUCRETIUS, **Evrenin Yapısı**, 24-25.

3. MEKÂN OLARAK BOŞLUK

Bakışımızı dünya ölçeğinde küçültürsek yeryüzü şekilleri boşluk ve doluluğun farklı biçim ve oranlarda oluşturduğu bir formlar bütündür. Boşluğu artık insan ve nesne ile beraber düşündüğümüzde alt anlamlar doğurur.

“Mekân insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluktur.”²

Boşluk mekâna dönüşerek yaşamın sürdürülmesine uygun ortamı sağlar. İnsanlar var olduklarından beri boşluğun mekânsal işlevini fark edip kullanmışlardır. Dış tehditlerden korunma amaçlı yuva niteliğindeki mağaralar ve kaya mezarları buna en basit örnektir. “Kaya mezarlarının cepheleri ölünün toplumsal kimliğine göre biçimlenirken, bu doğal yapı içerisindeki boşluklar böylece dikkati çeken ilk kurgusal boşluklardır”.³ Kendi yaptıkları araç gereçler, kap kacaklar bu işlev sayesinde üretilen ve geliştirilerek insanın modern yaşama geçmesini sağlayan sürecin bir parçasıdır. Dolayısıyla günümüzde içinde yaşadığımız, gördüğümüz her türlü yapılar, araçlar ve aletler bir düzen ve ihtiyaç doğrultusunda boşluğun doldurulmasıdır. Peyzajlar, şehirler, meydanlar ve sokaklarda da çevremizdeki boşluğun nasıl kullanıldığını görebiliriz. Bir binanın içindeki boşluklar onları oda olarak işlevsel hale getirirken, pencere ise hava ve gün ışığı ihtiyacını gideren, sokak ile ilişki kuran bir boşluktur. Yüzeyler sayesinde iç ve dış var olur. Her türlü olanağa açık olan boşluklu ortam bükülerek istenilen form oluşturulur. Bir kutu, dolap, araba veya ayakkabı iç boşlukları (hacimleri) ile anlam kazanırlar. Onu tamamlayacak olan maddesel alan düşünülerek üretilir. Bu da demektir ki boşluk, tasarımın temel öğelerinden biridir ve bir ifadesi vardır. Örneğin dini yapıların kapladıkları alan ve iç hacimlerinin büyüklükleri, yükseklikleri insanı büyüleyen ve bir taraftan tedirgin eden bir psikolojiye sürüklerken yücelik duygusuna ve imana hizmet eder. Dinin yaratmak istediği algıyı bütünler. Benzer durum tarihten günümüze inşa edilen kale, saray gibi devasa yapılarda da görülür. Bunlar ise güç, iktidar ve otoriteyi simgeler. Sonsuz olan boşluk algısı insana çıkmazlığıyla korku verirken, onun karşılığı olan dolulukta onu yansıtarak varlığını hissettirir.

² Nilgün KULOĞLU, **Boşluğun Devinimi: Mimari Mekândan Kentsel Mekâna**, 207.

³ Tülay ŞAMLIOĞLU, **Mimari Formda Boşluğun Keşfi**, 11.

Kentsel boşluk olarak değerlendirebileceğimiz meydanlar da eski uygarlıklardan beri varlığını sürdüren mekânsal kurgulardır. Meydanların çevresindeki yapılar kadar onları diğer alan ve yapılarla bağlayan boşluklar da önemlidir. Sokak olarak somutlayabileceğimiz bu boşluklar meydana akar ve peyzajın planı doğrultusunda bir bağ kurarak onun haritasını çizer. Böylece mimari mekân, meydan ve boşluklar kent yapısını oluşturur. Yapılar buldukları çevre ile uyumlu bir ilişki kurduklarında daha anlamlı olurlar, dolayısıyla mimari mekân ile boşluk bir düzeneğin parçaları olarak bağımsız düşünülemez.

“Mimari eylemin ilk basamağı insanın içinde kendisini güvende hissettiği bir sınırlı hacim yaratmak iken yapı, canlıyı içine alan, onu evrensel boşluktan ayıran bir boşluk parçası belirlemektedir.”⁴

Mimari yapılarda görsel ve işlevsel olarak boşluklar balkon, teras, avlu, cephe ve giriş boşlukları gibi birçok farklı şekilde yapılır. Bir anlamda varlığı ortaya koyan dolu alan olarak yapıların boşluk ile ilişkisi, oranı ve farklı düzenlemeleri yapının temel tasarımı, kendisini meydana getirir.

Boşluğun mimari anlamda estetik ve işlevsel olarak kullanımı antik uygarlıklardan modern mimariye kadar izlenebilir. Yaklaşık olarak MÖ 2500 yıllarında Mısır'da inşa edilen Keops piramidi işlevsel iç boşluğu ile önemiyken belli bir sistem üzerinden oluşturulan özel biçimi ve dünya üzerinde bulunduğu konumuyla da hala bir araştırma konusudur. (Piramidin içinde oluşan boşluk ile bu alanda meydana gelen bir takım fiziksel - kimyasal olaylar arasında bir bağlantı olduğu düşünülmektedir. Piramitlerin dizilimleri ise Orion takımyıldızının izdüşümüdür). Daha sonraki antik yapılardan Parthenon ve Kolezyum da yüzey ve iç boşluklarıyla öne çıkan yapılardır.

Modern dönem mimarisinde boşluk kavramı bir tasarım elemanı ve işlevsel yönüne ek kavramsal ve simgesel olarak da kullanılmaya başlandı. Boşluk meydan olarak ve yapıların genelde yüzey ve iç kısımlarında kendini gösterirken artık mimari form ve boşluk daha yakın bir ilişki içindedir. Boşluk kentin yapısına daha homojen dağılır. Mimari formun yapısında kullanılan boşluk doğrudan şehrin açık alanına bağlanır. Bu anlamda gösterilebilecek en belirgin örnek Paris'teki Arc de Triomphe'un 20. Yüzyıl versiyonu olan La Grande Arche'dir. Bu yapı önceki

⁴ A.g.m., 18.

anlamının dışında insanlık adına bir kapı olarak tasarlanırken boşluğun geğirgen bir kavram olmasıyla da ilişkilendirilebilir. Yapıdaki boşluk, alanı (kamusal) bir meydan olarak nitelendirebileğimiz bir yere dōnūřmesini sağlar.



4. RÖNESANS DÖNEMİNDEN 20.YÜZYILA KADAR RESİM SANATINDA BOŞLUK KAVRAMI

Diğer alanlarda olduğu gibi resim sanatında da boşluk kavramı dönemin sosyokültürel yapısı, düşünce sistemi ve teknolojisine göre alternatif bakış açıları ortaya çıkarır. Rönesans'tan yola çıkarsak, bu dönem resimlerinde boşluk meselesi mekân, nesnelere arası mesafe, hava boşluğu, hacim sorunu ve negatif alan olarak kendini gösterir ve modern döneme kadar benzer temel sorun kapsamında farklı çözümler görülür.

“Mekân dramatik bir niteliğe sahiptir, bu nedenle sahne çerçevesi, cisimlerin yer aldığı basit bir kap olarak görülmemelidir; sahne çerçevesi cisimlerin kompozisyonundan, düzenlenişlerinden, birbirleriyle ilişkilerinden ve işleyişlerinden (yani, onları ayıran, içkin bir anlama sahip olmayan bir eklemlilik olarak iş gören, figürlerin diziliminin, hatta ortaya çıkışlarının negatif koşulu olan ama birleştirici, bir temsil bağlamında pozitif değer kazanan boşluktan) doğmalıdır. Resim doluluk meselesi olduğu kadar aynı zamanda boşluk meselesidir, ayrıca resim bir tartma işidir.”⁵

Ortaçağ sanatından Rönesans'a geçilirken resim sanatı adına birçok yenilik kaydedilmişti. Ortaçağın soyut düşünce sistemi ve simgesel anlatımı yerine daha doğal ve görünür olana yakın bir üslup gelişmeye başladı. Bu süreci en iyi gözlemleyebileceğimiz kişi Giotto'dur. Ortaçağ resminin düzlemsel yaklaşımından kurtulan Giotto; resimlerinde yarattığı derinlik etkisi ile uzamı bize hissettirmeye başlar. Resimlerdeki elemanlar daha hacimli ve gerçekçi bir biçimde kendini gösterir. Bu durum, mekân ve onu var eden boşluğun algılanmasıyla bu sezgiyi resme aktarabilmekten ileri gelir. İnsanların, nesnelere aralarındaki boşluğun önemi keşfedilerek ortam daha doğal, gerçeğe yakın bir şekilde ifade edilebilir artık. Böylece resimde ön arka ilişkisi oluşarak derinlik etkisi ve üç boyut algısı sağlanır. Öncesinde birbirine yapışık gibi görünen resimdeki figür ve nesnelere, ifade edilen uzam ve mesafe ile düzlemsel olmaktan çıkar ve yaşama yakın dururlar. Giotto'nun “Joachim'in rüyası” adlı freskosunda bahsedilen bu anlayışın özelliklerini görmeye başlarız (Resim 4.1). Başta Ortaçağ'ın parlak sarısından sonra derinlik etkisi kuvvetli

⁵ Hubert DAMISCH, **Bulut Kuramı**, Çev. E. Burak Şaman, 150.

mavi kullanımı özellikle hava, gökyüzü anlamında natürel bir görüntü sunar. Şablon olmaktan çıkan kompozisyon anlayışıyla figürler de hacimlerini hissettirirken, resmin içine doğru yönelen kayalıklar uzaklık hissi verir. Giotto'nun hacimlendirme konusundaki marifetinin heykel sanatını takip etmesinden kaynaklandığı söylenir. Bu da uzam meselesini daha iyi ifade edebilmek için doğru bir yoldur.



Resim 4. 1. Giotto di Bondone, The Dream of Joachim, 1305, Fresk, 185 cm x 200 cm

Giotto'dan yaklaşık yüz yıl sonra bir Rönesans ressamı Masaccio, geçen sürede detaylara önem veren sanatçıların aksine Giotto'yu izleyerek sade ve anlaşılır kompozisyonlar kurar. Giotto'nun getirdiği yenilikleri benimser ve bunları daha ileri bir seviyeye taşır. Figür, nesne ve mekân oranlarının daha hesaplı ve doğru olması, ışık- gölge kullanımı sayesinde hacim duygusunun gelişmesi, figür ve nesnelerin üzerine düşen ışıkla beraber yüzeyde oluşan gölgeleri de belirterek daha kuvvetli bir uzam çözümlenmesi görülür. "Vergi" adlı resmiyle ilgili olarak; "Uzam-hacim ilişkisi öylesine iyi hesaplanmış ki, arkada sadece başları görünen figürlerin bile uzamda yer kapladıkları belli oluyor."⁶ Bu resimde bir hikâyenin farklı bölümlerinin tek bir çerçevede üç ayrı betimlemesini, geçişli bir şekilde natürel doğa tasviriyle bütünlüğünü kaybetmeyen bir uzam içinde görebiliriz. Hacim ve mekân kavramlarını önemli ölçüde ilerleten Masaccio ile resimler yüzeyci olmaktan uzaklaşır. Dönemin önemli mimarı Brunelleschi'nin önderliğinde kullanılmaya başlanan perspektifin resim sanatındaki ilk ciddi yansımalarını da onun resimlerinde görebiliriz.

⁶ N. İPŞİROĞLU – M. İPŞİROĞLU, **Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi**, 65.



Resim 4. 2. Masaccio, The Tribute Money, 1425, Fresk, 247 cm x 200 cm

Mekân duygusunu daha etkili kılmak amacıyla perspektif ve geometrik yöntemlerle resme derinlik kazandıran ve ışık ile bu etkiyi kuvvetlendiren Piero de la Francesca da, belki resmin hikâyesinden daha çok bu gibi plastik değerlere önem vermiştir. Masaccio'yu izleyen Mantegna da perspektif üzerinden yarattığı atmosfer ile figürlerin hareket edebilecekleri alanları olduğunu hissettiren boşluktan yararlanır.

Perspektif yönteminin resim yüzeyinde kullanılması mekân yanılısamasının ötesinde uzamın bir bütün olarak düzenlenebilmesini mümkün kılar. Başta mekâna dair bir ifade aracı olarak teknik anlamda kayda değer bir çözümlenme sunmasının yanı sıra perspektif mantığı resimde farklı problemler için de derin bir kaynak olmuştur. Bu zamana kadar genelde çizgi perspektifi ile yansıtılmaya çalışılan derinlik etkisi Leonardo da Vinci'nin sfumato tekniği (hava perspektifi) ile daha da öteye taşınır. "Resim eğer isimsel olmaktan öte bir varoluş iddiasındaysa çizgisel perspektifin yöntemlerinden farklı yöntemlere başvurmak zorundadır. Uzaklaştırmanın getirdiği soluklaşmayla ilişkili renk perspektifine; (konturların silikleşmesini, uzaktan görülen şekillerin belirsizleşmesini esas alan) küçültme perspektifine; ya da küçültmenin de ilişkili olduğu başka bir perspektife, havanın yoğunluğunun, bazen kalın bazen ince olan puslu ve sisli nesne ile gözün üst üste binişinin sonucu olan gökyüzü perspektifine başvurmalıdır."⁷ Bu teknikle Leonardo hava boşluğunun mesafeye göre farklılaşan etkisini yansıtmaya çalışır. Öğretilen, bilinen yöntemi kullanmak yerine gözüne ve gözlem gücüne dayanarak şeylerin

⁷ Bkz. (5), DAMISCH, 183.

uzaklaştıkça küçülmesiyle beraber belirsizleştiğini de fark eder ve uygulamaya koyar. Nesnelerin arasındaki boşluğu göz ardı etmez hatta hava boşluğunu bir resim elemanı olarak kullanır. Konturların netliğini yitirmesi, hacimlendirmenin giderek eriyen ve yumuşak bir şekilde çevresiyle ilişki kurmasını sağlayan sfumato yöntemi ile Leonardo resimde atmosferik bir bütünlük yakalar. Anlayışında uyuma ve dengeye çok önem veren sanatçı bu amaç için boşluğun bütünleyici özelliğinden yararlanır. Sfumato tekniğinin kusursuzca kullanımının yanı sıra Mona Lisa ve bazı başka yapıtlarının da arka planında adeta sonsuzluğu hissettiren doğa görünümü Leonardo'nun açık evren algısından doğar. Fonda bu belirsiz sonsuzluğa uzanan manzara ile ön plandaki figürler espas oluşturur ve daha inandırıcı bir ortam görüntüsü ortaya çıkar. Figürler önceki sanatçıların heykelimsi görünümüne karşı daha insani duygularla var olurlar. Özellikle kaynaştırma yönetiminin kullanıldığı resimlerdeki figürlerin hava faktörünün devreye girmesiyle auralarını sezeriz (Resim 4.3 ve Resim 4.4).



Resim 4. 3. Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1504, Ahşap üzerine yağlıboya, 77 cmx 53 cm

Resim 4. 4. Leonardo Da Vinci, St. John the Baptist, 1515, Ahşap üzerine yağlıboya, 69 cm x 57 cm

Rönesans dönemine dâhil edilen Flaman sanatçı Pieter Bruegel üslubu ve kurgusu ile diğerlerinden farklılaşır. Rönesans'ın tipik figür odaklı kompozisyonlarına alternatif onunkiler bariz geniş bir bakış açısıyla sanki sahneyi uzaktan ve yukardan izleyen bir gözün seyri gibidir. Geniş bir mekâna kalabalık figür grupları yerleştirirken konuyu ise genellikle günlük hayattan seçer. Dinsel hikâyelerde bile konu günlük yaşama karışmış durumdadır, yüceltilmez. Kompozisyon şeması özellikle "Kır

Düğünü” ve “Karda Avcılar” resimlerinde görüldüğü gibi diyagonaldır ve bu da derinlikli bir kurgu yaratır. Aynı zamanda sahne genel bir Rönesans resmi gibi sınırlı değildir, kompozisyon kadrajın dışına doğru devam eder, süreklilik vardır. Her zaman bütünü görmeye çalışan Bruegel tek olarak figüre ve eylemine odaklanmaz. Bir anlamda insanı ve eylemlerini detay olarak ele alıp mühim olanın yaşamın kendisi, uzam ve sorunları olduğunu düşündürür. (Resim 4.5 ve Resim 4.6).



Resim 4. 5. Peter Bruegel, Peasant Wedding, 1568, Ahşap üzerine yağlıboya, 164 cm x 114 cm

Resim 4. 6. Peter Bruegel, Hunters in the Snow ,1565, Tuval üzerine yağlıboya, 162 cm x 117 cm

16.yüzyıla gelindiğinde sanatçılar Rönesans resim anlayışına karşı durma eğilimi gösterirler ve köklü değişiklikler meydana gelir. Bu değişimin baş gösterdiği Barok üslubun ve Rönesans resminin esas noktalarını ‘Sanat Tarihinin Temel Kavramları’ adlı kitabında oldukça açıklayıcı bir şekilde ele alan H.Wölfflin, bunları beş başlık altında toplar; çizgisel ve gölgesel, düzlem ve derinlik, açık form-kapalı form, çokluk ve birlik, belirlilik ve belirsizlik. Barok’ta gölgeselliğe geçiş ile çizgi ve kontur önemini yitirir ve nesnelere birbirlerine yaklaşarak bir bütünün ayrılmaz parçaları olurlar. Derinlik ile kompozisyonda hareket izlenimi uyanır. Resim ayrı düzlemler olarak yapılmaz artık, ortam seyirciyi içine çeken tek uzamda mevcuttur. Rönesans’ın kapalı formlarına karşı çizginin erimesiyle form sınırsızlaşır ve çerçeveyi aşar. Çokluk birlik bakımından tek başlarına var olabilen parçalar bütünü yerine baskın bir oluşumun güdümüne giren, ona bağlanan biçimler bütünü görülür. Son olarak şeylerin netlik oranı azalır. Formu kavrayabilmek için her şeyin açık seçik olması gerekmez, yeterli ve gereken kadarı gösterildiği takdirde kısmi belirsizliğin çekiciliği ortaya çıkar. Rönesans ve Barok’taki bu farklı bakış açıları, uzam ve nesne arasındaki ilişkiye farklı yorumlar getirir. Sanat düz bir doğrultuda

hareket etmediğinden bir ilerleme söz konusu olamaz. Bahsedilen kavramlar ve resmin temel elemanları, zamanın olanakları ile sürekli güncellenerek sanat tarihinde bir döngü oluşturur.

17.yüzyıl kuzey sanatından iki sanatçı, Ruisdael ve Vermeer Barok üslubun yeniliklerini etkin bir şekilde uygulamışlardır. Ruisdael açık hava resimlerinde gökyüzüne önem vererek kurduğu kompozisyonları ve ışık kullanımıyla atmosfer resminin önünü açarken, bir camera obscura düzeneği ve ayna yardımıyla yapıldığı düşünülen Vermeer'in resimleri ise rengin geniş yelpazesi ve ışığın doğru noktalarda kullanımıyla gözün gerçeklik algısını tatmin eden iç mekân görünümleri sunar.

17. ve 18.yüzyılın kuzey sanatına genel olarak baktığımızda doğanın, İtalyanlara göre daha önemli olduğunu anlayabiliriz. Bu sebeptendir ki figür kompozisyonlarında yer bulan geniş mekânın yanı sıra, bir tür resmi olarak manzara resmi bu bölgede kendini net olarak göstermeye başlar. Yarattığı atmosfer ile sıradan manzara ressamlarından ayrılan Caspar David Friedrich'in resimlerine bakıldığında doğanın yüceliği ve insanın doğa karşısındaki varlığını sorgulaması yorumu yapılır. Kullandığı elemanların azlığı ve kurgusu ile zaman kavramından sıyrılarak sonsuzluğa dokunan tinsel bir yansıma sunar. "Deniz Kıyısındaki Keşiş" resminde doğaya göre çok ufak bir şekilde konumlanan figür sanki bu dünyadaki yaşamın boşluğuna, fani olana işaret eder (Resim 4.7). Romantik bir atmosferle varlık meselesi üzerinden inşa edilen resimler, C.David'in inançlı biri olmakla beraber yaşamında ölüm olgusuyla ilişkisine de bağlanabilir.



Resim 4. 7. C. David Friedrich, The Monk by the Sea, 1808, Tuval üzerine yağlıboya, 171 cm x 110 cm

Resim 4. 8. William Turner ,Dawn After the Week, 1841, Kâğıt üzerine suluboya, 25 cm x 36 cm

C.David'in çağdaşı olan İngiliz J.M.William Turner, David'in resimlerindeki sublime özü barındıran ve bunu destekler nitelikte tekniği geliştirerek daha çarpıcı bir resim dili oluşturur. Aradaki en büyük fark ise Turner'ın eserlerindeki sürekli devinim, hareket unsurudur. Bu faktör ele aldığı doğa ve doğa olayları konusyla bir araya gelince ihtişamlı ve kaotik bir sarmal yapı oluşur ki bu da resimde önemli bir değer olan gerilime sebep olur. Betimleme yönteminden feragat edip imgeleri tanımlanabilir olmaktan neredeyse çıkararak anlamlarını açar, özgürleştirir. Böylece nesnelere, renk ve ışık birbirine oldukça yakınlaşır ve sanki her şey aynı maddeden yapılmışçasına bir homojenlik ve bütünlük meydana gelir. İmgeleri bahane ederek tinsel bilgi yoluyla sonsuzluk, hiçlik ve boşluk duyularının resmin plastik elemanlarıyla şimdiye kadarki en yakın temasıdır bu. Zamanla minimum seviyeye indirdiği kompozisyonlarındaki konuya dair elemanlar, ayrıca renk ve ışık ile de eriyerek boşluğa, hiçliğe, belki de sadece ruhsal olarak varlığa kavuşurlar. İfade yöntemi olarak renk ve hava perspektifi kullanan Turner'ın resimleri lirik soyutlama olarak adlandırılırken soyut dışavurumcu resim anlayışına ve özellikle ışığa verdiği önem ve netliğini kaybeden formları ile empresyonizme öncü olmuştur.

Güneş Turner için bir tanrıydı, onu göremeyenleri kör olarak nitelendiriyordu. Turner'dan sonra güneşi görenler ise empresyonistler oldu. Işık elbette resim tarihi boyunca temel bir eleman olarak kullanıldı fakat empresyonizmdeki ışık, klasik anlayışa göre oldukça farklıydı. Şimdiye kadar bir araç olarak kullanılan ışık, artık resmin konusu ve kendisidir. Bu dönemde ressamlar tek ve gerçek ışık kabul ettikleri güneş ışığını ve etkilerini izleyebilmek adına açık havada iş üretmeye başladılar. Güneş ışığının takibinde zaman faktörü ışığın renginin ve şiddetinin değişmesiyle sanatçılara farklı görünüşler sunarken, zamana bağlı hareketlilik de ortaya çıkan işlerde kendini gösterir. Bu akımda gerçekleşen eylem tamamen görme duyusuna ve görülenden edinilen izlenimlere dayalıdır. Romantizmle bozulmaya başlayan klasik resmin kapalı yapısı empresyonizm ile kendini açık formlara, dağınıklığa, titreşime, 'an' a bırakır. Işığı esas alan bir üsluptan bahsediliyorsa elbette renk de ışıkla var olduğundan ön plana çıkar, parlar. Nesnelere vuran güneş ışığı kuvvetli etkisiyle nesnenin varlık sınırlarını zorlarken, lokal rengi de parçalayarak yapısını açık-koyu ve kontrast düzeninde bozar. Doğada kontur olmadığından nesnelere bahsedilen ışık ve renk etkisiyle neredeyse dağılacak bir

forma dönüşüp durağan olmaktan çıkar ve sürekli bir dinamizm kazanır. Optik çözümleme ile parçalanıp resim yüzeyinde oluşturulan imgenin taşıyıcısı da yine ışık ve ona bağlı renktir. Bu dönem ressamı açık hava ile olan münasebetlerinden dolayı resimde hava boşluğunun etkisini göz önünde bulundurmak zorundaydılar.

“Hava tıpkı nesnelere dünyasını saran bir tül gibi, nesnelere ile aramızda ince bir tabaka meydana getiriyor ve ince tabaka nesnelere konturlarını erittiği gibi, karşılık fenomenlerinin gayet açık bir şekilde ortaya çıktığı bir renkler dünyası olarak belirleniyor.”⁸

Biliriz ki bakış eyleminde nesnelere göz arasında doğrudan bir temas yoktur, arada boşluk, hava bulunur. Bu hava saydam olmasına karşın ışığın etkisiyle geçirgen renkli bir tabakaya dönüşüp nesnelere ve boşluklara yayılır, onları örter. Böylece hava, yine bütünleyici olarak sübjektif bir mekân, ortam önermesi yaratmış olur.

Empresyonist üslubun doğaya bu bakış açısını ve bunun getirilerini Claud Monet'nin resimlerinde açıkça ve yetkin bir şekilde görebiliriz. Temel problemi ışığın geçici niteliği ve renk ilişkisi olan resimler, sanatçının bozulan görme yetisiyle daha soyut bir tavra dönüşür. Edindiği resimsel ustalıklarla bilinçli bir soyutlamaya da yönelen Monet; kişinin hem modern sanatın soyutluğunu yakalayıp, hem de gözün farkında olduğu boşluğa da yer vermeyi nasıl başarabileceğini düşünür.

Londra'da Turner'in resimlerini gören Monet'nin onun ışığıyla nasıl aydınlandığı özellikle katedral, saman yığınları ve nilüferler serilerinde belli olur, ayrıca bu seri resimler ressamın yüzeye yaklaşımı bakımından da farklı üsluplarda birçok sanatçıya ilham olmuştur. (Resim 4.9 ve Resim 4.10)

⁸ İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 72.



Resim 4. 9. Claude Monet, Water Lilies ,1916-1919

Resim 4. 10. Claude Monet, Houses of Parliament, Fog Effect-I, 1901

Empresyonizm ile fırça vuruşlarıyla parçalanmış biçim, Divizyonizm ile adeta -renk bağlamında- atomlarına ayrılır. Bu ayrıştırma tekniğinin kurucusu sayılan Georges Seurat, temelde empresyonistlerin prensiplerini benimsemesine karşın, onların doğadan edindikleri anlık duyularına, rastlantısallığa ve düzensizliğe karşı çıkar ve bu temeli bir sistem üzerine yerleştirme gayesine varır. Resim sanatına - kimi zaman olduğu gibi- bilimsel yaklaşarak, plastik araştırmalar ve özellikle Michel-Eugene Chevreul'un renk sisteminden beslenerek bileşenlerine ayırdığı rengi, en saf ve temiz biçimde kullanmak amacıyla palette karıştırmak yerine doğrudan tuval yüzeyine noktalar şeklinde uygular. Bu uygulama karşıtlık renk kuramına dayanır ve seyircinin gözünde optik karışım meydana gelir.

“Seurat'nın akılcı yaklaşımla sanatı bilinçli bir yaratma süreci olarak görüşünün daha uzun bir etkisi olduğu ve bunun Mondrian ve Konstrüktivizm akımından geçerek günümüze kadar ulaştığı izlenebilir.”⁹

Seurat'nın asıl derdi rengin kullanım yöntemi olsa da noktacı tekniği ile nasıl empresyonizmi aşan bir uzam yarattığını onun karakalem ile yaptığı renkten yoksun çalışmalarında görmek mümkün. Modeli sanatçının annesi olan portre çalışmasında kontur gibi herhangi sınırlayıcı bir eleman olmamasıyla her an dağılabilir bir his yaratırken uzam ve nesne son derece iç içe, neredeyse tektir. Burada biçimi var eden ve onu bütün olarak bir arada tutan; dokulu kâğıt yüzeyinin diğer malzeme ile

⁹ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş, 22.

temas etmediği yerlerdir, yani yüzeyin, uzamın kendisi olan boşluktur (Resim 4.11). Bu bağlamda Einstein'ın maddeyi boşlukta oluşan yoğunluk olarak nitelendirmesini bize dönemin sanatta ve bilimde evren görüşünün nasıl paralel bir yol izlediği yönünde ipucu verir.



Resim 4. 11. Georges Seurat, Kâğıt üzerine crayon, 1882-1883, 30 cm x 23 cm

19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren modern dünyanın yapı taşları felsefe, bilim ve sanatta oluşmaya başlarken, gelişen dünyanın etkisiyle insanın düşünce biçiminde ve algısında pek çok kırılma, yön değiştirme meydana gelmiştir. Mekânı, boşluğu nesne ile bağımsız ve karşıt gören Kartezyen geleneğe karşı, fiziğin kurallarını yeniden belirleyen kuantum dünyası ve Einstein'ın izafiyet teorisi, daha önce bahsedilen nesne-boşluk-hareket ilişkisi bağlamında evren algısını tamamen değiştirir. 20.yüzyıl yaklaşırken hızlı bir aydınlanma süreci yaşayan insanoğlu, boşluğa da artık bu bilinçli gözlerle bakar ve onu edilgen olmaktan kurtararak aslının farkına varır.

Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre'nin (var oluş ve öze dair) düşüncelerine akraba görüşleriyle Maurice Merleau-Ponty, algı kuramı ve bilim ile ilişkisi üzerine tartışmalarıyla, bireysellik ve bakış/görme diyalektiği açısından

dünyanın artık tek anlamlı olamayacağını ifade eder. Empirik bir yaklaşım söz konusu olduğundan bu yeni algılama biçimi, “görme” olayının beden ile ilişkisi de yeniden gündeme getirilerek, tartışma konusu olur. Konuyla ilgili düşüncelerini sıklıkla resim sanatı üzerinden dile getiren Merleau-Ponty, temsilin ötesine geçmekten ve amacın nesnenin kendisini yansıtmak değil, kavramsal bir zeminde onun yüzey üzerinde nasıl oluşturulacağından bahsederken modern resim hakkında şunları söyler; “Modern resmin çabası, çizgi ile renk arasında hatta şeylerin figürasyonu ile işaret yaratımı arasında seçim yapmaktan çok, denklik sistemlerini çoğaltmaktan, onların şeylerin zarfına yapışmasını bozmaktan oluşmuştur ki bu, yeni malzemelerin ya da yeni anlatım yollarının yaratılmasını gerektirebilir, ama bazen de önceden var olanların yeniden gözden geçirilmesi ve yeniden ele alınması yoluyla gerçekleşir.”¹⁰

Merleau-Ponty'nin görüşlerinde yer verdiği, modern resmin babası olarak anılan Paul Cezanne'ın yapıtları plastik açıdan ilerici olmalarının yanı sıra kavramsal yönden de diğer disiplinlerle önemli ölçüde ilişkili durmaktadır. Klasik bilimde nesne ve onun uzamdaki varlık özellikleri, biçim ve içeriği birbirine bağımlı olarak düşünülmezken modern bilim evrene böyle bakmaz; şeyler ortamdaki bağımsız olarak tek başlarına mutlak bir yapı içinde var olamazlar. Modern dönemin bu görüşü resme de yansır. Öncesinde desen ile renk bağımsız olarak tasarlanırken “renkle desen, tonla biçim arasında ilişki”¹¹ kurmaya çalışan Cezanne'a göre; insan renk sürdüğü ölçüde desen çizer.

“Cezanne'ın ideali görünen gerçekliğin ardına geçip, felsefi olduğu kadar şiirsel anlamda evrenin özünü yeniden kurmak ve böylece sonsuz olana erişmektir.”¹²

Müthiş bir tutku ve kararlılıkla doğayı, nesne ve ortamını gözlemleyen, seyreden Cezanne, Empresyonizm'den aldığı temeli yapısalcı bir yaklaşımla düzenleyerek yüzeyde yeni bir görüş biçimi (bakış) yaratır. Plastik bir keşif uğruna konunun çekiciliğinden vazgeçer Cezanne ve evreni daha dolaysız bir şekilde algılamak için onu en küçük ve basit parçada arar. Bu yönelimde doğaya bakışını temel geometrik formlara indirgeyen Cezanne yapısalcı bir bütünlük içinde var

¹⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, 67.

¹¹ Özkan EROĞLU, **Sanatın Tarihi**, 349.

¹² Maurice SERULLAZ, Empresyonizm, 22.

olabilen sağlam ve kalıcı biçimlerin peşindedir. Bu arayışla ilgili Özkan Eroğlu'nun şu değerlendirmesi oldukça açıklayıcıdır; "Cezanne yapısalcılığı ortaya koyan elemanları parçalarına ayırınca, her yapısalcılığın bir geometrik örgüden meydana geldiğini ve her bir geometrik parçanın da aslında tekil boyutta soyut birer parça olabileceğinin üzerinde durmuştur. Özetle Eleman ve uzam oluşumlarındaki formların parça bütün ilişkisindeki geometrik konumlandırma meselesine kafa yoruyordu. Böylece Cezanne'da yeni eleman ve yeni uzam olguları netlik kazandı."¹³ Bahsedilen bu yeni uzam ve nesne dünyasında biri diğerinden bağımsız değildir, tıpkı modern fiziğin savunduğu evren modeli gibi. Ayrıca Cezanne'ın bulguladığı yeni ortam kuantum fiziğinin eşzamanlılığını da içerir.

Nesneler boşluk sayesinde sürekli bir titreşim halinde olduklarından keskin sınırları olamaz fakat aynı zamanda temel biçimlerini de korumak zorundadırlar, öyleyse eşzamanlı bir durum söz konusudur. Tek merkezli, sınırları belli bir uzam yanılısamadan kaçınmak için Cezanne perspektifin yapısıyla oynar, onu ters çevirir. Mekân ve nesnelere farklı açılardan görülerek farklı boyutlarda olabilirler. Zemin genelde öne, seyirciye doğru dikleşir. Dolayısıyla klasik derinlik yanılısaması etkisini yitirir fakat alternatif bir mesafe algısı oluşur ve nesnelere ileri ve geri hareket ederek güçlü bir (düzlemsel) espas yaratır. "Burada espas, yaşamla sınırlı değildir, uzaklık, boşluk ve beden düşüncesi gerçekliğini yitirir Cezanne'ın resimlerinde. Üçüncü boyut ya da ölçümsel derinlik, yerini bütünüyle eğretilmeli (metaforik) bir boyuta bırakmak üzere devreden çıkarılır. Eğretilmeli boyut ise, bize "sınırsız" bir çağrışım olanağı sağlar."¹⁴

Statik olmayan bir mekân içinde bütünde ona bağımlı olarak hareket edebilen nesnelere Cezanne'ın şeylerin arasındaki boşluğu aktif konumda ele almasının getirisi vardır. Bu nesne-boşluk-hareket ilişkisinde biçimlerin eşzamanlı yansımaları, sanatçının kontur elemanını kullanım biçimini de önemli hale getirir. Özellikle Neo-Empresyonizmde kaybolan kontur, onun resimlerinde oldukça etkin ve yapıcı bir şekilde tekrar görülür. Fakat Cezanne bu elemanın kullanımını sınırlayıcı olmaktan çıkartarak çizgiyi özgür bırakır. Modülasyon yöntemi ile birbirine geçen formlar oluşturan ve kontur ile biçimler arasında hareket mesafesi, aralık bırakarak tüm ortamda var olan boşluğu da resme dâhil eden "Cezanne, ele aldığı nesnelere

¹³ Bkz. (11), EROĞLU, 350.

¹⁴ Andre LHOTE, **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, 62.

açık seçik, onların fiziksel varlıklarının ve aralarındaki boşluğun değerini tam olarak vermek istemiştir.”¹⁵ Bu boşluk sayesinde resimde bütünleyici ve dinamik, görünmez bir ağ yapılır.



Resim 4. 12. Paul Cezanne, Le Mont Sainte-Victoire, 1902-1904, Tuval üzerine yağlıboya, 70 cm x 90 cm

Resim 4. 13. Paul Cezanne, Still Life with Water Jug, 1892, Tuval üzerine yağlıboya, 53 cm x 71 cm

Yüzeyle yaklaşımında malzemeye de önem verir Cezanne ve onu kalın boya tabakasıyla boğmaz. Yer yer tuval yüzeyini boş bırakarak nefesli bir yapı oluşturur. Elbette bu tavır resmin diğer alanlarıyla tamamlayıcı bir bütün oluşturarak yarattığı yüzey espasına katkı sağlar ve yeniden düzenlediği evren modelindeki nesne yorumunu da destekler (Resim 4.12 ve Resim 4.13).

Sanat tarihinde sebep olduğu kırılma ile renkçi anlayıştan kübizme ve soyut resme kadar günümüze uzanan bir etkisi vardır Cezanne'ın. Kendisiyle beraber Post-Empresyonist olarak anılan Van Gogh ve Paul Gauguin'in öncülüğünde renk ve renk alanı resmi gelişir. Ustası Gauguin'in resme plastik açıdan nasıl yaklaşması gerektiğine dair sözlerine kulak veren Fransız ressam Paul Serusier bu doğrultuda 1888 tarihli " Tılsım (Aşk Ormanında Manzara) resmini yapar (Resim 4.14) Biçimlerin birer renk lekelerine dönüştüğü bu çalışma, resimsel ifadenin soyut bir anlayışa doğru yol aldığıının en net ve başarılı örneklerindedir. Resim sanatı açısından oldukça verimli bir dönem olan yirminci yüzyılın başlarında, çalışmalarını bu düzlemsellik ve renk yönelimiyle sürdüren bir diğer Fransız sanatçı ve kuramcı Maurice Denis şu sözleriyle resmin tanımını günceller; "Unutmayın ki bir resim, bir

¹⁵ Bkz. (9), LYNTON, 57.

savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce, üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.”¹⁶



Resim 4. 14. Paul Serusier, The Talisman, 1888, Ahşap üzerine yağlıboya, 27 cm x 21 cm

Sanatçılar artık resim elemanlarını daha özgür bir biçimde kullanır ve konudan daha çok resmin plastik değerleriyle ve malzemeyle ilgilenirler. Sanatın özüne, temeline dönme arzusuyla primitif sanata yönelir ve beslenirler. Bu noktada yukarda yer verilen Merleau-Ponty'nin modern sanat yorumu tekrar düşünülduğünde ne denli yerinde bir değerlendirme olduğu fark edilir.

Henri Matisse renkçi ve primitif anlayışın en bilinen ve üretken ismi olmakla beraber günümüze de referans olan bir ustadır. Sanatından bahsederken şu cümleleri kurar Matisse; “İfade bana göre bir insanın çehresinde yanan tutkulara yer almaz ya da şiddetli bir hareketle dışa vurulmaz. Benim resmimin bütün düzenlenişi ifadecidir; figürün aldığı yer, çevrelerindeki boş uzamlar, oranlar, her şeyin bir payı vardır.”¹⁷

İlkel sanatın yanı sıra doğu sanatına da ilgi duyan Fransız sanatçı batı resminin perspektife dayalı uzam anlayışıyla İran minyatürlerinin iki boyutlu mekân

¹⁶ Bkz. (9), LYNTON, 17.

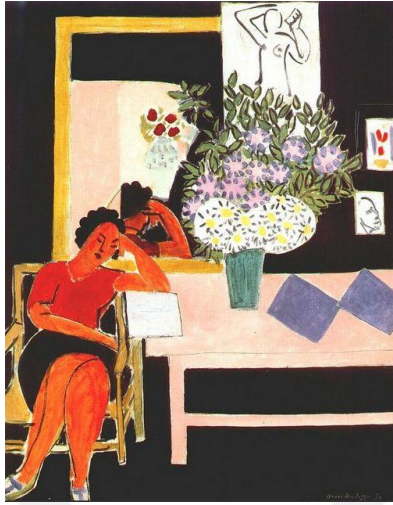
¹⁷ Charles HARRISON - Paul WOOD, **Sanat ve Kuram**, Çev. Sabri Gürses, 93.

anlayışını sade bir tavır ile dengede tutar. Bir denge sanatı yapmak istediğinden bahseden Matisse, üstünü renkle örtse de bunu boş - dolu ve pozitif - negatif alan üzerinden kurgular. “Siyah fondaki okuyucu” resmi, kompozisyon, açık-koyu ve renk açısından güçlü bir denge içindedir (Resim 4.15). Fonda kullandığı siyaha yakın koyu ile resimde keskin bir negatif alan yaratırken bu alan aynı zamanda yüzeye dağılımı ile uzamı meydana getirir. Bu sayede nesnelere birbirleriyle bağ kurarken, kendi varlıklarını da net bir biçimde ortaya koyarlar. Buradaki uzam meselesi ressamın negatif (boş) alan olarak siyahı tercih etmesi açısından önemlidir. Çünkü resimde siyah esas bir konumda ve ona karşı var olmaya çalışan diğer formları özümseme niyetiyle onlara baskı uygulayan canlı bir organizma halindedir. Dolayısıyla bir taraftan boşluğa işaret ederken aynı zamanda meydana gelen, var olan şeyin en büyük ve etkin parçasıdır. Tercih siyah değil de açık bir ton olsaydı büyük ölçüde böyle bir etki yaratamazdı. Ayrıca siyahın figürün eteğinde ve saçında pozitif alanın içine girmesi ve arkadaki ayna ile ilişkisi de uzama katkı sağlar.

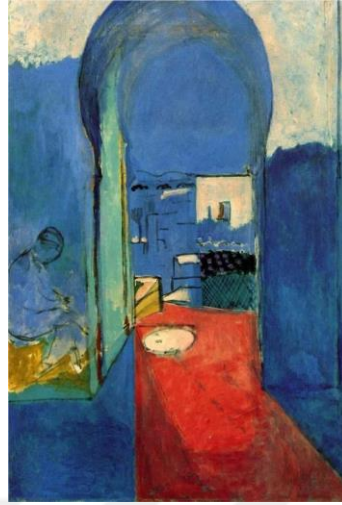
Rengi cesur ve yetkin bir şekilde kullanan sanatçı Fas’a ziyareti sırasında yaptığı “Kasbah’a giriş” adlı resminde bu kez rengi ön planda tutarak uzamı meydana getirir (Resim 4.16). Resmin düzlemselliğine rağmen renklerin yoğunlukları ve oranları, merkezde görülen mekâna dair çizgi ve küçük bölmelerle derinlik algısı yaratır.

Matisse resmin elemanlarını kullanım biçimiyle genelde yüzeysel bir tavır sergilese de “onun ileriye gören ve çağının önünde olmasını sağlayan yapıtlarının hepsinde, önce uzamın iyi değerlendirildiğini fark edersiniz.”¹⁸

¹⁸ Bkz. (11), EROĞLU, 366.



Resim 4. 15. Henri Matisse, Reader on a Black Background, 1939, Tuval üzerine yağlıboya
73 cm x 92 cm



Resim 4. 16. Henri Matisse, Entrance to the Kasbah, 1912, Tuval üzerine yağlıboya
114 cm x 78 cm

Sanatçının son çalışmalarından biri olan ve kâğıtların boyanıp, kesilmesinden sonra düzenlenmesiyle oluşturulan "Salyangoz" isimli büyük çalışma, boş ve dolu alanların biçim ve renk ile kurulan yalın ve dengeli kompozisyonuyla Matisse'in sanatının ulaştığı noktayı temsil ederken, kendinden sonrakilere olan öncülüğünün de göstergesidir.

Ortaya çıkan işlerden ve sanatçıların sözlü ifadelerinden anlaşıldığı üzere modern resim artık Giotto'dan süregelen bir konuyu betimleme ve döneme göre değişen kurallar dâhilinde gerçekleştirilen resmetme kaygısından tamamen uzaklaşır. Öncesinde olabildiğince natürel ve üç boyutlu bir uzam yaratma çabasında olan ressamlar artık bu illüzyondan vazgeçer ve yüzeyin iki boyutlu olmasının getirilerinden yararlanırlar. Dolayısıyla önceden sadece mekânla ilişkili olan boşluk, zamanla şeyler arası mesafeye, hava boşluğuna, atmosfere ve Empresyonizm'in biçimi parçalamasıyla elemanlar arası ilişkiye ve bütüne dair esnek bir yapıya dönüşür. Cezanne'da netlik kazanan ve analitik bir düşünceye bağlanan yeni uzam önerisi, boşluğun (bilinçli) değerlendirilmesi ve onun resme açtığı yeni imkânların sayesinde. Empresyonizm'den sonra yeniden keşfedilen renk elemanı boşlukla doğrudan ilişkiye geçer ve kompozisyon (pentür yapısı) oluşumunda temel bir yer edinir. Resimde düz renk alanlarının oluşması, rengin psikolojik etkisini artırırken, belirsiz bir imge ile soyuta, tanımlanamaz olana,

boşluğa işaret etmeye başlar. Ezelden beri var olan ve yaşamın (varlığın) fonu olan, olanakları yaratan, mümkün kılan boşluk.

Modern dönemle beraber resim sanatı sürekli bir yenilenmeyle farklı anlayışları doğurur ve özellikle bilim alanındaki gelişmeler bu süreci etkiler. Evren hakkında gittikçe daha fazla bilgiye ulaşılmasıyla insan, yaşama yeni yorumlar getirip ayak uydurmaya çalışsa de hala büyük bir bilinmeyenin içinde ve bunun farkındadır. Bu büyüklük, yücelik, sonsuzluk ve bilinmeyen boşluk algısı sanatçılara derin bir esin kaynağı oluşturur. Boşluk kavramı artık sanatçıların dünyasında daha geniş bir yer kapladığından ortaya çıkan işlere yansır.

Dünya savaşları, bilimin gelişmesiyle evrene dair bildiğimiz gerçeklerin sarsılması, teknolojinin getirdikleriyle toplumsal yaşam kodlarının hızlı bir şekilde değişmesi insanın bu dünyaya olan inancının ve gerçeklik algısının kırılmasına neden olur. İnsanoğlu özünden kopmaya başlar. Yaşam boyunca tanık oldukları şeyler onları ortamdaki soyutlamaya başlar. İnsan tüm bu kemirici dünyevi şeylerden kurtulup özüne dönmeye, kozmik bütünlüğe erişmeye çalışır. Bu süreçte bilim, felsefe ve sanatta soyutluk başlar ve çeşitlenir.

Şimdiye kadar resim sanatı gözle görülen dünyadan yola çıkarak gördüklerini ve duyularını ifade etmeye çalışır. 20. yüzyılın başlarında Picasso ve Braque'ın birlikte meydana getirdikleri Kübizm ile resimde optik görünüm kökten yıkılır. Resim artık görme eyleminin değil düşüncenin bir ifadesine dönüşür. Cezanne'ın doğayı temel geometrik biçimler olarak görmesinden yola çıkan bu ressamlar, nesnelere göründükleri gibi değil oldukları gibi yansıtmaya çalışırlar. Bir mekâna veya objeye belli bir açıyla baktığımızdan onun tüm yüzeylerini göremeyiz. Fakat diğer yüzeylerini bilir ya da tahmin ederiz ve onu bütün olarak algılayabiliriz. Bu görme eyleminin ötesinde bir şeydir ve yaratılışımızda vardır. Evreni görmesek de öğrenilen bilgi ve sezgi yoluyla algılayabilmemiz gibi.

Fiziksel gerçeklik bir kenara bırakıldığında, düşünsel gerçeklik bize nesnelere asıl formlarını gösterir. Çünkü zihinde oluşan imge dünyasında sabit bir konum söz konusu olamaz. Nesnelere istenilen açıdan canlandırılabilir ve tanımlamanın genişlemesiyle hacim de çok boyutlu hale gelir. Özellikle zaman faktörünün resmi doğrudan etkilemesiyle 3 boyutlu dünyanın ötesinde bir kurgu oluşur. Kübizmin bu yeni kurgu sistemi aslında boşluğun yeniden düzenlenmesi ve

kavramsal olarak resme girmesidir. Doğa boşluk sayesinde sürekli bir devinim halindeyse, onun bir parçası olan insan ve bakışı da sabit olamaz. Kübizm zihinsel anlamda bu boşluktan yararlanır ve gözün, algının boşluktaki hareketiyle mekânı veya nesnelere beden dışı sonsuz bakış açısıyla var edebilir. Kuantum fiziğinde maddenin aynı anda farklı yerde olabilme imkânı Kübizmde de geçerlidir.



Resim 4. 17. Pablo Picasso, Woman Styling Her Hair ,1940, 97cm x 130 cm

Resim 4. 18. G.Braque ,Bottle and Fishes ,1910-1912, Tuval üzerine yağlıboya, 75 cm x 61 cm

Kübizmin devrim niteliğindeki bu yeniliğinde perspektif ve ışıklandırma yöntemi resimden dışlanır, çünkü bunlar optik yasalara bağlıdır ve özne ile nesneyi sabitler. Oysa Kübizm şeyler arası ilişkiyi yeniden düzenlemektedir ve bunun için geleneği yıkıp parçalardan farklı bir bütün oluşturur. Aslında parçalar yani madde, kullanılan malzeme aynıdır fakat bunların bir araya geliş biçimi sadece gözde değil zihinde oluşan bağlantılara da hizmet eder.

“Dış görüntülerin nesnelere ait yapısal iç gerçekleri vermemeleri yüzünden, onların gerçek değerlerini araştıran bilim, çözümlene için nesneyi nasıl parçalara ayırıyorsa, plastik sanatlarda da nesne biçimlerinin parçalanmasıyla yeni sanat öğelerinin oluşturulması olanağı doğuyordu.”¹⁹

Empresyonizmle başlayan parçalanma Kübizm’de daha işlevsel ve yeniden yapılandırıcı biçimde kendini gösterir. Bu parçalanmayla açığa çıkan boşluk tekrar oluşum sürecini hazırlarken, belirleyici bir rol üstlenir.

¹⁹ Adnan TURANİ, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 138.

“Kübizm bir kavram ressamlığıydı. Fakat bu kavram ressamlığı daha doğayla bağlarını büsbütün koparmamıştı.”²⁰ Doğadan ve görünür dünyanın temsiliyetinden kopuş Rus ressam Wassily Kandinsky'nin resimleriyle gerçekleşmeye başlar. Sanatçı dış dünyaya ait duyuşsal algı çerçevesini kaldırıp, daha özgür ve öznel bir yaklaşımla kendi iç dünyasındaki duyuları daha çok biçim ve renk elemanlarıyla kompoze ederek resimde bir harmoni elde eder. Objenin resimlerine zararlı olduğunu düşünür Kandinsky ve onları resimlerinden çıkarır. Sanat objesi duyularla kavranan bir geçeklik değil, duyu ötesi, öze dair tinsel bir oluşturdur. Bu tanımlanamaz olan soyutluk boşluk kavramının sınırlarına girer. Ortaya çıkan resimsel ifadelerde soyut biçimler boşlukta uyum içinde salınırlar.



Resim 4. 19. W. Kandinsky, Blue Segment, 1921

Resim 4. 20. W. Kandinsky, Study for Circles on Black, Kâğıt üzerine suluboya, 25 cm x 25 cm

Biçimler var oldukları uzamda sonsuz boşluğa dağılma eğilimindedirler. Hem bu dağılmanın özgürlüğünü hem de aralarındaki bağlantıyı sağlayan boşluk bu anlamda parça ve bütüne hükmeder. Boşluk yaşamlarının özsuğu gibidir.

“Dikkatle baktığınızda karşınızdaki tabloda yer alan renklerin ve biçimlerin kendi aralarında ayrıştığını, çözümlendiğini, merkez/kaç kuvvetiyle bir belirsizlik ve anti maddeye dönüşen bir çekimsel yapı olduğunu gözlemleriz. İçsel yapının ve tinselliğin döngüsellğinde, ortak noktanın sonsuz bir boşluk olduğunu düşünelim. Kandinsky bu boşluğu beyaz ile tanımlamıştır. Beyazın saf, temiz içselliği ile üzerine koyabildiğimiz diğer renkler arasında dolaylı bir iletişim vardır. Beyazın tüm renkleri

²⁰ N. İPŞİROĞLU – M. İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, 45.

kendi üzerine çekmesi, onlara bir yaşam alanı sunması, hem birbirleriyle kesişmelerini hem de çözünmelerini sağlaması dikkate değer bir konudur.”²¹

“Atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi”²² diyen Kandinsky'nin resimlerine “bakan bir izleyici, onun resimlerinde benliğinin parçalandığını, kendisini yaratan atomların birbirinden uzaklaştığını, sonuçta ortaya çıkan sonsuz bir beyaz rengin (merkez kaç kuvvetinin etkisi) bir hologram olduğunu, soyut bir döngüsellüğün yarattığı bir neden-sonuç ikilemi sayesinde zihninde yeniden yapılandıracaktır. İzleyici zihninde yarattığı bu sonsuz beyazın (uzaysal boşluğun) içindeki maddeleri (yani, renkleri, çizgileri, üçgenleri, daireleri, biçimleri) kendi bakış açısıyla değiştirdiğini, yeniden yarattığını, tinselliğinin buna yönelik bir duysal bir çekim oluşturduğunu anlayacaktır. Madde-tin ikilemi ile oluşan, sonrasında devasa bir devinim ile kendiliğinden oluşan bu beyazlık (boşluk) içinde var olan tüm maddeler sürekli bir değişkenlik içermektedir.

Kandinsky size farklı bir dünya sunuyor. Burada bildiğiniz tüm gerçeklik, tıpkı kuantum fiziğinde olduğu gibi, katı maddenin aslında bir boşluk olduğunu hatta her maddenin bir boşluk içinde taneciklerden/parçacıklardan oluştuğunu imlemek istiyor”²³

Kandinsky'nin önünü açtığı soyut resim anlayışında daha analitik ve kavramsal yönelimler yine kuzey coğrafyasından Mondrian ve Malevich ile olur. Kandinsky'nin aksine Mondrian mutlak olanı kendi iç dünyasından beslenerek değil evrensel bir yaklaşımla ifade etmeye çalışır. Neticesinde formlar daha keskinleşirken aynı zamanda sadeleşir ve bir matematik içerisinde geometrik soyutlamaya dönüşür. Açık-koyu, çizgi-yüzey, boş-dolu, dikey-yatay gibi karşıtlıkların gerilimi ile oluşan resimler Mondrian'ın değişimin ardındaki değişmeyen evrensel öze ulaşma çabasıdır.

“Sanatın en ciddi sorunu, şimdi kendiliğinden ortaya çıkıyor; bu da, temel varlıktır, mutlaklıktır, varlığın derinliğidir, mutlak değişmezliktir.”²⁴

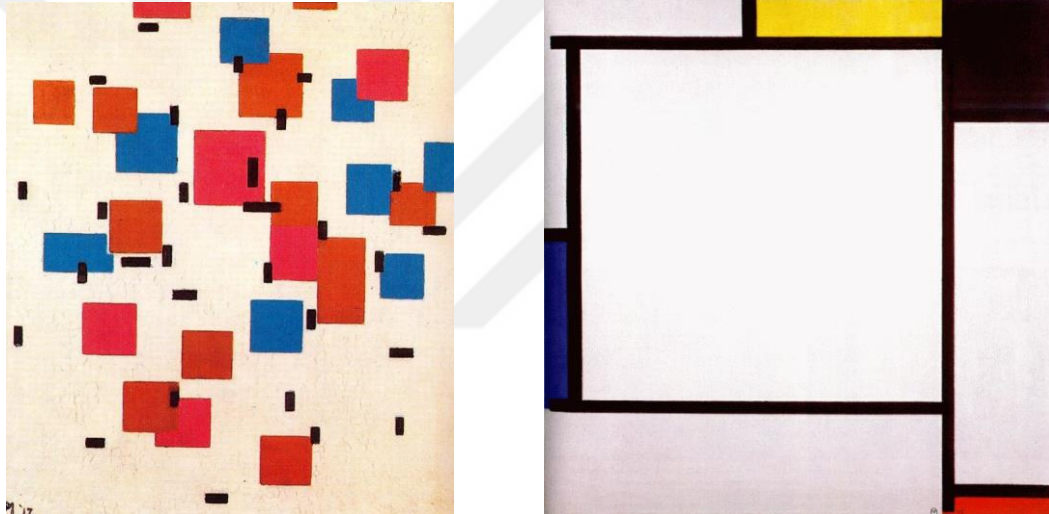
²¹ Tufan ERBARIŞTIRAN, **Vassily Kandinsky'nin Resimlerinde Kuantum Fiziğinin Karşıtlanması Üzerine Özgün Bir Çözümleme.**

²² Bkz. (9), LYNTON, 65.

²³ A.g.e.

²⁴ Bkz. (8), TUNALI, 147.

Mondrian'ın arayış sürecinde boşluğun ne kadar önemli bir konuma geldiği resimlerinde açıkça görülür. 1917 tarihli kompozisyonunda elemanlardaki azalmanın yarattığı beyaz boşluk hemen kendini gösterir ve biçimlerle yarışır fakat burada asıl gerilimi ve espası sağlayan fon olan boşluğa alternatif bir boyutta var olan ve yok olan küçük siyah dikdörtgen biçimlerdir. Bunlar yüzeydeki konumlarına göre fonla ters olarak boş ve dolu alanlara dönüşürler (Resim 4.21). Konum meselesi bu noktada önemlidir çünkü Mondrian'ın her zaman aradığı "ilişki"yi ifade eder. Şeylerin birbirlerine göre olan durumu aralarındaki ilişkiye bağlıdır ve bu ilişkiyi belirleyen boşluktur aynı zamanda. Bu anlamda onun resimlerinde boşluk görünür olan kısmından daha fazlasıdır.



Resim 4. 21. Piet Mondrian, Composition in Color A, 1917

Resim 4. 22. Piet Mondrian, Composition 2, 1922, Tuval üzerine yağlıboya, 55 cm x 53 cm

1922 tarihli kompozisyonu ise siyah, beyaz ve üç ana rengin çizgi ile belli oranlarda alanlara bölünmesi, resim elemanlarının oldukça ekonomik ve dengeli kullanımının örneğidir (Resim 4.22). Mondrian mutlak olanı ifade etmek adına tüm kişisel yaklaşımlardan kurtulup, resim nesnesini en basit ve çıplak haliyle ele alır. Bu düzenlemede kenarlarda kalan beyaz dikdörtgenler nötr alan durumundayken, ortadaki büyük beyaz alan ise dolu bir yüzey olarak algılanır. Resmin, uzamın merkezinde en çok yeri kaplayan boşluk ile dolu bir alan. Bu açıdan bu resim Malevich'in ' Beyaz Üzerine Siyah Kare'sinin bir adım öncesi gibidir.

"Mondrian resimlerindeki uzayla, duvardaki uzayın özdeş olduğunu, Malevich ise başka bir yerdeki sınırsız uzayı, o çevreyle ilgisi olmayan kozmik bir uzayı yansıttığını belirtmek istiyordu."²⁵

Malevich ve Suprematizm'e geldiğimizde resim sanatı ciddi düşünsel bir önermeyle karşı karşıyadır. Bu noktada sanat eseri bir eylemden çok fikirselliğin bir ürünü haline gelir. Dolayısıyla bu yaklaşım bilim, felsefe, teozofi gibi farklı dallarla daha fazla iç içedir. 20.yy'da birçok alanda önemli gelişmeler olmasıyla sanat eseri çağın tüm getirdiklerinin sentezi olmaya başlar. Boşluk kavramı bu farklı alanların birbirine temasını sağlayan temel bir mesele olarak gündemdedir.

Malevich 1915 yılında yaptığı ' Beyaz Üzerine Siyah Kare' resmiyle birlikte Suprematizm'i duyurur (Resim 4.23). Suprematizm hareketi adını Latince kökenli 'supreme' kelimesinin üstün, yüce anlamından alır. Suprematizm ile bütün nesnelere resimden dışlanır. Resmin kendisinin en saf haline, özüne varmak istenir. Burası "sıfır noktası" olarak adlandırılır ve içeriksizlik söz konusudur.

Malevich'in "sıfır biçim" adını verdiği bu çalışmasında elbette bir biçim vardır fakat bu herhangi bir süreçten arınmış her şeyin başlangıcına ya da bitişine dair bir yerde; olmayanı, yok olanı görünür kılan bir biçimdir. Malevich'e göre "susan hiçliğin sembolü"dür. Siyah Kare nesnesizliği, hiçliği temsil ederken, içinde bulunduğu beyaz fon boşluğun resimsel ifadesi ve kendisidir. Siyah kare maddesel, katı, yoğun ve yutan bir formdayken beyaz alan bu formu çevreleyen, onu tanımlanabilir kılan uzamdır. Siyah-beyaz kontrast ilişkisinin etkisiyle fon ve form birbirinden koparcasına ayrılırken hareket etme eğiliminde olan siyah, değişmez olan ise beyaz kalan kısımdır. Resimde daha az bir yer kaplamasına rağmen yaratının sınırlarını belirlemesi sebebiyle bütüne dair olanı, mutlak olanı ifade eder.

"Sergilemiş olduğum "boş bir kare" değil, nesnesizliğin hissiyatıydı. "Nesnelerin" ve "kavramların" hislerin yerine geçtiğini fark ettim ve istenç ve idea dünyasının sahteliğini kavradım. Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare = hissiyat, beyaz zemin = bu hissiyatın ötesindeki boşluk." ²⁶

²⁵ Bkz. (9), LYNTON, 80.

²⁶ Malevich KAZIMIR, **Nesnesiz Dünya Suprematizm Manifestosu**, 79,80,82.



Resim 4. 23. Kazimir Malevich, Black Square, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 106 cm x 106 cm

Resim 4. 24. Lucio Fontana, Spatial Concept 'Waiting', 1960, 93 cm x 73 cm

Sanatta uzam meselesine getirilen en radikal yorumlardan biri kuşkusuz Lucio Fontana 'ya aittir. Arjantin 'de doğup İtalya 'da yetişen sanatçı yüzeyden çok malzemenin kendisiyle ilgilenir, tuvalin kendisini resmin nesnesi olarak ele alır. Tuval yüzeyinde uzayı ifade etmek, oluşturmak için açtığı delikler, boşluklarla yüzeyin ötesindeki sonsuz ve bilinmez uzayı yakalamaya çalışır.

“Fontana 1946 yılına ait ‘Beyaz Manifesto’sunda; “Hareket halindeki madde, renk ve sesin aynı andaki gelişmeleri yeni sanatı oluşturan bir fenomendir.” şeklinde bir açıklama yapmıştır. Yüzeyleri kesmek onun bu konuları özellikle hareketi, zamanı ve sonsuzluğu keşfetme yöntemiymi.”²⁷ Sanatçı bu tarihten sonra kendi “uzamsallık” fikrini geliştirmeye başlar. Belirli aşamalarla hazırladığı tuvalin kontrollü kesilmesi sonucu oluşan form yanılısamaya dayalı değil gerçek anlamda bir derinlik oluşturur. Düzlemsel yüzey kurgusuna aykırı olarak gerçekleştirilen bu hareket düzlemselliği kırar ve 3. boyutu imler (Resim 4.24).

“Ressam olarak, delinmiş tuvalerimden birini gerçekleştirirken pentür yapmak istemiyorum ben; uzama açılmak, sanatın yeni bir boyutunu yaratmak,

²⁷ Susie HODGE, **Beş Yaşındaki Çocuk Neden Bunu Yapamaz Açıklamalı Modern Sanat**, Çev. Firdevs Candil Çulcu ve Gökçe Metin, 114.

tablonun sınırlanmış yüzeyinin ötesinde sonsuzluğa uzanan evrenle ilişkiye girmek istiyorum.”²⁸

Tuval yüzeyinde oluşturulan bu boşluklar ve sonucunda oluşan forma yüklenen anlamlar ve eylemin kendisi sanatta birçok sorgulamaya yol açmıştır. Ayrıca dini ve cinsel çağrışımlar da fark edilir. Boşluk yine burada hem kavram hem de maddesel olarak resim sanatına olanaklar sağlamıştır.

Fontana'nın yarıklar ile ifade etmeye çalıştığı uzamı Yves Klein ise renk ile vermeye çalışır. Malevich'in "Beyaz üzerine siyah kare"sinin ardından fikirsel boşluk bu kez renkte meydana gelir. Klein, tuval yüzeyini yoğun mavi pigment ile kaplayarak uzamı mavi renge denk gösterir. Bu yoğunluk, mavi renginin özelliği sayesinde bir derinlik algısı yaratır. "Ona göre mavi, boşluğun ilk maddesi olan havayı ve onu çağrıştıran gökyüzünü temsil eder"²⁹

Boşluk kavramına takıntılı olan Klein 1958 yılında Iris Clert Gallery'de "Boşluk" ismini taşıyan sergisi için (tüm yüzeyleri beyaza boyanmış bir kabin haricinde) galerideki her şeyi çıkarır. Boş beyaz duvarların olduğu galeri boşluk ile dolu bir mekâna dönüşür. Bizi metafizik boşluğun içine sokar.

"Yves Klein mekânı tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermiş ve mekâna ya da sanat nesnesine dair yeni bir formül önermek yerine Dada'dan aldığı mirasla estetik algıları/beklentileri yerle bir etmiştir. İzleyiciyi içine davet ettiği boşlukta adeta duygusal anlamda ve tatmin düzeyinde de (sanat eserinden beklentisi olan izleyicinin duygusu) boşlukta bırakılmıştır."³⁰

20. yüzyılda sanatın merkezi haline gelen Amerika'da çağın ruhunu en iyi yansıtan ressamlardan biri de Edward Hopper'dır. Çağdaşları oldukça farklı resim deneyimleri sunarken o, daha gelenekçi ve figüratif tavrını hep korur. Bu durum pek de yenilikçi olmayan bir anlayış gibi görünse de Hopper'ın resimleri geniş bir zaman ve duygu durumunu ifade etmesiyle hala geçerliliğini koruyarak gelecek için de ışık tutar. Mekân, onun resimlerinin asıl öznesiyken figürler mekânın ve zamanın yarattığı neredeyse cansız objelerdir. Büyük şehirlerin, teknolojinin, sistemin sindirdiği figürlerin içindeki boşluğu görmek hiç de zor değil. Figürün yer almadığı

²⁸ Michael AUPING, **Declaring Space**.

²⁹ Derya ÜLKER, **Mekan Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas**, 190.

³⁰ Tanzer ARIĞ, **Günümüz Sanatında Boşluk Ve Yeni İfade Olanakları**, 56.

resimlerdeki soğuk, donuk ve zaman zaman huzursuz eden atmosfer, bir veya çoklu insan figürünün resme dâhil olmasıyla değişmiyor, resme herhangi bir canlılık hissi gelmiyor aksine insanların yalnız, melankolik ve umutsuz pozları bu etkiyi artırıyor. Mekânlar ne kadar renkli ve ışıklı olursa olsun faydasız. Mekânın ve zamanın kesiştiği an o kadar baskın ki tüm ortam ve figürler bu anın içinde kaybolmuş gibidir. Hayatın akışı adeta durmuş ve bir boşluk kaplamış her yeri, her şeyi (Resim 4.25 ve Resim 4.26).



Resim 4. 25. Edward Hopper, Office in a small city, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 71 cm x 101 cm

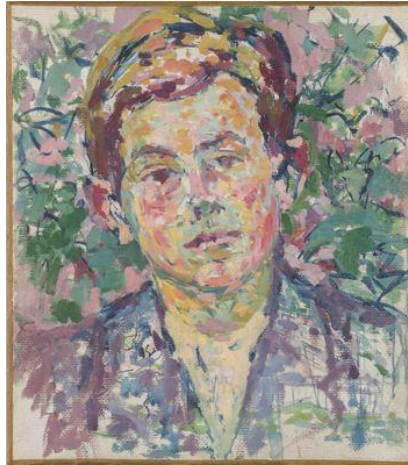
Resim 4. 26. Edward Hopper, Rooms by the sea, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 74 cm x 101 cm

5. ALBERTO GIACOMETTI

“... Adına desen denen bu olağanüstü araçla her şeyi yapabileceğimi, şeyleri herkesten daha açık seçik gördüğümü düşünüyordum.”³¹

Ressam bir babanın çocuğu olarak 1901’de İsviçre’nin İtalyanca konuşulan bir bölgesinde dünyaya gelen Giacometti’nin küçük yaşta başladığı resimle ilişkisi ve heyecanı yukarıdaki cümlesinden anlaşılır. Hemen sonrasında yontu da yapmaya başlayan genç sanatçı iki disiplini de kendi olanaklarıyla ele alarak, temelde aynı ruhu ve estetiği yansıtan işler ortaya koyabilmiştir. Ürettikçe yontu ve resimde bir portre yapmanın olanaksızlığı ve bir formun uzama nasıl dâhil edileceği gibi farklı takıntılar kendini gösterir.

İlk çalışmalarını 1915’te yapmaya başlar. 1919, Cenevre’de Ecole des Beaux- Arts’da resim ve sonrasında Ecole des Arts et Metiers ‘de heykel eğitimi alır. 1920 -1921 yıllarında ilk İtalya seyahatinde Tintoretto ve Giotto gibi İtalyan ressamı görür ve oldukça etkilenir. 1922’de ise babasının önerisiyle Paris Grande Chaumiere Akademisi’nde eğitimine devam eder. 1926’da Paris’te genelde sanatçıların mesken edindiği Montparnasse mahallesinde küçük bir atölyeye yerleşir ve burası hayatının sonuna kadar üreteceği işlerin mabedi olacaktır. Kendisinden bir yaş küçük olan kardeşi Diego onun ilk ve en sadık modelidir (Resim 5.1).



Resim 5. 1. Alberto Giacometti, Portrait of Diego, 1918, Tuval üzerine yağlıboya
31 cm x 28 cm

³¹ Alberto GIACOMETTI, **Pera Müzesi Sergi Kataloğu**, 15.

Hızla tanınan bir genç sanatçı olarak çeşitli sergilere katılır. Paris'te ilk kişisel sergisi 1932 Pierre Colle Galerisi, New York'ta ise 1934 Julien Levy Galerisindedir. Sanat çevresine girmesiyle dönemin önemli isimleri Joan Miro, Pablo Picasso ve Balthus ile tanışır. 1931'de Andre Breton önderliğindeki sürrealist akıma dâhil olur. Bu yönde metinler yazar, çizimler yapar, etkinliklere katılır fakat bu süreç uzun sürmez. Giacometti gerçeküstü bir düşünceden önce "gerçek" in ne olduğunun peşindedir. Gerçeği doğada, modelde, portrede arama niyetindedir. Bu arzusu onun 1935'te gerçeküstücü gruptan atılmasına sebep olur. "Hareketin öğretiyeye sıkı sıkıya bağlı duruşu ve akımlar arasındaki uyumsuzluklar eleştiri kaldırmaz, Giacometti de kendi duruşunu ileri sürmekten çekinmez."³² Bu sırada kendi özgün çalışmalarını üretebilmek için maddi desteği kardeşi Diego'nun da yardımıyla dönemin önemli dekoratörü Jean-Michel Frank adına dekoratif objeler yaparak sağlar. Bir süre modelden çalışarak gerçekliği yakalamaya çalışan sanatçı şeyleri daha açık ve net görmesi gerekirken her şeyin daha belirsiz, bilinmez hale geldiğini fark eder. Daha sonra modelden çalışmayı bırakıp bellekten figürler yapma çabasıyla boğuşur. Formlar sürekli değişip, küçülmeye, incelmeye başlar. "Aşağı yukarı 1925'te, gördüğüm biçimde resim ya da yontu yapmanın olanaksız olduğunu, gerçeği bırakmak gerektiğini anlamaya başladım. Dolayısıyla, on yıl boyunca- gerçekliğin dışında- bellekten çalıştım. Aşağı yukarı 1935'e dek olası tüm yapım denemelerine giriştim. Soyuta dek vardırımdım işi."³³

1935 -1947 tarihleri arasında hiçbir sergiye katılmaz, kendisi için sıkıntılı bir dönem olarak değerlendirir. 1940'lı yıllarda Picasso ile sık sık görüşür Jean- Paul Sartre ve Simone de Beauvoir ile ahbaplık eder. Sartre, 1948 New York- Pierre Matisse galerisindeki sergi kataloğunu yazar ve onun desteğiyle Amerika'da da ün kazanır. Arkadaşlıklarından dolayı Giacometti sık sık varoluşçu bir sanatçı olarak görülür fakat onun asıl derdi her defasında belirttiği gibi gerçeklik algısıdır. 2. Dünya Savaşı sırasında İsviçre'ye sığınan sanatçı burada 1949 yılında evleneceği ve gözde modellerinden biri olacak olan Annette ile tanışır.

Neo-empresyonist bir tavırla resim yapan babası ve Alberto, Cezanne'nın algı fenomenolojisine ve resimlerine hayrandır. Cezanne 'ın görünen dünya ile paralellik gösteren kendi bakışıyla yarattığı "gerçeklik" algısı Giacometti'leri etkiler.

³² A.g.k., 25.

³³ A.g.k., 22.

Bu etkiyle; “ Sanatçı görmesini bilendir. Sanat çalışmak, görmeyi öğrenmektir.”³⁴ diyen babanın sözleri Alberto'nun ölene dek bütün sanat hayatında saplantılı bir şekilde yankılanır.

“...Cezanne gibi o da kilde veya boyada gerçeğin eşdeğerini bulma olasılığı konusunda kronik kuşkular taşıyordu ancak Giacometti'nin durumunda bu bir tür arzu duyma haliydi. Ona göre dünya beklenmedik dönüşümlerin, şaşırtıcı beklentilerin ve müphem varlıkların dünyasıydı; hep söylediği gibi “ görüntüler” dünyasıydı. (En istikrarsız unsurlar mesafe ve boyuttu çünkü gerçekliği geçici bir şey haline getiriyordu)”³⁵



Resim 5. 2. Alberto Giacometti, Still Life with Apple, 1937, Oil on canvas

Resim 5. 3. Alberto Giacometti, Four Apples in a Plate, 1953, Oil on canvas, 14 cm x 20 cm

Giacometti'nin de gerçeklik anlayışı optik bir yanılsamaya dayanmıyordu. O da nesnenin, varlığın özüne, başlangıcına dönmek ister. Kendinde ve yaşamındaki bütün dış etkenlerden, temaslardan, tanımlardan, kültürden ve geçmişten sıyrılıp özgür bir görme biçimiyle nesnelere ilk defa görüyormuşçasına salt bir duyumla resmetmeye çalışır. Şeylerin ötesindeki mutlak olanı Cezanne net bir tutum ve yapısalcı bir yöntem ile bulmaya çalışırken, Giacometti daha kuşkucu ve ümitsiz, belirsizliğe varan bir oluşum girdabı içinde kaybolur ve sonuç bu belirsizliğin, olanaksızlığın ve arayışının kendisi olur. Cezanne'da tuşe ile çözümlenen biçimler Giacometti'de kendini çizgi olarak gösterir. 1937 tarihli “Masa üzerinde elma” resminde Cezanne etkisi açıkça bellidir (Resim 5.2). Uzam, renkli çizgilerin ördüğü bir yapılanmadan oluşur. Nesnelere varlık sınırları tam belli değildir ve çizginin yer

³⁴ A.g.k., 17.

³⁵ Jon THOMPSON, **Modern Resim Nasıl Okunur**, Çev. Firdevs Candil Çulcu, 266.

yer biçimin önüne geçmesiyle titreşim oluşur. Buradaki yaklaşım önceki bölümde Cezanne'dan söz ederken değindiğimiz madde-boşluk-hareket ilişkisiyle aynıdır. Fakat benzer konunun 1953 yılında yapılan bir çalışmasına geldiğimizde durum farklılaşır (Resim 5.3) Öncelikle renk minimuma indirgenir ve nesnelere daha kararsız bir haldedir. Bir anlamda sadeleşmeden bahsedilebilir ve bu; nesne ile uzam arasındaki bütünlük ilişkisini destekler ve görünmez olan bu ilişkiyi –ki bunu boşluk olarak nitelendirebiliriz- resme daha aktif olarak dâhil eder. Hızlı çalışmanın bir sonucu olarak anlık bir şeyi yakalama çabası görülürse de bu anlık olan görünüm değil onun ardındaki sürekli değişen ve bir türlü ulaşılamayan gerçekliktir.

Resim tarihinde dönemsel olarak geri plana itilen çizgi modern sanatta tekrar öne çıkar. Özellikle Paul Klee resimde çizginin olanaklarını farklı şekillerde kullanarak çeşitlilik sağlar ve önemini gündeme getirmiş olur. Giacometti'nin de iki boyutlu yüzeyde formu oluştururken en çok başvurduğu eleman çizgidir. Desenleri, boyaları hatta bazı yontularına bile çizgisel denebilir. Çizgiyi oldukça devingen bir şekilde kullanmasıyla bir an ve canlılık hissi verir. Hiçbir zaman betimleme derdinde olmayan Giacometti için gerçek benzerlik nesnenin, figürün kendisidir. Yaratılarının canlı, yaşayan, gerçek formlar olmasını ister.

Sadece çizgiden meydana gelen bir baş, bir portreden çok figürün içindeki devinimi, enerjiyi sanki atom ve onların yörüngelerini imler (Resim 5.4). Hiçbir sınır çizgisi yoktur. Saydam form uzay- zamanda titreşim halinde görünür. Boşluk içinde yüzerken kimi zaman derine dalarak silikleşir kimi zamansa yüzeye teğet geçer. Bir figürün ağaç karşısında durduğu başka bir desene baktığımızda, çizginin ayarlı kullanımı ve geriye kalan negatif alan uzamı bize hissettirir (Resim 5.5). Figür ile ağacın konumları ve oranlarının yanı sıra yoğunluğun, hareketin ağaçta dolaşması, ağacı figüre göre daha canlı kılar. Sanatçı yalnız insanlığın varlık meselesiyle değil daha bütünsel bir duyumla kozmik yaşamın dinamikleriyle ilgilenir.



Resim 5. 4. Alberto Giacometti, Head of a Man, 1951, Kağıt üzerine karakalem, 11.5 cm x 8.5 cm

Resim 5. 5. Alberto Giacometti, Man and Tree, 1952, Kâğıt üzerine litografi kalem, 38 cm x 28 cm

Yaklaşık 1954 - 1957 yılları arasında Giacometti'ye modellik yapan, kimsesizler yurdunda büyümüş ve birçok sebepten dolayı hüküm giymiş şair ve oyun yazarı Jean Genet, atölyedeki çalışma sürecini ve gözlemlerini kaleme aldığı "Giacometti'nin Atölyesi" isimli kitabında onun desenlerinden şöyle bahseder;

" Desenleri için, "sonsuz değerli nesnelere..." diye yazdım. Bunu derken aynı zamanda beyazların, kâğıda bir pırıltı- ya da yıldız- değeri kattıklarını da söylemek istiyordum; çünkü çizgiler, anlamlı birer değerleri olsun diye değil, sadece beyazlara gereken bütün anlamı vermek amacıyla kullanılıyor. İyi bakmak lazım; zarif olan çizgi değil, çizginin içerdiği beyaz mekân. İçi dolu olan çizgi değil, beyaz."³⁶

Genet burada açıkça; beyaz yüzeyin boşluğunu ve işlevini, Giacometti'nin de bu boşluğu ve çizgiyi nasıl anlamlı bir şekilde kullandığını över. Esas olan boş beyaz uzamdır, çizgi de bu boşluğa can veren ve onu parlatan tamamlayıcısıdır. Önce boşluk vardır, ardından; onun olanaklı kıldığı, var ettiği şeyler tekrar yine boşluğa ve onun hâkimiyetine hizmet eder.

³⁶ Jean GENET, **Giacometti'nin Atölyesi**, Çev. Hür Yumer, 52.

“Şeyleri hiçbir zaman doğrudan göremeyiz, onları her zaman bir perde aracılığıyla görürüz.”³⁷ der Giacometti. Bu perde aslında her varlığın kendi önündeki onu “kendi” yapan nitelikleri veren şeydir, onun ardında var olunur. Bu perde dünyaya, evrene bakış biçimimizi, algımızı, duyularımızı ve eylemlerimizi belirler. Bundan kopamaz, bağımsız hale gelemeyiz. Giacometti ise bu perdeyi aralamayı arzular. Yapıtları onun kendi perdesinden gördüğünü aktarmasıyla oluşur fakat onu rahatsız eden de budur. O, bu kişisel görme biçiminden ziyade şeyleri perdesiz, “oldukları gibi” çıplak gerçekliğiyle görmeyi ister. Tabi bu büyük bir bilinmezin kapısını açar ve sonrasında bizi sonsuza, boşluğun tüm olanaklarına ve aynı zamanda onun hiçliğine götürür.

“Bana göre gerçeklik onu ilk kez betimlemeyi denediğinizdeki kadar el değmemiş ve bilinmez kalmayı sürdürüyor. Yani şimdiye kadar yapılmış tüm betimlemeler, yalnızca kısmi olma niteliği taşıyor. Dış dünyayı ben ister bir baş, ister bir ağaç olsun, tam olarak şimdiye kadar betimlenmiş biçimiyle görmüyorum. Kısmilik söz konusu tamam ama geçmişte yapılan resimlerde ve yontularda hala henüz verilmemiş bir şeyler var. İşte bu, ben görmeye başladığım günden bu yana... Çünkü daha önceleri bunlar bana bir perdeden yansıyor, yani geçmişin sanatının perdesinden, ayrıca yavaş yavaş, gördüğümü bu perde olmaksızın görmeye başladım ve bilinen, benim için, bilinmeyene dönüştü, mutlak bilinmeyene. Buysa bir büyülenmeydi; ama aynı zamanda da o büyülenmeyi aktarmanın olanaksızlığı.”³⁸

Giacometti'nin resim ve yontularına baktığımızda figürlerin arkaik bir formda hatta ilkel oldukları söylenebilir. Figürü tüm dünyevi sıfatlardan soyar. Varlığın başlangıcına, köküne dair bir sezgi ile yorumlanan bu figürler aynı zamanda temas ettiği 20. yüzyıl insanını ve onun yaşamsal sürecini ortaya koymasıyla zamansızdır. Bu zamansızlık bütününde cinsiyet figürler için ayırt edici olmaktan çıkar. (sürrealist dönemi dışında) Çoğu zaman kadın ya da erkek nitelikleri maddesel olarak kalır, ruh ve yansıttığı enerji nerdeyse aynıdır. İnsanı evrensel bir bütünlükle, tür olarak ele alır. Hatta bazen o bile kırılır sadece “var olma” ya kadar indirgenir.

³⁷ Alberto GIACOMETTI, **Yazılar**, 197.

³⁸ A.g.k., 200.



Resim 5. 6. Alberto Giacometti, Standing Nude, 1946-46, Kağıt üzerine kalem, 50 cm x 31 cm

Resim 5. 7. Alberto Giacometti, Standing Nude, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 110 cm x 51 cm

Ressam bir arayış içerisinde olduğundan yolunu aydınlatması adına gereksiz bulunduğu her detayı görmezden gelir ve aynı iş üstünde defalarca uğraşır ya da aynı şeyi defalarca yeniden dener. Ayakta duran bir kadın figürünü ele aldığı çalışmalarında geniş boş bir uzam figüre doğrudan nüfuz eder (Resim 5.6). Boş uzamın kuvvetiyle figür sinmiştir, hareketsiz bir şekilde duran figür bir bunaltı, sıkışıklık duygusu yayar. Eskizde figürün üstte konumlanması ve mekâna dair savruk fakat derinliğe de götüren çizgiler sayesinde kıpırdamadan, hareketsizlik pozunda yükselir gibi gösterilir. Yoğunluk, birikim, oluşum figürdedir, mekâna dair bir izlenimin olmaması onu niteliksiz gibi kılsa da, hiçbir şey olmaması ya da hiçbir şey olması figürü varoluşsal olarak anlamlandırır. Benzer durum boya resminde de vardır fakat figür, çizimin boş uzamında hafifken, burada boyasallığın ve orta, gri tonun getirdiği ağırlık, ayrıca figürün bir zeminde konumlanmasıyla uzama sabitlenir. Ağır, yoğun bir atmosfer vardır. Bu gri, karamsar uzam figürü neredeyse yutar, figür ise ortamda varoluş mücadelesi vermez, sadece vardır (Resim 5.7).

“Bir insan figürü resmederken, figürü resmetmemelisiniz; onu çevreleyen atmosferin bütünü canlandırmalısınız.”³⁹ der Umberto Boccioni.

³⁹ Stephen KERN, **Zaman ve Uzam Kültürü**, Çev. Ali Selman, 248.

Giacometti'nin resimlerindeki atmosferin pek iç açıcı olmaması elbette gerçek hayatta gelişen olayların karşılığıdır. Dünyanın gördüğü en büyük yıkıma, 2. Dünya Savaşı'na tanık olması zaten kişisel olarak yaşadığı kuşku ve kaygı duygularını tetikler ve elbette bu sanatına yansır. Bu dünyanın saçmalığının, faniliğinin ve boşluğunun farkında olmakla beraber Giacometti yaşama bağlı bir insan olarak ona değer verir. Fakat estetik açıdan onu ilgilendiren, kafasını sürekli meşgul eden şey bu dünya ile ilgili maddesel bir şey değildir. Başka bir yere ya da olmayan bir yere bakar gözü, orada arar yapıtlarındaki gerçekliği. Bu sebeptendir ki kendini bu dünyadan soyutlamış gibi yaşar. Tüm yaşamını sanki bir fannusun (atölyesinin) içinde geçirir. Resim ve yontu onu hem bu dünyaya bağlayan hem de ruhsal boyutta onun uzay ve zaman ile iletişimini sağlayan yegâne şeydir.

"Gözleri artık, herhangi bir nesne üzerinde odaklanmış olarak değil, şimdiki zamanın ve yerin ötesini görmek için bakar görünüyordu. Hareket ettikçe parmağının içinden, bütün varlığı kendisinden boşluğa, içinde bilinmeyen ve el değmemiş, daima keşfedilmeyi bekleyen gerçekliği saklayan hiçliğe doğru akar görünüyordu."⁴⁰

Bir dönem ona modellik yapan James Lord ile olan atölye çalışmaları sırasında Giacometti'nin ona; " Görüyor musun ne kadar sefil yaratık olduğumu?" sorusuna karşılık kendisinin şöyle devam ettiğini belirtir; "Evet", dedim "görüyorum". Gerçekten görünüş olarak sefil görünüyordu. Gerçek Giacometti işte bu diye düşündüm, kahvenin arka tarafında yapayalnız dünyanın hayranlığına, onayına kayıtsız olarak hiçbir tesellinin beklenemeyeceği bir boşluğa gözlerini dikmiş olarak oturan; idealinin umutsuz bölünmüşlüğünden acı çeken, fakat bu mutsuzluğun, kendisini yaşadıkça onu aşmak için savaşıma mahkûm ettiği insan."⁴¹

Savaş, herkes gibi ona da yaşam ve anlamı, yaşam çabası, insanın özü, şiddet, yokluk ve ölüm gibi insanlığın yüzyıllardır kafa yorduğu temel kavramları yeniden sorgulatır. İnsan ve yaşam alanının kendisi tarafından bir anda yok edilebildiğini görmek bazı değerlerin yitip gitmesine sebep olması olağandır. Hayatın kendisi tamamen olumsuz bir önermeye dönüşebilir. İnsanın ve yaşamın tarifi, yokluk, hiçlik, boşluk gibi kavramlar üzerinden değerlendirilmeye başlanır. Bu savaş sonrası ortamı ve insanın varlığı sorgulaması, bireyin varlık ölçütünün ne ve nasıl

⁴⁰ James LORD, **Bir Giacometti Portresi**, Çev. Erkut Sezgin, 116.

⁴¹ A.g.k., 72.

olduğu soruları bizi Varoluşçuluk'a götürür. Bu felsefi görüş 18. Yüzyıl ortalarında filizlenmişse de 2. Dünya Savaşı'ndan sonra daha bilinir hale gelir. Kierkegaard, Nietzsche, Camus ve özellikle Jean- Paul Sartre varoluşçu düşünceleriyle kendine yer edinir. Varlık-yokluk, yaşam- ölüm, aydınlık-karanlık gibi ikilemler bu düşünürler tarafından yorumlanmıştır fakat hiçbiri tam olarak bir taraf değildir. Bu kavramlar arasındaki ilişkidir önemli olan. Hiçlik nosyonu sıklıkla karşımıza çıksa da neticede bir nihilizme varılmaz. Çünkü temelde varoluşçu felsefe olumsuz bir önerme olarak bir değer kaybı, yıkım değil, varlığın özüne yönelerek sorgulama ve tekrar oluşturma çabasıdır. Bahsedilen ikilemler, çelişkiler, insanın öleceğini bilerek yaşaması Camus'da "adsürd", "saçma" gibi kavramları dillendirir. Yaşamın geçiciliğinin ve boşluğunun bilincinde olan insan her şeye rağmen yaşamı göğüsler, onun içinden geçer. Yokluk, hiçlik, boşluk hislerine yenik düşerek yaşamı sonlandırmak bir çözüm değildir. Zaten mutlak bir varlık ya da yokluktan söz edemeyiz. Bu anlamda tüm negatif yönelimlerine rağmen Camus intiharı savunmaz. Giacometti de her gün intihar etmeyi düşünmesine karşın, asla böyle bir eylemi gerçekleştirmez. Her şeye karşın bu yaşam duygusu onun işlerine, figürlerine de yansır. Yokluğa, boşluğa işaret etse de varlığı ve özünü vurgular.

"Giacometti'nin insan suretinde bir bozgunu, enkazı çağrıştıran figürlerinin her şeye karşın insanda özgürlük, hayatiyet duygusu uyandırması, sanki "dünyaya öl ki ruhunu kazanasın..." diyen eski sözün anlamını açınlar gibidir."⁴²

Giacometti'nin Sartre ile olan yakınlığından söz etmiştik. Kendisi Giacometti'nin New York Matisse galerisinde sergi metnini de yazar. Bu metinde Sartre'ın Giacometti ve boşluk hakkındaki yorumu oldukça nettir.

" İnsan, bir boşluğu nasıl boyayabilir ki? Görüldüğü kadarıyla, Giacometti'den önce hiç kimse bunu denememişti. Ressamlar beşyüz yıldır tuvallerine neredeyse bütün bir evreni zorla koyarak resimlerini patlama noktasına getirmişlerdi. Giacometti, bunları tuvalerinden çıkarıp atmakla başlar işe.

Bir insan gerektiğinde çevresindeki her şeyden soyutlanabilmeli. Bu, çevre çizgileri vurgulanarak gayet kolayca başarılabilir. Fakat bildiğimiz kadarıyla bir çizgi, iki yüzeyin kesişmesiyle yaratılabilir ve böylece, boş bir alan dolu bir yüzeye

⁴² A.g.k., 10.

geçemez. Kesinlikle bir hacim uğruna falan değil. İç'i, dış'tan ayırmak üzere kullanılır bir çizgi. Oysa boşluk, bir dış biçim değildir."⁴³



Resim 5. 8. Alberto Giacometti, Bust of a man in a frame, 1946-47 , Kağıt üzerine yağlıboya, 28 cm x 20.5 cm

Resim 5. 9. Alberto Giacometti, Bust of a man, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 43 cm x 28 cm

Paris'te yaşamasının avantajıyla sık sık Louvre Müzesi'ne giden Giacometti ilk zamanlar orada gördüğü batı sanatının ustalarına hayran kalsa da, sonrasında onlara bakamaz bile çünkü onların gerçekliğe çok uzak olduklarını fark eder. Mısır ve Bizans sanatını, arkaik yontuları kendine ve gerçekliğine daha yakın bulur. 1946 tarihli bir erkek figür portesi, her ne kadar betimleme farkı olsa da, ifade ve yansıttığı arınmış insani duygusuyla fayyum portelerini anımsatır (Resim 5.8). Bu resim onlardan daha çıplak ve ilkeldir. Yüzünde insanın bütün varoluş kaygılarını taşır. Mekâna dair hiçbir ipucu yoktur ve figür bir bilinmez, boşluğun içinde gibidir fakat malzemeyle sağlanan bütünlük ile uzamdan kopmaz, onun bir parçasıdır. Figürü belli bir mesafede çevreleyen çizgi hattı onu uzamdan tam olarak ayırmaz sadece boşluğu sınırlandırır. Bu çerçeve bazı resimlerde daha genişler ve boş alan figüre baskın hale gelir (Resim 5.9). Yüzeyi düz olmaktan kurtaran fırça sürüşleri bir atmosfer etkisi yaratırken, gri ve tonları belirsizliği destekler ve resim varlık ile yokluk arasında durur.

⁴³ Jean Paul SARTRE, **Estetik Üstüne Denemeler**, Çev. Mehmet Yılmaz, 73.



Resim 5. 10. Alberto Giacometti, Pleaster head in the studio, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 63 x 45 cm

Resim 5. 11. Alberto Giacometti, Sculptures in the studio, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 3 cm x 46 cm

Sanatçı vaktinin çoğunu 40m²'lik atölyesinde geçirir. Dolayısıyla mekân, uzam algısı burası üzerinden gelişir. Atölyesi onu ve yapıtlarını var eden bir iç boşluktur. Bütün "varlığı" buradadır. Mekânın maddesel boşluğu sanatçının varlığını kapsayan ve konumuna, edimlerine yön veren bir fonksiyondan, onun yaşamının fonu ve mental boşluğu, yaratı alanına dönüşür. Giacometti yapıtlarıyla mekânsal boşluğu, yaşam alanını doldururken diğer yandan varoluşsal boşluğunu da bu yönde gidermeye çalışır.

Sürekli içinde bulunduğu bu mekân elbette kimi resimlerine konu olmuştur. Bu resimlerde sanatçının kendi yontuları birer nesne olarak yer alsa da onların yansıttığı yoğun ifadeyi taşımazlar. Ayrıca grilerin kısmen daha renkli ve sıcak olmasıyla, o ağır atmosfer etkisi ortadan kalkar. Portre resimlerine nazaran, mekânın resme dâhil olduğu ya da doğrudan mekân resimlerinde derinlik etkisi daha fazladır. Bunun sebebi çizgilerin yüzeydeki dağılımı, bazı perspektif kaygıları ve resimde artan nesnelerin oranları ve ilişkileridir. Tüm resmi açık-koyu çizgilerin gerilimi ile yöneten Giacometti, boyasal anlamda yüzeyi düzlemsel olarak rastgele görünen fırça sürüşleriyle kaplasa da, çizginin etkin kullanımı ile mekânsal boşluğu yakalamayı başarır. Çizgi resmin strüktürü durumundadır, onu çıkardığımızda bütün yapı çöker (Resim 5.10 ve Resim 5.11).

"Birbirinin üzerinden geçen, birbirini kesen yüzlerce çizgi, sanatçının görme duyarlığının gördüğü dünyaya karşı tepkilerinin netleşme çabasını, enerjisini, titreşimlerini, umudunu, umutsuzluğunu yansıtıyor. Görünüşe ulaştırmaya çalıştığı şeyi sezdikçe, yapılan işin zorluğunu, buna karşın onun yükünü her gün yeni baştan taşıma enerjisini ona veren heyecanı da sezer gibi oluyoruz."⁴⁴

Annesini model olarak kullandığı ve figürü bir mekân içinde ele aldığı resimlerinde de aynı gözlemler geçerlidir. Bunlardan sıcak tonlarda olan, figürün nesne konumunda olmasıyla atölye resimlerine yakın dururken, (Resim 5.12) diğer soğuk tonlardaki çalışmada figürün varlığı özneleşir ve porte resimlerinin etkisine yaklaşır (Resim 5.13). Gördüğümüz gibi mekânın resme girmesiyle boşluk, uzamsal bir etkiyle, şeyler arası ilişki, nesnelere bir arada tutan kuvvet olarak karşımıza çıkarken, portrelerde (ve heykellerde) boşluk kavramı başka bir boyutta ele alınır. Temelde, "varlığı" ortaya koymak adına figür, nesne ya da mekân ayrımı yapmamıştır Giacometti, her zaman uzamsal bütünlük önemlidir. Bu sağlandığında var olan her şey ona yönelecektir zaten.



Resim 5. 12. Alberto Giacometti, The Artists Mother, 1950,

Resim 5. 13. Alberto Giacometti, The Artist's mother, 1950, Tuval üzerine yağlıboya 43 x 30 cm

⁴⁴ Bkz. (40), LORD, 7.

"Alberto Giacometti'nin sanatında mekân ilk önce bir "boşluk" bir hiçlik kapsamıyla oluşur. Belirli tanımlı ve belli bir karakteristiği yoktur. Bu mekân içine insan girdiğinde ise bu boşluk hayat olur. Böylece figür hayatın içinde deneyimlenip yorumlanan bir varlığa dönüşür. Bu deneyim Giacometti'nin kendi öznel deneyimidir. Sanatçı sürekli bu devasa varoluş boşluğu içerisindeki insanı anlamaya çalışmıştır. Onun yeryüzündeki mekân ilişkisinin yönlerini incelemiş ve ortaya koymuştur"⁴⁵

Üretim sürecinde yaşadığı tüm zorluklara, kararsızlıklara, tereddütlere, kendi ile geçimsizliklerine rağmen Giacometti yoğun ve ısrarlı bir şekilde çalışır. Kendini çoğu zaman başarısız olarak görmesi, sürekli iş üstünde olmasını sağlar ve bu süreç tekrarlanır. Giacometti'nin yapmak istediğini yapamadığını düşündüğü ve ciddi bir buhran içinde olduğu dönem Isaku Yanaihara ile çalıştığı 1957- 1961 yıllarına denk gelir. Bir Japon felsefe profesörü olan Yanaihara, Fransa'ya felsefi araştırmalar yapmaya gelmiştir. Kendisi de felsefeyle ilgilenen Alberto, onu atölyesine davet eder ve portresini yapmak istediğini söyler. Profesör ayrıca Camus'nun " Yabancı" isimli kitabını da çevirmiştir. Camus'daki bunalı ve huzursuzluk durumu bu birliktelik süresince Alberto'da vücut bulmuştur adeta. Profesör ile çalışma süresince sanatsal bir bunalıma girer. Onunla çalışana dek biraz ilerleme kaydettiği, sonrasında ise işlerin daha kötüye gittiğini düşünür hep.

"Önceleri şeyleri çok net olarak gördüğümü sanıyordum, her şeyin 'bütün'üyle, evrenle bir tür senlibenlilik içindeydim... Sonra birdenbire o bütün bana yabancı gelmeye başladı. Siz siz olmayı sürdürüyorsunuz ve sizin dışınızda evren var; ama tam olarak giderek kararan bir evren."⁴⁶

Sanattan çok hakikatin daha çok ilgisini çektiğini söyleyen sanatçının yaşamı boyunca en çok sıkıntısını çektiği şey bu "gerçeklik" olgusudur. Gerçekliği elde etmek için varlığın başlangıcına konumlandırıyor kendisi, öyle saf ve doğrudan görebilmek, gördüğünü aktarabilmek... Onun için gerçeklik sınırları belli, tanımı olan bir kavram değildir. Sanatçı, gerçeği gördüğü şey üzerinden aktarmaya çalıştığı için fenomenolojik bir durum söz konusudur. Bakmayı tercih ettiği şey ise genelde figürdür, onda arar her şeyi. İnsan yaşayan, sürekli bir devinim içinde olan ve zamandan bağımsız olamayan bir organizma olmasıyla, onun gerçekliği de bunlara

⁴⁵ Evren GÜL, **Alberto Giacometti Ve Francis Bacon'ın Eserlerindeki Mekan Anlayışı**, 152.

⁴⁶ Bkz. (37), GIACOMETTI, 194.

bağlı olarak sürekli değişecektir. Sabit, değişmez bir gerçekten bahsedemeyiz. Giacometti de modelin karşısında çalıştığı anda ona bakarken gördüğü gerçekliği aktarabilmek ister. Kendisi bir taraftan onu yakalamaya çalışırken, gerçeklik onun eylem halinde olduğu esnada bile değişir. Onu çıkmaza sokan da budur. Zamanın önüne hiçbir şey geçemez. İnsan ancak kendi zaman algısını kısmen yönetebilir. İletişime geçtiği bir şey olduğu vakit, görecelilik devreye girer. Dolayısıyla imkânsızın peşindedir Giacometti ve artık bunun farkındadır. Yine de bu onun çalışmasını, arayışını engellemez. Zaten bu olanaksızlıktır onu peşinden sürükleyerek bir ömür geçiren.

Model karşısında yaşadığı kaygıyı, sonu olmayan bir arayış içinde olduğunu ve gerçekliği hiçbir zaman elde edemeyeceğini bu yüzden bir figür, bir portre yapmanın imkânsızlığını açıkça dile getirir;

“İşin tuhafı, yaptığım şeyin gördüğüm modelle hiçbir alakası olmadığını anladım. İş kolaylaştırmak için modelden uzaklaştım, büst de gitgide ufalmaya başladı. Böylece anladım ki gerçekliği göremiyordum. Ama gerçekliği olduğu gibi görmeye çalışmak bana yaptığım her kompozisyondan daha tutkulu geliyordu. Bir başın ne olduğunu dünyadaki kimse bana açıklayamaz. Sizi görüyorum aynı zamanda da duyuyorum bu çok karmaşık bir durum. Başınız benim gördüğümü sandığımdan ve hayal ettiğimden bambaşka bir şey. Eğer başınızı bin yıl boyunca resmetmeye çalışsaydım, her gün başka türlü görecektim ve resmetmeyi bir türlü bitiremeyecektim.”⁴⁷

Somut bir varlıkmiş gibi arıyor gerçeği, görmek istiyor fakat aradığı şey görünen dünyanın ötesinde bu yüzden bir bilinmezin sonsuzluğun, boşluğun içindedir. Üstelik bu durumun farkında olarak yüzüyor bu sonsuzlukta ve buna arzu duyuyor. Giacometti de kendi varlığını bu şekilde gerçekleştiriyor; maddi yansıması olmayan, sürekli değişen, tam olarak kavranamayan, kendi kafasındaki döngünün içinde.

Yanaihara ile olan çalışma sürecine dönecek olursak, sanatçının bu dönemde yaşadığı içsel huzursuzluğun ve karamsarlığın ifadesini bazı çalışmalarında çok rahat sezeriz (Resim 5.14 ve Resim 5.15). 1957 tarihli resminde figürün baş kısmını karanlığa gömer ve karanlık içinde var etmeye çalışır. Tonların

⁴⁷ Bkz. (37), GIACOMETTI, 174.

koyulaşması elbette bir yoğunluk yaratır ki ressamın en çok bu bölge ile ilgilendiğini, üzerinde çalıştığını gösterir. Bir türlü istediği şeyi yakalayamaz ve bu onu oldukça sıkmakta, düşürmektedir. Tuvalin orta kısmındaki gri ve başın koyu tonu bir çeşit derinlik yaratır. Giacometti'nin en çok beslendiği ve varlığın özünü, gerçekliği aradığı portre burada bu amacına hizmet eder ve bizi kendine ve baktığı boşluğa çeker. Yüzeyin kenarları tuval malzemesinin gözükebileceği kadar tazeyken, baş kısmına doğru yüzey malzemeyle yoğrulur, hacimleşmeye, bedenleşmeye, gerçekleşmeye başlar. Yine kenarlardaki müdahale daha savruk ve geçiştirilmiş gibi görünürken, baş kısmına doğru çizgiler ve tonlar toparlanarak uzamı ve nesneyi daha iyi hissettirir.



Resim 5. 14. Alberto Giacometti, Isaku Yanaihara, Dark Head, 1957, 100 x 65 cm



Resim 5. 15. Alberto Giacometti, Isaku Yanaihara, 1956-57, Tuval üzerine yağlıboya, 43 x 30 cm

Neo- Emresyonizm'deki uzamı, maddeyi noktalama ile ayrıştırma yöntemine benzer, Giacometti'nin bu gibi işlerinde de çizgi ve boya malzemesi ile sağlanan yoğunlaşma ve ayrışma; Einstein'ın maddeyi boşlukta yoğunlaşan ve dağılan enerji olarak tanımlamasıyla kesişir. Maddeyi oluşturan küçük yapı taşlarını bir arada tutan ve onların konumunu belirleyen boşluk, aynı şekilde resim yüzey üzerinde mekânın, figürün, çizgilerin ve tonların fonu, başlangıcı olarak onları var eder, ortaya çıkartır. Burada esas niyet boşluk ve onun görünürlüğü değildir fakat oluşturulmak istenen

varlık, gerçeklik her neyse boşluğa koşullu olmak zorundadır. Ressamı istediğine götürecek olan şey yüzey boşluğunun yönetimi olacaktır. Giacometti, yüzeye bu şekilde oluşturduğu yoğunluk farkı, hiyerarşi ile belli belirsiz, boşlukta devinen, titreşen formlar oluşturmakla onları varlık ile yokluk arasında bir yere sıkıştırır. Figürler varlık sancısı içindedir. Çoğu yarım kalmış, bitmemiş izlenimi verir resimlerinin. Bu da hem resimde hem de izleyicide bir gidip gelme duygusu yaratır. Formlar bir an seçilir ve kaybolur, sonra yine belirir. Varlığa ulaşmak üzeredir fakat hiçbir zaman onlara tam olarak varamayız. Arafta kalmış gibi hem var hem yokturlar. Onun resimlerine tüm bu “canlılığı” veren şey bu belirsizlik, tarifsizliktir. Onu yaşatan şey bu bitmemişliktir.

Sanatçının sanatsal üretim bakımından sıkıntıda olduğu 1956-1957 yıllarında, bez parçalarına yapılmış iki porte onun yaratma çabası ve çıkmazına paralel, var olma çabası ve sancısı içindedirler. Kompozisyon artık tamamen portreden ibarettir fakat aslında bir portreyi temsil etmezler. Elbette niyetini en iyi ifade edebilecek şey olduğunu düşündüğü için portreyi seçer ama bu sadece sanatçının yansıtmak istediği şey uğruna bir araçtır. Kendisi durumu şu sözleriyle ifade eder; “Resim kendisinden çok kendisi aracılığıyla başka bir şeyin temsil edilmesinden başka bir şey olamaz; yani bir tuval bize üzerini örten resme özgü dokunun ve malzemenin dışında bir şeyleri anımsattığı zaman resim haline gelir. Resim yalnızca kendini amaçlayan bir şey olamaz.”⁴⁸

Giacometti yüzey boşluğunu doldurmaya çalışırken yararlandığı figürler de kendi içsel boşluklarını doldurma, kendilerini anlamlandırma girişimindedirler. Bu doğrultuda resimlerde iki anlamlı (katmanlı) bir varlık meselesi bulunur. Resim 5.16 ve Resim 5.17’de görülen metalik gri ton figürlerin kasvetini ve gerilimi arttırırken, uzama yönelik bir belirsizlik, mekânsızlık hissi verir. Sol taraftaki portre daha sakin bir ifadeye sahipken, grinin tonunun derinleştiği, biçimin de iyice fon içinde kaybolduğu sağ taraftakinde ise varlığın oluşum süreci ve bu sürecin çilesi oldukça çarpıcı bir şekilde görünür. Bu süreç var olmanın aksine yok olma, yokluğa yaklaşma süreci olarak da okunabilir elbette. Figürler varlığa ve yokluğa eşit mesafede gibidirler.

⁴⁸ Bkz. (37), GIACOMETTI, 215.



Resim 5. 16. Alberto Giacometti, Head of Man Face, 1956-57, Tuval üzerine yağlıboya, 25 cm x 22 cm

Resim 5. 17. Alberto Giacometti, Head of Man Face on, 1956-57, Bez parçası üzerine yağlıboya, 30 x 20 cm

“Giacometti'nin çizdiği yüzler, sanki olanca hayatı o derece biriktirmişler ki, yaşayacak tek bir saniyeleri bile kalmamış, yapacak tek bir hareketleri bile yok (ölmüş oldukları için değil) ve en sonunda ölümlle tanışmışlar, çünkü içlerinde sıkışmış, haddinden fazla dirim var.”⁴⁹

Varlık ve yokluk, ikisinin de bu derece hissedilebilmesi figürleri yaşayan canlı organizmalar haline getiriyor. Çünkü hayat ikisinin toplamıdır. Biri olmadan, diğerinden bahsedemeyiz, ikisi de birbirine bağımlıdır, bu da bir gerçekliği yansıtır. Giacometti bu gerçekliği yakalamak adına resimlerinde yontuların da figürlerini varlıkla yokluk arasındaki sonsuzlukta, bilinmezlikte konumlandırmaya çalışır.

⁴⁹ Bkz. (36), GENET, 41.



Resim 5. 18. Alberto Giacometti ,Anette,1961, Tuval üzerine yağlıboya, 63 cm x 46 cm

Resim 5. 19. Alberto Giacometti, James Lord,1964 Tuval üzerine yağlıboya, 114 cm x 79 cm

Giacometti yoğun bir arayış sürecinde olduğu dönemde, - daha önce adı geçen- Amerikalı yazar James Lord ona poz verir (Resim 5.18 ve Resim 5.19). Birkaç gün olacağı tahmin edilen Lord ile çalışma süreci oldukça uzar. Ne Giacometti Lord'u resmederkenki gerçeklik arayışından ve ısrarından vazgeçer, ne de Lord ona poz vermekten. Giacometti'nin tutkusu, sanatçı kişiliği, model ve atölyesiyle olan ilişkisi Lord'u tüm seyahat planından ve işinden alıkoyar. James Lord'un da çalışma sürecinde aldığı notlar sonrasında yayınlanmıştır. Lord'un yazdıklarında oluşan "Bir Giacometti Portresi" adlı kitap bir günlük gibi nerdeyse tüm çalışma seanslarını ayrıntılı bir şekilde aktarmasının yanı sıra, onun kişisel gözlemlerine yer verirken, Giacometti ile olan diyaloglarında onun sanat anlayışı, gerçeklik algısı ve felsefi söylemleri hakkında bilgi sahibi oluruz. Bu konuşmalarda Giacometti kendini samimiyetle açığa vurur. 1964 yılında çalışılan James Lord resmini yaparken gördüğü ve aktarmak istediği gerçekliğine dair sayısız git gel yaşar. Resmin gidişatı onun için her an değişir, bir fırça darbesi, bir çizgi, bir dokunuş bütün seyri değiştirebilir, bu anlamda oldukça ayrıntıcıdır. Bu ayrıntıcı bakışla birlikte model çalışması sırasında, mekâna ve mekân boşluğuna da bakarak figürü uzay-zaman içerisindeki konumunu kollar. Tek seferde oluşturmaya çalıştığı bütünlüğün bir gerekliliğidir bu. Görebildiği her gerçeklik kırıntısını, her bir yaşam parçasını yakalamak ister. Daha önce de belirttiğimiz gibi imkânsızın peşindedir

çünkü varlığın gerçeklik yansıması her an değişir, geçicidir. Giacometti ve bu sonu olmayan çaba onu kamçılar, sürekliliği sağlar ve onu canlı tutar.

“Alberto Giacometti'nin otuz yılı aşkın bir süreden beri başını ağrıtan sorun, insanın uçucu simgesini saptamak, onu devinim ve boşluk ile zor ilişkisi içinde plastik olarak yakalamaktır. Bununla birlikte otuz yıldan bu yana geceleri aynı modeller üzerinde çalışır, onlara biçim verir, uzatır, biçimlerini bozar, yok eder, yeniden yapar ve bunu hep o uçucu imgeyi yakalama, insanın o heyecan verici özüne ulaşma umudunun kırbaçlamasıyla yapar.”⁵⁰

Giacometti'ye modellik yapanlardan biri de 1959 yılında hayatına giren Caroline isimli geç bir kadındır, ona 1960- 1965 yılları arasında modellik yapar (Resim 5.20 ve Resim 5.21). Her ne kadar Anette ile Giacometti arasında sorun olmuşsa da, varlığı ve modelliği ona iyi gelmiştir. Caroline ile çalıştığı resimlerde bir rahatlama gözlenir. O eski kasvetli hava dağılmış, yerini daha sakin, taze ve sabırlı bir etkiye bırakmıştır. Bu son dönem çalışmalarında yüzeyi çok fazla boğmaz, daha nefesli bir ortam yaratır. Figür ve portre yine merkezi konumdadır fakat çevresi gri bir perdeyle kaplanmamış, malzemedен boşaltılmıştır. Boşluk, kavramsal anlamından ziyade plastik yönüyle görülür. Figür gerçek anlamda yüzey boşluğundadır, ressam burada boşluğun tanımsız olma niteliğini kullanır ama bu bir belirsizliğin sonucu değil bir tercihtir. Yüzeye olan yaygın müdahalenin azalmasıyla resimler hafifler ve düzlemselleşir. Önceki resimlerinde figürün içinde ve etrafında dolaşan çeşitli gri tonları ve fırça hareketleri nedeniyle oluşan derinlik etkisi bu kez sadece portre kısmında kalır. Tabi yine figür ile uzam arasında bağ oluşturacak bir takım çizgiler ve boyamalar mevcut. Fakat tavır, figürü önceki resimlerdeki kadar destekleyemez. Yüzeyde elde ettiği bütünlük burada kendini figürün portre odağına ve sadece onun gerçekliğine bırakır. Boş tuval yüzeyini doldurmaya başlayan figür; - Giacometti'nin kendi duygu dünyası ile de eş zamanlı olsa gerek- varlığını kabullenmiş ve sıkıntısından kurtulmuşçasına bir sükûnet içinde öylece durur.

⁵⁰ Bkz. (37), GIACOMETTI, 235.



Resim 5. 20. Alberto Giacometti, Caroline, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 130 cm x 89 cm

Resim 5. 21. Alberto Giacometti, Caroline in tears, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 101 cm x 71 cm

İtalyan gazeteci, şair ve yazar Giorgio Soavi 1962'de Giacometti ile tanışır ve hakkında metinler yazar, Giacometti de onun portresini çalışır. Yaşamının ve üretim sürecinin son yıllarına denk gelen bu resimlerde, içinde boğuştuğu kaostan kurtulmuş, gerçekliği daha net görebilmeye başlamış gibidir (Resim 5.22 ve Resim 5.23). Sanat hayatının en harareti dönemini atlatmıştır. Bu bir aydınlanma ya da vazgeçiş olabilir. Soavi'nin iki resmine de bir desen anlayışıyla davranmıştır. Caroline resimlerinde hava boşluğuna, uzama dair sadeleşme, boşaltma burada çok daha belirgin hale gelir. Figür, fondan kopmaya başlar ve resmin derinlik etkisi azalır fakat figürün hacim ve bedenselliğinin artmasıyla daha tanımlı hale gelmesi farklı bir derinlik ve gerçeklik yaratır. Tuval yüzeyinin hem iki boyutlu, düzlemsel olmasından yararlanır hem de ona ters olarak bir yanılsama (ya da gerçeklik) ile bizi baş başa bırakır. Bu bağlamda önceki resimlerinden farklı bir espas oluşur. Giacometti daha önce resmin her bir karesini aynı maddeden meydana getirerek bir bütünlük sağlarken, buradaki bütünlüğü karşıtlık oluşturur. Negatif alana müdahale etmeden boş bırakır, figür de ona karşıt dolu alan olarak var olur. Elbette boşluk yine figür içinde de dolunarak, ona yön verir fakat daha edilgen bir konumdadır. Giacometti burada boşluğu oluşturmaktan vazgeçer ya da onu kendi öz niteliğiyle bırakarak üstesinden gelir. Mekânı dümdüz bir boşluk olarak bırakması, figürün rolünü destekler, figür boşluktan sıyrılmak istemektedir. Sanatçının önceki resimlerine

kıyasla boşluk burada – manevi anlamda- daha yapıcı bir etkidir. Resimlerde var eden konumundadır, hiçlik anlamından oldukça uzaklaşır. Bunun sebebi Giacometti'nin zihnindeki sisin bir parça dağılması ve resim yüzeyine daha kararlı yaklaşması olsa gerek.



Resim 5. 22. Alberto Giacometti, Giorgio Soavi, 1963, Tuval üzerine yağlıboya
50 cm x 38 cm

Resim 5. 23. Alberto Giacometti, Giorgio Soavi, 1963, Tuval üzerine yağlıboya

Yaşamı boyunca yaptığı birçok söyleşiden biri de 1962 yılında Pierre Schneider ile olanıdır. Bu uzun söyleşide dönemin soyut sanat anlayışından bahsederlerken Schneider resim, sanatçı ve boşluk ilişkisinde şu yorumu yapar; “ Bir nesneyi farklı kılan, bir biçimi öteki biçimlerden ayıran, onun çevresinde “espas” adı verilen boşluğu yaratan ayrıntıdır. Boşluğun sonsuzlukları kendi içinde erişilemez ölçüdedir. Onları bize çok yakın olarak çizilmiş bir biçimin tuzağı içine almak gerekir. Buna karşılık sanatçı o boşluğa yalnızca istemeden çıkar. Dikkatini bütünüyle avına verdiği için çevresinde yükselen denizi fark etmeyen, gözünü kaldırdığında kendini bir kayanın üzerinde yapayalnız kalmış bulan yengeç avcısı gibi, gerçeğin peşinden koşan sanatçı da kendini farkında olmadan tüm çevresini derinliklerle sarılmış bulur. Nesnelerin görünüşüne sıkıca asılıp kalmak harika bir şeydir ama bu onun çevresindeki boşluğun biraz daha derinleşmesine yol açar...”⁵¹

⁵¹ Bkz. (37), GIACOMETTI, 228,229.

“Bizde tutku uyandırabilecek şey yeni bir yüz, yeni bir boşluk, yeni bir boşluğun en küçük bölümünü keşfetmek, bunu yarı karanlıkta, ışık onu yalayıp geçtiğinde fark edip yakalamaktır.”⁵²

“O bir heykeltıraş; çünkü bir salyangozun kabuğunu taşıması gibi girer kendi boşluğunun içine.”⁵³

Giacometti ve boşluk kavramını ele alınca onun yontularından bahsetmeden geçemeyiz. Kuşkusuz 20.yüzyıl heykel sanatının en önemli isimlerinden biridir. Giacometti'nin sanat anlayışı resim ve heykelde farklılaşmaz, onun yaşama karşı tavrı, eserleri, atölyesi, sözleri hepsi bir bütündür.

Alberto Giacometti'nin yontularına baktığımızda malzemenin üç boyutlu olmasından dolayı boşluk meselesini daha doğrudan yansıttığını görürüz. Onun heykelleri hiçbir zaman yoğun bir kütle halinde değildir, kendisi de onları saydam birer konstrüksiyon olarak niteler. Muhakkak ki içinde bulunduğu dönem onun boşluk kavramına bakışını etkiler. Ondokuzuncu yüzyıl sonuna kadar, resimde olduğu gibi heykel sanatında da betimlemeye yönelik bir anlayış süregelmiştir. Biçimler oldukça kütleli, kapalıdır. Boşluk, heykelin meydana geldiği ortam olma özelliğinden öteye gidemez. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise yine özellikle bilim ve felsefenin etkisiyle boşluk kavramı farklı bir noktaya gelir. Edilgen durumdan çıkar, heykelin bir parçası, tamamlayıcısı ve hatta kendisi olur. Bu farklılaşmanın ilk örneklerini dönemin heykeltıraşlarından Barbara Hepworth, Henry Moore, Naum Gabo ve Antonie Pevsner'in işlerinde görmemiz mümkün.

Giacometti'nin heykellerinde de boşluğun işlevi sürrealist dönemdeki ilk işlerinde oluşmaya başlamıştır. Daha kütleli ve minimal sayılabilecek işlerinin yanında, boşluğun malzemenin içinden geçtiği ve bir takım aksların oluşturduğu sürreal çağrışımlı dinamik kompozisyonları da mevcuttur. Bunlar çağın getirdiği anlayışa ve piyasaya uygun, geçerliliği olan işlerdir fakat onun asıl karakteristik yontuları daha sonra ortaya çıkacaktır. Aşağıdaki iki örnek çalışma bizi ruhsal anlamda pek etkilemeseler de, sanatçının üretim sürecinin bir parçası olarak belli bir dönemi ve anlayışı yansıtmaları açısından ve malzeme ile boşluğun ilişkisini okuyabildiğimiz, plastik yönden başarılı işlerdir (Resim 5.24 ve Resim 5.25).

⁵² Bkz. (37), GIACOMETTI, 281.

⁵³ Bkz. (43), SARTRE, 71.



Resim 5. 24. Alberto Giacometti, Clining Woman Who Dreams, 1929, Bronz, 25 cm x 40 cm x 14 cm

Resim 5. 25. Alberto Giacometti, 1929, Bronz, 40 cm x 30 cm x 8 cm

Yine ilk dönem işlerinden sayabileceğimiz “Görünmez Nesne” ya da “Boşluğu tutan (saran) eller” öncelikle ismi ile dikkati çeker çünkü Giacometti de görünen, maddesel bir şey ile görünmeyen, soyut bir şeyi ima eder. Bu heykel sanatçının olgunluk dönemi işlerinin ilk ipuçlarını verir. Figür oldukça primitif olarak yontulmuş, ifadesi ise var olmanın şaşkınlığı içinde kalakalmış ve ayrıca kendi dışındaki kozmik uzayın da farkındalığıyla bir hislenme yaşar gibidir. Eller bu noktada önemli bir vurgu yapar, figürün ifadesini destekler nitelikte bir kavrayış (mental, ruhsal ve maddi olarak) anının inceliğini, hassasiyetini ve etkisini yansıtır. Aynı zamanda portrenin ifadesi ve eller metafizik bir gerçeklik yaratır. Sanatçının genel yönelimi olan uzamış figür burada kendini göstermeye başlar fakat henüz stilizasyondan kurtulamaz (Resim 5.26 ve Resim 5.27).

“Heykelin bütününde kavratılmak istenen, olmayan-aidiyetsiz-sahipsiz gibi negatiflik yüklenen bir kavram olan “boşluk”u (void) heykelin içine bir öge olarak katılmış olmasıdır. Bu durum bir açılım yaratır; “varolmayan olanın varsayımıdır”. Bu yargı Giacometti’nin temelde “boşluk”(space) kavrayışını sorunsallaştıran, bir tür kavramsallaşmaya gidilir. Heykelinde şu türden bir çevrime dönüşür; “boşluk heykeli var eder”.⁵⁴

⁵⁴ Seda EROL, Heykelde “Boşluk” Kavrayışı: Modernizm ve sonrası, 50.



Resim 5. 26. Alberto Giacometti, The Invisible Object, 1934-35, Bronz, 152 cm x 33 cm x 25 cm

Resim 5. 27. The Invisible Object (detay)



Resim 5. 28. The Square II, 1948, Bronz, 25 cm x 63 cm x 43 cm

Giacometti'nin savaş sonrası yontularına geldiğimizde, figürler savaştan sağ çıkmışlarsa da yıkımın tüm etkilerini yıpranmışlıklarından, incelik kaybolmanın eşiğine gelmelerinden anlarız. Elinde olmadan gitgide incelik, küçülmeye başlar yontular. Boşluk baskın gelmektedir, bir şey var etmenin ve bunu sürdürebilmenin zorluğunu yaşar. Maddesel birçok ayrıntı figürlerden kopar gider, giden her şeyin yerini boşluk kaplar. Giacometti boşluğun bu nüfuzunu kompozisyonlarına dâhil eder çünkü yaratı aşamasında en belirleyici faktör odur ve bu yadsınamaz. Böylelikle

yontular kendi alanları oluşturmaya başlar, hepsinin boşlukla kaplı öznel alanları vardır. Bunu en net çok figürlü kompozisyonlarında görürüz.

Giacometti'nin niyetlerinden biri de varlığı bütün olarak ele alıp, gerçekleştirebilmektir, bu amacına yönelik ona en büyük faydayı sağlayan yine uzamsal boşluktur. Bu boşluk sayesinde her figür kendi mekânını oluşturur ve uzamdan bir yer edinir.

Çoklu kompozisyonlarından "Meydan 4" adlı eser (Resim 5.28) gerek figürlerin kendi içlerindeki formları, gerekse birbirleriyle ve mekân boşluğu ile olan ilişkilerinde, boşluk gözle görülür hale gelir. Büyük kütsel kaide bir yerçekimi etkisi ile mekânsal alan yaratırken, bu kaideye oranla oldukça küçük ve cılız kalan figürler onların hareket yönleri bu mekânsal algıyı destekler. Burada yine hareket unsurunun devreye girmesiyle, madde- boşluk- hareket ilişkisinden bahsetmek durumundayız. Figürler yürüme hareketi gösterirken oluşan formda boşluklar meydana gelir, aslında bu boşluklar onların yürümelerini sağlar. Diğer taraftan yine boşluğun olanağıyla figürler farklı yönere doğru eğilim gösterebilirler. Madde, boşluk ve hareket sürekli birbiri ardına gelerek, asıl bütünsel yapıyı ve algıyı oluşturur.



Resim 5. 29. Alberto Giacometti, The Leg, 1958 ,Bronz, 218 cm x 45 cm x 25 cm

Resim 5. 30. Alberto Giacometti, Falling Man, 1950, Bronz, 58 cm x 25 cm x 27 cm

1950 tarihli “Düşen adam” yontusu çoklu kompozisyonda oluşan uzam algısını tek başına oluşturmayı başarır (Resim 5.30). Yine figürün boşluktaki hareketine baktığımızda bir düşüşün yanı sıra kendini bırakma, boşlukta salınma ve onu hissetme, tecrübe etme arzusu vardır. Figür inceliği ve kırılğanlığı ile zaten hafif ve ruhani bir enerji yayarken, düşüş esnasındaki bacakların kırılmasıyla oluşan eğimin doğallığının yanında, kaldırdığı tek kolu, bir direnç refleksi değil tersine uzanma, dokunma ya da kucaklama gibi kabullenici ve istekli bir yaklaşım sergiler. Giacometti burada oldukça gerçekçi bir anı, anın da gerçekliğini yakalayabilmiştir. Figür kendi mekânsal alanının ötesinde, kozmik boşluğun hissiyatı içindedir. Boşluk sayesinde var olabilmıştır fakat bu “var olma”nın altında ezilir, varlığı onu yine yokluğa yönlendirir. “Çünkü boşluk her zaman varlıktan önce gelir. Varlığın onun içinde barınabilmesinin tek koşulu ise, etrafının, boşluğun zarlarıyla çevrelenmiş olmasıdır.”⁵⁵

Boşluğa ve işlevine artık hâkim olan usta bir sanatçı olarak Giacometti, sadece bir bacak formunda bile tüm insani duyguları barındıran bir yontu yapabilme duyarlılığına sahiptir (Resim 5.29). Bacak uzun ince formuyla bir figür gibidir ve diğer birçok figürlerindeki gibi yalnızlık, yıpranmışlık, sahipsizlik duygularıyla bizi varlık – yokluk meselesine ve ölüme götürür. Tanık olduğu savaş ortamı, annesinin ve kız kardeşinin ölümleri ve ayrıca yirmili yaşlarda İtalya’da bir tren yolcuğu sırasında tanıdığı yaşlı bir adamın, planlanan başka bir seyahat sırasında ani çöküşüne ve hemen ardından ölümüne yakından şahit olmasıyla yaşam ve ölüm onun için basitleşir, sıradanlaşır. İçsel yaşamında ölüm olgusu hiç eksik olmaz, hep aklındadır. Ölüm kaygısı iyice yerleşir ve yaşam onun için bir hiç olmaya başlar. Bu yüzden boşluğa da yakındır hep. Bu duygulardan kaçışı sanat yoluyla bulur. Dünyevi birçok şeyden vazgeçip, sanatın sonsuzluğunda yaşar. Gördüğü şeye inancını yitirir. Görmediğine inanmaya, inandığını görmeye başlar.

Giacometti’nin olgunluk işlerinde boşluğun şiddetinin arttığını gözlemleriz. Boşluğun yerini doldurmaya çalışır ama bu oldukça zorlayıcıdır. Birçok kere yontuyu yapmaya çalışırken figür o kadar incelik ve küçülür ki Giacometti’nin ellerinde parçalanır, yok olur. İstemsizce gerçekleşen bir eylemdir bu. Boşluk formun tüm yüzeyine baskı uygular, sıkıştırır onu ve baskın geldiği parçaları koparır. Figürlerde ise bir karşı koyma, direnç hareketine rastlanmaz, aksine boşluğa bırakılmışlardır

⁵⁵ Bkz. (43), SARTRE, 72.

kendilerini, öylece dururlar. Fakat hiçliğe teslim olmazlar, her şeye karşın vardılar ve ayakları yere sağlam basar, kökleri sağlamdır. Giacometti onları kaideye güçlü bir şekilde bağlar. Dolayısıyla burada aslında boşluğun etkisi bir olumlamaya dönüşür. Suretlerini gizler, asıllarını gün yüzüne çıkarır. Onlara yeni bir yaşam şansı, yeni bir oluş biçimi verir. Onları “çözen” bir anti-madde ile yıkar, temizler sanki. Ölüme yakın durdukları kadar dirimsellik de gösterirler. Var olma anlamında figürler bıçak sırtındadır, boşluğun tam ortasında. Varlık ile yokluk arasındaki ince çizgide onlar da incilir. Bu anlamda var olabilen, geriye kalabilen insanın arınmış özüdür. Burada saf bir “gerçeklik”ten de bahsedilebilir. Bu sıkıştırılmış formu veren aynı yöntem ile Giacometti yüzeyde pütürlü, dalgalı bir doku elde ederek bir titreşim de sağlar. Titreşim burada da, daha önce bahsettiğimiz resim sanatındaki etkisiyle aynı işlevi görür. Formda bir hareket ve dolayısıyla bir hafiflik sağlarken, sınır hatlarını yumuşatarak, onları daha özgür kılar ve anlamlarını açar.

“Giacometti’nin figürlerinin tüm kırılğanlıklarına rağmen dimdik, sağlam duruşunda onları saran geniş boşluğun kütleli etkisi de sezinlenebilir. Sanatçının heykellerine agorafobik bir etkiyi veren, kuşkusuz bu belirgin boşluk hissidir. Boşluk görünür olur, adeta elle tutulur bir hal alır. Bu boşluğun fiziksel hissiyle psikolojik etkisinin örtüşmesi, sanatçının heykellerinin fenomenolojik boyutudur. Giacometti’nin heykelleri karşısında izleyicinin konumu “izleyen”in ötesinde, heykelin bir uzantısı olan boşluğun içinde bulunma hissinin uyandırdığı bir tür bilinç halidir.”⁵⁶

Kelimelerle ifade etmeye çalıştıklarımızın Giacometti’nin örnek olarak yer verdiğimiz üç çalışmada karşılığını bulabiliriz (Resim 5.31, Resim 5.32, Resim 5.33). Bunlar küçük-orta boyutlu çalışmalardır. Benzer örneklerin çok daha büyük, insan boyunu olukça aşanları da mevcuttur. Aynı anlayışı, çok farklı boyutlarda görmek biraz şaşırtır bizi çünkü boyut büyüdükçe daha fazla ayrıntı bekleriz fakat bu anlamda hiçbir fark gözlenmez. Giacometti burada bir şeyi sabitlemiştir, boşluğun içeriğine dâhil olan mesafeyi.

⁵⁶ Bkz. (31), GIACOMETTI, 44-45.



Resim 5. 31. Alberto Giacometti, Standing Woman, 1958-59, Bronz, 70 cm x 13 cm x 24 cm

Resim 5. 32. Alberto Giacometti, Standing Woman, 1958-59, Bronz,
65 cm x 12 cm x 20 cm

Resim 5. 33. Alberto Giacometti, Standing Woman, 1961, Bronz, 45 cm x 7 cm x 11 cm

Giacometti için mesafe önemlidir. İşleri belirleyen en temel unsurlardan biridir. Bildiği değil, gördüğü gerçeklik üzerinden kurgular yontularını. Model ile arasındaki mesafe, boşluk, uzamı daha iyi kavrayıp figürü bu uzam içinde var etme çabasına kolaylık sağlar. Anladığımız üzere bütünlük ise onun için esastır. Bütünü yakalayabilmek için fark etmeden sürekli küçülür figürler. Çünkü heykeller çevresinde boşluk ister, heykel büyüdükçe gereken boşluk da büyür. Giacometti bu durumun farkına varınca madde ile uzam arasındaki bağı, oranı yönetebilir ve işleri büyük boyutlara taşıyabilir.

Uzamı mesafe, uzaklık- yakınlık ilişkisi ile kurar. Figürler hep belli bir mesafeden bakılmış gibidir. 10, 20 adım ya da 50, 100 metre. Kafasındaki görüntüyle belirlediği bu mekân etkisinin, mesafenin dışına çıkamaz figürler, aynı şekilde izleyici de onları bu uzaklıktan görmek ve mekâna dâhil olmak durumundadır. Heykele yaklaştıkça figür detaylı hale gelmez çünkü sabit bir uzaklığa aittir. Ona yakından baktığımızda, uzaktaki halinden daha belirsiz, tanımsız görünür çünkü anlamını yitirir. Bu aynı fotoğrafın küçük bir parçasına yakınlaşmak istediğimizde, görüntüsünün bozulması gibidir. Parça, bütün içinde bir yer edinir

kendine, bütünü boşluk oluştursa bile. Bu şekilde mesafeyi yönetmekle Giacometti'nin uzamı nasıl bir hassasiyetle duyumsadığını ve onu heykelin bir ayrılmaz haline getirdiğini görebiliyoruz. Böylece heykellerinin çevresine bir boşluk dâhil etmiş olur ve bu boşluğu görmezden gelemeyiz, yoksa heykel anlamını tam olarak gerçekleştiremez. Benzer durum resimlerinde de geçerlidir. Modelle arasındaki mesafeye önem verir, çok yakın oturduğu zaman hiçbir şey göremediğini söyler, çünkü her zaman, her parçayı uzamsal olarak düşünür. Nesnelere alanlarından koparmaz, uzay – zaman içindeki konumlarıyla birlikte ele alır ve bu şekilde aktarmaya çalışır. Yontularının koşulu olarak oluşturduğu bu mesafe figürlerin silüet formunda kalmasına neden olur. Fakat bu durağan bir yapı çıkarmaz ortaya, tersine silüet ile figürlerin yaşamsal formunu, geçiciliğini, canlılığını ortaya çıkarır. Yapay ayrıntılardan sıyrılırlar. Tek nitelikleri insan, hatta evvelinde canlı bir varlık olmasıdır.

Bu derin, ayırım gözetmeyen varlığın özünü onun “köpek” yontusunda da görmek mümkün. Giacometti dirimselliği bu köpek formuna da taşıyabilmiştir. Tamamen insani duygular barındırır. Kastımız, insan olmanın evvelindeki yaşamsal his, enerjidir. Öz aynıdır, sadece kabuk şekil değiştirmiştir. Giacometti bu yontuyu yaparken gerçekten bu hislenmeyi yaşayarak onu oluşturur. Paris sokaklarında yağmurlu bir havada kendini kötü hissettiği bir zamanda gördüğü, yalın, avare, yalnız dolaşan bir köpek, ona kendisinin bir sureti gibi görünür. Kendini onunla özdeşleştirir ve bu yontuyu yapar. Köpek, savaşı yaşamış insanlığın toplumsal psikolojisini, trajedisini ve neredeyse bu dünya ile kopmak üzere olan bağını yansıtır. Başı öne eğik, nereye varacağı bilinmez bir boşlukta salınır. (Resim 5.34)



Resim 5. 34. Alberto Giacometti ,Dog,1951, Bronz , 45.7 cm x 99 cm x 15.5 cm

Sartre'a göre uzay boşluğunu her yerde görür Giacometti. Peki "Bu boşluğu heykele dönüştürebilir mi dersiniz? Alçıyı yoğurarak, yoğunluklu bir şey'den bir boşluğu nasıl yaratır? Heykel, bir doluluktan bir boşluk yaratabilir, ama ortaya çıkan bu doluluğun daha önceden aslında bir boşluk olduğunu gösterebilir mi? Sanatçının parmaklarını hep "on adım ötede" tutan figür, ne yaparsak yapalım hep orada öylece kalır. Heykel izlenilmesi gereken uzaklığı bizzat saptar; tıpkı bir kralın etrafındakilerle mesafesini belli ölçüler içinde ayarlaması gibi. Bu da, hiç kimsenin kendi alanına müdahale etmemesini sağlar. Figürlerin her biri, kendi küçük boşluğunu yaratan Giacometti'nin ta kendisi aslında."⁵⁷

Giacometti'nin resim ve heykellerine bütün olarak baktığımızda boşluk kavramının disiplinlerin kendi olanakları dâhilinde esas konumda yer aldığını okuyabiliyoruz. Bunun nedenlerini ve serüvenini değerlendirmeye çalıştık. Peşine düştüğü gerçekliği bulmak adına boşluğun içinden geçer. Boşluk sanatçıya üretim aşamasında plastik ve estetik açıdan birçok olanak sunarken, ruhsal boşlukla da hem boğuşur, hem de ondan beslenir ve aynı zamanda onun hakikatini sanatsal bir araca dönüştürmüş olur. Varlık ve yokluğu boşluğun içinde çekip çıkararak onlara form vermeye çalışır. Boşluğun kabulüne vararak onu yaşayan sanatçı resim ve heykel sanatının dışında şiir ve felsefe yoluyla da bu kavram üzerinde durmuştur.

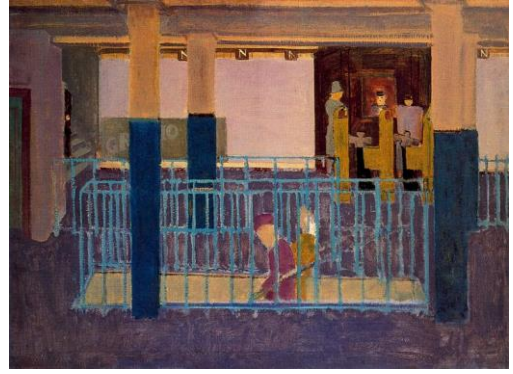
⁵⁷ Bkz. (43), SARTRE, 71.

6. MARK ROTHKO

Asıl adı Markus Yakovlevich Rothkowitz olan Rus asıllı sanatçı, günümüzde Letonya sınırları içinde olan Daugavpils (eskiden Dvinsk) kentinde 1903 yılında dünyaya gelir ve 10 yaşına geldiğinde babasının ardından Portland, Oregon'a göç eder. Sakin, katı ve idealist bir adam olan babası, göçün ardından kolon kanserinden hayatını kaybeder ve bu süreçten sonra Markus'un hayatı hiç de kolay olmaz. Aile oldukça kötü etkilenir, Markus gece yarılarında kadar sokaklarda gazete satar. Öğrencilik hayatı ise oldukça başarılıdır, resmin yanı sıra müzik duyarlılığı da vardır. Yahudi olması nedeniyle eğitim gördüğü Yale Üniversitesinde sıkıntı yaşar ve 2 yılın ardından bırakıp (1923) bir süre Art Students League'a (New York) gider. Ressam olmaya karar verdiğinde ise adres yine New York'daki New School of Design olur. Bu hayati kararı ailesi pek olumlu karşılamaz, özellikle ekonomik olarak sıkıntıda olan Rothkowitz ailesinin maddi beklentisi vardır ve bu karar ile kazançlı ve gerçekçi bir kariyer düşünmeyerek annesini kırdığı söylenir.

New York'ta ilk kişisel sergisini 1933'te açan sanatçı, okulda Max Weber ile çalışmış ve ondan etkilenmiştir. Erken dönem işlerine baktığımızda metro resimleri onun yeteneğini ve eğilimini göstermesi açısından önemlidir, bu tip sıradan konulara duygu yüklemeyi başarır. Resimlerdeki figürlerin günlük yaşamlarındaki yalnızlık duygusu hemen okunur. Figürler arasında iletişim yokken, mekân ile olan ilişkilerinde de aitlik hissedilmez. Mekân, bir sessizlik, huzursuzluk ve boşluk duygusu taşır, düz alan boyamaları ve armoni de bu havayı destekler. Resimlerin bu etkisinde muhakkak ki Rothko'nun küçük yaşta ait olduğu kültürden kopması, kendini bambaşka bir dünyada bulmasıyla yaşadığı adaptasyon sıkıntısı ve baba kaybının payı vardır.

Sanatçının ilk dönem işlerinde gözlemlenen mekânsal boşluk figürlere de yansıyor uzamı ele geçirir. Sütunlar, trabzan ve tren raylarıyla bölünen mekân suskun, hücresele bir etki yaratıyor. 1937 yılına ait metro resmi perspektif kullanımıyla derinlik etkisi oluşturmaya rağmen düzlemsel bir anlayışta. Derine doğru giden raylardaki tren hiç gelmeyecek, insanlar da boşuna bekler gibidir.



Resim 6. 1. Mark Rothko, İsimsiz (metro), 1937, Tuval üzerine yağlıboya

Resim 6. 2. Mark Rothko, Entrance to subway, 1938, Tuval üzerine yağlıboya, 34 cm x 46 cm

Yaşam deneyiminin dışında Rothko'nun hayata ve sanata bakışına yön veren etkenlerden diğerleri ise 2.Dünya Savaşı ve Nietzsche'dir. Nietzsche'nin fikirlerini kendine oldukça yakın bulur, özellikle Trajedyanın Doğuşu onun en önemli felsefi esin kaynağı olmuştur. Bu kitap Rothko'yu antik dünyaya götürür fakat onun antik resme olan ilgisi daha eskidir. 1930-1940 yıllarında yaptığı resimlerde bu düşüncenin etkilerini açıkça görebiliriz. Nietzsche kaynaklı olan ortaklıklarından dolayı dönemin ressamlarından De Chirico'nun resimlerindeki tuhaf, tekinsiz atmosfere Rothko'nun bazı işlerinde de rastlanır.

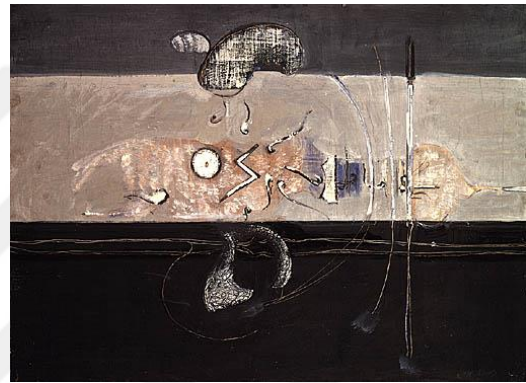


Resim 6. 3. Mark Rothko, Four Figures in a Plaza, 1937, Tuval üzerine yağlıboya

Resim 6. 4. Mark Rothko, Street Scene, Tuval üzerine yağlıboya, 1937, 29 cm x 40 cm

Roma, Yunan trajedileri, Mısır ve Bizans sanatına olan ilgisinin yanı sıra Rothko rüya teorileri, arketipler, bilinçaltı ve mitolojik sembollerin okunmasına da meraklıdır. 1940 yılı boyunca neredeyse hiç resim yapmaz ve Freud'un Rüyalardan Yorumu (Interpretation of Dreams) ile Frazer'ın Golden Bough'unu (Altın Dal) okur.

Bu tarihlerde Dali, Chirico, Miro ve Max Ernst'den etkilenip sürrealist eğilim gösterir. Modern insanın ruhsal ve yaratıcı mitolojik gereksinimlerine yönelir ve mitlerin dramatik temalarından bir reform yaratma, onları yeniden yorumlama niyetinde olan sanatçı mitolojik imgeler, semboller ve ritüeller ile özgür bırakılmış bilinçaltı enerjisini açığa çıkarabileceğine inanır. Rothko'nun sanat hayatını düşündüğümüzde bunu tecrübe ettiğini söyleyebiliriz. Ne var ki açığa çıkan şeyin onu nereye götüreceği belli değildir fakat Rothko bu süreci sanatsal bir üretime dönüştürür. Ona göre zaten coşkulu trajik deneyimin kaynağı sanattır.



Resim 6. 5. Mark Rothko, İsimlendirilmemiş, 1941-42, Kumaş üzerine grafit ve yağlıboya ,24cm x 32cm

Resim 6. 6. Mark Rothko, İsimlendirilmemiş ,1945

1940'ların ortalarında New York'ta ortaya çıkan ve Soyut Dışavurumculuk olarak adlandırılan, nesnelere arınmış, sadece renk ve biçimin ifadesine dayalı resimsel tavra dâhil edilen Rothko, bu tavrın "renk alanı resmi" kanadında yer alır. Ona yakın özellikler gösteren diğer isimler ise; Barnett Newman, Ad Reinhardt, Franz Kline, Robert Motherwell ve Adolph Gottlieb'dir. Soyut dışavurumcu tüm sanatçılar Sürrealizm'den beslenmiştir. Ayrıca Matisse, Kandinsky, Mondrian ve Malevich bu sanatçıların çoğuna ışık tutmuştur. Savaş nedeniyle dönemin birçok önemli Avrupalı ressamı Amerika'ya gelerek sanat anlayışlarını da buraya taşımış olurlar ve bu sayede Amerikan resmi gelişmeye başlar.

Bu dönemdeki figüratif işlerinde Rothko'nun ilgilendiği temalar kendini belli eder. Metafizik resmin temsili, sembolik figürleri yerini korur fakat bu resimde (Resim 6.5) renk farklı bir kullanımda ortaya çıkar; biçime yönelik değil, ayırdığı uzamları ifade eder. Yatay olarak üç parçaya bölünmesi ve rengin bu alanlara hizmet etmesi ile sonraki resimlerinin ipucunu verir. Benzer duruma National Gallery'de bulunan

1945 tarihli resimde de rastlanır (Resim 6.6). Yüzey yine yatay olarak üç renk alanına bölünmüştür fakat biçimler üzerinde bir takım çağrışımlar yapan nesnelere daha incelmış, hafiflemiştir. Daha sonraları ise "multiforms" (çoklu formlar) olarak adlandırdığı bir dizi resminde bu nesnelere de yok olarak resim tamamen biçim ve rengin düzenlenmesine, onların yüzey üzerindeki oranlarına ve ilişkilerine dayanır.

Multiforms resimlerini oluşturmaya başladığı yıllarda sıkça MOMA'yı ziyaret eder. Burada Matisse'in Red Studio isimli resmini görür ve ona bakabilir, saatlerce izler (Resim 6.7). Bu resimde Rothko'nun ilgisini çeken şey rengin nasıl bir boşluk ve uzam haline gelmesiyle diğer biçimlerin bu kırmızı boşlukta serbestçe dolaşması ve tabii böylece resimde oluşan dinamik espastır. Burada kırmızı renk tüm yüzeyi kaplamasıyla fon haline gelir fakat tamamen öyle kalmaz. Çizgiler, biçimler ve nesnelere ile ima edilen iç mekân hatları - ki bu hatlar aynı zamanda tüm diğer biçimleri de belirler- uzamı meydana getirdiği için kırmızı renk her yönde hareket eder ve tüm ortama hâkim olmasıyla boşluğun konumunu alır. Rothko bu resimde gördüğü espası daha düzlemsel bir yaklaşımla soyut resim olarak nitelendirdiğimiz, çağrışım yapmayan renk ve formlarla yaratmaya çalışır.



Resim 6. 7. H. Matisse, The Red Studio, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 1.62 cm x 1.3 cm

Matisse'den edindiği bu renk-boşluk ilişkisinin yanında yine MOMA'da Bonnard'ın 1948'deki sergisini görmesiyle, renk skalası ve kullanım biçimi bakımından etkilenir. Birbirine yakın pastel tonlar ve renkli grilerle birlikte parlak, ışıklı renkler, tutkulu sıcaklar ve bunların ilişkileri bakımından resimde renk ögesi ön plana çıkar. Önceleri daha opak kullandığı renk gittikçe transparan bir hale gelir ve

üst üste gelen renkler doygun fakat hafif bir etki oluşturur. Bonnard'daki gibi birbiri ardından görünen renkler ışıklı bir etki verir resme çünkü rengin arasındaki boşluk tanecikleri açılır, geçirgen, şeffaf bir yapılanma olur. Renk, boşlukla seyreltilmiş olur ve boşluk yine tümleyici bir nitelikle onları hem ayırır hem de temaslarını sağlar.



Resim 6. 8. Mark Rothko, Multiform, 1948, 118 cm x 144 cm

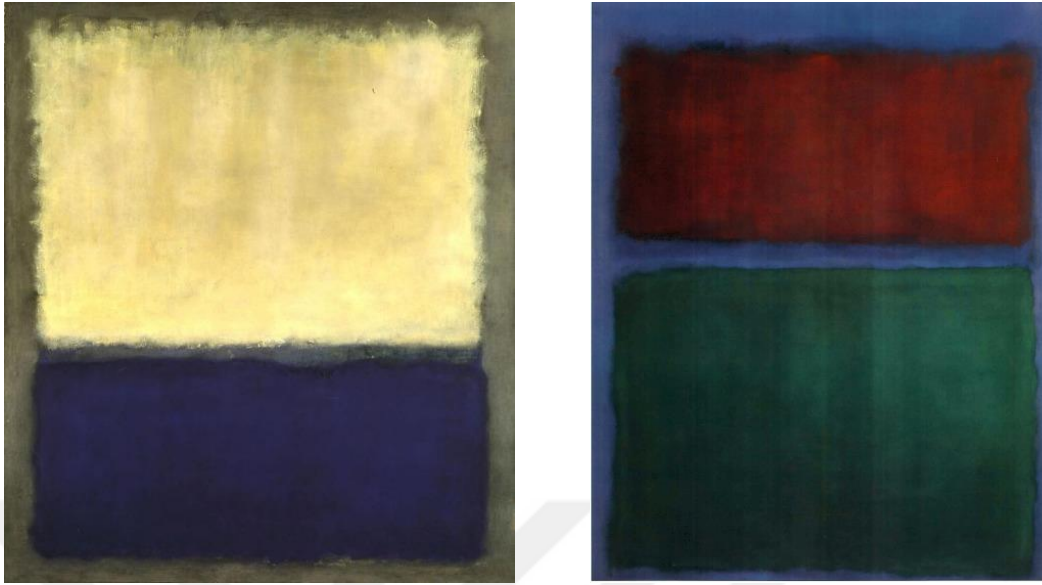
Resim 6. 9. Mark Rothko, Yellow Cherry Orange , 1947, 173 cm x 107 cm

1948-1949 tarihli bazı çokluform resimlerine baktığımızda (Resim 6.8 ve Resim 6.9) - her ne kadar Rothko kendini renkçi olarak görmese de- renge dayalı bir ifade biçimi görürüz. Renkler onun için sadece bir araç olsa da bu resimler bir geçiş dönemi ürünleri olması nedeniyle Rothko'nun istediği duygusal etki henüz gerçekleşmez. Diğer taraftan plastik anlamda düzlemselliğin ve rengin olanakları, boyama biçimi ve kompozisyon olarak onun önünü açar. Ayrıca sonraki resimlerinde daha önemli hale gelecek olan boşluk-doluluk ilişkisi de bu resimlerle meseleye dâhil olur. Bazı renkler fon anlamında boşluğun kendisi olurken, yüzeydeki diğer biçimler de yine boş ve dolu alanlar olarak dağılır. Boş ve dolu alanların birbirlerine koşullu ve karşıt durumları resimde birliği sağlar. Bu karşıtlık sonraki resimlerde saydamlaşarak daha derinlikli bir algıyı getirir.

Rothko çoklu formlarını organik ve ifadeci olarak değerlendirir. Onun için bu renkli flu haldeki biçimler manzara ve insan figüründen yoksun, mit ve timsalin dışında kendi yaşam güçlerine, enerjilerine sahiptir ve "bir nefes hayat" içerirler. Düzlemsel biçimleri tercih etme sebebi ise illüzyonu yok edip, gerçeği açığa çıkarma

arzusudur. Hangi zaman ve mekân olursa olsun insanın temel acıları değişmez, sadece detaylar farklılaşır. Rothko da bu değişmez hakikatin izindedir.

1950'lere geldiğimizde Rothko'nun 20.yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olmasını sağlayan yatay sıralanmış birkaç renkli dikdörtgen ve bir fondan oluşan resimleri karşımıza çıkmaya başlar. "Işık toprak ve mavi" isimli çalışma kahverengigri fonun önünde sarı ve koyu mavi iki dikdörtgenden oluşur (Resim 6.10). Bunlardan hangisinin üstte hangisinin altta olduğunu anlamak yakından incelenmediği sürece zordur, hatta bazen yakından baksak bile yanılgıya düşebiliriz çünkü renkler ustalıklı katmanlar halinde sürülüp, farklı katmanlar üst üste gelerek geçişler oluşur ve tonalite sağlanır. Bu özellik, Rothko resimlerinin espas yapısını oluşturan etkenlerden biridir, diğeri ise renklerin doygunluğu, şeffaflığı ve birbirlerine göre değişkenlik gösteren durumlarıdır. Espas bu şekilde boş-dolu, pozitif-negatif alanları ortaya çıkarır. "Işık toprak ve mavi" resmini çevreleyen gri alan geride durarak negatif alanı, renkli dikdörtgenler ise öne gelerek dolu, pozitif alanı sınırlar. Sarı, ışığıyla gözümüzü tavlayıp bize yaklaşırken, mavi alan fondaki griye göre daha önde görünse de, belirsizleşen ve koyulaşan kenarlarıyla ve mavi karakterinin yüzeye heterojen dağılımıyla derinlikli hale gelir. Sarı alanın ışığı, baskısı, doluluğu mavi alanın iyice derine gitmesine ve bir oyuk, boşluk gibi görünmesine sebep olur. Diğer örnekte ise mavi renk bu sefer fon konumunda ve dolu alan olarak diğer biçim ve renklerle yarışır. (Resim 6.11) Burada negatif konumda olan; maviye yakın, kırmızıya tezat olmasıyla yeşil alandır. Mavi ve kırmızı ışık alırken yeşil, mavinin gölgesinde kalır ve kaybolmaya başlar. Aslında bu tip yorumlar kişiye göre değil fakat zamana, anlık algıya göre değişiklik gösterebilir. Ressam tam olarak resmin bu okunabilirliğini kırmak ve huzursuz, belirsiz bir etki yaratmak için renk, ışık ve biçimin kullanımını yer yer tersine çevirir. Algımızın yatkın oluşu ilişkileri değil, tersini göstererek bizi tedirgin eder. Bu gerilimli resimlerin oluşturduğu espas, biçimleri ve renkleri sürekli farklılaştırır dolayısıyla resimler yaşar. Resmin varlığının hangi anıyla karşılaşsak ona bağlı bir iletişim kurarız. Fakat şu genel değerlendirmeyi yapabiliriz; plastik anlamda boş ve dolu düz renk alanlarının oluşturduğu Rothko'nun resimleri içerik olarak - Malevich'e paralel - nesnesizlik, belirsizlik, boşluk ve hiçliğe işaret eder. Malevich'in dışında Rothko'nun resimleri renk ve transparanlığın getirdiği algısal, sezgisel boyut ile izleyicideki boşluğa dokunarak onu görünür kılmanın ötesinde resimden taşıyıp hissettirmeyi amaçlar.



Resim 6. 10. Mark Rothko, Light Earth and Blue ,1954

Resim 6. 11. Mark Rothko, Earth Green,1955

"Olanakları bakımından en zengin ya da ifadece en güçlü olan yapı, açık seçik ortada olan geometrik yapı değil, aslında saklı olan, resimden dışarı farkına varmaksızın çıkan ve dolayısıyla gözden çok ruha gönderilmiş olan yapıdır."⁵⁸ Kandinsky bu sözleriyle soyut sanatın amacını, ruhsallığını ve görülen bir şey ile görünmeyeni ifade etme düşüncesini basitçe açıklar. Bu düşünce Rothko için de geçerlidir. Resmine kendince manevi anlamlar yükleyen Rothko, içerik bakımından Romantizm dönemi anlayışına ve sanatçılara yakın durur. Özellikle Turner ve Friedrich'in resimlerindeki tinsellik ve yücelik duyguları Rothko'nun resme manevi yaklaşımıyla örtüşür. Aynı şekilde onlarda sonsuzluk hissi veren uzam ifadeleri ve önceki bölümde bahsettiğimiz boşluğa yönelişleri Rothko'da daha gizli gibi görünse de betimleyici sınırları aşmasıyla daha doğrudan ve çıplaktır. Turner ve Friedrich'deki trajedi Rothko'da daha öteye giderek absürde dönüşür; insanın bu ölümlü dünyadaki varlığının anlamsızlığı ve saçmalığına. Yaşadığı dönemde bu düşüncenin yer aldığı bir ortamda kuşkusuz boşluk kavramı Romantizm'deki anlamını aşar ve bir gerçekliğe dönüşür.

Rothko'nun geçmiş sanattan etkilendiği en önemli isimlerden biri de Rembrandt'dır. Onun resimlerindeki ışığın dramatik etkisine hayrandır. Rothko da resimlerinde ışığı bu duygusal yönüyle kullanmak ister ve bu şekilde renklerine çok

⁵⁸ Wassily KANDINSKY, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev. Tevfik Turan, 92.

hassas ve derin bir ışık tutar. Renklerin üst üste gelmesi ve onların yüklendiği yoğunluktan saçılan bu ışık aslında Turner'ın resimlerinde de görülür fakat Rothko onlardan farklı olarak bu ışıklılığı transparan yüzeylerle gerçekleştirir. Bu transparanlığın avantajı; ışık dediğimiz şeyi ortaya çıkaran koyu, gölgeli alanların yüzeyde eş zamanlı olarak belirmesi ve biçimlerin resim yüzeyinde ve boşlukta yüzer duruma gelmesiyle meydana gelen ilişkidir. Resimlerinin cisimsellikten kurtulup, havada özgürce uçtuklarını ve onları algılayabilen zihinlere tutunduklarını söyleyen Rothko'nun resimlerinde renk ögesi daha öncelikli gibi görünse de onun resimlerinin oluşturduğu etkiyi sağlayan şey büyük ölçüde ışık-gölge ve rengin tonalitesidir. Işığı kullanma biçimi ile Rembrandt ve Turner'daki ilahi ve yüceye olan yönelim onun resimlerinde de karşılık bulur. Böylece ışık ve gölgenin dinsel anlamlarını ve ifadesini de resmine dâhil etmiş olur.

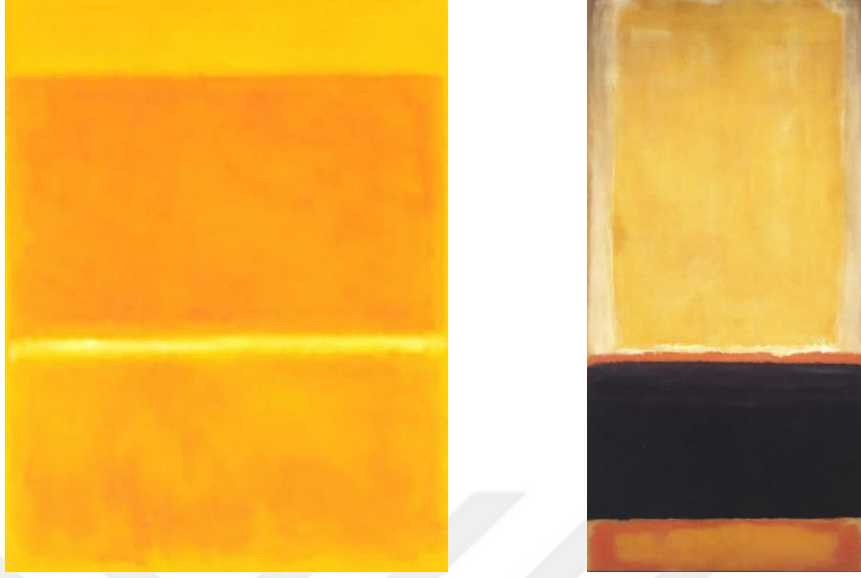


Resim 6. 12. J.M.W.Turner, Colour Beginning,1819

Resim 6. 13. Caspar David Friedrich, Evening,1824, Karton üzerine yağlıboya, 20 cm x 27,5 cm

“Friedrich ve Turner'da görünmeyen kaynaktan çıkan mistik gökyüzü, su ve toprak üçlemesi gibi Rothko'nun süzülen, yatay, örtülü ışık katmanları da görünüşe göre ancak sezebileceğimiz ancak asla kavrayamayacağımız uzak bir varlığı gizlemektedir. Bu sonsuz, parlayan boşluklar bizi mantığın ötesindeki yüce varlığa taşır; biz sadece inançla onun önünde eğilebilir ve onun ışıklı derinliklerine kendimizi bırakabiliriz.”⁵⁹

⁵⁹ Wessel STOKER, **The Rothko Chapel Paintings and the Urgency of the Transcendent Experience**, 91.



Resim 6. 14. Mark Rothko, Saffron,1957

Resim 6. 15. Mark Rothko, No. 4 (isimsiz) ,1953, 270 cm x 127 cm

1950'lerdeki çalışmalarında sarı rengi sıklıkla kullanır Rothko ve onun ışığından yararlanır. 1957 tarihli "Safran" adını verdiği resmi, sarı ve turuncu tonlarından oluşan sıcacık fakat aynı zamanda yumuşak bir etkiye sahiptir.(Resim 6.14) Bu resim adeta güneşin doğuşu gibidir, turuncuya yakın iki dikdörtgenin arasındaki ince sarı hattın sızan ışık bir şeyin gelişini, başlangıcını müjdelir. Öyle ki resme arkamızı döndüğümüzde bile canlılığı ve enerjisiyle onu hissederiz, güneş ışığı ve sıcaklığı sırtımıza vurur sanki. Bu kozmik atmosfer etkisiyle Rothko'nun resimleri bizi hem uzaysal boşluğa götürür hem de resim yüzeyden çıkarak mekân boşluğuna ve bizim kişisel alanımıza girmeye başlar. Yine sarı ve turuncu tonlarını barındıran bir başka resminde bu sefer derin bir koyu eklenir (Resim 6.15). Bu alan, resmin tüm ışığını yutma niyetindedir, tek bir noktadan başlayarak gittikçe büyüyen ve diğer her şeyi sıkıştıran bir boşluk. Bu siyah boşluk Rothko'nun diğer birçok resmine de sıçrayacaktır.

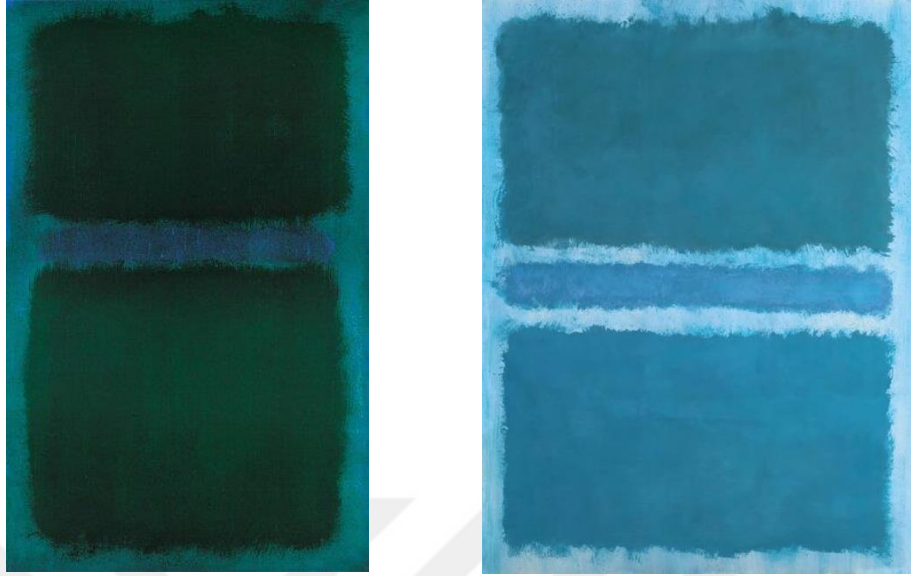
İlk bakışta basit ve kolay halledilmiş gibi görünen bu resimler için Rothko oldukça hassas ve dikkatli çalışır. Renklerin oranlarını düzenlemesi saatlerini alır. Resim yapma süresince resmin başında oturup saatlerce, günlerce müzik dinler. Genelde, aşkın bir müzik olan Mozart'ı tercih eder ve resim yaparken bu müzikle dolar. Bazen de fırçayı eline almadan önce meditasyon yaptığı bilinir. Anladığımız üzere resim yapmak Rothko için ruhani bir eylem, bir ritüeldir.

Onun resimlerinde gerçekleşen transandantal deneyim, onun üretim sürecindeki, dünyadan soyutlanarak transa geçme durumunun yansımasıdır. Resimleriyle gizli özü ortaya çıkarmakla kalmayıp, kendini aşar. Görünen yüzeyin ötesinde daha derin bir şeyler vardır. Resimleriyle Rothko bedeninden çıkma, kaçma arzusunu karşılar. Kendinden ve bedeninden kaçarak boşluğun sonsuzluğuna, zamansızlığına dalar. Bir süreliğine bedene hapsolmesiyle özlem duyduğu büyük boşluk.

Rothko'nun resimlerindeki psikolojik etkiyi sağlayan en önemli faktörlerden biri de büyüklüktür. Sebebini kendisi şu sözleriyle açıklar; "Küçük bir resim boyamak sizi deneyimin dışında tutar fakat büyük bir resim boyarken onun içindesinizdir, hükmedebileceğiniz bir şey değildir o."⁶⁰ Resim yüzeyinin insan boyutlarını aşmasıyla renk ve derinlik etkisi de artar. Resme yakın durduğumuzda rengin boşluğunda kayboluruz. İzleyici resmin içine çekilmeden duramaz ve bir taraftan bakmaya devam ederken aynı zamanda bakmaktan kaçınmak ister. Bu çelişkinin gerilimine düşen insan tedirgin olur ve resim insanın egosunu yıkar. Bir anda benlik bilincinden sıyrılan insan boşlukta bulur kendini. Bu noktada Rothko'nun boşluğu yüzeyi aşar ve izleyicinin de içinde bulunduğu mekân boşluğuna yayılır. Resim ve bakan kişinin suretleri boşluğa yönelerek onun imkânıyla buluşur.

"Mavi Yeşil Mavi"de bu etki kendini oldukça belli eder, ışıklı mavimsi yeşil üzerindeki koyu yeşiller kenarlarının belirsizliği ve titreşimiyle her yöne doğru yayılma ve ele geçirme eğilimindedir (Resim 6.16). Benzer kompozisyonun mavi tonlarında olan bir versiyonunda kenarlarda dolaşan açık mavinin ışığı onu fon olmaktan çıkarır, diğer biçimleri tehdit eden, onların sınırlarını zorlayan bir öncü elemana dönüştürür. Dolayısıyla resimde düzlemsel bir espas gerçekleşir (Resim 6.17).

⁶⁰ James W. HAMILTON, **A Psychoanalytic Approach to Visual Artists**, 8.



Resim 6. 16. Mark Rothko, Blue Green Blue, 1961

Resim 6. 17. Mark Rothko, İsimsiz (Blue Divided By Blue) ,1966, Kâğıt üzerine akrilik, 85 cm x 65 cm

Madde-boşluk-hareket ilişkisi bu gibi resimlerde renk- boşluk- hareket ilişkisine dönüşür çünkü Rothko rengi bir medyum olarak ele alır ve resimlerinde biçimi tanımlar. Renk ise belirsiz sınırları ve değişkenliği ile titreşir. Bu da rengin dağılma etkisi göstererek harekete uyması ve boşluk-hareket ilişkisinin güçlenmesine neden olur. Boşluğun karşısında kalan tek şey olarak hareket, doluluk konumuna gelir ve resimler boşluk- doluluk temeline dayanır. Sanatçının sonraki çalışmalarında boşluk ve doluluk karşıt olmaktan çıkarak birbirleri haline gelirler ve boşlukla dolu yüzeyler görürüz.

1950 yılında karısı ile birlikte Avrupa seyahatinde çıkan Rothko, Floransa'daki San Marco Manastırı'nda bulunan Fra Angelico fresklerini görür. Fra Angelico'nun berrak, canlı temperasıyla manastır mimarisinin heybetli sükûnetinin karşıt etkisi onun dikkatini çeker. Ayrıca freskin tinsel ve yoğun duygusunun yanı sıra Fra Angelico'nun ekonomik tavrından da etkilenir ve kendisiyle bağ kurar. Yine Floransa'daki San Lorenzo Kilisesi'nde Michelangelo'nun duvar resimlerini görür ve şöyle der; "O benim yakalamaya çalıştığım duyguyu başarmıştı. İzleyicileri bütün kapı ve pencerelerin betonlaştığı bir odada kapana kısılmış gibi hissettiriyor."⁶¹ Bu deneyimi onun özellikle Seagram binası için yapacağı resimlere ilham kaynağı olur.

⁶¹ Natalie KOSOI, **Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings**, 26.

Rothko'ya ilham olan şey resimlerin kendi niteliklerinin dışında onların mekân ile birlikte oluşturdukları etki ve izleyici, mekân ve resim arasındaki iletişimidir. Burada mekân, ortam; var eden anlamındaki boşluktur. İzleyici ve resmi buluşturan ve aynı anda onları etkileyen, kimliği olan bir fondur. Bu niyetiyle Rothko iki boyutlu bir yüzeyde üretim yapmasına karşın mekânsal boşluğu da kullanmaya çalışarak ortama hitap eden, sarmalayıcı bir etki yakalamak ister. Bu anlamda mekânın niteliği ve Rothko resminin yanında duracak olan diğer resimler bu resimlerin etkisini tümünden değiştirebilecek bir yetiye sahip olur. Dolayısıyla genelde sadece onun resimlerinin olduğu bir mekân resmin etkisini arttırırken, başka sanatçılara ait kimi resimler de bu etkiyi tamamen yok edebilir ve resimler hoş renk alanlarında öteye gidemez.



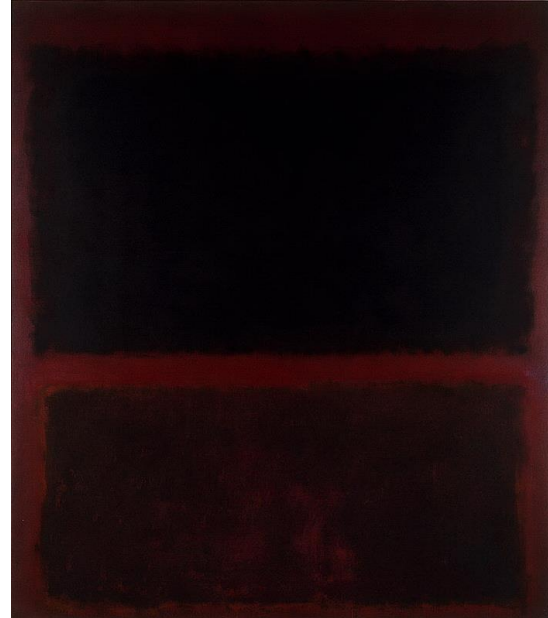
Resim 6. 18. Mark Rothko, White Band No. 27, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 205 cm x 220 cm

Resim 6. 19. Mark Rothko, İsimsiz, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 233 cm x 175 cm

Teknik olarak baktığımızda Rothko genelde astarsız ince bir kat, binder ile karıştırılmış pigment renk üstüne, inceltilmiş yağlıboya katmanları sürer. Transparan yüzeyler elde etmek adına yumurta ve hayvansal tutkal gibi organik malzemelerin yanı sıra akrilik reçine, alkol gibi bazı sentetik malzemeler de kullanır. Amacı çabuk kuruyan bir medyumla renkleri birbirine karıştırmadan şeffaf, geçirgen olarak sürebilmektir. Rothko hazırladığı meydumla renkleri ve dolayısıyla biçimlerin yoğunluklarını azaltır, boşluklarını arttırır. Maddenin tanecikli yapısını kullanarak onun oranıyla oynar, hassasiyet kazandırır. Boşluklu yapının verdiği olanakla

yüzeydeki tüm malzeme birbirine temas eden bir geçirgenliğin neticesinde resimde bütünlük sağlanır.

1950'lerde onun tanınması sağlayan renkli resimlerinin ardından 1960'lara gelirken Rothko'nun resimlerinde daha önce değindiğimiz siyah, koyu alanlar daha geniş yer tutmaya başlar (Resim 6.20 ve 6.21). Rothko belli bir üne kavuştuktan sonra onunla başa çıkmakta zorlanır ve takıntılı hale gelir. Zaten çocukken babasının ölümü ve göç nedeniyle birden değişen hayatı ile pesimist bir bakışa sahip olan sanatçı 1948'de beyin damarlarının pıhtılaşması sebebiyle annesini de kaybedince koyu bir depresyona girer. Genelde dalgın ve düşünceli bir yapıda olan sanatçının ilk karısına göre o; ümitsiz ve çaresiz duygularla doludur. Kendini alkole verir. Psikolojik yönden pek sağlam değildir, terk edilme korkusu ve güven sorunu vardır. Ayrıca klostrifobisi de olan sanatçı 1962 yılında abisi Albert'in de babasının ölümcül hastalığı olan kolon kanserine yakalanmasıyla, kendi sağlığından sürekli şüphe duyar ve hastalık hastası olur. Hem kişisel ruh dünyasıyla hem de çevresinde olan olaylar sebebiyle ölüm olgusu Rothko'ya her zaman yakın olmuştur. Onun için ölüm tek gerçekliktir ve ölüm dışında hiçbir şeyin ciddiyeti yoktur.



Resim 6. 20. Mark Rothko, Black in Deep Red, 1957, Tuval üzerine yağlıboya

Resim 6. 21. Mark Rothko, No. 12 (Black on Dark Sienna on Purple), 1960

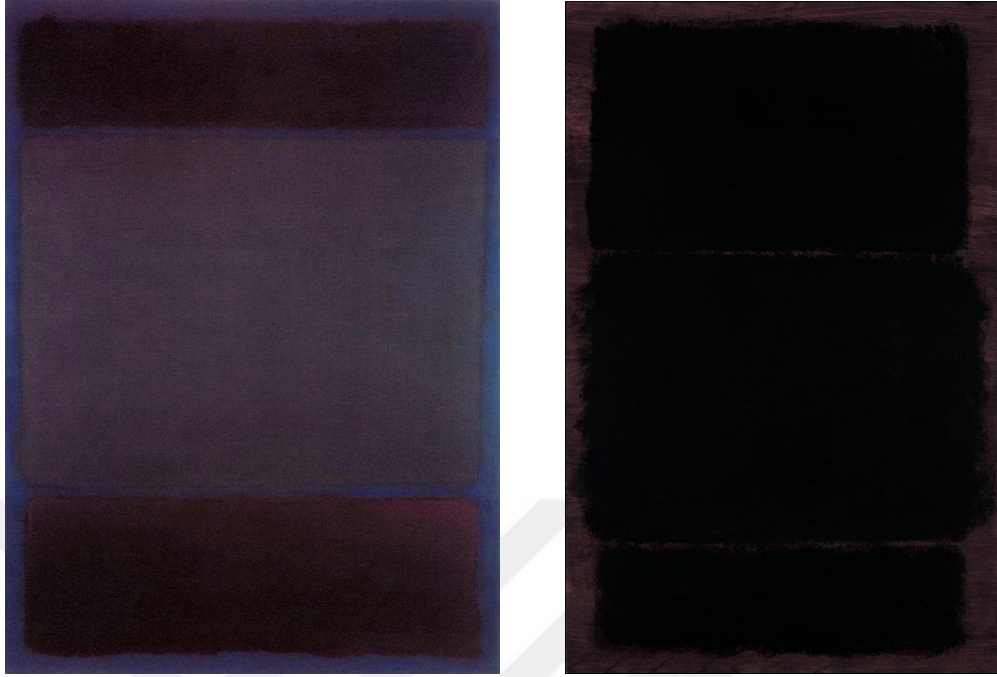
Mark Rothko'nun en eski anılarından biri koca bir mezarlıktır. Katledilip yakılmadan önce Yahudiler için kazılan bu mezar görüntüsü onun aklında yer edinir. Albert Grokest'a göre bu mezarlık anısı onun resimlerinde gizlidir ve Rothko mezarlık boyar. Evet, koyu tonlardan oluşan bazı resimlerdeki dikdörtgen alanlar derinlik etkisiyle uğursuz bir boşluk etkisi yaratır fakat bunları mezar boşluğu olarak yorumlamak oldukça ürkütücü ve dünyevidir. Çünkü kendisi bir ölümlü olarak ölümü düşünebilir fakat sanat yoluyla ortaya koyduğu şey ölümü aşar ve metafizik anlamda yeni boyutlar açar. Biz bu derin siyah alanları uzay boşluğundaki kara deliklere benzeterek yorumlamayı tercih edeceğiz. Onlar da kara delik gibi kuvvetli bir çekim gücüne sahiptir, insan bir taraftan sürüklenirken bir taraftan direnir ve bu resimle izleyici arasında bir gerilim yaratır. Rothko'nun niyetlerinden biri de budur, fon ve form ilişkisinden öte, resim ile izleyici arasında bir iletişim oluşturabilmek. Rothko bunu özellikle kara delik etkisiyle yakalar ve böylece mekânda evrene dair metafizik bir pencere açmış olur. Bu bilinmezlik, sonsuzluk, boşluk ve metafizik etkileri yapan basit düz siyah bir biçimdir fakat insanın evrenin bir parçası olması sebebi ve ona dair varoluşsal bilgisiyle bu basit biçim bir noktada kesişir. İnsan içindeki sonsuzluğu, boşluğu yakalar ve ona yönelir.

“Eğer varlığımızın en derin katmanlarında sonsuzluğun kaynağından pay aldığımızın ve onunla her zaman hayatı yenileyebileceğimizin gizlice farkında olmamış olmasaydık, bu kısa zaman aralığının parmaklarımızın arasından kayıp gitmesini görmek belki de bizi çılgına çevirirdi.”⁶²

Schopenhauer'un “hayatın boşluğu öğretisi üzerine” yazdığı bu sözlerdeki farkındalığı insanda uyandıran şey sanattır. Onunla, öncesiz ve sonrasız olan boşluk ve bu boşlukta belirlediğimiz birer an olan yaşamlarımız bağ kurar. Rothko da resmini nesnelere arındırıp, boşaltarak ve algılarımızı harekete geçiren bir çekim yaratarak bu boşluğu “görmemizi” sağlar. Bunu sağlayan en büyük etken bahsi geçen mekânsal boşluğun resme dâhil olmasıdır. “Yapıtın kendi dışıyla kurduğu ilişki, yapıtın kendi içinde meydana gelir.”⁶³ Resim, aurası ile metafizik ve uzaysal boşluğa işaret ederken, açığa çıkan boşluk resmin kendisi olur (Resim 6.22 ve Resim 6.23).

⁶² Martin SCHOPENHAUER, **Hayatın Anlamı**, Çev. Ahmet Aydoğan, 64.

⁶³ Leo BERSANI – Ulysse DUTOIT, **Fakir Sanat**, Çev. Suat Kemal Angı, 93.



Resim 6. 22. Mark Rothko, No-4,1964, Karşık teknik, 264.1 cm x 226.5 cm

Resim 6. 23. Mark Rothko, İsimsiz,1969, Kâğıt üzerine yağlıboya

Rothko renkli dikdörtgen alanlardan, koyu resimlere geçerken gri tonunu kullanarak bir dizi resim üretir. Bunlar genelde yüzeyin bir yatay ile ikiye bölünerek bir kısmın koyu diğer kısmın daha açık gri ile boyandığı resimlerdir. Kullanılan gri palet Giacometti'ninkine oldukça yakındır. Buradan yola çıkarak Giacometti ile Rothko resimlerinin hem kavramsal olarak hem de kişi üzerindeki etkisi üzerinden bir ilişki kurulabilir.

Giacometti'nin çizgi ile oluşturduğu formların kısmi netliği ve varla yok arasında kalmalarındakine benzer durum Rothko'da renklerin birbirine yakın tonlarda bırakılmasıyla biçimin algıdaki uyarıcı etkisi olur. Resimler varlıkla yokluk arasındaki kaostan ve düzenden bize seslenir. Rothko resminin figüratif olmaması ve ışığın bu belirsizliği desteklemesi onları görsel duyu nesnesinin ötesine taşır. Daha derinden ve süreç isteyen bir odak neticesinde resimler bizimle boşlukta buluşur. Bu izleyici için kişisel bir deneyimdir, kişinin sezgisi, evren algısı ve kavrama gücü bu sürecin etkisini belirler. Resmin önünde duran kişi onunla en büyük ortak noktası ve iletişim aracı olan boşluğu keşfedebilmelidir.

Rothko ve Giacometti savaş döneminde yaşamış iki çağdaş ressam olarak bazı ortaklıklara sahiptir. Bahsettiğimiz gri paletin dışında, iki sanatçı da resim

yüzeyinde bir çerçeve oluşturarak espas yaratan bir uzam oluştururlar. Çerçeve bir sınırlandırma gibi görünse de aslında aksini ima eder. Savrulan, yüzen ya da dağılan biçimler, onların sınırları ve fon ile ilişkileri ilk etapta gözlemlenen ortak resimsel kaygılardır. Bu kaygılara sebep olan ve sanatçıları daha büyük bir çatıda bir araya getiren şey ise boşluktur. Sanatçıların içindeki boşluk, resimsel boşlukta karşılık bulur ve üretimi yönlendirir. Yine aynı dönemde yaşayan ve benzer bilinci ve ruhu taşıyan Sartre'ın Giacometti üzerinden boşluk ve sanat ilişkisi üzerine söylediği her şey Rothko için de geçerlidir.

1958-1959 yıllarında New York'daki ünlü Seagram binası için yaptığı resimlere gelirse kırmızı, bordo ve siyah tonlarındaki bir dizi resimde Rothko'nun dikdörtgenleri bir çerçeve formuna dönüşür. Bu resimlerde yatay dikdörtgenlerin yerini kare ve uzun ince biçimler alır. Bunlar genelde farklı mekânlar arasındaki bağlantıyı sağlamaları dolayısıyla kapı ve pencere olarak yorumlanır. Rothko bu biçimlerle bütün yüzeyi kaplayan uzamı sınırlandırmaya, ondan bir kesit almaya çalışır. Fakat aslında amaç bunun tersini, olanaksızlığını göstermektir. Çünkü parçayı bütünden tamamen kopartamayız, mutlaka başka bir yönden bütünlü ilişki kuracaktır ki anlamlı, tanımlı halde bulunsun. Bu bütünlük boşluktur, hiçbir biçim ondan kaçamaz, ondan bağımsız var olamaz. Rothko bunu gözler önüne serer. Resimlerinde uzam bölünse de, parçalansa da hep bir şeye tutunur; ilişkiyi sağlayan boşluğa. Boşluk sınırsızca bölünebilir, bu yine onun sonsuzluğunu ve esasını gösterir.

Seagram resimlerinde genelde çerçeve biçiminin kendisi fondan daha koyu bir tonda olduğu zaman negatif alan durumuna geçerek içerdeki ve dışardaki dolu alanları birbirinden ayırır gibi görünür. Diğer yandan bu negatif alan dolu alanı belirler ve onun tamamlayıcısı, koşulu olur (Resim 6.24). Bordo rengin içinde yer yer beliren daha koyu alanlar siyah çerçeve ile etkileşime girer ve bir dalgalanma yaratır. Siyah alan görsel olarak negatif gibi algılanır fakat içerik ve vurgu olarak baskındır. Çerçevenin iç hattının hafif konkav biçimde olması bu baskıyı belli eder ve hareket sağlar. Birazdan bütün yüzeyi kaplayacak gibidir - ki buna sonraki resimlerinde tanık olacağız. Resimde negatif alan olarak beliren bir biçim zamanla ve algısal olarak pozitif, bütüne dönüşebilir. Burada yine boşluk- doluluk ve pozitif-negatif alan gerilimi izleyiciye hissettirmek istenir.

“Rothko'nun pencere resimlerinin aşkın vaadi şudur: Henüz görmüyorsak bile, görülecek bir şey vardır.”⁶⁴



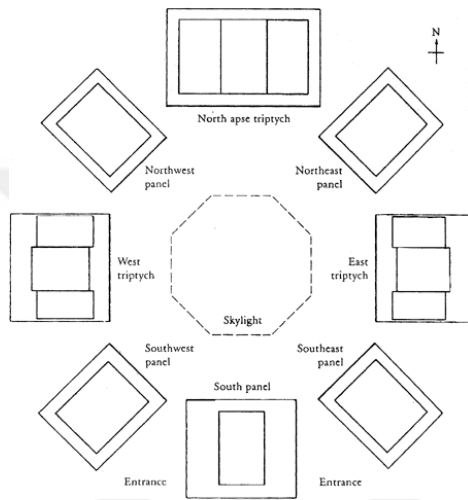
Resim 6. 24. Mark Rothko, Red on Maroon Mural, Section 3, 1959

Bu seri resimleriyle Rothko, izleyici üzerinde bir kuvvet yaratır dolayısıyla resimler kişinin üzerine doğru geliyormuş gibi bir baskı, kaygı oluşturur. Bu, ressamın şiddetle duyumsadığı yaşamsal bir kaygıdır, onu yansıtmak ister. Ne var ki bu resimlerin Seagram binasındaki oldukça lüks bir otel olan Four Seasons'ın restoran kısmına asılması planlanır. Fakat Rothko mekânı görmek için bir gün eşiyle yemeğe gidince, buranın resimleri için uygun olmadığını düşünür. Çünkü bu resimlerin etkisini ortaya çıkaracak olan ortam ya da “boşluk” yoktur. Resimlerinin birer dekoratif nesne konumunda olmasını kabul etmeyen Rothko, bu resimler için ödenecek olan yüklü miktardaki parayı reddeder ve resimleri vermekten vazgeçer.

O yıllarda sanatın en büyük destekçilerinden olan John ve Dominic de Menil, en önem verdikleri şeyler olan din ve sanatı bir araya getirecek olan kutsal bir mekân yaratması için Rothko'yu seçer. Sanat dünyasının verimli bir dönemindeki diğer ressamların yanında onların istediği dinsel etkiyi en iyi Rothko'nun verebileceğini düşünülür. Texas, Houston'da yer alan mekânın mimarisine Rothko da yardım etmiştir, iç mekân tasarımı ise tamamen ona aittir. Rothko Chapel adı

⁶⁴ A.g.k. 117.

verilen bu küçük penceresiz mekân sekizgen biçimindedir. Rothko bu mekân için on dört büyük resim yapmıştır. Yapım aşamasında atölyesini taşır ve şapelin yapısına ve ışığına uygun bir yer düzenler. Böylelikle orada oluşturmak istediği atmosferi tasarlar. Şapel resimleri üç tane triptik, beş tane de tek resimden oluşur. Ana triptik kuzeyde diğerleri ise doğu ve batıdadır. Güney paneli ve ara yönlerde de tek resimler bulunmaktadır (Resim 6.25).



Resim 6. 25. Rothko Chapel planı.



Resim 6. 26. Rothko Chapel iç görünümü.

Şapel başta Roman Katolik olarak düşünülse de sonradan dinler arası bir kültür merkezine dönüşür. Yılın belli zamanlarında belirli etkinlikler düzenlenirken, birçok farklı dinden ritüele de ev sahipliği yapar. Türkiye'den de Konya Mevlevi Derneği bir Sema gösterisi gerçekleştirir. Din kavramı genelde örgütlü bir oluşumu belirtir fakat toplumsal yapılanmanın öncesinde bireyseldir. Hiçbir örgüte bağlı olmayan birey ile yüce olan arasındaki iletişimi de kapsar. Rothko'nun amacı kendinden yola çıkarak hissettiği aşkın duyguyu izleyiciye de bireysel olarak geçirebilmektir. Bu anlamda "Rothko Şapel sanattaki dinsel öğeyi yeniden formüllendirmez; bunun yerine bir kategori olarak dinsel sanatın varlığıyla bir tür keşifsel uyumu sergileyerek, tam anlamıyla estetik bir teolojiyi yerine getirmeyi amaçlar: eninde sonunda görülmemeye yazgılı sanat."⁶⁵

Bu Şapel'de din ve sanatı buluşturabilen kavram yine boşluktur. Çünkü her şey onda meydana gelir. İnsanlar dini bir mekâna Tanrı'yla buluşmak, iletişime geçmek için giderler, bu Şapel'de Tanrı'nın sanattaki karşılığı boşluktur. Burada

⁶⁵ A.g.k. 118.

insanlar Tanrı'yı yani boşluğu görür. Bu da yine kendilerini ve kozmosu yansıtan bir "görme"dir.

"David Hockney'in dediğine göre kız kardeşi, Tanrı'nın nesnelere arasındaki hava, boşluk olduğuna inanıyormuş. Böylece her şey Tanrı'nın içinde oluyor, Tanrı'nın içinde doluyor."⁶⁶

1964'ten 1967 yılına dek Şapel için yapılan bu on dört monokrom resim genelde koyu patlıcan, kahve ve kuzguni siyah tonlarından oluşur. Mekândaki ışık Rothko'nun isteğiyle kısıp bir şekilde tutulur ve mekânın loş atmosferi resimlerdeki belirsizliği, gizemi ve derinliği arttırır. Resimler mekânın bir parçası olarak yaratılmıştır, ondan bağımsız olamazlar. İzleyici bu mekândan içeri girdiğinde düzenlenmiş bir boşlukla karşılaşır. Bu boşluk etkisini sağlayan şey resimlerin boyutu, renkleri, içerikleri, mekândaki konumları, mekânın yapısı ve ışığı gibi birçok faktöre bağılı bir bütündür. Başta mekân boşluğu bu bütünlüğü sağlar, sonrasında ise resimlerdeki birbirlerini, mekânı ve insanı yansıtır ve yutucu nitelikteki boşlukla kaplı yüzeyler bu düzenlemeyi amacına ulaştırır.

Resimlerdeki fon ve biçimin tamamen birleşmesiyle, yüzeyde hiçbir farklılaşma ya da kıyas barınmaz. Resimler kendi içlerinde ve birbirleriyle bir aynılığa göstererek bir tekrar oluştururlar. Bu tekrar meselesi dindeki tekrar ögesiyle aynı nitelikte bir ruhsal yolculuğun önünü açar. Bizi en küçük birimimizden mikro kozmosa ve oradan da makro kozmosa, boşluğun ölçeksiz düzenine ve kaosa götürür. Resimler fiziksel olarak orada olsalar da görsel olarak bize bir şey göstermezler, fakat biz onları izlemeye devam ederiz, bu görsel boşlukta belki de bir şeyler görmek isteriz. Baktıkça ve odaklandıkça bu arzu bizi bir anlamda kör eder. Çünkü bu resimler yokluk adına oradadırlar. "Aslında bakılacak bir şey yok gibidir, ama mekân size, sanki aynı anda hem sakinleştiren hem de yücelten görünmez bir tür tinsel battaniye sunar. Bu resimler özendirdikleri bu tinsel uygulamalardan geri adım atıyor görünmekle, bize orda olmalarına rağmen görünmemeleri gerektiğini söyleyerek, hatta bizi kör olmaya davet ederken bile laik modern sanatın bağlamı içinde anakroniktik bir öz-feragat eylemini gerçekleştirirler."⁶⁷

⁶⁶ John BERGER, **Görünür Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Çev. Bülent Somay,21.

⁶⁷ Bkz. (63), BERSANI – DUTOIT, 121.

Rothko Şapel resimlerinin sakinleştirici ve huzur verici etkisinden dolayı meditatif olduğu düşünülür. Fakat bunun aksi yönünde bir yorum da vardır ki bizim de kanaatimiz bu yöndedir. Öncelikle resimlerinde her zaman trajediyi ve acıyı konu alan bir ressamın resimleri ne kadar huzur verici olabilir? Rothko'nun da niyetlendiği gibi bu resimler insanı huzursuz eder. Boşluk, hiçlik ve ölüm bizim en derin varoluş kaygılarımızdır. Farkında olmasak da bunlar yaşamımızın bütününe hâkim olup onu şekillendirir. Biz bu bilinci ve duyguları bastırmak için dünyevi işlerle ve tasalarla meşgul oluruz. Fakat bazen derinde yatan bu kaygılar ortaya çıkarak bastırmaya çalıştığımız şeyin farkına varmamıza sebep olur. İşte Rothko Chapel'in bu farkındalığı uyandıran bir etkisi vardır. Elbette insanlar bu kaygıları kozmosun bir parçası olarak sindirip, kabullenebilir. Onu yaşamın içine bir şekilde dâhil edebilir. Neticede yaşadığımızı bize en çok hissettiren şey bu boşluk, hiçlik ve ölüm algılarıdır. Sanatçıları da üretime yönlendiren en büyük esin kaynağı budur.

“Öncelikle daha en başından zaten “boşluk” korkutmuştu sanatçıyı. Kuş uçmaz kervan geçmez, bu ıssız mekânda kendi boşluğunu kavramaya çalışırken, bir aşağı bir yukarı, aylarca gezinmişti. Sadece kendi korkunç yalnızlığı eşlik etmişti ona.”⁶⁸

Rothko Şapel sanat ve din aracılığıyla insanın bu dünyadan bir süreliğine soyutlanıp, kozmik evren ile olan görünmez bağlarla ruhunun derinliklerine, manevi olana yönelebileceği bir eşik, bir boşluktur. Burada bu dünyaya dair olan zaman kavramı anlamını kaybeder ve kişi evrensel zamansızlığın farkına varır. Bu noktada bilinç ve bilinçaltı eşzamanlı olarak çalışır ve varlık ruhsal anlamda bir bütünlüğe ulaşır. Bu bütünlük öncesiz ve sonrasız, her şeyin kaynağı ve sonu olan boşluktur.

"Rothko'nun tarifsiz ve ince bir zekâyı yansıtan zemin ve şekil oyunları Sartre' a ait “çifte nihilasyon” terimi olarak göze çarpar. Buradaki yok olan figür varlığın kendisi ya da hiçliğe yakın bir olgu olarak deneyimlenirken boşluk olarak deneyimlenen şey bütünlük kavramıdır.”⁶⁹

Başlangıçta fon olarak bulunan beyaz tuval boşluğunu, kat kat boyalar sürerek kapatan Rothko'nun resimlerinin konusu tam olarak budur; bir şeyi örtmek, kapatmak. Hem manevi anlamda hem de resim yüzeyinde örtmeye çalıştığı şey

⁶⁸ Bkz. (43), SARTRE, 87.

⁶⁹ Bkz. (61), KOSOI, 22.

boşluk, hiçliktir. “Rothko’nun resimleri aslında birer maskedir ve maskeler aslında sakladıkları şeyi gösterirler ve onların sakladıkları şey hiçliktir. Rothko’nun resimlerindeki hiçlik sadece bir karşıtlık veya yokluğu ifade etmez. Aynı zamanda insanın var oluşunun sınırlarını çizerek onu insan yapan şeyi simgeler. Başka bir deyişle Rothko’nun resimleri ölümün kesinliği karşısında hissettiğimiz hiçliği ve bastırduğumuz duyguları ifade eder.”⁷⁰

Rothko yaşamı boyunca okuyan, hayata ve sanata dair kafa yoran, entelektüel bilgi birikimine sahip bir ressamdır. Felsefi görüşleri takip eder ve etkilenir. Antik dönemden çağdaşlarına kadar birçok resmi izler, inceler. Aynı zamanda yaşamın kendini de deneyimler. Sanatında nesneyi dışlayan bir ifade biçimine vararak temsiliyetten uzaklaşır ve resimde manevi olana işaret eder. Tüm bu süreçte geldiği nokta boşluktur. Her şeyin bir toplamı olarak boşluk. Resme başlamadan önceki beyaz boşluk boyandıktan sonra renkli, en sonda ise neredeyse siyaha dönüşür. Başa dönmek değil bu ama boşluğun - sınırlı algımızla - bilebildiğimiz diğer bir ucuna ulaşır. Beyaz, boyanmamış yüzeyi “boş” olarak düşünürsek, evet onu bir madde, renk, duygu ve fikir gibi şeylerle doldurur. Hatta fazlasıyla doldurur ki resim aşırılıktan, doygunluktan taşar. Tıpkı kara deliğin aşırı yoğun olmasıyla bir boşluk haline gelmesi gibi bu resimler de yoğunluklarıyla belirsizliğe, sonsuzluğa, acıya, ölüme, hiçliğe ve en kapsamlı anlamıyla boşluğa dönüşürler.

Rothko boşluktan gelen bir şeyi örtmek ya da başka bir şey var etmek isterken tekrar ona varır. Boşluğun hakikatiyle yüz yüze gelmekten kaçamaz ve artık yapacağı şey ona kendini sunmak, o olmaktır. Rothko 25 Şubat 1970’te kendini boşluğa bırakır.

⁷⁰ Bkz. (61), KOSOI, 31.

7. KATSUSHIKA HOKUSAI

Edo dönemi (1603 – 1867) Japonya'sında yaşamış olan sanatçı 1760 yılında dünyaya gelir ve küçük yaşta ahşap oymacılığına başlar. 1778 yılında Katsukawa Shunsho'nun atölyesine girer ve ilk baskılarını gerçekleştirir. 1780'lerde Katsukawa Okulu stilinde 1890'larda ise çeşitli stilde işler üretir. Sanatçı yaşamı boyunca birçok farklı isim kullanır, Hokusai ismini ise ilk olarak 1796'da kullanmaya başlar. 1800'lerde hem Edo dönemi Japon stili hem de batı stili baskılar üretmeye başlar.

Fırça ve mürekkep ile yaptığı işlerin dışında genelde Ukiyo-e, yani ahşap baskı tekniğini kullanır. "Ukiyo kelime anlamı olarak akıp giden, su üstünde yüzen anlamını taşır, -e takısı ise resim, betimleme anlamındadır. Budist düşünceye göre; dünyevi zevkler göz boyayıcı ve geçicidir. Ukiyo kelimesi bu gelip geçici dünyayı anlatmak için kullanılır. Fakat Edo Dönemi'nde ukiyo kelimesinin kullanım şekli değişmiştir. Bu dönemle birlikte ukiyo kelimesi; Edo, Osaka ve Kyoto şehir merkezlerinde gelişen, dünyevi zevklere dayalı kültürü anlatır. Bu yaşam görüşü dâhilinde gelişen ve sonraları ünü tüm dünyaya yayılan tahta baskılar da Ukiyo-e (yüzen dünyanın resimleri/betimlemeleri) olarak adlandırılır."⁷¹ Ukiyo-e Edo Dönemi'ndeki en önemli sanat alanıdır.

Hokusai genelde belli konuları içeren seri baskılar üretmiştir. Bunların en bilineni; "Fuji Dağı'nın otuz altı görünümü" dür. Bunun dışında, Konular sıklıkla günlük hayattan kesitleri içerir. Birçok çalışmada figürler yer alsa da doğa ve onun insan ile ilişkisi ön plandadır. Uzakdoğulu bir sanatçı olarak o kültüre ait ürünler verse de, dönemin Japon sanatçıları arasında batıdan en çok etkilenen isimdir. Japonya 17.yüzyıla kadar dünya ile ilişkisi kısıtlı, kapalı bir toplum yapısına sahiptir. Dış dünya ile ilişki kuran tek liman olan Nagazaki'yi Hollanda ve Doğu Hindistan gemileri ziyaret eder, bu yolla ülkeye giren Hollanda manzara resminden örnekler, gravürler, sanatçıların ilgisini çeker ve onlara öykünmeye başlanır. Japonlar gördükleri örneklerdeki ışık-gölge, hacimlendirme ve perspektif gibi bazı yöntemleri kendi resimlerine adapte ederler.

⁷¹ Başak İNCE, **Ukiyo-E Ve Çağdaş Sanata Yansımaları**, 38.



Resim 7. 1. Katsushika Hokusai, Landschaft



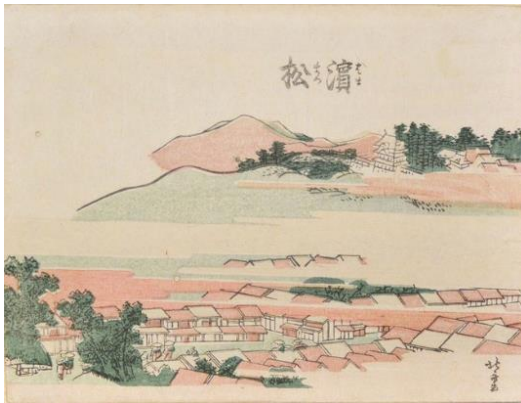
Resim 7. 2. Katsushika Hokusai , Landschaft

Hokusai'nin İlk dönem işlerinden renkli mürekkep ile yaptığı çalışmalara baktığımızda kâğıt yüzeyinin nasıl işlevsel bir biçimde kullanıldığını hemen fark ederiz (resim 7.1, resim 7.2). Yüzey, boya ile tamamen kapatılmaz ve yüzey boşluğu, ton ve biçim olarak dolu alanları ortaya çıkarır. Boş ve dolu alanlar birbirlerini kapatmadan bütünleşirken bu bütünlüğü sağlayan büyük ölçüde fon olmasıyla boş alanlardır. Bu boş alanlar kimi zaman dağ biçiminin çevresinde olarak gökyüzü, kimi zamansa bir kıyı ve köprünün etrafında yer almasıyla deniz olarak algılanır. Bu yolla gökyüzü, yeryüzü ve deniz gibi imgeler sınırlarını yitirir ve diğer biçimler ile iç içe geçer. Doğa imgesini yansıtan bu resimler oldukça geniş bir bakış

açısıyla resmedilmiştir ve tonal perspektif ile derinlik etkisi sağlanır. Dolayısıyla ciddi bir uzam algısı gözlemlenir. Detaylı hiçbir betimleme yapılmamasına rağmen, manzara bizi ikna eder çünkü resimde boşluk-doluluk dengesi iyi ayarlanmıştır. Bu denge ve konumlandırma bize çok az şey göstermesine rağmen çok şey ifade eder.

Müdahale edilen alanlar yüzeyin yarısından azını kaplar ve bu alanlar oldukça yumuşak, geçişli bir şekilde yapılmıştır, imgeler betimlemeden ziyade ima ederek şekillenir. Bu anlamda resimler eksik, bitmemiş, tamamlanmamış gibi görünebilir fakat böyle bir durum söz konusu değildir. Aksine kompozisyonlar bu halleriyle gerçek bütünlüğe ulaşırlar. Boşluk; resim, insan ve evrendeki bütünlüğün kavranmasını sağlar.

“Resimde her şeyi tamamlanmış ve bitmiş olarak görmekten, formların desenlerinde her şeyi açık biçimde yansıtmaktan, renkleri teknik bir gösteri yaparcasına imlemekten, böylece de onların gizemli yanlarına ve “aura”larına kapalı olmaktan kaçınmak gerekir. O nedenle resmin bitmemişlik etkisi yaratmasından endişe duyulmamalı. Mademki her şey bitmiş haliyle gözükmektedir gözümüze, hangi gereksinim onları bir de resimde tamamlanmış olarak göstermeye zorlayabilir ressamı?”⁷²



Resim 7. 3. Katsushika Hokusai, Hamamatsu, 1810 civarı, Ahşap baskı, 12 x 15 cm

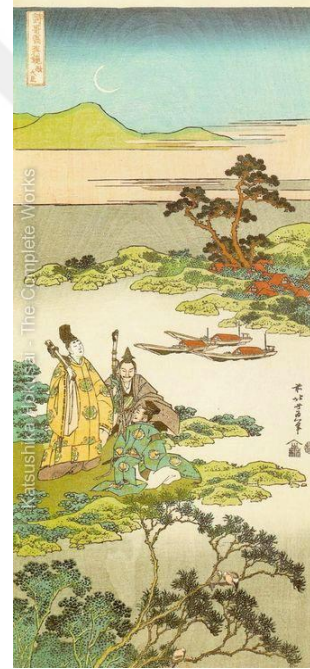
Resim 7. 4. Katsushika Hokusai, Shono, 1810 civarı, Ahşap baskı, 11 x 17 cm

Doğanın özelliklerini ve hava koşullarını resimlemeyi seven Japon sanatçılar için doğa olayları önemlidir. Efektif olmalarının yanı sıra onları plastik olarak da resme dâhil edebilirler. Bu anlamda sis onların, işine en çok yarayan durumdur.

⁷² François CHENG, **Boşluk ve Doluluk**, 117.

Resimlerde genelde düz, boş bir alan olarak karşımıza çıkan sis, aslında hava boşluğunu yansıtır. Kompozisyonların düzlemsel olarak ele alınmasıyla, elemanlar üst üste değil yan yana gelir. Bundan dolayı hava boşluğu ya da sis, bir derinlik etkisi yaratmaz. Yanılsamacı bir uzam anlayışı görülmez, iki boyutlu yüzeydeki elemanlar da iki boyutluluğa hizmet eder. Kâğıt ya da yüzey her ne ise her zaman görünür ve resme dâhil olur. Sis dışında yüzey boşluğu gökyüzünde, dağların, evlerin ve nerdeyse her biçimde yer almasıyla birincil konumda resmi yönetir (resim 7.3, resim 7.4).

Boşluk bu şekilde esas bir konumda ve işlevsel olarak kullanılıncaya, yüzeye çok fazla müdahale etmeye, yüzeyi doldurmaya gerek kalmaz. Her bir çizgi ve ton ya da renk boşlukla ilişkiye girerek, olduğundan fazlasını oluşturur. Tek başlarına belki tanımsız durabilecek resim elemanlarını bir araya getiren ve bütünü oluşturarak anlamlandıran boşluktur.



Resim 7. 5 . Katsushika Hokusai, Hotei

Resim 7. 6. Katsushika Hokusai, Ono o Komachi

Resim 7. 7. Katsushika Hokusai, Minister Toru (Toru-daijin)

Uzun dikey kompozisyonlar Japon sanatçıların yaygın olarak kullandığı bir yüzey biçimidir. Batının çizgisel perspektif kanunları burada geçerli olmadığı için uzam daha serbest bir biçimde kurgulanabilir. Uzak – yakın ilişkisi Japon sanatında

yine derinlemesine değil düzlemseldir. Fakat tabii yine de bir espas oluşumu gerçekleşir. Bu yöntem için dikey kompozisyon oldukça uygundur. İzleyici, ya alçak bir yerden gökyüzüne doğru uzanan katmanlı bir manzara ya da tersine yüksek bir yerden aşağıya doğru genişleyen bir mekânı izler.

Dikey kompozisyona örnek benzer iki çalışmaya baktığımızda yüzeyin büyük bir kısmının yine boş bırakıldığını görürüz (Resim 7.5 ve Resim 7.6). Figürler aşağıda yer alırken, zeminle yüksek dağlar arasında kalan kısım boşluğun gizeminde kalır. Bununla beraber, figürlerin daha belirgin, uzaktan görünen dağların ise belli belirsiz kalması istenen uzaklık algısını yaratır. Arada kalan boşluk bir kopma etkisi yapmaz aksine gökyüzü boşluğu ve figürlerde de dolaşan müdahale edilmemiş alanlarla bağlanarak bütüne karışır, onu yaratır. Figürler ve dağlar arasındaki boşluk, herhangi bir şekilde doldurulsaydı muhtemelen uzaklık etkisi değer kaybederdi. Keza yine dikey bir kompozisyonun renkli ahşap baskı örneğinde (resim 7.7), daha fazla doldurulan yüzey aynı uzaklık ya da uzam etkisini göstermez. Elbette burada da bir espas vardır fakat önceki örneklerden farklı olarak biçimlerin sınırları daha belirli ve en yakın ile en uzak arasında bir belirsizlik yoktur. Bir sis olduğu belirtilmişse de küçük bir orana sahip olmasıyla pek etki etmez. Burada boşluk etkisini sağlayan şey deniz olarak ima edilen alandır. En önden en arkaya tüm biçimlere temas ederek bütünlüğü sağlayan odur ve aynı zamanda düz bir alan olarak bırakılmasıyla boşluğun konumunu alır. Bu düzlemsellik, toprağın, ağaçların gemilerin ve özellikle de figürlerin oranlarının değişkenliği ile biçimlere bakış açılarımızın farklılığı göze tuhaf görünen bir espas yaratır. Çünkü burada tek bir ufuk ve tek bakışlı bir uzam yoktur. Optik görünümüne değil de fikre ve kompozisyona önem veren sanatçı bu yönde çoklu uzam kullanacak özgürlüğe sahiptir. Batıda ancak modern resimle beliren alternatif uzamlar, doğunun geleneksel sanatında hep vardır. Batılı sanatçıların etkilendiği bu gibi pek çok doğru sanatına ait kullanımlara daha sonra değineceğiz.



Resim 7. 8. Katsushika Hokusai, Lake Suwai in Shinano Province (Shinshu-Suwako)

Resim 7. 9. Katsushika Hokusai, The Fuji reflects in Lake Kawaguchi seen from The Misaka Pass in The Kai Province

Deniz imgesinin büyük bir alan kaplayarak uzamı meydana getiren en etkin eleman haline geldiği farklı örnekleri incelediğimizde, görürüz ki deniz ve gökyüzü görsel öğenin ötesinde bir şeylere dönüşür (resim 7.8, resim 7.9). "Shinano bölgesindeki Suwa gölü" adlı çalışma simetrik bir kompozisyona sahip ve ufkun yatayına denk gelen ortadaki dikey ağaç gövdeleri bir merkez, odak noktası oluşturarak mekânın uzaklık ilişkisini belirler. Göl, ortadaki kara parçasının kenarlarından ve resim yüzeyinin alt köşelerinden resme merkez yönünde giriş yapar. Ardından dümdüz boş bir alan olarak ifade edilen su, ufukta bir yatay oluşturur ve gökyüzü ile birleşir. Bu boş düz alanın göl ya da deniz olarak algılanmasını sağlayan şey biçimin sınırlarını paylaştığı diğer biçimlerdir, yani dolu, pozitif alanlar. Burada açık ve işlevsel bir boşluk-doluluk ilişkisi vardır. Boş ve dolu alanlar birbirlerini var eder. Denizi niteleyen bir diğer nesne ise boşlukta yüzen kayıktır. Hiçbir hacmi ve gölgesi olmayan bu sebepten optik görünümünden ziyade fikre hizmet eden bu kayık imgesiyle su yüzeyi boşluğun denkliği ile başka birçok anlama açılır. Biçim betimlendikçe ifadesi ve anlamı sınırlandırılmış olur fakat daha az bir tarif ile boşluğa da yer verilirse anlamı genişler.

Fuji Dağı'nın Kawaguchi gölü üzerindeki yansımaları gösteren bir başka baskiresimde su yüzeyi üzerindeki bir kayık yine aynı özellikte resmedilir. Fakat burada gökyüzü ve dağın suya yansımalarıyla boşluk başka bir uzamın oluşmasına imkân verir. Gökyüzü ve su birbirine dönüşür, kayık da bu ortamda uzay boşluğundaymış gibi serbestçe dolaşır. Dağın yansıması ise renk ve biçimsel olarak aslından farklıdır. Bu gibi algıyı yanıltan ve uzamı teklikten çıkararak özelliklerle resim görünen sadeliğinin ardında birçok yoruma açıktır.



Resim 7. 10. Katsushika Hokusai, Suspension Bridge on the Border of Hida and Etchu Provinces (Hietsu no sakai tsuribashi), 1834, Renkli kalem, 38 cm x 26 cm



Resim 7. 11. Katsushika Hokusai, View of Fujiyama from the Beach Shichirigahama in the Province of Sagami, 1831, Ahşap baskı, 38 cm x 26 cm

Kadrajı biraz daha yukarı kaldırdığımızda dağların, ormanlık alanların ve gökyüzünün daha çok yer kapladığı resimlerde boşluk, doluluk ile daha sıkı bir ilişkidir (resim 7.10, resim 7.11). Bu resimlerde sis görünür bir boşluk olarak tekrar çıkar karşımıza. Yüksek bir köprüden geçen iki işçinin betimlendiği sahnede zemini görünmeyen kadrajın en altından yukarı doğru bir hareketle diğer biçimler kesilir. Buradan bazı kayalıklarla, gökyüzü ve bulutlara temas eder. Sis biçimi sınırlarının oldukça net bir şekilde çizgi ile belirlenmesiyle kendi başına bir sis tasvirinin ötesinde boş bir alana dönüşür. Gerçekte bir sis asla böyle görünmez, batı

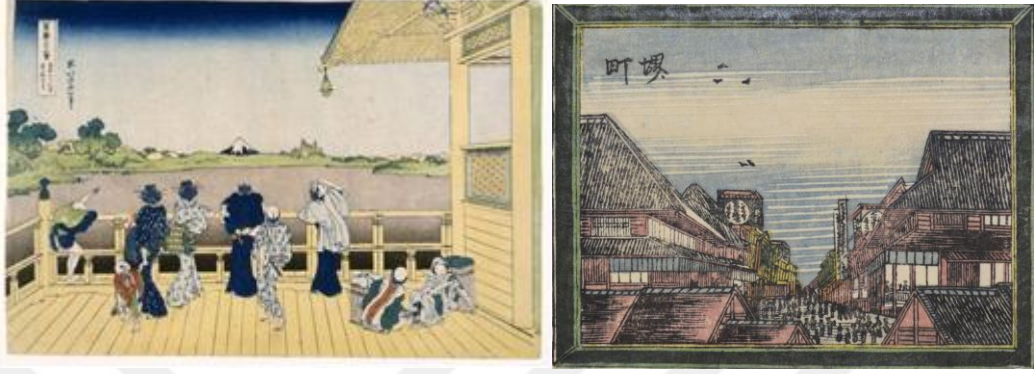
sanatında Romantizm ve Empresyonizm döneminde sis efekti ton ile hacimlendirilerek daha gerçekçi bir tavırla resmedilir. Burada bahsedilen gerçeklik yanılsamacı resmin getirdiği bir illüzyondur. Hokusai ise böyle bir illüzyona başvurmaz, yüzeyin iki boyutluluğunu gizlemez ondan bu anlamda faydalanır. Sis, bulut gibi hatları net olmayan imgeleri ise kavramsal bir yaklaşımla resmeder. Görünenin taklidini değil, ifadesini ortaya koyar. (Bu her ne kadar kişisel değil, geleneğe dayanan bir ifade olsa da) Dolayısıyla batı resminde hissettirilen ve bizi ikna eden hava boşluğu etkisi, Japon baskı resimlerinde bulunmaz. Hokusai'nin resimlerinde de gördüğümüz gibi hava boşluğu resimde bölgesel, biçimsel bir boşluk ya da yokluk haline gelir. Fakat biz sis, hava, gökyüzü, bulut gibi imgeleri rahatlıkla okuruz. Resimlerde gösterilen birçok şey insan zihninde tamamlanır. Bu anlamda bu resimler insan algısına daha çok güvenir ve ona yaslanır. Boşluk sandığımızdan daha çok şey ifade eder. Önemli olan doğru bir şekilde olanaklarından yararlanabilmektir.

Bu resimlerde dolu alan olarak saydığımız yerler, batı resmindeki gibi hacimlendirilmiş, üç boyutlu hale getirilmiş biçimler değildir. Dolu alanlar genelde tek çizgi ile sınırlanmış düz, sade bir ton, renk veya motifle kaplı alanlardır. Yani içleri boşaltılmıştır. Örneğin aynı resimdeki dağ figürü, dağı pek tarif etmez, onun varlığını hissedemeyiz. Fakat resimdeki konumu ve biçimi ile onu bir dağ olarak algılarız. Oysaki o, tonu aşağı doğru açılan düz mavi bir alandır, boş bir renk alanı. Onu anlamlandıran çevresindeki biçimler ile ortaya çıkan bütündür. Bütünü göze alarak değerlendirdiğimizde dağ figürü dolu, üstte, önde duran bir etki yapar fakat ona tek başına bakınca içi boş bir alandır. Bu anlamda resim parça-bütün ilişkisine dayanır. Parçayı, dolu alanı ve bütünü yöneten boşluktur, yüzeyin kendisi, çünkü hepsinden önce o vardır.

Bir Fuji Dağı manzarasında yine sisin yarattığı büyük boş alana karşılık tonal farklılıkla oluşan pozitif alanlar belirir. Resim neredeyse tek renge indirgenmiştir ve espas açık-koyu düzeninden gelişir.

Hokusai'nin işlerindeki boşluğu mekân olarak ele aldığımızda farklı uzamlar, farklı perspektif anlayışları bir aradadır. Bu durum Hokusai'nin bir taraftan geleneksel Japon sanatını devam ettirmesi, diğer taraftan ise batıdan edindiği bazı yöntemleri sentezlemesiyle gelişir. Geleneksel Ukiyo-e resimlerde yeri olmayan ışık-

gölge ile hacimlendirme ve çizgisel perspektif, onun bazı resimlerinde oldukça net olarak karşımıza çıkar.



Resim 7. 12. Katsushika Hokusai, People on the Balcony of the Temple of Gohyakurakan, 1834, 37 cm x 25 cm

Resim 7. 13. Katsushika Hokusai, Sakaimachi, 1802, Ahşap baskı, 8 x 10 cm

Bunun sonucunda genel olarak iki boyutlu bir anlayış üzerinden şekillenen Hokusai'nin resimleri, üç boyutlu, yanılısamacı bir uzam yansıtmaya başlar. Bu durumun hem olumlu hem de olumsuz etkileri olur. Geleneğe dayalı bir kompozisyonun üstüne, resmin tavrına ait olmayan, sonradan uydurulmuş bir takım batı kaynaklı müdahaleler öykünmenin ötesine geçemeyen ve bir bütünlük oluşturmayan sonuçlar doğurur. Çizgisel perspektifin kullanımı; örneğin tek kaçışlı perspektif; her zaman Ukiyo- e üslubunun özellikleriyle uyumsuz ve resmin bazı elemanlarının değeri azalır. Sonuçta oluşması gereken illüzyon kendini gerçekleştirmez ve uzam bu uyumsuzluk sebebiyle kopuk kalır. Fakat çizgisel perspektif uygun bir kullanımla Hokusai'nin resimlerinin düzlemsel özelliklerini koruyarak mekânı daha hacimli bir hale de getirir. Evet, bu bir mesafe, uzaklık algısı yaratır fakat bir tek odak noktası olduğundan mekân sınırlanmış, sıkıştırılmış olur. Oysaki geleneksel Ukiyo- e stilinde farklı mesafeler ve bakış açıları aynı yüzeyde bulunabilir, bu doğrultuda uzam genişler ve hatta yüzeyin dışında da devam eder. Ayrıca bir hacim ve kütle etkisi olmadığı için ortam hafiftir ve uzam da esnek bir yapıdadır.

Hokusai'daki batı sanatı etkisi, daha sonra ondan ve Japon sanatından etkilenen batılı sanatçıların işlerine göre masum kalır. Japonya'nın dış dünyaya kapılarını açmasıyla müthiş bir kültürel alışveriş gerçekleşir. Japon sanatı batılı sanatçılar için oldukça farklı ve ilgi çekicidir. Bu yüzden başta Empresyonistler

olmak üzere birçok Avrupalı ve Amerikalı sanatçı, Japon sanatını taklit etmeye ve ondan beslenmeye başlar. Bu durum batıda modern resmin gelişmesinde ciddi bir açılıma yön verir. Ressamlar Japon sanatının sadeliğine, zarifliğine ve özgürlüğüne hayran olurlar. Ayrıca yüzeyin iki boyutlu olma olanaklarını da kullanmaya başlarlar.

Modern resmin en önemli isimlerinden, renk alanlarıyla, birçok kişiyi ve akımı etkilemiş olan Matisse, yaşadığı dönemde popüler olan doğu sanatıyla ilgili tecrübesini şöyle anlatıyor; “Doğulular resimlerinde yaprakların desenleri kadar, onların çevresindeki boşluğun da desene dâhil edilmesi dikkatimi çekmişti. Öyle ki iki yan dalda, o dalın üzerindeki yapraklar, komşu daldakilerle, aynı dalın yapraklarından daha fazla uyum içindeydi. Yattığım yerden gördüğüm zeytin ağacının desenini çiziyorum. Esinlendiğim şeyle, gözlemlediğim nesneyi saf dışı bırakıyor, dallar arasında kalan boşluklar ilgimi çekiyor birden.”⁷³

Resimleri boşluk-renk ilişkisi açısından değerlendirdiğimizde, rengin doğrudan boşluğun yerini aldığını ya da onu örttüğünü söyleyebiliriz. Baskıların renklendirilmeden önceki desenlerine ve renkli hallerine baktığımızda rengin işlevini daha iyi anlarız.

⁷³ Bkz. (72), CHENG, 116.



Resim 7. 14. Katsushika Hokusai, The Poet Abe no Nakamaro Contemplating the Moon from a Terrace, 1833, Ahşap baskı, 23 cm x 52 cm

Resim 7. 15. Katsushika Hokusai, Abe no Nakamaro looking at the moon from the top of a hill ,1835, Ahşap baskı, 38 cm x 26 cm



Resim 7. 16. Katsushika Hokusai, The poet Abe no Nakamaro contemplating the moon from a terrace,1833, Ahşap baskı, 23 cm x 52 cm (2)

Resim 7. 17. Katsushika Hokusai, Abe no Nakamaro looking at the moon from the top of a hill ,1835, Ahşap baskı, 38 cm x 26 cm (2)

Dikey resimde desen ile renkli hali arasında pek fark yoktur. Desende yüzeyin yarısına denk gelen boş alan deniz ve gökyüzünü içinde barındırırken, çizgiyle bölünen küçük alanlar doku yaratarak nesnelere ortaya çıkarır. Renkli olanda

boş alana deniz ve gökyüzünü kısmen ayıracak şekilde degrade bir geçiş yapılması tipiktir. Bu ton geçişi bir derinlik etkisi de yapar. Renk, hem karakteriyle hem de tonuyla sonsuz boşluğu şekillendirmiş, ona bir elbise giydirmiş olur. Mavi renk gökyüzünde oldukça incelik fakat kâğıdın beyazı sadece dolunay biçiminde bırakılan boş alanda kullanılır. Bu da renk, ton ve boşluk ilişkisinde hem plastik hem de içerik açısından iyi bir örnektir.

Diğer ikiliye gelirse, burada renk deniz boşluğunu alanlara böler, gökyüzünde ise hafif bir tonda kalır. Denizde kullanılan açık ve koyu mavi yatay şerit motifin de eklenmesiyle pozitif bir etki yapar ve öne gelerek- önceki dikey örneğin aksine- resmi düzlemselleştirir. Tabi yine de espası sağlayacak daha önde figürlerin olduğu canlı renkli bir alan mevcuttur. Figürün bakış yönü ise bizi doğrudan, yine kâğıdın beyazı olarak bırakılan dolunaya götürür. Desende belirtilen ay, renkli halinde gökyüzünde gözükmesi de yansıması net olarak denizde parlar. Diğer alanların belirgin hatlara ve belli tonlara sahip olmasıyla gökyüzü boşluğu neredeyse tanımsız gibidir, neyse ki en yukarıdaki koyu alan onu aşağı çekerek resmin içine sokar.

Japon resminde kâğıt yüzeyinin, boşluğun ve uzamın, önemini ve işlevini gösteren en önemli elemanlardan biri de yazıdır. Sanatçılar ilham aldıkları şeylerin dışavurumlarını yazınsal olarak da ifade ederler. Bunlar genelde şiir olarak resmin ya üst köşelerinde ya da üst kenar boyunca bulunur. Yazının kullanımı gökyüzü olarak kurgulanan boş alanın imkânı ile mümkün olur. Sözler gökyüzüne, uzama, sonsuzluğa yazılmış olur. Kâğıdın boşluğu resme olduğu gibi yazıya da fon olur ve aynı yüzeyde yer almalarıyla sözler resme dâhil olur ve bir espas yaratılarak resmi metafizik bir boyuta çekerler. Yazının da anlamlı olabilmesi için harflerin, şekillerin kendi içinde ve birbirleri arasında boşluğa ihtiyaç vardır. Böyle çalışmalarda boşluk birçok işlevsellik sağlamasıyla ifade zenginliği sunar. Üretime olanak sağlarken, kendini de anlamlandırır.



Resim 7. 18. Katsushika Hokusai, View of the Island of Enoshima

Resim 7. 19. Katsushika Hokusai, Mountainous landscape with a bridge

Uzama yazılan şiir gibi, Japon sanatı adına bahsedilen birçok özellik aslında geleneksel Çin resminden gelir. Tüm Japon kültürü büyük oranda Çin kültüründen doğmuş, sonrasında evrilmiştir. Ahşap baskı da ilk olarak Çin'de ortaya çıkar ve Japonya'ya yaklaşık 8. yüzyılda Çin'deki Budist tapınaklarından gelen kitaplarla girer. 15. yüzyıla kadar geleneksel Çin stilinde işler üretilirken, sonrasında iki kültürün de ayrışmasıyla baskılar da farklılık gösterir. Budizm'de ve Taoizm'de bu baskı tekniği dinsel bir ifade aracı olarak kullanılır. Ortaya çıkan eserler de bu din ve düşünce sistemlerinin felsefi ve estetik anlayışlarına yöneliktir. Budizm ve Taoizm'de boşluk kavramı hayati bir öneme sahiptir. Bu sistemlerle paralel giden geleneksel Çin resmi için de aynı şeyi söylemek mümkün. Dile getirdiğimiz gibi resim dinsel bir niyetle gerçekleşir. Dinsel düşüncenin ve resmin merkezinde boşluk vardır.

“Çin düşüncesine ve insanla evren arasındaki birliğe öncelik veren Taocuların görüşlerine bakılırsa, insan, salt et ve kandan oluşmuş bir varlık değildir, aynı zamanda tin ve esin kaynağıdır; onun da ötesinde, Boşluk kavramını içinde saklar.”⁷⁴

Geleneğe göre bir resmin üçte biri dolu, üçte ikisi ise boş olmalıdır. Dolu alanlar genelde doğadan esinlenilmiştir. Gökyüzü, toprak, dağ, vadi, uçurum, deniz gibi doğa imgelerinin hepsi birbiriyle ilişkili olarak kozmik ve manevi anlamlara sahiptir ve hepsi elbette boşluğa göre şekillenir. İfade aracı olaraksa mürekkep ve çizgi ön plandadır. Çizginin, fırçanın, fırçayı yönlendiren elin ve kişinin tavrı, hareketi her şey bütünsel olarak gerçekleşir ve bunların da Taocu felsefede anlamları vardır.

⁷⁴ Bkz. (72), CHENG, 66.

Tao'nun merkezinde de boşluk kavramı olduğu için imge ve onu oluşturan her şey boşluktan doğar ve yine ona karışır.

“Boşluk, bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. “Dolu” olan bütün nesneleredeki gerçek bütünlüğe ulaşmayı olanaklı kılan odur gerçekten de. Lao-tze, şöyle diyebildi: “Temel bütünlük, görünürdeki boşluktur. Tükenmez olandır yani...”⁷⁵

Muhakkak ki Hokusai Taocu anlayışta bir boşluk kavramına yönelmez, Tao'nun maneviyatı yoktur onda. Fakat Çin'in bu güçlü resim geleneği Japonya'ya geçtiğinde felsefi, dinsel ve kavramsal boyutunu yitirmişse de görsel olarak bir takım izler bırakmıştır. Japon Ukiyo-e ustalarının ilk işlerinde Çin resmi etkisi daha net görülür. Hokusai'nin de erken dönem işleri arasında fırça ve mürekkep ile yaptığı - bizim de örnek olarak incelediğimiz - bazı çalışmalarda gelenekten kalan bir şeyler olduğu aşikâr. Bunların başında uzam anlayışı gelir fakat Japonlarda derinlik kendini düzlemsel bir yapıya ve daha kapalı biçimlere bırakır. Çin resminde her anlamda büyük yer kaplayan boşluk artık sadece bir yüzey elemanı olsa da, bu durum Japon karakteristiğine dönüşür.

Hokusai'nin resimlerinde de boşluk, renk ve çizgi ile sade bir uyum içinde kendini her zaman gösterir. Kompozisyonlar boş- dolu alan olarak tasarlanıp, renklendirilir. Kâğıdın yüzeyi, tonu hiçbir zaman yadsınmaz, fon- form ilişkisi her daim gözetilir. Kompozisyonların boşluk-doluluk dengesi resimde bir elemanın varlığındansa yokluğunun ve maddenin yerini kaplayan boşluğun önemini ortaya çıkarır.

⁷⁵ Bkz. (72), CHENG, 60.

8. BU ESER METNİNE İLİŞKİN ÇALIŞMALAR VE BOŞLUK KAVRAMI

Gelişen günümüz teknolojisinde ve hâkim yönetim sistemlerinde birçok imgeye, görüntüye maruz kalırız. İstedığımız herhangi bir görseli dijital ortamdaki edinme veya yaratma olanağına sahibiz. Dolayısıyla görsel çeşitlilik çığınca artarken, ona ulaşma imkânımız da doğru orantılı olarak artar. Küresel bir fazlalasma, sıkışma (yığılma) baş göstermektedir.

Bir kelimenin, kavramın içi ne kadar doldurulur, anlamı ne kadar genişlerse aslında gerçek anlamını ve değerini yitirmeye başlar. Bu anlamda resimlerdeki estetik değerler her zaman bir sadeleşme, yalınlaşma eğiliminde olmuştur.

Yüze yüklenen malzemenin fazlalığı törpülendikçe, yüzeyin de doku, renk ve kavramsal açılardan bir malzeme olarak değeri ortaya çıkar. Bunu fark edildiği anda resme gereksiz müdahalelerden kaçınılır ve kompozisyonlar oluşturulurken hemen dolu alanları düşünerek değil, onun değerini arttıracak ve dengeyi sağlayacak olan boş alanlar ile beraber kurgulanır. Kompozisyon tasarımının öncelikli olduğu çalışmalarda pozitif – negatif alan ilişkisi ve etkisi önemli bir yer tutar.

Bu çalışmalarda yeryüzü doğasına dair imgeler betimleme kaygısından uzak, biçim ve renge bahane olarak ortaya çıkar. Fakat imgenin getirdiği anlamı da taşır ve değişen doğa algısını yansıtır. Bu ifade biçiminde boşluk kavramı plastik bir eleman olarak resimlerde görünür hale gelmesinin yanı sıra kavramsal olarak da işlerin altyapısını oluşturur. Boşluk her şeyin özünde mevcuttur, her boyutta sınırsızdır ve varoluşunun sınırındadır. Varlığın ötesi hiçlik anlamının yanı sıra varlığın evveli, kaynağıdır aynı zamanda çünkü bütün imkânları barındırır. Esas olan boşluktur, şeyler ise belli zamanlarda boşlukta belirir ve kaybolurlar. Dolayısıyla var olan tek gerçeklik boşluktur.

İmgeler, biçimler onları var eden boşlukla iç içedir. Kompozisyonlara bazen fon olarak imgeler etrafında dâhil olurken bazen de biçimlerin içinde, arasında görülür, onları sarar. Temelde bir varlık- yokluk meselesi üzerine olan işlerdeki boşluğu temsil eden beyaz alanlar henüz var olmayan biçimlerdir ki bu alanlar kullanılan yüzey malzemesinin müdahale edilmemiş halleridir. Bu “boş” alanlar

kullanılan malzemeyi doğrudan aktardığı için, resmin illüzyon etkisini bir kenara koyup, kendi gerçekliğini ve sürecini aktararak seyirciyi çerçevenin dışına, kendine ve evrene yönlendirmeye iter.

Genelde negatif alan olan bu kısımlar, bazı resimlerde pozitif dönüşür. Tuval yüzeyinin görünen kısımlarının düzlemselliği ile biçimlerin meydana getirdiği görünür gerçekliği yansıtan imgelerin yarattığı karşıtlık işlerin hem espasını oluşturur hem de bütünlüğü, dengeyi sağlar. Böylece kavramsal olarak malzemenin ve elemanların kullanımında çeşitlilik ve çok anlamlılık sağlanır.

Boşluk resmin geri kalan kısmıyla olan alakasının ötesinde kendi başına bir yer edinmeye çalışır ve böylece resimlerde yer alan imgeleri tehdit eder. Bu durum resimlerde bir gerilim ve ikilem yaratır. Öncelikli olan doluluk mudur yoksa boşluk mu? Boşluk var olan her şeyi yutacak mı, yoksa doluluk, tüm boşluğu kaplayacak mıdır? Yokluğun, boşluğun kendisi –hiçlik anlamının dışında- bir anlama ve ifadeye dönüşebiliyorsa, varlığın, maddenin, doluluğun yeri ve önemi nasıl konumlanır? Yaratı meselesinin bu temel sorunları, bu çalışmalardaki resimsel kaygıları yönlendirir. Boşluk kavramı, devam eden resim yapma sürecinin önemli bir rolünü üstlenmekte ve bir süre daha öyle olacağı öngörülmektedir.



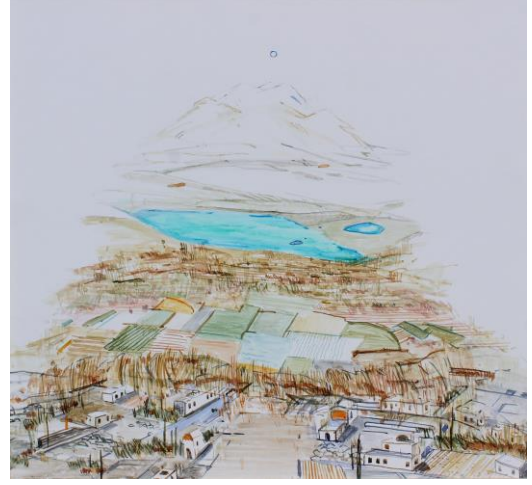
Resim 8. 1. Kış Hayali, 2010, Tuval üzerine yağlıboya, 67 cm x 103 cm



Resim 8. 2. Araf, 2015, Tuval üzerine yağılıboya, 140 cm x140 cm



Resim 8. 3. Göge, 2015, Fotoblok üzerine suluboya, 35.5 cm x34 cm



Resim 8. 4. Göge 2, 2015, Fotoblok üzerine suluboya, 34 cm x 31.5 cm



Resim 8. 5. Henüz, 2015, Kâğıt üzerine suluboya, 34 cm x 32.5 cm



Resim 8. 6. Gece Lambası, 2015, Kâğıt üzerine yağlıboya, 25 cm x 25 cm

Resim 8. 7. Meyil, 2014, Kâğıt üzerine yağlıboya, 32 cm x 32 cm



Resim 8. 8. Karanlıktan Aydınlığa, 2015, Kâğıt üzerine suluboya, 30 cm x 25 cm



Resim 8. 9. Yerden Göğe, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 75 cm x70 cm



Resim 8. 10. Sızıntı, 2015, Tuval üzerine yağlıboya, 51 cm x 49 cm



Resim 8. 11. Başlangıç Noktası, 2014, Tuval üzerine yağlıboya, 120 cm x 80 cm



Resim 8. 12. Döngü, 2015, Tuval üzerine yağlıboya, 150 cm x 135 cm



Resim 8.13. Yeni Ay, Yeni Dünya, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 135 cm x 170 cm

9. SONUÇ

Parça-bütün ilişkisine dayalı düzende 'parça'ya dair herhangi bir bilgi 'bütün' algımızı değiştirebilir. Bilinen en küçük yapı taşı olan atom dahi parçalanınca ve yapısının çok büyük bir oranda boşluktan oluştuğu keşfedilince, insanın evrene dair bilgisi güncellenmekte ve sonu bilinmeyen parçalanmanın nasıl bir bütüne ait olduğunu idrak edebilmek daha da güç hale gelmektedir. Yapılan çalışmalarla bilimsel olarak bir ilerlemeden söz etsek de aslında tüm bilgi zaten sezgisel olarak insanın özünde mevcuttur. İnsan parçası olduğu şeyi tanımlayamasa da hissedebilir. Fiziksel boşluk bizi buradan metafizik boşluğa götürerek kavramın anlamını açar. İnsan kendi içindeki boşluğu fark edince bunun aslında bütünle olan bağı olduğunu anlaması uzun sürmez ve kavram bu bağlamda bir gerçeklik kazanır. Bizim kendimizle, diğer insanlarla, nesnelere, mekân ve zamanla iletişimimizin temelidir ve her şey onunla temas halindedir.

Var olan ya da hayal ettiğimiz her şey bir yerde bulunmak, bir yere bağlı olmak zorundadır. Şeylerin varlığına imkân verecek bir (fikirselle ya da fiziksel) ortam mecburidir. Bir şeyin tanımlanabilmesi için sınırları, hatları olması gerekir, sınırla beraber iç ve dış oluşur. Varlık ortaya çıktığı anda yokluğu da ima etmiş olur. Yokluk ise varlığın öncesine (ya da sonrasına), boşluğa işaret eder. Burada boşluğun yokluk anlamını ayırıp, oluşumu bütünüyle içine alan bir sonsuzluk olarak düşünmek gerekir. Ayrıca hiçlik kavramı da boşluğun anlamına tam olarak karşılık gelmez.

"Boşluk, hiçlik değildir. Aynı zamanda bir yoksunluk da değildir. Plastik cisimleşme içinde boşluk, yer'in arayan-tasarlayan bir temelinin atılması olarak rol oynar."⁷⁶

İnsan fiziksel olarak mekânda bir yer kaplamasıyla bir boşluğu doldurur ve bir tanıma açık hale gelirken, iç dünyasındaki zaman ve mekân kavramlarının gerçekliğini yitirdiği yerde kişinin zihnindeki ve bilinçaltındaki her şey bir yere, bir şeye tutunur. Bunun bir tanımını yapmak zordur çünkü tam olarak kavranamaz, belirli bir sınırı olmayan ve her şeyi barındıran soyut bir mekân diyebiliriz. Beden yok olduğu zaman bu soyut oluşun yokluğundan da kesin bir şekilde bahsedemiyoruz.

⁷⁶ M. HEIDEGGER, **Heidegger**, Çev. Metin Bal. Erdal Yıldız, 113.

Ortak bir mekâna karışıp sonrasında ayrışarak yeni bir oluş meydana gelebilir. Şeyler arası geçişleri ve iletişimi sağlayan bu bütün ortam boşluktur. Birliği ve aktarımı, akışı sağlayarak varlık ve yokluğun ötesinde bir konuma sahiptir. Nihai birlik boşluktur.

Hem günlük yaşamın her anında algımıza dâhil olan, hem de geniş kavramsal anlamıyla fikirsel üretim sağlayan boşluk, resim sanatı açısından bakıldığında da ciddi bir öneme sahiptir. Mekân ve espas anlamında bütün sanat tarihi boşluk kavramı üzerinden okunabilir. Öncelikle Rönesans döneminden başlayarak 20.yüzyıla kadarki süreçte sanatçıların ve sanatın boşluğu nasıl şekillendirdiği ele alınmıştır. Gotik resim anlayışından sonra Rönesans estetiğini müjdeleyen Giotto, üç boyutlu mekâna adım atar. Kompozisyon ve figürler düzlemsel olmaktan çıkar, hacimlenmeye başlar ve derinlik oluşur. Leonardo Da Vinci ise mekân duygusunu kuvvetlendirmek, daha doğal ve açık bir ortam yaratmak için sfumato tekniğini kullanır, bu teknik sayesinde hava boşluğu da resimde hissedilir artık. Barok dönemde ışık kullanımı ile konturlarda ve formlarda görülen yumuşaklık ve açıklık resmin duygusunu artırır. Romantikler bu duyguyu yüceliğe taşır, ilahi olana yönelirler. Ruhsal boşluk hissi bu dönem resimlerinde ifadeyi yaratır.

18.yüzyıldan sonra gelişen bilimsel ve toplumsal olaylar modern sanatın zeminini hazırlamıştır. Resimlerin konusuyla beraber üslup da değişir. Empresyonizmin ışık ve renkle parçaladığı biçimleri Puantilistler bir düzene sokar. Cezanne dolayısıyla kaçınılmaz kırılma gerçekleşir ve dağılan, parçalanmış biçimler görülen dünyanın gerçekliğine uymayan bir şekilde yapılır. Uzam (mekân) bükülür ve bu eşikten sonra boşluğun konumu daha farklı roller üstlenir, bu sayede resim sanatında yeni olanaklar, yeni fikirler birbirini izler. Atomun parçalanması, izafiyet teorisi ve kuantum fiziği gibi bilimsel yenilikler özellikle bu dönem sanatını etkilemiştir. Sanatçı, düşünce boşluğunda nesnelere arzuladığı gibi yeniden tasarlayabilir. Biçimlerin, renklerin yüzeyde serbest bir şekilde dolaştığı Kandinsky resimleri, sanatta soyutlaşmanın ilk örneklerini gösterir. Bu yolla resim elemanları nesnenin görünümüne değil, fikrine hizmet eder. Malevich' in "Beyaz Üzerine Siyah Kare"si biçim ve rengin fikirselliği açısından değerlidir. Bu yalın resim fon, form, boşluk, hiçlik, madde, uzam gibi kavramların tartışma konusudur. Sonrasında L. Fontana ve Y. Klein boşluk kavramını daha farklı şekillerde ele alarak, onun işlevini

ve fikrini uç noktalara ulaştırırlar. Boşluk artık resim yüzeyini delip geçerek mekânsal boşluğa uzanır ve kendi bütünlüğünü yaratır.

Boşluk kavramı açısından daha birçok sanatçıdan, fikirden bahsedilebilir. Genel bir bakış yerine bazı ressamlar üzerinden boşluğu detaylı bir şekilde ele almak onun bütünlüğünü ve derinliğini daha iyi yansıtabilir. Bu doğrultuda aralarında boşluktan başka ortak bir nokta aranmadan Alberto Giacometti, Mark Rothko ve Katsushika Hokusai' nin seçimine karar verilmiştir. Boşluğun imkân verdiği alternatif yollar, sorunlar ve çözümler göz önünde bulundurularak, üç farklı coğrafyadan üç farklı karakter ve resim anlayışları, bu çalışmanın amacıyla da bir araya gelmiş olur.

Alberto Giacometti'nin yaşamından ve eserlerinden anlaşılır ki o, gerçekliğin peşindedir, bu arayışta nesnelere görüntülerinden çok özleriyle ilgilenir. Bu dünyanın gerçekliği geçicidir, sanatçı bunun bilinciyle mutlak olanı sorgular ve kendini bir belirsizliğin, bulanıklığın içinde bulur. Bu durum plastik olarak dinamik çizgilerin formda dolaşarak net olmayan, titreşen bir yapıyla kendini gösterir. Çizgiler formun gerçekliğini arar. Gri bir paletten çıkan birbirine yakın tonlar da muğlaklığı çok net ifade eder. Neredeyse dünyadan soyutlanarak saplantılı bir şekilde resim yoluyla varlığı ve gerçekliği sorgulayan sanatçı, hiçbir zaman bir sonuca varamayacağından emindir. Bu çelişki onu boşluğa götürür ve fark eder ki; başlangıç ve son, öncesi ve sonrası, mutlak bir mekân ve zaman yok, hepsinin üstünde bir boşluk var. Tüm formlar boşluğa bir direnç halindedir, Giacometti onları var etmekte zorlansa da yine de bu sonsuz boşluğun içinde dolanmaya devam eder, asla hiçe varmaz. Pes etmeden var etmeye, boşluğu doldurmaya çalışır.

Mark Rothko ise hayatında sürekli gündeme gelen ölüm olgusuyla, bu dünyaya olan inancını yitirmiş gibidir. Bu sebepten olmalı ki trajediye, bilinçaltı ve metafizik kavramlarına oldukça ilgi duyar, resimlerinin çıkış kaynağı olur. Rothko aslında resme romantik bir anlayışla yaklaşır, gitgide yalınlaşan form ve renkler resmin algısını zorlaştırırsa da onun için resimleri her zaman duygusaldır ve öyle olması gerekir. Rothko resminde izleyiciyi etkileyen şey çok inceliklidir; üst üste katmanlar halinde sürülen yakın tonlardaki doymuş fakat transparan renklerin, akraba ya da karşıt birkaç renk ile ilişkisinden doğan dalgalanma ve derinlik. Giacometti'de çizgiyle sağlanan belirsizlik ve titreşim Rothko'da biçimlerin sınırlarında katmanların renk ve ton geçişleriyle oluşur. Rothko resminin diğer bir etkeni ise büyüklüktür, insan boyunu aşan ebatlardaki resimler izleyiciyi içine çeker

ve iletişimi kuvvetlendirir. Sanatçının resimlerine kronolojik olarak bakarsak formların gittikçe teklediğini, eridiğini ve karanlıklaştığını açıkça görürüz. Başlangıçtaki beyaz boşluk, siyah bir boşluğu doğurur. Rothko ve resimleri boşluğun çekiminden kurtulamaz. Sonunda tüm kabuklar soyulur, tüm maskeler atılır, yüzey özgür kalır ve resim tuvalden akarak mekâna, boşluğa, evrene karışır. Metafizik bir pencereye, boşluğa dönüşür resimler. Daha bütünsel, sarmalayıcı bir etki adına Rothko yarattığı şapel ile mekân ve izleyicinin ortak boşluğuna da dokunur. Rothko Chapel sanatçının ulaşmak istediği yüce boşluğu temsil eder.

Hokusai'ye geldiğimizde boşluk karşımıza en yalın ve basit şekliyle çıkar. Bir resim elemanı olarak hiçbir anlam yüklenmemişcesine sakince yerini alır. Boşluğun resimlere getirdiği sükûnet, netlik ve bütünlük onu resmin öncülü yapar. Fon-form, pozitif- negatif alan çözümlenmeleri ve aynı zamanda alternatif bir uzam sunan boşluk tüm resmi yönlendirir, formlara esneklik ve işlevsellik verir.

Geleneksel Çin resminin beslendiği Taoizm ve boşluk kavramı, derin felsefi ve dini anlamını (Hokusai dönemi Japonya'sında) yitirmişse bile resimleme geleneği açısından görünürde hala mevcut. Bu geleneğe yola çıkarak yaşamda ve sanatta boşluğun en derin esin kaynağı olduğunu söyleyebiliriz.

Boşluk, bu çalışmaya ilişkin resimlerin oluşma sürecinde sanatsal ve yaşama dair anlamlar bütünüyle değerlendirilir. Öncelikli olarak doğaya yönelmek, boşluğu anlama ve yönetme açısından kendiliğinden gelişir. Ayrıca Taoist resmin boşluğu doğa imgeleriyle ifade etmesi de resimlere referans olur. Boşluğun açık anlamına uygun olarak tuval yüzeyi beyazlığı ile değerlendirilir. Tuvalin boşluğu kendini korumak adına sürekli bahaneler üretir ve akıl çeler. Bir biçimin değerini arttırmak için onu boşlukla dengelemek gerekir. Boşluk ona verilen değer ölçüsünde kendini gösterir.

Boşluk, her zaman imkân demektir; geleceği, umudu barındırır. Boşluğun olmadığı yerde tükenmişlik vardır.

10. KAYNAKLAR

Kitap

ANTMEN, Ahu, (2014), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 6. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul

AUPING, Michael (2007), **Declaring Space** (Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein), Modern Art Museum of Forth Worth Press, USA.

BERGER, John (2007), **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Çeviri: Bülent Somay, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

BERGSON, Henri (1986), **Yaratıcı Tekâmül**, Çeviri: Prof. Şekip Tunç, 2. Basım, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

BERGSON, Henri (2014), **Metafizik Dersleri**, Çeviri: B. Garen Beşiktaşlıyan, 1. Basım, Pinhan Yayıncılık, İstanbul

CAMUS, Albert (2013), **Yabancı**, Çeviri: Samih Tiryakioğlu, 42. Baskı, Can Sanat Yayınları, İstanbul

CHENG, François (2006), **Boşluk ve Doluluk**, Çeviri: Kaya Özsezgin, 1. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.

DAMISCH, Hubert (2012), **Bulut Kuramı**, Çeviri: E. Burak Şaman, 1. basım, Metis Yayınları, İstanbul.

DE GONCOURT, Edmond, **Hokusai**, Parkstone Press, New York

EROĞLU, Özkan (2007), **Sanatın Tarihi**, 1. Baskı, Kolaj Kitaplığı, İstanbul.

FOCILLON, Henri, (2015), **Biçimlerin Yaşamı**, Çeviri: Alp Tümertekin, 1. Baskı, Janus Yayıncılık, İstanbul

FORRER, Matthi, (2010), **Hokusai**, Prestel Publishing, New York

GENET, Jean (1999), **Giacometti'nin Atölyesi**, Çev: Hür Yumer, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

GIACOMETTI, Alberto (2015), **Yazılar**, Çev: Aykut Derman, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

HAMILTON, James W. (2012), **A Psychoanalytic Approach to Visual Artists**, Karnac Books.

HARRISON, Charles - WOOD, Paul (2011), **Sanat ve Kuram**, Çeviri: Sabri Gürses, 1. Basım, Küre Yayınları, İstanbul.

HODGE, Susie (2013), **Beş Yaşındaki Çocuk Neden Bunu Yapamaz Açıklamalı Modern Sanat**, Çeviri: Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. - İPŞİROĞLU, M. (2009), **Sanatta Devrim**, 4. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. - İPŞİROĞLU, M. (2010), **Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi**, 3. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

KANDINSKY, Wassily (2001), **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çeviri: Gülin Ekinci, 1. Baskı, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

KANDINSKY, Wassily (2009), **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çeviri: Tefik Turan, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul

KAZIMIR, Malevich (2013), **Nesnesiz Dünya "Suprematizm Manifestosu"**, Çeviri: F. Cansu Tapan, Dedelus Kitap, İstanbul.

KERN, Stephen (2013), **Zaman ve Uzam Kültürü**, Çev: Ali Selman, 1.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

KLEIN, Yves (2002), **Chelsea Otel Manifestosu**, Çeviri: Deniz Artun, Alpagut Gültekin, Norgunk Yayıncılık, İstanbul

LEO, B. - DUTOIT, U. (2006), **Fakir Sanat**, Çeviri: Suat Kemal Angı, 1.Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

LHOTE, Andre (2000), **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çeviri: Kaya Özsezgin, 1.baskı, İmge Kitabevi, Ankara.

LORD, James (1995), **Bir Giacometti Portresi**, Çeviri: Erkut Sezgin, 1. Baskı, Nisan Yayınları, İstanbul.

LUCRETIUS, (1974), **Evrenin Yapısı**, Çeviri: Tomris Uyar, Turgut Uyar, 1. Baskı, Hürriyet Yayınları, İstanbul.

LYNTON, Norbert (2009), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çeviri: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş, 4.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

MARTIN, Heidegger, **Heidegger** (2010), Çeviri: Metin Bal, Erdal Yıldız, 1. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

MERLEAU- PONTY, Maurice (2006), **Algının Önceliği**, Çeviri: Yusuf Yıldırım, 1. Baskı, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul

MERLEAU- PONTY, Maurice (2010), **Algılanan Dünya**, Çeviri: Ömer Aygün, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul

MERLEAU- PONTY, Maurice (2012), **Göz ve Tin**, Çeviri: Ahmet Soysal, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

ROTHKO, Mark, (2004), **The Artist's Reality**, Yale University Press, New Haven and London

SARTRE, Jean-Paul (2000), **Estetik Üstüne Denemeler**, Çev. Mehmet Yılmaz, 2. Baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara.

SCHOPENHAUER, Martin (2008), **Hayatın Anlamı**, Çeviri: Ahmet Aydoğan, 2. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.

SERULLAZ, Maurice (1991), **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Devrim Erbil 2. Basım, Remzi kitabevi, İstanbul.

THOMPSON, Jon (2014), **Modern Resim Nasıl Okunur**, Çeviri: Firdevs Candil Çulcu, 1.baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

TUNALI, İsmail (2008), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 9.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan (2014), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 10. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TZU, Lao (2014), **Bilinmeyen Öğretiler**, Çeviri: İsmail Taşpınar, Amine Gülşah Coşkun, 3. Baskı, Kaknüs Yayınları, İstanbul

VEGA, Amador (2010), **Sacrifice and Creation in the Paintings of Rothko**, Çeviri: Peter J. Hearn, Siruela

WEISS, Jeffrey, (2000), **Mark Rothko**, Yale University Press, United States

WÖLFFLIN, Heinrich (2000), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çeviri: Hayrullah Örs, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul

Sürelî Yayınlar

AKALIN, Tolga (2013), “ Modern Sanatın İçinde İnce Uzun Bir Figür”, **İdil Dergisi**, Ağustos sayısı: 190-200.

ARAL, Ömer Yiğit (2009), “De Chirico: Mekanın Metafizik Belleği”, **Sanat Dergisi**, sayı 15: 37-42.

BOYRAZ, B. - CANTÜRK, A. (2013), “Yeni Gerçeklik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman’ın Boşluk ve Doluluk Sergileri”, **İnsan ve Toplum Araştırmaları Dergisi**, sayı 3: 125-135.

KOSOI, Natalie (2014), “Nothingness Made Visible: The Case of Rothko’s Paintings”, **Art Journal**, sayı 64: 20-31

KULOĞLU, Nilgün (2013), “Boşluğun Devinimi: Mimari Mekandan Kentsel Mekana”, **ICONARP**, sayı 1: 201-214.

KULOĞLU, N. - ŞAMLIOĞLU, T. (2011), “Var Eden Öge Olarak Boşluk”, **Mimarist**, sayı 11: 25-31.

STOKER, Wessel (2008) "The Rothko Chapel Paintings and the Urgency of the Transcendent Experience", **Philosophy of the Religion**, sayı 64, October: 89-102.

ŞAHİNER, Rifat (2000) "Sınırsızlığın Ucunda Bir Figür Giacometti", **Genç Sanat**, Eylül sayısı: 73.

Tezler

ARIĞ, Tanzer (2015), **Günümüz Sanatında Boşluk Ve Yeni İfade Olanakları**, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

DOĞAN, Duygu (2006), **Boşluk**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

EROL, Seda (2011), **Heykelde "Boşluk" Kavrayışı: Modernizm Ve Sonrası**, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜL, Evren (2012), **Alberto Giacometti Ve Francis Bacon'ın Eserlerindeki Mekân Anlayışı**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.

İNCE, Başak (2008), **Ukiyo-E ve Çağdaş Sanata Yansımaları**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

KEYVANKLI, Demet Deniz (2011), **20. Yüzyıldan Günümüze Sanatta Boşluk Kavramı İle Üç Boyut İlişkisi**, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

ÖZSİRKINTI, Handan (2004), **Plastik Sanatlarda (Resim Sanatında) Uzaysal Boşluk ve Boşluk Kavramı**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

ŞAMLIOĞLU, Tülay (2010), **Mimariformda Boşluğun Keşifi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

YENER, Tuğba (2006), **Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock Ve Giacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açısından İncelenmesi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Isparta.

ÜLKER, Derya (2014), **Mekan Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

YILDIZ, Birce (2006), **Soyut Resmin Düşünsel Dayanakları**, yayınlanmamış yüksek lisans tez, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Katalog

GIACOMETTI, Alberto (2015), **Pera Müzesi (Sergi Kataloğu)**, İstanbul.

Web

ERBARIŞTIRAN, Tufan (2015), "Vassily Kandinsky'nin Resimlerinde Kuantum Fizikinin Karşıtlanması Üzerine Özgün Bir Çözümleme" (<http://izlekler.com/vassily-kandinskynin-resimlerinde-kuantum-fiziginin-karsitlanmasi-uzerine-ozgun-bir-cozumleme/>).

11. ÖZGEÇMİŞ

1988 / Ardahan

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.

2006 - 2011 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi GSF Resim bölümü

2012- 2017 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü Yüksek Lisans

2013 -2014 Unidersidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes - İSPANYA

Ödüller

2014 14. Şefik Bursalı Resim Yarışması, Başarı Ödülü

2010 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması, Başarı Ödülü

2010 'Serhadsiz İncesanat' 1.Uluslararası Sanat Sempozyumu BAKÜ, 2.lık ödülü

2010 Türk Kalp Vakfı 21. Kalp Haftası Resim Yarışması, Mansiyon Ödülü

2009 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması, Başarı Ödülü

2008 Artforum Ankara 4. Sanat Fuarı Genç Sanatçılar Resim Yarışması, Başarı Ödülü

Duo Sergi

2013 Fatih Dülger & Albina Onay Resim Sergisi, Evin Sanat Galerisi

Katıldığı Sergilerden Seçmeler

2016 Artist 25. İstanbul Uluslararası Sanat Fuarı "Katastrof"

2016 "Bir Arada" Osman Hamdi Bey Salonu, MSGSÜ

- 2016 Genç Etki, KAV Genç Sanat Galerisi ,Ankara
- 2015 Genç Kuşak Sergisi, KAV Genç Sanat Galerisi ,Ankara
- 2015 “Pasteller Hazır Mı?” Karma Sergi, Bant Mag. Mekan
- 2015 “Kış Ortası” Karma Sergi, Galatea Art
- 2014 “Küçük İşler” Karma Sergi, KAV Genç Sanat Galerisi, Ankara
- 2014 Artist 23. İstanbul Uluslararası Sanat Fuarı “ Viyadük ”
- 2014 “Monolog” Karma Sergi Basın Müzesi
- 2014 Rh+Art Magazine Uluslararası Yılın Genç Ressamı Yarışması Sergisi
- 2013 Yaz Karma Sergisi ,Harmony Sanat Galerisi
- 2012 Artist 22.Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı ,Evin Sanat Galerisi
- 2012 Türkiye Jokey Klübü Resim Yarışması Sergisi
- 2012 Nuri İyem Resim Ödülü Sergisi
- 2012 Bergamo Art Fair/ Bergamo Sanat Fuarı , İTALYA
- 2011 21. Uluslararası Sanat Fuarı Artist ,Tüyap “ Hal ve Gidiş”
- 2011 Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması Sergisi
- 2011 Nuri İyem Resim Ödülü Sergisi
- 2010 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi
- 2010 ‘Serhadsiz İncesanat’ 1.Uluslararası Sanat Sempozyumu, BAKÜ
- 2010 Türk Kalp Vakfı 21. Kalp Haftası Resim Yarışması Sergisi
- 2009 Bakraç Sanat Galerisi Resim Yarışması Sergisi
- 2008 69. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi