

**FİGÜRATİF BATI RESMİNDE SESSİZLİĞİN ONTOLOJİSİ
VE ESTETİĞİ**

NERMİN YOKUŞ İPEKÇİLER

NİSAN, 2022

**FİGÜRATİF BATI RESMİNDE SESSİZLİĞİN ONTOLOJİSİ VE
ESTETİĞİ**

NERMİN YOKUŞ İPEKÇİLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLASTİK SANATLAR VE RESİM ANA BİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

NİSAN, 2022

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmda alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

30.03.2022

Nermin Yokuş İpekçiler

ÖZET

Günümüzde yaşamımızı kuşatan sesler, sessizliğin ne olduğunu neredeyse unutturmuştur. Her ne kadar John Cage'in deneyinde olduğu gibi mutlak bir sessizlik deneyimi olmasa da, takdir ettiğimiz ve farkına vardığımızda ortaya çıkan sessizlik deneyimleri mevcuttur. Tarih boyunca kendini dinlemenin, meditasyonun, tefekkürün, düşlerin, yaratıcılığın ön koşulu olarak görülen 'sessizlik', başta din, felsefe, sosyoloji, antropoloji, metafizik, ontoloji, fenomenoloji olmak üzere bir çok farklı disiplinde ele alınmış, sanat dünyasında da çoğu alanda bir ifade biçimi ve deneyim alanı olarak kendisine yer bulmuştur. Resim sanatında tür olarak 'sessizlik' geleneğinden bahsetmek mümkün olmasa da, sessizlik teması farklı dönemlerde birçok ressamın ilgisini çekmiş ve resimlerinde ele alınmıştır. Resim türleri arasında en çok 'sessiz' olarak tanımlanan soyut resimler olsa da, figüratif resimlerde 'sessizlik' olgusu çok yönlü bir doğa ile karşımıza çıkmaktadır. Bu tezde, figüratif resimlerde 'sessizliğin' estetik bir karakterle, ontolojik değerlendirmeye uygun zengin deneyim türlerini sağladığı savunulmaktadır. Tezin kapsamı 'Batı' resim geleneği ile sınırlandırılmıştır. Dört bölümde yürütülen araştırma kapsamında, figüratif batı resminde sessizlik deneyiminin, estetik deneyimle olan ilişkisi ve var olma tarzı incelenmiştir. Öncelikle sessizliğin anlam ve bağlamı, ses ile ilişkisi sorgulanarak, düşünce tarihinde kavrama ilgi duyan düşünürlerin sessizlik yaklaşımlarına yer verilmiştir. Bunun yanı sıra ontoloji ve estetik kavramlarının kuramsal gelişimi araştırmaya dahil edilerek, sessizliğin varoluşsal olasılığının figüratif resimde nasıl görünür hale geldiği, sessizlik deneyiminin yapıta verilen estetik tepkinin bir parçası olup olmadığı değerlendirilmiş ve bu deneyimin öznel bir deneyim alanı olarak, estetik tepkinin ayrılmaz bir parçası olduğu sonucuna varılmıştır. Çalışmanın son kısmında, figüratif batı resminde

sessizliğin mevcudiyetini eserlerinde ‘seri’ olarak ortaya koyan ressamların sessiz olarak algılanan yapıtları incelenmiş ve bu yapıtlar; manzara, ölü doğa ve insan figürlü resimler olmak üzere üç ayrı grupta kategorize edilerek kısıtlı bir örneklem sunulmuştur. Seçilen örneklerde sessizlik algısını şekillendiren estetik ve ontolojik kuramlar doğrultusunda, içerik ve analitik çözümleme yapılmıştır. Tüm bu çalışmalar dahilinde yerli ve yabancı kitaplar ile, makale ve tezlerden oluşan kaynaklardan yararlanılmış, sessizlik olgusunun figüratif resimlerde estetiği ve ontolojisi değerlendirilerek sonuca varılmıştır. Bu araştırma ile sanatta ‘sessizlik’ tartışmasına figüratif resimle katkı sunarak, çağımızı kuşatan seslerin dünyası ile zayıflayan mahiyetinin tekrar güçlendirilmesine çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sessizlik, Ses, Ontoloji, Estetik, Figüratif Resim.

ABSTRACT

The sounds that surround our lives today have almost made us forget what silence is. Although there is no absolute silence experience as in John Cage's experiment, there are experiences of silence that occur when we appreciate and become aware. Throughout history, 'silence', which has been seen as a prerequisite for self-listening, meditation, contemplation, dreams and creativity, has been discussed in many different disciplines, especially religion, philosophy, sociology, anthropology, metaphysics, ontology, phenomenology, and is also a common practice in many fields in the art world. It has found a place for itself as a form of expression and a field of experience. It is not possible to talk about the tradition of 'silence' as a genre in western painting, it attracted the attention of many painters in different periods and was discussed in their paintings. Even though abstract paintings are the most defined as 'silent' among painting genres, the phenomenon of 'silence' in figurative paintings emerges with a multifaceted nature. In this thesis, it is argued that 'silence' in figurative paintings provides rich types of experience with an aesthetic character and suitable for ontological evaluation. The scope of the thesis is limited to the 'Western' painting tradition. Within the scope of the research carried out in four sections, the relationship between the experience of silence and aesthetic experience in figurative western painting and the way of existence were examined. First of all, the meaning and context of silence and its relationship with sound were questioned, and the silence approaches of thinkers who were interested in the concept in the history of thought were included. In addition, the theoretical development of the concepts of ontology and aesthetics was included in the research, and it was evaluated how the existential possibility of silence became visible in figurative painting, whether the experience of silence is a part of the

aesthetic response to the work, and it was concluded that this experience as a field of subjective experience, is an inseparable part of the aesthetic response. In the last part of the study, the works of painters who reveal the presence of silence in figurative western painting as a 'serial' in their works, which are perceived as silent, are examined and these works; a limited sample was presented by categorizing them in three different groups as landscape, still life and human figures. In the selected examples, content and analytical analysis were made in line with the aesthetic and ontological theories that shape the perception of silence. Within all these studies, domestic and foreign books, articles and theses have been used, and the aesthetics and ontology of the silence phenomenon in figurative paintings have been evaluated and the result has been reached. With this research, it has been tried to strengthen the weakening nature of the world of sounds that surround our age by contributing to the discussion of 'silence' in art with figurative painting.

Key Words: Silence, Sound, Ontology, Aesthetics, Figurative Painting.



Eşim Cüneyt'e

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Kum gibi parmaklarımızın arasından geçen gizemli ve görünmeyen bir varlık...sessizlik... ona ne kadar yaklaşabilirim? O sessiz ülkende yeşerenleri ortaya çıkarabilir miyim?

Burada öncelikle Yeditepe Üniversitesi Plastik Sanatlar ve Resim Bölümü yüksek lisans programı süresince sunduğu motivasyon ile yardımını hiç esirgemeyen, bilgi ve donanımı ile beni yetiştiren hocam Prof.Dr.Teymur Rzayev'e, akademik eğitimim boyunca paylaştığı eşsiz bilgiler ile yol gösterici olan hocalarım; Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu, Prof. Dr. Fevzi Karakoç, Doç. Dr. Devabil Kara, Doç. Dr.Hakan Özer ve Mahir Güven'e, ayrıca araştırma içeriği konusunda fikir veren Prof.Dr.Marcus Graf'a en içten teşekkürlerimi iletirim.

Yüksek Lisans Programı'nda tanışıp, bugün bu tanışıklığın dostluğa dönüştüğünü görmekten mutluluk duyduğum arkadaşlarım Sibel Mori ve Eda Kara İkizoğlu'na teşekkür ederim.

Son olarak beni yetiştiren sevgili anne ve babama, hayatımın her döneminde bana kalplerinde vermiş oldukları yerden dolayı ablam Nevin Çiftaş ve kardeşim Murat Yokuş'a, benimle tezin her aşamasını tartışarak, düşünceleri ve soruları ile konu üzerinde farklı bakış açıları sunan, ilgisi ve desteği ile beni yüreklendirerek şu an geldiğim yeri mümkün kılan eşim Cüneyt Kemal İpekçiler'e teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İTHAF SAYFASI.....	vi
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. SESSİZLİĞİN PARADİGMASI.....	4
2.1 Farklı Disiplinlerde Sessizliğin Anlamı.....	4
2.2 Sessizliğin İçeriği ve Bağlamı.....	11
2.2.1 Sessizlik, Suskunluk ve Sükûnet Kavramlarının Tanımı.....	11
2.2.2 Ses ve Sessizlik Arasındaki İlişki: Sessizliğin Sesi.....	12
2.2.3 Dilin Sınırlarını Aşma İşlevi: Dilsizlik.....	15
2.2.4 Tarihsel Süreçte Sessizliğin Gelişimi.....	17
3. SESSİZLİĞİN ONTOLOJİSİ.....	24
3.1 Ontoloji ve Sanat Ontolojisi Kuramları.....	24
3.2 Sessizliğin Ontolojisi.....	26
3.2.1 Çağdaş Felsefe’de Sessizliğin Ontolojik Önemi.....	26
3.2.2 Sanat Yapıtı’nda Sessizliğin Ontolojisi.....	30

4. SESSİZLİĞİN ESTETİĞİ.....	32
4.1 Estetik Kavramının Anlamı.....	32
4.1.1 Estetik Kavramının Kuramsal Gelişimi.....	33
4.2 Estetik Deneyimin Doğası ve Özellikleri.....	38
4.2.1 Sessizliğin Estetik Değeri	40
4.3 Sessizlik Deneyimi Estetik Deneyim Midir ?.....	44
5. FİĞÜRATİF RESİMLERİN SESSİZLİĞİ.....	48
5.1 Manzara Resimlerinin Sessizliği.....	50
5.1.1 Pastoral Sessizlik: Otto Modershon.....	51
5.1.2 Tarihin Susturulması: Frans Post.....	53
5.1.3 Doğanın İlahi Sessizliği: Caspar David Freidrich.....	57
5.1.4 Antik Manzaranın Sessizliği: Arnold Böcklin.....	66
5.1.5 Metafizik Manzaranın Sessizliği: Giorgio De Chirico.....	74
5.2 Ölü Doğa Resimlerinin Sessizliği.....	80
5.2.1 Vanitas Resimlerinin Doğasındaki Sessizlik.....	83
5.2.2 Nesnelerin Sessiz Dünyası: Giorgio Morandi.....	87
5.3 İnsan Figürlü Resimlerin Sessizliği.....	93
5.3.1 Yüzlerdeki Durağan Sessizlik: Pierro Della Francesca.....	93
5.3.2 Sessizliğin Mahremiyeti: Johannes Vermeer.....	96
5.3.3 Bakışın Perdesini Açan Sessizlik: Georges Pierre Seurat.....	102
5.3.4 Nöroanistik Sessizlik: Vilhelm Hammershøi.....	108
5.3.5 Zamanın Sessizliği: Edvard Munch.....	116
5.3.6 Yaşamın Yokluğundaki Sessizlik: Edward Hopper.....	126

5.3.7 Masalvari Sessizlik: Andrew Wyeth.....	139
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	146
KAYNAKLAR	149



RESİMLER LİSTESİ

Sayfa Numarası

Resim 2.1.1 : Zhan Zigian, İlkbahar'da Yolculuk.....	6
Resim 2.2.4.1 : Harpokrates.....	18
Resim 2.2.4.2 : Cupid	19
Resim 2.2.4.3 : Eros.....	19
Resim 2.3.4.4 : Fra Angelico, Aziz Şehit Peter.....	20
Resim 2.2.4.5 : Fra Angelico, Bildirim.....	22
Resim 2.3.4.6 : Fra Angelico, Meryem'e Müjde.....	23
Resim 5.1 : Mark Rotkho, Bordro Üzerine Siyah.....	48
Resim 5.2 : Robert Rauschenberg, Beyaz Resim (Dört Panel).....	49
Resim 5.1.1.1 : Otto Modersohn, Manzara.....	51
Resim 5.1.1.2 : Otto Modersohn, İlkbahar'da Köy Yolu.....	52
Resim 5.1.1.3 : Van De Velde, Peyzaj.....	53
Resim 5.1.2.1 : Frans Post, Ceulen Kalesi.....	54
Resim 5.1.2.2 : Frans Post, San Francisco Nehri.....	55
Resim 5.1.2.3 : John Constable, Saman Arabası.....	56
Resim 5.1.3.1 : Caspar D. Freidrich, Sis Denizi Üstündeki Gezgin.....	58
Resim 5.1.3.2 : Caspar D. Freidrich, Tetschen Sunağı.....	59
Resim 5.1.3.3 : Caspar D. Freidrich, Dağlarda Sabah Sisi.....	60
Resim 5.1.3.4 : Caspar D. Freidrich, Deniz Kenarındaki Keşiş.....	61
Resim 5.1.3.5 : Caspar D. Freidrich, Oakwood'daki Manastır.....	62

Resim 5.1.3.6 : Caspar D. Freidrich, Sabah.....	63
Resim 5.1.3.7 : Caspar D. Freidrich, Buz Denizi.....	64
Resim 5.1.3.8 : Caspar D. Freidrich, Hayatın Aşamaları.....	65
Resim 5.1.4.1 : Arnold Böcklin, Ölüler Adası (1.Versiyon).....	67
Resim 5.1.4.2 : Arnold Böcklin, Ölüler Adası (2.Versiyon).....	68
Resim 5.1.4.3 : Arnold Böcklin, Ölüler Adası (3.Versiyon).....	69
Resim 5.1.4.4 : Arnold Böcklin, Ölüler Adası (4.Versiyon).....	69
Resim 5.1.4.5 : Arnold Böcklin, Ölüler Adası (5.Versiyon).....	70
Resim 5.1.4.6 : Arnold Böcklin, Ulysses ve Calypso.....	71
Resim 5.1.4.7 : Arnold Böcklin, Dalgalarda Oynamak.....	72
Resim 5.1.4.8 : Arnold Böcklin, Diana'nın Avı.....	73
Resim 5.1.5.1 : De Chirico, Sonbahar Öğleden Sonrası Muamması.....	75
Resim 5.1.5.2 : De Chirico, Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi.....	76
Resim 5.1.5.3 : De Chirico, Güzel Bir Günün Melankolisi.....	77
Resim 5.1.5.4 : De Chirico, Şairin Zevkleri.....	78
Resim 5.1.5.5 : De Chirico, Düşlerin Dönüşümü.....	79
Resim 5.1.5.6 : De Chirico, Rahatsız Edici İlham Perileri.....	79
Resim 5.2.1 : Caravaggio, Taş Zeminde Meyveli Natürmort.....	81
Resim 5.2.2 : Henri Fantin Latour, Natürmort.....	81
Resim 5.2.3 : Henri Fantin Latour, Şeftali Tabağı.....	82
Resim 5.2.1.1 : Pieter Claesz, Vanitas.....	83
Resim 5.2.1.2 : Philippe de Champaigne, Kuru Kafalı Natürmort.....	84
Resim 5.2.1.3 : Pieter Boel, Dünyevi Yaşam Alegorisi.....	85

Resim 5.2.1.4 : Paul Cezanne, Kurukafalı Natürmort.....	86
Resim 5.2.2.1 : Giorgio Morandi, Natürmort.....	88
Resim 5.2.2.2 : Giorgio Morandi, Natürmort.....	88
Resim 5.2.2.3 : Giorgio Morandi, Natürmort.....	89
Resim 5.2.2.4 : Giorgio Morandi, Natürmort.....	90
Resim 5.2.2.5 : Giorgio Morandi, Natürmort.....	91
Resim 5.2.2.6 : Giorgio Morandi, Natürmort.....	92
Resim 5.3.1.1 : Piero Della Francesca, İsa'nın Vaftizi.....	94
Resim 5.3.1.2 : Piero Della Francesca Federico da Montefeltro ve Battista Sforza'nın Portreleri.....	95
Resim 5.3.1.3 : Piero Della Francesca, İsa'nın Dirilişi.....	95
Resim 5.3.2.1 : Johannes Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız.....	97
Resim 5.3.2.2 : Johannes Vermeer, Sütçü Kız.....	98
Resim 5.3.2.3 : Johannes Vermeer, Müzik Dersi.....	99
Resim 5.3.2.4 : Johannes Vermeer, Kızın Müziği Kesildi.....	100
Resim 5.3.2.5 : Johannes Vermeer, Dantel İşleyen Kız.....	101
Resim 5.3.3.1 : Georges Seurat, La Grande Jatte'de Pazar Günü.....	103
Resim 5.3.3.2 : Georges Seurat, Sanatçının Annesi.....	104
Resim 5.3.3.3 : Georges Seurat, Yıkılanlar.....	105
Resim 5.5.3.4 : Georges Seurat, Çim'de Oturan Kadın.....	106
Resim 5.3.3.5 : Georges Seurat, Biçme Makinesi.....	106
Resim 5.3.3.6 : Georges Seurat, Sirk Gösterisi.....	107
Resim 5.3.4.1 : Vilhelm Hammershøi, Genç Bir Kadının Portresi.....	109

Resim 5.3.4.2 : Vilhelm Hammershøi, İç Mekan Strangade 30.....	110
Resim 5.3.4.3 : Vilhelm Hammershøi, İç Mekan.....	111
Resim 5.3.4.4 : Vilhelm Hammershøi, Beyaz Sandalye’de İda’lı İç Mekan.....	112
Resim 5.3.4.5 : Vilhelm Hammershøi, Dinlenme.....	113
Resim 5.3.4.6 : Vilhelm Hammershøi, İç Mekanda Üç Genç Kadın.....	114
Resim 5.3.4.7 : Vilhelm Hammershøi, Sanatçı ve Eşi.....	115
Resim 5.3.4.8 : Vilhelm Hammershøi, İda’nın Portresi.....	115
Resim 5.3.5.1 : Edvard Munch, Yaz Gecesi (Ses).....	117
Resim 5.3.5.2 : Edvard Munch, Melankoli.....	118
Resim 5.3.5.3 : Edvard Munch, Üç Aşamada Kadın.....	119
Resim 5.3.5.4 : Edvard Munch, Hayatın Dansı.....	120
Resim 5.3.5.5 : Edvard Munch, Madonna.....	122
Resim 5.3.5.6 : Edvard Munch, Hasta Odasında Ölüm.....	123
Resim 5.3.5.7 : Edvard Munch, Öpücük.....	124
Resim 5.3.5.8 : Edward Munch, Çığlık.....	125
Resim 5.3.6.1 : Edward Hopper, Bölme C Arabası.....	127
Resim 5.3.6.2 : Edward Hopper, Gece Pencereleeri.....	128
Resim 5.3.6.3 : Edward Hopper, Gece Kuşları.....	129
Resim 5.3.6.4 : Edward Hopper, Otomat.....	131
Resim 5.3.6.5 : Edward Hopper, Chop Suey.....	131
Resim 5.3.6.6 : Edward Hopper, Western Motel.....	132
Resim 5.3.6.7 : Edward Hopper, Gün Işığında Kafeterya.....	133
Resim 5.3.6.8 : Edward Hopper, New York’taki Oda.....	134

Resim 5.3.6.9 : Edward Hopper, Capo Cod Sabahı.....	135
Resim 5.3.6.10: Edward Hopper, Otel Lobisi.....	136
Resim 5.3.6.11: Edward Hopper, Felsefe'ye Yolculuk.....	136
Resim 5.3.6.12: Edward Hopper, Güneşteki Kadın.....	137
Resim 5.3.6.13: Edward Hopper, New York Sineması.....	138
Resim 5.3.7.1 : Andrew Wyeth, Christina'nın Dünyası.....	140
Resim 5.3.7.2 : Andrew Wyeth, Christina Olson.....	141
Resim 5.3.7.3 : Andrew Wyeth, Helga.....	142
Resim 5.3.7.4 : Andrew Wyeth, Dizlerinin Üzerinde.....	143
Resim 5.3.7.5 : Andrew Wyeth, Aşıklar.....	143
Resim 5.3.7.6 : Andrew Wyeth, Gündüz Düşü.....	144
Resim 5.3.7.7 : Andrew Wyeth, Sonbahar.....	144

1. GİRİŞ

“Yalnız sözün olduğu bir dünyadan bahsedilemez, ancak yalnız sessizliğin olduğu bir dünyadan bahsetmek mümkündür” (Picard, aktaran Le Breton, 2021, s.9).

Yaşamımızı çevreleyen dünya her zaman hakkında konuşulabilir, söylenilebilir, ifade edilebilir, görülebilir olanın vs. alanında gerçekleşirken, ‘sessizlik’ daha en başından tüm bunların dışında kalmaktadır. Yazar ve filozof Max Picard’ın en başta alıntılanan ifadesi tam da buna, sessizliğin temel bir güç olduğu kendi dünyasına, başka bir deyişle ‘sessizliğin dünyasına’ işaret etmektedir. Sessizliğin gürültü çağında bir yaşam belirtisi haline geldiğini belirten antropolog ve sosyolog David Le Breton’da sessizliğin ontolojik bağına atıfta bulunmaktadır. “Gerçekten de sessizlik bir içselliği, tefekkürü, şeylerin kargaşasıyla araya konan mesafeyi ve yalnızca dikkat edildiğinde kendisini göstermeye zaman bulan bir ontolojiyi barındırır” (Le Breton, 2021, s.11).

Çalışmaya başlarken öncelikle söylenebilir ki ‘sessizlik’ ya da ‘dil’in tutulması’ olarak adlandırılabilir bu deneyim, kısmen fiziksel, kısmen zihinsel, kısmen de duygusal düzeyde gerçekleşmekte ve açıkça dile getirilememektedir. Benzer deneyimi, bazı sanat yapıtları ile karşılaşmalarında da hissetmiştim. Böyle bir deneyimi kendime ya da başkalarına ifade edebilmem mümkün olmamıştı, çünkü hissedileni dile getirmeye yönelik hemen her çabanın deneyimi yok edeceğini ya da zayıflatacağını düşünmüştüm. Sanat eğitimin sırasında farkettim ki; izleyicinin bazı sanat yapıtları karşısında söz bulamama, konuşmaya nasıl ve nereden başlayacağını bilememe duygusu, sanat yapıtına verilen en yaygın estetik ilk tepki idi. Bu 2 deneyim bir arada düşünüldüğünde şu soru sorulabilir; sessizlik deneyimi estetik tepkinin bir parçası olabilir miydi? Sessizlik deneyimlerini ifade edecek çok az sözcüğümüzün olması ya

da hiç olmaması, yalnızca dilimizdeki bir kusurun, böyle deneyimleri ifade eden bir söz dağarcığının bulunmayışının bir sonucu muydu? Yoksa deneyimin estetik yönüyle mi ilgiliydi? Kendi deneyimlerimden yola çıkarak belirtmeliyim ki; estetik tepkinin yoğun olduğu anlarda insan, sanki çok hafif bir şeyin fısıldadığını ve bu sesi bir şekilde duymuş gibi hissetmektedir. Elbette ki burada gözden kaçırılmaması gereken bir diğer ayrıntı sessizliğin ontolojisinin sanat eserindeki yeri ve önemidir; sessizlik sanat yapıtında eğer bir tür yokluksa, bu deneyime sahip olabilir miyiz? Yoksa yapıtta sadece var olan şeylerin varlığından çıkarsama mı yapılmaktadır? Sessizliğin ontolojisi, sanat eserindeki sessizliğe bir anlam atfedilmesi ile mi başlamaktadır?

Tüm bu sorulara yanıt almak üzere yürütülen tez çalışmasının dört bölümden oluşması planlanmıştır: Sessizlik deneyimini anlamak ve açıklayabilmek için, hem kavramsal, hem de bağlamsal olarak Batı düşüncesi'nde sessizliğe dair bir paradigma (genel bir çerçeve) ortaya koyma ihtiyacı hissedilmiştir. Bu doğrultuda öncelikle sessizliğin tarihsel süreçte nasıl devinip başka anlamlar kazandığı irdelenerek, farklı disiplinlerden örnek yaklaşımlarla detaylandırılacaktır. Tez'de asıl itibarıyla, ses ve sessizlik arasındaki doğal ilişkinin de ötesinde, kendi ağırlığını bulan bir sessizlik deneyiminin peşinden gidilecektir. Araştırmanın devamında sessizlik deneyimine ontolojik bir zemin oluşturması amacıyla, ontoloji ve sanat ontolojisi kuramları ele alınarak, çağdaş felsefe'de sessizlik kavramına ilgi duyan düşünürlerin sessizliğe yaklaşımları ile sanat yapıtında sessizliğin ontolojisi şekillendirilecektir. Sessizlik deneyiminin estetik tepkinin bir parçası olup olmadığı, estetiğin kuramsal ve düşünsel yaklaşımları ile birlikte incelenecektir. Sessizliğin estetik karakterinin sorgulandığı bu süreçte, figüratif batı resmi'nde sessizlik olgusuna içsel bir tavır olarak, bir döngü

içerisinde yaklaşan ressamaların sessiz olarak algılanan resimleri incelenerek, bu eserlerden kısıtlı bir örneklem sunulacaktır. Araştırma konusunun geniş içeriğinin toparlanarak irdelenmesi amacıyla tüm bu yapıtlar manzara, ölü doğa ve insan figür'lü olmak üzere üç ayrı grupta kategorize edilerek, her gruba karşılık gelen resimler bulunduğu bölümler içinde değerlendirilecektir. Birbirinden farklı zaman ve üslupta yapılmış figüratif resimler üzerinde yoğunlaşan her grup'ta sessizlik deneyimini şekillendiren veya etkileyen estetik ve ontolojik faktörler kapsamında, içerik ve analitik çözümleme yapılacaktır. Figüratif resimlerde sessizlik deneyiminin yorumlandığı bu gruplara ait değerlendirmeler ışığında konu bütünlüğü desteklenerek, sonuca varılacaktır.

2. SESSİZLİĞİN PARADİGMASI

“Konuş ki seni göreyim!” (Socrates, aktaran Picard, 2002, s.109).

Sessizlik kavramı konuşulurken, onu göreceli bir anlam içinde görme eğilimi vardır. Sesle çelişki içinde olan bir görme eğilimi söz konusu olsa da sesi çağrıştırmadan sessizlik hakkında düşünmek, konuşmak, ya da yazmak imkansızdır. Her ne kadar yoksunluk alanıyla ilgili temalarla bağlantılı olsa da, bize söyleyebilecekleri daha fazladır, anlaşılmazlığı zenginleştirici doğası hakkında ipucu vermektedir.

Sessizlik hakkında bu tezi yazmaya başladığımda bunun bir yolunun da sayfalarında hiçbir şey olmayan bir tez hazırlamak olduğunu düşündüm. Ancak bu durumda sessizlikle ilgili bir tezden ziyade, boş sayfalardan oluşan bir tez olacağı endişesi ile bu düşünceden vazgeçtim. Sessizlik bir yokluk mu varlık mı?, Boşluk mu doluluk mu?, Negatif alan mı? Pozitif alan mı?, Bir şey mi? Hiçbir şey mi? Bu sorulara net yanıt veremememizin nedeni, sessizliğin mantığı aşması ve akıldan bağımsız hareket eden bir doğasının olmasıdır. İnsan sessizliği, çabucak sözde ‘boş’ olarak söz etmek eğilimindedir. Ancak tam da budur sorgulanması gereken.

2.1. Farklı Disiplinlerde Sessizliğin Anlamı

Sessizlik bazen kırılğan, bazen sağlam, bazen iyi huylu, bazen de kötücül olarak görülmektedir, çünkü ‘belirsizlik’ sessizliğin kendine özgü bir niteliğidir ve bundan dolayı sessizliği ifade eden sonsuz sayıda anlam üretilmesi mümkündür. Duygusal etkileri açısından rahatlatıcı sessizlik örnekleri daha yaygınken, olumsuz sessizlik örnekleri de mevcuttur. Örneğin; sosyal ilişkilerde sessizlik, rahatsızlık ve endişeye

neden olmakta, sosyal ilişkiden kaçma, bir kusur gibi algılanmaktadır. Sessizlik psikolojide ise daha derin kapılar açmaktadır. Psikoterapi, özellikle psikanaliz’de, ‘sessizlik’ iletişimin bir yolu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dini pratikler ve gelenekler incelendiğinde de, çoğu din’de dua sessizlik ortamı içinde gerçekleştirilmekte, ‘sessizlik’, tanrıya ulaşmanın bir yolu olarak görülmektedir. Manastır disiplinlerinde sessizlik hem çileci bir eylem, hem de bir anlamda ‘dolu’ olma durumunu yansıtmaktadır. Teoloji’de sessizlik, hem dile getirilemez olan, hem de dile getirmesi yasak olandır.

Doğu felsefesinde sessizlik ‘boşluğu’ kavramıyla ilişkilidir, boşluk içselleştirilerek derin bir anlam yüklenmiştir. “Taoizmin öncüsü olan çin filozofu ‘Lao-Tzu’, iç huzura ve saf bilince ermeyi boşluğun uç noktasına varma olarak görür. Bu anlamda boşluk hiçlik değildir. Aksine gerçekliğin bütünü ancak boşluk sayesinde açığa çıkar” (Polat, 2017, s.125). Bedenimiz boşluk içinde hareket etmektedir ve boşluk her şeyin merkezinde olan Yin- Yang’ın tam ortasındadır. Her şey boşluğun içinde olduğuna göre doluluğu ve/veya maddiyatı arzulamak nafiledir. Bu açıdan bakıldığında sessizlik ya da boşluk, saf zihinle ulaşılabilen bir hedeftir. Tıpkı Zhan Zigian’ın ‘İlkbahar’da Yolculuk’ adlı resminde olduğu gibi, boşluğun merkezi bir rol oynadığı sessizlik görüntüleri doğu resimlerinde sık sık işlenmektedir.



Resim 2.1.1. Zhan Ziqian, İlkbahar'da Yolculuk, M.S. 6.yy, 43 x 80.5 cm, Saray Müzesi, Pekin, Çin

Kaynak: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-zhan-ziqian-spring-excursion.php> (01.11.2021).

Bu ulaşılmaz sessizlik bize bir anlamda tamamlanmamışlık hissi vermektedir. Drama yazarı Leslie Kane'de tam bu noktaya, sessizliğin duygularımızın ritimlerini yendiği 'boşluk' olduğuna dikkat çekmiştir. "Sessizlikler, ayrılıkları gösteren sözlü yanıtlar arasındaki aralıklardır, dahası sessizlik; boşluk, hiçlik, ulaşılamaz olan benliğin nihai dilidir" (Kane, 1984, s.105).

Sessizlik kavramı, sanat dalları arasında; sesli sanatlarda müzikle bağlantılı olarak çalışmanın bir parçasıdır ve sesin boşluğu mutlak sessizliğe eşdeğerdir. Besteci ve sanatçı John Cage, sessizliğin bir müzik olduğu fikrini ileri sürmüştür. Bir bestecinin sorumluluğunun kendini ifade etmek yerine, bilinçli niyetlerin müzik yaratma sürecinden çıkarılmasında yattığını savunan Cage, müzikte bilinçli yaratım süreci yerine içgüdüsel yaratım sürecini uygulamıştır. Kompozisyonlarında sessizliği ön plana çıkarmaya çalışması bu amacını gerçekleştirmesine yardımcı olmuştur. Nitekim, 1952 yılında bestelenmiş müzik yapıtı '4' 33' sessiz çalışmasında, dikkatimizi kasıtlı olarak

üretilen seslerden uzaklaştırarak, sessiz kalıp, izleyicileri takdir etmeye ve değer vermeye yönlendirmek istemiştir. Sessizlik dünyayı takdir etmenin bir yoludur. 1961’de Harvard’da yankısız bir oda için tasarlanmış bir ortama giren Cage, bu ortamda bile sinirlerin, kan dolaşımının seslerini duyması ve kişinin kendi canlı varoluşu nedeniyle sessizliğin imkansızlığını savunmuştur. Cage’e göre her zaman görülecek, duyulacak bir şeyler vardır. Saf bir sessizlik gerçekte mümkün değildir. “Sessizlik bizim niyetimiz dışında kalan seslerin bütünüdür. Mutlak sessizlik diye bir şey yoktur” (Cage, 2011, s.8).

Sessizlik, insanın sesli performanslarının aksine (konuşma, ağlama gibi) hiçbir sesin üretilmediği insan performanslarıyla da (mim gibi) bağlantılı olarak sahne sanatlarında da ortaya çıkmaktadır. Sessizliğin kendisi sahne sanatlarında aktif bir performanstır.

Kavramsal ve performans sanatçısı Marina Abramović, çalışmalarının çoğunda sessizliği ritüelleştirme aracı olarak kullanmaktadır. 1984 yılında ‘Gece Denizi Geçışı’ adlı performansında, Ulay olarak bilinen performans sanatçısı Uwe Laysiepen’le hareketsiz ve tam bir sessizlik içinde karşı karşıya oturmuştur. Abramović, benzer performansı daha sonra 2010 yılında MoMA’da 1000’e yakın izleyici katılımı ile devam ettirmiştir. Üç ay boyunca günde sekiz saat, boş bir sandalye’de izleyici ile karşı karşıya oturduğu bu uzun performansta ‘sessizlik’ merkezde yer almaktadır. Diyalog da dahil olmak üzere bir etkileşimdeki tüm dikkat dağıtıcı unsurları ortadan kaldıran Abramović, müzenin gürültüsünden ve hareketinden korunan, yansıma ve gözlemin odak noktası haline geldiği bir sessizlik yaratmıştır. Abramović ile izleyici arasındaki

karşılıklı bakış, sessiz bir etkileşim, konuşulmayan bir diyalog biçimi olmuştur. Başka bir deyişle sessizlik; yeni bir iletişim tarzı, gözlem için bir bağlam ve en önemlisi öz-yansıtma için bir bağlam haline gelmektedir.

Film eleştirmeni ve yazar Bela Balazs, sesli film türlerinde, ‘ses-montajı’ kuramıyla, sesli filmin estetik yapısı içinde ‘sessizliği’ ifade ederek, sinemanın eşsiz niteliklerinden biri olan sessizlik yardımıyla, sesin görünür hale geldiğini ileri sürmüştür. Başka bir deyişle, sesli film, sessizliği üreten bir sanat biçimidir. Bu anlamda sesin gündeme gelmesinin, sessizliğin gündeme gelmesi anlamına geldiğini farkedene ilk film kuramcısıdır. Sessiz sinema, söylemin görünürlüğünü azaltmıştır, çünkü konuşmayı tam anlamıyla görünür bir olgu olarak göstermiştir. “Sessizlik, hiçbirşey duymayarak algılanabilen işitsel bir etkinliktir, sadece seslerin ortasında oluşur, ses dalgasından ziyade bir gürültü ürünüdür” (Balazs, 2017, s.206). Bu dönemin ‘sessiz-sesli’ filmleri arasında; Blackmail (Alfred Hitchcock), Vampyr (Carl Dreyer), Enthusiasm (Dziga Vertov) örnek olarak yer almaktadır.

Edebiyat alanında da sessizlik kelimeler arasında yaratıcı ve zengin bir alan sağlamaktadır. Sessizlik bu alanda doğrudan veya dolaylı olarak ortaya çıkmaktadır. Yazar John McPhee ‘İhmal: Neyin Dışarda Bırakılacağını Seçmek’ adlı makalesinde, yaratıcı bir yazarın bölümler arasında boşluk bıraktığını ve bu boşluğun yaratıcı okuyucu tarafından sessizce tamamlandığına işaret etmektedir. Yazarlar, bu deneyimi okuyucuların yaşaması için yorumlamayı okuyuculara bırakmalıdır (McPhee, 2015). Anlam yaratma çabası bizi dilin sınırlarına götürürken, bu sınırların dışında kalan sessizlik bizi yaratıcılığın kökenine ulaştırmaktadır. Edebiyat yapıtlarının varlığı

konusuna odaklanan filozof Roman Ingarden’de esas olarak metindeki boşluklara odaklanmıştır. Ona göre her edebi metinde boşluklar vardır. Okuyucu boşlukları, yaratıcı bir şekilde metni anlamak için doldurmaya devam etmektedir (Ingarden, 1989).

Homerus’un ‘Odysseia’ destanında, dinleyenleri kendilerinden geçiren şarkılara ve seslere sahip ‘Sirenler’in sesini duymak isteyen, bir daha başka hiçbir şey duymamayı göze almaktadır. Çünkü hiçbir ölümünün taşımadığı bir sırrın şarkısını söylemektedirler. Odysseus ise bu durumu değiştirmek istemiş ve Ithaka’ya dönüş yolculuğunda, ‘siren’lerin baştan çıkarıcı şarkılarından korunmak için kendisini geminin direğine sımsıkı bağlayarak, kulaklarını da balmumu ile tıkamıştır. Bu şekilde bu güçlü düşmanı yenebileceğine bütün kalbiyle inanmaktadır. Franz Kafka bu hikayeyi başka bir açıdan yorumlamış ve sirenlerin sesini, ‘sirenlerin’ sessizliğine dönüştürmüştür.

“Ama Sirenlerin şarkıdan çok daha tehlikeli bir silahları vardı ki, o da susuşlarıdır. Hani böyle bir durumla karşılaşılmamıştır şimdiye kadar, ama karşılaşılabilir: Bir kimse belki Sirenlerin şarkısından kurtarabilir kendini, ama susuşlarından asla. Dünyada hiçbir nesne yoktur ki, kendi gücüyle Sirenleri yenmenin mutluluğuna ve bu mutluluktan kaynaklanarak her şeyi önüne katıp sürükleyecek büyüklenmeye karşı durabilsin. Ve gerçekten, Odysseus yanlarına yaklaştığı zaman, yeni düşmanlarının üstesinden ancak susmakla gelebileceklerine inandıklarından mıdır, yoksa balmumu ve zincirden başka şey düşünmeyen Odysseus'un yüzündeki mutluluk kendilerine şarkı söylemeyi tümüyle unutturduğundan mı, artık nedense, o yaman şarkıcı Sirenler şarkı söylemeyi bırakmış, susuyordu. Ama Odyssues besbelli Sirenlerin susuşunu

fark etmiyor, onların şarkı söylediğini, ama kendisinin bunu işitmediğini sanıyordu” (Kafka, 2012, s.536-537).

Odysseus, etrafındaki sessizliği, sirenlerin suskunluğuna yormamış, kendisinin duymadığına yormuştur. Odysseus’un sağırlığı onları yok etmemiştir, saçlarını rüzgara verip kayalara dönmüş ve yeni bir yolcu beklemeye devam etmişlerdir. Onlar bir anlamda sessiz kalarak şarkılarını yine söylemiştir.

Sessiz şiirleriyle bilinen Şair Stéphane Mallarmé, sessizlik kavramının anlamla yüklü olduğunu ve sessizliğin varlığını vurgulamıştır. Dahası, şiirlerini oluşturduğu sayfanın beyazı sessizliktir ve anlamın ortaya çıkması için ön koşuldur (Mallarmé, aktaran Coke, 1985, s.3).

Bir diğer yorum, sessiz bir ortama girdiğimizde algılarımızın dikkat kesilmesi ile, daha farklı seslerin ve anlamların algılanmaya başlanması üzerinedir. Dinleme konusu üzerinde çalışan yazar, sanatçı ve araştırmacı Salome Voegelin de dinleme ve sözün kaynağına işaret etmektedir. “Duyacak hiçbir şey olmadığında pek çok ses ortaya çıkmaya başlar. Sessizlik sesin olmaması değil, aksine dinlemenin başlangıcıdır” (Voegelin, 2010, s.83). Amerikalı yazar Gertrude Stein’de sessizliğin birçok farklı düşünce ve yaklaşıma yol açan özelliğine vurgu yapmıştır. “Sessizlik pencerelerle doludur” (Stein, 1993, s.205).

Tarih boyunca sessizlik, sanat yaratmanın zemini olarak görülmüştür. Yaratıcı süreçte ‘sessizlik’ sanatçılar için önemli bir aşamadır. Bir çok sanatçı yaratıcılığın sessizlikle geldiğini ve sanat yaratma fikirlerini bilinçaltında sessizlik içinde gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Sessizlik sanatçıların hayatlarında duyuşal girdilerin

seçilmesi için yaratıcı bir alan yaratmakta ve sessiz zaman bilişsel ilhama yardımcı olmaktadır. Beyin haritalama çalışmaları da tüm duyuların beyinde toplandığını ve sessizlik süresince bu dürtülerin birbirine bağlı, yeni fikirler üreten konfigürasyonlar olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

Görüldüğü üzere ‘sessizlik’ tek başına herkesçe bilinen, tek bir gerçekliği temsil etmemektedir. Belirsizliği farklı anlamlara ya da beklenmeyen tepkilere yol açabilmektedir.

2.2. Sessizliğin İçeriği ve Bağlamı

2.2.1. Sessizlik, Suskunluk ve Sükûnet Kavramlarının Tanımı

Sessizlik daha en başında bir kelime olarak bize ne söylemektedir? ‘*Sessizlik*’ Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “Ortalıkta gürültü olmama durumu, sükut” şeklinde fiziksel olarak tanımlanmaktadır. (Sessizlik, n.d). Ancak fiziksel çevrenin gürültüden arınmış olması, sessizlik ya da sükunet olduğu anlamına gelmemektedir. Fizik için sessizlik, sesin yoksunluğudur (Dolar, 2013). Psikoloji gibi disiplinlerde ise sessizlik bir anlam da ses olarak ele alınmaktadır. Çünkü zihnimizin içindeki diyaloglar fiziksel çevrenin tüm sessizliğine rağmen devam etmektedir.

Sessizlikle ilişkili olarak ‘*Suskunluk*’ kavramı, “Suskun olma durumu, sükûtilik” şeklinde tanımlanmaktadır. (Suskunluk, n.d.). Suskunluk, sesin katı ve mutlak bir olumsuzlaması, bir ses hiçliği biçimidir. Bu nedenle ‘suskunluk’ herhangi bir ses üretmeyen değil, çevredeki sesleri boğma eğiliminde olan bir cismin veya bir malzemenin özelliğine atıfta bulunan bir özelliğe sahiptir. Sessizlik ise tam tersine, sesin olanaklılığını ortaya çıkarmaktadır. Sesin hem kökeni hem de sonucudur.

Söylemde ya da beklemededir. İki ses olayı arasında bağlantı kurarak kendini bir rezonans alanı olarak konumlandırmaktadır. Bu nedenle sessizlik, paradoksal olarak ses olayı ile ilişkilidir.

Sessizlikle ilişkili diğer kavram ‘*Sükûnet*’, “Durgunluk, dinginlik, hareketsizlik, sessizlik” şeklinde tanımlanmaktadır. (Sükûnet, n.d.). Felsefe Profesörü Bernard.P. Dauenhauer ‘Sessizlik: Fenomeni ve Ontolojisi’ adlı kitabında sessizliği ve sükûneti birbirinden ayırarak, sessizliği insanın kilit bir unsuru olarak görmüş ve kendi başına olumlu bir alan olarak nitelendirmiştir.

“Sessizlik ne sükunettir ne de işitilebilir sesin yokluğudur. Sessizlik ile Sükûnet arasındaki fark, birisinin gözlerinin kapalı olması ile görme yeteneğinin olmaması arasındaki farka benzerdir. Sükunet, en basit anlamda, ilgili herhangi bir şeyi yapıp etmeye bir yetisi olmayanın konuşamazlığıdır. Bir insan tamamen ve kalıcı olarak bilincini kaybetmiş olmadığı sürece asla tamamen ve kalıcı olarak sükunete ulaşamaz. Sükunetten farklı olarak ‘Sessizlik’ ise bilinçli bir eylemi içerir” (Dauenhauer, 1980, s.4).

Dauenhauer, bu şekilde sessizliğe bilinç boyutunu ekleyerek, insan bilincinde bir varlık olduğunu kabul etmiştir. O halde gerçek sessizlik, dilsizliğine rağmen ses olmadan da gerçekleşebilen bilinçli bir durumdur.

2.2.2. Ses ve Sessizlik Arasındaki İlişki: Sessizliğin Sesi

Sessizliğin içeriğini ve bağlamını konuştukça sesin, söylemin ve bilincin de olanağını içinde taşıyan bir geçişlilik ve tüm bunlarla birlikte kendi ağırlığını bulan bir sessizlikle karşılaşılmaktadır. “Sessizlikten doğan söz sessizlikle bağı kalmadığında

güçsüzleşir, zira söz sessizliğin diğer yüzü ve yankısıdır. Söz sessizlikte nefesini tutar ve içini yeniden yaşamın özüyle doldurur, her sözde o sözün nereden geldiğini belirten sessiz bir şeyler vardır” (Picard, 2002, s.8-10).

Sessizlik, ‘sessizliği’ ifade etmekte ancak, sessizlik ‘sessizlik’ anlamına gelmemektedir. Sessizlik, ses ölçeğinde ‘mutlak sıfır’dır. Mesele sadece ses ve sessizlik’tedir. Zihnin, sessizliği pozitif veya negatif bir şey olarak anlamlandırma yetisi bulunmaktadır.

“İnsan zihni daha en başından anne rahminden başlayarak ses ve sessizlikle işlenir (annenin konuşması, vücudundaki sesler, dış dünyanın sesleri vs). Anne karnındaki ses ve sessizlik zihni şekillendirmeye başlar. Ses ve sessizlik daha kendileri olmadan çok önce bile zihne olan etkileri, zihni şekillendirmelerindeki güçleri kayda değerdir” (Charrier, 2010, s.17-19).

Sanayi devrimi ile başlayan ses yoğunluğu, 1.ci ve 2. ci Dünya Savaşları ile silahların, bombaların, acının sesleri, sessizlikle sıkı bir bağ içine girmiştir. Bu doğrultuda zihin, sessizliğe negatif bir şekilde; ölüm gerçekliği ve yas deneyimiyle anlam yükleyerek kendini biçimlendirmiştir. Filozof ve tarihçi Oswald Spengler’de bu noktaya işaret etmektedir. “Zihnin morfolojisi ses ve sessizlik içinde biçimlenir” (Spengler, 2007, s.564).

Ses ve sessizlik arasındaki bağı vurgulayan Dauenhauer (1980), bu anlamda sessizliği tüm bu ilişkileri içerecek şekilde gruplandırarak üç’e ayırmıştır:

- **Ara Sessizliği:** Kelimeleri duraklama verecek şekilde keserek ortaya çıkmaktadır.

Konuşmadaki kelimeleri ve cümleleri noktalamakta, özellikle hikayelerde veya

anlatılan şakalarda hemen fark edilirken, ritmik olarak söylemin zamanlamasına ve hızına katkıda bulunmaktadır.

- **Ön-Sonra Sessizliği:** Söyleme başlarken ve söylemi bitirdikten sonra ortaya çıkmaktadır. Kelimeleri söylenmemiş bırakabilirken, söylemin bütünü ile ilgilidir. Onu çevreleyen sessizliğe atıfta bulunmaktadır.
- **Derin Sessizlik:** İlk iki türden farklı olarak söyleme tabi değildir, hatta onlardan daha üstündür. Derin sessizlik üç şekilde ortaya çıkmaktadır:
 - **Mahremlerin Sessizliği:** Sevgi ya da nefretle birbirine bağlı yakınlar arasında derin bir sessizlik olduğunda bilgi alışverişine gerek yoktur. Konuşmaktan kaçınarak katıldığımız bu sessizlik biçimi, kelimelerden daha fazla iletişim kurmaktadır.
 - **Litürjik Sessizlik:** Kelime anlamı ‘ayin-ibadet’ olan litürji, imparatorluk, doğum, ölüm, vaftiz gibi ayinleri içermektedir. Katolik kilisesindeki atmosfer, litürjik bir sessizlik içermektedir.
 - **Söylenecek Olanın Sessizliği:** Söylenecek şey, söylenen her şeyi incelemekte ve bunu yaparken kendisinden önce söylenenleri doğrulama veya geçersiz kılma işlevini yerine getirmektedir.

Ses ve sessizlik birbiriyle ilişkili, ayrılmaz bir şekilde iç içedir. Sessizlik olmadan ses; zaman dışı bir dil, ses olmadan da sessizlik; boş bir dilsizliğe ya da anlamsız bir içeriğe dönüşmektedir. Söze, sessizlik meşrutiye kazandırmaktadır, çünkü en ufak bir kelimenin içinde bile ondan ayrılması mümkün olmayan bir sessizlik vardır.

Öte yandan Platon, ses ve sessizlik arasındaki ilişkiyi dolaylı olarak ‘düşünce’ olgusu ile irdemiştir. Düşünmeye sessiz bir konuşma olarak yaklaşarak, ‘düşünce’ ile

‘sözün’ aynı şeyler olduğunu savunmuştur. Ruhun kendi kendisi ile sessiz iç diyalogu ‘düşünme’ iken, düşünceden gelen şeye de söz (logos) denmektedir. Böylece düşünme, düşüncenin ifadesi olan söz gibi, kavramları birleştirmeye, onaylamaya veya reddetmeyi sağlamaktadır (Atademir, 1947).

Görüldüğü üzere ses ve sessizlik bir arada var olmaktadır. “Her sözde, kökenin kalıcı bir işareti olarak sessiz bir şey vardır. Ve her sessizlikte, sözün kalıcı bir işareti olarak söylenen sözden bir şeyler vardır” (Picard, 2002, s.24). Elbetteki sessizlik konuşmanın bir parçası olduğu için anlamlandırmamıza yardımcı olmaktadır. Tıpkı bir orkestra şefi gibi özneler arasılığın temel bir unsuru olarak insanlar arasında köprü kurmaktadır.

2.2.3. Dilin Sınırlarını Aşma İşlevi: Dilsizlik

Dilin sınırlarını aşmak (dilsizlik), anlamın yitirilişi ile kalakalmak değildir. Tam tersine ‘dilsizlik’ yeni anlam olanaklarına doğru hareket etmekte ve sözün bittiği anın büyüleyici etkisi altında kalmaktadır.

Filozof ‘Jean François Lyotard’, sadece bir dilin içinden geçerek sessizliğe ulaşılabildiğini savunmaktadır. “Sessizlik, konuşmanın karşıtıdır, aynı anda hem güzel, hem de şiddet dolu olan sessizlik tam da konuşmanın koşuludur. Çünkü o ‘sessizlik’ konuşulması, ifade edilmesi gereken şeylerin bulunduğu taraftadır” (Lyotard, 2011, s.13-14).

Filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), akılsallığı açığa çıkarmak üzere, onları rasyonel kılan şeylere ‘mutlak bilgi’ye’ odaklanmıştır. Böyle bir rasyonellik ise salt duyuyu, hisleri deneyimlemekten çok zihnin etkinlikleri ile bilinçte,

dilde, hafızada, düşüncede ve istençte gerçekleşmektedir. Hegel, tüm gerçeklerin kelimelerle ifade edilmesi nedeniyle, dilin dışında bir anlam arayışını benimsememiştir (Hegel, aktaran Clark, 1960, s.557-558).

Filozof Ludwig Wittgenstein (1889-1951) yaşamımızı tekrar elde edebilmek için sessizlikten geçmemiz gerektiğini vurgulamıştır. Wittgenstein, sessizliğin tarifi zor olan bir deneyim olarak yaratıcı bir işleve sahip olduğunu belirtmiş, ‘Tractacus’ adlı eserinde sessizliğe dile getirilemeyen gizemli bir alan olarak yaklaşmıştır. “Söylenebilir olan ne varsa, açık söylenmeli, ve üzerine konuşulamayan şey için de susmalı” (Wittgenstein, 2006, önsöz). Dünya dile getirilemez olanı açığa vurmaktadır. Bu sınırdan sonra sessizlik başlamaktadır. Burada artık susulmalıdır. Bu yorum dünya olgusuna yönelik bir hayret içermektedir. Dile getirilemez olan, dünyanın ifade edilemeyen anlamını, bilinmeyenlerini içeren sessizliğin dünyasıdır.

Sessizliğin dile dahil edilip edilmeyeceği noktasında, dilin sınırlarına hapsolmayacağı ve dilin dışında bir anlam arayışına Filozof Jaques Derrida’ da (1930-2004) işaret etmektedir. “Sessizlik, dile dadanan ve dili taşıyan o indirgenemez rolünü oynar, sadece bunun dışında ve buna karşı dil olarak ortaya çıkabilir” (Derrida, 2005, s.5).

‘Sessizlik’, içerik ve bağlam olarak dünyevi dünyanın ötesinde bir işlev taşımaktadır. Dilin mantıksal biçimini ve bilgilendirici amacını aşmamıza yardım ederek aslında söylediğimizden daha fazlasını anlamamızı sağlamaktadır. Dolaylı bir söylem biçimi olarak dilin sınırlarını aşma işlevini yerine getirmektedir. Başka bir deyişle, insanın dünya ile ilişkisinde doğrudan bir bağ kurmasını sağlamak üzere dilin retoriğini gasp etmekte ve örtük bir dil olarak, dünya ile olan ilişkimize ışık tutmaktadır.

2.2.4. Tarihsel Süreçte Sessizliğin Gelişimi

Sessizliğin başlangıcının izini sürmek, zamanın başlangıcının izini sürmek kadar imkansız gözükmektedir. Ancak tarihsel süreçte, ses ve sessizliğin anlamı ve bağlamı, dil ve mitoloji birlikteliğinin ortaya çıktığı dönem ile başlamaktadır. “Sessizliğin herhangi bir şeyin birşeyi olabilmesinin olanağı ancak mitolojinin sessizliğe bir anlam yüklemesiyle ortaya çıkmıştır” (Higgins&Parker, 2007, s.277). Her ne kadar ilkel insan için ses, ayinlerde ya da ritüellerde ortaya çıkmış olsa da, sessizlik sessizliği düşünerek deneyimlenmemiştir. Sessizlik kendi içeriğini mitsel inanç ve düşünmenin içinde inşa etmiş gözükmektedir. Dil ve mitin birlikteliği, sesi ve sessizliği bir araya getirerek onlara bir anlam yüklemiştir. “Mit nedir? Mit aslında bir tür konuşmadır. Elbette, herhangi bir tür konuşma değildir: Dil mite dönüşebilmek için özel koşullara ihtiyaç duyar, sağlam bir şekilde ortaya konması gereken şey ‘mitin’ bir iletişim sistemi, bir mesaj olduğudur” (Barthes, 1991, s.107). Şimdiye kadar yapılan tüm yorumlamalara rağmen, ses ve sessizlik hâlâ var ile yok arasında durmakta, tam olarak vardır denilememektedir.

‘Antik’ dönemde sessizlik arayışları yoğunur. “Aristoteles sessizliğin mükafatını daima beraberinde getirdiğini düşünmüştür. Seneca onu bilgi kişilere özgü bir erdem olarak nitelemiştir. Publilius Syrus sessizlik üzerine pek çok vecize kaleme almıştır: “Susmalısınız ya da sözleriniz sessizliğinizden daha değerli olmalı” (Syrus, aktaran Corbain, 2021, s.84). Sessizlik bu dönemde bir buyruk olarak da karşımıza çıkmaktadır. Hellen mitolojisinde Horus olarak bilinen ‘Harpokrates’ bir parmağını dudaklarına götürmüş olarak tasvir edilmiştir. Parmak aracılığı ile dudaklar söz çıkmayacak şekilde kilitlenerek sessizlik vurgulanmaktadır.



Resim 2.2.4.1. Harpocrates, Bronz Döküm, Gülbenkian Müzesi, Lizbon, Portekiz

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Harpocrates> (01.12.2021).

Osiris ve İsis'in oğlu olan Harpocrates, bu hareketle susmayı işaret etmektedir. Çocuk tanrı olarak bilinen Harpocrates'in parmağı ağzında duruşu, 'sessizlik tanrısı' olarak düşünülmesine neden olmuştur. Çok tanrılı dünyanın sessizliğe dair tek tanrısıdır. Muhatabı tüm tanrılardır. Tanrıları kendi sessizliklerine çağırarak giz'in ya da gizli kalması gereken şeyin sessizliğine yönelik bir buyruk vermektedir.

Grek ve Roma dünyasındaki Cupid ve Eros figürleri de, parmağını dudağına götürerek, sessizliği telkin ederek, gizliliğe çağrıda bulunmaktadırlar. Giz kavramını sessizlik ilişkisi içinde ele alan düşünürlerden biri de Derrida olmuştur "Tanıklık edelim: Gize ilişkin bir şey var burada" (Derrida, 2008, s. 53).



Resim 2.2.4.2 Cupid



Resim 2.2.4.3 Eros

Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1948-1203-37 (01.12.2021)

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harpocratic_Eros_Louvre_Myr805.jpg

(01.12.2021).

Derrida giz'in sessizliğin içinde saklandığını düşünmektedir:

“Giz vardır: Ondan her zaman söz edilebilir, ancak bu onu bozmaya yetmez. Sonsuza kadar ondan söz edilebilir. Yine de giz gizli, dilsiz, khôra gibi geçirimsiz kalacaktır. Ne kadar söze yabancıysa o kadar sözün içindedir. Söze karşılık vermez, -ben, giz olarak ...demez, tekabül etmez, yanıt vermez; ne birisinin, ne de başka herhangi bir şeyin önünde, kimseye karşılık verilir” (Derrida, 2008, s. 58-59).

Tarihsel süreçte ‘parmağını dudağına götürme’ hareketi sessizlikle ilişkilendirilmiş, zihnin evrimsel süreci sonucunda insanoğlunun bilinçaltında yerleşmiş bir arketipe dönüşmüştür. İnsan zihninin bir arketipi olarak o zamandan beri tüm dünyada evrenselleşmiş bir şekilde, ses ve sessizlik buyruğu parmağı dudağı

götürme hareketi ile ifade edilmekte, kiliselerden okullara, ordu, hastane gibi itaatin gerektirdiği çevrelerde günümüzde de uygulanmaktadır.

‘Ortaçağ’ döneminde de, ‘sessizlik’ olgusu doğüstü olana, bilinmez ve erişilmez olana dairdir ve tanrıya ulaşmanın ön koşuludur. Tıpkı ışık ve ses gibi karakterize edilebilirken hakikat ve inancın bir tarafını oluşturmuştur. Bu tipolojinin en güzel örnekleri Ortaçağ’ın sonunda Fra Angelico’nun fresklerinde görülmektedir. Aynı zamanda dominiken rahibi de olan Fra Angelico, San Marco Kilisesi için litürjik sessizlik içeren 50’den fazla resim ve fresk yapmıştır. Fra Angelico ’da sessiz bir dindarlık hakimdir ve sessiz dindarlığına resimlerinde yer vermiştir.



Resim 2.2.4.4. Fra Angelico, Aziz Şehit Peter, 1441-1442, Fresk, San Marco Bazilikası, Floransa, İtalya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/fra-angelico/st-peter-martyr-1442> (01.12.2021).

‘Aziz Şehit Peter’ çalışması, sessizlik tutumunun teoloji içinde nasıl ele alındığını göstermektedir. Söylememenin doğasını, söylemenin asla ulaşamayacağı kutsal olana ne kadar yakınlaşabileceğini betimlemektedir.

Bu dönemde manastır sessizliği bir süreçtir ve keşiş için bir ruh durumuna erişmenin bir yoludur. Cennetin bir sureti, yeryüzünün göğe açılan köşesidir. Manastırlarda bu nedenle sessizliği temsil eden süslemelere yer verilmiştir. Öte yandan antikiteden beri devam eden ‘tefekür’ geleneği, manastırlar aracılığı ile sonraki yüzyıllara aktarılmış, bu pratik 16.yüzyılda manastır inzivasından çıkarak bireylerce erişilebilir hale gelen kişisel bir sessizlik disiplinine dönüşmüştür. ‘İçsel Dua’ olarak adlandırabileceğimiz bu süreç sessizlik tarihinin merkezinde yer almaktadır.

Tarihsel süreçte ‘sessizlik’, yaşamlarımızda olduğu kadar yaratıcı eylemlerimiz de de bize eşlik etmiştir. Manevi arayışın ilkel bir ögesi olarak, sanatın işlevsel yönüne katılarak, bizi anlama ve şeylerin değerine yaklaştıran bu mesafeye katkıda bulunmuştur. Sessizliğin görsel temsillerinde, iki dünya karşı karşıyadır. Sessizlik; karakter, jestlerin kullanım yoluyla o dönemdeki resimlerde betimlenmiştir. ‘Litürjik Sessizlik’ türü olarak adlandırdığımız ‘sessizlik, ortaçağ’ın ruhsal deneyiminin merkezine yerleştirilmiştir. Günaha karşı kendini korumanın sessizliği, saygı ve alçak gönüllülüğünün sessizliği, duanın sessizliği, rahibin sözleri ve çanların sesinin üzerinde yükselmektedir. Fra Angelico’nun ‘**Bildirim**’ adlı freskinden görüleceği üzere bir tasvirden ziyade izleyiciyi sessiz bir düşünceye davet etmektedir. Figürlerin kendini taşıma şekli, bedenlerin hafif ama sabit bir şekilde tutulması, ellerin zarif dokunuşları sessizliğin yansımalarıdır. Bu sessizlik dünyanın kutsallığını onaylıyor gibidir. İzleyici içinde yürüyebileceği, yeni fiziksel bir ortama girmiş gibidir, her şey eskisinden daha sakin, daha parlaktır. Renkler bile ilahi bir şekilde sonsuz görünmektedir. İzleyici sanki tek ve kalıcı bir gerçeğin ‘inancın’ olduğu sessiz başka bir dünyaya sürükleniyormuş gibidir.



Resim 2.2.4.5. Fra Angelico, Bildirim, 1440-1442, 176-148 cm, Fresk, San Marco Bazilikası, Floransa, İtalya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/fra-angelico/annunciation-1442> (02.12.2021).

‘**Meryem’e Müjde**’ adlı freskinde de, figürlerin birbirine uzanmalarında sessiz bir dokunuş göze çarpmaktadır. Meryem, meleğin sözlerini duymak için öne doğru eğilmiş, melek de Tanrının mesajını Meryem’e iletmektedir. Figürlerin yüzlerinde ve ellerinde içsel duyguların, duygusal ve varoluşsal ağırlıkları aktarılmıştır. Eller sanki dünyadaki her şeye büyük bir anlamla ve nazikçe dokunmaktadır.



Resim 2.2.4.6. Fra Angelico, Meryem'e Müjde, 1445, 230 cm × 313 cm, San Marco Bazilikası, Floransa, İtalya

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Meryem%27e_M%C3%BCjde_\(Fra_Angelico,_San_Marco\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Meryem%27e_M%C3%BCjde_(Fra_Angelico,_San_Marco)) (02.12.2021).

Tarihsel süreçte, sanayileşme dönemi ile başlayan modern hayatta fabrikalar, ulaşım araçları (motorlu taşıtlar, uçak, tren vs.) gürültüyü ve düzensizliği de beraberinde getirmiş, sessizliğin dünyasından uzaklaşmıştır. Matematikçi ve filozof Norbert Weiner, özellikle 2.ci dünya savaşı ile yaşanan acının izlerini silmek, dünyanın hala var olduğunu ve daima var olacağını ön plana çıkarmak amacıyla, modern iletişimin sessizliğin yerleşmesine asla izin vermeyecek şekilde geliştirildiğini belirtmektedir. Örneğin; televizyon da ya da radyo kanallarında hiçbir sessizlik anı bulunmamakta, söz ya da müzik akışı aralıksız devam etmektedir (Weiner, aktaran Le Breton, 2021, s.11). Yaşadığımız dönemin gürültüsü; karmaşa, yabancılaşma ve anlaşılabilirlik gibi sonuçları doğurarak, derin düşünmeyi engellediği şüphesiz bir gerçektir. Ancak bu çalışmada sessizliğe 'gürültü'nün girmediği yer' den ziyade insan yaşamının tüm alanlarını ilgilendiren bir olgu olarak yaklaşılmaktadır.

3. SESSİZLİĞİN ONTOLOJİSİ

“Sessizlik kelimesini telaffuz ettiğimde, onu yok etmiş olurum” (Szyborska,

Baranazak, & Cavanagh, 1998, 261).

Buraya kadar sessizliğin çok katmanlılığı, iç içe geçmiş bir çok sessizliğin birbirleriyle farklı anlam ve bağlamlarda kullanıldığı bir ‘sessizlik paradigması’ ortaya konmuş ve sessizliğin algılanabileceği anlayışına yaklaşılmıştır. Sessizliğin bu çok yönlülüğü, sadece dilsel ya da düşünsel değil, aynı zamanda varlık, yokluk ve hiçlik açısından da bir karşılık bulmaktadır. Özellikle ses-seslilik, konuşma-konuşmama, söyleme-söylememe gibi durumların arasındaki belirleyici çizgilerin silikleştiği yerlerde en yüksek anlam ve bağlamına ulaşmaktadır. Şüphesiz ki varoluşsal olasılığı seslerle görünür hale gelen sessizliği algılamak için hassasiyet gereklidir. Sessizlik bu anlamda, konuşmanın kendisinden bile daha temel ve şaşırtıcı olan ontolojik gücünü nereden almaktadır?

3.1. Ontoloji ve Sanat Ontolojisi Kuramları

Ontoloji, var olanın ve en temel olanın doğasının incelenmesidir. Varlık felsefesi olarak, varlığın ‘varlık’ olarak varoluşunu konu edinmektedir. Düşünce tarihinin ilk ve belki de en önemli sorunlarından birisi ‘varlık’ sorunu olmuştur. “Platon’a göre ‘varlık’, hakiki varlık olarak idea’nın varlığıdır. Aristoteles’e göre ‘varlık’, var olan bir şey olarak, var olan’dır. Aristoteles’in bu yaklaşımı ile ‘metafizik’ ortaya çıkmıştır. Bilim alanı olarak ‘Metafizik’, varolanı, var olan bir şey olarak inceleyen temel bir bilimdir” (Tunalı, 2011, s.2).

Ortaçağ döneminde metafizikle varlığı, Tanrı üzerinden açıklayan görüşler yaygınlaşmıştır. Ancak bu yaklaşım, modern felsefede bilimi temel alan filozoflar tarafından eleştirilmiştir.

19.yüzyıl’da **Nicolai Hartmann** (1852-1950), nesnel bir yaklaşım geliştirerek ‘Modern Ontoloji’yi kurmuştur. Klasik yaklaşımda varlık bir bütünlük içerisinde, homojen bir şekilde ele alınırken, yeni yaklaşım da; varlık homojen değil, heterojen bir şekilde ele alınmaktadır. Başka bir deyişle var olan, ontik bir bütün olarak görülmekte, hem real varlık, hem irreal varlık bu bütünü oluşturmaktadır. Real (Gerçek) varlıklar; duyularla algılanmakta ve bilimin konusunu oluşturmaktadır. İrreal (Gerçek olmayan) varlıklar ise duyularla değil, sadece zihinde düşünülerek, sezgiyle kavranabilmekte ve felsefenin konusunu oluşturmaktadır (Hartmann, 2014).

Modern Ontolojinin bilgi ve bilimlerle varlık üzerinde kurduğu ilişki, sanat alanı için de oldukça önemli olmuştur. Sanatın ve sanat yapıtının ne olduğu sanat felsefesi’nin konusuyken, sanat yapıtının nasıl bir varlık olduğunu, diğer varlıklarla nasıl bir ilişki içinde olduğunu sorgulamak, sanat ontolojisinin temel konusunu oluşturmaktadır. “Tek tek sanatların özerkliğini belirleyen varlıksal alanların belirlenmesi, bu alanlar üzerine oluşturulacak kuramların nesnelerinin tanımlanması, güzellik, çirkinlik, yücelik, bütünlük gibi estetik değerlerin varlıksal statüsünün sorgulanmasında ‘sanat ontolojisi’, sistemli, bütünlüklü, tutarlı bilgi üretilmesi ve biriktirilebilmesi için düzenleyici bir zemin sağlar” (Thomasson, 2005, s.221-229).

Sanat yapıtının ontik bütünlüğünün paradoksal bir görünüme sahip olduğunu belirten Hartmann (2014), bir sanat yapıtında en az 2 katmanın olduğunu, bazen ön planda yer alan ilk katmanın, bazen de algısal deneyime dayanan arka plandaki

katmanın algılandığını savunmuştur. Yapıtın ontolojisi, sanatçıların ve izleyicilerin algısal etkinliklerine bağlı olarak bu ‘heterojen’ düzeyler arasındaki ilişkiden doğmaktadır:

“ ‘Objektion’, var olan bir şeyin objeleştirilmesidir. ‘Objektion’dan tamamen farklı olan ‘Objektivatıon’ ise var olmayan bir şeyin ortaya konmasıdır. Objektion’da var olan için bir pasiflik durumu vardır, bizim var olanı bilip bilmememiz var olanı ne eksiltir, ne de artırır. Maddeye dayanır. Objektivatıon’da, irreal bir varlığa yani tinsel varlığa dayanır. Bu iki varlık arasında ontolojik bir bağ ve ilişki bulunur. Objektivatıon’un özgün örnekleri özellikle sanat üretiminde ortaya çıkar. Sanat yapıtları ‘aşkın’ (reel dünyayı aşan) varlıktır. Aşkın olmasının nedeni, onda bizim bir anlam bulmamızdan ileri gelir. Bu nedenle sanat yapıtını, reel objeden ayıran şey sanat yapıtının bir anlamının ve ifadesinin olmasıdır” (Hartmann, 2014, s.69).

3.2. Sessizliğin Ontolojisi

3.2.1. Çağdaş Felsefe’de Sessizliğin Ontolojik Önemi

Çalışmanın bu aşamasında gözden kaçırılmaması gereken önemli bir ayrıntı; sessizliğin farklı anlamlar içeren doğasının, ontolojik olarak da bir tür var-yok halinin ikililiğine ya da bu ikililiğe dair durumun ötesine geçebilmesine bağlı olduğudur. Elbette ki şu sorunun sorulması kaçınılmaz olacaktır; ‘sessizliğin ontolojisi’, bir anlamda real veya irreal varlığın hipostatizasyonuna mı (gerçek bir varoluşu soyut bir zihinsel yapı kavramına atfetme) bağlıdır? Her ne kadar sessizliğin ontolojisinin felsefe tartışmalarında doğrudan incelenmesi gecikmiş olsa da, ontolojik öneminin

ilişkilendirme çabaları dikkate değerdir. Mistik gelenek içerisinde oldukça olağan olan sessizlik olgusu, felsefe'ye uzak değildir. Felsefe hep 'logos' (düşünme, akıl, söylem) üzerinden gelişmişse de, mesele logos'un sesine kulak verme olduğunda sessizlik başlamaktadır.

Çağdaş felsefe'de sessizliğe yer vermiş düşünürlerden **Martin Heidegger** (1889-1976), şeylerin ve dünyanın ilişkisinde, ontolojik olarak kurulmasında 'sessizliğin', özsel ve kurucu bir öge olarak ortaya çıktığını savunmaktadır. Başka bir deyişle sessizliğin ontolojisi, bir iletişim olanağı olarak ortaya çıkmaktadır. 'Dil', varlığın temel boyutudur. Yunanca 'sessiz olmak' anlamına gelen 'sygetics' Heidegger için bir mantık ve düşünme yeridir. Dil, 'sygetics' yoluyla varlığı ortaya çıkarır. Sessizlik ne dilin kaderidir, ne de rastgele bir sınırdır. Sessizliği bir düşünme biçimine dayandıran Heidegger, sessizlikte bir sınır değil, gelişmenin bir yolunu bulmuştur (Heidegger, 1985). "Dil, sessizliğin çınlaması olarak konuşur. Sessizlik, dünyayı ve şeyleri kendi özünde birbirine bağlar. Dil, şeylerin ve dünyanın ayırımında kendini gerçekleştirirken, sessizlik özünü sürdürür" (Heidegger, 1985, s.27). Heidegger sessizliğin ontolojisi ile ilişkili olarak 'korku'yu da işaret etmiştir. Konuşabilen varlık aynı zamanda susabilen, sessiz kalabilen ve bu sessizliğiyle kendine özgülüğü yakalayabilen bir varlıktır. Bu sessizlik bize varlığı düşünme yolunu açacaktır. Varlık ile hiçin bağlantısını ortaya çıkaran şey korkudur. Mantığın devre dışı kaldığı ve susmak zorunda olunan bu sınır durumu'na, bir korku anında da varılmaktadır. "Korku daha çok, kendine özgü bir sessizliği beraberinde getirir. Korku da, karşısında bir geri çekilme vardır; bu elbette ki bir kaçma değil, hapsedilmiş bir sessizliktir" (Heidegger, 1985, s.71). Varlığın sessiz sesine karşılık, düşünme'yi harekete geçirmektedir. Yani

sessizliğin ontolojisi, asıl düşünülmesi gerekeni düşünme çabasıdır. Heidegger’de dilin sınırlarına doğru gitme eğilimi vardır. Bu sınır dile getirilemez, zorunlu bir sessizliği beraberinde getiren bir iç deneyime yol açmaktadır.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951), sessizliğin kendisine yaklaşıldığında ve takdir edildiğinde varlığının ortaya çıkacağını savunmuştur. Günümüz felsefesinin düşünmek yerine, düşünmenin taklidiyle yetinmesini eleştiren Wittgenstein, bu açmaz karşısında, düşüncenin bir inzivaya ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir. Özellikle felsefenin karmaşık ifadeler ve ağdalı metinlerin gürültüsü altında, ‘sessizliği’ talep eden bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle sessizlik aranmalıdır. “Sessizliği talep etmek, sessizliği haykırmaktır bu tutum. Anlaşılmazlığın gürültüsü karşısında sessizliği, bulanıklığın karşısında açıklığı, karmaşıklık karşısında basitliği talep etmek, öne sürmek ve bunda ısrar etmektir. Bu tutum, günümüz felsefecilerine sinmiş olan kibri’de alaşağı edecektir” (Wittgenstein, 2006, s.151). Wittgenstein için, insanın en önemli meselesi kendisidir, dışarı’da olup bitenler ikincildir. Dünya ile sessizlik içinde yüzleşmeyi mümkün kılan benlik ve içselliktir. Sessizlik bir anlamda insanın kendi derdini, kendi tutkusunu ve huzurunu aramasıyla, kendisini inşa etmesiyle ilgilidir. Sessizliğin hafifliğine sığınmak gerekmektedir.

David Le Breton’da sessizliğin kendisine yaklaşıldığı ve takdir edildiğinde var olacağını savunmaktadır. “Sessizlik bir içsellik, tefekkür, şeylerin kargaşasıyla araya konan mesafeyi ve yalnızca dikkat edildiğinde kendisini göstermeye zaman bulan bir ontolojiyi barındırır” (Le Breton, 2021, s.11).

Sessizlikten söz ettiğimizde dil kullanmaktayız. Ancak dil, sessizliğin ontolojisini açıklamak için iyi bir aracı mıdır? Yoksa uygun kelimeleri bulamazsak bizi

yanıltacak bir tuzak mıdır? Nitekim çevremizdeki her şeyin konuşma yeteneğine sahip olmadığını söylemeye gerek yoktur. Ağaçlar, rüzgarlar ve denizler sadece var olmaktadır. Varlığını kelimelerle nasıl ifade edeceğini bilmeden sessizce var olurlar. Max Picard'da benzer bir yorumda bulunmuştur: “Sessizlik kendini binlerce ifade edilemez biçimde ortaya koyar: şafağın sessizliğinde, gizlice gecenin inişinde, mevsimlerin sessiz değişiminde, ama her şeyden önce iç sesin ‘ruh’un sessizliğinde” (Picard, 2002, s.26).

Sessizliğin ontolojisi, gerçek ve gerçek olmayan varlıklar gibi diğer güçlerden farklı, ama onlarla ilişkili kurucu bir unsurdur. Başlangıç ve bitiş olmadan hem insanın temel yapısının bir parçasına, hem de insanın içinde yaşadığı dünyanın her boyutuna aittir. ‘Sessizlik göz önünde değildir, fakat burada olduğu aşıkardır; çok uzaktan seslenir ama bir o kadar da yakındadır, öyle ki kendi bedeniniz gibi hissedersiniz onu” (Picard, 2019, s.4).

Sessizliğin ontolojisine dönük bir diğer yorum, **Søren Kierkegaard**’ın (1813-1855) ‘evrensel olanın askıya alındığı’ paradoksal durumda karşımıza çıkmaktadır. Sessizliğin ontolojisi dilin sınırları ile ortaya çıkmamaktadır. Çünkü sessizlik benlik için anlam taşımakta ve yalnızca benlik için geçerli olmaktadır. Bu nedenle tam anlamıyla bir söylem nesnesi değildir. Kierkegaard (2019), bütünüyle öznellik temelinde yatan bir hakikat anlayışı geliştirmiştir. Hakikat nesnel olarak ulaşılabilecek bir şey değil, kişinin kendi varoluşunu gerçekleştirmesiyle erişileceği bir şeydir. “Öznellik hakikattir, öznellik gerçekliktir” (Kierkegaard, 2019, s.306). Varoluş kişinin kendi iç gerçekliğini, iç yaşantısını ifade etmektedir. Bu da, nesnel açıdan dile getirilememektedir. Nesnel açıdan dile getirilemeyen ve sessiz kaldığımız bu evrede

paradoksal bir durum ortaya çıkmaktadır. Söylenemez, dile getirilemez olan şey, kişinin bilinmeyen karşısında yaşadıklarıdır ve insanda sürekli bu sınıra doğru gitme eğilimi vardır. “Ama bu bilinmeyen şey, kendi paradokslu tutkusunda anlığın çarpıp durduğu bu şey de nedir? Bilinmeyendir bu. (...) Sürekli gelip dayanılan sınırdır bu” (Kierkegaard, 2019, s.312). Öte yandan Kierkegaard için sessizliğin ontolojisi, öz bilincin uyanışıyla başlayan, kendini geliştirme gibi her zaman olumlu bir evreyi garanti etmemektedir, başka bir deyişle paradoksaldır. Sessizliğin şeytani yönü bir karışıklığı da betimleyebilmektedir. “Ben her zaman ilahi veya şeytani paradoksla karşı karşıya gelirim, çünkü sessizlik ikisinde de bulunur. Sessizlik iblisin tuzağında olabilir ve ne kadar susturulursa iblis o kadar korkunç olur” (Kierkegaard, 2019, s.88).

Şimdiye kadar sessizliğin ontolojik olarak 3 şekilde ortaya çıktığını görmüş olduk; dışa doğru, içe doğru, takdir edilerek. Söylenebilir ki ‘sessizlik’, günlük hayatımızda çatlaklar açıp, bu dünyayla mistik bir birliktelik biçimini alarak varlığını ortaya koymaktadır.

3.2.2. Sanat Yapıtı’nda Sessizliğin Ontolojisi

Sessizlik, ontolojik arayışta bize yardımcı olmaktadır. Çünkü soru sormadan, nasıl soru sorulacağını bilmektedir. Sanat yapıtları bu anlamda sessizliğin ontolojisini taşımakta ve kompozisyonun adeta bir unsuru haline gelmektedir. Sessizlik, sözcüklerin ortadan kaldırıldığı sanat yapıtında anlamı ortadan kaldırmamakta, tam tersine bize izin vererek, anlam katmanlarını ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle sanat yapıtlarındaki sessizlik, görmemizi sağlamakta ve konuşma kısıtlamasından kurtarak sahneyi özgürleştirmektedir. Sanat ve sessizlik, her ikisi de özgürlüğün sınırlarında hareket etmektedir

Sanat eserini dinamik bir varlık alanı olarak tanıyarak hakikatini kendi içinde taşıyan ‘Hermenötik’ yaklaşımda sanat; zaman ve mekan boyutuyla ele alınmaktadır. İnsan ve özünde bir metin olan sanat eseri arasındaki etkileşim, diyalektik bir öz taşımakta ve insanın sanatla olan diyalogunda ‘bir anlama olayı’ ortaya çıkmaktadır. Böylece insan, kendi hakikatinin ve varoluşunun temelini keşfetmektedir. Sessizlik olgusu, insanın varlığı dışında yer alan sanat yapıtında değil, kendi otantik oluşunun eyleminde bulunmaktadır. Bu şekilde sanat eserinde varlık bulan ‘sessizlik’, tecrübe eden insanın öznelliği aracılığı ile, bilgi, imgeler, sezgisel algılar ve formlarda ortaya çıkmaktadır. İzleyici ile sanat yapıtı arasında konuşmadan bir retorik kurmaktadır. Bunun yanısıra ‘sessizlik’, sanat ontolojisindeki bazı nesnelci eğilimlerin üstesinden gelinmesine ve sanat yapıtlarını dinamik olarak kavramamıza yardımcı olmaktadır. Sanat yapıtında sessizliğin ontolojisi ile ilgili olarak yapılabilecek tek yorum; sessizliğin, biçimlendirilebilir ve dönüştürücü bir varlık türü olarak, sanat yapıtlarının kimliklerini, dönüştürmeye ve biçimlendirmeye katkıda bulunması değildir. Bir diğer yorum; sanat yapıtında sessizliğin, görünür ve görünmezin birbirlerine ait olmalarını sağlayan sıfır noktası olduğudur. Sanat yapıtında varlık bulan sessizlik olgusu, belirli bir şey öne süren veya ortaya koyan bir bilinç değildir. Sessizlik sanat yapıtında bir var olmayan değildir. Bu bağlamda görünür, belli bir yokluğun yani sessizliğin mevcudiyetidir. Görünürün kendisi olarak kalmasının koşulu, sessizliği taşıması ve sırası geldiğinde ihtiyacı olacağı yokluk olmasıdır.

4. SESSİZLİĞİN ESTETİĞİ

Araştırmanın bu aşamasında sessizlik deneyimi şekillenmeye ve kendini göstermeye başlamıştır. Sessizlik olgusu, kişinin algısal kapasitesi ve bilişsel yapısına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bir sanat yapıtında sessizliğin algılandığını hissetmemiz izleme deneyimi içinde bir çeşit iz bırakmaktadır. Sanat yapıtı sessizliğe sahip çıkarak mevcudiyetini kesin bir dille belli etmektedir. Sanat yapıtının kendisinin bir niteliği gibidir. Bu neredeyse hayalete benzeyen ve üzerimize gelen görüntü dışı bir imgedir. Israrcı bir biçimde buradayım diye haykırmakta ve izleyiciden de onun varlığına konsantre olarak onunla ilişkiye girmesini talep etmektedir. Şunu belirtmeliyiz ki, sessizlik olgusunu karakterize etmek, metafizik ve epistemolojik zorluklar nedeniyle zordur. Sessizlik, sanat formuna bağlı olarak çok farklı olabilmektedir. Sessizliğin estetik bir deneyim olması mümkün müdür?

4.1. Estetik Kavramının Anlamı

‘Estetik’ sözcüğü etimolojik kökenini, Yunanca ‘duyum’, ‘algı’ anlamlarına gelen ‘aisthesis’ sözcüğünden almaktadır. Estetik bu bağlamda felsefede ‘duyum’ ya da ‘algı teorisi’ anlamında da kullanılmıştır. “Klasik anlamıyla, estetik güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı olarak tanımlanabilir. Bu anlamda estetik, güzel ile sanatın ne olduğunu düşünen anlayışın bir ürünüdür” (Sözen ve Tanyeli, 2001, s.79). Çağdaş estetiğin öncülerinden biri olan Fransız kuramcı **Etienne Souriau** (1892- 1929) ‘estetiği’, dönüşlü düşüncenin bir biçimi olarak ele almıştır. “Estetik, insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir” (Souriau, 1955, s.14). Bu tanım estetiği, insan aklını,

kendi sanatçı eylemi üzerinde düşünmesine bağladığına göre, her zaman ve her yer için geçerli olan bir sanattan, dolayısıyla genel geçer, değişmez bir estetikten söz edilemeyeceği de açıktır.

4.1.1. Estetik Kavramının Kuramsal Gelişimi

Antik Yunan felsefesinde ‘güzel’ kavramına ilişkin ilk felsefi yaklaşım Pythagorasçılar tarafından ele alınmıştır. Evreni uyumlu bir bütünlük olarak kavrayan Pythagorasçılar ‘güzel’i evrendeki zıt unsurların birbirleri arasında kurduğu denge olarak belirlemiştir. Platon’un ‘güzel’ felsefesi idealar kuramına dayanmaktadır. Felsefi erdemin, değişmez bilginin temelini oluşturan idealar dünyası, ancak akılla kavranabilen ve güzelin temelini oluşturan metafizik bir varlık alanıdır. Güzel bu varlık alanında ‘güzel ideası’ olarak yer almaktadır. Aristoteles, güzeli matematik olarak ele alarak nesnel özelliklerine odaklanmıştır. Plotinos, ruh’un tanrısal bir şey ve güzelliğin bir parçası olduğunu savunmuştur. Bu yaklaşım rönesans döneminde de benimsenmiştir.

18.yüzyıl’da sanat ve güzelin incelenmesinde, nesneden özneye, sanat yapısından onu algılayan ve değerlendiren özneye doğru bir yönelme olmuştur. Bu dönemde başta Francis Hutcheson, David Hume olmak üzere ‘İngiliz Deneyimci’ estetik kuramcıları, sanat ve güzelin başlı başına bağımsız ve özerk bir çalışma alanı olarak ortaya çıkması konusunda çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarda, beğenin, öznenin iç deneyimlerinde, içsel duygululuğunda veya hissinde olduğu düşünülmektedir.

Francis Hutcheson (1694-1746), beğeni yargılarının duyguya bağlı olduğunu savunan ilk düşünürlerden biridir. ‘Güzellik’, nesneleri algılayanın iç duyumlarla elde ettiği hazza karşılık gelmektedir. Böyle bir haz doğaldır, çünkü herhangi bir gelenek, eğitim ve örnekten bağımsız olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda güzellik hazzı, iç duyudan kaynaklanmakla birlikte, nesnelerde var olan nitelik ve özelliklerle de ilişkilidir (Hutcheson, aktaran Michael, 1984).

David Hume (1711-1776), beğeni yargısının kaynağının içsel olduğunu savunmakla birlikte, genel geçer bir beğeni ölçütü olup olmadığını araştırmıştır. Güzellik nesnelerin kendilerinde değildir, sadece onları düşünen zihinde vardır ve her bir zihin farklı bir güzellik algılamaktadır. Beğeni duygusu ve yargısı bireyden bireye değişmekte, hatta kültürle göre de, büyük farklılıklar arz etmektedir (Hume, aktaran Costelloe, 2009).

‘Estetik’ kavramını bağımsız bir disiplin olarak sanat felsefesinde ilk kullanan kişi Alman filozof **Alexander Gottlieb Baumgarten** (1714-1762) olmuştur. Baumgarten, modern felsefi estetiğin kurucusu olarak kabul edilmektedir. ‘Duyusal algının yetkinliği’ olarak ele aldığı estetiği, güzellik olgusu olarak literatüre sokmakla beraber, insanın sanatsal ifadesinin en yüksek noktası olarak da karşımıza çıkarmaktadır. ‘Estetik’ adlı çalışmasında, bu kavramın felsefenin bir dalı olarak özerkliğini, sınırlarını ve içeriğini ortaya koymaya çalışmıştır:

“Estetik, duyusal bilginin kaynağı olarak, hem bilgi ve mantık kuramını, hem de sanat kuramını içermektedir. Açık ve seçik olarak bilinenin değil, muğlak ve bulanık olarak bilinenin bilimidir. Estetik; zenginliği, kaosu çağırmaktadır. Bilişin duyumsal kipi olduğundan, insan doğasının bir parçasıdır ve özellikle

insanı hayvanlardan ayıran bir özelliktir. Estetik, güzelliğin objektif bilgisini ortaya koymak gibi bir sorumluluk üstlenerek, güzel olan, güzel üzerine düşünen ve güzelin ne olduğunu araştıran bir disiplin olmalıdır” (Baumgarten, 2007, s.24).

Immanuel Kant (1724-1804), ‘Salt Aklın Eleştirisi’, ‘Pratik Aklın Eleştirisi’ ve ‘Yargı Gücünün Eleştirisi’ adlı çalışmalarıyla felsefi estetik konusuna odaklanmış ve ‘estetik deneyim’ kavramını gündeme getirmiştir. ‘Yargı Gücünün Eleştirisi’ adlı çalışmasında, estetik kuramını, felsefi temellere oturtarak, estetik yargıları evrenselleştirme çabasına girmiştir. Birisi bir nesne hakkında ‘güzeldir’ yargısını verdiğinde, yalnızca kendisi için değil, herkes için bir yargıda bulunmakta ve sonra güzellikten şeylerin bir özelliğiymiş gibi bahsetmektedir. Bir nesneye güzel derken, diğerlerinin de bizle aynı fikirde olduğunu düşünerek bir yargı verdiğimizize göre, burada bir ‘evrensel öznellik’ söz konusudur. Estetik yargının temelini zevk oluşturmaktadır. Zevk bir nesnenin objektif bir niteliği değil, öznenin zihinsel bir halidir. Estetik yargının öznel bir temeli olmasına karşın, herkes için geçerliliği olan bir genelliği de vardır. ‘Yüce’ üstüne yargılar da estetik yargılardır, çünkü hazza dayanmaktadır. ‘Yüce’, doğanın bir özelliği değil, insan aklının bir özelliğidir. Ancak ‘beğeni’ yargısından farklı olarak yüceye ilişkin yargılar biçimden değil, biçimle içerik arasındaki orantısızlıktan meydana gelmektedir. Bu nedenle yücenin bizde yarattığı etki güzelin yarattığı etkiden çok daha derin ve sarsıcıdır. Güzel bizi büyülemekte, yüce ise harekete geçirmektedir (Kant, 1987).

Friedrich Schiller (1759-1805), estetik kuramlara estetiğin ‘nesnel-duyumsal’ kavrayışı adını verdiği yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. Güzelliğin bu kavramını

‘güzelliğin salt akılsal kavramı’ olarak adlandırmıştır. Sanat ve sanat eserlerinin işlevi, insanı özgür kılacak estetik duruma sokmak ve özgürlüğü algılamasına olanak vermektedir. Estetik, bilimin veya felsefenin açıklayamacağından daha fazla bir şey söylemektedir. ‘Güzel’ kavramı, sadece estetik bir kavram değil, aynı zamanda ontolojik, varoluşsal ve psikolojik bir kavram olarak insan yaşamında merkezi bir öneme sahiptir. Duyum ve biçim dürtülerinin yanısıra bir üçüncü dürtüden ‘oyun’ dürtüsünden bahsetmiştir. Estetik, sanat veya genel olarak yaşamın temelinde insanın oyun dürtüsü yatmaktadır. Duyum dürtüsü; tayin edilmek, nesnesini almak isterken, biçim dürtüsü; kendi tayin etmek, nesnesini yaratmak istemektedir. Bu iki dürtünün sentezi olan oyun dürtüsü ise, kendi yaratmış gibi almaya ve almak istediğı gibi yaratmaya çalışmaktadır. Sanat eserleri de bu oyun dürtüsü sonucunda ortaya çıkmaktadır (Schiller, 2012).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), estetiğe sosyal olgular katmıştır. Felsefesi ‘Tin’ kavramına dayanmaktadır. Tin, genel anlamda insan zihnini ve onun ürettiklerini ifade etmekte ve sübjektif, objektif ve mutlak olmak üzere 3’e ayrılmaktadır: ‘Sübjektif Tin’, bireysel psikolojik yaşamın tamamını kapsamaktadır. ‘Objektif Tin’, sosyal bir grubun geleneğinde veya yasalarında varlık bularak, grup üyelerinin bilinç ve karakterine ortak olarak yerleşmektedir. ‘Mutlak Tin’ ise; sanat, din ve felsefeyi kapsamaktadır. Estetik sözcüğünü kullanmak yerine ‘Sanat Felsefesi’ kavramını kullanmıştır. ‘Güzellik’ doğrudan tinsel olanla ilişkilidir, yani tin’in dışavurumu, nesnelleşmesi, duyular dünyasında görünüşe çıkmasıdır. Sanat eseri, kendi başına bir duygu içermemektedir. Sanat güzelliğı tinden doğmuş bir güzelliğdir (Hegel, aktaran Moland, 2019).

Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), insanın varoluş yolculuğunu estetik ile başlatmıştır. Estetik, öznenin ya da birey'in varoluş yolculuğunun ilk aşamasına karşılık gelmektedir. Diğer aşamalar ise 'etik' ve 'dinsel'dir. Öznenin varoluş amacı; özgürlük ve tutkuları doğrultusunda içsellığe ulaşmaktır. Özne varoluş yolculuğunda, eşsiz bir derinlikte hareket etmektedir. Estetik yaşam aracılığı ile bu derinliği yakalayabilmektedir. Estetik yaşam, duyusallığın belirleyici olduğu bir aşamadır ve soyutluğa sahiptir. Öznellik üzerinden ele aldığı bu yaklaşım ile içsel varoluşun özgürlüğünü ön plana çıkarmaktadır (Kierkegaard, 2019).

Freidrich Nietzsche'de (1844-1900), 'Tragedyanın Doğuşu' adlı eserinde insanın asıl metafizik uğraşısının sanat olduğunu ve dünyanın varoluşunun yalnızca estetik fenomen olarak temellendirilebileceğini savunarak, sanata yaşamın gözüyle bakmaya çalışmıştır. Apolluncu ve Dionysos'cu dürtüleri sanatsal güçler olarak tanımlamış ve onlara bakarak gerçek sanatın doğasının anlaşılabilirliğini ifade etmiştir. Bu iki temel dürtü; 'Hayal Gücü' (Appolon) ve 'Kendinden Geçme veya Sarhoşluk' (Dionysos) birbirinden ayrılmış sanat dünyalarıdır. 'Hayal Gücü' genel olarak tüm güzel sanatların ön koşuludur. Kendiden Geçme veya Sarhoşluk ise, bireysellik ilkesinin ortadan kalktığı, bireyin kendini unutup ezeli 'Bir'e katıldığı dünyadır. Bu dünyada birey, kendini mistik bir birlik duygusuyla ortadan kaldırmaya çalışmaktadır (Nietzsche, aktaran Daniels, 2013).

Tüm bu yorumlar dahilinde estetiğin, tarihsel süreç boyunca, algı ve duyuma göre kavramsallaştırıldığı sonucuna varılmıştır.

4.2. Estetik Deneyimin Doğası ve Özellikleri

Sanat eseriyle karşılaştığımızda ortaya çıkan deneyim, kişiyi günlük hayatın sıradanlığından kurtararak, bizi bir yerlere sürüklemekte ve yoğun duygular yaşanmasına neden olmaktadır. Sanat eserlerine veya diğer estetik nesnelere tepki olarak, estetik bir deneyim ortaya çıkmaktadır.

‘Estetik Deneyim’ kavramı, estetik alanında çok fazla tartışmanın odağı olmuştur. Çünkü ne tam anlamıyla felsefenin, ne de tam anlamıyla sanatın söz sahibi olduğu bir yerdedir. Estetik deneyime yol açan şey sanat yapıtıdır, başka bir deyişle sanat yapıtı, estetik deneyimi oluşturan bir nesne olarak tanımlanmaktadır. Estetik deneyim, kendi amacını kendi içerisinde taşıyan, günlük yaşamdaki diğer duygu, beğeni ve hazlardan farklı olarak yaşanan bir deneyim türüdür. Yalnızca herhangi bir arzuyu karşılama amacıyla olmaması, bir yarar gözetmemesi bakımından da diğer deneyim türlerinden ayrılmaktadır.

‘Estetik Deneyim’ konusunda karşımıza iki önemli yaklaşım ‘biçimcilik’ ve ‘bağlamcılık’ çıkmaktadır. Estetik deneyimin nesnesine ait renk, şekil, çizgiler gibi biçimsel özellikleri bulunmaktadır. Estetik deneyimi yaşayan kişi, nesnenin bu özelliklerine yönelmektedir. Bağlamcılık yaklaşımında ise estetik deneyim, yalnızca biçimsel özellikler ile ilgili değildir. Kişi nesneyle arasına mesafe koymadan, nesne hakkında bilgi edinerek nesneyle meşgul olmaktadır.

Estetik deneyim üzerine yoğunlaşan bazı düşünürler, bu deneyimin doğası ve özellikleri üzerine farklı yorumlarda bulunmuşlardır:

John Dewey (1859-1952), estetik deneyimin, en eksiksiz, en zengin ve en yüksek deneyim olduğunu savunmaktadır. Kişi aktif olarak meşguldür ve dünyanın kişi üzerindeki etkisinin bilincindedir. Estetik deneyim’de kişi aynı zamanda, geçmişin, şimdinin ve geleceğin bütünleşmesini hissetmektedir (Dewey, 2005).

Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938), sanat yapıtını saf estetik deneyim terimiyle ele almaktadır. Sanat yapıtı, bizi yaşantıların aşkın alanına taşımaktadır. Saf bir estetik deneyim, bizi doğal tutumdan uzaklaştırarak, şeylerin henüz açığa çıkmamış üzeri örtülü anlamlarını açığa vurmakta ve bizi daha kökensel ve saf bir anlam ufkuna taşımaktadır (Husserl, 1975).

Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty (1908-1961), görünür ve görünmez arasındaki ilişkiyi estetik deneyimle ilişkilendirmektedir. Estetik deneyimde verili olanın, kendini dolaysız olarak gösteren olmadığını ortaya koymaya çalışmıştır. Görünür, görünmezle doğru orantılı olarak büyümektedir. Görünmez ne kadar artarsa, görünür de o kadar derinleşmektedir (Ponty, aktaran Johnson, 2009).

Felsefe Profesörü Gary Iseminger, estetiğin takdirle ilgili bir deneyim olduğunu ileri sürmüştür. Bir durumun deneyimini kendi içinde değerli bulmaktır (Isemniger, 2004). Bir diğer Felsefe Profesörü Robert Stecker’in estetik deneyime yaklaşımı da bu savı desteklemektedir. “Şeylerin biçimlerine, niteliklerine veya anlamlı özelliklerine ayırt edici bir şekilde katılma deneyimi estetik bir deneyimdir” (Stecker, 2005, s.61). Kişi onlara şu veya bu şekilde değer vermeden estetik deneyime sahip olmayacaktır.

Estetik deneyime ilişkin bu yorumlar aslında birbirinden çok farklı değildir, sanatın tekil ve sessiz gözlemini desteklemektedir. Söylenebilir ki, estetik deneyim bir

dünya gösteren ya da dünya kurandır. Bu nedenle, nesnel ve deneysel gerçekliğin sınırlarından taşan bir sınır deneyimidir. Sanat yapıtı ancak onunla yaşadığımız estetik deneyim aracılığıyla anlaşılmaktadır.

4.2.1. Sessizliğin Estetik Değeri

Susan Sontag ‘Sessizliğin Estetiği’ adlı makalesinde ‘sessizliği’, sanatın kendisinin yokluğunu ima ettiğini, ve sessizliği sesin artikülasyonuna gönderme yapan estetik bir unsur olarak sunmakta, zenginleştirici bir yokluk ve iletişimin estetik ögesi olarak ele almaktadır. Başka bir deyişle sessizlik, estetik bir değer olarak, sanat eserinde yer alan bir tür konuşma biçimidir.

“Belki de sanat yapıtının başka bir çok şeyin bulunduğu bir dünyada var olmasından dolayıdır ki, sessizlik ya da boşluk yaratan sanatçının, ister istemez diyalektik bir şey üretmesi gerekir; dolu bir hiçlik, zenginleştirici bir boşluk, yankılanan ya da çok şey söyleyen bir sessizlik. Sessizlik, kaçınılmaz olarak bir konuşma biçimi ve diyalog” (Sontag, 1967, s.8).

Böyle bir sessizlik, yarattığı boşluk aracılığı ile bir anlam kazanmaktadır. Sessizlik, sanat eserinde ifadeyi zenginleştiren ve tutkulu bir şekilde izleyiciyi çeken zenginleştirici bir boşluk olarak hizmet etmekte, anlamın kolayca kurulmadığı yerlerde iletişim kurmaktadır. Bu anlamda sessizlik, seyirciyi kendi öznelliğiyle dinlemeye davet etmekte ve estetik bir unsur olarak kesin bir hakikatten kaçınmaktadır. “Sessizlik karşıtını ima etmekten ve varlığını talep etmekten asla vazgeçmez.. Sessizlik diğer seslerle dolu bir dünyada var olur, ses tarafından delinmiş bir zaman dilimi olarak kendi kimliğini alır” (Sontag, 1967, s.7).

Estetik değer olarak ‘sessizlik’ biçimlerin tahribini gerektirirken, izleyici tarafından algılanmayacak, yapılmayacak ya da sahip olunmayacak şekilde biçimsizliğin taklidini yapmaktadır. Akıldan, toplumdan ve tarihten uzaklaşarak insanoğlunun dünyasındaki her türlü toplumsal varoluş biçimini feshetmektedir. Karşı dilleri yaratırken, bilincin dilini de gevşetmektedir. Dil söz konusu olduğunda sanatçının araçlarının somutluluğunu bir tuzak olarak gören Sontag, sanatın sanatçının düşmanı haline gelebileceğini ne sürmektedir. Ancak sanattan vazgeçildiğinde başarılacaktır. Sessizlik bu anlamda karşı sanat gibi davranan bir güçtür. Çünkü sessizlik sonsuzluğun perspektifinden düşüncenin ötesine geçmektedir. Sanatı tarihten, ruhu maddeden, zihni algısal ve entelektüel sınırlamalardan kurtarmaktadır. Ne kadar doğmamış olursa olsun, hiçbir şey bu bilgiden daha değerli değildir. Sessizlik, karşı sanat gibi davranarak sanatı sanata dönüştürmekte, bir tür sihirbazlık yapmaktadır (Sontag, 1967).

Gerçekten de sessizliğin estetik değeri (ister olumlu, ister olumsuz olsun), neyin yok olduğu, ya da neyin kaybolduğu tarafından belirlenmektedir. Başka bir deyişle, metafizikte temellenmektedir. Sessizliğin anlamsal özellikleri tarihsel, kültürel ve sosyo-dilsel faktörlere bağlıyken, mesajı ise genellikle bağlama bağlıdır. Çünkü bağlam, dikkatimizi ilgili yokluğa ynlendirmemize yardımcı olmaktadır. Sessizliğin estetik değeri, bağlamsal faktörlerle birlikte, yok olan tarafından belirlenmektedir. Merleau Ponty, Cezanne resminin sadece kurgusal bir olgu ortaya koymadığını, estetik bir değeri olduğunu belirterek, görünür ve görünmez arasındaki ilişkiyi estetik bir değere dönüştürmüştür.

“Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda varlığın halelerinde olduğu gibi gezmektedir, ben onu görmekten çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir” (Ponty, aktaran Thomasson, 2005, s.44).

Öte yandan bazı sanatçıların, izleyici ile arasındaki diyalogu ‘sessizlik’ ile kurduğu bir gerçektir. Sessizlik sanatçının nihai hedefidir. Sessizlik unsurunu sanat yapıtlarına bilinçli olarak yerleştirmektedirler. Sessizlik bu bilinçli tercih ile izleyicinin duyamacağı şekilde bir anlamda konuşmaya (kışkırtarak, hoşnutsuzlaştırarak veya hayal kırıklığına uğratarak) devam etmektedir. Ancak izleyici, sanat eserini sanatçının niyetinden bağımsız kendi deneyimi ile de görmektedir. Bu gözlem bazıları için manevi bir boyut içeren duygusal, bilişsel, kişisel bir deneyimdir. Sanatçının bilinçli niyeti, izleyicinin deneyimiyle bağdaşmayabilir. İzleyiciler sanatçının eserindeki sessizlik unsurunu görebilir veya görmeyebilir. Felsefe yazarı Steven Bindeman ‘Sessizliğin Yankıları: Yaratıcı Sürecin Fenomenolojik Çalışması’ adlı makalesinde, sanatın anlamının statik ve yalıtılmış bir süreç olmadığını belirtmektedir. Fenomenolojik olarak tanımlanan yaratıcı süreç, sanatçının yaratıcı etkinliği ile birlikte esere tepki veren izleyici ile birlikte devam eden bir döngüdür (Bindeman, 2010, s.69-77).

Estetik değer, izleyicinin sanat yapıtı ile kurduğu bağa göre değişmektedir. Bu nedenle sanat yapıtında sessizlik unsuru, estetik olarak takdir edilebilir olanın arka planını sağlayan bir sınırdır. Estetik değer, deneyimin nihai değerinde bulunmaktadır. Sessizliğin estetik değeri de genel değerlerin bir parçasıdır. Dinleme ve bulma kapasitemizi geliştirmektedir.

Simonides’e sık sık alıntılanan bir ifadeyle ‘resim sessiz şiidir’ ve ‘şiiir konuşan resimdir’ şeklinde bir ilişkilendirme yapılmaktadır (Ut Pictura Poesis, n.d.). Bu ifade bir anlamda sessizliğı, resmin açık veya örtük bir estetik değeri haline getirmiştir. Bir yanda resimlerin doğasında var olan sessizlik, diğeri yanda sessizliğı açıklayabilecek imgelerin varlığı ‘sessizliğı’ resimde estetik değeri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Simonides’in yukarıda değinilen ve resmin ‘sessiz şiiir’ olduğı şeklindeki alıntıdan hareket eden Leonardo da Vinci’ de resimdeki ‘sessizlik’ etkisini sağır ve körlere karşı karşılaştırmıştır: “Dünyanın gürültüsüne sağır, herhangi bir izleyiciye karşı kör bir resim, uykulu bir resim gibi görünüyorsa da, bir bakışla aniden uyandırabilir. O andan itibaren, resmin sessizliğı artık bir yoksunluğun işareti değil, bir mevcudiyetin, kendi içine çekilmiş bir öznenin etkisidir. ” (Da Vinci, 2010, s.239). Ancak uyku metaforunun resimsel sessizliğe tam olarak ışık tutmadığı da aşıkardır.

“Görsel imge konuşan sessizliktir, insana sözden evvelki varoluşu anımsatır, görsel imgenin insanın duygularına bu denli hitap etmesinin nedeni budur” (Picard, 2019, s.65). Benzer bir yorumu sanatçı Eugene Delacroix’da yapmıştır:

“Sessizlik daima kendini dayatır.. Sessiz sanatları yani Poussin’in kendine meslek edindiğini söylediğı o sözsüz şeyleri yeğlediğimi itiraf etmeliyim. Söz patavatsızdır, gelip sizi bulur, dikkatinizi dağıtır.. Resim ise daha ciddidir. Sizin onların yanına varmanız gerekir. Resmin sessiz cazibesi de aynı ölçüde güçlüdür ve bu güç gözlerinizi ona her çevirişinizde adeta artar” (Delacroix, Damisch, Joubin & Labourdette, 1996, s.475).

Sessizlik resmin estetik değeri olarak düşünölmekte, bazen yüksek, sağır edici sesleri bile tuvalerde hapsetmektedir. Sessizlikler güröltüyü ve onun yokluğunu resmin merkezine koyabileceğı gibi aynı zamanda bağımsız bir estetik değeri olarak da temsil edilebilmektedir. Gürötlü resimlerden sessizliğe indirgenmiş yapıtlarda sessizliğin çoklu varyasyonları keşfedilebilmektedir. Bir anlamda resim, sessizliğin temsiline katkıda bulunmaktadır.

Boşluk ve doluluk estetik unsurlar olarak resmin sessiz ritimleridir. Ritim; sürekli ve süreksiz aralıklar arasında tekrarlayarak, resmin mekanına zamansallık katmakta, ve sonra resmi sessizlik zamanı ile görselleştirmektedir. Zamanı askıya almak ve temsil edilen anı süreye dönüştürmek için ‘boşluk’ asimile edilmektedir. Boşlukla bağlantılı olarak sessizlik bu anlamda bir simya içermektedir. Öte yandan resimde kullanılan malzemeler özünde ses geçirmezdir, kullanımlarında ve estetik tezahürlerinde ses üretmemektedir. Ahşap veya kanvas gibi potansiyel olarak sağlam malzemeler bile, resimsel işlevi içinde ses geçirmezdir.

O halde ‘sessizlik’, resimsel üretimin hem amacı, hem de bir sonucudur. ‘Sessizlik’ olgusu yalnızca işitilebilir olana bağılı olmayan estetik bir değeri olarak, eser ile izleyici arasında dil dışı bir diyalog kurulmasını sağlayan bir unsurdur.

4.3. Sessizlik Deneyimi Estetik Deneyim Midir?

Şimdiye kadar sessizliğin kendi başına estetik bir etki ve değerlendirme nesnesi olduğuna dair bir çerçeve sunulmuştur. Sessizliğin deneyimlenmesi, asla tek bir tür deneyimleme ya da tek bir şeyin deneyimi değildir. Kendine özgü bir sesi ve melodisi olan farklı sessizlik deneyimleri mevcuttur. Bir yandan birlikte ortak bir sessizlik

deneyimi yaşayabiliriz, ya da bir yürüyüşte ya da sessiz bir inzivada garip bir sessizliği deneyimleyebiliriz. Paradoksal olarak trafik gürültüsünde bile sessizliği deneyimleyebiliriz. Sessizlik deneyimi, bizden bilmediklerimizi ya da hiçbir zaman bilemeyeceklerimizi kabullenmemizi istemektedir. Öyleyse bu dünyayla, ya da olgularla ilgili gerçeklere götürmeyen farklı bir bilme biçimidir.

Rüzgarsız bir gecede sessizliğin kendisini, kendisi ve bu deneyimin hatırı için takdir etmek mümkündür. Böyle zamanlarda sessizlik deneyimi yüce olabilir, çünkü hem ölümlülüğü hem de sonsuz potansiyeli akla getirmektedir. Başka bir zamanda, örneğin; özellikle yalnızken veya geceleri, sessizlik deneyimi gizemli, yabancılaştırıcı veya sinir bozucu olabilmektedir. Bu tür niteliksel özelliklerin ötesinde, sessizlik deneyimleri, sınırlarıyla belirlenen çeşitli biçimler almaktadır. Bir sessizlik deneyimi zamansal sınırları oluşturacak şekilde, kısa ve aralıklı, ya da uzun ve sürekli olabilmektedir. Bir senfoninin hareketleri arasındaki uzun süreli bir sessizlik, bir rahatlama duygusu ve bir düşünme anı sağlayabilirken, bir caz performansında geçişler arasındaki çok kısa sessizlik, heyecan verici bir aciliyet duygusu yaratabilmektedir.

Sessizlik deneyimi, bir yokluğa dikkat etme ve yokluğun baş gösteren hayaletiyle yüzleşme fırsatı sağlamaktadır. Bu nedenle sessizlik deneyimi çeşitli şekillerde; ruhani, derin bir rahatlama ya da belki teselli edici ya da rahatlatıcı olarak tanımlanabilmektedir. Temelde olumlu bir şeydir ancak sessizlik, olumsuz deneyimi de içerebilmektedir. Bethoven'ın 9.cu Senfonisinin ilk bölümünden sonraki beş dakikalık sessizlik bir rahatlama sağlarken, John Cage'in sessiz parçasının sadece biraz daha kısa olan sessizliği, öfke ve şaşkınlığa neden olabilmektedir. Benzer şekilde, bir yağmur ormanının derinliklerindeki doğal sessizlik, takdirden veya yaprakların sesi engelleyen

özelliklerinin anlaşılmasından kaynaklanabilmektedir. Sessizliği takdir etmek için, hem sessizliğe, hem de onunla ilgili deneyimlerimize değer vermemiz gerekmektedir. Çoğumuzun sessizlik deneyimini derinden sarsıcı bulması şaşırtıcı değildir. Başlangıçta takdir edilecek bir şey yokmuş gibi görünse de, sessizlik deneyimi, takdir edebileceğimiz zengin bir estetik karakter sergilemektedir.

Sessizliğe dair bir deneyimin nasıl olduğunu sunma konusunda sanat eserleri kendilerine özgü bir güce sahiptir. Bu anlamda sessizlik deneyimine en çok yaklaşan alan sanat disiplini olmuştur. Etkili bir sanat eseri arkasında sessizlik bırakmaktadır. Çünkü ‘sessizlik’ kavramının ifade edilemez özelliği sanatta bir anlamda ifade edilemeyen ifade etme arayışına itmiştir. Sessizliğin deneyimlenmesi, izleyicilerin algısal kapasitelerine ve bilişsel yapısına bağlı olarak, önemli ölçüde bir özgürlük sağlamaktadır. Sessizlik deneyimi, estetik deneyimin sınır deneyimine benzemektedir. Çünkü estetik deneyim’de de, tıpkı sessizlik deneyiminde olduğu gibi, bizi doğal bir tutumdan uzaklaştırarak, henüz açığa çıkmayan, örtülü anlamların ufkuna taşıyan, görünürle görünmez arasında bir ilişki ortaya çıkmaktadır. Bu deneyim, yücelik gibi dilsiz bırakma gücünü elinde tutmaktadır. Bu dilsizlik anlık bir deneyimdir ve estetiğin sınırlarında kalan bir güce sahiptir. Sanat yapıtının anlaşılması bu deneyimin dile kavuşturulmasıdır. Bu nedenle, sessizlik deneyimimiz, yapıtın içinde olan bir yansıma, ya da ona verilen bir tepkinin hissine bağlı olarak estetik deneyimin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu deneyim, duygulardan daha arı bir ortamda duygusallık ile biliş arasında durmaktadır.

Ancak ‘sessizlik’ orada karşılaştığımız tek unsur değildir. Bu deneyim öznel olduğu halde, yapıtın nesnel nitelikleri de sessizlik deneyiminin yoğunlaşmasını

sağlamaktadır. Bu nesnel nitelikler resmin biçimsel özellikleri ile ilişkilidir. Resim'deki fırça vuruşları, boyanın türü ve rengi, uygulama yöntemi gibi özellikler 'sessizlik' deneyimiyle etkileşime girmektedir.

Sonuç olarak 'sessizlik' deneyimi, sanat yapıtının içinde yer alan estetik deneyimin eşsiz bir özelliği ve bizim estetik tepkimizin bir yanılsamasıdır. Çünkü 'sessizlik' sadece öznel bir deneyim olarak elde edilebilmektedir.



5. FİGÜRATİF RESİMLERİN SESSİZLİĞİ

Resim türleri arasında soyut resimler, izleyiciye anlatımdan çok sessizlik sunmaktadır. Mark Rothko resimlerinde sessizliği ifade edebilmek için izleyici ile, tek renkli tuvaleri aracılığıyla diyalog kurmaktadır.

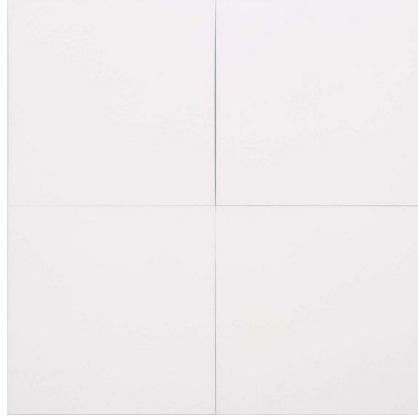


Resim 5.1. Mark Rothko, Bordro Üzerine Siyah, 1958, 266.7 cm × 381.2 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Tate, Londra, İngiltere

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/black-on-maroon-1> (15.12.2021).

Renk medyumunu duygusal bir etki yaratmak için kullanan Rothko, insan duygularının ifadesi olan amorf formlar üreterek, görünür sessiz bir boşluk yaratmıştır. “Renk, biçim veya başka bir şeyle ilgili unsurlarla ilgilenmiyorum. Sadece temel insani duygular; trajedi, esrime, kıyamet vs. ile ilgileniyorum” (Rothko, aktaran Rodman, 1961, s.93-94).

Robert Rauschenberg'in tamamen beyaz resim serisi, yoğun bir sessizlikle karşı karşıyadır.



Resim 5.2. Robert Rauschenberg, Beyaz Resim (Dört Panel), 1951, 182.9 x 182.9 cm, Robert Rauschenberg Vakfı

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/robert-rauschenberg/white-painting-four-panel-1951>

(15.12.2021).

Sessiz olarak nitelendirilen bu resimlerde yüzeylerin boşluğuna rağmen sessizliğin varlığı bulunmaktadır. Beyaz; boşluk anlamına gelirken, siyah; açıkça boyanmış ve gizlenmemiştir. Soyut resimlerde boşluğun sebep olduğu sessizlik olgusu saflıktır ve görünmeyen bir anlam dünyasına işaret etmektedir. Şey doğrudan temsil edilmeyerek, şeyin algısı sessizliğe çekilmektedir. Elbette bu çalışmada, soyut resmin karşıtı olan ‘figüratif’ resimde sessizliğin ontolojisi ve estetiği incelendiğinden, soyut resimlerde sessizlik olgusu daha fazla detaylandırılmamıştır.

‘Figür’ kelimesi, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi” olarak tanımlanmaktadır (Figür, n.d.). Fransızca ‘figure’ kelimesinden dilimize geçmiştir. ‘Figüratif Resim’ ise “soyut anlatım karşıtı olan, doğada var olan görüntü ve nesneleri konu edinen bir resim anlayışdır” (Figüratif Resim, n.d.). Ölü doğa, çıplak, manzara, portre, tarihî konular içeren resimler figüratif resim için örnek verilmektedir. Resim sanat tarihinde en sık ele alınan resim türüdür.

Figüratif resim bir anlamda gürültüdür ve sessizlik olgusu çok yönlü bir doğa ile karşımıza çıkmaktadır. Soyut resimlerden farklı olarak, figüratif resimlerde sessizliğin ontolojisi, tıpkı ses ve sessizlik arasındaki ilişki gibi, görünür ve görünmez arasındaki dualite ile ortaya çıkmaktadır. Görünür, görünmezle doğru orantılıdır. Önceki bölüm’lerde ele alındığı gibi sessizlik deneyimi, öznel ve tekil bir estetik deneyim olarak sanat yapıtında hissedilmektedir, bu onun kendine özgü estetik niteliğidir. Bu nedenle bu bölüm’de, figüratif batı resmi’nde sessiz olarak tanımlanan resimler, bir anlamda beni seçen yapıtlardan oluşmaktadır. Bu yapıtlar üzerinden ‘sessizliğin’ bu çalışmada incelenen paradoksal yapısı ve bağlamı ile ilişkili olabilecek şekilde sessizlik analizleri yapılacaktır.

5.1. Manazara Resimlerinin Sessizliği

Manzara sanatçıları, doğanın biçimlerini açıkca sunarak, doğa ile manevi bir bağlantı kurmaya çalışmaktadırlar. Bu resimlerde doğal dünyanın derin sessizliği, birbirine bağlı sahneler yaratmaktadır. “Doğanın sessizliği insanı mutlu eder, çünkü sözden önceki ve her şeyin doğduğu büyük sessizliğin önsezisini verir. Aynı zamanda ezicidir, çünkü insanı henüz konuşmadığı durumun huzuruna yerleştirir, konuşmanın ona karşı olmadığı bir tehdit gibidir” (Picard, 2002, s.24). Manzara resimleri belleğimizde silinmeyecek bir şeyin sorumluluğunu üstlenmektedir. Bu türde yer alan resimlerdeki sessizlik, derinliklerin keşfine ve farkındalığına, ontolojik sırra dokunmaya çalışan bir bakış sunmaktadır. Öte yandan manzara resimlerinde sessizliği okumak, sonunda kendi açıklama gücünün sınırlarıyla karşılaşmamıza neden olur. Çünkü, türün ortaya koyduğu anlam sorusunu atladığı için bize manzaranın kendisi hakkında çok az şey anlatmaktadır.

5.1.1. Pastoral Sessizlik: Otto Modersohn (1865-1943)

Modersohn, hayatını ‘manzaralar’ olarak adlandırdığı şeyi ‘sessizliği’ resmederek geçirmiştir. Manzara resmine olan tutkusunun altında sessizlik bulunmaktadır. “Sessizlik; sessiz ihtişam, benim gerçek hedefim. En sevdiğim görüntüler sessizliğe yol açanlardır” (Modersohn, aktaran Belgin, T., Belgin, A.F., & Franz, s.51). Modersohn’un manzara resimleri küçük kasabalara odaklanmaktadır. Kahverengi ve yeşil renk paletinden oluşan küçük ölçekli resimleri ile, arka planda sessiz kırsal bölgeleri, bozkırları kişileştirmiş gibi tasvir etmektedir. İzleyici resimlerinde manzaraya entegre olurken, basitleştirilmiş, çağrıştırmacı manzaralarla izleyiciden daha çok boşlukları doldurmasını istemektedir.

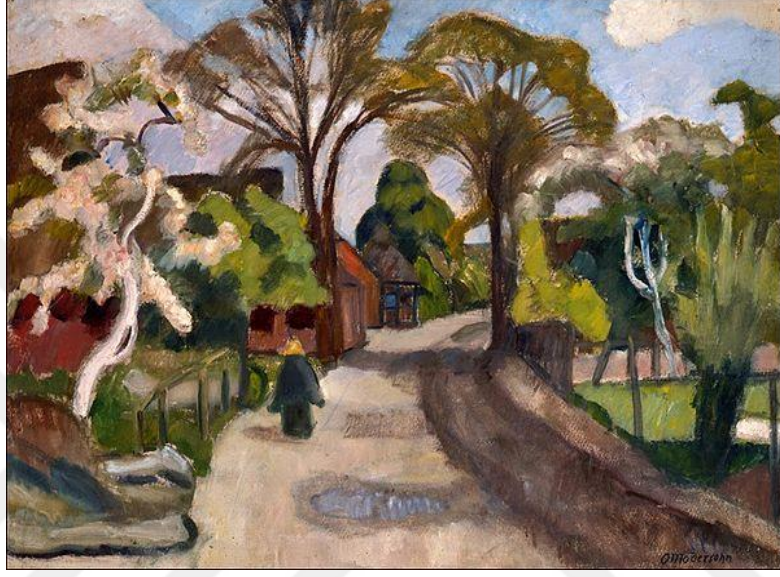
Sessizliği; doğanın, ağaçların, suyun, kıvrımlı yolların ve çiçeklerin tasvirinden ziyade, sadelik yoluyla öz’ün iletilmesi gibi düşünmüştür.



Resim 5.1.1.1. Otto Modersohn, Manzara

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Otto_Modersohn_001.jpg (15.12.2021).

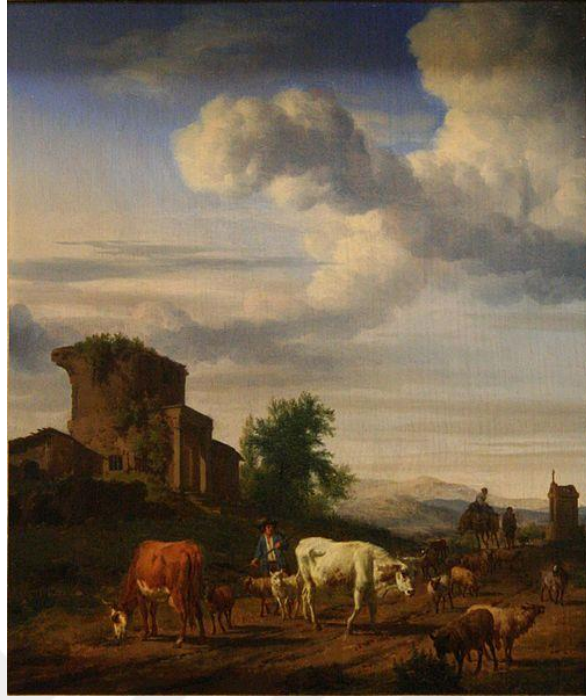
Modersohn, daha sonraki yıllarında manzara resimlerine, doğa-insan arasındaki sessiz birliği göstermek amacıyla figürleri dahil etmiştir. Bu sessizlik buradaki doğal bir durumdur. Modersohn'un resimlerinde sessizliğin davet edici bir tınısı vardır. Sessiz atmosfer, zamanı sislerin içinde masalsı bir belirsizliğe sürüklemektedir.



Resim 5.1.1.2. Otto Modersohn, İlkbahar'da Köy Yolu, 1922

Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/Otto_Modersohn (15.12.2021).

Şair ve yazar Paul Claudel, manzara resimlerini sessizlik pınarı olarak görerek Hollanda resmini incelemiştir. Claudel'e göre sessizlik, manzara resminin sunduğu tüm görüntülere temel bir öge olarak eklenmekte, ve bu da ruhun sesini duymayı, ya da en azından dinlemeyi mümkün kılmaktadır. Williem Van de Velde'nin 'Peyzaj' tablosu hakkında "bakılmaktan ziyade dinlenen resimlerden biriyle karşı karşıyayız" (Caludel, 1990, s.73) diye yazmıştır



Resim 5.1.1.3. Van De Velde, Peyzaj, 1666, Fabre Müzesi, Fransa

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_de_Velde-Paysage.JPG (15.12.2021).

5.1.2. Tarihin Susturulması: Frans Post (1612-1680)

Manzara resimlerinde pastoral sessizliğin ötesinde, savaş ve tarihi olayların gürültü ve kaosunun, mecazi olarak susturulması amacıyla tasvir edilen resimler de mevcuttur. Başka bir deyişle ‘sessizlik’ tarihi susturmanın bir aracı olarak manzara resminde kullanılmıştır. Manzara resmini diğer resim türlerinden ayıran şey konuşmayı boğma eğilimi olmasıdır. “İyi bir resim, iyi bir söylev gibidir” (Heffernan, 1996, s.346). Alberti ve daha sonra Giorgio Vasari, manzara resmini tarih için bir sahne olarak düşünmüştür. 16.yüzyıl başlarında ise, manzara resmi tarih içeriğinden yoksun bağımsız bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Öte yandan manzara resminin doğasında tarih vardır, çünkü manzara resminin önünde bir tarih olmadan dilsiz dururuz.

Post'un '**Brezilya Manzaraları**' resim serisi tarihin susturulması amacıyla sessizliğin altını çizmektedir. Bu resimler büyük bir gürültünün ortasında, Brezilya'nın Hollanda egemenliği altındaki dönemde üretilmiş ve işgaldeki başlıca yerleşimleri göstermektedir. Post'un amacı Hollanda'nın yeni dünya'daki varlığını ilan etmektir. Bu manzaralarla ilgili çarpıcı olan şey, ne kadar sessiz, boş ve çekimser olduklarıdır.

Seride yer alan '**Ceulen Kalesi**' çalışması Hollanda'nın kazandığı zaferin yerleşimini göstermektedir. İzleyiciye, Hollanda'nın egzotik ve tropikal doğallığının mevcudiyetini sunarak, yeni dünyaya hazır olduğunu göstermektedir. Aslında sömürgeci şiddet tarihini maskeleyen bir sükunet fantezisi oluşturarak, sessizlik aracılığı ile masumiyet vurgulanmaktadır. Resimdeki figürler, Brezilya'da özellikle vahşi olarak kabul edilen yerli gruplara atıfta bulunmak için betimlenmiştir.



Resim 5.1.2.1. Frans Post, Ceulen Kalesi, 1638, 62*95 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post -](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post_-_Forte_dos_Tr%C3%AAs_Reis_Magos_ou_Ceulen,_1638.JPG)

[Forte dos Tr%C3%AAs Reis Magos ou Ceulen, 1638.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post_-_Forte_dos_Tr%C3%AAs_Reis_Magos_ou_Ceulen,_1638.JPG) (15.12.2021).

Kalenin arkasında, bir darağacının detaylarında geçmiş bir çatışmanın izleri bulunmaktadır. Şiddet olayları yaşansa da, manzaranın durgunluğu ve sessizliği bu tarihi unutturmaktadır. 17.yüzyıl Hollanda manzara resimleri bir anlamda öznel kayıtsızlık durumunu yansıtmaktadır. Buna rağmen dikkatimizi sürdürdüğümüzde, sessizlik deneyiminin doğası olan o mesafeli, sakin ve sessiz içsel durumu üretmektedirler.

‘San Francisco Nehri’ çalışmasında yakın kıyıda Brezilya'nın doğal tarihinin örnekleri (kaktüs, diğer tropik bitki türleri, kapıbara gibi) görülmektedir. Sol ön plana sıkıştırılmış bu doğa tarihi karşısında bir tür boşluk gibi görünen nehir, izleyicinin bakışını uzak görünen yeni bir dünyaya çevirmektedir. Gökyüzünün ezici boşluğu ve sessizliği resmin kalbinde yer almaktadır. Kompozisyonu ikiye bölen nehrin göz korkutucu boşluğu, tarih için bir meydan okuma olarak düşünülmektedir.



Resim 5.1.2.2. Frans Post, San Francisco Nehri, 1635, 60*95 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post_001.jpg. 12.12.2021.

Hollandalı ressamın manzara resimlerinde bir anlamda tarihlerinin bir kaydını oluşturmaktadırlar. Post'un Brezilya manzaraları da Hollanda'nın bir tarih kaydetme tarzını yansıtmaktadır. Tarih arka planda bir yerde, resmin sessiz yüzeyinin arkasına gizlenmiştir ve onu ön plana çıkarmak izleyicinin görevidir.

18. ve 19.cu yüzyıl İngiliz manzaralarında da bir tarih silme niyeti bulunmaktadır. Kırsal kesimde işçiler, bir zamanlar ortak oldukları topraklardan edildiklerinden, kırsaldaki sosyal çatışmanın ortasında gibi gösterilmişlerdir. John Constable'ın '**Saman Arabası**' çalışması buna örnektir. Constable, her ne kadar tür (janr) resmini manzara ile buluşturarak, dingin ve sessiz resimler üretmiş olsa da, dışa dönük bu sessizliğin altında, sınıf çatışması hakkında bir tarih yatmaktadır. Eserde köylüler çevrelerine barışçıl bir şekilde entegre edilmiştir. Saman yüklerini teslim ettikten sonra tarlalara dönen iki adam, boş arabalarında acele etmeden nehri geçmektedir.



Resim 5.1.2.3. John Constable, Saman Arabası, 1821, 130,2 *185,4 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, National Galerî, Londra, İngiltere

Kaynak: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:John_Constable_The_Hay_Wain.jpg

(25.12.2021).

Sessiz figürler manzaranın kendisidir. Onlar, toplumun düzenini onaylayan sakin, sonsuz ve anonim bir ortama aittir.

Bu çalışmalara, sessizliğe dair figüratif resim anlayışımızı genişletmede zemin hazırlaması amacıyla yer verilmiştir. Kierkegaard'ın da belirtmiş olduğu gibi, sessizlik her zaman stratejik, güçlendiren ya da açık bir şekilde merak uyandıran bir ontolojide değildir. Planlanmış bir şekilde özün iletilmesi gibi kullanılsın ya da tarihin susturulması amacıyla tercih edilmiş olsun, 'sessizlik' olumlu ve olumsuz özellikleri ortaya çıkarabilmekte ya da saklayabilmektedir.

5.1.3. Doğanın İlahi Sessizliği: Caspar David Friedrich (1774-1840)

Friedrich 'sessizliği' eserlerinde yoğun olarak öne çıkarmıştır. Ağırlıklı olarak manzara resmine odaklandığı çalışmalarda sessizliği kelimeler olmadan veya kelimelerin ötesinde temsil etme zorluğunu aşmaya çalışmıştır. Friedrich 'sessizliğin ressamı' olarak anılmaktadır. Manzaralarında kullandığı tüm figürler, sessizliğin ontolojisi için belirleyici bir role sahiptir. Bakir bir ortam, toplumdan arındırılmış bir manzara, boş doğayla yüzleşen insanın varoluşsal dramına odaklanmakta, içsel bir izolasyon içinde, doğal manzaranın kenarlarında beliren yalnız insanlar yaratmaktadır. Figürlerin, sessiz tefekkür ve yansıma içinde kaybolmuş gibi görüldüğü çalışmalarda, hem içsel, hem de dışsal bir odaklanma mevcuttur. İç benliğe ve dünyaya olası bir erişim yolu olarak, manzaları aracılığıyla yoğun bir sessizlik deneyimi yaşatmaktadır. Wittgenstein, sessizliğin kendisine yaklaşıldığında ve takdir edildiğinde varlığının ortaya çıkacağını savunurken tam da bu deneyime işaret etmektedir (Wittgenstein, 2006). Sessizlik bir anlamda insanın kendi tutkusunu ve

huzurunu aramasıyla, başka bir deyişle kendisini inşa etmesiyle ilgilidir. Freidrich’de bu doğrultuda eserlerinde, dünya ile sessizlik içinde yüzleşmeyi mümkün kılan bir içsellik deneyimi sunmaktadır.

‘Sis Denizi Üstündeki Gezgin’ çalışmasında algıladığımız manzara sessizliğin kendisidir.



Resim 5.1.3.1. Caspar David Freidrich, Sis Denizi Üstündeki Gezgin, 1818, 94.8 x 74.8 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Hamburg Sanat Müzesi, Almanya

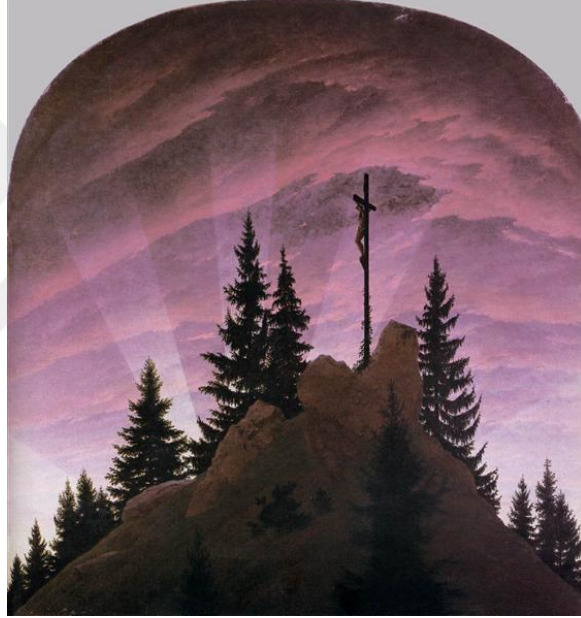
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-wanderer-above-the-sea-of-fog> (21.12.2021).

Çalışmada tasvir edilen yalnız figür, bastonu tutarken kayaların üzerinden bir genişliğe bakmaktadır. Arka planda bulutlarla dolu bir gökyüzü ve sisin içinden zar zor görülebilen dağ zirvelerinin ana hatları yer almaktadır. Doğanın güçleri karşısında bir yalnızlık ikonu yaratmıştır. Figürü sessiz manzarayla bütünleştirmiştir.

Manzara resminin pitoresk geleneklerini reddeden Friedrich, ‘Romantik Yüce’ kavramını benimsemiştir. Sis, karanlık ve ışığın hassas tasvirleriyle, doğal alemin

sonsuz gücünü ve zamansızlığını aktararak, izleyiciye doğanın müthiş gücünü, ilahi bir ruhun kanıtı olarak sunmaya çalışmıştır.

‘**Tetschen Sunağı**’ adlı çalışmasında dağlardaki haç, çam kaplı bir dağ zirvesindedir. Erken dönemine ait olan bu çalışma, kariyeri boyunca ele alacağı birçok romantik motif ve temayı, özellikle de manzaranın kendisinin sembolizmini bünyesinde barındırmaktadır. Sunak bir haç içermesine rağmen, doğanın manevi özüne vurgu yapmaktadır.



Resim 5.1.3.2. Caspar David Freidrich, Tetschen Sunağı, 1808, 115 × 110.5 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Neue Meister Galerisi, Dresden, Almanya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/wc-cross-in-the-mountains-tetschen-altar-1808-1808-new-masters-gallery-dresden-height0-115-cm> (21.12.2021).

Çalışması ile ilgili olarak tanrının tanrısallığının en iyi doğada bulunabileceğine ilişkin yorumda bulunmuştur:

“Zirvenin tepesinde bir haç duruyor, herdem yeşil köknar ağaçlarıyla çevrili ve haçın tabanında yaprak dökmeyen sarmaşık sicimleri... Haç, İsa Mesih'e olan

inancımız kadar sarsılmaz bir şekilde sağlam bir kayanın üzerinde duruyor. Köknar ağaçları, çarmıha gerilmiş Mesih'teki insanların ondaki umudu gibi, her zaman yeşil ve sonsuz olan çarmıhın etrafında yükselir” (Freidrich, aktaran Wolf, 2012, s.34).

‘Dağlarda Sabah Sisi’ adlı çalışması şafak vakti sisi içinde yer alan bir dağ zirvesi bulunmaktadır.



Resim 5.1.3.3. Caspar David Freidrich, Dağlarda Sabah Sisi, 1808

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/morning-mist-in-the-mountains-1808> (21.12.2021).

Dağın zirvesini ilahi bir ışıkla aydınlatılıyormuş gibi göstermiştir. ‘Sis’ tasviri Freidrich için önemli bir semboldür. Çünkü manzara sisle kaplandığında, daha büyük, daha yüce görünmekte ve hayal gücünü arttırmaktadır. İzleyici sis içerisinde adeta doğal alemin sessizlik deneyimini yaşamaktadır. Sis’te sessizlik ıssızlaşmakta ve daha da sessiz olmaktadır.

‘Deniz Kenarındaki Keşiş’ çalışmasında, mavi-gri bir gökyüzü ve yeşil denizi betimleyen, uçsuz bucaksız, boş bir manzara yer almaktadır.



Resim 5.1.3.4. Caspar David Freidrich, Deniz Kenarındaki Keşiş, 1808-1810, 110 x 171.5 cm, Milli Galeri, Berlin, Almanya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-monk-by-the-sea-1810>

(21.12.2021).

Sırtı izleyiciye dönük olsa da, keşiş farkedilmektedir. Bu eser, bir huşu ve alçakgönüllülük hissi uyandırmaktadır. Manzara resmine yönelik geleneksel yaklaşımı ortadan kaldıran Freidrich, resmin içeriğini minimum düzeyde bırakarak yalnızca duyusal olarak hissedilmesini sağlamıştır. Manzara resminin bu yeni yorumu, izleyicinin doğal dünyanın yüceliğini düşünerek, maneviyatın bir ifadesini okuduğu fikrini güçlendirmiştir. Gökyüzünün kasveti altında ve kapladığı alan karşısında keşişin silüet şeklindeki varlığı, doğanın kutsanan yüceliğine gönderme niteliğindedir. Resimde var olan sessizlik boş bir sessizlik değildir. Dauenhauer'un 'mahremelerin sessizliği' olarak adlandırmış olduğu daha çok ilahi bir sessizlik gibidir, sanki kendi gizliliğinde hürmet gösterilecek olan şeyle birliktymiş gibidir.

‘Oakwood’daki Manastır’ adlı çalışmasında, çorak yapraksız ağaçların arasında yer alan Gotik bir manastırın yıkılmış kalıntılarını tasvir etmiştir. Kayıp ve özlem duygusu yaratmak için negatif boşluk ve yokluğu kullanmıştır. Harabelerin ve

 orak ağaçların tasviri, donuk, sessiz renk paleti ve düzensiz kompozisyon dengesi, ölüm ve terkedilmeyi akla getirmektedir.



Resim 5.1.3.5. Caspar David Freidrich, Oakwood'daki Manastır, 1810, 110 x 171 cm, Tuval  zeri Ya lı Boya, Alte Ulusal Galerisi, Berlin, Germany

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-abbey-in-the-oakwood>

(21.12.2021).

Bu  alı ma, bireyin doğadaki izolasyonu yoluyla sessizliği, yalnızlığı  a rı tıran diğer birçok resminden konu ve ruh hali bakımından farklıdır.   r yen harap olmuş bir kilise ile ölüm korkusunu ele alarak, geçicilik kavramına işaret etmektedir.

'**Sabah**' adlı çalışmasında sabahın erken saatlerini  a rı tıran sessiz bir durgunluk sahnesi betimlemi tir. Friedrich'in çalışmaları stüdyoda yaratılmış, hayali kompozisyonlardır. Hayatının sonuna doğru manzara resimleri, hayatı ve kendi ölümünü düşünmesine neden olmuştur. "Bugün ilk kez normalde böylesine görkemli olan kırsal bölge, bana daha önce sadece ne e ve yaşamla g l msedi i halde, bugün

çürüme ve ölüm için haykırıyor. Tüm doğa renkten süzölmüş önümde” (Freidrich, aktaran Wolf, 2012, s.64).



Resim 5.1.3.6. Caspar David Freidrich, Sabah, 1821, 22*30.5 cm, Hannover Müzesi, Almanya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/wc-caspardavidfriedrich-der-morgen> (21.12.2021).

‘**Buz Denizi**’ adlı çalışmasında, canlı mavi bir gökyüzüne karşı duran, kıyıdaki buza ve kayalara çarpan bir geminin enkazı yer almaktadır. Bu yıkım sahnesi daha derin bir anlam çağrıştırmaktadır. Yelkenli gemi, insan yaşamının belirtilerinden yoksun bir kutup manzarasında, buz kütlesi tarafından yavaşça yok edilmektedir. Eser bir felaket için acıklı bir metafor olarak anlaşılrsa da, yine de umudun devam edeceğine dair sessiz bir beklenti içermektedir. Duyguların, hayal kırıklıklarının ve heyecanın; doğadaki bazen bir fırtına karşısındaki acizlikle, bazen de puslu bir sessizlikten sonra kopacak gürültüdeki sessizlikteki karşılığıdır.



Resim 5.1.3.7. Caspar David Freidrich, Buz Denizi, 1823-1824, 96,7 cm × 126,9 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Hamburg Sanat Müzesi, Almanya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/wc-caspar-david-friedrich-das-eismeer> (21.12.2021).

Bu çalışmayla ilgili olarak, bir çocukluk kazasında buzun içine düşen Freidrich'i kurtarmaya çalışan erkek kardeşinin kaybına gönderme yapan otobiyografik yorumlar da bulunmaktadır. Ancak resim'deki sessizlik, içinde büyük şeylerin şekillendiği bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan yapımı gemi, güçlü ve affetmeyen doğanın ellerinde yok olmaktadır. Donmuş denizlerin olduğu bu ortamda, insanın cüretkarlığı ve özgüveni, buzun muazzam gücü tarafından parçalanmaktadır.

‘Hayatın Aşamaları’ çalışmasında, beş gemi uzak bir ufka doğru harekete geçmiş, denizde ilerlemektedir. Ön plandaki sahilde beş figür betimlenmiştir. Yaşlı adam Freidrich'in otoportresi olarak yorumlanmaktadır. Eser, zamanın geçişi ve yaşam

yolculuğuna dair bir alegori içermektedir. Yaşamın çeşitli evreleri, kıyıda (başlangıç, doğum) ufka (yetişkinlik, ölüm, sonsuzluk) hareket eden beş gemi ile tasvir edilmiştir.



Resim 5.1.3.8. Caspar David Freidrich, Hayatın Aşamaları, 1835, 72.5 x 94 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Leipzig Sanat Müzesi, Almanya

Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-stages-of-life> (21.12.2021).

Güneş batarken gemiler denize açılmakta, huzur, bütünlük ve kabullenme duygusu oluşmaktadır.

Freidrich'in tüm bu eserleri, bir döngü halinde üretme kararı, hayatın sorgulanmasını sessizlik aracılığı ile yaptığını desteklemektedir. Resimlerindeki sessizlik deneyimi, hayata dair şiirsel bir ifade, romantik hayat, ölüm ve ilahi bakış açısının görsel temsilidir. Varoluğu, kutsal olanı sözsüz bir konuşma ile dile getirmektedir.

5.1.4. Antik Manzaranın Sessizliği: Arnold Böcklin (1827-1901)

Böcklin, 19.yüzyılda sessizliğin temsiline derinlik kazandırmayı en iyi başaran sembolist ressam olmuştur. Manzara resimlerinde, sessizliğin dünyasını ölüm ve ölümlülük üzerinden sorgulamaktadır. Sessizliğin dünyası her zaman olumlu bir deneyimi garanti etmemektedir, başka bir deyişle paradoksaldır. Sessizlik deneyiminin bu paradoksal yönüne Kierkegaard'da işaret etmiş ve her zaman sessizliğin ilahi ve şeytani paradoksuyla karşı karşıya kaldığını belirtmiştir (Kierkegaard, 2019). Sessizliğin paradoksal yönü, kişinin bilinmeyen karşısında yaşadıkları ile ortaya çıkmakta ve insanda sürekli bu yöne doğru gitme eğilimi bulunmaktadır. Böcklin'in çalışmaları da, sessizliğin bu paradoks geleneği içinde yer almaktadır. Resimlerinde kullandığı sessiz ışık önsezilerle doludur. Öte yandan, manzalarındaki mitolojik imgeleri modern bir şekilde ele almıştır.

'Ölüler Adası' adlı çalışması, karanlık bir denizde yükselen ve büyük servi ağaçları ile kaplı, yalnız bir adanın tasvirini içermektedir. 1880 ve 1886 yılları arasında 5 versiyonunu ürettiği bu seri çalışma otobiyografik bir çalışmadır. Bu çalışmalarla hem kendi ebedi mezarını betimlemiş, hem de ölen küçük kızı için yas duygusunu yansıtmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa'da materyalizmin yükseliş nedeniyle huzursuzluk atmosferi vardır. Bu nedenle çalışmasında aynı zamanda kaybedilen bir ütopyanın yasını da dile getirmektedir.



Resim 5.1.4.1. Arnold Böcklin, Ölüler Adası (1.Versiyon), 1880, 155*111 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Basel Sanat Müzesi, İsviçre

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)#/media/File:Arnold B%C3%B6cklin - Die Toteninsel I \(Basel, Kunstmuseum\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_I_(Basel,_Kunstmuseum).jpg) (28.12.2021).

Çalışmanın 1.versiyonu’nda, adada kayaya oyulmuş mezar odaları görülmekte, bir kayıkçı sessizce beyaz bir beze sarılı bir insan ve bir tabut ile, ölüler adasına yaklaşmaktadır. Koyu renklerle adanın içindeki ışığı kesen Böcklin, gerçek anlamda ölüler adasını canlandırmaya çalışmıştır. “O kadar sessiz olmalı ki, biri kapıyı çaldığında şoke olmalısınız. Yumuşaklığı hissedebildiğinize inanana kadar kendinizi gölgelerin karanlık dünyasında hayal edebilirsiniz, denizi dalgalandıran hafif bir nefesle, gürültülü bir sözle sessizliği bozmaktan korkana kadar” (Böcklin, aktaran Predota, 2021, s.61). Bu eserde sessizliğin ontolojisi gerek tema, gerekse de üslup belirsizliğinde yatmaktadır. Sahnenin kaynağı klasiktir. Kayığın kürekçisi genellikle, yunan mitolojisinde Hades’in yolcularını ‘Styx’ Nehri’nden yeraltı dünyasına taşıyan ‘Charon’ olarak yorumlanmaktadır. Ancak kendi yaşamında da Böcklin, bebeklik

döneminde ölen çocuklarını St. George Adası'nda yer alan İngiliz Mezarlığı'na defnetmiştir ve çalışmasında temsili olarak bu adayı betimlemiştir.

Çalışmanın 2.ci versiyonu, birinci çalışmaya göre daha az ayrıntı içermektedir. Adanın sakinliği ve durgunluğu, sessizlikle birlikte bir ürperti hissi vermektedir.



Resim 5.1.4.2. Arnold Böcklin, Ölüler Adası (2.Versiyon), 1880, 73.7*121.9 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)#/media/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_II_\(Metropolitan_Museum_of_Art\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_II_(Metropolitan_Museum_of_Art).jpg) (28.12.2021).

1933 yılında Adolf Hitler tarafından satın alınan 3.cü versiyon'da ise, kadın karakter daha açık betimlenmiş ve adanın çevresi daha net gözlemlenebilmektedir. Böcklin, sağ uçta yer alan mezar odasının üzerinde kendi isminin baş harflerine (AB) yer vermiştir.



Resim 5.1.4.3. Arnold Böcklin, Ölüler Adası (3.Versiyon), 1883, 80*150 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Alte Ulusal Galeri, Berlin, Almanya

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-
Die Toteninsel III \(Alte Nationalgalerie, Berlin\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_III_(Alte_Nationalgalerie,_Berlin).jpg)(28.12.2021).

4.cü versiyonu ise, sadece finansal ihtiyaçlarını karşılamak için bir anlamda reproduksiyon olarak üretmiştir. Bu versiyon, ikinci dünya savaşı sırasında bombalama nedeniyle yandığı için sadece siyah beyaz bir fotoğrafı kalmıştır.



Resim 5.1.4.4. Arnold Böcklin, Ölüler Adası (4.Versiyon), 1884, 81*151 cm

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-
Die Toteninsel - Version 4 sw.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_-_Version_4_sw.jpg)(28.12.2021).

5.ci versiyon’da ise daha belirgin ve rüzgarlı bir ada karşımıza çıkmaktadır.



Resim 5.1.4.5. Arnold Böcklin, Ölüler Adası (5.Versiyon), 1886, 80.7*150 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Leipzig Sanat Müzesi, Almanya

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_V_(Museum_der_bildenden_K%C3%BCnste_Leipzig).jpg)

[Die Toteninsel V \(Museum der bildenden K%C3%BCnste Leipzig\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_V_(Museum_der_bildenden_K%C3%BCnste_Leipzig).jpg)(28.12.2021).

Sessizliğin ontolojisinin hakim olduğu tüm bu versiyonlarda doğanın karanlık, mistik ilkel gücünü göstermekte, metafizik bir boyut hissettirmektedir. Çalışmalarındaki renk, açık hava resminin dolaysızlığından uzaktır ve psikolojiye doğrudan etki etmektedir. Doğal olmayan, sarsıcı renkleri tercih eden Böcklin, endişe verici gerçekçilikleri ve duyguları ile uyumsuz, gerilimli bir sentez yaratarak sessizlik deneyimi yaşatmaktadır. Böcklin’in bu serisinde görüldüğü üzere, sessizlik kendine bir çok bağlamda yer bulabilmektedir. Bir şeyin üstünü örtmek için veya dile getirmesi zor olan bir ‘yas’ için sessiz kalınabilir. Gerçekten de düşünüldüğünde özsel olarak karşıdakine aktarılamaz olan; duyuşal deneyimler, ölüm deneyimi gibi deneyimler sessizlik içinde kalmaktadır.

Ölümler Adasındaki çalışmasındaki gibi, sessizliğin ontolojisi hem gizemli, hem de anıtsal bir güç olarak ‘Ulysses ve Calypso’ çalışmasında da tekrar karşımıza çıkmaktadır.



Resim 5.1.4.6. Arnold Böcklin, Ulysses ve Calypso, 1883, 104*150 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Basel Sanat Müzesi, İsviçre

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/odysseus-und-kalypso-1883> (28.12.2021).

Bu resimde Böcklin, Homeros’un Ulysses’inden bize daha kederli ve esrarengiz bir görüntü sunmaktadır. Homeros’ta ‘Calypso’, kahramanı ‘Ulysess’i müziğiyle hipnotize ederek, onu adasında tutsağı olarak 7 yıl alıkoymuş, sonra sevgilisi olmuştur. Böcklin’in çalışmasında ise ‘Calypso’, ön planda lirini çalmakta, endişeyle denize bakarak gitmek isteyen ‘Ulysess’i izlemektedir. Çalışmanın ortasındaki karanlık kaya kütlesi, iki karakterin fiziksel ve duygusal kopukluklarını, endişe ve izolasyon duygularını akla getirmektedir. Ulysess’in vücudunu örten kumaş ve yüzünün gizlenmesi, figürü onu çevreleyen kaya ile bütünleştirmiştir.

Böcklin, daha sonra antik döneme ait mitolojik imgeleri, ironik bir mizahla yeniden işlemeye başlamış, komik-grotesk estetik geleneğini başlatmıştır. ‘Sessizlik’

kelimesinin taşıdığı paradoksal anlam gibi, bu çalışmalarında çevredeki işitilebilir sesleri bir anlamda sessizliğin zıttı gibi göstermiştir. Picard'ın da daha önce belirtmiş olduğu gibi ses; sessizliğin diğer yüzü ve yankısıdır.

Yunan mitolojisine dayanan 'Dalgalarda Oynamak' adlı çalışmasında da renk paleti karanlık ve melankoliktir.



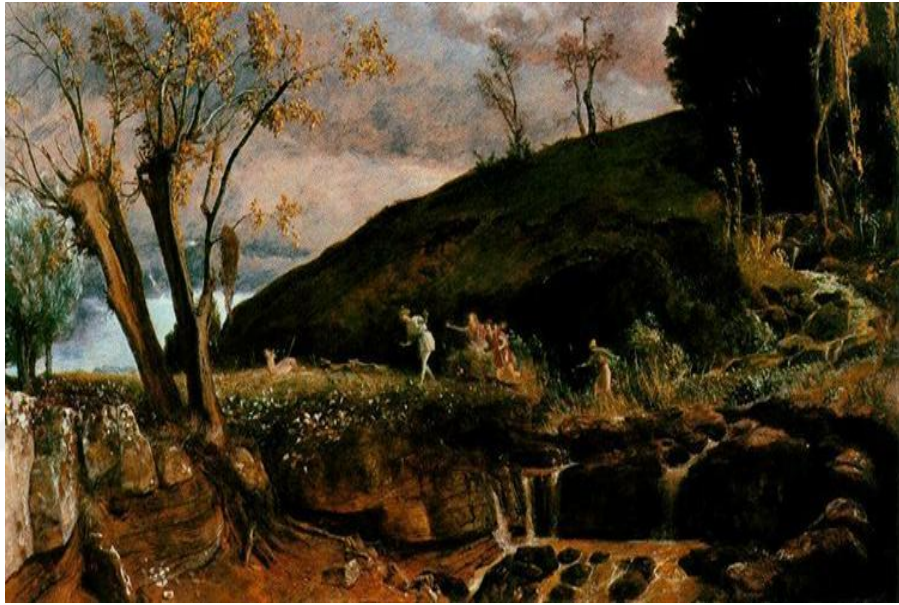
Resim 5.1.4.7. Arnold Böcklin, Dalgalarda Oynamak, 1883, 180*238 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Pinakothek Galerisi, Münih, Almanya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/playing-in-the-waves-1883>(28.12.2021).

Kadının yüzündeki korku gerçek gibi görünmektedir. İzleyici böylece, şehvetli, korkutucu ve komik bir enerjinin tuhaf bir karışımıyla karşı karşıya kalmaktadır. Resimde Böcklin, İtalya'da bir tatil sırasında tanık olduğu ve arkadaşı zoolog Anton Dohrn'un bir grup kadın yüzücüye su altında yaklaşp, aniden yeniden yüzeye çıkarak, onları şaşırttığı bir olayı betimlemiştir.

Böcklin'in mitolojik konuları, komik-grotesk estetiği ile ele aldığı benzer çalışmalardan birisi de 'Diana'nın Avı' adlı eseridir. Mitoloji'de bir av sırasında

kahraman ‘Actaeon’ kaybolmakta, ve bir su havuzunda çıplak yıkanırken tanrıça ‘Diana’yı’ şaşırtmaktadır. Öfkelenen Diana, Actaeon'u bir erkek geyiğe dönüştürmüş, ve Acteon kendi köpekleri tarafından avlanarak yenmiştir. Böcklin ise, Diana'yı yayı ile silahlanmış halde, birkaç avcı ve köpek eşliğinde, yaralı bir geyiğin peşinden koşarken göstermiştir. Diana'nın duruşunun abartılı, peri benzeri inceliği, asil orman tanrıçasının geleneksel temsilleriyle uyumlu değildir.



Resim 5.1.4.8. Arnold Böcklin, Diana'nın Avı, 1896, 200*100 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Orsay Müzesi, Paris, Fransa

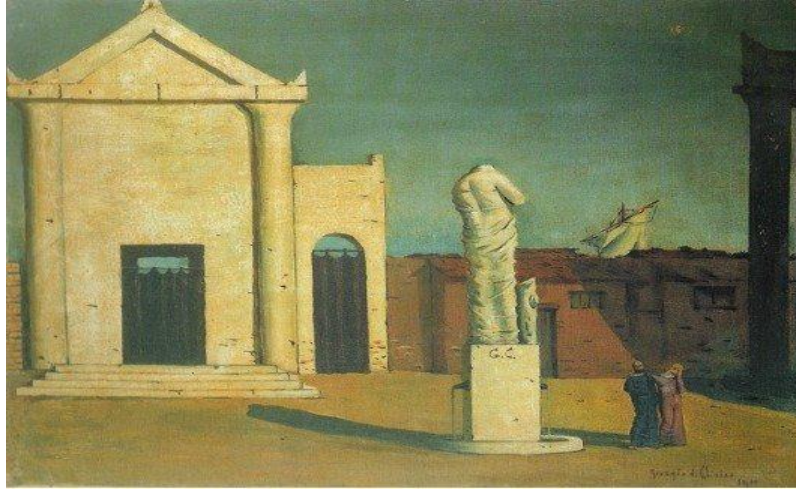
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/the-hunt-of-diana-1896>(28.12.2021).

Böcklin'in antik ruh manzaraları, sessizlik deneyiminde güçlü bir etki yaratmaktadır. Çalışmalarında klasik geçmişin pastoral temsillerini karanlıklaştırırken, ruh manzaralarındaki figürler de, huzur ve sükunetten uzaklaştırılmıştır. Böcklin'in aynı mitolojik temaları, daha karanlık ve huzursuz tasvir etme konusundaki bu bilinçli kararı, izleyici ile kurduğu sessiz diyalogu güçlendirmiştir.

5.1.5. Metafizik Manzaranın Sessizliği: Giorgio De Chirico (1888-1978)

Chirico, 1.Dünya Savaşı öncesi ve savaş sırasında yapmış olduğu resimlerinde İtalyan şehirlerinin plazalarını ve mimarisini; genellikle trenler, fabrika duman bacaları veya ufukta görülen yüksek bir bina gibi, modernleşmenin bazı unsurlarıyla tasvir ederek ‘metafizik manzara’ resmi yaratmıştır. Çalışmalarında bu unsurlar, bir modernite havası verirken, aynı zamanda muğlak bir şekilde klasik geçmişı çağrıştıran bir bağlam oluşturmaktadır. Metafizik manzaralarında duyularla ulaşabileceğimiz yüzeyin arkasına gizlenmiş olan şeylerin, gizli özünü ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Görünürün, görünmezle doğru olarak büyüdüğünü belirten Ponty gibi, görünür ve görünmez arasındaki ilişkiye odaklanan De Chirico’nun resimleri de, görünürün kendini doğrudan gösteren olmadığı bir sessizlik deneyimi sunmaktadır. Görünmez ne kadar artarsa, görünür de o kadar derinleşmektedir.

İlk çalışmalarında heykeller yaygındır ve kurgu içinde kurguya dikkat çekmektedir. Erken dönemine ait ‘**Sonbahar Öğleden Sonra Muamması**’ eserinin adı, aynı anda hem açıklayıcı, hem de merak uyandırıcıdır. ‘Sonbahar’ ve ‘öğleden sonra’ doğrudan bilgi verirken, aynı zamanda gizemli bir kavram olan ‘muamma’yı ifade etmektedir. Çalışmanın adı, izleyiciden anlam üzerine düşünmesini istemektedir.



Resim 5.1.5.1. De Chirico, Sonbahar Öğleden Sonrası Muamması, 1911

Kaynak: <https://gohighbrow.com/giorgio-de-chirico/> (28.12.2021).

Fiziksel dünyanın gerçekliği olduğu gibi sunmadığına dair bir varsayım ya da bir karar vardır burada. Bu nedenle, görülmeyeni anlamak için daha fazlasını düşünmemiz gerekmektedir.

“Açık bir sonbahar günü öğleden sonra, Floransa'da Piazza Santa Croce'nin ortasında bir bankta oturuyordum. Elbette bu meydanı ilk görüşüm değildi. Uzun ve ağırlı bir bağırsak hastalığından yeni çıkmıştım ve nekahat dönemindeydim. Binaların mermerlerine, çeşmelere kadar tüm dünya nekahat ediyormuş gibi geldi bana...Sonra bütün bunlara ilk kez bakıyormuşum gibi garip bir izlenime kapıldım. Resmimin kompozisyonu geldi gözüme. Şimdi bu resme her baktığımda o anı yeniden görüyorum. Yine de o an benim için bir muamma çünkü anlatılmaz” (De Chirico, aktaran Bogousslavsky, Hennerici, Bazneer & Basetti, 2010, s.27).

Etrafındaki mekanların, binaların ve nesnelerin daha derin ve gizli dünyalarını, fiziksel tezahür olarak ifşa etmeye çalışmaktadır. De Chirico, metafizik

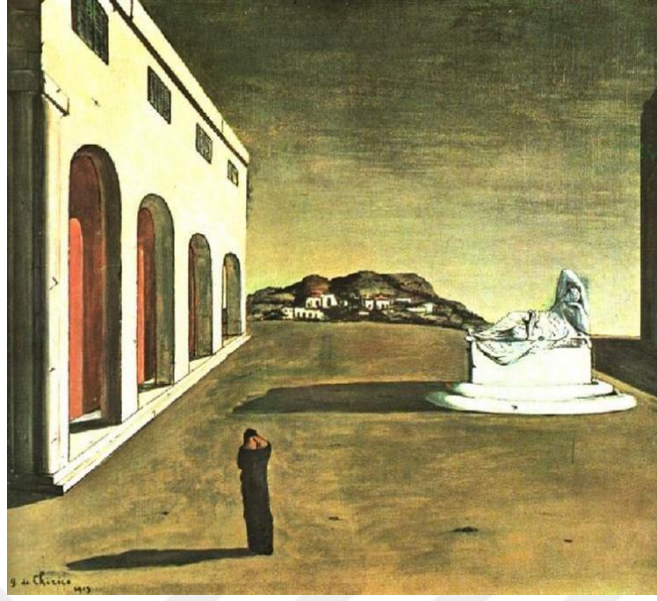
manzaralarında, hafızadan sentezlenen hayali kompozisyonlar üretmiştir. Benzer şekilde geliştirdiği **‘Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi’** çalışmasında, perspektifi, gölgeleri ve ışığı değiştirerek sıradan nesneleri yeniden yorumlamıştır. Bir anlamda gerçekliği parçalamıştır.



Resim 5.1.5.2. De Chirico, Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi, 1914, 85*69 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914> (28.12.2021).

‘Güzel Bir Günün Melankolisi’ çalışmasında olduğu gibi tanıdık konuları ve popüler eserleri kullanarak, onları beklenmedik bağlamlara yerleştirmektedir. Çalışmalarındaki metafizik güç, her zaman karar verilmiş bir görünümün kesinliğinden ve tanımından kaynaklanmaktadır. Her eseri aynı şaşırtıcı, şaşkınlık şoku uyandırmaktadır. Çağdaş yaşamın sahnelerini ve antik çağların vizyonlarını tek bir kompozisyonda birleştirerek, bir rüyanın gerçekliğini yansıtmaktadır.



Resim 5.1.5.3. De Chirico, Güzel Bir Günün Melankolisi, 1913

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/melancholy-of-a-beautiful-day-1913>

(28.12.2021).

De Chirico'nın eserlerindeki metafizik sessizlik, adeta bir rüyanın tasviridir. Rüya üretilmiş gibi enginlik, yalnızlık, hareketsizlik ve vecd duygusunu ifade etmektedir.

De Chirico, özgün, sıra dışı ve hatta belki de ölümsüz fikirlere sahip olmak için, kişinin kendisini birkaç dakikalığına dünyadan tamamen soyutladığında, en sıradan olayların bile tanıdık değilmiş gibi farklı göründüğünü düşünmektedir.

'Şairin Zevkleri' adlı çalışmasında ortada bir çeşme, iki yanda derin gölgeler ve arka planda bir istasyon ve buharla çalışan bir tren bulunmaktadır. Nüfusun olmadığı bir Torino sahnesi sunmuştur, ortada hiçbir insan figürü yoktur. Kentsel manzara uykuda gibidir, manzaraya gerçek dışı bir ışık ve çınlayan bir sessizlik hakimdir. Biçimlerin sessizliği, aynı zamanda fütürizmin gürültüsüne karşı bir tepki niteliğindedir.



Resim 5.1.5.4. De Chirico, Şairin Zevkleri, 1912

Kaynak: <https://painting-planet.com/enjoying-poetry-by-giorgio-de-chirico/> (28.12.2021).

Eserde, betimlemeden uzak bir sorgulama bulunmaktadır. Bu sorgulama, mantık ve gizem arasında tıpkı araftaymış gibi sessizce durmaktadır. Tamamen algılanabilir dünyayla ilgilenmiştir. Rüyalar dünyasında bulduğu bu gizemi, kendi gözlerimizle baktığımız şeyler üzerinde tasvir etmeye çalışmıştır.

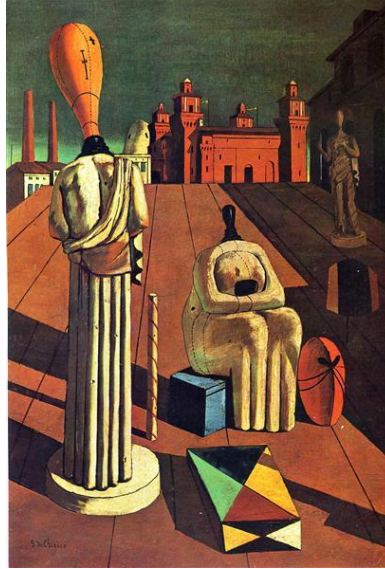
Metafizik manzaralarında gizem duygusu yaratmak için; balıklar, heykeller, mankenler, aynalar ve mimari unsurlar gibi bir dizi gündelik nesneyi kullanarak, bir anlamda kendi ikonografisini geliştirmiştir. Sanat tarihçi Paolo Baldacci'nin yorumu bu savı desteklemektedir. “Her şekli bir arketipe indirgemeye başladığı için, sanatçının ikonografisi böylece içsel vizyonu ile bağlantılı hale gelmiştir” (Baldacci, 2017, s.38).



Resim 5.1.5.5. De Chirico, Düşlerin Dönüşümü, 1913, 63*152 cm, Saint Louis Sanat Müzesi, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-dream-turns-1913> (28.12.2021).

‘Rahatsız Edici İlham Perileri’ çalışmasında betimlediği robotik yaratıklar bir bilim kurgu sahnesini andırmaktadır. Ferrara'dan ilham alan esrarengiz mimari, ürkütücü bir ifadeye sahiptir. Manzaralardaki sessizlik kendi içine doğru ilerleyen bitimsiz harmonik bir yapıdır.



Resim 5.1.5.6. De Chirico, Rahatsız Edici İlham Perileri, 1916-1918, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-disquieting-muses-1918-1> (28.12.2021).

De Chirico, görülemeyeni görünür kılmak ve sonsuz şimdiki zamanı yakalamak için, klasik heykeller, çeşmeler, boş duvarlar, kuleler ve uzaktan geçen buharlı trenler ile gizemli boş şehir sokakları ve meydanları garip bir şekilde aydınlatan çalışmalar yaparak sessizliğin ontolojisini çalışmalarında ortaya koymuştur.

5.2. Ölü Doğa Resimlerinin Sessizliği

Ölü doğa resimleri, izleyiciye anlatımdan çok sessizlik sunmaktadır. Kuzey ülkelerinde bu türdeki resimlere ‘sessiz yaşam’ adı verilmiştir. Ölü doğa resimleri genellikle duyuları harekete geçirerek, bizimle maddi dünya arasında bir bağ kurmaktadır. Sunulan nesneler simgesel manalara sahiptirler. Bu türdeki resimlerde ‘sessizlik’, şeylerin maddi yapısından kaynaklanmaktadır. Nesnelerin basitliği ve iddia eksikliği, bizi dolgunluk ve sükunet hissi ile ele geçirmektedir. Nesne sessizdir, o bir varlık olmayan olarak inşa edilmesine rağmen, yine de sürekli hareket halindedir. Tema ya da temsil nesnesi olarak salt bir ‘sessizlik’ olgusu taşıyan ölü doğa resimleri, gerçekte kendinde olmayan bir şeyin duygularla donatılmasını mümkün kılmaktadır.

Michelangelo Merisi de Caravaggio (1571-1610) **‘Taş Zeminde Meyveli Natürmort’** adlı çalışmasında taş bir masanın üzerinde yer alan çeşitli meyve ve sebzelerle yaşamın doğal döngüsünü ele almıştır. Geçmiş zamanı; bahçeden toplanmış meyvelerle, şu anı; yemek için hazırlanmış sebzelerle, geleceği; bayatlamakta olan meyve ve sebzelerle betimlemiştir. Meyveler susmakta ancak çok şey söylemektedir.



Resim 5.2.1. Caravaggio, Taş Zeminde Meyveli Natürmort, 1605-1610, 87.2 cm × 135.4 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Still_Life_with_Fruit_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Still_Life_with_Fruit_(Caravaggio)) (03.01.2022).

Sessizce işlenmiş ölü doğa resimlerinde ‘Henri Fantin-Latour’ (1836-1904), ev yaşamının sakin köşelerini yumuşak ve sessizce tasvir etmiştir. ‘**Ortanca ve Dügünçiçeği Vazo**’ çalışması 18. yüzyıl rokokosunun pastel florasını anımsatmaktadır.



Resim 5.2.2. Henri Fantin-Latour, Natürmort: Ortanca ve Dügün çiçeği Vazosu, 1866

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/henri-fantin-latour/still-life-vase-of-hydrangeas-and-ranunculus-1866> (03.01.2022).

Porselen çömlek, ölü doğa resim kültüründe yaygın bir nesnedir. Ev yaşamının mabedinde kök salmış bir evcilik duygusunu onaylamaktadır. Zamanın bu anlık görüntüsü, bir beklenti anı, sessizliğin rolünü özetlemektedir. ‘Şeftali Tabağı’ eseri, bir anı tasvir etmekle kalmamakta, aynı zamanda ona sessiz bir önem duygusu aşılarmaktadır.



Resim 5.2.3. Henri Fantin Latour, Şeftali Tabağı, 1862

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/henri-fantin-latour/plate-of-peaches-1862> (03.01.2022).

Ölü doğa resimlerindeki nesnelerin sessiz söylemi aslında bir tür dildir. “Her nesne kendinde, o nesneyi tanımlayan sözün ötesinde bir öz barındırır. Yalnızca sessizlik insanın bu öze ulaşmasını sağlar. Kişi bir nesneyi ilk gez gördüğünde kendiliğinden susar. Sözden önceki halin nesnedeki varlığına sessizliğiyle karşılık verir, nesneyi sessizliğiyle onurlandırır” (Picard, 2002, s.55).

5.2.1. Vanitas Resimlerinin Doğasındaki Sessizlik

Kuzey Avrupa ülkelerinde 17.yüzyılda ölü doğa resim türü olarak ‘vanitas’ resimleri oldukça yaygınlaşmıştır. Latince ‘öleceğini hatırla’ anlamına gelmektedir. Yaşam, ölüm ve ebediyet üzerine sessizlik içinde gerçekleştirilen tefekkürün güçlü varlığını ortaya koymaktadır. Teolojik çekişmelerin yaşandığı bu dönemde, vanitas resimleri protestanlar tarafından tefekkür etme aracı haline gelmiştir.

‘Pieter Claesz’in’ (1597-1661) ‘**Vanitas**’ çalışmasında devrik sürahi, kafatası ve sönmüş kandil gibi nesneler ölümlülüğe atıfta bulunmaktadır. Arka planda, gaz lambasının ışığının az önce söndüğünü ima eden duman, zamanın kaçınılmaz geçişi konusunda izleyicide bir baskı uyandırmaktadır.



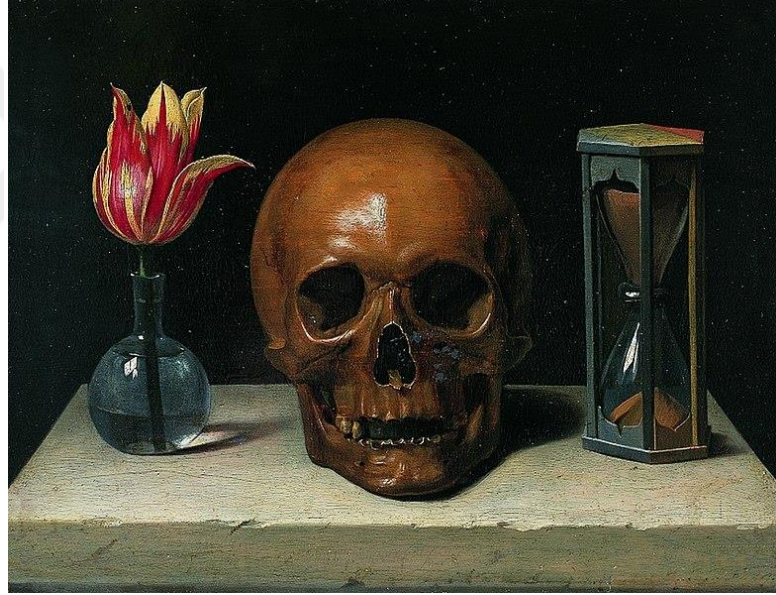
Resim 5.2.1.1. Pieter Claesz, Vanitas, 1656, 56,5 x 77,5 x 7,5 cm, Sanat Tarihi Müzesi,Nürnberg, Almanya

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Claesz_006.jpg (03.01.2022).

Tek renkli fonun yanı sıra kahverengi ve kremi tonlar, sessiz renk paleti, ‘vanitas’ mesajını desteklemektedir. Renkler hem kasvetli, hem de kısıtlayıcıdır.

Filozof Louis Marin (1993) bu resimlerin, nesnelerin sessizliğinde aranması gereken hiçliğin ontolojisini içerdiğini belirtmiştir. Dilsiz, sessiz bir bakış dayatmaktadır. Kitap, şarap gibi dünyevi nesnelerin yanında bulunan kafatasları, ölümlülüğümüzün ortasında, dünyevi çabalarımızın anlamsızlığını anlatırken, izleyiciyi gündelik işlerine ara vermeye, kendi varoluşunun sonunu düşünmeye çağırmaktadır.

Philippe de Champaigne'nin (1602-1674), '**Kuru Kafalı Natürmort**' çalışması vanitas resimlerinin sessizlik temsilcilerindedir.



Resim 5.2.1.2. Philippe de Champaigne, Kuru Kafalı Natürmort, 1671, 28*37 cm, Tesse Müzesi, Le Mans, Fransa

Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:StillLifeWithASkull.jpg> (03.01.2022).

Çeşitli dünyevi arayışları sembolize eden nesneler özellikle yerleştirilmektedir. Örneğin, sanat ve bilim için; kitaplar, haritalar, zenginlik için; altın, mücevher, kumaş, kadeh, pipo ve değerli biblolar sembolik olarak kullanılmaktadır. Geçiciliği tasvir etmek için kafatası, zamanı ölçen aletler, yanar vaziyette veya sönmüş

tasvirdir. Vanitaslardaki objeler, ölümü ve beyhudeliği hatırlatmakla birlikte, tematik olarak birlik içinde duruşları da önemlidir.

Vanitas resimleri, ölü doğa resimleri içinde uzun süre devam eden bir sinerjiye sahip olmuştur. Vanitas melankolisi Paul Cézanne (1839-1906) tarafından da benimsenmiştir. “Bir elmayla Paris'i şaşırtacağım” (Brooks, 2016, s.14).



Resim 5.2.1.4. Paul Cezanne, Kurukafalı Natürmort, 1898, 65.4 x 54.3 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Barnes Vakfı, Philadelphia, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/still-life-with-skull-1898> (03.01.2022).

‘Kurukafalı Naturmort’ çalışmasında, arka planın karanlığı, meyvelerin canlı tonları, kafatasının içi boş yapısı ile bir kontrast oluşturmaktadır. Hayat ölümden asla uzak değildir. Natürmort bir hayatta, sessizliğin sonu yoktur, bu sessiz dünyaya dayanabildiğimiz, zevk aldığımız sürece bakarız.

Ölü doğa resimlerindeki nesnelerde canlılık yoktur, hatta denilebilir ki sessizlik bile bundan etkilenmiştir, cansız ve tatsızdır. Bu türdeki figüratif resimlerde sessizliğin

güçsüz ve silik hâli bir anlamda canlılığa bağımlıdır. Başka bir deyişle ölü doğa resimlerinde sessizlik, canlılıktan (varlıktan) güç alabilecek, beslenebilecek yapıda ve doğada olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir.

5.2.2. Nesnelerin Sessiz Dünyası: Giorgio Morandi (1890-1964)

Morandi'nin ölü doğa çalışmaları kendi kendine yeten sessizlik adaları gibidir. Birbirine nüfuz eden formlar ile sadece sezdiğimiz formlar arasında 'ruhun nefesi' dediğimiz şey yer almaktadır. Morandi için, ölü doğa bir varoluş biçimini temsil etmektedir. Eserleri, sessizlik gerçekliğinin okunduğu, yorumlandığı ve yüceltildiği bir filtre görevindedir adeta. İkinci el dükkânlarından aldığı şişe, sürahi, vazo vb gibi nesneleri genellikle geceleri ay ışığında incelemiş, nesneler arasındaki armonileri ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bütün sessizlikler tesir gücüne sahip değildir. Ancak sessizlik, etkileyici bir güce sahip olduğu durumlarda tıpkı Morandi'nin çalışmalarında olduğu gibi sıklıkla basit bir pasiflik olarak okunmaktadır. Morandi, Wittgenstein'in savunmuş olduğu gibi sessizliğin kendisine yaklaşp takdir ederek varlığını görünür kılmaktadır.

'**Natürmort**' çalışmasında görsel duyumun dolaysızlığı ile, gözlemin derinliği arasındaki uyum arzusu hissedilmektedir. Bu arzu gerçeklikten kopmaya aracılık etmektedir. Kuşkusuz o yılların kültürel tartışmalarıyla, özellikle de geleneğin değeri ve antikite ile bağlantılı bir gerilim yaratmaktadır.



Resim 5.2.2.1. Giorgio Morandi, Natürmort, 1935, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/natura-morta-1935> (03.01.2022).

Kalibre edilmiş mekansal düzenlemeler ve rafine renk kompozisyonları kullanarak çalışmalarını derin bir gerçekliğe dayandırmıştır. Bizi onlarla temasa geçmeye davet etmektedir. Nesnelerin sesini dinlediğimiz, yorumladığımız sessiz bir yaşamla karşılaşmaktadır.



Resim 5.2.2.2. Giorgio Morandi, Natürmort, 1941, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/natura-morta-1941> (03.01.2022).

“Hiçbir şey gerçeklikten daha soyut değildir” (Morandi, aktaran Abramowicz, Lamberti, Rowley & Sella, 2008, s.38). Bu ifade her zaman sanatçının soyutlamaya geçişi reddetmesi olarak yorumlansa da, aslında soyutlama amacına işaret etmektedir. “Görünür dünyadan ilham alan duygu ve görüntüleri ifade etmek çok zor ve belki de tam olarak biçimler, renkler, uzay ve ışık tarafından belirlendikleri sürece kelimelerle ifade edilemez” (Morandi, aktaran Abramowicz, Lamberti, Rowley & Sella, 2008, s.40).

Morandi, çalışmalarının çoğuna basitçe ‘Naturmort’ olarak adlandırmaktadır. Çalışmalarını ‘isimsiz’ olarak adlandırması, dilsel olarak bir basitlik sağlamakta, ancak bu basitlik çalışmaların yazılı veya sözlü olarak tartışılmasını zorlaştırmaktadır. Çünkü ‘isimsiz’ başlığın arkasında bir muamma yaratmaktadır.



Resim 5.2.2.3. Giorgio Morandi, Natürmort, 1962, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/still-life-1962-1> (03.01.2022).

Resimlerinin çoğunda, ön ve arka plan arasındaki sınırları yumuşatmıştır. Nesnelerin üzerine vuran ışığın yavaş yavaş kaybolduğu bir etki yaratmıştır. Arka plana, şeylerin özüne dokunmayı amaçlamıştır.

Morandi'nin ölü doğa dünyası ile ilgili en çarpıcı açıklama Salvador Dali'den gelmiştir: “Giorgio Morandi’nin tüm sakinliği, tüm durgunluğu, tüm hareketsizliği dramatik bir hareketsizlik ve durgunluktur. Çünkü her an tehdit altındadır” (Dali, aktaran dell’Arco, M.F, 1987). Çalışmalarında yer alan nesneler, basit ve mütevazı, görünüşte zararsız görünmektedir. Ancak çoğunda var olan düzen ve hareketsizlik duygusu, daha önceki bir düzensizlik ve canlılığın sonucu gibidir. Boş şarap şişesi, sönmüş lamba geçici olana, hayata kodlanmış bir anlam içermektedir. Canlı ve hareketli nesneler şimdi hareketsizdir.



Resim 5.2.2.4. Giorgio Morandi, Natürmort, 1962, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/natura-morta-1962> (03.01.2022).

Çalışmalarında renkler soluktur, konu seçimi tekrarlayıcı gözükse de kesin ve keskin gözlem içermektedir.



Resim 5.2.2.5. Giorgio Morandi, Natürmort, 1962, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/still-life-1964> (03.01.2022).

Işık dolduracak bir alanı olmadığı sürece asla var olmamaktadır. Nesneler ne kadar yıpranmış olursa olsun, onları sıcak hava sarmakta, üzerinde durdukları yer düzlemi öne çıkarak mesafeler artmaktadır. Şişeler içinde bulundukları تنها odanın dışındaki gürültülü yaşamı askıya almıştır. Nesnelerin bu estetik sadeliği, onları nasıl tasavvur ettiğimizi sorgulamaktadır.

Morandi gravürlerinde ise, resimlerinde olduğundan daha güçlü ton kontrastları kullanmıştır. Konuları aynıdır ve tasvir edilen nesnelere ilişkin aynı duyguyu ima etmektedir.



Resim 5.2.2.6. Giorgio Morandi, Natürmort, 1931, Gravür

Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/giorgio-morandi/natura-morta-a-grandi-segni-1931>

(03.01.2022).

Önemli gravürlerinden biri olan bu çalışma, formların derin özünün kavranmasına dönük bir anlayışı ortaya koymaktadır. Nesneler konturlarını kaybederek formları eritmekte, maddi olmayan öznelere haline gelmektedir. “Bu gravürler- birkaç yaşlı kadının dantel yapabileceği bir ruhla yapılmıştır” (Berger, 2015).

Morandi, çalışmalarına sadece sıralanmış bir denge değil, aynı zamanda büyük bir güç ve mana katmıştır. Morandi’nin nesneleri durmuş bir zamanın sessiz sembolleridir. Eserlerindeki sessizlik deneyimi, sıradan bir nesnenin dile getirilemeyen sembolik anlamındadır. Wittgenstein “dile getirilemeyen vardır gene de, kendisini gösterir, gizemli olandır o” (Wittgenstein, 2006, s.169) dediğinde tam olarak bu duruma işaret etmektedir. Sessizlik dile getirilemez, düşünülemez olanı olanaklı hale getirerek kendi varlığını ortaya koymaktadır.

5.3. İnsan Figürlü Resimlerin Sessizliği

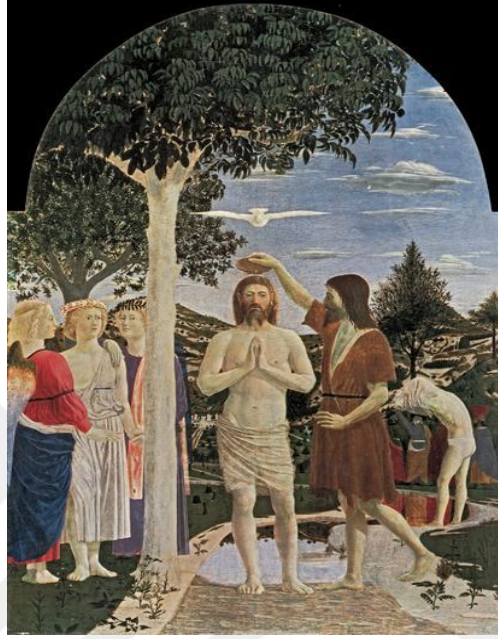
İnsan figürlü resimlerde ‘sessizlik’ olgusu ve onunla ilişkili estetik değerler, yüzyıllar boyunca değişiklik göstermiştir. Her sanatçının sessizliği farklılık içermektedir. Sanat tarihinde sessiz figür ressamlarından oluşan bir grup ya da hareket fikri olmasa da, sessizliğin ontolojisine yer veren belirgin bireysel sanatçılar olmuştur. Hepsi açık ifadeden kaçınmış olsa da ‘sessiz resimleri’ ile tanınmaktadırlar.

İnsan figürlü resimlere eşlik eden bir konuşma vardır. Bu resimlerde sessizlik, hem konuşmanın karşıtıdır, hem de konuşulması, ifade edilmesi gereken şeylerin bulunduğu taraftadır.

5.3.1. Yüzlerdeki Durağan Sessizlik: Piero Della Francesca (1415-1492)

Francesca’nın resimlerinde, sessizliğin aktığı yüzler vardır. Sessizlik ve konuşma arasındaki en uç sınır olarak değerlendirebileceğimiz yer ‘insan yüzü’dür. Elbetteki yüz bir görünüştür, ama bir insanın basit bir görünüş olmayı seçmesi, ya da seçmemesi ancak konuşma yoluyla olmaktadır. Çalışmalarında sadece fiziksel olarak görülen, duyulan şeylerin azlığı ya da çokluğu veya o anda ortamda hissedilen tek başınalık değildir. Resimleri konuşmayı tamamen karşısına alan bir sessizlik içermesinin yanısıra, duyuların ve konuşmanın anlamının yetersiz kalarak sessizliğe katıldığı bir sessizlik deneyimi sunmaktadır. Heidegger’de dilin, şeylerin ve dünyanın ayırımında kendini gerçekleştirirken, sessizliğin özünü sürdürdüğünü ifade ederken tam olarak bu noktaya işaret etmektedir.

‘İsa’nın Vaftiz’i’ adlı çalışmasında sessiz bir simetri bulunmaktadır, bu da onu sessiz bir resim gibi hissettiren şeylerden biridir. Simetri, çalışmaya heykelsi ve dikey bir güç vermektedir.



Resim 5.3.1.1. Piero Della Francesca, İsa’nın Vaftizi, 1450, 167*116 cm, Milli Galerî, London, İngiltere

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/piero-della-francesca/baptism-of-christ-1450>

(03.01.2022).

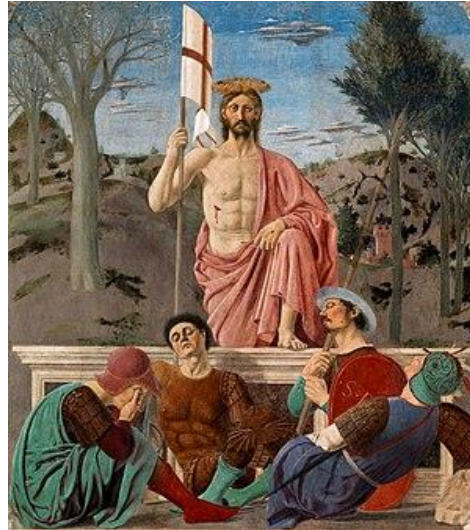
Francesca’nın çalışmaları, genellikle sessiz, ciddi ve durağan olarak nitelendirilmektedir. Kendine özgü bir sessizlik stili yaratan sanatçı, imgeleri yalın geometrik biçimler içinde betimlemiştir. Matematiğe olan tutkusu ile akılcı bir mekan, yalın ve anıtsal bir boyut içinde ele alınmış figürler eserlerinin temelini oluşturmaktadır. En duygusal konuları işlerken bile duygusallıktan uzak bir tutumda olması ve biçimleri her türlü bozukluklarından arındırarak idealleştirmesi, üslûbuna soğuk ve zamandan bağımsız bir boyut kazandırmaktadır.



Resim 5.3.1.2. Piero Della Francesca, Federico da Montefeltro ve Battista Sforza'nın Portreleri, 1465, 66*47 cm, Ahşap Üzeri Tempora, Uffizi Galeri, Floransa, İtalya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/piero-della-francesca/portraits-federico-da-montefeltro-and-battista-sforza-1465> (03.01.2022).

'İsa'nın Dirilişi' adlı çalışması da, izleyiciyi özellikle sessizliğe sevk ederek kendisine kulak vermeye zorlamaktadır.



Resim 5.3.1.3. Piero Della Francesca, İsa'nın Dirilişi, 1460, 225*200 cm, Fresk, Civico Müzesi, Sansepolcro, İtalya

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Resurrection_\(Piero_della_Francesca\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Resurrection_(Piero_della_Francesca)) (03.01.2022).

5.3.2. Sessizliğin Mahremiyeti: Johannes Vermeer (1632-1675)

17.yüzyıl Hollanda'sında doğan 'tür' resmi, teması olan seküler bir figür temsili oluşturmuştur, merkezi günlük yaşamdır. Ancak Vermeer, Hollanda tür resmini reddederek, günlük yaşam sahnelerine yeni bir gerçeklik vizyonu katmıştır. İzleyiciyi sessizlik paradoksuyla karşı karşıya getirerek, gösterdiğinden daha fazlasını gizlemiştir. Herşeyi bilen izleyiciyi resmin önüne yerleştirmek yerine, görsel bir sessizlik stratejisi uygulamıştır. İzleyicinin bakışını resimlerin ruhsal içselliğine davet ederek belirsizlik yaratmış, sessizliği adeta temsil edilen bir görünmezliğe döndürmüştür. Vermeer'in tüm resimleri içinde bulunduğu anın tüm sessizliğiyle dopdoludur. Çalışmaları sessiz nesnelerden ve karakterlerden oluşan huzurlu iç mekan sahnelerine karşılık gelmektedir. İzleyiciler için 'sessizlik'; eserlerinde hızla bir gizem kaynağı haline gelmekte, geleneksel temsilin yapmadığı bir görünmezliğe bürünmektedir. Sessizlik, yok etme anlamında gizlemez ama tam tersine gizlerken açığa çıkarmaktadır. Sessizliğin deneyimi gizli değildir ancak kendi içinde gizem taşımaktadır. Vermeer'de tıpkı Derrida gibi giz'in sessizliğin içinde saklandığını düşünmüş gibidir.

'Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız' adlı çalışmasında kullandığı ikonografik temsiller (mektup ve pencere), temsil edilen sahnenin dışında başka bir sahneyi çağrıştırmaktadır. İzleyicinin gördüğü şeyden şüphe etmesini sağlayarak, sessizliğin anlamı üzerine kendi hipotezlerini geliştirmesini istemiştir. Başka bir deyişle, bakışın açılımını belirsiz hale getirmiştir. Görme açmazı izleyici için bir gizem kaynağından daha fazlasıdır. Karakter ister önden, ister arkadan, ister profilden sunulsun hem sahneye karışmak, hem de sessizliğin mahremiyetine girmek isteyen

izleyici, iç mekan mobilyalarıyla yüzleşerek sessizliğin bariyerlerine çarpmakta ve resimdeki karakterler tarafından görmezden gelinmektedir.



Resim 5.3.2.1. Johannes Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız, 1657, 64.5 x 83 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Alte Müzesi, Dresden, Almanya.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/girl-reading-a-letter-at-an-open-window-1657> (03.01.2022).

‘Sütçü Kız’ çalışmasında, işiyle meşgul figürün içselliği, kendi deneyimimiz dışında hiçbir şey söylememektedir. Karakterin kafasının hafif öne eğik konumu, izleyicinin bakışlarını tam olarak görmenin imkansız olduğu yere; ‘sürahiye akmak için damlayan süte’ götürmektedir. Vermeer, çalışmasında temsil edilen her şeyi söylememektedir. Gerçek, izleyicinin zihninde görüntünün ötesinde devam etmektedir. Seyirci yakalayamadığı şeyin hayal gücüne itilmekte ve illüzyonun gerçekleşmesini mümkün kılmaktadır. İzleyici, sanki hem bakmak, hem de bakışların ötesini görmek zorunda olduğunu hissetmektedir. Kararsızlık bilerek sürdürülürken, bu durum

izleyiciyi, tanımlamaya ve kategorize etmeye zorlamaktadır. Sessizlik bir anlamda, dünyanın aktif bir parçası haline gelmiştir.



Resim 5.3.2.2. Johannes Vermeer, Sütçü Kız, 1660, Rijks Müzesi, 41 x 45.5 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya Amsterdam, Hollanda

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/the-milkmaid> (03.01.2022).

İçsellik olgusu izleyici ile kurulmakta, figür hem yakın, hem de ulaşılmaz konumdadır. Işık ve renk ile retorik bir oyun oynamıştır. Işık efektleri, renkler Vermeer'in eserlerinde 'sessizliğin' parçasını taşımaktadır. Renklerin aralarında kurduğu ilişkileri algı kıstasında kullanmıştır. İç mekanlarda kullandığı iki baskın renk olan 'sarı' ve 'mavi' renklerin dili teorisinde temel karşıtlıkları yansıtmaktadır. 'Sarı' renk izleyiciye yaklaşmakta, 'Mavi' renk ise, izleyiciden uzaklaşan bir hareket içindedir. Böylece mavi ve sarı renkler görsel olarak yakınlık ve uzaklık arasında sessizce bir ilişki kurmaktadır. Resim'de genç kız, sarı rengiyle ön plandadır. İzleyiciyi yönlendirmektedir. Görsel bir strateji kullanarak, resmin önünde her şeyi bilen bir izleyicinin varlığını reddetmektedir.

‘**Müzik Dersi**’ çalışmasındaki figürlerde askıya alınmış bir an hissi veren hava ve ışık dolaşımı mevcuttur. Işığın standardizasyonu, sahneyi önemsizleştirmeye ve anı sürdürmeye katkıda bulunmaktadır. Temsil edilen alan, dış dünyadan izole edilmiştir. İç mekan içine kapanık, sessiz bir kendinde olma halini sunmaktadır. “İç mekan tipolojisi Vermeer tarafından temsil edilen ikonografik bir geleneğe dayanmaktadır” (Blankert, 1978, s.26).



Resim 5.3.2.3. Johannes Vermeer, Müzik Dersi, 1662-1665, 64.5 x 73.3 cm Kraliyet Koleksiyonu (Buckingham Sarayı), Londra, İngiltere

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/the-music-lesson> (03.01.2022).

‘**Kızın Müziği Kesildi**’ adlı çalışmasında, ‘sessizliği’ tıpkı aniden kesintiye uğrayan bir konuşmada, kısa bir duraksama yapmak istercesine göstermiş, yorumu izleyiciye bırakmak istemiştir. İzleyici, yarı açık bir kapıdan, tasarlanmamış bir konuşmaya birdenbire kulak misafiri olmaktadır.



Resim 5.3.2.4. Johannes Vermeer, Kızın Müziği Kesildi, 1658-1661, 39.4 x 44.5 cm Frick Koleksiyonu, New York, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/girl-interrupted-at-her-music>

(03.01.2022).

‘Dantel İşleyen Kız’ adlı çalışmasında, figürün yüz ifadesi kayıtsızdır, duygularını maskeleymiştir. Eserdeki yüzün okunaksızlığı, anlatı kaçışlarının belirsizliği, izleyici açısından sahnede neler olduğu konusunda kafa karıştırıcıdır. Sanat tarihçi Daniel Arasse, Vermeer’in resimlerinin sakladıklarını vaat ettiğini, saklamadıkları için de umut verdiğini ifade etmiştir. “Onun resmi öznesini bilinir kılmak için değil, onu ortaya çıkarmak için ordadır. İzleyicinin hayal gücü görünür olanın yerini almaktadır” (Arasse, 2001, s.227).



Resim 5.3.2.5. Johannes Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669-1671, 24 x 21 cm, Louvre, Paris, Fransa

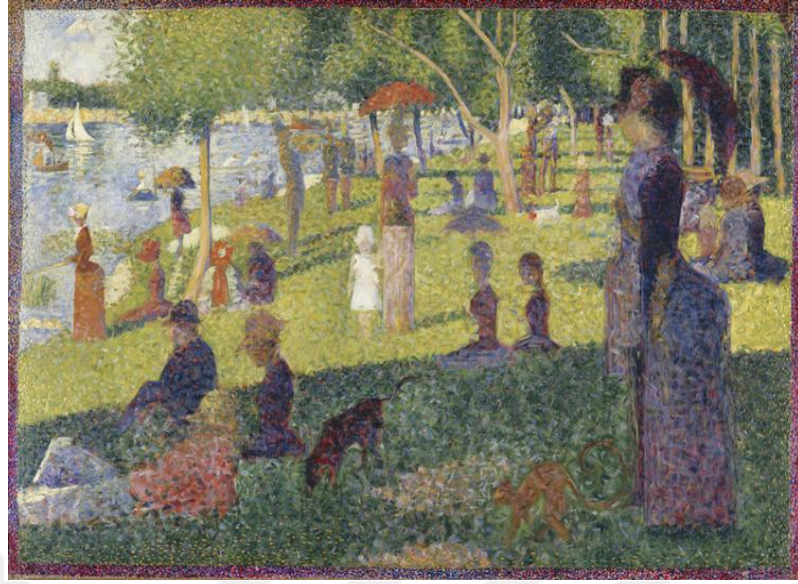
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/the-lacemaker> (03.01.2022).

Vermeer'in çalışmalarındaki figürler, karakterlerden çok arketiplere benzemektedir. Kadınlar anonimdir, değiştirilebilir modeller olarak görünmektedirler. Temsil edilen karakterler, çevrelerindeki dünyadan ve faaliyetlerden sanki geri çekilmiş bir etkiyi yansıtmaktadır. Figürlerinde tutku ifadesini 'susturarak' nötralize etmiştir. Bu nedenle resimlerinde 'sessizlik' daha epistemolojik bir doğaya sahiptir. Aile mahremiyetinde betimlediği figürlere, sessizliğin derinliğini yansıtarak, gıcırdayan mobilyaların boğuk sesini, ya da yemek yapma ve temizliğin tanıdık olan seslerini duymamıza izin vermeyerek, merakımızı coşturan sessiz bir gizem deneyimi yüklemiştir.

5.3.3. Bakışın Perdesini Açan Sessizlik: Georges Pierre Seurat (1859-1891)

Seurat'ın resimleri duman gibi buharlıdır. Nefes almayı zorlaştıracı bir yoğunluk göze çarpmaktadır. Figürler izole edilmiş ve sessiz görünmektedir. Kendi çözülme sürecine doğru ilerleyen figürler, arka planla bütünleşmiş haldedir. Belirlilik ve detay eksikliğinden dolayı geometrik şekiller olarak var olmaktan da çekinmektedirler. Bir anlamda hayatın başka bir tarafında, kendi temsilleriyle mücadele eden tezat bir görüntü sunmaktadırlar. Seurat'ın resimlerinde, banliyöler ve kır manzaraları bir arada yaşamaktadır. Boya katmanlarını birbiri üzerine geçirerek yoğunluğu yaygınlaştırmış, belirsiz ve uzak bir atmosfer yaratmıştır. Yalnız figürler, tüm eserlerindeki geçirgen estetiğinin, başka bir deyişle 'sessizliğin estetiğinin' bir sonucudur. Sessizlik hakkında çok şey söyleyen resimleri bir arada ele alındığında, Heidegger'in düşünmesinde olduğu gibi (sessizliğin ontolojisi asıl düşünülmesi gerekeni düşünme çabasıdır) paralel okunabilir.

'La Grande Jatte'de Pazar Günü' adlı çalışmasında figürler, 19.yüzyılın Paris kentinin sanayileşme süreci ile birlikte metropole dönüşümünde rol alan 'sosyal aktör' gibi tasvir edilmiştir. Belirsizliğin kasvetli dünyasını bir anlığına görür gibi oluruz, tehditlere ve kapana sıkılmış olmaya dair bir his bizi ele geçirmektedir, arkasına saklandığımız bir maskeden daha fazla bir şey değilmiş gibi gözükmektedir. Figürlerin ne düşündüğü belirsizdir.



Resim 5.3.3.1. Georges Seurat, La Grande Jatte'de Pazar Günü Çalışması, 1884, 70.5 x104.1cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/sunday-afternoon-on-the-island-of-la-grande-jatte-1886> (07.01.2021).

Bu çalışmayı iki yılda tamamlayan Seurat, Seine Nehri üzerindeki bir adada yer alan, banliyö parkında dinlenen insanları tasvir etmiştir. Çalışmasının atmosferik alanlarında bir 'sessizlik' vardır. Anonim figürler, yüz'ün detaylı özelliklerinden yoksundur. Her zaman saf bir biçime dönüşme veya arka planla birleştirilme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bazı figürler uyumsuz ölçeklerde tasvir edilmiştir. Renklerin tuval üzerinde karıştırılması veya bir malzeme pigmenti olarak önceden kullanılması yerine, izleyicinin gözünü renkleri optik olarak harmanlamasına izin verecek şekilde, yan yana yerleştirmiş ve farklı renklerdeki küçük noktaları kullanmıştır. Seurat'ın tekniğine daha sonra 'pointilisim' (noktacılık) adı verilmiştir. Hem anıtsal hem de teknik olarak kullandığı yöntem Seurat'ın sessiz dünyasındaki belirsizliği ortaya koymaktadır. Güneşli ve gölgeli, sessiz ve gürültülü hepsi bir

aradadır. Bunlar var olan şeylerdir. Bu varolan şeyler sessiz bir adayı oluşturmaktadır. İçinde gürültünün olmadığı sessiz bir ada. İnsanın sessizliğidir söz konusu olan.

‘**Sanatçının Annesi**’ çalışması, annesinin dikiş portresidir. Günlük hayatın bu sessizliğini Johannes Vermeer ile paylaşıyor gibidir; ev içinde günlük rutin bir işleyiş ve sessizlik bir aradadır.



Resim 5.3.3.2. Georges Seurat, Sanatçının Annesi, 1882-1883

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/the-artist-s-mother-1883> (07.01.2021).

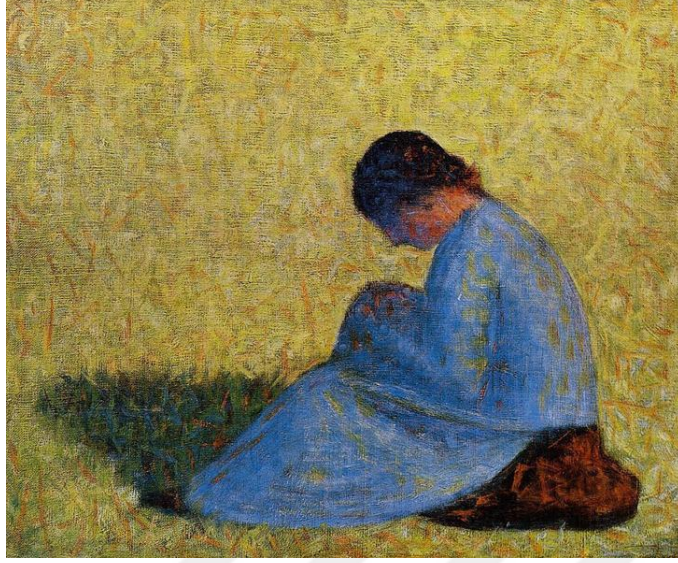
‘**Yıkılanlar**’ çalışmasında, Seine nehri üzerinde, uzaktan görülebilen Clichy fabrikalarına yakın bir bölgeyi tasvir etmiştir. Eserdeki işçi figürleri, Monet ve Renoir gibi sanatçılar tarafından tasvir edilen boş gezen burjuva tipleriyle, keskin bir tezat oluşturmaktadır.



Resim 5.3.3.3. Georges Seurat, Yıkananlar, 1884, 201*301, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Milli Galeri, Londra, İngiltere

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Bathers_at_Asn%C3%A8res (07.01.2021)

Seurat'ın çalışmalarındaki tezatlık, aydınlık ve karanlığın dramatikliği, 'Nietzsche'ci' estetiğin ilkelerini yansıtmaktadır. Nietzsche'nin 1872'de yazdığı 'Tragedyanın Doğuşu'nda', 'Appollon' bir temsil ve bireyleşme ilkesidir. Hayatın korkunç olanı güzele çevirmesini sağlayan rüya gibi bir durumu yansıtmaktadır. 'Dionysius' ise, bireyselleşme ilkesini kıran ve her şeyi aynı malzemeye dolduran, yaşamın ortaya çıktığı çamura, belirsizliğe dönen, mecazi bir güç olarak sarhoşluğun tanrısıdır. Her şeyin birliği, sonlunun ve sonsuzun sınırları arasındaki baskıdır (Nietzsche, 2022). Bu doğrultuda çalışmalarındaki sessizlik temsili, bakışın perdesini açıp izleyiciyi keşfetmeye davet eden atmosferik bir tür örtü gibidir. Diğer yanda aynı peçe, arka planı ve figürü içine çekmekte, ruhani ve rahatsız edici bir görüntüyle, temsil edilemeyen şeyin 'sessizliğin' kaynağına dönüşmektedir.



Resim 5.5.3.4. Georges Seurat, Çim'de Oturan Kadın, 1882-1883, 38.1*46.2 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/peasant-woman-seated-in-the-grass-1883>

(07.01.2021).

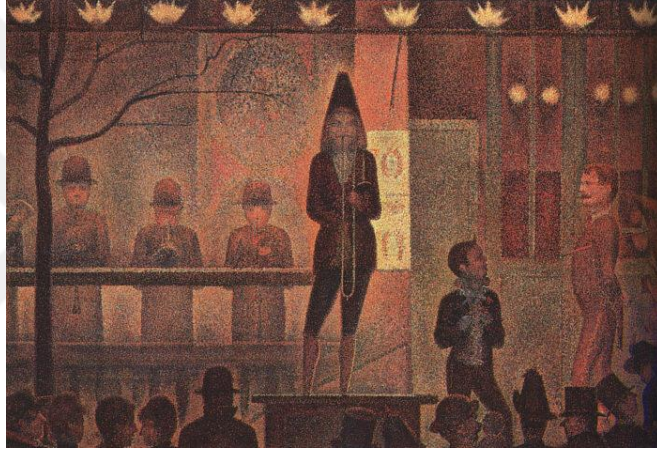
Seurat, eserlerini hem bilimle aynı hizaya getirmeye, hem de geleneklerin doğasında var olan belirsizliği kasıtlı olarak ön planda yansıtmaya çalışmıştır.



Resim 5.3.3.5. Georges Seurat, Bıçme Makinesi, 1881-1882, 16.5*25.1 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/the-mower-1882-1> (07.01.2021).

‘Sirk Gösterisi’ çalışmasında, sirk çadırı içinde seyircilerin kafalarının üzerinde yükselen bir müzisyen, bir sirk müdürü ve bir çocuk, kalabalığı çekmeye çalışmaktadır. Tüm figürler hiyerarşik bir şekilde, neredeyse soyutlanmıştır. Sadece bir anlığına, geçici olarak orada gibidirler. Ritmik dikey bölümleri, rasyonel geometri, gürültü ve aksiyon, kalabalıklarla ilişkilendirilen bir konuyu ciddiyet ve sessizlikle doldurmaktadır. Sahnenin üzerindeki gaz lambaları, egzotik, gösterişli çiçeklere dönüşmüştür.



Resim 5.3.3.6. Georges Seurat, Sirk Gösterisi, 1887-1888, 100 x 155.5 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/circus-sideshow-1888> (07.01.2021).

Ressam Bridget Riley, Seurat'nın çizimlerinin asla sarsılmayan bulanıklığının gizem taşıdığını belirtmiştir. “Seurat bize gizemli olanı sundu. Artık konunun içinde, alacakaranlıkta veya ay ışığında değil, yarı görünen yüzlerde veya örtülü figürlerde. Bu bilinmez yer değişmiş, bize geri dönmüş, bizim bir parçamız olmuş gibi görünüyor, burada kendi görme gücümüzde yatıyor, dünyanın en büyük gizemlerinden ve zevklerinden biri olarak ortaya çıkıyor” (Riley, 2016, s.195).

5.3.4. Nörosantik Sessizlik: Vilhelm Hammershøi (1864-1916)

Hammershøi, insanları nesneler kadar sessiz olarak resmetmiştir. Anti-modern bir ressam olarak görülen Hammershøi, dönemin parlak renkleri tercih eden Henri Matisse gibi sanatçılardan bağımsız bir şekilde, çalışmalarında sessiz diyaloglar yaratmıştır. Resimlerinde hareket ve eylemin olmadığı, zamanın ve seslerin durduğu, sessizliğin hakim olduğu iç mekanlar vardır. Figürler, erken rönesans dönemindeki freskleri anımsatan bir dokunuşla, arkadan veya kesin olmayan ana hatlar ve soğuk tonlarla tasvir edilmiştir. Çalışmalarında sessizliğin ontolojisi, yokluktan varlığa geçiş gibidir adeta. Sessizliğin sesi duyulur bu geçişte. Koltuk, kapı, duvar vs. bunlar var olan şeyler olarak sessizliğin başka bir deyişle yokluğun içinde ortaya çıkmaktadır. Sessizliğin bu işlevi sadece dilsel ya da düşünsel değil, aynı zamanda yokluk açısından da karşılık bulmaktadır. Çünkü sessizliğin varlık ve yokluk arasında iki yönlü hareket etme özelliği vardır. Hammershøi'nin resimlerindeki sessizlik bu anlamda Heidegger'de olduğu gibi varlığın düşünme yolunu açmaktadır ve bunu da yokluk içerisinde gerçekleştirmektedir.

‘Genç Bir Kadının Portresi’ çalışmasında, 19 yaşındaki kız kardeşi Anna'yı tasvir etmiştir. Resim'de yer alan gri kapı, siyah elbise, diğer eserlerinde kullanacağı motiflerin öncüsüdür. Hammershøi'nin kendine özgü gri renk paleti, resimdeki neşeli yönleri bilinçli olarak boğmaktadır.



Resim 5.3.4.1. Vilhelm Hammershøi, Genç Bir Kadının Portresi (Sanatçının Kız Kardeşi Anna Hammershøi'nin Portresi), 1885

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/vilhelm-hammershoi/portrait-of-a-young-woman-the-artist-s-sister-anna-hammersh-i-1885> (08.01.2022).

Hammershøi, iç mekan resimlerinin oldukça popüler olduğu bir dönemde resim yapmıştır. Danimarka tarihinde bir dönemin simgesi olan Hammershøi, Danimarka'nın Norveç'i, İsveç'e kaptırdığı döneme denk gelmiştir. Topraklarının çoğundan yoksun kalan Danimarka, bu nedenle içe dönmüştür. Uzun, karanlık kışlar nedeniyle o dönemde 'ev' bir sığınak olarak görülmektedir. O dönemin ressamaları, iç mekan sahnelerini sıcak ve davetkar bir şekilde coşkuyla tasvir ederken, Hammershøi'nin çalışmaları bu coşkunun tam tersidir. Tüm iç mekanları aynı hissi vermektedir. Nesneler, insanlarla aynı düzeyde, zamana bağlı uzayda yaşıyor gibi görünmektedir. Yaygın bir eleştirinin aksine, resimleri soğuk, melankolik ve kaygı yüklü değil, daha çok sakinleştirici ve meditatiftir.

‘İç Mekan Strangade 30’ çalışmasında karısı İda, gölgede duvara dönük durmaktadır. Kapılardan parlayan ışıqla, uyuşmayan zeminin karanlığı artmaktadır. Bir

sandalyenin yer aldığı minimal mobilyalar ve sınırlı renk paletiyle, görüntüleri gerçeklikten ayırmış ve onlara neredeyse başka bir dünya izlenimi vererek, sessizlik vurgusu için kompozisyonu yeniden düzenlemiştir. ‘İda’, Hammershøi'nin çalışmalarında en sık görülen modeldir. Her zaman arkadan görünen İda'nın resme dahil olması ile, sessizlik hissi daha da güçlenmektedir. İda'nın varlığı onun iç mekanına hayat vermemekte, aksine iç mekanı, İda'nın kendisi kadar erişilmez kalmaktadır. Çalışmada gözlenen ışık oyununun neredeyse meditatif bir niteliği vardır. Sessizliği çağrıştırarak, yavaş yavaş varoluşsal bir izolasyon hissi uyandırmaktadır.



Resim 5.3.4.2. Vilhelm Hammershøi, İç Mekan Strangade 30, 1901, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/vilhelm-hammershoi/interior-strangade-30-1901>

(08.01.2022).

İda'nın kapalı kapılara dönük durduğu başka bir **'İç Mekan'** çalışmasında, masanın üzerinde ve çevresinde hiçbir şey yoktur. Sırtı bize dönük olduğu için ne yaptığı anlaşılmamaktadır. Dışarıyı asla ulaşamayacak şekilde soyutlamıştır. Kapıların kapalı olması izleyicinin bir çıkış yolu bulmasını engellemektedir.



Resim 5.3.4.3. Vilhelm Hammershøi, İç Mekan, 1899, 58.1*64.5 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hammershoi,_Interieur.jpg (08.01.2022).

'Beyaz Sandalye'de İda'lı İç Mekan' çalışmasında, İda'nın duvara dönük, gölgede beyaz bir sandalyede oturduğu, pencereye daha fazla yaklaşmadığı veya yaklaşmak istemediği, bir alan betimleyerek bireyin sessizliği için bir metafor yaratmıştır. Duvarda asılı duran boş çerçeve ile sessizliğin etkisi daha da artmaktadır. Tüm bu alan; sanki bu dünya ile öbür dünya arasındaki bir bekleme odasıymışçasına 'sessizlik' hissini yansıtmaktadır.



Resim 5.3.4.4. Vilhelm Hammershøi, Beyaz Sandalye’de İda’lı İç Mekan, 1900, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_with_Ida_in_a_White_Chair_by_Vilhelm_Hammersh%C3%B8i.jpg (08.01.2022).

İda’nın rahat görüldüğü tek bir çalışması vardır; ‘**Dinlenme**’. Her zaman gri veya siyah önlük giyinen İda’nın diğer tasvirlerine benzememektedir. Bize arkasını dönmüş, bir sandalyeye yığılmıştır, ensesi bir odak oluşturmaktadır. İda’nın sırtının dönük olması, resmin tamamındaki ilişkilerin bütünlüğünü bozmadan, sessizce yerini almasını sağlamıştır. Espas ve zıtlık düzenlemesinde, birbirine yakın etkileri bir arada tutarak sessizliği hissedebileceğimiz bir ortam kurmuştur. Boşluk ve belirsizlik halini vurgulamak için, toprak ve soğuk renkler kullanmıştır. “Hammershøi’nin resimleri sanki zamanda durmuş gibidir. Herhangi bir anlatı, hareket, belirli bir zaman algısı veya olay yoktur” (Grizard, 2017, s.1).



Resim 5.3.4.5. Vilhelm Hammershøi, Dinlenme, 1905, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Hammersh%C3%B8i_-_Rest_-_Google_Art_Project.jpg (08.01.2022).

Hammershøi, İda'yı '**İç Mekanda Üç Genç Kadın**' adlı çalışmasında ise merkeze (iki baldızı arasına) yerleştirmiştir. Resme bakıldığında her figür kendi dünyasındadır. Figürler birbirleriyle veya izleyiciyle etkileşime girmemektedir. Figürlerin arasında bir bağlantı olmasını istemeyen Hammershøi, üç kadın arasındaki tek teması dizlerin birbirine değmesi ile göstermiştir. Genellikle boş çerçeveler çizdiği için, üç kadının arkasındaki duvarda yer alan çerçevenin ayna mı, yoksa resim mi içerdiği anlaşılmamaktadır. Bu boşluklar, resimlerindeki sessizlik hissini güçlendirmektedir.



Resim 5.3.4.6. Vilhelm Hammershøi, İç Mekanda Üç Genç Kadın, 1895, 128*167 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Sanat Müzesi, Danimarka

Kaynak: https://arthive.com/vilhelmhammershoi/works/556801~Three_young_women_in_the_interior (08.01.2022).

‘Sanatçı ve Eşi’ adlı çalışmasında İsa’nın ‘Son Akşam Yemeği’nde’ olduğunda gibi, havariler ile bir aradayken İsa’nın üzerine parlayan ilahi ışığı, İda’nın üzerinde göstererek aydınlatılmış bir ifade vermiştir. Kendisi, izleyiciye arkasını dönmüştür. İda’yı İsa’nın yerine koyarak, izleyicinin alışılmış maneviyat kavramını alt üst etmeye çalışmıştır. Resim’deki açık renkli masa örtüsü kişisel maneviyatı göstermektedir. Masa örtüsü, ‘İsa’nın Son Akşam Yemeği’nin pek çok tasvirinde, genellikle kırışık betimlenirken, bu çalışmada düzgün betimlenmiştir.



Resim 5.3.4.7. Vilhelm Hammershøi, Sanatçı ve Eşi, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.oceansbridge.com/shop/artists/h/ham-har/hammershoi-vilhelm/two-figures-the-artist-and-his-wife> (08.01.2022).

İda'nın Portresi' adlı çalışmasında İda, ev işleri içerisinde değil, kendi alanında oturmakta ve içeceğini karıştırmaktadır. 19.yüzyıl sonlarında gelişmeye başlayan feminizm etkisinin hissedildiği bu eserde İda, ameliyat olduğu için önceki resimlerine göre daha yıpranmış gözükmektedir.



Resim 5.3.4.8. Vilhelm Hammershøi, İda'nın Portresi, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/7733833914> (08.01.2022).

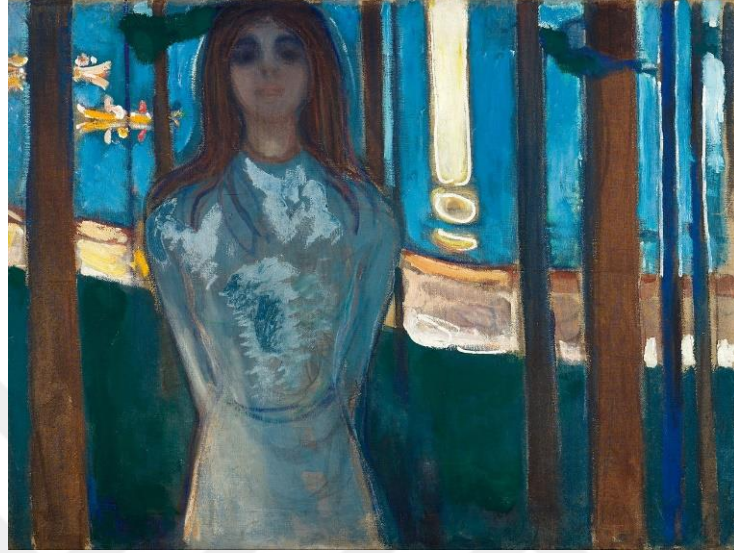
Hammershøi, 20. yüzyılın Vermeer'i olarak anılmıştır. İç mekanlarının sadeliği, sessizliği bir zamansızlık hissi uyandırmaktadır. Sessizliklerine rağmen, iç mekanları bizimle konuşmaktadır.

5.3.5. Zamanın Sessizliği: Edvard Munch (1863-1944)

Renkler ve kelimeler Munch'un çalışmalarında sessizlikle iç içedir. Yaşam, ölüm, yaratılış ve yok olma en sevdiği temalar olmuştur. Munch'un günlüğündeki kayıtlarından biri şöyledir. "Artık iç mekan resimleri, okuyan insanlar ve örgü ören kadınlar olmamalı, resimlerin içinde nefes alan, duyguları hisseden, acı çeken ve seven insanlar olmalıdır" (Munch, aktaran Berman, 1986, s.10). Munch'un resimlerindeki sessizliğin ontolojisi bir tür esrime hâlinin ya da mania deneyimi ile ortaya çıkmaktadır. Sessizlik, çok katmanlı bir sessizliğe dönüşmekte ve tüm duyular adeta uyuşmaktadır. Bu yüzdendir ki sessizliğin deneyimi, bu deneyim gerçekleştirilirken gözlerin açık ya da kapalı olmasına bağlı değildir. Munch'un çalışmaları bu doğrultuda tıpkı Nietzsche'nin 'Tragedya'nın Doğuşu' adlı eserinde belirttiği kendinden geçme hali olarak yorumlanabilir. Öte yandan mantığın devre dışı kaldığı bu sınır durumuna Heidegger'de korku anında varıldığını belirtmiş ve korkunun kendine özgü bir sessizliği de beraberinde getirdiği savununu öne sürmüştür (Heidegger, 1985). Munch'ta zorunlu bir sessizliği beraberinde getiren bu sınır deneyimini resimlerinde sunmaktadır.

'**Hayatın Frizi**' adlı seri çalışması ile hayat döngüsünü betimlemiştir. Hem yaşama, hem de ölüme anlam vererek, varlığın bu iki temel noktasını tek bir süreklilik içinde birleştirmek istemiştir. Geçmiş ve geleceği şimdiki zamanda buluşturmuş, zamanı eksende ileri geri hareket ettirmiştir. Serinin '**Yaz Gecesi (Ses)**' adlı yapıtında genç kız, ormanın tutsağı olarak kendini bir şekilde toprağa ve dünyaya hem kök salmış,

hem de köklerinden koparılmış gibi hissetmektedir. Öyle bir an içindedir ki, kelimeler ve düşünceler artık geride kalmıştır. Bu paradoksal bir sessizliktir.



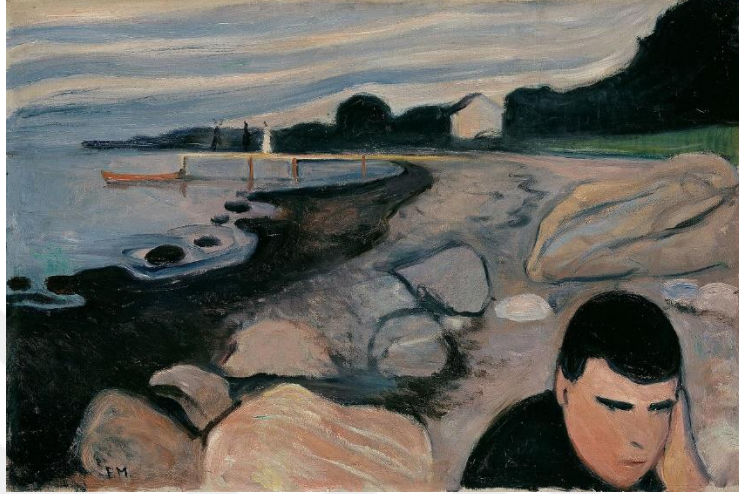
Resim 5.3.5.1. Edvard Munch, Yaz Gecesi (Ses), 1896, 90*119 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Munch Müzesi, Oslo, Norveç

Kaynak:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Frieze_of_Life_\(Edvard_Munch\)#/media/File:Edvard_Munch_-_The_Voice_-_Summer_Night_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Frieze_of_Life_(Edvard_Munch)#/media/File:Edvard_Munch_-_The_Voice_-_Summer_Night_-_Google_Art_Project.jpg) (10.01.2022).

İnsanoğlunun bir sembolü olarak, genç kız ergenlik döneminde duyuların farklılaşması nedeniyle bir uyanış içerisindedir. Zaman, göz açıp kapayıncaya kadar, deneyimlenecek ve sonra geçmişte bir an olarak kalacaktır. Şimdiki zamanın bu kısa anında, geçmiş ve gelecek iç içe geçmiştir: Bir zamanlar genç kız, yakında bir kadın, gelecekte potansiyel olarak bir anne. Bölünmüş bir anda, geçmişten geleceğe nazikçe hareket etmektedir. Munch, genç kızın fantezilerini, arzularını, endişelerini ve korkularını yansıtmıştır. Resim sürekli olarak anlam parçaları biriktirmektedir. ‘Nehir’, bitmeyen bir dönüşümü ima etmektedir.

Aynı seriden ‘**Melankoli**’ çalışmasında da, izleyiciyi aynı muğlaklıkla karşı karşıya bırakmıştır. Burada, gökyüzünün eğriliği, dalgalı kıyı şeridi ile bütünleşince artmaktadır.



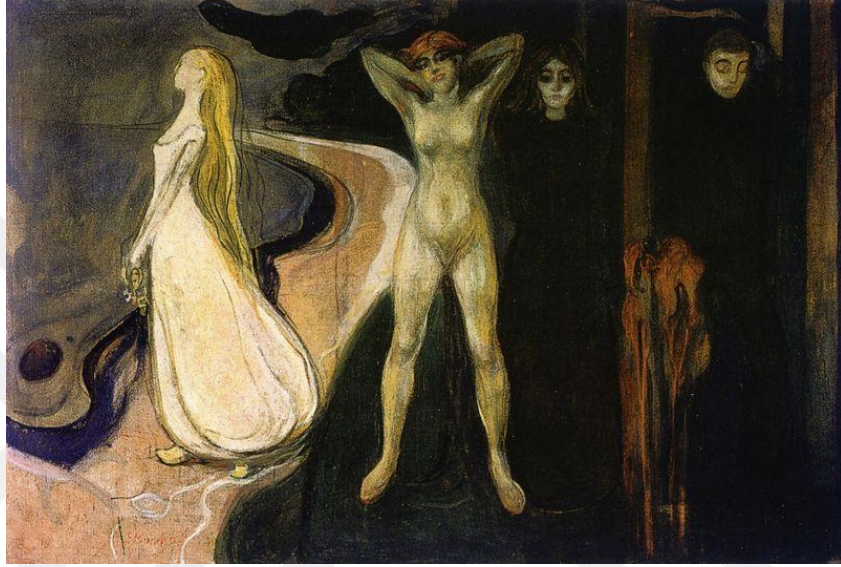
Resim 5.3.5.2. Edvard Munch, Melankoli, 1892, 64*96 cm, Milli Sanat Müzesi, Oslo, Norveç

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Frieze_of_Life_\(Edvard_Munch\)#/media/File:Munch_Melankoli_1892.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Frieze_of_Life_(Edvard_Munch)#/media/File:Munch_Melankoli_1892.jpg) (10.01.2022).

Munch'un ‘Melankoli’ çalışması hayal gücünün bir parçasıdır. “Resim uzamsaldır, yapı, ön plan ve arka plan arasında belirsiz bir ilişki yaratır. Bu manzara, şeklin yuvarlak formuna kıyasla, düzleştirilmiş bir arka plan olarak görünür, arkasındaki aktivite onun hayal gücünde gerçekleşmektedir” (Berman, 1986, s.21). Arka plandaki iki kişi, ya bir yolculuğa çıkmakta ya da yolculuktan dönmektedir. Tekne yolculuğun mecazi bir simgesidir. Resimdeki ‘mavi’ renk, çağrıştırmalı bir tanımlama gücüne sahiptir ve figürün melankolik duygularını izleyiciye sunmaktadır. Mavi rengi, izleyicinin duygularını manipüle etmek ve çağrışım yapmak için sessiz bir dil olarak kullanmıştır. ‘Mavi’ renk, aynı zamanda merkezci zamanın özüdür. Siyahlığın içinde

sonsuz dibe ulaşana kadar, mor tonlarının etrafında dolanmaktadır. Zamanın katmanlaşmasına gönderme yaparak, geçmiş ve geleceği şimdiyle buluşturmuştur.

‘Üç Aşamada Kadın (Sfenks)’ adlı çalışmasında da renklerin gücü karşımıza çıkmaktadır.



Resim 5.3.5.3. Edvard Munch, Üç Aşamada Kadın, 1894, 164*250 cm, Bergen Sanat Tarihi Müzesi, Norveç

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-
The_Woman_in_Three_Stages_\(1894\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_The_Woman_in_Three_Stages_(1894).jpg) (10.01.2022).

Kadınlardan biri beyaz giyinmiş (Irene), ileride uzanan hayatın hayalini kurmakta, çıplak kadın (Maya) ise şimdiki zamanı deneyimlemektedir. Diğer kadın ise korkulu ve kederlidir. Kadınlardan hangisinin daha gerçek olduğu anlaşılmamaktadır. Sırasıyla beyaz ve siyah giyinirler. Kırılma zamanı doğrusal ve eğrisel çizgilerin kombinasyonu ile ifade edilmiştir. Munch, alanı genişleterek zamanı da daraltmıştır. Böylece geçmiş, şimdi ve gelecek hepsi bir arada kadının yaşamsal evreleri olarak sunulmaktadır. Zaman sıradan bir şekilde geçip gitmektedir. Kadın, yaşamsal üç aşamanın tamamında bir anlamda ‘sfenks’ gibidir. Bu resim, Munch'un dünya ile olan

birlik inancını pekiştirmektedir. “Geçicilik düşüncesinde bir tür kendinden geçme deneyimi yaşadım. Her zaman mayalanma halinde olan ve yaşayan bu toprakla bir olan ve çürüyen bedenim, bitkiler ve ağaçlarla büyüyecek ve benim için her şey bitmeyecekti, bu sonsuzluktur” (Munch, aktaran Bøe, 1989, s. 29).

Daha sonra Munch, aynı eserin kinetik bir versiyonu olan ‘**Hayatın Dansı**’ adlı çalışmasını yapmıştır.



Resim 5.3.5.4. Edvard Munch, Hayatın Dansı, 1899-1900, 125*191 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Milli Sanat Müzesi, Norveç

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_The_dance_of_life_\(1899-1900\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_The_dance_of_life_(1899-1900).jpg) (10.01.2022).

Resmin merkezinde bir çift dans etmekte ve anın tadını çıkarmaktadır. Merkezde dans eden kadının saçı ve elbisesi tamamen kırmızı renkte, kana bulanmış gibidir. Ayrıca elbisesi, yeşil zemine, toprağa dokunmaktadır. ‘Üç Aşamada Kadın’ çalışmasındaki beyaz ve siyah renk kombinasyonunu, ‘gri’ bir renk tonuyla sonuçlandığı gibi, ‘Yaşamın Dansı’nda da kırmızı ve yeşilin birleşimi olan ‘gri’ renk tonuyla sonuçlandırmıştır. Bir renk olarak ‘gri’ arada durmaktadır. Hem beyaz ve

siyahın, hem de kırmızı ve yeşilin bir karışımıdır. Gri bir renk kombinasyonundan öte şimdiki zamandır. Her zaman geçmiş ve geleceği yenmektedir. Bu nedenle olası bir yorum; geçmişte beyazlar giymiş Irene, kırmızı elbisesi ile şimdi dans etmektedir. Siyahlar içinde de hayat dansını yalnız bırakacaktır.

Munch'un eserlerinde geçmiş ve gelecek, şimdinin varlığı ile ortaya çıkmaktadır. Şimdiki zamanın kavşağında geçmişi ve geleceği deneyimlemek bir tür kaygı yaratmaktadır. Søren Kierkegaard için kaygı, özgürlüğü deneyimlemektir. “Kaygı insana girer, her şeyi araştırır ve içindeki sonlu ve önemsiz her şeye endişeyle eziyet eder ve sonra onu istediği yere götürür” (Kierkegaard, aktaran Gron, 2008, s.177). Bu nedenle, yaptığımız şey zamanda ileri geri seyahat etmektir.

Geçmişin gelecekle, bugünün kesişme noktasında buluşması aynı serinin **‘Madonna (Sevgili Kadın)’** adlı çalışmasında da karşımıza çıkmaktadır. “Tüm dünyanın yörüngesinde durduğunda yaşanan bir duraklama. Yüzün tüm dünyayı temsil eden bir güzellikte. Şimdi yaşam ve ölüm el ele tutuşuyor. Binlerce geçmişi birbirine bağlayan zincir, gelecek binlerce nesille birleşti” (Munch, aktaran Russell, 2015, s.9).



Resim 5.3.5.5. Edvard Munch, Madonna, 1894-1895, 90.5*70.5 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Norveç Milli Müzesi, Norveç

Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Madonna_\(1894-1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Madonna_(1894-1895).jpg) (10.01.2022).

Resim’de kırmızı renk, bir kez daha baskın biçimsel bir unsurdur. Figürün halesi veya şapkası kırmızı renk ile betimlenmiştir. Madonna belirsiz bir pozisyonudadır: ne uzanmış, ne de ayaktaadır. Resmin sol köşesinde, ya bir cenin ya da bir iskelet olduğu düşünülmektedir. Madonna bir süreç olarak görülen yaşamı temsil etmektedir: doğum, yaşam ve ölüm.

Munch, ‘Hayat Frizi’ serisinin son çalışması ile yaşam korkusu ile yüzleşmektedir. ‘**Hasta Odası’nda Ölüm**’ eserinde, küçük kız izleyici bakışının merkezindedir. Kızın umutsuzluğunu görmemize izin vermiştir.



Resim 5.3.5.6. Edvard Munch, Hasta Odasında Ölüm, 1893, 134*160 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Munch Müzesi, Oslo, Norveç

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Frieze_of_Life_\(Edvard_Munch\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Frieze_of_Life_(Edvard_Munch))

(10.01.2022).

Küçük kız, annesinin ölümüyle dehşete düşmesi gerçeğini konuşmamaktadır. Ancak görülen şeyler, bu sessiz olma sürecinden sonra gelmektedir. Bu çalışmadaki sessizlik deneyimi şu şekilde dile getirilebilir: ‘Küçük kız!, bu ölüm odasında neler olduğunu görebiliyorum, gördüklerim ve hissettiklerim hakkında konuşmaya cesaret edersen söyle bana’. Eserde, görmekle konuşma arasında zorunlu bir sessiz boşluk vardır. Bu sessiz boşluk, gözün anlam parçalarını içeri alma ve konuşarak dışarı verme sürecine imkan sağlamaktadır.

Michael Foucault ‘Kliniğin Doğuşu’ adlı kitabında, anlamı görme edimiyle bütünleştirmiştir. “Tanımlamak aynı zamanda onların oluşumlarının anlaşılır sırasını takip etmektir. Aynı anda hem görmek, hem de bilmektir, çünkü kişi gördüğünü söyleyerek onu bütünleştirir, ve gördüğü şey kendiliğinden bilgiye dönüşür” (Foucault,

1994, s.114). Başka bir deyişle, görmek, hissettiğinizi bilmektir ve görülen şeyler sessiz bir boşlukta duyulabilmektedir.

Munch ‘**Öpücük**’ çalışmasındaki aşıklerle birlikte ‘Hayat Frizi’ serisindeki ilk döngüye ‘aşk’a dönmüştür.

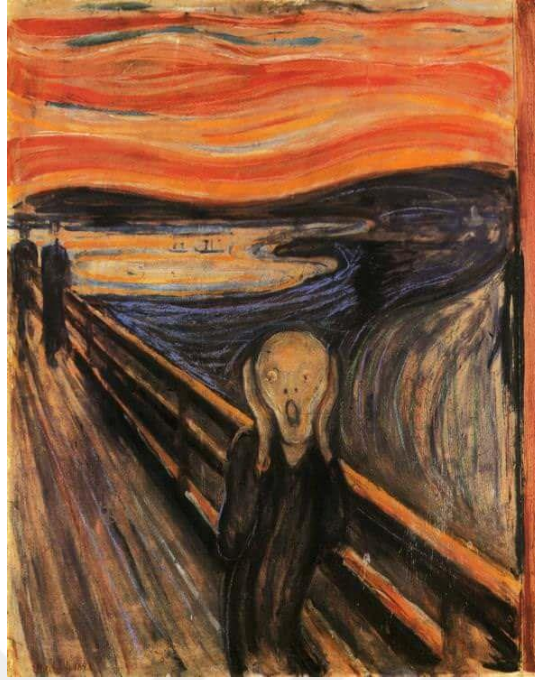


Resim 5.3.5.7. Edvard Munch, Öpücük, 1897, 99*81 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Munch Müzesi, Oslo, Norveç

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/kiss-1897> (10.01.2022).

Öpücük’teki aşıklar, şimdiki zamanın başka bir örneğinde karşımıza çıkmaktadır. Birbirinin kucağında kaybolmuş iki sevgili vardır. “Zaman budist çarkı gibidir. Her zaman şimdiki zamandan geçmişe doğru batır, her zaman yükselen şey, gelecekte günümüze ortaya çıkar. Gerçek olan her şey ebedi şimdidedir” (Merrell, 1988, s.91).

Munch, ‘**Çılgılık**’ çalışmasında, varoluşsal bir kaygı kriziyle karşı karşıya kalan modern insanı tasvir etmiştir.



Resim 5.3.5.8. Edward Munch, Çılgılık, 1893, 91 cm × 73.5 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Milli Galerî, Oslo, Norveç

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-scream-1893> (10.01.2022).

Figürün korku ve endişe duyguları kelimelere dönüştürüldüğünde ve içselleştirildiğinde bile, hala görünmeyen bir şeyler vardır. Çılgılığı, iç ve dış dünya arasındaki boşluğu genişleterek parçalamaktadır. Resim’de kullanılan renkler özenle seçilmiştir. ‘Kırmızı’ bir kelime olarak değil, bir renk olarak bizi titretmektedir. Ayrıca kırmızı ile olan ilişkisi nedeniyle kan kokusu alma özelliği kazanmaktadır. ‘Mavi’ renk ise, soğuk ve hayatın yokluğunu simgelemektedir. Çalışmada, insan huzursuzluğunun sessiz gizemleri, takıntıları ve derinliği fark edilmektedir. Resim’deki tüm döngüsel biçimler, bir tür içinden çıkılmaz bir kısır döngüdür. Karakterin gerçek ıstırapı, akıl kaybının ifade edilişi, çalışmaya korkutucu bir yön vermiştir. Figürün kadavra solgunu yüzü bir iskeleti andırmaktadır. Böylece ölüm fikrine atıfta bulunmuştur. Başkalarından koparılma, onlardan kopma korkusunu ifade etmeye çalışmıştır.

Munch'un eserleri, geçmiş ve geleceği şimdi'de sessizce buluşturmakta, ve varlığını şimdiki zaman diliminde ortaya çıkarmaktadır. Kierkegaard'da benzer sonuca varmıştır. “Şimdi, geçmişten veya gelecekte daha fazlasını ifade eder, çünkü şimdi geçmişin bir parçası olduğu bütündür” (Kierkegaard, aktaran Gron, 2008 s.181).

5.3.6. Yaşamın Yokluğundaki Sessizlik: Edward Hopper (1882-1967)

Hopper çalışmalarında, mekan ve izole figürleriyle modern yaşam ve kentlerin yalnızlığını, yabancılaşmasını, hayal kırıklığını ve umutsuzluğu tasvir etmektedir. Modern yaşamın getirdiği özgürlük, ortadan kaldırıldığında, geriye yalnızlık ve sessizlikten başka bir şey kalmamaktadır. Resimlerinde 1920'lerden, 1960'ların başlarına kadar ki dönemi, yani 'büyük buhran' dönemindeki Amerika'yı betimlemiştir. Hopper, dışarı'ya, modern yaşamda başka hiç kimsenin görmediği, rahatsız edici ve yeni bir şeye: modern hayatın kalabalığındaki yalnızlık duygusuna dokunmuştur. Pencerelerden kendi içlerine bakan yalnız bireylerin görüntüleri, izleyicilere insanlığın bir tür tecrit içerisinde olduğunu hatırlatmak içindir. Hareketli bir şehir bile, izolasyonu yok etmemekte aksine yoğunlaştırmaktadır. Onların varoluşu sadece bir odada değil, birçok mekanda: evde, işte, kafeteryada veya sinema salonunun bekleme alanında gerçekleşmektedir. Çalışmalarında ışık ve gölge kontrastlarına karşı canlı renkleri, keskin, düşündürücü ve tanıdık bir şekilde kullanmaktadır. Bu renk yoğunluğuna rağmen figürler kendi dünyalarında yalnızdırlar. Bu nedenle Hopper'in resimleri, modern yaşamda insanın kendi özüne ve doğaya yabancılaşmasıyla paralel olarak şeylerin yitimi, yoklukla ilişkili bir sessizlik deneyimi ile ortaya çıkmaktadır. Susan Sontag'ın 'Sessizliğin Estetiği' adlı makalesinde belirttiği gibi, sessizlik zenginleştirici bir boşluk olarak iletişimin estetik bir ögesidir adeta. Hopper'in

eserlerinde de sessizlik anlamın kolayca kurulmadığı yerlerde iletişim kurmakta ve izleyiciyi kendi öznelliği ile dinlemeye davet etmektedir.

Edvard Munch'un 'Hayatın Frizi' serisinin aksine, Hopper resimlerini bir seri altında birleştirmemiştir. Ancak tüm eserleri modern bir yalnızlık durumunu yansıtmaları nedeniyle, bu çalışmalarda bir seri olarak görülmektedir. Resimleri bir süreklilik içermektedir: Her biri, bir sonrakine aittir.

‘Bölme C Arabası’ çalışmasında, tren köprüye yaklaşmakta, içimizi dışımıza bağlayan bir tünel gibi işlev görmektedir. Ponty’de benzer bir yorumda bulunmuştur: “Bedenimle etrafımı saran varlıklar arasında devam eden bir değiş tokuş...bir şeylerle sürdürdüğüm bir tür sessiz konuşma, sürekli gelişen bir diyalog, sözel farkındalığının çok ötesinde” (Ponty aktaran Merrell, 1988, s.52). Sessiz figür, geometri ve ışığın eşlik ettiği bir yalnızlık içerisindedir.

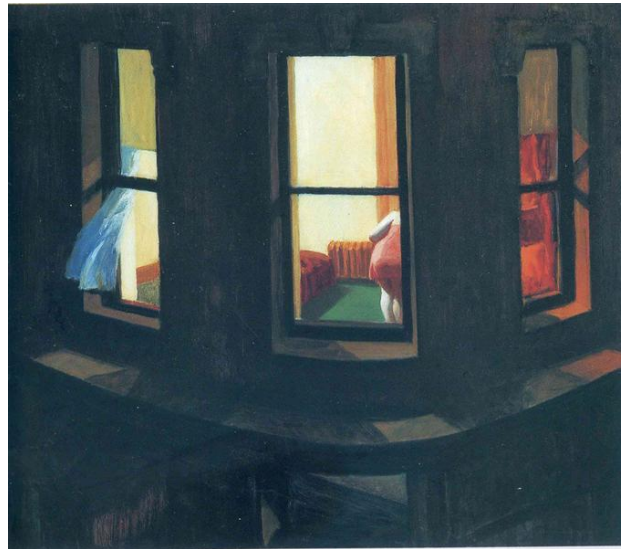


Resim 5.3.6.1. Edward Hopper, Bölme C Arabası, 1938, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.edwardhopper.net/compartment-c-car.jsp> (14.01.2022).

Hopper'ın resimleri bize meydan okumaktadır. Hem sessiz görünmekte, hem de sessizlik perdesinin ötesinde büyük bir azap hissedilmektedir. Tarzı aşırı basitleştirme ile karakterize edilmiş ve ayrıntılar gizlenmiştir. Eserlerindeki figürler ‘sessiz’ yerleşim bölgeleridir. Figürlerde kulak zarımızı delen şiddetli bir sessizlik bulunmaktadır. Onların umutsuzluğu ve trajedisi yüzlerinde ve bedenlerinde olduğu kadar, bütün olarak resmin genelinde de görülmektedir.

‘Gece Pencereleeri’ çalışması, yüzeysel olarak röntgenci olarak kabul edilmesine rağmen, bağlantı kurma ve başkalarına ulaşma zorluğu içermektedir. İzleyiciyi birinci kattaki bir apartman dairesinde, karşıdaki odada eğilmiş bir kadına bakan bir şekilde konumlandırmıştır. Bu eser, savunmasız yalnız bir kadının resmi olduğu kadar, bizim kendi tecrit duygumuzun da bir resmidir. Resim aynı zamanda içeri girmeye davet etmektedir. İzleyicinin kendi iç yaşamını görülebileceği bir alan yaratmıştır.



Resim 5.3.6.2. Edward Hopper, Gece Pencereleeri, 1928, 86.36 x 73.66 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/night-windows> (14.01.2022).

Hopper, lokantalar, eczaneler, otel odaları, benzin istasyonları ve sinemalar gibi ikonik Amerikan mekanlarının dünyadaki konumlarını, ‘tefekkür’ alanlarını yansıtan mekanlara dönüştürmüştür. Resimlerin de görünen sadeliğinin arkasında büyük bir karmaşıklık ve derinlik yatmaktadır. Ayrıntıların eksikliği, izleyiciyi geçmiş ve yaklaşmakta olan olaylar, karakterler arasındaki ilişkiler ve bu karakterlerin yaşamlarını inceleme ihtiyacını uyandırıp, arzu ve endişeler üzerine spekülasyon yaparak, görüntüyü tamamlamaya davet etmektedir. Belki de bu yüzden ‘röntgencilik’ Hopper çalışmalarının eleştirisinde fazla kullanılan bir terimdir.

‘Gece Kuşları’ çalışması ikonografiktir. Birbiri ile sosyal bir diyalogu olmayan dört figür, birbiriyle olduğu kadar izleyiciden de uzak görünmektedir. Floresan aydınlatma, tüm gece açık olan kafe’nin bulunduğu sokağın karanlık bir köşesinde, bir deniz feneri gibi parlaklık vermektedir. Hopper bu çalışması ile ilgili olarak, büyük bir metropolün melankolisini kasıtsız olarak tasvir ettiğini, ancak figürlerini ise kasıtlı olarak kişisel yalnızlık ve metropoliten ıssızlığın sembolizmiyle doldurduğunu belirtmiştir. (Hooper, aktaran Wells, 2007, s.43).

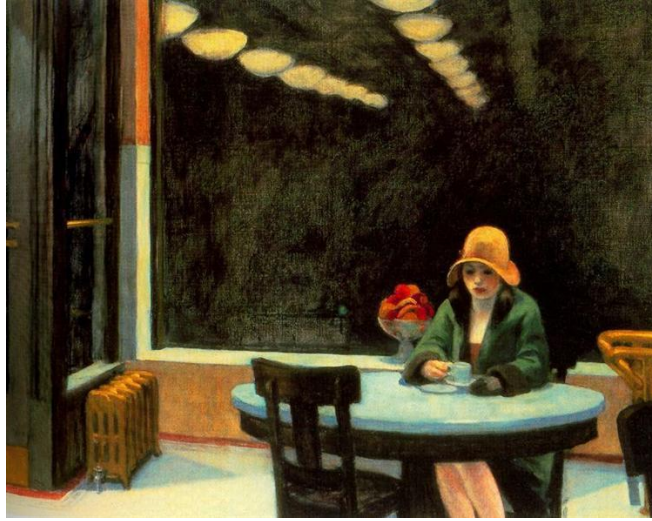


Resim 5.3.6.3. Edward Hopper, Gece Kuşları, 1942, 84.1 x 152.4 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Şikago Sanat Enstitüsü, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/nighthawks> (14.01.2022).

Restoran dışında her yerin kapalı olması ve herhangi bir yaşam belirtisi olmaması, gecenin geç bir saati olduğunu göstermektedir. Çalışmanın ismi de gece geç yatanlara verilen isim olan ‘gece kuşu’ dur. Figürlerin birbirlerinden kopuk halleri, sadece resimdeki figürlerin değil, bizlerin de bu dünyada tek başına olduğunu hatırlatmaktadır. Her şey yoruma açıktır. Resmin bize anlattığı net bir öykü yoktur. Ancak net olan tek şey; yalnız ve sessiz olma hissidir.

Hopper’in resimleri, boş ve sessiz görünse de, altta yatan bir gerilimle doludur, öyle ki en ufak bir hareket, hafifçe hışırdayan bir perde ya da bir piyano bile gizemli bir anlam kazanmaktadır. ‘**Otomat**’ çalışmasında, ağır bir sessizliğin hakim olduğu bir ortamda, kahvesini yudumlayan yalnız bir kadını tasvir etmiştir. Kadın figürün melankolisi, dışardaki karanlık, masanın altındaki gölgelerle vurgulanmaktadır. Kadının arkasındaki geniş koyu renkli plan, sessizliğin hakim olduğu bir atmosfer etkisini resme kazandırmaktadır. Karanlık plandaki ışıkların yansımaları da, oluşturdukları durağan ritm ile sessizliğe eşlik etmektedir. Vilhelm Hammershøi’nin çalışmalarının aksine, Hopper resimlerinde, canlı renklere ve kesin çizgilere yer vererek sessizliği hissettirmiştir.



Resim 5.3.6.4. Edward Hooper, Otomat, 1927, 91.4 x 71.4 cm, Des Moines Sanat Merkezi, IA, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/automat-1927> (14.01.2022).

‘Chop Suey’ çalışmasında, mütevazı bir ortamdaki sakin, günlük hikayelere odaklanmıştır. Sessizlik, sanki mekanın duvarlarına işlenmiştir. Figürler arasındaki mesafeye güçlü vurgu yaparken, sessizlik karakterler arasındaki suç ortaklığına dönüşmektedir.



Resim 5.3.6.5. Edward Hopper, Chop Suey, 1929, 81.3* 96.5 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chop_Suey_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Chop_Suey_(painting)) (14.01.2022).

‘**Western Motel**’ adlı çalışmasında, motel odasında perdeleri sonuna kadar açılmış bir pencere önünde, yatağın kenarında oturan bir kadın figür bulunmaktadır. Bu figür, Hopper’ın diğer resimlerinin aksine doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakmaktadır. Diğer çalışmalarında olduğu gibi, ışık odaya sert bir şekilde düşmekte ve gölgeli alanlar ile arasında derin kontrastlar oluşturmaktadır. Kadının bize doğru kararlı bir şekilde bakışı yalnız olmadığını düşündürmekte, yatağın çift kişilik olması ve iki valizin resimde yer alması da, odada başka bir kişinin bulunma ihtimalini güçlendirmektedir. Buna rağmen resimde hâkim olan duygu Hopper’ın diğer çalışmalarındaki gibi yalnızlıktır.

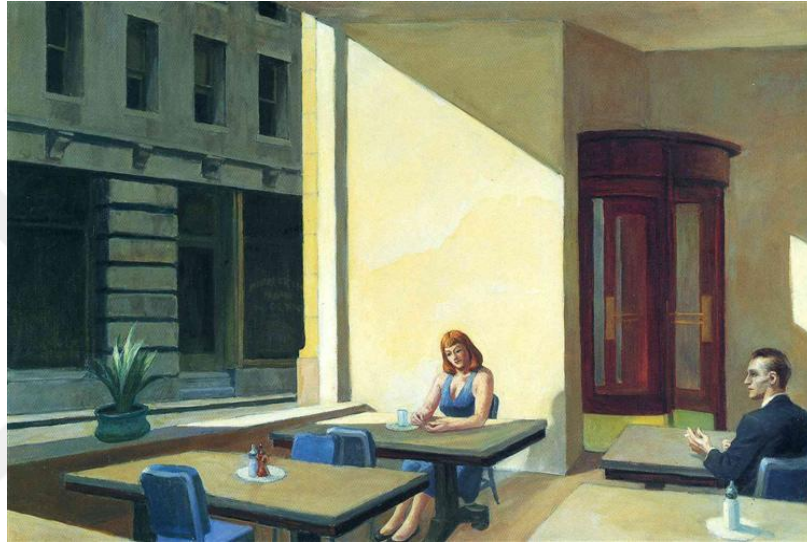


Resim 5.3.6.6. Edward Hopper, Western Motel, 1957, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, ABD

Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/western-motel> (14.01.2022).

Bir yere ait olamama durumu ile, resimde görünmeyen ama motelle ilişkilendirdiğimizde anlayabildiğimiz, seyahat halinde olma durumu, metropol insanının yaşam tarzının bir sonucudur.

‘Gün Işığında Kafeterya’ çalışmasındaki figürler sessizce oturmakta ve hiçbir şey onları rahatsız etmiyor gibi görünmektedir. Kadının ve erkeğin gözleri sonuna kadar açıktır, buna rağmen figürler görüş alanımızda olmayan bir şeye; kendi içlerine bakıyormuş gibi görünmektedir. Hopper bu resimde görünmez olanı tartışmaya açmıştır.



Resim 5.3.6.7. Edward Hopper, Gün Işığında Kafeterya, 1958, Tuval Üzeri Yağlı Boya
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/sunlights-in-cafeteria> (14.01.2022).

Duvarlara yansıyan güneş ışığı, iki figürü bir anlamda, bir maske gibi izole etmektedir. Çok şiddetli aydınlatma ile, maskelenen sessizliğin, bitmeyen ve içine çeken sarmalını ifade etmeye çalışmıştır.

‘New York’taki Oda’ çalışmasında, iki figür ne iletişim kurmakta, ne de birbirlerine dokunmaktadır. Kadının ve adamın vücudu bir anlamda taşlaşmış gibidir. Yüz özellikleri ayırt edici değildir. Eğer onlar gerçekten evli bir çift ise, o zaman yalnızlıkları düşündüğümüzden de büyüktür. İki insanı bir arada tutan tek şey, nesnelerdir. Ne yazık ki, figürler de nesnelere dönüşmüş, birbirlerinden uzaklaşmıştır.

Bedenleri onları çevreleyen diğer tüm nesneler gibi, evin dekorasyonuna benzer hale gelmiştir.



Resim 5.3.6.8. Edward Hopper, New York'taki Oda, 1940

Kaynak: https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235607 (14.01.2022).

‘Cape Cod Sabahı’ adlı çalışmasında, izleyiciye evi hissettirmektedir. İç mekan ve dış mekan ikiliğini tartışmaya açan bir sentez, kamuya karşı özel bir benlik alanı bulunmaktadır. Hopper'ın evleri, insanın dolaşma ve yerleşme ihtiyacına işaret etmekte ve özünde, evde başlayan ve biten yaşam yolculuğu fikrini açığa vurmaktadır.

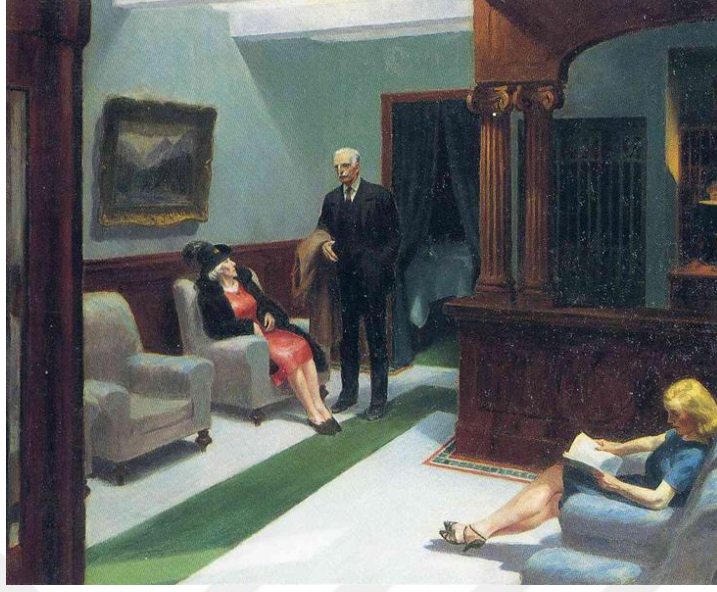


Resim 5.3.6.9. Edward Hopper, Capo Cod Sabahı, 1950, 101.98 x 87 cm, Tuval Üzeri

Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/cape-cod-morning> (14.01.2022).

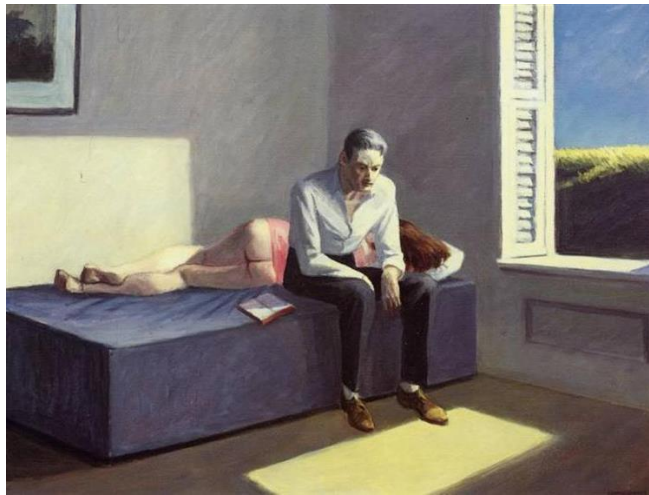
‘Otel Lobisi’ çalışmasında sessizlik deneyimi yeniden karşımıza çıkmaktadır. Bir kadın ve bir adam, belki bir akşam yemeğine çıkmak ya da bir gösteri izlemek için beklemekte, çaprazlarında onlardan bağımsız kitap okumaya dalmış genç bir kadın bulunmaktadır. Hopper’ın figürleri eyleme dahil değildir, sürekli bir düşleme halindedirler. Dolayısıyla evde ve/veya kamusal alanlarda yer alan figürlerde travmatik bir sessizlik mevcuttur. “Hopper’ın karakterleri gerçekten evde herhangi bir yerde, ne bir odada ne de dışarıda, ne işte ne de oyunda, ne yalnız ne de başkalarıyla. Protesto ve grevlere karışmazlar” (Schmied, 2011, s.54).



Resim 5.3.6.10. Edward Hopper, Otel Lobisi, 1943, 103.5 x 82.55 cm, Indianapolis Sanat Müzesi, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/hotel-lobby> (14.01.2022).

‘Felsefe’ye Yolculuk çalışmasında, dalgın dalgın oturan bir adamla, yarı çıplak bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadının vücudu son derece rahatken, adamın vücudu rahat değil kapalıdır.

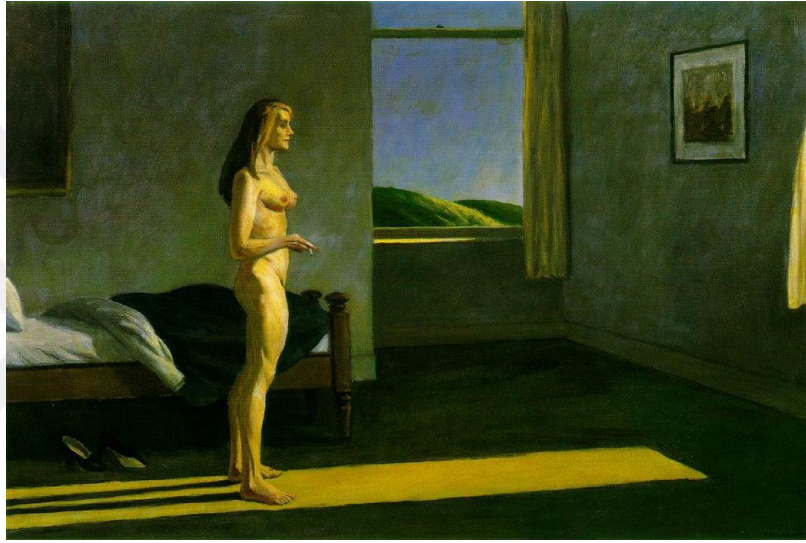


Resim 5.3.6.11. Edward Hopper, Felsefe’ye Yolculuk, 1959

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/excursion-into-philosophy-1959> (14.01.2022).

Çalışma’da her şey öyle bir açıyla resmedilmiştir ki, izleyiciye acaba nesnelerin soğukluğu bir şekilde iki kişiye de geçmiş mi? diye düşündürmektedir

‘Güneş’teki Kadın’ çalışmasındaki kadın figür, geleneksel ev işlerindeki gibi ne örgü örmekte, ne de yemek pişirmektedir. Ancak içeriye yansıyan ışıkla, bir anlamda yıkanmaktadır. Kadın figür bir şeylerin olmasını pasif bir şekilde beklemektedir.



Resim 5.3.6.12. Edward Hopper, Güneşteki Kadın, 1961

Kaynak: <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8YE9WN&titlepainting=A%20Woman%20in%20the%20Sun&artistname=Edward%20Hopper> (14.01.2022).

‘New York Sineması’ çalışmasındaki kadın figür de, bu pasiflik durumunu ‘beklenti’yi’ hatırlatmaktadır. Kadın, kendi içinde düşüncelere dalmış, kimseyle etkileşime girmemektedir. İzleyici, bir filmdeki kamera gibidir. Hopper, sıklıkla modern dünyadaki insanların meslekleri/durumları hakkında herhangi bir ipucu vermeden farklı bireyler gibi göstermektedir. Tıpkı bir film gibi, zamanın belirsiz bir anında, kendi uçurumundaymış gibi yakalanmaktadır.



Resim 5.3.6.13. Edward Hopper, New York Sineması, 1939, 81.9 x 101.9 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD

Kaynak: https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235598 (14.01.2022).

Hopper, tüm eserlerinde modern çağın kalabalığındaki yalnızlık ve sessizlik duygusunu hissettirmiştir. “Başka hiçbir sanatçı en sıradan insan durumlarını, Hopper'dan daha açık bir şekilde göstermemiştir. Neredeyse hiç kimse yaşamları hakkında bu kadar çok şey söylememiştir. Onun sessiz şahidinde daha çok insandırlar” (Levin, 2000, s.72). Hopper’ın resimleri bizleri sürekli mücadele, çelişki ve belirsizliğin girdabına sürüklemektedir. Melankolinin sessiz maddeselliğini yansıtmakta, fiziksel boşluğa vurgu yaparak yaşamın yokluğuna işaret etmektedir. Günlük hayatın bu sıradan sahnelerinde ‘sessizlik’ yazgıyı bulamamış bir varoluşun boşluğunu somutlaştırmaktadır.

5.3.7. Masalvari Sessizlik: Andrew Newell Wyeth (1917-2009)

Wyeth, ağırlıklı olarak, bölgesel bir odakla insanları manzaralar içine yerleştirerek çalışmıştır. Wyeth'in çalışmaları sessiz ve melankolik olarak kabul edilmektedir. Çalışmalarında yalnız figürlerin kendi dünyalarını düşündükleri, çıplak ve sessiz bir ortam mevcuttur. Kırsal ortamlarda sessiz ve izole figürleri, sade bir kompozisyon içinde göstererek, çarpıcı izolasyon duygusu yaratmaktadır. Wyeth, sınırlı renk paletinde, toprak tonlarını ve hafif tonları tercih etmektedir. Onun yeşil rengi, kahverengi rengine daha yakındır. Çam ağaçları bu nedenle genellikle kahverengiye dönmektedir. Böyle sınırlı bir renk paleti, çalışmalarına sadelik katmakta ve resmindeki bastırılmış sessiz ruh halinin tonunu güçlendirmeye yardımcı olmaktadır. Başka bir deyişle sessizlik, estetik bir değer olarak Wyeth'in eserlerinde yer alan bir tür konuşma biçimi gibidir. Susan Sontag'ın sessizliğin karşı sanat gibi davranan estetik bir değer ve güç olarak ele aldığı yaklaşımı Wyeth'in resimlerinde gözlemlenebilmektedir. Çünkü sessizlik, bu çalışmalarda izleyiciyi kendi öznel deneyimine yönlendirmekte ve kesin bir hakikatten kaçınmaktadır.

‘Christina'nın Dünyası’ adlı çalışmasında kırsal bölgeyi bir kaçış olarak tasvir etmiştir. Kırsaldaki sessiz atmosfer, nostalji ve sakinlik gibi pek çok duyguyu beraberinde getirmektedir. Çocuk felci nedeniyle yürüyemeyen ve tekerlekli sandalye kullanmayı reddeden ‘Anna Christina Olson’, Wyeth'in evinin yakınındaki aile çiftliğinde yaşamaktadır. Wyeth, bir öğleden sonra Christina'nın bedenini tarlada sürüklediğini gördüğünde onun kırılmaz ruhundan ve cesaretinden ilham almıştır. Elleriyle bacaklarını çiftliğe doğru sürükleyen Christina, çoğu insanın ‘umutsuz ‘olarak

kabul ettiği bir hayatın, fiziksel olarak sınırları olsa da, ruhsal olarak sınırlı olmayacağını göstermektedir.



Resim 5.3.7.1. Andres Wyeth, Christina'nın Dünyası, 1948, 81.9 x 121.3 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD

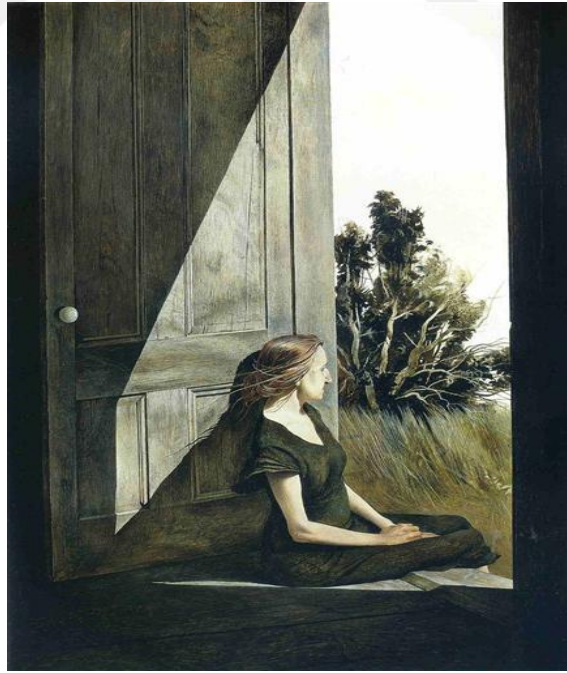
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/christinas-world-1948> (19.01.2022).

Christina, çiftlik evine doğru harekete geçmiştir. Tekrar evde olmayı özlemiştir, izleyiciden de kendisine eşlik etmesini istemektedir. İzleyici, Christina'nın yüzünü görmediği için vücudunun ayrıntılarına odaklanmaktadır. Grileşmiş parmaklar, dağınık saçlar, pembe bir elbise ve sade ayakkabılar görölmektedir.

Wyeth, Christina'yı kendi bedeninde tasvir etmemiştir. (resim yapıldığında Christina 50 yaşındadır). Bunun yerine, model olarak karısı Betsy'nin başı ve gövdesini model olarak kullanmıştır. Bu yaklaşımından dolayı da eleştiri almıştır. Sessiz renk paleti, kıvrık perspektif gibi resmin biçimsel özellikleri ile rahatsız edici gerçeği gizlemektedir. Sakat kalmış beden, kapana kısılmış, dünyanın boşluğuna hapsedilmiş gibi görünmektedir. Wyeth'in resmettiği, her şeyden çok Christina'nın bireyselliği ve içsel gücüdür.

Çalışma, melankolik, nostaljik ve dingin hissettiren bir sessizlik duygusu taşımaktadır. Wyeth, ev ile Christina'nın sürüklendiği yer arasındaki boşluğa büyük bir vurgu yapmıştır. Tarlanın toprak rengi, izleyiciye sıcak ve davetkar bir estetik kazandırmaktadır. Wyeth, bu resmi hakkında “Bu figürün yalnızlığını hissettim. Belki de kendim, çocukken hissettiğimle aynı” (Wyeth, aktaran Meryman 1998, s.31) demiştir.

‘**Christina Olson**’ adlı diğer çalışmasın da da, Christina, tek başına, kapı eşiğinde dinlenmektedir. Vücudunu açık kapıya dayamış, saçları esintiyle hafifçe uçuşmaktadır. Resmin ortasındaki dik ve ağırbaşlı duruşu, zayıflayan uzuvlarının kasvetli yönüne meydan okumaktadır. Evrenle bağlantı kurarak, güneşi içine çekmekte, ıdıklı bir yere, normalliğe bir çıkış aramaktadır.



Resim 5.3.7.2. Andrew Wyeth, Christina Olson

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/christina-olson> (19.01.2022).

Wyeth, 1971-1985 yılları arasında ‘**Helga**’ resimlerinden oluşan bir dizi çalışma yapmıştır. ‘Helga Testy Testorf’, Wyeth'in Pensilvanya'daki komşusunun bakıcısıdır ve on dört yıl boyunca Wyeth'e içeride ve dışarıda, çıplak ve giyinik, farklı şekillerde modellik yapmıştır. Eşi Betsy için de sır olan bu resimleri, tamamen gizlilik içinde yapan Wyeth, çalışmaları tüm bu süre boyunca yakın bir arkadaşının evinde saklamıştır. Helga serisi bir kişinin psikolojik bir portresi değil, sessizliğin bir kadının vücudu aracılığıyla etkilerinin incelenmesidir.



Resim 5.3.7.3. Andrew Wyeth, Helga, 1979, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/helga> (19.01.2022).

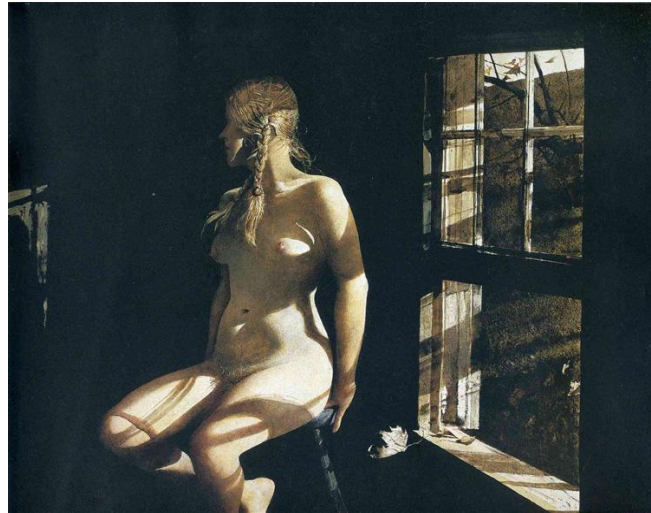
Wyeth, çalışmalarında Helga'yı tüm insani yönleriyle, giyinik, çıplak, içeride, dışarıda, tanınabilir ortamlarda ve tarafsız bir arka plana karşı sunmuştur. Tek bir model kullanarak hayal gücünün sınırlarını test etmiştir. Helga serisi bu anlamda, hem nesnel, hem de kişisel bir perspektiften vizyonunun ve tekniğinin kalıcılığını tasvir etmektedir.



Resim 5.3.7.4. Andrew Wyeth, Dizlerinin Üzerinde, 1977

<https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/on-her-knees-1977> (19.01.2022).

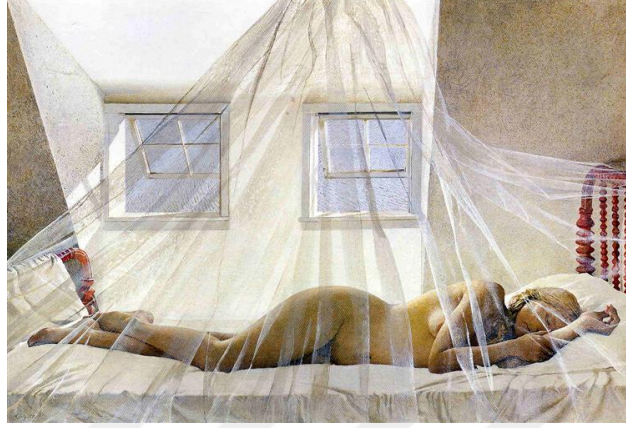
‘Aşıklar’ çalışmasında, Helga’nın parlak kırmızımsı sarı saçlarına veya vücudunun bir eğrisini tanımlayan ışık gibi belirli bir öge ve motife odaklanmıştır. Resimlerinde kullandığı renkler solgun, eşyalar eskidir. Her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu ıssız bir sessizlik içermektedir.



Resim 5.3.7.5. Andrew Wyeth, Aşıklar, 1981, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/lovers-1981> (19.01.2022).

Helga'yı stüdyoda, gölgelerde ve güneş ışığında, her mevsimde ve günün her saatinde giyinik, çıplak, uyanık ve uykuda betimlemiştir.



Resim 5.3.7.6. Andrew Wyeth, Gündüz Düşü, 1980, Hammer Müzesi, Kaliforniya, ABD

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/day-dream>. 19.01.2002.



Resim 5.3.7.7. Andrew Wyeth, Sonbahar

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/autumn> (19.01.2022)

Andrew Wyeth, doğrudan izleyici ile iletişim kuran eserlerinde, gizemli, akıllarda soru işareti oluşturan ve soruları cevapsız bırakan düşsel bir atmosfer yaratmaktadır. Bu nedenle resimlerinde sessizliğin masalvari bir dili vardır.

Bu bölümün sonunda özetleyecek olursak; sessizlik deneyimi, insan figürlü resimlerde;

- Bir kaybolmanın, konuşulamayanın, temsil edilemeyen bir metaforu ya da semptomu olduğunda ‘şekilsel’ olarak,
- Bireyin toplumla, zamanıyla ve kendisiyle ilişkisi üzerine bir düşüncenin parçası olduğunda, ‘tarihsel, felsefî veya etik’ olarak,
- Bir dönemin ve kültürün temsillerini sorgulamaya katkıda bulunduğu ‘kültürel’

olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı tarafından kullanılan renk paleti ile de ilişkili olarak bazı renkler sessizliğe daha elverişlidir. Siyahlar, griler, toprak renkleri gibi renkler örneğin bir kadmiyum kırmızısından daha fazla sessizlik içermektedir. Ancak Edward Munch, Edward Hooper gibi sanatçılar tarafından kullanılan canlı renklerde de sessizlik algılanabilmektedir. Bu nedenle renk, sessizlik deneyiminde kromatik bir madde olarak şart değildir, başka bir deyişle sessizlik renkten özgürleşebilmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sessizlik, söylem alanı için bir hareket noktasıdır. Söylem sessizliğin anlamlı görünmesini mümkün kılmaktadır. Söylem ortaya çıktığı anda, kendi sonluluğunu da ortaya çıkaran o sessizlikten etkilenmektedir. Söylem olmadan sessizlik olmayacağı gibi, sessizlikle ilgili olarak bu tezi yazarken ifade edilmeye çalışılan her şey, söyleme teslim olmak zorunda kalmıştır.

John Cage'in deneyinde olduğu gibi mutlak bir sessizlik yoktur ve deneyimlenememektedir. Bu nedenle sessizlik olarak kabul edilen şey bağlamsaldır. Sessizlik, bazı şeyleri anlamak olanaksız hale geldiğinde sığınabileceğimiz boş bir delikten farksızdır. Rahatlık ya da güvenlik duygusunun bir tortusunu taşımaktadır. Sessizlik duygusunun içinde kalabildiğimiz, içinde var olabildiğimiz anlarda, kendi ontolojisini ve mevcudiyetini hissettirmektedir.

Sessizlik olgusunun çok yönlü doğası, figüratif resimlerle karşılaştığımızda kendisini daha yoğun hissettirmektedir. Çünkü figüratif resimler yalnızca sessizliğin anlamını iletmekle kalmamakta, aynı zamanda soyut resimlerden farklı olarak onu ortaya çıkarmaktadır. Bütün sanat yapıtları gibi figüratif resimler de, tıpkı onlara verdiğimiz estetik tepkinin; kimliğimiz, nereden geldiğimiz, bu karşılaşmadan ne almak istediğimiz ile bağlantılı olarak ortaya çıkması gibi, estetik bir bağlam içinde yer almaktadır. Bir yapıtın estetik bağlamını tanımlayabilmenin tek yolu ise, onunla yaşanan öznel deneyim karşılaşmasından geçmektedir.

Figüratif resimleri dolduran kompozisyonun estetik bileşenleri arasında 'sessizlik', fiziksel boşluğu temsil ederek, psikolojik olarak dolu olmakta ve ontolojisinin tüm ağırlığını yansıtmaktadır. 'Sessizlik', manzara ve ölü doğa

resimlerinin bir anlamda sözü gibidir. İnsan figürlü resimlerde ise, biçimsel olarak onun gayri maddiliği; görünür bir sembol olmak için yapıtı ele geçirmesine neden olmaktadır. Elbetteki bu resimlerdeki sessizlik deneyimi kendiliğinden oluşmamaktadır. Yapıtın içinde olan bir yansıma, ya da ona verilen estetik tepki olarak estetik deneyimin ayrılmaz parçasıdır. Bu deneyim öznel olduğu halde, yapıtın nesnel nitelikleri de sessizliğin ontolojisini ve estetiğini ortaya çıkarmaktadır.

Sessizlik deneyimlerini bu tezde bir araya getirirken, sanki onların figüratif resimlerde kolayca ortaya çıkabilen estetik tepkiler oldukları gibi, bir izlenim vermiş olabilirim. Ancak dilsiz olanın bir şeyler ifade etmesini sağlamak her zaman farklı ve zor bir çalışmadır. Bu zorluk sessizliğin tekilliği ile bağlantılıdır. Çünkü sessizlik deneyimi, benim eğilimlerimde, arzularımda, beğenilerimde yatan ‘öznel’ bir deneyimdir. Bu deneyime verilen estetik tepkiler benim tepkilerimin özelliğidir. Bu nedenle evrensel bir konum kazanmamaktadır. Başka bir deyişle öznel sessizlik deneyimi, figüratif resmin izleyicide uyandırdığı kendi estetik tepkisinin bir parçasıdır. Sanat yapıtını daha iyi görmesini sağlamaktadır. Sessizliği sanat yapıtında hissediriz, çünkü açık bir biçimde bizim içimizdedir. Bu onun kendine özgü estetik niteliğidir ve böyle bir özellik yalnızca kendi tepkimin içinde bana görünmektedir. Bir sanat yapıtı, yalnızca ‘estetik’ deneyimle ilişkilendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda, herhangi bir sanat yapıtında yer alan görünmez ‘sessizlik’ olgusu, izleyiciyi uyandırmış olduğu estetik deneyimin doğası aracılığıyla düşünmeye sevk etmektedir.

Öte yandan sessizlik deneyimi ve estetik tepkinin tekilliğinin/öznelliğinin bir diğer dikkat çekici yönü, bize yapıtların kendi nitelikleri gibi görünmüş olmasıdır. Sanki sanat yapıtının içinde, sanat yapıtı tarafından bilinmekte ve izleyicinin onu bulup

ıkarması gerekmektedir. Burada belirtilmek istenen nokta, izleyicinin kendi tepkisinin bir özelliğinin yanı sıra, yapıtın kendine özgü bir özellik taşımasıdır. Başka bir deyişle, sessizlik deneyiminin malzemesi yapıtın içindedir. Bundan dolayı bir anlamda başkaları tarafından da ulaşılabiliridir.

Sessizlik sihirli değneyiyle hayatın her alanına dokunmaktadır. Bazen uyumakta, bazen dinlenmekte, ancak zamanın çok ötesinde mevcudiyetini devam ettirmektedir. Bizi görünenin ötesinde, kimsenin göremeyeceğİ bir gerçekliğın varlığıyla karşılaşmaya davet etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abramowicz, J., Lamberti, M.M., Rowley, N., & Selleri, L. (2008). *Giorgio Morandi:1890-1964*. Bologna: MAMbo - Museo d'Arte Moderna.
- Arasse, D. (2001). *L'ambition de Vermeer*. Paris: Adam Biro.
- Atademir, H. R. (1947). *Filozoflara Göre Felsefe*. Konya: Atademir Yayınları.
- Balazs, B. (2017). *Theory of the Film:Paperback* (4th ed). Andesite Press.
- Baldacci, P. (2017, Mayıs). Giorgio de Chirico, The Enigma of The Hour (1910): The First Conceptual Work of Art. *The Brooklyn Rail*.
<https://brooklynrail.org/2017/05/criticspage/Giorgio-de-Chirico-The-Enigma-of-the-Hour-1910-The-First-Conceptual-Work-of-Art> adresinden erişildi.
 Erişim Tarihi: 08.01.2022.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (4th ed). United States: The Noonday Press.
- Baumgarten, A.G. (2007). *Ästhetic: Band I* (D. Mirbach, Ed). Hamburg: Felix Meiner Verlag. http://www.ciando.com/img/books/extract/3787320083_lp.pdf adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 01.12.2022.
- Belgin, T., Belgin, A.F., & Franz, E. (2013). *Otto Modersohn: Landscapes of Silence*. Berlin: Kerber Verlag.
- Berger, J. (2015, November 6). Morandi: The Metaphysician of Bologna. *ARTnews*.
<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/the-metaphysician-of-bologna-john-berger-on-giorgio-morandi-in-1955-5253/adresinden> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 08.01.2022.
- Berman, P.G. (1986). *Edvard Munch: Mirror reflections*, Florida: The Norton Gallery and School of Art.
- Bindeman, S. (2010, June 8). Echoes of Silence: A Phenomenological Study of the Creative Process. *Creativity Research Journal*. 69-77.
https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15326934crj1101_9?needAccess=true adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 03.12.2021.
- Blanchot, M. (1995). *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays* (L. Davis, Trn, A.Sitney, Ed). New York: Station Hill Press.
- Blankert, A. (1978). *Vermeer of Deft: Complete Edition Of The Paintings*. New York: Phaidon.
- Bøe, A. (1989). *Edvard Munch*. New York: International Publications.
- Bogousslavsky, J., Hennerici, M.G., Bazner, H., & Bassetti, C. (2010). *Neurological Disorders In Famous Artists Part 3*. Basel: Karger Publishers.
- Brooks, S. (2016). *Inspiring Artists: Paul Cezanne*. New York: The Rosen Publishing Group, Inc.

- Cage, J. (2011). *Silence: Lectures and Writings* (4th ed). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Charrier, J.P. (2010). *Bilinçdışı ve İnsan* (H.Portakal, Çev). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Clark, M. (1960). Meaning and Language In Hegel's Philosophy. *Persee. Revue Philosophique de Louvain* Year. 1960 pp. 557-578. https://www.persee.fr/doc/phlou_00353841_1960_num_58_60_5055 adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 21.12.2021.
- Claudel, O. (1990). *L'œil écoute (Folio Essais)*. Paris: Gallimard Education.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. London: Macmillan.
- Coke, M. E. (1985). Towards a Poetry of Silence: Stéphane Mallarmé and Juan Ramón Jiménez. *Studies On 20th Centuries*. Volume 7. Issue 2. Special Issue On Juan Ramón Jiménez. Article 5. <https://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1122&context=sttcl> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 12.12.2021.
- Cooper, B. (2011, Spring). Beethoven's Uses of Silence. *The Musical Times*. Volt: 152. No: 1914. pp. 25-43. <https://www.jstor.org/stable/23039954?origin=JSTOR-pdf> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 03.12.2022
- Corbain, A. (2021). *Sessizliğin Tarihi: Rönesanstan Günümüze* (I.Ören, Çev). İstanbul: Kollektif Kitap.
- Costelloe, T.M. (2009). *Aesthetics and Morals in the Philosophy of David Hume*. UK: Routledge.
- Dauenhauer, B.P. (1980). *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. UK: Indiana University Press.
- Daniels, P.R. (2013). *Nietzsche and The Birth of Tragedy*. UK: Routledge.
- Da Vinci, L. (2010). *Thoughts On Art And Life* (M.Baring, Trn). Oxford: Benediction Classics.
- Delacroix, E., Damisch, H., Joubin, A., & Labourdette, R. (1996, August 29). *Delacroix Journal. 1822-1863*. Paris: Librairie Plon.
- dell'Arco, M.F. (1987, December). The World In A Bottle (M.Shore, Trn). *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/198710/the-world-in-a-bottle-34795> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 17.01.2022.
- Derrida, J. (2005). Cogito and History of Madness (A.Bass, Trn). *The University of Chicago Press*. 1978. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_Cogito.pdf adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 01.12.2021.
- Derrida, J. (2008). *Çile* (M. Başaran, Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Dewey, J. (2005). *Art as experience* (4th ed). New York:Tarcher Perigee.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin sesi: Psikanaliz ve ses*. (B.E. Aksoy, Çev). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Erdok, N. (1977). *Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas ilişkisi*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Farago, C.J. (1992). *Leonardo Da Vinci's Paragone*. Leiden: Brill.
- Fernande, S.M. (1990). *Semiotics of Visual Language* (1st ed). Bloomington: Indiana University Press.
- Figür. (n.d.). Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 12.12.2021.
- Figüratif Resim. (n.d.). Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 12.12.2021.
- Foucault, M. (1994). *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception* (A. M. Sheridan Smith, & F.Perujo, Trn). New York: Vintage.
- Gilson, É. (1957). *Painting and Reality* (2nd ed). New Jersey: Princeton University Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art* (2nd ed). Indianapolis, IN: Hackett.
- Gron, A. (2008). *The Concept of Anxiety In Soren Kierkegaard* (S.L. Know, Trn). Georgia: Mercer University Press.
- Hartmann, N. (2014). *Aesthetics* (E. Kelly, Trn). (2nd ed). Berlin: Walter de Gruyter.
- Heffernan, J.A.W (1996, Winter). Alberti on Apelles: Word and Image in 'De Picture'. *International Journal of the Classical Tradition*. Vol. 2, No.3. pp. 345-359. <https://www.jstor.org/stable/30222219> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 08.01.2002.
- Heidegger, M. (1985). *Unterwegs Zur Sprache*. Stuttgart: Klett Cotta.
- Heidegger, M. (2014). *Introduction to Metaphysics* (G.Fried & R.Polt, Trn). (2nd ed). Connecticut: Yale University Press.
- Heidegger, M. (2013). *Olmaya Bırakılmışlık* (M. Keskin, Çev). İstanbul: Avesta Basın Yayın.
- Higgins, B., & Parker, H. (2007). *Reading Mellville's Pierre; Or the Ambiguities*.Louisiana: LSU press.
- Homeros (2013). *Odyseia* (A. Erhat ve A.Kadir, Çev). (1.Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Husserl, E. (1975). *Experience and Judgement (Studies in Phenomenology and*

- Existential Philosophy*) (J.S. Churchill, Trn). Evanston: United States: Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1989). *The Ontology of The Work of Art: Musical Work, Picture, Arch., Film (Volume 12) (Series In Continental Thought)* (R. Meyer, Trn) Athens: Ohio University Press.
- Iseminger, G. (2004). *The Aesthetic Function of Art*. Cornell University Press.
<https://books.google.com.jm/books?id=SQb405NFEA0C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 01.12.2021.
- Johnson, G.A. (2009). *The Retrieval of The Beautiful Thinking Through Merleau Ponty's Aesthetics (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy)*. Evanston: Northwestern University Press.
- Kafka, F. (2012). *Franz Kafka:Bütün Öyküler:Sirenlerin Susuşu* (K. Şipal, Çev). İstanbul: Cem Yayınevi.
https://www.academia.edu/38343770/Franz_Kafka_B%C3%BCt%C3%BCn_%C3%96yk%C3%BCler adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 18.12.2021.
- Kane, L. (1984). *The Language of Silence: On The Unspoken and The Unspeakable In Modern Drama*. Madison: Fairleigh Dickinson Univ. Press.
- Kant, I. (1987). *The Critique of Judgment* (S.W. Pluhar, Trn). (1st ed). Indianapolis: Hackett Classics.
- Kierkegaard, S. (1954). *Fear and Trembling* (A.Hannay, Trn). London: Penguin Classics.
- Kierkegaard, S. (2019). *Concluding Unscientific Postscript (Princeton Legacy Library, 5526)* (D. F. Swenson & W.Lowrie, Trn). Princeton: Princeton University Press.
- Kowalski, A. (2017). *The Art of Silence*. Yayınlanmış Doktora Tezi. (Publication No: 12/2017). University of Louisville. <https://ir.library.louisville.edu/etd/2825/> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 01.12.2021.
- Kula, O.B. (2012). *Kant, Schiller, Heidegger Estetik ve Edebiyat*. İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Le Breton, D. (2021). *Sessizlik Üzerine* (Z.Turan, Çev). (1.Baskı). İstanbul: SEL Yayıncılık.
- Levin, G. (2000). *Silent Places: A Tribute to Edward Hopper*. New York: Universe Publishing.
- Lipinski, F. (2019, February 14). The Elusive Everyday And The Life Of Edward Hopper's Paintings. *Text&Contextes*.
<https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=2517> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 17.01.2022
- Lyotard, J.F. (2011). *Discourse: Figure* (A. Hudek & M.Lydon, Trn). (2nd ed).

Minnesota: University of Minnesota Press.

- Macann, E. (2010). *The Art of Silent Being*. Yayınlanmış Tez. (Publication No: 2 Dec 2010). Victoria University Wellington.
https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Stille_The_Art_of_Being_Silent/16985329 adresinden erişildi. 03.12.2021.
- Marin, L. (1993). *The Frontiers of Utopia: In Utopias and the Millennium* (K.Kumar & S.Bann, Ed). London: Reaktion Book.
http://www.louismarin.fr/wp-content/uploads/sites/39/2019/05/Utopias_compressed.pdf adresinden erişildi. Erişim Tarihi : 17.12.2021.
- McPhee, J. (2015, September 7). Omission: Choosing What To Leave Out. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/2015/09/14/omission> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 18.12.2021.
- Merrell, F.F. (1988). *Simplicity and Complexity*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Meryman, R. (1998). *Andrew Wyeth: A Secret Life* (First Edition). New York: Harper Perennial.
- Michael, E. (1984, Summer). Francis Hutcheson on Aesthetic Perception and Aesthetic Pleasure. *British Journal of Aesthetics*. Vol 24. Issue 3. pp.241-255.
<https://academic.oup.com/bjaesthetics/article-abstract/24/3/241/21465?redirectedFrom=PDF> adresinden erişim sağlandı. Erişim Tarihi: 20.12.2021
- Moland, L.L. (2019). *Hegel's Aesthetics: The Art of Idealism*. Oxford: Oxford University Press.
- Monk, R. (2005). *Ludwig Wittgenstein Dâhinin Görevi*. (B. Kılıçer ve T. Er, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2022). *Tragedyanın Doğuşu* (M.Tüzel, Çev). (14.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Picard, M. (2002). *The world of Silence* (S. Godman, Trn). Eight Day Press.
- Picard, M. (2019). *Le Monde du Silence* (G.Marcel & C.Ossola, Prf). Paris: La Baconniere.
- Polat, N. (2017). *Sınırları Aşındırmak, Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Predota, G. (2021, April 5). Arnold Böcklin (1827-1901) 'Nothing In Art Is Created Without Effort'. *Interlude*. <https://interlude.hk/arnold-bocklin-1827-1901-nothing-in-art-is-created-without-effort/> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 18.12.2021
- Quignard, P. (2005). *Le Voeu Du Silence*. Paris: Galilee.

- Riley, B. (2016). *Learning From Seurat*. London: Ridinghouse.
- Rodman, S. (1961). *Conversations with Artists*. New York: Capricorn Books.
- Russell, C. (2015). *Edvard Munch Masterpieces of Art*. UK: Flame Illustrated.
- Schiller, F. (2012). *On The Aesthetic Education Of Man* (R.Snell, Çev). New York: Dover Publications Inc.
- Sessizlik. (n.d.). Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 12.12.2021.
- Spengler, O. (2007). *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Germany: Albatros Verlag/Patmos Verlag.
- Stecker, R. (2005). *Aesthetics and Philosophy of Art: Introduction Elements of Philosophy* (2nd ed). Lanham: Rowman&Little Field Publishers.
- Stein, G. (1993). *Geography and Plays*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Sontag, S. (1967). *The Aesthetic of Silence*.
http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Sontag_The%20Aesthetics%20of%20Silence.pdf adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 05.12.2021.
- Souriau, É. (1955, September). A General Methodology For The Scientific Study Of Aesthetic. *The Journal of Aesthetics&Art Criticism*. Vol XIV. No:1.
https://monoskop.org/images/b/bb/Souriau_Etienne_1955_A_General_Methodology_for_the_Scientific_Study_of_Aesthetic_Appreciation.pdf adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 03.12.2021.
- Sözen, M., ve Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Suskunluk. (n.d.). Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 12.12.2021.
- Sükûnet. (n.d.). Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 12.12.2021.
- Szyborska, W., Baranazak, S., & Cavanagh, C. (1998). *Poems, New And Collected 1957-1997*. New York: Harvest Book, Harcourt Inc.
- Taşdelen, D., ve Yazıcı, A. (2012). *Estetik ve Sanat selsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Thomasson, A. L.(2005). The Ontology of Art and Kknowledge, Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Sayı 63 (3). Summer 2005. pp.221-229. <https://www.jstor.org/stable/3700526> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 04.12.2021

- Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş* (S. Büyükdüvenci, Çev). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1996). *Greke Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2006). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2011). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Ut Pictura Poesis. (n.d.). https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ut_pictura_poesis adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 08.01.2022.
- Vad, P. (2008). *Vilhelm Hammershøi and Danish Art At The Turn Of The Century*. Lambertville, NY: USA: Panoply Books.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Wells, W. (2007) *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*. London: Phaidon Press
- Wittgenstein, L. (2006). *Tractatus Logico-Philosophicus* (O. Aruoba, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2006). *Felsefi Soruşturmalar* (D. Kanıt, Çev.). İstanbul: Totem Yayıncılık.
- Wolf, N. (2012). *Caspar David Freidrich 1774-1840: The Painter of Stillness*. Cologne: Taschen.
- Yıldırım, İ. (2014). *Estetik*, Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- Ziss, A. (2009). *Estetik* (Y. Şahan, Çev). İstanbul: Hayalbaz Kitabevi.