

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RÖNESANS'TAN GÜNÜMÜZ SANATINA EŞİK KAVRAMIYLA İLİŞKİ KURAN
ÖRNEKLER ÜZERİNE BİR İNCELEME



YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

MEHMET KADİR ÇELİK

20202301005

Anabilim Dalı: Resim Anasanat Dalı

Programı: Resim Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Can Aytekin

Nisan 2024

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RÖNESANS'TAN GÜNÜMÜZ SANATINA EŞİK KAVRAMIYLA İLİŞKİ KURAN
ÖRNEKLER ÜZERİNE BİR İNCELEME



YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

MEHMET KADİR ÇELİK

20202301005

Anabilim Dalı: Resim Anasanat Dalı

Programı: Resim Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Can Aytekin

Nisan 2024



Özgür Evran'a,





ÖZET

Rönesans'tan günümüz sanatına eşik kavramıyla ilişki kuran örnekler üzerine bir inceleme

Eşik başta sanat olmak üzere yaşamın soyut ve somut anlamda her anında, her alanında yer edinen bir kavramdır. İnsanların duygu ve durum eşikleri, olumlu ya da olumsuz geçişlerinin her biri, öncesi ya da sonrası olan; diyaloglar bütünü ile bir şeyden dolayı ortaya çıkan soyut anlamda yani görünmeyen eşikleriyle var olur. Bunun yanı sıra maddi olan bir evin kapı ve pencereleri de içeri ile dışarıyı birbirine bağlayan, ayıran ya da bir arada tutan geçişle yani somut olanın eşığı; görünenin eşığıyla var olur.

Dolayısıyla bu eser metin çalışması, soyut ve somut; görünen ve görünmeyen kavramları ele alarak sürekli bir biçimde hareketler bütünü'nün buluşma ve ayrılma noktalarının, açılma ve kapanma anlarının mutlak bir izlekte olduğunu irdelemeyi hedeflemektedir.

İlişki kurulan sanatçı ve eserlerde “eşik” kavramının resim, enstalasyon, kolaj gibi farklı janrlarda nasıl ele alındığı incelenmiştir.

Bu eser metin çalışması eşik kavramının perspektif, mekân, ışık ve malzeme aracılığıyla birçok farklı yorumlama yöntemini gözlemledikten sonra bu çalışmaların kendi çalışmalarımı nasıl bir diyalog kurduğunu ve hangi yöntemlerle sürdürdüğünü ele almaktadır. Bunun için, araştırma sürecine paralel hazırladığım çalışmalarda, eşik kavramının çizim ve üç boyutlu eserlerin enstalasyon şekliyle izleyiciyi nasıl başka bir deneyim alanına davet ettiğini gözlemleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: eşik, sınır, mekân, diyalog, hareket, malzeme, ışık, perspektif.

ABSTRACT

An analysis of examples from Renaissance to contemporary art that relate to the concept of threshold

Threshold is a concept that takes place in every moment and every field of life, both abstractly and concretely, starting with art. The thresholds of human emotions and situations, of the transitions whether positive or negative, the ones that have a before or after; exist with the thresholds of the unseen, meaning the abstract thresholds that arise due to something. In addition, the doors and windows of a material house also exist with the threshold of the concrete, the threshold of the visible, which connects, separates, or holds together the inside with the outside.

Therefore, this work text study aims to scrutinize that the meeting and parting points of the continuous movements of abstract and concrete; visible and invisible concepts are on an absolute trajectory of opening and closing moments.

In the related artists and works, how the concept of "threshold" is handled in different genres such as painting, installation, collage has been examined.

After observing many different interpretation methods through perspective, space, light, and material, this work text study addresses how these works engage in dialogue with my own works and which methods I continue with. For this purpose, in the works I prepared parallel to the research process, we will observe how the concept of threshold invites the viewer to another experience area with the installation form of drawings and three-dimensional works.

Keywords: threshold, boundary, space, dialogue, movement, material, light, perspective.

ÖNSÖZ

Bu eser metni çalışmak, zihnimin derinliklerindeki birçok imge ile diyalog kurmama vesile oldu.

“Rönesans’tan günümüz sanatına eşik kavramıyla ilişki kuran örnekler üzerine bir inceleme” isimli eser metin çalışmamın başından beri danışmalığını yapıp gerçekleştirme sürecini yöneten, değerli hocam, Can Aytekin’e desteği ve bu çalışmayı tamamlayacağıma dair inancından dolayı teşekkür ederim. Sanat alanındaki bilgileri ve entelektüel titizliği ile sunduğu öneri ve fikirler eser metnimin bütün sürecinde çok destekleyici olmuştur.

Kıymetli hocam, Nermin Saybaşılı’nın aydınlatıcı tavsiyelerinden, öğretici bilgilerinden çok yararlandım, sabırla ve bana olan inancıyla her an yanımda olan, ölçülemez desteği için kendisine teşekkür ederim.

Tez jürimde yer alan sevgili hocam, Çağrı Saray’ın incelikli öneri ve tavsiyeleri tezimi tamamlama sürecimde çok önemliydi, kendisine teşekkür ederim.

İstanbul’a yerleştiğim 2012 yılında, Sevgili Osman Kavala ile tanışmam yaşamımda ve sanatsal yolculuğumda etkisini hep korumuştur. Destekleri için kendisine çok teşekkür ederim.

Sevgili hocam, sanat yolculuğumun baş arkadaşı, Sevgili Özgür Evran’ın emeği ilk okul günlerimden bu yana hep sürdü. Bana kattıkları ve tüm bu yolculukta yanımda olduğu için kendisine sonsuz teşekkür ederim.

Sevgili Hocam Gülçin Aksoy’a bana olan inancı, öğretileri ve desteklerinden dolayı içtenlikle teşekkür ederim.

Ailem ve arkadaşlarıma manevi destekleri için ayrıca teşekkür ederim.

Son olarak, yaşımda ve eser metin çalışma sürecimde bana ışıık olan sevgili yol arkadaşıım, Tuęçe Yařar elik'e sonsuz teşekkür ederim.



RESİM LİSTESİ

Resim 2.1: *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw* – “Arnolfini’nin Evlenmesi” – Jan Van Eyck – 1434 – Ahşap üzeri yağlı boya – Orijinal boyut: 82 cm x 59,5 cm – National Gallery, Londra.

Resim 2.2: *Las Meninas* – “Nedimeler” – Diego Velasquez – 1656 – Tuval üzeri yağlı boya – Orijinal boyut: 3,18 m x 2,76 m – Prado Müzesi, Madrid.

Resim 2.3: *Brieflezend meisje bij het venster* – “Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız” – Johannes Vermeer – 1657 – Tuval üzeri yağlı boya – Orijinal boyut: 83 cm x 64,5 cm – Gemäldegalerie, Dresden.

Resim 2.4: *Brieflezend meisje bij het venster* – “Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız” (Cupidon)– Johannes Vermeer – 1657 – Tuval üzeri yağlı boya – Orijinal boyut: 83 cm x 64,5 cm – Gemäldegalerie, Dresden.

Resim 3.1: *Dionysos* – Mehmet Kadir Çelik – 2019 – Tuval üzerine yağlı boya – Orijinal boyut: 110 cm x 165 cm – İstanbul.

Resim 3.2: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* – “Bulutlar Denizini Düşünen Gezgin” – Caspar David Friedrich – 1818 – Tuval üzerine yağlı boya – Orijinal boyut: 98,4 cm x 74,8 cm – Kuntshalle Hambourg Müzesi.

Resim 4.1: *Londres, Le Parlement, Trouée de soleil dans le brouillard* – “Londra, Parlamento, Güneş Sisini Ardında” – Claude Monet – 1904 – Tuval üzerine yağlı boya – Orijinal boyut: 81,5 cm x 92,5 cm – Orsay Müzesi, Paris.

Resim 4.2: *Nature morte à la chaise cannée* – “Hasır İskeleli Ölü-Doğa” – Pablo Picasso – 1912 – İple çerçevelenmiş tuval üzerine yağlı boya – Orijinal boyut: 29 cm x 37 cm – Ulusal Picasso Müzesi, Paris.

Resim 4.3: *La trahison des images* – “İmgelerin İhaneti” – René Magritte – 1928-1929 – Tuval üzerine yağlı boya – Orijinal boyut: 63,5 cm x 93,98 cm – Los Angeles, County Museum of Art.

Resim 4.4: *Avond; De rode boom* – “Akşam; Kırmızı Ağaç” – Piet Mondrian – 1909 – Tuval üzerine yağlı boya – Orijinal boyut: 70 cm x 99 cm – Gemeentemuseum Kunstmuseum Den Haag, La Haye.

Resim 4.5: *De grijze boom* – “Gri Ağaç” – Piet Mondrian – 1911 – Tuval üzerine yağlı boya – Orijinal boyut: 79,7 cm x 109,1 cm – Gemeentemuseum Kunstmuseum Den Haag, La Haye.

Resim 5.1: *Doppelspirale* – “Çift Spiral” Günther Uecker – 2012 – Ahşap tuval üzerine çivi ve boya – Orijinal boyut: 78 3/4 x 59 1/8 x 7 7/8 inç.

Resim 5.2: *Schauer* – “Duş” Günther Uecker – 2019 – Ahşap tuval üzerine çivi ve beyaz boya – Orijinal boyut: 78 3/4 x 62 9/10 inç (200 x 160 cm)

Resim 6.1: “yüz 1” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.2: “yüz 2” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.3: “yüz 3” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.4: “yüz 4” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.5: “yüz 5” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.6: “yüz 6” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.7: “yüz 7” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.8: “yüz 8” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.9: “yüz 9” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.10: “yüz 10” – Mehmet Kadir Çelik – 2023 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12,1cm x 17,1 cm.

Resim 6.11: “Sıyrılmak” – Mehmet Kadir Çelik – 2024 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 280 cm x 110 cm.

Resim 6.12: Sergi görseli 1 – 2024 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12 cm x 17 cm.

Resim 6.13: Sergi görseli 2 – 2024 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12 cm x 17 cm.

Resim 6.14: Sergi görseli 3 – 2024 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 12 cm x 17 cm.

Resim 6.15: Sergi görseli 4 – 2024 – Kâğıt üzerine mürekkep kalem – Orijinal boyut 280 cm x 110 cm.

ŞEKİL LİSTESİ

A.g.e: adı geçen eser

Sf.: sayfa

Cm: santimetre

Dk: dakika



BİRİNCİ BÖLÜM GİRİŞ: ÇALIŞMANIN AMACI, YÖNTEMİ VE PLANI.....	12
İKİNCİ BÖLÜM: RÖNESANS VE BAROK RESİM ÖRNEKLERİNDE EŞİK KAVRAMI.....	21
2.1. Jan Van Eyck'ın Arnolfini'nin Evlenmesi Eserinde Görünen ve Görünmeyenin Eşiği.....	21
2.2. Diego Valasquez'in Nedimeler Eserinde Eşik.....	25
2.3.hannes Vermeer'in Açık pencere Önünde Mektup Okuyan Kız Eserinde Eşik	28
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: XIX. YÜZYIL AVRUPA RESMİ ÇERÇEVESİNDE EŞİK KAVRAMI.....	32
3.1. Romantizm Dönemi'nde Caspar David Friedrich ve Eşik Kavramı.....	33
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: MODERN AVRUPA RESMİ ÇERÇEVESİNDE EŞİK KAVRAMI.....	37
4.1. İzlenimcilik Dönemi'nde Claude Monet ve Eşik Kavramı	37
4.2. Kübizm Dönemi'nde Pablo Picasso ve Eşik Kavramı.....	40
4.3. Gerçeküstüçülük Dönemi'nde René Magritte ve Eşik Kavramı.....	41
4.4. Soyut Sanat Dönemi'nde Piet Mondrian ve Eşik Kavramı	43
BEŞİNCİ BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA EŞİK KAVRAMI: GÜNTHER UECKER ÖRNEĞİ.....	47
ALTINCI BÖLÜM: ÖNÜ, ARKASI, SAĞI, SOLU, YUKARISI, AŞAĞISI EŞİK	51
.....	63
YEDİNCİ BÖLÜM: SONUÇLAR.....	64
KAYNAKÇA	66
Yazılı Kaynaklar	66
Elektronik Kaynaklar	66
ÖZGEÇMİŞ.....	69
PORTFOLYO.....	69

BİRİNCİ BÖLÜM GİRİŞ: ÇALIŞMANIN AMACI, YÖNTEMİ VE PLANI

Sanat denildiğinde düşünceleri geliştirerek seyircinin karşısına birçok farklı biçimle sergilenebilen bir nesneyi düşünürüz. Biçim sorunsalı, çoğu zaman birbirine sıkı sıkıya bağlı olan konu ve yöntem arasında sanatçının tutumu ile belirlenmektedir. Yazar, Ernst Fischer *Sanatın Gerekliği* adlı eserinde şöyle der:

“Konu tek başına belli bir biçimi belirlemez; öz ve biçim ya da anlam ve biçim diyalektik bir ilişkiyle birbirine bağlıdır. Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir, çünkü öz yalnız neyin sunulduğu değil nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derece toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir.”¹

Dolayısıyla sanat, insanla birlikte yaşamın içinde süren, söyleyen, söyleten, gören, gösteren bir ifade biçimi olmakla birlikte estetik bir deneyim, düşünce ve hayal gücü mekanizmasıyla özgün bir fikrin gerçekleştirilmesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserini ise sanatçının izleyicisine bir üslup ya da bakış açısı sunarak gözle görülebilen, dokunulabilen, yorumlanabilen sonuçlarından biri olarak nitelendirilebilir. Sanatçı kimi zaman kendinden yola çıkarak, onu çevreleyen toplumun, kültürün, düşüncelerin izleğinde bir durumu, bir düşünceyi ya da fikri yaşama dönüştüren yaratıcı olmaktadır. Kimi zaman ise, Cezanne’ın yorumladığı gibi:

“Sanatçı sadece bir duygusal algıları kaydetme aracıdır.”²

Antik çağda felsefe sanatın doğasını merak etmiştir, Aristoteles ya da Platon onu “güzel” olarak ele almıştır. Platon sanat kavramını gerçek hayatta pratik bir faydasının olmadığını düşündüğünden taklit olarak yorumlamıştır. Aristoteles ise taklit niteliğiyle ele alarak bir ileri seviyeye taşıyıp tiyatro oyunları ile harmanlamıştır. Roma medeniyetinde sanat

¹ FİSCHER, Ernst. *Sanatın Gerekliği*, sf. 156.

² FİSCHER, Ernst. *Sanatın Gerekliği*, sf. 94.

kavramı herkes tarafından paylaşılan, gerçek evrensel öğretiler sistemi olarak yorumlandı. Rönesans Dönemi'nde ise artık sanatçı zanaatkârdan ayırt edilmeye başlandı. Sanatçılar, sanat akademileri ısmarlama gerçekleştirilen eserlerden sıyrıldıkça sanat teriminin anlamı irdelendi. Perspektifin keşfiyle de görsel düzlem sürekli bir şekilde gelişti. John Berger, perspektif geleneğinin sanat eserlerini başka bir biçimde görmemizi ve algılamamızı sağladığını söyler:

“Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Rönesans'ın başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu tıpkı deniz fenerinden çıkan ışıklara benzer, ama dışarı doğru çıkan ışıklar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünümlere gerçek denmiştir. Perspektif tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktasındaki gibi gözün üstüne toplanır.”³

Bu çalışmada Berger'in söz ettiği perspektif kullanımıyla yetkinleşen Avrupa resim sanatında konumuz olan eşik kavramının yansımaları araştırılacaktır. Bu resimlerde görülen ayna, perde gibi sembolik nesnelere yanı sıra tablonun kendisi de bir eşik olarak yorumlanabilir. Bu incelemelerden sonraki bölümlerde ise kendi çalışmalarım olan soyut çizimler, defterler ve mekân düzenlemelerinin de eşik kavramıyla nasıl etkileşimde olduğunu sunmaya çalışmaktayım. Çizimlerimdeki çizgilerin, ayrıntıların birbiriyle kurduğu ilişki, izleyiciyi sürekli yeni bir keşfe yönlendirmektedir. Bir tür ayna etkisi gibi, izleyici kendi bilinç ve imge dünyasında anlam yansımalarını deneyimleyerek bu durumu birbiri ile iç içe geçen eşikler bütününde var eder.

Eşik kavramı, incelenen eserler ve çalışılan çizimlerde, resmin içinde yalnız perde, kapı ile sınırlı kalmayıp; ışık, sembol, ifade, pentürel değerler, nesne ve figürlerin hareketleri, duruşlarıyla oluşan bütün ayrıntılarda görülebilir. Eşik bir mekânda dışarı ve içeridekini hem ayıran, hem birleştiren yani bir arada tutan o mekânın bir parçasıdır. Mekânın parçası olan eşik, o mekânın ön tarafı ya da girişi olarak belirtilebilir.

Eşik kelimesinin Türkçede farklı birçok anlamda kullanımına rastlanır. Bunlardan birkaçı şöyle sıralanmaktadır:

³ BERGER, John. Görme Biçimleri, sf. 16.

“Kapı boşluğunun alt yanında bulunan alçak basamak, kapı ağzında basamağın konulabileceği yer. Mec. Başlangıç yeri, başlangıç noktası, yakını. Coğ. Karalar üzerinde veya deniz diplerinde birbirine komşu iki çukurluğu ayıran tümsek biçiminde, üzeri çoğu kez düz kabartılar. Müz. telli çalgılarda üzerine tellerin bindiği köprü. Ruh b. Bir tepkinin başlamasında, ortaya çıkmasında etkili olan ruhsal, fizyolojik nokta.”⁴

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Gökçen ‘Eşik: Olgular ve İmgeler Bağlamında Bir Mekân Analizi’ adlı makalesinde eşik şöyle tanımlıyor:

“İçerisi ve dışarıları arasındaki sınırın eridiği mekânsal pratik olan eşik; pek çok hareketi, sosyal karşılaşmayı ve algı çeşitliliğini barındıran mimari bir bulanıklık halidir. Aynı anda hem içeride hem de dışarıda olma psikolojisini barındıran bu mekânsal gerçeklik, kullanıcının mekânla iletişimini güçlendirerek üretmesine yardımcı olur.”⁵

“Eşik bir mekân olarak; özel ve kamusal alanın ayırımında bir çizgi”⁶ yani sınırı temsil etmektedir. Her türlü sınır, ister bir metnin marjı ister bir ülkeyi diğerinden ayıran bir hudut çizgisi olsun, kesin bir sona ve yeni bir başlangıca işaret eder.⁷

Mekânın bir parçası olan eşik mekânlar arası bir değişimi ifade eder. Eğer değişim yoksa eşik söz konusu değildir. Ayrıca eşik eşik olabilmemesi, tam olarak tanımlanabilmesi için kişinin eşik, sınırın ötesini görebilmesi, fark etmesi gerekir yoksa eşik tam olarak adlandırılmaz gibidir. Eşik belirtilen bağlamlar dışında ayrıca zihinsel, ruhsal, psikolojik ve fiziksel bağlamlarla da ilişkilendirilebilir. Burada göreceli bağlamlar söz konusudur. Tüm bu bağlamlar arasında eşik en belirgin rolünün kişiye, mekâna bir amaç, itki ve hareket katmasıdır.

⁴ Türk Dil Kurumu. Türkçe Sözlük, sf. 824.

⁵ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/870936> sf. 131. (Erişim Tarihi: 29 Mart 2024)

⁶ A.g.e. Sf. 129. (Erişim Tarihi: 29 Mart 2024)

⁷ SAYBAŞILI, Nermin. *Sınırlar ve Hayaletler*, sf. 52.

İncelenen bazı eserlerde kapı ve pencereler dışarı ve içeri arasında sınır noktası olan, aynı zamanda dışarı ve içeriği bir araya getirerek etkileşim sağlayan önemli unsurlar arasındadır.

Eşik kelimesi mekânsal bağlamın dışında zihinsel, psikolojik, sembolik çağrışımlara da çok açıktır.

“Atmaca ve Adzhumerova (2010), eşik kavramını kapı ile birlikte ele alarak detaylı irdelemişlerdir. Kaleme aldıkları çalışma eşğin; kapı önünde bulunan alçak basamak, başlangıç, olay başlangıcı, kapı çerçevesi, kapının yanı, müzik aletlerinin altlığı veya tellerin oturduğu yer, çukurları ayıran tümsek, tepkinin ortaya çıkmasındaki fizyolojik veya ruhsal nokta, dış, evin dışı, ev kapısı, çadır girişi, avlu kapısı, kapı ağzı gibi anlamlarda Türkçenin çeşitli lehçe ve ağızlarında kullanıldığını ortaya çıkarmaktadır.”⁸

Ahmet Gökçen, eşğin bir geçiş mekânı olduğunun altını çizer. Eşik, öncelikle mekânlar arası değişimi ifade eder.

“Mimaride eşik hem eşğin ötesini yansıtmada noktasında kimlikli hem de bir geçiş mekânı olduğu için uzun süreli ilişkilerin olmadığı bir alana denk düşmektedir. Mimaride “bulanık mekân”a karşılık gelen eşik, özel ve kamusal alanın ayrımında ve özelden kamusal aktarımda sık kullanılan bir mekândır.”⁹

Yukarıda yer alan tanımlara göre eşik, geldiğimiz ve ayrıldığımız yer olarak düşünüldüğünde ilk ve son an olarak var olmaktadır. İncelediğim eserlerde kapı ve pencereler dışarı ve içeri arasında hudut noktası olan, aynı zamanda dışarı ve içeriği bir araya getirerek etkileşim sağlayan önemli unsurlar arasındadır.

Sanattaki eşik tam da bu noktada izleyicisine hareketin kendisi olduğunu fısıldamaktadır. Başka bir deyişle, gerçek yaşam ve sanatçının yorumu ile harmanlanarak var

⁸ A.g.e. Sf. 130. (Erişim Tarihi: 29 Mart 2024)

⁹ A.g.e. Sf. 131. (Erişim Tarihi: 29 Mart 2024)

olan eser, kurgu ve gerçek arasındaki eşiği nitelemektedir. Sanatçının kurgusal yapıtı ve yorumlama şekli taklit olmaktan çıkar ve bir diyalog, söz, ifade biçimine dönüşür. Çalışmaların gerçekleştirilme aşamasında irdelenen konu, izleyicinin de kendi bakış açısında kurgu yapmasına birbiri ardı ve önünde süregiden çizgilerle belki kendisinin de dahil olup, kendini de eserin içinde var edebilmesine olanak sunmaya çalışmaktır..

Bu incelemelerle birlikte, kendi çalışmalarında, eşik kavramının sadece görünende değil, belirli bir form ya da görüntüden sıyrılarak, direkt olarak gösterilmeyenin, soyut olanın içinde de hareket ya da etkileşimde olduğu sunulmaya çalışılmaktadır. Çalışmalar yapılırken özellikle kullandığım çizgilerin ve diğer ayrıntıların birbiriyle kurduğu ilişki, çalışmaların sergilenme biçimiyle birlikte izleyiciyi sürekli yeni bir keşfe yönlendirmeyi hedeflemektedir. Bir tür ayna etkisi gibi, izleyici kendi bilinç ve imge dünyasında anlam yansımaları deneyimleyerek bu durumu birbiri ile iç içe geçen eşikler bütününde var eder. Geçiş ve anların bir arada oluşu, eser metin çalışmasında eşik kavramını yorumlamak için seçilen temel unsurlar olacaktır.

Eşik kavramı; fiziksel, duygusal, simgesel, zamansal ve algısal olarak farklı açılardan ele alınabilir.

Duygusal eşik, resim sanatında izleyiciyi yönlendirebilen bir eşik olarak nitelendirilebilir. Örneğin incelenen Rönesans ve Barok dönemi sanatçıların resimlerinde pencereden içeri giren ışık izleyicisine gördüğünün ötesini düşünebilmesi için, olumlu-olumsuz duyguları ya da gördüğünden başka türüsünün mümkün olduğuna dair bir alan açmaktadır. Bu resimlerde renk tonları ve ışığın yoğunluğu, insan figürlerinin duruşları, çözümlenemeyen yüz ifadeleri ona bakan izleyiciyle bir çok farklı duygusal etkiyi uyandırabildiği için duygusal eşik söz konusudur. Çalışmalarında duygusal eşiğin yeri, belirsiz ve tanımsız imgelerde duruyor. Bu imgeler ve olumlu olumsuz: belirsiz görüntüler çizgiselliğin yarattığı etkiyle hareket etmektedir. Sergilenen alanda yerde ve duvarda karşılıklı duran çalışmalar izleyicisini nasıl konum alacağını bilemediği bir belirsizliğe sürüklüyor.

Simgesel eşik, resim sanatında imgeler ve sembollerin özel anlamlar yüklenerek betimlenip, bir eserde sanatçının izleyicisine aktarmak istediği ifadeyi gerçekleştirebilmesine

olanak sağlar. Burada ressamın duygu ve düşüncelerini anlayabilir bize anlatmak ya da göstermek istediği şeyde derinleşebiliriz. Simgesel eşik görüneni temsil ederken içsel dünyaya da seslenerek bir etkileşim kurmaya olanak verir. Piet Mondrian'ın *Akşam; Kırmızı Ağaç* ve *Gri Ağaç* adlı eserlerinin ağaçlarda kullanılan çizgisellik ile gittikçe soyuta dönüştürdüğünü görüyoruz. Mondrian'ın bir sonraki döneminde sadece yatay ve dikey çizgilere geçtiği soyut resimlerinin çıkış noktası bu ağaç resimleri sayılabilir. Mondrian'ın geometrik düzen ve denge arayışı doğa ile resim sanatı arasında simgesel bir eşik oluşturmaktadır. Ağaçların soyutlamaya dönüşümü ile birlikte yavaş yavaş oluşan yatay(doğa) ve dikey(manevi) formlar, geometrik biçimler, nesnelerin sınırlarına belirleyen ve her tarafa dağılan siyah çizgileri izleyiciyi yaşam ve ölüm, kutsal ve dünyevi olmak gibi bağlamlar arasında simgesel bir eşikte tutmaktadır.

Eser metin çalışması için hazırlanan çizimlerin içeriğinde ele alınan imgeler soyut formlardan ve tekrar eden çizgilerden oluşuyor. İzleyicinin bakışında hareket eden, dağılan, birleşen ve sürmekte olan bu soyut formların oluşturduğu etkileşim sürekli olarak yeri, yönü ve tanımını için izleyiciyi düşünmeye belli, belirsiz soyut formların arasında gezinmeye davet eder.

İzleyicinin iç dünyasına hitap eden bu çalışmalarda sürekli olarak genişleyen ve saçılan çizgisellik simgesel olarak sonsuzluğu, akışı, ilerleyişi ve döngüyü temsil ediyor. Ayrıca çalışmaların yatay ve dikey konumlandırılmış yerleştirme biçimi izleyiciyi karşıt düşünceleri irdelemesi için bu ikililiğin arasına, simgesel bir eşige davet ediyor. Resimlerdeki siyah ve beyaz arasındaki, soyut ve somut arasındaki, gerçek ve hayal arasındaki gibi tüm zıtlıkların bir tür 'Yin Yang' anlamı ile olumlu olumsuz her şeyin iç içe var olduğu simgesel bir eşik oluşturmaktadır. Ayrıca çalışmaların içeriğinde, ele alınan form ve imgelerde ayrılmalar ve birleşmelerden, ışığın ve gölgelerin yoğun etkisinden dolayı simgesel eşikler oluşmaktadır.

Zamansal eşik, sanat eserlerinde zamanın nasıl algılandığını ve temsilini niteler. Geçmiş şimdi ve gelecek arasındaki bağlantı unsurlarını, sürekliliğini vurgular. Zamansal eşik resim sanatında zamanın soyutlanması, duygusal ve sembolik anlamlar yaratılması için kullanılabilir. Renklerin, tonların değişimi, ışığın yoğunluğu, kompozisyonun düzeni ve perspektif gibi unsurlar zamansal eşik oluşturabilirler. Geçen ve durağan olan zamanın hatta belki zamansızlığın ifade biçimlerini irdeler bununla birlikte de izleyicide duygusal ve

düşünsel etkileşim yaratır. Örneğin dördüncü bölümde yer alan, Claude Monet'nin *Londra, Parlamento, Güneş Sisin Ardında* adlı eserinde ışığın gün içinde değişen anlık açılarını, doğanın zamansal değişimlerini farklı şekillerde ele alarak bize zamansal eşığe dair bir okuma sunmaktadır. İzleyiciye anlardan oluşan zamanın geçişlerini duygusal ve estetik bir biçimde sunmaktadır. Bu eserde eşik, güneşin sis perdesini aralaması ve ışık efektlerinin fırça darbeleri ve renk kullanımı ile zamansal olanı yani anların izleyiciye aktarıldığı noktada yer almaktadır. İzleyici bu esere bakarken zamanın akışına davet edilmektedir. Çalışmalarında ki kurgusal dil, etrafındaki her şeye bakmama ve onlardan bir şeyler çıkarmama bazen de sadece sıyrılmama olanak verdi. Bu dili oluştururken bakışımın sürekli yöneldiği şey ışık ve gölgenin zamansallığıydı. Soyutla somut, gerçeğe hayal, siyahla beyaz birbiriyle iç içe geçmiş bu temsiller ve zıtlıklar aynı zamansallıkta birbirlerini var ediyorlar.

Fiziksel eşik, resim sanatında yüzeyde ya da kompozisyonun içinde sınır, geçiş ve ayrılma noktalarını ifade eder. Farklı unsurlar arasındaki sınır ve ayrımı gösterir. Fiziksel eşik perspektifi ve derinlik etkisini vurgulamak içinde kullanılabilir. Örneğin,. Caspar David Friedrich'in, *Bulutlar Denizini Düşünen Gezgin* adlı eserinde kullanılan perspektif ve kompozisyondan dolayı fiziksel eşik söz konusudur. Doğanın enginliği karşısında onu izleyen adam ile tabloyu izleyen izleyici arasında bir diyalog oluşmaktadır. İzleyici tabloda gördüğü doğanın büyüünde duygusal ama aynı zamanda fiziksel bir eşikte durur. İzleyicide resimdeki adam gibi aynı yöne aynı doğaya bakmaktadır. Buradaki perspektif izleyici ve adam arasında bir ilişki kurar, adam zirvede dururken izleyici gerisinde durur dolayısıyla fiziksel eşik resmin bütününe hakim olmaktadır. Eser metin için yaptığım çalışmalarda siyah beyaz karşıtlığını kullanarak oluşturduğum görüntüler gerçek hayatta var olmayan soyut imgeleri barındırıyor. Bu noktada hayali olana yöneldiğimi söyleyebilirim. Çizimlerimde belirgin bir şekilde dokusal ve biçimsel farklılıkları, ışığın yoğunluğunu kullanarak izleyicide o şeyin ne olduğuna dair sürekli bir merak uyandırmayı hedeflemekteyim. Çalışmalarımın yerleştirme biçimiyle ya da boyutlarıyla izleyici için fiziksel olarak deneyimleyebileceği bir alanı ya da durumu sunmaktayım.

Algısal eşik, izleyicinin resim sanatında bir eseri algılaması için gereken bilgi, anlayış ve hassasiyeti temsil eder. Duyu organları aracılığıyla zihnine ulaşan verilerin yorumlanması ve anlamlandırılması sürecini ifade eder. Algısal eşik insan ve nesne arasındaki etkileşimi,

anlamayı, bilmeyi ve düşünmeyi içerir. İzleyici için kişisel ve toplumsal değerlerde kurduğu bağ üzerinden algısını uyaran nokta, çizgi, form, sembol, renk gibi unsurlar üzerinden algısal bir eşik oluştuğunu söylemek mümkündür. Örneğin, René Magritte'in *İmgelerin İhaneti* eserinde algısal eşikle karşılaşmaktayız. Gerçek olan piponun resmiyle yazdığı "Bu bir pipo değildir" yazısı ile izleyicide algısal bir eşik yaratır. Başka bir deyişle izleyici ilk bakışında bu eserde pipo göreceken yazıyı okuduğu anda bunun gerçek bir pipo olmadığı ve onun resmi dolayısıyla imgesi ile karşılaşır. René Magritte izleyicinin algısını yönlendirir. Pisonun gerçek değil temsili olduğu açıkça dile getirilirken pipo resmini görmeye devam eden izleyici algısal olarak söylenen ve gösterilen arasında çelişkide kalır. Eser metin için hazırladığım resimlerde izleyiciyi bilinmeyen, tanımlanması zor imgelerden oluşan bir alana çekmekteyim. Çalışmalarında özellikle çizgilerin üst üste ve yan yana gelerek oluşturduğu etki görsel bir illüzyon oluşturarak izleyiciyi algısal bir eşikte tutmaya çalıştığımı söyleyebilirim. Çoğunluğu soyut imgelerden oluşan çalışmalarımın yorumlanması ve algılanması tamamıyla soyut ve öznel bir durumu barındırmaktadır, bakan kişinin algılama düzeyine göre farklı yorumlanabilir.

Bu farklı eşik kavramlarını göz önünde bulundurarak, çalışmalarında kavramsal, estetik ve biçimsel olanı irdeleyip eşik kavramının yerini günümüz dünyasında nasıl tasarlayıp sürdürebileceğimi yorumlamaya çalışmaktayım.

Antik Çağ'dan bu yana batı metafiziğinin sorunsalları arasında eşik kavramı belirgin bir şekilde yer almaktadır. Örneğin, Aristoteles'in *Metafizik* adlı eserinde eşik kavramının ne olduğunu sorgulamasıyla şöyle karşılaşmaktayız:

"Görünen o ki, araştıran için hece, harfler ve birleşimin toplamı değil, ne de ev tuğlalarla birleşimin toplamıdır. Ve bu doğrudur, nitekim birleşim ve karışım, birleşimi ve karışımı oldukları şeyden çıkarmazlar. Diğer farklar için de benzer şekilde, sözgelişi eşik konumlandırma gereği eşikse, konum eşikten çıkmaz, ama daha ziyade bu öncekinden çıkar."¹⁰

¹⁰ Aristoteles. *Metafizik*, sf. 199.

Eşik kavramını birçok farklı yönde yorumunu ele aldıktan sonra, eşiğin hareket eden, dolaşan, ritmi ve dengesi olan, yön değiştiren, yönlendirebilen geçişlerle var olduğu söylenebilir. Eser metin çalışmam boyunca eşik kavramının aşağı, yukarı, içeri, dışarı ile olan bağlantısını incelemeye çalışacağım. Geometrik olarak bir çizgiden farklı olan eşiğin bir yüzey alanı olduğu fikrini ele alırken bu yüzeyde belirsiz bir bölge, geçişin sınırları, yeri, koşulları ile bağlantı kurduğunu düşünerek nasıl bir sorgulama, yaratma biçimi olduğunu ve tarihten bugüne geliş sürecini yorumlamaya çalışacağım. Eserlerinden yola çıktığım sanatçıları kronolojik bir sıralamayla incelerken kullandıkları üslup, biçim, nesne, figür, ışık gibi unsurlarla izleyiciye nasıl bir bakış açısından yaklaşımları üzerinde duracağım.

Çalışmalarımı gerçek bir nesne ya da model değil, bir imge ve düşünce kompozisyonunu kurgulayarak, sanki onlara bir mikroskop aracılığıyla bakıp inceliyor gibi çalıştım. Işık ve karanlığın dur durak bilmeyen diyalogunda göreceğimiz gibi, biri diğerini hep daha kuvvetli hareket ettiriyor ve bu ölçekte diğerini yani başka bir eşiği öne çıkarıyor. Dolayısıyla bu düşüncelerden yola çıkarak baştan tanımlı olmayan, süreçle, hareketlerin birbiri ile etkileşiminden yeni çizgiler bütünü ile nasıl karşılaştığımı detaylandırmaya çalışacağım.

İKİNCİ BÖLÜM: RÖNESANS VE BAROK RESİM ÖRNEKLERİNDE EŞİK KAVRAMI

2.1. Jan Van Eyck'ın Arnolfini'nin Evlenmesi Eserinde Görünen ve Görünmeyenin Eşiği

Rönesans Dönemi ressamlarından Jan Van Eyck'ı döneminin sanatçılarından ayrı tutan yağlı boyayı ustaca kullanımının yanı sıra eserlerinde gotik, büyüleyici bir perspektiften keskin bir biçimde sıyrılıp gerçekçi bir perspektife yönelmesidir. 1434 yıllarında çalışmaya başladığı, *Arnolfini'nin Evlenmesi* adlı eserinde de karşılaştığımız gibi insanları dönem kıyafetleriyle ele alır. Doğadaki bir bitki gibi canlı imgelerin de resim sanatında XV. Yüzyıl'ın başlarında yer edinmesi büyük bir yenilik olarak nitelendirilmektedir.

Bu eserde karşılaştığımız ışık ve perspektif ince fırça dokunuşlarıyla sunulmuş karşımıza çıkmaktadır. *Arnolfini'nin Evlenmesi*'nde birden çok tarafı olan, iç içe geçmiş hikâyeler bütünüyle karşılaşırız. Yağlı boya kullanımında öncü olan Jan Van Eyck'ın çalışmalarında şeffaflık yoluyla rölyef ve perspektif efektleri elde etmek için ince katmanları üst üste çalışarak birçok bakış ve geçişi sergilediği gözlemlenebilir. Yağlı boya sanatçısına birçok rengi deneyebileceği, katman yaratabileceği, resmin ana öğeleri olan perspektifi, havayı, zıtlıkları rengi ve biçimi daha iyi çalışabileceği bir fırsat sunar.

Eser metnin giriş bölümünde de belirttiğim gibi sanat eserlerinde eşik kavramı kimi zaman somut nesne ve çizgilerle karşımıza çıkarken kimi zaman da aktarılan düşünce ve sorgulama biçimiyle karşımızda durur. Ayna sembolü bu eserde görünen ve görünmeyenin eşiğini anlatan en önemli unsurdur. Aynalar Flaman resimlerinde her zaman yer edinmiştir. Plastik bir rol oynayarak, örneğin bir ışığı yansıtırken bir yandan da simgesel boyutta izleyicinin gözüne başka bir detaylar bütünü sunmaktadır. *Arnolfini'nin Evlenmesi*'nde dışbükey, özenle tasarlanmış incelikli bir ayna ile karşı karşıyayız. Somut varlığıyla izleyicisine bir göz gibi görünmektedir. Bir kamera merceği gibi belirli bir odak noktasıyla olan biteni yakınlştırıp uzaklaştırabilen, küçültüp büyültebilen, netleştirip silikleştirebilen bir nitelikle iki kişinin arasında durduğunu, onları inceleyip kayıt altına alabildiğini düşündürür. Burada görünenin kendi çerperinde bize sunduğu eşik yani geçişle karşılaşırız. Daha gizli duran detayları ele aldığımızda ise resmin arka tarafında duran, yalnızca ayna aracılığıyla

gördüğümüz, odaya giren mavi ve kırmızı giyinmiş iki figür ve kadının yüzünde ve yerde görünen ışığın aydınlatıcısı olan ikinci pencere ile karşılaşırız. Ressamın silüetleri mavi ve kırmızıya boyayarak detaylara özen gösterdiği görülmektedir. Öte yandan aynadaki yansımada, ellerin konumu farklı duruyor bununla birlikte ilk açıda görünen, ön plandaki kahverengi, küçük köpek görünmez oluyor. Bu noktada sanatçı izleyicisine iki ayrı zamanı konu edindiğinin ipucunu vermektedir. Aynadaki iki figür evlilik törenine tanıklık etmektedir. Bu eserde her unsur kendi başına bir geçişi bir eşiği simgelemekte. İzleyici olarak ressamı beklenmedik bir noktada düşünürken bir anda orada da olmadığını eserin bütününe serpilerek görünen ve görünmeyende yer edindiğini düşünebiliriz. Jan Van Eyck'ın ana planda tuttuğu ayna sembolü hikâyeyi çizeni ve izleyicisini içinde barındırdığı bir eşikte tutuyor. Eser içindeki döngünün hareketliliğini ele alıyor.

11



Resim 2.1: Jan Van Eyck – Arnolfini'nin Evlenmesi - 1434

¹¹ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023).

Tabloyu incelemeye devam ettiğimizde, avize ve aynanın dışında başka önemli bir detay da aynanın üzerine, duvarda Latince yazılmış yazıdır. Bu yazıyı araştırdığımızda, *Johannes de eyck fuit hic. 1434 yani, “Jan Van Eyck burada bulunmuştur. 1434”*¹² ile karşılaşırız. Bu da tam olarak biraz önce söylediğim gibi sanatçının eserin içinde yer edinmeye çalıştığını, tanıklık ettiğini, orada olduğunu düşündürüp sonrasında eserin kendisiyle bütünleştiği fikri doğruluyor. Ayna, göz gibi görme yetisini taşıırken ressamın imzası da bizlere fiziksel olarak orada olduğunu belirten bir ipucudur. Bu durumda eser bizlere ressamın otoportresi olarak ele alınabildiğini ve izleyicisine kendi düğününü sergileyen bir esermiş gibi göründüğünü düşündürüyor.

Jan Van Eyck’ın resmine yazıyı katması birçok farklı şekilde yorumlanabilir. Mecazi bir anlam mı yoksa gerçek bir anlam mı sunmakta olduğu çelişkilidir. Harf yazının yaşattığı bir unsurdur. Yazı izleyicisini okumaya yönlendirirken, okuma eylemi anlamaya yönlendirir. Burada ressam izleyicisini görünenden öte onun içeriğine, görünenin ardındakini duyumsamaya davet etmektedir. Tıpkı bu resminde olduğu gibi. Resim gibi diyebiliyoruz çünkü, ikisi de izleyicisinin gözlerine hitap ediyor. Aslında göz izleyicisini okumaya ve bakmaya çağırıldığında aynı mekânda konumlanamaz, çünkü ikisi de kendi içinde amaçları olan iki farklı pratiktir. Yazı sözlü bir mesajı okuruna iletirken, diyalogu da sunuyor yani kelimelerin sözü ile okurun düşünceleri birleştiğinde okurda oluşan yeni fikirler söz konusu. Resim ise ikisini birden içinde barındırabiliyor. İzleyici bir tabloya görmek için bakıyor. Bu iki teknikte de bir eşik söz konusu, yazı ve resim görünür olmakta buluşuyor. Eşik burada geçişte, birleştiren olanda konumlanmakta. Figüratif resimleri düşünelim, figüratif olduğu sürece bir mesaj verdiğini de bilmez miyiz? Bir fikri ya da konuyu belki söyleyemez ama gösterir. Jan Van Eyck, yazıyı resmine işleyerek izleyicisine görünenin derinliğini yansıtırken okunabilir olabileceğini de güçlü bir sözle, “Jan Van Eyck buradaydı 1434” ile sunuyor. Her yazarın kendine özgü bir yorumu yani üslubu vardır.¹³ Bu kimi yazar tarafından öğrenilmiş ya da icat edilmiş olabilir fakat bu iki beceri de yalnızca dil ve elin ortak uğraşı sonucunda yazıya dönüşebilir. Dil ise yazarının doğası, kültürü, yaşayış biçimi ve koşulları gibi birçok değerle ilişkilidir. Bu noktada, Jan Van Eyck’ın eserinde kendisinden ve onu var eden kültür, doğa, yaşayış biçimi ve koşullarına rastlanır. Eyck’ın tüm hareketlerinde kendi dilini üslubunu

¹² İPŞİROĞLU, Nazan. İPŞİROĞLU, Mazhar. *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, sf. 91.

¹³ BARTHES, Roland. *Yazı ve Yorum*, sf. 9.

nasıl yönettiğini gözlemlenebilir. *Arnolfini'nin Evlenmesi*'nde, resim sanatı, renk, fırça dokunuşları, resmin çizildiği yüzey ile yazı sanatının, harf ve anlamla sanatçıda bulunduğu bir geçiş söz konusudur. Ressam iki ayrı tekniği bir araya getirerek kendini resmin hem içinde hem dışında tutuyor. Ressamın orada olduğunu çiziminden, yazısından görünüp anlaşılıyor ama yazı ile bu eseri başka bir boyuta taşınması tam da bu nokta sorunsalı bize sunuyor. Roland Barthes, “*Yazmak bir anlamda dünyayı kesitlere ayırmak ve yeniden kurmaktır,*”¹⁴ diye yazmaktadır. Evet, Jan Van Eyck buradaydı ama hangi konumda? Resmeden mi, yazan mı, törendeki erkek figürü olan mı? Yoksa tanıklık eden mi? Resimdeki dünyayı yazı yoluyla bir eşiğe ayırıyor ve yeniden kuruyor. İzleyicisini düşündürerek başka bir derinliğe davet ediyor. Yazı ve resim sanatında özgün olan sanatçının kişileri, durumları, nesnelere ele alma biçimi ile gerçekleşir. Ressam eserini renklerin, ışığın gücü ile hareket ettirip içkinleştirerek izleyicisine sunarken yazar da betimleyerek, imgeleyerek izleyicisine ulaşmaktadır. Bu eserdeki yazıya bakınca, Jan Van Eyck’ın yalnız yazdığındaki anlamı değil ifade biçiminin de okunduğu söylenebilir. Yazı duvarda ayna gibi, dekoratif bir nesne gibi duruyor. Sonuç olarak, Jan Van Eyck, orada olduğu söylemini de izleyicisine aktarmakta, gerçek ya da hayali ama ressamın aktardığı şekilde, o doğrulukta görünür. Ressam artık sadece eserini imzalayan sanatçı niteliğinde değil aynı zamanda varlığı ve imzasıyla resmi, eylemi onaylayan tanıklık eden tarafıyla da izleyicisinin karşısındadır.

Bu eserde yazı ve boya yan yana dururken kendi çalışmalarında da çizgilerin yazıya benzediğini ve aynı zamanda birbiri ardına geliş ve geçişleriyle de bir görünümü, biçimi görünür kılabilirdiğim söyleyebilirim. Altmış adet her biri farklı olan 12 cm x 17 cm boyutlarındaki çizimlerin defter formunda sergilenme biçimi ile büyük ana çalışmanın duvara asılı hâli ele alındığında, bunların karşılıklı duruşları arasında görünmez bir ayna sembolünü düşünmek mümkündür. Duvardaki resim sanki birbiri ardına gelen küçük çizimlerden sıyrılarak aynı üslupla ama daha büyük bir biçimle diğerlerinin söylediğinden yeni bir şeyi söylüyor gibidir. Bu söylemi gerçekleştirirken büyük çizimin altmış farklı çizimle sürekli bir diyalogu da sürdürdüğünü söyleyebilirim. Defter yatay sergilenmiyor da büyük resme,

¹⁴ BARTHES, Roland. *Eleştiri ve Hakikat*, sf. 68.

“Sıyrılmak”¹⁵ bakar gibi, ona doğru bir yönde konumlanıyor. Ayna sembolünün görünmez etkisi bu noktada ortaya çıkıyor.

2.2. Diego Velasquez’in Nedimeler Eserinde Eşik

İç mekânda görünen ve görünmeyenin eşiği ve ayna mefhumu meselesine geldiğimizde üzerinde durulması gerektiğini düşündüğüm, resim tarihi için önemli bir başka çalışma Diego Velasquez’in *Las Meninas*’ı, *Nedimeler*’idir. Tablonun karmaşık kompozisyonu için gerçeklik ile yanılsama arasındaki bağlantıyı sorguladığımı söyleyebilirim. İzleyici ile tasvir edilen karakterler arasında belirsiz bir ilişki ile karşılaşılır. İzleyicinin bakışı farklı perspektif aralıklarında dolaşırken birçok düşünceye yer vermektedir. Örneğin, ön planda resmin önemli unsurlarından aile mutluluğunu, zenginliğini ve geleceğe yönelik bir neslin devamını niteleyen Infanta Margarita ve nedimleri dururken arka planda, ayna aracılığı ile ressamın tablosunda resmettiği ama bizim izleyici olarak göremediğimiz, ressamın bakış yönünde duran Kral IV. Filipe ve karısı Marianna’dır. Sürekli değişen bakış ayna sembolünde görünmeyenle karşılaşılıyor. Resim detaylı incelendiğinde aslında her figürün çizgisinde aynaya doğru bir ivme uyandırdığı fark edilir. Arka duvarı kapsayan tuvalerin ayna etrafında simetrik konumlandırılması da aynadaki vurgunun altını çizmektedir. Velasquez izleyicisinin bakışını yalnızca eserin ana konusuna, aynaya yönlendiren geometrik bir oyun yaratma becerisinde değil aynı zamanda bunu gizleyebilen, dolaylı yoldan sergileyebilen bir beceriyi de sunuyor. Eser ilk bakışta anlaşılması ya da çözülmesi gereken bir figürler birleşimi sergilemiyor, ressam anlatmak istediğini algılanamayacak kadar gizliyor ve bunu yaparken basit, neredeyse arındırılmış bir ışık kullanıyor.

Resimde gördüğümüz karakterlerin boyları, bakışlarının yönlendiren etkisi, ayna ile kurulan ilişki ve arka tarafta, kapıdaki kişi ile seyirci arasında samimi bir diyalog kurmaktadır. Buna karşın ressamın görünüşü ise onu zorlar gibi sergilenmekte. Çünkü aslında baktığı yer onu gerçeklikte, o anda tutmaktadır yani boyanan tuvalde ya da çizilen kurguda. Sırtı dönük olan tuval, ressama dönüklüğü ile gizini sürdürmekte, bu noktada Velasquez sanki izleyicisinin bakışını kendi konumuna, yani tuvaline işlediği temayı onunla düşünmeye davet

¹⁵ Büyük resim, “Sıyrılmak”, 280 cm x 110 cm, 6 Şubat 2024 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde sergilenmiştir.

eder. Kendi çalışmalarımı ele alınca çizgi ve ışık detaylarının izleyicinin bakışını, dikkatini sürekli hareket hâlinde tuttuğunu söyleyebilirim. Çalışmalarımı onu izleyen seyirci arasındaki diyalogun sürmesi için ışığın yoğunluğunu belirten çizgiler seyirciyi kimi zaman uzaklaştırırken ışığın seyrekliğini belirten çizgiler ise seyirciyi kimi zaman daha da yakına davet eder.

Aynada görünen karakterler resmin düşündürülen tarafıdır. Ressam çizdiğini düşünmek, görmek için geriye adım atmaktadır. Bunu yaparken de çizdiği, kurguladığı düşünceyi görmek ya da düşünmek için bakışlarını tuvalinin yanına, seyircinin olduğu yöne çevirmekte. Aynaya dönecek olursak, kraliyet çiftinin poz verışı, bunun aynaya yansıyan görüntü aracılığıyla izleyiciye aktarılması, kapı ve pencereden içeri süzülen ışığın etkisi bizlere Jan Van Eyck'ın *Alnofini'nin Portresi* adlı eseri düşündürüyor.

Mekânı derinliği ve boyutu, sağdaki tavan ve zemin çizgilerinin uzatılmasıyla görülebileceği gibi kapının arkasında yer alan tek bir ufuk çizgisi ile perspektif kullanılarak, içerdiği figürlerin üst üste konumlandırılmasıyla sunulmaktadır. Velasquez bu eserine farklı açı düzlemleri, renk kullanımı ve ışık oyunları işlemiştir. Gördüğümüz gibi mekânda ve kapının arka tarafında doğal ışık bulunmakta. Odanın resimsel alanı açık kapıdan gelen ince ışınlar ve sağ taraftaki pencereden gelen daha parlak ışıkla aydınlatılıyor. Kapı ve pencere bu eserde içeriği ve dışarıyı var eden eşik olarak yer alırken, Michel Foucault'un *Nedimeler: Las Meninas Üstüne* adlı metninde de okuduğum gibi bir başka eşik, görünen ile görünmeyenin eşliği ile ressamın kendi portresinde karşılaşıyorum.

“Ressamsa bütün endamıyla mükemmelen görülüyor (...) Karanlıkta kalan gövdesi ve aydınlık yüzü görünürle görünmez arasında duruyor: Bir yüzünü göremediğimiz tuvalin arkasından çıkan ressam şu anda gözümün önünde; ama birazdan sağa doğru bir adım atıp gözden kaybolunca, eserini işlediği tuvalin tam karşısına yerleşmiş olacak; bir anlığına ihmal edilmiş tablonun – kendisi için – yeniden gölgesiz ve gizlisiz saklısız, gözle görülür olacağı o bölgeye girmiş olacak. (...) Ressam aynı zamanda hem temsil edildiği bu tabloda görünür olup hem de bir şeyleri temsil etmeye çalıştığı o tabloyu göremez. Birbiriyle uyuşmayan iki görünürlüğün eşliğine hükmetmektedir kendisi.”¹⁶

¹⁶ <https://www.e-skop.com/skopbulten/nedimeler-las-meninas-ustune/1451> (Erişim Tarihi:27 Kasım 2023)



Resim 2.2: Diego Velasquez – Nedimeler - 1656

Velasquez'in renk kullanımında soğuk ve sıcak renkler arasındaki farklara dair farkındalığı ve kontrast yoluyla renk tonlarını değiştirdiğini söyleyebilirim. Ana renkler bu eserde çok belirgin değil ve parlak kırmızı yerine optik bir yanılma sunulmuş görünüyor. Örneğin Infanta Margarita'nın elbisesindeki kırmızı kurdelede bu yanılmayı açık bir biçimde görebiliyoruz. Siyah ve beyazı çalışırken bu iki rengin kontrast oluşu üzerinden ya da çizgilerin kıvrımları aracılığıyla seyirciyi optik bir yanılma ile karşılaştırırken bakışlarını kaydırabilen, görüntünün titreşimde olduğunu hissettirebilen bir etkide olduğunu söyleyebilirim.

Velasquez bu eserinde yaratma eylemini, yani eserin sanatsal vurgusunu belirtirken resminin özüne bürünüyor. Ressam sadece bir yansıtan, söyleyen değil aynı zamanda eliyle aktaran düşünce kavramını gösteren kişidir. Bu yüzden ressamı çizer haldeyken değil de düşünürken, elinde fırçası ile işlemeyi tercih ettiğini gözlemliyoruz.

¹⁷ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edec94ea877f?searchMeta=las%20meninas> (Erişim Tarihi: 27 Kasım 2023)

Sonuç olarak, *Arnolfini'nin Evlenmesi*'nde, erkek dışarıya, pencereye yakın dururken, yani dış mekânı simgelerken, kadın yatağa, içeriye yakın olanın yanında durarak iç mekânı simgelemektedir. *Las Meninas*'ta ise kapının eşliğinde duran karakter dışarıyı, iç mekândaki diğer her unsur içeriye simgelemektedir. Mekân olgusunu en belirgin biçimde gözler önüne seren bir başka vurgu ise ışığın ele alınma biçimidir. Geçişler iki eserde de eşikleri ışık aracılığıyla izleyicisine sunulmakta. Eşik konusuna değindiği yer de tam olarak ışığın girdiği alanlar, pencere ve kapılardır. Ayna unsuru bu noktada başka bir bakış açısını irdeleme, mekânı derinleştirme ve ışığı yansıtma niteliği taşır. İki eserin merkez noktaları, buldukları mekânda iki görünmez figürü yansıtan aynadır. Hem dışarıyı hem de içeriye, görünen ve görülmeyen arasındaki diyalogu kuran birincil sembol olarak “ayna” izleyiciye eserin çizgilerle, birleşenlerle yani eşikler bütünü olarak karşımızda durduğunu gösterir. Bir başka deyişle Jan Van Eyck ve Diego Velasquez'in mekânın sınırlarını genişletmeyi, aşmayı tasarladığını da gözlemlemek mümkündür. Burada eşik karşımıza sınırları aralayabilen bir geçiş olarak çıkmakta. Kendi çalışmalarımı bu iki eser arasındaki birleşenlere değindiğimde, “yok yerler” diye adlandırabileceğim soyut ama bazen olabildiğince somut şekilde görünen manzaralar ya da kesitler oluşturmuş olduğumu belirtebilirim. Bu kesitler kendi içinde genişleyen, açılan, nefes alıp veren, saçılan parçalardan koyu ya da açık formlardan oluşmaktadır bu da eşik kavramını daha da detaylı bir şekilde çalışmalarımda ortaya çıkarmama olanak verir.

2.3. Johannes Vermeer'in Açık pencere Önünde Mektup Okuyan Kız Eserinde Eşik

Önceki bölümde de bahsettiğim gibi ışık ve gölge kullanımında öncü olan Jan Van Eyck'ten, onu takip eden diğer ressamalar da etkilenmiştir. Bu geleneği sürdüren ressamalar arasında XVII. Yüzyıl sanatçısı Hollandalı Johannes Vermeer'in, *Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız* (1657-1659) eserini inceleyeceğim. Bu eseri görünen ve görünmeyen eşliğini simgeleyen sembollerle karşılaştığımdan seçtim. Johannes Vermeer Barok Dönemi'nin en önde gelen isimleri arasında yer alır. Eserleri özgünlüğünden ötürü izleyicisini hep uzun süre önünde durmaya, kurulmuş bir diyalogu sürdürmeye davet etmektedir. Bu eserde sürekli bir hareket ve ritimle karşılaşırız, içerikteki gerçekçilik ilk bakışta izleyicisine bir fotoğrafa bakıyor hissi verir. Vermeer eserlerinde izleyicisinin odağına hitap etmek için farklı stratejiler

kullanmaktadır, örneğin iç mekânlarında bir gizem söz konusu. Mesafenin, geçişlerin yani eşiklerin etkisi ve izleyicisinin konumunu dikkate alarak, perspektifte farklı temsil teknikleri uygulamaktadır. Vermeer'in bu eserini incelediğimde, pencere unsurunu parlayan, gözü alabilen bir biçimde izleyicisine sunmaktan yana olmadığını gözlemliyor ve mekânı doğal renklerle aydınlatıldığını söyleyebilirim.

Bu eserin ön planına bakıldığında titizlikle çalışılmış bir eşik görülür. İzleyici yaklaştıkça eserin bütünlüğündeki hikâyeyi yitirir ve uzaklaştıkça esere daha yetkin, daha yakın bir duyumsamada kendini bulur. Vermeer gibi çalışmalarında izleyiciyi kimi zaman belirli bir mesafede tutmayı amaçladığımı söyleyebilirim. Tez için hazırladığım çalışmaların her birinde hem bir bütünlük hem de ayrı ayrı duran, saçılmış, gerçekliği mümkün olmayan manzaralar bulunur. Bunlar izleyicinin zihninde o an orada, çizim çalışmalarıyla “görünür” olurken, izleyicinin duygu ve düşünceleriyle “görünür olmayan” arasında bir diyalog ya da bağlantı kurarak bir arada kalabilen çalışmalardır. Bu diyalogun izleyiciyi hareket ettiren, ona çarpan, onunla temas kuran, bir arada ya da mesafeli tutabilen, dolayısıyla eşikleri kurgulayan bir yetkinliği olduğunu söyleyebilirim. Nitekim bu benim ressam olarak zihnimde bir tür ayna sembolü gibi kurguladığım ve bu aynayı hem kendime tuttuğum hem de izleyenin önüne koyarak bir tür yansıtma rolünü taşımasını amaçladığımı belirtebilirim.

Johannes Vermeer'in *Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız*, yağlı boya ile tuval üzerine 1657-1659 yılları arasında çalıştığı eseri bugün Dresden'deki Gemäldegalerie'de sergilenmektedir. Tabloya baktığımızda açık bir pencere önünde duran ve yüzünün pencereye de yansıdığını gördüğümüz sarışın bir kadın figürüyle karşılaşırız. Vermeer'in bu eserinde karakterini tablonun ufuk çizgisinde, pencere çerçevesi ve perde arasında bir diyagonal kurgu oluşturarak tuvalin ortasına yerleştirdiğini gözlemliyorum. Resmin ışığı pencereden içeri süzülmeğe. İç mekânı aydınlatan hatta yansımaya pencereye sunan doğal ışık ve kullandığı renkler eserini özgün kılan unsurlar arasında olduğunu dile getirebilirim. Bu eserdeki en önemli eşik konusu ise resmedilen yeşil ve kırmızı perdelerdir. Dikkatli bakıldığında yeşil perdenin masa yüzeyinin yaklaşık üçte birini ve iç mekânın büyük bir kısmının gizlenmekte olduğunu görülür. Tıpkı kendi çalışmalarında da sanki gizleyeni olan ya da göstereni olan bir eşikle karşılaşmaktayım. Örneğin, “Sıyrılmak” adlı çalışmamda süzülen bir perçem, yara izi,

çizgi... izleyici bunu nasıl adlandırır adlandırın arasından, ardından, önünden bakıyor hissini çağrıştırmaktadır.

Burada birbirine çapraz bakan iki perde, birbirini tekrarlamış gibi, bir şeyi gizleyen ve gösteren bir imge düşüncesini yaratmakta. Vermeer'in bize göstermek istediği kadarını yani mektup okuyan kızı görüyoruz ama yeşil perdenin ardında da biri olabileceği fikri izleyici olarak zihnimizde dönmeyi sürdürüyor. Sanatçı izleyicisi ile bir yakınlık değil bir mesafenin izini sürüyor. İzleyicisine görüş alanı sunuyor fakat bütünüyle değil, yoksa perde bütünüyle örtük olurdu. Bu noktada yeşil perdenin anlam olarak uzaklığı, mesafeyi temsil ettiği kadar bir daveti de temsil ettiğini söyleyebilirim. Yine "Sıyrılmak" adlı çalışmamdan yola çıkacak olursam, bir şeyi; konuyu bütünüyle gizlemediğimi ya da açık açık ortaya koymadığımı görebiliriz, bu da izleyiciye kendi iç dünyası ve zihniyle diyalog kurmasına olanak veriyor. Vermeer'in resminde yeşil perde görüneni içerir ve aynı zamanda keşfeder. Seyirciyi içeride ve dışarıda, erişilebilen ve erişilemeyen bir eşik çizgisinde tutar. Kırmızı perde açık pencereden dışarı ile diyaloga hitap ederken yeşil perde kapatabilen, gizleyebilen, diyalogu kesebilen bir niteliğe değinir. Dışarı ve içeriği temsil eden iki perdeyi aynı zamanda iki ayrı dünyayı birleştiren simge olarak da ele alabiliriz. Perde figürü izleyici ile mektup okuyan kız arasında plastik bir araç olarak mekânın eşiklerini bize göstermekte.

Tüm bu incelemenin sonucunda, Vermeer'in resminde her şeyi bire bir göstermeyip sembollerle temsil ettiğini, yarattığı giz ve sır düşüncesi ile izleyicisini eserini yorumlamaya davet ettiğini anlıyoruz. Eşikleri birbiri ardına gelen bu tabloda, samimi, gerçek bir gözlem edinebilsek de sanatçı izleyicisi ona yaklaştıkça başka bir geçişte, başka bir eşikte bulunuyor. Görünür olanla, hayal gücümüz arasında bir yerde soluklanmamıza olanak tanıyarak, izleyicisini mekândaki görünmezliğe yönlendiriyor. Eserinin içinde izleyicisine de rol vererek onu hareket halinde tutuyor ve sürekli başka bir eşik keşfetmesini sağlıyor. Tüm bunları yaparken de çok güçlü bir şekilde sessizce var olan bir diyalogu da eşiklere paralel sürdürüyor.



Resim 2.3: Johannes Vermeer – Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız - 1657



Resim 2.4: Johannes Vermeer – Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız (Cupidon) - 1657

Bu çalışmanın yanı sıra, belirtmem gerekir ki, 2017 yılında eser üzerine yeni bir analiz yapılmış ve resimde yeni bir motif olan Aşk Tanrısı, Cupidon'un¹⁹ varlığı ortaya çıkmıştır. Johannes Vermeer tarafından kapatılmadığı için restore edilerek Eros ve Cupid açılmış, sağ elinde bir yay tutarak sol kolunu kaldırmış hâlde duran bu motif, izleyicisine eserdeki aşk konusunda dair başka bir içeriği düşündürmektedir.

¹⁸ <https://gemaeldegalerie.skd.museum/forschung/vermeer/> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

¹⁹ <https://gemaeldegalerie.skd.museum/ausstellungen/vermeer-johannes-vermeers-dresdner-briefleserin-am-offenen-fenster-und-die-hollaendische-genremalerei-des-17-jahrhunderts/> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: XIX. YÜZYIL AVRUPA RESMİ ÇERÇEVESİNDE EŞİK KAVRAMI

Rönesans ve Barok Dönemi sanatçılarının resimlerinde eşik kavramını çoğunlukla mekânsal olarak içeride, içte olanı dışarı ile bir arada tutarak işlediğini gördük. Ele aldığımız sanatçılar eserlerinde pencereden içeriye süzülen ışık ve pencereden görülen dış mekânla, dışarı ile ilişkilerine bir espas ve aynı zamanda bağ kurgulamışlardı. İncelediğim tablolarda pencere ve kapı diğer semboller arasında izleyiciyi dışarıyla ilişkide, eşikte tutan figürlerdi. Şekiller ve renkler sembolikti. O dönemin sanatçıları sahnelerini daha gerçekçi bir şekilde temsil etmekle ilgileniyorlardı. Perspektifin bulunuşu, üçüncü boyutun yanılması verirken gerçekçiliği vurguladı. O dönemin sanatçıları, perspektifi resimlerine derinlik katmak için kullandı. Her çizginin bir matematik hesabı; boyu, uzunluğu vardı, sanatçılar iç mekânlardaki resimlerini bu detayları göz önünde bulundurarak çizdi. Resme yeni teknikler sunulmuştu, ressamlar renklerini pigmentlere göre hazırladı. Yağlı boyanın bulunuşu resimlere yüksek bir parlaklık ve yüzey üzerinde şeffaflıkla çalışabilmeyi sağladı.

“İmgeler dünyayı insan için erişebilir ve hayal edilebilir kılar. Ama bunu yaparken bile kendilerini insan ve dünya arasına koyarlar. Harita olmaları amaçlanırken perde oldular. Dünyayı insana sunmak yerine, yeniden sunuyorlar; kendilerini dünyanın yerine koyarak, insanın kendi ürettiği imgelerin bir işlevi olarak yaşamasına neden olacak kadar. İnsan artık onların şifresini çözmiyor, “dışarıdaki” dünyaya geri yansıtıyor, çözülmemiş şekilde. Dünya, imge-gibi oluyor.”²⁰

Sanatçılar kendilerine de resimlerinde yer verdiler. Yazı, mektup, ayna gibi semboller ressamın eseri içinde sözü, sesi ve gözü olmuştu. Özellikle ayna, sanatçılar için önemli bir derinlik, perspektif sembolleri arasında yer alıyordu. Görünen ile görünmeyenin eşliğini temsil ediyordu. Lacan’ın bu düşünceyi, “*Ayna imgesi görünür dünyanın eşığıdır,*”²¹ diyerek, eşığı iç içe geçmiş son ve sonsuzluk arasında ayırıştırıran bir sınır olarak nitelerken aynı zamanda eşığı bir arada tutan bir imge olarak da ele alır.

²⁰ SİLVERMAN, Kaja. *Görünür Dünyanın Eşığı*. Sf. 285-286 (Kaja Silverman, Vilem Flusser Towards a Philosophy of Photography, European Photography, 1984, Gottingen, batı Almanya, s.7 Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru adlı eserden alıntı yapılmıştır).

²¹ A.g.e sf. 13.

Her dönem kendi sanatçısı ve eserini yaratmıştır. Onu çevreleyen koşullar ve şartlarda yeni buluş ve yeni tekniklerle varlığını sürdürüp sonraki kuşağa aktarmıştır. Bu bölümde günümüze kadar sanat alanında eşik kavramının hangi teknikler ve yöntemlerle varlığını sürdürdüğünü, nasıl bir düzlemde bugüne geldiğini inceleyeceğiz.

3.1. Romantizm Dönemi'nde Caspar David Friedrich ve Eşik Kavramı

Romantizm Dönemi'nde resim artık iç mekândan sıyrılıp dış mekânda gerçekleştiriliyor. Sanatçılar yolculuk yaparken de resimlerini yanlarında taşıyor, kaldıkları yerden devam edebiliyor ya da eskizler, notlar alıp sonrasında atölyelerinde döndüklerinde çalışmalarını sürdürebiliyorlardı. Dolayısıyla resimler dışarı, doğa ile bire bir iç içeydi. Romantizm için ilk söyleyeceğim, resim sanatında içsel olan duyguların ifade şekli olduğudur. Bu dönem sanatçılarında estetik olanı aşmak ana hedefteydi. Romantik sanat, tüm sınırları aşarak yeni bir düşüncede kendini inşa etmeyi hedefleyen bir toplumun sanat akımı olarak var olmayı hedefliyor. Bu dönemin sanatçıları rüya, gizem, korku, şüphe gibi terimlerle, doğa karşısında hiçbir şey olmanın kaygısı bir yana, sanata daha yetkin olabilmek için makinenin icat edildiği bir dönem paradoksu olarak ele alabiliriz. Bu durum günümüzde de kendini sürdürmektedir. Nasıl ki geçmiş zamanın sanatçıları çağının estetik kavramını aşmaya çalıştıysa bugün yine bu çaba kimi sanatçılar tarafından sürdürülmeye devam ediyor. Kendi çalışmalarında bu çağın estetik olarak ele alınan biçim ve yorumlarını aşmaya ya da onlardan sıyrılarak yeni bir yorum, bakış ve etki oluşturmaya çalışıyorum.

Manzara resimleri Romantizm Dönemi'nin en çok üzerinde durduğu temalar arasındadır. Işık artık bir geçişten içeriye süzülerek görünmüyor da doğrudan güneşten, gökyüzünün beyazlığından, ay ışığından görünüyor. Bir orman ya da deniz manzarasında imgeler artık ağaçlar, deniz dalgaları olarak izleyiciyle buluşuyor. Burada artık bütünüyle dışarıdayızdır. Dışarıda ve ressamın iç dünyasında. Sanatçı olarak bir birey tüm bu keşiflerin karşısında yetersiz kalıyordu. Kendi çalışmalarından yola çıkarak bu konuyu şöyle açıklayabilirim: toplum ve uçsuz bucaksız bir doğanın karşısında birey için artık hep bir sonrası mümkündür. Ne yapsa hep bir sonrası olabilecek, dolayısıyla ürettiğinde sürekli yetersiz kalabilmesi söz konusudur. Bu noktada bir tamamlanmamış olanı, bitmeyen, sonsuzu konu edinirim. Örneğin, bağ kurduğum bir takım mitolojik figürler vardır. Bunlardan biri kökleri

Frigya'ya kadar uzanan, mitolojide, Şarap ve Aşk Tanrısı diye bilinen Dionysos'tur. Yatay ve dikey düzlemde duran doğa ilişkisi gibidir. Buradaki Dionysos figürünün temsil ettiği yer yaban olan, kırsal olan, doğanın içinde hiçbir yere ait olmayan ve hiçbir mülkü olmayan, boşlukta süzülen bir figürdür. Dionysos²² adlı eserimde ele aldığım figür tam olarak ne yer yüzünde ne de gök yüzünde ama kırık, eski bir sütunun, yontulmuş, oyulmuş bir kayanın üzerinde durmakta ve müziğini icra etmektedir.

23



Resim 3.1: Mehmet Kadir Çelik – Dionysos - 2019

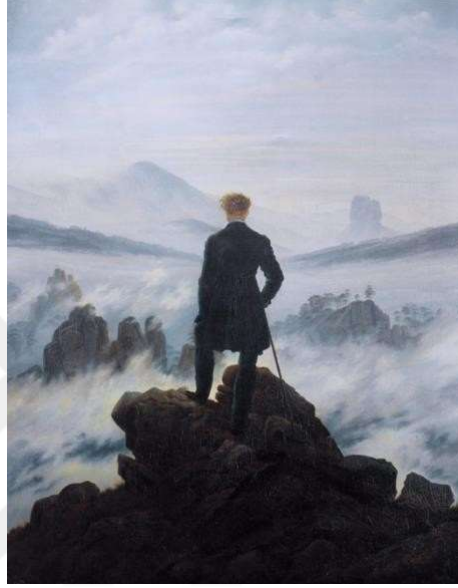
Tüm bu düşünceler bu eser metin çalışmamı, Romantizm sanatçısı olan Alman, Caspar David Friedrich'in, "Bulutlar Denizini Düşünen Gezgin" adlı eserine yönlendiriyor. Bu resme ilk bakışta kompozisyonun merkezinde olan bir karakterle karşılaşmaktayız. Erkek figürün sırtı izleyicisine dönüktür. Kendi çizdiğim eserde de mitolojik karakter, Dionysos'un yüzünü tamamen görmemekteyiz. İki de tanımı olmayan bir yeredir. Friedrich'in karakteri de tıpkı Dionysos gibi ne yeryüzünde ne de gökyüzünde, ikisinin de olduğu yerde ve ikisinin de uzağında yer almaktadır. Burada gözlemlediğimiz de tam olarak karakterin, arada, sınırda, eşikte ne içeride ne dışarıda duruyor olmasıdır. Romantizm sanatçısı Friedrich'in eserinde sonsuzluğa doğru açılan bir manzara ile karşı karşıyayız. Sisli mi bulutlu mu olduğu birbirine

²² Dionysos, "Ev Sergisi" Aralık 2022.

²³ Kendi şahsi eserim. 23-26 Aralık 2022 tarihinde gerçekleştirilmiş Ev Sergisi'nde çekilmiştir.

karişmiş gizemli bir manzara. Bu manzara resmi, izleyicide her dokunuşun iç içe geçtiği (bulutlar ve sis bulutları) ama bir o kadar da sınırları, çizgileri belirlenmiş (kaya kütleleri ve erkek karakterin duruş biçimi) zamandaki akışının hareketliliği ile ön planda durduğu bir resim algısı yaratıyor. Bu eserde, XIX. Yüzyıl Alman Romantik resimlerinden gelen Rückenfigur tekniğini görüyoruz. Manzara içerisinde yalnız bir insan figürünün sırtını izleyicilere dönük olarak yerleştirilmesi tekniğidir. Bunun önde gelen uygulayıcısı da ressam Caspar David Friedrich olmuştur.²⁴

25



Resim 3.2: Caspar David Friedrich – Bulutlar Denizini Düşünen Gezin - 1818

Bu eserde sanatçı izleyicisine maddi bir etki bırakmamaktadır. Eser ne gerçek bir dağ ya da gökyüzü manzarası gibi ne de soyut bir çalışma gibidir. Leonardo da Vinci tarafından keşfedilen atmosferik perspektif, sfumato tekniği ile çalışıldığını gözlemlediğimiz bu eserde ressam, uzayıp giden manzara mesafesini arttırdıkça, renk ve tonları arada bir seçimde kullanarak iki boyutlu bir derinlik yanılsaması resmeder. Pavel Florenski, *Tersten Perspektif* adlı eserinde perspektifin amacını şöyle yazar:

²⁴ <https://gaiadergi.com/resimlerde-ruckenfigur/> (Erişim Tarihi: 27 Kasım 2023)

²⁵ https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/styles/hkh_teaser_wide_medium_x2/public/caspar_david_friedrich_wanderer_ueber_dem_nebelmeer_um_1817.jpg?itok=usdzvJg (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

“Perspektif, gözden çıkıp resme yöneleceğine resimden çıkıp göze yönelir. Amaç, resmedilen mekân içinde kendini yitirmek, mekânın koordinatlarını alarak onun kendine dönüşmektir.”²⁶

Caspar David Friedrich’in de “Bulutlar Denizini Düşünen Gezgin” adlı eserinde kendini resimle bütünleştirdiğini, resmin her çizgisinde var olup ona dönüştüğünü söyleyebiliriz. Perspektifi adeta benzer renk kullanım yöntemi ile ikinci (bulut geçişleri, kayalıklar) ve üçüncü plan (dağ) için derinleştirmektedir. Resmin derinliği ikinci plan itibarıyla izleyicinin gözlerinde yerini alır. *Görünür Dünyanın Eşiği* adlı eserde, Walter Benjamin şöyle yazar:

“Aurayı sadece uzaklıkla ilişkilendirilmediğini hatırlamak çok önemlidir.”²⁷

Dolayısıyla yakın olanla algılanması gerektiğini söylerken izleyici ile eser arasında bir özdeşleşme olduğunu belirtir. Bu eserin döngüsünde de izleyici tıpkı kendi çalışmalarına bakarken konumlandığı gibi tam olarak uzaklıkla yakınlık arasında yer alan, birleştiren eşikte durmaktadır. İzleyici bu eserle her karşılaşmasında farklı düşüncelerde olabilir. Eşiğin bulunduğu konum izleyicinin hâl ve durumunda yer edinir. Eşik bu eserde, belirsizliği anlatan geçiş çizgileri, karakterin yüzünün dönük oluşu üzerine kurulmuştur. Sanki uzaktan, geniş bir açıdan baktığımızda bu eseri de kendi çalışmalarında olduğu gibi bir harita gibi algılayabiliriz yani, sınırları, geçişleri belli olan ama bunun izleyicinin bakışı ile anlam kazandığını söyleyebiliriz. Caspar David Friedrich’in bu resmi ve eser metin çalışmalarım için hazırladığım çizimlerim arasındaki en belirgin ortaklık, her birinin belirli bir yöne doğru açılan, saçılan, uzayan, daralan ve çoğalan hareketler bütünü olmasıdır. Dolayısıyla eşik kavramı bu iç içe geçen hareketlerde konumlanıp sürekli bir şekilde, Bulutlar Denizini Düşünen Gezgin’deki sis bulutlarını ele aldığımda yeni sis bulutlarını ya da çalışmalarımındaki çizgileri ele aldığımda hep yeni bir çizgiyi ortaya çıkardığını söyleyebilirim.

²⁶ FLORENSKİ, Pavel. *Tersten Perspektif*. Sf. 29.

²⁷ SİLVERMAN, Kaja. *Görünür Dünyanın Eşiği*. Sf. 154.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: MODERN AVRUPA RESMİ ÇERÇEVESİNDE EŞİK KAVRAMI

Romantizmden sonra artık ressam yavaş yavaş dışarıya yönelmekteydi. Bundan sonraki süreçte ise, örneğin, İzlenimcilik Dönemi'nde ressamlar bütünüyle dışarıda olup dışarıyı resimlerine konu ediniyorlar. Mekân ve zaman artık çok yönlü olarak eserlere yansıtılıyor. Günlük ve gündelik olan konular eserlerde yer ediniyor. Modern döneme geldiğimizde ise zaman ve mekân tipik karakterler olarak önümüze çıkmaya başlayacaktır. Eser metnimin bu bölümünde Modern Çağ sanatçıların çalışmalarını incelerken eşik kavramının eserlerindeki dönüşümünü ve izleyici üzerinde nasıl bir etki ile diyalog kurduğunu ele alacağım.

İnsan tezahüründe sanat, her şeyden önce hayal gücünün psikolojik, manevi ve içsel bir olgusu olarak var olmuştur ve insanın hayal gücü bağımsız bir yetidir. Güzel olanın duygusu, güzel olanın yaratılışı kendi varlığındadır. Sanat kavramı bu noktada popüler olanla değil içeriği, özgünlüğü, her çağa seslenişiyile varlığını sürdürür.

4.1. İzlenimcilik Dönemi'nde Claude Monet ve Eşik Kavramı

Eser metin çalışmamın bu bölümünde, İzlenimcilik Dönemi'nin başta gelen sanatçılarından Fransız ressam, Claude Monet'nin "Parlamento Binası Serisi" resimlerinden, 1904 tarihli olan bugün Paris, Orsay Müzesi'nde sergilenen eserini ele alacağım. Bu eser, ışığın değişken etkilerinde anın ve hareketin peşinde olan Monet'nin gördüğü manzarayı ya da aynı temayı farklı zamanlarda resmederek çalışmalarında ışığın nasıl bir derinlik, sonsuzluk kurguladığını açıkça gösteriyor. Çerçeve unsurundan sıyrılmış bu eserde uçsuz bucaksız zamandan dolayı renk değişim sürekliliği olan bir sonsuzlukla karşılaşıyoruz.

Gördüğümüz eser 1904 yılında alacakaranlıkta resmedilmiş Thames Nehri'nden görülen Londra Parlamentosu'nu temsil etmektedir. İzleyiciye bir hayalet silüetini anımsatmaktadır. Taş mimarisiyle yapılmış bu yapı cismaniliğini yitirmiş gibi durmakta. Sanki renk kıvrımları, zamanın döngüsünde hareket eden düşsel bir parlamento binası niteliği veriyor.



Resim 4.1: Claude Monet – Londra, Parlamento, Güneş Sisin Ardında - 1904

Eserdeki gökyüzü ve su turuncu ile leylak renklerinin egemen olduğu aynı tonlarla çalışılmış. Boya dokunuşları gördüğümüz zaman atmosferinin yoğunluğu ve sis durumunu belirtmek için düzenli bir şekilde birden fazla renk vuruşlarıyla işlendiğini söyleyebiliriz. Kendi çalışmalarım da tıpkı Monet'nin fırça vuruşları gibi üst üste gelen çizgileri, kıvrımları harekete yoğunluk ve saydamlık kazandırmak için dolayısıyla atmosferin ortaya çıkabilmesi için benzer biçimde çalıştığımı söyleyebilirim.

Dolayısıyla soyut unsurların gölgede çözüldüğünü izlerken somut olan binanın daha net ortaya çıkışı görülüyor. Resimdeki ışık izleyicinin gözüne dairesel hareketler sunuyor. Tıpkı kendi çalışmalarımındaki çizgilerin kıvrımları gibi. Ressamın renk vurgularını özgürce tuvaline yansıttığını görüyoruz. Suyun üzerindeki renkleri yansıtan ışık sisle harmanlanarak süzülüşte akışta olanı görünür kılar. Burada Claude Monet izleyicisini, filtrelenmiş bir gerçeklikle karşı karşıya getirir. Gerçek olan bir manzara var ama ressam tarafından öznel bir şekilde resmediliyor. Orada o an olan, dakik ve anlık olan bu görüntü, doğanın hareketsiz olmadığını ama dinamik olduğunu ve ışığın en küçük bir varyasyonla birden fazla değişikliğe dönüştürdüğü gücün gerçekliğini ele almakta. Bu durum kendi çalışmalarımındaki sonsuzluk

²⁸ <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/londres-le-parlement-trouee-de-soleil-dans-le-brouillard-1177> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

yorumu ile çok benzer, çünkü tek bir hareket üzerinden, birçok çizgi bütünü ile sonsuz varyasyonlar oluşturuyorum. Claude Monet'nin eserlerini gözlemledikten sonra da Monet ile kendi çalışmalarım arasında bir diyalogun olduğunu gözlemledim. Yani her eşik, ışık ve kontrast yoluyla bir diğerini yaratmayı sürdürüyor.

Claude Monet izleyicisini gerçek manzara ile ışık ve doğanın gücünden yola çıkarak aralarındaki eşığe davet ediyor. Eşik bu noktada gerçek ile ressamın algısındaki, ifade biçimindeki düzlemde yani ışığın somut görünürlüğünde yer almaktadır. Ressam kentsel bir manzaranın üzerine fırça dokunuşlarıyla desenler çiziyor. Her fırça dokunuşu ise desenlerini daha da çoğaltan biçimler elde etmekte. Parlamento binası her ne kadar hayali bir figür olarak görünse de aynı zamanda elle tutulacakmış gibi bir özelliği de içinde barındırıyor. Gökyüzünün bulanıklığına uzanan orantıların da deforme edildiği görülüyor. Bu da bize optik bir illüzyon olduğu hissi veriyor. Resimdeki ana birleşenleri ortadan kaldıran ve formların giderek yok olmasına neden olan sis aracılığıyla eşik kavramı ışığın hareketlerinin resmedilmesinde, sudaki yansımada yer ediniyor. Hareket ettiren, geçişte tutan bir aradalıktan söz ediyoruz. Hareketin hızı izleyiciye suyun hızını gösteriyor. Ön planda sıcak Thames Nehri ile arka planda soğuk parlamento binasının renk karşıtlıkları bulunuyor. Üçüncü planda görünen sis ya da sisin grimsi etkisini yaratmak içinse Monet'nin tamamlayıcı renklerden yararlandığı görülüyor. Işık bu eserde önemli bir unsur çünkü ayırıştırma ve birleştirme yani bütünü eşikte tutma rolünü taşımaktadır.

Ressam izleyicisini eşikler bütünüyle bir arada tutarak bir vizyon sunuyor. Gözün gördüğü bir manzarayı değil de bir anı, bir ışığı tasarlıyor. Yani Monet izleyicisini görünenden öte sürekli bir ışıklar eşiginde tutuyor. Sanki eserleri hep sürüyor, henüz bitmemiş izlenimi yaratıyor.

Eser metnini hazırlarken, çalışmama konu edindiğim, Claude Monet'nin şimdi müze olan Giverny²⁹'deki evini 2023 yazında ziyaret etme olanağım oldu. Bunun yanı sıra, Orsay Müzesi'ndeki eserlerini ve özellikle seçmiş olduğum, "Londra, Parlamento Güneş Sis Ardında" adlı eserini 2023 sonbaharında yakından inceleme şansım oldu. Evinde eserlerini

²⁹ <https://fondation-monet.com> (Erişim Tarihi: 8 Kasım 2023)

yaratırken içinde bulunduğu atmosferi, kendi arzusuna yönelik yarattığı bin bir çiçekli bahçesini, bahçesine vuran çıplak, direkt güneşten süzülen ışığı görebildim. Bunların etkisi oldukça büyüleyiciydi. Resimlerindeki hareketliliğin, bahçesinde gördüğüm ışık ve çiçeklerin canlılığıyla bugün halen eserlerinde yerini koruduğunu gözlemledim. Ressamın dünyalar kuran özelliğini, Claude Monet'nin somut anlamda tasarladığı bahçede bire bir görebilmem resminin dışarı çıkış yolculuğunu duyumsayabilmeme olanak verdi. Baktığı her yer resminde konu edindiği unsurlar olmuştu.

Bu bölümde resim sanatının izlenimci ressamın çizgileriyle dışarıda yerini aldığını ve çerçeveden, kurallardan arınarak doğa gibi uçsuz bucaksız sonsuzluklara uzanmayı başardığını gözlemledim. Eşik kavramının yerini sembollerden, figürlerden geçerek izlenimci ressamın aracılığıyla artık göze direk hitap edebilen ışıkta sürdüğünü söyleyebilirim. Görünür olan ama sınırlardan arınmış, bir arada tutabilmeyi öngören, diyalogu devam ettiren, geçişlerdeki hareketliliğini koruyarak varlığını sürdürüyor.

4.2. Kübizm Dönemi'nde Pablo Picasso ve Eşik Kavramı

İkinci Dünya Savaşı'na kadar süren Kübist Akımı'nın temsili analiz ederek yapı sökümü uğrattığını gözlemleriz. Örneğin, 1907 ila 1920'li yıllar arasında bu akımın temsilcisi olarak bilinen Pablo Picasso'nun, eserlerini incelediğimizde, nesnelerin geometrik şekillerle parçalandığı ve farklı açılardan yeniden bir araya getirildiği soyut bakış açısını benimsediğini görürüz. Perspektif ve geleneksel form anlayışlarının karşısında durur. Kendi yorumu ile anlatım ve görsel dilde matematiksel bir düzen kurgulayarak analitik bir yaklaşımı öne çıkarır. Kendi çalışmalarında birbiri ardına gelen çizgilerin oluşturduğu görsel izlenimin ardında hesaplı ve ölçülü bir düzen söz konusu, tıpkı Picasso'nun resimlerinde kurguladığı analitik yaklaşım gibi. Tüm çizgiler birbiriyle ilişkilisini sürdürürken ardı ardına yapım ya da söküm aşamasını izleyiciye sunar. Picasso da kendi çalışmalarındaki gibi, ezber olandan sıyrılmış gerçeklik kavramını izleyici için daha da basitleştirip konuları çeşitli açılardan sunmayı irdelemiştir. Çalışmalarında da ele aldığım gibi, perspektif düzleminin değişerek, dönüşerek farklı kıvrımlar eşliğinde izleyici ile buluştuğu söylenebilir. Bu da birçok perspektifi, biçimi bir araya getirerek Picasso'nun Hasır İskemleli Ölü-Doğa, özgün adı ile *Nature morte à la*

chaise cannée çalışmasında da kendi çalışmalarım da birden çok yorumun sunulabilir olduğunu dile getirmemi sağlar.

30



Resim 4.2: Pablo Picasso – Hasır İskemleli Ölü-Doğa - 1912

Eserde teknik olarak çizim ve kolaj kullanılmıştır. Ressam farklı nesne ve malzemeleri bir araya getirerek bu eserini oluştururken geleneksel olandan ayrı bir yerde durmuş soyut şekiller ve soluk renkler kullanılmıştır. Picasso resmine hasır ip eklemekte, gerçekliği bir kez daha basit bir şekilde, ip aracılığıyla sanatına işlediğini bizlere göstermektedir. Buradaki geometrik dikdörtgen, üçgen ve daire formları, ışığın sürekli bir şekilde yer değiştiriyor oluşu, beşinci, son bölümde de göreceğiniz gibi benim çizimlerimde de bulunmaktadır. Her çizgi başka bir çizgiye yönelerek, yeni bir çizgi oluşturmaktadır. Eşik kavramı değiştiren, yeniden var edebilen bir konumda yer alır.

4.3. Gerçeküstüçülük Dönemi'nde René Magritte ve Eşik Kavramı

Sürrealizm Akımı'na geldiğimizde ise 1920'li yıllardan itibaren Dadaizm'in faaliyetlerinden doğduğunu söyleyebiliriz. Bu akım hızla dünyaya yayılıp görsel sanatlar, müzik ve edebiyat gibi birçok disiplini etkilemiştir. Sürrealist ressamların bir özelliği, rüya ve hayal gücünün etkisiyle bilinçaltının gerçeküstü ve fantastik unsurları benimsemesidir. Örneğin, René Magritte'in eserlerinde rasyonel düzenlere ve mantığa bir karşı çıkış vardır,

³⁰ <https://www.museepicassoparis.fr/fr/nature-morte-la-chaise-cannee> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

yazı ve resim teknikleri gibi kendiliğinden gelişen bilinçdışı yöntemlere yöneldiğini söylenebilir. Bu izlekler izleyicide ironi ve mizah içerikli eserler gördüğü algısını da yaratabilmektedir. 1928-1929 yıllarında tuval üzerine yağlı boya ile gerçekleştirdiği, bugün Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi'nde bulunan, *La trahison des images*³¹ “İmgelerin İhaneti” adlı eserini ele alalım. Sürrealist ressam René Magritte bu eserinde nesnenin kendisi temsili olan imge ve dil arasındaki ilişkiyi bozmaktadır. Bu eser izleyicinin gözünde direkt olarak nesneyle değil ama onu yoruma açık bir şekilde temsiliyle karşılaştırır. Burada sanatçı bizlere boyanın izleyiciye salt resim dışında başka bir şeyi de aktarmasını amaçlamaktadır. Aşağıdaki resme baktığımızda, *Ceci n'est pas une pipe*. “Bu bir pipo değildir.” sözünün doğru olduğunu biliyoruz. Evet, pipo değil, piponun bir temsilidir. Göstergibilimin bizlere söylediğini René Magritte'in bu eseriyle doğrulamaktadır. Başka bir deyişle, görüntünün gerçek olmadığını hatta belki gerçeği yansıtmadığını da çünkü görüldüğü gibi sanatçı onun o anda olan yansımasını resmetmiştir ve bu değişebilir. Oysaki burada bizler izleyici olarak, gerçek bir nesneyi değil, nesnenin yalnızca belirli bir yönünü belirli bir bakış açısından belirli bir yorumu gösteren bir nesneyi görürüz. Ressam bizlere kendisini doğrudan tanık olarak değil ama sunduğu vizyonun bir tanığı olarak hissettirir. Bütün bunların temsili olan pipo imgesi, dilsel gösterge olarak yan yana getirdiği sözcükler ve gerçeklikte var olan pipo ile gerçekleştirmiştir. Eşik kavramı bu eseri incelediğimizde yazı ve resim arasında izleyicinin zihninde ressamı ve yorumu, algıyı: algısal eşiği bir araya getiren noktada yer almaktadır.

32



Resim 4.3: René Magritte – İmgelerin İhaneti – 1928-1929

³¹ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/567829> - Ahmet Cüneyt Gültekin (Erişim Tarihi: 16 Kasım 2023)

³² <https://www.lacma.org/magritte-index> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

Eşik kavramı sanatçı ve izleyicisinin iç dünyasında yani düşünsel, duygusal, sezgisel, algısal izlekten öte dış dünyaya, topluma herhangi bir sözü direkt olarak söylemeyen bireye hitap eden bir noktada durmaktadır. Modern sanat yapıtı klasik anlamda zorunlu olarak “güzel” olan değildir ancak bir anlam taşımakta ve etki yaratmaktadır. Güzellik daha sonrasında, eser ve seyirci arasındaki ilişkide, eserde değil de estetik deneyimin kendisinde varlığını sürdürür. Seyircinin bu noktada varlığı büyük bir önem taşır. Modern eser, ona bakmak için zaman ayıran seyircisine kendisini izlemesi için bir yer sunar. Ona gerçek anlamda hem fiziksel hem de entelektüel olarak çağrıda bulunur. Eser artık düşündüren, yorumlanan bir konumdadır. Kendini anlatmaktan öte seyircisinde bir anlam bulmaya onun düşüncelerine göre şekillenmeye açıktır. Seyircinin hayal gücüne, çocukluğuna, belki de kayıp masumiyetine hitap eder. Bu düşüncelerden yola çıkarak, bu dönemin sanatçılarının izleyicisine söylemekten anlatmaktan öte onu hareket ettirmeye öncelik verdiğini dile getirebilirim. René Magritte’in eserinde olduğu gibi izleyici benim çalışmalarımı da izlerken hareket halindedir. Bu çizimler bütünüyle net, belirgin motifler içermediğinden izleyici tarafından farklı yorumlanabilir niteliktedir. Örneğin yukarıdan bakınca bir yara izi gören izleyici, aşağıdan bakınca bir saç perçemi gördüğünü sanabilir, karşıdan bakınca ise başka bir imge ve yorum sunabilir. René Magritte görünenin bir pipo olmadığını söylemekte bense bunu direkt olarak göstermekteyim ama ikimiz de izleyicinin bilincine hitap edip yorumu ona, o anki bilincine bırakmaktayız.

4.4. Soyut Sanat Dönemi’nde Piet Mondrian ve Eşik Kavramı

Kübizm eserlerinin ardından yeni gelen kuşak soyut olana yöneliyordu. Perspektif artık görünürlüğünü yitirmeye başlamışken yeni bir tarz yaratmak hedefleniyordu. Artık sanatta hayali alanlar çalışma konusu olabilecek güzellikte düşünülüp eserlerde yerini alıyordu. Hayali olan soyut olandır, gerçek doğada yeri olmayan ama düşlendikçe insan bilincinde yerini koruyabilendir. Tam da bu kelimeyi taşıyarak, 1930’lu yıllarda, II. Dünya Savaşı’nın da sürdüğü zamanlarda soyut çalışmalarıyla bilinen sanatçılar konuşulmaya başlandı. XX. Yüzyıl’ın başlarında ortaya çıkan soyut sanat bütünüyle gerçekçiliğin karşısında duruyordu. Bu hareketin sanatçıları, soyut imgeler sunuyor, görünmeyen,

bilinmeyen, dokunulmayan dünyaların varlığını ortaya çıkarmayı amaçlayan şekiller, renkler ve çizgiler ile görsel bir dil tasarlayarak izleyiciyle buluşuyor. Zihnimizde gerçekleşen, hayal gücümüze değinen bu çalışmalar hem sanatçısının hem de izleyicisinin duygularını düşünmeye, sorgulamaya davet ediyor. İzleyici soyut eserleri izlerken iyi ve kötü, mutlu edici ve hüzün verici tüm kişisel duygularıyla kendi iç yolculuğunda karşılaşabiliyor. Soyutlama dediğimizde bunun farklı biçimlerde ele alındığını görebiliriz. Örneğin, Kandisky içsel dışavurum ve doğaçlama ile geliştirdiği lirik soyutlama³³ denilen teknikle, Piet Mondrian ile arı soyutlama ve Jackson Pollock ile soyut dışavurumculuk tekniği ile karşılaşırız. Savaş sonrasında sanat alanında yaşanan duraksama bu sanatçılar ile sanat dünyasına yeni bir soluk getirmiştir. Bu sanatçılar fırça vuruşları, renk seçimleri ile nesnel ve maddi olmayan duyumsananı gerçek ya da düşsel, içeriği, konusu olsun ya da olmasın bir önem atfetmeksizin soyut sanat aracılığıyla eserlerine işledi. Belki de sanatçılar izleyicinin penceresinden baktığımızda materyalist olana değil, içsel olana hitap etmekteydi. Tüm bu fikirlerden yola çıkarak bu dönemin sanatçılarının gerçek olandan sıyrıldıklarını söyleyebilmek mümkündür, başka bir deyişle, gerçek olanı taklit etmiyor, gerçek olandan direkt olarak etkilenip eserlerini gerçekleştiriyor da dolaylı olarak, kendi iç dünyasındaki duygu ve düşüncelerle eserlerini var ediyorlardı. Haliyle eşik bu düzlemde artık dolaylı olarak yönünü değiştirmiş gerçek olan doğada, ışıpta değil de duygu ve maddi olmayan ile fırça vuruşlarının, renk kıvrımlarının dolaşımında yer edinerek düşünsel, zihinsel, duygusal, sezgisel olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu eserlerde de tıpkı kendi eser metin çalışmam için hazırladığım çizimlerimde olduğu gibi köşeleri çizgileri, nesne biçimleri belirli bir noktalar bütünüyle değil de daha doğal bir akışta süren, dışa ve içe, dikey ve yatay eğri formlarla karşılaşmak mümkündür. Böylece soyut dönem sanatçıların estetik, göze güzel görünen eserlerden öte daha derin ve içsel bir yoğunluğu izleyicisine taşımayı hedeflediğini söyleyebilirim.

Piet Mondrian arı soyutlama kavramını resimlerin maddi olarak anlamlarından arındırılarak, daha saf bir biçimde izleyicisine aktarmak istemesinden geliyor. Eserlerinde gerçek olan herhangi bir motifi değil de seçtiği belirli ana renklerle ve düzenli örüntülerle izleyiciye sesleniyor. Mondrian'ın eserlerinde daha çok sarı, kırmızı ve mavi renk

³³ <https://asrjournal.org/files/asrjournal/499ada3f-98cf-44b6-acbe-5dcbf91e8f56.pdf> (Erişim Tarihi: 18 Kasım 2023)

seçimleriyle karşılaşılır. İlk dönem eserlerinde kendini gösteren doğa formları zamanla giderek daha soyut ve geometrik formalara dönüşmüştür. Mondrian'ın seçtiğim iki eserinde, somut olan bir ağaç figürünü resmin içinden parçaları azaltarak ağaçtan soyutlamaya geçişini gözlemleyebiliriz. Sanatçı bir yandan çokluk ve birlik yani çevremizdeki ve kendi içimizdeki dünyanın sonsuz çeşitliliği arasında, diğer yandan her şeyin içsel birliğini düşünme ihtiyacı arasında dinamik bir etkileşim kurar. Resimlerinde özellikle kullandığı yatay ve dikey çizgisellik dinamik bir birlik (öznenin dünyayla kurduğu ilişki) ve sonsuzluğu temsil eder.

34



Resim 4.4: Piet Mondrian – Akşam; Kırmızı Ağaç - 1909

35



Resim 4.5: Piet Mondrian – Gri Ağaç - 1911

İlkinde, “Akşam; Kırmızı Ağaç”, ana renk olan mavi, kırmızı ve sarı ile karşılaşırken ikincisinde “Gri Ağaç”, grinin tonları, beyaz ve siyahın geçişlerini görürüz.

“Akşam; Kırmızı Ağaç” adlı eserde ön planda kırmızı bir ağaç görüyorken arka planda mavi rengin bulunduğunu görürüz. Perspektif ve derinliğin ritmi esere dinamiklik kazandırır. Dallar gökyüzüne yükseldikçe renklerin parlaklığı artıyor. Eserin alt kısmında ise fırça vuruşlarıyla, nokta nokta işlenmiş parlaklıklar görünüyor. 1909 yılında Mondrian bu eseri çalışırken daha somut olana yönelmiş ancak sonraki yıllarda ikinci, “Gri Ağaç” adlı eserinde görüldüğü gibi, dinamik gri ve siyah renk çizgileri ile ana dallar daha görünür biçimde

³⁴ <https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/zeeuws-licht> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

³⁵ <https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/de-grijze-boom> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

çalışılmıştır. Çizgiler daha belirgin ve daha birbiriyle geçiş içindedir. Resmin diyalogu daha doğal bir akıştaymış hissi yaratmaktadır. Çizgiler birbirine paralel, neredeyse birbirine değmeden yukarı doğru uzamaktadır. Burada sanatçının ağacın hareketliliğinden çok dengesini ele almaya çalıştığını söyleyebilirim. Dolayısıyla bu iki eserin için figüratif somut olandan nasıl soyut olana doğru yöneldiğini görmek mümkündür. Burada önemli olan, sanatçının başka bir tekniğe geçişi değil ama görünür olanın aktarılma sürecine verdiği değişimdir. Ağacın görüntüsünden öte formunun derinliğine ulaşmayı hedeflediğini söyleyebilirim.

Sanatçı izleyiciyi resmin anlayışının sınırlarında, açılıp kapanan anlam derinliğinde soyut ve somut arasında ki eşikte düşüncelere yöneltir.



BEŞİNCİ BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA EŞİK KAVRAMI: GÜNTHER UECKER ÖRNEĞİ

Bu bölümde XX. Yüzyıl sanatının ikinci yarısından sonra günümüze gelen süreci soyut sanatın üç boyutlu biçimini bize sunan ve yerleştirme sanatının öncülerinden sayılan sanatçı Günther Uecker'in *Doppelspirale* adlı eseri üzerinden ele alınacaktır. Uecker'in çalışmalarında minimalizm ve deneysel sanattan izler bulunabilir. İçerik genellikle biçimin doğrudan ifadesi olarak algılanır. Uecker'in çalışmaları biçim ve içeriği birleştirir ve izleyicinin sanat eserine doğrudan ve derinlemesine tepki vermesini amaçlar. Bu bölümde ürettiğim çalışmalarda bana fikirleri ve çalışmalarıyla yol gösterici olan Günther Uecker'in sanatı üzerine yoğunlaşarak eşik kavramını yorumlamayı çalışacağım.

Günther Uecker günümüzde halen figüratif çalışmalar, kinetik heykeller, ahşap ve gravür eserleri, hazır nesne, kalas, çivi gibi malzeme ve yöntemlerle üretmeye devam ediyor. Her çivi bir öncekinden bir şey alırken bir sonrakine bir şey söylüyor ya da anlatıyor hissi uyandırır. Her çivinin kıvrımında bir ritim uygulanmış gibi görünür. Eserlerini tasarlarken enstalasyon tekniğinden yararlanır. Büyük çaplı çalışmalarında zemin olarak yeri kullandığına tanıklık ederiz. Yerden tavana uzanan kalaslar, kalasları saran bez şeritler örneğin, izleyici olarak bana bir yarayı, bir sözü sarar hissi verir. Çivi aracılığıyla da belki bu yaralara soluk aldırıyor ya da yarayı daha da kanıttığını düşünmemi sağlıyor ³⁶. İzleyici onun eserlerini incelerken bir hareket içinde ama sessizlikle karşı karşıya olduğunu hisseder. Eserlerinde çivi kullanımı gölge ve ışık hareketlerini yönlendirmesinde etkili olmuştur. Eserlerini incelediğimde içsel olana yöneldiğini söyleyebilirim. Galerie Edith Wahlandt'da (Stuttgart) 20 Kasım 1999'da açılan sergi konuşmasında şu sözleri dile getirir Uecker:

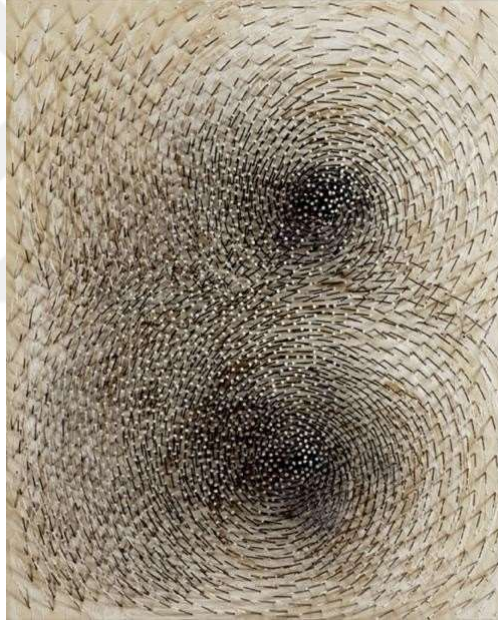
“Düşünülemeyeni ve insanın yeteneğini içinde olan her şeyi ortaya çıkarmak gerçek olandır. Gizil gücümüzü kendi deneyimimizle öğrenmeliyiz, yani aynı zamanda olumsuz olana ve kötü davranış biçimlerine de eğilimli oluşumuzu ve insanın insan tarafından yaralanabileceğini, kendi kendini de yaralayabileceğini, yani intihara yönelik nekrofil bir amacımızın da olduğu

³⁶ Günther Uecker *Diyalog: İşaretler ve Yazılar*. Sf. 30.

çünkü bu da insanın içinde var olan bir güç. İşte bunlar resimsel davranışında benim temel aldığım konu.”³⁷

Günther Uecker’in *Doppelspirale* adlı ahşap üzerine çivi ile çalıştığı eserini detaylı incelediğimde içeriye ve dışarıya doğru kıvrımları olan bir görüntü ile karşılaşyorum. Çivilerin yoğunluğu sürdükçe daha siyah bir renkle karşılaşırken seyrekleştğinde daha saydam bir tonla karşılaşyorum. Bu eserde de gördüğümüz gibi görsel keşif konusunda sanata somut bir yenilik sunmaktadır. Eserlerini üretirken uzay döngüsünü anımsatan bir ışık uygulamasına benzetmek mümkündür. Örneğin, seçtiğim *Doppelspirale* eserinde belirli geometrik biçimler bulmamaktadır da daha organik ve kıvrımları olan, titreşen unsurlar pratiği görünür.

38



Resim 5.1: Günther Uecker – Doppespirale - 2012

³⁷ A.g.e. sf. 30.

³⁸ <https://bombmagazine.org/articles/gunther-uecker/> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)



Resim 5.2: Günther Uecker – Schauer -2019

Burada Günther Uecker'in tuvalin geleneksel boyutunu aşip iki boyutlu sınırlarının da ötesine geçtiğini gözlemliyoruz. Eseri izlerken noktalardan oluşmuş ve çizgiye dönüşen ışığın seyri değişikçe bir gölge oyunu ve aydınlatma hareketleriyle bütünleşen yeni bir üslup ile karşılaşyoruz. Bu eserde zamana yönelik bir diyalog da söz konusu, sanki bir şeyler silinip giderken yeni olanın varlığını, yorumunu görürüz. Tıpkı zaman gibi, geçip giden anlar aynı zamanda yeni anları da yaratmayı sürdürüyor. Anın, geçen, geçmekte olan ve yeni var olan zamanın eşikleri bunlar. Uecker, açıklanamaz bir durumunun sınırlarını aşmak için görüntülere başvurarak kelimelerin de ötesine geçiyor. Sıradan ve gündelik olan ama aynı zamanda ham ve müdahaleci nesne, çiviye seçmesi eserlerini özgün kılıyor.

Düz ve katı bir malzeme olan çiviye belirli bir düzlemde belirli hareketler ve boşluklar kullanarak bize sunduğu şey çok sade ve dengeli bir düzlem. Bu düzlemde her şey hareket ediyor ve bununla birlikte katı olan hiçbir şeyin olmadığı hissi yaratılıyor. Tuvalin üzerindeki çizgiler tekrar ve ardışık bir şekilde yan yana duruyor, Günther Uecker küçük ve basit

³⁹ <https://bombmagazine.org/articles/gunther-uecker/> (Erişim Tarihi: 7 Aralık 2023)

eğimlerle bu tekrarı bize nokta, çizgi, gölge ve ışık gibi koordinatları da vererek onların arasında dolaşabileceğimiz çok geniş bir alan sağlıyor. Bu konunun kendi çalışmalarına olan paralelliği her çivi çizimlerindeki çizgilerle özdeşirebilmemden geliyor. Çalışmalarımızı gerçekleştirirken malzemelerimiz (Günther Uecker'in kullandığı çivi, benim ise çizgi) farklı olsa da ikimiz de yalnızca görülebilen değil, ışık ve gölge gibi varyasyonlarla duyumsanabilen ve hissedilebilen çalışmalar sunmaktayız.

Sanat onun için bir iletişim aracına, deneyime yeni yollara dönüşüyor. Bu eserde gözlemediğim eş merkezli çizgiler, hipnotik tekrarların bulunmasıdır. Sanatçı izleyicisine görüntünün yoğunluğunda gölge ve ışığın dilini tercüme etmekte. İzleyicisine doğru açılan ve kapanan optik çizgilerle fiziksel ve otoriter varlığın ötesinde izleyicisinin zihnine seslenen bir titretişim yaratmakta. Günther Uecker zamanı görünür kılıyor, her çivi geçici zamanı tasvir eden güneş saati gibi bir görünüme bürünüyor böylece sürekli değişen ve süren eşikler bütünü bizlere sunuyor. Ben de kendi çalışmalarında çizgiler aracılığı ile süren ve değişen eşikler bütünü bu paralellikte ele alıyorum.

ALTINCI BÖLÜM: ÖNÜ, ARKASI, SAĞI, SOLU, YUKARISI, AŞAĞISI EŞİK

Eser metin çalışmama başlamadan uzun bir süre önce sulu boya ile resim yapmayı sürdürdüm. Renk karışımları, renklerin su aracılığıyla kâğıt üzerindeki süzülüşü oldukça hareketli sahnelerdi. Bu çalışmaları gerçekleştirirken boyanın akışını arzuladığım gibi kontrol edemiyordum. Kalem gibi değildi. Bu durumda sulu boyanın fazla performatif olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Suyun belirli bir yere kadar kontrol edilebilir yanı ile karşılaştım. Buna karşın, eser metin için hazırladığım çalışmalarda mürekkep boya kullanışım, boyanın kâğıt yüzeyindeki hareketlerine an be an eşlik ediyor ve yön verebiliyor olmamı sağladı. Ayrıca sulu boya ile çizilebilen bir imgenin istenildiğinde değiştirilebilir, yeniden şekil verilebilir tarafı varken mürekkep boyada bunun mümkün olmadığını farkına vardım. Buna karşın yine de iki malzeme arasındaki ortak noktanın belli bir yere kadar kontrol edilebilir olduğunu söyleyebilirim ama yine de çalışma süreciyle birlikte malzeme bir noktadan itibaren bütünüyle kontrol edilemez hâle dönüşür. Örneğin, ben çalışmalarımı sürdürmek için mürekkep kalem daha odaklı olmayı gerektirdiğinden ve kontrollü bir çalışma sunduğundan ona yöneldim. Bu seçimimde elbet karakterimin de bir payı olduğunu ve yönelimimin bana kendimi ve sınırlarımı değerlendirmeme olanak verdiğini söyleyebilirim. Tam da bu yüzden mürekkep kalemlerle çalıştığımın bilincinde olmak ve çizim yaparken hataya ya da bir önceki çizimin yönünü değiştirmek istediğimde bunun pek mümkün olmayacağını zihnimde tutarak çizimlerimi yaptım. Kâğıt üzerine çizdiğim çizgilerle oyunlar kurmaya zihnindeki imgelerle kalemi tutan parmaklarım arasındaki ritmi duymaya, kâğıt üzerinde sonsuz bir diyalogu tasarlamaya çalıştım.

Eser metin çalışmam için, çok büyük hareketler değil de daha sıradan, daha küçük kıvrımlarla ilerleyen hareketler bütününe irdeledim. Tonu, gölgeyi, çizgiyi, hareketi 12cm x 17cm boyutlu kâğıt üzerinde ele almaya yöneldim. “Yüz”, “Yüz 1”, “Yüz 2” adlı bu çalışmalardan toplam 60 adet çizdim. Çizimlerin sunumu için ise beyaz renk paspartu ve Gaffer bant kullanarak bir defter hazırladım. Bu defterin dış kapakları 69cm x 40cm, sırt kısmı ise 45cm x 12,5cm’dir. Her çizimin yer aldığı iç sayfaların boyutu ise 30cm x 45,2cm’dir. İzleyici bu sergileme biçimi ile yerde dik duran ve içerisinden her çizimin birbirini takip ederek, bir öncekinin diğerini öne çıkardığı 60 adet çizim ile karşılaşacak.

Bunun dışında izleyicinin karşılaşacağı, “Sıyrılmak” adlı büyük ana çizim ise yine kâğıt üzerine mürekkep kalem ile çizilmekte olup, 280cm x 110cm boyutundadır. Bu çizimin sunuş şekli dikey bir biçimde duvara konumlandırılacak.

Bu çizimleri incelerken izleyicinin gözlemleyebileceği birer beden formları kurgusunun izine düştüm. Bu formlar yalnızca insan değil, herhangi bir canlının ya da nesnenin hatta bir imgenin, gölgenin formu bile olabilir diye tasarladım. Bu formlar, zamanda ve mekânda sıkışıp kalmış zihnimde bazen dizginleyemediğim, yani yönetemediğim ve geçiş anındayken, dönüşürken, sürerken resmedilmiş farklı formlardan oluşmakta. Bu çizimleri birbiri ile ilişkide diyalogda olan kopuk ya da birleşik, yan yana; art arda, üst üste; alt alta, birbirine bazen zıt yönde hareket eden farklı birçok çizgilerle gerçekleştirdim. Bu da eşik kavramının çizimlerimdeki görüntüsü ile karşılaşmama olanak verdi. İlerledikçe uzaklaşan, uzaklaştıkça ilerlenen yeniden birleşmeler, bir arada duran, zaman zaman ayrı düşüp yeniden bir araya gelen kopukluklarla eşik konusu çizimlerimde belirginleşti. Eşik konusunu bu yönde ele aldığımda, iki ayrı, iki karşı karşıya ya da iki ardı ardına yönü fark etmeksizin ama mutlaka “bir” olandan çıkıp “ikinci” bir olana yani çalışmalarımındaki bir çizgiden, ikinci bir çizgi ile karşılaşma, diğeri ile arasındaki etkileşimden, hareketten var olabileceği şeklinde yorumlayabilirim.

Bu çizimleri gerçekleştirirken, ışığın, akışın, doluluğun birbirine nasıl baskın gelip gelmediğini birinin nasıl diğeri daha kuvvetli ittiğini, öne çıkardığını gözleme şansını elde ettim. Her ne kadar çizimlerin bilincinde, farkında olmaya çalışsam da tıpkı Claude Monet’nin “Nilüfer”, özgün adı ile *Les Nymphéas*⁴⁰ adlı resimlerindeki kıvrımlar gibi sonsuz kontrolünde olmadığım çizimler gerçekleştirdim. “Görünür Dünyanın Eşiği” kitabında, Kaja Silverman, Paul Schilder’den şöyle bir alıntı yapar:

“İnsan bedeninin imgesi, kendi bedenimizin zihnimizde biçimlendirdiğimiz, diğeri bir deyişle bize görüldüğü şekliyle, resmi demektir. Bize verilen duyular vardır. Beden yüzeyin

⁴⁰ <https://www.musee-orangerie.fr/fr/collection/les-nymphéas-de-claude-monet> Temmuz ve Kasım ayında Paris’te Orangerie Müze’sine uzun uzun izleyip inceleme şansını edindiğim bu eserler Monet’nin meditasyon amaçlı gerçekleştirdiği sekiz kompozisyondan oluşmaktadır. (Erişim Tarihi: 11 Aralık 2023.)

bölümlerini görürüz. Temasa, ısıya, acıya dayalı izlenimlerimiz vardır. Zihinsel resimler ve temsiller (de) bulunur.”⁴¹

Bu alıntıda bahsedildiği gibi, zihinsel resimler kavramı tıpkı Monet'nin *Les Nymphéas* eserlerindeki gibi benim çizimlerimde de benzer etki yaratmıştır. Zihnim ve mürekkep arasında ellerim aracılığıyla kâğıdın üzerine bir formu yani zihnimdeki görüntülerin, ritimlerin imgesini aktarmaya çalıştım. Sesleri, hareketleri, kullanarak kâğıt üzerinde yeni bir şeyin izini sürdüm. Bu çizimleri gerçekleştirirken kâğıdın etrafında döndüğüm de oldu, ona yakınlaşıp uzaklaştığım da. Hareket hâlindeydim tıpkı o çizgilerin kıvrımları gibi. Çizimlerimde kimi zaman mikroskoptan bir şey inceliyormuş hissine de büründüm. Eşikler ise uzaklaşan ve yaklaşan, aralıkları olan, belki zaman zaman belirsiz olan çizimlerle birlikte var oldu. Eser metin çalışmam boyunca seçtiğim sanatçıların, örneğin Jan Van Eyck'in ya da Velasquez'in ayna sembollerindeki gibi görünür olanın eşığının başka boyutlarını da gözlemledim ve kendi çizimlerimi yaparken bu derinliği ayna gibi bir sembol kullanmadan soyut ve somutun daha da arasında olan bir yöntemle işlemeye çalıştım.

Bu çizimlerde bazen beyaz renk siyahı daha kuvvetli iterken bazen de siyah beyazı daha kuvvetli, yoğun itti. Bir hareket söz konusuydu ve bu hareketi oluşturabilmek için etkileşim, itme, dokunma gerekliydi. Çizimleri gerçekleştirirken bu düşünce ile ilerleme kat ettim. Bu düşünceler kâğıt üzerinde gerçekleşirken resim dışında yaşamımda da yer edindi. Dışarı çıktığımda doğa ile organik oyunlar kuruyor gibiydim. Örneğin ışık benim için çok önemli bir etkendi. Çizimlerim bazen bir ağacın kavuğuna dönüşüyor, bir volkanın içine giriliyormuş gibi oluyordu. Ben burada iki şeyin arasında duruyor hissindeydim. Yazı ile çizim arasında, kâğıt ile mürekkep arasında durdum ve hareket eden formlar elde edebildim. Her noktanın, renk yoğunluğunun, ışığın, formun, zihnimizde yarattığı bir etki, harekete geçiren yanı vardı. Bunlar hep birer eşik noktalarıydı. İzini sürdüğüm hem birbirinin dışına çıkan hem de birbirinin içine giren sonsuz bir kompozisyon olma durumlarıydı. Işık, form ve yazı fikrinin içinden bir şey çıkarmaya çalışıyor ve bazen de bir şeyi içine gömmeye çalışıyorum. Bunlar da sonuç olarak kesitler, görüntüler o anlara dair çizimler yaratmama olanak verdi. Kâğıt üzerindeki her çizgi diğerine yön veriyor, her biri bir önceki ya da sonrakinin hareketiyle var oluyordu. Her çizgi, çizimlere geniş açıdan bakıldığında, diğerini

⁴¹ SİLVERMAN, Kaja *Görünür Dünyanın Eşiği*, sf. 28.

var eden bir nitelik taşıyor. Neredeyse her gün bir çizim yaptım. Bunlar dolayısıyla birer günce gibi de yaşamımda var oldu. Gün içinde yaşama ilişkin olan gözlemlerim, yolda yürürken, masa başında çalışırken, kitap okurken, bir resmi incelerken zihnimde oluşan, günlük rutinden imgeleri çekip çizdiğim çizim hâlleri oldu. Kaja Silverman, bu durumu şöyle yorumlamaktadır:

“Ancak insan öznedeki durum çok farklıdır. İnsan zihni aslında hayat boyu önce olgunlaşmadan doğuşunu, sonra da özellikle dile girişin neden olduğunu bütün bir bölünmeler ve kayıplar dizisinin sonucu olan kendine yetmezliğin üstesinden gelmekle meşguldür. Dolayısıyla imge bir pencereden çok, yansıtıcı bir yüzey işlevi görür. İdealleştirilen bir temsille karşı karşıya gelen insan genellikle önce ötekini değil kendi benliğini arar.”⁴²

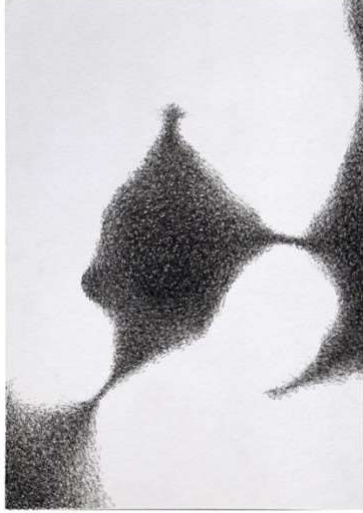
Zihnimdeki imgeler bir noktada kendimde de bir arayış için tuttuğum, duygu ve düşüncelerin eşliğine yöneldiğim ve çizimlerime yansıttığım parçalar bütünüdür. Kâğıt ve kalem gibi iki somut aracın birbiri ile buluştuğu noktada, kendi bilincimle bu iki aracın arasında durduğumda dünyalar kurup dünyalar bozmaya şimdi ve burada anda varlığını sürdürerek hep yenilerini yaratmaya olanak buldum. Bu iki araç ve zihnimin ortaklığı bir anlamda soyut ve sonsuz sayıda şekiller, imgeler yaratabiliyordu bunun büyüsunü tıpkı bir yontucu gibi beyaz bir kâğıt yüzeyin üzerinde mürekkep olan kalemlerle kurguladığım imgeleri bir araya toplayarak eşikler bütünü var edebildim.

Eser metin çalışmam için gerçekleştirdiğim çizimlerde “yüz 1 – yüz 2 – yüz 3...” gibi bir adlandırmaya başvurdum. Her çizimi kendi içinde numaralandırırken, bir yandan onlara yönelen bakışı “yüz” olarak nitelendirdim bir yandan da onların kendi yüzeylerinde hangi yüzden başka bir deyişle hangi yönden ele alındığına vurgu yapmak istedim.

İlk, “yüz 1” adlı çizimim (Resim 5.1), sürekliliğe vurgu yapan, ayrımları olan ama yeniden yeni bir şekilde birleşenini bulup sürmeyi sürdürmekte. Gördüğümüz gibi, ince de olsa bir arada tutan uzamları var. Bunları küçük lekeler, izlere, çentiklere benzeterek onları yine mikroskop aracılığıyla inceliyor hissiyle çizdim. Tek seferde biten bir çizgi bütünü değil de küçük küçük aldığım notlar gibi gerçekleştirdim. Keskin olmayan, kıvrımlı çizgilerle

⁴² A.g.e. sf. 72.

ilerledim. Sonunu bilmediğim ama akışta ilerleyen bir iz ve aynı zamanda canlanmaya yönelip boyut kazanan bir leke gibi ele alabiliriz. İzleyiciye birleşen ve ayrılan iki farklı eşiği göstermekte. İki uçtaki siyah ve beyaz rengin hareket hâlinde oluşu bizlere siyah olan tarafa baktığımızda başka beyaz olan tarafa baktığımızda başka bir form göstermekte. Üst üste hizalanmakta olduğunu gördüğümüz bu görüntüyle çizgilerin etkileşimde olduğu ve böylece yeni eşikleri ortaya çıkarması ile karşılaşmaktayız.



Resim 6.1: Mehmet Kadir Çelik – yüz 1



Resim 6.2: Mehmet Kadir Çelik – yüz 2

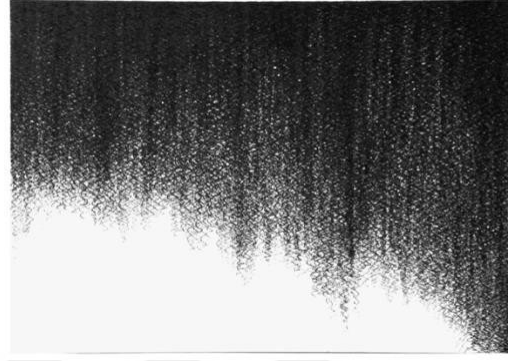
İkinci, “yüz 2” adlı çizimim (Resim 5.2), kopmuş bir parça hissi ile yola çıktığım bir çalışmadır. Olduğu yer ile ilişkili ama kadrajın dışına da çıkan bir parça görmekteyiz. Bu parçanın yönünü belirlemek izleyicinin hangi konumdan baktığına göre değişebilir. Parçanın gelmekte ya da gitmekte olması değişkendir. Ayrıca bu çalışmayla birlikte artık ışığın çizime daha yoğun bir şekilde yansıtıldığını da gözlemleriz. Çizgiler dikey ve yatay değil de yine kıvrımlı bir biçimde durmaktadır. Çizime daha uzak bir açıdan baktığımızda örneğin, bir cam parçası gibi de algılanmakta, camda saydam olanı, diğer tarafı da görürüz ama ayna sembolünde bu tek yönlüdür. Aynanın arkasını görmeyiz, gösterdiği görüntünün boyutlarını görürüz. Burada beyazın ön ve arka kısmı da ışık aracılığıyla izleyicisine sunulmaktadır. Bu çizimde Günther Üecker’in çivilerle gerçekleştirdiği *Doppelspirale* eserindeki gibi organik, kıvrımlı, titreşen ve hareket hâlinde olan bir görüntü ile karşılaşırız.

Üçüncü, “yüz 3” adlı çizimim için (Resim 5.3), bir manzarayı ya da bir peyzaj resmini kurguladım. Dikey ve yatay çizgileriyle titreşen bir ritme vurgu yaptım. Manzara rüzgârlı bir

havada sallanan ağaçlar gibi duruyor. Yan yana gelen her birinin diğerini desteklediği formlar görmekteyiz. Gördüğümüz gibi bir form henüz bitmek üzereyken ya da biçimini oluşturduktan hemen sonra diğerini çizmekteyim, çizimin içindeki eşik, yani geçişler uzunluğu, kısalığı, genişliği ve darlığı farklı ama süreklilikle devam etmektedir.



Resim 6.3: Mehmet Kadir Çelik – yüz 3



Resim 6.4: Mehmet Kadir Çelik – yüz 4

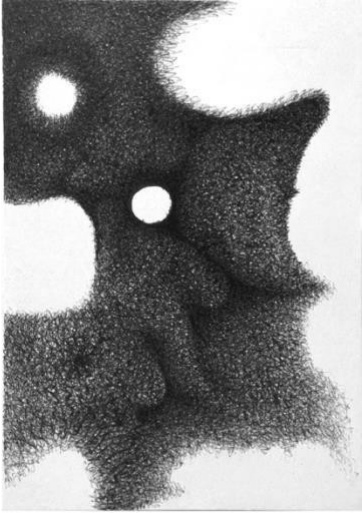
Dördüncü, “yüz 4” adlı çizimim (Resim 5.4), benim için perde imgesinin resmedilmiş hâlidir. Çizimde görünen ve görünmeyen, aralanabilen, aralıklı görülebilen bir perde imgesidir. İzleyici buradaki kıvrımlı çizgilerle çizilmiş görüntünün ardında ne olduğunu düşünebilir. Bu çizimi Claude Monet’nin Orsay Müzesi’nde eserlerini görüp inceledikten sonra bir diyalog duyumsuyormuş hissi ile çizdiğimi söylemem yerinde olur. Her şeyin görüldüğü kadar olmayışı, zamana, duyguya, o ana göre başka bir önünün ardının olduğunu da söyleyebiliriz. Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, adlı eserinde bu konuya şöyle değinir:

“Bir şey bir anlam taşıyorsa – bir şey hakkındaysa – ve o anlam eserin içinde cisimleşmişse, ki bu çoğu zaman anlamın sanat eserini maddesel olarak oluşturan nesne tarafından cisimleştirildiği anlamına gelir, o zaman o şey bir sanat eseridir.”⁴³

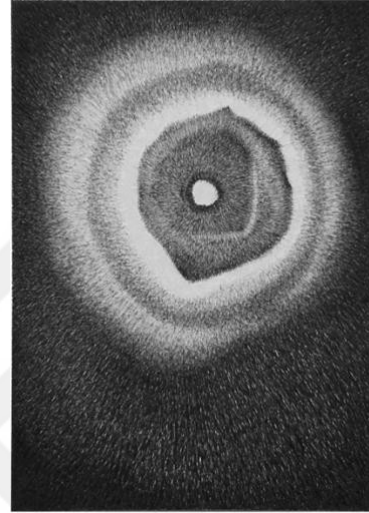
Bir başka ilişki ise Johannes Vermeer’in “Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız” adlı eserindeki perde ile kurulabilir. Perde figürü burada da görünenin ve görünmeyenin iki ayrı anlam ifade ettiğini izleyiciye aktarmaktadır.

⁴³ DANTO, Arthur, C. *Sanat Nedir*. Sf. 145.

Beşinci, “yüz 5” adlı çizimim (Resim 5.5), insan tenine dair en yakın bulduğum çizimdir. İçini ve dışını gördüğümüz, bir yarayı saran kısımlarını görmekteyiz. Bir oluşumun hemen önceki hâli gibi, örneğin bir çocuğun anne karnında ellerinin, gözlerinin bedeninin olmadan hemen önceki hâli yani söz ettiğimiz cenin olma durumudur. Bu çizimde anların oluşturduğu geçiş söz konusu. Eşik kavramı birbiri ardına gelen anların oluşum noktasında yer alıyor. Eşik, bir oluşumu taşıyan yüzey olarak izleyicinin karşısına çıkıyor.



Resim 6.5: Mehmet Kadir Çelik – yüz 5

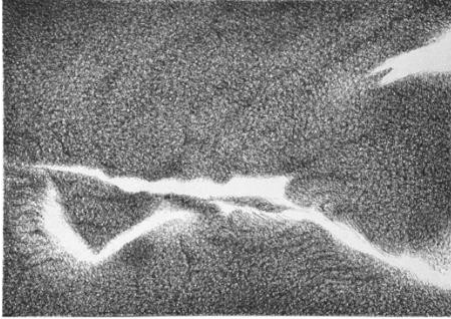


Resim 6.6: Mehmet Kadir Çelik – yüz 6

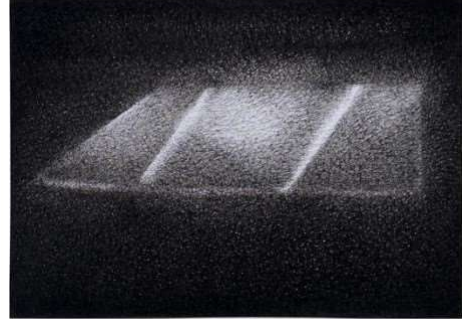
Altıncı, “yüz 6” adlı çizimimi (Resim 5.6), gerçekleştirirken yanan bir mum imgesini düşündüm. Onu yukarıdan, üzerinden bakarken durduğum bir açı ile resmetmeye çalıştım. Bir derinlik ve aynı zamanda büyüyen ve küçülen görüntüyle karşı karşıyayız. Bir başka benzetme olarak göz imgesini kullanabilirim. Göz bebeğinin derinliği burada beyaz olarak görünmekte olup gözetleneni, gizlice bakılanı ve röntgeni çekilene temsil etmektedir. Herhangi belirli bir yönü yok, sonsuzluğa doğru bir düzlemde bulunabilir. Birbiri ardına açılan ya da kapanan eşiklerle karşılaşmaktayız. Çizime hangi tarafından bakarsak bakalım başka bir yorumla karşılaşabiliriz ama sabit kalacak olan sürekli bir biçimde gidip gelmeler ve açılıp kapanmalardır. Eşik kavramı da bu hareket eden o iç içe, üst üste geçmiş organik formlarda bulunmaktadır.

Yedinci, “yüz 7” adlı çizimim (Resim 5.7), doğayı temsil eden bir görüntüyü andırmaktadır. Örneğin gökyüzünde çakan bir şimşegi düşünebiliriz. Gökyüzünü bir anda

ayırır bir yarığ gibi, çizgi gibi bir görüntü. Dolayısıyla zamanla ilişkili, akıp giden, süzülen, birbirini saran, birbirinin ardından ve önünden dolaşan, üst üste bir araya gelmeye çalışan yumuşak formlarla karşılaşıyoruz.



Resim 6.7: Mehmet Kadir Çelik – yüz 7



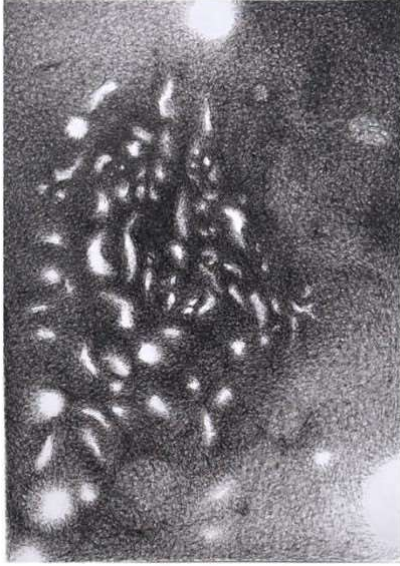
Resim 6.8: Mehmet Kadir Çelik – yüz 8

Sekizinci, “yüz 8” adlı çizimimde (Resim 5.8), ilk olarak aşağıdan, yukarıdan; dışarıdan içeriden görünen ışıkla karşılaşıyoruz. Bu çizimi gerçekleştirirken bir gölgenin, dışarıdan süzülen bir ışığın görüntüsünü ele almaya çalıştım. Işık öyle güçlü bir biçimde içeriye giriyordu ki, karanlığın içine de karışıyor ve karışırken aydınlatmaya yöneliyordu. Işığın yankısı söz konusuydu. Temsil edilenin temsili, yani gölge olarak pencere figürünü değil de onun gölgesini ele aldım. Dolayısıyla eşik kavramı ışığın pencereyi aşip gölgeye varışında durmaktadır.

Dokuzuncu, “yüz 9” adlı çizimimde (Resim 5.9), yağmur damlaları gibi birbirine değmeden bir akış ya da birbirine dokunmadan uçuşan bir görüntü söz konusudur. Aşağı ve yukarı inip çıkan ışıkla karşılaşmaktayız. Görünürde karanlık daha çok gibi dursa da ışığın etkisi daha yoğun hissedilmektedir. Işık kendi etrafına aydınlık bir gölge unsuru sunuyor. Ayın hâlesi gibi aydınlatan bir görüntü ile karşı karşıyayız.

Onuncu, “yüz 10” adlı çizimimde (Resim 5.10), ele almak istediğim konu ışığın daha etkili oluşudur. Artık ışık daha saydam bir formda karşımıza çıkmaktadır. Siyahın üzerine beyaz sürülerek parçalanmakta, dağılmakta ve yayılmakta olan formlar görüyoruz. Bu çizimi gerçekleştirirken yine doğa unsuru olan kurumuş ağaç yapraklarının uçuşup savrulduğunu gördüm. Belki zamanla kırılmış ya da rüzgâr ve yağmurun etkisi ile delinmiş noktaları düşledim. Bu formlar zihnimde süzülüyordu, ayrılan birleşen bir hareketlilikteydi. Bu çizimde

aynı zamanda azalan ve çoğalanın etkisinin bitmek, tükenmek üzere olanın başka bir şeye dönüşümü ile karşılaşmaktayız. Eşik kavramı bu formların savruluşunda, renk tonunun daha da saydamlaşmasında bulunmaktadır.



Resim 6.9: Mehmet Kadir Çelik – yüz 9



Resim 6.10: Mehmet Kadir Çelik – yüz 10

Bu çizimlerden yola çıkarak eşik kavramının birleştiren ve ayıran, uzaklaştıran ve yakınlaştıran, birbirinin içinden geçen, dışına taşan, art arda gelebilen sonsuz formlarda konumlanabildiği gözlemini edinmekteyiz. Tıpkı Arthur C. Danto'nun da tanımladığı gibi:

“Bugün her şey sanatın malzemesi olabilir, herhangi bir fikri sunmak amacıyla her tür malzemedan faydalanılabilir. Bu gelişme, aklındaki fikri ortaya koymak amacıyla sanatçının ruhunun nasıl bir yol izlediğinin kavranması için yorumlama baskısını izleyiciye yüklenmiştir.”⁴⁴

Dolayısıyla bu çizimlerde bir mürekkep kalem ve kâğıt arasında ışığın, gölgenin izleğinde formlar gerçekleştirilmeye ve eşik kavramının günümüz sanatında da yerini koruduğunu söyleyebilme olanağı elde ettim.

⁴⁴ A.g.e. sf. 127.

Son olarak, “Sıyrılmak” adlı 280cm x 110cm olan büyük çizimim altmış adet 12cm x 17cm boyutunda olan, “Yüz”, “Yüz 1” diye adlandırdığım diğer çizimlerimden sonra gerçekleştirdiğim bir çalışma olduğunu söyleyebilirim. Bu çizimi de kâğıt üzerine mürekkep kalem ile aynı teknikle çalıştım. Bu çizim için ilk söylemek istediğim aslında kıvrımlarından dolayı, görünen şekli ile “S” harfine benzemesinden ismini almış olmasıdır. “Sıyrılmak” kelimesi, bir yerden çıkmak ya da kurtulmak anlamına geldiğinden bir eşiği, yani olunan bir yerden başka bir yerin olduğunu da açıkça belirtmektedir. Bu anlamdan yola çıkarak eser metin çalışmam boyunca irdelemek istediğim eşik konusunun bu çizimle birlikte bendeki anlamının netleştiğini söyleyebilirim. Eşik bu büyük çizimimdeki küçük kıvrımları olan içe, dışa, aşağı, yukarı, öne, arkaya doğru genişleyen, açılan, ilerleyen bir çizgiler bütünüdür, tıpkı yaşamda anlardan oluşan zaman gibi, işte tam da bu noktadan sıyrılandan yeni bir sıyrılmaya yöneleni nitelemektedir. “Sıyrılmak” adlı çizimin diğer “Yüz” adlı çizimler ile konumlandırılmasının nedeni de bir noktada aralarında süren diyalogdan gelmektedir. Başka bir deyişle, küçük çizim büyük çizime ya da büyük çizim küçük olanlara yönelirken arınmış, sıyrılmış boyları, genişlikleri fark etmeksizin aynı gerçekliği resmetmeye yani yaşamın hep bir diğer anını, diğer yüzünü, diğer hâlini, öteki tarafını yani eşiğini ele almaya çalıştım.

Bunun dışında, sunum şekline yönelik bir başka düşüncem ise, birinin yerde yatay duruşu, diğerinin dikey duvara asılı oluşu aslında yatay ve dikeyden yalnızca biri olmadan diğerinin de eksik kalacağıdır. Bu düşünce ile sunum şeklini kurgularken çizimlerin birbirinden ayrılmaya, uzaklaşmaya çalıştığı ve ayrıldığı, uzaklaştığı görülürken, aynı zamanda birbirine varmaya, yaklaşmaya çalıştığını ve vardığını, yaklaştığını da ele almaya çalıştım.

Buradaki “S” görünümü bana bir de “ara verme” halini anımsatıyor. “Es” verme dediğimiz durumdan söz ediyorum. Bu çizimi gerçekleştirirken, siyahı beyaza kazıyarak, çizgileri kâğıda işleyerek bir tarafı doldururken bir tarafı da boşaltıyor, soluk aldırıyor hissindeydim. Bir ara verme halini ve geçiş hâlini işlemekten söz ediyorum. Bu çizimleri izleyen izleyicinin karşısında, etrafında, duraksaması, onunla zaman geçirmesi, onu kavraması ve kavradığından dolayı etkilenerken bir ara alanda durabilmesini amaçladım.



Resim 6.11: Mehmet Kadir Çelik — “Sıyrılmak” 2024



Resim 6.12: Sergi görseli 1



Resim 6.13: Sergi görseli 2



Resim 6.14: Sergi görseli 3



Resim 6.15: Sergi görseli 4

YEDİNCİ BÖLÜM: SONUÇLAR

Eser metin çalışmam boyunca birçok farklı sanatçının eser ve sanatsal çalışmalarını inceledim. Birçok farklı yazılı ve elektronik eser ve makale okudum. Araştırma boyunca, eşik kavramının geçmişten bugüne, sanatçıların çalışmalarında önemli bir yer edindiğini gözlemledim. Eşik kavramını yorumlamak için incelediğim eserlerde ayna, perde ve kapı ya da pencere gibi sembolleri aradan çıkarıp eşikle doğrudan bir bağlantı kurgulayarak bu kavramın anlamını daha da irdeledim. Dolayısıyla, eşik kavramı yalnızca görünende değil soyut olan imgelerin, bir şeye benzeme zorunluluğu olmayan şekillerin, mürekkep kalem ve kâğıt kullanarak çizgilerle göstermeye çalıştım. Eşiğin bilinen sınır tanımından başka, birleştiren ve bir arada tutan geçişi sağlayan hareket ve etkileşimler bütünü olarak yorumladım.

Stavros Stavrides, *Kentsel Heterotopya* adlı kitabında şöyle yazıyor:

“Eşikler zamandaki ve mekândaki geçitlere işaret etmek suretiyle, ötekilikle kurulan ilişkiye aracılık eder.”⁴⁵

İncelediğim sanat eserleri dışında, beşinci bölümde yer alan çizimlerimde her hareketle, her kıvrımla yeni bir büyüün, yeni bir diyalogun geliştirildiğini sundum. Eşik kavramını yalnızca bir sınır değil, sürecin bire bir içinde olan, sürecin tüm geçiş anlarını taşıyan hareketler bütünü olarak yorumlayabilirim.

Işık incelediğim her eserde önemli bir eşiğe işaret ediyordu. Örneğin, Jan Van Eyck, Johannes Vermeer, Diego Velasquez gibi ressamın eserlerinde gözlemlediğim iç mekâna dışarıdan kapı ya da pencere aracılığıyla geçiş sağlarken Caspar David Friedrich, Claude Monet gibi ressamalarda direkt olarak dışarıda, doğadan ışığa varılıyordu. Sanat eserlerine yeni malzeme ve teknikler eklendikçe ışığın konumu da değişti. Örneğin, Günther Uecker’in incelediğim eseri, *Doppelspirale*’de çivilerin daha sıkı ya da daha geniş aralıklarla yan yana gelişinde bir ritim tutulduğunu, ışık yoğunluğunu bu şekilde sunulduğunu gördüm. Işıktan söz ediyorum çünkü, eşik kavramı sanat eserlerinde ışık aracılığıyla görünür ya da görünmez

⁴⁵ STAVRİDES, Stavros. *Kentsel Heterotopya*, sf. 115.

olabildi. Beyaz bir kâğıt üzerinde ışığın çizgiler aracılığıyla hareketliliğini yansıtabilmek için mürekkep kalem kullanarak ele aldım. Eşiğe yönelik tek başına bir şey nitelermeyen beyaz kâğıt üzerine çizgiler ekleyerek bu kavramı görünür kıldım. Çünkü daha önce de belirttiğim gibi bir eşiğin oluşumu için tek değil ikinci bir başkaya ihtiyaç duyulur. Bunu da beyaz renge karşı siyah mürekkep aracılığıyla gerçekleştirdim.

Beşinci bölümdeki çizim çalışmalarımı teori ve pratikte ele alıp eşik kavramının tam anlamıyla yaşamın bir parçası olan, sanat alanında da nasıl köklü bir yere değindiğini ve sonsuz düzlemdeki sürekliliğini öne çıkarmaya çalıştım. Çizgiler yani eşikler birbiri ile sürekli ilişkideydi. Bunlar eser metin çalışmamda art arda, yan yana, üst üste, alt alta farklı sonuz biçimde hareket eden, etkileşen çizgilerden oluşuyordu.

Eşik kavramı bilinen anlamıyla bir nesne ya da mekânın arasında durulan sınıra değinse de yeni eşikleri yeni yeniler yaratıyordu. Eşiğin dışarıyı, içeriği, yukarıyı, aşağıyı, önü, arkayı tüm yönlerle doğru, sonsuz sonsuzluğa uzanan hareketler bütünü kapsayan bir kavram olarak karşımıza çıktığını tam olarak kâğıt üzerine mürekkep kalemlle işlediğim kıvrımlı çizgilerle izleyiciye aktarmaya çalıştım.

Sonuç olarak her kıvrım, her çizgi kâğıda işlenirken bire bir aynısı değil ama önceki geçişlerden, önceki anların birleşiminden var olan yeni bir kıvrım ve çizgiyi dolayısıyla yeni bir yorumu, yeni bir eşiği yaratmaktadır. Çizimlerimde edindiğim deneyimlerden biri, bir sonraki çizime yöneldiğimde bir öncekinden kalan sertlik ya da yoğunluğun bir sonrakinde daha da yumuşak ve hafif bir izlekte olmasını denemek ya da tersine çok hafif, ışığı belirgin olmayan bir çalışmada ise örneğin, ışık yoğunluğunu daha belirgin, yoğun işlemeye çalışmak oldu. Nitekim bu durum eşik kavramını kendini içinde de yeniliklerle, geçişlerle bezenmiş bir kavram olarak ele almamızı mümkün kılıyor. Bu doğrultuda birtakım zıtlıklar, karşıtlıklar, çarpışmalar, yüz yüze gelmeler sonucunda bir sonrakine, eşiğin sonraki eşiğine geçilmesinin mümkün olduğunu söyleyebilmeme olanak veriyor.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aristoteles. *Metafizik*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, İkinci Basım: Ocak 2016.
- BARTHES, Roland. *Eleştiri ve Hakikat*, İletişim Yayınları, İstanbul, İkinci baskı: 2017.
- BARTHES, Roland. *Yazı ve Yorum*, Metis Yayınları, İstanbul, Dördüncü Basım: Eylül 2015.
- BERGER, John. *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, Yirmi Yedinci Basım: Eylül 2020.
- C. DANTO, Arthur. *Sanat Nedir*, Sel Yayıncılık, İstanbul, Üçüncü baskı: Ekim, 2017.
- FİSCHER, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*, Sözcükler Yayınlar, İstanbul, Beşinci Basım: Kasım, 2016.
- FLORENSKİ, Payel. *Tersten Perspektif*, Metis Yayınları, İstanbul, Altıncı Basım: Ocak 2021.
- İPŞİROĞLU, Nazan. İPŞİROĞLU Mazhar. *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 4. Baskı: Mart 2012.
- SAYBAŞILI, Nermin. *Sınırlar ve Hayaletler*, Metis Yayınları, İstanbul, Birinci Basım: Mayıs 2011.
- SİLVERMAN, Kaja. *Görünür Dünyanın Eşiği*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Birinci Basım: 2006.
- STAVRİDES, Stavros. *Kentsel Heterotopya*, Sel Yayınları, İstanbul, Üçüncü Baskı: Ocak 2021.
- UECKER, Günther. *Diyalog: İşaretler ve Yazılar*, Goethe-Institut, İstanbul, 2005.

Elektronik Kaynaklar

- Eşik kavramının anlamı için incelenmiştir:
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/870936>
- Jan Van Eyck'ın *Arnolfini'nin Evlenmesi* eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

- Diego Velasquez'in *Nedimeler Üstüne* adlı eserini bilgi edinmek için okunmuştur:
<https://www.e-skop.com/skopbulten/nedimeler-las-meninas-ustune/1451>
- Diego Velasquez'in *Nedimeler* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas>
- Johannes Vermeer'in *Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://gemaeldegalerie.skd.museum/forschung/vermeer/>
- Johannes Vermeer'in *Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız (Cupion)* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://gemaeldegalerie.skd.museum/ausstellungen/vermeer-johannes-vermeers-dresdner-briefleserin-am-offenen-fenster-und-die-hollaendische-genremalerei-des-17-jahrhunderts/>
- Caspar David Friedrich'in *Bulutlar Denizini Düşünen Gezgin* adlı eserini incelemek için okunmuştur:
<https://gaiadergi.com/resimlerde-ruckenfigur/>
- Caspar David Friedrich'in *Bulutlar Denizini Düşünen Gezgin* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/styles/hkh_teaser_wide_medium_x2/public/caspar_david_friedrich_wanderer_ueber_dem_nebelmeer_um_1817.jpg?itok=usdzvJg
- Claude Monet'nin *Londra, Parlamento, Güneş Sisini Ardında* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/londres-le-parlement-trouee-de-soleil-dans-le-brouillard-1177>
- Claude Monet'nin Giverny'deki evini dair araştırma için incelenmiştir:
<https://fondation-monet.com>
- Pablo Picasso'nun *Hasır İskemleli Ölü-Doğa* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://www.museepicassoparis.fr/fr/nature-morte-la-chaise-canee>
- René Magritte'in *İmgelerin İhaneti* adlı eserini incelemek için okunmuştur:
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/567829> - Ahmet Cüneyt Gültekin

- René Magritte'in *İmgelerin İhaneti* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://www.lacma.org/magritte-index>
- Lirik soyutlama kavramının incelenmesi için okunmuştur:
<https://asrjournal.org/files/asrjournal/499ada3f-98cf-44b6-acbe-5dcbf91e8f56.pdf>
- Piet Mondrian'ın *Akşam; Kırmızı Ağaç* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/zeeuws-licht>
- Piet Mondrian'ın *Gri Ağaç* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/de-grijze-boom>
- Günther Uecker'in *Doppespirale* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://bombmagazine.org/articles/gunther-uecker/>
- Günther Uecker'in *Schauer* adlı eserinin orijinaline ulaşmak için incelenmiştir:
<https://www.galleriesnow.net/artwork/schauer/>

ÖZGEÇMİŞ

Mehmet Kadir Çelik

Eğitim

2021-2024 – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Resim Bölümü (Yüksek Lisans)

2012-2019 – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Resim Bölümü (Lisans)

2008-2012 – Diyarbakır Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

Sergiler

2022 – “Home Exhibition”, Ev Sergisi, İstanbul, Türkiye.

2020 – “Ben Bir Başkasıdır”, İstanbul, Türkiye.

2019 – “Gidişimiz Muhteşem Olacak”, Bina No -7, İstanbul, Türkiye.

2018 – “Bir Uçtan Uca”, Mekân Sestra, Çanakkale, Türkiye.

2017 – Ahmet Meray Resim Yarışması-Sergileme, İstanbul, Türkiye.

2017 – TÜYAP Sanat Fuarı Sergisi, İstanbul, Türkiye.

2016 – “Fluxus” Tüyap Sanat Fuarı Sergisi, İstanbul, Türkiye.

2016 – “Self Made” Grup Sergisi, İzmir, Türkiye.

Performanslar

2018 – “Tepetaklak”, Mamut Art Project, İstanbul, Türkiye.

2018 – “Kim Kazanır” Sentral İstanbul, İstanbul, Türkiye.

2017 – “Sen & Ben” Halı Atölyesi: Açık Kapı İMÇ 5533, İstanbul, Türkiye.

PORTFOLYO



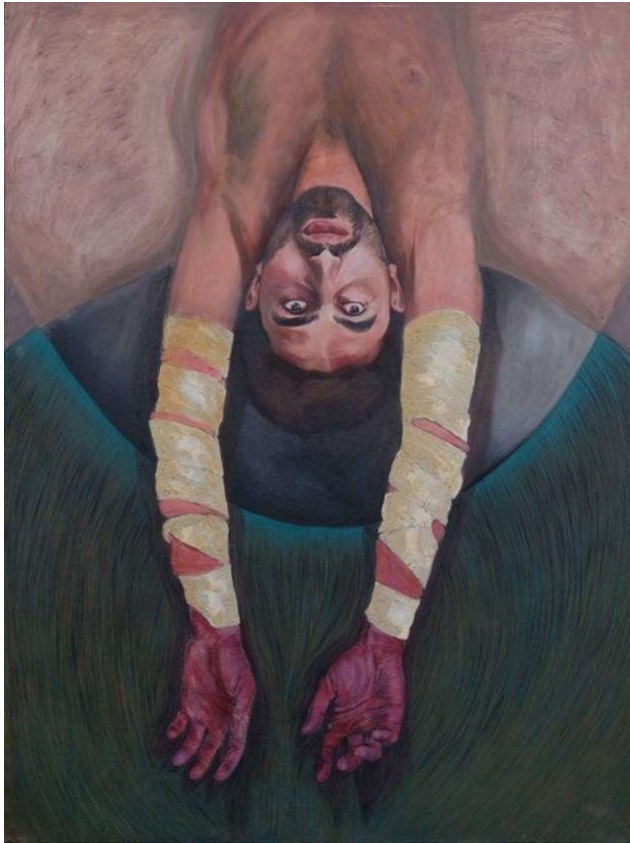
İsimsiz, 2016, 40 cm x 20 cm, gravür



Diyalog Serisi, 2017, 100 cm x 100 cm, tuval üzerine yağlı



Diyalog Serisi, 2017, 120 cm x 100 cm, tuval üzerine yağlı boya



Diyalog Serisi, 2017, 120 cm x 100 cm, tuval üzerine yağlı boya



Diyalog Serisi, 2018, 50 cm x 70 cm, mukavva üzerine asamblaj



Diyalog Serisi, 2018, 40 cm x 50 cm, tuval üzerine asamblaj



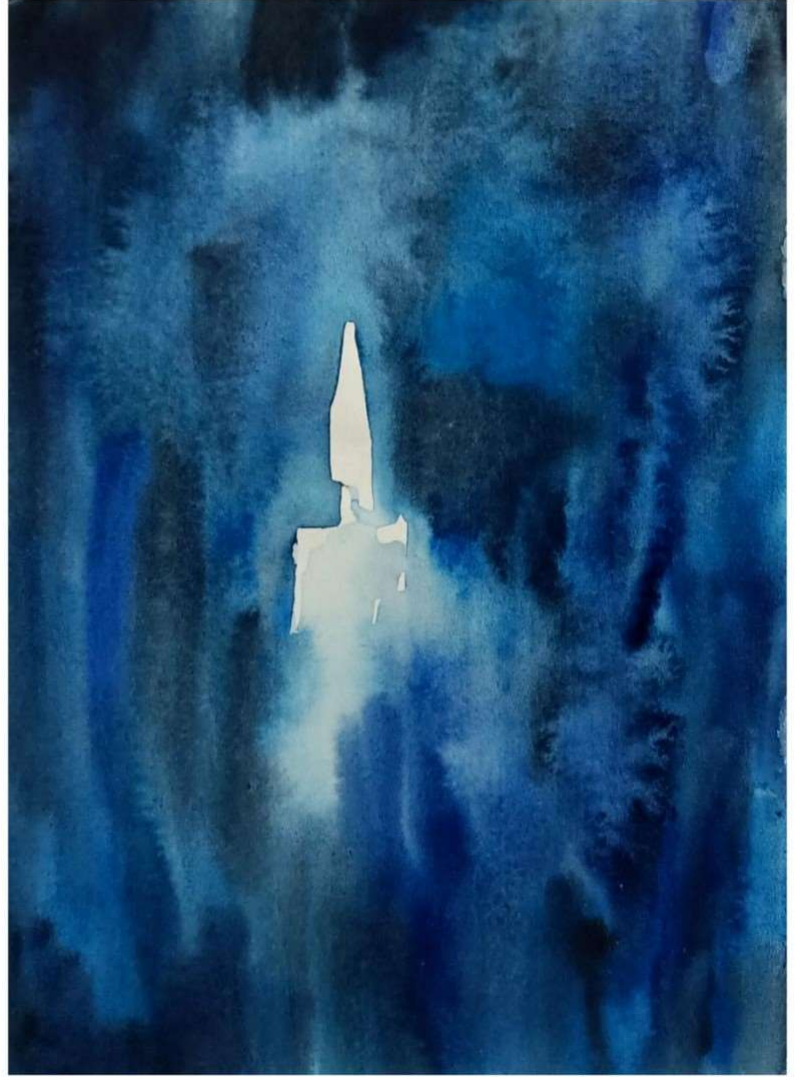
Düğüm, 2021, 70 cm x 25 cm, kumaş üzerine yağlı boya



Ufuk, 2021, 50 cm x 70 cm, kâğıt üzerine akrilik



Yaratılış Serisi, 2022, 70 cm x 25 cm,
tuval üzerine yağlı boya



Yaratılış Serisi, 2022, 26 cm x 18,5 cm, kâğıt üzerine ecoline



Baş aşağı, 2020, 110 cm x 235 cm, tuval üzerine yağlı boya



İsimsiz, 2019, 50 cm x 70 cm, kâğıt üzerine ecoline



Mekân içerisine iki kanallı ses ve enstalasyon, 2019, Uğultu
<https://vimeo.com/442863969>



Mekân içerisine iki kanallı ses ve enstalasyon, 2019, Uğultu
<https://vimeo.com/442863969>