



**CÉZANNE İLE BAŞLAYAN SÜREÇ
VE
ESPAS ALGISI**

Alpaslan AKPINAR

**Sanatta Yeterlik Tezi
Resim Anasanat Dalı
Prof. Mehmet KAVUKCU
2018
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Alpaslan AKPINAR

CÉZANNE İLE BAŞLAYAN SÜREÇ VE ESPAS ALGISI

SANATTA YETERLİK TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Mehmet KAVUKCU

ERZURUM - 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum " Cézanne ile Başlayan Süreç ve Espas Algısı" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezin tamamı her yerden erişime açılabilir.
 Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
 Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin tamamı her yerden erişime açılabilir.


[Tarih ve İmza]
Alpaslan AKPINAR
[Öğrencinin Adı Soyadı]



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Mehmet KAVUKCU danışmanlığında, Alpaslan AKPINAR tarafından hazırlanan bu çalışma 19 / 07 / 2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Ahmet SARI	imza	:	
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. H. Müjde AYAN	imza	:	
Jüri Üyesi	: Prof. Mehmet KAVUKCU	imza	:	
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi İrfan OKAN	imza	:	
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet TATAR	imza	:	

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .. / .. / 20..

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	IX
GÖRSELLER DİZİNİ	X
ÖNSÖZ	XIII

GİRİŞ

BİRİNCİ BÖLÜM

ESPAS

1.1. DERİNLİK ALGISININ GELİŞİMİ.....	3
1.2. ESPAS.....	8
1.2.1. Klasik Espas.....	9
1.2.2. Çağdaş Espas	12

İKİNCİ BÖLÜM

CÉZANNE İLE BAŞLAYAN SÜREÇ VE ESPAS ALGISININ GELİŞİMİ

2.1. YENİYİ ARAMAK: AVANT-GARDE	16
2.2. FARKLI BİR DERİNLİK ALGISI; CÉZANNE	18
2.3. YÜZEY VE GERÇEK MEKÂN; PABLO PICASSO	23
2.4. SOYUT GEOMETRİK YAPILANMALAR.....	28
2.4.1. Viladimir Tatlin	29
2.4.2. Naum Gabo	32
2.4.3. El Lissitzky	33
2.5. SANAT DÜŞÜNCESİNDE YENİ ARAYIŞLAR.....	35
2.5.1. Marcel Duchamp.....	36
2.4.2. Kurt Schwitters	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ESPAS ANLAYIŞI

3.1. ÜÇ BOYUTLU NESNE VE MEKÂN	43
3.2. YALIN NESNE VE MEKÂN.....	43
3.2.1. Carl Andre.....	45
3.2.3. Donald Judd	46
3.2.4. Frank Stella	47
3.3. ENSTALASYON	50
3.3.1. Christo ve Jeanne Claude.....	50
3.3.2. Daniel Buren	54
3.3.3. Işık ve Ses Enstalasyonu.....	56
3.3.3.1. Dan Flavin.....	56

3.3.4. Video Enstalasyon	58
3.3.4.1 Nam June Paik	58
3.4. SANATTA HAREKET VE ESPAS.....	60
3.4.1. Alexander Calder	61
3.4.2. Jean Tinguely	64
3.5. POPÜLER KÜLTÜR YAPISI VE ESPAS	65
3.5.1. Claes Oldenburg	66
3.6. İMGE, KAVRAM VE NESNE	68
3.6.1. Sol Lewwit	69
3.6.2. Joseph Kosuth	70
3.7. SANATÇI BEDENİ VE ESPAS.....	71
3.7.1. Joseph Beuys.....	73
3.7.2. Marina Abramovic	76
3.7.3. Yoko Ono.....	78

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1980 SONRASI MEKÂN ALGISI

4.1. MEKÂN VE SANAT YAPITI	81
4.2. MEKÂN ALGISİNİN SANAT YAPITI İLE ETKİLEŞİMİ.....	89
4.2.1. İç Mekân Espas Sorgulamaları	92
4.2.2. Dış Mekân Espas Sorgulamaları.....	99
4.2.3. Yüzeyde Espas Sorgulamaları	103
SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA.....	110
ÖZGEÇMİŞ.....	121

ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ

CÉZANNE İLE BAŞLAYAN SÜREÇ VE ESPAS ALGISI

Alpaslan AKPINAR

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet KAVUKCU

2018, 137 sayfa

Jüri: Prof. Mehmet KAVUKCU (Danışman)

Prof. Dr. Handan Müjde AYAN

Prof. Dr. Ahmet Sarı

Dr. Öğr. Üyesi İrfan OKAN

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet TATAR

Bu çalışmanın temelini, Sanatsal olarak Yapı, Mekân ve Boşluk-Espas arasındaki sorgulamalar oluşturmaktadır.

Espasın gelişimi, tarihsel süreci, sanata etkileri ve çalışmaların espas sorgulamalarının yapılması, eserlerin bu bağlamda incelenmesine bölümler halinde yer verilmiştir.

Araştırmanın ilk bölümünde; Espas'ın genel bir tanıtımı yapıp, tarihsel süreci ve geçmişle günümüz arasındaki yapısal espas ilişkisi incelenmiştir.

İkinci bölümde; Cézanne ile başlayan sürecin Espas algısı üzerine etkileri ve espasın gelişimi üzerine, sanat ve sanatçılar bağlamında sanatın geometrik altyapılar üzerine gelişim göstermesi ve sanat düşüncesinde yeni arayışlara yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde II. Dünya Savaşı sonrası espas anlayışı, üç boyutlu nesnenin mekân ile kurgulanması ve sanat düşüncesini yalınlaştırma ve hareketin sanat eserinde kullanılması ve bunların espas üzerine etkileri araştırılmıştır.

Dördüncü bölümde; 1980 sonrası mekânın sanat eserindeki yeri, mekân içinde ve ya dışında oluşturulmuş sanat yapıtının mekân ile etkileşimi ve espas sorgulamaları örnek çalışmalar ile anlatılmıştır.

Beşinci ve son bölümde; Genel değerlendirme yapıлып, sonuç olarak elde edilen bulgulara değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Yapı, Mekân, Boşluk, Espas, Perspektif*



ABSTRACT
PROFICIENCY IN ART THESIS
THE PROCESS STARTED WITH CÉZANNE AND THE SPACE PERCEPTION

Alpaslan AKPINAR

Advisor: Prof. Mehmet KAVUKCU

2018, page:137

Jury: Prof. Mehmet KAVUKCU (Advisor)

Prof. Dr. Handan Müjde AYAN

Prof. Dr. Ahmet Sarı

Assist. Prof. Dr. İrfan OKAN

Assist. Prof. Dr. Muhammet TATAR

Interrogations between Structure, Place and Space-Espace constitute the basis of the thesis. The development of Espace, its historical process, its effects on arts and making special interrogations of the works are given in the chapters in order to examine the works in this context.

In the first chapter, a general introduction to Espace was made and the relationship between the historical process and the structural space between the past and present is examined. The second chapter focuses on the process that started with Cézanne, the development of the effects on Espace perception and the development of the space, the development of art on geometric substructures in the context of arts and artists, and the search for new ideas in art.

In the third chapter, the concept of space understanding after the World War II, the three-dimensional object with space, the simplification of artistic thought and the use of art in the movement of art, and their effects on space were investigated. In the fourth chapter; The place of the post-1980 space in the art work, the interaction with the

space of the art work created inside or outside the space, and the space questions are explained with sample works.

In the fifth and last chapter; general evaluation was made and the findings were explained.

Key Words: *Structure, Place, Space, Espace, Perspective*



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1: Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425, Duvar Resmi, 667 cm × 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa, İtalya.	5
Resim 1.2: Paolo Uccello, San Romano Savaşı (yaklaşık 1438–1440), Tempera, 182 × 320 cm, National Gallery, Londra, İngiltere.	5
Resim 1.3: Andrea Mantegna, Ölü İsa, 1480, 68 cm x 81 cm Pinacoteca di Brera, Milan, İtalya.	6
Resim 1.4: Andrea Mantegna, Ceiling Oculus, 1465-1474, Fresko, 270 cm Çapında, Palazzo Ducale, Mantua, İtalya.	6
Resim 1.5: Leonardo da Vinci, Monalisa, 1504, Tuval Üzeri Yağlıboya, 53 x 77 cm, Louvre Museum, Paris, Fransa.	7
Resim 1.6: William Turner, Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842, Tuval Üzeri Yağlıboya, 91,4 x 121,9 cm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.	7
Resim 2.1: Paul Cézanne, Mutfak Masası (Sepet ile Natürmort), 1888-90, Tuval Üzeri Yağlıboya, 65 x 80 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.	20
Resim 2.2: Paul Cézanne, Bellevue de Güvercinlik, 1892, Tuval Üzeri Yağlıboya 66 x 81 cm, Cleveland Museum of Art Ohio, Amerika.	21
Resim 2.3: Paul Cézanne, Evler ve Ağaçlar ile Yayla, 1882-1885, Tuval Üzeri Yağlıboya, 58 x 72 cm, Pushkin Müzesi, Moskova, Rusya.	22
Resim 2.4: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval Üzeri Yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.	25
Resim 2.5: Pablo Picasso, İspanyol-Gitar, 1914, Rölyef, 65.4 x 33 x 19 cm Modern Sanatlar Müzesi(MoMA), New York, Amerika.	26
Resim 2.6: Pablo Picasso, Mandolin Klarnet, 1913, Rölyef, Picasso Muzesi, Paris, Fransa.	26
Resim 2.7: Pablo Picasso, Viola ve Şişe, 1915, Rölyef, Picasso Museum, Paris, Fransa.	27
Resim 2.8: Pablo Picasso, The Tragedy, Mavi Dönem, 1903, 105.4 x 69 cm, Washington DC National Gallery of Art, Amerika.	27
Resim 2.9: Pablo Picasso, Bir Pipo ile Çocuk, Pembe Dönem, 1905, Tuval Üzeri yağlıboya, 1 00 × 81.3 cm, Özel Koleksiyon.	28
Resim 2.10: El Lissitzky, Proun 19D, 1920-1921, Gesso, Yağ, Cila, Mum Boya, Renkli Kağıtlar, Zımpara Kağıdı, Grafik Kağıdı, Karton, Metalik kontrplak üzerine boya ve metal folyo Modern sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.	34
Resim 2.11: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak-I, 1911, 95.9 x 60.3 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, The Louise and Walter Arensberg Collection-1950.	38
Resim 2.12: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak-II, 1912, 147 cm × 89.2, Tuval Üzeri Yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, Amerika.	38
Resim 2.13: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1919, 19.7 x 12.4 cm, Philadelphia Museum of Art, Amerika.	40

Resim 2.14: Kurt Schwitters, Relief in Relief, 1942–1945, 495 x 413 x 102 mm, Tuval Üzeri Karışık Teknik-Rölyef, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.....	42
Resim 3.1: Frank Stella, Mantık ve Sefaletin Evliliği, 1959, Tuval Üzerine Emaye, 230.5 x 337.2 cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.....	48
Resim 3.2: Frank Stella, Quathlamba, 1968, Litografi, 16 3/8 x 28 7/8 inç, Brauer Museum of Art, Valparaiso, Chicago, Amerika.	49
Resim 3.3: Frank Stella, Harran II, 1967, Tuval üzerine polimer ve floresan polimer boya, 304.8 x 609.6 cm, Guggenheim Müzesi, New York, Amerika.....	49
Resim 4.1: Elizabeth Murray, Ressamın İlerlemesi, 1981, On dokuz parçalı tuval üzerine yağlıboya, 2.94 x 2.36 m, The Museum of Modern Art, New York, Amerika.	104
Resim 4.2: Oleg Kurdyashov, Construction, Plate 1456, 1986, Drypoint and Watercolor, 50,8 × 101,6 × 48,2 cm, Robert Brown Gallery, Washington, DC, Amerika.....	105
Resim 4.3: Anselm Reyle, Untilted, 2008, Tuval Üzerine karışık Teknik, 2008, 234 x 199 x 25 cm, Almine Rech Gallery, Brüksel, Belçika.	106

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1 : Sol Şekil Euklides Düzlemi, Orta ve Sağ Şekil Reiman Düzlemi.....	11
Şekil 1.2: Nikolay Lobaçevsky Düzlemi	11
Şekil 1.3: Bernhard Riemann Düzlemi	12
Şekil 1.4: Çağdaş ve Klasik Espas	14
Şekil 1.5: Çağdaş ve Klasik Espas Kullanımları.....	15
Şekil 2.1: Resim 2-1 Bakış Açılıarı.....	21
Şekil 2.2: Resim 2-2 Bakış Açılıarı.....	22
Şekil 4.1: Sol-Erken Dönem Perspektif Orta-İzometrik Perspektif Sağ-Merkezi Perspektif	83



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1: Viladimir Tatlin, Köşe Rölyefleri (Corner-Counter Relief), 1914-1915, Demir, Kablolar, Bakır, Ahşap, 71 × 118 cm, State Tretyakov Gallery, Moskova, Rusya.....	30
Görsel 2.2: Viladimir Tatlin, Köşe Rölyefleri (Corner-Counter Relief), 1914-1915, Demir, Kablolar, Bakır, Ahşap, State Tretyakov Gallery, Moskova, Rusya.	31
Görsel 2.3: Viladimir Tatlin, III. Enternasyonel Anıtı, 1919 Yılında Yapılmış olan Modeli.	31
Görsel 2.4: Naum Pevsner Gabo, Uzayda Konstrüksiyon-Kristal, 1937-1939, Selüloz, Asetat, 220 x 270 x 180 mm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.	33
Görsel 2.5: El Lissitzky Proun Odası, 1923 (Yeniyapım 1971).	35
Görsel 2.6: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913, Metal tekerlek, Boyalı Tahta Tabure, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm, Sidney and Harriet Janis Koleksiyonu.....	39
Görsel 2.7: Marcel Duchamp. Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin-Büyük Cam, 1915-23, 227 x 173 cm. Philadelphia Museum of Art, Amerika.	39
Görsel 2.8: Marcel Duchamp, Çeşme (Pisuar), 1917, Alfred Stieglitz Tarafından Çekilmiş Orjinal Çalışmanın Fotoğrafı.	40
Görsel 2.9: Kurt Schwitters, (1887-1948), Merz Odası (Merzbau), 1923-1933, Maison de l'artiste à Hanovre, Fotoğraf: Wilhelm Redemann-1933.	42
Görsel 3.1: Carl Andre, Kaldıraç, 1966, 139 Tuğla, Enstalasyon.....	45
Görsel 3.2: Donald Judd, İsimsiz, 1980, 229 x 1016 x 787 mm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.	46
Görsel 3.3: Donald Judd, İsimsiz, 1969, 154 x 688 x 611 mm, Moma, New York, Amerika.....	47
Görsel 3.4: Christo ve Jeanne-Claude, 5,600 m2 Paket, 1967-68, Doküman IV, Fotoğraf: Wolfgang Volz, Kassel, Almanya.....	52
Görsel 3.5: Christo ve Jeanne-Claude, Akan Çit, 1972-76, Kumaş, Çelik konstrüksiyon, Çelik Tel, 5,5 m yükseklik, 39.4 km Uzunluk, Fotoğraf: Wolfgang Volz, Sonoma ve Marin İlçeleri, California, Amerika.	52
Görsel 3.6: Christo ve Jeanne-Claude, Sarmalanmış Adalar, 1983, Polipropilen Kumaş, 11 Ada, 603.870 m2, Fotoğraf: Wolfgang Volz Miami, Florida, Amerika.....	53
Görsel 3.7: Christo ve Jeanne-Claude, Şemsiyeler, 1984-1991, 3100 Şemsiye, Fotoğraf: Wolfgang Volz, Japonya-Amerika.....	53
Görsel 3.8: Daniel Buren, Painting-Sculpture, 1971, "VI Guggenheim International" - In Suti, Guggenheim Museum, New York, Amerika.....	55
Görsel 3.9: Dan Flavin, Diagonal of May 25, 1963, 1963, Floresan, 96 inç, 243.8 cm, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco, Amerika.	57
Görsel 3.10: Dan Flavin, Viladimir Tatlin için Anıt No 7, 1964, 243.8 x 58.7 x 10.8 cm, Çeşitli Boylarda Floresanlar, Stephen Flavin/Artist Rights Society (ARS), Fotoğraf: Billy Jim, New York.	57
Görsel 3.11: Nam June Paik, TV-Buddha, 1974, Amsterdam Müzesi, Hollanda.	59

Görsel 3.12: Nam June Paik, Elektronik Süper Otoban: A.B.D. Kıtası, Alaska, Hawaii, 1995, Elli Bir Kanallı Video Enstalasyonu (Bir Kapalı Devre Televizyon Yayını Dahil), Özel Yapım Elektronik Cihazlar, Neon Işıklandırma, Çelik ve Tahta; Renk, Ses, Yaklaşık 4,6 x 12,2 x 1,2 mt ,Smithsonian Amerikan Sanatı Müzesi, Washington, Amerika.....	59
Görsel 3.13: Calder Sirki, Performas Esnasında, 1926-1931, Foto: Andre Kertész, Paris 1929, Fransa	62
Görsel 3.14: Alexander Calder, Gamma, 1947, 147.3 x 213.4 x 91.4 cm, Pce Wildenstein Gallery, New York, Amerika.....	63
Görsel 3.15: Alexander Calder, Flamingo, 1973, Çelik Konstrüksiyon, 13.5 m Yükseklik, Federal center Plaza, Chicago, Amerika.....	63
Görsel 3.16: Jean Tinguely – New York'a Saygı, 1960, Foto Via Study Blue, New York Moma'da kendini yok eden Enstalasyon.....	64
Görsel 3.17: Jean Tinguely – Stravinsky Çeşmesi, 1983, Pompedieu Kültür Merkezi, Paris, Fransa.....	65
Görsel 3.18: Claes Oldenburg, Floor Burger, 1962, Köpük, Kauçuk ve Mukavva Kutularla Dolu Dikilmiş Kumaş Üzerine Akrilik Boya, 132.1×213.4 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada.....	67
Görsel 3.19: Claes Oldenburg, Mandal (Clothespin),1976,Çelik Konstrüksiyon, 14 m × 3.73 m × 1.37 m, 10 ton ağırlık, Philadelphia Meydanı, Amerika.....	67
Görsel 3.20: Sol LeWitt, Duvar Çizimleri (Wall Drawing #1138), 2004, Duvar Üzerine Akrilik Boya, Lisson Gallery, Londra, İngiltere.....	69
Görsel 3.21: Sol LeWitt, 13/3, 1981, Boyalı Balsa Ahşabı, 79.7 × 79.7 × 79.7 cm, Rogers Vakfı Özel Koleksiyonu-1982, Amerika.....	70
Görsel 3.22: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs), Sandalye, Siyah-Beyaz Fotoğraf Baskısı, Sandalye Tanımının Baskısı, 1965, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika.....	71
Görsel 3.23: Joseph Beuys, Eylem (In The Action) 'Yirmi Dört Saat', 1965, Performans, Fotoğraf: Ute Klophaus.....	74
Görsel 3.24: Görsel 54 Detay.....	75
Görsel 3.25: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, 1965, Performans, Fotoğraf: Ute Klophaus, Almanya.....	75
Görsel 3.26: Marina Abramovic, Ritim 0 (Rhythm 0), 1974, Performans, Courtesy the artist and Sean Kelly Gallery, New York, Amerika.....	77
Görsel 3.27: Marina Abramovich ve Ulay, AAA-AAA, Performans, 1977, Lima Vakfı, Amsterdam, Hollanda.....	77
Görsel 3.28: Marina Abramovic, Sanatçı Aramızda (The Artist Is Present), 2010, Museum of Modern Art, New York, Amerika.....	78
Görsel 3.29: Yoko Ono, Tek Kadın Gösterisi-Üzerine Basılacak Resim, 1960-1961, Fotoğraf: George Maciunas , Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.....	79

Görsel 3.30: Yoko Ono, Tek Kadın Gösterisi-Kesip Biçme İşi Performans, 1964, Fotoğraf:Minoru Niizuma, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika. ..	80
Görsel 4.1: Giovanni Anselmo, İsimsiz, 1988, Granit Taşlar, Çelik tel, Tuval, Tuval;230cm x 150cm Taşlar; 30cm x 30cm x 55cm, Micheline Szwajcer Gallery, Antwerp, Belçika.....	93
Görsel 4.2: Jennifer Bartlett, Spiral: Art Ordinary Evening in New Haven, 1989, Painting: Oil on Canvas, 274 x 487, Tables: Painted wood, 77,4 x 81 x 89 cm, Painted Wood With Steel Base, 100 x 104 x 89 cm, Cones: Welded Steel, 50,7 x 76,7 x x53,2 cm.....	94
Görsel 4.3: Shirazeh Houshiary, Isthmus, 1992, Patenden Copper, Aliminium and Polished Copper Two Parts, 340 x 220 x 90 cm.....	95
Görsel 4.4: Larry Bell, 6 x 6 x 4 AB, 1995, Four Panels of 12mm glass coated, with nickel chrome, 182,9 x 182,9 x 1,2 cm.....	96
Görsel 4.5: Martin Creed, Work No. 227 The Light Going on end off, 2000, Electrical Times (Frequency: Five second On/ Five Seconds off) Dimension Variable, As installed at the Museum of Modern Art, New York, Amerika.....	97
Görsel 4.6: John McCracken, Dimension, 2004, 243,8 x 76,2 x 36,8 cm, Polyester Resin, Fiberglas, Plywood.	98
Görsel 4.7: Richard Serra, Tilted Arc, 1981, Enstalasyon, 3,7m x 36,5m, Federal Plaza, New York, Amerika (Yıkılışı; 15 Mart 1989)	100
Görsel 4.8: Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial, 1982, Enstalasyon, Her bir Duvar 3m (maksimum yükseklik) x 75 m, Constitution Gardens, Washington DC, Amerika.	101
Görsel 4.9: Dan Graham, Two Different Anamorphic Surface, 2000, Two Way Mirror, Glass, Stainless Steel, 250 cm High, Wanas Sclupture Park, Knislinge, Sweden.	102
Görsel 4.10: Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004, Stainless Stell, 20,12 x 10,06 m, Millenium Park, Chicago, Ilionis, Amerika.....	103

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın, resim sanatının 2 boyutlu düzlemden 3 boyutlu gerçek mekâna taşınması ve disiplinler arası bir hal alması, bu gelişimin en önemli verisi olan sanat eserinin değişmesi, gerçek nesnenin, gerçek mekânın ve boşluk kavramının sanat eseri haline gelmesi, sanat eserini oluşturan yapının boşluk ile ilişkisinin sorgulanmasının, özgün ve günümüz sanat eğitiminin gelişmesi açısından sağlayacağı katkı ile konuya yönelik yeni araştırmalara yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Tez hazırlama sürecinde bilgisi ve deneyimleri ile her türlü desteği aldığım ve katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen ve beni sürekli yakın ilgisi ile doğrulara yönlendiren değerli büyüğüm, danışmanım ve hocam Sayın Prof. Mehmet KAVUKCU'ya teşekkürlerimi sunarım.

Yıllarca iyi ve kötü günlerimde yanımda olan, her türlü maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen annem Asiye AKPINAR, babam Hamza AKPINAR ve kardeşlerim Tuba ve Seda'ya teşekkür ederim.

Alpaslan AKPINAR

GİRİŞ

İfade biçimlerinin en eskilerinden biri olan sanat, ilk olarak bilinç ile yapılan bir şey değildi desek yanlış bir şey söylemiş olmayız. Çünkü genellikle insanların henüz yerleşik yaşama geçmeden önce korunma alanları olarak kullandığı mağaralara çizdikleri resimler ile avlamak istedikleri hayvanlar için bir dua, bir yakarışın ifadesi idi diyebiliriz. Sanatın günümüz tanımı için ise, kişilerin ses yolu ile birbirleri ile anlaşması gibi, kendisine yüklenen duygu ya da mesaj yolu ile iletişimi sağlar diyebiliriz. Sanat aynı zamanda sürekli büyüyen bir bilgidir de. Bilgi büyüdükçe, önceki fikir de yeni olan için destek sağlar. Birbirine kenetlenerek sürekli içindeki bilgiyi büyütür diyebiliriz. Sanat insanların doğayı ve çevresini tanıması, anlaması ve yeni fikirler ile yorumlama yapıp yeni olanı üreterek İnsanlığın gelişmesini sağlaması açısından da oldukça gereklidir.

İnsanlığın geleceği için bu denli önemli bir düşünce alanının, mağara dönemi resimlerinden günümüze uzanması ise oldukça uzun bir süreçtir. Batı sanatında önce büyü, ardından dini öğretiler ve eğitim alanında daha çok kullanılan resim sanatı 15. yy'da önemli bir kırılma noktası yaşamıştır. Zamanla kilisenin hegemonyasına giren sanat bu dönemde kilisenin boyunduruğundan çıkmış, kilise gittikçe üzerindeki etkisini yitirmiştir. Ardından yeni bir düşünce biçimi olarak 'Hümanizm' dünyayı etkisi altına almıştır. Rönesans olarak anılan bu dönemde, tüm bilim dallarında yapılan atılım ile sanat eserleri de artık gördüğümüz gerçekliği aramaya başlamış ve gelişen bilim ve teknoloji sayesinde dünyaya dair daha çok benzerlikler sunmayı amaçlamaya başlamıştır. Çünkü bu dönemde uzamı daha iyi ifade edebilecek olan perspektif bilgisi dönemin ünlü mimar ve ressamlarından Brunelleschi tarafından bilimsel şekilde formüle edilmiştir. Bu sayede espas yani etrafımızı saran boşluk, gerçeklik yanılsaması

ile sanat eserinde daha fazla söz söylemeye başlamıştır. Resim sanatı bu dönemle beraber oldukça hızlı bir ilerleme sürecine girmiştir. Çünkü pozitif bilimler geliştikçe sanatçılarda bu gelişmelerden faydalanarak, daha sık yeni olanı üretmeye başlamıştır ve bilimin öngördüğü yeni sorgulama alanlarına dahil olmuştur. Sadece yeni olanı üretmekle kalmamış elinde bulunduğu zümreyi güçlendirmiş ve söz sahibi haline getirmiştir. Albert Einstein “Hayal gücü bilgiden önemlidir, Çünkü bilgi sınırlıyken hayal gücü tüm dünyayı sarmalar. Hayal gücü güç verir: Hayal gücü her şeydir. Sizi bekleyen güzelliklerin ön izlemesi gibidir. Hayal gücü bilgiden daha önemlidir.” diyerek sanatı görünür kılan hayal gücüne çok önemli bir atıfta bulunmuş ve gelişim gösteren tüm bilimlerin de bu hayal gücünden faydalandığını bizlere anlatmıştır.

Gittikçe değerlendirilen bu ifade biçimi 17. yy’ın ortalarından itibaren bir başkalaşım sürecine girmiştir. Bu dönemde Sir Isaac Newton’un fizik alanında yaptığı buluşlar ve yayınlar ile bilinen dair birçok şey değişmiştir. Işığın aslında renk olduğu bu dönemde Newton’un ‘Prizma’yı icat etmesi ile anlaşılmıştır. Işığın prizmadan geçtiğinde kırıldığı ve renklere ayrıldığını gösteren Newton, başkalaşım sürecini de başlatmış olmaktadır. Çünkü Bu bilgi ile Empresyonist ressamlar o zamana kadar yapılan ışık-gölge resimleri yerine ışık-renk resmi yapmaya başlamış ve modle de basık hale gelmiştir. Resim iki boyutlu tuval yüzeyine yaklaşmıştır. Bir Post-Empresyonist olan Cézanne ise bu bilgiye doğanın geometrik planlarını ekleyerek yeni bir resim anlayışının başlamasına sebep olmuştur. Üç boyutlu gerçek dünyayı yansıttıkları yarılsama alanına, doğanın geometrik altyapılarını da katarak, klasikten çağdaş resme bir adım atmıştır. Cézanne ile başlayan bu süreçte resim sanatı, önce tuval yüzeyine geri gelmiş ardından da tuval yüzeyinden gerçek mekâna çıkmıştır diyebiliriz.

Resim sanatının serüveni Geometrik yapılanmalar ile başkalaşmış ardından Duchamp ile yeni bir değişim gerçekleştirmiştir. Sanat eseri artık disiplinler arası bir hale gelmiş ve üç boyutlu gerçek bir nesne, kendi başına bir sanat eseri haline gelmiştir. Bu yapısal değişim 20. yy’da tuval yerine gerçek mekânı kullanmaya başlamıştır. Sanat yapısı ve mekân birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Hatta Espas/Boşluk başlı başına bir sanat eseri haline gelmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ESPAS

1.1. DERİNLİK ALGISİNİN GELİŞİMİ

Sanatın, ilk mağara resminden günümüze kadar uzanan yolculuğunda Espas, teknolojik ve felsefi gelişmeler ışığında, aynı paralelde gelişmiştir. Boşluk kavramının ilk sorgulandığı, anlamına dair herhangi bir bilginin olmadığı zamanlardan, boşluk, uzay, uzam kavramlarının anlam bulduğu dönemlere kadar hep gizemini koruyan boşluk, asıl anlamını uzaya çıkılan ilk gün bulmuştur. Sanatçılar, perspektif araştırmaları güçlenmeye başlayana kadar, gerçeği bir yanılsama olarak tam anlamıyla resmedememişlerdir. Bu sebeple daha çok çalışmalarında figürde ideale yaklaşmayı hedef edinmişlerdir.

Avrupa'da Altamira ve Lascaux mağaralarında bulunan duvar resimleri ile başladığı düşünülen resim sanatı, süreç içerisinde gelişmiş, sorgulama yöntemleri geliştirmiş, dini öğretiler ve eğitim alanında kullanılmış ve malzemesini de sürekli değiştirmiştir. Teknolojinin el verdiği ölçüde yeni olanı aramış ve kendi dönemi içinde yeniyi hep bulmuştur. Bu gelişimin ve dönüşümün en önemli noktalarından biri de perspektiftir. 'Merkezi izdüşüm', 'Konik İzdüşüm' olarak da adlandırılan Perspektif'in (Perspektif, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.III, 2008:1235-1239), kökeni Eski Mısır, Yunan (Öklid), Roma, Erken Hristiyan ve Bizans dönemlerine kadar uzanır. Bir mimar olan Brunelleschi'nin öncülüğü ile matematiksel olarak formüle edilmiş ve resim sanatında kullanılmaya başlanmıştır. Kuralları henüz belirlenmemiş, tek noktalı perspektifi büyük bir özenle kullanmaya başlamışlardır (Perspektif, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.III, 2008:1235-1239). İlk olarak Massacio tek noktaya kaçan

perspektif kullanarak çalışmalar üretmiştir. Bu çalışmalardan en önemlisi ‘Kutsal Üçlü’ freskidir (Resim 1.1). Ardından Paolo Uccello ‘San Romano Savaşı’ isimli çalışmasında (Resim 1.2), yerde yatan askerde ve yere uzatılan mızraklarda ‘Kısaltımlı Perspektif’i (Rakursi) kullanmıştır. Kısaltımlı perspektifi etkili kullanan bir diğer isim Andrea Mantegna’dır. ‘Ölü İsa’ (Resim 1.3) ve ‘Olucus’ (Resim 1.4) resimlerinde figürlerin rakursi görünümünü oldukça başarılı bir şekilde vermiştir. Massaccio, Uccello ve Mantegna gibi Leonardo da Vinci ve Albrecht Dürer’de matematiksel olarak formüle edilmiş perspektifi çalışmalarında kullanmışlardır. Lineer Perspektif (Çizgisel) dışında, hava ve renk perspektifi de resimlerde kullanılır. Leonardo da Vinci’nin hava perspektifi üzerine çalışmaları sonucunda ortaya koyduğu, İtalyanca ‘Bulutumsu Grilik’ anlamına gelen ‘Sfumato’ tekniği, resmin merkezinde bulunan figürün arka planlarında oldukça etkili bir derinlik yanılması sağlıyordu (Resim 1.5). Renk ve tonlar arasında yumuşak bir geçiş sağlayan bu illüzyon ile resim’de boşluğu hissettirme bir adım daha ileri gitmiş oluyordu. Öyle ki, kendinden yaklaşık 300 yıl sonra yaşayan William Turner Hava perspektifi kullanarak gerçek bir fırtınayı resmetmiş ve hava perspektifini en üst düzeye çıkarmıştır (Resim 1.6). Hava yoğunluğu ile renklerin derinleştikçe solması ilkesinden hareketle, yakın nesnelerin keskin ve net, arka plandaki ya da vurgulanan nesne dışında kalan alanlardaki nesnelerin buğulu ve solgun olarak verilmesidir. Diğer bir yönden, sıcak renklerin yaklaşp, soğuk renklerin uzaklaşmasıdır. Resimlerdeki uzay-boşluk hissini bu sistemle daha iyi vermeye başlayan sanatçılar, çalışmalarında doğayı sınırsızlaştırmış, bir anlamda uzayı resimlerine katmaya başlamışlardır.



Resim 1.1: Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425, Duvar Resmi, 667 cm × 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa, İtalya.



Resim 1.2: Paolo Uccello, San Romano Savaşı (yaklaşık 1438–1440), Tempera, 182 × 320 cm, National Gallery, Londra, İngiltere.



Resim 1.3: Andrea Mantegna, Ölü İsa, 1480, 68 cm x 81 cm Pinacoteca di Brera, Milan, İtalya.



Resim 1.4: Andrea Mantegna, Ceiling Oculus, 1465-1474, Fresko, 270 cm Çapında, Palazzo Ducale, Mantua, İtalya.



Resim 1.5: Leonardo da Vinci, Monalisa, 1504, Tuval Üzeri Yağlıboya, 53 x 77 cm, Louvre Museum, Paris, Fransa



Resim 1.6: William Turner, Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842, Tuval Üzeri Yağlıboya, 91,4 x 121,9 cm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.

1.2. ESPAS

Fransızca 'Espace' kelimesinden dilimize geçen espas terimi, boşluğu, uzamı ve uzayı ifade eder. Latince spatium, İngilizce space, Almanca raum ve İtalyanca spazio olarak isimlendirilir. (Kavukcu, 1996:4)

Espas soyut bir kavramdır, belirli bir formu yoktur, sınırlı ya da sınırsız olabilir. Bir nesneyi uzaydan ayıran mekânın durumuna göre sınırlı ya da sınırsız olur. Temel anlamı ile boşluktur. Karşıtı doluluk olan bu kavram, aslında doluluğu içinde barındırır. İçine girdiği anda ise aksi bir durumla doluluk, boşluğu içinde barındırır. Saydam ve içi boş bir şişe düşünülduğünde, kütlesi olan saydam şişenin içi boştur. Şişenin kapağı kapatılıp ve yeri değiştirildiğinde boşluk şişeyle birlikte mi hareket eder? Şişe boşlukta mı hareket eder? Şişenin içindeki boşluk değişir mi? gibi soruları akla getirdiğinden somut-soyut tartışmaları sürekli olarak devam edecektir.

Espas, bir yeri, bir mekânı anlamlandıran, nesnelere arasındaki bağlantıyı sağlayan uzaydır. Bir nesneyi kaplayan, içine giren ve algılamamızı kolaylaştıran anlamlı boşluklardır.

Espas kelimesi Türkçemizde, ifade edilen uzayı çok karşılamasa da, yine de diğer dillere yakınlık ve anlam bulma açısından kullanılmaktadır. Uzam bu durumu daha iyi ifade eden bir kelime olabilir (Türk Dil Kurumu - Uzam; bir nesnenin uzayda kapladığı yer, doluluk), (Türk Dil Kurumu - Boşluk; kapanmamış yer), (Türk Dil Kurumu - Espas; aralık). Bu ifade, mekân ve sanat yapıtının birleşmesini, boşluğun sanat yapıtı haline gelmesini de tanımlar. Espas sınırlı-yapay ve sınırsız olarak ikiye ayrılır.

Sınırlı ve yapay espas; iki nokta arasında bir yeri olan, kendi tayin ettiğimiz boşluktur. Bir resmin etrafı kapalı veya çalışma sadece tuval yüzeyinde ise sınırlıdır, fakat yanılısama yoluyla derinlik oluşturulmuşsa, gerçek yanılısaması oluşturulabilmişse, sınırsızlık hissi verilebilir.

Sınırsız espas; etrafımızda bulunan sınırlandırılmış mekânları saran boşluktur. Evrende, temelde küçük birime inildikçe sınırsızlık kalkar, örneğin Dünya Evrenin içerisinde sınırlı bir espasa sahiptir ama mantığımız ve Dünya üzerindeki algımıza göre sınırsız görünür. Ufuk çizgisine bakıldığında sınırsızlık görülür. Yuri Gagarin 12 Nisan 1961'de Dünya'nın dışına ilk defa uzaya çıktığında, sınırsız olanın Dünyadan gördüğümüz görüntünün değil de Evrenin olduğu anlaşılmıştır.

Espas'ın, Matematikte, Müzik ve Kaligrafi sanatlarında farklı tanımları vardır. Matematikte; Yunan geometri ve matematikçi Öklid'in, Klasik geometri adıyla tanımlanan espas geometrisidir.

Müzikte; porte'de komşu notolar arasındaki boşluklardır.

Kaligrafide; Her harf ve kelimenin diğeriyle arasındaki boşluklardır (Kavukcu, 1996:5).

1.2.1. Klasik Espas

Klasik espas, mekânı ve içerisindeki nesnelerin birbirleri ile iletişimini ve etkileşimini sağlayan, bu sayede resimsel yüzeyde bir mekân oluşturup, resim yüzeyinden içeriye doğru derinliği algılamamızı sağlayan espastır. Resimde temsil edilen mekân, yüzeyden derine doğru tasarlanır. Bu tip espası oluşturabilmek için, çizgi, hava ve renk perspektifi kullanır. Yanılsamayı oluşturan, izleyiciye doğru gelen kısaltımlı perspektif (rakursi), arka plan derinleşmesi ve nesnelerin uzamda küçülmesi gibi temel kuralların uygulandığı espas türüdür. Erken Rönesans'a kadar olan, bakış yönünün değişmesi, ufuk çizgisinin olmaması ya da çizilen mekâna bağımlı olan ufuk çizgisi üzerindeki tek merkeze kaçmayan kaçış noktaları, Rönesans'la beraber bilimsel bir yapı kazanır. Bununla beraber, figür gölgeleri, tek ufuk çizgisi, tek ve çift kaçış noktaları ile çizilen perspektif gelişmeleri yaşanmıştır. Rönesans'la beraber hava perspektifi de gelişmiş ve resimlerde boşluk nesnelere tam olarak sarmaya başlamıştır. Nesnelere kenar yumuşaması, bulutumsu grilik (hava yoğunluğu) (sphumato) kullanılmaya başlanmıştır. Dönemlerinde Massaccio, Uccello, Leonardo da Vinci ve Mantegna bilimsel perspektifi kullanarak eserler üretmişlerdir.

Geleneksel ve klasik anlayış, Öklidyen Perspektifi, en-boy-derinlik, sağlam form ve kontür çizgilerine dayanır. Lineer Perspektif ile ilgili ilk yayın, Leon Batista Alberti'nin "Della Pittura" isimli eserinde yayınlanmıştır. Ardından Brunelleschi, bunu geliştirerek bilimsel perspektifin babası haline gelmiştir. Brunelleschi'nin bilimsel perspektif çalışmalarını, resim sanatında ilk uygulayanlar arasında, Massaccio (Resim 1.1) ve Uccello (Resim 1.2) 'yu sayabiliriz (Şentürk, 2012:47-50).

15. yüzyıl çizgisel perspektifin kullanıldığı, heykel tadında figürlerin yapıldığı bir dönemdir. Çizgisel perspektifin oldukça yaygın olarak kullanıldığı bu dönemde Leonardo da Vinci, hava perspektifi için çalışmalar yapmıştır ve perspektif çalışmalarında bir sonraki aşamaya geçilmiştir. Hava perspektifini zirveye çıkaran kişi ise romantik bir sanatçı olan William Turner'dir. Turner'ın, fırtına hissini veren çalışmalarının, klasik espasta hava perspektifinin geldiği en iyi nokta olduğu söylenir.

Rönesans'ın mekânı göz ardı etmesi, gerçek yerine ideali araması ise Barok akımının doğmasına sebep olmuştur. Barok idealden çok gerçekle uğraşır ve ışık-gölge çözümlenmeleri, hareketin resim yüzeyinden taşması gibi etkenlerle espas sorgulamaların gelişim içerisinde olduğunu göstermektedir.

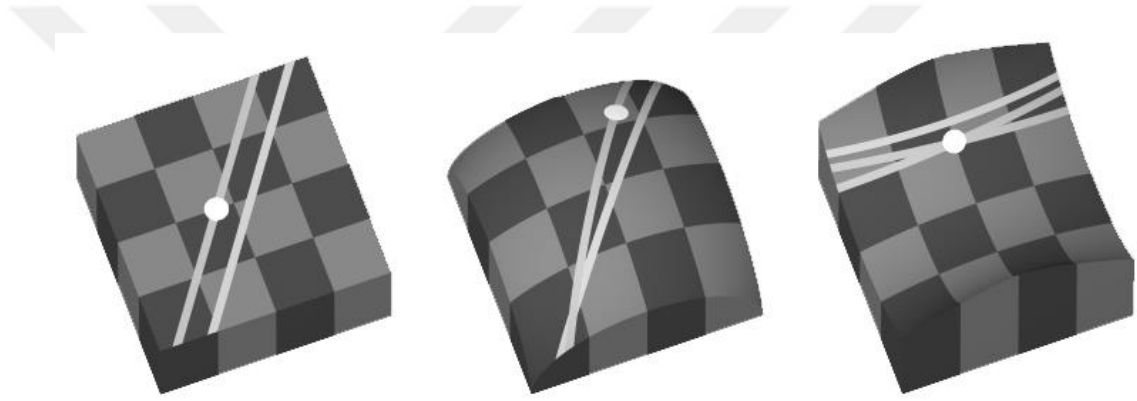
Wölfflin, 16. ve 17. yy resim sanatının, sanatın yeniden doğuşunu temsil eden Rönesans ve sanat tarihinin en önemli akımlarından biri olan Barok ile arasında temel olarak beş farklılık gösterdiğini söyler. Bu değişiklikler sırasıyla;

- 1- Çizgisel - Gölgesel
- 2- Yüzey-Derinlik
- 3- Kapalı biçim (Tektonik) - Açık biçim (Atektionik)
- 4- Çokluk (Çoklu Bütünlük) - Birlik/Bütünlük (Bütünlüklü Bütünlük)
- 5- Belirlilik (Koşulsuz) - Belirsizlik (Koşullu)

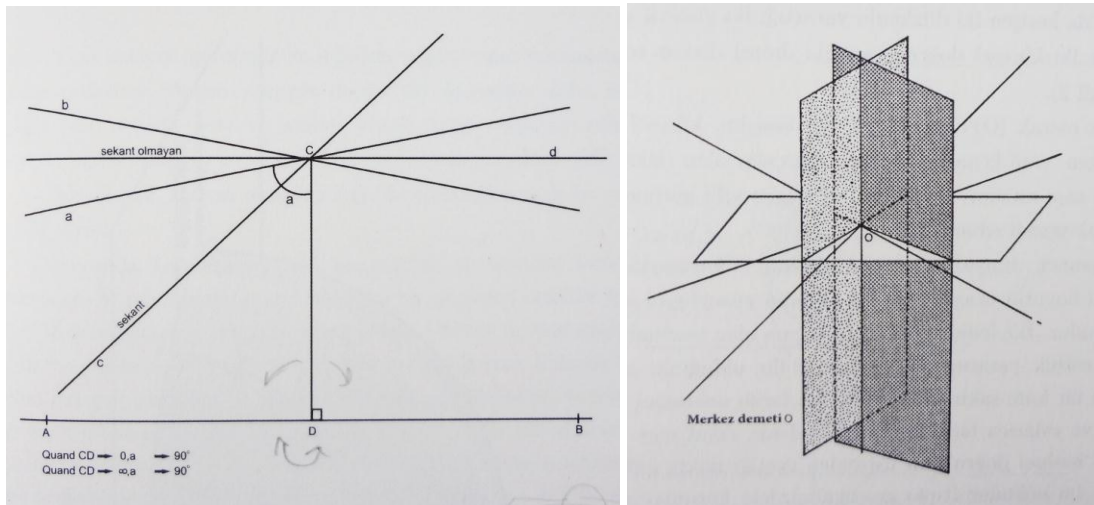
olarak belirtilir (Wölfflin, 2015:23-255), (Kavukcu, 1996:7). Wölfflin'in bu araştırması, Rönesans ile birlikte bilimsel bir hale gelen Klasik Espas anlayışından Çağdaş Espas anlayışına doğru atılmış önemli bir adımı bizlere göstermektedir.

Bu adımlardan biri de Bernhard Riemann'ın 1853 yılında Eukleides'in (Öklit) 'Düz çizgiler paraleldir.' görüşüne karşı olan 'Paralel düz çizgiler yoktur görüşüdür (Şekil 1.1). Düz bir çizgi, başka bir çizgi ile aynı düzlem üzerinde kesişir.' görüşüdür. Eukleides'in yalnızca cebirsel olarak açıkladığı hesap yerine, geometrik kavramları temel alan, karmaşık, değişkenli, çok değerli bir fonksiyonun bir verisi olarak ele alınmasına olanak sağlayan, çok katmanlı yüzeyi (Reiman Yüzeyi) içeren çalışmasında başta Gauss'un olmak üzere matematik ve geometri dünyasının dikkatlerini üzerine çekmiştir. Reimann bu çalışmasında Eukleides'e bağlı geometrinin yetersizliklerini belirlemiş ve bugün 'Reimann Geometrisi' olarak bilinen n boyutlu eğri uzayların diferansiyel geometrisini ortaya koymuştur. Bu çalışmada kendisinden önce 1829

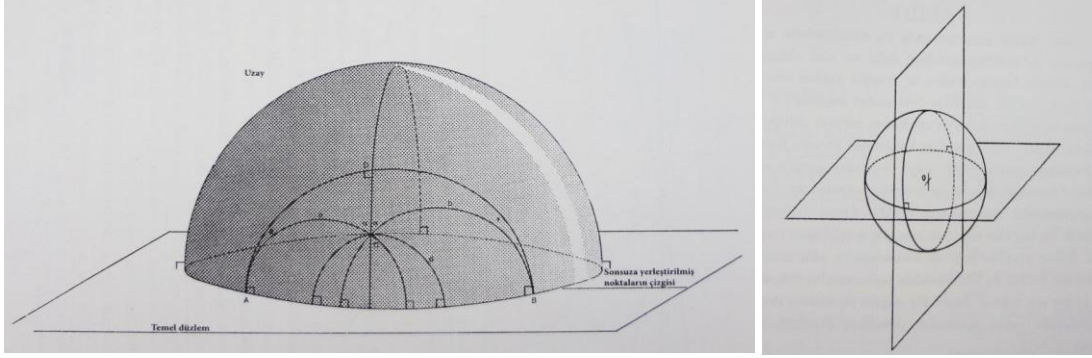
yılında Nikolay Lobaçevsky'nin (Şekil 1.2), 1832 yılında Janos Bolyai'nin 'Hiperbolik Geometri'sini de içinde barındırıyordu. Eliptik geometri, bir doğruya dışındaki bir noktadan hiçbir paralel çizilemeyeceğini fikrine dayanır. Bu görüş daha sonra Einstein tarafından 'Genel Görelilik Kuramı' ile de doğrulanmıştır. Euklides'in 'Klasik Yüzey' anlayışına karşı oluşmuş olan Reiman'ın 'Karşı-Konvansiyonel Espas'ı (Şekil 1.3), günümüz sanatı için Espas sorgulamalarında çok önemli olmuştur (Kavukcu, 1996:91-92). Bu sebeple Euklidesçi olan somut espastan, Reimanncı soyut espasa bir arayışta diyebiliriz.



Şekil 1.1 : Sol Şekil Euklides Düzlemi, Orta ve Sağ Şekil Reiman Düzlemi.



Şekil 1.2: Nikolay Lobaçevsky Düzlemi



Şekil 1.3: Bernhard Riemann Düzlemi

1.2.2. Çağdaş Espas

Çağdaş espas, Öklidyen espas karşıtı, Reimann'ın Konvasiyonel Espas fikrine dayanan espas, figür kullanılmayan resim yüzeyinde gerçekleşir. Klasik espasta, derinlik tuval yüzeyinden daha geriye giderken, çağdaş espas yüzeyde kalır veya tuvalden gerçek mekâna doğru çıkar. Bu noktada yapısal elemanlar, geometrik altyapılar aranmaya başlar.

Cézanne ile resimde geometrik altyapılar aranıp, doğa geometrik planlarla sorgulanmaya başlar. Cézanne'ın “nesneleri-yapıları geometrik biçimler ile ele alınız” , “doğadaki her şey küp, koni ve silindirlerden oluşur” sözleriyle yeniden kendini yapılandıran sanat, klasik espastan, çağdaş espasa önemli bir yol açmıştır. Cézanne'ın tersten perspektif anlayışı İle resim arka plandan ön palana doğru İzlenilmeye başlanmış ve ardından Picasso'nun önderliği ile de tuval yüzeyine daha çok yaklaşmıştır. Picasso'nun dönemindeki bilimsel gelişmelerinde bunda büyük payı vardır. Atom bu dönemde parçalanmış, bilim büyük bir atılım gerçekleştirmiştir.

Maleau-Ponty, sanat ve bilimin birbirine paralel ilerlediğini “Doğa, nesnelere kontürünü ve biçimini gözlerimizin önünde nasıl meydana getiriyorsa, Cézanne da öyle 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.” sözleriyle ima eder. Maleau-Ponty görüntünün değişmeyip,

“...ressamların tuvalerinden farklı bölümleri, farklı farklı bakış açılarından görülür, dikkatsiz izleyiciye ‘perspektif hataları’ varmış izlenimi verirler; oysaki dikkatle bakanlara 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.”

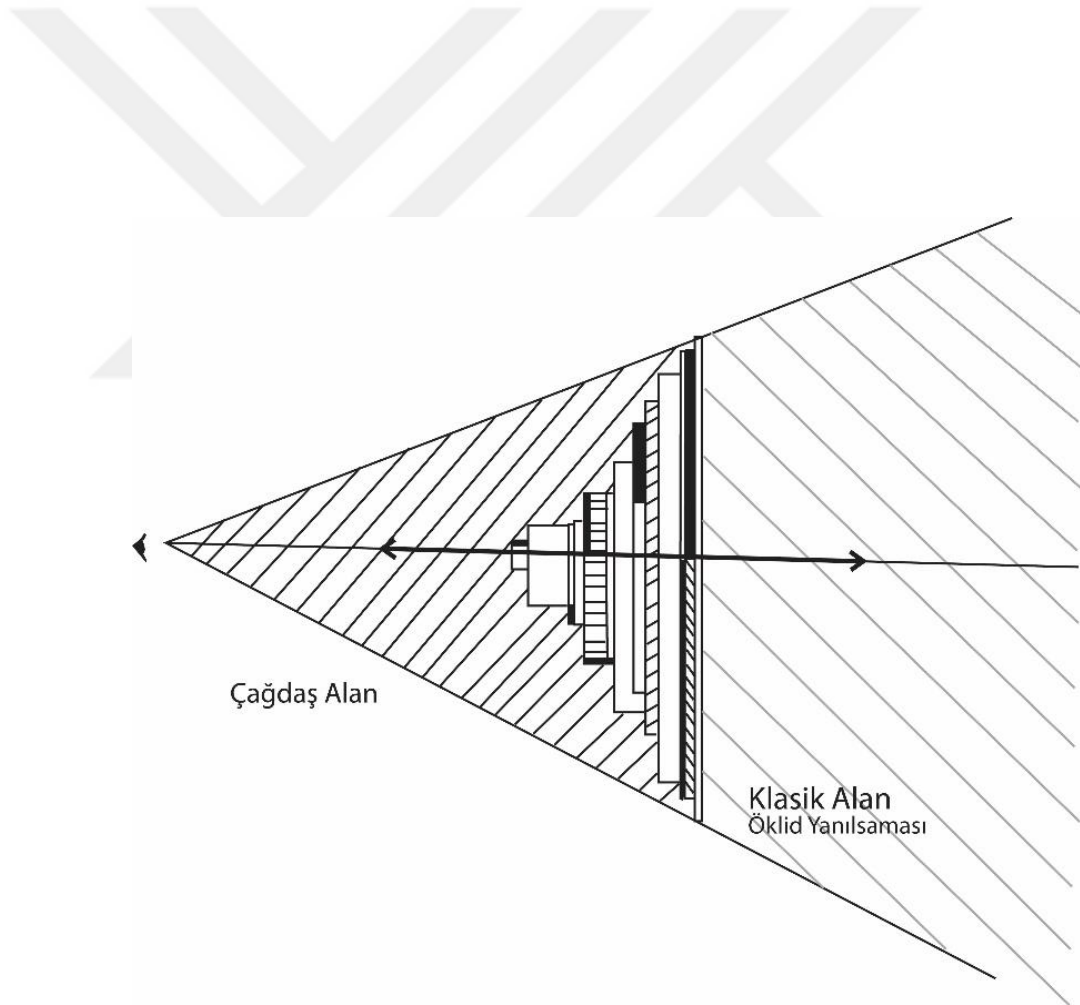
diyerek, aslında Cézanne’ın bakışının değiştirdiği sanattan bahsetmektedir (Maleau-Ponty, 2010:21-24).

Çağdaş Espas Çizgi, Volüm, Yüzey, Hareket ve Ritim’e dayanır. Çizginin egemen olduğu çalışmalarda, çizgi espası oluşturan ana parçadır. El Lissitzky ve Paul Klee çalışmalarında çizginin gücüyle hareket eder. Klee, çizgi ve rengi kullandığı çalışmalarında, öğeleri renkle bütünleştirerek sunar. Lissitzky ise Çizgisini daha çok mimari bir anlayışta fakat aynı kuvvette kullanır. Volüm ise nesnelere kütlelerini vurgulama ve doğadan referans alarak espas oluşumunu sağlamaya çalışan bir resimsel elemandır. Örneğin Fernand Léger, Kazimir Malevich’in erken dönemi ve Picasso’nun ilk dönemi bu tür arayışlar ve sorgulamalar yapmasına örnek gösterilebilir. Resmin yapıldığı düzlemsel ya da eğrisel iki boyutlu çalışma alanı yüzeydir. Herhangi bir yanılırsa yoksa resim bu düzlemede başlar ve biter. Piet Mondrian, Ben Nicholson, Kazimir Malevich gibi bazı sanatçılar resimlerini yüzeyde gerçekleştirip, non figüratif olarak eserler üretmişlerdir. Resmin tuvalden dışarı çıkması öncelikle resmin yüzeye yaklaşmasıyla gerçekleşmiştir. Konstrüktivistler yüzeydeki geometrik arayışları daha sonra gerçek mekânda aramaya başlamışlardır. İsmail Tunalı,

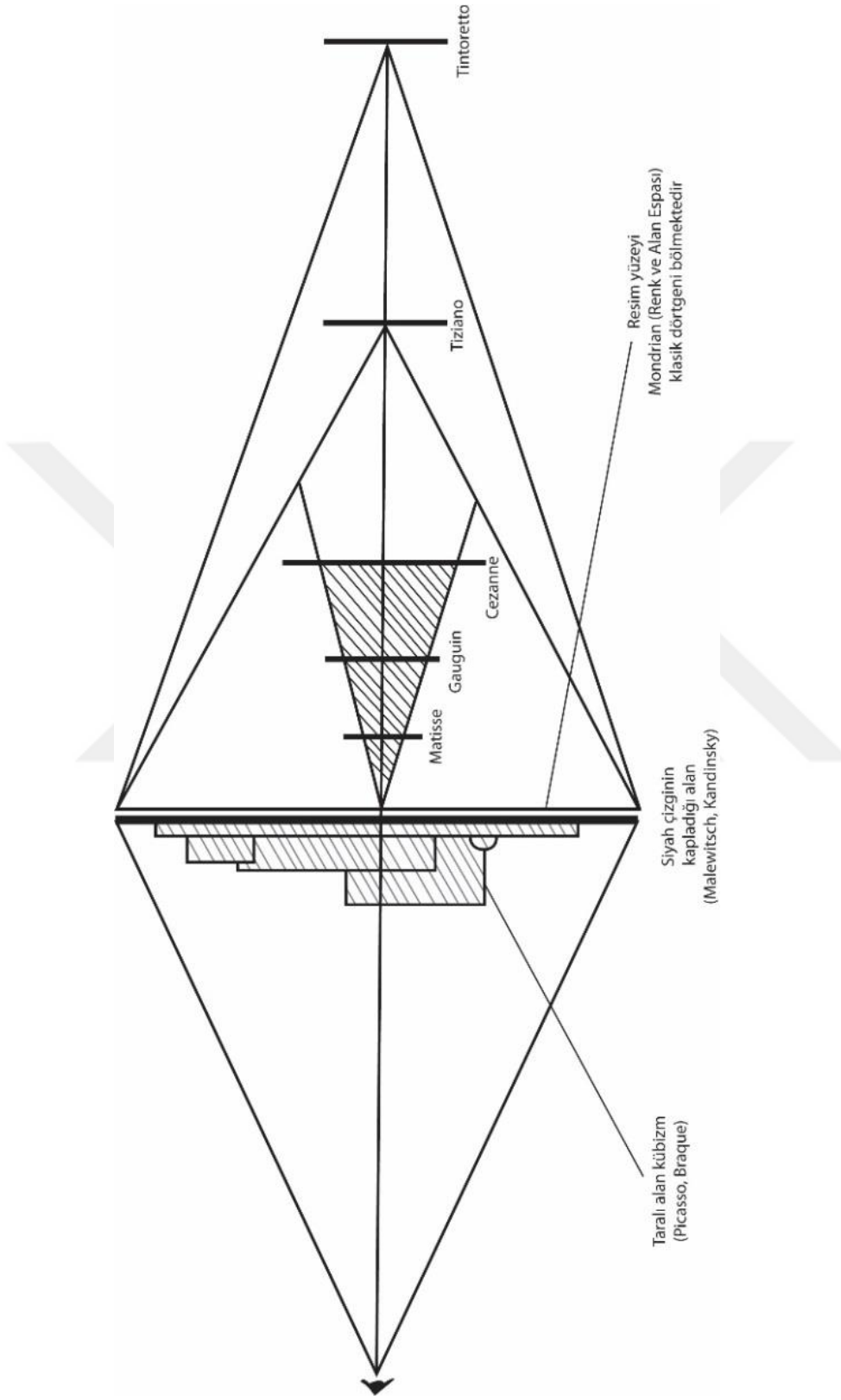
“Onun objesi, sözgeşi Malevich ya da Mondrian’da olduğu gibi, renk ve biçim düzenidir ya da Kandinsky’de olduğu gibi renk ve biçim düzenidir. Her iki anlamdaki düzenin dışında, onların bir başka objesi olmadığı gibi, bu objelerin bizi kendilerine götüreceği bir empirik doğa da yoktur. Bir bakıma onların varlığı kendi başına bir varlık, estetik-sanatsal bir varlıktır.” (Tunalı, 1992:176)

diyerek renk ve biçimlerle yüzeyde yapılan resme atıfta bulunarak yüzey resminin saf, kendi başına bir estetik algı oluşturduğunu söylemiştir. 20. yy’da geleneksel yüzey anlayışı yerini tuvalin yüzeyinden suje’ye doğru getirmiştir. Kübizm’in sentetik aşamasında yüzeye yapıştırılan parçaların sağladığı bu durum, resimsel yüzeyden gerçek mekâna çıkışında habercileri konumundadırlar. Hareket, dinamizmi vurgulayan, teknoloji ve çağın getirdiklerini sanat konusu olarak seçen, geleneksel resme karşı, fakat

yine de geleneksel tuvali kullanan fütüristler tarafından kullanılmıştır. Durağan geleneksel resim dışında, canlı, yaşayan resim yapmak gerektiğini savunan fütüristler, hareket ve sanayileşme ilgisi ile sanat eseri üretmişlerdir. Genel anlamda, bir kompozisyonda farklı unsurların münavebe ile ve belirli aralıklarla birbirini izlemesi (Turani, 1993:118) olarak tanımlanan ritim ise, Çizgi, renk ve biçimlerle oluşturulabilir. Bu ritmik hareketleri Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian'ın çalışmalarında oldukça açık şekilde görebiliriz. Minimal sanatçılar ise tek objenin birden fazla kullanılmasıyla oluşturduğu enstalasyonlarda ritmi kullanmışlar ve farklı bir etki alanı oluşturmuşlardır. Bir sanat eserinde, kısaca değindiğimiz çağdaş espas'ı oluşturan elemanlar, Çizgi, Volüm, Yüzey, Hareket ve Ritim tek başlarına ya da birlikte kullanılabilirler.



Şekil 1.4: Çağdaş ve Klasik Espas



Şekil 1.5: Çağdaş ve Klasik Espas Kullanımları

İKİNCİ BÖLÜM

CÉZANNE İLE BAŞLAYAN SÜREÇ VE ESPAS ALGISİNİN GELİŞİMİ

2.1. YENİYİ ARAMAK: AVANT-GARDE

Yeni olanı arayan, genel olarak tabu yıkan ve tabu yaratan Avant-Garde deyiimi, Fransızca öncü birlik anlamına gelmektedir. Avant-Garde, sanatı ilk olarak sosyalist ülkelerde etkilemeye başlamıştır. Gücünü devrimcilikten alan yenilikçi ve daha çok ampirik olan bu anlayış, sanat dallarının neredeyse tümünü etkilemiştir. İzleyici ile etkileşim halinde, genellemeleri olmayan, sorgulayan ve tümünü içinde barındıran süreçle birlikte tanımlanır. Sanatın sürekli değiştiğini varsayan Avangardizm, gelenek ve yenilik arasındaki bir kavga gibide sayılabilir. 20. yüzyıl da klasizme karşı olan, sanata karşı ama sanatın içinde olan, yeniyi arayan tüm sanat akımları avant-garde kapsamında ele alınabilir (Artun, 2013:45). Bunu 19. yüzyıl ortalarından itibaren de ele alabiliriz (Erzen, 2008a:154).

Teknoloji ve bilimin gelişmesiyle birlikte büyüyen bilgi, paralelinde sanatta da kendini gösterdi. Rönesans'la birlikte ivme kazanan sanat, sürekli yeni bulunan ile ilişki kurdu. 19. yüzyıla kadar gelişen ve fakat soylu sınıfın ellinde bulunan sanat, devrimci ve siyasi oluşumlar güç kazanınca insan ile ilişkisini sorgulamaya başladı. Sanatçılar arasındaki kavga ve anlatım kaygısı avangardizme yol açan bir sanat sorunu haline geldi (Erzen, 2008a:154).

1900'lerin başında rengin aslında ışık olduğu bilinmiyordu. Rengin ışık olduğu keşfedildikten sonra, empresyonist sanatçılar yeni oluşan bu renk düzenlemelerini çalışmalarında kullanmaya başlamış ve sanatta değişim de başlamıştır. Resim sanatını

basite indirgeyen fotoğraf makinesinin taklit sorunu da bu sayede ortadan kalmış oluyordu. Avant-Garde'ın peşinde koşan sanat Avant-Garde'ı oluşturmaya başlıyordu (Özgültekin, 2015:1-10).

Avant-Garde sanatı dört kısımda inceleyebiliriz;

- 1- Fikir Sahibi
- 2- Uygulayıcıları
- 3- Katılımcıları
- 4- Ardından devam edenler

Avant-Garde sanat için genel olarak;

- 1- İzleyicinin katılımını öngörür.
- 2- Yaratının, nesneden bağımsız insan zihni olması gereklidir.
- 3- Politiktir.
- 4- Kesin değerleri yoktur.
- 5- Öncelikli olan sanat eserini yaratma sürecidir.
- 6- Akılcı ve genellemeci değildir.
- 7- Özgünlük ve kopya durumunu sorgular.
- 8- Sanatı tümüyle ele alır.
- 9- Sınırsız bir sanat anlayışını destekler.
- 10- Biçimciliğe ve estetiğe karşıdır.
- 11- Sanat eserinin metalaştırılmasına karşıdır.
- 12- Avant-Garde sanatta sanatçı azınlıktır.
- 13- Herkes tarafından kullanılan ve olağanı olanın kendine özgü olduğunu vurgular.

diyebiliriz (Erzen, 2008a:154).

Sanatın sıkıştığı yerden çıkmasını sağlayan Avant-Garde, etkilediği akımları ve sanatçıları büyütüştür. 1863'te empresyonist sanatçıların açtığı bir sergi halk arasında büyük sorunlara yol açmıştır. Bu sergide Manet'nin 'Kırda Yemek' isimli eseri konusu açısından oldukça sıra dışı ve dönemi için bir tabu yıkma çalışması sayılabilirdi

(İnankur, 2008:995). Tam bir Avant-Garde eser olan bu resim, aynı zamanda Modern Sanatın doğuşu anlamına da gelir diyebiliriz. Önemli Avant-Garde sanatçılardan bir diğeri olan Cézanne ise, büyük ustaların çözümlerinin artık unutulması ve doğanın geometrik planlardan oluştuğunun araştırılması gerektiğini söylemiş bu sayede, yeni bir dönemin başlamasını sağlayarak çağdaş sanatın öncüsü olmuştur.

Yeni arayış yapan sanatçılar *espas*'ı çalışmalarına yanılısına değil de daha çok gerçek olarak dahil etmek istemiş ve bu yolda yeni süreçler başlatmışlardır. Tabii bu gerçek *espas* yolunda atılan bir adımdır. Oldukça önemli olan bu adımı dahi ressamlar arasında saydığımız Cézanne gittikçe tuval yüzeyinden derine giden perspektifi tuval yüzeyine doğru geri getirmeye başlamasıyla yani tersten perspektif kullanarak atmıştır diyebiliriz (Florenski, 2013:43). Yanılısına alanında bizi yüzeye yaklaştıran bu sorgulama, tuval yüzeyinden gerçek mekâna doğru bir yol da oluşturmuştur.

2.2. FARKLI BİR DERİNLİK ALGISI; CÉZANNE

Nerdeyse tüm okulların ve ekollerin gelenekleri dışına çıkmış, doğayı resimde ikinci plandan alıp tam merkezine koymuş, doğadaki her şeyin koni, silindir ve küre gibi geometrik yapılara indirgenebileceğini (Kür, 2008:306) söylemiştir. Sanatçının bu geometrik planları çözümlemesi gerektiğine inanmış ve çağdaşlarından farklı, ama yine doğa temelli çalışmalar yapmıştır. Bu temel yapı formlarını resimlerinde çözümlenmeye uğraşan Cézanne, resim sanatının tarihin de büyük bir dönemeç yaratmıştır. Günümüz resim anlayışına bizleri biraz daha yaklaştıran Cézanne, çağdaşları tarafından çok destek görmese de kendinden sonra gelen kuşakları oldukça fazla etkilemiştir. Cézanne'ın öğrencilerinden Picasso ve Braque, doğa incelemelerini ve çözümlerini bir adım öteye götürüp daha da geliştirmişlerdir. Cézanne'ın resim anlayışı hemen her sanatçıyı farklı bir biçimde etkilemiştir. Işığı resmeden, resimlerdeki geometrik planları işlediği geniş renk paleti ve renk planları ile kütleye hacim kazandırması, geleneksel doğrusal perspektif anlayışının aksine, tersten perspektif (Florenski, 2013:43) ile resmi arka plandan öne doğru izleme sağlayan, resimlerinde arka plandan öne doğru izlerken oluşan *espas*'ı hissettiren Cézanne yaptığına “doğadan Poussin boyamak” diyordu.

Kendi deyimi ile “Poussin’i yeniden doğadan yapmak istiyorum” demesi, yapmaya çalıştığı resmin amacını da ortaya koyuyordu (Kür, 2008:306).

Emile Zola’ya 1866’da yazdığı mektuplardan birinde “ *Büyük Ustaların doğa betimlemelerini aceleyle yaptıklarına inanyorum, çünkü hiçbiri doğanın gerektirdiği o gerçek ve özgün boyutu taşıyor.*” (Antmen, 2008:28) diyerek Cézanne’ın neden neredeyse tüm ekol ve okulların geleneklerinin dışına çıktığını anlayabiliriz.

Charles Camoin’e 1903’te gönderdiği bir mektupta,

“Çalışmalıyım. Çünkü her şey, en başta da sanat, fikirlerle gelişir, doğayla ilişki halinde gerçekliğe kavuşur. (...) Couture öğrencilerine, ‘Arkadaşlarınızı iyi seçin, yani Louvre’a gidin’ demiş. Oysa orada dinlenen büyük ustaları görür görmez kaçmalıyız onlardan, doğaya çıkmalıyız, doğanın içimizde uyandırdığı güdülere ve duygulara teslim olmalıyız.” (Antmen, 2008:28)

sözleriyle geleneksel resmin doğayı iyi anlatmadığı, doğanın daha çok araştırılması ve içindeki gerçekliğin resimlerde yansıtılması gerektiğini üstüne basarak söylemiştir.

Doğayı yeniden, geometrik planlar ile sorgulamayı ve yorumlamayı ele alan Cézanne, bunu kendine özgü fırça darbeleri ve renkle verilen kütle hissiyle yapmıştır. Aynı zamanda derinlik te renkle verilmiştir (Kür, 2008:306). Cézanne çağdaşları gibi sadece ışığın nesnelere üzerindeki yansımasıyla uğraşmadı, aynı zamanda nesnelere kendisiyle de uğraştı. Resimlerindeki perspektif sorununu yeni bir yöntem bularak çözen sanatçı, birden fazla bakış açısını da resimlerine katmıştır. Cézanne için bütün resim türleri aynıydı, ne tür resim yaparsa yapsın, doğanın gerçekliğini resimlerine aktarmaya çalışmıştır (Nonhoff, 2005:54). Yaptığı resimlerin manzara, natüremort ya da portre gibi hemen her türündeki objeler onun amacında aynı düşünceye hizmet etmekteydi. Gerçek doğa düşüncesine (Resim 2.1, 2.2, 2.3).

Resimlerinde mekân algısı, bakış açılarıyla değişmekte, bir mekânın birçok yerinde bulunarak, birden çok bakış açısını resmine yerleştirmiştir (Şekil 2.2, 2.3). Bir resimde birden çok bakış açısı, resmin espasını da değiştirmiştir. Sanatçının mekân içindeki hareketinin resme dahil olması, mekân ve zaman sorgulamaları yapmamızı da sağlamıştır. Klasik espas anlayışından yüzeye doğru yaklaşan empresyonistlerle beraber Cézanne’da uyguladığı renk ve perspektif teknikleriyle tual yüzeyine daha da fazla

yaklaşmıştır. Resmin arka planından tuval yüzeyine doğru gelen tersten perspektif bu durumu daha da anlaşılır hale getirmektedir.

Bu bakış açısını benimseyen öğrencileri Picasso ve Braque, resimlerinde kübik parçalanmalara gitmişler ve birden fazla bakış açısını resimlerine aktarmayı denemişlerdir. Picasso ile Braque'ın açtığı bir sergide, Braque'ın 'Estaque'ta Evler' isimli çalışmasına "kübik acayiplikler" diyen Louis Vauxcelles (Rona, 2008b:922), bu iki sanatçının yaptığına "Kübizm" adını vermiştir. Adını Braque'ın resmine yapılmış bir yorumdan olsa da Kübizm daha çok Picasso ile anılır diyebiliriz.

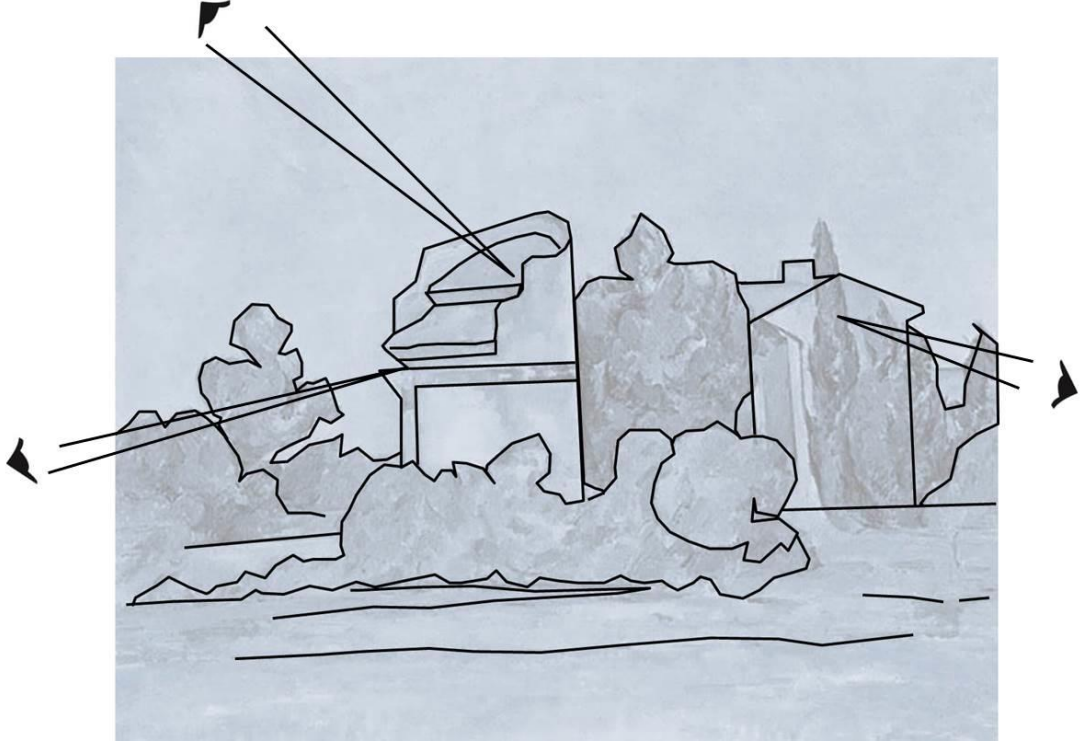
Yaptığı resimler ve doğa çözümlenmeleriyle genç kuşağı etkileyen Cézanne'a Avant-garde sanatın bilgisi de denilmiştir.



Resim 2.1: Paul Cézanne, Evler ve Ağaçlar ile Yayla, 1882-1885, Tuval Üzeri Yağlıboya, 58 x 72 cm, Pushkin Müzesi, Moskova, Rusya.



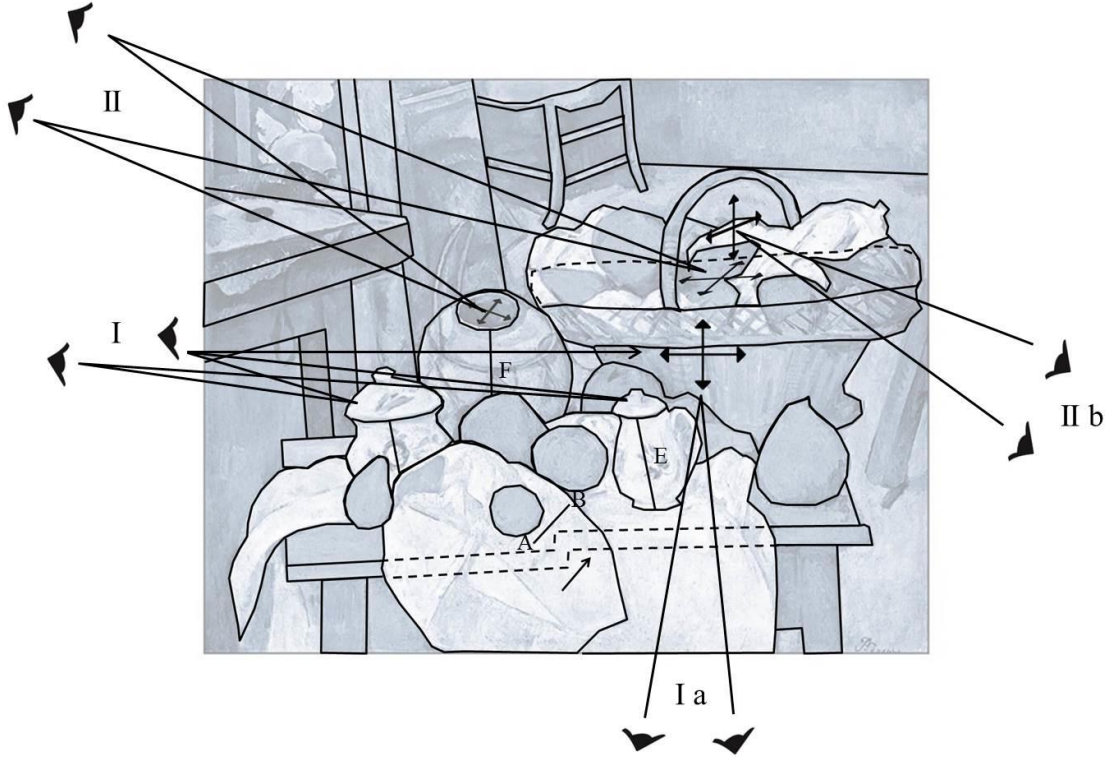
Resim 2.2: Paul Cézanne, Bellevue de Güvercinlik, 1892, Tuval Üzeri Yağlıboya 66 x 81 cm, Cleveland Museum of Art Ohio, Amerika



Şekil 2.1: Resim 2-2 Bakış Açıları



Resim 2.3: Paul Cézanne, Mutfak Masası (Sepet ile Natürmort), 1888-90, Tuval Üzeri Yağlıboya, 65 x 80 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.



Şekil 2.2: Resim 2-3 Bakış Açıları

2.3.YÜZEY VE GERÇEK MEKÂN; PABLO PICASSO

Picasso, modern sanatın önemli temsilcilerinden biridir ve görsel sanatların gelişim sürecini derinden etkilemiş, Avant-Garde bir sanatçıdır. Kübizm akımının öncüsü sayılan Picasso, çok küçük yaşta babasından almaya başladığı resim dersleri ile büyük bir sanatçı olacağına ışıklarını henüz çok küçük yaşta vermiştir (Rona, 2008c:1251). Babasından aldığı desen ve resim dersleri ile kısa sürede başarı sağlamış ve normalden daha kısa sürede akademik eğitimini tamamlamıştır. Akademik geleneğin dışına çıkmış olsa da sağlam temelini bu akademik eğitim sayesinde almıştır (Buchholz, Zimmerman, 2005:7). İlk dönem çalışmalarını tuval yüzeyinden kopmadan gerçekleştiren Picasso'nun işlediği konular genellikle arkadaşları ve yaşadığı yerlerdir. 1901-1904 yılları arasında kalan döneme, resimlerinde sadece mavinin tonlarını kullandığı 'Mavi Dönem' denilir. Yoğun melankolik duygular arasında gidip geldiği bu dönemde Picasso genellikle, yoksul, umutsuz ve mutsuz insanları resmetmiştir (Resim 2.8) (Buchholz, Zimmerman, 2005:7). 1905-1906 yılları arasında ise bu mavi buhrandan çıkmış, pembe tonların hakim olduğu resimler yapmıştır. Melankolik ve umutsuz görünen halinden sıyrılan Picasso, daha yumuşak ve rahatlatıcı bir renk olan pembeyi kullanmıştır. Bu döneminin en önemli özelliği ise mutsuzluğuna sebep olan fakirliğin yine devam ediyor olmasına rağmen bir sevgilisi olmasıdır. Yeni bir umut olarak gördüğü sevgilisiyle hayata tutunan Picasso, bu dönemde Sirk akrobatları ve palyaçoları resmetmiş ve yeni uğraşlar edinmiştir (Resim 2.9). İlk dönem resimlerinde kütleyi ve rengi vurgulayan Picasso bu dönemlerinde heykellerde yapmıştır.

Daha sonra Cézanne'ın öğrencisi olan Picasso ve Braque, hocaları gibi doğanın temel geometrik formlardan oluştuğunu savunmuşlardır. Doğayı geometrik olarak algılamaya çalışan ve çalışmalarını tek açıdan değil de, birden fazla açıdan göstermeyi amaçlamışlardır. Aynı zamanda İber Yarımadası ve Afrika heykellerine ilgi duymaya başlayan Picasso, İlk kübist çalışma olarak ve yaparken ilkel Afrika heykellerinden esinlendiği, aynı zamanda Avant-Garde bir eser de olan 'Avignonlu Kızlar' (Resim 2.4) resmini gerçekleştirmiştir. Bu resim aynı zamanda yeni bir dönemin ikonu haline de gelmiştir.

Picasso,

“Bütün bunlar saf edebiyat, saçma değil belki, ama kötü sonuçlara yol açtı, insanları kuramlarla körleştirdi. Kübizm kendisini resmin sınır ve sınırlamaları içerisinde tuttu, hiçbir zaman onun ötesine geçmeye kalkışmadı. Çizim, tasarım ve renk Kübizm’de bütün diğer ekollerde anlaşılıp uygulanan ruh ve tarzla anlaşılıp uygulandı. Bizim konularımız farklı olabilir, çünkü resme daha önce görmezden gelinen nesne ve biçimleri kattık. Gözlerimizi ve beyinlerimizi çevremize açık tuttuk.” (Harrison, Wood, 2011:244-245)

diyerek aslında sanat adına ne kadar büyük bir yol açtığını da söylemiş oluyordu. Çünkü Kübizm kendinden sonra gelen akımlar üzerinde büyük etkiye sahiptir ve günümüz sanatına ulaşma yolunda büyük gelişmeler sağlamıştır.

Kübizmle beraber parçalara ayrılan ve tuval yüzeyine doğru gelen resim, dönemin teknolojik ve bilimsel gelişmeleriyle de doğru orantılı ve paralel ilerlemiştir. Örneğin atomun parçalanması bu dönemde gerçekleşmiş ve tüm sanat ve bilim dalları bu gelişmeden pozitif yönde faydalanmışlardır.

Kübizm bir yandan da üç boyutlu resme dördüncü boyut ekleyerek, insanın algısının üzerinde olan dördüncü boyut önermesini de sunuyordu. Apollinaire bu konuda,

“Başka bir alanla ilgili matematiksel açıklamalara girmeden ve kendimi gördüğüm kadarıyla plastik temsille sınırlandırarak, plastik sanatlarda dördüncü boyutun bilinen üç boyut aracılığıyla üretildiğini söyleyebilirim: Belli bir anda her yönde ebedileşen uzamın enginliğini temsil ediyor. Uzamın kendisi bu ya da sonsuzluk boyutu; nesnelere plastik veren şey. Onlara belli bir eserdeki doğru oranlarını veriyor, buna karşın sözgelimi Yunan sanatında, bir tür mekanik ritim oranı sürekli olarak bozmaktadır.”

diyerek resimde hem uzamın hem de nesnenin artık değiştiğini anlatır (Harrison, Wood, 2011:215). Kübist bir resimde, boşluğun ya da uzamın nesneleştiğinden bahseden Apollinaire, Öklid dışında geometrinin gelişmesi ve Einstein’ın görecelik kuramının etkili olduğunu söyler. Boşluğun nesneleştirilmesi, aynı anda hem zaman hem de mekânın/boşluğun aynı resmin içine dahil olması alışılmış insan algısı için alışılmamış bir durumdur. İki soyut kavram, bir nesne oluşturarak bir görsel sunar. Bu paradoksal mesele plastik bir temsille Picasso tarafından birçok resminde sorgulanmıştır (Harrison, Wood, 2011:215).

Picasso kübizmin ilk dönemlerinin ardından 1909 yılında nesnelere daha fazla parçaya ayırmayı denemiştir. Bu dönemine Analitik Kübizm denir. Geometrik parçalanma ve parçaların daha da küçülmesi ve tamamlanmamış, yönlü çizgilerden oluşan, birbirine yakın renklerin neredeyse monokrom görünen yüzeylerin ağırlıklı olarak desene hakim olduğu bir tarzı yansıtır. 1912 yılından sonra ise kolajı resimlerine dahil etmiş ve kendi deyimi ile 'Realite Parçası'nı icat etmiştir. Sentetik Kübizm denilen bu dönemde tuvalin yüzeyine yapıştırdığı nesnelere tuval yüzeyinden dışarı doğru somut ve elle tutulabilen bir çıkış gerçekleştirmiştir.

Picasso resimlerinde, aynen kâğıttan yapılmış üç boyutlu bir küpün kenarlarını birbirinden ayırarak iki boyutlu hale getirmek gibi, nesnelere tuval yüzeyine çıkması, derinlik algısının değişmesine sebep olmuştur. Yüze yaklaşan resim, salt geometrik formlara bürünmüş ve soyut bir hale gelmeye başlamıştır (Resim 2.5, 2.6, 2.7). Resim yüze doğru yaklaşırsa da en, boy, derinlik algısına zaman algısını da ekleyerek izlenen mekânda farklı yerlerde durmamızı, farklı an'lardan resmi izlememizi sağlamıştır diyebiliriz.



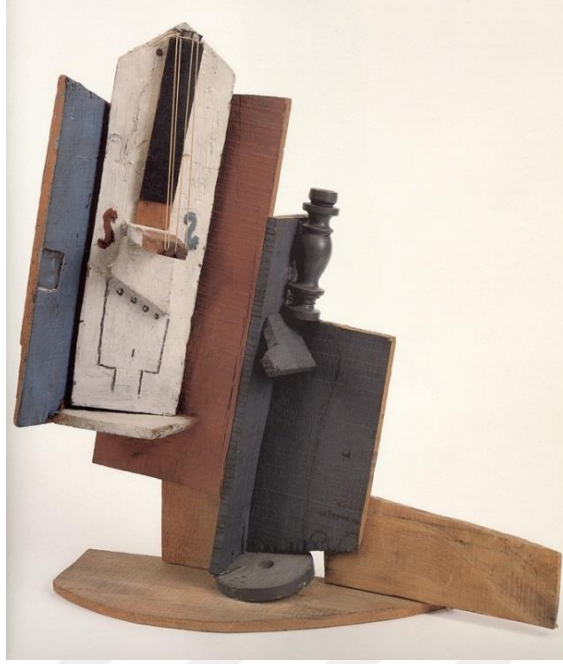
Resim 2.4: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval Üzeri Yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.



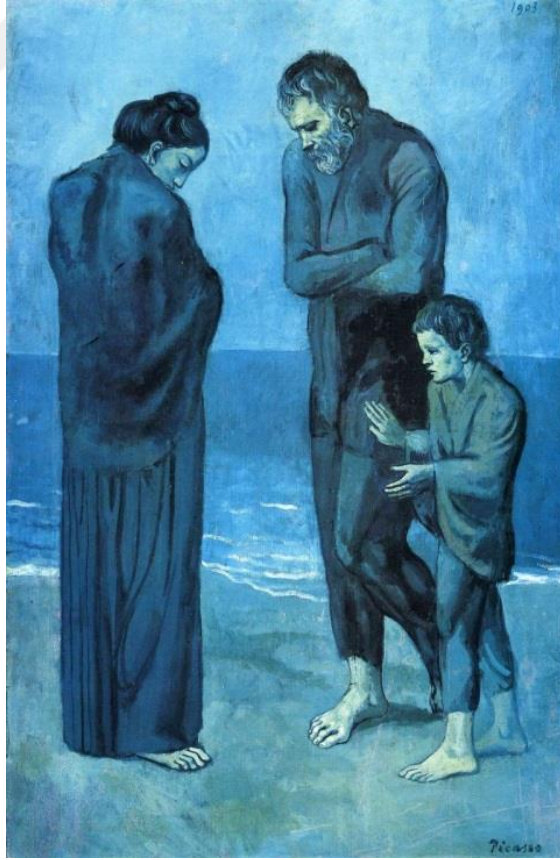
Resim 2.5: Pablo Picasso, İspanyol-Gitar, 1914, Rölyef, 65.4 x 33 x 19 cm Modern Sanatlar Müzesi(MoMA), New York, Amerika.



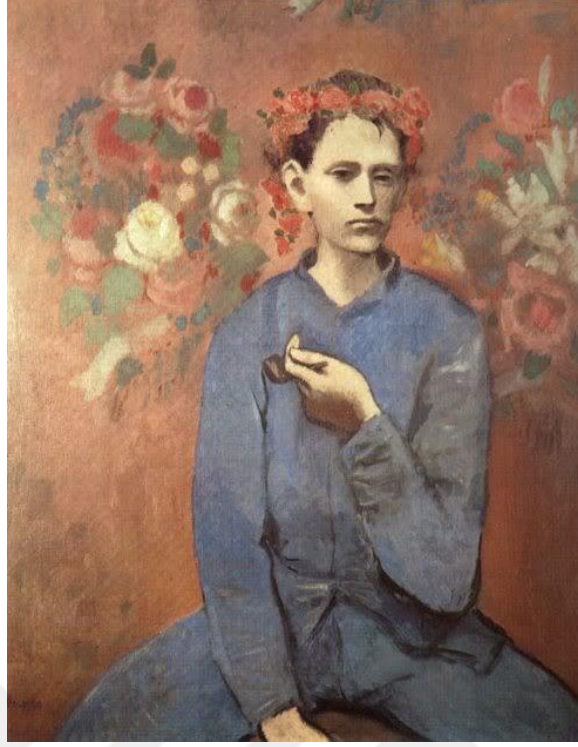
Resim 2.6: Pablo Picasso, Mandolin Klarnet, 1913, Rölyef, Picasso Muzesi, Paris, Fransa.



Resim 2.7: Pablo Picasso, Viola ve Şişe, 1915, Rölyef, Picasso Museum, Paris, Fransa.



Resim 2.8: Pablo Picasso, The Tragedy, Mavi Dönem, 1903, 105.4 x 69 cm, Washington DC National Gallery of Art, Amerika.



Resim 2.9: Pablo Picasso, Bir Pipo ile Çocuk, Pembe Dönem, 1905, Tuval Üzeri yağlıboya, 1 00 × 81.3 cm, Özel Koleksiyon.

2.4. SOYUT GEOMETRİK YAPILANMALAR

Cézanne'ın doğayı, var olan geometrik planlara indirgemesi ve bu yönde çalışmalar yapmasıyla başlayan süreç, Picasso'nun bu geometrik altyapıya dördüncü boyut olan zamanı eklemesiyle oldukça uzun bir yol almıştır.

Sanatın değişen ve yeniyi arayan Avant-Garde çizgisinde, siyaset ve politika sanata daha fazla dahil olmaya başlamış ve resim de yeni malzeme ve teknolojik gelişme ile tuvalin yüzeyinden ayrılmaya başlamıştır. Bu ayrılma Çarlık Rusyası'nın yıkıldığı 1917 Bolşevik İhtilali (Ekim Devrimi) ile Konstrüktif bir yapı kazanmaya başlamış ve resim gerçek mekâna ve soyut geometrik bir anlayışta ortaya çıkmaya başlamıştır (Hodge, 2016:124-125). Gerçek mekânda, tuvaleri saran gerçek espas artık nesnelere sarar olmuş ve boşluk bir sanat eseri haline gelmiştir. Geometrik ve soyut olarak yapılanmaya başlayan sanatı Cézanne ve Picasso'dan sonra Viladimir Tatlin, El Lissitzky, Naum Gabo gibi isimler takip etmişlerdir.

İlk olarak Antoine Pevsner'in dile getirdiği Konstrüktivizm terimi iki farklı yaklaşım içermekteydi. Birincisi sanatın toplum için yapılması gerektiğini ve 'Pratik Üretim' düşüncesini öngören Viladimir Tatlin'in yaklaşımı, ikincisi ise Kandinsky ve Malevich'in sanatın bireysel olması gerektiği 'Laboratuvar Sanatı' yaklaşımıdır (Hodge, 2016:124-125). Hatta bu yaklaşımlarındaki karşıt düşünce sebebiyle Tatlin ve Malevich, Aralık 1915-Ocak 1916'da açılan Malevich'in Süprematizm anlayışını tanıttığı bir sergide neredeyse yumruklaşacak seviyeye gelmişlerdir (Lynton, 2009:87).

Kübizm ve Fütürizm'in geometrik parçalanmalarını takip eden Avangardizm, Rusların etkili olduğu Konstrüktivizmi doğurdu. Önemli Rus Konstrüktivistlerden Tatlin'in 'Counter Relief' çalışmaları soyut geometrik şekiller ve çizgilerden oluşuyordu. Viladimir Tatlin'in tuvalin dışında gerçekleştirdiği bu çalışmalar gerçek espas sorgulamalarını da beraberinde getiriyordu.

Rusya Konstrüktivizmin merkezindeydi. Laboratuvar sanatı yerine üretim sanatını destekleyen bu sanat akımı (Rona, 2008c:1623) gelenekseli reddetmiş, yeniyi aramış, resim sanatının geleneksel endişelerini ortadan kaldırmış Avant-Garde bir akımdır. Konstrüktivizm'de üç boyutlu bir şekilde yapılmış çalışmalar izleyici için o dönemde farklı bir deneyimdir. Çünkü çalışmaları üç boyutlu halde görmeye başlayan izleyiciler farklı bir resim tecrübesi edinip, resimle aynı uzayda bulduklarını hissetmeye başlamışlardır. Kendilerinden önce 1913-1917 yılları arasında Duchamp'ın gerçek nesnelere gerçek mekânlarda yaptığı çalışmalar buna ilk örnekler olarak görülse de Tatlin'in çalışmaları gibi mekâna özgü olan konstrüktif çalışmalar ilk olarak bu dönemde görülmüştür (Görsel 2.1, 2.2).

2.4.1. Viladimir Tatlin

Picasso'nun kübist çözümlerinden izler taşıyan soyut 'Köşe Rölyef'lerden (Aydın, 2008:1480) yola çıkan Tatlin (Görsel 2.1, 2.2), konstrüktif anlayışını bu çalışmalarla betimlemiştir. Heykel ve mimari arası değerlendirilen nesnelere üreten Tatlin, başlangıçta ise Rus ikonalarına öykünen bir ressamdı. Resim sanatının geleneksel endişelerini bir yana bırakarak, doğada var olan ya da insan eliyle yapılmış materyaller -metal, cam, ağaç-tahta gibi malzemeler- ile eserler üretti. O, modern bir

amaç için sanatın tüm eğilimlerini-türlerini işine dahil etmek istiyordu. Cézanne'ın doğanın geometrik planlarını araması ve resimleri bu planlara indirgemesinin izlerini taşıyan bu düşünce Tatlin'in eserlerinde oldukça açık şekilde görülmektedir. Modern bir amaç uğruna 1919-1920 yılları arasında III. Enternasyonel Anıtını tasarladı. 'Uluslararası Komünizm Merkezi' olarak tasarladığı bu proje hiçbir zaman hayata geçirilemedi ve tasarım olarak kaldı (Görsel 2.3).

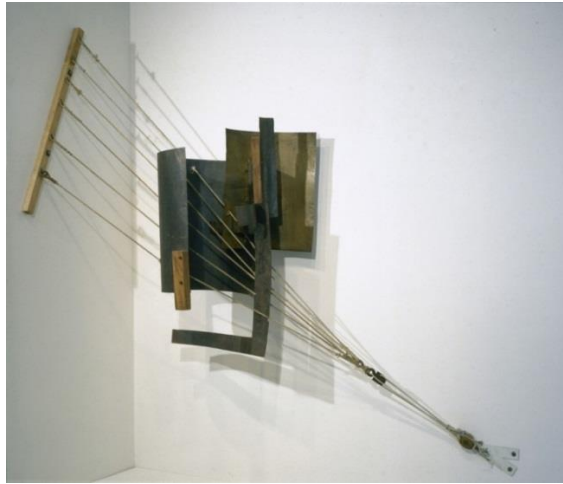
Tatlin, aynı zamanda devrimci bir ruha sahipti ve devrime hizmet eden bir sanata inandı (Cumming, 2006:373). Konstrüktivizm, kapitalizme karşı oluşmuş, bir devrim mücadelesini desteklemiştir.

Ahu Antmen Tatlin için;

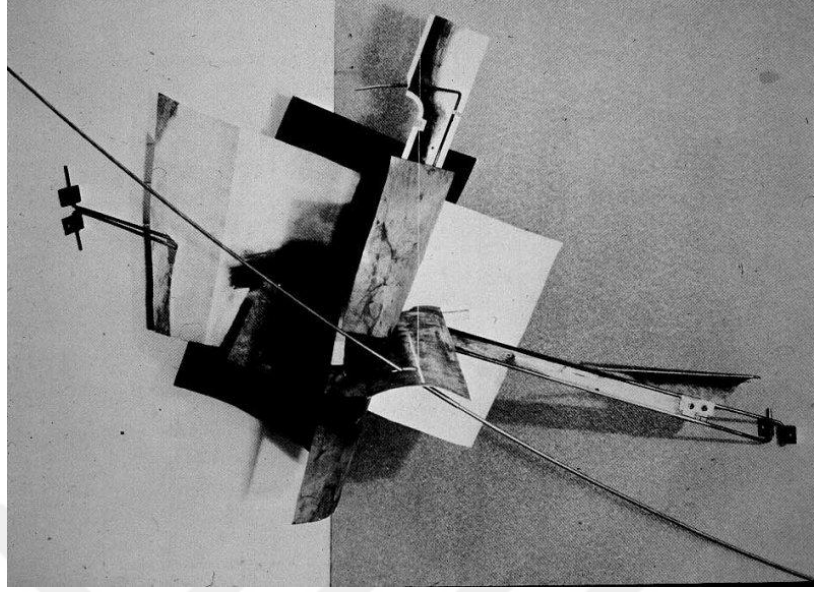
“ ...Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtlarının en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaştırarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır. 20. yy'ın ikinci yarısında özellikle minimalistlerin yapıtlarında yansımalarını göreceğimiz bu yaklaşım, resimsel mekânla yetinmek istemeyen bütün sanatçılara yeni bir yol açmıştır.”

der (Antmen, 2008:106). Tatlin'in açtığı bu yolda gelişen ve değişen mekân algısı ve espas, yapısal olarak gelişmeye başlamıştır.

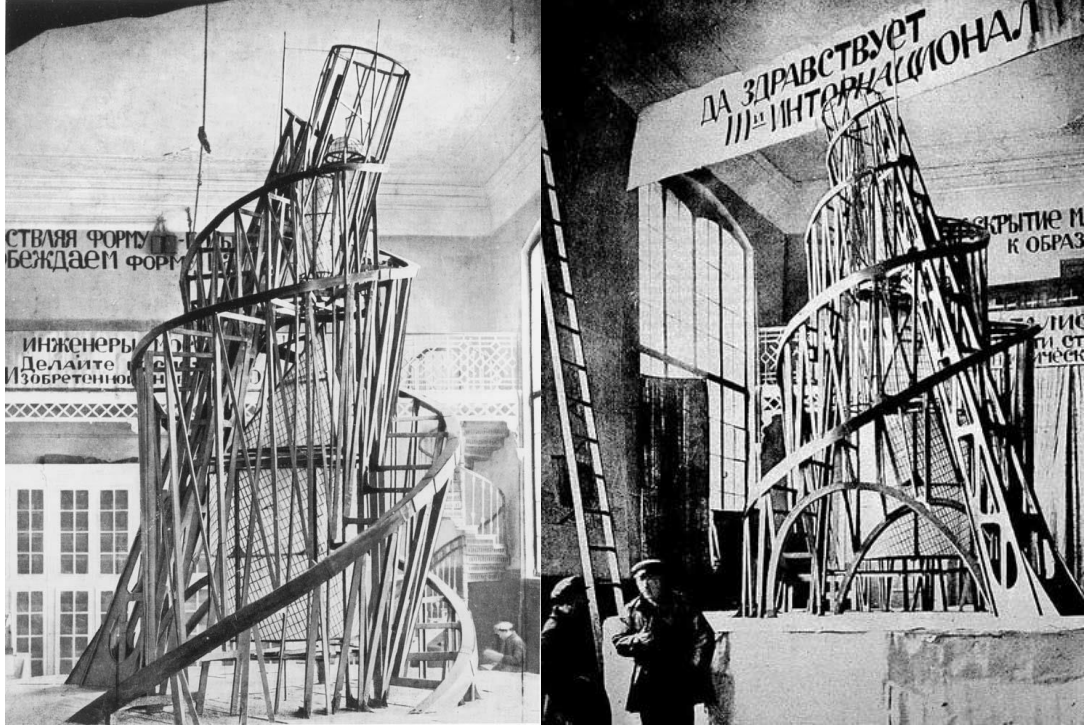
Talin'in çalışmaları gerçek mekânda ve gerçek espasta sorgulanır. Boşluk işlerinin bir parçasıdır. Her ne kadar Köşe Rölyefleri bir duvar yüzeyinde sunulsa da, nesnelere arasına giren boşluk, mekânın sınırlı espasında bizi karşılar. Çalışma mekânla birlikte anlam kazanır.



Görsel 2.1: Viladimir Tatlin, Köşe Rölyefleri (Corner-Counter Relief), 1914-1915, Demir, Kablolar, Bakır, Ahşap, 71 × 118 cm, State Tretyakov Gallery, Moskova, Rusya.



Görsel 2.2: Viladimir Tatlin, Köşe Rölyefleri (Corner-Counter Relief), 1914-1915, Demir, Kablolar, Bakır, Ahşap, State Tretyakov Gallery, Moskova, Rusya.



Görsel 2.3: Viladimir Tatlin, III. Enternasyonel Anıtı, 1919 Yılında Yapılmış olan Modeli.

2.4.2. Naum Gabo

Naum Gabo, sanatı teknolojik olarak sorgulamış, bu anlamda soyut ve matematiksel eserler üretmiştir. Münih üniversitesinde tıp ve doğa bilimleri eğitimi alan Gabo daha sonra, Wölfflin'in Sanat Tarihi derslerine katılmıştır. Kendisi gibi sanatçı olan kardeşi Antonie Pevsner ile ismi karışmaması için, Pevsner ismini Gabo olarak değiştirmiş ve Sanat tarihine Naum Gabo olarak geçmiştir. Gabo, 'Der Blau Reiter' sanat grubunun çalışmalarından etkilenmiş ve sanata yaklaşımı da bu grup sayesinde belirlenmiştir (Tükel, 2008b:567).

Gabo 1915 yılında yaptığı çalışmalarda kütleleri kübist anlamda çözümlendiği bir dizi heykel yapmıştır. 'Kadın Başı' isimli eseri bu tip işlerinin ilkidir. Sonrasında 1917 Bolşevik ihtilalinde ülkesine dönmüş ve Kandinsky, Malevich ve Tatlin ile birlikte 'Üretim Sanatı'nı destekleyen –İNKHUK isimli- bir oluşuma katılmıştır (Tükel, 2008b:567). Bu oluşum sanatın devrime hizmet etmesi gerektiğine inanıyordu. Kandinsky'nin 'Laboratuvar Sanatı'na ilgi duyan Naum Gabo kardeşi Antonie Pevsner ile 1920'de 'Gerçekçi Manifesto'yu yayımladı. Bu manifestoda konstruktivizmin temellerini anlatan Gabo ve Pevsner, Viladimir Tatlin'in 'Pratik Üretim' düşüncelerine de karşı çıkmıştır (Tükel, 2008b:567). Manifesto ilk kez 1920'de bir açık hava sergisinin afişinde yer almıştır. Avangart sanatın değerinin anlatıldığı manifestoda, 'Realist', 'Gerçekçi' ifadesinin seçilmesi ise gerçeği temsil etmesi anlamında değil, gerçek hayata dönük anlamındadır (Danchev, 2017:201).

Gabo, uzaysal etkiler ile oluşturduğu çalışmalarda, arka planları gösteren ince ve dar şeritler kullanırdı. Bu sayede boşluk çalışmanın içerisine girebilir ve nesnenin arka tarafı da izlenebilirdi. Gabo bu sayede heykeli kütleli ve sert görüntüsünden kurtarıp saydam ve yumuşak hale getirebilmiştir. Bu çalışmalarına 'Uzayda Konstrüksiyon' ismini vermiştir (Görsel 2.4). İsmi vermesede dahi biz bu konstrüksiyonların uzayda olduğunu hissederdik diyebiliriz. Bununla da Gabo'nun başarılı bir şekilde düşüncesini ortaya koyduğunu anlarız.



Görsel 2.4: Naum Pevsner Gabo, Uzayda Konstrüksiyon-Kristal, 1937-1939, Selüloz, Asetat, 220 x 270 x 180 mm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.

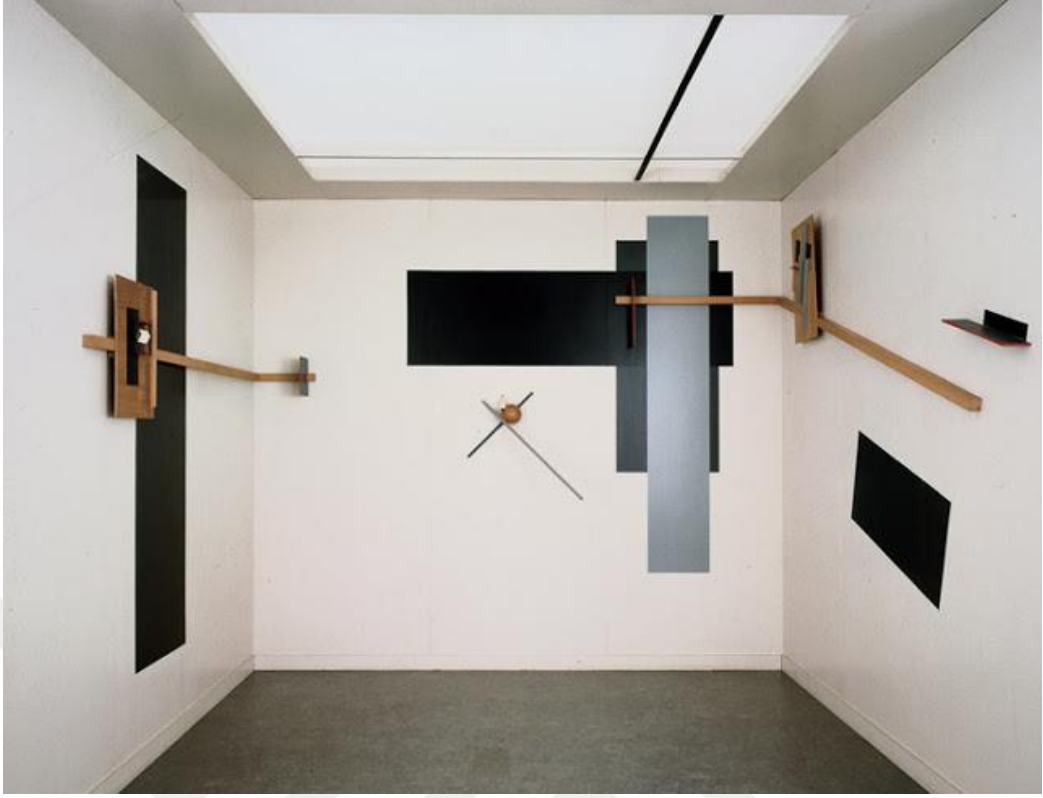
2.4.3. El Lissitzky

Rus Sanatçı El Lissitzky, sanatın açık seçik olması gerektiğini savunmuş, sanatı maddesel ve ruhani olarak algılamış, konstrüktif soyutlamalar yapmıştır. Avrupa da uzun süre kalmış, I. Dünya savaşı ile birlikte Rusya'ya dönmüştür. Bu sırada bir süre mimarlık yapmış ve ardından resme dönüş yapmıştır (Tükel, 2008b:957), (Cumming, 2006:373). Rusya'ya dönüş yaptığı ilk yıllarda, Kübizm formlarıyla Fütürizmin hareketliliğini sentezleyen bir yapı olan 'Kübik-Gelecekçilik' 'Kübo-Fütürizm' akımı doğrultusunda işler üretmiştir. Malevich ile tanışması bu zamanlarda olur ve bu sayede El Lissitzky'in sanat anlayışı da değişmiştir (Tükel, 2008b:957). Malevich'le tanışmasının ardından Süprematist anlayışta işler üretmeye başlayan El Lissitzky, bu çalışmaların ardından iki boyutlu yüzeyden gerçek mekâna geçiş yapmıştır (Resim 2.10).



Resim 2.10: El Lissitzky, Proun 19D, 1920-1921, Gesso, Yağ, Cila, Mum Boya, Renkli Kağıtlar, Zımpara Kağıdı, Grafik Kağıdı, Karton, Metalik kontrplak üzerine boya ve metal folyo Modern sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.

Gerçek mekân ve gerçek espas'ta yaptığı ilk işlerden olan 'Proun Odası' nı tasarlayan sanatçı, Konstrüktivizm ve Süprematizm sentezini yaratmayı başarmıştır (Görsel 2.5). Proun 'Proekty Ustanovleniya Novogo'nun kısaltmasıdır. Türkçe karşılığı ise 'Yeniye Oluşturmak için Projeler'dir. Temel geometrik formları kullanarak gerçekleştirdiği yapılardan Proun serisi mimari temsiller gibiydi. Bir yandan da Malevich'in resimlerinin üç boyutlu hallerini anımsatıyorlardı. Bu 'Süprematist Mekân' anlayışı objelerin sınırsız bir ortamda salınıyormuş hissi vermesine sebep oluyordu. Düz yüzey üzerinde, güçlü geometrik yapılar, güçlü kompozisyon ve güçlü çizgi, sanatçının yeni ve gerçek arzusunu ortaya koyuyordu. Çevresel çizgileri bulunmayan geometrik şekiller sınırsızlığın içindeki sınırsız nesnelere (Tükel, 2008b:957).



Görsel 2.5: El Lissitzky Proun Odası, 1923 (Yeniyapım 1971).

2.5. SANAT DÜŞÜNCESİNDE YENİ ARAYIŞLAR

Sanatta Konstrüktif yapılanmayla tuval yüzeyinden gerçek espasa çıkan sanatçılar bir anlamda geleneği de yıkmış oldular. Sanatın bu gelişimini yeterli görmeyen bir grup sanatçı, dönemin yüceltilmiş duygusu olan savaş çığırkanlıklarını hiçe sayıp, sanatın kapitalizmin direttiği savaş için yapılmaması gerektiğini yine sanata ‘karşı-sanat’ yaparak dile getirmişlerdir. Tristan Tzara ve arkadaşları, savaşın kırıcı ve yıkıcı etkilerini çoğu insandan önce algılayıp, ‘Dada’ adında bir manifesto yayınlayarak, kendilerinden önceki tüm sanatlara karşı bir düşünce yaratmışlardır. Tüm sanat geleneklerine ve üsluplarına açılan bu savaşta Dada, amacının dışında gelişen, sanat adına Avant-Garde bir hareket te başlatmıştır diyebiliriz. Sanat ise tüm bu karşı çıkış sürecini de kendisine dahil ederek gelişmesini sürdürmüştür. Çünkü bugün, o dönemde yapılmış çalışmaların tümü sanat eseri olarak görülmekte ve değerlendirilmektedirler

diyebiliyoruz. Bir anlamda bir paradox olarak, sanatı aşağılayarak yapılan çalışmalar sanatı yüceltmıştır (Tükel, 2008a:426) (Lynton, 2009:125).

Sanatı değiştirip, dönüştürmüş bu düşünce, bugün hemen hemen tüm sanat akımlarını etkilemiş durumdadır. Başlangıcından itibaren ele alırsak, Dada sanata tepki olarak yine sanat eseri üretmiş kendi adına bir kısır döngüye sebep olmuştur, aynı zamanda sanatsal değerlerin anlamlarını tamamen değiştirmiştir. I. Dünya savaşının çıkmasına ve özellikle bu anlamda Fütüristlere koyduğu tepki aşırı derecede ilgi ve kabul görmüştür (Phillips, 2016:52). Dada bir sanat üslubundan çok, bir düşünce, bir fikirdir. Savaşın acımasızlığına çanak tutan insanları ve sanatı aşağılama içgüdüleri ile ortaya çıkmış bu fikir, sanatı yetenek eyleminden düşünce eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2008:125).

1913 yılında Duchamp'ın yaptığı 'Bisiklet Tekerleği' isimli çalışması, sanat adına bir dönüm noktası sayılabilir. Çünkü bir nesne, herhangi bir sanatçı müdahalesi olmadan, normalde bulunması gereken yerden alınıp farklı bir yerde, yapılış amacı dışında kullanılarak, bir sanat nesnesi haline dönüşmüştür. Duchamp'ın 'Ready-Made', 'Hazır-Nesne' diye isimlendirdiği bir nesne, sanat için bir yapıya dönüşürken, tüm sanat geleneğinin de sorgulanmasına sebep olmuştur. 1917 yılında ise 'R.Mutt' imzasıyla bir sergiye gönderdiği 'Pisuar', yeni sanatın ikonu haline gelmiş bir Hazır-Nesne'dir. Duchamp'a kadar espas, Picasso'nun rölyefleri dışında resim sanatında yanılısamadan ibaret, tuval yüzeyinde oluşup tuval yüzeyinde bitmekteydi. Duchamp'ın kırdığı bu anlayış, hemen hemen tüm akımlar için bir başlangıç anlamına gelmekteydi. Çünkü bu dönemde resim sanatı hem resmi oluşturan nesneye dokunulabilen hem de tıpkı heykel gibi etrafında gezilebilir bir hal almaktaydı. Artık nesne, günümüzde gerçek espas, gerçek mekân, uzam gibi kelimelerle anlamlandırılan boşluğu vurgulamaya başlıyordu.

2.5.1. Marcel Duchamp

Duchamp ilk dönemlerinde Kübist ve Fütürist eserler üretmiş, ardından da, Dada 'karşı-sanat' hareketine dahil olmuş ve 'ready-made', 'hazır-nesne'lerle çalışmalar üretmiştir (Tükel, 2008a:426). 1911 yılında Kübist anlayışta 'Merdivenden İnen Çıplak I' isimli çalışmayı yapmıştır (Resim 2.11). Daha sonra 1912 yılında, 'Merdivenden İnen

Çıplak II' isimli çalışması ise Fütürist anlayışta, daha devingen, harekete dayalı bir çalışma olmuştur (Resim 2.12). Fütürist anlayışa bir tepki gibi olan çıplak kadın vücudu, Duchamp'ın anarşist tavrının da bir göstergesi olmuştur (Tükel, 2008a:426).

Tam bir yıl sonra 1913 yılında Duchamp o güne kadar yaptığı çalışmalardan farklı, 'Hazır-Nesne'leri kullanarak 'Bisiklet Tekerleği' isimli çalışmasını sergilemiştir (Görsel 2.6). Bu çalışma, bir bisiklet tekerleği ve tabureden oluşuyordu. Çalışma, birbirlerinden bağımsız iki nesnenin, buldukları ortamdan alınıp, amaçları dışında soyutlanması olarak algılanabilir. Duchamp'ın, bir anlamda Zaman-Mekân sorgulaması yaptığı, nesnelere asıl işlevlerinden arındırıp bir sanat nesnesi olarak kullanması, birbirinden anlam ve yapı bakımından uzak iki nesnenin bir bütün haline gelmesi, dehasının ne kadar büyük olduğunu göstermektedir.

1915 yılında yapımına başladığı 'Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin' diğer adıyla 'Büyük Cam' ise 1923 yılında tamamlanmadan Duchamp tarafından bozulmuş, 1936 yılında tekrar fakat camsız olarak onarılmıştır. Daha sonra, camlarını yine kendisi onarıp yapıştırmıştır (Görsel 2.7), (Tükel, 2008a:426). Bu çalışma, rastgeleymiş gibi görünen fakat ince hesaplamalar ile yapılmış, matematik, teknoloji, simya ile ilgili sembolik anlatım yönleriyle biçimsel ve kavramsal bir çalışmadır (Lynton, 2009:133-134), (Tükel, 2008a:426).

1917 yılında 'R.Mutt' imzasıyla bir 'Pisuar'ı bulunduğu ortamdan çıkarıp, bir galeri mekânındaki sergiye göndermiş, fakat 'Çeşme' (Görsel 2.8) ismini verdiği bu çalışma sergiye alınmamıştır. Bu durumu bazı eleştirmenler sanata yapılmış bir hakaret olarak algılamış, bazıları ise, nesnenin sanatçı tarafından seçildiğini ve bu sebepten ötürü bir sanat eseri olduğunu söyleyerek bir tartışma yaratmıştır (Antmen, 2008:127). Fakat tüm negatif eleştirilerin karşısında, günümüzde modern sanatın ve Duchamp'ın başyapıtlarından biri olabilmeyi başarmıştır. Aynı yıl Man Ray ve Francis Picabia ile birlikte New York Dada hareketinin öncüsü olmuştur (Tükel, 2008a:426), (Harrison, Wood, 2011:283).

1920 yılında yaptığı 'L. H. O. O. Q.' isimli çalışmayı, Leonardo da Vinci'nin başyapıtı 'Monalisa' isimli eserine sakal ve bıyık ekleyerek, Dada çalışması adıyla sergilemiştir (Resim 2.13). Bu ikon-kırıcı tavır ile sanat adına yeni bir tartışma da açmıştır. Bu sebeplerle yaşarken efsane olan Duchamp, tabu yıkan kavramsal sanat

önerileriyle döneminin Avant-Garde sanatçılarından biri olmuştur (Tükel, 2008a: 426). Kavramsal sanatın babası diyebileceğimiz (Cumming, 2006:367) Duchamp, estetik görüntüden daha çok kavram anlatısı ile çalışmalarını güçlendirmiştir.

Duchamp genel tavrıyla tuvalden çekip dışarı çıkardığı resim ile kendinden sonra gelecek olan akımlara bir yol gösterici olmuş, boşluğu vurgulayan üç boyutlu nesnelere ile, mekânı ve uzayı çalışmalarına dahil etmeyi başarmıştır.



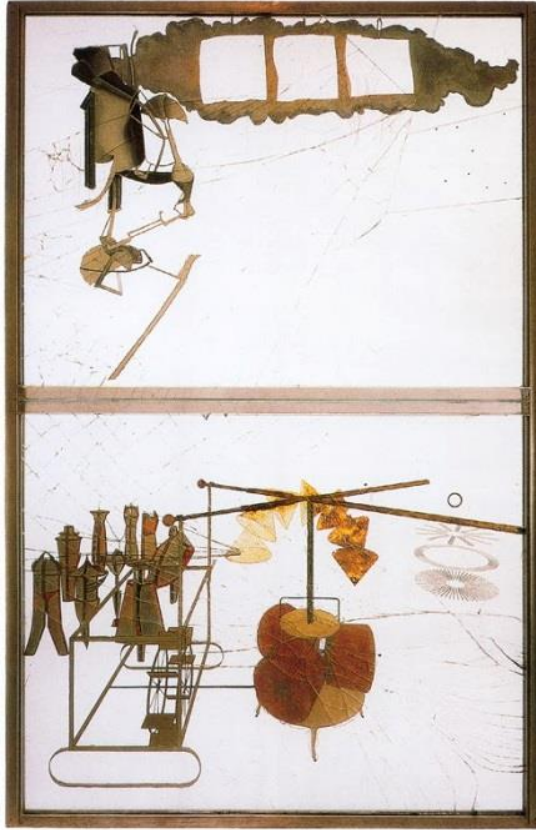
Resim 2.12: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak-I, 1911, 95.9 x 60.3 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, The Louise and Walter Arensberg Collection-1950.



Resim 2.11: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak-II, 1912, 147 cm x 89.2, Tuval Üzeri Yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, Amerika.



Görsel 2.6: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913, Metal tekerlek, Boyalı Tahta Tabure, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm, Sidney and Harriet Janis Koleksiyonu



Görsel 2.7: Marcel Duchamp. Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin-Büyük Cam, 1915-23, 227 x 173 cm. Philadelphia Museum of Art, Amerika.



Resim 2.13: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, 19.7 x 12.4 cm, Philadelphia Museum of Art, Amerika.



Görsel 2.8: Marcel Duchamp, Çeşme (Pisuar), 1917, Alfred Stieglitz Tarafından Çekilmiş Orjinal Çalışmanın Fotoğrafi.

2.4.2. Kurt Schwitters

Schwitters, kolaj, asamblaj, mekân düzenlemeleri ve grafiksel işleriyle bilinmektedir (Resim 2.14). Dada'yı tanımaya başladığı 1916 yılından ölümüne kadar Dada Hareketine bağlı kalmış ve Dada adına eserler üretmiştir. Yazıları ve yayınlarıyla Dada'ya güç vermiş ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Avant-Garde düşünce yapısının gelişmesi ve büyümesi adına hayatını adanmıştır da diyebiliriz (Erzen, 2008c:1378). Dada hareketi sıcaklığını kaybetmesine rağmen 1923-1932 arasında yayımladığı 'Merz' uzun soluklu ve sıcak kalabilmiştir (Antmen, 2008:125).

Merz yayınlarını yaptığı sırada, 'Merz' adını verdiği bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Bu anlayışta, kolajlarında Kübist Birleştirme etkileri görülmektedir. Daha sonra yapacağı birleştirmelerde de bu kübist altyapıyı kullanmıştır. Yaptığı kolaj ve asamblaj çalışmaları ile yüzeyden dışarı çıkmış, gerçek mekân için ilk adımları atmıştır. Aynı zamanda Konstrüktivizmden etkilenmiş ve gerçek mekânda üç boyutlu işler üretmiştir. Bu üç boyutlu işler zamanla Schwitters'i mekân düzenlemeleri yapmaya itmiş ve 'Merz Bau', 'Merz Yapısı' isimli odayı tasarlamıştır (Görsel 2.9). Merz odası, üç boyutlu kübik nesnelere doldurulmuş, bu nesnelere astığı ve yapıştırdığı malzemelerden oluşmuştur. Bir dolambaç oluşturan, yapı içerisindeki doluluk-boşluk sorgusu izleyiciler tarafından içine girilerek gezilebilir bir hal almıştır (Erzen, 2008c:1378). Yapısal olarak, geometrik şekillerden oluşan bu çalışma, mekânın tavanını ve duvarlarını saran nesnelere ile girintiler, çıkıntılar ve sarkıtlardan oluşur. Boşluk yapının merkezindedir ve yapı izleyiciyi sararak bir anlamda izleyiciyi de çalışmanın parçası haline getirir.

Kökleri Dada'ya dayanan Schwitters, asla politikayla uğraşmamış ve sert tartışmalara girip, kırıcı olmamıştır. En büyük projesi ise, bütün bir binayı buluntu nesnelere doldurmasıdır. Bina 1943 yılında savaş esnasında yıkılmıştır. Avant-Garde bir sanatçı olan Schwitters, İngiltere'de sığınmacı olarak yaşamını yitirmiştir (Cumming, 2006: 368).



Resim 2.14: Kurt Schwitters, Relief in Relief, 1942–1945, 495 x 413 x 102 mm, Tuval Üzeri Karışık Teknik-Rölyef, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.



Görsel 2.9: Kurt Schwitters, (1887-1948), Merz Odası (Merzbau), 1923-1933, Maison de l'artiste à Hanovre, Fotoğraf: Wilhelm Redemann-1933.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ESPAS ANLAYIŞI

3.1. ÜÇ BOYUTLU NESNE VE MEKÂN

II. Dünya Savaşı sonrası sanat yapıtlarındaki arayış, biçimciliğe karşı olduğu kadar, aynı zamanda Minimalizm, Pop-Art ve Neo-Dadacıların sorgulama şekilleridir de. Kinetik Sanat, Fluxus, Kavramsal Sanat, Performans Sanatı, gibi sanat biçimleri, geleneksel sanat anlayışına karşı, nesnenin sanat yapıtındaki yerini, sanat yapıtının kendi yerini, sergilenme şeklini, mekânı yeniden sorgulamış, neyin sanat neyin sanat olmadığını tartışmıştır ve sanat dediğimiz kelimenin anlamını da genişletmiştir. Genişleyen bu terim sadece resim ve heykelle sınırlı kalmamış, disiplinler arası bir hal almıştır. Bununla beraber yapıt çeşitliliği de birkaç alanla sınırlı kalmamıştır. Bu düşünce yapısı ve genişleme, kimi zaman bir mekânın boşluğunu, kimi zaman da doluluğunu sanat eseri haline getirmiştir. Bu yapısal gelişim, sanat eserini üç boyutlu, etrafında gezilen, içine girilebilen bir yapıya dönüştürmüştür. Bu yapılar, izleyici ile fiziksel ve duygusal iletişim kurabilen, yaşayan birer organizma haline gelmişlerdir.

3.2. YALIN NESNE VE MEKÂN

Yalın nesneyi mekânla birlikte vurgulayan 'Minimal Sanat' terimi 'içeriği en aza indirgenmiş sanat' olarak ilk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından kullanılmıştır. 'ABC Sanatı' , 'Retçi Sanat', 'Soğuk Sanat' , 'Dizisel Sanat' ya da

'Temel Strüktürler' gibi adlandırmaların yanı sıra 'Sert Kenar' , 'Birincil Kurgular', 'Sistem Sanatı' olarak da tanımlanmaktadır. Daha çok üç boyutlu yapılar ve heykeller için kullanılan Minimal terimi, 1960'lardan sonra resim sanatını da kapsamıştır (Erzen, 2008b:1069), (Döl, Avşar, 2013:1-12).

Minimal çalışmalar genellikle doğadan soyutlanmış, sadece doğanın ruhunu sunan, bir anlamda doğadan referansı olmayan, en az renk ve en az biçimle sunulan yalın kompozisyonlardır. İşlevini yerine getirebilecek kadar az ile en çoğu anlatmak temel düşüncesi ile eserler üretilir. İki boyutlu yapılar ve üç boyutlu yapılar kolay algılanır geometrik altyapılar içerir.

Minimal çalışmalar yapan sanatçılar için,

"... Minimalistler, seri üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekânsal yanılsama yaratmaksızın gerçek mekânı görünür kılmışlar, üç-boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak, vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır." (Antmen, 2008:184)

diyen Ahu Antmen, minimal anlayışta eser üzerinde kişiyi temsil edecek herhangi bir iz bulunmadığını ve hazır nesnelere gerçek mekânı vurgulayan çalışmalar yaptıklarını ifade etmektedir.

Ünlü mimar ve tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe "*Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir; azla çok yapmaktır.*" diyerek tanımladığı Minimalizmi "*Les is More*", "*Az, Çoktur*" sözüyle de yalınlaştırarak söylemiştir (Döl, Avşar, 2013:5).

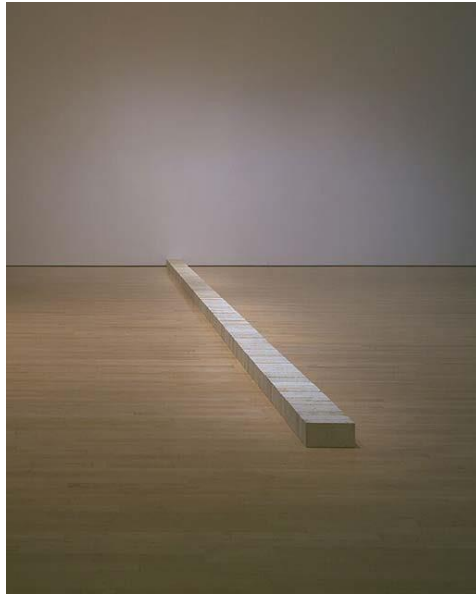
Minimal anlayıştaki espas, gerçek nesnelere ile gerçek mekânda oluşturulan ritmik yapıların, mekânı vurgulamasıyla boşluğun farkına varmamızı sağlar. Yapısal olarak, kusursuz olarak biçimlendirilmiş nesnelere tekrarı, ritmik durumu, kusursuz rengi ve biçimi dışında bizlere eserin sahibi hakkında herhangi bir bilgi ve doğadan herhangi bir referans vermez. Bu durum bizi kusursuz bir evrende sonsuzluk hissine taşır (Kavukcu, 2016:217).

3.2.1. Carl Andre

Minimal sanatın ilk sanatçılarından biri olan Carl Andre, çocukluk döneminde yaşadığı kasabadan etkilenmiş, orada sürekli gördüğü nesnelere çalışmalarında kullanmıştır. Carl Andre'nin çocukluğunun Massachusetts'te tersanede geçmesi, Tren rayları, kirişler, metal plakalardan oluşturduğu yapıtları bize çocukluğuna ve görev yaptığı ilk işine ait referanslar/ıpuçları vermektedir (Cumming, 2006:459).

Andre, genellikle tek tür nesneyi yineleyerek, yeryüzüne paralel, yatay düzlemler üzerine yaptığı, yalın kompozisyonları ile bilinir. Sanat eğitimini Patrick Morgan ve Frank Stella'dan almıştır. 1966 yılında 139 tuğlayı yan yana dizerek oluşturduğu 'Kaldıraç' isimli çalışma, döneminde en Avant-Garde çalışma olarak nitelendirilmiştir (Görsel 3.1). 1965 yılında, 'Sonsuz Kolon' ismini verdiği çalışma, tüm mekânı dolduran, plastik sünger kirişlerden oluşmaktaydı (Erzen, 2008a:99).

Çalışmaları mekânla bütünleşen, sergilediği nesneden çok mekânı ön plana çıkaran Andre, Sanatın ne olduğu konusunda izleyicileri tartışmalara sürüklemiş Avant-Garde bir sanatçıdır. Mekânla beraber kurguladığı yapılarında nesnelerin tekrarını ve belirli bir ritim düzenini kullanan Andre, mekân zeminini yüzey olarak kullanarak çalışmalarının geniş bir boşlukta olmasını sağlamıştır. İç mekân ya da dış mekânda genellikle yerçekimine karşı koymayan, tümüyle zemine dayalı çalışmalar yapan sanatçı, espası geniş ve çalışmaların üzerini saracak şekilde kullanmıştır.



Görsel 3.1: Carl Andre, Kaldıraç, 1966, 139 Tuğla, Enstalasyon.

3.2.3. Donald Judd

Doğadan herhangi bir iz taşımayan, kompozisyon ve kurguya verdiği önemle, anlam ve duygu kaygısı olmadan işler üreten Judd, arı, saf ve yalın, kusursuz biçimlerle, kusursuz mekânlarda, boşlukla bağlantılı işler üretmiştir. “Bir anda bütünüyle görülebilecek”, figürden uzak, yalın renkli bir heykel türü meydana getirmiştir (Görsel 3.2, 3.3), (Erzen, 2008b:801),(Kavukcu, 2016:27). Bir nesnenin tekrarına dayanan çalışmaları, sonsuz sayıda tekrarın bir kısmı gibi bize sonsuzluğu anlatır.

Judd, yanılısamanın her türüne ve özellikle dışavurumculuğa karşı bir sanatçıdır. Klasik sanatın düzen ve kompozisyon ilkelerinden kaçınmış, kusursuz işçilikle geometrik biçimler üretmiş, teknolojik gelişmeleri takip ederek yeni olan malzemeleri kullanmış, sonsuzluk hissi veren çalışmalarıyla mekânı ve boşluğu kusursuz bir şekilde kullanmıştır. Genellikle çalışmaları iç mekânlarda ve dik ya da yatay olarak dizilmiş ve bulunduğu yüzeyden dışarı çıkmış gibidirler.



Görsel 3.2: Donald Judd, İsimsiz, 1980, 229 x 1016 x 787 mm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.



Görsel 3.3: Donald Judd, İsimli, 1969, 154 x 688 x 611 mm, Moma, New York, Amerika.

3.2.4. Frank Stella

“Resimde iki sorun var. Birincisi resmin ne olduğunu bulmak, ikincisi de bir resmin nasıl yapılacağı bulmak” diyen Stella, birinci sorusuna ‘bir şey öğrenmek’, ikinci sorusuna da ‘bir şey yapmak’ diye cevap verir (Harrison, Wood, 2011:865).

Jasper Johns’un üzerinde büyük etki bıraktığı Stella, Johns’un işleri için ‘Bende en çok iz bırakan işler’ diye bahseder. Sonrasında Johns’un işlerinde kendisini etkileyen şeyin ne olduğunu ise *“motife bağlı kalma biçimiydi... Şerit düşüncesi-ritim ve mesafeyineleme düşüncesi. Yineleme üzerine çok düşünmeye başladım.”* dediği kendi sözleriyle anlayabiliriz (Fineberg, 2014:282).

1959 yılında ‘On Altı Amerikalı Ressam’ sergisine katıldığı çalışmalarda kullandığı siyah ve beyaz şeritlere sahip resimlerle, durağan ve yalın bir anlatım dilini benimsediğini, dönemin Soyut Ekspresif resimlerine karşı çıktığını da söyleyebiliriz. Bu

çalışmalarında Johns ve Reinhardt etkileri de göze çarpmaktadır (Resim 3.1), (Erzen, 2008c:1439).

Carl Andre, ‘On Altı Amerikalı Ressam’ sergisinin katalogu için yazdığı ‘Şerit Resmine Önsöz’ yazısında Stella için şunları söyler;

“Sanat gereksiz olanın dışlanmasıdır. Frank Stella şerit resmetmeyi gerekli buldu. Resimlerinde başka bir şey yok. Ne kendisinin ne de izleyicisinin duyarlığı ya da kişiliğiyle ilgileniyor. Resmin zorunluluklarıyla ilgileniyor. Simgeler insanlar arasında alınıp verilen fişlerdir. Frank Stella’nın resmi simgesel değil. Onun şeritleri tuvalin fırçasının yollarıdır. Bu yollar sadece resme açılır.” (Harrison, Wood, 2011:865).

Stella, çalışmalarının mekân ile ilişkisini sorgularken, mekânla birleştirme fikrini uygular ve tuvallerini şeritlerinin düzenine göre biçimlendirme yoluna gider. Bu sayede espas sınırlı tuvalin dışından içine aktarılmış olur. Üzerindeki forma göre biçimlendirilen tuval yüzey resminden gerçek espasa doğru bir yol izler. Yapısal olarak doluluk ve boşluk birbirleri ile kenetlenir ve espas yüzeyden içeri girer (Resim 3.2).

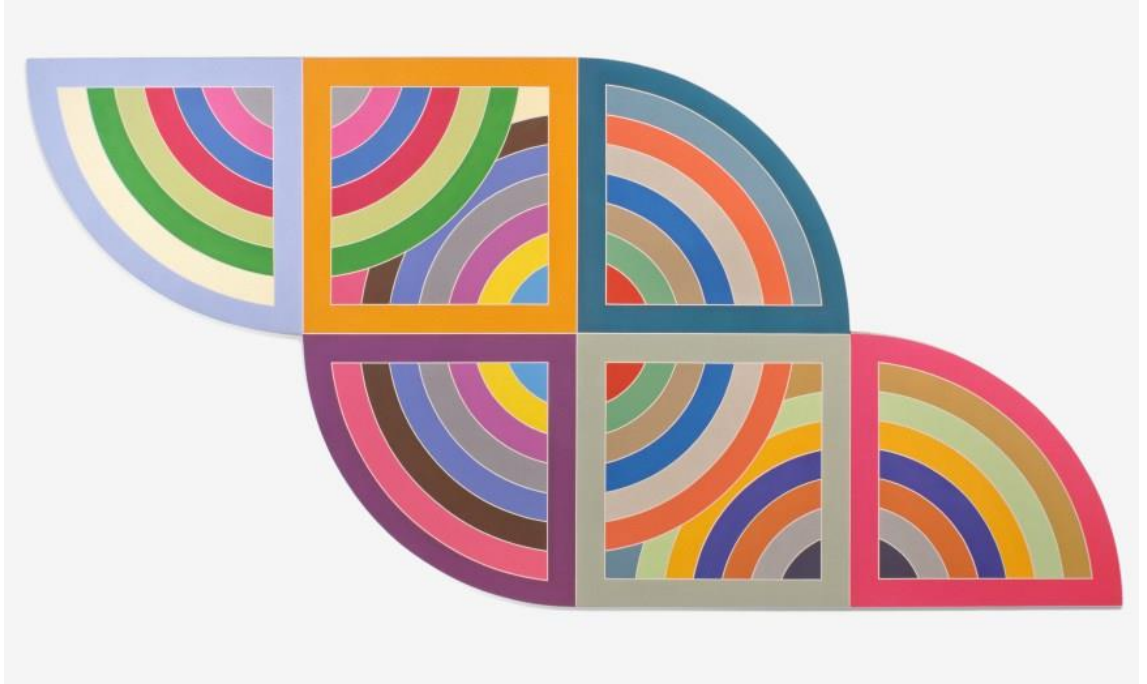
İlk dönemlerinde tek renkli resimler yapan Stella, daha sonra çalışmalarına, florasan boya ile fazla sayıda rengi, canlı ve keskin bir şekilde katmıştır (Resim 3.3). Daha çok büyük ölçekli çalışır ve mimari’den etkilendiği söylenmektedir.



Resim 3.1: Frank Stella, Mantık ve Sefaletin Evliliği, 1959, Tuval Üzerine Emaye, 230.5 x 337.2 cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.



Resim 3.2: Frank Stella, Quathlamba, 1968, Litografi, 16 3/8 x 28 7/8 inç, Brauer Museum of Art, Valparaiso, Chicago, Amerika.



Resim 3.3: Frank Stella, Harran II, 1967, Tuval üzerine polimer ve floresan polimer boya, 304.8 x 609.6 cm, Guggenheim Müzesi, New York, Amerika.

3.3. ENSTALASYON

İngilizce, Fransızca ve Almanca ‘Installation’ kelimesinden Türkçemize ‘Yerleştirme’ ismiyle geçmiş bir sanat şeklidir. Nesnelerin sınırlı ya da sınırsız espas içerisinde bir kompozisyon oluşturmasıyla oluşur. 1960’lardan sonra çok sık kullanılmaya başlanmış bu terim, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Nesne Sanatı ile yakından ilişkilidir. Sunumunda özel olarak mekâna ihtiyaç duyan tüm sanat akımlarını etkilemiştir (Özayten, 2008b:1634-1635).

Nesnelerin, mekânla birlikte algılandığı enstalasyon, Dünyanın herhangi bir yerini de mekân olarak algılayabilir. Enstalasyon sanatının mekân olarak tanımladığı yer, etrafı çevrili ve üstü kapalı bir mekân olabiliyorken, aynı zamanda gökyüzünü görebildiğimiz ve ufuk çizgisinin görülebildiği etrafı açık, nesneyle ilişki kurabilen alanlar da olabilmektedir.

Enstalasyon sanatında nesnelere gerçek espasta, uzamsal boyutta sorgulanırlar. Oluşturulan yapılar doluluk ve boşluk olarak da düzenlenirler. Doluluk kütle ya da nesne ile, boşluk ise uzay ile ilişkilidir.

3.3.1. Christo ve Jeanne Claude

Christo projelerini, “*Proje topluma şaka yollu sataşmaktır*” (Fineberg, 2014: 345) sözleriyle açıklar ardından “*ve toplum, bir anlamda, köprü, yol ya da otopan yapımı gibi normal bir olaya vereceği tepkiyi verir. Farklı olduğunu bildiğimiz şey, tüm bu enerjinin fantastik ve mantıksız bir amaç için kullanılmış olduğudur ve bu da çalışmanın özüdür*” diye devam eder (Fineberg, 2014: 345).

Christo 1935 te Bulgaristan’da doğmuş ve dönemin sosyalizm baskıları ile büyümüştür. 1957 yılında Çekoslovakya üzerinden Viyana’ya kaçmış ve bir yıl sonrada oradan Paris’e geçmiştir. Bu sırada çeşitli türlerde resimler yaparak hayatını idame ettirmiştir. Resim yaparak para kazanmanın yanı sıra paketleme ve istifleme çalışmalarını da sürdürmüştür. Bu çalışmaların meyvesi ve o güne kadar yaptığı en büyük iş olan ‘5600 m² Paket ‘ işiyle anıtsal büyüklükte işler yapmaya başlamıştır. Bu çalışmada paketleme tekniğini kullanan Christo, her zamankinden farklı olarak bir

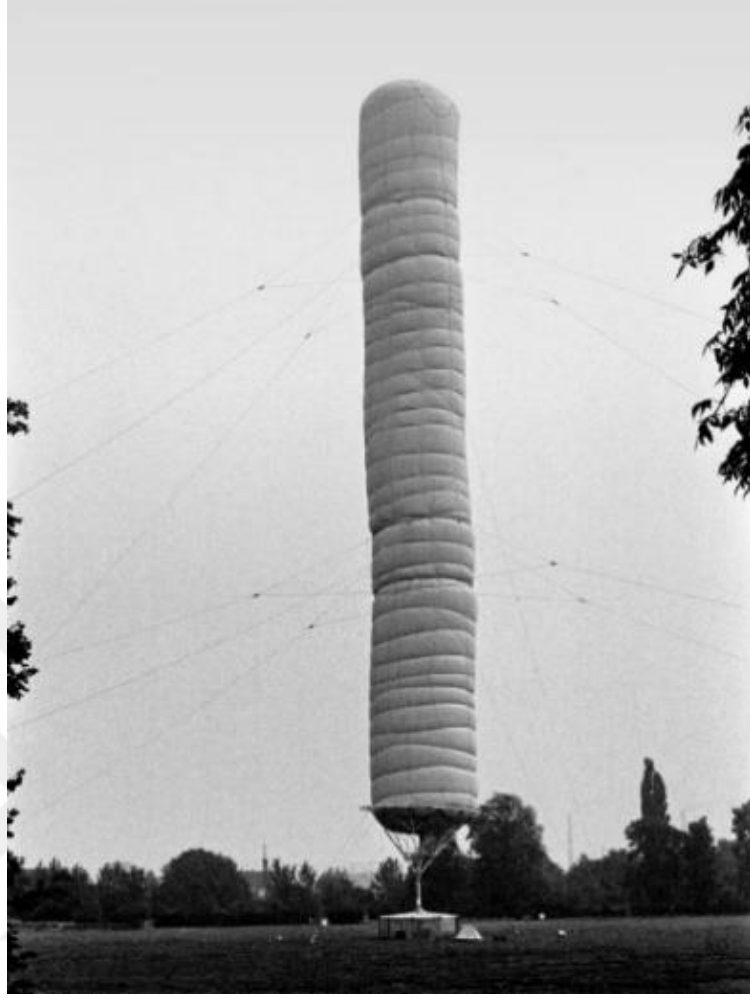
nesne yerine, boşluğu paketledi. Bu sayede çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır (Görsel 3.4), (Fineberg, 2014: 345).

Daha sonra 1976'da 'Akan Çit' (Görsel 3.5), 1983'te 'Kuşatılmış Adalar' gibi doğayı çevreleyen, sınırlandıran çalışmalar yapmıştır. Ardından 1984-1991 yılları arasında 'Şemsiyeler' isimli çalışmasıyla doğayı çevrelemek yerine, manzaraya dahil olan türde çalışmalar yapmıştır. Christo bu süreçte, paketleme, çevreleme ve ekleme yaparak anlayışını sürekli geliştirmiştir (Fineberg, 2014:345).

Giderek büyüyen alanlar ve çalışmalar, profesyonelleşmesini gerektirmiş ve yanında çalışmak üzere mühendisler ve teknikerler almıştır. Bu profesyonelleşme zaten anıtsal olan çalışmalarını daha da büyük, daha da kusursuz hale getirmiştir. Yapısal olarak kurduğu enstalasyonlar, hem estetik yönüyle hem de anıtsal büyüklükleriyle doluluk ve boşluk ilişkisi çerçevesinde sorgulanmıştır.

Paketleme işlerinde nesne ile espası birbirinden ayıran Christo, devamında soyut bir alanı yine soyut bir alanın içinden ayırmış ve boşluğu paketlemiştir. 'Kuşatılmış Adalar' çalışmasıyla, adanın çevre ile ilişkisini engelleyecek şekilde çevreleyip sınırlandırmıştır (Görsel 3.6). Daha sonraki 'Şemsiye' gibi çalışmalarında ise nesnelere doğayla bir bütün halinde yerleştirerek manzaraya eklemelerde bulunmuştur (Görsel 3.7).

Yapısal olarak kimi zaman sınırlı espas'ı kullanmış, kimi zamanda sınırsız espas'a dayalı çalışmalar yapmıştır. Bazı çalışmalarını o kadar büyüktür ki, yanında ki espas algısı ile uzağındaki espas algısı birbirinin karşıtı bir haldedir.



Görsel 3.4: Christo ve Jeanne-Claude, 5,600 m² Paket, 1967-68, Doküman IV, Fotoğraf: Wolfgang Volz, Kassel, Almanya.



Görsel 3.5: Christo ve Jeanne-Claude, Akan Çit, 1972-76, Kumaş, Çelik konstrüksiyon, Çelik Tel, 5,5 m yükseklik, 39.4 km Uzunluk, Fotoğraf: Wolfgang Volz, Sonoma ve Marin İlçeleri, California, Amerika.



Görsel 3.6: Christo ve Jeanne-Claude, Sarmalanmış Adalar, 1983, Polipropilen Kumaş, 11 Ada, 603.870 m², Fotoğraf: Wolfgang Volz Miami, Florida, Amerika.



Görsel 3.7: Christo ve Jeanne-Claude , Şemsiyeler, 1984-1991, 3100 Şemsiye, Fotoğraf: Wolfgang Volz, Japonya- Amerika.

3.3.2. Daniel Buren

Figüratif resimle başladığı sanat hayatının aksine bantlarla gerçekleştirdiği çalışmalar ile tanınan Buren, sanatı en yalın hali ile uyguladığı Minimalist çalışmalar gerçekleştirmiştir (Rona, 2008a:274).

Figüratif resim anlayışını 1968 yılına kadar sürdüren Buren, Sanatın anlatımcı ve duygusal yönlerinden arınarak, en aza indirgenmiş sanat eserleri üretmiştir. Bant işlerine de bu dönemde başlamıştır. Mekânları, çeşitli yüzeyleri bantlarla kaplayan sanatçı, çalışmasının bulunduğu konum ile zıtlıklar oluşturmasıyla da kavramsal bir sanat anlayışını da benimsemiştir. New York'ta 1970 yılında 'Kavramsal Sanat ve Kavramsal Durumlar' adlı bir sergiye katılan sanatçı, anlayışını sanat nesnesinden, mekânın kendisine çekmeyi ilke edinmiştir (Rona, 2008a:274).

Sanatı, anlatım, süsleme, zanaat gibi kavramlardan ayırmak, tamamen ayrı bir kuram haline getirmek amacıyla olan Buren, 1970 yılında "Dikkat" başlığı altında bir deneme yazısı yayınlamıştır. Bu yazısında Buren; *"...bizim önermemizin dış sonuçlarından biri de eserin gösterildiği konumun yarattığı sorundur."* diyerek, mekânın çalışma üzerindeki etkisine değinmiştir. Yine aynı yazıda Buren'in *"...kapla (konumla) içerikler (bütün önerme) arasında sabit bir ilişki hayal etmek mümkünse, bu ilişki her yeni sunumla birlikte hep sıfırlanır ve yeniden canlandırılır."* sözleri ile eserin sürekli bir yenilenme halinde olduğunu, izleyicinin her yer değiştirdiğinde yeni bir çalışma ile karşı karşıya kaldığını, izleyicinin her yer değişiminde eserin yeniden inşasının gerçekleştirildiği gibi sonuçlara vardığını anlayabiliriz. Ardından *" (...) i Konumun kendisinin, şifresi çözülecek olan yeni bir uzam olarak ortaya çıkması;(...)"* gibi sorun çözümleme yöntemlerini de, konumun uzam olarak nitelendirilmesi ve farklı bakış açılarının eser hakkında yeni izlenimler uyandırabileceğini bizlere anlatmıştır. (Harrison, Wood, 2008:908), (Yılmaz, 2004:329-330)

Yapı olarak Sol Lewitt'in şerit resimlerini andıran bu kavramsal anlayıştaki minimal çalışmalar, bulunduğu mekânın espasını olduğundan daha uzun göstermekte ve optik bir yanılsama alanı da oluşturmaktadır. Mekânın çalışma üzerindeki etkisi ve çalışmanın mekân üzerindeki etkisi birbirini itecek şekilde zıttır. 1971 yılında Guggenheim New York Müzesinde gerçekleştirdiği "Painting-Sculpture" isimli enstalasyonda görüldüğü gibi yatay hatlara dikey çizgiler çekerek bir zıtlık

oluşturmuştur (Görsel 3.8). Oluşturmuş olduğu bu karşıtlık, kavramsal olarak ta tanımlanabilir. Aynı zamanda tavanı delecekmiş gibi yukarıya doğru uzanan bantlar, yapının üst kısmında birleşmiş hissi vererek mekânın yüksekliğini bir yanılsama olarak arttırmış gibi de görülmektedir diyebiliriz.



Görsel 3.8: Daniel Buren, Painting-Sculpture, 1971, “VI Guggenheim International” - In Suti, Guggenheim Museum, New York, Amerika.

3.3.3. Işık ve Ses Enstalasyonu

Işık ve ses, üç boyutlu objeler gibi elle tutulabilir, dokunulabilir olgular değildir. Işık ve ses duyu organlarımızdan göz ve kulak aracılığı ile deneyimleyebileceğimiz unsurlardır. Bu iki unsurun madde ile etkileşimi bize algılanabilir bir dünya sunar. Çünkü nesnelerin renklerini, kütlelerini, hareketlerini ve birbirleri ile olan iletişimlerini görmemizi duymamızı sağlayan ışık ve sestir.

Ses açısından bir mekânın büyüklüğü, küçüklüğü, şekli ve nerede olduğu oldukça önemlidir. Mesela oksijensiz bir ortamda ses yayılamaz ya da köpük sünger gibi malzemeler sesin şiddetini düşürebilir. Çok büyük kapalı bir alanda ses yankılanabilir. Kendi başına bir bilim dalı olan akustik düzenlemeler bu sebeple bir bilgi birikimi gerektirir. Aynı anlamda ışıkta bir mekânı tamamen doldurabilir ve ya kaplayabilir. Işık ve ses ile psikolojik ve fizyolojik olarak insanları etkileyebilir ve mekânı da buna dahil edebiliriz. Çünkü mekânın fiziksel durumu ses ve ışığın izleyici üzerindeki etkisini arttırabilir diyebiliriz. Sanatçılar enstalasyon çalışmalarında sadece ses ve ya sadece ışık kullandıkları gibi her ikisini de aynı anda kullanabilirler.

3.3.3.1. Dan Flavin

Flavin, hazır nesnelere birlikte ışığın kullanıldığı çalışmalar üreten Avant-Garde bir sanatçıdır. Renkli florasan lambalar kullanarak oluşturduğu kompozisyonlarda, ışık, renk ve mekân'ı bütünleştiren bir anlayış vardır. Kendisini herhangi bir sanat grubuna sokmayan Flavin, seçkileri ve yalınlık anlayışı ile minimal bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. En önemli çalışmaları olarak, '25 Mayıs 1963'ün Diyagonalı' (Görsel 3.9) ve 'Viladimir Tatlin için Anıt 7' (Görsel 3.10) sayılabilir (Erzen, 2008a:521).

Genellikle boş bir odanın köşesinde, mekân ışığından arındırılmış bir ortam yaratan sanatçı, bu köşede florasan ve neon tüplerinden oluşan kompozisyonlar kurar. Odadaki boşluğu şekillendiren ışıklı nesnelere, gizemli bir gösteri sunan Flavin, aslında Barok Sanatın karışık kompozisyonlarına ve ışık-gölge anlayışına ilgi duymamış, aksine yalınlığı öne çıkarmıştır (Erzen, 2008a:521), (Cumming, 2006:459).



Görsel 3.9: Dan Flavin, Diagonal of May 25, 1963, 1963, Floresan, 96 inç, 243.8 cm, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco, Amerika.



Görsel 3.10: Dan Flavin, Viladimir Tatlin için Anıt No 7, 1964, 243.8 x 58.7 x 10.8 cm, Çeşitli Boylarda Floresanlar, Stephen Flavin/Artist Rights Society (ARS), Fotoğraf: Billy Jim, New York.

3.3.4. Video Enstalasyon

Teknoloji ile birlikte gelişen TV, video ve bilgisayar gibi sistemler de sanatın dışında kalmamış, sanatçılar bu sistemleri kullanarak çeşitli şekillerde sanat eserleri gerçekleştirmişlerdir. Video yerleştirmeler, çalışma ve mekân ilişkisi kuran, bu mekânda hareket, renk, biçim, kavram, zaman ve boyut olarak sorgulanabilecek çalışmalardır. Mekânın içinde mekân oluşturulabilen bu düzende boşluk, hem mekânın kendisi hem de video içindeki sanal alanın birleşiminden oluşur. Video enstalasyon, TV ile sunulabilmesinin yanında, mekân duvarlarına ya da nesnelerin üzerine yansıtılarak ta oluşturulabilir.

3.3.4.1 Nam June Paik

II. Dünya savaşından sonraki dönemde teknoloji bir çığ gibi büyümüş, Paik'te bunu sanat adına en iyi kullananlardan biri olmuştur. Bu gelişmelerden yola çıkarak, kitle iletişim teknolojilerinin popüler kültürü beslemesinden faydalanmış, bu popüler kültür imgelerini çalışmalarında kullanmıştır.

1950'li yıllarda Televizyon, Video ve Bilgisayar sistemlerinin gelişip güçlenmesiyle, dış dünya neredeyse gerçek olarak ekranlara yansımaya başlamıştır. Baudrillard'ın 1970'li yıllarda belirttiği 'Simülasyon Evreni', gerçeğin yanılması, elektronik ortama girerek gerçekleşmesiydi demek hiçte yanlış olmayacaktır. Buradaki temel problem, simülasyon olarak bu teknolojik kutu içerisindeki mi, yoksa dışında kalanlar mı gerçektir? Paik'in bu soruya benzer olan, 1974 yılında yaptığı 'TV Buda' çalışması, bizlere 'simüle edilmiş' ve 'gerçek olan' arasındaki ilişkiye tanıklık etme imkanı sunar diyebiliriz (Görsel 3.11), (Şahiner, 2013:38).

Bu tavırlarıyla ve Video Enstalasyon çalışmalarıyla Avant-Garde bir sanatçı olduğu açıkça belli olan Paik, Video-Art'ında kurucusu sayılır. Machinuas'ın öncü olduğu, John Cage'in 'Deneysel Kompozisyon' derslerine katılmıştır. Bu dersler ve Fluxus düşüncesinin etkisi ile 1960'larda 'Televizyon Heykelleri'ni Yapmaya başlamıştır (Görsel 3.12), (Şahiner, 2013:40).

Çalışmaları üç şekilde incelenebilir, bunlardan ilki enstalasyon sanatı, ikincisi Video-Art, üçüncüsü ise Performans Sanatıdır. Çünkü aynı çalışma içerisinde bu üç sanat alanının da verilerinden faydalanır. Enstalasyonlarındaki espas çözümlenmeleri, gerçek ve sanal olan arasında bir yerdedir. Enstalasyon gerçek mekânda ve gerçek nesne ile sunulurken, enstalasyonu oluşturduğu TV'lerde yanılsama olarak kendi espas yapısına sahip videolar oynatılmaktadır.



Görsel 3.11: Nam June Paik, TV-Buddha, 1974, Amsterdam Müzesi, Hollanda.



Görsel 3.12: Nam June Paik, Elektronik Süper Otoban: A.B.D. Kıtası, Alaska, Hawaii, 1995, Elli Bir Kanallı Video Enstalasyonu (Bir Kapalı Devre Televizyon Yayını Dahil), Özel Yapım Elektronik Cihazlar, Neon Işıklandırma, Çelik ve Tahta; Renk, Ses, Yaklaşık 4,6 x 12,2 x 1,2 mt ,Smithsonian Amerikan Sanatı Müzesi, Washington, Amerika.

3.4. SANATTA HAREKET VE ESPAS

Nesnelerin hareketlerini çalışmanın ana unsuru olarak gören Kinetik sanat ilk kez 1913-1920 yılları arasında Duchamp, Gabo ve Tatlin gibi bazı sanatçıların çalışmalarında hareketi ön plana çıkarmaları ile başladı (Kindersly, 2010:548). Doğrudan espasla ilintili bu akım, boşlukta sallanan ya da bir noktadan diğerine hareket eden yapılardan oluşur. Bu hareketler ritmik ya da rastgele bir düzende olabilir. Genellikle denge salınması yapan ya da birbirini tekrar eden, yani yinelenen nesnelerin boşlukta yer değiştirmesi olarak algılanabilir. Sanatçılar, bu gibi çalışmalarda nesneleri genellikle, mobil ve ya makine gibi teknolojik ve hareketi temsil edebilecek kelimelerle tanımlamışlardır. Kinetik çalışmalarda, bir makine gücü kullanılabildiği gibi, rüzgâr, su gibi devinim kuvveti olan doğal olaylardan da faydalanılabilir. Man Ray ve Alexandre Rodchenko'nun döner durur (mobil) çalışması, boşlukta asılı nesnelerin hareketlerinden oluşuyordu. Işığın hareketini geliştirip, çalışmalarını bir adım daha öteye götürenleri ise Bauhaus üyeleri olmuştur. Kinetik sözcüğü ilk kez Gabo ve Pevsner tarafından 'Gerçekçi Manifesto'da kullanılmıştır (Kindersly, 2010:548), (Rona, 2008b:876). 1960'da akıma ismini veren Wolfgang Ramsbott, akımın ismini kinetik sanat kronolojisinde yayımlamıştır (Kindersly, 2010:548).

Yapısalcı, mekân ile bütünleşik çalışma yapma geleneğinden ve Dada'nın müdahaleci tavrından gelen Kinetik Sanat anlayışı, 1960'larda gelişimini sürdürdü. Hazır nesnelere, ışık, ayna, parlak yüzeyler, buluntu nesnelere gibi birçok farklı biçim ve malzeme kullanan bir sanat akımı olan Kinetik Sanat, 1980'li yıllarda etkisini yitirmiş, fakat izleyici katılımını gerektiren çalışmalara hala etki etmeyi sürdürmektedir (Kindersly, 2010:548).

Akımın önemli sanatçılarından bazıları, Jean Tinguely, Alexander Calder, Le Parc'dır.

Yapısal olarak Kinetik Sanat, gerçek mekânı kullanan ve aktif bir espas değişimini öngören, ışığı ve nesneyi dinamik bir şekilde kullanan, boşluktaki hareketi doğrudan içine dahil eden, izlenirken her yana farklı bir nesne örüntüsü veren, hareketli çalışmalardır. Fütürist sanatçıların hareketi resmetme güdüsünü farklı bir yöne doğru geliştirmiş, direkt olarak hareketi sanat eseri haline getirmiştir.

3.4.1. Alexander Calder

Calder, Amerikan Soyut Ekspresyonizmini, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell gibi iç doğayı non-figüratif olarak yapmasına karşın, Amerikaya özgü sentezlenmiş ve kendine özgü yeni bir anlayış ortaya koymuştur. Çocuğu duygularla çalışmalarını yapan Calder, belirgin bir şekilde heyecanlı olan dünyasını ve önceliklerini çalışmalarına aktarabilmiştir. Sanatçı bir aileden gelen Calder, babasının rahatsızlığından dolayı Arizona'ya gitmiş, orada uzay, gökyüzü, yıldız ve gezegenlere olan ilgisinin farkına varmıştır. Yıldızlar ve gezegenler, 'mobil' adıyla tanımladığı çalışmalarının temelinde yer almıştır (Fineberg, 2014:49).

Mekanik aletlere olan ilgisi sebebiyle sürekli bir keşfetme arayışında olmuş, sıradan nesnelere farklı ve hareketli düzenekler tasarlamıştır. Yapının boşlukla olan ilişkisini, hareket, asılı kalma, denge ve hayatında önemli yer tutan konularla anlatan Calder, 1926-1931 'Calder Sirki' çalışmasını yapar ve "Ben bakması eğlenceli şeyler yapmak istiyorum" der (Görsel 3.13). İçindeki çocuğu bu çalışmasında bizlere gösteren Calder, aynı zamanda o çocuğu da sirke götürmüş olur (Fineberg, 2014:49).

Çalışmalarına ve 'Calder Sirki' performanslarına bir süre devam eder ve bu süre içinde Fernad Léger ile tanışır. Léger, yaptığı mekanik çalışmalardan dolayı ilgi duyduğu Calder ile arkadaş olur. Bu arkadaşlıktan doğan diğer arkadaşlıklar Calder'in bir anda önünü ve ufğunu açar. Çünkü bu süre içerisinde kendisini izlemeye gelen, dönemin en ünlü sanatçılarından biri olan Mondrian ile tanışmıştır. Mondrian'ın atölyesine iade ziyaretinde bulunan Calder burada Mondrian'a tavsiyede dahi bulunur (Fineberg, 2014:51). O günü şöyle anlatır; "Çok heyecan verici bir odaydı, solundan ve sağından ışık alıyordu. Pencerelelerin arasındaki duvarın üzerinde, renkli dikdörtgen kartonların çivilendiği, deneysel unsurlar vardı. Donuk kahve renkli pikap bile kırmızıya boyanmıştı. Mondrian'a bu dikdörtgenleri salınır hale getirirse eğlenceli olabileceğini önerdim ve O, çok ciddi bir ifadeyle şöyle dedi:

"Hayır, bu gerekli değil, benim resmim zaten çok hızlı. , ... Bu tek ziyaret birçok şeyleri başlatan bir şok oldu. Önceleri de 'Modern' kelimesi sık sık duyardım ama 'Soyut' terimini bilinçli olarak ne biliyordum ne de hissediyordum. Dolayısıyla, şimdi, otuz ikisinde, soyut çalışmak ve resim yapmak istedim." (Fineberg, 2014:51).

Calder'in çalışmalarında espas dinamikdir, doluluk ve boşluk sürekli yer değiştirir. Her açıdan farklı, her an farklı. Boşluk tıpkı evrendeki gibi, dolulukla yer değiştirir. Dünyanın ve gezegenlerin sürekli bir devinim halinde olması gibi. Sabit yok, standart yok. Tıpkı bir nehirde iki kere yıkanılmaz gibi aynı resmi ikinci bir defa daha görme şansımız yoktur. Sınırlı ve sınırsız olarak kullandığı espas, hem doğası gereği sonsuz, hem de hareketinden dolayı sonsuzluğu çağırır. Yapıtlarını asılı halde, denge mekanizmalarını kurarak yapan Calder, bir anlamda yıldızlar ve gezegenleri çalışmalarına katar. Yapısal olarak asılmış yaprakları andıran mobiller, temel boşluk sorgulamasında, boşlukta bir sistemin hareket ettirdiği nesnelere olarak yıldız ve gezegenler ile ilişkilendirilebilir (Görsel 3.14, 3.15).



Görsel 3.13: Calder Sirki, Performans Esnasında, 1926-1931, Foto: Andre Kertész, Paris 1929, Fransa



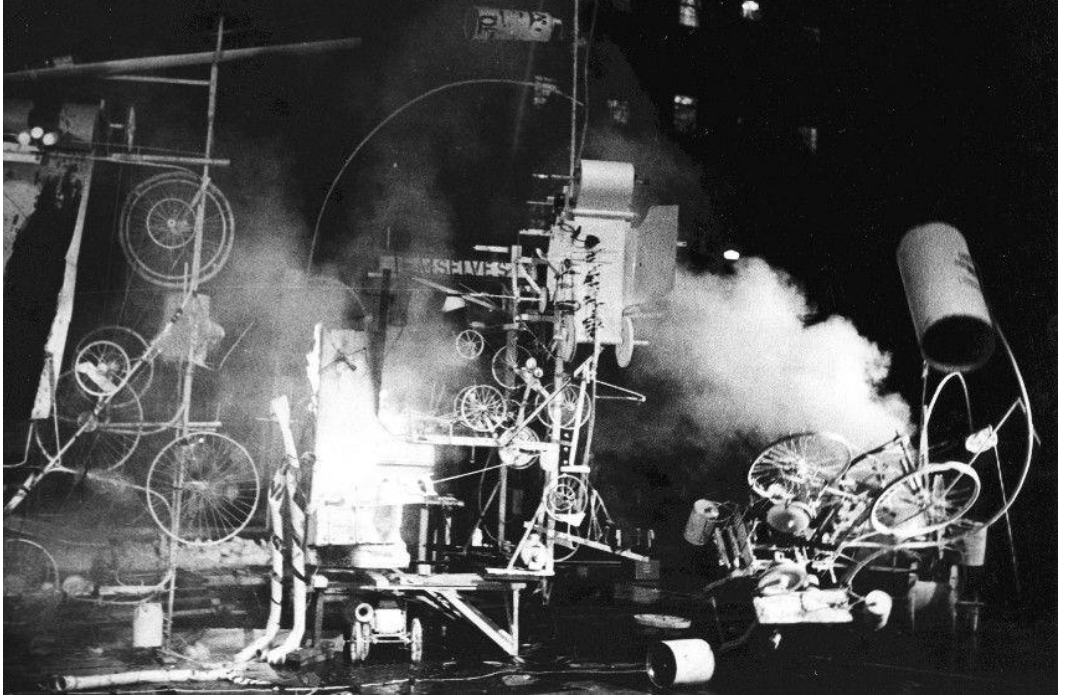
Görsel 3.14: Alexander Calder, Gamma, 1947, 147.3 x 213.4 x 91.4 cm, Pce Wildenstein Gallery, New York, Amerika.



Görsel 3.15: Alexander Calder, Flamingo, 1973, Çelik Konstrüksiyon, 13.5 m Yükseklik, Federal center Plaza, Chicago, Amerika.

3.4.2. Jean Tinguely

Boşlukta asılı nesnelere ve uzamda soyut konstrüksiyonları ile bilinen Tinguely, kendi deyimini ile 'Meta-Mekanik Aygıtlar'ını izleyicide çalışmalarına dahil edebilecek şekilde etkileşimli olarak tasarlar (Görsel 3.16). Erken dönemlerinde sürrealist resimler yapan Tinguely, 1953'te Paris'e taşındıktan sonra, 1955 yılında 'Le Mouvement', 'Hareket' grubuna katılmıştır. Ardından 1960 yılında 'Yeni Realizm' akımını başlatan sanatçılar arasında yer almıştır. 1960'larda ilk anıtsal çalışmalarını üretmiştir. Şehir düzenlemelerinde, insanların rahatlamasını sağlayan, şehrin nefes almasını sağlayan meydanlarına 'Su Fıskiyesi' tasarımları yapmıştır. En önemli fıskiyelerinden biri, Paris'teki Pompidou Kültür Merkezi önünde bulunan 'Stravinsky Çeşmesi'dir (Görsel 3.17). Fıskiye, Çeşme gibi tasarımlarla günlük yaşam mekânları düzenleyen Tinguely, ölüm temasını işlemeye başlamış ve 'Mengele' heykelleri yapmıştır (Kindersly, 2010:549).



Görsel 3.16: Jean Tinguely – New York'a Saygı, 1960, Foto Via Study Blue, New York Moma'da kendini yok eden Enstalasyon.



Görsel 3.17: Jean Tinguely – Stravinsky Çeşmesi, 1983, Pompidieu Kültür Merkezi, Paris, Fransa.

3.5. POPÜLER KÜLTÜR YAPISI VE ESPAS

Kitle kültürünün imgelerini kullanan 1950 ve 1960 yıllarında önce İngiltere, ardından Amerika’da ortaya çıkan sanat akımıdır. Pop terimi, ‘Bağımsızlar Grubu’nun 1954-1957 yıllarında yaptıkları toplantılarda ilk kez kullanılmıştır. Kentsel kitle ürünlerini tanımlamak için kullanılmıştır (Rona, 2008c:1271).

İnsan makine ilişkilerini inceleyen Hamilton, büyük boyutlu tuvaleri ile Amerika kültürünü kaynaştıran R. Smith, sıradan imgeleri kullanan Jasper Johns, Oldenburg, Rauschenberg, karikatür’e benzeyen çalışmaları ile Roy Lichtenstein, ünlü popüler kültür yıldızlarını ve markalarını ele alan Warhol gibi, sanat adına çok önemli isimler çıkaran bir akım olmuştur.

Çevrelerinde buldukları hazır imgeleri çalışmalarında kullanan sanatçıların, özgün imge yaratmayı düşünmeden popüler olanı kullanmalarını temsil eder (Rona, 2008c:1271). Ticaret ve reklama dayalı, tüketim toplumunun popüler kültürüne yönelik bu sanat akımı Oldenburg’un anıtsal çalışmaları ile mekân sorgulamaları da yapabileceğimiz geniş bir yelpaze sunmaktadır. Gerçek mekânda sınırsız espasta devasa popüler kültür imgelerini kullanan sanatçı ve aynı zamanda galeri mekânları gibi

sınırlandırılmış mekânlarda da yine insan algısındaki imge boyutunun çok üzerinde, büyütülmüş nesnelere kullanır. Böylece sanatçı bizlere yapı olarak popüler heykel ilgileri sunar. Bu olduğundan daha büyük, devasa nesnelere espas kullanımı, eserle izleyici arasındaki bilinen bağın kaybolmasına, algısının değişmesine ve insanın kendini olduğundan küçük hissetmesine sebep olur.

3.5.1. Claes Oldenburg

Gerçeğine sadakat gösteren Jim Dine'in objelerini gerçekliğinden soyutlayarak, inorganik geometrik şekillere dönüştüren Oldenburg (Fineberg, 2014:187), çalışmalarını mimari ölçekte uygulamıştır (Görsel 3.18). Gerçekte olanla, kafasının içindeki imgeyi oluşturması, başkalaştırması hep önceliği olmuştur.

1929'da Stockholm'de Dünya'ya gelen Oldenburg, yedi yaşında Chicago'ya gitmiştir. Burada yükseköğrenimini gerçekleştirmiştir. Chicago sanat okulunda eğitimini aldıktan sonra, 1950'de, Alan Kaprow ve Red Grons'la ardından da Samaras, Segal ve Withman'la tanışmıştır. Jim Dine ve Tom Wesselman'la da yine bu dönemden arkadaşlığı vardır (Fineberg, 2014:187). Kendi sanatı için; "Benim izlediğim yol, basitçe bana anlam ifade eden her şeyi bulmaktı, ama kişisel gelişimin mantığı, kendini yavaş yavaş çevremdeki şeylerde bulmaktı." demiştir.

Oldenburg, sıradan ve sokaktan herhangi bir sanatsal ilgi uyandırmayan nesnelere, mimari ölçekte, anıtsal bir biçimde uygulamıştır. Bu yapıların kimilerini galerilerde yani bir mekân içerisinde, kimilerini de gerçek espasta, sınırsız uzamda sergilemiştir. Galeri mekânında sergilediklerine 'dükkân' ismini vermiştir. 1976'da Philadelphia Meydanı için metalden bir mandal yapmıştır (Görsel 3.19). Devasa boyuttaki bu mandal, yaratmak istediği sanat yapısına anlam ikilemi katmıştır. Oldenburg'un yapılarında espas kimi zaman nesnenin içinde dolaşır, kimi zamanda sadece etrafını sarar. Uzaktan ve yakından farklı olan espas çözümlemesi, çalışmaların yanındayken insana küçük olduğunu hatırlatır. Mimari ölçekte bir mandal, normal olarak insanın hayalini kurmakta zorlanabileceği bir nesnedir. Kapladığı alan bakımından, hacim ve kütle anlamdan daha ağır hale gelir (Erzen, 2008c:1160).



Görsel 3.18: Claes Oldenburg, Floor Burger, 1962, Köpük, Kauçuk ve Mukavva Kutularla Dolu Dikilmiş Kumaş Üzerine Akrilik Boya, 132.1×213.4 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada.



Görsel 3.19: Claes Oldenburg, Mandal (Clothespin), 1976, Çelik Konstrüksiyon, 14 m × 3.73 m × 1.37 m, 10 ton ağırlık, Philadelphia Meydanı, Amerika.

3.6. İMGE, KAVRAM VE NESNE

İmge, kavram ve nesnenin aynı anda bulunduğu sanat eserlerini tabir etmekte kullanılan Kavramsal Sanatta, kavram/fikir yapının kendisi kadar önemlidir. ‘Kavram Sanatı’ terimi ilk kez Amerikalı sanat karşıtı aktivist Henry Flynt tarafından, kendi eserinin anlatımı sırasında kullanılmıştır (Kindersly, 2010:567), (Bird, 2016:188). Yine birçok akımın ilk örnekleri sayabileceğimiz çalışmalarını yapan Marcel Duchamp, kavramsal sanatında ilk örneklerini gerçekleştirmiştir. Duchamp’ın Hazır-Nesne’leri ile doğayı sorgulamasının yanı sıra, bu Hazır-Nesnelere galerilerde sergileyerek te sanat kurumunu sorgulayan kavramsal işler gerçekleştirmiş oluyordu. Kavramsal sanatın gelişimindeki bir diğer önemli isimde Robert Rauschenberg’dir. Kooning’in bir çalışmasını silip, ardından oluşan yeni resmi sergilemiştir (Kindersly, 2010:567), (Özayten, 2008a:842).

Kavramsal sanat ile beraber eserin görüntüsündeki güzellik/estetik’ten çok eserin tanımladığı kavram daha önemli hale gelmiştir. Sanat eserinin geleneksel olanla değil, yeni birçok sunum şekli ile sunulması amaçlanır. Sunum, enstalasyon, film, fotoğraf gibi çeşitli şekillerde olabilir. Bu çeşitlilik içinde Happening ve Performans Sanatı’da kendine bir yer bulabilmiştir. Kavramsal sanat fikir, felsefe gibi akılla çok ilintilidir. Eserin kendisi tanımlayıcı nesne değil, tanımlanan kavramdır (Özayten, 2008a:841).

Kavramsal Sanat’ın yararlandığı akımlar, Empresyonizm, Kübizm, Dada, Pop Art, Foto Gerçekçilik ve Minimal Sanat’tır. Empresyonistlerden ve Foto Gerçekçilerden gerçek olanla ilgili yararlanan Kavramsalcular, Kübizmden ise dünyanın algılanmasına yönelik çözümlerinden yararlanır (Özayten, 2008a:842).

Yves Klein’in 1958’de ‘Iris Clert’te açtığı ‘Boşluk’ sergisi, yine aynı galeride Arman’ın 1960 yılında gerçekleştirdiği ‘Doluluk’ sergisi, Piero Manzoni’nin 1959 yılında bin metre kâğıda çizgi çizip, bu kâğıtla sanat eserlerini kaplaması ilk kavramsal çalışmalardandır. Kavramsal sanattaki boşluk ve doluluk sorgulamaları mekân ile beraber sunulan çalışmalar, Espas sorgulamalarının da, daha doğrusu boşluk kavramının da sorgulanıp bir çözüm arayışına gidildiğini bize gösterir.

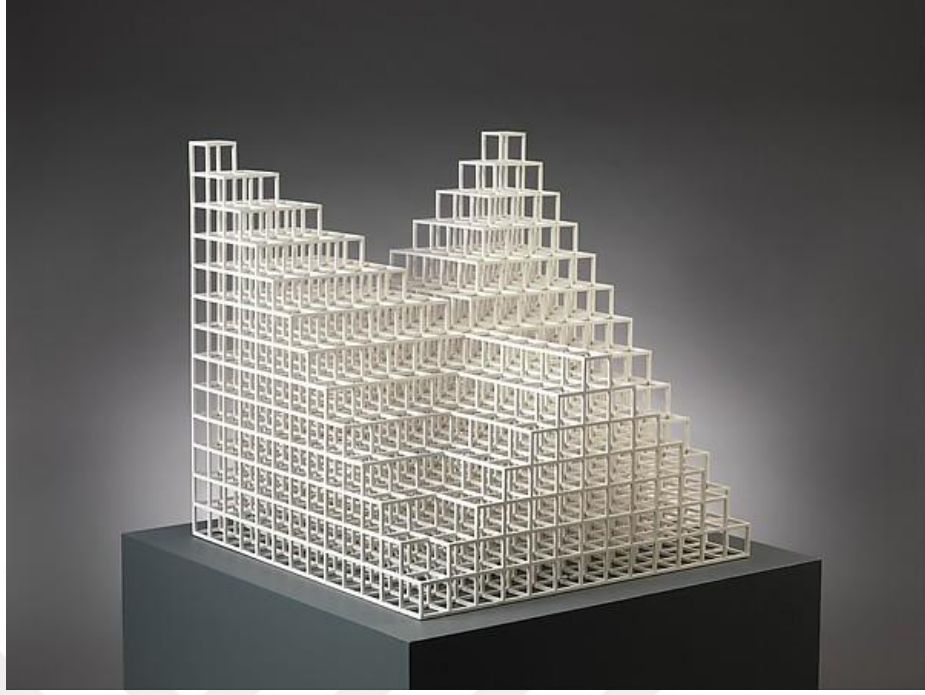
3.6.1. Sol Lewwit

Lewwit, malzemeleri yalın bir şekilde düzenleyerek, ritmik ve sistematik bir şekilde kusursuz görünen çalışmalarıyla tanınır. Kendisini kavramsal sanatçı olarak tanıtan, kavram kelimesini çalışmalarını tanımlamak için kullanan ilk kişidir. Eserin kişiselleştirilmesinin yok sayıldığı, aza indirgenmiş şekliyle Minimal bir dil sergileyen Sol Lewitt, aynı zamanda kavramsal sanata da öncü olmuştur. ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ adlı makalesinin 1967 yılında Artforum dergisinde yayınlanması ile ‘Kavramsal Sanat’ın terim olarak yerleşmesinde etkin olmuştur (Yılmaz, 2006:216), (Erzen, 2008b:949).

Mekân içerisinde Perspektif olgusunu vurgulayan çalışmalar yapar (Görsel 3.20). Bu çalışmalar çizgilerin birleşmesinden oluştuğu için boşluklar ve çizgiler birbirini etkiler ve algılaması oldukça zor olur. Gerçek espasta yaptığı çalışmalarda, espas çalışmaların içerisine girer, ritmik ve belirli bir sistemde dizilmiş çizgilerin arasından sızarak transparan bir yapı oluşturur (Görsel 3.21). Bu yapı geçirgen olduğundan dolayı mekânla bütünleşerek, mekânı da çalışmaya dahil eder.



Görsel 3.20: Sol LeWitt, Duvar Çizimleri (Wall Drawing #1138), 2004, Duvar Üzerine Akrilik Boya, Lisson Gallery, Londra, İngiltere.



Görsel 3.21: Sol LeWitt, 13/3, 1981, Boyalı Balsa Ahşabı, 79.7 × 79.7 × 79.7 cm, Rogers Vakfı Özel Koleksiyonu-1982, Amerika.

3.6.2. Joseph Kosuth

Kavramsal sanatın en güçlü temsilcilerinden olan Kosuth, sanat yapıtının düşünce şeklinin bir modeli olduğunu asıl eserin, düşüncenin, fikrin, kavramın kendisi olduğunu şu sözleriyle savunur; “ *Yaptıklarım yalnızca modeldir. Asıl sanat yapıtlarım düşünceler. İdeali simgelemeyen bu modeller aklımdaki belirli bir sanat nesnesinin yaklaşık örnekleridir.*” (Erzen, 2008b:904).

En önemli çalışmalarından biri olan 1965 yılında yaptığı ‘Bir ve Üç Sandalye’ çalışması, sandalyenin resmi, kendisi ve anlamının yan yana sunulmasından oluşur (Görsel 3.22). Burada bir kavramı anlatmak için illa bir nesnenin olması gerektiğini, kavramın, düşüncede olduğunu, kavramın kendisinin de bir eser olduğunu anlatır. Çalışma, gerçek olan nesneyi, temsili ve yanılsama olan nesneyi ve son olarak nesnenin anlamını bizlere sunar. Kosuth’un bu sunumunda, temelde hepsinin sandalyeyi sunduğu ve önemli olanın sandalye kavramının anlatımı olduğunu, temsil şeklinin belirleyici unsur olmadığını anlayabiliriz.

Bu bağlamda bize anlamlandırma konusunda referans olan herhangi bir şeyin, aslında uzayda olan sandalye fikrini vermediğini de anlayabiliriz. Temsil edilen nesne gerçek olmadığı anda sunulan görselde nesnenin kavramı dışında gerçeği temsil etmez. Bu sebeple sadece kavram gerçek espası sunamaz diyebiliriz. Sonsuzluk içindeki bir sandalye ile anlam ve görüntü olarak sınırlanmış bir sandalye arasında oldukça büyük bir kavrama ve algılama farkı da vardır diyebiliriz. Çünkü sandalye bulunduğu mekânda ya da evrendeki herhangi bir yerde bizlere ikinci anlamlar da sunabilir. Böylece gerçek espas'ın gerçek bir nesne üzerinde kavram farkı oluşturduğunu da söyleyebiliriz.



Görsel 3.22: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs), Sandalye, Siyah-Beyaz Fotoğraf Baskısı, Sandalye Tanımının Baskısı, 1965, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika.

3.7. SANATÇI BEDENİ VE ESPAS

İnsanlık tarihi boyunca, amatör ve profesyonel olarak, seyirci önünde ya da video ve fotoğraf kayıtları ile insanlar kendi bedenlerini kullanarak gösteriler yapılmış, kimi zaman dini bir ritüelin kimi zaman da gerçekleşmiş ya da hayal ürünü bir olayın anlatımı için yapılan bu gösteriler performans sanatının bu gününü oluşturmuşlardır.

Performans'ların bir sanat eseri haline gelmesi ise 20. yüzyıl sonlarını bulmuştur. 1960'lı yıllarda Fluxus ile etkinlik kazanan Performans Sanatı, izleyici katılımlı ya da yalnızca sanatçı tarafından gerçekleştirilebilir. Dini bir gösteri ya da bir tiyatro oyunundan ayrılması ise, konu gündelik hayatın özünden koparıldığında performans sanatı haline gelebilir. Dadacılar, Fütüristler ve Sürrealistlerin gerçekleştirdikleri etkinlikler akımın sanat haline gelebilmesini sağlamıştır. İlk örnekleri teatral olan bu gösteriler sonradan teatral etkilerden kurtulmuş, başlı başına bir akım haline gelmiştir. Performans Sanatı'nın başlamasındaki bir diğer önemli nokta da Jackson Pollock'un çalışmalarını yaparken gerçekleştirdiği video ve fotoğraf kayıtlarıdır. Bu kayıtlar daha sonradan birçok kişi tarafından izlenmiş ve bu sayede her kayıt bir performans sanatı kaydı haline gelmiştir (Hodge, 2016:184), (Bird, 2016:182), (Özayten, 2008a:616-617).

Performans Sanatı, insan bedenini temel sanat nesnesi olarak merkezine alır ve bu merkezden izleyiciye bir kavramı anlatır. Bu kavramı sanatçı beden hareketi yanı sıra ses ile de yapılabilir. Kavram temelinde yapılan bir iş olduğundan da Kavramsal Sanatın bir kolu olarak tanımlanır. Performans Sanatı'nda drama üzerine değil kavram üzerine bir yorumun aktivitesi yapılır ve izleyiciye eğlence sunmak ise amaçlarından biri değildir. Sanatçının kaygısını sorgulama temel prensibidir ve bazen temel yaşamsal konular seçilirken, bazen de karşı oldukları bir durumu performansa dönüştürürler (Hodge, 2016:184), (Bird, 2016:182). Mekânın büyüklüğü ya da küçüklüğü ortamda oluşacak olan sesi etkileyeceğinden, eğer ses çalışmanın ana unsuru ise mekânın akustik olarak uygunluğu da göz önüne alınır. Espas ve mekânın çalışmanın ana unsurlarından ikisi olduğu performans sanatında sanatçı, mekânı özellikle seçebildiği gibi, rastgele bir mekânda da performans sergileyebilir. Buna örnek olarak John Cage'in 1957 yılında gerçekleştirdiği '4'33' isimli sessiz performansını gösterebiliriz. Sahnede müzisyenler ile 4 dakika 33 saniye sessizce durduğu performansta, eğlence beklentisindeki insanlara, kendi seslerini dinleterek yeni sorgulamalar yaptırmıştır.

Mekân performans sanatında sadece beş duyu organı ile algılanan bir olgu değildir, mekân salt dekor olmanın ötesinde beden ile birlikte bir ifade aracı olması açısından büyük öneme sahiptir. Kimi performanslarda mekân bedeni sınırlayan bir olgu olarak değerlendirilirken, kimi zamanda mekânı dönüştürerek ya da mekânın

belirlediğinden farklı biçimde hareketle performans yapılmıştır. Bazı performanslarda ise sınırlar kabullenilmiş ve sadece mekânın sınırlarının izin verdiği ölçüde hareket edilmiştir. Mekân, bedenin içinde bulunduğu espas olarak değerlendirildiğinde bedeni kaplayan bir uzuv olarak ta görülebilir diyebiliriz. Performans sanatında espas, sanatçının mekân içindeki hareketini ve duygularını, boşluktaki yerini tayin ettiği için, mekânın performans ile bütünleşmesi ve performansın kavramına katkıları bakımından oldukça önemlidir.

3.7.1. Joseph Beuys

Joseph Beuys, sanatçı kişiliğini politik bir tavırla birleştiren, alışlagelmiş sanatçı kimliklerinden farklı bir görüntüde, Süreç Sanatı, Kavramsal Sanat, Happening, Performans gibi birçok türde çalışmalar yapmış, Maciunas ve Nam June Paik'in etkisi ile Fluxus'a katılmış ve önemli isimlerinden biri olmuştur.

II. Dünya savaşı sırasında Almanya Hava Kuvvetleri'nde pilotluk yapmıştır. Savaş esnasında Kırım dolaylarında uçağı düşmüş ve ağır yaralanmıştır. Köylüler tarafından, vücuduna hayvansal yağlar ve keçe sarılarak hayata döndürülmüştür. Beuys'un sanat yaşamını derinden etkileyen bu durum, çalışmalarında keçe ve hayvansal yağlar kullanmasına sebep olmuştur. Tüm bu olaylar Beuys'un, her şeyin sürekli bir dönüşüm ve yenilenme halinde olduğu fikrini ortaya çıkarmıştır (Tükel, 2008a:214-215), (Şahiner, 2013:61-62). Çalışmalarında mekânı iç ya da dış olarak seçebilen Beuys, sınırlı ya da sınırsız boşlukları da çalışmalarına dahil etmiş olur. Beuys'un performanslarında mekân seçimi kavrama bağlı ve kavram ile paralellikler gösterir.

Önemli çalışmalarından bazıları, 1965 yılında yaptığı, bir kutu üzerinde 24 saat ayakta durduğu 'Eylem' çalışması (Görsel 3.23, 3.24) ve yine aynı yıl bir sergide kucağına aldığı ölü bir tavşana, sergilenen çalışmaları anlattığı 'Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır' (Görsel 3.25). 1974 yılında yaptığı, elinde baston, keçelere sarılmış olarak, bir kır kurdu ile kapatıldığı bir odada üç gün geçirdiği 'Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni', çalışmaları sayılabilir.



Görsel 3.23: Joseph Beuys, Eylem (In The Action) 'Yirmi Dört Saat', 1965, Performans, Fotoğraf: Ute Klophas.



Görsel 3.24: Görsel 54 Detay



Görsel 3.25: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, 1965, Performans, Fotoğraf: Ute Klophaus, Almanya.

3.7.2. Marina Abramovic

Abramovich, 1946 yılında Yugoslavya'nın Belgrad şehrinde dünyaya gelmiştir. II. Dünya Savaşı'nın ardından, sosyalist yönetimlerin, komünizmi desteklemeyen ülkelere kendini kapatmasını tanımlayan 'Demir Perde'nin baskıcı ve yasaklayıcı şartlarında büyümüştür. Bu baskı ortamında Dünya'nın komünist olmayan bölgelerindeki sanatı, ülkenin resmi bir sanat dili olması sebebiyle, gerektiği kadar göremiyordu. Batı sanatı Demir Perde'nin ilk dönemlerindeki sıkı düzeninden kurtulmaya başladığında komünist ülkelere de girebilir hale gelmiştir. Bu dönemde kafası oldukça karışık olan Abramovic Tanrı ile Marx arasında kalmıştır. Bu dönemde resim sanatından performans sanatı fikrine geçişi ise, bir ortodoks kilisesindeki bir ayini izledikten sonra olmuştur. Çünkü bu ayinin Abramovic'e göre sanatsal bir yanı vardı. Bu etkilenmelerle 1970'li yıllarda birçok performans sergilemiş ve insan bedeninin bilinçli durumundan bilinçsiz duruma geçişini sorgulamıştır (Yılmaz, 2006:298), (Wilson, 2015:14).

Abramovic'e göre insan bedeni, boşluk içinde oradan oraya hareket eden bir doluluktur. İnsan bedeni ile izleyicilerle etkileşim halinde, insanlarla beraber çalışmalar yapmıştır. Yoko Ono'nun 1964 yılında yaptığı 'Kesip Biçme İşi' işini anımsatan (Antmen, 2010:206), 1974 yılında gerçekleştirdiği 'Ritim 0'da izleyicilerden vücuduna nesnelere koymasını istemiştir (Görsel 3.26), (Wilson, 2015:14). İzleyicilerin sanatçının çıplak bedenine müdahale etmesi, sabırla gerçekleştirilen dini bir ritüel'i andırır. Performans esnasında sonucunda ne olabileceğini tahmin edemeyen Abramovich, performans izleyicilerinin cüretkâr davranışlarına maruz kalmıştır. Çalışma insan psikolojisinin şiddete ne kadar meyilli olduğunun da bir göstergesi olmuştur.

Abramovic 1976 yılında 'Ulay' ile tanışmış, 10 yılı aşkın süre boyunca birlikte performanslar yapmışlardır (Görsel 3.27). Bu ikili performansların ardından, önemli performans sanatçılarının ikonik performanslarını yeniden gerçekleştirmiştir. 2010 yılında gerçekleştirdiği 'Sanatçı Aramızda' (Görsel 3.28) performansıyla, izleyiciyi performansın başköşesine koymuş, sabırla ve karşılıklı bakışlarla performans sanatının tanımını tekrar yapmıştır.



Görsel 3.26: Marina Abramovic, Ritim 0 (Rhythm 0), 1974, Performans, Courtesy the artist and Sean Kelly Gallery, New York, Amerika



Görsel 3.27: Marina Abramovich ve Ulay, AAA-AAA, Performans, 1977, Lima Vakfi, Amsterdam, Hollanda.



Görsel 3.28: Marina Abramovic, Sanatçı Aramızda (The Artist Is Present), 2010, Museum of Modern Art, New York, Amerika.

3.7.3. Yoko Ono

Japonya'nın zengin ailelerinden birinin çocuğu olarak Dünyaya gelen Yoko Ono, yaşamının ilk yıllarını San Fransisco ve Tokyo arasındaki yolculuklarda geçirir.

Yoko Ono yaptığı çalışmalara 'Bilinç Üretmek' adını verir. Metafizikle ilgili düşünceleri çalışmalarında hissettiren Ono, Zen Felsefesi ile de yakından ilgilidir. Zen üzerine kitapları olan ve aynı zamanda besteci ve müzikçi John Cage ile sanat konusunda hem fikir olduğu açıktır. 1960 yılında 'Chamber Street Serisi' çalışmalarını gerçekleştirir ve bu çalışmalar, Zen Budizmi'nin mantıksal bir çözümü olmayan problemleri 'Koan'larını çağrıştırırlar. 1961 yılında gerçekleştirdiği 'Üzerine Basılacak Resim' (Görsel 3.29), izleyiciyi yerde bulunan tuval bezi parçalarının üzerinde yürümelerini ister (Fineberg, 2014:225-226). Üzerinde yürünen tuval bezi, izleyicileri bir anda adeta bir rölyef haline getirir. Sanatla doğrudan ilintili bu nesne, her izleği gerçek mekânda üç boyutlu, hareket eden bir sanat nesnesi haline getirir de diyebiliriz.

Yoko Ono, 1964 yılında gerçekleştirdiği 'Kesip Bıçme İşi' ile, izleyicilerin, kendi üzerindeki giysileri makasla kesmelerini ister. İzleyicilerde ilk şaşkınlığın ardından Ono'nun üzerindeki giysileri kesmeye başlamışlardır (Görsel 3.30), (Antmen, 2010:206).

Sanat adına bu Avant-Garde tavırlar Fluxus akımını yüceltmış, sanata yeni bir soluk getirmiştir. Yoko Ono'nun ses ve metini sentezlediği performansları, MoMA 'The Museum of Modern Art', 'Fluxus Editions'ta yer almıştır (Phillips, 2015:102).



Görsel 3.29: Yoko Ono, Tek Kadın Gösterisi-Üzerine Basılacak Resim, 1960-1961, Fotoğraf: George Maciunas , Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.



Görsel 3.30: Yoko Ono, Tek Kadın Gösterisi-Kesip Biçme İşi Performans, 1964, Fotoğraf:Minoru Niizuma, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, Amerika.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1980 SONRASI MEKÂN ALGISI

4.1. MEKÂN VE SANAT YAPITI

Espas, ilk andan beri nesnelere kaplayan, aralarına giren ve içinde dolaşabilen boşluktur. Nesnelere arasındaki uzaklık-yakınlık ilişkisidir. Nesnelere birbirinden ayrılmasına imkân veren, doluluğu algılamamızı sağlayan, temel bir hiçliktir. Bu boşluğu tam olarak tanımlayabilmek ve gerçekten algılayabilmek için hava ve radyoaktif sinyallerin olmadığı bir yerde bulunmak gereklidir (Weatherall, 2017:14).

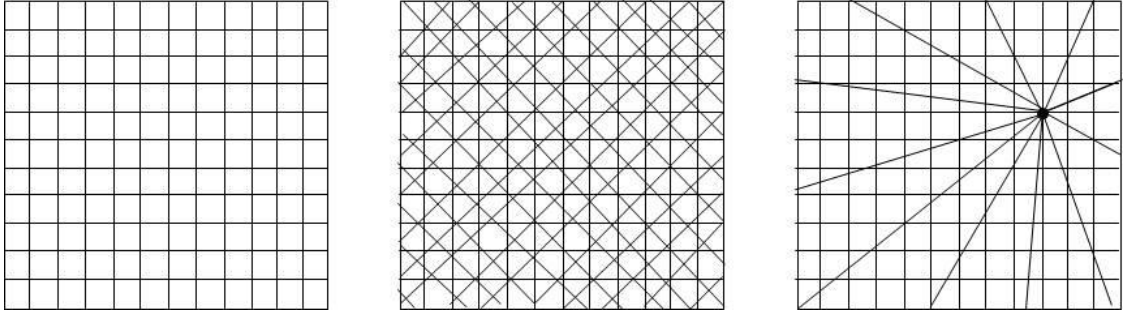
İnsanlık tarihi boyunca, insanlık için bilginin birikmeye başladığı ilk günden ya da insanların düşünmeye başladığı ilk günden beri, doluluk ve boşluk kavramları sürekli kafaları meşgul etmiştir. İlk önce iki nokta arasındaki mesafe olarak algılanan boşluk, var olan bir aralığı temsil ediyordu. Gözle görülebilen bu aralık, temelde var olduğunu ispatlayamayacağımız (Weatherall, 2017:14) bir şeyin içini dolduran şeylerdir. Buna göre, Dünyamızda, diğer gezegenler ve ya uzayda var olan diğer yerlerde, tanımlayabildiğimiz herhangi bir şeyin var olduğu anda boşluk dolulukla yer değiştirir. Uzaklık ve yakınlık, uzaklaştıkça nesnelere boyutunun küçülmesi ve havanın daha yoğun gözükmesi gibi, insanın boşluğu algıladığı temel referanslar, sanattan önce sadece uzaklık tayini için kullanılmış olabilir fakat daha sonra bilgi biriktikçe, boşluğun aslında sadece mesafe tayini için değil, aynı zamanda varlığın temel sorgulamalarından biri haline geldiğini de söyleyebiliriz. Evrende var olan diğer şeyler gibi insan da bu hiçliğin içinde bulunduğu için, boşluk sorgulamaları da elde ettiği bilgi seviyesinde olmuştur. Sorgulamalar arttıkça felsefenin iki ana kolundan biri olan sanat alanında da

boşluk irdelenmiş ve bir çalışma oluştururken gerçek denilen yanılısamaya ulaşmayı sağlayacağı hep düşünülmüştür (Arnheim, 1997:218-219). Çünkü sadece iki boyut olarak yapılabilen çalışmalar gerçeğin çok uzağında kalmakta ve derinlik boyutunun da gerekli olduğu içten içe düşünülmekteydi.

İki boyutlu bir çalışma, nesnelerin enini ve boyunu verebilir. Bu sayede sadece büyük-küçük olarak aynı düzlem üzerinde sıralanabilirler. Fakat üç boyutlu bir alanda, özgürlük biraz daha artmaktadır. Nesnelere sınırsız bir şekilde düzenlenebilir, sınırsız sayıda düzlem oluşturulabilir, bulunduğu yüzeyden derine doğru hareket ettirilebilir ya da gerçeğin yanılması olan bir mekân oluşturulabilir (Arnheim, 1997:220-221).

Bu yanılısamayı iki boyutlu yüzeyde gerçekleştirmemizi sağlayan çizgi ise tek boyutlu halinden, iki ucu birleşerek, iki boyutlu bir biçimin konturuna dönüşür ve bir bütünün parçası haline gelir. Bu parçalar birleşerek nesneyi oluşturur ve ardından perspektif ve ışık-gölge ile gerçeğe dair bir yanılısama oluşturulabilir.

Perspektif dediğimiz, üç boyutun iki boyuta indirildiği, bir anlamda izdüşüm, sanatın erken dönemlerinde birbirine paralel dikey ve yataylar şeklinde kullanılmıştır (Şekil 4.1 Sol). Bu çerçeveye içine alınmış ve sadece ön yüzeyden oluşan anlayış daha sonra yerini izometrik perspektife bırakmıştır (Şekil 4.1 Orta). Perspektifin bu türü, birbirine paralel dikey ve yatayların yanı sıra, birbirine paralel, her iki yöne doğru uzayan diyagonallerden oluşmaktadır. Bu diyagonaller ile kısıtlı bir derinlik oluşturulabilmektedir. Sonunda ulaşılan nokta olarak merkezi perspektif (Şekil 4.1 Sağ) ise bir odak noktası kullanır ve bu odak noktasından açılar oluşturarak sağlanır (Arnheim, 1997:298-299). Bunların yanında Greko-Roman Perspektifi olarak bilinen, Yunan ve Roma dönemi perspektif anlayışı, birkaç bakış açısı, tek ufukta birleşmeme, çizgilerin derinde birleşmemesi ve genişlemesi gibi özellikleri olan bir perspektif türü de vardır. Bizans'ta oblik sistemle derinlik elde edilmesi de perspektif türlerinden sayılabilir.



Şekil 4.1: Sol-Erken Dönem Perspektif Orta-İzometrik Perspektif Sağ-Merkezi Perspektif

Erken dönemde yapılan çalışmalarda kullanılan, derinlik oluşturulamayan ve iki boyutlu düzlem kullanan perspektif, öncü sanatçıların uğraşları ile izometrik olarak sınırlı bir derinlik verebilecek seviyeye gelmiş, fakat bu gerçekliği tam olarak yansıtamamıştır. Belli kuralları olmayan, bilimsel bir yapıyı henüz kazanamamış perspektif, Erken Rönesans sanatçısı Flippo Brunelleschi tarafından bir kalıba sokulmuş ve gelecekte kurallı bir hale gelmesinde etkili olmuştur. Merkeze odaklanan ve nesnelerin uzaklaştıkça küçülmesini sağlayan merkezi perspektif, gelişmesini Rönesans döneminde oldukça hızlandırmış ve bilimsel olarak bir kurallar bütünü haline gelmiştir (Şahinler, 2008:1235-1239).

Rönesans, insanı merkeze alarak doğadaki yerini sorgular. Bu sorgulamalar, deneysel bir anlayış benimsenen bu dönemde, doğa ve bilgi sorgulamalarından, Kopernik'in astronomik güneş merkezli evren kuramına, barut, pusula ve matbaa gibi insanoğlunun geleceğini derinden etkilemiş teknik icatlardan, tıp alanındaki yeni tedavi yöntemlerine kadar birçok yeni gelişmenin yaşandığı yeni bir dünya yaratmıştır. Bu yeni Dünya tabiki sanat alanını da derinden ve tümüyle etkilemiştir. Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, Antik Yunan ve Roma anlayışını merkezine almış, bu merkezin tam ortasına da insan'ı yerleştirmiştir. Bağnaz ve skolastik bir düşünce yapısını yıkan, yerine gerçekçi ve deneysel düşünce yapısını koyan Rönesans, hümanist tavrı ile dönemin en etkili kurumu olan kiliseyi ikinci plana atmış ve kilisenin boyunduruğu altındaki bilim ve sanat çok hızlı bir şekilde gelişmeye ve yenilenmeye başlamıştır (Germaner, 2008:1341), (Conti, 1997:3-5).

Çizgisel perspektifin hızla gelişmesiyle, sanatçılar artık daha gerçekçi resimler yapmaya başlamışlardır. Bu sayede İstenilen gerçekliğe bir adım daha yaklaşan

sanatçılar, aynı zamanda yeni gerçeklik teknikleri de aramaya başlamışlardır. Leonardo da Vinci'nin 'Sfumato' tekniği de bu arayışların bir sonucudur diyebiliriz. Sfumato kelime anlamı olarak duman, duman gibi uçucu (Sfumato, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, CIII, 2008:1399) anlamına gelmektedir. Bu teknik, manzara resimlerinde derine doğru gidildikçe hava yoğunluğunun artması ve biçimlerin eriyerek renk ve tonlarının değerlerinin düşmesi, resimlerdeki gerçekçiliğe biraz daha yardımcı olmaya başlamıştır. Resim bu aşamadan sonra biraz daha yüzeyden derine doğru inmiş ve yanılısma ortamı olarak tuval ya da benzeri malzemelerden oluşan yüzey bir pencere gibi duvarda bir boşluk oluşturmuştur. Resim sanatı için espas bu gelişmelerden sonra, derinlik, mesafe, uzaklık, boşluk gibi kavramları kapsayacak bir şekilde çerçeveye girmiştir.

Sanat ve gerçeğin yanılısmasının arayışı, yaklaşık 500 yıl boyunca, ışık-gölge resim anlayışının geliştirilmesi ile devam etmiştir.

1704 yılında, Sir İsaac Newton, 'Opticks' isimli kitabında açıkladığı, güneşten gelen ışığın soğurularak ya da yansıtılarak renklerin oluştuğunu belirtmesi ile resim sanatındaki gerçeklik algısının boyutunun değişmesinde ön ayak olmuştur. Nesnelere renklerinin, güneş ışığının eğimine göre gün içinde sürekli değiştiğinden, sabit ve değişken olmayan ışıkla yapılan resimlerin evrensel gerçekliğe göre yanlış olduğunu savunan sanatçılar, ışık-gölge resmi yerine, ışık-renk resmini yapmaya başlamışlardır. Işık-renk resmi, modleyi basık hale getirmiş ve resim, tuval yüzeyine doğru geri gelmeye başlamıştır. Bir anlamda buna, klasik espas anlayışı, çağdaş espas anlayışına doğru gelişim göstermiştir de diyebiliriz.

Resimde derinliği verme çabası bu kadar zaman almışken ve gerçeğe bu kadar yaklaşmışken, tekrar tuval yüzeyine doğru geri geliş, bilimin gerçeklik algısını değiştirmesi ve sanatın bu algı üzerinden gelişim göstermiş olduğu ile açıklanabilir. Aydınlanma dönemi olarak adlandırılan bu dönemde, estetik, güzellik, beğeni ve sanat kavramlarının birbirinden ayrı, bağımsız birer düşünce oldukları ve sanatın değişmesi, yeni tanımlar yapması gerektiği fikri, Alexander Gotlieb Baumgarten, Edmund Burke, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, David Hume ve Immanuel Kant gibi dönemin önemli filozoflarının estetik görüşlerinden çıkmıştır da diyebiliriz (Erzen, 2012:19-20).

Post-Empresyonist bir sanatçı olarak kabul edilen Cézanne, ışık-renk resmi ile beraber, doğadaki her şeyin geometrik yapılardan oluştuğunu anlaması ve bunu tek tuvale birkaç değişik açıdan yaparak yeni bir resim dili oluşturmuş, döneminin en Avant-Garde ve dahi ressamı arasında yer almıştır. Cézanne'ın resmi değiştirmesinin yanı sıra, perspektif algısını değiştirmesi, resmin yüzeye bir adım daha geri gelmesini tetiklemiştir. Çünkü kendisinden önce resmin ön planından arka planına doğru izlenen resim, kendi yaptığı resimlerde tersten perspektif kullanmasıyla, arka plandan ön plana doğru izlenilmiştir. Derinlik algısını tersine çeviren bu durum, tuval yüzeyine oldukça yaklaşmıştır. Çağdaşı ve yine Post-Empresyonist bir sanatçı olan Gauguin, primitif bir anlayışta yaptığı resimlerde, rengi geniş yüzeylerde kullanarak ve iki boyutlu kontür çizgilerini belirginleştirerek, yüzey resmine doğru ilk adımları atmıştır. Ardından gelen Matisse ise, rengi ton olmadan, olduğu gibi düz bir yüzey oluşturacak şekilde kullanarak resmi tuval yüzeyine taşımıştır.

Cézanne'ın öğrencileri Picasso ve Braque ise, dönemin bilimsel gelişmelerini takip ettiklerini, resimlerinde parçalanmalara giderek göstermişlerdir. Çünkü o dönemde atomun parçalanabileceğini öngören Albert Einstein, 1905 yılında 'Annalen der Physik' dergisinde yayınladığı bir makale üzerine, zamanın, mekânın ve hareketin birbirlerine bağlı kavramlar olduğunu söylemiştir. Picasso'nun resimlerinde de mekân, nesne ve zamanda birbirlerine bağlı şekilde sunulurlar. Picasso geleneksel tuval resminin dışında, kabartma ve kübik biçimlerle rölyef çalışmaları da yapmıştır.

Picasso'nun ardından 1913 yılında sanatı kökten değiştirecek olan Duchamp yaptığı tuval resimleri dışında, bir yüzeyden bağımsız, etrafında dolaşılabilen, tam anlamı ile üç boyutlu, dönemin sanat anlayışından farklı sıradan nesnelere, kendisi bu nesnelere 'Raedy-Made', 'Hazır-Nesne' demiştir, 'Bisiklet Tekerleği' isimli çalışmasını yapmıştır. Ufuk açıcı, yeni denilen şeyin açık göstergesi olan bu çalışma, o gün, 'Pisuar' isimli eseri gibi ilgi uyandırmasa da daha sonraki çalışmalarına bir referans olmuştur. Artık, sıradan, rastgele oluşturulmuş, bulunduğu ortamdan soyutlanmış nesnelere, sadece sanatçının seçmiş olması ile sanat eseri haline geldiği bir dönem başlamıştır.

Picasso'nun tuval yüzeyinin üzerinde bulunan, kabartma ve kübik biçimlerle oluşturmuş olduğu rölyefler ise, dönemin Rus sanatçılarından Tatlin'in ilgisini çekmiştir.

Tatlin incelediği Picasso'dan sonra ürettiği 'Counter Relief' ismini verdiği çalışmalarını, çağdaşı Malevich'in ilk 'Süprematizm' fikrini ortaya çıkardığı St. Petersburg'da bir resim sergisinde izleyicileri ile buluşturmuştur. Artık tuvalden ayrılmış, yapısal olarak sorgulanan, üç boyutlu nesnelere haline gelen resim sanatı, salt geometrik planlardan oluşan yapılar haline gelmiştir.

Gerçek espas olgusunun, sanat eserinin bir parçası olma durumunun ortaya çıktığı 20. yüzyıl başları, sanat adına köklü değişikliklere ve geçmişte olanın aksine birbirini ardına oluşan akımların birbirlerini içselleştirip aynı anda devam etmesine olanak tanımıştır. Hem geleneksel olarak tuval hem de gerçek mekânda yapılan çalışmalar, plastik olarak disiplinleri iç içe geçmiş bir hale getirmiş ve disiplinler arası bir sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır.

Gerçek espası oluşturan en temel iki kavram boşluk ve doluluk, gerçek espasta yapılan bir çalışmayı anlamlandırmak için sorgulanması gereken birer eser parçası haline gelmiştir. Boşluk olarak uzay, doluluk olarak nesne, birbirinden ayrılmayan iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk günden günümüze sürekli olarak var olmuş boşluk ve doluluk, önce Newton ve Leibniz tarafından 17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl başlarında sorgulanmış ve bilimsel olarak yayınlanmış (Weatherall, 2017:23-56), ardından Einstein'ın 'Genel Görelilik' yasaları ile yeniden sorgulanmıştır. Einstein, Newton'un kütle çekim kanunları ile evrendeki hareketi sorgulamış, nesnelere hareketlerinin birbirine bağlı olduğu ve hareket ettikleri esnada birbirlerini etkileyerek, uzay-zamanda bir bükülmeye sebep olduklarını teorik olarak açıklamıştır.

Albert Einstein tarafından öne sürülen 'Genel Görelilik Kuramı', temelde bir kütle çekim kuramıdır. Newton'un kütle çekim yasalarından farkı, kütle çekimini cisimlerin kütlelerinden kaynaklanan bir kuvvet ile değil, uzayın eğriliği ile açıklamasıdır. Genel görelilik kuramına göre kütle, içinde bulunduğu uzayın bükülmesine neden olur ve iki nokta arasında hareket eden serbest (üzerine hiçbir kuvvet etki etmeyen) cisimler, aradaki en kısa yolu takip eder. Uzay-zamanın bükülmesiyle ışınların yönlerinde oluşan sapma Öklit Geometrisini de tekrar sorgulamaya itmiştir (Kavukcu, 1996:92). Hem Newton hem de Öklit'ten kopuşu öngören Einstein, sadece bilimi değil aynı zamanda sanatı da bu buluşu ile etkilemiştir.

Boşluk ve doluluk kavramlarını incelersek, aslında paradox diyebileceğimiz bir durumda ortaya çıkar. Boşluk görülmez, görebildiğimiz herşey doluluğun bir yansımasıdır. Çünkü boşluğu görebilseydik eğer orası boş olmazdı. Bir şeye ya da bir yere boş diyebiliyorsak, bu bizim gözlerimizin görme yeteneği ile doğru orantılıdır. Bir şişenin içine boş diyebiliriz fakat şişe aslında bizim göremediğimiz hava, toz ve çeşitli bakteriler ile doludur. Bu sebeple boşluk kavramı bizim fiziksel özelliklerimizle tanımlanmıştır ve tam anlamı ile boşluk algımızdan farklıdır diyebiliriz. Boşluk boştur, eğer görebiliyorsak bu dolu olduğunu gösterir.

Yüzey resmi Empresyonizme kadar klasik anlayışta, yanılsama alanında somut nesnelere yapıldı. Prizmanın icadı ile yeni renk teoremlerinin ortaya konulması resimlerin ışık-gölge resminden ışık-renk resmine dönmesi modleyi basık hale getirmiştir. Bu basıklık derinlik algısını değiştirmiş ve resim tuval yüzeyine doğru çıkmaya başlamıştır. Empresyonistlerin somut resmi tuval yüzeyine yaklaştırması ve duyular dünyasını resmetmelerinin ardından Kübistlerin kavram dünyasını resmetmeleri ile somut olandan soyut olana doğru bir yönelim başlamıştır. Fakat Kübizmin doğa ile ilişkiyi arka planda henüz bitirmeyişi izleyicilerin soyut ile tam olarak tanışmalarını engelliyordu. Kahnweiler'e göre, İzleyiciler resimlerde doğadan referanslar bularak anlamlandırmayı somut olarak yapabiliyorlardı. Kübizmin geometrik altyapıları aramasından sonra ise nesnenin yavaş yavaş ortadan kaybolduğu, nesnesiz soyut sanatın yolunun açıldığı görülmekteydi. Tuval yüzeyinde somut yanılsamalardan oluşan espasın, soyut bir biçim almaya başlaması da bu dönemde gerçekleşmiştir. 1917 yılında Mondrian ve Doesburg'un yayınladığı 'De Stijl' dergisi 'Neo-Plastizim' adında yeni bir akımın oluşmasını sağlamıştır. Formları en ileri seviyede çözümleyip, mutlak soyuta ulaşmışlardır. Mondrian kendi deyimi ile Resim Sanatı için "*öznel yaşantıların anlatım aracı değil, evrensel bir biçim dili*" olduğunu belirtmiştir. Ardından Süprematizm akımının kurucusu Malevich ise kendi deyimi ile resim sanatında 'Sıfır Noktası'na ulaşmıştır.

Soyut resim, klasik resmin geleneksel yapısını sorgulamakta ve tuvalden dışarı doğru çıkış sürecini hızlandırmaktadır. Artık sanat yapısı bir yüzeye bağlı kalmak zorunda kalmayacak hale gelmiştir. Çünkü soyut, salt geometrik resim 20. yy'da Ben

Nicholson'un kabartmaları ile tuval yüzeyinde gerçekleştirilen resme karşı çıkmıştır. Aynı zamanda Alexander Calder'de Mondrian'ın çalışmalarından etkilenmiş ve denge fikrini işlemeye başlamıştır. Denge arayışlarını gerçek mekânda gerçek nesnelere yapan Calder, oluşturduğu sanat yapıları ile kendince çözüm yaratmıştır. Sanat yapısının üç boyutlu hale gelmesi, yapının boşluklarının sorgulanabilir hale gelmesini de sağlamıştır.

Belirli bir yapıya sahip, üç boyutlu bir sanat eserinde boşluk sorgulaması aslında nesnenin kapladığı alan, geçirgenlik ve nesnenin çizgileri arasındaki mesafelerdir. Nesne en belirleyici unsurdur ve boşluk nesneye, nesne de boşluğa bağlıdır. Uzayda kapladığı alan yani kütlesi ise temel çekim yasalarına itaat eden nesnenin belirleyici özelliğidir. Diğer belirleyici özellikler ise doku, renk ve madde'dir. Nesne'nin tamamlayıcı olarak kullanıldığı sanat anlayışından, nesnenin sanat eseri haline gelişini espas sorgulamaları ve uzay-zaman ilişkisindeki bilimsel gelişmeler ile desteklenmiştir.

Nesnenin oluşturduğu yapı ise teknolojik gelişmeler ile desteklenmiş, yeni malzeme, yeni sistemlerle birleştirilmiş bir bütünlüktür. Yapı ile nesne ilişkisi, genellikle ritim, hareket, tekrar ve ya rastlantısal birliktelikler gibi bir yapıyı oluşturabilecek düzenlemeler gerektirmektedir.

Nesnelerle oluşan/oluşturulan yapı, boşluk içerisinde etrafı kapalı, doğrudan gerçek mekânda ya da uzayda olabilir. Sınırlı ya da sınırsız olarak, zaman ve mekâna bağlı noktaların herhangi birinde de olabilir diyebiliriz. Oluşturulan yapı, her noktadan farklı yorumlanır, her noktadan farklı anlamlar taşıyabilir. Zaman içerisindeki anlamların herhangi birinde anlamı bir diğer andan değişiklik gösterebilir. Örneğin yapının yakınından-uzağından, altından-üstünden, içinden-dışından, tekil-çoğul nesne açısından, nesnenin rengi, dokusu, büyüklük ve küçüklüğü gibi faktörler ve güneşin gün içindeki hareketinden oluşan ışık-gölge değişiklikleri ile algılanan espas birbirinden farklılık gösterebilir.

Bu sebeple nesne, nesnenin yapısı, nesnelere oluşturulmuş yapı, zaman ve hareket birlikte, mekânla birleşerek bir espas oluşturur. Herhangi birindeki değişiklik doğal olarak espas algısında da bir değişikliğe yol açar diyebiliriz. Yapıyı oluşturan elemanlar hem ayrı ayrı sorgulanır, hem de bir bütün halinde genel bir anlatım dili ile boşluk içerisinde bir doluluk oluşturur ve bu da mekân ve nesne arasındaki ilişkiyi sorgulayabilmemizi sağlar diyebiliriz.

Mekân ve nesne ilişkisi, pozitif ya da negatif olabilir. Nesne ya da nesnelere oluşturulmuş yapı bir mekânla uyumlu ya da uyumsuz olabilir. Sanatçının tetiklemek istediği duyguya göre değişiklik gösterebilir. Sanatçının, ütopyik, gerçek ya da suni ilişkiler bağlamında kurabileceği bu ilişki, tamamen duygusal da olabilir. Bir fikri ya da düşünceyi anlatabilmek amacıyla, farklı nesnelere birbirleri ile yakaladığı uyum ya da uyumsuzluk, mekân ile kurulan ilişkiyi güçlendirebilir. Estetik açıdan bir nesne ya da mekân, birbirini pozitif ya da negatif etkileyebilir. Bu durum tamamen sanatçının kontrolündedir. Kurulan kompozisyon, mekândaki boşluk-doluluk oranlarını etkileyeceğinden mekân ve nesne arasındaki ilişkiyi de olumlu ya da olumsuz açıdan etkileyecektir. Verilmek istenen duygu ise, mekân ve nesnelere oluşturulmuş yapı arasındaki ilişkinin durumuna bağlıdır. Sıkışık bir alan huzursuzluğu ve rahatsızlığı, geniş bir alan ferahlığı ve rahatlığı tetikler gibi de düşünebiliriz. Mekân kapalı bir alansa rengi de nesne ile ilişkiyi belirleyebilir. Gerçek bir mekândan bahsediyorsak eğer, iklim şartları, dünyanın döngüsü, doğal gerçeklikler ve nesnenin konumu bu ilişkide belirleyici olacaktır. Aynı zaman da gerçek mekânda doğadaki organik ya da inorganik maddeler de bu ilişkide önemli bir rol oynar ve nesnelere oluşturulmuş yapı ile ilişki ya da iletişim kurabilir diyebiliriz.

Nesnelere yapısal olarak düzenlemelerini ele aldığımızda, oluşturulan şekil ya da şekiller, mekân ve sahip olduğu boşlukla birlikte yapılmalıdır. Bu yapılandırma süreci ve sanatçının hareketleri, kendi başına bir performans olarak değerlendirilebilir. Video kayıt cihazları ile kayıt altına alınırsa eğer video-art olarak da görülebilir. Düzenleme süreci sanatçının mekân ve nesne ile ayrı ayrı kurduğu iletişimi birleştirmesi sonucudur. Mekânın boşluğunu bir anlamda kendi varlığıyla da dolduran sanatçı, kendi ruhunu da çalışma içine katmış olur. Bu bağlamda sanatçı aslında sanat yapısının kendisidir ve sanatçı bedeni, doku, renk, hareket ve biçim olarak yapısal birleşimdir diyebiliriz.

4.2. MEKÂN ALGISİNİN SANAT YAPITI İLE ETKİLEŞİMİ

Uzay, bulunulan nokta ve herhangi bir yer gibi tanımlamalarını yapabileceğimiz mekân, üzerinde ya da içinde bulunulduğunda algılanabilecek boşluklardır. Sınırlandırılmış ya da sınırsız olabilen, iki nokta arasındaki mesafeyi içinde barındıran

ve nesneyi saran bu boşluk kümeleri, mekân olarak algılanır. Mekân ise, en, boy ve derinlikten oluşan gerçek bir mekândır. Sir İsaac Newton'un mekân ve mutlak mekân olarak tanımlamalarına göre mekân; 'Tüm var olanları içinde barındıran sınırsız alan', mutlak mekân ise 'İnsanı ya da nesneyi çevreden belli bir ölçüde arındıran ve eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk', 'Sınırları gözlemci(ler) tarafından algılanabilen uzay parçası' olarak tanımlanır (Weatherall, 2017:23-56). Leibniz mekân kavramı için“ ...benim görüşüme göre, mekânı yalnızca görelilik olarak alıyorum. Zamanı da birlikte varoluşların düzeni olarak. Zaten zaman ardılıkların düzenidir. İhtimal bağlamında mekân, aynı anda beraber bulunan diye kabul edilen nesnelere düzenidir. Birçok nesne bir arada görünürse, kişi bunu kendilerinin ötesinde nesnelere düzeni olarak algılar” diyerek mekânın nesne ile bağlantılı olduğu ve nesne ile bir anlama kavuştuğunu bize anlatmaktadır diyebiliriz (Kahveci, 2003:188-190).

Buna göre, Newton'un tanımından, genel mekân tanımına sınırsız boşluk, mutlak mekân tanımına da sınırlandırılmış boşluklar diyebiliriz. Leibniz'e göre de mekân tamamen nesnelere bağlı ve birçok nesnenin oluşturduğu düzendir.

Sanat için mağara resimlerinden itibaren sorgulanması gereken mekân, günümüze kadar, bilimin ışığında oldukça farklı yönlerden ele alınmıştır. Fransa ve Kuzey İspanya'daki bazı mağaraların duvarlarında bulunan resimleri ilk sanat eserleri olarak ele alırsak, sınırlandırılmış bir mekân olarak mağaralarda yer alan bu resimler, tam anlamı ile çözümlenememiştir. Anlatılmak istenen olgunun ne olduğu ve ne amaçla yapıldığı hala tartışma konusudur (Aydın, 2013:13-14). Günümüze kadar ulaşabilmek gibi bir düşünceleri var mıydı? Tam olarak bilinmiyor, fakat doğa olayları ile arasında sınırları olan bir mekân olmasından dolayı günümüze kadar ulaşabilmişlerdir diyebiliriz. Mekân, sanatın ilk dönemlerinde, insan için sadece belirli bir nokta ve korunma alanı olarak algılanan bir yerdi. İnsan, mekânın nesne ile bağlantısını ise, estetik açıdan duyulan ilk açlık ile oluşturmuştur. Çünkü korunma içgüdüğü, sınırlandırılmış bir mekân ile doyduğunda, yaşamı kolaylaştırmak amacı ile çanak-çömlek gibi eşyalar yapmaya başlamıştır (Aydın, 2013:16). Bu değişiklikler ile mekân algısı da değişmiştir. Zamanla korunma alanlarının şekli, yapısı ve boşluk düzenlemeleri farklılıklar göstermeye başlamış ve doğal korunaklardan, insan yapımı evler diyebileceğimiz çamurla sıvanmış yuvarlak kulübe şeklindeki korunaklara geçerek

(Aydın, 2013:18), ardından da günümüze kadar geliştirip, bunları birer mimari öge haline getirmişlerdir.

Mekân, Descartes'e kadar geometrik bir kavramdan öteye gidemeyen, içi boş bir yer olmaktan başka bir şey değildi (Lefebvre, 2014:33). Descartes, Aristoteles'in o güne kadar olan "*hissedilir olguları adlandırmayı ve sınıflandırmayı mekân ve zaman sağlıyordu*" düşüncesine son vermiştir. Descartes'in düşüncesi ise, mekânı öznenin alanına sokmuş, özneye karşı nesne olduğunu savunmuştur. Descartes ardından gelen filozoflar, Spinoza, Leibniz ve Newton'da mekân sorununa Descartes'in penceresinden bakmışlardır. Ardından bu durumu değiştiren Kant'a göre mekân; öznenin bilincinin öncesine, içsel ve ideal, kendi içinde kavranılmaz yapısına bağlıdır. (Lefebvre, 2014:33-34).

Bölgümlere ayrılmış sanat anlayışında ise mekân için topyekün bir tanım yapmak oldukça zordur, çünkü resimdeki mekân ile heykel ya da mimarideki mekânı karşılaştırmak ya da sorgulamak birbirinden farklıdır. Bunu ancak gerçek mekânda yapılmış ya da tuvalden gerçek mekâna çıkış yapmış çalışmalarda yapabiliriz. Çünkü günümüzde mimari bir yapı, bir heykel ve ya üç boyutlu bir nesne ile birlikte, aynı çalışmanın birer parçası olabilmektedir. Mekânın, sanatsal yapı ile etkileşimi, özne, nesne ve mekân arasında kurulan ya da kurulacak bağ ile açıklanabilir. Özne ve nesneyi saracak mekân, araya mesafe ekleyecek, renk ve biçimle birleşerek bir mekânsal yapı oluşturacaktır.

Gerçek mekân dediğimiz bu olguyu Lucio Fontana 'Blanco Manifesto', 'Beyaz Manifesto' adı altında 1946'da yayınlamıştır. Manifestoda; "*İnsanoğlu resimsel ve heykelsi sanat formlarını tüketmiştir. Defalarca tekrarlanan kendi deyimleri, uygarlığımıza yabancı kalan ve her hangi bir gelecekte hiçbir gelişme olanağına sahip olmayan değerler içerisindeki sanat biçimlerinin duraklamasına tanıklık etmektedir.*" diyerek mekânsal bir sanat düşüncesinin gerekliliğine dikkat çekmiştir. Yine manifestoda, "*İnsan doğasındaki bu değişime ve tüm insan ilişki ve etkinliklerinin ahlaki ve psikolojik değişimleri uyarınca, bilinen sanat biçimlerinin hepsini geride bırakıyor ve zaman ile uzamın bileşimi üzerine kurulu bir sanat geliştirmeye başlıyoruz.*" diyerek espas ile sanat yapısının birlikteliğinin yeni sanat anlayışını oluşturduğunu savunmuştur (Danchev, 2017:314).

Gerçek mekân da yapısal olarak üretilen sanat eseri, boşluğu soyut durumundan somut hale getirmiş, espası sanat nesnesine dönüştürmüştür. Bu sanat eserini, sınırsız ve sonsuz mekân da olabileceği gibi, sınırlı ve mutlak bir mekân içerisinde de gerçekleştirebilen sanatçı, mekânın hangisi olacağını çalışma ile kuracağı ilişkiye göre seçerek uygular. Bu durumda öne çıkan bir diğer olgu ise Galeri mekânları ve müzelerdir. Günümüzde bir çalışmanın kapalı bir alanda sergilenebilmesi için seçenekler ve uygun mekânlar sunan galeri ve müzeler, sanat eserinin yanında salt mekân olarak, bir tavır ya da tarz sergiler. Temelde bir sanat eserini sunmak amacı taşıyan bu mekânlar, içlerinde sanat eseri bulunmasa dahi bir sanat eseriymiş gibi tasarlanırlar. Kutsal bir yapı gibi anıtsal olan bu yapılar, genellikle sanat eseri ve izleyici arasında bir bağ kurmaya çalışan sessiz yapılardır (O'Doherty, 2010:15).

Sanat için mekân sorgulamalarını arttırdıkça, tuval resmi de gerçek mekâna dahil olmaya başlamıştır. Yanılsama mekânından gerçek mekâna doğru oluşan bu hareket, üç boyutlu olarak gerçek mekâna çıkmış, bununla beraber geleneksel tuvali çalışmalarında kullanmak isteyen sanatçıları da gerçek mekân ve tuval arasında bir bağlantı oluşturan, tuval yüzeyine bağlı fakat gerçek mekânı da içine dahil eden yapısal çalışmalar yapmaya itmiştir.

20. yy sonlarından günümüze kadar ise sürekli artarak birçok sanatçı yapıyı temel alan, yapı ile espası ve mekânı vurgulayan, iç mekân, dış mekân ve tuval yüzeyinde espası arayan çalışmalara imza atmışlardır.

4.2.1. İç Mekân Espas Sorgulamaları

Üzeri kapalı, belirli sınırları bulunan mekânlar iç mekân espası olarak sorgulanır. Doğadan arınmış halde, genellikle çalışmaları olumsuz etkilemeyen, yeri geldiğinde ise çalışmayla bütünleşebilen sınırlı ve yapay boşluklardır. Sanatçılar çalışmalarındaki boşluğu sınırlamak istediklerinde anlatılan gibi kapalı mekânları tercih ederler.

Giovanni Anselmo 1988 yılında gerçekleştirdiği 'İsimsiz' çalışmasında, tuval üzerinden sarkıttığı kayalarla hem denge hem de hem de doğanın gücüne dikkat çekmektedir (Görsel 4.1). Bununla beraber geleneksel resim araçlarından tuvali de işine

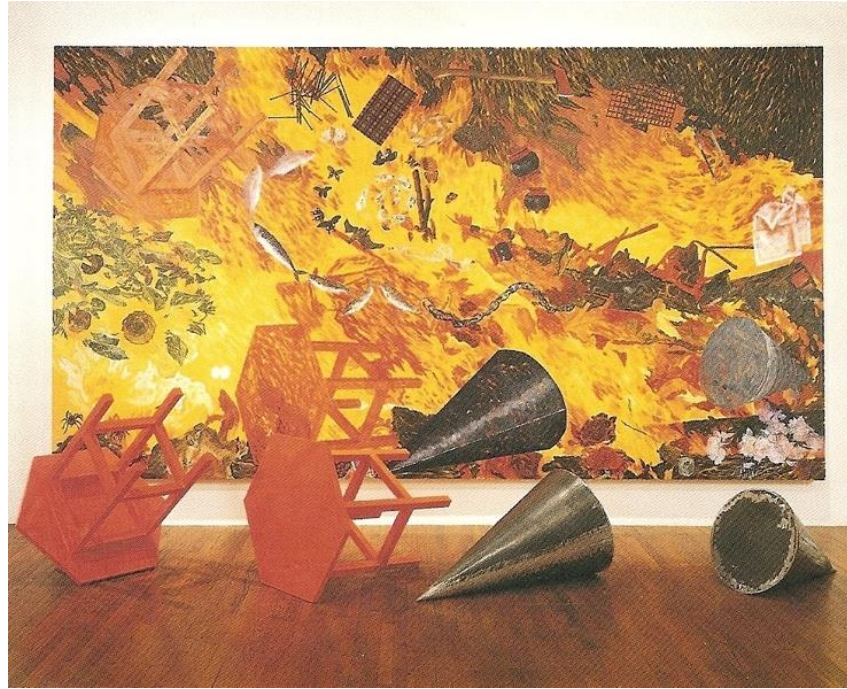
dahil etmiş olmaktadır (Collins 2014:380). Çalışmalarına çürüme, esneme, gibi doğal süreçleri de ekleyen sanatçı, tarih boyunca geleneksel bir yanılısama alanı olarak tuvali kullanması temel denge ve doğal süreç temalarına dikkat çekmek istemesi olarak görebiliriz. Yapısal olarak taşların tuvale ve asılı olduğu iplere uyguladığı ağırlık baskısı, espası zemine doğru itmesi, ip ve tuvalin sağlamlığı ölçüsünde çalışmanın zamanla biçimsel olarak ta değişmesine neden olacaktır diyebiliriz. Bu da yapının şeklinin değişmesiyle her an çalışmayı saran boşluğun değişmesine sebep olacaktır. Çalışmada sınırlandırılmış bir mekân anlayışı vardır. Bu anlayışın çalışmayı saran boşluğu özel kıldığını söyleyebiliriz.



Görsel 4.1: Giovanni Anselmo, İsimsiz, 1988, Granit Taşlar, Çelik tel, Tuval, Tuval;230cm x 150cm Taşlar; 30cm x 30cm x 55cm, Micheline Szwajcer Gallery, Antwerp, Belçika.

Jennifer Bartlett, genellikle birden çok kare parça ile büyük bir resim elde ederek oluşturduğu çalışmalarını kare biçimleri üzerine yapar (Fineberg, 2014:418). Kavramsal bir düzeni resimsel bir anlatımla birleştiren Bartlett'in yaptığı 'Spiral: Art Ordinary Evening in New Haven' çalışması bu küçük karelerden oluşan çalışmalarından farklıdır (Görsel 4.2). Bartlett burada tuvale yaptığı resmin dışına taşmış, tuvalde resmedilen nesnelere, resim üzerindeki konumlarına ve biçimlerine birebir uyacak şekilde gerçek nesnelere gerçek espasa taşımıştır. Boşluk ve tuvale eşit derece işlenmiş bu yapı, nesnelere ve yanılsama alanı arasında büyük bir kinetik enerji oluşturur. İsmi Wallace Stevens'in ünlü şiirinden alan bu çalışmada Bartlett, tuval üzerindeki boyaları gerçek mekâna taşıyarak yeni bir yanılsama alanı oluşturmaktadır (Lucie-Smith, 2010:314).

Boşluğa çizilmiş bir resim izlenimi de veren bu çalışma, iki boyutlu bir yanılsama alanı ile beraber üç boyutlu gerçek bir resim izlenimi de vermektedir tuval yüzeyindeki rüzgârlı ve alevler içindeki mekân, aynı zamanda mekân içerisinde hareket ediyormuşçasına çalışmaya kinetik bir enerji katar. Temel olarak sınırlandırılmış bir mekânı çalışmaya dahil etmek yüzeydeki resmin gerçekleştirildiği mekân duvarını delmek, dış mekânla iç mekânı birbirine bağlamak gibi anlamda çıkartabiliriz.



Görsel 4.2: Jennifer Bartlett, Spiral: Art Ordinary Evening in New Haven, 1989, Painting: Oil on Canvas, 274 x 487, Tables: Painted wood, 77,4 x 81 x 89 cm, Painted Wood With Steel Base, 100 x 104 x 89 cm, Cones: Welded Steel, 50,7 x 76,7 x 53,2 cm.

Shirazeh Houshiary çalışmalarını parlak yüzeylerden oluşturur. Bakır, çinko, pirinç, kalay, kurşun, altın ve gümüş gibi çok çeşitli malzemelerde çalışmaktadır. Erken dönem çalışmaları biyomorfik formlardan oluşur. Keskin ve katı ve geometrik yüzeylere ise 1980 sonrasında geçiş yapmıştır. 1992 yılında ikiye bölünmüş düzleştirilmiş ve parlatılmış bakırdan bir dikdörtgen kutu yapmıştır. 'Isthmus' ismini verdiği anıtsal yapı, mekânın ışıklarını yansıtmasından dolayı mekânın bir parçası haline gelir (Görsel 4.3). İzleyicilerin çalışmanın içinden geçmesiyle yönelim sorunları yaşadığı görülmüştür (Collins, 2014:245).

Yapının mekânın tavanına neredeyse yapışık olması mekân içinde mekân oluşturmak gibi algılanabilir. Espası bölmek, sınırlandırmak açısından incelenebilecek bu çalışma, tıpkı bir mekânın duvarı gibi durmaktadır.



Görsel 4.3: Shirazeh Houshiary, Isthmus, 1992, Patenden Copper, Aliminium and Polished Copper Two Parts, 340 x 220 x 90 cm.

Larry Bell, tuval resmi ile başladığı sanat hayatına, cam ve aynanın dahil olmasıyla birlikte çeşitli enstalasyonlar ile devam etti. Saydamlık ve rafine edilmiş bir sadeliği işlerine yansıtan Bell, 1960 yılından sonra minimal etkili çalışmalar

gerçekleştirdi. Kare birimi ile küpler oluşturan sanatçı, yakın geçmişte mekân ile iç içe geçebilen yapısal çalışmalarıyla dikkat çekmiştir (Collins, 2014:258).

Bell, Saydamlık ve yansıma ile mekândaki espası ve nesne mekân ilişkisini de vurgulayan çalışmalarıyla yapısal, geçirgen ve sadelik içeren, genel anlamıyla mekânla ilişkilendirilen çalışmalar gerçekleştirmiştir. Hem dış hem de iç mekânda çalışmalar yapan sanatçı, çalışmalarındaki espası hem sınırlı hem de sınırsız olarak vurgulamıştır.

Bell, dış mekân için Mönchengladbach'daki Abteiberg Müzesi'nin bahçesinde bir havuzda, 'Made for Arolsen (1992)' isimli cam kutular da yapmıştır. Bu kutular su ile yeni bir algısal deneyim oluşturmuştur (Collins, 2014:258).

Larry Bell'in İç mekân Enstalasyonlarından '6x6x4 AB' isimli ve cam panellerden oluşturulmuş çalışmanın bazı panelleri saydamdır, bazıları ise ince bir kuvars, gümüş veya nikel-krom filmi ile kaplanmıştır (Görsel 4.4) (Collins, 2014:258). Saydam paneller mekânın tümünün çalışmanın içine dahil olmasını sağlamaktadır. Yansıtıcı olan kaplama paneller ise hem mekânı hem de izleyiciyi çalışmaya dahil etmektedir. Bu sayede nesne mekân ve espas birlikte bir yapı oluşturmaktadır.

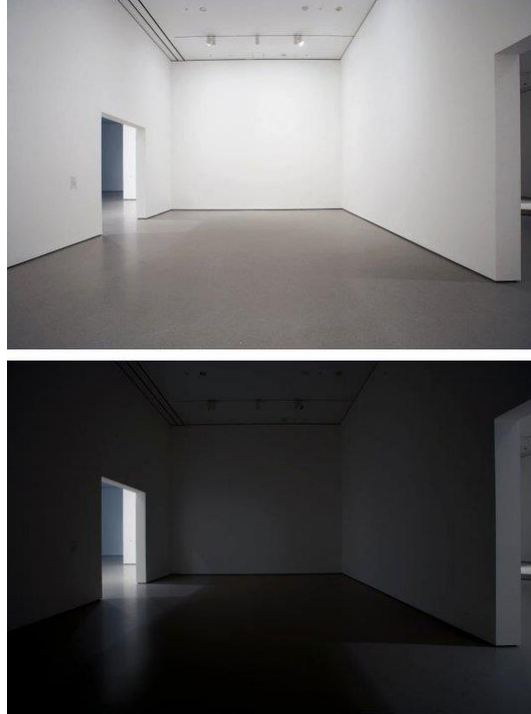


Görsel 4.4: Larry Bell, 6 x 6 x 4 AB, 1995, Four Panels of 12mm glass coated, with nickel chrome, 182,9 x 182,9 x 1,2 cm

Martin Creed 2000 yılında, ‘Work No. 227, The Lights Going on and off’ (Görsel 4.5) isimli çalışmasıyla galeri mekânının çalışmanın bir parçası olduğunu vurgulamış, mekâna herhangi bir nesne yerleştirmeden sadece mekânı kullanmasıyla Tate Britain’in düzenlediği Turner Ödülünü almıştır. Bu çalışmada Creed her beş saniyede bir ışıkların yanıp sönmesiyle galeri mekânını beş saniye aydınlık beş saniye karanlık olarak sunmuştur (Collins, 2014:350-351).

Galeri mekânı üzerine yazılmış olan ve üç metinden oluşan ‘Beyaz Küpün İçinde: Galerî Mekânının İdeolojisi’ isimli kitapta anlatılan galeri mekânının sadece çalışmaları sergilemek için değil, aynı zamanda çalışmanın bir parçası olduğunu anlatmaktadır (O’Doherty, 2010:9),(Collins, 2014:350-351).

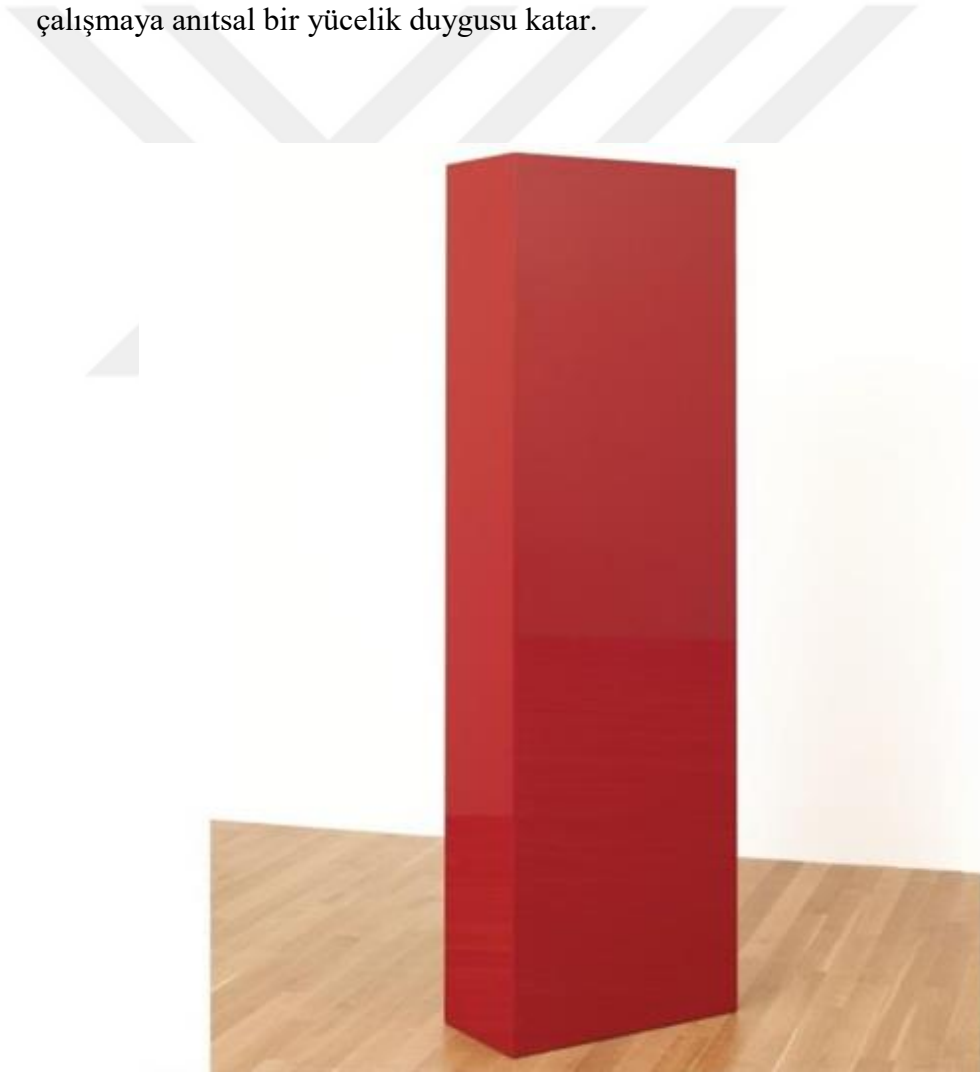
Martin Creed Mekânı salt boşlukla, içinde herhangi bir şey olmadan aydınlık ve karanlık olarak sergilemiştir. Mekânın kendisini bir yapı olarak kullanmıştır. Açık alana bir küp inşa edip, içini aydınlatıp karartmak gibide algılayabileceğimiz bu yapının espası sınırsızdır da diyebiliriz.



Görsel 4.5: Martin Creed, Work No. 227 The Light Going on and off, 2000, Electrical Times (Frequency: Five second On/ Five Seconds off) Dimension Variable, As installed at the Museum of Modern Art, New York, Amerika.

John McCracken, Donald Judd'un tek renkli yüzeyleri ve kusursuz biçimleri ile uyumludur. Judd'un aksine McCracken uygulama sürecini de kendisi üstlenir. Hazır malzeme yerine tüm yüzeyleri kendisi işler ve sunar. Tek renkli ve sade, basit dikdörtgen ve dikey formlar yapar (Collins, 2014:248-249). Son derece parlak yüzeyler ile yansıma ve bu yansıma ile farklı etkiler oluşturur. Bu sebeple formlar salt renklerden oluşur McCracken, Aristoteles'in nesnelere renkleri yaydığı inancını haklı çıkaracak çalışmalar yapmıştır (Görsel 4.6), (Collins, 2014:248-249).

Parlak dikey dikdörtgenler ile mekân içerisindeki ışığı ve izleyicileri çalışmasına dahil eder. Tek renkli yüzeyler ile formları renklerle oluşturur. Düzen ve titizlik içinde gerçekleştirdiği çalışmalarını, tümüyle kendi inşa eder. Yapısal olarak tek renk yüzeyler çalışmaya anıtsal bir yücelik duygusu katar.



Görsel 4.6: John McCracken, Dimension, 2004, 243,8 x 76,2 x 36,8 cm, Polyester Resin, Fiberglas, Plywood.

4.2.2. Dış Mekân Espas Sorgulamaları

İki şekilde incelenebilecek bu espas anlayışında, ilki çalışmanın etrafında bulunduğu mekânın özellikleri ile kesişen ya da örtüşen çalışmalar yani daha çok kavram anlatımını destekleyen, ikincisi ise doğrudan doğal coğrafi yapının kullanıldığı çalışmalardır. İki mekânda da sınırsız boşluklar vardır. Sanatçılar bu sınırsız boşlukları çalışmalarına dahil ederler. Doğanın kendisi çalışmaya dahil olur ve iklim çalışma üzerinde etkiye sahip olur. Bir anlamda bir süreç içerisinde dahil olan çalışma, doğal bir hal alır.

Richard Serra, çok büyük, anıtsal çalışmaları ile bilinir fakat bu durumu Oldenburg ve Ottenerss'den çok farklı bir şekilde ele almıştır. Kendi deyişiyle *“Heykellerim izleyicinin durması ve bakması için yapılmış nesnelere değil. Heykelin bir kaide üzerine oturtulmasının tarihsel amacı, heykel ile izleyici arasında bir ayırım oluşturmaktır. İzleyicinin heykel ile kendi bağlamında etkileşime girdiği davranışsal bir alanı silmeyle ilgileniyorum.”* (Collins, 2014:325). diyerek izleyici ve eser birlikteliğini, izleyicinin eserin bir parçası olduğunu anlatmak istemiştir Serra, hem çalışmalarında kendisine göre dekoratif duran kaideyi kaldırmış hem de mekânı kavramsal ve algısal olarak yeniden tanımlamıştır (Collins, 2014:325).

Bu kavramsal mekân tanımı, 1981 yılında gerçekleştirdiği ‘Tilted Arc’ isimli çalışmasında oldukça açık şekilde görülmektedir (Görsel 4.7). Çünkü eser bulunduğu yer bağlamında siyasi tepkilere sebep olmuş ve bulunduğu yerden kaldırılmıştır (Collins, 2014:325). Bu durum Serra’nın çalışmaların buldukları yere özgü olması ve algının bu sayede değişim gösterebileceğini anlamamızı sağlamıştır diyebiliriz. Açık alanda bir duvara benzeyen bu yapılar, izleyici çalışmaya yaklaştıkça ikiye bölünme, engellenme gibi sınırlandırılmış bir espas izlenimi verir.



Görsel 4.7: Richard Serra, Tilted Arc, 1981, Enstalasyon, 3,7m x 36,5m, Federal Plaza, New York, Amerika (Yıkılışı; 15 Mart 1989)

Maya Lin'in 1982'de yaptığı 'Vietnam Veterans Memorial' isimli anıt ise, bir yamacın kenarında boşluk oluşturarak kurulmuş duvarlardan oluşmuş ve parlak duvar yüzeyi üzerinde Vietnam'da savaşmış Amerikalı gazi askerlerin isimlerinin bulunduğu bir çalışmadır (Görsel 4.8). Bir askeri siperi andıran bu çalışmada, izleyicinin duvarın parlak yüzeylerindeki yansıması, yazılı olan isimler ile bütünleşmesini ve etkileşim kurmasını sağlar. Bir diğer yandan çalışma, izleyici ile beraber doğal boşluğu da yansıtır. Gerçek espasta yapılmış bu çalışma, aynı zamanda gerçek espası da bu yansıma dolayısı ile kendisine dahil eder (Collins, 2014:328).



Görsel 4.8: Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial, 1982, Enstalasyon, Her bir Duvar 3m (maksimum yükseklik) x 75 m, Constitution Gardens, Washington DC, Amerika.

Dan Graham, 1960'lı yıllardan bu yana algılama mekanizmasını ele alan çok çeşitli çalışmalar yapmıştır. Larry Bell gibi, yansıtma yolu ile görüntülerin üst üste bindirilmesini sağlayan, iç ve dış mekânlarda iki yönlü aynalar ve saydam camlar kullanmıştır (Collins, 2014:261). Işığın çalışma yüzeylerindeki yansımalarına ilgi duyan sanatçı, ayna ve camın yansıttığı görüntüler ile çalışmalarını birleştirir (Lucie-Smith, 2010;126-127).

Mekânı çalışmanın ana unsuru haline getiren Graham, yansıtma yolu ile de izleyici ile çalışma arasında bir ilişki kurulmasını sağlar. Çalışmalarında espası kavrayan, içine alan ve gücünü kullanan anamorfik bir yapı şekli uygular (Görsel 4.9).



Görsel 4.9: Dan Graham, Two Different Anamorphic Surface, 2000, Two Way Mirror, Glass, Stainless Steel, 250 cm High, Wanas Sculpture Park, Knislinge, Sweden.

Anish Kapoor, Hint kökenli İngiliz bir sanatçıdır. İlk dönem yapıtları hafif malzemelerden oluşsa da 1980'lerde ağır taş, çelik, demir gibi ağır malzemeler ile çalışmıştır. Çalışmalarında biçime önem verdiği kadar, biçimsel kaygıların ötesine uzanan bir sanat aradığını da kendisi ifade etmiştir (Antmen, 2008:819).

Kapoor, 1990'lardan bu yana, pudralı pigment şekillerinden, parlak renkli yüzeyler ve saydam reçinelerle çalışmaya devam etmiştir. Materyalleri yeni biçimlerde kullanan Kapoor'un Dünyanın en büyük heykelleri arasında yer alan ve en etkileyici çalışmalarından biri Chicago'da Millennium Parkta yer alan 'Cloud Gate', 'Bulut Kapı' isimli çalışmasıdır (Görsel 4.10). Bu yapı 110 tonluk eliptik bir forma sahiptir (Collins, 2014:264), (Fineberg, 2014:437). Ayna gibi yansıtıcı yüzeye sahip bu eliptik yapı, şehir dokusunu ve izleyicileri formlarını bozarak yansıtır. İzleyici ve şehir görüntüsü formları uzamış ya da kısalmış bir şekilde yansıdığından sürreal bir yanılsama alanı oluşturmaktadır Çalışma, mekân ve izleyici arasında bir bağ oluşturur (Antmen, 2008:819). Bu durumda bizi metafizik bir sorgulamaya da itmektedir. Çalışma hem formun oluşturduğu boşluklar hem de gerçek mekânı içine dahil etmesiyle espas sorgulaması da yaptırmaktadır. Sınırsız bir espasa sahip çalışma, kimi yerlerde

daraltarak, kimi yerlerde de genişleterek aynı zamanda boşluğu da bükerek Einstein'ın uzayın bükülmesi teorisini de hatırlatmaktadır.



Görsel 4.10: Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004, Stainless Steel, 20,12 x 10,06 m, Millenium Park, Chicago, Ilionis, Amerika.

4.2.3. Yüzeyde Espas Sorgulamaları

Tuval yüzeyinde gerçekleştirilen bu espas anlayışı, geleneksel tuval resmi anlayışından kopamayan ya da kopmak istemeyen sanatçılar tarafından kullanılır. Geleneksel olan tuvali kullanma fikri geleneksel ve modern resmi birleştirmek gibi de algılanabilir. Renk ve geometrik altyapılar ile oluşturulabildiği gibi şekilli tuvaler ile ya da rölyef gibi çalışmalarla da yüzey ile ilişki kurabilen çalışmalar yapılmaktadır.

Elizabeth Murray “ben, beni çevreleyen şeylerle resim yaparım, hergün topladığım ve elime aldığım şeyler” diyerek sanat için fikrini ortaya koymaktadır. Murray, içselliğini dış dünya ile birleştirerek resim yapar (Fineberg, 2014:424). Murray, Cézanne’ın çalışmalarından etkilendiğini, Kooning’in boyayı nasıl kullandığını irdemesi tarzının oluşum aşamasını özetler niteliktedir (Fineberg, 2014:424).

Ardından 1967 yılında Jennifer Bartlett ile tanıştı. Bartlett ile tanıştıktan sonra mekân ve çalışma arasında ilişkiler aramaya başlamıştır. Bu sıralarda Murray, Süreç Sanatı ve Minimalizmle hem birbirine bağlı hem de bir yarış içinde olduğunu düşünmekteydi.

Murray tuval yüzeyini yuvarlak ve kıvrımlı hatlar (biyomorfik) ile ekspresif olarak kullanmaktadır. Tuval yüzeyinde düz alanlar boyayarak, yüzeyi de kendi anlayışı ile sorgulamıştır. Bunun yanında şekilli ve parçalı tuvaleri ile de mekân sorgulamaları yapmaktadır (Resim 4.1). Resimlerinde sürreal ve pop etkileri de görünen Murray, Postmodern tavırla gerçekleştirdiği çalışmalarında, mekân ve çevresinin çalışma ile etkileşim içinde olmasını istemiştir (Fineberg, 2014:424-425).



Resim 4.1: Elizabeth Murray, Ressamın İlerlemesi, 1981, On dokuz parçalı tuval üzerine yağlıboya, 2.94 x 2.36 m, The Museum of Modern Art, New York, Amerika.

Oleg Kurdyashov, Viladimir Tatlin'in 'Corner Relief', 'Köşe Rölyefleri'nin konstrüktif yapısını andıran çalışmaları ile, Rus Avant-Gard sanatı Konstrüktivizm etkilerini çalışmalarında oldukça yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Rus devrimci sanat anlayışını da dahil ederek yeni çağdaş bir Rus sanatı icra etmek isteyen Oleg Kurdyashov genellikle 'Construction' ismini verdiği çalışmalarında (Resim 4.2), yüzeyden gerçek espasa doğru çıkar ve gerçek espası işlerine dahil eder. Aynı zamanda çalışmalar sanki tuvalden Gerçek espasa doğru değil de gerçek espastan tuval yüzeyine doğru hareket halindeymiş gibi bir algı oluşturuyor da diyebiliriz (Lucie-Smith, 2010:389).

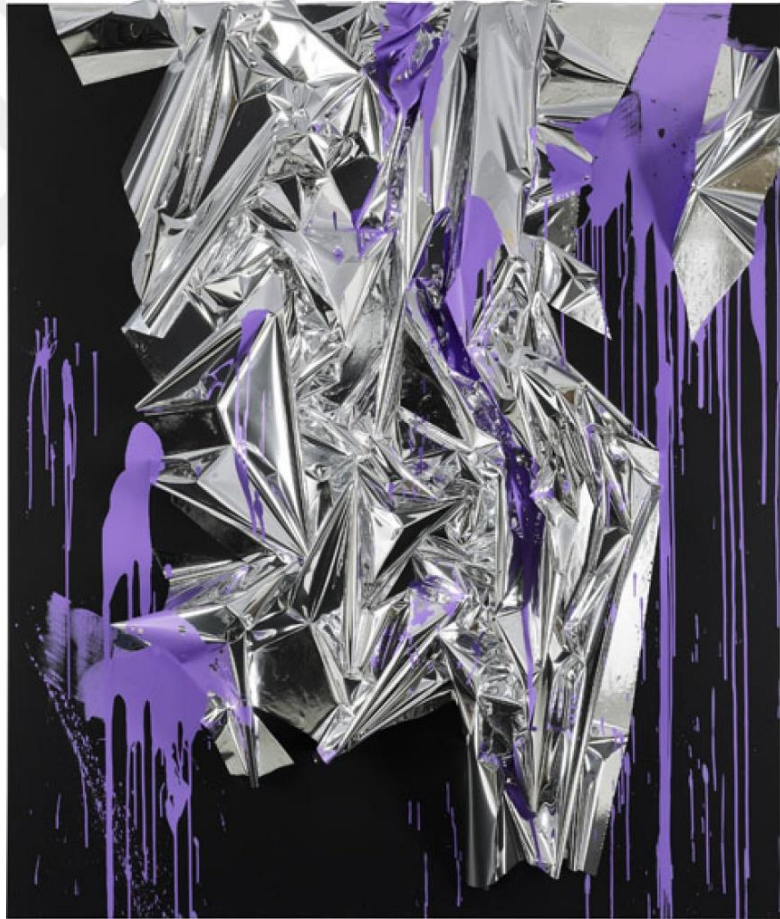


Resim 4.2: Oleg Kurdyashov, Construction, Plate 1456, 1986, Drypoint and Watercolor, 50,8 × 101,6 × 48,2 cm, Robert Brown Gallery, Washington, DC, Amerika.

Anselm Reyle, plastik sanatların hemen her türünde üretim yapan disiplinler arası çalışır diyebileceğimiz Almanya doğumlu bir sanatçıdır. Tuval yüzeyinde rölyef etkisi oluşturabileceği malzemeler ve boya ile kullanan sanatçı, aynı tarzda heykel ve enstalasyonlar da yapmaktadır. Renk olarak genellikle neon renkleri tercih eden sanatçı,

Jeff Koons gibi parlak materyallerle Kitchens diyebileceğimiz çalışmalar yapar. Bunu kendi sözüyle “*Klişe olma niteliğine sahip şeylerle ilgileniyorum*” diyerek destekler diyebiliriz (Resim 4.3), (Holzworth, 2012:240).

Sanatçı çalışmalarında Kenneth Noland ve Otto Ferundlich’in çalışmalarından kompozisyon referansları verir. Çalışmalarını küçük boyuttan, anıtsal boyuta birçok şekilde gerçekleştirir. İki boyutlu yüzeyi üç boyutlu nesnelere birleştiren Reyle, mekânı ve boşluğu hem tuval yüzeyinden dışarı çıkararak hem de ayna ve folyo gibi parlak ve yansıtıcı nesnelere ile mekânın yansımalarını çalışmalarına dahil eder (Holzworth, 2012:240).



Resim 4.3: Anselm Reyle, Untitled, 2008, Tuval Üzerine karışık Teknik, 2008, 234 x 199 x 25 cm, Almine Rech Gallery, Brüksel, Belçika.

SONUÇ

Sanatın oluşturulmaya başladığı ilk günden beri espas kavramı, yanılısama alanındaki sorunlardan biri olmuştur. Bu durum ilk önce çizgi ile ardından renk ve ışık ile çözümlenmiştir. Erken dönemlerde uygulanan perspektif çözümlenmeleri ile gerçeğe yaklaşılamamış, izometrik perspektifle de uzam yanılısaması etkili bir şekilde gerçeği yansıtmamıştır. Merkezi perspektif bulunduktan sonra ise yanılısama gerçeğe biraz yaklaşmıştır diyebiliriz. Fakat sanat adına bir illüzyondan öteye gitmeyen bu çözümlenme, asla yeterli olamamıştır. Nesne dizilimlerini perspektif kuralları uygulayarak yapan ve aradaki mesafeyi vurgulayan sanatçı için yanılısama boşluğu, bedenini saran boşluğun çok uzağında kalmıştır. Çünkü gerçek mekândaki bir nesne ile yanılısama alanındaki bir nesne arasındaki fark, gerçek espas ve yanılısama alanındaki espas arasındaki fark ile aynıdır. Yanılısama alanında bulunan nesne gerçeğin bir temsilinden öteye gidemez ve doğal olarak yanılısama alanındaki espas ta aynı derecede sadece bir temsildir ve gerçek mekânı tam anlamı ile yansıtamaz.

Boşluk, temelde gözle göremediğimiz bir doluluk yansımasıdır. Yani boşluğu görebildiğimiz nesnelere algılayabiliriz. Çünkü boşluğu görebilseydik eğer orası dolu olurdu. İnsanın fiziksel yeterlilikleri ile dahi tam olarak kavrayamadığı bu boşluğu, yanılısama alanında ortaya koymakta oldukça zordur. Buradan nesne var ise boşluk algılanabilir sonucuna varabiliriz. Bu sebeple boşluğu anlayabilmek adına geleneksel tuval yüzeyinden gerçek mekâna çıkmak gerektiği çok açıktır.

Klasik espas olarak tabir edilen ve tuval yüzeyinden derine doğru bir yanılısama alanı oluşturan espas, derinden yüzeye doğru hareket ederek yüzeye gelmiştir. Cezanne'nin doğadaki geometrik planları keşfettiği ve tersten uyguladığı perspektifli sanat anlayışı ile tuval yüzeyine geri gelmeye başlamıştır. Ardından tuval yüzeyinde, iki boyutlu bir alanda, yanılısama olmadan, çizgi ve renkle ifade edilmiş ve soyut sanat için bir ifade biçimi haline de gelmiştir. Malevich'in deyimi ile 'Sıfır Noktası'na ulaşmıştır. Bu noktadan sonra Duchamp'ın hazır nesnelere ile espas, gerçek mekânda ve gerçek nesnelere ile ifade edilmiş espas, çağdaş ve yeni bir sorgulama alanına dahil olmuştur.

Çağdaş sorgulama alanından önce eser izleyici için sınırlı bir izleme alanı verebiliyorken, gerçek mekân ile bu alan izleyici için oldukça genişliyordu. Doğal olarak espas sorgulamaları da buna göre sınırlı bir alandan yapılmak zorunda kalmayıp, eserin altı, üstü, yanı, yakını, uzağı gibi birden fazla alandan sorgulanabiliyordu. Örneğin Christo'nun enstalasyonlarından örnek verirse, 1976'da 'Akan Çit' (Görsel 3.5) ismi ile gerçekleştirdiği enstalasyonda, eserin yanından sınırlı bir boşluk görebiliyorken yüksekten daha geniş bir boşluk içinde olduğunu görebiliriz. Çalışmanın espası yapısı gereği değişkenlik göstermekte ve uzamda farklı bölgelerde farklı boşluklar yaratmaktadır.

Gerçek mekânda yapısal olarak boşluğun izlenilen alana göre değişmesi, Einstein'ın kütle çekim teorilerine de uyum göstermektedir. Çünkü Einstein'ın quantum fiziğine göre kütlenin çekim gücü ile uzay bükülmekte ve nesnelere arasındaki mesafelerde bu bükülmeye kısalmakta ya da uzamaktadır. Uzaydaki boşluğun, bu bükülmeler ile nesnenin kütlesi oranında sürekli bir değişim halinde olduğunu göstermektedir.

Bu dönemin başlamasıyla nesnenin de boşluktaki konumu ve anlamı değişmiş, nesne, sanat için yeni bir anlam taşımaya başlamıştır. İnsandan bağımsız olarak, salt hali ile bir sanat eseri haline gelmiştir.

Bilimsel olarak uzay, zaman ve mekânın tanımlarının değiştiği 20. yy'da bu üç kavramın da yeniden irdelenmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Gerçek mekânda gerçekleştirilen çalışmalar bu üç kavramı da içinde barındırır ve eserin bir parçası haline getirir. Boşluk içindeki yapı, zamanı da dördüncü bir boyut olarak içinde barındırır. Etrafında dolaşılabilen, içine girilebilen yapıları izlerken geçirilen anlardan oluşan zaman, görsel bir temsilde çalışmanın içine dahil olur da diyebiliriz. Gözle göremediğimiz, dokunamadığımız bu kavramları sanat eserinin içine dahil etmek, boşluğun karşıtı nesne içinde büyük bir güç oluşturmuştur. Nesnenin sanat yolculuğu, modernizme kadar idealize edilmiş bir durumda ve geleneksel olarak tuval yüzeyinde bir yanılsama olarak kalmıştır. Ancak Duchamp ile beraber sanat nesnesi gerçek mekânda, etrafında gezilebilir, içine girilebilir bir hal almıştır (Kavukcu, 2013:3).

Mekân ve zamanla bütünleşerek yapıyı oluşturan nesne, boşluğun sardığı doluluk olarak yeni bir hal almış ve yanlısamanın ötesinde, idealize edilmeye gerek duymadan salt bir düşüncenin ifadesi olarak günümüze kadar gelmiştir. Oluşturulan yapının espası, sanatçıları geleneksel yüzeyde ki boşluk sorgulamalarının dışında, gerçek mekân ve gerçek nesne bağlamında sorgulama yapmaya itmiştir.



KAYNAKÇA

Antmen, A. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi. Cilt II. İstanbul: Yem Yayınları.

Antmen, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

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. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.

Artun, A. (2013). Sanat Manifestoları, Avant Garde Sanat ve Direniş. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydın, H. (2013). “Dünyanın Oluşumu ve Tarih Öncesi Çağlar“. Taciser Sivas (Ed.). *Uygarlık Tarihi* (ss. 2-25). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2265, Açıköğretim Fakültesi Yayını: 1262.

Aydın, M. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt III. İstanbul: Yem yayınları.

Batur, E. (2015). Modernizmin Serüveni, Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudelaire, C. (2017). Modern Hayatın Ressamı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2011). Sanatın Komplosu. İstanbul: İletişimYayınları.

Berger, J. (2011). Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar. İstanbul: Metis Yayınları.

Bird, M. (2016). Sanatı Değiştiren 100 Fikir. İstanbul: Literatür Yayınevi.

Buchholz, E. L. (2005). Mini Sanat Dizisi “Leonardo Da Vinci”. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Buchholz, E. L., Zimmerman, B. (2005). Mini Sanat Dizisi “Picasso”. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?*.(Çev: G. Pular). İstanbul: Metis Yayınları.

Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Collins, J. (2014). *Sculpture Today*, London: Phaidon Press Limited.

Conti, F. (1997). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi İstanbul 1997.

Cumming, R. (2006). *Görsel Rehberler, Sanat*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Danchev, A. (2017). *Fütüristlerden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Döl, A., Avşar, P. (2013). "Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi". *İdil Dergisi*. Cilt 2 (Sayı 10), 1-12.

Düchting, H. (2009). *Paul Cézanne*. Köln: Taschen GmbH.

Erzen, J. N. (2008a). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt I*. İstanbul: Yem yayınları.

Erzen, J. N. (2008b). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt II*. İstanbul: Yem yayınları.

Erzen, J. N. (2008c). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi. Cilt III*. İstanbul: Yem yayınları.

Erzen, J. N. (2012). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus - EK III Öklidçi Olmayan Teorilerin Görsel Tasarımları*. İstanbul: Pinhan Yayınları.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Florenski, P. (2013). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayınları.

Foster, H. (2017). Gerçeğin Geri Dönüşü-Yüzyılın Sonunda Avangard. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Germaner S. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.

Giderer, H. E. (2003). Resmin Sonu. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Godfrey, T. (2009). Painting Today. London: Phaidon Press Limited.

Gombrich, E. H. (1992). Sanat ve Yanılsama. İstanbul: Remzi Kitabevi

Gombrich, E. H. (2004). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harrison, C., Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. İstanbul: Küre Yayınları.

Hartney, H. (2013). Art Today. London: Phaidon Press Limited.

Hodge, S. (2016). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. İstanbul: Domingo-Bkz Yayıncılık.

Hollingsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Holzworth, H. W. (2012) Art Now Vol 3. Köln: Taschen Gmbh.

İnankur, Z. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi. Cilt II. İstanbul: Yem yayınları.

Kahveci, K. (2003), “Mutlak Zaman Mekân Kavrayışı Üzerine Newton’un Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri Yapıtına Bir Eleştiri”. Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt 3 (Sayı 30). 187-203.

Kavukcu, E. (2016). “Minimalizmde Espas Anlayışı”. Sobider-Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl:3 (Sayı 9). 213-221.

Kavukcu, M. (1994). “Espas” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Kavukcu, M. (1996). “Soyut Somut Espas” (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Kavukcu, M. (2013). Kübizmden Günümüze Nesnenin Seyri. Erzurum: Zafer Ofset.

- Kindersly, D. (2010). Sanat Atlası. İstanbul: Boyut Yayınevi.
- Krause, A. C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. İstanbul: Literatür Yayınevi.
- Kulka, T. (2014). Kitch ve Sanat. Altıkırkbeş Yayınevi.
- Kür, İ. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt I. İstanbul: Yem yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). Mekânın Üretimi. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lucie-Smith, E. (2010). Art Today. London: Phaidon Press Limited.
- Lynton, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Margolin, V. (2012). Ütopya Mücadelesi 1917-1946 Rodchenko, Lissitzky, Moholy- Nagy. İstanbul: Espas Yayınları.
- Marleau-Ponty, M. (2010). Algılanan Dünya. İstanbul: MetisYayınları.
- Nonhoff, N. (2005). Mini Sanat Dizisi “Cézanne”. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- O’Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özayten, N. (2008a). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt II. İstanbul: Yem yayınları.
- Özayten, N. (2008b). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt III. İstanbul: Yem yayınları.
- Özgültekin, B. (2015). Aktüel Sanat.(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Ders notu.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Pera Müzesi. (2014). Herkes İçin Pop Sanat Warholl. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Phillips, S. (2015). ...İzmler, Modern Sanatı Anlamak. İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (2008a). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt I. İstanbul: Yem yayınları.
- Rona, Z. (2008b). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt II. İstanbul: Yem yayınları.
- Rona, Z. (2008c). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi. Cilt III. İstanbul: Yem yayınları.

Scala Group. (2009). Visual Encyclopedia of Art, Baroque. Florence: Scala Group S.p.A.

Scala Group. (2009). Visual Encyclopedia of Art, Impressionism. Florence: Scala Group S.p.A.

Scala Group.(2009). Visual Encyclopedia of Art, Renaissance. Florence: Scala Group S.p.A.

Şahiner, R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şahinler, O. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi. Cilt III. İstanbul: Yem yayınları.

Şentürk, L. V. (2012). Analitik Resim Çözümlenmeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Taşçıoğlu, M. (2013). Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân. İstanbul: Yem Yayınları.

Tezcan, M. (2009). Sanat Sosyolojisi. Ankara: Anı Yayıncılık.

Thompson, J. (2014). Modern Resim Nasıl Okunur. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tunalı, İ. (1992). Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2002). Sanat Ontolojisi. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Turani, A. (1978). Resimde Geometri İşlemleri Sorunları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turani, A. (1993). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tükel, U. (2008a). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt I. İstanbul: Yem yayınları.

Tükel, U. (2008b). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt II. İstanbul: Yem yayınları.

Weatheral, J. O. (2017). Boşluk, Hiçliğin Tuhaf Fiziği. Ankara: Buzdağı Yayınevi.

Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Worringer, W. (1985). Soyutlama ve Özdeşleyim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wölfflin, H. (2015). Sanat Tarihinin Temel Kavramları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yılmaz, M. (2004). Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Resim, Görsel ve Şekil Kaynakçası

Resimler

Resim 1-1: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio,_trinit%C3%A0.jpg

Resim 1-2:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_San_Romano#/media/File:San_Romano_Battle_\(Paolo_Uccello,_London\)_01.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_San_Romano#/media/File:San_Romano_Battle_(Paolo_Uccello,_London)_01.jpg)

Resim 1-3:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Andrea_Mantegna#/media/File:Mantegna_Andrea_Death_of_Christ.jpg

Resim 1-4:

<https://www.flickr.com/photos/snarfel/4152853116>

Resim 1-5: <https://www.leonardodavinci.net/images/gallery/mona-lisa.jpg>

Resim 1-6: http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00530_10.jpg

Resim 2-1: <http://www.paulcezanne.org/images/paintings/kitchen-table.jpg>

Resim 2-2: https://www.paulcezanne.org/thumbnail/83000/83387/mini_normal/The-Pigeon-Tower-At-Bellevue.jpg?ts=1459229076

https://www.paulcezanne.org/thumbnail/83000/83387/mini_normal/The-Pigeon-Tower-At-Bellevue.jpg?ts=1459229076

Resim 2-3:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Cezanne_-_Ebene_mit_dem_Mont_Sainte_Victoire.jpg/800px-Cezanne_-_Ebene_mit_dem_Mont_Sainte_Victoire.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Cezanne_-_Ebene_mit_dem_Mont_Sainte_Victoire.jpg/800px-Cezanne_-_Ebene_mit_dem_Mont_Sainte_Victoire.jpg

Resim 2-4:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/4/4c/Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg/800px-Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg

Resim 2-5:

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE5NDkxNSJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=ee000f263a48ae27>

Resim 2-

6:http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/mandolin_clarinet_0.jpg

Resim 2-7:

http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/violin_and_bottle_0.jpg

Resim 2-8: <https://media.nga.gov/public/objects/4/6/6/7/1/46671-primary-0-740x560.jpg>

Resim 2-9: <https://macabeusamsa.files.wordpress.com/2008/12/picasso-boy-with-a-pipe.jpg>

Resim 2-10:

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE1MTA3NSJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=3e9f0871a4490ad4>

Resim 2-11:(Sol Resim) <https://az334034.vo.msecnd.net/images-6/nude-descending-a-staircase-no-1-marcel-duchamp-1911-6591912b.jpg>

Resim 2-12:(Sağ Resim)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/c/c0/Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg/800px-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg

Resim 2-13:

https://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.#/media/File:Marcel_Duchamp_Mona_Lisa_LHOOQ.jpg

Resim 2-14: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01259_10.jpg

Resim 3-1: https://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Frank-Stella.-The-Marriage-of-Reason-and-Squalor-II.jpg

Resim 3-2:

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI4MjAwMFx1MDAzZSJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=4665ea094f837d4e>

Resim 3-3:

<https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp->

content/uploads/1967/01/82.2976_ph_web.jpg?w=870

Resim 4-1:

https://www.utm.edu/staff/dshaw/DShaw/Painters_Progress_Enlargement_files/271_1983_a-s_CCCR.jpg

Resim 4-2:

<https://1.api.artsmia.org/800/111308.jpg>

Resim 4-3:

<http://www.alminerech.com/image/458/fancy/almine-rech-gallery-untitled-ar0256jpg.jpg>

Şekiller

Şekil 1-1: http://3.bp.blogspot.com/-9D-At1xVE58/UqI5VDth87I/AAAAAAAAACO4/1_zOCiUPj98/s400/Euclidian_and_non_euclidian_geometry.png

Şekil 1-2: Ferry, L. (2012).

Şekil 1-3: Ferry, L. (2012).

Şekil 1-4: Kavukcu, M. (2013).

Şekil 1-5: Kavukcu, M. (2013).

Şekil 2-1: Resim 2-1 Bakış Açıları

Şekil 2-2: Resim 2-2 Bakış Açıları

Şekil 4-1: Arnheim, R. (1997)

Görseller

Görsel 2-1:

<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/Y0LAJONJpOPSG8Isgxfldg/larger.jpg>

Görsel 2-2:

<https://i.pining.com/originals/c7/a5/56/c7a556aa77b5f48b70017e2bec4470b3.jpg>

Görsel 2-3:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/ff/Tatlin%27s_Tower_maket_1919_year.jpg/250px-Tatlin%27s_Tower_maket_1919_year.jpg

Görsel 2-4:

http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06978_10.jpg

Görsel 2-5:

<http://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/dada100/m5.png>

Görsel 2-6:

<https://blog.peramuzesi.org.tr/wp-content/uploads/2012/11/duchamp-wheel.jpg>

Görsel 2-7:

<http://www.philamuseum.org/images/cad/zoomers/1952-98-1v3-pma.jpg>

Görsel 2-8:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp_Fontaine.jpg

Görsel 2-9:

http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/kurt_schwitters_merzbau_03_0.jpg

Görsel 3-1:

<https://i.pinimg.com/originals/25/f6/7a/25f67a7a1b7cc842bf3bc4053c05b846.jpg>

Görsel 3-2: (Sol) http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03087_10.jpg

Görsel 3-3: (Sağ) <https://www.moma.org/collection/works/81781>

Görsel 3-4:

http://christojeanneclaude.net/__data/171b5763d6ed2cf311f69f61d652be65.jpg

Görsel 3-5:

http://christojeanneclaude.net/__data/ede94ace92c5ea64fe15d3a57647934f.jpg

Görsel 3-6:

http://christojeanneclaude.net/__data/efa31aa82ffd355d6403e8a7d9059c2b.jpg

Görsel 3-7:

http://christojeanneclaude.net/__data/a6a904e1f27bbfface35068de300d9ed.jpg

Görsel 3-8:

<https://i.pinimg.com/originals/83/e0/93/83e0933812009603bb59bdf6c7c32353.jpg>

Görsel 3-9: (Sol Resim)

https://www.themodern.org/sites/default/files/flavin_0_0.jpg

Görsel 3-10: (Sağ Resim) <https://www.diaart.org/media/w1050h700/object/fla-monument-059-photo-billy-jim-cc-by-bill-jacobson.jpg>

Görsel 3-11:

<https://static1.squarespace.com/static/512c4577e4b091ea7fcd1a36/t/5874167fe4fc b53e0752906d/1484002966622/>

Görsel 3-12: <https://www.arts.gov/sites/default/files/styles/slide->

620x485/public/19-electronicssuperHighway.jpg?itok=3k8YzMFt

Görsel 3-13:

<https://i.pining.com/originals/fa/c6/78/fac678f2bbead464a3ac622338dc4683.jpg>

Görsel 3-14: <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2016/01/Alexander-Calder-Gamma-1947-Collection-of-Jon-A.-Shirley.jpg>

Görsel 3-15:

<https://i.pining.com/originals/c6/23/46/c62346f283a30510e6ced3df8ec6fd36.jpg>

Görsel 3-16: <http://www.meok.pl/wp-content/uploads/2017/09/Jean-Tinguely-Homage-to-New-York-1960-mat.internetowe.jpg>

Görsel 3-17: https://c1.staticflickr.com/8/7321/10651140566_be93df708f_b.jpg

Görsel 3-18: http://foodoncanvas.eu/wp-content/uploads/2015/11/slide_289535_2288765_free.jpg

Görsel 3-19: <http://terraingallery.org/wp-content/uploads/2014/08/oldenburg-clothespin.jpg>

Görsel 3-20: https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/image/body/1566/LEWI040010_1.jpg

Görsel 3-21: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ma/web-large/DP256952.jpg>

Görsel 3-22: <http://www.eskop.com/images/UserFiles/images/Editor/tez%202.jpg>

Görsel 3-23:

https://media.artgallery.nsw.gov.au/collection_images/4/434.1997.11%23%23S.jpg

Görsel 3-24: <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/562/bild.jpg>

Görsel 3-25: https://galeri3.uludagsozluk.com/174/_227373_m.jpg

Görsel 3-26: <http://lapiedradesisifo.com/wp-content/uploads/2015/02/2.-Instant%C3%A1neas-de-la-performance-Ritmo-0.png>

Görsel 3-27: http://pomeranz-collection.com/sites/default/files/Abramovic_AAA_AAA_0.jpg

Görsel 3-28: https://c1.staticflickr.com/1/644/22764338944_8f4665e974_b.jpg

Görsel 3-29: <https://www.moma.org/audio/playlist/15/370>

Görsel 3-30:

<https://www.moma.org/d/assets/W1siZiIsIjIwMTcvMDYvMjIvNHlvcHY4a282NV8xN>

DMxMzY5NTkwXzYwNi5qcGciXSxbInAiLCJjb252ZXJ0IiwilXJlc2l6ZSAyMDAweDIwMDBcdTAwM2UiXV0/1431369590_606.jpg?sha=6cb835fd435aa1c6

Görsel 4-1:

[http://www.artnet.com/WebServices/images/11001181ldURRJFgPNECFDrCWvaHBOcNNOF/giovanni-anselmo-senza-titolo-\(untitled\).jpg](http://www.artnet.com/WebServices/images/11001181ldURRJFgPNECFDrCWvaHBOcNNOF/giovanni-anselmo-senza-titolo-(untitled).jpg)

Görsel 4-2:

<https://i.pinimg.com/736x/c3/6f/9e/c36f9e6a6a27bbb6a7af2484e01cf235--jennifer-oneill.jpg>

Görsel 4-3: [https://lisson-](https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/image/body/11305/HOUS920002_1.tiff_copy.jpg)

[art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/image/body/11305/HOUS920002_1.tiff_copy.jpg](https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/image/body/11305/HOUS920002_1.tiff_copy.jpg)

Görsel 4-4:

<https://i.pinimg.com/originals/30/a9/57/30a957a724427e7dbc424cce67fcda87.jpg>

Görsel 4-5: <http://www.artcornwall.org/interviews/tardis2.jpg>

Görsel 4-6: http://www.askart.com/photos2/2014/SNY20100513_64134/163.jpg

Görsel 4-7: <https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2017/03/Richard-Serra-Tilted-Arc-1981-COR-TEN-steel-37m-long-3.7m-tall-6.4cm-thick-Federal-Plaza-in-lower-Manhattan-New-York-Photo-Frank-MartinBIPsGetty-Images.jpg>

Görsel 4-8:

<https://i.pinimg.com/originals/ae/70/aa/ae70aac0dad06c62fd3caee190712ca.jpg>

Görsel 4-9:

https://78.media.tumblr.com/tumblr_m8wjbcinN41r1durko3_1280.jpg

Görsel 4-10:

<https://i.pinimg.com/originals/56/90/9b/56909b7414170c5694d87d9c59664bdc.jpg>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Alpaslan AKPINAR
TC. Kimlik No	36520334950
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzincan/1979
Eğitim Durumu	
Lisans	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi - Resim - 2013
Yüksek Lisans	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü - Sanat Kuramı ve Eleştiri-2015
Sanatta Yeterlik	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü – Resim Anasanat Dalı-2018
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sergiler	Mezuniyet Sergisi, Erzurum, 2013 Adıyaman Üniversitesi Fakülte Birincileri Sergisi, Adıyaman,2013 Erzincan Üniversitesi Dünya Sanat Günü Sergisi, Erzincan, 2012 Ya Kafan Dışındaysa?, Erzurum, 2015 15 Temmuz Baskı Resim Sergisi, Erzurum, 2016 Mülteciler Sergisi, Erzurum, 2018 Sanatta Yeterlik Savunma Sergisi, Erzurum, 2018
Yayımlar	Adnan Çoker'in Sanatında Müziksel Etkileşim, Poster Bildiri, Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu, 2016. Lautrec'ten Warholl'a; Yaşayan Fikirlerin Yaratımı, Poster Bildiri, Selanik, Yunanistan, 2016.
Tasarım	-Müzik Sempozyum, Bildiri Afişi, 2016 -Yunanistan Sempozyum, Bildiri Afişi 2016 -Yunanistan Sempozyum, Bildiri Afişi 2016, Evren Kavukcu için tasarım. -Yunanistan Sempozyum, Bildiri Afişi 2016, Ferdi Ayaz için tasarım. -Erzurum Atatürk Üniversitesi

	Mimarlık Fakültesi, Panel, Afiş 2016. -15 Temmuz Baskı Resim Sergisi, Afiş 2016. -Erzurum Atatürk Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Afiş 2018.
İş Deneyimi	
Projeler	<p>M. Kavukcu, Kristalleşen Sanat Nesnesi – Alankurgu (Çalışma Ekibi)</p> <p>M. Kavukcu, Mevsimler ve Biçimler I – Alankurgu (Çalışma Ekibi)</p> <p>M. Kavukcu, Mevsimler ve Biçimler II – Alankurgu (Çalışma Ekibi)</p> <p>M. Kavukcu, Mevsimler ve Biçimler III – Alankurgu (Çalışma Ekibi)</p> <p>M. Kavukcu, Şiddeti Düşünmek I-II-III– Alankurgu (Çalışma Ekibi)</p> <p>M. Kavukcu, Kırmızı Çizgi – Alankurgu (Çalışma Ekibi)</p> <p>M. Kavukcu Erzincan Kırmızı Beyaz Duyarlılık – Alankurgu (Çalışma Ekibi)</p> <p>M. Kavukcu, Evrensel Devinim – Alankurgu (Çalışma Ekibi)</p>
Çalıştığı Kurumlar	<p>Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü,</p> <p>-Temel Sanat Eğitimi Dersi (2015-2016)</p> <p>Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,</p> <p>-Temel Sanat Eğitimi Dersi, (2016- 2017)</p> <p>-Artistik Anatomi Dersi, (2016-2017)(2017-2018)</p> <p>-Litografi Dersi (2015-2016), (2016-2017), (2017-2018)</p>
İletişim	
E-Posta Adresi	alp_akpinar@hotmail.com