

MEKAN YANILSAMASINDAN

RESİM YÜZEYİNE ESPAS

Derya Ülker

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2014

MEKAN YANILSAMASINDAN RESİM YÜZEYİNE ESPAS

DERYA ÜLKER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Rıdvan Coşkun

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2014

ÖZET

MEKAN YANILSAMASINDAN RESİM YÜZEYİNE ESPAS

Derya Ülker

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2014

Danışman: Doç. Rıdvan Coşkun

Plastik sanatlar, biçim oluşturma sanatlarıdır. Mimari ve heykelde bu biçim üç boyutlu, görsel sanatlarda ise iki boyutludur. Biçimi oluşturmak, aynı zamanda etrafındaki mekanı, onu çevreleyen uzamı da oluşturmaktır. Bir çizgi, biçimi çevreler veya onun iç desenini gösterirken, aynı zamanda planlara veya hacimsel yapıya uygun olarak mekanın kurgusunu imler. Bu çalışmada öncelikle mekan, espas ve resim yüzeyi, çeşitli anlayışlara göre gelişen içerikleriyle ele alınmışlardır. Mekan kavramının, boşluktan özdeke ve deneyimlenen bir gerçeğe doğru geçirdiği evrimin, espas üzerindeki etkileri tartışılmıştır.

Espasın çeşitleri ve bunların hangi teknikler ve araçlarla elde edilebileceği temel sanat elemanları ve ilkeleri ile Avrupa modern resim sanatı tarihi evreni kapsamında ikinci bölümde ele alınmıştır. Planimetrik, perspektif, volümetrik, piramidal, somut-soyut, klasik espas-yüzey espası-çağdaş espas, raslantısal, irrasyonel ve kavramsal espas çeşitleri incelenmiş, tuval nesnesine değinilmiştir. Resmin ve biçimin geçirdiği evreleri, espas kavramını esas alarak izlemek amaçlanmıştır. Plastik sanat ilgileri ön plana

alınarak, espas kavramının geçirdiği evrim, farklı derinlik seviyelerinde ve özellikle yüzeyde izlenmeye çalışılmıştır.

Resim yüzeyinden içeriye doğru kurgulanan üç boyutlu mekan, dokunsal veya görsel uzam algısı ile ilgili olduğundan dolayı üçüncü bölümde, plastik sanatlar alanına özgü çıkarımlara varmak üzere algı süreci incelenmiştir. Resimsel mekanın ikircikli doğası, yanılsamacı derinlik ile birlikte yüzeyin yassılığını da vurgular. İçine doğru bakılan bir pencereden, modern yüzeylere ve onun ötesine doğru gelişen espas anlayışı, izlenimci, dışavurumcu, hareketli, çok zamanlı, gerçeküstü, metafizik görünümüyle ortaya çıkabilir. Bu görünümü ortaya koyan çeşitli akımlarla birlikte modern resimde, yanılsamanın yerini, plastik dilin kendi olanakları almış, anlatım giderek yüzeye doğru yaklaşmıştır. Yanılsamanın cennetinden kovulan izleyici, yüzeyde yeni bir plastik dil aramış ve bir özne olarak nesneye yaklaşmıştır. Temsili kaygılardan soyut anlatıma, betimleyici tavidan dışavurumculuğa geçiş süreçlerinde, Avrupa modern resim sanatı tarihinde gelişen soyut espas, Amerikan soyut sanatının kökenlerini oluşturmuştur.

Espas, özellikle Amerikan soyut dışavurumcu sanatında, aksiyon resmi ve renk alanı sanatçıları için esas mesele olarak ele alınmıştır. Bu sanatçılar, resim yaparak uzamı açıklamayı amaçladıklarını söylemişlerdir. Aksiyon resminde, dışavurumcu ve otomatist bir tavırla resim yapma süreci ve raslantısallığın bir kaydı olarak yüzeyde oluşan labirentler yoluyla, izleyiciye yeni bir uzam sunulur. Renk alanı resminde ise biçimin yerini alan renk alanları sayesinde oluşan mekan hissi yüzeyi kaplar. Görsel ve dokunsal yüzeyin çakıştığı yüzey espasında, bütünsellik ve odaksız yeni bir kompozisyon türü belirir. "All-over" kompozisyon, resim yüzeyinde kesintisiz bir akış sunmakla, izleyicisini özgür bırakır. Malevich'in siyah karesi ile öne sürdüğü "hiçlik" ve "sıfır noktası"ndan sonra, içinde herşeyin olduğu "yeni bir hiçlik" önerilmektedir. İzleyici bunun karşısında sabit bir konumda kalmaz, yüzey karşısında devinmek, resme "yandan bakmak" ihtiyacı duyar, böylece ondaki düzensizlikte (kaosta) bir düzen (kozmos) keşfederek, kendini bu uzamın bir parçası olarak duyumsar ve nihayet anlam derinliğini kavrar. Yüzeyi vurgulayan bu yaklaşım, görsel ve dokunsal algı

arasındaki gerilimi artırdığı, hem sanatçı hem de izleyici için bir devinim, katılım ve sessiz bir dille anlaşma olanağı sunduğu oranda, bu incelemede odak noktasını oluşturur.

Bu araştırma, modern resimde ve Amerikan soyut dışavurumculuğunda yüzey espasına bakışta bir rehber olmaya, onu eleştirmeye ve bu temelin üzerinde yeni arayışlarla yola çıkanlar için derleme bir kaynak olmaya adaydır. Bunun ötesinde, çağdaş galeri mekanına yani “beyaz bir kübe” doğru uzanan espas, bu çalışmanın kapsamını aşmakta ancak son bölümde çağdaş sanata doğru kısa bir bakış ile yetinilmektedir.

Anahtar Kelimeler

Espas, Uzam, Resim Yüzeyi, Alan, Mekan, Resimde Mekan, Yanılsama, Temel Eğitim, Temel Sanat Öge ve İlkeleri, Perspektif, Modern Resim, Soyut Dışavurum, Otomatizm, Renk Alanı Resmi, All-over Kompozisyon.

ABSTRACT

SPACE, FROM ILLUSION TO THE SURFACE OF THE PAINTING

Derya Ülker

Department of Painting

Anadolu University Institute of Fine Arts

Advisor: Ass.Prof. Rıdvan Coşkun

Plastic art is a way of shaping form. Shaping is three dimensional in architecture and sculpture, and two dimensional in painting. Shaping the form is at the same time shaping the space around the form. When a line borders the form and drawing shows the volume of the form, they also construct the space organization by plan or volume. In this thesis, the contents of space, space in painting, surface is examined throughout their changing meaning during European modern art history as previously researched. Also, the effects of the evolution of conceived space, from substance to an experimental reality is discussed in order to understand space in painting.

In section two, types of space, techniques of maintaining the illusionary and surface space are illustrated by following the systematic in basic design elements and principles. Planimetric, perspective, volumetric, pyramidal, coincidental, irrational, conceptual, abstract and concrete, classical-modern-contemporary space and the canvas as an art object are researched. It is aimed to follow the evolution of concept of space and different levels of depth throughout the history of art.

The two faces of space, three dimensional, haptic and "real" space is and secondly two dimensional, optic and illusionary space is defined as the field of research. The three dimensional illusory space in a picture is related to the spatial cognition of that space. Therefore, the process of perception in a narrow scope is explained in order to make some assumptions in the field of visual arts. Here, the perception of depth is taken into consideration alongside the concept of illusion while looking into representative and descriptive painting. Beginning with the modern painting, a plastic grammar of painting was rediscovered and used instead of illusion, and it was also used to bring the expression to the surface. Different approaches to the usage of that plastic language, e.g. impressionism, expressionism, cubism, surrealism, futurism, reveal the divisions of abstract space- concrete space and classical space- modern space- contemporary space. This process prepared the beginning of abstract art in the United States.

Space is the stated main issue of American abstract expressionists as they don't create the space by painting, they just declare it. In action painting, space is a record on surface of coincidental painting process which creates in pushes and pulls along the whole length of the canvas. It creates labyrinths for the viewer. In color-field painting, the color expands on the surface and takes place before the form. In the surface space where the haptic and optic space meets, occurs a new kind of focus-less, wholistic kin of composition: "all-over". It prepares a flow all-over the entire surface and leaves the viewer free by not preparing a route for the eyes. After Malevich's black square claiming to be the "zero point" and "nothing", here it is suggested that we must experience a "new-nothing" including many ways of "seeing". Before this new formation, new body, the viewer shall act, and now must also process the face of the canvas. Sometimes the viewer needs to look at the canvas from the side at an angle, so that they discover the cosmos in chaos, feel themselves as a part of this uncertainty and sense a meaning in nothingness. This whole process is a silent conversation between the artist and the viewer and they both escape from their traditional passive situations. That meeting takes place in a vertical meeting line drawn by the surface of the painting, instead of taking place in space with a horizon line.

This research aims to be a guide to investigating the matter of space in European modern painting as the roots of American abstract expressionism. It is also to discover, to understand, and to criticize it. The research of comprehensive pictorial space should be the basis for those whom are going to go forward in that field. Beyond that, the new space opening to the "white cube" in contemporary art is only mentioned briefly.

Keywords

Space, Pictorial Space, Illusion, Basic Design Elements and Principles, Perspective, Modern Painting, Surface, Flatness, Field, Abstract Expressionism, Color-field Painting, All-over Composition.

15.07.2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Derya ÜLKER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Derya ÜLKER “Mekan Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas” başlıklı tezi **15 Temmuz 2014** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rıdvan COŞKUN

Üye : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK

Üye : Doç. İ. Özgür SOĞANCI

İmza



Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma üç farklı şehre ve uzun bir zamana yayılmıştır. Bu süreç benim için, yalnızca tez hazırlamakla değil, akademisyenliğe alışmakla eş anlamlıdır. Bu süre boyunca okuduğum tüm eserlerin yazarlarından, sanatlarının kuramsal boyutunu açıklayan ressamlardan, mezun olduğum Anadolu Üniversitesi'ndeki ve çalışmaya başladığım Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki arkadaşlarımdan ve hocalarımdan, sorularıyla yolumu aydınlatan öğrencilerden aldığım ilhamla, yine onlar için yararlı olabileceğini düşündüğüm bir inceleme sunuyorum.

Hayata temas edebilecek bir çalışma üretmiş olmayı umarak, bu araştırma boyunca aklımdaki sorulara özenle yaklaşan, bilgisi kadar emeğini de eksik etmeyen danışmanım Doç. Rıdvan Coşkun'a ve diğer kıymetli hocalarıma; bana çalışma ve okuma sevgisi aşıl原因an, farklı bir alanda çıktığım yol boyunca destek ve inancını hiç kaybetmeyen tüm aileme, en başta anneme, Asaf'a, Evren'e; bilimsel bir hazırlık içindeyken hayattan ve sanattan nasıl uzaklaşamayacağını bana hatırlatan tüm dostlarıma teşekkür ederim.

Derya Ülker

ÖZGEÇMİŞ



Derya Ülker

Ankara, 18.01.1979

Yabancı Dil: İngilizce

E-posta adresi: deryaulker@yahoo.com

Lisans: 2008> Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Lisans: 2002> Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi

Lise: Özel Arı Lisesi

Ödüller

2011> Societe Nationale Des Beaux-Arts, Carrousel Du Louvre, Salon 2011, Medaille d'Argent- Gümüş Madalya, Paris, Fransa

2010> Ankara Barosu'nun düzenlediği "Avukatlık Mesleği ve Adliyeler" konulu resim yarışmasında 2.'lik, Ankara

2009> Ankara Barosu'nun düzenlediği "Avukatlık Mesleği ve Adliyeler" konulu resim yarışmasında mansiyon, Ankara

Kişisel Sergiler

2013> "Tefrika", Galeri Soyut, Ankara

2009> "Su ve Komün", Ankara Barosu Eğitim ve Kültür Merkezi, Ankara

2008> "Polonya", Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi S Galerisi, Eskişehir

Karma Sergiler

2014> Turkish Visual Art Exhibition, China International Exhibition Agency (CIEA), Pekin, Çin **2014>** “Küçük Şeyler” 16. Karma Resim ve Seramik Sergisi, Galeri Soyut, Ankara

2013> “Anne Ben Barbarım”, Doruk Sanat Galerisi ve Değişim Sanat Eş Zamanlı Karma Sergiler, İstanbul

2013> X-ray standı, iki kişilik sergi, 23. Uluslararası Artist İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul

2013> Exchange Exhibition of 27 of China’s Finest Young Artists- Color Temperature/ 27 Genç Çinli Sanatçının Değişim Sergisi- Renk Termometresi, Küratör: Jia Fangzhou-Hakan Gürsoytrak, MSGSÜ Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul

2013> Murphys Gesetz/ Murphy's Law, Gemeinschaftsausstellung der Mitglieder pArt 96 mit internationalen Gastkünstlern (konuk sanatçı) 23-25.08.2013; B side am Mittelhafen Münster und in der Kulturschiene im Hauptbahnhof Münster 29.08-01.09.2013, Almanya

2013> “Econ Anadolu 2013- Anadolu International Conference in Economics III” Güzel Sanatlar Enstitüsü Öğrenci Karma Resim Sergisi, Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Yunus Emre Kampüsü, Eskişehir

2013> “Kumcul Serisi”, Galeri Soyut, Ankara

2012> “Tunus Monastir Plastik Sanatlar Festivali” kapsamında Dar Sebastien Kültür Merkezi, (“Musée International des Beaux Arts à Monastir”a ait koleksiyonda bulunan, 2 adet 80x100 ebadında, tuval üzerine akrilik, 2010 tarihli resim), Hammamet ve Monastir-Tunus

2012> “İzlenimyorum Karadeniz” Karma Resim Sergisi, Galeri Soyut, Ankara

2012>Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü – Lisansüstü Öğrencileri “Süreklilik” Karma Sergisi, Eskişehir Sanat Günleri, ETİ Arkeoloji Müzesi, Eskişehir

2012> “Küçük Şeyler” 12. Karma Resim ve Seramik Sergisi, “Lucruri Marunte” Expozitie de Pictura, Türkiye Dışişleri Bakanlığı Köstence Başkonsolosluğu’nun katkılarıyla, IV. Türk ve Tatar Gençlik, Spor ve Kültür Festivali kapsamında, Muzeul de Arta Constanta, Köstence- Romanya

2012> “İzlenimyorum- Paris” Karma Resim Sergisi, Galeri Soyut , Ankara

- 2012> Arezzo Art Expo, Karma Resim Sergisi, Neoart Gallery, Fiere e Congressi, İtalya
- 2012> “Küçük Şeyler 11” Karma Resim ve Seramik Sergisi, T.C. Dışişleri Bakanlığı, Suna Çokgür Ilıcak Sanat Galerisi, Ankara
- 2011> SNBA Salon 2011, Société Nationale Des Beaux-Arts, Carrousel Du Louvre, Salon 2011, Paris, Fransa
- 2011> “Cumhuriyetin 88. Yılında Son Dönem Türk Ressamların Çağdaş Yorumları”, T.C. Köstence Başkonsolosluğu Organizasyonu, Köstence Tarih ve Arkeoloji Müzesi, Köstence- Romanya
- 2011> “Şimdiki Zamanlar”, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2010-2011 Öğrenci Projeleri Sergisi, Pera Müzesi, İstanbul
- 2011> “Papergirl”, Milk Galeri, İstanbul
- 2011> “30 Yıl 30 Renk”, Antik A.Ş. Müzayedesi ve Karma Resim Sergisi, İstanbul
- 2011> “Tunus İzlenimleri Sergisi”, Anadolu Üniversitesi G., S., F. Galerileri, Eskişehir
- 2011> Karma Resim Sergisi, Dega Sanat Galerisi, İstanbul
- 2010> Genç Sanatçı Müzayedesi, Alif Art Müzayede ve Sergi Salonu, İstanbul
- 2010> “İçe Bakmak”, Galeri Artist, 16.10-04.11.2010, İstanbul
- 2010> “T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı 70. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi”, Özgün Baskiresim Alanında Sergileme, CerModern Ankara Modern Sanatlar Müzesi, Ankara
- 2010> “60th Year of Korea War Participation Chain Art International Exhibition in Turkey”, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Binası Sergi Salonu, 2010, Eskişehir
- 2010> Nezh Danyal Karikatür Vakfı, Obur Mizah, TEKGIDA-İŞ Sendikası’na düzenlenen “Tekel Karikatürleri Sergisi”, Caddebostan Kültür Merkezi, İstanbul
- 2010> “Lisansüstü Sergisi”, Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Salonu, 2010, Eskişehir
- 2010> “Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Resim ve Heykel Sergisi”, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir
- 2010> Uluslar arası “TAKAS” konulu resim sergisi, Ziraat Bankası Sanat Galerisi , Ankara

- 2009> Tunus” Sergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi G., S., F Galerileri, Eskişehir
- 2009> Uluslararası “TAKAS” konulu resim sergisi, Işık Üniversitesi, İstanbul
- 2009> “Paris” Karma Resim Sergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir
- 2007> Tüyük Fuarı, Anadolu Üniversitesi Standında sergileme, İstanbul
- 2007> “Wroclaw Güzel Sanatlar Akademisi (Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu) Erasmus Sergisi”, Wroclaw Polonya
- 2005> “Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dönem ve Yıl Sonu Resim ve Baskı Sergileri”, Eskişehir
- 2002> Karma Resim ve Heykel Sergisi, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, DTCF Sergi Salonu, , Ankara

Yarışmalı Sergiler

- 2010> “Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması”nda sergileme, 2010, İzmir
- 2010> “Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Resim Yarışması”nda sergileme, 2010, Kahramanmaraş
- 2010> “Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Resim Yarışması”nda sergileme, Eskişehir
- 2008> Çevre ve Orman Bakanlığı, “Küresel Isınma ve İklim Değişikliği” konulu resim yarışmasında sergileme, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara
- 2008> “Işık Üniversitesi Uluslararası Baskıresim Yarışması”nda sergileme, Işık Üniversitesi, İstanbul
- 2006>“Anadolu Üniversitesi Resim Bölümü Desen Yarışması”nda mansiyon ve sergileme, Eskişehir
- 2005> “Terracco Resim Yarışması”nda sergileme, Eskişehir

Sempozyumlar

- 2013> Fifth International Painting Symposium Malownicza Barbarka, Torun, Polonya
- 2012> “Tunus Monastir Plastik Sanatlar Festivali”, Hammamet ve Monastir-Tunus
- 2012> 1. Ulusal Akçaabat Sanat Çalıştayı, Trabzon
- 2012> III. Ulusal Sanat Çalıştayı, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi, Eskişehir

- 2011> Per-Art Uluslararası Sanat Festivali “Black Sea Space Poetry”, Ovidius University of Constanta, Black Sea Universities Network, Köstence, Romanya
- 2011> “Anadolu’da Sanat Buluşması Uluslararası Resim Sempozyumu”, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir
- 2010> “Tunus Monastir Plastik Sanatlar Festivali”, Monastir-Tunus
- 2009> “Tunus Monastir Plastik Sanatlar Festivali”, Monastir-Tunus
- 2008> “Tunus Monastir Plastik Sanatlar Festivali”, Monastir-Tunus
- 2008> Anadolu Üniversitesi Yaz Akademisi ve Atölyesi”, Uluslar arası Marmaris Akademisi (IAM), Muğla

Projeler

- 2013> “Yes We Art” Avrupa Birliği Projesi kapsamında Bedri Rahmi’ Eyüboğlu’nun ardından resim atölyesi, Kocadere İlk öğretim Okulu, Yalova,
- 2012-2014> MSGSÜ BAP Görsel Algı Araştırma ve Uygulamaları Projesi

Jüri Üyeliği:

- Ankara Barosu Ceza ve Tutukevleri Resim Yarışması’nda Jüri Üyeliği, Ankara,2011

Röportaj:

- 2013> Evrensel Kültür Sayı:254, İstanbul
- 2012> Türkiye İşveren Sendikası “İşveren” dergisi

Resimlediği Kitaplar:

- 2007> Nezihe Meriç, “Alagün Çocukları”, Çınar Yayınevi
- 2007> Nilay Yılmaz, “Meraklı”, Çınar Yayınevi, 2007

Sertifikalar:

Ankara Üniversitesi Fikri ve Sınai Haklar Araştırma ve Uygulama Merkezi'nce düzenlenen "Fikri ve Sınai Mülkiyet Hakları, Ulusal ve Uluslararası Uygulamalar" konulu eğitim programı sertifikası

Türkiye İş Bankası Vakfı, Banka ve Ticaret Hukuku Araştırma Enstitüsü, "Hukukçular için

İngilizce Programı" Sertifikası

Türkiye Dans Sporları Federasyonu, Arjantin Tango ve Sosyal Standart Danslar-Latin Danslar Hakemlik Sertifikası

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	ix
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	x
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	xi
ÖZGEÇMİŞ.....	xii
İÇİNDEKİLER.....	xviii
RESİMLER LİSTESİ.....	xxi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xxxvii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMLARI TANIMLAMAK

1. MEKAN.....	4
1.1. Mimari Mekan.....	12
1.2. Resimde Mekan.....	14
2. RESİM YÜZEYİ.....	23
3. ESPAS.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

ESPASIN EVRİMİ VE ÇEŞİTLERİ

1. ESPAS ÇEŞİTLERİ ve ONLARI OLUŞTURAN ÖĞELER.....	30
1.1. Planimetrik Espas.....	33
1.1.1. Çizgi ve Kontür.....	36
1.1.2. Biçim ve Zemin.....	38

1.1.3. Juxtapose- Superpose.....	40
1.1.4. Kapanan Kapanan Formda Özel Bir Durum: Geçirgenlik, Şeffaflık, Trans-paranlık	45
1.1.5. Hareket ve Yön ile Planların Ayrılması.....	47
1.2. Perspektif Espası.....	49
1.2.1. Doğrusal ve Noktasal Perspektif.....	49
1.2.2. Artistik Perspektif.....	56
1.2.3. Atmosferik Perspektif.....	58
1.2.4. Perspektif Espasında Deformasyon.....	60
1.3. Volümetrik Espas.....	63
1.4. Piramidal Espas.....	67
1.5. Somut- Soyut Espas.....	69
1.6. Karşıtlıklarla Oluşturulan Espas.....	74
1.6.1. Dokunsal- Görsel Karşıtlığı.....	74
1.6.2. Renk Karşıtlıkları.....	75
1.6.3. Doku Karşıtlıkları.....	78
1.7. Klasik Espas, Yüzey Espası ve Çağdaş Espas.....	79
1.7.1. Çerçevenin işlevi- İçer açılan pencere.....	85
1.7.2. Üç Boyutlu Kutular ve İçbükeylik.....	86
1.7.3. Üç Boyutlu Mekanın Katkısı.....	90
1.8. Tuval Nesnesinin Kullanılması.....	92
1.9. Raslantısal Espas.....	93
1.10. İrrasyonel Espas.....	96

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ESPASIN ALGI İLE İLİŞKİSİ

3.1. Algı.....	100
3.1.1. Bir Algı Kuramı: Gestalt veya Bütünlükçü/ Biçimsel Algı Psikolojisi	102
3.1.2. Derinlik Algısı/Uzamsal Algı.....	105

3.2. Algılama Süreçleri ve Yanılsama.....	111
3.2.1. Plastik Sanatlarda Uzamsal Algının ve Yanılsamanın Kullanımı.....	114

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DERİNLİKTEN YÜZEYE SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE ESPAS

4.1.DERİNLİKTEN YÜZEYE DOĞRU GİDEN ESPAS TARİHİNE BAKIŞ.....	122
4.1.1. Cezanne ve Manet'de Modern Yüzey.....	128
4.1.2. İzlenimci Yüzeyler.....	131
4.1.3. Renk Yüzeyleri.....	133
4.1.4. Dışavurumcu Yüzeyler.....	136
4.1.5. Hareketli Yüzeyler.....	137
4.1.6. Çok Zamanlı Yüzeyler.....	139
4.1.7. Gerçeküstü Yüzeyler.....	141
4.1.8. Optik Yüzeyler.....	143
4.2. YÜZEY ESPASI.....	144
4.2.1. Soyut Sanatta Espas.....	144
4.2.2. Saf Yüzey ve Malevich'in Mutlak Mekanı.....	150
4.2.3. Rothko'nun Renk Alanları- Geçiş Dönemi.....	152
4.3. SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE ESPAS.....	156
4.3.1. Soyut Dışavurumcu Resmin Tarihine Bakış.....	156
4.3.2. Otomatizm ve Atölye 17 Örneği.....	165
4.3.3. Aksiyon Resmi.....	170
4.3.4. Renk Alanı Resmi.....	175
4.3.5. All-Over Yüzeyler ve Yeni Hiçlik.....	191

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÜÇ BOYUTLU KUTULARDAN BEYAZ KÜBE DOĞRU

5.1. Sonun Başlangıcı, Hiçlik'teki Varlık ve Yüzey Espasının Eleştirisi.....	195
5.2. Hiçlikte bir Nesne Olarak Tuval.....	202
5.3. Resimden Enstelasyon Sanatına, Kavramsal Sanata ve Çağdaş Espasa Doğru.....	204

SONUÇ.....	207
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	210
----------------------	------------

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Joseph Kosuth, "One and Two Chairs", Sandalye 82 x 37.8 x 53 cm., fotoğraf paneli 91.5 x 61.1 cm., yazı paneli 61 x 61.3 cm., ahşap sandalye, fotoğraf ve metin, 1965, Museum of Modern Art New York.5
Kaynak: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965 (20.05.2012)
- Resim 2:** Paul Cezanne, "Compotier Glass and Apples Aka Still Life With Compotier", 46x55 cm. , tuval üzerine yağlıboya, 1880, özel koleksiyon.....8
Kaynak: <http://www.paul-cezanne.org/Compotier--Glass-And-Apples-Aka-Still-Life-With-Compotier-large.html> (12.06.2014)
- Resim 3:** Rene Magritte, "The Listening Room", 55x45cm. ,tuval üzerine yağlıboya, 1952, Menil Koleksiyonu, Houston.8
Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-listening-room-1952#supersized-artistPaintings-211563> (12.06.2014)
- Resim 4:** Hans Memling, "Virgin and Child Enthroned", 81x55cm., ahşap panel üzerine yağlıboya, 1489, Staatliche Museen, Berlin, Almanya.9
Kaynak: <http://www.alloilpaint.com/memling/7.jpg> (12.06.2014)
- Resim 5:** El Greco, "Adoration of the Shepherds", 319x180 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1612-14, Museo del Prado, Madrid.9
Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Adoration_of_the_Shepherds_\(El_Greco\)#mediaviewer/File:Adoracion_de_los_Reyes_magos1.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Adoration_of_the_Shepherds_(El_Greco)#mediaviewer/File:Adoracion_de_los_Reyes_magos1.jpg) (23.05.2014)
- Resim 6:** George Baselitz, "Elke", 98,5x75 inches, tuval üzerine yağlıboya, 1938, Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, Texas.....10
Kaynak: <http://themodern.org/collection/elke/398> (23.05.2014)
- Resim 7:** Nicolas Poussin, "The Assumption of the Virgin", 22,44x15,75 inch, tuval üzerine yağlıboya, 1650, Musee du Louvre, Paris.10
Kaynak: http://hoocher.com/Nicolas_Poussin/The_Assumption_of_the_Virgin_1650.jpg (20.06.2014)
- Resim 8:** Michelangelo, "David", 5.17 m., mermer heykel, 1501-1504, Galleria dell'Accademia, Floransa.11
Kaynak: http://www.museumsinflorence.com/musei/David_by_michelangelo.html (20.05.2014)

- Resim 9:** Frank Lloyd Wright, "Guggenheim Müzesi Binası", 1959, modern mimari, Manhattan, New York.14
Kaynak: http://media.guggenheim.org/content/New_York/visit_us/vu_guggenheim-museum690.jpg (20.05.2013)
- Resim 10:** Esthaer Stocker, "What I don't know about the space", 3,69x10x2,8 m., siyah bantlarla enstelasyon, 2008, Museum 52, Londra (Fotoğraf: Andy Keate).....15
Kaynak: <http://www.estherstocker.net> (20.05.2013)
- Resim 11:** Luciano Fontana, "Concetto Spaziale, Attese", 65x92,5 cm., tuval üzerine suluboya, 1968, Mila Schön Koleksiyonu.....16
Kaynak: <http://artobserved.com/artimages/2011/02/Lucio-Fontana-Concetto-Spaziale-Attese-1968.jpg> (20.05.2014)
- Resim 12:** Victor Vasarely, "Cube", 17.1x17.1x17.1 cm., Aliminyum Küp üzerine Serigrafi, 1970.....18
Kaynak: <http://www.masterworksfineart.com/inventory/vasarely/original/vasarely3431.jpg> (14.06.2014)
- Resim 13:** Max Ernst, "Bir Bülbül tarafından tehdit edilen İki Çocuk", 69,8x57.1 cm., ahşap üzerine yağlıboya, 1924, Museum of Modern Art, New York.....22
Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/max-ernst/two-children-are-threatened-by-a-nightingale-1924#supersized-artistPaintings-234489> (20.05.2014)
- Resim 14:** Jasper Johns, "Study for 'Skin' I", eskiz kağıdı üzerine yağ ve füzen, 1962, sanatçının özel koleksiyonu.26
Kaynak: <https://www.nga.gov/exhibitions/2007/johns/zoomify/imprint.shtm> (20.05.2014)
- Resim 15:** Ambrogio Lorenzetti "The City of Good Government", Pal. Pubblico Siena.28
Kaynak: White, 1957:24
- Resim 16:** Cavallini, "The Presentation", Roma.....29
Kaynak: White, 1957: Resim12c.
- Resim 17:** Ambrogio Lorenzetti "Allegoria del Buon Governo", fresk, 1338-1339, Palazzo Pubblico, Konsey Odası, Siena, İtalya.34
Kaynak: http://it.wikipedia.org/wiki/Ambrogio_Lorenzetti#mediaviewer/File:Ambrogio_Lorenzetti_002.jpg (20.05.2014)
- Resim 17:** Giusto De'Menabuoi "The Wedding at Cana" Baptistry, Padua.35
Kaynak: White, 1957: Resim 29.b

- Resim 19:** Pieter Bruegel "The Peasant Wedding", 124x164 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1567, Kunsthistorisches Museum.35
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Pieter_Bruegel_d._Ä._011b.jpg (09.06.2014)
- Resim 20:** Frontal Chariot. Attic Black Figure Hydria. B. 343.....37
Kaynak: White, 1957: Resim 56.b.
- Resim 21:** Paul Klee, "Ad Parnassum", 126x100 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1932, Kunstmuseum, Bern.....37
Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/paul-klee/to-the-parnassus-1932#supersized-artistPaintings-202339> (23.05.2014)
- Resim 22:** Johannes Vermeer, "The Milkmaid", 45.5x41 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.41
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Vermeer_-_The_Milkmaid.jpg (20.05.2014)
- Resim 23:** Hugo van der Goes, "Lamentation", 36x30 cm., panel üzerine yağlıboya, 15.yy'ın ikinci yarısı,, Hermitage Museum.42
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Hugo_van_der_Goes_-_Lamentation_-_WGA9653.jpg (23.05.2014)
- Resim 24:** Maurits Cornelis Escher, "MosaicII" (Plane Filling II), 12 3/8x 14 5/8, litografi, 1957, Brauer Museum of Art.44
Kaynak: http://eschersite.com/eschersite/Mosaic_II_Escher_422.html (07.06.2014)
- Resim 25:** Masolino da Panicale, "The Assumption of the Virgin", 144x76 cm., fresko, 1428-1432, Naples, Museo di Capodimonte.45
Kaynak: White, 1957: Resim 31 a. ve <http://iconsandimagery.blogspot.com.tr/2009/06/miracle-of-snow-assumption-of-virgin.html> (14.06.2014)
- Resim 26:** Josef Albers, "Structural Constellations no-11", F No 13 Multi-Mobile, 43.2 × 57.2 cm., Machine engraving on black laminated plastic, 1950–1952, Tate Modern.46
Kaynak: <http://albersfoundation.org/art/josef-albers/structural-constellations/#slide11> (23.05.2014)
- Resim 27:** Josef Albers, "Interaction of color", 19.75x13 inches, litografi, 1963, Albers Foundation, Connecticut.46
Kaynak: <https://www.onekingslane.com/product/12872/542030> (23.05.2014)
- Resim 28:** Carlo Carra, "The Funeral of the Anarchist Galli", 198.7x259.1 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1910-1911, Museum of Modern Art, New York.....48
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Funeral_of_the_Anarchist_Galli#mediaviewer/File:Funeraloftheanarchistgalli.jpg (23.05.2014)

Resim 29: Clifford Still, Untitled, 287.7x374.3 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1956, Whitney Museum of American Art, New York.48

Kaynak:

http://whitney.org/image_columns/0007/4665/2002.265_still_imageprimacy_800.jpg
(23.05.2014)

Resim 30: Masolino da Panicale, "The Feast of Herod", fresko, 1435, South wall Baptistery Castiglione Olona.50

Kaynak: <http://www.wga.hu/art/m/masolino/olona/16olona.jpg> (14.06.2014)

Resim 31: *Domenico Veneziano, "Saint John in the Desert, 31.8x28.4 cm., tempera, 1445, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.....50*

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/domenico-veneziano/st-john-in-the-desert#supersized-artistPaintings-269820> (23.05.2014)

Resim 32: Masaccio "Frescoes in Floransa Sta. Maria del Carmine Church", fresko, 1426-82, Santa Maria del Carmine, Floransa.51

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/bautisterias/5153841973/in/photostream/>
(23.05.2014)

Resim 33: Lazarus'un Dirilşi, "Novgorod İkonu", 15.yüzyıl., The Russian Museum, St. Petersburg, Rusya.52

Kaynak: Florenski, 2007: 72

Resim 34: Sanatçısı bilinmiyor, tezhip, 1162, British Museum, Londra.53

Kaynak: Panofsky, 1991: 74-7

Resim 35: Sanatçısı bilinmiyor, tezhip, 1359, Bibliotheque Nationale, Paris.....53

Kaynak: Panofsky, 1991: 74-7

Resim 36: Camille Pissarro "The Boulevard Montmartre on a Winter Morning", 65x81 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1897, Metropolitan Museum of Art, New York.....54

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Camille_Pissarro,_Boulevard_Montmartre.jpg (20.05.2014)

Resim 37: Hans Holbein, "The Merchant George Gisze", 86.2x97.5 cm., ahşap panel üzerine yağlıboya, 1532, Gemaldegalerie, Berlin.57

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Portrait_of_Georg_Gisze_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg (23.05.2014)

Resim 38: Claude Lorraine "Port Scene with the Departure of Ulysses from the Land of the Feaci", 119x150 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1646, Louvre Museum, Paris.....58

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Claude_Lorrain_-_Port_Scene_with_the_Departure_of_Ulysses_from_the_Land_of_the_Feaci_-_WGA04996.jpg

- Resim 39:** Joseph Mallord William Turner "Sun Setting Over a Lake", 91x122.5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1840, Tate, İngiltere.60
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sun-setting-over-a-lake-n04665> (07.06.2014)
- Resim 40:** Donatello, "Miracle of the Repentant Son", 57x123 cm., Bronz rölyef, 1447-50, Basilica di Sant'Antonio, Padua.63
Kaynak: http://www.wga.hu/art/d/donatell/2_mature/padova/2altar11.jpg (14.06.2014)
- Resim 41:** *Filippo Lippi "Virgin and Child with Angels and Saints", 208x244 cm. , panel üzerine tempera, 1437, Musee du Louvre Paris.64*
Kaynak: http://musee.louvre.fr/oal/viergeaulapinTitien/img/fond_3_01.jpg (14.06.2014)
- Resim 42:** *Filippo Lippi "Virgin and Child with Angels and Saints", 208x244 cm. , panel üzerine tempera, 1437, Musee du Louvre Paris.64*
Kaynak: White, 1957:43 (b)
- Resim 43:** Honore Daumier, " Literary Discussion in the Second Balcony", 9.1/4x12.1/4 inches, litografi, 1864.65
Kaynak: <http://classconnection.s3.amazonaws.com/888/flashcards/657888/png/61330385100161.png> (20.05.2014)
- Resim 44:** Vincent van Gogh "Bedroom in Arles", 72x90 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1888, Van Gogh Museum, Amsterdam.66
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Vincent_van_Gogh_-_Van_Gogh's_Bedroom_in_Arles_-_Google_Art_Project.jpg (23.05.2014)
- Resim 45:** Leonardo da Vinci " The Virgin (or Madonna) of the Rocks", 199x122 cm., ahşap panel üzerine yağlıboya, 1483-1486, Musee du Louvre, Paris.68
Kaynak: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_of_the_Rocks_\(Louvre\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_of_the_Rocks_(Louvre).jpg) (23.05.2014)
- Resim 46:** Paul Cezanne, "The Large Bathers", 208x249 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1906, Museum of Art Philadelphia.68
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Paul_Cezanne_047.jpg
- Resim 47:** Alex von Jawlensky, "Einsamkeit/Loneliness", 33.7x45.5 cm., ahşap üzerine yağlıboya, 1912, Museum am Ostwall, Dortmund, Almanya.....72
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Alexej_von_Jawlensky_-_Einsamkeit.jpg (14.06.2014)
- Resim 48:** Paul Cezanne, "Apples", tuval üzerine yağlıboya, 1878, Fitzwilliam Museum.76

Kaynak: <http://uploads3.wikiart.org/images/paul-cezanne/apples-1878.jpg>
(23.05.2014)

Resim 49: Alexandr Rodchenko " Non-Objective Painting no. 80 (Black on Black)", 81.9x79.4 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1918, Museum of Modern Art, New York.77

Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78848

Resim 50: Rembrandt Hermenszoon van Rijn, "Self-Portrait in a Gorget", 38.2x31 cm., panel üzerine yağlıboya, 1629, Mauritshuis- özel koleksiyon.78

Kaynak: <http://uploads5.wikiart.org/images/rembrandt/self-portrait-in-a-gorget.jpg>

Resim 51: Rembrandt Hermenszoon van Rijn, "Self-Portrait with Beret and Turned-Up Collar", 84.5x66 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1659, National Gallery of Art, Washington DC, USA.....78

Kaynak:

http://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt#mediaviewer/File:Rembrandt_van_Rijn_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg (23.05.2014)

Resim 52: Andrea Mantegna, "The Lamentation over the Dead Christ", 68x81 cm., tuval üzerine tempera, 1480, Pinacoteca di Brera, Milan.80

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3e/Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg/710px-Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg (23.05.2014)

Resim 53: Diego Velazquez, "Las Meninas", 318x276 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1656, Museo del Prado, Madrid.82

Kaynak:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#mediaviewer/File:Las_Meninas_\(1656\),_by_Velazquez.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#mediaviewer/File:Las_Meninas_(1656),_by_Velazquez.jpg) (23.05.2014)

Resim 54: Georges Lemmen, "Beach at Heist", 37,5x45,7 cm., ahşap üzerine yağlıboya, 1891, Musee d'Orsay, Paris.84

Kaynak: [http://www.musee-](http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_00fef4f6001e3cd533648ffa0c1c7f76.gif)

[orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_00fef4f6001e3cd533648ffa0c1c7f76.gif](http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_00fef4f6001e3cd533648ffa0c1c7f76.gif) (20.06.2014)

Resim 55: Jackson Pollock, "One: Number 31", 269.5x530.8 cm., tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1950, Sidney and Herriet JANis Collection Fund, özel koleksiyon.86

Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78386 (09.06.2014)

Resim 56: Paul Cezanne, "éle Mont Sainte-Victorie", 69.8x89.5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1902-1904, Philedelphia Museum of Art.87

Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/st-victoire/798/798.jpg>
(09.06.2014)

Resim 57: Horst Scheffler, "Babylon II", 60.5x50 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1986.88

Kaynak:

[http://www.askart.com/AskART/artists/search/Search_Repeat.aspx?searchtype=AUCTI
ON_RECORDS&artist=11186792](http://www.askart.com/AskART/artists/search/Search_Repeat.aspx?searchtype=AUCTI
ON_RECORDS&artist=11186792) (09.06.2014)

Resim 58: Theo Van Doesburg "Composition IX", 41.73x45.67 inches, tuval üzerine yağlıboya, 1917-18, Gemeentemuseum Den Haag.....89

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/van-doesburg-and-international-avant-garde/van-doesburg-and-3> (09.06.2014)

Resim 59: Kazimir Malevich "Suprematist Composition: White on White", 79.4x79.4 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1918, Museum of Modern Art, New York.....92

Kaynak:

http://en.wikipedia.org/wiki/User:Comprince/Suprematist_Composition:_White_on_White#mediaviewer/File:Kazimir_Malevich_-_%27Suprematist_Composition-_White_on_White%27,_oil_on_canvas,_1918,_Museum_of_Modern_Art.jpg
(09.06.2014)

Resim 60: Juan Davila, "Madi", enstelasyon/ karışık teknik, 1991, Museum of Contemporary Art, Sydney.93

Kaynak: <http://artguide.com.au/assets/art-hero/MCAMadi-install-shot-web.jpg.423x10000-q85.png> (09.06.2014)

Resim 61: Robert Rauschenberg, "Lawn", 810x603 mm., kağıt üzerine litografi, 1965, Tate, İngiltere.94

Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77581_10.jpg (09.06.2014)

Resim 62: Robert Rauschenberg, "Satellite", 201.6x109.9x14.3 cm., tuval üzerine karışık teknik, 1955, Whitney Museum of American Art, New York.....95

Kaynak:

http://whitney.org/image_columns/0001/6575/91.85_rauschenberg_imageprimacy_compressed_571.jpg (23.05.2014)

Resim 63: Giorgio de Chirico, "Mystery and Melancholy of a Street", 85x69 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1914, özel koleksiyon.96

Kaynak:

<http://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico#supersized-featured-194491> (23.05.2014)

Resim 64: Kazimir Malevich, "Marpha and Vanka", 81x62 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1929, Russian Museum, St. Petersburg, Rusya.97

Kaynak:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Kazimir_malevich,_verso_la_vendemia_\(martha_e_vanka\),_1928-29.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Kazimir_malevich,_verso_la_vendemia_(martha_e_vanka),_1928-29.JPG) (23.05.2014)

Resim 65: Kazimir Malevich, "The Peasant Woman", tuval üzerine yağlıboya, 1912..97

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/peasant-woman-1912#supersized-artistPaintings-219742> (23.05.2014)

Resim 66: Lazar El Lissitzky, "Proun 23 No 6", 62,9 x 77,5 cm 65,9 x 80,9 x 2,7 cm, panel üzerine tempera, 1919.98

Kaynak: <http://uploads1.wikiart.org/images/el-lissitzky/proun-23-no-6-1919.jpg>
(23.05.2014)

Resim 67: Lazar El Lissitzky, "Proun Room 1923", enstelasyon, 1923, Great Berlin Art Exhibition.98

Kaynak:

http://monoskop.org/El_Lissitzky#mediaviewer/File:El_Lissitzky_PROUN_Room_1923.jpg (23.05.2014)

Resim 68: Hans Memling, "Saint Veronica" (St John ve Veronica Diptik-sağ kanadı), 31.2x24.4 cm., panel üzerine yağlıboya, 1483, National Galery of Art.....102

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Hans_Memling_026.jpg
(20.05.2014)

Resim 69: Claude Monet, "Poplars on the Banks of the River Epte, seen from the Marsh", 88x93 cm., tuval üzerine yağlıboya,1891, özel koleksiyon.104

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/claude-monet/poplars-on-the-banks-of-the-river-epte-seen-from-the-marsh-1892#supersized-artistPaintings-212213> (20.05.2014)

Resim 70. Niccol, A., Rudin, S. (Yapımcılar), ve Weir, P. (Yönetmen). (1998). The Truman Show. [Film]. A.B.D.: Paramount Pictures.....107

Kaynak: truman-show.othersideofthesky.net

Resim 71: Adalbert Ames, "Ames Room"110

Kaynak:

http://4.bp.blogspot.com/_fGp6oFb88to/TIC8eEGJkZI/AAAAAAAAABUQ/u0cXrC3PVzg/s1600/Ames_Room2.jpg (20.05.2014)

Resim 72: Sandro Boticelli, "A Young Man Being Introuced to the Seven Liberal Arts", 238x284 cm., tuvale transfer edilmiş fresko,1484, Museee du Louvre, Paris....112

Kaynak: <http://www.wga.hu/detail/b/botticel/5allegor/52lemmi.jpg> (20.06.2014)

Resim 73: Hans Holbein, "The Ambassadors", 207x209.5 cm., panel üzerine yağlıboya, 1533, National Gallery, Londra.117

Kaynak:

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_\(Holbein\)#mediaviewer/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_(Holbein)#mediaviewer/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg) (20.05.2013)

Resim 73: Ursula Mumenthaler -Installation dans l'exposition Transformation 1991 janvier Musée d'art Modern AMAM, Genève.....118

Kaynak: <http://www.ursulamumenthaler.ch/ins/insdiv/ins8.jpg> (14.06.2014)

Resim 75: Michelangelo, "The Last Judgement", 1370x1200 cm., fresko, 1536-1541, Sistine Şapeli, Vatikan.....119

Kaynak:

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Michelangelo\)#mediaviewer/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_02.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Michelangelo)#mediaviewer/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_02.jpg) (20.05.2014)

Resim 76: Andrea Pozzo, "Triumph of St Ignatius of Loyola, fresko, 90x50x25 m. yapının tavanı, 1685, Sant'Ignazio, Roma.119

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/63/Triumph_St_Ignatius_Pozzo.jpg/640px-Triumph_St_Ignatius_Pozzo.jpg (20.05.2014)

Resim 77: Ames'in Sandalyeleri.....120

Kaynak: Gombrich, 1992:243 (Şekil 210)

Resim 78: Arshile Gorky, "The Liver is the Cock's Comb", 186x249 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1944, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.121

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Arshile_Gorky#mediaviewer/File:Gorky-The-Liver.jpg (20.05.2014)

Resim 79: Albrecht Dürer "Lut Çizen Adam", 1525.....123

Kaynak: Florenski, 2007:108

Resim 80: Rene Magritte, "The Delusions of Grandeur", 99x81.5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1948.124

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/delusions-of-grandeur-1948#supersized-artistPaintings-211336> (20.05.2014)

Resim 81: Francisco Goya, "The Parasol/ El Quitasol", 104x152 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1777, Museo del Prado, Madrid.124

Kaynak:

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Parasol#mediaviewer/File:El_Quitasol_\(Goya\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Parasol#mediaviewer/File:El_Quitasol_(Goya).jpg) (14.06.2014)

Resim 82: Wassily Kandinsky, "Composition VII", 140x201 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1923, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.....126

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-viii-1923#supersized-artistPaintings-189289> (20.05.2014)

Resim 83: Kasimir Malevich, "Half-Figure in a Yellow Shirt", 99x79 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1928-32, State Russian Museum, St.Petersburg, Rusya.128

Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/malevich.half-figure.jpg> (20.05.2014)

Resim 84: Edouard Manet, "A Bar at the Folies-Bergere", 96x130 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1882, Courtauld Gallery, Londra.128

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Bergere.jpg (20.04.2013)

Resim 85: Eduard Manet, "Luceon in the Studio", 118x154 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1868, Neue Pinakothek, Münih.129

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Edouard_Manet_025.jpg
(20.05.2014)

Resim 86: Eduard Manet, "The Balcony", 170x124 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1868, Musee d'Orsay, Paris.130

Kaynak:

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Balcony_\(painting\)#mediaviewer/File:Edouard_Manet_-_The_Balcony_-_Google_Art_Project.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Balcony_(painting)#mediaviewer/File:Edouard_Manet_-_The_Balcony_-_Google_Art_Project.jpg) (20.05.2014)

Resim 87: Rene Magritte, "Manet's Balcony", 80x60 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1950, Museum voor Schone Kunsten, Gent, Belçika.130

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/manet-s-balcony-1950#supersized-artistPaintings-211378> (20.05.2014)

Resim 88: Geroge Seurat, "La Parade du Cirque", 99.7x149.9 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1887-88, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.132

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437654>
(09.06.2014)

Resim 89: Pierre August Renoir, "Bal du Moulin de la Galette", 131x175 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1876, Musee d'Orsay, Paris.133

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Pierre-Auguste_Renoir%2C_Le_Moulin_de_la_Galette.jpg (09.006.2014)

Resim 90: Vincent Van Gogh, "Cottages with Thatched Roofs in Condeville", 73x92 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1890, Musee d'Orsay, Paris.133

Kaynak: <http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh54.html> (09.06.2014)

Resim 91: Henri Matisse, "Open Window, Collioure", 55.3x46 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1905, John Hay Whitney özel koleksiyonu.134

Kaynak: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/59/Matisse-Open-Window.jpg>
(09.06.2014)

Reism 92: Henri Matisse, "Landscape viewed from a window, Tangiers", 115x80 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1911-1912, Pushkin Museum, Moskova.134

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/4a/Henri_Matisse%2C_1911-12%2C_La_Fenêtre_à_Tanger_%28Paysage_vu_d%27une_fenêtre_Landscape_viewed_from_a_window%2C_Tangiers%29%2C_oil_on_canvas%2C_115_x_80_cm%2C_Pushkin_Museum.jpg (09.06.2014)

- Resim 93:** Maurice de Vlaminck, "River Side of the Edge/ Cerrieres-sur-Seine", 54x65 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1906, özel koleksiyon.134
Kaynak: http://ayay.co.uk/backgrounds/paintings/maurice_de_vlaminck/river-edge-of-the-seine.jpg (09.06.2014)
- Resim 94:** Henri Matisse, "La Danse de Paris", tuval üzerine yağlıboya, 1931-1933, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris.135
Kaynak: Pompidou Center'daki "Dance Yor Life" sergisinden, 2012
- Resim 95:** George Grosz, "To Oskar Panizza", 140x110 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1917-18, Staatsgalerie Stuttgart, Almanya.137
Kaynak: <http://www.abcgallery.com/G/grosz/grosz8.html> (09.06.2014)
- Resim 96:** Eliot Elisofon "Duchamp descending a staircase", fotoğraf, 1952.....138
Kaynak: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/2000/elisofon/images/gfx22.jpg>
- Resim 97:** Marcel Duchamp, "Nude Descending a Staircase, No.2", 147x89.2 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1912, Philedelphia Museum of Art, Philedelphia.....138
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/c/c0/Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg/320px-Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg (09.06.2014)
- Resim 98:** David Hockney, "Pearblossom Highway", 77x112.5 inch, fotokolaj, 1986, sanatçının koleksiyonu.139
Kaynak: <http://www.hockneypictures.com/images/3-works/3-photos/pearblossom.jpg> (09.06.2014)
- Resim 99:** Pablo Picasso, "Three Musicians", 200.7x222.9 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1921, The Museum of Modern Arts, New York.140
Kaynak: http://www.moma.org/collection_images/resized/377/w500h420/CRI_151377.jpg (09.06.2014)
- Resim 100:** Georges Braque, "Violin and candlestick", 61x50 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1910, San Francisco Museum of Modern Art.140
Kaynak: <http://uploads3.wikiart.org/images/georges-braque/violin-and-candlestick-1910.jpg!Blog.jpg> (09.06.2014)
- Resim 101:** Rene Magritte, "The Blank Signature", 81x65 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1965, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.142
Kaynak: [http://uploads2.wikiart.org/images/rene-magritte/the-blank-signature-1965\(1\).jpg!Blog.jpg](http://uploads2.wikiart.org/images/rene-magritte/the-blank-signature-1965(1).jpg!Blog.jpg) (09.06.2014)
- Resim 102:** Rene Magritte, "The Human Condition", 100x81 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1935, özel koleksiyon.142
Kaynak: [http://uploads2.wikiart.org/images/rene-magritte/the-human-condition-1935\(1\).jpg!Blog.jpg](http://uploads2.wikiart.org/images/rene-magritte/the-human-condition-1935(1).jpg!Blog.jpg) (09.06.2014)

Resim 103: Max Ernst, "The Entire City", 97x145 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1935, özel koleksiyon.143

Kaynak: <http://uploads4.wikiart.org/images/max-ernst/the-entire-city.jpg!Blog.jpg>
(09.06.2014)

Resim 104: Bridget Riley, "Movement in Squares", 122x122 cm., ahşap üzerine tempera, 1961.144

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1b/Riley%2C_Movement_in_Squares.jpg
(09.06.2014)

Resim 105: Paul Klee, "Red Balloon", 31.2x31.7 cm, tuval üzerine tebeşir ve yağlıboya, 1922, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.147

Kaynak: http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/48.1172.524_ph_web.jpg
(09.06.2014)

Resim 106: Fernand Leger, "The City", 231.1x298.4 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1919, Philadelphia Museum of Art.148

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1c/Legar-_The_City_1919.jpg
(16.06.2014)

Resim 107: Piet Mondrian, "Gray Tree", 78.5x107.5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1911, Gemeentemuseum Den Haag, The Hague.150

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/ff/Mondrian_gray_tree.jpg
(09.06.2014)

Resim 108: Piet Mondrian, "Composition with Yellow, Blue and Red", 72.5x69 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1937, Tate Gallery, Londra.150

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/7/72/Mondrian_CompRYB.jpg/220px-Mondrian_CompRYB.jpg (09.06.2014)

Resim 109: Kasimir Malevich, "Black Suprematic Square", 79.5x79.5 cm., linen üzerine yağlıboya, 1915, Tretyakov Gallery, Moskova.151

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/dc/Kazimir_Malevich%2C_1915%2C_Black_Suprematic_Square%2C_oil_on_linen_canvas%2C_79.5_x_79.5_cm%2C_Tretyakov_Gallery%2C_Moscow.jpg/640px-Kazimir_Malevich%2C_1915%2C_Black_Suprematic_Square%2C_oil_on_linen_canvas%2C_79.5_x_79.5_cm%2C_Tretyakov_Gallery%2C_Moscow.jpg (09.06.2014)

Resim 110: Mark Rothko, "Magenta, Black, Green on Orange", 216.5x164.8 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1949, Museum of Modern Art, New York.153

Kaynak:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/0c/%27Magenta%2C_Black%2C_Green_on_Orange%27%2C_oil_on_canvas_painting_by_Mark_Rothko%2C_1947%2C_Museum_of_Modern_Art.jpg (10.06.2014)

- Resim 111:** Jules Olitski "Lysander I", 245.5x317 cm., tuval üzerine akrilik boya, 1970, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.155
Kaynak: http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/86.3484_ph_web.jpg
(10.06.2014)
- Resim 112:** Bettmann- Corbis "Armory Show", 1913.....158
Kaynak: <http://graphics8.nytimes.com/images/2012/10/28/arts/JP-ARMORY1/JP-ARMORY1-articleLarge.jpg> (23.05.2014)
- Resim 113:** Joan Miro, "The Poetess (Consellation Series)", 92x111.4 cm., kağıt üzerine tempera, guaj, yağlıboya, pastel, 1940, Colin Koleksiyonu.159
Kaynak: <http://uploads0.wikiart.org/images/joan-miro/the-poetess.jpg!Blog.jpg>
(23.05.2014)
- Resim 114:** Roberto Matta, "The Onyx of Electra", 127.3x182.9 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1944, Museum of Modern Art, New York.160
Kaynak:
http://www.moma.org/collection_images/resized/532/w500h420/CRI_151532.jpg
(20.05.2014)
- Resim 115:** Hans Hofmann, "Effervescence", 35 7/8x54 3/8 inch, panel üzerine yağlıboya, Hint mürekkebi, enamel, kazeinli boya, 1944, Berkeley Art Museum.....161
Kaynak: <http://www.book530.com/paintingpic/1224a/hans-hofmann-effervescence-.jpg> (20.05.2014)
- Resim 116:** Andreas Feninger "Hans Hofmann, Time & Life Pictures/ Getty Images", 1957.....161
Kaynak: http://timelifeblog.files.wordpress.com/2013/05/20_00958558.jpg?w=900
(20.05.2014)
- Resim 117:** Adolph Gottlieb, "The Alkahest of Paracelsus", 152.4x11.76 cm., tuval üzerine yağlıboya ve tempera, 1945, Museum of Fine Arts, Boston.162
Kaynak:
<http://static.squarespace.com/static/516351c0e4b032c4bb392b81/t/52fba94ee4b0379601ba3b0a/1392224592067/?format=500w> (20.05.2014)
- Resim 118:** Adolph Gottlieb, "Black, White, Pink", 213.4x365.8 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1954, Estate of Adolph and Esther Gottlieb/Licensed by VAGA, New York.163
Kaynak: http://artnews.org/files/0000070000/0000069513.jpg/Adolph_Gottlieb.jpg
(20.05.2014)
- Resim 119:** Atelier 17, rue Daguere, Paris, 1968.....166
Kaynak: http://www.ateliercontrepoint.com/atelier17_68.jpg (20.05.2014)
- Resim 120:** Jackson Pollock at work in Long Island, New York, 1950. Photograph-David Lefranc/Kipa/Corbis.....168

Kaynak: <http://static.guim.co.uk/sys-images/Society/Pix/cartoons/2013/8/14/1376491595917/Jackson-Pollock-at-work-i-008.jpg> (20.05.2014)

Resim 121: Jackson Pollock, "Shimmering Substance", 30x24 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1946, Museum of Modern Art, New York.171

Kaynak: [http://uploads1.wikiart.org/shimmering-substance\(1\).jpg!Blog.jpg](http://uploads1.wikiart.org/shimmering-substance(1).jpg!Blog.jpg) (20.05.2014)

Resim 122: Franz Kline, "Chief", 148.3x186.7 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1950, Museum of Modern Art, New York.172

Kaynak: http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2013/03/2_1952_CCCR-469x372.jpg (20.05.2014)

Resim 123. Ellsworth Kelly, "Dark Blue Panel", 246x281,5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1985, Centre Pompidou, Paris.174

Kaynak: Centre Pompidou'dan fotoğraf 2012

Resim 124: Grant Wood, "American Gothic", 74.3x62.4 cm., mdf üzerine yağlıboya, 1930, Art Institute of Chicago.176

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cc/Grant_Wood_-_American_Gothic_-_Google_Art_Project.jpg/640px-Grant_Wood_-_American_Gothic_-_Google_Art_Project.jpg (23.05.2014)

Resim 125: Willem de Kooning, "Woman V", 154.5x114.5 cm., tuval üzerine yağlıboya ve füzen, 1952-53, National Gallery of Australia.176

Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/e2/Kooning_woman_v.jpg (23.05.2014)

Resim 126: Mark Tobey, "Universal Field", 70.8x110.8 cm., ahşap üzerine tempera ve pastel, 1949, Whitney Museum of American Art.....177

Kaynak:

http://whitney.org/image_columns/0037/5681/tobey_mark_universalfield_50.24_web_575.jpg?1367684917 (20.06.2014)

Resim 127: Ronnie Landfield, "Garden of Delight", 87x72 inches, tuval üzerine akrilik, 1971, Philip Johnson Koleksiyonu.178

Kaynak: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Gardenofdelight.jpg> (23.05.2014)

Resim 128: "Pollock standing in front of blank canvas for Mural Harrison, Helen A. ed. Such Desperate Joy- Imagining Jackson Pollock. New York- Thunder's Mouth Press, 2000.180

Kaynak: <http://www.theslideprojector.com/images/art1/chapter4-existentialismcomestothefore/pollockandblankcanvas.jpg> (23.05.2014)

Resim 129: "Artists and Conservators examine Jackson Pollock's 1943 'Mural' at the Getty in Los Angeles. Michal Czerwonka for The Wall Street Journal."180

Kaynak: http://si.wsj.net/public/resources/images/AR-AA660_Art1_G_20121206180657.jpg (23.05.2014)

Resim 130: Robert Motherwell, "Elegy to the Spanish Republic No.110", 208.3x289.6 cm., tuval üzerine akrilik boya, grafiti ve füzen, 1971, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.181

Kaynak: http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/84.3223_ph_web.jpg (20.05.2014)

Resim 131: Barnett Newman, "Onement, I", 69.2x41.2 cm., tuval üzerine yağlıboya ve maskeleyme bandı, 1948, Museum of Modern Art, New York.183

Kaynak:

http://www.moma.org/collection_images/resized/209/w500h420/CRI_202209.jpg (10.06.2014)

Resim 132: Adolph Gottlieb, "Voyager's Return", 96.2x75.9 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1946, Museum of Modern Art, New York.185

Kaynak:

http://www.moma.org/collection_images/resized/379/w500h420/CRI_208379.jpg (10.06.2014)

Resim 133: Ronald Davis "Ring (Dodecagon Series)", 60 1/2x132 inches, polyester, reçine ve fiberglas, 1968, Museum of Modern Art, New York.186

Kaynak:

http://www.ironedavis.com/b_shows/2000s_Shows/2007_Museum_Shows/images/p0055_Ring_MoMA2.jpg (20.05.2014)

Resim 134: Ronald Davis "Ring (Dodecagon Series)", 60 1/2x132 inches, polyester, reçine ve fiberglas, 1968, Museum of Modern Art, New York.186

Kaynak: http://www.ironedavis.com/a_art/1960s_Art_Works/1968-69_Dodecagons/d0_dodec_imgs/p00551g_Ring-MoMA2.jpg (20.05.2014)

Resim 135: Frank Stella, "The Marriage of Reason and Squalor, II", 230.5x337.2 cm., tuval üzerine enamel, 1959, Museum of Modern Art, New York.187

Kaynak: [http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Frank-Stella.-The-Marriage-of-Reason-and-Squalor-II-](http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Frank-Stella.-The-Marriage-of-Reason-and-Squalor-II-469x320.jpg)

[469x320.jpg](http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Frank-Stella.-The-Marriage-of-Reason-and-Squalor-II-469x320.jpg) (20.05.2014)

Resim 136: Hans Hofmann, "Rising Moon", 84x78 inches, tuval üzerine yağlıboya, 1964, özel koleksiyon.188

Kaynak: <http://uploads8.wikiart.org/images/hans-hofmann/rising-moon-1964.jpg> (20.05.2014)

Resim 137: Yves Klein, "Anthropometries of the Blue Period", 1962.189

Kaynak: Centre Pompidou'dan fotoğraf 2012

- Resim 138:** Willem de Kooning, "The Excavation", 205.7x254.6 cm., tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1950, The Art Insitute of Chicago.193
Kaynak: <http://uploads7.wikiart.org/images/willem-de-kooning/excavation.jpg!Blog.jpg> (20.05.2014)
- Resim 139:** Jaroslav Serpan, No title, 1955, Centre pompidou.194
Kaynak: Centre Pompidou'dan fotoğraf 2012
- Resim 140:** Marcel Duchamp, "Fresh Widow", 77.5x44.8 cm., boyanmış münyatür Fransız sitili ahşau çerçevesi pencere, 1920, Museum of Modern Art, New York.....197
Kaynak: Centre Pompidou'dan fotoğraf 2012
- Resim 141:** Roy Lichenstein, "Big Painting", 235x330 cm., serigrafı, 1965, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.....201
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f6/Big_Painting_No._6.jpg (14.06.2014)
- Resim 142:** Luciano Fontana, İsimsiz, 74x100 cm., tuval üzerine balmumu pastel, kurşun kalem, yağlı el yapımı boya, 1960, Centre Pompidou. (ayrıntı).....203
Kaynak: Centre Pompidou'dan fotoğraf 2012
- Resim 143:** Luciano Fontana, İsimsiz, 74x100 cm., tuval üzerine balmumu pastel, kurşun kalem, yağlı el yapımı boya, 1960, Centre Pompidou. (ayrıntı).....203
Kaynak: Centre Pompidou'dan fotoğraf 2012
- Resim 144:** Martial Raysse, "Painting in the Franch Style", 1966, Centre Pompidou.204
Kaynak: Centre Pompidou'dan fotoğraf 2012
- Resim 145:** Enrico Castelliani, "Superficie angolare Bianca no 6", 149,7x145x59 cm., metal ile şekillendirilmiş tuval üzerine akrilik boya, 1964, Centre Pompidou.....206
Kaynak: Centre Pompidou'dan fotoğraf 2012

ŞEKİLLER LİSTESİ

<i>Şekil 1. Lobatchevski düzlemi</i>	20
Kaynak: Ferry, 2012	
<i>Şekil 2. Riemann düzlemi</i>	20
Kaynak: Ferry, 2012	
<i>Şekil 3 ve 4. Lobatchevsky ve Riemann düzlemi</i>	21
Kaynak: Ferry, 2012	
<i>Şekil 5. Kanada bayrağı</i>	39
Kaynak: http://www.rvmagonline.com/travel/1312-towing-rules-and-regulations-in-canada/photo_02.html (23.05.2014)	
<i>Şekil 6. Negatif ve pozitif alanlar ile oluşturulan algı yanılsaması</i>	39
Kaynak: Arnheim, 1997: Figure 165	
<i>Şekil 7. "Relations"</i>	43
Kaynak: Leborg, 2006: 52	
<i>Şekil 8. Piramidal Perspektif</i>	50
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 217	
<i>Şekil 9. Perspektifte çeşitli kısaltmalar</i>	55
Kaynak: Florenski, 2007: 38	
<i>Şekil 10. Paralel çizgilerin deformasyonu</i>	61
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 192	
<i>Şekil 11. Deformasyonun, basitlik ilkesi gereği kuş bakışı düzlem olarak algılanması</i> ...61	
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 216	
<i>Şekil 12. Aslına sadık olmayan bir yansıma</i>	62
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 211-212	
<i>Şekil 13. Geçişlilik ve oran ile elde edilen espas</i>	67
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 206	
<i>Şekil 14. Descartes'ın La dioptrique adlı yapıtında bulunan, kör ve protezlerle donatılmış figür.</i>	75
Kaynak: Crary, 2004:73	
<i>Şekil 15. Andokides Amforası, Herakles ve Girit Boğası. İ.Ö. 520 dolayları</i>	81

Kaynak: Gombrich, 1992:54

Şekil 16. Andokides Amforası, Herakles ve Girit Boğası. İ.Ö. 520 dolayları.....81

Kaynak: Gombrich, 1992:54

Şekil 17. İzometrik Perspektif.....88

Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 209

Şekil 18. İçbükey ve dışbükey biçimler.....89

Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 176

Şekil 19. İki farklı bakış açısı ile oluşan espas.....90

Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 200

Şekil 20. Stereoskop'un satıhsal bir görünüm ortaya çıkaran çift görüş açısı.....91

Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 176

Şekil 21. Thiery'nin Figürü.....105

Kaynak: Gombrich, 1992:277 (Şekil 233.)

*Şekil 22. Perspektif betimlemeli ızgara. Diyagram B.A.R. Carter tarafından çizilmiştir
.....108*

Kaynak: Gombrich, 1992:245 (Şekil 212)

Şekil 23. Fraser_spiral.1908.....109

Kaynak:

http://en.wikipedia.org/wiki/Fraser_spiral_illusion#mediaviewer/File:Fraser_spiral.svg
(20.05.2014)

Şekil 24. Adalbert Ames, "Ames Room".....110

Kaynak:

http://4.bp.blogspot.com/_fGp6oFb88to/TIC8eEGJkZI/AAAAAAAAABUQ/u0cXrC3PVzg/s1600/Ames_Room2.jpg (20.05.2014)

Şekil 25. How to make an anamorphic projection (from Niceron, Perspective Curieuse, Paris 1652).108

Kaynak:

http://www.people.vcu.edu/~mjmurphy/history_of_science/niceron/niceron.html
(14.06.2014)

Şekil 26:

"Abstract".....146

Kaynak: Leborg, 2006:8

Şekil 27:

"Concrete".....146

Kaynak: Leborg, 2006:26

GİRİŞ

Plastik sanatlar, biçim oluşturma sanatlarıdır. Mimari ve heykelde bu biçim üç boyutlu, görsel sanatlarda ise iki boyutludur. Biçimi oluşturmak aynı zamanda etrafındaki mekan ile onu çevreleyen uzamı da oluşturmaktır. Bir çizgi, biçimi çevreler veya onun iç desenini gösterirken, bir yandan da planlara veya hacimsel yapıya uygun olarak mekanın kurgusunu imler. Bir anlayışa göre, resimde mekan, biçimlerin dışında kalandır, nesnelerin etrafındaki ve aralarındaki "boşluk"tur. Matisse'in cut-out'ları gibi düşünülecek olursa bu boşluk, kesilip çıkarılan figürün ardında kalan amorf alandır; başka bir anlayışa göre ise, biçimlerin birbirlerine göre konumlarında ve hacimlerinde bulunarak, onları var kılan, yerçekimine ve pozisyonlarına göre onları ayakta tutan, her yerde olan ve görülmeyen, yalnızca plastik dil ve temsil yoluyla ifade edilebilendir.

Bu çalışmada ilk olarak, mekan, resim yüzeyi ve espas kavramları; iki boyutluluk ile üç boyutluluk arasındaki algısal farklar ortaya konarak, dokunsal ve görsel duyulardan yararlanılarak ele alınacaktır. "Mekan", mimarlık ve resim alanlarında ortak bir kavram olup, üç boyutluluk anlamı taşıdığından, özellikle resim mekanı olarak belirtilmedikçe genel anlamıyla kullanılacaktır. Görsel anlamda resim mekanı, derinlik, uzam ve resimde hissedilen boşluk anlamında, "espas" kavramı kullanılacaktır. Espas resmin içine doğru bir yanılsama yaratabileceği gibi, onun dışına doğru da taşabilecektir. Resim yapılan zemini, düzlemi ve satıhsallığı anlatmak üzere ise "yüzey" sözcüğü kullanılacaktır.

Araştırmanın ikinci aşamasında farklı espas çeşitlerine, Avrupa modern resim sanatı evreninde sınırlı olmak üzere, örnekleme yöntemiyle değinilecektir. Espasın çeşitli görünüşleri ve uygulamaları, plastik dil kullanılarak mekan problemine ne kadar farklı çözümler üretilebileceğini örnekler. Espas çeşitleri sıralanırken, klasik espastan, yüzey espasına ve çağdaş espasa doğru tarihsel bir yol izlenmeye çalışılacak, ancak bu yol

bazen zaman dizgesini kaybedecek, ilkel olan ile çağdaş olan arasında çemberin tamamlandığına tanık olunabilecektir. Araştırmanın odak noktası olan yüzey espasının; ilkel sanatta ve Gotik üslupla, erken Rönesans dönemlerinde benzer bir yaklaşımla, tersten perspektif anlayışıyla, soyut espas, renk alanlarıyla, aksiyon resmindeki yüzeysel labirentlerle yeniden görülebileceği gibi... Plastik sanat ilgileri ön plana alınarak, espas kavramının geçirdiği evrim, farklı derinlik seviyelerinde ve özellikle yüzeyde izlenmeye çalışılacaktır.

Temsili kaygılardan soyut anlatıma, betimleyici tavidan dışavurumculuğa geçiş süreçlerinde, üzerinde durulan Avrupa modern resim sanatı, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının kökenlerini oluşturmaktadır. Malevich'in "sıfır noktası" olarak adlandırdığı saf yüzeyden bu yana düzlemsel alan, Amerikan Soyut Dışavurumculuk resminde de belli arayışlara sahne olur. Resimde mekan anlayışı, resmedilen nesnelere daha ön plana çıkar. Sanatçının mekan anlayışını ortaya koyduğu yüzey, ince bir duvarmışçasına onun izleyici ile buluştuğu bir geçiş alanı olur. Böylece izleyici, sanatçının resim yapma sürecine tanıklık etmeye başlar.

Bu dönemde, görme alanının sınırları dışına taşan resim yüzeyini izleyici, bir mekan olarak algılamaya başlar. Bu, izleyicinin deneyimi ile varolan bir mekandır. Kimi zaman tuvaler o denli genişler ki, izleyici tuval boyunca yürümek veya bulunduğu noktadan ona "yandan bakmak" zorunda kalır. Resme karşıdan ve belli bir mesafeden bakış geleneğinde bir kırılmaya yol açan bu uygulama, araştırmanın itici gücü olmuştur.

Klasik espas anlayışı ile yapılmış, içe açılan bir pencere niteliğindeki resimden, çağdaş espasla yüzeyinin ötesinde bir varlık sergileyen resim arasında yer alan yüzey resmi incelenirken, sanatçı ve izleyicinin yanlısamanın oluşmadığı koşullarda paylaştıkları bir yüzey gerçeği incelenmeye değer bulunmuştur. Derinlik algıları, gözün fizik ve fizyolojik yapısından kaynaklanır ve algılamada basit olanın önceliğinin kaçınılmaz olması kuralına dayanır. Sanatçı, izleyiciyi, yüzey üzerinde bir akışa, bir yolculuğa davet eder. Belli kompozisyon şemaları ile bir bakış rotası çizmek yerine, yüzeyi saran

labirentlerde bir odak noktası arayışıyla dolaşılmasını veya biçimden bağımsız algılanan renk alanının derinlik seviyesinde yüzey yayılımının hissedilmesini sağlar. Yüzeyi vurgulayan yaklaşım, görsel ve dokunsal algı farkları arasındaki gerilimi artırdığı, hem sanatçı hem de izleyici için bir devinim, katılım ve sessiz bir dille anlaşma olanağı sunduğu oranda, bu incelemede odak noktasını oluşturur.

Bu çalışmada, Avrupa modern resmi ile Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatının çeşitli özgün espas anlayışlarının örneklenmesinin yanısıra, kaynak tarama yöntemiyle elde edilen verilerden anlamlı sonuçlar çıkarılmaya çalışılacaktır. Farklı yüzeylerin anatomileri ile yüzey söyleminin gramerini inceleyen bu çalışma, espas meselesinde daha ileri yol alacaklar için bir rehber olmayı amaçlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMLARI TANIMLAMAK

1. MEKAN

Mekan en yalın anlamıyla sınırlanmış uzaydır. Mekan kavramı kendi başına bir nesnelliğe sahip olmadığından, bir takım somut verilerden ayrı olarak düşünülmesi, tasarlanması güçtür; ancak sınırlı ve göreceli olarak tanımlanabilir ve somutlaştırılması gerekir. Aristo bu nedenle mekanı ‘kategori’lerden biri olarak ele alır ve mekânın kendi başına bir şey olmadığını, mutlak mekânın olmayacağını, mekânın ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle varolabileceğini söyler.

“Zaman ve mekân düşünce kategorileri olarak; aynı şekilde herhangi bir maddesellikten yoksun saf fiziksel varlıklar olarak tasarlanabilirler. Bu tasarımları kabul etmek zaman ve mekânın şekillendirilemez olduğunu kabul etmektir. (...) Bir şey mekânda basitçe var olmaz ama mekânı kendi içinden geliştirir; bir şey zaman içinde var olmaz, zamanı cisimleştirir.” (Führ, Çeviri, 2008:45)

Kavram olarak mekânın birlikte düşünüldüğü töz veya özdek, bilinçten bağımsız olarak varolan her şey, madde, cisim, malzeme, materyal, cevher, elementtir. İnsan emeğinin herhangi birşey yapmak üzere yöneldiği hammadde anlamında da kullanılmış olan özdek kavramını açıklayan farklı anlayışlar vardır. Hançerlioğlu bu açıklamalardan en bilimsel olanının, onu sonsuz biçimler halinde, sonsuz çeşitlilikle ve devingen olma özelliğini dışlamaksızın tanımlayan eytişimsel özdekçi (diyalektik materyalist) düşünce olduğunu belirtmiştir (Hançerlioğlu, 2011:307). Duyumu öznel, ancak onun nedenini ve temelini nesnel kabul eden bu öğretiyeye göre özdek, duyularla iletilen nesnel bir gerçekliktir.

İnsan herhangi birşeyi muhakkak malzemesi ile düşünür. Bu düşünüş biçimi ile plastik sanatların ve soyutlamanın yakın ilişkisi vardır. Fluxus ve kavram sanatının Amerika Birleşik Devletleri'ndeki öncülerinden sanatçı Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı düzenlemesi (Resim 1), bu yakın ilişkiyi göz önüne serer. Bir duvarın önüne dizilmiş, ahşap bir sandalye, aynı sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımının asılı olduğu bir yüzey, kavramları ve temsillerini algılama biçimimizi ortaya koyar.



Resim 1: Joseph Kosuth, "One and Two Chairs", Sandalye 82 x 37.8 x 53 cm., fotoğraf paneli 91.5 x 61.1 cm., yazı paneli 61 x 61.3 cm., ahşap sandalye, fotoğraf ve metin, 1965

Mekan bir bütündür. Bu bütün, içinde bulunan tüm elemanlarla birlikte onların arasındaki ilişkileri ve "boşluğu" da kapsar. Gestalt algı psikolojisi kuramcılarında Max Wertheimer'e göre ayrı ayrı her şeyi görmeyiz, mekanı bir bütün olarak algılarız. Onun deyişiyle "bütün, parçaların toplamından farklıdır" (Arık, 2000:304-315). Elemanların aralarındaki anlamlı boşluklar, bütünü oluşturan unsurdur.

Bu görüşe yakın duran David Hockney'e göre "resimde boşluk, Tanrı'dır" (Berger, 2011:21). Resmin öğeleri, mekânın öğeleri gibi belli konumlarda ve ilişki içinde bulunmakla bir anlam ifade ederler. Bu benzetmeden hareketle boşluk olmadan birbiri

içine geçmiş biçimlerin anlamlı bir kompozisyon ortaya koyamayacağını, boşluksuz ve enerjisiz atom yığınlarının bir nesneyi oluşturamayacağını, üstüste yığılı onlarca masa sandalyenin bir sınıf sayılamayacağını söyleyebiliriz.

Boşluk ve mekan kavramlarının arasında yapısal bir ilişki vardır. Heidegger'in bazı metinlerinde mekan, "nesnenin kapladığı yer", "kaplanan boşluk" olarak geçer. Kaplanan yer ve boşluk meselesi çetrefillidir, çünkü aslında felsefi anlamda ve fiziksel olarak doğada boşluk yoktur. İçinde hiç bir özdeğin bulunmadığı uzaya boşluk denir, ancak uzay veya hava da bir özdek olduğundan "boşluk" varsayımı, doğa ile çelişiktir. Bunun mantıksal sonuçları, doğada "boşluk" bulunamayacağı ve iki "özdek" in aynı anda aynı yeri kaplayamayacaklarıdır. Bu mantık, resim yüzeyinde biçimin dışında kalan alanların mekan olarak algılanmasını ve bir nesneden eksilen parçanın, diğer bir nesnenin parçası olarak tamamlanmasını getirir.

Mekanın sınırlarını, duyular veya kavramlar belirleyebilir. Örneğin, bir sesin veya kokunun kapladığı alan, onun mekanıdır. Bir salon içindeki masa, sandalye ve kitaplık köşesi, çalışma alt mekanıdır. Mekanın sınırlı olması ve bir uzam-uzay-yer olması fikirleri, bize, mekan kavramını açıklamaya çalışan iki temel yaklaşımın ipuçlarını verir: Bunlardan birincisi mekanı geometrik bir yayılım olarak ele alan Kartezyen görüş, ikincisi ise insanın yerle olan ilişkisinin tanımlandığı bütüncül yaklaşım, yani Hermeneutik- Fenomenolojik yaklaşımdır.

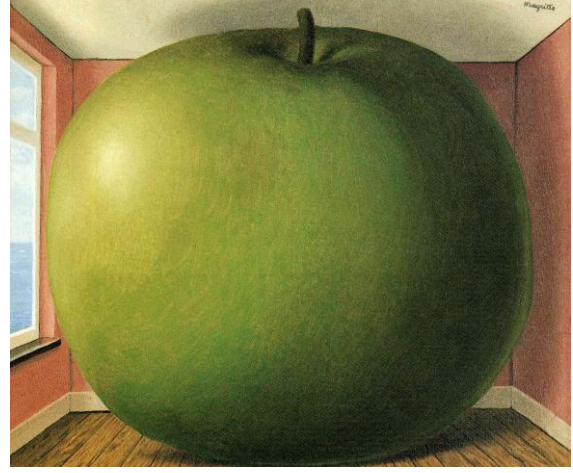
"Kartezyen görüş, mekanı saf bir yapı ve hazır varlık olarak ele alır, özne/beden ile mekanı ayrı ayrı ele alır, bunların arasında parçalı bir durum önerir. Mekanı "topos" diye adlandırarak, onun bir kategori olduğunu söyleyen Aristo ile nesne ve özneyi ayırıp insan-mekan birlikteliğini parçalamaya yönelik Descartes'in görüşleri bu yöndedir. Bu yaklaşımda Platonik bir idealizmin izleri görülür." (Hisarlıgil, 2008: 24)

İkinci yaklaşım ise kartezyen mekan anlayışını eleştirilerek özneye daha büyük bir önem atfeder. Burada mekan ne saf bir ideal ne de salt bir maddedir; tam tersine mekan, içerdiği varlık sayesinde deneyimlenerek, içinde olunmakla gerçekleşir. "Beden

mekanda yaşıyandır” diyen Merleau-Ponty ve Alman düşünürü Heidegger bu ikinci görüşte yer alır. Heidegger’e göre, insan bedeni ile mekan bir bütündür ve bağlarını “yönelmişlik” ile kurarlar. Etkileşime açık mekanı ve mekanın bedenselliğini kavrayabilmek açısından önerilen iki yöntem vardır. Birincisi Hermeneutik, mitolojik tanrı Hermes’ten adını alan ve yaşanmış deneyimlerin yorumlanmasına dayanan bir yöntemdir; ikincisi ise, fenomenolojidir, şeylerin kendine geri dönülmesini öneren bir yöntemdir ve özne-nesne ilişkisini konu edinir. “...Heidegger “Varlık ve Zaman” adlı eserinde ... kartezyen mekanı eleştirir. ...onu bir etkileşim ve deneyim yeri olarak görür. ... Kartezyen mekanı eleştirmede hermeneutik-fenomenolojik bir anlayış geliştiren Heidegger ... varoluşsal mekansallı(k)”tan söz eder (Hisarlıgil, 2008: 25).

Heidegger kendi geliştirdiği varlıklarla ilgili genellemeler yoluyla, onların ontolojik durumunu dünya içinde olmakla, iki şeyin birbirinin içinde olmasını ise mekan kavramı ile açıklamıştır. Bu nedenle, şeylerin yakınlıkları veya uzaklıkları ile ortaya çıkan "aşinalık" hissi, mekanın "bir kap olarak" algılanmasını sağlar (Hisarlıgil, 2008:29-30). Bu deyişe göre biz bir odanın yalnızca iki ya da üç duvarını görsek bile onun kapalı bir kutu olduğu bilincini taşırız. Aynı şekilde bir yüzeyde temsil edilen mekanda, o resimsel mekanın renk ve biçim gibi kendi durağan hazır varlıklarının yanısıra, eylemde olan ve onlara katılma yoluyla yüzeye sahne benzeri bir derinlik atfedilmesini sağlayan hermeneutik- fenomenolojik unsurları da algılar, dokunulamayan fakat algılanabilen derinliğine doğru çekildiğimizi hissedebiliriz. Bu nedenlerle mekan, zamanı da içerir.

Resimde olduğu gibi mekan kurgusunda da esas olan yalnızca biçim değildir. Mekan ile özne ve biçimin ilişkisi, iki farklı resim üzerinden okunabilir. Cezanne’ın elmaları (Resim 2), modülasyonla yapılmış ve canlı bir ifade ile yüzeyde "sessizce yaşamaktadırlar" (still life). Rene Magritte’nin elması ise (Resim 3), daha klasisist ve durağan bir üslupla boyanmıştır, ayrıca kavramsal bir boyut taşır. Magritte, Sheena Roger'a göre, mesafe ve ölçüye dair önyargıları bir avantaja çevirmektedir (Rogers, 2003:310).



Resim 2: Paul Cezanne, "Comptoir Glass and Apples Aka Still Life With Comptoir", 46x55 cm. , tuval üzerine yağlıboya, 1880, özel koleksiyon

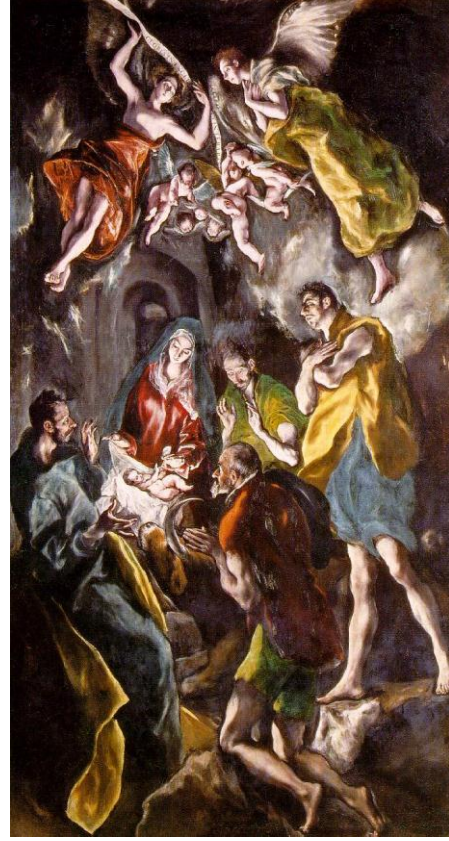
Resim 3: Rene Magritte, "The Listening Room", 55x45cm. ,tuval üzerine yağlıboya, 1952, Menil Koleksiyonu, Houston.

İnsanla mekanın eskiye dayalı ve yaşamsal ilişkisi, modern düşüncede yeniden ele alınmıştır. Mekan, varoluşla, dolayısıyla bedenle güçlü bir ilişki içindedir. Öyle ki toplumsal mekanizmaların tarihten günümüze dek uygulayabildiği en genel yaptırımlardan biri, hapis ve sürgün cezalarıdır: ikisinde de bir mekana mahkum olmak söz konusudur. Mağaralardan modern yapılara, organik veya geometrik biçimli iç boşluk veya alansal bir düzlemde tayin edilmiş sınırlar barınmak, saklanmak ve saklamak, izole olmak, sınır koymak, varlığını sürdürmek için kullanılmıştır. Bu ihtiyaçların tümü, bir mekanın varlığını zorunlu kılar.

Bir mekan kendi içinde alt mekanlar bulundurabilir. İtalyan Rönesansı'nda, Kuzey Avrupa ve Hollanda resmindeki ışığa açılan pencerelerde (Resim 4) ve kimi dini konulu resimlerde bunun tipik örnekleri görülür. El Greco'nun resimlerinde, dünyevi mekan ile göksel mekan, aynı resmin içinde bulunabilirler (Resim 5).



Resim 4: Hans Memling, "Virgin and Child Enthroned", 81x55cm., ahşap panel üzerine yağlıboya, 1489, Staatliche Museen, Berlin, Almanya.



Resim 5: El Greco, "Adoration of the Shepherds", 319x180 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1612-14, Museo del Prado, Madrid.

Sınırları tayin etme ihtiyacı, mekânın geometrik şekillerle ifadesini geliştirmiştir. Herbert Read, 'Bir Sanat Eserinin Elemanları' nı anlatırken, kütleli soyut mekân, ışık-gölgeyi kütle mekân münasebetinin sonucu ve mekânı da kütleli tersi olarak tanımlar. Read'e göre "Bu bilhassa mimaride açıkça farkedilir, mesela bir katedral içten, duvarların sınırladığı bir mekân, dıştan ise yüzeylerin belirlediği bir kütle olarak görülür." (Read, 1974:38).

Sınırlara ayrılmamış mekân, yatay bir uzam, "yer" olarak düşünülür, Aristo'nun deyişiyle "topos". Yer algısı nedeniyle yatay olarak algılanan mekân, harita, kroki sınır çizgileri, mimari planlar yoluyla ölçekli ve izdüşümsel olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Yatay bir hatta belirlenen sınırlar, dikey bir duvar gibi algılanabilir. Yerçekimli ortamda yaşayan insanın, mekânı "yer" olarak düşünmesi normaldir. Ufuk çizgisinin

kaybolduğu, deprem veya çığ altında kalma gibi durumlarda, mekana ait ilk ipucu "yer"dir. Sonsuz uzay, dűşme, agorafobi ve onunla bağlantılı diğer korkular yaşayabilen insan, boşluğun içinde bir denge arar (Worringer, eviri, 1985:23). Bu bilgiler ve deneyimler nedeniyle, resim yűzeyinde denge merkezinin veya koyu alanların aşağıda olması, fiğürlerin yerçekimi kuralına tabi olması, normal yerçekimi koşulların sağlandığını dűřündürür. Normun değiştiği durumda, izleyici ya konumunu değiştirme ihtiyacı duyar ya da bu "terslik"te bir anlam arar. Baselitz tersten yaptđı resimleri "dűz" asarak, izleyiciye farklı bir okuma olanağı sunar (Resim 6). Poussin ise uhrevi veya mitolojik konuları, yerçekimini farklı şekilde ele alarak işler (Resim 7).



Resim 6: George Baselitz, "Elke", 98,5x75 inches, tuval űzerine yađlıboya, 1938, Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, Texas

Resim 7: Nicolas Poussin, "The Assumption of the Virgin", 22,44x15,75 inch, tuval űzerine yađlıboya, 1650, Musee du Louvre, Paris.

İki ayak űzerinde yűrűmeye bařlayan insanın mekan algısı, yerden ufuk çizgisine dođru yűnelir; insan yukarı bakmaya bařlar. Bu yeni seviyeye gűre yeniden tasarlanan mekanda optik ve matematikten yararlanılır. ű boyutlu bir nesneye bakıř açısının,

onun oranlarını etkileyeceği bilgisine varılır. Bu bilginin anıtsal heykel sanatında uygulanışı genellikle, Michelangelo'nun David'i ile örnek gösterilir. Bu görüşe göre heykel, tam karşıdan bakılsa idi başı ve elleri gövdeye oranla büyük olacak şekilde yontulmuş, izleyicinin aşağıdan bakacağı hesaba katılarak, hafifçe anamorfolojik hazırlanmıştır (Resim 8).



Resim 8: Michelangelo, "David", 5.17 m., mermer heykel, 1501-1504, Galleria dell'Accademia, Floransa

“Duvar yan yana gelen taşların bir sonraki aşaması olarak yataydan dikeye geçişi imler. Ancak burada asıl üzerinde durulması gereken nokta, mekan duygusunu üstüste gelen taşların bize armağan etmiş olmasıdır; yatayda sınırlanmış bölgeyle yetinen insan, dikeyde boşluğu çepeçevre kuşatmaya talip olmuştur çünkü -mekan ideası, boşluğun algılanabilir hale gelmesiyle bir anlam taşır. Dolayısıyla taşların dikey dizilmesi, ilkel teknoloji adına başlı başına bir utku, daha doğrusu dönüm noktasıdır- efsanevi Babil Kulesi yüksele/bile/n duvarın zaferidir her şeyden evvel.” (Ergüven, 2007:58)

Dikey bir yüzeyde mekan yanılımasını göstermek, başka bir deyişle mekanı iki boyutlu yüzey üzerinde temsil etmek, görsel yanılısma ile mümkün olur. Temsili mekan

anlatan perspektif, “dikey” olarak yeryüzünde bulunan insanın, yatay mesafeleri ölçmede ufuk çizgisi yardımıyla yaptığı çok önemli bir tasarımıdır. Bu tasarımda mesafe ile uzamsal konumu belirsizleşen nesnelere, ufuk çizgisine göre farklı büyüklüklerde oldukları ve farklı planlarda yer aldıkları halde aynı yüzey üzerinde tasvir edilirler. Evren ve doğa karşısındaki geçici konumunun farkında olan insan, öykündüğü sonsuzluğu, matematikte ve perspektifte bulduğunu idda eder. Klasik uzam anlayışını izleyen dönemde bu arayış, odaksız, sonsuz bir akış hissi yaratan yüzeylerde ifadesini bulur. Geniş ölçekli tuvalerde titreşen renk alanları, insanı içine alan, deneyimlenebilen yeni bir görsel- algısal mekan düşüncesidir.

Mekan görsel olarak algılanabileceği gibi dokunsal olarak da algılanabilir. Karanlık bir odaya girildiğinde ellerin öne uzanarak mekana dokunmak istenmesi, asansör gibi altı boş zeminlerde, şeffaf zeminlerde düşme hissini yaşamaya buna örnek verilebilir. Bu iki farklı algı, karmaşık bir sistemle bağlantılı çalışmaktadır. Görsel algıdaki ön veriler motor davranışları etkileyebilir. Görsel olarak algılanan mekan yanılısamacı bir iki boyuttur. Dokunsal olarak algılanan mekan ise en az üç boyutludur. Bu nedenle tanımlarda mimari mekan ve resimde mekan ayrımına gidilecektir.

1.1. Mimari Mekan

Mimari, mekanı “bulunulan yer” olarak tanımlar. Mimari ve üç boyutlu plastik sanatlar açısından, mekânın hem dış kütlede hem de iç tasarımında insan eliyle sınırlandırılmış olma koşulu açıkça görülür. Mekan, mimari yapının kendisidir. Tanyeli, bunun, mimarlıktaki mekânın diğer sanat dallarındaki mekândan ayrılan yönü olduğuna işaret etmiştir. “Mimarlıkta mekânın diğer sanat dallarındaki mekândan ayrıldığı yönü yapının vazgeçilmez özü olmasıdır. ... Mimarlık ürününün bir mekân oluşturmaması düşünülemez. Her mimarlık yapısı bir iç mekâna sahiptir ve tek başına ya da başka yapılarla birlikte bir dış mekânın oluşmasına katkıda bulunmuştur.” (Tanyeli, 2008:1019-1020)

Mimari mekan, içindeki canlı varlıkların hareketleri, duymasal ve zihinsel deneyimleri, mekanı algılayabilir olmaları ile belirlenir. Mekan, yapısı içindeki hareketi yönlendirir ve organize eder. Hareket eden özne, mekanın sınırlarına temas eder. Resim mekanında ise hareket, resme bakış açısı, girişi sağlayan elemanlar, biçimler ve içinde buldukları geometrik organizasyon, renk geçişleri, hiyerarşi, derinlik ve yüzey arası gidip gelmeler gibi yollarla elde edilir.

Mimarlıkta paradigmaların değişmesiyle mekan yaratmaya dair sorunlar değişir. Antik Yunan tapınaklarında heykelsi bir kütle olarak daha çok dış mekan yaratma sorununa eğilen anlayış, Roma'dan 15.yy'a değin hem doğuda hem de batıda iç mekanı yaratma kaygısına dönüşür. Tanrısal mekandan dünyevi mekana geçiş, birey için mekan anlayışını geliştirir. Rönesans'ta merkezilik ve simetri kaygısı hem resim hem de mimari alanında görülür. Tanyeli'ye göre, "asıl Rönesansın dış mekanı, Tempietto'daki yapının tekil olarak var edebildiği bir mekan olmamış, kentsel tasarım ölçeğinde ortaya çıkmıştır. Bu da, resimdeki tek kaçış noktalı perspektifi kullanan anlayışla bir koşutluk gösterir." (Tanyeli, 2008:1019-1020) Yine ona göre, özellikle meydan planlamalarında bu anlayışın uygulandığı örneklerde yapılar kentsel mekanı simetri eksenini üstündeki bakış noktasından algılanabilen bir perspektif oluşturacak biçimde simetrik bir konumlandırılmayla yaratılmışlardır. 16.yy'ın sonlarına değin kentsel mekanı oluşturan her yapının kendi bağımsız anlatımını koruyabileceği kabul edilmiştir. Oysa Barok'ta artık kentsel mekanın tümel ifadesi ağır basacak'tır (Tanyeli, 2008:1019-1020). Bu anlayış herkes için mekan ve kalabalıklaşan kent yaşamına işlevsel çözüm getirme çabasındaki Bauhaus ile doruk noktasına varır.



Resim 9:
Frank
Lloyd

Wright, "Guggenheim Müzesi Binası", 1959, modern mimari, Manhattan, New York.

Mimari yapıtta algılayıcının rolünden ve zaman boyutundan söz edilmeye başlanması, "en az" üç boyutlu oluşu açıklar:

“Yapıtın üç boyutu doğal olarak değişmez. Ama yapıtın bu üç boyutlu gerçekliği, algılayıcının devinimi nedeniyle değişen her konumda farklı ve sonsuz sayıda mekan yaşantısının oluşmasına yol açar. Böylelikle oluşan ve mimarlık yapıtının potansiyel olarak her çağda içinde taşıdığı bu çok boyutlu olma niteliği, Modern Mimarlık öncesinde pek değerlendirilmemiştir. Yapıtın belirli ve tek bir bakış noktasından değil, sonsuz sayıda noktadan algılanacağı gerçeğini ilk kez Wright göz önüne almış ve yapılarını bu doğrultuda tasarlamıştır.” (Tanyeli, 2008:1019-1020) (Resim 9)

Üç boyutlu mekan yaratma sorununa, mimari bir yaklaşımla eğilen enstalasyon sanatı, çevresel sanat, yeryüzü sanatı, kamusal sanat ve ekolojik sanat, disiplinlerarası bir alan yaratmaktadır.

1.2. Resimde Mekan

Resim mekanı, üçüncü boyuta sahip olmayan, mimari mekanın aksine içine girilemeyen, gerçek anlamda bir uzam içermeyen, iki boyuta yani yüzeye hapsolmuş bir mekan simülasyonu olarak tanımlanabilir. Bu mekan, üç boyutlu mekandan farklı olarak ‘bulunmak’la değil, ‘görmek’le ilgilidir, görsel algıya dayanır.

Burada derinlik, temsili ve yanılsamalıdır. Derinlik algısının, iki farklı açıdan, iki farklı perspektiften gören iki gözün varlığına bağlı olduğu öne sürülse de, tek göz ile bakılan bir mekanda derinliğin algılanmaya devam edilmesi ve iki boyutlu yüzeyde derinliğin algılanması, bu iddiayı çürütür. Resimde mekan bir algı gösterisidir. Yüzey üzerindeki ilk müdahaleden itibaren oluşan biçim-zemin geriliminde, bir mekan algısı ortaya çıkmaya başlar. Bazen tek renge boyalı bir yüzey mekanı temsil edebilir. Görsel algı, mimari mekan ve resim mekanı arasında geçişliliklere olanak verir. Örneğin Esther Stocker'ın enstalasyonlarında bu geçişlilik, iki boyutlu bantların, çizgisel nitelikte bir üçüncü boyuta bürünmeleri yoluyla mümkün olur. (Resim 10)

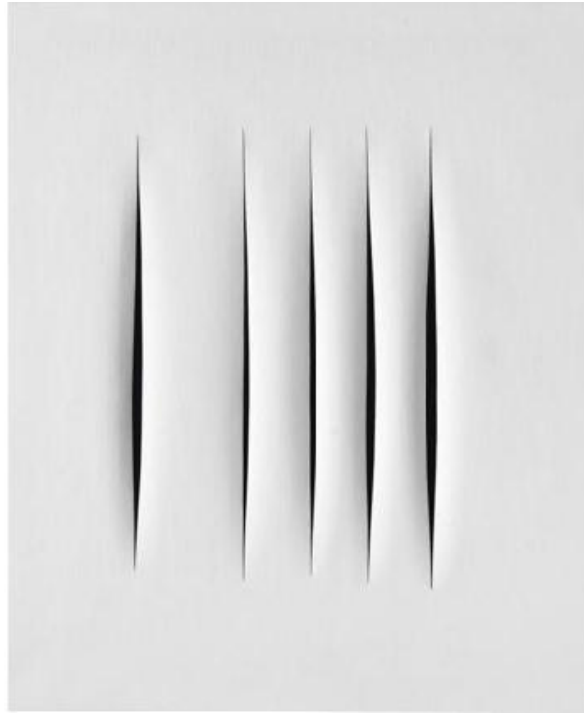
“Esther Stocker, kullandığı siyah bant, fotoblok ve basit ahşap malzemelerle, alanları beklenmedik hollere sokuyor. İki boyutun üç boyut haline geldiği bu enstalasyonlar, izleyiciye yüzeyin içine girmiş hissini veriyor. Siyah, beyaz ve grilerden oluşan soyut geometrik çalışmalar, izleyiciyi belirsizliğe sokuyor, kontrol mekanizmasını sarsarak algı oyunlarına davet ediyor.” (Taşçıoğlu, 2013:148-149)



Resim 10: Esthaer Stocker, "What I don't know about the space", 3,69x10x2,8 m., siyah bantlarla enstalasyon, 2008, Museum 52, Londra (Fotoğraf: Andy Keate)

Resim mekanını açıklamaya çalışacak her teori, resmin yüzey ve derinlik içeren ikili doğasını göz önünde bulundurmalıdır. Resimde derinlik yanılsaması iki temel biçimde ifade edilebilir: dokunsal üslupta soyutlama ile biçimler ele alınır, yanılsamacı üslupta ise öykünme yoluyla temsil gerçekleşir, soyutlama, üç boyuttan iki boyuta indirgeme anlamında kullanılır. Her iki üsluba ait araçlar, soyutlama içerir ve tarihsel dönemlere ya da akımlara göre birbirlerine tercih edilebilir. Mark Rothko, dokunsal anlayışta, havanın adeta katı bir cisim gibi biçimlerin aralarında bulunduğunu söyler. Ona göre soyutlama yoluyla derinlik görme, gözün fizyolojisinden kaynaklanan yanılsamalara bağlı olarak, kendiliğinden, özellikle de renge bağlı olarak gerçekleşir.

Kimi zaman yanılsama yerine, tuvalin bir nesne olduğunu vurgulayan, onun ötesindeki derinliği gösteren yaklaşımlar ortaya çıkar. Örneğin Fontana, düzgün kesiklerin ardındaki temsili olmayan derinliği, resmin asılı olduğu mekana ait ikinci yüzeyi ortaya koyar. (Resim 11)

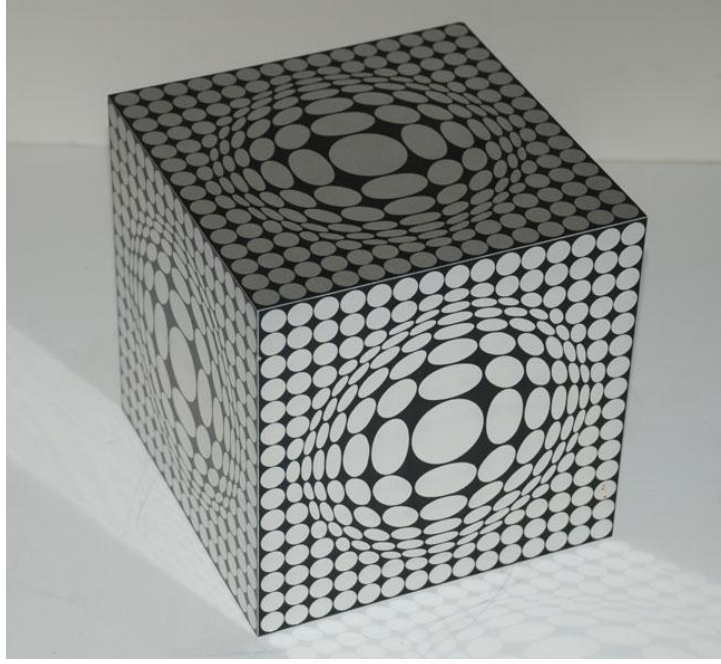


Resim 11: Luciano Fontana, "Concetto Spaziale, Attese", 65x92,5 cm., tuval üzerine suluboya, 1968, Mila Schön Koleksiyonu

Soyut, parçaların eksik bilgisidir ve nesnel gerçekliği yansıtır. Kavramlara soyutlama yoluyla ulaşılır ve bu kavramlar nesnel gerçeklerle doğrulanırlar. Bir zemin üzerinde bulunan şekiller, zeminden; boyut, değer, ton, doku olarak farklı oldukları ölçüde algılanabilir olurlar. Bu karşılaştırmalar, doğada gözlemlenen ve günlük yaşamı kolaylaştıran bir takım genellemelerden doğar; toprak zeminde bulunan açık renkli yiyecekleri arayan bir canlı için açık renklerin, koyulardan ve gölgeli alanlardan daha öndeki plana çıkacağı, arkada kalan büyük biçimin zemin olarak algılanacağı, kapalı biçimlerin bir figür veya nesne olarak algılanacağı, tekrar eden biçimlerin bir ritm ve doku yaratacağı, dokulu alanların daha hareketli görüneceği gibi... Bu genellemeler, görsel bir güdülenme yaratabilir. Diğer canlılardan farklı olarak insanda görsel algı soyutlama zekasının yardımıyla, üstelik temsil ve betimleme yoluyla yeniden üretmeye yönelik gelişmiştir. Beyaz bir kağıda çizilen noktacıklar, koyuluk açıklık, hacim, renk, ölçü, aralık, oran olarak farklı olsalar da az önce sözünü ettiğimiz buğday tanelerini yansıtabilir, giderek temsil ettikleri nesnenin bilgisi gerekmeksizin, zemin-şekil algısıyla ilgili çağrışımları, onları derinlikli algılamamıza yol açabilir. Demek ki, salt plastik öğeler, hiç bir nesneye öykünmeseler de kendiliklerinden bir derinlik, espas ve üçüncü boyut önerirler. Kapatılan ve kapanan iki biçim, yanyana iki renk, büyükten küçüğe doğru sıralanan biçimler, koyu-açık karşıtlığı gibi durumlar, optik yanılsamayı tetikleyerek mekan ve derinlik algısına katkı sunarlar.

Plastik anlatım bu yanılsamaları sistemleştirerek anlamaya çalışmanın bir yoludur. Algı sistemlerini tanımaya ve onları manipüle etmeye çalışan plastik anlatım dili, yanılsamanın olanaklarını araştırır.

Algı yanılsamasının ve gözün fizyolojik süreçlerinin ortaya çıkardığı görüntülerden yararlanan Optik sanatın ilk örneklerini veren Victor Vasarely gibi sanatçılar bu dili ustalıklarla kullanmış, günümüzdeki kimi teknolojilerin öncüsü olmuşlardır (Resim 12).



Resim 12: Victor Vasarely, "Cube", 17.1x17.1x17.1 cm., Aliminyum Küp üzerine Serigrafı, 1970

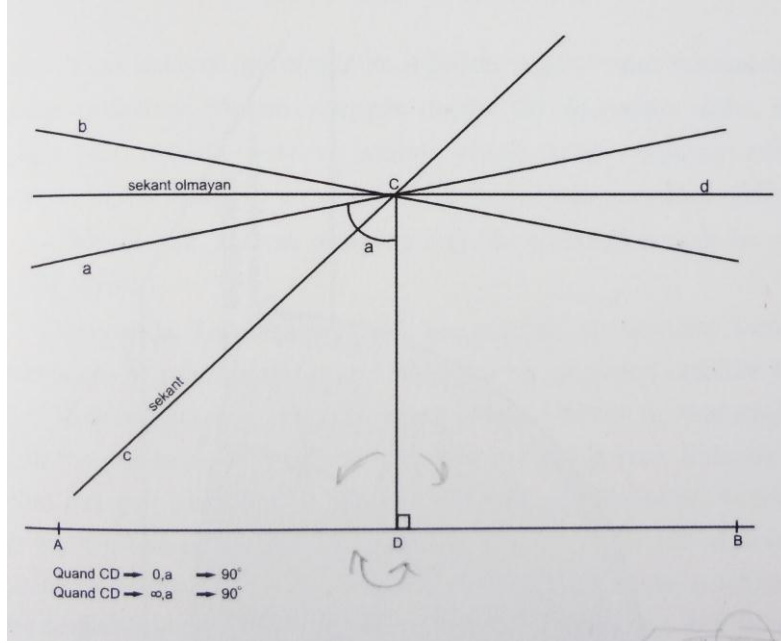
Özdekten ayrı bir düşünce ile derinliği tasarlarlarken, optik, matematik ve geometri gibi diğer soyut disiplinlerin tutarlılığına gereksinim duyulabilir. Üç boyutlu gerçekliği iki boyutlu yüzeye aktarabilmek için biçimler soyutlanarak ve matematiksel, geometriksel olarak yeniden kurgulanarak ele alınabilir. Temel sanat eğitiminin tıpkı matematik gibi nokta ve çizgi ile başlaması tesadüf değildir. Nokta, matematiksel bir koordinat göstergesidir. Noktaların birleşimi veya planların kesişim hatları doğrusal veya eğrisel çizgiyi verir. Temel sanat kavramı anlamında çizgi ise biçimin eni ile boyu arasındaki büyük oransal farkla veya yüzeylerin biraraya gelmesiyle oluşur. Matematiksel doğrudan, yatay x ve dikey y doğruları üzerindeki iki farklı nokta arasındaki anlamlı ilişki, Klasik -Öklidyen geometriye göre bir alan olarak formüle edilir. Doğrusal bir çizgi veya parabol eğrilerinden sıfır başlangıç noktasına kadar belirlenen alan, iki boyutlu bir yüzeydir. Bir alan, kenarlarından biri eksen teşkil edecek şekilde kendi etrafında 360 derece döndürüldüğünde ise hacim elde edilir. Böylece matematiksel olarak özdekten ayrı bir mekan, en, boy ve derinlik boyutları ile en yalın anlamıyla oluşturulmuş olur. Resim yüzeyinde ise bir tanesi diğerleriyle aynı doğru üzerinde bulunmamak şartıyla en az üç nokta çizerek belirlediğimiz biçim, iki boyutlu bir yüzeyi; bu yüzey en-boy ve derinlik taşıyacak şekilde boyutlandırılırsa üç boyutlu, hacimsel kütleyi ifade eder.

Görsel sanatlar ile optik ve matematik arasındaki bu ilişki sonucu, uzun bir süre resim yüzeyinde Öklidyen Geometri uygulanmıştır. Altın oran, kompozisyon ve perspektif kuralları buna göre biçimlendirilmiştir. Resim yüzeyi "yassı" olduğundan, bakış açısı ile yüzeydeki biçimin kesiştiği nokta, gözleyen nerede olursa olsun aynı noktadır. Buradan hareketle, Koenderink ve Doorn, portrelerin "gözlerinin bizi takip etmeleri"ni, duvarda asılı resmin ön planının, oblik açığa daima paralel oluşu ile açıklarlar (Koenderink, J. J., Doorn, J. 2003:295)

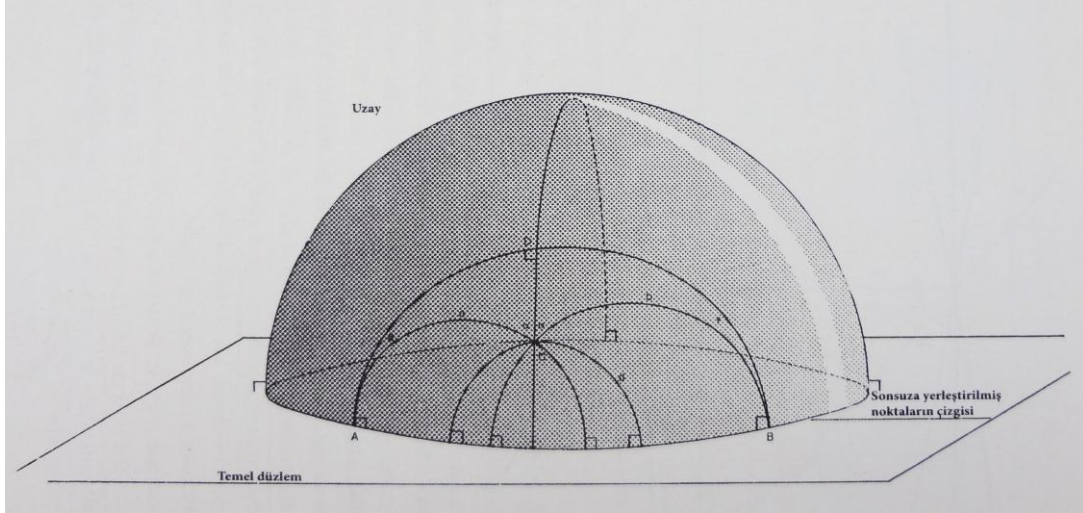
Matematik ve optik alanındaki yeni yaklaşımlar, görsel sanatlarda mekan anlayışını değiştirmiş, dönüştürmüştür. Öklidçi olmayan geometrilere, görelilik kuramı ile dördüncü boyut, zaman ve harekete kavuşulmuş, böylece sanatçılar yeni plastik uzam fikirleri üretebilmişlerdir. Sanal gerçeklik, 3D teknolojisi, hologram ve simülasyonlar, mekanın sınır ve olanaklarını genişletmiş, yeni soru(n)ların ve kuramların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Ferry, küre geometrisinin 19. yüzyıl başında Kübistler için kavranması zor olduğunu, düzlem geometrisinden küre geometrisine geçişte normalde bu kadar paradoksal bir görünümün oluşmayacağını belirtir. Ancak ona göre, "kübistlerin Öklidçi olmayan geometrilerin yarattığı devriminin tabiatı hakkında yanlış olmaları, ileride daha iyi anlayacağımız üzere, bu geometrilerin onlar üzerindeki büyük etkisini hiçbir şekilde değiştiremez" ve önerdikleri iki boyuta indirgenmiş özgün uzay fikrini sarsmaz. (Ferry, Çeviri, 2012: 419-420)

Her türden metamatik kuram varsayım ve tündengeline dayanır. "Kesinlik, herşeyin ispatlanmasını değil, ispatlanamaz herşeyin ab initio olarak vazedilmesini gerektirir." diyen Luc Ferry, bu yaklaşımlara birer örnek olan Lobatchevski (Şekil 1) ve Riemann (Şekil 2) düzlemlerini şöyle görselleştirmiştir:



Şekil 1. Lobatchevski düzlemi
Kaynak: Ferry, 2012

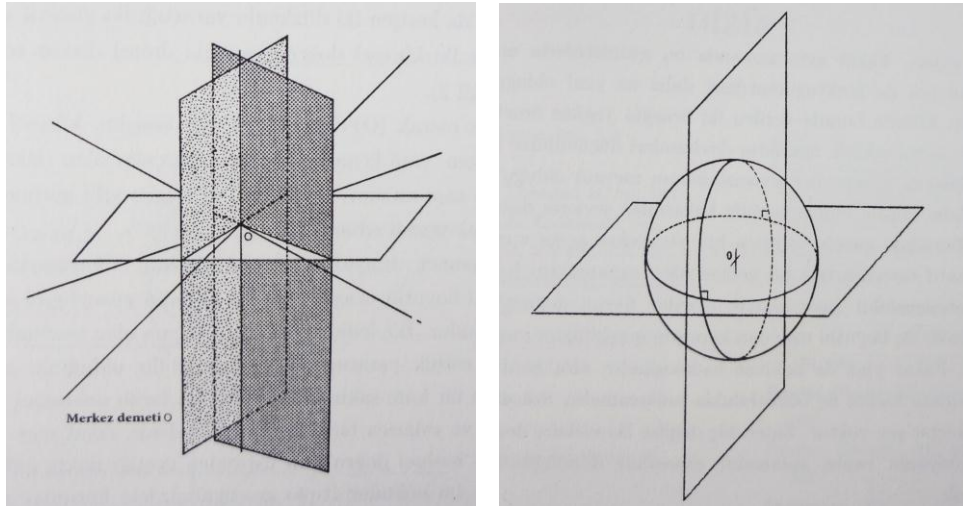


Şekil 2. Riemann düzlemi
Kaynak: Ferry, 2012

Marleau-Ponty, klasik bilimin, uzamla fiziksel dünya arasında yapılan açık bir ayrım üstüne kurulduğunu söyler. Marleau-Ponty'e göre Öklidçi geometriler, uzamın, şeylerin üç boyuta yayıldıkları ve yer değiştirmelerine karşın özdeşliklerini korudukları homojen ortam olduğunu varsayar. Bu varsayım nedeniyle, "geometrinin alanıyla fiziğin alanı hep bıçakla kesilmiş gibi ayrı ayrı durur; dünyanın biçimiyle içeriği birbirine karışmaz;

bir nesnenin içinde bulunduğu fiziksel koşullar değişkenlik göstermeseydi, nesnenin geometrik özellikleri yer değişiminden sonra aynı kalırdı. Oysa ki bir nesnenin yerinin değişmesiyle özelliklerinin de değiştiği sık sık olur: örneğin kutuptaki bir nesneyi ekvatora götürünce nesnenin ağırlığının ... ısı artışı yüzünden o nesnenin biçiminin de değiştiği" görülür (Marleau-Ponty, çeviri. 2010:13). Öklidçi olmayan geometrilerle birlikte uzayın kendisinde bir eğrilik tasarlanmış, sırf yer değiştirdikleri için şeylerde bir değişiklik olduğu, uzamın parçalarının heterojen olduğu düşünülmüştür. "Biçimle içeriğin sanki belirsizleşip birbirine bağlandığı bir dünya, Eukleides'in homojen uzamındaki o katı çevreyi sunmayan bir dünya bu. Uzamdaki şeylerin uzamın kendisinden, saf uzam düşüncesini de duyularımızın bize verdiği somut görünümünden kesin hatlarla ayırt etmek olanaksız artık bu noktada." (Marleau-Ponty, çeviri. 2010:13)

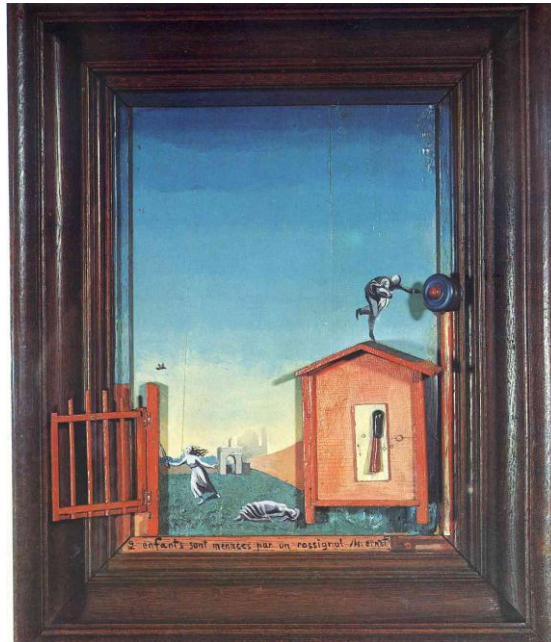
Pioncare bu önermeleri görselleştirebilmek için kalınlıktan hacimden yoksun, yassı varlıklardan oluşan bir dünya düşünmek gerektiğini söyler. Öklidçi geometri, Reimann'ın küresinde böyle bir yüzeydir. Düzlemin küreyle kesişimiyle bir daire elde edilir, böylece onlar düz bir doğru üzerinde hareket ettiklerini düşünürken, üç boyutlu olan bizler onların aslında bir daireyi kat ettiklerini biliriz. Meridyenler gibi... (Şekil 3 ve 4)



Şekil 3 ve 4. Lobatchevsky ve Riemann düzlemi
Kaynak: Ferry, 2012

Derinliği ifade eden ilk yöntem soyut, optik ve matematiksel verilere başvurur. İkinci yöntem ise, öykünölen gerçekliği temsil etmektir. Bu temsiller karşısında izleyici, geçmiş yaşantı ve deneyimlerinden elde ettiği eski bilgilerinin yardımıyla nesnelere ait üçüncü boyutu ve mekana ait derinliği kavrar.

Bu yaklaşım, Marc Rothko'nun, dokunsal yaklaşımda değinilen "hava tabakası" teorisi ile uyur. Ona göre, nesnelere bağlamları içerisinde ele alarak iki boyutlu bir resim yüzeyinde onları betimlemeye çalışan yanılısamacı plastik dil, cisimlerin etrafındaki boşluğu ve aralarındaki mesafeyi, atmosferik perspektif ile gösterir. İçinde bir hava tabakası olsun olmasın, "boş bir kutu" veya "sahne" izlenimi doğuran resimlerde taval bir pencere işlevi görür ve içindeki dünyayı izleyiciye açar. Görüntü, yüzeysel karakterinden sıyrılarak içindeki yanılısamayı yansıtır. Bu gerçeği vurgulayan gerçeküstücü sanatçı Max Ernst, küçük bir kuş tarafından tehdit edilen iki çocuğun sessiz paniğinde, izleyiciyi iki boyutlu yanılısamanın dünyasına, üç boyutlu nesnelere davet eder , böylece yanılısama ile gerçek arasındaki çelişkiyi açıklar (Resim 13).



Resim 13: Max Ernst, "Bir Bülbül tarafından tehdit edilen İki Çocuk", 69,8x57.1 cm., ahşap üzerine yağlıboya, 1924, Museum of Modern Art, New York.

2. RESİM YÜZEYİ

Yüzey, bir cismin onu uzaydan ayıran dış ve yaygın kısmıdır. Yüzeyi elde etmenin ve tanımlamanın birden çok yolu vardır. Yüzey, iki boyutta, en az biri diğerleri ile aynı doğru üzerinde olmayan üç noktanın sınırladığı alan olarak gösterilebilir. Aynı zamanda iki farklı çizginin kesişmesi ile bir yüzey oluşabilir, dörtgenlerde bu iki çizgi en ve boy olarak adlandırılır. Aynı şekilde bir hacmin dış yüzü de eğri bir yüzeydir (Leborg, çeviri, 2006:94).

Platon Timaios'da yüzeyi tanımlarken, iki ögenin tek bir orta terimle birbirine bağlanmasının, derinliği olmayan yüzeyi meydana getirdiğinden söz eder. İki nesnenin birleşmesi için onları biraraya getirecek olan bir yüzey veya boşluk varolmalıdır. Yüzey sanki bir maddeymişçesine, nesneden ayrı bir katman olarak kabul edilir. Görsel veya dokunsal algıya göre ise yüzey, nesnelerin dolaysız kavranan bölgesidir. Nesnelere belli uzaklıkta gözü aldatan optik yüzeyin yanında bir (haptik) dokunum yüzeyi de sözkonusu olabilir.

Resim sanatında yüzey, iki anlamda kullanılabilir: üzerinde çalışma yapılabilen iki boyutlu bir alan ve iki boyutlu uzam. Resim, üzerine yapıldığı yüzeyle ilişki içindedir. Mağara duvarlarındaki dokuların kullanımından, mimarinin bir parçası olan resim anlayışına; anıtsal duvarlardan, taşınabilir tuvalere ve teknolojik yüzeylere kadar çok çeşitli yüzeylere resim yapılmıştır. Hatta yüzey üzerindeki arayış farklı akımlara ilham vermiştir. Yüzeyi bir hazır nesne olarak kullanan sanatçılar, kolaj ve tuval nesnesine müdahale yöntemlerini uygulamışlardır. White, mimari yapı içerisinde kendine yer bulan resim sayesinde duvarın eridiğini, yani duvar nesnesinin görünmez olduğunu belirtir. Ona göre duvarın yerini, üzerine yapılan resimdeki yanılsamacı mekan alır (White,1957:135).

Taşçıoğlu, Ergüven'in duvar ve resim hakkındaki önermesinden hareketle, mekanın, sanatı taşıyan bir kaide gibi geri planda durduğunu, sanat eserini sunduğunu söyler (Taşçıoğlu, 2013:71). Ergüven'e göre:

“Zaman, doğa ve duvar ile kendiliğinden oluşan sacayağı, üzerinde yükselmeyi bekleyen yeni bir görsel dil adına sürekli kıskırtmaktadır bizi. Gelgelelim, resimle hiçbir koşulda boy ölçüşmeyen duvar hep alçakgönüllüdür; üzerine resim asıldığında derhal geri çekilip kaybolur. Öyle ki resim biraz da bu taşıyıcı zeminin ilgası pahasına çerçevenir; duvarı herhangi bir objeye sadece kullanım değerine göre bakmaya eğitilmiş gözün nesnesidir çünkü. Bu bağlamda, çerçevenmeyen resim duvarın müdahale olasılığına karşı kendini peşinen güvenceye almış olduğunu ima etmektedir; çerçeveyle toparlanma ihtiyacı duyan resim ister istemez tepeden bakar duvara.” (Ergüven, 2007:61)

İki boyutlu uzam anlamındaki yüzey, üzerine resim yapılan satıh değil, resmin kendisidir. Yanılsamaya gerek olmaksızın, kendisi dokunsal ve plastik bir alandır. Yüzey, Kandinsky'e göre bir noktanın büyümesiyle dönüşebilir veya bir çizginin kapanmasıyla oluşabilir. İki boyutlu bir uzam şeklinde görünen yüzeysel anlatım, eski vazo resimlerinde olduğu gibi, yüzeye atıf yapan modern resimde de görülebilir.

İki boyutlu, yüzeysel anlatım, renk alanları yoluyla elde edilebilir. Bu kullanıma, sanat tarihi boyunca farklı dönemlerde rastlanabilir. Bu akımlara izlenimcilik, fovizm, taşizm, Köprü Grubu, dışavurumculuk, fütürizm, op-art, Amerikan renk alanı resim anlayışı örnek gösterilebilir. Bunlardan bazıları baskı sanatındaki, özellikle Japon ahşap baskı geleneğindeki yüzeysel anlatıma öykünmüşlerdir. Bunlar arasında empresyonizmin yeri diğer akımlara öncülük etmesi bakımından farklıdır. Asgari koyu, orta ve açık tonlardan oluşan resim plastiğine getirilen bu büyük bir yenilik ilk olarak izlenimcilikle önerilmiştir. Tuvalin beyazı üzerine resim yapan sanatçı, atölye ve galeri tonuna bağlı kalmaksızın doğanın ve açık havanın renklerini, optik izlenimleri doğrultusunda yüzeye aktarmaya başlar. Empresyonizmde yüzey biçimlerin ve hacimselliğin değil, ışık yansımalarının anlatımıyken, neo-empresyonist puantalizmde bir adım daha ileri giderek zemininin en altta görünür olduğu noktacıklardan örülür. Seurat, modle veya perspektif kullanmadan, renklerle derinliği ifade eder. Noktasal olarak uygulanan

renkler görsel duyu sayesinde karıştırılarak valörler elde edilir. Bu yöntem melange-optik denir.

Yüzey kullanımı, Manet resminde ayırt edicidir. Yüzey resminin başlamasında Manet'in boya sürüş tekniğindeki satıhsal ifade, siyah ile beyazı palete dahil etmesi son derece yenilikçi adımlardır. İçeride temsil edilen mekana karşın resim özellikle ana biçim olan figürlerde yüzeyselleşmeye başlar. Sanatçı, derinliği tek başına ifade etmekten yoksun olduğu düşünülen ve renklerle karıştırılarak kullanılagelmiş siyah ile beyaz değeri renk gibi kullanır. Kimi akımlarda bu yol takip edilerek, renk alanı yüzeysel kullanılır ve derinlik yerine yüzeye dikkat çekilir. Pürizm, süprematizm, pop sanatı, De Stijl, Bauhaus ve konstrüktivizmin kimi eserleri buna örnek gösterilebilir.

Derinden yüzeye doğru anlatım, kübizmden sonra kolaj ile gerçek materyalin kullanılmaya başlanmasıyla yüzeydeki seviyeler kolaj ile çoğalır. Kolajdan sonra klasik espas anlayışı tamamen değişir ve özne ile nesne birbirlerine yaklaşırken yeni bir espas kurulur. Resimde doğanın temsili yerine, resmin kendi doğasını arayış başlar. Aynı dönemde sahne sanatları alanında Brecht'in epik kuramı ve yabancılaşma anlayışının "yanılsama yok" deyişinin aksine, resimdeki yabancılaşma yüzeyin ve yanılsamanın aslında hep orada durduğunu göstermiştir.

David Joselit "Moderninden Postmodernizme Yüzey" adlı makalesinde, modern resmin ayırt edici özelliğinin yüzeysellik olduğunu iddia eden Fredric Jameson ile Clement Greenberg'in sözlerinin, küresel bir dünyada düzlük ve derinliksizlik kavramlarının metaforik anlamlarıyla birlikte ele alınmasını önerir. Jasper Johns'un cilt çizimleri, David Hammons'un ve Klein'ın beden baskıları, yüzey meselesinde değinilebilecek örneklerdir (Resim 14).



Resim 14: Jasper Johns, "Study for 'Skin' I", eskiz kağıdı üzerine yağ ve füzen, 1962, sanatçının özel koleksiyonu.

3. ESPAS

Espas, günlük hayatta bizi nesnelere yakın-uzak kılan, belli bir hacimde görmemizi sağlayan uzam kavramıyla koştut anlamda kullanılır. Espas sözcüğü, dilimize Latince kökten, Fransızca ve İngilizce dilleri üzerinden gelmiştir. Arapçası mekan'dır. Latince Spatium: uzay, alan, saha, süre, aralık, boşluk anlamlarını karşılamaktadır. Aynı sözcük grafik ve müzik terimi olarak harflerin, komşu çizgilerin aralıklarını tanımlamak üzere kullanılır. "Extension" kavramından gelen “uzam”, nesnelere, kapladıkları yerle ilgili durumları ve yüzey veya yüzeylerle sınırlanmış üç boyutu bir geometrik terimdir (Leborg, çeviri, 2006:93), ölçülebilen uzaydır. Yüzeyde veya derinde bulunan soyut “boşluk” espas olarak adlandırılmıştır.

Matematiksel varsayımlardan farklı olarak resim alanında, belli bir hatla sınırları çizilmiş bir yüzey üzerinde, biçimlerin düzenlenmesi sonucunda bir mekan ortaya çıkar, buna espas denir. Mekan, resmin içinde farklı araçlarla, farklı derinlik seviyelerinde oluşturulabilir. İki boyutlu düz bir yüzey bir keşif alanıdır. Resimde mekanı ve espası

sanatçı tayin eder. Nesnelere ve temsilden vazgeçilse bile resimde espas varolmaya devam eder. Örneğin Piet Mondrian hayatının son yıllarında, yalnızca dörtgen bantlar aracılığıyla soyut forma gönderme yaparak temsili gerçekleştirmiş, ancak nesnelere arasındaki ve çevrelerindeki uzayı yok etmemiştir.

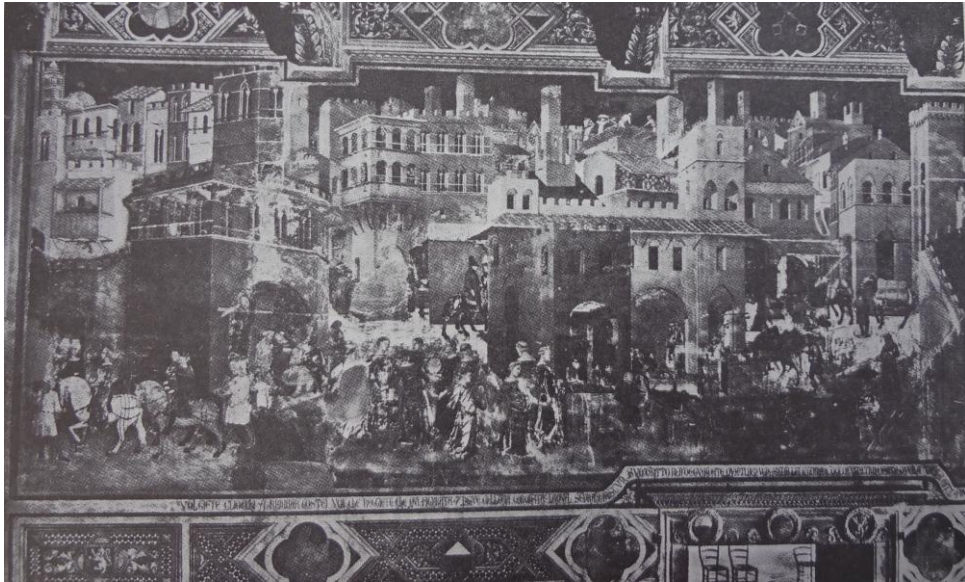
İsmail Tunalı espası, soyut bir boyut (Bu'd-u Mücerred) olarak adlandırır. Buradaki soyutlama, gerçekte varolmayan derinlik boyutunu bir satıha atfederek görsel algı sayesinde gerçekleşen soyutlanmadır. "Buud" sözcüğü ise eski matematiksel dilde boyuttan ziyade, uzam anlamında kullanılmaktadır. Matematikteki sınırsız mekan düzlem geometrisine karşı, üç boyutu konu edinen klasik geometride espas, çizgi veya yüzeylerle sınırlıdır. Görsel espas, görme duygusu sayesinde olur, geometrik espas gibi sonsuz/sınırsız değil, duyu alanları ile sınırlıdır. Temsili espas iki, gerçek espas üç boyutludur, bunların her ikisi de fikri espastır; gerçek espas ise ancak grafik ve kromatik işaretlerle telkin edilebilir.

White'a göre, perspektif ve kompozisyona ilişkin yaklaşımlar farklı uzamsal sistemlere göre değişiklik gösterir ve bu, gerçeklik seviyelerinde çeşitlenme sağlar. Mekan ne zaman temsil edilse, iki boyutlu yüzey ve üç boyutlu dünya arasındaki ana çelişki kaçınılmaz şekilde ikonografik yüzeyde tekrarlanır (White, çeviri, 1957: 21).

Resim yüzeyinin, kilise tavanlarından duvar resmine, farklı şekillerdeki tuval veya kağıt yüzeylerine kadar çeşitlilik gösterdiğini söyleyen White, bunların ortak özelliğinin satıhsal/alansal olmaları olduğunu söyler. Mimari mekanda yapılan yanılsamalar, Cimabue döneminde dekora müdahale ve hikayeci pencereler niteliğindedir. Başlangıçta, temsilin ilk biçimi nesnenin tek bir açıdan temsil edilmesidir. (Resim 15) Temsili yüzeye paralel bir biçim algısı vardır. Bu temsilin yetersizliği anlaşıldığı anda ikinci aşama, nesneyi deforme etmeden hafifçe eksen etrafında çevirerek bir yanını daha gösterme çözümünü bulmuştur. Kütleyi üç boyutlu dış dünyadaki haliyle iki boyutlu yüzeyde temsil etmek isteyen ressam, sorunu artistik perspektifle çözmeye

çalışır. Nesnenin küteselliği, duvarın yassılığına kurban edilmemekle beraber, türlü deformasyonlara ve kısaltmaya (rakursiye) uğrayabilir. Bu çarpıtmalar yüzeyde gerilimler yaratır ve gerilim ancak nesnenin başka bir yüzü gösterilerek (Resim 16) ikna edici hale getirilebilir (White, çeviri, 1957: 28). White, bu ilk gerilimlerin ikonografik sanatta dahi karşımıza çıktığını belirtir. Bu dönemde, gerçek mekanın algılanmasında dahi kütlelerin yerleşimi, yapıların karşıdan düzgün görüneceği şekilde manipüle edilmiştir (White, çeviri, 1957: 29).

Bunca farklı yaklaşım, düşünürlerin espas hakkındaki görüşlerini de etkilemiş: Locke, espasın görülür ve dokunulabilir olduğunu, Leibniz, madde ile karışmayacağını, madde ile espasın durumlarının düzenli olduğunu, Clark bağımsız ve mutlak olan espasın varlıklara bağlı olduğunu, Newton uzay ve zaman ayrı olduğundan madde ile hareketin eşit olmadığını, birbirlerinden soyutlanmış olduklarını, Kant espasın duygusallığın formu olduğunu, Einstein uzay, hareket ve zamanı kapsayan espasın bir madde olduğunu ve içinden geçilen zamanın da espas olduğunu söylemişlerdir. Bu farklı yaklaşımlar, sanatçıların uzam uygulamalarına ilham vermiştir.



Resim 15: Ambrogio Lorenzetti "The City of Good Government", Pal. Pubblico Siena



Resim 16: Cavallini, "The Presentation", Roma

İKİNCİ BÖLÜM

ESPASIN EVRİMİ VE ÇEŞİTLERİ

1. ESPAS ÇEŞİTLERİ ve ONLARI OLUŞTURAN ÖĞELER

Kavramsal düşünmenin temelinde görsel anlayış yatar. Bu nedenle, biçimler yoluyla algılar ve düşünürüz. Sözcükler, biçimlerden sonra gelir ve onlara bağımlılık gösterir. Eğitimde, harf alfabesinden önce, görsel alfabeye yer verilir. Görsel dil, genel düşünce yapısıyla ilişkili olduğundan temsil, yalnızca şeylerin aslını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda temsili dili kullanan kişinin kendi mesajlarını da iletir. Biçimler, temsili olsun olmasın, betimleyici ve dışavurumcu ifadede, kendilerini ele alan kişinin bireysel yorumlarını yansıtırlar. Arnheim'a göre "... Sanatlarda imge beyandır. Kendilerinden söz ettiği kuvvetleri kapsar ve sergiler. Dolayısıyla görsel veçhelerin tümü, söylenen şeyin ilgili kısımlarıdır. Bir natürmortta şişelerin renkleri ve şekilleri, düzenlenme biçimleri, sanatçının sunduğu mesajın biçimidir." (Arnheim, çeviri, 2009:334) Biçimlerin ele alınışında ve örgüsünde ifadesini bulan uzam, resim sanatının temel problemlerindedir. Espasın ele alınışı, sanatçının o resmin dünyasına dair bir beyandır. Bu beyanın niteliği, çağa, farklı yaklaşım ve felsefi anlayışlara, sanatsal akımlara bağlı olarak kuşkusuz değişikliğe uğrar.

Berger, ressamların resmetmeye çalıştıkları şeyin, tek tek nesnelere çok, onların aralarındaki "görünmez boşluk" olduğunu söyler. Ona göre, boyanan lekelerle birliği sağlayabilecek tek şey boşluğun kendisidir, kompozisyon değil. Boşluk olmadan resmin içindeki her lekenin, çizginin listesi çıkarılsa dahi resmin eksik kalacağını söyler.

“Kırk yıl boyunca yaptığım resimlerine bakıyorum; ... ve her birinde ortaya çıkarıp bize göstermeye çalıştığım bir yaratık seziyorum. Geriye bakarak tabii. O zamanlar bunu düşünmemiştim. İnsanın ancak yaratığın karnına kulağını dayadığında duyabileceği kıpırtılar ve mırıltılarla dolu yeni manzara resimlerin sağladığı bu aydınlanmayı. Tüm ressamın avlayıp durduğu boşluk-yaratık...” (Berger, çeviri, 2011:23)

Boşluğu, resim yüzeyini doldurarak temsil etme ve iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu biçim veya mekanı temsil etme durumu, kendi içinde çelişkilidir. Mekanda dokunsal ve görsel duyular, bu ifade sırasında yarışır. Rothko'ya göre, bir temsilde gerçeklik duygusunu vermek isteyen sanatçı, yansıttığı nesnenin gerçekte nasıl görüldüğünü incelemekten çok, onu nasıl resmederse, izleyenin dokunma duyularını uyandırabileceğini araştırmalıdır (Rothko, M., çeviri, 2004:49).

Bergson, uzamın kendine has bir gücü olduğunu söyler. “Bir uzamın varlığından söz etmekle, homojen ve boş bir medyuma işaret etmiş oluruz. Uzam sonsuz ve bölünmezdir, hiçbir kompozisyona veya dekompozisyona benzemeyen bir çeşitlilik sunar. Bu nedenle onun algılanması değil, hissedilmesi söz konusudur. Algılanan, genişleyen renk, yüzey gerilimi, yüzeyi bölen çizgiler gibi elemanlardır. Espas, tüm kompozisyonun içinde olduğu, homojen, boş ve değişmez bir alt yapıdır ve duyular kadar, akıl yoluyla da algılanır.” (Harrison, Wood, çeviri, 1996: 141-142)

Espas, resimdeki elemanların kendi aralarındaki ilişkiler ile ilgilidir. Bir çok farklı araçla espası kurgulamak mümkündür: Figür ve zemin ilişkileri, biçimlerin yanyana gelişi, resim yapılan yüzeyden içeri doğru bakışı gerektiren bir geometrik organizasyon, yüzeyin kendisiyle derinlik arasında titreşim yaratan renk alanları, yanılısama, dokulu ve düz alanlar arası farklı mesafe algısı ve benzeri araçlar... Derinlik yanılısaması yaratan resimsel araçlar, teknikler ve yöntemler, farklı espas çeşitlerinde karşımıza çıkarlar.

Derinlik veya biçimlerin üçüncü boyutu, önden geriye sıralanma, ölçü- yön- renk- biçim karşıtlıkları, perspektif, rölyef etkisi oluşturan modle, modülasyon, ton ve değer ilişkileri, renk alanları ile elde edilebilir. Espası oluşturan öğelerin ve tekniklerin

kullanımına göre espas çeşitleri: planimetrik espas, perspektif espası, atmosferik, volümetrik, piramidal, rastlantısal ve irrasyonel espas olarak sıralanabilir. Bunun yanında temsili ve plastik öğelerin kullanımına göre, somut ve soyut espas ayrımına gidilir.

Espas anlayışı tarihsel olarak klasik espastan yüzey espasına, oradan da çağdaş espasa doğru bir çizgide ilerler. Bu gelişim sürecinde, klasik espas döneminde, özellikle Gotik dönemde, planimetrik espas kullanımı görülür. Rönesans'ta, Öklid teoremi ve çeşitli perspektif kuramları ile biçimlenen perspektif espası, Yüksek Rönesans'ta yerini piramidal espas ile atmosferik espasa terketmeye başlar. Bu dönemde görülmeye başlanan volümetrik espas, çizgisellikten gölgeselliğe geçişle paraleldir ve Barok resimlerde uygulanır.

Bir sahneye veya üç boyutlu bir kutunun içine doğru bakar gibi algılanan mekan, modern sanata doğru giderken, yüzeye yaklaşır. Yüzeyin olanaklarını araştıran sanatçılar, yeni görme ve ifade biçimleri geliştirir, buluşlarını genellikle karşıtlıklara dayanan espasla ifade ederler. Cezanne, tersten perspektif, geometrik soyutlama ve buna eşlik eden modülasyon ile yüzeyde hacimselliği arar, izlenimciler zamanın mekan üzerindeki göreceliliğini renk ve ışık yoluyla inceler, kübistler çok zamanlılığı aynı mekanda ele alır ve resmin yüzeyine müdahale eder, kolaj ile espas anlayışını çağın ötesine taşırlar. Matisse ve fovistler, daha satıhsal tavırda olsalar da rengi kullanarak derinliğe gönderme yaparlar. Gerçeküstüculerde irrasyonel espas görülür. Dışavurumcularda anlam derinliği, renk ile oluşturulan espasa eklenir. Soyut Dışavurumculuğun iki farklı yüzü olan Amerikan renk alanı resmi ve aksiyon resminde ise sanatçıların bireysel tavırları ve özgün espas anlayışları, özellikle yüzey espasında dikkati çeker. Otomatizmi kullanan soyut dışavurumcu sanatçılarda rastlantısal espas görülür.

Modern sanattan çağdaş sanata geçişte, espasın resim yüzeyinden mekana uzanmasının yanı sıra düşünsel boyut espasa da dahil olur. Özellikle El Lissitzky'nin irrasyonel

espasında kavramsal kaygılar vardır. Espas kavramındaki bu çeşitlilik ve gelişmeyi doğrusal değil döngüsel okumak gerekir. Farklı espas türleri farklı akımlarda ve dönemlerde karşımıza çıkabilir. Örneğin planimetrik espasa Gotik akımda olduğu gibi, minyatür sanatında, Art Nouveau'nun kimi sanatçıları ve kimi süprematistlerde rastlanabilir.

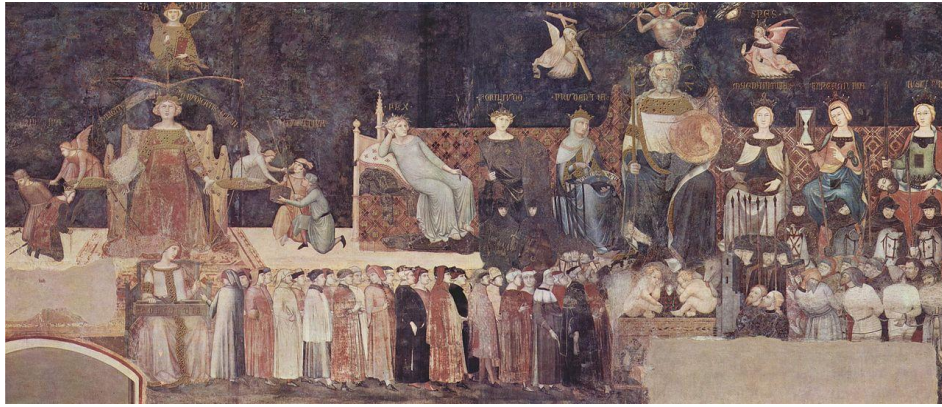
1.1. Planimetrik Espas

Antik Çağ'da geçerli olan Nominalist felsefe, kavramları birbirinden kesin ve kategorik çizgilerle ayırır. Bu anlayış, bir kavramın ne olduğunu anlatırken ne olmadığını belirterek onu kesin kontürlerle diğer kavramlardan ayırır. Antik ve Hristiyan görüşler, Platon'un görüşleri, Aristo'nun kategorik anlayışı ile doğrusal mantığı bu anlayışın birer uzantısıdır. Sofistler, Stoacılar, Ortaçağ düşünürleri ve Locke bu düşünüşün temsilcileridir. Nominalist yaklaşıma göre, kavramlar ve gerçekler arasında da kategorik bir ayrım vardır. Örneğin masa nesnesinin kendisi ile masa kavramı birbirlerinden bağımsız iki kategoridir. Tümeller, bir gerçeklik atfetilmeden bir simge ya da imge olarak ele alınır. Bu imgeyi ortaya koyan görüntü, tümelin adıdır. İtibari bir masa formu, onun nitelik ve koşullarını tanımlayan ışık-gölge değerleri, rengi, hacmi ve kavramsal imgesi olmasa dahi masadır. Nesnel gerçekliğe dair başka bir referansa ihtiyacı yoktur. Nominalist felsefenin geçerli olduğu Antik çağ boyunca ve daha sonra, Ortaçağ'ın kapalı ve nominal bir biçim anlayışının benimsenmesi şaşırtıcı değildir. Biçimlerin etrafı onları birbirlerinden ve mekandan ayıran kontürlerle çevrilmiştir. Sınırları bellidir, koşullara göre değişmez, parçalanmaz, mekan veya diğer bir nesne ile birleşmezler.

Planlar, bir biçim kendi içinde boyutlandığı zaman veya birden fazla biçim, birbirleri ile önde geride, kapatan kapanan ilişkisine girdiği zaman ortaya çıkar. Planlar yoluyla elde edilen uzama Planimetrik Espas denir. Planimetrik espasta derinlik yanılması, kapalı biçimlerin farklı planlar üzerinde konumlanmaları ve ilişkiye geçtikleri durumlarda birbirlerini itip çekme görüntüsü oluşturmaları ile ortaya çıkar. Planimetrik espas,

planlar yoluyla elde edilir. Derinlik, uzaklık, yakınlık, büyüklük, küçüklük gibi kavramlar planlar yoluyla anlatılır. Myers'e göre, "Plan terimi, bir resim içindeki her bir derinlik aşamasına karşılık gelir. Yüzeğe daha yakın görünen biçimler ön plandadır. Resme giriş noktasından itibaren planlar arka arkaya sıralanır." (Myers, çeviri, 1955:396) Lissitsky'e göre biçimlerin aralarında bir ilişki başladığında, onların bir uzamda bulunduğu düşünülür. Böylece iki boyutlu yüzeyler, 1, 1,5, 2, 2,5 ... gibi matematiksel seriler halinde geriye giderek uzamı oluştururlar (Harrison, Wood, çeviri. 2003:318).

Planimetrik espasın kullanımı daha çok Ortaçağ Avrupa resmi, Gotik akım, ikonlardaki anlatımda görülür fakat bu dönemlerle ve coğrafyalarla sınırlı değildir. Reigl'e göre, Mısır ve Roma sanatında görülen dokunsal algı, nesne ile görme alanını birbirinden bağımsız kılar, onları katı şekilde sınırlar ve ikisini elle tutulur şekilde ayırır. Bu dönemlerde de Gotik anlayışta olduğu gibi itibari formlar, itibari perspektif kullanılmış, şekil ile zemin ayrı planlarda ele alınmıştır. Lorenzetti'nin iyi bir devlet yönetiminin nasıl olması gerektiğini anlattığı freskinde, yöneten ve yönetilen figürler, temsili büyüklüklerde ele alınmış, kademeli planlar halinde yüzeğe yerleştirilmişlerdir. Ortadaki figürün oturuşu ile hissedilen derinlik veya sembollerin en üst plana yerleştirilmesiyle işaret edilen anlam derinliği yanında yapıtın bütünündeki planimetrik espas karakteri görülmektedir (Resim 17).



Resim 17: Ambrogio Lorenzetti "Allegoria del Buon Governo", fresk, 1338-1339, Palazzo Pubblico, Konsey Odası, Siena, İtalya.

Planimetrik espas, gotik sanatta olduğu gibi ileriki dönemlerde de uygulanmıştır. Bruegel'in resmindeki (Resim 19) plan dizimi ile Giusto De'Menabuoi'nin kompozisyonunun benzerliği dikkat çekicidir. Bruegel'de geriye doğru küçülen figürler ve diyagonal kurgu ile perspektifin vurgulanışı, masanın görünmeyen kısmının odanın arka duvarına doğru uzandığını hissettirmektedir; Giusto De'Menabuoi'de ise masanın neden bu kadar dar olduğu ve ön planda yer alan figürlerin neden arkadakilere oranla büyük olduğu sorusu akla gelmektedir (Resim 18). Buradan, hareketle, planimetrik espasın, kapatan kapanan biçim ilişkilerinin yanısıra, ölçü, oran, perspektif gibi espası sağlayan diğer uygulamalar ile birlikte kullandığında daha işlevsel olacağı sonucuna varılabilir.



Resim 18: Giusto De'Menabuoi "The Wedding at Cana" Baptistry, Padua.



Resim 19: Pieter Bruegel "The Peasant Wedding", 124x164 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1567, Kunsthistorisches Museum

Planimetrik yaklaşım, görmenin yanısıra dokunma ile ilgilidir. Nesnenin geride kaldığı için görünmeyen kısmının eksilmediği bilinir ancak o bölgeye ulaşım her iki duyu için de engellenmiştir. Michael Ann Holly, “Panofsky ve Sanat Tarihinin Temelleri” adlı kitabında, Reigl’in genel olarak kabul gören, sanatın uzun tarihi içinde uzamsal algının ‘haptic’ten ‘optic’e (dokunsallıktan görselliğe) doğru seyrettiği görüşüne değinir. Bu görüşe göre, geç antikite ile birlikte optik duruma geçiş başlar ve optik alanda doruğa ancak modern sanatla ulaşılır. Optik gelişim, nesnelere açık bir uzamda birleştirir ve gözlemcinin paylaşılan gerçekleri tanımasına daha fazla imkan tanır. Dokunsallıktan görselliğe doğru ve sürekli bir gelişim gösteren bu evrim, doğa kanununun bağlayıcı gücü ile işler (Holly, çeviri, 1985:73-78).

1.1.1. Çizgi ve Kontür

Çizgi, resmin temel yapısını oluşturur, onu inşa eder. Çin, Mısır, Antik Yunan, Helen, Roma, Avrupa resmi ve benzerleri, tarihleri boyunca çizginin çeşitli tanım ve kullanımlarına tanıklık eder. Çizgi, tek başına bir öğe olarak veya yüzeyleri, planları ayırmak üzere araçsal olarak kullanılabilir. Klee’ye göre çizgi, ölçüm için kullanılan bir araçtır.

Çizginin görsel etkisi basitlik ilkesiyle kontrol edilir. Çizgilerden oluşan kombinasyon, ayrı ayrı çizgilerden daha basit bir toplam oluşturursa, entegre bir bütün olarak algılanır (Arnheim, çeviri, 1997:187). Çizgi, kısaltmalı olarak kullanıldığında, derinliğe dair ipuçları verir. Kısaltmalı çizime “rakursi” denir. (Resim 20) Rakurside üst üste gelen planlar birbirini kapatan çizgilerle ifade edilirler. Çizginin diğer bir kullanımı kontür olarak görülür. Kapalı bir biçim kuralı olarak etrafında kalan alanı, arkadaki zemin ve geri plan olarak algılamamızı sağlar. Bunun tersinin olabilmesi için, boşluk ve doluluk dengesinin simetrik olarak veya yanılısamaya yol açacak şekilde kurulmuş olması gerekmektedir.



Resim 20: Frontal Chariot. Attic Black Figure Hydria. B. 343

Resim 21: Paul Klee, "Ad Parnassum", 126x100 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1932, Kunstmuseum, Bern

Kontürün işlevi, üç boyutlu bir biçimi iki boyutlu hale çevirerek onu bütünün parçası kılmaktır. Çevrelenmiş olan alan, silüet olarak boyutundan arındırıldığı için dışarıdaki alana göre daha yoğun, daha kütleli bir izlenim verir, zemin ise daha düz ve durağan algılanır. Bu günlük hayattaki gözlemlerimiz ile fiziksel deneyimlerden kaynaklanan bir öngördür. Masanın üzerinde duran meyveler ya da yerde duran bir top görüntüsünde olduğu gibi... Elbette bu algı ışık, renk, parlaklık, doku gibi unsurların etkisiyle değişebilir.

Kontürün içinde bulunan alanın tüm yüzeye ilişkisi, aynı zamanda dışında kalan alanın boyutu ile ilgilidir. Bir kompozisyonda küçük alan biçim, daha büyük ve onu kapsayan alan zemin olma eğilimindedir. Kontürle çevrili kapalı biçimler klasik sanatta olduğu gibi, modern yüzeylerde de karşımıza çıkabilir. Gauguin'de, Mondrian'da, Matisse'de, Picasso'da kapalı biçimlerin ve sınırlandırılmış renk alanlarının örneklerini bulunur. Rembrandt'ı Picasso ve Matisse gibi ustalarla karşılaştırarak, yani Barok'u Modern'le karşılaştırarak planimetrik espasın kullanımını daha açık kavrayabiliriz. Barok akımda kontürle oluşan sınır, ışıkla ve gölgeyle erir, biçimler açılır, kontür içi alanın görece daha ufak tutularak hacimselliğin artırıldığı ve ayrıca iç desene büyük önem verildiği görülür. Modern resimde derinlikten yüzeye doğru yükselen biçimler, yüzeydeki dağılımlarıyla birbirlerinden kontürle ayrılırlar ve modlenin yerini zıtlık ve renk alır. Matisse'de başlangıçta görülen kontürler, sonradan yerlerini biçimlerin renk alanlarına

terkederler. Matisse'in renk alanı resminin bu aşamaları, ilerideki yıllarda yapacağı cut-out'ları için bir zemin oluşturur.

Modern zamanların çizgisini, Bauhaus ekolü içerisinde açıklayan Klee'ye göre, çizgi nesnenin kontüründen çok hareketin yörüngesinde ilerler (Resim 21). Onun çizgisi, Gotik sanattaki itibari formları altın rengi zeminden ayıran çizgiden çok farklıdır. Modern anlayışta çizgi tek başına resmin yapısal unsurlarından birisidir; formları çevreleyerek kapatmak, farklı alanları ayırmak için bir araç olmanın ötesindedir. Bauhaus'ta ve Vkhutemas'ta esas alınan temel sanat eğitimi çizgiyle başlar. Bu sadece bir sistematik değil, modern yüzeyin doğuşu için bir çıkış noktasıdır.

1.1.2. Biçim ve Zemin

Planimetrik espas kullanıldığında, iki boyutlu bu sistem içerisinde ön planı göstermenin en genel yolu, biçim zemin ilişkisinin kurulmasıdır. Kontürle çevrelenen biçimlerde sözedildiği gibi, sadece iki plan bulunsa bile, çevrelenmiş ve görece küçük olan biçim veya figür, dışarıda kalan alan ise zemin ya da mekan kabul edilir.

Şekil ve sınırsızlık iki karşıtlık olarak düşünüldüğünde, bunlardan tanımlı olanın öncelikle algılanması doğaldır. Biyolojik yaklaşım, çevre ve organizma arasındaki ilişkileri sürekli bir bütünlük içindeki süreçler olarak kavrar. Parmenides ve Platon sınırsızlığın kusurlu olduğunu ve gerçekte var olmadığını söyleyerek biçim zemin algısını bir nedene bağlarlar. Çizgide olduğu gibi biçim zemin ilişkilerinde de kural olarak yalınlık ilkesi geçerlidir. Algı kuramcıları, zemin ve biçimin hangi öncelikle algılanacağına yanıt bulmaya çalışırlar. Ancak bu görecelidir. Arnheim, Kanada bayrağı örneğinde, biçim zemin algısının değişebilir oluşuna dikkati çeker. Bu bayrakta, kırmızı bir akçaağaç yaprağı görülebileceği gibi bir liberal ile muhafazakarın kavgası (Şekil 5) da görülebilir (Arnheim, çeviri, 1997:228).

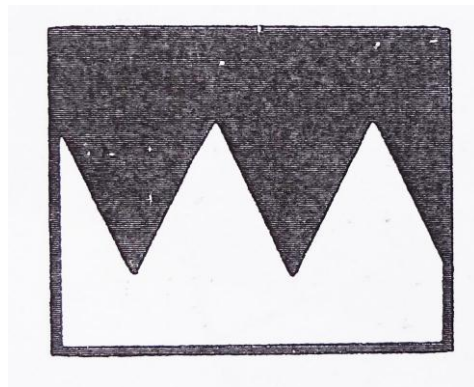


Şekil 5. Kanada bayrağı ve phooshop ile elde edilmiş negatif uygulaması.

Kaynak: http://www.rvmagonline.com/travel/1312-towing-rules-and-regulations-in-canada/photo_02.html (23.05.2014)

Algı, günlük hayattaki deneyimlere göre biçimlendiğinden, basitlik ilkesi bazı deneyimlerin ışığında uygulanamayabilir. Edgar Rubin, bu istisnai durumları sistematik hale getirir ve çerçevelenmiş bir yüzeyin biçim veya figür, bağımsız bir biçimin ise zemin olabileceğini belirtir. Siyah alandaki beyaz noktacıkların yıldızlar veya küçük delikler olarak algılanabileceği gibi... (Arnheim, çeviri, 1997:229)

Konum olarak yakınlık, biçimlerin gruplanmasını sağlar. Dokulu alanlar, parlaklık-matlık, sıcak-soğuk renkler, doymuş-doymamış renkler zemin şekil algısını etkiler. Eğer görülen bir alan yatay olarak bölünmüş iki parçadan oluşuyorsa, daha aşağıda olan figür olarak algılanır, çünkü ağır olduğu varsayılır. Ancak koyu ve açık renk kullanımındaki farklar bu algıyı etkileyebilir (Arnheim, çeviri, 1997:231). (Şekil 6)



Şekil 6. Negatif ve pozitif alanlar ile oluşturulan algı yanılsaması

Kaynak: Arnheim, 1997: Figure 165

İlk dönemlerdeki imgeler, figür ile zemin arasındaki basit ayrıma dayanır. Az çok tanımlanmış nesne, çoğu kez göz ardı edilen daha az tanımlanmış bir zeminin üzerine yerleştirilerek günlük kullanım eşyasının üzerinde motif olarak kullanılır. Zemin daha sınırsız ve homojen görünür. Turani, ilkel tasarım ve resimlerdeki bu akli, şematik çizimlerde, “ideo-plastik biçimleme ve geometrik bir kavrama çabası”nın görüldüğünü belirtir. (Turani, 1978:14) İdeo-plastik biçimleme, nesnelerin akılcı olarak çizilmelerine paralel bir işlemdir. Optik görüntüye göre değil, kompozisyonun gereklerine göre akli inşacılığa yer verilir. Üsluplaştırarak geometrik bir sadeliğe kavuşturma ve simgesel bir motif haline getirme söz konusudur. Biçimler, uzun bir süre zemin üzerinde tekrar ederek bu anlayışla düzenlenmiştir. Ortaçağ resimlerinde dokulu altın zemin tarzı renklendirilmiş bir arka plan önünde, mekandan bağımsız ele alınmışlardır. Rönesans'ta ise resim mekanı üç ana planda tasarlanıyordu. Gürsoytrak'a göre, “Rönesans sanatı portreler dışında tek bir düzlemde yapılmazdı. Yani, bir biçim arkasında başka biçimlerin oluşturduğu bir zemin ve onların arkasında bir tane daha zemin olmak üzere düzenleniyordu.” (Gürsoytrak, 1996:132).

Avrupa'da Rönesans sonrası resimde ön plan ile arka plan arasındaki net ayrımın yerine, resim uzamı, atmosferin ve açılan biçimlerin katkısıyla, kesintisiz bir şekil ve renk değerleri diziliminden oluşmuş, modern sanatla birlikte yüzey, ışık, boyut araştırmaları sayesinde biçimler açılarak mekan ile içiçe geçmeye başlamışlardır.

1.1.3. Juxtapose- Superpose

Biçimlerin resim yüzeyinde yanyana dizilerek oluşturdukları duruma “juxtapose” denir. Bu durum, yüzeysel, sathi ve yassı bir uzam anlayışı önerir. Biçimlerin birbirlerinin önünde, arkasında ve içinde olmaları, birbirlerini kapatmaları durumuna süperpozisyon denir.

Biçim, Fischer'e göre maddenin bir süre için dual bir duruma geçmesidir. Modernizmde ortaya çıkan biçimler, tasviriden öteye geçerler. Modern biçimler, izleyicinin algısıyla belirlendiklerinden "arbitrer formlar" olarak anılırlar. Biçim, tasvire gerek duyulmaksızın anlamın kendisi olmaya başlar, tıpkı çizginin amaçsallaşması gibi.



Resim 22: Johannes Vermeer, "The Milkmaid", 45.5x41 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.

Vermeer'in resminde figüre göre solda bulunan mekan koyu renkli ve biçimlerle dolu iken, sağında kalan alan açık renkli, aydınlık ve "boş"tur. Burada figürü çevreleyen kontür neredeyse titrer ve bir espas yaratır, duvarı arka plana iterken, figürü öne çıkarır. İki biçim birbirini kapattığı zaman, görünmeyen parçanın geride kaldığı kabul edilir. Görsel yanılsamadan kaynaklanan bu bilgiden yoksun olsaydık, kapandığı için biçimin görünmeyen parçasının eksildiğini düşünürdük. Oysa bu bilginin ışığında figürün duvarın önüne geçtiğini, kontürle ortaya konan derinlik ve ışıklılık yanılsamasından hissedebiliriz (Resim 22).

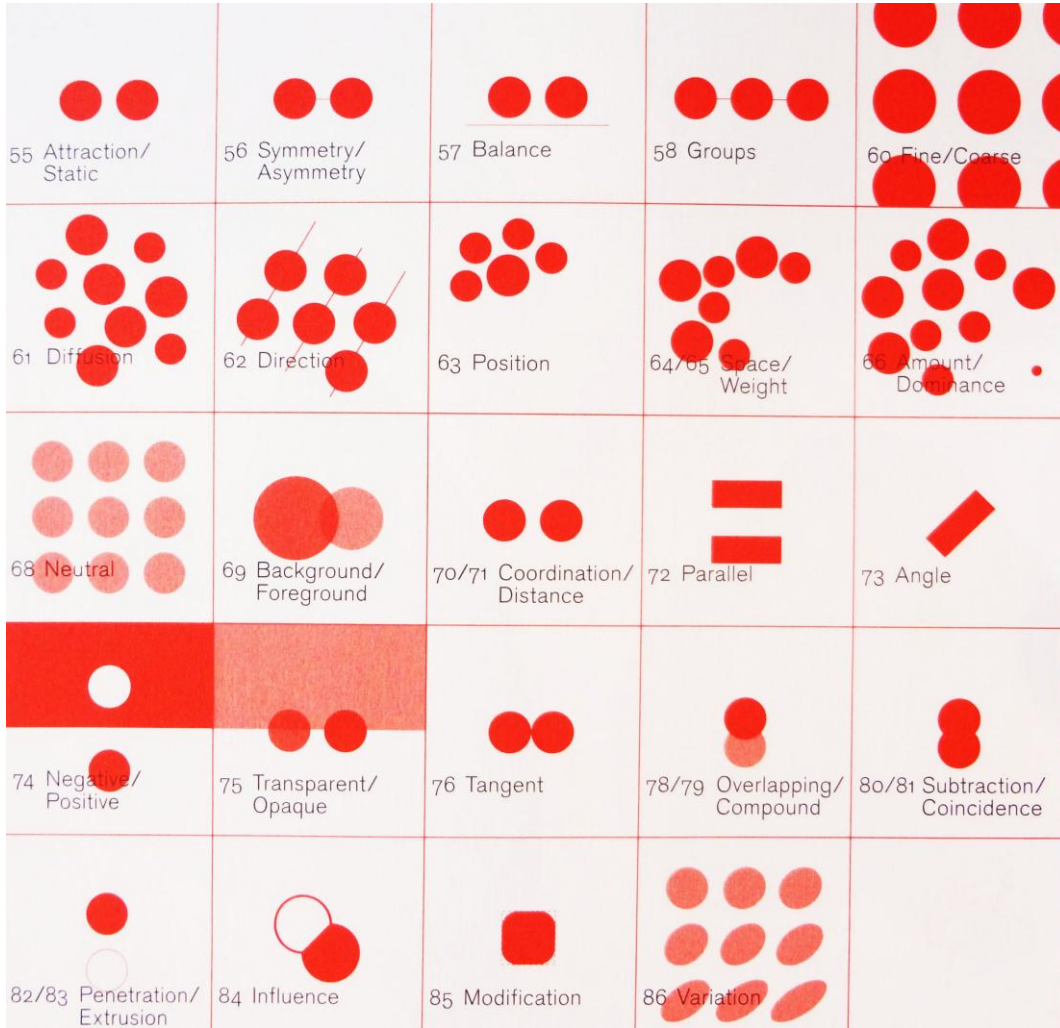
Biçimlerin kendi aralarında ve resimsel mekan ile ilişkilerinde espas, planların juxtapozisyon veya superpozisyon durumunda bulunmaları ile elde edilebilir. 13-14.yy'a dek yan yana ele alınan biçimlerden oluşan kompozisyonlarda yüzeyi vurgulayan bir anlatım görülür. Biçimlerin üst üste gelmeleri, sadece bir derinlik seviyesinin tahayyülü ile mümkün olabileceğinden, kapatan ve kapanan biçim ilişkisi genellikle kullanılmaz. Görsel ve dokunsal duyular arasındaki ilişki son derece zayıftır, çünkü varlık ve gerçeklik Nominalist felsefeye göre ayrı kategorilerde kabul edilir. İki biçimden biri diğerini kapatsa bile dokunsal algıda her biri bütünlüğünü koruduğundan, yanyana sıralanırlar. Juxtapozisyon genellikle, derinlik, tasvir ve dokunsal duyulardan arındırılmış minyatürlerde, biçimlerin yanyana sıralanmasıyla görülür. Süperpozisyon, özellikle Çin manzara resminde espası oluşturmada kullanılır. Arnheim, tepe doruklarının bulutlarla sık sık dağınık basamaklar gibi bölünseler de, dağın kütesinin bir bütün olarak algılandığına değinir. Ona göre, karmaşık kavislere sahip kütleler öndeki planların toplamıdır (Arnheim, çeviri, 1997:249).

Kuzey ressamları ise derinliği oluştururken, paralel düzlemler kullanmak yerine figürleri önden arka plana doğru dizerler. 15.yy Hugo Van der Goez'in İsa'ya Ağlayışı bu uygulamaya örnek gösterilebilir. (Resim 23)



Resim 23: Hugo van der Goez, "Lamentation", 36x30 cm., panel üzerine yağlıboya, 15.yy'ın ikinci yarısı,, Hermitage Museum.

Kapatan kapanan biçim ilişkileri özellikle resimde perspektifin diğer esaslarının kullanılmadığı durumlarda nesnelere arası hiyerarşinin oluşturulmasında kullanışlıdır. Biçimlerin birbirlerini kapatmasının türlü görünüşleri vardır. Leborg'un ele aldığı aşağıdaki şema, yanyana konumlanan, birleşen, çakışan, teğet geçen, birbirlerini etkileyen, eksilten, biçimlerin ilişkilerinin derinlik üzerindeki etkilerini gösterir. Statik, dinamik, asimetrik, simetrik, denge, gruplama, saflık ve kalabalık, yayılım, yön, pozisyon, uzam ve ağırlık, miktar ve hiyerarşi, etkisizlik, ön plan, arka plan, düzen ve aralık, paralellik, açı, negatif pozitif, geçirgen ve opak, teğet, kapatan biçim ve birleşik biçim, eksilen biçim ve rastlantı, içeri giren biçim ve içinden geçilen biçim, etkileşim, değişim, varyasyon gibi uygulamalar şekillerle ifade edilmiştir.



Şekil 7. "Relations"

Kaynak: Leborg, 2006: 52

Görsel nesnelere karşılaştıklarında genellikle süperpozisyon ortaya çıkar. Sürekli kesintisiz kontürü olan nesne önde yer alırken, kesintiye uğrayan birim geride konumlanır. Kesilen bir çizgi, engelin altında biçimin devam etme isteğinin göstergesidir. Ancak kendisini kapatan biçimden kurtularak açığa çıkan nesnenin yönü üçüncü boyutun zayıfladığına dair bir ipucu verebilir. Planimetrik espasta kontür, çizginin içinde veya dışında kalan alanlar, pasif ve aktif alanlar oluşturabilir. Bunları yanılsama oluşturacak şekilde kullanan sanatçılara Dali, Tchelitcheff, Escher örnek gösterilebilir. Bu uygulama, Masolino da Panicale tarafından önceden de kullanılmıştır, özellikle siyah beyaz skalada daha kolay farkedilir (Resim 24, 25).



Resim 24: Maurits Cornelis Escher, "Mosaic II" (Plane Filling II), 12 3/8x 14 5/8, litografi, 1957, Brauer Museum of Art.



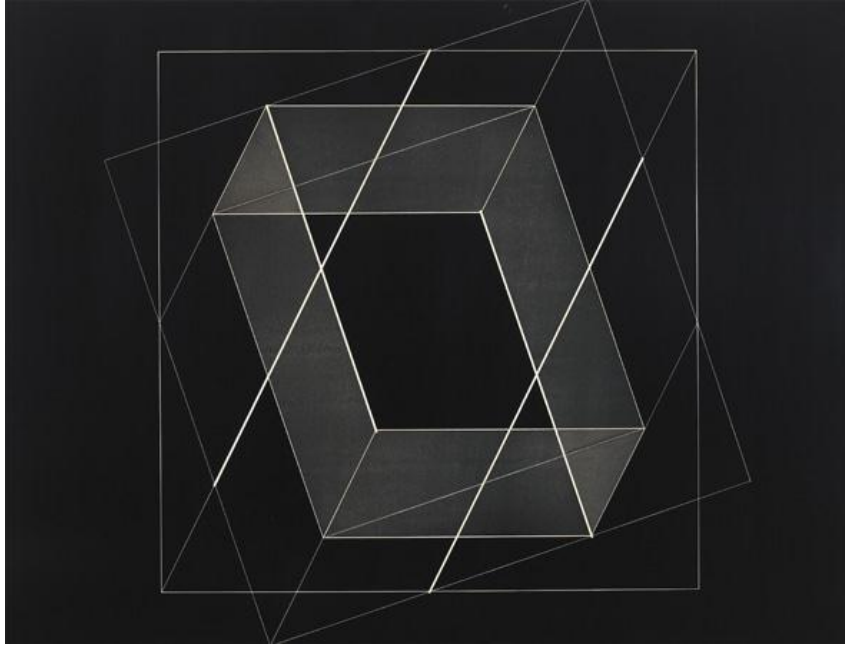
Resim 25: Masolino da Panicale, "The Assumption of the Virgin", 144x76 cm., fresko, 1428-1432, Naples, Museo di Capodimonte ve siyah-beyaz uygulaması.

1.1.4. Kapatan-Kapanan Biçimde Özel Bir Durum: Geçirgenlik, Şeffaflık, Transparanlık

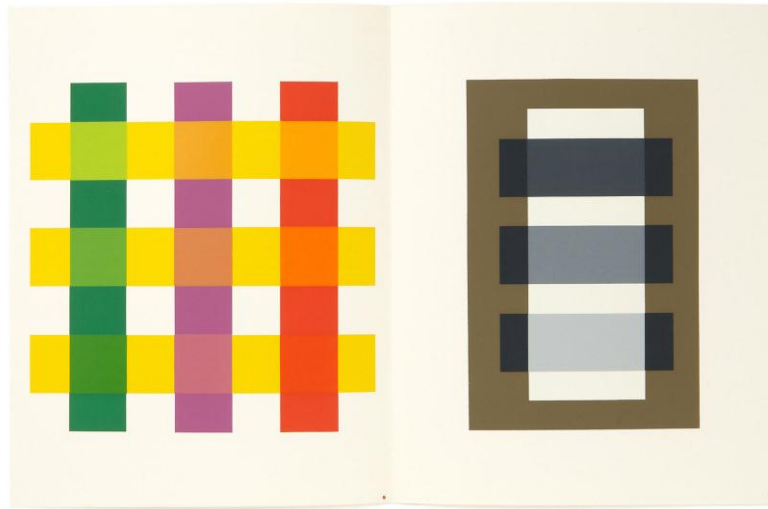
Şeffaflık, algısal veya fiziksel olabilir. Fiziksel anlamda şeffaflığı elde etmek için üç yüzey ve bunların süperpozisyonu önkoşuldur. Bu üç yüzeyden ilki alt yapı, ikincisi kabuk, üçüncüsü de bu ikisinin kesişim alanıdır. Transparan madde eşit bir şekilde zemine dağıldığı zaman şeffaflık algılanamaz.

Şeffaflığı sağlayan görsel geçirgen maddenin bir rengi olabileceği gibi, böyle bir madde hiç kullanılmadan da iki rengin karıştığı yerde şeffaflık yanılması elde edilebilir. Zayıf bir transparanlık etkisi, kapatan kapanan biçim ilişkileri veya renk ve parlaklığın yardımı olmadan çizgiyle dahi elde edilebilir. Josef Albers'in kimi çizimlerinde

görülebileceği gibi bir tel kübün çizgisel çiziminde iki yüzeyin çifte anlama gelebilecek temsili, aralarında bir mesafeyi çağrıştırabilir (Resim 26-27). Planların ince tabakalar halinde kullanıldığı, serigrafî tekniğinde, kimi fotoğraf ve baskı tekniklerinde geçirgenliğin elde edilmesi daha kolaydır.



Resim 26: Josef Albers "Structural Consellations no-11", F No 13 Multi-Mobile, 43.2 × 57.2 cm., Machine engraving on black laminated plastic, 1950–1952, Tate Modern



Resim 27: Josef Albers, "Interaction of color", 19.75x13 inches, litografi, 1963, Albers Foundation, Connecticut.

Geçirgenlik, sanatçı bir biçimi diğerinin içinden göstermeyi seçtiği zaman uygulanır. Birbirini kapatan biçimler görünmeye devam ettiklerinde bir gizem ortaya çıkar. Bu gizem merak ve derinlik oluşturur. Modern sanatçılar, özellikle Kübistler ve bunlardan Lyonel Fleninger ile Paul Klee, bu yöntemi bir cismi nesnesizleştirirken, uzayın ve mekanın devamlılığını kesintiye uğratmak için kullanmışlardır.

1.1.5. Hareket ve Yön ile Planların Ayrılması

Zaman duyularla algılanamaz; ancak uzam veya biçim üzerinde onun oluşturduğu etkiler duyumsanabilir. Hareket, biçim ile zemin ilişkisini etkiler. Figür ve zemin karşıt yönlerde hareket ettiklerinde oluşan yön zıtlığı, hareketi görünür kılar. Neyin figür neyin zemin olduğuna karar verilemediği durumlarda hareket ve yön, bu kararın verilmesini kolaylaştırır. Örneğin fotoğrafik görüntüde, odaklanılan figür, bütünlüğünü korurken zemindeki biçimler hareketle silinmeye başlar.

Resimde hareket ve optik dinamizm çeşitli yollarla elde edilebilir: renk sistemleri, tekrar, ritim unsuru, netlik, jestlere bağlı çizgisel ve lekesel etkiler, tuş etkileri, deformasyon, kompozisyona katılan Arabesk karakter, doku farklılıkları, yön farklılıkları gibi... Antikitenin durağan biçimleri ile Mısır geometrisini takip eden Antik Yunan'da ilk olarak kontrapasto (iç-dış bükey) hareket görülür. Ön Rönesans'ta perspektifle uyumlu hareket esas alınır ve bu esas olarak hareketin kendisine değil, geometrik organizasyona hizmet eder. Empresyonistler ışığın hareketini tuşsal etkilerde ararlar, resimde zaman kavramını kullanan Kübistler ise biçimleri aynı anda farklı yönlerden görerek hareketi görüntü çakışmalarıyla ifade ederler. Devinim: Bleu Reiter, Rayonistler (Işınımcılar), Op-art gibi akımlarda görülür (Resim 28). Hareket unsurunu resimde esas mesele olarak ilk ortaya koyanlar ise Fütüristlerdir. Onlar, biçimi planlar halinde tekrar ederek araştırır, sinetik görüntüyü iki boyutlu yüzey üzerinde elde etmeye çalışırlar. Bu görüntüde espas üçüncü boyuttan öteye geçerek, dördüncü boyutta algılanan zamanla buluşur. Fütüristlerde yalnızca bir ilüzyon olarak hareketi çağrıştıran nesnelere, Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği'nde veya Pevsner ile Gabo kardeşlerin kinetik

işlerinde, hareketi temsil etmenin ötesinde kendileri hareket eden, mobil, üç boyutlu nesnelere karşımıza çıkarlar.



Resim 28: Carlo Carra, "The Funeral of the Anarchist Galli", 198.7x259.1 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1910-1911, Museum of Modern Art, New York.

Soyut dışavurumcu Aksiyon ressamı hareketi, bedeninin bir jesti olarak kullanır ve resim yapma sürecini, tuval üzerindeki sonuca taşırlar. Barnett Newman ve Clyfford Still ise tuvalde tinsel hareketi ararlar (Resim 29). Resim yapma eyleminin bir parçası olarak hareket, farklı bir kavramsal boyutta Fluxus sanatçıları ile yeniden gündeme gelir.



Resim 29: Clifford Still, "Untitled", 287.7x374.3 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1956, Whitney Museum of American Art, New York.

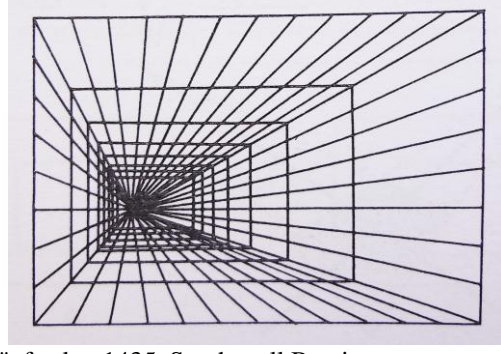
1.2. Perspektif Espası:

Perspektif Espası, perspektifin imkanlarını kullanarak derinlik yanılsamasının elde edildiği durumlarda geçerlidir. Nesnelerin mantıki oransal ilişkileri ile ölçek meselesine dayanan perspektif, tuval yüzeyindeki derinlik yanılsamasına ait kurallar bütünüdür. Perspektif, üç boyutluluğun derinliğe ait görüntüsünü iki boyutlu bir yüzeyde gösterme sanatıdır (Myers, çeviri, 1955:385). Derinliği ve mesafeyi tasvir etmede kullanılan kapatan kapanan biçim ilişkileri, hava tabakasının hissedilmesi, biçimin belli bir uzaklığa doğru deforme olması, büyük ve küçük biçim ilişkileri, sıcak ve soğuk renklerin farklı mesafe kodları, farklı perspektif çeşitleri olarak karşımıza çıkar. Farklı yöntemlerle elde edilen perspektif önceden de biliniyor ve kullanılıyor olmasına karşın, noktasal perspektif, Brunelleschi tarafından sisteme kavuşturulduğu Rönesans döneminin bir bulgusu sayılır. Florenski, perspektifin asıl kökeninin tiyatrodan olduğunu söyler (Florenski, çeviri, 2007:61). Bu, içine doğru bakılan bir pencere olarak resmin klasik espas yapısı hakkında bize bir fikir vermektedir.

1.2.1. Doğrusal ve Noktasal Perspektif

Gotik sanatta, kategorik nominalist gerçeklikleri vurgulayan bir biçimsel anlayış ile çizgisel perspektif kullanımına rastlanır. Bu perspektif, her bir biçim için ayrı bir kaçış noktası önerir, çünkü her bir biçim ayrı bir varlık olarak kabul edilmektedir. Yine bu nedenle figürlerin ölçekleri de her zaman yakınlık veya uzaklık anlatmaz, genellikle bir önem sıralamasına göre belirlenirler.

Reisli, bu biçimlere “itibari formlar” der. Ona göre itibari formlar, bağlamlarından ayrı ele alındıklarından çevre ve birbirleri ile ilişkileri itibari olarak temsil edilebilir. Reisli’ye göre, Bizanslı ustalardan ve kuzey katedrallerinin heykeltıraşlarının yöntemlerinden beslenen Giotto, bu yöntemleri ileri götürerek, tarihe düz yüzeylerden derinlik yanılsaması yaratma sanatını başlatan ressam olarak geçer ve Masolina da Panicale gibi diğer ressamlar (Resim 30) onun yolundan ilerlerler (Reisli, 1992:10).



Resim 30: Masolino da Panicale, "The Feast of Herod", fresko, 1435, South wall Baptistery Castiglione Olona.

Şekil 8. Piramidal Perspektif **Kaynak:** Arnheim, 1997: Figür 217

Bu dönemde mekan uygulamaları genellikle perspektife göre biçimlenirken, 1450'de Domenico Veneziano'da insan çevre gözleminin başladığı anlaşılır. Ancak bu gözlem doğal olmaktan oldukça uzaktır (Resim 31).



Resim 31: Domenico Veneziano, "Saint John in the Desert", 31.8x28.4 cm., tempera, 1445, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.

Rönesans'la birlikte çizime uyarlanan bilimsel perspektif ile bütüncül bir mekan anlayışı gelişir. Resimde mekan Giotto'yla birlikte, konunun içinde gerçekleştiği çevre olarak ele alınmaya başlanır. Mekana bir bakış noktası geliştirilir ve biçimlerin

ayrıntlarına, boyutlarına, konumlarına bu bakış noktasına göre karar verilir (Tanyeli, 2008: 1019).

Floransalı Ressam Giotto'nun kişiliğinde, rakursi ve perspektif ile elde edilen derinlik yanılması bir birikimin sonucu olarak karşımızdadır. Perspektif anlayışı giderek Masaccio (Resim 32), Michelangelo, Raphael'de gelişim gösterir. Perspektifin olanaklarından yararlanılarak, parçalı, küçük, iç mekan düzenlemelerine özellikle tavan freskleri ile Verrocchio ve Filippino'da rastlanır.



Resim 32: Masaccio "Frescoes in Floransa Sta. Maria del Carmine Church", fresko, 1426-82, Santa Maria del Carmine, Floransa.

Çizgisel, merkezi, doğrusal perspektif çeşitlerinin yanında, tek veya çok kaçış noktalı perspektiften ve oblik perspektiften söz edilebilir. Oblik perspektif, doğrusal perspektifin bir türüdür. Burada biçim, örneğin dörtgen şeklinde bir kütle olursa üç farklı yüzeyi görülecek şekilde ele alınır. Bu yüzeylerden hiçbirisi resim düzlemine paralel değildir. Her bir biçimin kaçış noktası, ufuk çizgisine göre buldukları konum gereği farklı açıda yer alır, dolayısıyla üç kaçışlı bir perspektif söz konusudur (Mayer, çeviri, 1975:265). Oblik açı bir sapma, bir istisnai durum olarak görülür, bu nedenle güçlü bir dinamik karakter taşır. Statik ve dinamik biçimler arasında ana farkı oluşturan görsel medyumunu son tahlilde sağlar.

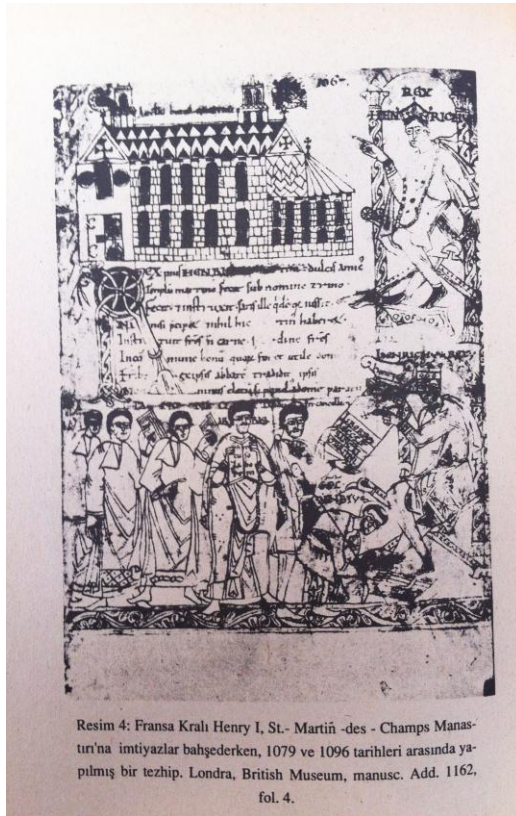
İzometrik perspektifte, paralel çizgiler halinde resmin elemanları yerleştirilir. Bu çizgiler bir kenardan başlayarak resmin diyagonalı boyunca genellikle otuz derecelik bir açıyla ilerler ve diğer köşe-kenarda sona ererler. Böylece resim, her iki tarafa doğru sonsuza gidermişçesine asimetrik şekilde yönelir. 14. ve 15. yy'ın Avrupa resmi bir izometrik perspektif geçididir. Tek kaçış noktasının kullanıldığı durumlarda ortaya çıkan aşırı kısaltmayı önlemek için bu yöntem elverişlidir. Bu prensibin dayanağı, ön referansı Öklidyen optiktir. Yunan ve Roma'da kullanılan açık perspektiften farklı olarak Bizans'ta ufuk çizgisi yoktur ve oblik sistem uygulanır, bu nedenle kaçış çizgileri birleşmez.



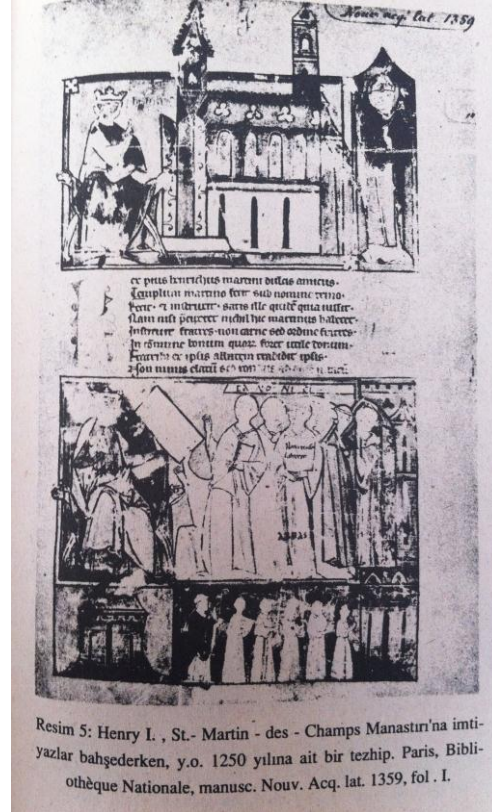
Resim 33: Lazarus'un Dirilşi, "Novgorod İkonu", 15.yüzyıl., The Russian Museum, St. Petersburg, Rusya.

Erwin Panofsky, Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe adlı kitabında Ortaçağ'da sanat, felsefe ve din arasındaki bağları incelerken, nominalizme bir alternatif olarak gelişen ve başlangıçta ilerici karakter taşıyan skolastik akımın, sistematikleştirme ve öznelciliğe yer açma özelliklerine değinir.

Panofsky'e göre, Giotto ve Duccio ile öznelciliğin en tipik ifadesi olarak uzayın perspektif yorumlanması ortaya çıkar. "Maddi olamayan bir yansıma düzleminde ele alınan perspektif, sadece ne görüldüğünü değil, ama aynı anda belirli koşullarda onun nasıl görüldüğünü de açıklar. ... böylece perspektif modern natüralizm için yolu açar ve görsel anlatımı sonsuzluk kavramına ekler." Panofsky bu anlayışı, Peter Aureliu'nun "herşey yalnızca kendinden ötürü tektir, başka hiçbir şeyden değil," deyişine dayandırır. Bu, portre, manzara ve iç mekan resimlerini etkiler. Önceden bir kategori ve ad olan kavramlara artık kişisel özellikler eklenmeye başlanır. Panofsky'e göre manifesto, şematik, biçimsel, parçalardan oluşan sistem, davranışı düzenleyen ilke demektir. Erken Skolastik'in en önemli ilkesi, aydınlatmak için açıkça göstermek, açıklığa kavuşturmadır. Manifestatio döneminde resimde açık seçik anlatım ilkesi, canlı betimleri çevreleyen yapay ortamın resimlenmesinde gözlemlenebilir. (Panofsky, çeviri, 1991:16-30) (Resim 34, 35)



Resim 4: Fransa Kralı Henry I, St.- Martin -des - Champs Manastırı'na imtiyazlar bahşederken, 1079 ve 1096 tarihleri arasında yapılmış bir tezhip. Londra, British Museum, manusc. Add. 1162, fol. 4.



Resim 5: Henry I, St.- Martin -des - Champs Manastırı'na imtiyazlar bahşederken, y.o. 1250 yılına ait bir tezhip. Paris, Bibliothèque Nationale, manusc. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. I.

Resim 34: Sanatçısı bilinmiyor, tezhip, 1162, British Museum, Londra.

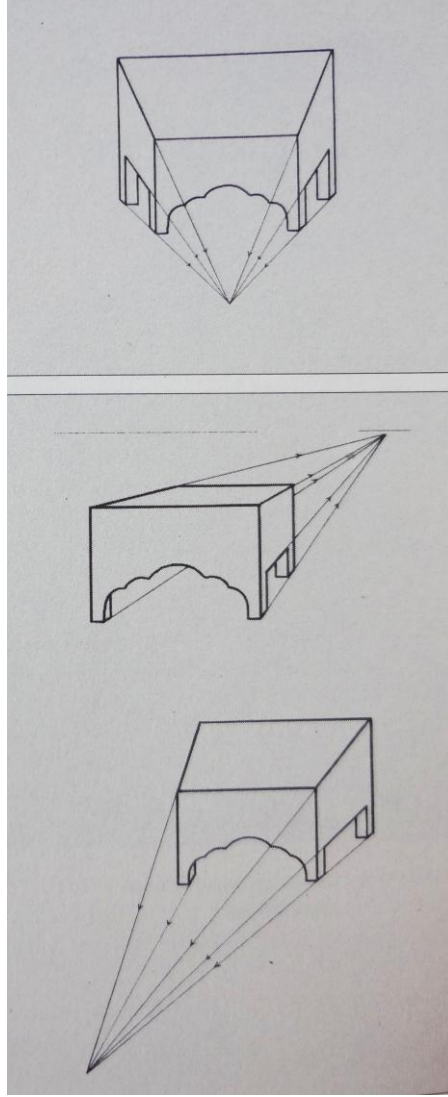
Resim 35: Sanatçısı bilinmiyor, tezhip, 1359, Bibliothèque Nationale, Paris.

Mekanik olarak doğru yeniden üretim, görsel bir piramide benzetilebilir. Tepedeki görme noktasından, tabanına doğru giden ışınsal doğruları kesen camın yüzeyinde nesnenin bir yansıması olan görüntüyü verir. Gözlemleyenin zihinsel alışkanlıkları görülen derinlik etkilerinin derecelerini etkiler. Perspektif, uzaklık ve yakınlık anlatmak için boyutu kullanır. Boyut, ise uzamsal çevreye göre belirlenir. Büyüklük algısal bir ölçektir (Resim 36).

Pavel Florenski, Öklidyen geometriyi ve tek kaçışlı noktasal perspektifi eleştirmiştir. Teorem, tek bir kaçış noktasıyla belirlendiğinden, hareket etmeyen tek bir göze veya bir camera obscura'ya benzetir. (Şekil 9) Bu varsayımları kabullenmekle, modern bilim, kendi sınırını kendisi belirlemiştir. Tıpkı Öklid'in en baştan beri dayandığı varsayımların, onun uygulamada çöktüğü noktalar olduğu gibi... Oysa insan, iki ayrı açıdan, hareket etme kabiliyetine sahip gözleri ile bakarak derinliği algılar.



Resim 36: Camille Pissarro "The Boulevard Montmartre on a Winter Morning", 65x81 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1897, Metropolitan Museum of Art, New York.



Şekil 9. Perspektifte çeşitli kısaltmalar
Kaynak: Florenski, 2007: 38

Florenski, 14., 15., 16. yüzyıl Rus ikonları dikkatle incelenirse, eğri yüzeylerle sınırlanan cisimlerin de kısaltmalarla temsil edildiğinin fark edileceğini belirtir. Bu ikonlarda, cisimlerin normalde aynı anda görülemeyecek kısım ve yüzeyleri gösterilir. İkonların bu yapısı naiflikten veya rastlantılardan ileri gelmez, aksine bunlar, tamamen amaçlı ve bilinçli bir özel temsil dizgesine tabidir. Bu temsiller çok merkezlidir, kendilerine özgü ufukları vardır. Ayrıca bunlar farklı dünya görüşlerine ait bir konstrüksiyon ve geometrik yüzey organizasyonu oluşturmaya dair çabalardır (Florenski, çeviri, 2007:38-43).

Öklidçi geometri anlayışının “zamanla” esnemesiyle, biçimler ve uzam değişecektir. Öklidçi olmayan bir geometriyi nasıl aklımızda canlandırabileceğimiz ve onu temsil edebileceğimiz, üç uzamsal boyutu (x, y, z eksenlerini) anlamamanın ötesini gerektirir. Dördüncü boyutu Öklidyen geometri ile, Rönesans’ın perspektif anlayışıyla temsil etmek mümkün değildir. Benzer bir eleştiri, Arnheim'dan gelir. Ona göre Brunelleschi, merkezi perspektifin geometrik konstrüksiyonu sayesinde resme sonsuzluğu getirmiştir. Ne var ki bu konstrüksiyon, dünyayı genişletmek yerine, onu bir noktada birleştirip sıkıştırır. Sonsuz uzamı aktarmaya çalışan döngüsellığı kullanan barok yapılar, doğrusal perspektiften çok daha sonra karşımıza çıkar (Arnheim, çeviri, 2009:320).

1.2.2. Artistik Perspektif:

Gözdeki retinal izdüşüm, nesnenin gözlemciden uzaklığına bağlı olarak değişir. Derinleşmeye veya mesafeye dair bir ipucu bu izdüşümde görünmez, fakat küçülen nesnelere mesafeleri hissettirir. Artistik perspektif, bu ilişkileri, doğrusal ve noktasal perspektifin katı kurallarına bağlı olmaksızın yansıtır.

Bir rönesans mekanı iç denge, uyum ve sağlamlık arayışındadır. Oysa gözleme dayalı bir mekanda denge ve uyum görülmeyebilir. Buradan hareketle Michelangelo'nun Bizans’ın katı biçimsel ve perspektif anlayışı yerine, giderek serbest hareketli bir mekan kurguladığı, figürleri daha doğal ele aldığı görülür. Gözlemin idealleştirmeden önde tutulmaya başlanması ve doğanın resimlere daha çok dahil edilmesi ile mekan yeniden ele alınmıştır. Venedik Okulunda önem kazanan doğa, Da Vinci'nin figür resimlerinde arka planda sonsuzluğa açılan, sınırsız bir mekanı temsil eder. Bu yaklaşımın etkileri, ileride Hollanda resminde görülecektir. Arnheim'a göre "Zihin burada, temel bir düzeyde, bu dünyadaki her şeyin kendisini bağlam içinde sunması ve bu bağlam tarafından yumuşatılması nedeniyle ortaya çıkan genel bilişsel problemin ilk örneğiyle karşılaşır."(Arnheim, Çeviri, 2009:53).

Kimi zaman resimde geometrik yapı, biçimlerin duruşları ile sağlanır. Örneğin Holbein'in "George Gisze'nin Portresi" adlı resminde perspektif uygulaması açıkça gösterilmediği halde resmin içindeki strüktür, espas yaratacak işlevde kullanılmıştır (Resim 37).



Resim 37: Hans Holbein, "The Merchant George Gisze", 86.2x97.5 cm., ahşap panel üzerine yağlıboya, 1532, Gemaldegalerie, Berlin.

Artistik perspektifte katı perspektif kuralları değilse de gizli bir geometri geçerlidir. Figür ve nesnenin optik üç boyutlu görüntüsü, derinliğe giden yüzeylerde kontürlerin, derinlik etkisi yaratacak şekilde çizilmeleri ile elde edilir. Desendeki hacimsellik ile mekan arasındaki ilişkiyi belirleyen bir uzay geometrisinin uygulanır.

Perspektif konusu içinde son olarak, Neşe Erdok'un tezi Bakış Açısı ile Oluşan Espas'a değinilirse, gözden çıkan ışın varsayımına paralel olarak figürler ile nesnelere arasında, bakış ilişkisi yoluyla derinlik oluşturan bir perspektif espası söz konusu olur. Resmin içinde figürlerin birbirine bakışı ile yaratılan espasa dair bu araştırmada, bakışlar ile oluşan ağ düzleminde izlenebilen bir kompozisyon anlayışı ortaya konulur. Bakışlar arasında oluşan geometri, seyircinin resim içerisindeki pusulası olarak önerilir.

1.2.3. Atmosferik Perspektif:

Perspektifin özel bir türü olan atmosferik perspektif hem çizgi-leke kullanımıyla hem de renk etkileri ile elde edilebilir. Atmosferik perspektif, ayrıca atmosferik espas olarak da anılabilir. Ancak atmosferik perspektif resimdeki planların perspektife uygun dizimine hizmet ettiğinden bu başlık altında incelenecektir.

Atmosferik perspektifte, kompozisyondaki elemanları birbirine bağlayan bir resimsel değer olarak hava tabakası, mekanın derinliğini göstermek üzere hesaba katılır. Işığın yani renk tayfındaki kırılmaların üst üste katmanlaşmaları sonucu, renk doymuşluklarının azaldığı görülür. Hava tabakasının gri görünmesinin sebebi bu renk karışımıdır. Aradaki hava tabakasının kalınlığı oranında planlar soluklaşarak ard-arda sıralanırlar, böylece atmosfer tabakasının kalınlığı hissedilir (Resim 38).

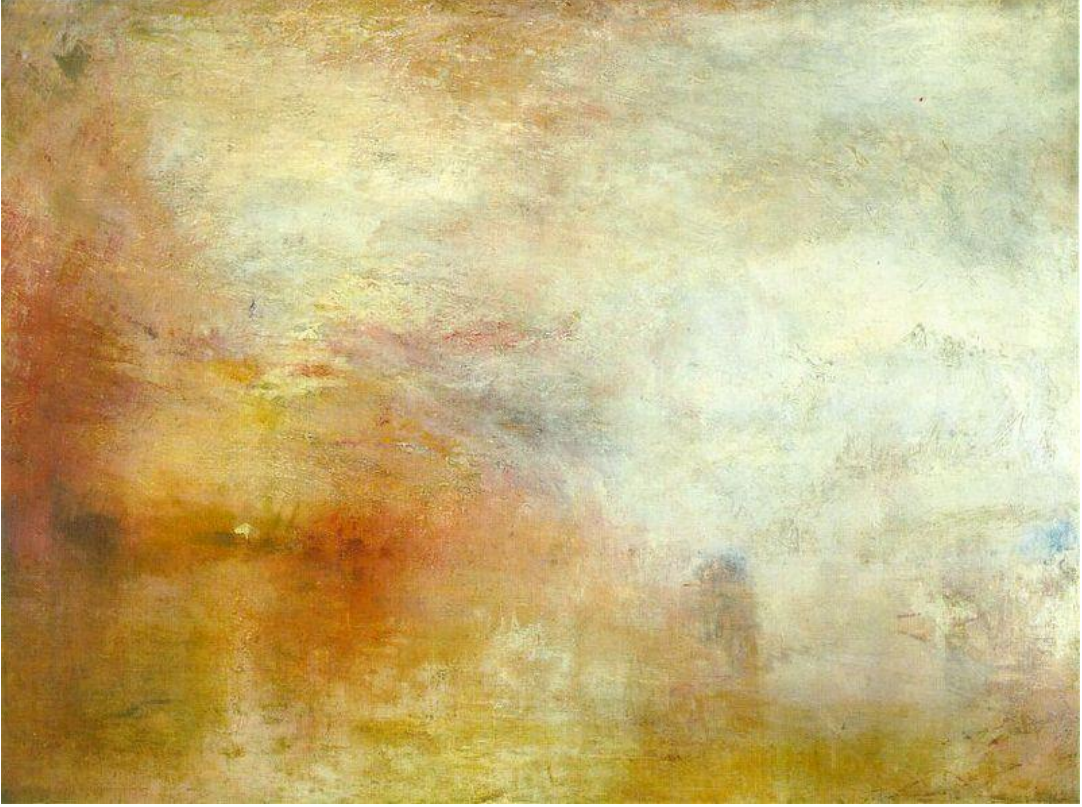


Resim 38: Claude Lorraine "Port Scene with the Departure of Ulysses from the Land of the Feaci", 119x150 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1646, Louvre Museum, Paris.

15.yy'ın çizgisel perspektifi yerine 16.yy'da tonal perspektif ile rölyef etkisi kullanılmaya başlanmış, bu yumuşak hava etkileri başlangıçta sfumato tekniği ile elde edilmiştir. Sfumato tekniği, kuru fırçayla biçimlerin ve mekanın kaynaştırılması yoluyla atmosferi hissettirir. “Atmosfer perspektifini ilk kullanan sanatçılardan biri Massaccio'dur. Leonardo Da Vinci de bu tekniği sfumato tekniği ile birleştirerek çok kullanan sanatçılardan biridir. ... Ancak çok daha önce Çinliler özellikle manzara resimlerinde atmosfer perspektifini çok ustaca kullanmışlardır.” (Keser, 2009:53)

Eroğlu, atmosfer resminin Venedikli sanatçıların kullandığı ışık-gölge ile ortaya çıktığını belirtir. Onların hacim değerlerini, biçimlerde rölyef etkisini belirlemek için kullandıkları atmosferik espasın, Giorgione, Bellini kardeşler ve özellikle Tiziano ile ilerleyerek renk ve ışık ressamlığına dönüştüğünü söyler (Eroğlu, 2006:55). Massaccio ve Leonardo Da Vinci gibi, Constable ve Claude Lorraine de resme gelen bu yeni soluğu, atmosferik espasın etkisini ve renkleri kullanmıştır. Resme dahil olan doğa ve atmosfer, Venedik ekolünde olduğu gibi, Empresyonizme kaynaklık eden Barbizon Okulunu da etkileyecektir. Akıl yerine göz, tasavvur etme yerine gözlemin gelmesi ve sanatçıların açık havada beyaz tuval üzerine resim yapmaya başlamaları ile optik anlayış gelişmiş, renk teorileri alanındaki ilerlemeler resme aktarılmıştır.

Renk ile oluşturulan atmosferik perspektifte derinlik yanılması, doymamış renkler ve zıtlığın azalmasının yanısıra, uzaklaştıkça soğuklaşan renkler yardımıyla da kurulur. Özellikle Turner'da atmosfer, kendi başına resmin konusudur, renkçi ve izlenimci bir nitelik taşır. Turner'ın çağının ötesindeki biçimsel anlayışı, anlam boyutu, atmosferik perspektif ve hareket ögesini kullanımı ile dikkati çeker (Resim 39).



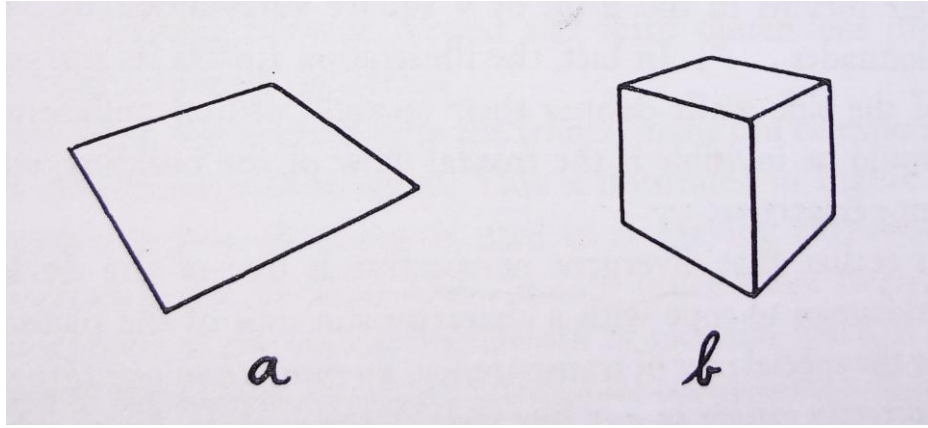
Resim 39: Joseph Mallord William Turner "Sun Setting Over a Lake", 91x122.5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1840, Tate, İngiltere.

1.2.4. Perspektif Espasında Deformasyon

Perspektif, resimde yer alan biçimlerin boyutlarını, açı ve oranlarını, ara mesafelerini, önerilen kaçış noktalarına göre yeniden düzenler; onları deforme eder. Özellikle insan ölçülerinden büyük olan biçimlerde kaçış noktasına göre deformasyon artar. Biçimlerin iki boyutlu karakterlerini derinlik yaratmak uğruna değiştirir. Andre Bazin, perspektife bu yüzden "Batı resminin köklü günahı" der (Arnheim, çeviri, 1997:258). Perspektif hesaplamalarının gerektirdiği deforme ve yanılsama nedeniyle görsel masumiyet kaybedilmiş olur.

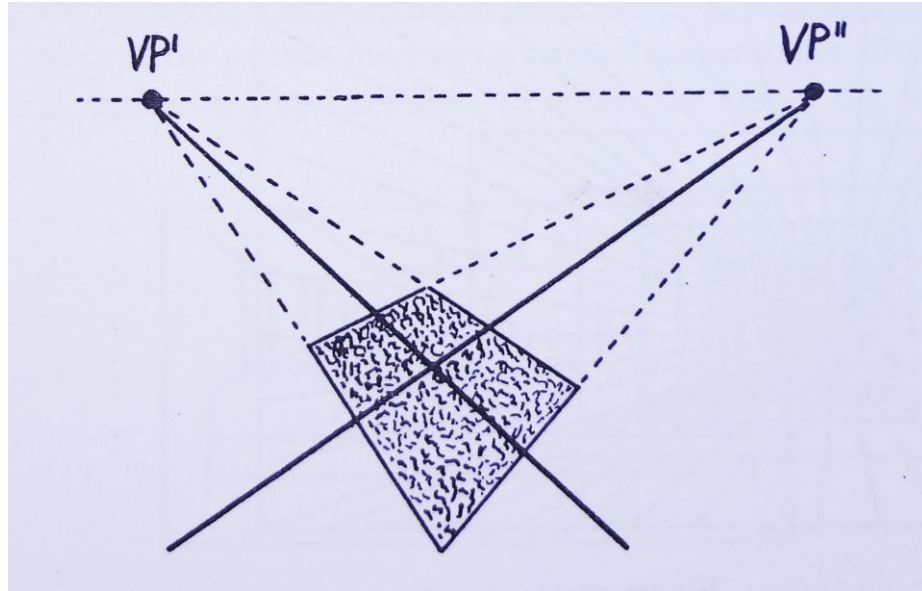
İki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluluk ancak dolaylı yoldan temsil edilebilir, bir anlamda fiziksel olan matematiksel olana aktarılmaya çalışılır. Bunun da ötesinde matematiksel olan, günlük deneyimlere uygun olacak şekilde algılanmaya çalışılır.

Deformasyon biçime ve içeriğe ilişkin olabilir. Perspektif dışında da deformasyon mümkündür. Arnheim'a göre, deformasyon, bir nesneye uygulanmış mekanik veya fiziksel (buruşturma, eğme, bükme, itme ya da çekme gibi) bir hareketin iletisini taşır. (Şekil 10, 11,12) Başka bir deyişle, nesnenin biçiminin, mekansal çerçevesinde değişmiş olduğu mesajını iletir. Deformasyon her zaman olan ile olması gerekenin karşılaştırılmasını önerir (Arnheim, çeviri, 1997:259).



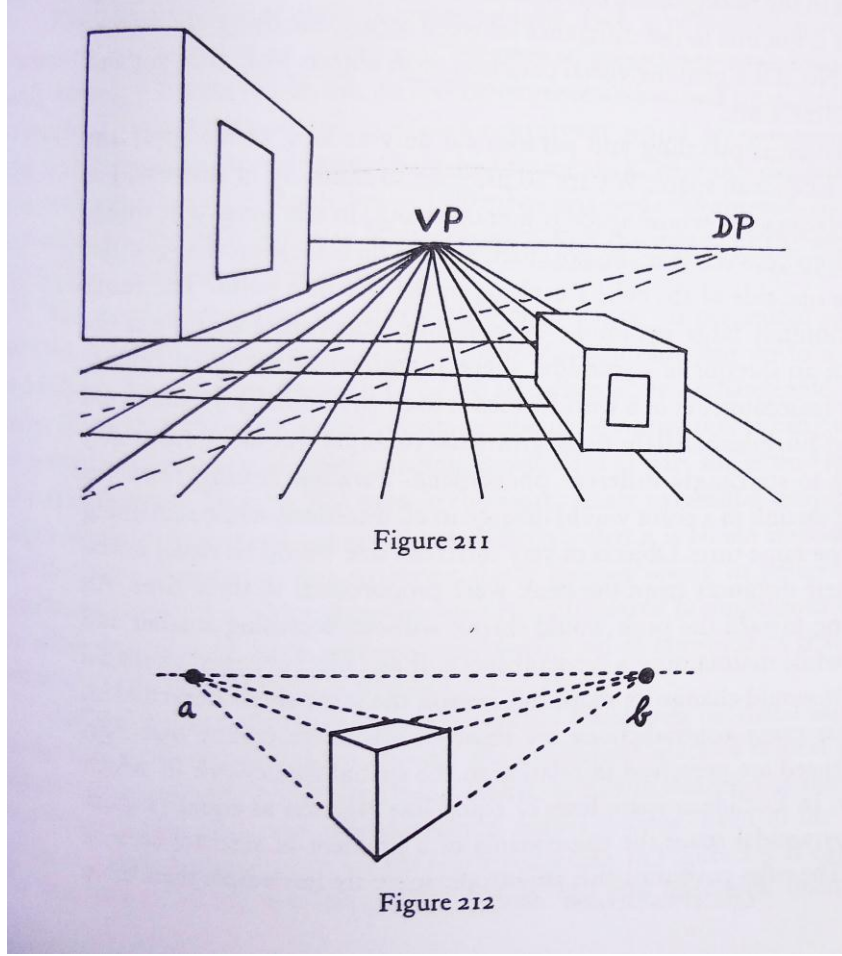
Şekil 10. Paralel çizgilerin deformasyonu

Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 192



Şekil 11. Deformasyonun, basitlik ilkesi gereği kuş bakışı düzlem olarak algılanması

Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 216



Şekil 12. Aslına sadık olmayan bir yansıma
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 211-212

Deformasyon genellikle bir soyutlama veya ekleme şeklinde ortaya çıkar ve görsel olanı dokunsal boyuta taşımaya yardım eder. Ancak tüm deformasyonlar yalın ve sade olmayabilirler. Özellikle anamorfik görüntüler, yalınlığı amaçlamazlar; belli bir noktadan ve açıdan bakıldığında oluşacak görüntüye göre, yüzeydeki biçimin deforme edilmesini öngörürler. Holbein'in "Elçiler"i örneğinde kurukafa biçiminde deforme edilen nesne mekandan farklı bir bağlamda kurgulanır. Kimi zaman iki boyutlu düzlemde üçüncü boyut ifade edilmeye çalışılırken, bir şeklin sadeliği kaybedilir. Mükemmel bir dairenin kaçış noktasına giden açı ile deforme olduğunda bir elipse dönüşmesi durumunda olduğu gibi.

1.3. Volümetrik Espas

Volüm, hacim, kütle, oylum olarak adlandırılabilir ve varlıkların üçüncü boyutudur. Resimde hacimsellik, modle, modülasyon veya valör yoluyla oluşturulur. Biçimlerin hacimselliği yoluyla elde edilen espas, volümetrik espastır. Planimetrik espas anlayışından volümetrik espasa geçiş, dokunsal algıdan görsel algıya doğru ve çizgisellikten gölgeselliğe geçiş ile paraleldir. Matematik ile geometrideki gelişmeler, derinliği ifade etmede plansal dizilim veya doğrusal perspektifin yetersiz kaldığını ortaya koymuştur. Resim yüzeyinde planlar arasında bir geçiş öneren hacimlendirme, resimde rölyef etkisi oluşturur. Donatello'nun rölyefinde görüldüğü gibi, monokrom uygulama bronz ve yansıtıcı bir yüzeyde bile olsa, hacimlendirme etkisini sergilemeye elverişlidir (Resim 40).

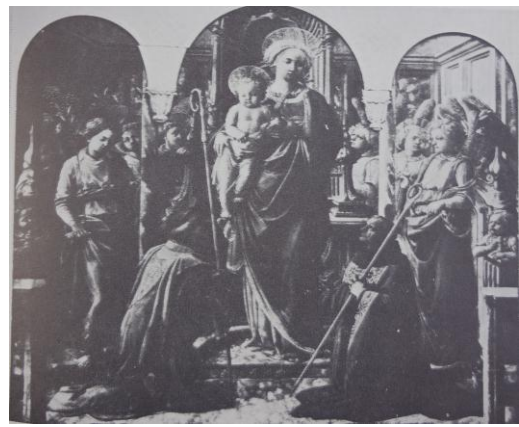
Biçimlerin açılmaları ve kendi gerçeklikleri ile resimde rol almaları sonucu zemin-biçim karşıtlığı erimiş, nesne ve mekanın kontürle ve net sınırlarla ayrımı ortadan kaldırılmıştır. Bu gelişme, fizikteki yeni buluşlara uygun düşer. Madde ile kuvvet ayrımının ortadan kalkması ile nesne, bir enerji yığını olarak karşımıza çıkar. Kontürle çevrili, tanımlı ve durağan biçimler değişmeye başlarlar.



Resim 40: Donatello, "Miracle of the Repentant Son", 57x123 cm., Bronz rölyef, 1447-50, Basilica di Sant'Antonio, Padua.

"James Clerk Maxwell, alan kuramının babası Faraday hakkında şöyle demişti: Matematikçilerin, uzaktan çeken kuvvet merkezlerini gördükleri yerde, Faraday, zihninin gözüyle, tüm uzayı kat eden kuvvet çizgileri görmüştü; matematikçiler mesafeden başka bir şey görmezken Faraday bir ortam görmüştü; Faraday ortamda sürüp giden gerçek eylemlerde fenomenlerin yerini aramıştı, matematikçiler ise bu yeri, elektrik akışlarını etkileyen uzaktaki bir eylemin gücünde bulduklarında hoşnut olmuşlardı." (Arnheim, 2009:318)

Hacimsellikten söz edebilmek için, ışık ve gölgenin var olması gerekir. Rölyef ancak ışık altında algılanabilir, ışığın yönü ile şiddetine göre değişir. Çizgisellik, Rönesans döneminin espas anlayışına uygun olarak planlar yaratmaya elverişli iken; gölgesellik, Barok döneme daha uygundur ve homojen bir mekandaki derinliğe uyarlanabilir. Bu üslup farkı, Wölfflin'e göre sanat tarihindeki esaslı değişimlerden biridir. Gölgesellik ve dolayısıyla ışıklılık yanılması, üç boyutlu biçimlendirme işlemiyle, başka bir deyişle "modle" ile elde edilebilir. Nesne ve figürlerin tek yönlü ışık altındaki görünümü, karanlıkta kalan alanların koyu değerli yüzeyleri ile aydınlıkta kalanların açık değerli yüzeylerinin karşılaştırılması yoluyla ortaya koyulur. Modle, biçimlerle birlikte, onları saran "boşluğu" da hacimlendirir, nesnelere mekânın ilişkisini kurar. Bu işlemde, iki boyutlu biçimlendirmeyi izleyen aşamada, iç desen yardımıyla nesnenin kütlesi ve ayrıntıları gösterilir. Filippo Lippi'nin "Melekler ve Azizler ile Bakire Meryem ve Çocuk İsa" adlı resminde bu uygulama, dönem anlayışına göre lokal olarak renklendirilen figürlerin hacimlendirilmesinde görülebilir. Hacim etkisinin daha iyi anlaşılabilmesi için lokal rengin yerine siyah beyaz uygulama ile modle etkisi görülebilir (Resim 41 ve 42).



Resim 41 ve 42: Filippo Lippi "Virgin and Child with Angels and Saints", 208x244 cm. , panel üzerine tempera, 1437, Musee du Louvre Paris.

İki boyutluluğun terk edilmesi ve bakış açısına göre girintili çıkıntılı yüzeylerin açık-koyu karşıtlıklarıyla saptanması ile yanılısma başlar. Modlenin özel bir uygulaması olan Chiaroscuro'da, tek kaçıslı perspektifte olduğu gibi, algılama kolaylığı için tek noktali ışık kaynağının etkisiyle oluşan zıtlık tercih edilebilir.

Rönesans'ta rengin ve hacimselliğın kullanımı mekanla doğrudan ilgili değildir. Her bir biçim, kendi renk (lokal ton) ve hacmine sahip olsa da bunlar itibaridir. Barok'ta biçimler ışıkla parçalanarak açılır, volümetrik yaklaşımda renk, resmin kompozisyonel dağılımında, açık-koyu değerin yanında ikincil derecede bir görev üstlenir. Tonal zenginlik ve renk perspektifi yerine monokromatik bir değeri geçişi görülür.



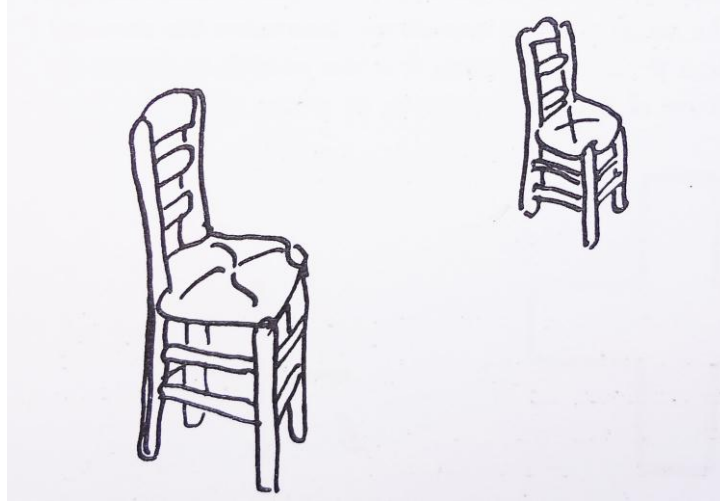
Resim 43: Honore Daumier, " Literary Discussion in the Second Balcony", 9.1/4x12.1/4 inches, litografi, 1864.

Geçişlilik ile yaratılan derinlik, volümetrik espasın özel bir durumudur. "Gradient" dikey veya yatay eksenler üzerinde gerçekleşir ve gerilimi artırır. Dereceli bir artış veya azalma ile derinlik temsil edilir. Bütünlükçü algı psikolojisinin fizyolojik yapı ve görme alışkanlıklarını analiz etmesi sonucu, istikrar ve konfor arayan gözün, yakın veya benzer nesnelere bağlantılı algıladığı ortaya konulmuştur. Buna göre biçimde, boyutta, harekette ve ara boşluklarda geçişlilik, benzerlikler yoluyla karşılaştırma sayesinde olur.

Benzer biçimlerin boyut değiştirerek tekrarı, gözlemcinin buna uygun bir derinlik artışı algılaması ile sonuçlanır. Örneğin Van Gogh'un odasındaki sandalyelerden birinin büyük birinin küçük olması, benzer biçimler arasında gidip gelen gözün katettiği yolu derinlik olarak algılamamızı sağlar (Resim 44) (Şekil 13). Benzer bir örnek, George Seurat'ın Grand Jatte Adası'nda bir Öğleden Sonra resmi. Burada espas, noktasal renk uygulamalarıyla elde edilen figürlerin boyutlarındaki geçişlilik ile kurulur.



Resim 44: Vincent van Gogh "Bedroom in Arles", 72x90 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1888, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Şekil 13. Geçişlilik ve oran ile elde edilen espas
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 206

Hava perspektifi ile parlaklık, doymuşluk, netlik, doku ve renkteki kaliteye dayanan bir geçişlilik sağlanabilir. Ancak tüm geçişlilikler, derinlik etkisi yaratmaya elverişli değildir. Örneğin Rembrandt'ın resimlerinde ışık kaynağından uzaklaştıkça koyulaşan yüzeyler, derinlik etkisi göstermezler. Geçişlilik biçimsel olarak tekrar eder ve belli bir doğrultuda devam ederse, resimsel espasta bir sonsuzluk meydana getirir.

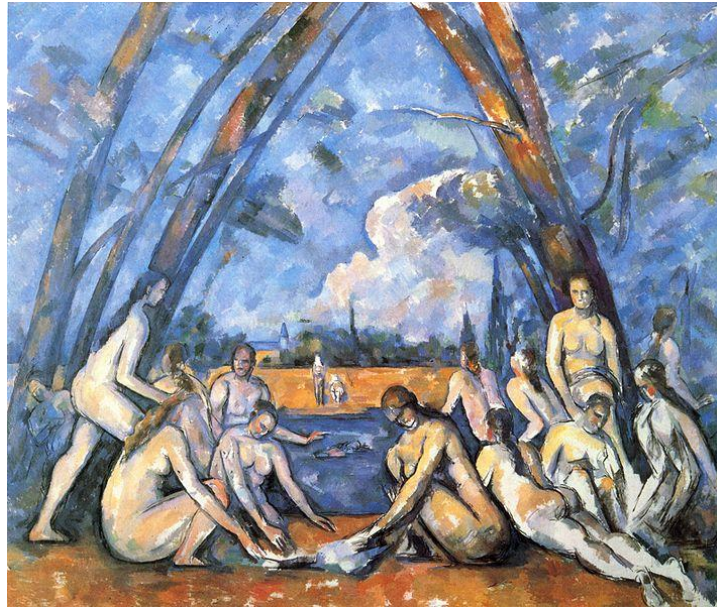
1.4. Piramidal Espas:

Figürlerin veya biçimlerin imgesel bir piramidin içine yerleştirilerek betimlendiği üçgen kompozisyona piramidal kompozisyon denir. Resimde elemanların eşkenar üçgen veya ikizkenar üçgen içine yerleştirilmesi yoluyla elde edilen piramidin tabanı genellikle kare tabanlıdır ve kenarları bir tepe noktasında birleşir. Bu espasa daha çok dini konulu resimlerde ve Rönesans'ta rastlanır. Buradaki piramit, Dürer'in çizim makinesinden farklı olarak yatay değil, resim mekanında imgesel bir tabanı bulunan dikey bir piramittir.

Leonardo'nun "Kayalıklar Bakiresi"nde piramidal bir kompozisyon görülür. Quattrocento anlayışı üzerine kurulu bu kompozisyon, ışığın ve arka plandaki sınırsız manzaranın kullanımı ile dönemin ötesine geçmiştir. (Resim 45,46)



Resim 45: Leonardo da Vinci " The Virgin (Madonna) of the Rocks", 199x122 cm., ahşap panel üzerine yağlıboya, 1483-1486, Musee du Louvre, Paris.



Resim 46: Paul Cezanne, "The Large Bathers", 208x249 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1906, Museum of Art Philadelphia.

1.5. Somut-Soyut Espas:

Somut ve soyut, en temelde temsili olan ile olmayanın ayrımıdır. Hançerlioğlu, felsefe açısından somut kavramının, duyularla kavranan bütünsel gerçek ve bunun insan bilincindeki hakikat karşılığı olduğunu söyler. Gerçek ile hakikat arasındaki fark, hakikatin değişmez, mutlak bir gerçek olmasıdır. Soyut, idealist felsefede sadece düşüncede bulunurken diyalektik felsefede bir bilgi biçimi olarak eksik olanın, parçanın nesnel gerçekliğini yansıtır. (Hançerlioğlu, 2011:377)

Günlük hayatta soyut kavramı, duyularla kavranamama gibi olumsuz bir ölçütle tanımlanmıştır. Ancak duyuların radyo dalgaları veya kızıl ötesi ışınlar gibi birçok somut gerçekliği algılamaya yeterli olmadığını keşfedilmesiyle, bu tanım yetersiz kalmıştır. Soyut daha çok düşünce yoluyla; somut ise varlığa, gerçekliğe ilişkin bir kavrayışla alımlananı ifade eder. Buna paralel olarak somut veya temsili biçim, bir figür veya nesneye öykünür; onun biçimini, rengini, dokusunu, özelliklerini ve anlamını yeniden üretir, onu yansıtır.

Somut espas, somut kavramı doğrultusunda temsili bir yanılsamadır. Somut espas yoluyla temsil edilen iç veya dış mekan, bize bir gerçekliği anımsatır. Soyut espasta ise, temsil edilen gerçekliğe bakılmaksızın, görsel algıda, plastik kurgu yoluyla oluşan gerçeklik önemlidir. Görsel olarak yolla kavrananan soyut mekan, mekanla ilgili varoluş imgelerini, simge, sembol ve kavramları da kapsayabilir. Üç boyuttan iki boyuta indirgemenin kendisi bir soyutlama işlemidir.

Worringer, soyutlamanın insanda bir “içtepi” olduğunu söyler. Dış dünya olayları karşısında duyulan iç huzursuzluğunu, büyük tinsel uzay korkusunu, maddi meydan korkusunu, agorafobi’yi kontrol altına alabilmek ve güvende hissedebilmek ihtiyacından doğar. İnsan, henüz gelişme basamağındaiken, görsel izlenimlerle yetinmez, dokunma duyusunun sağlamlığı ile hareket etmek ister. İki ayağının üstünde

yürümeye başlamasıyla, ellerinin yerini gözleri alır. İnsan dokunsal duyuda bulduğu güveni mükemmel ve ölümsüz biçimde aramaya devam eder. Bu biçim, soyut biçimdir. Soyutlama, nesneyi görüntünün tesadüfiliğinden kurtarma çabasıdır. (Worringer, çeviri, 1985:23) Ona göre “Böyle bir sanat isteminin karakteristik sonucu, bir yandan tasvirin yüzeye yaklaşmasıdır, öte yandan uzay tasvirinin kesin olarak bırakılması ve özellikle yalnız tek tek biçimlerin kopya edilmesidir.” (Worringer, çeviri, 1985:29)

Yine Worringer’e göre, üç boyutluluk karşısında yer alan, hacimsiz, üçüncü boyuttan yoksun “kapalı maddi bireylik”, tüm elemanların bir yüzey üzerinde art arda dizilmesi ile adeta erir. Tasvir, ister istemez yüzeye yaklaşır. Bu özellikle geç modern akımlardan Soyut Dışavurumculukta, hem renk alanı hem de aksiyon resmi örneklerinde karşımıza çıkar. “Uzay tasvirinden kaçınma ve derinlik ilgilerinin ortadan kaldırılması aynı sonuca götürür, tasvirin yüzeye yaklaşması sonucuna, yani tasvirin yükseklik ve derinliğe doğru yayılması ile sınırlanmasına.” (Worringer, çeviri, 1985:45) Tasvirin yüzeye yaklaşması ile nesne, özne tarafından bulandırılır. Uzayından kurtulup, kapalı maddi bireyliği içinde görünen nesne, temsilden biçime doğru geçildiği anlamına gelir. Yüzeye yaklaşan bu biçime derinlik ve hacim kazandırmak için, perspektif ve gölgelendirme kullanılır, böylece algı elemanlarını birleştiren zihin ve alışkanlıklar devreye girer.

Bu sonucun örneklerini, modern sanatta olduğu gibi, minyatür sanatında ve Eskiçağ sanatında, maddilik ve bireyliğin inkarı olarak uzay tasvirinden kaçınılmasında görebiliriz. Maddi bireyliğin karşıtı, nesnel taklit, başka bir deyişle soyutlanmış biçim yoluyla temsildir.

“Maddi bireylik tasavvuruna ulaşabilmek için vazgeçilemez (olan) iki boyut(luluk), ... Antik sanatın başından beri kullanılagelmiştir. ... Derinlik boyutu ... (bu) berrak izlenimi bozmaya elverişli olduğu için ... olanaklar ölçüsünde ortadan kaldırılmıştır. ... Antik kültür ulusları, figüratif sanatın ödevini, nesnelere bireysel maddi görünüşler olarak uzay içine değil de, tersine yüzey içine yerleştirmek diye anlamışlardır. (Riegel)” (Worringer, çeviri, 1985:46)

Tunalı'ya göre Worringer'in iki temel içtepiyi natüralizmden yola çıkarak saptar. Bunlardan birincisi, "bütün natüralist sanat anlayışlarının dayandığı 'özdeşleyim', öbürü de tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı 'soyutlama' içtepidir. ... Özdeşleyimde insan, kendi varlığının dışında bulunan objelere yönelir." (Tunalı, 1992:125) Tunalı, anti-natüralist tüm sanat anlayışlarının özdeşleyim kavramı ile açıklanamayacağını, bunların 'soyut' başlığı altında toplanabileceğini söyler.

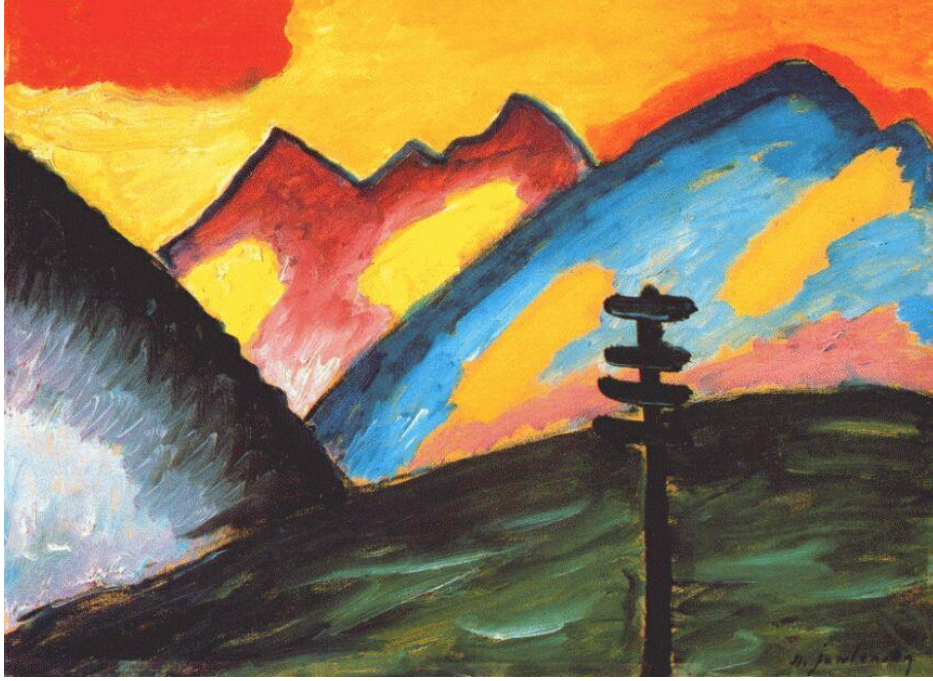
Somuttan soyut esasa doğru gidişte, Wölfflin'in 16.yy'dan 17.yy'a geçiş sürecinde gözlemediği çizgisellikten gölgeselliğe, düzlemsellikten derinselliğe, kapalı şekilden açık şekle, çokluktan birliğe, nesnelerin mutlak ve oransal belirliliğine benzer bir geçiş görülür. Bu süreçte, açık formların, ışık gölge ve modleye bağlı olarak oluşan biçimlerin giderek bağımsız geometrideki kompozisyon öğeleri haline gelmeleri gözlemlenebilir. Biçimler nesnelere salt varlıklar olarak değil, varoluş koşulları ve gerçeklikleri içerisinde yansıtılır. Akıl yoluyla kurgunun yerini gözlem alır. Soyutlama ve modern sanata geçiş ile ikinci büyük kırılma gerçekleşir ve akıl yine ön plana geçer. Ancak bu sefer yansıtılan, doğanın değil plastik dilin biçimini izleyecektir.

Stilize edilmiş nesnelere oluşan yaklaşıma ise yarı-soyut (semi-abstract) sanat denir. Bu durumda salt soyuttan değil, bir soyutlamadan söz edilir. Soyutlamada, düşüncenin algıdan daha önemli olduğu, çünkü bu yolla insanın ulaşamayacağı nesnenin yerine ona yakın birşey koyduğu düşünülür. Soyutlama, Picasso ile kübizm akımının gelişimi esnasında estetik bir prensip olarak kullanılmıştır.

"Tasvirin yüzeye yaklaşması, ana çizgileriyle, silüet ile yetinme olarak anlaşılmalıdır, çünkü böyle bir yaklaşım, hiçbir şekilde kapalı maddi bireylik hakkında bir tasavvur veremeyebilir, tersine derinlik ilgilerinin mümkün olduğu kadar yüzey ilgileri haline getirilmesi gerekir." (Worringer, çeviri, 1985:47)

Söz edilen yüzey, nesnelere belli uzaklıkta gözü aldatan optik yüzey olmayıp, bir (haptik) dokunsal yüzeydir. Bu geçiş, somut espastan soyut esasa doğru gelişimin

temelini oluşturmuştur. Soyut sanatta doğa ya hiç dikkate alınmaz ya da yalınlaştırılma yoluyla indirgenir. Temsili nesnelere yerine, biçim, çizgi ve renk örgüsü görülür. (Resim 47)



Resim 47: Alex von Jawlensky, "Einsamkeit/Loneliness", 33.7x45.5 cm., ahşap üzerine yağlıboya, 1912, Museum am Ostwall, Dortmund, Almanya

Tunalı, Jawlensky'nin "sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın taklidi değildir" görüşüne değinir (Tunalı, 1992:130). Sanat yapıtında özne, ifade edilen doğadan daha ön plana çıktığı zaman soyut ilgiler sistemi başlar. Klasik sanatta klasik espas ve hacimsellik temsili kaygılarla öne çıkarken, modern sanatta nesnelere maddesellikten kurtarılır ve espas minimize edilir. Kompozisyonda yer alan biçimler, fiziksel gerçekliğin bir temsili olmaktan öte, soyutlama olmaya adaydırlar. Soyutlanmış biçimler, yüzeyde plastik bir anlatımla bir gerilim oluşturmayı hedeflerler.

Tüm bu gelişmeler, modern sanatta, Cezanne'ın tersten perspektif, plan ve kompozisyon anlayışında görülebilir. Ancak Fovizm, Kübizm, Dışavurumculuk gibi modern akımların çoğunda karşımıza çıkan soyutlamanın tarihini çok daha eskilere götürmek mümkündür. Mısır resminin, Romanesk Sanatın, Bizans sanatının kimi örneklerinde soyutlama ile karşılaşılabilir (Myers, çeviri, 1955:9).

Sanatta zaman ve mekan, tinsellik ile değişikliğe uğratılmıştır. Sonsuzluğu, mekansızlığı çağrıştıran yeni biçimlerin örnekleri ile soyut sanatın erken evrelerindeki önemli gelişmelere Kandinsky, Mondrian ve Van Doesburg'da, Hollanda'da neoplastisizm, Rusya'da süprematizm akımlarında rastlanabilir. İleride Soyut Dışavurumculuk, Aksiyon resmi, geometrik soyutlama, informel sanat, op-art gibi türleri görülür (Mayer, 1975:1). Soyut sanat denince akla gelen ilk isim olan Kandinsky'de yerçekiminden ve fiziksel gerçeklikten arındırılmış bir mekan resmedilir; onda iki boyutlu, silüet çizimli, simgesel evrenler, geometrik kesinlikteki yuvarlak yüzeyler, üçgenler ve doğrular, iç içe ve üst üste sıralanarak (superpozisyon oluşturacak şekilde), derinlik farkları gözetilmeksizin resmedilmişlerdir. Kesin sınırlı lekelerin dışında kalan alanlar, atmosferik boşluk izlenimi verirler.

Turani somut sanattan soyut sanata geçiş dönemini, endüstrileşen toplum ve bireyde hayal kırıklığının sonucu olarak illüzyonizmin terki ile açıklar. Bu evrede varoluşçuluktan Dadaizme doğru bir geçiş görülür. Freudcu öğretiden, kolektif bilinçaltının toplumda yarattığı sıkıntılara değinen Jung'a doğru gelişen düşünüş, endüstrileşmeye paraleldir. Turani'ye göre, II. Dünya Savaşı sonrasında, yeniden ele alınan bir somut espas anlayışı olan "montaj sanatı" eski somut espas anlayışının yerini alır (Turani, 1998. s: 109-112).

1.6. Karşıtlıklarla Oluşan Espas:

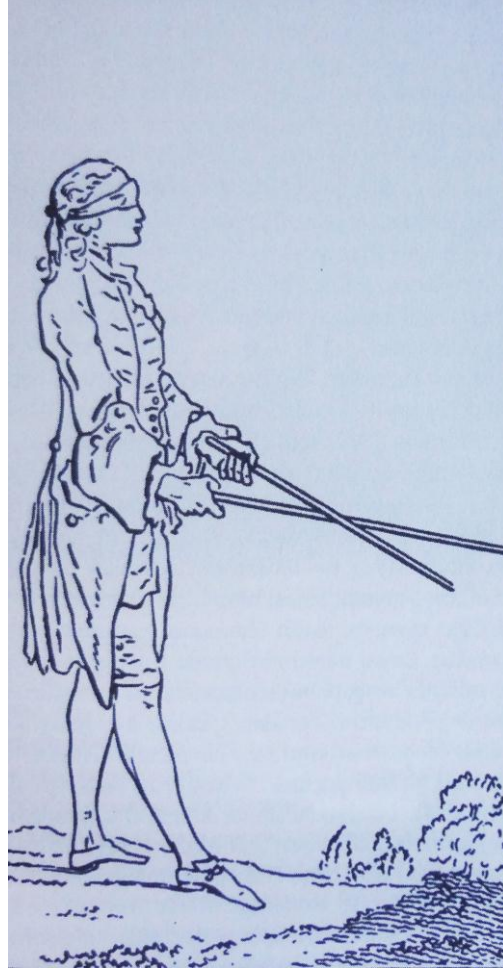
Resimde diyalektik, birarada varolan ve varlıklarını birbirlerine borçlu olan zıtlıklar örgüsüdür. Şimdiye dek incelenen farklı espas çeşitlerinde, resme ait unsurların karşıtlıkları, mekansal algının oluşumuna etki ederler. Diyalektik ilişki bunu gerektirir.

Biçimsel anlamda, biçim-zemin, negatif-pozitif, dokulu-dokusuz, açık-kapalı, büyük-küçük, geometrik-organik, hareketli-durağan, çizgisel-gölgesel ve benzeri karşıtlıklarla; renk ve değer karşıtlıkları, ışıklı-gölgeli alanlar, koyu-açık değerler, sıcak-soğuk, doymuş-doymamış renkler, tür ve valör karşıtlıklarının örgüsü mekana katkı sunar.

1.6.1. Dokunsal- Görsel Karşıtlığı

Karşıtlıklar arasında Reigil'in dokunsal ve görsel üslup olarak adlandırdığı yaklaşımlara değinilebilir. Dokunsal ve görsel temsil farkına değinen Rothko, nesnelerin ağırlıklarından ve malzeme yapılarından söz eder, görünmez bir hava tabakasının, geçirgen yüzeylerin, boşluk hissini temsil edilmesindeki güçlüğü açıklar. Genel olarak katıları temsil etmek, onların aralarındaki boşluğu resmetmekten daha kolaydır denebilir (Şekil 14). Gözle görünemeyen özellikleri, yanılısamacı ve görsel bir yolla ifade etmek bunun zorunlu sonucudur. Uçuşma hissi, atmosfere resimlerinde yer açan ressamalarda ve özellikle izlenimcilerde görülür. Bu temsilde, nesneyi ağırlaştıran ve onun görünümünü kontrol altına alan kontürler görülmez (Rothko, M., çeviri, 2004:57).

Rothko, Mısır resminde dahi bir zaman ve mekan anlayışı bulunduğundan söz eder. Ona göre, figürlerin geri plandan kontürle ayrılması, resmin içinde ön ve arka plan olmak üzere iki düzlem yaratır, figürlerin hep beraber yönlenmiş olmaları hareket hissi uyandırır, duruşları belli bir geometriye hizmet eder ve figürlerin alt tarafları ile belden yukarılarının farklı yönlere doğru dönmüş olması, tepeden bakıldığında bir + görünümü, resim yüzeyinde ise bir derinlik olarak algılanır (Rothko, M., çeviri, 2004:58).



Şekil 14. Descartes'ın *La dioptrique* adlı yapıtında bulunan, kör ve protezlerle donatılmış figür.
Kaynak: Crary, 2004:73

1.6.2. Renk Karşıtlıkları

Karşıtlıklar yoluyla elde edilen espasta renkler, en az biçim kadar önemli bir rol oynarlar. Renk ilişkileri ve oranlarının karşıtlıkları ile elde edilen espas, hem planimetrik espasta hem de atmosferik espasta kullanılır. Bigalı, rengin derinlik yaratma kuvvetini, “rengin mesafeye ait karakteri” olarak adlandırır (Bigalı, 1999:237). Yine hacimselliğin oluşumunda modülasyon, renk karşıtlıkları ile elde edilir. Ayrıca Fovistler, Dışavurumcular, Köprü Grubu ressamaları ve rengi temel alan benzer diğer akımlar için rengin kavramsal bir uzamı vardır.

Renkle oluşan espas, rengin kompozisyon geometrisinde üstlendiği göreve göre planimetrik espas yaratabileceği gibi, renklerin uzaklık algısı ve dalga boyları sayesinde perspektif espasına da katkı sunabilir. Renkler, düz yüzeyler ve kapalı formlar halinde kullanıldıklarında, renk alanlarının yarattığı espastan söz edilir. Turani, bu durumda “renklerin biçime bağlı olarak ikincil planda kaldıklarını” söyler. Renkler biçime bağlı olduklarından, biçimin geometrik veya organik oluşu rengin, kompozisyon içindeki rolüne ve şiddetine etki eder (Turani, 1978:69). Gombrich'e göre ise “Biçim, mutlak, bu nedenle bir çizgi çektiğimizde bunun doğru mu yoksa yanlış mı olduğunu hemen biliriz; oysa renk, bütünüyle görecedir.” (Gombrich, Ernst Hans Josef. çeviri. 1992: 299).

Renkle oluşan espas, ton ve modülasyon ile elde edilir (Resim 48) ve kompozisyonun tamamında veya sadece biçimlerin hacimlendirilmesinde kullanılabilir. Modülasyonda ise renk aynı biçimin içinde mekansal bağlamı ve hacimsellik yanılsamasını yaratacak şekilde komşu renklerle olan ilişkileri ile ilk planda ele alınır. Desen ve derinlik dengesine göre renk dağılımı yapılır. Modülasyon, modlenin renkle zenginleştirilmiş özel bir halidir. Ton, rengin türündeki değişimi, valör yani değer ise açıklık koyuluk derecesini anlatır, böylece mekanda atmosferik etki yaratır ve derinlik meydana getirir.



Resim 48: Paul Cezanne, "Apples", tuval üzerine yağlıboya, 1878, Fitzwilliam Museum.

Dokunsal duyuları canlandırmada renk çok etkilidir. Hem psikolojik olarak hem de gözün yapısından kaynaklanan nedenlerle, renkler mekanda öne çıkıp geriye gitme eğilimindedirler.

Gri armonili resimlerde (grisaille) açık-koyu kullanımı ile değişen görünümlerin karşıtlığı kullanılır. Bunun keşfi Lorrain aynasının kullanımı ile geliştirilmiştir. Böylece koyu bir yansıma yüzeyinde ışıklı ve gölgeli bölgeyi ayırt etmek ve hafif koyu bir tonal değeri elde etmek kolaylaşmıştır. Renk karşıtlıkları, doymuş doymamış, sıcak soğuk, tümler benzer, kaliteli kalitesiz, ışıklı ışiksiz, ana renkler pastel renkler, eş zamanlı ve ardıl karşıtlıklar olarak örneklenebilir. Renk ilişkileri için geliştirilen teorilere örnek olarak, Newton, Goethe, Chevreul, Munsell gibi isimler sayılabilir. Bunun yanı sıra, renk sayılmayan siyahın kullanımı da sanat tarihi boyunca espasa katkı sunmuştur. Siyahı Avrupa resim sanatı tarihinde, Japon tahta baskılarınıdaki yüzeysel anlatımdan etkilenen Eduard Manet izlenimci dönemde kullanmıştır. Onun kullanımı, daha önceki kullanımlardan ayrılır. Manet, siyahı başka bir pigmentle örtmeksizin, saf haline yakın olarak yüzeyi vurgulamak üzere kullanır. Siyah dışında kalan alanları boyayışında da bir yüzey vurgusu görünen ressam, kendinden sonraki siyah ressamlarına yolu açmıştır. Rodchenko (Resim 49) ve Motherwell'de görünen satıhsal, yüzeydeki anlatımları, geleneğini Manet'in yüzeysel planları ile aynı kaynaktan alır. Bu yaklaşım, ileride, renk alanı resmi başlığı altında incelenecektir.



Resim 49: Alexandr Rodchenko " Non-Objective Painting no. 80 (Black on Black)", 81.9x79.4 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1918, Museum of Modern Art, New York.

1.6.3. Doku Karşıtlıkları

Dokulu alan, dokusuz alana göre daha önde algılanma eğilimindedir. Doku, görsel veya dokunsal olabilir. Mikrostrüktür olarak adlandırabileceğimiz doku, matematiksel tekrara veya doğadaki gibi sistemsiz görünen ve fakat organik gereklilikten, ya da halı, kumaş gibi örneklerde olduğu gibi işlevinden kaynaklanan bir tekrara dayalıdır. Görsel dokular özellikle doku zıtlıklarının sabırla uygulandığı, temsili ve yanılsamacı kuzey Avrupa resminde, espas yaratır.

Rembrandt'ın sanatında doku özellikle önemli bir yer tutar. Monokrom paletindeki ışık-gölge zenginliğinin yanında, resimlerinde, özellikle kendi portrelerinde yaşama tanıklık eden bir doku zenginliği saklıdır. (Resim 50, 51)



Resim 50: Rembrandt Hermenszoon van Rijn, "Self-Portrait in a Gorget", 38.2x31 cm., panel üzerine yağlıboya, 1629, Mauritshuis- özel koleksiyon.

Resim 51: Rembrandt Hermenszoon van Rijn, "Self-Portrait with Beret and Turned-Up Collar", 84.5x66 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1659, National Gallery of Art, Washington DC, USA

Matematiksel tekrara dayalı ancak dokusal olmaktan çok Gestalt'çı deyişimiyle bütünde parçaların toplamından başka bir etki yaratan optik sanat, bu başlık altında ayrı bir yere konmalıdır. Op-art sanatçıları, hesaplanmış biçimlerin yardımıyla kompozisyonun bütününde bir hareket ve derinlik hissi elde ederler. Özellikle kimi örneklerde bu etki resim yüzeyinden izleyicinin olduğu tarafa doğru çıkma hissi verir, böylece çağdaş espas elde edilir.

Dokusal dokular ise haptik ve optik alanın buluşma noktasında yer alırlar. Örneğin boya kalınlıkları ile elde edilen espas, dokusal algıya seslendiğinden, görsel algıyı da kuvvetlendirecektir. Dokulu alanda yükseklik arttıkça, üç boyutlu bir uygulama olmaya yaklaşılacağından artık tamamen dokusal yüzeyden, kolaj veya asamblajdan söz eder hale gelinir. Bu da çağdaş espasın konusudur.

1.7. Klasik Espas, Yüzey Espası ve Çağdaş Espas:

Espas, resimde bir mekan yaratır. Resmin ikircikli doğası gereği, resmin dokusal yüzeyinden içeriye ve/veya dışarıya doğru espası algılamak mümkündür. Bunlardan birisi pencereden bir sahnenin içine doğru bakışla oluşan klasik espas, bir diğeri de yüzeye ve yüzeyden de öteye bakışı gerektiren yüzey espası ile çağdaş espastır.

Klasik espasta, temsili bir mekanı canlandıran somut espasa ait genellemelerin genel olarak geçerlidir. Temsil edilen mekan, bir sahne olarak resim yüzeyinden içeriye doğru kurgulanır. Bu nedenle, atmosferik, çizgisel, renksel perspektif çeşitleri, rakursi ve kapatan kapanan biçim ilişkileri yoluyla elde edilen derinlik, rengin mesafeye ait olanakları bu yanılsamaya hizmet etmek üzere kullanılır. Resim, açılan bir pencereymişesine, içine doğru bakılmayı gerektirir.

Mantegna'nın "İsa'ya Ağlayanlar" adlı yapıtında İsa'nın bedeninde oluşan rakursi, sahnenin içerisine doğru ilerleyen klasik espas anlayışında çağının sınırlarını zorlayan bir örnektir (Resim 52).



Resim 52: Andrea Mantegna, "The Lamentation over the Dead Christ", 68x81 cm., tuval üzerine tempera, 1480, Pinacoteca di Brera, Milan.

Çağdaş espasta ve yüzey espasında ise yüzeyde ve yüzeyden ötede bir mekan önerilir. Öklidyen karşıtı, non-figüratif nitelikteki bu espas, eğri yüzeyler, klasik perspektif dışında göreceli bir derinlik, geçişler (pasajlar) ile üçüncü, dördüncü boyutları önerir. Resimde mekan kaygısı klasik espastan, modern espasa ve çağdaş espasa doğru seyrederek. Ancak bu seyir doğrusal değildir, sanat tarihi boyunca geriye dönüşler ve tekrarlar yaşanır.

Tanyeli'ye göre tarihöncesi dönemde tasvir edilen nesnelere bağımsız olarak resim düzleminde bulunurlar, bu nedenle bir mekandan söz edilemez. Çatalhöyük'te bulunan bir duvar resmi, arkadaki dağ konisini gösterme ve üçüncü boyut yaratma kaygısı gütmekle bu kurala bir istisna oluşturur. Eski Mısır ve Mezopotamya sanatlarında, temsiller resim düzlemi üstünde basamaklar halinde bir ilişkiler düzeninde gösterilirler. Doğal çevre değilse de insan eliyle oluşturulan yapılar, en azından birer simge olarak

resimsel mekana dahil edilmeye başlanır. Tanyeli, bu dönemde mekânın betimlenmediğini, yalnızca simgeler aracılığıyla çağrıştırıldığını belirtir. Örneğin, "bir kent kuşatmasını betimleyen sanatçı, konunun içinde geçtiği mekânı bir ya da birkaç burçla simgelemekle yetinir" (Tanyeli, 2008: 1019).



Şekil 15. *Andokides Amforası, Herakles ve Girit Boğası I. İ.Ö. 520 dolayları* **Kaynak:** Gombrich, 1992:54
Şekil 16. *Andokides Amforası, Herakles ve Girit Boğası II. İ.Ö. 520 dolayları* **Kaynak:** Gombrich, 1992:54

Vazo resimlerinde görülen şekil-zemin ilişkisinden kaynaklanan planimetrik espas dışında Eski Yunan'da mekânla ilişkin bilgi görülemezken, Roma'da duvar ve mozaik resmi örneklerine rastlanır ve bunlarda doğalcı bir eğilim, boşluk ve doluluk kullanımı göze çarpar.

Rönesans'ta resimde bir sahne ve bir gölge oyununa benzer plansal düzenlemeler, ışık anlayışı, kapalı biçimler sorgulanarak, hacimsellik, itibari ışık veya iç ışık, perspektif espası araştırılmıştır. Bakış noktasına göre belirlenen nesnelere konumları ve görsel koşulları mekânla çok içli dışlı değilse de en azından Gotik sanatta olduğu gibi itibari değildir. Barok akımın ışığı ve karanlığı, mekânla ilişkiyi tam olarak kurmuş, karşıtlıklarla parçalanarak açılan biçimi ve onunla bütünleşen mekânı ifade etmiştir. Bu süreçte bir anlamda idealizmden gerçeğe geçiş yaşanmıştır.

Klasik sanat, dünyayı kavramak için rehber niteliğinde yöntemler önerir. Resmedilen nesne ve mekana bu öğretici çerçevede bakıldığında, klasik espasa uygun olarak, perspektif ile uzlaşan bir yansıma görülür. Modern sanat ise görsel algı deneyimini tuvale aktarmak ister ve öngörülmuş, varsayılmış (a priori) yöntemleri sorgular.



Resim 53: Diego Velázquez, "Las Meninas", 318x276 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1656, Museo del Prado, Madrid.

Klasik espas için ilginç bir örnek, Velázquez'in 'Las Meninas'ıdır. Bu tabloda, ressam resminin içindedir. Gürsoytrak'a göre, "biz sırtı bize dönük tuvalin neyin resmi olduğunu bulmaya çalışırken ressamın bize doğru bakıyor olması, sanki bizim resmimizin yapıldığı düşüncesini oluşturur. Bu mümkün değildir. Sorun bir zaman sorununa dönüşür." (Gürsoytrak 1996: 150) Sonuçta resmin içindeki elemanlarla sağlanan etki resmin dışındaki bir noktaya işaret eder ve "her şeyin sürekli tersine döndüğü bir gerçeklik yanılması" yaratır.

Tanyeli, Avrupa resminde Rönesans'ta ve Barok'ta geliştirilen mekan etkisi yaratma deneylerine modern resme gelinene değin bir yenilik eklenmediğini ileri sürer (Tanyeli, 2008:1019). Turner ve izlenimcilerin kullandığı atmosferik espas dışında, modern resimde, klasik resimdeki biçim-renk, biçim-zemin ikiliklerinin yerini mekan ve zaman koşullarına göre değişiklikler gösteren, rengi ışıkla birlikte ele alan bir dil alır. Soyut sanatta ise "mekan ve onunla bağlantılı olarak derinlik gibi sorunlar ortadan kalkmış ve resim iki boyutlu betileri bir yüzey üstünde bir araya getirmek olan ana ereğine indirgenmiştir" (Tanyeli, 2008:1019). Modern resimde Cezanne'ın "nesnelere geometrik biçimler ile ele alınır" öğretisinde, yüzeyden çağdaş espasa doğru boyama üslubu, tersten perspektif anlayışı ve bunlarla paralel bir modülasyon anlayışı vardır.

Maleau-Ponty, modern resimdeki araştırmaların bilimdekilerle ilginç bir biçimde örtüştüğünü belirtir. "Doğa, nesnelere kontürünü ve biçimini gözlerimizin önünde nasıl meydana getiriyorsa, Cezanne da öyle meydana getirmek ister: renklerin düzenlenişiyle. Renklerin dokusuna sonsuz bir özenle işleye işleye resmettiği bir elma da bu yüzden sonunda şişer ve akıllı uslu desenin dayattığı sınırlara sığmayıp çatlar." Cezanne'ın perspektif anlayışı ve rengin kullanım biçimini sorgulaması, Marleau-Ponty'e göre, modern bakışın başlangıcıdır. "...ressamların tuvallerinin farklı bölümleri farklı farklı bakış açılarından görülür, dikkatsiz izleyiciye "perspektif hataları" varmış izlenimi verirler; oysa ki dikkatle bakarlara duyumsattıkları dünya, iki nesnenin asla aynı anda görülmediği, bakışımızın uzamın bir parçasından öbürüne geçmesi için gerekli sürenin hep uzam parçalarının arasına girdiği ve varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden görüldüğü ya da sızdığı bir dünyadır." (Marleau-Ponty, 2010:21-24)

İzlenimciler, açık formları, ışığın hareketlerine göre betimlemişlerdir. Özellikle puntalistlerde zemin ile üzerindeki noktasal uygulama yoluyla resmedilen biçimler arasında ciddi bir hesaplaşma vardır. Eriyen kontürlerin garantisinden kurtularak açılan biçimlerin varlıkları, görsel algıya emanettir. Görsel karışım (melange-optik) yoluyla renk ve renk oyunlarına bağlı olarak ışık ve biçim tasviri gerçekleşir. (Resim 54)



Resim 54: Georges Lemmen, "Beach at Heist", 37,5x45,7 cm., ahşap üzerine yağlıboya, 1891, Musee d'Orsay, Paris.

Bu aşamadan sonra biçim ve renk bağımsızlığını ilan etmiş, plastisite öne çıkmıştır. Yanılsamacı üslubun terki ile resmin içindeki cennetten kovulan sanatçı ile izleyici, modernleşme sürecinde kendilerine yeni bir cennet inşa etmişlerdir. Bu yeni dünyada plastik dil egemendir. Soyut biçimler, temsili biçimlerin yerini almışlardır. Modern geometri, görelilik kavramı ve eleştirel kavramlar, soyutlamada önemlidir.

Soyutlama ve soyut sanat ile birlikte, kompozisyonu oluşturan geometri, yeni bir plastik biçimlemeyi müjdeleyerek, nesne veya figür olarak saklanmaksızın resimsel öge olarak kimi yapıtlarda görülür ve tüm yüzeyi kaplar (Turani,1978:61). Marleau-Ponty, bu noktada oransal hiyerarşiden bağımsız ve yüzeye yaklaşan resimden söz eder. Delaunay, Rothko, Newman'in çalışmalarında boyanan yüzey ile imgenin kaynaştırıldığı tuvaler görülür.

Çağdaş espas, yüzeyin de ötesine geçecek şekilde rengin, çizgiselliğin, optik görüntünün ve yanılsamanın kullanımı ile elde edilir. Çağdaş espas resimsel araçların

yanında fiziksel müdahale yoluyla da yaratılabilir. Yüzeyde yer alan kompozisyonlardan daha ileri bir aşamada espas, tuval yüzeyine müdahale ile ortaya çıkar. İlk olarak Kübistlerin kullandığı kolaj tekniği ile yüzeyin ötesine, bir kağıt kadar ince ancak çığır açacak kadar büyük bir adım atılmıştır. Farklı malzemeler, dokunsal dokular, asamblaj ve benzeri teknikler, resim yüzeyinin dışına doğru uzanarak, çağdaş espası oluştururlar.

1.7.1. Çerçevenin işlevi- İç açılan pencere

Resmin kendisi gibi, çerçevesi de figür-zemin ilişkisine değinen bir işlev taşır. Bugünkü anlamda çerçeve, Rönesans boyunca sınır belirleyen bir yapı olarak eşik ve sütunlardan oluşan parçalarla geliştirilir. Resimsel yüzey kendini duvardan özgür kıldığında, odanın fiziksel boşluğu ile resmin dünyasını ayırt etmeye yarayacak bir ayırt edici özelliği olarak çerçeve gerekli olur. Resmin içindeki dünyayı sınırlar ve kompozisyonun kenarlarını tasarlar. Çerçeve başka bir dünyaya açılan penceredir. Çerçeveyi bir figür gibi kullanma eğilimi 19. yüzyılda doruğa ulaşmıştır. Özellikle Degas'ın resimleri gibi açık kompozisyonlarda çerçeve, şimdiye dek olmadığı kadar gösterişli kullanılmıştır (Arnheim, çeviri, 1997:240). Sanatçı, Antik çağda olduğu gibi Rönesans'ta da kendisi betimlenen olayın bir görgü tanığıymışçasına resmin içeriğini sunar. Burada Alberti'nin "çerçevenin, pencereye dönüştüğü" tezi karşımıza çıkar. (Gürsoytrak, 1996:41)

Resimsel mekanın derinliği azalmaya başladığında, tuval yüzeyi vurgulanır. Elbette bu mekan kompozisyonun sınırları ile çevrelenmiş, sonsuz olmayan bir mekandır. Demek ki çerçeve ile yüzey arasındaki sınırlayıcı çizgi artık sadece çerçevenin iç çizgisi değil, aynı zamanda resmin dış çizgisidir. Bu yeni şartlar altında geleneksel çerçeve ile yanılmacı iç dünyaya açılan pencerenin aralarındaki mesafe uygunsuz kaçmaya başlamıştır (Resim 55). Çerçeve kendini yeni işlevine, ince bir şerit şeklinde daralıp geriye kıvrılarak hatta yok olarak uyarlamıştır. Resim, duvarda asılı çerçevesiz bir figürdür (Arnheim, çeviri, 1997:240).



Resim 55: Jackson Pollock, "One: Number 31", 269.5x530.8 cm., tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1950, Sidney and Herriet Janis Collection Fund, özel koleksiyon.

Soyut sanatın kimi örneklerinde tuval boyutunun büyüyerek anıtsal, duvarı bir yüzeye dönüşmesi, resmin figürleşme hatta mekanlaşma iddiasının sürdürülmesidir. Modern sanatta yüzey espası, klasik ve çağdaş espastan farklı olarak, bu büyük yüzeylerdeki "yanlamasına espas"ı getirir. Bu "yandan bakış", araya belirli bir mesafe konulmadığı sürece, resmin tamamının aynı anda algılanamayacağı kadar büyük bir yüzeye yapılmış olmasından kaynaklanır. Büyüklük, renk alanı resminde ve rastlantısal espasla örülü "all-over" bir resimde farklı etkilere yol açar.

1.7.2. Üç Boyutlu Kutular ve İçbükeylik

Resmin içine doğru bakılırken, geometrik perspektife uygun olarak, paralellerin belli bir noktada birleşmesi beklenir. Sanat tarihi boyunca, Mısır'dan, Çin'e, ilkel resimden günümüze, ayrıca geometrik cisimlerin temsil edildiği matematik gibi alanlarda bu genel kabul geçerlidir (Arnheim, çeviri, 1997:261). Görsel yapının hiçbir yönüyle deforme olmaması beklendiğinden dolayı, eğimli biçimler, birer sapma olarak kabul edilir ve mekan ile derinlik izlenimi oluştururlar. Deforme olmuş nesnelere yerine, daha yalın olan esas nesneyi algılanır.

Tersten perspektifte ise, uzaklık arttıkça büyüklüklerin arttığı Michelangelo'nun kimi eserlerinde (Florenski, çeviri, 2007:97) örnekleri görülebilen bir anlayış olmasına rağmen genel olarak modern resme ait bir karakterdir. Transparanlık istisnası dışında, yalnızca bir tek nesne, yüzeyin herhangi bir noktasında, bir zamanda doğrudan görülebilecekken, Cezanne örneğinde olduğu gibi ıraksak perspektif, farklı planları görünür kılar. (Resim 56)

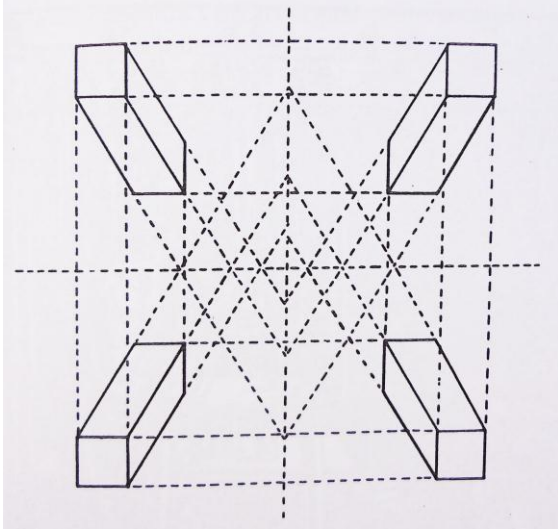


Resim 56: Paul Cezanne, "Mont Sainte-Victoire", 69.8x89.5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1902-1904, Philadelphia Museum of Art.

Bu tip örnekler Gotik sanatta ve Kübist resimde görülebilir. Çocuk algısında ve teoride bu algı ile perspektif uygulaması doğru kabul edilir. Aynı şekilde görsel deneyim, neredeyse bir kübün içinde yer alınıyormuş gibi gerçekleşir. (Şekil 17)

İzometrik perspektifte, bu küp 30 derecelik açılarla kurgulanır. Horst Schaffler, resimlerinde izometrik perspektif, yüzey ve derinlik arası bir etkileşimi, belirsizliği

cepheye taşıyarak kullanır. Bu dinamiklerin olanaklarını kullanarak, gözü eğlendiren bir yanılısama yaratır. (Resim 57)



Şekil 17. İzometrik Perspektif **Kaynak:** Arnheim, 1997: Figür 209

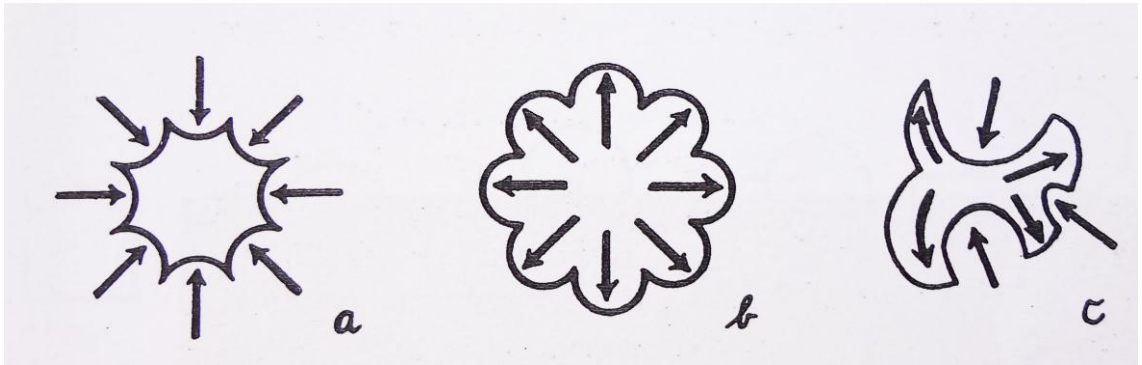
Resim 57: Horst Scheffler, "Babylon II", 60.5x50 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1986.

Başka bir geometrik uygulama, Theo Van Doesburg'un paradoksal açılı mekan organizasyonlarında görülür. Biçimler daha geometrik karakterde olmalarına karşın yüzey anlayışları bakımından Cezanne'ı çağrıştırmaktadırlar (Resim 58).



Resim 58: Theo Van Doesburg "Composition IX",
41.73x45.67 inches, tuval üzerine yağlıboya, 1917-18, Gemeentemuseum Den Haag

Resimde içbükey bir rölyef, negatif hacimlendirme olarak içeri doğru giden bir kurgu oluşturulabilir. Hollanda janr resmindeki içi boş kutuyu çağrıştırarak, geriye doğru giden planlarla zenginleşen iç mekan resimleri veya merkezden dışarı doğru yapılanan bir kübist resimde olduğu gibi... Tüm bu örneklerde, biçimi çevreleyen "boşluk", aktif bir rol üstlenir. Dışbükey şeklin agresifliği ile içbükeyliğin pasif basıncı rol paylaşarak hangi tarafın biçim veya zemin, hangi tarafın pozitif veya negatif alan olarak algılanacağına belirlerler. (Şekil 18)

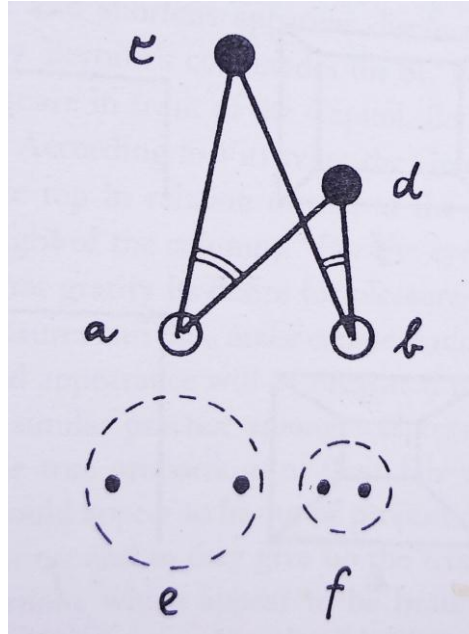


Şekil 18. İçbükey ve dışbükey biçimler
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 176

1.7.3. Üç Boyutlu Mekanın Katkısı

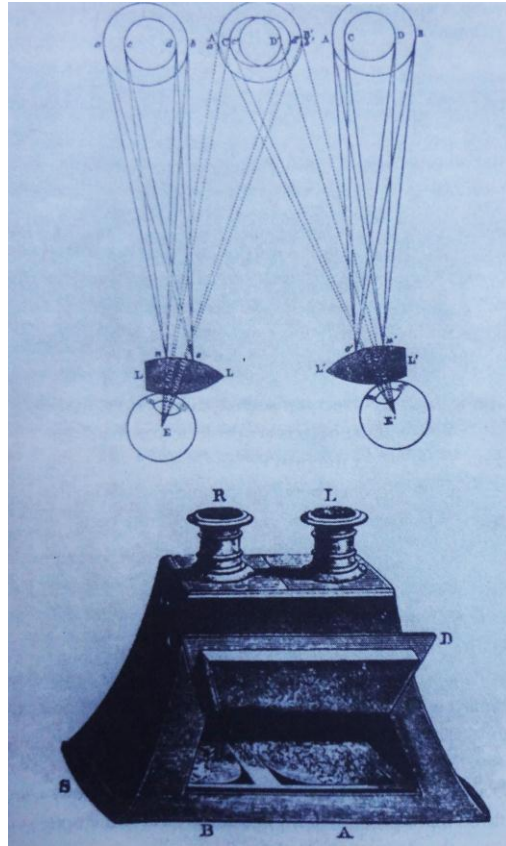
Resim yüzeyindeki derinlik etkileri görsel deneyimde, gözün fizik ve fizyolojik yapısı ve akıl tarafından yaratılırken, üçüncü boyut taşıyan derinlik dokunsal ve daha zorunlu bir etkidir. Işık-gölge, üç boyutluluğu görünür kıldığı gibi, üç boyutluluk yanılsaması yaratabilir. Resmin üzerindeki üç boyutlu malzemenin, asamblajın, belirli bir kalınlık oluşturan kolajların ve elbette dokunun espas yaratma gücü buradan gelir.

Biyolojik yaklaşım, derinlik algısını iki açılı görmeye bağlar ve stereoskopik (çift görüş açılı) görüntüyü kanıt gösterir. Ancak Wittgenstein'in belirttiği gibi iki gözün varlığı ve ortaklığı, derinlik algısına tek başına etki etmez, çünkü sağ ve sol gözün teker teker gördükleri iki farklı görüntü söz konusudur (Arnheim, çeviri, 1997:269). (Şekil 19) Ayrıca bir göz kapatıldığında diğeri ile görünen görüntüde derinlik algısı kaybolmamaktadır; bunun alışkanlıktan kaynaklandığı iddiası ileri sürülmüş ancak tespit edilememiştir.



Şekil 19. İki farklı bakış açısı ile oluşan espas
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 200

Retina tarafından stimulusa iletilen iki biçimin süperpozisyonunda, üçüncü boyutu algılama, yalınlaştırma eğiliminden kaynaklanır. Stereoskopik görüntüyü, zaman ve mekan boyutlarında çatışan imgeler olarak algılayan göz, bunları birleştirmeye çalışır. Mekansal ardışıklık zamanda değişim olarak anlamlandırılır. Benzer bir mekanizma, gözleyenin yer değiştirdiği Kübizm akımında ve sinema teknolojisinde kullanılır. Stereoskop iki farklı bakış açısını hesaplamaya çalışır (Şekil 20).



Şekil 20. Stereoskop'un satıhsal bir görünüm ortaya çıkaran çift görüş açısı

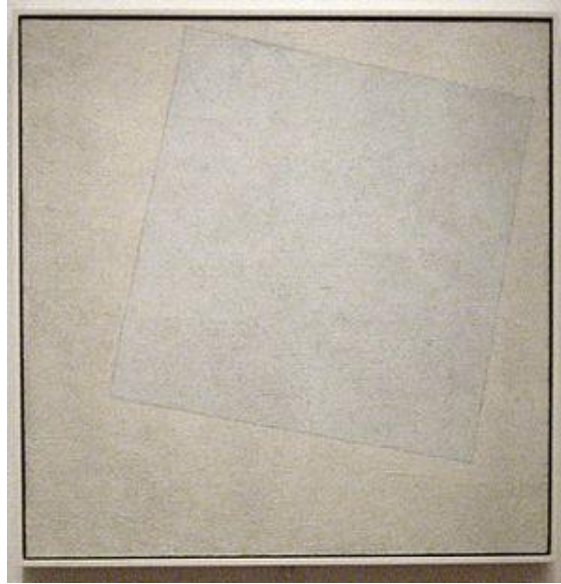
Kaynak: Arnheim, 1997: Figür 176

Mekanda veya zamanda paralellik, derinliği artırmak üzere kullanılmaz, tam tersine yüzeyin düzlüğünü açığa vurmaya hizmet eder. Biçimlerin birbirlerine göre durumlarında incelenen tanjant dizimi, iki elemanın yanyana bulunarak yüzeye vurgu yapmalarına örnektir.

1.8. Tuval Nesnesinin Kullanılması

Yanılsamacı derinlik yerine tuval yüzeyini öne çıkaran çabanın bir ileri aşaması, yüzeyin de ötesini gösteren çalışmalardır. Tuvalin kenarlarına veya delinme, yırtılma yoluyla bütünlüğü bozulan tuvalin ardındaki alana dikkati çeken bir espas anlayışının temsilcisi olarak akla ilk gelen isim Fontana'dır. Fontana'nın yapıtlarında, yüzey gerçeği ile üç boyutlu gerçeklik hesaplaşır. Dış mekan, tuvale yapılan bir ekleme ile değil, yüzeyin kendisine yapılan bir müdahale ile işe dahil edilir.

Malevich'in deyimiyile yüzeydeki sıfır noktasından (Resim 59) ve Klein'in saf uzamından sonra Fontana'nın delerek ötesini gösterdiği tuval nesnesi, çağdaş espasa doğru atılan büyük bir adımdır. Bu andan sonra her türlü eylemin mümkün olacağı söylenmiştir. Bu kesikten içeri sadece yüzeyin ardındaki "gerçek" yüzey değil, onlarca yeni teknik ve yaklaşım geçecektir: kolaj ve asamblajlar, enstalasyonlar gibi... (Resim 60)



Resim 59: Kazimir Malevich "Suprematist Composition: White on White", 79.4x79.4 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1918, Museum of Modern Art, New York.



Resim 60: Juan Davila, "Madi", enstalasyon/ karışık teknik, 1991, Museum of Contemporary Art, Sydney.

Süprematistlerden sonra sanat nesnesinin ontolojik sorgulanması başlar. Varlığın zaman ve hareket, ayrıca bunlara bağlı olarak algı kavramlarıyla birlikte düşünülmesi sonucunda, El Lissitzky'nin Proun odaları, Tatlin, Gabo, Pevsner ve Archipenko'nun kinetik işleri ortaya koyulur.

1.9. Rastlantısal Espas

Rastlantının oluşması için iki unsur gereklidir: İçtepi ve eylem. Metafizik düşünce, içtepi ve eylemi anlamlandırabilmek için, zorunluluk, özgürlük, nedensellik gibi kavramlara başvurur. Rastlantı ile zorunluluk genellikle karşıt sayılsalar da, rastlantı zorunluluk olabileceği gibi, zorunluk da rastlantı olabilir. Kimi metafizikçilere göre rastlantı, nedenleri bilinmeyen zorunluktur. Burada zorunluk, nedenlilikten farklı bir ulam olarak ele alınır. Hançerlioğlu, kimi metafizikçilerin rastlantıyı özgürlükle aynılaştırdıklarını belirtir; "örneğin Spinoza'ya göre her şey saltık bir mantıksal zorunlulukla olup biter, ansal alanda özgür irade bulunmadığı gibi fiziksel alanda da rastlantı diye bir şey yoktur" (Hançerlioğlu. 2011:343). Hançerlioğlu'na göre, rastlantı

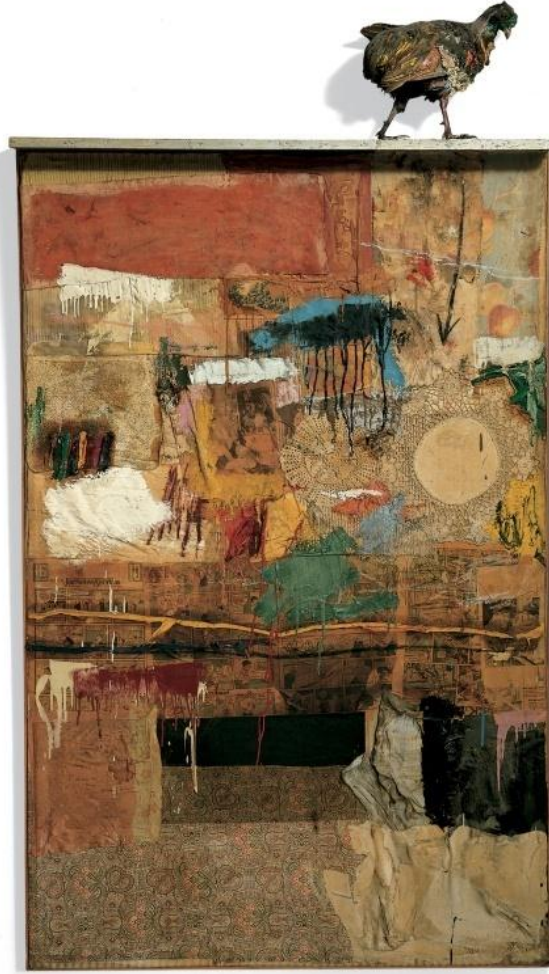
bir dış nedenin ürünü iken, iç nedene bağlı bir zorunluluk ile bağımlıdır. Diyalektik materyalist felsefe bu karşılıklı bağı öngörür. Temel olan zorunluluk, ilineksel olan rastlantıdır. Ona göre, “unutulmaması gereken en önemli bilgi şudur: Zorunluk temel, rastlantı ilinekseldir. Rastlantı, kimi yerde, zorunluğun işleyişini bir zaman için engelleyebilir.” (Hançerlioğlu, 2011:343-344)



Resim 61: Robert Rauschenberg, "Lawn", 810x603 mm., kağıt üzerine litografi, 1965, Tate, İngiltere.

Resimde rastlantının kullanımı, resim yapma sürecine ilişkindir. Salt yapıtın değil, sanatçının da bir özne olarak önem kazanmasıyla resim yapma yöntemleri gündeme gelir. Eylemin ve sürecin öne çıktığı kimi teknikler, bekleneceği gibi, düşüncenin, kavramın, bireysel tutumların sanatta tırmandığı bir dönemde sıklıkla kullanılmıştır. Gerçeküstücülerin, biçimden ve bilinçli eylemden arınmak için geliştirdikleri frotaj ve

dekalkomani gibi teknikler buna örnek gösterilebilir. Rastlantısallık özellikle otomatizm tekniğinde ve Aksiyon resminde görülür. Üst üste gelen lekeler, çizgiler, renkler, yerçekimi veya sürat tarafından biçimlendirilerek, kısa bir süre için ressamın iradesinden kurtulur ve o halleri ile resimde yerlerini alırlar. (Resim 61, 62)



Resim 62: Robert Rauschenberg, "Satellite", 201.6x109.9x14.3 cm., tuval üzerine karışık teknik, 1955, Whitney Museum of American Art, New York.

1.10. İrrasyonel Espas:

Bilimsel perspektif gibi rasyonel kurallarca öngörülen espas anlayışının yanısıra kimi irrasyonel durumlar da espas oluşturabilir. Lissitsky'e göre, planimetrik espasta veya perspektif espasında geriye doğru giden numaraların sistemi irrasyonel espas için uygulanamaz. Bunun yerine, sonsuza gitmeyen ve farklı biçim gruplarına uygulanabilen farklı bir sistemden söz edilir. (Harrison, Wood, çeviri. 2013:319)

İrrasyonel espas, gerçeküstücü ve metafizik resimde görülür. Özellikle De Chirico'nun yapıtlarında Tanyeli'nin "olanaksız mekan" diye adlandırdığı yeni bir mekan anlayışı ile karşılaşılır. "Bunlarda mekan gerçekte görülebilecek bir mimari çevrenin anlatımı değildir ve tümüyle kurgusal bir gerçeklik taşır" (Tanyeli, 2008:1019). (Resim 63)



Resim 63: Giorgio de Chirico, "Mystery and Melancholy of a Street", 85x69 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1914, özel koleksiyon.

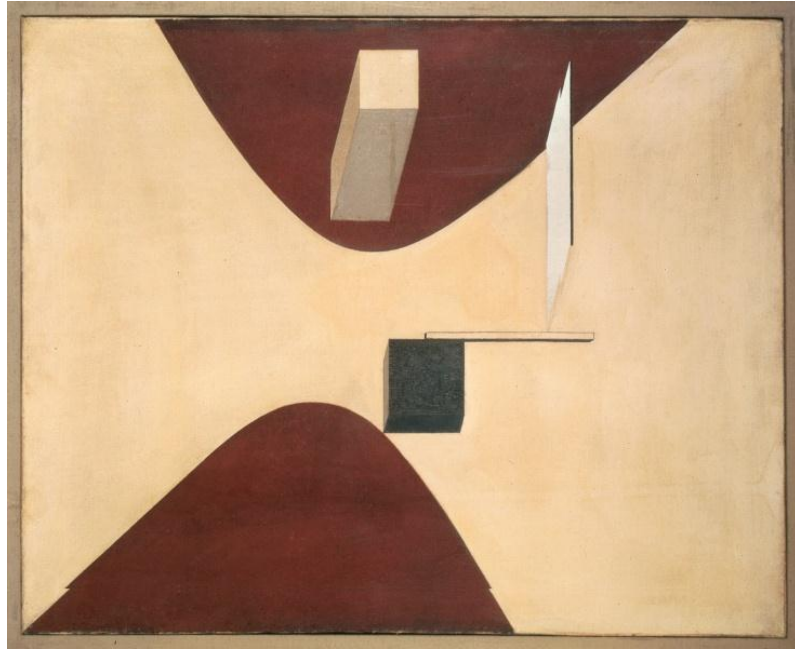
De Chirico'nun resimlerinde aklın buluşu olan perspektif ile antikitenin buluşturulma tarzında bir irrasyonelitedir. İzometrik perspektifte görülen diyagonal kesitler, de Chirico'nun mimari manzaralarında karşımıza çıkar; bu sentezin mekana uymayan açıları tedirginlik yaratır ve metafiziksel bir bakış olanağı sunar. Gerçeküstü bir mekana hizmet eden paradoksal mekanlar, de Chirico'dan bambaşka bir erekle, Kübistlerde de kullanılmıştır. Kübizmde, mekan her bir biçimin özelinde zaman etmeni de hesaba katılarak değişir ve tekrar eder. Bu nedenle zamanda ve mekanda çakışmalar, superpozisyon başlar.

Gerçeküstücü resimdeki olağandışı koşullar, tüm yenilikçi tutumlarına karşın bir temsili kaygı taşımaya devam ederler. Nesnellik dışı bir espas anlayışı ise Süprematizm akımında Malevich'te görülür. (Resim 64, 65) Malevich çok yalın ve iki boyutlu plastik bir dil yoluyla, anlatımcı ve temsili olmayan bir irrasyonel espası ortaya koyar.

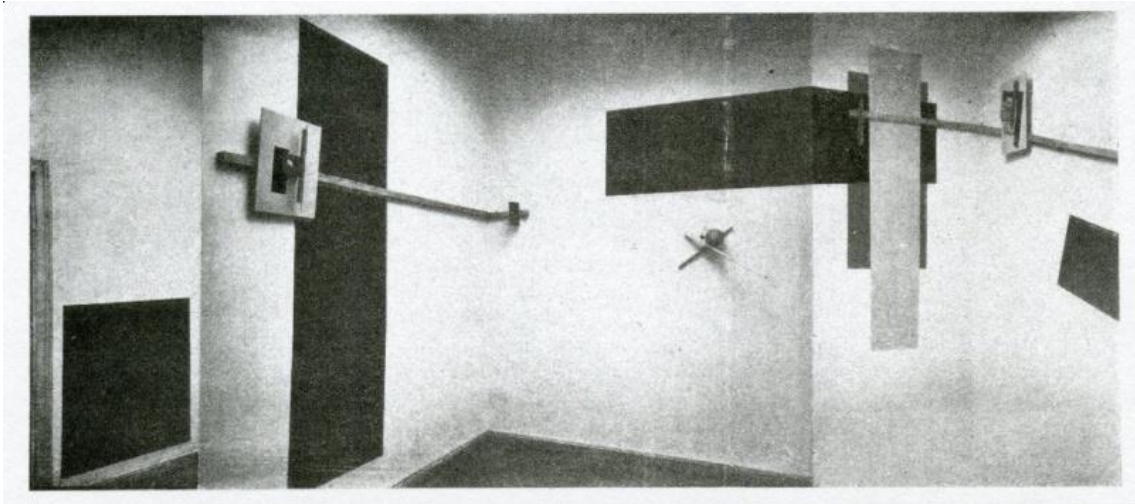


Resim 64: Kazimir Malevich, "Marpha and Vanka", 81x62 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1929, Russian
Resim 65: Kazimir Malevich, "The Peasant Woman", tuval üzerine yağlıboya, 1912.

Konstrüktivistler, süprematistler, püristler, minimalistler soyut ve irrasyonel bir espas anlayışında işler üretmişlerdir; ancak bu anlayışı kavramsal bir boyuta taşıyan, Proun Odaları serisiyle El Lissitzky'dir. El Lissitzky, kurguladığı imkansız mekan tasarımı ve yanılısamayı eski söyleminden öte bir anlamda kullanışı ile modern espası sorgulamış, çağdaş espastan da ileri bir aşamaya, kavramsal mekana geçiş yapmıştır. (Resim 66-67)



Resim 66: Lazar El Lissitzky, "Proun 23 No 6", 62,9 x 77,5 cm 65,9 x 80,9 x 2,7 cm, panel üzerine tempera, 1919.



Resim 67: Lazar El Lissitzky, "Proun Room 1923", enstalasyon, 1923, Great Berlin Art Exhibition.

İrrasyonel espası kullanımında öne çıkan Lissitzky, Sovyet tasarım okulu Vkhutemas'ın iç mimarlık atölyelerinde sanat ve tasarım eğitimi vermiş, Rodchenko aynı kurumda dersler vermiş, Moholy-Nagy ise Bauhaus'ta metal atölyesini yönetmiştir. El Lissitzky Proun odaları adını verdiği bir dizi çalışmasında, mekan, alan ve biçim ilişkilerinden faydalanır, çoklu perspektifi kullanır. Almış olduğu mimarlık eğitimini, çok anlamlı ve üç boyutlu yanılısama yaratacak şekilde, biçimsel bir dilde kullanır.

“Malevich 1915 tarihli “Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme” adlı denemesinde sanatsal yapıya dahil biçim, renk ve güzelliğin kurgu içerisindeki estetik tabanı üzerine değil, ağırlık, sürat ve hareketin doğrultusu üzerine kurulu yeni bir temel önermektedir. Bu tanım değişimi, Malevich'in zamanı temsilin “dördüncü boyutu” olarak kabul etmesinden kaynaklanmaktadır ve Lissitzky'nin de resmin durağanlığını aşarak yalnızca hareket ile algılanabilecek alanların betimlemesinde rol oynamıştır. İzleyici çok sayıda ekseni ortaya çıkaracak bir süreç içerisinde Proun'un içine girmeli ve çevresinde gezinmelidir. Proun sabit bir perspektifi reddetmesi ve öğelerin kuvvetli bir düzende ayarlanmayı benimsemesinden dolayı izleyicisiyle daha etkin biçimde ilişki kurabilen yeni bir resim biçimiydi. Süprematizme olan borcuna rağmen Lissitzky, Malevich'in tablolarını bu amaca ulaşmamakla eleştirmiştir: “Tüm o devrimsel kuvvetine rağmen, süprematist tuval halen bir resim biçimidir. Bir müzede yer alan her tuval gibi, belirli bir dikliğe sahiptir ve başka herhangi bir şekilde asıldığında devrik veya ters görünür.” Proun ona göre resimden fazlası, yeni bir biçim inşa etme sürecidir.” (Margolin, çeviri, 2012:45-46)

Lissitzky, görsel fazlalıkları atarak bilginin süratli biçimde hazmedilmesini amaçlamaktadır, “İlk kez Proun'da belirmeye başlayan görsel ekonomi kavramı, Lissitzky'nin yapıtlarının merkezinde yer almaktadır.” (Margolin, çeviri, 2012, 45) Lissitzky, Proun'dan “biçime değerler yeni atayan ekonomik malzeme konstrüksiyonunun yaratısı” olarak söz eder. Ekonomi ilkesi dolayısıyla, çok sayıdaki kelimenin ortak bir harfini sıklıkla kullanmıştır. (Margolin, çeviri, 2012, 45)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESPASIN ALGI İLE İLİŞKİSİ

3.1. Algı

İmge yoluyla ifade, görsel bir dil üretir. Bu özel dil, iki kişi arasında kurulur: sanatçı ve izleyici. Aynı sözel ifadede olduğu gibi imgesel ifadede de iletişimin iki tarafının bireysel görüşleri, alıp vermek istedikleri mesajlar ile yorumlar, anlamın bir parçası olurlar. Görülen şey bir biçim iken, düşünülen ve düşündürülen ifade içeriktir. İfadenin varolabilmesi için biçimin temsili bir biçim olması gerekmez; soyut biçimler de bir ifade içerebilirler. Hatta temsili biçimlerin ifadeleri, temsil ettikleri içerikten farklı olabilir. Algı, plastik sanatlarda izleyiciye, çeşitli olasılıklar ve özgürlükler sunar, bir oyun ve düşün alanı açar. Sanatçı, imzasını atarak kendini ortaya koyduğu anda onu algılayan, izleyen başka bir bireyle ilişkiye geçer. Bu diyalog, sanatçının söyledikleri kadar, izleyicinin algıladıkları ile kurulur. Bu nedenle Wölfflin'in belirttiği gibi, sanat tarihi aynı zamanda "görmenin tarihi"dir.

Florenski'nin Tersten Perspektif kitabının sunuşunda Martin Heidegger, Florenski'nin hareket noktasını açıklarken temsile değinir, üç boyutlu bir gerçekliği iki boyutlu bir yüzeyde temsil etmenin ne denli natüralist olduğunu sorgular. "Çünkü iki boyutlu bir temsil, aslında natüralizmin dayanağı olan uzam anlayışıyla çelişir. ... retina-merkezci ve modernist tavırdan nasıl sıyrılır ... ve resim mekanında üç boyutluluk nasıl sağlanır? ... Florenski'ye göre böyle bir olasılık mevcut değildir. ... temsil edilen nesnenin biçimini koruyarak bunu yapmak mümkün değildir." (Florenski, çeviri. 2007:21)

Giotto ile birlikte natüralist resmin temelleri Floransa'da atılmış, dünyevileştirme amacıyla, perspektif ve yansımacı sanat alanında, Filippo Brunelleschi, Paolo Ucello, Leone Alberti, Piero Della Francesca ve Donatello çalışmalar yapmışlardır. (Florenski, çeviri, 2007:83-84) Temsili sanatta önemli olan biçimdir ve natüralizm mümkün değildir. (Florenski, çeviri. 2007:122) Benzer bir kaygıyla, Dürer'in çizim makinaları, mekanik olarak üç boyutlu nesneyi iki boyutlu düzleme aktarmayı olanaklı kılar. Böylece, "perspektifin görmekle ilgili olmadığını kanıtladığını" öne sürer. (Florenski, çeviri, 2007:106-108) Bu çalışmalar, dokunsal ve görsel üslubun buluşma noktalarıdır.

Modern psikoloji, bireyselliğe ağırlık vererek, farklı duyuların ve bireyin duyulara yüklediği anlamların, karmaşık bir algı süreci oluşturduğunu ortaya koymuştur. Buna göre, görmenin değişik biçimlerine değinirken, görsel algının hem biyolojik hem de bilişsel bir süreçlerinden söz etmek gerekir. Görsel algılama, nesnelerin yansımalarının retinaya düşmesi, yansımanın imge olarak beyine iletimi, zihinde bilişsel ifadeye bürünmesi aşamalarından oluşur. Bilişsel süreç, duyumsamanın yanında anlamlandırmayı da kapsar. Örneğin Hans Memling'in "Aziz Veronika" adlı eserinde, aynı üslupla ele alınmış iki portreden birinin beyaz bir kumaş parçası üzerine yer aldığı algılanmaz, onu, hemen yanındaki üç boyutlu temsili portreden ayrı koşullarda drape üzerinde yer alan iki boyutlu bir portre olarak kabul etmemizi ve onu anlamlandırabilmemizi sağlar. Aksi takdirde resim, yarım kalmış veya buruşmuş olarak görünecektir (Resim 68).

Tunalı, izlenimcilik felsefesinde, Archimedes noktasının "duyum" olduğunu belirtir. Bu yaklaşıma göre duyum, sanıldığı gibi hiçbir zaman değişmez olanı değil, daima kendisi ile aynı kalanı değil, değişeni ve olanı bildirir. (Tunalı, 1992:20) Bu yönüyle, varlık felsefesinden çok, bir oluş felsefesini ilgilendirir. Bu yaklaşım, resim yapan açısından üründen eyleme; alımlayan açısından ise sonuçtan sürece doğru bir geçişi tanımlar. İzlenimcilikle başlayan bu gelişim, Soyut Dışavurumculuk akımına kadar uzanan bir yoldur.



Resim 68: Hans Memling, "Saint Veronica" (St John ve Veronica Diptik-sağ kanadı), 31.2x24.4 cm., panel üzerine yağlıboya, 1483, National Galery of Art

"Algı dünyasını incelemekle, "şeyleri ve şeylerin görünme biçimlerini birbirinden ayırma"nın olanaksız olduğu anlaşılır. Kant'a göre görüntü, hayalgücünün ve deneyimlerin bir ürünüdür. Görüntüler, gösterdikleri nesnelere ve mekana asla tam olarak uyamazlar, ancak gösterdikleri şemalar yoluyla, onlarla ortalama bir bağlantı kurabilirler. Temsili biçimler, asıllarını ortalama olarak yansıtabilirler." (Holly, çeviri, 1985)

Balkır, bu süreçte, "dikkat, bellek, zeka, yargı ve düşgücünün yönlendirici olduğunu" söyler. Duyumsal verilerin yanlış yorumlanması durumunda algıda yanılgılar ortaya çıkar. (Balkır, 1995:3)

3.1.1. Bir Algı Kuramı: Gestalt veya Bütünlükçü/ Biçimsel Algı Psikolojisi

Rus Konstrüktivizmi ile eş zamanlı olarak, Almanya'da bu ekole paralellik gösteren Bauhaus ekolü ortaya çıkmıştır. "Gestalt", bir biçim için kullanılan genel bir sözcük ve Almanya'da yüzyılın başından beri algı psikolojisi alanında geliştirilen bir teorinin adıdır. Bu teori, algılama sürecini bir düşünme ve sezinleme olarak ele alır. Gestalt ekolüne göre gözlem aynı zamanda keşfetmektir.

Biçimsel Algı Psikolojisi olarak da adlandırılan bu ekol, beynimizin, “iyi biçim”den, yalın ve dengeli biçimden yana eğilimi olduğunu savunur. Bu algının temelinde, görsel uyaranlara tepki veren sinir sistemindeki fizyolojik olaylar yatar. Biçim karşısında olası çözümlenmeler arandığında, günlük yaşam deneyimleri ile paralel doğrultuda olmasa dahi en yalın sonuca yöneldiğimizi ileri sürülür. Nörolojik etkenlerle oluşan bu eğilim, çevreden gelen milyonlarca uyarıyı anlamlandırmada, onları düzenlemede ve buna göre yaşama, hareket etmede kolaylık sağlar. Plastik sanatta yalınlığı tercih etme durumu, klasik sanatta olduğu gibi modern ve çağdaş sanat açısından bakıldığında da salt kuramsal bir düzeyin çok ötesinde bir önem taşır, uzamsal yorumda ve çok anlamlılığı algılamada çığır açar. Gestalt, ayrı ayrı parçalardansa bütünle ilgilenir ve yalınlık ilkesi doğrultusunda, bütünün parçaların toplamından farklı olduğunu söyler. Bu doğrultuda, görsel algıyı düzenleyen dört temel ilke, yakınlık, benzerlik, yönelme ve tamamlama olarak tanımlanır.

Endüstrileşme ile şekillenen Bauhaus okulunun sanatçıları, tasarımlarında ve iki boyutlu kompozisyonlarında, Gestalt şekil ve ilkelerini kullanmışlardır. Temel sanat öge ve ilkeleri arasında çift karşıtlıklar uygulanarak bir sistem oluşturulmaya çalışılmıştır. Gestalt ilkelerinden yakınlık, elemanların birlikte algılanmalarını sağlar. Birlikte algılanan biçimlerin dışında kalan alan, onları çevreleyen boşluk, zemin olarak algılanır. yakınlık veya yoğunlaşma bu yolla espası etkiler. Benzerlik ve farklılık, bütün ve parça ilişkilerinde belirleyici bir rol oynar. Homojen olma veya benzeşme, görsel elemanları birbirine bağlar. Bu bağın kurulması için benzeşen unsurların aynı zaman ve mekanda bulunmaları gerekir. Benzer unsurların yanında ayrışan diğer elemanların varlığı bağı güçlendirir. Geçmiş bugüne bağlayan benzeşime ise anımsama denir.

Herhangi bir özelliğin benzemesi, gruplamalara neden olabilir. Büyüklük, şekil, parlaklık, renk, mekandaki konum (yakınlık-uzaklık), hareket ve harekete ek etkenler olarak yön ve hız vb. karşılaştırmalar, ancak ortak bir zeminden yürütülürse bir anlam ifade eder. Arnheim, Guisepppe Mosconi'nin yapmış olduğu bir deneyi aktarır: küçük çocuklara ve yetişkinlere, dört tür memeli iri hayvan ve bir savaş denizaltı gemisinin

resmi gösterilir; içlerinde en farklısının hangisi olduğu sorusuna yetişkinler hiç tereddüt etmeksizin denizaltıyı göstererek cevap vermelerine karşın, küçük çocuklardan 51'i, dört memeliden birini seçerek cevap verirler. Deney sonunda neden bu tercihi yaptıklarına verdikleri yanıt ise aynıdır: "Çünkü denizaltı bir memeli hayvan değildir." Görülüyor ki, farklılıkların algılanabilmesi için, benzerlik bir önkoşuldur. Benzerlik ilkesine göre, birarada bulunan biçimlerden benzer olanlar gruplaşarak buldukları zeminden ayrışır ve aralarındaki alan zemin olarak algılanır. Benzerlikle gruplamanın ötesine geçilerek sürekli bir şekil oluşturulduğu takdirde, göz eksik parçaları tamamlar. Özellikle yerleştirme ve yönün katkısıyla elde edilen, "vesaire ilkesi" olarak anılan bu ilke, birim tekrarı veya sfomato tekniği ile sağlanabilir (Resim 69).



Resim 69: Claude Monet, "Poplars on the Banks of the River Epte, seen from the Marsh", 88x93 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1891, özel koleksiyon.

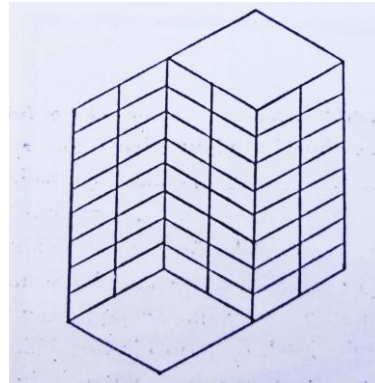
Hofmann, Bauhaus'un trajedisinin daha en başta, hem mimari hem de uygulamalı sanat alanlarında ortaya çıkmasında yattığını belirtir. Ona göre, sanat üretimi ve işlev ki farklı kutupta yer alan ihtiyaçlardır. Bauhaus'un estetiğe dair buluşları, esas olarak yüzeye ve soyut tasarımlara göre oluşturulur, iki boyutlu ve dekoratif bir etki uyandırır. Plastik dil, dokunsal farklar ve medyum kullanımı ile hissedilebilir. Bauhaus'un etkileri ve fikirleri sonradan nesnel olmayan sanat anlamında, Klee ve Kandinsky'de görülür. Ana düşünce, plastik mükemmelliyetin peşinde, saf iki boyut üzerinde ifade olanaklarını araştırmaktır (Hofmann, 2002:48).

3.1.2. Derinlik Algısı/Uzamsal Algı

Uzam ile aramızdaki bağ, doğal bir bağ olduğundan, uzamsal yönelme, temel biyolojik bir öneme sahiptir. Uzam, beden ve mekan ilişkisinin kurulduğu bağlamdır. Görsel algı, yargıyla bağlantılıdır, sadece görme ile değil duyumsama, bilme ve sonuç çıkarmayla da ilgilidir. Üç boyutlu uzama ilişkin bilgi hem görsel hem de dokunsal algıdan gelir.

Yeryüzünde yatay düzlemde ve yerçekimine bağlı olarak devinen insanın, yatay konumdaki nesnelere daha büyük, dikey konumdaki nesnelere daha küçük görür. Bu, Malebranche'ın ay deneyi ile kanıtlanmıştır. Ufuktaki ayın, gökyüzündeki aydan büyük görünmesinin sebebi, gözlemcinin yatay düzlemde bulunan nesnelere karşı gösterdiği duyarlılıktır. Bu deneyden çıkan can alıcı sonuç, algılayan öznenin yargı vermesidir. Kimi psikologlar algılamada gerçekleşen bu yanılsamayı, öznenin bir yorumu ve algılamada özgürlük olarak kabul ederken, kimi başka psikologlar heterojen uzamın getirdiği bir zorunluluk olarak yorumlarlar. Bu ayrım, Sofistler ile başlayan psikoloji geleneği ile Gestalt Bütünlükçü Algı Psikolojisi ekolünden farklıdır.

Derinlik algısı sadeliğe dayanır. Göz, üçüncü boyutu, ancak iki boyutlu görünümünden daha kolay algılanabildiği durumlarda görme eğilimindedir (Şekil 21). Silindir biçimini iki elipsi birleştiren paralel iki çizgiyle birlikte görmenin, onun kendi kütesini görmekten daha zor olduğu örneğindeki gibi...



Şekil 21. Thiery'nin Figürü

Kaynak: Gombrich, 1992:277 (Şekil 233.)

Soyutlama yeteneği, türlü işaretleri yorumlama eğiliminde ortaya çıkar. Beyaz bir kağıdın üzerine yapılan çizim, bize o nesnenin ne olduğundan önce, nerede ve nasıl bulunduğuna dair bilgiler verir. Dolayısıyla zihin hemen ilk anda mekan ve zamana dair mesajı alır.

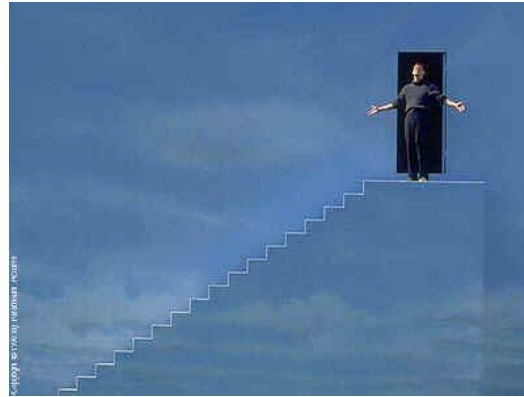
Derinlik algısını oluşturmak için tasarlanan merkezi perspektif, doğaya sadık olmayan bir yansımadır. Merkezi perspektifin kuralları, tek bir mercekten görülebilecek mekanik yansımalara benzese de onlardan bir takım farklılıklar gösterir. Perspektif kuralları gereği biçim deforme olmaya başladığında derinlik algılanamaz olur. Farklı perspektif kuramları bu deformasyonu azaltarak, nesnenin içinde bulunduğu bağlamı temsil etmeye çalışmışlardır.

Algıda seçicilik, derinlik boyutunda da geçerlidir. Bir kerede sadece dar bir alana odaklanıldığı için, netlik yapan bir mercek gibi ya yakın plan ya da uzak plan tercih edilmek zorundadır. Gözün billursu (kristal) mercekleri tarafından yapılan bu netleme, odaklanılan alanın uzaklığı hakkında bize bir fikir verir.

Derinlik boyutu, farklı bilişsel etkilerle ilgilidir. Görme kuramının ilk dönemlerinde, Demokritos, nesnenin dış yüzeyinin bir tür kopyasının gözbebeği açıklığından göze girdiğini öne sürmüştür. Kuram geliştikçe, göze girenin nesnenin bir kopyası değil, imgesi olduğu kabul edilmiştir. Bunun yanı sıra nesnenin tekbaşına değil, çevresi ile, bulunduğu bağlam ile algılandığı dikkati çekmiştir. Görüş alanı görsel algının ilk problemi, görsel düşüncenin ilk zinciridir. Kompozisyon ve kadraj bununla ilgilendir.

Derinlik ve mekanın görüldüğu yerde bir boşluk hissinin olduğundan söz edilmişti. Boşluk hissi, en temelde, yerinde olması beklenen bir şeyin orada olmaması ile ortaya çıkar. Arnheim'a göre; "Boşluğu görmek, oraya ait olan, ama orada olmayan bir şeyi bir

algı verisine yerleştirmek ve onun yokluğunu şimdinin bir özelliği olarak fark etmek anlamına gelir.” (Arnheim, çeviri, 2009:107) Görsel algı nesnelerin zihnimizde bıraktığı genel imgelerle ilişkilidir. Bir nesnenin tek bir açıdan görüldüğünde bile diğer açılardan görünümünün zihinde canlandırılabilmesi bu bulguyla açıklanabilir. Bu hem mesneyi görüp tanıma hem de ona üçüncü boyut tanıma aşamalarında önemlidir. Nesneye dair imge dağarcığımız öylesine geniştir ki, kübizmin veya izlenimciliğin biçimi parçalayan ve ışığı veya zamansallığı öne çıkaran kurgusuna karşım imgeleri tanımaya devam ederiz.

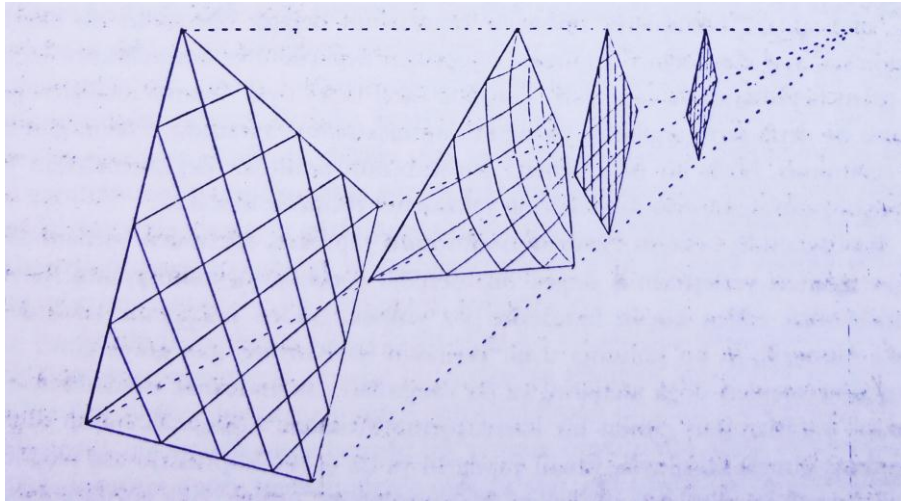


Resim 70. Niccol, A., Rudin, S. (Yapımcılar), ve Weir, P. (Yönetmen). (1998). The Truman Show. [Film]. A.B.D.: Paramount Pictures.

İnsan gözünün görüş açısına göre yüzeyi algılamanın bir büyüklük sınırı vardır. Geniş ve homojen bir plan, zemin olarak algılandıktan sonra, onun üzerinde yer alacak bir farklılığın biçim olarak algılanması daha kolaydır. Algılama alanından daha geniş olan yüzeyler ise göze sonsuzmuşçasına görünür. 1998 yapımı The Truman Show filminde, ana karakter, bu algı yanılsaması nedeniyle görmekte olduğu mavi geniş yüzeyi gökyüzü sanmaktadır (Resim 70). Ancak dokunsal algı ile görsel algısındaki yanılmayı

farkedebilmiştir. Bu farkediş anı, mekan etkisi uyandıracak denli geniş bir görsel imgenin aslında bir yüzey olduğuna uyanış anıdır ve kendi yaşamının da bunun gibi bir yanılısama olduğu metaforudur.

Derinlik algısı, açı ve büyüklük dışında biçimin kendisi ile de ilgilidir. Matematiksel olarak ideal olan biçimler, daha çok şekil olarak algılanırlar. Arnheim, “kusurlu” biçimlerin nesnelere daha çok benzediklerini, bu nedenle algı verilerimize daha uygun düştüklerini öne sürer. Bunun bir nedeni de geometrik şekillerin durağan yapıda olmaları, deforme olmuş hallerinin ise hareket ve nesneyi ifade etmesidir. Daire ve elips şekillerinin algılanışı arasındaki farkı düşünerek, bu örnekler görselleştirilebilir. (Arnheim, çeviri, :2009, 251) (Şekil 22)



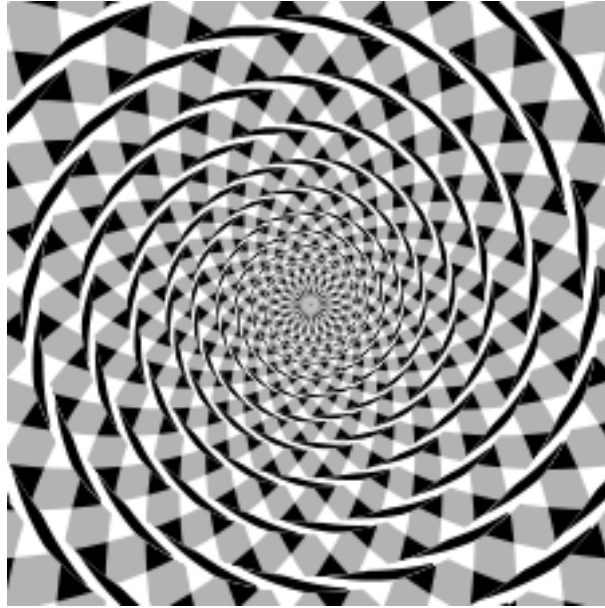
Şekil 22. Perspektif betimlemeli ızgara. Diyagram B.A.R. Carter tarafından çizilmiştir

Kaynak: Gombrich, 1992:245 (Şekil 212)

İki yapı, birbirleri ile ilişkili görülmeseler de, bağlantılı olma eğilimi taşıdıklarında, özellikle mekansal yakınlık bu bağlantıyı tetikler. Yakınlık belli bir gerilim yaratır ve benzerlikler ile farklılıkları sergiler. Simetri durumunda tam bir sükunet hakimken, uzaklık nesnelere birbirlerine olan müdahalesini azaltır (juxtapose), yakınlık ve üst üste çakışma durumu ise mekansal algıyı güçlendirir.

“Göz bu figürlere baktığı sürece frontal plandaki yerlerini değişmez görür, retina stimulusu kontrol eder. Bu yüzden de üçüncü boyut her zaman bir özgürlükler bulvarıdır; farklı algılamalara izin verir. Dünyayı üç boyutlu görmemizde gözümüz açısından, bir zorluk yoktur; retinadaki iki boyutlu yansımayı anımsamaya çalışan görsel deneyimde ısrar edilmediği sürece iki boyutlu algılamayız. Üç boyutlu algı insanlar ve hayvanlar için fiziksel dünyada yolunu bulma rehberidir. Peki bu algı nereden kaynaklanmaktadır. Düz bir yüzey üzerinde görsel temsilin derinliğe ait ipuçlarını derinlik deneyimini resmin içinde iddia edecek şekilde kullanmaktır. Ressam, izleyicinin fiziksel dünya hakkındaki bilgilerin varlığıyla yetinemez; bu bilgileri her zaman görsel olarak kendi dilinde yeniden üretmesi gerekir.” (Arnheim, çeviri, 1997:245)

Biçim ve zemin ilişkisinde, birden fazla derinlik seviyesi bulunduğu, yalın olanı seçicilik ilkesi gereği, genellikle ön plandaki görüntü, biçim olarak algılanır. Bunun gerisindeki planlarda sıralanan biçimler için göreceli olarak, zemin niteliği belirir. Elbette koyu açık değer kullanımı gibi yardımcı etkenlerle bu algı üzerinde oynanabilir. Bu gerilim ve rol dağılımı özellikle optik yanılsamayı kullanan sanatçılar tarafından uygulanır. (Şekil 23)



Şekil 23. Fraser_spiral.1908

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Fraser_spiral_illusion#mediaviewer/File:Fraser_spiral.svg
(20.05.2014)

Görsel derinlik algısının, iki gözün bakış açısı arasındaki farktan kaynaklanmadığı daha önce belirtilmiş idi. Bu teze karşı Adalbert Ames tarafından geliştirilen demonstrasyonlar (görsel örneklemeler), tek gözün varlığının, derinliğin algılanması için yeterli olduğunu ortaya koyar (Resim 71).



Resim 71: Adalbert Ames, "Ames Room"

Gözleyen, bir delikten baktığı odanın bir duvarının diğerinden daha uzun olduğunu perspektif yanılsaması nedeniyle farkedemez, dolayısıyla arka duvar, ön duvara paralel olmadığı halde, odayı tam bir dikdörtgen prizma şeklinde tanımlar. Bu odanın farklı köşelerinde duran iki figürün boyutları bu nedenle farklılık gösterir. Demek ki iki farklı açıdan bakmak mümkün olmasa, bir camera obscura gibi tek ve hareketsiz bir açıdan bakılsa dahi derinlik algılanabilir. Bu algılama sırasında yine önceki deneyimlerime göre yargıya varılır. Bu deneyimler, görülen gerçekle çelişmeler dahi, beklentilere uygun olduklarından algıda seçilebilirler.

Arnheim, uzamın nasıl algılandığını saptamak açısından aydınlatıcı olan çocuk resimlerinde espasın nasıl temsil edildiğini, E.A. Abbott'un romanı, Flatland'in

yardımıyla anlatır. Bu romanda anlatılan ülke, iki boyutludur. Her şey yassı ve hacimsiz olduğu halde, amacını ve işlevini yerine getirmektedir. Düz duvarlı evlerin sakinleri, o eve uygun biçimde tasarlanmış yassı insanlardır, bedenleri bir çizgiyle çevrilidir. Bu dünyada girilip çıkılacak bir iç ve dış kavramı yoktur, her şey planimetriktir. Herşeyin içi ve dışı görüldüğü kadardır, açık ya da kapalı bir hacim anlayışı bulunmamaktadır. Çocukların evleri açık, gövdeleri geçirendir, sanki herşeyin içi X-ray ışınları ile görülür. Bir evdeki çocukları çizmek için ev ve çizgilerin içinde kalacak şekilde çocuklar çizilir, ayrıca hacmin belirtilmesine bu dünyada gerek duyulmadan, tek bir kare altı yüzlü bir küp evi ifade eder. Çocuk resminde, nesnelerin içi görülebilir ancak aynı anda her yönleri her zaman görülmez. Bu tavır, çok zamanlılık ve çok mekânlılık yaklaşımında bulunan Kübizme ait bir tavidir. Derinlikle yüzeyin farkının olmadığı bu düz dünyada, bir daire yüzüğü mü yoksa bir topu mu temsil eder, belli değildir. Bu temsil biçimi daha çok ilkel dönemde kullanılmıştır. Günümüzde batılı çocuklar tarafından yaş ilerledikçe terk edilir. (Arnheim, çeviri, 1997, 199-203)

3.2. Algılama Süreçleri ve Yanılsama

Algı ile akıl yürütme arasında bir ayrım yapmak gerekir. Fiziksel olan ve zihinsel olanın farkını Batı felsefesinde Sofistler ortaya atmıştır ve bu ayrım aynı zamanda psikolojinin doğumunu müjdelemiştir. Algının henüz ilk aşamasında yanılsama başlar. Kavramsal düşünmenin temeli olan şekil algısı, fiziksel olanın retinaya yansmasıyla oluşur. Optik/görsel imgeye ait yapısal özelliklerin kavranması ise görsel algıdır. Fiziksel nesnenin, gözlemciden bulunduğu uzaklık, optik nesnenin boyutunu etkiler. Boyut, derinlik algısını belirleyen etkenlerden yalnızca birisidir. Gözlemci nesnenin ebadına ve diğer niteliklerine dair bir önveriye sahipse, boyut ona uzaklık bilgisini verecektir. Önveriye sahip olmaması durumunda ise yanılsamaya uğrayıp uğramadığını bilemeyecektir.

“Zihin burada, temel bir düzeyde, bu dünyadaki her şeyin kendisini bağlam içinde sunması ve bu bağlam tarafından yumuşatılması nedeniyle ortaya çıkan genel bilişsel problemin ilk örneğiyle karşılaşır. ... Retinal çarpıtmaları düzeltmek için gerekli olan tepkisel hesaplama ve düzeltmeler, sinir sistemi kapasitesi dahilindedir ve organizmanın bilinçli farkındalık ya da müdahale olmadan hayatını sürdürmesini sağlayan çok sayıda başka mekanizmaya oldukça benzer.” (Arnheim, çeviri, 2009:53,55)

Yanılsama, duyumsananın gerçekten farklı olduğu durumlarda ortaya çıkar. Bu farklılık ve bir yanılsama ile karşı karşıya olunup olunmadığı nasıl anlaşılabilir? Descartes, duyuların yanıltıcılığının bulgulanması için yalnızca duyumsanabilir şeylerin incelenmesinin yeterli olduğunu, bilimsel sonuçlara başvurmanın gerekmediğini söyler. Ona göre, zihin yanılsamanın bilgisine ulaşmak için yeterlidir, bir önveriye ihtiyaç yoktur (Marleau-Ponty, çeviri, 2010:13). 17. ve 18. yüzyıl Rasyonalistleri ise duyu iletilerinin karmaşıklığından akıl yoluyla kurtulunabileceği görüşündedirler. Bu görüş, güzel sanatlar ve liberal sanatlar ayırımına kaynaklık etmiştir.



Resim 72: Sandro Boticelli, "A Young Man Being Introduced to the Seven Liberal Arts", 238x284 cm., tuvale transfer edilmiş fresko, 1484, Musee du Louvre, Paris.

"Özgür bir insan tarafından uygulamaya değer sanatlardan; liberal sanatlar dil ve matematik ile ilgiliydi... Resim ve heykel emek ve zanaatkarlık gerektiren mekanik sanatlar arasında sayılıyordu...Platon müziği duyuların erişim alanının ötesine yerleştiriyordu; buna karşın sanatlara, özellikle de resme ihtiyatla yaklaşmak gerekiyordu, çünkü insanın yanılsamaya dayalı imgelere bağımlılığını güçlendiriyorlardı." (Arnheim, çeviri, 2009:16)

Plastik sanatta yanılsama, algısal süreci genellikle sekteye uğratmaz, tam tersine ona katkı sunar. İki boyutlu bir yüzeyde üçüncü boyutu anlatmak için yanılsama bir gerekliliktir. Yanılsama yoluyla, soyut elemanlardan, boşluk-doluluk, ışık, derinlik gibi unsurlar çıkarsanır, temsil ile temsil edilen arasında bağ kurulur. Plastik dil, yanılsama

yaratırken bize başka bir gerçeklik sunar, böylece onu kendi gramerinde kabul eder, gerçeğe sınaama gereği duymayız. Gombrich bunu, "güdümlü yanılısama" olarak adlandırmaktadır.

White, yanılısamanın modern eleştiride kötü bir sözcük olarak kullanıldığını söyler. Oysa çok daha önceleri, yeni yanılısama tekniklerinin bulan ve uygulayan sanatçılar, yenilikçi kabul edilmişlerdi. Ancak, yenilikçi olan, yanılısamanın kendisi değil, yanılısama yaratan yeni tekniğin ve yeni bir gerçekçiliğin uygulanaşıdır (White, çeviri, 1957:189). Yanılısama teknikleri sanatçıdan sanatçıya ve nesneden nesneye farklılıklar gösterir. Bazı akımlar bunları prensipler, ilkeler olarak düzenlerler. Yanılısamaya ilişkin ilkeler, o akımın espas anlayışına etki eder.

Yanılısama, betimlenecek nesneye ilişkin her bilgiyi vermekle değil, aksine bazı belirleyici özelliklerin betimlemede bir yana bırakılmasıyla mümkün olur. Doğalcı bir betimlemede dahi, resimde sergilenen her bilgi, yanılısama bakımından destekleyici olabileceği gibi, engelleyici de olabilir. Çünkü insan zihni olgulara dikkat etmeden, edindiği ipuçlarına göre varsayımlara gitme eğilimindedir. Bunu farkedene Leonardo, sfomato tekniği ile betimlemeyi bulanıklaştırarak, izleyici tarafından ön plandaki biçimlerin net algılanmasını sağlamıştır. Bu, sonradan fotoğraf makinası merceğinde bir özellik olarak ortaya çıkacaktır. Sadece ön plandaki nesne veya figürlerin değil, arka plandaki peyzajın da izleyicinin hayalgücüyle tamamlanması için puslu bir atmosfer hazırlar. Leonardo Da Vinci, bu katılımcı/interaktif tutumu önermekle yanılısamayı körüklemiş ve doğalcı üslubun ustası olmuştur.

Gombrich'in Pygmalion devresi olarak adlandırdığı büyü ve eylemle ilintili dönemden sonra, sanatta yanılısama araçları Yunanlılar tarafından araştırılmaya başlanmıştır (Arnheim, çeviri. 1997:202). Kagan, imgesel düşünme yeteneğinin doğa vergisi

olmadığını, sanatsal-imgesel algının, insan bilincinde duyuların işleminin karmaşık bir sürecinin sonucu olduğunu belirtir.

“Erken eski taş devrindeki mağara resimleri ile heykellerin “doğaya bakılarak” değil, bellekten yapıldığını bilim saptamış bulunmaktadır. ... Bu çizimler ve heykeller, belli bir hayvanın ya da insanın tikel, yinelenemez yanıyla verilmesi olmayıp, tüm sanatın temel belirtisi olarak, genelleştirilmiş tasarımlar ... Tam nesnel bilimsel bilmeyi sağlayacak soyut mantıksal düşünme için gerekli özenli psikik mekanizmanın çok uzağında idi. ... Soyut düşüncenin temel farkı, öznenin tanıdığı nesneyle ilintisini nasıl kurduğunu, onu nasıl algıladığını, yaşantılaştırdığını, değerlendirdiğini soyutlayabilme yeteneğindedir.” (Kagan, çeviri, 1993:220-222)

Yanılsamanın hangi koşullarda ortaya çıktığına dair çeşitli teoriler içinde özellikle Gestalt Bütünlükçü Algı Teorisi öne çıkar.

3.2.1. Plastik Sanatlarda Uzamsal Algının ve Yanılsamanın Kullanımı

Sanat, kendi kurallarını sürekli olarak değiştirmekle, kısıtlamalarını yıkmakla devinir ve dönüşür. Onu statik bir bilgiye bağlamak mümkün olmadığından, düşünüşte öncü bir rol üstlenir. Ancak kimi teknikler ve akımlar dahilinde, tutarlı sanatsal bir formel bilgiden söz edilebilir. Ressam, doğadan bir parçayı ele aldığı anda onu yeniden resim halinde üretir. Braque resmin “anekdot gibi bir olguyu yeniden oluşturmaya” değil, “resimsel bir olay oluşturmaya” çalıştığını yazar. Demek ki resim, bu dönemin anlayışıyla, dünyanın bir taklidi olmaya çabalamaz, kendisi bir dünya inşa eder. Benzerlik meselesi bu nedenle resim sanatının bir problemi değildir.

İki boyutlu bir mekan yanılsaması, üç boyutlu bir mekanda elde edilen deneyimlere gönderme yapar. Bu görsel deneyimlere benzemese ya da bir mekanı betimlemese dahi renk, doku, biçim, koyuluk- açıklık, doymuşluk-doymamışlık gibi karşıtlıklarla oluşan plastik anlatım, derinlik hissi verir. Resimde, hem bu soyut plastik dile hem de betimleyici temsili mekana yer verilir. Resimdeki temsili anlatım dilinin dışına çıkıldığında, mekanı algılama, mekanı görmenin ötesine geçer. Mekan ile ilgili

deneyimler, algı sürecinde yardıma çağrılır. Taşçıoğlu'nun belirttiği gibi, bir odanın içinde yer alan insan bir bakışta, odanın en fazla üç kenarını görebilmesine karşın altı düzlemde oluşan bir küpün içerisinde olduğunu algılama yetisine sahiptir (Taşçıoğlu, 2013: 47).

Optik mekân bir algısal mekan olduğu için duyularla gözlemlenebilir, bireysellik içerir ve farklı düzenlemelere imkan verir. Resim yoluyla ifade, sanatçı ve izleyici arasında sessiz bir diyalogdur; bağlantı, algı yoluyla kurulur. Klasik sanatın ve bilimin gelişimi ne kadar formel ve belirlilik hedefli ise, algı dünyası da bir o kadar ölçülemez ve öznedir. Merleau-Ponty, bu meseleyi Algılanan Dünya adlı eserinde tartışır:

“... algı dünyasına dönüş, klasik bilimin, sanatın ve felsefenin arzularına oranla bir gerileme göstergesi sayılamaz mı acaba? Doğanın eksiksiz bilgisine baş koyulduğundan ve insan bilgisinden her türlü gizemin eleneceğinden zerre kuşku yoktur klasiklerde. Oysa insanın bilgisine ve eylemine ilkece açık olan bu akılcı evren yerine zorlu bir bilgi ve zorlu bir sanat var modernlerde, sakıncalarla ve kısıtlamalarla dolu, çaylaklı eksikli bir dünya temsili var, eylem kendinden kuşku duyuyor, en azından artık bütün insanların onayını elde etmekle övünmüyor...” (Merleau-Ponty, çeviri, 2010:69)

Biçim sorunu görsel ve dokunsal algı ile ele alınabilir. Salt optik olan geleneksel Mısır sanatından, mozaiklere, modle ve hacimselliğe, perspektife, açık biçimlere geçiş yolu iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir dünya kurgulama yarışıdır. Dokunsal ve görsel iki farklı algının birbirlerine yaklaşım adeta dokundukları noktalarda sanatçılar, çeşitli araçlar geliştirerek ifadelerinde bunlardan yararlanmışlardır. Dürer ızgarası veya Claude Lorraine aynası bunlara örnek gösterilebilir.

Gözün fizyolojisinden kaynaklanan derinlik yanılsaması plastik anlatım ile sağlandığında, temsil kaygısı güdüsün veya güdülmesin, plastik anlatımın olanakları kullanılarak derinlik ve mekan anlatılabilir. Soyut sanatta saf plastik dil karşımıza çıkarken, temsili anlatımda yine aynı plastik araçlarla, geçmiş deneyimlerde karşılığı

bulunan bir sahneyi ortaya koyma, temsil etme ve betimleme kaygısı taşınır. Klasik espasın tercihen kullanıldığı anlatımcı üsluptan, soyut espasa geçişte temel ayrım budur.

“Yanılsamacı uygulamalar günümüzde özellikle soyut sanat türlerinde kullanılır. Minimalistler olabildiğince sınırlı imge ile yapıtlarında izleyiciye bir katılım olanağı açarken, soyut dışavurumcular bunu yapıta ya fazla imge yükler veya görsel karmaşada izleyiciyi bir macera aramaya genellikle all-over kompozisyonu kullanarak itme yoluyla sağlarlar. Nesne veya nesne gruplarına anlamlar yükleyen sanatçılar, enstalasyonda/düzenlemelerde izleyiciye üç boyutlu mekanda bir yer açarlar. Mekansal düzenlemelere benzerlik gösteren kavramsa sanatta ise izleyici yapıtı düşünmeye davet edilir. Daniel Burren, George Rousse, Jean Dibbets örnekleri. Bunlar üç boyutlu mimari mekanda gerçekleşirler, yeniden iki boyutlu yüzeye dönüşleri ise fotoğraf sanatıyla olur.” (Balkır, 1995: 3)

Bu aşamaya dek, resim yüzeyinde yanılsama yoluyla veya yanılsamaya başvurulmaksızın plastik olanaklarla elde edilen uzamdan söz edildi. Karşımıza bu noktada şu soru çıkar: Plastik anlatım nedir? Hans Hofmann'ın bu soruya verdiği yanıt, resim yüzeyini otomatik olarak plastik cevaplar verecek hale getirmektir. Yüzey, her plastik canlandırmaya otomatik olarak ve sorulan soru doğrultusunda cevap veriyorsa, itme ve çekme hareketi ile, gölgeli yüzey, ışıklı yüzey ile karşılanıyorsa, resim yüzeyinin bütünlüğü içerisinde, iki boyutta üç boyutluluk gerçekleşir.

Derinliğin olduğu yerde boşluk yoktur. Derinliğin de biçim gibi bir hacmi vardır. Renk alanı resminde bu, renklerin doymuşluğu ile sağlanır. Derinlik, enerji doludur ve nesneyi uzama dahil eder. Bu bilgilerin tamamı doğada edinilen deneyimlere dayanır, bu nedenle yüzeydeki elemanlar, algılanan plastik ve psikolojik unsurlara göre şekillenir. Resimdeki her biçim, derinlemesine veya dışına doğru bir hareket yaratır. Bu plastik yerleştirmeler arasındaki ritm ve gerilim, resmin mekanıdır. Plastik derinlik ilgileri, genişleme ve sıkışma yaratırlar, bunların olmadığı durumda Hofmann'a göre, o resmin dekoratif olduğu söylenebilir (Hofmann, 2002:49). Ancak, Minimalizm, Pürizm, Süprematizm ve Renk alanı resmi gibi örnekler bir espas teorisi taşırlar ve derinlik ilgilerini alışılmadık bir yolla ortaya koyduklarından, dekoratiflik genellemesine bir istisna oluştururlar.

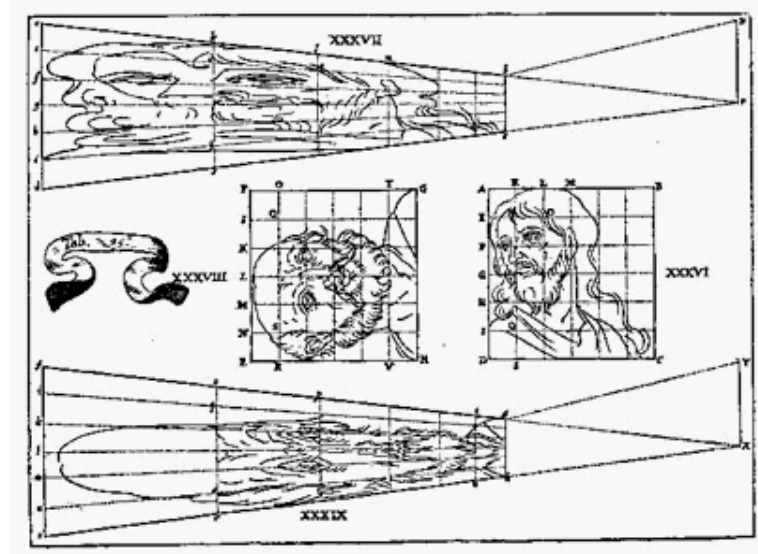


Resim 73: Hans Holbein, "The Ambassadors", 207x209.5 cm., panel üzerine yağlıboya, 1533, National Gallery, Londra.

Yanılsama için kullanılan kimi tekniklere, anamorfolojik teknik, tromplöy, quadratura, hızlandırılmış ve karşı perspektif kullanımı, silindirik veya yüzeyel projeksiyon yöntemi örnek verilebilir. Balkır'a göre, anamorfoz, belli bir açıdan bakmayı zorunlu kılarken, tromplöy ve quadratura yönteminde resme karşıdan, yaklaşık doksan derecelik bir açıyla bakılacağı varsayılır. "Tromplöy temsilin mekana aitmişçesine aldatma kasdıyla oluşturulan yanılsamalardır, daha çok duvar resimlerinde uygulanır. Quadratura, kare biçim anlamında olup tavan veya duvar uygulamalarıyla sınırlı tromplöylerin adıdır. Bu üçü arasında mekana, mimari yapıya en az bağımlı olan anamorfik uygulamalardır." Hans Holbein'in "Elçiler" resminde (Resim 73) tipik bir örneği görülen bu uygulama daha sonra Ursula Mumenthaler (Resim 74) gibi sanatçılar tarafından iç mekana uyarlanmıştır (Şekil 25).



Resim 74: Ursula Mumenthaler -Installation dans l'exposition Transformation 1991 janvier Musée d'art Modern AMAM, Genève



Şekil 25. How to make an anamorphic projection (from Niceron, Perspective Curieuse, Paris 1652).
Kaynak: http://www.people.vcu.edu/~mjmurphy/history_of_science/niceron/niceron.html (14.06.2014)

Karşı perspektif ve hızlandırılmış perspektif, Leonardo da Vinci'nin Sistine Şapeli freskleri örneğinde görülür. Aşağıdan bakıldığında aynı boyda görülen figürler aslında aynı boyutta değildirler. Balkır'a göre, "İza Charon'un iki katıdır" (Resim 75). Figürlerin boyutları arasındaki farklar ve hızlandırılmış perspektif, onların tavan

yüzeyinden uzaklıklarını abartarak kimi zaman uçuşuyorlarmış izlenimi verir (Resim 76).

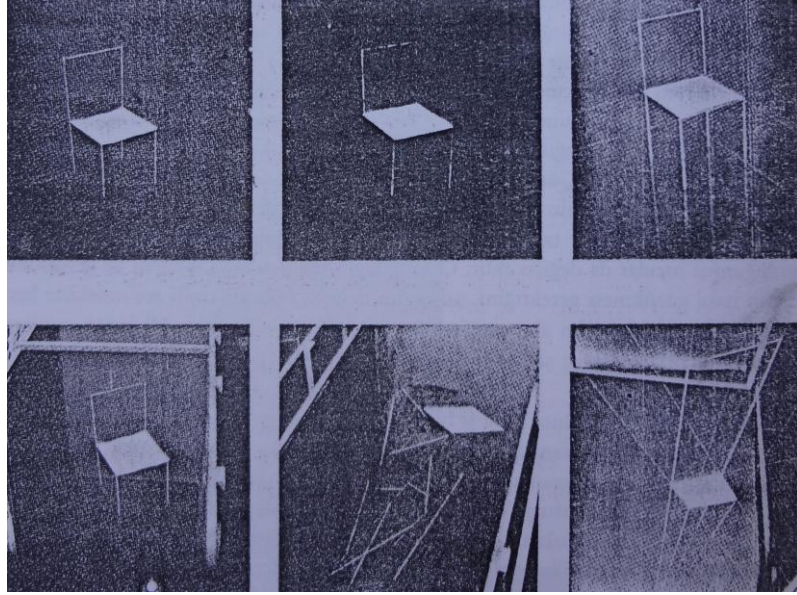


Resim 75: Michelangelo, "The Last Judgement",1370x1200 cm., fresko, 1536-1541, Sistine Şapeli, Vatikan.



Resim 76: Andrea Pozzo, "Triumph of St Ignatius of Loyola, fresko, 90x50x25 m. yapının tavanı, 1685, Sant'Ignazio, Roma.

Daha önce yanılısama odalarına değinilen Adelbert Ames, perspektif teorisinin nasıl izleyicinin katkısını gerektirdiğini açıklarken, sandalyelerle bir seri iş üretmiştir. (Balkır, 1995:3) (Resim 77).



Resim 77: Ames'in Sandalyeleri

“Yanılsamacı bir resim sanatının olanaklarının genişlemesiyle birlikte, sanatı göz yanılsamasıyla karıştırmaya ilişkin uyarılar da artmıştır. Klasisizmin önemli saant eleştirmenlerinden ... Quincy'e göre yanılsamadan aldığımız zevk, kaynağını ruhumuzun sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı aşma çabasında bulur. Yanılısama aşırı yetkin bir düzeye vardığında, bu zevk ortadan kalkmaktadır.” (Gombrich, çeviri,1992: 271)

Soyut sanata yaklaşımımız ve resimleri okuma biçimimiz, görme alışkanlıklarımıza dayanır. Yanılısamanın tersine işleyen bu süreçte sanatçı, izleyicisini bildiklerinden vazgeçmeye çağırır. Fırça vuruşları, jestler, anlatım akışı, temsili nesne beklentisinin önüne geçer (Resim 78).

“Kanımızca, action painting nitelendirmesini benimsemiş olan Amerikan dışavurumculuk akımının gerçek sanatsal amacı da bu noktada belirginleşmektedir. Sanatçılar, bizim onların platonik yaratma sarhoşluğuyla ya da platonik bir sarhoşluğun yaratılmasıyla özdeşleşmemizi istemektedirler. Bu bağlamda nesnelerin bilinen biçimlerine ya da biçimlerin düzene bağlanmış düzenlerine ilişkin bütün çağrışımların elenmesi, ancak bir tutarlılık diye nitelendirilebilir. Gelgelelim, görünüşe bakılırsa bu sanatçıların ancak çok azı, yalnızca çeşitli geleneksel tutarlılık testlerini kendiliklerinden uygulayabilen, böylece de resmin çizgilerin anlatımından başkaca bir anlam içermediğini saptayabilen izleyicileri böyle bir özdeşleşmeye götürebileceğinin bilincindedir.” (Gombrich, çeviri,1992:280)



Resim 78: Arshile Gorky, "The Liver is the Cock's Comb", 186x249 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1944, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.

Gombrich, bu eserlerin kimilerinde endüstrileşen dünyanın çirkin manzaralarının non-figüratif olarak yansıtıldığını söyler. Güzel-çirkin karşılaştırmasıyla modernist bir yorum getirilirken, salt soyut biçimin, temsil etmeme özgürlüğü dışarıda bırakılmaktadır. Endüstrileşme ile paralel bir gerçek olarak savaşın yıkımı sanatçıları etkilemiş, imgelerinde açıkça görülme de varlığını hissettirmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DERİNLİKTEN YÜZEYE

SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE ESPAS

4.1.DERİNLİKTEN YÜZEYE DOĞRU GİDEN ESPAS TARİHİNE BAKIŞ

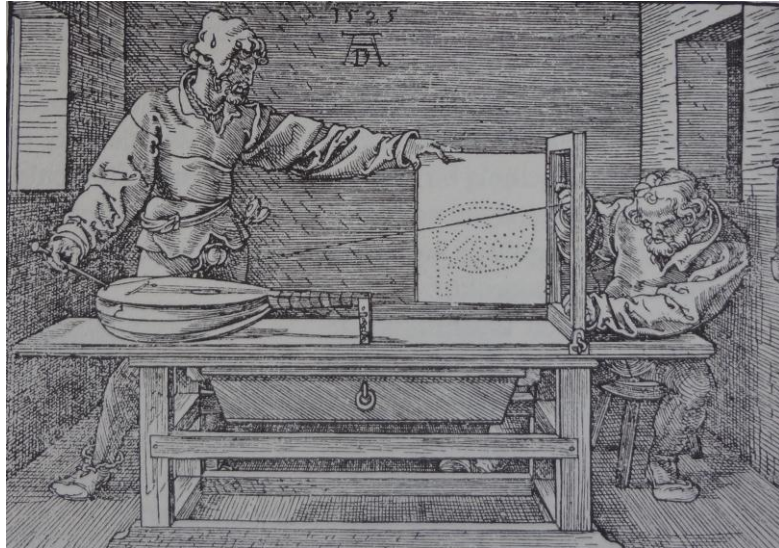
Bir resmin uzamsal karakteri, tek tek biçimlerdense, bu biçimlerin birbirleriyle ve yüzeye olan ilişkilerinde ortaya çıkar. Dokunsal veya görsel, temsili olan veya olmayan bir mekan kurgusu ve derinlik algısı oluşturmak için biçimlerin konumları önem taşır. Buna en yalın anlamıyla kompozisyon veya yüzey organizasyonu denebilir. Bu yaklaşımla bakıldığında zaman, derinlik kaygısı dahi güdülse, espasın bir “alan” problemi olduğu anlaşılır; çünkü resim yüzeyi bir alandır.

Farklı çağ ve akımlarda yüzey kullanımları değişkenlik gösterir. Derinlik algısı, ilk aşamalarda, yüzey üzerinde üst üste yatay bantlar şeklinde yerleştirilen biçimler yoluyla sağlanırken, sonraki aşamada, biçim ile zeminin ilişkisi kullanılmaya başlanmıştır. Farklı planların arasındaki ilişki yoluyla resmin planimetrik uzamsal karakteri; renk, oran, ölçü ilişkileri kullanılarak karşıtıllara dayanan espas karakteri; perspektif espas karakteri ve benzerleri yoluyla, derinlik ve üçüncü boyut ifade edilmeye çalışılmıştır.

Mısır resim üslubu, resimde yanılsamacı espasın ilk ve ilkel örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Figürler, tek bir ufuk çizgisi boyunca yanyana sıralanırlar ve uzamda herhangi bir planimetrik bölümlenmeye rastlanmaz. (Auping, çeviri, 2007:21) Gotik Sanatta ve Erken Rönesans'ta planların kullanımı ile biçimlerin ölçüleri, mesafe anlatmasalar da bir mekan kurgusu oluşturacak şekilde ele alınırlar.

Rönesans'ta üç boyutlu mekanda hareket eden cisimlerin varlıkları kabul edilmiş, ancak mekanın kendisi sorgulanmamıştır. Bilimselliğin ön planda oluşu, bilim yoluyla açıklanamayan yerlerde kör noktalar yaratmış, bir sistem olarak perspektifin kabul görmesiyle, mekan sorunu buna indirgenmiştir. İnsana, bu sistem içerisinde yalnızca kendi koordinatlarını belirlemek kalmıştır. Turani, insanın bilim karşısındaki bu teslimiyetçiliğini, Aydınlanma Çağı'nın filozofu Descartes'in sözleriyle açıklar: Cogito ergo sum/ Düşünüyorum öyleyse varım. (Tunalı,1992:172) Varlığını salt düşünceden ve bilgiden alan insan için, kendi bedensel varlığı ikinci planda kalmıştır. Bir yapıt karşısında insan, orada önerilen mekanı bilimsel bir veri gibi kabul eder. Ona katılması söz konusu değildir. Sanatçının, tercihen perspektif kurallarına göre ele aldığı biçimler (nesne) ana erektir. İzleyicinin "resmin içinde" gördüğü mekan ile deneyime dayalı bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Rönesans'taki yanılsamacı görsel geri plan ile dokunsal yüzey arasındaki ilişki, yanılsama ilişkisidir. Dürer'in perspektifin nasıl yapılması gerektiğini anlattığı gravürlerinde görülebileceği gibi, görüntü, bakış ile nesne arasında bir noktada gerçekleşmektedir. Yüzeyin işlevi bu birleşime sahne olmaktır (Resim 79).

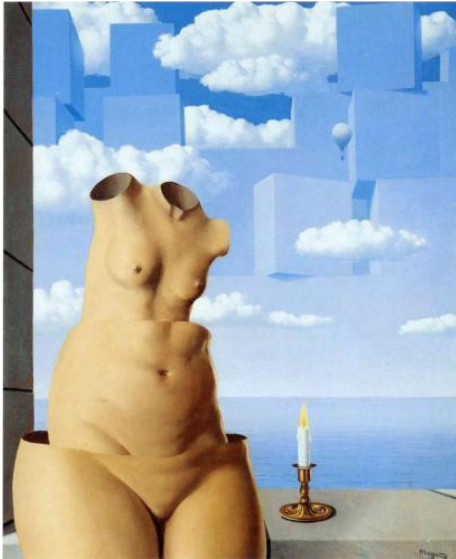


Resim 79: Albrecht Dürer "Lut Çizen Adam",1525

Derinlik ifade edilmeye çalışılırken, hacimselliğin, renk değerlerinin, ışık ve gölgenin gücü keşfedilir. Farklı araçlar kullanılarak üç boyutuluğun resmedilebileceği keşfedilir. Basık modleden, volümetrik espasa, noktasal ve çizisel perspektif ile onun yarattığı deformasyondan, artistik perspektif ve rakursiye, lokal tondan, ışık-gölge ve mekana göre değişen valör ve tona geçilir. Bu geçiş, Rönesans'tan Neoklasisizme doğru uzun bir tarih boyunca izlenebilir.

“Berkeley(’e göre) bütün cisimler mekani bir ilüzyondur. Bildiğimiz herşey duyularımızın içeriğinden ibarettir. Sonra, Kant gelir ve ‘Salt Aklın Eleştirisi’nde ... özün, yani dış dünyanın ‘kendinden şey’inin kolayca ele geçirilemeyeceğini kanıtlar. ... bu görüş... fenomenolojiye ve existansiyalizme kadar etkisini sürdür(ür).” (Tunalı, 1992:173)

Yanılsamacı bir gerçekliğin izleri, Geç Rönesans, Flaman Altın Çağı ve Flaman resmi (1585-1707), Neoklasisizm (1750-1830), Realizm (1830-1870), Amerikan Sahne resmi (1920-1945), Rus sosyal gerçekçiliği (1900’ler), Yeni Figürasyon ve Hipergerçekçilik gibi akımlarda görülür. Romantizmde ve Sürrealizmin bazı örneklerinde (Resim 80) dahi konu ve ifade farklılıklarına karşın, Klasisizme yakın bir yanılsamacı mekan anlayışı vardır. Goya bu yanılsamacı gerçekliği, ışık ve mekan bir sahneyi çağrıştıracak şekilde kullanarak ele almıştır (Resim 81).



Resim 80: Rene Magritte, "The Delusions of Grandeur", 99x81.5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1948.

Resim 81: Francisco Goya, "The Parasol/ El Quitasol", 104x152 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1777, Museo del Prado, Madrid.

Derinlikten yüzeye doğru yükselen bir espas anlayışı, doğayı yeniden üretme anlamına gelen temsil ve mimesisin yerine resmin doğasını aramakla başlar. Temsili ve yanılsamacı resimde, yüzeyden arka plana doğru bir derinlik içerisinde algılanan mesafe, figür veya nesnenin ölçeği ile konumunu çağrıştırır. Soyut resimde ise biçim hacimsel bir nitelikte ortaya konsa da ölçek belirsizdir, öznel algıya bırakılmıştır. Seyircinin tual karşısındaki konumu bu nedenle önemlidir. Soyut resimde izleyici, resmin öznesi ve bir parçasıdır.

Derinlik, sadece duyusal değil, aynı zamanda tinsel bir algıdır. Bu nedenle, yüzey ve diğer seviyeler ile ilgili teknik denemeler, ancak kavramsal gelişmelerden sonra gerçekleşebilmiştir. Temsili olmayan bir yüzeyde, gerçeklik kavramı yeniden sorgulanmış, böylelikle gerçeğin nasıl görünmesi gerektiği sorusuna yeni cevaplar üretilmiştir. Soyut düşüncenin gelişmesi ile plastik dil ve zıtlıkların kullanımı öne çıkar. Derinlik etkisinin gücüne göre yüzeyin ve derinliğin işlevi farklılık gösterir. Biçim ile anlam zenginliği bu işlevlerde gizlidir.

Tunalı'nın aktardığı Wilhelm Weischedel'in görüşlerine göre:

“Derinlik, sanat yapıtının kaynağıdır. Cezanne'in tablosundaki elmaların gerçek elmalardan daha gerçek görünmesinin nedeni burada bulunur... Sanat yapıtı, bu kaynağı, bu temel varlığı gösterdiği ölçüde gerçektir.” (Tunalı, 1992:147)

Modernler, sanatta 'tinsel' olanı, yani nesnelere içyüzünü resmetmek isterler. Burnett, bu isteği, modernizmin en önemli temellerinden biri ile açıklar: “imgelerle betimledikleri şeyler arasında bir bağ olduğu varsayımı” ile. (Burnett, çeviri, 2007:133) Tunalı ise, Worringer'e göre modernist estetikte, objektivizmden subjektivizme geçildiğini, natüralist/ doğalcı üslubun terkedildiğini aktarır. (Tunalı, 1992:126)

Geometrik yaklaşım, doğanın yeni bir açıdan, öze yönelik bir açıdan yorumlanması, soyutlanmasıdır. Mondrian'a göre, ölümsüz evrenin karşısındaki insanın durumu trajiktir. Bu doğrultuda Tunalı, soyut sanattaki "gerçek"likten kaçış ve mutlak, değişmeyen öz arayışının, modern sanatta var olup olmadığını sorgular (Tunalı, 1992:128).

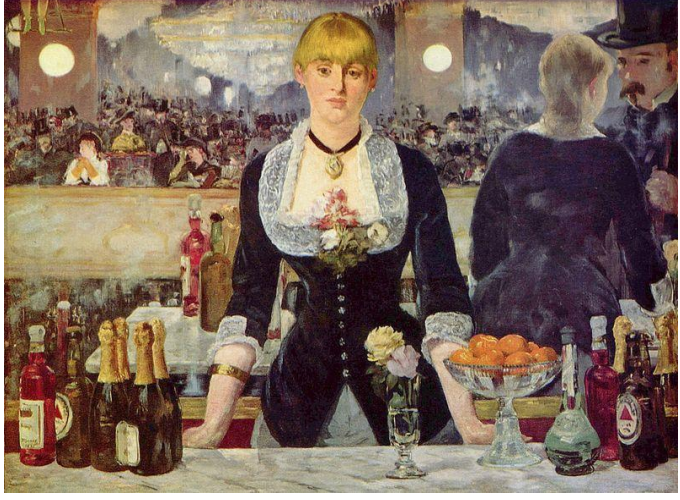
Geometrik anlayış, doğa, nesne ve figürlerin, deforme olmaları sonucunu doğurur. Ancak, bu yeni biçimlerin nesne ile kurdukları yapısal bağ, çok ileri bir döneme dek devam eder. Kandinsky'e geldiği zaman, soyutlamadan soyuta geçilir ve nesnelerin resme zarar verebileceği düşüncesi yeşerir. Kandinsky, duyu yoluyla kavranabilen gerçekliğin ötesinde, duyuyla kavranamayan tinsel boyutu, nesnelere yerine plastik dili kullanarak ifade etmek ister. Bunu yaparken hem biçimleri hem de mekânı yeniden tasarlamak zorundadır. Bu tasarıma ağırlık ve yerçekimi ilgilerini reddetmekle başlar ve bu nedenle biçimler boşlukta yüzyormuş izlenimi verirler. (Resim 82)



Resim 82: Wassily Kandinsky, "Composition VII", 140x201 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1923, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.

Derinlikten yüzeye doğru yaklaşan modern resim, modernist yaklaşıma uygun olarak, görsel plastik ve dokunsal üslubu yeniden inceler, her iki üslubun yöntemlerini araştırır ve onları yeni anlayışların gelişmesinde devreye sokar. (Rothko, M., çeviri, 2004:54) Dokunsal ve görsel karakterle oluşturulan iki tür espasın asıl farkı nedir? Neden bu ayrıma gidilir? Dokunsal uzam daha rahat anlaşılması açısından “hava” olarak adlandırılmıştı. Bu “hava” resimdeki nesnelere arasında, katı bir cisim gibi durur, bir yer işgal eder. Yanılsamacı bir espas yaratan sanatçı ise, bir görünümü yansıtmakla, onun imgesini taşımakla ilgilenir. Boşlukta olan cisimler havada yüzerler. Bundan dolayı, yanılsamayı kullanan sanatçı öncelikle, nesnelere gözle görülmeyen bir basınç ve yerçekimi ile ağırlıklarınca mekana yerleştirmekle işe başlar. Daha sonra onların buldukları yer ile ve birbirleriyle olan ilişkilerini “boşluk” içerisinde örmeye başlar. Uzaktaki bir görünümü anlatmak için atmosferik perspektifi kullanır ve rengin doymuşluğunun azalmasından faydalanır. Dokunsal resimde ise dokunsallık niteliği ve derinlik etkileri, renk değerleri ve tonları ile elde edilir. (Auping, çeviri, 2007:21)

Perspektifin kullanıldığı dikdörtgen yüzeylerde, içeriye doğru giden bir kutu, dikey ve yatay yüzeyleriyle canlandırılabilir. White, kural olarak yüzeyin dörtgen olduğunu ve diyagonallerin derinlik ifade ettiklerini belirtir (White, çeviri, 1957:190). White, 1950’lerde sanatçıların, resmin gerçekliği içinde sabit görünen üç boyutlu kutuların değişmeye başladığını söyler. Ona göre, olduğu gibi değil, görüldüğü gibi kabul edilen ve bu görünüme sadık kalarak yeniden üretilen yüzey ve biçimler, yeni bir değişime uğrarlar (White, 1957:276). White’ın önümüze getirdiği bu üç boyutlu kutuyu yok etmenin bir yolu daha vardır. Onu deşifre ederek, içindeki yanılsama alanını ve derinlik izlenimini, kübün bir yüzüne sabitlemek... Bu yolu açan ilk sanatçılar, modernizmin babası Cezanne ile Manet’dir. Malevich’in mutlak karesi, resimde sıfır noktasını ve saf yüzeyi işaret eder. Sahne veya üç boyutlu kutu niteliğindeki yanılsama alanı yerine dokunsal yüzey, görsel algının önüne bir perde gibi çekilir. (Resim 83, 84)



Resim 83: Kasimir Malevich, "Half-Figure in a Yellow Shirt", 99x79 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1928-32, State Russian Museum, St.Petersburg, Rusya.

Resim 84: Edouard Manet, "A Bar at the Folies-Bergere", 96x130 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1882, Courtauld Gallery, Londra.

4.1.1. Cezanne ve Manet'de Modern Yüzey

Yüzey espasını ortaya koymak için, derinlik yanılsaması yaratan kimi araçları kullanımdan kaldırmak gerekir. Bunlar, Gunnar Danbolt tarafından şöyle listelenmiştir: (Aktaran: Leborg, Çeviri. 2004:69. Aktarılan: Blikk for Bilder, Oslo: Abstrakt forlag, 2002:35. Yazar tarafından özetlenmiş.)

- Kapatan kapanan form
- Diyagonal hareket
- Ölçü geçişliliği
- Perspektif çeşitleri (Atmosfer, doğrusal, renk, yakınsak)
- Modle

Manet özellikle modle ve renk konusunda devrim niteliğinde uygulamalara imza atmıştır. Rengi yüzeye yayan sanatçı, lokal renkten farklı bir kullanım ile yüzeyi vurgulamıştır. İzleyici, gerçekçi anlatıma yakın bir üslupta, tuval yüzeyine yapışık bir imge ile karşılaşır. Gerçekçilikten izlenimciliğe geçiş aşaması budur. Figürün gerçeğe aykırı

yönü, sanatçının aklındaki yansımanın bir perde gibi üzerinde bulunduğu yüzeyi vurgulamasıdır. Modle yerine düz renk kullanımının dışında, modle aracı olarak kullanılan siyah ve beyaz ile, renk derinliği elde etmek için kullanılan griler birer renk olarak kullanılmıştır. (Resim 85)



Resim 85: Eduard Manet, "Luncheon in the Studio", 118x154 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1868, Neue Pinakothek, Münih.

Manet, resmin yüzeyinin ardında gizlenen boyutluluğu çok iyi biliyor ve onun bir yanılsama olduğunu ilan etmekten geri durmuyordu. Balkon demirlerinin ardında öndeki planın arkasında kalmış gibi görünen figürler, kendi buldukları planda yassılık ile derinlik yanılsamasına sahip olmak arasında gidip gelirler. Gerçeküstücü ressam Rene Magritte'in ona saygı niteliğinde yaptığı resminde gösterilen "kütleler" in, bu Manet'in balkonuna kavramsal bir gönderme yapmakta oldukları düşünülebilir. (Resim 86, 87)

"Baudelaire'e göre ... sanat, modernliği savunmaz, aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşı olmalıdır. ... Hedefi, bilimin yöntemlerine öykünen zamane edebiyatı ve sanattır: Natüralistler, realistler. ... Bir yanda kendilerine 'realist' diyen pozitivistler, diğer yanda imgelemlerine öncelik verenler." (Artun, sunuş Baudelaire, Çeviri, 2003: 32)



Resim 86: Eduard Manet, "The Balcony", 170x124 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1868, Musee d'Orsay, Paris.



Resim 87: Rene Magritte, "Manet's Balcony", 80x60 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1950, Museum voor Schone Kunsten, Gent, Belçika.

Manet'in boya sürüşünde modle uygulamayarak yüzeyi vurgulaması üzerine, Artun, şehir planlamasında ve tasarımda geometrik disiplinin yerleşmesinden, antik görkemin yerini düz inşa edilmiş bulvarların alışından, Amerikan clean-cut anlayışından ve Manet'de, Degas'da, Pissarro ve Seurat'ta görülen yabancılaşmadan, aidiyet kaybindan söz eder. (Artun, sunuş Baudelaire, Çeviri, 2003: 53)

Modern sanatta, arka plandan ön planlara doğru boyama ve tersten perspektif uygulaması Cezanne ile başlar. Üç boyutlu kutu olarak algılanan yanılısama resminin camdan yüzeyine dokunulur ve oradan öteye doğru bir boyama üslubu başlar. Buradaki ana düşünce, nesnenin özneye doğru yaklaşmasıdır. Cam yüzeyin içindeki hacimlendirme araçları ile yanılısama sorgulanarak, geometrinin yardımıyla iki ve üç boyutluluk meselesi yeniden ele alınır. Dokunsal ve görsel yaklaşımı ortaklaştıran soyutlama başlar.

Cezanne, nesnelere geometrik bir yaklaşımla ele almakla, onların iç planlarını ortaya döker ve plan geçişlerinde modülasyonu kullanır. Renkler yoluyla elde edilen derinlik, Cezanne'ın doğanın yüzeysel olmadığı, tam tersine derinlikte olduğu görüşüyle paraleldir. Ona göre “renkler, derinliğin yüzeydeki ifadesidir, dünyanın derinliklerini yüzeye doğru çıkarır”lar. (Tunalı, İ. 1992. s:146)

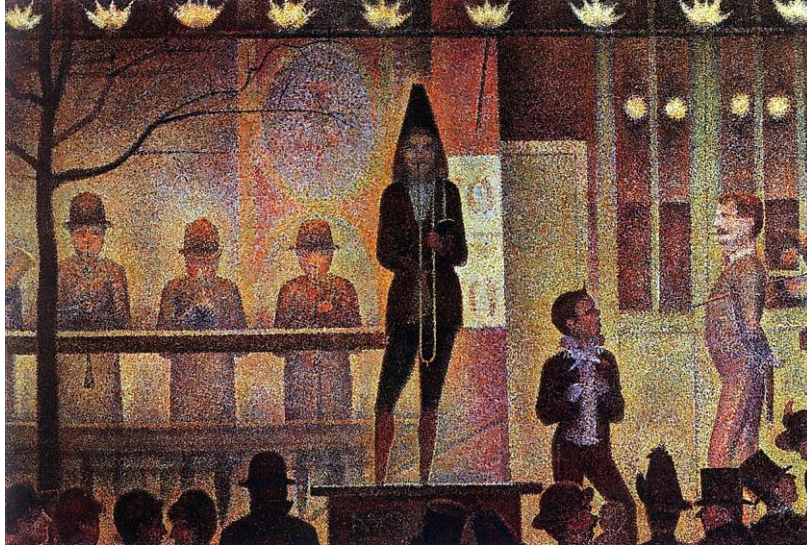
Modülasyon, tersten perspektifin kullanımı, yüzeyden öne doğru boyama ve geometrik soyutlama sayesinde uzam anlayışı değişmiştir. Artık rölyef gibi resimden öteye geçerek, bir kaide gibi tutunduğu zeminden bağımsızlaşan, açık, kütleli ve yüzeyden öteye bir varlığı zorlayan biçimlerden söz edilir. Salt biçimler değil, biçimler ile mekan arasındaki ilişki de bu doğrultuda kurgulanır. Bağımsızlaşan nesne, mekanda farklı konumlarda bulunabilir. Konumun değişmesi, belli zaman aralıklarını veya zamanın geçişini çağırır. Cezanne'dan izlenimciliğe, kübizme, fütürizme, kübo-fütürizme giden yol böylece açılmış olur. Coşkun'a göre, mekan, 20. yüzyıla gelinceye değin resimlerde bir atmosfer öğresi olarak kullanılmış, Cezanne'da zaman-mekan bütünlüğü eşzamanlı bir sanatın ilk işaretlerini vermiştir (Coşkun, 2005:55).

4.1.2. İzlenimci Yüzeyler

Nesnenin ele alınışında en az çizgisellikten gölgeselliğe geçiş kadar önemli olan bir adım, izlenimcilik döneminde atılır. Rengin uzamsal karakterinden faydalanılarak ışığın görüntü üzerindeki etkisi ele alınır, izlenimin gerçekleştiği anın görsel koşulları kaydedilir. Yanılsamacı bir gerçeklik yerine izlenimin kendisi resme girer. Biçimlerin maddi bütünlükleri parçalanır, kontürleri ortadan kalkar, ışık ve rengi yansıtan yüzeyler olarak ifade edilirler. Pasajlar çoğalır, zemindeki koyu rengin yerini tuvalin beyazı ve yüzeyin rengi alır. Bu alan giderek, resimde mekana katkı sunan bir fona dönüşür. Bu anlamda özellikle post-empresyonizm, bir “yüzey” görmedir. Biçimler açık olduğundan arkalarındaki mekanı gösterirler. Arnheim'e göre, “Empresyonistlerle birlikte estetik

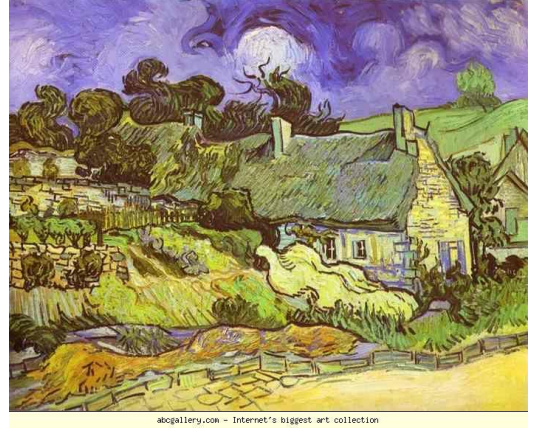
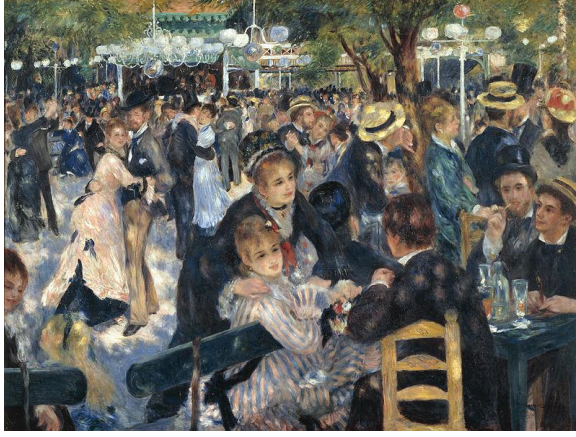
kuram, resimsel imgenin fiziksel nesnenin bir tortusundan çok, zihnin bir ürünü olduğu görüşünü kabul etmeye başla”mıştır (Arnheim, Çeviri.2009:128).

İzlenimcilerin mekanlarında, fırça tuşlarıyla oluşan ritmik hareketler kadar, yüzey-derinlik çelişkisi de önemlidir. Bu resimler, görsel algı ve yanılmanın son dokunuşuyla canlanırlar. Özellikle yeni izlenimciliğin bir kolu olan puantalizmde biçimler nokta tuşları halinde açıldığından, planimetrik espas kullanımı güçtür. Barok üsluptaki açık biçimlerden söz edildiğinde ortaya çıkan iç desen ve planlara göre bölünme puantalizmde gerçekleşmez, bunun yerine adeta "piksellerine" parçalanmış görüntüler meydana gelir.



Resim 88: Geroge Seurat, "La Parade du Cirque", 99.7x149.9 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1887-88, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.

Post-empresyonistlerin, kendilerine özgü, neredeyse dışavurumcu bir mekan anlayışları vardır. Renk ve biçim kullanımları, izlenimciliğin ilk dönemine göre farklılık gösterir. Kompozisyon renk alanlarına bölünmüştür ve artık burada ışığın renginden çok rengin ışığından söz edilir. Kontürler yer yer kullanılır ve kapalı biçimler deforme edilirler. Fırça tuşları yüzeysel bir karakter sergilese de figürler, bakış ve planlar yoluyla temsili bir derinlik sağlanmaya devam edilir. (Resim 89)



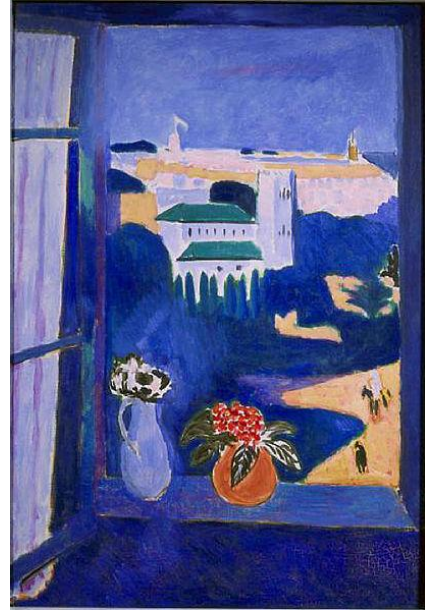
Resim 89: Pierre August Renoir, "Bal du Moulin de la Galette", 131x175 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1876, Musee d'Orsay, Paris.

Resim 90: Vincent Van Gogh, "Cottages with Thatched Roofs in Condeville", 73x92 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1890, Musee d'Orsay, Paris.

Post-empresyonistlerden Van Gogh'ta mekansal kurgu ve yüzey, çizgisel doku ve kontürler ile belirlenir. Bu çizgiler, yer yer resimde gezinen göz için bir pusula oluşturur, yer yer de biçimleri çevrelerler. Sıcak ve soğuk renk alanları, hem ışığı hem de mesafeyi anlatan ipuçlarıdır. Resimlerinde kalın boya dokusuna karşın rölyef etkisinden çok, yüzey anlatımı dikkati çeker (Resim 90).

4.1.3. Renk Yüzeyleri

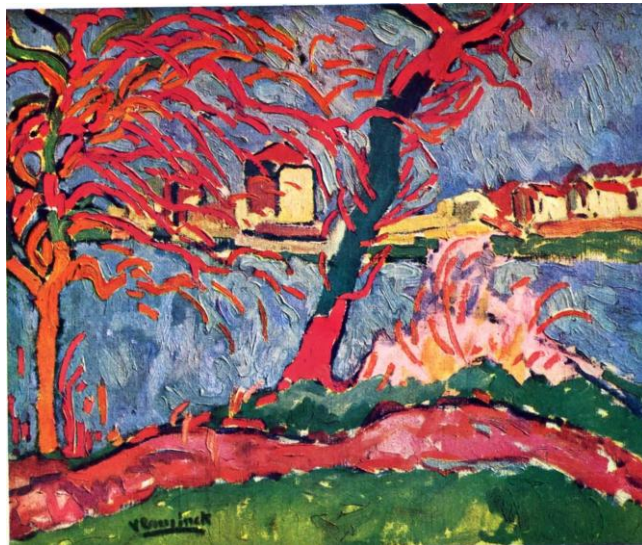
İzlenimcilik sonrası dönemde, 1900'lerde, Post-empresyonistlerde, Fransa'da Art Nouveau'da, Almanya'da Jugendstil'de, yine Fransa'da Fovizm'de, Die Brücke ve Der Blaue Reiter akımlarında yüzeydeki renkler, neredeyse eş zamanlı olarak uygulanmaya başlanır. Bu akımların sanatçıları, modernizmin bir kesitinde buluşurlar. Bu kesitte, farklı itkiler ve ifade biçimleri söz konusu olsa da espas anlayışı ortaktır. (Resim 91, 92) Rengin mesafeye dair karakteri ve uzamsal etkisinin kullanımı bu dönemlerle sınırlı kalmaz. De Stijl ile 1917-1931 yıllarında Hollanda'da, "Color-field Painting" ile 1940'ta savaş sonrası ABD'nde, Taşizm ile 1940 Fransa'sında bu gelenek yakınlarını bulur. Modernizmin ileri evrelerinde yüzey espasında sınırları zorlayan ve onu kavramsal bir boyuta çeken Amerikan Soyut Dışavurumcu akımı kapsamında sayılan renk alanı resminde doruğuna ulaşır.



Resim 91: Henri Matisse, "Open Window, Collioure", 55.3x46 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1905, John Hay Whitney özel koleksiyonu.

Resim 92: Henri Matisse, "Landscape viewed from a window, Tangiers", 115x80 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1911-1912, Pushkin Museum, Moskova.

Bu akımlarda, renk karşıtlıkları ve şiddetleri resimde mekansal organizasyonun ana bileşenleridir. Post-empresyonistlerde görülen kontürlerin yerini, renklerin birleşim yerindeki sınır çizgileri alır. Renk sistemlerinin kullanımı ile elde edilen titreşimler, hangi biçimin ve hangi rengin ön planda olacağını sinyallerini verirler. Biçimden çok renk algılanır. (Resim 93)



Resim 93: Maurice de Vlaminck, "River Side of the Edge/ Cerrieres-sur-Seine", 54x65 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1906, özel koleksiyon.

Gauguin ve Matisse de renk espası kullanırlar. Ancak, üçüncü boyut yanılsaması yaratmaktan ziyade yüzeysel planları birbirlerinden ayırmak için renk kullandıkları öne sürülmüştür. Güçlü kontürleri de bunun işareti sayılır. Modle ve perspektif yerine renk karşıtlıklarıyla oluşturulan bir espas, ne kadar betimleyici, görsel ve yanılsamacı olursa olsun, yüzeyi vurgular. Japon ahşap baskılarından kaynaklanan bir metaforla, yüzeyin basıncını hissettirdikleri söylenebilir. Bu anlamda dokunsal üslup ve soyut bir plastik dil kullanırlar. Lynton'a göre, " ... tatlı renkleri ve sevimli havası, Matisse'in geleneksel Batı resmi perspektif anlayışı ile İran minyatürlerinden öğrendiği düz mekan düzenlemesi -gerçekten plastik mekan anlayışı- arasında kıl payı sağladığı dengeyi rengi görmemizi engelleyebilir." (Lynton, Çeviri, 1991:207)

Bu resimlerde modern olan herşey vardır, ancak masum bir gözlemler ve iddiasız bir duyarlılıkla ortaya konulmuşlardır. Bu anlayış, Gauguin'de ilkelci bir yaklaşımla ele alınan biçimler kontürle çevrilmişken, Matisse'de giderek çizgiler azalır ve işlevsizleşir; renk alanlarının birleşim yerleri, sınır çizgileri olarak öne çıkmaya başlar. Bu uygulama sanatçının yaşamının son dönemine doğru cut-out'larında meyvelerini verir. (Resim 94)



Resim 94: Henri Matisse, "La Danse de Paris", tuval üzerine yağlıboya, 1931-1933, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris.

4.1.4. Dışavurumcu Yüzeyler

Tunalı, ifade kavramının 1900'lerin ilk on yıllarının en gözde kavramı olduğunu belirtir. İfade etmek, kendine özgü bir anlamda biçim vermektir, soyutlamaktır. Tunalı, Theo van Doesburg'un görüşlerine gönderme yaparak, "İfade etmek, biçim vermek demektir. Biçim vermekle sanat, deney obje'sinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır" der (Tunalı. 1992:130).

Dışavurum, klasik sanatın betimlemeci geleneğinin karşısında yer alan bir tavidir. Nesne merkezli yansıtmacı bakış, kendine döner ve böylece özne, nesnenin yerini alır. İki büyük dünya savaşı arasındaki dönemde ortaya çıkan bu anlatım tarzı, Aristoteles'in deyişiyle bir çeşit arınma olan 'katharsis'tir. 1900'ler boyunca yaşanan savaş atmosferinin etkisiyle duygusal olarak yıpranan insan, normalleşmeye çalışırken, önce içinde biriken o "çılgılığı" atacaktır. Bu "çılgılık" deformasyon ve renkler yoluyla duyulur. Renklerin kullanımında psikolojik etkileri, uzam oluşturma veya betimleme niteliklerinden daha fazla göz önünde bulundurulur. Dışavurma sürecinde sanatçı, renkler gibi çizgileri de kendi anlatımı doğrultusunda kullanır. Bunun sonucunda, doğalcı üsluba göre daha şiddetli çizgiler ve deformasyon görülebilir. Bu deformasyon biçimlerde olduğu gibi mekanda da görülür.

Harrison ve Wood, dışavurumun aşamalarını, "tasarımın duygusal elemanları" (emotional elements of design) olarak isimlendirir ve onları şöyle sıralarlar:

- İlk eleman çizginin ritmidir, formları belirlerken sanatçının hareketini de belgeler, böylece sanatçının hisleri bizimle iletişime geçer.
- İkinci eleman, küttedir. Harekete karşı direnen bir cisme, günlük hayatta gördüğümüz katılara gönderme yapar.
- Üçüncü eleman uzamdır. İki karenin görüntüsü bir kübü temsil edebilir, burada birçok değişikene bağlı olarak algılama değişebilir.
- Dördüncü eleman, ışık ve gölgedir. Buna bağlı olarak biçim tamamen değişebilir.
- Beşinci eleman renktir, hem fiziksel hem de psikolojik etkilere sahiptir.
- Son olarak, başka bir eleman önerirler: kütle ve espasım birleşimi olan, gözün üzerinde gezindiği düzlemi... (Harrison, Wood, çeviri. 2003:80-81)

“Tasarımın duygusal elemanları”, Ekspresyonizm’de (1905-1930) (Resim 95), Biyomorfizm’de (1915-1940), Metafizik resimde (1917-), Sürrealizm’de (1917-1920), Amerikan Ekspresyonizmi’nde (1920-) ve Amerikan Soyut Dışavurumu’nda (1940-) görülebilir. Dışavurumcu espas, yüzey espasına ve Joselit’in söz ettiği yana doğru espasa kadar uzanır.



Resim 95: George Grosz, "To Oskar Panizza", 140x110 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1917-18, Staatsgalerie Stuttgart, Almanya.

4.1.5. Hareketli Yüzeyler

Hareket düşüncesinin içinde zaman boyutu, yani dördüncü boyut vardır. Dördüncü boyutu tek başına düşünmek zordur, genellikle bir nesne veya figür ile birlikte düşünülür. Hareketin nesne ile birleşmesinden ortaya çıkan yeni biçim dört boyutludur, zaman ve mekan algısını içerir.

1909'da teknolojiye, endüstriye, yıkıma ve hatta bu teknolojinin kullanılacağı savaşa dahi övgü ile ortaya çıkan Fütürizm akımı, İtalya'da gelişir. Akımda, dördüncü boyut olarak zaman kavramını mekana dahil etme çabası, espasın gelişimi açısından önemlidir. 1911'de Boccioni, hareketin olduğu yerlerde kuvvetin çizgilerini görür. Biçim ile zeminin sınırları bir kez daha, başka bir boyutta eriyerek karışır. Biçimler planlarına parçalanır. Her bir plan, bir derinlik ve zaman seviyesi olarak, bir makinenin parçaları gibi işlev görür, bütüne katkıda bulunurlar. Hareketin görüntüsü, tıpkı üç boyutlu bir kütlede olduğu gibi, bakış açısına göre değişebilir. Buna ek olarak, an be an nesnenin konumu değişir. Bu çifte gerekçe nedeniyle hareket, bir relativite/görelilik olarak temsil edilebilir. Sinematik ve kronofotografik teknikte bu rahatlıkla okunabilir. (Resim 96, 97)



Resim 96: Eliot Elisofon "Duchamp descending a staircase", fotoğraf, 1952.

Resim 97: Marcel Duchamp, "Nude Descending a Staircase, No.2", 147x89.2 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Hız kavramı, biçimi ve mekanı optik etkilerle yeniden betimler. Üst üste getirilen görüntülerle, mekanın, zaman karşısında sabit kalamayacağı düşüncesi, görsel ifadesini bulur. Bu görüntülerde bir ritim hissetmek mümkündür. Fütürist sanatçılarda olduğu gibi, Hockney'in fotokolajlarında da bu anlayış farklı bir teknikte görülebilir. (Resim 98)



Resim 98: David Hockney, "Pearblossom Highway", 77x112.5 inch, fotokolaj, 1986, sanatçının koleksiyonu.

4.1.6. Çok Zamanlı Yüzeyler

Modern geometrinin keşfi, küresel bir algı önerir, paralellik ve sonsuzluk, sıfır sayısı gibi belli başlı varsayımları sarsar. Görelilik kuramına göre, maddenin tanımı enerjiyi kapsayacak şekilde genişler ve aynı anda birden fazla noktada bulunmak olanaklı hale gelir. Nesnenin aynı anda birden çok açıdan görünür olması, onun veya izleyicisinin yer değiştirdiğine işarettir. Çok zamanlılık ile deneyimlenen mekan, Fenomenolojik mekan anlayışını geliştirir. Bu teknik, Kübizm'de (1907-1914), Orfizm'de, Kübo-futurizm'de Rusya, Kinetik (Sinetik) sanatta uygulanır.

Bir nesnenin birden fazla yüzü aynı anda görünüyorsa, ya biçimin ya da gözlemleyenin yer değiştirdiği düşünülür. Bunun doğal sonucu olarak, izleyiciyi sabitleyen perspektif reddedilir, aynı anda farklı bakış açılarından görünen nesneye ait yansımalar resmedilir. Kübist manifesto, "izlenimcilik tarafından zayıflatılan stilistik normların, tüm çıplaklığı ile ortaya serildiği"ni söyler (Artun, 2010: 264). Kübizmde, perspektif bir yana bırakılır, nesnenin özünü, içsel oluşumunu (imgesini) betimleyen bir bakış, onu yapı sökümüne tabi tutar. Uzam akışkan hale gelir. Nesne hakkında konuşmak zorlaşır, muğlak ilişkiler,

geçirgenlikler, dinamik hareketler ve kolaj gündeme gelir. (Aktaran: Şentüer, Berber, Sönmez, 2008:47. Aktarılan Gideon 1941:283) Pasajlar yalnızca biçimler ve zemin arasında değil, biçimin farklı durumları arasında da görülür. Nesne farklı açılardan aynı anda, çok zamanlı olarak görünür hale gelir; fütürizmdekinden farklı olarak hız veya hareketi çağrıştırmayan bir “çok zamanlılık” ile parçalanabilir. Analitik kübizmde, biçim serbest kalır ve onun her açıdan görülmesiyle üçüncü boyuta ulaşılır, yani nesneden yola çıkılarak deformasyon ile soyut biçime gidilir. Sentetik kübizmde ise, farklı yüzeylerin algılandığı ritmik bir düzen, konstrüktüf elemanlardan oluşur, süperpozisyon durumunda bulunur ve bu biçimlerden bir nesne kurgulanır (Tunalı, 1992:172-176) (Resim 99, 100).



Resim 99: Pablo Picasso, "Three Musicians", 200.7x222.9 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1921, The Museum of Modern Arts, New York.



Resim 100: Georges Braque, "Violin and candlestick", 61x50 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1910, San Francisco Museum of Modern Art.

Sentetik kübizmde uygulanan kolaj tekniği, espasın gelişiminde atılmış devrim niteliğinde bir adımdır. Lynton’a göre, yapıştırma (kolaj) tekniğinin kullanımı, “göreneksel dağarcığının dışında ya da daha değersiz ... bir malzeme kullanmak; ...aynı resimde birbiriyle çelişen bilgiler vermek; resimsel dili hiçe saymak”tır (Lynton, Çeviri, 1991:64). Kolaj, birbirine benzemeyen öğeleri biraraya getirmektir; modern boyama anlayışı ile kübizmin biçim kullanımına paralel bir tekniktir, dışavurumculuktaki ve kübizmdeki özgür anlatıma uygundur.

4.1.7. Gerçeküstü Yüzeyle

Savaş sonrasında 1920'lerde, benmerkezciliğe ve düşlerine sığınan insanın dramını, imgeler yoluyla teşhiri, yeni bir gerçeklik ve anlatım doğurur. Gerçeküstücülük, Lynton'a göre "insanın doğal dünyası, fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzeni ve kısıtlı kurallarına karşı kullanma"yı amaçlar (Lynton, Çeviri. 1991:172).

Gerçeküstücü resimde konu ve hikayecilik, Dışavurumculuk veya Kübizimde olduğundan daha ön plandadır. Şiir resme dahil edilmiştir. Lynton'a göre, "her iki yöntem de –sözel ve görsel- izleyicinin imgelemini anlam aramaya yönelterek, onun yaratıcı katılımını sağlamaya çalışıyordu" (Lynton, Çeviri. 1991:172).

Sürrealizm sözel veya görsel olmanın ötesinde iki kolda gelişir. Birinci kolun, düşünce yapısı gerçeküstü olsa da ifade tarzı klasik anlayışa yakındır. Buradaki en büyük yenilik, esnası yaratan kimi geleneksel araçların çağrışıma ve bilinçaltı oyunlarına yer verecek şekilde ele alınmasıdır. Schineller'e göre, "gerçeküstücülük, görünüme, psikolojik bir bakış açısı ekler" (Schineller, çeviri, 1968:264). Kontürün içinde ve dışında kalan alanların, negatif ve pozitif olarak düşünüldüğünde iki farklı biçimi göstermeleri örneğinde olduğu gibi... Resim mekanı "esneyerek" sanatçının düş dünyasından izleyicinin algı dünyasına doğru uzanır, çok anlamlılık kazanarak derinleşir. Magritte'de çok anlamlı gerçeküstü örnekler görülebilir, ancak onda daha çok kavramsal bir kaygı ve mekan kurgusunda düşünsel bir boyut söz konusudur.

(Resim 101, 102)



Resim 101: Rene Magritte, "The Blank Signature", 81x65 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1965, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.

Resim 102: Rene Magritte, "The Human Condition", 100x81 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1935, özel koleksiyon.

Gerçeküstücülüğün ikinci kolunda ise, Biyomorfizm’de olduğu gibi otomatist bir resim yapma tekniği uygulanır, rastlantısal espas kullanılır. Otomatizme örnek olan ilk tekniklerden biri, sanatçının iradesini, koşullara göre değişikliğe uğratan frotaj tekniğidir. Başka bir örnek, bir yüzeye dökülmüş olan boyanın, üzerine konan kağıda yedirilmesi, diğer deyişle dekalkomani tekniğidir. (Resim 103) Kimi örneklerde rastlantısal ve temsili, betimlemeci yöntemlerin birarada uygulandığı görülür. Biçim ve anlatım kaygısı gütmeyen, özgür bir otomatizmin yolu gerçeküstücülük döneminde açılmış, Atölye 17 uygulamaları ile 1930’larda geliştirilmiş ve soyut ekspresyonizme kadar ilerlemiştir. Artun'a göre, “ ... sürrealizm kişinin ... düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği”dir (Artun, 2010:203).

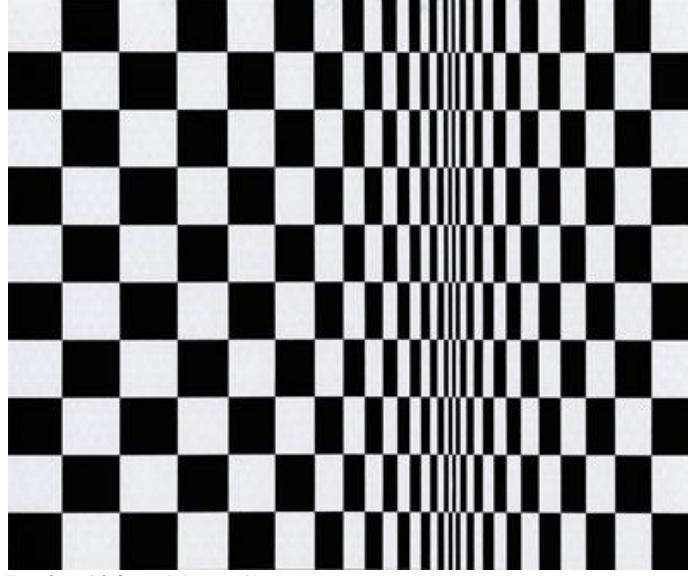


Resim 103: Max Ernst, "The Entire City", 97x145 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1935, özel koleksiyon.

4.1.8. Optik Yüzeyle

Gerçek anlamda bir üç boyut, gerçek bir uzam yaratır. Kurallara veya şekle bağlı olmaksızın, çizgisel, alansal veya kütsel olarak bir yer işgal ettiği sürece her üç boyutlunun bir uzamı vardır. Harrison ve Wood'a göre, üç boyutlu olan iki boyutlu olandan daha güçlü bir etki yaratır. (Harrison, Wood, çeviri. 2013:827) İki boyutlu yüzeyde hareketli ve boyutlu bir görüntü yanılımasına ulaşabilmek için hesaplamalar yapmak gerekir. Perspektif, deformasyon ve açılar, bunu sağlayan araçlardandır.

Op-art akımında, gözün fizyolojik özelliklerinden faydalanılarak, matematiksel ve geometrik hesaplara dayanan optik yüzeyler elde edilir. Bu yüzeylerde hassas noktalarda konumlanan biçimler, boyutların, renklerin yardımıyla başka bir bütün oluştururlar. Burada yanılısamanın rolü büyüktür, ancak bu yanılısama, betimlemeci bir yanılısama değildir, bir nesneye öykünmez veya onu temsil etmez; savaş sonrası dönemin dışavurumcu akımlarının aksine salt görsel algıya hitap eder. Bu düzlem kimi zaman hareket halinde algılanır, kinetik bir karakter taşır. (Resim 104) Op-art'ta, konstrüktivizm ve geometrik soyutlamadan etkilenen sanatçıların, "sonsuz uyum"u hedefleyen çalışmalarının sonuca ulaştığı söylenmiştir.



Resim 104: Bridget Riley, "Movement in Squares", 122x122 cm., ahşap üzerine tempera, 1961.

4.2. YÜZEY ESPASI

4.2.1. Soyut Sanatta Espas

Sanat tarihinde betimleyici olan ile olmayan, temsili olan ile olmayan arasında çizgiler ve geçişler vardır. Bu kabaca "abstract" ile "concrete" in ayrımıdır. Soyut sanatın karşılığı, dilimizde "somut" olmasına karşın, bu tabir, içeriğini tam karşılamamaktadır. Bu nedenle soyut olmayan sanat, "figüratif" veya "temsili" sözcükleriyle ifade edilir. Ancak, temsili olsun ya da olmasın, "iki boyutluluk soyut bir durumdur, çünkü bütün fiziksel nesnelerin üç boyutu vardır" (Leborg, çeviri, 2006:94)

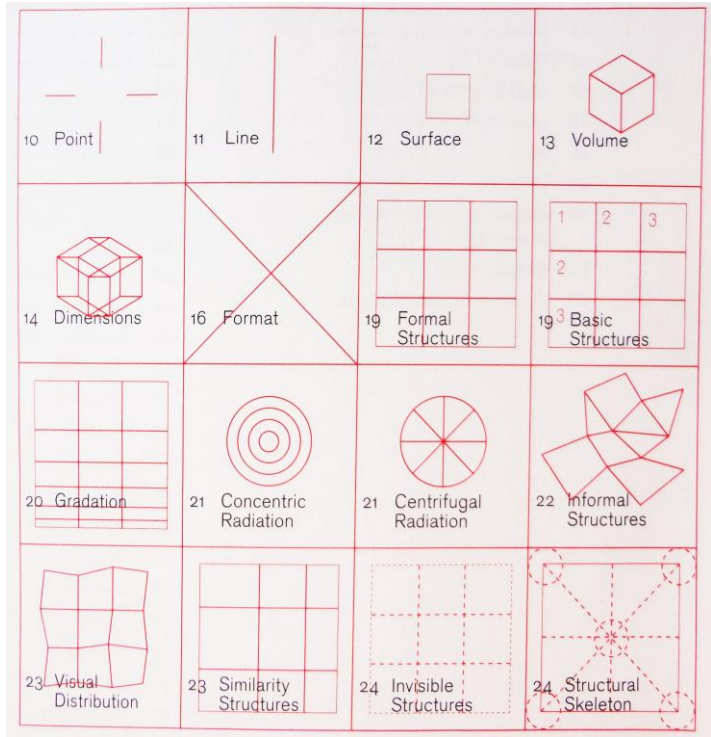
Nesne ile ilgili anlayışın değişmesi, görecelilik ve zaman kavramlarının bilimsel kabulü, somut olanın duyularla algılanabilme ölçütünü değiştirmiştir. Zaman boyutunun eklenmesi ile madde kavramı, enerji ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Bu değişen tablo karşısında Rönesans'ın statik perspektif anlayışının ve hatta Cezanne'ın kütleli modern anlayışının yetersiz kalacağı açıktır. Bu andan itibaren sanatta "değişmezliği" arayış başlar. Mutlak biçim ve mutlak mekan arayışı, soyut sanatın tarihini oluşturur.

Baudrillard'a göre, "soyutlama modern sanatın büyük mecrası"dır. Geometrik ve dışavurumcu biçimler yoluyla, temsil yapıbozuma uğrar, nesnelere parçalanır ve özne nesnenin yerini almaya başlar. Ancak bu "etkin yokoluş hali" dahi sona erecek ve çağdaş sanatta yeni soyut ile yeni figürasyon arasındaki ayırım ortadan kalkacaktır. "ikisi de dünyamızın mutlak bedensizleşmesinin dramatik değil bayağılaşma evresini yeniden anlat"acaktır. (Baudrillard, çeviri, 2011:33)

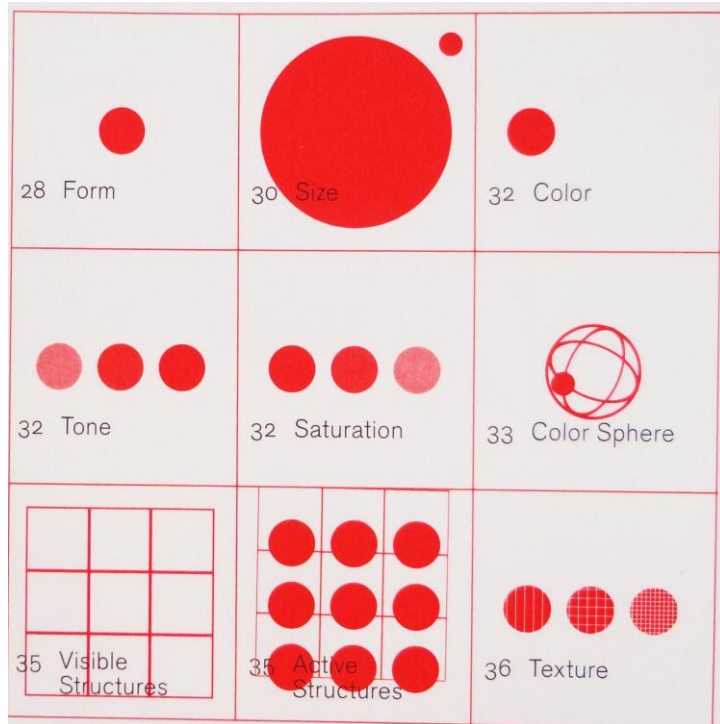
Yüzeyde olup bitenler, ancak izleyici yalnızca resimde yer alan konuyla ilgilenmeyip "resmi" görmeye başladığı anda farkedilir. Ancak bu durumda dahi optik yanılsama tamamen ortadan kalkmaz. Yanılsama ancak, ortada izleyicinin göreceği bir nesne kalmadığı zaman ortadan kalkar. Bu nedenle espas kavramı, soyut sanat içerisinde kendini ifade ve geliştirme olanağı bulur. Soyut sanatta, nesnelere değil biçimlerden söz edilir, mekan ve uzam halen geçerlidir. Yapıtın varlığını sağlayan bunlar mıdır? Bu soruya çok farklı yanıtlar verilebilir. Örneğin Kandinsky, soyut sanatta yapıtın varlığının, birlik, denge ve değişkenlik yoluyla sağlanabileceğini söylemiştir. Yapıtta ele alınan elemanlar ne olursa olsun, espasın karakterini onların ele alış biçimi verir.

Leborg'un soyut- somut karşılaştırmasını anlatan şemalarına göre, somut nesneye ait yapısal özelliklerin aktarımı, soyut ise bunların görsel ve plastik dile çevrilmesiyle ilgilidir (Leborg, 2006:8, 26) (Şekil 26, 27).

Savaş sonrasında Avrupa'da soyut resmin gelişimi, Neo-plastisizm, Soyut Peyzajcılık, İnförmel sanat, Art-brut, Lirik Soyutlama, Lekecilik (Taşizm) gibi akımlarla; Nicolas de Stael, Alfred Menassier, Jean Bazaine, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Fautier, Jean Du Buffet, Antoni Tapies, Wols e Henri Michaux, Pierre Soulagesi Victor Vasarely, Charles Lapique, Bram va Velde, Jean Michel Atlan, Camille Bryen gibi sanatçılarla örneklenebilir.



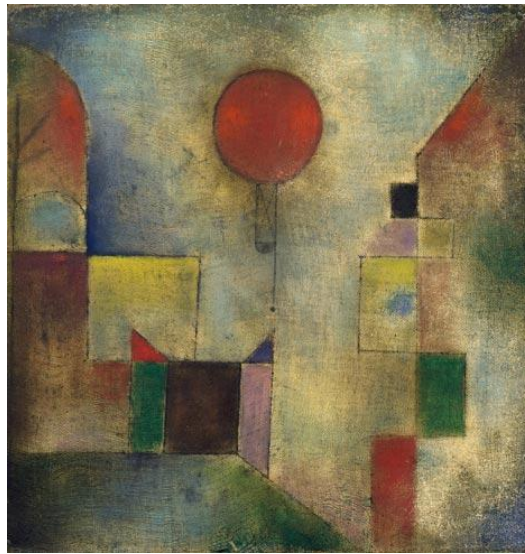
Şekil 26: "Abstract"
Kaynak: Leborg, 2006:8



Şekil 27: "Concrete"
Kaynak: Leborg, 2006:26

Soyut sanatçılar matematikten yararlanırlar, renk ve biçimi betimsel olarak ele alma zorunluluğunu hissetmezler, böylece özgürleşirler. Bu özgürlük, eski sanatın incelenmesini ve 1900'lerde bir çok yeni yaklaşımın bulunmasını sağlamıştır. Bu akımlardan De Stijl'de (neo-plastisizmde) biçim, mimari tarza yakın yapısal bir anlayışla, mekan, plastik elemanlarla yeniden üretilir. Burada, Paul Klee ve Kandinsky'nin dersleri "nokta, çizgi, benek" ile ilgili teorileri ve Bauhaus okulunun etkileri görülür. Akım temsilcilerinden Piet Mondrian'ın yatay ve dikey çizgilerle böldüğü yüzeylere uyguladığı ana renk alanları, tür ve oran karşıtlıkları ile kompozisyondaki konumları nedeniyle derinlik izlenimi uyandırır.

Bauhaus ve De Stijl, yeni bir zaman bilinci ile yeni plastik sanattan söz ederler. Kolektif bir sanat formu olan yapıyı ve inşacı anlayışı yapıtlarının temeline alırlar. Mimari bir yapıdaki statik hesaplarına benzer bir kompozisyon anlayışını ortaya koyarlar (Harrison, Wood, çeviri, 2003: 311). Akımın önde gelen sanatçılarından Paul Klee, biçime yeni bir içerik getirir; geleneksel çizgi, leke, ton, değer, renk gibi araçları yeniden ele alır. Ölçü olarak çizgi, ağırlık olarak tonlama, kalite olarak renkten söz eder. Ona göre bunlar, yüzeye ve derinliğe doğru yönelmekle espasa etki ederler. Buna, konstrüktif dışavurum denir (Harrison, Wood, çeviri, 2003:363-369). (Resim 105)



Resim 105: Paul Klee, "Red Balloon", 31.2x31.7 cm, tuval üzerine tebeşir ve yağlıboya, 1922, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Klee, soyut sistemleri kullanarak motifle ilgilenmiştir. Lynton'a göre "Schönberg'in yapıtlarının birçoğu ve Klee'nin yapıtlarının hemen hemen hepsi minyatür olarak tanımlanabilir. 1920'lerde Kandinsky ile Klee'nin uzun süre öğretmenlik yaptıkları Bauhaus'un amacı akılcılık ve işlevsellik adına üsluptan kaçınmaktı." (Lynton, çeviri, 1991:158) Kübizm Leger ile giderek anıtsal hale gelecek ve sonradan Bauhaus'un inşacı anlayışı ile birleşecektir. Bu yıllarda özellikle Meksika'da yaygın olan duvar resminde, anıtsal kübizm örneklerine uygun bir espas anlayışı ve mitolojik bir anlatım görülür. (Resim 106)



Resim 106: Fernand Leger, "The City", 231.1x298.4 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1919, Philadelphia Museum of Art.

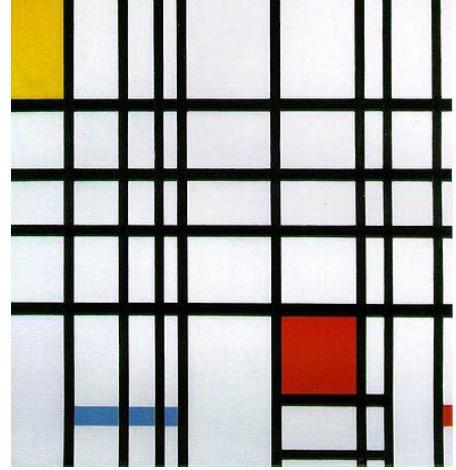
Konstrüktüvizm'de ise yüzey organizasyonu esastır ve De Stijl'den farklı olarak dinamik bir mekan kurgusu vardır. Süperpoze uzamlar, bir strüktür oluştururlar. Archipenko, Tatlin, Pevsner, Gabo, mekanda kütle olarak heykel yerine espası biçimlendirirlerken, El Lissitzky, irrasyonel ve üç boyutlu konstrüksiyonlar ve yüzey üzerinde algısal çalışmaları yapar. Onun çalışmaları sadece yüzey espasını değil, çağdaş

espası hedef alır ve kavramsal boyutu barındırırlar. Gabo ve Pevsner, metafizik inşada hacimin sadece mekana ait bir kavram olmadığını, aynı zamanda zamanı da içerdiğini belirtirler, “uzamın tek plastik ve resimsel biçimi, derinliktir; hacim ise bir sıvı gibi ölçülemez bir mekanı tarif eder”ler (Harrison, Wood, çeviri. 2003: 300).

Püristler, soyut saf dil ve görsel sembollerin uzamdaki işlevleri ile ilgilenirler. Uzamsal ilişkilerin sınırlarını titizlikle koruyarak, çizgisel perspektifi ve uygulamalı derinliği reddederler, böylece yüzyıllar boyu resmi yöneten üçüncü boyutu inkar ederler. Yatay ya da dikey güçlü hareketleri eleyerek, geniş ve çerçeveye yayılan biçimi ararlar. Püristler, bu yeni kompozisyon anlayışının yardımıyla, psikolojik bir etki yaratarak, izleyiciyi doğrudan resme davet etmek; ressam ile izleyiciyi yakınlaştırmak isterler. (Schinneller, çeviri, 1968:254)

Süprematizmin espas önerisi, kendinden önceki soyut sanat akımlarından farklıdır. Betimlemeden bağımsız yeni bir uzam içerisinde, derinlik yanılması neredeyse ortadan kalkar. Biçim ve zemin ayrılığı yok olurken, bu iki yapı bütünleşir. “Katı olan herşeyin buharlaştığı” çağda, Clement Greenberg’in “modernist” resimde “yassılık/yüzeysellik” dediği durum burada karşımıza çıkar.

Modernizm yüzey ve derinlik arasındaki diyalektik ile Mondrian’ın yaptığı gibi ne kadar az eleman kullanılarak sanat yapılabileceğini gösterir ve derinlik seviyesini azaltır, ancak yine de figüratif yanını korur. Ondaki geometrik renkler, soyutlanmış temsillerdir. (Resim 107, 108) Oysa Malevich’in beyaz üzerine beyaz serisi, figür olmaksızın sadece bir doku farkı ile bile espasın yaratılabileceğini gösterir. 1910-20’lerde modern sanatın repertuarı içinde “saf sanat” oluşturulur. Greenberg’in mantığına göre bu, yüzeyin yassılık ile ve yassılığın sınırlandırılması ile yeniden ele alınmasıdır. Böylece resim yapmaktan sanat yapmaya doğru bir adım atılmış olur. (Fer, çeviri, 1997: 118)



Resim 107: Piet Mondrian, "Gray Tree", 78.5x107.5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1911, Gemeentemuseum Den Haag, The Hague.

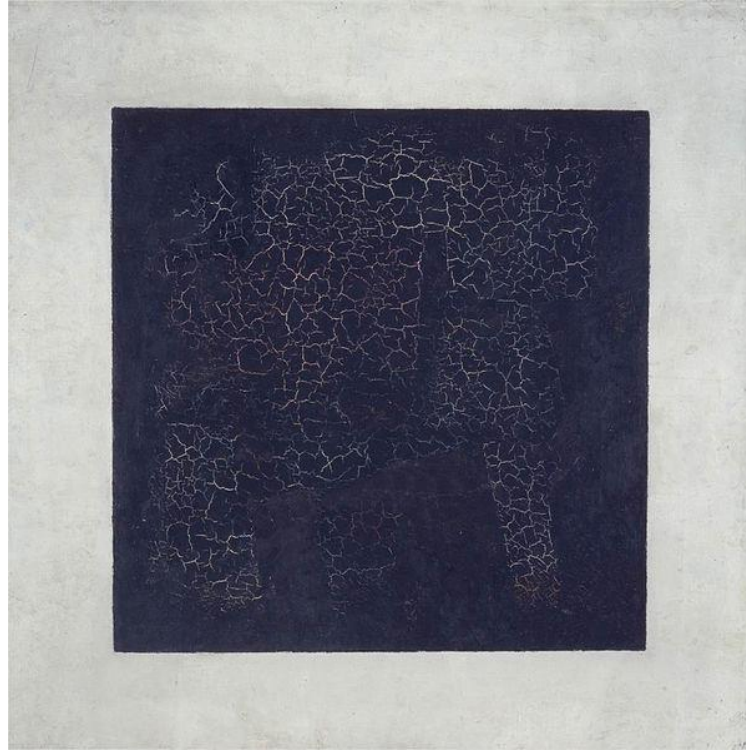
Resim 108: Piet Mondrian, "Composition with Yellow, Blue and Red", 72.5x69 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1937, Tate Gallery, Londra.

4.2.2. Saf Yüzey ve Malevich'in Mutlak Mekanı

Yirminci yüzyılın başlarında, soyutlamanın önde gelen sanatçılarından Kazimir Malevich, resimde yeni bir uzamın varlığını işaret eder. İzleyiciyi, metafizik bir yolculuğa, "yeni gerçekliğin içinde" hiçbir nesneye tutunmaksızın sadece herşeyi kapsayan uzamın gerçekliğini algılamaya davet eder. Onu, uzamın sınırlarının nereye kadar gittiği, bir merkezinin veya sonunun olup olmadığı sorularına götürür. Buradan hareketle eski sorular da yeni bir anlam kazanır: Resimde kompozisyon neye göre oluşturulur? Odak noktası neresidir? Böylece, sürekli devinen ve odağı olmayan bir uzam düşüncesi, başka bir deyişle "all-over" bir yaklaşım ortaya konur. (Auping, çeviri, 2007: 135)

Malevich'in bir biçim kaygısı yoktur, siyah karesi mutlak zamanı ve hiçliği ifade eder ve bu tutumuyla modernizmin sınırlarına dayanır. Coşkun'a göre, "Modern sanatçının sorunu salt biçim olmasına karşın, Malevich'in 'Siyah Kare'si geometrik yapısından dolayı anlam olarak yoğun mutlak ifadeler içermektedir." (Coşkun, R. 2005, s:82)

Süprematizmin resmi taşıdığı sıfır noktası, en üst ve en yüzeye yakın noktadır. Malevich, süprematizm için "içeriksiz bir dünya" ya da "kurtarılmış hiçlik" tanımını yapar. Hiçlik, kendinden başka hiçbirşeyi barındırmayan bir içeriksizlik durumudur. İçeriksizlik, doğa ve nesnelere dünyasından kurtulan ve bunun da ötesinde öze dair bir içeriğin yükünü omuzlarından atan sanatçıyı özgürleştirir. Temsil ve betimlemeden kurtulan sanat için ufukta ikinci bir gelecek bu aşamadan sonra belirir. (Resim 109)



Resim 109: Kasimir Malevich, "Black Suprematic Square", 79.5x79.5 cm.,
linen üzerine yağlıboya, 1915, Tretyakov Gallery, Moskova.

Malevich, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarmak için kare biçimine sığındığını belirtir. Hiçlik hedeflendiğinde, duysal nesnelere dünyası yerine, onun üstünde olan "suprema" dünyasına yönelinir. Bu, Malevich'e göre, salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgen'in dünyasıdır. Tunalı'nın deyişiyle, "Süprematizm, nesnelere dünyasını reddeder ve geometriye dayalı 'suprema' dünyasına varmayı amaçlar. Nesneyi ifade aracı olarak kullanmayı reddeder ve nesne ilgilerini düşünmekten kurtulmanın yollarını arar." (Tunalı, 1992:184)

Malevich'e göre pratik realizmin kavramları ve "içeriksizlik sınırına varılınca, zaman, mekan, yakın ve uzak gibi nesnelere ilgili tüm tasavvurlar ortadan kaybolurlar" (Tunalı, İ. 1992. s:185). Malevich süprematizmde temellenen yaklaşım köktenci bir tutumla biçim ve renkleri yalınlaştırması, yani minimalist bir tutumdur. Ancak Minimalizmden farklı olarak, Süprematizmde, tek bir yapıda bütünleşen nesne ve mekan, mutlak mekan ve biçimi oluştururlar. Süprematizmde esnasın son noktasına ulaşılması ile kastedilen budur. Kimi sanatçılar, resimdeki iki ve üç boyutluluk algısının, biçim zemin ikiliğinin yanısıra, resim ve heykelin yani gerçek, üç boyutlu, dokunsal mekan ile yanılmacı, iki boyutlu, optik mekanın da aralarında bir sınırın Süprematist tavır doğrultusundan ortadan kalkması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Bu sanatçılardan biri Joseph Albers'tir.

Yüzeyin saf haliyle kullanımı, geometrik/konstrüktif veya renk-biçim esaslı olmak üzere iki koldan ilerler. Yüzeyin kendisi, modern esnasın gidebileceği son noktadır. Buradan daha ötesi için çağdaş espastır.

4.2.3. Rothko'nun Renk Alanları- Geçiş Dönemi

Nesnesiz bir mekanın görselleştirilmesi, mekanı özdekten ayrı düşünmek kadar zordur. Biçimin genellikle bir özdekle birlikte düşünüldüğünü bilen sanatçılar, soyut düşünceye daha yakın nesnesiz varlık olan rengi kullanma yolunu tercih etmişlerdir. Renk alanı resmi, Modernist eleştirmenlerden Greenberg ve Michael Fried'e göre, betimlemeci olandan dışavurumcu olana ve kavramsal sanata doğru bir gidişin göstergesidir. Bu dönemde resim yerine sanat, ressam yerine sanatçı tabirinin kullanılması, disiplinlerarası aşkınlık ve geleneğin sınırlarının zorlanmasından kaynaklanır.

Rengi biçimden bağımsız bir unsur ve "uzamın kendisi" olarak ele alan renk alanı sanatçıları, çağdaşlarından ayrılırlar. Her biri kendine özgü yeni bir uzam ortaya koyar. Bu dönemde Rothko, Amerikan Soyut Dışavurumcu resmindeki yassı yüzey

anlayışından daha geniş bir uzam anlayışı ile diğer sanatçılardan ayrılır. Rothko'nun uzamı eşzamanlı bir titreşim ile tuvalin içine doğru, yüzeyine ve ötesine aynı anda bakmayı gerektirir, böylece üç farklı espas anlayışını bünyesinde barındırır.

Rothko, resmin ana malzemesinin "boşluk" olduğunu söyler ve onu ifade etmek için renk alanlarını ve titreşimi kullanır. Renkle tam anlamıyla teatral bir uzam üretir. Biçimden çok atmosferik etkisi ile renk esasına dayanan resimlerinde, aktif bir karakter ve ses dalgaları gibi bir titreşim hissedilir. (Auping, çeviri, 2007:139-140) Onun resimlerinde renk, izleyiciye doğru hareket etkisi yaratır, bu yönüyle yüzey espasının sınırlarını klasik espasa ve çağdaş espasa doğru zorlar. Böylece, bir yanılısama düzlemi olmaktan kurtardığı resim yüzeyine yeni bir işlev yükler ve onu geliştirir. Onun resimleri, asıldıkları duvar yüzeyi ile birleşirler ve buldukları odayı kendi uzamsal deneyimlerinin bir parçası yaparlar. (Auping, çeviri, 2007:141) (Resim 110)



Resim 110: Mark Rothko, "Magenta, Black, Green on Orange", 216.5x164.8 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1949, Museum of Modern Art, New York.

Rothko'nun uzamsal estetiğinde ışık da renk kadar önemli bir unsurdur. Sanatçı çok az bir ışıkla resimlerinin en iyi şekilde sergilenebileceğini ve resimde ışığı azaltarak, puslu bir hava yaratmak istediğine karar verir. Bu nedenle resimlerini, mekan ile ilişkiye geçecek olan atmosferik etkiyi kontrol edebileceği görece küçük ve izole odalarda sergilemeyi tercih eder. Aktaran kaynağa göre, dört resminin küçük bir odada sergilenmesi ile, renkle doldurulmuş bu küçük mekan, Feldman röportajı sırasında küçük bir katedraldeki çok sesli bir koronun etkisine benzetilmiştir (Auping, çeviri, 2007:141).

Bu resimlerde sadece ışık ve renk etkisiyle değil, bunların yanısıra ruhsal etki ile de espas elde edilir. Yücelik ve insan bilincinin ölümsüzlüğünü vurgulayan uzam anlayışı, romantik geleneğin izlerini taşır ve soyut ruhsallığı, işlerinin “Rothko şapeli” diye adlandırılmasına yol açar. Bunların ötesinde, 1950'lerde patlak veren varoluşçuluğun etkisi ve mekanın deneyimlenmesi esasına dayalı fenomenolojik bir mekan anlayışı Rothko'nun resimlerinde esastır. (Auping, çeviri, 2007:142)

Rothko'nun resimlerinde izleyici kendini renklerin içine girmiş gibi hisseder. Bu resimlerde, izleyici için, bulunduğu gerçeklikten yalıtılarak, dahil olabileceği yeni bir çevre ortaya çıkar. Onun resimlerinde her izleyici için kişisel bir öykü, kendi metafizik ufku yaratabileceği bir bireysel algı olanağı saklıdır. Işık ve gölge ile bir hesapları vardır bu resimlerin. Özellikle hayatının son döneminde ışıklı renkleri terkederek koyu bir paletle yönelen sanatçı, bu paletle yaptığı karanlık resimlerden sonra ölümüne doğru giden yolu imler.

Renkçi, soyut ve yüzeyi açık eden bu tavır, giderek “yeni bir akademi için 12 kural”, “sanat için sanat” , “minimal” ve “kavramsal” sanat gibi gelişmelerin temellerini oluşturur. (Resim 111) Rothko, Newman, Fontana ve Klein, soyut espası, yeni ufukların felsefi, psikolojik, biçimsel derinliklerine doğru açma sürecinde önemli birer rol oynarlar. Rothko, yüzeyin ve rengin bireysel karakterlerini ve onların bir uzam üretme

yeteneklerini keşfeder. Newman, güçlü ve totemik bir uzamı, yüzeyin kendisini vurgulayarak açıklar. Barnett Newman'ın ana renkli geniş yüzeyleri, tuvallerinin kenarlarını dramatikleştirir. Fontana, uzamı dilimleyerek ötesindeki espası gösterir, tuvali bir nesne olarak ele alır ve ona müdahale eder. Klein ise uzamı renkle doyurarak, pigmentler yoluyla ışığı içinde hapseder, etki olarak yüzeyden öteye bir geçiş yaratır. Bu dört sanatçı, uzamın doğasını temsil etmeye çalışırlar. Olmayan şeyi (yok şey'i) nasıl temsil edeceklerine dair bir yanıt ararlar. Onlara göre sanatçılar espası sadece keşfetmezler, aynı zamanda onu varedip ortaya koyarlar. (Auping, çeviri, 2007: 137)

Olitski, 1950'lerin sonunda renk alanı ile oluşan biçimlere yeni bir soluk ve teknik getirerek, spreyci boya ile resimler yapmıştır. Tonal geçişlilik sağlamayan bu malzeme, yanılısama yaratma işlevi açısından zayıftır ancak, dokusu ve açık havada duvarlarda kullanımı açısından elverişlidir.



Resim 111: Jules Olitski "Lysander I", 245.5x317 cm., tuval üzerine akrilik boya, 1970, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

4.3. SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE ESPAS

4.3.1. Soyut Dışavurumcu Resmin Tarihine Bakış

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın yerine yeni ve özgür bir dünya umudu ile liderliği devralan Amerika Birleşik Devletleri'nin sanatı, Avrupa'yı terkederek orayı vatan edinen sanatçıların getirdiği değerler üzerinde yükselir. Savaş sonrasında, ırkçılığın ve ayrımcılığın reddi, Nazi estetiğinin tam tersine doğru yol alınmasını sağlar. Bu dönemde, Freud ve Marx'ın düşüncelerinin büyük etkisi olur. (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:79) İnsanlığı soykırımın eşiğine kadar getiren uygarlığın sorgulanması, ilkel olana övgüyle bakılmasına yol açar. 1940'ların başında Rothko, Pollock ve Soyut Dışavurumcular, arkaik efsanelere ve ilkel sanata dönerek, onlardan ilham alırlar. Kolektif bilincimizde yaşayan arketipsel sembolleri ortaya koyan ve Jung tarafından geliştirilen gerçeküstücü, otomatist tekniği kullanırlar.

İçerikten bağımsız bir geometri veya biçim endişesi taşıyan soyut dışavurumcular, ilkel sanata benzer biçim ve espas anlayışına dönerler (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993: 79). Soyut dışavurumculuk ancak 1942'den 1947'ye dek sürer. Bu tarihten sonra, sözde figüratif imgelerin basmakalıp çağrışımlara yol açtığı anlaşılır. Newman'a göre bu çağrışım, yücelik; Rothko'ya göre transandantal deneyim ve Still'e göre ise ululuktur (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:79).

Soyut Dışavurumculuk terimi, Avrupa modernizminin vardığı son durak olarak gösterilir. Farklı bir varoluş ve biçimsel bir keşif olarak Paris ve New York'ta ortaya çıkar. Soyut Dışavurumculuk New York Okulu olarak da bilinir. Savaş yılları sırasında doğan New York Okulu, bu denli revaçta olan ilk ve tek Amerikan sanat akımıdır (Moszynska, çeviri, 1993:141-142).

Akım, temel olarak iki ana kola ayrılır. Bunlardan ilki De Kooning, Pollock ve Kline'in temsilcileri olduğu Aksiyon resmi (Action Painting, Gesture Painting); ikincisi ise Rothko, Newman ve Still'in dahil olduğu Renk Alanı Resmi'dir (Color Field Painting). Bu ayrıma göre arada yer alabilecek sanatçılar ise: Adolph Gottlieb, Robert Matherwell, Philip Guston'dur.

Soyut Dışavurumculuk daha genel, jest resmi veya alan boyama daha özel bir başlıktır. Bu iki yaklaşım yalnızca biçimsel bir ayrıma dayanmaz, aynı zamanda farklı sosyal çevrelerden gelen sanatçıların estetik anlayışları ile bakış açılarının çeşitliliklerine dayanır. Coğrafi konum olarak dahi bu akımların sanatçıların ikiye bölündükleri söylenebilir, aksiyon resmi Manhattan'ın aşağı mahallelerinde, renk alanı ressamı ise üst mahallede yaşarlar (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:78).

Lynton, Soyut Dışavurumcu sanatçıların arasında tek bir Amerikalı bulunamayacağını belirtir. Ona göre Mondrian, Leger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy gibi sanatçılar Avrupa'dan gelerek Birleşik Devletler'de kaldıkları yıllar boyunca, kendilerinden önce yapılmış olanlara katkı sunarlar. Bu sanatçılar, reformcu değillerdir; çağın Jungcu ve Sartre'cı akımlarından, Kübizmin biçimselliğinden, Gerçeküstücülerin ilkel temalarından etkilenirler (Lynton, 1991: 230-231). Ancak çok geçmeden, Kübistlerin, ilişkisel tasarımları olan, resmin sınırları içerisinde kalan bir örnek kompozisyon çeşitlerini, betimleyici yassı biçimlerini de reddederler. Bunun yerine 1947'den itibaren Pollock'un önerdiği all-over yüzey yaklaşımı ile açık alanı, genişleyen çizgisel ağı; Still'in, Rothko'nun, Newman'ın önerdiği renk alanlarındaki eşit dağılımı benimserler. Her iki alan organizasyonu tipi de izleyici ile doğrudan ve anlık bir şekilde karşılaşır. Yani Kübistlerden ayrıldıkları nokta bütün-parça ilişkisini ve temsili yıkarak, seyirciyi tüm yüzeyle karşılaştırmaları ve temsili bir form kaygısı taşımamalarıdır. (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:78)

1913 yılında hem New York hem de Chicago'da sergilenerek büyük yankı uyandıran Armory Show, çağdaş Amerikan sanatının kendine ait bir kimliği bulunmadığını, Amerikan Avangardlarının Fransız kaynaklı olduğunu ortaya koymasına bakımda önem taşır. Birleşik Devletler Senkronist olmakla, yani soyut sanatı Avrupa sanatının gösterdiği olası yönler doğrultusunda ilerleterek deneyimlemekle eleştirilir. Cezanne'nin orfomolojik kübizmi, Stella'nın fütürizmi, Max Weber kübizmi, Georgia O'Keeffe ve Arthur Dove'un realizm anlayışları, dönemde iz bırakan kıpırdanmalardır (Moszynska, çeviri, 1993:142). Takip eden dönemde, 1930'larda figürasyon yükselişe geçer ve Realist Regionalism, Sosyal Realizm, Amerikan Sahne Resmi (scene painting) yaygınlık kazanır.



Resim 112: Bettmann- Corbis "Armory Show", 1913

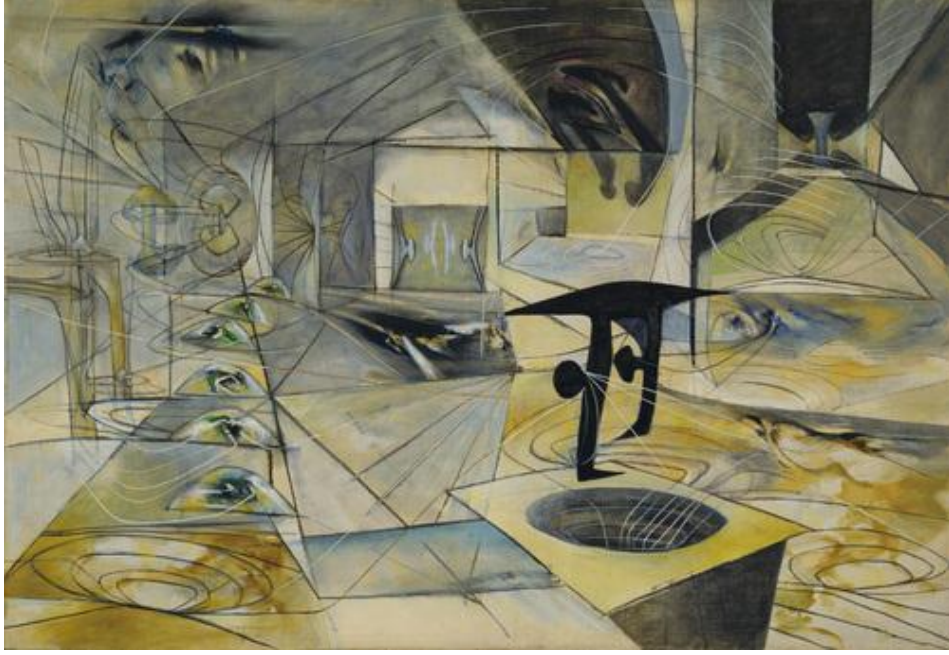
1933'te Koleksiyoner A. E. Gallatir "Museum of Living Art in N.Y." sergisinin kapsam/içeriğini "Soyut Sanatın Evrimi" olarak belirler. 1936'da MOMA'da Kübizm ve Soyut Sanat başlıklı bir sergi açılır. Aynı yıl, AAA (American Abstract Artists Association) Amerikan Soyut Sanatçılar Derneği kurulur ve New York soyut sanatın merkezi haline gelir. Bu derneğin ilk etkinliği olan "Abstraction - Creation" adındaki sergi 1937'de gerçekleşir. Bu sergideki sanatçılardan bazıları sonradan Mondrian'ın New York'a gelişiyle, neo-plastisizmin geometrisine yönelirler (Moszynska, çeviri, 1993:142). (Resim 112)

Amerikanın yeni nesil soyut sanatını etkileyen en etkin Avrupa akımı Gerçeküstücülük'tür. MoMA'da 1936 yılında "Fantastik sanat, dada ve gerçeküstücük" adlı bir sergi gerçekleştirilir ve Avrupa'daki savaşın patlak vermesinden hemen sonra Andre' Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dali, Kurt Seligmann ve Andre Breton'un da aralarında bulunduğu önde gelen gerçeküstü sanatçılar Amerika'ya gelirler. Max Ernst ile evli olan Peggy Guggenheim NY'daki galerisinde (Art of this Century) gerçeküstücü işleri periyodik olarak sergileme garantisini verir; aynı zamanda büyük sergi "Abstract and Surrealist Art in America (Amerika'da Soyut ve Gerçeküstü Sanat)" MOMA'da 1944'te sergilenir (Moszynska, çeviri, 1993:144).



Resim 113: Joan Miro, "The Poetess (Constellation Series)", 92x111.4 cm., kağıt üzerine tempera, guaj, yağlıboya, pastel, 1940, Colin Koleksiyonu.

Miro'nun akım üzerindeki etkisi büyüktür, bizzat hiç sergilenmemiş olsa da hem realizmi hem de geometrik sertliği getiren biyomorfik biçimleri kullanımı diğer sanatçılar tarafından iyi bilinir (Resim 113). 1920'lerden itibaren Masson bilinçaltı imgelemine serbest bırakır ve şiddetli, kaligrafik, otomatik çizimler yapar. Matta'nın Duchamp'i çağrıştıran (Resim 114) uzamsal arayışı, kamçı gibi çizgisi, sulu-seyreltilmiş boyası ile geniş ölçekli tuvaleri genç sanatçıları etkilemiştir. (Moszynska, çeviri, 1993:145)



Resim 114: Roberto Matta, "The Onyx of Electra", 127.3x182.9 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1944, Museum of Modern Art, New York.

Albers, iki boyutlu biçimlere ve resmin yüzeyine dikkati çekerek çizim yapsa da eş zamanlı olarak üç boyutlu uzam farkındalığını kışkırtır. Bu fikirlerin ve buluşların yankıları, 1960'lar sanatında görülecektir (Moszynska, çeviri, 1993:148). Hans Hofmann 1930'da ABD'ye geldiğinde, kariyeri deneysellik ve kübizmin katı örgüsünü, ızgara sistemini yıkma arayışını işaret eder. 1961'de Clement Greenberg, Hofmann'ın Amerikan resmine katkısını anlatırken "yüzeye canlılık getirdiğinden" söz eder. Effervescence gibi resimlerinde Hofmann, tuval yüzeyine doğaçlama bir özgürlük içerisinde boya sıçratır ve akıtır. Sanatçı, resimde görünür hale gelir. Pompeii adlı diğer resminde, güçlü bir fırça kullanımı, altta yatan kübist yapıya karşı yoğun bir renk kullanımı ve resim yüzeyinin tamamlayıcı satırlığına/ yüzeyselliğine karşın farklı bileşenleri arasındaki geriye çekme ve ileri itme gerilimi vardır. Yanılsamanın reddi ve soyut ancak ressamca boyanmış bir yüzey genç Amerikan sanatçılarına bir örnek teşkil eder. Genç sanatçılar hem soğuk bir rasyonel geometrik soyutlamadan hem de Sürrrealizmin sözlerinden sakınırlar. (Moszynska, çeviri, 1993:148) (Resim 115, 116)



Resim 115: Hans Hofmann, "Effervescence", 35 7/8x54 3/8 inch, panel üzerine yağlıboya, Hint mürekkebi, enamel, kazeinli boya, 1944, Berkeley Art Museum.

Resim 116: Andreas Feninger "Hans Hofmann, Time & Life Pictures/ Getty Images", 1957

Amerikan Soyut Dışavurumcuların genel olarak sürrealizmden etkilenmeleri, savaş atmosferi ile ilgilidir. Soykırım, zulüm ve çaresizlik ile sarsılan insanlık, iyiliğe dair inancını kaybetmiştir. Ütopyacılık, bir ütopya yanılması haline gelen Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin totaliterliğe yenik düşmesiyle yok olmuştur. Bu eski ütopya, batılı entelektüeller nazarında insan hakları açısından bir tehlike arzlemeye başlamıştır. Böylece kolektiflik bir negatif güç olarak algılanmış, ona karşı bir direnç gelişmiştir. Bunun yerine bireysellik, adalet, özgürlük arayışıyla yeni bir dönem başlamıştır. Soyut Dışavurumculuk, bu yeni ortamda, sürekli devrimci karakteri; yaratıcılık, bireysel özgürlük ve varoluşçuluğa yakın duruşu ile ayakta kalmıştır (Polcari. Çeviri, 1993. s: 353).

Varoluşçuluğun en popüler olduğu zamanlarda ondan en çok etkilenenler özellikle o sırada çok genç sanatçılardan oluşan New York Okuludur. Varoluşçuluk felsefesi, insanın kendini yaratması bakımından soyut dışavurumcu sanatçılar tarafından kabul

görürken, belli yönleriyle de reddedilir. Çünkü Sartre'cı varoluşçuluk, soyut dışavurumcu sanatçıların birçoğunun benimsediği insanlık, sonsuz değerler, zamansızlık, evrensellik, antikite gibi kavramlara karşı çıkar ve insanın evrende yalnız olduğunu, bu nedenle toplumdan bağımsız hareket edebileceğini savunur, geçmiş ve şimdikiyi ayırt ederek, gelenek tarafından yargılanmayı reddeder. Dışavurumcu sanatçıların örtüştükleri nokta ise, anlık, kişisel, özgün bir tavrın ortaya konması gerektiğidir. Polcari, aksiyon resmini varoluşçu bir tiyatroya benzetir ve tiyatrodaki ritüel, törensel ve mitolojik süreçlerde, başlangıç, olgunlaşma ve sonucun; soyut dışavurumda esinlenme, süreç ve rahatlama olarak görüldüğünü iletir. Bu resimlerde yaşamsallık, eylemin yanısıra görsel hafıza ve deneyimin aktarılması yoluyla ortaya çıkar. (Polcari. 1993. s: 349-359)

Soyut Dışavurumculukta, hatta daha öncesinde biyomorfik ve piktografik biçimlerin ortaya çıkışında, genel, evrensel, içgüdüsel, salt insani olanı arayış vardır. İnsanlığın geldiği kültürel evrede, savaşın yıkımları karşısında eski değerler yeniden önerilmiş; kamu gücüne karşı bireysel olan başkaldırmış, bir kurban ve eylemci olarak insan bedeni keşfedilmiştir. Bu biçimler yoluyla, bir nesne temsil edilmeden veya simgelenmeden de bir şeylerin anlatılabileceği anlaşılmış, bilinçaltının koyu karanlık sularından çıkılarak Jung'un önerdiği kolektif bilinçaltı fikri kabul görmüş ve Paracelsus dört elementten, tanrı ile doğada saklı olan çözümden söz etmiştir. (Polcari,çeviri, 1993:173.) (Resim 117)



Resim 117: Adolph Gottlieb, "The Alkahest of Paracelsus", 152.4x11.76 cm., tuval üzerine yağlıboya ve tempera, 1945, Museum of Fine Arts, Boston.

Soyut Dışavurumcu sanatçıların, ilkel ve arkaik sanatı, sürrealizme dışavurumcu resimlere tercih etmelerinin nedeni, bu alanın henüz onlar kadar akademizmle bulanmamış ve “yorulmamış” olmasıdır. Onlar böylece çok kültürlü, çok medeniyetli, çok tarihli, çok inançlı, çok dilli, çok farklı sanat dillerini benimseyen insanlığa ulaşmaya çalışmışlardır. Bu yüzden ana konuları klasik mitolojidir. Amerikan sahne resminden, sosyal realizmden veya kübizmden farklı bir yere varmaya çalışırlar. Jung’un kolektif bilinçaltı diye adlandırdığı ilkel dünya ve bilinçdışı burada devreye girer (Polcari, çeviri, 1993:155).

Soyut Dışavurumcu akımdan hemen önce yaygınlık kazanan ve açılmaya çalışılan yolda ilk durak olan “Piktograflar” yoluyla fragmental anlatım, erken Hristiyan dönemi ve Batı sanatındaki çoklu hikayeci sahne anlatımlarına benzer. Özellikle Gottlieb’in işlerinde bu tekniğin izleri görülür. O, bu ilkel referansı kabul eder ancak onlardaki mantıksal akışı ve hikayeciliği reddederek kendi işlerini ayırırdı. Piktografların çoğu kendiliğinden bir süreçle ortaya çıktığından, her biri buldukları yerde ayrı derinlik seviyeleri olarak algılanırlar. Klasik kompozisyon anlayışının dışında, istenilen yerden resme bakmaya başlanabilir, bir öncelik sırası veya güzergah bulunmaz (Polcari, çeviri, 1993:157-158). (Resim 118)



Resim 118: Adolph Gottlieb, "Black, White, Pink", 213.4x365.8 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1954, Estate of Adolph and Esther Gottlieb/Licensed by VAGA, New York.

Odaksız kompozisyona uygulaması, daha sonra “all-over” kompozisyona giden yolu açacak, gözün içinde gezineceği labirentler/koridorlar yaratacaktı. Başı sonu olmama durumu, resim mekanında bir yenilikti. Bu yenilikle, enstantane, anlık imge, periyodik-döngüsel zaman, eş zamanlılık, fragman gibi kavramlar, resme girerken, edebiyat alanında da serbest çağrışımın ustalarından James Joyce gibi kimi çağdaş yazarlar ortaya çıkıyordu.

Rothko, Gottlieb, Newman ve Baziotes Soyut Dışavurumculuğun ana temalarını birleştirerek ele almışlardır. Pollock ve De Kooning ise tarihsel olmayan bir yaklaşımı tercih ederek, bedensel enerjilerini, burada olmak ile olmamak arasındaki farkı kullanmışlar ve böylelikle iz bırakmışlardır (Polcari, çeviri, 1993:232).

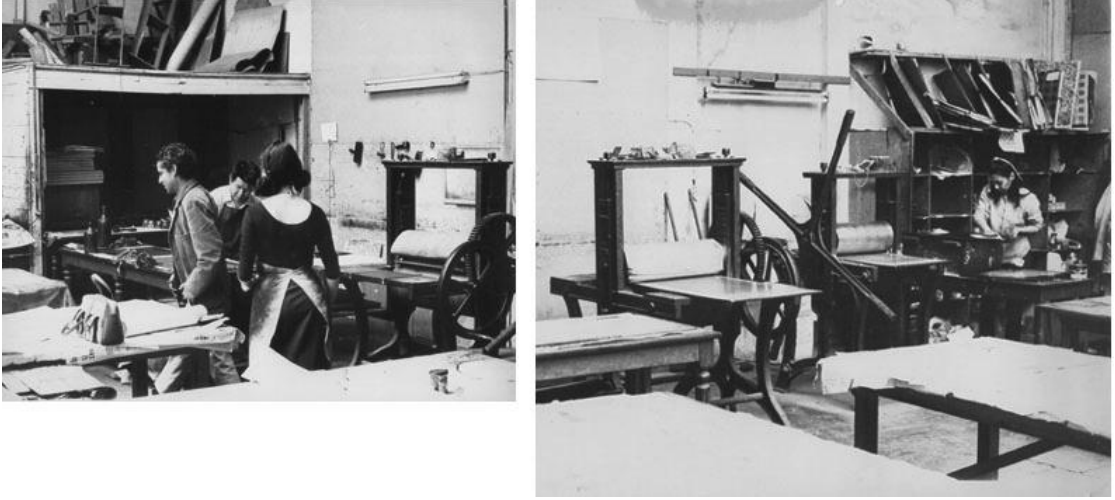
Pollock, resimlerinde, dişi erkek formlara, mitolojiye göndermeler yapar ve bu resimlerde yerli Amerikan resmi etkileri hissedilir. 1942’de sıçratma ve akıtma tekniğini denemeye başlar. Bu noktadan sonra, izleyici resme bakarken, kapatan-kapanan, negatif-pozitif biçimlere baktığı kadar, onları yapan özneye de gözlerini çevirir. Biçim artık, biyolojik ve dışavurumcu bir izdir. 1930’lardaki resimleri daha çok iki boyutlu tabletlere benzer. Piktograf-tablet biçimler dediği bu resimlerinde düzlem dikey olarak ele alınır ve üzerine yerleştirilmiş biçimler, sembolik ve soyut olarak algılanırlar (Polcari, çeviri, 1993:154).

Motherwell’de hareket yüzeyde, ön plandadır, derinlik yanılması kullanılmaz. Ancak anlam olarak epik bir derinliği vardır. Duygusal tavrı ile evrensel bir dil yakalar ve farklı kültürlere, farklı yaşamlara dokunabilir.

4.3.2. Otomatizm ve Atölye 17 Örneği

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanat, teknolojik ideallerle ve insani dramlarla doludur. İnsani olanı gerçek dünyada aramaktan vazgeçen sanatçılar, modernist ve gerçeküstücü bir karakter takınırlar. Dadacılar, Gerçeküstücülerin irrasyonel ve anti-burjuva tavrını sürdürmüş, ancak gerçeküstücülüğün dahi savaşın bir ürünü olduğunu öne sürmüş, onların uygulamalarını sorgulamış ve bunun karşısında kendi duruşlarını yaratmışlardır. Bu yeni hareketler ile Avrupa-Amerika arası göçler, savaş sonrası sanatını biçimlendirmiştir.

Gerçeküstücülük, Freudcu bir temele sahiptir. Soyut Dışavurumculuk, Freudcu etki altında olmakla beraber, bilinçaltının yanısıra “eylem” ile ilgilidir. Bir eylem, saf fiziksel uygulamalar olarak ortaya çıktığında, orada düşünce, temsil, yanılsama, doğalcılık ve gerçekçilik gibi değerler, estetik veya manevi kaygılar, nedensellik aranmaz. Bunların yerini kontrolsüzlük, rastlantısallık, aşkın özne, transformasyon, resim ve düşün alanında bilinç ötesine geçme alır. Bilinçdışı olanı resme dahil etmek için, öncelikle akı, kontrolü, önyargıları, bilgileri bir yana bırakmak, iradeyi biraz geri plana çekerek bilinçaltının etkin olduğu bir durumda, edilgen bir konuma teslim olmak gerekir. Örneğin Frotaj tekniğinde, sanatçının iradesi ve eylemi vardır ancak ortaya çıkan biçim, dış koşullarla değişikliğe uğramaktadır. Bunu takip eden aşamada, otomatist teknik imgenin çıkış noktası olarak işlev görür; sanatçı, rastlantısal görselleri biçimlere dönüştürür. Soyut Dışavurumcular ise gerçeküstücülerin ikinci aşamada yaptıkları müdahaleyi uygulamazlar. Tekniğin yalnızca ilk aşamasını, anlamı ve anın kaydını öne çıkarıp, gerçekliğin sıradanlığının ötesinde bir imge elde etmek için kullanırlar.



Resim 119: Atelier 17, rue Daguerre, Paris, 1968

Gerçeküstücü otomatizmin Soyut Dışavurumculuğa olan katkısını, Polcari dört başlık altında özetler (Polcari, çeviri, 1993:24):

- Bilinçötesi, bilinçdışı olan başlangıç aşamasında bir yaratıcılık kaynağı olarak kullanılır.
- Dışavurum, sadece bir başlangıç noktası ve üslup değil, aynı zamanda yapıtın anlamıdır.
- Soyut Dışavurumcuların kullandığı en bilinen yaratıcılık yöntemidir.
- Sonsuz iç dünyanın, yaratıcı enerjini ve başlama gücünün bir kaydı olarak kabul edilir.

Otomatizmde hem kişisel birikim hem de sosyokültürel geçmiş ve hafızanın bir kenara bırakılması önerilir. Böylece, saf, insani olan, fiziksel çevre ile insanın ilişkisi, ortak anılar ve gündelik yaşam ile kurulan bağılıklar öne çıkar. Bu özellikleri ile otomatizm, Polcari'ye göre, kişisel ve kültürel geçmişlerin metamorfoza uğradığı Amerika Birleşik Devletleri toplumunun kültürüne uygun düşer. Polcari, otomatist titreşimlerle oluşan anlamı, uluslar üstü bir topluma ait olma durumuna benzetir. Kayapınar ise, bu teknik yoluyla insanın bilinçaltında yatan olguların, fiziksel enerjinin harekete dönüştürülmesi ile serbest bırakıldığından söz eder. Ona göre "akıl ve mantık kontrolden çıkar, ahlaki endişelerden kurtulmuş olan düşünce tespit edilir" (Kayapınar, 2013:2).

Soyut Dışavurumcu sanatçıların otomatizm kullanımları, teknik ve anlam olarak birbirlerinden farklılıklar gösterir. Ayrıca birçoğunun geçmişinde biyomorfist deneyler ve Atölye 17'deki deneysel çalışmaların birikimleri ve izleri görülür.

Atölye 17, Paris'te 1927 yılında Stanley William Hayter tarafından kurulan bir gravür atölyesi, aynı zamanda bir deneysel atölyedir. Adını, Paris'te kurulduğu adresten alan atölye, bireyin yaratıcı yönünü ortaya çıkarmayı amaçlayarak, deneysel yöntemlerle eğitime başlamıştır. Miro, Giacometti, Lipchitz, Dali, Arp, Tanguy, Balthus, Picasso, Haacke, Motherwell, Masson, Calder, Pollock gibi birçok sanatçı hayatlarının bir döneminde bu atölyeden geçmişlerdir. Atölye 17, 1927-1939 arasında Paris'te, 1940-1950 yıllarında New York'ta ve 1950-1976'da yeniden Paris'te üç dönem farklı sanatçılara ve farklı tekniklere ev sahipliği yapar. (Resim 119)

Atölye 17 New York'a taşındığında dönemin sanat anlayışı belirginlik kazanmıştır. Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan Atölye 17 sergisi, savaş sonrasında Avrupa'dan göç eden birçok sanatçı biraraya getirmiştir. Atölyede amaç, bireyin önünü açmak, deneysel yöntemlerle kendi özgün dilini keşfetmesini sağlamaktır. Bunun için atölyede, bilinçaltının ve bilinçdışı olanın, çizim sürecindeki verilerle, ritimle, rahatlıkla, olduğu gibi, kağıda yansımaya çalışılmıştır. Böylelikle teknik kısıtlamalar ortadan kalkar ve bilinçaltında saklı kalan imgeler açığa çıkardı. Ortaya çıkan çizimler, gözün önyargılarını yıkmak için ters imaj olarak aynada incelenirdi (Araz, 2006:47).

Otomatizm tekniği ile oluşturulan bir yapıtta, rastlantısal espas ve rastlantısal kompozisyondan söz edilir. Sanatçılar, araştırma ve alıştırmalar yaparak kendilerine özgü bir otomatist dil geliştirmişlerdir. Picasso'nun Kübizm için geliştireceği biçim bozma tarzı öncelikle gravürlerinde görülür. Hans Haacke, görüntü hareketliliği, renk alanları üzerine denemeler yapmıştır. Rothko ve Pollock, başlangıçta biyomorfizmi kullanarak figür ve biçim araştırmaları yapmışlardır.

Barnett Newman’ın işlerinde otomatizm farklı bir karakter, mekanik bir kalite ve ilginç bir kendindenlik taşır. William Bazitoes’in otomatizmi, fırça tuşlarından ve izlerinden oluşan labirentler oluşturur. Polcari, bu labirentlerin oluşturduğu biçimlerde, Da Vinci’nin “resimdeki çatlaklar, sayısız biçim oluşturuyor” dediği gibi sonsuz algı olasılıkları görür. Bunların organik kaynaklı bir çeşitlilik önerdiklerini söyler. (Polcari, S. 1993: 216)



Resim 120: Jackson Pollock at work in Long Island, New York, 1950.
Fotoğraf:David Lefranc/Kipa/Corbis

Pollock’da ise başta, Yerli Amerikan resmi etkileri ve dişi erkek formlar kullanılır, mitolojiye göndermeler yapılır ve sanatçının amacının en başından beri ilkel ruha bir biçim bulmak olduğu öne sürülür. Pollock’un otomatist süreci, totemsi figürleri ve sembollerinde ilk fırça tuşundan başlayarak enerjiyi ve hareketi tuvale yansıtmaya kaygısında görülür. 1942’de sıçratma ve akıtmalar, deneme niteliğinde ortaya çıkmaya başlar. Bu noktadan sonra, kapatan kapanan biçim, negatif pozitif biçim gibi ayrımlarla bakılan nesneden, onu yapan, performansta bulunan özneye gözler çevrilir. Biçim artık, biyolojik ve dışavurumcu bir işarettir. Enerjinin ve hareketin yankılarının biçimi, geleneksel biçimin yerini alır. Pollock rastlantıyı kurgulamaktan söz etmiştir. Bu yüzden işlerinin bir tesadüf olduğuna inanmadığını açıkça söyler. O, fırçayı tuvale birebir sürmek yerine, yerçekiminin gücünü kullanarak boyamayı tercih eder. (Resim 120)

De Kooning'in figürlerinde çizgisel ve doğaçlama bir görünüm vardır. Ancak bunlar otomatizm kaynaklı değildir, çizimlere, eskizlere veya tuval üzerine doğrudan yapılan çalışmalara dayanır. Boyanın kurumaması beklenmeksizin yapılan (wet to wet) çalışmalarda, kendiliğinden, doğaçlama renk ve biçim ortaya çıkar.

Motherwell'in otomatizminde, çağrışımdan çok bilinçli biçimler ve bilinçsizce oluşan biçimlere, çizgiselliğe ve tasarlanmış nesneye dayalı karşıtlıklar görülür. Renk kullanımında bu karşıtlığı, izlenimcilerden farklı olarak renk türleri arasında değil, renksizlik ve renk, yani siyah kullanımı ile sağlar. Yüzeyde duran siyah biçimleri, diğer soyut dışavurumcu biçimlere oranla yumuşaktır ve figür gibi algılanırlar. Ancak burada biçim zemin ikiliğinden söz etmek zordur. Zemin ve öndeki biçim arasında gidip gelmek ve bir uzam hissetmek isteyen göz, geriye gidilemeden, resim yüzeyine sıfır seviyede ve sessiz biçimde yüzer gibi görünen siyah lekeye odaklanır. Ondaki otomatizm, belli karşıtlıklar arasındaki sentezi ortaya koymaya, bütüncül bir anlayışla hislerini tuvale aktarmaya yarayan bir araçtır. Aksiyon resminden çok jest resmine yakın otomatizm anlayışı onda, salt plastik yöntem olmanın ötesine geçerek, bir anlam ve duygusal ifade içerir; Dubuffet ve Rauschenberg ile Fransız sanatının etkilerini taşır. Ortaya koyduğu yarı fantastik yarı gerçek dünyada, otomatist yöntemle oluşturulmuş biçimler bulunur. Bunlar, belli çağrışımlara yol açarlar. Polcari, bu fantastik dünya kurgusu karşısında Gottlieb'in şu sözlerini hatırlar:

“Delacroix nasıl Tunus gibi farklı ülkeleri, farklı coğrafyaları gezdiyse, tarihöncesi geçmişe ve şuurun ötesindeki ülkeye gitmede ne sakınca vardır?” (Polcari, çeviri, 1993:306)

Kısaca, hem gerçeküstücü ressamalar hem de soyut dışavurumcu sanatçılar için otomatizm, görsel bir nesneden yola çıkmadan resme başlamanın rasyonel bir yoludur. Bu tekniğin edebiyat alanındaki yansıması James Joyce ve T.S. Elliot'da örnekleri görülen serbest çağrışım tekniğidir.

4.3.3. Aksiyon Resmi

Soyut Dışavurumculuk akımı içerisinde yer alan aksiyon resmi, New York Okulu olarak da adlandırılır ve otomatizmden yola çıkar. Bu yeni resimde temsili bir karakter taşımayan doğalcılık, biyolojik varlık olarak ressamın resim yapma eyleminin bir kaydı olarak karşılık bulur. Böylece konu çeşitliliği ve serbest çağrışım, jest ve beden hareketlerindeki çeşitliliğe evrilir. Resmin nasıl yapıldığı sorusu önem kazanır ve yaratım sürecine göre gelişir.

Aksiyon resminde çift karşıtlıklar yoluyla elde edilen bir derinlik sözkonusudur. Ancak bu ilişkiler, önceden olmadığı kadar kendiliğinden ele alınmaya çalışılır. Gerçeküstücülüğün otomatist tekniği, Kübistlerin çok zamanlılığı ve çok daha eski bir kültür olan Çin resim sanatının tinsellik anlayışı, aksiyon ressamlarını etkilemiştir.

Çin resminde, görünen ile görünmeyen ikilemi vardır, boşluk ve doluluk buna göre belirlenir. Rengin, mürekkebin yoğunluğunun, siyah-beyaz değerlerin, fırça kullanımlarının etkisi bu boşluğa ve doluluğa katkı sunarlar. Resmedilen nese veya figürün tinsel portresini yapmak amaçlanır. Cheng, tabloda elemanların zihinsel düzeni, derinlik (çizgisel perspektif ve hava perspektifi) ve iç-dış, uzak-yakın bir uzam içerisinde gerçekleşen şiir yazımının önem taşıdığını belirtir (Cheng, çeviri, 2006:130). “Chang Yen-Yuan. *Resimde her şeyi tamamlamış ve bitmiş olarak göstermekten, 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.*” (Cheng, çeviri, 2006: 117)

Wilkin'e göre aksiyon resmindeki ritmik tuşlar, bir seferde yapılmış net, açık ve akışkan biçimler, otomatik jestler, Japon resmindeki (Zen resmindeki) fırça tuşlarına ve Cezanne'nın suluboyalarına benzerlik gösterir. (Wilkin, çeviri, 2007:66)

Aksiyon resminin tutumunun, izlenimci yaklaşıma öykündüğü söylenebilir. Soyut izlenimleri yüzeye yansıtma ve o anı resmetme noktalarında benzeşirler. Eleştiriler, resim yapma eyleminin bilincin bir ürünü olduğu, bu nedenle bilincin tamamen devre dışı bırakılamayacağı yönündedir. Kaldı ki, bilinç dışı durumda bile insan, kendi geçmişinin zorunlu kıldığı çağrışımlardan kurtulamayacak; rastlantısallık, iç tepisi ile kontrol edilecektir. Bu nedenle Pollock, yaptığı resimlerde rastlantıya, bir kaza veya tesadüf olarak değil, fırça ile sürme yerine, yerçekimi ile yapılan bir boyama tekniği olarak yer verdiğini belirtir.

Pollock'un dili 1940'larda soyuta kaysa da mitlerle ilgili anlatıları ve bilinçaltı çalışmaları tüm kariyeri boyunca devam eder. Bunların etkisi ve özellikle Meksika resminden aldığı duvar resmi mirasıyla, epik büyüklüğü olan ve totemik imgeler içeren resimler yapar (Moszynska, çeviri, 1993:149). Amerika kıtasının yerli sanatı ve Kızılderililerin kum resmi ritüellerini öyle etkin bir şekilde soyut resme taşır ki, resimleri uluslararası ve modernist karaktere bürünebilir (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:80). (Resim 121)



Resim 121: Jackson Pollock, "Shimmering Substance", 30x24 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1946, Museum of Modern Art, New York.

1946-1947'de Jackson Pollock'un resimlerinde ortaya çıkan akıtma ve sıçratma tekniği, başlangıçta anlatımcı bir nitelik taşır, sonradan bunun yerini, gerçeküstücü denemeyecek bir soyut anlatıma varan biçimler alır. Aksiyon tekniğinde kimi zaman üst üste kullanılan kalın boya tabakaları, kimi zaman da tuvalin beyazının görüleceği kadar ince ve sulandırılmış boya kullanılarak, opak veya transparan biçimler elde edilir. Resim yüzeyine yayılan çizgilerin inşacı bir gücü olduğu görülür. Ancak çizim ve resim arasındaki fark kaybolmaya başlamış; çizgi, leke, renk gibi elemanlar birleşerek bütünsel imgeyi oluşturmuşlardır.

Franz Kline'in geniş dekoratif fırçası ile yaptığı büyük alanlı/ölçekli siyah-beyaz resimleri 1950'lerde yeni bir soluktur. Bu yapıtlarda Kübist resimle olan son ince bağlantılar kaybolur ve tamamen yüzeysel bir anlatım başlar. Açık değerdeki zeminin üzerine uygulanan siyah lekeler, içbükeylik oluşturur, zemin ve biçimi içeren iki kat adeta birbirlerine kilitlenir (Moszynska, çeviri, 1993: 162). (Resim 122)



Resim 122: Franz Kline, "Chief", 148.3x186.7 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1950, Museum of Modern Art, New York.

1947'den sonra Pollock'un akıtma resimlerinin karakteristik önderliğinde keşfedilen yeni teknikler ile Amerikan soyut resmi, daha doğrudan, doğaçlama olmak ve o ana dek görülen Avrupalı örneklerden daha büyük ölçekli yüzeyler üzerinde yer almak üzere atağa geçmiştir (Moszynska, çeviri, 1993:148). Büyük ebatlı tuval kullanımına şu isimler örnek gösterilebilir: Pollock, De Kooning, Clyford Still, Reindhardt, Rothko, F. Kleine, Archille Gorky, Gottlieb, Philip Guston, Hoffmann... Tuval büyüdükçe, izleyici ile yapıt arasındaki mesafe küçülür ve çerçevenin sınırları ortada kalkar. Çerçevenin dışından içindeki mekana bakan bir izleyici yerine, tuvalin tinsel alanı içine çekilen, katılımcı bir seyirci tanımlanır. 180 derecelik algı alanı yaratılır ve espas resmin yüzeyinde çözümlenmeye çalışılır. Yüzeydeki bu espasın yanında, aksiyon resminde alegorik derinlik boyutu da hesaba katılır. Bu anlam katmanı, Pollock resminin temel özelliği olarak ortaya çıkar. Alegori, elin hareketi ile, jest yoluyla yapılan tablonun, sanatçının psikolojik bir derinliğinden ortaya çıktığı inancından doğar. Bu, aksiyon resminin dışavurumcu karakteridir.

David Joselit, yüzey üzerine yazdığı makalede, Greenberg'in modern resmin temel özelliği saydığı "düzlük" (flatness) ile ilgili görüşlerini aktarır. Greenberg'e göre, modernizmin düzlüğü sadece optik bir olay değildir. "Düz bir tablonun ortaya çıkışı, resimle taklit özdeşleşmenin yerini izleyicinin özel devim duyumsal deneyiminin aldığı seyircilikteki bir dönüşümü gösterir." (Joselit, çeviri, 2006:214)

Derinlik algısı, biyolojik gerekçelere dayandığından, onu akıldan çıkarmak ve bu algıya dair alışkanlığı yenmek kolay değildir. Ancak verili derinlik algısı üzerinde oynamak ve Joselit'in deyişiyle onu "resmin sığ yüzeyine şifrelemek veya yerini değiştirmek" olanaklıdır. Greenberg, modern resmin yüzeyinde, bu olanakların neler olabileceğini tartışır. Bu olanaklardan biri, "ters derinlik" diye adlandırdığı kolajdır. Kolajda yanılsamacı derinlik sona erer, espas anlayışında bir adım daha gidilerek, resim düzleminden yüksek bir seviyede, gerçek bir yapı ortaya çıkar. Greenberg, 1948'de bir kolaj sergisi ile ilgili değerlendirmede şunları yazar: "İllüzyonun reddedilmesinde sonraki adım resim yüzeyi üstündeki konu ile ilgili olmayan elementleri yukarı

kaldırmak ve resmin şu ya da bu kısmını alçak rölyefte olduğu gibi fiziksel açıdan göze yaklaştırarak derinlikler ve hacimlerle ilgili duyguları ya da fikirleri elde etmeye çalışmaktı." (Joselit, çeviri, 2006: 214)

İkinci tip görsel yer değiştirme olanağı, espas elde edilirken boş alanın doldurulmasında ve hacimselliğin ele alınışında sanatçının duygularına daha az yer verilerek, boşluk-doluluk algısının rehberliğinden yararlanmaktır. Üçüncü tip derinlik yanılsaması olanağı ise "geri çekilmeyi yanal uzantı haline getirmek"tir (Joselit, çeviri, 2006: 214). Greenberg'in 1995'te 'Amerikan Tarzı Tablo' yazısında işlediği bu teknik, resim yüzeyini bir bütün olarak deneyimlemeyi gerekli kılar. Ona göre, bu resimlerin büyük oluşu şaşırtıcı değildir: Soyut dışavurumcular, büyük tuvalerde derinlik yanılsaması elde etmenin daha kolay ve etkili olduğunu bilirler. Tuvalin genişleyen yüzeyi, onlara bir hareket ve ifade alanı açar. (Resim 123)

Bu olanağı kullanan sanatçılardan Ellsworth Kelly, "Dark Blue Panel" adlı yapıtında karşıdan bakıldığında doksan derecelik köşe açılı sergileyen alışılmış bir dikdörtgene yandan bakışta paralel sanılan kenarların aslında eğilimli olduklarını gösterir. Tuval yüzeyinde değil, çerçevenin hattında beliren bu özelliğin anlaşılabilmesi için resme "yandan bakmak" gerekir.



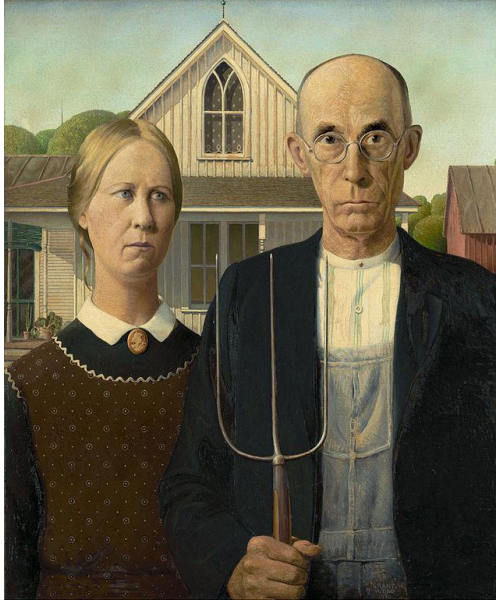
Resim 123: Ellsworth Kelly, "Dark Blue Panel", 246x281,5 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1985, Centre Pompidou, Paris.

4.3.4. Renk Alanı Resmi

Geometrik karakter taşıyan ve temsili olmayan resim anlayışı, 1930'lerden itibaren Soyut Dışavurumculuk akımına doğru giden yolu açar. Savaş sonrasında bu anlayış, "clean-cut" veya "hard edge" denen yalın, açık, yüzeysel ifade ile jest ve aksiyonlardan oluşan yüzeysel ifadeleri yaratır. Bu yol ayrımını, Wilkin ve Greenberg, geometrik sertlik ile ressamca (malerisch) olan tavrın ayrışması olarak yorumlarlar (Wilkin, çeviri, 2007:11). 1960'larda ise yeni bir biçimlendirme ortaya çıkar. Soyut Dışavurumculuğun içinden, öznellik, teatrallık, anksiyete, bedensel hareketler yoluyla tuval yüzeyinde yer alan anti-formları ortaya koyan New York Okuluna karşı bir akım daha gelişir. İkinci nesil olarak da anılan bu akım, "renk alanı" resmi (color-field painting), Greenberg'in ifadesiyle "geç resimsel soyutlama"dır.

Aksiyon resmi karşısında yer alan bu ikinci nesil akım Soyut Dışavurumculuk içinde yer almakla beraber, renk, tasarım ve imgede kaybolan nesnel bireysel gerçekliklere gönderme yapar. Renk alanı sanatçılarına göre bilincin ötesine geçmek için kişiselliği yıkmak gerekir. Sanatçı sadece daha pasif bir konuma geçmekle yetinmemeli, daha yüzeyde, yalın ve plastik olanakların elverdiği ölçüde bir söz söylemelidir. Renk alanı resminde, renkler yoluya karmaşık düşünceler son derece sade bir biçimde ifade edilmeye çalışılır. Bu soyut biçimlerin yassı oldukları vurgulanarak, resim yüzeyine dikkat çekilir. Akım, yanılsamacı ve temsili uzamdan, kıtadaki diğer bir gelenek olan Amerikan figüratif "Scene" resminden çok farklı bir yaklaşım önerir ve giderek ABD'de baskın olur (Moszynska, çeviri, 1993:163). (Resim 124, 125)

Renk alanı sanatçıları, evrensel, modernist, uluslararası ve özgün olmayı hedeflerler. Amerika Birleşik Devletleri örneğinde olduğu gibi yapı ne kadar heterojen olursa olsun, ortak bir kültürde buluşulabileceğini iddia ederler. "Field painters" terimi, bu sanatçılar tarafından özellikle kırsal bir çağrışım amacıyla tercih edilir. Başka bir deyişle, onlar, kırsal bölgede jest resmini ararlar. İnsanoğlunun yarattığı bir bahçede, yeni bir canlılık, hayatiyet ortaya koyarlar (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:81).



Resim 124: Grant Wood, "American Gothic", 74.3x62.4 cm., mdf üzerine yağlıboya, 1930, Art Institute of Chicago.

Resim 125: Willem de Kooning, "Woman V", 154.5x114.5 cm., tuval üzerine yağlıboya ve füzün, 1952-53, National Gallery of Australia.

Leo Marx'a göre, "endüstriyel gücün eşlik ettiği kent yaşantısı, insan yapımı vahşi hayat"tır. 20. yy'da kır ve kent olarak çok belirgin bir şekilde ayrılmış olan ABD'de insan yaşamı, anatomisi bundan etkilenmiş, Kandinsky'nin deyişiyle "çok zamanlılık içsel bir gereklilik olarak ortaya çıkmış"tır (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:82). Joachimiden ve Rosenthal, Leo Marx'ın "her bilinçli ve kendini bilen kimse bir ulusa aidiyet efsanesine dair bir zihin haritasını aklında taşır" deyişine gönderme yaparak, Amerikalıların en önemli zihinsel haritalarının, bağımsızlık ve özerklik olduğunu söylerler. Onlara göre, Gertrude Stein'in yazdığı gibi, "hiç kimsenin olduğu bir yerden çok, herhangi bir kimsenin olduğu yerde alan vardır" (there is more space where nobody is than where anybody is) ve bu Amerika'yı Amerika yapan şeydir (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:81).



Resim 126: Mark Tobey, "Universal Field", 70.8x110.8 cm., ahşap üzerine tempera ve pastel, 1949, Whitney Museum of American Art.

Renk alanları yoluyla, ışığın kullanımı bu resimlerde ön plandadır. Rosenblum, Luminist (ışıkçı) akımın görsel ve kültürel Amerikan gelenekleri içerisinde önemli bir merkez olduğunu belirtir. Bu geleneğin devamı olarak ele alındığında, Rothko'nun sanatı, Luminizmin dirilişi olarak görülebilir (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:82). Işıkla yolan çıkan ve renk alanı boyayan ressamlar, tuvaldeki resmin jestüel tasarımıyla ilgilenmektense, kromatik değerlere eğilir, dışavurumcu çizginin etkisine karşılık gelen rengin retinal etkilerini keşfederler. Renk alanı resminde, Avrupa resminden farklı olarak, kompozisyonun parçaları arasında bir ilişki olmadığı gözlemlenir; onun yerine tüm yüzey yeknesak/tekdüze, bütüncül bir alanı temsil eder. Bütünleşik alanı dolduran doymuş renk ve geniş yüzeyli tuval, izleyicisini tamamen sarar. Tuval yüzeyi, üzerini kapalayan boyadan çok daha fazla şey söyler; fiziksel etkisinin yanısıra dramatik bir etkisi vardır. Bu etkiler yoluyla duygu ve anlam dışavurulur (Moszynska, çeviri, 1993:162-163). Amerikan soyut sanatçıları, ilkel sanata benzer şekilde metafiziksel bir anlayışla soyut biçimler kullanırlar. Bu biçimler yaşayan, karmaşık yapılardır, duyguları ifade ederler (Moszynska, çeviri, 1993:164).



Resim 127: Ronnie Landfield, "Garden of Delight", 87x72 inches, tuval üzerine akrilik, 1971, Philip Johnson Koleksiyonu.

1950-60'larda renk alanı resmi ile birlikte, yüzeysellik/satıhsallık ve resimsel medyumların saf kullanımı ilk kez bu kadar baskın olur. Wilkin, bu dönemde plastik sanayiindeki gelişmeye paralel olarak, kalın, ince türlü kullanım olanaklarını sağlaması ve çabuk kuruması nedeniyle akrilik boyanın kullanılmaya başlandığını belirtir. (Wilkin, K. 2007. sf: 30) (Resim 127)

Renk alanı ressamı, tonları (hue) yanyana nasıl bir ışınım elde edeceklerini ve izleyicide ne gibi duyguları uyandıracaklarını çalışmışlardır. Renkler yoluyla ikincil önemde biçim araştırmaları yapmışlardır. Wilkin, renk alanı resminin ne kadar yalın olursa olsun, tekrar edilemeyeceğini, yeniden üretilemeyeceğini belirtir. Minimalizm'de ise yeniden üretim mümkündür. (Wilkin, Karen. 2007. sf:73)

Renk alanı ressamlarının, aksiyon resamları ile ortaklaştıkları ve fakat minimalistlerden ayrıldıkları bir nokta, resmin işlevinin, görüneni bildirmek değil, aksine gizleneni “dışavurmak” olduğunu düşünmeleridir. Renk alanı resimleri, görsel duyulara ve hislere hitap eder. Farklı biçimler de kullanılsa paradoksal olarak nesnelere temsil edilmez, aksine biçimler renge indirgenir. Bu renkler yüzeyde yer alırlar, resmin içine doğru bakma hissi uyandırmazlar (Wilkin, çeviri, 2007: 22). Maddenin yokluğunun yerini rengin varlığı alır. Matisse’de inceltmiş olarak resme nefes aldirmek ve mekanı betimlemek için kullanılan renk yerine, ağırlığı ve temsil gücü olmayan bir yüzeye vurgu yapan bir renk anlayışı gelir.

Still, Rothko ve Newman, rekle ifade konusunda Pollock kadar radikal üsluplar geliştirmişlerdir. Rengin görsel ve duygusal etkisini artırmak için figürasyon ve sembolizmden vazgeçerek çizimi ve jesti sadeleştirirler, ışık-koyu değerini ve zıtlığı vurgularlar, gözü doyuracak genişlikte renkli alanlar boyarlar. Görsel amaçlar için izleyiciyi tamamen kromatik bir çevre içine almak için ellerinden geleni yaparlar (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:81).

Kromatik alandan bir çevre elde etmede ve mekan içerisinde çalışmanın algılanmasında yapıtın boyutu ve izleyicinin boyu ile olan oransal ilişkisi önem arzeder. İmge, yüzeyden ayrılmamaya çalışarak yerleştirilir. Yanılsama yoktur. Boyanan yüzey, boya ile kaynaşır. Resim yüzeyleri alabildiğine büyüktür. Wilkin’e göre, geniş yüzeyler, all-over kompozisyonun oluşumunu ve sürekli yüzeyliliği vurgular. Wilkin’e göre, izleyici, bu büyüklük karşısında, sanatçının yarattığı evrende, sonsuz olasılıkları ve ölümsüzlüğü görme arzusunu giderir. Yapıt açılarak, izleyiciyi resimdeki şimdiki zamana davet eder (Wilkin, çeviri, 2007: 13). Eşzamanlı resimlerde (peinture simultane) göz durmadan dolaşır ve taval yüzeyinin taval nesnesiyle birlikte ele alınma şartları araştırılır. (Resim 128, 129)



Resim 128: "Pollock standing in front of blank canvas for Mural Harrison, Helen A. ed. Such Desperate Joy- Imagining Jackson Pollock. New York- Thunder's Mouth Press, 2000.

Resim 129: "Artists and Conservators examine Jackson Pollock's 1943 'Mural' at the Getty in Los Angeles. Michal Czerwonka for The Wall Street Journal."

Aksiyon resminde, Pollock'un çizgisel-lekesel üslubu ve De Kooning'in ıslak boyaları kat kat kullanması gibi farklı üsluplar görülebilir. Renk alanı ressamı ise kendi üsluplarını ortak bir dil içerisinde geliştirebilmişlerdir. Örneğin, Rothko ve Newman rengi dolaysız biçimde kullanmışlar; Still inceltirilmiş veya kıvamı artırılmış boya katmanları ile çalışmış; Motherwell ve Gottlieb kalın fırçalar ile grafik karakter taşıyan biçimler üretmişlerdir. Bu sanatçıların hepsi, soyut dışavurumcu geleneğin bilinç dışı üretim tekniğini benimsemişlerdir.

Clifford Still'in 1946 Şubat'ındaki işleri, soyut bir renk alanı boyama resminin engelleri nasıl aşabileceğini göstermeleri açısından önemlidirler. Bu resimlerde figürün yerini katılımcı bir izleyici alır. Biçimsel dil, yassı ve soyut biçimlerin hiyerarşileri, simetrisi veya oranları meselesine dayanır (Moszynska, çeviri, 1993:165). Polcari'ye göre, Soyut dışavurumcu sanatçılar içinde gerçeküstücülükten ve kübizmden en az etkilenen isim Still'dir. (Polcari, S. 1993. sf 91.) Renk alanı resmini, geniş renkli biçimleri ve resimlerinin ana unsuru olan bölümlenmeler ile geliştirmiştir. Newman, Rothko ve onların ardından gelen nesilde, Sam Francis, Kenneth Noland, Morris Louis onun açtığı yoldan ilerlemişlerdir.

Savaş sonrası dönemde Amerikan ressamı ve Avrupalı benzerlerinin çoğu için siyah renk önemlidir (Moszynska, çeviri, 1993:159). Motherwell İspanya iç savaşının etkisi ile siyah blok resimler üretmiştir. Manet’de yüzeyi vurgulayan siyahtan sonra, Rauschenberg ve Motherwell’in siyah kullanımları, Hollywood’daki “film noir” akımı ile eş zamanlıdır (Moszynska, çeviri, 1993: 161). (Resim 130)



Resim 130: Robert Motherwell, "Elegy to the Spanish Republic No.110", 208.3x289.6 cm., tuval üzerine akrilik boya, grafiti ve füzen, 1971, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Newman'ın jestlerden arındırılmış sade, geometrik soyutlamaları ve renklerin şiddeti izlenen iki yol olarak belirirler. Barnett Newman, “uzamı manipule etmiyorum ve onunla oynamıyorum, onu açıklıyorum. Bu belirlemelerimin sonucunda ortaya resim çıkıyor,” der. Resimlerinin bölünmüş olmamalarına karşın bir altı ve üstü olduğunu belirtir. Resimlerindeki uzamın, sınırlandırılmış veya sıkıştırılmış olmadığını sadece kendi boyutlarından öteye geçemediklerini söyler. Ona göre uzam, dört ufkun da hissedilebildiği yerdir. Uzamın ancak kütleli olarak deneyimlenebileceğini düşündüğünden, sadece tek bir ufuk çizgisiyle yetinmez. Bedenin deneyimlediği Heideggerci mekan anlayışına yakın bir görüştedir (Auping, çeviri, 2007:38).

Newman, 1930'larda resmin sonunun geldiğini söyler. Soyutlama ve yüzeyin gelişmesi ile neyin resminin yapılacağı sorusuna yanıt arar. Ona göre, "yeni bir yer hissi"nin resmi yapılmalıdır çünkü, kozmos düşüncesinin insanın önündeki birinci elden görünür hali "espas"tır. (Auping, çeviri, 2007:144)

Newman manzaradaki bir figürü ele almaktansa, o figürü, resmin geri kalanıyla birlikte uzam gibi ele alır. Burada artık bir biçim zemin, negatif alan pozitif alan zıtlığından söz etmek zordur. Uzamı resmi doldurarak değil, boşaltarak elde eden sanatçı, bir tek çizgi ile espası hayata geçirir. Dikey yerleştirilmiş bant veya fermuarları, doksan derece dönmüş bir ufuk çizgisi gibi algılanabilir. Bu "dikey" olma durumu, genellikle tercih edilen yatay veya daha kütleli mekan anlayışına önerilmiş büyük bir yeniliktir. Onun bu tavrı, Giacometti'nin heykellerindeki dikey figürlerle ilişkilendirilmiştir. Dikey hareket, bir ressamdan çok bir heykeltıraşa yakın bir düşüncedir. Bu nedenle Newman'ın fermuarları, uzamı fenomenolojik olarak deneyimleyen dikey varlıklara, totemlere benzetilir. Totem de, kendini saran boşlukta tek başına ayakta durabilen insanı temsil eder (Auping, çeviri, 2007:147). Yine Auping'e göre, Newman'ın resimlerinin yer ile bir bağı vardır, bu nedenle onları duvar yüzeyine olmaları beklenen seviyeden daha aşağıya asmayı tercih eder. Kaidesi olmayan heykellere benzetilebilirler. Dikey duruşları ile toteme benzedikleri kadar, içlerinde barındırdıkları boşluk hissi ile birer kubbe çağrışımı yaparlar. (Auping, çeviri, 2007. s:148)

Barnett Newman, formun formsuz olabileceği bir resim arar ve bu itkidenden hareketle, ilk fermuar resimlerini (zip paintings) üretir. Bunlarda düz bir renk alanı, dikey bir bantla tuvali ortasından ikiye böler. "Genesis" adlı resimlerinde bir dini söylemi yineler: dünya bomboştu ve karanlığın dibini boylamıştı... Tanrı dedi ki, ışık! ışık olsun!" (Moszynska, çeviri, 1993:167) (Resim 131)



Resim 131: Barnett Newman, "Onement, I", 69.2x41.2 cm., tuval üzerine yağlıboya ve maskeleye bandı, 1948, Museum of Modern Art, New York.

Rothko'nun resimlerinin aksine Newman'ın resimleri nefes almaz, onların içine girilemez, aksine onların içinden dışarıya doğru çıkılır. Ondaki uzam anlayışı, tam bir yüzey espasıdır; resmin içindeki ve dışındaki alan arasında yassı bir alan olarak kendini tanımlar, herhangi bir yanılısmaya karşı durur. Bu yüzeylerde Rothko'nun resimlerinde olduğu gibi bir boyanmışlık, resmedilmişlik, işaretlenmişlik yoktur. Newman, katı, doğrudan ve net bir renk alanı sunar. Bu sunum, görsel algıda olduğu gibi, fiziksel olarak da bir varlık ortaya koyar (Auping, çeviri, 2007:147).

Rothko'nun yüzen dikdörtgenlerinde renk, bir parlama ve ışık etkisi gösterir. Aşkınlıkla bir saflık sağlanır ve bu bilimsel olarak bir nedene bağlanamaz, ancak algı ve yanılısma ile açıklanabilir. Greenberg'in "çok mavi az maviden daha mavidir" (more blue simply

being, bluer than less blue one) (Wilkin, 2007: 22) deyişii gibi, onun resimlerinde renk ve rengin ışığı artarak titreşim yaratır. Resim yüzeyinde ve onun derinliğinde gerçekleşen iki hareket eşzamanlıdır. Resim arka ve ön planlardaki elamanlarıyla alglandığında, tıpkı “stereo” bir müzikte olduğu gibi bir etki yaratır. Rothko irrasyonel espas kullanır, espas anlayışı renge dayalı ve duyulara yöneliktir. Vibrasyon etkisini dikdörtgenin sınırlarını, kullandığı rengin bir ton açığıyla çevreleyerek, biçim ile zemin arasında oluşacak espası değil, yapıtla izleyici arasında oluşacak bağı önemser.

Elbette zaman ve mekan boyutlarına algılananları anlamlandırmak ve onları birleştirebilmek için düşünsel bir süreç gerekir. Mekanda bir derinlik görebilmek için, orada olduğu bilinen yüzeyin ötesinde bir algının daha gerçekleşmesi beklenir. Bu, Rothko'nun resimlerindeki parlamayı açıklayan koşullardır (Rothko, çeviri, 2004:49).

Rothko'yu saf soyutlamaya götüren nedenler trajik koşullarda oluşmuştur. Savaş ve Yahudi soykırımı sonrasında insanlar arası iletişimsizlik konu edilerek figür yerine simgeler kullanılmaya başlanır. Ayrıca bu dönemde Platonik teori, soyutlamanın tarihinde önemli bir rol oynar. Rothko'nun sanatı, ölüm gerçeği ile ilişki kurmaya başlar (Moszynska, çeviri, 1993:164). Rothko'nun arzusu evrensel ve trajik bir sanat yaratabilmektir. İşlerinin insanlar üzerinde beklenmeyen bir etki doğurmasını ve bu vahiy gibi parlayan rengin içinde izleyicilerin emilerek yokolan yüzeyde sonsuzluk duygusunu tatmasını amaçlar. Giderek ölümlü olana dokunur, tuval ölçüleri büyür ve renkleri koyulaşır. (Moszynska, çeviri, 1993:167)

1947'ler boyunca Mark Rothko biyomorfik gerçeküstücülükten uzaklaşarak bunun yerine 1940'ların ortasındaki resimlerinde tuvali yassı olarak dilimlemeye ve olgun işlerini müjdeleyen yüzen renk bantları boyamaya başlar. Bu çok biçimli resimlerinde yuvarlak hatlı biçimleri oblong (uzun kenarlı dikdörtgenler) biçimi almaya başlar. Rothko bilinçli bir şekilde figürasyondan uzaklaşır ve renge dayanan sanatına dekoratif

yaklaşımları reddederek, bir fikrin ifadesine, açıklığa ve geometriye yönelir. (Moszynska, çeviri, 1993:164)

Biçim problemi aynı zamanda bir espas problemi olduğundan, renk alanı resminde biçimden olabildiğince arındırılmış renklerin yüzeyde kalması amaçlanır. Biçim, kendisinin önünde uzanan, kendi hacminde içerilen ve arkasında kalan uzamı çağrıştırır. Ancak renk, taşıdığı ışıkla yanılsamacı derinliklerden yukarı doğru yükselerek bir parlama etkisi açığa çıkarır. Bu nedenle Rothko'nun resimlerinde yüzen alanlar görülür. Gottlieb, Rothko ve Still gibi sanatçılar iç dünya kaynaklı bir sembolizmi benimserler. Arkeolojik bir tat, kuzey Amerikalı yerlilerinin etkileri, metafiziksel bir yönleri vardır. Amerika kıtasında bir yeniden doğuşu, uyanışı işaret ederler. (Resim 132)



Resim 132: Adolph Gottlieb, "Voyager's Return", 96.2x75.9 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1946, Museum of Modern Art, New York.

Renk alanı resminde, yüzey espasını vurgulamak içine en uygun medyumlar aranmıştır. Buna bir örnek de reçine ile renkli yüzeyler elde eden Ronald Davis'tir. Davis'in renk alanları, tuval üzerine dökülerek elde edilirler. Bu teknik, sıvı malzemenin yayılmasının süresini ve yerçekimine karşı bir duruşu anımsatırlar. Böylece yüzey espasıyla sınırlanmış gibi görünseler de, hem mekan hem de zaman boyutlarını içerirler. (Resim 133, 134)



Resim 133: Ronald Davis "Ring (Dodecagon Series)", 60 1/2x132 inches, polyester, reçine ve fiberglas, 1968, Museum of Modern Art, New York.



Resim 134: Ronald Davis "Ring (Dodecagon Series)", 60 1/2x132 inches, polyester, reçine ve fiberglas, 1968, Museum of Modern Art, New York.

Stella, nesneden özneye doğru evrilen resim sanatındaki diğer özneye dikkati çeker, izleyicinin “gördüğünün gerçek olduğunu” söyler. Kavramsal içeriği ile diğer renk alanı ressamlarından farklılaşır. Stella'nın fırça tuşları otomatist teknikte olsa da daha yavaş yapılır, daha geniş yer tutar ve kontur çekilmiş gibi belirli ve temiz kenarlı biçimlere dönüşürler. Stella, Hofmann'ı izleyerek, çok kenarlı biçimler yoluyla, metaforik ve kurgusal bir espas yaratır. (Resim 135)



Resim 135: Frank Stella, " The Marriage of Reason and Squalor, II", 230.5x337.2 cm., tuval üzerine enamel, 1959, Museum of Modern Art, New York.

Hans Hoffman, Kbistlerden mimari kurguyu, fovistlerden de renk etkileşimini alır ve her iki tutuma olan yakınlığı nedeniyle diğerk soyut dışavurumculardan ayrılır. Hoffman, uzamsal doğanın görüldüğünden farklı olduğunu söyler. Ona göre uzam, gerçekliğin içerisinde deneyimlenir; ancak bu gerçeklik, sadece görünüşten değil, iki veya üç boyutluluktan kaynaklanır. Temsili araçlar, biçimleri oldukları gibi betimleseler dahi, onların bir arada buldukları anda taşıdıkları ilişkiyi, espas uyumlarını yansıtmakta yetersiz kalırlar. Hofmann'a göre, süperrealist teknik, bu ilişkiye dair çok sayıda ipucunu, plastik araçlar yoluyla göz önüne sererek, uzamsallık hissi uyandırmaya çalışır (Hoffman, çeviri, 2002:41).

Plastik dille oluşan uzamda gerçekliğin, duyular, akıl ve deneyimler yoluyla bulunduğunu belirten Hofmann, dışavurumun, espası güçlendirdiğini düşünür. Biçimi ancak ışığın varlığıyla, ışığı ancak üzerine düştüğü biçimin hacimsel yüzeyiyle, rengi ancak ışığın bir etkisi olarak, biçimle ve onun dokusuyla ilişkili olursa tanıyabiliriz. Hoffman'a göre, ışık ve biçim, uzamın içine ve dışına doğru olan yanılşamayı kontrol etmelidir. Bir bütünlük içerisinde bir nabız gibi atan yanılşamacı gerçek ile yüzey gerçeğinin ritmi, resme ait fragmanları oluşturur. Biçim ile espas varlıklarını birbirlerine borçludurlar, bu nedenle birbirlerini dönüştürebilirler (Harrison, Wood, çeviri. 2003:373).



Resim 136: Hans Hofmann, "Rising Moon", 84x78 inches, tuval üzerine yağlıboya, 1964, özel koleksiyon.

Hoffman'a göre, resimde ifadenin gerçekleştiği alan, yüzey; yaratıcılığın yaşandığı alan ise göz ve renktir. En küçük yüzey, çizgin kendisidir. Renk alanı resimde çizgi, iki yüzeyin birleşimi olarak ortaya çıkar ve bu alanları bölmeye, birleştirmeye ve akıcılık yaratmaya hizmet eder. Çok çizginin kullanıldığı yerlerde, düzlemlere ait algılarımızda karışıklıklar olabilir. (Hofmann, H. 2002. S:42) (Resim 136)

Derinlik hissi, perspektifle sağlanmak zorunda değildir, yalnızca biçimlerin birbirlerini öne itip geriye çekmeleri sayesinde de derinlik elde edilebilir. Derinlik, yüzeyde yanılsamacı bir uygulama bulunmasa dahi, plastik bir dille de oluşturulabilir, böylece yüzey yanılsama ile bozulmamış olur. Çocuk resimleri veya perspektifi kullanmayan ustaların resimlerinde çok daha yaşamsal bir uzam anlayışı ile rahat bir plastik dilin kullanımına rastlanır.



Resim 137: Yves Klein, "Anthropometries of the Blue Period", 1962

Yves Klein, renk resminde kavramsal ve öncü bir yere sahiptir. Sıradan resmin bir hapisane penceresi olduğunu ve bu hapisanenin parmaklıklarının çizgiler, kontürler, biçimler, kompozisyon kuralları tarafından oluşturulduğunu söyler. Çizgi, bir yapı oluşturmaya çalışsa da havadaki nem gibi, yok olur. Oysa renk bir maddedir, maddenin ilkel durumudur. Çizgi uzamda dolanır ve onu çevrelerken, renk uzamla örtüşür, onunla bütünleşir, espasla tam bir uyum gösterir ve sanatçıyı özgür kılar (Auping, çeviri, 2007:55). Klein, 20. YY sonlarında ortaya konan uzamsal sınırları bir sıçrama tahtası olarak kullanarak maddenin ve görselliğin sınırlarında, dokunsal ve görsel algının birleştiği yerde bir keşif yapar. Fenomenolojik ve spiritüel kodları biraraya getirerek doğaya dair yeni bir güç yaratır. Kavramsal zenginliği ve enerjisi ile yedi yıl boyunca kayda değer işler üreten sanatçı otuzaltı yaşında ani bir kalp krizi sonucu vefat eder (Auping, çeviri, 2007:156). (Resim 137)

Rothko ve Newman'da olduğu gibi Klein'da da renk, keşiflerin merkezini oluşturur. Ancak Klein boya ile değil pigmentin kendisiyle daha derin bir uzam ortaya koyar. Çizginin, renk gibi doyurucu ve aşılabilir bir gücü olmadığını, çizgi kullanımının uzamı kestiğini düşünür. "Çizgi sonsuzluğa doğru gider, renk ise sonsuzluğun kendisidir, bu nedenle renk espasın soyut malzemesidir." der (Auping, çeviri, 2007:55).

Espas, renk karşıtlıkları ile oluşabileceği gibi tek renkle dahi saf bir uzam elde edilebilir. Klein, IKB adıyla patentini aldığı mavi rengin, saf uzamı en iyi ifade eden renk olduğuna inanır. Klein özellikle mavi rengi kullanır. Ona göre mavi, boşluğun ilk maddesi olan havayı ve onu çağrıştıran gökyüzünü temsil eder. Klein, “görülebilir bir maviye öykünerek”, “dokunulabilir bir mavi” ortaya koymaya çalıştığını söyler. (Auping, 2007:61) Bu tavır, madde ile görüntünün buluştuğu yerde yüzey espasının elde edilmesi bakımından önemlidir.

Malevich ve Mondrian’ın esas problemleri uzamsal organizasyon iken, Klein salt renkle ve uzamın kendisi ile ilgilenir. Mavi rengin diğer renklerden ayrı olarak bir boyutunun olmadığını belirtir. Gözlemlenen doğada (gökyüzünün vedenizin varlığından dolayı) soyutlamaya en yakın rengin mavi olduğunu düşünür. Gaston Bahcelard’ın sözlerinden ilham alır:

“Önce hiçbir şey yoktur. Sonra sadece hiçbir şeyin derinliği var olur. Sonra da mavinin ön bulguları...” (Auping, çeviri, 2007:65)

Boya yerine pigmenti kullanan Klein, çekiciliğin görünmez gücünü yüzeye uygular. Böylece ortaya monokrom resimler biçiminde bir ifadenin çıktığını söyler. Hedefi bu resimleri yapmak değil, bu resimler sayesinde yeni bir form olarak uzamı ifade etmektir (Auping, çeviri, 2007:66). Klein’in monokrom renk kullanımı, resimlerinde ön planda algılanan yüzey espası ile etrafında yer alan galeri mekanının ilişkisin, güçlendirir. Renk, galeri mekanında aktif bir varlık olarak bir iklim yaratır, bu iklimin kaynağı sanatçının atölyesinden gelir. Böylece soyut resim, sanatçının atölyesinden sergi mekanına dek gelen güç ve duygu yoğunluğunun “dışavurumu” olur. (Auping, çeviri, 2007:61)

Klein, büyük boyutta tuvaleri ile seyirciyi bugüne dek bulunduğu yerden kaldırarak başrolde konumlandırır. Tuvalin büyüklüğü ve biçimden özgürleşen renk alanı sayesinde izleyicinin gözleri yüzey üzerinde kendine bir yol arayarak gezinir, aynı anda

pigment maddesinin üzerinde gezinir ve ortaya bir “akış” (flux) çıkar (Auping, çeviri, 2007:157-158). Klein maddesel olanı maddesel olmayan hale getirirken, maddesel olmayana da maddesel hale dönüştürmeye çabalar (Auping, çeviri, 2007:162). Rothko’nun resimleri çok sesli bir koroyo benzetilirken Klein’in moonoton ve sessiz bir müzikle kendini ifade etmesi dikkati çeker. (Auping, çeviri, 2007:159)

4.3.5. All-Over Yüzeyler ve Yeni Hiçlik

Yüzeyle eş odaklılık ile dağılmış; kompozisyonel kurgu ve geometrik organizasyon kaygısı güdülmeden, bütün öğelerin herhangi bir merkeze yönelmeden yerleştirildiği, bir akış içerisinde tasarlanmış kompozisyonlara “all-over” kompozisyonlar denir.

All-over bir kompozisyonda derinlik çift karşıtlıklar yoluyla elde edilebilir: yatay-dikey, tuş-yüzey, hareket ve yön karşıtlıkları, erkek-dişi, organik-geometrik, tekli-çoklu biçimlerin karakter karşıtlıkları, düzen veya düzensizlik ile... Bu karşıtlıklar, diğer kompozisyon anlayışlarından farklı olarak bir akış halinde algılanırlar. Anti-kompozisyon veya anti-form olarak özetlenebilecek bu yaklaşımın, edebiyat alanındaki karşılığı Sartre’in anti-romanı, düşün alanındaki karşılığı ise Varoluşçuluktur.

Kübizmdeki çok zamanlılık anlayışı bir adım daha ileri götürülerek, zaman ve mekanın bir arada ele alınmasıyla, akış, içsel dünya ve süreç ile sonucun bölünmezliği vurgulanır. Eylem öznenin geçmişi, anıları, psikolojik, biyolojik ve fiziksel durumuna dair veriler taşır. Eylemle oluşan imgede, geçmiş ve şimdiki an birleşir.

Resmin jestüel uygulanışı, onun yapım sürecini anımsatır. Resim yapma eylemi, imgeden daha ön plana çıkar. Tüm yüzeyin görsel bir bütünlük arzettiği boyama üslubunda, resim, hiçbir yerinde bir kesinti olmaksızın, tüm tuvali kapsar. Boş ve dolu, negatif ve pozitif alanları ayırt etmek güçleşir. Soyut dışavurumcu yüzeyler genellikle

büyükler. Kompozisyonlarında, yatay ve dikey bölümlerde, üst-alt bölümlerinde, yakınlık-uzaklık, geçmiş-şimdi-gelecek zaman anlamlarını taşırlar. 1930-40 Rothko, Gottlieb, H. Rosenberg büyük olan resimle izleyiciyi resmin içine alırlar; Pollock ise yoğun bir iletişim sağlayarak resim yapma anının hareketlerini tuval sayesinde seyirciye iletir.

Resim yapma sürecinin ve eylemin izlerinin kaydedilmesi fikri, beden keşfi ve biçim anlayışının değişmesi sonucu başka toplum ve kültürlerde de önceden uygulanmış bir yöntemdir. Bu dilin Soyut Dışavurumculukta yeniden ortaya çıkışında savaş sonrası yıkım, agresyon ve şiddet ortamı etkili olur. Soyut Dışavurumculuk, içsel ve dışsal tarihin etkilerini, güç ve şiddeti, mücadele ruhu, anıtsal boyutlardaki yüzeylere yansıtmış, böylece eski uygulamalarından bambaşka bir görünüme bürünmüştür. Bütün bunlar insan dramında birleşerek ortaya yeni ürünler koyarlar. Çok kutuplu karşıtlıklar içinde barınan bütünlük ve entegre olma hali, all-over yüzeye karakterini verir. Bütünleşme çağrısı, soğuk savaşın hüküm süreceği bir dünya düzeninin yaklaşmakta olduğunu hisseden sanatçıların barış içinde birarada yaşamaya dair yeni bir önerisi olarak okunabilir.

All-over kompozisyon, Soyut Dışavurumculuk akımının önerdiği jest kayıtlarıyla oluşturulduğunda, bağlantılı çizgi ve lekeler, biçim zemin ikiliğinin ortadan kalkmasını sağlarlar. Fırça darbeleri, birbirlerini kapatıp, birbirlerinin içinden geçme etkisi uyandıracak şekilde labirentler/koridorlar oluşturur, biçimler birbirlerine karışarak kaybolurlar. Yüzeydeki örgü, bir çeşit grid sistem, bir “alan” oluşturarak jest kayıtlarının taşıdıkları gücü ön plana çıkarır. All-over kompozisyon sayesinde, yüzeydeki biçimler değil, bütünsellik ve yüzey espası vurgulanır. Başka bir nesneye öykünmeyen yüzey, kendisi yeni bir nesne ve gerçekliktir. Soyut dışavurumculardan özellikle Tobey, Kooning, Newman, Reinhardt, Mohterwell, Clement, Greenberg, Louis ve Nolland’da derinlik, etkisini ortadan kaldırmakla insanları şaşırtmışlar (N.Lynton, Modern Sanatın Öyküsü); Ellsworth Kelly ve Jasper Johns da yüzeyi vurgulamışlardır. Bu sanatçıların biçimleri gerçekle ilgili referanslar taşımadan, renk alanı veya jest

kayıtları yoluyla yüzeyi vurgulamaya yönelirler. Pollock'un bir döneminde, resmin bir yerinde renkli ve renksiz alanları, yüzeyde bir etkileşim yaratırlar. Figür ve zemin ayrılamaz hale gelir, tuvaldeki negatif ve pozitif alanlar birbirleri içinde eriyip giderler, tıpkı De Kooning'in 1950'lerdeki asıl işlerinde görülen eğilimde olduğu gibi (Moszynska, çeviri, 1993:158). (Resim 138)



Resim 138: Willem de Kooning, "The Excavation", 205.7x254.6 cm., tuval üzerine yağlıboya ve enamel, 1950, The Art Institute of Chicago.

Bunlarda kompozisyon kör noktalara sahiptir, görsel alanda bazı parçalar eksiktir. Resmin tamamlanması bir sorun değildir, kurulan görsellik optik kumaşa dokunduğu anda resim amacına ulaşmış sayılır. Bu, çoğu kez homojen bir durumda, eş yüzey dağılımda gerçekleşir (Fer, çeviri, 1997: 106).

Resim tuval yüzeyinin büyüklüğünden dolayı ilk bakışta algılanamaz ve izleyicinin katılımını gerekli kılar. İzleyici, resmin enerjisiyle ve büyüklüğü ile angaje olabilmek için onun uzunluğu boyunca yürümek zorunda kalır (Moszynska, çeviri, 1993:152). Joselit'in "yanal uzantı" dediği espas türü burada karşımıza çıkar. (Resim 139)



Resim 139: Jaroslav Serpan, No title, 1955, Centre pompidou.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÜÇ BOYUTLU KUTULARDAN BEYAZ KÜBE DOĞRU

5.1. Sonun Başlangıcı, Hiçlikteki Varlık ve Yüzey Espasının Eleştirisi

Modern sanatın sonuna kadar olan espas arayışlarının tümü, belli bir çizgide formalist dogmatizmden kurtulamamış yaklaşımlardır. Bu arayışlar, temsili olmama anlamında soyutta uzlaşmalar da olmayanın temsili olma veya kendi düşüncelerinin temsili olma bağlamından kurtulamamış olmakla eleştirilmişlerdir. Arayışlarda belli aşamaların eksik olduğunun farkedilebilmesi ve çağdaş sanata giden yolda bu adımların atılabilmesi açısından geçiş süreci, önemli bir köprüdür.

urumculuğun yayıldığı yıllarda, soykırım, nükleer yokoluş olasılığı, beraberinde kurgusal ve gerçek felaketleri getirir. İncelemeler, tüm bu felaketlerin etkilerini, uzunluklarını, krizlerini, ölümlerini, şiddeti ve ruhsal döngülerdeki yankılarını Soyut Dışavurumculuk içinde ele alır (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:87). Alman dışavurumundan Fütürizme dek kıyamet kültü modernizmle ve kamusallıkla hiç bu denli içli dışlı olmamıştır. Bu konudaki en vurucu değerlendirmelerden biri Frank Kermode'nin edebi eseri "The Sense of an Ending (Bir Bitişin Hissi)"dir (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:87). Kooning'in figürleri ele alışında görülen vahşilik bu birikimlerden kaynaklanır.

Bu dönemde toplum geçmiş ve bugün, bilinç ve bilinçaltı, kır ve kent hayatının artan çelişkileri arasında ileri geri sallanır. Kline, de Kooning ve Aaron Siskind'i etkileyen kent hayatının yanında Arshile Gorky, Pollock ve diğer kimi sanatçıları etkileyen kır yaşamı, Soyut Dışavurumculuk akımının iki farklı görünümünü oluşturur (Joachimiden,

Rosenthal, çeviri, 1993:86). Önceden de söz edildiği gibi, renk alanı sanatçıları daha çok kır kökenliyen, Aksiyon Resmi sanatçıları kent soyludur.

Joachimiden ve Rosenthal'a göre, Soyut Dışavurumculuk hakkında çok dile getirilmeyen bir nokta vardır: anlık ve deneyimlere dayalı, kişiye özgü ve biricik olduğu söylenen bu üretim biçiminin altında bir otantiklik yatar. Bu, ABD'nin içinde bulunduğu tüketimcilik, teknokrasi ve kişisel olmayan/genel bakış açısının etkisinde, homojenleşmiş bir ulus üstü yapılanmanın kültürünün bir ürünüdür. Her ne kadar kelimelere dökülmüş bir anlaşma olmasa da Soyut Dışavurumculuk sezgisel bir bireyselliği vurgular. Burada ulusüstü yapıya tepki olarak gelişen bir varoluşçuluğun izleri görülür. Rothko der ki "Bir resim duyarlı bir izleyicinin hızlanan ve kalınlaşarak-çoğalan gözlerinin yoldaşlığı ile yaşar." (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:90) Kültür ve dil her zaman algıyı biçimlendirir. Soyut Dışavurumculuğun tepe noktası, yokoluşun vahşi gizemini ifade eden tasarımlarıdır (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:91).

Soyut Dışavurumculuk akımı bu karakteri sebebiyle kimileri tarafından dini içerikli olmakla, "Resmi bir Yahudi sanatı olsa bu o olurdu" sözleriyle eleştirilmiştir (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:147). Kendinden vazgeçmeyi erdem sayan, varlığı hiçliğe indirgeyen bir anlayış, figürün olmadığı ama çok şeyin içinde varolduğu bu sanat için geçerli bir söylemdir.

Hiçlik, Malevich'in tabiriyle "resmin sıfır noktası"dır. Betimlemeci ve dışavurumcu yaklaşımların bulunduğu yer ancak "hiçlik" olabilir. Marcel Duchamp'ın "pencere"si hazır-nesne olarak, içine bakılan ve ötesindeki uzama geçişi sağlayan pencere metaforunu tekrar eder (Resim 139).



Resim 140: Marcel Duchamp, "Fresh Widow", 77.5x44.8 cm., boyanmış minyatür Fransız sitili ahşap çerçeveli pencere, 1920, Museum of Modern Art, New York.

Tunalı, 19. yüzyılın natüralist ve tarihsel materyalist anlayışının yerini giderek öznenen hareket eden, subjektivist-idealiste bir varlık anlayışının aldığını belirtir (Tunalı, İ. 1992:122). Bu yeni anlayış, özne ile nesne arasında farklı bir ilişki doğurur. Klee'nin sanatın görünebilir olan şeyleri tekrarlamak yerine nesnelere görünür kılması gerektiği yönündeki görüşü, bu anlayışla biçimlenir. Natüralizmin doğalcılık iddiasının yerini, yeni duyuşal doğa alır (Tunalı, İ. 1992:123). Bu anlayışlarda, betimlemeci ve dışavurumcu bir dünyanın ayrımı ile dış dünyadan iç dünyasına dönen yeni bir sanatçı tavrı görülür.

Tunalı'ya göre, "Sanat, nesnelere dünyasından, empirik gerçeklikten, nesnel-pratik realizmden ayrılmaya ve içeriksizliğe yönelmeye başlar. ... bu sanatın ulaşmak istediği değer de artık geleneksel sanatın anladığı anlamda güzellik olmayacak, tersine, bu sanat 'içeriksiz eşitlik' ya da 'hiçlik' olarak doğrudan doğruya hakikat olacaktır." (Tunalı, İ. 1992:190) Turani bu hiçliği bir tür mülksüzlükle açıklar. "... mekansızlık ve zamansızlık anlamına gelen yeni zaman ve mekan kavramı, modern sanatın dokusunda da yer almaktadır. Örneğin, Sürrealizm'deki birbiri ile ilişkisiz öğelerin yanyana kompozisyonu ya da temanın ortadan kalkışı ile montaj tekniğine bağlı filmin, zaman

ve mekanın yeni anlamına göre düzenlenmesi gibi. Dikkat edilirse, bir film, insana, kendi zaman ve mekanı içinde yaşarken, kendi yaşantısı dışında olan başka bir zaman ve mekanı yaşatmaktadır. Bunun anlamı, filmin insanı kendi zaman ve mekanının dışına çıkarmasıdır. ... modern insanın kendine ait bir zamanı ve mekanı kalmamıştır" (Turani, A. 2003. s:77-78).

Mondrian zamanının en yassı tuvallerini yaparak tuval resmine bir anlamda saldırmıştır. Ancak burada dahi tuval, bir temsil alanıdır, biçimlerin gerçekleştiği bir sahne olarak kullanılmıştır. Mondrian, mekanik ve dekoratif kaygılardan kurtulamamakla eleştirilmiştir. Görsel saflık ve sadelik ile gözü dinlendirirken, yanılsamaya ve izleyicinin katılımına yer açmadığı öne sürülmüştür. Fer, biraz olsun mekan yanılsaması yaratabilmek için, saf yassılığı, satıhsallığı başkalaştırmak gerektiği görüşündedir (Fer, çeviri, 1997:43). Geleneksel anlamdaki beden zihin karşıtlığının izleri, görülen mekana dokunma ihtiyacı olarak bu noktada karşımıza çıkmaktadır.

Tuvalin yüzeyini, tek ve bütün bir yapı olarak sergileyen Malevich'e göre, mutlak gerçek (hakikat) içeriksizlikte ve hiçliktedir. Beyaz üzerine beyaz kare yerleştirdiği kendi resminin "sıfır noktası"nı teşkil ettiğini söyler. Yves Klein'in resimlerinde ise neredeyse hiç derinlik olmadığı söylenebilir, dokusu ışığı emen ve özel tasarlanmış bir renk pigmentiyle kaplanmış, saf yüzeyden veya süngersi, organik bir yüzeyden söz edilebilir. Kimi eleştirmenlere göre bu resimlerdeki mavi renk, gökyüzünü imlediğinden dolayı yüzey ile olan varlıksal bağınyı kaybetmektedir (Aktaran Fer- Aktarılan Judd, çeviri, 1997:146). Stella'nın işlerinde de minimal bir uzam olduğu görülür, iki renk vardır ve biri diğerinin yanında geriye doğru çekilir. Halbuki tuvale tek bir renk uygulandığında, o rengin kendi dalga boyu ile oluşan derinlik yanılsaması sayesinde resim hem yassı/yüzeysel hem de sonsuz derecede uzamsal olur. Bu örneklerin Amerikan sanatı ile bir akrabalıkları vardır, çünkü Amerikan sanatı da yalın, basit, geniş ölçekli ve nesnel olma eğilimindedir. Ancak bir yanıyla bu resimler, tuhaf ve yabancı oldukları oranda Amerikan da değildir, herşeyden ayrılır ve sanatçıların kendi içsel uzamlarını ortaya koyarlar. Evrensel olarak yeniliği, bir uç oluşumu, aşkınlığı gösterirler (Fer, çeviri, 1997:144).

Monokrom yüzeyler bir çeşit kör duvar yaratır. Fer, bu yüzeylerin imaj ve körlük arasında bir geçiş anı olduğunu belirtir (Fer, çeviri, 1997:155). Ona göre, Monet'nin titreşen renkleri yerine Newman'da all-over etkiler vardır. Monokrom düzenin yer yer açıldığı ve geçirgen yüzeylerle aralandığı görülür. Bu düz yüzeyler öyle bir optik etki yaratırlar ki artık orada bir malzeme veya doku görmek mümkün değildir. Eş zamanlı ve ardıl yanılmalıyla oluşan şekil ve renklerin geride bıraktığı etkilerle, biçimler üretilir.

Renk alanı resimlerinin kimi örneklerinde resim yüzeyi, hem kendi dokusundan oluşan bir yapıyı sunar hem de renkli bir boşluk önerir. Bu çift oluşum, resmin yüzeyini saf bir görsellik olarak tasarlarırken, dokunsal yüzeyde yapıbozumcu eylemi öne çıkarır. Tersine çevrilebilir ya da tersten okunabilen bu yaklaşım, Marleau-Ponty tarafından "*Chiasmic*" olarak adlandırılmıştır. (Chiasmic: paralellik kurulan öğelerin, ters bir sıra ilişkisi ile verilmesi ya da sıra ilişkilerinin bulunmaması durumu, kiyazma.) Bu yapı, görünür olanla görünmez olan arasında bir gel-git yaratarak, sevinç-kayıp, heves-ölüm arasındaki ikiliği çağrıştırır. Hayaletsi, uçucu bir kalite, rengin maddesel olmayan sunumuyla birleşerek dışavurumcu ve mekansal yüzeyi yaratır (Fer, çeviri, 1997:162).

Rodchenko, Malevich gibi bir seri monokrom resim üretmiş ve bu uygulamanın resmin sonu olduğunu söylemiştir. Ancak tüm bu iddialar sarsılabilir, çünkü bütün resimler şöyle veya böyle uzamsaldır. Hiçlikte bile bir varlık vardır. Bu varlık, Soyut Dışavurumculukta, Joachimiden ve Rosenthal'a göre "hareket" olarak ortaya çıkar. Soyut dışavurumcu bir resimde, heterojen ve çelişik katmanlar haritasında seyircinin gözünü ilk bakışta yakalayan unsur harekettir. Hareket, 1950'lerin katı ve varoluşçu dogmalarını yıkıp geçer. Rothko'da şiddetli renkler, Pollock ve De Kooning'de kaos, Robert Morthewell'de diyalektik üzerine bütün estetik öngörü kuruludur. Başlangıçta, 1940'larda, bilinçli elemanlar (düz çizgiler, ağır renkler, soyutlama) ve bilinçsiz elemanlar (yumuşak çizgiler, karanlık biçimler, otomatizm) ile devinim elde edilir. Akıtma resimlerin mikrostrüktürel yapıları kaosa ve neredeyse Fluxus'a doğru eğilim gösterir. Bu resimler bir yandan da tüm yüzeyde (all-over) görülebilen bir birlik,

bütünlük arzederler. Böylece iki farklı görme biçimi önerirler: ani bir ilk genel bakış ve bütüncül bir içe bakış.

Pollock 1947'den 1950'ye dek kendi imajları için "ne bir başlangıcı ne de sonu var" demiştir. Onun resimlerinde zaman, uzamsal bir biçim elde etmenin ölçüsüdür. Tuval bir enerji alanına dönüşerek iki boyutluluğun içinde devinimi sunar. Kendine yüzeyde sunulmuş bir rota arayan göz, buradaki akışla adeta yarışır. Enerji ve hareket hiç bu kadar görünür olmamıştır, sanki zaman donmuş ve onları yüzeyde hapsedmiştir (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:89). Hareket unsuru ve odaksız kompozisyonlar, bütünün fragmanlar halinde algılanmasına yol açarlar. İzleyici, bu fragmanlardan kendine göre bir bütün yapılandırır. Newman "Yücelik Şimdi" adlı metninde der ki: "Kendimizi anılarımızın, ilişkilerimizin, nostaljinin, efsanenin ve mitlerin engellerinden kurtarıyoruz. Ürettiğimiz imgeler bizim keşfimizin kanıtıdır." Tarihten gelerek kesin bilince yükseliş başka bir kurguyu temsil eder. Walter Benjamin'in dediği gibi "zamansızlık yanılması, şimdiki zamanda, tarihi süreğenliğinde patlayarak açılabilir". (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:90)

Greenberg'in ademi merkezleştirilmiş resim, desantralize edilmiş resim olarak adlandırdığı bu durum, gelişen bir üslup olarak "reductio ad absurdum- olmayana ergi-abese irca- saçma olana indirgeme- Aristo mantığında sıkça olduğu gibi yanlış olamayacak bir iddianın doğru olduğunu kabul etme" ile eşdeğer görülür. (Joachimiden, Rosenthal, çeviri, 1993:148) Bir resim her ne kadar yassı, yüzeysel olursa olsun, klasik veya çağdaş espası, hayal ürünü bir mekan düşüncesini bünyesinde barındırır. Donald Judd'a göre üç boyut, gerçek uzamdır, Avrupa sanatının alamet-i farikası ve neredeyse kutsal emaneti olan yanılma ve literal uzam sorununu, biçimlerin ve renklerin derinliklerini devre dışı bırakır. Avrupa sanatı Judd'a göre küçük ölçeği, kompozisyon, birlik ve estetik kaygıları sebebiyle cansızlaşmış, etkisini kaybetmiş; soyut resim ve onu izleyen dönemde çoğunlukla parça bütüne feda edilmiştir. (Fer, çeviri, 1997:133)



Resim 141: Roy Lichtenstein, "Big Painting", 235x330 cm., serigrafi, 1965, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Aksiyon resmine getirilen eleştiriler ışığında, Lichtenstein, yalın imgeler kullanarak yüzey espasını vurgulayan işler üretir. Özellikle "Big Painting" adlı resim, sanatçının Soyut Dışavurumculuğa bakışının manifestosudur. (Resim 141) Lichtenstein'in figürleri, neredeyse birer anti-kahramandır. Çizgiroman tekniğinde kullandığı harfler ve tramları büyük ölçeklerde ele alır. Büyütüldükleri ölçek sayesinde görünür olan tramlar, yüzey espasını vurgularken, kontürlerle çevrili ve ana renklerle boyanmış, düşünce balonları yoluyla ifadelerini dışavuran figürler, tüm netliklerine karşın, gerçeği temsil etmezler. Temsil kimi sesleri çağrıştıracak şekilde büyük harfler ile sağlandığında akla, Kosuth'un Sandalye'lerindeki anlam çokluğu gelir. Yazılan sözcükler ve o "replik"leri canlandıran beden hareketleri bir gerçekdışılık duygusunu vermekte, çizgiromanlarda görülen dil, tuvalde karşımıza çıkmaktadır. Lichtenstein resminde, sanatçı ve izleyicisinin temasını gerektirmeyecek açıklıkta doğrudan mesajlar vardır ancak bunlar gerçeküstü ve semboliktir. Bu apaçık, tüm anlatımı yüzeyde doğrudan izleyiciye sunan tavır, izleyicide resimde gizli başka bir anlam olduğuna dair şüphe uyandırmakla ilgiyi canlı tutmaktadır.

Lichtenstein'in resimleri, kavramsal ve temsili, gerçeküstü ve gerçekçi, renk alanı resmi ve biçim resmi, dışavurum ve betimleme, soyut ve somut arasındaki konumlarıyla, pop-art akımına ait imgeleri çağrıştırmalarıyla, özgün ve çağdaş bir karakter taşırlar.

5.2. Hiçlikte bir Nesne Olarak Tuval

Fontana, sanatını saflık ve hiçlik üzerine kurar, ancak bu yıkıcı olmaktan daha çok "yaratıcı bir hiçlik"tir. Kesikler ve delikler tuvalin yıkımını gösterdikleri gibi, tuvalin ardındaki boyutu da varederler. Bir temsil alanı olarak kullanılagelmiş tuvalin bu şekilde parçalanması, sanatta üretimi özgürleştirir, sanatçılara yeni olanaklar açacak sınırı ortadan kaldırır. (Auping, çeviri, 2007:41)

Uzama bir fenomen olarak öneren Fontana, başlangıçta rengi kalın bir tabaka olarak tuvale uygular. 1940'larda herkesin yüzeyden söz ettiği bir dönemde tuvalin yüzeyini delip kesmekle radikal bir eylem gerçekleştirir. Artık herşeyi yapmak mümkündür (Auping, çeviri, 2007:152). Fontana, mimari anlamda boşluğun, bir unsur olarak plastik sanatlarda mevcut olduğunun altını çizer. Kaçış noktası varsayımı ile tüm biçimleri ve çizgileri kendinde toplayan, onları sonsuzluğa doğru çeken bir boşluktan söz eder. Resim yüzeyi ise tuvalin kenarları ile sınırlı ve tanımlıdır, ancak kendisini saran uzama doğru genişlemeye açıktır (Auping, çeviri, 2007:49). 1948'de Fontana, Spatializmin ikinci manifestosunu yazar ve burada resim sanatının doğal sonuna ulaştığını, sanatçıların *espas* ile ilgili düşüncelerinde radikal bir değişimin vaktinin geldiğini söyler. Resmin çerçevesinden, heykelin de cam kafesinden kurtulması gerektiğini öne sürerek, Spatialist sanatçıların bedensel bütünlüklerini kırdıklarını, kendilerini uzaktan görebildiklerini ve bedenlerini aşabildiklerini belirtir. Bu gelişime giden yolda perspektifi ve Fütürizm'de hareketi keşfeden İtalyan geleneğe dayandığını, sanattaki evrimin, soyutun yeniden ele alınmasıyla gerçekleşebileceğini söyler. Ona göre yeni bir uzam anlayışı ancak soyut plastik değerlerin, biçim ve maddenin ötesine geçmesi ile başlayabilir (Auping, çeviri, 2007:151).

Tuvali keserek ardında gizli olan espası ortaya çıkararak sanatçı, bir anlamda Newman'ın fermuarlarıyla yaptığı işlemin tam tersini yapar. Her iki sanatçıda da dikkatli bir konstrüksiyon ve öncü bir uzam anlayışı vardır. Fontana, Pollock'ın ritmik teatral hareketlerine benzer biçimde, yağlı sentetik reçine ile boyadığı ıslak tuvallerinde kesikler açar. Böylece espas içinde espas yaratır, Newman'ın yüzeye dikkati çeken tavrından farklı olarak bu espas geriye doğru çekilmektedir. (Auping, çeviri, 2007:153) (Resim 142, 143)

Fontana, resim yüzeyinden içeriye doğru algısal olarak oluşan koridoru geniş bir kesikle bölerek mimarinin ötesindeki bir boyut anlayışını öngörmüştür. Modern teknolojiyle keşfedilebilecek sonsuz espas, Malevich'in zamanında ancak bir düşünce olan uzay yolculuğunun gerçekleşmesi ile Fontana'da gerçekleşmiştir. Varoluşçuluk ve her şeyin mümkün olduğuna inanan iyimser görüşler, saf uzay ve ruhsal varlıkla ilgili düşünceler bu çağdaki espas anlayışını biçimlendirmiştir. (Auping, çeviri, 2007:154)



Resim 142: Luciano Fontana, 'İsimsiz', 74x100 cm., tuval üzerine balmumu pastel, kurşun kalem, yağlı el yapımı boya, 1960, Centre Pompidou.



Resim 143: Luciano Fontana, 'İsimsiz (ayrıntı)', 74x100 cm., tuval üzerine balmumu pastel, kurşun kalem, yağlı el yapımı boya, 1960, Centre Pompidou.

Tuval nesnesi, resimdeki biçimler gibi deforme edilerek uzama dair bir mesaj iletebilir. Martia Raysse'nin yapıtında bunun örneğini görmek mümkündür. (Resim 144)



Resim 144: Martial Raysse, "Painting in the Franch Style", 1966, Centre Pompidou.

5.3. Resimden Enstalasyon Sanatına, Kavramsal Sanata ve Çağdaş Espasa Doğru

Nominal veya kavramsal anlamlar, dini, ulusal, tarihsel anlamlar, alegorik ve simgesel işleve bürünerek farklı bir anlam sunabilirler. Bu da plastik sanata, klasik espas veya çağdaş espas ile açıklanamayacak bir kavramsal, çağdaş espas getirir. Renkler, biçimler, kendilerine yüklenen simgesel anlamlarla ele alınabilirler. Düşünsel boyut, özellikle Yves Klein ve Lichtenstein'da doruğa ulaşmıştır.

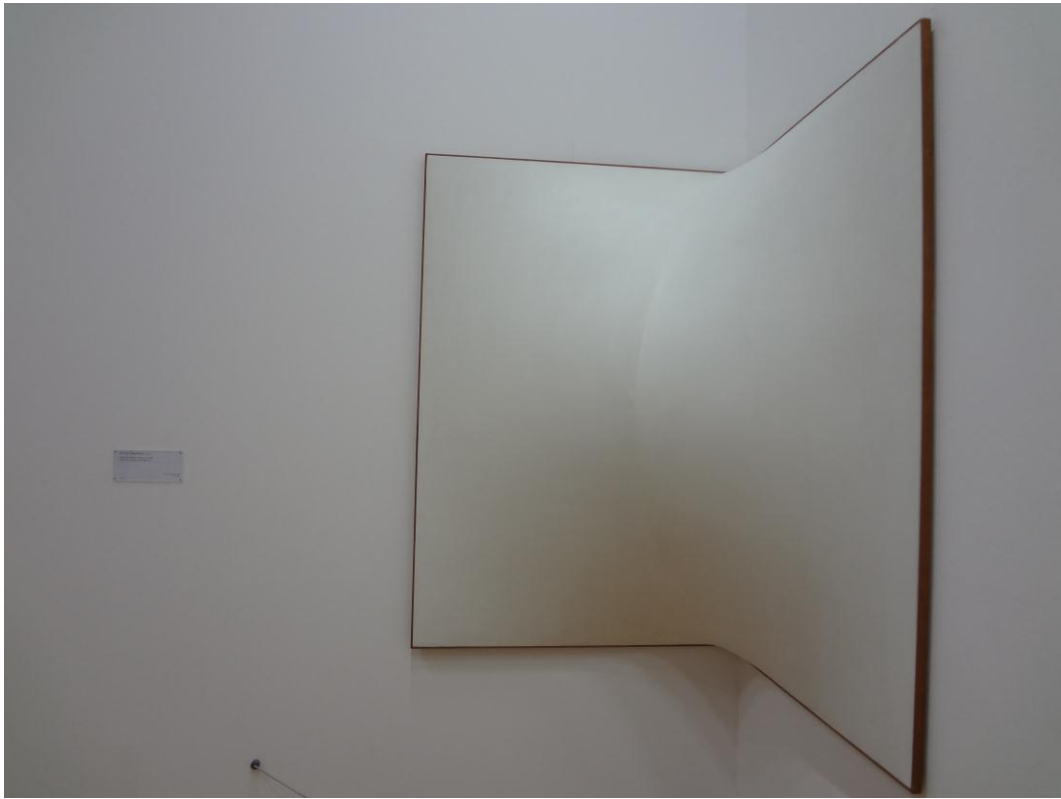
"Bütün şeylere aynı yakınlıkta, bakış açısı olmayan, vücutsuz, konumsuz mutlak bir gözlemcinin, yani sonuçta saf zihnin boyunduruk altına alınabileceği bir eşzamanlı şeyler ortamı değil demek ki uzam. Yenilerde Jean Pauhan'ın dediği gibi modern resmin uzamı, gönül gözüne görünen uzamdır, bizim de konumlandığımız, bize yakın olan ve organik bağlarla bağlı olan uzamdır. ...(Marleau-Ponty, çeviri, 2010:24)

Marleau-Ponty modern sanatta, klasiklerdeki dogmatizmin ve özgüvenin olmadığını savunur. Ona göre, modern bilim, yapıtlarını geçici ve yaklaşık yapıtlar olarak düşünür, oysa Descartes Tanrısal yasaların kesinliği ile bilimsel çıkarsamalar yapılabileceğine inanıyordu. (Marleau-Ponty, çeviri, 2010:70)

1926'da El Lissitzky, Abstrakt Kabinett adlı bir iş üretir ve sanat ile mimari disiplinleri tarafından kabul görebilecek görsel açıklıkta hayali bir mekan ortaya koyar. Proun odaları ile modern izleyici gibi görebilmek için, tamamen yön değiştiren bir mekan tasarlar. Bu soyut odada Fer'e göre, "kör olan kişi dahi ideal görme koşullarını öğrenebilir. Uzamsal yansımalar ve simetrik planların geometrik organizasyonu ile oda, minyatür bir modern akıl odasıdır". İzleyici bu modern estetiğin sahnelenmesine aktif bir katılımcı olarak davet edilir, değişken ama kusursuz şekilde tamamlanmış olan bir çevreye doğru hareket eder. Gri duvara diyagonal olarak yerleştirilen ahşapların bakış açısında göre yerleşimi ve renkleri, bütün görünüm ile bütünleşerek ortak bir amaca hizmet eder. Bu görünüm, modern izleyicinin düzenli, gelişmiş ve evrensel görme dili ile paralellik taşır.

Proun odalarının sergilenişinin, modern sanatın uluslararası ve kurucu eğiliminin ortaya çıkışı ile aşağı yukarı aynı zamanda olduğu belirtilmiştir. Rus avangardına atanmış soyut odalar Rusya'da müzelerde sergilenmişlerdir, bunlardan sonra El Lissitzky'nin bu ideal müze versiyonu, dönüştürücü ve bütünleştirici biçimde, güçlü bir şekilde sahnelenmiştir. Bir aydınlanma retoriği sunan, son derece açık ve ütöpik bu oda görünüşü, modern izleyicinin doğal görünümünün altında yatan esaslara ve temel prensiplere gözlerini açtığı söylenerek, bir formel manifesto yerine konulmuştur (Fer, çeviri, 1997:2). Bu noktadan sonra kavrayış gücü, görsel algının, düşünce hazzın, kavramsallık plastik anlatımın önüne geçecektir.

Espas, kavramsal bir boyut kazandıđı gibi, resmin içine dođru bakmayı gerektiren yanılsamacı derinlik anlayıřından, bugünkü galeri mekanlarını simgeleyen “beyaz kúp”e dođru çıkmaya bařlar (Resim 144). Kavram sanatında Sol Le Witt, espasın bir kúp gibi dűřünülebileceđi gibi, eřit mesafelerin ya da dűzenli uzamın da bir “zaman” leđi olabileceđini söyler (Harrison, Wood, eviri. 2003:848). Zaman aralıklarını, mesafe aralıklarıyla ölçen metrik uygulamalarda olduđu gibi, dűzenli espas, bir ritm sunarken, dűzensiz espas yeniden nesnelere dikkati çeker.



Resim 145: Enrico Castelliani, "Superficie angolare Bianca no 6", 149,7x145x59 cm., metal ile şekillendirilmiş tuval üzerine akrilik boya, 1964, Centre Pompidou.

SONUÇ

İnsan için yaşamsal önemdeki uzamı yaratmak, resim ve diğer görsel sanatlarda esas meseledir. Resimde biçimi sınırlandıran uzam tuvale ilk temas anında kurulmaya başlar Nesnelerin uzamı inşa etme gücü vardır ancak, biçimler çıkartıldığında geride kalan, parçaların toplamından daha farklı olan bütünü ayakta tutan "boşluk"tur. Bu "boşluk", görsel mekanı yaratır ve kimi zaman dokunsal kimi zaman da görsel olarak algılanabilir.

Boşluğun tanımı çeşitli felsefi yaklaşımlara göre değişir. Bir madde olarak boşluğu düşünmenin güçlüğü, onu resmetmenin güçlüğünü açıklamaya yeterlidir. Boşluk gibi uzam da, nominal felsefeden Varoluşçuluğa ve hiçliğe uzanan bir yolculuk boyunca türlü anlamlara bürünür. Son tahlilde "uzam" deneyimlenen, tecrübe edilen bir gerçek olarak ele alınır. Dolayısıyla, resim yüzeyinin iki ayrı tarafında bulunan ressam ile izleyicisi için uzam, ifadenin, algının ve bu sayede deneyimin gerçekleştiği ortamdır.

En yalın anlamıyla biçimlerin ara boşlukları veya içlerinde buldukları uzam olarak tanımlanabilecek espas, başlangıçta nesnelerin yanyana dizimi ile elde edilirken, nesnelerin kendi hacimleri ve onları kaplayan boşlukla, birbirlerini ileri itme ve geri çekme ilişkileri gözlemlenmeye başlanır. Bu gözlem, biçimleri uzama göre manipüle ederek resmetmeyi getirir. Öyle ki manipülasyon ya da deforme olmuş biçim, bi bağlam içinden koparılsa dahi mekanı çağrıştıracak, mekana dair bir iletiyi bünyesinde taşıyacaktır. Burada şeffaflık, geçirgenlik, perspektif, atmosfer gibi etkenler devreye girebilir. Espas, çizgi, biçim-zemin ilişkileri, kapatan-kapanan biçim ilişkileri, şeffaf katmanlar, hareket ve yön, perspektif çeşitleri, hacimsellik, koyu-açık zıtlıkları, renk ve valör, doku ve benzeri yollarla elde edilebilir.

Klasik, modern ve çağdaş espas karşılaştırmaları, akla yeni sorular getirir. Yüzeyde, dokunsal ve görsel mekan buluşur. Optik algının gerçekleştiği yüzey ile gösterilmek istenen çakışmış olur. Bunun yanısıra, tuval nesnesinin kendisi ve onun ardındaki uzamın keşfi gerçekleşir. Nesne olarak tuvali ve tuval yüzeyinin düzlemselliğini (flatness) açıklama girişimleri, Malevich'in deyişiyle "sıfır noktası"nda yeni bir zemin oluşturur. Bu aşamadan sonra yüzey üzerinde yeni uygulamalar başlar. Bu dönem, bilimsel ilerlemeler sonucu madde tanımının değiştiği bir döneme rastlar. Yeni tanımıyla madde, dördüncü boyuta, zaman ve hareket boyutuna sahiptir. Bu maddenin ve içinde bulunduğu mekanın resmini yaparken yeni bir uzam ve zaman anlayışını tartışmak gerekir.

Klasik espasın, üç boyutlu kutu yanılması ötesinde bir alan olarak yüzeyin keşfi modern sanatın konusudur. Cezanne'in önerdiği hacimsel geometrik anlayışa göre boyama, modülasyon ve tersten perspektif anlayışı, modern plastik dili doğurur. Modern espas, geniş tuval yüzeyine all-over anlayış ile uygulandığında, resme "yandan bakmak" gerekir. Espas, yanal uzantı oluşturacak şekilde tasarlanmıştır.

Yanal uzantının, büyük ölçekli tuval yüzeyinin ve odaksız, all-over bir kompozisyon anlayışının örneği olarak bu araştırmada incelenen Soyut Dışavurumculuk akımı, soyut sanat aşamasına gelen Avrupa sanatının, savaş sonrası dönemde yeni kıtaya, Amerika Birleşik Devletleri'ne göç ederek, savaşın yıkımını dışavuran bireyin sanatıyla birleşmesinden doğar. Bu yeni dönemde espas, resmin ana konusu olur. Özellikle, Rothko, Newman, Klein ve Fontana, resimlerini yaparken uzamı kullanmak yerine, uzamı ortaya koymak için resim yaptıklarını açıklarlar. Rothko'da titreşen renk alanları yardımıyla oluşan "çok sesli" mekan, Newman'da kapatılmış dikey bir fermuar ile duvarsız bir yüzey, Klein'da rengin ışığı ile pigmentin ışığı emen yapısı arasında kalmış, gökyüzünü çağrıştıran ama biricik ve kendine özgü bir uzam, Fontana'da elle tutulabilen ve gözle görülebilen yüzeye müdahale yoluyla oluşan, iki ve üç boyutlu mekan arasında devrim niteliğinde geçişin mekanı olarak karşımıza çıkar.

Soyut dışavurumcu sanatçı, resim yüzeyinde iki ana yaklaşımla uzamı oluşturur. Renk alanları, biçimlerin yerine özdekten bağımsız ve soyut kavramlarla bir mekan yaratırken, aksiyon resmi, sanatçının resim yapma sürecini sonuca taşıyarak, bu sürecin izlerini izleyici ile buluşturur. Denebilir ki sanatçı, en baştan beri yontup incelediği, gözlemleyip resmini yaptığı taşı, ileri doğru fırlatmıştır. Onun ne kadar uzağa doğru gideceğini tasarlayarak uzamını belirlemiştir. Arnheim'in izleyici için özgürlükler bulvarına benzettiği algı kadar geniş bir özgürlük alanı, artık sanatçı için de açıktır. Mekan artık kapalı bir kutu değil, giderek incelen bir tuval yüzeyi ve bir deneyim aracıdır. Yüzey, yanlısına penceresinden ötede bir anlam taşır, izleyiciyi sanatçının dünyasına davet eden bir kapı niteliğine bürünür.

Yüzey resmi, kendi doğasının yassılığını kabul etmekle hatta "hiçlik"ten söz etmekle, yanlısına ve yücelik kavramlarından soyunmuş olur. Bunun yerine, izleyicisi ile eşit ve doğrudan bir dil kurar. Düzlemsellik bir kere kabul edildikten sonra artık onun kendi olanaklarını keşif macerası başlamış olur. Sanatçı ve izleyiciyi buluşturan arketipleri ortak yaşantılar, üretim süreci, resmin yüzeyindeki odaksız, kendiliğinden akış, "all-over" kompozisyon kurgusunu getirir. Daha da geniş kapsamlı düşünüldüğünde, izleyici, büyük ebattaki tuvalin karşısında, sanatçı gibi etkin hale gelir. İzleyici ile sanatçının varedtiği mekan ile arasında bir "içerme" ilişkisi kurulur. Bu, Heideggerci bir anlayışta deneyimlenen mekanın plastik sanatlar alanında gerçekleşmesidir. Mekanda anlam boyutu, temsili veya manipülatif olmadığından, öznel olması bakımından yenilik taşır.

KAYNAKÇA

KİTAP

Arnheim, R. (1997). *Art and Visual Perception a Psychology of the Creative Eye*. England: University of California Press.

Arnheim, R. (2009). *Görsel Düşünme*. (Çeviren: R. Öğdül). İstanbul: Metis Yayınları.

Arık, N. (2000). *Galileo'nun Buyuğu- Edmund Blair Bolles*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları. (2.Basım)

Artun, A. (Derleyen ve Sunan) (2010). *Sanat Manifestoları- Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.

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

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J.(2011). *Sanatın Komplosu*. (Çev: E. Gen, I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, J. (2011). *Görüntüye Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (Çev: B. Somay). İstanbul: Metis Yayınları.

Bigalı, Ş. (1999). *Resim Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?*.(Çev: G. Pusar). İstanbul: Metis Yayınları.

- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (Çev: K. Özsezgin). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Christos M., Joachimiden (Edited by: Rosenthal, N.). (1993) *American Art in the 20th Century / Painting and Sculpture 1913-1993*. Germany: Zeitgeist-Gessellschaft a. V. Royal Academy of Arts, Germany Prestel.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri - On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (Çev: E. Daldeniz). İstanbul: Metis.
- Ergüven, M. (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fer, B. (1997). *On Abstract Art*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus - EK III Öklidçi Olmayan Teorilerin Görsel Tasarımları*. (Çev: D. Çetinkasap). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Florenski, P. (2007) *Tersten Perspektif*. (Çev: Y. Tükel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Führ, E. (2008). *Zaman ve Mekan, Mimarlığın Mevcudiyeti*. (Yayına Hazırlayanlar: Şentüer, A., Ural, Ş., Berber, Ö., Sönmez, F., U.). İstanbul: YEM Yayınları.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Harrison, C., Wood, P. (2003). *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. USA: Blackwell Publishing.
- Hecht, H., Schwartz, R., Atherton, M. (2003). *Looking into Pictures- An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge, Massachusetts. London, England: A Bradford Book, The MIT Press.

- Hoffman, H. (2002). *Hans Hoffman 1880-1966*. (Ed: J. Yohe). New York: Rizzoli Publications.
- Holly, M.A. (1985). *Panosfky and the Foundations of Art History*. 1985. USA: Cornell University Press, Ithaca and London.
- Koenderink, J. J., Doorn, J. (2003). *Pictorial Space. Looking into Pictures- An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. (Ed: Hecht, H., Schwartz, R., Atherton, M.). London, England: A Bradford Bık, The MIT Press, ss: 239-300.
- Leborg, C. (2006). *Visual Grammar*. New York: Princeton Architectural Press.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Margolin, V. (2012). *Ütopya Mücadelesi 1917-1946 Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy*. (Çev: M. E. Uslu). İstanbul: Espas Yayınları.
- Marleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan Dünya*. (Çev: Ö. Aygün). İstanbul: MetisYayınları.
- Moszynska, A. (1993). *Abstract Art- Focus on Expression: USA 1939-56*. London: Thames and Hudson.
- Panofsky, E. (1991). *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*. (Çev: E. Akyürek). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Polcari, S. (1993). *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. New York: Cambridge University Press.

- Read, H. (1974). *Sanatın Anlamı*. (Çev: G. İnal, N. Asgari). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları No:87, İkinci Baskı.
- Rogers, S. (2003). *Truth and Meaning in Pictorial Space. Looking into Pictures- An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. (Ed: Hecht, H., Schwartz, R., Atherton, M.). London, England: A Bradford Bük, The MIT Press, ss: 301-320.
- Rothko, M. (2004). *The Artist's Reality*. (Edited by: C. Rothko). New Heaven and London: Yale University Press.
- Schinneller, J. A. (1968). *Art/search & self-discovery second edition*. Pennsylvania: International Textbook Company. Scranton.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Timaios, Platon.
- Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1978). *Resimde Geometri İşlemleri Sorunları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- White, J. (1957). *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London: Faber and Faber.
- Wilkin, K. (2007). *Color as Field- American Painting 1950-1975*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (4. Baskı)

MAKALE

Hisarlıgil, B. B. (2008). Martin Heidegger’de “Mekan” Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Yıl:2008/2, Sayı:25, Sayfa:23-35)

Joselit, D. (2006). Modern’den postmodernizme yüzey. (Çev: Dilek Türkmenoğlu), *Anadolu Sanat*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No:1687- GSF Yayınları No:39, Sayı:17, Dosya: Mekan, 2006, 213-23.

Joselit, D. (2000). Notes on Surface: toward a geneology of flatness, *Art History*, No. 1, Vol. 23, March 2000, pp. 19-34.

ANSİKLOPEDİ

Hançerlioğlu, O. (2011). *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Myers, B. S. (1955). *Encyclopedia of Painting*. New York: Crown Publishers Inc.

Tanyeli, U. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: YEM Yayınları.

TEZ

- Araz, G. (2006). Baskiresmin Çağdaşlaşma Sürecinde Atölye 17. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Balkır, S. (1995). Yanılsamaların Algılamaya ve Plastik Dile Etkisi. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Beyhan, C. (2007). Mekan Kurgusu ve 20.yy Resim Sanatında Yansımaları. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Coşkun, R. (2005). Resimde Zaman Kavramı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Gürsoytrak, H. (1996). Çağdaş Sanatta İmge. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Kayapınar, U. (2013). Soyut Ekspresyonizm- Otomatizm İlişkisi. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Reisli, K. (1992). Mekan. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Turgay, O. (2009). Mekanın Kurgulanmasında ve Algılanmasında Belleğin Belirleyici Etkisinin Analizi. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

SÖZLÜK

Eroğlu, Ö. (2006). Resim Sanatı Sözlüğü. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (2011). Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar. İstanbul: Remzi Kitabevi. 19. Basım.

Keser, N. (2009). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya yayınevi.

Mayer, R. (1975). A Dictionary of Art Terms & Techniques. New York: Thomas Y. Cromwell Company.