



**T.C
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANATDALI**

**RESİMSEL MEKÂNDA KARŞITLIĞIN GEOMETRİ İLE
ANLAMLANDIRILMASI**

Elvan ÇINAR

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN

ISPARTA-2012

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Bu yüksek lisans tezi **19/04/2012** Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği ile Kabul Edilmiştir.

Jüri Üyeleri

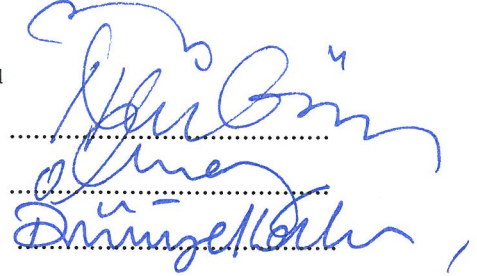
Ünvanı, Adı ve Soyadı

Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN (Danışman)

Yrd.Doç. Olcay ATASEVEN (Üye)

Yrd. Doç. Dr. Düriye KOZLU (Üye)

İmzası



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Yrd.Doç.Dr. A. Şevki DUYMAZ
Güz. Sant. Enst. Müdürü



Yrd. Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu çalışma Bilimsel Araştırma Koordinatörlüğü tarafından desteklenmiştir.

Proje No:2400-YL-10

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (19/04/2012).

Elvan ÇINAR



İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR DİZİNİ	i
RESİMLER DİZİNİ	ii
SUNUŞ.....	iii
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. MEKÂNDAKİ GEOMETRİ ALGISI.....	3
1.1 Karşıt Dizgeler İçinde İç-Dış Kavramları.....	4
1.1.1 Karşıtlıklar Dizgesi İçinde İç-Dış Kavramlarına İlişkin Kimi Yaklaşımlar	4
1.2. Hegel Karşıtlığında İç-Dış Kavramları	6
1.2.1. İç-Dış Karşıtlığı ve Aralarındaki Etkileşim	8
1.3. Öznenin Algısına Göre Biçimlenen Mekândaki İç-Dış Karşıtlıkları.....	10

II. BÖLÜM

2. SANATTA KARŞITLIK ALGISINA YÖNELİK YAKLAŞIMLAR.....	15
2.1.Resimde İç-Dış Karşıtlığının Görselleştirilmesi.....	16

III. BÖLÜM

3. İÇ-DİŞ KARŞITLIĞI İÇİNDE BİRBİRİNE DÖNÜŞEN ALANLARIN RESİMSEL DİLLE ANLATIMI	40
4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	49
KAYNAKÇA	51
EKLER.....	54

KISALTMALAR DİZİNİ

T. ü. y. b.	Tuval üzerine yağlı boya
T. ü. k. t.	Tuval üzerine karışık teknik
T. ü. a.	Tuval üzerine akrilik
K.ü.s.b.	Kağıt üzerine suluboya
Çev.	Çeviren
Ty.	Tarih yok
Bkz.	Bakınız
S.	Sayfa
Cm.	Santimetre

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Antonella da Messina, “Aziz Hieronymus Hücresinde”,1496, t. ü. y. b, 87x100 cm.....	17
Resim 2. Emmanuel de Witte “Virginal Çalan Kadın”,1460, t. ü. y. b, 73x72 cm ..	19
Resim 3. Emmanuel de Witte “Amsterdamdaki Eski Kilisenin Dışı”, 1654, t. ü. y. b, 192x171 cm.....	20
Resim 4. Emmanuel de Witte “Eski Bir Kilisede Vaaz”, 1668, t. ü. y. b, 50x73 cm.....	21
Resim 5. Henri Matisse “Fonograf ile İç”, 1924, t. ü. y. b, 18x25 cm	22
Resim 6. Henri Matisse “Notre Dame Öğleden Sonra Bir Bakış”, 1918, t. ü. y. b, 45x65 cm.....	23
Resim 7. Henri Matisse “Açık Pencere”, 1905, t. ü. y. b, 40x44 cm.....	24
Resim 8. Piet Mondrian “Composition No: 10”, 1917, t. ü. y. b, 72x59 cm.....	26
Resim 9. Piet Mondrian “Composition No: 12”, 1918, t. ü. y. b, 41x49 cm.....	27
Resim 10. Ben Nicholson “Kabartma”, 1934, Karton kabartma tekniği, 71.8x91.5 cm	27
Resim 11. Ben Nicholson “St Ives Okulu”, 1934, Kağıt üzerine baskı, 50x50 cm...	28
Resim 12. Ben Nicholson "Yeşil Carnac", 1939, t. ü. y. b, 66x46 cm	29
Resim 13. Neveser Aksoy “Bakış”, t. y, Tuval üzerine asamblaj, 47x92 cm.....	31
Resim 14. Neveser Aksoy “Kafesden Grafiteli Duvara Bakış”, t. y, t. ü. k. t, 100x100 cm.....	32
Resim 15. Neveser Aksoy “İsimsiz”, t. y, Karışık teknik Paris duvarı	32
Resim 16. Neveser Aksoy "İsimsiz", t. y, Duvar üzerine grafiti tekniği.....	33
Resim 17. Yavuz Tanyeli "İsimsiz", 1998, k. ü. s. b, 25x40 cm.....	34
Resim 18. Bülent Şangar “İsimsiz(Pencereler)”, 1997, Fotograf, 90x(40x26 cm) ...	35
Resim 19. Bülent Şangar “İsimsiz(Kapılar)”,1997, Fotograf, 16x(66x100 cm)	36
Resim 20. Ben Willikens “İsimsiz”, 2010, t. ü. y. b, 200x300 cm.....	37
Resim 21. Bubi “İsimsiz”,2010, Karışık teknik, 140x180 cm.....	38
Resim 22. Bubi-Ben Willikens “İsimsiz”, 2010.....	38
Resim 23. Elvan Çınar “İsimsiz”, 2011, t. ü. y. b, 70x120 cm.....	41
Resim 24. Elvan Çınar “İsimsiz”, 2011, t. ü. y. b, 70x120 cm.....	42
Resim 25. Elvan Çınar “İsimsiz”, 2011, t. ü. y. b, 90x110 cm	43
Resim 26. Elvan Çınar “İsimsiz”, 2011, t. ü. k. t, 100x70 cm.....	44
Resim 27. Elvan Çınar “İsimsiz”, 2012, t. ü. a, 90x110 cm.....	45
Resim 28. Elvan Çınar “İsimsiz”, 2012, t. ü. a, 100x70 cm.....	46

Resim 29. Elvan ınar “İsimsiz”, 2012, t. ü. a, 100x70 cm.....	47
Resim 30. Elvan ınar “İsimsiz”,2012, t. ü. y. b, 90x95 cm.....	48

SUNUŞ

Resimsel mekânda karşıtlığın geometri ile anlamlandırılması isimli tezimde bana yapmış olduğu katkılarında ve anlayışından dolayı Danışman hocam Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN ve Yrd. Doç. Dr. Güler BEK ARAT hocama teőekkürlerimi sunarken aynı zamanda benimle bu tez kapsamında görüőmelerde bulunan sanatçı Neveser Aksoy'a, araőtırmamıza destek sağlayan BAP Koordinatörlüğüne, can yoldaőım Fatma Şahin'e ve son olarak da benden maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme çok teőekkür ederim.

ELVAN ÇINAR

Isparta, 2012

ÖZET

RESİMSEL MEKÂNDA KARŞITLIĞIN GEOMETRİ İLE ANLAMLANDIRILMASI

Elvan ÇINAR

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Nisan, 2012, 68

Danışman: Yrd. Doç. H.Nevin GÜVEN

Yardımcı Danışman: Yrd. Doç. Dr. Güler BEK ARAT

Resimsel kurgularda, mekân-nesne algısı irdelenirken her varlık kendi içinde, kendi aralarında ve kendileri dışında birbirlerine geometriyle bağlanmaktadır. Geometrik unsurlar karşıtlıkların içine katıldığı bir algılama biçimi ile mekâna dahil edilirler. İç-dış kavramları aralarındaki ilişkiyle her görsel biçimi karşıtına dönüştürerek bir devinim oluşturmaktadır. Araştırma içerisinde karşıt kavramların, kurgusal mekânlar arasındaki dönüşümlerinin ilişkilendirilmesi, birbirine bağlı olarak dört aşamada irdelenmiştir.

İlk aşamada düşünürlerin kavrama yönelik bakış açısı, ikinci aşamada; sanat alanında sanatçıların iç-dış karşıtlığını içine alan izlenimleri, geçirdiği değişimlerin etkileri, biçim-içerik, anlatım, malzeme, teknik gibi değişen sanat anlayışları ile yeni önermeler araştırılmıştır. Üçüncü aşamada; edinilen bilgiler ve bulgular doğrultusunda oluşturulan resimsel süreçte; yalın, geometrik biçimlere indirgenmiş kurgular aracılığıyla iç-dış karşıtlığının içerdiği arada olma durumları bu biçimsellik içinde aktarılırken araştırma kapsamında son aşamada ise; karşıtlıklar arasında düşünsel ve biçimsel anlamda bir dönüşümün oluştuğu ve kavramların sınırsızlığının yerine sürekli bir sınırlılığa neden olduğu durumlar saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Geometri, Karşıtlık, İç-Dış, Arada Olmak, Sanat.

ABSTRACT

PİCTORİAL SPACE OPPOSITION GEOMETRY WITH MEANİNG

SULEYMAN DEMİREL UNIVERSITY

Institute Of Fine Arts, Painting Department, Master Thesis
April, 2012, 68

ADVISOR: Asist. Prof. H. Nevin GÜVEN

ASISTANT SUPERVISOR: Asist. Prof. Güler BEK ARAT

Pictorial fiction, every being questioned for the perception of space-object in itself, except for themselves and their geometry is connected to each other. Space with a detection format involving geometric elements are included into the oppositions. Every visual form of the relationship between internal and external concepts constitute a movement into its opposite. Research in the opposite concepts, associating transformations between fictional places, depending on each other, are discussed in four stages.

The first stage perspective to the concept of thinkers in the second stage, art in the field including artists impressions of inside-outside contrast, the effects of its changes, form and content, expression, materials, techniques such as the changing conceptions of art and new propositions were investigated. The third phase, the information acquired and generated pictorial process in accordance with the findings; simple, geometric forms through the internal and external anti-fictions contained in the reduced state of being together in the last stage of this research is being transferred in formal; contradictions occur between the intellectual and stylistic transformation and a sense of limitlessness of concepts limitations, it was found to cause a continuous conditions.

Key Words: Space, Geometry, Contrast, Internal-External, Intervene, Art.

GİRİŞ

Çalışmanın konusunu resimsel mekânda karşıtlığı geometri ile anlamlandırma biçimleri oluşturmaktadır. Kurgulanan resimlerle geometrik mekânla ilişkili olarak; karşıtlıkların arasındaki iletişim ve bu iletişimin istem dışı yarattığı arada olma durumunun görsel algılama biçimleri ve anlamları açısından etkilerine değinilmektedir.

Geometrinin sanatla ilişkilendirilmesi ilk kez uygulanan bir konu olmamakla birlikte bu çalışmada, mekân içinde çok sayıda karşıtlıkların olmasına karşın iç-dış kavramları yalnızca geometriyle özdeşleştirilerek görsel yorumlamalar oluşturulmaya çalışılmıştır.

Araştırmaya farklı kütüphanelerde yapılan kaynak taramasıyla başlanarak metnin içeriği oluşturulmaya çalışılmıştır. İlk olarak Bilkent Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi kütüphanelerinde yerli süreli yayınların izlenmesi ile çok sayıda makale elde edilmiş ve Neveser Aksoy’la görüşmeler yapılarak destek sağlanmıştır.

Türkiye’de yayınlanan Hürriyet Gösteri, Cogito, Felsefe Dergisi, Dosya Dergisi, Sanat Çevresi, Pi Sanat, Sanat Dünyamız, Artist, Arredamento Dekorasyon (Mimarlık) vb. dergiler ile Cumhuriyet gazeteleri incelenmiştir. Ayrıca mekânı ve karşıtlıkları daha iyi anlamak için Gaston Bachelard’ın Mekânın Poetikası, Şahin Yenişehirlioğlu’nun Felsefe ve Diyalektik (Bilgi Kuramı) ve Adnan Turani’nin Resimde Geometri- İşlemleri-Sorunları adlı kitaplarından yararlanılmıştır.

YÖK kütüphanesi’nde yapılan araştırmalar sonucunda konuyla doğrudan ilgili olarak hazırlanmış bir tez çalışmasına rastlanmamıştır. Gazi Üniversitesi’nde hazırlanan Mustafa Albayrak’ın “Resimde Geometri” konulu yüksek lisans tezi ve Hacettepe Üniversitesi’nde hazırlanan İsmail Ateş’in “Resimsel Öge Olarak Geometrik Biçimler” konulu yüksek lisans tezinde kavramlara farklı açılardan değinilmiştir.

Araştırma dört bölümden ve eklerden oluşmaktadır. Birinci bölümde; kurgulanan mekândaki geometri ve kavramsal olarak karşıtlığın düşünce yönteminin nasıl oluştuğu konusunda düşünürlerin farklı görüşlerine değinilmiştir. Bu araştırma

sonucunda edinilen bulgular doğrultusunda iç-dış karşıtlığının öznenin konumundan doğan algılama biçimlerinin “kuşkuculuk” (septisizm) ve “arada olma” kavramlarıyla ilişkili olarak mekânda oluşturduğu yanılısama biçimleri irdelenmiştir.

İkinci bölümde; sanat alanında iç-dış karşıtlığını amaçlayan üreten sanatçıların, Rönesans döneminden günümüze yaklaştıkça değişen görsel ve biçimsel karşıtlıkların neden olduğu “arada olma” durumunun farklılaşan görsel algılama biçimlerine değinilmektedir.

Üçüncü bölümde; diğer iki bölümün verileri doğrultusunda geometriyle ilişkilendirilen iç-dış karşıtlığı ve arada olma kavramının resimsel açıdan yorumlanarak irdelenmiştir.

Dördüncü bölüm araştırmanın sonuç bölümünü oluşturmaktadır. İrdelenen iç-dış kavramlarının ritmik devinim içinde sürekliliğe dönüştüğü gözlemlenmiş ve aynı zamanda karşıtlıkların ilişkilendirildiği istem dışı yanılısamalarla açığa çıkan arada olma biçiminin sınırsızlığının aktarımında belirsizliklerin var olduğu ve aslında bir sınırlılık içerdiği sonucuna ulaşılmıştır.

İ.BÖLÜM

1. MEKÂNDAKİ GEOMETRİ ALGISI

Mekânın içinde var olan geometri kurgulama aracı olarak, mekâna dair bilginin üretilmesinde belirli bir alanı tanımlar. Bu bağlamda mekân, sistemli olarak algılanan bir gerçekliktir; kesin değerleri içerir. Mekân-geometri ilişkisi, birbirini bütünleyen, biri diğerinin yerine geçebilen bir yanılsama olarak algılanır (Cevizci, 2003:262). Mekânın geometrisi birbiriyle iletişim halindedir; birbirini görünür kılarak var olan hacimli mekânı anlama olanağı sağlar. Geometri mekânın etkileşim alanı olarak değerlendirildiğinde; hem fiziksel mekânın geometrik özelliklerinin nesnelliği, hem de kavranan mekânın imgesel özelliklerinin öznelliği çeşitli kurgusal yorumlarla algılamaya açıklık kazandırır.

Resimlerde mekânın geometrisi perspektif izdüşümsel geometrinin somut uygulamalarından biri olarak görülmektedir. Mekânın içyapısıyla ilişkilendirilen geometri aynı zamanda birbiri içine geçerek birbirlerine karşı gelen mekân içi yapıların görünür kılınmasına yardımcı olmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak; Leon Battista Albertinin açık pencere gibi duran bir dikdörtgen çiziyorum ve buradan resmedilecek nesneye bakıyorum demesi burada tek bir gözün gördüğü resmi yansıtmak, daha matematiksel bir anlatımla, resim düzleminde kişinin bir gözünü merkez alan bir izdüşümlü görüntüyü oluşturulmasından söz etmektedir (Cumming, 2006:88).

Kurgulanmaya çalışılan görsel mekân; birbirini kapsayan ve farklı uzantıları geometrik karşıtlıklar aracılığıyla kendi içinde bulunduran bir yapıdadır. Bu anlamlandırma biçiminden sonra nesnelere sıralanmasına ilişkin perspektifin farklılaşarak algılanması ile sonsuzluk oluşturulmaya çalışılmıştır. Geometrik şekillerin içlerinde bulundukları mekân doğal perspektif anlayışına dayalı değildir. Resimlerin derinliğini birbiriyle ilişkilendirilmiş yüzeyler sağlar üst üste yan yana ilişki içindeki unsurlar mekânı ortaya koyar (Turani, 1978:184).

Mekân içinde var olan bu karşıtlıklar anlamlandırma biçimi açısından özele indirgenerek iç-dış karşıtlıklarından yararlanılarak algılama sağlanılmaktadır. İç ve dış alanlar olarak adlandırdığımız mekân birbiri içinde anlamlandırılmış karşıtlıklardan oluşmaktadır.

Geometri; mekân içinde iç ve dışın oluşturduğu geçişlilikleri ve karşıtlıkları algılamada mekânın özüne indirgenmiş bir biçim olarak görülmektedir. Görsel mekân geometriyle algılanmaya başlandığında sınırlar katmanlar arasında saydamlaşan yüzeyler oluşturur. Bu durumda mekân içinde arada olma durumunu incelerken geometriyle kurgulanmış iç ve dışın yapısal birliği oluşturulmaya çalışılmıştır. Aktarılan bu bilgiler eşliğinde ilk olarak mekânın anlamsal özelliğini oluşturan karşıtlık dizgesinin düşünürler tarafından kurgulanma biçimlerine değinilmektedir. Mekân içerisindeki geometrinin ritmik devinimleri görsel unsurlara dönüşmesi bu bakışın temel alınması ile oluşturulmuştur.

1.1. Karşıtlıklar İçinde İç-Dış Kavramları

1.1.1. Karşıtlıklar Dizgesi İçinde İç-Dış Kavramlarına İlişkin Kimi Yaklaşımlar

Karşıtlıklar kendi içlerindeki dizge anlayışından yararlanarak birbirinden bağımsız gibi algılıyor olmasına karşın birbirini etkileyen ve dönüştüren bir yapı içinde kendilerini ifade ederek bir bütünü tanımlamasına neden olmaktadır. Parçalarla bütünü oluşturan karşıtlıklar aynı zamanda “arada olmak” ve “kuşkuculuk” gibi kavramların sorgulanmasına neden olmaktadır. Karşıtlıkların bu anlamsallıkla oluşturduğu düşünce yapısı ilk olarak İsa'nın doğumundan 5- 6 yüzyıl önceleri Grek toplumunda beliren ve tanımlanan belli bir düzene oturtulmaya çalışılan, zaman içinde kendine uygun bir tanımlama bulmuş bir dizgedir. Karşıtlıkların bir anlam ve amacının olabilmesi karşıt görüşlerin, tutumların ve çabaların temsilcileri sıfatıyla, soru ve yanıt, kışkırtma ve karşılık verme, saldırma ve savunma yoluyla bir bilgiye ya da karara varabilmelerine bağlıdır.¹ Yenişehirlioğlu'na (1996:23) göre, anlamlandırılmaya çalışılan karşıtlık düşüncesi şöyle aktarılmıştır;

“Birçok düşünür Grek toplumundan itibaren karşıtlık anlayışı farklı biçimlerde ortaya koymaya çalışmıştır. İlk gerçek anlamı da Herakleitos felsefesi çevresinde oluşturulmuştur; çünkü bu felsefede

¹ Karşıtlık düşüncesinin çıkış noktasıyla ilgili detaylı bilgi için bkz: Selahattin Hilav, “Diyalektik Düşünce Tarihi”, Sosyal yayımlar, 1997, s.11

karşıtlık; kesin, bilinçli ve dizgeli biçimde sergilenmiyor, önermeler yoluyla dile getiriliyor. Daha çok sözlü anlatıma dayanan ve karşıt olguları dile getiren bir dışa vurma, evren-doğa ve insan varlığını anlamaya çalışan bir bileşim olarak algılanıyordu”.

Herakleitos bu düşünce yapısıyla dizgesini oluştururken aynı zamanda parçaların bütünsellik oluşturarak uyum içindeki yapılarına da değinmek istemiştir. Herakleitos’a göre, “tek” olan bütünsellik ile “ her bir şey” olan parça arasındaki bağlantı “uyum”dur ya da “ uyumsuzluk” ürünüdür. Bu belirlenimlerden yola çıkarak, bileşimi oluşturan parçaların tek başlarına birer bütünlük oluşturamayacakları yargısına varılmaya çalışılıyor (Yenişehirlioğlu, 1996:61). Herakleitos aracılığıyla karşıtlıklara genel bir yorum getirilecek olunursa varolan tek bir bütünün parçalanması ve onun çelişki içeren parçalarının kavranmasının karşıt yapılar aracılığıyla dizgenin özünü oluşturduğu yargısına varılır. Karşıt yapılar bu anlamda birbirinden ayrı düşünülemez, daha çok birlikte varlıklarını sürdürdüler.

Karşıtlıkların dizge anlayışı içerisinde Herakleitos’un varolan düşüncesi Yenişehirlioğlu’nun (1996:34) yorumlarına göre;

“ (...) Herakleitos, gündüzsüz gece var olmayacağı gibi, gecesiz gündüz de var olmamaktadır. Yalnızca gece ve gündüzün oluşturduğu bileşim (sentez), olarak algılanır. Çünkü onlar, bir bileşimin iki ana evrensel unsurudur artık. Kısacası, gecesiz gündüz, gündüzsüz gece de düşünülemez. Gündüz, gece ile birlikte, gece de gündüz ile ilişkilendirilerek algılanmakta ve düşünülmektedir”.

Herakleitos’un oluşturduğu, karşıtlıkları anlamlandırdığı dizge içinde gelişime katkı sağlayan bir diğer düşünür de Engels’dır. Engels’a göre; karşıtlıkların dizge yapısı gerek dış dünyanın gerekse insan düşüncesinin genel hareket kanunlarını bildiren bir bilim olarak görülmektedir (Kıvılcımlı, 1995:14). Genel bir tanımla hareket mantığına dayandırılarak kendiliğinden oluşan yapısallık aynı zamanda karşıt gözlem ve düşüncelerle birlikte parça ve bütünselliği de içine almaktadır. Karşıtlıklar içinde öncelikli olan, karşıtların birliği ve oluşturduğu parçalardaki bütünlüğün anlamlandırılmasıdır.

Bu konuda Goldman (1998:25) görüşlerini şöyle belirtmiştir;

“Karşıtlıklar genel yapısı içinde bütünsellik fikrinden yola çıkar ve parçaların bütün içerisindeki ilişkileri dışında kendileri olarak anlaşılacaklarını, aynı zamanda bütününde; onu oluşturan parçaların dışında anlaşılacaklarını varsayar”.

Karşıt biçimlerin birbiri içinde algılanıyor olması eşzamanlı bir etkileşimi beraberinde getirmektedir; çünkü karşıt yapılardan birine etki eden neden, aynı doğrultu da diğer yapının değişimine etki etmiş olmaktadır. Geulincx de bu yapıyı “çift saat eğretilmesiyle” açıklamaya çalışmıştır. Aynı zaman içinde birbirine bağıntılı olarak kurulan iki saatten birisi çaldığında diğeri de bundan etkilenerek çalmaya başlayacaktır. Birinde ortaya çıkan bir neden diğerine ivme kazandırır (Armağan, 1997:113). Bu örnek kapsamında karşıt ikilileşme arasında yer alan iç-dış kavramları kendi içinde de aynı ilişkiyi bulundurmaktadır. “İç” alanı etkileyen nedenler bu doğrultuda “dış” için de geçerli olacaktır. Birbiriyle bağlantılı olarak dizgeyi oluşturan karşıtlıklar kendi özünü oluştururken birbirinden kopmayan yapıları da temeline yerleştirmiştir.

Karşıt yapılar için temel nitelik taşıyan ilke, karşıt kuralların ve tutumların birbirini dışlamadığı, tersine birey ve toplum ya da biçim ve içerik gibi birbirinden kopmaz biçimde bağlı bulunduğunu, özünde ancak bu karşıtlıkta belirginleştiği saptamasına dayanır (Arnold HAUSER,[12.06.2008]).

Karşıt kavramlar arasında birbirini etkileyen bu durumlar aynı ilişki çerçevesinde ikili gruplaşmayı ve sürekliliği ortaya çıkarır. “İkilileşme biçimlerinden dolayı bu durumun yarattığı milyonlarca kılcal damardan oluşan “ilişki biçimleri” aslında istem dışı bir etki ile sürekliliği sağlar. Böylece sürekliliği her defasında yerinden eden “devinim”, yarattığı sonucun altında görülmez olur. Süreklilik varlığını sürdürmek için devinime gereksinim duyar ve bunun sonucunda karşıt yapılar etkileşime geçer” (Barış ACAR,[20.01.2011]). Oluşturulan bu bakış açısı belli bir dizgenin oluşturulduğunun göstergesidir. Karşıtlık ise bu noktada, kaynağından doğrudan ve kesintisiz türetilen bir yapıdan çok, sürekli ortaya çıkan ve yeni yan etkiler yaratan ve etkenlerin sürekli değişim geçirdiği karşıt çiftlerinin sonucu olarak bakılabilir.

1.2. Hegel Düşüncesinde İç – Dış Kavramları

Hegel’in düşüncesine göre karşıtlıklar, sıradan bilincin bakış açısını ortadan kaldırmayı gerektirmektedir; bilincin konu edindiği gerçekliği karşıt ve dolayısıyla alışlagelenden farklı bir bakış açısıyla görebilmeyi olanaklı kılar. Karşıtlık olumsuzluğun bir evresidir ve bilincin gelişimi için bilincin karşıt varlığını bir

zorunluluk olarak oluşturmuştur. Yapı olarak her nesnenin karşıtını kendi içinde barındırmasını zorunlu kılmaktadır. Düşünce açısından farklılaşan karşıtlık anlayışı, idealist bir yapıda, kavramın kendi kendisine gelişmesidir. Hegel'in karşıtlığı bu durumda; "kendinde ve kendi için", "kendin-deyi" ve "kendi için" izler. Bu nedenle Hegel'in düşüncesi "kendi kendine" yeten bir düşüncedir (Goldman, 1998:14).

Hilav'a (1997:151) göre;

"Hegel'in karşıtlığında bütünselliğin önem taşıdığı vurgulanır. Yani her karşıtlık önce bir bütünsellikten kalkar, sonra parçalara bölünür (ayrılır) ve sonra tekrar bütünselliğe döner. Bütünsellik farklılaşmış bir birlik oluşturur. Bu birlik kendisine karşıt olan bir duruma geçer (farklılaşmış çokluk) ve sonunda somut bir bütünselliği oluşturur".

Oluşturulan bu yapı hem birbirinden çok ayrı hem de birbiri aracılığıyla var olan biçimlerin sınıflanması olarak görülmektedir. Hegel'in düşünce yapısına getirdiği anlayış, karşıtların birinin içinde olan yapıyı yalnızca kendinde aramayı bırakarak ötekinde olması gerektiğini savunmuştur. Hegel'in karşıtlıklarla ilişkili düşüncesi Bozkurt'a (1990:43) göre şöyle ifade edilmiştir;

"Hegel'in mantığına göre her yanlış içinde az da olsa bir doğruluk ve her doğruluk, içinde az da olsa bir yanlış taşır; başka deyişle, hiçbir yanlış yoktur ki içinde birazcık doğru bulunmasın der".

Bu durumda herhangi bir şeyi tek başına algılamanın mümkün olmayacağını bir şeyi ancak karşıtıyla yani hem kendinde hem de başkasında olan bir yapıyla ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Bu ilişki biçimi yorumlanırken yapıların birbirine gereksinim duyduğu ve bunun sonucunda uyumun yakalandığı vurgulanır. Hauser'in görüşlerini doğrular nitelikte bir başka görüş de Seidel (1988:21) tarafından yorumlanmıştır;

"Her şeyin doğuşu ve bitişi nedenini, zıtların çatışmasında, birliğinde, iç içe geçmesinde ve son olarak da aynılığında bulur. Nitekim doğa "erkek olanla dişi olanı bir araya getirir ve böylece, ilk birliği karşıt olan doğaların sayesinde kurar". Doğa zıtlar elde etmeye çabalar ve uyumu aynı olanda değil, karşıtlardan çıkarır". Zıtlar içinde buldukları yapılar doğrultusunda da aynı zamanda birbirini de dışlarlar "Örneğin; gün ve gece, kış ve yaz, savaş ve barış, tokluk ve açlık bütün bu zıtlar birbirini dışlar. Zıtlar sadece birbirini dışlamakla da kalmaz birbirini de gerektirir; çünkü açlık olmadan tokluk, yaz olmadan kış olmaz. Zaten birbirlerini gerektirdikleri için de, iç içe geçişirler. Ve işte birbirlerini gerektiren ve zorunlu olarak iç içe geçişen zıtlar sürecin özünü oluştururlar".

Dış dünyadaki ayrı şeyler her zaman ve yalnız diğeriyle ilişkili olarak her şeyin ve her olayın karşıtına dönüştüğü bir yapıdadır. Varolan bu yapı aynı zamanda karşıtlık yasasını içinde bulundurur; sıcak ve soğuk, aydınlık ve karanlık, yüksek ve alçak gibi farklı ve karşıt tamamlayıcıların bilinçte birbirini çağrıştırdığını, karşıtlardan birinin kendi karşıtlığını gündeme getiren yasa olarak da bilinebilir.

İç-dış karşıtlığı konusunda Hegel, her kavramın kendi karşıtıyla yüklü, çelişkili ve bu nedenle hareketli ve doğurgan olduğunu sunarken iç-dış karşıtlığının da her kavram gibi aynı biçimleri içinde bulundurduğunu aktarmaktadır.

Karşıtlıkların içinde bulunduğu yapı 20. yüzyılda değişikliğe uğrayarak yöntemli ve doğru olarak düşünme biçimini aktardığı görülmüştür. Kendi içinde karşıtıyla birlikte dizgeli düşünmeyi gerektiren bakış açısı başka bir deyişle, bağlantılı olan ile olmayanın bağlanması ya da özdeş ve özdeş olmayanın özdeşliği karşıt-olma ile bir-olmayı aynı zamanda içinde barındırır. Bu durum ayrıca karşıtlıkların düşünce yapısında nasıl bir dizge anlayışının olduğunu bize göstererek varlıkları hangi ilişkiler aracılığıyla anlamlandırmamız gerektiği vurgulamaktadır.

1.2.1. İç-Dış Karşıtlığı ve Aralarındaki Etkileşim

İç dış karşıtlığının birbiriyle olan ilişkisi arasındaki tamamlayıcı sınır net bir biçimde olmaması nedeniyle iç ve dış kavramlarının da kendi içinde net bir biçimsel ayrımı kavranamamıştır. Varolan bu sorun karşılıklı olarak birbirinden ayrı oldukları söylendiği zaman ne birini ne öbürünü açıkça gösterilemeyen biçimde, biri öbürünün algılanmasında az ya da çok karmaşık olarak anlaşılıyorsa bağlantı zorunlu olarak görülmektedir (Timuçin, 2000:144). Karşıtlıkların içinde bulunduğu zorunluluk dizgenin aracılığıyla nesnelere arasındaki büyüklük (en, boy, derinlik), biçim, töz, süre, sayı vb. gibi zorunlu bağlantı bize aynı zamanda yapıların karşıtıyla ne kadar ilişkili olursa olsun bu nesnelere arasında net bir ayrımın olmadığını göstermektedir. Bu durum diğer görüş bildiren düşünürler gibi Yenişehirlioğlu (1996:206) tarafından da aynı biçimsel özellikler çerçevesinde aktarılmıştır;

“(…) karşıt öğelerde tam anlamıyla belirlenmemiş bir biçimde oluşan “çift” belirlemesi ile ortaya çıkan nitelere rastlarız. Çünkü onlardan her biri, Platon’a göre bir ötekisine bağlantısında ve bir ötekine oranla belirlenmektedir. Başka bir deyişle bu öğelerden her biri, kendi yapısında tümüyle belirlenmemiştir. Daha “büyük” ve daha “küçük”, daha “ince”

ve daha “kalın”, daha “sıcak” ve daha “soğuk” gibi terimler bu açıklamada birer örnek oluştururlar. Dikkat edilirse, bu da bize, “görelilik” ilkesini vermektedir. Bu ilkeye göre belirlenmiş öğeler, yalnızca yapılarında öznel olan ve sürekli belirsiz kalan terimlerdir. Bu nedenle sınır ya da belirlilik, nicelik olan tutturulmuş olan bir olgunun yansımasıdır”.

İç ve dış karşıtlığı arasındaki yapının hangi doğrultu aracılığıyla ilişkilendiğini de görebilmekteyiz. Varolan bu yapılar aynı zamanda karşıtların birbiriyle nasıl bir eşleşme içinde olduğunu da göstermektedir.

Timuçin’e (2000:117) göre ise; karşıtlıkların kendi içindeki yapılarında nasıl var olduklarını şöyle açıklamıştır:

“(…) Örneğin; ışık, renk, ses, koku, tat, sıcaklık, soğukluk... Bunların hangi fikirsel ölçüde doğru olarak anlamlandırıldığını bilemediğimiz için gerçek anlamda doğru olup olmadığını konusunda da belli yapılar çerçevesinde maddesel yanlışlık olabileceği de bilinmektedir. Bunların fikirlerinde de maddesel örnek verelim: soğuktan ve sıcaktan edindiğim fikirleri ben apaçık olarak anlıyorum, gelgelelim soğüğün mu sıcaklığın yokluğuyla yoksa sıcaklığın mı soğüğün yokluğuyla olduğunu bilemiyorum der”.

Bu durum iç ve dış kavramları arasında hangisinin sonucunun hangisinin oluşumuna neden olduğu konusu bir belirsizlik ve sınırsızlık içindedir. Genel olarak karşıtlıkları bu yaklaşımla incelememiz gerekmektedir. Dışarı ve içerisi bu iki terimin taşıdığı biçimsel karşıtlıkla ortaya çıkan şey, daha ötede bozulmaya ve çatışmaya dönüşür. Arada olma biçimselliği tam olarak bu noktada çelişkiler ortamında kendine yer edinmiş bir durumdadır.

Anlam açısından bakılacak olursa “iç herhangi bir durumun, cismin ya da alanın sınırları arasında bulunan bir yer olarak görülürken dış da sınırları olmayan iç’in karşıtı olarak anlamlandırılır” (Hançerlioğlu, 1995:168).

Karşıtlı yapıların kendi içindeki bu tanımlamaları ilk olarak birbirini var etmekle ortaya çıkmıştır. Karşıtlıyı besleyerek, karşıtlıkların birbiriyle iletişime geçerek oluşturduğu yapının özü biri olmadan diğersinin olmayacağı ve bu durumla doğru orantılı olarak birbirine dönüşme olasılığının bilinmesidir. Dışarı ve içerisinin oluşumunun birbirleri için katkıları vardır. Biçimsel karşıtlıkla ortaya çıkan iç ve dış kavramları daha ileride birbiriyle beslenerek birbiri içinde var olmaya başlamıştır. Karşıtlık yapı içinde iç ve dış kavramları arasındaki etkileşim aynı

zamanda dışarıdaki ve içerideki, birer geçişlilik alanıdır; ikisi de oldukları şeyin tersine dönüşmeye düşmanlıklarını birbirine aktarmaya hazır durumdadır. Böyle bir içeridelik ile dışarıdalık arasında bir sınır yüzey varsa her iki taraf içinde aradalık durumunun oluşması vazgeçilmez bir unsurdur.

Bu yapılar doğrultusunda Acar'ın fikirlerine göre;

“(…) burada “dış” ve “iç”, uzlaşmaz karşıtlıklar olarak değil bir “geçişlilikler alanı” olarak kurgulanması gerekmektedir” (ACAR, [20.01.2011]).

Bu görüş doğrultusunda geçişlilikler alanı olarak görülen bu yapı aynı zamanda öznenin içinde bulunduğu mekânla ve algılama biçimiyle doğrudan ilişkilidir.

1.3. Öznenin Konumuna Göre Algılanıp Biçimlenen İç-Dış Karşıtlığı

Birbiri içinde kendilerine yer edinen karşıt yapılar arasında net bir sınır var gibi görünmesine karşın ele alınan bu kavramları birbirinden ayıran yalnızca bulanık bir sınırdır ve varolan bu durum çoğu zaman kesin sınırlarla da ayıramayacağı için karşıtlıklarla ilgili yapılarda genellikle bu konu üzerinde durulmaktadır (Guarden, 1996:36). Bu anlamda iç-dış karşıtlığına da şu biçimsellik ile bakmamız gerekmektedir.

“Dışarı ve içeri, bir “gelgit” karşıtlığı oluşturur ve bu karşıtlığın apaçık geometrisi onu anlamlandırmamız için karşıtına başvurmayı gerektiren bu durum tıkanıp kalmamıza neden olur çünkü her şey hakkında bir karar oluşturan evet ve hayır karşıtlığının kesin netliğine sahip değildir” (Bachelard, 1996:225).

İç ve dış karşıtlığı her zaman için arada olma durumunu beraberinde getirdiği için net bir ayrımı yapılamayan bu yapı birbiriyle olan geçişliliğiyle kendini tanıtır durumdadır.

Birbiriyle ilişkilendirilerek algılanan bu yapılar bize şunu göstermektedirler; evrende her hareket diğer bir hareketin devam etmesinden ibaret olduğu için, organizmada meydana gelen değişim diğer bir hareketin ilişki biçimi ve sonucudur (Erişirgil, 2006:125). Bu yapı da bize karşıt kavramlar arasındaki eşitlik durumunu

göstermektedir. Yapılan açıklamalar doğrultusunda iç-dış ve arada olma kavramlarının bir arada bulunmasını sağlayan temel yapı bölünebilirliği doğrultusunda mekân olarak görülmektedir.

Mekânın tanımının belirlenmesi ile nasıl bir bağ kurarak algılandığı belirlenebilir:

“En genel anlamıyla mekân; tüm var olanları içinde bulunduran sınırsız yer... Tüm var olanların akışı içinde birbirlerinin yerini alması ile zincirlendikleri sonsuz süreyi dile getiren zaman kavramıyla sıkıca bağımlı olması maddenin var olma biçimlerinden başlıcalarıdır. Bundan dolayı; (...) Mekân, zaman, hareket, madde birbirlerinden ayrılmazcasına bağımlıdır. Bunlardan biri olmayınca diğerleri de olmaz” (Kahveci,[15.11.2007]).

Temel olarak bilinen bu tanım doğrultusunda iç ve dışın mekândaki algılamalarına Riemann da kendine göre bir düşünce belirlemiştir. Riemann mekânı büyük bir düşlem gücünden yararlanarak eğrilerle donatır; çünkü her evren eğrilerin içinde kapalıdır; her evren bir çekirdektir, bir tohumda, dinamik bir merkezde yoğunlaşır küçük olanın büyüğü içerdiği bir kez daha görülür (Bachelard, 1996:175).

“Mekânın özü, değişmeyen bir töz değildir. Temel töz, kendisiyle özdeş kalmayan bir şeydir, başsız ve sonsuz bir değişmedir, karşıtların savaşıdır, sonsuzca akan bir süreçtir. Hareket bu durumda yalnızca ötekine geçiş, bir tek yönlülük değildir. Daima hem aşağıdan yukarıya, hem de yukarıdan aşağıya aynı anda çok yönlüdür” (Çubukçu, 1989:26).

Mekânı algılamadaki bu hareketlilik farklı biçimlerde mekânın algılanmasına neden olmaktadır. Avar’a (2009:8) göre ise bu durum;

“Mekân ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle, hem kavram hem de gerçekliktir, yani toplumsaldır. Bu yüzden, ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yine cansız, sabit, durağan değil canlı değişken ve akışkandır. Sürekli diğer mekânlara akar ve geri döner, onlarla birleşir ya da çatışır. Bu akışlar ve çatışmalar ki farklı zamanlarla olur bir diğerinin ya da öncekinin üzerine yerleşir ve mevcut mekânı oluşturur. Bir başka ifadeyle mekân, birçok boyutuyla, ona katılan, anlamlandırılan veya anlamlandırılmayan, algılanan ve doğrudan deneyimle ilişkilendirilen pratik ve teorik akışlarla üretilir”.

Avar’ın burada aktardığı bilgiler doğrultusunda mekânın genel olarak algılanma biçimlerine değinilmiştir. Bulduğu her duruma göre geçişlilik oluşturan mekânlardaki en önemli etken akışkanlığıdır. Bu konudaki Leibniz’in görüşlerine

göre de mekân sebep ve sonuç olarak birbirine bağlı olanların iç içe girdikleri ardı ardına olmalarının düzen formudur. Mekânlarda var olan bu algılama biçimleri aynı zamanda iç-dış yapılarının algılanmasına doğrudan etki eden bir yapıdadır. Bu karşıt yapılar arasında olan iletişim aynı zamanda birbirini doğrudan etkilediği için birbirini sürekli olarak kapsayan durumdadır. Mekân algısı içindeki iç-dış kavramlarının anlamlandırılmasına da bu yapı çerçevesi içinde bakılması gerekmektedir.

Mekândaki iç-dış yapısının sorgulanmasıyla ilişkili olarak Girard'da şunları belirtmiştir; (...) içeriden bakıldığında aynılık görünmüyor dışarıdan bakıldığında ise farklılık. İçeriden bakış dışarıdan olanla her zaman tümleştirilebilir; dışarıdan bakış ise içeriden olanla tümleştirilemez (Girard, 2003:225). Bu yapının ortaya çıkmasındaki en büyük etken iç alanın her zaman için dışı kapsamasından kaynaklanmaktadır çünkü mekân salyangoz kabuğu benzetmesiyle görülmektedir. Yani genel olarak “Salyangoz kabuğu içinden çıkan her şey karşıttır ve bütünüyle çıkmadığı için dışarı çıkan içeride kalanla çelişir. Varlığın geri kalan bölümü, katı geometrik biçimler içinde kapalı kalır. Ayrıca kabuk izleği konusunda (salyangoz kabuğu) imgelem, küçük ve büyük karşıtlığının dışında bağımlı varlıklara da değinilir. (...) Bu noktada büyük ile küçüğün, gizli olan ile ortada olan, dingin olan ile saldırgan olanın, yumuşak olan ile sert olanın karşıtlıklarının altı bu benzetme aracılığıyla çizilmiş bulunmaktadır” (Bachelard, 1996:128).

Bu yapıda görünürde iç ve dış karşıtlığı birbirine bağımlı dizge biçimini oluştururken tek bir iç alanın kapsadığı ve dış alanla bağlarını koparamayacak durumda olduğu vurgulanmıştır.

Bachelard'a (1996:218) göre bu durum;

“Genel olarak bakacak olursak tüm bu evren iç mekânımızın bir parçası olarak görülmektedir. Birbirine eklenen parçalar iç mekânımızın da derinliğini oluşturur durumdadır. Bu deyiş, dünya mekânının sonsuz büyüklüğü ile içinde bulunduğumuz mekânın görünürde iç ve dış karşıtlığı birbirine bağımlı dizge biçimini oluştururken tek bir iç alanın kapsadığı ve dış alanla bağlarını koparamayacak durumda olduğu derinliğinin birbiriyle olan ilişkisini göstermek istediğimizde vazgeçilmez bir yapı durumundadır”.

Birbiriyle kaynaşan etkileşim içinde olan bu biçimler iç ve dış arasında sınırın olmadığını vurgulayarak birbirlerinin oluşumunda nasıl etkin bir rol oynadıklarını ve iletişim içinde olduklarını göstermektedir.

Net bir sınırla ayrılamayan karşıtlıkların sınırsızlığı öznenin konumuna göre algılanan mekânlarla birlikte iç-dış yapısının kavranış biçimlerini de etkiler ve kuşkuculuğu beraberinde getirir. Mekânda öznenin durumuyla ilişkilendirilen kuşkuculuk Alexander Moseley'e (2010:156) göre şöyle açıklanmıştır; "(...) gördüğüm şeyin gerçekte ne olduğunu bilme bakımından veya kişisel olarak onun hakkında düşündüğüm şeyler bakımından yanılıyor olsam da, bir şey görebiliyorumdur". Bu durum öznelere buldukları yerlere göre şekillenen algılama biçimlerimizin kesin olarak bir sonuca götürmeyeceğini vurgulamaktadır.

Nesnesi kendisine karşılık gelen olguların bilinemediği bir inancın ya da yargının ne doğru ne yanlış olduğunun bilinmemesi ve onun doğruluk nedeninin belirlenemez olması bizi farklı biçimlerde algılamaya yöneltir (Cevizci, [25.11.2008]). Kuşkuculuk açısından da elde edilen en genel yargı karşıtlıkların eşit yapılarla algılanarak arada olma biçimini sorgulatmasıdır. Kuşkuculuk genel bir tavır olarak, hiçbir şeyi olduğu gibi kabul etmeme, her şeyi genel bir eleştiri süzgecinden geçirme tavrı; belli bir doğruya ulaşmadan önce, kuşku duymanın zorunlu ve kaçınılmaz olduğunu savunan anlayıştır. Felsefe ya da metafizikte, insanın duygularının veya aklın yetersizliğinden dolayı, gerçekliğin bilgisine erişmeyeceğini, görünüşün gerisindeki gerçekliğe ulaşmanın hiçbir şekilde mümkün olmadığını öne süren öğreti olarak bilinmektedir (Cevizci, 2003:244).

Kuşkuculuk Jones tarafından da ele alınmış ve Jones'a (2006:514) göre;

"Kuşkuculuk hangi biçimde olursa olsun görünenleri yargıların karşıtı olarak konumlayan bir yatkınlık ya da zihinsel bir tutumdur; bunun sonucu şudur: birbirine böyle karşıt olarak konumlanan nesnelere ve hükümlerin eşit ağırlığı yüzünden, önce zihinsel bir kararsızlık durumuna geçeriz. (...) çatışan yargılardan hiçbirinin daha muhtemel olarak ötekinden üstün olmadığını belirtmek için, muhtemel olan ve olmayan bakımından eşitlik hakkında "eşit ağırlık deyişini kullanırız".

Mekân içinde öznenin konumuna göre algılanmaya çalışılan iç-dış kavramları eşit ölçüde algılanmaları nedeniyle kuşkuculuğu ve arada olma durumunu ortaya koymuştur. Bu yapı doğrultusunda birbirini kapsayan iç-dış kavramları aynı

düzlemden bakıldığında bir bütün olarak tek bir biçimde algılandığı görülmektedir. Genel olarak birbiriyle algılanan ve sürekli aralarında bir geçişlilik alanı olan bu karşıtlıklar farkında olmadan bir hareketin etkileşimini oluşturmaktadır. Mekânlarla birlikte iletişime geçen bu alanlar iç-dış karşıtlığının anlamlandırılmasında önemli bir etken konumundadır.

II. BÖLÜM

2. SANATTA KARŞITLIK ALGISINA YÖNELİK YAKLAŞIMLAR

Sanat, evrende ve dış dünyadan alınan bilgilerle etkileşim içinde olarak bireylerin düşünce boyutu, sezme ve görme biçimlerinin ilişkilendirilmesi için sürekli uygulama alanlarını güncelleyip yenilemektedir.

Resim, müzik, edebiyat gibi sanat alanlarında “büyük ile küçüğün, gizli olan ile görünenin, dingin olan ile karmaşıklığın, yumuşak olan ile sert olanın altı çizilmiş durumdadır” (Bachelard, 1996:132). Bu yapılar aracılığıyla oluşturulan yapılarda kimi zaman imge çok gizli, belli belirsizdir ancak etkileme alanı derinliklidir. Sanat alanındaki bu karşıtlıklar Foulque (1975:47) tarafından şu biçimde aktarılmıştır;

“Karşıtlar birbiriyle uyusurlar, değişik seslerden en güzel uyumu ortaya çıkarırlar, bu anlamda doğa da her şey kavgayla yaratılmıştır. (...) Karşıtlıkları doğada sever uyum, karşıtlarla doğar, benzerlerle değil. Böylece örneğin, doğa erkeği kadınla birleştirir ama varlığı bir benzeriyle birleştirmez. Doğa ilk birliği karşıtların birleştirilmesiyle gerçekleştirir. Ressam beyaz renkleri kara renklerle sarı renkleri kırmızı renklerle karıştırır ve modeli oluşturur; müzik de tek bir uyum sağlayabilmek için, tiz sesleri ve pes sesleri uzun sesleri ve kısa sesleri değişik seslerde birleştirir. Dilbilgisi seslilerle sessizleri birleştirerek anlatımını ortaya çıkarır; bu da uyumlu ve uyumsuz şeyler bir’den ve bir her şeyden gelirin karşıtlıklarla birleşiminin bir göstergesidir”.

Sanat yapıtlarında karşıtlıkların ne türden olduğunu bilmek için, birbirleriyle nasıl karşılıklı iletişim içinde olduklarını anlamak gerekmektedir. Her sanat yapıtının kendi içeriğiyle ilgili olarak karşıtıyla özdeşleşme gereksinimi, bütünün anlamlandırılmasında önemli bir etkendir.

Bütünü algılamamızda yön gösteren karşıtlık çalışma kapsamında içeride veya dışarıda olmanın anlamlandırılmasına yardımcı olacaktır. Temel olarak mekân içinde orada olmayı, oranın dışında olmayı, oradan oraya geçmeyi ve oranın çok daha içerisinde olabilmek gibi eylemleri aynı mekân içinde bir bütün olarak algılamamızın biçimsel sunumu üzerinde durulacaktır. Mekânın yörüngesinde öznenin algılama biçimiyle belirlenen içerisi ve dışarısının ilişkisi sonucunda “arada olma” durumunun resim sanatında görsel anlatım biçimlerinin irdelenme yöntemleri ve hangi anlamlar üzerinde yoğunlaştırıldığı açıklanmaya çalışılacaktır.

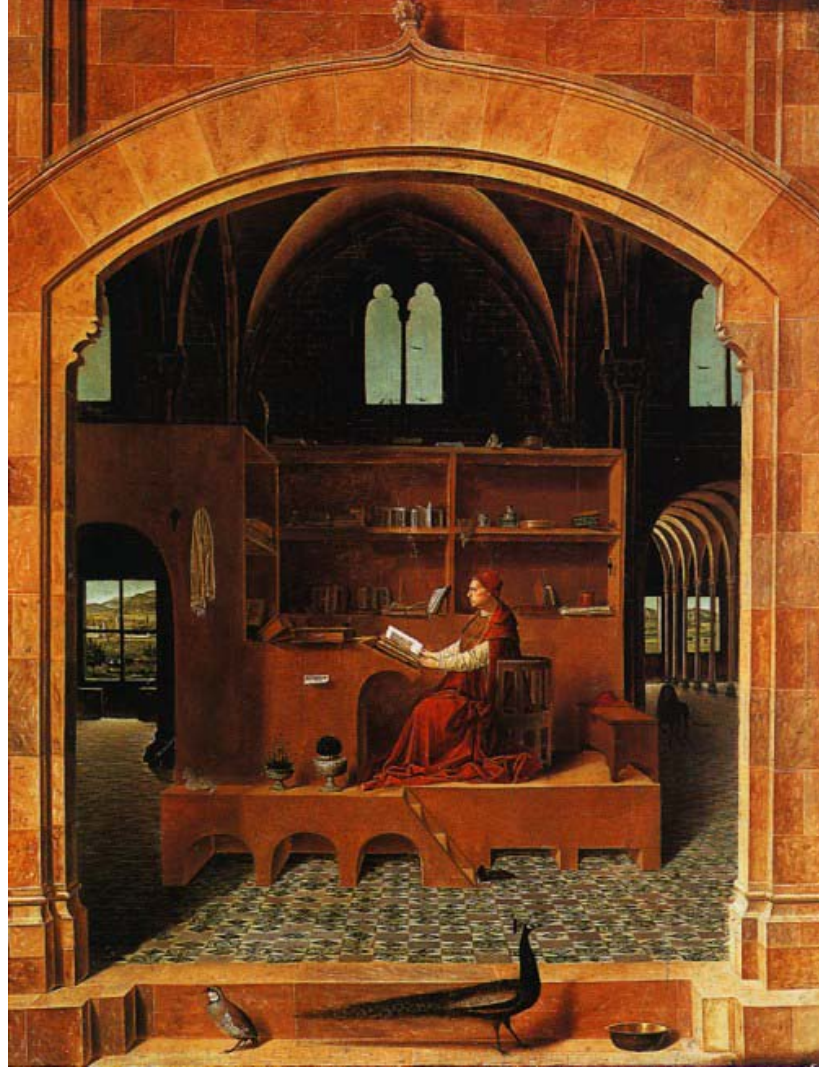
2.1. Resimde İç-Dış Karşıtlığının Gösterimi

Resim sanatı, iki boyutlu bir düzlemin tanımlanışı ve örgütlenişine dayanır. Bu açıdan yaklaşıldığında ister dizge yapısı olsun, ister doğalcı olsun, her betimlemede kendine özgü bir düzlem tanımlaması olduğu vurgulanır. Bu noktada “iç-dış” ve “arada olma” durumundan kaynaklanan “geçişlilik alanları” anlatım aracı olan resim düzleminde kişisel bakış açısı yönünde özgün anlatımlara dönüştürülmektedir.

Resim alanında irdelenen bu konuyla ilgili olarak değinilmesi gereken önemli unsurlardan biri; yok sayılan duvarların nasıl ortadan kaldırılarak geçişliliğin sağlandığıdır. Bu anlayışla biçimlenen resimlerde bir “geçişlilik” olarak algılanan yapılar dışarıyla olan bağlantıyı sağlamaktadır.

Resim alanında iç ve dış arasındaki geçişlilik ilk olarak mekân olgusunun tam olarak oluşturulmaya başlandığı Erken Ortaçağ dönemi minyatürlerinde olduğu bilinmektedir. Bu dönemden başlayarak oluşturulan mekânlar belli bir dizgede, iç-dışın birbiriyle olan sürekliliği ve arada olma durumları minyatürler aracılığıyla aktarılmıştır. Daha sonraki toplumlarda mimari yapıların gelişmesiyle mekânlardaki iç ve dışın birbiriyle olan ilişkisine sanat alanında ayrı bir nesne görevi yüklenerek incelenmiştir. Bu amaçla irdelenen mekânlarda kuşkuculuğun getirdiği bir yorumlama ortamı açığa çıkmıştır; böylelikle sanatçı, izleyici ve sanat nesnesi olarak algılanan mekân ilişkisi kendini arada olma biçimiyle anlamlandıracaktır (Tükel, 1999:77).

Erken Ortaçağ döneminden Rönesans’a kadar olan dönem kaynaklarına göre mekân planlamasında iç ve dış ayrımının tam olarak yapılmadığını göstermektedir. Genel olarak bu yapı Rönesans dönemiyle birlikte farklılaşır çünkü sanatçılardan Leon Battista Alberti gerçeğe uygun olarak resim yapmayı ve bu nedenle yeni keşfedilen perspektif kurallarını açıklamak için resmi bir pencere yüzeyi gibi göstermiş ve 20. yüzyıla kadar sürecek olan bir dönem bu anlayışla sürmüştür. Resim alanında bütün bu ilişkiler aracılığıyla bakıldığında, ilk olarak biçimsel ve dizgeli iç-dış kavramları arasındaki geçişlilik, Rönesans dönemi sanatçılarından Antonella da Messina’nın resimlerinde görülür. İç ve dış kavramlarının karşıt yapıları Messina’nın “Aziz Hieronymus Hücresinde” adlı yapıtında gözlemlenebilir (Tükel, 1999:78).



Resim 1. : Antonella da Messina “Aziz Hieronymus Hücresinde”, 1496, t. ü. y. b, 87 x 100 cm

Messina'nın, 15. yüzyıl da yaptığı “Aziz Hieronymus Hücresinde” adlı resmi akılcı bir yöntemle resminde izleyiciye, akılcılığa ters düşen bir biçimde duvarı yok sayan bir yapı sunmuştur. Bu durum Tükel (1999:77) tarafından şöyle açıklanmıştır:

“Yok sayılan duvar biçimini ortadan kaldırmanın iki yolu vardır. Ya bir iki adım daha atarak mekânın içine dahil olunacak (izleyici olarak bizde sanatçının peşinden gideceğiz doğal olarak) ve resimlenen iç mekân dışında yapıya ilişkin herhangi bir mimari öğenin gösterimi söz konusu olmayacak, ya da o duvar kemerli bir yapı ya da açıklık olarak benimsenerek rasyonel bir mekan tutarlılığı aranacak. Örneğimizde Antonella ikinci yolu yeğlemiş görünüyor. Ne var ki, doğa tutkunu erken Rönesans ustalarını öndeki yok sayılan duvardan çok (sonuçta atılan bir-iki adımla o iş çözülebilir), arkadaki yok sayılmaması gereken duvar cezptmiş görünüyor. İkili, üçlü ya da tek dikdörtgen pencerelerle açılan arka duvar döneminin doğaya açılma özelliklerinden biridir. Antonella her

açıklıkta ayrıntıcı özelliğini yansıtırken doğada iç mekânın bir parçası haline dönüşüyor”.

Tükel’in anlattıklarından yola çıkarak şu sonuca varılabilir: Aziz Hieronymus Hücrelerinde adlı yapıtta; duvarların olmayışı dış alanla yüzleştirmeye yöneltirken algılama biçimi olarak iç mekân alanının, dışı nasıl kapsadığını ve iç alana nasıl dönüştüğü gösterilmektedir. Bu resim iç-dış ve arada olma durumunu sunarken aynı zamanda özneyi ve izleyiciyi içinde bulunduğu konumu sorgulatmaya yöneltmiştir. İzleyici resim içinde dolaşırken resmin her karesine kuşkuyla yaklaşmak durumundadır çünkü mekânsal geçişlilikler öznenin konumuna göre biçimlenir iç ve dış arasında net bir sınır olmadığı için bu durum bulunulan konumu algılamayla ilgili olarak izleyeni karşıtlıklarla karşı karşıya getirebilir.

Resmin yapısına bu düşünce biçimleri ile bakıldığında duvarın ortadan kaldırılması ayrı bir kurguyu beraberinde getirdiği için, ilk olarak kemerli yapı dikkati çekmektedir. Figürün bulunduğu iç mekân ve son olarak arka planda yer alan pencerelerden görünen dış mekân algılanır. Resim şu üçlemeyi sunar: Dış-iç-dış gibi birbirlerini kapsayarak birbiri içinde var olan karşıtlıkların geçişliliklerini aktarır. Resim birkaç adım atıldığında iç mekâna dahil olma hissini yaratmasından dolayı izleyiciyi içine alır, resmin her karesinde yaşanacak bir kuşku olmayı da beraberinde getirir.

Sanat alanında Hegel’in bakış açısıyla biçimlenen bir diğer örnek de 17. yüzyılın ikinci yarısında Emmanuel de Witte tarafından yapılmış olan (resim 2) “Virginal Çalan Kadın” adlı resmidir. Bu resmin çıkış noktası, Flaman iç mekânları olarak tasarlanmış, birbiri içine geçmiş ilişkiler bütünü sunan bir anlatımı sergilemiştir. Flaman iç mekân resimlerindeki yan anlam dünyası, bir dönem için oldukça ilgi çekmiştir. Bu açıdan bakıldığında Flaman iç mekân resimleri zengin anlatımlar sunar. Son derece sıradan bir olayla çalgı, giysi, kadife masa örtüsü gibi renkli nesnelere heyecan uyandırıcı bir biçimde tanımlanmıştır (Tükel, 1999:79).



Resim 2. : Emmanuel de Witte “Virginal Çalan Kadın”, 1460, t. ü. y. b, 73 x 72 cm

Bu resim Tükel (1999:79) tarafından şöyle yorumlanmıştır;

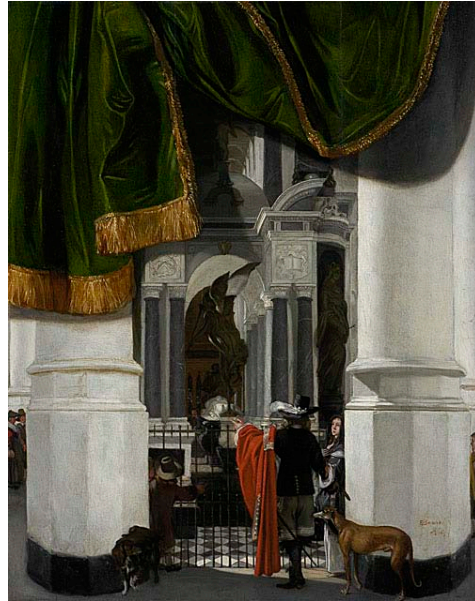
“Emmanuel de Witte tarafından yapılan bu resim iç içe geçmiş (iç) mekânlarıyla gösterim sorununa farklı bir yanıt getirmiştir. Dönemin tipik mekân kurgularından biriyle karşı karşıyayız. Sağda virginal çalan kadın bize sırtı dönük gösterilmiş. Duvarda asılı ayna, yinede onun yüzeyini göstermiyor ve modelin anonim niteliğini değiştirmiyor. Soldaki yataкта yatan adamın çıkarılıp kanepeye atılmış giysilerinden onun bir subay olduğunu anlıyoruz. Yer karoları, avize ve öteki nesnelere gündelik yaşamdan sakın bir kesit gözler önüne serilmiş. Bu kadarı bir iç mekân gösterişi için yeterlidir. Ne var ki, açık kapıdan bir başka (iç) mekânın gösterimi (o mekânı ise duvardaki harita belirliyor. Aynı avizenin orada da yinelenmiş oluşu, zaten her çizgisinde egemen olan güçlü bir perspektiften başka bir şey değildir), oradan bir hizmetçinin temizlik yaptığı başka bir mekâna geçiş; derinlik verme çabasının yüzeysel bir gösterimi olmaktan çıkıyor. Yapıt, gösterim sorunları açısından “içeriden içeriye bakış” türünden, daha çok eklemeli bir mantığı gündeme getiriyor. Witte'nin yapıtı, açılan yapılarla birbirleriyle ilişkili alanların (başka iç mekânların) gösterimi sorununa diyalektik bir o kadarda karmaşık yapılar sunuyor”.

Witte'nin resimlemiş olduğu algılanması zor gibi görünen bu geçişlilikler alanı, sanatçıya ve izleyiciye iki farklı bakış açısı gösterir. Öznenin konumuna göre belirlenen mekân olgusu ilk olarak, iç mekânı algılamak daha sonra onu kapsayan bir başka iç mekân gibi görünen dış kapsama alanını algılar ve son olarak bütün bu iç

mekân odalarını kapsayan bir başka oda ile karşılaşılır. Birbiriyle ilişkili bir biçimde kapsama alanı oluştururken kendi içinde bir diğerinin oluşum biçimine etki etmiş olur. Tek bir noktadan başlayan ve her zaman için bir diğerini içine alarak kapsayan, birbiriyle ilişki kurarak parçalara ayrılan ve bu yapının sonucunda belli bir dizgesel anlatım yöntemi oluşturan biçimleri içine almıştır.

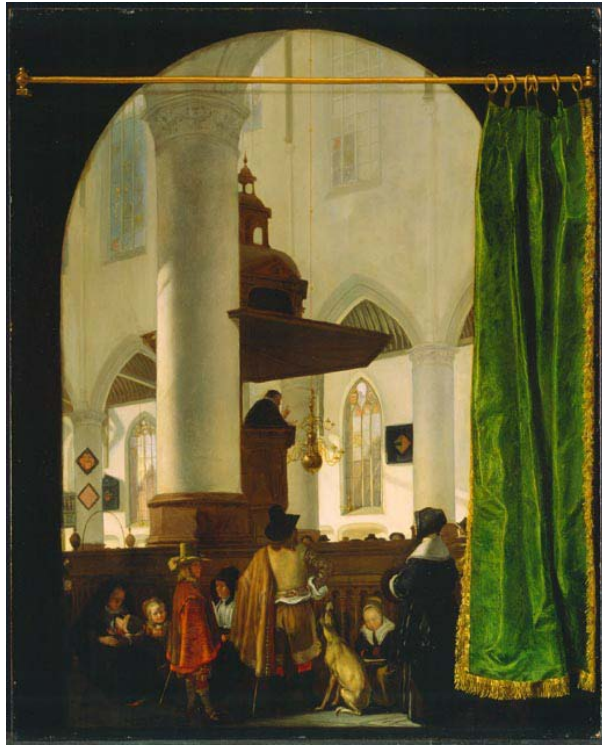
Resim alanında Witte de bu yöntemi kullanarak belli bir anlatım aracını ortaya çıkardığı için iç mekân aracılığıyla iç ve dış karşıtlığının birbirini hangi yapılar aracılığıyla kapsadığına değinmiştir. İçeriye dışardan bakmak ya da dışarıya içeriden bakmanın biçimsel anlatımını göstermeye çalışmıştır. Bu bakış açısı sağlanırken resmi destekleyen ve resim içinde büyük bir etkisi olan yer karoları; derinliği ve birbiri içine geçmişliği vurgulayan yapıdadır. Yer taşları aracılığıyla mekânın içine özneyi alan ve iç-dış arasındaki geçişliliği sunan bu biçimsellik ve duvarın ortadan kaldırılışı izleyenle doğrudan ilişki kurar.

Witte, resimlerini duvarları yok sayarak geçişlilik alanları olarak yapar ve bu resim bir diğer anlamda mekânsal yorumlamalarına farklı bir bakış açısı getiren dönüm noktası olmuştur. İç-dış kavramlarının arasında net bir sınırın olmaması nedeniyle her zaman birbirine dönüşmeye olanaklı oldukları için Witte’de izleyiciyle ilişkilendirmeye çalışmıştır. Bu yapıya ilişkin en iyi örneklerden biride (resim 3) Witte’nin yapmış olduğu “Amsterdam’daki Eski Kilisenin Dışı” yapıtıdır.



Resim 3. : Emmanuel de Witte “Amsterdam’daki Eski Kilisenin Dışı”, 1654, t. ü. y. b, 192 x 171cm

Witte “Amsterdam’daki Eski Kilisenin Dışı” adlı bu resimle mekân algılama biçimini izleyiciye yeni bir bakış açısıyla göstermeye çalışmıştır. Resmin üst kısmındaki perde dış alanla net bir sınırın olmadığını göstergesidir. İzleyiciye her durumda bir geçişlilikler alanı sunarak onları resmin içine alır. Resimdeki perde evin bir odasının parçasıymış gibi gösterilerek dış alanla bir bütünlük sağlanmış ve iç-dış arasındaki karşıtlığın birbiriyle çağrışım yaptığı bir ortam yaratılmıştır. Bu örneği Witte’nin bir başka yapıtında da görmek mümkündür.



Resim 4. :Emmanuel de Witte “Eski Bir Kilisede Vaaz”, 1668, t. ü. y. b, 50 x 73 cm

Witte’nin “Eski Bir Kilisede Vaaz” adlı resimde iç ve dışı yalnızca bir perde ayırır ve bir adım atarak iç mekândan çıkarılarak dış mekâna katılma sezgisi yaratmakta olup özne konumundaki bireye içinde bulunduğu yapıyı ve konumu sorgulatma olanağı tanımıştır. Witte’nin (resim 4) bu resminde ilk olarak dikkati çeken nesne perdedir; çünkü resimde dış mekân anlatılmasına karşın perde aracılığıyla çağrışım yoluyla bir bağ kurulmak istenir. Resmin en dışındaki siyah alan bir pencereden dışarıya bakıyormuş izlenimi yaratırken sol kenardaki yeşil perde de bu vurgunun etkin olmasını güçlendirir. Witte’nin genel olarak resimleri iç içe geçen alanların birbirlerini kapsayarak oluşturdukları arada olma alanlarını

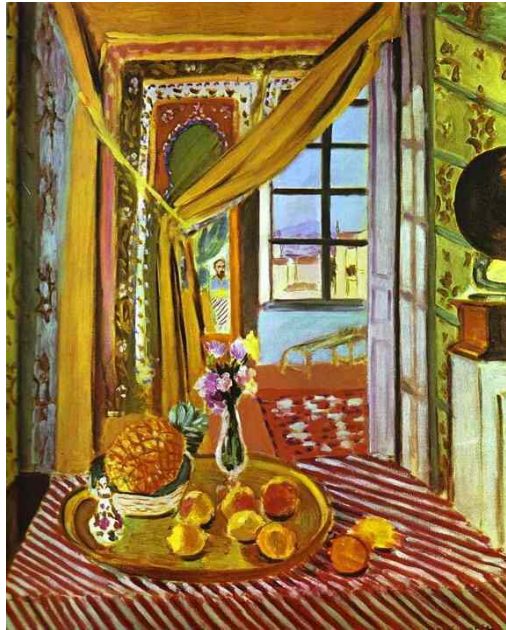
göstermektedir. Aktarılan bu durum öznenin ve izleyicinin algılama biçimiyle eşdeğer durumdadır.

Perspektifin bilimselleştirilmesi ile daha belirgin olarak kullanılmaya başlanılan iç ve dış mekânlardaki iç içe geçmişlik ve arada olma durumlarının en belirgin anlatım araçları kapılar ve pencerelerdir. Her dönem bu araçlar, yapıları gereği iç ve dış mekân karşıtlığı arasındaki tek bir noktadan birbirini kapsayarak çoğalabilen yapıların birbiriyle iletişimini sağlayan bir aracı konumundadır.

Bu durum Rönesans döneminden başlayarak perspektifin etkisiyle derinlikli bir uzamı gerektirirken Aksoy'a” (Aksoy, yazılı görüşme, 9 Mayıs,2011) göre;

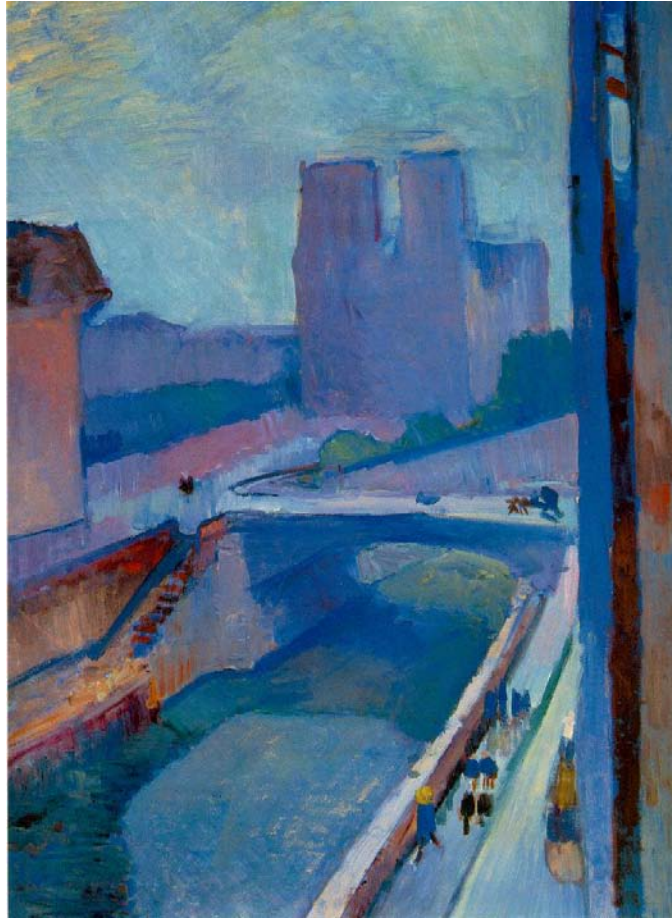
“20. yüzyıl başında modern sanatçılar tablonun pencereye benzetilmesine, resimde perspektif olgusuna karşı çıktılar. Francis Picabia tablodan bahsederken “Pencereyi kapayınız. Ne kaybederiz” demiştir. Matisse’in açık pencereyi kompozisyonlarında bile derinlik değil yüzeysellik olgusu görülür. İç ve dış mekânlar aynı yüzeydeymiş gibidir. Böylece pencere tabloya yalnızca yeni bir boyut kazandıran mimari bir eleman olarak işlenmekle kalmamış, pek çok sanatçı ve yazarın tablo-pencere ilişkisi üzerine düşüncelerine yol açmıştır”

İç-dış karşıtlığına ayrı bir bakış açısı getiren sanatçılardan bir diğeri de Matisse'dir. Matisse kullandığı renk biçimleriyle ve kurguladığı mekânlardaki iç-dış karşıtlığını yansıtmaya ilişkili olarak farklı bir algılama biçimi göstermiştir. Konuyla ilişkili olarak iç-dış karşıtlığı ve bu yapıların pencereler, kapılar aracılığıyla ortaya çıkardıkları arada olma durumlarını Matisse'in resimlerinde de görmek mümkündür.



Resim 5. : Henri Matisse “Fonograf ile İç”, 1924, t. ü. y. b, 18 x 25 cm

Matisse'in "Fonagraf ile İç" adlı resmi iç-dış arasındaki geçişlilikleri göstermek için kapı ve pencere kullanılmıştır. İlk olarak resimdeki iki odayı birbirinden ayırmaya çalışan yarım açıklıkta bulunan bir perde dikkati çekmektedir çünkü bu nesne resme giriş noktası olan iç odayla içi kapsayan dış oda arasında bağ kurarak bir arada olma durumu gerçekleştirmiştir. Resmin daha ilerisinde pencere aracılığıyla içyapıları kapsayan bir dış yapıya açıldığı görülür. Birbiri içinde birbirini kapsayarak anlamlar yüklenen bu iç-dış karşıtlığında her durum aralarındaki ilişki gereğince birbirini zorunlu kılar.

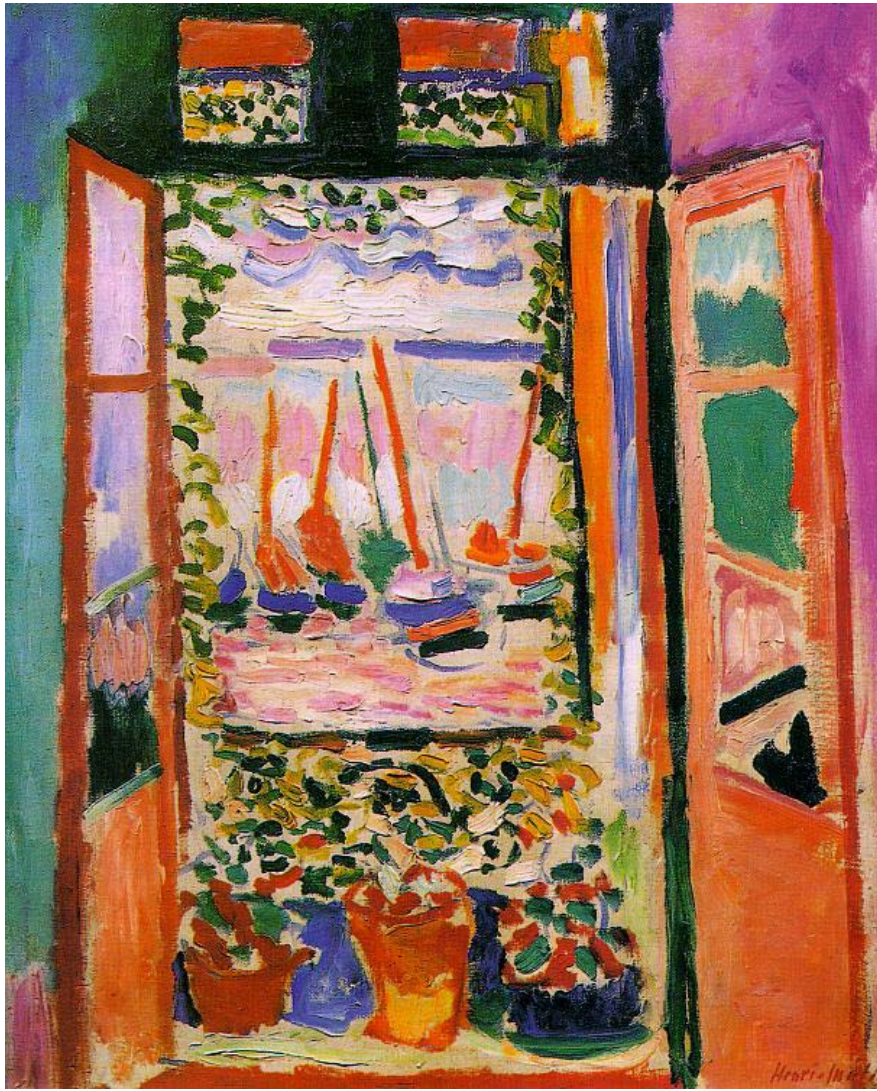


Resim 6. :Henri Matisse "Notre Dame Öğleden Sonra Bir Bakış", 1918, t. ü. y. b, 45 x 65 cm

Matisse'in "Notre Dame Öğleden Sonra Bir Bakış" adlı resmi diğerlerinden ayrı bir algılama biçimi sunmaktadır. Resimde bir dış mekân manzarası aktarılıyor gibi görünmesine karşın bu resim bir içerden dışa bakış biçimini göstermektedir. Resimde bir iç mekân belirtisi görünmemesine karşın resmin sağ tarafında yer alan dik girintili yapı penceren bakış imgesini sunmuştur. Resimdeki küçük bir girinti

olarak görünen pencere çerçevesi iç alanla ilgili çağrışım yapmaktadır; çünkü iç ve dış karşıtlığı her zaman için birbirini gerektiren ve birbiriyle bağlantı kurulduğu ölçüde anlam oluşturabilen yapıdadır. Matisse'in bu resmi dışı gösterirken iç alanı algılatan ve özneye de içerde mi dışarıda mı olduğunu kuşkuculuk içinde sorgulamaktadır.

Matisse düşüncesi ve resimlerinin biçimsel özelliğiyle dönemine farklı bir anlayış kazandırmış ve bunlardan "Açık Pencere" adlı resmiyle algılanma durumları çeşitlenmiştir.



Resim 7. :Henri Matisse "Açık Pencere", 1905, t. ü. y. b, 40 x 42 cm

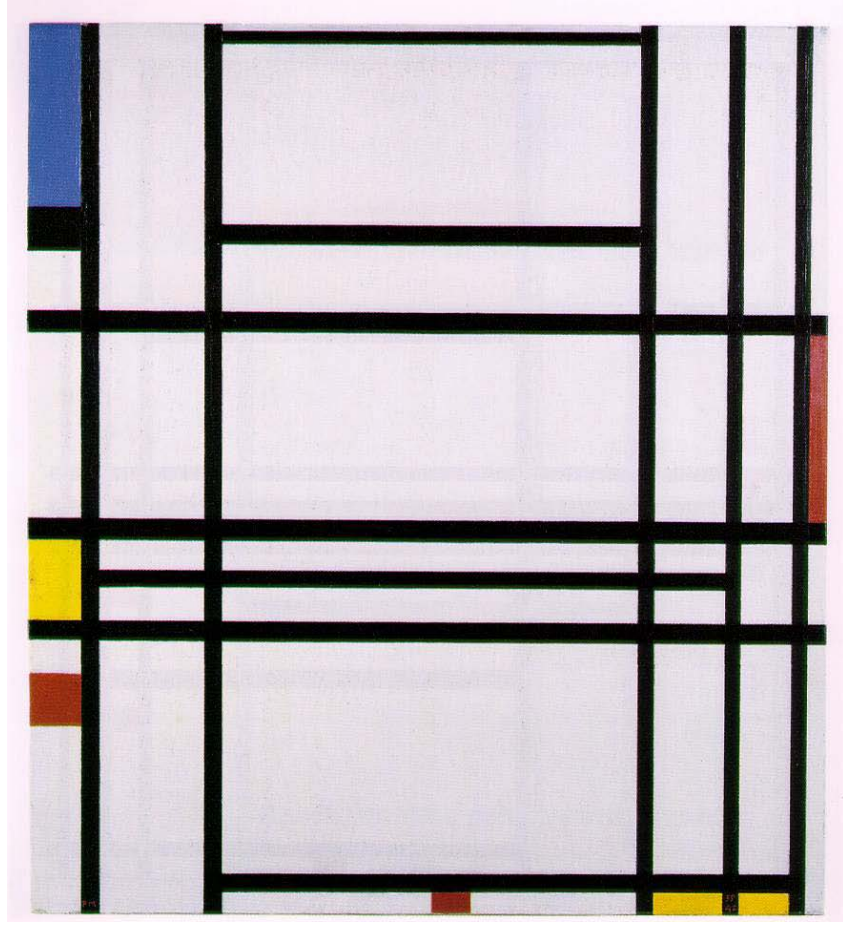
Matisse "Açık Pencere" adlı resminde açık bir pencereden dış mekân görüntüsünü aktarmış ve Rönesans dönemi resimlerindeki iç-dış ve arada olma

durumunun öznedede yarattığı görsel algıdan ayrı biçimde oluşturulmuştur. Perspektif kurallarının göz ardı edilmesiyle iç-dış karşıtlığının ortaya koyduğu arada olma durumu resmin derinliği yerine aynı yüzeyde yan yana duruyormuş izlenimi yaratmaktadır. Bu düzlemdeki yapı iç-dış ve arada olma kavramlarının geçişlilik durumunu resimsel derinliği kullanmadan doğrudan yansıtmaya çalışır. Rönesans dönemi resimlerinde iç-dış karşıtlığını kapsayan mekânlarda geçişlilik belli bir sıra ile algılanırken Matisse'in bu resmin de renklerinde etkisiyle iç ve dış karşıtlığı aynı düzlem içinde yer alıyormuş izlenimi kazandırır. Resmin unsuru olan pencere arkasında yer alan manzara görüntüsüyle eşit ölçüde ve doğrudan algılanmaktadır. Resme bakan izleyicinin iç mekâna katılması ve dış alanın anlatımı için yüzeysel bir algılama biçimi olarak gösterilmiştir. Bütün bu yüzeysel yapılarla temeli atılmış olan geometrik biçimsel değişiklikler ve iç-dış karşıtlığını anlamlandırma çabası Piet Mondrian'ın resimlerinin de ana sorunsalları arasındadır.

Krausse'a (2005:98) göre;

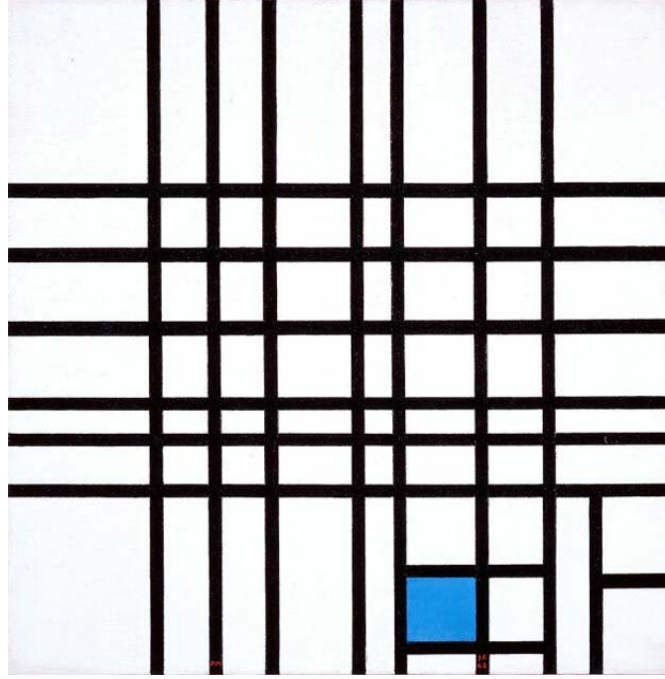
“Mondrian üç boyutlu mekân ve eğrisel çizgi geleneklerinden ayrılan bir üslup geliştirerek; eserlerinde görsel dilin ve kompozisyonun temel unsurları olarak renk, biçim, alan ve çizgiyi ön plana çıkartır. Mondrian yatay ve dikey hatlardan oluşan geometrik bir sistem kurmuş, bunu saf renklerle desteklemiştir. Nesneden bağımsızlaştırdığı ve renk biçim üstüne inşa ettiği yapıtlarının bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlıyordu. Daha çok Mondrian doğal biçimlerin ardında yatan ebedi biçimlere ulaşmak istemiştir”.

Çizgisel mekân anlayışı Mondrian'ın oluşturduğu resimlerde ön plandadır. Mekânlar, manzaralar dikey ve yatay unsurlarla vurgulanmaya çalışılan iki boyutlu mekânlara ilişkin özelliklerle renk ve geometrinin derinliğinden yararlanmaya çalışır. Resimlerde derinlik uzay olarak değil yatay olarak resmin düzleminin bir uzantısı biçiminde ve yanlamasına gösterilen çizgilerle yataylığı derinlik olarak anlamlandırmaktadır (Lynton; 2004:74–76). Mondrian'ın resimlerinde iç-dış ve mekân kavramları daha iyi görselleştirilebilir.



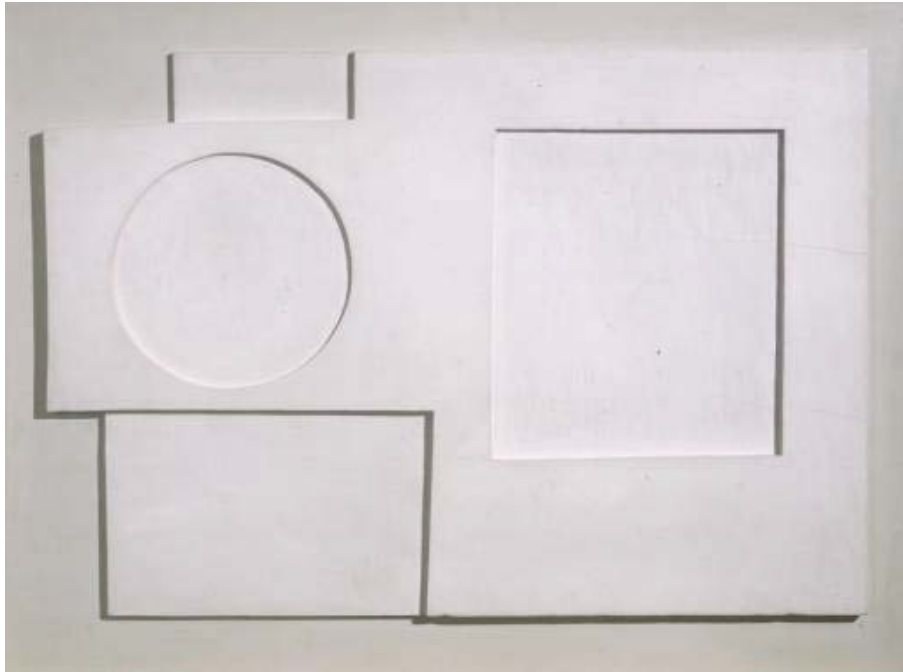
Resim 8. :Piet Mondrian “Composition No: 10, 1917, t. ü. y. b, 72 x 59 cm

Mondrian döneminin doğa ve mekân anlayışına farklı bir yorumlama getirdiği “Composition No: 10” ve “Composition No: 12” resimlerinde oluşturduğu geometrik karşıtlığın dengesini sunmaktadır. Genel olarak Mondrian’ın resimleri kırmızı, mavi, sarı ya da nötr renklerden siyah, beyaz ve griden oluşmaktadır. Resimlerinin yüzeyleri dikdörtgen ya da prizmalar aracılığıyla biçimlenirken; denge, ritim ve oran gibi temel unsurlar yerleştirilme biçimlerine göre algılanmaktadır. Bu durumda resmin ortasında bulunan siyah renkteki üç çizgi derinliğe giden bir alanın göstergesidir. Mondrian’ın nesnelere özüne değinerek var olan gerçek biçimlerin kendi gerçeğine ulaşma isteği onu diğer sanatçılardan ayırarak biçimselliğin en aza indirgenmesine yöneltmiştir.



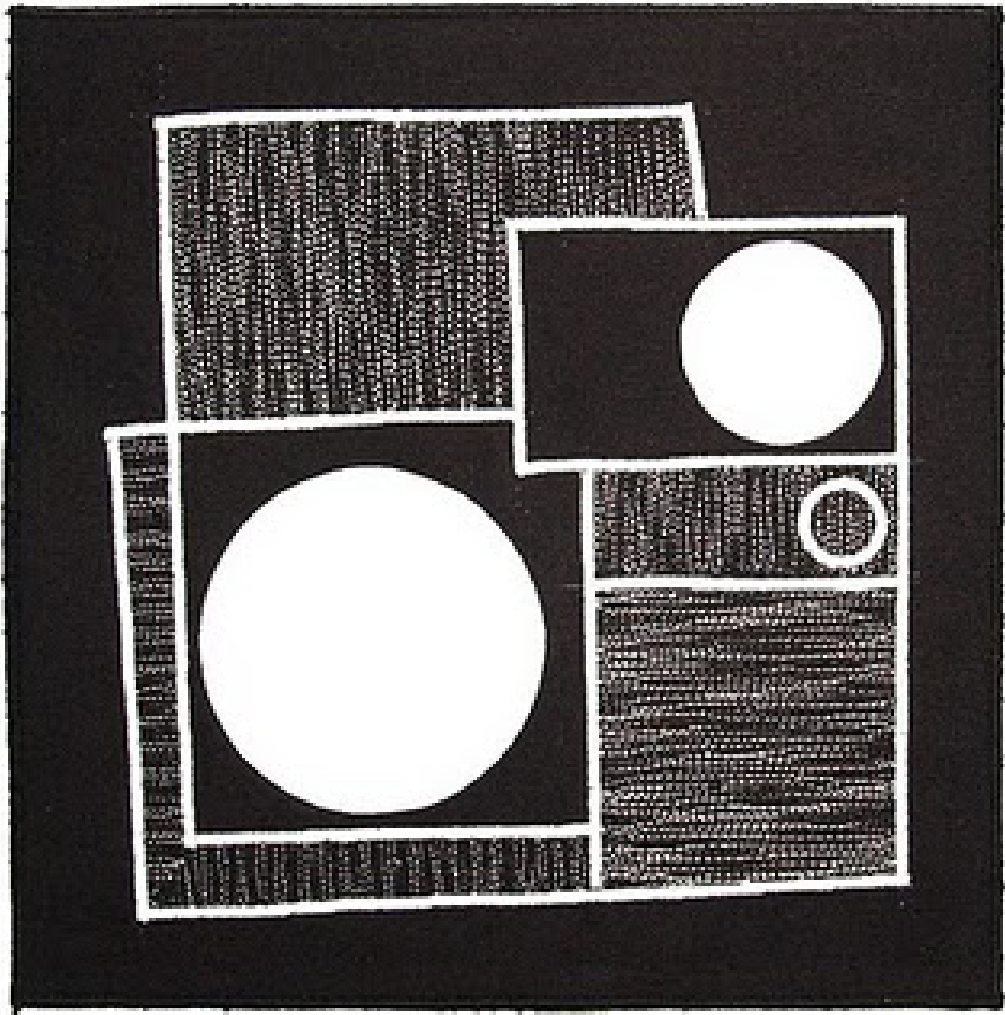
Resim 9. : Piet Mondrian “Composition No: 12”, 1918, t. ü. y. b, 41 x 49 cm

Mondrian’ın mekân ve biçim anlayışı dönemine getirdiği alışılmışın dışında insanları düşünmeye yönelten bakış açısı Ben Nicholson’nın resim 10’da yapmış olduğu gibi çağdaş dönem sanatçıları bu konuda ilham kaynağı olmuştur.



Resim 10. : Ben Nicholson “Kabartma”,1934, Karton kabartma tekniği, 71,8 x 91,5 cm

Nicholson yaptığı resimlerde, Mondrian'dan farklı olarak, yatay dikey çizgiler ve renk yöntemiyle nesnelerin genel yapısını renkler aracılığıyla kurgularken, Nicholson aktardığı biçimler doğrultusunda eğriler, yuvarlaklar ve karelerle nesnelere anlamlandırmayı seçmiştir. Nicholson “Kabartma” adlı resminde farklı kalınlıktaki beyaz kartonları oyarak algıladığı mekânların gerçekliklerini ancak bu biçimlerle anlamlı kılacağına inanmıştır. Mimarının resim üzerindeki algılama biçiminin deneyselliğinden yararlanarak farklı bir yaklaşım gerçekleştirmiştir.



Resim 11. : Ben Nicholson “ St Ives Okulu”, 1934, Kâğıt üzerine baskı, 50 x 50 cm

Nicholson, “St Ives Okulu” adlı resminde siyah bir arka alan üzerine kurduğu birbirleriyle ilişkili kareler ve yuvarlakların içine soyut bir okul binası yerleştirmiş ve en yalın biçimi olarak bu resmi ortaya çıkarmıştır. Nicholson da resimlerinde karşıtların dengesini kullanarak iç içe geçmiş ve iç-dış arasında bir ilişki dizgesi

kurmaya çalışmıştır. Resmin içyapısında bulunan iki siyah kare beyaz alanları kapsayacak biçimde kendileriyle bağlantı kurmasını sağlarken, gri alanlar bu karşıtlıklar arasında geçişlilik görevi görerek, arada olma biçimlerini gösterge konumunda iletir.



Resim 12. : Ben Nicholson “ Yeşil Carnac” , 1939, t. ü. y. b, 66 x 46 cm

Nicholson, “ Yeşil Carnac” isimli resminde siyahla kaplanmış alan daha çok sonsuz evren izlenimi oluşturarak bina mimarisinin yalınlığını göstermeye çalışmıştır. Oluşturulan (resim 12) bu yapıların temelinde bir karşıtlık yasası yatmaktadır; çünkü mimari yapının özünde her şey dikeyler, yataylar, eğriler ve çizgilerle aktarılırken bu biçimler arasında yapının anlamlandırılması açısından önemli bir işlevi olan iç-dış karşıtlığının olmasıdır.

Çağdaş Türk sanatında da iç-dış karşıtlığının da nasıl ele alındığına bakmamız gerekmektedir. Bu konuda farklı yaklaşım geliştiren Neveser Aksoy, Yavuz Tanyeli, Bülent Şangar, Bubi gibi sanatçılara değinmemiz gerekmektedir. Neveser Aksoy 1978'den bu yana pencere resimleri yapmaktadır ve bu anlamda Türkiye de en uzun süre pencere resmi yapmış olan sanatçı olarak adını duyurmuştur. 1990 yılında Sorbonne Üniversitesi'nde Plastik Sanatlar doktora tezinin konusunu da "Tablo-Pencere / Pencere-Tablo" oluşturmaktadır. Nicolas'a (2001:36) göre;

Sanatçı doğada gördüğü biçimleri alarak, ayrıntılardan süzüp, arıtıp yeniden düzenlemektedir. Pencere mekânından aldığı tüm elemanlar, tuvalin yüzeyinin plastik bütünlüğü içinde tasarlanmıştır. Aksoy'un çerçeve içinde çerçevelenmiş pencereleri genel olarak iç ve dış mekânlarımızı belirtir, iç ve dış dünyamızı oluşturur.

Genel olarak Neveser Aksoy'un çalışmaları içerik ve teknik olarak üç ayrı dönemde incelenebilir. Teknik olarak bakıldığında ilk dönemlerinde boyayı yoğun olarak kullanırken, ikinci döneminde kes yapıştır (kolaj), son döneminde ise assamblaj ağırlıklı diyebiliriz. Ancak bu teknik farklılıklarının daha çok ifadeyi kuvvetlendirmek amacına yönelik olduğunu ve birbirini destekleyerek olgunlaştığını görmekteyiz (Erkılıç, 2001:11). Neveser Aksoy'un resimlerinde iç-dış karşıtlığı ilk olarak bir yerlere açılıyor yani pencerenin içinden dışarısını görüyorduk ya da pencere bir yerden açılıyordu ve ev içlerini tam göstermese bile, imgeletebiliyordu (Turan, 2001:10). Aksoy resimleriyle ilgili şunları aktarmıştır.

"Duvarda bir "açma" olan günlük yaşamımızın ayrılmaz elemanı pencerelerin asıl işlevi iç ve dış mekânlar arasında bir geçiş yeri olmasıdır. Dışardan ya da içerden bakışımızda pencere açık olduğunda gözün dikkati pencereden ziyade bu geçişlilik aracından görülen olay ve nesnelere yönelir. Açık pencereleri kompozisyonlarımda pencere nesne olarak önemini kaybeder, bakışımız pencere-çerçeveden görülenlere yönelir" (N. Aksoy, yazılı görüşme, 9 Mayıs,2011).

Aksoy resimlerinde algılanan yapıları bu biçimde anlamlandırırken, öznenin kuşkuculuğuyla ilişkilendirilen arada olma durumu da Samurçay'a (2001:44) göre şöyle anlamlandırılmıştır;

Resimdeki nesnelere bir içeriye bakan yanı var bir de dışarıya yönelen yanı; hep ince ağlarla çeker gibiyiz bilinmezlikler denizini pencereden içeri. "Ben" mi "O" mu? Ben içerde isem o dışarıda; Ben dışarıda isem o içerde. Hep yokmuş gibi düşündüğümüz alanlarda bilinmezlikler. Bu pencereden benden, ondan başka daha niceleri bakmıştır kim bilirdir.

Bu anlamsallıkla aktarılan yapıtlar Aksoy için bir sorgulama alanı oluşturmuştur. Her şeyden önce pencere ve tahta gibi iç ve dış mekânlar arasında iletişim ve ilişki kuran işlevsel bir nesne, ışık veren ve dışarının zararlarından koruyan veya tam tersi kaçmamızı sağlayan yaşamsal unsurdur. Bu nedenle iç-dış kavramlarının algılanma biçimleri farklı biçimlerde yorumlanmalarına neden olmuştur (Jakimuik, 2001:9).



Resim 13. : Neveser Aksoy “Bakış” , t.y, Tuval üzerine asamblaj, 47 x 92 cm

Aksoy’un oluşturduğu “Bakış” adlı resimde sağ tarafa açılan tahta pencere yapısı içeriye doğru bir bakış açısı geliştirerek dış alanla ilişki kurulmasını sağlar. Aksoy, iç-dış arasındaki iletişimi daha iyi yansıtabilmek için “asamblaj’ı” da almıştır. Tuval ve boya, gerçek tül perdeler, fotoğraflar, hasırlar, boynuzlar, çakıl taşları, mukavvalar, teller, sandıklardan sökülmüş tahtalar böylece yapıya daha gerçekçi bir görünüm katmıştır (Samarçay, 2001:45). Sanatın aktarım biçimleriyle ve anlatım unsurları ile resimlerini beslemiş ve iç-dış arasındaki sınırlılığı ortadan kaldırmıştır.



Resim 14. : Neveser Aksoy “Kafesden Grafitili Duvara Bakış”, t.y. , t. ü. k. t, 100 x 100 cm

Aksoy, “ İsimsiz” adlı resminde iç-dış karşıtlığıyla ilişkili olarak karşıdaki binanın yüzeyinde bölümlenmeler yaparak sade bir anlatım kurmaya çalışmıştır. Yapı içinde iç alanla ilişki kurmamıza engel olamazken daha çok özneyi o yapının arkasındaki varlıkla ilişki kurarak anlamlandırmaya yöneltir. Resimsel yapının sorgulanmasındaki en önemli etken iç-dış karşıtlığının birbirini gerektirmesidir.



Resim 15. : Neveser Aksoy “İsimsiz” t.y, Karışık teknik Paris duvarı

Aksoy’un kendi algılama biçimine göre yorumladığı iç-dış karşıtlığı ve arada olma biçimlerinin birbiri içine geçerek algılama alanı oluşturma durumlarını

aktardığı “İsimsiz” adlı resimde iç içe geçerek birbirini kapsayan iç ve dış kavramlarının farklı biçimlerde algılanmasına yönelik bir çalışma ortaya koymaya çalışmıştır. Aksoy, son döneme ilişkin çalışmalarında daha çok grafitiler ve doğal ve hazır malzemeleri (asamblaj) kullanmıştır.



Resim 16. : Neveser Aksoy “İsimsiz”, t.y, Duvar üzerine grafiti tekniği

Aksoy’un son dönem resimleri genel olarak şu biçimsel özellikleri taşımaktadır.

“Pencere ve onu çevreleyen sıvaları dökülmüş, üzerine grafitiler yazılmış, afişler yapıştırılmış duvarları ele aldım resimlerimde, çeşitli malzemeleri fırça ile ifade etmenin yanı sıra, kendilerini de kullanarak asamblaj çalışmalar gerçekleştiriyorum. Böylelikle aynı zamanda pencere temasına değişik ve çağdaş bir yorumlama getirmeyi amaçlıyorum. Asamblaj yapıtlarımda pencere üç boyutluluk kazanıyor. Hatta çevresindeki duvardan soyutlayarak ele aldığım bazı tahta kepenkli yapıtlarımda, söküp tekrar istediğim biçimleri yorumlayarak aktarıyorum demiştir” (N. Aksoy, yazılı görüşme, 9 Mayıs, 2011).

Neveser Aksoy’un iç-dış karşıtlığı kavramları aracılığıyla yapılan çalışmalarına değindikten sonra bir diğer önemli isimde günümüz sanatçılarından Yavuz Tanyelidir. Tanyeli’ne göre sanatçının genel düşünce yapısı içinde biçimin hiçbir zaman değişmediğini sadece sanatçıların bakış açısıyla ilişkili olarak algılayışın farklılaştığını vurgular. Tanyeli de aktarmış olduğumuz diğer sanatçılar gibi iç-dış arasında ilişkiyi kurmaya çalışarak aradalık durumunu ortaya çıkarmıştır. Tanyeli, genel daha çok sade bir anlatımı tercih etmesi sebebiyle yaptığı resimde kullandığı yalın renklerle iç-dış karşıtlığıyla doğrudan iletişime geçerek geçişlilik

oluşturmuştur. Tanyeli'nin yapıtlarında bulunan iç-dış karşıtlığının ele alınma biçimi Özal (2000:35) tarafından şöyle değerlendirilmiştir;

Yüksekçe bir mekândan farklı mekânlara aitmiş gibi görünen görüntüler bulunmaktadır. Öyle ki sanki bir arada olmaması gerekirken bir şekilde; belki de hileyle bir araya getirilmiş gibi duran iki ayrı parçamıza bakmaktayız. Bu yapıyı karşıtlıkların ilkesi olarak da değerlendirebiliriz. (...) daha genel bir yapıda zıt olarak algılanabilen yapıların genel birliği olarak görülmektedir.

Tanyeli'nin çalışmalarındaki bu biçimselliğe en iyi örnek "İsimsiz" adlı çalışmasıdır.



Resim 17. : Yavuz Tanyeli "İsimsiz", 1998, k. ü. s. b, 25 x 40 cm

Tanyelinin "İsimsiz" adlı resminde geçişlilik alanı olarak görülen pencereyi yalınlaştırılmış ortadan kaldırmış ve dış kapsama alanıyla doğrudan iletişim kurmayı amaçlamıştır. Akay'a (1999:1) göre Tanyeli'nin yapıtları;

"İç gerçeklik ile dış gerçeklik arasında denge oyunları oluşturmuştur. Yavuz Tanyeli, iç gerçekliğini tuvalin yüzeyine dev boyutlarla kurgularken dış gerçekliği öznel bir yorumla sunuyor. İç ve dış gerçeklik arasındaki ayrım bir yerde karşıtlıkların bulunduğu Moebius şeridi gibi birbiri içine girmiş durumdadır. (...) iç ve dış mekânı birbiri içine sokmaya başladığında yukarıda bahsetmiş olduğumuz Moebius şeridi

gibi, Yavuz Tanyeli iç ve dış dinamikleri renkleri sayesinde dışavurarak anlamlandırmıştır”.

İçinde bulunduğumuz dönemin yapısı itibariyle değinmemiz gereken bir diğer isim de Bülent Şangardır. Çalışmalarının genel yapısını daha çok fotoğraf ve kavramsal yapılar aracılığıyla oluşturarak kendine bir anlatım dili oluşturmaktadır.

Şangar’ın sanat anlayışı; Klasik Rönesansçı bakışıyla yalın biçimsel, Bauhaus etkisinden çıkarak günümüze gelmek istemekte ve günümüz sanatına ilgi duymaktadır. Bu anlamda yeni çıkan dergiler ve bunlarda gördüğü sanatçıların yapıtlarının fotoğrafları Şangar’ı entellektüel yaşamında biçimsel olarak etkilemiş ve bu doğrultuda çalışmalar oluşturmuştur (Akay, 2009:14).



Resim 18. : Bülent Şangar “İsimsiz(Pencereler)”, 1997, Fotoğraf , 90 x (40x26 cm)

Akay’a (2009:119) göre Şangar’ın “isimsiz (pencereler)” adlı çalışması;

1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde Roza Martinez tarafından 90 fotoğraftan oluşan “isimsiz (pencereler) fotoğraf serisinde Bülent Şangar bir pencerede halı silmekte, birinde gazete okumakta, bir başka imajda çiçek sulamakta ama bir alttaki kattaki imajda ise bu imaja karşı şemsiye açmaktadır; pencerelerden diğerinde sırtını dönmekte veya fotoğraf çekmekte ve hatta kendi alt kattaki kendisinin fotoğrafını çekmektedir. Başka birinde bir siyah başörtülü İslamcı kız camdan bakmaktadır; ateş etmekte ve hatta iki Bülent Şangar birbirine ikiz olarak ateş etmektedirler; bir başka pencerede ise camdan bavulunu taşımakta ve

kare kare giden bu imajlarda Bülent Şangar bu yapıtının en büyük özelliği istediğiniz yerden girerek okunabilir, izlenebilir olmasıdır.

Şangar yapmış olduğu bu çalışmaların yanı sıra “ikizlik” başlığı adı altında çalışmalar yapmış ve her zaman için karşılıkların birleşiminde bir kavram ortaya çıktığını vurgulamıştır. Rene Girard farklılıkların karşıtlığının daha çok anlamsal açıdan zenginliğinden söz etmiştir.

Şangar’ın genel olarak çalışmaları dışın ve için ilişkisini aralarındaki geçişliliği yansıtmıştır. Bu durumla ortaya çıkan arada olma biçiminin de farklı bir görsellikle sunulduğunun göstergesini görmekteyiz.



Resim 19. : Bülent Şangar “İsimsiz(Kapılar)”, Fotoğraf , 16 x (66x100 cm)

Şangar’ın (resim 19) yapıtında iç-dış karşıtlığı ve arada olma biçimi abartılı acı imgeleri, günlük yaşamın hiçbir şey olmamışçasına sürmesi, olayların tümüyle döngüsel olduğuna işaret ediyor. Evin içinde yarı açık bir kapının ardından izliyor olmamız, içerde olanları anlamlandırmayı sağlarken bir yandan da özneyi dışarıda

kalmaya yöneltmiştir. Oluşturulan bu yapı, hem içerideki alanla hem de dışarıdaki alanla her zaman için iletişimde olmaya uygun ortam yaratılır.

Son olarak; iç-dış karşıtlığı ve arada olma durumuyla ilişkilendirilebilecek günümüz sanatçılarından Bubi ve Ben Willikens'in yapıtlarına değinilmektedir. Bubi ve Willekns "*Hem içeride Hem Dışarıda: Bir Mekân Kurgusu*" isimli sergileriyle mekândaki karşıtlıkları ve arada olma durumlarını yorumlamışlardır. Uçar'a (2010:54) göre Bubi ve Willikens'in yapıtları şöyle yorumlanmıştır;

"Orada olmak", "oranın dışında olmak", "oradan oraya geçmek" ve "oranın çok daha içerisinde olmak" gibi eylemleri aynı mekân içinde bir bütün olarak sunuyor. Öyle ki bir sergi, izleyicilerinden mekânı yeniden derlemelerini ve sanat yapıtının bir mekânın sınırlarını, yörüngesini ve boyutlarını nasıl değiştirebileceğinin farkına varmalarını talep ediyor. Çünkü sanatçılar bir mekânda üç ayrı boyutu sunuyor ve üç ayrı boyutta hem bireyin kendi varlığını, hem de mekânın varlığını görünür kılmaya çabalyorlardır.

Mekândaki bu aktarımlar aracılığıyla yapıtların anlamlandırılması gerekmektedir. Bu durumda örneklerle biçimselliği ortaya çıkarılabilir.



Resim 20. : Ben Willikens "İsimsiz", 2010, t. ü. y. b, 200 x 300 cm

Alman sanatçı Ben Willikens mekân içinde, mekânın sınırları içinden dışarıya çıkmak için izleyiciyi yönlendiriyor. Willikens açtığı pencereler ile farklı boyutlara geçmeye ve içeriğinin dışarıyla birleşmesine olanak tanımıştır. Willikens kapılar ardında kapılar açıyor, mekânın içinde yeni mekânlara açılan büyük girişler

kurguluyor, mekânın kendi içinde ondan bağımsız olarak çoğalıyor ve bunu minimal çizgilerle soyutlamaktadır (Uçar, 2010:57). Williken yapıtlarını bu anlamsallıkla birleştirmiş ve yorumlamıştır.



Resim 21. : Bubi “İsimsiz”, 2010, Karışık teknik, 140 x 180 cm

Bubi'nin yapıtlarında atık nesnelere toplanmış malzemeler üç boyutlu olarak kullanılmıştır. Bubi var olan mekânların sınırları olarak belirlediği duvarları ardında bırakarak içerideki atmosfere katılan, değiştiren ona girintili çıkıntılı yeni sınırlar kurgulayan yapıtlar tasarlıyor. Bubi'nin çalışmaları hem farklı malzemeleri yan yana getirerek kendi içinde bir hiyerarşi yaratıyor, hem de o asıldığı duvarla varlık olarak ilişkilenererek onun bir parçası haline getirilir. Bubi'nin eserleri o yüzeyin hem ona bağlı hem de ondan bağımsız parçaları olarak anlam kurulmasını sağlamaktadır.(Uçar,2010:57).



Resim 22. : Bubi-Ben Willikens “İsimsiz”, 2010

Bubi'nin bazen mekâna göre mekân ürettiği, bazen yalnızca malzeme üzerinden hareket ettiği işleri, tuval gibi bir yüzeyde soyut anlatımlar sunarken, Ben Willikens somut mekânda kullandığı gri ve tonları renklerle çalışmalarına soyut bir anlam kazandırmaktadır. Her iki sanatçıda mekânı öylece kabul etmemenin yeni mekânlar yaratabilmenin olanaklarını kullanmıştır.

Sonuç olarak; iç-dış kavramları ve arada olma durumlarına bağlı olarak ortaya çıkan geçişlilik alanlarının dönemler ve sanatçılar aracılığıyla farklılaşma biçimleri göstermektedir. Her dönemde kendine göre bir anlamsallık kazanan iç-dış karşıtlığı genel yapısı içinde mekânsal geçişlilikleri ve bu durumun özünde oluşturduğu kuşkuculuk algısıyla ilişkilendirilerek bulunduğu konumu sorgulama biçimi, Rönesans döneminden günümüze kadar birçok sanatçının ilgi alanına girmiştir. Bu sanatçılar daha çok iç-dış arasındaki geçişlilik alanlarını; pencere, kapılar ve dışarıyla bağlantı kurulmasını sağlayabilecek olan yapılar aracılığıyla vermeye çalışmışlardır. Bu durum sanatçıların algılama biçimlerine göre farklılık gösterdiği için sanatın çeşitli alanlarıyla ilişkilendirilmiştir. Sanatçılar; yapıya ait gerçekçi bakış açısını ve bunun yanında nesnelerin öz yapılarına inerek; anlamlandırma biçimi olan soyut anlatımları benimsemişlerdir. Daha sonraki dönemlerde bu yapı minimal bir anlatım tarzını ortaya çıkarmış ve son olarak da kavramsal çalışmalarda, kavramların düşünsel yönünün öne çıkarıldığı aktarım biçimleri, iç-dış ve arada olma kavramlarının anlamları ile birleştirilmiştir.

III. BÖLÜM

3. İÇ-DIŞ KARŞITLIĞI İÇİNDE BİRBİRİNE DÖNÜŞEN ALANLARIN RESİMSEL DİLLE ANLATIMI

Resimsel mekânda her yapı kendi içinde ilişkilendirilerek özlerinde birbirlerine geometriyle bağlanmaktadır. Mekânın içyapısıyla ilişkilendirilen geometri aynı zamanda birbiri içine geçerek birbirlerine karşı gelen mekân içi yapıların görünür kılınmasına yardımcı olmaktadır. Bu nedenle geometri ile kurgulanmaya çalışılan mekânlarda karşıtlıklar ve bu karşıtlıklar arasında özele indirgenmiş iç-dış karşıtlıklarından yararlanılmaktadır. İç ve dış alanlar olarak adlandırdığımız mekân birbiri içine geçmiş karşıtlıklardan oluşmaktadır.

Resim ve felsefe gibi çeşitli bilim dallarında anlamsallığı oluşturulmaya çalışılan “iç-dış” karşıtlığı ve “arada olma” durumlarıyla sanatsal unsurlar ile birbirine dönüşen alanlara değinilmiştir. Kavramların ilişkilendirilmesine yönelik kurgulanan biçimler, çalışma süresince oluşan bilgilerin aracılığıyla görsel ve düşünsel yöntemlerle irdelenmiştir. Karşıtlıkların oluşturduğu çalışma dizgesinde kendine bir yer edinen iç-dış kavramlarının algılanması, birbiriyle sürekli devinim içinde bulunan çekişmenin sorgulanmasıdır.

Karşıtlığın kökeninde varolan öznenin konumuna göre değiştirilebilen durgunluk, devinimlilik, tinsellik ve maddeselliğin algılanışı ile aralarındaki birliği görselleştirmek için renk karşıtlığıyla birlikte yalınlığa indirgenen kurgular oluşturulmuştur. Bu durum plastik unsurlar ölçüsünde Mondrian ve Ben Nicholson başta olmak üzere birçok sanatçının oluşturduğu görsel yorumlamalar üzerinden irdelenmiştir. Resimlerin geometrik biçimlerle algılanan ve daha çok mekân yapısının özüne değinilerek anlamlandırılma durumlarına yeni bir bakış açısı önerilmiştir.

Anlam ve yorumlama biçimindeki farklılıklar, karşıtlıkların içinde bulunan zorunlu yapı ile sınırları zorlayan durum arasındaki gelgitlerin dizgeli bir biçimde yaşanıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Ara bölgedeki saydamlılık anlatımıyla birbirine dönüşme eğiliminde oldukları için her yapı zincirlerle birbirine bağlıdır. Bu nedenle geçişliliklerin kurguya katıldığı resimlerde, kesin ayrımların göz ardı edildiği birbirlerine dönüştükleri durumlar sezgisel duyularla algılanmaktadır.

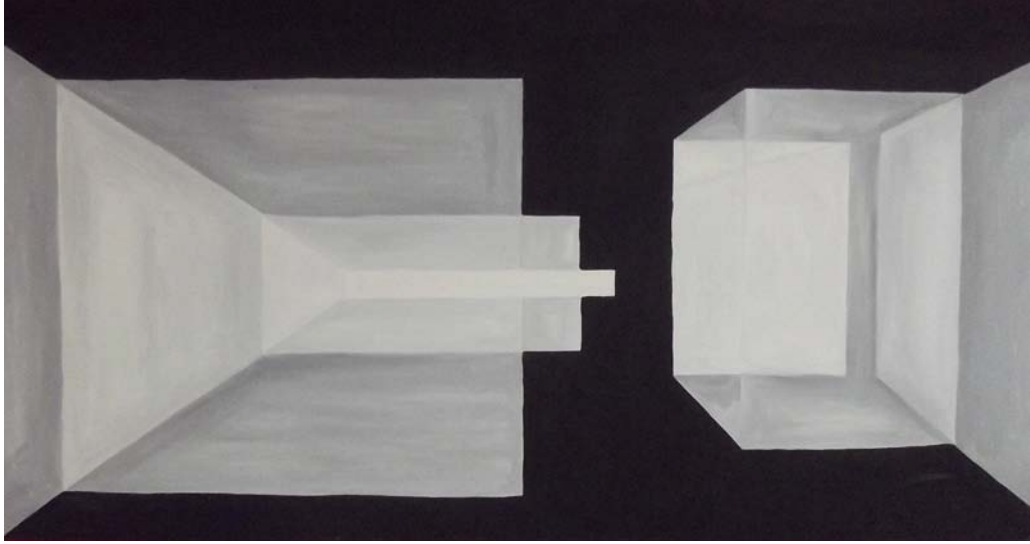
Resimlerde; iç-dış karşıtlığı öznenin içinde bulunduğu konumla ilişkilendirilerek öznenin kuşku duyması sağlanmaktadır.



Resim 23. : Elvan Çınar “İsimsiz”,2011, t. ü. y. b, 70 x 120 cm

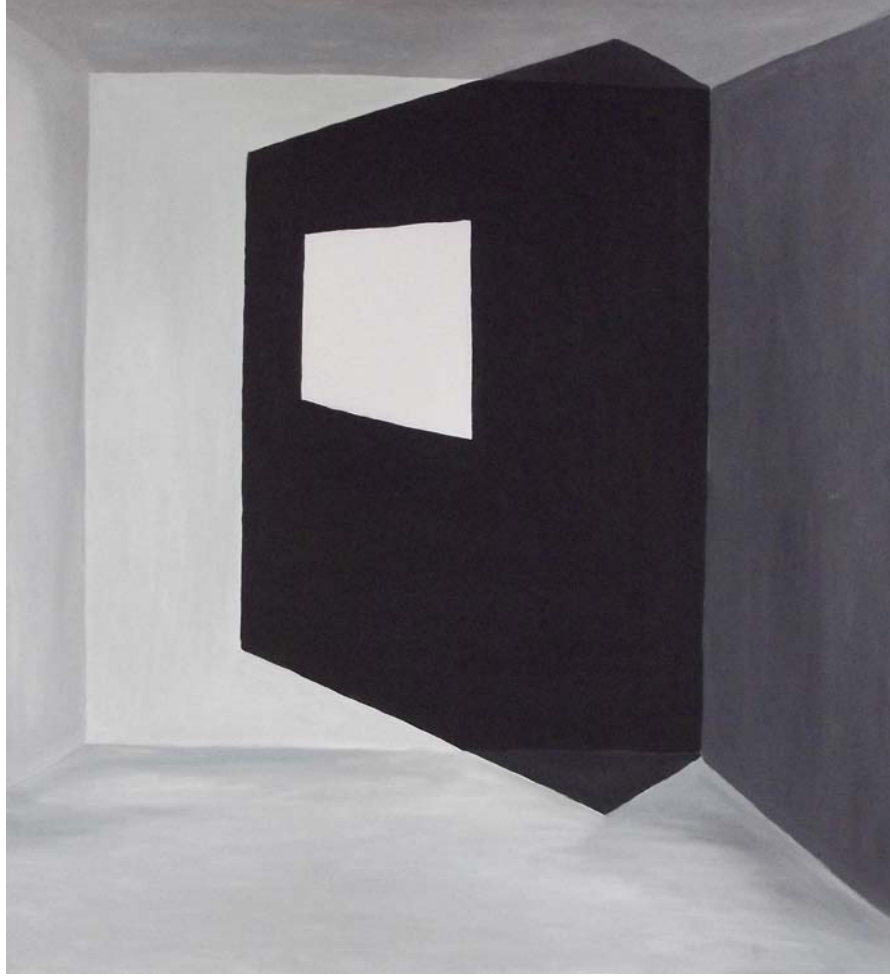
İç-dış karşıtlığının aralarındaki etkileşim sonucunda dizgenin bir parçası olan “arada olma” durumu resim 23’de mekânın derinlerine inildikçe sonsuz sınırsızlıkların olduğu ve bu sınırsızlığın neden olduğu bulanıklığın birbiri içinde kaynaşarak anlamlandırılması, geometrik biçimlerle görselleştirilmiştir. Ben Nicholson’ın çalışmalarından esinlenerek oluşturulan resim 23’de kavramların geometrik yapılarla anlatılmasının nedeni nesnelere ve karşıt yapıların net biçimde algılanması açısından bir araç görevi görmesidir. Resimde yer alan açık renkli

kareler, yüzeyler arası bir devinim ve hareketin göstergesi konumundadır. Kahverengi dikdörtgenler ise anlam olarak iç-dış karşıtlığının görünürde eşit miktarda algılanma biçiminin simgesel görselleşmesidir. Bu görselleşme aynı zamanda ritmik dıştan içe doğru yönelişiyle “arada olma” durumunun dizge devam ettikçe daha da artarak kavramların önüne geçtiğinin resimsel anlatımıdır.



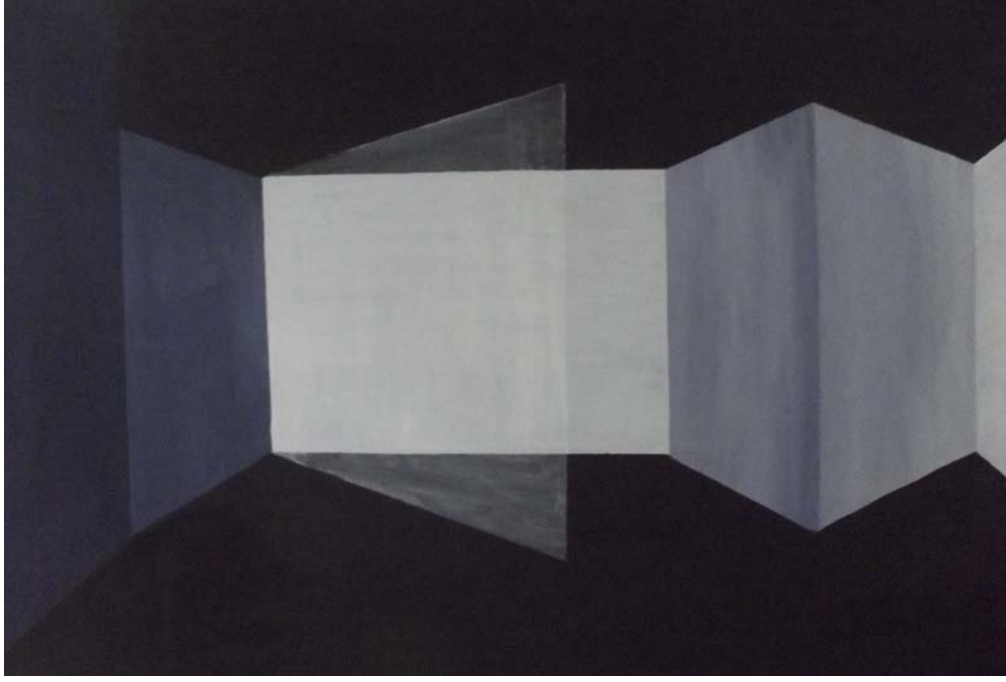
Resim 24. : Elvan Çınar “İsimsiz”, 2011, t. ü. y. b, 70 x 120 cm

Araştırma kapsamında; karşıtlıkların algılanma biçimi öznenin konumu ile ilişkili olarak beraberinde getirdiği; orada olmak, oranın dışında olmak, oradan oraya geçmek ve oranın çok daha içerisinde olabilmek gibi eylemleri içinde bulundurur (Uçar, 2010:35). Bu durumda özneyle birlikte geçişliliklerin yalnızca geometrik biçimde bulunduğu ve sonsuz etkileşim alanlarının olduğu varsayılmaktadır. Resim 25’de karşıtların kapsama ve içe alma düşüncesi birbiriyle ilişkilendirilerek resmin ön yüzeyinde dikdörtgen düzlemler ve prizmalar açık koyu renklerle ve kütle arayışı ile ritmik bir devinim oluşturmuştur. Kompozisyonda denge, oran ve süreklilik ilişkileri yalnız renklerle anlatılmıştır. Kare ve prizmayı çevreleyen siyah alanda; sonsuz evrenin özünde varolan süreklilik ve hareketlilik ile özdeşleştirilmiştir



Resim 25. : Elvan Çınar “İsimsiz”, 2011, t. ü. y. b, 90 x 110 cm

Resim 25’de; iki boyutlu düzlemde üç boyut etkisi ile derinlemesine ilerledikçe varolan netliğin kaybolduğu ve sınırsızlığın oluşturduğu anlam gösterilmeye çalışılmıştır. Resimde siyah kare içinde yer alan beyaz kare iç-dış kavramlarının birbirini kapsadığı karşıtlıkların tanımlanmasına yardımcı olan bir etken durumundadır. Gri renkte gösterilen mekânsal alan ise dizgenin bilinmez sonsuzluğu içinde derinlemesine inildikçe karşıtlığı içine alan “arada olma” durumunun arttırıldığı gösterilmektedir. Resmin giriş noktası olarak belirlenen sağ taraftaki dikey mekânsal alandan ilerledikçe renk tonlarıyla arada olma durumu çeşitlendirilmektedir. Öznenin konumuyla kurgulanarak, sezgiyle algılanan dikey ve yatay geometrik yapılar görsel algılamalar ile irdelenerek anlamlandırılmıştır.



Resim 26. : Elvan Çınar “İsimsiz”, 2011, t. ü. k. t, 100 x 70 cm

Bir başka unsurla görselleştirdiğimiz resim 26'daki “İsimsiz” çalışmada ise düz bir düzlemde temel olarak geometrinin bir resim dili oluşturduğu görülmektedir. Bu yapı eşliğinde mekânların birbirine dair olan karşıtlığının algılanmasında geometrik biçimlerden karelerin ön plana çıktığı bir çalışmadır. Resmin genelinde egemen olan açılı kompozisyon ile kurgulanmış düzlemlerin kenar yüzeyleri ile birbirine bağlı karelerin oluşturulması, görsel geometrik açılımların sonsuza doğru sürecekmiş gibi bir sezgisellik oluşturulmasına neden olmuştur. Dizge kurgusallığıyla irdelenen bu algılama biçimi beraberinde hareket ve devinim anlayışını da getirmiştir. Karşıtlıklar aracılığıyla kurgulanan bu dizge aynı zamanda görünenin arkasında varolan gerçekliğin, devinimin, saydamlığın irdelenme biçimidir. Resmin sol kenarından başlayarak saydamlaşan birbirine paralel kareler aynı düzlem içerisinde “arada olma” ve “kuşku duyma” durumlarının biçimsel olarak da görselleşmesidir. Kuşkuculuk ve sonsuzluk izlenimi nedeniyle de resmin bütünsel yapısı içerisinde siyah bir rengin egemen olduğu bir alan kullanılmış ve karşıtlıklar zıt renklerin birbirini tamamlayıcı etkisiyle de desteklenmiştir.

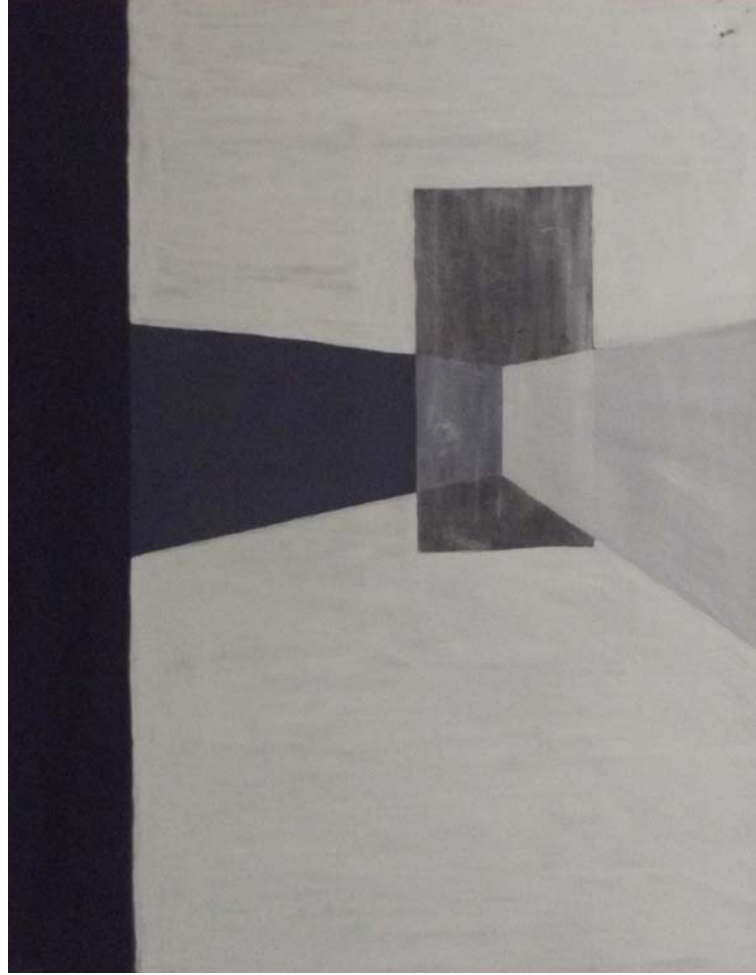


Resim 27. : Elvan Çınar “İsimsiz”, 2011, t. ü. a, 90 x 110cm

“Arada olma” durumunun etkilerinden biri olan saydamlık resim 27’deki izlek biçimi ile iç-dış karşıtlığının içinde bulunduğu anlayışının aktarımıdır. Resmin en üst yüzeyinde ve önde yer alan diyagonal dikdörtgen ve arkasında bulunan koyu çizgilerle belirlenmiş diğer iki dikdörtgen karşıtlıkların ilk olarak göze çarpan algılanan etkisini göstermektedir. Bu bakış açısıyla ilişkilendirilen resmin derinlerine inildikçe daha da saydamlaşan ve her dikdörtgen birbirine bağlı olarak algılandığı kurgusallık oluşturulmaktadır. Arada olma biçimi tek bir simgenin ya da bir bütünün parçaları değil, öznenin görsel ve düşünsel boyut da oluşturduğu bir ilişkiler bütünü parçaları konumundadır.

Bu anlam içerisinde resimde oluşturulan “arada olma” durumu iç içe geçen dikdörtgenlerin sürekli ve yeniden üretilen bir anlayışın aktarımıdır. Görsel unsurlarla yorumlanan iç-dış karşıtlığı aynı zamanda saf renkler eşliğinde siyah ve

beyazın kullanılarak aktarıldığı kompozisyonlarda karşıtlık bir uyum içinde birbirini tamamlayan renk, biçim ve denge unsurlarıyla görselleştirilmiştir.



Resim 28. :Elvan Çınar “İsimsiz”, 2012, t. ü. a, 100 x 70 cm

Mekân içinde var olan arada olma durumunun yalın bir biçimde anlatılma durumu resim 28’de gösterilmektedir. Resmin sol kenarındaki büyük dikdörtgen mekân içine girişimizi sağlarken iç kısımda bulunan sağ ve sol tarafından resmin merkezine doğru uzanan iki geometrik şekil ise karşıt iki yapıyı simgeler durumdadır. Bu iki yapı aynı zamanda birbirinden ayrı noktalarda ortaya çıkmış birbirleriyle ilişkilendirildiğinde yeni bir anlam üretebilen görünümüdür. Karşıtlıkların birleştiği nokta içlerinde bulundukları sonsuza kadar devam eden devingenlik izlenimiyle birlikte netliğin ortadan kalktığı bir yapıyı da göstermektedir. Arada olma durumunun bulunduğumuz konumla ilişkili olarak tek

bir bakış açısından anlatılmak istenmesi üzerine saydam dikdörtgen oluşturulmuştur. Bu dikdörtgen saydamlığı ile görünenin arkasındaki diğer uzamlar arasında ilişki kurmamızı sağlamaktadır.



Resim 29. : Elvan Çınar “İsimsiz”, 2012, t. ü. a, 100 x 70 cm

Resim 29’da diğer resimlerden farklı olarak birbirine karşı iki dikdörtgenin renksel olarak da zıtlığının ön plana çıkarıldığı bir çalışmadır. Etkin olan açık ve koyu rengin kullanılmasındaki temel unsur ise; mekân içinde kurgulanmaya çalışılan iç-dış karşıtlığının yine bir karşıt renk grubuyla ilişkilendirilmesidir. Bu durum aktarılırken resmin ortasında bulunan saydam kare içerisinde iç içe geçmiş üç karenin sınırlılık içerisinde arada olma durumunu her katmanda oluşturduğu belirsizlik gösterilmektedir.



Resim 30. : Elvan Çınar “İsimsiz”, 2012, t. ü. y. b, 90 x 95 cm

Bu resimde mekândaki geometri ve saydamlık ön plana çıkarılarak yüzeyler üzerinde birbirine geçişen ve birden fazla birbiri içinde eriyen ve karşıtını içinde yansıtan yüzeyler oluşturulmuştur. İç-dış karşıtılığının varlığı büyük prizma ile gösterilirken oluşturulmuş olan şeffaf yüzey ise iki karşıtılığın birleşiminden istem dışı ortaya çıkan içerisinde kuşkuculuğu ve arada olma durumunun oluştuğunun bir gösterimidir. Resmin genelindeki orta tonların kullanımından sınırsızlığın ve iç içe geçmişliğin renk kullanımına da yansıtıldığını bu çalışma aracılığıyla algılayabiliriz.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Geometrik mekân içinde iç-dış karşıtlığının anlamlandırılmasına yönelik olan değerlendirmede, düşünürler tarafından birden fazla görüş bildiren iç-dış karşıtlığının, her düşünüre göre farklılaşan algılamaları olduğu sonucuna varılmıştır. Öznenin konumuyla ilişkilendirilen her duruma göre çeşitlilik gösteren karşıtlıkların sınırsızlığı ve bu sınırsızlığın beraberinde getirdiği belirsizlikler düşünürlerin görüşleriyle ilişkilendirilmiştir.

Temelini düşünürlerin oluşturduğu karşıtlıklar dizgesinin, sanat alanındaki etkilerinin belli bir algılama ilişkisi eşliğinde görünür kılındığı saptanmıştır. Her dönemin kendine özgü sanat anlayışı içerisinde iç-dış karşıtlığı ile ilgili olarak farklılaşan görüşlerinin yanı sıra öznenin konumuyla ilişkilendirilen “arada olma” ve “kuşkuculuk” durumları birbirinden ayrılmaz bir unsur olduğu gözlemlenmiştir.

Bu konuyla ilişkili olarak Seidel tarafından birinci bölümde aktarılan şu söylemin çalışmanın düşünce açısından özünü oluşturmaktadır.

Her şeyin doğuşu ve bitişi nedenini, karşıtlıkların çatışmasında, birliğinde, iç içe geçmesinde ve son olarak da aynılığında bulur. Gün ve gece, kış ve yaz gibi bütün bu karşıtlar birbirini dışlar ve gerektirir. Birbirlerini gerektiren ve zorunlu olarak iç içe geçişen karşıtlıklar sürecin özünü oluştururlar.

Karşıtlıkların düşünce açısından ilişkilendirildiği bu yapı resim, müzik, felsefe gibi birçok alanda değerlendirilmiş ancak bu araştırma kapsamında yalnızca sanat alanındaki görsel yorumlamalarla sınırlandırılarak çalışılmıştır. Sanatçıların düşünce boyutu ile algıladığı gerçekliğin değişime uğratılarak, anlamlandırma sürecindeki inanç-kuşku, sınırlılık-sınırsızlık, bilinç-bilinçdışı gibi karşıtlıkların kurulan karmaşık ilişkiler içerisinde devinimli olarak yapıtların görselleştirildiği saptanmıştır. Karşıtlıkların birbirine bağlı olarak oluşturduğu dönüşüm içerisinde yapıtların anlam ve biçim ilişkileri incelenmiş, iç-dış karşıtlığının her iki niteliğin aynı anda varlık kazanarak bir bütün olduğu görüşüne ulaşılmıştır. Çalışma boyunca incelenmiş olan mekânsal karşıtlıkların sanat yapıtları üzerinden plastik etki alanları gözlemlenmiştir. Anlamlandırma sürecine ait karşıtlıkların etkili olduğu sanat alanı, temelinde biçim ile algılanması arasında plastik bir ilişki kurma açısından çeşitliliklerin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Okumalar ve edinilen bilgiler doğrultusunda iç-dış karşıtlığının mekân içinde sorgulanmasının nedeni ise; Bachelard tarafından bu iki karşıtlığın mekân ile bağ kurması ve bunu salyangoz kabuğu benzetmesi ile özdeşleştirilmesidir. Bu ilişkilendirme biçiminin özünde olan durum ise salyangoz kabuğundaki geometridir. İçinden çıkan her şey karşıttır ve bütünüyle çıkmadığı için dışarı çıkan içeride kalanla çelişir. Varlığın geri kalan bölümü katı geometrik biçimler içinde kapalı kalır ve bu benzetme biçimi üçüncü bölümdeki görsel uygulamaların geometrik yapılar ile eşleştirilmiştir.

İç-dış karşıtlığının geometrik yapılar eşliğinde süreklilik ve devinimi etki alanımız içine dahil ettiği, dahil ettiği kadar da özneyi içine çektiği ve bununla birlikte sonsuzluğa kadar devam edecek olan kendi karşıtlık dizgesini oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Resimsel yorumlarda iç içe girmiş geometrik yapılar, yalın renk geçişlilikleriyle verilmiş ve arada olma durumu görselleştirilmeye çalışılmıştır. Uygulanan resimlerde net bir sınırın olmamasından kaynaklanan ve izleyenin konumuna göre algılanan arada olma durumlarında farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. İç-dış karşıtlığı resimselleştirilirken geometrik biçimlerin mat ve saydam katmanlardan oluşturulmasıyla birden fazla ortaya çıkan arada olma durumlarının görünür kılınması sağlanmıştır. Saydamlaşan ve iç içe geçen yüzeylerin sonsuza kadar sürecek olan devinimleri ve birbirini kapsamama durumlarının belirsizlik içinde kaldığı saptanmıştır.

Arada olma durumunun görsel olarak gösterilebilme gücü; mekândaki sınırsızlıkların belirsizliği ve öznenin kuşku duymasıyla eşdeğer bir yapıda ilişkilendirildiği görülmektedir. Kavramların keskin sınırlarının olmayışından kaynaklanan belirsizlikler içinde arada olma durumunun daha çok öne çıktığı izlenmiştir. Araştırma kapsamında birbiriyle ilişkili olarak uygulama sürecinde ortaya çıkan arada olma, sınırsızlık, belirsizlik ve kuşkuculuk gibi kavramların resimsel yorumlarda tam anlamı ile görünür kılınmasının mümkün olmayacağı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- AKAY, A.(2009). **Gerilim İmgeleri**, 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BACHELARD, G.(1996). **Mekânın Poetikası**, A.Derman (çev.), 1. Basım, Kesit Yayıncılık, İstanbul
- CEVİZCİ, A.(2003). **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, 2.Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul
- ÇUBUKÇU, A.(1989). **Mantık Ve Diyalektik**, 1. Baskı, Yurt Kitap Yayınları, Ankara
- CUMMING, R.(2008). **Sanat**, 1. Baskı, Inkîlap Kitapevi, İstanbul
- ERİŞİRGİL, M.(2006). **Descartes Ve Kartezyenler**, 1.Basım, Çizgi kitapevi, Konya
- FOULQUIÉ, P.(1975). **Diyalektik**, A. Timuçin (çev.), 1.Baskı, Gelişim Yayınları,
- GİRARD, R. (2003). **Şiddet Ve Kutsal**, N. Alpay (çev.), 1.Basım, Kanat Kitap, İstanbul
- GOLDMAN, L.(1998). **Diyalektik Araştırmalar**, A. Timuçin (çev.), 2.Basım, Toplumsal Dönüşüm Yayınları
- GUİRAUD, P.(1994). **Göstergebilim**, M. Yalçın (çev.), 1.Basım, İmge Kitapevi
- JONES, W.(2006). **Klasik Düşünce Batı Felsefesi Tarihi**, 1. Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul
- HANÇERLİOĞLU, O.(2003). **Felsefe Sözlüğü**, 2. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul
- HİLAV, S.(1997). **Diyalektik Düşünce**, 3.Basım, Sosyal Yayınlar, İstanbul
- İLYENKOV, E.(2009). **Diyalektik Mantık**, A. Timuçin (çev.), 1.Baskı, Yazılama Yayınevi, İstanbul
- KRAUSSE, A.(2005). **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, D. Zaptıoğlu (çev.), 1.Basım, Literatür Yayınevi, Almanya
- KIVILCIMLI, H.(1995). **Diyalektik Nedir?**, 1. Baskı, Diyalektik Yayınları, İstanbul
- LYNTON, N. (2004). **Modern Sanatın Öyküsü**, C. Çapan (çev.), 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- MOSELEY, A (2010). **A'Dan Z'Ye Felsefe**, A. Süha (çev.), 2.Baskı, Ntv Yayınları, İstanbul
- TİMUÇİN, A.(2000). **Descartes'çi Bilgi Kuramının Temellendirilişi**, 1.Basım, Bulut Yayınları, İstanbul
- TİMUÇİN, A.(2000). **Descartes'çi Bilgi Kuramının Temellendirilişi**, 1.Basım, Bulut Yayınları, İstanbul
- TURANİ, A.(1987). **Resimde Geometri-İşlemleri- Sorunları**, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Ş.(1996). **Felsefe ve Diyalektik(Bilgi Kuramı)**, 3. Baskı, Ümit Yayıncılık, İstanbul

Makaleler

- AVAR, A.(2009). Lefebure'in Üçlü Algılanan-Tasarlanan-Yaşanan Mekân Diyalektiği, **Dosya**,17, 8–14
- AKAY, A.(17 Mart 1999). Dış Ve İç Gerçeklik Arasında, **Cumhuriyet Gazetesi**, Bölüm 2, 1
- ARMAĞAN, M.(1997). Descartes Felsefesinin Ufukları Ve Sınırları, **Cogito**, 10, 106–118
- BOZKURT, N. (1990). Hegel Felsefesinin Düşündürdükleri, **Felsefe Dergisi**, 31, 43–68
- ERKİLİÇ, Ö.(2001) Neveserin Resimlerinde Pencere Kavramı, **Sanat Çevresi**, 276, 11
- JAKİMİUK, P.(2001). Neveser'in Psiko-Anlatımlı Pencereleri, **Sanat Çevresi**,276,9
- AKSOY, N. (9 Mart 2011), Kişisel Görüşme, Neveser.aksoy@gmail.com
- NİCOLAS, M.(2001). Neveserin Resimlerinde Pencereden Bakma Sanatı, **Sanat Çevresi**, 268, 36–37
- ÖZAL, A.(2000). Açık Pencere, **Pi Sanat**, 16, 34–35
- SAMURÇAY, N.(2001). Pencereler Ve Ağaç, **Sanat Çevresi**, 271, 44–45
- SEİDEL, H.(1988). Oluş Ya da Varlık Bu, Gerçek Bir Seçenek midir? Diyalektik Ve Mantığın Çıkış Noktaları, Heraklit Ve Elea Okulu, **Felsefe Dergisi**, S. Sölçun (çev.), 2, 8–23
- SÖNMEZ, N.(2001). Gerçekle Kurgu Arasındaki Karşıtlıklar, **Hürriyet Gösteri**, 227,
- SÖZEN, G.(2006). Kimlik Kartımız Kapılar, Pencereler, **Sanat Dünyamız**, 96,34–37
- TURAN. G. (2001). Pencerelerle Açılan ve Kapanan, **Sanat Çevresi**, 276, 10
- TÜKEL, U.(1999).Resimde İç Mekân ya da Resmin “İç Yapısı”,**Arredemento Araştırmada Mimarlık**,100,76–81
- UÇAR, N.(2010). Hem İçeride Hem Dışarıda: Bir Mekân Kurgusu, **Artist Actual**, 35,54–57

İnternet Kaynakları

- ACAR, Barış. “ İçe Bakmak” ,<http://icebakmak.blogspot.com>(20.01.2011).
- DiyalektikKavramı,(t.y.)<http://www.dusundurensozler.blogspot.com/2008/03/diyalektik-kavrami.html>(12.06.2008).

Kuşkuculuğun Kurucusu PYRRHON ya da Bir Filozofun Düşüncelerini Belirleyen Etkenler Üzerine, (t.y.) [http://www.dusundurensozler.blogspot.com/2008/11/kuskuculugun-kurucusu-pyrrhon-ya -da-br_13.html](http://www.dusundurensozler.blogspot.com/2008/11/kuskuculugun-kurucusu-pyrrhon-ya-da-br_13.html) (25.11.2008).

Mutlak Zaman-Mekân kavrayışı üzerine (Newton'un Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri Yapıtına Bir İlk Eleştiri, (t.y.) http://www.dusundurensozler.blogspot.com/2007/11/mutlak-zaman-mekân-kavram-üzerine_25.html (5.11.2007).

EKLER

merhabalar hocam ben süleyman demirel üniversitesinde resim bölümünde yüksek lisans yapıyorum tez konum iç dış diyalektiği ve arada olmak durumunun sanatsal sunumu. Bu konuyu ele alırken kapılar pencereler ve geçişliliği olan alanları kullanıyorum

1. İlk olarak resimleriniz aynı zamanda iç- dış, açık -kapalı gibi karşıtlıkları içinde bulunduruyor bu durumu da pencereler aracılığıyla ifade ediyorsunuz. Bu yapıları ele alırken pencere sizin için bir geçişlilik aracı mıdır?

Pencere motifine Batı sanatında ilk olarak 15. yüzyılda, özellikle dini kompozisyonlar ve "Madonna"larda rastlanıyor. 1435'te Leon Battista Alberti'nin gerçeğe uygun olarak resim yapmayı, dolayısıyla yeni keşfedilen perspektif kurallarını açıklamak için, geçirgen olmayan tahta pano veya tuvalden oluşan tablo yüzeyini pencere gibi saydam bir nesne (vetro tralucente) olarak tanımlaması (kabullenmesi) resim tarihinde 20. yüzyıla kadar etkisini sürdürecektir kuramsal bir düşüncenin doğmasına sebep oldu. Leonardo da Vinci'nin de camdan bir duvarla kıyasladığı tablo, açık bir pencereden dünyayı gördüğümüz şekilde, gerçeğe uygun görüntüyü yansıtmalıydı. Rönesans'tan itibaren ressamlar, özellikle perspektifin daha belirgin olduğu, kapalı bir mekândan dışarıya açılan pencereden görülen peyzajlı kompozisyonlara ilgi duydular.

20. yüzyılın başında modern sanatçılar tablonun pencereye benzetilmesine, resimde perspektif olgusuna karşı çıktılar. Francis Picabia tablodan bahsederken "Pencereyi kapayınız. Ne kaybederiz" demiştir. Matisse'in açık pencereli kompozisyonlarında bile derinlik değil yüzeysellik olgusu görülür. İç ve dış mekânlar aynı yüzeydeymiş gibidir. Böylece pencere tabloya sadece yeni bir boyut kazandıran mimari bir eleman olarak işlenmekle kalmadı, pek çok sanatçı ve yazarın tablo-pencere ilişkisi üzerine düşüncelerine yol açtı.

Duvar da bir "açma" olan günlük yaşamımızın ayrılmaz elemanı pencerenin asıl işlevi iç ve dış mekânlar arasında bir geçiş yeri olmasıdır. Dışarıdan ya da içerden bakışımızda pencere açık olduğunda, gözün dikkati pencereden ziyade bu geçişlilik aracından görülen olay ve nesnelere üzerine toplanır. Açık pencereli kompozisyonlarımızda pencere nesne olarak önemini kaybeder, bakışımız pencere-çerçeveden görülenlere yönelir.

Oysaki pencere gerçek işlevini kaybedip kapalı olduğunda, kendisi dışında iç ya da dış mekândan bir görüntü vermediğinde, yani tablo yüzeyi gibi geçirgen olmayan bir nesneye dönüştüğünde, gözümüz sadece karşımızda bir engel gibi dikilen pencereyi görür. Bir geçişlilik elemanı olan pencere kapalı konumunda nesne olarak daha bir önem kazanır.

Aslında sokaklarda gezerken pencereyi çoğu zaman bir "açıklık" olarak değil "kapalı açıklık" konumunda görmekteyiz. Perde ile kapalı pencerelerin dışında, insanların pencereleri çeşitli nedenlerle kumaş, tahta, naylon, taş, karton ve başka malzemelerle kapadığını, hatta tuğla ile duvar ördüğünü ve asıl işlevi insanların iç ve dış mekânlarla iletişimini sağlamak olan pencerenin kapalı bir nesne olarak karşımıza dikildiğini görüyorum. İç ve dış mekânla iletişimi yok edilmiş bu pencereler tarihsel, sosyal ve psikolojik boyutlarıyla insanı sorgulamamıza neden oluyor. Kapalı pencerelerin arkasında nasıl insanların yaşadığını, ya da bu pencerelerin neden tıkalı, kapalı olduğunu düşünmeye başlıyoruz. Pencerenin, özellikle kapalı konumda, sembolik ve psikolojik duyguların anlatımı bakımından insanın hayal gücünde daha çok çağrışımlar yarattığına inanıyorum.

Charles Beaudelaire'de "Dışarıdan açık bir pencereyi seyreden kimse, asla kapalı bir pencereyi seyredenin gördüklerinden çok bir şey göremez" demiştir.

2. Birde dikkati mi en çok çeken resimlerinizde tahta ve tahta pencere biçimlerinin kullanılmasıdır. Bununla vurgulanmak istenen belli bir yapı var mıdır?

Pencere teması resimlerimde doku arayışlarına verdiğim önem nedeniyle plastik açıdan zengin olanaklar sunuyor. Bu nedenle modern binalardansa eski evlerin pencerelerini ele alıyorum. Geleneksel pencerenin malzemesi tahta olduğundan bende yapıtlarımda tahtayı kullanıyorum.

Pencere ve onu çevreleyen, sıvaları kat kat dökülmüş, üzerine grafitiler yazılmış, afişler yapıştırılmış duvarları ele aldığım resimlerimde, çeşitli malzemeleri fırça ile ifade etmenin yanı sıra, kendilerini de kullanarak asamblaj çalışmalar gerçekleştiriyorum. Böylelikle aynı zamanda pencere temasına değişik ve çağdaş bir yorum getirmeyi amaçlıyorum. Assamblaj yapıtlarımda pencere gerçek bir üç boyutluluk kazanıyor. Hatta çevresindeki duvardan soyutlayarak sadece pencereyi ele aldığım bazı tahta kepenkli yapıtlarımda, söküp tekrar istediğim biçimde birleştirdiğim pazar sandıklarını kullanıyorum. Bu tahta parçalarını doğal renginde bırakmayıp, renklendiriyorum.