

61426

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

ÇAĞDAŞ PLASTİK SANATLARDA TİNSEL ÖĞE  
SANATÇI OLARAK ŞAMAN VE SİMYAGER ARKETİPİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM BAKANLIĞI  
DOKÜMAN YAYIN MERKEZİ



61426

9310 AYŞE EREL

T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM BAKANLIĞI  
DOKÜMAN YAYIN MERKEZİ

DANIŞMAN: ÖĞR. GÖR. MUSTAFA ATA

İSTANBUL - OCAK 1997

<b>I. İÇİNDEKİLER</b>	<b>1</b>
<b>II. ÖNSÖZ</b>	<b>2</b>
<b>III. ŞAMAN, DIONİZYAK AYINLER VE SAĞALTIM</b>	<b>3</b>
<b>IV. SİMYACI, MİSTİK KATILIM SÜREÇLERİ ve ARINDIRMA</b>	<b>7</b>
<b>V. PLASTİK SANATLARLA İLİŞKİSİNDE SİMYA SANATI</b>	<b>9</b>
<b>VI. MANDALA</b>	<b>12</b>
<b>VII. MANDALA OLARAK ALTIN ORAN ve FIBONACCI SERİLERİ</b>	<b>15</b>
<b>VIII. BATI SANATININ YENİ DİNİ, SOYUTLA TİNSELLİK ARAYIŞLARI</b>	<b>17</b>
<b>IX. MARCEL DUCHAMP :”AVANT-GARDE’IN SİMYAGERİ”</b>	<b>22</b>
<b>X. JOSEPH BEUYS: BEDENİNİ MEDYUM KILAN KAM, YARALI BEDEN</b>	<b>28</b>
<b>XI. JACKSON POLLOCK : BOYANIN RİTÜELİ PEŞİNDEKİ ÇAĞDAŞ ŞAMAN</b>	<b>31</b>
<b>XII. YVES KLEİN: MAVİ BOŞLUKTAKİ DIONYSOS</b>	<b>36</b>
<b>XIII. RICHARD LONG: BİR SEYYAH KEŞİŞ</b>	<b>39</b>
<b>XIV. MARINA ABRAMOVİCH: YERSİZ-YURTSUZ TÖZÜ ARAYAN SİMYAGER</b>	<b>43</b>
<b>XV. ANSELM KIEFER: KÜLTÜR FÜZYONUNU DAMITAN ECZACI</b>	<b>47</b>
<b>XVI. ALICE AYCOCK: KAOSMOSTA KIRILGAN ÇOCUK OYUNLARI</b>	<b>52</b>
<b>XVII. ÖMER ULUÇ: FARKLI YERLER, DEĞİŞKEN SURETLER</b>	<b>56</b>
<b>XVIII. FORM YARATMA ve KÜLTÜR İLİŞKİSİ</b>	<b>60</b>
<b>XIX. ÇAĞDAŞ SANAT, ”ÇOĞALTIMLAR” ve KİTLE KÜLTÜRÜ</b>	<b>63</b>
<b>XX. RİTÜELİN ve SANATIN MİTOLOJİK-ARKETİPSEL KÖKENLERİ</b>	<b>67</b>
<b>XXI. YANILSAMA, BÜYÜ, AYİN ve SANATÇI</b>	<b>72</b>
<b>XXII. ÖZET</b>	<b>75</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>76</b>
<b>XXIII. KENDİ İŞLERİM HAKKINDA</b>	<b>77</b>
<b>XXIV. SONSÖZ</b>	<b>78</b>
<b>XXV. KAYNAKÇA</b>	<b>79</b>

## II.ÖNSÖZ

Günümüz plastik sanatlarında, sanatçı sanat ve yaşam ilişkisinde mesleki uzmanlaşmanın yarattığı, sanatın profesyonel bir iş alanını oluşturması gerçeği beni, onun yaşamsal ve olgusal gereklilik koşullarını, yani işlevini sorgulama aşamasına getirdi; Çünkü tüm vazgeçilmezliğine karşın, paradoksallaşan ve flulaşan varlık nedenleri ve üstünde durulması zor kaygan zemine rağmen en özerk yaratı alanı, insanı “en” boyutuyla insan kılan varlık nedeni; Diğer tüm varolma biçimlerinin de hakkını teslim ederek...



### III. ŞAMAN, DIONIZYAK AYINLER VE SAĞALTIM

Şaman-Kam büyücü, hekim, sağaltıcıdır. Toplum ona bu gizil güçleri atfetmiş ve bel bağlamıştır. Gizil güçlere sahip dionizyak esinli, kendinde tüm bu güçleri ve erki barındıran ve yayan (kendisi sakat ve yaralı) bir medyumdan öte bir şey değildir. Ti'nin taşıyıcısı ve aracıdır Şaman. O aynı zamanda bir sanatçıdır; kırılğan, güçlü erkini topluma bağışlamış, ancak onlarla varolan parçalanmış benliktir.

“Şamanik dünya görüşü, doğa ile hertürlü akrabalığa inanır. İlk atalar olarak Büyük Ata Ateş, Magna Meter “Ana” Ürün, yine anne olarak su ve kaynaklar, baba olarak güneş, ana ve topraktır... Şaman evrenin tüm vecheleri ve büyük güç kaynakları ile bağlantılıdır. Bazı mitolojilerde kozmos zamandan önceki cennette birlik halindeydi... Herkes aynı dili konuşurken zamanla bu birlik gücü azalarak yaşamın bütünlüğü ve bağı koptu. Ve böylece büyük bir ayrılış oldu. Ortak dil yok olsa da, evrenin fenomenleri birbirleriyle hala bağlantılıdır ve insani öğeler doğanın ve tin'in durumunu derinden etkilemektedir.”<sup>1</sup>

“Hala güncelliğini ve gücünü koruyan Şamanizm'in Rus araştırmacılarının ( özellikle Popov) özel ilgi alanlarını oluşturmasının nedeni dünyanın çeşitli yerlerinde yaygın olan bu inanç sisteminin çıkış yerinin Kuzey Avrasya bölgesi olmasıdır. Şaman sözcüğü “sağaltıcı(otacı, medicine-man)” olarak çevirebileceğimiz Kuzey Sibirya Tunguz diline aittir.”<sup>2</sup>

“Ölülerin ruhlarının öbür dünyaya yaptığı yolculuğa eşlik eder ve doğum ve evlenmelere yardımcı olur. Kandaş toplumun, tinsel yaşamının odağında yeralan Şaman, toplumun bilgi ve göreneğinin koruyucusu, yaratıcısıdır... Siyasal önder ile toplumsal sürekliliği ve sağlığı korumakla yükümlü olarak işbirliği yapar. Şamanizm halk kültüründe derin izler bırakmıştır.”<sup>3</sup>

“Altay'larda XVII. Yüzyılda Kalpas adlı bir kam vardı... Oyrat beyi Kalpas'ı tekrar ateşe attı. Ateşi körüklediler fakat Kalpas yanmadı. Oyrat beyi Kalpas'a:

Künge küymes küreng taş / Ayga küymes altın taş

(Güneşte yanmayan boz taş-aya yanmayan altın taş) diyerek onun büyük kam olduğuna inandı.”<sup>4</sup> Doğayı kontrol edip doğaüstü gücü olduğuna inanılan kimseler için atfedilen mucizeler ve mecazlar yaratılıp mitler oluşturulmuştur.

Sosyolojik perspektiften bakacak olursak, son dönemdeki çalışmalar Şaman’ın cemaati içindeki öncü rolü üzerinde odaklanmıştır. Şaman’ın bu rolü ancak kendinde bu gücü barındırdığı ve gücünü sağaltım amacıyla kullandığı, topluluğu tarafından onandığı zaman anlam kazanır. Psikolojik perspektiften bakılınca, Şamanik ve modern psikoterapik uygulamalar arasında karşılaştırma ve benzerlikler bulunabilir. “İki durumda da sağaltım rolünü üstlenecek kişi, toplumdan -göreceli- bir tecrit dönemi yaşamak zorundadır. İki durumda da kişi, hastanın rüyalarını yorumlama gücüne sahip olmalıdır.”<sup>5</sup>

“(E.F. Torrey’in kitabı- The Mind Game: Witch Doctors and Psychiatrists)’deki tesbitlerinde Şaman ve psikiyatristin sahip olması gereken 4 özellikten bahseder.

- Patolojik faktörün tesbit edilebilmesi için ortak bir dünya görüşü,
- İstenen sonuçların alınabilmesi için terapistin niteliksel özelliklere sahip olması,
- Hastanın iyileşme isteği, bu özellik toplumsal ve terapetik ortamının aurası, terapistin (veya Şaman’ın) ünü,
- Terapi teknikleri.

Etno-psikiyatri ve modern psikiyatrinin çok benzer olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır. Artık psikiyatriyi de hasta-hekimin ikili ilişkisi olarak değil, etno-psikiyatrideki gibi üçlü ilişki olarak ele alınmaktadır.”<sup>6</sup> Yani üçlü hasta-hekim-toplum ilişkisi içinde sağaltım onanmış kabul edilir.

“Büyü durumu bir onaşma olduğuna göre, herkes tarafından büyücülükle suçlanan kişi kendini nasıl temize çıkarabilecektir? Topluluğun doğaüstü gücüne inanarak ayrıcalıklar tanıdığı, bedelini de beklediği bu kişilere ne ölçüde safça, ne ölçüde eleştireldir?”<sup>7</sup>

“ Şaman hastasını iyileştirirken, izleyenlere bir gösteri sunmaktadır. Ama nasıl bir gösteri ? Bazı gözlemlerimizi zamanından önce genelleştirme pahasına da olsa,şöyle diyebiliriz: Bu gösteri herseferinde Şaman’ın “Çağrı”yı yinelemesi, başka deyişle, durumunu açığa vurarak, o ilk bunalımı yinelemesidir. Ama gösterimi bizi yanıltmasın; Şaman bazı olayları yinelemekle onlara öykünmekle yetinmez, onları... gerçekten ve olanca gücüyle yeniden yaşar.”<sup>8</sup> Özellikle bu tür sağaltım “ikna” ögesi ve gücünü kullanmakla bağlantılıdır.

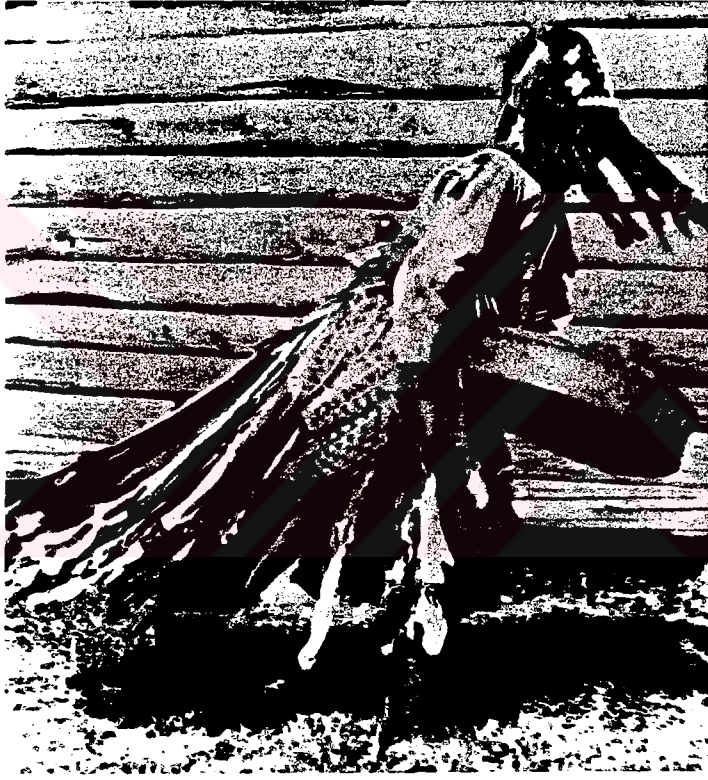
“ Aslında duyular düzeyinde beliren bir durumun düşünceyle kavranabilmesini sağlamak, bedenin dayanamadığı acıları zihinsel açıdan kabul edilebilir kılmak... Şamansal söylenbilimin nesnel gerçekliği yansıtmaması önemli değildir, önemli olan hastanın buna inanması ve buna inanan topluluğun üyesi olmasıdır.”<sup>9</sup>

Şaman aynı zamanda sanatçıdır. Davulu ise onun atı ve evrenidir. Şaman kadın ya da kadın kılığına bürünmüş bir erkektir. Jung bu rolü “Anima” yani erkeğin barındırdığı kadın ruhu olarak açıklar.

“Eski Türk din adamlarına Kam denilmiştir. Bazı boylarda bu terimle beraber “oyun” terimi de kullanılmıştır... Kaşgari bu kelimeyi Arapça’ya “kahin” diye tercüme etmiştir... Kendisinin tanrılar tarafından kam olarak tayin edildiğinin ruhların kendisinin hizmetinde bulduklarına inanan kam, hayali geniş, mistik, ve yaratılıştan zeki bir adamdır. Tabiattaki bazı sırlara da vakıftır. Şairdir, irticalen şiirler, ilahiler söyler...”<sup>10</sup>

“Şaman cübbe ve davulunu kendi arzu ve isteğiyle değil, fakat hizmetinde bulunduğu ruhun emir ve ilhamına göre yaptırır. Cübbe ve davulun vasıfları ve biçimi, süsleri bütün teferruatıyla bu ruh tarafından tarif edilir... Cübbenin esas kısmı meral veya beyaz koyun derisinden... Külahu kırmızı kumaştan olur.”<sup>11</sup>

- 1 -HALİFAX, JOAN, Shaman, Thames and Hudson, 1994.s.11.  
2 -Edit.: M.D., FREEDMAN, M. ALFRED, Comprehensive Text Book of Psychiatry II.,  
M.D., KAPLAN, I. HAROLD, The Williams and Wilkins Compa  
M.D. SADDOCK, J., BENJAMİN, 1978. S.10.  
3 Ana Brittanica, Cilt, 20, 1987. s.229.  
4 İNAN, ABDÜLKADİR, Tarihte ve Bugün Şamanizm, T.T.K., 1995.  
S.87.  
5 Comprehensive Text Book of Psychiatry II.,  
s.11-12.  
6 a.g.y. s.11-12.  
7 STRAUSS, C., LEVİ, Din ve Büyü Yol Yay., 1983. S.35.  
Çev.: GÜNGÖREN, A. a.g.y. s.51.  
8 a.g.y. s.72.  
9 Prof.İNAN, ABDÜLKADİR, Eski Türk Dini Tarihi, Kültür Bak.  
10 M.E.B., 1976. S. 54-55.  
11 a.g.y. s. 57-58.



*SİBİRYA ŞAMANI*



**YER RESMİ (DOĞUM ve GÜNEŞ SÖYLENCESİ) ŞAMAN BU MANDALAYI ERGİNLEME  
TÖRENLERİNDE KULLANIR**

*Avustralya Yerlileri*



*APAÇI SAĞALTIM SECCADESİ*

#### IV. SİMYACI, MİSTİK KATILIM SÜREÇLERİ ve ARINDIRMA

Fiziksel ve tinsel arın (dır)ma... Simya bir arıtma, arındırma işlemidir... Bu arındırma sürekli döngüdeki çözüme ve birleştirme ile gerçekleştirilir.

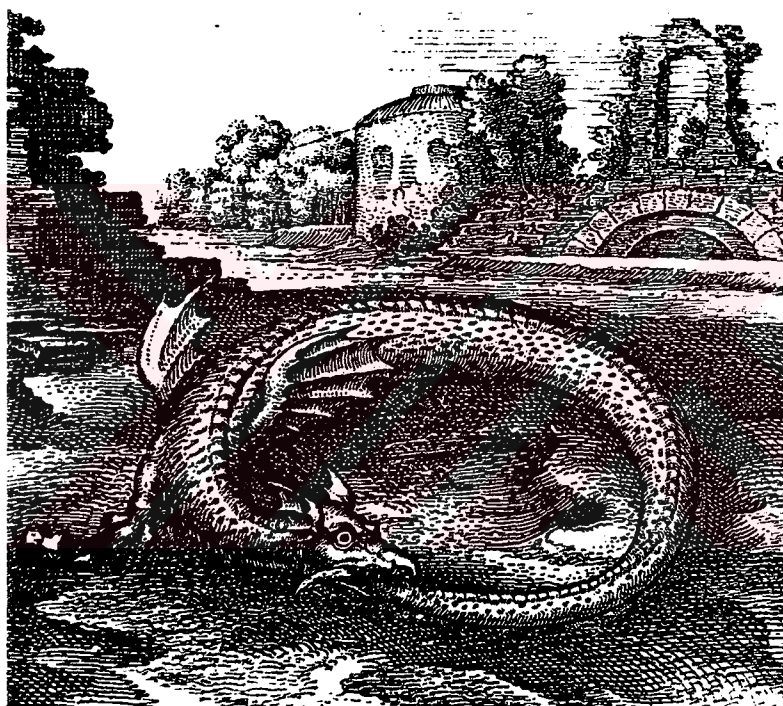
“Eski Çin, Hindistan, Yunanistan ve Arabistan coğrafyasında yaygın olan, soy olmayan metalleri-soy metale dönüştürme sanatı ve ilmidir.” Maddeyi oluşturan yapı taşlarından yola çıkarlar. Madde tanımı olarak zıt-tamamlayıcıların olduğu varsayımını güderler. Burada makro-mikro ilişkiler ve geçişkenlik sözkonusudur. Bu arada madde ve maddesizlik döngü içinde birbirlerine dönüşürler. Tüm nesne ve varlıklar “toprak”, “su”, “hava”, “ateş” den oluşan dört asal öğeden meydana gelir. Simyacı, işlemleriyle tüm metalleri arındırarak altına dönüştürür. (Yani töze) Simyacı bunu başarabilmek için dört asal öğeye de hakim olmalıdır. Bu töz tüm kaynaklara göre en saf ve mükemmel madde olarak (şer’e karşı şifa sunan) bir sağaltım aracıdır. Yani aslında simyacı madde ve değerleri töze dönüştürür. Madde ve maddesizlik dönüşümü yanısıra, mikro (insan)-makro (evren) birbirine dönüşürler. İnsan ruhu cennette kusursuzluğa erişebileceği gibi, kurşun da altına dönüşür. Bunun için metali öldürüp yeniden oluşturmak bu süreci (yani mükemmeliğe ulaşmak) hızlandırır.

“Simyacıların temel metalleri altına dönüştüreceğini inandıkları bilinmeyen madde kserion (tentür-simyacı taşı)dır. Bu taşın ölümsüzlük getirdiğine inanılır, yaşam iksirinin kaynağı olduğu düşünülür. Simya işlemleri metallerin değerini arttırmanın yanısıra, insan ruhunu da kusursuzlaştırdığından dolayı hastaları iyileştirdiğine, yaşamı uzatıp ruhu canlandırdığına inanılır. Bu taş aslında her yerde var olmakla birlikte, tanınamayan ve değeri anlaşılamayan sıradan bir maddedir. Simyanın her soğutma işlemi renkle göstergelenir. Simyacı taşı zıtları dengeye getiren mükemmelliktedir. Bir sanatkar dikkatli gözlem ve uzun bir ısıtma işlemi ile kusursuzluk sürecini hızlandırabilir.”<sup>1</sup>





*QUADRI CIRCULI*  
*temel simya mandalası zıtların uyumu*



*OUROBOROS*  
*Atalanta Fugiens'ten*

*1617 Michael Maier*

## V. PLASTİK SANATLARLA İLİŞKİSİNDE SİMYA SANATI

“1970 ve 80’lerde, sanatçılar özellikle iki düşünce düzleminde yoğunlaştılar. Bir taraftan sanat yoluyla veya yaşamın içinde, damıtma ve arıktırma yoluyla bütünlük ve uyuma ulaşmayı umuyorlardı. Çeşitli sanat akımları ve özellikle kavramsal sanat düşüncede mutlak sahihliği, doğa ve evren ilişkisi içinde insanın durumuna dair tanımlamalarda olduğu kadar seçilen anlatım araçları hakkında da açıklığı gerektiriyordu. (Özellikle fotoğraf ve metinler tercih sebebiydi. Simyaya değin sanat da, bütünlük, birlik ve araştırma ile ilgilidir. Düzenli sistemimizin kaçış noktasında artık aşkın birleşme-birlik, açıklık ve sadelik yokolmuştur. Onun yerine temel öğelerin oluşturduğu basit sistemleşmenin geçerliğini kaybetmesiyle önceden tahmin edilemeyen çelişik bir düzenek mevcuttur. <sup>1</sup>

Bu saptamalar yanında sanatçıların artık toplum ve kültür arasında bir birlik olmadığına dair açıklamaları ve bu birliğin yeniden oluşturulmasına yönelik çabaların sanatta yeni ifade biçimleri ve arayışlarına tanık oluyoruz.

“Bu görüşün sanat tarihçisi Hans Sedelmayer 1948’de yazdığı “Verlust Der Mitte” (Ortanın Yokoluşu) adlı polemik yaratan kitabında ele almıştı. Fransız düşünür Jean Baudrillard bu düşünceyi benimseyerek geliştirdi ve akıbetin kaçınılmaz olduğu sonucuna erişti. Fakat bu düşünce son dönem sanatının bel kemiğini oluşturmuyor.”<sup>2</sup> Simya ile ilgilenen sanatçılar eğer yitik dünyaya gönderme yapıyorlarsa yaratıcılığın gücüne de inanıyorlar demektir.

“Simyagerin kullandığı yöntemler gizli mecazi dil ve formüllerle doludur. İşlemlerde çeşitli kimyasal süreçler sözkonusudur. Bunun yanında çeşitli ocaklar, fırınlar özel kaplar ve cevherler kullanılır. Çok önemli olan ısıtma işlemi yapılan fırın “Athamor” ısı ocağıdır ve gizli bilgiye erişmiş araçların hakimi sanatçı tarafından kullanılır. Sanatçı “... gizli ateşin ustası” olmalıdır, ki madde dönüşebilsin. Simyagerin amacı fiziksel ve maddi olmasına karşın, cevherin dönüşümü tinsel bir arayışı temsil etmektedir. Burada ruh, cennette kusursuzluğa ulaşarak “Yüce Tin” le bir olur.”<sup>3</sup>

“Simyanın yeni sanattaki varlığına dair sunumlar sanatın kendisinin de simya olabileceği düşüncesini ortaya atmıştır. Sanatın amaçları ve yöntemleri simya ile uygun olarak mı ortaya çıkmıştır? Yoksa simyaya ait veriler ve yönelimler sanat tarafından benisenip devreye mi sokulmuştur? Neden sanatçılar simya ile birleşmek için çabalamaktadırlar ? Bunun cevabı basit değildir, çünkü simya hala gizli bir sanattır.”<sup>4</sup> Simyanın kavram olarak kesin bir tanımı yok. Çünkü kavram konusunda tam bir uzlaşma hiçbir zaman sağlanamamıştır. Simyagerler doğanın süreçleri ile (yani exoteric-harici) ruhun işlenmesini (yani esoteric-batını) eşit kılmışlardır.

“Doğa ve tinin eş zamanlı kılınması simyayı bilimden ayırır. Simya, “felsefe taşı” elde etme öğretisidir. Buna ulaşmak için değişik metaller kullanılır. Ateş bu değersiz metalleri farklı bileşkelere ayırmak için kullanılır. Sonra işlemler devam eder ve cevher son safhada altın olarak sabitlenir. Bu işlemler aşağı yukarı yedi safhada oluşur. Her işlem bir burca tekabül ederek insan ve doğayı etkiler. Bu işlemler sırasında cevherler renk değiştirir ve üç temel renk çok önemlidir.”<sup>5</sup>

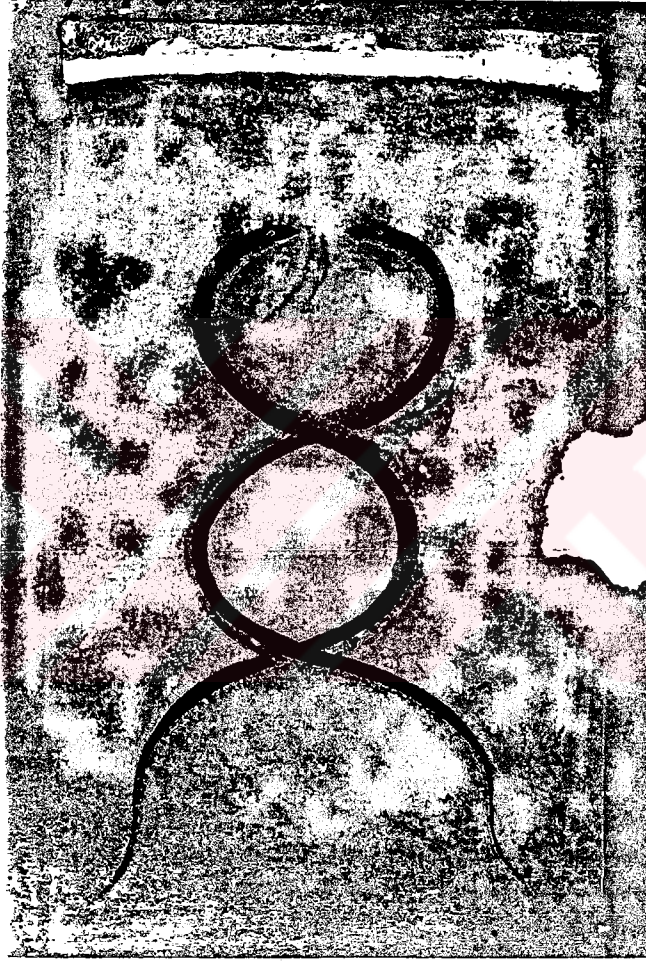
Siyah	: Yanma ve çürüme, sadelik ve tutumluluk,
Beyaz	: Arındırma,
Kırmızı	: Kan, yaşam.

Simyacıların ortak amaçları vardır.

- Mikro ve Makro evrene dair kavrayış,
- Bunları düşünceler, imgeler ve işlemler olarak göstermek,
- Kendini keşfetmek ve paralellikler kurmak,
- Cinsler arası mücadeleyi uyumlu hale getirmek,
- Dünyayı sanatsal fakat saflaşmamış şekilde yeniden yaratarak işlemek.

- 1-Edit.: Dr. PAPADAKIS, ANDREAS C.. A. D.(New Art International, Academy Editions,  
1990. S. 87.
- 2 a.g.y., bkz. 87.
- 3-ROSENTHAL, MARK, Anselm Kiefer, Chicago and Philadelphia, 1987.  
S. 115.
- 4 A. D.(New Art International, Academy Editions,  
1990. S.bkz. 87-89.
- 5 a.g.y. bkz. S.89-91.



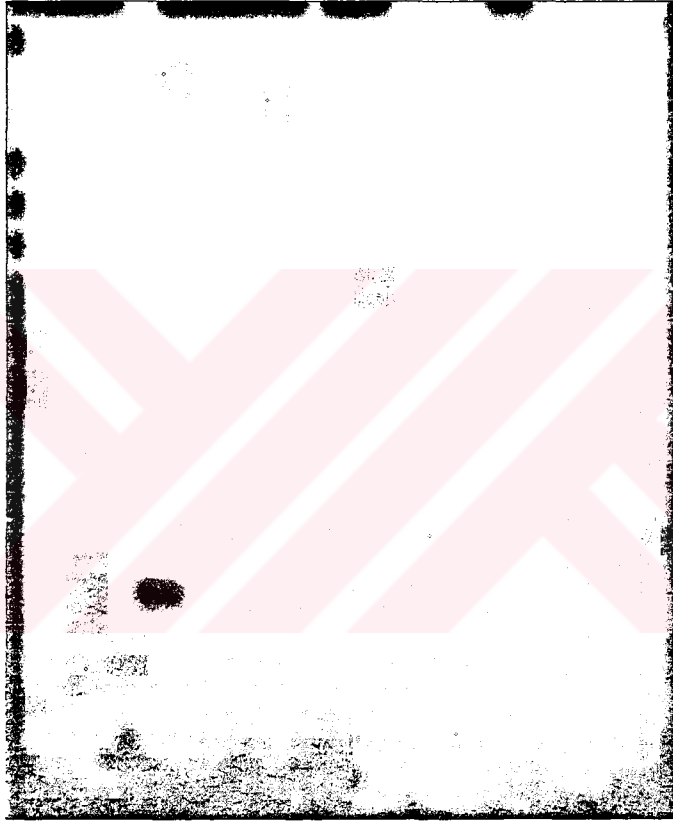


*KOZMİK ENERJİYİ SİMGELEYEN ÇİFT YILAN*  
*15X10 cm.*  
*kağıt üz. guaj*  
*XVIII. y.y. civarı Basohli*



**ARKEİPSEL KUTSAL EVLİLİK ZİTLARIN BİRLEŞMESİ ŞİVA ve PARVATİ**

*heykel*  
*XIX.y.y. Hindistan*



*ADSIZ TEK RENK MAVİ (IKB)*  
*21.6x18.1 cm.*  
*kağıt üz. pigment ve sentetik reçine*  
*1959 Yves Klein*

## VI. MANDALA

“Mantra yoğunlaşmış kozmik gücün toplandığı çekirdektir... Temel mantra tek heceli bir sestir. Girift mantra ise hece kombinasyonlarından oluşur. En kutsal hece “Om”dur. Ateş, kalp mantralarının enerji verdiği inandırırken Klim, cinslerin birleşiminin enerjisini toplar. Mantralar titreşim yoluyla etkileşim sağlarlar.”<sup>1</sup>

Önce söz vardı...

“Hava ve ateşe dair mantralar zor ve çetin deneyimlere neden olurken; toprak ve suya dair olanlar yardım edici kolaylaştırıcı etki yaparlar.”<sup>2</sup>

“Mandala (Daire) Hindu Tantrik Budizm’de kutsal ayinde kullanılan simgesel çizimdir. Evreni temsil eder, kutsanmış bölge ve evrensel güçlerin toplanma noktasıdır. İnsan düşünceleriyle mandalaya girip merkeze doğru ilerlerken simgesel olan kozmik parçalanma ve yeniden bütünleşme süreçlerinden geçerler. Tibet’te kumaş üzerindeki mandalalar merkezden dört köşeye çizilmiş çizgilerle kesilen bir karenin çevresindeki bir ya da daha çok içiçe geçmiş daireyi çevreleyen bir dış daireden oluşur. Mandalayı çevreleyen kenarlardan birincisi hem mezhebe kabul edilmemiş olanların girişini engelleyen, hem de cehaletin yansımını simgeleyen atış çemberidir. İkincisi aydınlanmayı temsil eden elmas çemberdir. Sonra sırasıyla bireyselleştirici bilginin sekiz yönü yer alır. Ruhsal yeniden doğuşu simgeleyen lotus yaprakları ve merkezde tasvirlerin yerleştirildiği mandalanın kendisi yer alır.”<sup>3</sup>

Hinduizm ve Budizm harici kültürlerde mesela kum resimlerinde benzer törensel çizimler mevcuttur. Jung hastaların elinden çıkmış mandala benzeri çizimler yayınlamıştır.

“Mimaride mandala formları önemli rol oynar. Kent planlamacılığında bu form kullanılmıştır. Plutarkhos’a göre Roma kentinin planı kare ve daire planında tasarlanmıştır. Roma “Urbs quadrata”dır. Hem dünya, hem de evren olan sıfır noktasıdır.”<sup>4</sup>

“1000’li yıllarda Avrupa’da birçok mezhep ve hareket arasında simyacılar büyük önem taşır. Simyager’in arayışı insanın bedeni ve ruhunu bütünlüğe ulaştırmaktır. En önemli sembollerinden biri “Quadratura circuli” yuvarlağı kare ile sarmak olan simyanın asal mandalasıdır.”<sup>5</sup>

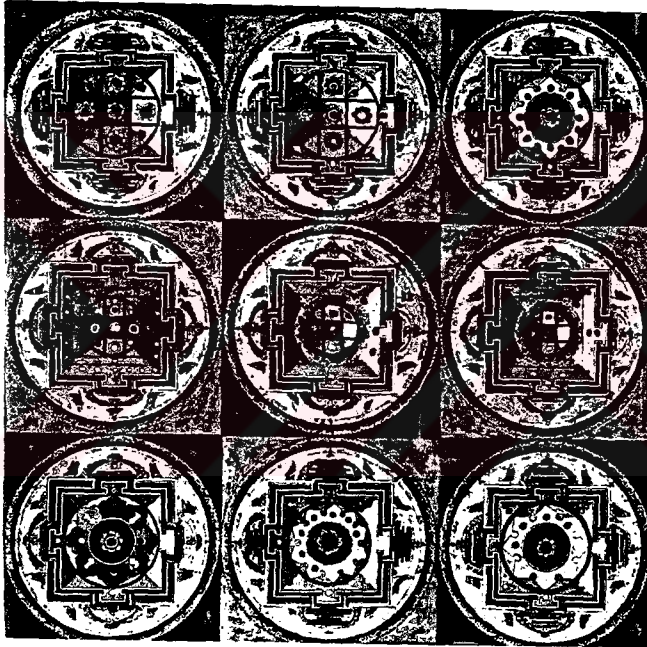
“Levy-Bruhl’un öznenin kendisinde nesneden açıklıkla ayırdedemediğı yerlerde nesne ile garip bir psikolojik bağlantının ortaya çıktığı durumlarda kullandığı terim “Participation mystique-Katılım mistiğı”dir. Doğuda mandala ayinler esnasında derin düşünceye dalmaya yardımcı olarak kullanılmaktadır. Ortacağların başlarından itibaren oluşturulmuş Hıristiyan mandalaları da vardır. Tarihsel olarak mandala tanrısallığın doğasını temsil eden tanrısallığa felsefi açıdan açıklık kazandıran ve tapınma amacına hizmet eden imgedir.”<sup>7</sup>

Jung’a göre mandala temel kavramlardan biri olan bireyleşme sürecinde bir aşamadır ve bilinç dışı birikimi bilinçli benlikle bütünleştirme çabasını temsil eder.

“Jung mandala şekillerinde en son olarak ortaya konan tecrübenin, tanrısal imajı yansıtmaya artık muktedir olmayan yani Tanrıyı kendi dışlarından, başka bir yerde bulamayıp ve bu yüzden de “şişme” tehlikesi ile karşı karşıya kalan insanların tipik özelliğı olduğunu tesbit etti. Yuvarlak ve kare hacimler sihirli koruyucu duvarlar gibi bir patlamayı ve kişilik dağılmasını engellemekte ve de içe dönük bir amacı savunmaktadırlar. Onlarla eski çağlarda tanrıları korumak için sıkça yapılan tapınaklar arasında bir benzerlik vardır. Fakat çağdaş bir mandala hakkındaki önemli gerçek şudur ki merkezinde nadiren Tanrı bulunmaktadır. Çağdaş mandala garip bir zihin durulunun gönülsüz bir itirafıdır. Çağdaş mandalada hiç tanrısallık yoktur. Ne de tanrısallığa boyun eyiş ve uzlaşma vardır. Tanrısallığın yerini insanın bütünlüğü almış gibi görünmektedir.”<sup>8</sup>

- 1-RAWSON, PHILIP, The Art Of Tantra, Thames and Hudson, 1993. S. bkz. 59.
- 2 a.g.y. s.63.
- 3 Ana Brittanica, Cilt, 15, 1987. S. bkz. 270.
- 4 Edit.:JUNG. G. CARL, Man and His Symbols, Penguin Arakana, 1990. Bkz.s.240-245.
- 5 a.g.y. s. 246.
- 6 FORDHAM, FRIDA, Jung Psikolojisinin Ana Hatları, Say Yay., 1983. S. 32.
- Çev.: YALÇINER, A.,
- 7 a.g.y. s.89-90.
- 8 a.g.y. s. 90.



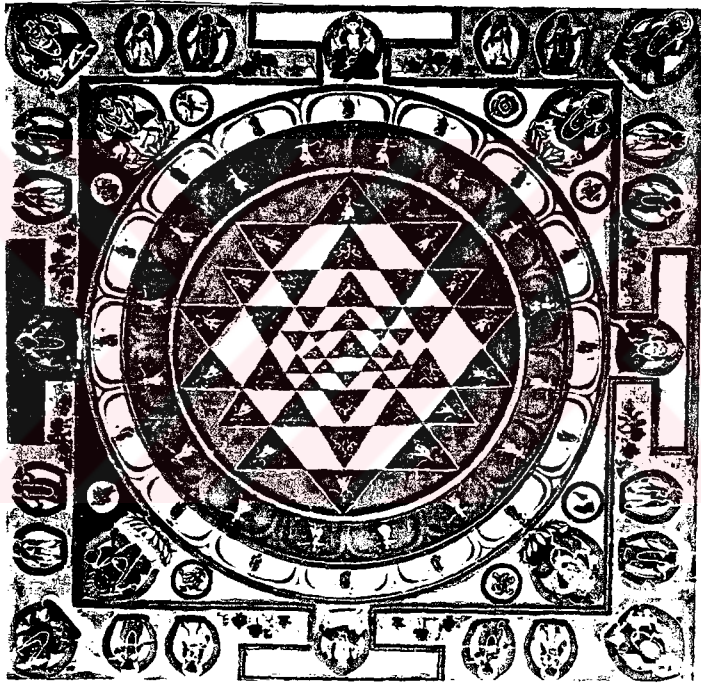


**9 ÜNİTELİ MANDALA YANTRA**

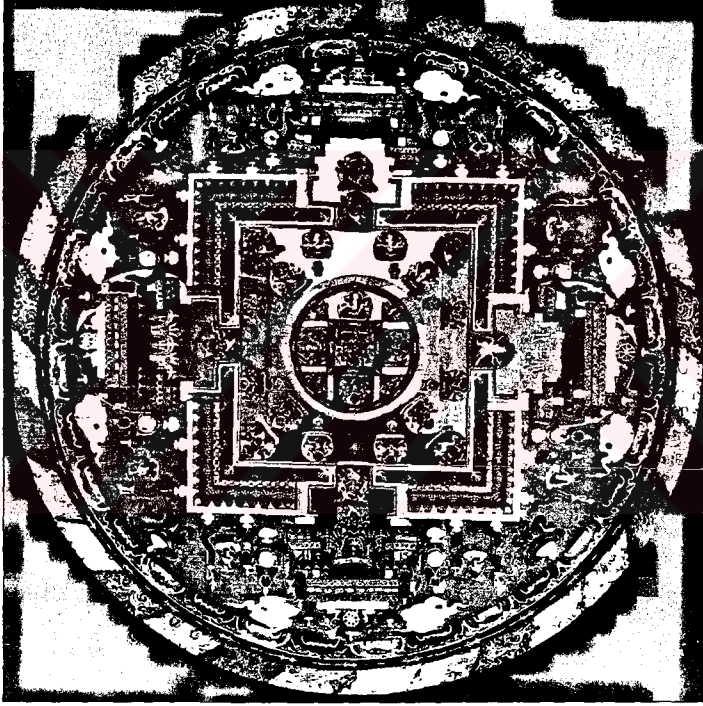
*56x56 cm.*

*kağıt üz.mürekkep ve boya*

*XIX.y.y. Nepal*



*SRI YANTRA*  
*51x48 cm.*  
*kumaş üz. guaj*  
*1800 civarı Tibet*



*BİR TİBET MANDALASI*

## VII. MANDALA OLARAK ALTIN ORAN ve FIBONACCI SERİLERİ

“Aritmetik seri olan Fibonacci sayıları doğanın basit büyüme oranının katsayısıdır, serideki sayılar arttıkça her sayının serideki son sayıya oranı “kutsal oran”a laylaşır. Bu dizge, aynı zamanda “altın kesim” diye adlandırılan orana denk düşer. Altın oran doğadaki çeşitli büyüme oranları (yapraklar, ağaçlar, iguananın derisi vb.) doğada deneylebilir olmalarından dolayı birçok sanatçının ilgi odağı olmuştur. Mario Merz bundan yola çıkarak birçok çalışmasını gerçekleştirirken “Bu parabolik derin soluklu bütünlüğün sanatının esas konusunu oluşturduğunu” söylüyordu. Burada Mario Merz Yüce Gerçeğe dair birşeyi ima etmese bile, yaşamın bütünlük duyumuna bir gönderme yapar.”<sup>1</sup>

“Mandalalar içinde potansiyel güç barındıran, bir alan içinde çizgilerden oluşturulmuş, birbirine kapanan ya da yayılarak enerji oluşturan yani verili mekansallığın dışına taşan kozmik enerji alanlarıdır. Mandalaların çok eski geçmişindeki en az karmaşık doğal mandala altın orandır. Altın oran, simyanın “Athenor”u dönüştürücü ileticisidir.”<sup>2</sup>

1 FINEBERG, JOHNATAN,

Art Since 1940-Strategies of Being, Laurence King Publishing, 1995. S. 334.

2-Edit.: WEISBERGER, EDWARD,

The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985. Abbeville Press Publishers, 1987. S. 315.





***FIBONACCI SAYISALARIYLA TİMSAH***

*doldurulmuş timsah ve neon ışığı  
1979 Mario Merz*

## VIII. BATI SANATININ YENİ DİNİ, SOYUTLA TİNSELLİK ARAYIŞLARI

“Tinsellik çağımız sanatında sorunlu bir kavram olarak karşımıza çıkıyor. 1912’de Kadinsky “Sanatta Tinsellik Üzerine”yi yazdığında tinsel öğeyi sanatta soyut arayışlar olarak değerlendiriyor ve özdeğin ve materyalizmin kabusuna karşıtlık oluştururken, sanat benzersiz olarak tinsel yaşamın en görkemli öğelerinden birini oluşturuyordu. Günümüzde ise ne sanatta, ne de yaşamda gözlemlenecek önemli odak noktasını oluşturmamakta.”<sup>1</sup>

“Meyer Schapiro’ ya göre soyut sanat artık tinsellik bağlamında ele alınamaz, karşı koruyucu olma özelliğini yitirmiş, formel, hesaba dayalı olduğundan mistik iç yapının dışa vurumu gibi gözüküyor. Uygun koşullarda zihnin ve duyunun alımlıyabileceği bütünlük hissini iletibilme potansiyelini yitirerek “yeniden üretebilir” iletişim aracı olma eğilimindedir.”<sup>2</sup>

“Kültür endüstrisi “bir sektör olarak gerçek bir kültür değil, kendiliğinden olmayan, şeyleşmiş bir kalp kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarında, eski günlerdeki gibi birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kültür diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde eriyip yokolup gitmiştir.”<sup>3</sup>

“Günümüzde (soyut)sanattaki az sayıda eğilim buna karşı durmaya çalışıyor. Bugünün (soyut) sanatının düşmanı sadece özdekçi ve para dönüşümsel kaba iktidar ya da sanatı diğer herhangi bir iletişim aracına indirgemekte kararlı olan kitle de değil, özdekçi ve paradönüşümsel kitleye en az direnci gösteren (direnci kırılmış) gönülsüz uzlaşsızlık gösteren sanatçın kendisinin oluşturduğu bilinçaltı eğilimdir.”<sup>4</sup>

Bugün sanatın karşısındaki zorluk onu diğer iletişim yöntemleri içinde eritip duyarsız ve tepkisiz topluma karşı gücünü ayakta tutabilmektedir. Oysa önerisi dinsel yaşamın önerisine çok yakındı sanatın.

“Tinsel varlığa içten ve tevazu içinde bir ilgi. Bu anında gerçekleşebilecek bir tecrübe değildir. Ancak tinsellik berraklık, arıklık gerektiren bir hazırlık dönemi talep eder. Sanatın karşısındaki diğer bir tehlike de, ticarileşmesi sonucu oluşan kaderiydi ki, bu

sanatın tüm diğer tavırlardan daha fazla içini boşaltarak mesajsız bir süs nesnesine indirgedi.”<sup>5</sup>

“Başarılı bir resim... Yüksek piyasa fiyatına sahip değerli ve biricik maldır... Spekülasyonu yapılabilecek bir mal... Nesne olarak sanatın değerlerini karmaşaya sürüklemektedir. Sanat eseri masumiyetini yitirmiş, bir yatırım aracı, piyasada yaşama kapasitesine göre sahibinin sosyal yaşamdaki niteliğini imleyen bir nesne olmuştur.”<sup>6</sup>

“Kitlesele olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlamasıyla birlikte, sanat metalarının karakterinde önemli değişiklikler oldu. Burada yeni olan sanatın metalaşması değil, fakat sanatın özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içinde yerini gururla almasıdır.”<sup>7</sup>

Tüm bu kuşatılmışlık içinde günümüz sanatının “eski, gerçekte hıfz ettiği tinselğe yeniden ulaşabilmesi için hemen acilen bir konuda ısrarcı olması gerekiyor; -sessizlik ve simya-”<sup>8</sup>

Burada yine Malevch, Rothko ve Newman’ı anıp kavgalarını bir kere daha düşünebiliriz...

“Renato Poggioli ikonaklazmı saflığın gizemiyle birleştirirken özellikle Stephane Mallarme’nin algıladığı gibi saflığın aracı olarak görüyordu. Theodor W.Adorno - yokoluşu ve sessizliğe gömülüğü- modern bir eğilim olan sanatın kendisini atmosferik bir öge olarak tecrid ederken aynı zamanda kasti olumsuzlama ile korunduğunu söyler.”<sup>9</sup>

“Bu atmosferik öge, Kandinsky’nin değindiği işin tinsel Stimmungu ya da aşkın tandansıdır. Kasti sessizlik, kasti olumsuzlama soyut çalışmanın elle tutulamayan tinsel atmosferinin korunması için artistğin acımasızca inirgenmesi gerektiğini söyler. Gerçekten de sessizlik, güzelliği tümüyle yok eder. Oysa paradoksal olarak mutlak sessiz olan radikal olarak güzelleşir.”<sup>10</sup>

“Sessizliğe ulaşmak için kimi sanatçılar jestten geometriye değişim yapmıştır. Adorno “sanat ürünlerinde tir-nsellik arttıkça maddesellikleri de aşılır”<sup>11</sup> der.

“Simyasal yaklaşım ise, tinselliğin soyut sanata eklemlenmesi için çok farklı bir kullanım önerisi getirir. Malzemenin dönüştürülerek en rastlanır, alelade nesnenin “gizemli iç yapısının” sanatçının elinde, içrek anlam vurgulanarak tinsel atmosfere büründüreceği varsayılır. Bu daha az yıkıcı bir yöntemdir. Nesne doğası tinselliği de vurgulanarak ikisinin birden silinip yokolması önlenmektedir. Sanat yalnızca nesnelere artistik düzen içinde konumlandırılarak algılanması değil, farklı varlıkların arasındaki gizli bağlantıyı ortaya çıkarmaktır. Sessizlik ve Simya; ikisi de tinsellikle aynı öneme sahiptirler. “Sessizlik cisimsel olmayanın eklemlenmesi ise, simya cisimle cisim olmayanın birliğidir.” Marcel Duchamp uç noktada nesnelere cismaniliği, gündelik eşyaları kullanırken gizli yapılarını öne çıkartarak dönüştürüyordu.

“Joseph Beuys ise “insanların yalnızca kimyasal süreçler değil, aynı zamanda simyasal oluşlardan meydana geldiğini söyler. Simya, tinsel süreçlerin sözkonusu olduğu bu üretim biçiminde dinsel öğeleri destekleyen kılık değiştirmiş imgesel destekler değil, ayrı düşen herşeyi biraraya getirme olasılıklarını keşfetme yolculuğunda olan bir sanat anlayışıdır.”<sup>12</sup> Bruno Ceccobelli’ye göre.

“Simya soyutlamaları bir birlik duygusu (ruhu) yaratmaya çalışır. Kontrastlar metafizik birlik anlamında kullanılırken her resimsel öğe semboliktir. Ernst Cassirer gnostizme “simgesel hamilelik” adını verir. Resim duyumsal bir tecrübe oluşturarak kendindeki iç düzenleme ile tinsel bir eklemlenme kazanır. Sahip olduğu varsayılan simgesel hamilelik Roland Barthes’in “yazının sıfır derecesi” gibi algıyı sıfır noktasına çeker. Böylelikle iş ampirik olmayan tinsel okumaya neden olur.”<sup>13</sup>

“Max Kozloff, Mark Rothko’nun sessiz resmi için resimdeki gücü algılama gerekliliğinden bahseder. Bu güç algılanmadan, Rothko’nun boyanmış büyük boşlukların yaratıcısı olduğunu düşünmek imkansızlaşır. Rothko’nun izleyicisi renk titreşimlerine yoğunlaştıkça, yüzeyi bölmeden tüm resmi algılayarak, ona tinsel ve mistik bir karakter kazandırır.”<sup>14</sup>

Yves Klein mistik sistemin “rengin evrensel döllennesinin” dolaysız aşkının ya da “sembolik hamileliğin” deneyleme alanı olduğunu söyler.

“Ad Reinhardt’mutlak beyanlar olumsuzlama ile yapılır derken soyutlamanın özünün olumsuzlama kipinden ayrılamayacağını söylüyordu. Reinhardt dinin özünü temsil eden eski olumsuzlama teolojisinde olduğu gibi sanatını bağayışmalardan, sömürülmekten ya da gözler önüne serip perçinlemekten koruduğunu söylüyor. Reinhardt için kare, harç formları artık birer mandalaydı.”<sup>15</sup> Rothko da drenk alanlarını bu amaçla kullanır. Bu resimler ikonografik olarak açıklanamasa bile, işlevleri mistiktir.

“ Alfred Jensen ise mandala formlarını gerçek dünyanın görüntüleriyle kullanır. Teknoloji ve tinsel boyut biraradadır. Ve simya yöntemiyle birleştirilir. Uzayda, tüm kutuplaşmalar ayrılır ve karanlıktan aydınlığa geçerken yeniden birleşirler. Tekrarlanan hiçbir kelime öbeği ritme uyamaz ve hiçbir ölçü onlara anlam kazandıramaz. “Yıldızlı Kelebekler” hiçbir kelime ağıyla yakalanamazlar. Çünkü hiçbir kelime ya da ölçek dizini onu ölçmeye yetmez. Resimlerinde boyanmış gestaltın (formun) ve izleyicinin yani birbirine hiç benzemeyen güçlerin arasındaki mesafeyi kırmaya çalışan çaba vardır. Jensen’in özkimlik ve öz bütünlük üzerine çalışmaları günümüz sanatının tininin gizli anlamıdır. Sanatı enerji merkezi olarak görer Jensen ve Beuys’un fikirleri birbirine yaklaşır. Birçok soyut çalışma apmpirik olarak verili olandan tinsel olana kaydırılarak eklemelenen “aktif ve pratik” bir yöntem izlerler. Kimi sanatçılar dğa görüntülerinden hareketle, bunları mistikleştirerek doğaüstünün simgesel bütünlüğüne varırlar. Morrisgraves, Mark Tobey, Bill Jensen önde gelen örnekleridir.”<sup>16</sup>

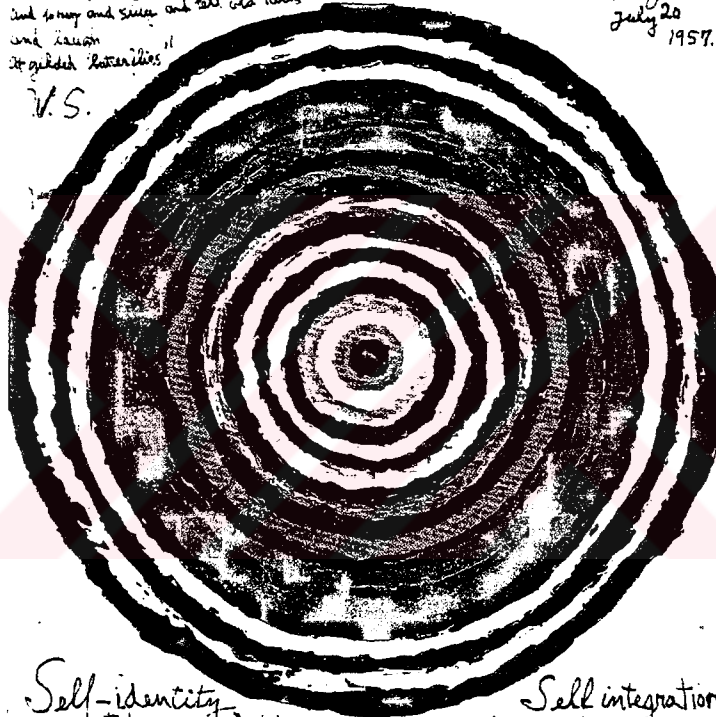
- 1 Edit.: WEİSBERGER, EDWARD, The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers, 1987. S. 313.
- 2 a.g.y. s. 313.
- 3 DELLALOĞLU, F., BESİM, Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum, Bağlam Yay.,  
1995. S. 89.
- 4 The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers, 1987. S. 313.
- 5 a.g.y. s.313.
- 6 a.g.y. s. 314.
- 7 Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum, Bağlam Yay.,  
1995. S. 90.
- 8 The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers. 1987. S. 314.
- 9 a.g.y. s. 314.
- 10 a.g.y. s. 314.
- 11 a.g.y. s. 315.
- 12 a.g.y. s. bkz. 315'den itibaren
- 13 a.g.y. s. 317.
- 14 a.g.y. s. bkz. 317-319.
- 15 a.g.y. s. 319-320.
- 16 a.g.y. s. 321.



*DVAR RESMİ İÇİN TASLAK No:1*  
*266.7x304.8 cm.*  
*tual üz. y.boya*  
*1958 Mark Rothko*

"So well did I  
and so my and some and still old takes  
and reason  
it guided later ideas"  
V.S.

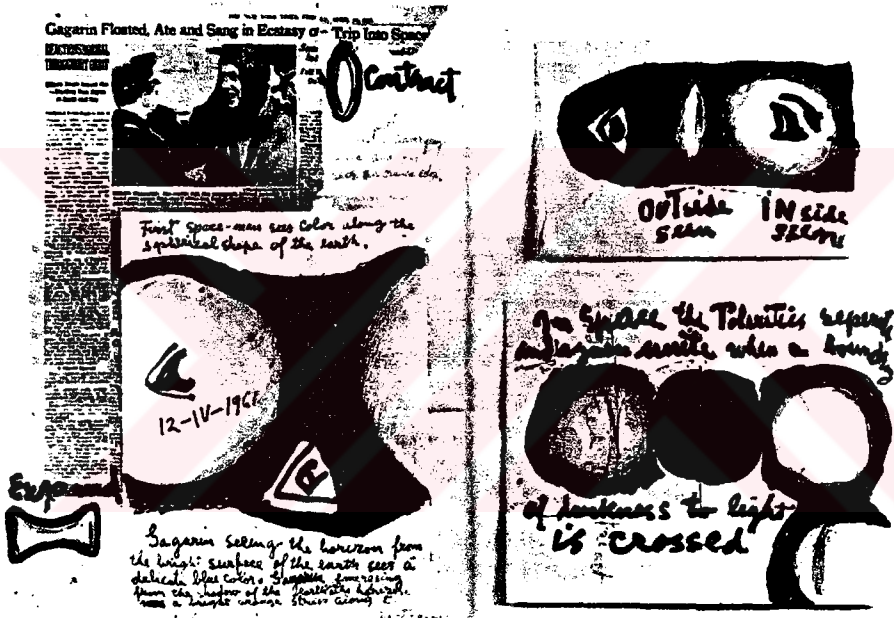
Alfred Jensen  
July 20  
1957.



Self-identity  
no regulated group of words would fit their rhythm and no scale  
could give them information! metaphoric world.

Self integration

**BÜTÜNLÜĞÜM: RENKLER EVRENİ**  
66x55.9 cm  
tunal üz yağlıboya  
1957 Alfred Jensen

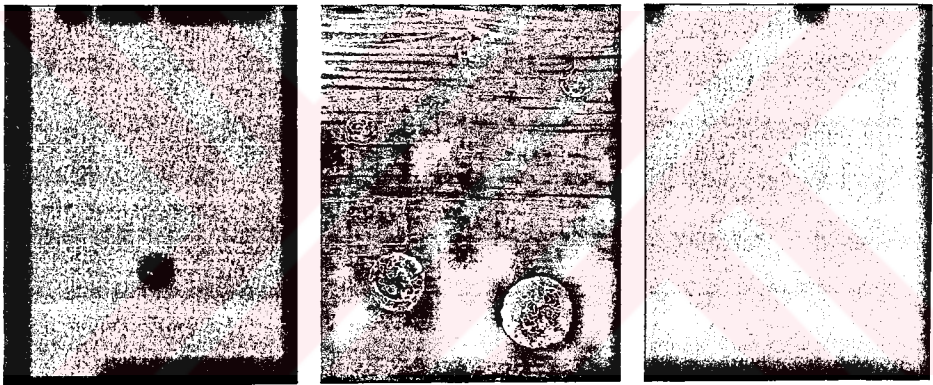


**DÜNYAYI BİR TABAKA SARDI**

55x9x71.1 cm

kağıt üz. Kolaj ve mürekkep

1961 Alfred Jensen



*MAVI-ALTIN-PEMBE (IKB 75 MG 17 MP 16)*

*1960 Yves Klein*

## IX. MARCEL DUCHAMP : “AVANT-GARDE’IN SİMYAGERİ”

Marcel Duchamp XX. Yüzyıl avant-garde sanatı ve kültürüne katkısı olmuş merkez figürlerdendir. Önceleri dadacı, sonradan pop ve kavramsal sanatın öncüsü olarak anılır.

“Genelde sıradışı işlerinin arasında bu bağlantıyı sağlayan kapsayıcı bir dürtü amaç vardır. Duchamp’ın işlerinin çeşitli gizemci varsayımlarla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Duchamp yalnızca simyaya ait bazı fikirlerdin yararlanmakla kalmamış, batınıliği, ikonografisinin esas temeli olarak oluşturmuştur, simya motiflerini görsel ve metinsel olarak kullanmıştır. Bir çok araştırmacıya göre Duchamp batınıliği genelde hermetizm, özelde simya ile ilgisi modern düşünceler üstünde etkili olmuştur. Önceleri gizemciliğe ait çağdaş yayınlardan yararlanmış, sonraları esas kaynak arayışlarına gitmiştir.”<sup>1</sup>

“1911’de bu genel eğilimden simya ikonografisine döndüğü “İlkbaharda Genç Adam ve Kız” ya da “İlkbahar Resmi” (zıtların evliliği) ilk yapıtlarındandır. Kükürt ve civa birleşmesi bunların dölü olan -Hermafrodit ya da Rebis- herşeyin tek birşeyden birleşme yoluyla elde edildiği savıdır. Buna “Simya Altını” da dahildir.”<sup>2</sup>

Roto-Rölyefler, Anemik sinema, evrensel dönüş ve işleyişe atıfta bulunan işlerdir.

“Duchamp’ın en önemli işlerinden biri Bisiklet Tekerleği aynı zamanda ilk ready-made’idir. Bu simya ve dördüncü boyutu içinde barındırır. Açık tekerlek jantları çevrilince bir düzlem haline gelerek içinden bir objenin geçmesini olanaksız kılar. (Madde olmayanın-maddeye dönüşünün metaforu bkz.Ouspensky ve Flammarion’da) Bu çalışmayı yorumlayan diğerleri Bisiklet Tekerleği’nin yeni öklidyen aksiyomatik yansıması olduğunu her seferinde söyleselerde bu yorum fazlasıyla kuru ve olasılık dışıdır. Dördüncü boyut bir yansıma ideal formun arketipinin kısıtlı bir yeniden üretimidir. Dördüncü boyutta, yaratının üstte balayıp altta hareket ettiği savı vardır. Noircarme’a göre dördüncü boyut madde-maddesizlik dönüşümü olan simya düsturu solve et coagula (erit ve pıhtılaştır) dır.”<sup>3</sup>

Burada bedeni ruha (maddeyi tine), ruhu bedene (tini maddeye) dönüştürmek işlemi yapılmaktadır. Mandala benzeri tekerlek motifi, simya altını ya da güneştir. (Speculum veritatis). Gerçeğin aynası 8 telli çark (aynı zamanda Hint mandalası 8 yol) simyanın dolaşımsal devamlılığını gösterir.

Bisiklet Tekerleği iki öğeden oluşur. Tekerlek (hareketli)ve tabure (sabit). “Dinamik, dönüştürücü, etkin, statik...Burada yin-yang’a atıfta bulunulabilir. Daire ve karenin kullanımı dört ana öğenin tek öğeye dönüşümü yani töze dönüşümü”<sup>4</sup>

“Anemik Sinema’da Man Ray’le gerçekleştirdiği yedi dakikalık sessiz film 9’u kendi etrafında dönen 10 diskten oluşur. Her diskin üstünde kelime oyunları vardır. (Arthur Rimbaud’ya atıf). Bu ardışık diskler dört boyutlu görme biçimi yaratmak için oluşturulmuş metaforlardır ve madde-maddesizlikle ilgilidir. Bu diskler aynı zamanda spiral hareketi oluşturur. Tıpkı kuyruğunu ısiran Ouroboros gibi.”<sup>5</sup>

“Duchamp Büyük Camı’nu Münih’teyken oluşturmaya başlamıştır. Bu çalışma için birkaç önemli boya resmi gerçekleştirdi ve çalışmalarındaki içrek cinselliği (tüm çalışmalarının temellendiği kavramlardan biri de cinsellikti) makinanın hareketine kaydırmaya başladı.”<sup>6</sup>

“Büyük Cam’a ait ek çalışmayı 1912’de gerçekleştirmiştir. Burada iki bekar erkek, ortadaki dişi figüre silahlarıyla saldırıya yönelmişlerdir. Bu kesici silahlar simyacıların ateşidir. Bu ateş işlemleri başlatır ve dönüşümün başlangıcıdır. Ortadaki figür ise Hermafrodit’tir. Aynı zamanda da güveyi için soyunan gelindir. Bu birleşmeden doğan “Lapis Philosophorum” tözü bulmak için elde edilen dönüştürücü medyumdur. Köze ulaştırıcı medyumun formülü ve uzlaşmış bir tanımı yoktur. O, sadece yol gösterici bir medyumdur. Felsefecinin cevheri mükemmel beyazlığa ulaşınca altın, kükürt ya da kuğuya dönüşür. Yani köze çok yaklaşmış, Diana duvağını çözmüştür. Bu evreden sonra yalnızlık yapılmazsa, beyaz, son kerte olan mükemmel kırmızı (altın)a dönüşecektir.”<sup>7</sup>

Altta kanatsız sabit duran eril, üstte uçucu, siyah, karanlık dişi bulunur. Alttaki kükürt (ya da sıcak ve kuru olan), üstteki civa (ya da soğuk ve nemli) olandır. Bu, Poisson'un "ikiye bölme" işlemidir.

"Duchamp'ın son tualı "Tu'm..." dır. Bu tualin isimlenişi Duchamp'a tualin verdiği can sıkıntısının göstergesidir. Diğer taraftan simya ve dördüncü boyutun karışımıdır. Bu resim kendi başına bir iş olmaktan çok eski işlerinin bir envanteridir. Tam ortada bir tabela ressamının yaptığı bin roktayı işaret eden el resmi vardır. Duchamp'ın notlarından bu resmin hem dört boyutlu perspektif, hem nesnelere fiziksel dönüşümleri simya ile paralellik kuran şekil değiştirmeye göndermedir. Dönüşümün sonunda ulaşılan cevherin töze dönüşümü." <sup>8</sup>

"Poincare'nin kullandığı dil ve bilim üzerine yaptığı açıklamaları, ussal bilimi sarsacak inanırlılığı ve değerini sorgulatacak cinstendi ve bilimsel kanunların yıkılışı, şüphe çağı, şiddetli kriz dönemi. Bu kriz dönemi Duchamp'ın "yeni sanatı"nın (zaten geleneksel sanat eyleme biçimine ateş püsküren Duchamp'ı) derinden etkileyecekti."<sup>9</sup> Duchamp'ın hiçbir işi tek olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü işlerin birbirlerine bağlı olarak Duchamp'ın tüm yaşamının sürekliliği içinde vardır.

"Rose Selavy, Ducamp'ın ikinci kişiliği (alterego) 1920'de New York'ta yaratıldı... Rose Selavy'nin dişiliği yüz ve bedeninin görünüşünden değil, el ve yüze verilen gizemli ifadeden kaynaklanır. Duchamp'ın işlerinde çift cinsiyetliliğe dair eğilim genelde kendini gösterir (simyasal dönüşüm). Bunun ilk örneklerinden biri de Tribout'un karısının erkek olarak resmedilmesidir. "İlkbahar" ve "Mona Lisa" bu tür işlerdendir." <sup>10</sup>

Rrose Selavy aynı zamanda sözcük oyunudur.

Rrose Selavy / Eros c'est la vie / Arroser la vie

Rrose Selavy / Eros; yaşam budur / içelim, yaşamı (ayınle) kutlayalım.

"Çevrik sözcükler, geleneksel simya içinde sözcük oyunları kadar önemli bir yer tutar. Gizemsel çevrik sözcükler kitap başlıkları, gizli uğraşların ilkeleri ve müritlerin

isim saklamalarına kadar yayılmıştır. Duchamp kendine koyduğu üç takma ad seçmiştir.

Marchand du Sel / Rose Selavy / Belle Haleine

Belle Haleine mitolojik Güzel Helen üzerine kurulmuş bir oyundur. “Eau de Violette” etiketli şişenin üstünde bulunan “Eau de Violette” e dönüştürmüş. Haleine (soluk, nefes) tüm gizemsel düşüncüler soluğa bağlı.”<sup>11</sup>

Yine Duchamp'ın Lebel'le yaptığı konuşmaya bakalım. “Eğer simyayı uygulaysaydım sadece şu şekilde olurdu, o bilgiye vakıf olmadan. O bilgiye vakıf olmadan (sans le savior), bilgiye vakıf olmadan yani “Le grand Savoir de l’Alchimie... 1963’de Amerika’lı kavramsal sanatçı Robert Smithson’la bir galerideki kısa karşılaşmada şöyle bir konuşma geçer aralarında. Smithson Duchamp’a sadece birşey söyledim diyor. “Görüyorum ki simya ile uğraşıyorsunuz” ve o da “Evet” dedi.”<sup>12</sup>

Simyacılar göre (ve tüm mistiklerde, bizdeki kullanımı da gönül gözü) peçe, dünyevi gözlere geçirgen değildir. Ancak, bilme yetisine ulaşmış müritlere geçirgen olur. Akan yıldızlar simyada gök çiçekleridir. Gelin bir akanyıldızdır.

Eau de Violette  
(menekşe suyu)

Eau de Voilette  
(peçe suyu)

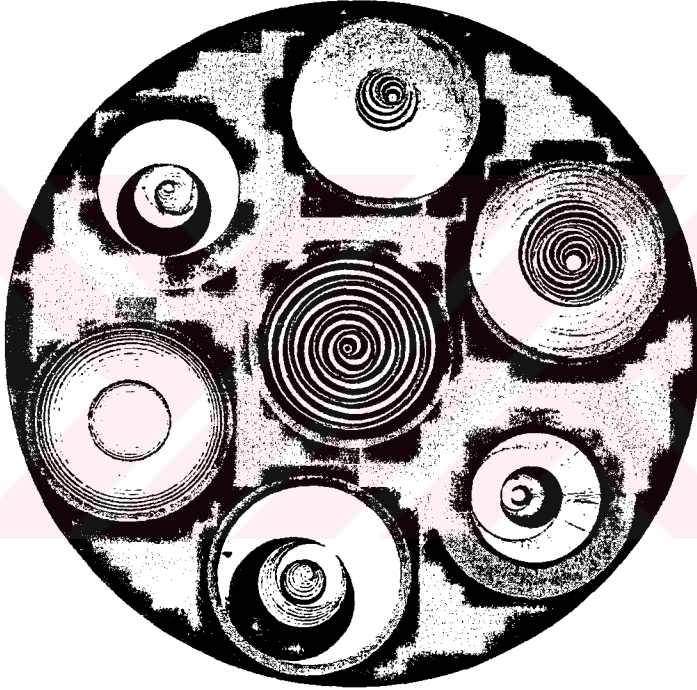
Çağdaş sanat ve plastik sanatlar dilbilimsel çıkarımlarla çok ilgilidir. Yüzyılımızın sanatçıları yapıtlarında kültürün belirleyicisi ve taşıyıcısı dille paralellik kurarlar. Dada, sürrealizm özellikle R. Magritte, J. Dubuffet kendi yöntemleriyle yerleşik dili ve kültürü reddederler. Soyut sanat dilin egemenliğine karşı suskunluğu tercih eder - özellikle K. Malevich, B. Newman, M. Rothko- Fluxus ve tabii M. Duchamp... Şimdi de Frankfurt Okulu’nda dil üzerine üretilen düşüncelere bir göz atalım.

“Okulun özellikle en uç biçimde Adorno’nun yazılarında görülen diğer bir tipik özelliği ise dile karşı olan tavrıdır. Genel olarak düşünce dünyasında Frankfurt Okulu’nun ürünlerinin okunması oldukça güç ve hatta zaman zaman anlaşılabilir

olarak değerlendirilir. Bu, aslında hiç de yanlış olmayan bir saptamadır. Bunun nedenini Marcuse, Adorno adına kendisine yöneltilen bir soruya yanıt olarak şöyle açıklar: “Bunun nedeni olağan dilin, olağan düzyazının hatta incelmış olanının bile yerleşik toplum yapısı tarafından, bireyin toplumdaki iktidar yapısı tarafından denetlenmesini ifade etme durumunda bırakılacak derecede istila etmiş olması, bu sürece karşı çıkabilmek için de kullandığınız dilde bu uymacılıktan kopabilmiş olduğunuzu kanıtlamak, bu konuda okuyucunun dikkatini çekmek zornundasınızdır. Bu ise, sentaksta, gramerde, kelimelerinizi hatta tümcelerinizdeki noktalama işaretlerini kullanmanızda da alışılmışıstan bir kopma çabası ister. Zaten, topluma meydan okuma onun diline de meydan okumayı içerir.”<sup>13</sup>

“Biliyorum, beni gerici, faşist diye suçlayacaklar... Ama umurumda değil. Halk herşeyi sıradanlaştırır. Sanatın demokrasiyle işi yoktur... Halk herşeyi berbat ediyor. Sanatçıyı başarılı olduğuna inandırıyor, sonra posasını çıkarıp atıyor bir kenara...”<sup>14</sup>

- 1 Edit.: WEİSBERGER, EDWARD, The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers, 1987. S. bkz. 257-258.
- 2 a.g.y. s. 259.
- 3 a.g.y. bkz. S. 260-261.
- 4 a.g.y. s. 262.
- 5 a.g.y. s. 264.
- 6 MİNK, JANİS, Duchamp, Taschen, 1995. S. 73.
- 7 The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers, 1987. S. bkz. 264-267.
- 8 a.g.y. s. 267.
- 9 Duchamp, Taschen, 1995. S. 43.
- 10 a.g.y. s. 73.
- 11 Edit.: AYSAN, ŞÜKRÜ Marchel Duchamp, Özdemir Basımevi, S.T.T. Yay.,  
No:3, 1984. S. bkz. 66'dan itibaren.
- 12 The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers, 1987. S. 269.
- 13 DELLALOĞLU, F., BESİM, Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay.,  
1995. S. 13.



*ANEMİK SİNEMA*

*kağıt üz, kurşun kalem ve mürekkep  
1923-26 Marcel Duchamp*



*RROSE SELAVY OLARAK DUCHAMP*

*fotoğraf*

*1920 civarları fotoğraf Man Ray-Marcel Duchamp*

## X. JOSEPH BEUYS : BEDENİNİ MEDYUM KILAN KAM, YARALI BEDEN

Heykeltraş, happening sanatçısı, guru ve hayalperest...1960-70'lerin karizmatik sanatçısı post modern oluşumların içindeki Avrupa'nın en etkin figürlerindendir.

“En önemli keşfi yaşamla sanat arasında diyalogu kurmak olan Beuys'un diğer özelliği ise farklı sanat anlayışlarından özgün bir bütün yapı oluşturmasıdır. Proses (Process), Kavramsal, Performans, Arte Povera ve Primitivizmi birlikte kullanır. Beuys için sanat insanlığın tinsel, tarihsel, bilimsel ve psikolojik oluşumlarını ortaya koyan doruktur. Sanat yozlaşmış sallantıda olan toplum tarafından kuşatılmışlıktan kurtulmayı sağlayan bir alan, bir işarettir. Ve Beuys buradan hareketle “Sağaltım işlemi” başlatabileceğini düşünmektedir. Mitler, metaforlar ve simgeleri özgürce kullanarak kendi dramatik, lirik dilini oluşturmuştur. Görüldüğü gibi tüm malzeme, öge ve anlayışları medyumlaştıran kendi de bu işlerin devamı olan Beuys, bu yeteneği doğrultusunda hiçbir malzeme ve yaklaşımı dışlamayarak birbirini geçişken ve yaşayan bütünü parçaları olarak sanatını ortaya koyar.”<sup>1</sup>

“Beuys'un yaptığı objeleri alışlagelmiş bir plastik zihniyetle tarif edemeyiz... Beuys'un objeleri kışkırtıcıdır, aksiyon alanı mekanla bağlantılıdır. Sonuç da orada bırakılır... Nesnelerin içinden çıkan provokasyon alışlagelmiş düşüncedeki güzel fikrine uygun düşmez... Beuys'un nesnelere kendi içinde ispatlanmış aksiyonda otantik artıklardır. Burada iddialar betimlerden daha önemlidir.”<sup>2</sup>

1943'de Rus-Alman sınırında düşen uçakta öldüğü düşünülerek terkedilen Beuys, Kırım'lı tatarlar tarafından yağ ve keçeyle sarılarak donmaktan kurtarılmıştır. Ve yağ-keçe Beuys'un ömür boyu vazgeçmediği -adeta- uzuv parçalarına dönüşmüştür. “Yara duyumu” Caroline Trisdall'e göre “tüm yaratıcı insanların cehennemde yaşatması gereken gerçek hastalar sürecidir.” Beuys'un Trisdall'e “Bu sürecin olumlu yanının yeni bir yaşama başlatmasıdır. Bu durum tümel olarak, sağaltıcı bir süreçtir. Benim için sanatçıyı tanımlayan öğelerden bir kısmı yaranın tanımı ve sağaltıcı işlemin gerçekleştirilmesi olgusunu kavranma zamanıydı.”

Kendisini sanata bir malzeme seçer Beuys. Kendi düşüncelerini malzeme yapar. Kendisini sanatın malzemesi kılar. Beden sanat eserinin malzemesi, sanat eserinin kendisidir. Beuys'a göre "insan bir heykeldir." Bedenin kendisinin plastik sanatlar alanında iş, eser kılınması çok önemli bir ayrıçtır. Bedenin sanata ve yaşama entegrasyonudur.

"Beuys'un plastik değer ve mitsel önem taşıyan ve yeni bir yorumu olan heykel anlayışı, otobiyografik temeller üzerinde durur. Beuys, yaşamını ve üretimini kariyer hırsı ve baskıcı erk alanı oluşturma yerine karşılıklı anlama çabası içinde özgür olacak insana adanmıştır." <sup>3</sup>

Beuys, Fluxus hareketine 1962'de katıldı. Non-konformist Fluxus hareketinin ötesinde ahlakçı misyoner tavrı ile onlardan ayrık durur Beuys. "Duchamp'ın sessizliği fazla ciddiye alındı" diye yazar Beuys. Duchamp, sanat dilini yok ederken, Beuys, yeni bir dil oluşturuyordu, acı ve zevk üzerine kurulu taze, işlenmemiş bir dili. Duchamp'ın elitizmine karşı Beuys, misyoner tavrı ile insanlara yaklaşır. Her insanın sanatçı olması onun barındırdığı dönüştürme, değıştirme potansiyeline duyduğu umut ve inancın göstergesidir. Beuys'da biçim, hareket ve kaosdan oluşan üç tür güç onun heykelinsanla bağdaştırdığı teorisidir. Yaratıcı eğilimine, sosyal plastiğini çeşitli kaynaklarla ilişki alanına sokarak düşüncelerini XX. yüzyıl keşisi-gezginci keşis-olarak sürdürmüştür. Simyanın sembollerini de şaman sembolleri gibi kullanmaktadır.

Ölü Bir Tavşana Sanatı Anlatmak: "Ölü hayvan bedeni inatçı rasyonelikleriyle yaşayan kimi insanlardan daha fazla sezgisel güç barındırır... İmgelem, esin, sezgi, özlem tüm insanların anlayış düzeylerine katkı sağlar... Bir sağaltıcı olarak gizil büyü ile kötücül, arsız... Ve şiddetle donup kalmış dünyaya sıcaklığı taşıırken toplumdaki yönelimli bilgi ve tepkiler yerine insani güç alanları oluşturmayı beklemekteydi..." <sup>5</sup>

- 1 ROSENTHAL, MARK, Anselm Kiefer, Chicago and Philadelphia, 1987. S.12-13.
- 2 Edit.: BEYKAL, CANAN, Üç Gün, P.S.D. Yay. Dizisi II, 1992. S. 120.
- 3 WHEELER, DANIEL, Art Since Mid-Century, Thames and Hudson, 1991. S.255.
- 4 Üç Gün, P.S.D. Yay. Dizisi II, 1992. S. 255.
- 5 Art Since Mid-Century, Thames and Hudson, 1991. S.255.





*ŞAMANIN DANSI*

*iki parçadan oluşan kağıt üz. çalışma  
1961 Joseph Beuys*



ÖLÜ TAVŞANA SANATI ANLATMAK

*performans*  
1965 Joseph Beuys

## XI. JACKSON POLLOCK : BOYANIN RİTÜELİ PEŞİNDEKİ ÇAĞDAŞ ŞAMAN

“Beyin, ruh, göz, el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta kaynaşma halindeydi. Gerçekte Pollock’un 1947-51 arasında yaptığı resimler şiddet ve vahşet ifade etmekten çok zarif, rastgele olmaktan çok ritmik, baleyi andıran törensi bir etkiye sahiptiler. Daha önce yaptığı resimleri daha fazla şiddet ifade ederler; bunlar ilk mitlere ait ince imalar arayarak verilen bir kişilik kavgasının ürünüydüler. İlkel sanat örnekleri de Pollock’un ilgisini çekmişti. Avrupa’lı kübistler ekspresyonistler ve sürrealistlerle paylaştığı bu ortak bilgiyi, Pollock, aynı zamanda kendisi ve Avrupa hakkında bildikleri arasında büyük bir mesafe koymada da kullanmıştır. (Bir Bahai olan) Tobey’in doğu kaligrafisinden esinlenerek resimde koyu bir yüzey üstünde beyaz çizgilerden ışık demeti etkisi sağladığı tablolarını da Pollock’un gördüğü kesindir.”<sup>1</sup>

“My Painting” adlı kitabında bir çeşit trans halinde resim yaptığını açıklar: “Resmin içindeyken ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görmek için bir tür “yaptığını farketmek” sürecinden oluşabiliyor. Yaptığımı değiştirmekten imgeyi bozmaktan çekinmem. Çünkü her resmin kendisine ait bir yaşamı vardır. Bunun ortaya çıkmasına çalışırım. Yalnızca resmimle iletişimimi kopardığım zaman sonuç karmaşıktır. Yok eğer devam ediyorsa, artık bir uyum zorlamasız bir alışveriş olur ve iyi bir resim meydana gelir.”<sup>2</sup> der.

“Bilinç ve anlak devreye sokulmadan oluşturulan bu resimlerde sınırsız duygusal şiddet vardır. Yapısal olmayan hemen hemen kaotik, lav püskürmesini andıran renk-çizgi-noktalardan oluşur resim. Bu oluşum simyagerlerin “Massa confusa” ya da kaos olarak adlandırdıkları -herzaman değerli ilk özdeye gönderme yapan- simyasal süreç koşutluk oluşturabilir; bu sürecin varoluşun özünün bulgulanması için (yola çıkan) başlama noktasıdır.”<sup>3</sup>

“New York ekolü soyut dışavurumcu sanatçıların Amerikan yerli sanatına yönelmesinde iki ana neden vardı. Bu eğilim 30’larda aydınlar arasında iyice belirginleşip, 40’larda tam ifadesini buldu. Nedenlerden biri sosyal ve politik ideali

oluşturması beklenen modern ütopyanın, faşizmin yükselişi ile çökmesi sonucu, öncü Amerikan “Mit yapımcılarını” tarihin belirli, bilinen ayraçlarının ötesindeki evrensel değerleri aramaya kışkırttı. Amerikan yerli kültürüne gösterilen ilgi kültürün barındırdığı yaşamsal ve tinsel enerjinin geleceğin Amerikasına olumlu katkı sağlayacağı ise, diğer neden de bu söylemin esasını oluşturan inançtı. Bu inanç ilkel sanatın evrensel bilincin (kollektif bilinç dışı) yansımalarını taşıdığını, bu bilgininse bilinç altında kodlanmış olduğuydu.”<sup>4</sup> (C. G. Jung bağlantılı olarak Amerikan yerli sanatının sürekliliği ilk kültürle modern kültür arasında bir köprü oluşturacaktır.

“Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Richard Pousette-Dart yerli sanatının dirimsellik ve tinsel potansiyeliyle ilgilenirken, aynı zamanda eleştirmen, teorisyen ve küratör olan Barnett Newman, John B. Graham, Wolfgang Parlen gibi sanatçılar bu kültürün tinsel boyutuyla ilgiliydiler ve çağdaş sanata entegre edilmesine katkıda bulundular.”<sup>5</sup>

“Graham bu sanat aracılığı ile bilinçdışının uyarılacağına inanıyor ve tinsel dönüşüme yol açılacağını düşünüyordu. Graham’ı çok iyi tanıyan Gottlieb ve Pollock bundan cesaretle, yerli sanatına dair imleri kullanmaya başladılar. Eskinin sanatının tümüyle ortak amacı vardı ve işlevseldi. Kişisel mülkiyete dayanmıyordu. Bütünlüğe ulaşmak için yapıyordu. Kaya sanatı ya da mağara resmi, üstüste katmanlar üzerine yapılmıştır ve şaman etkinlikleriyle özellikle bağlantılıdır. Mitin karanlık iktidarında bellekte ve rüyada şamanın aradığı kendi dönüştürme gücüdür... Gottlieb ise sanatçının bir dönüştürücü olduğunu söyler.”<sup>6</sup>

Pollock kızılderili şamanik düşkültürü ve onun imgelerini iyi tanıyordu ve kendi de bu şamanik ilkel tavrı benimsemişti. Graham Rus şamanizmini Pollock ise yerli şamanizmini iyi tanıyorlardı. Pollock’un Amerikan yerli sanatıyla kurduğu bağlantıyı sanatında yönlendirişi bunlara dair bilgi birikimi ve kaynağının izlerini taşır. “Pollock’un 1947-50 arasında gerçekleştirdiği çalışmalarında kızılderili imgelerini açıkça kullanışı şamanik sağaltım işlemlerinin vurgulanmasıdır. Böylece damlatma tekniğinin özün bilgisini taşıdığını gösterir. Daha önce yaptığı mitsel/imgesel resimleri ile simgesel dünyaları keşfetmesine neden olmuştu. Pollock, kişisel bir -sağaltım olarak sanat yöntemi- geliştirmişti. Bu yöntemi 1941’de MOMA’da uygulanırken gördüğü Navajo Kum Resmi tekniğinden geliştirdi.”<sup>7</sup>

Pollock'ta Gottlieb gibi resimsel elemanların, bilinç ve kültürün taşıyıcısı olarak arkaik yazılar gibi olması gerektiğine inanır. Pollock'un yerli Amerikan sanatıyla artistik diyalogunda, bu sanatın motifleri ve görsel gramerini kullanarak deneyimlediği bilinç dışına sızma yoluyla. Bu, şamanik kendini-keşif yöntemi 1930-40'larda çok yaygın olarak bilinen iki Jung prensibine dayanır; "Mitler asal insan deneyimlerinin kodlarını oluşturan arketiplerdir." Ve "bilinç ile bilinçaltı birbirine içrektir." Bu şekilde bilinçlilik durumu sembolik imgelemin etki alanına çekilerek dönüştürülür."<sup>8</sup>

Bu bilgiler ışığında gerekli bir açıklama da Navajo Kum Resimleri için yapılmalıdır. "Kum Resimleri tedavi amaçlı resimlerdir. Fiziksel ve ruhsal hastalıklar sağaltım amacıyla yapılmış resimlerle, klanın katıldığı ayinde şaman tarafından-hasta doğa ile kavuşturularak- tedavi edilir. Bu ikonografi "şarkıcı" adı verilen "otacı" yani şaman tarafından uygulanır. Uygulanan resim renkli kum ya da mineral tozlarından yere serpilerek yapılır ve çuzgiseldir."<sup>9</sup> Pollock da buna benzer yöntemi ustalıkla kullanıyordu. O da taslaksız çalışıyordu. Bezi nadiren gerer, yerde çalışırdı; böylelikle resmin her yönüyle içinde olurdu.

Ressam tıpkı iyileştirme ayinindeki hasta gibi törenin odak noktasıdır ama aynı zamanda töreni de yönetendir. "Navajo inancında imgenin gizemli gücü hastayı doğayla bütünleştirerek mitsel atalarıyla ilişkiye sokar (hasta resme girmeden etrafına daire çizer).Pollock bir kızilderili inancı olan şamanik deneyle kendi resmini keşfetmenin anlamını herhalde biliyordu."<sup>10</sup>

Dionizyak ilkenin en önemli yanı vecd halidir. Antik tiyatro bu ayinlerle bağlantılı olarak gelişmişti. Biçim, tutku ile düzenleme ve yaşamın birliğini sağlayan bir yaratıcılıktı ruhu... Vecd bu birliğin oluştuğu süreç için kullanılır. Bu tanımlama Rollo May'e aittir. "Vecd (ecstasy): Kendinden geçecek derecede dalgınlık, kendini kaybedercesine ilahi aşka dalma, aşırı heyecan, kederlenme. Sözcüğün İngilizce karşılığı olan ecstasy ise düzeni bozulma, yerinden oynama -edilme- anlamına geliyor. Daha açık anlatılırsa duygusal tahrik, acı ya da diğer bir duyum tarafından kendini kontrol edebilenin, usun ötesine geçme, güçlü bir duygu tarafından ele geçirilme. Vecd durumu birbirine karşı birçok düşünce tarafından yüceltilmiştir. Mesele hazırlık

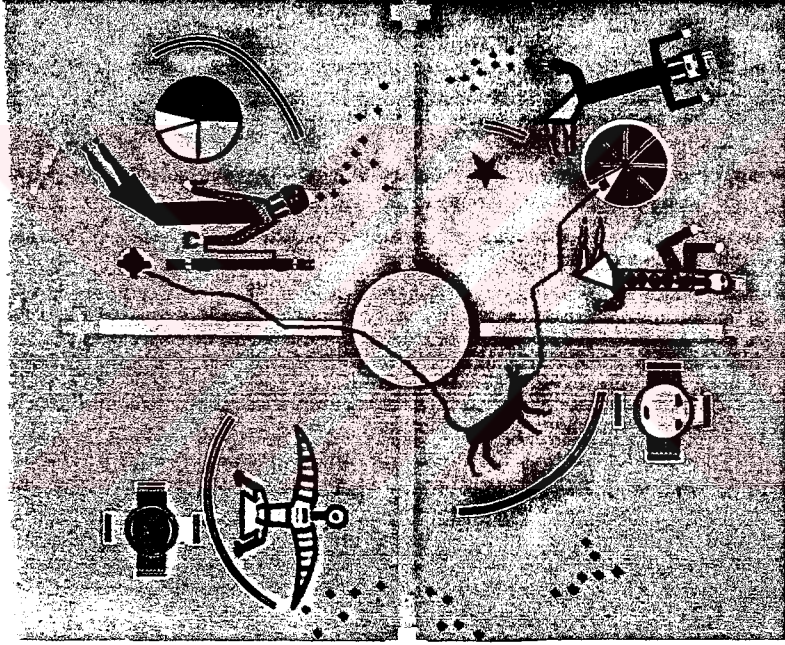
safhasının sonucunda ortaya çıkan bu duruma hangi yoldan gelindiğidir. Ruhlarla ilişki (trans hali) tanrıya yönelme, uyarıcılar, sanatsal yaratı, mucize, aşk, melankoli... bunların hepsi de bir vecd duygusuyla sonuçlanabilirler.”<sup>11</sup>



- 1 LYNTON, NORBERT,  
Çev. ÇAPAN, C.-ÖZİŞ, S. Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982.  
S.234-235.
- 2 Edit.:JUNG, G. CARL,  
Man and His Symbols, Penguin Arakana, 1990.  
S.264.
- 3 Edit.: WEİSBERGER, EDWARD,  
The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers, 1987. S. 273.
- 4  
Man and His Symbols, Penguin Arakana, 1990.  
S.264-265.
- 5  
The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers, 1987. S. 273.
- 6  
a.g.y. s.278.
- 7  
a.g.y. s.292.
- 8  
a.g.y. s.283.
- 9  
a.g.y. s.289-291.
- 10  
a.g.y. bkz. s.293.
- 11 MAY. ROLLO, Çev.: OYSAL A. Yaratma Cesareti, Metis Yay. 1987. S.45.



*çalışma sırasında Jackson Pollock*



*NAVAJO KUM RESMİ*  
*Coyote Söyleni*

## XII. YVES KLEIN : MAVİ BOŞLUKTAKİ DIONYSOS

“ Jackson Pollock’un boya damlatma tekniği bir çok genç sanatçıyı etkiledi. Yatay ya da dikey kumaş üzerinde vücudu boyanmış çıplak kadınları yuvarlayanlar oldu. (Bu son keşif 1960’da Fransız ressam Yves Klein’a aittir.)”<sup>1</sup>

“1948’de Yves Klein, Max Heindel’in “La Cosmogonie de Rose Croix” adlı kitabını edinmişti. Bu kitap, ezoterik bir Hıristiyan mezhebi olan “Rosicrucian” ların öğretilerini içeriyordu. Heindel’e göre dünya madde çağının sonuna geliyordu... 1955’de Paris’e geldiğinde “Tin”in biçime gereksinim duymadan varolacağı yeni “Uzay Çağı” geliyordu. Mavi, Heindel’in yeni çağına atıfken aynı zamanda Yves Klein’in gökyüzünün özgürlüğü imgelemiyordu. Kendini “Mavi Boşluğun Habercisi” olarak görüyordu. Klein renk olarak varolmak istiyordu. Form ve çizgi ayrılık ve sınırları çağrıştırdırken renk “Tin”i barındırıyordu... Renk, birlik, açıklık ve aydınlanma -uzayın sonsuz bütünlüğü- idi.”<sup>2</sup> Kendine monokrom Yves diyen Klein, saf pigment, altın yaprak, dişi beden, ateş ve su kullanıyordu, sanatını gerçekleştirirken.

“Yves Klein mistik sistemin evrensel döllenmesini, dolaysız aşkınlığın deney alanı olduğuna değinir... Klein’ın “Büyük Boşluk” veya “Grup O”ın sessizlik bölgesi olarak tanımladıkları gösterilerde salt simgeciliğin ötesinde pür şamanizm vardır... 1961’de gerçekleştirdiği “Cosmogoniler”de dünya atmosferini oluşturan rüzgar, yağmur, güneş ışıklarını tinsel varlıklar olarak mütalaa ederken, belki de bu eğilimin göstergesi olarak en önemli gösterilerinden birisini İris Clert Galerisi’nde gerçekleştirdi. “Cisimsiz (maddesiz) Resimsel Duyarlılık sergisinde boş duvarlara saf altınla ödeme yapılması gerektiğini söyledi. Bu ritüeller başarısızlık getirirken Gelsen Kirchen’deki opera binası için gerçekleştirdiği monokrom iki dev pano ve büyük süngerlerden oluşmuş rölyefli duvar resimlerinin yapılış nedenleri sonuçlarından daha önemlidir. Bu nesnelere sanatın barındırdığı tinsel yönsemelerin göstergelerini oluştururlar...”<sup>3</sup>

“1958’de Klein ilk yaşayan fırçasını sergiledi... 1960’dan itibaren tüm tuali mavi ile kapatacağını mavi vücut izleri bırakmaya başladı. Bu beden izlerini daha sonra tuali yakarak elde eden Klein, buradan Hiroshima’ya gönderme yapıyordu.”<sup>4</sup>

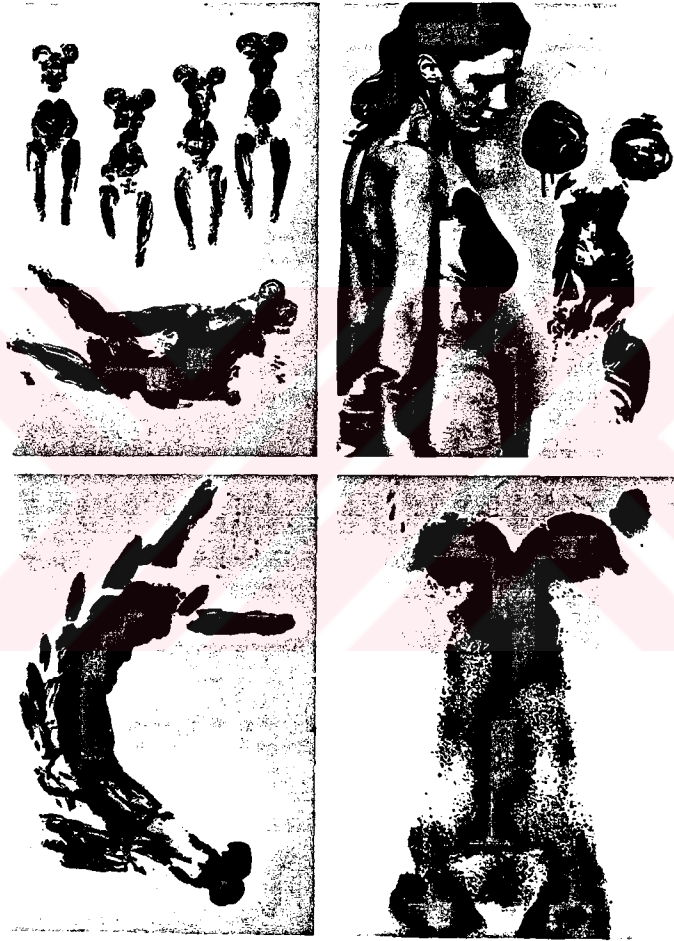
“Simya işlemlerinden biri olan “havaya yükseltme” Kitab-ı Mukaddes’de ruhun kurtuluşudur. Yves Klein 1962’de bir pazar günü arkadaşı Restany’yi çağırıp şahit olmasını istediği performansı “Le Vide-Boşluk”u gerçekleştirdi. Bu atlayış da “tek renk mavi” gibi bir içsel durumu mecaz oluşturur.”<sup>5</sup>

“Beuys gibi Klein da altını kesin duyarlılık anlamında kullanır. Üyesi olduğu gizli dernekle ilişkisinden dolayı “Parsifal Söylencesi” ni çok iyi bilmesi gerekiyordu. “Mavi Çiçek” tarafından arındırılmasından önce hiç tecrübeden geçmemiş ve bir çok cefalı denemelerden geçmesi gereken genç adam, Parsifal’e çiçek tapınağın yolunu göstermişti. “Asıl mavi içeridedir.”... Mavi altını temsil ediyor.”<sup>6</sup>

“Adorno’nun hiçbir zaman yadsımadığı şey teolojik ve materyalist öğelerin özgün bir biçimde birleştirilmiş olduğu prensibinin yalnızca Benjamin’e ait olduğudur. Benjamin’in kültürel olguları inceleyiş biçimi gerçekten de kutsal metinlerin yorumlanışında kılı kırk yararcasına çalışan bir kalem ustası gibiydi. Frankfurt Okulu, Benjamin’deki teolojik öğeleri desteklemek şöyle dursun, onu daha laik bir dille yazmaya yönlendirmek istemiştir. Bir başka deyişle, okulun düşünürleri ve özellikle Adorno, Benjamin’deki Brecht etkisi olarak değerlendirdikleri kaba, materyalist tavırları, diğer yandan da tam aksi kutuptaki teolojik yaklaşımları eleştirmelerine rağmen, bu iki kutupsal ögenin Benjamin tarafından bir araya getirilişindeki özgünlüğü de değerlendirebilmişlerdir.”<sup>7</sup>

“Benjamin’in düşüncesinde teolojik ve materyalist yönlerin birlikte varoluşu onu sanat ürününün yeniden üretimine iki farklı açıdan değerlendirişinde net bir biçimde görülmektedir. Benjamin halenin yitirilmiş oluşuna ağıt yakmakla birlikte paradoksal bir biçimde, politikleşmiş, kolektifleşmiş olacağını umduğu bu yeni sanatın ilerici potansiyelinden çok ümitliydi.”<sup>8</sup>

- 1 LYNTON, NORBERT,  
Çev. ÇAPAN, C.-ÖZİŞ, S. Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982.  
S. 235.
- 2 FINEBERG, JOHNATAN,  
Art Since 1940-Strategies of Being, Laurence King  
Publishing, 1995. S. 222.
- 3 -Edit.: WEİSBERGER, EDWARD,  
The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985.  
Abbeville Press Publishers, 1987. S. 223.
- 4  
Art Since 1940-Strategies of Being, Laurence King  
Publishing, 1995. S. 224-225.
- 5  
a.g.y. s. 227.
- 6 -Edit.: Dr. PAPADAKİS, ANDREAS C., A. D.(New Art International, Academy Editions,  
1990. S. 89.
- 7 DELLALOĞLU, F., BESİM,  
Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay.,  
1995. S. 54.
- 8  
a.g.y. s.55.



*ANTROPOMETRİLER'DEN (ANT 74 MODELİİ, ANT 64, ANT 13)*

*1960 Yves Klein*



*BOŞLUĞA SIÇRAYIŞ*

*23 Ocak 1960 Paris yakınları Yves Klein*

### XIII. RICHARD LONG : BİR SEYYAH KEŞİŞ

“Romantik gelenek Avrupa’da, ABD’de olduğundan çok daha güçlüdür ve Avrupa’lı sanatçının doğa ilişkisi daha tinsel olma eğilimi taşır. St. Martin School of London’da eğitim gören Long, öğrenciliğinden başlayarak, doğa yürüyüşleri yapmaya ve doğal malzemelerle düzenlemeler üretmeye başladı. “Yürüme” eylemini sanatının esas medyumuna dönüştürmüştür... Galerilerde doğal malzemelerle yaptığı düzenlemeleri planlanmış “rastlantısallığıyla” XVIII. Yüzyıl İngiliz Bahçe’lerini çağırıştırır.”<sup>1</sup>

“Long, sanatını yürüme eylemiyle yaratan tek sanatçı değildir, fakat en önemlilerindedir. Tanrısal erkte olduğu gibi kişiliğinde farklı bir çok yeteneği barındırır; sanatçılığının yanında seyyah, hacı, kaşif, şaman, büyücü, seyyah şair ve XX.yy.’da yaşayan herhangi bir Bristol’lüdür. İmgelemde, onunla birlikte yürürüz, ancak birçok sanatçı gibi gerçekte görünmezdir Long. İşlerinde ancak gölgesini, izini yakalayabiliriz. Oysa Gilbert-George, Beuys’un işlerinde sanatlarının devamı ve taşıyıcısı olarak mutlak görünürler (görünmek zorundadırlar). Long, insanları doğanın gözüyle görür ve yokluğuyla bize kendi varlığını hissettirir. Bedenin kullanımı ölçüm ve mapping için kullanır. C.G.Jung bunu beden ve tin, doğa ve kültür kutupları arasındaki savaşı durdurtma yönünde bir girişim olarak açıklar. Long’un önemli başarılarından biri bedeni (ni) doğayla tam bir uyuma sokmak olmuştur. Bedenin medyum olarak... bedeninin tüm değişken uyumlarını devreye sokmuştur.”<sup>2</sup>

Doğayı kullanımı “özgürce ve saygılıdır” işlerini yer (doğa) için yapar, ona rağmen ona karşı olarak değil. “Geçtiği yerler ve orada bulunan cisimlerin doğası işlerini şekillendirmede etkindir. Long’un doğaiçinde yaptığı heykellere spontane olarak gerçekleştirilirler ve bu noktadaki kalan enerjiyi kullanarak gerçekleştirilirler.”<sup>3</sup>

“Heykel eğer yürüyüşten arta kalansa, yol da bedeninin (in) gölgesidir.”<sup>4</sup>

“Long yolculuğun kendisiyle ilgili olduğu kadar, iç yolculukla da ilgilidir. Olasılıkla, bu kalan enerjiye cevap veren “izleyici” özdeşleşme ya da düşünceye dalma ile sanatçının düşüncesini anlama yoluyla aydınlanmaya (nirvana - satori) erebilir... Amaçlanan kendi değerlerini oluşturmuş bir gerçeği algılama biçimini, yani sanatçının

geleneksel rolü olan gösterme eylemini gerçekleştirmektedir.”<sup>5</sup> “Sorunun esasını oluşturan varoluş şartı daha dönmeye devam edecektir.”<sup>6</sup>

“İşler sadece çizgisel tarihi izlememekte kitaptaki imgeler, zaman, mekan ve madde arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve düşüncelere ışık tutmak üzere örneklenmiştir. Yapı az sayıdaki arketipsel formlar, -patika-çizgi-haç-daire-meandr-spiral-doğal cisimler-su-taşlar-dallar-yollar yıllar içinde yapılan ilk işlerinin doğrultusunda ve onların devamı olarak gerçekleştirdiği heykeller bir tür dört boyutlu dairevi dansı çağırıştırır.”<sup>7</sup>

“Devamlı olarak sonlar ve başlangıçlar, zaman ve sonsuzluk paradokslarıyla çalışır Richard Long. Manzara geleneğinin deneysel türevini yapan Long, doğanın iyileştirici cevherini toplayarak yeni sınır işaretleri oluşturmaktadır.”<sup>8</sup>

Şimdi Frankfunt Okulu'nun doğa-insan ilişkilendirmesindeki tesbitlerine bakalım. “...Mit, insanı doğaya tabi kılarken Aydınlanma doğayı insana tabi kılmıştır. Bu mutlak ayırım insanın içinde varolduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur. Artık bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki tahakkümünün araçlarıdır. Doğa yalnızca tahakküm etmek için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu tahakkümü aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir tahakküm yaratmıştır...Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır. Sonuçta insanı yücelten aşkın özne konumlandırılması, insanın çöküşünü de hazırlamıştır. Böylece insanın doğa üzerindeki egemenliği, hem insanın, hem insanın iç doğasının, hem de doğanın tahakküm altına alınmasıyla sonuçlanmıştır.”<sup>9</sup>

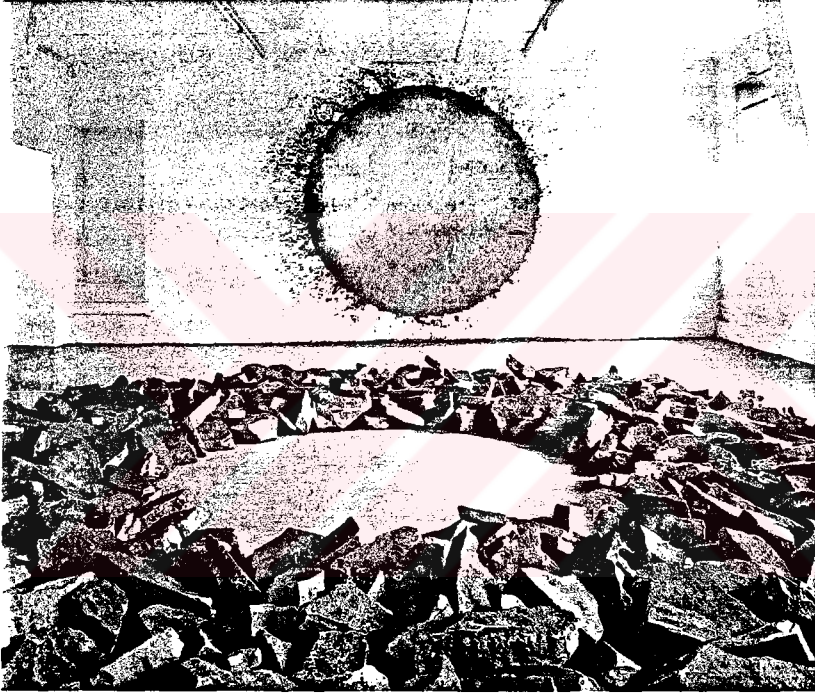
İngiliz romantik geleneğinin sürdürücüsü Richard Long'un büyük doğa alanlarının sonsuzluğunda sürdürdüğü yürüyüşlerin izlerini sergileme süreçlerinde, içkinleşen doğanın izleri olarak sunulmakta, bu iz yıkım ve tahakküm değil, yer değiştirmenin gölgeleri olarak durmaktadır. Doğa ve bedenin birbirini içkinleşmesi anlamında.

“Aydınlanmanın şeylere karşı olan tavrı da diktatördür. Doğa yalnızca tahakküm altına alınmak için hakkında bilgilenilecek bir “şey” haline geldikçe doğanın bilinmesi onun sayılara indirgenebilir oluşuyla aynı anlama gelmektedir. Bir anlamda sayılar Aydınlanma’nın miti olmuştur. Sayılara indirgenemeyen her şey bir yanılsamadır”<sup>10</sup>



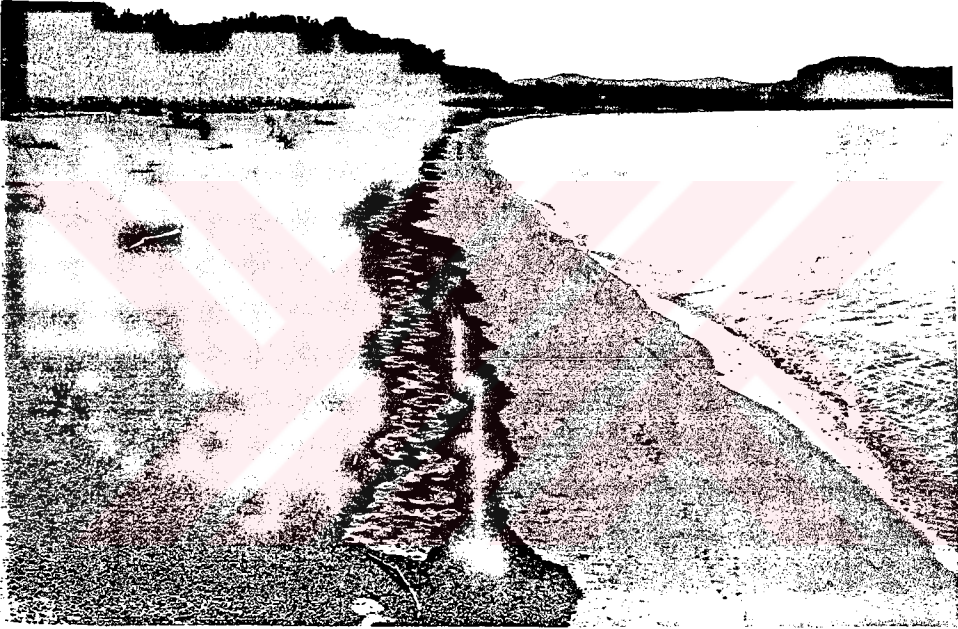
1-Edit. : LELİE, HERMAN-LONG, R.,	Richard Long, Thames and Hudson, 1994. S. 6
2	a.g.y. s. 8.
3	a.g.y. s. 12.
4	a.g.y. s. 25.
5	a.g.y. s. 29-31.
6	a.g.y. s. 32.
7	a.g.y. s. 32.
8	a.g.y. s. 39.
9 DELLALOĞLU, F., BESİM,	Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay., 1995. S. 31.
10	a.g.y. s. 31.





*BURGONYA DAİRESİ*

*karışık teknik, doğal malzeme  
1989 Richard Long*



*MISSISSIPPI SUHATTINDA YÜRÜYÜŞ İZİ*

*1988 Richard Long*

#### XIV. MARINA ABRAMOVİCH : YERSİZ-YURTSUZ TÖZÜ ARAYAN SİMYAGER

“Marina Abramovich XXI. y.y. sanatının tümüyle nesnelere arınmış olacağına inanıyor. Aydınlanmış sanatçı zihinsel enerjisini doğrudan izleyicisine aktarabilecektir. Bu yer değiştirme beden ve zihinlerimizde meydana gelenlerin farkına varmakla sonuçlanacaktır. Eşit güçlerin diyalogunu sağlayabilmek için, kamunun yaratıcılığı ile sanatçının yaratıcılığı çakışmak zorundadır. Beograd akademisi ve Zagreb’deki lisans üstü çalışmalarından sonra altı genç Yugoslav sanatçı ile başladığı yolcuğunda yeni bir sanat biçimi aramaya başladı, Abramovich. Bu istek zaman içinde, öteki ile karşılaşmada fiziksel sınırların ve zihinsel potansiyelin kişisel olarak sorgulanmasına dönüştü. Belirgin korkuların yeanilmesi yolundaki çabaları şok etkisi yarattı... Batıda yaşam sürmeye başlayınca Abramovich bu performanslara devam etti.”<sup>1</sup>

Abramovich hep bedenini kullanır, bedenini medyumlaştırır.

Saçını metal tarakla fırçalayarak tanıtırken “Sanat güzel olmalıdır” tümcesinin tekrarlanması mazohistlik bir body art uygulamasıdır. Aynı zamanda bir mantrayı tekrar etmektedir.

“1975’de tanıştığı Ulay’le beraber “Yaşamsal Sanat”ı yarattılar ve bunu gündelik yaşamlarında da devam ettirdiler. Belirli bir ikametgah kullanmamak... Sınırları aşmak... Risk almak... Hareket... Enerji. 1976-79 arası gerçekleştirdikleri performansları için belirledikleri kurallar şöyleydi: prova yok, belirlenmiş sonuç yok, tekrar yok. Performansları izleyen seyirciler iki kutbu oluşturan bu iki kişiden aldıkları devamlı yükselen gerilimi hissederler.”<sup>2</sup>

“Marina Abramovich ve Ulay’in performansında masanın üstünde duran altın külçeler vardı. Altın külçeler ruların tek yüce amacı olan “Prima Materia”yı temsil ediyordu. Simyanın sanat olup olmayacağına dair soru hala devam etmekte klasik simyacıların cevherleri işleme sokarken asıl amacı kendini tanımaktır. Diğer taraftan sanatçı dış dünya ile ilgisini sürdürürken sanatını iletişim aracı, medyum olarak görür. Bu simyager ile sanatçı arasındaki temel farktır.”<sup>3</sup>

1983'den bu yana Abramovich'le Ulay, tema olarak "Sevgili"yi seçtiler. Sevgiliye duyulan aşk tüm dünyayı kapsayacak kadar genişlemiştir. Bu, aşkın allegorik ifade biçimidir. Renkli paloroidlerle gerçekleştirdikleri teatral etkilerle aşkın insanları nereye yönelteceğinin göstergelerini sundular.

"1988'de yaptıkları son ortak çalışma "Büyük Duvar Üzerinde Yürüyüş" tür. (Çin Seddi). Tüm çalışmalarının merkezini oluşturan eril ve dişi öge, bu işte de kullanılmıştır. Ulay, Gobi Çölündeki Çin Seddi üstündeki (bu uç eril kabul edilir) uçtan yürümeye başladı. Marina ise sarı deniz tarafından (bu uç dişi kabul edilir). Dörtbin kilometreden fazla katedilen bir yolda birbirlerine ebediyen elveda dediler. Bu Abramovich için sadece bir yürüyüş değil zihinsel durumunun (kategorik olarak) iyileştirilmesi demektir. Yürüyüşü sırasında manzara içinde gömülü çok miktarda mineral ve maden görmüştü. Bu proje sonucunda "Aşıklar" adıyla açılan sergide Abramovich duvara bakır objeler yerleştirerek izleyicilerin burada oturmasını ya da yatmasını başlarını da kaya kristalleri üzerinde dinlendirmelerini tasarlayarak bir düzenleme yaptı."<sup>4</sup>

"Kendisinin doğu ile batı arasında köprü oluşturduğunu düşünen Abramovich yaşadığı toplumu (batı) rahatsız bir topluluk olarak itelendiriyor. Sanatın bilim adamları ve dini liderlerin yaptığı gibi insanlığın gelişimine katkıda bulunma amacı taşıdığını düşünmektedir. Günümüzde sanatın kötü konumda olduğunu herşeyin marelte dönüşerek sanat eserlerinin fiyatlarının çok yüksek piyasada müthiş bir manipülasyona neden olduğunu söylüyor."<sup>5</sup>

"Sanat genelde Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, burjuva toplumunun olumsuzlaması demektir. Karşı kültür oluşturduğundan sanat onu ghettoleştirerek çarpık gerçeklik içinde kaybeder sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki diğer toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Sanat özerk olduğu sürece artık düzen içinde vadrılığını sürdüremeyen ütopyanın korunup sığındığı son alan olmuştur. Bu anlamda sanat içinde bulunduğu topluma hem içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütopyasını "öteki"ni saklı tutarak aşkın eleştiri konumunu garanti etmektedir."<sup>6</sup>

“İzlediğiniz işler tümüyle toplumumuzu yansıtıyor ve çoğu nebir çözüm öneriyor ne de rahatlık duygusu yaratıyor. Fakat bence sanat toplumun sadece bir izleği olmasından daha öte bir değere sahip olmalıdır. Sanat bir gazete (içeriği) gibi olmamalıdır, çünkü günlük haberi yansıtır gibi olan sanat, ertesi gün bitmiştir... Bence sanat yapıtı tanımsal ve görselliğinin ötesindeki enerjiyi barındırmalıdır”<sup>7</sup> diyor Abramovich.

Şimdilerde işleri mineraller, metaller ve gezegenimizin taşlarından oluşacaktır. Abramovich kristalleri çok önemli buluyor. “Herkes kendi katkısını borçludur. Bu yaptığıma halen sanat denip denmeyeceğini bilmesem de bunun bir köprü (yani birleştirci) olduğunu biliyorum ve benim işleri birleştirmektir”<sup>8</sup> diyor.



- 1-Edit.: Dr. PAPADAKİS, ANDREAS C., A.D. (Art Meets Science and Spirituality), Academy Editions, 1990. S. 54-55.
- 2 a.g.y. s. 55.
- 3-Edit.: Dr. PAPADAKİS, ANDREAS C., A.D. (New Art International, Academy Editions, 1990. S. 93.
- 4 A.D. (Art Meets Science and Spirituality), Academy Editions, 1990. S. 59-60.
- 5 a.g.y. 63.
- 6 DELL M, Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay., 1995. S. 46.
- 7 a.g.y. 47.
- 8 A.D. (Art Meets Science and Spirituality), Academy Editions, 1990. S. 63.





*GECE DENİZ YOLCULUĞU*  
*Ulay, Leuyar, Tjungarrayi ile Abramovich*  
*performans*  
*1983 Marina Abramovich*



*ÇİN SEDDİ ÜZERİNDE YÜRÜYÜŞ*

*performans*  
*1988 Marina Abramovich*

## XV. ANSELM KIEFER: KÜLTÜR FÜZYONUNU DAMITAN ECZACI

“Üç hafta Dominiken’lerin misafiri oldu. Bu dönemini bir hücrede geçirerek keşişlerin günlük ayinlerine katıldı... Kararlı sanatçının karmaşık karakteri ve işlerinin göstergesiyle, Paul Klee ile benzer düşüncede olduğunu söyleyebiliriz. Paul Klee de kariyerinin başında “içinde yaşamı barındırmayan, olumlu felsefesi olmayan resmin kısmen iyi olabileceğini” düşünüyordu. Kiefer de devamlı olarak sanatı besleyecek felsefi ve tinsel kaynakların gerekliliğine inanıyordu ancak hiçbir zaman için herhangi bir ideolojik sisteme bağlı olmadı, tam tersine hepsini bilinçli olarak belirli bir mesafede tuttu. Gerçek ve mitsel konuları, mekansal ifadeleri, felsefi göstergeleri büyük, kapsayıcı iddialar ortaya koymak için serbest olarak kullanır Kiefer. Bu durumda tarihsel ve mitsel olaylar dünyanın işleyişine dair imleri sunan göstergeleri oluştururlar. Herhangi bir olay ya da konu aslında tinsel görüngü ya da ahlaki bir çıkarımı ele alır. Kiefer resminin ikonografisini çözmek için izleyicisinin Kuzey Mitleri, Wagner Operası, Nazi Savaş Panları, Dinsel ve Kutsal Kitap Öyküleri ve Simya konosonda bilgilenmiş olmaları gerekir.”<sup>1</sup>

“Kullandığı malzemeler, Beuys’da olduğu gibi doğayla ilgilidirler ve ezoterik gizemleriyle bir yandan da doğanın maddi varlığını aşarlar. Ölüm, yıkım ve yenilenme ile saplantılı olarak ilgilidir Kiefer.”<sup>2</sup>

İşlerinde malzeme olarak metal çok kullanılır. “Demirci” ise sanatçı için kullanılan en eski metaforlardan olup, aynı zamanda soy olmayan metalleri altına çeviren (Hıristiyan sembolizminde ruhun kurtuluşu) simyagerdir. Samanı da malzeme olarak kullanmaktadır. “Samanın organik olarak bozulması yaşamın doğal döngüsünü yansıtır.” Sanatçının kendi ifadesine göre mayalanma ile şekil değiştiren saman yalnızca ruhun kurtuluşu ve simyaya referans vermekle kalmaz aynı zamanda Almanya’nın hastalıklı tarihih sürecine dair karamsar bir çıkarımda bulunur. Kendini yokeden organik maddeler daha önce İtalyan Arte Povera’sında görülür. Ancak burada malzemenin kalıcı olmayışı sanatın metalaşmasına bir saldırıdır. Nesnelerin barındırdığı alım-satım ilişkileri bu tinsel eyleyişi tecimsel bir nesneye dönüştürmektedir.

“Jean Michelet’nin kitabı “Devrimin Kadınları”nı bir işinde uygulamıştır. Kahramanlarının adını kurşun sayfalara yazmıştır. Burada simyasal dönüşüm olan kurşunun altına dönüşmesi koyu-kararsar bir sebolizmle gösterilmiş ve ölü-kuru çiçekler de malzeme olarak kullanılmıştır. “Kaplarn Kırılışı” Tanrının “On Emir”ini taşıyan sefirotu konu alır. Bu konstrüksiyonda Tanrı ilgisini saklayan kaplar vardır ve gökyüzünün en değerli katından gelen kutsal bilgileri içine alır. Burada dokuz kabın adı belirtilmişken gizli bilgi olan birinin adı yoktur. Bunlar yanında bu iş yakın tarih Nazi Dönemi Almanya’sına gönderme yapar.”<sup>3</sup>

Bir çok toplumda Tufan Efsanesi ve onun benzerleri, insanlığın doğduğu suya ve yaşama gönderimde bulunur. Bu mitlerde bir yokoluş değil, formsuz olanla yeni bir yaratma ve doğuşun müjdesi vardır. (Kiefer’in Nürnberg işine bakınız).

“Kiefer otantik doğu düşüncesi Yin-Yang ile ilgilendi. Mitsel konuları kutsal üçlemeleri devam ettirdikten sonra tarihsel ve dünyevi olan öykülerle ilgilendi. Amaç tarihsel olayların betimlenmesi değilse de belli bir hareket noktası oluşturarak kapalı bir yorumsama getirmektir. Kiefer’in ikonografisi belirmeye başlamıştır. Koyu, geceyi çağrıştıran, ufuk hattı çok yukarılarda (yani yavaş perspektif) ve kaçış noktasına izin vermeyen bir yapı kurar. Yer, yüzümüze ve yere çok yakın bir uçuş halini andırır. Yanık peyzajın karanlığı karakteristik bir tema olarak ortaya çıkar. Max Ernst’ de olduğu gibi toprak insanın kederini yansıtan bir mecazdır. Doğanın kutsanması ya da kutlu doğa yoktur. Melankolik ışık, yüksek ufuk hattı, bir çeşit klostrufobik atmosfer oluşturur. Sevaş alanlarında Kiefer’de yol, ölüme götüren yoldur. Klostrufobik atmosfer seçeneksiz tek yola işaret eder.”<sup>4</sup>

“Kiefer’in sanatsal ve entellektüel gelişimine yüzyıl başındaki Alman sanatçılarn gerçekleştirdikleri dönüşümün paralelliğinde bakılmalıdır. Büyük Batı geleneğinden v yekpare batı tarihinden kopuş Alman Dışavurumcuların başlattığı bir tavidir. İkinci kuşak savaş sonrası Almanya’nın bunalımları ve Doğu Alman kesiminde kalan sanatçılarn başlattığı ikinci daga hareketi ve kimlik arayışının altının çizilmesi ve yeni oluşumun gerekliliğini gündeme getirdi. II. Dünyü Savaşa’ndan 60’lara dek Alman sınıfı oldukça dağılmıştı. 60’larda Amerikan Pop, Op, Minimal, Hard Edge’in baskın erkine yenilmişti. Bu esiniyetik dönemde az sayıdaki kimi sanatçılar gerçek Alman

bakışını oluşturacakları bir kopuş özlemi duyuyorlardı. Kiefer 70'lere dek bu oluşumdan haberdar değildi. Bu dönemde farklı oluşum yaratmaya çalışan sanatçılar Alman temalarını öneriyorlardı. Penck ve Baselitz konularının genel soyut değerlerden bilinçli olarak uzaklaştırdılar... Henck'in rimitiv ve irrasyonel resimleri Alman'ların yaşamını düzenleyen mantıki sistemlere karşı çıktı. Penck ise Jungle'dan mağarasına sığınyordu. Bu sanatçılar Amerikan sanatının biçimsel etsinidne çok kültürel hegemonya ile kuşatıldıklarını düşünüyorlardı. Sigman Polke ve Gerhard Richter'in ödünsüz modernizmi sorguladıkları ironik resimlerdi. Fluxus hareketi yine bu karşı çıkışın göstergesidir.”<sup>5</sup>

“Germen hatta faşist temaları kullanan Kiefer, romantik post modern sanat çerçevesinde eleştirel politik sanatçılardandır. Nurnberg’de bir yandan Alman tarihinin naziler tarafından lekelenişini ve yeniden ekime hazır geniş alan (olanaklara) yol açışını işaret eder. Çek şair Paul Celan’ın soykırım için yazdığı şiir Kiefer için bir anahtar imge olmuştur. “Senin altın saçların Margarethe/ Senin küllü saçların Shulamith”... Alman kız ve musevi kızkardeşi bir zamanlar beraberlerdi. Şimdi ise tarih ve kederle koparılmış bir toplumun mecazını oluşturmaktalar.”<sup>6</sup>

“Kaplarn Kırılması” ilgi-Yüce’nin Bilgisine vakıf olmaya gönderme yapar, aynı zamanda savaş öncesi Almanya’sının özellikle Yahudi ayrımcılığına işaret eder.

“Kiefer Andy Warhol’un kendisini çok etkilediğini söylemektedir. Resin gerçek ve sanal derinlikleri... “Bu yanılısamanın amacı insanları içerni çekmektir” diyor Kiefer. Burada Warhol’la bağ kurabiliriz... Benim resmim çok satıhda. Yanılısamayla resmin katmanlarına götürüyor, yani resmin düşünsel yapısına...”<sup>7</sup>

“Kiefer, sanatın hizmetini palet sembolüne yüklemişti. “Neron Resimleri”, “Resim=Yakma”da sanatçının düzeltici ölçütlerinin ne kadar sert bir karakter taşıdığını gösterir. Sanatçı ve diktatör kişiliklerinin yakınlığıyla ilgi kurar.”<sup>8</sup>

“Meçhul Ressamlara Abideler”: “Bu resimler Kreis’in “Asker Anıtı” tasarımlarını çağırıştırır. Nazi dönemi mimarları gibi Mısır ve diğer kayakları birbirine karıştırarak evrensel “Meçhul Ressam Anıtı”nın arke tipini oluşturmaya çalışır. Birbirine çok

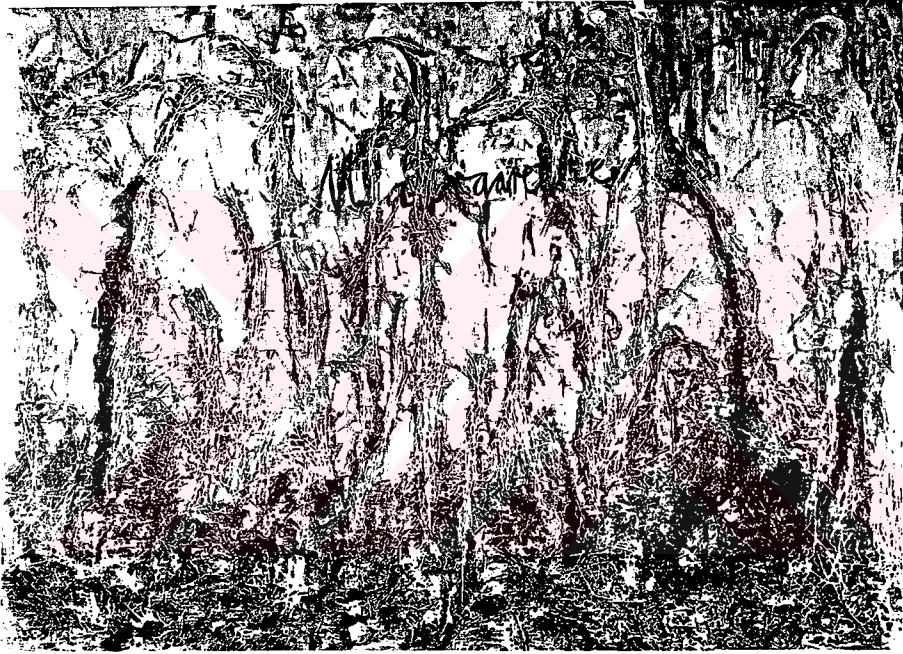
benzer iki resimdeyse Kiefer sanatçı kişiliğın detaylı bir açıklamasını yapar. “Meçhul Ressam’a” ve “Athamor” mimari özellikleri Speer’in Hitler için tasarladığı avlulu yapıya çok benzer. “Meçhul Ressam’a” da tören anıtlarının konacağı yerde Kiefer “palet” yerleştirir... Ölüm ve kutsal krallık karşı karşıyadır; palet ise aradaki köprü. “Athamor”da aynı yapı yanmış ve parçalanmış durdadır. Girişler yıkılmıştır ve yanma gökyüzünü etkileyerek gökkubbeyi kirletmiştir.”<sup>9</sup>

“Ateşin kaynağı Athamor’da gizli ateşin ustası ve onun büyük işine gönderme yapar. Ocakta yapılan işlem ve birleşmede ““Ateşin kaynağı Athamor’da gizli ateşin ustası ve onun büyük işine gönderme yapar. Ocakta yapılan işlem ve birleşmede “Yüce Tin” yerine işlem hızlandırıldığı için işleyiş doğal olmayabilir ve şer bir hükümlanlık cehennemin ocağından işi türetebilir.”...<sup>10</sup>



- 1 ROSENTHAL, MARK, Anselm Kiefer, Chicago and Philadelphia, 1987. S.10.  
2 FINEBERG, JOHNATAN, Art Since 1940-Strategies of Being, Laurence King  
Publishing, 1995. S.410.  
3 a.g.y. s. 413.  
4 WHEELER, DANIEL, Art Since Mid-Century, Thames and Hudson, 1991.  
S.134.  
5 Anselm Kiefer, Chicago and Philadelphia, 1987. S.12.  
6 Art Since Mid-Century, Thames and Hudson, 1991.  
S.314.  
7 a.g.y. s. 315.  
8 Anselm Kiefer, Chicago and Philadelphia, 1987. S.60.  
9 a.g.y. s.115.  
10 a.g.y. s.115.





**MARGARETHE**  
**280x380 cm.**  
**tual üz. saman ve yağlıboya**  
**1981 Anselm Kiefer**



*ATHANOR*

*225x380 cm.*

*tual üz. fotoğraf, y. boya, akrilik gomalağ, eriyik, saman*

*1983-84 Anselm Kiefer*

## XVI. ALICE AYCOCK: KAOSMUSTA KIRILGAN ÇOCUK OYUNLARI

“Onu yarararak ortaya çıkarmak istiyorum. Makina bir alettir, alet ise bedenün düşünsel uzantısı... Çalışmalarım ise yaşadığımız döneme ait kişisel bir girişimdir... Duchamp’ın bir ayağı orta çağda ise diğer ayağı quantum mekaniğindeydi. O, bu fikirlerle düşünsel bir oyun yarattı... Ben tarihle oynuyorum. Bu arada, bilimle de oynamak gerekir.”<sup>1</sup> diyor Alice Aycock.

Babası inşaat mühendisiydi... “Geceler boyu onun çalışmasını izledim. Sonra bana oynamam için yaptığı maketi verdi ve evi inşaa etti. Ev, içinde büyüdüğüm evdi. Bu benim için çok önemli bir deneyimdi. Bir şeyi düşünsel anlamda sahiplenmek, denetlemek, bütünü görme, tam anlamıyla elinde tutup, sonra onun içinde olmak. Büyük ve fiziki bir yapı tarafından kuşatılmak... Bana yaşayacağım bir mekanı kavramsallaştırmak olanağı çok küçükken verildi. Tüm duygusal heyecanların yaşandığı ve aynı zamanda görsel bir kavram.”<sup>2</sup>

Alice Aycock’un sanatına güçlü düşgücü karakterini veren şey, birbirinden farklı mantıkla yaklaşımların eriyerek ortaya çıkardığı yapılardır. Tek bir işle evrenin yapısını açıklayan bir şema, bulutlar üstünde uçuşan bir Rönesans Meleği, nükleer deney makinalarının parçalarının planlarını... birarada bulabiliriz. Bunlardan herbiri Aycock’a bir düşünce sistemi çağırıştırır. Aycock bunları biçimlere ve işleyen makinalara dönüştürür.

“Aycock sanatını çeşitli buluşların ve fikirlerin gerçekleştirildiği bir alan ve herhangi bir zaman diliminde yapar. 1970’lerin çoğulculuğunun samimi yansımalarıdır işleri. Heykele disiplinlerarası fikirlerin keşif alanı gibi yaklaşmakta ve yarattığı açık sistem tüm ölçüt ve kriterleri dinamitlemektedir... Aycock’un büyük ölçekli işleri zengin öykülerle oluşturulmuştur. Bilimsel deneyler tarihi, dilyapıları, çocuk fantazilerini tarayarak ve kendini bunların bir parçası kılarak, girdap ile, evrene bir delik açarak, Cennete ulaşmaya çalışmaktadır.”<sup>3</sup>

Gizem ve simya sanatının en önemli kaynaklarından biridir; o da işlevi olmayan makineler inşaa etmiştir (Duchamp...) Arzu-istek makinaları endüstriyel gerçek

makinaların sureti olarak üretiliyor herhalde. Korku, neşe, sanrı üretebilen makinalar...

“Aycock’un 1970 ortalarında gerçekleştirdiği işleri klostrufobiden çöşkuya çeşitli duyuların örgütlendiği fiziksel tepkiler yaratmayı amaçlamaktaydı. Gerçekleştirdiği işlerinde çeşitli kültürlerin izleri vardır. Mısır pirametleri, Miken kovan formu mezarları gibi birçok mekanın duyumsanması (daha doğrusu o mekansallığın duyumsanış biçimi yeniden yaratılır)... Tehlikeli durumlar ise park eğlencesi halini alır. Bekar makinalarında tehlikeli yaralayıcı malzemeler kullanmıştır. Duchamp’ın mecaz olarak kullandığı parçalayıcı, kesici aletlerin işlevleri bu işlerde fiziksel olarak hissettirilir. “Hayalet yakalama ve üretme aleti” çelik, cam, kablo, sahne spotları, canlı insan, sabun köpüğü gibi malzemelerden üretilmiştir... Bu iş elektriğin ilk keşfedildiği yıllara gönderme yapar, o dönemde insanlar bu keşiflerin büyüü olduğu ve bu yolla ruh çağrılabilceğini düşünmüşlerdir... Bu iş ilk sergilendiğinde Aycock duvara bir şizofrenin rüyalarından alıntılar yazmıştı. Bu insan gerçekten de hava olduğunu düşünüyordu, Alaska’yı yaratmıştı ve kendine duvarlar boyunca sürüklendiğini... ve insanların ancak hayal edebilecekleri deneyleri yaşadıklarını düşünüyordu.”... Bu adam mekan ve zamanda yer değıştirdiğini düşünüyordu.”<sup>4</sup>

“1980’lerin ortalarında işler mecaza kaymaya başladı. Büyü, özlem ve rüyaların gizemli tehditi sözkonusuydu. Genelde işlere konan adlar sözel ve anlatısal gözükse de ardışık mantıksal dizine uymazlar... “Kovam, Başımında Delikler, Rüyamda Delikler”. Bunlar bir çocuk ruhunun kırılğanlığı, masumiyeti ve acımasızlığıdır.”<sup>5</sup>

“Soyut ve felsefi eğilimle “Kabe’nin Çevresinde: Cam Boncuk Oyunu”nda, evren bir oyun tahtasına dönüşmüştür. Rönesans desenleri Aycock’un daha önceki işlerindeki eğriler Walter Gropius’un tümel tiyatro prototipleri ve Kabe’nin izlerini taşır. Bu, aynı zamanda bilinmeyen ve çözülemeyene de gönderme yapar.”<sup>6</sup>

“Hayat Ağacı Düşü: Dünya Düzeni ve/veya Diğer Dünyaların Düzenleri Üzerine Kitabın Özeti” 1990-92 yılları arasında gerçekleşti. Amfitiyatro düşey hattı... Üstünde yürünmesi olanaksızlaştırılmış... Aynı zamanda Hint Gözlem Evleri... DNA’lar... Gropius Tiyatro’sunun kesitleri... Ortaçağ ve Rönesans dinsel resimleri.

Bu konstrüksiyonda renk olarak beyaz, dünyamızdaki eksik arıklığın, arkadaki doğa ise Cennetin mecazıdır...”<sup>7</sup>

Arzu Makinaları: ...doğa... masal...evren... korku...oyun...heyecan...arzu...kırlanlık...inanç...-Alice Aycock'un işleri katmanlardan oluşuyor ve bu düşüncelere ötekilere- ötelere taşıyor.



1 FINEBERG, JOHNATAN,

Art Since 1940-Strategies of Being, Laurence King  
Publishing, 1995. S.388.

2

a.g.y. s. 390.

3

a.g.y. s. 388.

4

a.g.y. s. 391.

5

a.g.y. s. 391-392.

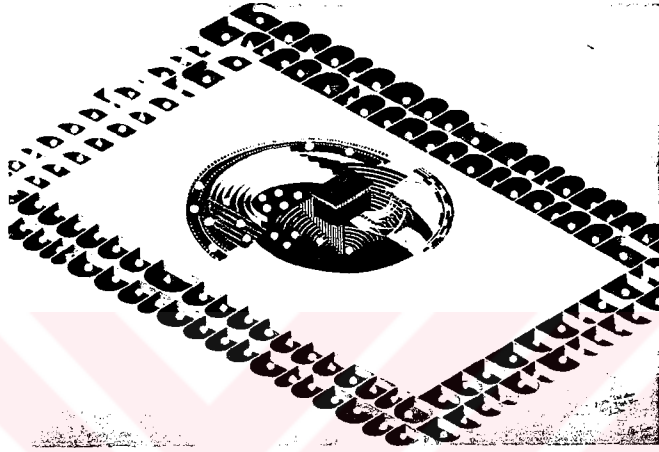
6

a.g.y. bkz. S. 392-395.

7

a.g.y. bkz. S. 394-395.





**KABEYİ TAVAF: CAM BONCUK OYUNU**

*146x210 cm*

*kurşunkalem, pastel, suluboya*

*1985 Alice Aycock*



*HAYAT AĞACI : ...  
610x457x244 cm.  
boyalı metal, fiberglas, ahşap  
1990 Alice Aycock*

## XVII. ÖMER ULUÇ: FARKLI YERLER, DEĞİŞKEN SURETLER

“Sanatçının bilinci resimde herşeyden daha fazla önem taşır. Kimileri resmin el yeteneğine dayandığı kanısındadır. Oysa el yeteneğini yönlendirecek bilinç esere gerçek değerini verir.” diyor sanatçı.

“Sanatçının bilincinin devraldığı gerceğin olanaklarıyla hesaplaşılması halinde anlam taşıdığını, bilinç içeriğinin bunun dışında mesela ideolojik temsiliyet açısından, kendi varlık nedeninin dışında yüklerle yorumlandığı koşullarda anlamını yitireceğini ancak bu hesaplaşma gerceğin kendine yönelik olduğu zaman kendi durumunu ve oluşma koşullarını anlamlandıracaktır. Sanat ediminin gerçeği toplumun gerçeğine özdeş değildir. Bu gerçeklik aşkınlaşmış bir gerçekliktir.”<sup>1</sup>

Burada karşımıza çıkan bu olgular doğrultusunda Frankfurt Okulu'nun yaklaşımı olan “Bilinç ve Madde”, “Özne ve Nesne” arasındaki açık uçlu negatif dialektik sanat ve gerçeklik için de sözkonusu edilebilir.

“Sanat eserinin dünyası sözcüğün geleneksel anlamıyla gerçektir. Çünkü o kurgusal bir gerçektir. Ancak onun gerçek dışılığı verili gerçeklikten bir eksiği olduğu için değil aksine fazlası olduğu için ve aynı zamanda niteliksel olarak da ötekini temsil ettiği içindir.”<sup>2</sup>

Ömer Uluç devamlı devinim halindedir. Yer değiştirir, yaşadığı yerler sonsuza yürüyen bir keşiş yürüyüşü olmasa da devamlı yer değiştirme, duraklar (durma noktaları) ve füzyon sözkonusudur. Bu yer değiştirmelerin yaşamdaki tortuları bıraktığı izleri, aracı-taşıyıcı olarak kullandığı tuallerinde de gözlemliyoruz. Hiç bir şey sonsuza dek “orada” kalmamakta, “oradaki” sadece izdüşümü olmaktadır. O gölgedir, yaşanmışlıktır. Uluç, resmindeki sürekli devinime nasıl bakmaktadır?

“Benim için hareket, tek ve aynı hareket daha doğrusu belli bir hızda giden tekdüze bir harekettir. Bu hareketin tekdüzeliği ve hızı değişmediği, kendi enerjisiyle devam ettiği sürede imajlar büyük benzerlikler içinde oluşuyor, hareketteki ve hareketin hızındaki değişimler imajlar arası değişimlere bir şeye benzemenin başka bir şeye

benzemeye dönüşmesine yol açıyor. Hareket imajdır, hareketin ritmik ayrılığı ya da farklılığı imajlar arası benzerlik ve farklılığı yaratıyor. Bu imajlar arasındaki benzerlikler içinden görülen farklılıkların aslında ne kadar az olduğunu her şeyin birbirine bir anlamda ne kadar benzediğini gösteriyor. Hemen hiç bir şey durağan ve sabit değil, sürekli değişkenlik içinde, hareketin her kopuşu yeni bir imaj veriyor.”<sup>3</sup>

Kozmos ve Kaos’un amalgamı olan espas ve suretlerini gizleyen varlıklar evrenini gözlemliyoruz Ömer Uluç’un sanatsal sürekliliğinde... Otantik doğu düşüncesinde olduğu gibi her şey “tek” likten türemiş olarak birbirlerine her an hızla dönüşebilirler. Mikro ve makro ölçekte birbirlerine akabilirler. Bazen kadraj içinde kalamayıp, dışarı taşan varlıklarıyla yaşamlar “kendilerini” var etmeye devam ederek birbirlerine akmak için, kendi evrenlerinde durmaktadırlar.

Varlıklarının duruşu çok ilginç yankılara neden olmaktadır. Resimdeki “espri” ve “terör” heran birbirine dönüşmekte, bu da sanatçının yarattığı devinimi düz anlamda hareketin ötesinde algılatmaktadır bence. Belki bir de “kuşku” halini ekleyebiliriz bu diziyeye.

“Sanatın ve sanatçının, sonra yazarın ölümü, Paris’te sosyolog yazarlar böyle konuşuyor. Bunu kabul ettiğimizde son sanatçılardan olabilmemiz insana hoş bir duygu verebilir. Aramızda belki birisi de son sanatçı. Düşünün ki mağaradan bu yana süren bir cinsin sonuncusu sizsiniz.”<sup>4</sup>

XX. y.y. “Jungle”ı dehşet, umursamazlık, acı ve eğlenceyi birlikte duyumsatıyor ve sanatçılar kaos ile dinginlik kutuplarında yolculuk ederek çağlarını kendi mikro evrenlerinde yeniden yaratıyorlar. Bence Ömer Uluç kişiliğinin “maske”, “gölge”, “anima”, “animus”unu sanatında öne çıkartarak yansıtıyor. Çağın “aura”sı piritivizmle birlikte varoluyor.

Yaratıklar evreni; tıpkı şaman geleneğinde olduğu gibi, -şaman olarak sanatçı- Ömer Uluç’un denetimindedir ve sanatçı heran suret değiştirmekle diğer varlıklara akmaktadır.

Şimdi yine biraz şaman öykülerine bakalım: “Başlangıçta, Sibiryalı Buryat’larının öykülerine göre batıda Tanrılar, doğuda kötü ruhlar oturuyorlardı. Tanrılar hastalık ve ölümü tanımayan insanı yarattılar. Kötü kader ve hastalık insanlara kötü ruhlarla gidebilirdi. Tanrılar göküzünde, yaşanan acıları seyrettiler ve yeryüzüne (insanlara) yardımcı ve koruyucu olması için bir kartal gönderdiler. Böylelikle kartal ilk “Şaman” oldu. Fakat insanlar bu “Güneş Kuşu”nun görevini anlayamamışlardı; konuşmasını çözemediler ve “Kuş” gökyüzü imparatorluğuna geri dönmeye zorlandı. Göküzüne tanrılara döndüğünde ise kartala yeryüzüne döndüğünde ilk karşılaştığı insanın suretine bürünmesi öğretili. Kartal aradaki evrende durdu, ağaçların altında uyuyan bir kadın gördü...”<sup>5</sup> Buryat’lara göre şaman, kartal prototipine bürünmüştür. O bir kuştur.

“Kutsal Kitap’daki dünyanın yaratılışı hikayesine dönersek hayvanlar birer birer öne çıkıp yaratıldıklarını ve bunun “iyi” olduğunu söylerler. Günümüzde de hayvanların belirli anlarda gizemli bir biçimde aynı izlenimi vermeyi sürdürdüklerini görüyoruz.”<sup>6</sup>

- 1 ERGÜVEN, MEHMET, Yoruma Doğru, Y.K.Y., 1992. S. 56.
- 2 DELLALOĞLU, F., BESİM, Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay., 1995. S. 56.
- 3 -Edit.: ONAT, T.-DEMİRTAŞ, S. Ömer Uluç, Derimod Kültür Merkezi yay. No.4, 1990. S.20-21.
- 4 a.g.y. s. 21.
- 5 HALİFAX, JOAN, Shaman, Thames and Hudson, 1994. S. 23.
- 6 Metin: BERGER. JOHN, Ömer Uluç, Galeri Nev, A4 Ofset, 1995. S.6.





*DIŞARI ÇIKAN CANAVAR*

*120x120 cm.*

*karışık teknik*

*1995 Ömer Uluç*



*PEMBE KADIN, BİR FİGÜR, İKİ KUŞ*

*150x150 cm.*

*tual üz. akrilik*

*1994 Ömer Uluç*

## XVIII. FORM YARATMA ve KÜLTÜR İLİŞKİSİ

Form kültürle eşitlenir. Cisim antikültürel konumun taşıyıcısı olmaktadır. Levi-Straus'a göre "Sanat biçimsel bilgi ile söylensel (mitolojik) ya da büyüsel düşünce arasında yer alır. Biçim, sanat ve söylen birbirinden farklı da olsa gerçeği bir bütün olarak algılamayı amaçlar."

Adorno'unun esteki düşüncesinin temelinde özne nesne ilişkisinin kesin dialektiği yatar... Sanat eserinde ifadesini bulan öznellik ona eserin en özel hareketlerinde durulaşabilen ve biçim ve tekniğinde süreç içinde çökelen çok farklı toplumsal deneyimlerin billurlaşmasına olanak tanır. "Eleştiri monodolojik özerkliğine kesinlikle saygı gösterdiği eserin içselliğine dalarak öznenin, çağının toplumsal çelişkilerinin nasıl abzorme ettiğini ve eserinde nasıl biçimlendirdiğini deşifre etmeyi amaçlar."<sup>1</sup> Frankfurt Okulu'nda çağ ile sanatsal üretim arasında bir çeşit eşözlülük ilişkisi bulunur. "Taklit ya da yansıma" gibi yüzeysel mekanik biçimde açıklanamayan bu edim, çağa dair olanın içselleştirilerek yeniden farklı bir üretimle ortaya konuşudur. Bu ortaya koyuş verili gerçekliği aşan kollektif yönsemeli kapsayıcı bir "öz"le olasıdır. Aketipler ve kollektif bilinç dışının kapsayıcı etkisi sözkonusudur. "Schiller'e göre insan iki temel dürtüye sahiptir. Duyusal dürtü ve biçim dürtüsü. Duyusal dürtü insanın fizik varlığından ya da duyusal doğasından ileri gelir. Biçimsel dürtü ise insanın mutlak varlığı ya da onun ussal doğasından çıkar. Marcuse'e göre bu iki dürtünün ilişkisi yerleşik uyurlukla bir zıtlık içindedir... Bu çatışma çözümlenmesi gereken bir çatışmadır... İki dürtü arasındaki böyle bir uzlaşma bir üçüncü dürtünün işi olmalıdır. Schiller, bu üçüncü aracı dürtüyü "Oyun Dürtüsü" olarak tanımlar... Kendisinde her iki dürtünün bağlı olarak etkide bulunduğu oyun dürtüsü zamanı ortadan kaldırmaya oluşu mutlak varlıkla değişmeyi özdeşlikle birleştirmeye çaba gösterecektir."<sup>2</sup>

Ernst Fischer "Biçim belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkmasıdır. Özün ayrılmaz özellikleri devinim ve değişimdir. Biçim... Sadece belirli bir kümelenişi birdengeye getiriştir. Biçim, temel tutucu yönsemeyi, maddenin bir süre için dural bir konuma geçmesini açıklayan sözdür. Oysa öz kimi zaman belli belirsiz, kimi zaman büyük devinim içinde durmadan değişir, biçimle çatışır Biçimin sınırların yıkar,

yönettiği yeni biçimler için de ilk öz olarak bir süreci yeniden dengeyi sağlamıştır.”  
der.

Ömer Naci Soykan şöyle diyor: “Yanlış sanatın, bilimin, felsefenin bir biçimi kültür endüstrisidir. Kültür metalaşarak endüstrinin sadece bir sektörü olur. Sonunda böyle bir endüstri toplumunda insan da bir meta-nesne haline gelir. Bu insanın şeyleşme durumudur. Bu durumdan insanı kurtaracak olan yine insandır, bireydir, kurtulma aracı yine sanattır, kültürdür.”<sup>3</sup>



1 DELLALOĞLU, F.. BESİM,

Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay.,  
1995. S. 62.

2

a.g.y. s. 60.

3

a.g.y. s. 8.



## XIX. ÇAĞDAŞ SANAT, “ÇOĞALTIMLAR” ve KİTLE KÜLTÜRÜ

Bu konuda önce Rene Block'un “Çoğaltım” (Multiple)lar konusundaki tesbitlerine bakmakta yarar görüyorum. Rene Block “Multiple düşüncesinin temeli sanat pazarının demokratikleştirilmesiydi. O nedenle çoğaltılıyorlar. Aslında onun uzun bir hikayesi var. Multiple'lar ilk kez ready-made'lerle başlıyorlar. Duchamp'ın 1913'lerde başlattığı bu ready-made'lerden kala kala sekiz adet kaldı ve Schawartz Galerisi'nde sergileniyor. Bunların dışında hiçbir tane kalmadı. Bu multiple'ların ortaya çıkışında çok etkili bir kişi daha var, George Macunias. New York Fluxus hareketini başlatan kişilerden biri olarak o da sanat pazarının karşısındaydı. Bunun çözümünün Sovyetler Birliği'nde olduğundan farklı biçimde çözüleceğine inanıyordu. Ona göre sanat eseri anonim bir karaktere sahip olmalıydı., satılabilecek bir giyati olmalıydı ve özellikle bunların çeşitli Fluxus edisyonları bu düşünceler sonucunda oluştu. Altmış kadar kutu edisyonu vardı ve bazı sanatçıların işlerini satmak üzere tasarlanmıştı. Daha sonra çoğaltım tekniğinin dağıtım (satışı)na dair sorunsal belirtilerek buna da çözüm bulundu”<sup>1</sup>

“Ready-made'ler tüm sanat dogmaları ve geleneklerine alaycı bir yaklaşımdır Duchamp' a göre. “Sanatı tanımlayabiliyoruz ? Herkes buna çalışıyor ve her yıl sanatın ayrı bir tanımı sözkonusu. Bu bütün zamanlar için geçerli bir tanım yoktur anlamına gelir... Kökenbilimsel olarak sanat “yapmak” demektir, “elle yapmak”. Oysa ben, sanat dediğim bu nesneyi hazır aldım. Sanatın yadsınmasının bir biçimidir bu. Ready-made'lerin estetik değeri yoktur... Ready-made'lerin ortaya çıkışı, sanat dışı öğelerin ilk kez estetik gönderim çerçevesini kırmısanı belirler. Bir nesne estetik alana taşındığı anda işlevini yitirmiştir...”<sup>2</sup>

“60'lı yılların sonuna doğru Köln Sanat pazarı'nın oluşmasıyla çözüm bulma aşamasına girmiştir” diye devam eden Rene Block'un konuşması sanat eserinin kitleye maledilmesi demokratikleşmesi gibi olumlu etkilerin yanında, sanki asıl etkinin sanat eserinin paradönüşümsel pazar nesnesi olarak metalaşması yönünde ivme kazanmış olduğu çağrışımını yapıyor.

Burada hemen Walter Benjamin'e bakmakta yarar var. Demokratikleşmenin (hale kırılmıştır sekülerleşme ile ) ikinci yüzüne bakalım. Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat yapıtı" adlı denemesinin önemi büyük estetik eserlerle özdeşleştirilen ve onları takdire şayan, eşi benzeri olmayan nesnelere kılan halenin kapitalizmin gelişmesi ve kitlelerin değişen toplumsal önemi nedeniyle kati bir kayış yaşıyor olmasıdır. "Yeniden üretim bir kere kitlesel temele oturduktan sonra, sanatsal metalar benzersiz, karizmatik, büyüleyici olma niteliklerini yitirmekte ve kültürün estetik unsurunun altı oyulmaktadır. Benjamin bize kültürün demokratikleşmesini tasvir etmektedir. Halenin çağdaş çöküşü. Çağdaş kitlelerin nesnelere mekansal ve insani yeniden üretimi kollektivist toplumsal ilişkileri aracılığıyla insanileştirmesidir."<sup>3</sup>

"Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil kendiliğindenliği olmayan şeyleşmiş bir kalp kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarından eski kitle toplumlarında olduğu gibi birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kültürün stilize barbarlığı içinde yokolup gitmiştir."<sup>4</sup>

"Ressamlar çok para kazanıyorlar... Herşeyden önce üretim geliyor ve üretebildikleri kadar üretebiliyorlar...Endişelenmeliyim doğal olarak. Bu daha önceleri yoktu. Sanatçı kimseyi ilgilendirmiyordu... Çalışma istendiği için sürdürülüyordu. Oysa şimdi sanatçıya başöşeyi veriyorlar: Ev sahibinin sağındaki yeri...Ressamlar bir kişisel sergi kotarınca bundan böyle işlerin yolunda gideceğini sanıyorlar. Kendilerinin kurulan tuzağın ayırımında değiller. Bu gün size söylediğim gibi yığınla dahi var...Halk herşeyi berbat ediyor. Sanatçıyı başarılı olduğuna inandırıyor, sonra, posasını çıkarıp atıyor bir kenara."<sup>5</sup> Bu sözler Duchamp'a aittir.

Joel Kovel'e göre "Dünyanın büyüsunü yitirmesi gündeme gelmektedir. Tinen uzaklaştırma projesi, teknokrasi, doğanın yenilgiye uğratılışı, kutsal olanın kaybedilişi ve bütünün birbirinden kopmuş parçalara ayrılışı ile ortaya çıkmıştır.

"Kitlesel olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlamasıyla birlikte sanat metalarının karakterinde önemli değişiklikler oldu. Burada yeni olan sanatın tüketim metaları içinde gururla yerini almasıdır"<sup>6</sup>

Sanatın gündelik lüks tüketim nesnesi olmasından ziyade içselleştirilmesine yönelik çaba ve yeni tinselliğe ancak farklı bileşik yöntemler keşfedilerek ulaşılabilecektir. Sanatın “aura”sına...



- 1 Edit.: BEYKAL. CANAN,  
2 Edit.: AYSAN, ŞÜKRÜ  
3 SWİNGWOOD, ALAN,  
Çev.: KANSU, A.  
4 DELLALOĞLU, F., BESİM,  
5  
6
- Üç Gün, P.S.D. Yay. Dizisi II, 1992. S. 99-100.  
Marchel Duchamp, Özdemir Basımevi, S.T.T. Yay.,  
No:3, 1984. S.23.  
Kitle Kültürü Efsanesi, Bilim ve Sanat Yay., 1996.  
S.225.  
Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay.,  
1995. S. 89.  
Marchel Duchamp, Özdemir Basımevi, S.T.T. Yay.,  
No:3, 1984. S.85.  
Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay.,  
1995. S. 90.



## XX. RİTÜELİN VE SANATIN MİTOLOJİK - ARKETİPSEL KÖKENLERİ

Sanatçılar eski formları yeniden ele alıyorlar, o nefesi yeniden canlandırmak için. Ne kadar elitist görünse de toplumsal mirasınız ayin (ritüel) -Halka açık ya da özel- hayat veren öğedir. En geçerli yöntem ayindir. Emile Durkheim'ın "din son kertede toplumsaldır" yargısı sanat içinde geçerlidir. Üreticinin üretenden, sanatı yaşamdan koparan yabancılaşma sanatçıları bu organik bağı yeniden kurma arayışına getirdi. Maddesizlik ve dayanıksızlık genellikle "metalaşmamak için uygun strateji olsa da" genel kabul görmemektedir.

"Ritüel en geniş anlamıyla bireysel ve kitlesel, teoriyle pratik, nesne ile hareket arasında -her inanç biçiminin denge sistematüğini oluşturmaktadır. Eski ya da yabancı kültürlerden alınan imge ve eylemler tılsımı oluştursa da ancak geçmiş-şimdik zaman-gelecek arasında süreklilik oluşturulabilirse gerçek ritüele dönüştürülebilir. Eğer ritüel bu düzeyde gerçekleşmez ise içi boşalmış, yalnızca eylemi gerçekleştireni (yani sanatçıyı) ilgilendirir. İzleyiciyi ise, dışında bırakan bir durum meydana gelir. Ancak amacına ulaşmış bir ritüelde izleyiciyi içine alan bir eylem oluşur. (Yani daha önce sözünü ettiğimiz katılım mistiği devreye girer). Freud kültür-nevroz, felsefe-paranoya, din-ayin, sanat-histeri bağlantısını oluşturur."<sup>1</sup>

Büyüden türeyen sanat ve sanatta ritüel özellikle kadın hareketi ile ivme kazanmıştır. Çünkü kişisel (kimliğe dair) ve toplumsal (tarihe yeniden bakış ve sanat ediminin daha geniş çerçevede değerlendirilmesi) adına başlatılmıştır. Çağımız sanatçıları tarım kültürüne ait mitolojik kaynaklı ayinleri kullanmaktadır. Ancak unutmamak gerekir ki formlar inançlar olmadan yaşayamazlar. Etkin düşünce yokolunca ayinin tılsımı da yok olmakta kalan tortu sadece hoş bir eğletiyeye indirgenmektedir.

"Mircea Eliade'a göre "Gerçeğin algılanması tekrarlar ya da katılımıla mümkündür. İsa dansçıların piri olduğu halde Hristiyanlık dansını (spiral hareketini) kaybederek lineerleşti... VI.y.y. gnostik ilahisinde "dans etmeyen neyin ne olacağını kestiremez denir."<sup>2</sup>

“Brahman Vedalarında (simyadaki) dört asal öge ateş tarafından ayrışınca dek ahşabın içinde durur. Ahşabın yarısı dişi yarısı erkektir.”<sup>3</sup>

“Boynuzlu yılan eril ve dişi güçleri biraraya getirir. Amerikan yerlileri Hopi’lerde tüm yaşamın ondan türediği toprak ananın (Magna Meter) sembolü yılanıdır. Yakın doğuda su, toprak, yılan, koçun boynuzları ve sakalı ile çevrelenirdi. Bu neolitik dönemde koç burcu oldu.

Ouroboros gök ve yerde disk formundadır. (Mısır’daki Eton) çöreklenmiş yılan spiraldir. Hareket halinde ise meandr formundadır. Spiral su ve güneşin sembolüdür. Yanan sudur. Çöreklenmiş yılan doğanın yıkıcı gücü diğer hali ise yaratıcı gücüdür. Yumurta üzerinde yılan, toprak kümesi üzerinde spiral bereket sembolüdür. Yaratılış efsanelerinde yumurta, yılan, su, Paleolitik zamana dek uzanır. Yumurta da yılan gibi tinsel güç ve cisel cinaslarıdır. Mağara ve tohum yılan gibi hem rahim hem fanustur.”<sup>4</sup>

“Çin Tao’sunun çizimi Yin-Yang iki ilkenin karşılıklı oyununu geometrik olarak temsil eder. Aktif ,eril, sıcak ve ışık olumlu ilke Yang ile onun zıttı pasif, dişi, soğuk ve karanlık olumsuz ilke Yin, çap boyunca kıvrılan yılan gibi ilerler ve iki yarım çevreden oluşurlar... Aynı gizemin adı verilmeyen tanımlanması olanaksız ölçekteki temsili ise basit bir dairedir... Yin ve Yang herşeyde mevcuttur. Ayrılamazlar, ahlakça iyi veya kötü olarak yargılanamazlar. Sürekli ilişki içinde birliktedirler, bazen biri bazen diğeri üstünlük gösterir. İkisi de her iki cinste de bulunur. Atman’la uyum içindedirler.”<sup>5</sup> Hem içkin, hem aşkındırlar. Yin ve Yang en eski simya formülasyonlarındandır.

C.G.Jung, kişiliği yapan tinsel katmanlarda hir insanın barındırdığı maske, gölge, ihtiyar adam, büyükanne kişilikleri yanında karşı cins ögelerine değinir. Kadının alteregosu (animus-eril benlik), erkeğin alteregosu (anima-dişi benlik)tir. “Anima tüm psikolojik eğilimleri ile kadına ait duygular ve ruh durumları, kişisel aşk duyma yetisi, doğaya yönelik gelişmiş duyarlılık, mantık dışını içerme eğilimi, kehanete dair önseziler ve bilinçdışı ile güçlü bağıdır. Antik Yunan’da Sibyl Kahinleri tanrısal buyrukları ileten ve tanrılarla bağlantı kuran rahibelerdi.” Anima için en tipik örneklemeyi ise Sibiryâ şamanları oluşturur. “Şaman eğer kadın değilse, kadın

kılığına girmiş bir erkektir. Bazılarının üzerlerinde göğüs işaretleri vardır. Bu, onların dışı taraflarını vurgular ve ruhlar ülkesi ile rahatça ilişkiye geçebilirler... Kadınların ruhlarla daha rahat ilişki kurduklarına inanılır... Anima genellikle cadı, büyücüdür ve karanlığın güçlerini barındırır...”<sup>6</sup>

“Taş, Hayvan, Daire Sembolizmi insanın kendini ifade etmeye başladığı en eski dönemlerden XX. y.y. sanatının en karmaşık formlarına dek etkinlikle gücünü korumaktadır. Taş, taş kümelerinin bulunduğu yerler, yazı öncesi ve eski toplumlarda kutsal ruhların ve tanrıların ikamet ettikleri yerlerdir... Mağaralardaki hayvan imgeleri şamanik ritüellerden arta kalan göstergelerden olup, aynı zamanda kutal suretlerdir.”<sup>7</sup> Babil, Mezopotamya’da hayvan simgeciliği burçlarla göstergelenen simya örnekleridir. Erken Hristiyanlık’ta çok önemli rol oynar. “Yuvarlak ya da küre “öz”ün sembolüdür. Tinin tüm veçhelerini içerir. Daire ilkel güneş kültü, mitler, modern dinler, rüyalar, Tibet Mandalaları, şehir yerleşim planları... Öze ait bütünlüğü simgeler. Daire formulu mandala ve yantralar kozmik evrenler olup, düşünceye dalma resimleridir. Daire Zen’de aydınlanmayı temsil eder. Kusursuzlaşmış insanın simgesidir daire.”<sup>8</sup>

“Bizim toplumlarımızda tarihin, mitolojinin yerini aldığını ve aynı işlevi gördüğünü, yazısız ve belgesiz toplumlarda ise mitolojinin amacının, geleceğin bugüne ve geçmişe mümkün olduğu kadar bağlı kalmasını sağlamak olduğuna inanıyorum. Ancak bizim için gelecek her zaman bugünden farklı, çok farklı olmalıdır. Fakat gene de mitoloji ve tarih arasında kafamızda bir dereceye kadar varolan uçurum, belki de mitolojiden ayrı değil de, onun devamı olarak algılanan tarihsel olayları inceleyerek aşılabilir” diyor Claude Levi-Strauss “Mit ve Anlam” adlı kitabında.

Yüzyılın başından beri plastik sanatlar ve diğerleri öyle köklü değişiklikler geçirdi ki “Artık bir sanat dilinin yıkımından sözedilebilir duruma gelindi... Son zamanlarda ortaya konan bazı yapıtlara bakıldığında sanki bütün resim tarihi “tabula rasa” haline getirilmek istendiği izlenimine kapılır insan. Bu, yıkımdan öte birşeydir, kaosa doğru “masa confusa”ya doğru gerilemedir. Ama bununla birlikte bu gibi yapıtlar karşısında insan sanatçının henüz anlatmadığı birşeylerin peşinde olduğunu sezer... Sıfırdan başlayabilmek için maddenin üretiliş tarzında... Sanatsal dildeki yıkımın psikanalizin

gelişmesiyle çakışıyor olması anlamlıdır. Derinlik psikolojisi kökene olan ilgiyi, arkaik toplum insanını zok iyi belirten ilgiyi değerlendirmiştir. Çağdaş sanatta da Dünyanın Sonu Mit'inin yeniden değerlendirilmesi sürecini incelem ilginç olacaktır... Sanatçılar, içinde insanın varolabileceği, seyre dalabileceği ve düş kurabileceği bir sanat evrenini yeniden yaratmak amacıyla Dünyalarını gerçek anlamda yıkmaya girişmişlerdir.”<sup>9</sup>



- 1 LİPPARD R. LUCY.,  
Overlay (Contemporary Art and the Art of Prehistory.  
The New Press, 1983. S. 160.
- 2  
a.g.y. s.163.
- 3  
a.g.y. s.172.
- 4  
a.g.y. s. 222.
- 5 CAMPELL, JOSEPH,  
Çev.: EMİROĞLU, K.,  
Doğu Mitolojisi, İmge Kitabevi, 1993. Bkz. S.28-31.
- 6 -Edit.:JUNG, G. CARL,  
Man and His Symbols, Penguin Arakana, 1990.  
S.177.
- 7  
a.g.y. bkz. S.232-237.
- 8  
a.g.y. s.240.
- 9 ELİADE, MIRCEA,  
Çev.: RIFAT, S.  
Mitlerin Özellikleri, Simavi Yay., 1993. S. 70-71.



## XXI. YANILSAMA, BÜYÜ, AYİN VE SANATÇI

“Üretim ilişkilerinin “şeyleştirilmesi”, nesnelerin “kişileştirilmesi” diye özetlenen dinsel düşüncenin kılıgısal yanını büyü edimi yani gizil güçleri topluluk yararına etkileyebilme teknikleri oluşturur” der Levi Strauss. Cisimsizleştirmek genelde yaşamın özelde sanatın tinsel boyutu çeşitli sanatçıların sorunsalı olmuştur. Maddenin maddesizleştirilmesi ve bunun tersi... Simyacıların ve sanatçıların işlerine taşıdıkları varolma- varetme problemidir.

Birçok örneğin içinde Yves Klein’ın bir performansına bakalım; “Resimsel Duyarlılığın Maddesiz Alanı İçin Tören” tıpkı Beuys gibi, Yves Klein’ın işi de ruhun arındırılmasının mecazıdır. 26 Ocak 1962’de Dino Buzatti’ye cisimsiz işini sattı. Yirmi gramlık altın varak, bir çekle değiş tokuş edilecekti. Sonra Klein altını Sen nehrine serpti. Başka bir vesileye bu performansı tekrar ederek bu defa çeki de yaktı. Beuys gibi Klein’da altını mutlak duyarlılık alanı anlamında kullanıyordu.

Betsy Demon “7000 Yaşındaki Kadın” sokakta tek kişilik performans gerçekleştirmiştir. Etrafına toz pigmentten daire ya da spiral çizerek “düşman kentte dişil bir yer (sığınak)” yaratarak kendini tecrid etmiştir. Bu ana tanrıça Artemis’in yeniden yaratımıdır. Ritüeller dilin gelişmesinden önce bir iletişim biçimi idiler.

Sanatın ve büyüünün içerdiği gözbağcılık, şarlatanlık, feragat sanatçıları ortak stratejilerde birleştirir. C. Levi Strauss “Topluluk çevre ve ekonomik koşullar tarafından yoksun bırakıldığı şeyin düşünüyü kurmaktadır derken bu saptama topluluğun kendi gerçeğiyle imgelensel ilişkisinin çarpıtılmaya yatkın köklerini göstermesi açısından ilginçtir. Doğaya yabancılaşmasının da ötesinde kendi doğasında vöe içinde yaşadığı kopluma yabancılaştırılan çağdaş insan büyüye, söylene belki de her zamankinden daha fazla gereksinme duymaktadır. Ya da böyle bir gereksinme belirli kurumlar tarafından yaratılıp şamanın işlevinin bir bölümü de bu kurumlarca üstlenilir.”<sup>1</sup>

Klasik simyacı fırınında çift cinsiyetli insan imgesini taşıyan bir ruh üretmek için uğraşıyordu. Sanata katılımcının arındırılmasına dair işlev verilmişti. Ancak bu yüce

amaca ulaşması için üzerine düşeni yapması gerekiyordu. Beuys Celtic (Sinus-cosinus) adlı karmaşık performansında Fluxus'un ideallerine ulaşmak için temizleme performansları yaptığını söyler. "Ayak Yıkamayı" (Ortadoğu'da kutsama ve feragat anlamına gelen) bu performansına taşır ve sonunda kendisi de vaftiz edilir.

Çift cinsiyetlilik ve yer değiştirme Duchamp gibi Gilbert ve George'da da gözlenebilir.

Arındırma Kiefer'de çok açıkça görülmesi de tekniğinde kullandığı doğal ve sentetiğin karışımı mecazlaşmış simgeler ve adlardan dolayı kendini ele verir.

Duchamp'ın mekaniği kullanma biçimi Aycock'ta da izlenebilir. Dev makinaların işlevleri hayal ve arzu üretmektir.

"Sanat yapıtı, daima birey etkinliğinin bir ürünüdür. Ama bu birey, yani sanatçı her zaman bir toplum-kültür ortamında varolur. O halde sanatçı, içinde bulunduğu ve beslendiği ortamdan aldıklarını kendi tininin imbiğinden geçirerek yapıtına yansıtır." <sup>2</sup>

1 STRAUSS, C., LEVİ,  
Çev.: GÜNGÖREN, A.  
2 -Edit.: AKAY, ALİ,

Din ve Büyü Yol Yay., 1983. S.19.  
Toplumbilim, (Plastik Sanatlar Özel Sayısı), No:4,  
Bağlam Yay. 1996. (Ö.Naci Soykan'ın Sanat-Kitle  
İletişimi ve Ahlaksal Toplumsal Boyut adlı  
makalesinden.



## XXII. ÖZET

Günümüzde plastik sanatlar çağcıl yaşamın ve girif ilişkiler ağının içinde, mesleki uzmanlaşmanın üzerini örtmeye başladığı, sanat ediminin gizil enerjisini yitiriyor mu?

Yüzyıl başlarında Batı geleneğinden kopuş ve özerkleşme çabaları içinde sanatçılar yeni kaynak arayışlarına girmişlerdir (Antropolojik katkılarla). “Simyacı”, “Şaman”, Arketipi, Ekspresyonizm ve özellikle Dada’da ilk yansımaların buldu.

Dünyevileşen kültür, yakın zamana dek gökkubbede ikamet eden yüce tinini yitirmesiyle, kurduğu yeryüzü ütopyasında katı bir yeni-eski sistem oluşturdu.

Soyut sanatın yüce tini de, sanat pazarında metalaşınca paha biçilmez bir estetik objeye dönüştü.

Çağımız sanatçısı yaşamla yeniden organik bağ kurarken çeşitli davranış biçimleri edinmektedir. Sanat, çağın hızına yetişme çabası ve demokratikleşme adına, biricimliğini terkederken iyi niyetli çabalara rağmen, hemen tüketilen herhangi bir nesneye dönüşmüştür.

Her türlü üretimin satın alınabildiği, karadeliğe hızla kayan bir dönemde, her türlü yön duygusunun kaybolduğu bu dönem aslında yeni bir kutsallığın, tinin başlangıç safhasıdır. Sanatçıyı, sanatçı kılan şey onun gerçek karşı duruş halidir.

Çağdaş sanatta, şaman ve simyacı arketipinin sanatçı olarak ritüeli hala devam ettirdiğine dair bir tesbit yapabiliriz kanımca.

Şimdi yüzyıl sonundayız, “fin de siècle”.

## SUMMARY

Today, is visual arts, bearing the intricate network of bondages, being wrapped up by occupational specialization, losing its concealed energy?

In the beginning of the century, artists who aimed a break-off from Western tradition and endeavoring for autonomy, sought new resources (By contribution of Antropology) the Archetypes of "Alchemist" and "Shaman", found its first reflections in Expressionism and particularly in Dada.

Culture being secularised, lost its divine spirituality, resided in the celestial vault, established a new-old-rigid-system as a secular utopia.

As the sublime spirituality became a mechandise in the art market, peggiorized to be an invaluable aesthetical object.

Contemporary artist, acquires new patterns of attitude, meantime trying to re-establish organic links between life and herself (himself). Art, in the name of democratisation and with the efforts of cathching up with time, abondoned its uniqueness, despite of all good intentions, has turned up to be an ordinary commodity.

In a period where everything could be easily merchandised , we are all siliding to the core of the blackhole. In this epoch where every aspect of direction has vanquished and disoriented, could well mean a starting state of a new sacredness and spirituality.

The quality which renders an artist to be-an-artist is her (his) geniune status of resistance.

Now we are in the fall of century, "Fin de siècle"



*SİYAH EJDERHA*

*quartz*

*1990 Marina Abramovich*



(“Celtic+sinüs” filminden. 1971 Münih)

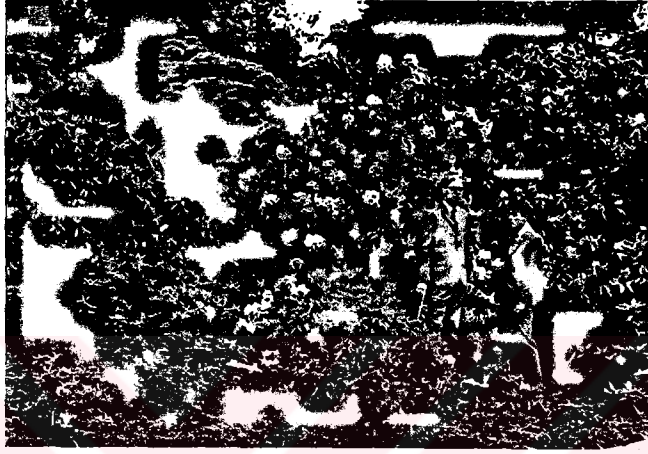
**CELTIC (SİNÜS-COSİNÜS)**

*performans*  
*Joseph Beuys*



*7000 YAŞINDAKİ KADIN*  
*Sokakta Performans*

*Betsy Damon*



Gilbert & George in the Rhododendron Dell, Kew Gardens, London, 1972.



A TOUCH OF BLOSSOM.

## *AĞAÇ TOMURCUĞUNUN DOKUNUŞU*

*fotoğraf*  
1971-1972 Gilbert and George

### XXIII. KENDİ İŞLERİM HAKKINDA

*“İşe yeni başlayan bir insanın zihninde birçok olasılık vardır, ustanın zihninde ise yalnız birkaç tane.”*

Işık-yarıgeçirgen-daire-katman-kare-katman-üçgen-katman-çemberspiral-ışık-yarıgeçirgen.

İnsanın kendisini ve çevresini tanımladığı asal elemanlar en eski yaşamların ve kültürlerin birikimlerini taşırlar. Daire, kare, gizliüçgenlerle, spiralleşen çemberler kendimi tanımlayabildiğim... yadigarlardandır.

Derinlik, ses, titreşimler, ısıduyumu sonsuz boşlukların içinden geçiyor (Işıkduyumu). Yarıgeçirgen alanlarda sızarak kimi zaman katmanları kazıyarakkaldırarak-kimi zaman örtterek, içlerinde dolaşmaya çalışıyorum.

Yanyana geliş, içiçegeçişle oluşan işlerim birbirlerine yaşam hakkı tanıyan varlıklardır. Tekbakışın ve merkezi yapının hiyerarşisini kırmakla uğraşırlar. Farklı bir -birolma halinin- getirdiği bütünlük duyumuna ulaşmak ereğimdir. Bunu yakalayabilmek-yakalatabilmek için “mandalalarımı” oluşturuyorum.

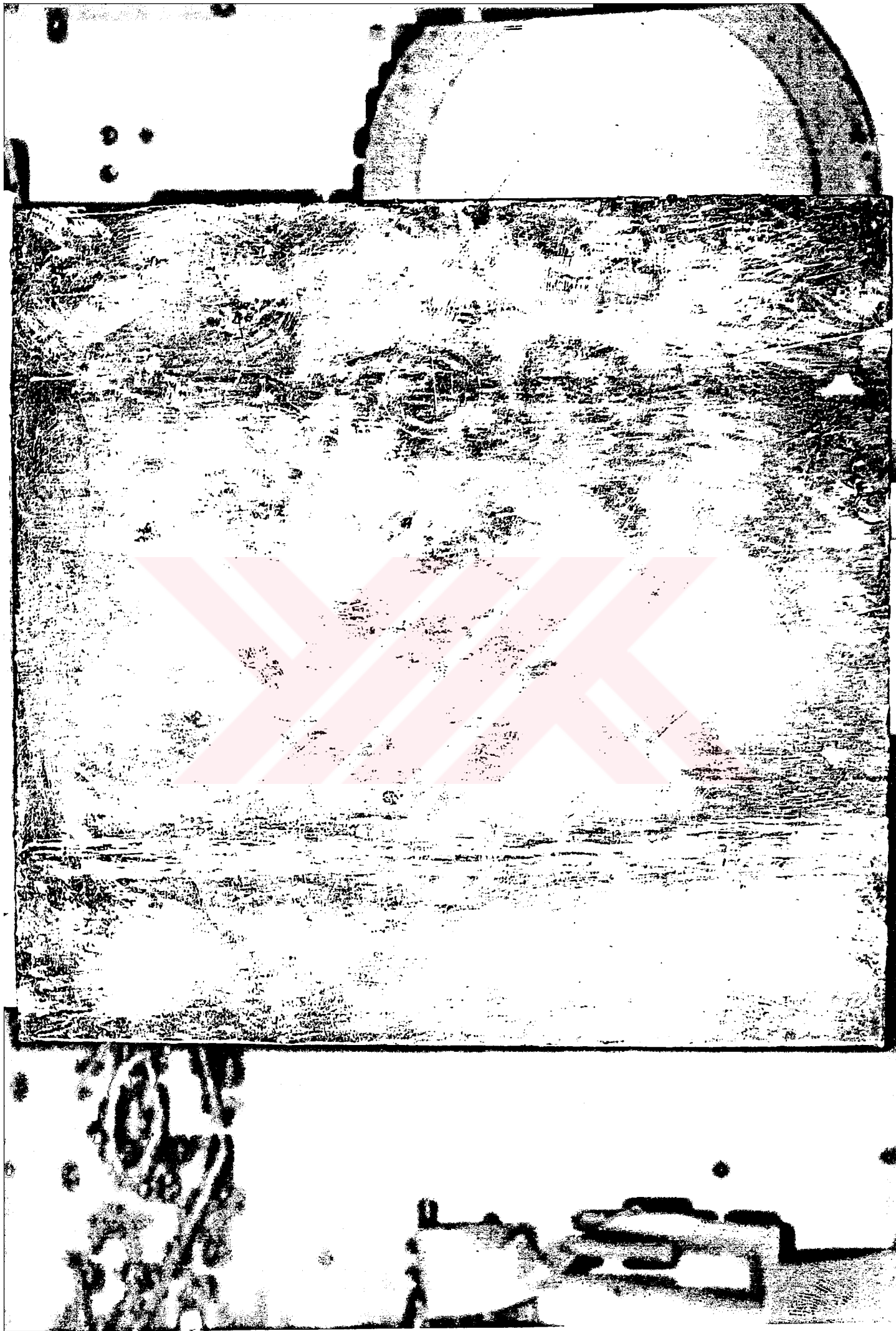
“Sanat Eyleme” anlayış ve yöntemlerimizdeki hiyerarşiye, birinin diğerine üstün kılınmasına sonsuza dek karşı duruyorum. Böyle bir tercihin çağın hastalığı “mesleki branşlaşma”nın yarattığı “isim-marka tescili” dayatması olup, sanatın halesini yokettiğine inanıyorum. Bu aslında yaşamın halesinin silinmesidir. Ancak medyumlaşıp öteye taşıyan sanat ereğine nail olur.

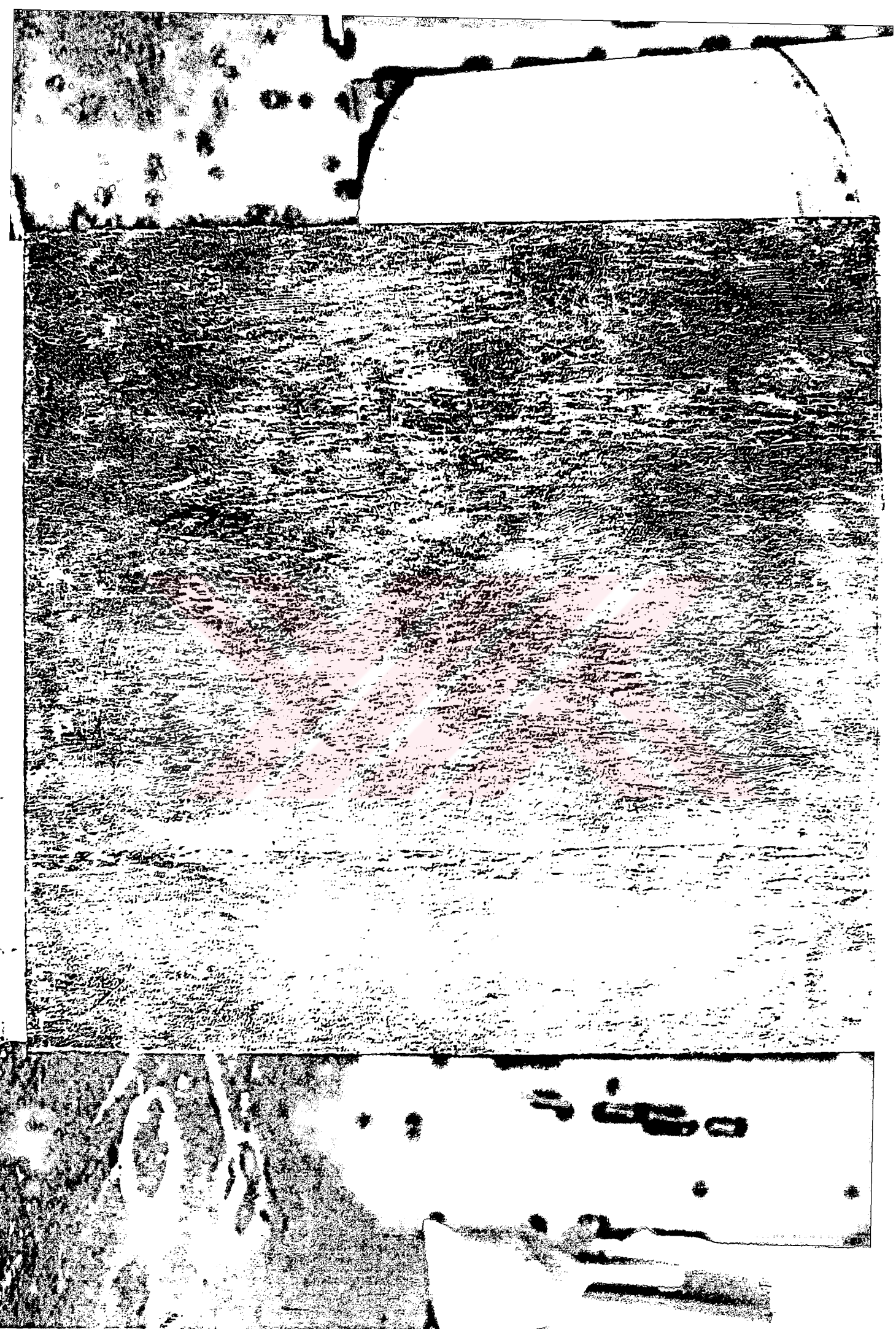
Yenilgiye uğramamak zorundayız, son sığınakta yaşıyoruz çünkü.

*“Daima yeni başlayan birisi olun;  
bu aynı zamanda sanatların da gerçek sırrıdır.”*

## **RÖPRODÜKSİYONLAR**

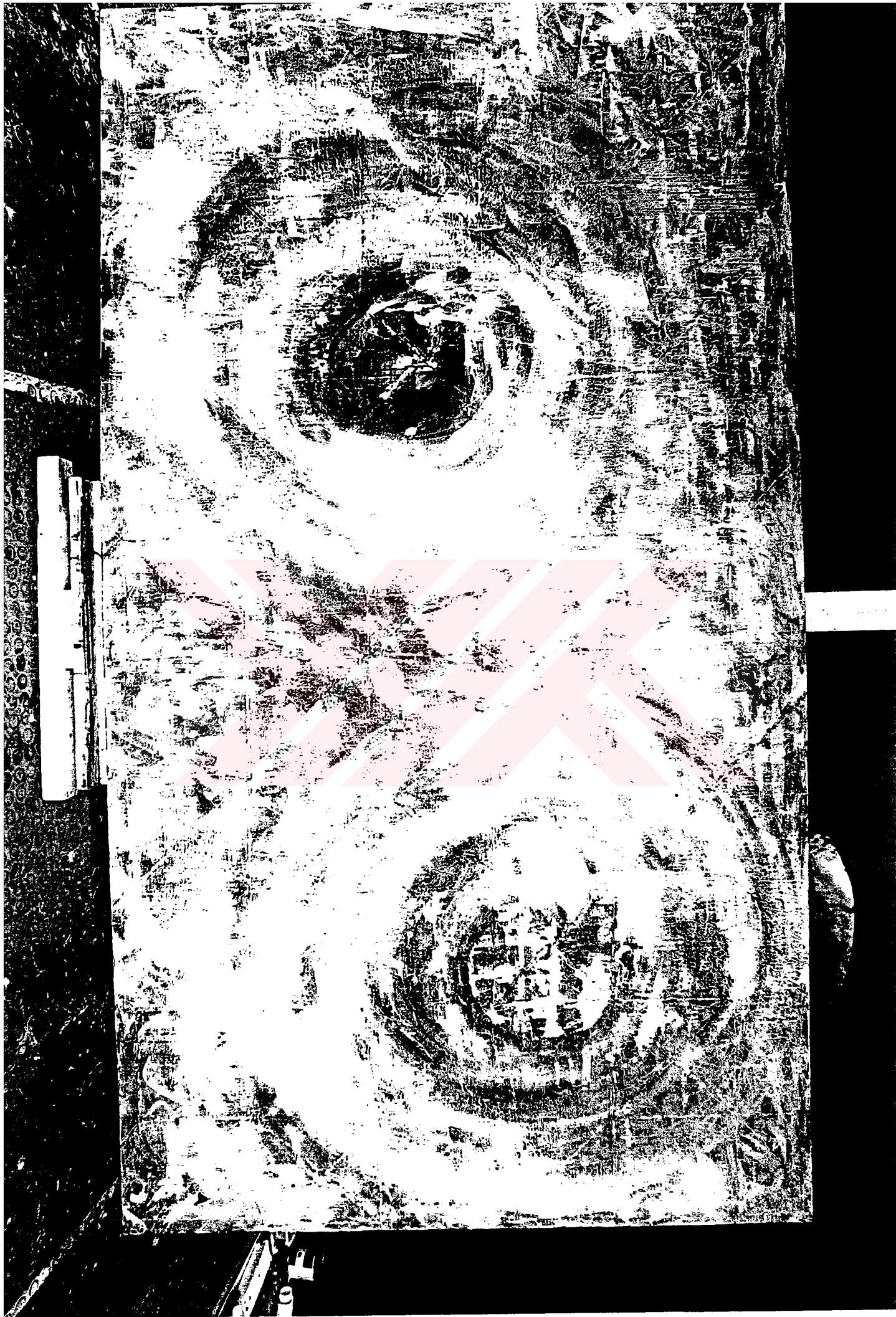
<b>HAVA</b>	<i>(60 x 60 cm. - tual üz. y. boya - 1995-96)</i>
<b>TOPRAK</b>	<i>(60 x 60 cm. - tual üz. y. boya - 1995-96)</i>
<b>SU</b>	<i>(60 x 60 cm. - tual üz. y. boya - 1995-96)</i>
<b>ATEŞ</b>	<i>(60 x 60 cm. - tual üz. y. boya - 1995-96)</i>
<b>YOLCULUK - YÜKSELİŞ</b>	<i>(130 x 240 cm. - tual üz. y. boya - 1995-96)</i>
<b>YOLCULUK - KARŞILAŞMA</b>	<i>(115 x 175 cm. - tual üz. y. boya - 1996)</i>
<b>EVREN - BEDEN</b>	<i>(120 x 120 cm. - tual üz. y. boya - 1995-96)</i>
<b>BULUŞMA</b>	<i>(Ø 100 cm. - tual üz. y. boya - 1993)</i>
<b>YİN - YANG V</b>	<i>(120 x 120 cm. - tual üz. y. boya - 1996)</i>
<b>YİN - YANG VI</b>	<i>(120 x 180 cm. - tual üz. y. boya - 1996)</i>
<b>PRAKRİTİ - EVRENİN İPLİKLERİ I</b>	<i>(180 x 180 cm. - tual üz. y. boya - 1994)</i>
<b>PRAKRİTİ - EVRENİN İPLİKLERİ II</b>	<i>(180 x 180 cm. - tual üz. y. boya - 1996)</i>
<b>20 + bir İRMA</b>	<i>(fiber glas üz. karışık teknik - yerleştirme - 1995)</i>
<b>İSİMSİZ</b>	<i>(120 x 180 cm. - tual üz. akrilik - 1994)</i>
<b>IŞIK KONSTRÜKSİYONU</b>	<i>(67 x 200 cm. - plexi üz. renkli bant - yerleştirme -1994)</i>
<b>DÜŞEY - DİAGONAL - MERKEZ .../</b>	
<b>YATAY - EĞRİ - SONSUZEKSEN</b>	<i>(yerleştirme - 1996)</i>



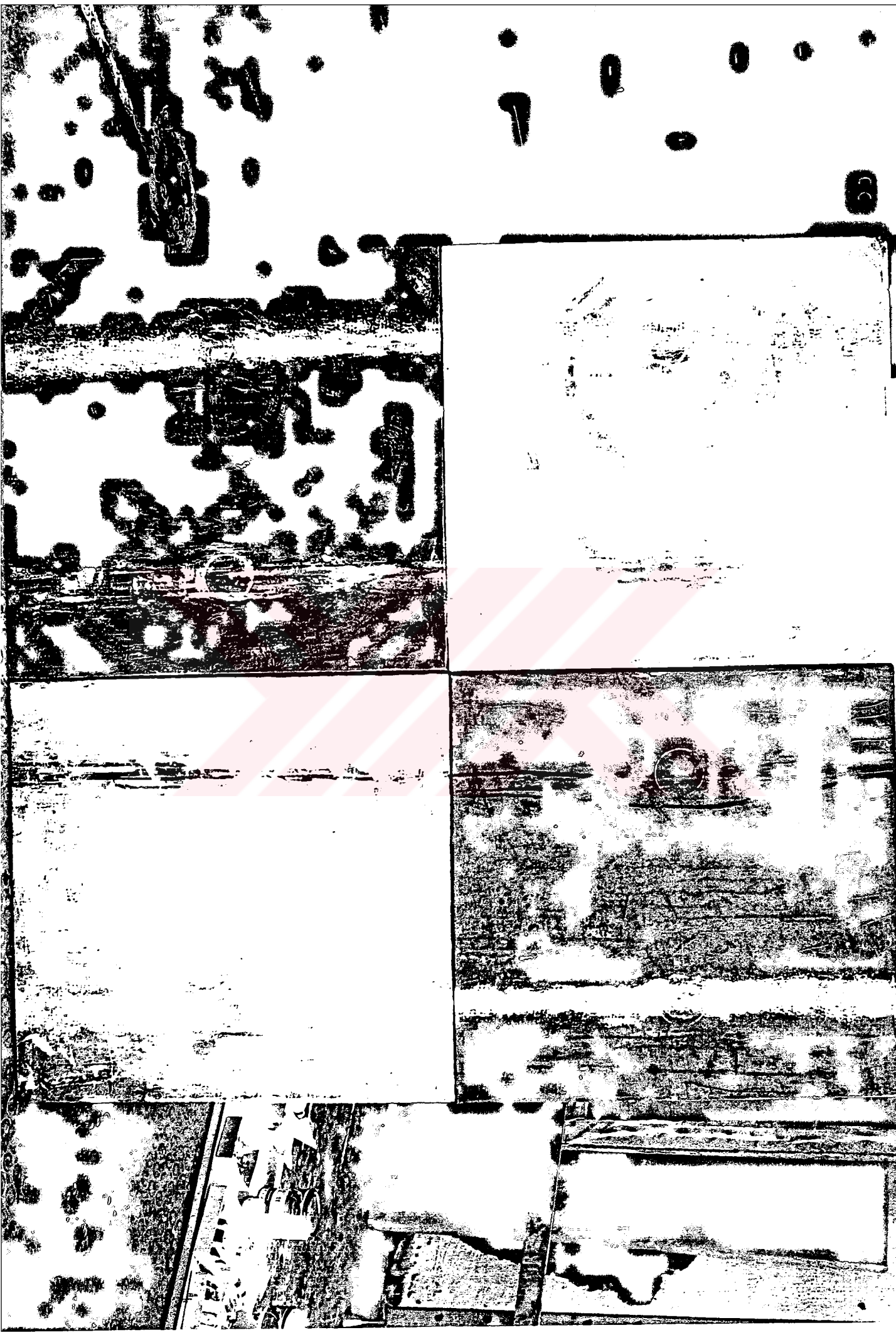








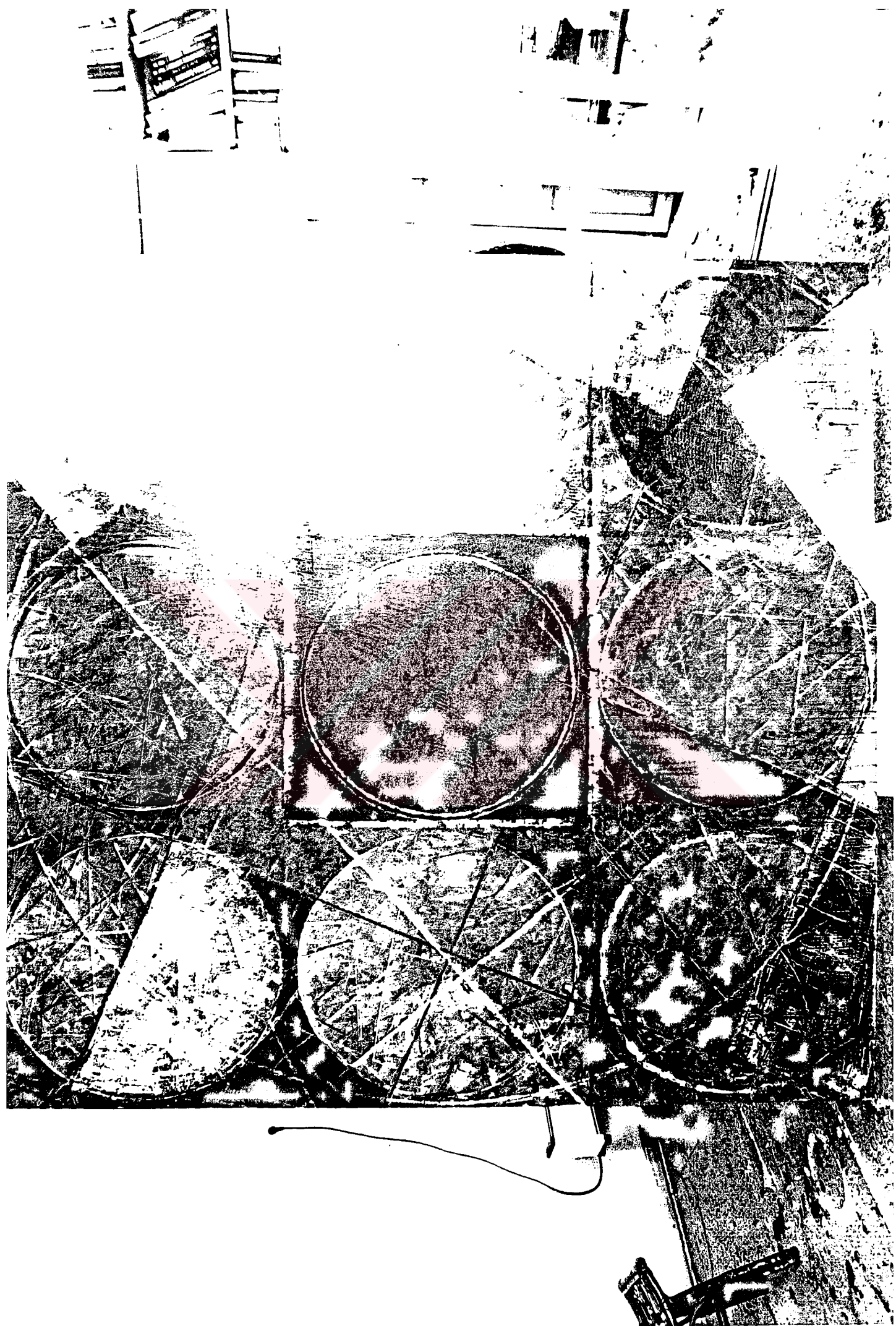


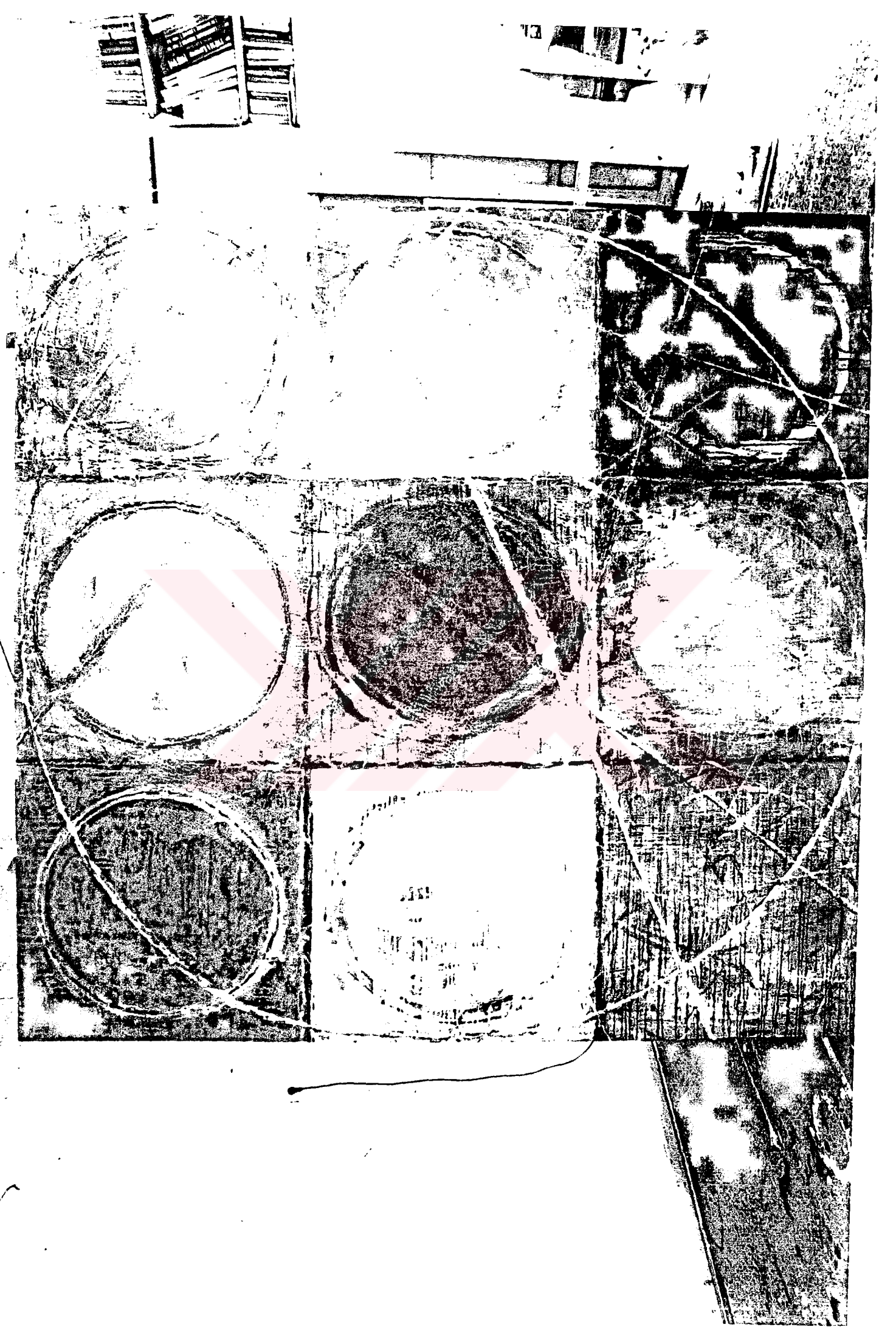


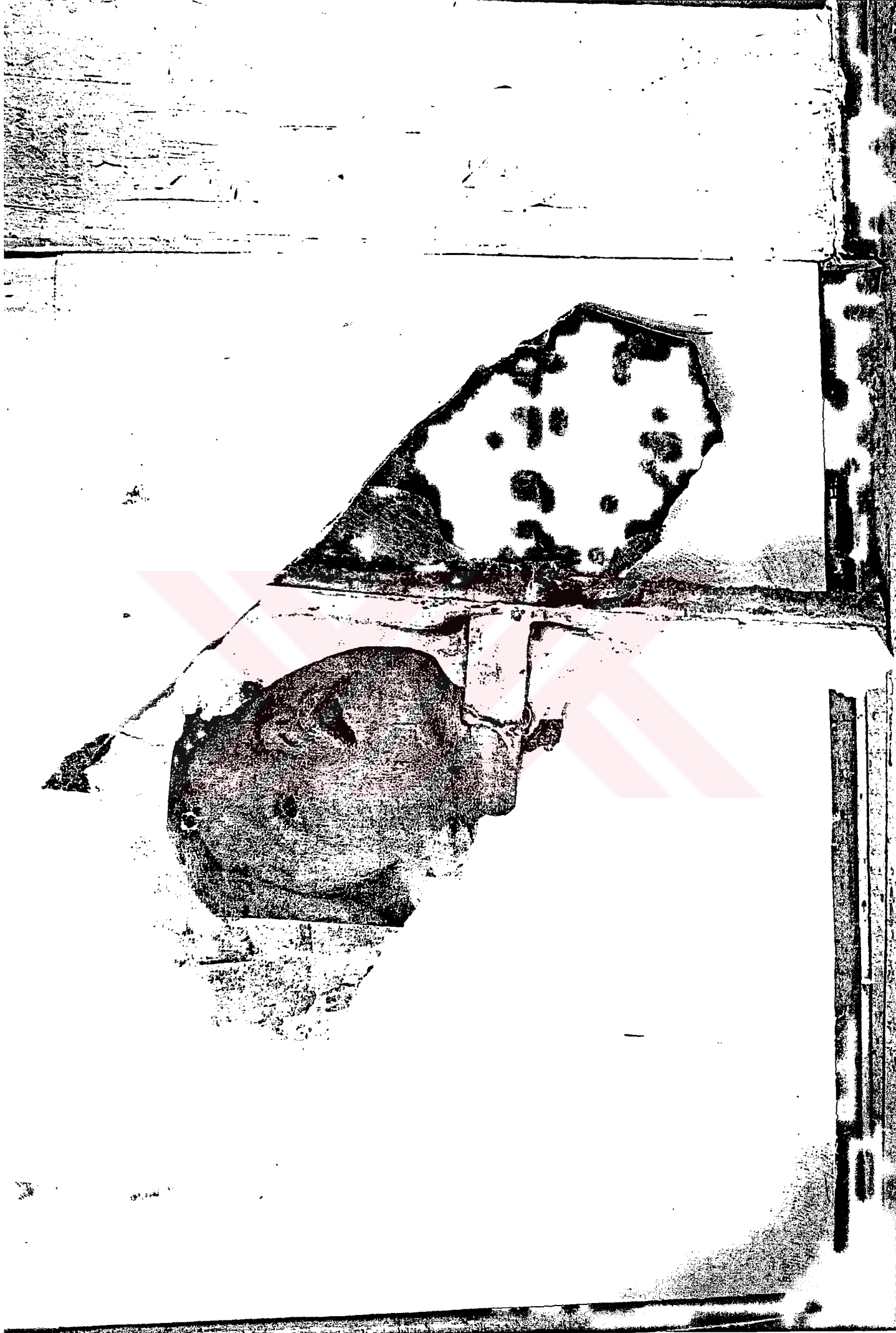


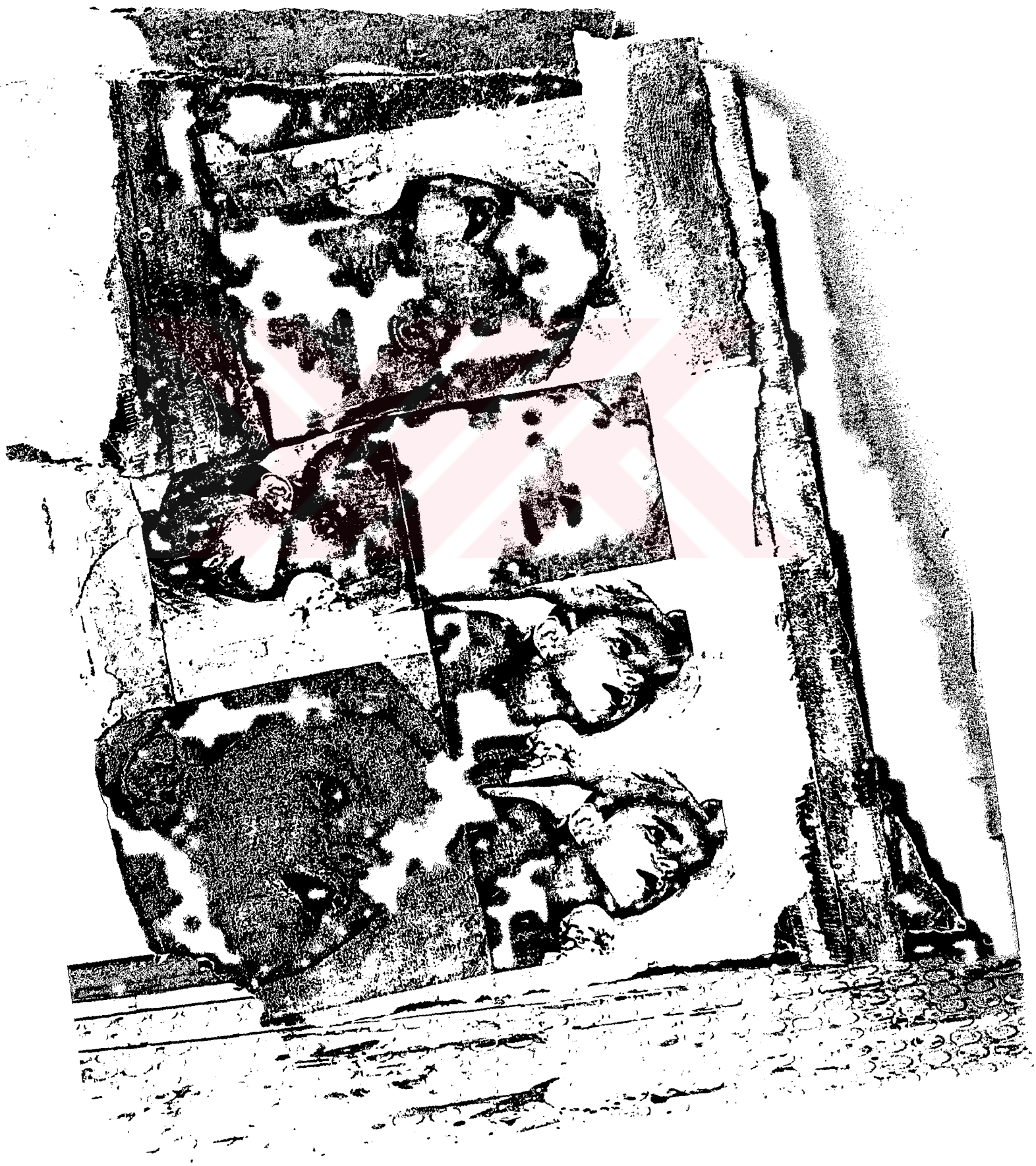




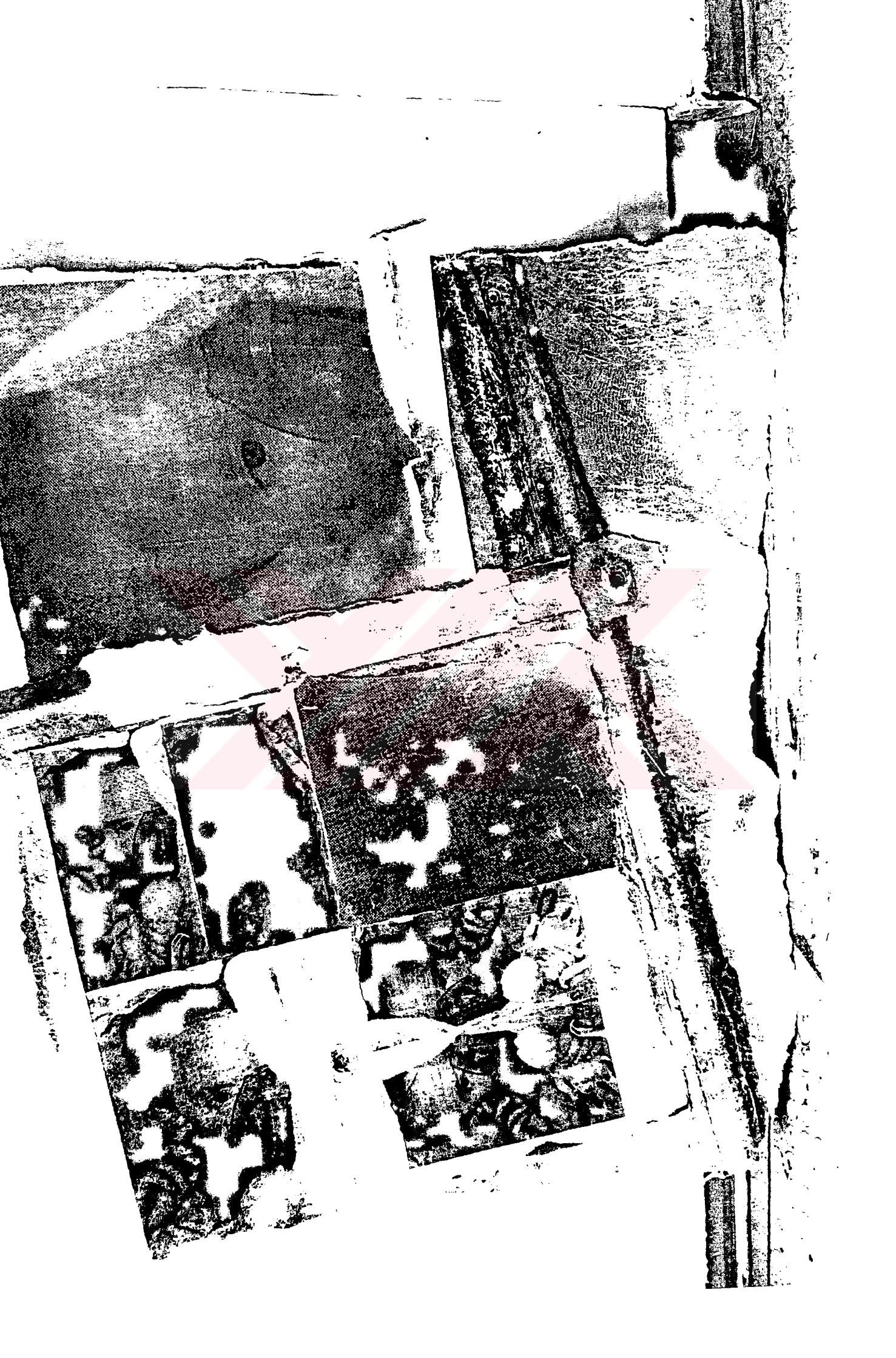




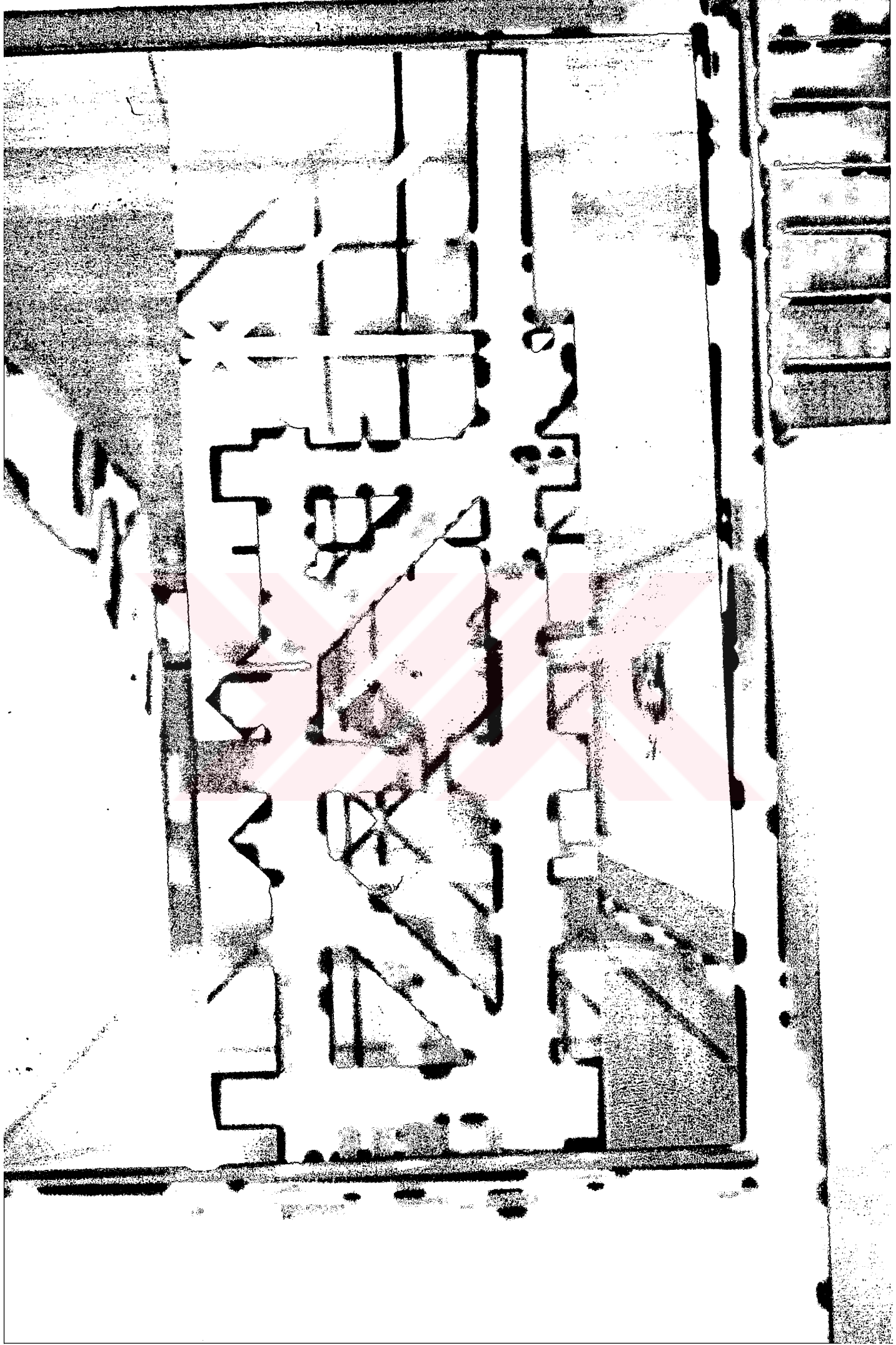














#### XXIV. SONSÖZ

Bu araştırmada ortaya çıkan gösterge, çoğulculuk çağında varolan birçok akımın birinde ya da birkaçında adı anılan sanatçılar;

Kendi alanları dışındaki kaynak, disiplinler ve yaşamdan aldıkları verilerin organik bütünlüğünde;

- Verili dünyanın zaman ve mekan anlayışını kırabiliyorlarsa,
- Sanat biçimleri ve tekniklerini, malzemelerini bedenleri de dahil olmak üzere medyumlaştırabiliyorlarsa,
- Sanatlarını bir şaman ve simyacı etkinliği olarak sağaltıcı kılabiliyorlar demektir.
- O halde sanatsal edimlerinin ürünü bir gösterge, bir zıplama tahtası ve sonun başlangıcıdır.

“Eleştirel Kuram, bir anlamda, yararlanılabilecek tüm disiplinlerden yararlanarak genel bir toplumsal felsefe kuramı oluşturma çabasıdır. Aslında Frankfurt Okulu’nun bu disiplinlerüstü tavrı ve çok yönlülüğü kendi içinde modern toplumun dayattığı toplumsal işbölümüne ve dar uzmanlaşmaya da ciddi bir eleştiri içermektedir.”

## XXV. KAYNAKÇA

- Edit.: Dr. PAPADAKİS, ANDREAS C., A.D. (Art Meets Science and Spirituality), Academy Editions, 1990.
- Edit.: WEISBERGER, EDWARD, The Spiritual in Art-Abstract Painting, 1890-1985. Abbeville Press Publishers, 1987.
- RAWSON, PHILIP, The Art Of Tantra. Thames and Hudson, 1993.
- FINEBERG, JOHNATAN, Art Since 1940-Strategies of Being, Laurence King Publishing, 1995.
- WHEELER, DANIEL, Art Since Mid-Century. Thames and Hudson, 1991.
- ROSENTHAL, MARK, Anselm Kiefer, Chicago and Philadelphia. 1987.
- Edit.: LELİE, HERMAN-LONG, R., Richard Long, Thames and Hudson, 1994.
- WEİTEMEIER, HANNAH, Yves Klein. Tachen. 1995.
- HALİFAX, JOAN, Shaman, Thames and Hudson, 1994.
- Edit.: Dr. PAPADAKİS, ANDREAS C., A. D.(New Art International, Academy Editions, 1990.
- LİPPARD R. LUCY., Overlay (Contemporary Art and the Art of Prehistory. The New Press, 1983.
- Edit.: ONAT, T.-DEMİRTAŞ, S. Ömer Uluç, Derimod Kültür Merkezi yay. No.4, 1990.
- Edit.: M.D., FREEDMAN, M. ALFRED, Comprehensive Text Book of Psychiatry II., The Williams and Wilkins Company, 1978.
- M.D., KAPLAN, I. HAROLD, Ana Brittanica, Cilt. 15, 1987.
- M.D. SADDOCK, J.. BENJAMİN, Ana Brittanica, Cilt. 19, 1987.
- Ana Brittanica, Cilt. 20, 1987.
- MAY, ROLLO, Çev.: OYSAL A. Yaratma Cesareti, Metis Yay. 1987.
- Prof. İNAN, ABDÜLKADİR, Eski Türk Dini Tarihi, Kültür Bak. M.E.B., 1976.
- CAMPELL, JOSEPH, Doğu Mitolojisi, Imge Kitabevi, 1993.
- Çev.: EMİROĞLU, K., Jung Psikolojisinin Ana Hatları, Say Yay., 1983.
- FORDHAM, FRİDA, Marchel Duchamp, Özdemir Basımevi, S.T.T. Yay., No:3. 1984.
- Çev.: YALÇINER, A.,
- Edit.: AYSAN, ŞÜKRÜ
- STRAUSS, C., LEVİ, Din ve Büyü Yol Yay., 1983.
- Çev.: GÜNGÖREN, A.,
- STRAUSS, C., LEVİ, Mit ve Anlam, Alan Yay. 1986.
- Çev.: SÜER, Ş. Ömer Uluç, Galeri Nev, A4 Ofset, 1995.
- Metin: BERGER, JOHN,

- ELİADE, MIRCEA.  
Çev.: RIFAT, S. Mitlerin Özellikleri. Simavi Yay., 1993.
- SWINGWOOD, ALAN.  
Çev.: KANSU, A. Kitle Kültürü Efsanesi, Bilim ve Sanat Yay., 1996.
- LYNTON, NORBERT.  
Çev. ÇAPAN, C.-ÖZİŞ, S. Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982.
- DELLALOĞLU, F.. BESİM, Frankfurt Okulu'nda sanat ve Toplum, Bağlam Yay., 1995.
- İNAN, ABDÜLKADİR, Tarihte ve Bugün Şamanizm, T.T.K., 1995.
- Edit.: BEYKAL, CANAN, Üç Gün. P.S.D. Yay. Dizisi II, 1992.
- ERGÜVEN, MEHMET, Yorumu Doğru, Y.K.Y., 1992.
- Edit.: AKAY, ALİ, Toplumbilim. (Plastik Sanatlar Özel Sayısı), No:4, Bağlam Yay. 1996.
- Edit.:JUNG, G. CARL, Man and His Symbols, Penguin Arakana, 1990.
- MINK, JANİS, Duchamp, Taschen. 1995.

*Desteği ve aşiladığı inancından, hocam, sanatçı Mustafa ATA'ya, bu çalışmalarındaki fotoğraf ve dia çekimlerinde yardımını esirgemeyen Arş. Gör. Sedat BALKIR'a teşekkür ederim...*

**T.C. YÖKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**