

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

GEÇİRGENLİĞİN BOŞLUĞUNDA GÖRÜNEBİLİRLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Berivan ADEM

Ankara – 2013

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

GEÇİRGENLİĞİN BOŞLUĞUNDA GÖRÜNEBİLİRLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Berivan ADEM

Tez Danışmanı

Doç. Cebirail ÖTGÜN

Ankara – 2013

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA ve ONAY SAYFASI

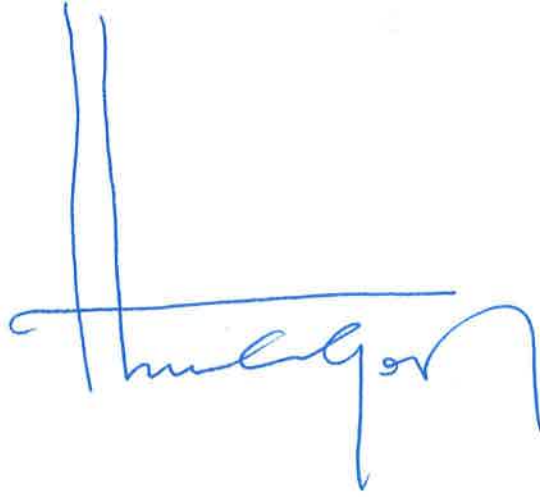
Berivan Adem'in

“Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik” başlıklı tezi 18.09.2013 tarihinde, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Başkan: Prof. Tansel Türkdoğan



Üye (Danışman): Doç. Cebail Ötgün



Üye: Yrd. Doç. Şansal Erdinç



İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA ve ONAY SAYFASI.....	i
ÖN SÖZ.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii

I. BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Problemin Durumu/ Konunun Tanımı.....	1
1.2. Amaç.....	1
1.3. Önem.....	1
1.4. Varsayımlar/ Sayıtlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar.....	2
1.6. Tanımlar.....	2

II. BÖLÜM

2. TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI.....	3
2.1. Geçirgenlik.....	3
2.2. Saydamlık Kavramı.....	7
2.2.1. Tam Saydamlık.....	8
2.2.2. Yarı Saydamlık.....	9
2.2.3. Kavramsal Saydamlık.....	10
2.3. Boşluk – Doluluk.....	11
2.3.1. Çin Geleneğinde Kavram Olarak Boşluk-Doluluk.....	18
2.3.2. Hiçlik.....	22
2.4. Görünebilirlik.....	28
2.4.1. Nesne Boyutunda Görünebilirlik	32
2.5. Plastik Yapılanmada Geçirgenlik.....	33
2.6. Sanal İmgeler.....	40

III. BÖLÜM

3. YÖNTEM.....	44
3.1. Araştırmanın Modeli.....	44
3.2. Evren ve Örnekleri.....	44
3.3. Veri Toplama Teknikleri.....	44
3.4. Verilerin Çözülmesi ve Yorumlanması.....	44

IV. BÖLÜM

4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI ÜZERİNE BULGULAR VE YORUMLAR.....	45
---	----

V. BÖLÜM

5. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	57
5.1 Sonuç.....	57
5.2 Öneriler.....	58

KAYNAKÇA.....	59
EKLER.....	63
EK 1: ESER BİLGİ FORMU.....	63

ÖNSÖZ

Yaratım sürecinde teknik ve rastlantı, ortaya çıkan sanat ürününün anlamsal değerlendirmesi ile doğrudan ilintili sonuçlar doğurur. Sanatçı bilinçli olarak ortaya koyduğu bir çalışmada etki alanında kaldığı anlayışlar ve kavramlarla dışavurumunu yönlendirir. Çalışmalarında ve konu ile ilgili incelediğim sanat yapıtlarında kapsam genelinde ortaya koyduğum geçirgenlik kavramının da aynı şekilde dışavurum sürecine teknik ve anlamsal destekleri olduğunu düşünüyorum.

Geçirgenlik kavramı, temelde plastik sanatları ve özellikle çağdaş sanatı konu alan resim geleneği başta olmak üzere birçok disiplinde karşımıza çıkan bir olgudur. Bir takım algılama biçimleri ve bir iç yolculuğun dışavurumu olarak *geçirgenlik* sanatçının düşünme biçimini ortaya koymasına yardımcı olur.

Bu çalışmada geçirgenliğin sanatta yaratıcılığa ve özgün yapıt oluşumuna nasıl olanak tanıdığının vurgusu, hem kuramsal hem de uygulama çalışmalarıyla desteklendi. Ayrıca bilinçdışı anlatımın sanatçıya verdiği özgürlük duygusuyla seçilen örnek görseller ve uygulama çalışmaları, dışavurum – ifade – rastlantı – saydam katmanlar – hiçlik – boşluk gibi kavramsallaştırmalarla açıklanmaya çalışıldı.

“Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik” başlığı altında özellikle modernizm ve çağdaş sanat sürecine dikkat çekerek değerlendirdiğim bu tez çalışmasında bana yol gösterici olan hocam Doç. Cebail Ötğün’e katkılarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Sanatla ilgili bilinç oluşturma yolculuğumda bana yardımcı olan, lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca emek veren tüm hocalarıma, her daim yanımda olan aileme, destekleri için Hasan Güner ve kardeşim Berdan Adem’e de ayrıca teşekkürlerimi sunuyorum.

Berivan Adem

ÖZET

GEÇİRGENLİĞİN BOŞLUĞUNDA GÖRÜNEBİLİRLİK

ADEM Berivan, Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Cebail Ötgün

Ağustos – 2013

Bu çalışma Gazi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda (GGSER) yapılmıştır. Geçirgenlik kavramının, 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan görüntü elde etme teknikleriyle kavramsal olarak ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Bu durumla doğru orantılı olarak, sonraki dönemlerde sanatın hemen hemen her alanında “geçirgenlik” yapısal olarak yer edinmiştir.

Özellikle çağdaş sanatın merkeze alındığı bir düzlemde değerlendirmek gerekirse; tezin temel konusunu oluşturan geçirgenlik kavramının ortaya çıkardığı yansımalar yapılan uygulamalarla, kişisel anlatım dilinin tematik, düşünsel ve biçimsel yönlerini vurgular nitelikte öne çıkmıştır. Aynı zamanda geçirgenliğin sanatta yaratıcılığa ve özgün yapıt oluşumuna nasıl olanak tanıdığını göstermek hedeflenmiş ve bu araştırma kapsamında geçirgenlik kavramının sanatsal yapıtlara nasıl katkılar ve anlamlar sağladığı irdelenmiştir. Geçirgenlik, plastik yapılanmada sadece arkasındakini göstermekten ibaret bir ifade değildir. Aynı zamanda üst üste bindirilen her plan, ilk ve son katman arasında gizemli bir ilişki kurar.

“Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik” konusu kapsam olarak modernizmden, günümüz çağdaş sanatına kadar birçok alanda yer almaktadır. İzleyici ile sanatçı arasındaki bağlantı göz önünde bulundurulduğunda sistem içerisinde kurduğu dengeye paralel, anlam devinimi sağlayarak gelecekte de geçerliliğini koruyacak bir kavram olabileceğini söylemek olasıdır. Günümüzde bu kavram, alanlar arası ilişkilendirmelerde yeni sentezler oluşturmakta etkili bir yöntemdir. Bu kavramın özellikleri doğrultusunda ortaya çıkan yapıtlarla ilişkilendirmeler ve uygulamalar çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Geçirgenlik kavramının kapsamına giren yan anlamlar; saydamlık, tam saydamlık, yarı saydamlık, kavramsal saydamlık, boşluk, görünebilirlik gibi kavramlar konunun anlaşılabilirliğini desteklemek amacıyla ayrıntılandırılmıştır. Bu kavramların oluşturduğu iç içe geçmişliğin hiyerarşik yansımalarının izleyici ile sanat yapıtı arasındaki algısal süreçteki etkilerine de değinilmiştir. Geçirgenlik kullanımının asıl amacı; izleyicinin, statik iki boyutlu bir düzlemde, çok boyutlu ve çerçeve dışına çıkan anlamsal yolcuğa çıkma sürecini tetiklemesidir.

Yapılan araştırmada, literatür taraması ve geçirgenlik kavramı kapsamında ortaya çıkan küresel ölçekteki sanatsal çalışmaların incelenmesiyle konu desteklenemeye çalışılmıştır.

Uygulama çalışmalarında ise; bilinçdışı anlatımın sanatçıya sunduğu yaratım sürecindeki özgürlük duygusuyla, dışavurum – ifade – rastlantı – saydam katmanlar – hiçlik – boşluk gibi kavramsallaştırmalarla konuya öznel yorumlarla yaklaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geçirgenlik, saydamlık, dışavurum, hiçlik, görünebilirlik, boşluk.

ABSTRACT

VISIBILITY IN THE VACANCY OF PERMEABILITY

ADEM Berivan, Postgraduate, Art Painting Department

Thesis Advisor: Ass. Prof. Cebraail Otgun

August – 2013

This study has been made in Gazi Fine Arts Institute, Art Painting Department (GGSER). It is observed that the concept of permeability has been conceptually come into prominence with the image acquisition techniques those have been emerged in the second half of 19th century. In direct proportion with this fact, this concept, “permeability”, has attained a place in almost every field of art in subsequent periods.

If it is required to make an evaluation on a level in which modern art is taken as the center, the reflections revealed by the concept of permeability that forms the basic subject of this thesis has come into prominence with an attribute that stresses on the thematic, intellectual and formal aspects of personal narrative language via the the applications done. At the same time, it has been aimed to show how permeability allows the formation of authentic work and artistic creativity, and it has been examined how this concept of permeability contributes into works of art and how it provides meanings to them within this research. Permeability is not only a tool to show the thing behind in plastic structuring. At the same time every overlapping plan enters into a mysterious connection between initial and final layer.

The topic of “Visibility in the Vacuum of Permeability” is included in many fields from modernism to contemporary modern art with regards to its scope. When the connection between audience and artist is taken into consideration, in parallel to the balance it forms within the system, it is possible to say that this concept will maintain its validity in the future by ensuring the meaning motion. Today this concept is a method effective in creating new syntheses in cross-field associations. The associations and applications with the works created in the direction of the features of this concept constitute the basis of this study.

Connotations within the scope of concept of permeability such as transparency, full transparency, semi-transparency, conceptual transparency, vacancy and visibility have been detailed to reinforce the intelligibility of topic. Here also the effects of hierarchical reflections of intertwinement formed by these concepts on perceptive process between audience and work of art have been mentioned. The main purpose of usage of permeability is to trigger the process of setting out of a semantic

journey that goes out of the frame by the audience from a static and two dimensioned plane to multi-dimensioned one.

In the study made, it was attempted to reinforce the topic by examining the works of art in global scale emerged within the scope of concept of permeability and literature search.

In application studies; the topic has been dealt with subjective comments with conceptualizations such as expression, statement, coincidence, transparent layers, nothingness, vacancy with the feeling of freedom in creation process provided by unconscious expression to the artist.

Keywords: Permeability, transparency, expression, nothingness, visibility, vacancy.

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu / Konunun Tanımı

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan yeni görüntü elde etme olanakları (fotoğraf, sinema) ile birlikte görüntünün geçirgenliği kavramı ortaya çıkmıştır. Bu kavram temelinde geçirgenlik sonraki dönemlerde resimde, sinemada, mimaride, müzikte ve fotoğrafta yapısal bir kavram olarak yer almaya başlamıştır. Günümüzde bu kavram, alanlar arası ilişkilendirmelerde yeni sentezler oluşturmada etkili bir yöntemdir. Bu kavramın özellikleri doğrultusunda ortaya çıkan yapıtlar ve ilişkilendirmeler ve uygulamalar çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Geçirgen ve şeffaf malzemelerle oluşturulan düzenlemelerle, arkasını gösteren, bir önceki ve sonraki planlar arasında görünürlük ilişkisi oluşturan derinlikli bir his alanı yaratmak. Oluşturulan tasarımlarda bütünsel bir görünürlük ilişkisi yakalarken farklı planlar ve ayrıştırmalarla da kavramlar arası bir derinlik sağlamak amaçlanmıştır.

1.2. Amaç

“Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik” başlığı altında, özellikle çağdaş sanatı odağa alan, konunun çağrıştırdığı bağlamların irdelenmesiyle ve yapılacak uygulamalarla, kişisel anlatım dilinin tematik, düşünsel ve biçimsel yönlerini ortaya çıkarmaktır. Geçirgenliğin sanatta yaratıcılığa ve özgün yapıt oluşumuna nasıl olanak tanıdığını gösterebilmektir. Ortaya çıkacak bulgularla konunun sanatçının yaratma serüveninde ne gibi olanaklar sağladığı ve sanat alanındaki farklılıklarını irdelemektir.

Araştırma hem kuramsal hem de uygulama çalışmaları yapılarak konuyu kişisel bir bakış açısı sunabilmeyi amaçlamaktadır.

1.3. Önem

Bu araştırma sanatçının algılama, düşünme ve yapıt üretme biçimini bir takım planlar ve malzemenin sağladığı olumlu ya da olumsuz etkilerin sonucunu fark etmesini ortaya çıkarmak, ayrıca bir iç yolculuğun dışavurumu açısından önemlidir. Çünkü sanatçının birikim ve yaşanmışlıklarıyla oluşan iç dünyası onun tavrını ve özgün bakışını belirler.

Kişisel anlatım yoluyla denenecek uygulamaların temeli; tüketim nesnelerine dayanan, yaşanmışlık izleri taşıyan, zihindeki görüntülerin bir anda ortaya çıkıp yok olmasıyla oluşan algıların aktarımları olarak sıralanabilir.

1.4. Varsayımlar / Sayıtlar

Günümüzün modernist ortamında “Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik” olgusu kapsam olarak bütün alanlarda yer almaktadır. Gelecekte de geçirgenlik kavramı temelinde yeni yaklaşımların ortaya çıkacağı düşünülmektedir. Bu temelde sanatçılar tarafından ortaya konan çalışmalar yeni ve özgün yorumlarla birlikte sanat alanında alternatif yorumlar ortaya koyacaktır. Özgünlük ilkesi temelinde sentezlenen kavramların, ortaya çıkacak yeni yapıtlarla geleceğin sanat ortamını şekillendireceği düşünülmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmanın kapsamı, “Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik” olgusu temelinde, plastik sanatlar alanında özellikle çağdaş sanatı merkeze alan yaklaşımlarla sınırlıdır. İlgili literatür ve konuyla ilişkili seçilen sanatçılar etrafında araştırma konusu incelenip bir bütünlük sağlanacaktır. Konuyu destekleyecek yaklaşık 10 adet uygulama çalışması yapılacaktır.

1.6. Tanımlar

Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik isimli çalışma, temeline plastik sanatları ve özellikle çağdaş sanatı konu alarak resim geleneği başta olmak üzere çeşitli konulara değinmektedir. Bir takım algılama biçimleri ve bir iç yolculuğun dışavurumu ile sanatçının düşünme biçimini ortaya koyacaktır. Bu çalışmada ki başlıklar; geçirgenlik, saydamlık, tam saydamlık, yarı saydamlık, kavramsal saydamlık, boşluk ve görünebilirlik gibi kavramlardır. Bu kavramların tanımları:

Geçirgenlik: Saydam cisimlerin ışığı geçirme derecesidir.

Saydamlık: İçinden ışığı geçirebilen ve arkasındakilerin görülmesine engel olmayan maddedir.

Tam Saydamlık: Nesnelerin görüntülerini deforme etmeksizin yaratılan saydamlıktır.

Yarı Saydamlık: Maddenin tam geçirgen olmama durumudur.

Kavramsal Saydamlık: Kavramsal olarak saydamlık fikri temel olarak, saydamlık algısının görsel boyuttan, zihinsel ve hatta düşünsel bir boyutta da tanımlanmasıdır.

Boşluk: Maddesiz olmayan gözle görülemeyen, elle tutulamayan uzaysal bir alandır.

Görünebilirlik: Görünebilirlik plastik anlamda ışığın bir niteliğidir.

BÖLÜM II

2. TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

2.1. Geçirgenlik

Geçirgen sözcüğü “saydam cisimlerin ışığı geçirme derecesi” olarak tanımlanmıştır (TDK, 2011, 915). “Geçirgenlik, değişik mekanların eş zamanlı algılanabilmesi anlamını taşır. Mekan yalnızca geri çekilmez, aynı zamanda sürekli bir hareketle devingenlik gösterir. Geçirgen figürün pozisyonu, uzak figürün yakın figür kadar görülebilmesi anlamını da taşımaktadır. Bu tanımla geçirgenliğin, net bir kavram olmaktan çıkıp belirsiz boyut kazandığı söylenebilir. Üst üste gelen geçirgen yüzeyler, fiziksel bir geçirgenlikten çok daha deneyimsel ve yaşamsal olay bilimi çağrıştıran niteliklerdir (Rowe& Slutzky, 1963a).

Mızrak’a göre; “eğer; aynı anda iki ya da daha fazla; birbirlerinin üzerinde yer alan figür görülebiliyorsa, mekansal boyutların çelişmesi ile karşılaşmış demektir. Bu çelişkiyi çözmek için yeni bir görsel özelliğin varlığını saymak gerekir.” Bu anlamda geçirgenlik, maddenin kendine özgü bir niteliği olabileceği gibi farklı malzemelerin bir arada örgütlenmesi ile algı boyutunda yaratılabilen bir kavram olarak da kabul edilebilir (Mızrak, 2001: 3). Geçirgenlik bu boyutuyla kavranması ve sağlaması zihinde gerçekleşen bir olgudur. Üst üstelik kulağa bir alttakini kapatması gereken bir kavram gibi gelse de, alttakinin sezildiği noktada devreye geçirgenlik girer. Tıpkı resim alanında olduğu gibi, maddesel olarak kavranması güç birçok kompozisyon malzeme ve teknikle yaratılabilir.

Türkçe olarak geçirgenlik sözcüğü, plastik sanatlarda çok fazla kullanılan bir sözcük değildir. Bu kavram Türkçede daha çok yabancı kökenli sözcüklere başvurularak açıklanmıştır. Bunlar; transparan, şeffaf, glaze, opak gibi sözcüklerdir. Bu tez çalışmasında kullanılacak bu kavram, Türkçe dışındaki sözcüklere karşılık olarak kullanılacaktır.

Saydam ve geçirgenlik hem aynılıkları, hem de farklılıkları olan iki kavramdır. Saydam Türkçede slaytın karşılığı olarak kullanıldığı için resim ve yüzey üzerinde ki geçişli etkileşimleri açıklamak için geçirgenlik sözcüğü kullanılmıştır.

Geçirgenlik kavramı resme öyküsel bir nitelik kazandırır. Resimde, perspektifle birlikte oluşan ve zeminden en üst yüzeye kadar devam eden her geçirgen katmanın, resme nasıl bir içerik kattığını ve her bir plastik öğenin

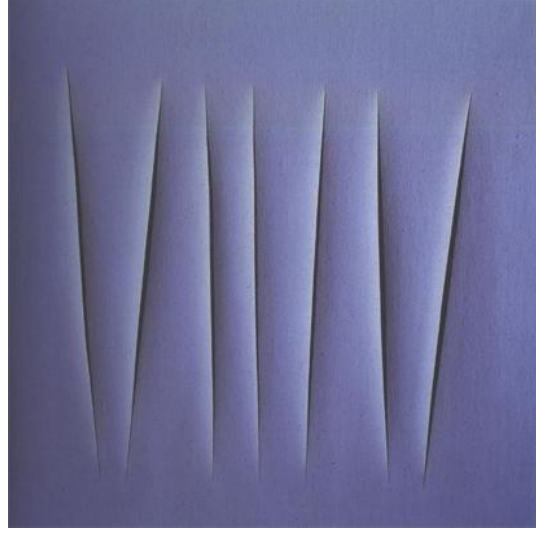
kompozisyonun kendine özgü özelliklerini nasıl ortaya çıkardığı gözlemlenebilir. Hem görsel hem şeffaf bir armoninin ortak bileşeni olarak beliren resim yapısı, kendine özgü bir biçimde ilerleyişini durmadan devam ettirir. Resimde geçirgenlik, ışık gölge oyunları ve boşluğun türlü kullanılışları tuval üzerinde çeşitli fırsatlar denenmesine olanak sağlayacaktır. Oluşturulmuş yüzeyde biçim, hareket ve ritim, şeffaf boya ilişkileri ve kaynaşan lekeler, resmi aynı günlük yaşamdaki gibi, zaman zaman kargaşaya zaman zamanda durgunluğa sürükleyecektir. İki boyutu olan bir yüzeyde yaşanan bu hareketlilik, o alana yaşamsallık kazandırır. Bu süreçlere tanıklık eden çoğu sanatçının üretimlerini yaşadıklarından ayırt edememesinin, yaşadıklarını ise üretimine dahil etmesinin nedeni de budur belki de.

Çalışmalarında geçirgen planları ve ardardalık ilişkisini gözlemlediğim sanatçılardan bahsetmek istiyorum. Zao Wou-Ki' nin çalışmalarına baktığımızda belli belirsiz Çin manzaralarını çağrıştıran hissiyatı buğulu alanlar ve boyanın serüvenini gözlemleyebildiğimiz planlar göze çarpar.



Eser No-1: Zao Wou-Ki, *Jour de Fete*, 1974, kağıt üzerine akrilik, 21 x 11,5 cm

Hem fiziksel hem resimsel anlamda iki boyutluluğu parçalayarak, algının geçirgenliğini vurgulayan sanatçı Fontana, tuval yüzeyine açtığı yarıklarla arkasının direk olarak görünebilir olmasını sağlayan geçirgen formlar oluşturmuştur.



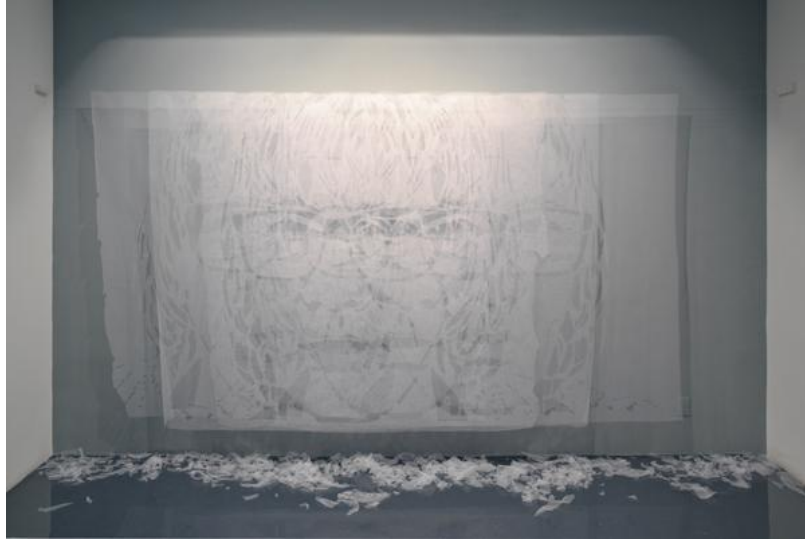
Eser No-2: Lucio Fontana, *Mekansal Kavram*, 1968, tuval üzerine suluboya, 52x 52 cm

Tuval yüzeyinde yalnızca boyayı kullanmayan, kolaj mantığıyla dantel, tül, gazete, kumaş parçaları ve çeşitli materyalleri bir araya getiren İrfan Önürmen'in çalışma tekniğinde katmanlar, üst üste planlar ve boya zenginliği göze çarpar. Tekstil malzemelerinden sıkça faydalanan sanatçı özellikle tülle uyguladığı çalışmalarında derinlik hissinin yanında geçirgen alanlar yaratır. Çok katmanlılık ve imgeler arası geçirgenlik göze çarpar.



Eser No-3: İrfan Önürmen, *Skulptül*, 2004, yerleştirme

İrfan Önürmen'in kendi portresini yaptığı çalışmasında kullandığı malzemeyle öyküsel bir derinlik katmış resmine. Çalışmada geçirgen planların esas olduğu gözlemlenir. Bu eserde tülün işlevi; donuk bir atmosfer yaratmanın yanı sıra belli belirsiz imgenin her bir geçirgen katmanında izleyiciyi bir serüvene çıkarmaktır. Hem oluşturduğu üçboyutlu bir yanılsama hem de figür resminde böylesine farklı bir kompozisyonla karşı karşıya gelmek heyecan vericidir.



Eser No-4: İrfan Önürmen, *Self Portrait*, 2010, dört kat tül, 200 x 280 cm

Çalıkoğlu'nun anlatımıyla; Bir tür ibadet olarak tanımlayabileceğimiz görme yeteneğimizin nasıl aldandığına, aynı olay ve görüntü karşısında verdiğimiz birbirinden farklı tepkisel süreçlere odaklanıyor Canan Tolon. Sanatçı, birbiri içerisinde yeniden kurguladığı renkli planlardan oluşmuş resimleri ile görme eylemimizdeki kesintileri deneyimlememizi istiyor (Çalıkoğlu, 2010: 85). Tolon'un geçirgen katmanları, her bakışta yeni bir keşfe olanak sağlıyor.



Eser No-5: Canan Tolon, *İsimsiz*, 2004, tuval üzerine yağlı boya, 122 x 122 cm

2.2. Saydamlık Kavramı

Saydam, tdk sözlüğüne göre ‘İçinden ışığın geçmesine ve arkasındaki şeylerin görülmesine engel olmayan (cisim), şeffaf ’ anlamına gelmektedir. Aynı sözlüğe göre taşıdığı yan anlamı ise ‘Açık seçik, belirgin’dir (tdk, 2011, 2046).

Saydam sözcüğünün etimolojisine bakıldığında, Cumhuriyet döneminde dilimize kazandırılmış, yeni bir sözcük olduğu görülmektedir. Buna karşın dilimize Arapça’dan girmiş olan ‘şeffaf’ sözcüğünün kökeni, ‘şüfuf’(şeffaf olma) fiilinden gelmektedir. Fransızcadan dilimize geçmiş ‘transparan’ sözcüğü ise Latince kökenli ‘transparere’, içinden öbür tarafı görmek anlamına gelen bileşik bir sözcüktür. ‘Trans’ aşma, öte yana geçme anlamını verirken; ‘parere’, görünmek, aşikar olmak anlamına gelen ‘parit’ fiilinden türetilmiştir (Nişanyan, 2006: 587). Köken ve anlam olarak, yazılışı farklı ancak aynı ifade biçimini yakalayan bir kavramdır. Sözlük anlamından ziyade, mecaz anlamı kavranmaya değer, pek çok anlam yüklenebilecek bir sözcüktür saydamlık.

‘Saydam’, sözlük tanımıyla, kolayca saptanabilir ve tümüyle apaçık olması gerekene –ışığı geçirebilir olma durumu, entellektüel bir zorunluluğun sonucu-kendiliğinden talebimizin maddesel bir koşulu ve kişiliğin bir özelliği; yarı açıklık veya ikiyüzlülükten yoksunluk; dolayısıyla saydam sıfatı, tümüyle fiziksel bir anlam tanımlayarak, eleştirel bir paye olarak işlev görerek ve hoş olmayan ahlaki imalardan uzakta olma durumuyla anlamlandırılmıştır. ‘Saydamlık’ sözcüğüne; kabul gören bu tanımlar dışında, tarih boyunca toplum hayatında, birbirinden farklı anlamlar yüklenmiştir. Bununla birlikte saydamlık, fiziksel bir özellik olmasının yanı sıra kültürel ve sosyal bir kimlik olarak da kullanılmıştır. Kimi zaman farklı yaşantı arayışlarının veya eleştirel durumların ana fikri haline gelmiş, kimi zaman modada gelip geçen bir esinti olmuş, bazen de toplumun ayıpları üzerine çekilen perdeyi kaldırmak için oluşturulan tepkilerin öznesi olmuştur. Kısacası; modadan sanata, şiirden edebiyata, politikadan adalet kadar tüm yaşantımızın bir sıfatı haline gelerek toplumun her noktasına ve her anına girmiştir. Bu ifadeler ek olarak: bir sanat eserinde keşfedilecek bir durum olarak nitelenen kavram, Gyorgy Kepes’in "Görmenin Dili" (Language of Vision) adlı yapıtında daha ileri yorumlama düzeyleri bulmuştur (Rowe ve Slutzky, 1997: 22).

Rowe ve Slutzky’ e göre, saydamlık farklı mekansal düzlemlerin eş anlı algılanması anlamına da gelir. Mekan geri çekilmekle kalmayarak sürekli etkinlik içinde dalgalanır. Saydam figürlerin konumları, figürlerin kah daha yakında, kah daha uzakta görülmesiyle çoklu anlam taşırlar. Birbirinin üstüne binen iki ya da daha fazla figür gördüğümüzde, eğer bunların her biri üst üste binen ortak kısım için

kendisine bir çekim yaratıyorsa, mekansal boyutların karşılıklı ile karşı karşıyayız demektir. Bu karşılıklı çözmek için yeni bir görsel niteliğin varlığına egemen olmak gerekir. Figürler saydamlığı kavrarlar: yani, görsel engel oluşturmaksızın birbirlerinin içine tamamen girebilirler. Ancak saydamlık görsel bir özellik olmaktan ötesini içerir, daha geniş bir mekansal düzeni belirtir (Rowe ve Slutzky, 1997: 23).

Saydamlığı, iki farklı grupta inceleyen Rowe ve Slutzky' e göre, sadece saydam malzemelerle oluşan, geçirgenlik üzerine kurulu ve arkadaki nesnelerin görünür kılınması durumunda oluşan düz anlamlı, 'somut saydamlık' (literal) sıradan, görünür ve kolaylıkla algılanan bir niteliktedir. 'Somut Saydamlık' yalnız sıradan bakışla, bire bir olduğu gibi algılanabilen saydamlık olup, herhangi bir kurgusalılık içermez (Rowe ve Slutzky, 1997: 23).

Farklı anlamlara zemin hazırlayan 'saydamlık' (phenomenal) saydam olmayan malzemelerle de kurgulanabilen, çok daha incelikli bir deneyimdir. Saydamlık, 'gözün nasıl algıladığı' fenomenini içerir. Saydamlık; tıpkı düz camda maddenin kendiliğinden bir özelliği olabileceği gibi, tel kafes örneğindeki gibi, bir örgütlemenin sonucunda da elde edilebilir (Rowe ve Slutzky, 1997: 23). Bu durum, her nesnenin bütünlüğünü koruması ve aynı zamanda bir iç içe geçmenin söz konusu olduğu bir olgudur.

2.2.1. Tam Saydamlık

Nesnelerin görüntülerini deforme etmeksizin yaratılan saydamlıktır. Geçirgenliğin en fazla olduğu durumdur. Kullanılan malzeme, görme, sürecinde yokmuş izlenimi vererek arkasındaki nesneyi net olarak algılamamıza olanak sağlar. Ancak, saydam olan malzemeler, çoğunlukla cam, aynı zamanda yansıtıcı da olduğu için, zaman zaman arkadaki uzamda görünenle karşıdan yansıyan, süperpoze bir görüntü oluşturur. Bu durumda yansıtıcı ve geçirgen özelliği olan saydam nesne, Rowe ve Slutzky'nin öne sürdüğü, saydamlığın eşanlılık işlevini çoklu bir yaklaşımla sergilemiş olur (İleriye, 2007: 41). Burada bahsedilen şekliyle saydamlık, aynı anda gerçekleşen birden fazla olayı, tek başlarına gerçekleşiyormuş gibi inceleyip sonuçları üst üste bindirmektir.

Bu çoklu süperpozisyon sıklık, derinlik ve yansıtıcılık sonucunda ortaya çıkar. Saydam malzemenin belli belirsiz düzlemsel varlığı "sıklık, derinlik ve yansıtıcılık" özelliklerini ortaya koyar. Saydam malzemenin belli belirsiz düzlemsel varlığı "sıklık" halini örnekler. Saydam nesnenin gerisinde görünen mekan, bakış açısı ve mekanın derinliğine bağlı olarak "derinlik" özelliğini sergiler. "Yansıtıcılık" özelliği ise bakış noktasına göre ve yansıtıcı düzlemin karşısındakileri, kimi zaman bakış noktasını da kapsayacak şekilde içine almasıyla ortaya çıkar. Bakış noktası

değiştirilerek sonsuz sayıda görünüm ortaya çıkar (İleriye, 2007: 41). Her bir katman arasında sağlanan geçişler, aradaki boşluklarda sonsuz ihtimal yaratır. Sonsuz sayıda görünüme ulaşılması bu ihtimallerin çeşitliliği ile alakalıdır.

2.2.2. Yarı Saydamlık

Maddenin tam geçirgen olmama durumudur. Görüntü veya ışık; var olduğu gibi değil de malzemeden kaynaklanan deformasyonla algılanır. Görme sürecine, görülen nesne ile birlikte, gözle nesne arasındaki yarı saydam malzeme de eklenir. Buzlu cam, naylon poşet, tül perde gibi malzemelere bakıldığında hem bu malzemeler hem de arkasında var olan nesneler görülebilir.



Eser No-6: Michael Van Valkenburgh, *Radcliffe Ice Walls*, 1988

Michael Van Valkenburgh'un gerçekleştirdiği Radcliffe Ice Walls'ta dondurucu havada hafif delikli bir metal çit üzerinden serbest olarak bırakılan su akıntısının aşağı inerken oluşturduğu yarı saydam geçiş olanağı veren buzlanma ile metaforik bir anlatımın işlendiği görülmektedir. Yarı saydamlığın, gizlerken bir yandan da içeriye sezdirenen doğası yapıya gizem katar. Ayrıca renkli yarı saydam materyallerle oluşturulan vitraylar yapı içinde mistik bir hava yaratır (Dilekçi, 1997 :58). Bu gizemin oluşumunda; saydamlıktan farklı olarak, net bir biçimde görebilmek yerine, hissetmek, orada ne olduğuna ilişkin muhakeme yapabilmek etkilidir.

2.2.3. Kavramsal Saydamlık

Kavramsal olarak saydamlık fikri temel olarak, saydamlık algısının görsel boyuttan, zihinsel ve hatta düşünsel bir boyutta da tanımlanması demektir. Bu durumun anlaşılabilir olması zihnimizde ardı ardına sıralanmış kavramların her birinin diğeri ile olan ilişkilerini de göz önünde bulundurarak derinlemesine bir farkındalık yaratmaktadır. Bu durumu gerçekleştiren kavramların birbirini ortaya çıkaran iç içe geçmişliği, bir kavramın diğeri bir kavramı tanımlama ve gösterme özelliğini de ortaya koyar.

Temel olarak algıda ortaya çıkan katmanlar arası derinliği görme biçimi ile zihnimizdeki kavramların arasındaki ilişkinin derinliği, görme biçimi ile zihnimizdeki kavramların arasındaki ilişkinin derinliğini de ortaya çıkarır. Hafıza veya hatıra niteliğindeki görüntülerin zamana paralel olarak zihnimizde tasnif edildiği ortam ile bir çalışmanın yüzeyinde oluşturulan geçirgen katmanların derinlemesine bütünlüğü bizi aynı sonuca götürebilir veya bir şekilde benzeşebilir.

Kavramsal saydamlık, fiziksel anlamda var olan bulguların ötesinde kavramlar arası mecazi bir ilişkinin yansıması niteliğindedir. Saydamlığın, maddesel bir özellik olma niteliği veya sonradan görsel algılama nedeniyle yaratılan bir durum olarak yorumlanması yerine dürüst açık, anlaşılır, yalın, saf olma hali olarak nitelenmesidir. Kavramsal olarak temeli çok eskilere dayanan bu kavram eski yazıtlarda da karşımıza çıkar.

Eski ve Yeni Ahit'te, Arap mitlerinde, Ortaçağ ve Simyacı imgelerinde, gerekse Alman Romantizminde cam ve kristal, aşkın bir deneyimin, temiz bir ruhun, bilgeliğin, berraklığın ve sevginin simgeleri olagelmıştır. Kötülükler ve karamsarlıklara karşı saydamlaşma mantığı, camı kendine simge olarak belirlemiştir (Akcan, 2000: 75). Tam da bu noktada cam anlatılmak istenene iyi bir örnektir. Karamsarlık ve kötülükler anlamında arınma da cam, şair Scheebert'in de katkılarıyla literatürde yerini almıştır.

Karamsarlık, aşırı iyimser ve naif metaforlarla telafi edilmeye çalışıldı. Saydamlığın, berraklığın, arınmışlığın sembolü olarak saydamlığı simgeleyen "cam", hamasi (epik) şair Scheebert'in de katkılarıyla 1910'larda ekspresyonist haletiruhiyenin anahtar imgesi haline gelmişti (Bilgin, 1998: 92). Saydamlık; geçirgen, görünebilen formlara elverişli ortamı sunmaktadır. Bu naif tanımlamaların ötesinde, başta Avrupa olmak üzere endüstrileşen dünya düzeninde kavram olarak dönüşümünü sürdürecektir.

Yeni endüstriyel malzemelerle birlikte, nesneler üzerindeki saydamlık özelliği güncel yaşam alanlarında yaygın bir şekilde ortaya çıkmaya başladı. Buradaki nesnelerin saydamlığından dolayı ortaya çıkan yapısal estetiği, bireyin çevresine bakış açısında yeni özellikler kazanmasına yardımcı olmuştur. Günümüze kadar devam eden bu yapı çevremizde her türlü endüstriyel malzemenin yapısında ortaya çıkan saydamlık ve geçirgenlikle belirgin bir estetik nesne fikri doğurmuştur.

19. yüzyılda başlayan bir akım olarak ekspresyonizm (dışavurumculuk) bireyin iç dünyasındaki duygu ve düşünce katmanlarının görünür hale gelebilmesi için, coşku düzeyi yüksek bir saydamlık arayışı olarak tanımlanabilir. Bu davranış modeli resimsel olarak biçimlenirken bireyin anlık duygulanımlarının izdüşümlerini saydam bir şekilde gösteren sonuçlar ortaya koymuştur.

Günümüzden farklı bir örnekle açıklamak gerekirse, yeni sosyal medyanın bireyin kendine özgü dünyasını veya özel yaşantısını paylaşmak adına ortaya çıkardığı bir saydamlık alanı inşa ettiğinin göstergesi olabilir. Başkaları tarafından görünür olma arzusunun bir karşılığı olarak kendi özelini bu saydam ortamda deşifre etme arzusundadır.

2.3. Boşluk- Doluluk

Boşluk denildiğinde ilk önce uzaysal bir mekanı çağrıştırır. Boşluk uzaysal bir sonsuzluğu, ölüm duygusunu, hiçliği düşündürse de, genelde maddesiz olmayan gözle görülemeyen, elle tutulamayan uzaysal bir alan olarak ifade edilir. Doluluk ise boşluğun karşıtıdır, yani bir anlamda maddedir. Ve biri olmadan diğeri de var olamaz. Boşluk ve doluluk birçok disiplinin alanında var olmuştur. Felsefe ve sanat da, her kavramı olduğu gibi, boşluk-doluluk kavramlarını da ele almıştır.

Antikçağ yunan felsefesinde Boşluk-Doluluk çeşitli açılardan tanımlanır. Örneğin; atomcular, maddenin kımıldayarak yer değiştirip hareket edebilmesi için boşluğa ihtiyaç duyduğunu hatta bunun zorunlu olduğunu ileri sürmüşlerdir. Descartes ise bu düşünceden daha farklı olarak boş mekanın farklı olmadığını, mekan ve maddenin aynı şey olduğunu kısacası mekanın madde ile dolu olduğunu ifade etmiştir. Mekan kavramı boşluktaki nesnelerin doldurulmasıyla ortaya çıkar. Karacaören bunu şu şekilde açıklar: “Nesnelerin durumları arasındaki ilişkiler zihinsel mekan kavramı ile tanımlanır. Boşluk farklı düzlemleriyle mekana yeni bir biçimsel görüntü kazandırır” (Karacaören, 1996: 3). Bir çok düşünür boşluk ve doluluğu mekan kavramıyla ilişkilendirmiştir. Bu ilişkilendirme yapılırken genelde boşluğun, biçimsellikten çok kavramsallaşan yanıyla karşılaşırız. Hayatımızın hemen her alanında şeylerin varlık buluşundaki temel rolü yine boşluk üstlenmektedir. Kavram olarak boşluk, varoluşundan bu yana felsefenin temel sorularındandır.

Yunanlı filozof Parmenides, boşluğu bir varlık olarak tanımlarken, Leucippos, boşluk varlıkların kurucu ögesidir, şeklinde tanımlamıştır.

Boşluğu mekan kavramıyla ilişkilendiren bir diğer düşünür Aristo'ya göre “Birey, çevresini birbiri ile ilişki içinde olabilecek merkezler kurarak, yaşamını sürdürebileceği bir boşluğa dönüştürmeye çalışır. Bu dönüştürmede en etkin yol ise, algısal olarak sınırlama yapan doğal yüzey hareketleri ve oluşturduğu şekillenmelerdir.” Bunu yanı sıra Leucippu ve Democritos'a göre ise evren “Boşluğu dolduran tek bir varlık, bir bütün değildir. Bu doluluk küçük ve küçüklüğü yüzünden de duygularla algılanamayan sayısız parçalardan oluşur. Bu parçaların da içi boş değildir, bunlar bulundukları yeri tümüyle doldururlar...” (Karacaören, 1996: 3). Ayrıca “Boşluk mistisizm ve dinde zihnin bütün belirli nesne ve imgelerinden arındığı saf bilinç durumu; arınmış zihnin yansıttığı ya da belirginleştirdiği ayrımlaşmamış gerçeklik ya da bu gerçekliğin niteliği anlamında kullanılmıştır” (Yenin, 1998: 3).

Resim sanatında da boşluk-doluluk (daha çok boşluk) kavramına yer verilmiştir. Resimde boşluk-doluluk ‘espas’ olarak da nitelendirilmektedir. Bir resimde nesnelerin biçimlerin arasında meydana gelen boşluk ya da resimdeki nesnelerin ve figürlerin arasındaki uzaklık veya ön-arka ilişkisi olarak da tanımlanır. Espas resimdeki tüm öğelerin görsel anlatımını, sıcak-soğuk ilişkiler, açık-koyu değerler gibi karşıtlık yaratan etkenlerle kuvvetlendirir. Gerek resim gerek felsefeyle boşluğun ele alınışının temelleri, bir bütünü amaçlayan ve bir denge dahilinde sunan Çin kültürüne dayandırmak mümkündür.



Eser No-7: Ma Yüan, İlkbaharda dağlarda gezinti, 1200 dolayları.

Çin resim sanatında boşluk ve doluluk resimdeki bütünlüğü amaçlıyordu. Özellikle bu peyzaj resimlerinde belirgin olarak hissedilmekteydi. Mürekkeple oluşturulan açık-koyu lekesel değerleri, sınırları belirsiz bir atmosfer içindeki boşluklardan oluşuyordu. Bu boşluklar hem resme sonsuz bir derinlik katarak ressamın doğadaki sonsuzluğa işaret ettiğini göstermekte hem de resimde yaratılan boşlukları izleyici tarafından tasarlanarak tamamlanmasına bırakılmaktadır (Tunalı, 1997: 302, 303, 305). Çin resminin, boşluğun uzanışını perspektifle bilinçli bir ilişki kurmadan aktardığını görürüz.

Giotto'dan beri boşluk perspektifle sınırlanmış, daha dar bir alana, tek bir bakış noktasından hesaplanmıştır. Bu hesaplama modern sanatla birlikte izlenimci sanatçılar tarafından kırılmıştır. Cezanne resmin yüzeyinde geometrik bir parçalamaya giderek resmin boşluğundaki biçimlere tam anlamıyla nefes aldırır.



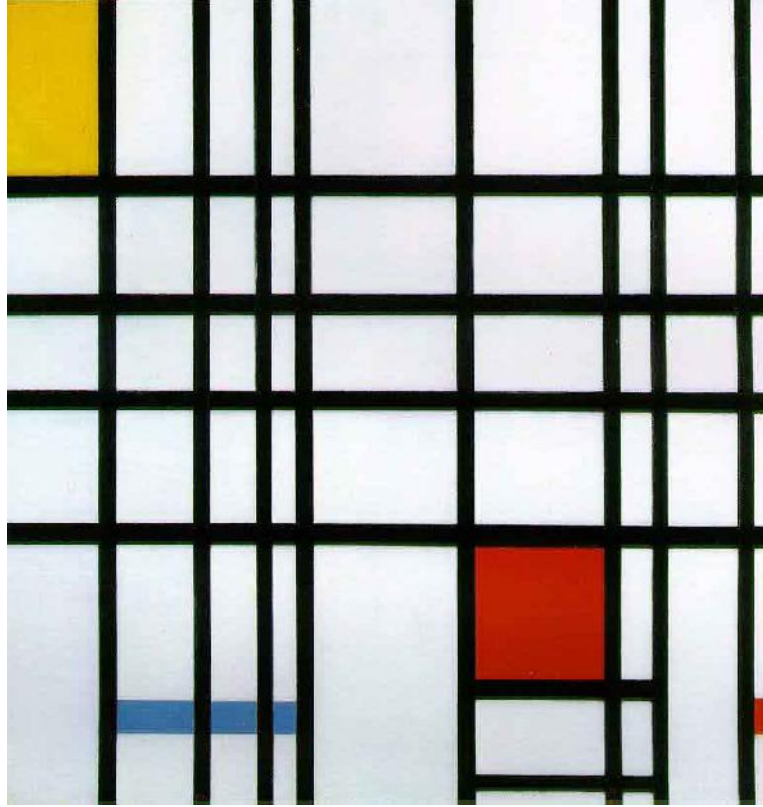
Eser No-8: Paul Cézanne, *Saint Victoria Dağı*, 1902-04, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x92cm

Resmin yüzeyindeki bu parçalanma Kübizm'de daha da radikalleşir. “Onlar boşluk sınırlama ufkunu ön plana çıkardılar ve onu resmin müziği ile bir tuttular. Tuvalin katı, yoğun yüzeyini psikolojik eğilim yoluyla ve formun ilk parçalanışıyla geliştirdiler. Resim düzleminden koparılarak boşluk yerleştirildi” (Yenin, 1998: 55). Cephedenlik, derinliğin bastırılması, mekanın daraltılması, ışık kaynaklarının tanımı, nesnelerin öne fırlaması, renk çeşitliliğindeki sınırlılık, eğiklik ve doğrusallık, çevresel gelişim ve eğilim, çözümsel nitelikteki Kübizmin özellikleridir.



Eser No-9: Georges Braque, *Estaque'ta Evler*, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 73x60 cm

Mondrian ise boş bir yüzey üzerinde, doğadaki biçimleri dikey ve yatay kompozisyonla buluşturdu. Sanatçı bunu şu cümlelerle açıklar: Dikey ve yatay çizgiler, birbirine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Bunlar her yerde vardır ve her şeye egemendir. Bu anda gerçeğin biçim ve oylum olduğunu anladım. Doğa, oylumda biçimler meydana getirir. Gerçekte her şey oylumdu. Bizim boş oylum olarak baktığımız biçimde bunun gibidir. Bir birlik meydana getirmek için, sanatın, doğanın dış görünüşünü değil, aksine doğanın gerçeğini izlemesi gerekir. Tezatlarda beliren doğa birliği şudur: Biçim sınırlandırılmış oylum olup, yalnız sınırlılığı ile kavranabilir. Sanat oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeye ve bu iki etkenin dengesini yaratmaya zorunludur (Tunalı, 1997: 604). Daha sonrasında minimalistler Maleviç ve Mondrian'ın resimlerindeki geometrik öğelerin arkasındaki beyaz fonun yarattığı boşluk hissinden etkileneceklerdir. Sıfır biçim olarak adlandırılan süprematizm resimde boşluğun vurgulandığı en iyi örneklerdendir.



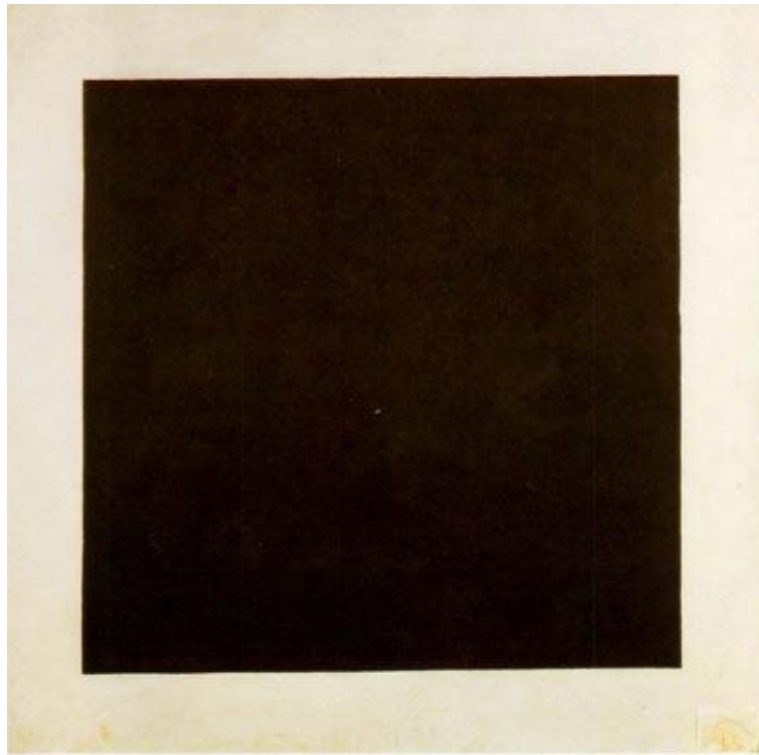
Eser No-10: Mondrian, *Sarı, Mavi ve Kırmızı Kompozisyon*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 39x35cm

Süprematizm için tek başına görünen dünyanın objektif temsili bir anlam taşımaz; bilinçli aklın kavramlarının bir değeri yoktur. Belirleyici etken duygudur ve böylece sanat non-objektif temsile, yani süprematizme varır. Duygudan başka hiçbir şeyin algılanamayacağı bir çöle varır (Antmen, 2008: 90). Süprematizm'in öncülerinden Maleviç'in sıfır-biçim olarak adlandırdığı 'beyaz üstüne siyah kare' adlı çalışmasında da boşluğa göndermeler vardır. Ona göre sıfır bastan başlamaktır. Nesneye tepkili olan Maleviç, nesnesiz dünyayı 'hiçlik' olarak yorumlamıştır. Ancak onun için bu hiçlik bir yok olma değil, nesneler dünyasının yükünden sıyrılan bir özgürlüktür.

Tuvaldeki büyük ve siyah kare, daha önceki resimlerindeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlaması falan değildi. Bir imgeden çok bir simge gibi duruyordu. 'Sığınabileceğim son biçim' dediği kare, Maleviç'e göre, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge, susan hiçliğin simgesiydi. Bir bakıma, Kandinski ve Mondrian'ı sollayarak, resimde gidilecek son (en üst) noktaya kadar gitti ve buna da süprematizm adını verdi Maleviç. Ressamlar eğer sadece ressam olmak istiyorlarsa özne ve nesneden, konu ya da içerikten vazgeçmeliydi. Mutlak yaratıcılık ancak o zaman gerçekleşirdi.

Kübizm böyle bir yolu açmış olabilirdi ancak asıl hedefe süprematizm ile ulaşılabilirdi.

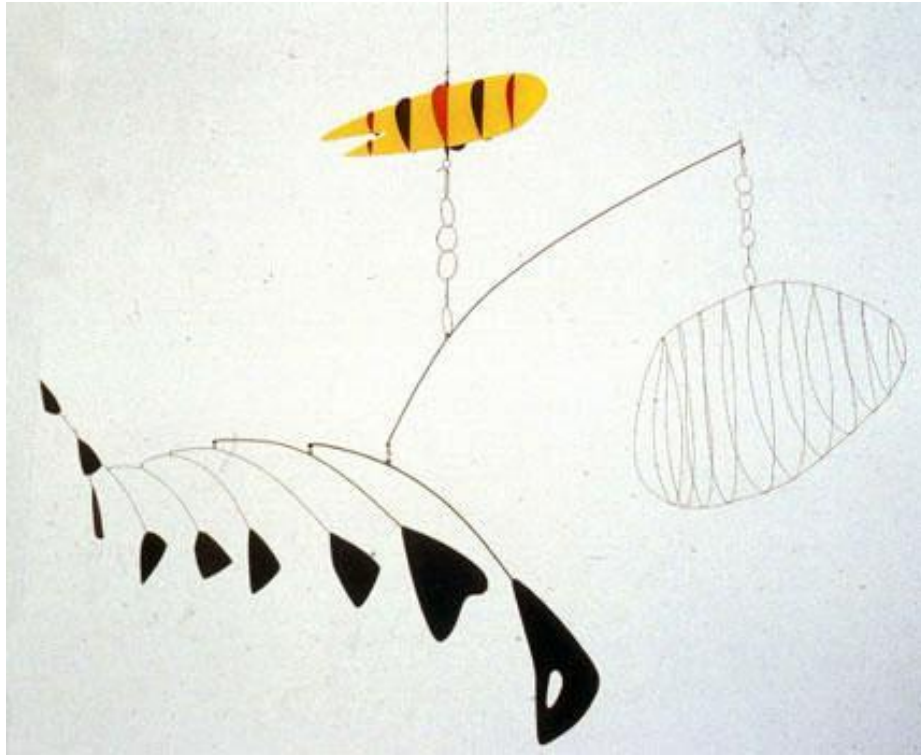
Maleviç, felsefe ile yakından ilgilenen bir sanatçıydı. Nesne, nesnelerin anlamı, insan ve doğa, mülkiyet gibi konular üzerinde kafa yoruyordu. Ona göre insan, nesne dünyasını kendi çıkarları için acımasızca kullanan, gerektiğinde kendi cinsini bile çekinmeden yok eden bir varlıktı. Bu yüzden nesne tutkusu, hem toplumsal yaşamdan hem de sanattan silinmeliydi (Yılmaz, 2006: 71). Maleviç, resmin en üst seviyesi olarak nitelendirilen Beyaz Üstüne Siyah Kare'sinden sonra, temel eleman olarak irili ufaklı kareleri seçerek süprematist resimler yapmaya devam etti.



Eser No-11: Kazimir Maleviç, *Beyaz Üstüne Siyah Kare*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 109x109 cm

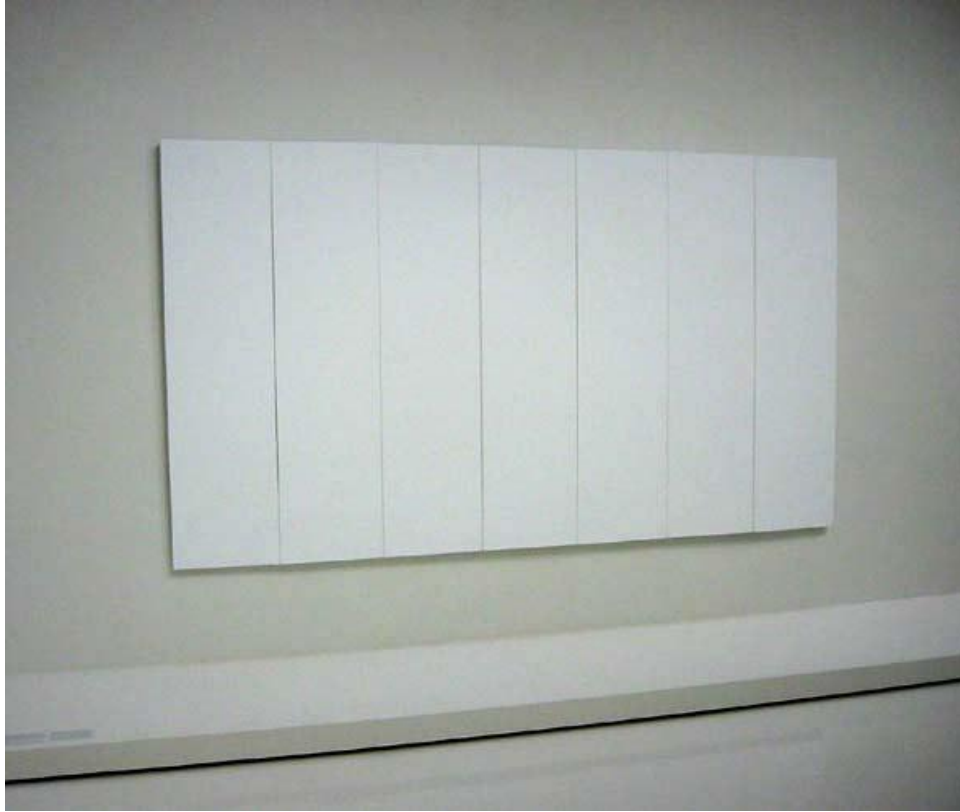
Paris'te Mondrian'ın atölyesini ziyaret ettiğinde onun sanatından çok etkilenen Alexander Calder, Mondrian gibi, evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanatı özlüyordu fakat ona göre böyle bir sanat katı ve hareketsiz olmamalıydı. Evren sürekli bir hareket halindedir, ama gizemli güçler tarafından da dengede tutulur. İşte bu denge düşüncesi Calder'a hareketli kompozisyonlar kurma esinini vermiştir. Calder boşlukta sallanan heykeller tasarladı. Bu kompozisyonlarda denge soyut bir kavram olmaktan, çıkmış, gerçeğe dönüşmüştür. Bu nazik dengenin yaratılması oldukça fazla düşünce ve deneyimi gerektirmiştir. Tıpkı Mondrian'ın dikdörtgen kompozisyonlarını yatak örtülerinde görenlerin, sanatçının felsefesini

aklına bile getirmedeği gibi. Sanatçının denge ve yöntem bilmeceyiyle olan uğraşısı ne kadar ustaca ve dikkat çekici olsa da, yinede onların umutsuzca kurtulmaya çalıştıkları bir boşluğun içinde bırakmıştır” (Gombrich, 2004: 584). Bu üç boyutluluğu, iki boyutta izlememizi sağlayan Miro ise yüzeyin boşluklarında havada asılı duran ya da boşlukta sallanan biçimler veya simgeler yerleştirmiştir.



Eser No-12: Alexander Calder, *Istakoz Sepeti ve Balık Kuyruğu*, 1939, boyalı metal ve tel

Robert Rauschenberg’in, resimlerine bakıldığında boyadan ve çizgiden vazgeçmediği, hatta zamanın baskın resim anlayışından oldukça etkilendiği görülmektedir. Tuvallere nesneler yapıştırırsa bile onların üzerine boya damlatma yöntemi ile müdahale etmiştir. Bu boyama yöntemi soyut dışavurumculuğun sevdiği bir yöntemdir. Beyaz tuval Rauschenberg’in bir monokrom resim dizisinde de görülür. 1951 de sergilemiş olduğu “*beyaz tuval*” adlı çalışmasında Maleviç’le benzer özellik gösterir. Sanatçının yedi dikdörtgen beyaz tuvali yan yana getirerek oluşturduğu bu çalışması Mc Evilly’ e göre beyaz resim, metafiziğe dayanan kutsal doluluk-boşluk geleneği doğrultusunda yapılmıştır. Rauschenberg’de bu resimden söz ederken zamanla ilgili bir yaşantıdan, bir bakirenin masumiyetinden nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan bir noktadan, yokluğun özgürlüğünden ve sınırlamasından, hiçliğin doluluğundan söz etmektedir (Giderer, 2003: 130–131). Boşluk, dolu alanlardan arta kalan değil, kavram olarak çağrışımları oldukça fazla bir olgudur.



Eser No-13: Robert Rauschenberg, *Beyaz Tuval*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 72x125 cm

Geçmişten, günümüze bakıldığında özellikle 1960 sonrası sanat hareketleri, geleneksel olanı, pentür anlayışını bir kenara bırakıp, modern dünyanın, teknolojinin, sunduğu tüm nimetleri kullanarak üretim-yaratım da bulunmayı tercih etmiştir. Kavram olarak boşluk da bu üretim biçimlerinde birebir görünür olmanın dışında düşünsel bir ifadeye dönüşmüştür.

2.3.1. Çin Geleneğinde Kavram Olarak Boşluk-Doluluk

Çin coğrafya olarak kapalı bir bölgedir. Ancak bu ülkedeki uygarlık yalnızca kendi olanaklarıyla değil, yabancı halkların da önemli siyasal ve kültürel etkileriyle gelişmiştir. Bu köklü kültürün göstergebilimi temelindeki verileri açıklamaya yönelik çalışmalarda, hep merkez nitelikte bir kavramla karşılaşırız. Merkezde yer almasına rağmen, bu güne değin fazla önemsenmemiştir. Bu kavram: “Boşluk” kavramıdır. Bu kavram Çin düşünce sisteminin işlevsel alanı içerisinde temel bir unsurdur. Yaygın bir biçimde bilinen Yin-Yang ikilisi kadar önemlidir bu kavram. Neredeyse çevresi dolaşılabilir bir özellik gösterir. Yeter ki Çin düşünce tarzı iyi gözlemlensin. Çinliler dış dünyayı anlamaktan evreni algılamaktan hoşlanırlar. Onunla kavranabilecek düşünsel-dinsel içerik dışında Çinliler her şeyi anlamlı pratiklerin bir bütünü olarak görürler: resim, şiir müzik, tiyatro gibi.

3000 yıllık bir geleneği olan Çin sanatı uzun ömürlü bir sanat tarihine sahiptir. Çin geleneklerine bağlı bir ülke olduğu için sanatlarını günümüze kadar ulaştırabilmiştir. Çin batılılar için her zaman çok ilgi çekici olmuştur. Evleri, kıyafetleri, yemekleri, yaşam tarzları ve gelenekleri batıdan oldukça farklıdır. Yaşayışlarının bir yansıması olarak Çin sanatı da batıdan farklıdır. Çin sanatında resim sıradan bir estetik nesne değildir o nedenle gerçek yaşama açılan bir kapı sunar bizlere. Doğadan alınan ilham ve yaratıcı düşüncenin önceliği buradan kaynaklanmaktadır.



Eser No-14: Liu Du, *Yeşil ve Mavi Büyük Peyzaj*, 18. yüzyıl

Cheng'e göre; eğer evren, esinden dolayı yaratılmışsa ve ancak dirimsel esinler yoluyla parlak bir konum kazanmışsa, aynı esinlerin resme de canlılık katması gerekecektir. Esin kaynağın eksik ise, resimde ister istemez orta düzeyde bir iş olacaktır. Bu nedenle her şeyi yöneten etkin yasaların ortaya çıkmasını sağlayan Yin-Yang felsefesi, esin kavramı ile bağlantılıdır. Yin-Yang'ın ortaya çıkması ile, bir yandan resimde kutupsallık düşüncesi kendini gösterirken, öte yandan da " iç yasalar ya da nesnelerin iç hatları" devreye girer. Bu iki düşünce ile erginliğe ulaşan resim artık nesnelerin dış görünümünü yansıtmak ile yetinmez, iç hatlara ulaşmaya ve bu hatlar arasında gizli kalmış ilişkileri saptamaya yönelir. Bu bağlamda, hem düşünsel hem de estetik değerlerin söz konusu olduğu Çin resminin temel unsuru, fırçanın izidir. Burada düşünsel açıdan, Çinli ressamın gözünde, fırça aracılığı ile oluşturulmuş bir çizginin, gerçek anlamda insan ile doğa-üstü arasında bir köprü işlevi gördüğünün altını çizmekle yetinelim. Zira çizgi (iz), bir iç bağlaç olması ve

çeşitleme yapmaya olanak veren gücü ile tek ve çoğul bir anlam içerir. Başlattığı süreç ile yaratıcı gücün ayrıntılarının desen çizen insanın eyleminde buluşturur. Resimde fırça ile oluşturulan iz (çizgi), insanın gizemli itkilerinin ve uyumlu dolu değerlerinin yer aldığı Onbinlerce varlığı, yani gökyüzü-yeryüzünü, Yin-Yang' ı aynı zamanda da esin kaynağını temsil eder (Cheng, 2006: 103). Çin sanatında fırça ve mürekkebin, özel bir birlikteliği vardır.

Hiçbir ülke, fırça ile ilgili resim sanatını Çin kadar çabuk benimsememiş ve fırça eserlerini bu denli halk tabakalarına indirgememiştir. Çin'de resim yapmak ve yazı yazmak aynı sözcüklerle ifade edilmektedir. Resim sanatı Çin' de özel bir ilgi alanı olmuştur. Çin resim sanatı ile ilgili kurama ilişkin yazılarda temel konu, fırça ve mürekkep üzerinedir. Bu kavram çok mürekkep kullanılarak çizilen resim için geçerlidir. Sonsuz ton farklılıklarına olanak veren ve sanatçının etrafındaki doğayı yansıtmakta bir araç olan şey, siyah mürekkeptir. Mürekkep orada fırça ile işbirliği içindedir. Mürekkep tek başına yalıtılmış bir malzememdir, ancak fırça eşliğinde kullanıldığında canlılık kazanabilir. Aralarında içten bir birliktelik vardır.

Damisch'e göre; Fırça ve Mürekkep. Çinli eleştirmenler bir ressamı değer biçmek için bu iki kavrama başvururlar. Eğer fırçanız ve mürekkebiniz varsa, usta olursunuz. Fırçası olup mürekkebi olmamak hatadır, mürekkebi olup fırçası olmamak da öyle. Başka bir deyişle; ne mürekkep ne de fırça temel öğelere, biçimsel bileşenlere indirgenebilir. Aksine, çözümlemenin bu aşamasına gelindiğinde, birinin diğerine oranla yararlılığı, pratikte doğurdukları sonuçların doğası ve derecesine göre ölçülen üretken ilkelere denk düşer. Görünüşte öyle olmasına rağmen, bu karşılıklı, Batı'da ideolojik olarak kullanılan çizgi-renk karşıtlığıyla aynı değildir. Avrupa'nın tasvir geleneğinde çizgi, resim imgesinin göstergebilimsel işlevlerini üstlenirse de, Uzak Doğu resmi kuramsal olarak radikal bir farklılık içerir. Her şeyden önce konturdan vazgeçer ve bütün resimsel verileri çizgi ya da renk başlıklarından biri altına sokan her tür düşünceyi reddeder. (Damisch, 2012: 272). Fırça ve mürekkep birlikteliği biçimsel olarak yıktıkları ve doğayı ele alışıyla özgün ve önemlidir.

Turani' ye göre; Çin resmi, doğayı ve doğa içinde insanı anlatmıştır. Çin ressamı, bir insanı bir hayvandan ya da bir ağaç parçasından daha dikkatli resmetmiştir. Onun resmi, doğayı incelemekten ve fırçanın içgüdüsel kullanılışından doğar. Çin ressamı kağıdı örselemeden, rahat fırça vuruşlarıyla çalışır. Suluboya resimlerinde fırça, nesne görüntüsü üzerinde dolaşır. Bu yüzden de anlatım fırça dilindedir. Çin resminde, avrupada bilinen anlamda resim yapısı görülmez. İnsan, orman, deniz, bulut ve hayvanlar, o kadar birbirine grift bir biçimde resimlenmiştir ki bunlar ilk bakışta görünmezler. Ancak göz, resim yüzeyi üzerinde dolaştıkça, bunları fark eder. Çinli ressam, batıda olduğu gibi, doğanın ışık-gölge altındaki durumunu resmine koymamıştır. O, doğanın tipik ve ebedi oluşunu açık olarak görmeyi tercih

etmiştir. Çin ressamının çizgileri içgüdüseldir fakat ezbere değildir. Çin’de, ressam uzun incelemeler sonunda yapacağı nesneyi iyice tanır. Bu çalışma tarzı Çin’de bütün sanat dönemlerinin esaslı bir özelliğidir. Esasen yüzyılımızın otomatik el yazısı dediğimiz içgüdüsel resmi, bilinmeyen sonuçlu fırça resmi olarak Çin resminden çok şeyler almıştır (Turani, 2011: 306). Tüm bu veriler dahilinde birbiriyle bağlantıları kuvvetli bir ağ çıkar karşımıza. Bu bağlantıları ve esin noktalarını güçlü ve gerçek kılan etken ise boşluk kavramıdır.



Eser No-15: Ma Yüan, *Manzara*, 1160, kağıt üzerine mürekkep

Cheng’e göre: Evrende olduğu gibi resimde de, boşluk kavramı olmadan esinlenme olgusu işlevini yerine getiremezdi; ayrıca Yin-Yang’ da etkisini gösteremezdi. Üç boyutluluğu ve ışığı, uyumu ve rengi kapsayan boşluk kavramı olmadan çizgi, bütün ve gücülükleri açığa vuramazdı. Böylece, bir tablonun gerçekleşme sürecinde boşluk, temel çizgilerden başlayarak kompozisyonun bütünleme aşamasında kadar her düzeyde devreye girer. Tablodaki birliğin sağlanmasından ve etkili bir düzeyi bulmasında, piktöral sistemi güven altına alarak ayırıcı özellikler oluşturmakta kendi başına bir değer taşır boşluk kavramı. Bu noktada boşluğu insan bedeninde benzetebiliriz. İnsan bedeni ile bu benzeşim yalnız resim için söz konusu değildir, salt estetik bir kaygının yerine de geçer, tinsel oluşum gibi fizik oluşumu, bilinç dışı kadar bilinç dünyası açısından da insanı bağlayıcı bir pratiktir aynı zamanda (Cheng, 2006: 104). Bir önemli nokta da, Çin resminde batılı anlamda perspektif algısının olmayışındır. Dağlar, ağaçlar ve evler üst üste

resmedilirler. Ancak, Çin resminde kişiyi büyüleyen, adeta içine çeken bir derinlik vardır. Bu derinlikte boşluğun anlamlı kullanımı ile sağlanmıştır.

Kuşkusuz, boşluk doluluk ikilemi yalnızca Çin kültürüne özgü bir kavram değildir. Gelişmiş yönleriyle az ya da çok plastik sanatların tüm dallarında yer edinmiş bir kavramdır. Boşluk ve doluluk kavramlarını yalnızca bir form karşıtlığı olarak görmemek gerekir. Kavramsal olarak yalnızca esinlenilen dünya içinde, derinlik yaratmaya yönelik bir algı biçimi de değildir. Doluluk kavramı karşısında, canlı bir varoluşu vardır. Çin resminde de bu kavramın yarattığı karşıtlık üzerine betimlemeler vardır. Özellikle fırça ve mürekkebin sağladığı sonsuz olanak, kavramsal olarak anlatılmak isteneni en üst seviyeye taşır.

Çinlilerin gözünde dağ-su imgesi biraz daha genişlemiş biçimi ile manzara anlamına gelir. Manzara ressamının yaptığı da, bundan dolayı dağ ve su resmidir. Birçok ayrıntıyı bir tek şey ile ifade etmek için, seçilecek şeyin temsil gücünün iyi anlatılması gerektiğinden, bir kapsamlayış söz konusudur burada. Çinlilerin gözünde dağ ve su doğanın iki kutbudurlar; tanımlayıcı bir içerik ile doludurlar.

Cheng'e göre; her şeyin orada başladığı ilk boşluk düşüncesinin alanı olarak el değmemiş kağıt, yeryüzü ile gökyüzünü birbirinden ayıran ilk belirteci de çizilmiş çizgi olara üzerinde taşır. İlk çizginin, arkadan gelecek birçok başkalarını, zaman ilerledikçe kendi içinde taşıyacak oluşumun parçaları olarak süreci başlatması böyledir. Ve nihayet, bir gelişimin son aşaması tamamlandığında, bu gelişme ile resimdeki nesneler, her şey, yönlendiren ilk boşluk düşüncesini kanıtlayıcı bir noktaya geldiğinde resim tamamlanmış olur. Yaşanan bütün dönemler boyunca, Çinli sanatçıları tümünün düşüncesi, resim yapma eylemi ve doğa nesnelere öykünme eylemi, yaratımın doğasal anlamda yansıtılması yönünde değil, bizzat sanatçının davranışını açığa vurma yönünde olmuştur.

Tablonun zamansal ve çizgisel oluşumunda boşluk kavramı, iç kopukluğu davet eder; iç-dış, uzaklık-yakınlık, açığa vurulmuşluk-güçüllük ilişkilerinin tersine çevrilmesi ile dönüşün ters yüz edilebilirlik sürecini başlatır boşluk kavramı. Anımsatılmış ya da düşünmüş bütün bir yaşamın sorumluluğunu yeniden üstlenme anlamına gelir dönüş eylemi. Ve durmaksızın sürer bu eylem (Cheng, 2006: 140-141).

2.3.2. Hiçlik

Hiçlik ya da nihilizm kavramı, köken itibarıyla Latince '*Nihil*' kelimesinden gelmektedir. Nihil ya da hiçlik, varlık anlamında hiç bir şeye işaret etmeyip, var olmama durumunu niteler. Nihilizm '*Annihilate*' sözcüğünde ise, hiçliğe sevk etme

ve tahrip etme ile yok etme anlamları bir arada bulunmaktadır. Her iki anlam birlikte düşünüldüğünde nihilizm kelimesinin, hem teorik hem de pratik içerimleri olan bir kavram olduğunu söylemek mümkündür. Nihilizm kavramı ilk olarak 1799'da, Fredrich Henrich Jacobi tarafından meslektaşı J.G. Fichte'ye yazmış olduğu bir mektupta kullanılmıştır. Bu mektubunda Jacobi, aşkın idealizmi nihilizmle özdeşleştirerek, idealistlerin diğer insan varlıklarından ve şeylerden ayrı bir Tanrı fikrini ortadan kaldırdıklarını ve akıl tarafından hali hazırda tecrübe edilen şeyin ise, sadece hayal edilen bir şey anlamında hiçlik olduğunu ifade eder. Jacobi'ye göre, yalnızca kendisini algılayan akıl ve var olan her şeyi içersinde eriten sübjektivite üzerinde temellenen idealizm gerçekte bir nihilizmdir (Küng, 1980: 388). Kavramın popüler hale gelmesi Turgenev'in *Babalar ve Oğullar* adlı romanından sonra olmuştur (Turgenev, 1983: 72-73). Söz konusu eserde nihilizm, *Bazarov* adlı karakterin benimsemiş olduğu kaba bilimcilikte ifadesini bulan, toptan bir inkâr düşüncesi olarak belirlemektedir. Yazar kavramı, dönemin Rusya'sında devletin, ailenin ve kilisenin otoritesini reddeden başıboş devrimci bir hareketin sosyo-psikolojik yapısını tarifte kullanmıştır.

Nihilizm kavramı, tarihsel süreci boyunca edindiği en ünlü anlama Nietzsche'nin meşhur *Tanrının Ölümü* adlı metaforunda kavuşmuştur. Nietzsche açısından nihilizm, en yüksek değerlerin kendi kendini değersizleştirilmesi, amacın kaybolması ve niçin sorusunun cevapsız kalmasıdır. Ünlü filozofun öldüğünü ilan ettiği Tanrı, kelime anlamının ötesinde, idealar ve idealler alanını içersinde barındıran duyuüstü dünyayı sembolize eder. İfade edilmek istenen yaşamın anlamının ne olduğu sorusuna cevap veren, aşkın bir öte dünyanın kesinliğinin kaybolması ve insanın yaşamına anlam ve değer verecek temel referans kaynağının ortadan kalkmış olduğu gerçeğidir. Bundan dolayıdır ki, Tanrının ölümü insanlık tarihinin en önemli olayıdır ve modern zamanların insanı eski değerini kaybedince geriye sadece insanlık için keskin bir anlamda kendisinin hiçliği kalmıştır (Gökalp, 2009, 95-96). Bu noktadan hareketle hiçlik, hem zaman ve mekânı aşan insani varlığın özündeki var oluşsal bir problem, hem de tarihsel ve sosyal bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Varoluşsal bir sorun olarak hiçlik, benliğin varlığının bizatihi kendisinin temelsiz bir şey olduğu durumu işaret eder. Rosen'a göre bu yönü ile hiçlik hiçbir şekilde tarihsel bir bilgi ya da teorilerle üstesinden gelinmesi mümkün olmayan ruhun bir hastalığı veya görünüm biçimidir (Rosen, 2000: 26). Tarihsel ve sosyal bir olgu olarak hiçlik ise, tarihsel yaşamın objektif niteliğini kaybettiği, bu yaşamı destekleyen değer sistemlerinin parçalandığı ve sosyal ve tarihsel yaşamın bütünlüğünün çözüldüğü bir durumu nitelemektedir. Böylece hiçlik, dışsal olarak sosyal düzenin çöküşüne, içsel olarak ise, bireysel anlamda ruhun yok oluşuna işaret eder (Nihistani, 1990: 80). Tarih boyu biç çok disiplinde karşılığını bulmaya çalışan bu kavram, sanatın da problem edindiği meselelerden biridir.

Modernizm ve kavramsal sanatın ortaya çıkışından beri, sanatçılar “hiçlik” kavramını yoğun bir şekilde araştırmışlardır. Modernizmdeki hiçlik sorunu, *nonrepresentation* (temsili olmayan, sunulamayan) fikri ile birlikte, sanattaki temsili imajın, görsel reddi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımın birçok önderi bulunmaktadır. Bir modernist mit ve aynı zamanda her şeyin başında resmin sıfır noktasını gösteren olasılıkların başlangıcı olan, Siyah Karesi ile Kasimir Maleviç, bu konuyu ele alan ilk isimlerden birisidir. Yalnızca renk ve forma indirgeme, görüntünün yüzeyini boşaltma, sanatçının monokrom dörtgen seklinde tamamlanmış görünür. Ad Reinhardt ise, 1960 yılından ölümüne değin sadece ve neredeyse takıntılı bir biçimde aynı, bir örnek, ayırt edilemeyen resimler üretmiştir.

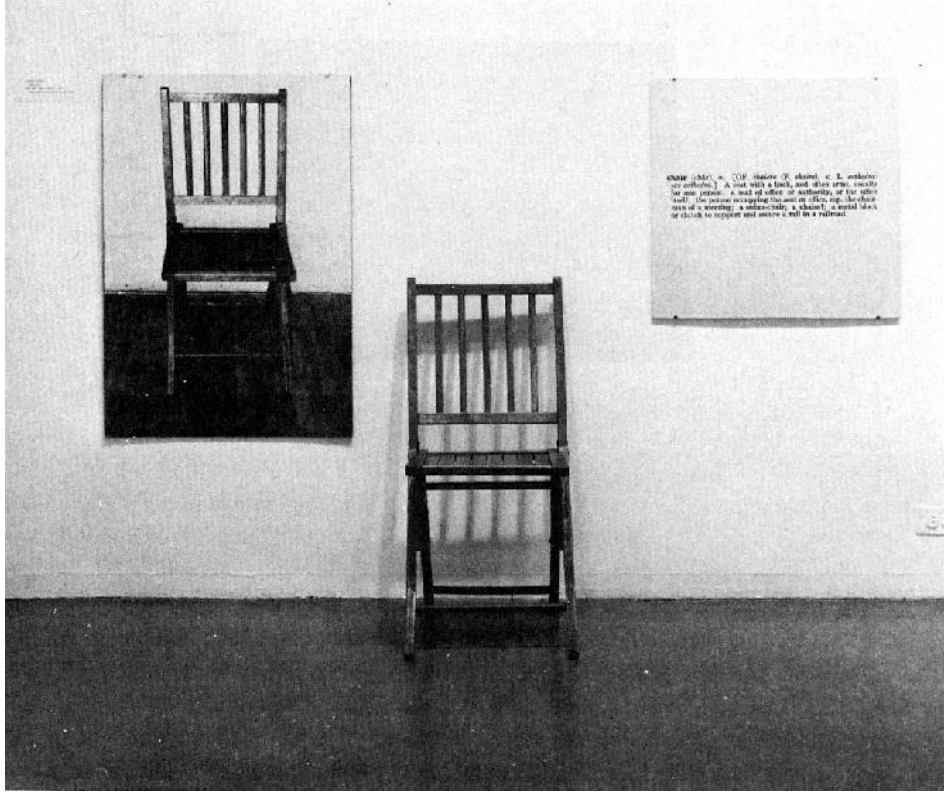


Eser No-16: Ad Reinhardt, *Soyut Resim*, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 152,4x152,4 cm

1960’ların sonuna gelindiğinde, hiçlik kavramı ele alınmaya devam etmiştir. Bu durum, dönemin kavram sanatçıları yanı sıra, çağdaş sanatçıların en genç kuşağını bile etkilemiş ve kendisini önceden belirlenen bir amaca ulaşmak üzere hissettirmiştir. Böylece, post minimalistler ve yeni kavramsalcular çoğunlukla ironi fikri ile donanımlı olmalarına rağmen, radikal bir biçimde, daha yalın bir sunumla, enstalasyon ve resimler üretmişlerdir.

Örneğin, Joseph Kosuth, bir ve üç sandalyesi ile yalın bir dil kullandığı kompozisyonlar, çok yönlü seriler üretmiştir. Aynı şekilde, Manzoni’de çalışmalarında bu konuyu ele almıştır. Kavramsal sanat içindeki sanatsal telaffuz, bir fikirden doğmaktadır. Eğer, bu belirli fikir, bir dil oyunu içerisinden kurtarılsa,

geriye pek bir şey kalmaz. Söylenenin tam tersinin kastedildiği bu ifade biçiminde kavramsalılık durumu, çağdaş sanatta da sonlanmayan etkilere sahiptir.



Eser No-17: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı



Eser No-18: Piero Manzoni, *Dünyanın Kaidesi*, 1961, demir ve bronz, 82x100x100cm

Çağdaş sanat içerisindeki örnekler arasında yer alan Martin Creed, “hiçlik” deneyimini ifade eden sanatçılardan birisidir. Martin Creed, ilerleyiş serüveninin büyük bir bölümümü buna borçludur, çünkü işlerinde kapalılık içeren az ve öz anlatımlara yer vermektedir. Work No. 122 isimli çalışması, küçük hoparlörlerden çıkan, yalnızca “pfft” sesini yazmaya olanak sağlayan ses spiralinden oluşmaktadır. Hoparlörden çıkan sesin üretimi sanatçının kendisine aittir. Burada Creed, bir anlamda izleyicilerin vereceği tepkilerin ortaya çıkaracağı riskleri de göze almıştır. Creed yapıtlarını tüm çağdaş sanat akımları ile birlikte, bir çizgiye yerleştiren gösterişsiz, mütevazı bir minimalizme dayandırmaktadır.



Eser No-19: Martin Creed, ‘Work No. 122’, 1995-2000, hoparlör, amfi ve ses spiral

Friedman, kendisi tarafından 1000 saat boyunca seyredilmiş bir sayfayı sergilemiştir. Çalışma, hiçliğe önderlik eden ısrar ve azmini yansıtır. Bu kağıt zamanın yansımasıdır, bu da aslında sanatçıdan izleyiciye kalan şeylerin tamamıdır. Hiçlik, yalnızca herhangi bir şeyin görülmediği bir şeydir. Bir boşluğun anlam kazanması halidir.



Eser No-20: Tom Friedman, *1,000 Hours of Staring*, Kitap Sayfası, 1992–97, 82.6 x 82.6 cm

Karin Sander'in izleyiciyi boş bir oda ya da yalnızca işlerin başlıklarını gösteren etiketlerin sergilendiği, boş galeri duvarlarıyla karşı karşıya getiren, "Zeigen" (göstermek, işaret etmek) isimli işi de, bu kavramla ilişkilidir. İşlerin kendileri yoktur ya da görülemezler. Varlıkları bir şekilde, başka duyumlar yoluyla algılanabilir. Sanatçı ayrıca, Mona Hatoum ya da Lawrence Weiner gibi sanatçılardan kendilerine ait bir iş seçmelerini ve bu işlerin sessel-işitsel tanımlarını üretmelerini istemiştir. Bu çalışma, izleyiciyi görüntüden özgürleştirmekte ve onu somut, kesin ve hesaplanmış olandan, yaratıcı, sessel bir estetik deneyime yönlendiren alternatif algı biçimlerine yöneltilmektedir.



Eser No-21: Karin Sander, *Zeigen*, 2005

Sonuç olarak, görsel toplum algısı içerisinde ki imaj dolu dünyada hareketsizlik, boşluk, sessizlik kavramları artan bir biçimde değer kazanmaktadır. Özen'e göre etki ve duyarlılıkların yalınlık kazanması, ilk bakışta görülemeyen olgulara karşı bir farkındalık yaratmaktadır. Boşluk, ikincil, olanı göz önüne koyar, geriye kalan ise belirsiz ve çeşitli olan hiçliktir. Bu noktada, günümüz sanatının, algıların doğrusunu anlamaya çalışma girişimiyle, kitle – medya yanılışına karşı durmaya çabalamakta olduğu da söylenebilir. Hiçliğin olduğu ve meydana geldiği yere bakmak, boşluğun ardındaki çeşitliliği ortaya koymakta ve aslında temel olarak herhangi "kesin bir anlam"a karşı çıkmaktadır. Ele geçmezlik ve boş yüzeydeki kısıtlama ile birlikte indirgeme, sadelik ve transparanlık üzerine temellenen çalışmalar, kesinliğin ötesindeki durumları yansıtmaktadır (Özen, 2007 :25). Çağın

yeterince hareketli, ayak uydurulması ve takibi güç olduğunu düşünürsek bazı alanlarda ki bu sadeleşme daha anlaşılabilir olacaktır.

2.4. Görünebilirlik

“Görebilmek için gözlerimi kapatırım”

Paul Gauguin

“Ne biliyorsan onu görürsün”

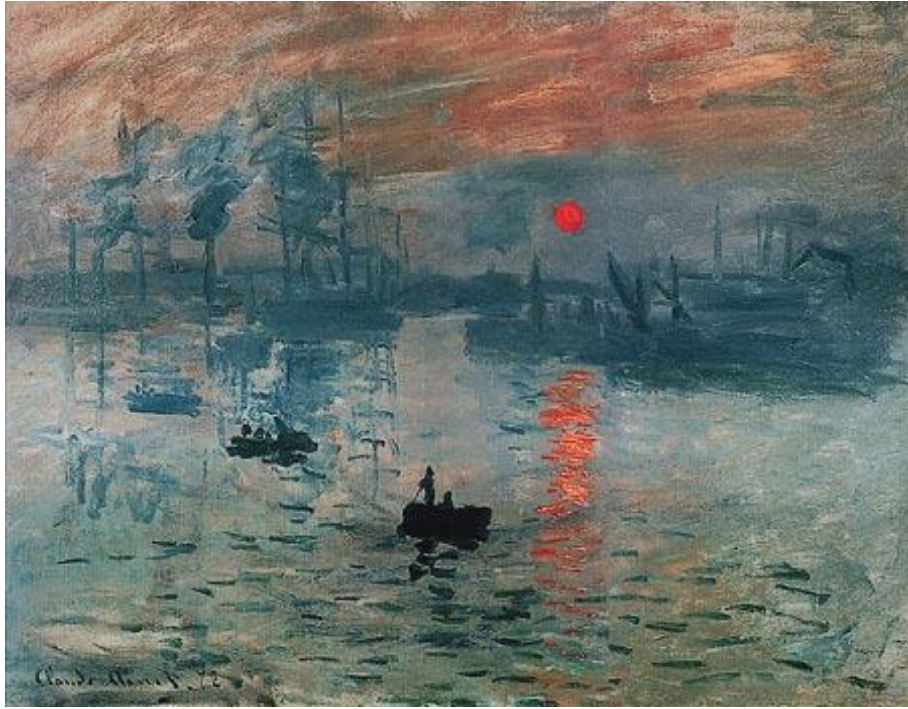
Frank Stella

Görünebilirlik plastik anlamda ışığın bir niteliğidir. Işık, renkler ve formlar aracılığı ile bu algıyı destekler. Görünebilirliğin temeli ışığın enerjisinin nesne üzerinde ki yansımaları olarak düşünülebilir. Ancak bir görüntünün karşısında onu algılayan bir retinanın da var olması durumudur. Görünebilirlik nesnenin kendi özelliği olmasına karşın kavramsal olarak öznenin onu algılama biçimiyle alakalıdır. Bu duruma en iyi örnek empresyonizm (izlenimcilik) akımından gösterilebilir. Empresyonistler için resimde ışık ve renk en önemli elemanlardır. Empresyonist resim, ışığa ve ışığın değişimlerine bağlı ve konusunu da ışıktan alır. Dolayısıyla Empresyonistler ışığın nesneler üzerinde ki etkisi ile ilgili izlenimler yakalamak için açık havada çalışmışlardır. Empresyonistler, biçimi ve rengi alışlageldiği gibi değil, ışık altındaki izlenimi ile resmetmişlerdir. “Delacroix, ışık ve rengin uzlaştırılması gerektiğini söylüyordu (Keser, 2005: 118)” Delacroix, empresyonistlerin etkilendiği romantik sanatçılardandır.



Eser No- 22: Eugene Delacroix, *The Sea From The Heights of Dieppe*, 1852, tuval üzerine yağlıboya, 31x51cm

Empresyonizmin öncülerinden Claude Monet ise, “kendinden önce Seine nehri kıyılarında tamamen açık havada çalışan ressamlardan güç ve destek alarak parlak renkler kullanmaya başladı. Empresyonizme adını veren Monet’in ‘İmpression’ adlı resmi oldu (Keser, 2005; 118-119).



Eser No-23: Claude Monet, *İzlenim: Doğan Güneş*, 1873, tuval üstüne yağlıboya, 48 x 63 cm

Görünebilirliği somut olarak ele almak gerekirse; aynı zamanda belirli bir hacme sahip olmak demektir. Mesela küçük bir tohum filizlenir, büyür ve görünür hale gelir. Daha öndekinin ya da daha büyük olanın görünmesi, görülebilir olması daha basittir. Görsel anlamda her şey birbirine bağlıdır ve bütün görünüşler birbirini değiştirebilir. Görme yetisi, görünebilirliğin ilk koşuludur. Sonrasında kullanmak üzere gördüklerimizi depoladığımız bir alan ve bir tasnif düzenimiz vardır. Görme fiziksel bir eylem olmanın dışında hissedebilmektir, zihinsel olarak kavranabilen bir süreçtir.

Keser’e göre; görme zihinsel bir imgeyi görselleştirmek demektir. Görsel kavrama için göz duyusu aracılığı ile algılamadır. Fiziksel olarak görmenin gerçekleşmesi için ışığın lenslerden geçerek retinaya, bir ya da iki gözün gözbebeğine ulaşması gerekir. Işığa duyarlı milyonlarca ucu, olan; sinirlerden oluşan fotoreseptörlerden itici sinirler, optik sinirler aracılığı ile beyne iletir. Beyinde sinir mesajları biçim düzeni ve anlam için analiz edilir. ‘Görme’nin salt ‘bakmak’tan farkı, görmenin, sadece ışığın biçim düzenini yakalamaktan çok kavrama ve anlama niteliklerine vurgu yapmak için kullanılmasıdır.

Görsel duyunun birincil öneme sahip olduğu algılama biçimi görsel algıdır. Dikkatini belli bir nesnede yoğunlaştırmış bir kişi önce nesneyi görür, nesnenin dış hatları, kütlesi, rengi göz merceklerinden geçerek beyinde bir imge olarak kaydedilir. Bu süreçte beynin kaydettiği, yalnızca nesnenin görünümüdür. Kişi yaşantılarına bağlı olarak o nesnenin göze görünmeyen özelliklerinin de olduğunu bilir. Nesnenin göze görünmeyen özellikleri, o nesnenin algılanmasıyla ilişkili olan içeriğidir. Algılamada nesnenin görünümünün tüm bilincine ereriz (Keser, 2005: 150). Tüm boyutlarıyla kavranan nesnenin asıl kavranış anı, algılamadaki bütünlüktür.

John Berger'e görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek bulabiliriz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı değiştirmez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama hiçbir zaman gördüklerimize uygunluk göstermez.

Gerçeküstücü sanatçı Magritte 'Düşlerin Anahtarı' adlı resminde sözcüklerle görülen nesneler arasında her zaman var olan bir uçurumu yorumlamıştır.



Eser No-24: René Magritte, *Düşlerin Anahtarı*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 60 cm

Aklımızdan geçenler ya da inandıklarımız nesneleri nasıl gördüğümüzü etkiler. İnsanların cehennemin gerçekten var olduğuna inandıkları ortaçağda ateşin bugünkü anlamından çok daha değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Gene de onlarda ki bu cehennem kavramı –yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde- ateşi, her şeyi yutan, kül eden bir şey olarak görmelerinden ileri gelmiştir.

Yine de sözcülerden daha önce gelen ve sözcüklerle anlatılması zor olan görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorunu değildir. Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir aynı zamanda seçmektir. Bu seçimin sonucu olarak gördüğümüz nesne her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne olmasa da ulaşılması zor olmayan bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini dokunduğu şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir. Tek bir nesneye değil, nesnelerle aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman. Görüşümüz sürekli olarak canlı ve hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi gösterir bize.

Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin de görülebileceğini fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi. Karşıdaki tepeyi gördüğümüzü kabul edersek o tepeden görüldüğümüzü de kabul etmemiz gerekir. Görüşün iki yanlılığı, konuşmanın iki yanlılığından daha baskındır. Çoğu zaman karşılıklı konuşma bu görme-görülme işlemi dile getirme çabasıdır. “Sizin her şeyi nasıl gördüğünüz”ü benzetmeyle ya da doğrudan açıklama çabanızla, “onun her şeyi nasıl gördüğü”nü anlama çabanızdır.

Görmenin eyleminde önemli rolü olan tüm imgeler insan yapısıdır. Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasında o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişine yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger, 1986, 8, 9, 10).

2.4.1. Nesne Boyutunda Görünebilirlik

Nesne; düşünme, kavrama, sezme gibi duyularla algılanabilen, doğada ve de mekan içinde görebildiğimiz ve hissedebildiğimiz her şeydir. Üzerinde konuştuğumuz, dış dünyada belirli bir hacmi olan, dış mekanda yer kaplayan ve isimlendirdiğimiz her cansız varlık olarak da tanımlanır (Cevizci, 2000: 676). “Gerçekliğin bütünlüğü içinde düşünceye, duyguya veri olan her varlık, her iliksi ve her bağlantı bir nesnedir. Evrende fiziksel olarak kavrayabildiğimiz gibi insanı ve toplumu, insanın etkinliklerini, kültürünü, iliksilerini; bilim-sanat-felsefe ürünlerini de bir nesne olarak kavrayabiliriz. Öte yandan da, gerçeklik kazanmış hayaller, düşünceler, tasarımlar, etik ve estetik değerler kadar duygu ve içsel yaşantılar da birer nesne olarak kavranabilir” (Kara, 2000: 22). Nesne toplumlar ve kültürlerle göre farklı algılanabilir. Somut ifadeler yerine soyut ifadelerle karşımıza çıkabilir.

Bunun yanında doğu toplumlarında nesne, yaratan ve yaratılan bağlamıyla ele alınırken her şey soyut bir ifade düzlemiyle yorumlanmıştır. Genellikle çoklukta birlik ya da birlikte çokluk kavramları türünden geometrik bir düzenin soyutluğu egemendir. Böylelikle doğuda nesneyi sorgulama ihtiyacı duyulmakla beraber nesne kendi gerçekliği içinde kullanılarak belli bir düzenin parçası olmuştur. Artık mantıksal bir bağlantıda ele alınarak somutlaşan nesne, kendi gerçek varlığıyla algılanmaya, tanınmaya ve sorgulanmaya başlanmıştır (Kahraman, 2002: 26). “Gözünü doğaya çeviren ve dolayısıyla nesneyi karşısına alan özne, nesne’nin gerçekliğini ele geçirme yarısına girmiştir. Yani Rönesans’la birlikte özne maddeye yaklaşmıştır” (Balci, 2000: 14). Rönesans sonrası, nesne ile ilgili arayış devam etmiş ve nesne akılla kavranan bir hal almıştır.

Nesnenin bilgisini edinmeye çalışan akıl ve buna yüklenen önem 16.yüzyılda hayatı doğru yaşamada yüksek bir güç olarak görüldü. Ve yine bu akıl 17. yüzyılda ise nesnel yanını öne çıkarıp ve bu yanını korurken birden içeriğini zedelemeye başladı. Buna bağlı olarak daha önceden yüceltilen doğa ise değerinden düşmeye başladı” (Balci, 2000: 17). “17. yüzyılda da nesne, artık gündelik yaşamın içinde resmedilmekteydi. Özellikle bu dönem mekan içi resimlerde sıkça rastlanılan, pencereden ya da nereden geldiğini bilmediğimiz bir yerden süzülen ışığın etkisi; nesnenin yüzeyini kaplayarak sertlikleri yumuşatmış, çizgilerle belirlenen katı belirginlik artık ortadan kalkmıştır” (Öndin, 2003: 84). Öznenin kavradığı nesne geçirdiği süreçlerle beraber artık, akıldan ziyade duygularla da kavranacaktır. Bu da nesneyi salt somut bir kavram olmaktan kurtaracaktır.

19 yüzyıla gelindiğinde nesne artık sadece öznenin kavradığı onu içselleştirdiği bir şekil almıştır. Artık nesne akılla değil duyguyla önem kazanmaya baslar. Öyle ki ; “Nesnenin sınırları silikleşip, ışık ve gölge nesneyi oluşturacağına

atmosfer olarak resmin tamamını niteleyen bir anlatım aracına dönüşüyor. Böylelikle nesne duyguların aktarılmasında aracılık etmiş oluyor” (Balcı, 2000: 21, 22). “Dolayısıyla öznenin nesneyi sorgulama isteği ve de duyguların bir anlatım aracı olarak aktarılması, bir anlamda, modernizm düşüncesini de beraberinde doğurmuştur. Bununla birlikte bir sanat eserindeki nesne, ya sanatçının çağrışım yaptığı bir düşünceye ya da nesnenin görüntüsünden etkilenildiği bir biçime dönüşüyor. Nesne Geleneksel anlatımlarda bir gerçeklik olarak mevcuttu. 20. yüzyılda ahlaki ve ruhsal değerlere bağlı kalarak var olmayı aştı. İnsanın gölgesinden ve boyunduruğundan kurtuldu” (Kahraman, 2002: 269). Bu yüzyılda birbiri ardına ortaya çıkan sanat hareketleri nesneyi, geleneksel anlamından uzaklaştırarak farklı anlamlar ışığında ele almıştır. Bazıları bunu çağının tüketim çılgınlığının bir göstergesi olarak seri halde üretti ve sundu, kimileri ise sunumlarında hem sanat nesnesini hem de sanatçının işlevini sorguladı. Nesneler sadece bağlamları kendinden haberdar olduğunda var olurlar, tıpkı sözlük anlamında olduğu gibi; öznenin yaptığı iş ve eylemden direk etkilenen öğedir.

2.5. Plastik Yapılanmada Geçirgenlik

Geçirgenlik kavramı yaşamımızın her noktasına girmekte ve çoğu zaman toplumsal yaşantımızda da kendini hissettirmektedir. Geçirgenlik çok maddesel bir biçimde yaşadığımız çevreyi tanımlar. Pencereler, camlar kullandığımız bardaklar, gözlüklerimiz, kontakt lenslerimiz... yaşam bunlar olmadan düşünülemez. Bunları kaybettiğimizde ya da kırdığımızda ne kadar önemli olduğunu anlamaktayız.

Şirketler gibi kurumlar ya da politikacılar daha şeffaf olabilmek adına geçirgen kararlar alırlar. Bu anlamda geçirgenlik ayrıca manipülasyonun ve yozlaşmanın zıttını temsil eder. “Ülkemizde de daha geçirgen olması düşünülen adalet sistemi yurtdışındaki örnekleri gibi yapı bünyesinde sembolik bir anlamda ortaya konmasa da, bu konu sanat çevrelerince ele alınmıştır. Canan Şenol’un yaptığı çalışma saydamlaşan adalet ile birlikte ulaşmayı düşündüğümüz saydam karakol imgesini yansıtır” (İleriye, 2007; 18). Kavramsal saydamlığa iyi bir örnek olan bu yapıt, adalet sürecinin daha anlaşılabilir, daha geçirgen olmasına ilişkin süreci ele almaktadır.



Eser No-25: Canan Şenol, *Şeffaf Karakol*, 1998

“Sanatçının bir diğer çalışması ‘Odalık’ta ise geçmişten gelen ataerkil toplum yapısına geçirgen bir anlayışı ekleyerek eleştirel bir bakış yaratması söz konusudur. ‘Odalık’, Osmanlılar döneminde nikahsız olarak alınan cariyeler için kullanılan sözcüktür. Görevleri efendilerine hizmet etmek onları mutlu etmek olmuştur. Sözcüğün etimolojisine de bakıldığında, sanatçının yaşadığı toplumun kadına bakış açısını gözler önüne serdiği görülür. Sanatçı günümüz kadınlarının da etrafının geçirgen duvarlarla örtülü olduğunu savunur. Toplumdaki yerleri ne olursa olsun, asıl görevleri odaya ait olmak, odayla ilgilenmektir” (İleriye, 2007; 19).



Eser No-26: Canan Şenol, *Odalık*, Yerleştirme, 1998

Gerçek anlamıyla geçirgenliğin anlamı; anlayış, kavrayış ve açıklıktır. İnsanoğlu etrafındaki dünyayı anlamaya meraklıdır. Aslında insanın dünyayı kavrayışı görme yeteneğine bağlıdır. Gözlerimiz etrafımızdaki dünyayı kavradığımız geçirgen araçlardır.

Yaşamın tüm alanlarında var olan geçirgenlik arayışı için, sanat ve tasarım alanlarının her biri örnek oluşturabilmektedir. Resim geleneğinde, net olan görüntüyü yüzeye uyguladığımız boya, malzeme ya da her ne ise bununla elde edebilirken, geçirgen alanlar yaratmak istediğimizde ise boyayı inceltterek ya da tamamen saydamlaştırarak elde edebiliriz. Geçirgenlik kavramı, resme kattığı öyküsel niteliğin yanında kullanılan malzemeler, uygulanan teknik sonucu etkiler. Tekniğin şart koştuğu kuruma ve bekleyiş, yapıtın bitimine kadar sürekli yeni olasılıklar doğmasına, hatta kuruyana kadar resimde her dokunulan yüzeyde yeni duygular denemeye olanak tanır. Bu duyguların açığa çıkması ve cesurca denenilen yüzeyler denildiğinde, soyut dışavurumculuk ve bu akımın önemli sanatçılarından olan Jackson Pollock akla gelir. Damlatma tekniği ile boya karıştırma, fırça kullanımı gibi alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle sonradan aksiyon/hareket resmi adı verilecek olan resimler yapmıştır. Sanatçının yapıtlarında, geçirgen planlar ve uzamsal ilişkiler göz önündedir. Pollock “Duygularımı resimlemek yerine onları dışavurmak istiyorum. Boyanın akışını denetleyebilirim; hiçbir rastlantı sonucu değil, başlangıç ya da sonları olmadığı gibi” der (Sanat Kitabı, 2004: 367). Ancak her bir plan arasında kurulan ilişkilerde bir takım tesadüflere de yer verdiği gözlemlenmektedir.



Eser No-27: Jackson Pollock, *Numara 1A*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 264,2 x 172,7 cm

Geçirgenlik, plastik yapılanmada sadece arkasındakini göstermekten ibaret bir ifade değildir. Aynı zamanda üst üste bindirilen her plan, ilk ve son katman arasında gizemli bir ilişki kurar. Bu noktada her plan arasında bazı imgeler hapsolür ve planlar arasında ki geçirgenliğin görünebilir olması bu imgelere bağılı olarak sağlanır. Bu bağlamda imgenin önemi kavranmalıdır. Güçlü imgeler planlar arasında yolculuğunu sürdürürken bu evrilişı izlemek heyecan vericidir. Bir zaman, bir yerlerde kodladığımız, zihinde oluşan her bir görüntü imgeleşir ve yüzeye aktarılır.

Yücel'e göre, plastik göstergelerin incelenmesi imge çözümlemesinde büyük önem taşır. Buna karşılık imge göstergebilimi, ilk dönemlerinde plastik göstergeye ağırlık vermez. Buna karşılık sanatçılar sanatçılar plastiklik kavramıyla çok önceden ilgilenmeye başlamışlardır. Kandinski biçimlerin ve renklerin özgür yaşamıyla ilgilenerek ilk soyut resmi yaptığında, tümüyle bağımsız ve resimsel bir evren ortaya koyar. Yirminci yüzyılın başında gerçeğe göndergelerinden bağımsızlaşmış, betimleme işlevinden arınmış saf imgenin gelişimi, yeni bir plastiklik kavramının belirmesini sağlar. İmge artık plastik açıdan değerlendirilecektir. Maurice Denis bir resmin, bir kadın ya da bir at resmi olmadan önce, tuvalde belli bir düzende bir araya gelmiş renklerden oluştuğunu belirtir (Yücel, 2013: 97). İmge plastik yapılanmada ciddi bir öneme sahiptir. Plastik yapı içinde imge betimlenebilen olmak zorunda değildir. Zihinle kavranan, soyut imgelerde bu yüzeyde yer alabilir. Yüzeyde ki bu ilişkileri aktarmada Özdemir Altan iyi bir örnek olarak verilebilir. Sanatında uzamsal ilişkileri problem edinen ve ağırlıklı olarak yer veren sanatçı, resimlerinde renk, form gibi öğeleri imgeyle ilişkilendirmektedir. Bir kolaj gibi üst üste gelen her öğe espas üzerine espas yaratır. Seyreklik yoğunluk karşıtlığına dayanan yapısıyla eklektik kompozisyonları, geçirgen yüzeyleri, çok katmanlılığı sanatçının resimlerinin genel özelliğini oluşturur.



Eser No-28: Özdemir Altan, *Soy Ağaçları*, kağıt üzerine akrilik, 1990, 70 x 100 cm

İmge, gerçekliğin zihindeki yansımasıdır. Bir şeyin fikrin ya da kişinin zihindeki izlenimi, düşüncesi veya resmidir. İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil; gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder. İmge çok kapsamlı ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Zihinde imge oluşurken, sadece algılanan gerçeklik değil kişinin geçmiş yaşantısı ve deneyimlerinden o an ki duygusal durumuna kadar birçok farklı öge etkide bulunur. Yaşantının; deneyim ve birikimin zenginliği ölçüsünde imge alanı da genişler. İmge, hem düşünsel alanda hem de görsel alanda var olabilir (Keser, 2005: 173). İmge yalnız başına bir öge olmaktan ziyade, alanı olan yaşamsal bir terimdir.

İmgenin alanının olması demek yalnızca mekansal bir ifade değildir. Yaratım ve sergilemenin ortaya koyduğu izleyici ile etkileşimin eş zamanlı algısında farklı süreçler arasındaki ilişkiler, bu sürecin anlamlandırılması ve anahtarıdır. Her izleme anı aslında bir yaratıcılık anıdır. İzlenilen imge ile kurulan ilişki, izleyicinin serüveninin de başlangıcıdır.

Plastik anlamda bunu bir örnekle açıklayacak olursak; bu tavrın ardında figür resmi ile malzemesi arasında oluşan boşluktan duyulan endişe ve huzursuzluk yatmaktadır diyebiliriz. Çalıkoğlu'na göre; yapıtlarında, gerçek ile imgesinin karşılıklı olarak yer değiştirdiği gerilim dolu bir ikili alandan beslenen İrfan Önürmen'in resminde, bazen nötr ve şeyleşmiş bir medya konuşması üzerinden bazen siyah-beyaz ve renkli hafta sonu dergilerinin bayağılaştırdığı fotoğraflardan, çoğunlukla da önsezilerden ve sıkıntılarından hareketle gerçeğe yaklaştırmaya, içerisinde yer aldığı toplumun değişen yüzünü didiklemeye çalışır. Burada ne bütünüyle karış karış sokağı arşınlayıp kendisine malzeme çıkaran toplumsalcı bir bakış açısı ne de sadece medya dilini şeyleştirdiği fotografik görüntünün tekdüzeliği ve yapaylığı vardır (Çalıkoğlu, 2010: 196).



Eser No-29: İrfan Önürmen, *Kuş*, 2008, Tül ve akrilik boya, 110 x 80 cm

Önürmen, dekoratif bir kaplamaya dönüşen sahte imgeler üzerinden yıkıcı sahneler yaratır. Basılı görüntüler arasında bir bağ, uzlaşım ve ilişki arayan bir kültür teorisyeni gibi çalışarak, elindeki malzemeden resimsel bir sahne tasarlar. Bu sahneyi yaratmak için de imgenin asli kimliğini bozuma uğratar, onu basılı olduğu yüzey üzerinden kopartır, anlam ve bağlamını alaşağı edecek şekilde başkalaştırır (Çalıkoglu, 2005: 197-197). Aslında yaratılan hayali alanlar sanatçının tavrı içerisinde çarpıcı bir gerçeklikle sunulur.

Burnett'e göre; imgelerle ilişkili olarak hayal kurma, büyük ölçüde gözlere ve görmeye dair bünyevi bir önyargı sebebiyle çok da iyi anlaşılamamıştır; bu önyargı görmenin olduğundan ya da olabileceğinden çok daha kesinlikli bir etkinlik olduğunu düşündürtmeye eğilimlidir. Başka bir kültürel dar görüşlülük de sesin imgeye dayalı iletişim süreçlerinde oynadığı hayati rolle ilgilidir. İmgelere dair mekansal metaforlar, sanki seyirci olma deneyimi, evrim halindeki dinamik bir deneyim değilmiş gibi, estetik ve biçimsel anlam örgütlenmesini sabitleme eğilimindedir. Bu meselenin bu kadar önemli olmasının bir diğer nedeni de bahsedilen ara zeminlerin, seyircinin o dar giysiden kurtulmasına izin verildiğinde dahi imgelerin ekranın gerçeklikleri içinde hapsolmalarıdır.

Var oldukları dünyada imgelere ve imgelerin olanaklı kıldığı alanlara duyulan bağlılığı olduğu kadar, bunlara olan bağımlılığı da vurgulamak için kullanılan bir çok metafor vardır. İmgelere bu dönüştürücü gücü veren şey, imgelerin metaforları birçok yoldan “maddileştirebilmeleridir”. İmgeleri cisimsizleştirme odakları olarak gören tavır yaygın bir tavır olsa da aslında imge-dünyalar cisimleştirme için bağlam yaratmakla ilgilidirler. Cisimleştirmenin olanaklı olmasının bir nedeni seyircilerin imgelerden uzaklığıdır. Belli bir uzaklıkta olmak demek temel olan birçok sorunun halledilmesi demektir. Bu sorunlardan bazıları, metaforik dünyanın deneyimlenmesi ya da deneyimlenememesi, eğer deneyimlenebiliyorsa bunun nasıl gerçekleşeceği ve birtakım fiziksel duyuların ne şekilde anlamlandırılacağıdır. Bu noktada asıl mesele, izleme ve dinleme edimleri bu kadar temel insan etkinlikleri olduğu halde görme ve duymanın nasıl bedenlendirileceğidir. Örneğin imgelerin insanın gözlerini yaşartması ne demektir? İmge dünyaların mevcut cisimlenme biçimlerini genişletip artırdıkları kesin; cazibelerinin başlıca sebebi de bu bence (Burnett, 2007, 77-79). Yaşadığımız andan kopup geçmişe küçük yolculuklar yaparken imge en kuvvetli aracımızdır kuşkusuz.

Fotoğraf ve video gibi her zaman geçmişe açılan bir penceresi olan, farklı dünyalara açılan kapılar olarak imge metaforu, dijital çağda da başrol olmaya devam etmiş ve gücünü korumuştur. Yaşadığımız gerçek dünya imgelerle çevrilidir ve anlamlandırabilme süreçlerimiz çoğu zaman bunlarla sınırlıdır. İmgelerle bu denli iç içe olmak, onlar arasında sıkışıp kalmak, boğulmak anlamına gelmez. İmgeler insanların geçmişle olan bağlarından ve hayal güçlerinden parlak manzaralar sunar. Bu da imgelerle aynı anda birçok duyguyu kavrayabilmek demektir. Mesela eski bir fotoğrafa ya da bir videoya baktığımızda farklı hisleri aynı anda yaşayabiliriz. Gözlerimiz dolabilir, korku dolu bir an yaşayabiliriz, sevinebilir, üzülebiliriz ya da mutluluktan gülümseyebiliriz. Yalnız yaşadığımız çağda bir dezavantajdan söz etmek gerekir ki, bu da imgeyle kurduğumuz bağ gitgide azalacak mı sorusunu gündeme getirebilir.

Barthes’e göre, bu konuyla ilgili olarak, imgeyi yalnızca gerçekle benzerliği olan bir form gibi algılamak, fotoğraf gibi gerçeğe sadık imgeler için yanıltıcı olabilir. Çağın ve teknolojinin getirdikleriyle beraber artık fotoğraflarla oynamak, biçimini bozmak olasıdır. Dolayısıyla şu an ve gelecek, saf imgenin yok olması anlamına gelebilir. Roland Barthes’e göre; “ fotoğraf gerçekliğe katılır. Magritte pipo resminin altına ‘*Bu bir pipo değildir*’ yazarken, Barthes ‘*Fotoğrafta bir pipo her zaman pipodur, fotoğrafın totolojik bir yanı vardır*’ der, ‘*fotoğraf ne gösterirse gösterebilir her zaman görünmezdir, görünen o değildir*’ diye ekler (Barthes,1980: 16-17). Fotoğraf tabi ki de gerçeği üretir, olmayan soyut bir imge fotoğraflanamaz. Ancak fotoğrafların rötuşlanabilmesi, bilgisayar programlarıyla kolaylıkla üzerinde

değişiklikler yapılabilmesi fotoğraf ve gerçeklik ilişkisini, onlara baktığımızda o ana bizi tekrar taşıması durumunu zayıflatır.

Bu görüşten farklı olarak Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğraflarından bahsetmek bu noktada verilmesi uygun bir örnektir. Çalıkoğlu'un anlatımıyla; *“Fotoğraf, gerçeğin dokusunda asılı kalma becerisine sahip nadir şeylerden biridir”* düşüncesiyle, farklı anlamlar üzerinden okuyabilir, içerisine sızan imgeleri farklı anlamlar yükleyerek tarif edebiliriz. Sanki, sonsuz bir basitlikle çekilmiş, varoluşun kendisini belirleyen bir pas veya bir küf lekesi gibi doğallıkla ortaya çıkmış izlenimi veren bu fotoğraflar, çok az imgede karşılaşılabilecek bir samimiyet ve izlenenle özdeşleşmeyi sağlayan bir empati duygusu verir (Çalıkoğlu, 2010: 89).



Eser No-30: Nuri Bilge Ceylan, Sahildeki Çıplak, 1989, 1/10 61 x 91 cm

Her bir geçirgen alan yaratılırken, neredeyse bunun somut bir göstergesi olan, arada kalan imge, farklı araçlar aracılığı ile değişimini sürdürürken saf imge, ihtiyaç duyulan mıdır bilinmez ama, bir gerçek var ki imge sorunsalı dahil her şey değişen çağa ayak uydurmalıdır.

2.6. Sanal İmgeler

İmgelerin sanal olmasının sebebi seyirciden hem uzak olması hem de uzaklık aşılmalı şeklinde deneyimlenmesidir. Sanal ortamlar, bu uzaklık ve uzaklığın aşılması şeklindeki mücadeleye karşı insanın ölümsüz olma isteğinin sonucu oluşur.

Sofuoğlu'na göre, sanal gerçeklikte insan gördüğü şeyin içinde hisseder kendini. Bu nedenle katılımcı kişi deneyimleri kontrol altına alabilir. Kendini içindeymiş gibi hissetme durumu beklentiler, arzular ve izleme arasındaki mücadelenin işaretidir. Bu durumda sanal ortam ya da imge alanlarda paylaşım ortaya çıkar. Bu aynı zamanda olumsaldır. Mesaj ve alıcı profilleri arasında bir ayrım vardır. Ortak bir paylaşım ortamında mesaj ve anlamının ne derece paylaşıldığı net değildir. Farklı iletişim araçları ile dolaşıma giren hiçbir mesaj yalıtılamaz. Kullanıcı, seyirci ve dolaşıcılar arasında yayılır. Dijital ortamın bu özelliği ile diğer ortamlarda da oluşabilecek tartışmalar için uygundur ve sınırlar ortadan kalkar böylece (Sofuoğlu, 2006: 162). Pek çok analizciye göre sanal gerçeklik dünyadan kopukmuş gibi tasvir edilir. Ama bütün imgeler sanal ise başka bir sorunu incelemek gerekir.

Dünya üzerinde her an ve her yerde imge ve veriler dolaşmaktadır. İnsan kimliği ise bu nedenle mekan ve zaman anlamında yerelleştirilemez. Çektiğimiz bir fotoğrafı her yerden yayınlayabiliyor, bir melodiyi anında paylaşabiliyor, gündemden her an haberdar olabiliyor ve haberleri her yerden izleyebiliyoruz. Zamanın paylaşıldığı fikri ise bu olayların geleneksel olarak yaşanmadığını anlatıyor. Bunu anlatan diğer şey iletişim kavramıdır.

Seither'e göre, deneyimin sanal olması aslında olayların içindeymiş gibi olmamız ve orada bulunmak olmayışımızdır. Sanal deneyimlerin yaptıkları gerçeğe hayat vermek yerine, gerçeklik algısına farkındalık yaratmaktır. Sanal deneyimler, bir şeyin başka bir şey yerine geçmesi ile insanların yarattıkları gerçeklere katılması bunları kavrama yolları ile ilgili bir şeydir. Bir şeyin başka bir şey yerine geçmesi yakınlık ile uzaklık, kontrol ile kontrolün yitiminin göreceli alanına dahildir.

Teknoloji aslında çok önemli değildir. Çünkü o teknolojiyi kullanacak kişiler rol ve işlevleri aşırı derecede dönüştürebilir, hatta yeniden yaratabilir. Müzik örneği verirse, dinleyiciler teknolojiyi ilk tasarlanmış halinden başka bir hale getirebilirler ve bir şeyin başka bir şey yerine geçme gücünü inkar ederler. Bu etkinlikler sanal deneyimi kontrol altına almak ile ilgilidir. Kontrol içerikten ya da teknolojiden daha önemli olabilir (Seither, 1999: 3).

Sanal imgelerin inşa edildiği tarihsel ve çağdaş temeli ele alırsak. Sanal olanın gerçek olandan neden bu kadar farklı olarak algılandığını fotoğrafçılıktan, sinemadan, bilgisayar teknolojisinden ve üç boyutlu çalışmalardan örneklerle anlamak mümkündür. Çağdaş sanatın kapsadığı çeşitli resim geleneklerinin tarihinin açıkça ortaya koyduğu gibi, gerçek ile sanal arasındaki bağlantıların net ve kesintisiz bir sürekliliği vardır. Bu bağlantılar, bilginin veriden görselleştirmeye geçmesini sağlayan temellerdir. Sanal dünyalar, gerçekliğin çözülmesiyle değil, özne/nesne ilişkilerinin çözümlenmesiyle ilgilidir. Sanal dünyalar, insanların, yaratmış olduğu

makinelerle ve günümüzde pek çok toplumun sahip olduğu engin teknolojik altyapıyla olan ilişkilerini çözmeye yollarının bir ifadesidir.

Burnett'e göre, gündelik hayatın her alanına sızmış fotografik, hareketli, elektronik ve dijital imgeler, basitçe bilinen bir dünyaya gönderme yapıyor ya da bu dünyayı yansıtıyor değiller. Onun yerine, bilgi, hayal gücü ve yaratıcılık arasındaki, Batı toplumlarında insanların her gün bağlanmış oldukları kesişim ve mücadele noktalarına örnek oluşturuyorlar. Bilinen ve bilinmeyen arasındaki karışıklık, Batı toplumlarında sanatın ve edebiyatın rolüne yön veren temel kavramlardan biri olmuştur. Mikroskobik düzeyde doğal dünyanın gittikçe daha fazla parçası açığa çıktıkça, bu merkezi mecaz bilimsel araştırmanın tamamı içinde esas olmuştur.

Aslına bakılırsa, sanatlarla, bilimlerin yirmi birinci yüzyılın başında paylaştıkları bir şey varsa o da dünyaya ve insanların dünyada yaşama yollarına dair görünmez olan ne varsa büyük bir kısmını görünür kılmış olmalarıdır. Kozmoloji, fizik, kimya, biyoloji ve jeolojiden hayvanların genetik yapısını değiştiren sanatsal deneylere, tarihin resmedilme ve hikaye edilme yollarına dek gerçeklik tanımları köklü bir değişiklik geçirmiştir. İnsan bedeninin evvelce erişilemeyen özellikleri, hayvan ve insan etkinliğinin fosilleşmiş kayıtları, evren ve zaman modelleri değişmiş ve bu değişimlerle beraber "gerçeklikle" kastedilen şeye dair büyük bir revizyon vuku bulmuştur (Burnett, 2007: 99).

Ragon'a göre: İmgenin görülür dünyayı her yerde anımsattığı, insan çalışmalarını ve sevinçlerini, bilimin şaheserlerini ve şiddetini, savaşların acımasızlıklarını anlattığı, hiçbir uygarlığın ayak basmadığı son yeryüzü cennetlerini keşfettiği bir çağda, sanatçının insanı tanımak için daha gizemli yerlere yönelmesi, bakışını kendine çevirmesi, açıkça belirtilemeyenlerin evrenini incelemesi doğaldı (Ragon, 2009: 23).

Aslında, doğal evrenin işleyişine dair keşfedilenler ve teknolojik düzeyde insanlar tarafından yaratılan şeylerin karmaşıklığı dikkate alındığında, neyin gerçek olduğuna neyin olmadığına dair geleneksel tanımların çağ dışı kaldıkları görünecektir. Bu önemli bir noktadır, çünkü bir bakıma hem teoride hem pratikte, neyin gerçek neyin sanal olduğuna dair hali hazırda kültürel ayrımlar, artık eskisi kadar güçlü bir biçimde uygulanamamaktadır. Başka bir deyişle, gerçekliğe ve sanal uzantılarına çağ dışı olmak anlamına dair daha karmaşık bir görüşün geliştirilmesini teşvik edip destekleyecek yeni tanımlara ihtiyaç var. Bu ihtiyaç imgeler söz konusu olduğunda özellikle önemlidir, çünkü imgeler, oynadıkları rollere dair geleneksel açıklamaları yürürlükten kaldıracak kadar dönüştürülmeye ve dönüştürücü bir tarzda hareket etme gücüne sahiptirler.

Bu değişimin can alıcı bir özelliği, anlamın sağlayıcıları olarak imgelerden, izlenen nesneler olarak değil de olumsal nüfuz alanları olarak, zamanın yönlendirdiği yerler ve mekanlar olarak imgelere geçiştir.

İmgeleri, işgal ettikleri yer ve izleyicilere etkileşime girme zamanları bakımından düşünmek, imgelerin içinde faaliyet gösterdikleri ortamı ön plana çıkarır. Başka bir deyişle, imgelerin daha geniş bir bağlamda, büyük bir kültürel çeşitliliğe sahip, sürekli olarak değişim geçiren inşa edilmiş bir ortamı oluşturan daha fazla sayıdaki “enstalasyon” un bir parçası olarak düşünülmesi gerekir. Geçen on yıl zarfında mimarının bu kadar önemli bir disiplin haline gelmesinin bir nedeni de budur.

Bu sonsuz toplumsal ve kültürel üretkenlik imgenin çoğaltılmasında önemli rol oynamaktadır. İmge tarihsel temelleri üzerinde hızla evrilmekte teknoloji ve çağın getirdikleriyle her üretim biçiminde yer edinmektedir.

BÖLÜM III

3. YÖNTEM

Araştırmanın yöntemi literatür tarama ve uygulama çalışmalarından oluşmuştur. Ayrıca araştırmanın yöntem çerçevesi, sanat tarihsel sürecinde konuya ilişkin yapılan araştırmaların taranması ve yapıt incelemeleri olarak ele alınmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Güncel sanat bağlamında çağdaş sanatı odağa alan, konunun çağrıştırdığı bağlamların irdelenmesiyle ve yapılacak uygulamalarla, kişisel anlatım dilinin tematik, düşünsel ve biçimsel yönlerini ortaya çıkarmak ve argümanların incelenmesi neticesinde sanatçının uygulama çalışmalarının açıklamalarından oluşmuştur.

3.2. Evren ve Örnekleri

Araştırılan konuya ait sanat tarihsel süreç ve sanat tarihine mal olmuş sanatçıların eser örnekleri incelenmiş ve yaşanan zaman dilimini biçimlendiren her türlü koşul kapsamında örnekler verilmiştir.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırma hazırlanırken veri toplama tekniği olarak literatür taraması, gözlem ve uygulama teknikleri uygulandı. Seçilen konuyla bağlantılı olarak üretim yapan sanatçıların eserleri incelenerek araştırma desteklendi.

3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Güncel sanat bağlamında konunun gereği olan geçirgenlik, saydamlık, tam saydamlık, yarı saydamlık, kavramsal saydamlık, boşluk-doluluk ilişkisi, hiçlik ve görünebilirlik kavramları incelendi ve bu kavramlar karşısında, sanatçının yorumu, tavrı ve dışavurumu şekillendi.

BÖLÜM IV

4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI ÜZERİNE BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde uygulama çalışmaları geçirgenlik, boşluk ve görünebilirlik kavramları temel alınarak düşünsel biçimsel ve teknik süreçlerde değerlendirilmiştir. Çalışmalarda kullanılan teknik uygulamalar sonucu ortaya çıkan, katmanlar, lekeler ve şekillerle rastlantısal, hiyerarşik düzenlemeler oluşturulmuştur. Boyutlandırmalar ve geçirgenliğin alternatif malzeme kullanımlarıyla ön plana çıkarılmasıyla izleyici ve eser arasındaki etkileşimin artırılması ve farklı bilinç düzeylerine yönelim sağlanması amaçlanmıştır.

Eserler arasındaki genel dil birliği ve benzer serbest formların sürece dönüştürülmesi izleyici algısını devamlılık açısından desteklemeyi hedefler. Negatif-pozitif alan kullanımı ve boşlukların değerlendirilmesi ile tuval üzerindeki sınırlı alan anlamsal düzeyde sınırsızlıkla bütünleştirilmiş ve soyut imgelem düzeyinde yansıtılmıştır.

Çalışmalarında geçmişten aldığım ve iç dünyamda kavramsal olarak biriktirdiğim nesneler, kendi düzlemlerinde tuvale anlamsal yansımalar olarak dönüşmektedir. Buna bağlı olarak derinlik hissinin ortaya çıkarılması sürecinde araştırma konusuna paralellik gösteren geçirgenlik kullanımının her çalışmada kendini farklı düzeylerde gösterdiği gözlenmektedir.

Geçirgenlik kullanımının asıl amacı izleyicinin statik iki boyutlu bir düzlemden çok boyutlu ve çerçeve dışına çıkan anlamsal yolcuğa çıkma sürecini tetiklemektir. Aynı zamanda boşluğun kullanımı bazı çalışmalarda tuvalin dokusu çıplak bırakılarak tamamlama hissi yaratmaktadır. Kullanılan malzemenin hareketliliği tuval yüzeyinde minimalist yaklaşımlara paralel olarak basit bir doku algısı yaratırken aynı zamanda derinlik hissini pekiştirir. Böylelikle yüzeyin hareketliliği ile tuval bezinin işlemsiz çıplaklığı, ortaya çıkan karmaşayı da yalınlık olarak algılatmaktadır. Bilinçdışı eğilimde izleyici ister istemez algısal olarak kendini çalışmanın bütününe sürüklemekten çok odak noktası oluşturarak çalışmanın anlamsal varlığını sorgulamaya yönelmektedir.

Resim sanatında özellikle Çin sanatında boşluk kullanımı çalışmalarda oluşturulan zıtlık ile algılanma sürecine doğrudan müdahale gerçekleştirmektedir. Aynı şekilde ortaya çıkarılan çalışmaların üzerinde boşluğun etkisi benzer şekilde kullanılmış ve zıtlık anlamsal oluşumu teknik olarak desteklemiştir. Bununla birlikte

farklı şekiller ve lekelerin anlam bütünlüğü, yaratma sürecinde dışavurumun yansıması olarak kendiliğinden gelişmektedir.

İç dünyada oluşturulan imgelemler tuval üzerinde adeta tek bir vücut gibi hareket etmekte fakat ayrı ayrı değerlendirildiğinde de anlamsal olarak özgünlük içermektedirler. Parça anlamı ve bütün anlamı boşluğun tesiri ile akılda kalıcı bir üslup oluşturur. Geçirgenliğin ve boşluğun bir arada kullanımı bu anlamsal süreçte görünebilirliği, farkındalık yönelimi ile izleyiciye ulaştırmayı amaçlar.

Görünebilirlik aslında sanat yapıtı için vazgeçilmez bir unsur ve asıl amaçtır. Geçirgenlik, boşluk ve malzeme kullanımlarının bütün amacı hedef alınan anlama yönelim için araç olarak kullanılır. Çalışmaların ortaya çıkarılma meselesi bu bahsi geçen durumlarla dışavurum dünyasının anlamsal duruşlarını oluşturmaktır.

Tıpkı bir kolaj gibi üst üste binen duygularımızı, bireysel tüketimimizi yansıtırken, yine üst üste binen planlarla ve malzemeyle birlikte bu duygunun güçlendiği bir anlatım vardır bu çalışmalarda. Her bir geçirgen plan mekanların eş zamanlı algılanabilmesini ve belli belirsiz bir boyut kazanmasını sağlar. Geçirgenlik resme öyküsel bir nitelik kazandırır. Resimde, perspektifle birlikte oluşan ve zeminden en üst yüzeye kadar devam eden her geçirgen katmanın, resme nasıl bir içerik kattığını ve her bir plastik öğenin kompozisyonun kendine özgü özelliklerini nasıl ortaya çıkardığı gözlemlenebilir. Hem görsel hem şeffaf bir armoninin ortak bileşeni olarak beliren resim yapısı, kendine özgü bir biçimde ilerleyişini durmaksızın sürdürür.

Geçirgenlik, boşluk kavramları ile ilgili ilk keşiflerim lisans eğitimim döneminde yapmış olduğum çalışmalarla başlayıp yüzeyde teknik olarak oluşan karmaşa zaman içerisinde sadeleşerek bu güne kadar devam etmektedir (bkz. eser no: 31, 32, 33, 34). Bu anlamsal yolculuğun başlangıç noktası olarak ilk çalışmalarımın birkaç tanesini örnek olarak sunmayı güncel uygulamaların açıklamalarına destek olacak nitelikte görmekteyim.

İlk çalışmalarımda sıkışık ve karanlık uygulama yüzeylerine yeni duygular ortaya çıkaracak aydınlık ve şeffaf eklemelerle hareket kazandırmaya çalışarak izleyiciye ulaşma çabam açık bir şekilde görülmektedir. Şablon ve spreay boya kullanımlarıyla negatif alanlar oluşturarak alt mesaj içeren imgeler (bkz. eser no: 31-32-33) çalışmalara doğrudan dahil edilmiştir. Burada aynı zamanda çalışmalar arası bir anlamsal bütünlük de hedeflenmiştir.



Eser No-31: Berivan Adem, *Metropol İmgeleri*, 2009, tuval üzerine akrilik, 30x60 cm

Metropol İmgeleri adlı serinin çalışma ve düşünce geliştirme aşaması, şehir içerisinde geçen bir yaşamın sembolleşmesi sürecini anlatmaktadır. İç içe geçmiş binalar, sıkışık yapılar, şehrin gürültüsü, şehrin kirliliği, gecesi gündüzü, bu üst üste binmişlik sürecinde yer alan insan figürleri ve kadının metalaşma süreci imgelerin deformasyonu ile anlatılmaya çalışılmıştır.



Eser No-32: Berivan Adem, *Metropol İmgeleri*, 2009, tuval üzerine akrilik, 80x100 cm

Şehrin dokusuyla uyum sağladığını düşündüğüm, asfalt zemine gönderme niteliği taşıyan ve tinerle seyreltilerek kullanılan zift ve akrilik boyanın çeşitli yoğunluklarda kullanımıyla teknik sistem oturtulmuştur. Aynı zamanda şablon ve sprej boya kullanımı ile hikâyeyi tamamlayan öğeler ortaya çıkarılmış ama amaçlanan anlamsal süreç izleyiciye tuval üzerinden ulaştırılmaya çalışılmıştır (bkz. eser no: 32-33).



Eser No-33: Berivan Adem, *Metropol İmgeleri*, 2009, tuval üzerine akrilik, 80x100 cm

Aslında bu ve çalışmaların genelinde imgelerin simgeleştirilmesi için kullanılan genel yapı şablon kullanımını estetikleştirilmiş ve anlam bütünlüğünü sağlamıştır. Çünkü özellikle bahsi geçen çalışmalarda kadının metalaştırılması ile ilgili meteforik anlatım hiyerarşik bir uygulama ile tekrar süzgecinden geçirilip kent olgusunun içerisindeki yitikliği ve kaybolmuşluğu ön plana çıkarmaktadır.

Renklerde kırmızı, pembe ve siyah alan kullanımları, zeminde oluşan çıplak beyaz alanların arasında kalan mavi yüzeylerle az da olsa nefes alan yüzeyler oluşturulmaya çalışılmıştır. İnsan kent olgusunun içinde tahammül bilinciyle hareket

ederek ortasında kaldığı çaresizliği kabullenmiş ve yok sayarak anlamsal yoksunluk yaşamayı normalleştirmiştir.



Eser No-34: Berivan Adem, *Fabrika*, 2009, tuval üzerine akrilik, 110x150 cm

Kent içerisindeki yaşam aslında sanayileşmiş bir toplumun duyularının kaybolması ile doğru orantılıdır. Bu çalışmada (bkz. eser no: 34) aşırı üretme ve arz talep dengesizliği uçurumunda kaybolan insani değerlerin bir yansıması olarak kent dışına çıkan algısal sürece değinilmektedir.

Çalışmada yer alan fabrika imgesi, metaforik olarak sanatın ta kendini işaret eder. Sürekli üretmeye ve üretilen kavramların yok oluşuna gönderme niteliğindedir. Çalışmada saat yönünde ilerleyen devrim zamanı ve zamanın içerisinde kaybolan kavram kaosunu sembolize eder.

Teknik olarak kullanımda ise derinlik algısını ve kavramsal bütünlüğü tetiklemek için geçirgen planlar kullanılmış az da olsa boşlukla temellendirilmiştir.

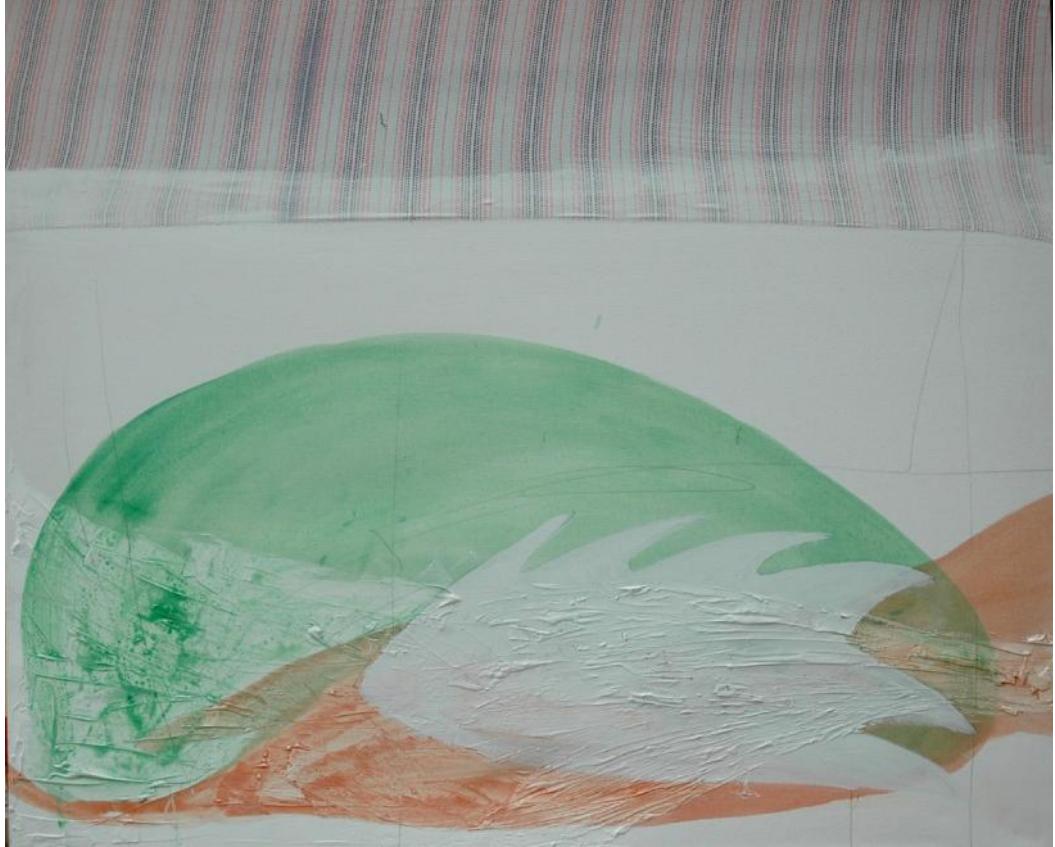


Eser No-35: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 100x120 cm

Süreç içerisinde son çalışmalarda benzeşen durum teknik olarak malzeme kullanımı değişkenliği ile (örneğin: ahşap macunu, kumaşlar, seyreltilmiş boya vb.) farklılaşmış ve daha anlaşılır bir hale getirilmiştir (bkz. eser no: 35).

Keskin bir geçiş tercih edilmemiş tuval zeminin çıplak kullanımı ile kumaşın oluşturduğu doku lekesel bir denge oluşturmuş ve şekil yönelimi sağlamıştır. Ahşap macunun kumaş dokusuna salınan ve tuvalin üzerinde bir tül şeffaflığı ile zeminde oluşturulan leke ile bütünleştirildiği anlatım katmanlar halinde karşımıza çıkmaktadır.

Şefaf alanda kullanılan ve simgeleştirilmiş olan belli belirsiz dinazor imgesi ile nesli tükenmiş ve bir dönemde kaybolmuş bir canlının insan duygulanımı içindeki gelgitleri işaret etmesi amaçlanmıştır. Macunun katı ve dokulu yapısı duygusal dünyadaki sık ve sürekli değişimin geçmişten kalan anıların değişmeyişi anlatır.



Eser No-36: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 100x130 cm

Kumaş kullanımının çalışma yüzeylerindeki konumlandırılmaları göz önünde bulundurulduğunda ise doku aktarımının boş zemin ve hareketli yüzeyle birlikte oluşturduğu anlatıma sade bir örüntü olarak destek verdiği görülmektedir. Aynı zamanda malzeme çeşitliliği ile kompozisyonun desteklenmesi ve özgünleştirilmesi gibi amaçlara hizmet ettiğinden bahsetmek mümkündür.

Çalışmada (bkz. eser no: 36) yeşil alanın dairesel yapısı boşluk aktarımı ile dengelenmiş ve dinazor imgelemi ile bir dünya simgelenmesi yolunda gidilmiştir. Yeşil kullanımı saydam geçişlerle deforme edilerek yüzeyde arka plana atılmış ve derinlik yapısalı olarak kullanılmıştır. Yine çalışmanın alt tabanında kullanılan sıcak turuncu dalga, boş tuval zemini üzerindeki ince çizgiyle hayaller dünyasını

destekleyen zayıf kurşun kalem çizgisellikleri ile desteklenmiş ve böylelikle görüntünün geçirgenliği devreye girmiştir.

Geçirgenlik ve boşluk kullanımının çeşitli tekniklerle birleşerek teknik kompozisyonu tamamlama süreci dışavurum sürecinin boyutlarını algılatma konusunda estetik bir algı yaratma amacı ile izleyiciye doğrudan ulaşılmasını hedeflemiştir.



Eser No-37: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 100x130 cm

Diğer çalışmada ise (bkz. eser no: 37) mavi ve pembe kompozisyon tuval bezi yerine, zemine hakim kılınan kumaş doku ile bir ileri seviyedeki doku aktarım yöntemiyle imgesel dünyayı simgeleyen saydam dinazor imgesinin vurgusunu ön plana çıkarmıştır.



Eser No-38: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik 100x120 cm

Kumaş zeminin tuval bezinin yerini aldığı uygulamalara örnek teşkil eden diğer çalışmada, farklı olarak zeminde kullanılan lekesele kullanım daha belirgin bir şekil haline gözümüze çarpmakta. Kullanılan malzemedeki teknik süreç sıralaması değiştirilerek farklı anlatım yöntemleri kullanılması hedeflenmiş, saydam etki diğer çalışmalara göre yüzeyde daha baskın bir konumlama ile kullanılmıştır. Çalışma izleyici algısının tamamen özgün yorumuna terk edilmiştir.



Eser No-39: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 100x120 cm



Eser No-40: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 100x130 cm



Eser No-41: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 100x120 cm

Benzer kullanım da çerçeve dışına çıkan zemin kompozisyonu izleyicinin tamamlama ve devamlılık sürecine dahil edilmesini amaçlamaktadır. Bu da geçirgenlik kavramının kullanımı ile desteklenen derinlik oluşumuna kompozisyon katılımıyla müdahale ederek, anlamsal devinimini arttırmaktadır.



Eser No-42: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011-13, tuval üzerine yağlıboya, 50x100 cm



Eser No-43: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011-13, tuval üzerine karışık teknik, 50x150 cm



Eser No-44: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011-13, tuval üzerine karışık teknik, 50x150 cm

Çalışma sürecinin kendi içerisinde oluşturduğu değişim yukarıdaki çalışmalarda baskın bir şekilde kendini göstermektedir. Artık parçalı işler arasında bağıl ve bağımsız kompozisyonlar oluşturarak malzeme kullanımında hareketli zeminler devreye girmiştir. Düz ve yalın algı bütünlüğü sağlayan diğer çalışmalara nazaran, karışık kompozisyonlar neticesinde oluşturulan denge de benzer bir şekilde yalınlık oluşturmayı hedefler.

Saydam alan kullanımları ise değişik şekillere bürünerek, statik ve daha çok alana yayılarak anlamsal düzenin dengelerini değiştirerek imgelemlerin daha derin alanlarda seyretmesini sağlamaktadır. Dikey ve yatay düzlemlerde geçirgen yüzeylerin sıralaması aynı zamanda belli bir ritimle kuvvetlendirilmiştir.



Eser No-45: Berivan Adem, *İsimsiz*, 2011-13, tuval üzerine karışık teknik, 50x100 cm

Serinin en son çalışması olan ve lekesel beyaz dinozor imgesinin dönüşerek siyah renkle betimlendiği, negatif kullanımına yer verilmiş. Geçirgenlik ögesi olarak siyah materyal kullanılmıştır.

Teknik olarak her aşamada daha farklı bir gelişme süreci ile karşımıza çıkan çalışmalar bir sonraki aşamalarda şekil ve zemin ilişkisinin kompozisyon dengesi içerisinde sağladığı çeşitlilikle anlamsal süreçte biri diğerinden bağımsız ve hepsi birbirine bağlı hikayelerin *geçirgenliğin boşluğunda görünebilirlik* başlığına uyumluluğu dikkate alınarak oluşturulmuştur.

BÖLÜM V

5.SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Bu tez araştırılırken çalışmalarla bağlantılı olarak belirlenen *Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik* başlığı, sanat tarihinden alınan referanslar ve teknik çözümlemelerle desteklenerek bir sonuca ulaştırılmaya çalışılmıştır. Geçirgenlik kavramı; transparan, saydam, şeffaf, glaze, opak gibi kavramlara karşılık gelmekle beraber hem bu kavramları kapsayıcı hem de biraz dışında kalan bir yanı vardır. Aynı zamanda tam Türkçe bir sözcük olduğu için bu kavramların yerine önerilmiştir.

Bu başlık daha çok lirik yanı olan, tematik bir düşünceye işaret etmektedir. Araştırma; resim, plastik yapılanma ve kavramsal çağrışımlarla ortaya çıkarılan çalışmalarla desteklenmiştir. Hem teknik hem de plastik anlamda yaratılan geçirgen planlarla, geçirgenlik kavramını göz önünde bulundurarak dışavurum süreci yapılandırılmaya çalışılmıştır.

Geçirgenliğin izleyici üzerindeki etkisinin öznel yapılanma süreci, çalışmalardaki yorumların tamamıyla kişisel olması gerekliliği ile karşı karşıya kalınmasına neden olmaktadır. Çünkü süreç değerlendirmesi kişiye göre değişken yorumlarla açıklanabilirken, sanatçı tamamıyla kendi iç dünyasına yönelmek durumunda kalabilir.

Plastik yapılanmanın dışında aynı zamanda felsefi ve estetik boyutlarda “boşluk” ve “hiçlik” kavramları baz alınarak anlamsal olarak konunun desteklenmesine çalışıldı. Konunun kuramsal çerçevesi de aynı şekilde bu kavramlara bağlı olarak temellendirildi. Bir kavramın diğer bir kavrama desteklediği bağlılık “boşluk” kullanımıyla açık bir şekilde ortaya çıkarılmaktadır. Çünkü boşluk çalışmanın, kompozisyon üzerindeki vazgeçilmez bir referans olgusudur. Aynı zamanda hiçlik bütün kavramların bir araya geldiğinde ortaya çıkan karmaşanın genelinde bir vurgu yapar.

Bu süreçte ortaya çıkarılan çalışmalarda ise bilinç dışı anlatım süreci tercih edildi. Bu tutumdaki en önemli sebep; sanatçının yaratım sürecini destekleyen bir yöntem oluşundan kaynaklanmaktadır. Rastlantı, tesadüf gibi kavramlara da yer verilerek yaratım süreçlerinin gelişim esaslarına vurgu yapıldı.

Yaratım sürecinin başlangıç noktasından eserin tamamlanmasına kadar ki süreç, teknik anlamda geçirgenliğin çeşitli yollarla kullanılması, yaratım sürecine destek nitelikte gösterildi.

Geçirgenliğin oluşturduğu teknik süreç, hiyerarşi, ritim, katmanlar arası geçişler gibi faktörlerle ortaya çıkarılan çalışmalarda, algısal süreçte resmin dinamiğini, heyecanını önceki ve sonraki etkileşimleri tetiklemesine neden olmuştur. Böylelikle izleyici algısına yönelik olarak ortaya çıkan ana noktalar belirlenmiş ve resim iletişim kanallarını açmıştır.

Tez araştırması sırasında *Geçirgenliğin Boşluğunda Görünebilirlik* başlığını oluşturan geçirgenlik, boşluk ve görünebilirlik kavramları literatür taramaları ve öznel yorumlamalar ışığında çalışmalarına yansiyarak geçirgenliğin oluşturduğu katmanlar arası hiyerarşi ve boşluğun oluşturduğu görünebilirliği destekleyen teknik çalışmalar sistemini ortaya çıkarılmıştır.

5.2.Öneriler

Geçirgenliğin boşluğunda görünebilirlik izleyici odaklı algı sisteminin çok dışında kalan görsel süreçlerin, sonuca ulaşma konusunda katkıda bulunan teknik ve anlamsal devinimlerin bir araya gelmesini tetikliyor. Bu çalışma kapsamında elde edilen veriler bahsedilen süreç takibinde ortaya çıkarılacak çalışmalarla özgün bir bakış açısı yakalamam konusunda bana destek olacak. Aynı zamanda geçirgenlik, boşluk ve görünebilirlik kavramları ile ilgili olan araştırmacılara da yol gösterici nitelikte olacaktır.

KAYNAKÇA

- AKCAN, Esra (2000), ***Camın Simgeleri ve Deneyimsel Saydamlık***, Donmuş M, sayı:4, s:75
- ANTMEN, Ahu (2008), ***20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar***, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BALCI, Sibel (2000), ***Modernizm Bağlamında Dışavurumcu Sanatın Nesneye Bakışı***, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- BARTHES, Roland (1980), ***La chambre claire: note sur la photographie***, Paris: Gallimard
- BERGER, John (2005), ***Görme Biçimleri***, (Çev: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- BİLGİN, İhsan (1998), ***Farnsworth Evi***, Arredamento Mimarlık, sayı:103, s:92
- BURNETT, Ron (2007), ***İmgeler Nasıl Düşünür?***, (Çev: Güçsal Pular), İstanbul: Metis Yayınları.
- BURNETT, Ron (1991), ***Explorations in Film Theory***, Bloomington: İndiana University Press.
- CEVİZCİ, Ahmet (2000), ***Felsefe Sözlüğü***, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- CHENG, François (2006), ***Boşluk ve Doluluk***, (Çev: Kaya Özsezgin), Ankara: İmge Kitabevi.
- ÇALIKOĞLU, Levent (2010), ***Uyanmak İçin Henüz Çok Erken***, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- DAMİSCH, Hubert (2012), ***Bulut Kuramı***, (Çev: E. Burak Şaman), İstanbul, Metis Yayınları

DİLEKÇİ, Durmuş (1997), ***Yüzyıl Sonunda Modernite Kavramı***, Yayınlanmamış

Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

GİDERER, Hakkı Engin (2003), ***Resmin Sonu***, Ankara: Ütopya Yayınevi.

GOMBRICH, Ernest H. (2004), ***Sanatın Öyküsü***, (Çev: Erol Erduran- Ömer

Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖKALP, Yonca (2009), ***Modern Dünyanın Sorunu: Değerlerin Değersizleşmesi***

Siyasal Felsefede Nihilizm ve Nietzsche, Yayınlanmamış Yüksek

Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

GÜL, Baran (2008), ***Resimde Çokluk- Birlik Kavramları Üzerine Resimsel***

Yorumlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama

Merkezi, Ankara.

İLERİYE, Mehmet Ulaş (2007), ***Mimarlıkta Saydamlık Düşüncesi***, Yayınlanmamış

Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002), ***Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri***,

İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KARA, F. Nuri (2000), ***Plastik Sanatlarda Matematik***, Yayınlanmamış Sanatta

Yeterlilik Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

KARACAÖREN, Erdal (1996), ***Üç Boyutlu Seramik Formda Doluluk ve Boşluk***,

Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi.

KESER, Nimet (2005), ***Sanat Sözlüğü***, Ankara: Ütopya Yayınevi.

KÜNG, Hans (1980), ***Does God Exist?: Answers For Today***, London: Double &

Company, Inc.

MIZRAK, Fatih (2001), ***Deneyimsel Şeffaflık Üzerine Simgesel Alanda Cam ve***

Elektronik Ortamda Şeffaflık, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,

Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

- NİŞANYAN, Sevan (2006), *Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, İstanbul: Adam Yayınları.
- NİHİSTANİ, Keiji (1990), *The Self Overcoming of Nihilism*, New York: State University of New York.
- ÖNDİN, Nilüfer (2003), *Biçim Sorunu: Varlıkta, Bilgide ve Sanatta*, İstanbul: İnsancıl Yayınları
- ÖZEN, Seda (2007), *Günümüz Sanatında İndirgeyici Tavrı ve Kavramsal Bileşenleri*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- RAGON, Michel (2009), *Modern Sanat*, İstanbul: Hayalbaz Kitap Evi
- ROSEN, Stanley (2000), *Nihilism: A Philosophical Essay*, Indiana: St. Augustine's Press.
- ROWE, Colin ve SLUTZKY, Robert (1997), *Transperancy*, Basel: Birkhauser.
- ROWE, Colin ve SLUTZKY, Robert (1963a), *Transperancy: Literal and Phenomenal*.
- Sanat Kitabı (2004), *500 Sanatçı 500 Eser*, Yapı Yayın, İstanbul
- SEİTHER, Ellen (1999), *Television and New Media Audiences*, Oxford: Oxford University Press.
- SOFUOĞLU, Hikmet (2006), *Halkla İlişkilerde Uygulama Teknikleri*, Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2011), *Türkçe Sözlük (genişletilmiş baskı)*, Ankara: TDK.
- TUNALI, İsmail (1998), *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, Adnan (2011), *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- TURGENYEV, İvan Sergeyeviç (1983), *Babalar ve Oğulları*, İstanbul: Sosyal Yayınları.

YENİN, Özden (1998), *Heykelde Boşluk-Doluluk İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi,
Mersin Üniversitesi.

YILMAZ, Mehmet (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya
Yayınevi.

YÜCEL, Halime (2013), *İmgeden Yoruma*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

EKLER**EK 1: ESER BİLGİ FORMU**

ESER NO	1
ESER ADI/KONUSU	Jour de Fette
DÖNEMİ	1974
SANATÇISI	Zao Wou-Ki
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Akrilik
BOYUTLARI	21 x 11,5 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.amorosart.com/oeuvre-zao-en-attendant-un-jour-de-fete-250-37679-fr.html 15.07.2013

ESER NO	2
ESER ADI/KONUSU	Mekansal Kavram
DÖNEMİ	1968
SANATÇISI	Lucio Fontana
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Suluboya
BOYUTLARI	52 x 52 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanat Kitabı-500 Sanatçı 500 Sanat Eser, sayfa no:159 15.07.2013

ESER NO	3
ESER ADI/KONUSU	Skulptül
DÖNEMİ	2004
SANATÇISI	İrfan Önürmen
TEKNİĞİ	Yerleştirme
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI	http://mimarcasanat.com/resim/irfan-

ADRES	onurmen-tuller-gazeteler.html 15.07.2013
--------------	---

ESER NO	4
ESER ADI/KONUSU	Self Portrait
DÖNEMİ	2010
SANATÇISI	İrfan Önürmen
TEKNİĞİ	Dört kat tül
BOYUTLARI	200 x 280 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://pinterest.com/pin/390405861417160262/ 15.07.2013

ESER NO	5
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2004
SANATÇISI	Canan Tolon
TEKNİĞİ	Tuval Üzeri Yağlıboya
BOYUTLARI	122 x 122 cm
SERGİLENME	Galeri Nev Arşivi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/day/29 15.07.2013

ESER NO	6
ESER ADI/KONUSU	Radcliffe Ice Walls
DÖNEMİ	1988
SANATÇISI	Michael Van Valkenburgh
TEKNİĞİ	Su ve Buz ile Yerleştirme
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.geocities.ws/love_vudu/museums/water.html 15.07.2013

ESER NO	7
ESER ADI/KONUSU	İlkbaharda Dağlarda Gezinti
DÖNEMİ	1200 dolayları
SANATÇISI	Ma Yüan
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ma_Yuan_mountain_path_in_spring.jpg 15.07.2013

ESER NO	8
ESER ADI/KONUSU	Saint Victoria Dağı
DÖNEMİ	1902-04
SANATÇISI	Paul Cezanne
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	70 x 92 cm
SERGİLENME	Barnes Vakfı- Merion, PA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanat Kitabı-500 Sanatçı 500 Sanat Eser, sayfa no:91 15.07.2013

ESER NO	9
ESER ADI/KONUSU	Estaque'ta evler
DÖNEMİ	1908
SANATÇISI	Georges Braque
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	73 x 60 cm
SERGİLENME	Kunst Museum Bern-İsviçre
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://abstractart.20m.com/Houses_at_LE_staque.html 15.07.2013

ESER NO	10
ESER ADI/KONUSU	Sarı, Mavi ve Kırmızı Kompozisyon
DÖNEMİ	1921
SANATÇISI	Mondrian
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya

BOYUTLARI	39 x 35 cm
SERGİLENME	Tate Modern İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/moandrian/ 15.07.2013

ESER NO	11
ESER ADI/KONUSU	Beyaz Üstüne Siyah Kare
DÖNEMİ	1913
SANATÇISI	Kazimir Maleviç
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	109 x 109 cm
SERGİLENME	State Russian Museum- Saint Petersburg
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevich.black-square.jpg 15.07.2013

ESER NO	12
ESER ADI/KONUSU	Istakoz Sepeti ve Balık Kuyruğu
DÖNEMİ	1939
SANATÇISI	Alexander Calder
TEKNİĞİ	Boyalı Metal ve Tel
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Museum of Modern Art- New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanat Kitabı-500 Sanatçı 500 Sanat Eser, sayfa no:77 15.07.2013

ESER NO	13
ESER ADI/KONUSU	Beyaz tuval
DÖNEMİ	1951
SANATÇISI	Robert Rauschenberg
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	72 x 125 cm

SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artnet.com/Magazine/reviews/robinson/robinson3-17-2.asp 15.07.2013

ESER NO	14
ESER ADI/KONUSU	Yeşil ve Mavi Büyük Peyzaj
DÖNEMİ	18. yüzyıl
SANATÇISI	Liu Du
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.cinkultur.com/CIN_HAKKINDA/Cin_resim_sanati/ 15.07.2013

ESER NO	15
ESER ADI/KONUSU	Manzara
DÖNEMİ	1160
SANATÇISI	Ma Yüan
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Mürekkep
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://riowang.blogspot.com/2008/04/blog-post.html 15.07.2013

ESER NO	16
ESER ADI/KONUSU	Soyut Resim-9
DÖNEMİ	1963
SANATÇISI	Ad Reinhardt
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	152,4 x 152,4 cm
SERGİLENME	Moma Museum
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4856&page_number=18&template_id=1&

	sort_order=1 15.07.2013
--	----------------------------

ESER NO	17
ESER ADI/KONUSU	Bir ve Üç Sandalye
DÖNEMİ	1965
SANATÇISI	Joseph Kosuth
TEKNİĞİ	Yerleştirme
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Moma Museum
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/learn/moma_learn/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965 15.07.2013

ESER NO	18
ESER ADI/KONUSU	Dünyanın Kaidesi
DÖNEMİ	1961
SANATÇISI	Piero Manzoni
TEKNİĞİ	Demir ve Bronz Yerleştirme
BOYUTLARI	82 x 100 x 100 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://pietmondriaan.com/tag/piero-manzoni/ 15.07.2013

ESER NO	19
ESER ADI/KONUSU	Work no. 122'
DÖNEMİ	1995-2000
SANATÇISI	Martin Creed
TEKNİĞİ	Amfi ve Ses Spirali Yerleştirme
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://martincreed.com/site/works/work-no-122

	15.07.2013
--	------------

ESER NO	20
ESER ADI/KONUSU	1.000 Hours of Staring
DÖNEMİ	1992-97
SANATÇISI	Tom Friedman
TEKNİĞİ	Kitap Sayfası
BOYUTLARI	82,6 x 82,6 cm
SERGİLENME	Moma Museum
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7487%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 15.07.2013

ESER NO	21
ESER ADI/KONUSU	Zeigen
DÖNEMİ	2005
SANATÇISI	Karin Sander
TEKNİĞİ	Yerleştirme
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/3759597920/ 15.07.2013

ESER NO	22
ESER ADI/KONUSU	The Sea From the Heights of Dieppe
DÖNEMİ	1852
SANATÇISI	Eugene Delacroix
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	31 x 51 cm
SERGİLENME	Louvre Müzesi- Paris
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.eugenedelacroix.org/The-Sea-from-the-Heights-of-Dieppe-1852.html 15.07.2013

ESER NO	23
ESER ADI/KONUSU	İzlenim: Doğan Güneş
DÖNEMİ	1873
SANATÇISI	Claude Monet
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	43 x 63 cm
SERGİLENME	Marmottan Monet Müzesi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://translate.google.com.tr/translate?hl=tr&sl=en&u=http://www.parisdigest.com/museums/museemarmottan.htm&prev=/search%3Fq%3Dclaud%2Bmonet%2Bimpressionism%2Bmuseum%26hl%3Dtr%26rlz%3D1T4DXTB_trTR454TR455 15.07.2013

ESER NO	24
ESER ADI/KONUSU	Düşlerin Anahtarı
DÖNEMİ	1930
SANATÇISI	Rene Magritte
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	81 x 60 cm
SERGİLENME	Paris Private Collection
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Rene Magritte, TASCHEN, 1997 sayfa:3015.07.2013

ESER NO	25
ESER ADI/KONUSU	Şeffaf Karakol
DÖNEMİ	1998
SANATÇISI	Canan Şenol
TEKNİĞİ	Yerleştirme
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.cananxcanan.com/on%20tabos%20in%20turkey.html 15.07.2013

ESER NO	26
ESER ADI/KONUSU	Odalık
DÖNEMİ	1998
SANATÇISI	Canan Şenol
TEKNİĞİ	Yerleştirme
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Brooklyn Museum
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/canan_senol.php?i=382 15.07.2013

ESER NO	27
ESER ADI/KONUSU	Numara 1A
DÖNEMİ	1948
SANATÇISI	Jackson Pollock
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	264,2 x 172,7 cm
SERGİLENME	Moma Museum
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanat Kitabı-500 Sanatçı 500 Sanat Eser, sayfa no:367 15.07.2013

ESER NO	28
ESER ADI/KONUSU	Soy Ağaçları
DÖNEMİ	1990
SANATÇISI	Özdemir Altan
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Akrilik Boya
BOYUTLARI	70 x 100 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://ismek.ibb.gov.tr/ism/haber_yaz.asp?HaberReg=1532 15.07.2013

ESER NO	29
ESER ADI/KONUSU	Kuş
DÖNEMİ	2008

SANATÇISI	İrfan Önürmen
TEKNİĞİ	Tül ve Akrilik Boya
BOYUTLARI	110 x 80 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.upsd.org.tr/pippa-bacca/irfan-onurmen/irfanonurmaen.html 15.07.2013

ESER NO	30
ESER ADI/KONUSU	Sahildeki Çıplak
DÖNEMİ	1989
SANATÇISI	Nuri Bilge Ceylan
TEKNİĞİ	Fotoğraf 1/10
BOYUTLARI	61 x 91 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.nuribilgeceylan.com/photography/earlyphotographs1.php?sid=1 15.07.2013

ESER NO	31
ESER ADI/KONUSU	Metropol İmgeleri
DÖNEMİ	2009
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine akrilik boya
BOYUTLARI	30 x 60 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	32
ESER ADI/KONUSU	Metropol İmgeleri
DÖNEMİ	2009
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine akrilik boya
BOYUTLARI	80 x 100 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI	

ADRES	
--------------	--

ESER NO	33
ESER ADI/KONUSU	Metropol İmgeleri
DÖNEMİ	2009
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine akrilik boya
BOYUTLARI	80 x 100 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	34
ESER ADI/KONUSU	Fabrika
DÖNEMİ	2009
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine akrilik boya
BOYUTLARI	110 x 150 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	35
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 120 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	36
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem

TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 130 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	37
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 130 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	38
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 120 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	39
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 120 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI	

ADRES	
--------------	--

ESER NO	40
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 130 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	41
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	100 x 120 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	42
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	50 x 100 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	43
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem

TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	50 x 150 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	44
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	50 x 150 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	45
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Berivan Adem
TEKNİĞİ	Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI	50 x 100 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	