

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

## RESİMDE SEZGİ SORUNSALI

Yüksek Lisans Tezi

Betül MERKAN

İstanbul – 2005

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

## RESİMDE SEZGİ SORUNSALI

Yüksek Lisans Tezi

Betül MERKAN

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Cevat DEMİR

İstanbul – 2005

## ÖZET

Bu çalışmanın amacı; sezginin resmin oluşumundaki etkinliğini belirlemek ve tekrar gözden geçirilmesine neden olmaktır. İlk önce güç de olsa sezginin ne olduğu, nasıl oluştuğu neler ile ilişkilendiği gibi soruların aydınlatılması gerekmekte, bu da analitik focuslama ile değil, disiplinler arası bütünsel bir bakış ile sağlanacaktır.

Sezgi tinin, tin güç olarak dışlaşabilmesine olanak veren, bütünsel bir kavrayış, tarifsiz ve nedensiz sıçrayıştır. Bu nedensiz sıçrayış da, sanatta işlevsiz biçim ile son bulmaktadır. Bu biçim, içsel ifadenin gerçekliğe dönüşümü ile paylaşımına açılmaktadır.

Sezgi ile kendini açan tin, tin güç olarak kişiyi doldurduğunda kişi esinlenmiştir. Esin kişiyi edilgenlikten etkenliğe taşımaktadır. Tinin gerçekliğe dönüşüm aşamasında ise eylemi doğuran karşı koyulamaz olandır. Ama bu dışsal yaptırımın uzağında yada ötesinde, içsel bir zorunluluk olup bir tür özgürlük olarak düşünülebilmektedir.

Resimde sezginin, ifade ile biçim alıp dışlaşabilmesi, bir takım yaptırım ve baskıların uzağında bulunabilmesi ile bağlantılıdır. Ancak bu durumda içsel olan biçim alabilecek ve ifade olanağı bulabilecektir. Sezgi, doğanın ve topluluğun yaptırımlarının dışında kalabildiğinde özgür olup salt içsel olanı dışlaştırabilir.

Sanatçı bu özgürlüğü yakaladığında, doğayı evreni ve üzerindeki kendi perspektifinden, yani baştan kurgulayarak onlara kendi tinselliğinin damgasını vurabilmektedir.

Maleviç'in sıfır biçimi ile bir Ortaçağ ikonu arasındaki fark da budur.

Mart, 2005

Betül MERKAN

## ÖNSÖZ

Sanatın, özellikle resim sanatının sezgi kavramı ile ilişkisi birçok düşünür ve sanatçının aklını meşgul etmiş, ama ortaya sınırları net bir kavrayış koymak da ele alınan kavramların göreceliliği ve değişkenliği yüzünden pek mümkün olamamıştır. Çünkü sezgi, sözcükler ile kendini tam olarak açamayan deneyimleyebildiğimiz, ama tarif edemediğimiz bir his, nedensiz bir biliştir. Daha doğrusu bilişi yada hissi yaratan minik, seçilemez bir kıvılcımdır. Seçilemezliğin sebebi ise, planlanmamış, kontrolsüz anlarda aniden ortaya çıkıp yok oluşudur.

Elbette sezgi ve sanata dair sankilerle beliren bu oluşu bilimsel bir yapı üzerine oturtmak oldukça güç ve korkutucudur. Tez üzerine çalışırken de bu zorlukları daha net bir biçimde görebildim. Ama sanat ve bilimin biraz da bu kavranılması zor kavramlarla boğuşarak gelişme kaydettiğini de aklımdan hiç çıkarmadım.

Resimde sezgi sorunsalı, oldukça geniş bir alanı kapladığı için hangi yöntemle ve sorularla yol alınacağı bilmek gerçekten önemliydi. İşte bu yol alış serüveninde, en başta danışmanım Prof. Dr. Cevat Demir'e, düşünsel katkılarıyla bana nefes aldırان sevgili Bubi'ye, Mert Sarı'ya, Metin Bobaroğlu'na, Ömer Uluç'a ve Ahu Antmen'e teşekkür ederim. Tezin oluş serüveninde en az düşünsel katkılar kadar teknik ve moral destek de çok önemlidir. Gayretleri ve sabırlarıyla bu desteği benden esirgemeyen Şenay İşcan'a, Hülya Bakkal'a, Muharrem Kadak'a, Ejder Çolak'a ve Bülent Usta'ya da sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Umarım bu çalışma, benzer soru ve sorunlarla boğuşan sanat ve bilim insanlarına faydalı olur.

**19 Mart 2005, İstanbul**

**Betül MERKAN**

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
GİRİŞ.....	1
1. TİN YAKLAŞIMI.....	3
1.1. TİN'E KARŞILIK GELEN ANLAMLAR.....	3
1.2. TİN'İN FELSEFE VE MİSTİSİZM İÇİNDE YERİ.....	5
1.3. TİN VE SEZGİ İLİŞKİSİ.....	9
1.4. TİN-SEZGİ-ESİN İLİŞKİSİ.....	11
1.4.1. ESİNLENME ÜZERİNE.....	11
2. SEZGİ YAKLAŞIMI.....	14
2.1. FELSEFEDE SEZGİ.....	14
2.1.1. SEZGİCİLİK VE BERGSON.....	14
2.1.2. SİNEMATOGRAFİK MODELLEMeye KARŞI SEZGİ.....	16
2.1.3. SEZGİ VE İÇGÜDÜ.....	17
2.1.4. SEZGİNİN İŞLEYİŞ MEKANİZMALARI.....	19
2.1.5. SEZGİYE YÖNELİK DİĞER YAKLAŞIMLAR.....	26
2.2. MİSTİSİZMDE SEZGİ.....	29
2.3. CROCE ESTETİĞİNDE SEZGİ.....	32
3. RESİM VE SEZGİ.....	35
3.1. SCHELLİNG'DE SEZGİ VE RESMİN	

YAPILANMASI .....	35
3.2. GENEL OLARAK SEZGİ VE RESİMDEKİ AKTİVİTESİ.....	39
3.3. SOYUT RESİMDE SEZGİ.....	55
4. SÖYLEŞİLER.....	64
4.1.BUBİ İLE SÖYLEŞİ.....	64
4.2.METİN BOBAROĞLU İLE SÖYLEŞİ.....	69
4.3.ARİF DAMAR İLE SÖYLEŞİ.....	77
5.4.ÖMER ULUÇ İLE SÖYLEŞİ.....	80
SONUÇ.....	95
KAYNAKÇA.....	98
RESİM LİSTESİ.....	100
EKLER (RESİMLER).....	102

## ÖZET

Bu çalışmanın amacı; sezginin resmin oluşumundaki etkinliğini belirlemek ve tekrar gözden geçirilmesine neden olmaktır. İlk önce güç de olsa sezginin ne olduğu, nasıl oluştuğu neler ile ilişkilendiği gibi soruların aydınlatılması gerekmekte, bu da analitik focuslama ile değil, disiplinler arası bütünsel bir bakış ile sağlanacaktır.

Sezgi tinin, tin güç olarak dışlaşabilmesine olanak veren, bütünsel bir kavrayış, tarifsiz ve nedensiz sıçrayıştır. Bu nedensiz sıçrayış da, sanatta işlevsiz biçim ile son bulmaktadır. Bu biçim, içsel ifadenin gerçekliğe dönüşümü ile paylaşımına açılmaktadır.

Sezgi ile kendini açan tin, tin güç olarak kişiyi doldurduğunda kişi esinlenmiştir. Esin kişiyi edilgenlikten etkenliğe taşımaktadır. Tinin gerçekliğe dönüşüm aşamasında ise eylemi doğuran karşı koyulamaz olandır. Ama bu dışsal yaptırımın uzağında yada ötesinde, içsel bir zorunluluk olup bir tür özgürlük olarak düşünülebilmektedir.

Resimde sezginin, ifade ile biçim alıp dışlaşabilmesi, bir takım yaptırım ve baskıların uzağında bulunabilmesi ile bağlantılıdır. Ancak bu durumda içsel olan biçim alabilecek ve ifade olanağı bulabilecektir. Sezgi, doğanın ve topluluğun yaptırımlarının dışında kalabildiğinde özgür olup salt içsel olanı dışlaştırabilir.

Sanatçı bu özgürlüğü yakaladığında, doğayı evreni ve üzerindeki kendi perspektifinden, yani baştan kurgulayarak onlara kendi tinselliğinin damgasını vurabilmektedir.

Maleviç'in sıfır biçimi ile bir Ortaçağ ikonu arasındaki fark da budur.

Mart, 2005

Betül MERKAN

## SUMMARY

The objective of this work is to determine the importance of intuition in the formation of drawing and to cause to review it. Firstly; although it's difficulty, questions like what intuition is, how it is formed and what sort of connections it has must be clarified and this will be done with an interdisciplinary broad view, not with the analytical focussing.

Intuition is what enables the spirit to be externalized, a complete comprehension, ineffable and arbitrary leap. This arbitrary leap ends up in a functionless form in art. This form is open to be shared out the transformation of reality with internal expression.

When the spirit extarnalized itself with the intuition, it fills the person with spirit force, then this person is inspired. Inspiration moves the person from passivism to activism. During the transformation of the spirit into reality, the agent who causes the action is irresistible. But this internal must far and beyond the external sanction can be thought as a kind of freedom.

In painting the intuition shaping itself with the expression and externality depends on several sanctions and to be away from pressure. Only in this case the internal one will shape and find a chance to express itself. If the intuition stays away from the sanctions of the nature and society it can be free and can externalize the absolute internal.

When the artist has this freedom by arranging the nature, universe and beyond again from his/her perspective he/she can stamp her/his spiritualism on them.

And this is the difference between Malevich's zero form and a middle age icon.

March, 2005

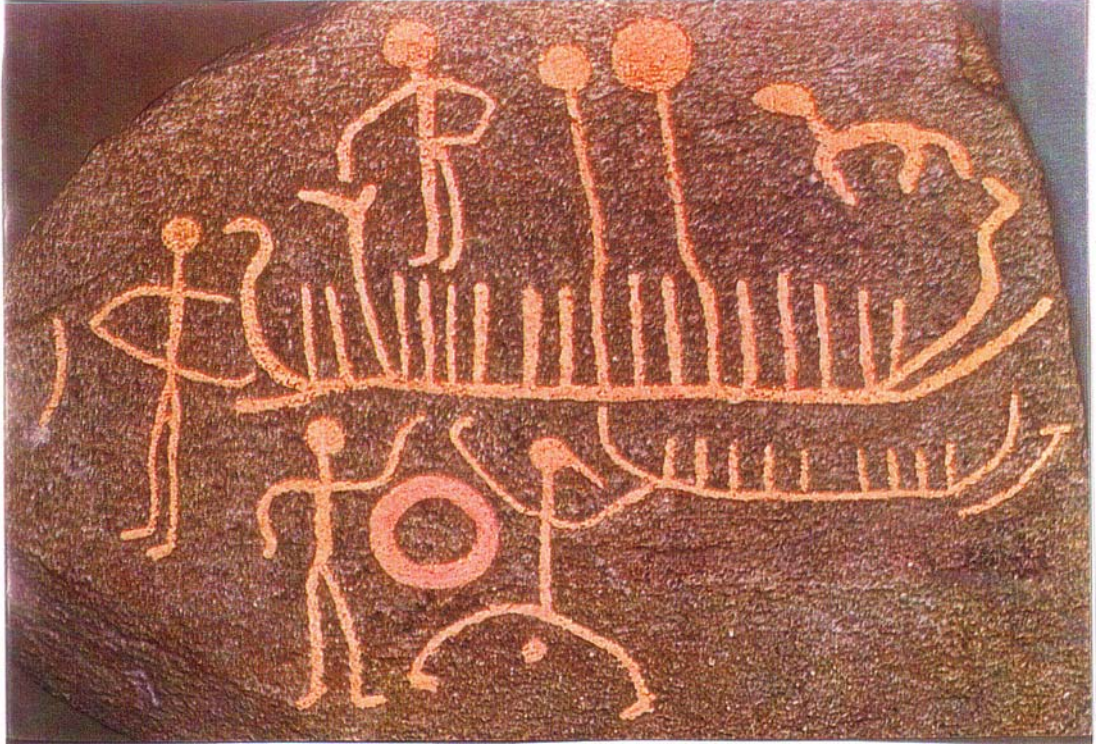
Betül MERKAN



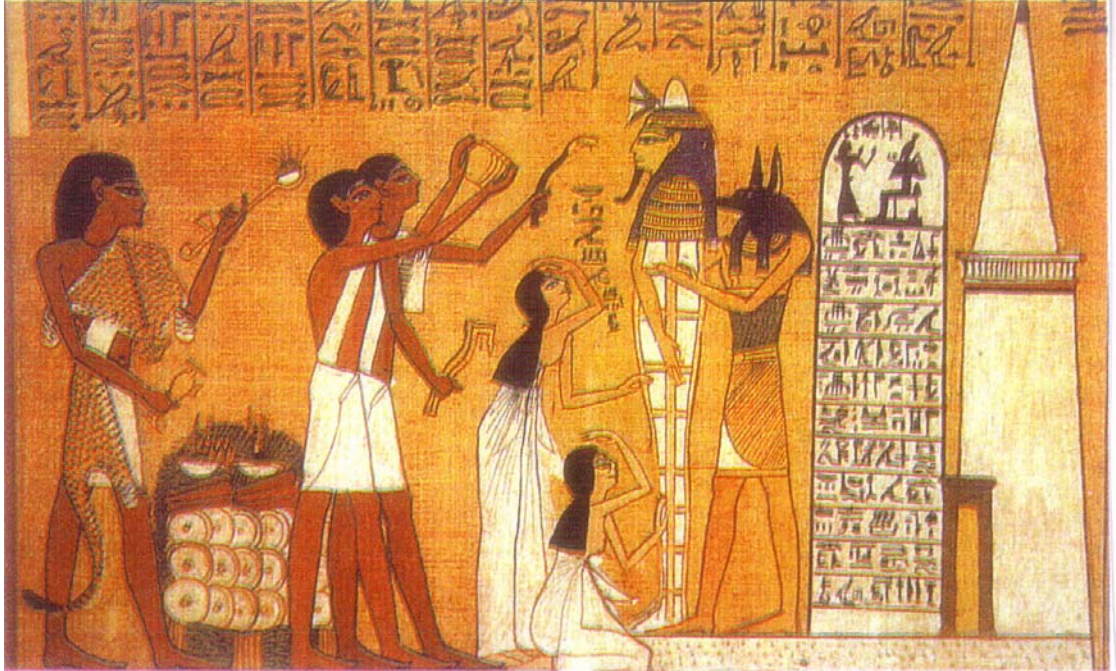
Resim 1 – Altamira Mağarası, İspanya, İ.Ö. 20 000 – 10 000



Resim 2 – Lascaux Mağarası, İ.Ö. 20 000 – 10 000



Resim 3 – Kuzey Avrupa Kaya Resmi, Tanrı Odin'e adak, İ.Ö. 15 000 – 6 000



Resim 4 – Mısır mezar freski, yaklaşık İ.Ö. 1500



Resim 5 – İsa'nın gömülüğü, Mezmurlar Kitabı, İ.S. 1250 - 1300



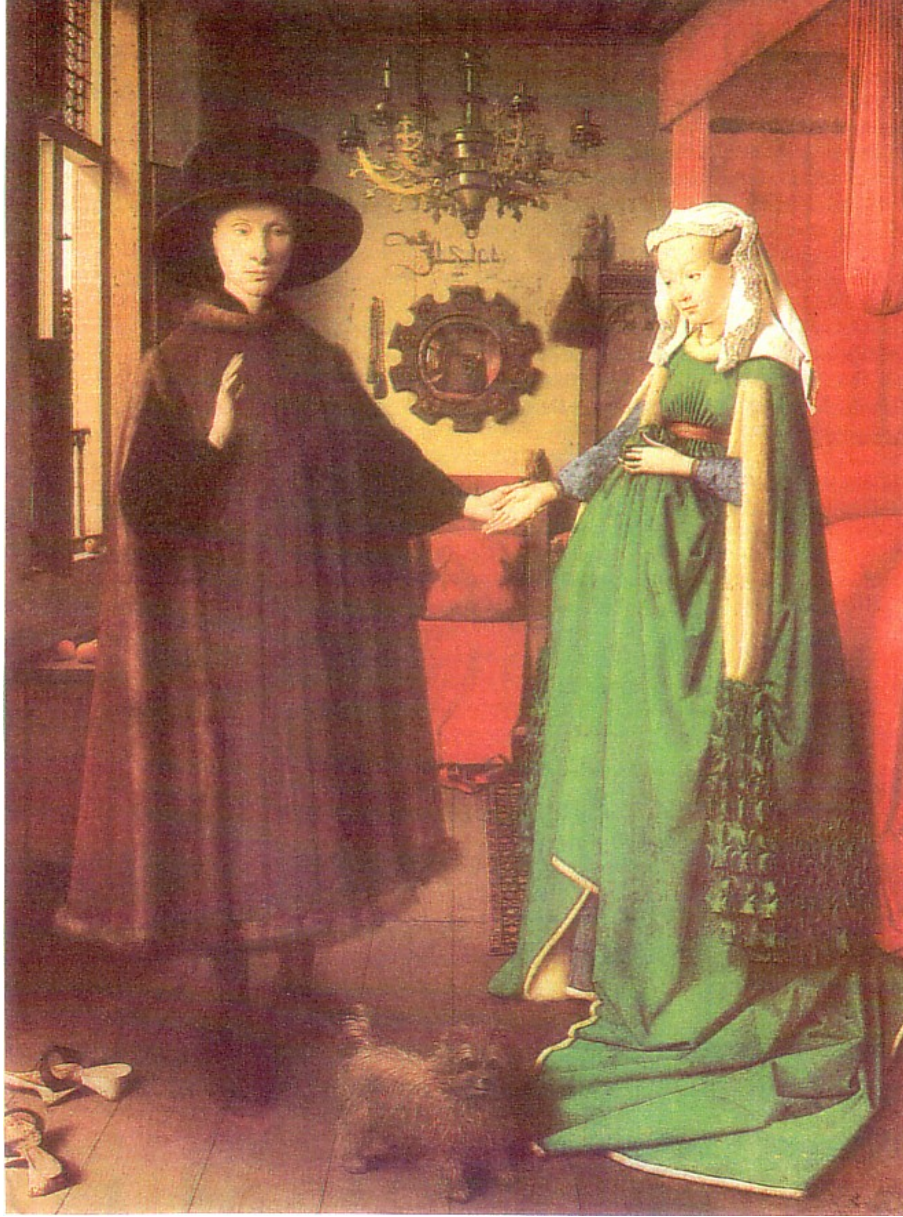
Resim 6 – İsa'ya ağıt, Giotto, İ.S. 14 yy



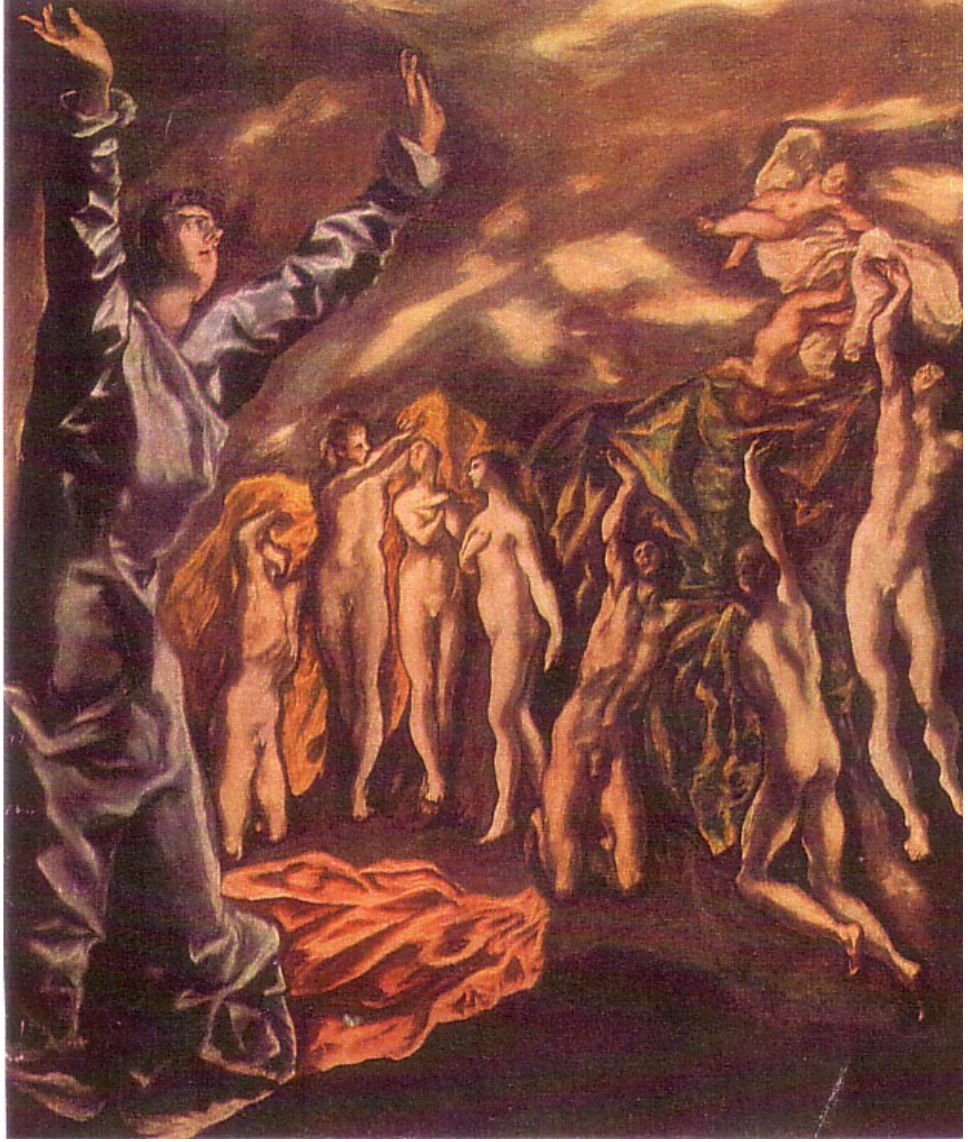
Resim 7 – Anatomi çalışması (çiftleşme), Leonardo Da Vinci, 1452 – 1519



Resim 8 – Bakire ve Çocuk, Leonardo Da Vinci, 1452 – 1519



Resim 9 – Arnolfini'nin Evlenmesi, Jan Van Eyck, 1432



Resim 10 – Beşinci Mührün Açılması, El Greco, 1610



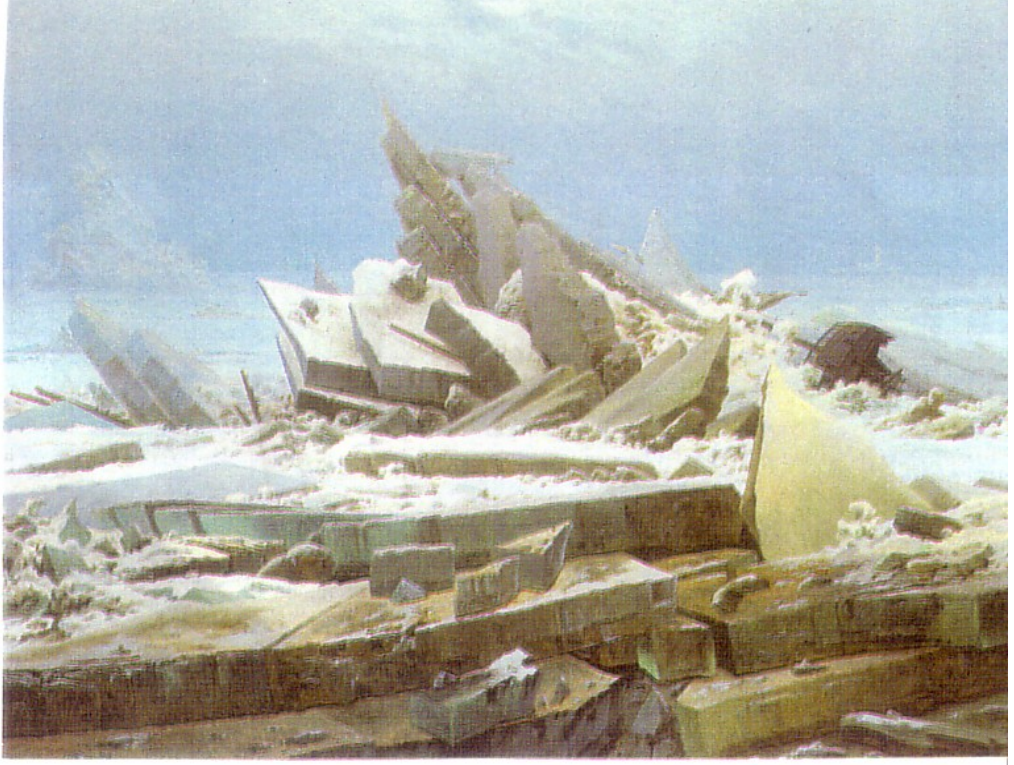
Resim 11 – Cehennem, Bosch, 1610



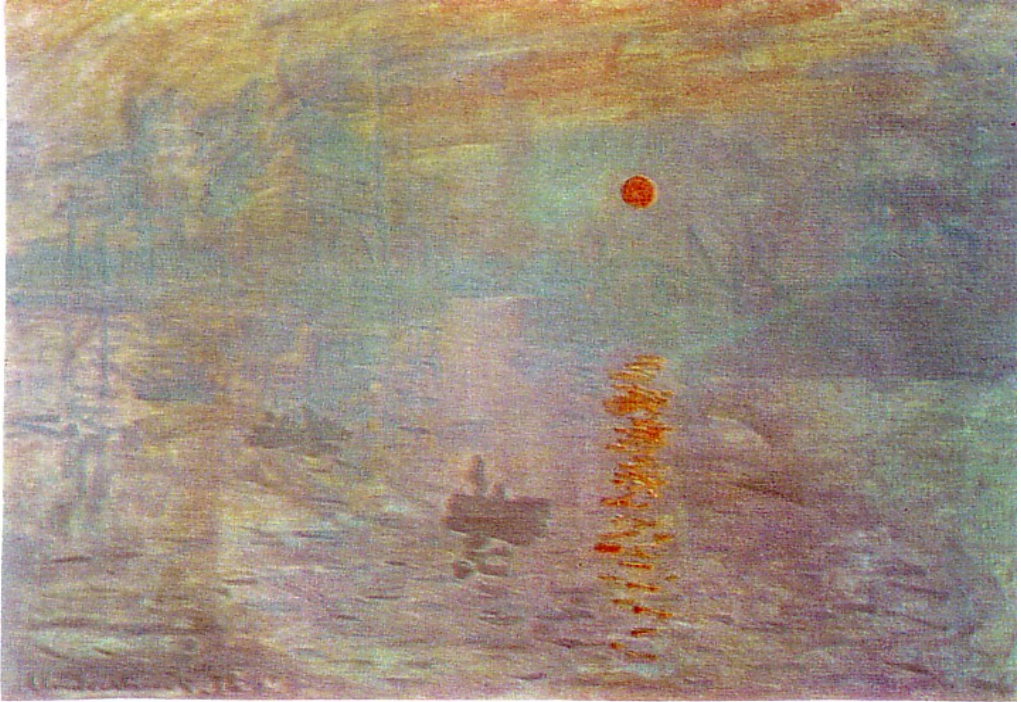
Resim 12 – Son Akşam Yemeği, Caravaggio, 1620



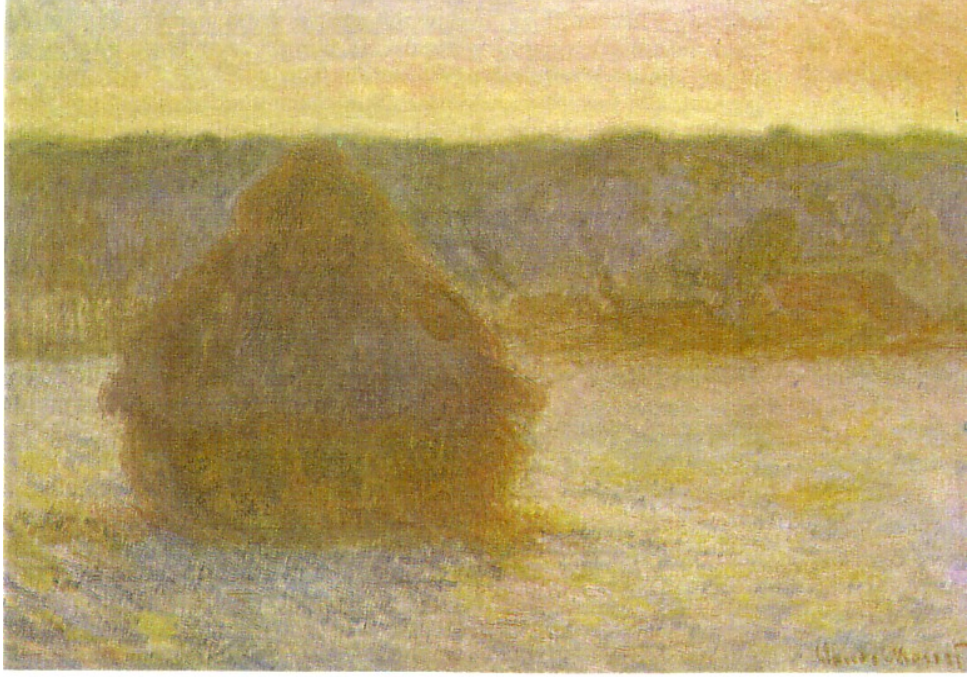
Resim 13 – Cythera’ya Uğurlama, Watteau, 1717



Resim 14 – Buz Denizi, Casper David Friedrich, 1823 - 1824



Resim 15 – Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim, Monet, 1874



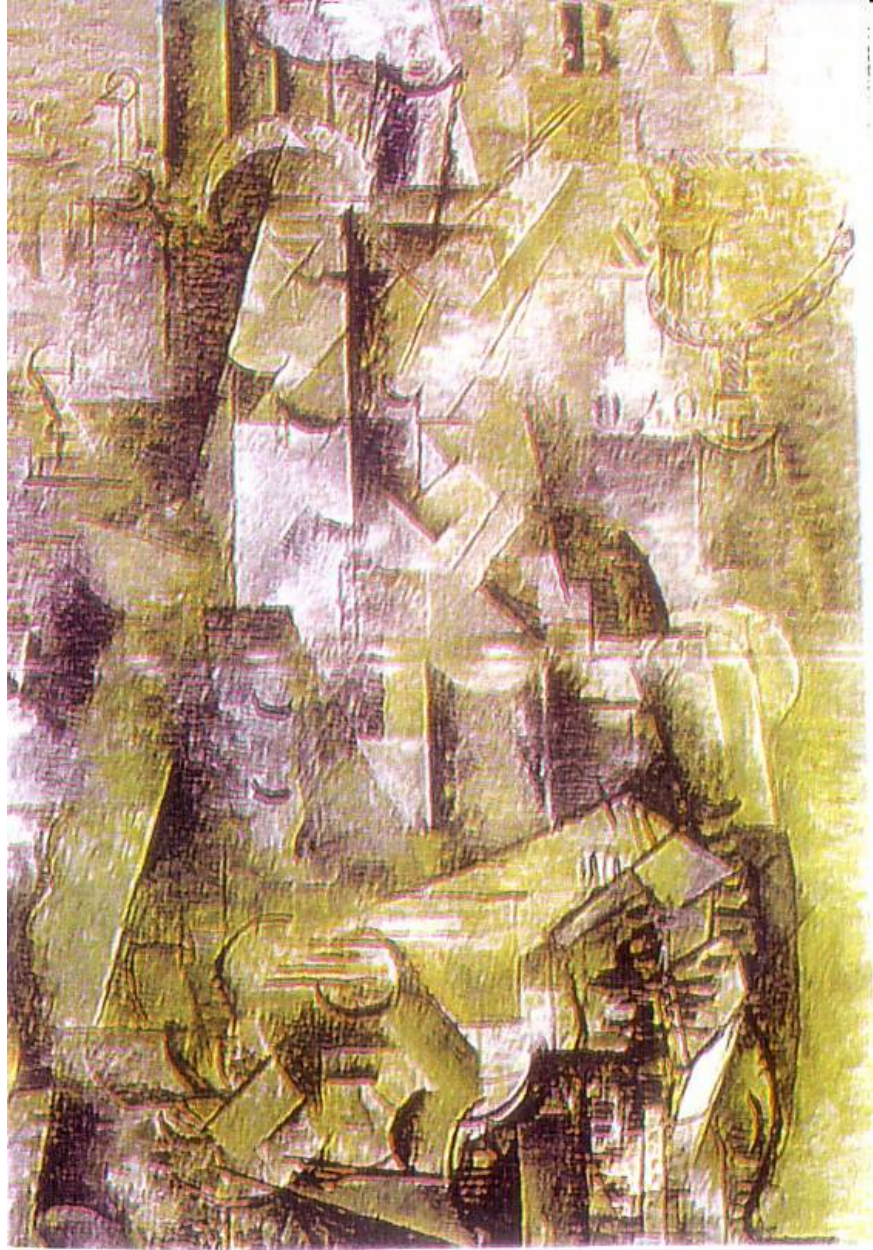
Resim 16 – Gün Batımında Soğuk Havada Saman Yığınları, Monet, 1891



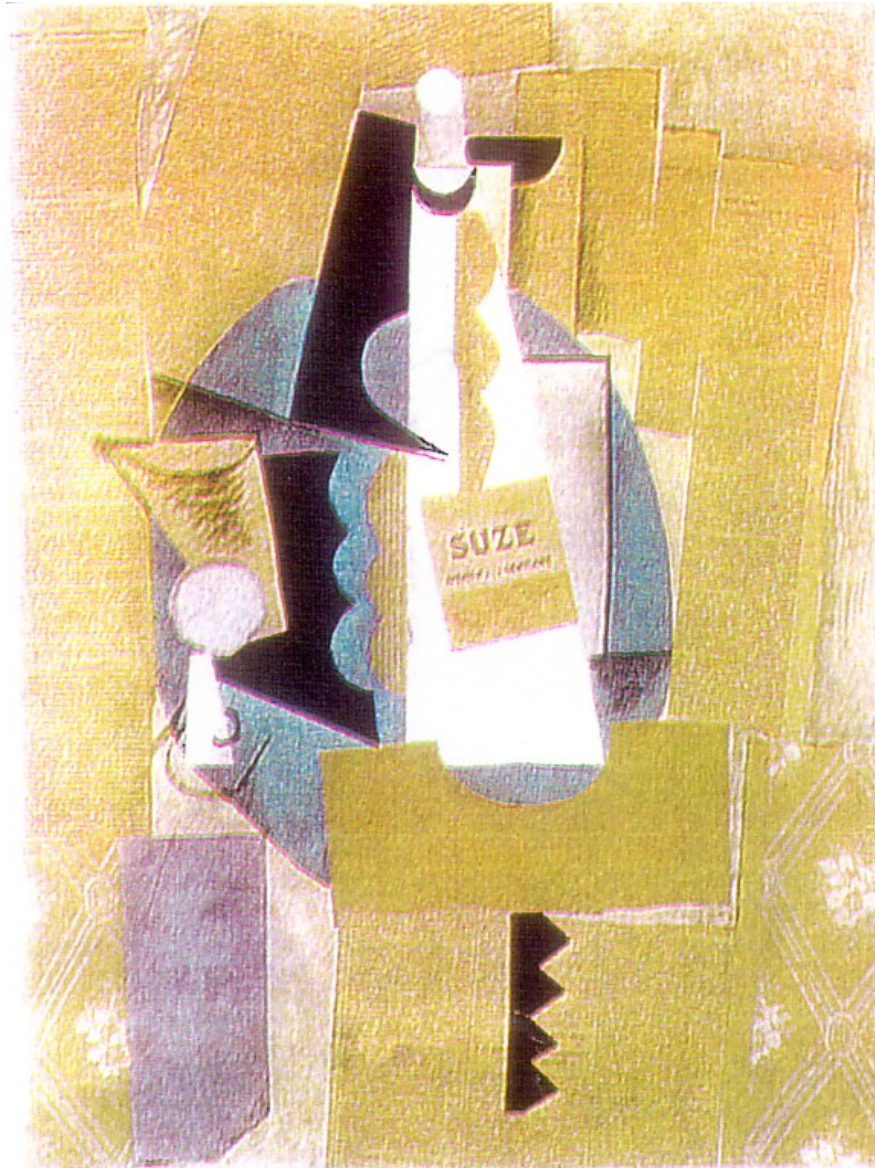
Resim 17 – Su Kemerleri ve Kanal, Cezanne, 1888



Resim 18 – Provence'dan Dağlık Görünüm, Cezanne, 1886



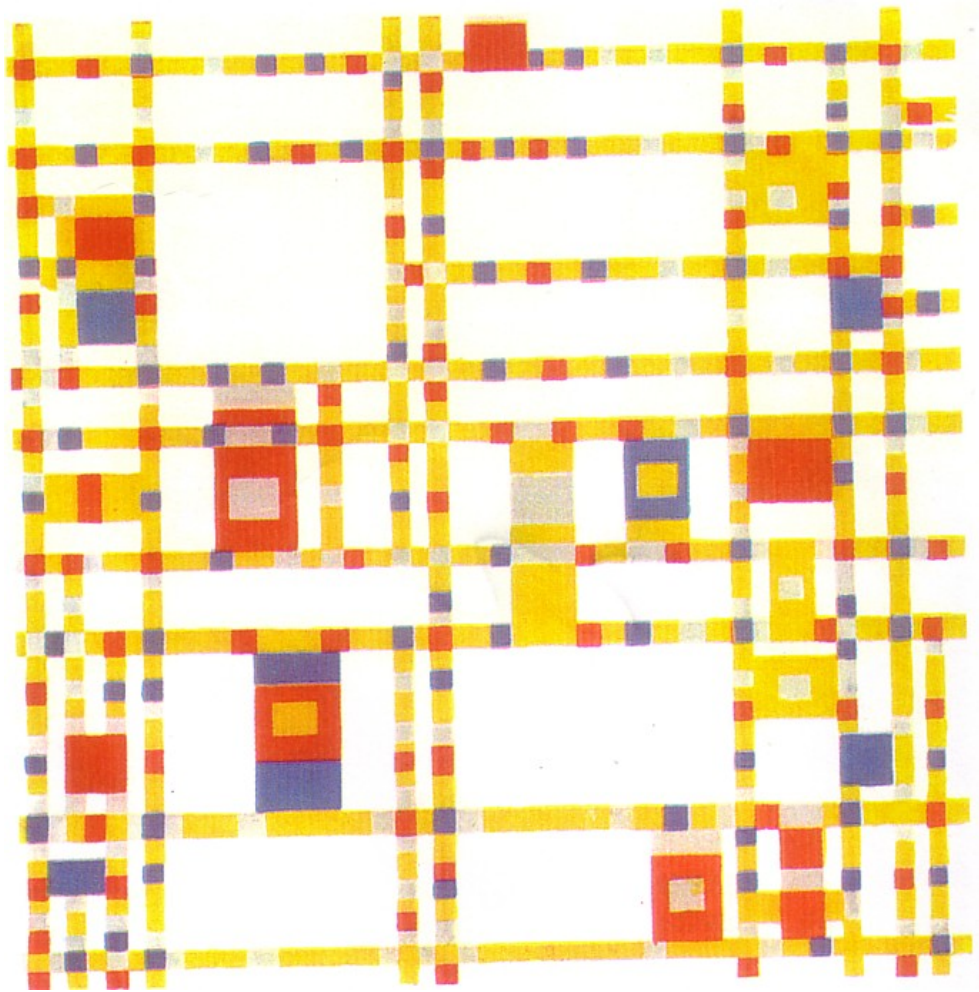
Resim – 19 Portekiz’li Georges Braque, 1911



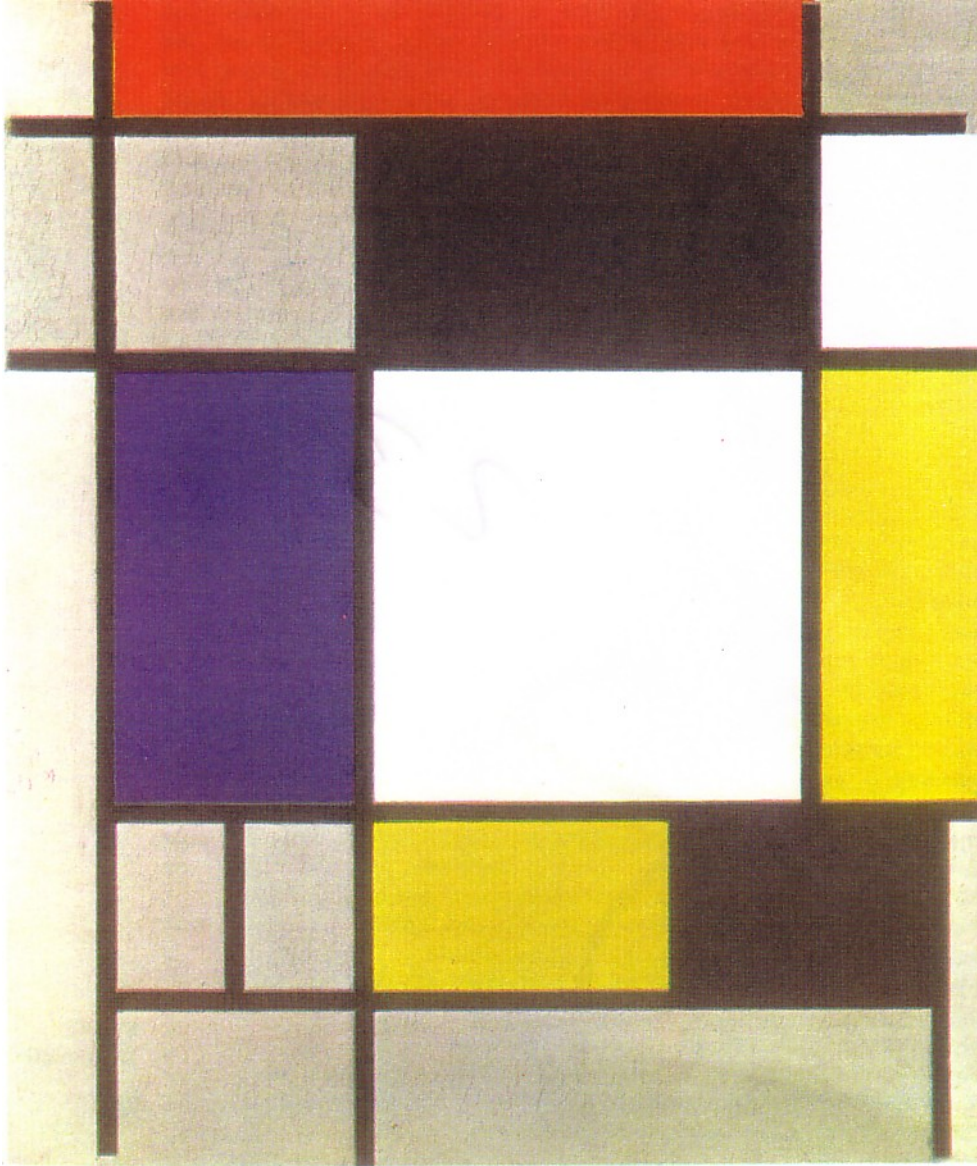
Resim 20 – The Bottle of Suze, Picasso, 1912



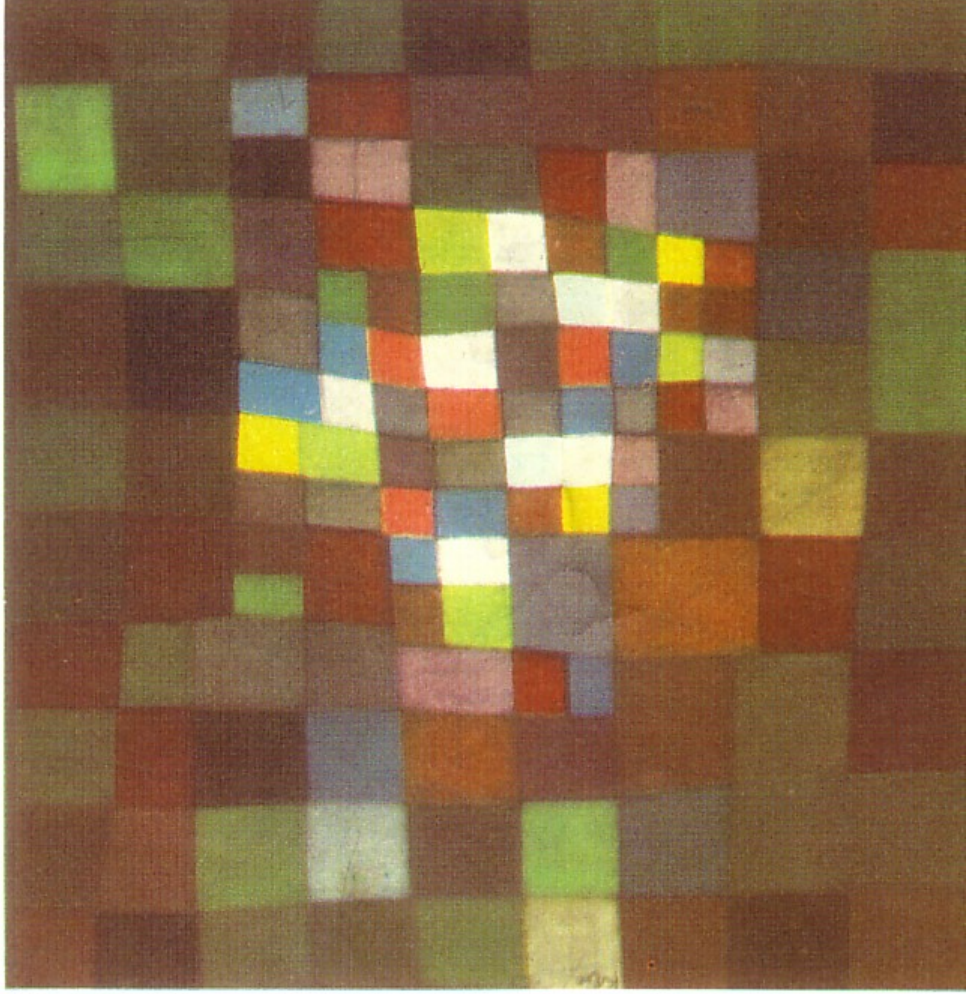
Resim 21 – Siyah Yay ile Birlikte, Vassily Kandinsky, 1918



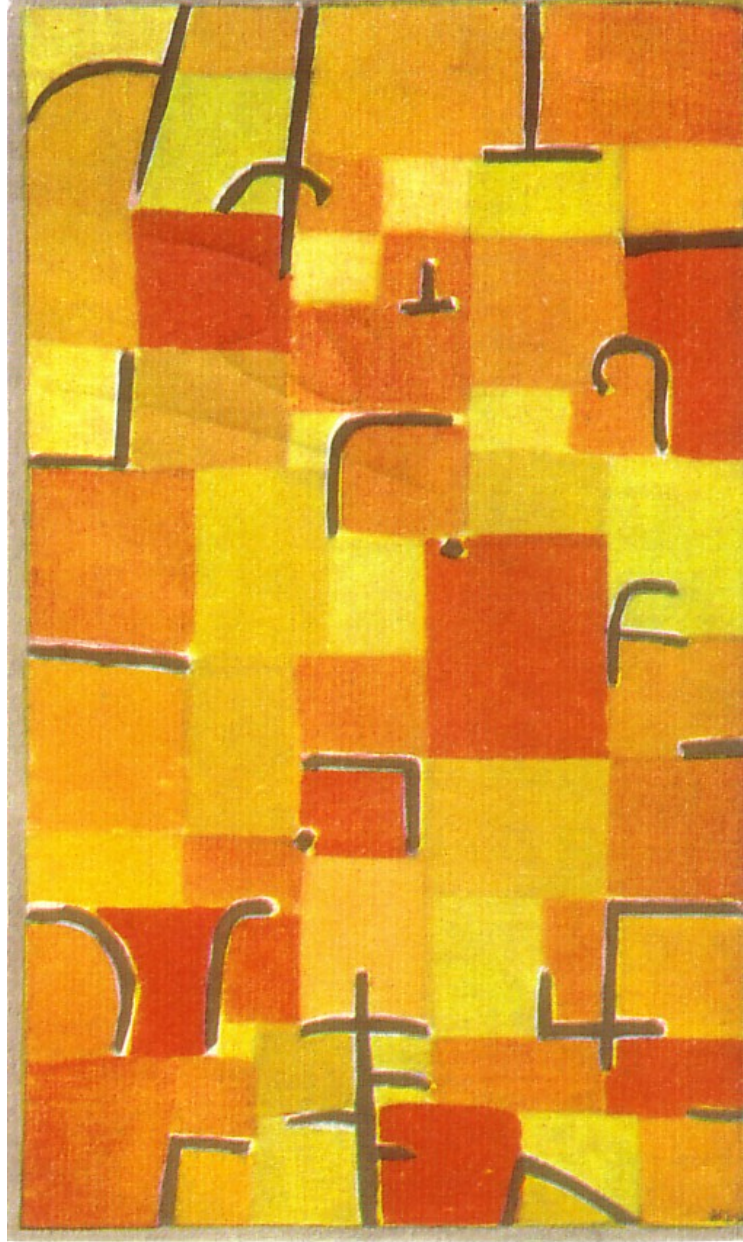
Resim 22 – Broadway – Boogie – Woogie, Mondrian, 1942



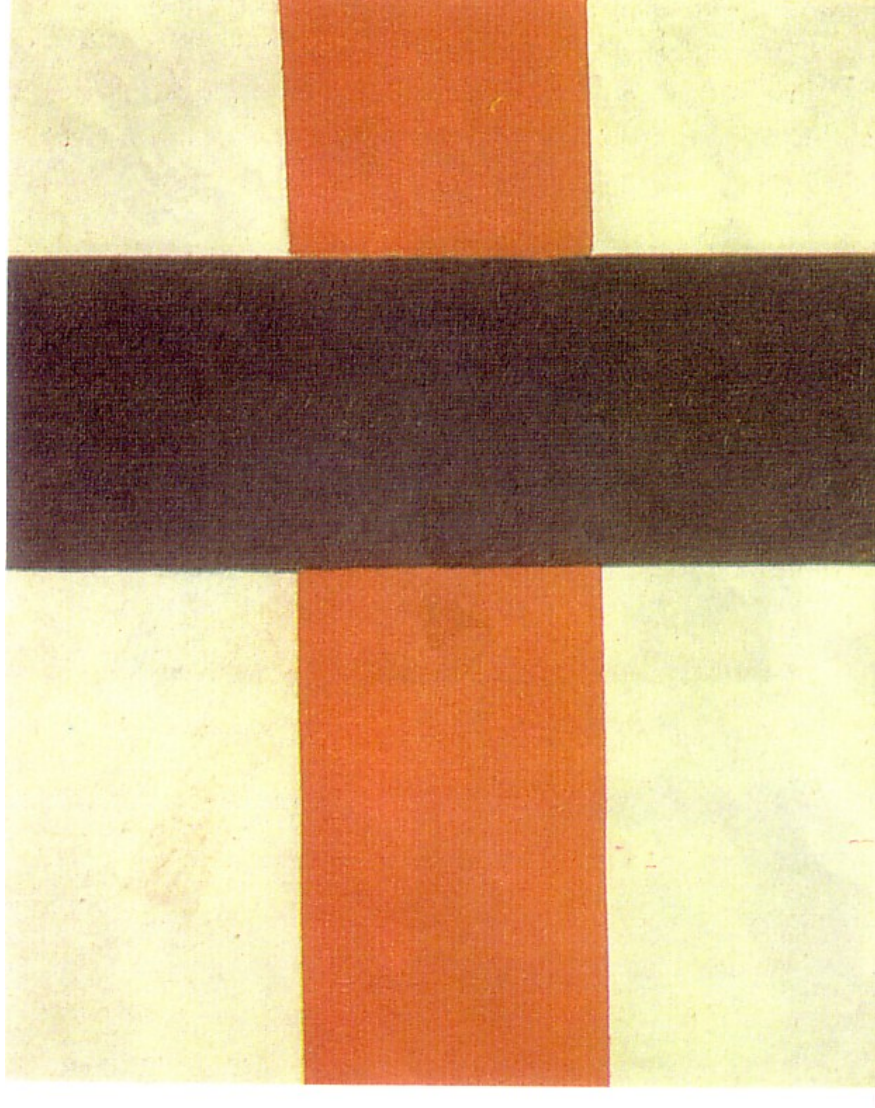
Resim 23 – Mavi, Sarı ve Kırmızı, Mondrian, 1920



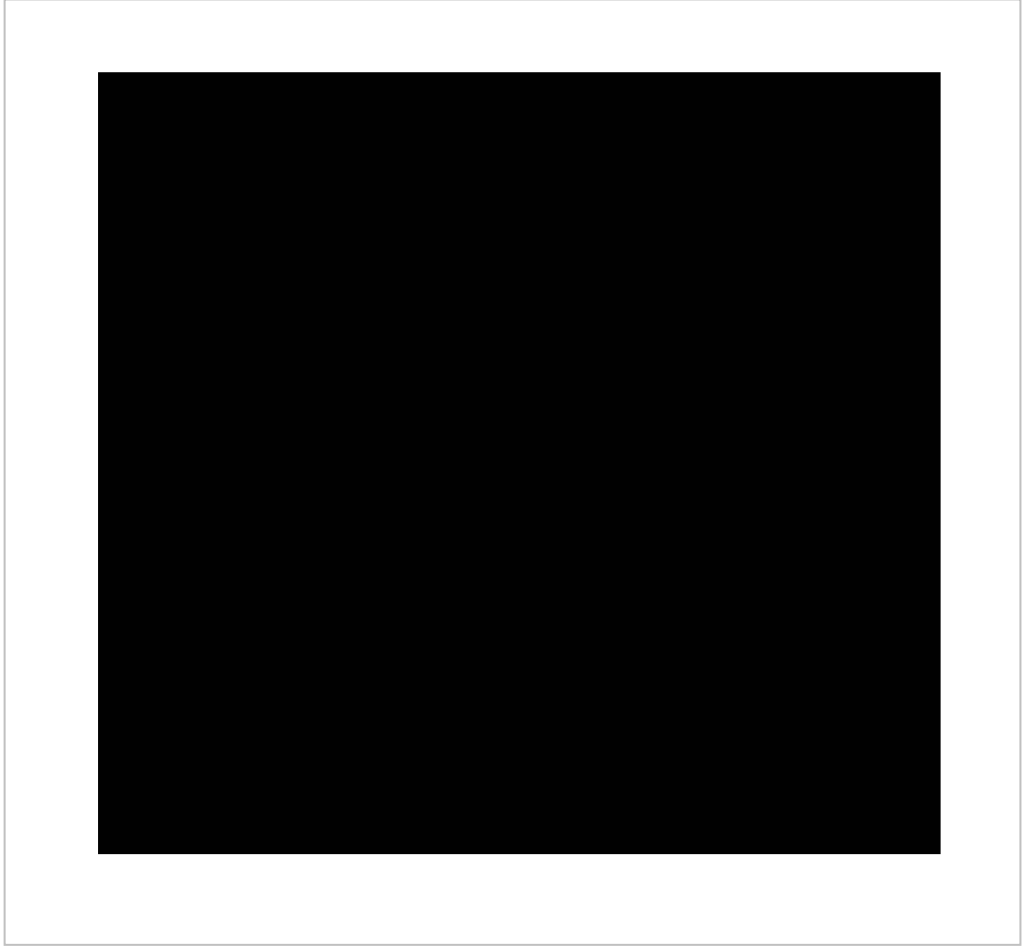
Resim 24 – Çiçek Açma Dönemi, Klee, 1934



Resim 25 – Sarıdaki İşaretler, Klee, 1937



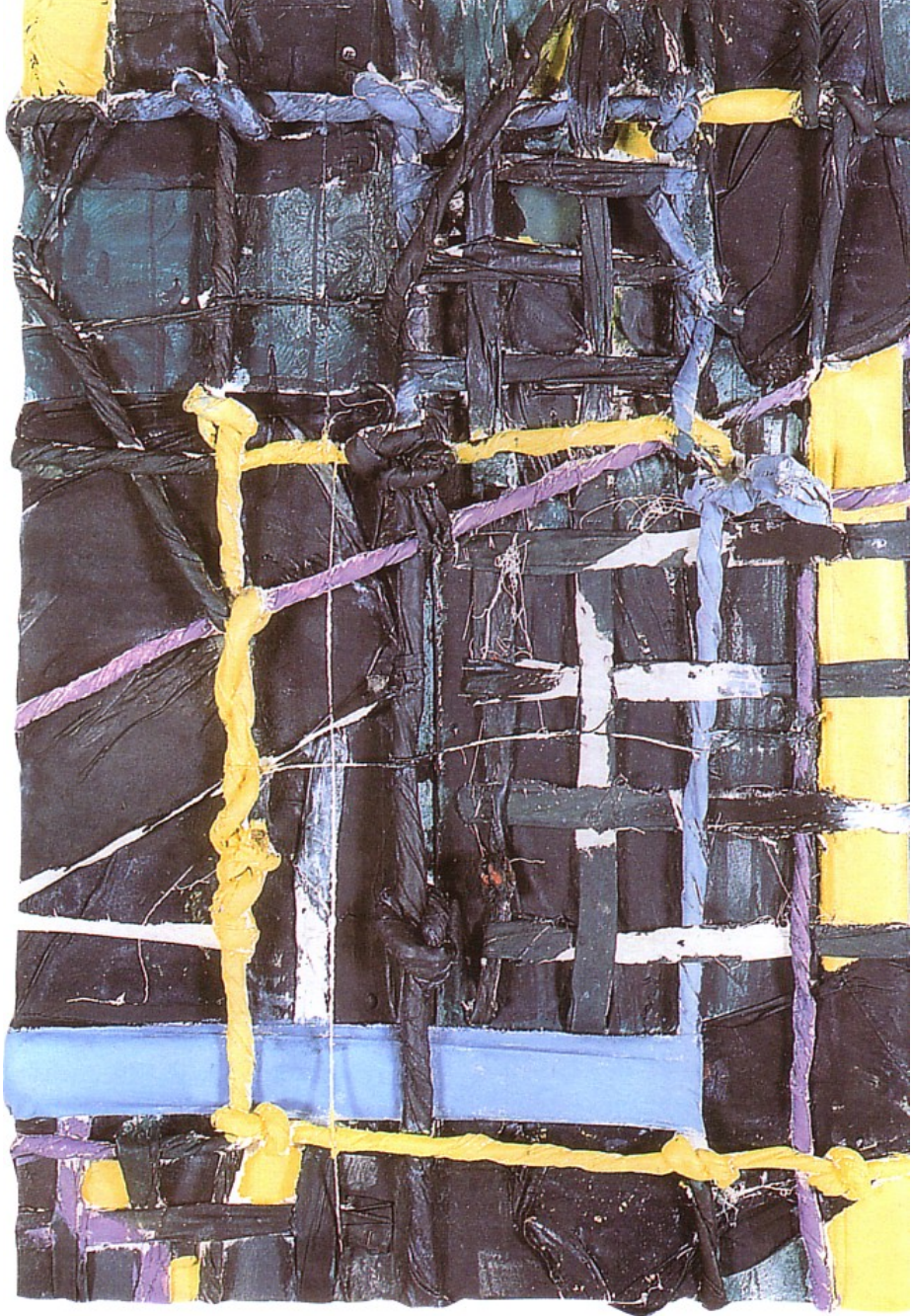
Resim 26 – Beyaz Üzerinde Büyük Haç, Malevich, 1920



Resim 27 – Beyaz Üzerine Siyah Kare, Malevich, 1913



Resim 28 – Tuval üzerine, bez, ip ve akrilik, Bubi, 1999



Resim 29 – Tuval üzerine, bez, ip ve akrilik boya, Bubi, 2001



Resim 30 – Hayalet ve Kardeş, Akrilik ve Karışık Teknik, Ömer Uluç, 1997



Resim 31 – Baba ve Oğul, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Ömer Uluç, 1999



Resim 32 – Kybele ve Kuş, Plexiglas, Polyester ve Akrilik, Ömer Uluç, 1998

## SUMMARY

The objective of this work is to determine the importance of intuition in the formation of drawing and to cause to review it. Firstly; although it's difficulty, questions like what intuition is, how it is formed and what sort of connections it has must be clarified and this will be done with an interdisciplinary broad view, not with the analytical focussing.

Intuition is what enables the spirit to be externalized, a complete comprehension, ineffable and arbitrary leap. This arbitrary leap ends up in a functionless form in art. This form is open to be shared out the transformation of reality with internal expression.

When the spirit extarnalized itself with the intuition, it fills the person with spirit force, then this person is inspired. Inspiration moves the person from passivism to activism. During the transformation of the spirit into reality, the agent who causes the action is irresistable. But this internal must far and beyond the external sanction can be thought as a kind of freedom.

In painting the intuition shaping itself with the expression and externality depends on several sanctions and to be away from pressure. Only in this case the internal one will shape and find a chance to express itself. If the intuition stays away from the sanctions of the nature and society it can be free and can externalize the absolute internal.

When the artist has this freedom by arranging the nature, universe and beyond again from his/her perspective he/she can stamp her/his spiritualism on them.

And this is the difference between Malevich's zero form and a middle age icon.

March, 2005

Betül MERKAN

## GİRİŞ

Resmin kullandığı biçimsel dil, sözcüklerin kapsadığı alanın çok ötesindedir. Biçim sonsuz genişlik ve derinlikle ifadelenebilme özgürlüğüne sahiptir. Ama bu özgürlüğün varlığı, içsel olanın katışıksız olarak dışlaşabilmesi olarak düşünülmelidir. Bu dışlaşma durumunun, soyut resimle başladığı genel olarak kabul edilen bir olgudur. Çünkü doğaya ve topluluğa bağımlılık, soyut ile ortadan kalkmış; sanatçı gördüğü tek tek şeyler dışında, şeyler arası ilişkileri de kavrayabilmiştir. Bu sayede, bütünselin oluşturduğu vizyonu, özgün tavrı ile dışlaştırabilme şansını yakalayabilmiştir. Dışlaşan biçim, nesnelliğe bürünerek gerçekliğe taşınmış ve paylaşımsallığı sağlamıştır. Ama burada paylaşımın bir amaç olarak belirlenip tasarımsal bir kurgu ile oluşturulduğunu düşünmek bir yanılğı olur. Önsel olan bütünü kavrama yetkinliği, sezgi ile mümkün olabilir. Ama kavranılan, zihni tatmin edecek berraklıkta da olamayacaktır. O, “sanki” gibi bir şeydir. Tuhaftır ama varlığından da şüphe duyulmamakta, aksine zihinsel tasarımlara şüpheyi taşıyarak diğerinin de olabilirliğine dikkat çekmekte ve alternatifler üretmektedir.

Tin, günlük tekrarların dışında yaşamın kendisi, bütünü ve akışıdır. Bu akış, analitik olarak çözümlenemez yada belirlenemez. Ancak içinde barındırdıklarının geneli ile birlikte düşünülüp ele alınabilir. Daha doğrusu sezilebilir. O hâlde tin ve sezgi, birbirlerine bağlı mekaniğin dışında, hayatın anlamı ve anlamı yakalayan iki bağımlı kavram olarak değerlendirilmelidir.

Resim, daha derin ve geniş olanı, yani sonsuz olan ‘tin’i yansıtabildiği sürece sanattır. Resmin kullandığı biçimsel dilin, başka sanat dallarına göre daha fazla bu şansa sahip olduğu düşünülebilir. Bu şans, diğeri olanın aracısı olmak anlamına gelmek yerine, oluşturduğumuz ve içinde bulunduğumuz devingen bütünlüğün kavranılmasıyla kendisini ortaya koyar.

Bütünlüğü sezgi ile kavramak, karşı koyulamayacak spontane ya da iradi bir eyleme dönüşebilir. Bu dönüştürme işleminin gücü, yüzeyde sonsuzluğun biçim ile yakalanması yada yansıtılması olarak kendisini ortaya koymaktadır.

Ressam, 'ideal' olarak tarif edilecek bir alandan, gönderilenin kendisinden aktığı bir kanaldan çok, onun yansılarını ile alabildiğine çarpışabilen, bu çarpışma ile karşılıklı etkileşime girerek yaşadığı evreni de gözlemleyebilen kişidir. Bu çarpışma sırasında oluşturduğu biçimsel dil, yaşadığı coğrafya, sosyal koşul, konum ve tarihsel sürecin neredeliği ile etkileşime girerek bir üsluba bürünür. Bu üslupla birlikte, tinin her kavranışı farklı bir titreşim yaratır. Çünkü durumlar ve koşullar, sürekli olarak bir devinimin içindedir. Bu somut devinim, soyut olan bütünsel süreyi (tin) evrimleştirir ve anlamlı kılar.

Bu devinim içerisinde, resim de eklenmiş tekrarsız dizgelerden oluşur. Ama özünde bütünsel sürenin yansılarını da izlenir. Bu izleme de görülür ki, resimde sezgi ve tin, ortak olan farklı biçimlerin yansıması ile açığa çıkar ve paylaşılır.

Bütün bu parçalar biraraya getirildiği zaman, bu çalışmanın amacı, 'tin'i olabildiğince netleştirip sezgi ile ilişkilerini açmak ve o noktadan tekrar resim alanına geçerek, süreci kavramsallaştırmaktır.

# 1. TİN YAKLAŞIMI

## 1.1. TİN'E KARŞILIK GELEN ANLAMLAR

Dil bilimsel olarak bakıldığında “tin’in karşılık geldiği Yunanca, ‘*Pneuma*’ ve Latince, ‘*Spiritus*’ deyimleri, kök anlamında esinti, yel, üfürük, soluk anlamlarını dile getirdiği görülür.”<sup>1</sup>

Amerikan Heritage Dictionary’nin Spirit (Tin) sözcüğü altında verdiği anlamların bir kısmı şöyle;

- a) “Geleneksel olarak yaşayan varlıkların içindeki yaşamsal veya canlandırıcı kuvvet olduğuna inanılan şey.
- b) Büyük harfle kutsal hayalet.
- c) Büyük harfle Hıristiyanlık biliminde Tanrı.
- d) Hayalet gibi herhangi bir doğa üstü varlık.
- e) Kişinin görülemeyen elle tutulamayan varlığını oluşturan şey.
- f) Kişinin esas ve etkinleştirici etkisi.
- g) Belirtilen bazı niteliklerle karakterize edilen kişi
- h) İç erk ve canlılıkla karakterize olan belli bir duygusal durum.
- i) Güçlü bir bağlılık ve adanma.
- j) Bir oluş ve durumun baskın ruh hâli”.<sup>2</sup>

Akarsu’nun “Felsefe Terimleri Sözlüğü”ne göre ise ‘tin’:

- a) Evren ilkesi. Özellikle Stoa felsefesinde: Evren usu, evren ruhu; etki yapan, biçim veren, canlandıran ilke.

---

<sup>1</sup> Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, s.410.

<sup>2</sup> Joel Kovel, **Tarih ve Tin**, Türkçesi: Hakan Pekinel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s.41.

- b) Doğal yaşam ilkesinden ayrı olarak, yüksek, doğüstü, Tanrısal ilke. Tanrı'nın dolaysız yaratıcı etkinliği.
- c) Felsefeye Anaxagoras'ın yerleştirmiş olduğu "nous", Herakleitos'un getirmiş olduğu "logos" anlamında: Dünyanın usa uygun düzen ilkesi; zamandan bağımsız olanın, zaman dışı olanın, zamansız olanın ilkesi. Ruhun uslu yanı. (Aynı zamanda: logistikon.)
- d) Yaşamdan ayrı olarak düşünme ve bilinç ilkesi (Descartes'ta cogitatio).
- e) Düşünen insanın etkinliği; düşünce ilkesi. Özdeğe, fiziksel etkinliğe ve içgüdüsel etkinliğe karşıt.
- f) Kendini içgüdülerin belirlenmişliğinden kurtaran, özgür olan, değerlere, anlam içeriklerine kendini açan. M. Scheler' de insanı insan yapan ilke; usun yanında duygu ve isteme edimlerini de içine alır.
- g) Tin, zaman zaman 'us'a (ratio' ya) indirgenerek ruha karşı olan, cansız, "yaşama düşman" bir ilke olarak görülür (Ludvig Klages).
- h) Bireysel ruh anlamına (özellikle dinbilimsel anlamda) "tinler ya da us taşıyan ruhlar" (Les esprits ou âmes raisonnables) Tanrılığın imgeleridirler (Leibniz). Tini (spiritus, pneuma) ruhtan (anima-psykhe) ayırmak gerekir. Ruh, organik ve duyuşsal yaşamın ilkesidir (hayvanların da ruhundan söz edilir), tin ise yalnız insana özgü düşünme yetisidir. Ancak Türkçe'de ruh sözcüğü tin yerine de kullanıla gelmiştir, örneğin Hıristiyanlıktaki "kutsal ruh" (le Saint Esprit).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1994, s.176.

## 1.2. TİN'İN FELSEFE VE MİSTİSİZM İÇİNDE YERİ

“Tanrının soluğundan can veren ilkeye bir şeyin gerçek önemine, görünmeyen ötekine, maddeye ve tene karşıt olana, Tanrısallığın kendisine dek pek çok anlam söz konusu, tinin karşılık geldiği ‘spirit’ kelimesinde. Tek tutarlı anlamı ise öncelikle yaşamsal önemi olan güçle donanmış ancak doğrudan duyuşsal algının ötesinde olandır. Onun mevcudiyeti yoktur. Ama güçlü bir şekilde mevcuttur.”<sup>4</sup>

İnsan varlığının, bedene, maddeye karşıt olarak, cisimsel olmayan bölümü olarak tanımlanan tin, birçok filozofa ve din bilginine göre çeşitli şekillerde tarif edilmiştir. Mesela ‘tin’ kelimesini, ‘ruh’ kelimesi ile karşılayanlar olduğu gibi, Descartes gibi bu ikisini birbirinden ayıran düşünürler de vardır. Descartes’a göre tin, bir şeyi düşünmemizi sağlayan şeydir. Yani ruhun bir bölümü değil, bir bütün olarak düşünen ruha Descartes ‘tin’ demektedir.<sup>5</sup>

Bize göre manevi olandır. Manevi olan ötekide, öncelikle dünya ve tene karşıt olarak düşündüğümüz ‘tin’dir. ‘Tin’e birçok dinsel metinde Tanrı olarak rastlarız. Din de Tin, Tanrı formunda hayat nefesini insana üflemede ve onu soluğuyla canlandırmaktadır. Birçok dilde nefes, soluk, üfürük, yel manalarına da gelen ‘tin’ (spirit), dinsel metinlerde hayatın kaynağı, yaratıcısı pozisyonunda betimlenmiştir. Bununla ilgili pek çok örnek sıralayabiliriz.

Tekvin 2-7’de “Ve Rab Allah yerin toprağına adamı yaptı ve onun burnuna hayat nefesini üfledi.”

Kuran’ı Kerim 5-17 “Sonra ona biçim verdi, ve ona kendi ruhundan üfledi.”

---

<sup>4</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.48.

<sup>5</sup> John Cottingham, **Descartes Sözlüğü**, Türkçesi: Gözhan, B., Kovanlıkaya, A., Ilgıcioğlu, N., Çitil, A., Doruk Yayınları, İstanbul, 2002,

Katha Upanişat “Kişi aldığı soluk sayesinde değil, solunum yaptırın varlığın sayesinde yaşar. O varlık kalbin derinliklerine gizlenmiş olan kudrettir”<sup>6</sup>

“Hindu metinlerinde Tin’in karşılık geldiği Prana’dan nefes, solunum, yaşam, yaşamsallık, rüzgar, enerji veya güç olarak bahseder. Hindu tıp teorisine göre: Bedende beş tane Prana vardır. Ve nefes, Atman (Yani ruh) veya Brahman’a (Yani kozmik öze) giden yoldur. Upanişad’ların esas kaygısının nefes olduğu düşünülür. Nefes tabi ki yaşamdır. Simge çok açıktır. Çünkü nefesin olmadığı yerde yaşam da yoktur. Bu nedenle Brihadaranyaka Upanişad’daki 3306 Tanrı son analizde bir taneye indirilir; o da nefestir, onların Brahman dediği şey...”<sup>7</sup>

Tüm örnekler öteki olana gönderme yapmaktadır. Ve öteki olan da Güç’tür. Ve bu gücün insan ruhunda (benliğin aldığı tinsel form) dışlaşması gibi bir durum söz konusudur. Bu güç, bir tür ilişki ile insan ruhunda biçimlenmekte özde bir olan her insanda farklı renklerle zuhur etmekte ve hayata akmaktadır.

(Tini, din içinde ararken dinin kurumsallaştırma tehlikesi ile karşılaşabiliriz “ki her din tinin kurumsallaştırılmış hâlidir”<sup>8</sup> fakat algılanabilir simgeleri bulmanın mitler ve dinlerle birlikte olduğu bir gerçektir. Tıpkı nefes üflemesinin zihnimizde uyandırdığı resmin aralığı gibi.)

Burada nefes ile simgeleştirilen tin Tanrı kavramını imlemektedir. “Eğer tinin alanı öte gücün kendini açığa vurması ile ya da tin varlığın ziyareti ile sınırlanırsa, terimin taşıdığı anlamın önemli bir kısmı ifade bulamadan kalır.”<sup>9</sup>

Tin, dünyadan ayrılamayacağı gibi doğa üstü de değildir. Tin benlikle dünya ve doğa ile benlik arasında köprü kurar. Kopup savrulmamızı

---

<sup>6</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.62.

<sup>7</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.62.

<sup>8</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.24.

<sup>9</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.106.

engelleyerek, bütünselliğe yönelmemizi ilişki kurmamızı sağlar. Varlığın anlam kazanması bu ilişkinin yaşanmasına bağlıdır.

“Tin dediğimiz şey bir töz ya da yer değil insan varoluşunun belirli noktalarında meydana gelen bir tür ilişkidir. Biz bir tine sahip değiliz. Bu ilişkiye sahip çıkabildiğimiz oranda tinizdir. Eğer beden ve zihin birlik iseler, o zaman tin bu birliğin varlık kazanması olarak görülebilir. Bu varlık kazanma, bizim davranış biçimimize ve dünya ile olan ilişkimize bağlıdır.”<sup>10</sup>

“Tin dediğimiz şey, diyalektiğin hareketinde ve doğanın özgürleşmesi ile ilişkili olarak kopuşların aşılması sürecinde kavranır. Tin maddeye ya da tene karşıt değil, tam tersine madde ve ten özgür kaldığında, yani kopuşun aşılmasıyla ortaya çıkar, hatta yaratılır.”<sup>11</sup> Tin, bu aşama sürecinin bir yan ürünü yada belirtisi değil, deneyimlenen sürecin kendisidir.

Schelling’in mutlağı (ya da tini), zıt olanların birliği ve uyumudur. Uyum ise bu durumda bütünlüğü temsil etmekte, yani ayrı parçaların uzlaşır olarak bir arada olabilmeleri, mutlağı anlatmakta. (Bu ise, en katışıksız hâli ile sanatta dışlaşır.) Bergson’un süresi de benzer biçimde ifade bulur; süre akışkan bir bütünlük olarak yaşamın kendisidir. Yaşamın her parçasını kendi devimi içinde barındırmaktadır. Süreye de mutlağa da tin demek mümkün gözüktür. Her ikisi de tek tek şeylerin bütünü olup, yaşamın temel prensibidir. Ve algı ile değil, güçlü bir kavrayış ile bilinir. Bu ise sezgidir.

Tin, zihnin algısal iletilerinde dışlaşamaz, günlük tekrarların içinde de beliremez. O varlığın bütünü ile gözden geçirilmesi ve anlamlandırılması eylemlerinin tümüdür. Eğer tin, insan varoluşunun belirli noktalarındaki bir tür ilişki, yaşanan ilişkinin kendisi, varlığın farkındalığı ile sürecinin içinde süreyi kavrayışı, anlamlandırışı, ya da anlamlandırma çabaları ise, tin de, o hâlde öteki

---

<sup>10</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.46.

<sup>11</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.22.

olmayıp, varlığın bütünsel akışı olarak, içinde olduğumuz şeydir ve kavranılması ile belirmektedir. Aslında, netleşmesi güç olan bu kavram, sanatta sezgisel ifadeler olarak biçimlenmekte ve dışlaşabilme şansı yakalamaktadır.

### 1.3. TİN VE SEZGİ İLİŞKİSİ

“Tin güç, tinin öne çıkışını hissetme biçimimizdir.”<sup>12</sup> Hayata can verme noktasında tinsel varlığımızın hissedilip solunması ve yaşantıya geçirilmesidir. Bunun için tin ile bağlantı kurmamız ve gerçeklik kazandırarak hayata akmasını sağlayacak sezginin işlerliğine olanak vermemiz gerekmekte, yoksa kurgusal mekanik düzenin içine kayıp farkında olmadan ona itaat etme tehlikesiyle karşılaşabiliriz.

Evreni, doğayı ve kültürleri meydana getiren; ister Tanrı'nın nefesi, esintinin kaynağı, ister oluşumun tüm süreçlerini gözden geçirme deneyimlerinin kendisi olsun, tin gündelik tekrarların yarattığı mekaniğin dışında hissedilmesi, ve kavranılması gereken olarak kendisini sezgi ile açar. Sezgi çoğu zaman akıldan bağımsız bir şekilde hareketlenerek dışsal aklın onay vermeyeceği birtakım sıçrayışlar yaratabilir. Akıl şüphe duyarak çeşitli yadsımalarda bulunur. Yaratılan sıçrayışların şüphenin yaratacağı cesaretsizliğe kapılmadan, özgürce biçimlenmesine izin verildiği alan ise sezgisel alandır. Bu alan ise sanatta biçim ile ifadelenir.

Bergson'un süre zaman dediği bizim tin olarak anlayabileceğimiz bütünsel akışın, bölüp parçalayarak kavranamayacak, özdeksel olmayan yaşamın özü bu akış, bilimsel olmayan (ama biliminde içinde zaman zaman önsel olarak başvurduğu) sezgisel bir yaklaşımla hissedilip hayata geçirilebilmektedir. İşte bu hayata geçirilme işlemine ışık yakan sezgidir. Ve sezginin de özgürce ve dolaysız olarak, tinin dışlaşmasını sağladığı en önemli ve en geçerli alan sanat alanıdır. Tine kendini açan sanat alanı kendinde tini hissettirerek “onu görünür kılar. Bu

---

<sup>12</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.57.

görünüm var olanın dışında (dış dünyanın dışında) olandır. Görünmeyi gösterme çabasıdır.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Bkz: Bölüm 4, BUBİ ile yapılmış söyleşi.

## 1.4. TİN – SEZGİ – ESİN İLİŞKİSİ

Sezgi, geleneksel sanat yaklaşımında karşımıza ilham olarak çıkmaktadır. Başta belirttiğimiz gibi varolan potansiyelimiz yani tinimiz, ilham yolu ile kişiyi doldurduğunda “kişi esinlenmiş, genel tinle ilişki kurmuş ve var olanı görebilmiştir. Gördüğü şey asıl olandır. Ve henüz varolmamıştır.”<sup>14</sup>

Esin normal benliğimizi aşır, sanki başka biri olduğumuz, tinsel güçle dolduğumuz, kapasitemizin dışında hareket edebilme özgürlüğünü tattığımız, günlük mekanizmin ötesinde bir alandır. “Ve sezilenmenin anlık yarattığı bir konsantrasyon hâli, kişisel şuurumuzun kaybolduğu, genel şuurun yaşandığı bir durumdur. (Genel şuur derken; genel tinden bahsediyorum.)”<sup>15</sup>

### 1.4.1. ESİNLENME ÜZERİNE

“Tin güç, pratik etkinliğe yol açacak şekilde kişiyi doldurduğunda kişi esinlenmiş (inspiret), yani tinle dolmuş tinleşmiştir. Esinlenme anında sözcükler veya biçimler bir şeyin yerine geçerler “temsil ederler”. Fakat kendi varoluşlarına da sahiptirler. Esinlenme de dil (ifade biçimleri) bir tür sınırı geçerek ikili karaktere bürünür.”<sup>16</sup> Dolayısıyla tinin her tezahürü, hem ötelerden gelen algılama gücü, hem de şu ana belli köklerle bağlı bir şey olarak tanımlanmalıdır. Çünkü zaman üstü algılanan ancak belirli bir zaman dilimi içinde var olabilir. O tinle karşılaşır dönüşüme uğratılarak şimdileşmektedir.

Esinlenme temelde edildir. Kişi sanki tin gücün akışının tezahürünü alımlamaya daha açık hâle gelmiş gibidir. Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüş adlı

---

<sup>14</sup> Bkz: Bölüm 4, BUBİ ile yapılmış söyleşi.

<sup>15</sup> Bkz: Bölüm 4, BUBİ ile yapılmış söyleşi.

<sup>16</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.58.

yapıtının yapısını betimlerken, yaratıcı süreçteki esinlenmeyi bir vahiy olarak kabul ediyor:

“Kişi duyar aramaz; alır ve verenden rica etmez. Bir düşünce, şimşek gibi tereddütsüz ve ansızın beliriverir; bu konuda bir seçimim olmamıştır.”<sup>17</sup> “Burada alıcının durumu önemlidir. Beliren düşünce, ya gerçekleştirilir, yada es geçilir.”<sup>18</sup>

Esinlenme genellikle, devingen olamayan süreksiz bir sıçrama olarak da hissedilir. “Bu ilk sıçrama artık kişisel bilinçle genişler. Bu bir yerde anlaşılmayanı anlaşılır hâle getirir. Anlaşıldıktan sonra artık yolu, kişi kendi başına bulur.”<sup>19</sup>

Anlık esinlenme durumları, karşı konulamaz şekilde ve bir ön düşünce olmaksızın yaşanmış bilinçsiz bir eylem olarak da açıklanabilir. “Uzakdoğu kılıç sanatlarında, bu sıçrayış durumunun tezahür edebilmesi için zihin ve benliğin kimsenin bilmediği bir yerde kaybolmasıyla gerçekleştiğine ve mükemmelliğe ulaşıldığına inanılır ve bu mükemmelliğe ulaşmış kişinin de deha olduğundan bahsedilir. Bu onlara göre teknik bir hile değil, kozmik ruhun tezahürüdür.”<sup>20</sup>

Esinlenme bir tür nefestir. Ve esintinin üzerimizde hissettirdiği olarak da algılanabilir. Tin kelimesinin sözlükteki karşılığındaki gibi esinti, yel, üfürük, soluk manalarına geldiği düşünüldüğünde esinlenme de, bu esintinin ruha dokunuşunu çağırır. Esinlenme bu esintinin içe çekilmesi, yani fiziksel nefes alma edimine de karşılık gelir. İslam, Budist ve Hindu geleneklerini nefesin varlığın aydınlanma ve esinlenme durumlarına ulaşmak için kontrol edilmesini vurgular.

Esinlenme, esintiden pay alma, esintiye karşı karşıya gelme durumuyla da açıklanabilir. Esintide potansiyel bir güç mevcuttur ve bu güç, tin olarak

---

<sup>17</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.59.

<sup>18</sup> Bkz: Bölüm 4, BUBİ ile yapılmış söyleşi.

<sup>19</sup> Bkz: Bölüm 4, BUBİ ile yapılmış söyleşi.

<sup>20</sup> Joel Kovel, A.g.k., s.60.

tanımlanabilir. Bu potansiyel enerjinin kinetik enerjiye dönüşümü en vurucu hâliyle sanatta dışlaşır. Sanatçının bu potansiyel enerji ile ilişkiye geçebilmesi, konsantrasyona ve kendinden, yani yaşanan dünyadan kurtulabilmesine bağlıdır.

Sezgi, yaratımın tetikleyicisi olarak sanatçının ruhunda gezinir. Oluşmasına neden olduğu dille, somutlaşarak gerçeklik kazanır. “Sanattaki varoluş yalnızca sanatçıyı değil izleyeni de sezinlendirerek, genel tine ulaşabilmeyi sağlar.”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Bkz: Bölüm 4, BUBİ ile yapılmış söyleşi.

## **2. SEZGİ YAKLAŞIMI**

### **2.1. FELSEFEDE SEZGİ**

#### **2.1.1. SEZGİCİLİK VE BERGSON**

Henri Louis Bergson, geliştirdiği kuram ve yaklaşımlarla 20. yy'ı derinden etkilemiş filozofların başında gelir. Hatta Maurice Merleau-Ponty ve Gilles Deleuze gibi çağdaş düşünürler, Bergson'un düşüncelerine özel önem vermiş, varoluşçuluktan postyapısalcılığa kadar pek çok felsefe ekolünün öncülü olarak gösterilmiştir. Öncülü olmasının en büyük nedeni, modernizmin yücelttiği "Akıl"a karşı takındığı tutum ve dar bilimsel düşüncenin handikaplarını göstermesiyle ilişkilidir. Bilimin bulgularını dışlamadan modernist yaklaşımları eleştirmesi, onu diğer idealist filozoflardan ayırmış ve bugün dahi fikirlerinin canlı bir biçimde dolaşımında olmasını sağlamıştır. Ama Bergson'un bazı yaklaşımlarını abartarak ele alan mistik düşünürlerin de varlığı, Bergson'un düşüncelerinin çoğunlukla yanlış anlaşılmasına ya da tartışmalı bir düzlem içerisine taşınmasına yol açmıştır.

Felsefede sezgi denilince akla ilk gelen filozof Bergson'dur. Onun bu kavram ile özdeşleştirilmesinin sebebi, ilk kez bu terimi bilimsel bir temele oturtmayı denemesi ve sezgiciliğin (entüisyonizm) kurucusu olmasıyla ilişkilidir. "O'nun öğretisi gerçeklikten yalnızca katı cisimleri; düşünceden yalnızca kavramları, bilinçten de yalnızca biçimi göz önünde tutan görüşleri, yani deneyciliği, usçuluğu ve göreceliliği bir yana bırakarak hem zekanın bir eleştirisi,

hem de insan deneyinin başlangıcını sezgi ile kavramaya yönelik bir yöntemdir.”<sup>22</sup>

Anlardan, saniye-dakika gibi kesikliklerden oluşan bir şeyin zaman olamayacağını ortaya atar. Çünkü bunlar statik, birbirlerine uzak ve uç uca eklenerek doğrusal bir çizgi oluşturur. Bir yandan bakıldığında, fizikteki zaman anlayışı, mekanın ta kendisidir ve tekrarlarla oluşan bir şeydir. Ortada tekrar eden bir şey varsa, sonrasını da tahmin etmek mümkün olabilir. Bergson, bu anlayışa karşı çıkararak zamanın dinamik, tekrar etmeyen bir şey olduğunu, içinde keskin kırılmaların olmadığını, ikileme düşülemeyeceğini ve mutlaka bir süreklilik oluşturduğunu öne sürer. Bergson’a göre zaman, nesnel olmaktan çok kişiseldir, bütünlüklüdür ve matematikselleştirilip parçalanamaz, ayrıştırılıp bölünemez. Öne sürdüğü “zamanın, mekanın egemenliğinden kurtulması savı ile, bilimin nesnellik anlayışını farklılaştırmaktadır. Bergson’un getirdiği bu yenilik, ruhsal, görünmez ve soyut olanın, görünen ve somut olanın egemenliğinden kurtulmasını sağlar. Bergson, “Matter and Memory” kitabında anlattığı gibi artık düşünce de beynin esaretinden kurtulur. Bergson’a göre beyin, düşünce içermez; o sadece vücuttan aldığı uyarılara uygun tepkiler vermeye çalışır.

Bergson, materyalizm ve rasyonalizme karşı çıkarken epistemolojik açıdan sezgi kavramının önceliğinden bahseder. Çünkü analitik yaklaşımlar, gerçekliği statik olarak ele aldıkları, bu statik yaklaşım için zamandan çok mekan kavramını temel alan olarak belirledikleri için, her şeyi parçalara ayırarak incelemek isterler. Hatta zaman bile parçalara ayrılarak ele alınır. Bu da gerçeğin özüne yaklaşmayı imkansızlaştırır. Varlığın özüne ulaşmak için “sezgi”yi kullanmanın kaçınılmaz olduğunu belirten Bergson, bilimlerin zekaya

---

<sup>22</sup> Nejat Bozkurt, **20.Yüzyıl Düşünce Akımları**, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s.37.

öncelik vermesine karşı çıkararak, sezgiyi zeka ve içgüdünün bileşkesi olarak üst bir noktaya çıkarır.

### 2.1.2. SİNEMATOGRAFİK MODELLEMeye KARŞI SEZGİ

“Bir kasabanın olanaklı bütün bakış açılarından çekilmiş, sonsuza doğru birbirini tamamlayan bütün fotoğrafları, hiçbir zaman içinde yürüdüğümüz kasabanın eşdeğeri olamaz.”<sup>23</sup>

Bir şeyi tanımanın ve bilmenin iki farklı yolu vardır. Sembeler aracılığıyla gerçeği dondurarak ya da imgelem aracılığıyla o nesnenin tüm akışkanlığı ve devimselliğine dalarak. Pozitif bilimlerin sıklıkla kullandığı analitik yöntem, gerçekliği sembelere indirgeyerek zekayı kendisine ana unsur olarak seçerken, Bergson’un yöntemine göre ise sezgi, karşıtı gibi duran zekayı dışlamadan, nesnenin içine girecek tüm zihinsel durumları, hatta duygudaşlığı ve içgüdüsel yönelimleri de içselleştirerek gerçeği durağanlaştırmadan, kendi akışı içinde kavramayı önerir. Yani sezgi, gerçeği dolaysız ve parçalara ayırmaksızın kavratacak olanken, analitik focuslamalar ve yöntemler, bütünsel süreyi bölüp parçalayarak, devimseli durağanlaştırmaktadır.

Bu durumu çok iyi anlatan örnek, bilişsel sürecin sinematografik bir görüntü içinde değerlendirilmesidir. Bergson’a göre yaşam, içinde bulunduğumuz, kavranılması gereken olarak, akışkan ve bütünsel olan art ardılığı temsil eder. “Bu kesintisiz, bölümsüz ve sürekli akışa Bergson ‘süre’ der. İşte bu sürenin bilgisini kavramak için bu süre ile yaşamak, onun içinde olmak ve onunla akmak gerekmektedir. Bunu ne us, ne de bilim gerçekleştirebilir. Çünkü us ve bilim sinematografik olarak çalışırlar. Bir film

---

<sup>23</sup> Henri Bergson, **Metafiziğe Giriş**, Türkçesi: Barış Karacasu, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s.7.

art arda dizilmiş durgun ve bölümsel resimlerden oluşur. Us ve bilim, filmin akışını durdurarak bu resimleri tek tek incelerler ve bir takım bilgiler saptarlar. Ne var ki akışın bizzat kendisini eş deyişle ve yaşamı hiçbir zaman kavrayamazlar. Demek ki us ve bilim, sadece bölünebilir olan özdek üstünde bilgi edinebilir, yaşam üstüne bilgi edinemez”<sup>24</sup>

Yani kareleri dondurarak, akışa (süre) niceliksel bir yön veren ve bütünü kavramaktan uzaklaşan donuk ve uzamsal özdeğin bölünebilir ve parçalanabilir olanla var olan ilişkisi, yaşamın kendisini ve bütünü hareketliliği ile kavranmasını engeller. Tüm akışı bölüp parçalamadan bilecek olan ise sezgidir ona göre.

Bergson’da sezgi, kavranılması gereken gerçeklere ulaştırandır. Tüm oluşumları bütünü ile bilmemize olanak verir. Sezgi bir tür biliş yöntemi olarak, bilinenin kendisi değil, bilinenin dolaysız kavranmasını gerçekleştirir. O yüzden salt bilimsel, sezgi ile ilişkilenemeyen özdeksel yaklaşımların, gerçeğe ulaşmada yetersiz kalıp, yavan ve kuru bilgiler olarak dizileceklerini düşünürken, bilimin de sezgi bilgisini kullanarak yapılanmasından yana gözükmektedir.

### 2.1.3. SEZGİ VE İÇGÜDÜ

Bergson’a göre, sezgi ve içgüdü arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. “Sezgi, içgüdü de içkindir.”<sup>25</sup> der. Bu içgüdünün uzaysala olan mesafesinden, varlığın en yalın durumuna olan yakınlığından kaynaklanır. Bu en yalın durumdaki yaşama dönüklük de bizi sezgiye taşır. Yani yaşamdan kopartılmış, gündelik tekrarlardan uzağa, mekaniğin dışındaki akışa.

---

<sup>24</sup> Orhan Hançerlioğlu, A.g.k., s.369.

<sup>25</sup> Orhan Hançerlioğlu, A.g.k., s.369.

“Bergson sezgiden yansız, bilinçli ve nesnesi üzerine düşünölebilen onu sınırsız ölçüde genişletme yeteneğine sahip olan içgüdüyü anlar. Sezgi, kendi bilincine varmış içgüdüdür.”<sup>26</sup> Bu bağlamda, içgüdüün evrimleşmiş hâli olan sezgi, en ilksel durumda içgüdü iken, zeka ile birleşip belirlenemez bir bilgesellikle organize olduğunda, en gelişmiş seviyeye ulaşır. Bu durumda da bir tür içkinlikten bahsedilebilir. Her ikisi de olması gerektiği için vardır, nedenselliği sorgulanamaz. Hem organik hem tinsel varlığın otomatikleşmiş dışa vurumlarıdır.

“Bergson’da sezgi ayrıca içgüdü ve zekanın da toplamıdır. İçgüdü çevresi ile sınırlı, kayıtsız, kendi üzerine düşünemeyen ve tinsel olmayan bir edimimizdir. Zeka ise düşünce dünyasına girer, ölü ve değişmez olanı kavrar, uzayla ilintilidir. Ve kavramları sonsuz, değişmez ve zamansızdır. Bu iki kavramın bir toplamı olan sezgi ise devinim hâlindeki yaşamın içine girer, değişme içindedir. Süre ve yaşam akışı içindedir.”<sup>27</sup>

Yaşam düşüncesini incelerken, evrimin gerçekliğini kabul eden, onu kesin olarak belgelenmiş ya da kanıtlanmış bir teori olarak gören Bergson, evrimin mekanist bir tarzda gelişmeyip yaratıcı olduğunu iddia etmiştir. O, bu gelişme sürecinde, biri içgüdü, diğeri de zeka yoluyla gelişen iki çizgi bulunduğunu söylemiş ve bunlardan her ikisinin de, evrenin her yerinde iş başında olan yaşam atılımının eseri olduğunu savunmuştur.

İçgüdü sempatidir. Eğer bu sempati konusunu genişletebilir ve de kendi üzerine düşünebilirse, gelişmiş ve düzelmiş zekanın bizi maddenin içine sokması gibi, bize canlıyla ilgili işlemlerin anahtarını verecektir. Çünkü zeka ve içgüdü bilimlere göre birbirine kontrast iki kavram olarak ayrıştırılmaktadır. Zeka cansız maddeye, içgüdü yaşama yönelmiştir. Zeka, eseri olan bilimin aracılığıyla

---

<sup>26</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.42.

<sup>27</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.46.

bize, gitgide daha tam olarak fiziksel işlemlerin gizini verecektir; zeka yaşamdan bize yalnızca devinimsizlik terimleriyle bir anlatım getirir. Nesnenin içine girmek yerine, dışarıdan kendine çektiği nesne üzerinde mümkün olan en yüksek sayıdaki görüşü elinde tutarak sabitlenir. Ama sezginin bizi götürdüğü yer yaşamın tam içidir. Bu sezgi, yansız, kendinin bilincine varmış, nesnesi üzerinde düşünebilen ve onu sınırsızca genişletebilen bir içgüdüdür.

#### **2.1.4. SEZGİNİN İŞLEYİŞ MEKANİZMALARI**

Bergson'a göre, matematiksel zaman bir uzay biçimidir. İşte bu matematiksel zaman, bilindiği üzere bilimin ve dış algının kurgusudur. Oysa yaşamın özü olan zaman ise, bahsettiğimiz "süre"yi oluşturur. "Süre"yi de ancak sezgi ile dolaylı olarak kavrayabiliriz. Uzaysal olamayan zaman (süre), insan bilincinin oluşturduğu bir yaratıdır. Bu yüzden bilincin dışında, mekanda değil, gelişim süreci içinde aranmalıdır.

"İnsan bilinci ise, belleğin oluşturduğu ayrı bir varlıktır. Belleğin kökeni de geçmişin şimdiki sürede uzamasıdır. Bellek bu özelliği yüzünden, durağan değildir. Geçmişten bugüne doğru uzayan kesintisiz bir akıştır. Nitekim insanın bilinçli varlığının özünü geçmişi şimdiki sürede uzaması demek olan bellek kurur."<sup>28</sup>

"Hem doğal dünyayı, hem de insan ögesini içeren gerçekliğin özünde tarihsel bir yapı vardır; geçmişten kaynaklanır ve yenilikle dolu bir geleceğe doğru ilerler."<sup>29</sup> Bu nedenle, özdeksel olanla durağanlaştırılıp devingenliğini yitirmiş bilimsel yaklaşımlar ile gerçeklik kavranamaz veya o gerçekliğe yaklaşılamaz. Tıpkı sinematografik örneğindeki gibi, ancak akışkanlığı ile

---

<sup>28</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.40.

<sup>29</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.40.

kavranabilen ve matematiksel olmayan bu zaman (süre) devamlı bir yaratmadır. Sezginin özünde de bu hareketlilik mevcuttur.

Bellek de bu hareketlilik ve “süre” ile ilişki içerisindedir. Bellek, sürenin devingenliğine katılarak onunla birlikte yol almak zorundadır ve kendisini ancak bu sayede ortaya koyabilir. “Bütünü ile her bilinçte, bir saklayan bellektir. Geçmişin şimdiye yığılması, birikmesidir. Anlamak, şimdi yeniden yapmasını bilmektir.”<sup>30</sup> Bellekteki yığılma da geçmişin şimdiye birikmesi ile gerçekleşir. Ve her “şimdi” özce bir, konumca farklı da olabilir. Belleğin biriktirimi, hem sürenin içinde süreyi kavrayan, hem de dış algı ve duyuları biriktiren olarak çalışır. Sürekli olarak bir devingenlik ve eklemleme içinde gerçekleşir bu durum. Çünkü bellek, süreyi kavramak için onunla akmak durumundadır. Belleğin sürecin birikimini kendinde dışlaştırması ve sürenin farkındalığına varması, süreye eklenen ve onunla devinen diğer elemanların da katılımına bağlıdır. Sezgi bu durumda, sürenin içine dahil olan diğer elemanlarla ilişkilenerak süreyi keşfeden olarak belirir. Hatta onu, iletiler ile dış dünyaya somutlar. Süre ile devinen belleğin biriktirimi ise, sezginin alımlaması için gerekli malzemenin depolanması olarak görülebilir.

Sezgi, şeylerin bir arada olduğu bütünsel akışın, yani sürenin, dolayısı ile yaşamın da beraber ilerlediği ve kendini dışa vurduğu belleği de içinde taşır. Bu noktada sezgiye parçaları birleştiren ve organizmayı varlık hâline dönüştüren bir tür birleştirici de diyebiliriz. Ya da her parçaya ait özün oluşumuna katkıda bulunduğu düşünüldüğünde, beraberce bütünü oluşturdukları kanısına da varabiliriz. Ama yine de bütünü anlamlandırma ya da kavrama işi sezgiye düşecektir.

Aslında zihin, sezgisel bir gözden geçirme ile belleği, dolayısı ile süreyi kendisinde kavrar. Ona dahil olduğunu, geçmişin şimdiye uzantısı olanı

---

<sup>30</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.45.

kendinde görür. Bunu ona göre sezgisel olmayan donuk özdek yaklaşımı ile değil, devinin hâlindeki yaşamın içine girerek sezgilerini kullanarak yapar.

Bellekteki geçmişin yığılım ve birikimi, zeka ile sezginin bir arada olma zorunluluğunu doğurabilir. Anlamak yeniden yapmasını bilmek, sürecin içindeki yığıntının organizasyonu ile ilgilidir. Yığıntı sezgi kavrar, zekaya iletir. Ve bu, yığındaki bulanıklığa netlik sağlayabilir. Sezgi, içgüdü ile yaşama dalar, yani akışa. Bu dalış, zekanın yardımıyla formülize edilerek somutlaştırılıp ortaya çıkartılır. İçgüdü, zeka ve bellek olmaksızın sezgi kendisini süre içerisinde oluşturamaz ya da süreyi alımlayamaz.

Sürenin içinde süreyi sezinler ve onunla aktığını bilirken dışlayamadığımız tüm elemanların “varlık”ı, farklı yöntemlerle anlamaya çalıştıklarını biliriz. Karşıt kutuplar gibi gözükken ve aslında her şekilde içkinleşen, varlığın tüm uzuvları bütünü parçaları olarak süreye dahildir. Karşıtlığın uyumu ve devimi sağladığı düşünüldüğünde, kopukluklardan da, ayrıştırmalardan da uzaklaşmaktadır. Analitik yaklaşımlardan da...

Asıl etken olması gereken sezgi, hareketliliği ve yaşama dönüklüğü ile süreden pay alan belleğin şimdiye biriktirimini alımlayandır. Bu durumda, salt akılcı kurguların oluşturduğu durağan maddeler dünyasını süreyi kavrayan sezgisel bir yaklaşımla bozmak olası gözükmektedir. Zaten kopukluk ve durağanlık da devingen bütünselliğin içeriğine aykırı düştüğünden, kavramları birbirinden kopartarak incelemek anlamsızlaşmaktadır.

Bu noktadan bakıldığında, kopuklukların aşılması ile devimsel süreye tüm yaşamsal elemanların mekansal olanın da dahil edilme gerekliliği düşünülebilir. Us, deney ve gözlem kurallarından bağımsız, dolayimsız bir kavrayış yetisi olarak öne sürülen sezgi, elbette bağımsız ve dolayimsız bir biçimde oluşmaz. Sürenin içinde ve onunla birlikte devinen belleğin, geçmişi şimdiye taşıma

özelliği ile birleşerek devindiği düşünülürse, sezginin aslında pek çok etken ve yapıyla ilişkili bir oluş geliştirdiği anlaşılacaktır.

“Gerçek bellek, beynin bir fonksiyonu değildir; o, geçmişle, madde ile devinen zihinle imgelenmelidir. Bellek maddenin bir kolu ya da yansıması bir biçimi değildir. Bellek, ilkece maddeden saltık biçimde bağımsız bir güç olmalıdır. Eğer tin (ruh) bir gerçeklik ise onunla deneysel olarak ilişki kurabildiğimiz yer bellek görüntüleridir. Salt bellek, salt algı ile karşı konumludur; salt algı da biz, gerçekten kendimizin dışındayızdır. Salt bellek aracılığıyla nesnenin gerçekliği ile ilişki kurarız.”<sup>31</sup>

Belleğin bahsedildiği üzere, geçmişini şimdiye taşıma, ve sürenin evveliyatını şimdi de, kendinde barındırma özelliği ile ondan pay aldığı düşünülürse, sezginin de bu ortaklığa dahil olduğu düşünülüyor. Bu durumda da bütünsellik yasası tamamlanır gözükmektedir. Peki bu bütünselliğe dahil olma nasıl gerçekleşmektedir. Bütünü oluşturan elemanların, birbirleri ile etkileştikleri düşünülürse birbirlerini var ettiği veya dışlaştırdığı düşüncesi de belirebilmektedir. Tek başına hiçbir eleman, etkin değil, her bir elemanın varlığı ve devinimi diğer bütün elemanların (zeka, içgüdü, sezgi, bellek, tin) oluşumu için gerekli gözükür. Çünkü içinde olduğunu düşündüğümüz bütünsel ve akışkan sürede, kopuk ve durağan hiçbir parça kabullenilememektedir. O hâlde, sezginin dolaylı ve bağımsızlık özelliğine bir parça şüphe ile yaklaşabiliriz. Bu durumda sezgiyi, bir tür vahiy olarak değerlendirme olasılığı zayıflamaktadır. Zaten bütünsellik düşünülürse, us'tan referans almanın bir sakıncası da yoktur. Bergson'daki bütünsel süre yaklaşımı içgüdü, zeka, bellek gibi kavramları birbirine yakınlaştırmaktadır. Hepsi birbirinin koşulu durumunda olmakla beraber, sezgi bu yapılanmanın içinde, yapıyı kavratan olarak alımlayan ve dönüştürür. Ancak zeka ile bu alımlamalar bir gerçeklik kazanır. Çünkü

---

<sup>31</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.43.

sezgi ile keşfeder, zeka ile inşa ederiz. Ve inşa edilen, kolektif bir çalışmanın ürünü olarak yapılır.

Bütünsel olanın kopuklukta varolup dışlaşamayacağından varlığın tüm uzuvları sezginin bütünü kavratma yetisine kendini teslim etmelidir. Sezginin de bir uzuv olduğu bilinmelidir. Ama yine sezgi ile bilenecektir. Şöyle demek mümkün gözükebilir: Sezgi, aynı zamanda kendisini de kavrar ya da yakalar.

“Bergson’da sezgi, bilgi objesi ile kurulan bir sempati türüdür; O’na göre, sezgi ile zeka bilinçli çalışmanın, birbirinin karşıtı iki yönünü oluşturur. Zeka maddeye sezgi ise yaşama ayarlanmıştır. Sezgi yaşam yönünde işler, zeka ise ters yönde yürür.”<sup>32</sup>

“Bergson sezgiye varlığı içten kavrayan, nesnelere dolaylı bilen ve onlarla bağlanmayı sağlayan duygusal bir anlam da yüklemiştir. Ona göre sezgi, bir nesnenin içindeki biricik, deneylenmez ve dile getirilemez olanı doğrudan bilebilmek için o nesne ile özdeşleşmeyi sağlayan çok özel bir sempati türüne verilen addır. Aklın etkili olduğu, dolaylı bilgiye karşıt olarak dolaylı bilgi, sezgi ile elde edilen bilgidir.”<sup>33</sup>

Sezgi zekayı, sürekli diğerinin de aslında var olabileceği şüphesi ile devindirmekte, onu çelerek doğrusal bir çizginin tek yönlülüğünden kurtarmakta, ileri geri, sağa sola manevralarla, sürenin gözden geçirilmesi için minik kıpırdanmalar yaratmaktadır. Bu kıpırtı, yani sezgi, zekayı bütüne dahil ederek, belleğin biriktirimini kavranmasını sağlayarak, zeka alanını teşkil eden maddeler dünyasında belleğin pay aldığı akışkan süre gerçekliğe dönüşebilmektedir. Bu durumda metafizikçi Bergson’un sezgi yaklaşımı, aralarına duvarlar örülse de özdekçi yaklaşım ile çelişir gözükmemektedir.

Özdekçi tanımda sezgi, deney ve düşünmenin belli bir birikimi sonucunda birdenbire gerçekleşen bilme idi. Yani, ani bir sıçrayış şeklinde beliren sezginin,

---

<sup>32</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.43.

sıçrayışını gerçekleştirebilmesi deneye, akıl yürütmeye ve bunların süreçsel birikintisine bağlı olduğu vurgulanmaktadır. Bu birikintiden sıçrayan sezgi, bir bakıma kendiliğinden hareketlenmektedir. Hareketi zorunludur. Çünkü yığıntının oluşturduğu bir sıkışma mevcuttur. Bu yığılma ve sıkışmada, birikinti ve kaostan söz etmek olası iken, düzenden söz etmek mümkün değildir ya da zihinsel bir kontrolden. Aslında bu birikinti, geçmişin şimdiye uzadığı belleği anımsatmaktadır. Burada dışsalında (içselin karşıtı olarak) bu zorunlu birikintiyi oluşturduğu ve ona dahil oldukça netliğini kaybettiği düşünülmelidir.

Bellek kayıt eder, ama neyi kayıt eder? Çevresindeki tüm duyumsadıklarını mı? Belki de ondan çok önceleri kayıt edilmiş olan tüm duyumsamaları da alt katmanlarında barındırmaktadır. Ve birdenbire gerçekleşen bu ani bilmede zihni bir kontrolden bahsetmek, çok da mantıklı gözükmez. Çünkü bu âniliğin, organize olmayan bulanık bellek görüntülerinin, zorunlu bir dışavurumu olarak gerçekleştiği düşünülebilir. Algı, doğrudan dışsal ve zihinsel bir aktivitedir. Ancak sezgi ile ilişkilendiğinde katmanlaşmış bellek görüntüleriyle birleşebilir. Ve zihinsel bir oluşum olan algı, bu sayede dönüşüme uğrayabilir.

Pratik yaşama dair sezgilerimize bir tür tahmin de diyebiliriz. Ve bu tahminler, sezgiye yakın olsalar da ondan ayrılırlar. Şöyle ki; tahminler hayata işlevsellik kazandırırken, sezgiler anlam katmaktadır. Çünkü sezgi bir takım disiplinlere göre bilişsel bir yöntem olsa da sanatta nedensiz ve işlevsiz bir his olarak belirir, ve bu his çok da net değildir. Netliğe de ihtiyacı yoktur. Netleşemeyen bu şey ise matematiksel kurgular ile ifade bulup kavranamaz. Fakat bizi mekanik dış dünyadan çelen sanat alanında sezgi ile somutlanan tin ya da süre, sezgi ile dışlaşırken bir kıpırtı ile belirebilir. Paylaşılan ifade biçimleri, izleyici tarafından yine sezgi yolu ile alımlanır ve sezgi tekrar paylaşım ile

---

<sup>33</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.49.

birleştiriciliğe neden olur. Sezgi ile ifadelendirilen bellek yığınının karmaşık yapısından sıçrayandır diyebilmek mümkündür bir bakıma. Peki bu yığın sıkışıklığının zorunlu bir fırlatışı mıdır? Yoksa özdekçi alan, yani uzay ve mekan elemanları ile kesişme noktalarının yakalanmasından mı kaynaklanmaktadır.

şimdi burada olanlarla, gerçeklik diyebileceklerimiz ile konuşma ya da onları araçsal olarak kullanma zorunluluğundayızdır. Bu ifadenin gerçekleşmesi için gereklidir. Ama bu araçsal kullanım, vahiy'in dışavurumunun yarattığı bir zorunluluk değildir. Zaten birikintiden bahsederken, vahiy'den bahsetmek olası da değildir.

Bu durumda kesişme, şimdi burada olanın hatırlatma yaratarak, belleğe gönderme yapması mıdır? Görsel sanatlarda suje'nin, bir tür kesişme yaşayarak bir takım görüntüleri görünüşe çevirdiği söylenebilir. Sanat şimdi burada olanla işlem görür iken, belleğinin birikimini dönüşüme uğratmaktadır. Bunu yaparken, somut tarihsel dizgenin malzemelerinden de yararlanmaktadır diyebiliriz.

Bulunduğu coğrafya, ve sosyal koşulların oluşturduğu bir bakış ile birleşen, belirlenemez, karmaşık bellek yığıntısı, sezgi ile bulunduğu koşul ve konumları biçimler. O yüzden her dışlaştırma, ortak paydadandan yararlanmanın yanısıra biriciktir de...

Peki! Sezgilerini kullanan sanatçı, belirlenemez, karmaşıklığa sahip bellek görüntülerinin, alt yapısı ile bulunduğu disiplinin, yaşanmış ve anlatılan tarihsel dizgesini bağdaştırma zorunluluğunda mıdır? Eğer sezgi, bellek ile ilişkilenen bir tür yansıtıcı ise, yoğun sezgisel bilişlerin ya da hissedişlerin, yaşanması belleğin oluşturduğu yoğunluğa bağlıdır demek mümkün gözükür. Tarihsel süreç arttıkça (uzadıkça) yığıntı birikeceğinden, sezgi için bilecek ve hissedebilecek daha fazla malzemenin oluşacağı sonucu çıkabilmektedir.

Öyle ise günümüz insanının sezgi patlaması yaşayarak, bu patlamayı ifadelendirmesi beklenebilir. Bunun için ise yaşamın kendisi ile bir ilişki,

iletişim ve yüzleşme gerekiyor. Bu oluşturulamayan bir durum ise eğer, o zaman bellek birikintisi sezginin kendisini alımlamasına olanak vermeyecektir de. Ve birikintinin yoğunluğu artı değer olmaktan uzaklaşacaktır.

Sezginin bellek ile kurduğu ilişkide bir tür vahiyden (hazır bilgi) söz etmenin olanaklı olmadığı ortaya çıkmakta, ama yine de belirlenemezliğinden ötürü, gizemselliğinden bir değer yitirmemektedir. Sezgi, derinlerde dolaşıyor olmanın yanısıra, sürekli devinip, içseli dışlaştıran, dışsalı içselleştiren olarak gerçekliği dönüştüren. Tinselliği ve beraberindeki bir takım soyut “şey”leri gerçekliğe aktarandır. Bu aktarım ile içinde bulunduğu donuk maddeler dünyasını değişime uğratmakta ve yeni bir takım inşaalarda bulunmaktadır. Sanatta sezgi ile gerçekleşen bu inşaa eylemi, bir nedensellik aranmadan oluşturulur. Sezgi, yaşama işlevsellik sağlayan tahminlerin dışında ve ötesinde, bir biliş ve kavrayıştır. Kavranmaktan bahsederken bütünüyle sarmak, hakim olmak, içine çekmek, birleşmek ve hissetmek gibi kavramlar belirebilmektedir.

### **2.1.5. SEZGİYE YÖNELİK DİĞER YAKLAŞIMLAR**

Aristo’da “Sezgisel düşünce (nous) kanıtlaması bulunmayan tanımları kavrar.”<sup>34</sup> Sezgisel yolla kavranan bilgiler, bilimsel bir temele oturtulmaya ihtiyaç duymazlar. Çünkü onun verilerinin dışında çalışarak sonuca ulaşırlar. Sezgisel yolla edinilen bilgilerde, bir takım referanslara başvurmaya gerek kalmadığı düşünülebilir.

“Descartes’ta sezgi şeylerin dolaylı ve kesin bilgisi olup zihnin başta gelen işlemlerinden biridir. Sezgisel bilgi, ruhta hazır bulunan bilginin apaçık kavranmasıdır. Eş deyişle apaçık hakikatin bilgisidir.”<sup>35</sup> Descartes’a göre

---

<sup>34</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.47.

<sup>35</sup> Orhan Hançerlioğlu, A.g.k., s.367.

düşünce ile sezgi kutupluluk oluşturmaz, aksine sezgi uslamamamızda bize kılavuz eder, doğru sonuçlara ulaşmamızı sağlar. Sezgi nesnel gerçekliğe uygun düşen, onaylayan pozisyonunda belirir.

“Kant’a göre uzay ve zaman insan duyarlılığında bilgi edinmek için bulunan önsel biçimlerdir. Deneyden çıkarılmamışlardır. Tersine deney yapmak için gereklidirler. Deneyden gelen duyular, ancak bunlarla biçimlenebilirler. Sezgi ise bilgi sürecinin hem başlangıç hem de varış noktasıdır. Her bilgi her ne biçimde ve her ne araçla nesnelere ilişkili olursa olsun, nesnelere dolaysızca ilişkiye giriş tarzı, ve bütün düşüncenin bir amacın aracı gibi, bu ilişki üzerinde toplanması sezgidir. Nesnelere bize duyarlılık aracılığı ile verilir. Sezgiler yalnızca duyarlılıktan gelir, ama bu nesnelere düşünen anlaktır. Ve kavramlar anlaktan doğar.”<sup>36</sup>

O’na göre sezgi duyuşsal olanla ilişkilidir. Sezgi, salt sezgi ve görgül sezgi diye ikiye ayrılır. Salt sezgi deneyden önce gerçekleşen, önsel olandır. Bununla gözlemler ve deneyi deneyimler, bir takım bilgi ve tahminlerde bulunuruz, bu da görgül olanıdır. Örneğin; aydaki ışığın, güneşten yansıdığını deney ve gözlemlerimizle sezginleriz.

“Hegel’de sezgi, aynı zamanda bilginin bir biçimini, negatif özün devimini ile dolaylımsızlıktan kurtulacak olan ilk bilgi biçimini belirtir; en sonunda bu sürecin, dolaylımsız verinin, kendi gerçeği içinde anlamını belirtir. Zaman sezgi ile kavranan, saf, dış kendindeliktir. Yalnız sezgi ile algılanan bir kavramdır. Bu kavram kendi kendine kavradığında, zaman biçimini ortadan kaldırır. Sezgi ile kavranılmış olduğunu kavrar. Ve hem kavranılan hem de kavranan olur.”<sup>37</sup> Bu noktada sezgi belirlenemez bir önsellik ile kavratılan olarak belirirken, kavranılan da kendisi olur.

---

<sup>36</sup> Orhan Hançerlioğlu, A.g.k., s.367.

<sup>37</sup> Nejat Bozkurt, A.g.k., s.47.

“Schelling’e göre sezgi, bilimsel öğrenmenin tersine, nesnelere özünün tüm gerçekliği ile kavratılan üstün bir öğrenme biçimidir. Şöyle der: Sezgi, bize zamanın değişimlerinden ve dışımızdan gelen her türlü şeylerden soyutlanmış en içrek (mahrem) benimizin çeken ve burada bize sonsuzluk bilgisini veren, esrarlı ve olağan üstü bir güçtür. En gizli ve en has deneyimimizdir. Duyuların üstünde olan bir dünyaya özgü tüm bilgilerimiz, sadece ona bağlıdır”<sup>38</sup>

Sezgi, olağan üstü bir biliş şekli, hatta bilişten çok bir tür teslimiyet demek daha doğru olabilmekte. Çünkü; sonsuzluk bilgisini deneyimlememizi sağlıyor. Sezgiyi duyuların tamamen dışında olan, çok özel, tanrısal alanla bağlantılı olarak belirtirken, onu bir vahiy olarak alımlamakta. Tartışmasız en üstün bilginin sezgisel bilgi olduğunu, oluşturulmadığını, bizimle hep var olduğunu öne sürüyor. Bahsi geçen deneyimleme de ise, var olanın keşfi söz konusu. O’na göre var olan en mahrem alanımızdaki hakikatin bilgisi, katışıksız olarak sanatta dışlaşmaktadır. Ve sanat yapıtı da küçük ölçüde bir kozmostur. Ve sanat bilincinde varlığın özü gerçeklik kazanmaktadır.

---

<sup>38</sup> Orhan Hançerlioğlu, A.g.k., s.367.

## 2.2. MİSTİSİZMDE SEZGİ

“Mistisizm ne demektir? Kelimenin aslı, Yunanca’dan sırlar ve gizli törenlerle ilişkileri kapsayan bir deyimden gelmektedir. Geniş anlamı ile belli belirsiz ulu ve mantığı aşar gibi görünen bir şeyi ifade eder. Düşünörlere göre ise mistisizm “ vasıtasız”, içten doğma bir duygunun, benliğin dünyanın ruhu, mutlak denilen kendisinden daha büyük bir şeyle birleşmesi hâlinin belirlediği bir iç durumdur. Başka bir deyimle, insan ruhunun, yaratılışın temel ilkesi ile samimi ve aracısız birleşmesi, kutsal ruhun vasıtasız olarak anlaşılması demektir.”<sup>39</sup>

Mistik deneyimi niteleyen şey hâldir. Bu hâlde deneme yolu ile anlam kazanır. Deneyimleme sürecinde mistik gizemsel olan mutlağı ile birleşir. Mistisizm mutlağı anlamaya ya da kavramaya çalışmaz. Onu ona karşı duyduğu aşkla sezer. Ve kendinde var olduğunu hisseder. Ama bu sezgi zekanın tamamen dışındadır.

Mistik öyle bir ruh hâli içine girer ki, bu hâli ifade edecek kelime bulamaz. Fikirlerden çok yoğun duygular içindedir. Kendini dış dünyadan kopararak tanrısal sarhoşluğa kapılmayı arzular.

Schopenhaur’a göre “Sezginin, kavramın ve genellikle her türlü bilincin ulaşamayacağı şeylerin doğrudan doğruya hissedilmesini sağlamaya yönelmiş her doktrin mistiktir.”<sup>40</sup>

“Mistisizm, temel gerçeğin zeka ile değil, zekadan da üstün bir bilgi edinme yolu ile kavranabileceğini kabul eder.”<sup>41</sup> “Mistisizmde iki türlü sezgi yaklaşımının olduğu ileri sürölür. Bunlar, iç sezgi ve duyarlı sezgi olarak adlandırılabilir. İç sezgi, iradeyi vücut bilinci içinde kavrayarak, bize evrensel

---

<sup>39</sup> Henri Serouya, **Mistisizm Gizemcilik Tasavvuf**, Türkçesi: Nihal Önel, Varlık Yayınları, İstanbul, 1967, s.8.

<sup>40</sup> Henri Serouya, A.g.k., s.11.

<sup>41</sup> Henri Serouya, A.g.k. s.11.

gerçeğin bir görüntüsünü sunar. Duyarlı sezgi ise, zeka ile yakın bir ilişki kurarak eşyanın görüşüne yönelir. İç sezgide katışıksız, içinde kaybolunan gerçekliğe yaklaşmak mümkün iken, tam olarak ulaşmak olası değildir. Çünkü sezgi, ister iç sezgi, ister duyarlı sezgi olsun, bir tür biliş şeklindedir. Ama tanrısal alanda her türlü biliş şekli reddedildiği düşünülürse, burada da bilginin doğuracağı şüphe olasılığı yok edilmiş olur. Teslimiyet ile tanrısal sarhoşluğa kapılmak için bu şarttır. Mistisizm “sezginin ve kavramın genellikle her türlü bilginin ulaşamadığı şeyin, doğrudan doğruya hissedilmesini arar.”<sup>42</sup>

Mistik, tanrıya yönelim hâllerinde, sezgi dahil hiçbir biliş şekline başvurmaz. Dış dünyadan tamamen kopup tüm algılarını tamamen kapayarak, tanrısal sarhoşluğa erer. Bu yolculuk, tanrıya duyduğu sonsuz ve tarifsiz aşkla gerçekleşir. Sezgi, esrime hâllerinin sonrasında, tanrısalı sezer. Yani tanrıya yönelmek için önsel olarak başvuru sezgi değil, katışıksız aşktır. Ama deneyim sonrası geniş zamanlı tanrı hissedilişi, sezgi ile bilinir. Bu bilme, zaten var olanın ispatı değil, kendini içinde bulduğu esrime hâllerinin, sonrasını değerlendirme yetisidir. Gerçi, mistizme göre tanrının ispata ihtiyacı da yoktur. Ama şöyle demek mümkün olabilir; tanrıyı gerçekliğe taşıma aşaması deneyimlenen o aşkı, sezgisel olarak hissetmekten geçer ve tanrı, zamanın yoğunluğundan dışarı taşarak gerçeğe dönüşür ve düşünülür.

20.yy mistiklerinden Osho'ya göre de akıl ve sezgi bir birinden farklı çalışır. Akıla göre bilinen ve bilinmeyen vardır. Bilinmeyen bir gün gelip bilinecektir. Ancak sezgi, bilinemeyecek olana aittir. Hissetmek mümkün iken açıklaması imkansızdır.

---

<sup>42</sup> Henri Serouya, A.g.k. s.12.

“Sezgi bir sıçramadır. Sana adım adım gelen bir şey değil sana olan bir şeydir. Herhangi bir kaynağı olmayan ve etrafında bir delil yaratmayan oluşturmaktır. Bu ani oluş sezgidir.”<sup>43</sup>

Sezgi sıçraması, hiçbir şeysizlik anlarında oluşan boşluklarda, bir titreşim yaratarak kendini hissettirmektedir. Bu hissinde herhangi bir nedenselliği bulunmamakta, sadece olmaktadır.

Ancak kutupluluk düşünüldüğünde, boşluğu yaratan doluluğunda (yada sıkışıklık diyelim) sezgi sıçramasını tetiklediği olası gözükmektedir. O'na göre gerçeklik boşluklarda yakalanabilir. Tanrısal bir yeti olan yaratım da tasarıların olmadığı bu boşluk anlarında ortaya çıkar. Yani gerçeklik, sezgi ve yaratım, bu hiçbir şeysizlik anlarında benliği sarar, ruha dokunur. Ve yaşamda tekrar yaratılarak anamlanır.

Osho'ya göre içgüdünün bastırılması, kurumsal tanrı anlayışının yaptırımıdır. Ve bu durumda içgüdü ile hayata dalan sezginin, gerçeklik veya tanrısı ile birleşme olasılığı azdır. O yüzden her birey gerçekliği deneyimleme süreçlerini kendi keşfetmelidir. Çünkü salt bu yolla gerçeklik hissedilmektedir.

---

<sup>43</sup> OSHO , **Sezgi**, Türkçesi: Suzan Mıhladız, Owo Yayınları, İstanbul, 2001, s.7.

### 2.3. CROCE ESTETİĞİNDE SEZGİ

Croce'de 'tin', canlı bir süreç gelişme ve etkinliktir. İnsanın etkin ve yaratıcı özüdür. Onunla en yakın duran ya da örtüşen ise, tinsel teorik bir etkinlik olan sezgi bilgisidir. Sezgi bilgisi, kavramsal bilginde özü olup, ondan bağımsız hareketlenendir. Ondan bağımsızlığı ile de sezginin özü, kavramsal bilgi veya zihinsel bilgi değildir. Ancak o sezgi bilgisinin alt basamağındadır. Ve işlem gördüğü yer durağan maddedir.

Bu durumda da “tinsel bir etkinlik olan sezgi kavramdan, kavramın zihni bir etkinlik olması ile, duyum ve tasavvurlardan da, duyum ve tasavvurun eylemsizliğe, maddeye dayanmaları ile algıdan da, algının gerçekliğe zorunlu olarak bağlı olması ile ayrılır. Ama bütün bu ayırmalar ile sınırları belirlenmek istenen sezginin kendisi nedir? Sezgi, sezgi olarak nedir?”<sup>44</sup>

O'na göre tinsel teorik bir etkinlik olarak belirlenen sezginin en derininde, tinsel eylem bulunmaktadır. Tinsel eylemselliği kavrayan olarak hareketlenen sezgidir. Özünde eylemsellik bulunan bu bilişin bildiği şeyi ortaya koyması, onu dışlaştırması gerekmektedir. Dışlaştırma eyleminin biçimlenip ifade bulması ile sezgi kavrayıp dışlaştığı biçimin içeriğini oluşturmaktadır. O hâlde sezgi, dışlaşabilmiş o şey olup, biçim almış ifadedir. Ve sezgi dışlaşabildiği, ifade bulabildiği oranda sezgidir. Sezgi ifade yolu ile kendini açmakta, ortaya koymaktadır. Bu durumda ortada olan gerçeklik alanındaki sezginin kendisidir. Bir bakıma tinin gerçekliğe taşınması ve dönüşümüdür.

“Sezgi de tin, izlenimlere, duyum ve duygulara biçim verir, böylece de onları maddeden eylemsizlikten kurtarır. Tin bu anlam da bir biçim verme varlığı ve prensibidir.”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> İsmail Tunalı, **Benedetto Croce Estetiğine Giriş**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s.24.

<sup>45</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.24.



sanatçının gökten indirilmediği; içinde yaşadığı topluluğun ve dünyanın bir parçası olduğu gerçeğinin kabulü gerekmektedir.

O'na göre sanat, sezgi ile çalışır. Ama sanatçı sadece genel sezgilerini yetkinleştirir. O, ulvî bir görev üstlenmiş yüce kişi değildir. Sezgi ise tinsel teorik bir etkinlik olup, 'bilmek' demektir. Ama ilgisi durağan madde dünyası değildir. Onun üzerinde onu dönüştüren, eylemsizlikten kurtaran bir biliştir. Sanattaki etkinlik ve biçimsel ifade doğanın taklidi olmadığı sürece, sezgi, en katıksız hâliyle biçimlenir. Sezginin bir tür bilgi olmasından dolayı, sanata 'salt duyguların alanıdır' tezi ile yaklaşmak doğru olmayacaktır. O sadece zihinsel bilgi ile çalışmamaktadır. Sanat, sezgi bilgisini kullanır. En yetkin sezgi bilgisinin de ancak biçim ile ifade bulabildiğindedir birliktelikleri.

Sezgi Croce'de, Schelling'deki gibi 'bilinemeyecek olan mutlağı' hissedenden olarak belirmez. Schelling'in tin anlayışı mutlak (tanrı) olarak belirlemektedir. Oysa Croce'ta 'tin', yaşamın kendisi olup onun bir etkinliğidir. Sezgi de bu etkinliğin bilgisidir. Bu bilgi de, en yetkinleşmiş hâlde iken ifade bulabilmektedir.

## 3. RESİM VE SEZGİ

### 3.1. SCHELLİNG'DE SEZGİ VE RESMİN YAPILANMASI

Schelling'in sezgi anlayışı, bir tür vahiy olarak belirir. O hazır ve varolan 'Hakikat'i (Mutlak) keşfedendir. (Ona göre mutlak varlık da, bütün varlığında varolabilirliğini kendisinde içeren varlıktır. Ve bu mutlağa 'tin' demek mümkün gözükebilir)

“Sezgi bizi, zamanın değişimlerinden dışımızdan gelen her türlü şeylerden soyutlanmış en içrek (mahrem) benimizin içine çeken ve burada bize sonsuzluk bilgisini veren esrarlı ve olağanüstü bir güçtür. En gizli ve en has deneyimimizdir, duyuların üstünde olan bir dünyaya ait tüm bilgilerimiz sadece ona bağlıdır.”<sup>48</sup>

Onda sezgi, duyu, algı, bellek vb. oluşumlardan beslenmeyen bağımsız, ve dolaylılıkla hareketlenendir. Mutlağın keşfi, mutlağın dışlaşabilmesine olanak verir. Bu da ona göre tüm dışsal etkenlerden bağımsızca hareket edebilen sezgi ile mümkündür.

Sanatçı da yaratım yetisi ile mutlağın real alandaki parçasıdır. Ona göre sanatçı, filozofun kavramlar ile bulmaya çalıştığı, hakikat'i sezgileri ile keşfeder. Ve keşfi ile de mutlağı deşifre eder.

Vahiyden bahsederken bahsettiğimiz öteki idi. Aslında öteki kavramı, kurumsal Tanrı anlayışının çizdiği imajdan kaynaklanır. Ve bizde mutlağı kurumsal Tanrı olarak alabiliriz. Ancak, mutlağın keşfinde öteki kavramı, bir duyumsamadan çok, birliğin kavranması olarak görülmelidir. Bu birliğin, yani uyumun kavranabilmesi ise, sezgi yolu ile olabilecek bir şeydir. Uyum mutlağa

---

<sup>48</sup> Orhan Hançerlioğlu, A.g.k., s.367.

en yakın hâliyle, katışıksız olarak sanatçının ortaya koyduğu ifade biçimlerinde belirir; uyum ise ‘güzel’ ile sonlanır. “Resimde ortaya konulan şey, büyük veya yüce bir şey değil fakat güzel bir şeydir.”<sup>49</sup> Resimde güzelin yakalanması, belirli zıtlıkların özdeşleşmesi ile uyumu doğurtması sonucunda ortaya çıkar. Güzel, uyum ve birlik olarak mutlağın kendisidir.

Resim yüzeyinde mutlağın dışlaşması, onun kullandığı bir takım kategoriler ile gerçekliğe dönüşmemektedir. Bunlar çizgi (orantı, simetri, gruplandırma) ışık, gölge ve renktir.

Çizgi, resimdeki ilk kategoridir ve müzikteki ritmin yerini alır. Hareketliliğiyle de hakikati arar. Hakikat ise güzeldir, bir başka deyişle de ‘uyum’. Güzel, sadece dışsal olarak salt biçim değil, içerik olarak zorunlu hakikattir. Çünkü onun dışlaştığı yerde, biçimlenen o şeydir. Katışıksız bir yaratımda sanatçı, görüntünün kopyasını yüzeyine aktarmaz. “O doğadaki, içsel olanın örtüsünü kaldırmalıdır. Ve o hâlde en soylu nesne, insan biçimi bakımından yalnız sıradan görünüş ile yetinmemeli, fakat daha derinde saklı hakikati su yüzüne çıkarmalıdır.”<sup>50</sup>

Bu süreç ise deneyim ve eylem ile oluşturulmaktadır. Çizginin hareketliliği bu süreci başlatır ve ulaştığı biçim ile görüntüyü görünüşe çevirir. Çizginin hareketliliği ile aranan şey, Bergson’un akışkan süresini anımsatır. Hareketliliğin ulaştığı noktada kavranılan biçim, olan mutlak sezginin taşıyıcılığı ve tanıştıricılığı ile somutlanan olarak belirir.

Çizgi uzamdadır. Çizgi, uzamdaki şeylerin kendilerini oluşturduğu gibi, şeylerin ara mesafelerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini de yaratır. Çizgi, hareketliliği ve kıvraklığı ile yüzeydeki oranları yakalar; oranları simetri ile dengeleyerek uyumu da peşinden sürükler.

---

<sup>49</sup> Ömer Naci Soykan, **Kuram – Eylem Birliği Olarak Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s.140.

<sup>50</sup> Ömer Naci Soykan, A.g.k., s.140.

“Ama simetride varılan denge bir gruplandırma ile gerçekleşmektedir (organizasyon). Gruplandırma, her biri kendisi için bağımsız, kendi başına bir bütün ve ama aynı zamanda daha yüksek bütünün ögesi olan parçaların bir arada bulunmasıdır. Orantı, simetri ve gruplandırma çizgi biçimini kuran öğelerdir.”<sup>51</sup>

Çizgi, bu üç öge ile biçim olarak ideal olana varır. Sezgi ile hareketlenen çizgi, matematiksel olan bu öğeleri kullanarak biçimsel ifadeye dönüşür. Bu öğeler, içselin belirlenimi ile kurgulanır. İdeal olan bu sayede mutlağa dönüşür. Mutlak ise, kendisini gerçeklikte dengeleri kullanarak biçimler. Ona göre bir resmin, asıl ideal yanı ışık – gölgedir. Çünkü “Hareketi ateşlemiş ve sürdürmüş olan genel doğa gücünün ilk fenomeni ışıktır.”<sup>52</sup> Madde, ışık ile görünüşe ulaşır; ilişkiyi ve hareketi belirginleştirerek kavranmasına yol açar.

‘Renk’te uyumu yakalama, ideal olan mutlağa ulaşmada kullanılan üçüncü öğedir. Ama renk de ışığa ihtiyaç duyar. O da kendi dili ile dengeleri ve uyumu yakalamaya çalışır. Schelling’e göre resim, bütün bu öğeleri kullanarak, yüzeyde sonsuzluğun yakalanması ile mutlağın gerçekliğe dönüşümünü sağlar. Hem de bu öğeler ile ideal olan mutlağa varılan bir deneyim de ortaya çıkmış olur.

Mutlak, güzel olandır. Güzel olan uyumdur. Uyum ise zıtlıkların bir araya gelebilmesidir. Zıtlıklar ise hareketi doğurur. Hareket ise yaşamdır. Her bir ögenin birbirini var ettiği, birbirine dönüştüğü bu yapılanma, resim yüzeyinde belirebilmektedir. Ona göre sanat eseri de, bütün bu yapılanmanın içinde varolduğu, küçük ölçüde bir kozmosu yaratır.

Dikkat edilmesi gereken nokta, kavranılması gereken şeylerin tek tek değil, bütünsel olarak ele alınmasıdır. Uyum ve dengenin de zaten bu olduğundan bahsedildi. Schelling’te bu uyum (mutlak) bütün vb. dışarıda değil, içimizde derinimizde gizlidir. Ve ancak sezgi ile keşfedilir. Bu anlayışıyla Schelling’in

---

<sup>51</sup> Ömer Naci Soykan, A.g.k., s.141.

<sup>52</sup> Ömer Naci Soykan, A.g.k., s.263.

mistiklere yakınlaştığı söylenebilir. Keşfedilen ise ancak biçim ile ifade bulabilmektedir.

Bu anlatımlardan, sanatçının bu ifadeyi oluşturan yüce kişi olarak belirlediği söylenebilir. Onda, sanatçı Croce'taki gibi genel günlük sezgilerini yetkinleştirmiş kişi değil, Tanrısallığı Tanrıdan ödünç almış kişidir. Tanrı uyum ise, yani karşıtların birliği ise, birliği kavrayan, birliği hisseden ve karşı koyulamaz bir zorunluluk ile ifadelendiren kişi sanatçıdır. Ama bahsedilen bu zorunluluk, tutku ile ifadelenebilme arzusudur.

Zaten bütünün hissedilişi de bir tür özgürlük değil midir? Özgürlük ise, biçim alabildiği, gerçeğe dönüşebildiği ve eylemselleşebildiği oranda özgürlüktür diyebiliriz.

### **3.2. GENEL OLARAK SEZGİ VE RESİMDEKİ AKTİVİTESİ**

Sezgi genel olarak, netlik kazanamayan, tam olarak belirlenemeyen bir biliş, hissediş olarak da alınır ya da yaşanır. Sezgi, mistisizme göre ise bir biliş değildir. Zaten var olan ve teslim olunan, ispata ihtiyacı olmayan Tanrı ile esrime hâllerinde bir birleşme yaşanır. Esrime hâllerinin sonrasında, yaşanan deneyimi genele yayma yetisi olarak ele alınır. Çünkü Tanrının varlığını başka hiçbir şey hissedemez. Ama Tanrı sezgi ile keşfedilmez, o zaten vardır. Sezgi, sadece onu yaşamla uzlaştırır. Çünkü birleşme anındaki yaşamdan kopuşu, ancak sezgi anlayabilir.

Sezgi, metafizikte de yine mutlak, tin, süreç alımlayıcı olarak bir tür biliş görevi görür. Ancak, hakikati kavratan olarak başvuru bir biliş yöntemidir. Ve dolaylılığı ile diğer bütün dış bilgileri de o temellendirir. Bazen deney ve gözlem yolu ile edinilen bir takım bilgilerin üzerine, şüphe ile eğilmeyi sağlayarak, diğerinin de olabirliğine işaret edendir. Bu deney sonrası deneyin doğrulanması için planlanmamış bir başvurudur. Bazen de deney öncesi, deneyin oluşumuna ön ayak olan deneyi yapılandırır. Şöyle de diyebiliriz: yaşamışlık ve gözlem ile biriken bilginin ani bir sıçrayışıdır. Burada bir planlama ve organizasyon söz konusu değildir. Oluşan anılık bizden bağımsız hareketlenmektedir.

Günlük yaşantımızda ise, bir takım önlemler alabilmemizi sağlayan basit tahminler olarak belirlemektedir sezgi. Onunla bulutlara bakıp bugün yağmur yağabilir der, olasılıkları düşünür ve bir takım kararlar veririz. Çünkü onun ile semsiyeyi yanımıza alır güvenle yetişmemiz gereken yerlere ulaşırız. Böylece günlük yaşantıda hızla işlemeye devam eder.

Sanatta ise, kendi disiplininin bir takım teknik kavrayışlarında, günlük sezgi kullanılsa da, kişi sezgiyi birebir yapıtı ile ilişkilendiği anlarda ya da ilişkiden hemen önce, daha nedensiz ve tarifsiz bir zorunluluk olarak duyar. Sanatta ki sezgi, bir tercih değil karşı koyulamaz bir itilıştır. Ama karşı koyulamaz bu itilişin, mahkumiyet olduğu düşünülmemelidir. Kaynağı ne olursa olsun, ilişkiye geçilen o şey ile samimi bir birliktelik olarak düşünülmesi daha doğrudur.

Sezgi, sanatçıyı bulunduğu mekaniğin dışına taşıyan hisleri ile kavradığı olup, aynı zamanda kavranılanı eyleme dönüştürebilme cesareti ve enerjisi verendir de. Bu enerji, bir nedensizlik ve işlevsiz biçim ile sona erdiğinde, sanatçı yapıtı ile karşılaşmaktadır. İçselin en katışıksız hâli ile dışlaşması durumu, özgürlüğün kendisi olup bizi edilgenlikten etkenliğe taşır.

Sezgi, bazen en katışıksız hâli ile biçim almaz. Gündelik yaşamdaki korkular ve zihinsel tasarılar farklı zorunluluklar yaratıp içsel olanı devşirmektedir. Bu ise çoğu zaman içerik ve biçimin bir arada olmadığı, tutku ifadesine rastlanmayan tasarılar oluşturur. Burada özgürlükten söz etmek, çok da olanaklı gözükmemektedir. Dışsal etkenlerin yarattığı zorunluluk ve yaptırımlar, sezginin biçim ile ifadelenebilme özgürlüğünü daraltmaktadır. Bu bazen tarihsel dizgenin, neresinde olduğu ya da bir tarafına oturabilme paniği, bazen de en basit hâliyle öğrenilen resimsel dengelerin, kurguyu en doğru şekilde oluşturamamasının endişesidir.

Resim ya da tüm sanat, bir misyon üstlendiği noktada saflığını kaybetmekte, özünden uzaklaşmaktadır. O hâlde sezgi, en yalın hâli ile dışlaşabildiği oranda sezgidir. Sanat tarihine baktığımızda resmin yüzyıllarca, bir görev ve işlevsellik mantığı ile oluşturulduğunu görürüz. On beş bin yıl önceki ilksel mağara resimlerinden 19. Yüzyılın sonlarına kadar durum böyledir.

“İlksel mağara resimlerinde önemli olan bir heykelin ya da resim yapıtının bizim ölçülerimize göre güzelliği değil, onun etkililiği, başka bir deyişle, istenilen büyüsel etkiyi sağlama olanağıdır. Sanatçılar ayrıca, bu yapıtları, her biçimin, her rengin ne anlama geldiğini bilen kendi kabile halkı için yaparlar. Sanatçılardan bunları değiştirmeleri beklenmez. Yalnızca beceri ve bilgilerini bu yapıtlarda uygulamaları istenir.”<sup>53</sup>

Burada içinde bulunulan topluluğun istekleri doğrultusunda gelişen bu çizim mantığı, yine onun çıkarları güdülerak belirlenmiş daha doğrusu oluşmuştur. İlksellerin resmettikleri figürler, büyüsel etki oluşturmak amacı ile yapılmıştır. (Resim 1-2-3) Yoksa kişinin dışlaştırma eylemi ile alakalı değildir. Burada özgürlükten söz etmek olası gözükmez. Sezgiler ise katışıksız olarak dışlaşabilmek için özgür ve yaptırımsız ortamlarda bulunmak zorundadır.

Yalnız ilksel mağara resimlerindeki büyüsel etki yaratma zorunluluğu, onlara biçimsel olarak bakmamamız gerektiği sonucunu da doğurmaz. Aslında bir çoğunda oldukça şaşırtıcı ölçüde gelişmiş oran ve çizgi tekniklerinin kullanıldığı gözlenir. Daha sonraki geçmiş dönemlerde de, yine mitsel olarak gizli bilgilerin bozulmadan aktarımını sağlamak amacı güdülerak, şifreli sembolik bir dil ile birtakım resimler betimlenmiştir ve yine araç olarak kullanılmıştır.

Mısır, Mezopotamya vb. krallıklar ise, ihtişamlarını ve zaferlerini göz önüne sermek amacı ile saray ve tapınaklarının duvarlarını çeşitli propaganda niteliğindeki resim ve kabartmalarla süslemişlerdir. Sanatçı ya da zanaatçı da kralın hizmetkârı olarak görevlerini yerine getirmiş, becerilerini krallığın yüceltilmesi için kullanıma açmıştır. Ve hep diğeri, diğerleri için biçimlenen, ya da kurgulananın imlendiği yüzeyler olarak oluşan bir süreç, uzunca bir süre varlığını muhafaza etmiştir. (Resim 4)

---

<sup>53</sup> E. H. Gomrich, **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi:Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1989, s.22.

Kişiyi birebir kendi içsel dünyası ile baş başa bırakmayan bu yaptırımların, Antik Yunan'da belirlenen güzellik anlayışı ile devam ettiği söylenebilir. Antik Yunan'da güzellik, oranların kusursuzluğu ile vurgulanır. Bu oranların en mükemmele ulaştığı yer ise, doğanın en yüksek noktasında konumlanan insan bedenidir. Mükemmel ölçülü bu bedenler, tek kelime ile asil, saf, kusursuz ve güzeldirler. Bir Yunan Afrodit'i ile bir Ana Tanrıça figürü arasında oldukça büyük farklılıklar vardır. Biri kusursuz bir simetri ve oranlara sahip, doğanın vahşiliğinin uzağında sterilize bir alan oluşturup ondan kendini soyutlarken, diğeri oldukça sıradan, belki ilkel ve doğaya yakın, hatta çirkin denilebilecek oranlara sahiptir. Ama çirkin olan da geleneksel bir misyonun ifadesidir. Tıpkı karşıtı olan güzeldeki gibi, güzel olanda da belirtilen kriterler ile kasılan sezgi, kusursuz olana ulaşabilmek için çabalarken, doğallığını yitirip katışıksız olarak biçimlenemeyecektir. Çünkü kusursuz olana, yani uyuma ulaşmak için belirlenen birtakım geometrik kurallara uyma zorunluluğu dışsal, kabul edilmiş gelenekçi bir yasanın yaptırımı, kişinin içseli dışlaştırabilme olanaklarını yok etmekte ya da daraltmaktadır. Kusursuz oranlara ulaşma çabalarında bir tür doğadan kopukluk gözlenir. Bu kopuklukta kendi içselliğinin onu yeni baştan kurgulaması ile alakalı değil belirlenmiş bir odağın yüceltilmesi diğerinden kopartılmasıdır.

Ortaçağ'da da oldukça katı dinsel bir anlayış çerçevesinde gelişen felsefe ve sanat, Hıristiyanlık Tanrısının yüceltilmesi misyonunu üstlenmiştir. Bu da dinin bağlı olduğu Katedral ve Manastırlarda üretilmektedir.

Ortaçağın felsefi anlayışı skolastik adıyla anılır. Skolastik felsefe, tamamen dinsel içerikli bir Hıristiyan felsefesidir. Konusu ise varolan dinsel doğrulardır. Dini kurumsallaştırıp bir sisteme oturarak onun değişmez doğrularının tek gerçek olduğunu belirginleştirmeye çalışır. Çoğulculuğu reddeder ve diğer bütün inanışları da.

“Skolastik düşünceye göre doğa ve evren durağandır. Her şey nihai biçimine kendi mükemmelliğine ulaşmış ve yerli yerini bulmuştur. Bütün sorun artık değişmeyen yerli yerini bulmuş olan bu evreni tek bir sistem içerisinde açıklamaktır”<sup>54</sup>

Ortaçağda bir konuyu araştırmak demek, belirlenmiş sistemin içinde, belirlenmiş geçmiş düşüncelerin gözden geçirilmesi demektir. Her şey, sanat dahil, topluluğun doğadan kopuk kör inancı doğrultusunda biçimlenir. Biçim alan şeyler de, yeni bir şey olarak yapılmaz. Tasarımlanmış sistemin içinde, sistemin yüceltilmesi doğrultusunda belirlenir.

Doğa ise yok sayılan, durağan ve olmuş bitmiş bir yapı olarak zaten var idi. Üzerinde durulup düşünülme ve çıkarsamalarda bulunmaya da, esin kaynağı olarak başvurmaya da değmeyecek insan aklının altında bir varoluştur. Doğadan ayrıştırılmış salt akli bir varlık olarak belirlenen insanın, doğaya dönük içgüdüsel yanı aşılanmış ve yok edilmeye çalışılmıştır. “Ayrıca insanın gerek duyduğu her tür bilgi zaten dinsel kaynaklarda da ve geçmişin büyük düşünürlerinde vardır. Evreni öğrenmek isteyen için hazır bir doğa ve evren modeli konulmaktaydı.”<sup>55</sup>

Ortaçağ’ın bu hazır doğa tablosu, Aristoteles fiziği üzerinde temellenir. Oluşturulmaya çalışılan Tanrı anlayışını destekler gözüktüğü için, ondan referans almanın sakıncası gözükmez.

“Aristo fiziğinin temeli kalıcı, yetkin ve sonsuz olan gökyüzü cisimleriyle gelip geçici, sonlu ve mükemmellikten uzak olan yeryüzü cisimleri arasında özce bir ayrılık olduğu düşüncesine dayanır. Her nesne ait olduğu yere varıncaya kadar hareketlidir ve buraya vardığında nihai durumuna ulaşmış olur. Ve artık durur. Bu nokta o cismin doğal yeridir. Üstün olan cisimlerin doğal yeri

---

<sup>54</sup> Engin Akyürek, **Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1994, s.36.

<sup>55</sup> Engin Akyürek, A.g.k., s.36.

gökyüzüdür. Dolayısıyla gökyüzüne doğru hareket ederler. Doğal yerlerine gökyüzüne oluşmaya çalışırlar.”<sup>56</sup>

Ortaçağ'da belirlenen katı sistem içindeki birtakım kurallar doğrultusunda kişi, sadece Hıristiyan cemaati içinde onun bir üyesi olarak varolabilmekte, bireyin özgürlüğü ile oluşacak olan özgünlüğü hizmetkârlığı ile törpülenmektedir. Bu bağlamda oluşturulan yapılarda ise sistemin tüm ağırlığı hissedilir. Zaten bu yapıtları oluşturan kişilerde, kiliselere bağlı bulunan okullarda yetişmiş sanatçılardı ve aynı zamanda din adamlarıydılar. (Resim 5-6)

Ortaçağ'da yeryüzünden koparak gökyüzüne uzayan gotik yapılar, Tanrıya ulaşmayı çabalar iken, Ortaçağ ikonografisinde de simgeci bir dil ile figürler doğadan, mekandan koparılmış yapay fonlar üzerine monte edilerek kurgulanmıştır. Figürlerin birçoğunda ise, hacim etkisi bulunmamakta ve minyatür mantığı ile resmedilmektedir.

“Gotik dönemde resim ya el yazması, ya kitapların süslenmesi ya da vitraylarda mimarlığın parçası olarak kullanılmıştır. Özellikle 13.yy.da gerek resim gerek heykel ikonografik nitelikteydi. Dolayısı ile figürler esas olarak birer semboldür. Doğayı yansıtmayı amaçlamamıştır. 13.yy ikonografisi duyulara değil, aklımıza seslenmeyi amaçlamıştır (Onu yadsımıştır). Doktrinler, teolojiktir yani mantıksal ve akılcıdır ama onda dokunaklı veya nahif hiçbir şey yoktur. Büyük dinsel kompozisyonlar kalbe değil akla konuşur.”<sup>57</sup>

Yüksek Skolastik dönemdeki bu katı tutum, resim temasının belirlenmesinin dışında, teknik olarak da müdahalede bulunmaktadır. Örneğin perspektif ve hacim asla kullanılamamakta, bu da sanata yapılan en abartılı müdahale olarak görülebilmektedir. Bu durumda bireyin varlığı diye bir şey söz konusu edilemezken, ifade oluşturabilmesi ise düşünülemez bir şeydir.

---

<sup>56</sup> Engin Akyürek, A.g.k., s.3.

<sup>57</sup> Engin Akyürek, A.g.k., s.77.

Ancak, 14.yy'da "göklere değil bu dünyanın gerçeğine yönelik düşünce akımları boy gösterir. Sanatın konuları hâlen ağırlıklı olarak dinsel olsa da, biçim olarak ayaklarını yavaş yavaş yere basmaya başlar."<sup>58</sup>

14.yy ile başlayan Geç Skolastik dönemde felsefe, Gotik sanat değişmeye ve çözülmeye başlamıştır. Bu dönem Rönesans'a hazırlık devresi olarak düşünülebilmektedir. Artık tek tek nesnelere önem kazanmakta, duyularımız ile kavradığımız doğaya ayaklarımızı bastığımız dünyaya dönülmekteydi. Bu yeni dünya görüşü, nesnelere özünü, yani bütünü, Tanrıyı kavratacağını düşünmekteydi.

"Fiziksel evren ve tek tek bireyler önem kazanmış Ortaçağ'ın doğayı tek tek nesnelere ikinci plana atan düşüncesi sarsılmıştır. Ortaçağ boyunca en aşağı sayılan nesnelere dünyasına ve doğaya karşı bir ilgi uyanmasına buna bağlı olarak deney ve gözlemin giderek önem kazanmasına neden olmuştur."<sup>59</sup> Bununla birlikte bireysel tavrın bastırıldığı ve kurumsal, akılcı bir Tanrı kavrayışının empoze edilmesi azalmaktaydı. Tanrıyı ancak sezgileriyle bilip sevebilecek mistisizm gibi bireysel deneyimler de ön plana çıktığı gözlemlenmekteydi. Skolastiğin etkilerinin azaldığı Geç Gotik dönemde (14 yy) yavaş yavaş bireyler cemaatin hükmediciliğinden sıyrılmaya başlamış dinde, sanatta ve bilimde keşfedişler başlamıştır.

"14 yy sanatçısı artık nesnelere ile ilgilenmeye başlamıştır. Skolastiğin tek bir mutlak doğru koşullanmasından kendini kurtaran sanatçı, kendi öznelliğinin tadını çıkarmakta, yine dinsel konuları tanımlamakta olduğu resimlerine kendi seçtiği göz düzeyinden ve kendi bulduğu noktadan bakmakta perspektifin ilk denemelerini yapmaktadır. Giderek özgürleşen sanatçı, kendi kişiliğinin farkına varmakta; gelenekselleşerek kemikleşmiş olan biçim kalıplarından kendini

---

<sup>58</sup> Engin Akyürek, A.g.k. s.87.

<sup>59</sup> Engin Akyürek, A.g.k., s.93.

kurtarmakta, sanatına kendi damgasını vurmaya başlamaktadır. Sanatçı, insanın iç dünyasına girme ve bunu sanatında yansıtma çabalarına da bu yüzyılda başlamıştır.”<sup>60</sup>

Resimde de iç dünyasıyla tanışan kişi yada iç dünyasına dışlaştırım olanağını yakalayan kişi de sezgilerini daha bağımsız hareket ettirebilmekte idi. Bu yüksek Gotik dönemin minyatür resimleme tarzının dışında yeni bir anlayış olarak yapılanarak doğadan kopuk yapay fonların üzerine kondurulmuş hacimsiz figürlerin uzağındadır. Artık figürler şimdi burada gerçeklikte konumlanmakta, hacimlenmekte ve bir perspektif kaygısı güdülmektedir.

“Perspektif bize yalnızca ne görüldüğü değil, ama aynı zamanda öznenin konumuna göre nasıl görüldüğünü de verir. Ockham’ın deyişiyle perspektif suje’nin objeye dolaysız sezişinin kaydedilmesidir.”<sup>61</sup>

Öznenin özgürlüğünün sonucu, hareketlenen sezgi nesnelere ve benzerlerini konumlandırmaktaydı. Burada gerçekliğin keşfi, bireyin gözlemi ve sezgisine dayalıdır demek mümkündür. Bu gelişmede kurumsal Tanrı anlayışının yarattığı işgalin ortadan kalkması ile oluşmuştur ve birey kişisel tavrını en katıksız hâliyle ortaya koyma özgürlüğüne kavuşmuştur. Yine bu dönemde, kendi üsluplarını geliştiren sanatçılar, yapıtlarını ortaya çıkarabilmiştir. Söylenenin değil, görülenin yapılandığı bir biçim anlayışı ile oluşan resimlemeler yine de dinsel idi. İncil temalı sahneler artık sadece belirlenen kalıpların dışında, sanatçının konumlandırması ile biçim almaktaydı. Bu da bir tür özgürlükle içselin bir nebze de olsa dışlaşabilmesi olanağıydı. Örneğin Giotto’nun ‘İsa’ya Ağıt’ tablosunda, tema dinsel içeriklidir. Ancak figürler, bu tabloda doğada resmedilmiştir. Hatta öteki taraftaki melekler bile burada mavi gökyüzündedir. Derinliği, figürlerin hacmi ve yapay olmayan mekanı ise, yüksek

---

<sup>60</sup> Engin Akyürek, A.g.k., s.99.

<sup>61</sup> Engin Akyürek, A.g.k., s.103.

Gotikle yapay fonlara yapıştırılan figürlerin oluşturduğu etkinin çok uzağındadır. Bu resme bakıp şöyle de demek mümkün gözükür; yüksek Gotik'te peşinden koşturduğumuz bizi terk eden Tanrı, tekrar burada mavi gökyüzünde bizimledir, tıpkı Antikçağın insan-tanrıları gibi.

Buradaya dönüş, doğaya ait olunan alana bakış, gerçekliğin yakalanması, o gerçekliğin gözlenmesi ve incelenmesi açısından önemlidir. Keşfedilecek tek tek şeyler vardı ve her bireyin de keşfedeceği anlamlandıracağı, her bireyin biricikliğiyle farklılık olarak yapılanabilirdi. Bu durumda Rönesans, Ortaçağ'ın baskıcı rejiminin ardından yaşanan özgürlükler devri olarak görülebilir. Hâlâ ağırlıklı olan din teması önemini korumaktadır. Üstelik geçmişe öykünme de söz konusudur (Antikçağ). Ancak Rönesans sanatçısı, Ortaçağ'ın dışladığı özgürlüğe de sahiptir. Hatta onun çok ötesindedir. Seçilen konular, çoğu zaman dinsel içeriğin dışına taşmakta, resmin kahramanları da soylu olmak koşuluyla zamanın insanları olabilmektedir. Örneğin; Jan Van Eyck'in 'Arnolfi'nin Evlenmesi' tablosundaki gibi. Burada sıradanlığın içinde asalet sezilmektedir. (Resim 9)

Sanatçı anın fotoğrafını çeker gibi zamanı durdurmuşçasına resimdeki her lekeyi belirli alanlara dağıtmış ve birazdan hareketlenip yok olacak bir kare resmetmiştir. Ve o donmuş kareyi resmeden, Rönesans'ın bireye getirdiği özgürlük ile kendine belirli bir üslup edinmiş olan Eyck'tır. Van Eyck bu resimde kendini görünenlerden biri değil ama, görünenleri görünür kılan resmin yaratıcısı pozisyonunda belirginleştirmiştir. Bu durumu tablonun belirgin bir yerine Latince olarak "Jan Van Eyck'ta buradaydı" yazmasının yanı sıra, resmin merkezindeki küçük bir ayrıntı gibi gözükken aynanın, resmin bütün alanını içine çekerek bir merak uyandırması açıklayabilir. Bu aynadaki minik görüntüde, resmin yaratıcısı Van Eyck aranmaktadır bir bakıma.

Bütün bu katı biçimler, bize sıkıcı gelseler de bir önceki dönem ile kıyaslandığında içsel dünyasının dışlaşabilme olanakları gözlemlenmektedir.

Eğer bir isim varsa, oluşabilmişse, o ismin üretiminin diğerlerinden farklı ifadeler ile biçim alabilmesi gerekmektedir. Bu farklı ifadelerin farklı biçimleri ise (ki Rönesans'ta oldukça fazla isim görmekteyiz) her bireyin kendi içsel süzgecini kullanıyor olduğunu düşündürebilir. Bu ise kişiyi sezgiye taşıyabilir. Sezginin kullanım derecesi ise belirlenir yada belirlenmez.

Sezginin açığa çıkması, bireysellik ile oluşup kolektif bir düşünce yada ideolojinin uzağındaysa, Rönesans ile birlikte dünyaya, doğaya, buraya ve bireye dönen anlayışın, sezginin kullanımına olanak verdiği söylenebilir. Çünkü Ortaçağ ile kıyaslandığında kalıplar bir nebze de olsun kırılmıştır. Hâlâ belirli kurallar olsa da, endişeler yaşansa da, bireyin kişisel ifadelerinin oluşabildiği resimlere rastlamak mümkündür. Örneğin Leonardo da Vinci, farklı üslubu ile diğerlerinden ayrılır. O tipik araştırmacı, Rönesans karakteridir. O çözümlmek, bilmek, analiz etmek ister. Görünüşü oluşturan tüm alt yapıya tanık olmak da. Bu bir endişe midir yoksa Ortaçağ'ın hazır kalıplarının dışına taşabilme özgürlüğü müdür? Tartışılabilir. Ancak Leonardo da Vinci'nin bu titiz araştırmalarının kendi isteminin dışında gelişmediği, tercih ettiği bir şey olduğu düşünüldüğünde durum yaparımcı değildir. Yoğun anatomi çalışmaları sonucunda yapılandığı resimlerinin bilgisel ağırlık ile oluştuğunu söylemek mümkünken, bilgiye sevk edenin sezgi olduğu düşünüldüğü takdir de Leonardo'da sezgi, sanki deney öncesi deneyi yaratan deneyin önceli olarak belirlemektedir. Ancak Leonardo'nun deneyi de biçim ile ifadenir. Ondaki ani oluş, yani sezgi merak ve şüphe ile hareketlenerek resmin mükemmel yaklaşmasını sağlar. Bazen teknik yeterlilik, resimde bileğin özgürce hareketini sağladığından sezgisel ifadenin daha kolay biçim alabileceği anlamına gelebilir. (Resim 7-8)

Ortaçağ sonrası oluşan tüm akımların birbirini tetiklediği gözlemlenmektedir. Örneğin Rönesans sonrası Maniyerist anlayış da Rönesans'a bir tepki Barok'a geçiş olarak konumlanır. Ortaçağ'da aşağılanan ve dışlanan

doğa bir bakıma Rönesans'ta yüceltilmişti. Belki de uzağında tutulmuş olmanın özlemi doğurmuştu bunu. Kusursuz oranlar ile içinde bulunduğumuz doğa birleştirilmekteydi.

Oysa Maniyerist anlayışta bu hiç de böyle değildi. Ama Ortaçağ'a bir dönüş de söz konusu edilemezdi. Bir bakıma sanatın daha da bireyselleştirilmiş hâli demek mümkün görünmektedir. Maniyerist ressamların anlayışında doğa daha belirsiz, oranların mükemmelliğine ulaşma çabasının bulunmadığı, aksine belirli ölçülerde deformasyonların yapıldığı, sistemli bir dağılımın değil dağınık kompozisyonlar ile figürlerin savrulduğu tutkulu, heyecan dolu, içsel coşkunun dışarı vurulduğu, hareketli tuşların kullanıldığı belki de daha içe dönük bu bağlamda da daha bireysel diyebileceğimiz bir resim anlayışıydı. Ve bu da vurucu etki yaratabilmekteydi. Bu etki El Greco'nun resimlerinde en çarpıcı biçimde gözlenebilmektedir. Örneğin 'Beşinci Mührün Açılışı' adlı tablosunda yine hazır dini bir tema betimlenmesine rağmen, karşı koyulamaz içsel coşkusu onu varolan resimsel kaygının ötesine taşımıştır. (Resim 10) Gökyüzüne uzayan, akarcasına hareketli figürler, doğruluk ölçütlerinin dışında zamanın çok ötesinde devinmektedir. El Greco'daki sezgi, Leonardo'daki gibi donanımı yaratan önsellikle hareketlenmiyor, doğrudan katışıksız olarak dışlaşıp tutkulu bir ifade ile son buluyordu. Hatta sonlanmaktan çok sürüp giden bir hareketlilik hissiyle heyecan yaratmaktaydı. Bunu kusursuz oranlara ulaşma kaygısından uzak bir tavırla gerçekleştirmekteydi. Resimdeki temaların ortak oluşu ve zorunlu olarak kısıtlılığı rastlantısallıktan uzak yada doğaçlamasız oluşu bile içsel coşkunun dışlaşabilmesini engelleyemediği gözlenir. İçsel coşku, ortak konuyu işlerken dahi, dışlaşıp farklı bir üslup ile biçim alırken, ortak olanın can sıkıcılığını yok edebilmektedir. Ancak yine de dini konuların işlenmesi gibi bir zorunluluk varsa eğer, içselin katışıksız hâli ile dışlaşabilme olanağının dar olduğunu düşünmek, hiç de saçma değildir.

İçsel olup belirlenemez alandan gelen ani bir sıçrayış ve kıpırtı olan sezgi, dışsal olanı değiştirip dönüştürme ve onların üzerine kendi içsel damgasını vurma gücüne sahiptir. Resimde içsel olanın sezgisel olarak biçim alma zorunluluğu, konunun belirginliğinin kısıtlayıcılığında dahi kendini göstermektedir.

Bosch'ta da konu, toplumsal olarak belirlenen dindir. Ancak içsel farklılığının sezgileri ile dışlaşabilmesi sonucu, ilginç ve aykırı ifadeler ortaya çıkmıştır. Eserlerinde dünyayı cehenneme benzetmekte, insanları kirlenmiş günahkârlar olarak betimlemektedir. Bunu yaparken de iç dünyasının fantastik imgelerini kullanmaktadır. Boch'un resimlerinde, dinselğin yaptırımlarına rağmen iç dünyanın derinliği ifadelenebilmiştir. (Resim 11)

Bir sonraki dönemde, yani Barok'un en büyük özelliği, günlük yaşantıyı ve günlük yaşantıdaki her türlü objeyi, nesneyi konuya dahil etmesi, hatta konu edinmesidir. Dinsel konuların biraz daha dışına taşılıp, konu seçimleri daha özgür bırakılmıştır. Bu dönemin diğer bir özelliği de, sıradan insanların resme girmiş olmasıdır. Örneğin Caravaggio'nun resimlerine baktığımızda konu dinsel de olsa, günlük yaşantının bir kesitiymiş gibi anlatılmakta, resmin kadrajındaki tüm objeler, figür ile birlikte anlatıma katılmaktadır. Kullandığı içsel ışık ise, beliren karelere ruhani bir hava vermektedir. (Resim 12)

Rokoko'da ise, resim sarayın ve burjuvazinin beğenileri doğrultusunda dar bir çevrede gelişip o çevrenin ihtişamını yansıtmaya çabalamıştır. Resim, bu durumda yine topluluğun yaptırımına boyun eğmiştir. Konuları, soyluların saray yaşantısından kesitler ile belirlenen süslü giysiler içinde pudralı yüzleri ile kadınlar resmedilerek belirli bir kesimin tatmini sağlanmıştır. Watteau'nun resimleri buna örnek gösterilebilir. (Resim 13)

Romantizmle birlikte, bireyin iç dünyasının coşkusu, kilisenin ya da sarayın yaptırımını olmadan dışlaşabilme olanağı bulmuştur. Bu imgelem gücünü ve düşü yücelten yeni bir anlayış olarak ortaya çıkar. Bu anlayış ile doğa

yüceltilir. Onun ihtişamı resimde tüm yüzeye yayılır. Belki de bu topluluğun yaptırımları karşısında bunalan bireyin bir kaçıışı olarak algılanmalıdır. Örneğin Caspar David Friederich'in 'Buz Denizi' tablosunda ne saraylı bir soyluya, ne İsa'ya ne de mitsel bir karaktere rastlanır. (Resim 14) Eğer sezgi, dışsal baskının müdahalesi olmadan daha kolay ifadelenebiliyorsa, bu tabloda sezgiden bahsetmek mümkün gözükebilir. Seçilen konuları belirleyen, sanatçının ölüm korkusu ve doğanın azameti karşısındaki çaresizliğidir. Bu ise hissel bir tavır olup içe dönüklükle keşfedilir.

Impressionist felsefenin kurucusu Mach'a göre "Ben" iki tabakada oluşmaktadır. Biri dar anlamda 'primer' olan ben, doğrudan doğruya duylara dayanmaktadır. Diğeri ise duyumların karışımından oluşmuş geniş anlamdaki bendir.

"Dar bene daha çok saf duyumlar giriyor. Geniş anlamda ben ise duyumlar da dahil bütün tasavvurlar, kavramlar gibi soyut fikirleri içine alır. Yine böyle geniş anlamdaki benin içine hatırlamalar, çağrışımlar da girer. Hatırlamaların saklanması, onların birbirleriyle olan bağılılığı, onların birbirleri aracılığı ile hatırlanmaları, hatırlama ve çağrışım gelişmiş ruhsal yaşamın temel şartıdır. Böyle gelişmiş bir ben; tasavvurlar, hatırlamalar, kavramlar ve çağrışımlar varlığı olarak temelini duyumlarda buluyor. Bunlara dayanmayan ve duyu karakteri taşımayan bir ruhsal hâl olamaz. O hâlde hiçbir soyut duygu ve düşünme yoktur."<sup>62</sup> deniyor ise, Impressionist anlayışta, vahiyden yada dolaylı sezgiden bahsetmek olanaklı değildir. Aslında bir bakıma Mach'ın ben'inin Bergson'un bellek yaklaşımına yakın olduğu gözlenir ki, biri pozitivist diğeri ise metafizikçidir. Bergson'da bellek, sürenin yani yaşamsal akış ile birlikte devinen ve sürenin içindeki süreci kendinde birikintileyip, geçmiş şimdide, şimdide de geçmişe aktaran bir yapılanma içindedir. Bu birikmeye yada

---

<sup>62</sup> İsmail Tunalı, **Felsefe'nin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.60.

geniş anlamdaki ben'e dahil olan ise yaşadığımız gerçekliktir. Yani dışsal olan (maddesel) içsel olanı yapılandırırken içsel olanın da dışsal olanı tüm kapsadıklarıyla dönüştürdüğü söz konusu edilebilir. Madde ise bu bağlamda suje tarafından objeye dönüşmektedir. Psişenin konstrüksiyonunu oluşturan duyumlar topluluğunun (çağrışım hatırlama vb) birbirleriyle girdiği ilişki ve etkileşim, dışsal olan ile ben arasında sezgisel bir çarpışma yaratabilir mi? diye düşünülebilir.

“Impressionist felsefe suje-obje arasındaki ilgiye bir impression, bir duyum bağı olarak ve objeyi varolanı bir duyumlar ve impression'lar komplex'i olarak alıyor. Impression'ların, duyumların meydana getirdiği obje bir görünüştür, gerçeklik (realite) ve tözden (substans) yoksun sadece bir görünüştür. Objeye varolan real olan bir şey olmayıp, sadece bir fenomendir. Objeye rengin, sesin, kokunun vb'nin bağlılığından meydana gelmiş bir komplex, bir toplamdır. Bu görünüş ancak suje için olan bir görünüştür ve sujenin ben'i ile aynı düzlem üzerinde bulunur. Ondan bağımsız bir varlık alanı değildir. Suje-obje ilgisinde tek terminant, biricik belirleyici duyum ya da Impression'dur.”<sup>63</sup>

“İşte Impressionist resim böyle bir realite ve varlık anlayışına, böyle bir objeye yorumuna dayanır. Böyle bir varolan, böyle bir objeye yorumunu, Impressionist resmin estetik obje anlayışını da belirler; çünkü her sanat yapıtı, bir sanatçı suje'si ile bir obje arasındaki bağı dile getirir, yani her sanat yapıtı, aslında belli bir objeye yorumunu ifade eder.”<sup>64</sup>

Örneğin Monet'nin “Impression Soleil Levant” adlı yapıtında, güneşin doğuşu anında bir liman resmedilmiştir. (Resim 15) Bu yapıtta limanın somut görüntüsü kopyalanmaz. Suje'nin anı yakalama ve yüzeyine sabitleme arzusunun yarattığı duyumsal olanın ifadesidir. Bu ise derin perspektif kurallarının es

---

<sup>63</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.34.

<sup>64</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.32.

geçildiği, kontürlerin eridiği, anlamın renk titreşimleriyle oluştuğu bir resim anlayışıdır.

“Tek gerçek o hâlde ışık, renk duyumlardır. Bu duyular, üst üste art arda ve onları düzenleyen bir akla, bir Intellecte, bir Logos’a gerek kalmadan resmin bütünlüğünü meydana getiriyor. Yapıtın artık duyuları yöneten bir Logos’u yoktur. bu nedenledir ki yapıtta mantıksal bir bütünlük de yoktur.”<sup>65</sup>

Suje’nin kavradığı bir obje yorumu olarak ifadelendirilen duyumsal kompleks, Impressionist resimde renk tuşlarının oluşturduğu bir biçimsellikle dışlaşır. Monet, bahsettiğimiz resminde güneşin doğuşunu ilkin bir görünüş olarak kavriyor. “Ama bir görünüş bütünlüğü içinde kavrayıp resmetmiyor. O bu görünüşü analiz ediyor ve bu analiz sonunda tek tek duyumlara anın belirlediği ve sınırladığı duyumlara varıyor. Bu peyzajda gördüğümüz her şey; bu en basit ve en son elemanların tual üzerinde resmedilişidir. Nasıl Impressionist filozof Mach’ta görünüşü analiz edip sonunda en son ve en basit elemanlar olan tek tek duyumlara varıyor, ve onları tek gerçek olan şey olarak kabul ediyorsa, Monet’nin resminde o hâlde onların belirlediği duyuların, renk ve ışık Impression’larının çeşitli nüanslar içinde belirlediği bir manzara ile karşılaşıyoruz.”<sup>66</sup> (Resim 15-16)

Burada bir filozofun zihinsel bir aktivite içinde teorilerle ifadelendirdiğini; Monet, sanatsal ifade yoluyla biçimi kullanarak elde ediyor demek mümkündür. Bu ise zihinsel bir aktivite olmayıp içinde eylemi barındıran sezgisel bir tavır ile gerçekleşmektedir ve ifadelenen biçim, biçimlenme nedenini bilmediği hâlde, içeriği ile dönemin felsefi düzlemine oturmaktadır. Aslında Impressionist resimdeki sezgi, tek tek duyuların oluşturduğu bütünsel alt yapıdan sıçrayıp kesiştiği objeleri, suje’nin izlenimi doğrultusunda yorumlayan, yada maddeyi

---

<sup>65</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.39.

<sup>66</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.40.

objeye dönüştüren kesişmenin yaratıcısı olarak da görülebilmektedir. Impressionist resmin biçimsel yaklaşımında, parçadan bütüne gitme anlayışında ve bu parçaların da renk ve renk nüanslarından oluştuğu görülmektedir. Anın bu parçacıklar ile yakalanması, parçacıkların bütünü oluşturması ile sonlanır. Belirsizleşen konturlar, resmi flulaştırırken bu belirsizlik anın hissi olarak izleyiciyi de içine çekmektedir. Bu etki ise topluluğun baskısı ile değil, bireyin özgür istemi doğrultusunda oluşturulur.

### 3.3. SOYUT RESİMDE SEZGİ

Soyuta kadar olan tüm resimlemeler bir şeyleri tasvir ve taklit etme, yorumlama yada öykünmelerden oluşmuştur. Impressionist'lerde de kontürlerin erimesine ve resmin flulaşmasına vb. resimsel kaygıların yokluğuna karşın, doğaya belirli bir bağımlılık söz konusudur. Önceki dönemlerinden tavır olarak tek farklılığı, suje'nin yorumunun gerçekliği temsil etmesiydi. Ama çıkış noktası yine de görünür duyusal olan objeler dünyasıdır. Ve bu da varolan dünyanın suje'nin bakışı ile biçim alabilmesiydi. Bu resmin özgürleşmesi konusunda önemli bir adımdı. Ama asıl önemli adım, soyut ile atılmıştır. Soyutun çağrıştırdığı hiçlik, sanatçıyı tarifsiz olanı ifade edebilme özgürlüğüne taşıyarak onu algısız, nesnesiz yeni bir dünyanın içine sokacaktır. Bu ise tek tek şeylerde değil, şeyler arasındaki bütünlükte, şeyler arasındaki ilişkide gizlidir. İlginçtir ki bu gizil olan, tarifsiz hiçlik, resim yüzeyinde dışlaşıp gerçeklik kazanabilme olanağı bulmaktadır. Olanağın oluşumu ise, bütünlüğün kavranılabilirliğine bağlı olarak sezgiden geçmektedir. Bu da analitik bir bakış ile değil, bahsettiğimiz gibi bütünseli kavrama yetisine sahip olan sezgi ile olabilmektedir.

Impressionist'ler doğayı duyularıyla kavramakta, nesneye bağımlı bir resim anlayışı gütmekteydiler. “Oysa şimdi böyle bir doğa kavrayışı bir yana itiliyor; ilgi, nesnelere kendisinden, nesnelere anlamına kayıyor. Burada nesne ile nesnelere anlamının ayrılığını belirtmek gerekir. Nesne duyusal olarak kavranan gerçekliktir, empirik varlıktır. Buna karşılık nesnenin anlamı empirik bir gerçeklik, duyularımızla kavradığımız bir varlık olmayıp, bizim, bir ben, bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediğimiz düşünsel varlıktır. Bundan ötürü nesne bir duyusal gerçeklik olduğu hâlde nesnenin anlamı soyut düşünsel bir varlıktır. Bir idealitedir. Nesneye değil de nesnenin anlamına yönelen sanat bu soyut düşünsel varlık ile ilgi içine girecektir ve bu soyut düşünsel varlık, duyusal

gerçekliğe karşıt bir varlıktır. Görünebilir (duyusal) gerçeklik düşmancadır, bağlayıcı zincirdir, görüntü dünyasıdır. Daha önce duyusal, görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan sanat, şimdi bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duyusal ve görünebilir olmayan bir varlığı görünür kılmak ister. Paul Klee'nin söylediği gibi sanat artık görünen olan şeyi tekrarlamaz. Tersine görünmeyeni görünür kılar.”<sup>67</sup> Yani yeni baştan yaratır demek mümkündür. Görünmeyen bir şeyin, görünene bağlı olmayan bir şeyin dışlaşması, insan tininin dolayısızlıkla biçim alabilmesi demektir. (Resim 24-25)

Burada, ne doğadan, ne kiliseden, ne krallardan, ne de topluluğun çıkarlarından söz edilebilir. Bu bakış öyle bir bakıştır ki, salt içsel olanın bütünü kavrama yetisi olarak dışlaşabilmektedir. Bu zorunluluk sonucu oluşan, duyusal olanın bir yorumu değil, içsel olanın kendi parmak izidir.

Peki içsel olanın dışlaştığı şey nedir? Bu dış dünyadan tamamen kopuk, ruhta hazır bulunanın zihni bir işlem ile yorumlanması mıdır yoksa varolan gerçekliğin yeni baştan başka yeni bir şey olarak yaratılması ve başka bir ilişki boyutu olarak düşünülmesi midir? Bu düşünmede bütünü ile varlık nasıl kavranmaktadır? Bu, tek tek şeyler ve şeylerin duyarlılığımızda yarattığı anlık izlenimler olmayıp, kaynağı “İç dünya; ben dünyasıdır ve bunun da dış dünya, görünüş dünyası ile hiçbir ilgisi olmayacaktır. Bunun için soyut sanat, simgesel bile olsa dış dünya objelerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılacaktır. Ancak bu ben dünyasını görünür kılma, basit bir olay olarak görülmemeli, bu, yeni bir evren yaratmak anlamında anlaşılmalıdır. Her yapıt, teknik olarak evrenin meydana gelmesi gibi çalgıların kaotik gürültüsünün sonunda, küreler müziği denen bir senfoni oluşturan felaketlerle doğar. Sanat

---

<sup>67</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.122.

yapıtı yaratmak, dünya yaratmaktır. Soyut sanat, ifade sanatı, Kandinsky'e göre işte böyle bir evren küreleri müziği, bir senfoni gibi doğar."<sup>68</sup> (Resim 21)

Sanatçı, dengeyi objeden kaçarak kendi içinde bulmasıyla yakalar. Objeden kaçmak demek, duyulur olan gerçeklikten kaçmak anlamına gelmektedir. Analitik olarak bir objenin içine gömülmek ve sabitlenmek demek, bir tür mahkumiyet demektir. Düşünsel olarak bütünselliği kurgulayan sanatçı, bu mahkumiyeti reddeder, ânı değil geniş zamanı yaşar. Biçimleri insan tininden devşirilerek, gerçekliğe öz biçimleri ve ara mesafelerinin şiddetiyle akar. İfadelenen biçimin doğduğu yerde, dolayısıyla objeler dünyası değil, insanın iç dünyası ve tinsel kavrayışı ile evreni anlamlandırışıdır. Bu ise dışsal etkileşimlerin sonucu oluşan bir durum olmayıp, içselin dışsala olan etkisiyle oluşmakta ve gerçeklikle de somutlanmaktadır.

“Sanatın insanın dış dünyasına sokulması onu içinden kavraması bir anlamda, onu ifade etmesi ve dışlaştırması olur. Bunun için ifade (Expression) kavramı 1900'lerin ilk on yıllarının en gözde kavramı olur. Bir yandan sanatta Expressionizm, öbür yandan felsefede, özellikle Croce felsefesinde Expressionizm çağa tinsel estetik niteliğine verirler. Croce felsefesi, özellikle bu ifade-Expression kavramına dayanır.”<sup>69</sup> Ve ifade de sezgi ile içkinleşir. Çünkü sezgi ifade demektir. İfade bulamayıp biçim alamamış sezgiden bahsetmek olası değildir. Ona göre ifade ve sezgi bir ve aynı şeylerdir. İfade bulamayan sezgi ise, sadece duyumdur ve doğa alanına girer. Tinselliğinden de bahsedilemez. Sezgi etkinliği, ifadelenebildiği sürece bilinebilir ve sanatın sözel olmayan ifade biçimleriyle dışlaşırken tinsel yoğunluğu da katışıksız üretiminde dışlaştırır.

“Genellikle ifade deyince ben'in objeye, iç dünyanın dış dünyaya karşı üstünlüğü ve gücü anlaşılır. Evrene ben açısından, ifade açısından bakan bir

---

<sup>68</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.131.

<sup>69</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.130.

sanatçı (örneğin Klee'ye göre) kendi kendisine şöyle der: Bu dünya başka türlü görünüyor, bu dünya başka türlü görünecektir. Çünkü artık görünen dünya duyusal olarak kavranan dünya değildir. Tersine tinsel olarak ben'in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünyadır. Bu anlamda sanat yeni bir idol bulmuş olur. Bu idol ifadedir.”<sup>70</sup>

Çağın estetik kuramcısı Croce'a göre ifade ve sezgi bir ve aynı şeyler ise eğer o hâlde soyut resimde içsel olan, sezgisel dışlaşma ile ifade bularak, kendi özgün biçimini oluşturur. Bu oluşan özgün bağımsız dil, ifade biçimi ben'in dışlaşma olanağı bulması sebebiyle de bir tür özgürlüktür. Ve sezginin ifadelenecek dışlaşabilmesi ve paylaşımsallığının sağlanması onun özgür kılınması ile ilintilidir. Objeden, toplulukların yaptırımlarından bağımsız hareket edebilen bir ben'in, ifade biçimi içseldir ve tinselliğin gerçekliğe taşınması ve onu anlamlandırması demektir.

Soyuta ilk adımı atan da izlenimcilerin arasında yer alan, ama yaklaşımca onlardan sıyrılan Cezanne'dir. Cezanne objeleri koordinatları ile bütünsel olarak düşünmekteydi. O anı değil öncesi ve sonrası ile geniş zamanı resmetmek istemiştir. (Resim 17-18) Doğayı salt geometrik biçimler olarak kavramaktadır. “Buna göre salt geometrik biçimler duyusal doğanın ve nesnelere özlerini oluştururlar. Nesnelere geometrikleştirilmesi ile, yeni bir dünya, nesnenin özünü oluşturan bir özler evreni elde edilir”<sup>71</sup>. Bu özler evrenine gidiş başlangıçta doğa çıkışlı bir kurguyla oluşturulur. Yani doğa ve evren bu geometrik biçimler ile oluşturulur. Daha sonra, başlangıçta çıkış noktası olan doğa ve elemanları yok edilerek yerini tinsel olan, salt özsel biçimlere bırakır. Soyut resim salt özsel biçimleri objeden kaçarak elde eder. “Biçimin arandığı yer artık nesnelere dünyası değil, tersine insan iç dünyası olur. Yaratıcı tin (buna soyut tin de denebilir) ruha

---

<sup>70</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.130.

<sup>71</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.123.

giderek de ruhlara giden bir yol bulur ve yeni içsel bir atılıma neden olur.”<sup>72</sup> Nesnelere görünürdeki bağlayıcılığından kurtaran bu içsel atılım dışsal olana bir focuslama yapmaz. O nesnelere arası ilişkileri ve ilişkilerin yarattığı titreşimleri bütünsel olarak kavrar. Bunu Bergson’un sinematografik örneğindeki gibi düşünebiliriz. Bütünsel akışı yani yaşamı kavratana sezgiydi. Dışsal akıl idrak edebilmek için parçalara bölüp, ayırmalar yapma durumundaydı.

Bir şeyi bölmek demek tinsel düzeni bozmak ve hareketini engellemek demektir. Bu ise gerçekliğin yitirilmesine neden olabilir. Ânı dondurma talebi, zamanın hareketliliğini bozmak olacağından, tek tek objeler yerine objeler arası ilişkiyi tercih etmek daha insandır, yani tinsel. Bu ise sezgiyle ifade bulabilir. Bütünsellik sezgi ile kavranabilen bir şeydir. Osho’da sezgi hiçbir şaysızlık zamanlarında yada anlarında sığıyordu. Soyutta ifade bulan biçim, doğaya göre görünür, algılanabilir olana göre hiçbir şeydir. O hiçi yaratan ise bütünseli kavrayan sezgidir. Bu doğanın ve objelerin kopyalanması değil, insan tininin yeni bir evren yaratmasıdır. Bunu da ancak bağımsız ve özgür bir ruh ile inşa edebilmektedir, endişeli ve teslim olmaya hazır olmayan şüpheli bir ruhla değil. “Klee’ye göre sanat etkinliği oluşumu sağlayacak bir düşünmeye dayanmalıydı. Ama bu etkinliğin yaratıcı olabilmesi için sezgi gerekmektedir. Tanımla temellendir, destekle kur ve düzenle, hepsi iyi ama bunlarla bütünlüğe erişemezsin diyor. Çünkü sanat ona göre yasa değil yasaların üzerindedir. (yada yasayı kavrayandır) sezgi olmadı mı aklın durduğu gizli güçlerin işe karıştığı en yüksek düzeydeki sanat sanatçıya yabancı kalır.”<sup>73</sup>

“Eskiden yeryüzünde görülen şeylerin görünmesinden hoşlanılan yada hoş gideceği düşünülen nesnelere resmi yapılarıydı diyor. Evrensel bütünlüğün saklandığı hakikatler arasında bunlar, ona göre sadece bütünden kopmuş birkaç

---

<sup>72</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.129.

<sup>73</sup> Nazan-Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.81.

parçaydı. Düşünceyi görselleştirme, olası dünyaları tasarlama, yeni biçimler oluşturma hepsi sezginin işiydi.”<sup>74</sup>

Kişi soyut ile bağımsızlığı yakalayarak, salt sezgi ile içsel olan mutlağa varabilmekte ve dengeleri kendi tinsel dünyasından dışlaştırarak kurabilmektedir. Mondrian’a göre evrenin yasası karşıtlıkların savaşımı idi. Doğada bu mevcuttu ve dolayısıyla karşıtlıklardan da bir denge bozukluğu ortaya çıkmaktaydı. (Resim 22-23) Sanatının amacı ise bu denge bozukluğunu gidermekti. Bu yüzden doğa yasalarına göre oluşturulmuş yaklaşımlarda dengeden bahsetmek olanaksızdı. Çünkü orada doğanın salt maddesel yanı ağır basmaktaydı. Bu yüzden Mondrian doğayı yıkarak yok ederek dengeye varabileceğine inanıyor; “doğayı yıkmaya dengeyi bulmadır.”<sup>75</sup> diyordu. Schelling’e göre denge-uyum, mutlağın kendisiydi; mutlak ise içimizdeki mahrem alanda gizli olan kudretti ve ancak sezgiyle keşfedilmekteydi. Mondrian, dengeyi nesnelere uzaklaşarak, onları yok ederek buluyordu. Ama başlangıç noktası yine de objelerdi. İlk dönem obje soyutlamaları ile vardığı katışıksız soyut nokta, deneysel bir sürecin varlığını yada gerekliliğini belirtir.

Malevich de nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanmaktaydı. “Sıfır biçim bu inancın sembolü idi. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu bir şey anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü ruhsal titreşimlerden arınmış olan biçimdi. Malevich’in bir sözü ile bu resim susan hiçliğin sembolü idi.”<sup>76</sup> Ona göre nesnelere dünyası insan tasarısının ürünü idi. (Resim 26-27) Tasarıma insanın dışsal aklı ile düzenlediği işlevsel bir kurgu olarak bakarsak eğer, onun yavanlığını düşünebilmekteyiz. Bu tinsel hamlenin bulunmadığı salt akli bir kurgudur, bundan da sıyrılmak gerekmektedir. Sıyrılmamanın yolunu ise o, sıfır

<sup>74</sup> Nazan-Mazhar İpşiroğlu, A.g.k., s.82.

<sup>75</sup> Nazan-Mazhar İpşiroğlu, A.g.k., s.60.

<sup>76</sup> Nazan-Mazhar İpşiroğlu, A.g.k., s.66.

biçimde görüyor, hatta insanlığın kurtuluşunu da. Sıfır biçimi, hiçliğe bağlıyordu. Sıfır biçim, nesnelere arınmış bir zihnin, bütünlüğü kavraması ile seziniyor ve bildiği şeydi.

“Nesneler dünyasından sıyrılan bir insan, hiçlik içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Fakat hiçlik içinde erimek, yok olma demek değildi. Hiçlik, nesnelere boyunduruluğundan kurtulmayı, özgürlüğü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü. İrade ve isteklerin sustuğu hiçlik içinde insan, Malevich'e göre evrensel titreşimlerin ürpertisi ile sarsılır.”<sup>77</sup> Bireysel ayrılıklarda bu hiçlik içinde yok olacaktır.

Soyut, tamamiyle duyulur doğa alanının uzağında, insan tininin uzantısı olarak biçim alıp ifadelenmektedir. Bu noktada Kübizm, analitik dönemde salt doğadan bağımsız hareket etmemekte, ondan çıkışlı bir yapı oluşturmaktadır; ancak onu insan tininden devşirerek yeni bir konstrüksiyon olarak inşa etmektedir. “Bu anlamda, Kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık hâline getirecektir. Bu yapı, doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözümlenerek, soyutlayarak onları düşünsel soyut bir biçim yüzeyine yükseltir. Yükseltme işleminde ise nesnelere geometrik yapılar olarak çözümler.”<sup>78</sup>

Sentetik dönemde ise bu oluşturulan geometrik yapıları doğadan kopararak soyutlamadan soyuta geçer. Elde ettiği bu konstrüktif yapıları da biraraya getirerek duyulur doğadan kopuk salt düşünsel soyut kurgulara ulaşır. Hatta malzeme de resme bu dönemde girerek malzeme resminin günümüzde ulaştığı yerin ilk adımı atılır. Picasso ve Braque'un birliktelikleri ile Analitik-Kübik çalışmalarda perspektif yüzeyselleşmiş daralmış bir anlamda işin sonuna

---

<sup>77</sup> Nazan-Mazhar İpşiroğlu, A.g.k., s.69.

<sup>78</sup> İsmail Tunalı, A.g.k., s.169.

gelmıştır. İki arkadaş birlikte geldikleri noktadan çıkışı birlikte aramışlardır. Aradıkları şey resimdeki geleneksel kalıpları yıkacak ve oluşmuş tıkanıklığa konstrüktif bir tavır ile yeni açılımlar sağlayacaktı. 1911’de kullandıkları şablon harfler önemlidir. Bunların oluşturduğu kat kalınlıklarının yanısıra, resim ortamına misafir gelme durumları sanat tarihinde devrimci bir olgudur. (Resim 19-20)

Bu ise duyulur doğadan çıkışlı soyutlamaların ardından gelişen sentetik dönem düşünsel kurguların sonucudur. Duyulur nesnelere bağlayıcılığından kurtulduklarında, yani soyutlamaları aşip salt soyuta geçtiklerinde, alışılmış biçim anlayışlarının yanı sıra alışılmış malzeme anlayışlarını da bir üst boyuta taşıyarak resim yüzeyine farklı malzemeler eklemişler (gazete kağıtları, şablon harfler) ve geleneksel anlayışın dışına taşmışlardır. Bu da ifadelendirme olanaklarının gelişimi olup içselin dışlaşabilmesi ile keşfedilmekte ya da düşünsel olarak kurgulanmaktadır. İçsel olanın ifadelendirme olanağı ise sezgi sıçraması ile ilintilidir ve bu sıçrama yeni bir şey olarak biçimlenebilir. Düzenin şablonlarını kullanan kolaycı birinin kurgusu ise, yeni bir şey olarak ifadelenebilir. Aslında içsel alandan sıçrayan her ifade de, dışsal olanın kapsamında yeni bir şey olma zorunluluğunda da değildir. İçsel ifadelendirme zorunluluğu, dışsal yaptırım ile de karıştırılmamalıdır. Ama sezgisel olan içsel zorunluluk kimi zaman dışsal işlemlerin yardımını alabilir. Bu yapıt, zihni işlemlerden geçirilmiş hissini veren oldukça sağlam konstrüktif bir yapı kursa da, başlangıç noktası yine de sezgisel olan içsel alandır. O, dışlaşma zorunluluğu yaratabilir, zihin ise onu organize ederek gerçekliğe taşır, alımlanmasına yardımcı olur.

Zihin arar ve bulur, sezgi ise bir sıçrama, ani bir oluşumdur. Sağlam matematiksel hesaplara ya da tasarımlara dayalıymış gibi görünen Kübik olgular nasıl oluyor da aranmadan bulunuyordu. “Aramıyorum buluyorum, bir insan yapacağı şeyi tam olarak biliyorsa yapmanın ne gereği var. Baştan bilinen bir

şeyde merak duygusu kalmamıştır. Böyle durumda en iyisi başka bir şey yapmaktır”<sup>79</sup> (Picasso) O hâlde tam olarak kestirilemeyen bilinemezlik olarak eyleme dönüşen sezgisel duyuş, Picasso’da zihni bir işlem ile daha sonra karşılaşıyordu.

---

<sup>79</sup> Sanat Dünyamız, Süreli Yayın, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Sayı:83, s.111.

## 4. SÖYLEŞİLER

### 4.1. BUBİ İLE SÖYLEŞİ

**Betül Merkan:** Üretiminde sezgisel bir yaklaşımdan söz etmek mümkün mü?

**Bubi:** Uzun yıllar sanatında, bilerek düşünerek tıpkı bilim gibi yapılabileceğine inanmıştım. Nihayet bu saplantıdan kurtuldum. Artık ben değil, işlerim beni yönlendiriyor. Ve çoğu kez ne yaptığımı bilmiyorum. Bir uyku hâli gibi.

**Betül Merkan:**Bahsettiğiniz saplantıları, özgürlüğünüzün engelleyicisi olarak görüyor musunuz?

**Bubi:** Evet ve hayır birlikte kullanmama izin verir misiniz? Evet diyorum: çünkü sanat, başından sonu bilinerek yapılmaz. Ne yaptığınızı bilmemek sanki bir koşul. Bu yüzden her ne şekilde olursa olsun sizi bir alana sokan, dolayısı ile de kısıtlayan her anlayışa, özellikle ben ben diyen, kimliğimize karşı çıkmak lazım. Hayır diyorum çünkü işlerimde benim var olmasına izin vermemeye çalışıyorum. Zaten sanatta da birinci tekil şahıs yoktur. Bu yüzden engellenmiş de olmuyorum. Yeter ki benimizden kurtulabilelim. Rastlantıya sezgiye açılabilmek için önce kendimizden kurtulmalıyız. Kendimizden kurtuldukça, olanları daha farklı görmeye başlıyoruz.

**Betül Merkan:** Belirli bir üsluba ulaşmış bir sanatçısınız. Beni hiçe sayarak bunu nasıl başarıyorsunuz?

**Bubi:** Üslup, tutarlılık vs... gibi geleneksel sanat kavramları beni hiç ilgilendirmiyor. Az önce söylediğim gibi, ben sadece kendimi bırakıyorum. İş kendi kendini yapıyor. Ve bu yapılm aşamasında onun kontrolünde bir işçiyim sadece. Ayrıca üslup bütünlüğünün anlamını da bir türlü kavramış değilim. Sanatta biraz hafif meşrep olmalı. Sizi götüren rüzgar nereye kadar taşırsa gitmeli, hem de gideceğiniz yeri bilmeden gitmeli. Bu sayede belki bir şeyler

çıkabilir. Sanat iki ile ikinin toplanması, yada çarpılması gibi bir şey değildir. Bilmiyorum, bilmeyeceğim ve asla öğrenmeyeceğim. Yaparken öğrendiklerimi de hemen unutabileceğim bir sanatı savunuyorum.

**Betül Merkan:** Bir şeyleri bilmenin sanatçıda bir engelleme yaratacağını mı düşünüyorsunuz?

**Bubi:** Şüphesiz bilmek kötüdür. Size neyin doğru, neyin yanlış olduğunu fısıldar. Bu sanat için tehlikelidir. Ayaklarınızı yere bastırır. Sizin için yalnızca bildiğiniz kadarı görünür. Oysa sanat görülemeyeni ortaya çıkartır. Varolanı tekrarlamaz. Bu yüzden yalnız bildiklerimi değil, işlerimden kaynaklanan hafızamı da devre dışı bırakmaya, unutmaya çalışıyorum.

**Betül Merkan:** Bu unutma ile bir yerlere ulaşmayı mı umuyorsunuz?

**Bubi:** Şüphesiz unuttunca neyi yapmanız gerektiğini bilmiyorsunuz. Bu yüzden farklıya çıkma şansınız var. Ayrıca tekrarların çoğaltılması tuzağına da düşmüyorsunuz. Sizi, bir çocuk, bir hayvan gibi bir saflığa getirdiği için unutmayı seviyorum. Sanat tarihçilerinin, nahif veya primitif diye adlandırdıkları bir yere, ama ne yazık ki bilgi beni ne çok kirletmiş. O saflığa, bir türlü ulaşamıyorum. Dahası her yaptığımın arkasını görüyorum. Bu benim için kötü bir sonuç. Oysa, piç bir sanat yapabilmeyi ne çok isterdim.

**Betül Merkan:** Peki bu piç sanatı nasıl adlandırabiliriz?

**Bubi:** Önemli bir soru sordunuz. Adlandıramayacaksınız. Sanatın sırrı bu değil mi? Her zaman değişken ve yeni yorumlara açık, tam yakaladığınızı sandığınızda elinizden kaçan. Onu yaşar kılan, zamana dirençli yapan da bu değil mi?

**Betül Merkan:** O hâlde sanat bir tür arama mıdır?

**Bubi:** Arama değil bu, dahası bulma da değil. Çünkü arama en azından ne aradığını bilmektir. Oysa sanatta yalnızca ne aradığını değil, nasıl arayacağını da bilemezsin. Nasıl arayacağını bilmemek benim için hep önemli olmuştur. Bunun sayesinde farklı malzemeleri kullanabilme özgürlüğüne kavuştum.

**Betül Merkan:** Peki bir yapıtın bittiğini nasıl anlıyorsunuz?

**Bubi:** Hiçbir yapıt aslında bitmez. Bittiğini kavramak anlık ve sezgiseldir. Bir yerde tamam dersiniz ama şaşırtıcı bir şekilde bir başka zaman onun bitmediğini de görürsünüz. Sanatın tanımı gibi yapıtın kendisinde sürekli değişir. Anlık kıvılcımların çakması gibi ansızın görür, sonra kaybedersiniz. Daha sonraki bir kıvılcım da ise artık başka bir şeydir.

**Betül Merkan:** 90'lı yılların başlarında bu görüşlerinizin tam tersini savunuyordunuz.

**Bubi:** Evet, sanat insana tükürdüğünü yaladır.

**Betül Merkan:** Bu , bugün söylediklerinizi yarın inkar edeceğinizi göstermez mi?

**Bubi:** Evet, belki yarından önce, az sonra bu söylediklerimin tam tersini size söyleyebilirim. Ne de olsa ne yaptığımı bilmiyorum.

**Betül Merkan:** Peki günümüz sanat ortamında kendinizi yalnız hissetmiyor musunuz?

**Bubi:** Hayır, çünkü sanat hayatındaki birinci tekil şahıs olan beni kaldırdım. Bu tip sorunlar benler arasında olur. Benim benlik savaşım yok.

**Betül Merkan:** Peki sezgi bütün bu anlattıklarınızla nasıl ilişkilendirilebilir?

**Bubi:** Bilmiyorum. Buna karşın sezgiselliğin benim işlerime sadece yakın olduğunu söyleyebilirim. Çalışırken bir mistik gibi kendimi sadece bırakmaya çalışıyorum. Benden kurtulunca da her şey kendiliğinden oluyor. Sanırım benden kurtuluş sezgilere açılmamı sağlıyor. Sezmeye başlayınca ansızın konsantre oluyor ve çalışıyorum. az önce söylediğim gibi aramıyorum, nerede arayacağımı da bilmiyorum. Ansızın, o kıvılcım beni bir yerlere götürüyor. Götürüldüğüm yeri de bilmiyorum, oradan alıp getirdiğimi de. Kısaca ne yaptığımı bilmiyorum.

**Betül Merkan:** İzleyen sizin eserlerinizi nasıl izlemeli?

**Bubi:** Benim işlerimde sanatçı ile izleyen arasında bir fark yok. Bende iş bittikten sonra diğer izleyenler gibi işimin başına geçip onları izliyorum. Bu yüzden izleyenlere yapıtlarımı nasıl izlemeleri gerektiği ile ilgili bir şey söyleyemem. İzleme sürecinde bende herkes gibi onları anlamaya çalışıyorum. Çalışırken onları kavrayamam. Devreye aklımın veya hafızamın girmesini istemem. Zaten sanat mantıkla, akılla, öğrenmelerle yapılamaz. Bunlar; sanatı yalnızca engeller, oluşum aşamasında ki sanatın, kendi akli ve kendine has bir mantığı vardır. Bu da dış dünyadan çok farklıdır. İzlerken bunu sezip dış dünyaya mümkün mertebe tercüme etmeye çalışırım. Hissederek bilirim dile getiremem.

**Betül Merkan:** İş bittikten sonra işinizin üzerine düşünme zorunluluğuna katılıyor musunuz?

**Bubi:** Hayır, işimden çıkarımlar yapıp daha sonra ki işte kullanmayı istemem. Ben öğrenmemek için çabalıyorum. Sanatta bilmek kirlenmek gibi bir şey.

**Betül Merkan:** Peki bu kirliliğin, üretimimize hiç mi katkısı yok?

**Bubi:** Yok. Tam tersine bu bilgilenmeler tekrarın kapısını aralar. Az önce söylediğim gibi inanmadığım kavramları, üslup birliği, dönem gibi yakıştırmaları...

**Betül Merkan:** Ben artık yeni bir soru üretemeyeceğimi düşünüyorum.

**Bubi:** O hâlde ben size bir soru sorayım. Neden sezgi gibi anlaşılması, somutlanması güç bir konu seçtiniz? Ve de neden beni seçip bu soruları bana soruyorsunuz?

**Betül Merkan:** Sanatın ölçülebilir bir şey olduğunu düşünmüyorum. Algılanabilir bir netlik kazanacağını da. Oluşum aşamalarının başlangıcını sezgiye dayıyor ve kendi üretimimde de bu yola ister istemez başvuruyorum. Bu bazen izin verildiği ölçüde olabiliyor. O zaman üretilene üvey evlat muamelesi yapıyorum. Bu ilişki boyutu da beni doyurmuyor. Ama, katıksız ve etkileşimsiz

oluşan bir sezgisellik ile, ürettiğim zaman, işlerim de bir asilik ile karşılaşılıyor ama yabancı kalmıyor ve tarifsiz bir sarhoşluğa kapılıyorum. Bu noktada da ifadenin şiddetinin, dışlaştığı biçim ile ilişkili olabilmesi çok önemli. Yani biçim bana katıksızlığı ve baştan çıkartılmış olmayı verebilmeli, yoksa çok yavan ve tek düze, zihinsel bir tasarı olarak, mekanizmi yansıtır. Sizin işlerinize baktığımda ise bahsettiğim o baştan çıkartılmayı, tarifsizliği ile, sezginin katıksızlığını hissediyorum. Bu noktada da kesiştiğimizi düşünüyorum. Ve sanırım akrabalarımı arıyorum.

**Bubi:** Unutma ki benim sanatım piç bir sanat ve akrabası olamaz. (Resim 28-29)

## 5.2. METİN BOBAROĞLU İLE SÖYLEŞİ

**Betül Merkan:** Sizce “sezgi” nedir?

**Metin Bobaroğlu:** Bence “sezgi”, iç güdüyle(!) zekânın ilişkisinden türeyen bir yetimizdir. Sezgi, zihnimizin, akıl yürütmelerimizin aşıldığı bir yerde ortaya çıkar. Sezgi, aslında “saf-zekâ” hareketi olarak tanımlanabilir. Zihin, eşyayı duyumlar yoluyla dıştan ve dolayımli olarak kavrar; sezgi ise içten ve doğrudan bunu yapar. Bunun organik zemini beynimizdir: Zihinsel faaliyetlerimiz beynin sol lobunda, sezgisel faaliyetlerimiz ise beynin sağ lobunda oluşur. Beynimiz, “corpus colosium” denen bir sinir demetiyle ve “cortex” denen beyin kabuğu ile bu iki ayrı faaliyeti bütünleştirir.

**Betül Merkan:** Sezgi, herhangi bir oluşuma ön ayak olma gücüne ne derece sahiptir?

**Metin Bobaroğlu:** Sezgi, duyarlılıkla yakından ilişkilidir. Duyarlılığı yüksek insanlarda sezgi yetisi daha güçlüdür. Sezginin üç yönlü faaliyeti olduğunu düşünüyorum: İtilme, çekilme ve keşif. İtilme, zihinsel ve ruhsal gereksinimlerimizin doğurduğu bir yöneliş, bir arayış olarak sezgi faaliyetidir. Bunu zihinsel bir arayıştan farklı kılan nesnesiz oluşudur. Zihinsel yönelişlerimizin ya belirli bir nesnesi vardır ya da belirli bir tasarımı. Ama, sezgisel itilme, bir boşluğun doldurulması ya da sıkıntıdan kurtulmak gibi belirli bir nesnesi olmayan bir yöneliştir. Daha doğru deyişle, bilinmeyene doğru bir açılma, bir içsel itilmeden söz edebiliriz. İkinci tip sezgisel faaliyet “çekilme” ise, belirli bir nesneye doğru yöneliştir, ama o nesnenin çekimine kapılarak. Önceden her hangi bir tasarım olmaksızın, bazen bir nesneye doğru çekiliriz. Bizi çeken eğer o nesnenin dış görünüşü değilse ve o nesnede o nesneyi aşkın bir anlam söz konusuysa, çekimsel sezgimiz faaliyettedir. Üçüncü tip sezgisel faaliyet, “keşif” tir. Bu tip sezgi “olan”ın yadsınması ile ortaya çıkar. Mevcut

gerçekliği ne denli yadsıyabiliyorsa insan, o denli de zihinsel belirlenimlerden soyutlanıyor demektir. Yadsıdığı gerçekliğe bağlı olarak o gerçekliği dönüştürecek ya da yeniden oluşturacak bir sezgi ortaya çıkar. Bu bizi, olandan olması gerekene doğru devindirir. İşte bu durumda sezgi yeni oluşumlara ön ayak olur.

**Betül Merkan:** Sezginin eylemselliği doğurtma olasılığı nedir? Yada eylemselliği oluşturabilir mi? Sanatta ve özellikle de resim sanatında, sezginin biçim ile ifade bulma sonucunu nasıl değerlendirirsiniz?

**Metin Bobaroğlu:** Bildiğiniz gibi eylem, “bilinçli-amaçlı-etkinlik” diye tanımlanır. Sezgi bilinci aşkın olduğuna göre, bilinç yoluyla eyleme katılamaz. Onun edimselliği, bilincin devre dışı kaldığı durumlarda doğrudan gerçekleşir. Bazen de bilinç akışı içinde, bilinç sıçramaları olarak ortaya çıkar eğer bilince sözcükler, tümceler, satırlar denirse- sezgi, satır aralarıdır. Müzikteki “s”ler gibi, “sessizlik” ya da boşluklar... Bu boşluklar müziğin anlamını tamamlar. Sezgi de böyle bir bilinç boşluğudur ki bilinç alanına birdenbire, sıçramalar, esinlenmeler biçiminde çıkar. Bundan sonra artık sezgi bilince katılmıştır ve eyleme dönüşebilir. Sezgi, insan varlığının “bütünsel” tepkisidir; o, bilince geldiğinde ayrırır ve farka gelir. Zaten bilinç farkındalık değil midir?

Sezgi, amorf bir yapıdadır bu nedenle hangi malzemeyle buluşursa onun formuna bürünür. Su metaforu ile anlatılırsa: su, girdiği kabın biçimini ve rengini alır ama, yine de o zatında biçimsiz ve renksiz olarak kalır. Bu nedenle tüm sanatlarda olduğu gibi resim sanatında da durum aynıdır. Düşünce ve duygularımızı olduğu gibi, sezgilerimizi de resim diliyle anlatabiliriz. Sezgi, girdiği kabın formu ve rengini aldığına göre, resim sanatında resim dilini kendi olanaklı sınırlarına taşıdığımızda onun biçiminde yetkinleşiriz; bu yetkinlik bizi o dilden özgürleştirir. İşte tam da bu durumda sezgi (bütünsel varlığımızın tepkisi) devreye girer ve resim işi, resim sanatına dönüşür. Sezgi, bütünsel olduğu için,

“biricik”tir de. Bu biricikliğimiz, sanatımıza “özgünlük” olarak yansır. Sezginin bürüneceği formlar, önce malzemeye sınırlıdır; sonra da bilincin içerikleriyle ve formasyonu sınırlanır. Bu nedenle, seçtiğimiz malzemeyi tüm olanaklarında tanımakta yetkinleşmemiz gerektiği gibi, bilincimizi de olanaklı tüm felsefi kavramsallıkta yetkinleştirmeye çalışmalıyız. Çünkü, sezgi kabın yeteneğine göre dışlaşacaktır. Sezgi, bir anlamda “dehâ”dır, ancak, dehâ koşullarıyla sınırlıdır. Tam da deha, işlevini kendini sınırlayan koşulları değiştirip dönüştürdüğünde kendisini ortaya koyacaktır. Yoksa kişi, bir taklitçi olarak kalır ve giderek dehâsı (sezgisi) körelir.

**Betül Merkan:**Bergson, ‘sezgi içgüdüde içkindir’ diyor, bunu nasıl açıklayabiliriz? Her ikisinde de bağdaşan, örtüşen yönler ve ayrıştıkları noktalar hangileridir?

**Metin Bobaroğlu:** Bildiğiniz gibi insan varlığı doğada değil, kendini düşünen düşüncede temellenir (cogito). İnsanın özgürlüğü buradadır. Doğa, insan varlığına dışsaldır. Burada bir paradoks vardır; genellikle insan doğanın bir parçasıdır denir. Ben bu deyimini yanlış buluyorum, çünkü insan parça değil, bütündür. İnsan doğanın içinde, ama doğaya aşkın bir varlıktır. Başka bir deyişle, insan evrim süreçlerinin son basamağı olarak doğayı kapsar ve aşar. Bu aşma, insan tını yani düşüncesidir. Tohum, ağaç ve meyve alegorisi ile anlatacak olursak: Başlangıçta tohum, ağacın nedenidir; tohum ağaca dönüştüğünde artık o, ağacın her yerindedir. Ağaç, kök, gövde, dal, yaprak ve çiçek süreçlerinden geçerek gelişimini tamamladığında meyvesini verir. Meyve olgunlaşır ağaçtan koptuğunda (özgürleştiğinde), baştaki çekirdek artık o meyvenin içindedir. Yeniden ağacın oluşması için bu meyve, kendi içindeki çekirdeğin besini olur. İnsan - doğa ilişkisini böyle düşünebiliriz. Bu nedenle insan, salt içgüdüye indirgenemez; indirgenmiş olsaydı o bir hayvana dönüşürdü. Doğa, içgüdü olarak en yetkin biçimde böceklerde ortaya çıkar; içgüdü kusursuz bir yetidir. İnsan,

doğal yetenekleri bakımından diğer hayvanlar içinde en zayıf olanıdır. Bu nedenle doğa, insanda bu eksikliği gidermek için olsa gerek(!) zekâ biçiminde evrimleşmiştir. İşte bu zekânın “arı biçimi” sezgidir.

**Betül Merkan:** Sezgi ve bellek arasında bir tür ilişki var mıdır? Yani, bulanık bellek görüntüleri, sezgisel bilişi ya da hissedışı artırabilir mi?

**Metin Bobaroğlu:** Bana göre sezgi ile bellek arasında “olumsuz” bir ilişki vardır. Başka bir deyişle, bellek içerikleri olumsuzlandığında sezgi açığa çıkar. Zihin belleğin esiridir; bellek zihnin içerikleridir. Belleğin olumsuzlanması, onu tüm içeriklerinden soyutlamak demektir. İşte o zaman “saf-zekâ” yada sezgi, işlevsel olur. Sizin de değiniz gibi, bellek görüntüleri zihni bulandırır; çoğu kez bu tür bir zihinsel karmaşayı, sezgi sananlar olmuştur. Bu karmaşa, sezgiyi güçlendirmek şöyle dursun, aksine onu ketler. Bilinç karmaşası sıkıntı, sezgi ise sevinç yaratır.

**Betül Merkan:** Sezgi ve zekâ ilişkisi konusunda ne düşünüyorsunuz? Bunlar zıt kutuplar mı? İki ayrı yeti midir, yoksa bir tür birliktelik söz konusu mu?

**Metin Bobaroğlu:** Sanırım yukarıdaki açıklamalar bu soruyu kaldırır!

**Betül Merkan:** Sezgi neyi kavrar, yakalar ya da bilir? Yani, sezginin günlük işlevsel tahminlerin dışında bir biliş iken, kavradığı ne olabilir? Katışksız sezgisel bir bakış ile bakmaya başladığımızda, gerçeklikten kopma olasılığı var mıdır?

**Metin Bobaroğlu:** Bence, sezgi ya da “saf-zekâ”nın kavrayışı içeriksel değildir; o saf biçimlerle ilgili bir kavrayıştır. Örneğin bilincimiz bir müzik parçasının içeriklerini kavrarırken, sezgimiz ondaki, “armoniyi”, “akışı”, “bütünlüğü”, “sessizliği” vb. kavrar. Bu nedenle katışksız zihin, nasıl ki tek yanlı olarak “gerçeği” yansıtmazsa, katışksız sezgi de tek yanlı olarak “gerçeği” yansıtmaz.

**Betül Merkan:** Felsefedeki sezgi aktivitesi ile sanattaki sezgi aktivitesi arasında ne gibi farklılıklar vardır?

**Metin Bobaroğlu:** Bence, Felsefede, sanatta ve bilimde, “aktivite” olarak “sezgi”, aynı türdendir, çünkü sezgi, tüm bu biçimler aşıldığında vardır. Ancak, sezginin bu disiplinlerdeki işlevi açısından onu nitelemek de olanaklıdır ama, burada belirleyici olan sezgi değil onun aldığı biçimdir. Bu nedenle ona felsefi sezgi, bilimsel sezgi ya da sanatsal sezgi denmiştir. “Sezgi” kavramsal olarak ele alındığında bu felsefenin içeriğine girer ve usun belirlenimi altına alınır. Ama aktivite olarak ele alındığında sezgi, zihinsel (ya da zihinsel felsefe) değil, “varoluşsal”dır. Ama yine de bu ayrım felsefi bir düşünceye iyedir. Nasıl ki “doğa” bir kavram olarak felsefenin konusu ama, felsefenin ürünü değilse, sezgi de böyledir. Sanatta da bir dünya görüşü, belli bir felsefi düşünce söz konusudur. Ancak, sezgi aktivitesi, bunların aşıldığı yerdedir ki, bu sanatçıyı yaratmaya taşır.

**Betül Merkan:** Felsefede sezgi, kavramı nasıl oluşturur, ya da kavramın yapılanmasında nasıl bir rol üstlenir?

**Metin Bobaroğlu:** Felsefe söz konusu olunca, herhangi bir kesinlikten söz edemeyiz. Her ne kadar felsefenin temel kavramları varsa da, disiplinlere bağlı olarak bu kavramlara yüklenen anlamlar farklıdır. Hatta, bu temel kavramlara yüklenen anlamlar dolayısıyla felsefi disiplinler oluşur. Bu nedenle “sezgi”, ya da diğer başka bir kavram için, felsefede ne anlam taşıdığı sorulduğunda, bunun yanıtı tüm felsefe tarihidir. Yoksa, benimsenmiş bir felsefi disiplinin içinden verilecek bir yanıt tüm felsefeye mal edilemez.

Bu nedenle ancak, en genel biçimde felsefede “sezgi”, düşüncenin arı biçimleri olarak ele alınır diyebiliriz; kategoriler, genellemeler, soyutlamalar, tümel kavramlar gibi boş kavram biçimleridir; bir anlamda bu arı biçimler bize usun olanaklarını verir. Bununla ilgili ünlü düşünür İ.Kant’ın bir sözü dikkate değerdir: “Algısız kavramlar “boş”, kavramsız algılar ise “kör”dür.”

**Betül Merkan:** Schelling’te sezgi, vahiy görevi üstleniyor. O’na göre sezgi ile en mahrem alanımıza yapılan yolculuğu gerçekleştirebilir ve derinimizde gizil

olan mutlağı keşfedebiliriz. Sizce de “sezgi”, hazır bilginin keşfi midir, yoksa oluşturmadığımız bizimle beraber varolan mı?

**Metin Bobaroğlu:** Sezgi adına, bilim, sanat, felsefe disiplinlerinden söz ederken tabii ki buna, “din” disiplinini de katabiliriz. Schelling, bir filozoftur ama, sezgiyi disiplinler arası bir alana taşıyor; felsefe-sanat-din. Bence sezgi, hazır bir bilginin keşfi değildir, çünkü hiçbir “bilgi” hazır değildir, ancak nesne, olay ve olgular hazırdır; bilgiyi biz bunlardan oluştururuz. Bence sezgi, bir bilgi de değildir; o bir yetidir ki bize yeni bilgi olanaklarını sunar. Hatta sözlü veya yazılı bir bilgiden de söz edemeyiz, ancak, sözlü veya yazılı bir enformasyondan söz edebiliriz; bu enformasyonlar her bireyin kendi düşünme süreçlerinde, o bireyin formasyonuna bağlı olarak “bilgi”ye dönüştürülür (özne-nesne ilişkisi). Bu formasyon, bilginin referans dizgesini, yöntemini, bağlamını gösteren bir formasyondur ve evrenselliği ölçüsünde geçerlidir.

**Betül Merkan:** Size göre tin ve sezgi arasında ne gibi bir yakınlık olabilir?

**Metin Bobaroğlu:** Tin, felsefi anlamda “Geist” sözcüğünün Türkçe’imizdeki karşılığıdır. Bu anlamda “Tin” bölünmez bir bütündür ki bu yönüyle sezgiyle örtüşür. Bir bakıma “Tin”, varlığın birlik ve bütünlüğüdür ki, sezgi onun bütünsel erki olarak bir dışa vurumudur.

**Betül Merkan:** Mistiklerde yaşanan “vecd” hâliyle, sanattaki anlık esinlenmenin benzeşen ya da ayrışan yönleri nelerdir?

**Metin Bobaroğlu:** Mistiklerdeki esrime (vecd), zihnin ve buna bağlı olarak egonun toptan aşılması deneyimidir. Ancak, mistik esrime ile sanatsal sezgi en genel anlamda aynı tözden türese de, birbirinden çok ayrı yolda gelişirler. Mistik deneyimle içine düşülen hâl, eğer belli bir geleneğe ve yol gösterici bir inisiyasyona bağlı değilse, bence güvenilir değildir. Bu deneyim, çoğunlukla esrime yerine delirme ile sonuçlanır. Mistik esrimede bilinç (dolayısı ile akıl), sonuna kadar yadsınır. Sanatsal sezgi, sanatsal bir formasyonu gerekli kılar.

Sanatsal formasyon, olanakları bakımından kendi sınırlarına ulaştığında sezgiye açılır ve sanatsal dışavurumda bilinç ona eşlik eder. Bir başka deyişle sanat, sezgiden beslenen bilinçli bir edimdir. Sanatta da arınma ve duyarlılığın artırılması vardır ama, bu yine sanat yoluyla yapılır. Sezgi herkeste aynı nitelikte oluşmaz, kişinin kendi formasyonuna bağlı olarak kendini aştığı durumda ortaya çıkan sezgi, birbirinden farklı güç ve niteliktedir. İnisiyasyona bağlı bazı büyük sûfilere bakacak olursak, onların da belli bir disiplini son sınırlarına kadar zorladıklarını ve bunun sonunda kendilerini tefekküre (meditasyon) bıraktıklarını görürüz ve bu tip sûfiler düşüncelerini “sanat” yolu ile anlatırlar (şiir, öykü, mesel, dans, müzik vb.). Bunun en iyi örneğini Mevlâna’da görmek mümkün.

**Betül Merkan:** Sanat sezgisinde, esin ile yaşanan kıvılcım, biçimsel ifadeye dönüşmekte, bu aniliği ve aniliğin içindeki yoğunluğu neye benzetebiliriz?

**Metin Bobaroğlu:** Bunu alegorik olarak, suyun buharlaşmasına benzetebiliriz. Suyu belli bir basınç altında belli bir dereceye kadar ısıtırız ve o, kritik sıcaklığa geldiğinde birden bire buharlaşmaya başlar. Bu aynı zamanda evrensel bir yasayı bize hatırlatır ki, o da; “nicel birikim nitel dönüşüme neden olur”.

**Betül Merkan:** Biçimsel ifadeyi kullanan bir sanatçı, sosyal varlık olarak yaşadığı tarihsel sürecinin oluşturduğu hafıza ile evrende tek başına kalsaydı eğer, sizce, yine de bir şeyleri dışlaştırma eğilimine girer miydi?

**Metin Bobaroğlu:** İnsan, toplumsal bir varlıktır. Tüm varoluş süreçleri toplumsal ilişkilerin bir ürünüdür. Bu nedenle insan, tek başına “insan olarak” varolmayı sürdüremez. Ancak, bir sanatçı yoğun ilişkiler içinde biriktirdiklerini ve özümstediklerini doğurabilmek için, zaman zaman kendi başına kalmalı, toplumsal ilişkilerinden soyutlanmalı, içine yönelmeli diye düşünüyorum.

**Betül Merkan:** Günümüz bulanık modernist ortamı ve beraberindeki mekanikleşme mahkumiyeti, sezgi yoğunluğunu, yada kullanım nedenlerini değiştirebilir mi?

**Metin Bobaroğlu:** Yaşam koşulları kuşkusuz sanatçıyı ve sezgi yoğunluğunu etkiler ve sınırlar. Belirli tarihsel dđnemleri ele aldığımızda daima şunu gđrđrđz, o dđnemin içindekiler o dđnemi ncekilerine oranla daha kđtđ ve daha değerden yoksun olarak niteler ve geçmişe zlem duyar. Bugđn için, modernist dđnem için de aynı kaygılar dile getiriliyor. Bunun bir çok nedeni olmakla birlikte, değerimin getirdiği gđvensizlik ve gelecek korkusu en temel olanlarıdır kanısındaım. Bana gđre modernist yaşamın getirdiği mekanikleşme, bunaltı vb. gibi olumsuzluklar, sanatçı için tetikleyicidir. Sanatçı, tđm olumsuzlukları gđrđp gđsterme ve bu olumsuzlukların yadsınması ile ilgili bolca konu bulabilir. Kendi tasarımlarını bunun karşısına koyabilir. Kuşkusuz bu zor bir iş olacaktır, nkđn menfaat gruplarının çıkarlarının medyanın gđcđ ile birleşmesi karşısında, sanatçının sesi cılız kalmaktadır. Ancak, sanatçı her koşulda kendini gerçekleştirmektedir.

**Betđl Merkan:** Sizi araştırmalarınıza iten bir sezgiden sđz edebilir miyiz, yani geriye dđnđp baktığımızda bir ilk itiş var mı, yoksa bunu ayrıştırmak gđ mđ? Eğer varsa bu en yalın hđliyle hangi cđmleyle ifade bulabilir?

**Metin Bobaroğlu:** Beni araştırmalarımaya iten, dđnyada ve çevremde olup bitenden duyduğum rahatsızlıktı. Sezgi, araştırmalarımada derinleşmemi ve yeni ufuklar gđrmemi sağladı. (21-7-2005)

### 5.3. ARIF DAMAR İLE SÖYLEŞİ

**Betül Merkan:** Sizce sezgi nedir? Şiirlerinizde yaratım kelimesini mi yoksa üretim kelimesini mi kullanırsınız? Dışlaştırmalarınızda sezgi etkinliğinin rolü nedir?

**Arif Damar:** Şiir sanatında da yaratıcılık değerlidir. Bunu, bu güçlülüğü aşabilmek için “araştırmacı” olmak gerekir. Üreticilik kendini yinelemek, ürünlerini çoğaltmak anlamına gelir. Sezgi, felsefede çıkarım ya da gözlem usulü ya da deney yoluyla elde edilemeyecek bilgileri edinme gücü olarak tanımlanır. Sezgi, Bergson’da içgüdüsel bir bilgi anlamı kazanmıştır. Bergson, ayrıca olumlu bir anlam yükü ile sezgiyi gerçeği kavrama yetisi olarak tanımlamıştır. Sezginin kendi içinde çeşitli türleri olduğu bilgisi vardır. Bu gerçeği konumuz dışı bırakarak, felsefi anlamıyla kavramakla yetinelim.

Bir şiirin özgünlüğü ele aldığımız temanın başkalarınca görünmeyen yüzünü gösterebilmesi açısından önemlidir.

**Betül Merkan:** Esinlenme anındaki o ani coşkuda sezgi nerede nasıl yer alır?

**Arif Damar:** Düşünceme göre, esinlenmeyi yaratan sezgidir.

**Betül Merkan:** Sözcüklerin ahengini yakalamak bir çaba mı gerektirmekte, yoksa içimizdeki farklı bir dünyanın keşfi mi?

**Arif Damar:** Çaba gerektirir. Ötesi laftır.

**Betül Merkan:** Esinlenme anında veya öncesinde keşfedilen farklı bir dünyadan bahsedebilir miyiz? Nasıldır? Şimdi burada olandan ne farkı vardır?

**Arif Damar:** Esinlenme, aslında farklı bir duygu dünyası içine girmektir.

**Betül Merkan:** Şiirde sözcüklerin temsil ettiği şey nedir? Nasıl derinlikli bir biçimde diziliverirler?

**Arif Damar:** Sözcükler her türlü ruhsal, dünyasal nesnelere anlamıdır. Derinliği elde edebilmek şairin bilgisine, kültürüne, deneyimlerine ve bunun gibi öğelerin yanı sıra, ustalığı ile bağıntılıdır.

**Betül Merkan:** Sanattaki sezgiyi günlük tahminlerden ayıran nedir?

**Arif Damar:** Günlük varsayımlar çok çeşitli alanlara ayrılır. Örneğin; A.B.D.'nin Irak işgalinden sonra, böyle bir direnişle karşılaşacağını ummak yada ummamak çok değişik bilgi gerektirir. Sezgi ile açıklanamaz. Ama Vietnam'daki kurtuluş savaşını bilenler, hiçbir ulusun köleleştirilemeyeceği, bilgiye dayanan bir sezgiyle düşünebilirler. Sanattaki sezgiyi yukarıdaki yanıtlarımda açıkladığımı düşünüyorum.

**Betül Merkan:** Modernist toplumun yarattığı kuşatılmışlık, mekanikleşme, mahkumiyet sanattaki sezgi etkinliğini ne yönde etkileyebilir?

**Arif Damar:** Tanımını çizdiğiniz modernist toplumun insanların doğasında barındırdığı sezi gücünü körelttiğini düşünüyorum. Örneğin, A.B.D.'de neredeyse yok edilen Kızılderililer ağaçlarla, sularla, rüzgarlarla konuşuyorlardı. Doğanın şarkısını dinliyorlardı. A.B.D. onların kültürlerini yok etti sezgi güçlerini yitirdiler.

**Betül Merkan:** Yaratımınızda en etkin kavram nedir? Sezgi, bu kavramın kendisi midir? Yoksa yaratımınızdaki o etkin kavram ile tanıştıran bir aracımızdır?

**Arif Damar:** Ben bir Marksistim. En etkin kavramların başında değişim gelir. Dünyadaki kapitalist güçlerin değişeceğine değiştirilebileceğine inanırım. Doğal olarak dünya görüşümün en önemli kavramları, özgürlük, eşitlik ve kardeşliktir. Sezginin buradaki yeri insan topluluklarının geçirdiği aşamaları bilmekle ilgilidir. İkel komünal toplum, kölelik, feodalizm ve kapitalist toplumun tek alternatifi sosyalist toplumdan başkası olmayacaktır. Sorduğunuz bu etkin kavramlarla beni buluşturan bilimsel bilgidir.

**Betül Merkan:** Yıllar sonra sezgilerinizin size fısıldadığı şiire itilişin nedenlerinden bahsedebilir misiniz?

**Arif Damar:** Sezgi gücü, bilimde de sanatta da dolayısıyla şiirde de en önde gelen bir niteliktir. Bu sezgi gücünün yaratıcının yeteneğiyle iç içe olduğu düşüncesindeyim. Yetenek insanın yapısında doğuştan var olan bir özelliktir. Bir sanatçı, ne kadar kültürlü olursa olsun, yeteneksizse özgün bir yapıt yaratamaz. Bunun en çarpıcı, bilinen örneği Mozart'la Salieri'dir. Salieri, müzik konusunda korkunç bilgili, bilgisi Mozart'ın çok üstünde olmasına karşın, yeteneksiz olduğu için unutulup gitmiştir. Mozart'ın sezgi gücü, bilindiği gibi olağanüstüdür.

## 5.4. ÖMER ULUÇ İLE SÖYLEŞİ

**Betül Merkan:** Yapıtlarınız için üretim kelimesini mi yoksa yaratım kelimesini mi tercih ediyorsunuz?

**Ömer Uluç:** Üretim kelimesini tercih etmiyorum. Çünkü üretim kelimesi yeni bir kavrama doğru açıklanmış gibi görünen, ama aslında sanatta içi oldukça boş bir kelimedir.

**Betül Merkan:** Üretim kelimesinin mekanizmi mi yansıttığını düşünüyorsunuz?

**Ömer Uluç:** Mekanizmi evet. İnsanlar buna bayılıyorlar; yaptıkları işe karşı bir tür mecburiyet duyuyorlar. Sanki üretimlerini gerçekleştirirken büyük bir gruba dahil oluyorlarmış gibi bir hisse kapılıyorlar. Yani üreticiler grubuna dahil oluyorsunuz. Hayır! Aldatıcı bir kelime bu, halbuki ben bir işe yaramanın çok da önemli bir şey olduğunu düşünmüyorum. Aslında olması gereken belki de bir işe yaramamak. İşlerlikten kurtulmak öyle değil mi? Hele bir de bugünün dünyasında herkes bir işe yarıyor. Biz sanatçılar imgesel mahluklarız. Şimdi bu imgesel mahlukun, ben üretim yapıyorum demesi gayet gereksiz ve şaşırtıcı, hatta komik olmuyor mu?

**Betül Merkan:** Bu soruyu neden sorduğumu merak ederseniz eğer, üretim ve yaratım kelimelerinin farklı açılardan sezgi ile ilişkili olduğunu söyleyebilirim. Sanki yaratım kelimesi sezgi ile ilişkilendirilebilirken, üretim kelimesi daha kurgusal bir soğukluğu, zorunluluğu çağırıyor gibi geliyor bana. Bu durumda siz sezgiyi nasıl tanımlamaktasınız? Yapıtınızın oluşma süreçlerinde sezgi nerede ve ne etkide yer almaktadır?

**Ömer Uluç:** Sezgi çok önemli bir kavramdır. Sezgi tüm sanatların ilk temel maddesidir. Yaratıcılar yada büyük sanatçılar için özellikle. Neden büyük sanatçı tanımını kullanıyorum? Çünkü ben hâlâ büyük sanatçı tipi olduğuna inanıyorum. Halbuki bugün bazıları bu yaklaşıma karşı çıkıyor. Büyük sanatçı tipini şöyle

açıklayabiliriz: Bu büyük bir üslup yaratma (boyut ebat olarak değil, güç olarak diyorum), bu biraz da tarihi noktalarda olmanın da getirdiği bir özellik olarak görülmeli. Örnelemek gerekirse eğer, iki belli başlı tip belirleyebiliriz. Mesela Picasso niye büyük bir sanatçıydı? Bir taraftan zeka, sezgi, artık ne dersiniz deyin, işte buna benzer bir yığın şey... Bunun yanında tabii göz keskinliği, dil uzunluğu, burun sivriligi, saç azlığı gibi özelliklerinin yanında, Picasso tarihi olarak batı sanatının müthiş iç dinamizme ulaştığı bir noktada, batı dışı sanatlarla tanışmış olmanın avantajını kullandı. Bunlar, Afrika sanatı, Meksika sanatı vb. Bir de Van Gogh'un Japon sanatıyla tanışması var tabii ki. Benzer bir sürü şey, bir sürü kesişme... Bu örneklerdeki gibi, bazı sanatçılar, tarihi dönüm noktalarında buldukları ve bunu fark edebildikleri için büyük bir çıkış yaratabilmişlerdir. Mesela orada Picasso'nun yaptığı iş, biraz da tarihi şartların belirlediği koşulların imkanıyla çok radikal, çok buluşçu bir duruşu ortaya çıkarmış olmasıdır. İçinde bulunduğu koşulları değerlendirebilmesi, elbette diğer insanlara göre gelişkin olan sezgisi aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Malraux'nun anlattığı gibi, Picasso ilk Afrika heykelleriyle karşılaştığında çok etkilenmişti. Malraux'yu bilirsin. Hani şu meşhur Fransız romancısı. Aynı zamanda uzak doğu sanatları ve arkeolojiyle ilgilenmiş ilginç bir kişilik. Picasso ile tanışması, Picasso'nun sanatını derinden etkilemiştir. Afrika sanatının Avrupa'ya gelmesi, ilk olarak gemiciler tarafından Paris'e getirilmiştir. Bunlar ahşap masklar. Van Dongen, bunlardan bir tanesini satın alıp, bir gazete kağıdına sararak Picasso ile buluşacağı kahvede tezgahın üzerine koymuş. Picasso, bu ahşap maskı görünce kendinden geçmiş adeta. Bu sırada bu maskların bazıları Muse de Lome'da da sergilenmeye başlamış. Ama üzerlerinde yazıları yok, etüdü yapılmadan öylece konmuş. Picasso, Muse de Lome'a girip saatlerce hayranlık içinde orada kalırmış. Picasso, hayatının orada değiştiğini söylüyor birçok yerde. Şimdi bu olayda ne görülüyor: inanılmaz bir sezgi. İnanılmaz, çok

koyu bir sezgi var burada. Adam orada ondan sonra 40-50 yıl yapacağı işlerin büyük çıkış noktalarını buluyor. Mesela Braque da hayran oluyor ancak, o sadece onlarda estetik görürken, Picasso o maskaların ruhunu, büyüü, korkuyu ve niçin yapıldığını görmüştür. Sezginin çakması, kibritin çakması gibidir. Hazırlıklı olunmazsa sezgi de o kadar çalışmaz. Bir başka deyişle, o sezginin çakması için, o adamın da o noktaya bir şekilde yakın olması lazım. Çok uzakta bir adam, diyelim ki çok akademik sanatı seven bir adam, Afrikaları görse ne olurdu? Hiçbir şey olmazdı. O sezgi çalışmazdı.

**Betül Merkan:** O kıvılcımı yaratan ânın farkındalığında olmak gerekiyor galiba bu durumda.

**Ömer Uluç:** Adam farkında olmuş. Ben de mesela bir şey gördüğüm zaman o ânı hatırlarım. Sezgi çok önemli bir şeydir. Anlatabiliyor muyum? Ama böyle bir şey olması için, bence o sezdiğin şeye hazırlanmış olman da gerekiyor. Yoksa dünya işaretlerle dolu, mesela biz de şu an işaretlerle çevriliyiz. Ama biz bu işaretlerin hepsine açık değiliz. Hepimiz, hep aynı şeylere açık olamıyoruz. Kimimiz başka, kimimiz başka bazı şeylere açığız. Burada sezginin çalışması var. Daha önceden neye açıksan sezgiyle yakalyorsun. Orada sezgi çalışıyor, çakıyor, anlatabiliyor muyum? Mesela bir taraftan da çok enteresan, bir bakıyorsunuz ki Picasso Malaga'da doğmuş. Malaga, İspanya'nın Afrika'ya en yakın noktası. Picasso, Avrupa'da Afrika sanatını en iyi anlamış adam. Ben diyorum ki arada bu sezgiyi taşıyan sular vardı... O yüzden geldi Afrika ruhu adama. Örneğin bir sürü insan da Japon sanatıyla ilgi kurdu. Ama Van Gogh'un kurması çok radikal oldu. Van Gogh, Japon sanatının bütün rengini ve ritmini aldı. Kendisinin mesela 'köprü üzerinde' diye bir estampı vardır. Tamamı Japon estampları üzerine resimleri de vardır. Çünkü o sıralar bazı dükkan ve galeriler ya da bazı ufak ticari galeriler Japon estampları ve printler ile doluydu. Van Gogh, orada müthiş bir şey buldu. Buldu o şeyi. Hem resim yaptığı Fransa sıcak,

Akdeniz'e yakın renkli bir yer. Hollanda'nın griliğinin uzağında, o güneşi ve ruhu yakaladı. Japon estamplarıyla buluştu ve Van Gogh diye bir adam çıktı. Sonra da kendisini öldürdü tabii... Demek ki Picasso kadar sezgiye tahammüllü değilmiş. Sezgi bu sefer onu boğmuş olabilir. Bir yandan da sezgi tehlikeli bir şey yani. İnsana ölümü bile getirebiliyor.

**Betül Merkan:** Sanattaki sezgi, bir tür tahmin midir, yoksa vahiy ile ilişkilendirdiğiniz yönleri bulunuyor mu? Yani hazır bir bilgi midir sanatta ki sezgi?

**Ömer Uluç:** Hazır bilgi değildir tabii ki. Ama sanattaki sezgi, sanat bir çeşit bir şey yapmaya da hazırlanmaktır. Bu nasıl hazırlanmaktır? Bu bilinçaltında bir anımsamadır aynı zamanda. Bir taraftan da bilgi edinmektir. Bilinçaltıyla bilinç arasında dar bir kapı vardır. Sadece bir tarafa açılır bu kapı. Rüyalarda bilinçaltına itilmiş görüntüler, veya ona benzer bir şeyler vardır. Yani yapacağın şeye bir hazırlık vardır. İşte bu edinilmiş bir bilgi olamaz. Senin o sırada yaşadığın ve seni etkilemekte olan şeylerdir bunlar. Kendin için düşündüğün şeyler. Sanatçının düşündüğü şeyler. Bunların hepsi böyle, formu belli olmayan bir şekilde sende bulunur. Bir kısmı bilinçaltında, bir kısmı bilince girmiş ya da biçim almış olabilir. Sezgi, biraz böyle oluşuyor. Yani yoksa bir şey okuyup sezginin keskinleşmesi gibi bir durumdan söz edemeyiz. Sezgi dediğimiz şeyin ne olduğunu iyi anlamayız aslında. İmgelemin çalışması değil midir sezgi? İşte ondan bahsediyoruz aslında. İmgelemden bahsediyoruz. Sezginin çalışması için mesela dopinglerden de söz edebiliriz. Nedir bu dopingler? Esrar, LSD, haplar gibi uyuşturucu maddeler yada alkol tüketimi gibi şeyler bunların başında geliyor. Aşk da mesela bu doping içinde düşünülebilir. Çünkü insanın kimyasını bile değiştirebiliyor aşk. Bunların hepsi insanın sezgisini, muhayyilesini hareketlendirecek bir takım şeyler olarak da kullanılıyor. Mesela Baudlaire, çok afyoncu birisi. Bir sürü misal var. Dikkat edersen bilgiden çok doping kullanma

var. Çünkü doping, işin kolayına kaçmak oluyor biraz da. Ama tabii hiçbir şey bilmeyen birisinin de, hiçbir bilgi çalışması olmayan bir adamın da, kalkıp dopingle bir şeyler yapabilmesi mümkün değil. Yani yüzüne iki adam bakar. Birisi çok şey görür, diğeri hiçbir şey görmez.

**Betül Merkan:** Bir sonraki sorunun açıklaması da bu yanıtınız da var galiba. Bir sonraki sorum şuydu: Sizce oluşturulmuş bellek, sezgi sıçramasına bir katkıda bulunur mu? Ya da aralarında ne tür bir ilişki var?

**Ömer Uluç:** Evet, bir benzerlik var ama, tam da aynı şey değil. Oluşturulmuş bellek derken ne demek istiyorsun?

**Betül Merkan:** Bilinçaltını da kapsayan, tarihsel bir süreci içinde belirsizlikle barındıran alan olarak alıyorum oluşturulmuş belleği.

**Ömer Uluç:** Dediğinin çok büyük bir rolü var sezgide. Şimdi otomatik şeyler de var sezgide. Çok çok meşhur şeyler mesela. Bazen insana bir şey hatırlatan, o tadı ve kokuyu hatırladığın zaman bütün geçmişine ve çocukluğuna dönebiliyorsun. Pruslu meşhur Madlen tatlısı vardır, kurabiye gibi bir şey. Şimdi marketlerde bir Franga 10 tane. Bu Madlen çok müthiştir. Biraz Fransız edebiyatını bilen herkes de bilir bunu. Çünkü bir Madlen tadının az isli kokusu, birisini bütün çocukluğuna götürebilir. İşte o bellek, oluşturulmuş bellektir anlayacağın. Sezgide rolü olan bir şeydir bu. O bazen senin bir konuda başka diğereyle çakışmanı, sezginin bir yönde çok hızlı, ışık hızında hareket etmesini sağlayabilir.

**Betül Merkan:** Resimin biçimlerle kurduğu dilin araladığı şey nedir? Sezgiyle gerçekliğe aktarılanın size hissettirdikleri nelerdir?

**Ömer Uluç:** Burada bir şey belirtmek istiyorum. Sezgiyle vardığın yerde bilgi, bilgi olmaksızın kavranmayacak bir şey anlamına gelmiyor. Sanki bir taraf tamamiyle sezgisel, bir taraf tamamiyle bilgisel diye bir ayırım söz konusu değil. Sezgi, sadece böyle karanlık bir şeydir işte... Bilinmeyenin havada yakalanması

değil. Belli bir bilgi olmazsa olmaz. Şimdi biz sanatçıların nedir en büyük iddiaları? Sanatçılar bütün insanlardan daha önce, hatta bilimlerden bile daha önce gerçekliğin, yani praksisin ya da gündelik hayatın değişimleri ve ne yöne doğru gideceği, nasıl krizlere doğru götüreceği ve insanın bunun karşısındaki tavrının ne olacağı, nasıl bununla uzlaşacağına tespitlerini ilk olarak belirleyenler değil midir? Bir şekilde sanat bunu hissediyor. Sanatın iddiası bu. Sanatçılar bir takım bilimlere çok da hâkim olmadıkları hâlde, bazı değişimlerin ne yöne doğru dünyayı götüreceğini bilebiliyorlar. Yeni duyguların, yeni bakışların, trend ve eğilimlerin neler olabileceğini bilebiliyorlar. Şimdi bu çok önemli bir nokta. Şimdi bu ne demek? Sanatçının bilinmeyen keşfetmesi demek. Sanatın en büyük fonksiyonu, bilinmeyen aranılması demek. Sanatçının çok uzun şeyleri görebildiğini iddia etmiyorum. Tabii ama bir insanın önünü görme, seçebilme yollarından en önemlisi olduğunu düşünüyorum ben sanatın. Dolayısıyla sanat sadece sezgi alanı ile açıklanamaz. Bütün bir bilgi alanı, yahut bütün insan yaşamının içinde bulunduğu bir alanı açıyor hafifte olsa. İlk aydınlıklar, her zaman sanattan geliyor gibi geliyor bana. Ya da şimdiye kadar ki fonksiyonu buydu. Ama bugün böyle devam ediyor mu, onu bilmiyorum ve iddia da etmiyorum. Ama sanatın çeşitli yönlerde bir enerjisi olduğu çok açık. Onun araladığı şey, bilinmeyene ışık tutması bir bakıma. Eğer soruyu doğru anladıysam, cevabının bu olduğunu düşünüyorum.

**Betül Merkan:** Zaten bellekle ilişkiyi savunuyorsunuz.

**Ömer Uluç:** Tabii tabii, şüphesiz. Şunu söyleyebilirim bellek konusunda. Alzheimer hastalığına yakalanmış bir insanın sanat yapmasının oldukça güç olacağı kanısındayım. Amerikalı bir ressam vardır De Koonig. De Koonig, Alzheimer'dan öldü. Bir ara ona telefon ediyorlar. Kutluyoruz resminiz en yüksek fiyata satıldı diyorlar. O da 'ne resmi, kimin resmi' diyor. Sizin resminiz diyorlar. Ben resim mi yapıyorum diyor. Çok şaşırıyorlar. Tabii resim

yapıyorsunuz, siz çok ünlü ressamınız diyorlar. Benim adım Koonnig mi diyor? Karşısındaki inanmıyor. Adam hayatı boyunca amaçladığı, yakalamak istediği noktaya ulaştığın da, ne yaptığını ya da kim olduğunu bilmiyor.

**Betül Merkan:** Geçmişte mühendislik eğitimi aldığınızı biliyoruz.

**Ömer Uluç:** Evet.

**Betül Merkan:** Buna göre, pozitif bilimlerde kullanılan bir sezgiden söz edilebilir mi sizce? Bu sezgi ile sanat sezgisi arasında ne gibi farklılıklar olabilir? Bu eğitimi almış bir kişi olarak, bu ayrımı nasıl değerlendirirsiniz?

**Ömer Uluç:** Şimdi bakın. Bunlar üzerinde çok çok düşünülmüş şeyler. Mesela bazı adamlar vardır. Bazı şairler... Saint John Perse diye birisi örneğin; ona göre bilimsel sezgi ile şiirsel sezgi aynı kaynaktan gelir. Bilimlerde de sezgi rol oynar demek istiyor. Bunu bilim adamları da, sadece Perse değil, başka bir sürü sanatçılar da söylemiştir. Bilimleri biraz bilen bilim adamlarının kullandığı sezginin de kaynağının sanat sezgisiyle aynı olduğu söylenmiştir. Bütün bu şeylerde sezgi ile muhayyele gibi... Bunların yapısında çok büyük benzerlikler var tabii. Pozitif bilim diye sezgi çalışmıyor, yahut sezgi var diye yapılan iş pozitif bilim diye bir şey söz konusu değil.

**Betül Merkan:** Biz aslında ayırmalara, istiflemelere alışmışız öyle değil mi?

**Ömer Uluç:** Biz çünkü ıslah olmaz öğrencileriz. Yani batının en uzun zaman kontrolünde bulunmuş bir karakter. Hani öyle sınıfın arkasında bir öğrenci vardır, hani biraz çakaldır falan. Tıpkı onun gibi. Her şeyi ayırarak ezberlemek istiyoruz. Burada ezberlenecek bir durum yok. Dolayısıyla ben diyorum ki, üstelik sadece ben de değil, diğer başka bir sürü insan, bütün alanlarda sezgi çok önemlidir. Ama sezgiye bir hazırlanma vardır her zaman. İşte bu yarı bilinçli, yarı bilinçaltılı bir hazırlanmayla kendisini ortaya koyar. Yaratıcı bir kafa da ilişki kurabilir elbette. Şöyle de söylemiyorum tabii, bilimle sanat aynı şeydir. Önce bilim yapayım sonra da sanatı diye de bir şey söz konusu olamaz. Hayır,

öyle bir şey yok. Mühendislik, bilimsel bir meslek, bildiğin gibi. Meslek o sadece. Ben bu mesleğe girdim ama içinde çok durmadım. Hayatımı kazanmak için ara ara kullandığım bir araç olmuştur sadece. Bütün dönem içinde ve her zaman resim çok daha ağırlıklı bir yer işgal etti yaşamımda. Nihayet mühendisliği sırtımdan attım. Aslına bakarsan, gerçek anlamda bir mühendislik de hiç yapmadım. Amerika'da kaldığım yıllarda bir takım bürolarda çalıştım. Mühendislik büroları. Oralarda mühendislik zaten şahsi sezgilerin çalıştığı bir yer değildir ki, mekanik rutin işlerin işlediği yerlerdir. Küçük genç mühendisler, gayet basit, çirak gibi... Ben o tip mühendislikler yaptım. Sonra onu genişlettik biraz, şehircilik gibi daha fazla cazibesi olduğunu sandığım işlerle uğraştım. Fakat bugün şunu söyleyebilirim, böyle bir meslekle uğraştığım için çok memnunum aslında. Çünkü bugün sanatta yapmakta olduğum işlerde çok büyük matematiksel ya da bilimsel bilgiye ihtiyaç olmasa da böyle bir gelenekten gelmenin inanılmaz faydaları oluyor. Çok garip faydaları oluyor. Hiç değilse okumalar için, örneğin bir takım fizik, yeni fizik, parçacıklar, madde, anti-madde gibi şeylerden bu sayede anlayabiliyorum, herhangi bir sanatçıya göre. Ama onlara da çok fazla hâkim olduğum sanılmasın. En azından okuma yapabiliyorum. O bile güçtür aslında.

**Betül Merkan:** Sizce saf, katışıksız bir sezgiye ulaşabilmek mümkün müdür? İşte bu dedirtecek sezgiselliğe erbilmek, o enerjiyi yakalayabilmek ne derece olanaklı?

**Ömer Uluç:** İşte bu sezgi demek, öyle mi?

**Betül Merkan:** Evet. Belki onu bile sormadığınız, işte bu dediğiniz an. İşte bunu yakalamak ne derece mümkün? Bu his ya da bilişe ket vuran şeyler, ne ya da neler olabilir?

**Ömer Uluç:** Engelleyen yani onu tutan... Bundan bahsedeyim. Başta eğitim. Kötü eğitim. İşte akademik eğitim. O sezginin canını okuyor tabii. Tam bir şey

yapacaksınız, ama onun öyle yapılamayacağını öğreniyorsunuz. Sezgi uçmuyor, muhayyele uçmuyor bu yüzden. Uçmamasının nedeni, öğretilen kurallardır. Bir şey yapmak isterseniz, kurallar çoğunlukla engeller. Zaten bir mesleğin en büyük zaferi, bir adamın en büyük zaferi, kendi mesleğinin kurallarını aşmasında gizlidir. O kurallar aşılmadan hiçbir şey yapılamaz. Eğitimi tamamen yadsıdığımı söylemiyorum. Amerika'da eğitim gördüm, resim eğitimi de bunun içinde. Bir kreasyon dersi vardı örneğin. O dersin dışındaki tüm dersler çok kötüydü. Ama kreasyon dersinde size her türlü malzemeyi veriyorlardı. Ve o malzemeyle ne isterseniz yapabiliyordunuz. Her şey tamamen serbestti. İstersen üstüne çık, üstünde zıpla, pencereden at... Orada insanların bir takım eğilimlerini gözlemlemek, yani içgüdüsel şeyleri yakalamak mümkün. Yahut bazı eğilimler var (görme, yapma gibi), onları görüyorsunuz. Orada sezgi ve diğer şeyler özgürce çalışıyor. Ve tabii kurallar konduğu zaman, bu böyle yapılsın gibi dayatmalar... Perspektifte kaçış noktası şudur ya da kübizmin suyunun suyu öğretiliyorsa mesela, sezgi ve yaratıcılık engellenmiş oluyor. Kübizmin en berbat örneklerinden Andre Lochte'ları bir düşün. Akademilerde, özellikle Türk akademilerinde Levi gibi adamlar, ya da onların gittikleri atölyeler veya Almanya'daki Alman ekspresyonistleri, Alman kübizmin atölyelerinde okumuş adamlardır. Bu kuralları öğrenip buraya iyi bir şeymiş gibi getirdiler. Yani Türklerin bütün gayreti bu oldu. Dışarıdan bir şey alıp bavul ticareti yapmaya benzedi bu. Bugün bile sürüyor bu çaba. İşte kavramsal sanatta da böyle şeyler oluyor. O zaman çok trendi olan son şeyi yapıyor oluyorsunuz. Halbuki çok önemli şeyler değil, bomboş şeyler.

**Betül Merkan:** Bu söylediklerinizden sonra, eğitim ancak kişinin kendisini gerçekleştirebilecek yöntem ve araçları sunabildiği ölçüde anlamlı olabilir sonucu çıkarılabilir herhalde.

**Ömer Uluç:** Tabii tabii... Onun için yaratıcı bir eğitim, ancak çok yaratıcı hocalarınız varsa olur. Zaten yaratıcılık da, o kadar ortalarda gezinen bir şey olmadığı için, bütün eğitimler eninde sonunda engelleyicidir diyebiliriz. Tam sezgi anları vardır ya sanatta. Sizin bir şeyleri keşfettiğiniz anlar olur, olmuştur. Tam olarak “işte bu” dediğiniz o an olmuştur. O gün... O günün tarihi bile atılabilir.

**Betül Merkan:** Sonra onun yok oluşu ya da eriyişini de izleyebiliyorsunuz bazen.

**Ömer Uluç:** Hayır. Öyle bir şey yakalyorsunuz ki, eğer onu kullanabilirseniz, olağanüstü bir şeyi ele geçirmiş oluyorsunuz.

**Betül Merkan:** Sezginin yakalanması açısından hızın öneminden bahsediyorsunuz. Bunu kısaca açıklayabilir misiniz?

**Ömer Uluç:** Anladım. Ama her adamda sezgi öyle çalışmıyor. Sezginin yavaş yavaş kendisini gösterdiği olaylar da var. Bendeki sezgi çok çabuk parlıyor. Kendimi onun hızına varmak ve cevap vermek için eğittiğimi düşünüyorum. Kısacası şunu söylemek istiyorum: Ben hiçbir zaman aklıma gelen bir şeyi yarın yapayım demem. Ya hemen çizer yada başka bir şey yaparım. Çünkü o parıltı sönebilir.

**Betül Merkan:** O yüzden hızınıza, yönteminize ve tekniğinize uygun malzemeler seçmeniz kaçınılmaz galiba.

**Ömer Uluç:** Tabii o çok önemli. Ben de onları bulmaya çalışıyorum. Yani hem malzemeler bana uygun olsun istiyorum, hem de o hıza uygun bir iş oluşsun. Sezginin yakalanması ve kaybolmadan aktarımı için bu çaba gerekli. Buna eğitilmiş olduğumu düşünüyorum. Yıllarca böyle çalıştığım için; çok üreteceğiz ve çok üretmeliyiz ki o hız kendisini biz de var kılsın (!).

**Betül Merkan:** Yaratmak için de üretmek zorundayız o zaman (!). Dışlaştırdığınız soyut biçimlerin oluşma sebeplerini hiç sorguladınız mı? Ya da

buna gerek duydunuz mu? Yüzey resminden malzemeye geçişi, yüzeyden taşışını neye dayandırılıyorsunuz?

**Ömer Uluç:** Burada çok önemli bir şey var. Şimdi kendimce bunun bir tarihi de var. Tuval resmi meselesi ile ilgili olarak bir ara akademiyle bir tartışma sürecine girmiştik. Mesela biz akademiye aktarmacılıkla suçluyorduk. Bu suçlamadan bugün de vazgeçmiş değiliz. Akademi diyordu ki, bizde resim yok, kültürümüze dışarıdan geldi; o yüzden biz de yeni bir şeylerin çıkması meselesini boğmamaya çalıştık. Biz de diyorduk ki, tuval görsel sanatların vazgeçilmez nesnesi değildir. Yani tuvalsiz de görsel sanatlar yapılmıştır. İşte mağaralardan, Çin'i, Japon'u, Afrika'sı her şeyinde tuvalsiz görsel sanatlar var ve yapıldı. Renk ve çizgi, insanın ana eğilimlerindedir, öyle değil mi? Akademi de bu söylediğimize karşı, 'evet ama yağlı boya önemlidir, yahut tuval önemlidir' filan diyorlardı. Yani anlayacağın tuval, tuval, tuval... Bu bahsettiğim tartışmalar 1970'lerde gerçekleşiyor. Halbuki Avrupa'da o dönem de kavramsal sanat diye bir şey var. Şimdi kavramsalcular da resmin bittiğini söylüyor. Bu durumda resmi savunmak biraz yine bize düştü tabii. O zaman biz de resim yenidir, tuval yenidir, onun için orijinal iş yapmak zordur, şudur da budur da demeye gerek yok... Biz daha yeni anlıyoruz bu işi diyen adamlar, resim bitti diyen adamlar, aslında aşağı yukarı aynı tip adamlar.

**Betül Merkan:** Şablonları olan insanlar değil mi bunlar?

**Ömer Uluç:** Sonuçta her ikisi de şablon kullanan, dışarıda ne deniyorsa, onu tekrarlayan kişiler. Şimdi bugün resim yeniden bir geri dönüşü yaşıyor, bir anlamda. Özellikle Amerika ve Avrupa'da bu böyle. Şimdi bu bahsi geçen adamlar, resim bitti diyenler yani, bu yükselen trendi görüp grafiğe yakın bir resim anlayışı geliştirdiler. Mesela şu an resim diye daha çok grafik yapılıyor. Birkaç yıldır Türkiye'de de bu anlayış savunuluyor. Yani anlatacağım şey de senin soruna dönersek, ben zaten tuval dışı, batı dışı sanatlara çok fazla ilgi

duydum. Afrika'da üç yıl kaldım mesela. Resim için kalmadım, ancak başka sebeplerden de olsa resim anlayışına yaradı bu kalış. Yani benim Avrupa dışı yapılan görsel sanatlara büyük merakım var. Şunu söylemek istiyorum aslında: benim için tuvalden çıkmak ya da girmek gibi bir şeyi tam bir program hâlinde kendim için hiçbir zaman düşünmedim. Ben zaten dışarıdaydım. Resim tarzıma baktığınız da hep oyun görürsünüz.

**Betül Merkan:** O zaman yaşama bakışınız resimsel biçimlerinizi de etkiliyor.

**Ömer Uluç:** Tabii tabii... Bir kere çok parçalı tuvaler yapıyorum bir sürü. Üç parçalı, iki parçalı resimler yapıyorum. Öyle ki resimden çıktığımı bile düşünebilirsiniz. Sonra daha kabartma, saydam, iki taraflı resimlenmiş tuvaler... Üst üste gelmiş arkalı önlü resimler... Yani tuvalin imkanlarını zorladığım resimler. Şimdi bu üç boyutlar da böyle çıktı, ama bu sürecin ve anlayışın içinden çıktı bunlar.

**Betül Merkan:** Tuvalin her yönünü kullanmak, salt kendin gibi olmak gibi bir şey aslında, öyle değil mi? Çünkü galiba izleyici baz alınmıyor bu noktada.

**Ömer Uluç:** Hayır, öyle bir şey yok. Mesela bir zamanlar yaptığım bir sergide, tamamen beyaz zeminler hazırladım. Önce bembeyaz resimler astım duvara. Sonra onların üzerinde bir sürü kolajlar yaptım. Ama ne çıkacağını hiç düşünmeden yaptım bu işlemleri. Sonra bir baktım bir takım seriler oluşmuş. İnsanlar ve hayvanlar serisi gibi.

**Betül Merkan:** İşlerinizde tesadüflere izin veriyorsunuz o hâlde.

**Ömer Uluç:** Çok çok... Ama her zaman muhteşem iş çıkıyor anlamına gelmiyor bu. Bazen de yapıp atıyorsun, olmuyor.

**Betül Merkan:** Peki tesadüf ile sezgiyi nasıl yan yana getirebiliriz? İlişkileri nedir?

**Ömer Uluç:** Sezgi, bu şey aslında. Ben buna avlanmak diyorum. Avcının alanı diyorum.

**Betül Merkan:** O hâlde avlanıyorsunuz.

**Ömer Uluç:** Evet avlanıyorum.

**Betül Merkan:** Kimin tarafından avlanıyorsunuz?

**Ömer Uluç:** Evet (!). Benim meselem de avlanmak. Sezgi mezgi değil. Burada sezgi dolaşımı biraz eski gibi geliyor.

**Betül Merkan:** Avlanmak çok güzel bir tanım.

**Ömer Uluç:** Ben avlanıyorum diyorum.

**Betül Merkan:** Baştan çıkartılıyorsunuz bir bakıma.

**Ömer Uluç:** Ben bir şey görüyorum. Bunu ilk John Berger bir yazısında kullandı. Onun bakışlarında bir tuhaflık var dedi. Ben de oradan avcılık meselesine girdim.

**Betül Merkan:** Modernist zihniyetin ya da toplumun (özellikle kentlerde yaşanıyor bu) yarattığı mekanikleşme mahkumiyetinin sezgiyi kamçılama olasılığı nedir? Olabilir mi? Bu bulanıklığa duyulan kızgınlık, yaratımı ne yönde etkiler? Bu noktada üretim kelimesi kullanılırmış gibi geliyor, değil mi? Yoksa?

**Ömer Uluç:** Adama diyorlar sen şiir ürettin.

**Betül Merkan:** Ne kötü geliyor kulağa?

**Ömer Uluç:** Feci!

**Betül Merkan:** Yoksa bir küskünlük yaratır mı? Ben biraz sık yaşıyorum bunu.

**Ömer Uluç:** Öyle mi? Tabii çok zor bir soru bu. İnsanın, gündelik yaşamın inanılmaz kalabalığı ile karşılaşması, çatışmalar yaratmaz mı? Bunlar tabii sezgiyi deşebilir. Ben hemen şunu söyleyeyim. Bugün hani başarı maşarı gibi şeyler var ya, hepimizi çok ilgilendiriyor böyle durumlar. Sadece görsel sanatlarda değil, her alanda karşımıza bu ölçütler çıkarılıyor. Ben bugün başarıya ulaşmış insanların, başarıya ulaşmamış insanların hepsinden daha müthiş insanlar olduğu kanısında değilim. Öyle bir şey yok. Tekrarlıyorum, öyle bir şey yok. Yani başarıya ulaşmamış gibi gözükten insanlar arasında, son derece zeki, kendine

özgü işler yapabilecek, ama bir şekilde boğulmuş, bastırılmış insanlar da var. Bir kere bunu anlamak çok önemli bir şey. Başarıya ulaşmamış, o zaman bu adam bir hiç, diye bir şey söylemek çok saçma. Bugünün dünyasında tesadüfler, ilişkiler, işte şans... Şans, basbayağı bildiğimiz şans işte bu başarılar. Şans, modern de bir şey aslında. Hem eski, hem de postmodern de bir kavram.

**Betül Merkan:** Basbayağı bir şans var diyorsunuz, yaratılmıyor öyle mi?

**Ömer Uluç:** Yaratılıyor, yaratılmıyor... Onu bilemiyorum. Nasıl oluyorsa oluyor, ama şans diye bir şey var. Uygun zamanda uygun yerde gibi laflar var ya. İşte o da şans değil mi? Uygun zamanda uygun yerde bulunmak, şanstın başka nedir ki?

**Betül Merkan:** Şüpheli bir tesadüf (!). Bir de biliyorsunuz sanatta esinlenme diye bir şey de var. Esinlenmeyle sezgiyi nasıl benzeştirebiliriz ya da ayrıştırabiliriz? Anlık esinlenme hâllerini nasıl yaşıyorsunuz? Mistiklerdeki vecd hâliyle, resimdeki kontrol edilemez esinlenme anının ortak yönleri olabilir mi?

**Ömer Uluç:** Bu tabii yapılan resme de bağlı. Mistisizme inanmak, yani tabiat üstü güçlere inanmak, aslında metafizik bir şey tabii ki. Esinlenme, sezgi bunlar hep aynı şeyin etrafındaki kelimeler. Olabilir, neden olmasın. Esinlenme olmadan zaten sanat eninde sonunda biraz da sanattan başka bir şeye dönüşür. Başka bir sanata bakarak sanatçı olursunuz yada sonunda baktığınızı reddeder, karşı çıkarsınız. Bu yüzden artık esinlenmezsiniz de. Ama ilişkiler, görsel ya da ruhsaldır. Bazı sanatçılar arasında ruhsal benzerlikler vardır. Aynı durumlara, aynı şekilde reaksiyon verebilirler, değil mi? Bu boşuna değil bence. Dünyanın bir yerinde bir adamla karşılaşıyorsunuz, bir bakıyorsunuz o da sizin gibi birisi.

**Betül Merkan:** Belli bir dizgeselliğe uymak zorunluluğunda kaldığımız da, eğer benzer durumları hissettiğimiz biri varsa ve bunu biliyorsak, buradaki bilgi yaratıma ket vurabilir. Çünkü o dizgeselliğe göre yeni eklemelerde bulunmak zorundayızdır akademizme göre. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

**Ömer Uluç:** Benzer şeyler üretebilir iki farklı sanatçı, ama bu ikisinin de aynı amaçla aynı şeyi söylediği anlamına gelmez. Akademinin bu yaklaşımını ben de doğru bulmuyorum. Sezgi ve yaratıcılık kurallarla sınırlandırılmamalı. (Resim 30-31-32)

## SONUÇ

Sezgi, Bergson'da tartışmasız gerçeği bilme yetisidir. Gerçek ise yaşamın devingen bütünlüğüdür. Ve bütünlüğü de bölüp parçalara ayırmadan kavratacak olan ise sezgidir. Sezgi, bütünlüğü devingenliği ile kavratma yetisine sahip olabilen bir biliştir ona göre.

Croce'a göre de sezgi ve ifade bir ve aynı şeylerdir. İfade bulamamış bir sezgi, ruhun karanlığında kalarak gerçekliğe katılamaz. Sezgi etkinliği de sadece ifade ettiğinde bilebilir. Ona göre sezgi, ifade ile biçim alabilmiş imgeyi tanır ve bilir. Ve bilgi ile de sahip olduğu güçleri ortaya çıkarabilir. Tıpkı günlerce desen çalışıp, çözümlenelerde bulunup, sezgiyi rahatça ifade ile buluşturmak gibi. Sezginin gezineceği alanları genişletmek, en doğru yerde biçim alabilmesine olanak vermek demek olabilir.

Sezginin oluşumu ise Osho'ya göre; boşluk anlarında bir sıçrayış ile gerçekleşmekte gerçekliğinden de şüphe edilmemektedir. Ona göre mekanik aktiviteleri doğuran dışsal akıl iken, sezgi eylemi yaratan ve hayatı anlamlandırır.

O hâlde, sezgi sıçrayışının bir boşluğa ihtiyacı olduğundan bahsedebiliriz. Sezgi boşluğu yakaladığında minik bir kıvılcım ile bütünde anlık bir aydınlanma yaratıp, bizi öyle bir ruh hâline sokar ki, tam netleşmemiş bu kavrayışı sözel ifadelerin yetmeyeceği biçimler ile dışlaştırma eğilimindeyizdir. Bu sıçrayışın yarattığı dışlaştırma eylemi resim sanatında biçimsel dengeler ile yüzeye aktarılır.

Sezgi içsel olan ile ilişkilidir. İçsel olan şimdikiyi biçimleyerek gerçeğe katılır. Sanatçının içsel ile olan bağının sağlamlığı dışsal birtakım yaptırımların içine gömülmemesiyle ilintilidir. Ya da bu bağın oluşacağı ortamın yaratılması ile.

Sanat tarihine baktığımızda mağara dönemi resimlerinden 20.yy başlarına kadar hep dışsal olanın müdahalesi ile resmin yapılandığını gözlemleriz. Daima aşağılanacak ya da yüceltilecek birtakım kavramlar getirilip sanatçının önüne dikilmiştir. Örneğin:doğa ya üstesinden gelinecek bir karşı güç, ya da yansıtılması gereken olağanüstü görünüştür. Resmin belge olma misyonunun da bir zorunluluk yarattığı ve bu zorunluluğunda içsel olanla teması engellediği düşünüldüğünde, fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte resminde bu zorunluluktan kurtulduğu söylenebilir.

20.yy başlarında hatta 19.yy sonlarında (empresyonistlerle) başlayan ve topluluğun beklentilerini karşılamayan bir resim anlayışıyla karşılaşırız. Artık sanatçı aldığı değil, anladığını kendi kişisel yorumu ile bağımsızca dışlaştırmaktadır. Burada sezginin katışıksızlığından bahsetmek olası gözükmemektedir. Bu da varılan özgürlük ile ilgilidir. Özgürlük ise, içsel olanı ifadelendirebildiğimiz oranda özgürlüktür.

Peki sezginin içsel alanda duyumsadığı nesnel olmayan şey nedir? Bu çalışmanın en başında belirttiğimiz gibi tindir. Tin ise, tek tek şeylerde değil, şeylerin bütünlüğünde gizlidir. Buda dışsal olmayan bir bakış ile kavranabilir, yani, sezgi ile.

Sezgi resimde tini biçim ile ifadelendirir. Ya da ifadelendireceği biçimi arar diyebiliriz. Bu süreç ise bir sonuca ulaşma zorunluluğu içermemektedir. Arayış olarak da kalabilir. Bu arayış, soyut resimde nesnelere bağımlılığından kurtulmuştur.

Hatta kübizmle birlikte resim yüzeyine misafir elemanlar eklenerek, süreçte bu katmanlaşıp, taşmış, ezilmiş ve sarmalanmıştır... Günümüz sanatçısı, bir yığın seçenek ile birlikte, bir yandan da yığının içine gömülme tehlikesi ile de karşı karşıyadır. Bu durumda da tinselliğin dışlaştığı, tutku ifadesine rastlanan biçimler ile karşılaşma olasılığı azalmaktadır. O hâlde, dinsel metinlerde tanrının

nefesi olarak simgeselleştirilen tinsel varlığımızın mevcudiyetinden şüphe edilebilmektedir.

Modernist toplumların, yaşam pratikleri içsel ile olan bağlarını yitirmiştir. Tamamen törpülenmeye çalışılan tinselliğin gömülüğü ile de sezilen ve esinlenme alanları işlemez hâle gelmiştir. Günümüzde zaten her şey benim adıma düşünülmekte ve inşa edilmektedir. Bizlerde farkında olmadan oluşturulan sıkışık döngüsellik içine kayıvermekteyiz. İşte bu karşı koyulamaz kaydırılma durumunun yarattığı öfke, üretilen yapıtlarda bazen şuursuzca, bazen de akılcı tasarılar hâlinde kendini göstermektedir.

Hızla devleşen sanayi, mutfağa dahi girmekte, hangi karışımları kullanmamız gerektiğini bize nazikçe emretmektedir. Paketlenmiş çeşitli kimyasal bileşimler çabucak sofrayı kurmanızı sağlar ve bizlerde avlanırsınız. Hazır betonlar, kurgulanmış siteler, yaşanmamış, oluşturulmamış hikayeleri ile tinsiz, boş enkaz yığınları olacaklarının farkında mıdır?

Bu süratli yaşam, gelişen teknoloji, ürünleri ile sanatçıya rüşvet mi verir? Yoksa üstün sezileri ile durumu kavrayan sanatçı, verilen rüşvetle, rüşvet vereni alt etmeye mi çalışır? Gömülen tinsellik ile, robotlaşan insanın sinsice işgal edilmiş benliği, kendi varlığının farkında olamaz iken, varlığını anlamlandırmasını beklemek ne kadar mümkündür?

## KAYNAKÇA

- AKARSU, B, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1994
- AKYÜREK, E, **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**, Kabcacı Yayınevi. İstanbul, 1994
- BERGSON, H, **Düşünce ve Devingen**, Türkçesi: Katırcıoğlu, M, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1986
- BERGSON, H, **Metafizığe Giriş**, Türkçesi: Karacasu, B, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998
- BOZKURT, N, **20.YY. Düşünce Akımları**, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2003
- COTTİNGHAM, J, **Descartes Sözlüğü**, Türkçesi: Gözkan, B, Kovanlıkaya ,A, Ilgıcioğlu, N, Çıtil, A, Doruk Yayınları, İstanbul, 2002
- ÇELİK, H, **Resim Sanatında Metafizik**, Troya Yayınları, İstanbul, 1994
- GOMBRİCH, E, H, **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Erduran, E, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989
- HANÇERLİOĞLU, O, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994
- HANÇERLİOĞLU, O, **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994
- HUXLEY, A, **Sezgi Kapıları**, Türkçesi: Çetiner, İ, Yankı Yayınları, İstanbul, 1975
- İPŞİROĞLU, N.;İPŞİROĞLU, M., **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- KANDİNSKY, V, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Türkçesi: Turan, T, YKY, İstanbul, 1993
- KLEE, P, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Türkçesi: Dindar, M, Dost Kitabevi, Ankara, 1998
- KOVEL, J, **Tarih ve Tin**, Türkçesi: Pekinel, H, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000

- KRANZ, W, **Antik Felsefe**, Türkçesi: Baydur, S, Y, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1994
- LYNNTON, N, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Çapan, C, Sadi, Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991
- MERLEAU-PONTY, M, **Göz ve Tin**, Türkçesi: Soysal, A, Metis Yayınları, İstanbul, 1986
- OSHO, **Sezgi**, Türkçesi: Mihladız, S, Owo Yayınları, İstanbul, 2003
- OSHO, **Yaratıcılık**, Türkçesi: Mihladız, S, Owo Yayınları, İstanbul, 2003
- READ, H, **Sanatın Anlamı**, Türkçesi: İnal, G, Asgari, N, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1960
- SANAT DÜNYAMIZ, Süreli yayın, YKY, Sayı:83, İstanbul
- SEROUYA, H, **Mistisizm Gizemcilik Tasavvuf**, Türkçesi: Önel, N, Varlık Yayınları, İstanbul, 1967
- SOYKAN, NACİ. Ö, **Kuram Eylem Birliği Olarak Sanat** (Schelling Felsefesinde Bir Araştırma)", Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995
- TUNALI, İ, **Croce Estetiğine Giriş**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983
- TUNALI, İ, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1** - Altamira Mağarası, İspanya, İ.Ö. 20 000 – 10 000
- Resim 2** - Lascaux Mağarası, İ.Ö. 20 000 – 10 0000
- Resim 3** - Kuzey Avrupa, kaya resmi, Tanrı Odin'e adak, İ.Ö. 15 000
- Resim 4** - Mısır mezar freski, İ.Ö. yaklaşık 1500
- Resim 5** - İsa'nın gömülüşü, Mezmurlar Kitabı, İ.S. 1250 –1300
- Resim 6** - İsa'ya ağıt, Giotto, İ.S. 14 yy.
- Resim 7** - Anatomi çalışması (çiftleşme), Leonardo Da Vinci, 1452 – 1519
- Resim 8** - Bakire ve Çocuk, Leonardo Da Vinci, 1452 – 1519
- Resim 9** - Arnolfini'nin Evlenmesi, Jan Van Eyck, 1434
- Resim 10** - Beşinci Mührün Açılması, El Greco, 1610
- Resim 11** - Cehennem, Bosch, 1610
- Resim 12** - Son Akşam Yemeği, Caravaggio, 1620
- Resim 13** - Cythera'ya Uğurlama, Antoine Watteau, 1717
- Resim 14** - Buz Denizi, Casper David Friedrich, 1823 – 1824
- Resim 15** - Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim, Monet, 1874
- Resim 16** - Gün Batımında Soğuk Havada Saman Yığınları, Monet, 1891
- Resim 17** - Su Kemerli ve Kanal, Cezanne, 1888
- Resim 18** - Provence'dan Dağlık Görünüm, Cezanne, 1886
- Resim 19** - Portekizli, Georges Braque, 1911
- Resim 20** - The Bottle of Suze, Picasso, 1912
- Resim 21** - Siyah Yay ile Birlikte, Vassily Kandinsky, 1918
- Resim 22** - Broadway – Boogie – Woogie, Mondrian, 1942
- Resim 23** - Mavi Sarı ve Kırmızı, Mondrian, 1920
- Resim 24** - Çiçek Açma Dönemi, Klee, 1934
- Resim 25** - Sarı'daki İşaretler, Klee, 1937

**Resim 26** - Beyaz Üzerinde Büyük Haç, Malevich, 1920

**Resim 27** - Beyaz Üzerine Siyah Kare, Malevich,1913

**Resim 28** - İsimsiz, Bubi, 1999

**Resim 29** - İsimsiz, Bubi, 2000

**Resim 30** - Hayalet ve Arkadaş, Ömer Uluç, 1997

**Resim 31** - Baba ve Oğul, Ömer Uluç, 1999

**Resim 32** - Kibele ve Kuş, Ömer Uluç, 1998

2005	Resim Anasanat Dalı	Yüksek Lisans	Resimde Sezgi Sorunsalı	Betül MERKAN
2005	Resim Anasanat Dalı	Yüksek Lisans	Resimde Sezgi Sorunsalı	Betül MERKAN
2005	Resim Anasanat Dalı	Yüksek Lisans	Resimde Sezgi Sorunsalı	Betül MERKAN
2005	Resim Anasanat Dalı	Yüksek Lisans	Resimde Sezgi Sorunsalı	Betül MERKAN
2005	Resim Anasanat Dalı	Yüksek Lisans	Resimde Sezgi Sorunsalı	Betül MERKAN