

**GÜNCEL SANATTA SESSİZLİĞİN TEMSİLİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Naila MAHARRAMOVA**

**Eskişehir 2020**

**GÜNCEL SANATTA SESSİZLİĞİN TEMSİLİ**

**Naila MAHARRAMOVA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Resim Anasanat Dalı  
Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY**

**Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Ağustos 2020**

## ÖNSÖZ

“Güncel Sanatta Sessizliğin Temsili” isimli tez çalışmasını hazırlarken; süreç zarfı içinde çalışmanın gerçekleştirilmesinde tüm hayatım boyunca bana büyük emekler harcayan, beni her zaman destekleyen sevgili aileme ve zamanını ve bilgilerini benimle paylaşan, samimi desteği ve tüm özverisi için, beni hem sanat hem dil konusunda sabırla yönlendiren, sadece sanat dünyasına değil hayata da hazırlayan, güler yüzünü ve samimiyetini benden esirgemeyen Sayın Danışmanım Prof. Dr. Güldane Araz Ay’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Naila MAHARRAMOVA

14/08/2020

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Naila MAHARRAMOVA

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ .....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ .....	x
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT ve SESSİZLİK .....	4
1.1. Sanatta Sessizlik Kavramı.....	4
1.1.1. Resim sanatında sessizlik kavramı .....	7
1.2. Sanatta Sessizlik Temsili .....	16
1.2.1. Sessizliğin sanatta avangard temsili .....	16
1.2.2. Sessizliğin sanatta soyut temsili .....	25
1.2.3. Sessizliğin sanatta obje ile temsili .....	27
1.2.4. Sessizliğin sanatta metafor temsili.....	34
1.2.5. Sessizliğin sanatta kavramsal temsili .....	37
1.3. Sanatta Sessizlik ve Boşluk İlişkisi .....	44
1.3.1. Sanatta boşluk kavramının kökeni.....	45

### İKİNCİ BÖLÜM

2. SANATTA SESSİZLİĞİN TEMSİLİNİN SEÇİLMİŞ SANATÇILAR ÜZERİNDEN ÖRNEKLENMESİ.....	51
2.1. Güncel Sanat.....	51
2.2. Güncel Sanatta Sessizlik ve Sanatçı Örnekleri.....	55

2.2.1. Kazimir Malevich.....	56
2.2.2. Yves Klein .....	62
2.2.3. Agnes Martin .....	65
2.2.4. Robert Rauschenberg .....	67
2.2.5. Mark Rothko .....	72
2.2.6. İlya Kabakov .....	75
2.2.7. Jhon Cage.....	87
2.2.8. Marina Abramovich .....	95

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### 3. SANATTA SESSİZLİĞİN TEMSİLİ ÜZERİNE UYGULAMA

ÇALIŞMALARI.....	102
SONUÇ .....	119
KAYNAKÇA.....	122
ÖZGEÇMİŞ	

## ŞEKİLLER DİZİNİ

### Sayfa

Şekil 2.1. Kazimir Malevich, “K.Malevich'in Metafiziği”, 1916..... 57

## GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Görsel 1.1.</b> Suzuki Kiitsu, “Sonbahar ve Kış çiçekleri”, 72.4 cm x 207.6 cm, Altı panel ekran; mürekkep, Kağıt üzerine renk ve altın kağıt, 1801-1900, Japonya .....	8
<b>Görsel 1.2.</b> Tovaraya Sotatsu, “Karakolda”, 162 cm x 343 cm, 17. Yüzyıl, Japonya .....	8
<b>Görsel 1.3.</b> Gu Kaizhi, “Lo Nehrinin Perisi”,14.Yüzyıl, Çin.....	9
<b>Görsel 1.4.</b> Çju Da, “Manzara”, 1844 - 1927,Çin.....	10
<b>Görsel 1.5.</b> Johannes Vermeer, “Hizmetçisiyle Mektup Yazan Bayan” , 71 cm x 59 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1670.....	11
<b>Görsel 1.6.</b> Djovanni Bellini, “Kutsal Mulakat”, 58 cm x 107 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1490 .....	12
<b>Görsel 1.7.</b> Orest Adamoviç Kiprenskiy, “Orest Adamoviç’in Portresi”, 48.5 cm x 42.3 cm,Tuval üzerine yağlı boya, 1828.....	13
<b>Görsel 1.8.</b> Vasiliy Andreyeviç Tropinin, “Dantel Üreticisi”, 74,7 cm x 59,3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1823.....	14
<b>Görsel 1.9.</b> Dante Gabriel Rossetti, “Sessizlik”, 563 cm x 768 cm, Kağıt üzerine pigment,1870 .....	15
<b>Görsel 1.10.</b> Aleksandr Rodçenko, “Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi”, 62,5 cm x 52,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1921 .....	18
<b>Görsel 1.11.</b> Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 80 cm x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915, “Siyah Daire”, 105.5 cm x 105.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1924, “Siyah Haç”, 79 cm x 79 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915.....	20
<b>Görsel 1.12.</b> Vasily Kandinsky, “Kompozisyon IV”, 159.5 cm x 250.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911 .....	21
<b>Görsel 1.13.</b> Salvador Dali, “Belleğin Kalıcılığı”, 24 cm x 33 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1931 .....	22
<b>Görsel 1.14.</b> Marc Chagall, “Şehrin Üzerinde”, 141 cm x 197 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Tretyakov Galerisi, Moskova.....	23

<b>Görsel 1.15.</b> Pete Mondrian,“Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon”, 46 cm × 46 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1930, Sırbistan Ulusal Müzesi, Belgrat.....	24
<b>Görsel 1.16.</b> Paul Klee, “Ad Parnassum ”, 100 cm x 126 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1932.....	26
<b>Görsel 1.17.</b> Mübin Orhan, “İsimsiz”, 76 cm x 56.5 cm, Kağıt üzerine guaş, 1980.....	28
<b>Görsel 1.18.</b> Marcel Duchamp, “Çeşme”, 61 cm x 36 cm x 48 sm, Seramik, 1917.....	29
<b>Görsel 1.19.</b> Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı”, 1991 .....	30
<b>Görsel 1.20.</b> Jeff Koons, “Büyük Balon Köpek”, 2002 .....	31
<b>Görsel 1.21.</b> Felix Gonzalez Torres, “İsimsiz”, 1991 .....	32
<b>Görsel 1.22.</b> San Francisco Modern Sanat Müzesi, 2016 .....	33
<b>Görsel 1.23.</b> Rene Magritte, “Güzel Dünya”, 100 cm × 81 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1962.....	36
<b>Görsel 1.24.</b> John Cage, “4’33”, 1952 .....	37
<b>Görsel 1.25.</b> Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965 .....	39
<b>Görsel 1.26.</b> Sol LeWitt, “Seri Proje, 1 (ABCD)”, 1966, MoMA .....	40
<b>Görsel 1.27.</b> Andrey Monastırskiy, “Toplu Eylem Grubu”, 1977 .....	42
<b>Görsel 1.28.</b> Viktor Pivovarov, "Sacralizators", 30.0 cm x 24.0 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem, mürekkep, 1979.....	43
<b>Görsel 1.29.</b> Mehmet Dere, “Umutsuz Boşluk”, 2018.....	45
<b>Görsel 1.30.</b> Salvador Dali, “Eriyen Saat” 20.5 cm x 25.7cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1954.....	48
<b>Görsel 1.31.</b> Jackson Pollock, “Bir:No 31”, 269,5 cm x 530,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1950 .....	49
<b>Görsel 2.1.</b> Barnett Newman, “Onement I”, 69.2 cm x 41.2 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1948.....	52
<b>Görsel 2.2.</b> Barnett Newman, “Onement VI”, 259.1 cm x 304.8 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1953 .....	53
<b>Görsel 2.3.</b> Steinun Thorarinsdottir, “Sınır”, 2011, Kopenhag .....	53
<b>Görsel 2.4.</b> Vito Acconci, “Fidelik”, 1972, MoMA.....	54

<b>Görsel 2.5.</b> Kazimir Malevich, “Süprematizm”, 80 cm × 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1916.....	56
<b>Görsel 2.6.</b> Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 79.9 cm x 79.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova Galerisi, Moskova.....	58
<b>Görsel 2.7.</b> Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üstüne Beyaz Kare”, 79,4 cm × 79,4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Modern Sanat Müzesi, New York.....	60
<b>Görsel 2.8.</b> Yves Klein, “Boşluk”,1958, Galeria Iris Clert, Paris .....	62
<b>Görsel 2.9.</b> Yves Klein, İsimli “Mavi Tek Monohrom”, 150 cm x 198 cm, Tuval üzerinde kuru pigment ve sentetik reçine, 1958.....	63
<b>Görsel 2.10.</b> Agnes Martin, “Sabah”, Tuval üzerine akrilik ve kalem, 1965 ..	65
<b>Görsel 2.11.</b> Robert Rauschenberg, “Beyaz Resim”, 2 Panel, 182,9 cm x 243,8 cm, 1951.....	67
<b>Görsel 2.12.</b> Robert Rauschenberg, “Kanto XXXIII”, “Dante’nin Cehennemi için Otuz-Dört İllüstrasyon” serisinden, 1959-1960.....	69
<b>Görsel 2.13.</b> Robert Rauschenberg, “Rezervuar”, 217.2 cm x 158.8 x 39.4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, grafit, kumaş, ahşap, metal, iki elektrikli saat, kauçuk ayak değirmeni ve fren düzeneği olan tekerlek jantı, 1961.....	70
<b>Görsel 2.14.</b> Mark Rothko, “No 61”, 115 cm x 92 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1953, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles .....	72
<b>Görsel 2.15.</b> Mark Rothko, “Gri üstüne Siyah Beyaz”, 206,7cm x 193 cm, Tuval üzerine akrilik, 1970, Ulusal Sanat Galerisi, Washington..	73
<b>Görsel 2.16.</b> İlya Kabakov, “İnekler”, 1992-1993 .....	75
<b>Görsel 2.17.</b> İlya Kabakov, “On Karakter”, 1986, New York .....	78
<b>Görsel 2.18.</b> İlya Kabakov, “Dolapta Oturan Primakov”, Albümünden sayfa seri “10 Karakter”, 1972 .....	79
<b>Görsel 2.19.</b> İlya Kabakov, “İzdiraplı Surikov”, Albümünden sayfa seri “10 Karakter”, 1972-1975 .....	80
<b>Görsel 2.20.</b> İlya Kabakov, “Decorator Malıgın”, Albümünden sayfa seri “. 10 Karakter”, 1972-1975 .....	81
<b>Görsel 2.21.</b> İlya Kabakov, “Kenarlarda No 1”, 1974 .....	82

<b>Görsel 2.22.</b> Ilya Kabakov, “Futbol oyuncusu”, 1964 .....	84
<b>Görsel 2.23.</b> Ilya Kabakov, “Kar Altında”, 249 cm x 185.5 cm, 2004 .....	85
<b>Görsel 2.24.</b> Ilya Kabakov, “Kanon # 4”,282 cm x 189 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007 .....	86
<b>Görsel 2.25.</b> John Cage, “Varyasyonlar”, 1965 .....	87
<b>Görsel 2.26.</b> John Cage, ”4’33”, 1952, New York.....	93
<b>Görsel 2.27.</b> Marina Abramovich, “Sanatçı Aramızda”, 2010, Modern Sanat Müzesi, New York .....	96
<b>Görsel 3.1.</b> Naila Maharramova, “I - Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020 .....	103
<b>Görsel 3.2.</b> Naila Maharramova,, “II- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020 .....	104
<b>Görsel 3.3.</b> Naila Maharramova, “III- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020 .....	105
<b>Görsel 3.4.</b> Naila Maharramova, “IV- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020 .....	106
<b>Görsel 3.5.</b> Naila Maharramova, “V- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020 .....	107
<b>Görsel 3.6.</b> Naila Maharramova, “VI- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020 .....	108
<b>Görsel 3.7.</b> Naila Maharramova, “VII- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020 .....	109
<b>Görsel 3.8.</b> Naila Maharramova, “VIII- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020 .....	110
<b>Görsel 3.9</b> Naila Maharramova, “IX- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj,2020 .....	111
<b>Görsel 3.10.</b> Naila Maharramova, “X- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020 .....	112
<b>Görsel 3.11.</b> Naila Maharramova, “XI- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020 .....	113
<b>Görsel 3.12.</b> Naila Maharramova, “XII- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020 .....	114

<b>Görsel 3.13.</b> Naila Maharramova, “XIII- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020.....	115
<b>Görsel 3.14.</b> Naila Maharramova, “XIV- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020.....	116
<b>Görsel 3.15.</b> Naila Maharramova “XV- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020 .....	117

## GİRİŞ

21. Yüzyılın neredeyse tek gerçek lüksü sessizliktir diyebiliriz. Sessizlik her şeyi sararken, hayatın her alanında kendi gizemini gösterir. Bu gizem ile boşluğu eş olarak alıp, boşluk ile eşleşmektedir. Sessizlik temas ettiği şeylerin biçimini alsa da kendi bütünleşik doğasını korur. Böylece de dünyamızı sadece hissedebildiğimiz değil aynı zamanda manevi hal ve duyuların mükemmelliği ile doldurur. Bu mükemmelliği ise doğanın belli imgeleri ve izleri ile “duymak” ve “görmek” mümkün olmaktadır. Görmenin, duymanın, hissetmenin mümkün olabildiği sessizlik olgusunu açıklayabilmek için felsefe, estetik, kültür, psikoloji çevresel unsurlar vb. verilerini kullanmaktayız. Bu veriler aynı zamanda sanatta sessizliği açıklayabilmemizi de sağlamaktadır.

Sanatta sessizliği, estetik veriler ve biçimsel elemanlar ile algılamaktayız. Bu nedenle sanatta sessizliği anlamak ve açıklayabilmek için sorduğumuz sorulara cevaplarımız; imge, leke, boşluk vb. gibi görünenler üzerinden kavramlara uzanmıştır. Aslında sanatta çoklukla görünmez bir katman olan sessizliği açıklamak için soyut ve somut kavram başlıkları altında incelemek, sessizlik gibi kendi aurası olan kavramları anlaşılır hale getirmek için iyi bir araştırma yolu olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda tez sessizliğin temsili başlığı altında sanatta temel soyut ve somut kavramlar üzerinden, sanatçı- sanat eseri ve sanat tarihindeki görünüşleri, göstergeleri üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Çünkü sessizlik göstergeler bakımından sadece resim sanatında yapısal bir unsur değil, aynı zamanda bütün sanat biçimlerinin (tiyatroda, sinemada, şiirde, müzikte vb.) ve belirli bir işaret sisteminin bir parçası haline gelmektedir. Belirli bir işaret sistemi dediğimizde göstergebilimden bahsetmeye başlamaktayız; etrafımızda anlam sağlayan şeyler göstergedir. Türkçe’de göstergebilim; Fransızca Sémiologie ve Sémiotique, İngilizce Semiology ve Semiotics yerine kullanılmaktadır. Charles Sanders Peirce’nin oluşturduğu üç bölüme göre, sessizliği birinci bölüme yani nitel gösterge gibi kabul edebiliriz, çünkü nitel gösterge fiziksel bir durumdur. Her bir sanat türü, görüntü oluşturmak için bireysel araçlar kullanarak, kendi sessizlik sembolizmini üretmektedir. Bu sembolizm yaklaşımı farklı sanat dallarında farklı sembollerle karşımıza çıkabilir örneğin müzikte duraklamalarla, resimde boşluklarla, tiyatroda sessizlik ile vb. farklı sembollerle karşımıza çıkabilir.

Bu bakımdan, sanatsal yaratım alanında sessizliği göz önünde bulundurmaya ihtiyaç vardır.

Özellikle güncel sanat eserlerinde kavram olarak da ele alınmış olan sessizlik temsilinin araştırılmasında imge, kavram ve sanatçı yaklaşımları önemlidir. Bu nedenle tez bu araştırma yolunu izleyerek iki ana bölüm ve sanatta sessizliğin temsili üzerine uygulama çalışmalarının yer aldığı üçüncü bölümden oluşmuştur. Tezin Birinci bölümü sessizliğin sanat tarihinde tarihsel, kültürel, ekonomik, siyasal vb. etkiler ile zaman zaman avangard görünümlere bürünmesi nedeniyle öncelikle bu temsiline yönelik açılım sağlanmaya çalışılmıştır. Avangard temsilin soyut görünümlere yönelmesi nedeniyle önce soyut temsil ve sonra genel yaygın hali olan figüratif temsil üzerinde durulmuştur. Hem soyut hem de figüratif temsilin metaforlar içermesi - ki güncel sanat bu bağlamda çok zengin örnekler ile zenginleşmiştir - nedeniyle metafor temsili ve hepsini kavrayan toparlatıcı soyuttan somuta anlaşılır olmayı sağlayan kavramsal temsil üzerinde durulmuş ve araştırma bu yönde geliştirilmiştir. Bu gelişim aşamasının sürecinde sessizlik ile eşleşen boşluk kavramı birinci bölümün son kapsayıcı başlığı olarak ilişkisi ve resimdeki tarihsel süreci araştırılmıştır. Bu bağlamda nesneden imgeye, imgeden simgeye dönüşen sessizliğin, eserde renk, leke, kavram ve boşluk olarak güncel sanat eserlerinde görünümlerinin, disiplinlerarası sanat yaklaşımları üzerinden yeni ifade biçimlerinin neler olduğu tezin ikinci bölümünde incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Ayrıca Tezin ikinci bölümü, ilk bölümde kavram olarak ele alınan sessizliğin sanat eserleri ve sanatçı yaklaşımlarındaki göstergeler ile sanatta sessizlik temsil sürecinde sanat nesnesi ve boşluk arasındaki bağ, güncel bir açılım sağlanarak anlaşılmaya çalışılmış ve uygulamaların yer aldığı üçüncü bölüm ile de verilerin sanat üretimi deneyimi ile görsel veriler haline getirilmesi amaçlanmıştır. Tez bu yönüyle, soyut bir kavram olan sessizlik kavramının, sanatsal göstergeleri ile sıkı bağı üzerine farkındalık yaratmaya çalışması ve yeni araştırmalara referans olması bakımından önem kazanmaktadır.

Bu araştırma hazırlanırken, konuyla ilgili kitap, ansiklopedi, makale, tez çalışmaları, internet üzerindeki bilimsel bilgiler vb. kaynaklar incelenerek tezi destekleyen bölümler tezin amacı doğrultusunda ele alınmış ve sanatsal tartışmalı bir yaklaşım ile veriler değerlendirilerek güncel sanatçı eserleri ve yaklaşımları üzerinden analiz edilmiştir. Görünmeyenden, görüneye; görünenden - görünmeyene giden anlam

ve ifade sürecinin bağı ve amorf yapısı mümkün olduğunca algı kavramı üzerinden, bilimsel görüşlere yer verilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Soyut bir kavram olan sessizlik kavramı, sanat tarihinin tüm dönemlerinde sanat eserlerinde somut görünümde yakalamak mümkündür. Bu nedenle her dönem kendi içindeki veriler ile derinlikli bir çalışma konusunu oluşturmaktadır. Tezin içeriğinde sessizlik, sanat tarihi ve felsefi düşünce gelişim aşamalarında literatürdeki yeri bağlamında incelenmiş, bilimsel bilgiler ışığında yer verilmiştir. Yaşadığımız zaman diliminde sessizlik temsiline açılım sağlanmak amacı ile güncel sanat bağlamında başlıklar altında ayrıntılı incelenmiş ve güncel sanatçı örnekleri ile sınırlandırılmıştır. Güncel sanatçıların felsefi yaklaşımlarında kavramları imgeler ve metafor bağlamında ele alma eğilimleri araştırma sürecince görüldüğü için, disiplinlerarası sanat çalışmalarında kullanılan müzik, fotoğraf edebiyat, tiyatro sanatlarına yönelik bilgilere de yer verilmiştir. Plastik sanatlar ayrı başlıklar altında değil, güncel sanat formları içerisinde bir yaklaşım olarak incelenmiştir. Güncel sanat eserlerinin bir parçası olan izleyenin, sessizlik kavramında oynadığı rol ve yaklaşımına kavramların ve eserlerin yorumları aşamalarında yer verilmiştir

Tez sessizlik gibi somut bir kavramın, sanatın kavramları ve sanatçı yaklaşımları ile kültürden kültüre değişen temsil örneklerini inceleyerek güncel sanat kavramına yeni bir bakış açısı kazandırmayı ve bu konu ya da benzer konular için araştırma yaklaşım yöntemi uygulamayı hedeflemesi bakımlarından önemlidir. Yaşadıkları dönem özelliklerini yansıtan sanatçılar ve eserleri üzerinden açıklanmaya çalışılan sessizlik temsili üzerinde elde edilen veriler yeni araştırma konularına yol gösterici olması yönünde titizlikle değerlendirilmiştir.

Tezde yararlanılan örnek eserlerin teknik bilgileri, künye bilgileri ve haklarında yazılı bilgiler, mümkün oldukça yazılı kaynaklardan doğruluğu kabul edilerek seçilmiş ve araştırmada nitelikli değer olarak kullanılmıştır.

Tez konusu belirleme aşaması ve çalışma sürecinde elde edilen veriler, güncel sanatta sessizliğin, nesne, leke, imge, kavram, metafor ve boşluk olarak temsil edildiğini göstermesi nedeniyle, araştırmada bu bir varsayım olarak kabul edilip bu yönde çalışma başlıklar altında derinleştirilmiştir. Elde edilen bilgiler tez formatında araştırmacı, analitik yaklaşım ile kaleme alınarak, gerek bölüm başlıkları gerekse alt bölüm başlıklarında değinilen konu ya da konularda daha sonra yapılacak olan çalışmalar için kaynak oluşturacağı varsayılmaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. SANAT ve SESSİZLİK

#### 1.1. Sanatta Sessizlik Kavramı

Sessizlik, tüm seslerin aldatıcı bir şekilde durması olarak algılanır. Aldatıcıdır çünkü sessizliğin imge dünyamızda neyi hareketlendireceğini ya da anlamlandıracağını kestiremeyebiliriz. Aslında, sessizlik sadece ilişkiler bağlamında, gürültü ve seslerin bir karşılığı olarak var olmaktadır. İşitme duyumuz her zaman bir şeyi, en azından kendi kalbimizin sesini algılar. Bununla birlikte, tam tersine, sessizlik kendine özgü bir *bireysellik* ile gerçek bir *varlığın* şeklini alabilir: örneğin, sessizlik bize keyifli bir rahatlama hissi verir; bir diyalogda, bir kelime bize bir beklenti anlamını ifade eder. Müzikte ise *duraklama* anlamını ifade eder. Bu nedenle, sessizliğin sihri ve gücü kendi zıt unsurlarına bağlı olmaktadır. Kendi zıt unsurları ise ya inkar ederek, ya duraklayarak, ya da kesintiye uğratarak, kendi başına anlam kazanmasını sağlamaktadır.

Bildiğimiz üzere sessizlik en eski evrensel sembollerden biridir. Tarihsel süreç sessizliği, kapsamlı ve karmaşık yoğun anlamsal atmosfer ile çevrelemiştir. “Anlama deneyimi olarak sessizlik, çoğunlukla mistik, felsefi ve dini temsilcilerin eserlerinde örneğin; Neo-Platonculuk, Budizm, İsihizm, Sufizm vb. öğretilerinde yer almaktadır”.<sup>1</sup> Sessizliğin algılanması yolları yüzyıllara ve kültürlere göre değişen çeşitli mistik, dinsel uygulamalarda olmuştur. Bu tarihsel süreçte sessizlik, genel özelliklerde farklılık gösterse de manevi yolun bütünlüğünün, uyumunun, gerçeğin ve amacının sembolü olarak, genellikle olumlu bir anlam taşımıştır.

“Mekansal - zamansal ve ulusal sınırları bilmeyen sessizliğin ezoterik aracılığıyla, ruhun tek bir küresel dilini algılamak mümkündür. Maneviyattaki *sessizlik* genellikle iç durgunluk için bir metafordur”.<sup>2</sup> Düşünce kalıplarının saldırısından kurtulan sessiz bir zihin, ruhsal gelişimde hem bir hedef hem de önemli bir adımdır. Böyle bir iç sessizlik sesin olmamasıyla ilgili değildir; onun yerine, tanrısal, kendi gerçek benliği ile tanrısal doğayla temasa geçtiği anlaşılmaktadır. Birçok dini gelenek, dönüştürücü ve bütüncül ruhsal büyümenin gerçekleşmesi için sessiz ve hala akılda ve ruhta olmanın önemini ima etmektedir. Hıristiyanlıkta, merkezli dua ve Hıristiyan

<sup>1</sup>L. Nevskaya (1999). *Sessiz ve sesli dünya*. Moskova: Indrik Yayınevi, s. 14.

<sup>2</sup>Nevskaya, 1999, *a.g.k.*,123.

meditasyonu gibi düşünceli duaların sessizliği vardır. İslam'da, içinde sessizlik bulmanın önemi konusunda ısrar eden Süflilerin bilgelik yazıları vardır. Budizm'de, sessizliğin tanımlanması ve zihnin sessiz kalmasına izin verilmesi, ruhsal aydınlanmanın bir özelliği olarak ima edilir. “Advaita Vedanta'nın öğretileri ve yoganın birçok yoluyla birlikte Hinduizm'de öğretmenler sessizlik Mauna'nın iç büyüme için öneminde ısrar ediyorlar. Bazı Quakerizm geleneklerinde, toplumsal sessizlik, ilahi olanın kalp ve zihin içinde konuşması beklentisiyle hasta ibadet toplantılarının olağan bağlamıdır. Eckhart Tolle, sessizliğin ya gürültünün yokluğu ya da sesin olduğu alan, tıpkı iç durgunluğun düşünce yokluğu ya da düşüncelerin algılandığı alan olarak görülebileceğini söylüyor”.<sup>3</sup>

Sessizlik barış, huzur, dinlenme veya yoğunlaşma anlamlarını da ifade etmektedir. Düşünce enerjisinin yalnızlık veya tekilliğin harcanması için bu yansıtıcı ve eleştirel düşünme, farkındalık, akış ve meditasyonun temelidir. Sanatçı Salome Voegelin'in yaklaşımı üzere “Duyacak hiçbir şey olmadığında pek çok ses ortaya çıkmaya başlar”.<sup>4</sup> Sessizlik sesin olmaması değil, aksine dinlemenin başlangıcıdır sözüyle desteklediği söylenebilir. Sessiz sesler gürültülü olabilir, gürültülü sesler de sessiz olabilir. Duyulacak bir şey olmadığında, çok fazla ses duyulur. Sessizlik zamanı etrafımızda olan her şeye normalden daha fazla dikkat çekmeye başlarız, yani bir şeye dikkatlice bakmak, yavaş hareket ifadesidir. Ne zaman bir şeye dikkat etsek, tüm duyu algılarımızın farkındalığı artar ve görsel deneyim, diğer duyulardan gelen izlenimlerle de zenginleştirilir. İşitme duyumuza dikkat ederken, daha fazlasını duyarız, ne baktığımızı dikkat ederken, daha fazlasını görebiliriz. Burada bahsetmek istediğimiz başka bir bakış açısı da şudur: konsantrasyon ile birleştirilen veya yüksek dikkat kapasitesine sahip bir görünüm *sorgulayıcı* bir görünümdür. İzleyicide bu tür yaratıcı vizyonu diğerlerinden daha fazla teşvik eden görsel sanat eserleri oldukça çoktur. Sessizlik her zaman izleyicide merak ve sorular uyandırmaktadır ve bu kavram kişiye özel onun ruh haline bağlı olarak farklı etki göstermektedir. Sanat eserindeki sessizlik bazen mekandan tamamen kopuk izleyicinin kendi dünyasındaki sessizlik ile bütünleşmektedir. Norveçli yazar ve araştırmacı Erling Kagge şöyle diyor: “Mükemmel sessizlik en gürültülü sesler arasında bile bulunabilir, eğer nasıl olduğunu

---

<sup>3</sup>Nevskaya, 1999, *a.g.k.*,123.

<sup>4</sup>S. Voeglin (2010). *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum,s. 83.

biliyorsan”.<sup>5</sup> Yine de sessizlik konuşmak içindir ve gizli gücünü kullanabilmek için onu dinlemeliyiz. Belki de bütün mesele şu ki, sessizlik her zaman el ele gider sürpriz ve büyüklükle, okyanus veya sonsuz karla kaplı ova gibi. Sessizliğin ihtişamında şaşkınlıkla donmayan kişi ondan korkuyor. Belki de tam da bu yüzden bu kadar çok insan sessizlikten korkuyor ve bu sebepten her yerde müzik istisnasız olarak seslenmektedir.

Sessizlik yaşamımızı kapsadığı gibi tüm sanat türlerini de kapsamaktadır. Mimarlık, heykel, resim, şiir, müzik, tiyatro, sinema vb. tüm kültür ve sanat alanlarındaki sessizlik eğilimi tesadüfi değildir. Çünkü sessizlik yaratıcıdır, her varoluşa izin verir. Bu nedenle dini, felsefi, estetik ve sanatsal bakımdan en fazla anlama sessizlik sahiptir.

Kavram olarak sessizliğin anlamı şiir, müzikal ve teatral eserlerde ifadeler, imgeler, semboller ve anlamsal duraklamalar vb. şeklinde iken, edebi eserlerde ve sinematografide ise tema ve içeriğin derinliğinde ortaya çıkmaktadır. Bir tiyatral duraklamada, aktörden izleyiciye sessiz bir enerji transferi vardır, bunun arkasında sözcüklerle ifade edilemeyen her şeyin özünün anlaşılması vardır. “B. I. Zingerman A.P. Çehov’un oyunlardaki duraklamaları şöyle anlatıyor: Çehov’un oyunları sık sık durgunluk, sessizlikle ilerliyor, burada özellikle göze çarpan pürüzsüz, kesintisiz bir yaşam akışı var”.<sup>6</sup> Şiirde sessizlik bir işaret sistemi aracılığıyla metinde semantik duraklamalar şeklinde konuşma yaparken hissedilebilir. Akhmatova, K. Balmont, A. Bely, S. Yesenin, O. Mandelstam, B. Pasternak, P. Eluard, sadece sessizlik hakkında değil, sessizlikde şiirlerini yazmışlardır. Müzikte, sessizlik teması Beethoven, I. S. Bach, S. Rachmaninov (“Ölümler Adası”), R. Wagner, A. Scriabin, N. Myaskovsky (“Sessizlik”), J. Cage tarafından geliştirilmiştir.

Sanatta, sessizlik tonlarının spektrumu çok geniştir, onun tutkusu şerit doğası çok çeşitli duyguları ve olayları ifade edebilmektedir. Sessizliğin anlamları yüzeyde yatmamaktadır, gizlidir, gerçekleştirmeleri de içeriğe bağlıdır ve göstergeleri etkileşimin temelinde ortaya çıkmaktadır. Araştırmacılar, sessizliği, estetik tutumlara, bir insanın dünya görüşüne ve kamusal atmosferine bağlı olarak değişen figüratif sanat paletinin önemli bir unsuru olarak görmektedir. Bir eserdeki sessizliğin anlamının tanımlanması

---

<sup>5</sup>E. Kagge (2016). *Gürültü çağında sessizlik*. İstanbul: Alpina Digital, s. 3.

<sup>6</sup>T.V. Barsukova (2010). *Din ve resimde sessizlik görüntüsü*. Bakü: M.F.Ahundov Kütüphanesi, s. 9.

sadece anlamıyla değil aynı zamanda işlevsel hareketliliğiyle de karmaşıktır. Seçilen analiz açısına bağlı olarak sessizlik, çalışmadaki varlığının kapsamını ve sınırlarını değiştirir.

Çalışmada esas *rölyef* veya *arka plan* işlevini yerine getirirken, çeşitli düzeylerde anlamak için farklı perspektifler gerekmektedir. Örneğin, akustik bir fenomen olarak sessizlik gerçek sessizlik sayılabilir. Aynı şekilde felsefi ve estetik bir kategori olarak sessizlik barış, statik, sonsuzluk, vb. sayılabilir. Müzikal sürecin sessiz temeli zaman - enerji sayılabilir. Müzikte bir işaret, anlamsal bir birim olarak sessizlik duraklama veya ses hızıdır. İfade aracı olarak sessizlik kültür ve kimlik imgesi bağlamında çok güçlüdür.

### **1.1.1. Resim sanatında sessizlik kavramı**

Sanatsal yaratımda ve özellikle resimdeki sessizliği bilimsel bulgular ile analiz etmek zordur. Çünkü sanattaki sessizlik algısı, duyumlar düzeyinde kesinlikle öznel bir eylemdir ve sezgisel olarak ilişkiseldir, kavram ve kategorilerde tanımlanması kolay değildir. Eserde sessizliğin, rengi, şekli, tonu çıplak olarak algılanmamaktadır, çünkü resimdeki sessizlik tüm renkleri, formları ve tonları kaplamaktadır. Sessizlik parlak renklerde, çeşitli şekillerde, kontrast oranları ve katı geometriklikten pürüzsüz akan eğriselliğe kadar olabilir. Dahası, sessizlik sadece katı monolitik formlarda değil, aynı zamanda parçalanmış ve kırılmış formlarda da olabilir. Sessizlik bir bütün olarak algılanır, ama farklı, bir birini tamamlayan parçalardan oluşturulur.

Sessizlik sanatçının içsel kavrayışından gelen bir semboldür. Resimde sessizliğin gücü tam olarak sanatçının tuval üzerine konsantre olma yeteneğinden oluşmaktadır. Bir sanat eserinde sessizlik bir denge, donmuş bir sonsuzluk, tüm görüntü öğelerinin ahenkli birliği, içeriğinin bütünlüğü ve derinliğidir. İzleyicinin sessizliği ise, bir sanat eserinde kendinden geçmiş bir düşünce anlamları çözme ve kavrama durumudur. Resimdeki sessizlik ifadesi, sırayla bir dizi (görsel ve görsel olmayan), grafik, kompozisyon ve ilişkişel şekilli elemanlardan oluşan sanatçının bireysel tarzının sonucudur. Kuşkusuz sessizliği ifade etmenin aracı olarak sanatsal ifade, mecazi sembolik anlamlar içeren formlardan oluşur. Bir formun sessizliği, izolasyonunda, diğer formlardan ayrılmasında, kendi varlığında, kendi öneminde, benzersizliğinde ve özgünlüğünde oluşur. Diğer tüm ifade araçları (görsel ve görsel olmayan) formun

bütünlüğüne bağlı ve biçimin mükemmelliğinin tanımlanmasına katkıda bulunmaktadır.

Çoğunlukla sessizlik örneklemesinde hemen akla gelen Çin ve Japon resminin sessizliğidir. Düşüncesizce irrasyonel bir barış işaretidir. Japon sanatçıları mekan özgürlüğüne daha üstünlük vermektedirler. Bu tarzın ustaları, tuvalin belirli bir bölümünü her zaman dokunmamış gibi bırakırlar. Resmin tamamlanmış kompozisyonu olan bu parçası, izleyicini hayal kurmaya, boşluğu görüntülerle doldurmaya teşvik eder. Japon resmi Çin resminden farklı olarak, görüntünün insanlarla sembolik olarak tanımlanmasıdır ve resmi güzellik ve armoni üzerine felsefi yansıma sessizliğini ifade etmektedir. (Görsel 1.1, Görsel 1.2)



**Görsel 1.1.** *Suzuki Kiitsu, "Sonbahar ve Kış çiçekleri", 72.4 cm x 207.6 cm, Altı panel ekran; mürekkep, Kağıt üzerine renk ve altın kağıt, 1801-1900, Japonya*

<https://www.artic.edu/artworks/87263/flowers-of-autumn-and-winter> (Erişim tarihi: 10.11.2019)



**Görsel 1.2.** *Tovaraya Sotatsu, "Karakolda", 162 cm x 343 cm, 17. Yüzyıl, Japonya*

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tale\\_of\\_Genji,\\_Sekiya\\_and\\_Miotsukushi\\_c\\_hapters\\_II.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tale_of_Genji,_Sekiya_and_Miotsukushi_c_hapters_II.jpg)

(Erişim tarihi: 10.11.2019)

Çin resminin sessizliği meditasyon yoluyla doğal dünyanın en iç hukukuna (Tao) ulaşan, zihin rahatlığı ve doğanı anlayan sanatçının iç sessizliği ile başlamaktadır. Çin felsefesinde boşluk: harika bir *hiç* ve mutlak *her şeydir*. Aslında bu, belirsiz bir araç olarak yalnızca boşluk, herhangi bir forma, herhangi bir harekete neden olabilir. O her şeyi kabul eder ve aynı zamanda hiçbir şey için ısrar etmez, hiçbir şeyi onaylamamaktadır. Çin resim sanatında boşluk sonsuzluğun başlangıcıdır, bu nedenle Taocu felsefenin temeli olarak düşünülebilir. Çin resmi (Görsel 1.3, Görsel 1.4) ifade araçları olarak fikri yansıtan sembolik kanonlar kullanmakta ve fikirleri somutlaştırmaktadır. Başka bir deyişle, Çin resminde sessizlik, doğanın doğal biçimlerini sembolik olarak boşluktan kaldırılan ve aynı zamanda onları boşluğa döndürülen görüntü ile doldurulmamış alanlar yoluyla ifade edilmektedir.



**Görsel 1.3.** Gu Kaizhi, “Lo Nehrinin Perisi”, 14.Yüzyıl, Çin

<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/gukaizhi/gukaizhi.htm> (Erişim tarihi: 10.11.2019)

Resimde sessizliği somutlaştırmanın etkileyici araçları Tao'nun boşluğu fikrini yansıtan sembolik kanonlardır: paralel perspektif (üstten görünüm), rengin

minimalizmi, görüntünün kusurlu olması, şiirsel eşlik, ince çizgilerin ve lekelerin inceliklileri ve zarafeti, hacim eksikliği, formların doğal yapısı ve bireyin önemsizliğidir.



**Görsel 1.4.** Çju Da, “Manzara”, 1844 - 1927,Çin

<https://www.pinterest.es/pin/466615211383652969/> (Erişim tarihi: 10.11.2019)

Avrupa resim sanatındaki sessizlik, gerçek bir insanın imajında en yüksek derecede tanrısalığın ve maneviyatın transferi ile belirlenir. Bu sessizliğe dini sessizlik söyleyebiliriz. Avrupa resim eserlerindeki düzen sessizliği sadece dini eserlerde değil, Johannes Vermeer’in çalışmalarında görebiliriz. Johannes Vermeer’in resimlerindeki sessizlik, neredeyse her zaman boş bir duvarın, kapıların veya bir pencerenin olduğu bir ev ortamının sessizliğidir. Sessizlik hem de karakterlerin kendileri tarafından da yaratılmaktadır. Bu figürler her zaman ihtiyat durumundadırlar. Orta Çağ’daki kadın figürler insan ruhuyla özdeşleştirilmiştir. Kadın – ruh, sevgili,

eş, anne, ilham perisi gibi kadın özleri, sembolik ve ruhsal olarak alegorik bir karakter kazanmıştır. (Görsel 1.5)



**Görsel 1.5.** Johannes Vermeer, “Hizmetçisiyle Mektup Yazan Bayan” , 71 cm x 59 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1670.

<https://gallerix.org/> (Erişim tarihi: 12.11.2019)

Batı Avrupa resminde ise, dini ve hümanist fikirlerin birleştirilmesi, mutluluğun sessizliğini ve yaşamın dolgunluğunu (gerçek ve kurgusal), duyusal ve estetik eğlenceyi, çok çeşitli konularda somutlaştırır. Batı-Avrupa resim eserlerini incelerken İtalyan Okulu sanatçıların dini resimlerinin, idealize edilmiş bir dünyanın sessizliğini, düzenli, matematiksel olarak çizilen bir alan statüğü olduğunu ifade ettiğini anlayabiliriz. İtalyan sanatçıların resimlerindeki sessizlik, görkemli ilahi müfrezinin sessizliği ile karşılaştırılabilir. Müfreze sessizliği resimlerde neredeyse tüm Madonna ve ilahi figürlerde karşımıza çıkmaktadır.

Üç veya daha fazla figürlerden oluşan kompozisyonlarda, figürler arasında bir bağlantı olmamasına rağmen, kompozisyon ritminin mükemmelliğini görebiliriz.



**Görsel 1.6.** *Djovanni Bellini, “Kutsal Mulakat”, 58 cm x 107 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1490*  
([https - 5](https://www.ars-magna.com/en/works/1490-giovanni-bellini-the-holy-meeting))

19. yüzyılın başlangıcı 1812 Vatanseverlik Savaşı ile ilişkili popüler yükselişin durumu ile karakterize edilmektedir. Öte yandan, mevcut düzene karşı protestoların büyümesi, isyancıların ayaklanması, A.S. Puşkinin şiirlerindeki ideallerin ifadeleri Rus kültürünün doğasını büyük ölçüde belirlemiştir. Ancak, ikon resminin varlığına son vermesine rağmen, Hıristiyan ve Pravoslav dünya görüşünün ruhu iz bırakmadan ortadan kalkmadı ve yeni Çağ'ın ortaya çıkışı ile Rus sanatının ruhunun derinlerinde yaşamaya devam etmiştir. (Görsel 1.6)

Rus resminin sessizliği, Avrupa sessizliğinin aksine, varlığın tamlığı olmamak, gizli bir beklentinin sessizliğidir. Bir bütün olarak Rus resmi, Batı resminde pratik olarak bulunmayan ruhsal psikolojinin sessizliğini oluşturmuştur. Bu dönemin sanatçıların resimlerinde romantik bir ruh hali hissedilmektedir. Özellikle portrelerde sanatçılar ruhun yükselişini yansıtmaktadırlar.

Rus resim sanatının Avrupa resim sanatından farklı olarak, karakterleri sert değil, daha ince, lirik ve gerçek manevi özgünlüğü ile ifade etmektedir. Rus resim

sanatında sükunetin ve masumluğun sessizliği farklı sosyal statü ve yaştaki insanların portrelerinde hissedilebilir. Hafiflik, manevi yükseklik ve kahramanlık neredeyse hepsinde eşit derecede içseldir. Orest Adamoviç Kiprenskiy ve Vasiliy Andreyeviç Tropinin eserlerinde sessizlik kavramını daha çok portrelerde lirik ve manevi özelliklerle karşılaşabiliriz. (Görsel 1.7, Görsel 1.8)



**Görsel 1.7.** *Orest Adamoviç Kiprenskiy, "Orest Adamoviç'in Portresi", 48.5 cm x 42.3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1828*

(<https> - 5)



**Görsel 1.8.** Vasiliy Andreyeviç Tropinin, “Dantel Üreticisi”, 74,7 cm × 59,3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1823

[https://www.msk-guide.ru/foto\\_143067.htm](https://www.msk-guide.ru/foto_143067.htm) (Erişim tarihi: 12.11.2019)

19. Yüzyılın sonuna doğru sanatçılar resimde artık sessizlik kavramını dini yaklaşımlardan uzaklaşarak, portrlerle değil imgeleri metafor temsil olarak kullanmaya başlamışlar. Semboller artık resimleri zenginleştirip ve onlara farklı anlamlar katarak izleyicini düşündürmeye sebep olmuştur. Bu metafor yaklaşımlar sanatçılar tarafından sunulmuş olmasına rağmen, eserin anlamı izleyicinin bilgilerine, hayal gücüne ve sanata olan yaklaşımlarına bağlı olmaktadır.

Dante Gabriel Rossetti'nin çalışmasında görüldüğü üzere çok sayıda el değmemiş beyaz alan nedeniyle bitmemiş görünebilir, ancak bu görülemeyen ve duyulmayan sessizliği tasvir etmek için yapılmıştır. “Sanatçı, mektuplarından birinde çizimin sembolizmini şöyle açıklamıştır: Sessizliğin somutlaşmış örneği olarak figür, eski zamanlardan beri kullanılan bir sembol olan şeftali ile bir dalı tutmaktadır: şeftali - insan kalbini ve yaprak - insan dilini sembolize etmektedir”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup><http://www.rossettiarchive.org/docs/nd497.r8.m33.rad.html#p157> (Erişim tarihi: 03.12.2019)



**Görsel 1.9.** Dante Gabriel Rossetti, “Sessizlik”, 563 cm x 768 cm, Kağıt üzerine pigment, 1870  
<https://www.wikidata.org/wiki/Q19859030> (Erişim tarihi: 12.11.2019)

Resimde gördüğümüz figür Jane Morris, 19. Yüzyılın ünlü nakışçı ve güzelliği somutlaştıran modellerden biri olarak tanınmıştır. (Görsel 1.9) “Jane Morris alışılmadık derecede sessiz bir kadındı Çizim onun karakterinin bir tür yansıması olabilir”.<sup>8</sup> 19. yüzyılın sonlarına doğru, büyük, 19. yüzyıl klasik sanat akımları dönemi sona ermiş, gelenekleri yeni bir biçimde ve farklı bir bağlamda gelişmeye başlamıştır. Aynı zamanda, XIX yüzyılın birçok sanat ideali, XX yüzyılın ideolojik ve sanatsal yaşamında yadsınamaz bir gerçeklik olarak var olmaya devam etmektedir.

<sup>8</sup><http://www.liverpoolmuseums.org.uk/news/press-releases/rossettis-obsession-images-of-jane-morris> (Erişim tarihi: 03.12.2019)

## **1.2. Sanatta Sessizlik Temsili**

20.yy başlarında geleneksel sanat ve resim anlayışından ayrılan ve değişmeye başlayan sanatta ifade, araç ve yöntemleri, asıl değişimi 1950 sonrası yaşamıştır. 1950 sonrası sanatta felsefi yaklaşımların, sanat ifade dilinde doğrudan kullanılmaya başlaması, sanatta sessizlik kavramının da, kendini temsil etmeye başlamasını sağlamıştır. Başka bir ifade ile 1950 öncesi sanat yaklaşımlarında eserin anlamının çözümlenme aşamasında yakaladığımız sessizlik kavramı, 1950 sonrası sanatta kendi başına temsil etmeye başlamıştır. Özellikle güncel sanatta sessizliğin temsilinin sanat kavram ve yaklaşımları üzerinden ele aldığımızda, göstergelerin daha okunur olmaya başladığını görüyoruz. Bu nedenle tezde, sessizliğin güncel sanatta avangard, kavramsal, soyut, figüratif, metafor ve boşluk olarak temsili üzerinden araştırılmış ve güncel sanat örneklerinden seçilen sanatçılar üzerinden örneklem ile açılım sağlanmıştır.

### **1.2.1. Sessizliğin sanatta avangard temsili**

Avant-garde (Fransız avant-garde - avans müfrezesi), avant-garde - XIX ve XX yüzyılların başında ortaya çıkan dünyadaki, özellikle Avrupa sanatındaki akımlar için genelleştirilmiş bir isimdir. Aslen Fransız kökenli avangard kelimesi, sadece askeri terminolojiye atıfta bulunan öncü birlik ve ordunun hareketi boyunca ilerleyen bir müfreze anlamına gelmektedir. Fransız Devrimi yıllarında, bu kelime devrimci bir metafor haline gelmiştir. Avangard klasik geleneklerin revizyonunun başlangıcı çerçevesinde modernite ve modernizm ile yakından ilişkili olmuştur. Avangard fikirleri, yaratıcı fikirlerin uygulanmasında yeni çözümler arzusu ile karakterize edilen hemen hemen tüm sanat alanlarında geliştirilmiştir: Fütürizm, Gerçeküstücülük, Soyutlama, Dışavurumculuk, Kübizm, Süprematizm, Konstruktivizm, Fovizm, vb.

Fransızca “avant-garde” kelimesinin orijinal anlamının şaşırtıcı bir şekilde sanatla ve hatta görselle ilgisi yoktur. Avangard terimini sanatta kullanan ilk kişi ise Saint - Simon olmuştur. Kelime anlamı öncü olan avangard, Fransız filozof Claude Henri de Saint Simon tarafından köklü değişim olarak revize edilmiştir. Klasik resim sözleşmelerinin reddedilmesi, yeni formların yaratılması ve yenilikçi çözümlerin bulunması - bunlar, avangard ruhundaki yenilikçi yaratımların ana temelidir. Sanatın bir yönü olarak avangardın üslup birliği yoktur. Gerçek bir avangard sanatçı sadece bir sanat nesnesi değil, aynı zamanda aktif polemiklerle uyumlu olarak gizlenmemiş bir

ruh hali ile güzel bir kontrast yaratmaktadır. Edebi ve sanatsal her türlü üslubun kendi türü içerisinde oluşturduğu avangard tavır, sanatı ve sanatçısını zamanın ötesine taşıyacaktır. Buldukları döneme uyum sağlamayı seçen tavırlar zaman içerisinde unutulmaya mahkumken, avangard tavır sergileyen yapıtlarda ise hem zihinlere kazınmayı başarır hem de diğer sanatçılara yeni ufuklar açmaya yardımcı olacaktır.

“Sanatın özerkliğine ilişkin modernist düşünce, 1848’de burjuvazinin, Fransız Devrimi’ndeki müttefiki işçilere karşı uyguladığı şiddet ertesinde uyanmıştır. Avangard ise büyük ölçüde, Breton gibi kimi önderlerinin katıldığı Birinci Dünya Savaşı’ndaki şiddetten etkilenecek örgütlenmiştir. Şiddet, savaşlar, uygarlığın eseridir. Savaşların henüz icat edilmediği barbarlık dönemindeki şiddet ise, hayatın kaynağı olarak kabul edilen erotizmle ve sanatla – hayal dünyasıyla – birdir. Avangardın yüceltiği şiddet, işte insan doğasındaki bu yaratıcı, ilksel şiddettir. Ve bunu ilk kez edebileştiren, sadizme adı veren Marquis de Sade, avangardın atalarından sayılır”.<sup>9</sup>

“19. yüzyıl ütopyalarının temelindeki sanat – sanayi diyalektiği, 20. yüzyıl avangardının iki kampa bölünmesinde kendini gösterir. Bu kamplardan biri akla, diğeri hayal gücüne öncelik verir. Saint - Simon 1830’larda bilim adamlarına şöyle hitap eder: “Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür [...] İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız”.<sup>10</sup>

“Avangard Kuramı kitabında Poggioli, topluma savaş açan avangardın, bütün bohemliğine, kabadayılığına ve anarşistliğine rağmen aristokratlık tasladığını yazar. Avangard doğası bakımından yalnız ve aristokratiktir, seçkinliği ve fildişi kuleyi sever. Bu bakımdan, çağdaş avangardizm ile, bir Baudelaire ya da bir Flaubert’ in takındığı tavırlar arasındaki benzerlik, hatta özdeşlik önemlidir”.<sup>11</sup>

“Avangardın hedefi, süregelen siyasal iktidarı ele geçirmek ve yerine alternatif bir iktidar koymak değildir; tüm iktidarlara mahvetmektir. Ve onların yerine hayal gücünün, arzunun, tutkuların iktidarını geçirmektir”.<sup>12</sup>

“Avangard, monarşiyi ve onun temsilcisi olan klasizmi parçalamaktadır. Aslında bütün toplumsal ayaklanmaların ve onların edebiyatını oluşturan manifestoların umudu sanattır. Çünkü, insanları ancak hayal dünyasının, duyuların ve duyguların

<sup>9</sup>A. Artun (2010a). *Sanat Manifestoları – Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, s.32

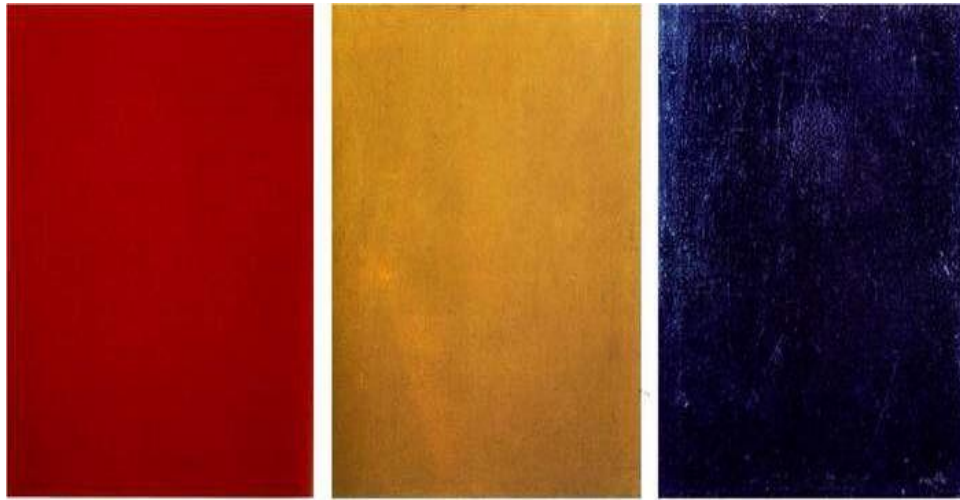
<sup>10</sup>Artun, 2010a, *a.g.k.*, 19 - 20.

<sup>11</sup>A. Artun (2011b). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, s. 29.

<sup>12</sup>Artun, 2010a, *a.g.k.*, 30.

efendisi sanatın devrimlere inandırabileceği düşünülür. Daha önemlisi, yeni hayat zaten sanattan ibaret olacaktır”.<sup>13</sup> Bürger avangardı bir başarısızlık olarak görmektedir. “Bürger’e göre hem tarihsel avangardın hemde yeni avangardın başarısızlığı bizi konun dışına iter, “hiçbir anlam öne sürmeme” durumuna getirir. Bürger çalışmasına, bugün hiçbir sanat hareketi, tarihsel olarak diğer hareketlerden daha ileri bir sanat hareketi olduğunu iddia edemez, sözleriyle son verir”.<sup>14</sup>

Tarihsel Avangard ile Yeni avangardı karşılaştırmak gerekirse Aleksander Rodçenkonun eserinden bahsedebiliriz. (Görsel 1.10) “Ünlü kontrüktivistin 1939 yılında, Resmî mantıksal sonucuna indirdim ve üç tuvalde sergiledim Kırmızı, mavi ve sarı. Bu resmin sonudur. Bunlar ana renklerdir. Her bir düzlem farklıdırve artık temsil olmayacaktır demiştir”.<sup>15</sup> Burada Rodçenko resmin sonunu ilan etmiştir. Sanatçının göstermek istediği – resmin gelenekselliği olmuştur.



**Görsel 1.10.** Aleksandr Rodçenko, “Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi”, 62,5 cm x 52,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1921

<https://bit.ly/36AmoY3> (Erişim tarihi: 12.11.2019)

“Gelenek ve kurumlar birbirinden ayrılamaz; fakat birbirleriyle aynı da değildirler. Sanat kurumu estetik gelenekleri içine alsada onları oluşturmaz. Geçmiş deneyimlere dayanan bu farklılık, tarihsel avangard ile yeni avangard vurgularını

<sup>13</sup>Artun, 2010a, *a.g.k.*, 18.

<sup>14</sup>H. Foster (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 42.

<sup>15</sup>Foster, 2009, *a.g.k.*, 46.

ayırmamıza yardım edebilir; Tarihsel avngard geleneksel olana, yeni avangard kurumsal olana odaklanır”.<sup>16</sup>

“(1) Sanat kurumu bugünkü anlamı ile tarihsel avangard tarafından değil, yeni avangard tarafından idrak edilir; (2) Yeni avangard bu kurumu aynı anda hem yapıbozucu hem özgün olan yaratıcı bir çözümlemeyle ele alır. Tarihsel avangardın çoğu kez hem soyut hem anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmez; (3) Yeni avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz; ilk kez onun tasarısını yerine getirir. İlk kez burada teorik olarak sonsuzluğu ifade eder. Bu, Bürgerin avangard diyalektiğini düzeltmenin bir yoludur”.<sup>17</sup>

Geleneksel kaygılar içerisinde ürün vermeye çalışan sanatçılar unutulmaya ve sadece kendi dönemleri içerisinde söz sahibi olmaya mahkumlardır. Malevich'in sadece dünün inançlarını reddeden kişi hayattadır cümlesi de bir nevi bu duruma dayanmaktadır. Avangard kavramı günümüzde artık klasik, geleneksel tüm değerlere karşı duran her türlü öncü ve ilerici yeni sanatı tanımlamak için kullanılmıştır. Avangard sanat kreasyonlarının izleyiciden tamamen öngörülemez bir tepki yaratmasına rağmen, birçoğu uzun zamandır en büyük dünya sanat eserlerinin hazinesine dahil edilmiştir. Gelişmiş müfrezenin tanınmış ustaları arasında Kazimir Malevich, Salvador Dali (Salvador Dali), Marc Chagall, Pete Mondrian (Piet Mondrian), Vasiliy Kandinskiy ve diğerleri sayılabilir. 20. yüzyılın başlarında, avangard sanat yeni bir akımla – kurucusu olan Kazimir Malevich tarafından Suprematizm ile dolduruldu. “Suprematizmin temellerini Malevich, “Kübizmden Suprematizme. Yeni doğal gerçekçilik” broşüründe tanımlamıştır. İçinde, “Yeni bir resimsel gerçekçiliğe, sınırsız yaratıcılığa” geçişi ilan etmiştir ve resmin geri kalan yönleri üzerinde rengin hakimiyetini vurgulamıştır. Malevich'e göre, sanataçı doğayı kopyalamamalı, ancak kendi sanatsal dünyalarını yaratmalıdır”.<sup>18</sup>

K. Malevich farklı tarzlarda resimler çalışmıştır: neoprimitivizm, izlenimcilik, alogizm ve kübizm. Bununla birlikte, hiçbir gerçekliğe bakışını yansıtmamıştı, bu yüzden Malevich yeni bir yön geliştirdi - Süprematizm. Daha sonra, suprematizm fikirleri sadece resimlerde değil, aynı zamanda diğer alanlarda — tasarım, mimarlık, sinema-kullanılmaya başlandı. Siyah Süprematist kare, Kazimir Malevich'in dünya

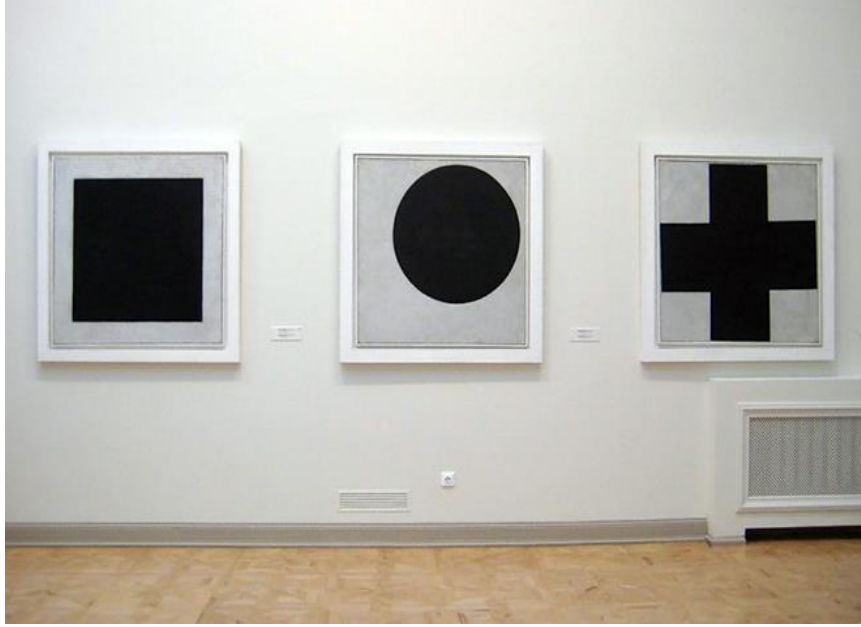
---

<sup>16</sup>Foster, 2009, *a.g.k.*, 47.

<sup>17</sup>Foster, 2009, *a.g.k.*, 51.

<sup>18</sup>K. Malevich (2000). *Süprematizm. Nesnesizlik veya Sonsuz Barış Olarak Dünya*. Moskova: Gileya Yayınevi, s. 54.

sanatında en çok tartışılan ve en ünlü tablolardan biridir. “Siyah Kare”, Kazimir Malevich'in renk ve kompozisyonun temel olanaklarını keşfettiği Süprematist eser döngüsünün bir parçasıdır; “Siyah Daire” ve “Siyah Haç” da içeren triptik bölümünün tasarım gereğidir. Sanatçı için "Siyah Daire", yeni plastik sistemin üç ana modülünden biriydi ve yeni plastik Süprematizm fikrinin stil oluşturma potansiyeliydi. Süprematizm teorisinde hareket yoluyla, kare kara haç düzlemlerine dönüştürüldü - Süprematizmin ilk üç figüründen biri, esas anlamı görünür malzeme düzenlemelerini aştı. "Kara Haç" başka bir karmaşık yapı biçiminin yeniden çizilmesiyle doğdu. Temel olarak, Malevich üç figür ele alarak hiçliğin ve sessizliğin çölünü yaratmıştır. Bu birincil formlarda, daha sonraki tüm Süprematist tablolarını yapmıştır.



**Görsel 1.11.** Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 80 cm x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915, “Siyah Daire”, 105.5 cm x 105.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1924, “Siyah Haç”, 79 cm x 79 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915

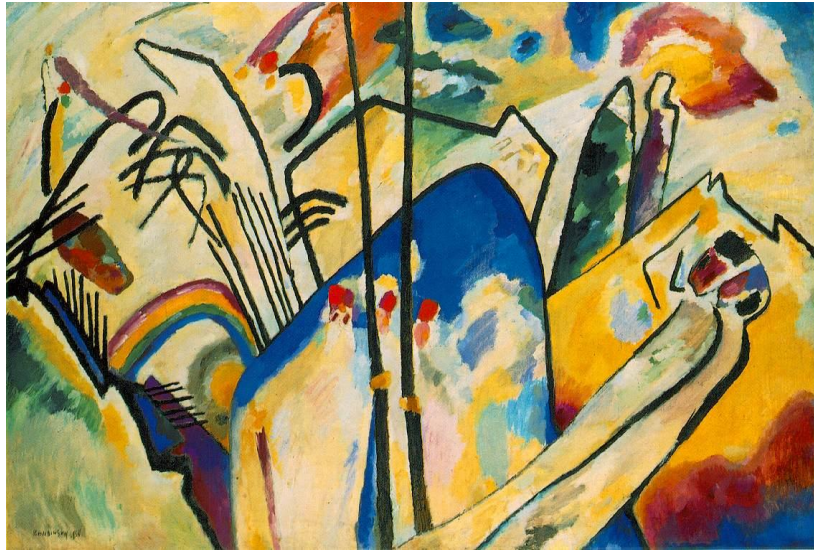
<https://www.svoboda.org/a/27476440.html> (Erişim tarihi: 05.12.2019)

Vasily Kandinsky soyut sanat öncüsü Kazimir Malevich'den farklı olarak ön plana değer vermemiştir, tüm çalışmaları esasen orta ve uzun boyutlarda genellikle yukarıdan bakış açısıyla birleştiğinde, sanatçının tasvir ettiği dünyanın ölçek etkisini, olayların gerçekleştiği muazzam bir dış mekan yaratmıştır. (Görsel 1.11) İzleyici çalışmalarına baktığı zaman sonsuz uzak bir boyut görür ve resmin önünde olmasına rağmen, üzerinde uçuyor gibi hissetmektedir. Kandinsky, fiziksel ve psikolojik olarak

çeşitli renkler ve insanlar üzerindeki sessizliğin etkilerinin olasılıklarını tanımladığı, köklü bir renkçi teori yaratmıştır.

Böylece, Kandinsky kavramını takiben, eserlerindeki alan sadece figüratif tanınabilir unsurların düzenlenmesi değil, aynı zamanda renkli özellikler, renk lekelerinin özellikleri de yaratılmıştır. Kandinsky'nin çalışmalarında ritim problemi, ritmik yapının kendine özgü bir karakteri vardır. Eğer Malevich çalışmalarında açık geometrik formları, mekansal duraklamalardan atlama gibi bir tür adım atlamalı ritim yaratıyorsa, Kandinsky'nin çalışmalarında durum farklıdır. İlk olarak, eserlerindeki şekillerin konturları genellikle kapalı değildir, daha çok uzaya açırlar. Sadece renk lekeleri bütünsel bir şekle sahiptir.

Sanatçının çalışmalarında görüldüğü üzere merkezdeki iki siyah çizgi aslında kompozisyonu üçgen şekiller (veya bir üçgene şekil olarak yakın şekiller) ile dengelenmiş iki eşit parçaya böler ve tüm parçaya düzenli dinamikler veren ortak bir zikzak ritmi oluşturur. Elemanların dengesi, Kandinsky'nin eserlerinin çoğunun karakteristiğidir. (Görsel 1.12)



**Görsel 1.12.** Vasily Kandinsky, “Kompozisyon IV”, 159.5 cm x 250.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911

<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-iv-1911> (Erişim tarihi: 11.12.2019)

Sanatçı bunu çeşitli şekillerde başarıyor: yoğun, kalın siyah çizgiler kullanarak veya neredeyse mutlak simetri izleniminin elde edildiği büyük renk lekeleri

geliştirerek, tam olarak tuvalin ortasında bulunan dinamik kırmızı üçgen şekil, resmin alt köşelerindeki büyük koyu lekeler ile tamamlanmıştır.

Salvador Dali 20. yüzyılın en ünlü ve etkili sürrealist sanatçılarından biridir. Eksantrik bir karakter, eşsiz bir yetenek ve son derece yaratıcı bir resim tarzı onu şöhret haline getirmiştir. Salvador Dali'nin tüm çalışmalarına baktığımızda paradoksal ve mantıklı bir analiz yapmaya çalışırız. Gerçeküstücülüğün bütün yönü, mantığa ve şeylerin doğal düzenine meydan okumaktır. Salvador Dali, tamamen yeni, modern ve yenilikçi bir sanat tarzı yaratmak için abartılı formlar ve yaratıcı yollar kullanmıştır.

Resimleri çift görüntüler, ironik sahneler, optik yanılsamalar, rüya gibi manzaralar ve derin sembolizm kullanımı ile ayırt edilir. Sanatçının “Belleğin Kalıcılığı” çalışmasında, "Akan saatler" - ana çalışma şekli, resimde zamanın karmaşık ve doğrusal olmayan doğasını, sürecin karmaşıklığını aktarma girişimi ile açıklanabilir. Çalışmanın renklendirilmesinde hakim olan kahverengi gam, orta derecede kötümser bir atmosfer yaratıyor. Dali, her zamanki gibi çizimde ve çok sayıda detayda çok doğrudur. İşin uyumu, hafif karakteri ve algılama kolaylığı, çok sayıda boş çalışma alanı sağlamaktadır. (Görsel 1.13)



**Görsel 1.13.** Salvador Dali, “Belleğin Kalıcılığı”, 24 cm × 33 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1931

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Belle%C4%9Fin\\_Azmi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Belle%C4%9Fin_Azmi) (Erişim tarihi: 11.12.2019)

Sanatçı sessizliği metafor olarak eserlerinde temsil etmiştir. Dali'nin yumuşak saati bununla ilgilidir: insanların rahatlığı için genel olarak kabul edilen zamanın yanı

sıra, öznel bir zaman vardır: kişisel, kişisel zamanımız ve seyri genel olarak kabul edilenle çakışabilir veya radikal olarak ondan farklı olabilir.

Marc Chagall 20. yüzyılın sanatsal avangardının en ünlü temsilcilerinden biridir. Marc Chagall'ın hayatı, 20. yüzyılın dünya tarihinin tüm ana olaylarının yer aldığı tüm bir dönemin tarihidir. Geçen yüzyılda yaşanan her şey bu sanatçının zengin çalışmalarına yansımıştır. Marc Chagall'ın çalışmalarındaki sessizlik diğer sanatçılardan farklı olarak figürlerin hareketinin metafor sessizliğidir. Birçok arsa arasında, Chagall'ın tüm çalışmalarına eşlik eden bir tane arsa var - bu Vitebsk'in memleketidir. Üçgen çatılı evler, ebeveynlerin pencerelerinden görülebilen Başkalaşım Katedrali, çatılardaki kemancılar, keçiler ve inekler - çocukluktan gelen tüm bu görüntüler resimden resme geçiyor ve birlikte tuval üzerinde bu özel Chagall dünyasını yaratmaktadır. Marc Chagall'ın “Şehrin Üstünde” en ünlü tablolarından biridir. Sanatçı, o sırada hayatta önemli olduğu her şeyi tasvir etmiştir: kendisi, sevgili karısı Bella ve Vitebsk. Yerçekimi atılırken, mutlu aşıklar şehrin üzerinde uçar, sarılır. İnsan figürleri genellikle Chagall'ın resimlerinde uçuyor görünürler. (Görsel 1.14)

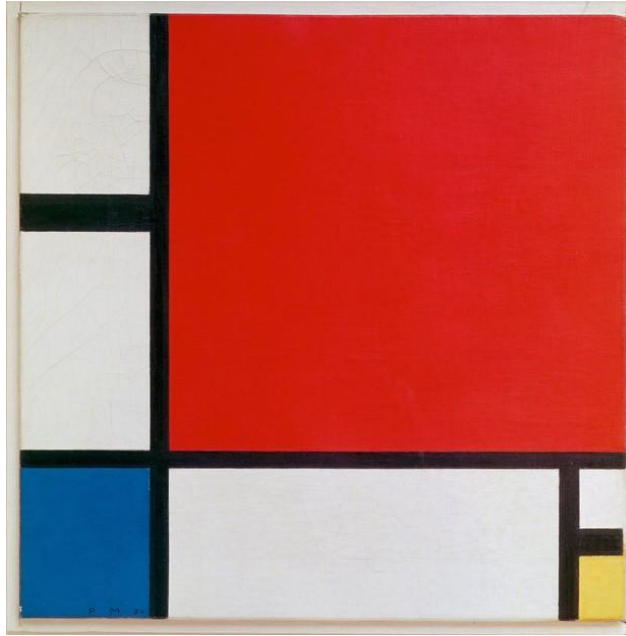


**Görsel 1.14.** Marc Chagall, “Şehrin Üzerinde”, 141 cm x 197 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Tretyakov Galerisi, Moskova.

<https://www.arts-dnevnik.ru/nad-gorodom-mark-shagal/> (Erişim tarihi: 11.12.2019)

Özellikle sanatçı sevgilileri uçuşa göndermeyi seviyordu. Bu gibi durumlarda, mutlulukla uçmak metaforunun gerçek bir somutlaşmış örneğini görüyoruz.

Pete Mondrian en çok geçen yüzyılın 20'li yıllarının başlarındaki çalışmaları ile bilinir ve burada tüm formları yatay ve dikey çizgilere sadeleştirmiştir. Pete Mondrian, De Stijl hareketini (“Stil”) kurmuştur ve yeni bir resim türü olan neoplastisizm üzerinde çalışmaya başlamıştır. Mondrian, çizgiler, geometrik şekiller ve renkleri neoplastisizmin birincil unsurları olarak adlandırmıştır. Sonunda, sanatçı sözlüğünü üç ana renkle sınırlamaya karar vermiştir - kırmızı, mavi ve sarı, üç ana anlam - siyah, beyaz ve gri - ve iki ana yön: yatay ve dikey. Sanatçının resimleri modern resimdeki en titiz, uzlaşmaz geometrik soyutlamanın bir örneğidir. Sanatçı ortaya çıkan dikdörtgenleri paletin temel renkleri ile doldurmuştur. Pete barış hissini karşıtlar şeklinde sunmuştur: dikey ve yatay, artı ve eksi, dinamik ve statik, erkek ve kadın.



**Görsel 1.15.** Pete Mondrian, “Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon”, 46 cm × 46 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1930, Sırbistan Ulusal Müzesi, Belgrad

<https://www.freepng.ru/png-h97ddi/> (Erişim tarihi: 11.12.2019)

Sanatçı başyapıtlarını kasıtlı olarak temel çizgilerden ve formlardan yaratmıştır. (Görsel 1.15) Bildiğimiz gibi, ustaca olan her şey basittir ve bu teknik sanatçının stilini ilk bakışta tanınabilir hale getirmektedir. Figürlerinin asimetric dengesi, evrensel güçlerin birliğini ve karşılıklı tamamlayıcılığını sessizlik olarak sembolize etmektedir. Bu resim serisi, Mondrian'ın dehasını taklit etmeye çalışan moda, mimari, topografya ve tasarımda sanat dünyasını etkilemiştir. Çalışmalarında düz çizgiler, üç ana renk ve

siyah ve beyaz tonları kullanmıştır. Mondrian, sınırlı renk özgürlüğü ile her şeyi tüketen bir soyutlamayı desteklemiştir. Mümkün olan her şekilde birleşmeleri, düz formlar ve eserlerde dinamik gerginlikten oluşan ütöpik bir stil fikrini teşvik etmiştir.

Neoplastisizmin tüm resimsel unsurlarını içeren Pete Mondrian'ın ana eserlerinden biri - “Kırmızı, mavi ve sarı ile kompozisyon” eseridir. Bu minimalist kompozisyon, farklı kalınlıklarda siyah çizgiler, büyük bir kırmızı kare ve küçük sarı ve mavi dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Siyah çizgiler dikdörtgenlerin sadece iki tarafını sınırlarken, diğer ikisi tuvalin kenarlarının ötesine gidiyor gibi görünmektedir. Dikdörtgenler birbirleriyle etkileşime girip, büyük bir kırmızı kare küçük olanlara hakim olmayıp, ancak onlar tarafından dengelemektedir. Açık çizgilere ve düşünceli formlara rağmen, Mondrian çalışmada ancak fark edilir dikkatsiz fırça darbeleri bırakmıştır. Bugün sanatçı oybirliğiyle soyut sanatın kurucu babası olarak tanınmaktadır. Pete Mondrian'ın çalışmaları dünya kültürü üzerindeki etkisi güzel sanatların çok ötesine geçmekte ve zamanımızın her türlü yaratıcı faaliyetini kapsamaktadır.

### **1.2.2. Sessizliğin sanatta soyut temsili**

20. yüzyıl sanatının başlıca ifade biçimi, Modern Sanat ile neredeyse eşanlı hale gelmiş sanat anlayışı görünümündedir. Modern sanatın bu denli etkili ifade biçimlerinden biri haline gelmesinde, tüm kültürel farkları ortadan kaldıran bir evrensel dil olmasının etkisi vardır. “Öte yandan, İsviçreli ressam Paul Klee'nin altını çizdiği gibi, “dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış” görünmektedir”.<sup>19</sup> Klee'nin dediği gibi, giderek korkunçlaşan dünyaya uyum sağlayamayan sanatçının içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yöneliminin Birinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmesinin bir rastlantı olmadığı düşünülmüştür.

Paul Klee'nin çalışmalarına baktığımızda dışavurumculuk, kubizm ve gerçeküstüçülük içeren hareketlerden etkilendiğini görebiliriz. Klee renk teorisini derinlemesine inceleyen sanatçılardan biridir. Sanatçının “Ad Parnassum” çalışmasında geometrik figürlere bölünmüş sessizliği görmekteyiz. Eserde kullanılan renk tonları ve figürler kompozisyonun dengesini korumaya sağlamıştır. (Görsel 1.16)

---

<sup>19</sup>A. Antmen (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık evi, s. 84.



**Görsel 1.16.** Paul Klee, “Ad Parnassum”, 100 cm x 126 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1932

<https://tr.pinterest.com/pin/854276623058112273/> (Erişim tarihi: 19.12.2019)

Soyut sanat 1920’lerden 30’lara uzanan süreçte de yoğun etkisini sürdürmüş, soyutun sanattaki tek somut gerçeklik olabileceğini savunan Theo Van Doesburg’un 1930’da Paris’te kaleme aldığı “Soyut Sanat” manifestosu, soyut sanat anlayışını benimsemiş pek çok sanatçının görüşlerine tercüman olmuştur. Bu dönemde özellikle Paris sanat ortamında bir araya gelerek sergiler açan soyut sanat gruplaşmaları da görülmüştür. İkinci Dünya Savaşında ve sonraki yıllarında, soyut sanat, Amerika’da ve Avrupa’da modern sanatın temel tarzı olmayı sürdürmüştür.

Soyut sanat hızla gelişen ve çeşitlenen akımlardan biri olmuştur. Bu akım gerçeklikten uzaklaşıp daha çok zihinsel ve işleyişin önem kazanmasına yöneliktir. Bu yüzden bu çalışmalar izleyicide merak uyandırmaya sebep olmaktadır. Soyut resimde sessizlik sanatçının ruh halini temsil etmektedir. Sanatta sessizliği farklı yöntemler aracılığıyla izleyiciye sunan sanatçılar vardır. Kültür ve sanatta sessizlik talebi tesadüfi değildir. Zamanla Minimalizm daha dikkat çektiği için sanatta da daha az imge, nesne kullanarak sanatçılar çalışmalara daha derin anlam yüklemeye çalışmaya başlamışlardır. Sanatta sessizliği renk zıtlıklarıyla, lekeyle, çizgiyle, dokuyla, ışıkla, boşlukla, duraklamalarla sessizliği temsil etmek mümkündür. Resimde sessizliği esasen leke ve boşluklar temsil etmektedir. Rengine bağlı olmadan, beyaz bile olsa eser izleyiciye sessizliği sunabilir. Boşluk ise, bu tuvaldeki boşluk da olabilir ve mekanın izleyiciye sunduğu boşluk da olabilir. Çünkü bir eser ve sunulduğu mekan çok önemlidir. Bu yüzden mekan da boşluk olarak sessizliği temsil etmektedir.

### 1.2.3. Sessizliğin sanatta obje ile temsili

Modern sanatsal bilincin önemli bir parçasını oluşturan sessizlik, boşluk, semboller, metaforlar, Postmodernizm belirtileri olarak ortaya konabilir. Tezahürlerinin istikrarı, bu *kesişen motifleri çağın bazı anahtarları, analiz araçları* veya bireysel yazarın tarzı olarak algılamamızı sağlar. Kültürün gelişimi için kritik dönemde farklı sanat türlerinin sessizlik talebinin nedenleri evrenselliğindedir. Somut olmayan doğası nedeniyle sessizlik, temel özelliklerini kaybetmeden her türlü sanatın, herhangi bir işaret sisteminin bir unsuru olan *malzeme* haline gelir: belirsizlik ve anlamın tükenmezliği olarak.

Leke, yüzeyleri, herhangi materyal ile kaplayarak; renk, doku, ışık – gölge, ölçü, geometri, derinlik tekniği olarak kullanılmaktadır. “L. F. Hodgden’in sözlerine göre: Leke, tamamen algısal bir görüntü anlatım ögesidir”.<sup>20</sup> “Leke deyince aklımıza öncelikle bir yüzey üzerindeki sınırlanan belli iz, taşların üzerindeki soluk benek, mürekkebin bıraktığı iz gelir”.<sup>21</sup>

Günlük yaşamımızda kullanılan ve görülen leke kavramının resim sanatında ortak yönlerinin bulunmasına paralel değişim gösterdiği de izlenilmektedir. Bu kavram görsel sanatlarda bazen çizgi, bazen renk, bazen benek ve açık koyu olarak tanımlanabilir. Bu kavramın zaman ve koşullar içinde değişimlerden az da olsa etkilendiği söylenebilir. Resim yüzeyinde plastik değerler içinde bir değer ve bir kavram olan leke genel bir içerikle yalnız işlemenin yani leke kavramı açık - koyu ve gri olarak resim sanatında etkisini gösterir. Bazen açık üstünde koyu ve bazen de koyu üstünde açık olarak görülür. Resimde leke açık üstünde koyu, hem de koyu üstünde açık olarak uygulanır.

Leke resimde bir güçtür. Işık kaybolunca renk yerine karaltı leke kalır. Siyah – beyaz - gri koyulukların dengeli bir biçimde kullanılması yeteneğini kazanmak için kağıtlar üzerinde deneyler yapılmaktadır. Bu çalışmada, denge ve düzen işinde ne kadar beceriklilik kazanılırsa, renk yönünden de o kadar başarıya yakınlaşmış olunur. Resimde sessizlik olarak leke farklı görüntülerle karşımıza çıkabilir. Bu tamamen boş tuval de olabilir, boş tuvalin üzerinde herhangi bir çizgi veya nokta da olabilir ve tamamen üzeri boyanmış tuvalde olabilir.

<sup>20</sup><https://www.rekorsanat.com.tr/blog/resimde-leke-nedir>; (Erişim tarihi: 28.12.2019)

<sup>21</sup>M.İş (1994). *Yeni Hayat Ansiklopedisi*. İspanya: Doğan Kardeş Yayınları, C: 4, s. 2175.

Leke sessizliği sadece tuvalin üzerinde kullanılmış renkle ve ya çizimlerle temsil edilmemektedir, tuvalin kendisiyle (içindeki boşluklar da olabilir) bütünleşip bize sessizliği sunabilir. Aslında boşluk ve leke bir birine çok bağlı kavramlardır, çünkü bazen boşluk leke gibi ve leke bir boşluk gibi kabul edilebilir. Resimde ne kadar boşluk ve leke olursa bir o kadarda değerli ve izleyicide merak uyandırır. Resim eserlerindeki lekeler bizde kendi sessizliği ile merak uyandırır. Çünkü lekeler veya boşluklar önce sessizliği izleyiciye sunar, izleyicide merak uyandırıp onu resimdeki lekeye odaklandırır. Önceki bölümlerde dediğimiz gibi sessizlikte daha çok şey duyarız ve görürüz.

Görsel 1.17’de Mübin Orhan’ın eserinde görüldüğü üzere koyu fon üzerinde açık tonda bir leke kullanılmıştır. Bu çalışmada örneğin hem üzerindeki farklı siyahın tonları, hem lacivert renk leke gibi kabul edilebilir.



**Görsel 1.17.** Mübin Orhan, “İsimsiz”, 76 cm x 56.5 cm, Kağıt üzerine guaş, 1980

<http://www.artnet.com/artists/mubin-orhon/3> (Erişim tarihi: 26.12.2019)

“Ad Reinhardt’a göre: Bir resim ne kadar “fayda”, “ilişki” ve “ilave” içeriyorsa, o resmin saflığı o denli azdır. Yapıtın içi ne kadar doldurulursa yapıt o kadar kötü olur. Yapıtın içeriği, az ama öz olmalıdır”.<sup>22</sup> Gerçekten de bir çalışma ne kadar az

<sup>22</sup>J. Thompson (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 292.

yüklenirse bir o kadarda zengin anlamlı olur. Sanatçı sanki izleyicinin kendine bırakır ve çalışmanın o boşluklarıyla (lekelerle) sanki izleyiciyle diyalog kurar.

Nesne ise lekeden farklı olarak kavramsal çalışmalarda sessizliği temsil ederek karşımıza çıkmaktadır. Nesne sessizliğe bir çok farklı anlamlar yükleyerek bulunduğu mekanda eseri daha da zenginleştirir. Nesne terimi Türkçeye obje olarak geçmiştir ve kökeni karşıda olan, anlamına gelmektedir. Antik çağlardan beri, nesne batı sanat geleneğinin bütününden geçmektedir. Ancak, 16. yüzyılda cansız cisimlerin temsili, kendi başına bir tür olarak oldukça ayrı hale gelmiştir. Bu, zamanla natürmort içinde askıya alınmış ve sanatçının eliyle düzenlenen nesnelerin bir resmi olarak kanonlanmıştır. Kafatasları, müzik aletleri, aynalar, çiçek ve meyve sepetleri, izleyiciyi sessiz dünyasına kapsıyor gibi görünmüştür. Bu fenomenin kökenleri, herkesin bildiği gibi, Marcel Duchamp'ın pisuvar yapma ve “çeşme” olarak adlandırma eylemi hazırlamanın başlangıcıydı. (Görsel 1.18) Bunu yaparak, sanatçı sıradan üretilmiş bir nesneyi bir sanat eserine dönüştürdü.

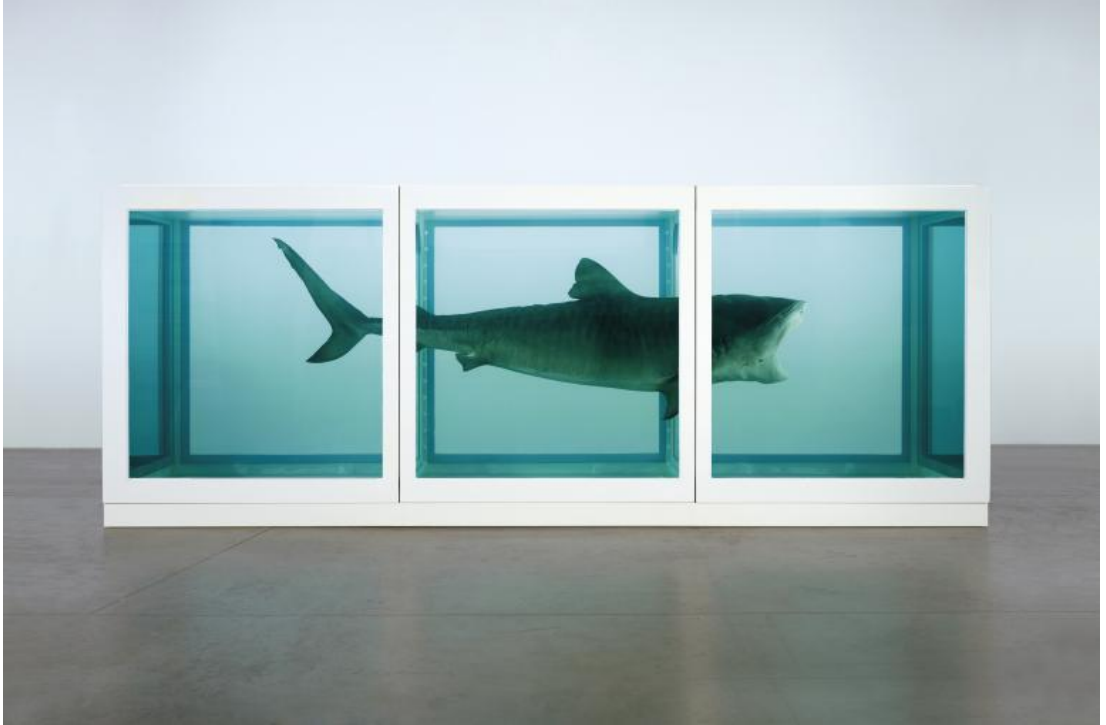


**Görsel 1.18.** Marcel Duchamp, “Çeşme”, 61 cm x 36 cm x 48 sm, Seramik, 1917

<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-49-dadaizm/> (Erişim tarihi: 26.12.2019)

Nesne artık hayat gibi, klasik türlerde olduğu gibi artık temsil edilmiyordu, ancak şimdi doğrudan halka sunulmaktadır. Paradoksal olarak, bu eylem, sanat eserleri daha *materyalist* olsa da, kavramsal sanat çağını da başlatmıştır. Duchamp, sanatçıları sanatın arkasındaki kavramsal çalışmaya odaklanmak için yapma görevinden kurtarmıştır.

Birkaç on yıl sonra, 1950’lerde, pop art hareketi tüketim toplumunu sanatının ana konusu haline getirip ve Duchamp’ın bükümlü nesnelere faydacı işlevlerinden uzakta anahtar bir yöntem olarak kullanmıştır. Sonra, Duchamp devrimi meyvelerini vermeye devam edip ve yalnızca nesnelere biriktirilmesi, imha edilmesi ve sıkıştırılmasına odaklanan bir sanat hareketi olan Yeni Gerçekçiliğe yol açmıştır. Bugün, hiç olmadığı kadar çok sayıda çağdaş sanatçı, Duchamp’ın izlerini takip etmeye devam etmektedir, fakat ilk hareketini aşırıya çekerek - ki bu sanat ve sanatçıların durumu hakkında birçok soru ortaya çıkarmaktadır. Duchamp, klasik anlamda hiçbir şey yapmadı, daha önce yapılmış bir nesneyi seçti ve onu orijinal işlevinden ve çerçevesinden uzağa döndürdü. Duchamp için, nesneyi her zamanki işlevsel bağlamından temsil etmek, nesnelere şekli ile ilgili sembolik temsillere kapıyı açtı. Dolayısıyla yaratma eylemi, eserin saf fikrine geçirilir ve sanatçı, planına uygun olarak uygulandığı sürece, eserin gerçek yapımını devredebilir ve talimatlar. Sanatta, bu devrimin sonuçları, Damien Hirst ya da Jeff Koons gibi çağdaş sanatçıların fabrikalarında görebiliriz. (Görsel 1.19, 1.20)



**Görsel 1.19.** Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı”, 1991

<https://film-live.ru/kak-nauchitsja-razbiratsja-v-sovremennom-iskusstve/> (Erişim tarihi: 26.12.2019)



**Görsel 1.20.** Jeff Koons, “Büyük Balon Köpek”, 2002

<http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0> (Erişim tarihi: 26.12.2019)

Felix Gonzalez Torres’in çalışmalarına baktığımızda Duchamp’dan esinlediğini görebiliriz. Çalışmalarında kullandığı nesnelere çoğunlukla gündelik yaşam hayatımızda gördüğümüz ve kullandığımız nesnelere aittir. Sadece sanatçı onları doğru zaman ve mekan ile ilişkilendirdiğinde her zaman gördüğümüz nesne artık gündelik görünümünden çıkıp sanatsal kompozisyona dönüştüğünü görebiliriz. Sanat eserlerinin sorunlu durumu sadece üç dünya sanatçısı Damien Hirst, Jeff Koons ve Takashi Murakami tarafından gündeme getirilen bir soru değildir.

Felix Gonzalez Torres’in “İsimsiz” adlı çalışmasında bunu farklı bir biçimde yapmaktadır. Bu çalışma bir odanın köşesinde görüntülenen bir yığın şekerden oluşmaktadır. Kazık sürekli doldurulsa da ziyaretçiler kendilerine yardım etmeye davet edilir. Tatlılar ziyaretçiler tarafından yendikten sonra yenileriyle değiştiriliyor. Bu nedenle, ne zaman bir müze bir eser sergilediğinde, sanatçının bıraktığı talimatlara göre yeniden yarattığı şey, faydacı olarak bir süpermarkette bir tatlı stoğu satın almak ve bir köşeye koymak demektir. Sanatçı’nın farklı özelliklerinden biri de, çalışmasında izleyicinin esere dokuna bilmesi ve yanında götürebilmesine imkan sağlamasıdır. Çalışmada şekerlerin bir köşede olması ve mekanla bütünleşmesi bize sessizliği hatırlatabilir. Beyaz boşluğun içinde farklı zıt renkler izleyicide merak uyandırmaktadır. (Görsel 1.21)



**Görsel 1.21.** Felix Gonzalez Torres, “İsimsiz”, 1991

[https://www.flickr.com/photos/army\\_arch/25703911143](https://www.flickr.com/photos/army_arch/25703911143) (Erişim tarihi: 03.01.2020)

Bir nesnenin görsel dile çevrilmesi koşullu yıkımı sonsuzluğa kadar genişletilebilir. Nesne, bütün bir nesne kompleksi ile değiştirilebilir ve çevresel hale gelebilir, vurguyu nesnenin kendisinden yeniden adlandırma eylemine aktarır ve sonra bütün bunlara jest sanatı denilebilir. Sonunda, nesneyi tamamen dağıtıp kendinizi bir *sözel heykele*, bir tür kavramsalcılığa dönüştürecek bir ifadeyle sınırlayabilirsiniz.

Bazı eleştirmenler nesnenin sanata olumlu yorum kattığını söylüyorlar. Böylece, yeni realistler ideolojisi Pierre Restany bunu şöyle anlatıyordu: nesneyi uygun kılan sanatçı, sosyolojiyi yaratıcı bir eylem fenomenolojisine sokuyor, gündelik gerçekliği yüceltir. Sanatçıya kalan sadece var olan kendi eserini sunmak kalıyor. Aslında bu eser diğer bir insan tarafından oluşturulmuştur. Modern sanat eserlerinin bazen günlük nesnelere ayırt edilmesi zordur ve bu tesadüf değildir. Her durumda nesne, sanat nesnesi olarak kabul edilecek özelliklerden yoksundur. Bir sanat durumunun varlığının tanınması, onların oluşumu ya da mekana yerleştirilmesine bağlı olmaktadır. Tuval üzerine sanatçılar gerçek bir bağlamda sanat yerleştirmek ve bize farklı bir şekilde bakmak için kullanırlar. Ancak bu her zaman böyle değildir. Yalnızca 20. yüzyıl sanatında, en soyut dahil, yavaş yavaş mutlak *nesnellik* lehine dekoratif ve grafikten vazgeçmeye başlamıştır, ve sıradan şeylerden ayırt etmek daha da zorlaşmıştır. Güncel sanatta nesnelere de leke, renk, ve boşluk gibi çalışmalara anlam kazandıran biliyorlar.

Bazen tamamen bir boş alanda nesne bize sessizliği yansıtabilir: beyaz boşlukta bir nokta ve leke olarak.

San Francisco Modern Sanat Müzesi'nde birkaç ziyaretçi yerde bırakılan gözlüğü serginin bir parçası olarak kabul etmiştir. Gözlükler, TJ Kayatan adlı 17 yaşındaki bir çocuk tarafından özel olarak bırakılmıştır. (Görsel 1.22)



**Görsel 1.22.** *San Francisco Modern Sanat Müzesi, 2016*

<https://www.haber46.com.tr/dunya/muzede-sasirtan-olay-bu-kadarina-da-pes-h152825.html> (Erişim tarihi: 03.01.2020)

O ve arkadaşları bu müzedeki sergini çok ilgilerini çekmişti, ancak bazı sergiler - örneğin gri bir battaniyeye doldurulmuş bir hayvan – onları etkilememiştir. Ancak, yakınlarda duran insanların bir kısmı çalışmalarına hayrandı. O zaman Kayatan gözlükle ilgili bir fikir buldu ve onu galerinin bir köşesine bırakmıştı. İnsanlar birkaç saniye sonra bıraktığı gözlük etrafında toplanmaya başlamışlardı. Hatta bazıları fotoğraflarını çekmeye başlamıştı. Bu gözlük belki de bir masanın, yada farklı nesnelere arasında olsaydı belki de bu kadar izleyicileri etkilemezdi.

Tamda bu boşluğun içinde gözlüğün olması gerekiyordu bence. Bazen küçük bir nesne bile olsa eğer doğru zamanı ve yerini bulmuşsa kendine mutlaka bir anlam, etrafa bir etki kazandırabilir. Bu durumda gözlükle ve etrafındaki boşluk bir birine bağlanıp bize sessizliği sunmuş oluyor. Belki de gözlük başka bir renkte, mekânın rengi veya arka plan farklı olsaydı gözlük sanat eseri gibi kabul edilmezdi. Önceden düşünülmüş bilinçli bir şekilde olmasa da, sadece doğru anı ve mekânı yakalayıp sıradan bir nesneni sanata çevirmek mümkündür. Güncel sanat, izleyiciyi biraz cesaret

kırıcı ve yanlış yönlendirebilir. Bununla birlikte, uygulamada görüldüğü gibi, açıkça kötü eserler sergilemeniz bile, ancak bunları doğru ışıkta ve mekanda sunsanız bile - bu da başarılı olacaktır.

#### 1.2.4. Sessizliğin sanatta metafor temsili

Metafor - doğrudan değil, düşüncenin alegorik ifadesinin, nesnenin dolaylı tasvirinin, fenomenin bir yoludur. Bir metafordaki görüntünün gerçek anlamı, sadece gerçek, figüratif anlamının bir göstergesidir. Bu durumda, edebi ve figüratif anlam arasında her zaman kısmi bir benzerlik veya benzetme olasılığı vardır. Bir metafor sadece düşünceleri açıklamak (süslemek) için kullanılan bir dilsel araç değildir. “Bir çok modern makalelerde metaforun çeşitli tanımlarını bulabiliriz. “Metafor kelimesinin kökeni Yunanca “*metaphora*” kelimesidir ve “*aktarma*” anlamına gelmektedir”.<sup>23</sup> “Dilbilimciler metaforun Türkçe’de 73 tane karşılığını “*mecaz*” olarak ifade etmişlerdir. Mecazlar kelimenin ifade ettiği gerçek anlamı dışında ilgi veya benzetmeyle başka bir anlamda kullanılmasından meydana gelmektedir”.<sup>24</sup>

“Aristoteles metaforu inceleyen ve tanımlayan bilinen ilk kişidir. Ona göre metafor bir kelimenin başka bir kelime ya da anlam yerine kullanılmasıdır. Kullanılan bu kelime yerine geçtiği kelimeyle tamamen yabancı bir kelimedir, ona ait bir özellik göstermez ve bu düşünce sadece kelimeler içindir”.<sup>25</sup> “Lakoff ve Johnson ‘e göre metaforun özü bir tür şeyi başka bir şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir”.<sup>26</sup> “Aristoteles’in görüşüne göre ise metaforik ifade günlük yaşam dilinin kullanımından ayrıdır ve onlarla çelişkili bir özellik gösterir”.<sup>27</sup>

“Gündelik faaliyetlerimize yön veren metaforlar sadece günlük hayatta dilde değil, düşünce ve eylemde de yaygın oldukları keşfedilmektedir. Hayatımızın her alanında kullandığımız metaforlarla bir anlatımı başka bir anlatıma göre anlayarak, kavrayarak ve vurgulayarak ifade etmemizi sağlamaktadır. Her bilim dalında edebiyatta, siyasette, sanatta, bilim de kullanılan metaforlar anlam karmaşasını somutlaştırmaktadır”.<sup>28</sup>

<sup>23</sup>E. R. Fischer (2011). *Art and nature of language and thought*. USA: Author House. s. 24.

<sup>24</sup>N. Külekçi (2011). *Edebi sanatlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı .s. 43.

<sup>25</sup>Fischer, 2011, **a.g.k.**, 29.

<sup>26</sup>G.Lakoff, M. Johnson. (2005). *Metaforlar; hayat, anlam ve dil*. (G. Y. Demir, Çev.). İstanbul: Paradigm Yayıncılık. s.27.

<sup>27</sup>C. R. Hausman (1989). *Metaphor and art*. New York: Cambridge University. s . 43.

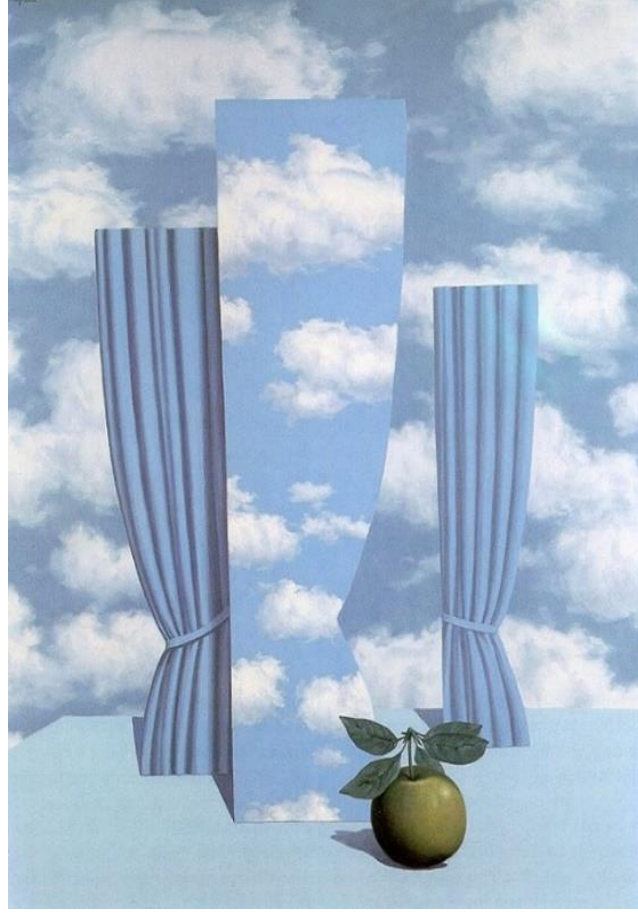
<sup>28</sup>Lakoff, Johnson, 2005, **a.g.k.**, 15-16.

Metaforlar sadece sözel değil görsel olarak da oluşturulmaktadır. Mecazi bir görüntü sadece sanatçı tarafından değil, büyük ölçüde okuyucu tarafından oluşturulur. Metafor algımız aktif ve oldukça özgürdür. Bu, dünyayı canlı ve mecazi olarak görme ve çeşitli fenomenleri, yaşam deneyimimize ve hayal gücümüzün zenginliğine göre karşılaştırma yeteneğimize bağlıdır. Resimdeki metafor, parlak temsillerin kaynağıdır, işin imajını yaratır. “Resimdeki bir metafor, bir nesnenin rengini, şeklini ve işlevini değiştirerek oluşturmaktadır. Görsel metaforlar resimlerde birçok farklı biçimde karşımıza çıkabilmekte, resim kendi başına bir metafor olabilmekte, boyama stili metaforik bir anlam taşıyabilmekte ya da medyanın görsel elemanlarını kullanabilmektedir. Görsel metaforlar sözel metaforlardan farklıdır, onlar ileriye veya geriye doğru okunabilir ya da kafa karıştırmadan birden fazlası bir arada kullanılabilir bu yüzden daha anlamlı ve manidar olabilirler.”<sup>29</sup> Sessizliğin sanatta metafor temsili sanatçılar tarafından farklı yaklaşımlarla ifade edilmiştir. Sessizlik metaforunun önemi, geniş metaforik bağlamı ayırt etmeyi öğrenmek ve böylece modern kültürde varlığının yeni yönlerini ve tonlarını görmektir. Metafor düşünce ve dil bağlantısının yok edildiği düşünce gerginliği alanında oluşturulur ve tanımlanır. Sessizlik de metafor gibi isimsiz bir öznenin veya fenomenin ortak özelliklerine dayanarak başka herhangi biriyle karşılaştırılmasına dayanan, mecazi anlamda bir kelimedir.

Rene Magritte’in eserlerine baktığımızda neredeyse hepsinde metafor temsili görebiliriz. Rene Magritte, gerçeküstücülüğün en önemli temsilcilerinden biri olarak, o bir araştırmacı ve imgeler felsefecisiydi. Resimlerinde bazen bir kadının bir ağaca, bir kuşun buluta veya bitkilerin kuşa dönüştüğünü görürüz. Tuvalde renk zenginliğine ve ritmine rağmen eserde sessizlik hissedebilir derecededir. Rene Magritte’i diğer sessizlik kavramı üzerine çalışan sanatçılardan ayıran özelliklerinden biri de resimde zıt renkler ve birçok imgeler kullanarak *gizemli sessizlik* oluşturmasıdır. Sanatçının resimleri izleyicide gizemli bir gerilim ve sessizlik hissi yaratır. Rene Magritte, izleyiciyi hayal kurmaya ve şaşırmaya davet ederek kendi yanılısma bahçesini yaratmaktadır. Görüntülerinin dünyası, belirli bir anlayış için bazen oldukça karmaşık olan bir fanteziler dünyasıdır. Resimlerinde ustaca gerçekçi olmayan nesnelerin ve doğal çevrenin garip kombinasyonları arasında bir karşıtlık yaratarak, sessizliğin metafor olarak oluşmasına sebep olmuştur. (Görsel 1.23)

---

<sup>29</sup>B.Kılıç, İ.O.Altıntaş (2016). *Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce*. İdil Sanat ve Dil dergisi, s. 191.

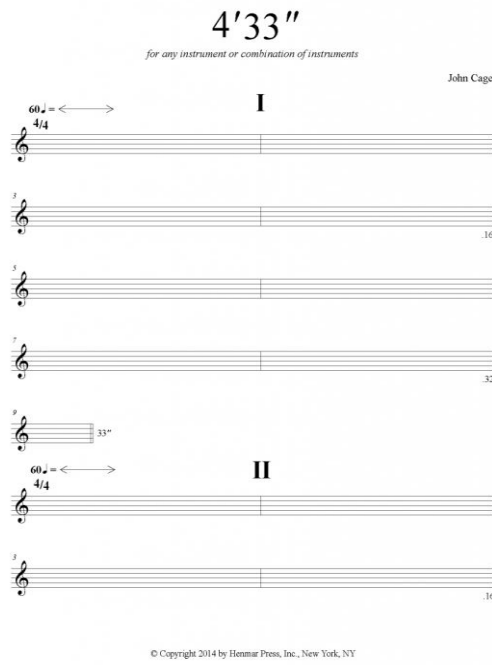


**Görsel 1.23.** Rene Magritte, “Güzel Dünya”, 100 cm × 81 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1962  
[https://artchive.ru/renemagritte/works/333551~Prekrasnyj\\_mir](https://artchive.ru/renemagritte/works/333551~Prekrasnyj_mir) (Erişim tarihi: 03.01.2020)

Resimde olduğu gibi müzikte de sessizlik metafor olarak kullanılmaktadır. Müzikte sanatçı niteliksel metaforlar kullanarak müzik karakter ve ruh hali ile donatılmış oluyor: melankolik, hoş, zarif vb. Düşük ve uzun notalar mecazi olarak insanı derin düşüncelere sararlar. Bunu bir müzikal hareket olarak hissedebiliriz. Müzikal hareket mecazi alanda meydana gelen bir tür mecazi hareket olarak sunulmaktadır. Bu sessizlik J. Cage’ in 4’33 eserinde karşımıza çıkmaktadır. (Görsel 2.24) Bu müzikal hareket salonu veya herhangi bir mekanı farklı dünyaya dönüştürebilme gücüne sahiptir. Bazen bir eserde orkestranın duraklaması ve salonda oluşan sessizlik de bir metafor olarak temsil edilebilir.

Sessizlik kendi kendine bir metafor olduğu için neredeyse bütün sanat alanlarında karşılaşılabileceğimiz bir zengin kavram olduğunu düşünebiliriz. Sessizlik müzikte, kavramsal sanatta, performans, tiyatro vb. disiplinler arası sanatlarda sanatçılar

tarafından metafor olarak kullanılmaktadır, çünkü metafor sanat eserini canlandırmanıza, daha fazlasını yapmanıza izin vermektedir.



**Görsel 1.24.** John Cage, "4'33", 1952

<https://tr.pinterest.com/pin/312578030381799138/> (Erişim tarihi: 05.01.2020)

### 1.2.5. Sessizliğin sanatta kavramsal temsili

Kavramsal sanat, kavramsallık (Latince. Conceptus - düşünce, temsil) - Postmodernizmin edebi ve sanatsal yönü, Amerika ve Avrupa'da XX yüzyılın 60 - 70'lerin başında şekillenmiştir. "Kavramsal sanat teriminin icadı Amerikalı filozof ve müzisyen Henry Flint'e atfedilmiştir. Bu, 1963 yılında Jackson MacLow ve La Monte Young tarafından düzenlenen Şans Operasyonları Antolojisi'nde yayınlanan 1961 makalesinin (Kavramsal Sanat) başlığını taşıyordu. Kavramsal Sanat'ın ansiklopedik olarak tanımı şöyledir: İngilizce'de "Conceptual Art" olan, Türkçe'de "Kavramsal Sanat" olarak tanımladığımız terimi, "Sanat yapıtının somut bir ürünü değil, bir "kavram" ya da "düşünce" olduğunu savunan akımdır. Geçmiş çok eskilere dayanan kavramsallık terimi, geleneksel kullanımı içinde "var olan" ya da "var olduğu bilinen" nesnelerin temsili olarak betimlenmesi anlamını taşır".<sup>30</sup> Kavramsalcılıkta, eser kavramı fiziksel ifadesinden daha önemlidir, sanatın amacı bir fikir iletmektedir.

<sup>30</sup>A.Britannica (1990). *Ana Yıllık*. İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 91.

Kavramsal nesnelere ifadeler, metinler, diyagramlar, grafikler, çizimler, fotoğraflar, ses ve video malzemeleri şeklinde bulunabilir. Herhangi bir nesne, fenomen, süreç bir sanat nesnesi haline gelebilir, çünkü kavramsal sanat saf bir sanatsal jesttir.

Kavramsal sanat, 1960'ların görsel sanat eleştirisi tarafından görsel ve formalist arayışlarda kendini yansıtmaya biçimi olarak sunulan minimalizm ve pop art uygulamalarının geliştirilmesinin sonucudur. Böylece, bir yandan, bu iki alanın temsilcilerinin çalışmalarında, kavram sanatının izlerini kavramlarının ve yaklaşımlarının gelişimi biçiminde sık - sık görebilirsiniz. Öte yandan, kavramsal sanat pop sanatını ve minimalizmi tamamen genişletir. Çelişkili olmasa da, ortaya çıkan kavramsal uygulamaların geniş bir yelpazesi, sanatçıların Marcel Duchamp'ın deneyiminin yanı sıra minimalist heykel ve resim görevlerinin farklı yorumlarına dayanmaktadır. Kavramsallığın ve Minimalizmin boşlukla sürekli saplantılı ilgisine dikkat edelim. Sessizlik ve boş alanlar - bunlar kavramsalcuların ideolojiden uzak mekan kültüründe varoluş olasılığına dikkat çekmeye çalıştığı biçimlerdir. Kavramsal yaratıcılık türü insanın yaşamını, varlığını doğrular. Kavramsallık eserleri genellikle sadece sanat olasılığını gösteren jestler veya projelerdir. Amaçsız oyun kavramsal sanatın önemli bir bileşenidir. Böyle bir oyun sadece yaşamın kendisini harekete geçirir, insanın varlığını doğrular, çünkü bir fikir olarak sanat ortaya çıkar ve sadece insan yaşamının bir ürünü olarak bulunur.

“Bu Sanatın kurucularından biri olan Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth'un fikrine göre, sanat bir malzemenin değil bir fikrin gücüdür. Kavramsal sanat duygusal algılamaya değil, görülenlere entelektüel yansıma hitap etmektedir”.<sup>31</sup>

“Kosuth'un sanatı idea olduğu görüşünün önermesinde, çerçevelemiş kodların arasında yaratılan çelişki ve anlamlarındaki mekansal ayırım yapıbozumu düşündürmektedir. Sanatın işlevini sorgulayan Kosuth estetik ve sanatı birbirinden ayırmış savlarına düşünce ve dil kullanarak yanıt aramıştır. “Kosuth “Sanatçı olmak, sanatın doğasına sorular sormaktır” demiştir”.<sup>32</sup> “Kosuth Tanım resimlerinde bazı kavramları sorgulamış, “bir ve üç sandalye” gibi işlerinde de nesnenin kendisi, aynı boyutlarda nesnenin fotoğrafı ve nesnenin tanımını sergileyerek görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan süreçleri irdelemiştir. “... Sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth'un yapıtları, Duchamp'dan sonra sanatçının sanattan

<sup>31</sup>J.Kosuth (2001). *Felsefe Sonrası Sanat*. İstanbul: Tekhne yayınları, s. 23.

<sup>32</sup>Kosuth, 2001, *a.g.k.*, 35.

değil, sanat kuramı zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır” .<sup>33</sup> (Görsel 1.25)



**Görsel 1.25.** Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965

<https://sanatkaravani.com/kavramsal-sanat/> (Erişim tarihi: 05.01.2020)

“Minimalistlere göre gerçek mekanı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekan yanılsamasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir. Minimalistler, yapıtlarını tasarlarken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişler” .<sup>34</sup>

Bu Amerikalı Minimalist sanatçıları Avrupalı geometrik soyut sanatçılardan ayıran özelliklerden biridir. Minimalizmin başlı başına bir akım olarak benimsenmesinde etkili olurken, 1960’lı yıllardan itibaren enstalasyon gibi sanatsal pratiklerin şekillenmesinde de rol oynamışlardır. En önemli kavramsal öncesi uygulamalardan biri, minimalist sanatçı Sol LeWitt'in eseridir. S. Levitt, 1913'ten bu yana sanatçıları heyecanlandıran ve yapısal özgüllük ile eserin rastgele organizasyonu arasındaki çatışmada yer alan temel ikilemi ele almıştır. (Görsel 1.26)

<sup>33</sup>Antmen, 2008, *a.g.k.*, s. 84.

<sup>34</sup>Antmen, 2008, *a.g.k.*, s. 182.

Bu ikilem, bir yandan, görsel yapının algı verilerinin sistematik bir şekilde genelleştirilmesi ve pratik olarak doğrulanması ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Bu, diğer yandan, nesneye yeni bir *fikir* veya anlam atama ihtiyacına gelmektedir yani, nesne rastgele boş (dilsel) bir işarettir. Sol LeWitt, eserlerinde, çalışmanın yazarın konsepti en basit olduğu sürece, bir fikrin başarılı bir şekilde uygulanmasının mümkün olduğunu savunmaktadır.



**Görsel 1.26.** Sol LeWitt, "Seri Proje, 1 (ABCD)", 1966, MoMA

<https://tr.pinterest.com/pin/155937205834163500/> (Erişim tarihi: 05.01.2020)

İşin görünüşü o kadar da önemli değil, fikirlere, eskizlere, modellere, çalışma hakkındaki diyaloglara ve işin kendisinin de aynı statüye sahip olmasına karşılık getirmektedir. Kossuth'un aksine, Levitt, eserlerin ustalık ve tasarım açısından değerlendirilmesi amacıyla gerçekleştirilmesi gerektiğine inanıyordu. Böylece, "Seri Proje numarası 1 (ABCD)" adlı kölesinde Levitt, açık ve kapalı küplerin ve karelerin olası tüm kombinasyonlarını sundu ve bu da açık ve kapalı kareler içeriyordu. Dışarıdan, yaratılış kriterleri basit bir gözle görülemeyen kaotik bir forma benziyordu.

1960'lı yıllarda sanatçı Sol LeWitt böyle bir kavramsal sanat tanımını önermiş, bir sanatçı kavramsal bir sanat biçimine başvurduğunda, bu, tüm planlamanın önceden yapıldığı ve yürütmenin resmi, yüzeysel ve sığ bir şekilde gerçekleştiği anlamına gelir. Kavramsal sanatla uğraşan bir sanatçının amacı, çalışmasını izleyici için onun ruhunu etkilemeden entelektüel olarak ilginç kılmaktır. Bu çalışmada nesnelere boşluk ve

doluluklarla izleyiciye sunulmaktadır. İçi boş kareler bizim aklımızda *neden?* sorusunu uyandırmaktadır.

“Minimalizm ve Kavramsallık, temsilcilerinin apofatiklere itirazını şart koşan tarifsiz ifadeyi bildirme eğilimindedir. Apofatik teoloji - Tanrı'nın, Mutlaklığın, doğası ile orantılı olmayan bir şekilde reddedilmesiyle (inkar) tanımlanmasıdır. Apofatik meditasyona ya da apofatik kavramına dayanan sanat eserleri, teizmin kendisinin bile inkar edilmesi olarak yorumlanır ve Postmodern sanatın özellikle de Y. Klein'in yaratıcılığının çerçevesidir”.<sup>35</sup> Sanat ve yaşam, form ve organik arasındaki nötr bölgeyi ustalaştırır ve gerçek dünyadaki pasajları sanatsal bağlamlara yerleştirerek, onları çevreleyen gerçekliği temsil etme fırsatı verir. 1958'de Paris İris Clairede galerisinde açılan “Boşluk” sergisindeki tek yaşam konusu, aynı antispektra temsilcisinde boyanmış ve sıkıca kapatılmış bir dolaptı. Apofatik söylem, zihni görüntülere, kavramlara, prensiplere olan alışılmış güveninden mahrum bıraktığında amacını yerine getirir, onu boşluğa bırakır, hiçbir şeye sokmaz. Bu boşlukta, herhangi bir zorunluluktan arınmış ve mutlak bağımsızlık imkansız bir deneyim mümkün olmaktadır.

Kavramcı ve minimalistlerin çalışmaları, boşluğun ufkunu lirik ve hatta varoluşsal anlamda değil, madencilik özgürlüğünün metafizik boşluğunu açar. Bu nedenle, özgürlük anlayışından kaynaklanan apofatiklere, varlıktaki delikler gibi bir şey olarak değinmek kaçınılmazdır. Fakat özgürlük fiziksel değildir, metafiziktir, fiziksel gerçekliği anlama ve değiştirme olasılığını belirleyen, varlığın tamamen insan boyutuna atıfta bulunur. Avangarda yer alan boşluk, kültürün kendisinin biçimlerinde, neredeyse onlardan ayrılmazdır. “Kavramsal ve minimalist sanat, bu nedenle, dini işleve ek olarak, felsefenin rolünü de üstlendi. Tamam, J. Kossut, XX yüzyılın “*felsefenin sonu ve sanatın*” başlangıcı olarak adlandırılabilen bir zaman açtığını güvenle belirtiyor”.<sup>36</sup> “Batılı kavramsalıktan farklı olarak, bu eğilimin Rus temsilcileri tek bir sanat grubu oluşturmamıştır. 1970'lerin ikinci yarısında ve 1980'lerin başında, Sovyet gerçekliği Moskova kavramsalcılarının ana teması haline

---

<sup>35</sup><https://cyberleninka.ru/article/n/molchanie-kak-terminproblema-mnogoznachnosti> (Erişim tarihi: 20.12.2019).

<sup>36</sup>Kossuth, 2001, **a.g.k.**, s. 543-563.

geldi. Kabakov, Bulatov, Monastyrsky, Pivovarov, Prigov ve Nakhova'nın eserleri romantik kavramsalcılıkla ilgilidir”.<sup>37</sup>

“İlk kez, “Moskova kavramsalcılık” ifadesi 1979'da Parisli “A-Z”ye dergisinde yayınlanan B. Groys'in bir makalesi başlığı altında yer almıştır. Yazar, Moskova kavramsallaştırmasını 60-70'lerin uluslararası kavramsal sanatının romantik, hayal ve psikolojileştirici bir versiyon olarak nitelendirirmiştir”.<sup>38</sup> Beyazlık, boşluk, parlaklık ve sessizlik, zaman teması Moskova kavramsalcılığının metafizik bir boyutudur. (Görsel 1.27)



**Görsel 1.27.** *Andrey Monastyrskiy, “Toplu Eylem Grubu”, 1977*

[https://post.at.moma.org/content\\_items/964-an-empty-action-is-not-for-a-movie-camera-the-balloon-by-collective-actions-group](https://post.at.moma.org/content_items/964-an-empty-action-is-not-for-a-movie-camera-the-balloon-by-collective-actions-group) (Erişim tarihi: 05.01.2020)

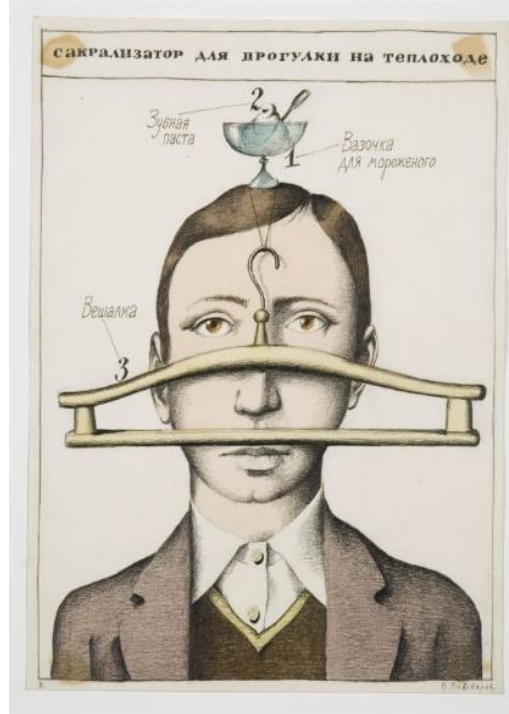
Ve bu Batılı kavramsalcıların sahip olmadığı bir özelliklerinden biridir. Boşluk kategorisi, kolektif eylem grubunun yaratıcısı olarak Andrey Monastyrskiy için de önemlidir. Moskova kavramsalcılığının en önemli figürlerinden biri ve grubun performanslarının belgelerini içeren “Şehir Dışına Geziler” uygulaması da bu çevrede meydana gelen en önemli şeylerden biri olmuştur. Kavramcı sözlükte, boş eylem ifadesi, hiçbir şeyin gerçekleşmediği bu eylemlerle bağlantılıdır, ancak olayın bekleme süresi anlamla doludur. Belirli alanlar keşfedilmediğinde bu şehir veya şehir dışı da

<sup>37</sup><http://arzamas.academy/materials/1206> (Erişim tarihi: 20.12.2019)

<sup>38</sup><http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/501b2de3-6199-f145-4cb8-74212119ce58/1011125A.htm> (Erişim tarihi: 20.12.2019)

olabilir, o mekana karşı bir hisler oyanır insanda ve bu duygular metafor tarafından bu mekanlarla karşılaştırılır.

Bu gruba dahil olan sanatçılar, etkinliğin seyirci etkisini birincil öğelerine ayırmaya çalışarak kendilerini ciddi görevler belirlediler: uzay, zaman, ses, figür sayısı, vb. “Sanatçılar kar altında bir zil sesi, ormanda boyalı bir çadır bırakıp, vb. ve bu tür rastgele karşılaşmaların ürettiği etki, tüm insanlığın çok yakın zamanda yaşadığı beklenmedik alametler ve şaşırtıcı buluntular dünyasına gönderiyor. Her yerde insanların birisinin varlığının açıklanamaz izlerini buldukları zamanlar vardı, sağduyu tarafından sunulan açıklamaların sınırlarının ötesine geçen aktif ve kasıtlı kuvvetlerin bazı belirtileri. Büyülü güçlerin varlığına dair bu işaretler sanatın gerçekleri olarak kabul edilebilir, gerçekliğin gerçeklerine karşı gelebilir, çünkü açıklanamazlar, ancak sadece yorumlanabilirler. Kolektif Eylemler grubundaki sanatçılar, modern izleyiciyi kendisini yorumlamaya zorlayacak rastgele görünen bir toplantıya (veya bulmaya) itmeye çalışır. Moskova kavramsalcılığının temel özelliklerinden biri, Batı sanatının aksine kavramsal sanatın *edebi* bir versiyon olarak tanımlamasıdır. ( Görsel 1.28)



**Görsel 1.28.** Viktor Pivovarov, "Sacralizators", 30.0 cm x 24.0 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem, mürekkep, 1979

<https://fineartbiblio.com/artworks/viktor-pivovarov/40830/10-sheets-from-sacralizators-album>  
(Erişim tarihi: 09.01.2020)

Moskova sanatçıları bir kelimenin görsel görüntüsü için ortak bir kavramsal ortamı anlatı ile birleştirmektedirler. Çoğu zaman, sözler nesnelere sadece eşdeğer kalmakla birlikte onlarla bir hareket edip kompozisyon bütünlüğü yaratırlar. Diğer Moskova kavramsal sanatın özelliklerinden biri de, sanatçıların resimlerindeki *el yazılarıdır*. Batılı kavramsalcuların aksine, metinleri (fotokopi makineleri, fotoğraflar) çoğaltmak için mekanik teknikler kullanarak değil, Moskova sanatçıları resimlerinin metinlerini el ile yazırlar. El yazısı onlar için önemli olmaktadır.

Kavramsalcuların eserleri genellikle sadece jestler veya projelerdir. Bununla birlikte, kavramsal yaratıcılık yeni bir özgürlük türünü savunuyor – bir insanın varlığı, ideolojik konularda yazılı olmamaktadır. Amaçsız oyun hayati enerjiyi harekete geçirir, ideolojik klişelerden arındırılmış algıya ivme kazandırır. Bu tür oyunların görevi, önceki ideolojilerin kalıntılarında alanı temizlemek, yeni anlamların doğuşundan önceki orijinal sessizliğe geri dönmektir. Moskova sanatçıları, yerel tarihsel kültürün durumun özelliklerine dayanarak kavramsal etkinlik çeşitlerini oluşturmuşlardır.

### **1.3. Sanatta Sessizlik ve Boşluk İlişkisi**

İnsan hayatındaki boşluğun veya hiçbir şeyin endişe verici varlığı yüzyıllardır izlenmekte ve anlaşılmaya çalışılmaktadır. Yaratılışın boşluğundan yaratılma paradoksları, geçmişin birçok kültüründe bulunabilir. Modern fizikçiler, her şeyin hiçbir şeyden geldiğini iddia ediyor ve Evrenin belki de bir boşluktan doğmuş olması bile mümkündür diye düşünüyorlar. Anlaşılacağı üzere *boşluk* birçok kişinin ve değişik çalışma alanlarının ilgisini çekmektedir. Boşluğu bu kadar çekici ve aynı zamanda bu kadar korkunç yapan şey nedir? Sanatta boşluk nasıl tanımlanır?

Görsel 1.29'da görüldüğü üzere Mehmet Dere'nin çalışmasındaki boşluk, mekansal anlamıyla, nesnelere sarmalayarak onları var etmektedir. Mekanda var olan boşluk her zaman bize sessizliği hatırlatır. Bu durumda boşluk ve sessizlik eşitleşir ve bir birini tamamlar. Bu ilişki ileri bir aşamaya götürüldüğünde boşluk; sonsuz ve sürekli bir alan haline gelir. Bütün aralıklardan sızar, içi ve dışı bir yapar. Beden, boşluğun içinde, karmaşık ilişkilerle birbirine bağlanmış parçalardan biridir. Boşluk ve sessizlik bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır. Onlar her zaman bir birilerini tamamlamaktadır. Boşluk ve sessizlik aynı anda tamamen kendi anlamlarına zıt doluluk ve gürültü de ifade edebilirler. Bu tamamen insanın tamamen kendi ruh haline

bağlı olmaktadır. Boşluk ve sessizlik hayatta da belirsizliği ifade ettiği için rahatsız edici olabilir, ama sanatta sorular, merak ve bazen izleyicin aynasına çevrilebilir.



**Görsel 1.29.** Mehmet Dere, “Umutsuz Boşluk”, 2018

<https://lokall.online/2018/08/05/mehmet-dereden-umutsuz-bosluk/> (Erişim tarihi: 09.01.2020)

### **1.3.1. Sanatta boşluk kavramının kökeni**

Eski dünya görüşünde boşluk, her şeyin mutlak başlangıcı olarak algılanır, bir (arzu, gerginlik, patlama, vb.) sonucu olmaktan kaynaklanan bükülmüş bir evrendir. Boşluk, geniş bir fiziksel veya felsefi kavramdır, yani içeriğin yokluğu, bir şeyin doldurulması, ayrıca - belirsizlik veya anlayış eksikliğidir. Hiçlik kavramına yakın olan ve zaman zaman onunla örtüşen bir terimdir. Kozmolojide, evrenin galaksilerle dolu olmayan bir bölgesi; fizikte – maddenin - aksi; matematikte - boş bir küme; bilgisayar biliminde - bir boş gösterici veya bir boşluktur. Boşluk, öncelikle temsilde var olan ideal bir kavramdır.

Mitolojik ve şiirsel olmayan varoluş kavramlarını bir başlangıç olarak tanımlasak, boşluğun rasyonalist tanımlarının kusurlarını ve belirsizliklerini, var olan bir şeyin yokluğu ya da özelliği olarak hemen keşfediyoruz. Nigitolojideki akılcı model, araştırma aracı ve malzemesinin uyumsuzluğu ile açıklanması gereken açık bir önemli yoksulluğa sahiptir. Boşluk hakkındaki birçok mitolojik ve şiirsel, ifade bilimsel araştırmada eşdeğer değildir ve teori diline çevrilememektedir. “Kuantum

Psikolojisinde Robert Anton Wilson şöyle yazıyor: Son yıllarda birçok araştırmacı, boşluğa daha yakından bakmayı şiddetle tavsiye ediyor. Yani, tüm gök cisimlerini çevreleyen kozmik boşluğa. Bu boşluk, sadece son zamanlarda görüldüğü gibi, o kadar boş olmayabilir”.<sup>39</sup> Batı kültüründe, büyük ölçüde Hristiyanlığın etkisi altında oluşan boşluk kavramının olumsuz bir yorumu hakim olmaktadır.

Boşluk *ilgisizlik*, *soğuk ilgisizlik* sözcükleriyle ilişkilidir; *aptal*, *tembel*, *yararsız*, *anlamsızlık* ve *önemsizlik* kelimeleri anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, doğu ezoterik kültürü, farklı bir boşluk anlayışı ile karakterize edilir - dünyanın yapısının ve pozitif - yaratıcı bir devletin prensibi olarak. Boşluk kavramına duygusal anlamlar katmak doğuda gerçek anlamını bozmak anlamına gelir. Boşluk burda neytral anlamına gelmektedir. “Boşluk Budizm'in temel kavramlarından biridir. Tek gerçeklik, yalnızca en yüksek bilgeliğin erişebildiği Mutlak Buda'dır. Bu nedenle, mantıksal ve eş anlamlı olarak “*boşluk*” ve “*gerçeklik*” çok yakın”.<sup>40</sup>

Felsefe tarihini Antik Yunan uygarlığı ile başlatmak, artık çok rağbet görmeyen ve eksik bir düşüncenin ürünü olduğu kabul edilen bir tespittir. “Antik Yunan ile aynı dönemlerde (MÖ 6.-4. yüzyıllar) Hindistan'da (Siddhartha Gautama, yani Buda), Çin'de (Konfüçyüs, Lao-Tzu), Ortadoğu'da (Zerdüş) veya Akdeniz etrafındaki kadim bilgelikler kendilerini göstermeye ve doğa, insan, yaşam vb. hakkında sorular sormaya başlamıştır”.<sup>41</sup> “Hint geleneğindeki bazı anlayışlara göre boşluk, bir var olmama tarzı değildir. Boşluk, sağlam, tözsel, bölünmez ve nüfuz edilmez, ateşe dayanıklı ve yok olmaz dünyada elmas olarak tanımlanmaktadır”.<sup>42</sup> “Budist Tantracı inanışın ideali bu “*elmastan varlığa*”, yani boşluğa dönüşmektir”.<sup>43</sup> İnanışlardan farklı olarak, Hint uygarlığı felsefi atomculuk hakkındaki tartışmalarda da boşluk konusunda önemli düşünceler öne sürmüşlerdir.

“Çin kültürünün üç önemli dini olarak görülen Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Budizm sadece birer din değil, aynı zamanda felsefi bir sistem olarak da kendisini göstermektedir. Çin felsefe geleneklerinde ikilikler arasında sentezler kuran bir bakış açısı egemendir ve asıl mesele, bu sentezlerin insan tarafından nasıl yapılacağıdır”.<sup>44</sup>

<sup>39</sup>R.Solomon, (2013). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, s.15.

<sup>40</sup>file:///C:/Users/Hp/Downloads/motiv-pustot-v-romane-v-o-pelevina-chapaev-i-pustota.pdf  
(Erişim tarihi: 20.12.2019)

<sup>41</sup>M. Eliade (2013). *Yoga: Ölümsüzlük ve Özgürlük*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 257.

<sup>42</sup>Eliade, (2013). **a.g.k.**, 258.

<sup>43</sup>Eliade, (2013). **a.g.k.**, 454-456.

<sup>44</sup>F. Yu-Lan (2009). *Çin Felsefesi Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, s. 511.

“Taocu varlıkbilimin ana ilkesidir Boşluk kavramı. Hiçlik, Boşluk, Gökyüzü-Toprak varlığından önce gelir. Terim bilim açısından iki kavram, Boşluk düşüncesini karşılar: *wu* ve *hsü* (daha sonra Budistler, üçüncü bir terime öncelik vereceklerdir: *k'ung*), ilk iki terim, birbirini haklı çıkaran kavramlar olarak, kimi zaman karıştırılır. Bununla beraber bu iki terimin her biri, kendileri yol açtığı bir karşıtlığı yansıtırlar. Böylece *wu*, doğal olarak *you* (“avoir”) terimini akla getirecektir, bu ise Batı dillerine “sahip olmamak” (“Non – avoir”) ya da “hiç” (“Rien”) olarak çevrilebilir; oysa *hsu* ve bunun doğal sonucu olarak *shih*, “Plein” (Doluluk) kavramını karşılar, bu da “Boşluk” olarak aktarılmıştır Batı dillerine”.<sup>45</sup>

Boşluk teması 20. yüzyılın sanatında esas olmaktadır. Boşluk arzusu ve boşluk korkusu, yüzyıl boyunca sanatsal düşünceyi eşit şekilde teşvik etmiştir.

Eleştirmenler daha sonra görsel bir krizden bahsettiler ve *boşluk* veya *hiçbir şey* olarak kabul etmeye meyilliydiler, modern bir insanın yaşam ortamının bir krizi olarak. Öte yandan, sanatsal ifade dili açısından sanatçılar 20. yüzyıl, görsel algı anımı gerçekleştirmek ve bir sanat nesnesini gözlemlene sürecini görünür kılmak için bir boşluk bıraktılar. Böylece *boşluk kanonu* izleyicinin yansıma ve kendini yansıtma alanına dahil etmesinin tek şartı haline geldi. Fakat en önemlisi, bu fenomenin yanı, boşluğun bilinçli ve hatta kişisel bilinçdışı arkasındaki alan olarak metafiziksel anlamı, *mutlak'ın* manevi öğretilerine en yakın olan ve insanın derin zihinsel katmanlarına dayanan evrensel gerçeklik seviyesine ulaşmasıdır. Böyle bir *metafiziksel boşluk*, gerçeküstücülük sürecinde en açık şekilde temsil edilir ve başka yönlerden geçerek soyutlama sürecine giriyor. Ancak, gerçeküstücülerin çalışmalarında, varlığın metafiziksel doğası ve mutlak boşluk içeriği büyük ölçüde ifade edilmiştir. Bu eğilimi tam anlamıyla değerlendirmiş gibi davranmadan kendimizi George de Chirico (1888-1978), Salvador Dali (1904-1989), Rene Magritte (1898-1967) ve trendin çağdaş halefi - Polonya kökenli Amerikalı sanatçı Rafala Albinski'nin (1945 doğumlu) çalışmalarındaki boşluk konusuyla sınırlıyoruz. “Salvador Dali'nin sözlerine göre: Sürrealizm, yüksek teknoloji ürünü bir Absürd tarafından yazılmış sanatsal bir Boşluktur”.<sup>46</sup> Tüm sürrealist sanatçıların resimlerinde, şüphesiz her zaman bir

<sup>45</sup>F. Cheng (2006). *Boşluk ve Doluluk*. İstanbul: İmge Kitabevi, s. 57-58.

<sup>46</sup><https://www.proza.ru/2012/10/08/1720> (Erişim tarihi: 03.01.2020).

gerginlik, gizem duygusu ve tüm resimlerinin merkezinde boşluk vardır. Erimiş absürt ile çevrili bir boşluktur. (Görsel 1.30)



**Görsel 1.30.** Salvador Dalí, “Eriyen Saat” 20.5 cm x 25.7cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1954

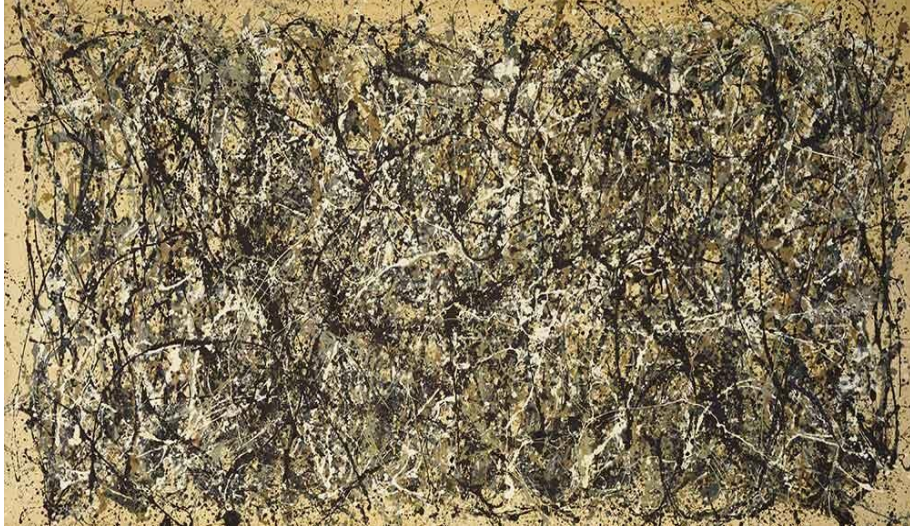
<https://www.pivada.com/salvador-dali-eriyen-saat-ilk-patlama-anindaki-yumusak-saat-1954> (Erişim tarihi: 09.01.2020)

Dahası, saçmalık, kaos ve zamansızlık Boşluğu güçlendirerek onu bir vakum durumuna getirmektedir. İllüzyonun inandırıcılığını kabul eden izleyicinin dikkatini çeken bu boşluk, aldatma ve çözülmez bulmacaların labirentine çekilir. Salvador Dalí'nin “Eriyen Saat” çalışmasının sayısız versiyonu, sadece formun reddedilmesini ve onun ikincil doğasını bilinçle bağlantılı olarak vurgulamakla kalmayıp aynı zamanda “zaman yok” kavramını da vurgulamaktadır: kişinin iç dünyasının (hem sanatçı hem de izleyici) zamansız ve sınırsız konumunu vurgulamaktır.

“Boşluk korkusunun, modern sanat yapıtlarında son bulduğu fark edilebilir. Özellikle kavramsal resimde, resim yüzeyinde el değmemiş geniş alanlar göze çarpar.

Bazı avangard sunumlarda, boş resim yüzeyi de sergilenebilir değer taşır. Örneğin Jackson Pollock'un işleri, böyle bir boşluk estetiğini yansıtır. Üstelik bu boşluğun işaretlenmesi için, sadece tuval değil, birçok farklı yüzey kullanılabilir; insan bedeni, duvarlar, gündelik kullanım nesnelere gibi. Sanat işinin içerisinde yer tuttuğu boşluklar da bir nesne olarak sunulabilir. Sanat yapıtının doldurduğu yerde yalın bir

varlık gibi durması, bu boşluğu daha da görünür kılan yapıtın kurucu parçası bir yandan da yapıtı çerçeveleyen boşluk olur”.<sup>47</sup> (Görsel 1.31)



**Görsel 1.31.** Jackson Pollock, “Bir:No 31”, 269,5 cm x 530,8 cm, Tüval üzerine yağlı boya, 1950

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-p/pollock-jackson/jackson-pollock-bir-no-31/>  
(Erişim tarihi: 09.01.2020)

Sessizlik ve boşluk birbirine bağlı olduğu için biz bu kavramları bir bütün olarak görmekteyiz. Bugün sanat gerçekten nesnelere, görünümüne, gülümsemelerine, düşüncelerin ardına gizlenir ve boşlukta, maddenin yokluğunda sanatın fikri hayat kazanır. Bununla birlikte, boş alanlara olan tüm ilgiyle ve görünüşte güvensizlikle, yirminci yüzyılın sanatçıları, görsel algı anını gerçekleştirmek ve bir sanat nesnesini gözlemlenebilir hale getirmek için boşluğu ortaya çıkarmıştır. Böylece boşluk kanonu izleyicinin yansıma ve kendini yansıtırma alanına dahil etmesinin tek şartı haline gelmiştir. Boşluk, izleyicinin bakışını bir resmin tamamı boyunca hareket ettirmesine izin vermektedir. Birkaç farklı renkte birkaç farklı unsur varsa, bakışınızı bir bütün olarak görmeden bakışlarınızın tek bir eleman üzerinde sabit kalması ihtimali vardır. Bir resimde doğanın akışı gerçekçi bir biçimde resmedilmiyorsa, resimde boşluğun gerekliliği üzerine figüratif olmayan sanat üzerinden de tartışılması gerekmektedir. Bu başlık altında, figüratif olmayan resimlerden örnek olarak, Rus ressam Kazimir Severinovich Malevich’in (1878-1935) “Siyah Kare” (1915) resmi

---

<sup>47</sup>Ö.Taburoğlu (2016). *Boşluk, Aşırılık ve Keyfîlik*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, s. 166.

incelenecektir. “Malevich günlüğünde resmin anlamlandırılmasına dair şunu ifade etmiştir: Bazı sanatçılar, nesnesiz duygularla yaşadılar, ancak öznelere yarattılar. Kendimi de bu pozisyonda buldum; bana göre resim saf haliyle boştur ve bazı anlamların bu forma dahil edilmesinin gerekli olduğunu düşündüm”.<sup>48</sup>

Figüratif olmayan bir resimde, tek renge boyanmış bir tuval de olsa, K. Malevich’in vurguladığı gibi resim saf bir formdayken bile yüklenen anlamlar olmalıdır. Figüratif olmayan resimlerde izleyici, resme resimdeki formlardan bağımsız anlamlar verebilir. Boşluk bir şey olarak gösterilmek istenildiğinde, (içi dolu olmayan bir bardak gösterilir gibi) “Siyah Kare” işaret edilerek, *bu kare boştur* yargısına varılabilir. Eserdeki kare, malzeme dolu olması bakımından doludur, ancak figüratif olmayan geometrik bir soyutlama olan karenin kareden başka hiçbir şey olmayışı bakımından da boş olduğu öne sürülebilir. Bu, çalışmanın konusu göz önüne alındığında belirli bir anlamda, *boşluk formu* olarak adlandırılabilir.

---

<sup>48</sup>G. Souter (2008). *Malevich, Sonsuzluğa Yolculuk*. Bakü: M.F. Ahundov Kütüphanesi, s. 114.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. SANATTA SESSİZLİĞİN TEMSİLİNİN SEÇİLMİŞ SANATÇILAR ÜZERİNDEN ÖRNEKLENMESİ

#### 2.1. Güncel Sanat

20. yüzyılın sona ermesi ve 21. yüzyılın başlangıcı dönemi, Modernizmin ve Postmodernizmin yaratıcı mirasının anlaşıldığı bir zaman haline gelmiştir. Bu dönem 20. yüzyıl sanatında Avangardın sayfalarını toplayıp tekrar açma zamanı olmuştur. 20. yüzyılın ayırt edici özelliğini, araştırmacılar yeni bir sanat sentezi ve en son teknolojilerin medeniyet alanından sanat alanına nüfuz etmesi olarak tanımlamıştır.

“Bugün “güncel sanat” sadece zamanımızda üretilen sanat anlamına gelmiyor. Daha ziyade, bu, bugünün güncel sanatı, güncel olduğu kabul edilen kendini gösterme yolunu - şimdiki zamanı sunma eylemini açmaktadır. Bu anlamda, güncel sanat yönünü geleceğe çevirmiş olan modern sanattan ve Modern projenin üzerine tarihsel düşünme olan Postmodern sanattan farklıdır. Güncel “güncel” sanat, geleceğe ve geçmişe kıyasla, bugüne ayrıcalık tanır. Dolayısıyla, güncel sanatın doğasını doğru biçimde tanımlamak için, onu Modern proje ve Modern projenin Postmoderni yeniden değerlendirildiği bir ilişkiye yerleştirmek zorunlu gözükmektedir”.<sup>49</sup>

“Güncel sanat (İng. - 1990'larda "contemporary art" çevirisi ile kullanılıyordu) - 20. yüzyılın ikinci yarısında geliştirilen bir dizi sanatsal uygulamadır. Genellikle güncel sanat, Modernizme geri dönen veya bu fenomenle çelişen sanat anlamına gelir”.<sup>50</sup>

“Bu terim tarihsel olarak kök salmıştır - II. Dünya Savaşı'nın sonundan günümüze kadar gelişmiş sanatı ifade eder. Genetik olarak Avangard veya Modernizm sanatı ile ilgilidir, ancak uygun dilbilim modellerine vurgu yapan yeni bir resimsel dil turunu temsil eder (bu süre zarfında diğer tüm kültür türleri ve bilgi formları için tipiktir). Hem teknolojinin gelişmesi hem de kendi vücudunun insan bilgisi ve dünyadaki yeri nedeniyle giderek artan bir teknik yelpazesini içeriyor”.<sup>51</sup>

Güncel sanat genellikle geçmişin geleneklerinin deney ruhuyla atıldığı sanatla ilişkilidir. Modern sanatçılar, malzemelerin doğası ve sanatın işlevleri hakkında yeni

---

<sup>49</sup>G. Boris (2008). *The Topology of Contemporary Art, Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham: Duke University Press. Bourriaud, Nicolas. Postprodüksiyon, çev. Nermin Saybaşılı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 32.

<sup>50</sup><https://ru.wikipedia.org/> (Erişim tarihi: 03.01.2020)

<sup>51</sup><https://artguide.com/posts/1305> (Erişim tarihi: 03.01.2020)

bakış açıları ve yeni fikirler denemişlerdir. Geleneksel sanatın karakteristiği olan hikaye anlatımından soyutlamaya eğilim, güncel sanatın karakteristiğidir. “Danto sanat alanındaki modern sonrası bu dönemi Postmodern olarak adlandırmak yerine tarihsel-sonrası olarak isimlendirmeyi tercih ettiğini belirterek şöyle yazar: “Bugüne dek yapılmış olan her şey bugün de yapılabilir ve tarihsel - sonrası sanatın örneği sayılabilir. “Çağdaş terimi, bir bakıma, bir malumat kargaşası dönemini, kusursuz bir estetik entropiyi de tanımlıyor. Ne ki bir o kadar da mükemmele yakın bir özgürlük dönemi. Tarihin sınırları bugün artık mevcut değil. Her şeye izin var”.<sup>52</sup>

Güncel Minimalist sanatçı olarak Barnett Newmanın çalışmalarını düşünebiliriz. Altı resimden oluşan Onement serisi (“Kefaret”) uyum ve yaşam doluluğuna sahiptir. (Görsel 2.1, 2.2) Bu nedenle, tüm eserler sembolik olarak kabul edilebilir ve isimleri mecazidir. Bu durumda, hiçbir şey göze çarpmamaktadır ve ana Amerikan ilkelerinden biri olarak – özgürlük demektir. “Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg şunları yazdı: Newman’ın büyük tuvallerinin sınırları, formların iç çizgileriyle aynı rolü oynar. Paylaşırlar, ancak ayrılmazlar, kapanmazlar ve izole etmezler. Sınırlar koyuyorlar, ama hiçbir şey sınırlamıyorlar”.<sup>53</sup>

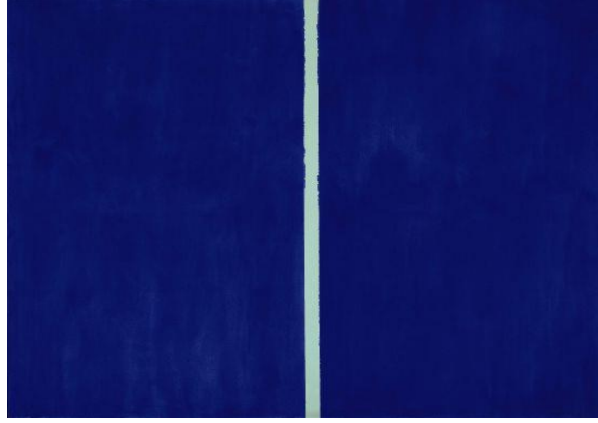


**Görsel 2.1.** Barnett Newman, “Onement I”, 69.2 cm x 41.2 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1948

<https://tr.pinterest.com/pin/392657661234392602/> (Erişim tarihi: 19.12.2019)

<sup>52</sup>Danto, Arthur C (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınırı*. Çizgisi, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 36.

<sup>53</sup><https://artifex.ru/> (Erişim tarihi: 05.12.2019)



**Görsel 2.2.** Barnett Newman, “Onement VI”, 259.1 cm x 304.8 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1953

<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-vi-1953> (Erişim tarihi: 19.12.2019)

“Onement” serisi, Newman'ın yaratıcılığının temel projelerinden biridir. Bu serinin tuvaleri, inceliklere girmeden, sanatçının çalışma karakteristiğinin yaratıcı yöntemini gösterir: dikey çizgili çok renkli veya tek tip dokulu bir arka plan. Sanatçı onları yıldırım olarak adlandırmıştır. Bu terimin daha uygun olduğunu - hareket ve eksiklikle ilişkili olmaktadır. Bu durumda sanatçı sessizlik kavramını bize eksiklik ve hareket olarak sunmaktadır. (Görsel 2.2)



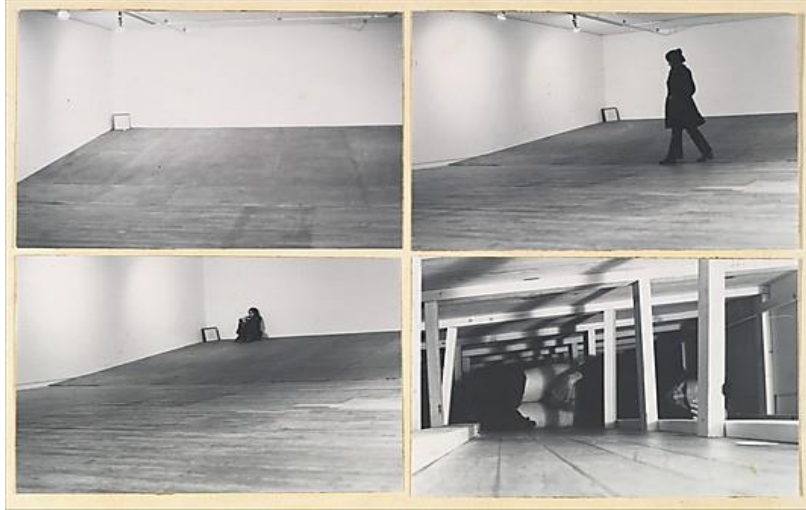
**Görsel 2.3.** Steinun Thorarinsdottir, “Sınır”, 2011, Kopenhag

<http://www.borisrubin.com/2011/09/> (Erişim tarihi: 24.12.2019)

Güncel sanatta örneğin enstalasyonda, Contemporary Art'ta veya Performansta da olabilir sessizlik kavramını nesnenin temsilinde hissedebiliriz. (Görsel 2.3) Bu

durumda nesne, imge ya da leke gibi de algılanabilir ve mekanın boşluğu da eseri tamamen sessizlik kavramı olarak temsil edebilir. Güncel sanatta Steinun Thorarinsdottir, “Sınır” adlı enstalasyon çalışması buna örnek olabilir. Bu çalışmalarda sessizliği, nesnenin, lekenin ve mekanın sessizliği olarak bize sunmuş oluyor. Aslında bu minimalizm sessizliği olarak izleyicide önce merak hissini de uyandırmış oluyor ve daha sonra mekana veya galeriye girince de yeniden bulunduğu alan ile yeniden bir sessizlik temsiline dönüşüyor. Bu çalışma tuval, enstalasyon, performans bile olabilir; hangisi olursa olsun, sanatçının boşluklarla, lekeyle veya kullandığı nesneyle galeride sessizliği oluşturması onun ruh halini izleyiciye yansıtmaktadır.

Performansta sessizlik beden ve mekan ilişkisine örnek olarak Vito Acconci'nin Seedbed çalışmasından bahsedebiliriz. (Görsel 2.4)



**Görsel 2.4.** Vito Acconci, “Fidelik”, 1972, MoMA

<https://depthofreality.livejournal.com/11170.html> (Erişim tarihi: 24.12.2019)

Vito Acconci'nin, çalışmasında mekanda oluşan boşluğa rağmen, beden nesne ve mekan performansta bir bütünlük yaratmaktadır. Seedbed'de Vito Acconci, Sonnabend Gallery'de yer alan bir rampanın altına saklanarak, Galeri boyunca uzanan ve rampanın üzerinde yürüyen ziyaretçilerle ilgili fantezileri hakkında bir hoparlörden konuşarak uzanıyordu. Bu performansın fikirlerinden biri, sergi ve izleyici arasındaki etkileşimin ortaya çıktığı bir durum yaratmaktı.

Güncel sanatın avantajlarından biri çok yönlülüğüdür: daha önce sanatta sadece bir yön varsa, örneğin, barok veya akademizm ve önde gelen sanatçılar sadece bu tarzda yazmışlardı, şimdi tek bir yön yoktur. Çağdaş sanatın tek bir hedefi veya bakış açısı yoktur. Bunun yerine görünüşü belirsizdir, belki de bugün dünyayı yansıtmaktadır. Bu nedenle, çelişkili, kafa karıştırıcı ve açık uçlu bir bileşim olabilir. Bununla birlikte, güncel sanat eserlerinde ortaya çıkan bir dizi ortak tema vardır. Kapsamlı olmasa da, dikkate değer konular arasında kimlik, beden, küreselleşme ve göç siyaseti, teknoloji, modern toplum ve kültür, zaman ve bellek, kurumsal ve politik eleştiriler bulunmaktadır. Postmodern, post-yapısalcı, feminist ve Marksist teori, güncel sanat teorisinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

## **2.2. Güncel Sanatta Sessizlik ve Sanatçı Örnekleri**

Sessizlik, görünüşünün özgünlüğünü tanımlayan kültür anahtar kelimelerinden biri olan güncel sanatın bir tür anahtarı olarak kabul edilmektedir. Modern sanatsal bilincin önemli bir parçasını oluşturan, sessizlik, boşluk, karakteristik semboller, metaforlar, Postmodernizm belirtileri olarak ortaya konabilir. Tezahürlerinin istikrarı, bu geçiş motiflerini bir tür anahtar, analiz araçları dönemi veya bireysel yazar tarzı olarak algılamayı mümkün kılar. Somut olmayan doğası nedeniyle sessizlik, tüm temel özelliklerin: belirsizlik ve anlamın tükenmezliği olduğu herhangi bir sanat biçiminde kolayca bulunmaktadır. Sessizliğin mecazi ve anlamsal evrenselliği, ifade potansiyelinin farklı sanat türleri tarafından kullanılması ve sentezlerine yol açmasıyla kendini gösterir. Uzun bir gelişim yoluna girmiş, felsefi bir kategori olarak sessizlik, sanatsal bir imaj ve etkileyici araçlardan oluşan bir karmaşık, 70-90'ların önde gelen sanat alanlarında kendini göstermiştir.

Güncel sanatta sessizlik kavramını çalışmalarında ifade etmiş bir çok sanatçı vardır: Kazimir Malevich, Yves Klein, Agnes Martin, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, İlya Kabakov, John Cage, Marina Abramovich vb. Bu sanatçılardan her biri kendi dini, felsefi, kültürel yaklaşımlarıyla farklı metafor temsillerle sessizlik kavramını ifade etmişlerdir.

### 2.2.1. Kazimir Malevich

Kazimir Malevich'in çalışmaları yeni metafizik oluşumuna ve tanınmasına yol açan sanat eserlerinden olmasının yanısıra, kendisi de metafizik fikirlerin taşıyıcısı olmuştur. Kazimir Malevich'in profesyonel deneyimi, hem Malevich çağdaşları, avangard sanatçılar, hem de sonraki nesil ressamlar için değerli bir bilgi deposuna çevrilmiştir. Bu deneyim kategorik ve szli değildir ancak bu, metafizik saf bilgi ile doyurulmuş olan Kazimir Malevich'in sanatçıların sonraki nesillere uygulayabilecekleri deneyiminin değerine çevrilmiştir. K.Malevich'in metafiziği - sıfırın metafiziğidir. Her Şey sıfırdır. (Görsel 2.5)



**Görsel 2.5.** Kazimir Malevich, “Spreatizm”, 80 cm × 80 cm, Tuval zerine yağlı boya, 1916

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DynamicSuprematism\(Malevich,1916\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DynamicSuprematism(Malevich,1916).jpg) (Erişim tarihi: 09.01.2020).

“Malevich'e göre, Spreatizm bilinmeyen anahtarını aramıyor, çünkü dünyanın kilidi yok, içinde hiçbir Şey kilitli değil, çünkü kilitlenecek bir Şey yoktur. Dünyada hiçbir Şey yok. İnsan farklılıkları olarak bir dünya vardır ve birlik ya da sıfır olarak sonsuzluk gibi bir dünya vardır”.<sup>54</sup> “Sanat artık devletin ve dinin hizmetinde olmak, değişen kültür tarihinin kaydını tutmak istemediği için objeden kopmak istiyor

<sup>54</sup><https://www.labirint.ru> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

ve şeylerin engeli olmadan zamanın alışkanlık haline getirdiği kaynakların yalnızca kendi başına, kendi için varolmak istiyor.

Oysa sanatsal yaratının doğası ve anlamı ve genel olarak yaratıcı işlerin doğası bugün hala yanlış anlaşılıyor, her türlü yaratının yegane kaynağının her zaman ve her yerde yalnızca duygu olduğu anlaşılamiyor. İnsanoğlunun hissettiği duygular, insanın kendisinden bile güçlüdür.. ve ne olursa olsun bir çıkış yolu bulmak zorundadır. Bunlar dışsal bir biçim kazanmalı, sanat yapıtı aracılığıyla ifadesini bulmalıdır”.<sup>55</sup>



**Şekil 2.1.** Kazimir Malevich, “K.Malevich'in Metafiziği”, 1916

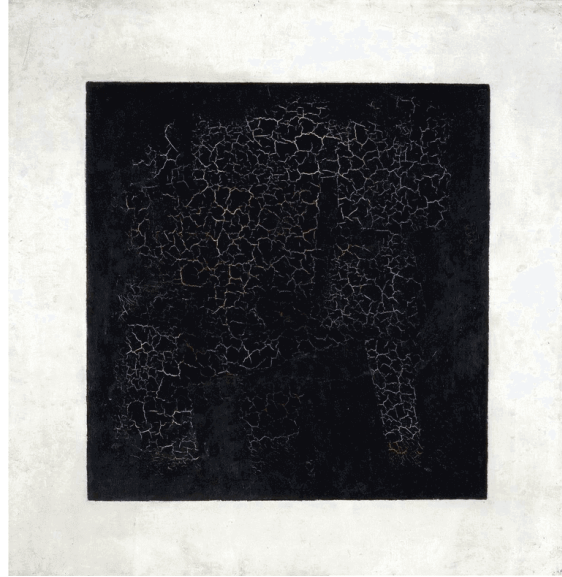
<https://www.labirint.ru> (Erişim tarihi: 15.01.2020)

“Yeni biçimler ve yeni biçimsel ilişkiler üreten yeni bir sanat olarak Süprematizm, resimsel duygunun dışsal ifadesi olarak, yeni bir mimari haline gelecektir. Süprematizmin biçimleri, tuval yüzeyinden mekana taşınacaktır. Resimde ya da mimaride olsun Süprematist öge, sosyal ya da maddesel olan her türlü eğilimden bağımsızdır. Ne kadar yüce ya da önemli olursa olsun her sosyal düşünce açıklık duygusundan kaynaklanır. Sanatın sorunlarının midenin ya da zekanın sorunlarından çok daha başka yerde bulunduğunu kabul etmemizin zamanı çoktan gelmiştir. Süprematizm sayesinde kendi saf, işlevsellikten uzak biçimini kazanan ve non-objektif duygunun üstünlüğünü taşımaya başlayan sanat, hakiki bir dünya düzeni, yeni bir yaşam felsefesi ortaya koymaktadır. (Şekil 2.1) Dünyanın non-objektifliğini fark

<sup>55</sup>Antmen, 2008, *a.g.k.*, 91-92.

etmektedir ve değişen görgüo kültür tarihinin bir illüstrasyonu olmaktan kurtulmuştur. Gerçekte non-objektif duygu sanatın olası tek kaynağıolmama karşın geçmişin sanatı, objektif konuları kullanması nedeniyle kendine yabancı olan bir dizi duyguyu istemeden barındırmıştır”.<sup>56</sup>

“Siyah kare” gerçekten siyah değildir. Bu resim şaşkırtıcı derinliğin bir metaforudur. Siyah kare - dünya mükemmelliğinin ekranıdır. Sıfırın, birliğin, bütünlüğün, sonsuzluğun, hiçliğin, boşluğun, sessizliğin ekranıdır. Malevich sanatı bir sembole dönüştürmüştür ve resimlerini hayatın *aracı* olarak çalışmıştır. Malevich’e göre sanatçı bir bütünlük oluşturan kişidir. Bir sanat eseri hayatı fragman olarak değil, bütünlükle yansıtabilmelidir. Suprematizmin amacı, Malevich’in 1915 tarihli manifestosunda da açıkladığı gibi, hiçbir şeyin algılanamadığı ama hissedilebildiği çöle ulaşmak için sanatsal fikiri, kavramı ve imgeni bir kenara atmaktır. Bu süreç, Malevich’in günün temel avangard akımlarının – Kubizm ve Fütürizm – öğretilerini özümsemiği ve gayretle tekrar tekrar çalışarak pekiştirdiği uzunca bir çıracılık dönemi sonucunda tamamlanmıştır. Bu, nesnel olmayan sanat dediği, gelişim aşamasında atılması gereken yeni bir adımı temsil ediyordu. Sanatsal evrimini başlatan ilk çalışma 1915’te “Siyah Kareydi”. (Görsel 2.6)



**Görsel 2.6.** Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 79.9 cm x 79.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915, Tretyakov Galerisi, Moskova Galerisi, Moskova

<https://ru.wikipedia.org/> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

<sup>56</sup>Antmen, 2008, *a.g.k.*, 93-94.

Malevich'in bu yapıta atfettiği önemi bütünüyle kavramak için, öncelikle, hiss sözcüğüyle kastettiği şeyin ne olduğunu anlamaya çalışmamız gerekir. Malevich'e göre gördüğümüz kadarıyla dünya ile ilgili sorun, kasıtlı karışıklığı, kendini nesnel ve fikirler çeşitliliği olarak ortaya koyma eğilimiydi. *Şeyler* dünyasının ötesinde ve nesnel dünyanın yüzünden kurulan fikirler krallığının dışında – bir yerlerde kendini nesnel olmayan hiss şeklinde gösteren tamamen farklı bir deneyim düzeni bulunduğu inanıyordu. Dahası, bu duygunun, evrensel boşluk, hiçlik halinin karşıtı olarak görülen ve bu fikre dayanan saf geometrik formlar sayesinde en iyi şekilde ifade edileceğini savunuyordu.

Siyah kare sanat değildir, bir felsefedir. "Siyah kare" aslında bir kare değildir, çünkü kenarları birbirine eşit değildir ve karşı taraflar birbirine paralel değildir. Ayrıca, "Siyah Kare" tamamen siyah da değildir. Kimyasal analiz, Malevich'in üç ev yapımı boya kullandığını göstermiştir. Birinci yanmış kemik. İkinci siyah okra. Ve üçüncü ise başka bir doğal bileşendir, koyu yeşil renk. Malevich yağlı boyaların doğasında bulunan parlaklık etkisini gidermek için tebeşir karıştırmıştır.

"Malevich'in boşluk anlayışı, nesnel olmayan varlık ilkesi olarak, yalnızca saf bilinç eyleminde ortaya çıkabilecek bir fikir olarak, Budist uygulamalarda Nirvananın tanımı ya da Lao Tzu'daki Tao ilkesi ile ilişkilendirilebilir. Benzer şekilde Malevich, var olmama gerçeğini anlamak, "çöl boşluğuna" dalmak için resmini nesnel, parçalanmış, hayali olan her şeyden kurtarmıştır. Resimlerdeki doğa, madonna ve venüs resimlerini görme bilinci alışkanlığı ortadan kalktığında, yalnızca bu zaman tamamen resimsel bir çalışma görürüz. Ben sıfır biçime dönüştüm ve kendimi Akademik sanatın çöp havuzundan çıkardım"- Kazimir Malevich tezahürlerinden birinde ilan etmiştir".<sup>57</sup>

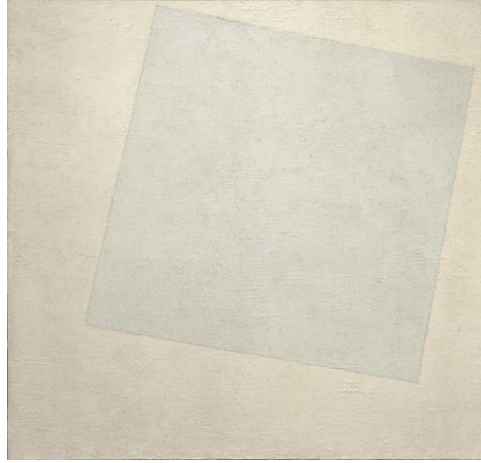
Resimde sanatçı *mimesis* taktiğini kabul etmiyordu. Mimesis veya mimesis (dr. Greek. *Μίμησις* - benzerlik, taklit) estetiğin temel ilkelerinden biri, en genel anlamda - gerçeklik sanatının taklididir. Akademik sanatçılar böyle bir üremenin samimiyet olduğunu düşünürlerse, Malevich sanatın samimiyete ihtiyacı vardır, ancak samimiyetsizliğe değil olarak düşünüyordu. Siyah kare çalışmasında duygulardan bahsederek siyah leke, boşluk bize bir sessizliğin metafor temsil ettiğini söyleyebiliriz. Siyah renk sanki izleyicini kendi boşluğuna çekmek hissini yansıtıyor. Çünkü birçok izleyicide ilk bakışta bu çalışmanın felsefesini bilmediği için bir merak

---

<sup>57</sup>(http-43)

uyandırıyor. Ve bu sorularla çalışmaya bakış anı sessizliği oratya çıkarmaktadır. Bu çalışmada siyah hem leke, hemde boşluk gibi kabul edilebilir. Siyah rengin genelde bütün ışıkların çekmesi ile de tanımlanır - ki bu da çalışmayı zenginleştirmektedir. Ve sessizliğin burdan kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Beyaz, 20. yüzyılın başında Kazimir Malevich'in çalışması sayesinde güzel sanatlar dünyasına radikal bir biçimde tanıtılmıştır. Yüzyıllar boyunca beyaz sembolik bir metafor anlam taşımıştır ve din, felsefe ve edebiyat ile bağlı olmuştur. Beyaz rengin gizemi fizikçi ve lirikçilerin zihinlerini hep heyecanlandırmıştır. 1918'de Kazimir Malevich tarafından yazılan “Beyaz zemin üstüne beyaz kare” tablo, Süprematizm adı verilen Rus objektif olmayan resmin yönüne ait olmuştur. (Görsel 2.7) Malevich'in resmi iki yakın beyaz tonda boyanmıştır. Resmin arka planı sıcak ve okra tonlarında olmaktadır. Kare ise serin bir mavimsi renk tonunda boyanmıştır.



**Görsel 2.7.** Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üstüne Beyaz Kare”, 79,4 cm × 79,4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Modern Sanat Müzesi, New York.

<https://greatartists.ru/beloe-na-belom/> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

Kare hafifçe döndürülmüş ve sağ üst köşeye daha yakındır - bu pozisyon hareket illüzyonunu yaratmaktadır. Suprematist üç kare, belirli dünya görüşlerinin ve barış inşasının kurulması anlamına gelmiştir. Beyaz kare, tüm yeni beyaz barış inşası biçiminin tamamen ekonomik hareketine ek olarak, barış inşasını saf bir eylem olarak, tamamen insanın faydacı mükemmelliğinde kendi kendini bilmesi olarak haklı göstermenin bir itici gücüdür.

Malevich'in suprematist karelerinin anlamları şöyle tanımlanmaktadır: siyah – ekonominin bir işareti olarak, kırmızı – devrimin bir işareti olarak, beyaz – saf bir

eylem olarak. Beyaz renk sonsuzluğu ve özgürlüğü ile onu kendine sessizce çekmektedir. Bu çalışmada da farklı bir sessizliği görmekteyiz. Bu sonsuzluğun ve özgürlüğün sessizliğidir. Burda beyaz yine hem leke hemde boşluk olarak kabul edilebilir. İçindeki karenin çizgisi ise bu özgürlüğün sınırı da olabilir. Bu çalışmada siyah kareden farklı olarak sakin ve huzur verici sessizliği algılamak mümkündür. “Beyaz zemin üstüne beyaz kare” çalışması genellikle monokrom resmin ilk örneklerinden kabul edilmektedir.

K. Malevich’in “Beyaz Üzerine Beyaz” çalışması, “Siyah Kare” den daha az olmayan bir Süprematist simgesinin adını iddia etmektedir. Bu resimde, metafor olarak hayatın anlamsızlığı korkusunu simgeleyen karenin düz ve net çizgilerini görebiliriz. Beyaz üzerine beyaz, doğanın insanları yanlış anlama, acı çekme, yoksunluk, tek bir şeye, farkındalığa, nihai olarak bir kişinin saf beyaz ışığın özelliklerini alacağı nitelikteki değişime yönlendirdiği son noktadır. Beyaz – kendine emmeyen, kendi içine bir şey almayan, aksine yansıtan renktir. Siyah renk ise toprak gibi kendine çeken renktir. Farklı kültürlerde ve kavramlarda, beyaz başlangıçların, doğumun, sessizliğin, vakumun ve ölümün başlangıcı ile ilişkilidir. Bazen beyaz, radikal azalmaya karşı ironik bir tutumla kredilendirilir. Beyaz renk saflığı, lekesizliği, masumiyeti, erdemi, neşeyi sembolize edilmektedir. Gün ışığının yanı sıra süt ve yumurtada bulunan üretim gücü ile ilişkilidir. Beyazlık, bariz, genel kabul görmüş, yasal, doğru fikri ile ilişkilidir.

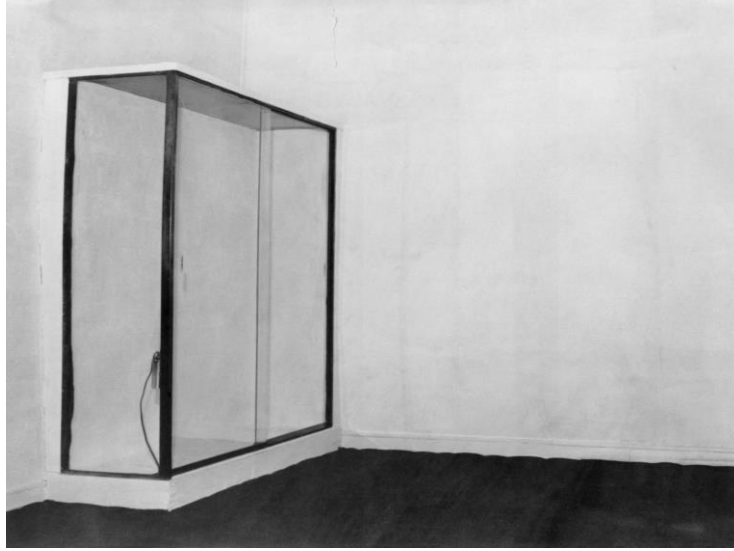
“Malevich'in beyaz tuvallerinde özellikle önemli olan boya dokusudur. Sanatçı metafizik çölde beyaz antropomorfik ritim ortaya çıkarmaktadır. Malevich, yazma hareketini korumaya çalışır ve böylece kopukluk izleniminin üstesinden gelerek insan deliliği hissi yaratır. Bu çalışmalar doku spekülatif "duyguyu", alıcı ile "dokunsal" temas üzerinde duruluyor. Malevich'in beyaz tuvaleri çölün sembolleridir. Bu tuvalerde, yalnızlık teması, ahlaki arıtma ve maneviyatın kazanılması adına dünyevi koşuşturmadan uzaklaşmak daha az belirgin değildir”.<sup>58</sup> Kazimir Malevich “Beyaz Zemin Üstüne Beyaz Kare” yaptığından beri, resimde tek renkliliği ve görünürlüğün kıyısına varan renk kaymalarını araştırmakla ilgili bir modern resim aşaması söz konusuydu. İlk kategorinin (tek renkliliğin), yüksek modernizmdeki ilk örnekleri Yves Klein ve Robert Ryman gibi kilit figürler tarafından, ikinci kategori ise (renk kaymaları) Ad Reinhardt ve Agnes Martin tarafından temsil edilmektedir.

---

<sup>58</sup><https://www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/9.html> (Erişim tarihi: 03.02.2020)

### 2.2.2. Yves Klein

Yeni realist grubunun en tartışmalı sanatçılarından biri olan Yves Klein'in eserleri ya uygulamasının Neo-avangard doğası açısından ya da kavramsalcılığın habercisi olarak defalarca yorumlanmıştır. Bu tür yorumların anahtarlarından biri, özellikle 1958 Galerie Iris Clert'teki “Boşluk” adlı sergisinin Klein tarafından boşluğun temsil edilmesiydi. (Görsel 2.8).



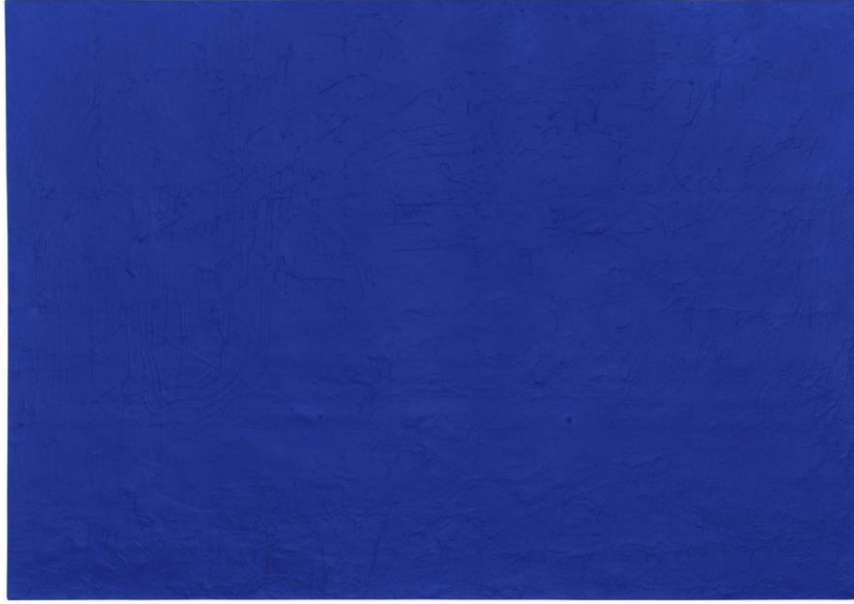
**Görsel 2.8.** Yves Klein, “Boşluk”, 1958, Galeria Iris Clert, Paris

<http://radicalart.info/nothing/space/klein/index.html> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

Sadece bir renkte, Yves Klein sanatın gidişatını değiştirmiştir. Boşluk, 20. yüzyıl sanatında kendini iki şekilde göstermiştir: İlk yöntem, tek renkli resmin ortaya çıkmasından kaynaklanan ve ilk olarak Kazimir Malevich tarafından bir dizi tek renkli süprematist meydana getirilen bir kavram olarak boşluktur.

İkinci yöntem, 20. yüzyılın ortalarında egemen olmaya başlayan bir uygulama olarak boşluk (her şeyden önce kavramsalcılık olabilir) ve sonunda objektif olmayan geçici sanat biçimleriyle, örneğin performansla ilişkilendirilmiştir. Oldukça uyumlu görünebilecek ve ön plandan başlayarak bu çizgide, 20. yüzyılın ikinci yarısında maddi bir sanat eserinin tamamen yok olmasına yol açan referans noktalarından biri, her zaman Yves Klein'in çalışmalarıydı - monokromları ve özellikle “Boşluk” sergisi. Boşluk - sessizlik ilişkisinde gösterilmiştir. İlk başta, Klein farklı renklerle çalışmıştır, ancak sonradan evrenin sonsuzluğunu temsil eden tek rengin mavi olduğunu fark etmiştir. “Yves Klein, gençliğinden beri cennete tutkusu olduğunu, bunu bir resim

olarak imzalamak istediğini söylemiştir. Nice'te sahilde uzanırken, bulutsuz mavi gökyüzünden geçen kuşlardan nefret etmeye başladım”, diyor Klein”.<sup>59</sup> 1956'da Yves Klein, renk geliştiren ve resmi olarak patentlenen ilk sanatçı olmuştur - bundan böyle “Uluslararası Yves Klein mavisi” damgasını vurmuştur. Mavi, çeşitli heykellere ve enstalasyonlara dönüşmüştür. “Yuri Gagarin'in uçuşundan dört yıl önce, Yves Klein bunu metafor olarak gezegenimizin rengi olduğunu iddia edip mavi bir küre yaratıyor. (Görsel 2.9)



**Görsel 2.9.** Yves Klein, İsimli “Mavi Tek Monokrom”, 150 cm x 198 cm, Tuval üzerinde kuru pigment ve sentetik reçine, 1958

<https://www.svoboda.org/a/366630.html> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

Klein bunu, onun için anahtar kavramlardan biri haline gelen “duyarlılık” yardımıyla kavramayı başarıyor. Hayal gücü bir duyarlılık aracıdır. Hayal gücünün yardımıyla, kendi içinde mutlak sanat olan hayatı anlıyoruz, diye açıklıyor sanatçı.”<sup>60</sup>

Klein 1949’da tek renkli eserler yaratmaya başlamış ve ilk kez 1950’de göstermiş olsa da, genel halka ilk gösteri 1955 - 1956’da gerçekleştirilmiştir. Club des Solitaires (1955) ve Gallery Colette Allendy’ de (1956). Bu sergilerde turuncu, sarı, kırmızı, pembe ve mavi monokrom tuvaler sergilemiştir. Sanatçının ilk mavi monokrom farklı

<sup>59</sup>[https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20190626-yves-klein.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190626-yves-klein.html)  
(Erişim tarihi: 20.01.2020)

<sup>60</sup>[https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20190626-yves-klein.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190626-yves-klein.html) (Erişim tarihi: 20.01.2020)

şekillerdeki ve boyutlardaki tek renkli yapıtlardan oluşan bir serinin olarak ortaya çıkmıştır. Bunların iki tanesi, 1957’de “Uluslararası Yves Klee Mavisi” (International Klein Blue) adı verilen ve 1960’ta “IKB” markasıyla tescillenen yoğun ultramarin rengini kullanılarak yapılmıştır. Sanat yaşamının gelişimindeki önemli bir evre olan bu renk Yves Klein’in sanatçı olarak kamusal kimlik kazanmasına yardımcı olmuştur.

“IKB 219’ un da aralarında yer aldığı mavi resim serisi teknik bir yenilikle spekülâtif düşünce akışını bir araya getirmiştir. Y.Klee, resimde maddeselliğin ötesine geçmek ve resmin sahip olduğu yüzeyi değiştirmek için çalışmıştır. O, mavi rengin sınırsız boyutta olduğunu düşünüyordu ve metafor temsili olarak saf bir “kaybolma” yaratmak istiyordu. Bunu sağlamak için mavi rengin başka hiçbir ton ya da mavi çeşitlemesi içermeksizin, “flütten çıkan tek bir nota gibi” olması ve göze bu “saf” haliyle hitap etmesi gerekiyordu. Ancak bunu başardıktan sonra yapıt “saf bir düşünce fenomenine” dönüşebilirdi. Bu da, saf haldeki kuru pigment boyanın rengine eşdeğer bir renk doygunluğu yakalamayı gerektiriyordu. Yves Klein kullanabileceği geleneksel resim tekniklerinin, uygulamaların kısıtlı olduğunu hemen keşfetmişti. Fırçaların hepsini atıp silindir boya fırçasını kullanmaya başlamıştır – bu tekniği kullanan ilk sanatçılardan biri sayılmaktadır.. Bu tercihleri, boyayı katmanlar halinde sürüp bir yüzeyin yansıtma özelliğinin karşısını almıştır. Her şeyden önemlisi, kalıcılık sağlama beklentisiyle boyayı tutkal gibi kullanabilmesiydi”.<sup>61</sup>

“Klein astrolojiye duyduğu ilgi sayesinde Rosenkrauz öğretileriyle tanıştı ve 1948’de California’nın Oceanside beldesindeki tarikat niteliğindeki birliğe katıldı. Takip eden yıllarda bu felsefî akımın üç öğretisini başarıyla öğrendi ve aşama kaydetti. Bu öğretiler Antik Yunan düşüncesi, Hıristiyan mistisizmi, Oryantal felsefe, simya ve Kabala’yı içeriyordu. Mavi rengin cazibesine kapılmasının kaynağı bu rengi “sınırsızlık [...] ilahi birliğin hakim olduğu bir boşluk” olarak gören Heindel’di”.<sup>62</sup> Böylece Yves Klein’in metafor sessizliğini sınırsızlığın sessizliği olarak kabul edebiliriz. Bu çalışmada renk yoğunluğunun içindeki lekeler bize sessizliği temsil etmektedir. Bu çalışma bize sessizliği bütün bir leke olarak temsil etmektedir. Hatta çalışmaya baktığımızda gökyüzü boşluğunu görebiliyoruz. Dünyanın birçok ülkelerinde mavi, hafifliği, dinginliği, sakinliği, sabitliği, hassasiyeti, hafifliği simgelemektedir. Sağlığın, umudun, hayallerin ve aklın sembolüdür.

---

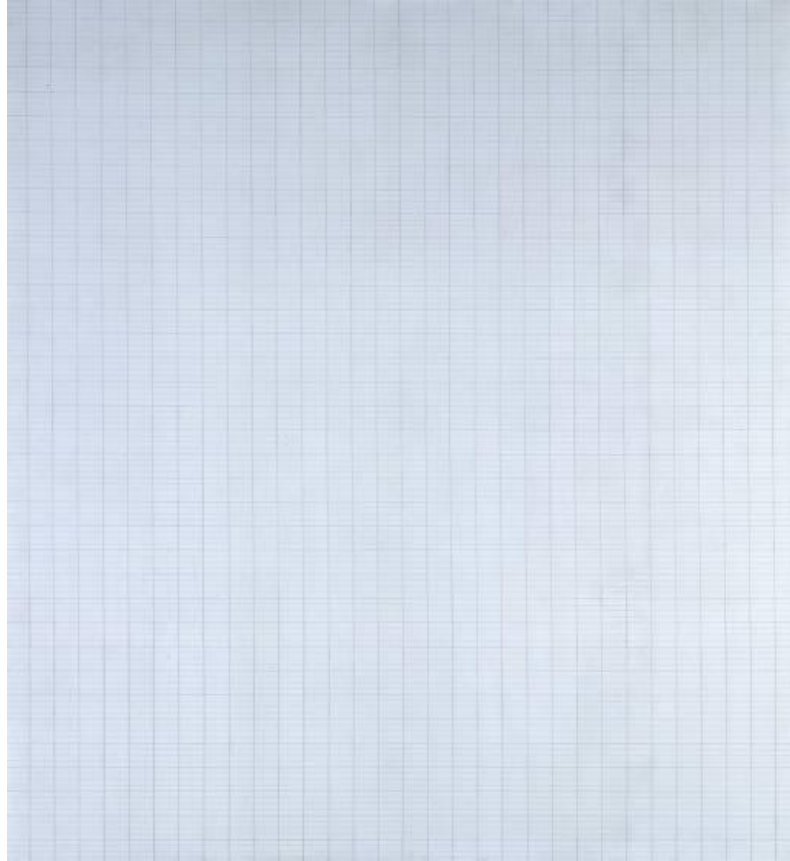
<sup>61</sup>Thompson, 2014, *a.g.k.*, 53.

<sup>62</sup>J.Thompson, 2014, *a.g.k.*, 54.

### 2.2.3. Agnes Martin

Agnes Martin'in, zaman zaman, Amerikan Geometrik Minimalizminin kaynaklarından biri olduğu düşünülür ancak o, bu ilişkiyi reddetmiştir. Gerçekten de sanatçının resimleri, Minimalist estetiğin izin verdiği ölçütlere sıkı sıkı bağlı olmaktan ziyade daha içe dönük, düşünmeye sevkeden ve duygusal güdümlü yapıtlar olmaktadır.

Sanatçının çalışmalarını kelimelerle yakalamak kolay değildir, çünkü temsil yükünü önlemek, izleyicilerin soyut bir alanda tanınabilir biçimleri arama alışkanlıklarını önlemek için özel olarak tasarlanmıştır. (Görsel 2.10).



**Görsel 2.10.** Agnes Martin, "Sabah", Tuval üzerine akrilik ve kalem, 1965

<https://tr.pinterest.com/pin/229965124692956705/> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

Resimlerdeki çizgileri saymak için değil, saf duyguların kendiliğinden yükselmesi için gizemli tetikleyiciler sağlayarak tepki gösterilmek üzere yaratıldılar.

Agnes Martin, ağ ve çizgilerden oluşan sakin, sessiz resimler yapmıştır. Bu olağanüstü stile olan bağlılığı, izleyiciyle derin olumlu deneyimler uyandırmaya olan inancına dayanmaktaydı. Resimlerinin metafor olarak temsili doğanın sessizliğidir.

“Agnes Martin, Taoizm ve Zen Budizmi'nden büyük ölçüde etkilendi ve çalışmalarında önemlilikten kurtulma arzusu vardı. Sanatçı Anne Wilson ile yaptığı röportajda şunları söylemişti: “Doğa - perdenin açıp, içine girmek olarak görülmektedir”. Bu, insanların kendilerini geride bıraktıklarında, genellikle doğada deneyimledikleri, basit neşe deneyiminin tepkilerinin kalitesidir”.<sup>63</sup>

Agnes Martin, 1975'te Pace Galerisi'ndeki ilk sergisinde sunduğu yeni eserlerde, akrilik, suluboya ve grafit kullanarak çeşitli genişliklerde ve sessiz renklerde yatay ve dikey şeritlerin yerini keşfetmeye devam etmiştir. Sessiz renk temelinde üst üste bindirilmiş sıkı çizgiler ve kafeslerle karakterize edilen A. Martin'in resimleri, yapının, uzayın, çizim ustalığının ve metafiziğin sınırlarını zarif bir şekilde yansıtmıştır. “1964 civarında Agnes Martin yağ yerine akrilik boya kullanmaya başlamıştı ve aynı anda renkli kalemleri grafitle değiştirmişti. Yağın kalın, ağır yüzeyleri, tuvalin içinde erimiş gibi görünen akrilik yıkamalara yol açarak çalışmanın görsel netliğini arttırmıştır. Yatay ve düzey çizgiler, Martin'in kompozisyonunun mimarisi olmaya devam ediyor ve eserin dokusu, önceki tuvalerde kullanılan kalın boyadan bir değişiklik olan kesişen grafik çizgilerle indirgeniyordu”.<sup>64</sup>

Çalışmaları yavaş yavaş bu yeni tekniklerle belirgin bir maddeden uzaklaştıkça, başka şekillerde de değişmeye başladı, daha lirik ve düşünceli hale çevrilmiştir. Çalışmasına verdiği ince vurgular, doğaya ve çevreye olan ilgisini de yansıtmıştır.. Yatay ve düzey çizgiler, matematiksel hassasiyeti iletmek yerine, metafor olarak Agnes Martin'in doğanın düzenini ve basitliğini temsil etmesine izin vermiştir. Resim Agnes Martin için nesnesiz, kesintisiz ve engelsiz bir dünya gibiydi. Agnes Martin'in çalışmaları bize K.Malevich'in “Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare” çalışmasını hatırlatıyor. K.Malevich'den farklı olarak Agnes Martin'in çalışmalarında daha çok lekeler çizgiler görmekteyiz. Bu çizgiler matematiksel bir şekilde bu boşluğun içindeki metafor temsil olarak doğanın sessizliğini sanki ritimlere ayırıp dengelemektedir.

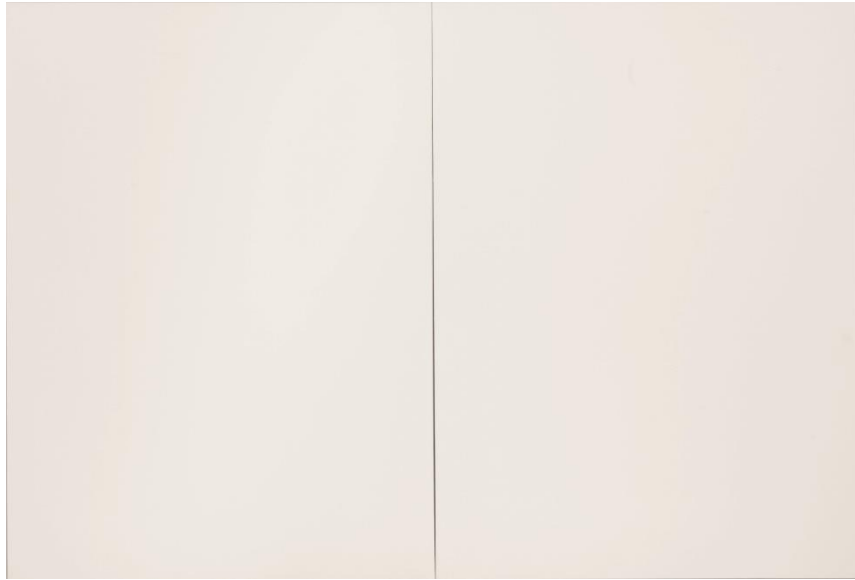
---

<sup>63</sup><https://www.guggenheim.org/artwork/artist/agnes-martin> (Erişim tarihi: 03.02.2020)

<sup>64</sup> Thompson, 2014, **a.g.k.**, 46.

#### 2.2.4. Robert Rauschenberg

Robert Rauschenberg - Radikal malzeme ve yöntem karışımı nedeniyle en etkili Amerikan sanatçılarından biri olarak kabul edilmiştir. Soyut dışavurumculuktan pop art'a geçişte önemli bir figür olmuştur. Neo-Dada hareketinin kilit sanatçılarından biri olan deneysel yaklaşımı, geleneksel sanat sınırlarını genişleterek gelecekteki sanatçılar için araştırmaların yolunu açmıştır. Robert Rauschenberg 20. değil, 21. yüzyılın sanatçısı olarak kabul edilmektedir. Yeni teknolojilerle, hızla değişen dünyayla ilgileniyordu: politik, sosyal, zihinsel vb. Tarzının oluşumu sırasında Rauschenberg, sanatın doğası hakkındaki soruya bir cevap ararken, geçen yüzyılın başlarındaki Avrupa sanatının deneyimlerinden esinlenerek deneysel yaklaşıma yakındı. 1950'lerin başında, Robert Rauschenberg geleceğin klasik Amerikan pop art sanatçısı olarak, ilk kez bir dizi tek renkli resim ile yüksek sesle tanınmıştır. Sanatçının çeşitli dokusal etkilerinden oluşan kompozisyonları kolaj tekniği kullanılarak elde edilmiştir. O zaman bile, Rauschenberg Avangard için kutsal olan kendini ifade etme ilkesinin üstesinden gelmeye çalışmıştır. Fırçasının altından çıkan çalışmalar, özellikle beyaz resimler, aynalar gibi çevreyi yansıtabilir bir yüzey olarak kabul edilebilir. (Görsel 2.11)



**Görsel 2.11.** Robert Rauschenberg, “Beyaz Resim”, 2 Panel, 182,9 cm x 243,8 cm, 1951  
<https://knife.media/against-minimalism/> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

1951'de Robert Rauschenberg, “Beyaz Resimler” adlı çalışmasını izleyicilere sunmuştur. Bu eserlerin her biri farklı sayıda panelden oluşur - bir, iki, üç, dört, yedi

panel ve bunlar toplu olarak Beyaz Resimler olarak bilinir. Her bir resim içindeki birimler boyut olarak eşit, dengeli ve modülerdir. Beyaz Resimlerin hepsi tek bir kavramdan ortaya çıktığı ve her resmin yüzeyi temelde bir sonrakinden ayırt edilemez olduğu için, Beyaz Resimlerin blok halinde değil, tek tek parçalar olarak muamele görmesi eğilimi anlaşılmıştır. Nihayetinde, Beyaz Resimlerin gücü izleyiciden ihtiyaç duydukları kaymalarda yatıyor, bizden yavaşlamamızı, zaman içinde yakından izlememizi ve sessiz boyalı yüzeylerini renk, ışık ve dokuda ince değişimler açısından kontrol etmelerini istemiştir. İzleyici bu çalışmalardan birine yaklaştığı zaman kendi gölgesinin yansımaları görmesi mümkün olmuştur. Bu yansıma beyaz bir boşluğun içinde leke olarak gölge, sessizliği temsil etmektedir. Robert Rauschenberg'in "Beyaz Resimler" eseri, sessizlik kavramı ile benzer bir şekilde, kendisiyle etkileşime geçen bilinç ve çevresel bağlarla anlam kazanmaktadır. Sessizliğin bu özelliğini biçimleştirebilmesi açısından yararlı bir örnek olarak görülmüştür. Bu çalışmalara baktığımızda tuvalerin arasındaki çizgi de leke gibi bir sessizlik oluşturmuştur.

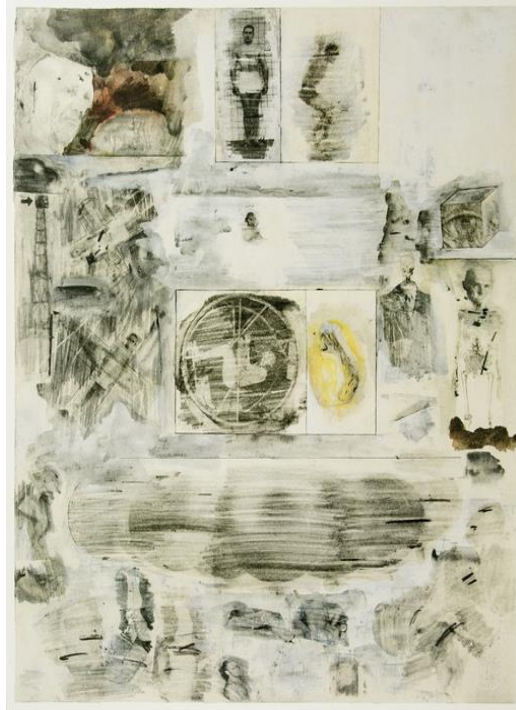
"Eleştirmen James Fitzsimmons Robert Rauschenberg'in "Beyaz Resimler"ini kendiliğinden yıkıcı eylem" olarak nitelendiriyor. Resimler hiçbir figürasyon ve sembolizm içermiyor. Boşturlar. Robert Rauschenberg'in arkadaşı John Cage, bu çalışmaları ışıklar, gölgeler ve parçacıklar için havaalanları" olarak nitelendirip ve sessiz parça olarak anılan "4'33" fikrine ilham olduğunu ifade etmiştir. Beyaz resimlerin yüzeyinde ışık ve gölge varyasyonları form kazanır. Robert Rauschenberg "Beyaz Resimler" in asla pasif olmadığını söyler. Aksine onları "hipersensitif", "aşırı duyarlı" olarak tanımlar. izleyici onlara bakabilir ve üzerlerine yansıyan gölgeler ile odada kaç kişinin olduğunu veya günün hangi saatinde olduğunu görebilir. Resimler izleyicinin, havanın, dünyanın ona kattığı şeye metafora dönüşür. Başta, hiçbirşey olarak algılanan resimler üzerinde odaklanan dikkat, genel farkındalığa evrilir".<sup>65</sup>

"Fineberg'e göre, Robert Rauschenberg'in çalışmalarında 1959 yılların başında Dante'nin başyapıtı olan "İlahi Komedi"nin Cehennem bölümünün otuz dört çalışmasına eşlik edecek şekilde etkilenmiş ve bu doğrultuda "Kanto" serilerini oluşturmuştur. Sanatçı yapmış olduğu bu seriyi 1960'lı yılların başında bitirerek, izleyicilerin görüntüleri anlayabilmeleri için şiirlerle birlikte sergilemiştir. Dore

---

<sup>65</sup>[https://www.artsy.net/article/megan-govin-the-fullness-and-the-voidrauschenberg-and?fbclid=IwAR1G7noB2cn-je-PBs5Qq5VB\\_gzCHT22j2pAM5Hvrl43Xv\\_WehtskzqEmV8](https://www.artsy.net/article/megan-govin-the-fullness-and-the-voidrauschenberg-and?fbclid=IwAR1G7noB2cn-je-PBs5Qq5VB_gzCHT22j2pAM5Hvrl43Xv_WehtskzqEmV8)  
<https://bit.ly/2L1FRsL> (Erişim tarihi: 03.02.2020)

Ashton, sanatçının Dante'yi temsil eden fotoğrafı, belinde havlu ile tıbbi bir muayene için çizelge benzeri bir levhanın önünde dimdik duran bir adam olarak belirtmiştir".<sup>66</sup> Rauschenberg, "Kanto XXXIII" adlı yapıtında, Dante'yi sıradan bir insan figürü ile temsil etmek istemiş dolayısıyla tarafsız bir görüntünün peşine düşmüştür. Sanatçı Virgil'i de çeşitli şekillerde tasvir etmiştir. Virgil'e bir ruhun belirsiz cisimsizliği içerisinde, üzerine incecik bir boya sürerek bulanıklaştırmıştır. Ve bu bulanıklık izleyicide metafor sessizliğe dönüşen soru işareti bırakmaktadır. Çalışmada güncel yaşam ve politikadan da başka görüntüler yer almaktadır. İmajların çokluğu izleyicileri soldan sağa şiir eşliği altında karşılaştırmalar yapılarak anlaşılmıştır. (Görsel 2.12)



**Görsel 2.12.** Robert Rauschenberg, "Kanto XXXIII", "Dante'nin Cehennemi için Otuz-Dört İllüstrasyon" serisinden, 1959-1960

<https://tr.pinterest.com/pin/2251868544413952/> (Erişim tarihi: 12.01.2020).

Sanatçının burada birkaç malzeme ile oluşturduğu kompozisyonunda sözü edildiği gibi belli bir karmaşaya sahiptir. Ancak bu karmaşanın kendi içinde bir düzeni ve şiirlerle oluşturulmuş çizelgesi de mevcuttur. Çalışmada yer alan imgeler, çizim ve

<sup>66</sup>J. Fineberg (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev.: Simber Atay-Yılmaz Erinç Göral Eskier), İzmir: Karakalem Kitabevi, s. 172.

boya ile oluşturulmuş, genellikle imgeler yan yana getirilerek kompozisyonda birlik sağlandığı söylenebilir.

Sanatçının 1961 yılında yaşama kattığı “Rezervuar” da açık bir şekilde zamanı da çalışmasında ele aldığı iki saat yer almaktadır. Bu çalışmada saatler metafor olarak zamanın sessizliğini ifade etmektedir. Rauschenberg saatlerden birini çalışmaya başladığında, bir diğerini ise çalışmayı bitirdiğinde ayarlanmıştır. (Görsel 2.13.)



**Görsel 2.13.** Robert Rauschenberg, “Rezervuar”, 217.2 cm x 158.8 x 39.4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, grafit, kumaş, ahşap, metal, iki elektrikli saat, kauçuk ayak değirmeni ve fren düzeneği olan tekerlek jantı, 1961

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/reservoir-0> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

“Sanatçının görsel sunumu, geleneksel sanat alıcılarının odaklanmış bakışlarından çok kent insanının hızlıca göz gezdirip gitmesine öykünmektedir. Çalışmada yaşanan tüm karmaşıklıklar içerisinde, gerçekliklerin detayların bir kolajı

olarak ele almanın peşine düşmüştür. İzleyicilerin çalışmanın estetik kavramları içerisinde kaybolmalarına izin vermektense, özgün var olan nesnelere temel amaçlarını ana düşünce olarak muhafaza etmiştir. Bu tür malzemeler sanatçı için belli çağrışımları olan nesnelere olmuştur”<sup>67</sup>.

Robert Rauschenberg oluşturmuş olduğu bu kompozisyonda uzun bir tahta ile resmin üst noktasından yatay bir şekilde ikiye bölmüş ve tüm devinimi alt bölümde ele almıştır. Kullanmış olduğu yağlı boya, grafit, kumaş, ahşap, metal, eklenen iki saat, tekerlek jantı ve ayak değirmeni gibi malzeme çeşitliliği ile aslında diğer resimlerine oranla daha az karmaşık bir çalışma olmuştur. Ele aldığı bu malzemelerle oluşturulan kompozisyonda, rezervuar olgusu ve saat ile akıp gitmekte olan zaman döngüsünü simgelerken, orta alanda diğer malzemelerden ayrılarak ele aldığı malzemelerle atık olgusu ile birikmişlik aktarımı yaratmıştır. Bu çalışmada kullandığı malzemeler metafor temsil olarak zamanın sessizliği olarak da algılanabilir. Çünkü, çalışmada hem leke hem de boşluklar var olmakta ve sesizlik yığınları oluşturmaktadır. Zeminde oluşturulan açık renkler, üzerine eklenen nesnelere renkleri ve sanatçının ara noktalara dokundurmuş olduğu tonlar ile bir derinlik etkisi verilmiştir. Robert Rauschenberg sanatsal yaşam sürecinde sürekli üretim halinde olmuştur. Yapılan eleştirilere ve bakış açılarına aldırmadan çalışmalarını büyük bir ustalıklarla ortaya koymuştur. Elde ettiği birçok malzemeyi sanat ile bir araya getirmeyi başarmış, her bir nesneyi sanat kimliğine bürüyerek onları sanat eserine dönüştürmüştür.

Çalışmalarında resim ve üç boyutlu nesnelere bir araya getirerek oluşturduğu kombinasyonlar ile Modernist yaşama özgü sanat kavramına karşı koymakla kalmayıp, gündelik materyalleri kullandığı için sanat ile yaşam arasında yeniden bağlantı kurmuştur.

Robert Rauschenberg yaptığı sanatı savunurken, günlük yaşamında yağlı boya ile yaptığı çok az şey olduğunu belirterek, yapmış olduğu sanatın sanattan ziyade yaşam ile ilgili olduğunu belirtmiştir. Yaşam ve sessizlik ilişkisinde oluşan eserlerinde figür, leke, soyut vb. imgeler kavramsal göstergeler ile izleyenle buluşmaktadır.

---

<sup>67</sup>Fineberg, 2014, a.g.k., 181.

### 2.2.5. Mark Rothko

Mark Rothko, her zaman, resimlerinde trajediyle anlatım değil, Nietzschevari bir anlamda trajediyle ilgilendiğini bildirmiştir. Bu trajedi ilintisi neredeyse bütün resimlerinde sessizlik metaforu olarak kullanılmıştır. “Friedrich Nietzsche’ye göre trajedi Dionysos inanişıyla bir aradadır. Bunu en tuhaf ve en acımasız sorunlar karşısında bile hayatta kalmanın, yaşamının onaylanması... trajik şairin psikolojisiyle kurulan köprü” olarak açıklar<sup>68</sup>

Nietzschevari yaklaşımla asal savaş türü olarak resim görüşü, Mark Rothko’nun ölümünden bir yıl önce yaptığı koyu resimlerinde derin koyuluklarda görebiliriz. (Görsel 2.14) Sanatçı, karanlık, neredeyse tamamen siyah resimlerinin çoğunu 1964’ten sonra yapmıştır. Genel olarak etkileri tuhaf bir şekilde karışıktır. Bunlar ne boşluk ne de cisimdir. Sanatçı bu çalışmaların tarihsel yüce ile ilgili resimler olarak tanımlamaktadır.



**Görsel 2.14.** Mark Rothko, “No 61”, 115 cm x 92 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1953, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles

<https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-61-rust-and-blue> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

---

<sup>68</sup>Thompson, 2014, a.g.k., 82.

Rothko'nun 1968'lerin ortasında aort anevrizması sorunu vardı ve iyileşme sürecinde sadece gerilmiş kağıt üstünde çalışabiliyordu. Bu durum Mark Rothko'nun resim diline yeni yapısal unsurlar katan “Siyah ve Gri” resimlerin ilk örneğinin yapılmasına yol açmıştır. Öncelikle bu yeni resimler tek bir çizgiyle yatay bölünmüş iki parçadan oluşuyordu. İkinci olarak bu bölünme, bir kenardan diğerine ufuk çizgisi gibi uzanıp ve imgenin içinden geçmektedir.

Sanatçıdan “Gri ve Siyah” resimlerden sorulduğunda, oldukça basit bir şekilde ölümle ilgili olduklarını söylemiştir. Bu çalışmalar boşluk ve leke ile oluşan, ama aynı zamanda zengin belirsiz bir görsel deneyim kazanmaktadır. Yine de gariptir, Mark Rothko bunların manzarayı andıran niteliklerini ısrarla reddetmiş ve sırf böyle yorumlanmalarına son vermek için üst kısımlarını siyah yaptığını söylemiştir. Ancak amacı gerçekten buysa, oldukça etkisiz olmuştur. Üst kısımlarındaki siyahlıkla bu resimler ölümü daha fazla çağrıştırır hale gelse de; aynı zamanda manzara resimlerine-engin ve bomboş gökyüzü altındaki Arktik bölgeler gibi-daha da çok yaklaştırmıştır. (Görsel 2.15)



**Görsel 2.15.** Mark Rothko, “Gri üstüne Siyah Beyaz”, 206,7cm x 193 cm, Tuval üzerine akrilik, 1970, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

<https://sanatkaravani.com/mark-rothko-ve-geceye-ovgu/> (Erişim tarihi: 12.01.2020).

Mark Rothko, resimlerini izleyiciye mümkün olduğunca yaklaştırır, böylece renk dışı doğru dökülür ve sınırsız hissedilir. Böylece çalışmalarında duygusal bir temas yaratmıştır. Sanatçı için insan ruhunun hayatının transferi önemliydi. Tuvalin rengi, dokusu, resmin geniş formatı sayesinde, sanatın manevi doğasını izleyiciye aktarmaya çalışmıştır, doğrudan onu etkilemiştir, duygusal temas kurmuştur.

Resimlerinin dünyası, bir insanı saran, izleyiciye dökülen ve ona hakim olan duyguların mücadelesidir. Tüm çalışmalarını bir kerede kucaklamak imkansızdır, çünkü yüzey detayları çok fazladır ve birbirleriyle çelişmektedir. Her şeyi bir bütün ve bitmiş bir görüntüye bağlamak için yeterli zaman alır. Sanatçının resimlerine bakmak, zaman içinde ortaya çıkan bir süreçtir, çünkü her işte, izleyicinin resme çekildiği, onu anlamaya çalıştığı çelişkili bir hayat vardır. İlk olarak, çalışmanın anıtsallığı, şeklin dikdörtgenleri gibi büyük boyutları, düşünceli bir kompozisyon olarak algılanır. Ve sadece işe yaklaştığınızda, rengin dinamikleri, izleyiciyi ilişkilerine daha fazla çeken hareketliliği hissetmeye başlar. Metafor sessizlik ve boşluk, Mark Rothko'nun yaratıcılığı, özellikle de klasik eserleri için önemli ve alakalı olan iki temel kavramdır.

Sanatsal yönteminden bahsetmişken, usta onu *boşluk yaratma* ile karşılaştırdı, boşluğun sonsuz bir potansiyele sahip olduğu Budizm felsefesine başvurdu: sonuçta, bu dünyadaki her şey *hiçbir yerde* gerçekleşmez ya da «gerçekleşmez» ve her şey «hiçbir yere» gider.

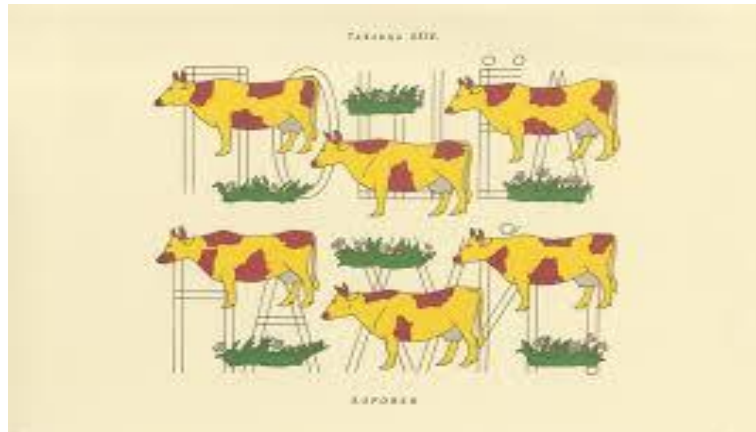
Mark Rothko'nun devasa tuvaleri, paradoksal olarak kulağa hoş geliyor, ve eserleri boşlukla dolu gibidir. İçlerinde boşluk hem alan hem de içeriktir. Zengin renk armonileri sayesinde aynı zamanda soyut ve dokunulabilir atmosfere sahiptirler. Hipnotik olarak büyülleyen bu eserler, izleyiciyi iç alemlere çekerken, sessiz bir diyaloga davet ediyor. Sessizliğe, çünkü hayali, sessiz ve yalnızlık içinde kalabileceğiniz, boşluğa bakabileceğiniz ve sessizliği dinleyebileceğiniz gezginler için küçük yol kenarındaki şapeller gibi sessiz alanlar yaratmaktır. Mark Rothko'nun her işi böyle bir sığınak olmaktadır.

Mark Rothko'nun çalışmalarında olan metafor sessizlik, katmanın bir birine geçişi - yaşam ve ilahi dünya olarak temsil edilmektedir.

## 2.2.6. İlya Kabakov

Boşluk kavramı, metafor temsil olarak hem Rus Avangard sanatçıların ve şairlerin çalışmalarında hem de kavramsalcılarının çalışmalarında kilit öneme sahiptir. Belli bir Hiçlik, Yokluk, Kaybolma, Sıfır, Son, Boşluk, Hareketsizlik, Sessizlik anlamına gelen birçok formla ilişkilidir. Tablolarda tasvir edilen ve Avangard sanatçıların eserlerinde anlatılan portreler ve nesnelere gittikçe parçalanmaya başlamıştır.

Ilya İosifoviç Kabakov - Sovyet ve Amerikalı sanatçı, Moskova kavramsalcılığının temsilcisidir. Rus doğumlu kavramsal ressam İlya Kabakov, özellikle de Stalin Sovyetler Birliği'nde sanatçının kendi kişisel tarihi ile ilgili olmak üzere geniş bir yelpazede insani deneyim gerektiren çalışmalar yaratmıştır. İlya Kabakov'un daha büyük projeleri genellikle karısı Emilia ile ortaklaşarak üretilmiştir. "İlya Kabakov, 50 - 60'lı yılların çalışmalarını hatırlatarak "kendini kör, çaresiz, tükenmiş bir sanatçı" gibi hissettiğini söylemiştir".<sup>69</sup> Bunu, tüm çalışmalarının sanat alanında var olan standartları karşılamayı amaçladığı gerçeğiyle açıklıyordu. İlya Kabakov sadece genel olarak kabul edilen kurallara uymak zorunda kalmıştır. Sovyetler Birliği döneminde kendini robotlaşmış ve özgür olmayan sanatçı gibi hissediyordu. Sanatçı 61 - 62. yılını bağımsız çalışmalarının başlangıcı olarak görmektedir. Daha sonra albümlerine dahil edilecek minyatür formatlı çizimler üzerinde çalışmaya başlamıştır. (Görsel 2.16)



**Görsel 2.16.** Ilya Kabakov, "İnekler", 1992-1993

<http://www.artnet.com/artists/ilya-kabakov/7> (Erişim tarihi: 25.01.2020)

<sup>69</sup><https://www.ozon.ru> (Erişim tarihi: 18.02.2020)

1965'ten beri İlya Kabakov sergilere katılmaya başlamış ve 1968'de kendi atölyesine sahip olmuştur. Kendi mekanına atölyesine sahip olmak, bir sanatçı olarak İlya Kabakov'un gelişiminde çok yardımcı olmuştur ve tek renkli beyaz alanın felsefesi ve estetiğiyle derin araştırmalar yapmıştır. İşte bizim aklımızdaki en önemli soru: Boşluk İlya Kabakov için ne anlama geliyor, neden kültürel tasarımını arıyor ve neden sık sık onu bir kelime ve bir görüntü kavramında tutuyor?

Bu soruyu İlya Kabakov'un kendi görüşünde açıkça görülen çelişkileri kullanarak cevaplamaya çalışacağız. Bu yüzden İlya Kabakov, yurtdışındaki ilk seyahatinin sonunda (1981'de Çekoslovakya'ya) karşı hissettiği gibi, Rus-Sovyet dünyasının özünü tanımlamıştır. Bu dünya İlya Kabakov'a, doldurmak için hiçbir insan çabası gösterilmeyen büyük bir boşluk rezervi gibi görünmektedir. Avrupa'da boşluk, henüz tam donanımlı olmayan, ustalığa, aktif insan hareketi, özen ve emek gerektiren bir yerdir. Rusya'da boşluğun kendisi aktif bir ilkedir, tüm insani çabaları emen öfkeli vakum, tüm tarihi, gelenekleri, kültürü içine çektiğini ileri sürmektedir. “Doğanın boşluğa tahammül etmediği bilinmektedir, fakat boşluk bile doğaya tahammül etmez, onu emer, ormanları ve tarlaları sağlar, kendi içine çeker ve anında herhangi bir değeri, herhangi bir olumlu temeli çözer; Hiçbir şey hiçbir şeyden olmaz, hiçbir şey bir şeye bağlı değildir, her şey boşluğa asılır ve kaybolur, boşluğun buzlu rüzgarı tarafından taşınır”.<sup>70</sup> İlya Kabakov'un mantığını takip edersek, bu boşluğu doldurmanın, bazı kültürel yapılara engellenmenin, düzen getirmenin, düzenlemenin bir yolu olmadığı açıkça ortadadır. Sanat bu boşluğu dolduramadığı için kendisi de onunla doludur. Çevreleyen boşluğa çizilen sanatçının tek bir seçeneği vardır: bu boşluğun eserin kompozisyonuna girmesine izin vermek, onu kenarlardan atlamak, eserinde özel bir yer vermek ve böylece kendisinin sınırsız olmasına rağmen boşluğun sınırlarını belirtmek. Birçok güncel sanatçı gibi boşluğa güçlü bir anlam silahı ile savaşmaya çalışmamış ve resmin dolu ve yoğun bir dokusunu yaratmak yerine, daha büyük bir boşluğun sığabileceği bir tuzak gibi bir şey yapmaktadır İlya Kabakov. Boşluk basit bir şekilde devamsızlık değildir: bu, sadece boşluğun statik, ayrık yüzüdür. Kabakov boşlukla kurnazlık yapıp, sanatsal amacının izini sürüyor ve kendini rahat gibi göstermiştir. Beyaz kağıdın boşluğu neredeyse tamamen sessizliğin eşdeğeridir. Bu, toplam reddetme anlamına gelmez, daha ziyade herhangi bir mesajı aşan bütünlük anlamına gelir. “Aslında, İlya Kabakov'a göre bu boşluk gerçek, benzersiz bir

---

<sup>70</sup>(<https://www.ilyakabakov.com/>)

gerçeklidir ve üzerine çizilen ve yazılan her şey yalnızca güneş ışığında dans eden bir sivrisinek sürüsü olan evrensel bir enerji alanına yerleştirilen geçici bir kafestir. Dolayısıyla, İlya Kabakov'un boşluğa karşı tutumu iki anlamlıdır. Bir yandan, güçlü, rutubetli, rahatsız edici bir anti – enerji, bir vampir gibi, onu çevreleyen her şeyi kazıyor ve emiyor. ("Boşluk hakkında"etüdden). Öte yandan, ışık saçan, yararlı bir ışığın üzerimize aktığı sonsuz bir alan (önsözden "Pencere" albümünden)".<sup>71</sup> Bu iki yorum arasındaki farkı ortaya koymaya çalışırken, vampir boşluğunun yaşadığı sanatçıyı çevreleyen ve tüm ülke ile paylaşmaya mecbur olduğu dünyanın özelliği olduğunu fark ediyorsunuz. Aksine, dolgunlukla aynı olan güneşli boşluk, yalnızca sanatçının resimlerinde, harflerin ve konturların altında parlayan kağıdın beyazlığında görünür. İlya Kabakov'a göre kelimeler ve renkler bir boşluğu kaplar, böylelikle onlardan temiz, parlak bir sayfa gibi açılır. Sözler ve renkler bu boşluğu hacminde oluşturmayı başardıktan sonra, soluk bir renk gölgesi gibi onları beyaz ışınımıyla atmaktadır.

İlya Kabakov'un ikili metafiziği şöyle, Bir insan her şeye baktığında hiçbir şey görmez. Doluluk ve boşluk arasında sadece en iyi dini inanç çizgisi, sanatçı için renklerinde ve sözlerinde yatmaktadır. Sanatçı, kelimeler ve renkler aracılığıyla, inancını yerine getirir, yani boyalı bir tuvalde *hiçbir şey* emmez, onu ebedi *her şeyin* parladığı bir mezar tuvalinden diriliş perdesine dönüştürür. Kabakov bize kelimenin görselden önce geldiğini hatırlatır ve ona önceden açıklayıcı bir anlam kazandırdığını söylemektedir. Tekrar tekrar katılımcı, seyirci veya tanık olan İlya Kabakov 70'in başında şehir dışı gezilerinde "On Karakter" enstalasyonu için resim ve albümler çizmeye başlamıştır. Bütün resimler boş bir beyaz merkeze sahiptir. Albümler aynı resmin varyasyonlarından oluşup, birkaç yaprak kağıt zincirinde yığılmaktadır. Her albümün son sayfası beyaz ve boştur, karakterin kaybolduğunu göstermektedir. Sanatçı bu sayfaları çevirerek izleyiciyi sanatsal alanına çekmektedir ki bu, İlya Kabakov'un daha da gelişmesinin önemli ilkelerinden biri haline gelmiştir.

"On Karakter" (1986) - İlya Kabakov'un ilk yabancı New York'ta yapılan enstalasyonudur. Sanatın içindeki nesnelere sadece nesnelere ve etraflarındaki boşluk değil, aynı zamanda izleyicilerin de kendisidir. On albümün her biri, sulu renkli ve renkli kurşun kalemle sunulan çizimler ve metinlerle birlikte sayfalardan oluşmaktadır.

---

<sup>71</sup><https://www.nlobooks.ru> (Erişim tarihi: 18.02.2020)

Sanatçı tarafından tema - efsane olarak anılan bu albümler illüstrasyon, edebiyat ve tiyatro performansını bir araya getirmektedir. Sayfalar çevrilirken görüntülenecek ve okunacak şekilde tasarlanmıştır. Her albümde, çoğu izole ve yalnız olan kurgusal bir Sovyet karakteri bulup ve yaşam öyküleri ve umutsuz rüyaları etrafında dönmektedir. Karakterler - sanatçıları, eserlerini albümleri temsil edip ve her birine bu gayri resmi sanatın *izleyicilerini* temsil eden hayali arkadaşların ve sıradan gözlemcilerin kurgusal yorumları eşlik etmektedir. Rus edebiyatından klasik kahramanların eserleri gibi - Tolstoy, Alexander Pushkin, Nikolai Gogol - büyük fikirlere sahip küçük bir adamın hayat hikayesini anlatmaktadır. Albümler, Kazimir Malevich'in siyah karesinden gerçeküstücülük ve soyut dışavurumculuğa kadar modern sanat tarihine atıfta bulunmaktadır.



**Görsel 2.17.** İlyı Kabakov, "On Karakter", 1986, New York  
(http-46)

Total enstalasyon olduğu için bir galeriye girip kendinizi tamamen yazarın oluşturduğu bir alanda, yani sanki eserin içinde bulmaktayız. (Görsel 2.17) Çevredeki tüm nesnelere belirli işaret ve mesajlardır. "On Karakter" alanı, bir Moskova (veya St. Petersburg) ortak dairesinin gri duvar rengiyle ve tavan altında zar zor görülebilen lambalarla oluşan bir mekandır. İlgisiz insanların birlikte yaşama alanı olarak

görülmektedir. Ev içi sorunlar ve böyle bir yaşamın rahatsızlıkları sürekli çatışmalara yol açıp, insanları yabancılaştırır ve kendilerini kapatmaya zorlamaktadır.

“On Karakter” kavramsal çalışması, on ayrı grafik albümünden oluşmaktadır. Her yazarın kitabında, Kabakov görsel ve metinsel unsurları kullanarak kurgusal bir kahramanın hikayesini anlatmaktadır. Sanatçının eserinin kronolojisinde, “On Karakter” projesi benzersiz bir *toplum kurulum* formatının oluşturulmasından önce gelip, ancak içinde kavramsal deney sanat ve gerçek alanlarının birleşmesiyle başlamaktadır. İlya Kabakov günlük ve hatta ahlaki (veya psikolojik) sorunları tanımlamaktan daha ileri gitmektedir. Karakterleri ise bu kapalı alanı yırtmaya çalışmaktadırlar. Bu anlamda, On Karakter’in tümü sanatçıdır ve enstalasyon kısmen biyografik bir boyut almaktadır. Her karakter kendi adı, kendi hikayesi ve kendi odasıdır. Resme uçan bir adam, küçük boylu bir adam, hiçbir şey atmayan bir adam, hiçbir şey atmayan bir adam ve diğerleri. İlk albüm, “Dolapta Oturan Primakov”, bir çocuğun karanlık bir dolapta nasıl kutsal alan aradığını anlatmaktadır, şehrin üzerinde uçabileceğini ve gökyüzüne nasıl kaybolacağını hayal etmektedir ve son: ölmekte olan düşünceleri felsefi kelime - nesnelere olarak sunulmaktadır. (Görsel 2.18)



**Görsel 2.18.** İlya Kabakov, “Dolapta Oturan Primakov”, Albümünden sayfa seri “10 Karakter”, 1972

(http-46)

“On Karakter” çalışmasında sanatçı tarafından kullanılan çerçeveler de esere bir anlam yüklemektedir ve sanatçının özelliklerinden biri olmaktadır. Bu çerçeveler Rus

Sovyet döneminin kammunal evlerini ve dönemin insan hayatında bazı sınırlar yarattığını metafor olarak temsil etmektedir.

Albüm 4'te “İzdiraplı Surikov” tarafından deneyimlenen dünyanın kısmi görünümü, sadece küçük bir delikten bakılarak toplandığı anlatılmaktadır sanatçı. Beyazın solmasıyla *soyut vizyonlarının* üstesinden gelmektedir. İmgeden bir çeşit özgürlük olarak boşluk fikrinin ikiliği, gerçeklik sanatçısının verdiği özgürlük, böylece eserleri aracılığıyla kendini ifade edebilmesini, albümlerinin iki sayfasında görebiliriz. Bunlardan biri “İzdiraplı Surikov” olarak adlandırılmıştır. Bu albümlerin her ikisi de “On Karakter” serisindedir. Bu, On karakterin bir anlamda yazarın değişmiş alter egosu yani, gizlenmiş gerçek doğası olduğu açıktır. “İlya Kabakov için “İzdiraplı Surikov” adlı bir karakter kendi çalışmasında şu anlama gelmektedir: Perdenin arkasında yatan bilinç türü. Bu albümde orijinal olan her şeyin perde arkasına saklanmakla ilgileniyor İlya Kabakov. (Görsel 2.19) Bu albümün kahramanı tüm dünyayı tasvir edememiyordu ve göremiyordu, o dünyayı farklı renkler ve mekanlarda yırtık düşüşler olan bütünsel görüntülere bölündüğünü görmüştür.

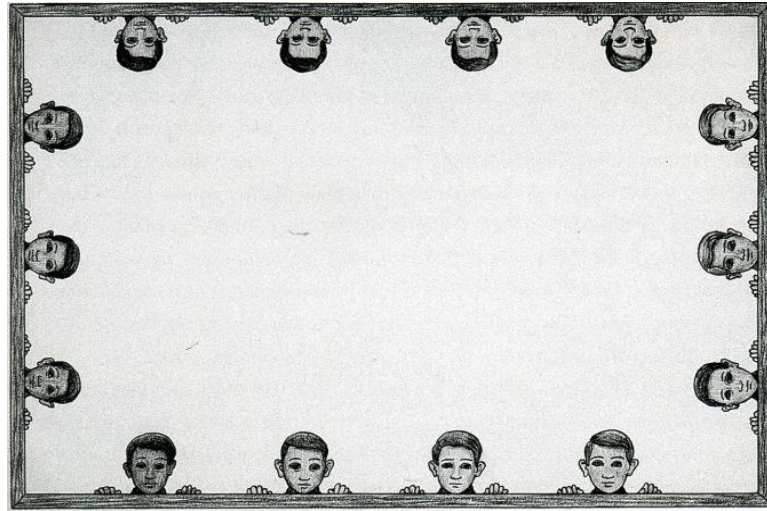


**Görsel 2.19.** İlya Kabakov, “İzdiraplı Surikov”, Albümünden sayfa seri “10 Karakter”, 1972-1975

(http-46)

Bu albümün kahramanı tüm dünyayı tasvir edememiyordu ve göremiyordu, o dünyayı farklı renkler ve mekanlarda yırtık düşüşler olan bütünsel görüntülere bölündüğünü görmüştür. Kabakov, bir dizi otantik varoluş perdesinin arkasında onun için hala gizli olan otantikliğe girmeye çalışıyordu”.<sup>72</sup>

Ilya Kabakov'un oluşturduğu bir diğer albüm ise “Dekorator Maligin”dır. Dekorator Maligin'in ömrü, merkezde mevcut çok tehlikeli gibi kenarlara ve köşelere sınırlıdır. İşte burda sadece sonsuz çerçeveler ve vinyetlerle her şeyi ve herkesi süslemek isteyen bir karakter vardır. İlya Kabakov için, çerçeveler metafor olarak, her şeyin kenardaki yeri, kenardan merkezdeki yerinin imkansızlığı ve kısalığı, kozmik anlamda kesinlikle doğru olan ebedi bölgesel aşağılık hakkındadır. Görüldüğü üzere, bu sayfada sonsuz insan kafaları vardır. Sanki sayfanın kenarlarından sayfanın boş, kutsal bir metin olması gereken, ama kaldırılmış merkezine bakıyormuş gibi. Böylece, görüntünün çoğu boş kalır ve bu anlamda en önemli olan İlya Kabakov'dan sonra yorumlamaya özgürüz. Üzerimize metafiziksel bir mesafeden dökülen beyaz ışıkla bir alanı kendiniz temizlemek için bir perdeyi birbiri ardına çıkarmak ya da beyazın içine düşmemek, hem olumlu hem de ölüme eşit olan merkezin bu güzel ama tehlikeli beyazlığında kaybolmamak için bu bölgenin bir görüntüsünü bırakmak bizim için önemlidir. (Görsel 2.20)



**Görsel 2.20.** Ilya Kabakov, “Dekorator Maligin”, Albümünden sayfa seri “10 Karakter”, 1972-1975

(http-46)

---

<sup>72</sup>(https-58)

Sovyetler Birliği'ndeki yaşamı boyunca İlya Kabakov, bağımsızlık kavramının ne kadar bölünmüş, tartışmalı ve ideolojik olarak ücretlendirilebildiğini doğrudan tecrübe edebilmiştir. Tüm görüntüler, her sanatçının çeşitli arkadaş ve akrabalarının bakış açısıyla yorum yapan yazıtlara sahiptir. Her albümdeki son görüntü, kahramanın ölümünü ilan eden bir beyaz sayfadır. Daha sonra, her albüm, sanatçının mirasının nihai değerlendirmesi ile emanet edilen sanat tarihçilerinin görüşünü yeniden ürettiğine inanılan diğer kurgusal yorumcular tarafından dile getirilen sanatçının çalışmalarının birkaç genel özeti ile bitmektedir. Bu albümlerin kahramanları, vizyonları ve saplantıları tamamen özel niteliktedir. Onların resimleri bu özel vizyonları modern anlamda sanat olmaya hakaret etmeden yakalamaktadır. Ayrıca, bu resimlerin sanatsal uygulaması, Sovyet çocuk kitaplarında bulunan tipik çizimleri işaretleyen geleneksel estetikle ilgilidir, bu İlya Kabakov'un akıcı bir şekilde ustalaştığı bir stildir. Bu biraz nostaljik, güncel olmayan estetik, bunun modern sanatların etkisinin ötesinde mütevazı kişisel hayalleri için ifade bulmaya çalışan sanatçıların eseri olduğunu da vurgulamaktadır.

Aynı sureti İlya Kabakov'un "Kenar Boyunca No 1" resminde görebiliriz. (Görsel 2.21) Bu çalışmanın ikinci ve üçüncü versiyonu daha vardır. Bu çalışmalar 1974-cü yılın çalışmalarında, oldukça küçük bir görüntü olarak, kenarları boyunca çantalarla yürüyen bir adamın küçük figürleri ve bu adamların arkasında bir alan veya bazı konturlu boyalı ormanlar çizilerek çok küçük bir arka plan oluşturulmuştur.



**Görsel 2.21.** *Ilya Kabakov, "Kenarlarda No 1", 1974*

(http-46)

“Dekorator Malıgın” ve “Surikovun Izdırabı” gibi, bu resmin de konusu boşluğun iki kez yorumlanmasıyla ilişkilidir. Yani, Robert Rauschenberg'in deneyiminin bize kanıtladığı boşluğun gerçekliğin olumlu bir şekilde yansımaları gibi, gerçekliği yansıtmak için en eksiksiz, doymuş olduğu ortaya çıkan bazı ideal yüzeyler vardır. Varlığın doluluğuna eşdeğer olan bu görüntü, aynı zamanda sanatçının hala boşluğu göstermesi gereken çerçeveyi reddetmemektedir. Bu durumda, bu sessizlik metafor olarak korkuyu temsil etmektedir, Düşmekten korkan, özgünlük kenarı boyunca sonsuz bir şekilde çalışan bir çocuğun korkusunun sessizliği olarak görünmektedir.

1985 yılında İlya Kabakov, bu kadar zamandır uğraştığı, görüntüyü metinle değiştirmeye veya görüntüyü önemsiz bir nesnelige indirmeye çalıştığı mutlak boşluk görüntüsüne gelmiştir. Bununla birlikte, aynı çerçeveyi, insan figürleri veya merkeze bakan kişiler şeklinde değil, kesinlikle bir siyah çerçeve şeklinde olarak görmekteyiz. “Bunu kitabında İlya Kabakov şöyle yazıyor: Beyaz kağıdın boşluğu neredeyse kesin bir sessizlik eşdeğeri olarak görünür. Ama sessizlik bir olumsuzluk gibi değil, tam tersi, herhangi bir ifadeyi aşan doluluk gibi. Boşluk, sadece açık ve beyaz ile birlikte maksimum değerlerin tam kuvveti olarak işlev görmektedir”.<sup>73</sup> İlya Kabakov “On Karakter” adlı kavramsal çalışmasında hem mekanda olarak, hem de resimlerinde bize boşluklarla sessizliği temsil etmektedir. Resimlerinin içindeki boşluk kavramının özelliği ise boşluğu çerçeve ile birlikte ele almasıdır. Bazı resimlerinde ahşap olarak çerçevelemiş, bazılarında ise sadece çizgiyle - ki bu da Kabakov'u diğer sanatçılardan farklı yapan özelliklerden biri sayılabilir. İlya Kabakov'un kendisi beyazlık ve boşluk sorununu iki basamaklı olarak tanımlamıştır. Ona göre, beyaz boşluk, bize sonsuz bir mesafeden gelen kocaman, aydınlık bir dürtü gibi, hepsini kendi yolunda emen ışık kaynağıdır. Öte yandan, beyaz, boş alan Budist geleneğine göre yorumlanabilir: boşluğa arınmanın yolu olarak bakmak, Nirvanaya ulaşmak olarak.

“İlya Kabakov metinlerindeki boşluğun anlamı hakkında çok şey anlatmıştır. Beyaz kağıdın boşluğu burada neredeyse tamamen bir sessizlik eşdeğeri olarak görünüyor, ancak sessizlik bir olumsuzluk değil, aksine, tamlık herhangi bir ifadeyi aşmak demektir. Ona göre, boşluk, yalnızca ışıkla ve beyazla birleşik halde güç ve maksimum değerlerle dolu görünüyor. Bu beyaz, aydınlık bir boşluk, parlak beyazla dolu bir boşluk veya daha doğrusu en parlak ışıktır - ki bu ışık nedeniyle tam olarak

---

<sup>73</sup>(<https://www.ilyakabakov.com/en/works/58>)

hiçbir şey göremeyiz. O kadar parlak ki hiçbir şey görünmemektedir”.<sup>74</sup> Bu anlamda, *boşluk* kelimesi *doluluk* ile değiştirilebilir. Önceki beyaz semiyolojisinin doğaüstü, metafizik ve anlamsız bir yapıya sahip olduğunu aklımızda tutarak, *sıfır* veya *hiçbir şey* ile ilişkilendirildiğinde, beyaz renk kayıtsızlaştırmanın, boşluğun, aksiyonsuzluğun ana sembolü haline gelmektedir.

İlya Kabakov, “Futbol Oyuncusu” adlı çalışmasını en erken kavramsal resimlerinden biri olarak nitelendirmiştir. Turkuaz mavinin baskın bölgesi içinde, çarpıcı bir figürün ana hatları vardır; sarı daireler başlığın açıklamasını ve görüntüyü bir futbolcu olarak okuduğumuzu doğrulamaktadır. Görüntü, kırsal bir manzara sahnesinin kısmi görünümü ve çarpık Kiril’de, Rusya’nın batısında, Moskova’yı çevreleyen tarihi şehirlerin altın halkasının bir parçasını oluşturan eski bir şehir olan Uglich’i okuyan bir etiketle karmaşıklaşıyor. Çalışmada el yazısı ile sanatçının boşluğun içinde şehrin ismini yazdığını görmekteyiz. Resmin zararsız görüntüleri ve uyumlu renkleri, olumlu anlam temsilinin aksine, Uglich şehrinin, mahkumları veya zorunlu çalışma kampları tarafından inşa edilmiş, hala işleyen bir hidroelektrik istasyonunun kurulması olarak bilinmektedir. (Görsel 2.22) Kabakov, ilk bakışta banal görünebilecek bir görüntünün aslında çok daha uğursuz bir şeyin temsil edebileceği bu işaret paradoksunu ortaya koymaktadır.



**Görsel 2.22.** Ilya Kabakov, “Futbol oyuncusu”, 1964 ([http-46](http://46))

<sup>74</sup>([https-58](https://58))

2000'li yılların başından beri İlya Kabakov, artık hayali karakterler, ya da sahte sanatçılar tarafından yaratılmayan enstalasyonlardan bağımsız bir nesne olarak resme geri dönmüştür. “Kar Altında” adlı eserinde beyaz açık alanlar 2004 - 2006 Sovyet geçitlerinin akranlarının veya sahnelerinin yüzlerini kısmen tasvir eden deliklerden oluşan ve karlı dünya, bellek katmanlarını kapsayan bir metafor temsil etmektedir. Beyaz alan, Rus sanatında, sadece Süprematizm resmi ile ilgili olarak değil, aynı zamanda zor kışlar sırasında Rusya'nın birçok parçasını örten kar alanları açısından da önemli bir rol oynamaktadır. Boş alanlar da İlya Kabakov'un en eski çizimlerinin damgasını vurmakta ve sansür veya içeriğin bastırılmasına dair ipucu vermektedir. “Kar Altında” dizisinde, kopan *gerçeklik* parçaları, gerçek bir Sovyet geçmişinin anıları olarak yorumlanabilir. Bu nedenle, çalışma, travmatik bir tarihin anılarını hatırlama ve bastırma yöntemlerimizin görsel bir özeti olarak okunabilir. Resimleri kendi teleolojisini oluşturan Kabakov'a göre, “Kanon” ve “Kar Altında” eserlerinde beyazlık ve gerçeklik temaları ile birleştirilmiş bir grup çalışma oluşturuyor. (Görsel 2.23, Görsel 2.24)



**Görsel 2.23.** İlya Kabakov, “Kar Altında”, 249 cm x 185.5 cm, 2004

(http-46)



**Görsel 2.24.** Ilya Kabakov, “Kanon # 4”, 282 cm x 189 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007  
([http-46](http://46))

Bu çalışmalarda matematiksel bölünmüş çizgiler leke olarak da tanımlanabilir. Beyaz boşluklar, Sovyet döneminin gerçekliğinin sessizliği olarak temsil edilmektedir. Belkide bu beyaz boşluklar Sovyet döneminin bazı gerçekliklerini kapatmaktadır. Resimdeki çizgiler ise (leke) ritim olarak hikayenin devam ettiğini söyler niteliktedir. Çalışma genel olarak İlya Kabakov’un sanatında, kelimenin görüntüden önce geldiğini hatırlatığı gibi, ona önceden açıklayıcı bir anlam da vermektedir.

İlya Kabakov’un modern kültürdeki rolü şaşırtıcı bir şekilde günlük mesleğinin resmi tanımıyla tam olarak eşleşmektedir. İlya Kabakov, güzel sanatın doğasında illüstrasyonelliğini keşfetmiştir. İlya Kabakov’un eserlerinde, kelime yanıltıcı ve resmedilmemiş anlamını giderek daha fazla ortaya koymaktadır. Eserlerinde sanki görünür evrenin sonunu öngörüymüş gibi, resimliliğin son kapaklarını yok eder gibidir.

### 2.2.7. Jhon Cage

Yaratıcı tasarımları ifade etmenin bir aracı olarak sessizlik metafor olarak sanat tarihinde birçok besteci ve şairlerin ilgisini çekmiştir. Sessizlik şiirsel anlayışı ve müzikal enkarnasyonu birbirine bağlamaktadır. Sessizlik, çağdaş sanatın sanatsal ve etkileyici özelliklerinin araştırmacıların her zaman dikkatini çekmiştir ve birçok besteci ve şair, eserlerinde kavramsal bir temel ve sanatsal bir resepsiyon olarak kullanmıştır. Farklı zamanlarda, T. V. Adorno, N. D. Arutyunova, J. D. Cage, MV Loginova, VI Martynov, Mikhailov, M. Heidegger ve diğerleri bu tür yetkili filozoflar ve sanat kuramcıları sanatta sessizlik olgusu ile meşgul olmuşlardır. (Görsel 2.25)



**Görsel 2.25.** John Cage, "Varyasyonlar", 1965

<http://www.zones-subversives.com/2014/12/john-cage-et-lamusique-du-silence.html> (Erişim tarihi:04.03.2020)

“Sanat eserleri yaratmak için duraklama ve sessizliğin kullanımı 20. yüzyıldan çok daha erken 18. yüzyılda polifonik gomet müziğinde duraklama tekniği kullanılmıştır. Gomet (*hoquetus, hoketus, ochetus, hochetus*, vb. Fransızların latinize formları. *Hoquet* - hıçkırık) - XII-XIV yüzyılların müziğinde polifonik kompozisyon tekniğidir. Tekniğin özü, melodik çizginin farklı sesler veya enstrümanlar arasında dağıtılan ayrı seslere veya ses gruplarına kesilmesidir, bu da performansı

kekeliyormuş gibi kesintili yapmaktadır”.<sup>75</sup> Başlangıçta, gomet teknikleri Afrika ve Asya'da ortaya çıkmış ve oradan Avrupa kültürüne girmiştir. 20. yüzyılda. bir müzikal tonlama - ifade aracı olarak sessizlik J. Cage, A. Schoenberg ve diğerleri tarafından ele alınmıştır. Modern dünyanın ses resmi, seslerden ve *dikkatimizi çekmeyen* seslerden kurtulmanıza izin vermemektedir. Sessizlik olasılığı ve sınırları hakkında özel bir soru oluşturmaktadır. Yeni müzik - bu, tüm günlükteki ses kaosuna bir çeşit cevaptır. Son derece sessiz seslerin çalıştırılması ve tam bir ses malzemesi olarak sessizliğin ele geçirilmesi, son on yılların müziğinin ayırt edici özellikleri haline gelmiştir. Geçmişin müziğinin en önemli psikolojik ilkelerinden biri, gerginliğin çözünürlüğünde, dinlenme durumunda değişmesidir. Yeni dinleyicinin besteci tarafından sunulan ses alanı ile rezonansa ihtiyacın olması ve bu etkileşimin etkisi estetik olarak kendi kendine değerli ve uzun ömürlüdür.

Müzikteki sessizliğin şiiri öncelikle duraklama, yani gerçek ifadesinde sessizlik ile ilişkilidir. Duraklama, sesin önemine eşit bir fenomen haline gelmeden önce uzun bir gelişim yoluna gitmiştir. 20. yüzyılın müziği, özellikle de ikinci yarısı, sessizlik işaretinin gelişim tarihine dönüşlerini getirmiştir. Duraklama sadece bir müzikal rahatlama işareti değil, aynı zamanda kompozisyon kavramının oluşumunda ayrılmaz bir unsurdur. Sessizlik sadece müziğin boyanmış olduğu tuval dışında, bestecinin paletindeki renklerden biridir. Örneğin, caz müziğinin diğer müzik formlarından ayıran şey, her müzisyenin (doğaçlama yoluyla) da bir besteci olması ve sessizliğin etkili bir şekilde nasıl kullanılacağını bilmesidir. Sessizlik ölçüleri bekleme süreleri değildir. Bunlar, iyi bir konuşma gibi aktif dinleme zamanlarıdır. Cazda teknik çok önemlidir ve sessizliğin kullanılması tekniğin bir parçasıdır. Ne zaman nota çalınacağını ve boşluğu ne zaman dolduracağını bilmek, doğru notaları çalmak kadar önemlidir. Sessizliğin çok kısa (birkaç vuruştan daha az) veya daha uzun süreler (ölçümden sonra ölçün) kullanılması dinleyiciyi etkilemektedir. Notlar daha fazla öne çıktığı için diğer enstrümanların ne çaldığını vurgulayabilir. Bir grup üyesi çalmayı geri çektiğinde, diğerleri tarafından çalınan pasajlar dinleyicinin kulaklarında ilerler. Birkaç sessizlik ritmi, bir dinleyicinin gelmek üzere olan beklentisini artırabilir. Bu şekilde kullanıldığında, sessizlik beklenti yaratır. Bunu gerginlik ve serbest bırakma açısından görürseniz, sessizlik bir cümleyi takip ettiğinde gerginliği serbest bırakabilir, ancak

---

<sup>75</sup><https://daily.afisha.ru/music/215-shm-eto-mzyka-chem-nas-nachil-dzhon-kejdzh/> (Erişim tarihi: 12.03.2020)

(Erişim tarihi: 12.03.2020)

dinleyici bir sonraki cümleyi beklerken gerginliği de artırır. Sessizliğin uzunluğu, sessizlik dönemleri arasındaki mesafe ve sessizliğin büyüklüğü (aynı dönemde kaç grup üyesinin sessiz olduğu) dinleyiciyi etkiler. Bu etkiler dinleyicinin deneyimini renklendirmektedir.

Sessizlik ayrıca dağınıklığı kaldırarak ifadelere renk ekler. Sessizliğin ne zaman ve ne kadar kullanılacağını bilmek, herhangi bir müzisyenin temel becerilerinden biri olan dinlemenin bir parçasıdır. Sessizliğin, sadece kompozisyonların cansız zemini olarak değil, bir renk olarak nasıl kullanıldığını dinleyin. Sessizlik, etkili bir şekilde kullanıldığında bir renktir.

“Müzik teorisinde sessizliğin ses ve müziğe nasıl ikincil olduğunu gösteren bir örnek, Thomas Clifton'un “Müzikal Sessizliğin Şiiri” makalesinde bulunabilir. “Müzikal sessizlik olgusuna odaklanmak, bir ormandaki ağaçlar arasındaki boşlukları kasıtlı olarak incelemekle benzerdir: bu alanların ormanın algılanan karakterine katkıda bulunduğunu ve tutarlı bir şekilde konuşmamızı sağlayana kadar ilk başta biraz sapkın yoğun büyüme veya seyrek bitki örtüsü olarak. Başka bir deyişle, sessizlik hiçbir şey değildir. Boş küme değildir. Sessizlik hem müzikal nesnenin sondaj konumuna hem anlamlı, hem de bağlı olarak deneyimlenir”.<sup>76</sup> Clifton dikkatimizi müzik içindeki sessizliğin anlamı üzerine yoğunlaştırıyor gibi görünüyor. Ağaçlar arasındaki boşluklara benzer şekilde, tonları çevreleyen sessizlikler sesleri duymamızı sağlar. Sessizliğin önemi bu nedenle sağlam bir ortama bağlıdır, diye devam ediyor Clifton. Sessizlik açıkça sesin hizmetindedir. Clifton, okuyucularını sessizliğin müzik içindeki önemine ikna etmeye çalışıp, ancak bu önem nihayetinde seslere, müziğe hizmet etmektedir.

Müzik, doğal olarak, diğer ses dönemlerini ayırt etmek ve dinamiklerin, melodilerin ve ritimlerin daha büyük bir etkiye sahip olmasını sağlamak için bir şekilde veya başka bir şekilde sessizliğe bağlıdır. Örneğin, çoğu müzik skorunda sessizlik dönemlerini gösteren dinlenmeler vardır. Ayrıca, müzikteki sessizlik tefekkür için bir zaman olarak görülebilir. Seyirci, önceki notaların ve melodilerin etkilerini hisseder ve duyduklarını yansıtabilir. Sessizlik, müzikal mükemmelliği engellemekte

---

<sup>76</sup>[http://www.deconstruction-in-music.com/proefschrift/300\\_john\\_cage/311\\_silence\\_and\\_music/silence\\_and\\_music.htm](http://www.deconstruction-in-music.com/proefschrift/300_john_cage/311_silence_and_music/silence_and_music.htm)  
(Erişim Tarihi: 12.03.2019)

ziyade, ancak belirli bir müzikal kompozisyon içindeki enstrüman ve vokal seslerini artırabilir.

John Milton Cage, Amerikalı besteci, filozof, şair, müzikolog, sanatçıdır. Aleatorik\*, elektronik müzik ve müzik aletlerinin standart dışı kullanımında öncü olan Cage, savaş sonrası Avangard'ın önde gelen isimlerinden biriydi. “Aleatorik (muhtemelen İngilizce. aleatoric-rastgele < lat. aleatorius-kumar < lat. aleator-oyuncu < lat. alea — zar) – XX - XXI yüzyılların müziğinde kompozisyon tekniğidir, müzikal kumaşın unsurları (müzik metni dahil) ve müzikal form arasında değişken ilişkilere izin verir ve bir eserin bestelenmesi veya yürütülmesi sırasında bu unsurların belirsizliğini veya rastgele sırasını varsayar”.<sup>77</sup> Eleştirmenler onu 20. yüzyılın en etkili Amerikan bestecilerinden biri olarak adlandırmıştır. John Cage, doğanın içsel bir yapıya ya da fenomenlerin hiyerarşisine sahip olmadığı Zen budizminin öğretilerinden ilham almıştır. John Cage'in fikirleri büyük ölçüde sadece müzik sanatının değil, aynı zamanda 20. yüzyılın ikinci yarısının görsel kültürünün gelişimini de belirlemiştir – Neo-Dada, Fluxus ve yeni kavramsal dalganın temsilcileri kendi deneyleri için estetiğinde bir kaynak bulmuştur. Bugün, araştırmacılar John Cage'i 20. yüzyılın Batı kültürünün en etkili figürlerinden biri olarak adlandırmaktadır.

20. yüzyılın müziğinin önde gelen trendlerini ortaya çıkaran cesur bir Avantgarde sanatçısı olarak John Cage, ustalaştığı sanatsal alanların şaşırtıcı bolluğuyla şaşırtmaktadır. John Cage'in yaratıcılığının sanatsal keşifleri ve radikal yenilikleri açısından zengin olan fenomenler arasında, göstericilerden biri, belki de Zen Budizmine dayanan sanatsal ve estetik kavramını en iyi şekilde ifade eden Happening'dir.

Happening - çağdaş sanatın bir biçimidir, görselleştirme, koreografi ve tiyatro sanatı unsurları ile kamusal alanda oynanan, sanatçının ve izleyicinin etkileşimini, sanat ve yaşamın iç içe geçmesini içeren bir performans, sunulan bir multimedya olayıdır. Bir tür eylem sanatı olarak happening, çeşitli sanatsal ve sanatsal olmayan eylemlerin eşzamanlı bir arada bulunması ve katılımcıların kendiliğinden tepkisi üzerine kuruludur. Farklı sanat türlerini ve sanatsal etkinlikleri birleştirir: müzik, dans, şiir, görsel sanatlar, video, sinema, yakın çevrenin fenomenleri (örneğin, hava olayları,

---

<sup>77</sup><https://daily.afisha.ru/music/215-shm-eto-mzyka-chem-nas-nachil-dzhon-kejdzh/>  
(Erişim tarihi 12.03.2020)

sokak gürültüsü) performansa dahil olabilir. Terim 1958'de John Cage'in öğrencisi Allan Kaprow tarafından önerilmiştir, ancak 1952'de şans eseri ile sanatsal eylemin kurucusu olan ve ilk Anonim etkinliğini gerçekleştiren Cage olmuştur. Terim ortaya çıkmadan önce, Cage happeninglerine olaylar adını vermiştir, böylece her iki kavram da literatüre yerleştirilmiştir.

1910'larda fütüristler ve Dadaistler Avrupa ve Amerika'da benzer sanat etkinlikleri düzenlediklerine rağmen, olayların gelişmesinin doruk noktası 60'lara dayanırken; pop art, kavramsallık ve diğer yönlerin sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiştir. Çoğunlukla happenings Amerika'da gerçekleştirilmiştir; bunlar çeşitli sanatların araçlarını kullanarak temsillerdi — resim, koreografi, müzik, ancak önceden oluşturulmuş bir metin veya önceden belirlenmiş bir program olmadan. Hem sanatçıları hem de izleyicileri içermiştiler, tesadüf faktörünün baskınlığı ve tahmin edilemez eylemlerin öngörülemezliği varsayılmıştır.

John Cage'in happening'leri, sanat ve sanat arasındaki sınırları silme ve sanatsal hale gelen kurgusal olmayan çevresel olayları bir araya getirme fikriyle ilgili yeni bir sanat geliştirme aşamasını simgeliyordu. Eylemin anlamı tüm gerçeklik parçaları vurgulamak ve onları sanatsal çerçevelerle sınırlamaktı.

John Cage'in sanat teorisi, Fütürizm, Dadaizm, sürrealizm, absürd tiyatrosunun sanatsal ve estetik fikirlerinden gelmektedir. Happening'in kökenlerinden biri de karnaval sanatıydı, ama olaylarda besteci, sanatın mümkün olduğu kadar etkili hale geldiği ve doğrudan burada ve şimdi gözlerimizin önünde meydana geldiği zaman, kendiliğindenlik, gerçeklikle doğrudan füzyon arayışındaydı. John Cage'in happeningleri, sadece müzikal değil, edebi ve figüratif olan 20. yüzyıl Amerikan sanatının önde gelen trendleri ile yakından ilişkiliydi. John Cage, yaşadığı ve yarattığı ortamdan sadece bağlı değildi, aynı zamanda ABD'nin ana sanatsal akımlarıyla doğrudan veya dolaylı bir ilişki içerisindeydi.

John Cage'in sanatsal ve estetik konsepti, Zen Budizminin dini ve felsefi ilkelerine ve sanatta kasıtsızlığın ilgili fikirlerine dayanmaktadır, onu mekanın genişlemesini gerektiren yaşamla iç içe geçirir. Cage'in çalışmasında, müziğin olduğu ve amacının ne olduğu fikri radikal bir şekilde değiştirmiştir. “Zen Budizm'in iki temel felsefi kategorisi, “hiçbir şey” ve “bir şey”, müzikal kategoriler olarak görünmektedir. “Hiçbir şey”, belirsiz ve bağımsız bir başlangıçtır, bölünmez bir bütündür ve zaman ve mekansal sınırlara sahip değildir. “Tek, bir şey”- zaman ve mekandaki sonlu

fenomenler, tanımlanmış, gerçek dünyada var olan fenomenler, bireysel çoklukları ile Birliği oluştururlar. Zen Budizm evreni ile uyum elde etmek, şeylerin özünü (her şeyin Buda'nın doğasına sahip olduğu ve bu nedenle her şeyin her şeyde olduğu) kavramak, bu şeylere implant etmek ve onları kabul etmek, etrafındaki tüm dünyayla tek bir şeyde birleşmek yoluyla mümkündür.”<sup>78</sup> Bu nedenle, Cage için müzik, insanı dünyayla yeniden bir araya getirme, dünya uyumunu yeniden kurma aracıydı. Çevrenin uyumunu yeniden yaratmak imkansızdır, ancak Cage'in düşüncesine göre bunun için çaba sarf etmek gereklidir. Doğada, besteci farklı şeylerin, fenomenlerin, olayların eşzamanlı bir arada var olduğunu gördü, bu yüzden müzik alanını genişletmek ve gerçekliğin unsurlarını içine koymak gerekiyordu.

Cage'in en ünlü çalışması “4'33” birçokları tarafından sessizliğin, boşluğun ve eylemsizliğin örneği olarak kabul edilmiştir. “4'33”, 4 dakika 33 saniye boyunca bir piyanistin (veya başka bir müzisyenin) ses çıkarmadığı bir oyundur. Bu öncelikle sessizliğin imkansızlığıyla ilgili bir oyundur. Cage, arkadaşı kavramsal sanatçı Robert Rauschenberg'in beyaz resimlerinden ilham almıştır. Galerideki Rauschenberg'in tek renkli tuvaleri de asla tamamen beyaz değildi - ziyaretçilerin gölgeleri, vurguları ve ışıkları beyaz tuvalere yansıyor, günün farklı saatlerinde farklı görünüyordu. “4'33” aynı zamanda sanatçı ve halk arasındaki ilişki hakkında ve genel olarak, müziğin performansının özel bir kişi tarafından özel bir yere yerleştirildiği çerçeve hakkındadır. “4'33” etkisi sadece konser salonunda mümkündür ve büyük ölçüde dinleyicilerin beklentileri tarafından belirlenir. Cage'in fikri, müzik bağlamında R. Rauschenberg'in beyaz tuval üzerindeki yansıtıcı niteliklerden hiçbir şeyle doldurulmamış tuvaler yarattığını yeniden düşünmektir. J. Cage eserindeki metafor sessizliği şöyle açıklıyor: ““4'33” sessizlik oyunu olarak en iyi yazımın olduğuna inanıyorum. Bu oyunda üç parça var ve hiçbirinde ses yoktur”.

“Bu kompozisyonun benim beğenilerimden ve hoşlanmadığım şeylerden arınmış olmasını istedim çünkü müziğin bestecinin duygularından ve düşüncelerinden arınmış olması gerektiğine inanıyorum. Başkalarını, onları çevreleyen seslerin, konser salonunda duyulabilecek olandan daha ilginç bir müzik yarattığını anlamalarını sağladım ve istedim. Ama beni yanlış anladılar. Aslında sessizlik var olmamaktadır.

---

<sup>78</sup>A.Kalinin (2019). *Çağdaş Sanat*. Moskova: Dergi Sanat, s. 121.

Dinleyicilerin sessizlik olarak anladıkları şey, dinleyemedikleri için rastgele seslerle doluydu”.<sup>79</sup>



**Görsel 2.26.** John Cage, "4'33", 1952, New York

<https://contemporaryperformance.com/tag/john-cage/> (Erişim tarihi: 04.03.2020)

John Cage, sessizliğin, belirli bir kompozisyonun yeniden üretiminin sağlam bağlamı olarak anlaşılan müziğin temelini oluşturmaya çalışmıştır. (Görsel 2.26) “Ünlü filozof ve çağdaş sanat araştırmacısı Boris Groys avangarddan sonra herhangi bir resim sınırlı bir tuval düzlemi olduğundan her resim Malevich'in “Siyah Kare”si olduğunu söyledi, ve her resim bir Kandinsky'nin resmidir, çünkü herhangi bir resim tuval üzerindeki renklerin birleşimidir. Bunun ardından 1952'den sonra, herhangi bir müzik parçasının Cage'ın “4'33” olduğunu söylemek de uygun olacaktır, çünkü herhangi bir parça - sessizlik organizasyonudur”<sup>80</sup>

Oyunun “4'33” ünsüzlüğü, müzikal boşluğu birçok anlamsal yorum üretti. “4'33” aynı anda hem sessizlik müziğinin bir örneği olarak hem de gürültü müziğinin bir örneği olarak görülebilir. Aleatorik bir çalışma (metni gürültü ortamının rastgele unsurlarını oluşturduğu için) ve kavramsal bir sanat eseri olarak besteci, burada müzik materyalinin yazarı olarak değil, belirli bir fikrin yazarı olarak hareket etmektedir.

<sup>79</sup>(http-66)

<sup>80</sup>Kalinin, 2019, a.g.k., 124.

“John Cage’in görüşüne göre “4’33”, bizim her saniyemizi oluşturuyor sadece çevremizdeki seslere dikkat edersek, kavramsal sonsuz olasılıklar ile ses formlarının küresel olarak bağlantılı dünyası arasında doğal bir adım var. Bu, bestecinin kompozisyonu, dünyamızın bir parçası haline getirmenize izin veren, çevremizdeki alanda, nerede olursanız olun, kendi “4’33” ümüzü indirerek yapmanızı sağlayan şeydir. Bu nedenle, gerçeği elde etmenin tek yolu, sanatçıyı yaratma sürecinden uzaklaştırmaktır”.<sup>81</sup>

Sessizlik sadece ses eksikliği değil, iletişimin önemli bir yoludur. Sessizlik anlaşmaları, onaylamamayı, samimiyeti, gücü gösterebilir herhangi bir sayıda duygu ve hisstir. John Cage, müziğin ve sessizliğin birleşebileceğini fark etmiştir. Müzikte sessizlik kavramını uygulayıp ve sessizliği sosyo - tarihsel bağlamda duygulardan veya bağlamdan kurtarmaya çalışmıştır. Sessizlik, tarihsel bestecilerin aksine değil, bestecilik kullanımı için faydacı bir araç haline gelmiştir. Her ne kadar tüm seslerin ve müziğin eşit statüsünü savunduysa da, Cage'e göre, Beethoven, Mozart ve büyük şehirde oluşan hareket sesleri eşdeğerdir.

Sessizlik mutlak ve kapsamlı değildir ve her sessizlik dönemi farklı arka plan gürültüsü niteliklerine sahiptir. Müzik, şarkı veya enstrümantal parça gibi, her sessizlik her bir performansta farklı oynar ve bu değişikliklerin ölçülmesi zordur. Sessizlik kasıtlı ses eksikliğidir. Müziğin farklı metafor temsiller olduğunun sonucuna gelebiliriz. Kasıtlı sesler, televizyon veya oyuncu gibi cihazları açtığımızda duyduğumuz seslerdir. Bir konuşmada konuşulan veya duyulan kelimeler bir melodi veya ritim, enstrümanların gürültüsü, klavye ve diğer nesnelere, müzik ile eşdeğerdir. Aynı zamanda, John Cage için sessizlik diye bir şey olmadığını görebiliriz. Müzik, anlayışında bir dizi ses ve besteci -seslerin organizatörü dir. Tarihsel olarak, müzik duyguların aktarımıydı, ancak John Cage tüm seslerin duyguları mekanik ve elektronik anlamda taşımak için bu potansiyele sahip olduğunu bize sunmaktadır. Belki de Cage bize her şeyin mümkün olması gereken bir noktaya geldiğimizi söylüyor. “4’33” çalışmasını dikkate alarak, başka bir avangard sanatçısı olan Malevich'in “Siyah Kare” eserine paralel çizebilirsiniz. “4’ 33” müzik eksikliği ise, “Siyah Kare” ise resim eksikliğidir.

---

<sup>81</sup>Kalinin, 2019, a.g.k., 124.

### 2.2.8. Marina Abramovich

Marina Abramovich, Modern Sanat dünyasındaki en ünlü ve etkili kadınlardan biridir. Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi, beden sınırlarını ve zihin olanaklarını keşfederek 50 yılı aşkın bir süredir yaratıcılık ve performans sergilemektedir. Gözlemcilerin katılımını sağlayarak ve bedeninin acı, kan ve fiziksel sınırlarıyla yüzleşmeye odaklanan yeni bir kimlik kavramı keşfetmiştir. Marina Abramovich, performans sanatının izleyicinin kendi deneyimini kazanmasına izin verdiğini, bu yüzden hiçbir şey hakkında ikna edilmesine ve hiçbir şeyi açıklamasına gerek olmadığını söylemektedir. 50 yıllık kariyeri boyunca Abramovich vücudunu ana malzeme olarak kullanıp ve çoğu zaman hayatını tehlikeye atmıştır. Duygusal ve ruhsal dönüşüm arayışında acı ve tükenme yaşamıştır. Kendi fiziksel ve zihinsel sınırlarını keşfeden sanatçı, günlük yaşamın basit eylemlerini seçip ve onları bir ritüele dönüştürmüştür.

Marina Abramovich'in yaratıcılığında sessizlik büyük rol oynamaktadır. Sessizlikle ilgili bir çok açıklamaları da olmuştur. "Abramovich'e göre, sessizliğin çalışmalarına girmesi için sanatçı yer açmalıdır. Sessizlik metafor olarak fırtınalı bir okyanusun ortasında bir ada gibidir. Sanatçı yalnız kalmak için zaman bulmalıdır. Yalnızlık evden, stüdyodan, aileden, arkadaşlardan çok önemlidir. Sanatçı, volkanların patladığı, şelalelerin yakınında çok fazla zaman geçirmelidir. Sanatçı, hızla akan nehirlere, gökyüzünün ve okyanusun bulunduğu ufka, gece gökyüzündeki yıldızlara bakmak için çok zaman harcamalıdır".<sup>82</sup> "Abramovich'e göre: Sanatçı sessizliği anlamalıdır. Sanatçı, çalışmalarına girmek için sessizlik alanı yaratmalıdır. Sessizlik şiddetli bir okyanusun ortasında bir ada gibidir. Sanatçı uzun süre yalnız kalmak için zaman bırakmalıdır, ev dışında, stüdyo dışında, aile dışında, arkadaş çevresi dışında".<sup>83</sup>

Marina Abramovich'in yaratıcılığının tacı, 2010 yılında Moma galeride üç ay boyunca düzenlenen "Sanatçı Aramızda" performansı olarak düşünülebilir. Tüm bu süre boyunca, Marina Abramovich sürekli olarak büyük bir salonda bir sandalyede oturup ve herkesin gözlerine bakmasına izin vermiştir. Performans sessizce gerçekleştirilip ve günde yedi ile on saat sürmüştür. Üç aylık performans için, sanatçı

---

<sup>82</sup><https://womo.ua/marina-abramovich/> (Erişim tarihi 14.03.2020)

<sup>83</sup>(http-71)

1500'den fazla insanın gözlerine bakmaya, onları sessizce hiç konuşmadan anlamaya başarmıştır.

Marina Abramovich bir an için diğer insanların duyguları için bir ayna haline gelmişti. Güçlü, kendine güvenen ve şüpheli insanlar, birkaç dakika sonra gözyaşları içinde ondan uzaklaşmışlardı. Çünkü Marina Abramovich onları hissediyordu, izleyicilerin acılarını kabul edip ve onları rahatlatıyordu. Bu performansta bir tek sanatçının sessizce oturması ve duygularını yansıtmaya sessizlik kavramını temsil etmemektedir. Bu çalışmada hem mekan olarak boşluk, hem de nesne (sandalye ve masa) olarak sessizliği temsil etmektedir. (Görsel 2.27).



**Görsel 2.27.** Marina Abramovich, “Sanatçı Aramızda”, 2010, Modern Sanat Müzesi, New York  
<https://artlog.art50.net/tr/sanat-filmleri/belgesel-filmler/page/2/> (Erişim tarihi: 04.03.2020)

Sanatçının bize sunduğu sessizlik ise duyguların sessizliğidir. Sanatçının gözlerine baktığında aynaya bakıp gibi görünüyor ve ne tür duygulara sahip olduğuna bağlı olarak yüz ifadeleri ve kişinin duruşu da değişiyor. Sanatçının karşısında oturan kişi farklı duygular yaşamıştır. Yandan bakıldığında, bir insanın nasıl dönüştürüldüğünü, kendisiyle nasıl barıştığını ve kendini olduğu gibi nasıl kabul ettiğini fark edebilirsiniz. “İletişim eyleminin kabulü ve uygulanması hakkında konuşarak, Marina Abramovich şöyle diyor: Gelen insanların zamanları unutabilecekleri bir alana düşeceği koşullar yaratmak benim için çok önemliydi. Bu gerçekten oldu. İnsanlar 40 dakika boyunca benimle oturdular, ama on dakika gibi

hissettiler, yani zaman duygusunu kaybettiler. Işıklı bir alana girip bir sandalyeye oturduğunuzda ayrı bir kişisiniz ve ayrı bir kişi olarak ayrısınız. Kendinizi çok ilginç bir durumda buluyorsunuz, çünkü bir grup size bakıyor (oturmak için sırada olanlar), ben size bakıyorum ve siz bana bakıyorsunuz - üçlü bir gözlem oluşuyor. Ancak, o zaman, çok yakında, gözlerime baktığınızda, her şey dönüp ve kendinize bakmaya başlıyorsunuz. Ben sadece bir tetikleyiciyim, bir ayna gibi. Böylece insanlar kendi yaşamlarını öğreniyorlar, kendi zayıflıklarını biliyorlar, kendi acılarıyla yüzleşiyorlar - ve bu da gözyaşlarına yol açıyor”<sup>84</sup>

Bu çalışmada Marina Abramovich konvansiyonel olanı tamamen alışılmadık hale getiriyor. İki kişinin birbirinin karşısında oturduğu sıradan bir senaryoda sessizlik yeni bir iletişim modu, gözlem için bir bağlam ve en önemlisi kendini yansıtma haline gelmektedir.

Pantomim - eski çağlardan beri bilinen ve her zaman popüler olan, ana ifade araçları, sanatçının yüz ifadeleri ve plastik olan bir sahne sanatı biçimidir. “Yunanca "pantomimus" (her şeyi tasvir eden) anlamına gelir. Ve gerçekten de öyle: Mim, bazen «konuşan» sanatçılardan çok daha fazlasını söyleyebilen sessiz bir anlatıcıdır. Mim Tiyatrosu-duygular ve kelimeler yerine jestler aracılığıyla duyguları ifade etme sanatı olarak - Avrupa'da uzun ve basit olamayan bir tarihe sahiptir”.<sup>85</sup> “Pantomimin ilk belirtileri, ana mesleği avlanma olan, bir kişiye yiyecek ve kıyafet veren halklarda bulunur. Avcı kendini gizleyip ve hayvanın alışkanlıklarını taklit ederek, ona avın başarılı bir sonucunu sağlayan bir mesafeye yaklaşmıştır. Farklı eylemlerde, insan geyik, ayı ve kurttan devekuşu, kanguru, antilop ve gorile kadar avlanma amacına hizmet eden çeşitli hayvanları taklit etmiştir. Bu sadece Paleolitik döneme ait kaya görüntüleri değil, aynı zamanda Afrika ve Asya'nın bazı halkları tarafından günümüzde kullanılan avlanma yöntemleri ile de kanıtlanmaktadır. Canavarın hareketini ve atlamalarını taklit ederek, bir hayvan gibi davranarak, ilkel insan böylece pantomimin karakteristik özelliklerinden biri olan plastik dönüşüm yöntemini kullanmıştır”.<sup>86</sup>

“Bir tür tiyatro sanatı olarak, pantomim Antik Yunan'da doğdu. İlk başta, aktörler oyunlarında ve sözlü konuşmayı kullanabilirlerdi, ancak M.ö.1. yüzyılın

---

<sup>84</sup>(http-71)

<sup>85</sup>V. N. Nikitin, (2003). *Plastikodrama: Sanat terapisinde yeni yönelimler*. Moskova: Kogito Yayınevi, s. 15.

<sup>86</sup>A. Rumnev (1966). *Pantomim ve yetenekleri*. Moskova: Sanat Yayınevi, s. 17.

sonunda antik Roma pandomiminde, kelime ve jestin son bir ayrımı vardı. Daha sonra Güney İtalya'da ve Sicilya'da Mim sanatı Burlesque bir karaktere sahip olmuştur. Roma İmparatorluğu döneminde, daha sonraki dönemlerde olduğu gibi, aktörler, bazen kaba ve müstehcen, oynanan performansların karakterlerinin izlenimlerini abartmak için maske takmaya başlamışlardır. Yetkililerin parodisi, Mim oyununun ortak bir temasıydı, ancak VI. yüzyılda, bu parodiler Hıristiyan ayinlerine dokunduğunda, İmparator Justinianus tüm tiyatroları kapatmıştır".<sup>87</sup>

Orta Çağ'da pandomim, hayatlarını kazanmak için şehir sokaklarına çıkan dilencilerin sanatıydı. Daha sonra XVI-XVIII yüzyılda, tür İtalyan komedi maskeleri veya sözde komedi del Arte olarak yeniden doğmuştur. O zamanlar İtalyan aktörler tarafından kullanılan maskelerin çoğu, gelecek nesillerin mimlerine girmeye başlamıştır. Zamanla, pandomim sokak sanatından daha fazla bir şeye dönüştü ve sirk arenalarına taşındı. "19. yüzyılda, geçen yetenekli palyaçolar ortaya çıktı. Aralarında Joy (pun: İngilizce'den. Joy - sevinc) sahne adı altında sahneye çıkan İngiliz Joseph Grimaldi de var. O zamanlar Grimaldi bir yenilikçiydi: daha önce sözü edilen İtalyan komedi maskeleriyle başlayan geleneksel bir basit ve aptal rolüne yeni renkler ve tonlar ekledi. Ve 19. yüzyılda İngiltere'de ilk müzik salonları görüldüğünde, kadın pandomimini tiyatroya tanıttı ve halkın performansa doğrudan katılımını sağladı. "Grimaldi ile birlikte, ünlü Pandomim kahramanı Pierrot'un yaratıcısı olan Baptiste Deburo da hikayeye girdi – hacimli beyaz bir hoodie içinde, unla lekelenmiş bir yüze sahip, üzgün, biraz garip bir Ezik. Bu kahramanın görüntüsü dünyaca ünlü oldu ve şairler ve müzisyenler tarafından söylendi".<sup>88</sup>

20. yüzyılın başında pandomim sirklerden ve müzik salonlarından filme aktarılmıştır ve Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Harold Lloyd gibi ünlü sessiz film pandomimlerinin çalışmalarının en parlak dönemini yaşamaktadır. Bu andan itibaren ciddi bir tiyatro türü olarak pandomim gelişmeye başlamıştır, özel eğitim programları, pandomim tiyatroları ve stüdyolar ortaya çıkmıştır. Bu güne kadar, pandomim herhangi bir tiyatronun ayrılmaz bir parçasına çevrilmiştir.

Pandomim, diğer tüm sanat türleri gibi, yaşamı sanatsal görüntülerde yansıtır. Fakat aynı zamanda pandomim, sahne sanatları arasında kendi özel yerini almaktadır, kendine özgü ifade araçlarına sahiptir. Dramatik tiyatro ya da bale ile benzeşse de,

---

<sup>87</sup>Nikitin, 2003, a.g.k., 21.

<sup>88</sup>Rumnev, 1966, a.g.k., 20.

farklıdır. Her sessiz eylem bir pandomim mi? Herbiri değil. Televizyonun başında oturduğumuzu düşünelim. Bu, gösteri, drama ve tiyatro da olabilir. Ve aniden ses kaybolmasını düşünün. Ve şu anda televizyon ekranında aktörler hareket etmeye devam ediyor. Peki bu durumda pandomim mi?

Bu durumda gördüğümüz gösteri pandomim sayılmamaktadır, çünkü bu durumda açıkça kayıp kelimeleri özleyeceğiz, eylemin sessizliği organik, sanatsal olmayacak. Pandomim yapımı özel olarak seçilmiş bir eylem gerektirir. Bu anlamda, pandomimin sessiz sinemaya yakın özellikleri vardır. Özellikle sessiz konuşma, sessiz kahkaha ve ağlama uygulamasında. Bazı durumlarda sessiz konuşma, görevdeki kişinin karakterini daha tam olarak ortaya çıkarır. Sessiz konuşma, mimin, konuşarak, sanki kendi kendine ağlayan aktörlerin görüntülerini daha fazla özetlemesine yardımcı olur. Bu resepsiyon, renklerin kalınlaşmasına veya başka bir deyişle bazı abartılara izin verir.

Genel olarak, kalınlaşma, eylemin yoğunlaşması tüm pandomim sisteminin karakteristiğidir. Vurgulanmış veaktörün jestleri ve yüz ifadeleri olabilir. Abartılara, Mim eylemin daha fazla ifadesi, özelliklerin sanatsal olması için sürekli olarak başvurur. Böyle bir abartı karikatürün karakteristiğidir. Karikatüristin, sadece geleneksel çizim tekniğini mükemmel bir şekilde ustalaştırdığında, işinin gerçek bir ustası haline geldiğini belirtmek şaşırtıcı değildir. Aynı şey pandomim sanatçısı için de söylenebilir: sanatsal abartı tekniklerini kullanmak, vücudun plastik ifadesinin özel bir çalışmasını gerektirir.

Neden aktör mutlak sessizlikte konuşuyor? Sanatçılar, oditoryum ile sahnede sessizlik, varolmayan ortaklar, hayali nesnelere-kısacası, tüm kongre sistemi izleyiciler tarafından özel, oldukça doğal bir sanat formu olarak algılanmıştır. Bu söylenmemiş anlaşma, pandomimin seyirci üzerindeki sanatsal etkisinin koşullarından birini sonuçlandırdı. Marcel Marceau performansları genellikle sözde şık egzersizler ile başlar (teknik olarak virtüöz teknikleri gösteren alıştırmalar: «savaş römorkör», merdiven tırmanışı, vb.). Onların yardımıyla, yavaş yavaş ve göze batmayan bir şekilde oditoryumu zor inşa edilmiş süjet oyunlarının algısına getirmektedir.

Birinin bir film gösterisine ya da dramatik bir tiyatro performansına geç kaldığını varsayalım. Birkaç dakika sonra, geç kalan kişi, devam eden eylem sırasında ve süjet gelişimini anlamaya başaracaktır. İzleyici pandomime geç kalırsa, o zaman çoğu, daha sonra hareketinde hiçbir şey anlamayacaktır. Mim, sanatsal ipuçlarını

zihinsel olarak geliştirebilen hayal gücünü tamamlayabilen izleyiciye hitap etmektedir. Pantomimin konvansiyonu, izleyicinin yaratıcı hayal gücüne tam güven üzerine inşa edilmiştir. Bu, belki de pantomim sanatının en değerli özelliklerinden biridir.

Her pantomimin merkezinde bir insan, onun hayatı, mücadeleleri, mutlu anları ve üzüntüleri vardır. Sonsuz çeşitlilik pantomimin içeriği olabilir. İzleyicileri, duygularını ve düşüncelerini en derin şekilde etkileyebilir. İlk bakışta, pantomim dilin konvansiyonu, yaşamın sanatsal haritalama olanaklarını daraltıyor gibi görünmektedir. Pantomim sanatı sadece bazı basit süjetlerin çoğaltılmasıyla sınırlı değildir. Pantomim, tarihsel başarıların kahramanlığını görüntüleyebilir, geleceğin inşaatçılarının görüntülerini oluşturabilir. Ama bunu kendi yolunda yapar, fenomenleri genelleştirir, gerçekliği şiirsel olarak anlama araçlarını bulabilir.

“Pantomim eylemi zaman ve mekanda gerçekleşir. Ancak, eylem her zaman sahnenin tüm alanını dolduramaz. Marcel Marceau'nun pantomim eserinde “Ergenlik. Olgunluk. Yaşlılık. Ölüm” süitinde, sanatçı sahnede hiç yerini değiştirmiyor. Bu arada izleyiciler, aktörün tüm sahneyi doldurduğu hissine kapılıyor”.<sup>89</sup> Sahneyi ustaca yönetmek, mim'in ustalaşması gereken önemli görevlerden biridir. Ancak pantomim, daha önce de belirtildiği gibi, zamanda da gelişir. Sahne saniyesinin bir dakikaya beraber ve bir dakika - yarım saat olduğunu hatırlayan Mim, sahnedeki kalışının her anını beslemek zorundadır.

Pantomimcilerin iletişiminde özel bir rol gözler, görünüşün dışavurumculuğu tarafından kazanılır. Genellikle bir mim kendi adına hareket etmez, bir görüntüde hareket etmektedir. Her sanat türü kendi tekniklerini, kendi görüntü yaratma tekniklerini geliştirmiştir. Ancak tüm sahne sanatlarının karakteristiği olan genel ilkeler vardır ve bu öncelikle reenkarnasyondan (değişimden) kaynaklanmaktadır. Reenkarne olmak sadece karakterin tuhaf bir görünümünü değil, rolün plastik bir resmini bulmak anlamına gelmektedir. Reenkarne olmak, başkasının hayatını, tasvir ettiğiniz kişinin hayatını yaşayabilmektir.

Bu, tüm eylemleri, düşünceleri, heyecanları, kahramanın acılarını ve üzüntülerini yapmak anlamına gelir. Reenkarne olmak her hangi bir insan gibi davranmaktır. İmajını yarattığınız, kahkahalarla güldüğünüz, arzularıyla dilediğiniz, sadece onun doğasında olan mizacına sahip olmak demektir. Her sanatta olduğu gibi, pantomim sanatsal görüntülerde düşünür ve yaşamı kelimenin tam anlamıyla değil,

---

<sup>89</sup>Rumnev, 1966, a.g.k., 20.

şartlı olarak, özel ifade araçlarının yardımıyla yeniden üretmektedir. Pantomim sözleşmesi, aktörlerin sessizce hareket etmesidir ve izleyici, sözsüz eylemlerini tamamen mantıklı olarak algılamaktadır. “Bu, sahne sanatının doğallığı, gerçekliğin doğallığı ile aynı değildir... sanatın kendi doğallığı vardır, çünkü bir kopya değil, bir taklit değil, gerçekliğin çoğaltılmasıdır. Belinsky'nin bu sözleri, pantomim de dahil olmak üzere her türlü sahne sanatına atıfta bulunmaktadır”.<sup>90</sup>

Sinemanın demokratik izleyicileri, Chaplin'in film pantomimlerini ilk takdir edenlerdir. Antik çağlardan günümüze pantomim yetiştiren tüm doğu tiyatrosu, en derin halk kökenine sahiptir. İşaret dili, coğrafi, etnografik veya sosyal engellerden bağımsız olarak herkes tarafından anlaşılabilir. Bu, pantomimin diğer kalitesini açıklar - uluslararasılığı, dünyadaki herhangi bir ülkenin izleyicileri için erişilebilirliği ve anlaşılabilirliği.

Pantomimin bin yıldan fazla bir geçmişi vardır. Yüzyıllar boyunca eğlendirdi ve güldürdü, dokundu ve şok etmiştir. Modern pantomim sadece izleyicinin duygularına değil, aynı zamanda zihnine, zekasına da hitap etmeyi öğrendi; ve bu yetenek, modern pantomimin konunun yüksek ideolojisine sahip olduğunu, en iyi örneklerinde insanlık, dostluk, barış, ahlaki saflık ve asalet çağrısında bulunduğunu anlatmaktadır. Hareket tiyatrosu beden, ses ve duygular için açık bir alandır, çok şey birleştirmektedir: gerçeküstü avangarddan grotesk gerçekçiliğe kadar. Fikirlerin ve formların paleti sonsuzdur, ancak tüm işleri bir araya getiren ortak bir şey vardır - bu harekettir. Bir dil ve anlatı aracı olarak hareket, kendi kendinden gelip ve bir formdan diğerine akmaktadır. Ve bütün bunlar entelektüel düşüncenin özel mantığına uymaktadır.

Kelimenin drama tiyatrosundaki tekeli kaybetmiş olması, ve pantomime dönüşmektedir. Görünüşe göre tiyatronun vücuda olan tutumunda kültürel bir değişiklikten bahsetmektedir. Tiyatro, çok dilli halkın anlayabileceği bedensel hale gelmektedir. Kendi içindeki herhangi bir ifade hareketi orijinal ve bilgilendiricidir. İfade hareketinde sessizce hem kelimeler hem de duygular okunur. Soyut fikirler basit günlük hareketlerle ifade edilebilir. Günlük hareket sembolik içerikle donatılır ve soyut bir eyleme dönüşmektedir. Anlamsal anlamlarıyla kelimeler, dramatik fikri bütüncül bir anlayışa getirir. Böylece, izleyici üç unsurun sessizliğinin etkileşimine tanık olur: zihin, duygular ve hareket.

---

<sup>90</sup>Rumnev, 1966, a.g.k., 82.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. SANATTA SESSİZLİĞİN TEMSİLİ ÜZERİNE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Sanat ve sanat eseri sanatçının yaşamının yansımaları olarak kabul edilmektedir. Sanatçının eser üretim aşaması ve malzeme seçimi, kendini ifade etmesinde en önemli yardımcılardan biridir. Bir diğer yardımcısı merak ve ilgi ile peşine düştüğü araştırdığı gizemli konulardır. Gizemlidir çünkü kendini keşfetme yolunda bu araştırmalar ve konular ona ışık tutmaktadır. Sanatın herhangi bir dalında ortaya sanat eseri koymak ve üretimde bulunmak, insanı daha sonrasına bırakan, yani geleceğe taşıyan durumlardan biridir. Ve bu düşünceden yola çıkarak, kurguladığımız çerçeve de bir iz bırakma çabasıdır. Deneyimler ve gözlemler sanatçının kendi dünyasına kattığı zenginliklerdir. Klee'nin de belirttiği gibi; Sanatçı kendine ait özel yeteneklerini kullanarak yaşamı denetleyebilmesi bakımından farklı olan bir varlıktır. Yaratıcı anlatım araçlarından ve biçim yaratımı yoluyla rahatlama şansından yoksun bir kişiden, belki de daha mutlu bir varlık sanatüretenlerdir. Sanatçı üretimleri sayesinde kendine bir varlık alanı oluşturmaktadır. Dış dünyadan aldığı duyumlar sonucunda yapıtın biçimini ve içeriğini, malzeme ile birlikte kurgular. Böylece yaşam, yeni biçimler yaratarak yapıt üzerinden dönüşüme uğramaktadır. Tarih, gelenekler, çevre ve günlük yaşam gerçekleri sanatçı için esin kaynağı oluşturmaktadır. Bu yadsınamaz bir gerçekliktir. Çevreden alınan duyumlarla birlikte imgelerden ve yaşamın kendisinden alınan enerji ile başlayarak oluşturulan bu çerçeve bir iz bırakma adımıdır. Sanatçının üretim dönemindeki çalışmaları, hangi evrede olursa olsun her zaman için, bu üretimler parmak izi gibi sanatçıyı yansıtır.

Uzun bir süreç boyunca ben de kendi yolumu bulmak için bir çok araştırma ve çalışmalar yaptım. Sessizlik kavramı bu araştırma ve sanat eğitimim süresince hep ilgimi çekmişti. Sanatta sessizlik konusunda araştırma ve incelemeler yaparken bu kavramın benim çalışmalarım da kendini görünür yapmaya başladığını farkettim. Sessizliği temsil etmeye başlayan uygulama çalışmalarımın malzeme seçimi de kendi yolculuğunu oluşturmaktadır. Sessizlik temsili eserlerimin genel eğiliminin kolaj olması, eserlerin estetik ve biçim beslenme kaynaklarının zenginleşmesini de sağlamıştır. Kolaj eserlerdeki figürlerin plastik hareketleri ya da tamamen yalnız bir portre imgesi, eserlerde sessizliği temsil etmektedir. Eser üretim aşamasında kullanılan

renkli kağıt ve ince bandajlar kolaj çalışmalarında yeni göndermeleriyle anlamı zenginleştirdiği düşünülmektedir.

“I- Sessizlik” gördüğümüz üzere resim iki farklı boyuta bölünmüş ve bir figür çizilmiştir. (Görsel 3.1) Figürün arka planında bandajlı olan bir bir figür görüyoruz. Bu aslında ön planda olan figürün, görünmediği halidir, yani insanların bazen gördükleri gibi olmadığını göstermektedir. Çalışmada öndeki figürü önce sakin sessiz bir şekilde görüyoruz, ama aslında arka plandaki görüntüsünden onun ruh hali ve duygularının tamamen farklı olduğunu anlıyoruz. Resimde görüldüğü üzere imge, leke ve boşluklarla sessizliğin temsili devam etmektedir. İnce bandaj, anlam göndermesi ve malzeme farklılığı ile resmin temasını ve dengesini sağlamaktadır.



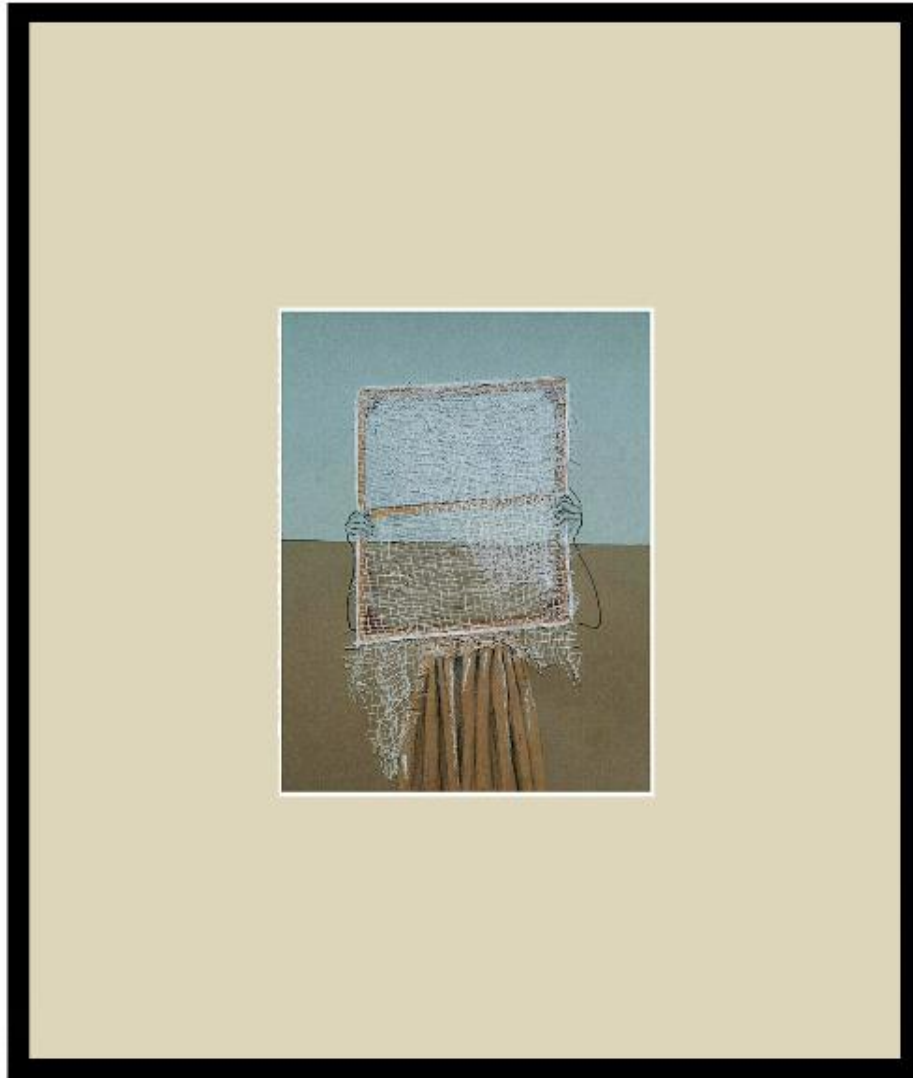
**Görsel 3.1.** Naila Maharramova, “I - Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm,  
Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020

“II- Sessizlik” (Görsel 3.2) eserinde zıtlık dengesi ile karşılaşmaktayız. Burada iki kavram; hem sessizlik hem gürültü görebiliyoruz. Tuvalin sanki içinden çıkan sakin bir portreye zıt olarak parçalanmış bir tuval ile izleyicide sessizlik ile gürültü arasında oluşan zıtlıkta sorular ve merak uyandırmaya çalışmış gibidir. Boyama ve kolajın zıtlığı, renk ve renksizlik ilişkisinde zıtlık ile denge kurmaktadır. Resimde kolaj olarak bandaj giderek çözülürken, resmin merkezindeki renkli lekenin giderek seyrelmesini ve boşlukla ilişkisinde sessizliği temsilini aşama aşama izleyene fark ettirmektedir.



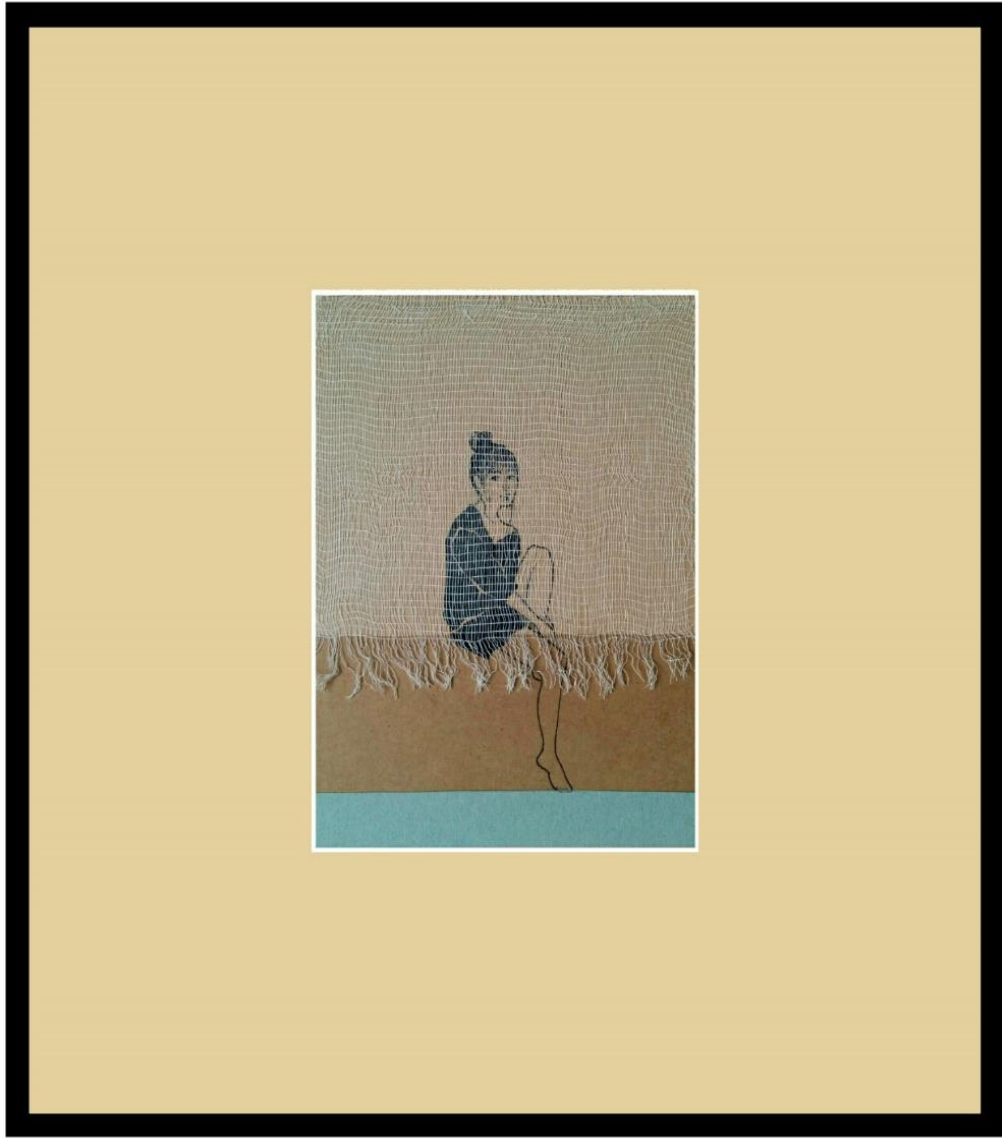
**Görsel 3.2.** Naila Maharramova,, “II- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020

“III- Sessizlik” (Görsel 3.3) eserinde yarım çizilen bir figürün elinde bir tuval tuttuğunu görüyoruz. Aynı zamanda bir metafor olarak kullanılan tuval aslında geçirgen bir bandaj ile tasvir edilmiştir. Tuvalde olan boşluklar, yatay ve dikey olan iplikler, aklımızda farklı düşünceler uyandırabilmektedir. Örneğin belkide figürün elinde tuttuğu tuvalde bir resim çizilmiş, belki de boşluklardan ipler arasından diğer tarafta görünüyordur. Bunu bilemiyoruz. Bazen sessizlik görüldüğü kadar bir anlam temsil etmemektedir, hatta aksine sessizlikten başka izleyicide bir çok düşünce uyandırabilmektedir. Eser kolajın boyar malzeme gibi kullanılması özelliği ile deneysel nitelik taşıırken, avangart yaklaşıma da dikkat çekilmektedir.



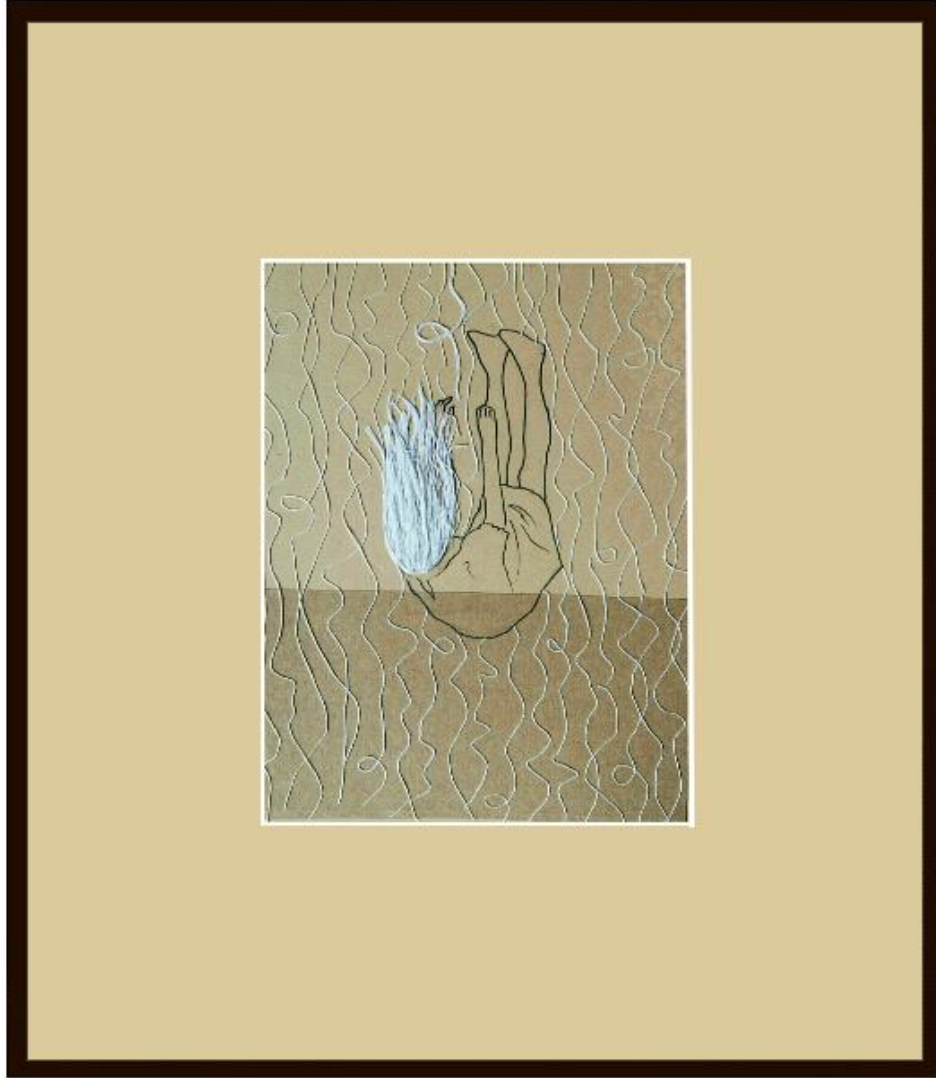
**Görsel 3.3.** Naila Maharramova, “III- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020

“IV- Sessizlik” çalışmasında yine aynı malzemeleri kullanılmış ve bir sessizlik kavramının yataylar ve figür duruşu ile oluşturulduğunu görmekteyiz. Bu resimde bandajın arka planında oturan bir figür yerleştirilmiştir. Aşağıda yine farklı renkli iki kağıt kolaj kullanılarak bandaj ile bağlantı kurulmuştur. Burada bandajın kendi dikey ve yatay çizgileri ve aşağıya doğru yönelmesi ve iplerinin ayrılması resimde bir ritmin devam etmesini sağlamıştır. (Görsel 3.4)



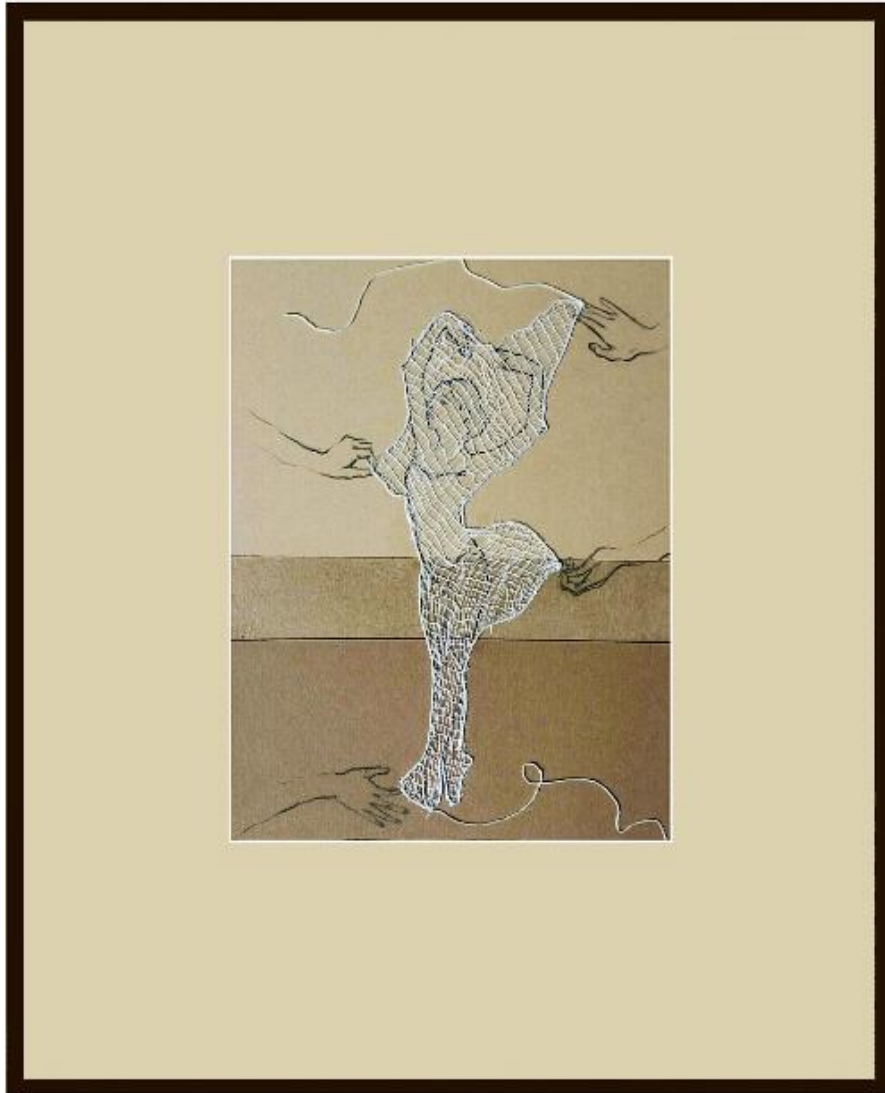
**Görsel 3.4.** Naila Maharramova, “IV- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020

“V- Sessizlik” (Görsel 3.5) eserinde aşağıya doğru düşen bir figür görüyoruz. Gördüğümüz resimde diğerlerinden farklı olarak bandaj iplikleri kullanılmıştır. Resimde yukarıdan aşağıya doğru ipler yapıştırılmış ve burada sürekli bir ritm oluşturulmuştur. Burada figüre dikkat ettiğimizde, figürün elinden kaymış bir ip görüyoruz. Etrafta bir çok ipler varken figürün sadece iplerden birine doğru elini uzatıp ve onun da elinden kaydığını ve kendisinin de düştüğünü fark ediyoruz. Bu konu hayatımızda bir çok kez karşılaştığımız konulardan biridir. Bazen insan duraklayıp kendini dinleyip etrafa bakmalıdır, sürekli aynı yolda koşmamalıdır. Arada bir durmak, görmek veya sadece etrafta yaşananları izlemek bile insanı doğru kararlar almaya yönlendirebilir. Eserde boşlukta düşen figür ve iplikler kolaj olarak anlamı destekler biçimde kullanılmıştır. Boşlukta düşüş, sessiz ve yalın bir görünümüdür.



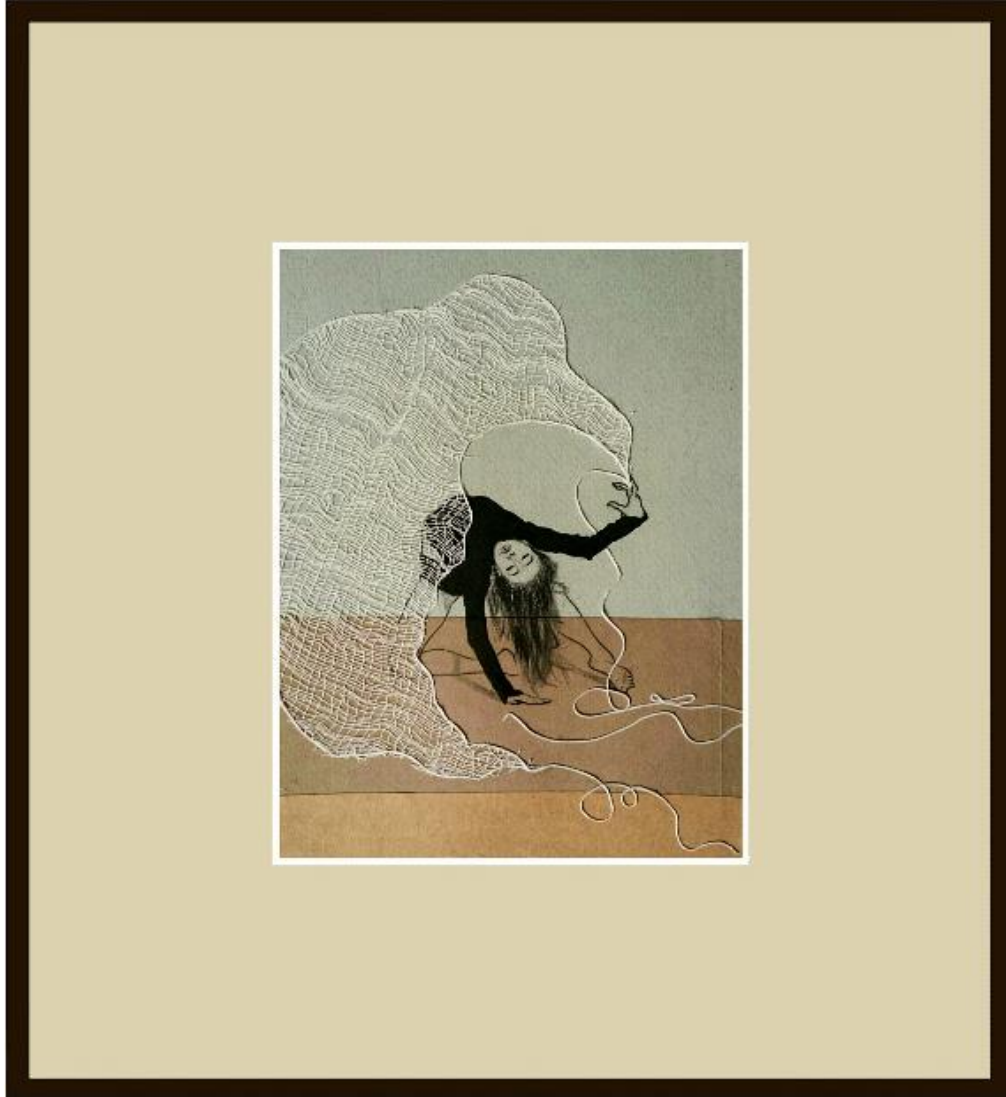
**Görsel 3.5.** Naila Maharramova, “V- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020

“VI- Sessizlik” çalışmasında bir figürün üzeri bandaj ile kapatıldığını görmekteyiz. (Görsel 3.6) Boşluğun içinde denge korumak için bandajın devamı iple tamamlanmıştır. Kolaj malzemesi olarak bandaj, iplikler ve farklı tondaki kraft kağıtları farklı etkileri ile mekan hissi yaratılmıştır. Etrafta kompozisyona dışarıdan müdahale eden el imgeleri, leke ve anlam bakımından eseri zenginleştirmektedir. Hareket etkisi yaratan eller ve figür i, bandaj bağlantısı ve yine diğer çalışmalarda olduğu gibi bir ritim yarattığı gibi, sessizliğin de temsili olmuştur. Bu çalışmada da boşluk, imge ve lekeler sessizliği oluşturan göstergelerdir.



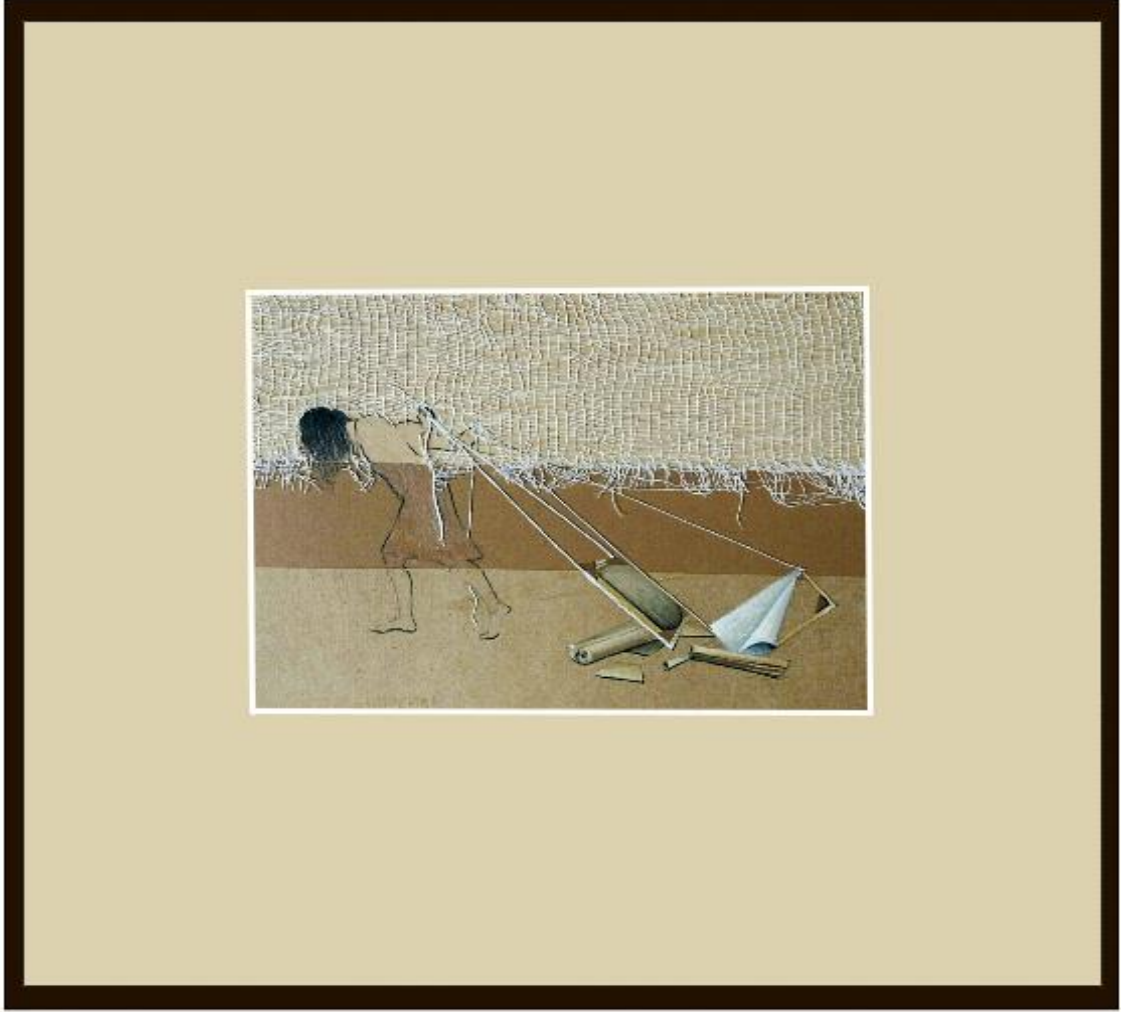
**Görsel 3.6.** Naila Maharramova, “VI- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020

“VII- Sessizlik” çalışmasında figürün bandaj ile ritmik hareket halinde ilişkilendiğini görmekteyiz. (Görsel 3.7) Bandaj figürün plastik formlarını devam ettiren ritmik hareketiyle kompozisyonda hareket dengesi bakımından tamamlamaktadır. Bandajın ince yatay ve dikey ipleri hem boşluk hem de leke olarak resmin sağ tarafı ile denge sağlamıştır. Bandajın yatay ve dikey iplerine zıt olarak resmi üç farklı boyuta bölen mavi ve iki bir birine yakın tonlarda olan kahve renklerinin yatay alanların, figürün kompozisyonda mekana yerleştirilmesinde yardımcı olmuştur. Eğer resmi siyah beyaz hayal edersek, o zaman resimde figürden başlayarak sola doğru yönelen ve artık bandaj ile alt sağ tarafa doğru kompozisyonu tamamlayan bütünleşmiş bir leke görebiliriz.



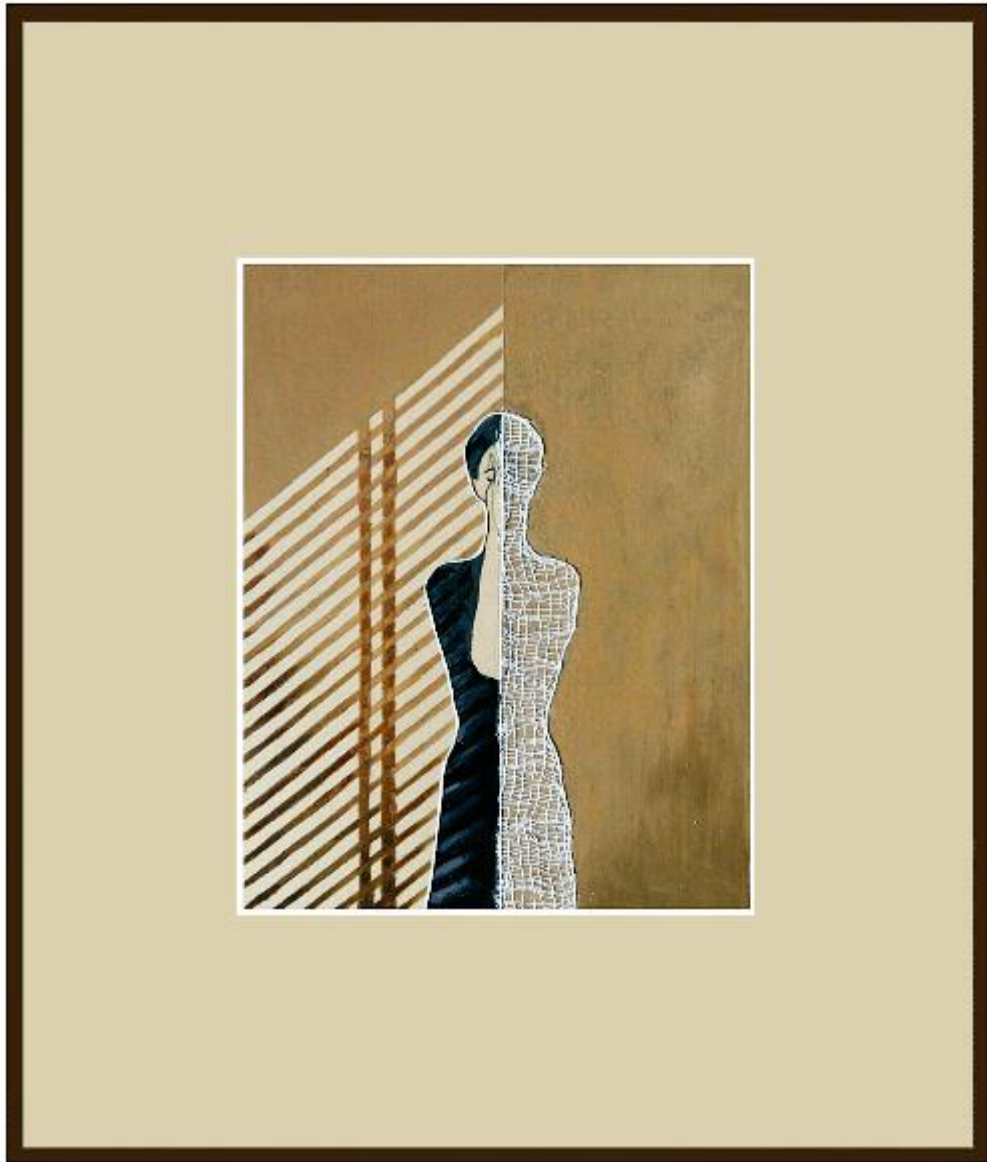
**Görsel 3.7.** Naila Maharramova, “VII- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020

“VIII- Sessizlik” (Görsel 3.8) çalışmasında görüldüğü üzere resim farklı malzemeler ile üç alana bölünmüştür. Bu çalışmada bandaj gökyüzü alanının yukarıdaki alanda kaplayarak temsil etmektedir. Yer alanını oluşturan bölünmelerde ise kalın ve ince kağıtlar kullanılarak derinlik algısı yaratılmıştır. Resimde figür ve boyanmış imgeler, kolaj malzemeleri ile zıtlık oluşturmaktadır. Resmin merkezinde ise bir figürün ipler ile tuval taşıdığını görüyoruz. Bu görüntü aslında bir çok sanatçının hayatında yaşadığı süreçlerden bir fragman olarak sayılabilir. Bir çok sanatçının yaşamın gürültüsünden, etrafda olan dinamik olaylardan uzaklaşmaya ihtiyacı vardır. Sanatçı için durmak, boşlukta bulunmak ve sessizlik çok önemlidir. Çünkü bu durak yeni sanatsal faaliyetler için önemli kaynaklardan biridir.



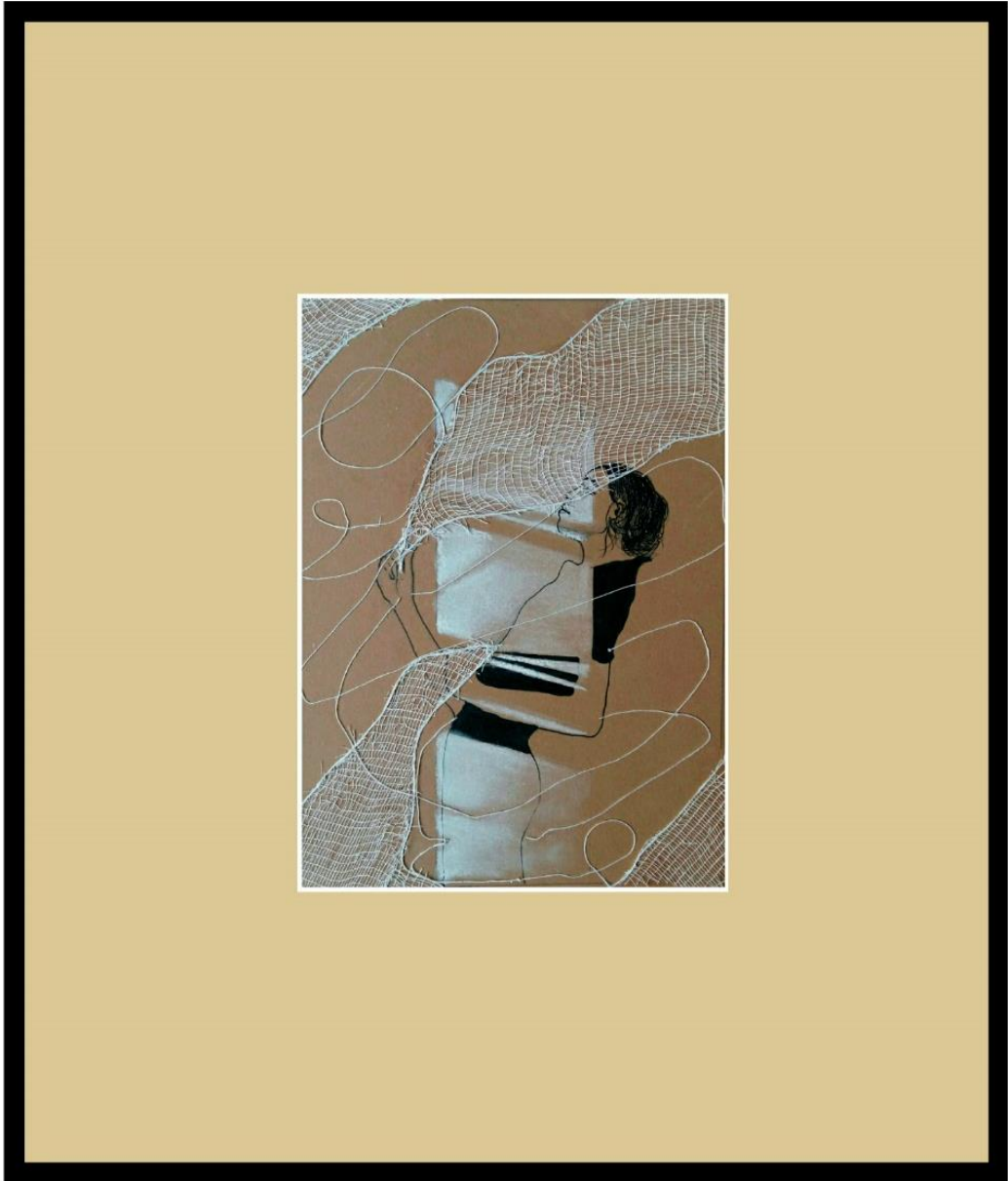
**Görsel 3.8.** Naila Maharramova, “VIII- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020

“IX- Sessizlik” (Görsel 3.9) alımasının merkezinde düz hareketsiz bir figür sinetrik olarak ikiye bölünmüş ve eli ile yüzünü kapatmıştır. Figürün izleyene göre sağ tarafı bandaj ile kaplanmış bir boşluktur. Siyak leke ile kaplanmış sol taraf ise inorganik çizgiler ile bir başka boşluk algısına yol açmaktadır. Kompozisyonda yakalanan bu zıtlık dengesi kullanılan boya farklılığı ile de desteklenmektedir. Resmin sol tarafı kağıt olsa da, sağ tarafında yağlı boya kullanılmıştır. Sessizlik boşlukların izleyende bıraktığı sonsuz denge hissi ile tamamlanmaktadır.

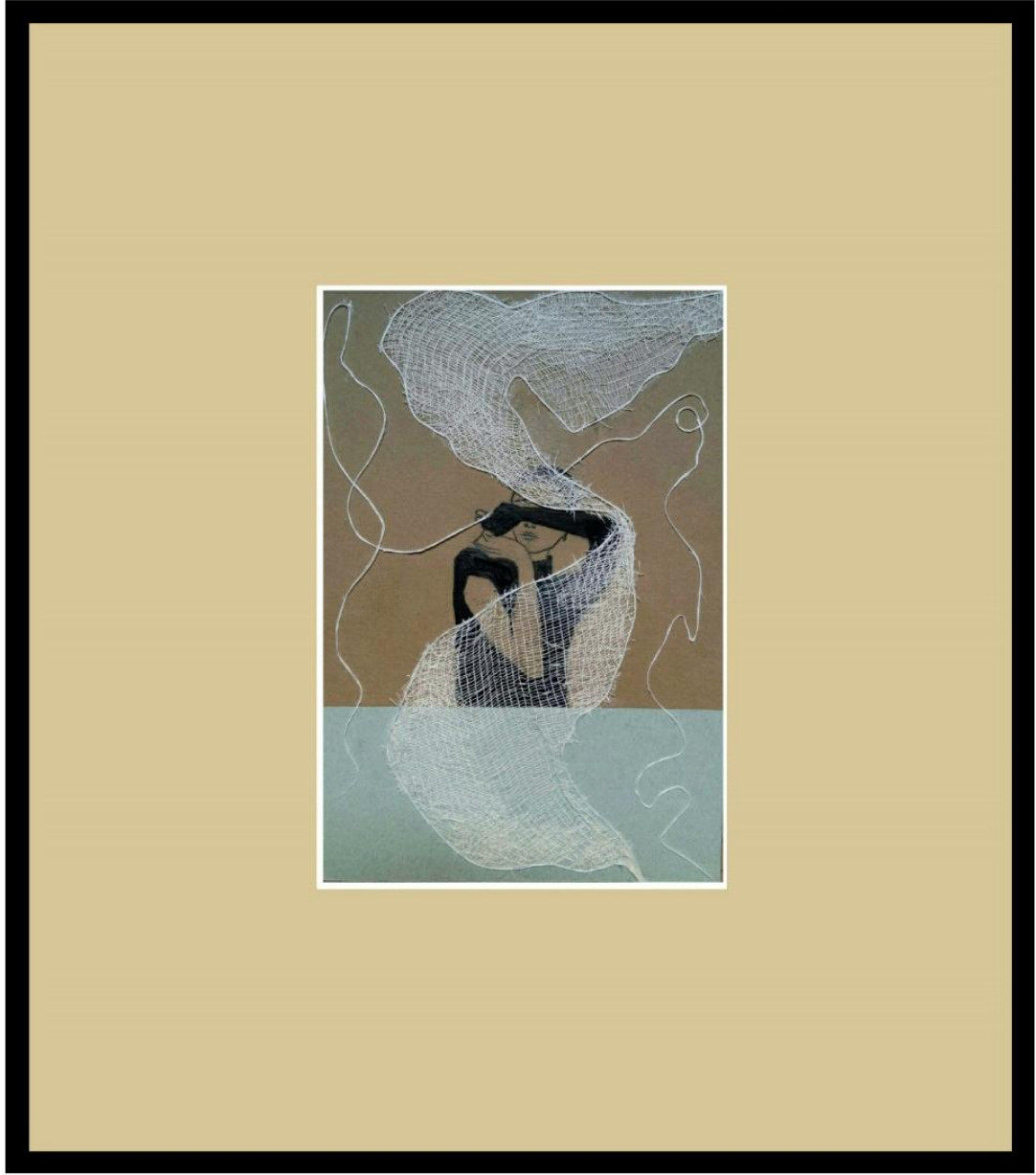


**Görsel 3.9** Naila Maharramova, “IX- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj,2020

“X- Sessizlik” (Görsel 3.10) çalışması yine bir figürün bandaj ve ip ile bağ kurup resmi kompozisyon olarak tamamlamıştır. Resmin merkezinde beyaz lekeler ışık olarak çalışmaya bir ağırlık katmıştır. Figürün merkezden yana doğru eğilmesine rağmen eserde denge ipler kullanılarak sağlanmıştır. Bir sarmalın içinde boşlukta malzemeler ile birlikte dönen figür, anın sessizliği ve uzam-mekan algısının yok oluşunu anımsatmaktadır.



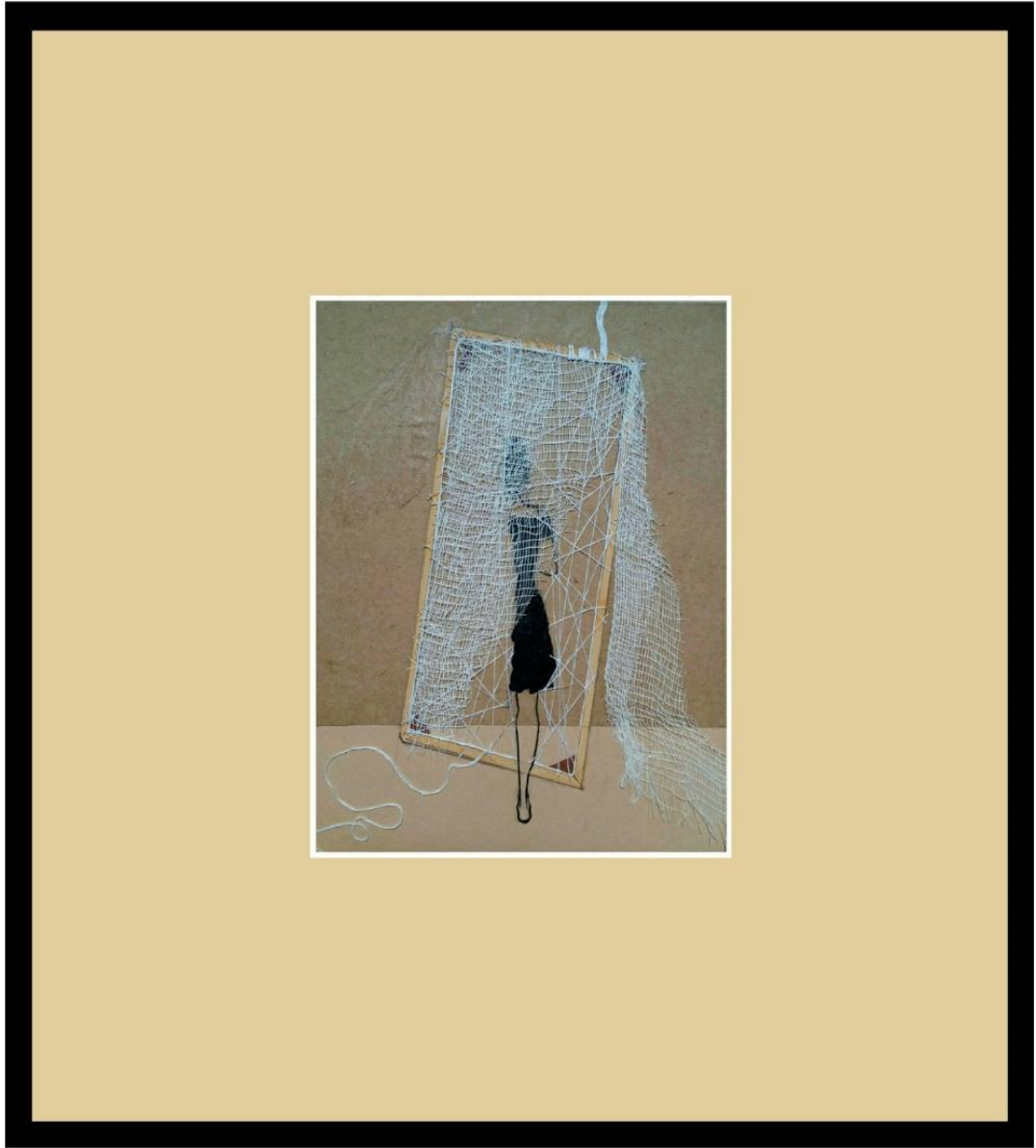
**Görsel 3.10.** Naila Maharramova, “X- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020



**Görsel 3.11.** Naila Maharramova, “XI- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve bandaj, 2020

“XI- Sessizlik” çalışmasında bandajın yarım figüre dolanıp yukarıya doğru yönlendiğini görmekteyiz. Resmin merkezinde yine plastik hareketli bir figür yerleştirilmiştir. Çalışmada arka planın derinliğini bildirmek için daha koyu renkli kağıt kullanılmıştır. (Görsel 3.11). Ön planda yatay boyanmış olan alan iplikler ve figür arasında derinlik ve sessizlik oluşumunu sağlamaktadır.

“XII- Sessizlik” çalışmasında ise (Görsel 3.12) bir boşluğun içinden, öteki boşluğa geçit olarak algılayabiliriz. Burda birinci boşluk resmin kendisi, diğer boşluk ise figürün bandaj ile yarım kapalı olan tuvalin, yani boşluğa adım atması sayılmaktadır. Bu çerçevenin içindeki hem doluluk hem de boşluk olarak algılanabilir. Belki de figürün bulunduğu yer doluluk olabilir ve böylece figür doluluk veya gürültüden boşluğa adım atmış olur ya da aksine. Bu görüntü tamamen izleyicinin bakış açısına bağlı olmaktadır.



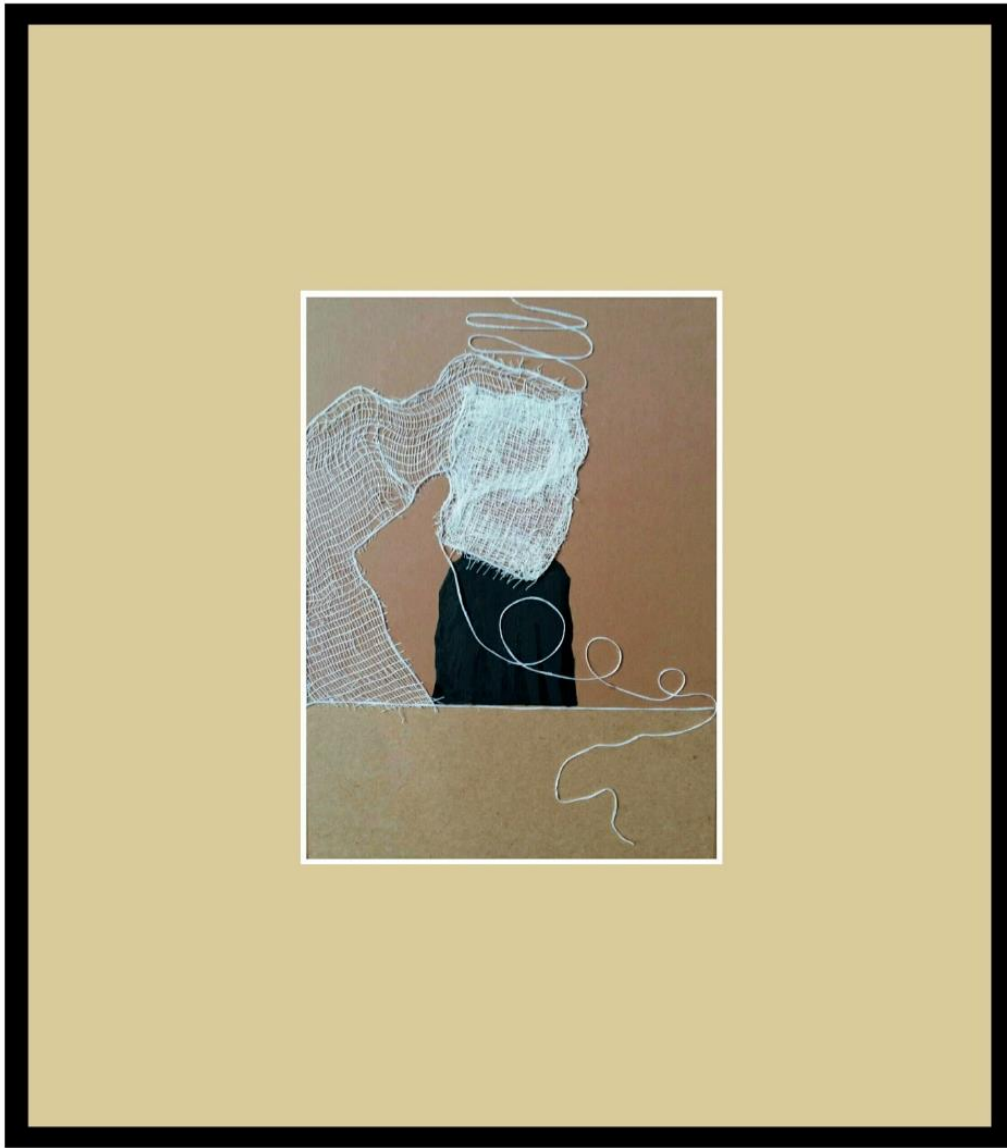
**Görsel 3.12.** Naila Maharramova, “XII- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020

“XIII- Sessizlik” çalışmasında tıpkı bir kukla gibi yukarıda ellerden asılan iplere dolanmış bir figür görüyoruz. (Görsel 3.13) Resmin ikinci yarısında ise paralel olarak yer alan çizgiler ritm olarak kompozisyonu tamamlamıştır. Burada mekan ve imgeler, insanların herşeye olan etkisine göndeme yapılmıştır. İpe dolanan figürün ellerle nasıl yönlendirildiğini ve serbest hareket yapamadığını görmekteyiz. Bu çalışmada kompozisyonun hareketli sessizliğini görmekteyiz.



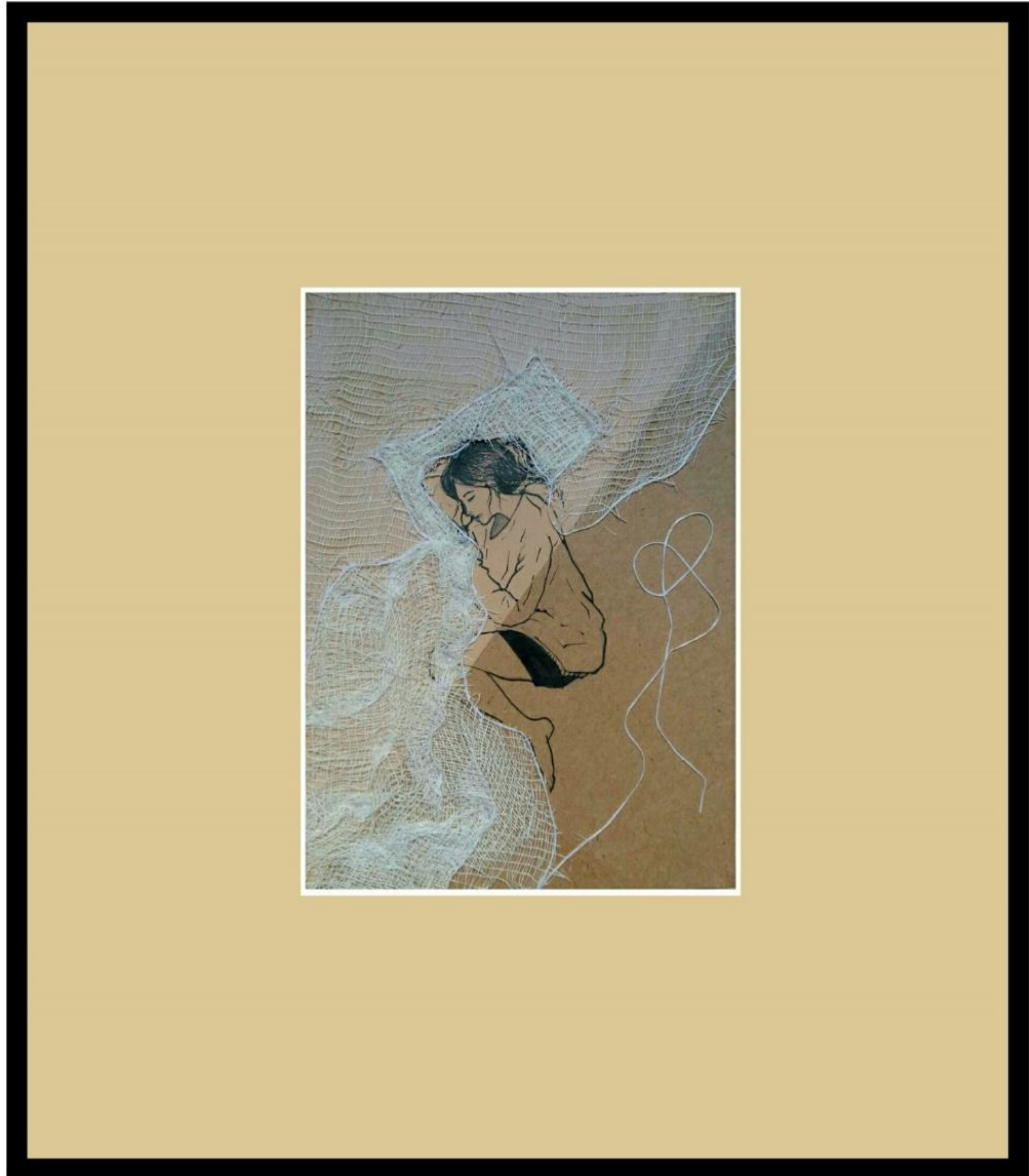
**Görsel 3.13.** Naila Maharramova, “XIII- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020

“XIV- Sessizlik” (Gösel 3.14) çalışmasında yine bandajlar kullanılarak figür ile bağlantı kurulmuştur. Resmi yatay çizgi ile farklı iki boyutlara bölerek merkezde siyah leke ile figürün bendeni, beyaz bandaj ile de kafa bölümü temsil edilmektedir. Kompozisyonun sağ alt tarafından yukarıya doğru yönlenen ipin bandaj ile bütünleşerek figürün portresini kapatması ve yukarı doğru hareketle tekraradan çözülmesi, izleyende bir sessizlik oluşturmaktadır. Bu bandaj sanki portreyi sararak ve gittikçe açılarak sonra yine eski haline yani ipe çevrilerek yukarıya doğru daire formları ile kompozisyonu tamamlarken, yaşama dair kargaşanın da temsili gibidir.



**Görsel 3.14.** *Naila Maharramova, “XIV- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020*

“XV- Sessizlik” çalışmasında ise bir birine zıt olan renkler ile resmin diyagonal olarak ikiye bölündüğünü ve resmin merkezine figürün ana rahmindeki duruşu ile yerleştirildiğini görmekteyiz. (Görsel 3.15) Çalışmada bandaj hem örtü hemde imgelerin tasviri olarak kullanılmıştır. Figürün merkeze yerleştirilmesi iki zıtlığın arasında geçit oluşumuna sebep olmuştur. Kompozisyonda hareketliliğin kaynağı olan diyagonal hareket, figürün duruşu ile sakinleşmiş ve saklanmış bir anın sessizliğini ifade etmiştir.



**Görsel 3.15.** Naila Maharramova “XV- Sessizlik”, 26,5 cm x 34 cm, Kağıt üzerine sulu boya, kalem ve ince bandaj, 2020

Sessizliğin temsili üzerine yapılan çalışmalarda görüldüğü üzere, boşluk, imge, leke, ve farklı malzemeler kullanılarak anlam oluşması amaçlanmıştır. Çalışmalarda kullanılan imgeler ve kolaj malzemeler izleyicide önce sessizlik olarak algılanmakta ve sonra sessizlikten yararlanan fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu süreçte eserlere yüklenen anlamlar ise izleyenin eserle kurduğu bağ aşamasında oluşmaktadır.

Uygulama sürecinde her çalışma yeni bir duygu ve kendi içinde barındırdığı göstergeler ile malzemeyi yeniden yorumlamamıza neden olmuştur. Çalışma sürecinde karşımıza çıkan yeni deneyimler, oluşumlar, sorular ve tartışmalar sonuç olarak sessizlik kavramının zengin bir kavram olarak sınırsız ifade biçimlerine sahip olduğunu göstermiştir. Çünkü sessizlik, tez çalışmasının genelinde de ifade edildiği üzere kavram olarak sanatta gizemli bir duruş seğılemektedir. Sanat tarihinde sessizliğı ele alan sanatçılar kadar, sessizliğı biçimleyen sanatçıların da olması bize bu kavramın gizemini hatırlatmaktadır. Diyebiliriz ki geçmişte olduğu gibi geleceğın sanatında da sessizlik, farklı görünümler ve göstergeler ile karşımıza çıkmaya devam edecektir.

## SONUÇ

Bu çalışmada sessizlik kavramının sanat dünyasında nasıl bir yer kapladığını ve sanatçıların bu kavrama kendi yaklaşım tarzını ve sanatsal çalışmalarında nasıl ifade ettikleri ile kapsamaktadır. Sessizlik kavramının ilkin Çin ve Japon kültürlerinde kullanıldığı belirlendi. İncelenen sessizlik kavramı hangi sıklıkla gündelik dildeki kullanımın ve kavramın gündelik yaşama yansımalarının örnekleri sunuldu. Sanatta sessizlik kavramını belirleyen, leke, nesne ve boşluk kavramları incelendi.

Bu çerçeve içerisinde sanat tarihinde ve günümüz örneklerden de verilen referanslar ile sessizlik kavramını temsil eden, leke, nesne ve boşluk kavramları değerlendirilmiştir. Günümüzde bir çok şeyin minimalizme dönüştüğünü görmekeyiz ve bu değişim sanatı da etkilediği gösterildi. Resim sanatında, kavramsal sanatta, performansta, müzikte örnekler vererek sanatçıların sesizliğin sanatlarına yansımaları ve bu kavrama oluşan ilgisine dikkat çekildi. Sanatsal çalışmalarda sanatçının daha az imge ve lekeden kullanması, kavramsal sanatta nesneden, performans sanatında ve müzikte mekanda boşluktan kullanması, çalışmalarda sessizliği oluşturarak izleyiciye kendine özgün bir anlam yüklemesi ve merak ilgisine dikkat çekilmiştir.

Kazimir Malevich'in eserlerindeki sessizlik, Suprematizmin amacı olarak hiçbir şeyin algılanamadığı ama hissedilebildiği çölün sessizliğine ulaşmak ifade etmiştir. Malevich'e göre, tuval evrene açılan bir boşluktur ve bu boşluk sıfırın, birliğin, bütünlüğün, sonsuzluğun, hiçliğin, boşluğun ve sessizliğin ekranıdır. Malevich'in eserlerindeki sessizlik hem boşluk hem de leke ile temsil edilmektedir. Sanatçının metafiziğine esasen resimlerinde oluşturulmuş sıfır, hiçlik sessizliği temsil etmektedir.

Yves Klein'in çalışmalarındaki boşluk leke ile eşit olarak sessizliği temsil etmektedir. Sanatçının çalışmalarındaki boşluk, leke veya fırça darbesi ile anlam ve boyut kazandırmıştır. Mavi monokromlar eserlerinden yola çıkarak Kazimir Malevich'in yaklaşımından farklı olarak Yves Klein'in eserlerindeki sessizlik tamamen felsefi anlam taşımamaktadır. Sanatçı eserlerinde mavi rengi sınırsızlık olarak ifade etmiştir ve fırça darbeleri ile kompozisyonda duraklamalar ve ritimler sesizliğin sınırsızlığını oluşturmuştur.

Agnes Martin çalışmalarında oluşturduğu sessizlik Taoizm ve Zen Budizmi'ne gösterdiği ilgi sebep olmuştur. Sanatçının eserlerindeki matematiksel çizgiler ve oluşmuş boşluklar doğanın sessizliğini temsil etmektedir. Agnes Martin'in

eserlerindeki çizgiler hem ritm, hem de leke olarak doğanın sessizliğinin dengesini oluşturmuştur.

Robert Rausenberg sessizliği hem leke, hem boşluk, hem de nesne ile eserlerinde ifade etmiştir. Neo – Dada hareketinin kilit sanatçılarından biri olarak deneysel yaklaşımlar yaparak, farklı malzemeler kullanarak ve aynı zamanda tuval yüzeyininin bir kısmını boş bırakarak sessizlik kavramını oluşturmuştur. Robert Rausenbergin diğer sanatçılardan ayıran özellikten biri, her üç kavramı tek eserde kullanarak bazen hiçbirini kullanmayarak sessizlik kavramını oluşturması olmuştur.

Mark Rothko'nun eserlerindeki sessizlik trajedi Nietzschevari yaklaşımı ile ilgili olmaktadır. Sanatçının çalışmalarında kullandığı koyu renkler sessizliği negatif olarak temsil etmektedir. Boşluk ve lekeden oluşan Rothko'nun eserleri sanatçının kendi dünyasının sessizliğini de temsil etmiştir. Sanatçının özellikle eserlerindeki zıt renklerin bir birine geçişleri, sanatçının duygularını ortaya çıkaran sessizliğin oluşmasına sebep olmuştur.

İlya Kabakov'un eserlerindeki sessizlik kültürel ve siyasal yaklaşımları ile ilgili olmaktadır. Bu yaklaşımlar sonucunda boşluk, leke ve nesne sanatçının eserlerinde sessizlik kavramını oluşturmuştur. Diğer sanatçılardan farklı olarak İlya Kabakovun resimlerinde el yazmaları büyük rol oynamıştır. Bu özellik resimde leke, boşluk ve görsel metafor olarak sessizliğin yaranmasına sebep olmuştur.

John Cage 20.ci Yüzyılın müziğinin yenilikçi avante – garde sanatçısı olarak sessizlik kavramını çok daha farklı kullanmıştır. Sanatçının özelliklerinden biri, mekanın boşluğundan ve nesneden kullanarak sessizliği oluşturmasıdır ve sadece doğal olan sessizliğe davet etmektedir. John Cage bize sesin aslında bir sessizlik olduğunu anlatmaktadır.

Marina Abramovich Modern Sanatın Performans sanatçısı olarak sessizlik kavramını beden, nesne ve mekanın oluşturduğu sessizlik ile ifade etmiştir. Sanatçı için sessizlik meditasyon olarak hayatta ve sanatta gelişim sürecinde önemli rol oynadığı için eserlerindedeki kendini göstermektedir. Sanatçının çalışmalarında duygular öne çıkarak sessizliği oluşturmaktadır.

Bu tez çalışması sırasında elde edilen bilgi ve araştırmayı sonuçlandıran bulgu; Sessizlik görüntüsünün hareketi, zamanın hareketi ile uyumlu olduğunu. Sessizlik sadece akustik bir fenomen değil, sessizlik geçmişin, bugünün ve geleceğin kavramsallaştırıldığı genel kültürel, hatta dini ve felsefi kategoriler olarak

düşünülmektedir. Sanatçıların dini, kültürel, felsefi yaklaşımları sessizlik kavramının eserlerine yansması, tezin problemi olan sessizliğin sanatta imge, leke ve boşluklarla temsil edilmesinin sanatta nasıl çözümlendiğine aranan cevaplar için önemli bir bulgu olarak düşünülmektedir.

Sessizlik modern sanatın şiirselliğinin karakteristik işaretlerinden biri olarak sayılmaktadır ve bugünkü varlığının geleceğin sanatında devam etmesi muhtemeldir. Çalışmamızda yapılan bazı gözlemler, çağdaş sanatın manzarasına sadece birkaç dokunuştur. Sessizlik, modern dünya görüşünün bu tür yönlerini, kültür işaretlerini, zamanın resminin şeklini kaybetmeden vurgular. Belki de, sessizliğin tonlarını dinleme çabası, tarihi ve sanatsal durumu daha iyi anlamamıza ve belki de modernliğin “tonalitesini” yakalamamıza olanak sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Artun. A. (2010a). *Sanat Manifestoları – Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Artun. A. (2011b). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Barsukova, T.V. (2010). *Din ve resimde sessizlik görüntüsü*. Bakü: M.F. Ahundov Kütüphanesi.
- A.Britannica, (1990). *Ana Yıllık*. İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Danto, Arthur C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınırı*. Çizgisi, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliade, M. (2013). *Yoga: Ölümsüzlük ve Özgürlük*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev.: Simber Atay-Yılmaz.
- Eriñ Görál Eskier), İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Fischer, E. R. (2011). *Art and nature of language and thought*. USA: Author House.
- Grant. P., Gratham, W. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev.: Göbekçin Tufan), İstanbul: Optimist Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Groys, Boris (2008). *The Topology of Contemporary Art, Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham: Duke University Press. Bourriaud, Nicolas. Postprodüksiyon, çev. Nermin Saybaşıllı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Hausman, C. R. (1989). *Metaphor and art*. New York: Cambridge University.
- İş, M. (1994). *Yeni Hayat Ansiklopedisi*. İspanya: Doğan Kardeş Yayınları.
- Kagge, E. (2016). *Gürültü çağında sessizlik*. İstanbul: Alpina Digital Yayınevi
- Kalinin, A. (2019). *Çağdaş Sanat*. Moskova:Dergi Sanat.
- Kılıç, B.,Altıntaş, İ. O. (2016). *Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce*. İdil Sanat ve Dil Dergisi.
- Külekcı, N. (2011). *Edebi sanatlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kossuth, J. (2001). *Felsefe Sonrası Sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Lakoff, G. Johnson, M. (2005). *Metaforlar; hayat, anlam ve dil* (G. Y. Demir, Çev.). İstanbul: Paradigm Yayıncılık.
- Malevich, K. (2000). *Süprematizm. Nesnesizlik veya Sonsuz Barış Olarak Dünya*. Moskova: Gileya Yayınevi.
- Nevskaya, L. (1999). *Sessiz ve sesli dünya*. Moskova: Indrik Yayınevi.

- Nikitin, V.N. (2003). *Plastikodrama: Sanat terapisinde yeni yönelimler*. Moskova: Kogito Yayınevi.
- Rumnev, A. (1966). *Pantomim ve yetenekleri*. Moskova: Sanat Yayınevi.
- Solomon, R. (2013). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Souter, G. (2008). *Malevich, Sonsuzluğa Yolculuk*. Bakü: M.F. Ahundov Kütüphanesi.
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Boşluk, Aşırılık ve Keyflilik*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Voeglin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence Towards a Philosophy of Sound*. Art. New York: Continuum .
- Yu-Lan, F. (2009). *Çin Felsefesi Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

### INTERNET KAYNAKLARI

1. <http://www.rossettiarchive.org/docs/nd497.r8.m33.rad.html#p157>  
(Erişim tarihi:03.12.2019)
2. <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/news/press-releases/rossettis-obsession-images-of-jane-morris> (Erişim tarihi: 03.12.2019)
3. <https://artifex.ru> (Erişim tarihi: 05.12.2019)
4. <https://www.rekorsanat.com.tr/blog/resimde-leke-nedir>; (Erişim tarihi: 28.12.2019)
5. <https://cyberleninka.ru/article/n/molchanie-kak-termin-problema-mnogoznachnosti>  
(Erişim tarihi: 29.12.2019)
6. <https://arzamas.academy/materials/1206> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
7. <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/501b2de3-6199-f145-4cb8-74212119ce58/1011125A.htm> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
8. <file:///C:/Users/Hp/Downloads/motiv-pustot-v-romane-v-o-pelevina-chapaev-i-pustota.pdf> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
9. <https://www.proza.ru/2012/10/08/1720> (Erişim tarihi: 03.01.2020)
10. <https://ru.wikipedia.org/> (Erişim tarihi: 03.01.2020)
11. <https://artguide.com/posts/1305> (Erişim tarihi: 03.01.2020)
12. <https://www.labirint.ru> (Erişim tarihi: 12.01.2020)
13. <https://www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/9.html> (Erişim tarihi: 12.01.2020)
14. [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20190626-yves-klein.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190626-yves-klein.html)  
(Erişim tarihi: 20.01.2020)
15. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/agnes-martin>  
(Erişim tarihi: 03.02.2020)
16. <https://www.artsy.net/article/megan-govin-the-fullness-and-the-voidrauschenberg->

and?fbclid=IwAR1G7noB2cn-je-  
PBs5Qq5VB\_gzCHT22j2pAM5Hvrl43Xv\_WehtskzqEmV8  
(Erişim tarihi: 03.01.2020)

17. <https://www.ozon.ru> (Erişim tarihi: 18.02.2020)
18. <https://www.nlobooks.ru> (Erişim tarihi: 18.02.2020)
19. <https://daily.afisha.ru/music/215-shm-eto-mzyka-chem-nas-nachil-dzhon-kejdzh/>  
(Erişim tarihi 12.03.2020)
20. [http://www.deconstruction-in-music.com/proefschrift/300\\_john\\_cage/311\\_silence\\_and\\_music/silence\\_and\\_music.htm](http://www.deconstruction-in-music.com/proefschrift/300_john_cage/311_silence_and_music/silence_and_music.htm)  
(Erişim tarihi 12.03.2020)
21. <https://womo.ua/marina-abramovich/> (Erişim tarihi 12.03.2020)
22. [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks) (Erişim tarihi 14.03.2020)