

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI



ÇİZGİNİN ARKEOLOJİSİ VE LEVENT VADİSİ
MAĞARLARINDA GÜNCEL SANATA YÖNELİK
SEZGİSEL ALGORİTMALAR: MAĞARA 2.0

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman

Hazırlayan

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Levent İSKENDEROĞLU

Malatya- Ocak, 2025

Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi Tarafından SSY-2024-3749 Numaralı Proje ile Desteklenmiştir.

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

**ÇİZGİNİN ARKEOLOJİSİ VE LEVENT VADİSİ MAĞARLARINDA
GÜNCEL SANATA YÖNELİK SEZGİSEL ALGORİTMALAR: MAĞARA 2.0**

SANATTA YETERLİK TEZİ

Hazırlayan: Levent İSKENDEROĞLU

Danışman: Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Malatya-2025

Cesaretleri, yaratıcılıkları ve bitmek bilmez meraklarıyla sanatın ışığında, dünyayı anlamamıza ve dönüştürmemize öncülük eden tüm isimsiz eski zaman sanatçılara ve eşsiz sevgisiyle beni her zaman destekleyen, sevgili eşime...



ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'ın danışmanlığında Sanatta Yeterlik Tezi olarak hazırladığım "Çizginin Arkeolojisi ve Levent Vadisi Mağaralarında Güncel Sanata Yönelik Sezgisel Algoritmalar: Mağara 2.0" başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Levent İSKENDEROĞLU



TEŞEKKÜR

Evvela varlık sebeplerim, Annem ve Babamı rahmetle, özlemle ve minnetle anıyorum. Tüm varlığı ile benden sevgisini ve desteğini esirgemeyen ve yazdığım metinleri sabırla dinleyerek gönlüme ışık tutan, sevgili eşime teşekkür eder, daima minnettar olduğumu ifade etmek isterim.

Bu tezin hazırlanmasında beni yüreklendiren, bilgi ve tecrübesiyle yoluma ışık tutan kıymetli abim, dostum, danışmanım Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'a hassaten teşekkür eder minnet duygularımı arz ederim.

Her türlü desteği ile yanımda olan, Rektörümüz, kıymetli büyüğüm Prof. Dr. Nusret Akpolat, kıymetli büyüğüm Prof. Dr. Ahmet Kızılay başta olmak üzere bana desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli hocam, abim, Prof. Dr. İsmail Aytaç'a en içten teşekkürlerimi arz ederim. Ayrıca Jürimde bulunan ve tezime değerli katkılar sağlayan, Sayın Prof. Dr. Serap Buyurgan'a, Doç. Dr. Fırat Arapoğlu'na, Doç. H. Fazıl Ercan'a, Doç. Dr. Yeşim Aydoğan'a teşekkür ederim.

Kardeşim, Prof. Dr. Ali Ayhan'a maddi, manevi destekleri için teşekkür ederim.

Kardeşlerim, Fatih Mehmet Çubuk'a ve Faik Sağlam'a maddi, manevi destekleri için teşekkür ederim.

Ayrıca tüm tez sürecinde yanımda olan ve kıymetli katkılar sağlayan dostlarım; Birol Bayram Güngör'e, Funda Aksüt'e ve Doğan Şenatlı'ya teşekkür ederim. Yine çok kıymetli katkılarından dolayı kardeşlerim, Eray Onuk'a, Abdullah Bozdağ'a, Taha Erkoç'a, Yusuf Bilal Sönmez'e ve Muhammed Zülal'e teşekkür ederim. Jeoloji bilimi ile ilgili çok kıymetli bilgilerinden 16 yıldır istifade ettiğim kıymetli dostlarım, Dr. Yıldırım Güngör'e, Dr. İshak Yılmaz'a ve Dr. Direnç Azaz'a içten teşekkürlerimi sunarım. Tezimin ana mekânı olan Levent Vadisi'nin daimî koruyucuları ve Anadolu'nun asil sahipleri olan kıymetli kardeşlerim, Kemal Kurt ve Yunus Mengüç başta olmak üzere tüm Küçükkürne ve Levent Vadisi halkına, beni kendi evimin konforunda ağırladıkları ve çalışmalarına inanılmaz destek verdikleri için en içten teşekkürlerimi sunar, minnet duygularımı arz ederim.

Levent İSKENDEROĞLU

ÖZET

İSKENDEROĞLU, Levent, Çizginin Arkeolojisi ve Levent Vadisi Mağaralarında Güncel Sanata Yönelik Sezgisel Algoritmalar: Mağara 2.0, Malatya, 2025.

Sanat, insanın varoluşunu anlamlandırma çabalarının en etkili araçlarından biri olarak tüm yaşanmış zamanlar boyunca insan kaderine eşlik etmiş güçlü bir insan etkinliğidir. Aslında bu çaba insanın, varlık ve yokluk bilinciyle hesaplaşmasının somut bir tezahürü olarak değerlendirilmelidir. Yaşanmış zamanlar boyunca çizgi, insan zihninin yaratıcı potansiyelinin ve dünyayı kavrama çabasının önemli bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır. İnsan kendini, var olan doğal ifade biçimleri dışında bilgi birikimleri, etkileşim içinde olduğu kültürel çevre, yer ve zaman, ekonomi, iklim siyaset gibi onlarca etkenin biçimlendirdiği ve tüm içselliği ile kişiselleştirdiği ifade biçimleri ile ortaya koyar. Tarih boyunca bu ortaya koyuşun en önemli araçlarından biri sanat olmuştur. Sanat, doğasında var olan geniş arka plan ile tüm uyarıcılara kendi diliyle cevap verme kabiliyeti sağladığından, anlamlı bir var oluş zemini olarak hep tercih edile gelmiştir. İlk sanatçılar, doğanın kendi başına var olan düzenine yaratıcı bir müdahalede bulunarak, ona varoluşlarının izlerini taşıyan anlamlar eklemiş ve düşlerinden yeni bir evren inşa etme iddiasını ilk önce çizgi ile somutlaştırmıştır. İnsan, sezgilerinin ve yaratıcı zihninin olanaklarını kullanarak yeryüzündeki varlık iddiasını güçlendirmeyi başarmıştır.

Bu araştırma, Paleolitik Çağın yaratıcı zihinleriyle empati kurarak ve güncel sanatın imkanlarını kullanarak yaratıcı zihnin doğasını anlamaya çalışmaktadır. Bu nedenle düşünce deneyleri yapmak ve sanat eserleri üretmek için Paleolitik çağ sanatının üretildiği doğal çevreye benzerliği nedeniyle Levent Vadisi ve mağaraları kullanılmıştır. Levent Vadisi'nde gerçekleştirilen düşünce deneyleri, bu yaratıcı sürecin ardındaki zihinsel ve duygusal dinamikleri anlamak için değerli verilere ulaşılmasını sağlamıştır. Mağaraların derin sessizliği ve karanlığı, insanın içine yönelmesine ve özü ile düşünsel bağlar kurmasına olanak tanımıştır. Bu ortamda üretilen çizgiler, estetik bir arayışın ötesinde, insanın varoluşsal sorularına yanıt bulma çabasını anlamaya yöneliktir. İlk sanatçılar için çizginin, bir düşünce biçimi ve bir anlam yaratma pratiği olduğu

değerlendirilmektedir. Araştırma süresince çizginin hem teknik hem de kavramsal olarak insanın yaratıcı eylemleriyle nasıl bütünleştiğini görme imkânı ortaya çıkmıştır.

Araştırma sürecinde birtakım hipotezler ortaya konmuş ve bu hipotezler bir bilimsel metot olarak fenomenolojinin imkanları ile bilimsel bir zemine oturtulmaya çalışılmıştır. Varılan en önemli sonuçlardan biri, çizginin icadına dair rüyalar, gölgeler ve yansımalar hipotezidir. Bu hipoteze göre çizginin icadı, insanın merak ve anlam arayışına dayanmaktadır. Yaratıcı zihinler, gördükleri rüyalardan, gözlemledikleri gölgeler ve yansılardan doğanın anlamlı bir alternatifini çizgi ile yaratabileceklerini düşünmüş olmalıdırlar. Bu şekilde Zihinlerin yarattığı imgeler ile mimetik bir tavır geliştirmiş ve yeryüzündeki ilk anlamlı tasvirleri yaratmış olabilirler. Bu süreçte çizgi, ontolojik olarak bir şeyi diğer her şeyden ayırarak algılamamızın ve biçim tayin etmemizin bir aracı olmaktan çıkıp imgelerin varlığını görünür kılmaya yarayan, insanın yaratıcı tavrının en önemli aracına dönüşmüştür. Çizginin arkeolojisi yapılp tabaka tabaka tüm yaşanmış zamanların yaratıcı tavırları irdelendiğinde, ulaşılan bu sonucun haklılığı daha da pekişmektedir. Yani ontolojik olarak sanatın özü çizgidir, denilebilir. Bu araştırma, sanat alan yazınının genelinde Paleolitik Çağ sanatçısının çizgilerini saf aklın ürünü olarak göremeyen anlatıları bilimsel zeminde eleştirerek, bu sanat örneklerinin, insan dehasının yeryüzündeki en eski parıltıları olarak bilinmesine katkı sağlamak istemektedir. Kendilerine özgü estetik ve plastik kavrayışlarıyla bugünün dünyasını yaratmamız için bize yol açan Paleolitik Çağın sanatçılarının yaratıcı zihinlerini anlamak için sıra dışı gayret gösteren bu araştırma, bu yolla geleceğin sanatının inşasına anlamlı bir katkı yapma niyetindedir.

Sonuç olarak; çizgi, ister insanın varoluş iddiasının bir kanıtı olarak ele alınsın, ister, bir iz bırakma eğiliminin tezahürü olarak yaşamı anlama ve anlamlandırmanın bir aracı ya da isterse bir enformasyon biçimi olarak adlandırılsın; insanoğlu kendi öyküsünü anlatmak için çizgiyi kullanmaya devam edecektir. Belki de yaratıcı zihinlerin en saplantılı tutkusu başka zihinleri kendi gerçekliğine ikna etmek istemesidir.

Anahtar Kelimeler: Çizgi, Yaratıcı zihin, Güncel Sanat, Fenomenoloji, Sanat Felsefesi, Sanat.

ABSTRACT

İSKENDEROĞLU, Levent, Archaeology of Line and Heuristic Algorithms for Contemporary Art in Levent Valley Caves: Cave 2.0, Malatya, 2025.

Art is a powerful human activity that has accompanied human destiny throughout all times as one of the most effective tools of human efforts to make sense of existence. In fact, this effort should be evaluated as a concrete manifestation of human coming to terms with the consciousness of existence and non-existence. Throughout times, line stands out as an important indicator of the creative potential of the human mind and its effort to comprehend the world. Humans reveal themselves with their accumulation of knowledge, cultural environment they interact with, place and time, economy, climate and politics, and with their forms of expression that they personalize with all their inwardness, in addition to existing natural forms of expression. Throughout history, art has been one of the most important tools of this manifestation. Since art provides the ability to respond to all stimuli with its own language with the broad background inherent in its nature, it has always been preferred as a meaningful ground for existence. The first artists made a creative intervention in the order of nature that existed on its own, added meanings that carried the traces of their existence to it and first embodied the claim of building a new universe from their dreams with line. Man has succeeded in strengthening his claim to existence on earth by using the possibilities of his intuition and creative mind.

This research attempts to understand the nature of the creative mind by empathizing with the creative minds of the Paleolithic age and using the possibilities of contemporary art. For this reason, the Levent Valley and caves were used to conduct thought experiments and produce works of art due to their similarity to the natural environment in which the Paleolithic art was produced. The experiments conducted in the Levent Valley provided valuable data to understand the mental and emotional dynamics behind this creative process. The deep silence and darkness of the caves allowed people to turn inward and establish an intellectual connection with their essence. The lines produced in this environment, beyond an aesthetic search, are aimed at understanding the effort of people to find answers to their existential questions. It is considered that for the first artists, lines were a way of thinking and a practice of creating meaning. During the

research, it became possible to see how lines were integrated with the creative actions of people both technically and conceptually.

During the research process, a number of hypotheses were put forward and these hypotheses were tried to be placed on a scientific basis with the possibilities of phenomenology as a scientific method. One of the most important conclusions reached is the hypothesis of dreams, shadows and reflections regarding the invention of line. According to this hypothesis, the invention of line is based on human curiosity and search for meaning. Creative minds must have thought that they could create a meaningful alternative to nature with line from the dreams they saw, shadows and reflections they observed. In this way, they may have developed a mimetic attitude with the images created by minds and created the first meaningful depictions on earth. In this process, line has transformed from being a tool for us to perceive and determine form by ontologically separating something from everything else, to the most important tool of human creative attitude that serves to make the existence of images visible. When the archaeology of line is made and the creative attitudes of all lived times are examined layer by layer, the legitimacy of this conclusion is further strengthened. In other words, it can be said that the essence of art is line ontologically. This research aims to contribute to the recognition of these examples of art as the oldest flashes of human genius on earth by scientifically criticizing the narratives in the art literature that fail to see the lines of the Paleolithic artist as the product of pure reason. This research, which makes an extraordinary effort to understand the creative minds of the Paleolithic artists who paved the way for us to create today's world with their unique aesthetic and plastic perceptions, intends to make a meaningful contribution to the construction of the art of the future.

As a result; whether the line is considered as a proof of man's claim to existence, or as a tool for understanding and making sense of life as a manifestation of a tendency to leave a mark, or as a form of information; mankind will continue to use the line to tell its own story. Perhaps the most obsessive passion of creative minds is to convince other minds of their own reality.

Keywords: Line, Creative mind, Contemporary Art, Phenomenology, Philosophy of Art, Art.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iv
TEŞEKKÜR	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
GÖRSEL LİSTESİ	xv
QR KOD LİSTESİ.....	xxi
KISALTMALAR	xxii
BİRİNCİ BÖLÜM	1
GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı	4
1.2. Araştırmanın Önemi ve Alana Katkıları	5
1.3. Problem Durumu ve Tespit Aşamaları	5
1.4. Problem Cümlesi	6
Alt Problemler	6
1.5. Araştırmanın Sayıltıları.....	6
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	6
1.7. Tanımlar.....	7
1.8. Evren ve Örneklem	8
İKİNCİ BÖLÜM.....	9
DÜŞTEN ÇİZGİYE ZİHİN ÇERÇEVELERİ.....	9
2.1. Bir Düş Alanı Olarak Mağaralar.....	9
2.2. Düşlerin Yapısı	11
2.3. İmgenin Keşfi.....	13
2.4. Düş (İmgelem).....	15
2.5. Düşü Tasarlamak	17
2.5.1. Biçim Yaratma Eğilimi	17
2.5.2. Fark Etme.....	19
2.5.3. Algılama.....	19
2.5.4. Sorgulama ve Yorumlama	20
2.5.5. Çözümleme.....	21
2.6. Çizgi Hakkında Düşünceler	21

2.6.1. Çizgi	21
2.7. Mağaranın Ontolojisi ve İnsan İlişkisi	28
2.8. İnanç ve Mitlerde Mağara Metaforu.....	33
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	38
MAĞARA RESİMLERİ ÜZERİNE YAPILMIŞ ARAŞTIRMA SONUÇLARI ...	38
3.1. Mağara Resimleri Üzerine Yeniden Düşünmek, Rüyalar, Gölgeler ve Yansımalar.....	47
3.1.1. Çözümleme.....	47
3.1.2. Rüyalar	49
3.1.3. Gölgeler	50
3.1.4. Yansımalar	52
3.1.5. Hipotezin Yorumu	53
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	61
ÇİZGİNİN ARKEOLOJİSİ: MAĞARALARDAN GÜNCEL SANATA	61
4.1. Kültürün Şafağında	61
4.2. Yabansı Çizgi.....	63
4.2.1. Sanat Algısında Kirlenme ve Batı Merkezli Yaklaşım	65
4.3. Antik Çağın Çizgisi	69
4.4. Skolastik Çizgi	73
4.5. Yeniden Doğuşun Çizgisi.....	75
4.6. Gölgenin Çizgisi: Maniyerizm ve Barok	77
4.7. Modernizmin Çizgisi: 1700-1989	82
4.7.1. Modernizmin Yükselişi 18. ve 19. Yüzyıl	82
4.8. Kavramın Çizgisi ve Soyut Çizgi 1900- 1989	104
4.9. Güncel Çizgi; 1989- Günümüz	115
4.10. Doğa ve Estetik İlişkisi.....	120
4.11. Dünyanın Üzerine Resim Yapmak	123
4.12. Jeoglifler	123
4.13. Petroglifler	126
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	132
LEVENT VADİSİ ve MAĞARALARI.....	132
5.1. İkiz Mağara.....	134
5.2. Sarıkaya Mağaraları.....	136
5.3. Yıkık Mağara.....	138

5.4. Site	139
5.5. Teraslı Mağara	140
5.6. Tapınak Mağarası	142
5.7. Karanlık Mağara.....	144
5.8. Sulu Mağara	145
5.9. İkili Mağara	146
5.10. Fosil Şelale.....	147
5.11. Meydan.....	148
5.12. Karanlık Karstik Mağara.....	149
5.13. Çift Ağızlı Mağara.....	150
5.14. Yalnız Mağara	151
5.15. Büyük Mağara.....	152
5.16. Üçüz Mağaralar.....	154
5.17. Kolköy Mağaraları.....	155
5.18. Küçükkürne Mağaraları	157
ALTINCI BÖLÜM	164
YÖNTEM	164
6.1. Derin Düşünme Deneyi ve Sezgisel Algoritmalar	166
6.2. Araştırma Sürecinde Yapılacak Uygulamalar İçin Kullanılacak Eleştiri Yöntemi	174
6.3. Araştırmacının Nitel Araştırma Deneyimi	175
6.4. Araştırmacının Sanatçı Rolü.....	176
6.5. Araştırma Ortamı ve Seçimi	176
6.6. Araştırmacının Araştırma Konusuyla İlgisi ve Deneyimi.....	178
YEDİNCİ BÖLÜM.....	181
BULGULAR VE YORUM.....	181
7.1. Levent Vadisi Mağaralarında Güncel Sanata Yönelik Sezgisel Algoritmalar: Mağara2.0	181
7.2. Zihinsel Hazırlık Süreçleri	182
7.2.1. Ön Çalışmalar	182
7.2.2. Eskizler	184
7.2.3. Mağara Duvar Çizimleri.....	193
7.2.4. Dendritler	199
7.2.5. İlham Metni 1.....	201

7.2.6. İlham Metni 2.....	202
7.2.7. İlham Metni 3.....	203
7.2.9. Mağara Notları 1	207
7.2.10. Mağara Notları 2	209
7.3. Enstalasyonlar	212
7.3.1. Enstalasyon 1: İmgelerin Bilgi Hali	212
7.3.2. Kavram, Nesne ve Mekân İlişkisi.....	214
7.3.3. Enstalasyon 2: Mağaranın Küpleri.....	217
7.3.4. Enstalasyon 3: Düş yolu	224
7.4. Düş Yolu İdeogramları	228
7.4.1. Başlangıçlar.....	229
7.4.2. Ateş Işık ve Sanat.....	230
7.4.3. Evcilleştirmeler	232
7.4.4. Mekanik Tekniğin Gelişimi	233
7.4.5. İcatlar ve Girift İlişkiler.....	234
7.4.6. Mitler Ve Dinler.....	236
7.4.7. Savaşlar	239
7.4.8. Bilim Yapmak	240
7.4.9. Öteleri Düşlemek	242
7.4.10. Yeni Dünyanın Biçimi	244
7.4.11. Belleği Eşlemek	246
7.5. Dijital Sanatın Kattıkları.....	248
SONUÇ	252
KAYNAKÇA.....	265
GÖRSEL İNTERNET KAYNAKLARI	276
EKLER	280

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 2.1. Bizonlar, Altamira Mağarasının, MÖ 25.000-15.000, İspanya, Reprodüksiyonu "Deutsches Museum", Münih.....	11
Görsel 2.2. Chauvet Mağarası, M.Ö. 32.000 – 30.000, Fransa.	16
Görsel 2.3. Aslan Adam, Stadel Mağarası.....	28
Görsel 2.4. Willendorf Venüsü, M.Ö. Yak. 25.000, Hohlenstein, Lonetal, Avusturya..	28
Görsel 2.5. Tuz Madenleri, Semsä, İran.	29
Görsel 2.6. Levent Vadisi, Tepegöz Mağarası, Küçükkürne, Akçadağ.....	30
Görsel 3.1. Lascaux Mağarası, Gregory Curtis, Henri Breuil ve Ekibini Gösteren Fotoğraf, 1940.....	38
Görsel 3.2. Chauvet Mağarası, Fransa.	39
Görsel 3.3. Font de Gaume Mağarası, Yak. M.Ö. 25.000.	40
Görsel 3.4. Niaux Mağarası, Yak. M.Ö. 17000-11000.....	42
Görsel 3.5. Chauvet Mağarası, Fransa.	44
Görsel 3.6. Chauvet Mağarası, Fransa.	45
Görsel 3.7. Chauvet Mağarası, Fransa.	46
Görsel 4.1. Nebamun Av Kuşlarını Tasvir Eden Fresk; Yaklaşık M.Ö. 1350; Sıva Üzerine Boya, 98 × 83 cm; British Museum (Londra).	70
Görsel 4.2. Antik Yunan Çizgileri, Yaklaşık M.Ö. 6. yy.	71
Görsel 4.3. İskender Mozaigi, M.Ö. 2. yy.	72
Görsel 4.4. Mezopotomya Medeniyeti Çizgileri, Uruk, Hayvanların Efendisi, Yak. M.Ö. 2900.	73
Görsel 4.5. Jacopo Tintoretto, Son Yemek, T.Ü.Y.B., 365x568 cm, 1592-1594 Venedik.	78
Görsel 4.6. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, Fresk, 418x794 cm, 1495-1498, Milano.....	79
Görsel 4.7. El Greco, Beşinci Mührün Açılışı, T.Ü.Y.B., 224.8×199.4 cm, 1608-1614, Toledo.	80
Görsel 4.8. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Judith Holofernes'in Başını Keserken, T.Ü.Y.B., 145×195 cm., 1599-1602, Roma.....	81
Görsel 4.9. Peter Paul Rubens, Aşk Bahçesi, T.Ü.Y.B., 198x283 cm, 1631, Madrid...	82
Görsel 4.10. Barrow Hematite Çelik Sanayi, 1870'ler.	85
Görsel 4.11. Jacques-Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini, T.Ü.Y.B., 330×425 cm, Louvre Müzesi, Paris.	91

Görsel 4.12. Caspar David Friedrich, Buzda Gemi Enkazı, T.Ü.Y.B. 96,7×126,9 cm, 1824, Hamburg.	93
Görsel 4.13. Francisco Goya, San Isidro Hac Yolculuğu, Duvar Resmi, 140x438, 1819-1823, Madrid.....	94
Görsel 4.14. Gustave Courbet, Taş Kırıcılar, T.Ü.Y.B., 1,5×2,6 m, 1849, Dresden.	95
Görsel 4.15. Jean-François Millet, The Angelus, T.Ü.Y.B., 55.5x66 cm, 1857, Paris. .	96
Görsel 4.16. Honoré Daumier, Resim Koleksiyoneri, 34.1x26 cm, 1860, Filadelfia Sanat Müzesi.....	97
Görsel 4.17. Claude Monet, Gün Doğumu, T.Ü.Y.B., 48x63 cm, 1872, Paris.	98
Görsel 4.18. Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi, T.Ü.Y.B., 1892-1894 Arası, Paris.	100
Görsel 4.19. George Seurat, Asnières'de Yıkılanlar, T.Ü.Y.B., 201x300 cm, 1884, Londra Ulusal Galerisi, Londra.	101
Görsel 4.20. Paul Cézanne, Sepetteki Elmalar, 65x80 cm, 1926, Art Institute of Chicago.	102
Görsel 4.21. Wincent Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, T.Ü.Y.B., 101x50 cm, 1890, Amsterdam.....	102
Görsel 4.22. Paul Gauguin, Tahitili Kadınlar, T.Ü.Y.B., 69x91 cm, 1891, Orsay Müzesi, Paris.	102
Görsel 4.23. Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge, Taş Baskı, 170×118.7 cm, 1891.	103
Görsel 4.24. Marcel Duchamp, Pisuvan, 1917.....	108
Görsel 4.25. Henri Matisse, Müzik, T.Ü.Y.B., 260×389 cm, 1910 Harmitage Müzesi, ST Petersburg.....	110
Görsel 4.26. Pablo Picasso, Guernica, T.Ü.Y.B., 349×776 cm, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid.....	110
Görsel 4.27. W. Kandinsky, İsimli, Kağıt Üzerine Suluboya, Hint Mürekkebi ve Kalem, 49.6x64.8 cm., 1910, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.	111
Görsel 4.28. Kazimir Malevich, Siyah Kare Ve Kızıl Kare, T.Ü.Y.B., 71x44 cm, 1915.	112
Görsel 4.29. Jackson Pollock, Mural, T.Ü.Y.B. ve Kazein, 243×604 cm, 1943, Iowa Sanat Müzesi, Iowa.....	113
Görsel 4.30. Bill Viola, The Raft, Sabit Görüntü, 2004.	117
Görsel 4.31. Joseph-Beuys, “Sürü” Enstelasyon, 1969.	118
Görsel 4.32. Refik Anadol, Makine Hatıralar: Uzay Sergisi, 2021, İstanbul.	119
Görsel 4.33. Refik Anadol, Makine Halisilasyonları, 2021.....	120
Görsel 4.34. Nazca Çizgileri, Peru.	124
Görsel 4.36. Marree Adamı.	125

Görsel 4.37. Erdil Yaşaroğlu, Dünyanın En Büyük Karikatürü, 2012, Kırklareli.....	126
Görsel 4.38. Erdil Yaşaroğlu, Dünyanın En Büyük Karikatürü'nün Dijital Eskizi, 2012.	126
Görsel 4.39. Hayvan Tasvirlerinden Oluşan Bir Petroglif Örneği Bugut, Moğolistan.	127
Görsel 4.40. Walter De Maria, Şimşek Tarlası / Lightning Field. Quemado Yakınları New Mexico, 1977.....	129
Görsel 4.41. Sarmal İskele, Robert Smithson, Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970.	129
Görsel 4.42. Agnes Denes, "Wheatfield - A Confrontation, 1982.	130
Görsel 5.1. İkiz Mağara, Akçadağ, Malatya.	134
Görsel 5.2. Sarıkaya Mağarası, Akçadağ, Malatya.....	136
Görsel 5.3. Yıkık Mağara, Akçadağ, Malatya.	138
Görsel 5.4. Yıkık Mağara, İçeriden Görünüm, Akçadağ, Malatya.....	139
Görsel 5.5. Site Mağaraları, Akçadağ, Malatya.....	140
Görsel 5.6. Teraslı Mağara, Akçadağ, Malatya.	141
Görsel 5.7. Teraslı Mağara, Akçadağ, Malatya.	142
Görsel 5.8. Tapınak Mağarası, Akçadağ, Malatya.	143
Görsel 5.9. Karanlık Mağara, Akçadağ, Malatya.	144
Görsel 5.10. Sulu Mağara, Akçadağ, Malatya.	145
Görsel 5.11. İkili Mağara, Akçadağ, Malatya.....	146
Görsel 5.12. Fosil Şelale, Akçadağ, Malatya.....	147
Görsel 5.13. Meydan, Akçadağ, Malatya.	148
Görsel 5.14. Karanlık Karstik Mağara, Akçadağ, Malatya.	149
Görsel 5.15. Karanlık Karstik Mağara, İçeriden Görünüm, Akçadağ, Malatya.	150
Görsel 5.16. Çift Ağızlı Mağara, Akçadağ, Malatya.	151
Görsel 5.17. Yalnız Mağara, Akçadağ, Malatya.....	152
Görsel 5.18. Büyük Mağara, Akçadağ, Malatya.....	153
Görsel 5.19. Üçüz Mağara, Akçadağ, Malatya.	154
Görsel 5.20. Kolköy Mağaraları, Akçadağ, Malatya.	156
Görsel 5.21. Roma Kitabesi Küçükkürne, Akçadağ, Malatya.....	157
Görsel 5.22. Zeki Kurt'un Mağara Evi, Akçadağ, Malatya.....	158
Görsel 5.23. Zeki Kurt'un Mağara Evi Akçadağ, Malatya.....	158
Görsel 5.24. Zeki Kurt'un Mağara Evi, Akçadağ, Malatya.....	159
Görsel 5.25. Zeki Kurt'un Mağara Evi, Akçadağ, Malatya.....	159
Görsel 5.26. Zeki Kurt'un Mağara Evi Akçadağ, Malatya.....	159

Görsel 5.27. Zeki Kurt'un Kazı Mağarası, Akçadağ, Malatya.	160
Görsel 5.28. Zeki Kurt'un Kazı Mağarası, Akçadağ, Malatya.	160
Görsel 5.29. Küçükkürne Mağaraları, Genel Görünüm, Akçadağ, Malatya.	161
Görsel 5.30. Küçükkürne Düş İni, Genel Görünüm, Akçadağ, Malatya.	161
Görsel 6.1. Mağara Günlükleri.	167
Görsel 6.2. Mağara Günlükleri.	168
Görsel 6.3. Mağara Günlükleri.	169
Görsel 6.4. Düşünce Deneyinin Yapıldığı Mağaralardan Biri, Küçükkürne.	170
Görsel 6.5. Atlas Mağarasında Gölgeler, Küçükkürne.	170
Görsel 6.6. Atlas Mağarasında Gölgeler, Küçükkürne.	171
Görsel 6.7. Atlas Mağarası.	171
Görsel 6.8. Olympus Marka BX51 Model Polarizan Mikroskop.	173
Görsel 6.9. Tezin Amblem ve Logosu.	174
Görsel 6.10. Tepegöz Mağarası.	178
Görsel 6.11. Tepegöz Mağarası.	179
Görsel 7.1. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 1.	183
Görsel 7.2. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 2.	183
Görsel 7.3. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 3.	183
Görsel 7.4. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 4.	183
Görsel 7.5. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 5.	183
Görsel 7.6. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 6.	184
Görsel 7.7. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 7.	184
Görsel 7.8. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 8.	184
Görsel 7.9. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 9.	184
Görsel 7.10. Eskizler.	185
Görsel 7.11. Resimli Kamyonet Kasaları 1.	188
Görsel 7.12. Resimli Kamyonet Kasaları 2.	189
Görsel 7.13. Resimli Kamyonet Kasaları 3.	189
Görsel 7.14. Eskizler.	190
Görsel 7.15. Uzun Süreli Bellekten Desen Çalışmaları 1.	190
Görsel 7.16. Uzun Süreli Bellekten Desen Çalışmaları 2.	191
Görsel 7.17. Demon Figürleri İçin Ön Karakter Çalışmaları.	191
Görsel 7.18. Trois-Frères Mağaralarında Bulunan Kil Heykeller, M.Ö., 14.000, Fransa.	192

Görsel 7.19. Üç Boyut Üzerinden Çizgisel Sorgulamalar.	193
Görsel 7.20. Mağara Duvar Resmi, Küçükkürne.....	194
Görsel 7.21. Yerden Göğe Çizgi İle Sesleniş 1.	195
Görsel 7.22. Yerden Göğe Çizgi ile Sesleniş 2.....	195
Görsel 7.23. Taş Resimler.....	196
Görsel 7.23. Taş Resim 1, Yılan Boğan Cinler.	201
Görsel 7.24. Taş Resim 2, Demonların Köleleri 1.....	202
Görsel 7.25. Taş Resim 3, Demonların Köleleri 2.....	202
Görsel 7.26. Taş Resim 4, Çanakkale Harbinde Cinler.	203
Görsel 7.27. Taş Resim 5, Kurdun Oğulları.	203
Görsel 7.28. Taş Resim 6, Dervişlerin Göçü.	204
Görsel 7.29. Mikro - Makro Çizgiler.....	205
Görsel 7.30. Mikro Evrenler. Üzerine resim yapılan taşların mikro jeolojik görünümleri.....	206
Görsel 7.31. Düşünce Deneylerinin Merkezi, Düş İni, Küçükkürne.	210
Görsel 7.32. İmgelerin Bilgi Hali, Atlas Mağarası, Küçükkürne.	212
Görsel 7.32. İmgelerin Bilgi Hali, Atlas Mağarası, Küçükkürne.	214
Görsel 7.33. İmgelerin Bilgi Hali, Atlas Mağarası, Küçükkürne.	215
Görsel 7.34. İmgelerin Bilgi Hali, Atlas Mağarası, Küçükkürne.	216
Görsel 7.35. Küp Enstalasyonu.....	217
Görsel 7.36. Küp Enstalasyonu.....	219
Görsel 7.37. Küp Enstalasyonu.....	220
Görsel 7.38. Küp Enstalasyonu.....	221
Görsel 7.39. Küp Enstalasyonu.....	221
Görsel 7.40. Sanatın Özü, Demir Küp Heykeli.	222
Görsel 7.41. Düş Yolu.	224
Görsel 7.42. Düş Yolu.	226
Görsel 7.43. İdeogram 1.	229
Görsel 7.44. İdeogram 2.	229
Görsel 7.45. İdeogram 3.	230
Görsel 7.46. İdeogram 4.	231
Görsel 7.47. İdeogram 5.	232
Görsel 7.48. İdeogram 6-7.	232
Görsel 7.49. İdeogram 8.	233

Görsel 7.50. İdeogram 9.	234
Görsel 7.51. İdeogram 10.	234
Görsel 7.52. İdeogram 11.	235
Görsel 7.53. İdeogram 12.	236
Görsel 7.54. İdeogram 13.	237
Görsel 7.55. İdeogram 14.	238
Görsel 7.56. İdeogram 15.	239
Görsel 7.57. İdeogram 16.	240
Görsel 7.58. İdeogram 17.	241
Görsel 7.59. İdeogram 18.	243
Görsel 7.60. İdeogram 19.	244
Görsel 7.61. İdeogram 20.	246
Görsel 7.62. Tezin Amblem ve Logosu.	247
Görsel 7.63. Rüyalar Videosundan Sabit Görüntü.	248
Görsel 7.64. Gölgeler Videosundan Sabit Görüntü.	249
Görsel 7.65. Yansımalar Videosundan Sabit Görüntü.	251

QR KOD LİSTESİ

Qr Kod 1. Mağara Enstalasyonlarının Yapım Sürecini Anlatan Video İçeriği	227
Qr Kod 2. Rüyalara Hipotezi	248
Qr Kod 3. Gölgele Hipotezi	250
Qr Kod 4. Yansımalar Hipotezi	251
Qr Kod 5. Ses Enstalasyonu	282



KISALTMALAR

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization / Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü

W.W.W.: World Wide Web, Dünya Çapında Ağ

TV.: Televizyon

V.R.: Virtual Reality, Sanal Gerçeklik

Qbit: Quantum binary digit, Kuantum İkili Rakam.

QR KOD: Quick Response) veya **karekod**, makinelerle okutulabilen bir matris barkod (iki boyutlu barkod) türüdür.

LCD: Liquid Crystal Display, Sıvı kristal ekran

LED.: light-emitting diode, Işık Yayan Diyot

OLED.: Organic Light-Emitting Diode, Organik Işık Yayan Diyot

NFT: Non-Fungible Token, Değiştirilemez Jeton

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Sanat, insanın varlığı anlama, anlamlandırma çabasının en somut ve en içsel yorumudur. Sanat, insanın varlık kaderine eşlik eden, karmaşık ve çok katmanlı bir iz bırakma girişimidir. İnsan, düşünme ve düş kurabilme vasfıyla tüm canlılardan ayrılan bir varlıktır. Ancak düşünme ve düşleme insanoğlunun vasatıdır. Onu asıl sıra dışı yapan özelliği “düşü tasarlayabilme kabiliyeti”dir. İnsanın düşü tasarlamak için kullandığı en kadim araç ise çizgidir. Görsel sanatlar söz konusu olduğunda, sanatın temel aracı, çizgi olarak karşımıza çıkar. Çizgi resmetme eyleminin temel unsurudur. Bir var etme zemini olarak resim, her şart ve koşulda çizgi ile inşa edilir. Fiziksel anlamda algılanabilir bir boyut içermeyen, sonsuzdan gelen ve sonsuza giden, yan yana noktaların dizilimi ile meydana gelen çizgi, sanatsal bir eylemin parçası olduğunda bir boyut algısı oluşturan ve bir biçimin inşa edilen sınırlarının seçilmiş, tercih edilmiş ana malzemesine dönüşür. Bir biçimi inşa etme eylemi içerisinde bir kez yaratıcı insan zihniyle ve sezgileriyle iletişime geçtiği andan itibaren çizgi, inşa ettiği şeyin varlığı içerisinde kaybolur. Bu yolla hangi şeyin temsili yaratılmışsa artık çizgi o temsilin anlam ve içeriğine bürünmüş demektir. Bu durumun tüm resim sanatı tarihinde böyledir. Bu araştırmanın ana amacı çizginin icat edildiği “an”a ilişkin yorumsal çıkarımlar yapmaktır. Biçim yaratma eğiliminde çizginin rolünü irdelemek, insanın, yeryüzündeki ilk, “amaçlı” çizme eylemindeki zihinsel sürecini anlamaya çalışmak, çizginin arkeolojisini yapmak için insanlık belleğindeki binlerce yıllık sanat bilgisine ve derin düşünmeye ihtiyaç olduğu varsayılmaktadır.

Bugünkü medeniyetimizin kökleri bundan neredeyse 70 bin yıl öncesinde yaşanan bilişsel devrime dayanmaktadır. Bilişsel devrim, 70 ila 30 bin yıl önce ortaya çıkan yeni düşünce ve iletişim biçimleri anlamına gelir. Bilinen en eski mağara resimleri ise yaklaşık günümüzden 35-40 bin yıl öncesine tarihlenir. Bu mağara resimleri, keşfedildiği günden bu yana neredeyse 150 senedir bu ilk çizgi örneklerinin nasıl ve ne amaçla yapıldığına dair araştırmalar yapılmaktadır. Ancak maalesef bu konu üzerinde kafa yoran ve teori geliştiren bilim insanlarının kahir ekseriyeti arkeologlar ve antropologlar

olmuştur. Bu bilim insanlarının ortaya koyduğu teorilerle yetinen sanat tarihçiler ve sanat teorisyenleri, insanlığa sunulan bu bilgileri alıntılama ve çok fazla yorum yapmadan kullanmayı yeğlemişlerdir. Elbette sanat ve insan arasında ki ilişkiyi bir yaşam izi ve kültürel çağrışım ögesi olarak anlayabilmek oldukça önemlidir. Bu anlamda insanlık, arkeoloji ve antropoloji bilimine tüm çaba ve üretimlerinden dolayı minnettardır. Bu çalışmada, nitel bir araştırma olarak, üretilmiş mevcut bilginin analizleri üzerine, sanat yapma becerisine ve yaratıcı zihne sahip bir bireyin, sanatı icat eden ilk insanla kurmaya çalıştığı çok güçlü bir empatiyle yaptığı yorumların çizginin veya sanatın icadına dair daha gerçekçi ipuçlarına ulaşmayı hedeflemiştir. Zaten böyle bir konu karşısındaki en büyük avantajımız bugün sanat hakkında bildiklerimizdir. Günümüzün uyarıcıları ile uyarılan bir sanatçı zihninin, mağaralarda yeniden sanat üretimleri yapması yoluyla sözü edilen güçlü empatinin olanakları araştırılmıştır. Zamanın bir yerinde yaşanan yaratıcı patlamanın zihinsel koşullarına yorum bilim metodolojisi ve bir şeyin çizgi ile temsilinin nasıl yaratılabileceğini, ilk keşfin nasıl yapılmış olabileceğini anlamaya çalışmak güçlü bir sezgisel algılama yetisi ve yaşanan ilkleri yeniden canlandırma (re animasyon) becerisiyle mümkün olabileceği düşünülmektedir. Bu nedenle Malatya'nın Akçadağ ilçesi sınırlarında bulunan Levent Vadisi'ndeki mağaraların bu deneysel yaklaşıma ev sahipliği yapabilecek en elverişli zemin olduğu düşünülmüştür. Nitel araştırma yöntemi ile bellek, iz ve imge ilişkisi bağlamında çizginin yeniden sorgulanmasının sanat alan yazınına önemli katkılar sağlayacağı öngörülmektedir. Günümüz medeniyetinin başlangıcı sayılan bilişsel devrim ve yaratıcı patlama anının aydınlatılması hem sanat tarihinin hem de bugünün sanatının daha iyi kavranmasını sağlayacaktır.

Bilinç, bilme ve bilgi aynı kökten gelen ve insanı diğer canlılardan ayıran temel zihinsel özelliklerdir. İnsan, iki zıt kavram olan varlık ve yokluk bilincine sahip yegâne canlıdır. İnsan, tüm yaşamı bu iki bilgi arasında gerçekleştirdiği eylemleri ile inşa eder. Varlığın bilincinde oluşu, yaşamı varlığın anlamı ve anlamlandırılması üzerinden okumasına ve yönlendirmesine neden olmaktadır. Yokluk bilinci ise anlamı, kalıcı hale getirme dürtüsünü yaratmaktadır. Yokluğu kendi ölümü üzerinden yeniden anlamlandıran insan, daima iz bırakma eğilimindedir. Bu eğiliminin en anlamlı ve en estetik aracı ise daima sanat olmuştur. İnsanın kendilik bilinci, kendi varlığını diğer tüm varoluşlardan ayrı tutabilme becerisidir. Bu becerinin kökü ise yine varlık ve yokluk bilincidir denilebilir.

İnsan daima, kendi varlığı dışındaki tüm şeylerin varlığına dair algılama, sorgulama ve hatta yargılama eğilimi içerisinde olmuş, bu eğilimi, yaşamı sıradanlıktan kurtarmanın en etkili yolu olarak görmüş ve düşüncenin veya düşünebilmenin bu sihirli gücünün, eyleme etkisinin ilk günden beri farkında olmuştur. Doğada ki kendiliğindenlik ve öz varlık hali karşısında daima rahatsızlık duyan insan, buna müdahale etme arzusunu hiçbir zaman dizginleyememiştir. İşte belki de tarih boyunca, daima bir sonraki durumu tasarlayarak ve yaratarak medeniyetler inşa ettiren güdü bu kendiliğindenliğe ve öz varlık haline müdahale etme arzusudur. Buradan hareketle çizgi çizme eylemi kendiliğinden olana karşı bir başkaldırıdır denebilir. Bir şeyin çizgi ile temsilini yaratma eylemi, insanın zihni ve sezgileri ile onun varlık alanına müdahale etme, yeni bir düzlemde o şeyi yeniden var etme girişimidir. Bu özellik, insanı diğer tüm varlıklardan ayıran en esaslı özelliğidir denilebilir. Sanat tarihi, İnsanın ilk çizgileri çizmeye başladığı, doğanın temsillerini mağara duvarlarına çizgi ile aktardığı zaman aralığından başlatılır. Bu ilk sanat eylemleri, büyük ölçüde, görmeye dayalıdır. Görme eyleminin meydana gelmesi için en önemli şart ışıktır. Evrende ışığın yegâne kaynağı ise ateştir. O halde insanlığın bu en eski yaratma eyleminin meydana gelmesini sağlayan en önemli keşfinin, ilk kıvılcımı yapay olarak meydana getirmek olduğu söylenebilir. Ateşin evcilleştirilmesi insanlığın kaderini sonsuza kadar değiştirecektir. Muhtemelen büyük ateşler yakarak ya da meşalelerle aydınlattıkları bu mağaralarda insan, dış dünyaya göre kısmen daha güvenli bir barınak içerisinde ilk çizgileri çizmeye, ilk temsilleri yaratmaya başlamıştır, denilebilir. Işık, görmenin ön koşuludur. Ancak yaratıcı tavrın en eski tetikleyicisi neydi? Bu araştırma bugüne kadar ortaya konmuş bilgi evreninden faydalanarak ve sanat alanı içinde yeni bir sezgisel algoritma tasarlayarak, yaratıcı tavrın ilk eylem aracı olan çizginin, arkeolojisini yapmayı amaçlamaktadır. Sanat tarihi alan yazınında, konuyla ilgili kısımların, bugüne kadar böyle bir yöntemle ele alınmadığı, mağara resimleriyle ilgili ortaya konan bilginin sanat alanıyla karşılaştırıldığında statik, sık ve kuru bir bilgi olduğu görülmektedir. Bunun sebebi mağara resimleriyle ilgili ortaya konmuş tüm teorilerin sahiplerinin sanat alanından olmayışdır.

Sanatın arkeolojisini yaparak kök halinde saf bir sanatsal eyleme ulaşacak isek, bu durumda Platon dahil yaklaşık 2500 yıldır sanat hakkında yapılan yorumların, zincirlerinden zihnimizi kurtarmamız gerektiği görülmektedir. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren Sanayi devriminin ve modernizmin etkisiyle oluşan yeni sanat algısı ve bu

algının manipülatif etkileri nedeniyle, mağara resimlerini saf aklın ürünleri olarak görememe sorunu yaşamaktayız. Bu araştırma, çok özel bir zihinsel eylem süreci içeren sanatı, sözünü ettiğimiz bu manipülatif bilgi karmaşasından arındırarak sanatın icadına dair yeni bir söylem geliştirmeyi amaçlamaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, günümüzün uyarıcıları ile uyarılan bir sanatçı zihninin, Levent Vadisi mağaralarında yeniden sanat üretimleri yapması yoluyla, dünya üzerinde ilk çizgileri çizen insanlarla güçlü bir empati kurmanın olanaklarını araştırmak, bir şeyin çizgi ile temsilinin nasıl yaratılabileceğine dair ilk keşfin nasıl yapılmış olabileceğini sezgisel algılama yetilerini kullanarak anlamaya çalışmak, sanat ve jeoloji arasında oluşmuş, muhtemel ilk ilişkileri irdeleyerek yeni yargılara varmak ve ilk çizgilerin var edilişi üzerinden günümüz sanatını yeniden anlamaya çalışmaktır. Ayrıca: Mağara resimlerinin yapılış amacı ile ilgili teorileri yeni bir bakış açısıyla yeniden düşünmek, yaratıcı patlamanın zaman aralığı içinde insanın imgeleminde ve görme biçimlerinde nelerin etkili olmuş olabileceğini sorgulamak, bugüne kadar daha çok arkeoloji ve antropoloji gibi bilimlerin araştırma alanı olan mağara resimlerine “sanat bilimin” bilgi evreniyle yeni bir yorum katmak böylece sanat alan yazınına katkı sağlamak, Levent Vadisi mağaralarında yukarıda sözü edilen amaçlar doğrultusunda üretilen güncel sanat eserleri ile mağaraların bir düş alanı olarak, bugünkü insana sunabileceği olanakları sorgulamak, Levent Vadisi’nde yürütülen sanatsal eylemler ile Malatya, Levent Vadisi’nin ulusal ve uluslararası tanıtımına katkı sağlamak, böylelikle sanatın yerel kalkınmanın bir aracı olabilmesine zemin hazırlamak, Unesco uluslararası jeopark ağına aday olan Levent Vadisi’nin asıl listeye dahil edilme sürecine katkı sağlamak bu araştırmanın amaçları arasındadır.

1.2. Araştırmanın Önemi ve Alana Katkılar

Bu araştırma, sanatın nasıl başladığına dair irdelemeleri ve yorumları ile tüm sanat tarihinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak yeni fikirler geliştirmektedir. Sanatın icadını aydınlatmaya dönük geliştirilen rüyalar, gölgeler ve yansımalar irdelemesi ve söyleminin sanat alan yazınına yapacağı katkı yönünden oldukça önemlidir.

Ayrıca araştırma sürecinde yapılan geniş yelpazeli güncel sanat uygulamalarının, binlerce yıl aradan sonra mağaralarda yapılan en kapsamlı sanat uygulamaları olması yönünden de önemlidir. Bu sayede, bugünün sanatı ile ilk sanatçıların zihinsel süreçlerinin yaratıcılık açısından karşılaştırmalarının yapılabileceği düşünülmekte ve sanat alanına yeni bir mekân ve estetik sorgulaması kazandıracağı öngörülmektedir.

1.3. Problem Durumu ve Tespit Aşamaları

Sanat üzerine yapılan araştırmalar ve derin düşünmeler esnasında sanatın zamanın bir aralığında icat edilmiş ve kalan tüm zamanları etkileyen olağanüstü bir insan etkinliği olduğu kanaatine varılmıştır. Neredeyse 70 bin yıldır aralıksız devam eden bu yaratıcı sürecin nasıl başladığına dair sorular, böyle bir araştırmanın yapılma ihtiyacını ortaya koymaktadır. Sanatın nasıl icat edildiği, ilk çizgilerin nasıl bir zihinsel sürecin ardından atıldığı aydınlatılabilirse, sanat yapmaya şu veya bu şekilde devam eden insana dair daha fazla şey söyleme imkânı doğacaktır. Araştırma süreci esnasında sanat alan yazını içinde ve sanat tarihi kitaplarının önemli bir bölümünde sanatın başladığı ana dair söylemlerin arkeoloji, antropoloji, paleontoloji gibi bilimsel disiplinler tarafından ortaya konduğu görülmektedir. Elbette yazının icadından önceki zamanlara ilişkin temel bilgileri sözü geçen bilimsel disiplinlerin ortaya çıkarması ve insanlığa sunması gayet doğal bir durumdur. Ancak sanat teorisyenlerinin, sanat tarihçilerinin bu söylemler üzerine “Paleolitik Çağ sanatına” ilişkin anlamlı bir katkı koymamış olmaları ve neredeyse bütünüyle bu disiplinlerin ürettiği bilgi ile yetinmiş olmaları bu araştırmanın yapılmasına zemin oluşturmuştur.

1.4. Problem Cümlesi

Bu araştırma; “Sanatı icat eden insanların, şeylerin çizgi ile taklit ya da temsil edilebileceğini nasıl keşfettiklerini ve nasıl sanat yaptıklarını anlamak için, güncel sanatın olanaklarından ve 70 bin yıllık kümülatif insanlık belleğinden, nasıl yararlanılabilir?” problem cümlesi üzerine inşa edilmiştir.

Alt Problemler

1. Günümüzde, mağalarda sanat üreterek atalarımızın ilk çizgileri çizerken yaşadıkları zihinsel süreçleri benzer şekilde yeniden deneyimleyebilir miyiz?
2. Yaklaşık 70 bin yıllık yeryüzü serüveninin ardından, mevcut, kümülatif insanlık belleği sanatı nasıl dönüştürmüştür?

1.5. Araştırmanın Sayıtları

Bu araştırma, ilk çizgileri çizen homo sapienslerin bugünkü insanlarla tamamen benzer bir beyin ve zihin yapısına sahip olduğunu, aradaki farkın on binlerce yılda oluşan deneyim farkından başka bir şey olmadığını ve sanatın yapılış amaçlarının yalnızca sanatçının yönelimlerini etkileyebileceğini ancak temel yaratıcı zihin faaliyetlerine düşünüldüğü kadar etki etmediğini varsaymaktadır. Ayrıca bu araştırma hangi amaç şart ve koşulda yapılırsa yapılsın sanatın mevcutla ve gelecekle ilişkilendirilmiş, sezgilerle güçlendirilmiş, yaratıcı tavır ile özgünleştirilmiş, sanatçının imgelem dünyasında yoğrularak bireysel hakikatlerle biricik hale getirilmiş bir bilgi bütünü olduğunu varsaymaktadır.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma teoride, insanın yaratıcı zihin yapısını sorgulamak, anlamak ve anlamlandırmak adına yaklaşık 70 bin yıl önce meydana gelen yaratıcı patlama “anı”da dahil olmak üzere, on binlerce yıl devam eden Üst Paleolitik Çağ sanatı ve günümüz sanatı ile sınırlandırılmıştır. Uygulama alanı olarak ise Levent Vadisi’ndeki Küçükkürne mağaraları ile sınırlandırılmıştır. Uygulamalar, çizim, resim, video art, heykel ve enstalasyon üretim alanları ile sınırlandırılmıştır.

1.7. Tanımlar

Sanat: Hangi amaç şart ve koşulda yapılsa yapılsın, bir iz bırakma eğilimi içinde, sezgilerle güçlendirilmiş, yaratıcı tavır ile özgünleştirilmiş, sanatçının imgelem dünyasında yoğrularak bireysel hakikatlerle biricik hale getirilmiş bir bilgi ve iletişim türüdür. (İskenderoğlu, 2024)

Çizgi: TDK sözlüğüne göre çizginin tanımı şu şekildedir. Çizilerek veya çeşitli yollarla oluşmuş iz, çizi, hat, tahril.

Çizgi, Adnan Turani'nin sanat terimleri sözlüğünde tek başına yer almaz “çizgi resim” olarak geçer bu madde doğrudan desen maddesine atıf yapar ve desen maddesinde ise yapılan tanım şöyledir; **Desen- (çizgi resim)** (fr, dessing, ing, drawing; alm. Handzeichnung, ritzzeichnung): desen sözcüğü Fransızcadan dilimize aktarılmıştır. Kurşun kalem, uç, tuşe, kömür kalem vb. ile yapılan renkli ya da renksiz, tonlu ya da tonsuz çizgi resimlere denir (Turani, 1995: 33). Bu tanım bu araştırmada kullanılan anlama daha yakın görünse de birinci tanımdaki “iz” bu araştırmanın çizgiye yüklemeye çalıştığı bellek kavramını da desteklemektedir.

Çizginin arkeolojisi: Arkeoloji, arkeolojik yöntemlerle ortaya çıkarılmış kültürleri, sosyoloji, coğrafya, tarih, etnoloji gibi birçok bilim dalından yararlanarak araştıran ve inceleyen bilim dalıdır. Burada sözü edilen temel bilimsel yöntem kazıdır. Kendi içinde ciddi bir disipline sahip olan bu yöntemin en yaygın uygulananı tabakalı kazı yöntemidir. Yani üzeri toprakla kaplı bir alanda tabaka tabaka en alt katmana ulaşarak bilgi elde etme modelidir (Saltuk, 1990). Bu araştırma arkeoloji biliminin çalışma alanları ile söz konusu kazı yönteminden esinlenerek, sanatı tabaka tabaka irdeleyip hem somut izler yönünden hem de zihinsel süreçler yönünden çizginin kökenine ulaşmayı amaçlamaktadır.

Görme: Doğaya zihinle dokunmaktır (İskenderoğlu, 2009).

Zihin: Beynin harekete geçmiş halidir (İskenderoğlu vd. 2022).

İmge: İmge; insanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin, kendine ait düşünsel dünyasında yorumlanmış halidir (İskenderoğlu, 2009).

Sezgi: Gerçekliği dolaysız olarak içten ya da içeriden kavrayabilme, tanıyıp bilme yetisi. Adım adım ilerleyen gidimli düşünmenin ya da birtakım uğraklardan geçerek yol

alan akıl yürütmenin tersine, bir şeyi doğrudan doğruya algılayıp kavrama; bilinçli bir düşünme ve yargıya varma süreci olmaksızın doğrudan, aracısız gerçekleşen anlama ya da bilme; hiçbir çıkarıma dayanmaksızın, dolaysız bir biçimde bilgiye ulaşma yordamı (Bergson, 1997: 30).

Algoritma: Belli bir problemi çözmek veya belirli bir amaca ulaşmak için tasarlanan yol.

Sezgisel algoritma: Bilgisayar bilimlerinde, sezgisel ya da buluşsal (heuristic) bir problem çözme tekniğidir. Sonucun doğruluğunun kanıtlanabilir olup olmadığını önemsememektedir; fakat genelde iyiye yakın çözüm yolları elde eder. Bu araştırma, sanatı yaratma, anlama ve çözümlemede sanatçının en önemli aracı olan sezgi kavramından, bilgisayar bilimleri tarafından türetilmiş bu problem çözme yöntemini sanat bilime mal etmek istemektedir. Bu araştırmanın yöntemiyle neredeyse birebir örtüşen bu tanım, bu araştırmanın sonuca ulaşması için tasarlanan yol olarak düşünülmektedir.

1.8. Evren ve Örneklem

Resim sanatı tarihinde yer alan Paleolitik çağa ait mağara resimleri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Araştırmada; resim çizim, video art ve enstalasyon alanında üretilen sanat uygulamaları da araştırmanın örneklemi meydana getirmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

DÜŞTEN ÇİZGİYE ZİHİN ÇERÇEVELERİ

2.1. Bir Düş Alanı Olarak Mağaralar

Mağaralar, jeoloji disiplindeki tanımı ile yer altında oluşan ve en az bir insanın girebileceği büyüklükte olan boşluklardır. Fakat insan için daima bundan çok daha öte anlamlar taşımışlardır. Buralar tarih boyunca insana sığınak, barınak, yuva gibi kullanım amaçları olmuş ve daha da öte kesintisiz olarak en verimli düş alanı olarak işlev görmüşlerdir. Düş veya imgelem yetisi, yaratıcı zihnin en karmaşık ve en harikulade özelliğidir. Her ne kadar genel bir kanaat olarak, insanı diğer canlılardan ayıran temel özelliği düşünen bir varlık olması öne sürülse de insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliği düşü tasarlayabilen bir varlık olmasıdır. Dış dünyaya ait her türlü bilgiyi duyular aracılığı ile toplayan zihin, bu duyu verileri, bireyin kendine özgü birikimleri, duygu ve sezgileri ile harmanlayarak bir imgeler dünyası yaratır. Esasında insan için, içine doğduğu dünyayı anlamının ve anlamlandırmanın en verimli yöntemi bu yaratıcı zihinsel eylemdir. İmgeler, düş örgüsünü oluşturan en küçük birimlerdir ve gerçeğin zihinlerdeki temsili olarak tanımlanırlar.

Düş kurma eylemi ise daha karmaşık bir zihinsel eylemdir. Düşü tasarlayan insan, imgeleri kullanarak doğa karşısında kendine özgü, hakikat temsilleri oluşturur. Düşler, gerçek dünyada olduğu gibi amaçlı ve anlamlı öykülerdir, denebilir. Yaşamı ve yaşanan dünyayı kendiliğindenliğinden kurtarmak, anlamlandırmak ve anlamak için tercih edilen en yaratıcı zihinsel eylemin en eski kalıcı izlerini mağara duvarlarına yapılmış resimlerde görmemiz mümkündür. Ancak bunun dışında mağaralara doğrudan sanat aracılığı ile iz bırakma eylemi terk edildikten sonra, hatta günümüzde bile insan, mağaralarla düşsel bağını koparmamıştır. Bu nedenle tarih boyunca bu mekanlar, inançlar içerisinde ve mitlerde yer almayı sürdürmüşlerdir. Tüm zamanlar boyunca mağara ve düş arasında süregelen bu ilişki, düş kurmak için içine yönelmek, sahip olduğu bilgiyi sezgileri ile zenginleştirmek ve duyguları ile yüzleşmek zorunda olan insan için, mağaraların hala en ideal düş alanları olduğunu göstermektedir.

İnsanoğlu var olduğundan beri yaşadığı coğrafyanın koşullarından etkilenmiş, varlık mücadelesi ve amacını coğrafyanın imkanları doğrultusunda biçimlendirmiştir. İklim ve coğrafyanın morfolojisi, ortak yaşam alanlarının inşasında birinci dereceden etkenler olmuştur. İnsanın, yaşamı, anlama ve anlamlandırma isteği ise, en insani çaba olarak bu inşa süreçlerine eşlik etmiştir. İnsan daima, kendi varlığı dışındaki tüm şeylerin varlığına dair algılama, sorgulama ve hatta yargılama eğilimi içerisinde olmuş, bu eğilimi, yaşamı sıradanlıktan kurtarmanın en etkili yolu olarak görmüş ve düşüncenin veya düşünebilmenin bu sihirli gücünün, eyleme etkisinin ilk günden beri farkında olmuştur. Doğadaki kendiliğindenlik ve öz varlık karşısında daima rahatsızlık duyan insan buna müdahale etme arzusunu hiçbir zaman dizginleyememiştir. İşte belki de tarih boyunca, daima bir sonraki durumu tasarlayarak ve yaratarak medeniyetler inşa ettiren güdü, bu kendiliğindenliğe ve öz varlık haline müdahale etme arzusudur. Buradan hareketle düş kurma eylemi kendiliğinden olana karşı bir başkaldırıdır denebilir. İster yaşam için gereklilikleri ister sırf düş unsuru olarak şeylerin insan zihni ile teması onları insanlık tarihinin önemli birer parçası haline getirmiştir. Düşünen bir varlık olmaktan öte, düşü tasarlayabilen bir varlık olarak insan, tarih boyunca duygularından bağımsız düşünülmemelidir. Sezme ve sezgileri ile şeyler üzerinden düşsel çıkarımlar yapmak da yine yalnızca insana has bir durumdur. Bundan neredeyse 70 bin yıl önce zamanın koşulları içinde insan, düşlerinden doğadaki şeylerin bilgisi ile doğadakine benzetilebilen kendine özgü, biçimler yaratmaya başlamıştır. Bu biçimleri yaratırken çizgileri kullanan bu ilk sanatçılar, muhtemelen, içine doğdukları dünyanın yalnızca zihinlerinde şekillendirdiği taklidi ile yetinmeyerek onu başka bir zeminde yeniden var edebilmenin bir yolunu deneyimlemek istemiş olmalıdırlar. Bunu başarmak yani sanat yapabilmek için insan, kendi içine yani sezgilerine ve düşlere başvurmuştur. Algılanan dünyanın insan zihninde yeniden yapılandırılmış hali olarak tanımlanabilecek düşler sanat için inanılmaz bir güç kaynağı olagelmıştır. Bu nedenle insanın bu yetisi, daha çok düş gücü olarak anılmaktadır.

Düş kurabilmenin ilk koşulu, dış uyarııcılardan mümkün olduğu kadar arınıp içsel dürtülere ve sezgilerin hâkimiyetine dayalı zihinsel bir alan yaratmaktır. Şeylerin son derece az olduğu, duyuların uyarııcıların etkisinden mümkün olduğu kadar arındığı alanlar, bu zihinsel faaliyetin yani düş kurma eyleminin en iyi gerçekleştiği yerlerdir. Bu deneyime ev sahipliği yapan, bu deneyimin en etkin koşullarını sağlayan ilk mekanlar ise

mağaralar olmuştur. Mağara, küçük bir mekân içinde kendi irademizle kurduğumuz düşlerin karar merkezidir. Aslında nicelik olarak bu küçüklük, nitelik olarak bir büyüklüğe işaret eder (Bachelard, 1996: 182). Mağaraların düş alanı olarak tercih edilmesinde hem düşlerin hem de mağaraların ontolojik olarak örtüşmesinin büyük katkısı vardır, denilebilir. Mağaraların ve ev sahipliği yaptığı düşlerin yapısı üzerinden, insanın zihni ve sezgileri ile mağaralar arasındaki bağı incelemenin ve bu bağın gücü ve sürekliliğinin yarattığı sonuçları düş, mağara, zihin gibi kavramların bileşenleri ile tartışmanın, insanın görme biçimlerini daha geniş bir pencereden kavramamıza katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



Görsel 2.1. Bizonlar, Altamira Mağarasının, MÖ 25.000-15.000, İspanya, Reprodüksiyonu "Deutsches Museum", Münih.

2.2. Düşlerin Yapısı

Düş ya da hayal, felsefenin gerçeği temsil probleminin, ruhun veya zihnin temel bir yetisi veya kuvveti olan “hayal gücü” üzerinden tartıştığı bir kavramdır. Felsefe tarihi açısından bakıldığında bu kavram, ilk olarak Aristoteles’in De Anima (Ruh Üzerine) adlı metninde kullanılmış olup, Aristoteles, “phantasia” adını verdiği ruhsal kuvveti, “yardımcı bir yeti” olarak sınıflandırmış, böylelikle de “akıl (nous)” ve “hissetme (aisthesis)” yetilerinden ayırmıştır. Etimolojik olarak bakıldığında, bu terimin, herhangi bir şeyin “tezahür”ünü, “temsil”ini, “suret”ini ve hislerden edinilen “tasavvur”unu oluşturduğu görülmektedir. Bununla birlikte söz konusu “phantasia” terimi, süreç içerisinde, hem “akli” hem de “hissi” temsillerin üretilmesini sağlayan yetiyi nitelendirmek amacıyla da kullanılmıştır. Aristoteles’in “phantasia” kavramı, kendisinden sonra özellikle Roma felsefesinde benzer anlamlarda kullanılmış; bu sözcük

bir yandan aynen korunarak felsefe tartışmalarına dâhil olurken, bir yandan da sözcüğe Latince “*imaginatio*” karşılığı önerilmiştir (Maurizio, 2008: 12). İlgili terimler son olarak Wollf ve Baumgarten ile doruk noktasına ulaşan klâsik Alman metafiziğinde kullanılmış olup, süreç içerisinde terime, “içte(n) biçimlendirme gücü” anlamına gelen “*Einbildungskraft*” şeklinde yeni bir Almanca karşılık bulunmuştur. Şimdi, Türkçe bağlamında etimolojik olarak bakıldığında, düş yani “hayal gücü” kavramındaki “hayal”in, Osmanlıca “*heyûlâ*” sözcüğünden, bu sözcüğün de Arapçadaki “*hayûlâ*”dan gelmekte olduğu görülmekte, “*hayûlâ*” ise aslen Yunancadaki “*hûle*” sözcüğüne dayanmaktadır. Yunancadaki “*hûle*” sözcüğü kök anlamı itibariyle “malzeme” anlamına gelmekte olup, yine etimolojik bağlantılar cihetinden değerlendirildiğinde “hayal gücü”, “malzeme” üzerinde tasarrufta veya işlemde bulunan kuvvet/meleke manasına gelmektedir. Bununla birlikte, Gardet’in de belirttiği üzere, felsefe geleneği içerisinde “malzeme”, yalnızca “cisim” veya “madde” anlamında değil, aynı zamanda “ruhsal veya akli madde/malzeme”, yani “*al-hayûlâ al-rûhâniyya*” anlamında da kullanılmıştır. Bilindiği üzere Türkçede bu sözcük, “muhayyile”, “tahayyül kuvveti”, “mütehayyile” ve özellikle son zamanlarda da “imgelem” terimleriyle karşılanmaktadır (Çıvgın, 2014: 6). İnsan düşünebilen tek varlıktır. Bu çok tanıdık tanımlamayı kelimenin etimolojisi yönünden incelediğimizde yine düş ile karşılaşırız.

Düşünmek, tr. düş/tüş'ten düş-mek/düşmek – düş-ü-n-mek/düşünmek. Kök anlamı: kendi kendine düşürmek, kendi kendine düşünmek, kendi kendine düşmek, bir nesneyi kendi belleğinde ortaya çıkarmak, doğurtmak, belleğe indirmek, üretmek. Tüş/düş kökünün içerdiği bütün anlamlar, düşünmek eyleminde vardır. Köke gelen “n” orta ekiyle kökten özneye yönelik eylem türetmek Türk dilinde başlangıçtan beri süregelen bir olaydır. Kökü oluşturan sözcüğe gelen, kökün ses uyumuna bağlıdır. Bundan dolayı tüş/düş kökünden türeyen özneye yönelik eylemlerde ün orta eki doğaldır, sözcüğün yapısı, kuruluşu gereğidir. Düşün (üremek'ten ür-ü-n/ürün gibi), düşündürmek, düşünücü, düşünülme, düşünür (Eyüboğlu, 1995, Şirin, 2016).

Bu kısa ama açıklayıcı saptamalar ışığında, hayal gücünün felsefe tarihi boyunca bir yandan hissi bir yandan da akli temsillerle bağlantısı olan bir yeti olarak kabul edildiğini söylemek mümkündür.

2.3. İmgenin Keşfi

İmge; insanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin kendine ait düşünsel dünyasında yorulmanmış halidir. John Berger bu konuda şöyle der;

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rast gele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişine yansır. Ressamın görme biçimi bez ya da kâğıt üzerine yaptığı imgelerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.” (Berger, 1995: 10).

Burada sözü geçen imge, doğanın us da yeniden biçimlendirilmiş şeklidir. Ancak yeniden biçimlendirilmiş bir görünümün dahi başka uslarda bir kez daha bireye özel imge kökleri sorgulanarak yeni bir imgeye dönüştürülebileceği vurgulanmıştır. Bu şaşırtıcı ve olağan üstü bir yeti özetidir. İşte insanoğlunun yaşam içinde bireye dönüşürken zihinsel biçimlenme sürecinde ayrımlı olmasının sebebi bu olağan üstü özümseme yetisinden kaynaklanır. O halde son olarak imge; insanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin kendine ait düşünsel dünyasında yorulmanmış halidir, denebilir. İmge ile ilgili tüm tartışmalar gösteriyor ki imge kökü, birey bağlamındaki tüm yaşamsal veriler olarak tanımlanabilir. Resimde biçime dönüşen her imgenin resmin sahibinin yaşantısıyla ve görüp algıladığı gerçeklikle örtüşüyor olması, imge köklerinin gerçek dünyadan beslendiği sonucunu doğurur. Ancak her insanın gerçeği algılama biçiminin farklı olması sebebi ile düş zemininde imge kökleri de birbirinden farklı biçimlere dönüşür. Bu düşünüşle her imgenin farklı bir hikâyesi, farklı bir kökü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Aynı zamanda edinilmiş bilgiler imge köklerinin tanımlanmasında önemli bir yer tutar. Varlıkların oluşumları ve temel yapı malzemeleri ile ilgili gerçeklik bilgileri, imgeye dönüştükten sonra varlığın öğelerini tanımlamak ve imgeyi kavramak doğrultusunda önemli bir kaynak halini almaktadır. Örneğin bir otomobil imgesinin kökleri bakımından metal ve plastik içerdiği bilgisi yaratılan imgenin yapısı, gerçekliği veya dokusu, sertliği, yumuşaklığı vb. hakkında düşünebilmeyi ve kavramayı sağlar. Buradan hareketle tüm yaşamsal veriler edinilmiş bilgi ile birlikte imgenin köklerini oluşturuyor denebilir. İmge kökleri yaşamsal gerçeklikle zihinsel gerçeklik arasındaki gerçekler örgüsünden oluşur. Yaşamsal

gerçeklik, doğanın özgün gerçekliği; zihinsel gerçeklik ise bireyin oluşturduğu imgesel gerçekliktir. Bu kişiselleştirilmiş gerçekliğin bir başka ifadesi ise hakikattir. Zihnin yöneldiği ya da odaklandığı nesne, zihinde yer edip bireye ait tüm birikimle yüzleşmeden önce -bir başka değişle bireye ait olmadan önce- birey tarafından seçilmiş bir kök durumundadır. Bu kök aynı zamanda ‘görmede’ bireysel farklılığın da köküdür. Tam olarak doğadan kopmamıştır ve zihnin karmaşık koridorlarına da dâhil olmamıştır. Örneğin ormanda biçimi ve duruşuyla dikkatinizi çeken bir ağaç, diğer tüm uyarıcılardan bağımsız olarak karşınızda durmaya başladığı an, artık o bakan göz açısından ormandaki tüm ağaçlardan farklı bir kimliğe sahip olmuştur. Artık o, seçilmiş bir görüntüdür. Bu an’a dair söylenecek şeylerin özeti sizin tüm birikimleriniz olmalıdır. İşte tam o an’da ağaç ne doğaya ait bir ağaç sınıfına girer ne de sizin zihninizde oluşmuş bir ağaç imgesidir. Tüm varlığı ile bir önceki var oluş düzeninden bağımsızdır ve bir sonraki var oluş düzeninden de. Eğer siz o anı geçer ve onun üzerinde düşünmeye başlarsanız, ağaçla ilgili tüm bilgi ve duygu birikimleriniz ağaca dâhil olacaktır. Sonrasında artık o sizin zihninize ait bir imgedir. Eğer sezgileri güçlü bir ressam iseniz, biçim yaratma eğilimi kısmında detaylı ele alınacağı gibi, onu zihninizden çıkarıp resim sanatının tüm plastik biçimlendirme imkânları ile yoğurup üslubunuz ve amacız doğrultusunda bir sanat imgesine dönüştürebilirsiniz. Sonuç olarak denebilir ki, sahip olmadan önce zihinle dokunup ilişki kurduğunuz her şey, birer imge köküdür. Notalar da birer imgedir. Duyulan ses duyumsanan ses de bir imgedir. Zihinde şekillenip notalara dönüşürse sanat imgesi olur. Bu müzik imgeleri, estetik kaygılarla, belli bir kompozisyon düzeninde bir araya gelebilirse müzik olur. Müzik imgelerinin kökleri ise duymayı bırakıp dinlemeye başladığın an oluşur. Dokunmaya gelince eğer görmüyorsanız başlı başına imge oluşturmada bir araç halini alır. Ancak görüyorsanız nesneyi tanımlamada gerekli olan bilgi birikimi için tamamlayıcı bir duyu organı olarak görev yapar. Duyu organlarımız aracılığı ile elde ettiğimiz duyu verileri zihnimizi besleriz. Ancak en baskın duyu organımız gözdür. Görme yoluyla elde edilen bilgi edinilen bilgilerin büyük bir kısmını kapsar. Bu noktada görmeyle ilgili şöyle bir tanım yapmayı uygun görüyoruz. Görmek doğaya zihinle dokunmaktır. Doğaya zihinle dokunmak onu bir imgeye dönüştürmektir (İskenderoğlu, 2009). Eğer insan alternatif bir evren inşa etmeye girişecekse bu görsel bir evren olmalıdır. Bu nedenle insanoğlunun imaj yaratma girişimi oldukça önemlidir.

2.4. Düş (İmgelem)

İmgenin akıl ve bilgi ile güçlü bir bağlantısı vardır. Düş, insanın bireysel özellikleri ile farkında olduğu gerçeğin bilgisi üzerine, sezgilerini dahil ederek meydana getirdiği “yorumlanmış gerçek” yani hakikattir. Sezgiler olmadan düştan bahsetmek olası değildir. Esasında imge tekil bir varlığı temsil eder, düş ise insanın imgeleri kullanarak inşa ettiği daha kapsamlı ve daha karmaşık bir zihinsel faaliyettir. Düş birden çok imge içerir ve çoğu zaman inşa edilmiş anlamlar ve tek bir imgeden daha çok hareket, hakikat ve hayat içerir. Düş bir başka ifade ile İmgelem, imgenin yeniden yapılandırılmasının kapılarını sanatçıya aralayan, imgeler arasında yeni bir bağlantı sağlayan ve sanatçının yeteneği ile özdeşleşerek yeniden kurgulanıp, anlamlandırılarak yeni bir boyut kazandırılmasıdır. “İmgelem, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisidir ve bir imgeyi yeniden canlandırmaktan yaratıcılığa kadar yükselir” (Hançerlioğlu, 2008: 184).

Platon, imgeleme; gerçek dışı bir imgeye gerçekçilik kazandırılması hususunda zihinde canlandırma olarak yaklaşırken; Aristo, eylem halindeki duyunun ortaya çıkan bir hareketi olarak açıklamıştır. Descartes ise, imgelemen iki yönlülüğüne dikkat çekerek ruhsal ve bedensel izahı üzerinde durmuş ve bedensel imgelemi de üretken ve yaratıcı olarak ikiye ayırarak açıklamıştır. Kant’a göre de imgelemen, nesnenin varlığı orada olmasa bile zihinde canlandırılabilceğini ifade etmiştir. Sartre, ise var olmayan bir şeyi amaç edinmek veya ona yönelmek olarak açıklamıştır (Bayav, 2009). İmgelem gerçekte var olmayan herhangi bir objenin veya olayın, zihinlerde düşünülen biçiminin süreci olarak da açıklanabilir. Çünkü düşünce süreci zihinde yeniden canlandırmayı da beraberinde getirmektedir. İnsan belleğinin imgeler arasındaki çeşitli değişkenliklerini de düzenleyen bir kurgulama yetisi oluşturmaktadır. Keser; “Eugene Delacroix’ da dehanın kaynağı olarak imgelemi görüyor ve imgelemen, “başkalarının göremediği anlamları görmek ya da başkalarından farklı olarak görmek” olduğunu belirtiyor (Keser’den Akt., Yüce, 2013: 227). Daha sonraları ise Kant bu duruma bilginin oluşumunu dahil eder. İçeriksiz düşünceler boş, kavramsız görüler kördür. Bu yüzden kavramları hissi kılmak, yani onlara görüde bir nesne tayin etmek kadar, görüleri anlaşılabilir kılmak, yani onları kavramların altına getirmek de zorunludur. Üstelik bu iki yeti işlevlerini birbirleriyle değiştiremezler. Anlama yetisi hiçbir şey görüleyemez, hissetme yetisi de hiçbir şeyi

düşünemez. Bilgi ancak onların birlikteliğinden doğar (Kant, 1999: 51). Bu bilginin kökenine ilişkin kavrayış aynı zamanda imgenin ve düşün yapısının da özetidir.

Yeryüzünde yine insana özgü yaratma yetisi ile düşlerden türetilmiş en eski izleri mağara duvarlarına yapılmış resimlerde görmek mümkündür. Bu ilk resimler, insanın imgeyi zihninde yaratıp, düş gücü ile bir anlamlar bütününe dönüştürürken, bu anlamları doğanın gerçeğinin karşısına bir iz olarak koyma ihtiyaç ve cüretini gösterdiği ilk kanıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kanıtlar, düş kuran en eski insanın zihni ve zekâsı hakkında bize bilgiler vermektedir. Bu bilgiler ışığında bu insanların zihin yapısı ile bugünkü insanın zihinsel yapısı arasında herhangi bir fark olmadığı görülmektedir. Bir fark var ise, yalnızca aradan geçen binlerce yılın bilgisiyle ilgili olabilir.

Mağara resimlerinin neden yapıldığı tam olarak bu çalışmanın konusu değildir. Ancak insanın zihni ile imgeleri sezgileri ile besleyerek düş kurmanın ve bu düşleri bir iz olarak bu mağaraların duvarlarına kazıdığı açık bir gerçektir. Bizim ilgilendiğimiz tarafla bu resimlerin var edilme anını açıklamaya çalışan, sanat tarihçisi Witney Davis, “İmge Yaratmanın Kökeni” adlı kitabında durumu şöyle açıklar;

“Dünyayı sürekli olarak işaretlemek, işaretlerin nesneler olarak görülme olasılığını artıracaktır. Sonunda çok karmaşık işaret kümeleri – bilinçli olarak mı kümelendikleri yoksa tesadüfen mi bir arada görüldükleri önemli değildir- işaretlerin algısal olarak tesadüfen, doğal nesnelerin kapalı konturları gibi çok karmaşık şeyler olarak yorumlanması sonucunu doğuracaktır. Yüzeylere işaretlerin yapılması ve beden süslemekten, yapı inşa etmeye kadar diğer tüm etkinlik biçimleri, dünyaya potansiyel olarak işaretler, renk ve lekeler ekler. Özetle temsili dışavurumun ortaya çıkışı, insan eliyle yaratılmış görsel dünyanın gittikçe daha ayrıntılı hale gelmesinin öngörülebilir mantıklı ve algısal sonucudur.” (Davis, 1986: 201).



Görsel 2.2. Chauvet Mağarası, M.Ö. 32.000 – 30.000, Fransa.

Üst Paleolitik dönem insanı için günümüzden baktığımızda bu durum şaşırtıcı görülebilir. Günümüzde yapılan en büyük hataların başında tam olarak bu gelir. Biz şu anda insanlık tarihi boyunca üretilen tüm bilginin bizleri sarmaladığı bir dünyadan binlerce hatta on binlerce yıl öncesi dünyayı anlamlandırmaya çalışırken elbette ki gerçekçi bir empati kurmamız olası görünmemektedir. Ama en azından Davis'in dediği gibi "Bizim gördüğümüz şeyler ile onların gördüğü şeylerin aynı olduğunu varsaymaktan kaçınmalıyız" (Davis, 1986: 201). Bu kadar eski bir döneme ilişkin tüm incelediğimiz veriler ışığında belki de sadece bir şeyden emin olabiliriz, o da düş kurmak için mağaraları tercih eden ve duvarlarına resim yapan insanların zihin yapısının bizimki ile aynı olduğudur. Zira bıraktıkları izlerle imgeleme kabiliyetlerinin olağanüstülüğünü kabul etmemiz gerekir.

Öte yandan medeniyetler tarihini yaratan düşü tasarlayabilen insandır. Düş gücü, yaşamın sıradanlığı karşısında insanın elindeki en önemli koz olmuştur. Goethe düş gücünün doğadan insana armağan olduğunu düşünmüş ve şeytan Mefistofeles'e yenilmeyen bir insan olarak Faust'u, evrensel insan tragedyasını yazmıştır. Düş güçleri Da Vinci'yi, Mimar Sinan'ı, Jules Verne'i unutulmaz insanlar kılmıştır. Einstein düş gücünün bilgiden daha önemli olduğunu söylemiş, Stefan Zweig "Gözler az gördüğü, kulaklar az duyduğu ölçüde düş gücü artar" demiştir. Friedrich Schiller'in "Hava için gök gürültüsü neyse, insanın ruhu için düş kırıklığı da odur" ve Mark Twain'in, "Düşlerinizi kovmayın, çünkü onlar gidince belki siz kalırsınız ama artık yaşamıyorsunuz demektir" sözü unutulmamalıdır. Düşler insan var oldukça ona yol gösterecek ve madde ile mana arasındaki bağlantıyı kurmaya, mağaralar ise; saklayan, koruyan ve barındıran vasıfları ile dünya var oldukça insana ve düşlerine kucak açmaya devam edecek gibi görünmektedir.

2.5. Düşü Tasarlamak

2.5.1. Biçim Yaratma Eğilimi

İnsan; kendinin ve zihninin farkında olan bir varlıktır. Bilgiyi, duyuları ile elde ettiği verileri analiz etme ve yeniden üretme becerisine sahiptir. Görme yoluyla elde ettiği verileri, diğer tüm duyuları ile elde ettiği bilgiler ve eş zamanlı olarak bir takım zihinsel süreçler yardımıyla dünyayı anlamının ve anlamlandırmanın bir aracı olarak kullanmayı

başarmıştır. Eski zamanların bir yerinde meydana gelen yaratıcı patlamanın insanın bu yetisini kullanmaya başlamasıyla doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. İnsanın, kendisini çevreleyen yaşamın akışı içerisinde herhangi bir canlıdan, herhangi bir nesneden, herhangi bir iş ve oluştan farklı olarak varlık iddiasını ortaya koymasını ve bu akışa meydan okumasını sağlayan düşünme yetisi, bir dizi karmaşık zihinsel süreçlerden meydana gelmektedir. Bu yeti sayesinde insan; evvela kendisi ile sonra diğer insanlar ve dünya ile iletişim kurabilmeyi başarmıştır. Bu iletişim kurma eğiliminin en anlamlısı, en karmaşığı ve güzel olanı ise sanattır denilebilir. Çünkü sanat tüm zihinsel eylemlere ek olarak sürece sezgilerin de dahil olduğu bir edim olarak karşımıza çıkmaktadır. Herbert Read, (Read, 1981: 8) bu konuyu şöyle açıklar, sanat daha çok insanlığın ulaştığı en belirgin anlatım tarzı olarak karşımıza çıkar. İnsan her çağda kullanmak üzere eşyalar yaptı ve onun verdiği yaşam kargaşası içinde bu türden binlerce eylem birbirini izledi. İnsan zihni düşünce yetisiyle yalnızca nesnel olayları kopya edebilir. Nesnel olayların ötesinde yalnızca içgüdü ile yaklaşılabilen başka bir dünya daha vardır. İşte birazda anlaşılmasa görünen bu seziş, sanatı olağan üstü bir bilgiye dönüştürür. Buradan hareketle sanatın diğer tüm bilgi türlerinden farklı olarak insan ruhuna temas eden tarafları olduğu söylenebilir. Düşünmek ile düşü tasarlamak iç içe geçen zihinsel eylemlerdir. Belki de insanoğlunun en sıra dışı yetisi tasarladığı düşü çizgiyle yeni bir zeminde var etmektir.

Bu şekilde kendi varlığından bağımsız olan hayatın içine, kendinden bir yaratı olarak sanatı dahil edebilmektedir. Yani insanın, yeni bir varlık evreni yaratarak akışa müdahale etmek ve hayatı kendiliğindenlikten kurtarmak amacıyla olduğu söylenebilir.

Kandisky sanatın varlık iddiasıyla ilgili;

“Esrarengiz, anlaşılmasa, garip, mistik bir şekilde doğar, gerçek sanat yapıtı “sanatçının içinden”. Ondandır ayrılarak bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, bağımsız zihin, soluyan bir özne olur ve aynı zamanda, bir varlık olarak maddi, somut bir hayat sürer. Demek ki, kayıtsızca ve rastgele dolaşıp duran bir görüntü değildir, her varlık gibi yaratıyı sürdüren, etkin güçlere sahiptir. Yaşar, etkir ve sözü edilen zihinsel atmosferin yaratılmasına, eylemiyle katılır.” der. (Kandisky, 1993: 95).

İnsanın biçim yaratma eğilimi, düşlerinden, ruhundan ve varlık iddiasından kaynaklanır. Çizgi çizmekle başlayan sanat serüveni, bireysel farklılıkların sayesinde, bugün yeryüzünde onlarca farklı tavır ve eylem biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu araştırmanın asıl üzerinde durmak istediği ise görme yetisine dayalı sanatsal üretimlerdir. Görme yetisiyle bağlantılı olarak çizme eyleminin gerçekleşmesi için insan zihninde çok

katmanlı ancak eş zamanlı birtakım süreçler yaşanmaktadır. Görme yetisi ve biçim yaratma eğilimi arasındaki ilişki, insan zihninin karmaşık işleyişini gözler önüne serer. Bu süreç, basit bir gözlemle başlayıp, karmaşık bir motor eyleme kadar uzanan bir dizi aşamadan oluşur. Fark etme ile başlayan bu süreç, algılama, sorgulama, yargılama ve yorumlama ile devam eder ve çözümleme ile çizme eylemi aynı anda gerçekleşir.

2.5.2. Fark Etme

Sanatta fark etme eylemi, yaratıcı anın başlangıcını ifade eder. Görsel sanatlar söz konusu olduğunda ise bu eylemin, bakma ve görme olarak hem fiziki hem zihinsel süreçleri içerdiği görülmektedir. Bu ilk aşama, görsel uyarıcıların retinaya çarpması ve optik sinir yoluyla beyne iletilmesiyle başlar. Burada, görsel bilgi, çevremizdeki nesnelerin varlığını ve temel özelliklerini fark etmemizi sağlar. Bu, bilincin en temel düzeyidir ve daha karmaşık zihinsel süreçlerin temelini oluşturur. Fark etme, aslında sınırsız uyarıcı arasından sanatçının kendi öz birikimleri ve donanımına bağlı olarak seçici tavrının başladığı anı ifade eder. Bir nesne görsel dünyanın geri kalanı içinde göze çarptığı ve/veya gözlemcinin ihtiyaçlarına yanıt verdiği için dikkat çeker. (Arnheim, 2007: 40). Arnheim'in bahsettiği bu dikkat çekme anı, sanatçının tüm duyuşsal ve bilişsel tecrübeleri, inanç, anlam ve ihtiyaç evreni ile belirlenir. Tüm bu unsurların zihindeki karşılığına uygun biçimi tercih etmesi, görüş merkezinin ilgi merkezine kayması olarak tanımlanabilir. Tanımlanmaya çalışılan bu süreç, bir andan ibarettir ve henüz çizme eylemi başlamamıştır. Çizme eyleminin başlaması için bu anı takip eden tanımlanabilir başka zihin çerçevelerine ihtiyaç vardır. Ama bu andan sonra gerçekleşecek tüm süreçlerin ve sonuçların belirleyicisi fark etme anıdır denilebilir.

2.5.3. Algılama

Algılama, fark etme sürecinden daha karmaşıktır ve görsel bilginin beyinde işlenmesini içerir. Bu aşamada, beyin, nesnelerin şeklini, boyutunu, rengini ve konumunu yorumlar. Algılama, görsel bilginin anlam kazandığı yerdir ve bu bilgi, daha önceki deneyimlerle karşılaştırılarak anlamlandırılır. Algılama, fark etmeden sonra başlar. Gözün seçilmiş bir nesneye temas etmesi algı merkezinin sanatçının sezgileriyle beslenmesi ve güçlendirmesi anlamına gelir. Sezgilerle beslenen zihin bir önceki anı

yaratan tüm bireysel donatılarında katkısıyla kavramı yaratmaya başlar. Kavram oluşturma başlangıcı, şeklin algılanmasında yatar. Retinaya yansıyan optik imge, fiziksel karşılığının mekanik açıdan eksiksiz bir kayıttır; fakat bu imgeye tekabül eden görsel algı verisi böyle bir kayıt değildir. Şeklin algılanması, uyarıcı malzemede bulunan ya da malzemeye yüklenen özelliklerin kavranmasıdır (Arnheim, 2007: 44). Bu aşamada zihin artık sezgilerin de desteğiyle yaratacağı imgeden emindir. Sanatçı böylelikle yaratacağı imgenin doğadaki karşılığından daha fazla bir şey olacağını da artık hissetmektedir. Yani sanat eserindeki imge artık sanatçının tüm birikimleri ile bütünleşmek üzeredir.

2.5.4. Sorgulama ve Yorumlama

Bu anda sanat üreten insanı o ana getiren tüm bilişsel ve sezgiler birikimi devreye girer ve biçim yaratma eyleminin tüm yapısını belirleyecek ve ortaya çıkacak olan eserin biricik olmasını sağlayacak sorgulama süreci başlar. Bu süreç, görsel bilginin daha derin işlenmesine ve anlamının genişletilmesine yardımcı olur. Sorgulama; sanatçının, yaratacağı şeyin nesnesine sorulan sorular bütünüdür. Onun ne'liğine, niceliğine ve niteliğine karar verme süreci sorgulama ile netliğe kavuşur. Bu süreç, o nesnenin ya da o nesneye ait imgenin, yaratıcı bireyin diğer tüm birikimlerinde nelere karşılık geldiğinin sorgulanmasıdır. Yaratılmak üzere olan imgenin bireydeki hangi duygularla eşleştiğini anlaması gerekir. Sanatçı, eşleşen duyguların veri kaynağı olan duyuşsal ve bilişsel her şeye sorular sormak zorundadır. Örneğin bu eşleşmeyi sağlayan kokulara, tatlara, dokulara, biçimlere ve seslere ilişkin sorgulamalar yapar. Sorgulama süreci sonrası ortaya çıkan sonuçlar, bireysel farklılıklardan dolayı her sanat eserinde ve her sanatçıda farklıdır. Sorgulama ve yorumlama süreci, bireyin kişisel değerleri, inançları ve önceki deneyimleri ile yakından ilişkilidir. Çünkü bu süreç, aynı zamanda ciddi bir bellek analizi anlamına gelir. Elbette belleğin yaratılmasında bireyin yaşamı ile ilgili her şey bu sürece eşlik etmektedir. İçinde yaşadığı zaman, coğrafya ve koşulları, iklim, dahil olduğu topluluk ya da toplumun inançları, kültürel, politik, ekonomik koşulları vb. her şey yaratıcı bireyin sezgileriyle harmanlanmış bellek paketleri olarak sorgulama sürecine dahil olur. Yani yaratıcı bireyin kimliğini, ne'liğini belirleyen tüm unsurlar yaratacağı sanat eserinin içerisinde şifrelenir. Kandinsky'nin dediği; "Her sanatçı kendi çağının çocuğudur." tümcesi bu içeriği ifade eder. Bu nedenle her sanatçı kendine özgü, biricik yorumları ile

karşımıza çıkar. Bu aşamada, yaratma eğiliminde olunan biçimin estetik değeri, önemi veya kullanışlılığı gibi özellikleri değerlendirilir. Tüm bu süreçler sanatçıyı yoruma götürür. Sanatçı, sonuca ilişkin duyuşsal ve bilişsel çıkarımları bu süreçte yapar. Ulaştığı çıkarımlar tavrının, üslubunun ve diğer tüm seçimlerinin kaidesini oluşturacaktır. Yorumlama gerçeğin yorumlanmasıdır. Bu aslında gerçeğin hakikate dönüştürülmesi olarak da ifade edilebilir. Şöyle ki; beş duyu organı ile algılanan gerçek, sanatçının bilişsel dünyasıyla karşılaşmakta ve sanatçı o gerçeği öz belleği ile kendine özgü biricik bir gerçeğe dönüştürmektedir. Yani hakikat, bireyselleştirilmiş ve doğal olarak yorumlanmış gerçektir ya da hakikat insan zihnine çarpmış gerçektir, denilebilir. Sanatçının, yorumlama için tüm donanımından faydalandığını, duyuşsal ve bilişsel tüm zihin etkinliklerini kendi hakikatini yaratmak için harekete geçirdiğini, bunlara ek olarak sezgisel kapasitesini sürece dahil ettiğini söylemek mümkündür. Bir biçim yaratma eğiliminde tek bir çizgi için bile yoğun bir zihinsel aktivite gerekmektedir. O halde çizgi; sanatçının kendini ifade edebilmek amacıyla icat ettiği muazzam bir hakikat aynasıdır denilebilir.

2.5.5. Çözümleme

Tüm bu zihinsel süreçler, çizme eyleminin gerçekleşmesi için zemin hazırlar. Çizme, algılanan bilginin, motor beceriler ve el-göz koordinasyonu kullanılarak yüzey üzerine aktarılmasıdır. Bu aşama hem analitik düşünmeyi hem de yaratıcı ifadeyi içerir ve genellikle zihinsel süreçlerin diğer aşamalarıyla eş zamanlı olarak gerçekleşir. Bu süreçlerin her biri, birbirine bağlı ve genellikle eş zamanlı olarak işlediği düşünülmektedir. Çizme eylemi, sadece görsel bilginin işlenmesi olarak değil aynı zamanda kişisel yorum, duygusal ifade ve yaratıcı düşünceleri de içeren bir eylem olarak değerlendirilmektedir.

2.6. Çizgi Hakkında Düşünceler

2.6.1. Çizgi

Çizgi resmetme eyleminin temel unsurudur. Fiziksel anlamda algılanabilir bir boyut içermeyen, sonsuzdan gelen ve sonsuza giden, yan yana noktaların dizilimi ile meydana

gelen çizgi; sanatsal bir eylemin parçası olduğunda bir boyut algısı oluşturan ve bir biçimin inşa edilen sınırlarının seçilmiş, tercih edilmiş ana malzemesine dönüşür. Çizgi bir biçimi inşa etme eylemi içerisinde bir kez yaratıcı insan zihniyle ve sezgileriyle iletişime geçtiğinde inşa ettiği şeyin varlığı içerisinde kaybolur. Bu yolla hangi şeyin temsili yaratılmışsa artık çizgi o temsilin anlam ve içeriğine bürünmüş demektir. Bu tüm resim sanatı tarihinde böyledir.

Bugün ki medeniyetimizin kökleri bundan neredeyse 70 bin yıl öncesinde yaşanan bilişsel devrime dayanmaktadır. Bilişsel devrim, 70 ila 30 bin yıl önce ortaya çıkan yeni düşünce ve iletişim biçimleri anlamına gelir (Hariri, 2021: 37). Bilinen en eski sanat eseri, Güney Afrika'daki Blombos Mağarası'nda bulunan ve 77 bin yıl öncesine dayanan kazıma olarak işlenmiş iki küçük ok çubuğudur. Bu parçalar, geometrik biçimler oluşturacak şekilde taşlara kazınmış çapraz geçişli şeritlerle süslenmiştir (Farthing, 2012: 16).

Yani insanlığın en eski çizgi örnekleri günümüzden yaklaşık 70 bin yıl öncesine uzanıyor, denilebilir. Bilinen en eski mağara resimleri ise yaklaşık günümüzden 35 bin yıl öncesine tarihlenir (Farthing, 2012: 17). Resmetme eylemi bilişsel bir eylemdir. Mağara resimlerini açıklamaya çalışan birçok bilim insanı, bu resimlerin amacına, ne işe yaradığına ilişkin fikirler üretmişlerdir. Ancak bu resimlerin nasıl yapıldığına dair bir sorgulamayı genellikle yapmamış olmaları çizgi çizme fiilini göz ardı etmemize neden olmuştur.

Tüm bunlardan farklı olarak Oğuz Haşlakoğlu çizginin varlık haliyle ilgili derin irdelemeler yaparak mağara resimlerinin ya da resmetme fiilinin kökenlerine ilişkin geniş bir felsefi açıklama getirmektedir. Haşlakoğlu; mağara resimleri ve sanatsal fiil başlıklı yazısında; çizginin dışsal bir olguya değil, içsel bir hisse, bir tür zorlamaya maruz kalınmasıyla ortaya çıkan bir tepki olduğunu, kendilik bilincini, bir tür taşarak dökülme fiiline benzeterek bir çizgi tanımı yapmaktadır. “Öyleyse Belki de çizgi için yaklaşık 3.3 milyon yıllık ‘hominid’ taş alet teknolojisinin tecrübesi ile ağzına kadar dolan serebral bardağın mimetik işlevi yoluyla fiziksel bir iz olarak taşarak dökülmesidir denilebilir.” (Haşlakoğlu, 2019: 23). Haşlakoğlu, aynı yazısı içerisinde mağara resimlerinin nedenden çok nasılini derin bir felsefi algı ile irdeleyerek resmetme eyleminin bilişsel boyutunun kendilik bilincinin ve mimetik tavrın geniş bir analizini yapmaktadır. Çizginin bir içtepi olarak çizenin kendisini ifade ettiği, bu nedenle çizen için bir anlam ve değer taşıdığını

vurgulayarak çizgiyi başlı başına bir yaratma aracı olarak ele almaktadır. Haşlakoğlu'na göre (Haşlakoğlu, 2019: 24); "çizgi, kendisi şu ya da bu biçim olmaksızın bütün biçimleri meydana getirme imkânı olarak başlı başına bir anlam bağlamıdır. Çünkü ilk işarettir. Bu haliyle çizgi biçimin yaratılmasında oynadığı rol nedeniyle de biçim vermenin arkhe'sidir." Buradan hareketle bütün biçimlerin çizgiden türemesine rağmen çizgi onların hiçbirinden türemez sonucuna varır. Yine geniş bir felsefi sorgulama ile çizginin temsil yeteneğini ve bu yeteneğin arkasındaki öz varlığını ve bu öz varlığın içsel ve dışsal niteliklerini ortaya koyarak sanatsal fiilin kökenini estetik bir öz olarak çizgiye bağlamaktadır.

Genel olarak baktığımızda çizgi ile ilgili literatür, oldukça geniş olmasına rağmen bu tezdeki görüşlerimiz ile doğrudan örtüşen çok az içerik bulunmaktadır. Bununla beraber tüm içeriklerin açık ya da örtülü, çizginin bağımsız varlığına vurgu yaptığı görülmektedir.

Çizgi doğada kendiliğinden bulunmaz. Doğada cisimlerin sınırı olarak karşımıza çıkan oluş, zihinde çizgi olarak yer bulur. Yani çizgi, insan zihninin kavramsallaştırma yeteneğinin bir ürünüdür. Kirk, Raven ve Schofield'e (1983) göre ruhsal/zihinsel dünya ile duyumsal/maddesel dünya arasındaki "sınır" (peras) kavramı Pisagorcu ve Platoncu düşüncenin temel kavramlarından biridir. Belki de çizgi yüzeyin çevresiyle sınırını temsil etmesinin yanında insanın iç ve dış dünyasının sınırının, farkındalığının da temsidir.

Eğer bir biçim oluşturmuyorsa, çizilen bir çizgi karalamadır. Biçimse doğa ve geometriyle ilgilidir. Ancak her halükârda çizgi bir nesnenin temsili olarak algılanmaz. Duyguların ifadesi olarak soyut biçimleri meydana getiren de yine çizgidir. Doğal biçimler geometrik esaslı biçimler ile ifade edilebilir. Ancak daire ya da küp de çizgi gibi doğada bulunmaz. Irak, Basra'da, 10. yüzyılda, yeni Platonculuktan etkilenecek bir araya gelen düşünürlerin İhvan-ı Safa adı verilen bir okulu oluşturduğu bilinmektedir. Bunların yaşadıkları çağ düşünüldüğünde ürettikleri risalelerde bulunan, çizgiye ilişkin yaklaşımlar oldukça dikkat çekicidir. Geometriye de yakından ilgilenen bu okulun düşünürlerinin çizgi ile ilgili görüşleri şöyledir: Geometri ikiye ayrılır; "soyut geometri" ve "somut geometri" (İhvân-ı Safa, 2006: 79). Somut geometri niceliklerin bilgisidir. Söz konusu nicelikler birbirlerine eklendiğinde ilgili kavramlar oluşur. Gözle görülen ve dokunmayla algılanan çizgi, yüzey, boyutlu cisim ve bununla ilgili olan şeyler somut geometrinin içeriğidir ve sanatlarla ilişkilidir (İhvân-ı Safa, 2006: 79-80). Somut

geometriyi araştırmak ve incelemek insanı tüm uygulamalı sanatlarda ustalaştırır. Sanatçılar eylemlerini gerçekleştirecekleri mekânı, zamanı, kendilerindeki eyleme gücünü, hangi araç gereçleri kullanacaklarını, parçaları nasıl birleştirecekleriyle ilgili hesaplamaları yapmalıdır. Tüm bu hesaplamalarsa bir tür geometridir (İhvân-ı Safa, 2006: 101, 113, 95-96). Bu ifadelerden İhvân-ı Safa'nın, biçim yaratma eğiliminde zihinsel süreçlerin önemini kavradıkları sonucuna varılabilir. Geometrinin soyut düşünmedeki rolü oldukça önemlidir. Geometrinin tıpkı sayılar gibi temelde insan tarafından yaratılan ve doğayı anlamada, anlamlandırmada ve tüm inşa süreçlerinde bir araç olarak kullanıldığı düşünöldüğünde, sanat yaratma sürecindeki zihinsel eylemlerle paralellik gösterdiği çok açıktır. Sayılardan "bir" nasıl sayıların aslı olarak kabul edilmişse somut çizginin aslı da "nokta" olarak kabul edilmiştir. Somut noktalar yan yana sıraya konulduklarında gözde çizgi etkisi oluşturur. Çizgileri yan yana geldiğindeyse yüzey oluşur. Çizgi yüzeyin aslı, yüzeyse cismin temelidir. Çizgiler "düz çizgi", "kavisli çizgi" ve "eğri çizgi" olmak üzere üç çeşittir. Düz çizgiler buluşur, temas eder veya birbirini keserler. Birbirine eşit düz çizgilerin uzunlukları da eşittir. Bir zemin üzerinde birbirine paralel olarak her iki yöne sonsuz da uzatılsa birbirleriyle hiç karşılaşmazlar. Herhangi bir yönde birbirleriyle karşılaşan çizgilerse bir açı oluşturur. Temas eden çizgiler iki veya bir açı ortaya çıkarır. Düz çizgiler birbirleriyle farklı türden ilişkiler kurarlar. Kavisli çizgiler; dairenin çevresi, yarım daire, yarım daireden fazla olan ve yarım daireden az olan çizgiler olmak üzere dört çeşittir (İhvân-ı Safa, 2006: 86-87).

İhvân-ı Safa, bir sınır ögesi olarak düşlediği çizgi ile çarpıcı bir yüzey tanıımı yapmaktadır. "Yüzey" kendisini çizgi veya çizgilerin çevrelediği şekildir. (İhvân-ı Safa, 2006: 87-89). Çizgi ve yarattığı biçimsel düzenlere ilişkin geniş bir bakış açısı oluşturan, tüm bu çarpıcı bilgiler muhtemelen Rönesans insanının perspektifi keşfetmesinin de temelini oluşturmuştur.

Aristo da çizginin boş ile dolu arasındaki sınır olduğunu ifade etmiştir (Bigalı,1999: 216). Soyut geometri de somut geometri gibi sanatçıların kullanması gereken bir alandır. Soyut geometri boyut ve boyutlarla ilgili kavramların bilgisidir. Bu boyutlar zihinde düşünmeyle tasavvur edilir. Boy, en ve derinlik olmak üzere üç çeşittir. Bu soyut boyutlar somut niceliklerin sıfatıdır. Nicelik olan çizginin sıfatı "boy", yüzeyin sıfatı "boy" ve "en", cismin sıfatıysa "boy", "en" ve "derinlik"tir (İhvân-ı Safa, 2006: 79-80). İhvân-ı Safa'nın soyut ve soyutlama kavramları üzerinden çizgi, yüzey ve boyut hakkında

günümüzden neredeyse bin yıl önce ortaya koydukları bilgiler bize, Akademia'nın girişinde olduğu söylenen "Geometri bilmeyen girmesin" sözünü hatırlatır. Platon'un bununla ne demek istediği genellikle iki yönde açıklanır: Platon bunu Akademia'nın girişine yazdırmakla ya felsefe ve ruhsal eğitim açısından matematiğin önemine dikkat çekmek istemiştir; ya da özgün öğretisi özelinde, idealar kuramı üzerinde çalışmaya başlamadan evvel belli bir matematiksel donanımına sahip olmayı şart koşturmuştur (Karaman, 2021; 76). Platon'un İdealar Teorisi, "somut olmayan" bir yönü korurken, farklı anlayışlara dönüşen zihinsel algıların geniş bir yelpazesini kapsamaktadır. Çağdaş anlamda İdealar, hayatımızın anlatısını belleğimizde şekillendiren çeşitli dış kontrol mekanizmalarından etkilenen, kendi kendine yaratılan bir dijital kolaja benzetilebilir. Temelde zihin, geçmiş deneyimlerden biriken verileri depolayan bir işleve sahiptir. Daha sonra istencimiz veya beklentilerimizin rehberliğinde ve belleğimizin gücünden ve seçiciliğinden etkilenerek yeni veriler üretir veya mevcut bilgileri değiştiririz. Zihindeki bu yeni bilgi bütünü daha sonra dış, nesnel dünyayla uyum sağlamaya çalışır. Zamanı, algılanan gerçekliği, göreliliği ve en önemlisi belleğin ikna edici gücünü kapsayan fiziksel alanla birleşen bu entelektüel sentez, ideanın gerçek olanla çelişmediğini göstermektedir. İdealar kuramı, duyum ve algı oluşumunda özellikle görme eylemine ayrı bir önem verir. Platonun "görme"yle ilgili düşünceleri, idealar kuramının bütünü içerisinde irdelendiğinde görülecektir ki idealar kuramı, temel olarak "görme"ye yaslanır (Göle, 2020: 221). Sanat tarihinde Platon'un sanatı küçümsediği ve sanatı basit bir taklit olarak gördüğü "mit"i yaygın olarak bilinir. Fakat Ülger (2013: 15), bu düşüncelerin haksız olduğu, aksine Platon'da sanatın önemsendiği ve her sanata yasak koymadığı gibi mimesis kuramının, sanatı ve sanatçının yaratım sınırlarını ve biçimsel estetik olanağını, geometrik ve matematiksel olarak geliştirebilme olanağına itici bir güç yaptığı gerçeğini yazısında genişçe tartışmaktadır. Ülger'e göre (2013: 16) Platon, sanatı sadece bir taklit olarak görmez. Sanatsal yaratıma temel alınan matematiksel ve geometrik ilkeler sanatın temel kavramlarını oluşturur. Bu ilke ve yasalar günümüz modern sanat ve estetik alanında dahi varlığını korumaktadır. Hem Platon'un hem İhvan-ı Safa'nın tespit ettiği gibi sanatın bir temsil olarak varlığı ilk sanatçıların zihninde gerçekleştiğini varsaydığımız durumla paralellik göstermektedir. Buradan hareketle, çizginin, gerçeğin hakikate dönüştüğü zihinsel süreçten, biçime dönüştürüldüğü eylemsel sürece, mimetik bir araç olarak eşlik eden bir yansıtma unsuru olduğu söylenebilir.

Yukarıda ifade edildiği üzere çizgi iki cisim arasında soyutluğuyla görünürken görsel tasvirde somut bir hale gelir. İlk insandan bu yana cisim resmedilirken sınırlarının çizgiyle belirtilmesine yönelir. Bir yüzey üzerine resmedilecek cisim ilk ifadesi çizgi aracılığıyla oluşur, denebilir. Tansuğ'a göre (1973) çizgi renkten önce gelir. Yani resmetme fiilinin asıl ögesidir.

Resim karalama isteğinden doğmuş olabilir. Read'e göre (1974) sanat bu istekten doğmuştur. Tıpkı çocukta olduğu gibi. Sadece resimde değil heykelde de çizgi en önemli unsurdur. Görsel tasvirde anlatım aracı olarak çizgi; hareketi, yönü, ölçüsü, tipi ve kullanım yeriyle de ilintilenerek gücü ve anlatımı oluşturur. Atalayer de (1999) çizginin plastik dilin yapay unsuru ya da işareti olduğunu söyler. Plastik sanatlar alanında çizginin başlı başına bir anlatım gücü ve bir anlatım dili vardır.

Görsel tasvirde ilk insandan bu yana ilk plastik unsur olarak kullanılan çizgi izleyende belirli duygu ve düşünceleri uyarır. Çizginin hangi araçla çizildiği, rengi, tonu, yönü, kalınlığı, düz ya da kıvrımlı oluşu, bütün ya da kesik kesik oluşu farklı anlamlar üretir ve tüm bu niteliklerin farklı kombinasyonu ise sonsuz anlam olanakları yaratır. Barok döneme kadar batı sanat tarihinde çizgisel üslubun hâkim olduğu görülmektedir. Wölfflin'e göre (2000); Rönesans sanatındaki çizgisel üslup üç boyutlu olarak algılanmış bir belirlilik sağlar. Vücutların sağlam sınırları seyirciye güven verir. Bu güven gerçekten dokunarak kavranabilecek hacmi resimde hissetmenin getirdiği bir güvendir. Tasvir dokunma duygusunu harekete geçirir ve tasvir edilenle aynıymış hissi uyandırır.

Erzen'e göre (1997); hem hat ve kaligrafi hem de resim ve çizim sanatlarında çizgi, görülen nesne ile düşüncedeki imgenin sanatçının duygusal ve yorumsal tepkisiyle bütünleşerek yüzey üstünde bıraktığı izdir. Çizgi, nesnenin görüntüsüyle sanatçının onu anlatırken tercih ettiği davranışın birliği, aynı zamanda hareketin ve statik olanın bütünleşmesidir. Çizginin gerek somut gerek soyut varlığında ikame eden hareket resim sanatına zaman kavramını ekler.

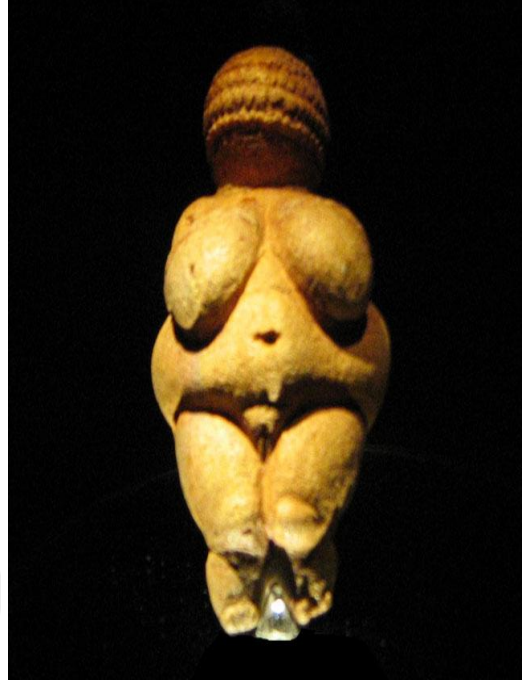
Tüm bunlar, çizginin insanlık tarihi boyunca derin bir anlam taşıyan ve birçok kültürde kendine özgü yeri olan bir sanatsal ifade biçimi olduğunu göstermektedir. İnsanın ilk mağara resimlerinden modern sanata kadar uzanan yolculuğunda, çizgi hem bir iletişim aracı hem de duygusal ve düşünsel ifadenin temel bir unsuru olarak ön plana çıkmaktadır. İnsanın biçim yaratma ya da biçimlendirme eğiliminin kökeni, bir tasarı veya temsili tam olarak yaratabildiği düşünülen çizme eyleminden çok daha eskiye

dayanmaktadır. Şu an için elimizde en eski biçimlendirme örneği İngiltere, Norfolk'ta bulunan 100.000 ile 200.000 yıl öncesine tarihlendirilen çakmak taşından üretilmiş bir el baltasıdır (Bell, 2009: 9). Ancak çizginin öyküsü tam olarak buradan başlar denilemez. Bu yontma eylemi olsa olsa insanın sanat yapma yeteneğini ortaya çıkaran bir egzersiz olarak değerlendirilebilir.

İnsanın biçim yaratma serüveni, sadece iki boyutlu yüzeyler üzerine yapılan resimleme eylemi ile sınırlı tutulamaz. Uzunluğu genişliği ve derinliği olan ve bir sınırlı uzay zamandan ayrılan, bu haliyle biçimi inşa edilen yontular üzerinden de çizginin öyküsünü takip etmek mümkündür. Bu bakış bizi, Almanya Hohenstein, Stadelde bulunan, 35.000 ile 41.000 yıllık olduğu belirlenen yarı hayvan yarı insan Fildişi Aslan adam heykelciğine (Görsel, 2.3), oradan, Viyana, Willendorf'ta bulunan, milattan önce 25 bine tarihlenen, Willendorf Venüs'üne (Görsel 2.4) götürecektir. Bu yontular aracılığı ile olağanüstü temsiller yaratabilen insanın bu küçük heykelcikler üzerindeki detaylarla ifadeyi nasıl güçlendirdiğini izlemek mümkündür. Çizginin varlığı, basit bir görsel izden çok daha fazlasını temsil eder. Çizgi, insan bilincinin, duygularının ve düşüncelerinin somut bir yansıması olarak görülebilir. Sanatta çizginin kullanımı, insanın kendini ve çevresini anlama şeklini yansıtmaktadır. İlk sanatçıların mağara duvarlarına çizdikleri av sahneleri, hayvan figürleri veya soyut işaretler, çevrelerini anlama ve ifade etme çabalarının bir göstergesidir. Bu çizgiler, aynı zamanda onların iç dünyalarının da temsili ifadelerini içermektedir. Çizginin evrimi, insan zekâsının ve estetik anlayışının gelişimiyle paralellik göstermektedir. Çizgi, biçim vermenin temelini oluşturur ve her türlü sanatsal biçimin ana unsurlarından biridir. Basit bir çizgi bile, içinde sonsuz imkanlar barındırmaktadır. Özetle, çizgi, insanlık tarihi ve sanat tarihi boyunca, bir öz varlık haliyle insan yaratımının güçlü bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bir iz bırakma biçimi olarak çizginin bu evrensel ve zamansız niteliği, onu insanın yeryüzü tecrübesinin temel bir parçası haline getirmektedir, denilebilir.



Görsel 2.3. Aslan Adam, Stadel Mağarası.



Görsel 2.4. Willendorf Venüsü, M.Ö. Yak. 25.000, Hohlenstein, Lonetal, Avusturya.

Bu nedenle bu araştırma, insanlığın yeryüzü tecrübesinin bir parçası olarak çizgiyi güçlü bir kavram olarak irdelemeyi hedeflemektedir. Burada sözü geçen çizgi bütün olarak sanatsal yaratıyı ifade etmektedir. Sanatın elemanı olarak çizgi bu araştırmanın konusu değildir. Sanatı başladığı yerden günümüze bir düş alanı olarak barındıran, koruyan ve saklayan ilk mekanlar mağaralardır. Çizgi bir anlamda mağaralarda doğmuş ve günümüz dünyasının yaratılmasında önemli bir mihenk taşı haline gelmiştir denilebilir. İnsanın coğrafya ile iklim ile yaşam alanları ve yarattıkları kültür ile derin bağları olan çizginin yaratılma sürecinden beri mağara resimleri ve mağaralar, bir düş ve bellek mekânı olarak irdelenmeyi hak etmektedir.

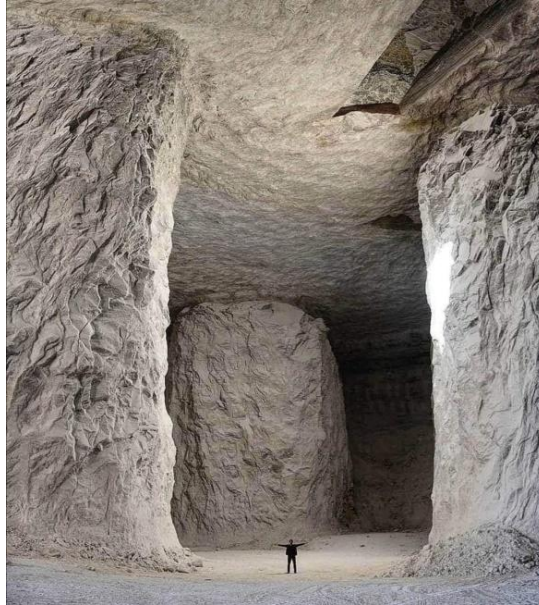
2.7. Mağaranın Ontolojisi ve İnsan İlişkisi

“Megara” (yeraltı uçurumu) kelime kökünden gelen mağara; bir insanın girebileceği genişliğe sahip, yeraltında, dağda veya kayalık alanlarda bulunan doğal boşluk/uçurum olarak tanımlanmaktadır (Frazer, 1992, 48; Ersoy v.d., 2006; Yücel, 2008; Karakurt, 2012; Çetindağ, 2016). İçine girilen/inilen yer olarak “in” kelimesi de mağara ile aynı anlamda kullanılmaktadır. Ayrıca “Hurri, Kybele, Kubaba” kelimelerinin de hem

mağara hem de oyuk veya çukur anlamında kullanıldığı ifade edilmektedir (Roux, 1994; Roller, 2004, 2012; Karakurt, 2012; Kıyar, 2012).

Mağara, bir jeolojik oluşum olarak varlıkları ve oluşumları milyonlarca yıl öncesine dayanan yeryüzü oyuklarıdır. Yeryüzünün şekillenme sürecinde birden fazla sebep ve yol ile oluşmuş, yer altındaki bu boşluklar oluşum özellikleri ve biçimlerine göre sınıflandırılmaktadır. Mağaralar milyonlarca yıllık jeolojik oluşumlarla meydana gelmiş birer ekosistemdir. Birçok canlının yaşam alanını oluşturan mağaralar, Paleolitik dönemdeki insanlara da doğal barınak olmuştur. Bu bakımdan arkeolojik, paleoantropolojik, palinolojik ve paleontolojik bazı bulgular insanlık tarihi bakımından kaynak değeri olan deliller sunmaktadır (Taşkiran, 2005). Bugün mağaraların birçok canlı türünün yaşamasında ve bu anlamda biyolojik çeşitliliğin korunmasında önemli rolü vardır. Biyolojik çeşitlilik kapsamı içinde yer alan genetik çeşitlilik (varyasyonlar), tür çeşitliliği (taksonomik çeşitlilik) ve ekosistem çeşitliliği (ekolojik çeşitlilik) bakımından mağaralar, henüz ulaşılmayan birçok değer kaynağını oluşturmaktadır. Dünyada başlıca iki çeşit mağara bulunmaktadır (Nazik, 2005).

Yapay mağaralar: İnsan tarafından bazı marn, tebeşir, volkanik tüf, traverten ve jipli kayaların Hasankeyf, Ürgüp ve Göreme'deki mağaralarda olduğu gibi, oyulması ile meydana gelir. Bu mağaraların bazıları çok büyük boyutlarda olabilir.



Görsel 2.5. Tuz Madenleri, Samsa, İran.

Doğal mağaralar: Bu mağaralar oluşumlarına göre ikiye ayrılır.

a) Birincil Mağaralar: Jeolojik zamanlarda lav tüneli, traverten, buzul altı boşluklar gibi ana kaya ile birlikte oluşan mağaralardır.

b) İkincil Mağaralar: Bazı karbonat, sülfat ve klorlu kayaçların su ile temas ederek fizikokimyasal reaksiyon sonucu eriyerek oluşturduğu boşluklardır. Buna Karstik mağara da denir (Albayrak, 2012: 61).



Görsel 2.6. Levent Vadisi, Tepegöz Mağarası, Küçükkürne, Akçadağ.

Jeoloji bilimi elbette mağaraların jeolojik olarak varoluşuna ve varlığına ilişkin çok daha derin ve detaylı tartışmalar yapmıştır, yapmaktadır. Ancak bu araştırmanın sınırlılıkları gereği jeoloji açısından bu tartışmayı uzun uzadıya ele almak mümkün görünmemektedir. Mağaraların ontolojik incelenmesinde bu araştırmayı asıl ilgilendiren husus mağaraların insan ile olan ilişkisidir. İnsan zihni ile mağara ilişkisine George Berkeley'in çok bilinen sorusu açısından bakıldığında insanın varlığı mağaraların varlığı olarak düşünülebilir. George Berkeley şöyle sorar, Uzak bir ormanda bir ağaç devrilirse ve çevrede hiç kimse yoksa ağaç devrilirken ses çıkar mı? Aslında ağacın düşmesini algılayacak kimse yoksa o sesin de olmadığını söylemek istemektedir (Hospers, 2021:21). Dolayısıyla düşün sahibi olmadan, mağarayı düş alanı olarak tanımlamanın da olanaksız olduğu söylenebilir.

İnsanların düş kurmak ve dolayısıyla sanat yapmak için tercih ettiği en eski mekanlar mağaralardır. Mağaralara alan ya da ortam kavramları açısından bakıldığında ontolojik olarak önce sınırsızlığı sonrada doğal oluşu ile karşımıza çıkmaktadırlar. Mağaralar, İnsan tahakkümüne girmemiş her doğal alan sınırsız mekanlar olarak tanımlanabilir. Bu ortamların sınırsızlığının yanı sıra en belirgin özelliği insan eliyle var edilmemiş olmalarıdır. Üzerinde veya içinde sanatı barındırabilecek tüm doğal alanlar, doğal yüzeyler bu sınıfın içerisinde ele alınabilir. Kaya yüzeyleri ve mağaralar; insanoğlunun, tarih içerisinde yaratıcı zihinlerin, en çok tercih ettiği alanlardır. Günümüzde, bu alanların imkanlarının sanat yapmak için hala değerli olduklarını görebiliyoruz. Bunların içerisinde insan zihninde korunma ve barınma ile iç içe geçmiş en özgür düş alanlarının mağaralar oldukları çıkarımını yapmanın mümkün olduğunu düşünüyoruz. Bizi bu sonuca götüren ana fikir; mağaranın, üzerinde mülkiyet hakkı tesis edilemeyen ve çerçevelenemeyen bir sınır ya da tahakküm altında olmaktan çok uzak oluşudur (İskenderoğlu, vd. 2022).

Mağara resimlerinin tarihine bakıldığında, mağara bu bağlamda üst Paleolitik çağ boyunca ve yaklaşık M.Ö. 6.000 yılına kadar insan için esaslı bir düş alanı olarak varlık göstermiştir denilebilir. İnsanoğlu on binlerce yıl önce, ateşi bilinçli olarak kullanmaya başlamasıyla doğal sığınakları olan mağaraların içinde de görme imkanlarını genişletmiş ve bu sayede yaratıcılığının ilk örneklerini ortaya koyabilmeyi başarmıştır. Sanatın bu en eski örneklerinden bazıları, dünyanın her yerinde bulunan mağara resimlerini içerir. On binlerce yıl öncesine kadar giden resimler, genellikle hayvanları ve insanları doğal çevre ile bağlantılı olarak gösterir. Bu görüntüler bize, sembolik çizimler aracılığıyla doğal ve muhtemelen manevi mesajları ileten, yaratıcı zihnin mesajlarıdır. Sanat yapmak çok insani bir kültürel deneyimdir ve sanat en başından beri kendimizi ifade etmenin en etkili pratiği olmuştur. Neredeyse 25 bin yıl boyunca mağaralar, resim ve kabartmalarla, müzikle ve belki de dansları ile insan yaratıcılığının merkezi durumundaydı. Yapılan bilimsel incelemeler, insanın neredeyse 8 bin yıldır mağaralarda sanat üretmediğini göstermektedir. Ancak geçen bu sürede, insan mağarayla zihinsel bağını koparmamıştır. Buzul çağının ardından, Neolitik dönemde yerleşik hayata geçen insan mağara geçmişinden öğrendiği birçok şeyi yaşam alanlarına taşımıştır. Mağaraların fiziksel yapısı, üstü ve en azından üç tarafı kapalı yağış rüzgâr gibi doğal olayların etkisine kapalı kısmen ışık ve yeterince hava alan bir alan, asgari ölçüde mahremiyet koşullarını

sağlayan, dış uyarıcıların mümkün olduğunca azaltıldığı bir yaşam alanı olarak tarif edilebilir. İlksel yuva ve ev mimarisinin yapısı ise, tamamen mağaranın yapısı gibi yine üstü ve en azından üç tarafı kapalı yağış rüzgâr gibi doğal olayların etkisinden uzak, kısmen ışık ve yeterince hava alan bir alan ve mahremiyetin asgari koşullarına sahip olması ve dış uyarıcıların mümkün olduğunca azaltıldığı bir yaşam alanı olarak tasarlanmışlardır. Ayrıca ilk evlerin inşasında kullanılan malzemelerin, kerpiç ve taş gibi doğal malzemeler olmalarını da göz önünde bulundurursak bu ilk evlerin neredeyse her açıdan mağaraların taklidi olduğunu söylememiz mümkündür.

Öte yandan mağaraların zemininde kısmen toprak olduğu gibi, özünde mağaraları oluşturan ana kütle taştır. Bu dayanıklı yapı bu alanları kullanan insan için tarih boyunca başta güvenlik olmak üzere birçok anlam taşımıştır. Ancak insan, -bu alanlarda fiziksel olarak varlıkları devam ederken de buraları artık barınak olarak kullanmayı bıraktıktan sonra da- mağaralarla düş ilişkisini devam ettirmiştir. Taşların sağlamlığı, dayanıklılığı ve kalıcılığı tarihöncesi dönemlerde insanların dikkatini çekmiştir. İnsanlar taşları hem kullanmışlar hem de onlara anlamlar yükleyerek kutsal saymışlardır. Genel olarak baktığımızda, kaya gibi oluşumlar insanın kendi kırılman ve geçici yapısını aşan bir gücün temsilidir, varlığın mutlak şeklidir (Eliade, 2003: 222). İnsan, taşın büyüklüğünde, sağlamlığında, biçiminde, renginde, parlaklığında, içinde bulunduğu dünyadan farklı bir dünyaya ait bir gerçeklik ve güç bulur. Taş nasıl bozulmadan kalabiliyorsa sembolik olarak ölünün ruhu da dağılmadan sonsuza kadar varlığını sürdürebilir. Eliade'ye göre taşın kutsal oluşu bir şeye ya da bir yere bağlı olabilir. İnsanlar taşlara, olduklarından farklı bir şeyi temsil ettikleri sürece sembolik anlamlar yüklemişler, hatta bazen tapmışlardır. Tapınımlarda bunları ruhani eylemin araçları, ölülerini, atalarını veya kendilerini korumaya yönelik enerji merkezleri olarak kullanmışlardır. Kökenlerine ya da biçimlerine bağlı olarak kimi zaman kutsal, kimi zaman sembolik değerler kazanmış olmalarına karşın taşlar genelde aracı olarak işlev görmüşlerdir. (Eliade, 2003: 222-223). Mağara ve insan ilişkisi her sorgulandığında, tarih boyunca bu mekanlara yüklenen anlamların mağaranın varlığına bağlı olarak yaratılan düşlerin, onların fiziki yapısıyla da yakın bir ilişkisi olduğu sonucuna varılabilir. Belki de bu nedenle dünyanın her tarafında bu doğal taş alanlar, daima düşlerin bir uzantısı olarak inançlara ve mitlere konu olmuştur.

2.8. İnanç ve Mitlerde Mağara Metaforu

Var olduğundan beri ‘an’ı kavrama yetisi ve iflah olmaz merak duygusu ile insan, varlıktan öncesini, varlığın kendisini ve ötesini sorgulamaktan, düş yetisini bu sorgulamaların aracı olarak kullanmaktan asla vazgeçmemiştir. Mağaralar ise bir düş alanı olarak, birçok inanç sisteminde ve mitolojide önemli ölçüde yerini almıştır. Mağaralar; evrenin sembolü, dünyanın merkezi/çekirdeği ve Tanrı veya ilahî varlıklar ile iletişimin kurulduğu, yolculuğun yapıldığı mekânlardır. Bu mekânlar ayrıca ölümlü Tanrıların, Tanrıçaların ve ruhanî varlıkların doğum yeridir (Cirlot, 2001, 316; Heyden, 2005). Mitolojik açıdan mağaralar, evrenin sembolü ve dünyanın merkezi kabul edilmiş, tanrı, tanrıça, diğer ruhanî varlıkların ve kahramanların doğum yeri olmuştur. Mağaralar, yaratılış, doğum, ana rahmi/karnı, ağaç kovuğu, sığınak/barınak, saklanma yeri ve hapisane olarak da kahramanlara ev sahipliği yapmıştır. Mitolojik olarak hem iyi ruhların hem de kötü ruhların mekânı olan mağaralar, ölüm yeri, mezarlık olarak da önemli rol oynamıştır. Bir anlamda yaşama dair ana unsurların birçoğu mağaralarla ilişkilendirilmiştir. Mitolojide mağaralar, alt ve üst dünyayı birbirine bağlayan, yeraltına giden yolların ve başka bir dünyanın/ öte dünyanın girişi/kapısı, başlangıcı ve geçiş mekânı, ölümlerin öteki dünyaya yolculuklarında geçmek zorunda oldukları mekân olarak da anlamlandırılmıştır. İkonografik açıdan da mağaralar, mitolojideki mağara motifi ile benzerlikler göstermekle birlikte özellikle doğum ve ölüm olaylarının merkezi olarak önem taşımaktadır (Küçük, 2017: 45).

Sembolik manada mağara, bireyin kendisini tanıma ve tanıtmaya sürecinde ona ev sahipliği yapan, insandan topluma uzanan çizgide boyut değiştirmeyi sağlayan bir mekândır. İnsanın kendisini yeniden gerçekleştirdiği, kendi ben ’ini bulduğu, dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı mağara, aslında bir doğum noktasıdır. Mağara özdür, çekirdektir. Bireyin bu merkeze, çekirdeğe yaklaşması, kendini tam anlamıyla bulmasını sağlar. Mağaranın içine girebilmek ve orada kalabilmek, mağara içinde yeni keşifler yapabilmek, bireye verilmiş bir şanstır. Birey, bu şansı doğru kullanırsa olgunlaşma yolunda doğru adım atmış olur (Çetindağ, 2008: 444).

İlkel dönemlerde insanların barındığı ve korunduğu bir yer olarak düşünüldüğünde birçok yönüyle bulunmaz, eşsiz ve oldukça geniş bir mekânı temsil eden mağaralar, zamanla bu gerçek anlamından sıyrılarak, sıkışmış, bunalmış, kaostaki insanın ruh halini

sembolize eden karanlık, kapalı ve dar bir mekânı temsil eder olmuştur. Mağara, en eski dönemlerde yaşamak ve korunmak adına aranılan, ulaşmak istenen, bu nedenle de kavuşulması zor bir mekân iken; zaman içerisinde gidilmek, varılmak istenmeyen ürkütücü ve soğuk bir mekâna dönüşür (Bars, 2017: 76).

Bu durum, insanın mağaraya yüklediği anlamlarla ilgilidir. Zira mağara, “ilkellik, karanlık ve karanlığın getirdiği darlık, kuşatılmışlık ve kapalılık imgeleriyle, bazen de söylencelerin hafızamıza kazıdığı doğa üstü yaratıklarla, istenmeyen bir mekân halini alır” (Doğan, 2006: 123). Hayatın koşullarına bağlı olarak, dar bir çerçevede mutlu olabilen insan, elde ettiği imkânlar çoğalınca, bu dar mekâna sığamaz ki; bu da mağaranın algılanış sürecini şekillendirir. “Mağaranın koruma ve barındırma olan ilk işlevi, onu bu yönüyle hep cazip kılar. Bu cazibe daha çok insanın kendisini toplumun kargaşasından kurtarıp bireysel sonsuzluğunu keşfe çıkmak istediğinde, içtenlik düşlerinin kurulduğu ıssız ve dinginlik veren bir mekân olarak mağaranın seçilmesiyle kendisini gösterir” (Doğan, 2006: 123). Mağaralar, Batı mitolojisinde tanrıların, canavarların ve çok başlı yaratıkların gizemli barınakları olarak anılır. Bu yerler, peri masallarında genellikle cücelerin yaşadığı, dağların mistik güçlerinin hüküm sürdüğü ve hazinelerini savunan ejderhaların saklandığı mekânlar olarak betimlenir. Dışarıdan birinin bu mağaralara ulaşması, büyük riskleri göze almasını ve zorlu engelleri aşmasını gerektirir. Ayrıca, eski efsanelerde, bazı kralların dağ mağaralarında derin bir uykuya yatıp, kaderde yazılı olan son savaşta dirilmeyi beklediğine inanılır.

Türk mitolojisinde ve İslam inancında ise bir varoluş temsildir mağaralar. Mağara bütün özellikleriyle bir kült evi (Eliade, 1993: 37) olarak düşünülebilir. Büyük Hun devletinde ve Göktürklerde de devletin ileri gelenlerinin toplanarak “Ata mağarasına” gidip, bu mağaraya saygı duymaları, (Ögel, 2001: 35) Türklerin mağarayı atadan kalan kutsal bir mekân olarak algıladıklarını göstermektedir. Göktürklerde “mağaradan çıkma”, devlet mitolojisi olarak görülmektedir (Ögel, 2001: 25). Mağara, bireyin kendini yeniden var etmesi gibi devletin de kendisini yeniden var etmesine sebep olan bir varoluş mekânıdır. Göktürklerin dişi kurdu ile ataları olan çocuk yeraltına giden bir mağaradan içeri girmişler, burada yaşamışlar, çoğalmışlar ve sonradan yeryüzüne çıkmışlardır (Ögel, 2001: 36). Aynı şekilde Ergenekon Destan’ında da Göktürkler, mağarayı andıran demirden dağı eritip dışarı çıkmışlar ve bağımsızlık mücadelelerini tamamlamışlardır. Göktürklerin kayalıklarla çevrili olan Ergenekon adlı yeri yurt edinmeleri orada

barınmaları, korunmaları ve buradan yayılmaları mağarada doğuşu ve yayılmayı, mağaranın kutsal bir kült evi olduğunu hatırlatmaktadır (Ögel, 1998'den akt., Bars, 2017: 79).

Kırgız Türklerinin destanlarında yerin deliği, kapısı (Ögel, 2002: 252); Kuzey Türk destanlarına göre de kuzeyde, büyük bir denizin olduğu, bu denizin ötesinde de yer altı dünyasına giden bir mağara yolunun varlığı (Ögel, 2002: 253) inancı vardır. Bu yer kapısı; mağara ile benzeşir. Şamanizm inancına göre yer altı, yeryüzü ve gökyüzünden ibaret olan âlemde yeraltına inen kapı mağaradır. Mağara hem gerçek mânâda hem de sembolik mânâda bir geçiş mekânı olarak düşünülebilir. Birey hem boyut değiştirir hem de bulunduğu mekândan başka bir mekâna geçerken mağara, ara bir mekân olarak kabul edilebilir. Şamanizm inancına göre yer altı kutsal bir mekândır. Ancak bu mekâna kötü ruhlar gitmektedir. Sadece arınmış, temiz ruhlar oradan çıkmaktadır. Mağaranın halk anlatılarında ve modern anlatılarda da kullanılma sebebinin kaynağı Şamanizm inancına dayandırılabilir (Çetindağ, 2008: 444).

Altay Türklerine ait pek çok halk anlatısında mağara motifine rastlamak mümkündür. Aynı şekilde Altay Türklerinin kahramanları da ala bir geyik kovalayarak büyük bir dağın kenarına gelir ve dağdaki mağaradan içeri girerler (Ögel, 2001: 35). Geyik ve mağara motifi birleştiğinde kendi oluşun çağrısı daha da güçlenmektedir. Böylece mağara, insanlık için bir kutsal dönüşüm mekânı olmaktadır. Elif ile Mahmut hikâyesinde de Mahmut, önüne çıkan ceylanı kovalarken bir mağaradan içeri girer. Mağarada aksakallı ihtiyar vasıtasıyla resmini gördüğü kıza âşık olur (Alptekin, 1997: 212). Kahramanın hayatı açısından mağara bir değişim mekânı olmaktadır.

Battalname'de ise mağara, İlahî buyruğun bildirildiği kutsal bir yer olarak karşımıza çıkar. Hüseyin Gazi'nin kovaladığı güzel ve nakışlı geyik bir mağaraya girer ve sonra orada kaybolur. Bu mağara, destan kahramanının bineceği at ve kuşanacağı savaş araçlarının sunulduğu mânâlar âlemidir. Burada geyik, Allah'ın elçisidir (Köksal, 1984: 146). Geyik kutsal bir hayvandır. Bu sebeple kişiyi kutsal mekâna -mağaraya- çeken, çağırın güç, kutsal hayvan geyiktir. Battal Gazi destanında mağara sığınma ve saklanma yeridir. Bu işlevdeki mağara hem Battal Gazi'yi hem de onun atı olan Divzade Aşkar'ı saklayarak korur (Köksal, 1984: 146-147). Koruyucu bir ruha sahip olan bu mağara, kendisine sığınanlar için kötülüklere karşı bir savunma kalesidir. (Çetindağ, 2008: 444).

Mitolojik unsurlar dışında dini anlatılarda ve dini motiflerde de mağara kutsal bir yeri temsil eder. Hz. Eyüp'ün yaraları bir mağarada iyileşir. Hz. İbrahim bir mağarada doğar. Hz. Muhammed'e vahiy, Hira Dağı'ndaki bir mağarada gelir. Mağaradan bu kutsal çıkış ile Hz. Muhammed'in ve insanlığın geleceği değişir ve şekillenir. Sevr mağarası da yine hicret yolunda Hz. Muhammed ile yol arkadaşı Hz. Ebubekir'in sığındıkları ve korundukları yer olarak İslam tarihinin akışını değiştirmiştir.

Bütün anlatılarda, inanışlarda mağaraya kişilik kazandırıldığı görülmektedir. Mağara her yönüyle koruyucu bir iye gibidir. Mağara aynı zamanda insanın içindeki boşluğun da sembolüdür. O boşluğu doldurmak ise kişinin kendi aklı ve iradesi sayesinde mümkün hale gelir. Mağara kişinin kendisidir. Kişinin kıskançlık, kin, nefret gibi duygularını attığı yerdir. Mitolojik ve felsefi anlamları dışında dinî yönü de oldukça dikkate değer olan mağara ile ilgili bütün açılımlar, bireyin ruhen kendisini tamamladığı, olgunlaştırdığı, gerçekleştirdiği bir mekân olduğunu işaret eder. Mağara, maddi ve manevi âlemde, gerçek ve mecazi anlamda, somut ve soyut düşüncede bir dönüşüm ve geçiş mekânıdır (Çetindağ, 2016). Paleolitik çağ sanatçıları içinde benzer anlamlar taşımadığı elbette söylenemez. Mağarada yaptığımız uygulamalarda da benzer anlamlara ulaşmak bugünde mümkün görünmektedir. Ruh sahibi her birey için tüm zamanlarda içe yapılan yolculukların benzer sonuçlar ürettiği düşünülmektedir.

Bu incelemeden sonra, insanın kendi varlığı ile başlayan düş serüvenini, Paleolitik çağdan beri neredeyse kesintisiz olarak mağaralarla ilişkilendirdiği rahatlıkla söylenebilir. Bizzat içinde yaşadığı dönemlerde de sonrasında da mağaralar insan hayatının önemli bir parçası olagelmıştır, denilebilir. İnsanlığın bilinen en eski zamanlarında, düşlerin en küçük birimi olan imgeler, var oluş nedenleri ile ve bağımsız olarak sanat içinde yeni bir anlatım aracına dönüşerek, insan zihninin, zekâsının ve düşlerinin kanıtları olarak çıkar karşımıza. Bundan yaklaşık 70.000 yıl önce, etkili birer düş alanı olan mağaraların duvarlarına resmedilen düşler, farkına varmanın, sorgulamanın, yargılamanın kısacası insan beynine özel tüm eylemlerin çözümlenmiş hali olarak yorumlanmaktadır. İnsan olağanüstü zihin yapısı ve varlık iddiası ile kendisi ve toplumlar için bellek yaratmayı sürdürme gelmiştir. Bu yolla bilgiler dünyası oluşturmuş, onları düşünceleriyle beslemiş, dolayısıyla deha ve estetik örgüsü içinde medeniyetler yaratmıştır. Sanat dediğimiz şey ise bu süreç içinde çiçeklenip insanoğlunun en duyarlı dokusu olarak hep var olagelmıştır. İmgelerin gizleri

özöldüke, onların köklerine dair daha çok bilgiye ulaştıkça, tarihin içine sinen birçok bilgiyi daha deşifre edebileceğimize den eminiz. ağlar boyunca insanoğlu doğaya ait birçok bilinmeyeniy keşfetmiş, bilim adına birçok varoluş bilgisini deşifre etmeyi başarmış, ancak kendine ait sezgi dünyasına ilişkin şeyleri, anlamakta ve izah etmekte daima zorlanmıştır. İnanişlarda tıpkı düşler gibi imge köklerinden ve sezgilerden beslenirler. Bu nedenle aynı kökten beslenen bu iki soyut tavır benzer zeminlerde eş zamanlı olarak varlık göstermişlerdir. İnanişların ve düşlerin informal hali olarak tanımlayabileceğimiz halk söylenceleri (mitler) insan için en yüce değerler ile umutları ve korkuları arasında yeni dünyalar yaratmış ve yine düşlerle eş zamanlı ve eş mekânli zihin ürünleri olagelmıştır.

Düşler, insanın bütün ıkmazlarında onun duygu dünyasını aydınlatan kendi hakikatini var etmesini sağlayan bir varlık alanı olmuştur. Gerçek karşısında kendi gerçeğini yaratmak isteyen insan, kendi düşlerinin ve hakikatinin egemen olduğu bir dünya inşa etmek için çabalamıştır. Düşleri, doğanın kendiliğindenliğine müdahale etme aracı olarak kullanmış ve bunu sanat yoluyla kalıcı izlere dönüştürmeyi başarmıştır. Mağaralar ise bu düşleri barındıran, sarıp sarmalayan, besleyip büyüten mekanlar olmuştur. Bugün dahi insan bu mekanlar ile düşsel bağıny sürdürmektedir. Sonuç olarak günümüzde mağaralar, artık insanlar için bir yaşam alanı değılse bile hala en etkili düş alanlarıdır, denilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MAĞARA RESİMLERİ ÜZERİNE YAPILMIŞ ARAŞTIRMA SONUÇLARI

Mağara resimleri, insanın ilk bağımsız çizgileri atmasından bir süre sonra daha organize ve amaçlı şekilde sanat ürettiklerini kanıtlayan ilk örnekler en eski mağara resimleridir. Özellikle batı Avrupa’da çok etkili örneklerine rastlanan bu mağara resimleri ilk olarak 1879 yılında, İspanya’da Santander bölgesinde Altamira Mağarası’ndaki kaya resimleri, Marcelino Sanz de Sautuola tarafından keşfedilmiştir.



Görsel 3.1. Lascaux Mağarası, Gregory Curtis, Henri Breuil ve Ekibini Gösteren Fotoğraf, 1940.

1902 yılında, Édouard Philippe Émile Cartailhac ve Henri Breuil tarafından yayımlanmıştır (Marcus, 1968: 77; Pike Hoffmann vd., 2012: 1409; Diez-Garrido vd, 2015: 2). Uzun yıllar bu resimlerin insanlığın en eski sanat ürünleri olduğu konusunda hem fikir olunsada daha net bir tarihlendirmenin 1950’lerde karbon 14 tarihleme tekniğinin keşfinden sonra yapılabildiğini görmekteyiz. Radyoaktif karbon tekniği, Üst Paleolitik’in, Paleolitik çağda insanların sanat yapmaya başladığı dönemin, günümüzden 45 bin ila 10 bin yıl öncesi arasında sürdüğünü güçlü bir şekilde ortaya koyar. 1950’den beri uygulanan başka tarihleme teknikleri de bu tarihleri doğrulama eğilimindedir (Lewis-

Williams, 2020: 39). Bu resimlerin keşfi, bir yerde tüm bilim dünyasını, insanın bu olağan üstü temsil yaratma yetisi üzerinde düşünmeye itmiştir. Başlangıçta bu konudaki araştırmalar sanatın başlangıcını anlamaya çalışmaktan çok uzaktı. Araştırmacılar, daha çok bu insan faaliyetinin nedeni ile ilgiliydi. Bu tezin amacı, bu ilk çizgilerin neden çizildiğinden ziyade, nasıl çizildiğini anlamaya çalışmaktır. Ancak bu resimlere ilişkin ilk görüşlerden, özellikle 20. yüzyıl boyunca yapılan araştırma ve yorumlardan kabaca bahsetmek gerekir.



Görsel 3.2. Chauvet Mağarası, Fransa.

İlk başlarda, o dönemin yaygın yargısına göre ortaya çıkmış olan “vahşi insan” düşüncesi bu resimlerde derin simgesel anlamlar çıkarmanın ve onları saf yaratıcı zihnin ürünleri olarak görmenin önündeki en büyük engeldi. Edouard Lartet gibi bazı araştırmacılar bu mağara resimlerinin boş zamanlarda çizilmiş süslemeler olduğunu ileri sürmüşlerdir. Hemen ardından James Frazer 1890’larda ilkel insanın gerçekten de bir dini olduğuna yaygın bilimsel çevreleri ikna ettiğinde, bu çizgilerin görünenin ötesinde anlamlar içerdiğine dair fikirler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu fikirlerden en çok öne çıkanlarından biri “totemcilik” olarak isimlendirilmiştir. Baldwin Spencer, F.J. Gillen gibi yazarlar, bu erken dönem ressamlarının bazı varlıkların resimlerini, resmettikleri türlerin üreyip çoğalmasını sağlayacağı için yaptıklarını iddia etmişlerdir.

İlk bilimsel yayınları yapanlardan Fransız rahip ve prehistorik arkeolog, Abbe Henri Breuil (1877-1961) bu mağara resimlerinin anlam ve amacı konusunda uzun yıllar

yaygın olarak bilinen “Av Büyüsü Teorisi”ni geliştiren kişilerden biridir. Breuil, mağara resimlerindeki hayvan figürleri ve sembollerini, avcılarının avlarını kontrol etme veya avın başarısını garanti altına alma çabalarının bir parçası olarak görmüş, söz konusu resimleri bu ilk ressamın, hayvanların ruhlarıyla iletişim kurma veya onları büyüsel bir şekilde etkileme girişimi olarak yorumlamıştır. Büyünün gözlerden uzak yerlerden yapıldığına dair yaygın bir görüşün bulunduğu bir dönemde bu yaklaşım, bazı mağaraların derinlerinde neden bu kadar çok imgenin bulunduğunu açıklıyor gibi görünmektedir. Ayrıca Breuil, mağaralarda çizilmiş her bir imgeyi birbiri le bağlantısız tekil imgeler olarak yorumlamaktadır. Ancak Breuil’in atıfta bulunduğu mağaralarda yapılan arkeolojik kazılar sonucu bulunan hayvan kemikleri incelendiğinde birçoğunun çizilen hayvan figürlerine ait olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu da av büyüsü teorisini kökünden sarsan bir keşif olarak değerlendirilmektedir.

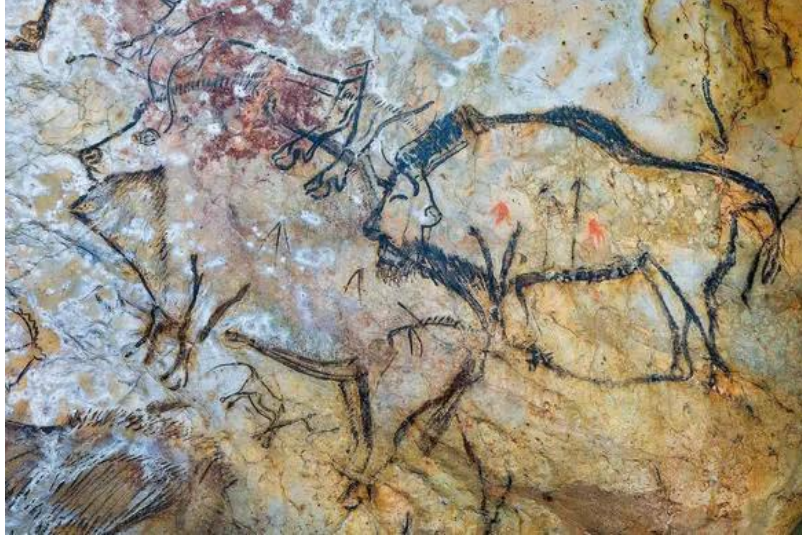


Görsel 3.3. Font de Gaume Mağarası, Yak. M.Ö. 25.000.

Bunların dışında mağara resimlerini sosyolojik ayrıştırmalarla inceleyen yazarların da varlığından bahsetmek gerekir. Örneğin Max Raphael, mağaralardaki, hayvan imgelerinin dişilik, erkeklik, yaşam ve ölüm gibi simgesel sınıflandırmalar ile resmedildiklerini, atlar ve bizonların insanı ve toplumu temsil ettiği gibi sosyolojik temsilleri işaret eden yapısalcı bir yaklaşım sergilemektedir. Burada, Raphaeli takip eden yazarlardan, Raphael’den ve Levi Strauss’tan etkilenecek mağara resimlerini daha organize bir iletişim dili olarak ele alan Leori Gourhan’dan bahsetmek gerekir. Gourhan yaptığı çalışmalarla, söz konusu mağara resimlerini neredeyse modern alfabelerdeki gibi,

anlam dizgeleri halinde sınıflandırmayı denemiştir. Biçimler ve anlamlar arasında sınıflandırılmış bir dizge oluşturarak bir mitogram yaratan bu araştırmacı, çalışmasının bir aşamasında mağaraları (giriş, orta bölgeler ve derin bölgeler gibi) bölgelere ayırıp temsilleri, mağaranın mekânsal yapısını sınıflandırarak anlamaya çalışmıştır. Sonraki dönemlerde Denis Vialou, Federico Bernaldo de Quiros gibi araştırmacıların bu yapısalçı açıklamaları faydalı bir şekilde izledikleri görülmektedir. Örneğin Quiros yine mağaraları yapısalçı bir örüntü olarak değerlendirmiş ve mağaraların kabul ayinleri için düzenlenmiş mekanlar olduğu kabulüne dayalı toplumsal düzen yorumları yapmıştır. Bütün bu araştırma ve düşünceler yazarların tüm çabalarına rağmen tarihsel süreçte kabul görmemiştir (Lewis-Williams, 2020: 42-67).

Son olarak, James David Lewis-Williams'ın geliştirdiği teoriden bahsetmek gerekmektedir. Lewis-Williams' özellikle Güney Afrika'daki San halkının kaya sanatı üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan bir arkeolog ve antropologdur. Onun en bilinen teorilerinden biri, "Mağaradaki Zihin" (The Mind in the Cave) adlı eserinde detaylandığı, mağara resimlerinin kökeni ve anlamı üzerine kurduğu teoridir. Lewis-Williams, mağara resimlerinin şamanizmle ve trans halindeki deneyimlerle bağlantılı olduğunu öne sürmektedir. Ona göre, bu resimler, şamanların trans sırasında yaşadıkları vizyonları ve ruhsal deneyimleri temsil etmektedir. Teorisi, insan beyninin¹ nörolojik yapısını ve trans halindeki deneyimler sırasında meydana gelen görüntüleri ve hisleri temel alır. Lewis-Williams, insan beyninin belirli durumlar altında benzer halüsinasyonları üretebileceğini ve bu halüsinasyonların mağara resimlerine yansıdığını savunmaktadır. Lewis-Williams, mağara resimlerinin sadece estetik değerlerinin ötesinde, dini ve ruhsal pratiklerin bir parçası olduğunu, bu resimlerin, şamanik ritüellerin, inançların ve topluluk içindeki ruhsal yolculukların bir yansıması olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir (Lewis-Williams, 2020: 125).



Görsel 3.4. Niaux Mağarası, Yak. M.Ö. 17000-11000.

Lewis-Williams'ın teorisi, mağara resimlerinin anlamı ve kökeni üzerine önemli bir bakış açısı içerir ve bu alanda geniş çapta kabul görmüştür. Ancak, bu yaklaşımın aşırı derecede Şamanizm'e odaklandığını ve tarih öncesi sanatın çeşitliliğini ve karmaşıklığını yeterince yansıtmadığını düşünmekteyiz.

Mağara resimleri ile ilgili bu teorilerden sanat tarihi yazımında en çok kullanılanlar, Henri Breuil'e atfedilen 'av büyüsü' teorisi ile özellikle 2000'lerden sonra Lewis-Williams'ın teorisi. İncelenen bazı kaynaklarda bunlar örneklenmeye çalışılmıştır. Birçok bilinen ana kaynakta, bu zaman aralığına ait kısımlar incelendiğinde, arkeoloji ve antropoloji biliminin söylemleri ile sınırlı olduğu görülmektedir. Örneğin Adnan Turani'nin 1971 yılında yayınladığı, Dünya Sanat Tarihi isimli, oldukça kapsamlı ve hacimli olan kitabının 22. Sayfasında, 16 adet kafatası çizimi ile başlayan buzul çağı bölümünde, birkaç sayfa boyunca evrim teorisini özetleyen bir metin sunmaktadır. Ayrıca buzul çağında çevre başlığında, çevre ve iklim koşullarını özetlemektedir. Bu metin boyunca Alman arkeolog olan Herbert Kühn ve aslında bir din adamı olan ve mağara resimlerinin büyü amaçlı yapıldıklarına dair teoriyi ilk ortaya atan etnolog Fransız Henri Breuil'e atıflarda bulunmaktadır. İnsanlık tarihinin ilklerinin anlatılmaya çalışıldığı bu kısım temel olarak 34. sayfada sona ermektedir. Bu bölümde kalan tüm çağları ilgilendiren yaratıcı patlama anının sanat teorisi açısından geniş bir yorumunu bulmak mümkün değildir. Bu resimleri plastik açıdan yorumlayan tek kısım 27. ve 28. sayfada Buzul Çağı Sanatı başlığı ile başlayan kısımdır. Burada sanatın biçim, içerik ve bağlamına kısmen değinilmiştir. Bu kısa metin, insanlık tarihini anlamada temel olarak evrim teorisi

üzerinden bir anlatı kurgusu yapmayı tercih etmiştir. İnsanlık tarihi hakkında teolojik metinlerin söylemlerinin zayıflığı üzerinden cümle kurmayı da ihmal etmediği görülmektedir (Turani, 1992: 27). Bu metinden mağara resimlerinin ilk olarak 1789 yılında keşfedildiği, ilk bilimsel incelemelerin 1901 yılında yapıldığı bilgisi dışında, resimlenmiş mağaralardan en önemlileri şöyle sıralanmıştır: İspanya'daki Les Combarallas, Ariège de Trois Freres, Covalanas, El Castille, Altamira, Fransadaki Lascaux ve Niaux mağaraları. Mağara resimlerinin plastiği ile ilgili Turani şunları söyler;

“Yüzyılımızın başından bu yana, toprak içinde olan yüzü aşkın mağara gün ışığına çıkarılmış ve incelenmiştir. Bu resimler ilkel insanın etrafını çeviren dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını anlatmaktadır. Bunlar yanında gene bu çalışmalardan, onların artistik kudretlerini anlamamız mümkün olmuştur. Aurignacien resimlerinin genel karakteri, bunların çizgiden ibaret oluşudur. Solutreen Çağı, sadece çizgiden oluşan desenden, renk lekeleriyle artistik olarak yapılmış ve büyük bir serbestliği bulunan resimlere geçiş devresidir. Stil gittikçe plastikleşmiş ve anlatım canlılaşmıştır. Formlarda hareket özelliği önem kazanmıştır. Solutreen sanatının kazı yeri Valencia ile Dordogne'dadır. Magdalenien'in ortasına doğru sanat, boya özelliği olarak değeri lenir. Altamira, Lascaux ve Niaux, bu dönemin resimlerinin en güzel örneklerini veren mağaralardır. Orta Magdalenien'in kontum terk ederek renk lekeleriyle yapılmış artistik resimlerinde, modern Empresyonizmin uğraştığı bütün sorunlar görülmektedir (H. Kühn). Yani bu resimlerde an, bakış, arka ve ön yönler, hareket, gölge-ışık ve kitle problemleri, Empresyonizme uygun olarak ele alınmış gibi görülür. Magdalenien'in sonunda sanat, yeniden çizgiyle anlatıma döner. Şekillendirmenin plastik ifadesi terk edilir. Magdalenien'in son çağına ait tipik eserler Pireneler'de, Dordogne'da, İsviçre'de Schaffhausen'dedir. Lascaux'nun ilkel sığırları da bu zamanda yapılmıştır. Sonuç olarak, sanatın çizgiyle başladığı ve formların çizgiyle ifade edildiği görülmektedir. Renk lekeleriyle çalışarak iç ve dış formları belirten ifade şekli de Orta Magdalenien'de görülmektedir. Magdalenien'in sonunda da anlatım, yalnız kontur çizgilerine dönüşüyor. Öyle ki, bu dönemdeki çizgiyle anlatım, bir yaratma değil inşadır ve artık, yalnız bilgiye dayanmaktadır. Yaratma heyecanı çalışmalarda yoktur. Bu, çizgiden başlayan gelişimin renk lekelerine gitmesi ve sonunda insanlık, bütün sanat ekollerinde ve çağ üsluplarında açık olarak görülür. Öyle ki, bu gelişim olayını, bir kanun olarak bütün büyük uygarlık sanatlarının gelişiminde de izleyebildiğimiz gibi, Girit, Rönesans, Grek ve çağımız sanat anlayışlarında da görüyoruz. Burada görülen, yeryüzünde- ki ilk sanat aşamalarıdır, işte bu biçim gelişiminin sonunda Eski taş Çağı biter ve Ortataş Çağı başlar.” (Turani, 1992: 28).

Burada özetlenen bilgilerin bir bölümü 1960 yılında Almanya'da yayınlanan, Das Fischer ansiklopedisindeki güzel sanatlarla ilgili maddelerden ve Herbert Kühn isimli arkeoloğun yazılarından alınarak kısmen yorumlanmıştır. Bu bölümde kitap, mağara resimlerinin yapılış amacını büyü teorisi üzerinden ele almaktadır. İlk baskı tarihi 1971 olması nedeniyle bu durum gayet doğaldır. Bu kitabın bibliyografya bölümü incelendiğinde “Tarihten önceki zamanlar “başlığı altında 9 yazara ait 11 kaynak olduğu görülecektir ve bu kaynaklardan kısmen sanat alanında olduğu kabul edilebilecek yalnız 2 kaynak göze çarpmaktadır. Bunlardan birincisi, 1960 tarihli Alman ansiklopedisinin güzel sanatlar maddelerini işaret eden kaynak, ikincisi ise, içeriğinde sanat kavramı geçmesine rağmen tarih öncesi sanat adıyla 1932'de Paris'te yayınlanan Fransız bir arkeolog olan R. Saint Pierre'e ait kaynaktır. Geri kalan kaynakların yazarları, biyolog,

antropolog, paleontolog ve ilginç şekilde bir etnolog ve bir sektör fotoğrafçısına aittir. Bu durum bizim bu alanla ilgili, yani sanat tarihi yazımında rol alanların büyük kısmının insanlığın en eski sanat örneklerine ilişkin diğer disiplinler tarafından ortaya konan bilgiyi çok fazla yorumlama ihtiyacı duymadan olduğu gibi kullanmalarına ilişkin eleştirimizi doğrular niteliktedir.



Görsel 3.5. Chauvet Mağarası, Fransa.

İlk baskısı 1982 yılında yapılan John Fleming- Hugh Honour’a ait, Dünya Sanat Tarihi kitabında “Sanatın Temelleri” başlığındaki birinci kısım incelendiğinde de benzer sonuçlarla karşılaşılacaktır. Bu kısımda sanatın yaratıcılık süreci ile ilgili en ileri yorum şudur; “Mağara resminin bu şekilde, aynı bizim nemli bir duvardaki tesadüfi lekelerde bazen şekiller görmemiz gibi, yani kaya yüzeylerinin çatlak ve damarlarında, tümsek ve oyuklarında hayvan imgeleri görerek çıkıp çıkmadığını bilemiyoruz.” (Fleming vd. 2016: 29). Bu ifadelerin hemen ardından gelen şu ifadeler dikkat çekicidir. “Fakat bu düşünce, mağara sanatının bazı taş devri avcılarının, pusudaki bir hayvanın silüetini adeta bir büyü gibi kayanın üzerinde fark etmesi ve bunun kutsal olduğuna inanarak diğerlerinin de bunu görmesi gerektiğine karar vermesi ile başladığı olasılığı üzerinde tahminde bulunmaya bizi teşvik etmektedir.” (Fleming, vd. 2016: 29). Bu cümlelere göre, bu kaynakta da mağara resimleri ile ilgili hâkim fikrin, bunların büyü amaçlı yapıldığı fikri olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Yazının icadından önceki eski zamanların verilerine, arkeoloji biliminin yüzyıllardır süren çabaları sonucunda ulaşabildiğimiz konusunda herhangi bir şüphe ve tartışma söz konusu olamaz. Bu araştırmanın eleştirisi; sanat tarihi ve sanat teorisi

alanında metin üretenlerin, yazının olmadığı zamanlara ışık tutan bilim dallarının ürettiği bilginin üzerine sanat alan yazınına katkı sağlayacak ciddi bir bilgi üretmemiş olmalarıdır.

Sanatın kökenine ilişkin, verileri en eski örneklerinin bizatihi kendisinden toplayarak ve onları üreten bu eski insanların bu ilk çizgileri çizerken yaşadıkları zihinsel süreçleri, anlamaya çalışarak çizginin kökenine dair anlamlı, akla yatkın yorumlar yapmanın mümkün olabileceği düşünülmektedir. Gombrich, “Sanatın Öyküsü” isimli kitabında şunu söyler;

“İlkel toplulukların düşünce tarzını anlamaya çalışmadan; onları imgeleri bakılacak bir şey olarak değil de kullanılacak ve güç dolu nesneler gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlarını anlamayı umamayız. Bu duygunun yeniden edinilmesinin gerçekten pek zor olduğunu sanmıyorum. Gereken tek şey kendimize karşı tam olarak dürüst olmak ve içimizde hala “ilkel” bir şeyler kalıp kalmadığını anlamaktır. İnsanın iletişim dili geliştirirken başvurduğu en güçlü araç çizgidir. Çizgi bir imgenin temsiline dönüştüğünde daha kompleks bir yapıya bürünür. Duygu ve düşünce iletiminin ana unsuru haline gelir. Belki de o zaman aralığında da her bir çizgi ve biçim bir anlamı karşılamaktaydı.” (Gombrich, 1999: 40).

Örneğin günümüz ilkel kabilelerinin yaşantısı için böyle bir durum söz konusudur. Kabile içinde, sanatçılar bu yapıtları, her rengin ne anlama geldiğini bilen kendi kabile halkı için yaparlar (Gombrich, 1999: 43).

İster yaşam için gereklilikleri ister sırf düş unsuru olarak çizginin insan zihni ile teması onları insanlık tarihinin önemli birer parçası haline getirmiştir.



Görsel 3.6. Chauvet Mağarası, Fransa.

Çocuk resimlerinin saflığı ile Paleolitik dönem atalarımızın yaratıcılık içeriklerinin daha fazla benzer yönlerinin olabileceği dillendirilen bir yaklaşımdır. İnsanlığın çocukluk evresi olarak tanımlayabileceğimiz bu zaman aralığına ait sanatı incelerken, insanın çocukluk evresindeki sanatı ele almak ve ikisi arasında tarafsız, saf bir kıyas yapmak gerektiğine inanılmaktadır. Çünkü çocuk resimleri, çocuğun saf duygularının, informal işlenmiş zekâsının, heyecanlarının ve yaratıcılığının ürünleridir. Mağara resimlerini yaratan atalarımızın resimleri de bu tanımın içeriğiyle büyük oranda örtüşmektedir denilebilir. Elbette burada eğitim hayatı içinde, uzun süre nesnelerin ne'liğine ve nasıl görünmesi gerektiğine ilişkin öğrenilmiş bilgilere maruz kalmamış çocuklardan bahsettiğimizi belirtmek gerekir. Bütün bu açıklamalara rağmen çocuk resimlerinin tamamıyla bağımsız ve olgun bir temsil yaratma arzusu taşımadığı ve doğuştan gelen bir çizme içgüdüsünün ürünleri olduğunu belirtmek gerekir. Her ne kadar çocukların zihinleri gibi mağara resimlerini yapan insanların da zihinlerinin, günümüz yetişkinleri kadar çok çeşitli yapay uyarıcıya maruz kalmamış ve kirlenmemiş olması bizi bu ikisi arasında bağlantı kurmaya zorlasa da bu tezin amacı yetişkin bir insanın bilinçli bir tercih olarak bir şeyin temsilini yaratma arzusu ile ilk çizgileri nasıl yarattığına ilişkin cevaplar bulma çabası olmasından dolayı bu karşılaştırmayı genişletmekte bir fayda görmüyoruz.



Görsel 3.7. Chauvet Mağarası, Fransa.

Birçok antropolog, bugünün yerli kabilelerinin yaşantılarını inceleyerek mağara resimlerin nasıl ve ne amaçla yapıldığına dair ipuçları aramıştır. Bugünkü dünyamızı bizimle paylaşan ama bizden farklı bir tarihi geçmişe sahip yerlilerin, elbette uyarıcılar açısından Paleolitik çağın insanların çevresine benzer bir çevrede yaşadığı, bizim inşa ettiğimiz konfor ve imkanlara sahip olmadıkları kabul edilebilir. Ancak şüphesizdir ki

insanın, ilk çizgileri attıktan ilk resimleri yaptıktan sonraki 70 bin yıllık yeryüzü tecrübesi, sanatın dönüşmesi için fazlasıyla yeterli bir gerekçedir. Bu nedenle, bu bilim insanlarının, Paleolitik insan ile bugünün kabile insanlarını duyuş düşünüş ve yaratıcılıkları açısından denk hatta eş gören yaklaşımları insan doğasına ve insanın bellek merkezli yaşam geliştirme özelliğine aykırı görünmektedir.

3.1. Mağara Resimleri Üzerine Yeniden Düşünmek, Rüyalar, Gölgeler ve Yansımalar

3.1.1. Çözümleme

Yaratıcı patlamanın nasıl olduğuna ve insanın ilk çizgileri nasıl yarattığına dair yaşadığımız bu yüzyılda bizi ikna edebilecek güçlü ve kalıcı bir teorinin varlığından söz etmek çok mümkün görünmemektedir. Mevcut teoriler öyle ya da böyle ortaya konmuş bu ilk sanat örneklerinin inançlarla ilgili olduğu fikrinden beslenmişlerdir. Bu şaşırtıcı bir durum değildir. İnançlar da tıpkı sanat gibi insanın varlık kaderine eşlik eden, düşünebiliyor olmasından, düş kurabilmesinden ve düşü tasarlama yetisinden kaynaklanan insan etkinlikleridir. Kendilik bilinci ile varlığı sorgulamaya başladığı anda insanın ilk ulaştığı anlam çerçeveleri inançlarını inşa etmelerini sağlamıştır. Güçlü bir iletişim türü olarak sanatın, bu tinsel anlamlara açıklık ve kalıcılık kazandırmak için aracılık etmiş olabileceği ilk akla gelen fikir olması gayet doğal görünmektedir. İnsanın anlam arayışında inançların ciddi katkıları olduğu reddedilemez. Ancak inançların tüm gücüne rağmen, bir insan tanımlı yapar iken tek başına kullanılamayacağı, bir insanın başlı başına inançlardan çok daha ötesi olduğunu kabul etmek gerekir. İnsanın, yaşama, doğal döngüye ve evrensel devinime anlam ararken kendisini bu devinimin içerisinde bir yerlere konumlandırmak arzusu ve tüm etme, eyleme biçimleri göz önünde bulundurulduğunda inançların, tek başına ikna edici bir anlam bütünlüğü sağlamadığı gayet açıktır. Yaşamı anlama ve anlamlandırma sürecinde ortaya çıkan bilgi çerçeveleri her bireyde farklı seyreden bir serüvenin biricik sonuçları olarak karşımıza çıkar. Buradan hareketle sözü edilen bu ilk sanat ürünlerinin, ilk çizgilerin salt inanç bağlamı anlamlar taşımadığını, insanın yeryüzü deneyimlerine bağlı olarak bireysel veya kolektif, duyuşsal

ya da bilişsel farklı bağlamların da ifadesi keşfedici düşüncenin ürünleri olabileceği söylenebilir.

İlk bilinçli temsil yaratma eyleminin detaylı bir şerhini yapacaksak insanın doğarken beraberinde getirdiği çizme yetisinden bahsetmemiz gerekiyor. Çocuklar motor gelişimlerinin bir aşamasında ellerine geçirdikleri çizgi oluşturan bir araçla yüzeyler üzerinde anlamsız karalamalar yapmaya başlarlar. Bu, anne karnında göbek kordonuyla beslenen bu canlının doğumundan sonra beslenmek için ağzını kullanmaya başlaması kadar doğal bir durumdur. Bu çizme, karalama yetisi bizim dünyamızı şekillendiren temel yaratıcılık eğiliminin ilk belirtileridir. Bu, insanoğlunun gelişim aşamaları boyunca kendisine eşlik ederek olgunlaşan bir yetidir. Yani insan, ilk kez çizgi ile bir temsil yaratması için gereken bilişsel donanımına doğuştan sahiptir denilebilir. Ancak bu araştırmanın açıklamaya çalıştığı bu doğal fenomenin bilinçli bir yaratma eylemine dönüştüğü süreçte, bir tercih, amaçlı bir inşa faaliyetine nasıl evrildiğidir. Duruma günümüzden baktığımızda, kendilik bilinci, insanı yaşamın kendiliğindenliğine karşı kendi varlık iddiasını ortaya koymaya zorlamış gibi görünmektedir. Doğanın kaotik döngüsü, devinimi, akışkanlığı karşısında insan, tüm bunların sadece nesnesi olamayacağını düşünmüş ve fail olarak kendi varoluş öyküsünü biçimlendirmek ve anlatmak istemiş olmalıdır. Ayrıca insanlığın tarihi boyunca; bu olağan üstü canlının, tüm etme eylemlerine baktığımızda, ölümlülük karşısında her an dehşete kapıldığını ve öz bilincinin kalıcılığı için farklı yöntemler kullanarak yok oluşa meydan okuduğunu görebilmekteyiz. Buradan hareketle yaratıcı patlamanın temelinde, insanın kendilik ve ölümlülük bilinci önemli bir yer kaplıyor, denebilir.

Bilinçli tercih olarak, bir evren tasviri yaratmak, doğanın taklit edilebilir hatta çizgi ile doğaya benzer biçimlerin oluşturulabilir olduğunu keşfetmek, insanlık tarihi için olağanüstü bir devrim yaratmıştır. Ancak yaratıcı patlama denilen bu anın tüm koşulları düşünüldüğünde bu keşfe kaynaklık edebilecek çok az fenomenden bahsedilebilir. Bu fenomenler; rüyalar gibi, insan zihninin adeta sihir olarak niteleyebileceğimiz sıra dışı aktivitelerinin ürünleri ya da doğanın kendini tekrar ettiği yansımalar ve gölgeler olabilir. Bunlar, insana “yeni bir evren mümkün” dedirtebilecek sınırlı ancak o gün için bir o kadar esrarlı kaynaklar gibi görünmektedirler.

3.1.2. Rüyalar

Rüya gören birey, kendi zihin kodlarının görünen ve örtük bilgileri ile yaratılmış yaşamın kendisine çok benzeyen görünümle karşılaşmaktadır. Böyle bakıldığında, ilk sanatçıların rüyalarında birlikte yaşadıkları hayvanların ve sahnelerin canlı temsillerini görmüş olabileceğini, bunun da onlara bu görüntüleri uyanıkken yeniden yaratma konusunda ilham vermiş olabileceğini düşünmek her yönüyle akla yatkın gelmektedir. Bu görüntüleri mağara duvarlarına çizmek, rüyaların geçici doğasını yakalamak, onlara kalıcılık kazandırmak ve bunları başkalarıyla paylaşmak için yapılmış bir girişim olabilir. Bu onların deneyimlerini anlamlandırmanın ve topluluklarıyla iletişim kurmanın bir yolu gibi görünmektedir. Belki de rüyalar, aynı zamanda ilk insanların uyanıkken deneyimleyemeyecekleri farklı olasılıkları ve senaryoları keşfetmelerine olanak tanıyan alternatif bir gerçeklik de sağlamaktadır. Bu, yaşamları, hayatta kalmaları yakın çevreyle yakından bağlantılı olan tarih öncesi insanlar için oldukça önemli görünmektedir. Rüyalar insana farklı durumların provasını yapmak, korkularla yüzleşmek veya dünyaya yeni perspektiflerden bakmak için zihinsel bir alan sunmaktadır. Üstelik rüyaların içeriği çoğu zaman sembolik anlam taşımaktadır. İlk sanatçılar, bu sembollerini daha yüksek bir güçten veya ruh dünyasından gelen alametler veya mesajlar olarak yorumlamış olabilirler. Bu yorum mitlerin gelişmesine ve rüya imgelerinin sanatsal ifadelere dahil edilmesine yol açmış olabilir. Hayallere dayalı sanat yaratma eylemi, onların varoluşunu yönlendirmenin ve fiziksel dünyanın ötesinde anlam bulmanın bir yolu olarak düşünülebilir.

İlk insanlar, rüyalarındaki ortak görüntüleri çizgi ile kalıcı hale getirip paylaşarak çevresiyle bağ kurmanın ve dünyalarına dair ortak bir anlayış yaratmanın bir yolunu bulmuş gibi görünüyorlar. Mağara resimleri ve oymalar, topluluk bağlarını ve ortak inançları güçlendiren ritüellerin veya hikâye anlatma geleneklerinin bir parçası gibi görünmektedir. Ancak sanatın tüm gelişim sürecine günümüzden baktığımızda sanatın bundan da öte varoluşa karşı yeni bir varlık iddiasıyla açık bir meydan okuma olduğunu söylemek mümkündür.

Bilişsel açıdan bakıldığında, rüyaları hatırlama ve onları çizgi ile yeni temsillere dönüştürme yeteneği, ileri düzeyde soyut düşünme ve hayal gücüne işaret etmektedir. Bu bilişsel sıçrama, insan bilincinin ve öz farkındalığının gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır. Başka bir bakışla rüyalar insanın bir başka olağanüstü özelliği olan belleğin

kanıtları gibidirler. Öyle ya da böyle insan, biriktiren, biriktirdiklerini bilgi paketleri halinde zihninde saklayabilen ve gerektiğinde sezgilerini de belleğine dahil ederek sanat gibi daha karmaşık diller ve simgesel sistemler yaratan bir varlıktır. Özetle, ilk sanatçıların iç deneyimleri hakkında yalnızca varsayımlarda bulunabilsek de onların sanatının yaratılmasında, yeryüzünde ilk çizgilerin çizilmesinde rüyaların önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Rüyalar, gerçekliğin sınırlarının aşıldığı bir tuval gibi bir zemin yaratarak ilk sanatçıların doğayı keşfetmesine, taklit etmesine ve yeniden yorumlamasına rehberlik etmiş olabilir. Bu süreç sadece kültürel yaşamlarını zenginleştirmekle kalmamış, aynı zamanda türümüzün bilişsel ve sosyal evrimine de ciddi katkıda bulunmuştur, denilebilir.

3.1.3. Gölgeler

İlk sanatçıların, ilk biçimlerini geliştirirken doğadaki gölgelerin yarattığı biçim dilinden ilham almış olma olasılıkları, üzerinde durulması gereken bir başka konudur. Gölgeler, ilk dönem sanatçılarına takip edebilecekleri, izleyip ilham almış olabilecekleri, doğal ama dinamik bir şablon sağlamış olabilir. Gölgelemin, düşme şekli ve şekillerin ana hatları, üç boyutlu formları iki boyutlu yüzeylere dönüştüren ayrıntıdan arınık silüet görünüşleri, biçim yaratma eğiliminde olan insan zihnini harekete geçirmiş olabileceğini düşündürmektedir. İlk ressamın yarattığı ilk çizgileri ve görüntüleri gölgelerin nasıl etkilemiş olabileceği konusunda düşünürken bugün ışık ve gölge hakkındaki deneyimlerimiz bize konturları, sınırları anlamlandırmada bu doğal oluşumun etkili bir rehber olabileceğini söylemektedir. Gölgelemin doğal olarak nesnelerin hatlarını tanımlar. Bu hatları gözlemleyen ilk insanlar, bu çizgileri taklit etmeyi öğrenmiş olabilir ve bu da ilk çizimlerin oluşmasına yol açmış olabilir. Bir hayvanın şeklinin, gölgesiyle algılanması ve yarattığı ayrıntıdan arınık kontur algısı, mağara duvarlarındaki çizgiler ve soyutlanmış formların ilkel bir temsil biçimi olarak nasıl yapılmış olabileceğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Ayrıca günün saatine ve mevsime göre değişen gölgelerin hareketi, dinamik sahnelerin nasıl temsil edileceğine dair fikir vermiş olabilir. Gölgelemin değişen şekilleri ve boyutları, hareketi tasvir etmenin ve sanat yoluyla hikayeler anlatmanın yollarını keşfetmede bu ilk sanatçılara ilham kaynağı olmuş denilebilir. Gölgelemin iyi gözlemlendiğinde, doğası gereği perspektif ve boyutsallığın temel düzeyde anlaşılmasını sağlayabilir. İlk sanatçılar, ışık kaynağına daha yakın olan nesnelerin daha büyük gölgeler

oluşturduğunu gözlemlemiş ve bu bilgiyi resimlerinde çizgi ile derinlik algısı yaratmak ve nesnelerle mekânsal ilişkiler geliştirmek için kullanmış olabilirler.

Gölgelerin, aynı zamanda bu insanlar tarafından sembolik veya manevi öneme sahip görünümmler olarak algılanmış olma olasılığı da mümkün görünmektedir. Bu yabancı insanların, aydınlık ve karanlık arasındaki karşıtlık ile fiziksel olmayan bir nesnenin varlığı, ruh, ölümden sonraki yaşam gibi kavramları veya diğer metafizik fikirleri keşfetmek için ışık ve gölge arasındaki ilişkiden beslendiklerini, doğadan farklı temsile dayalı soyut düşüncülerinde gölgenin varlık analizinden ilham aldıklarını söylemek uzak olmayan bir ihtimal olarak değerlendirilmektedir.

Uzun zamanlar boyunca, gölgelerin hareketi aynı zamanda güneşin gökyüzündeki konumu sayesinde zamanı takip etmenin doğal bir yolu olarak kullanılmıştır. Bu ilk sanatçılar için de yaşamı tasarlamada ve zaman algısını yönetmekte kullanılmış olabilir. Burada ateşin evcilleştirilmesinin, yani yapay yollarla ateş yakmanın keşfedilmiş olmasının da katkısından bahsetmek gerekir. Ateşin evcilleştirilmesi, insanlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından biridir ve bu, mağara duvarlarına çizilen ilk çizgilerin oluşumunda önemli bir rol oynamış olmalıdır. Ateş, insanların geceyi aydınlatmasını, yiyecek pişirmesini, ısınmasını ve yırtıcı hayvanlardan korunmasını sağlamıştır. Ancak oluşturduğu gölgelerin etkisi açısından bakıldığında, ateşin evcilleştirilmesi, insanların görsel algıları üzerinde derin bir etki yaratmıştır, denilebilir. Bir ateşin oluşturduğu titreşen gölgeler ilk insanların hayal gücünü harekete geçirmiş ve temsili sanatın gelişiminde çok önemli bir rol oynamış olabilir. Bir mağaranın sınırları içindeki ışık ve gölge arasındaki dinamik etkileşim, insanların kendi figürlerinin, diğer insanların ve hayvanların ana hatlarını ve hareketlerini tanımlamak için doğal bir uyarıcı haline gelmiş olabilir. Mağara duvarlarındaki gölgelerin hareketi, cansız silüetlerden bir yaşam izlenimi meydana getirmiş, bu animasyon efekti, insana bu hareketli sahneleri yeniden yaratma konusunda ilham vermiş ve bu da çizgilerle temsiller yaratma konusunda ilk girişimlerden bazılarına yol açmış olabilir. Gölgelerin hikâye anlatıcılığı konusunda sanata benzer özellikler taşıması, silüet etkisi, nesnenin konumuna bağlı olarak yaratması muhtemel canlandırma izlenimi bu ilk insanlarda çarpıcı etkiler yaratmış olmalıdır. Hatta ateşten uzaklığa ve ışığın açısına bağlı olarak gölgelerin biçimsel bozulmaları, ilk dönem sanatçılarına adı konmamış bir perspektif yaratma yetisi kazandırdığını söylemek

mümkün görünmektedir. Üç boyutlu dünyayı iki boyutlu bir yüzey üzerinde yeniden yaratmaya çalışarak ilk kavramsal deneyimlerini yarattıkları bile söylenebilir.

Elbette gölgeleri yorumlamak da belli bir düzeyde soyut düşünce gerektiren bir zihinsel eylemdir. Gölgenin, nesnenin kendisi değil, bir temsili olduğunun anlaşılması, iki boyutlu bir şeklin üç boyutlu bir gerçekliğin yerini alabileceğinin farkına varılması önemli bir bilişsel sıçramanın yaratılmasına neden olmuştur, denilebilir. Gölgelerin izini sürmenin veya onların özünü çizgi ile yakalamaya çalışmanın, ilk insanlar için el-göz koordinasyonunu ve ince motor becerilerini geliştiren bir pratik işlevi olduğu da düşünülebilir. Özetle, bir mağara duvarına yansıyan dinamik gölgeler, ilk insanların dünyaya dair gelişen anlayışlarını yansıtmaları için elverişli bir düşünsel zemin yaratmış olmalıdır. Işık ve gölgenin, hareket ve biçimin bu etkileşimi, bu geçici görüntüleri daha kalıcı bir biçimde yakalama arzusuna kolayca yol açabilecek güçlü bir görsel deneyim olarak değerlendirilmektedir.

3.1.4. Yansımalar

Yansıtıcı yüzeylerdeki, özellikle sudaki yansımalar, insana ilk çizgilerini ve biçimlerini yaratmada rehberlik eden başka bir doğal fenomen olabilir. Su yüzeyinin yansıtıcı özelliği, tıpkı, gölgeler ve rüyalar gibi alternatif bir gerçeklik algısı yaratmaktadır. Sudaki yansımalar doğal olarak simetri yaratır ve görüntüleri ters çevirir. Bu yansımaları gözlemleyen insan, yukarıdan aşağıya doğru gerçekliğin simetrisinde tanıdık ancak farklı bir dünyayla karşılaşmıştır. Bu durum farklı görünümelerde gerçeğe benzeyen alternatif bir evren yaratma fikrini beslemiş olabilir. Alternatif evrenler yaratırken biçimlerin kısmen ya da tamamen dönüştürülebileceği fikri, çizgi ile doğayı soyutlamada insana, kabul edilebilir başka bir bakış açısı kazandırmış olmalıdır. Ayrıca daha yakından bakıldığında suyun mükemmel bir ayna olmadığı görülecektir. Özellikle de suyun, rüzgâr veya hareket nedeniyle bozulduğunda ortaya çıkan görsel çarpıklıklar, ilk insanların ilgisini çekmiş ve onları, doğrudan katı gerçekliği taklit etmeyen, yansımaların akıcı ve dinamik doğasını yakalamaya çalışan, soyut formlar ve çizgilerle deneyler yapmaya yönelmiş sanatçılara dönüştürmüş olmalıdır. Su ve yarattığı görsel etki incelenirken bir su birikintisinin, insanda farklı deneyimlere yol açacak başka özellikleri olduğu da fark edilecektir. Örneğin, nesnelerin su altında görünme şekli (daha büyük, daha yakın veya kırılma nedeniyle çarpık) bu insanların derinlik ve şeffaflık kavramlarını

anlamalarına yardımcı olmuş olabilir. Bu onların üç boyutlu uzayı iki boyutlu olarak temsil etme girişimlerini etkilemiştir, denilebilir.

Işığın su üzerinde yarattığı doğal etkileri, parıltıları, vurguları ve ton geçişleriyle su üzerindeki oyunu, ilk sanatçıların ışığın görüntüleri zenginleştiren bir araç olarak takdir etmesini sağlamış olabilir. Tıpkı gölgeler gibi suda görülen dünyada bir öte alem ya da fiziksel dünyayı yansıtan ruhsal veya mistik bir düzlem olarak algılanmış ve bu, erken dönem sanatına kutsal ya da başka bir dünyaya ait olma duygusunu aşlamış olabilir. Aslında yansımalar da sanatsal yaratımın iki temel bileşeni olan yorumlama ve soyutlamayı gerektiren görsel bir uyarıcı sağlamaktadır. Yansıyan dünya, gerçeklikten bir adım uzaktadır ve onu yakalamak, bir şeyin başka bir şey aracılığıyla nasıl temsil edileceğinin anlaşılmasını gerektirir. Bu, sanatın gelişiminde temel bir beceri haline gelmiştir. İlk sanatçılar tarafından çizilen ilk çizgiler, yansımalarda görülen şekillerin izini sürmeye yönelik girişimlerdir ve bu girişimler, becerileri ve bilişsel yetenekleri geliştikçe insanın daha karmaşık temsilleri yaratmasına yol açmıştır denilebilir.

3.1.5. Hipotezin Yorumu

Elbette sanatın insanlık tarihinde ortaya çıkışı, türümüzün bilişsel ve yaratıcı evriminin derin bir kanıtıdır. İlk insanların yarattığı ilk çizgiler ve resimler yalnızca süsleme çabaları değildi, aynı zamanda onların iç deneyimleri ile dış dünya arasındaki karmaşık etkileşimi de temsil etmekteydiler. Levent Vadisi mağaralarında yapılan deneysel derin düşünmeler ve ilk sanatçılarla kurulmaya çalışılan güçlü empati neticesinde yapılan çıkarımlar, yansımalar, gölgeler ve rüyaların bu gelişimsel sıçramada çok önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Rüya, insanın tarih boyunca anlamlandırmaya ve anlamaya çalıştığı bir fenomendir. Tarih boyunca birçok bilim insanının, gizemli yapısından kaynaklı olarak rüya kavramı üzerinde çalıştığı ve bilgi ürettiği görülmektedir.

Rüyaların oluşumu, işlevleri ve yorumlanması doğa bilimlerinde kullanılan yöntemlerin ötesinde başka yöntemlerin kullanılmasını icap ettirmektedir. Bu yönüyle rüyalar maddî bedeni ilgilendirmesi bakımından biyoloji ve fizyolojiyi, bir ruh–beden incelemesi ve bilinçaltı soruşturması bakımından psikoloji ve psikiyatriyi, nöral süreçler bakımından nörolojiyi, görünen dünyanın ötesindeki âlemle ilişkilendirilmesi bakımından da mitoloji ve teolojiyi ilgilendirmektedir. Evren, doğa ve insan üzerine en

genel ve rasyonel bir muhakeme etkinliği olarak felsefe de rüyalar konusuna bigâne kalmamıştır. Farklı disiplinlerin birlikte çalışması zarureti rüya konusunun doğal olarak duyumlar, intibalar, zihin, şuur, muhayyile, hafıza, muhakeme, vahiy, ilham ve hatıralar çerçevesinde ele alınmasına neden olmuştur (Osmanoğlu, 2017: 153).

Felsefe ve psikoloji tarihine yakından bakıldığında antik dönemde Herakleitos (MÖ 535 –475), Platon (MÖ 427–MÖ 347) ve Aristoteles’in (MÖ 384–MÖ 322), modern zamanlarda ise başta Sigmund Freud (1856–1939), Alfred Adler (1870–1937) ve Carl Gustav Jung (1875–1961) olmak üzere psikologların ve Henri Bergson (1859–1941) gibi filozofların rüyalar hakkında birtakım teoriler ileri sürdüğü görölmektedir (Osmanoğlu, 2017: 153). Bunlardan en eski derin sistemli düşünme Aristoteles’e aittir.

Aristoteles “Rüyalar Üzerine” adlı incelemesinde, rüyaların ruhun hangi yetisinde ortaya çıktığını araştırmakla işe başlar. Rüyalar, akıl yetisine mi yoksa duyum yetisine mi aittir? Uyurken hiçbir şey bilfiil olarak algılanmadığına göre Aristoteles rüyaların duyum yoluyla algılanmadığı sonucuna varır (Aristoteles, 1931: 378). Rüeyayı tamamen muhakeme yoluyla da algılamayız ama ruh, uykudayken görünenler hakkında bazı savlar ileri sürer. Nasıl ki uyanıkken duyumsadığımız nesneler hakkında isabetli ya da isabetsiz bir biçimde akıl yürütüyorsak bazen uykudayken de görünen imajlara ek olarak başka şeyler düşündüğümüz olur. Dolayısıyla uykuda görünen her imaj sıradan bir rüya–imajı olmayıp aynı zamanda düşüncenin de bir işlemini gerektirir (Aristoteles 1931’den akt., Osmanoğlu, 2017: 153).

Modern zamanlarda, rüyalar üzerine araştırma ve yorum yapan bilim insanlarından, Sigmund Freud, rüyaları ve onların anlamını, psikanalizin kurucusu olarak kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Freud'un rüya tanımı, onun en ünlü eserlerinden biri olan "Rüyaların Yorumu" (Die Traumdeutung) adlı kitabında detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Freud'a göre (2014: 46), rüyalar, bilinçaltının dile geldiğı ve bastırılmış düşüncelerin, arzuların ve duyguların ifade edildiğı bir alan olarak görülür. Freud, baskı altına alınan anılar, sansüre uğramış ve ilkel güdüler ve düşünceler gibi uyanıkken utanç duyabileceğiniz düşüncelerin, bu konuları çözümlemeye çalıştığımız rüyalarla sonuçlandığına inanıyordu. Rüyanın, rüya görenden ve rüya görenin zihninin rüyasından ayrılamayacağını iddia ediyordu. Freud rüyalar hakkında iç dünyamızda doğan zaman ötesi nitelikleri bilinçaltında yaşayarak bize ulaştırır. İçimizdeki ‘ben’den gelen mesajlardır, demiştir. Rüya aynı zamanda şuur altında uyanıkken çözemediğimiz bazı yaşamsal sorunlar

üzerinde çalışır ve onlarla hesaplaşır. Freud, rüyaların zihinsel ve fiziki bozukluklara neden olan, gizli duygusal çatışmaları açıkladığını söyler. Bu doğrultuda geleneksel tıbbi terk edip, pek çok meslektaşının reddettiği “kör inanç” ve büyü kokan şeye, rüyaların incelenmesine başvurur. Freud, çağdaşlarını hem dehşete düşüren hem de teşvik eden fikirler ileri sürmüştür (Aksoy 2004: 123). Freud’un bu yaklaşımı çağdaşı olan sanatçılarda ve sonrasında önemli etkiler yaratmış ve rüyalar bir ilham kaynağı olarak bir kez daha sanatçıları peşinden sürüklemiştir.

Carl Jung, rüyaların tanımı ve anlamı üzerine çalışmalar yapan başka bir önemli bilim adamıdır. Sigmund Freud'un çağdaşı ve bir dönem meslektaşı olan Jung, rüyaları anlamlandırma konusunda Freud'dan farklı bir yaklaşım benimsemiştir.

Jung'a göre, rüyalar sadece bastırılmış arzuların veya dürtülerin bir ifadesi değil, aynı zamanda kişinin bilinçaltındaki daha derin ve geniş bir bilgi ve deneyim havuzunun bir yansımasıdır. Jung, rüyaları bireyin kendini anlaması ve kişisel gelişimi için önemli bir araç olarak görür. Ona göre rüyalar, bireyin bilinçli zihnine ulaşamayan veya dikkate alınmayan içsel gerçeklikler, düşünceler ve duyguları ifade eder (Geçtan 2002, 184).

Rüyaların sanatla ilişkisini inceleyen ve bu konuda önemli katkılarda bulunan bir bilim insanı olarak Carl Jung öne çıkmaktadır. Jung, rüyaların ve sanatın insan psikolojisi ve bilinçaltı ile olan derin bağlantılarını detaylı bir şekilde incelemiştir. Onun çalışmaları, rüyaların sanatsal yaratıcılık ve ifade üzerindeki etkilerini anlamamızda önemli bir rol oynamıştır.

Jung'a göre, rüyalar ve sanat, insanın bilinçaltındaki düşünceleri, duyguları ve arketipleri ifade etme yollarıdır. Jung, rüyaların sembolik dilini ve bu sembollerin sanatsal ifade ile olan ilişkisini vurgular. Onun teorisine göre, rüyalar ve sanat eserleri, bireyin ve kolektif bilinçaltının derinliklerinden gelen mesajları ve temaları içerir. Jung’un kuramında yer alan simge kavramı aslında arketiplerin bir yansımasıdır. Arketipler kolektif bilinçaltının ürünleridir ve simgelerle ortaya çıkarak birey farkında olmadan davranışlarını etkiler. Kolektif bilinçdışı yer alan bilgiler de simge ve rüyaların yorumlanmasıyla ortaya çıkarılabilir (Geçtan 2002, 184).

Jung, sanatın, bireyin kendini keşfetmesi ve kişisel gelişimi için önemli bir araç olduğunu savunur. Sanat eserleri, Jung'a göre, bireyin bilinçaltındaki içsel gerçeklikleri ve kolektif bilinçaltından gelen ortak insan deneyimlerini yansıtır. Bu yüzden, sanat eserleri ve rüyalar, insanın kendini ve insanlık durumunu anlamasında kilit rol oynar.

Jung (1906) bu düşüncesini insanların bilinçaltını anlamak için resim çizdirerek kullanmıştır. Bireylerin sözlü olarak tabir etmekte zorlandığı, belki edemediği haz ve tehlike içerikli düşüncelerini, yaratıcılıklarını kullanarak sembollerle ifade edebileceklerini iddia etmektedir. Jung bunu “içteki resmin yapılması ve seyredilmesi” olarak adlandırmıştır. Psikanalizde ortaya çıkan güdüler, güçlü libidonun ve kolektif bilincin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Jung, psikanalizi yaratıcılık ve bu imgelemin keşfedilmesi için bir yöntem olarak görmektedir (akt. Güney, 2011: 33).

Jung'un rüya ve sanat üzerine çalışmaları, sanat terapisi ve psikanalitik sanat eleştirisi gibi alanlarda uygulamalı bir temel oluşturmuştur. Sanat terapistleri ve psikanalistler, Jung'un teorilerini kullanarak, bireylerin rüyalarını ve sanat yaratımlarını analiz ederek bireyin bilinçaltı düşüncelerini ve duygularını keşfetmeye yardımcı olmaktadır.

Jung'un rüya üzerine yaptığı irdelemeler, sanatın insan deneyiminin anlaşılmasında ve ifade edilmesinde oynadığı rolü derinlemesine incelememize olanak tanımaktadır. Bu çalışmalar, sanatın sadece estetik bir değer taşımadığını, aynı zamanda insan psikolojisi ve bilinçaltı ile derin bir bağlantıya sahip olduğunu göstermektedir. Hayal kurmanın ve rüyaların anımsanmasının yaratıcılıktaki önemi büyüktür. Bazı analitik incelemeler analizdeki sanatçıların rüya yorumlarının onları daha serbestçe yaratmaya motive ettiğini göstermiştir (Güney, 2011: 35).

Gerek antik çağda gerekse modern zamanlarda rüyaların yapısını ve insan üzerindeki etkilerini inceleyen tüm tartışmalar, bizim öne sürdüğümüz, ilk sanatçıların görsel yaratımlarında rüyaların çok önemli bir ilham kaynağı olduğu yönündeki yaklaşımımızı doğrular niteliktedir. Rüya fenomeni üzerinde birçok tartışma yapılmasına rağmen yine ilk çizgilere ilham olduğunu düşündüğümüz yansımalarla ilgili literatürde herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Her ne kadar rüyalar başlığında ileri sürdüğümüz yaklaşımlar, Lewis-Williams'ın bu ilk çizgilerin kaynağı olarak ilkel kabile şamanlarının sanrılarını gösterdiği teoriye yakın gibi görünse de sanrılar, şamanlar tarafından önceden planlanan ve esrik hale gelmek için birtakım maddeler ile zihinlerini örterek kendilerinden geçmesine bağlı olan yapıları, rüyaların özgür ve akışkan yapısından açık şekilde ayrılmasından dolayı aynı şeyi ifade etmemektedir.

Gölge, optik ve fiziksel bir fenomen olarak, bir ışık kaynağı tarafından yayılan fotonların, opak (ışığı geçirmeyen) bir nesne tarafından engellenmesi sonucu oluşan,

ışığın ulaşmadığı veya az ulaştığı bölgedir. Bu fenomen, ışığın doğrusal yayılımı ve nesnelerin ışığı soğurma veya yansıtma kapasiteleri ile yakından ilişkilidir. İhvan-ı Safa 10. yüzyılda, gölgenin biçimsel değerini ve sınır özelliğini soyut çizgi kavramı ile açıklamaktadır. "Soyut çizgi" iki yüzey arasında soyut olarak görülür. Güneş ve gölge arasındaki ortak sınır gibidir. İki noktadan birinin harekete başladığı yere dönünceye kadar hareket ettiği ve diğerinin de durduğu varsayılırsa zihinde yüzey oluşur. Soyut yüzey de su ve yağ arasındaki ortak sınır gibi ancak iki cisim arasında soyutluğuyla görülür. Soyut nokta ise çizginin varsayımsal olarak ikiye bölündüğü yerdedir. Varsayımsal olarak var kabul edilmiş her çizginin iki sonunun olması gerekir. Bu iki son çizginin uçlarıdır ve varsayımsal olarak iki noktadır (İhvân-ı Safa, 2017: 101-102). Bu ifadeler, gölgenin biçim yaratma eğiliminde ne denli güçlü bir fenomen olarak işlev gördüğünü açıklamaktadır.

Sanat tarihinde gölge, başlangıçta resim yapmak için bir teknik araç olarak kullanılmıştır. Resimde gölge konusu, gerçeğin taklit edilebilme yöntemlerinin keşfedilmesiyle mümkün olabilmıştır (Giderer, 2017: 74). Gerçeğin ve gerçek olmayanın arasında kalan gölge baştan beri insanın yaşamının içinde olmuştur. Tıpkı güneşin, karın, yağmurun tam olarak anlaşılamadığı zamanlarda onlara farklı farklı anlamlar yüklendiği gibi gölgeye de aynı biçimde davranılmıştır. Yabanıl insan için gölgesi bedeninin canlı parçasıdır, gölgesiyle ilgili bir işlemin doğrudan bedeniyle bağıntılı olduğuna inanmaktadır (Ergüven 2000: 148). Bu durum, bizim açıkladığımız fikirlerle örtüşmektedir. Gölge günümüzde olduğu gibi ilk sanatçılar için de bir sorgulama alanı olmuştur. Bu sorgulamadan muhtemelen tüm sanatçılar ortak ya da yakın bir sonuç olarak; gölgenin bir sınır tarifi olduğu ve nesnenin temsili olarak alternatif bir evren yarattığıdır. Gomrich (2000, s.179) "Gölgenin işaret ettiği, nesnesidir." der. Gölge üzerinden dikkat çekici bir keşif yorumu yapan, Bertrand David ve Jean Jacques Lefrere, (2013) "İnsanlığın En Eski Muamması"nda, Lascaux Mağarası'ndaki mağara resimlerinin oluşum süreçleri ve altında yatan sebepler hakkında yenilikçi görüşler öne sürmektedirler. Buna göre; resimlerin üretim yöntemi bir ışık kaynağı ile resimlerin olduğu mağaraların en karanlık bölgelerinde bulunan taştan yapılmış küçük hayvan heykelciklerinin duvara düşen gölgelerinin konturlarıyla desen çizmektir. M.Ö. 35.000-40.000 yıllarına tarihlenen mağara ve çevrelerindeki küçük hayvan heykelcikleri bu fikirleri destekler gibi görünmektedir. Mağarada yanan ateşin, minik yağ lambaları ile derinlere taşınmış

olabileceğinden bahsetmektedirler. İlk bakışta bu yaklaşım bizim öne sürdüğümüz fikirle örtüşüyor görünmektedir. Ancak bahsi geçen eylem eğer doğruysa bizim sorumuz bu eylemden de öncesini ilgilendirmektedir. “İlk sanatçılar bir biçimin temsil ya da taklit edilebileceğini nasıl keşfettiler?” yani mağara duvarlarındaki resimler, ellerindeki küçük hayvan figürlerinin gölgesi üzerinden yaratıldıysa bile bu, küçük hayvan heykelciklerini yaratma fikrini, ilk biçim yaratma eğiliminin kaynağını izah etmemektedir. Dolayısıyla ilklerden bahisle gölge bir nesnenin sınırlarının çizgisel keşfinde, çok daha erken bir zamanda ilham kaynağı olmuş olmalıdır.

Biçim yaratma eğilimi, bir şeyi (bir çizgi, bir renk, bir şekil) başka bir şey (bir bizon, bir insan figürü) olarak düşleyebilme yeteneğini gerektirir. Bu bilişsel sıçrama (sembolik düşünce) sanatın yaratılmasına olanak sağlayan şeydir. Yansımalar, gölgeler ve rüyaların, gerçekliği farklı biçimlerde sunarak buna katkıda bulunduğu oldukça açıktır. Bunlar, ilk sanatçılara, dünyanın gerçekte olmayan ancak gerçeği çağrıştıran şekillerde temsil edilebileceğini, örneğin mağara duvarındaki bir çizginin çok daha büyük ve daha karmaşık bir şeyi temsil edebileceğini öğreten yol gösterici fenomenler olarak değerlendirilmektedir.

İlk çizgiler, muhtemelen bireysel ifadelerden daha fazlasıydı; onların bir iletişim aracı olduğu konusunda diğer düşünürlerle aynı görüşte olduğumuzu söylemek mümkündür. İlk sanatçılar, sanat yaratarak deneyimlerini paylaşabiliyor, hikayeler anlatabiliyor ve bilgi aktarabiliyorlardı. Bu anlatılar, avlanma, mevsimler ve inançlar hakkında önemli bilgiler içermesi nedeniyle grubun devamlılığı için çok önemliydi. İlk sanatçıların yarattığı ilk çizgiler, yalnızca sanatın başlangıcı değildi; bunlar yazılı dilin, haritaların, bilgiyi kaydetme ve nesiller boyunca aktarma yeteneğinin de başlangıcıydı. Tamamen hayatta kalmaya dayalı bir varoluştan, yoruma, hikâye anlatımına ve fikirlerin soyut temsiline yer veren bir varoluşa geçişi işaret etmekteydiler.

Yansımalar, gölgeler ve rüyalar bu ilk sanatsal çabaların en eski ilhamlarından bazılarıydı. Bunlar, dünyayı farklı görmenin, onun başka şekillerde temsil edilebileceğini anlamının ve bu temsilleri başkalarıyla paylaşmanın bir yolunu sağlamış ve Paleolitik çağın görme biçimlerini yaratmışlardır. Çizginin icadı, insan evriminde, karmaşık bilişsel süreçlerin ve insan deneyiminin soyut yönlerini keşfetme ve ifade etme yeteneğinin gelişimine işaret eden çok önemli bir an olarak değerlendirilmektedir. Bu, aynı zamanda

insanlığı kültürün ve medeniyetlerin zengin dokusuna götürecek bir yolculuğun başlangıcı olarak görülmelidir.

İlk çizgilerin yaratılması, türümüzün bilişsel ve kültürel evriminde bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Yansımalar, gölgeler ve rüyalar gibi doğal olaylardan ilham alan bu çizgiler, yalnızca mekanik bir kopyalama eyleminin sonucu değil yaratıcılarının duygusal ve bilişsel deneyimleriyle derinden iç içe geçmiş, çok katmanlı ve karmaşık bir dil olarak değerlendirilmektedir. Bunu anlamak için, duygusal ifade, bilişsel gelişim, sosyal etkileşim ve sembolik düşüncenin filizlenmesi de dahil olmak üzere insan gelişimini çok yönlü derinlemesine irdelemek ve sanatçıların sezgileri ile kavradıkları bu zaman aralığını aydınlatmak için yine sezgilerden yararlanmamız gerektiğini de düşündürmektedir.

Elbette ilk çizgiler de tüm sanatsal yaratımlar gibi duygusal içeriklerle yüklüydü ve yaşama deneyimlerinin özünü içermekteydiler. Örneğin başarılı bir av çizme eylemi, belki de kovalamacanın coşkusunu, mücadelenin gerilimini ve yakalamanın getirdiği rahatlama ve şükran hissini, tersine, tehlikeli bir hayvanın tasviri, bu insanların karşılaştığı doğa güçlerine duyulan korkuyu ve saygıyı özetlemekteydi. Ayrıca bu duygusal deneyimlerin bir topluluk içinde paylaşılması, çok büyük ihtimalle o toplulukta empatiyi ve dayanışmayı geliştirmiştir. Böyle bakıldığında mağara duvarları veya diğer yüzeylerdeki çizgilerin, bireylerin başkalarının deneyimleriyle derin bir bağlantı kurmasına olanak tanıyan ortak bir duygu dili haline geldiği söylenebilir. Doğal olarak bu duygusal rezonans, ilk insan topluluklarının hayatta kalması için hayati önem taşıyan sosyal bağların güçlendirilmesinde ve grup uyumunun sağlanmasında çok etkili olmuştur.

Aynı zamanda sembolik düşüncenin gelişimi ile “geyik” ya da “el” anlamına gelen bir çizgi çizmek, bir soyutlama eylemine girişmek, ileri bir zekanın ayırt edici özelliği olan doğadan kavramsala doğru bir hareketi temsil etmektedir. Elbette bu ilk çizgilerin oluşturulması, karmaşık zihinsel süreçler; gözlem, bellek, eylemleri planlama ve yürütme yeteneğini de içermektedir. Bu süreçte çizgilerin kendisi, düşünce ve fikirlerin dışa vurulmasına ve sağlamlaştırılmasına yardımcı olan bilişsel araçlar haline gelmiştir. Bütün bunlar, yaşanmış zamanlar süresince bilgi ve deneyim birikiminin kaydedilmesine ve nesiller boyunca aktarılmasına olanak tanıyarak, yazılı dilin ve ileri öğrenimin gelişimine zemin hazırlamış ve kültürün temeli olan kolektif belleğin inşa edilmesini sağlamışlardır.

denilebilir. Yaşanmış tüm zamanlar gösteriyor ki insanın bu yeteneği onun en belirgin tanımlayıcı özelliği olarak kendi kaderine binlerce yıl eşlik etmiştir.

İlk sanatçılar, varoluşun temel sorularını bu çizgiler aracılığıyla keşfetmeye ve ifade etmeye başlamıştır. Biz kimiz? Neden buradayız? Çevremizdeki dünyayı nasıl anlıyoruz? Bu soruların cevapları, insanlık tarihi boyunca elbette olabildiğince detaylandırılmıştır. Ancak bize göre varoluş ile yapılan büyük konuşmanın başlangıcı, uzak geçmişte çizilen bu ilk çizgilerdir.

Bu aşamada çizgi için yeniden bir tanım yapmak gerekirse, “çizgi; ‘insan aklına çarpmış bir öz olarak’ iki biçim arasındaki ontolojik ayrılığı temsil eden yaratıcı bir fenomendir.” denilebilir. Özetle, Yaratıcı patlamadan beri insan, inşa etme, örüntü tanıma, problem çözme ve mekânsal akıl yürütme gibi çevresel adaptasyonla ilgili bilişsel yetenekleri ile insan sezgileri ve yaratıcılığı sayesinde neredeyse 70 bin yıldır yeryüzüne aklın izlerini kazımış ve kazımaya devam etmektedir, denilebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇİZGİNİN ARKEOLOJİSİ: MAĞARALARDAN GÜNCEL SANATA

4.1. Kültürün Şafağında

Tarih öncesi zamanların sanatına dair bugün bile çok sıkı bir anlam haritasının üretilmediği, söylenebilir. Bu döneme dair söylenecek birçok şey olmasına rağmen tezin sınırlılıkları nedeniyle oldukça seyreltilmiş bir özet yapmakla yetinmemiz gerekmektedir. Tarih öncesinde çok çarpıcı bir şekilde dünyanın tüm coğrafyalarında insanlık çizginin gücünden yararlanmış ve birbirine benzeyen içerik ve üslupta sanat eserleri yaratmıştır. Küçük guruplar halinde göç ederek yaşayan avcı toplayıcılar, MÖ 130 bin yılından bu yana kıtalara yayılmışlardı (Bell, 2009:29). Bereketli hilalden başlayan bu büyük göç ile homo sapiens MÖ. 70 binlerde, daha buzul çağı içinde yaratıcı patlama ile devrimler yaratırken doğudan batıya tüm dünya coğrafyasında önemli izler bırakmıştır. Bundan önceki bölümlerde özellikle üst Paleolitik çağın yaratıcı ürünleri üzerinde geniş çaplı irdelemeler yapılmıştır. Ancak insanın dünyaya getireceği yenilikler bunlarla sınırlı değildir. Ateşin evcilleştirilmesinden ve çizginin icadından sonraki en büyük devrim toprağın evcilleştirilmesi ile sonuçlanan tarım devrimidir. Bu devrimle beraber neolitik çağı başlamaktadır. MÖ. 10 binli yıllarda buzul çağının sona ermesiyle beraber ısınan dünyamızda, bazı insanlar Sahra gibi yerlerde hayvan gütmeye ve Japonya gibi yerlerde sebze büyütmeye başladılar. Bu arada güneybatı Asya’da, bahsedilen tarihten çok uzun olmayan bir süre sonrası, ürün yetiştiriciliği Avrupa’ya da yayılarak bir yaşam tarzı haline geldi (Bell, 2009:30). Bu dönemin bir devrim olarak anılması sadece toprağın evcilleştirilmesi, hayvancılığın başlaması ve bir arada yaşama becerisinin gelişmesi değil aynı zamanda bilginin bir toplumsal ürün ve insan ile yaşam arasındaki bağı güçlendiren bir anlama ve açıklama aracı olarak insan hayatına katılması ile olmuştur. Toplumsallaşma; insanın yeryüzünde bir yaşam formu, bir tür olarak birbiri ile olan ve türler arasındaki ilişkisini sorguladığı aynı zamanda bu sorgulamaları enformasyona

dönüştürdüğü kolektif bir eylemdir. Medeniyetlerin filizlendiği zamanda bir arada yaşamanın ortak koşullarını inşa edebilen insan, çok sayıda zihnin etkileşimi sayesinde günümüze kadar kesintisiz bir devrimler silsilesi başlatacaktır. Bu andan itibaren insan zihni, yalnızca doğal uyarıcılar ile değil yaratacağı kültürlerin zengin uyarıcı potansiyeliyle de şekillenecektir. Kültür, insanın ürettiği somut ve soyut değerlerin tümüne denir. Yani insan zihni neolitik öncesinden farklı olarak daha sistemli üretme, tüketme, yönetme ve yönetilme biçimlerinin bir parçası haline gelecek, git gide kurumsallaşacak olan inançların etkisini de daha fazla hissedecektir. Bu nedenle tarım devrimiyle beraber üretilen her sanat eserini kültürel bağlamı ile beraber düşünmek, çizginin bundan sonraki serüvenine çok farklı bir perspektiften yaklaşmak gerekmektedir. Zamanın akışı içinde bir yerde, nüfus yeterince arttığında insan, bir arada yaşamanın ortak koşullarını inşa etmeye başlamıştır. Adına toplumsallaşma dediğimiz bu eğilim, kalabalık insan topluluklarının ortak amaçlar ve benzeşen davranışları sayesinde meydana gelmeye başlamıştır. Bir arada yaşama becerisi insana kolektif bir yaşamı mümkün kılmıştır. Bu kolektif yaşam insanın soyutlama yetisinin en büyük sonuçlarından birisidir, denilebilir. Paylaşılan coğrafya üzerinde yaratılan kolektif değerler, insanlık için yeni bir dünyanın doğuşu anlamına gelmektedir.

İnsan, doğanınkinden farklı olarak yeni bir iletişim sistemi geliştiren sanatı ve ardından yazıyı icat etmiş bununla da kalmayıp yine yepyeni bir yaşam sistemi kurgulamış ve yeni bir hukuk yaratmıştır. İşte bu noktada doğanın simüle edilebilir olduğunu keşfetmesine rağmen içerdiği gücün kontrol edilemez ve ölümcül oluşu ile de doğayı aşılması gereken bir varoluş zemini olarak tanımlamıştır. Kendi imgeleri ile ona meydan okuma düzeylerini basamak basamak yükselten insan yok olma gerçeği ile yüzleşmemek için kendine özgü yöntemler geliştirmiştir. Aslında bireysel varlığının yetersizliğinden emin olmasıyla beraber yani ölümlü olma bilinciyle insan, kendiliğinden olana karşı tek bir ölümlü, biyolojik varlık olma halinden kolektif bilgi, kolektif hafıza ve kolektif tavır ile sonsuz varlık enerjisi yaratabileceğini keşfetmiş böylelikle eski çağlardan beri tüm nesiller doğanın içinde yeni evren inşasını kesintisiz olarak sürdürmeyi, insanlık belleği ile ölümsüz bir yaşam yaratmayı başarmıştır. Yani insanoğlu, “ölümlü insan” olma kaderinden “ölümsüz insanlık” fikri ile yaşam denilen muazzam güce karşı en büyük kozunu oynamış ve başarılı olmuştur. İşte bu başarının ürünü olan kültür, bir toplumun yarattığı bütün soyut ve somut değerlerdir. Bu nedenle insanlığı

inançlardan bağımsız düşünmek, hatta yalnızca inançlarından değil, yönetme yönetilme biçimlerinden, üretme ve tüketme biçimlerinden, yaşadıkları coğrafyanın topolojik özelliklerinden, jeolojik özelliklerinden, ikliminden bağımsız düşünmek olası değildir. Aynı şekilde bir arada yaşayan insanların ürettikleri kültürden, kolektif davranışlardan ve değerlerden bağımsız bir insanlık da düşünülemez. Doğal olarak Kültürün doğuşu ile beraber insan zihni ve ürettiği sanat, içinde yaşamın tüm izlerini taşıyan eşsiz birer varlığa dönüşmüştür, denilebilir. Bu nedenle sanat, toplumsallaşmanın yarattığı yaşamsal devinimler ile varlık nedenini sürekli sorgulayan ve dönüşen bir yapıya bürünmüştür. Fischer benzer gerekçeler ile “Sanatın varlık nedeni hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmaz.” der (Fischer, 1993:61). Artık yükselen kültürün etkisi altında sanatın özü, sürekli kendini yadsıyan bir doğrudur, denilebilir.

4.2. Yabansı Çizgi

Kalabalıkların varlık kavramıyla önemli yüzleşmeler yaşadığı, doğa ile aralarında yalnızca fiziksel değil ruhsal bağlar da geliştirdikleri bir zaman aralığında, doğacı soyutlamalarını inanılmaz bir modern çizgi benzerliği ile yaratan yabansı sanatçıların üretimleri, atalarının mağaralarda yarattığı sanatın katışıksız devamı olarak nitelendirilebilirler. Bu dönemde sanatçılar mağaralara değilse bile kaya yüzeylerinde çizgisel soyutlamalar ile doğa temsilleri yaratmaktaydı. Bu döneme Mağaralardan açık hava kaya yüzeylerine sanatın ilk büyük göçünün yaşandığı dönemde denilebilir. Bu dönemde de sanatçılar resimlerini, yine ataları gibi, konu için tasarlanmış bir yüzey yerine sınırlanmamış yüzeylerin özgür parçalarına yapmayı tercih etmişlerdir. Bu dönemin sanatçıları doğadan aldıkları ilhamla sınırsızlığın oluşturduğu özgünlüğü, biçim inşa etmede ortaya koydukları yaratıcı tavrın temel ögesi olarak kullanmışlardır. Bir yönetme ve yönetilme sistemi geliştirmeyen ancak birbirlerine akrabalık ve inanç benzerliği bağı ile bağlı bu küçük toplulukların sanatları, sanat tarihinin söylediği gibi tümüyle inançlarla ilgili ya da bir bölümü işleve dayalı yaratımlar değildi. Ancak maalesef modern sanat tarihi içerisinde bu zaman aralığında üretilen sanat da üst Paleolitik zamanın sanatının maruz kaldığı küçümseme eğiliminin kurbanı olmuş gibi görünmektedir. Bu dönemin sanatına böyle bakmak insan oğlunun ‘hazzı’, estetiği sırf yabansı oldukları için keşfedemediklerini iddia etmek anlamına da gelmektedir. Estetik haz, bireysel tavır, özgür ruh gibi kavramları sadece modern insana yakıştırabilen, “aynı tür insanı yaşadığı

zamanlara göre sınıflandıran ve insan zihninin ve ruhunun ancak 18. yüzyıl sonlarından itibaren modernizm ile beraber bu kavramlarla tanıştığını zanneden kafatasçı” eski sanat tarihi anlayışı, son birkaç yüzyıldır, bu yabansı insanları yiyip içip tapınan, düşten düşünceden yoksun “esrik şamanlar” olarak nitelendirmişlerdir. Bu sınıflandırma anlayışlarına zaman zaman Platonu zaman zamanda çağdaşı olan felsefecilerin bazı görüşlerini cımbızlayarak refere etmekten kaçınmayan bu eski sanat tarihi anlayışının tersine bu çalışma, insan zihninin ve zekasının yaşanmış zamanların tümünde sezgileri ve yaratıcılıkları ile birlikte kendi çağlarının parıldayan sanatlarını inşa eden tüm sanatçılara haklarını teslim etmek istemektedir. Eserlerine imza atmak ve pazarlamak o sanat eserini metaya dönüştürmek fikrinden azade bu çok eski sanatçıların ürettikleri sanatın kök halinde daha saf yaratımlar olduğu düşünülmektedir. Sitenin kurulmasıyla beraber elbette aynı insan zekâsı toplumların, devlet organizasyonlarının, inşasında da rol oynayacaktır. Ancak bundan önceki zaman aralığında insan düşü tasarlamaya devam etmiş çizgiyle varlık iddiasını kesintisiz sürdürmüştür, denilebilir.

Eleştirel bir gözle literatür taraması yapıldığında bu zaman aralığı ile ilgili çok sayıda haksız itham ile karşılaşılacaktır. Örneğin, Adnan Turani “Dünya Sanat Tarihi” kitabında bu dönemi ısrarla yağma kültürü olarak tanımlar ve aşağılama eğilimindedir. “Yağma kültürlerinden, sitenin doğmasına kadar sanat eserlerinin üslubunda anıtsal nitelikler olmadığından bu devrenin adına ‘primitif halk sanatları’ diyoruz.” (Turani, 1992: 10). Aynı kitapta Turani; bu dönem sanatçılarının kendini bir problem olarak ele almamasını eleştirmekte ve onları neyin iyi neyin kötü olduğunu bilmemekle suçlamaktadır. “Yani insan yiyeceğini doğadan gasp suretiyle temin ediyordu.... Avı için büyü yapar, tuzaklar kurar. Avını kayalara resmeder, resimde onu öldürür.” (Turani, 1992: 31). Kitabında özellikle taş devri insanları için her türlü olumsuz genellemeyi mesnetsiz şekilde yapan Turani, onların resimleri için şöyle bir açıklama yapar “Bu çağın resimlerinde bir şey üzerine kafa yormak olmadığı gibi, düşünülmüş, soyut anlamda ulvi bir tasarımda yoktur” der (Turani, 1992: 32). Tüm bunlardan, yazarın peşin hükümlü tavrını kendi iddiaları ile çelişen anlatımlarını açıkça görmek mümkündür. Yazarın burada yaptığı gibi, bir varlık sorgulaması ve doğanın kendiliğindenliğine bir başkaldırı olarak çizgi çizme eyleminin veya yazarın iddiasındaki av büyü gibi bir inanışın ulvi bir tasarım içermediğini söylemenin en iyimser tabirle saflık olacağını düşünmekteyiz. Adnan Turani’nin Dünya Sanat Tarihi kitabı ilk yayınlandığı 1971’den itibaren önemli

bir ana kaynak kabul edilmiştir. Yayınladığı dönem düşünüldüğünde o güne kadar yapılan araştırmaların sonuçlarının da bu kitaba yansıdığı ve 1970’ler için inanılmaz bir emek ve özverinin ürünü olduğunu ve özellikle Türk sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Ancak maruz kaldığı modern, eski sanat tarihi söyleminin de anıtsal bir parçası olduğu görmezden gelinmemelidir. Çünkü bu kitap özellikle ülkemizde kendinden sonraki sanat ve sanat tarihi yazımını büyük oranda domine etmiş bir eserdir. Ancak yeni çağın bilgisiyle sorgulanmak zorundadır. Örneğin 1986 yılında sanat eğitimi amaçlı yazılan bir kitapta konu şu şekilde ele alınmaktadır. “Tarih öncesi ve ilkel topluluklarda; sanat, büyü amacıyla yapılmış, insanoğlu doğaya bu yolla egemen olmak istemiştir. Estetik kaygı yoktur. Taş, çakmak taşı, hayvan kemikleri gibi doğal maddeleri basit işlemlerle değiştirerek araç yapan ve bu araçlarla doğaya belli ölçüde egemen olabilen insan, mağara duvarlarına yaptığı ve büyü anlam yüklediği resimlerle kendi üstünlüğünü sağlayabileceğini düşünmüştür” (Etike, 1986: 187). Yani av büyüsü teorisi ve tarih öncesi insana karşı yaratılmış bu büyük olumsuz ön yargının kartopu gibi büyüyerek değişmez bir ilkeler bütünü olarak yaygınlaşması söz konusudur. Serap Etike’nin öncüllerinin etkisinde ortaya koyduğu bu bilgi 2007 yılında yapılan bir yüksek lisans tezinde de (Tilki, 2027: 6) aynı şekilde alıntılanmıştır. Bu sonuçlar bize sanat alan yazınının güçlü bir sorgulamaya ihtiyacı olduğunu açıkça göstermektedir. Bir bilimsel disiplin olarak sanat alan yazınının tarih öncesinde “estetik kaygı yoktur” keskinliğinde bir ifade ile kirletilmesi bile başlı başına müdahale edilmesi gereken bir durumdur.

4.2.1. Sanat Algısında Kirlenme ve Batı Merkezli Yaklaşım

Antik çağ öncesi sanat için ortaya konan olumsuz ön yargılar yaratan bakış açısının temelinde batı merkezli yaklaşım yatmaktadır. Batı merkezci yaklaşım, kültürel, tarihsel ve bilimsel çalışmalarda Batı medeniyetini ve değerlerini merkeze alan ve diğer kültürleri bu merkezden yorumlayan bir bakış açısıdır. Bu yaklaşım, genellikle Batı düşüncesi, yaşam tarzı ve tarihsel gelişimini evrensel normlar olarak kabul eder ve diğer kültürleri bu normlara göre değerlendirir.

Sanat tarihi yazımında Batı merkezci düşünceleriyle öne çıkan bilim insanları, genellikle sanatın evrensel tarihini, Batı sanatını ve estetik değerlerini merkeze alarak yazmışlardır. Sanat alan yazınında kilometre taşı kabul edilen ve yazıları ve söylemleri

ile geniş kitleleri etkisi altında bırakan yazarların bazılarından bahsetmek gerekir. Bunlardan ilki sanat tarihçiliği yazarlığının da kurucusu kabul edilen 1511 -1574 tarihleri arasında yaşamış olan Giorgio Vasari'dir. Vasari, "Sanatçıların Hayatları" adlı eseriyle bilinir ve Rönesans dönemi sanatını idealize eder. Bu eser, çoğunlukla İtalyan Rönesans sanatçılarına odaklanır ve bu dönemi sanatın zirvesi olarak betimlemektedir. Kitabın sunuş bölümünde Tükel, Vasari'nin sanat adına koyduğu ölçütleri şöyle anlatmaktadır.

“Rönesans’ın bir çocuğu, üstüne üstlük 16. yüzyılın bir sanatçısı olarak Giorgio Vasari’nin değerlendirmelerinde ve kuramında ölçütü, sıkı kurallardır: *perfetta regola del’arte*. Sanatın bu yetkin kuralları ise *regola* (kural), *ordine* (düzen), *minsura* (ölçü), *disegno* ve *maniera* (tarz) ile oluşur. Vasari’nin de kuramını dayandığı bu kesin klasik yapıyı şu biçimde açıklayabiliriz: Sanatsal üretim sıkı kurallara bağlı bir düzen, ölçülebilir temeller üstüne entelektüel bir tasarımlama yaratıcılığı (*disegno*) ve bireysel bir tarz, bir yaratı çabası (*invenzione*) gerektirir. Onun *bella maniera* dediği şey, bu kavramlara dayanarak göze hoş gelen tarzıdır.” (Tükel, 2013:17).

Bu keskin ve taraflı bakış açısı elbette kendinden sonraki sanat yazarlarında özellikle tarih öncesi sanata karşı olumsuz bir önyargı yaratacaktır, yaratmıştır da. Zaten Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık bir geçmişi olan bir Avrupa icadıdır (Shiner, 2018:21). Sanat tarihinde formel analizin öncülerinden olan Heinrich Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları adlı kitabında sanatı dönemlere ve stillere göre sınıflandırmış ve bu sınıflandırmada Avrupa sanatını merkeze almıştır (Wölflin, 2000). Batı merkezci yaklaşımı besleyen bir diğer yazar olan Kenneth Clark "Civilisation" adlı eseriyle tanınmıştır. Batı sanatını ve kültürünü medeniyetin temeli olarak görmüş ve eserlerini bu çerçevede değerlendirmiştir (Stonard, 1956). İngiliz BBC televizyonu için "Civilisation: A Personal View" adlı bir belgesel serisi hazırlamış ve bu seri boyunca da ideal sanatın batı merkezli geliştiği fikrini ifade etmeye çalışmıştır. Bu belgesel serisi yayınlandığı dönemde yaygın bir sanat tarihi anlayışı oluşturma konusunda oldukça etkili olmuştur. İtalyan Rönesans sanatı üzerine uzmanlaşmış bir sanat tarihçisi olan Bernard Berenson ise bu dönemin sanatını diğer dönem ve kültürlerin sanatı üzerinde bir model olarak ele almıştır. Berenson neredeyse rönesans sanatı dışındaki sanatların hepsinden tiksinti duymaktaydı. Bunun sebebi rönesans dönemi dışındaki sanatlar hakkında çok az şey bilmesidir, denilebilir (Calo, 1996: 8).

Bu örneklerde olduğu gibi bu anlayıştaki sanat tarihçileri, genellikle Batı sanatını ve estetik anlayışını evrensel bir standart olarak kabul eden ve diğer kültürlerin sanat eserlerini bu çerçeveden değerlendiren yazarlardır. Bu yaklaşım, sanat tarihinin

yazımında etkili olmuş, ancak aynı zamanda eleştirel tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Antik çağ öncesi sanata hak ettiği değeri vererek, Batı merkezli yanılılardan kaçınan ve bu sanat formlarını kendi bağlamları içinde değerlendiren sanat tarihçileri ve antropologlar da bulunmaktadır. Bu uzmanlar, o dönemin sanatını sadece estetik veya tarihsel bir fenomen olarak değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal bir ifade olarak ele almayı ve bu sanatın zenginliğini ve karmaşıklığını vurgulamayı tercih etmişlerdir. Örneğin, yapısal antropolojinin öncülerinden biri olan Lévi-Strauss, ilkel toplumların mitolojileri ve sanatları üzerine çalışmalar yapmış, ilkel sanatın kendi içinde anlamlı sembolik sistemlere sahip olduğunu ve bu sanatın toplumsal ve kültürel yapıları yansıttığını vurgulamıştır. Claude Lévi-Strauss'un 1962 yılında yayınlanan "La Pensée Sauvage" (Vahşi Düşünce) kitabı, antropoloji ve düşünce tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Türkçeye "Yaban Düşünce" olarak çevrilen kitapta yazar, ilkel toplumların doğa olayları, hayvanlar ve bitkiler gibi çeşitli fenomenleri sınıflandırma ve sembolize etme yollarını incelerken, bu sınıflandırmaların ve sembollerin, bu toplulukların dünya görüşlerini ve kültürel değerlerini nasıl yansıttığını detaylıca ele almaktadır. (Strauss, 1994). Lévi-Strauss, mitlerin ve anlatıların, toplumsal değerler ve inançlar hakkında bilgi verdiğini ve yapısal bir analizin bu anlatıların derin anlamlarını ortaya çıkarabileceğini savunmaktadır. Ayrıca batılı düşünce ile ilkel toplumların düşünce sistemleri arasındaki farklılıkların hiyerarşik bir üstünlük ifade etmediğini, sadece farklı düşünce biçimleri olduğunu vurgulamaktadır. Kitabın temel argümanlarından biri de, insan düşüncesinin temelde evrensel olduğu ve ilkel toplumların düşünce sistemlerinin de kendi içinde tutarlı ve zengin olduğudur (Strauss, 1994). Ayrıca Antropoloji alanında öncü bir figür olan Franz Boas, "İlkel sanat" kitabında kültürel göreliliği savunmaktadır. Her kültürün kendi içinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgulayan yazar, ilkel sanatı Batı sanatından ayrı bir kategori olarak değil, kendi içinde zengin ve anlamlı bir ifade biçimi olarak ele almaktadır. Boas, kültürleri bütüncül bir şekilde incelemeyi savunmakta ve dil, sanat, din ve sosyal yapılar arasındaki bağlantıları vurgulamaktadır. Ona göre her kültür, kendi içerisinde değerlendirilmeli ve dışarıdan bir üstünlük yargısı uygulanmamalıdır. İlkel sanat kitabının önsözünde kullandığı ifadelerden anlaşılacağı gibi Boas, eski ve taraflı öğretileri reddetme eğilimindedir.

"Bazı teorisyenler ilkel insanın zihinsel edinimlerin uygar bir insanınkinden çok farklı olduğunu varsaysalar da ilkel bir yaşantının içinde olup da bu fikrin doğrulanmasını sağlayacak bir kişi

dahi görmedim. Eski öğretilere körü körüne inananlar olacağı gibi bunları reddeden ya da ciddiye almayan kişiler de olacaktır; zihni berrak ya da ne düşüneceğini şaşırmış, karakteri güçlü olan veya olmayan kişilerde.” (Boas, 2021: 12).

Batı merkezli sanat anlayışını yoğun şekilde eleştiren bir başka yazar ise James Clifford’dır. “Predicament Of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art” (Kültürün Çıkmazı: Yirminci Yüzyıl Etnografyası, Edebiyatı ve Sanatı) adlı kitabında etnografik sanat ve sergileme uygulamaları üzerine önemli söylemlere yer vermektedir. Kültürel çalışmalar ve antropoloji alanında etkili bir isim olan Clifford, müzelerde ilkel sanatın sanat ve etnografya arasındaki yapay ayrımlarla sunulduğuna dikkat çekmektedir. Batı sanatı eserleri genellikle “sanat” olarak kabul edilirken, ilkel sanat eserleri “etnografik” veya 'kültürel' objeler olarak sınıflandırılır diyen Clifford, bu ayrımın, ilkel sanatın estetik değerinin, sanatsal öneminin yeterince tanınmamasına yol açtığını ayrıca bu sergileme süreçlerinin söz konusu eserlerin orijinal kültürel anlamların kaybolmasına veya değişimine neden olduğunu savunmaktadır (Clifford, 1989: 34).

İlksel mağara temsilleri mevcut olan biçimi yıkmak adına yapılmamıştır; onlar hiçlikten yaratılmıştır (Bataille, 1995: 95). Bataille’nin bu görüşü antik çağ öncesi yabansı çizginin en karakteristik özelliğini anlatmakta ve kendinden sonra gelişen tüm sanatlardan daha saf bir niteliğe sahip olduğunu ifade etmektedir. Bu bakımdan sanat, hiçlikten varlığa, zihinden biçime, gerçeklikten temsile geçiş ile başlar, denilebilir. Bu kısa literatür incelemesinden de anlaşılacağı üzere ülkemizde etkinliği devam eden eski sanat tarihi söylemi yeni bakış açıları ile tekrar değerlendirilmek zorundadır. Asıl anlaşılması gereken bu kısır bilgilerin döngüsel bir etkiye neden olduğudur. Bu döngünün kırılmadan devam etmesi özellikle ülkemizde sanat alan yazınında açmazlar meydana getirmektedir. Sanatın bilimsel değerlendirmesi açısından bu sorgulamaları yapmak zorunda olduğumuz açık şekilde görülmektedir. Ancak bu şekilde çizginin doğuşuna ve gelişim sürecine ilişkin daha sağlıklı bir anlayışa sahip olacağımız düşünülmektedir.

Genel anlamda bu öncül dönemin sanatçılarının oldukça zengin bir sembolizm kullandıkları gözlemlenmektedir. Mağara resimleri ve primitif sanat eserleri, zengin sembolik ve metaforik anlamlar içermektedir. Bu, sanatçıların yalnızca görsel ifade yeteneklerine sahip olmadıklarını, aynı zamanda karmaşık düşünce ve inanç sistemlerini de yansıttıkları bu uzun zaman aralığındaki sanat eserlerinde rahatlıkla görülmektedir. Ciddi bir estetik duyarlılığa sahip olduklarını söylemek mümkündür. Çizgiyi kullanma biçimleri az da olsa renk kullanımları ve soyutlama becerileri estetik bir bilince işaret

etmektedir. İnsanlığa ait bu en erken resimler, güçlü bir dil yaratmış, kültürel ve sosyal bir işlev de görmüşlerdir.

Önceki bölümlerde tartıştığımız gibi bu sanat eserlerinin yaratılması, ileri düzeyde teknolojik ve zihinsel beceriler gerektirmektedir. Renk pigmentlerinin hazırlanması, yüzeylerin işlenmesi ve görsel temsillerin yaratılması, bu zaman aralığında yaşayan sanatçıların sofistike düşünme ve planlama yeteneklerini göstermektedir. Adnan Turani, olumsuz görüşleriyle çelişen bir ifade ile bu dönemin sanatı hakkında şöyle bir ifade de kullanmıştır. “Uzun zamanlar boyunca üretilen sanatın sadece çizgiden oluşan desenden, renk lekeleriyle artistik olarak yapılmış ve büyük bir serbestliği bulunan resimler olduğu ve sanatın çizgiyle başladığı ve formların çizgiyle ifade edildiği görülmektedir” (Turani, 1992: 28).

Bugünden bakınca görünen o ki tarih öncesi insanlar ve primitif olarak adlandırılan sanatçılar, kendi dönemlerinin karmaşık kültürel ve zihinsel yaşamının bir parçasıydılar ve onların yarattıkları sanat eserleri, bu zenginliği ve derinliği yansıtmaktadır, denilebilir. Bu sanat eserlerini değerlendirirken, onları kendi tarihsel ve kültürel bağlamları içinde anlamak önemlidir. Yabansı çizgi, yeryüzünde bilinen tüm sanat formlarının öncüsüdür. Bu dönemin sanatçıları “avangart” olarak nitelenebilir. Bu nedenle Antik çağ öncesi tüm sanat formlarını, “ilkel”, “primitif” gibi kavramlar yerine “öncü” sanatlar olarak nitelendirmenin daha doğru olacağı düşünülmektedir.

4.3. Antik Çağın Çizgisi

Antik çağ sanatı, uygarlıkların doğuşundan itibaren, farklı kültürlerin yaşam tarzlarını, inanç sistemlerini, sosyal yapılarını ve teknolojilerini yansıtan geniş bir yelpazede eserler üretmiştir. Bu dönem, Mısır'dan Yunanistan'a, Roma'dan Mezopotamya'ya kadar birçok farklı kültürü kapsar ve her biri sanat üzerinde kendi izlerini bırakmıştır.

Tüm antik medeniyetlerde gerçeğin yorumlanma çabası vardır; ancak bu çabaya birçok yönüyle sanata çok benzeyen ve yine insanoğlunun sezgileri ile geliştirdiği diğer olağanüstü yetisi “inançları” hükmetmektedir. Bugünden antik çağa bakıldığında insan, olağanüstü olanın, olağan olanla ifade edilemeyeceği fikrinden hareketle inanç dünyalarını görsel bir medeniyet yaratarak nesilden nesile taşımayı hedeflemiş gibi

görülmektedir. Bu görsel medeniyet gerçek üstü eğilimleri ile göz kamaştıran bir yeni evren inşası gibi görünmektedir.

Mısır sanatı bunun en belirgin örneğidir. Mısır'ın çizgisi stilize edilmiş ve idealize edilmiş insan figürleri ile tanınır. İnsan figürleri genellikle profilden gösterilirken, gövde ön cepheden betimlenir. Bu hem tanrıların hem de insanların, zamanın ötesinde ve değişmez bir şekilde ideal bir formda tasvir edilmesini sağlamak için tercih edilmiş bir eğilimdir. Renk kullanımı sembolik olup, cilt rengi, cinsiyet veya sosyal statüyü gösterebilir. Mısır'ın mezar ve tapınak duvarları, detaylı kabartmalar ve fresklerle kaplıdır. Bu resimler, dini ritüelleri, tanrısal efsaneleri ve günlük yaşam sahnelerini betimler.

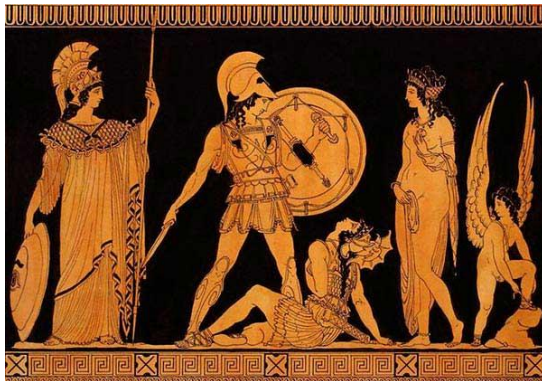


Görsel 4.1. Nebamun Av Kuşlarını Tasvir Eden Fresk; Yaklaşık M.Ö. 1350; Sıva Üzerine Boya, 98 × 83 cm; British Museum (Londra).

Ölümler Kitabı gibi metinler, duvarlara resmedilerek ölümlülerin öteki dünya yolculuklarında onlara rehberlik etmesi amaçlanmıştır. Mısırlı sanatçılar zengin bir düşün gücüne sahiptiler. Tanrıların ve mitolojik varlıkların insan bedeniyle hayvan başlarının kombinasyonu gibi hibrit formlar sürrealist bir estetiğin erken örnekleri olarak fantastik ve gerçek dışı unsurlar içermektedir. Bunun nedeni Mısırlı ressamın sanatı kavrayışlarının bizimkinden çok farklı oluşudur. Bu sanatçıların görevi her şeyi en açık ve kalıcı bir biçimde korumaktı. Bu nedenle doğayı rastgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından resimlemiyorlardı. Resmini belleğinden ve resimdeki her şeyin kusursuz bir

belirginlikte görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapıyorlardı (Gombrich, 1999: 60).

Bilgiyi sitemler yaratmak için kullanmayı başaran antik çağın insanı günümüz toplumunun içerdiği tüm soyut ve somut değerlerin en erken örneklerini sergilemektedir. Bilimden eğitime, hukuktan yazıya, inançlardan devlet fikrine günümüze ait birçok kurumsal sistemin ilk örneklerinin yaratıldığı bu çağın sanatı, kendine özgü bir kolektif bilgi örgüsünün ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Demokrasi, Laiklik, İdealizm, hümanizm, estetik, etik gibi kavramlar Antik Yunan Uygarlığının insanlığa armağanıdır” (Demiralp, 2015: 8). Yunan sanatı, insan formunu kusurlarından arındırma, idealize etme ve doğal güzellik anlayışı üzerine kuruludur. Estetik ve plastik dil, insan vücudunun dinamik ve anatomik olarak doğru bir şekilde tasvir edilmesine dayanır. Hareketin ve dengenin zarafeti, özellikle Yunan heykellerinde belirgindir. Güzellik anlayışı, dengeli oranlar ve uyumlu kompozisyonlarla vurgulanmıştır. Antik Yunan sanatında, Pagan kültürünün egemenliğinde üretilen sanat formları genellikle mitolojik içeriklerin anlatım aracı olarak işlev görmüştür.



Görsel 4.2. Antik Yunan Çizgileri, Yaklaşık M.Ö. 6. yy.

Elbette birlikte yaşamanın ortak koşullarının adının konduğu, inşa edildiği ve pekiştiği bu çağda toplumsal sınıf farklarının belirginleştiğini söylemek gerekir. Tarıma dayalı bir ekonomik yapının oluştuğu ve ticaretin geliştiği, antik çağ için söylenmesi gereken başka bir husustur. Aynı zamanda sanatın uygulandığı alanların antik çağ boyunca oldukça çeşitlendiği görülmektedir. Tekstil ürünleri, papirüsler, çanak çömlekler gibi ticarete konu olan malların üzerinde sanat Akdeniz havzası boyunca kendine özgü toplumsal yapılar oluşturan medeniyetler arasında dolaşıma girmiştir. Bu nedenle antik çağın biçim dili paylaşılmış ve kültürler birbirlerinin sanatının etkin bir şekilde

dönüştürmüşlerdir. Mısır sanat biçimlerinin, ulaştığı Atina kıyılarında gerek tapınaklarda gerek meydanlarda yükselen heykel ve kabartma formlarının gerekse vazolar üzerinde var edilen resim dilini oldukça etkilemiştir, denilebilir.

Çok tanrılı inançların sistemli ve kitlesel gelenekler meydana getirdiği antik çağda sanatçılar da bu egemen gücün tesiri ile kendine özgü bir plastik dil ve estetik tavır sergilemişlerdir. Bu çağın insanı da ölümlü olma bilincinin ezici etkisinden kurtulmanın bir yolu olarak öte dünya, yeniden diriliş ve sonsuz yaşam fikri ile anıtsal tapınaklar ve mezar yapıları inşa etmiş ve çoğunlukla sonsuz yaşamın imgelerini bu mimari yapılara çizginin imkanlarını kullanarak resmetmişlerdir. Antik Anadolu medeniyetleri aciz yaşamlarına tanrıların dahil olduğu zengin imgeleriyle varlık iddialarını güçlendirirken, Antik Mısırlılar binlerce yıl süren şablon heykelleri ve çizgi gelenekleri ile sanatı sonsuz yaşamın hizmetinde bir güç olarak kullanmışlardır. Antik Yunanlılar kusurlu gördükleri insan doğasını tanrılarınkine benzer kusursuz görünümle idealize etmişlerdir. Antik Roma'da ve Helen medeniyetinde sanat inançların ve politik gücün propagandası için en elverişli araca dönüşmüştür.



Görsel 4.3. İskender Mozaïği, M.Ö. 2. yy.

Tüm antik medeniyetlerin sanatında hem sıradan bir natüralist tutuma hem de gerçek üstü imgeler yaratma eğilimine rastlanılmaktadır. İlk kent devletlerinin kurulduğu, ilk hukuk metnlerinin yazıldığı ilk sistemli eğitim kurumlarının ortaya çıktığı bilgiyi işlemenin ve saklamanın üstün yöntemlerinin geliştirildiği, kitapların, kütüphanelerin toplumsal yaşam organizasyonuna dahil edildiği insan zamanlarının bu muhteşem çağında, aynı zamanda bir iletişim aracı olarak resim ve heykel yapımı devam ederken

iletişim dilini, değişmez çizgilerle ve olağanüstü bir mutabakatla kalabalık insan topluluklarının kullanacağı soyut biçimlere dönüştüren alfabeler de yaratılmıştır. Geometrinin soyut biçim dilinin bu çağın sanatında yaygın bir estetik unsur olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.



Görsel 4.4. Mezopotomya Medeniyeti izgileri, Uruk, Hayvanların Efendisi, Yak. M.Ö. 2900.

Antik ağ; çizginin imkanları içerisinde geometrinin mümkün olduğunun keşfedildiği bir zaman aralığıdır. Antik Asya’dan, Antik Mısır’a oradan Antik Yunan’a kadar bu çağın tüm medeniyetlerinin katkısıyla gelişen geometri antik çağın çizgisini doğayla bağları oldukça zayıf görünen bir imge evrenine taşımış ve soyut ifadenin çok eski örneklerinin yaratılmasına neden olmuştur. Tüm yönleri ile zengin bir biçim dili yaratan antik ağ, kendi özgü inanç sistemleri içinde çizgiyi araçsallaştırırken bilginin ve bilimin ışığında günümüze kadar etkisi devam edecek yaşam kodlarıyla olağan üstü bir insanlık mirasını da yaratan çağın adıdır, denilebilir.

4.4. Skolastik izgi

5. yüzyıldan 15. yüzyıla yani Rönesans'a kadar uzanan dönem, genellikle Orta ağ veya Karanlık ağ olarak adlandırılmaktadır. Bu neredeyse bin yıllık zaman dilimi, Avrupa tarihinin önemli bir kesitini oluşturur ve skolastik felsefenin etkisi altında gelişen bir dizi sanatsal hareketi kapsamaktadır. Çizginin bu dönemdeki serüveni, Romanesk ve Gotik sanat olarak iki ana akımda incelenebilir. Romanesk ve Gotik sanatta, sanatçılar,

kiliselerde ve manastırlarda duvar resimleri, heykeller ve vitraylar aracılığıyla dini hikayeleri betimlemişlerdir. Bu eserler, büyük ölçüde İncil'deki hikayeleri, azizlerin yaşamlarını ve dini dogmaları tasvir etmektedir. Halkın büyük bir kısmı okuma yazma bilmediği için, bu görsel anlatımlar dini bilgilerin ve değerlerin aktarılmasında kritik bir öneme sahiptir. Romanesk dönemde sanat eserleri, basit ve sembolik anlatımları ile daha çok iki boyutlu grafik bir ifade anlayışına sahiptir. Heykeller ve resimler, Tanrı'nın büyüklüğünü ve dini öğretileri vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Romanesk sanatta insan figürleri genellikle stilize ve sembolik bir şekilde tasvir edilmiştir ve kimlik sahibi, duygu ifade eden tasvirler değildir.

Gotik döneme geçildiğinde, daha natüralist ve detaycı temsiller görülmeye başlamaktadır. Gotik sanatçıların, insan figürlerini ve doğayı daha gerçekçi bir şekilde betimlemeye özen gösterdikleri görülmektedir. Bu dönemdeki sanat eserleri, dini konuların yanı sıra günlük yaşamdan sahneler ve doğa motiflerini de içermeye başlamıştır. Gotik dönemdeki vitraylar ve el yazmalarında, bu natüralist yaklaşımın örneklerini görmek mümkündür. Her iki stil de kilise mimarisi ve süslemeleriyle kendini gösterir ve dönemin toplumsal ve dini yapısını yansıtmaktadır.

Karanlık çağ, antik çağ boyunca inançlar üzerinden sistemler yaratmayı ölümsüzlük fikri ile eşleştiren insanın daha büyük ve daha kolektif inanç türleri yaratmaya ve bunları kalıcı izli birer varlık evrenine dönüştürmeye çalıştığı bir çağdır. Sokrates, Platon ve Aristoteles'in özgürlükçü, aydınlatıcı düşünme sistemleri bu yeni, kendinden ödün vermeyen ve gitgide siyasallaşacak olan varlık evreni içinde daraltılmış ve içe kapanık düşünme biçimlerine dönüşmüştür. Bu iklimde doğan skolastik düşünce; dini öğretileri akıl yoluyla temellendirmeye çalışan bir felsefe olarak köklenmeye başlamıştır. Kendi siyasal yapılanması ve yaşam düzeni ile bin yıla yakın Avrupa'yı etkisi altına alacak bir anlayışın ürünü olan "karanlık çağ", günümüz dünyasında kabul görmesi imkânsız uygulamaları ile bu unvanı büyük oranda hak etmektedir. Keza Orta çağa damgasını vuran Skolastik felsefenin belirlenimci teolojik kabulleri feodal toplumsal hiyerarşiyi, insanın bu formel düzen içindeki muhtariyeti, sınırları ile sosyal hareketliliği üzerinde belirleyici yansımaları olmuştur (Abanoz, 2023: 47). Her ne kadar bu uzun zaman aralığında yaşananlar insanlık tarihine kara lekeler olarak bulaşsa da skolastik felsefe, mantıksal analiz ve sistematik tartışma yöntemleriyle hem teolojik hem de felsefi sorunlara kapsamlı yanıtlar aramış ve antik felsefeyle Hristiyan teolojisi arasında güçlü

bir bağ kurmuştur. Aynı zamanda Skolastik düşüncenin mirası, modern felsefe ve teolojinin temellerini atmada kritik bir rol oynamıştır. Skolastik düşünce bir antik çağ mirası olarak sanatın kitleler üzerindeki etkisini ve propaganda gücünü etkin bir şekilde kullanmaya başlamıştır.

Antik çağ boyunca gelişen inanç sistemleri bir yerde çok tanrılı yapıdan tek tanrılı inanç sistemlerine dönüşmüştür. Çizgi ise bu çağda hikâye anlatıcılığının eşsiz bir parçası olarak tek tanrılı dinlerin bilhassa Hristiyanlığın anlatım dili olarak varlığını güçlendirerek devam ettirmiştir. Karanlık çağda, özellikle kilise duvarlarında ve katedrallerde görülen büyük ölçekli freskler ve heykeller, Tanrı'nın yüceliğini ve kilisenin gücünü vurgulamaktadır. Bu dönemde sanat, eğitim ve öğretim aracı olarak da büyük bir önem taşımaktadır. Orta çağ sanatçıları, doğaya inandırıcı bir ölçüde benzeyen veya güzel şeyler yapmak için ortaya çıkmamışlardı; aynı inançta olan kardeşlerine kutsal öyküyü ve onun mesajlarını iletmeye çalışıyorlardı (Gombrich,1999: 165). Bir anlamda skolastik çizgi, tıpkı bir aziz gibi İsa'nın arınmış sözlerini insanlığa aktarmakla yükümlü kutsal bir kimliğe bürünmüştür, denilebilir.

4.5. Yeniden Doğuşun Çizgisi

Çizginin arkeolojisini yapmak lineer bir tarih anlatımı takip etmek değildir. Süreçleri takip etmek anlamına gelir. Çizginin serüveni yüzyıllar boyunca meydana gelen olayların birbiri ile ilişkisinden bu ilişkilerin sonuçlarından ve bunların analizi ile ilgili bir öykü anlatmaktadır. Özellikle kültürün ortaya çıkışı ile birlikte mutlak gerçeğin kaybolmasıyla sanatçı zihninin ve sezgileri çepeçevre saran insan üretimi nesne, olgu olay ve durumların yarattığı bir imgeler denizinden beslenmektedir. Rönesans ta aslında bir sürecin adıdır. Skolastik çağ uzunca bir süre aklın egemenliğini reddeden, insan olma erdeminden oldukça uzak tutumuyla insanlık içinde çizginin varlık serüveni için de önemli tecrübelerin biriktirildiği bir çağ olmuştur. İnsanlık, 18. yüzyıla, dünyanın tekrar aklın parlak ışığıyla aydınlanacağı bir zaman aralığına kadar yaşanacak bir dizi ilerlemenin ayak seslerini 14. yüzyılın sonlarında duymaya başlamıştır. Sanat alanında Rönesans, başlangıçta İtalya'da, orada da özellikle Floransa'da kendini gösterme şansı bulunmaktadır. Hareketin başlangıcı 15. yüzyıl başlarına kadar uzanmaktadır (Tanilli, 1981, s.83).

Aynı zamanda 1453'te İstanbul'un fethi, Doğu Roma İmparatorluğunun son bulması, Akdeniz'deki ticarete Türklerin egemenliği gibi dünyada yaşanan siyasal ve ekonomik gelişmeler bu adımların temel dayanağını oluşturmaktadır. Keza o günkü dünya keşiflerden önceki coğrafya Asya, Afrika ve Avrupa'dan oluşuyordu ve artık Osmanlı İmparatorluğu dünyanın egemen gücü haline gelmiş ve her açıdan siyasal etkinliğini artırmaya başlamıştı. Yeni ekonomik kaynaklar ve uzak doğuya uzanan yeni ticaret yolları arayan Avrupalı denizcilerin, bu arayışları yeni kıtaların keşfi ile sonuçlanmıştır. Karanlık çağ boyunca bilimsel açıdan üstün gelişmelere sahne olan İslam coğrafyası, daha 13. yüzyıldan itibaren antik çağın ürettiği bilgiye hakimiyet kurmuş ve birçok bilimsel disiplinde bugünkü medeniyetimizin temellerini atan yeni çağın bilgisini üretmeyi başarmıştı. Bu aynı zamanda doğu toplumlarının refah içerisinde insan olma erdemine yakışır bir medeniyet inşa etmesine ve zenginleşmesine neden olmuştur. Aslında Avrupalılar bu medeniyetin ürettiği değerlerle Karanlık çağ boyunca yaptıkları Haçlı seferleri sırasında tanışmışlardır. Akdeniz havzasında yapıla gelen ticaretin de bu karşılaşmalarda büyük etkisi olmuştur. Hatta batı Avrupa'da 8. yüzyıldan beri yerleşik olan Endülüs Emevîlerinin, İslam medeniyetinin değerleri ile bu coğrafyada komşu ülkelerin karanlığını aydınlatmaya güçlü katkılar sağladıklarını söylemek mümkündür. Avrupa, başta antik kültürler ile sonra İslam kültürü ile temas ederek Doğu- Batı kültürünün bir sentezini yapmıştır. Rönesans'ın ve devamında ortaya atılan Hümanizm düşüncesinin İtalya'da ortaya çıkmasının sebebi coğrafi konumudur (Gül, 2009: 12). Yine ticaret yolları üzerinden Uzak Doğudan Avrupa'ya taşınan teknolojilerin de etkisini belirtmek gerekir. Avrupa İslam Medeniyeti üzerinden topraklarına taşınan enformasyonun yayılması için kullanacağı matbaa gibi araçları bu sayede bünyesine katabilmiştir. Rönesans anlayışı dogmatik Orta Çağ geleneğini düşürmüş ve bireye kendi kişisel ve evrensel varlık bilincini tanıtmaktadır. Bu sebeple Rönesans döneminde doğa bilimlerinin kapılarının açıldığı da bilinmektedir. İnsanın asırlarca uyutulmuş ve şartlandırılmış olmanın acısını, yoğun bir öğrenme arzusu ile doyurmak istediği düşünülmektedir (Eti, 1974: 13).

Tüm bu gelişmelerin sonucu olarak dinsel otoritenin zayıflamasıyla birlikte, Rönesans döneminde felsefe bağımsızlaşma sürecine girmiştir. Bu süreçte, deney ve akıl ön plana çıkarılarak felsefenin temelleri yeniden şekillendirilmiştir. Orta Çağ'ın kapalı ve dogmatik düşünce yapısı, yerini daha açık, çeşitli ve çoğulcu bir yaklaşıma bırakmıştır.

Felsefe, din adamlarının tekelinden çıkarak, farklı sosyal ve entelektüel arka planlara sahip yazarlar ve düşünürler tarafından benimsenmiştir. Bu değişimde, yeni kurulan üniversitelerin önemli bir rol oynadığı göz ardı edilemez. Rönesans felsefesi, bu sayede, felsefi soruları farklı perspektiflerden ele alan çeşitli düşünce akımlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu düşünce akımlarının ortak noktası ise skolastik felsefeye karşı duruş sergilemeleridir.

Rönesans dönemine geçişle birlikte, çizgi anlayışı büyük bir değişim göstermiştir. Rönesans sanatçıları, Antik Yunan ve Roma sanatından ilham alarak, insan bedenini ve doğayı daha doğru bir şekilde aynı zamanda idealize ederek tasvir etme amacını gütmüşlerdir. Bu dönemde perspektifin keşfi, çizgi kullanımı üzerinde devrim yaratmış, sanatçılar mekân içinde derinlik ve hacim hissi yaratmak için çizgileri ustalıkla kullanmışlardır. Tek noktalı perspektifin geliştirilmesi, kompozisyonlarda daha doğal ve üç boyutlu bir görünüm elde edilmesini sağlamıştır. Aynı zamanda teknik üstünlüklerini ve donanımlarını her geçen gün artıran rönesans sanatçısı, yağlıboya ve tuval resmi gibi yeni araçları resim sanatı tarihine dahil etmiştir.

Yeniden doğuşun çizgisi, uzun soluklu bir krizin sonucu olarak bir arayışın çizgisidir ve yoğun bir temsil yükünü omuzlarında taşımaktadır. İnsanın ve doğanın yeniden tanımlanması için yoğun şekilde felsefenin ve bilimin gücüne sığınması da bu yüzdendir. Rönesans çizgisinin çözümler için geçmişe yönelmesi ve Antik Çağın enfomasyonu ile beslenmesi, yeni Platonculuğun evrenin merkezine koyduğu insan üzerinden bir görme rejiminin inşa edilmesini sağlamıştır. Yeniden doğuş bilimin doğuşunu, ussallığın gelişim sürecini, insanın kendini ve evrenin keşfini, modern insan modelinin doğuşunu simgeleyen bir kavramdır. Yeniden doğuşun çizgisi ise en azından 18. yüzyılın sonuna kadar hatta 20. yüzyılın başlarında hazır nesnenin, kavramsal sanatın ve soyut sanatın doğuşuna kadar baskın bir çizgisel karakter olarak varlığını hissettirecektir.

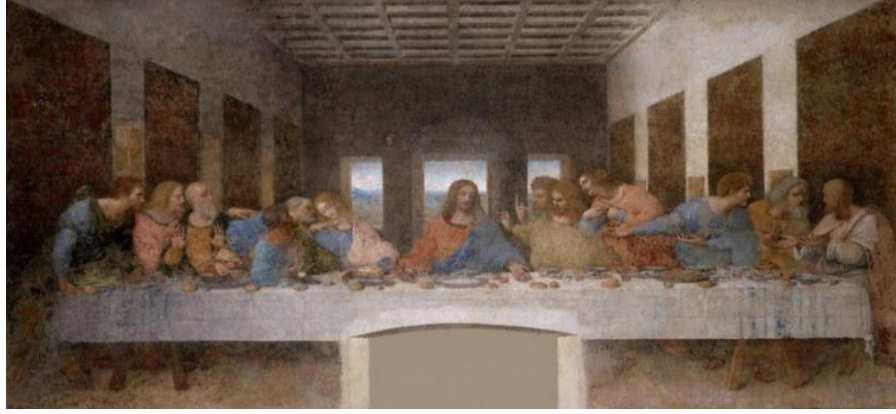
4.6. Gölgenin Çizgisi: Maniyerizm ve Barok

Çizgi, Rönesans içinde 200 yıla yakın bir süre güçlü bir gelişim sürecinden geçerken, bilginin olgunlaştığını, inançların sorgulandığını ve felsefenin dönüşerek geliştiğini de göz önünde bulundurmak gerekir. İnsanı çevreleyen bilginin dönüşmesine sanat tepkisiz kalmaz. Tekniğin gelişmesinin etkisini rönesans boyunca iyiden iyiye

özümseyen sanatçılar, belki de tarihte ilk kez yıllanmış bir üsluplaşmaya bilinçli bir tepkisel tavır olarak Maniyerizmin ortaya çıktığına şahitlik etmiştir. Bu süreçte yaşanan toplumsal değişimlerin özünde insanın bireysellik arayışı yatmaktadır, denilebilir. Bu değişimlerin biçim diline yansımaları Maniyerizm’le birlikte kendini göstermeye başlamıştır. Maniyerizm, Rönesans dönemi sanatı ile Barok dönemi arasında yer alan, yaklaşık olarak 1520-1600 yılları arasında etkili olmuş bir sanat akımıdır. Rönesans sanatının denge, simetri ve doğallık gibi değerlerine bir tepki olarak doğmuş ve bu dönemin normlarına karşı daha özgür, esnek ve dramatik bir ifade tarzı benimsemiştir. Zaten bu zaman aralığından itibaren çizginin uzun süre benzer anlamlar üretmediği, aynı formda kalmadığı yepyeni bir süreç başlayacaktır. Maniyerizm, özellikle İtalya’da yaygınlaşmış ve sonrasında Avrupa genelinde etkili olmuştur. Rönesans sanatı, perspektif kurallarına ve dengeli kompozisyonlara büyük önem vermiş sanatçılar, resimlerinde kusursuz bir düzen ve simetri arayışı içinde olmuşlar ancak Maniyerist sanatçılar ise bu kuralları esneterek, bazen de kasıtlı olarak bozarak daha karmaşık ve düzensiz kompozisyonlar yaratmışlardır. Perspektif, bazen bilinçli olarak abartılı veya çarpıtılmış şekilde kullanılmıştır. Bu, izleyiciye alışılmışın dışında, neredeyse gerçeküstü bir his vermektedir. Tinterotto’nun “Son Yemek” adlı çalışması bunun en çarpıcı örneklerinden birisidir. Bu resim Leonardo Da Vinci’nin “Son Akşam Yemeği” adlı çalışmasıyla kıyaslandığında aradaki farklar net olarak görülecektir.



Görsel 4.5. Jacopo Tintoretto, Son Yemek, T.Ü.Y.B., 365x568 cm, 1592-1594 Venedik.



Görsel 4.6. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, Fresk, 418x794 cm, 1495-1498, Milano.

Rönesans resimlerinde figürler idealize edilmiş ve doğal oranlarda resmedilmiştir. Maniyerist sanatçılar ise figürleri sıklıkla uzatılmış ve doğal olmayan duruşlar içinde tasvir etmişlerdir. Bu, özellikle Parmigianino'nun *Uzun Boyunlu Madonna* adlı eserinde göze çarpar. Bu tür figürler, daha zarif ve dramatik bir etki yaratırken, aynı zamanda doğallıktan uzaklaşarak abartılı bir stilizasyonunda öncüleri olmuşlardır. Rönesans sanatında renkler, ışık ve gölge oyunları ile doğanın gerçekçi bir temsilini oluşturmak için kullanılmıştır. Maniyerist sanatçılar ise daha alışılmadık, kontrastlı ve parlak renk paletleri tercih etmişlerdir. Bu renkler genellikle dramatik bir atmosfer yaratmak için abartılı şekilde kullanılmıştır. Rönesans sanatında sahneler genellikle anlatsal bir bütünlük içerisinde, kolayca anlaşılabilir bir şekilde düzenlenmişken Maniyerizmde ise sahneler daha karmaşık, bazen de anlamsal olarak muğlak hale gelmiştir. Maniyerist sanatçılar, figürlere ve kompozisyonlara belirgin duygusal ifadeler yüklemişlerdir. Bu, sanat eserlerine derin bir dramatik etki kazandırmıştır. Böylelikle sanatçıların izleyicinin duygusal tepkisini artırmayı amaçladığı söylenebilir. Bu yenilik, Barok sanatında daha da ileriye taşınmıştır. Kompozisyonların her köşesi dikkatlice işlenmiş ve estetik açıdan zenginleştirilmiştir. Bu detaycılık, özellikle Barok dönemde mimaride de etkili olmuştur. Maniyerist sanatçılar, resimlerinde ve heykellerinde zarif ve abartılı formlar yaratmışlardır. Bu estetik anlayış, özellikle aristokratlar tarafından beğenilmiş ve sanatın elit bir zevk haline gelmesine katkı sağlamıştır. Maniyerizm, Rönesans'ın idealize edilmiş doğalcılığından bir kopuş olarak görülebilir ve bu yönüyle Barok sanatının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Barok sanat, Maniyerizmden aldığı dramatik anlatım gücünü ve hareketli kompozisyonları daha da geliştirmiş, ancak bunu daha büyük bir görkem ve duygusal yoğunlukla yapmıştır. Ayrıca, Maniyerizm 'deki abartılı figürler ve

süsleme eğilimleri, Barok sanatın dinamik ve görkemli stiline ilham vermiştir. Bunun yanı sıra, Maniyerizmin bir başka etkisi de modern sanat üzerindeki izleridir. 20. yüzyıl sanatçıları, özellikle Salvador Dali gibi Sürrealist sanatçılar, Maniyeristlerin perspektif bozulmalarından, figürlerin deformasyonundan ve dramatik kompozisyonlarından ilham almıştır. Özetle, Maniyerizm, Rönesans'ın klasik ve düzenli estetiğinden saparak sanatta bireysel ifade, duygusal yoğunluk ve stilize form gibi unsurları ön plana çıkarmış, kendinden sonraki sanatsal hareketlerin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.



Görsel 4.7. El Greco, Beşinci Mührün Açılışı, T.Ü.Y.B., 224.8×199.4 cm, 1608-1614, Toledo.

Barok sanatı, 17. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa'da etkili olmuş ve özellikle Katolik kilisesinin karşı reform hareketiyle birlikte güçlenmiştir. Bu dönemde resim, heykel ve mimari alanlarında dramatik ifade, hareket ve duygusal yoğunluk gibi unsurlar ön plana çıkmış, aynı zamanda sanatın toplumsal ve dini işlevlerini yeniden tanımlamıştır. Barok sanatını önceki akımlardan ayıran en önemli özellikler arasında hareketin ve dramatizmin vurgulanması, ışık ve gölge oyunları ile yaratılan derinlik, kompozisyonlarda asimetri ve karmaşıklık ve duygusal etkiyi maksimize eden öğeler yer almaktadır. Bu farklılıklar, resim sanatına önemli katkılar sağlamış ve sanat tarihindeki yerini güçlendirmiştir. Bu dönemin kendinden önceki sanat akımlarından en büyük farkı, dramatik anlatım ve yoğun duygusal ifade üzerine odaklanmasıdır. Rönesans sanatı, denge, uyum ve simetriye büyük önem verirken, Barok sanatçıları bu kuralları bilinçli

olarak esnetmiş ve izleyiciyi etkilemeyi amaçlayan, dramatik ve dinamik kompozisyonlar yaratmışlardır. Bu yaklaşım, özellikle Caravaggio'nun eserlerinde görülür. Caravaggio, ışık ve gölgeyi ustaca kullanarak dramatik sahneler yaratmış, izleyiciyi neredeyse sahnenin bir parçası haline getirmiştir. Bu tür bir anlatım, Rönesans'ın sakin ve dengeli dünyasından büyük bir sapma olarak değerlendirilebilir.



Görsel 4.8. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Judith Holofernes'in Başını Keserken, T.Ü.Y.B., 145x195 cm., 1599-1602, Roma.

Barok sanatın ışık ve gölge kullanımı, resim sanatına getirdiği en belirgin yeniliklerden biridir. Tenebrizm olarak adlandırılan bu teknik, Caravaggio gibi sanatçılar tarafından ustalıkla kullanılmıştır. Tenebrizm, figürlerin belirgin bir şekilde aydınlatıldığı, arka planın ise neredeyse tamamen karanlık bırakıldığı bir tekniktir. Bu, resimlerde güçlü bir kontrast yaratır ve figürlerin üç boyutlu bir etki ile öne çıkmasını sağlar. Işık, yalnızca sahneleri aydınlatmakla kalmaz, aynı zamanda dramatik anlatımın bir parçası haline gelir; figürler üzerinde odaklanarak duygusal yoğunluğu artırır ve izleyicinin dikkati belirli noktalara yönlendirilir. Bu tür bir ışık-gölge kullanımı, Maniyerizmdeki dekoratif renklerin ve abartılı figürlerin yerini almış, resmin içeriğini daha doğrudan ve etkileyici kılmayı amaçlamıştır.

Barok sanatçılar, izleyicinin gözünü resim boyunca hareket ettiren ve resimde bir akış hissi uyandıran kompozisyonlar yaratmaya odaklanmıştır. Bu akış, izleyiciyi resmin içine çekmekte ve dinamik bir izleme deneyimi sunmaktadır. Özellikle Rubens'in eserlerinde bu tür bir dinamik kompozisyon anlayışı görülmektedir. Rubens, figürleri

hareket halinde tasvir ederek resme bir enerji katmış, izleyicinin dikkati sürekli olarak farklı noktalara yönelmiştir.



Görsel 4.9. Peter Paul Rubens, Aşk Bahçesi, T.Ü.Y.B., 198x283 cm, 1631, Madrid.

Barok sanatının bir diğer önemli katkısı, duygusal yoğunluğu artıran öğelerin kullanımıdır. Bu dönemde de yapılan resimler, dini veya mitolojik konularla sıkça ilgilenmiş, ancak bu konuların sunumu, önceki dönemlere göre daha çarpıcı ve etkileyici olmuştur. Barok sanatçıları, izleyicinin duygusal tepkisini artırmak için sahneleri abartılı bir şekilde dramatize etmiş, figürlerin ifadelerini ve beden dillerini bu yönde geliştirmiştir. Örneğin, Gian Lorenzo Bernini'nin heykellerinde olduğu gibi, figürlerin yüz ifadeleri ve beden dilleri, duygusal bir yoğunlukla yüklüdür ve bu da izleyiciyi derin bir duygusal deneyime sürüklemektedir. Barok dönemi, çizgiyi daha duygusal, etkileyici ve dinamik bir forma dönüştürerek, sanat tarihindeki yerini kalıcı bir şekilde sağlamlaştırmıştır.

4.7. Modernizmin Çizgisi: 1700-1989

4.7.1. Modernizmin Yükselişi 18. ve 19. Yüzyıl

Günümüz dünyasını oluşturan birçok şeyin yeşerdiği ve köklendiği yüzyıl olarak 18. ve 19. yüzyıl, çizginin arkeolojisinde çok önemli bir yere sahiptir. Bu çağdan itibaren çizginin şekillenmesinde insan aklının, bilimin, politikanın, ekonominin, felsefenin daha baskın biçimde etkin olduğu gözlemlenmektedir. Bu nedenle devrimler çağı olarak niteleyebileceğimiz bu zaman aralığında yaşanan değişimleri ana hatları ile irdelemenin çizginin dönüşümünü anlamak için oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Akıl,

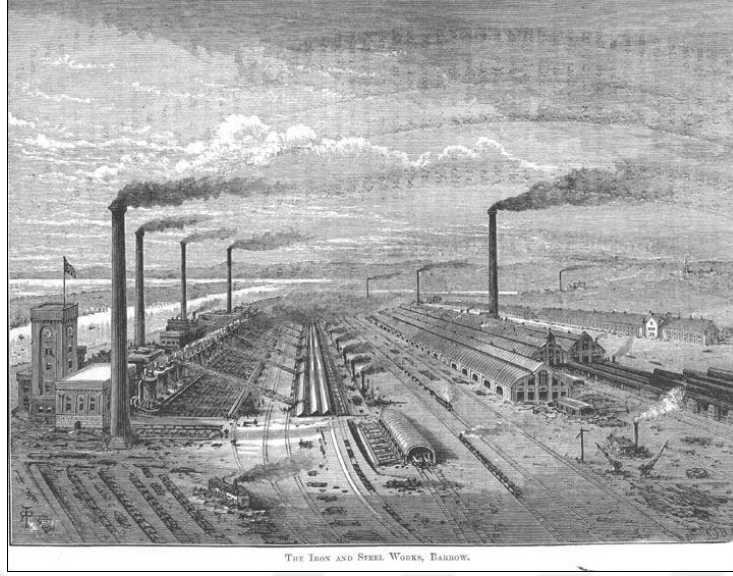
mantık temelli bir düşünce sistematığına sahip rasyonalizm, bu çağın şekillenmesinde temel paradigmaları yaratmıştır. Söz konusu paradigmlar ise aydınlanmanın esas gerekçesi olarak kabul edilebilir. Sanayi Devrimi, Amerikan Devrimi ve Fransız Devrimi hem toplumların yapısını hem de sanatın bu yapılarla kurduğu ilişkileri derinden etkileyerek, modernizmin temellerini atmıştır, denilebilir.

Sanayi Devrimi (1760-1840), buhar makinesinin icadıyla başlamış olup beraberinde el emeğinin yerini makinelerin alması sonucunu doğurmuştur (Jensen, 1993:62). Sanayi Devrimi İngiltere’de başlayarak dünyanın ekonomik yapısını tamamen dönüştürmüştür. El emeği ve tarıma dayalı üretim biçimlerinden, makineleşmeye dayalı seri üretime geçilmesi, şehirlerin büyümesine, işçi sınıfının oluşmasına ve toplumsal yapının değişmesine yol açmıştır. Bu devrim, insanların doğaya ve çevreye bakış açılarını da dönüştürmüştür. Tarihsel açıdan çok sayıda köklü değişikliği de beraberinde getiren Sanayi Devrimi, insanlık tarihinde bir adım daha ileri gitmeyi ifade etmektedir. Dolayısıyla Sanayi Devrimi’ni bir bakıma yeni bir medeniyetin yapılanması olarak ifade etmek mümkündür (Adıgüzel vd. 2011).

Bu yeni dünyada sanat, bir yandan bu dönüşümlere tanıklık ederken, bir yandan da toplumun yeni sınıflarını ve ekonomik yapısını anlamlandırmak için yeni ifade biçimleri geliştirmek zorunda kalmıştır. Modern dönemlerde ortaya çıkan yeni toplum yapısının dünya tarihinin diğer topluluk yapılarından kopuş sürecini olgunlaştıran makineleşmenin köklü bir şekilde hayat tarzımızı ve hatta düşüncelerimizi değiştirdiğini düşünmek mümkündür. Tutumlar, inançlar ve hakiki insan yapısını ifade eden gelenekler, mekanikleşme sürecinden sonra değerlerini kaybettiler (Gezgin, 1997:119); böylelikle modern-sanayi toplumunun temelleri atılmış oldu. Buna göre modern-sanayi toplumunu; ekonomik bakımdan ilerlemiş bir işbölümü ve uzmanlaşma (Kıray, 1964:14), fabrikalaşma (Miller&Form, 1964:45), sermayenin daha geniş örgütlenme birimlerinde toplandığı, ücretli işgücünün yaygınlaştığı, el işine dayalı üretimin aşıldığı (Kıray, 1999:338), bilimsel bilgi ve yüksek düzeyde enerji kullanımına bağlı olarak üretim verimliliğinin arttığı (Gino 1981:116), bir toplum olarak belirlemek mümkündür (Güzel, 2005: 191).

Bu süreçte, sanatın üretimi ve tüketimi de radikal bir biçimde değişmiştir. Mekanik üretim, sanatçıların emek ve el işçiliğiyle ürettiği eserlerin statüsünü sorgularken, aynı zamanda sanatın seri üretimi fikrini de doğurmuştur. Bu yeni gerçeklik, özellikle sonraki

yüzyıllarda sanatın hem bir meta hem de toplumsal bir yorum aracı olarak konumlanmasının temellerini atmıştır. İngiltere’de başlayan Sanayi Devriminin bu dönüşümlerin eşiğinde bilimde ve teknikteki gelişmeler ışığında günümüz dünyasının temellerini atmaya başladığı söylenebilir. Kısa sürede Avrupa ve Amerika’yı etkisi altına almıştır. Neredeyse 10 bin yıldır yeryüzünde hâkim olan tarım toplumları artık yepyeni bir dünyanın şekillendirdiği sancılı bir sürece dahil olmuştur. Eli toprağa değen insanın ürettiği estetik anlayış ise yerini makineleşen, sanayileşen kentleşen bir dünyanın yaratacağı yeni estetik anlayışlara bırakmaya “zorlanmıştır”. Kentlerin hızla büyümeye başlaması nüfus yoğunluğunun artmasına ve yeni toplumsal sınıfların doğmasına neden olmuştur. Sanayi devriminden önce güneşin hareketlerine göre planlanan günlük yaşam yerini saatlerle, dakikalar ve hatta saniyelerle bölünen ve planlanan bir yaşam anlayışına bırakmıştır. Artık homo sapiensin zihni bambaşka bir uyarıcı bombardımanı altında yeni düşünüş biçimleri yeni yaratıcılık modelleri üretmek zorunda kalacaktır. Gelişen teknik ise sanatsal uygulamalarda varlığını her geçen zamanda daha fazla hissettirecektir. Bu yeni ekonomik düzenin temelinde, kapitalist üretim modeli yatmaktadır. Özel mülkiyetin kutsandığı, sermaye birikiminin ön plana çıktığı ve piyasa ekonomisinin şekillendirdiği bu yapı, 18. yüzyılın sonunda modern ekonomik düşüncenin temellerini atmıştır. Adam Smith gibi düşünürlerin ortaya attığı liberal ekonomi teorileri, bireyin ekonomik faaliyetlerini özgürce gerçekleştirebilmesi gerektiğini savunarak, piyasa ekonomisinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Görünmez el teorisi gibi piyasanın kendi kendini düzenleyebileceği ve devletin bu süreçlere müdahale etmemesi gerektiği fikrini temel alan düşünceler özellikle sonraki yüzyıllarda oldukça etkili olmuştur. Bu düşünceler, modern kapitalizmin temel felsefesini oluşturmuş ve sanayileşen dünyada ekonomi ile birey arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaya başlamıştır.



Görsel 4.10. Barrow Hematite Çelik Sanayi, 1870'ler.

1776'da yaşanan Amerikan devriminden sonra Amerikalılar doğal olarak öncelikle kendi refahlarıyla ilgilendiler, fakat eylemlerinin ve başarılarının daha geniş anlamda, dünyanın geri kalanıyla doğrudan ilgili olduğuna da ikna olmuşlardı. Bağımsızlığını ilan ettiği 1776'dan İspanya'yı yenilgiye uğratarak dünya çapında bir güç olduğunu ispatladığı 1898'e kadar geçen dönem, ABD tarihinin en uzun yüzyılıdır. Birbirini izleyen ekonomik, siyasi ve askeri başarıları; Yeni Dünya'da farklı bir idari yapılanmanın kuruluşunu ve bir sonraki asra damgasını vuracak küresel hâkimiyetin ipuçlarını içerir (Birecikli, 2011: 82) Amerikan Devrimi özellikle 20. yüzyılda dünyanın şekillenmesinde önemli bir aktör olan Amerika Birleşik Devletleri'nin bağımsız bir devlet olarak ortaya çıkışını sağlayan oldukça önemli bir olaydır. Büyük dünya savaşlarındaki rolü ve bilhassa 2. Dünya Savaşı'ndan sonra sanat alanında yeni bir merkez olma vasfıyla Amerika, varlığını bu devrime borçludur.

Fransız Devrimi (1789-1799), toplumsal değişimlerin ortaya çıkışında önemli kırılma noktalarından biri olarak görülmektedir. Antik Yunan'da şekillenen demokrasi, bireysel haklar ve politik katılım kavramları, 18. yüzyıl devrimlerinde modern devletlerin yapı taşlarına dönüşmüştür. Fransız Devrimi, bu kavramları siyasi söylemlerin merkezine yerleştirmiş ve mutlak monarşi gibi köklü sistemleri yerle bir ederek, halkın iradesine dayalı yönetim biçimlerinin temelini atmıştır. Modern devlet sistemleri, bu devrimlerin ardından şekillenmeye başlamıştır. Mutlak monarşilerin çöküşü, yerini anayasal yönetimlere, temsilî demokrasilere ve hukukun üstünlüğü ilkesine dayalı devletlere

bırakmıştır. Bu süreçte devletin rolü, bireylerin haklarını güvence altına almak ve özgürlük alanlarını genişletmek olarak yeniden tanımlanmıştır. Devrimin “eşitlik, özgürlük, kardeşlik” sloganı sonraki süreçte ideolojilerin şekillenmesine doğrudan etki etmiştir. Bu üç kavrama yüklenen farklı anlamlar, liberalizmin, muhafazakarlığın, sosyalizmin pratiklerinde ve çeşitli varyasyonlarında farklı biçimlere dönüşürken birey-devlet ilişkisinin de çerçevesini çizmiştir (Yıldırım, 2019:253). Fransız Devrimi, modern devletin halkın iradesine dayanan bir yapı olması gerektiğini savunmuş ve bu fikirler kısa sürede dünya çapında yaygınlaşmıştır. Bu gelişim, modern dünyada sivil haklar, eşitlikçi yönetim biçimleri ve sosyal adalet gibi kavramların temellerini atarak, toplumsal düzeni radikal biçimde değiştirmiştir.

“Fransız Devrimi, Batı Avrupa tarihinin seyrini değiştiren politik bir restorasyon hareketidir. Bu hareketin başlamasına yol açan temel dinamikler; her ne kadar toplumsal eşitsizlikler, sınıfsal çatışmalar ve mutlak monarşinin jakobenizme varan uygulamaları ise de aslında bu devrimin nihayetinde soylular ile yeni yükselen burjuvalar arasındaki bir yetki ve çıkar çatışması olduğu bilinmektedir. Ancak, devrime yol açan nedenler kadar, devrimin doğurduğu sonuçlar da önemlidir. Nitekim yeniçağda siyasal düzenleri alaşağı edecek felsefi ve ideolojik yaklaşımlar, devrimle dünyaya yayılmıştır. Bunun neticesinde dünyada o güne kadar hüküm süren; feodal yapılar, mutlak monarşiler ve teokratik düzenler miadını doldurarak tarihten silinmeye ve yerlerini; cumhuriyet ve parlamenter sisteme bırakmaya başlamıştır. Dolayısıyla Devrime, sadece Fransız tarihine ait bir olay olarak değil, getirdiği sonuçlarla bütün toplumları etkilemiş olan evrensel bir olgu olarak bakmak gerekir.” (Duman, 2008:116).

18 ve 19. yüzyıl, modern dünyanın temellerinin atıldığı, politik, ekonomik ve toplumsal yapılarla birlikte sanatın da yeniden tanımlandığı bir çağdır. Bu dönemde yaşanan değişimler, o güne kadar bilinen ve uygulanan birçok yaşam pratiğinin yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. Bu dönemde sanat, toplumsal bir sistem olarak kurumsallaşmış, modernleşen, sanayileşen ve kentleşen dünyanın bir parçası haline gelmiştir. Bu zaman aralığının içerikleri, insan zihninin dünyayı algılama biçimini köklü bir şekilde değiştirmiştir. İnsan zihni, bu devrimler karşısında bilindik normlar ve alışkanlıklardan koparak yeni bir bilinç düzeyine doğru evrilmek zorunda kalmıştır. Bu süreç, zihinsel ve bilişsel açıdan devrimci bir kopuş anlamına gelirken, aynı zamanda insanın anlam dünyasının yeniden inşa edilmesine de zemin hazırlamıştır. İnsanın düşünsel dünyası, bu dönüşüm karşısında bir yandan direnç gösterirken, diğer yandan da yeni gerçekliklerle yüzleşmek zorunda kalmış bu yeni gerçeklik, insanın ontolojik ve epistemolojik deneyimlerinde de radikal bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönemde insan zihni, rasyonalizm ve aydınlanma felsefesi ile yeni bir bilinç biçimine evrilmeye başlamıştır. Akıl ve mantığın yüceltilmesi, insanın kendi varoluşunu ve çevresini anlamlandırma biçiminde devrimsel bir değişime neden olmuştur. Ancak bu yeni

akılcılık, insan zihninin doğayla kurduğu kadim, sezgisel ve mistik bağları zayıflatmıştır. Akıl, doğanın gizemlerini çözmeye ve onu mantıksal bir sistem içine oturtmaya çalışırken, insanın dünya ile kurduğu duygusal ve sezgisel ilişkiyi yeniden inşa etmeye başlamıştır. Esasında bu durum, binlerce yıllık yeryüzü deneyiminin ardından, zihinsel bir yabancılaşmanın başlangıcı olarak tanımlanabilir. İnsan, artık doğanın bir parçası olmaktan ziyade, onu anlamlandıran, analiz eden ve kontrol etmeye çalışan bir varlık haline gelmiştir. İnsan, makineleşen ve mekanikleşen bir dünyada, doğayla kurduğu organik bağı yitirirken, zihinsel dünyasında da parçalanma ve ayrışma yaşamaya başlamıştır.

Bu zihinsel dönüşümün, aynı zamanda insanın bilişsel yapılarında da değişimlere yol açtığı söylenebilir. Endüstriyel üretim, insanın çalışma biçimini değiştirirken, zihinsel odaklanma ve dikkat süreçlerini de yeniden şekillendirmiştir. Daha önceki yüzyıllarda insanın dikkatini yönlendiren unsurlar doğa, tarım ve el emeği gibi organik süreçlerken, sanayi devrimi ile birlikte makineleşmiş üretim süreçleri, insanın zihnini mekanik yaklaşımlara zorlamaya başlamıştır. Her ne kadar sancılı bir süreç gibi algılsa da bu durum, insan zihninin bilişsel olarak kendi doğasına karşı bir direnç geliştirmesine neden olmuştur. Tam bu noktada kendi varoluş zeminini yeniden tanımlayan sanat, yeni ifade biçimleri ile ortaya çıkmış bireysel yaratıcılığını ve özgürlüğünü korumaya çalışan insanın bu yenedünyadaki en önemli sığınağı haline gelmiştir.

Tüm bunlarla eş zamanlı olarak, Fransız Devrimi'nin getirdiği yeni politik kavramların da insan zihninde yeni bir özgürlük arzusunu tetiklediği görülmektedir. Ancak bu özgürlük arayışı, aynı zamanda büyük bir bilişsel ikilem yaratmıştır. İnsan, bir yandan devrimlerin getirdiği özgürlük ve eşitlik fikrini benimserken, diğer yandan bu özgürlüğün sınırlarını ve sorumluluklarını da anlamaya çalışmıştır. Bireysel özgürlüğün yeniden keşfinin, insanın kendi varoluşunu ve toplum içindeki yerini sorgulamasına yol açtığı söylenebilir. Sonraki yüzyıllarda hatta günümüze kadar bireyin özgürlük arayışı, bu özgürlüğün sınırları ve bu sınırların yarattığı gerilimler, sanatın temel meselelerinden biri haline gelecektir. Özellikle 19. yüzyıl boyunca sanatçılar, kümülatif bilginin ve yeni dünyanın getirdiği yeni değerleri benimsemeye çalışırken, diğer yandan bu yeni değerlerin yarattığı belirsizlikler ve kaygılarla mücadele etmeye çalışmışlardır. Bu mücadelelerinde en önemli yardımcıları çizginin ifade gücü olmuştur, denilebilir.

Modern sanatın doğuşu, bu zihinsel dönüşümlerin ve çatışmaların bir yansıması olarak görülebilir. Modern sanat, insan zihnindeki bu yeni bilinç düzeyini ve bilişsel çelişkileri ifade etmek için yeni yollar aramak zorunda kalmıştır. Geleneksel sanat formlarının ve estetik değerlerin, artık bu yenedünyayı anlamlandırmakta yetersiz kaldığı anlaşıldığında sanat alanında da devrimlerin başladığı görülmektedir. Sanatçılar, insan zihninin bu yeni bilişsel yapısını anlamak ve yansıtmak için, geleneksel estetik normlardan uzaklaşarak daha özgün ve bireysel ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Modernlik en geniş anlamıyla, kendisini tarihsel olarak öne sürdüğü şekliyle, kapitalist uygarlığın nesneleşmiş, toplumsal olarak ölçülebilir zamanına (makineleşmenin getirisi olan yeni algıda zaman) ve kişisel, öznel, imgesel süreye, yani "benlik" in açılmasıyla yaratılan özel zamana (anlık duyum) karşılık gelen değerler kümesi arasındaki uzlaşmaz karşıtlıkta yansımasını bulur (Calinescu, 2011: 15; Tokdil, 2018: 180). Bu süreçte insan zihninin, toplumsal bilinç düzeyinde de dönüşümler yaşadığı görülmektedir. Devrimlerin getirdiği büyük yıkımlar ve yeniden inşalar, toplumsal bellekte derin izler bırakmıştır. Yeni yönetim biçimleri, yeni ekonomik modeller ve yeni sosyal normlar, toplumların da bilinç düzeyinde köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Bu sürecin, bireysel ve kolektif bellek arasındaki ilişkiyi de dönüştürdüğü söylenebilir. Artık birey hem kendi deneyimlerinden hem de toplumun kolektif belleğinden beslenerek kendi zihinsel yapısını inşa etmek zorunda kalmıştır.

Sanayi Devrimi'nin getirdiği değişimler, 18. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyıl boyunca gelişerek devam eden bu süreç, sanatın toplumsal ve ekonomik yapılarla iç içe geçen bir sisteme dönüşmesini sağlamıştır. Modern toplumların inşa sürecinde modern sanatın kurumları da bir bir ortaya çıkmaya başlamıştır. Fransız Devrimi'nin en büyük etkisi, sanatın sadece elit bir azınlığa hitap eden bir araç olmaktan çıkıp, halkın bir ifade biçimi haline gelmesidir. Bu dönemde, sanat eserleri kilise ya da saraylar yerine halkın erişebileceği alanlara taşınmış, sanatın toplumsallaşma süreci başlamıştır. 18. yüzyılda sanatın kamusal alanlara taşınması, modern sanat kurumlarının doğuşunun habercisi olarak görülebilir. Capitol Müzesi'nin 1734 yılında kurulması modern müzecilik geleneklerinin başlaması açısından oldukça önemlidir. Ayrıca Dünyanın ilk çağdaş sanat müzesini açma girişiminin Fransa tarihinin en muhafazakâr dönemi sayılan Restorasyon'da gerçekleşmiş olması ironiktir. XVIII. Louis, Fransız Devrimi'nden sonra Louvre'un Grande Galerie'sinde açılan müzeyi kapatmadığı gibi, 1818'de yaşayan

sanatçıların eserlerinin sergilenmesi için Luxembourg Sarayı'nda bir müze olarak açmıştır (İpek, 2020: 992). Modern sanat kurumlarından bir diğeri kökeni salon sergilerine uzanan sanat galeridir. Devrimler öncesine dönüp baktığımızda, 1648 yılında Fransız akademisi, adını sergilendiği yer olan Louvre'un "Grand Salon"undan alan Salon Sergilerine başlamıştır. 17.yüzyıldan beri akademinin kendi üyeleri arasında düzenlenen Salon Sergileri özellikle 19.yüzyılın en önemli sanat merkezi olmuştur (Gürses, 2020: 10). İki aylık sürelerle açık kalan Salon Sergilerinin 1737'de kamuya açılması halkın da bu kültürel deneyime katılabileceği yeni bir dönemin başladığını göstermektedir. Salon Sergileri halk tarafından bedava izlenen bir gösteri halini alır ve çok popüler olur. Bu sergilerin, her yıl birkaç yüz bin kişi tarafından gezildiği bilinmektedir. Elbette bu popülerlikle beraber resimler artık satılmak için yapılmaya başlanır. Salon Sergileri bir sanatçı için alıcı bulmanın neredeyse garantisi; genç sanatçılar için kendini tanıtmının yegâne ortamı olmuştur. Bakılmak için yapılanlar yani "sanat için sanat" olanlar tasfiye olur (Gürses, 2020: 10). Galerilerin artması ve piyasaya egemen olması, 1880 yılında Salon Sergilerinin son bulmasına neden olmuştur (Baudelaire, 2014: 69). Bu süreç sanat eleştirisinde kurumsallaşmaya başlamasına neden olmuştur. Denis Diderot'nun Salon Sergilerini eleştirel olarak inceleyip kaleme aldığı yazıları, sergilerin kamusal olarak algılanışını sağlamıştır (Gürses, 2020: 11).

Müzeler, sanat eserlerinin sergilendiği ve korunduğu yerler olmanın ötesinde, sanatın kamusal bir deneyim haline geldiği mekânlar haline gelmiştir. Bu süreçte, sanat özellikle toplumsal bir iletişim aracı olarak da işlev kazanmaya başlamıştır. Bugünkü anlamına çok yakın şekilde sanat akademilerinin doğuşu yine bu zaman aralığında meydana gelmiştir. 1648'de kurulan Académie Royale, devrimle birlikte güzel sanatlar alanındaki yerinin ve yetkilerinin pek çoğunu Institut de France'a devreder. Bu sırada, demokrasinin geleneklerine göre düzenlenen Institut bünyesindeki güzel sanatlar okulu da "École spéciale des beaux-arts" adı altında resmiyet kazanır (Boime, 1971'den akt, Dilmaç vd., 2010: 72). Bu Modern Akademik sanat eğitiminin başlangıcı sayılabilir. Akademizm ve Neo- Klasizm ilkeleri çerçevesinde eğitim verilen okulda, desen, perspektif ve anatomi dersleri dışında bir de tarih dersi vardır. 1863 yılından itibaren ise edebiyat, sanat tarihi ve genel tarih dersleri de eklenmiştir (Gören'1996'den akt, Dilmaç vd., 2010: 71). Sanat tarihinin de kurumsallaşması bu dönemde olmuştur.

Çağların sanatları, içine doğdukları coğrafyada yaşayan toplumun bilgi birikiminden, etkinliklerinden ve kültüründen etkilenir. “Dolayısıyla her sanat yapıtı kendi çağının çocuğudur” (Baynes, 1981: 30). 18. yüzyılın çocuğu olan Neoklasisizm, bu genellemeye uymuyor gibi görünmektedir. Neoklasik sanatçılar bu dönemde genellikle yaşamla bağlantısız üretimler yapmışlardır. Sanayi Devrimi’nin etkisiyle fabrikaların bacaları her yerde yükselirken, proleterya ve burjuvazi gibi yeni toplumsal sınıflar şekillenirken, Neoklasik sanatçılar bu değişimlerle ilgilenmemiştir. Onlar hâlâ Sokrates felsefesi, Antik Yunan ve Rönesans’a odaklanmış, resimlerinde uyum, zarafet ve güzellik gibi kavramları ön planda tutmuşlardır. Ele aldıkları konular genellikle mitoloji, aristokrasi, tarih ya da dinle sınırlı kalmıştır. Oysa hayat ile sanat arasında doğrudan ve aracısız bir bağlantı olduğu düşünülürse, bu durum birçok genç sanatçı için kabul edilemez olarak algılanmıştır. Elbette kendilerince geçerli sebeplerinden bahsetmek mümkündür. Neoklasisizm, sadece küçük bir sanatçı gurubunun dahil olduğu tüm bu değişim fırtınasından uzak, hatta eskiye özlem duyan yeniden klasik çizgi ile sanat eserleri üreten sanatçıların oluşturduğu bir sanat akımıdır. Neoklasizimin doğduğu zemin ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde sanat ortamının geç barok dönemi ile rokoko denilen üslubun sanatın klasik çizgisinden uzak ve yoğun bir üretim dili olduğu ve özellikle akademinin bu üsluba karşı itirazları ile doğduğu akademi üyesi sanatçıların ise aslında devrimlerin karşısında politik tavır takındıkları görülecektir. Rokoko, daha yumuşak, eğlenceli ve dekoratif bir çizgi anlayışına sahiptir. Ancak bu iki zıt akımın bir arada bulunması, 18. yüzyılın sanatta çeşitlilik ve zenginlik açısından ne denli önemli bir dönem olduğunu göstermektedir. Rokoko’nun kıvrımlı, serbest ve daha hafif çizgileri ile Neoklasisizm’in katı, düzenli çizgileri arasındaki bu karşıtlık, sanat dünyasında rasyonalizmin nasıl farklı biçimlerde yansıma bulduğunu anlamamıza olanak sağlamaktadır. Neoklasik dönem, Rönesans, Maniyerizm, Maniyerizm Barok arasındaki ilişki gibi, diğer dönemlerde de görülen, kendinden önceki düşünce yapısına karşı çıkan ya da ondan ayrılan bir versiyon olarak var olmuştur (Güngör, 2021: 1278). Bir yerde yeni dünya düzeninin üzerine inşa edildiği Aydınlanma felsefesi, sanatçıları geçmişin büyük medeniyetlerine, özellikle Antik Yunan ve Roma’ya geri dönmeye teşvik etmiş, bu medeniyetlerin sanat anlayışını yeniden canlandırma çabasını doğurmuştur, denilebilir. Neoklasik estetik olarak beliren oluşumda, Yunan sanatının kimliğini içeren ideal güzellik anlayışının sınırlarını çizen çizgisel yapı kapalı form ve denge ilkeleri

temelinden ilerlemiştir. Biçimde sadeliği, anlatımda mükemmelliği hedeflemişlerdir. Resimlerde kurgulanan mekânlar dekor etkisi yaratan yapıyla idealleştirilmiş teatral görünümünün etkisini artıran öge konumunda kullanılmıştır (Şentürk, 2012: 169). Duyumsallığa karşı duran yapısı, estetik değer problemi ya da beğeni sorunu olmamakta, sanatta içtenlik ve yalınlık arama sonucu ortaya dökülen bir ahlak sorunundan ileri gelmektedir. Sade, belirgin, komplike olmayan çizgisellik, düzgünlük ve disiplin, uyumluluk ve rahatlık gibi bir beğeni anlayışının erkliği altında vücut bulmuştur (Hauser, 2006:119). İlham kaynakları edebi ve tarihi olaylar olurken, kahramanlar, savaşlar, asalet, gurur, onur gibi insanı yücelten olgular eserlerin konuları arasında olmuştur. Kahramanlığın özellikle bir sembol olarak kullanılmasında Fransız devriminin büyük rolü bulunmaktadır (Güngör, 2021: 1279). Jacques-Louis David, bu yeni sanat anlayışının öncü figürlerinden biri olarak, çizgiyi daha disiplinli ve rasyonel bir estetikle bütünleştiren eserler ortaya koymuştur. David'in eserlerinde görülen keskin, belirgin ve matematiksel düzende kullanılan çizgiler, Neoklasik sanatın zihinsel arka planının bir yansımasıdır.



Görsel 4.11. Jacques-Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini, T.Ü.Y.B., 330×425 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Sanatta asıl büyük devrimlerin fitilini Romantizm ateşlemiştir. 18. yüzyılın sonunda, modern sanatın mekânları ve sanat piyasası oluşmaya başlamış, sergiler üzerine yazılar ile birlikte sanat eleştirmenleri ve sanat yazarları sahneye çıkmıştır. Bu dönemde Sanat Akademisi'nin yeniden yapılandırılması ile sanat tarihi de profesyonelleşmiş ve

yaygınlaşmıştır. Sanatçılar, artık sadece sipariş üzerine çalışan bireyler olmaktan çıkmış, sergi açan ve eserlerini halkla paylaşan figürler haline gelmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda, sanatın bireysel, özgün ve özgür bir yapıya büründüğü söylenebilir. Bu durum, yaratıcı hayal gücünü bütün sanatların motoru ilan eden edebiyatçılar ve felsefeciler tarafından başlatılmış ve yaygınlaştırılmıştır. “Aydınlanmanın rasyonalizmine şiddetle karşı çıkan Schelling, Fichte, Tieck ve Schlegel gibi düşünürlerin fikirlerinin ressamalara da sıçraması zaten sadece bir an meselesiydi (...) Schlegel, dünyanın bir matematik problemi olmadığını, salt akılla kavranması mümkün olmayan bir sürü sır ve gizemle dolu olduğunu söylüyordu” (Tokdil, 2018: 182). Bu atmosferde, asi, muhalif ve itirazlı olan genç sanatçılar ortaya çıkmaya başlamış, hayat ve sanatta bireysellik ve özgürlük taleplerini dile getirmişlerdir. Bu sanatçılar, toplumsal, politik ya da özel hayatlarına dair meseleler üzerinde düşünmeyi ve çizgiyi bu düşüncelerinin aracı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Romantizmden önceki sanatçılar, dışarıdan aldıkları bir konuyu resmedip yalnızca tasarım ve form açısından bir yorum getirebilirken, Romantizm ile birlikte sanat ve sanatçının tanımı köklü bir değişim geçirmiştir. Sanat, bu dönemde özgür, özgün, bireysel, kavramsal ve duygusal olarak tanımlanabilir hale gelmiştir. Baudelaire'e göre romantizm, sanatçının hissetme biçiminde gizliydi. Modern sanatla Romantizm bir ve aynı şey demektir. Özünde ise içtenlik, tinsellik ve sonsuza duyulan özlem vardı. Renk en önemli ifade aracıydı (Baudelaire, 2007: 96-113; Yılmaz, 2013: 31; Tokdil, 2018: 181). Modern sanatın en güçlü köklerinden biri olarak tanımlanabilecek Romantizm ve bu akıma bağlı sanatçılar, sanayileşmeye, yeni toplumsal sınıfların getirdiği eşitsizliğe, eski siyasi düzene, Aydınlanma ve rasyonalizmin yarattığı düzen karşıtı ruh haline ve her türlü nesnellik ve küreselleşmeye karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda, romantik sanatçıların tam anlamıyla birey olarak hareket ettikleri ve sanatsal pratiklerini bu bireysel tavır doğrultusunda şekillendirdikleri söylenebilir. Matei Calinescu'a göre "Romantizmden bahsetmek modern sanattan bahsetmektir, yani, içtenlikten, ruhsallıktan, renkten, sanatların olası her yolla ifade ettiği o sonsuza yönelme hevesinden bahsetmektir" (Calinescu, 2011: 52). Baudelaire'e göre ise, "Romantizm sadece güzelliğin en son ve en çağdaş biçimi değildir, aynı zamanda o geçmişte yapılan her şeyden tözsel olarak farklıdır. (...) geçmişin sanatçıları için yasaklanan ve bilinmeyen şey, modern sanatçı için etkin bir meditasyon konusu olacaktır" (Calinescu, 2011'den akt. Tokdil, 2018: 181). Romantik sanatçılar, toplumsal gerçekliklere duyarlı, bireyin ruhsal

durumunu ve özgürlüğünü ön planda tutan bir estetik anlayış geliştirmişlerdir. Sanat, artık bireysel varoluşun, özgürlüğün ve duygusal deneyimlerin güçlü bir yansıması olarak görülmektedir. Bu nedenle Romantizm, modern sanatta kişisel ifade ve duygusal derinliğin öne çıktığı bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Romantizmde, doğanın ve içsel deneyimin önemi büyük yer tutmaktadır. Romantik sanatçılar için doğa, insanın ruhsal durumunu yansıtan ve özgürlüğünü keşfettiği bir alan olarak görülmektedir. Özellikle Caspar David Friedrich gibi sanatçılar, insanın doğa karşısındaki küçüklüğünü ve bu sonsuzluk karşısında yaşadığı derin ruhsal deneyimi resmetmişlerdir. Bu eserlerde, doğa, bazen insanın içinde yaşadığı yabancılaşmayı, bazen de onun özgürlük arayışını ifade eden bir metafor haline gelmiştir.



Görsel 4.12. Caspar David Friedrich, Buzda Gemi Enkazı, T.Ü.Y.B. 96,7×126,9 cm, 1824, Hamburg.

William Blake gibi isimler, bu dönemde hem şiir hem de resim aracılığıyla, sanatı kişisel bir direniş ve eleştiri aracı olarak kullanmış, toplumsal düzeni, dini kurumları ve geleneksel değerleri eleştirmişlerdir. J. M. W. Turner doğa manzaralarında ve fırtınalı deniz sahnelerinde, bireyin doğayla olan duygusal etkileşimini, rasyonel bir betimlemenin ötesine geçerek yoğun bir duygu dünyasıyla ifade etmiştir. Francisco Goya, klasik Neoklasisizm normlarını aşarak bireysel ifadenin ve duygusal yoğunluğun önemini vurgulayan eserler yaratmıştır. Onun sanatı, Romantizmin karanlık ve içsel yönlerini büyük bir cesaretle ortaya koymaktadır. Özellikle "3 Mayıs 1808" adlı eseri, Romantizm'in toplumsal eleştiriye ve bireysel trajediyi nasıl güçlü bir şekilde sanata yansıttığının çarpıcı bir örneğidir. Bu eserde Goya, Napolyon'un İspanya'yı işgali

sırasında halkın uğradığı zulmü betimleyerek hem bireysel acıyı hem de toplumsal adaletsizliği ifade etmektedir. Işık ve gölge arasındaki dramatik kontrast, çaresizliği ve trajediyi güçlü bir şekilde yansıtarak, izleyiciye derin bir duygusal etki bırakır. Goya'nın "Kara Resimler" serisi de Romantizm'in insan ruhunun karanlık ve irrasyonel yanlarına olan ilgisini gözler önüne sermektedir. Bu eserlerde Goya, insanın en derin korkularını, kâbuslarını ve toplumsal çöküşe dair imgeleri kullanarak, Romantizmin rasyonalite karşıtı tutumunu ve bireysel ruhun karmaşıklığını vurgulamaktadır.



Görsel 4.13. Francisco Goya, San Isidro Hac Yolculuğu, Duvar Resmi, 140x438, 1819-1823, Madrid.

Onun eserlerinde görülen sosyal eleştiri, korku, acı ve insan ruhunun karanlık yanları, Romantizm akımının özünü oluşturan unsurların en güçlü yansımalarındandır. Goya, geleneği parçalayarak, iç dünyasının görüntülerini tuval üzerine aktarma özgürlüğünü kazanan ilk sanatçılardandır (Gombrich, 1986: 385). Danto şöyle der, sanatçıların artık gerçekliği taklit kaygısı değil, gerçekliğin içlerinde uyandırdığı duygulara nesnel bir anlatım sağlama kaygısıdır (Danto, 2010: 92). İşte Romantizmin içinden doğan bu fikir 19. yüzyılda yeni bir sanat akımını da beraberinde getirecektir.

Realizm akımı, 19. yüzyılın ortalarında, sanayi devriminin ve toplumda köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemde ortaya çıkarak, sanat ile hayat arasındaki güçlü bağı en açık şekilde ifade etmeye çalışan bir sanat akımı olarak belirmiştir. Realizm, Romantizmin bireysel ve duygusal derinliğine karşı bir tepki olarak doğmuş; idealize edilmiş, mistik ya da mitolojik temaların yerine, günlük yaşamın gerçekliğini ve sıradan insanların deneyimlerini merkezine almıştır. Bu dönemde yaşanan toplumsal değişimler, özellikle Sanayi Devrimi ve bu devrimin getirdiği kentleşme, sınıfsal ayrışma ve proletaryanın yükselişi, Realist sanatçıların toplumsal yapıya dair güçlü bir eleştiri geliştirmelerine zemin hazırlamıştır.

Realizm, emekçi sınıfın sanat hareketi olarak başlar. Bu akımın ilk ustası halktan gelme bir insan olan ve burjuvalara hiç saygı duymayan Courbet'dir (Hauser, 2006: 264). Gustave Courbet gibi sanatçılar, sanatın bireysel ifade ve estetik arayıştan daha fazlası olduğunu ve toplumun içinde bulunduğu gerçeklikleri görünür kılması gerektiğini savunmuşlardır. Courbet'nin "Taş Kırıcılar" adlı eseri, Realizm akımının en ikonik örneklerinden biri olarak, gündelik işçilerin zorlu yaşam koşullarını olduğu gibi resmetmektedir. Bu eser, çizgiyi aristokratik ve idealize edilmiş temalardan uzaklaştırarak, toplumsal gerçekliğin bir aynası haline getirmeyi amaçlamaktadır (Resim,4.14.).



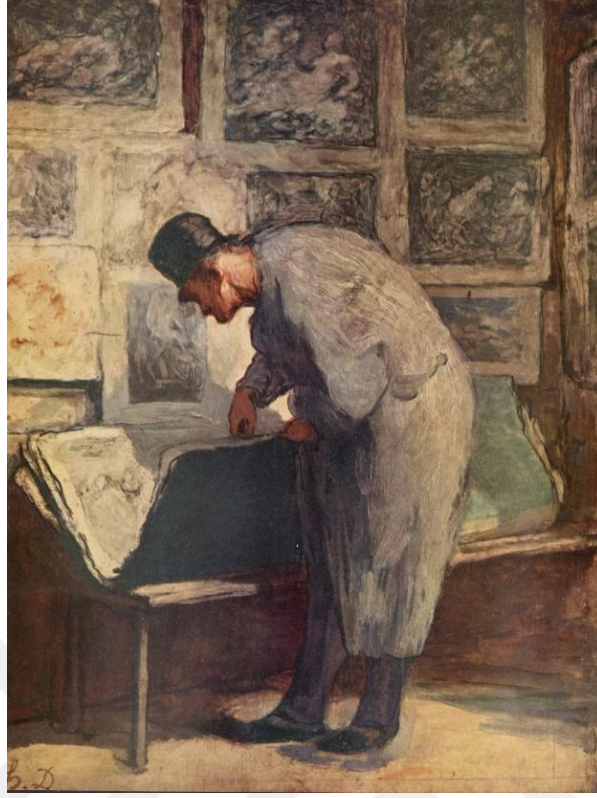
Görsel 4.14. Gustave Courbet, Taş Kırıcılar, T.Ü.Y.B., 1,5×2,6 m, 1849, Dresden.

Sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan kentleşme, yeni toplumsal sınıfların doğmasına ve var olan sınıflar arasındaki eşitsizliklerin daha da belirgin hale gelmesine neden olmuştur. Realizm, toplumsal eşitsizlikleri ve adâletsizlikleri eleştiren bir akım olarak çizginin yüzyıllardır süren işlevini politik zemine taşıyan önemli bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Jean-François Millet gibi sanatçılar, köylülerin ve emekçilerin zor yaşam koşullarını resimlerinde ele alarak, toplumsal yapının görünmeyen ya da göz ardı edilen yüzünü izleyiciye sunmuşlardır. Millet'nin "Angelus" ve "Başak toplayanlar" gibi eserleri, emek ve direniş temalarını işlerken, bu insanların hayatlarını onurlu ve hakiki bir şekilde yansıtmayı amaçlamaktadır (Resim, 4.15). Millet, fiziksel güçle yapılan işi yüceltir ve köylüyü yeni bir destan kahramanı yapar (Hauser 2006: 246). Realist sanatçılar, bu tür konuları ele alarak, sanatı toplumsal bir bilinç uyandırma aracı olarak kullanmışlardır.



Görsel 4.15. Jean-François Millet, The Angelus, T.Ü.Y.B., 55.5x66 cm, 1857, Paris.

Romantizm, bireysel duyguları ve kişisel deneyimleri yüceltirken, Realizm, toplumun gerçekliğini ve insanın bu gerçeklik içindeki yerini sorgulamaktadır. Sanatçılar, bireylerin yaşadıkları çevre, çalışma koşulları, sınıfsal mücadeleler gibi unsurları estetik idealizasyondan uzak, nesnel bir yaklaşımla ele almışlardır. Bu, sanatın toplumla olan ilişkisini güçlendirmiş ve onu sosyal ve politik bir eleştiri aracı haline getirmiştir. Honoré Daumier gibi sanatçılar, eserlerinde işçi sınıfının, alt tabakaların ve burjuvazinin toplumsal portrelerini çizmiş; onları grotesk ve eleştirel bir perspektifle ele alarak, toplumsal eleştirinin keskin bir dili haline getirmiştir. Daumier'nin çizimleri ve resimleri, döneminin sosyal yapısındaki adaletsizlikleri ve ikiyüzlülükleri gözler önüne sererek, sanatın bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanılabileceğini gösteren çalışmalardır. Bu çalışmaların karikatür alanında büyük etkisi olmuştur. Honoré Daumier, karikatürü ironiyle ve siyasi bir amaçla ele alarak resimde yeni bir anlatım alanı geliştirmiştir (Turani 2004: 506). Realizm, yeryüzündeki eşitsizliklerin birikerek artacağı 20. ve 21. yüzyıllarda, sanatın geliştirdiği politik tavrın kökeni olarak kabul edilebilir.



Görsel 4.16. Honoré Daumier, Resim Koleksiyoneri, 34.1x26 cm, 1860, Filadelfia Sanat Müzesi.

Empresyonizm, 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkarak sanatta devrimsel bir değişimi simgelemiş, estetik ve plastik değerlere dair köklü bir yeniden yapılanma getirmiştir. Empresyonizm ile çizginin tarihinde ilk kez sanatçılar sadece resmin kendisini mesele edinmişlerdir. Bu akım, özellikle fotoğraf makinesinin yaygın kullanımı ve endüstriyel tüp boyaların geliştirilmesi gibi teknolojik yeniliklerin etkisi altında şekillenmiştir. Her akım içinde bulunduğu zaman diliminde o dönemin dinamikleri ile doğrudan ilişki içindedir. Zamanın teknolojisi, düşüncesi, yaşam biçimi, bölgenin siyasi-ekonomik ve politik ikliminin bir parçası olan “insan ve toplum” gibi sanat da bu dinamikler içerisinde oluşmaktadır. Buradan yola çıkarak baktığımızda dönemin teknik gelişmeleri akımı doğrudan etkilemiş, biçim ve içerikte birtakım kırılmalara neden olmuştur (Avcı, 2014). Bu unsurlar, sanatçılara yeni imkân ve ifade biçimleri kazandırmış ve Empresyonizmin doğasında yer alan hızlı gözlemler, anlık izlenimler ve doğanın değişken ışığına dair algıyı sanatın merkezine yerleştirmiştir.

Fotoğraf makinesi kullanımının yaygınlaşması, resim sanatının gerçekliği birebir temsil etme işlevini sorgulamasına neden olmuştur. Fotoğraf, nesnelerin ve sahnelerin doğrudan ve nesnel bir biçimde kaydedilmesini mümkün kılarak, resim sanatı bu

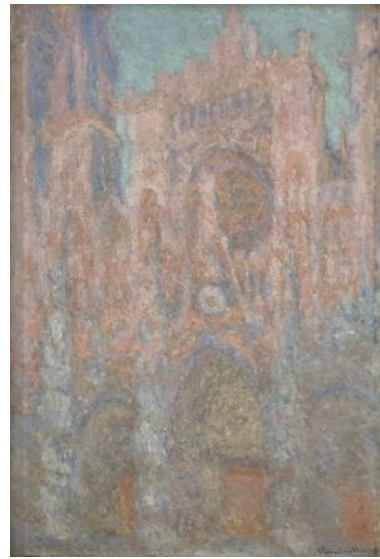
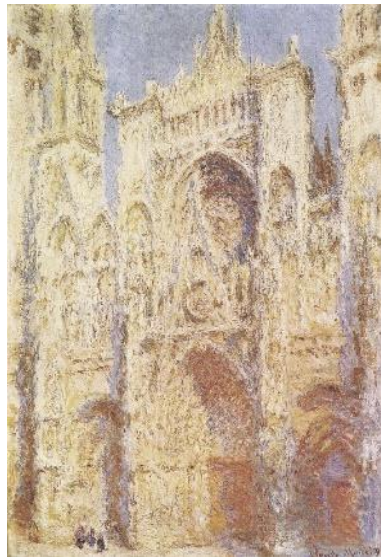
işlevden uzaklaşarak daha subjektif ve öznel bir yorum alanına kaymıştır. Empresyonistler, fotoğrafın detaycı, gerçekçi anlatımı yerine, anlık bir sahnenin duygusal ve geçici etkilerini yansıtmaya yönelmişlerdir. Claude Monet gibi sanatçılar, doğrudan gözlemlerini ve bu gözlemlerin zihinde bıraktığı izlenimleri sanatlarına taşımış, bu sayede gerçeklik algısının yerine çağrışımsal gerçeklik kavramını koymuşlardır (Resim,4.17).



Görsel 4.17. Claude Monet, Gün Doğumu, T.Ü.Y.B., 48x63 cm, 1872, Paris.

Çağrışımsal gerçeklik, sanatçının gördüğü şeyin fiziksel gerçekliğinden çok, o anda hissettiği duyguların ve çağrışımların yansıması olarak tanımlanabilir. Bu yeni yaklaşım, resim sanatında optik bir duyumsama yaratma çabasının ön plana çıkmasına ve sanatçının kendi kişisel algısını ifade etme arzusuna neden olmuştur. Endüstriyel tüp boyaların kullanımı, Empresyonist sanatçılar için bir özgürlük alanı yaratmıştır. Önceden boyaların hazırlanma süreci oldukça zahmetli olup, bu durum sanatçının çalışma ortamını ve hızını sınırlamaktaydı. Ancak, tüp boyaların icadı, sanatçılara doğrudan doğada çalışma olanağı sunmuş, bu sayede ışığın ve havanın değişkenliğini hızlı ve dinamik fırça darbeleriyle yakalama imkânı sağlamıştır. Sanatçılar, doğanın sunduğu anlık değişimleri gözlemleyebilmek ve bu izlenimleri tuval üzerine taşıyabilmek adına hızlı ve enerjik bir teknik geliştirmişlerdir. Bu teknik, Empresyonist resimlerde görülen hızlı fırça darbeleri, katmanlı renk kullanımı ve optik duyumsamalar gibi plastik değerlerin temelini

oluşturmuştur. Özellikle gölge ve ışığın renk üzerindeki etkilerini gözlemleyen Empresyonistler, renklerin sadece siyah-beyaz gölgelerle değil, aksine renklerin yansımaları ve komşu renklerin etkileşimleri yoluyla ifade edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Renk, içinde yaşadığımız dünyanın önemli bir unsurudur. Kültürel ve sosyolojik bakımdan da ayrıca bir öneme haizdir. Renk, mağara resminden bu yana sanatın bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Empresyonizm ve sonrasında renk artık biçimin bir parçası veya onu ifade eden bir araç olmaktan çıkarak kendi başına izi sürülen bir nesneye dönüşmüştür. Yani resmin renkle olan geleneksel ilişkisi bir anlamda sona ermiştir (Genç, 2022: 123). Bu düşünce, klasik resmin sabit kompozisyonlarından ve belirli ışık kaynaklarından uzaklaşarak, doğrudan ışık ve renk ilişkisinden doğan dinamik bir estetik yaratma amacına yönelmiştir. Monet, Renoir ve diğer Empresyonistler, optik duyumsamaların yarattığı etkileri yakalamak için, objeleri çevreleyen atmosferik koşulları ve bu koşulların yansıttığı renkleri araştırmışlardır. Bu yaklaşım, sanatta renk ve ışık arasındaki ilişkinin en önemli ifade biçimlerinden biri olarak yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Sanatçılar, gördükleri dünyanın nesnel bir temsilini vermek yerine, bu dünyayı kendi gözlerinden, yani kişisel algılarıyla sunmaya yönelmişlerdir. Bu da resim sanatında bir tür öznel gerçeklik anlayışının doğmasına neden olmuştur. Bir gölün üzerindeki ışığın yansıması, bir sabahın buğulu havası ya da sokakta dans eden insanların hareketi gibi anlık ve geçici görüntüler, Empresyonist sanatçılar için ölümsüzleştirilmeye değer görüntülerdir.





Görsel 4.18. Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi, T.ÜY.B., 1892-1894 Arası, Paris.

“Rouen Katedrali” serisi 1890’larda yapılmıştır. Resimlerde hep aynı bakış açısından günün farklı saatlerinde ya da yılın farklı mevsimlerinde Katedralin cephesindeki değişiklikler görülmektedir (Resim, 4.18). Monet ışığın renkler üzerindeki etkisi ile birlikte renklerdeki değişimini fark etmiş bu fark ediş onun akıp giden zamanı resmetmesine dönüşmüştür (Genç, 2022: 120). Bu yüzden, Empresyonist resimler, bireyin gördüğü anı ve bu anın kendisine bıraktığı duygusal etkileri yakalama arayışının ürünleridir. “Bundan önceki sanatın tümü bir sentezin sonucu ortaya çıkmışken, Empresyonizm, bir analizin sonucudur, özgül konusunu işlerken sadece duyu organlarının verilerine göre hareket ettiğinden, bilinçdışı olan ruhsal mekanizmaya dönüş yapar ve bize deneyi oluşturan hammaddelerin bir bölümünü verir” (Hauser, 2006). Bu durum, aynı zamanda geleneksel düşünüş ve sanat anlayışlarına bir meydan okumadır. Empresyonizm ayrıca, sanatın plastiği ve estetiği üzerinde de önemli etkiler yaratmıştır. Geleneksel çizim tekniklerinden uzaklaşarak, objelerin çevresinde kesin hatlar kullanmaktan kaçınmışlar; bunun yerine, renklerin ve ışığın yarattığı etkilerle yeni plastik değerler geliştirmişlerdir. Bu süreç, Empresyonistlerin eserlere daha serbest, spontan ve dinamik bir görünüm kazandırmasını sağlamıştır. Klasik resimde görülen belirgin formlar ve detaycı anlatımlar yerine, Empresyonistler, bir objenin belirgin hatları yerine, onun renkleriyle çevresine nasıl karıştığı, ışık altında nasıl değiştiği ve bu değişimin sanatçı tarafından nasıl algılandığı ön plana çıkarmışlardır. Bu dönemde yaşayan, daha sonra Post Empresyonistler olarak anılacak olan, Paul Cezanne, Wincent Van Gogh, Georges Seurat, Paul Gauguin ve Henri de Toulouse-Lautrec gibi devrimci sanatçılar kendilerinden

sonraki sanatı güçlü şekilde etkilemiş ve dönüştürmüşlerdir. Cezanne, doğadaki tüm nesnelerin geometrik bir biçimle ifade edilebileceğini söylerken, Gauguin, farklı konular ve renkçi yaklaşımı ile öne çıkmış, yazının gücünü, güçlü deseni ile birleştiren Lautrec'in, taş baskı ile çoğalttığı afiş çalışmaları modern grafiğin yeşermesini sağlamıştır. Van Gogh ise o güne kadar gelişen hiçbir sanat akımının içine sığmayan coşkulu ve ünik yaklaşımıyla özgür renk kullanımı ve ruhunu katarak yaptığı resimleri ile kendinden sonraki birçok sanat akımının şekillenmesine derin katkılar sağlamış ve insanlığın en zorlu sınavlarını vereceği 20. yüzyılın belki de en çok ihtiyaç duyacağı duygusal saflık ve özgürlük kavramlarını güçlü şekilde etkilemiştir. Seurat'a gelince gelişen bilimsel bilginin ışığında optik yanılsamanın koşullarını renklerden incelediği resimler yapmıştır. "Eğer, bilimsel olarak, sanat tecrübesiyle resimde rengin kurallarını bulabilmişsem, benzer şekilde, resminin çizgilerini ahenkli hale getirmeme izin verecek biçimde resme ait bilimsel ve mantıklı bir sistemi ortaya çıkaramaz mıyım?" diye soran Seurat, resmin renkle olan geleneksel ilişkisinin artık sürdürülemeyeceğini ilan etmiştir (Gage, 2005: 247; Avcı, 2014; Genç, 2022).



Görsel 4.19. George Seurat, Asnières'de Yıkılanlar, T.Ü.Y.B., 201x300 cm, 1884, Londra Ulusal Galerisi, Londra.



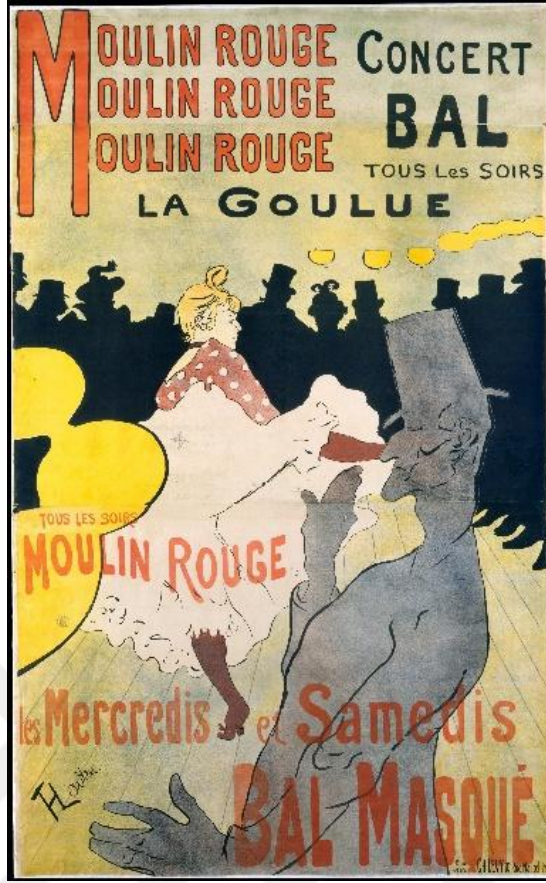
Görsel 4.20. Paul Cézanne, Sepetteki Elmalar, 65x80 cm, 1926, Art Institute of Chicago.



Görsel 4.21. Wincent Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, T.Ü.Y.B., 101x50 cm, 1890, Amsterdam.



Görsel 4.22. Paul Gauguin, Tahitili Kadınlar, T.Ü.Y.B., 69x91 cm, 1891, Orsay Müzesi, Paris.



Görsel 4.23. Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge, Taş Baskı, 170×118.7 cm, 1891.

Bu deneysel yaklaşımlar çizgiyi yepyeni bir serüvenin eşiğine getirmiş ve baş döndürücü devrimsel bir sürecin içine sokmuştur. 19. yüzyıl sona ererken sanatın değişimini izlemek zorlaşacak ve artık lineer bir tarihsel sınıflandırma neredeyse imkânsız hale gelecektir. Farklı sanat akımlarının ve ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan deneysel yaklaşımlar, Post-Empresyonizm'in etkisini taşıyan ve sanatta yeni bir döneme geçişi temsil eden Fovizm, Kübizm ve Sembolizm gibi akımlarla, ayrıca sanatçıların kişisel ifade özgürlüğü ve duygusal anlam arayışına etki ederken modern sanatın temel taşlarından biri haline gelmiştir. Geleneksel figüratif temsillerin ötesine geçerek renk, form ve kompozisyon gibi unsurları vurgulayan yeni bir sanatsal dil oluşturmaya olanak sağlanmış, böylelikle soyut sanatın ve yeni tekniklerin uygulandığı bir evreye geçilmiştir (Sérullaz, 2004'ten akt. Ağırbaş, 2023: 960).

18. ve 19. yüzyıllarda resim sanatında yaşanan devrimlerin felsefi arka planı, Aydınlanma'nın rasyonalizmi ve düzen anlayışı, Romantizmin bireyselliği ve duygusal derinliği, Pozitivizmin nesnelliği ve Nihilizm'in geleneksel değerlere karşı çıkışı gibi çeşitli düşünce akımlarının birleşimiyle şekillenmiştir. Bu felsefi gelişmeler, sanatta

estetik ve plastik değerlerin yeniden tanımlanmasına, sanatçının bireysel gözlem ve izlenimlerini merkeze almasına ve sanatın toplumsal bir eleştiri aracı olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Böylece sanat, bir yandan bireysel özgürlüğün ve duygusal ifadenin aracı haline gelirken, diğer yandan toplumsal gerçeklikleri ve insan yaşamının karmaşıklığını nesnel bir gözle ifade etme çabasına yönelmiştir. Bu felsefi temeller, Empresyonizmin devrimci yaklaşımlarının anlaşılması ve Post-Empresyonist hareketlerin ortaya çıkışı açısından büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda temel bilimlerde yaşanan devrimler, sanatta estetik, teknik ve ifade biçimleri açısından köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Optik, kimya, fizik ve biyoloji gibi bilimlerin sanata sağladığı katkılar, sanatçıların doğayı ve gerçekliği algılama biçimlerini değiştirmiş, estetik deneyimi daha bireysel, anlık ve dinamik bir boyuta taşımıştır. Bu bilimsel devrimler, felsefi gelişmelerle birleşerek, sanatı insanın dünyayı bilimsel ve duygusal düzeyde anlamlandırma çabasının bir ifadesi olarak yeniden tanımlamıştır. Bu arka plan, Empresyonizm ve Post-Empresyonizm akımlarını sanatı modern çağın yeni gerçeklik anlayışının ve bireysel özgürlük arayışının bir sembolü haline getirmiştir.

4.8. Kavramın Çizgisi ve Soyut Çizgi 1900- 1989

20. yüzyılda sanat, insanlığın en büyük travmaları ve toplumsal değişimlerine doğrudan bir yanıt olarak şekillenmiştir. Savaşlar, devrimler, ekonomik krizler ve siyasi baskılar, sanatçıları geleneksel estetik ve tematik normlara başkaldırmaya zorlamış; sanat, bu süreçte bir toplumsal eleştiri ve varoluşsal sorgulama aracı haline gelmiştir. Sanatta meydana gelen bu devrimsel nitelikteki değişimlerin ve dünyada yaşanan politik, ekonomik krizler ve insan olma durumu ile doğrudan bağlantılı olduğunu belirtmek gerekir. 20. yüzyıl, iki büyük dünya savaşının, kitlesel katliamların, totalitarizmin yükselişi ve ekonomik krizlerin damgasını vurduğu bir dönem olmuştur. Bu toplumsal çalkantılar, sanatın yönünü, biçimini ve işlevini köklü biçimde etkilemiştir. Sanatçılar, geleneksel sanat normlarına başkaldırarak, krizler ve çatışmalar ile dolu bu dünyanın estetik bir temsiliyetini aramışlardır. Toplumsal yapının çöküşü ve yeniden inşası, sanatta da benzer bir yeniden yapılanmayı tetiklemiştir. 20. yüzyılın her on yılında sanat dünyası, yeni toplumsal sözleşmelere ve yapılandırmalara sahne olmuş, sanatçılar ise bu değişimlerin eleştirmeni ve tanığı olarak hareket etmiştir. Dünya Savaşları, özellikle 20. yüzyılın sanatını şekillendiren en büyük toplumsal kırılmalardan biri olmuştur. Birinci

Dünya Savaşı, savaşın dehşetini ve anlamsızlığını deneyimleyen sanatçılar arasında büyük bir hayal kırıklığı yaratmış, bu hayal kırıklığı da sanatın geleneksel biçimlerine karşı bir isyanı tetiklemiştir. Sanatçılar, savaşın anlamsız vahşeti karşısında, eski estetik ve moral değerlerin artık geçerli olmadığını savunmuşlar ve bu görüş, özellikle Dada hareketi gibi radikal avangard akımların doğmasına neden olmuştur. Dadaistler, savaşın barbarlığına karşı sanatı bir protesto aracı olarak kullanarak, sanatın estetik normlarını altüst etmiş, saçmalık, absürd ve kaosu sanatsal bir dil olarak benimsemişlerdir. Böylece sanat, bir başkaldırı ve toplumsal eleştiri alanı haline gelmiştir. Bununla birlikte, savaşların ve ekonomik buhranların etkisiyle şekillenen toplumsal çöküş, sanatın yalnızca biçimsel yeniliklerle değil, aynı zamanda tematik ve kavramsal düzeyde de köklü değişiklikler yaşamasına neden olmuştur. Totalitarizmin yükselişi, bireyin devlet karşısındaki çaresizliği, modern toplumların tek tipçi yapıları ve bireysel özgürlüğün bastırılması gibi konular, 20. yüzyıl sanatında sıklıkla işlenen temalar haline gelmiştir. Sanatçılar, bu sorunlara yanıt olarak geleneksel estetik normlara karşı çıkarak, sanatın işlevini sorgulamışlar ve sanatı bir özgürlük aracı olarak yeniden tanımlamaya çalışmışlardır. Modern insanın savaş sonrası yaşadığı travmayı, yalnızlığı ve anlamsızlık duygusunu ifade etmenin en keskin aracı yine çizgi olmuştur, denilebilir.

Bu dönemde sanatçılar, krizlerle dolu bir dünyada, estetiğin sınırlarını zorlayan yeni ifade biçimlerini keşfetmişlerdir. Savaşların ve siyasi baskıların getirdiği kaotik ortam, sanatın hem tematik hem de teknik olarak yeni bir dil geliştirmesine yol açmıştır. Örneğin, Sürrealizm, bilinçaltı dünyasının keşfine yönelerek, insan ruhunun karanlık ve bilinçdışı yönlerini sanatsal bir malzeme olarak kullanmıştır. Sanatçılar, bu dönemde bireyin içsel çatışmalarını, rüyalarını ve baskı altında kalan duygularına eğilerek toplumsal düzenin dayattığı rasyonellik karşısında irrasyonelliği, kaosu ve bilinçdışı süreçleri yüceltmişlerdir. Sigmund Freud'un psikanaliz teorileri, özellikle sürrealist sanatçılar üzerinde büyük bir etki yaratmış ve sanatın içeriği bireysel psikolojik deneyimlerle zenginleşmiştir.

Sanatın bu dönemde yaşadığı değişimler, modern insanın varoluşsal sorgulamalarını derinlemesine irdeleme olanağı sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından dünya siyasetinin iki kutuplu bir sisteme dönüşmesi, sanatın politik ve ideolojik bir alan olarak da işlev kazanmasına yol açmıştır. Özellikle soğuk savaş döneminde, sanatçılar iki büyük kutbun, "kapitalist ve komünist dünyaların" birbirine karşı

mücadelesinin ortasında kalmış, sanatçılar ve sanat eserleri bu politik atmosferin birer aracı haline getirilmiştir. Buna rağmen, sanatçılar özgürlük, özgünlük ve bağımsız düşünce alanlarını korumak adına, sanatı bu ideolojik çekişmelerin yıkıcı etkilerinden korumaya çalışmışlardır. 19. yüzyılın başlarından itibaren şekillenen yeni dünya, 20.yüzyılda özellikle ticarete sınırların yavaş yavaş ortadan kalktığı, ulaşım ve iletişim olanaklarının sıra dışı şekilde güçlendiği ve kültürler arası etkileşimin hızla arttığı bir yere doğru evrilmiştir. Victor Hugo, 1829 yılında yayınlanan “Doğulular” adlı eserinin bir bölümünde “Bütün Avrupa Doğuya bakıyor” diye yazmıştır. Bunun dışında kimi olayları belgelemek isteyen ve yeni ilham kaynakları arayan pek çok Avrupalı sanatçı Doğu’ya gitmeye heveslenmişlerdir (Crepaldi, 2001’den akt. Altıntaş, 2014: 65).

Bu sayede Avrupalı sanatçılar dünya kültürlerini ve sanatlarını daha çok tanıma şansına sahip olmuş ve onlardan etkilenmişlerdir. Özellikle Afrika ve Asya üzerinden Avrupa’ya taşınan plastik dil burada sanatçıların eserlerinde kendini görünür şekilde hissettirmeye başlamıştır. Örneğin; Matisse, Doğu sanatı ile hocası Moreau’nun atölyesi dışında İslam ve Doğu sanatı sergilerinde tanışmıştır. Bunun dışında sanatçının Cezayir, Fas ve Rusya gezileri büyük ilham kaynağı olmuştur. Özellikle mekân yaratma tekniğini geliştirmede Doğu sanatı ve estetiğinden yararlanmıştır. Kırmızı, mavi ve yeşil gibi renklerle boyadığı tuval üzerinde sanal bir mekân yaratmış, üzerine yerleştirdiği figürlerle gerçekte üç boyutlu olan mekânın iki boyutluymuş gibi algılanmasını sağlamıştır (Orhan, 2007’den akt. Altıntaş, 2014: 67)

Modern sanatta, 1900-1945 arası dönemde, peş peşe gelen sanatsal devrimler dizisini gözlemek mümkündür. Bu devrimsel hareketler, 20. yüzyılın başında sanat anlayışını geri dönülmez bir şekilde değiştirmiştir. Bu dönemde sanatın dönüştüğü başlıca hareketler şunlardır: Art Nouveau (1900), Fovizm (1905), Ekspresyonizm (1905), Kübizm (1907), Fütürizm (1909), Soyut Sanat (1910), Kolaj (1912), Hazır Nesne (1914), Süprematizm (1915), Dada (1916), De Stijl (1917), Sürrealizm (1917), Konstrüktivizm (1919) ve Bauhaus (1919). Bu devrimler, estetik ve plastik anlayışlarda köklü değişiklikler yaratarak çizginin izlediği tarihsel güzergâhı alt üst etmiştir, denilebilir.

Estetik açıdan sanatın evrelerini Rönesans döneminden itibaren sıraladığımızda, idealizm, natüralizm ve realizm gibi, gerçeği üç farklı perspektiften kavrayan yaklaşımlarla karşılaşırız. Bu üç temel yaklaşım, sanatı yalnızca doğanın taklidi olarak görürken, 20. yüzyıla gelindiğinde bu anlayış hızla değişmeye başlamıştır. Sanat,

Empresyonizm ile birlikte gerçeğin birebir yansımından uzaklaşmış, daha çok ışık, renk ve çağrışımsal gerçeklik üzerinden yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Optik sorunlar ve bu sorunların sanat üzerindeki yansımaları, sanatın estetik ve biçimsel olarak dönüşümüne büyük katkılar sağlamıştır. Bu dönemde, sanatın mağara resimlerinden bu yana kullanılan figüratif biçim dilinin sürdüğü görülse de 20. yüzyılla birlikte bu geleneksel dil büyük bir dönüşüme uğramıştır. 1910'da Kandinsky soyut resmin ilk örneklerini ortaya koymuştur. 1912'de Picasso'nun kolaj çalışmaları ile biçimi parçalayarak geleneksel perspektif algısını yıkan geometrik formları sanatta büyük bir dönüşüme neden olmuştur. 1914'te ise Duchamp, hazır nesne ve kavramın biçimsel ifadesi üzerine yaptığı çalışmalar ile etkisi günümüze kadar uzanan bir ifade anlayışının önünü açmıştır. Dada hareketi de bu noktada devreye girmiş ve sanatın geleneksel yapılarına karşı çıkan, özellikle kolaj ve fotomontaj gibi yeni tekniklerle politik içerikli eleştirilerini güçlü bir biçimde dile getirmiştir. Bu gelişmeler ışığında bakıldığında modern sanatın plastik ve estetik tutumu; figüratif sanat, soyut sanat ve kavramsal sanat olarak üç ana yaklaşımı; modernist hareketin temel taşları haline getirmiştir.

Hazır nesnenin (ready-made) sanata girişi, 20. yüzyıl modern sanatının en radikal ve devrimsel yeniliklerinden biri olarak kabul edilir. Marcel Duchamp tarafından 1914'te başlatılan bu hareket, sanatın estetiği ve anlamına dair köklü bir dönüşüm yaratmış, geleneksel sanat normlarının ve sınırlarının sorgulanmasına neden olmuştur. Hazır nesne, yalnızca bir sanatçının elleriyle bizzat şekillendirdiği ya da yarattığı bir eser değil, endüstriyel olarak üretilmiş bir nesnenin de sanatçının seçimiyle sanat objesi olarak sunulmasıdır. Bu yaklaşım, sanatın yaratıcı süreci ve nesnelerin sanat eseri olarak kabul edilmesi üzerine yapılan tartışmaları yeniden şekillendirmiştir. Hazır nesnenin sanata girişini simgeleyen en ünlü örneklerden biri, Duchamp'ın 1917'deki "Fountain" (Pisuar) eseridir. Duchamp, sıradan bir pisuarı alıp sanat galerisinde sergileyerek, o güne dek sanatın tanımına dair tüm geleneksel kabulleri altüst etmiştir.



Görsel 4.24. Marcel Duchamp, Pisuvan, 1917.

Duchamp bu yapıyla, geleneksel sanatçı, sanat objesi, sanatçı eleştirisinin de dışına çıkmıştır. Pisuvan ile sanat yapma eylemi, aslında en basit düzeye indirgenmek istenmiştir. Böylece sanatın, resim ve heykelin dışında da var olabileceği gösterilmek istenmiştir. Duchamp'ın asıl getirdiği yenilik, sanatın, sanatçının elleriyle yarattığı güzellikten ziyade niyetiyle ilgili olduğunu göstermektedir (Smith: 1991: 258). Bu yaklaşım, sanatın yaratıcılık ve estetik güzelliğe dayandığına dair geleneksel kavrayışa meydan okumuş ve sanatın anlamının sanatçı tarafından tanımlandığını savunan radikal yaklaşımın temellerini atmıştır. Duchamp, tuval üzerine resim yapmayı, Mermer ve bronz heykelleri reddediyor ve bugüne kadar sanat piyasasının taleplerini sürdüren anlamları yıkmanın bir yolunu arıyordu.

Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir araca dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır, böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendini analiz etme süreci haline gelecektir'' (Kuspit, 2006: 31). Bu durum, sanat dünyasında kavramsal sanat olarak bilinen yeni bir anlayışın doğmasına yol

açmıştır. Artık bir sanat eserinin değeri, sanatçının yaratıcılık sürecine ya da el becerisine değil, sanatçının o nesneye yüklediği anlama ve onun sergilenme biçimine bağlanmıştır.

Duchamp, sanatçı zihninin yaratıcı içeriğinden faydalanarak sanatın estetik sınırlarını genişletmiştir. Bu yaklaşım aynı zamanda sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştırmıştır. Hazır nesneler, endüstriyel ürünlerin ve sıradan objelerin sanat eseri statüsüne yükseltilebileceğini kanıtlamıştır. Bu, sanatın geleneksel estetik ve değer ölçütlerini yerle bir ederek, sanatın herkes tarafından anlaşılabilir ve erişilebilir bir forma dönüşmesine katkı sağlamıştır. Hazır nesne, sanatın sadece elit bir kitleye hitap eden bir disiplin olmadığını, aksine herkesin günlük yaşamında karşılaştığı nesnelerin sanata dönüştürülebileceğini göstermiştir. Bu, sanatı müzelerden ve galerilerden çıkararak, daha geniş bir toplumsal alan içine yerleştiren bir devrim olarak görülebilir. Sanatın yaratıcı süreci, fiziksellikten zihinselliğe doğru evrilmiştir, denilebilir. Duchamp'ın bu yaklaşımı, happening, performans sanatı gibi modern sanat akımlarının temel taşlarını oluşturmuş ve sanatın estetik kaygılardan çok düşünsel temellere dayanabileceğini kanıtlamıştır. Geleneksel estetik ölçütler, bir sanat eserinin beceri, güzellik ve harmoniye dayanarak değerlendirildiğini öne sürerken, hazır nesne hareketi bu normları yıkmıştır. Sanat, artık izleyiciye estetik bir haz sunmanın ötesinde, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönelten bir araç haline gelmiştir. Hazır-yapım ile sanat, artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını belirler. Duchamp'dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldır (Kosuth, 1980: 11).

Modern sanatta rengin özgürleşmesi, özellikle Henri Matisse gibi sanatçılarla net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Matisse'in renk fantezisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu ise son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı. Bu nedenle Matisse'in resimleri “duvarda bir delik” izlenimini vermez (Turani, 1999: 567).



Görsel 4.25. Henri Matisse, Müzik, T.Ü.Y.B., 260×389 cm, 1910 Harmitage Müzesi, ST Petersburg.

Matisse, rengin sadece bir araç değil, resmin ana konusu olabileceğini göstermiş, böylece renk kendine özgü bir varlık kazanarak sanatın yapı taşlarından biri haline gelmiştir. Öte yandan, Picasso, figürleri parçalayıp yeniden yapılandırarak perspektif ve figür kullanımını sonsuza kadar değiştirmiştir. Bu parçalanmış figürlerle hem biçim hem de içerik açısından sanatçının dünyaya bakışını köklü bir şekilde değiştirmiştir.



Görsel 4.26. Pablo Picasso, Guernica, T.Ü.Y.B., 349×776 cm, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid.

“Gözle görüleni yadsımak ve görünüşü yeniden kurmak olarak nitelendirilebilecek Kübizm, çağdaşlığı matematiğin de katkısıyla doruğa çıkarmıştır” (Eroğlu, 2015: 113). Kandinsky ise figürü dışlayarak sanatın temsiliyet ve anlatı zorunluluğunu ortadan kaldırmış, soyut sanatın temellerini atmıştır. Sanat, artık fiziksel dünyanın doğrudan bir

yansıması değil, sanatçının iç dünyasındaki soyut imgelerin bir dışavurumu haline gelmiştir.



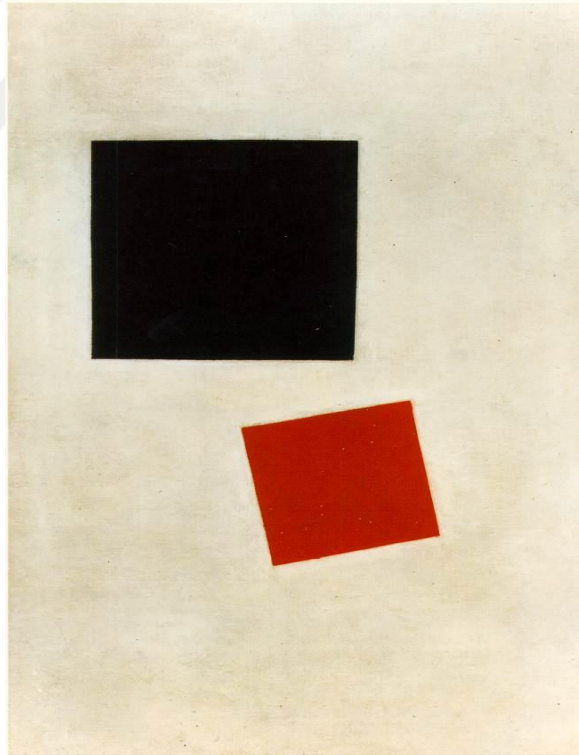
Görsel 4.27. W. Kandinsky, İsimsiz, Kağıt Üzerine Suluboya, Hint Mürekkebi ve Kalem, 49.6x64.8 cm., 1910, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

Soyut sanat, geleneksel sanatın temsil, figür ve doğaya dayalı normlarını köklü biçimde dönüştürmüştür. Soyut sanatın temel amacı, fiziksel dünyanın birebir betimlenmesinden uzaklaşarak, sanatın özüne, yani duygulara, düşüncelere ve saf estetiğe odaklanmaktır. Sanatçılar, doğayı veya insan figürünü bir temsil aracı olarak kullanmaktansa, renk, şekil, çizgi ve formun içsel ve öznel anlamlarını araştırmaya yönelmişlerdir. Soyut sanat, bu anlamda sanatın sınırlarını genişleterek, görsel dünyada yepyeni bir dil yaratmıştır.

Kandinsky'nin 1910'da yaptığı ilk soyut resim olarak kabul edilen eserlerinde, nesneler ve figürler tamamen ortadan kaldırılarak, renk ve biçimlerin yarattığı saf duyusal deneyimler ön plana çıkmıştır. Kandinsky, sanatın, maddi dünyayı resmetmektense, ruhsal deneyimi ve içsel dünyayı ifade etmesi gerektiğini savunmuş, bu da sanatın temsiliyet geleneğinden koparak, soyut bir dil yaratmasına yol açmıştır. Kandinsky'nin çalışmaları, ruhsal titreşimler, duygular ve doğanın ötesindeki anlamlar üzerine yoğunlaşmıştır. Ona göre, resmedilmesi gereken şey, nesnenin kendisi değil, nesneye tinsel bir gözle bakarak, orada görüneni, hissedileni ifade etmektir. Nesneye tinsel bir gözle bakmak, nesnenin içinde barındırdığı özü yakalayabilmektir, bu farkındalık,

gerçekliği duyumsamaktır. Artık yapılması gereken, yakalanan özün anlatımıdır. Bu da salt renk ve biçimle olacaktır. Kandinsky, biçimlerin içsel niteliklerini ararken, rengin de içsel ve müziksel özelliklerini sorgular ve nesneyi, özünü ortaya koyacak tanımlayıcı ayrıntılara indirgemeye gider. Kompozisyonlarını oluşturan biçimler ve renkler, salt ruhsal anlamlara ve anlatımlara ulaşır (Sezer vd. 2020: 13). Kandinsky bu yaklaşım ile sanatın doğrudan algıya hitap etmesi gerektiğini ve bu algının izleyicinin bireysel deneyimlerine göre şekillendiğini ortaya koymuştur.

Soyut sanatın sanata olan etkilerini incelerken, öncelikle bu yaklaşımın getirdiği özgürlük ve esneklik vurgulanmalıdır. Bu yaklaşım, sanatı saf bir ifade aracı haline getirmiş aynı zamanda sanatın tam olarak bireysel ve özgün bir deneyim alanına dönüşmesine yol açmıştır. Bu şekilde sanatın izleyiciyle kurduğu ilişki daha açık ve çok yönlü bir ilişkiye dönüşmüştür. Sanatın anlamını, yalnızca sanatçının niyetiyle sınırlamaktan çıkarak, izleyicinin deneyimleriyle zenginleşen bir olgu haline getirmiştir.



Görsel 4.28. Kazemir Malevich, Siyah Kare Ve Kızıl Kare, T.Ü.Y.B., 71x44 cm, 1915.

Soyut sanatçılar, geleneksel resim sanatında kullanılan kompozisyon, perspektif, ışık-gölge gibi unsurları bir kenara bırakarak, renk ve biçimlerin kendi başlarına anlam

ifade edebileceği bir sanat dili geliştirmişlerdir. Renkler artık izleyiciye doğrudan duysal bir etki bırakmak için başlı başına bir araç haline gelmiştir. Piet Mondrian ve Kazimir Malevich gibi sanatçılar, geometrik şekillerin ve düz renklerin oluşturduğu soyut kompozisyonlarıyla, sanatın özünün saf biçim ve renkle ifade edilebileceğini ortaya koymuşlardır. Piet Mondrian soyut sanatı öznel yaşantıların anlatım aracı olarak değil, evrensel bir biçim dili olarak görüyordu (Akyürek, 2017: 212). Malevich ise izleyiciye bir dünya inşa etme sisteminin tümünü içerdiğini hissettiği yeni bir resimsel dil sundu (Farthing, 2014: 402). Soyut sanat, modernizmin estetik ve düşünsel temellerini de dönüştürmüştür. Sanat, artık sanatçının içsel dünyasını, soyut düşüncelerini ve ruhsal durumunu dışa vurduğu bir çizgisel pratik haline gelmiştir. Sanatçılar, soyut formlarla bireysel özgürlüğü, duygusal derinliği ve insan deneyimlerinin evrenselliğini keşfetme arayışına girmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, sanatta Soyut Dışavurumculuk gibi akımlar ile yeni bir modern dönem başlamıştır. Bu dönemde, savaşın yarattığı psikolojik ve toplumsal tahribat, sanatın merkezini Avrupa'dan Amerika'ya kaydırmış ve sanatçılar yeni bir dünya düzenine dair sorular sormaya başlamıştır. Avrupa'nın savaşın yıkımıyla boğuştuğu bir dönemde, New York, modern sanatın yeni başkenti haline gelmiştir.



Görsel 4.29. Jackson Pollock, Mural, T.Ü.Y.B. ve Kazein, 243×604 cm, 1943, Iowa Sanat Müzesi, Iowa.

20. yüzyılın 3. çeyreğinde Soyut Dışavurumculuk, sanatçının içsel dünyasını, duygusal deneyimlerini ve ruhsal çalkantılarını doğrudan ifade ettiği bir alan olarak soyut sanatın evriminde önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Jackson Pollock ve Mark Rothko gibi sanatçılar, soyut dışavurumculuğun öncüleri olarak değerlendirilmektedir. Pollock'un drip painting (damlatma resmi) tekniği, sanatın kontrolsüz, spontan bir

yaratım süreci olabileceğini göstermiş; Rothko'nun büyük renk blokları, izleyiciyi derin bir ruhsal ve duygusal yolculuğa çıkarmayı hedeflemiştir. 1950'lerden itibaren sanat ortamı, yeni bir yaratıcı alan sunmuş ve bu alan, 20. yüzyılın başındaki devrimsel yeniliklerle paralel bir şekilde gelişmiştir. Enstalasyon, Pop Art, Performans Sanatı, Land Art gibi yenilikçi yaklaşımlar, sanatçının dünyayı ve hayatı kavrayışına dair yeni estetik ve yaratıcı araçlar sunmuştur.

1970'lere kadar süren bu süreçte, kavramsal sanatın yükselişi ve sanat kurumlarının egemenliği, 1970'lerden itibaren sanatçıların bu yapıları yüksek sesle eleştirmesine neden olmuştur. Bu eleştiriler, post-modern dönemin doğuşunu tetiklemiş ve 1990'lara kadar devam eden bu süreç, sanatın merkez ekseninde yeni bir sorgulama alanı yaratmıştır. Modernizmin tek tipçi, merkezci ve sanata hükmedici tavrına karşı geliştirilen bu eleştiriler, sanatta yeni ifade biçimlerinin ve estetik anlayışların doğmasına yol açmıştır. Postmodernizm, özellikle din, bilim, kapitalizm, sanat tarihi, tarih gibi sorgulanmadan inanılan büyük anlatıların dokunulmazlığına karşı bir duruştur. Artık Modernizm boyunca tanımlanan sanat evrenine haklı eleştirel sorular yöneltilmektedir. Modern sanat tarihinde sanatçı genel olarak, Avrupalı, Hristiyan ve beyaz erkek olarak betimlenmektedir. Gerçekten de bu sanatçı tanımı, sorunlu görünmektedir. Postmodernizm, hristiyanlığın dışında inanca sahip olan, dünyanın diğer coğrafyalarında yaşayan ve farklı ırk ve cinsiyete sahip sanatçıların nerede olduğunu sormaktadır. Bu bakımdan postmodernistler modernizmi, ırkçılıkla, cinsiyetçilikle, dincilikle ve aşırı milliyetçilikle suçlamaktadırlar. Kuramsal altyapısı 1979 yılında Fransız filozof Jean François Lyotard'ın "Postmodern Durum" adlı kitabında inşa edilmiş ve "meta anlatıların sonu" olarak tanımlanmıştır. Lyotard'ın açtığı yoldan ilerleyen Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul Feyerabend ve Jean Baudrillard gibi bir dizi filozof ve sosyal bilimciyi postmodern teorisinin kurucu isimleri olarak sayabiliriz (Çetin, 2020: 450). Kitaplarında modern dönemin yerleşik kurumsal yapılarını eleştiren Michel Foucault, "Deliliğin Tarihi'nde" modern felsefenin temelini oluşturan Descartes'in kartezyen felsefesini kritiğe tâbi tutmuştur. Postmodern teorisinin bir diğer önemli temsilcilerinden Fransız filozof Jacques Derrida ise postmodernizme ilişkin görüşlerini "yapıbozum" (deconstruction) terimi üzerinden anlatmaktadır. Avusturyalı filozof Paul Feyerabend ise "Akla Veda," "Özgür Bir Toplumda Bilim", "Yönteme Karşı" ve "Bilimin Tiranlığı" gibi eserlerinde modernitenin temel iddalarına karşı çıkmaktadır (Çetin, 2020: 451). Bu

düşünürler yazıları ve eleştirileri ile modernizmin meşrutiyyetini tartışmaya açmışlardır. Modernizmin Orta Çağın geleneklerine başkaldırı ile başlayan süreci, kendi değişmezlerini yaratarak neredeyse tüm bileşenleri ile tek tip bir yaşam önerisi dayatmaya başlamasıyla çökmeye başlamıştır, denilebilir. Bu durum çağdaş sanatın modern kimlikten sıyrılması için önemli bir düşünsel zemin yaratmıştır, denilebilir.

4.9. Güncel Çizgi; 1989- Günümüz

İnsanlık, 2000’li yıllardan itibaren dijital, dijitalleşme, dijital teknoloji, bilgi çağı, internetin gelişmesi, küreselleşme, tüketim toplumu gibi kavramların güçlenerek yaşama dahil olduğu yeni bin yıla merhaba demiştir. 21. yüzyılın sanatı diğer zamanlarda olduğu gibi kendinden önceki zamanların sanatından bağımsız değildir. Elbette modernizmin yarattığı devrimsel zemin bugünün sanatı üzerinde oldukça etkilidir. Politik ve düşünsel açıdan 1989’da Berlin duvarının yıkılması, İkinci Dünya Savaşından sonra iki kutuplu bir dünya yaratan soğuk savaş ikliminin sona ermesi ve kapitalizmin mutlak zaferini ilan etmesi, dünyayı önceki zamanların hepsinden farklı bir yaşam döngüsüne sokmuştur. 90’larda kitle iletişim araçlarına bilgisayarın ve internetin eklenmesiyle üretim biçimlerinin dönüştüğü ve bu kitle iletişim araçları sayesinde tüketim alışkanlıklarının olağandışı biçimde yönlendirilebildiği bir çağa girilmiştir. Soğuk Savaş’ın bitimi ve ABD’nin tek süper güç olarak belirmesinin hemen ardından Başkan George Bush’un gündeme getirdiği “Yeni Dünya Düzeni” kavramı ile birlikte beklentiler ABD’nin önderliğinde daha özgür ve barışçı bir dünya kurulacağı yönünde olmuş, ancak uluslararası alanda ortaya çıkan gelişmeler bu olumlu beklentileri kısa zamanda gölgelemiştir (Kavuncu vd., 2007 :947). Soğuk savaşın sona ermesinin ardından 90’larda, “tek kutuplu politik düzen”, dünyanın yeniden tasarlanması konusunda kendini tek yetkili ilan etmiş ve bu politik düzenin lideri kapitalist ülkeler, kendilerince yeni dünya tasarımı yaratmak için “Tarihin Sonu”, “Medeniyetler Çatışması” gibi tezlerin üretilmesini sağlamışlardır. Bu ve benzeri tezlerin sıklıkla medyada tartışılır hâle getirildiği doksanlı yıllarda, bu tek kutuplu dünya düzeni, rekabet ve manipülasyon yeteneğini kaybettiğini fark etmiş ve kendisine yeni bir düşman yaratma çabası içerisine girmiştir. Kitleleri manipüle etmenin yeni yolu medeniyetler çatışması tezine dayandırılmıştır. Samuel Huntington’un özellikle Batı ve İslam medeniyetlerine vurgu yapması oldukça önemlidir. Aynı zamanda bu medeniyetler onun tezine göre en çok çatışma ihtimali olan

medeniyetlerdir. Yazara göre İslâm medeniyeti kanlı sınırlara sahiptir ve saldırgan bir medeniyet olma özelliği göstermektedir. Ancak Huntington, bu iddiasını ikna edici bir şekilde ve delilleriyle sunamamaktadır (Kumru, 2018:609). Aslında Huntington'nun böyle bir ispat çabası hiç olmamış ve yazar olarak manipölasyon görevini yerine getirmiştir. Evrensellik iddiası taşıyan Batı medeniyeti ve İslam medeniyeti arasındaki derin açmazları ve benzemezlikleri kendi politik tavırlarına malzeme eden Batı, 1990 yılında Körfez Savaşı ile ilk sıcak çatışmayı başlatmıştır. Ardından Kosova ve Bosna savaşları ile kendisine yeni düşmanını bulmuş; 21. yüzyılın hemen başında ise İkiz kuleler saldırısı sonrası bu düşmanı “İslami terör” başlığı ile ilan etmiştir. Dünya devletleri, her ne kadar soğuk savaş dönemi argümanı olarak “nükleer silah” tehdidini ara sıra kullansalar ve Rusya'nın eski Sovyet topraklarını ilhak hayalleri, neticesi işgal girişimleri olsa da dünya için konvansiyonel savaşların sona erdiği bir yüzyıl başlamıştır, denilebilir. Bu arada 21. yüzyılda dünyayı bir bütün olarak ilgilendiren başka başlıklarda açılmıştır. Dünyayı küresel çapta ilgilendiren; nüfus patlaması, küresel iklim krizi, çevre sorunları, göç, su ve gıda güvenliği, eğitimde fırsat eşitsizliği, ekonomi ve diğer alanlarda hızla artan eşitsizlikler gibi onlarca sorun ile insanlık yeni açmazlar içerisine girmiştir. Hızla artan dünya nüfusu kronikleşmiş bir dizi sorunları da tetiklemektedir. Bugüne kadar milyonlarca insan yoksulluk içinde yaşamaya ve açlık çekmeye devam ediyor, sağlık hizmetlerine veya sosyal korumaya erişemiyor, insan onuruna yakışır bir işe sahip değil ve ilk ve orta öğretime ulaşamıyor. Özellikle milyonlarca kadın eşit fırsatlardan yoksun (Herrmann, 2022). Tüm bu sorun yumağının yanı sıra insanlık, tarihinde hiç görmediği ölçüde bir bilgi patlaması ile karşı karşıya kalmış durumdadır. Dünya bu çok yoğun bilgi sirkülasyonunun faydalı hâle getirilmesi ve kontrol altına alınması için yeni yollar aramaya başlamıştır.

Tüm bu olup bitenler sanatı ve sanatçıyı, Modern ve Post-modern evrelerindeki gibi daha yoğun bir arayışa itmiştir. Diğer yüzyıllardan farklı olarak günümüzde ekollerden ve akımlardan bahsetmek çok mümkün görünmemektedir. Aslında günümüzde sanatın zamansal bağlamda adının konmadığını da söylemek gerekir. Buna rağmen günümüz sanatının üretim alanlarını tanımlamak mümkündür. Bu üretim alan ve metotları, önceki dönemlerden kopuk sayılamaz. 1960'lar sonrasında gelişen TV, video ve internet gibi teknolojiler dünyanın gerçekliğini neredeyse görsel bir algılayıcı evrenine dönüştürmüştür (Şahiner, 2008:39). Günümüzde de sanatçılar resim, çizim,

baskı ve heykel gibi alanlarda üretimlerine devam etmektedir. Hazır nesne, performans, fotoğraf, video ve enstalasyon yine çağdaş sanatçıların modern sanattan devralıp sürdürdükleri alanlar olarak görülmektedir.



Görsel 4.30. Bill Viola, The Raft, Sabit Görüntü, 2004.

Ancak sanat alanında tam bir yeni dönem üretim alanı olarak yeni medya ön plana çıkmaktadır. Geçmiş dönemden farklı olarak bugünün sanatı “proje” kavramını geliştirmiş ve bu sanat alanlarından birkaçını aynı zamanda uygulayan sanatçı modelini doğurmuştur. Dolayısıyla bir proje kapsamında enstalasyonlar üreten bir sanatçı bir başka projesinde video art çalışmaları ve ardından fotoğraf projeleri üretebilmektedir. Güncel sanatçıyı, değişime açık ve değişime paralel hareket edebilen şeklinde tanımlamamız mümkündür. 20. yüzyılın mirasları üzerinden yükselen güncel sanat yaklaşımlarının özellikle tuval dışında sanat nesnelerine daha fazla yoğunlaştığı gözlemlenmektedir. Özellikle enstalasyonların eleştirel, kavramsal dili güncel sanatçıların bu yaklaşımı tercih etmelerine neden olmaktadır. Enstalasyon; sanatçının yaratıcılığı ve sezgileri ile kavram ve anlam üzerinden mekân, nesne, süje ve zaman ilişkisini inşa ettiği bir sanatsal eylemdir. Mekânın nitelikleri ve nicelikleri, nesnenin tüm özellikleri izleyenin yetileri ve sezgileri ve de zamanın ruhu ayrıca irdelenebilirse; kavram sürekli kendini güncelleyen canlı bir organizma gibi sanat yoluyla hayata dahil olmaktadır. Enstalasyon sanatında, sanat eseri, statik bir nesne olmaktan çıkıp, sürekli etkileşim ve dönüşüm içinde olan bir organizma gibi ele alınır. Bu süreçte, izleyicilerin deneyimleri ve yorumları, eserin anlamını ve etkisini şekillendirmektedir. Sanatçı, izleyiciyi ve mekânı eserin birer unsuru

olarak görür ve bu unsurların etkileşimi, eserin kendini sürekli olarak güncellemesini ve canlı kalmasını sağlayan unsurlardır. Sanat eserleri, izleyicilerin kendi deneyimleri, kültürel arka planları ve düşünsel süreçleri ile etkileşime giren, çok boyutlu ve sürekli gelişen bir anlam katmanına sahip olmasını sağlayan interaktif bir yapıya evrilmektedir. Artık sanat, bireyler arasındaki kültürel, duygusal ve entelektüel etkileşimin bir aracı haline gelmektedir, denilebilir. Sanat eserleri, farklı zihinler ve deneyimler arasında köprüler kurarak, toplumsal ve bireysel düzeyde anlamlı diyaloglar yaratmaktadır. Bu bağlamda enstalasyon, “deneyim, süreç ve diyalog” olarak ele alınmalıdır.



Görsel 4.31. Joseph-Beuys, “Sürü” Enstelasyon, 1969.

Zaten güncel sanat; interdispliner, trans-disipliner, interaktif, eklektik, heterojen ve çoğulcu bir yapıya sahiptir. 1990’ların ürettiği sanat modernist sanattan çağdaş sanat bağlamında önemli bir kopuşa tanıklık etmeye başlamıştır” (Kahraman, 2005: 207-208). Bu kopuş küreselleşmenin etkisiyle gerçekleştiği gibi, küreselleşmenin kendisi de aynı dönemlerde yeni bir boyut kazanmış, iletişim teknolojilerinin ve internet ağlarının sanal gerçekliğinde karmaşık bir ilişkiler ağı ile şekillenen kültürlerarası yeni bir enformasyon toplumu ortaya çıkmıştır. “Bir anlamda kültür ve enformasyon iç içe geçmiştir” (Taylan 2008’den akt. Tokdil, 2021: 536). Özellikle 90’lı yıllarda kişisel bilgisayarların

yaygınlaşması ve internetin gelişmesi küresel iletişim çağını başlatmış ve internetin sanatçılar tarafından yeni yaratı ortamı olarak benimsenmesine sebep olmuştur (Torun, 2015: 6). Güncel sanatçıların daha çok görsel karşıtlık stratejileri veya muhalif stratejiler üzerinden üretim yaptığını görmekteyiz. 21. yüzyılın ilk çeyreğini henüz bitirdiğimiz şu günlerde, dijital teknolojinin neredeyse her gün geliştiği ve hayatımıza olağanüstü derecede etki ettiği bir zaman aralığını yaşıyoruz. Dijital sanat terimi 1980’lerde www (World wide web) servisinin erişime açılmasıyla kullanılmaya başlanmıştır (Hodge, 2011: 200). Web.10, web.2.0 ve günümüzde web3.0, web 4.0 (Quantum interneti) ile internetin her 10 yılda bir yeni ve daha geniş imkânlarla sahip hâliyle karşılaşıyoruz. Geleneksel bilgisayarlardan farklı olarak Qbit’lerin kuantum bilgisayarlarıyla ve kuantum interneti ile geleceğin dünyasını tasarlamaya başladığımız bu zaman aralığı bize insanlık tarihinde hiç olmadığı kadar olağanüstü ve belki de olağandışı bir dünya vaat ediyor. Çağdaş sanatçılar, yeni ekran teknolojilerini, hologramları, yazılım ve kodları kullanarak yeni yaratıcılık alanlarını hızla sanata dâhil etmektedirler. Bu sayede geleneksel sanat üretimlerinden farklı bir estetik algı ve yargı yaratıyorlar.



Görsel 4.32. Refik Anadol, Makine Hatıralar: Uzay Sergisi, 2021, İstanbul.

İnclusive of aesthetics (dâhil eden estetik) kavramının içini doldurmayı, bize yeni güzellik yargısı alanları açmayı sürdürüyorlar. V.R. (virtual reality) gözlükleri, artırılmış gerçeklik, gibi devrimsel nitelikte araçlarla yeni bir evren tasarımı vaat ediyor ve yapay zekâ teknolojileri ile insanlığı bambaşka bir sanat evresine taşıyor. Dijital sanat yapan sanatçıların çalışma yöntemleri büyük farklılık gösterse de temel fikir yeni teknolojileri kullanarak deneysel çalışmalar yapmaktır (Hodge, 2011: 203). Kodlar ve yazılımları fırça

ve boyanın yerine tesis eden bu “yeni sanatçıların yetkinlikleri” üzerinden çağımızı ve sanat etkinliklerimizi sorgulamak ve yeniden tasarlamak kaçınılmaz hâle geliyor.



Görsel 4.33. Refik Anadol, Makine Halisilasyonları, 2021.

21. yüzyılda artan insan kaynaklı sorunlar ve insanın yarattığı sistemlerin aksayan tarafları ancak yerküre ile ilişkilerimizi yeniden ve yeni bir anlayışla sorgulayıp çözüm önerileri geliştirmemize ve yeni tartışmalar yaratmamıza bağlı gibi görünmektedir. Yaşamın ne olduğu ayrıca bizim o yaşam içindeki konumumuzun ne olduğunu? Yeniden anlamak zorunda olduğumuz açık bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır.

4.10. Doğa ve Estetik İlişkisi

Doğa ve insan arasında aracısız bir bağ vardır, aslında. Bu insanın içine doğduğu doğayı, içinde var olduğu yaşamı zihni ile yeni bir gerçeklik zeminine taşıyana kadar böyledir. Ancak insan için, doğayı kendisi olarak görebilmek, var olduğu ve zihinsel akışın başladığı andan itibaren imkânsız hale gelmektedir. Zihin kendisi için yeni bir gerçeklik yaratmaya ve doğayı “öteki” olarak algılamaya başlamaktadır. İnsan, en hassas zihinsel dokusundan sanatın diliyle öteki olarak tanımladığı doğaya alternatif bir estetik evren inşa etmek istemektedir. Bu sezgilerle şekillenmiş yeni bir dildir ve bilhassa insanın

kendisi ile kurduğu iletişimde kullanılır. Bu estetiğin, yeni zihinsel gerçeklikle bağları çok güçlüdür. Söz konusu estetik dilin, doğayla bağı ne kadar zayıflar ise o kadar güçlü hale geldiği söylenebilir. Bu yoğun bir yaratıcı zihinsel sürecin sonucu gerçekleşebilir. İşte insanı doğadan ayıran ve ayrı kalmasına neden olan bu gücün adı “soyutlamadır”. Bu ayrılık insanı doğa karşısında bir gözlemci haline getirir ve yarattığı her şeyi oraya nasıl dahil edeceğini tasarlayıp duran bir varlığa dönüştürür. İnsan bunu yaparak muhtemelen ya varoluşu için bir kanıt bulmak istemektedir ya da varoluşun kendiliğindenliğine başkaldırmak istemektedir. Bernard Shaw’ın dediği gibi, “Sanat var olmasaydı, gerçeğin kabalığı dünyayı katlanılmaz kılardı.” Sanatçılar çoğu zaman, insanın zaman, amaç ve varlık hakkındaki sorularına temel cevaplar verebilmek ve doğayı anlamak için, gözlemci ve yorumcu rollerini kullanmışlardır (Matilsky, 1992). Doğanın estetiğinin ilham verici olduğu sıkça kullanılan bir argümandır. Ancak anlaşılması gereken şey bu argümanın, doğayı algılayan insan zihninin onu yeni bir gerçeklik yaratırken kendinden ayrı tutmasından kaynaklanan bir illüzyon olduğudur. Bir ağaç ve ürettiği oksijen nasıl doğanın ayrılmaz bir parçası ise insan ve yarattığı gerçeklik de doğanın bir parçasıdır. Bu olguyu anlamamızın önündeki en büyük engel sanattır. Çünkü insan soyutlama yetisini kullanarak yarattığı sanat eserinde gerçekten de doğadan ayrı duran bir evreni bizimle paylaşmaktadır ve bu oldukça ikna edicidir. Çünkü sanat eserinde insan gerçeğe kendini ve kendinde olan her şeyi de dahil etmiştir. Hegel bu durumu doğadan tine yükselme çabası olarak açıklar ve ideal olanın arayışında sorgulamaktadır. Hegel mutlağın en yüksek tanımının tin olduğunu ve tinin özünün de kavramda olduğunu Güzel Sanatlar Üzerine Dersler adlı yapıtında sık sık dile getirmiş, doğa güzelliğini sanatsal güzellikten yani ideal olan güzellikten aşağı görmüştür (Dilmaç, 2019; 117). Hegel gibi birçok düşünür farklı yorumlar yapsa da bu çalışma insanın doğaya dahil olduğu savını sürdürmek istemektedir. Çünkü insan doğayı kendinden ayrı gördükçe kendini doğanın üzerinde bir yere yerleştirdikçe onu hükmedilmesi gereken ve hatta aşılması gereken bir zemin olarak algıladıkça doğaya ve kendisine zarar vermeyi de sürdürecektir. Bu çalışmanın nihai amacı koruma bilinci geliştirmek ve doğa insana hizmet etmek onun ihtiyaçlarını gidermek için vardır fikrinin aksine; yaşamı ve yüzbinlerce yıllık birlikteliğimizi nasıl sürdürülebilir hale getirebiliriz sorusuna cevap aramaktır. Bu amaca dönük olarak irdelediğimiz jeoloji insan ilişkisini estetik birikim ve sanatsal algı ile ilişkilendiren bir tartışmayı daha sonra geliştirilmek üzere başlatmakta fayda görüyoruz.

Doğa ve sanat arasındaki estetik ilişki, felsefi düşüncenin önemli bir alanını oluşturmaktadır. Doğanın estetiği, insan müdahalesi olmaksızın ortaya çıkan ve kendiliğinden var olan güzellikleri kapsamaktadır. Bu unsurlar varoluşundan beri insan zihninde, doğrudan ve derin bir estetik deneyim yaratmıştır. İnsan için yeryüzü alabildiğine büyük bir zemin iken insan zihni birçok evreni bünyesinde barındırabilecek kadar güçlüdür. Belki de bu tezatlıktan dolayı insan için doğa hem anlamlandırmaya çalıştığı yaşamın zemini hem de anlaşılması zor bir öteki olarak aşılması gereken bir zemindir. Yüce, güzel ama kavranmadığında ürkütücü, anlaşılmadığında korku veren bir zemin. Hatta Kant ve Edmund Burke’de, doğanın estetiği üzerine düşünürken onu yüce ve güzel kavramları üzerinden ele almıştır. Doğanın büyüklüğünün ve görkeminin insan üzerinde hayranlık ve saygı uyandıran bir etki yarattığını belirtmişlerdir. Kant için yüce, ussal bir kavramın sergilenişinde kendini göstermekte ve vardığı nokta itibarıyla koşulsuz bir haz sunmaktadır. Kant, yücenin uyandırdığı hazzın, ciddi ve güçlü olanın duygusu olarak kimi zaman doğada kimi zaman akılda kimi zaman ise hayal gücünde bulunduğunu ifade etmektedir (Koşar, 2021). Kant’ın yücesi, Burke’te olduğu gibi, doğadaki sınırsız büyüklüğü ve alt edilemez gücü değerlendiren yargılar üzerinden tin duygusu ile ilişkilenebilir. O, yüceyi her ne kadar tinsellik duygusuyla tarif etse de güzel gibi estetik bir kategori olarak konumlandırmış ve yüce duygusunun insanın zihin bütünlüğü içindeki gerekli ve genel temelini araştırmıştır (Altuğ, 2007, den aktaran, Koşar, 2021;153). Levent Vadisi tam da bu iki düşünürün bahsettiği yüce kavramıyla özdeşleşen görünüşleri ve varlık haliyle haz duygusu yaratmaya elverişli estetik deneyimler sunmaktadır. Jeoloji bilgisiyle bu görünüşleri algıladığınızda ve vadi tabanından itibaren yaklaşık 150 metre yüksekliğindeki milyar yıllık kaya duvarlarına, milyon yıllık mağara oluşumlarına ve milyon yıl öncesi biyolojik yaşamın kanıtları olan fosillere insan ömrünün sınırlılıkları ile baktığınızda zihninizde oluşan yüce duygusunun, estetik yargılarınızdaki gelişmenin Kant’ı ve Burke’yi doğrular nitelikte olduğu söylenebilir.

Sanatın estetiği ise, insan yaratıcılığının ve ifade gücünün bir yansımasıdır. Sanat eserleri, sanatçının bilinçli bir şekilde oluşturduğu ve estetik bir deneyim yaratmayı amaçladığı çalışmalardır. Sanatın estetik deneyimi, genellikle sanatçının niyeti, kullanılan malzemeler ve eserin izleyici üzerindeki etkisi gibi unsurlar üzerinden değerlendirilir. Sanat eserleri, estetik algıyı yönlendirir ve izleyicinin duygusal ve düşünsel tepkilerini şekillendirir. Immanuel Kant, sanatın estetiği üzerine düşüncelerinde,

estetik yargının öznelliğini ve güzellik deneyiminin bireyselliğini vurgulamıştır. Kant fenomenal nedensellik dünyası ile numenal özgürlük dünyası arasındaki boşluğu, zorunluluğu ve özgürlüğü aynı anda içeren estetik deneyimle kapatmaya çalışmıştır (Bowie, 2003'den aktaran, Güngör, 2018; 72). Beğeni yargısı estetikdir, bununla da beğeni yargısının belirlenim zemininin sadece öznel olduğunu anlarız (Kant 2011, s. 53). Ancak, doğanın estetiği ve sanatın estetiği arasındaki bu ayrım, birbirlerini dışlayan kategoriler olarak görülmemelidir. Aksine, doğa ve sanat, estetik deneyimlerin zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koyan iki temel alan olarak algılanmalıdır.

4.11. Dünyanın Üzerine Resim Yapmak

Sanat yoluyla iç dünyasını ve sezgilerini anlamlı bir zemine taşıyarak haz duygusu üzerinden bir estetik inşa eden insanın, ilk birikimleri bizzat parçası olduğu doğaya aittir, denilebilir. Aslında sanat ve jeoloji arasındaki ilişki sanatın ilk var olduğu an kadar eskidir. Sanatın ilk var edildiği zemin milyonlarca yılda oluşan marn, kumtaşları, Killi kireçtaşı ve resifal kireçtaşı gibi litolojilere sahip olan mağaraların duvarları olmuştur. Bunlar kendine özgü estetik değeri olan son derece özgür yüzeylerdir. Yani ilk çizgiler dünyanın bizzat üste çizilmiştir, denilebilir. Mağara resimlerini kendinden sonraki tüm sanatlardan ayıran tarafı bu jeolojik yüzeylerin bir sınır ya da çerçeve içermemeleridir. Elbette bundan sonraki süreçte dünya insanın varlık ve yaratıcılık zemini olmaya devam etmiştir ve edecektir.

4.12. Jeoglifler

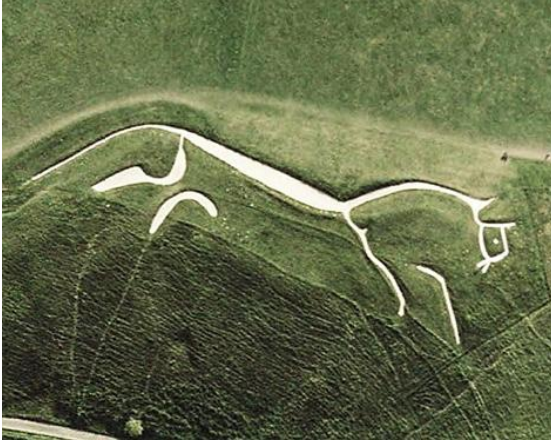
Jeoglifler, yer yüzeyine çizilen veya işlenen büyük ölçekli desenler ya da şekillerdir ve özellikle tarih öncesi çağlardan kalma kültürel ya da dini amaçlara hizmet eden semboller olarak bilinirler. Bu desenler genellikle toprağın yüzeyindeki taşların ya da toprağın kazılmasıyla oluşturulurlar ve belirli bir yüksekliğe ulaşıldığında net bir şekilde görülürler. Jeoglifler, yeryüzünde taş ve toprağın çıkarılarak ya da eklenerek insan eliyle oluşturulan biçimsel formlardır. Yeryüzünde farklı biçimselliklerle karşımıza çıkan jeogliflerin en tanınmışları arasında Peru'daki Nazca çizgileri gösterilir. Jeoglifler, arazilerde geniş alana yayılan büyük boyutlu tasarımlardır. Yer şekillerinin konumuna (düz ve yamaç alanlar) göre tasarlanmışlardır (Susuz vd, 2023:371). Eğimli/yamaç

alanlarda yer alan jeoglifler bakış açısından kaynaklı olarak uzak mesafeden görülebilen, düz alanlarda yer alan jeogliflerin yakın mesafeden algılanması zordur. Düz arazilerde bulunan büyük boyutlu jeoglifler yüksek bir yerden algılanabilme özelliğine sahiptir (Valenzuela ve Clarkson, 2018: 1-2).

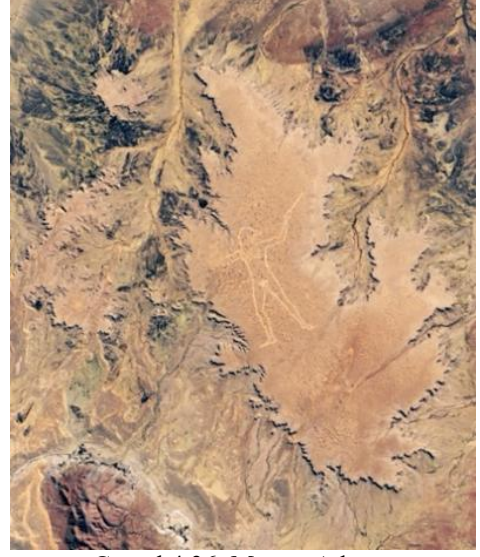


Görsel 4.34. Nazca Çizgileri, Peru.

Nazca Çizgileri, hayvan figürleri, bitki şekilleri ve geometrik desenlerden oluşur ve yüzeyin kazılmasıyla elde edilen bu çizgiler yaklaşık 2000 yıl öncesine kadar tarihlendirilmektedir. Bu çizgilerin, Nazca halkının dini ritüellerine ve kozmolojik inançlarına dayalı anlamlar taşıdığı sanılmaktadır. Jeoglifler, sadece Güney Amerika’da değil, İngiltere’deki Uffington Beyaz Atı veya Avustralya’daki Marree Adamı gibi birçok farklı coğrafyada da karşımıza çıkmaktadır. Yaklaşık MÖ 100 yıllarına tarihlenen ve 110 metre uzunluğunda ve 40 metre yüksekliğindeki Uffington Beyaz Atı, altındaki kireci açığa çıkartmak için çimli üst toprağın kazılarak kaldırılması ile elde edilmiştir. Bu figür Roma öncesi İngiltere dönemine tarihlenmektedir. Kelt metal işlerindeki at tasvirlerinin hatları Kelt sanatının stilize figür geleneklerine ve karakteristiklerine uyulduğu görülmektedir (Karavit, 2008, s.11). Marre adamı, 2,7 km yüksekliğindedir ve 28 km çevresiyle yaklaşık 2,5 km² (620 dönüm) bir alanı kaplamaktadır (Mao, 2018).



Görsel 4.35. Uffington Beyaz Atı.



Görsel 4.36. Marree Adamı.

Jeogliflerden esinlenen ve aynı zamanda onların gizemini artıran benzer bir sanat uygulaması Erdil Yaşaroğlu tarafından gerçekleştirilmiştir. Bir teknoloji firması tarafından finanse edilen dünyanın en büyük karikatür projesi olarak 2012 yılında yapılan çalışma 12 bin metrekare alana önceden tasarlanan bir karikatürün çizilmesiyle oluşturulmuştur (Görsel, 4.37). Tamamen doğaya zararsız maddelerden faydalanılarak yapılan çalışma çağdaş bir jeoglif , Guinness Dünya Rekorlarına kayıtlı en büyük karikatür olarak geçmiştir. Gerçekleştirilme süreci adım adım kayıt altına alınan projenin en dikkat çekici tarafı sanatçının bir helikopter ile defalarca havalanarak gökyüzünden çalışmasını takip etmek zorunda kalmasıdır. Verdiği bir röportajda Erdil Yaşaroğlu şunları ifade etmektedir. “Araziyi düzleştirmek için 500 kamyon hafriyat yapıldı, yaklaşık 70 kişilik bir ekip ile çalıştık, helikopter var, dev bir vinç var, o zamanın iri dronları var, çizmeye başladık, çizgi dediğin şey bir masa kalınlığında, çizmeye başladıktan bir süre sonra tasarımın neresinde olduğunu unutuyorsun, pilotun yanına gidiyordum “abi bi yukarı çıkıp bakabilir miyim?” diye, in çık, in çık, bakarak, şurayı unutmuşuz, burayı unutmuşuz falan sonunda bitti.” (Yaşaroğlu, 2023). Bu verilerden hareketle binlerce yıllık jeogliflerin nasıl bir insan dehasının ürünü olduğu çok daha açık şekilde anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bu karikatürün eskizi en eski Android örneklerinden bir cep telefonu ile üzerinden dijital olarak çizilmiştir (Görsel, 4.38).

Bu jeoglifler dünyanın üzerine resim yapma fikrinin en çarpıcı örnekleri olarak karşımızda durmaktadır. İnsanın boyut algısının genişliğini gözler önüne seren bu örnekler çizginin gücünün anıtsal birer ifadesi olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 4.37. Erdil Yaşaroğlu, Dünyanın En Büyük Karikatürü, 2012, Kırklareli.



Görsel 4.38. Erdil Yaşaroğlu, Dünyanın En Büyük Karikatürü'nün Dijital Eskizi, 2012.

4.13. Petroglifler

Petroglif, esas itibarıyla “taş üzerine yapılan oyma” anlamına gelmektedir. Bu kelimeyi karşılamak için Türkiye Türkçesi’nde “kaya üstü tasvirler”, “kaya üzerine levhalar”, “kaya resimleri”, “taş oymaları” gibi kavram işaretleri de kullanılmaktadır. (Alyılmaz, 2004: 157). İnsanlık tarihinin en eski sanatsal ifade biçimlerinden biri olarak kabul edilen petroglifler, on binlerce yıl öncesine kadar tarihlendirilebilmektedir. İnsanlık tarihine ışık olan MÖ 25000 ila 8000 yılları arasındaki resimler, Prohistorik dönem kültürünü anlamada belgesel bir nitelik taşırlar (Alok, 1988: 3). Kazıma tekniği ile oluşturulan bu desenler, taş aletlerin kullanılmasıyla kayanın yüzeyinde kontrast oluşturarak belirgin figürler meydana getirmektedir. Petrogliflerde genellikle insan ve hayvan figürleri, geometrik şekiller, av sahneleri ve mitolojik temalar gibi unsurlar yer almaktadır. Petrogliflerin Türklerin yaşadığı geniş coğrafyalarda yaygın şekilde bulunması, bu bölgedeki toplulukların tarih öncesi dönemlerden itibaren çizginin etkin gücünün farkında olduklarını göstermektedir. Altay Dağları, Sibiry, Orta Asya ve

Anadolu gibi geniş alanlarda bulunan petroglifler, çizgisel formlar ve detaylı kompozisyonlar açısından oldukça zengindir. Türklerin yaşadığı coğrafyalarda gelişen sanatsal geleneklerin sürekliliğini vurgulamakta ve Türk kültürünün erken dönem estetik anlayışının ve yaratıcı ifadesinin izlerini taşımaktadır. Türklerin göç yolları üzerinde yer alan kaya üstü resimler (petroglifler), Prehistorik dönemden günümüze ulaşan kültürel izler olarak o dönemde yaşayan insanların yaşam tarzı, düşünce ve inanç sistemleri hakkında bilgi vermektedir (Kıyar, 2008, s.179).



Görsel 4.39. Hayvan Tasvirlerinden Oluşan Bir Petroglif Örneği Bugut, Moğolistan.

Sanatta bu devrim niteliğindeki başlangıçların ardından sanayi devrimine kadar her geçen zaman aralığında insan, zamana ve zemine uygun olarak estetik değerler yaratmıştır. Ancak Sanayi devrimi ile beraber insan, modern bir dünyayı, yaklaşık son 300 yıl içerisinde inşa ederken ait olduğu doğadan kendi fiziksel varlığını koparmaya başlamıştır. Modern dünya binlerce yıldır devam eden tarıma dayalı sistemleri ve toprağa bağlı yaşam tarzını ortadan kaldırarak insanlık için yeni bir ekonomik sistem, yeni yönetim yönetilme biçimleri, yeni bilimsel paradigmlar, yeni teknolojiler ve yeni felsefi düşüncüler önermekteydi. Ancak başlarda doğanın sınırsız bir kaynak olmadığı fikri egemen değildi. Bugünkü yaklaşımına ve eylemlerine bakıldığında; insanın ancak 20. yüzyılda ve 21. yüzyılın ilk çeyreğinde kendisine ve doğaya nasıl hoyratça yaklaştığını anlayabildiği ya da anlamaya başladığı söylenebilir. Bu süreçte, sanat sınırsız bir kaynak olarak bu sorun karşısında yeni estetik yaklaşımlarla insanın ruh dünyası için yeni

biçimsel değerler yaratmaya başlamıştır. 20. yüzyılın estetik ve plastik yargısında özellikle devrim niteliğinde üç eğilimin ön plana çıktığını görmekteyiz. Soyut sanat, hazır nesne, kavramsal sanat. Bu üç yaratıcı eğilimin çağdaş sanatın doğasında da oldukça etkin olduğu söylenilebilir. Özellikle iki büyük dünya savaşının yıkıcı etkilerinin ardından sanatta bir öze dönüş hareketini gözlemlemek mümkündür. Doğa ve içindeki ile yeniden iş birliği yapmanın önemini kavrayan insan bu barışı sağlamanın estetik yollarını aramaya başlamıştır. 1960 sonrasında dönemin sosyal yapısında meydana gelen değişimle beraber, galeri ve kurumlar için sergi nesneleri üretmeyi reddeden sanatsal hareketlerin devamında, sanat-doğa arasındaki ilişki de farklı bir boyut kazanmaya başlamıştır. Özellikle 1960'lardan günümüze kadar uzanan süreçte, değişen ve gelişen çevre algısı çevre sorunlarını kapsayan kaygılara doğru evrilen birbirinden farklı sanat oluşumlarını da beraberinde getirmiştir (Mamur, 2017: 1002). Açık alanlarda yapılan çalışmalar, amaçlarına göre "Yer Sanatı", "Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Çevresel Sanat", "Ekosanat", "Ekolojik Sanat" gibi üst başlıklar altında tanımlanmıştır. Bu başlıklar, doğada açık alanları kullanmaktan, doğal materyallerin kullanımına, çevresel farkındalığı arttırmaya, restorasyon, geri dönüşüm, yenilenme, mekâna özgü projelere kadar farklı uygulamaları içermektedir (Aydın vd. 2013; 53). Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Eko Sanat ve Ekolojik Sanat gibi kategoriler "doğanın kendisini" yeniden sanatın ana mekânı haline getirmektedir. Yeryüzü Sanatı (Land Art), 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan bir hareket olarak, doğal peyzajları büyük ölçekli sanat eserlerine dönüştürmektedir. Bu eserler, genellikle doğanın kendisini bir malzeme olarak kullanarak, izleyiciye doğanın büyüklüğünü ve gücünü hissettirmeyi amaçlar. Yeryüzü Sanatı'nın estetiği, doğanın geçici ve değişken yapısını vurgulayan, insan müdahalesinin doğa üzerindeki etkisini sorgulayan bir yaklaşıma sahiptir. Walter De Maria'nın "The Lightning Field"(Görsel, 4.40) veya Robert Smithson'un "Spiral Jetty" (Görsel, 4.41) gibi eserleri, insan zihni ile temas eden doğanın yüceliğini ve insanın bu yücelik karşısındaki konumunu farklı estetik bir deneyimle ifade etmektedirler. Heizer'in Double Negative'i ve Smithson'un Sprial Jetty'si hiç şüphesiz, çağdaş sanatın daimî klasikleri haline gelerek, en etkileyici ve üzerinde en çok konuşulmuş erken dönem yeryüzü eserleridir (Karavit, 2008: 58). Bu sanat eserleri, sanat pazarı ya da sanat piyasası kavramlarına ve olgularını reddeden, sanat yapıtının sömürülmesine karşı da bir tepki niteliği taşımaktadır" (Kedik, 1999: 99-101).



Görsel 4.40. Walter De Maria, Şimşek Tarlası / Lightning Field. Quemado Yakınları New Mexico, 1977.



Görsel 4.41. Sarmal İskele, Robert Smithson, Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970.

Yeryüzü sanatı, çevresel sorunlara dikkat çekmeyi ve doğanın korunması konusundaki bilinci artırmayı amaçlayan bir sanat formudur. Bu tür sanat eserleri, genellikle insan ve kent merkezli çevresel bozulma, kirlilik ve iklim değişikliği gibi konuları ele alarak, izleyiciyi bu sorunlarla yüzleşmeye ve harekete geçmeye davet etmektedirler. Yeryüzü Sanatı'nın estetiği, doğanın güzelliklerini ve kırılganlığını vurgulayan, aynı zamanda çevresel bilinci artıran bir yaklaşımı benimsemektedir. Agnes Denes'in "Wheatfield- A Confrontation" adlı eseri, kentleşme ve doğanın yıkımı üzerine güçlü bir estetik ve politik mesaj taşımaktadır (Görsel, 4.42).



Görsel 4.42. Agnes Denes, "Wheatfield- A Confrontation, 1982.

Eko Sanat (Eco Art), ekolojik dengeyi ve sürdürülebilirliği ön planda tutan, doğa ile uyum içinde yaratılan sanat eserlerini ifade etmektedir. Eko Sanatın amacı doğanın estetik değerini vurgularken, aynı zamanda ekolojik dengeyi koruma ve sürdürülebilirlik konularında farkındalık yaratmaktır. Bu tür eserler, doğanın kendisini bir malzeme olarak kullanarak, izleyiciye doğa ile uyumlu bir yaşam tarzını estetik bir deneyimle sunmaktadırlar. Örneğin, Nils-Udo'nun doğa ile iç içe geçen eserleri, doğanın güzelliklerini ve ekolojik dengeyi estetik bir şekilde ifade ettiği söylenebilir. Ekolojik Sanat (Ecological Art), ekolojik sistemleri ve doğal süreçleri anlamaya ve bunlarla etkileşimde bulunmaya odaklanan bir sanat formudur. Bu tür sanat eserleri, ekosistemlerin işleyişini ve insanın bu sistemler üzerindeki etkisini yine estetik bir deneyime dönüştürme eğilimindedir. Ekolojik Sanat'ın estetiği, doğanın karmaşıklığını ve ekolojik sistemlerin inceliklerini vurgulayan, izleyiciyi doğanın bir parçası olarak görmeye davet eden bir yaklaşımı benimsemiştir. Patricia Johanson'un "Fair Park Lagoon" gibi eserleri, ekosistemlerin işleyişi ve sürdürülebilirliği konusunda farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Arazi sanatının alt kategorileri olan Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Eko Sanat ve Ekolojik Sanat, doğa ile olan ilişkimizi farklı perspektiflerden ele alarak, estetik deneyimlerin ve ekolojik farkındalığın çeşitliliğini ortaya koymaya dönük, amaçlı estetik girişimler olarak tanımlanabilirler. Her biri, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlaya dönük yaklaşımları ile sanatın evrimine katkıda bulunmuşlardır.

Tüm bu çabaların 20. yüzyıl boyunca sanat algısında ve estetik yargılarda devrim niteliğinde değişimler meydana getirmesi gayet doğal bir sonuç olarak değerlendirilmektedir. Bu değişimlerin etkisi güncel sanat anlayışı içerisinde de görülmektedir.

Doğa ve insan arasındaki estetik ilişkinin irdelendiği bu özetten sonra yaklaşık 28 km uzunluğunda tektonik bir vadi olan Levent Vadisi'nin güncel sanat için oldukça elverişli bir zemin olduğunu söylemek mümkündür. Jeomorfolojik olarak yatay yüzeylenen kayalık alanların oldukça estetik ve biricik bir görünüme sahip olması vadiyi çekici kılan başlıca özelliklerinden birisidir. Jeo-estetik değerler açısından son derece zengin bu alan içerisinde doğa ve sanat arasında yeni ve güçlü bağların kurulabileceği sanatsal eylemler gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, Levent Vadisi'nin Land Art, video art, enstalasyon ve benzeri güncel sanat uygulamaları için benzersiz bir mekân haline gelebileceği düşünülmektedir. Vadinin doğal ve tarihi yapısı, sanatçılara eserlerini sunma ve ifade etme biçimlerinde yeni perspektifler sunduğu görülmektedir. Özellikle, mağaraların tarihi dokusu ve doğal akustiği, ses ve ışık tabanlı sanat eserleri için ideal bir ortam sağlamaktadır. Sanatın binlerce yıllık serüveninin bu özeti gösteriyor ki; günümüzde yeniden Paleolitik Çağın saf aklına ve saf sezgilerine dayalı bir sanat zeminine şiddetle ihtiyaç duyulmaktadır. Özellikle sanayi devrimi sonrası sanatın maruz kaldığı baş döndürücü değişim süreci, algıları kirletmiş, imgeleri neredeyse zehirli birer silaha dönüştürmüş ve insan ruhunu huzursuz etmeye başlamıştır. Öte yandan bu huzursuz ruh hali yeni bir sanat zemininin doğum sancısı olarak düşünülebilir. Sanat kendi gerçeğini yeniden inşa etmek için yeni yüzyılda, yeni bir yolculuğa başlamıştır, denilebilir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

LEVENT VADİSİ ve MAĞARALARI

Levent Vadisi, Malatya'nın Akçadağ ilçesi sınırları içinde yer alan Tektonik kontrollü açılmış bir kanyon vadidir. Levent Vadisi, oluşumu ve içinde barındırdığı çok sayıda jeosite, kültürel yapısı ve geleneksel mimariyi koruyan köy evleriyle jeopark olma özelliğine sahip Türkiye'nin ender güzellikteki yerlerinden biridir. Levent Vadisi'ni karakterize eden ana unsurlar yatay yapı ve yatay yapıya bağlı gelişen şekillerdir. Bununla birlikte yaklaşık 350 kilometrekarelik bir alanda çeşitli jeolojik olaylar sonucunda oluşmuş birbirinden farklı büyüklükte mağaralar, mikro-makro karstik şekiller, volkanik birimler, fosil mezarlıklarına rastlanılmakta; vadi, doğa ve manzara varlığı sunmaktadır (Akbulut, 2014).

Bu çalışma, Anadolu'nun tarihi ve jeolojik zenginliklerle dolu Levent Vadisi'nde yer alan mağara sistemlerini, özellikle bu mağaralarda potansiyel olarak gerçekleştirilebilecek güncel sanat uygulamaları bağlamında ele almaktadır. Malatya il sınırları içinde bulunan ve binlerce yıl boyunca farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan Levent Vadisi ve mağaraları hem arkeolojik hem de doğal tarih açısından büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, vadideki mağaraların jeolojik ve tarihsel özelliklerini detaylı bir şekilde incelemek ve bu mağaraların, video art, enstalasyon gibi çağdaş sanat uygulamaları için nasıl bir platform oluşturabileceğini ve bu uygulamaların mağaraların tarihsel ve kültürel mirasına nasıl katkıda bulunabileceğini araştırmaktır. Mağaralardan bahis ederken ulaşım imkanlarına özel olarak yer verilmesinin sebebi, alanda mekân ve insan ilişkisinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaya çalışmaktır.

Levent Vadisi'ndeki mağaralar, tarih öncesi dönemlerden itibaren insanlar tarafından çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Bu mağaraların çok geniş bir alana yayılması ve her birinin kendine has özelliklere sahip olması, bu çalışmayı daha da ilgi çekici kılmaktadır. Bu çalışma, vadideki mağaraların coğrafi konumlarını, jeolojik yapılarını ve tarihsel önemlerini ele almakta, ayrıca bu mağaraların çağdaş sanat uygulamaları için nasıl bir potansiyel taşıdığını ve bu uygulamaların mağaraların anlam ve değerini nasıl zenginleştirebileceğini incelemektedir.

Bu bağlamda, Levent Vadisi mağaralarının, video art, enstalasyon ve benzeri çağdaş sanat uygulamaları için nasıl benzersiz bir mekân haline gelebileceği, bu çalışmanın temel tartışma konularından birini oluşturmaktadır. Bu mağaraların doğal ve tarihi yapısı, sanatçılara eserlerini sunma ve ifade etme biçimlerinde yeni perspektifler sunabilir. Özellikle, mağaraların tarihi dokusu ve doğal akustiği, ses ve ışık tabanlı sanat eserleri için ideal bir ortam sağlayabilir. Ayrıca, bu mağaraların sanat uygulamaları ile nasıl daha geniş bir kitleye ulaşabileceği ve sürdürülebilir turizme nasıl katkıda bulunabileceği de incelenmektedir.

Bu çalışmanın, Levent Vadisi mağaralarında gerçekleştirilebilecek sanat uygulamalarının, bu eşsiz alanların sanatsal potansiyelini keşfetmemize yardımcı olacağı, aynı zamanda bu mirasın gelecek nesillere aktarılmasına ve sanatın toplumsal ve kültürel etkilerine katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Ayrıca, bu uygulamaların güncel sanatın dilinden faydalanarak bugünün mağaralarında, üst Paleolitik çağda mağaralarda resim yapan ilk sanatçılar ile güçlü bir empati kurmamızı sağlayabileceği ve onların zihinsel yapısı hakkında fikir edinmemize katkı sunacağı beklenmektedir. Bu bağlamda, güncel sanat uygulamaları, tarih öncesi sanatçıların dünyasına bir köprü kurarak, onların yaşam koşulları, düşünce yapısı ve sanatsal ifade biçimleri hakkında derinlemesine bir anlayış geliştirmemize olanak tanıyabilir. Bu hem sanat tarihçileri hem de çağdaş sanatçılar için, tarih öncesi sanatın anlamını ve önemini daha iyi anlamak adına benzersiz bir fırsat sunmaktadır.

Levent Vadisi mağaralarında gerçekleştirilecek güncel sanat uygulamaları, tarih öncesi dönemlerden bu yana insanlık tarihinin bir parçası olan mağara sanatının devamı niteliğindedir. En azından aradan geçen binlerce yıllık zamanı ve bu sürede sanatın dilinin gelişip dönüşerek ulaştığı anlatım olanaklarını sanatın en eski mekanlarında yeniden sorgulama imkânı bulunacağı düşünülmektedir. Bu uygulamalar, mağaralarda yaşamış olan insanların dünyasını, onların sanatsal ifadelerini ve bu ifadelerin arkasındaki düşünce yapısını anlamamıza yardımcı olabilir. Güncel sanat uygulamalarının, mağaralarda yaratılan eserlerin oluşturulduğu dönemin sosyal, kültürel ve ruhsal bağlamını da ortaya çıkarmaya yardımcı olabileceği düşünülmektedir. Burası, mağara sanatının salt görsel bir ifade olup olmadığını, aynı zamanda o dönemin insanların dünyayı nasıl algıladığını ve ifade ettiğini anlamamıza yardımcı olacak bir araştırma alanıdır.

5.1. İkiz Mağara

Bu mağaralar, Karadağ'ın güneyinde yer alan ve bölgenin en büyük yerleşim yeri olan Yalınkaya köyüne yakın, önemli bir mağara setinden oluşmaktadır. Bu mağaralar, 4034550.929- 4252095.921 UTM koordinatlarında ve 1659 metre rakımda yer almaktadır. Erişim için Malatya, Levent yolundan yola çıkılmakta ve Alliler mahallesinden geçildikten sonra yaklaşık 1100 metre sonra sola dönülerek ulaşılmaktadır. Araç ile belli bir noktaya kadar gidildikten sonra yaklaşık 900 metrelik bir yürüyüş ile mağaraların içine ulaşılmaktadır (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.1. İkiz Mağara, Akçadağ, Malatya.

Yol boyunca, tarihi bir eşkıya inine ve çeşitli doğal oluşumlara rastlanmaktadır. Mağaraya ulaşım, kayısı bahçeleri arasından geçilerek ve dikkatli bir yürüyüşle sağlanmaktadır. Mağara, binlerce yıl önce yerleşim yeri olarak kullanılmıştır. Bu nedenle herhangi bir arkeolojik buluntuya zarar vermemek için dikkatli olunması gerekmektedir. Mağaranın girişi, bir dizi küçük tırmanışla ulaşılabilen bir konumda yer almaktadır. Mağara, 25 metre uzunluğunda, 15 metre genişliğinde ve yaklaşık 8 metre yüksekliğindedir. İçerisinde, deniz kabuklularına ait fosiller ve insan eliyle yapılmış oyuklar bulunmaktadır. Mağaranın tavanı, geçmişte yoğun ateş kullanımının bir göstergesi olarak simsiyahtır. Mağaradaki üç adet büyük oyuğun insan eliyle yapıldığı düşünülmektedir. Bu oyuklardan biri, mağara girişine göre solda yer almakta ve yaklaşık 10 metre uzunluğundadır. Diğer iki oyuk ise sağ tarafta bulunmakta ve bunlardan biri bir tünele bağlanmaktadır. Tünel, 50 metreden fazla uzunluğa sahip olup, içerisinde dikkatli

bir şekilde ilerlenmesi gereken karanlık bölümler bulunmaktadır. Bu mağara sistemi, jeolojik yapısı ve su kaynakları açısından önem taşımaktadır. Kireçtaşı tabanlı yapısı, mağaraların kolayca genişletilebilmesine olanak tanırken, su kaynaklarının varlığı da bu mağaraların tarihsel olarak yerleşim amaçlı kullanılmasının ana nedenlerinden biridir. Bu mağaralar, jeoloji ve insan ilişkisinin çarpıcı örneklerini sunmaktadır. Bu mağaradaki insan izleri, ilk mağaraya kıyasla oldukça fazladır. Yüksekliği 20 metreye kadar ulaşabilen mağaranın girişi, geçmişte bir duvarla kapatılmıştır. Duvarın sadece küçük bir bölümü günümüze kadar sağlam kalmayı başarmıştır. Mağara, doğal olarak defneciler tarafından da ziyaret edilmiş olup, mağara içindeki kazılardan bu durum anlaşılmaktadır. Araştırmalar devam ettikçe, bu mağaraların neredeyse tümünün define arayışı uğruna tahrip edildiği görülmüştür. Ayrıca, depremler sonucunda yıkılan setlerin parçaları mağaranın tabanında bulunmaktadır.

Mağaraların yan duvarlarında, bir dönem burada yaşayan insanlar tarafından yapılmış oyuklar bulunmakta ve bu oyuklar, biraz inceleme sonucunda anlaşılmaktadır. Mağara sakinleri, setler yıkıldıktan sonra mağarayı birkaç kat olarak kullanmak için tahkimat yapmış olabilirler. Ağaç kütükleri kullanılarak mağara içinde yeni katlar oluşturulmuş ve bu katlarda yaşam sürdürülmüş, ağaç kütüklerin ulaşamadığı noktalarda duvar örülerek bu sorun aşılmış gibi görünmektedir. Mağaranın tabanında seramik parçaları ve kemikler bol miktarda gözlenmektedir. Bu mağara, barınma amacının dışında savunma amaçlı olarak da kullanılmış olabilir. Muhtemelen, büyük mağarada yaşayan insanlar, saldırıya uğradıklarında uzun tünelden savunması daha kolay olan yandaki mağaraya geçerek geçidi kapatmakta ve tehlike geçtikten sonra geri dönmekteydiler. Mağaranın inişi, dağınık olmasına rağmen kolaydır ve girişin tarihin bir döneminde basamaklı olduğu düşünülmektedir (Güngör vd. 2012).

İki mağaranın önündeki setlerde birikmiş toprak ve kayısı bahçesini içine alan bölge, arkeolojik bir kazıya muhtaçtır. Bu ihtimal gerçekleşebilirse, çok daha fazla tarihi buluntuların ortaya çıkması beklenmektedir. Mağaraların üstündeki düzlükte bulunan tepelerin zirve noktalarında 3 adet Tümülüs bulunmaktadır. İkiz mağaranın sağından devam eden patika, üst setin üzerindeki düzlüğe çıkmakta ve buradan bir saatlik yürüyüşle ilk Tümülüs'e ulaşabilmektedir. Bu tümülüslerin sırrının çözülmesi, burada yaşayan insanların zamanları hakkında büyük bir ipucu verecektir. Üst Set'in kaya duvarında, bu iki mağaraya paralel uzanan başka mağara sistemleri bulunsa da bu

mağaraların birçoğu kör olup, bazıları ise kaya yapısındaki çatlaklar nedeniyle zamanla kullanılamaz veya ulaşılamaz hale gelmiştir.

5.2. Sarıkaya Mağaraları

Sarıkaya Mağaraları, üst setin altında yer alan ve yarım ay şeklindeki büyük bir kaya bloğu üzerinde konumlanmıştır. Bu blok, tarih öncesi dönemlerde yerleşim yeri olarak kullanılmış ve birçok mağarayı barındırmaktadır. Araştırmalar sırasında, bu mağaraların UTM (Universal Transverse Mercator) koordinatları 404423.475-4251526.954 olarak belirlenmiş ve 1397 metre rakımda olduğu tespit edilmiştir. Alt set üzerindeki mağaralara ulaşım, Malatya-Levent yolunu takip ederek sağlanmaktadır (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.2. Sarıkaya Mağarası, Akçadağ, Malatya.

Mağaralara ulaşım için belirtilen toprak yoldan 300 metre sonra yol bitmekte; ancak ağaçlar arasından 150 metre yürüyerek mağaralara ulaşılmaktadır. Bu mağaraların ilk bakışta derin görünümü, detaylı incelemelerde derinliklerinin sınırlı olduğunu ortaya koymuştur. Bu durum, mağaraların derin olmamasından değil, büyük yıkıntıların varlığından kaynaklanmaktadır. Mağaraların litolojik ve tektonik özellikleri, zaman içinde dezavantaja dönüşmüş ve bölgedeki mağaralar ile kaya duvarlarındaki çökmeler, büyük tahribatlara yol açmıştır. Ayrıca, tüm mağaralarda ateş izlerine rastlanmıştır. Bu izlerin, bölgede yaşayan modern insanlar tarafından yakılan ateşlerden kaynaklanmış

olabileceği düşünülse de mağaraların çoğunun teknik destek olmadan tırmanılamayacak yükseklikte olması, bu duman izlerinin eski dönemlerden kaldığını göstermektedir.

Karşıdan bakıldığında, yarımadaının en sağında bulunan mağarada kalabalık bir nüfusun yaşamış olabileceği düşünülmektedir. Bu mağara önünde, insanlar tarafından düzeltilmiş büyük bir set bulunmakta ve bu set üzerindeki diğer mağaralar, büyük kaya bloklarının düşmesi sonucunda eski işlevlerini kaybetmişlerdir. Yaklaşık 500 metre genişliğinde olan bu set üzerindeki mağaralar, bir zamanlar tabakalanmaya paralel olarak açılmış kaya yollarıyla birbirlerine bağlanmaktaydılar. Ancak, bu kaya yolları büyük kaya bloklarının düşmesi sonucunda kullanılamaz hale gelmiştir. Mağaraların önünde bulunan küçük setlerin körelmesi veya aniden kesilmesi, bu durumun en büyük kanıtıdır.

Set üzerinde ulaşılabilen mağaralar arasında, setin solundaki yayvan ağızlı mağarada önemli insan izlerine rastlanmıştır. Bu mağaraya ulaşmak için, yer yer toprak, yer yer eski setler üzerinden yürünerek gidilmektedir. Mağaranın dibinden mağaraya ulaşmak için 45-55 derecelik, 7 metre yüksekliğindeki bir etabı tırmanmak gerekmektedir. Bu etap, teknik tırmanış bilgi ve becerisine sahip kişiler tarafından rahatlıkla tırmanılabilir. Mağaranın yüksekliği yaklaşık 3 metre, uzunluğu 9 metre ve genişliği ise 4,5 metre civarındadır. Mağaranın tabanının bir kısmının yüksek olması, burada yaşayan insanların mağaranın tabanını düzeltme çabalarına işaret etmektedir. Mağaranın en dikkat çekici özelliği ise, insan eliyle yapıldığı anlaşılan yaklaşık 2 metre çapındaki daire şeklindeki deliktir. Bu deliğin yukarı doğru fazla uzanmaması, burasının havalandırma amacıyla kullanılan ve yakın zamanlarda oluşturulmuş yeni bir yaşam alanı olduğu izlenimini güçlendiriyor. Bu bulgu, mağara sakinlerinin yaşam alanını yukarı doğru genişletme çabasında olduklarını gösteriyor olabilir. Bu özellik, mağarayı ve bulunduğu seti oldukça ilginç kılmaktadır.

Mağaradan çıkıldıktan sonra kaya duvarına paralel olarak yüründüğünde, yaklaşık yarım saat içinde büyük bir kaya bloğu ve Sarıkayalar arasındaki küçük bir patikadan aşağı inilerek sağa dönülüp setin üzerine çıkılabilir. Bu yoldan yarım saatlik bir yürüyüşle, bir üst setin kayalıkları arasında bulunan İkiz Mağaraya ulaşmak mümkündür. Bu patikaya varıncaya kadar, birçok irili ufaklı mağara gözlemlenebilir. Ancak, bu mağaraların bir kısmı, kaya duvarında asılı kalmış durumdadır ve bu durum, bölgenin jeolojik yapısının karmaşıklığını ve tarihsel süreç içindeki değişimlerini gözler önüne sermektedir (Güngör vd. 2012).

Bu tür arkeolojik alanların incelenmesi, geçmişte yaşamış toplumların yaşam tarzları, mimari yapıları ve çevreyle olan etkileşimleri hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Sarıkaya Mağaraları, bu bağlamda, bölgenin tarih öncesi dönemlerine ışık tutan değerli bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mağaraların detaylı incelenmesi, geçmiş uygarlıkların yaşam biçimleri ve çevreyle olan ilişkileri hakkında daha fazla bilgi edinmemize olanak sağlayacaktır.

5.3. Yıkık Mağara

Malatya-Levent Yolu'nun sağ arka tarafında, yarım ay şeklindeki bir alan içerisinde konumlanmaktadır. Bu mağara sistemi, 404445.666- 4251716.521 koordinatları arasında yer almakta ve 1372 metre rakımda bulunmaktadır. Ulaşımına dair, Malatya-Levent Yolu üzerinden iki alternatif yol bulunmaktadır: birincisi daha kısa fakat zorlu bir geçiş sunarken, ikincisi daha uzun olmakla birlikte daha az zorluk içermektedir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.3. Yıkık Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mağara sistemi, araştırmalar sırasında keşfedilmiş olup, yöre halkının verdiği "Yıkık" ismiyle anılmaktadır. Bu sistemin, bir zamanlar geniş bir ana mağaraya bağlı birçok küçük mağaradan oluştuğu düşünülmektedir. Ancak meydana gelen büyük yıkılmalar sonucunda bu mağaraların çoğu yok olmuş, bazıları ise hâlâ ayakta kalmayı başarmıştır. Yıkılan kaya bloklarının bir kısmı mağaranın girişinde, diğer bir kısmının ise

yakındaki bir dereye düşmüş olduğu gözlemlenmiştir. Bu alanın genişliği, burada yüzlerce insanın yaşamış olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir.



Görsel 5.4. Yıkık Mağara, İçeriden Görünüm, Akçadağ, Malatya.

Mağara sistemi içindeki en dikkat çekici özelliklerden biri, kayaların dibinden mağaralara giden merdivenimsi taş döşemelerdir. Bu taşların, mağara sakinlerinin kaygan zemindeki hareketlerini kolaylaştırmak amacıyla döşendiği varsayılmaktadır. Ayrıca, mağaranın bir zamanlar büyük bir karstik kaynak olarak hizmet verdiği ve Yıkık mağara sisteminde yaşayanların su ihtiyaçlarını buradan karşılamış oldukları düşünülmektedir.

5.4. Site

Malatya-Levent yolunda, Kozalak köyünü geçtikten sonra sağdaki yamaçta yer alan ve birbirine paralel onlarca mağaradan oluşan bölge, "Site" olarak adlandırılmaktadır. Bu isimlendirme, mağaraların diziliş biçiminin, dönem koşulları göz önünde bulundurulduğunda, günümüzün toplu yaşam anlayışını anımsatmasından kaynaklanmaktadır. Kozluk köyünün hemen arkasındaki set üzerinde yer alan bu mağaralar, 403263.700- 4255528.971 koordinatları arasında konumlanmakta ve 1749 metre rakıma sahiptir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.5. Site Mağaraları, Akçadağ, Malatya.

Bu mağaraların, kalabalık bir nüfusu barındırdığı anlaşılmaktadır. Ancak, doğanın zamanla oluşturduğu tahrip edici güçlere karşı koyamamış ve büyük çöküntüler sonucunda ilk zamanki görüntülerinden önemli ölçüde farklılaşmıştır. Bu büyük blokların düşmesinin sebebinin, atmosferik koşullardan ziyade büyük bir deprem olması daha akla yatkın görünmektedir. Bu çöküntüler, mağaraların birçoğunun birbiriyle olan ilişkisini kesmiştir. Yaşam alanı olarak kullanılan mağaralarda bulunan kalın is tabakaları, insanların bu mağaraları yoğun olarak kullandığının en büyük kanıtıdır.

5.5. Terash Mağara

Malatya-Levent yolunun, Levent vadisine inişinin ardından sağ tarafta, kayalıkların dibindeki çeşmeden hemen sonra ikiye ayrılan yolun, asfalt olan kısmı sola dönerek Levent istikametine devam etmektedir. Çeşmeden 150 metre sonra sağa dönen toprak yol, bölgedeki başka bir mağara sistemine ulaşım sağlamaktadır. Bu stabilize yol, yer yer yaklaşık 100 metreye kadar ulaşan yükseklikteki kaya bloklarına ve Hasan Ağa çayına paralel olarak devam etmektedir. Bu kaya bloklarında, irili ufaklı ve neredeyse tümü insan eliyle şekillendirilmiş birçok mağara bulunmaktadır. Bu mağaraların tümü incelenmiş ve insan yaşamının varlığı saptanmıştır. Elbette bu tespitler arkeolojik araştırmalara muhtaçtır.



Görsel 5.6. Teraslı Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mağara, 405750.936- 4251312.824 koordinatları arasında yer almakta ve 1335 metre rakıma sahiptir. Mağaraya "Teraslı Mağara" adının verilmesinin sebebi, önündeki büyük setlerin adeta teras işlevi görmeleridir. Bu terasların uzunlukları 10-40 metre, genişlikleri ise 3-10 metre arasında değişmektedir. İlk üç teras iyi korunmuş durumdayken, en alttaki küçük teras bir miktar tahrip olmuştur. Bu teraslar, zaman içinde yamaçtan akan malzeme tarafından kısmen örtülmüştür. Mağarada yaşayanların yoğun olarak kullandıkları bu teraslardaki toprak örtüsünün yüzlerce yıl boyunca kayaların üzerinde sabit kalması dikkat çekicidir. Bu teraslarda yapılacak ayrıntılı bir çalışma, bölgede yaşamış olan insan toplulukları hakkında önemli bulgular elde edilmesini sağlayabilir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.7. Teraslı Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mağaranın yüksekliği 2-6 metre arasında değişmekte, uzunluğu 11 metre ve genişliği ise yaklaşık 8 metredir. Mağaranın içinde üç küçük kör mağara bulunmakta ve bunların en dikkat çekici özelliği, tavanlarının kalın bir is tabakasıyla kaplanmış olmasıdır. Hem mağara girişi hem de mağaranın tabanı, tavanı ve dehlizleri insan eliyle şekillendirilmiştir. Mağara tabanında bulunan huni biçimli oyuklar, burada insanların yaşadığının en büyük kanıtıdır. Mağara duvarlarında bulunan bitkiler, litolojik karakterin su durumunu nasıl etkilediğinin en güzel örneğidir. Çatlaklardan sızan sular, bu çatlakların üzerinde bitkilerin büyümesine neden olmuştur. İnsanların bu mağaraları barınak olarak seçmelerinde suyun önemli bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Buradaki tüm mağaraların önünde yer alan yamaç molozlarında yapılacak kazı çalışmaları, bölgenin geçmişi hakkında çok önemli ipuçları elde edilmesini sağlayabilir.

5.6. Tapınak Mağarası

Teraslı Mağara ile aynı ulaşım güzergahını paylaşan ve "Tapınak" adı verilen mağara, Teraslı Mağaranın hemen yanında konumlanmaktadır. Çeşmeyi geçtikten yaklaşık 150 metre sonra sağa dönülen toprak yoldan devam edilerek, 650 metre sonrasında sağdaki yarmanın dibinde durulması gerekmektedir. Bu noktadan itibaren

Tapınak olarak adlandırılan mağaraya yürüyerek ulaşılacak mesafe yaklaşık 250 metredir. Mağara, UTM (Universal Transverse Mercator) koordinatları 405697.672-4251249.517 arasında yer almakta ve 1333 metre rakımda bulunmaktadır (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.8. Tapınak Mağarası, Akçadağ, Malatya.

Uzaktan bir kiliseyi andıran bu mağaranın duvarlarında, bu izlenimi doğrulayacak somut bir delile rastlanmamıştır. İki katlı yapısı ve dışarıdan oyularak kubbe benzeri bir yapı kazandırılması bu izlenimi uyandırmış olabilir. Diğer mağaralarda sıkça rastlanan insan yaşam izlerinin bu mağarada daha az bulunması, mağaranın bir ibadethane olarak kullanılma ihtimalini güçlendirmektedir. Mağaranın ikinci katının üst kısmı da yarım daire şeklinde oyulmuş durumdadır. Mağara içerisinde, başka kollara ayrılan dehlizler veya küçük mağara sistemleri bulunmamaktadır. Bu bölgede, bu iki mağara dışında, detaylı olarak insan yaşam izlerinin bulunduğu başka bir mağara tespit edilmemiştir. Tüm mağaraların insanlar tarafından şekillendirildiği açıktır. Ancak yıkılmalar nedeniyle izlerin büyük bir kısmı kaybolmuştur.

5.7. Karanlık Mağara

İlk bakışta dikkat çekmese de insan yaşamı açısından incelenmeye değer bir mağara olarak nitelendirilmektedir. Bu mağara, UTM (Universal Transverse Mercator) koordinatları 406024.843- 4251781.704 arasında yer almakta ve 1353 metre rakımda bulunmaktadır. Uzaktan karanlık bir görünüme sahip olduğu için bu isimle anılmaktadır. Çeşmeyi geçtikten 150 metre sonra sağa dönülen toprak yoldan devam edildiğinde, Karanlık Mağara, Şekilce Mahallesi yönünde, yaklaşık 950 metre sonra seyir terasının hemen altında yer almaktadır. Diğer mağaralarla aynı kaya blokları üzerinde konumlanan Karanlık Mağara'ya ulaşmak için yaklaşık 250 metre yürümek gerekmektedir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.9. Karanlık Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mağaranın girişine kadar olan etap, dik eğimi nedeniyle bir miktar zorlayıcıdır. Bu zorluk, yamaç molozu içerisinde bulunan gevşek malzemenin tırmanışı güçleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Mağaranın ağzı dışarıdan küçük görünse de iç kısmı oldukça geniştir. Mağara girişindeki küçük bir tırmanış, önemli bir zorluk teşkil etmemektedir. Mağaranın ilk girişi, geniş bir düzlükten oluşmakta ve bu giriş 10 metre uzunluğunda, 6 metre genişliğinde ve yaklaşık 5,5 metre yüksekliğindedir. Bu düzlüğün biraz ilerisinde yer alan bir setin üzerinde başka bir geniş mağara daha bulunmaktadır. Bu ikinci mağara da oldukça geniş olup, onlarca insanın bir arada yaşayabileceği kadar iyi düzenlenmiştir. Mağara içerisinde, insanlar tarafından yapılmış huni biçimli oyuklardan bol miktarda bulunmaktadır. Ayrıca mağaranın duvarlarında çeşitli fosiller

keşfedilmiştir. Mağaranın sağındaki büyük setin üzerinde ise başka bir büyük mağara daha yer almaktadır.

5.8. Sulu Mağara

Hasan Ağa Çayı'na paralel uzanan ve yaklaşık bir kilometrelik bir uzunluğa sahip olan kaya bloğu, bir fay hattı tarafından oluşturulan bir vadi ile kesintiye uğramaktadır. Şekilce Mahallesi'nden başlayan ve vadideki tüm yamaçları kapsayan bir patika, sol yamaçtan aşağıya doğru inmektedir. Bu patika boyunca, bölgede yaşamış insanların izlerinden doğal oluşumlara kadar birçok jeoturistik değer gözlemlenmektedir. Bu değerlerden biri, mahallenin hemen arkasında bulunan Sulu Mağara'dır. Mağara, UTM (Universal Transverse Mercator) koordinatları 406189.607-4252455.965 arasında yer almakta ve 1243 metre rakımda bulunmaktadır. Şekilce Mahallesi'nden mağaraya giden patikanın uzunluğu yaklaşık 290 metredir (Güngör vd. 2012). Köylülerin mağaraya "Sulu Mağara" adını vermesi nedeniyle, tezde de aynı ismin kullanılması uygun görülmüştür.



Görsel 5.10. Sulu Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mahallenin hemen arkasında, üzüm bağlarının içinden geçen bir patika bulunmaktadır. Bu patika, üzüm bağının bulunduğu arazide meydana gelen küçük bir heyelan ve sel sonucu oluşan yarıntı nedeniyle zamanla kullanılamaz hale gelmiştir. Üzüm bağının bulunduğu nokta, bir Nümmilites mezarlığı olarak tanımlanmaktadır. Bu, bir zamanlar deniz olan bölgede, ani bir olay sonucu denizde yaşayan tüm canlıların hızla ölüp fosilleştiği bir alanı ifade etmektedir. Bölgede, bir plankton türü olan

Nümmilites'in fosilleri bulunmaktadır ve bu fosiller, alanı kaplamış durumdadır. Üçgen biçiminde olan mağaranın içi, küçük üçgenler oluşturarak daralmakta ve en dar noktasında bir su gözesi bulunmaktadır (Güngör vd. 2012). Mağara, büyük olmamakla birlikte, dışındaki izler, burada bir zamanlar önemli bir insan grubunun yaşadığını göstermektedir. Yıkık Mağara'da olduğu gibi, bu mağarada da büyük yıkımlar yaşanmıştır. Mağaradan çıkıldıktan sonra sağa dönüldüğünde, insanlar tarafından yapılmış oyuklara ve nişlere rastlanmaktadır. Mağaranın üzerindeki kaya bloklarının büyük bir kısmının düşmüş olması, insan izi içeren delillerin taşların altında kalmış olabileceğini düşündürmektedir.

5.9. İkili Mağara

İkili mağara, UTM koordinatları 406219.065- 4252349.281 arasında yer alır ve 1280 metre rakımdadır. Fosil mağaradan sonra aşağıya doğru inen patika, mağaranın bulunduğu kaya bloğunu dolanarak arka tarafa geçer. Burada, iki ayrı mağaranın birleşmesinden oluşan bir mağara sistemi bulunur ve bu özelliği nedeniyle mağaraya "İkili Mağara" adı verilmiştir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.11. İkili Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mağara sistemi, mağaraların önünde bulunan uzun bir büyük setle birbirine bağlanır. Bu mağara sisteminin üzerindeki büyük kaya bloğunun düştüğü, kaya duvarlarındaki renklerden anlaşılır. İki mağara, ortada sütun benzeri bir yapı ile daha da sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. Sağdaki mağara iki kör mağaradan oluşur ve tüm

mağaralar bir insanın ayakta durabileceği kadar yüksekliğe sahiptir. Duvarları yeşil bitki örtüsü ile kaplı olan mağaranın su içeriği, bölgedeki diğer mağaralar gibi oldukça fazladır. Soldaki mağaranın sağında bulunan küçük mağara ve solundaki biraz daha derin olan mağara, birkaç metre sonra sona erer. Bu mağara sisteminin tavanında, oldukça eski alev izleri bozulmadan günümüze kadar ulaşmıştır.

5.10. Fosil Şelale

Bu mağara, Universal Transverse Mercator (UTM) koordinatları 406292.578-4252344.274 arasında konumlanmış ve 1321 metre yükseklikte yer almaktadır. Şekilce köyünden yaklaşık 500 metre uzaklıkta bulunan bu mağarada, ilk araştırmalarda insan etkileşiminin az olduğu ve sadece şekillendirildiği gözlemlenmiştir. Daha detaylı incelendiğinde, mağaranın alt setinin sağında yer alan yıkık mağaranın yakınındaki karstik kaynağa benzediği anlaşılmıştır. Sürekli suyla kaplı olan bu mağara, yerleşim için çok elverişli görünmemektedir. Ancak, su seviyesinin düşüp şelale etkisinin azaldığı dönemlerde küçük gruplar tarafından barınak olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.12. Fosil Şelale, Akçadağ, Malatya.

Mağaradan su, iki farklı kanaldan boşalmaktadır. Bunlardan biri, mağaraya girişi kolaylaştıran 60 cm yüksekliğinde ve 1 metre uzunluğunda bir boşalma tünelidir. Bu tünele yaklaşık 2 metrelik bir tırmanış sonrasında ulaşılır ve dizler üzerinde kısa bir süre yürüyerek mağaraya girilebilir. Mağaranın büyük ağzından da tırmanmak mümkündür,

ancak bu daha riskli bir yol olarak görülmektedir. Mağaranın girişinde, biri 80 cm çapında diğeri daha küçük olan iki karstik çıkış daha bulunmaktadır. Bu üç çıkışın, mağaradan şelale şeklinde su boşalmasına neden olduğu düşünülmektedir. Yüzlerce yıl önce buradan akan suların, Levent Vadisi'ne de büyük bir bereket getirdiği söylenebilir. Ayrıca, bu şelale, vadide ve vadiden yüksek yerlerde bulunan mağaralarda yaşayan insanların su ihtiyacını karşılayan önemli bir kaynak olarak hizmet etmiştir.

5.11. Meydan

Meydan olarak adlandırılan bu bölge, Şekilce' den yaklaşık 550 metre mesafede, UTM (Universal Transverse Mercator) koordinatları 406327.774- 4252333.243 aralığında ve 1333 metre rakımda yer almaktadır. İkili Mağara'nın kaya bloğunun arkasında konumlanan bu alan, geniş bir mağara sistemlerini kapsamaktadır. Bu vadideki yerleşimlerin merkezi olduğu düşünülen bölge, jeolojik faktörlerin kayaları zayıflatması sonucunda meydana gelen büyük deformasyonlar ve çökmelerle daralmıştır.



Görsel 5.13. Meydan, Akçadağ, Malatya.

Yüksekliği yer yer 40 metreye ulaşan bu geniş mağara sistemi, büyük bir neolitik köy atmosferini yansıtmaktadır. Bir deprem sonucu mağaranın tavanının çökmesiyle ana mağara yok olmuş, ancak yaşam küçük mağaralarda devam etmiş olabilir. Meydan ve çevresindeki küçük mağaralarda farklı dönemlere ait seramik parçalarına rastlanmıştır. Bu alanda ve önündeki düzlükte yapılacak arkeolojik çalışmalar, çeşitli dönemlere ait buluntuların ortaya çıkmasını muhtemel kılmaktadır (Güngör vd. 2012).

5.12. Karanlık Karstik Mağara

Bu mağara hem yoğun su çıkışlarına hem de insan yerleşimine ev sahipliği yapan, önemli büyüklüğe sahip bir mağaradır. Bu mağara, Universal Transverse Mercator (UTM) koordinat sistemi çerçevesinde 406434.677 enlem ve 4252482.523 boylam koordinatları arasında konumlanmış olup, deniz seviyesinden 1308 metre yükseklikte yer almaktadır. Şekilce bölgesinden mağaraya ulaşım için yaklaşık 710 metre kadar bir yürüyüş mesafesi gerekmektedir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.14. Karanlık Karstik Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mağaranın girişi, ilk birkaç metrelik tırmanışı gerektirecek şekilde zorlayıcı bir yapıdadır. Dar bir başlangıçtan sonra üst kısımlara doğru genişleyen mağaranın giriş ağzı, yaklaşık 12 metre yüksekliğindedir. Bu giriş, 10 metre uzunluğunda oluk şeklinde bir yapıya sahip olup bahar aylarında buradan su çıkışlarının gözlemlenmesi mümkündür. Geçmiş yüzyıllarda bu kaynağın yaz kış demeden sürekli aktığı varsayılmaktadır.

Kaynağın sol tarafında, birkaç basamakla ulaşılan başka bir mağara bulunmaktadır. Bu mağaranın içinde ateş yakıldığına dair açık izler mevcuttur. Ana oyuk, suyun olmadığı dönemlerde barınak olarak kullanılmıştır. Kaynağın sağ tarafında ise birbiriyle bağlantılı üç ayrı mağara yer almaktadır. Bu üç mağara da insanlar tarafından barınak olarak kullanılmıştır. Bu üç mağaranın en sağında yer alan mağara, içeriye doğru daralarak yaklaşık 7 metre ilerledikten sonra sona ermektedir. Bu ve diğer mağaralar, büyük

mağaranın iç kısmının insan eliyle şekillendirilmesi sonucu oluşmuş yapay mağaralardır (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.15. Karanlık Karstik Mağara, İçeriden Görünüm, Akçadağ, Malatya.

En sağda yer alan, tabanı toprak kaplı mağara, bu büyük mağara sisteminin son mağarasıdır. Bu mağaradaki toprakların elenmesi, çeşitli arkeolojik buluntuların ortaya çıkmasına yol açabilir. Büyük mağaranın çevresindeki irili ufaklı diğer mağaralarda da insan yaşamına dair izler gözlemlenmektedir. Ancak, bu mağaraların birçoğu kaya düşmeleri sonucu zarar görmüş ve kullanılamaz hale gelmiştir.

5.13. Çift Ağızlı Mağara

Bu mağara, Universal Transverse Mercator (UTM) koordinatları 406571.678-4252655.524 arasında yer almakta ve 1292 metre rakımda bulunmaktadır. Şekilce' den yürüyerek ulaşılabilen bu mağara, 420 metrelik bir mesafede konumlanmıştır. Ancak, vadinin dik eğimi göz önünde bulundurulmalıdır. Yer köprü ve Karanlık Mağara'nın önünden geçen patika, yamaca paralel uzanan kireçtaşı tabakaları üzerinden ilerleyerek, vadinin arkasına dolanır ve ana vadiye ulaşır. Buradan sağ yamacı takip ederek yükselen patika, vadinin dar bir kısmından karşıya geçer. Mağaranın iki girişi bulunduğu için "İkiz Mağara" adını almıştır ve diğer mağaralar gibi insan eliyle şekillendirilmiştir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.16. Çift Ağızlı Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mağaranın iç kısmı, oturarak Levent Vadisi'nin muhteşem manzarasının izlenebileceği bir konumdadır. Mağaranın tabanı ve tavanında, mağaranın oyulma işlemleri ve çok eski zamanlarda yakılmış olan ateşin duvarlardaki izleri görülebilir. Bu mağarada, diğer birçok mağarada gözlemlenen insan eliyle yapılmış ters huni şekli de bulunmaktadır. Mağaranın yanındaki bir diğer mağarada ise kilden yapılmış seramik izlerine rastlanmıştır. Bu, tüm mağaralar içinde kilden seramik parçalarının bulunduğu tek mağaradır. İkiz Mağara'nın detaylı incelenmesi, Levent Vadisi'nde yaşayan insanların zamanı hakkında önemli bilgiler sunacaktır.

5.14. Yalnız Mağara

Bu mağara, Universal Transverse Mercator (UTM) koordinat sistemi çerçevesinde 406568.096 enlem ve 4253110.248 boylam arasında konumlanmaktadır ve 1339 metre rakımda yer almaktadır. Kaleden iniş sırasında izlenen patika, yaklaşık 250 metre sonra bu mağaraya ulaşım sağlamaktadır (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.17. Yalnız Mağara, Akçadağ, Malatya.

Diğer mağaralardan farklı olarak, izole konumu nedeniyle “Yalnız Mağara” adıyla anılmaktadır. Mağaranın girişi geniş bir yapıya sahip olmakla birlikte, derinliği görece sınırlıdır. Küçük bir setin ardından mağaraya erişim mümkündür. Mağarada, içerisinde yaşamış olan insanlar tarafından oluşturulmuş birkaç küçük oyuk bulunmaktadır. Diğer mağaralar gibi su bakımından zengin olan bu mağara, bu özelliği sayesinde yerleşim için tercih edilmiş olabilir. Bu mağaranın, yerleşim açısından tercih edilmesinin temel nedenlerinden biri, su kaynaklarının bol olmasıdır.

5.15. Büyük Mağara

Bu mağara, Levent Vadisi'nde yer alan ve yoğun insan yerleşimlerine ev sahipliği yaptığı düşünülen önemli bir mağaradır. Mağara, UTM (Universal Transverse Mercator) koordinatları 405424.076- 4253197.001 arasında konumlanmış olup, 1331 metre rakımda bulunmaktadır. Erişim, diğer mağaralara kıyasla daha uzun bir yolu gerektirmektedir. İki farklı güzergahtan ulaşılabilen mağara, birincisi Malatya-Levent yolu üzerindeki Kozalak Köyü yol ayrımından başlayan ve 770 metre sonra yürüyüşe geçilen bir rotayı, ikincisi ise vadi içinden zorlu bir tırmanışı içeren bir yolu takip etmektedir. Her iki yol da deneyimlenmiş ve ilk yolun mağaralara ulaşımı kolaylaştırdığı sonucuna varılmıştır (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.18. Büyük Mağara, Akçadağ, Malatya.

Mağaranın girişi, yüksekliği yaklaşık 4 metre ve genişliği 6 metre civarında olan geniş bir alana açılmaktadır. Mağara içerisinde, definecilerin burayı yoğun ziyaret ettiği ve çeşitli kazılar yaptığı gözlemlenmektedir. Bu kazılar, mağaranın tarihi ve kültürel önemine dair seramik parçaları gibi buluntuların korunmasına olanak tanımıştır. Mağaranın iç kısmında, girişten yaklaşık 20 metre uzaklıkta bir çıkış bulunmaktadır. Mağara içerisinde dikkatli hareket etmek, kazılan çukurlara düşmemek için önemlidir.

Mağaranın ortasında, sonradan kazılmış büyük bir çukurun hemen ardından sağ tarafta büyük bir mağara bulunmaktadır. Bu mağara, insan eliyle şekillendirilerek genişletilmiş dört farklı bölümden oluşmaktadır. Ana girişin karşısında yer alan yarım mağarada, Meryem yüzü betimlemesini anımsatan şekiller bulunmakta, ancak bu şekillerin bilinçli olarak mı yoksa doğal süreçlerle mi oluştuğu belirsizdir. Girişin sol tarafında bulunan büyük oyuk, iki setten oluşan bir yapıya sahiptir ve mağaranın tabanına ulaşım sağlamaktadır. Mağaranın önündeki toprak alanda yapılan kazı çalışmaları, mağaranın karşı girişine doğru ilerlerken dikkatli olunması gerektiğini göstermektedir. Çıkışın dibinde büyük bir çukur açılmış; ancak bu çukurun alt kısımlarında başka mağaralara yol açıp açmadığı belirsizdir.

Mağaranın çıkışındaki geniş alan, giriş ve çıkış için kullanıldığını göstermektedir. Çıkışta, tabandan 3-4 metre yükseklikte bulunan fosil karstik kaynak, su ihtiyacını karşılamak için kullanılmıştır. Mağaranın girişinden geri dönüldüğünde, kaya setlerinin altında birkaç mağara daha bulunmaktadır. Bu mağaralar, insanlar tarafından yapılmış bir geçitten geçilerek ulaşılan, kaya bloğunun arkasındaki mağaralara erişim sağlamaktadır. Bu geçit, zor ve tehlikeli bir inişin alternatifi olarak tercih edilmiştir ve bölgede büyük insan gruplarının yaşadığının bir başka göstergesidir. Bu mağaraların altındaki üçüz mağaralar, topluluğun bu bölgedeki son yerleşim yerleri olabilir.

Büyük Mağara olarak adlandırılan bu mağarada yapılacak ayrıntılı bir çalışma, Levent Vadisi'ni bölgesel bir önemden çıkarıp dünya çapında bir doğal ve kültürel değere dönüştürebilir.

5.16. Üçüz Mağaralar

Bu mağara, Universal Transverse Mercator (UTM) koordinat sistemi çerçevesinde 405469.622- 4253140.973 koordinatları arasında konumlanmış olup, 1283 metre rakımda yer almaktadırlar. Malatya-Levent yol güzergahı üzerinde, vadiye inişten önce sağ tarafta bulunan çeşmeden 150 metre sonra sağa dönülen stabilize yolun başlangıcından itibaren 2290 metre ilerledikten sonra sola, vadiye yönelen traktör yolunun sonuna varıldığında, araç bırakılarak yaya olarak devam edilir. Bu noktadan 450 metre yüründüğünde mağaralara ulaşım sağlanabilmektedir (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.19. Üçüz Mağara, Akçadağ, Malatya.

Bölgede, yan yana sıralanmış üç ana mağara ve toplamda beş mağara bulunmaktadır. Bu mağaralara erişim için en uygun rota, Büyük Mağara'ya ulaşım güzergahı ile aynıdır. Aşağıdan gelen yolun fiziksel olarak daha yorucu ve zorlayıcı olduğu gözlemlenmiştir. Büyük Mağara'nın alt setlerinden geçiş yapılmadan önce, aşağıdaki küçük vadiye doğru yapılan iniş sonrasında, yaklaşık 10 dakika içinde alt sektördeki mağaralara erişilebilmektedir.

İniş yönünde sola döndüğünde, yüksekliği 6 metre, uzunluğu 13 metre ve derinliği 4 metre olan yarım ay şeklinde bir mağara ile karşılaşmaktadır. Bu mağarada, insanların yaşamış olduğuna işaret eden oyma izleri mevcuttur. İniş yönünde sağa döndüğünde ise, toplam dört adet mağaradan oluşan ve “üçüz” olarak adlandırılan üç mağaraya ulaşım mümkündür. Bloğun arkasında kalan dördüncü mağaraya erişim sağlanamadığından, bu mağaranın derinliği uzaktan gözlem yoluyla tahmin edilmiştir. İkiz Mağaraların önündeki sete ulaşmak için uçurumun kenarından geçiş yapılması gerekmekte olup, bu geçiş özellikle geri dönüş sırasında risk taşımaktadır. Bu üç mağaradan ikisi, içeriden açılmış bir geçitle birbirine bağlanmış, üçüncü mağara ise yine bir setin üzerinden geçilerek ulaşılabilir. Bu üç mağara da insan eliyle şekillendirilmiş ve genişletilmiş olup, bölgenin tarihsel ve kültürel açıdan önemli bir yerleşim yeri olduğuna işaret etmektedir.

5.17. Kolköy Mağaraları

Bu mağaralar, Universal Transverse Mercator (UTM) koordinat sistemi çerçevesinde 396967.204- 4254158.813 koordinatları arasında konumlanmakta ve 1245 metre rakımda yer almaktadır. Malatya- Darende güzergahı üzerinde, Levent bucağını takiben, Levent Vadisi'nin karakteristik coğrafi özellikleri bu bölgede de kendini göstermektedir. Levent'ten sonra dereye inen yolun tekrar yükselişe geçtiği yaklaşık 10 dakikalık bir seyahat sonrasında, yolun solunda yer alan Kolköy ayırımına ulaşılmaktadır (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.20. Kolköy Mağaraları, Akçadağ, Malatya.

Bu noktadan içeri girildiğinde, 5 dakikalık bir yolculuk sonrasında Kolköy'e varılmaktadır. Kolköy'den Kasım Uşağı yönüne doğru ilerlerken, sola dönülerek dere yolundan aşağıya inilmeye başlanır. Bu yol, yer yer oldukça zorlu koşullara sahip olup, bir tarafı uçuruma açılmaktadır. 15 dakika sonra dere kenarında son bulmaktadır. Araç burada bırakıldıktan sonra, derenin eğim yönünde 10 dakika yürüyüşle büyük bir kaya bloğuna ulaşılmaktadır. Bu blok üzerinde birkaç büyük mağara bulunmaktadır. Levent Vadisi'nde gözlemlenen ortak sorun, bu bölgede de karşımıza çıkmakta; mağaraların bir kısmı kaya düşmeleri sonucu zarar görmüş, ancak birkaçı oldukça iyi durumdadır. Bloğun en sağında ve ortasında yer alan iki mağara derin değildir. Ancak, en soldaki iki mağaranın önü duvarla kapatılmıştır. Sağdaki büyük mağaranın önüne geçmişte tamamen duvar örülmüş olup, günümüzde bu duvarın büyük bir kısmı yıkılmış durumdadır. Yapılan duvarın ve mağaranın genişliğinin dikkate alınması, burada geçmişte önemli bir insan grubunun yaşamış olduğunu düşündürmektedir. Ancak, bu mağaraların daha çok ibadet amaçlı kullanıldığı izlenimi hakimdir. Soldaki küçük mağaranın girişine yapılan duvar, büyük mağaradakinden daha iyi korunmuş durumdadır. Yerel halk tarafından bu mağaraya "Kilise" adı verilmiştir, ancak her iki mağarada da dini objelere rastlanmamıştır. Küçük girişli mağaranın içi oldukça geniştir ve içerisinde insan eliyle yapılmış birçok ters huni biçimli şekil bulunmaktadır. Mağara içerisinde dar bir dehliz şeklinde devam eden bir koridor bulunmakta, bu koridorun uzunluğu yaklaşık 15 metredir. Bu dar ve uzun koridordan çıkıldığında, kaya bloğunun arkasında kalan başka bir mağaraya girilmektedir. Bu mağaranın yanında, kapısına duvar örülmüş başka bir

mağara daha bulunmaktadır. Kolköy mağaralarının, arkeolojik açıdan detaylı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir.

5.18. Küçükkürne Mağaraları

Bu mağaralar, Universal Transverse Mercator (UTM) koordinatları 401352.618-4259139.826 arasında, 1649 metre rakımda yer almaktadır. Malatya-Darende alternatif yol güzergahında, Kolköy'ü takiben Küçükkürne köyüne sapılan yoldan 7-8 kilometre sonra ulaşılan bu bölge, tarihi ve jeolojik açıdan önemli özellikler barındırmaktadır. Küçükkürne'nin girişinde Roma dönemine ait bir yazıtın çeşme duvarına yerleştirilmiş olması, bölgenin tarihsel geçmişine dair önemli ipuçları sunmaktadır (Güngör vd. 2012).



Görsel 5.21. Roma Kitabesi Küçükkürne, Akçadağ, Malatya.

Bu tezin uygulamaları ve 21. yüzyılda mağara düşleri kurmak için vadideki tüm mağara ve mağara sistemleri arasından Küçükkürne Mağaraları seçilmiştir. Çünkü bu bölge jeomorfolojik bir doğa harikasıdır. Bölgenin merkezindeki masa dağı dünya da nadir görülen oluşumlardan biridir. Masa dağı'nın üzeri geniş bir düzlüktür ve köylülerin tapulu tarım alanları ve kayısı bahçeleri ağırlıklı olarak burada yer alır. Dağın etekleri dik kaya yüzeylerinden ve teraslardan meydana gelmektedir. Bu kaya yüzeylerinde çok sayıda irili ufaklı mağaralar bulunmaktadır. Özellikle Küçükkürne yerleşkesine bakan tarafta bulunan mağaralar vadinin en nitelikli mağaraları olarak öne çıkmaktadır. Hem büyüklükleri hem de hâlihazırda köylülerin bu mağaralardan yoğun şekilde faydalananıyor olması oldukça ilgi çekicidir. Ayrıca yerleşkeyle iç içe oluşu mağaralar ile insanlar

arasındaki düş ilişkisini kesintisiz hale getirmiştir. Buranın halkı mağaraların bazılarının ağızlarını duvarlarla örerek ev haline getirmiş ve uzun zamandır kullanmaya devam etmektedirler. Bu mağara evlerin içinde modern çağın mobilya ve teknolojilerini görmek mümkündür. Şükrü Kurt tarafından doğduğundan beri ev olarak kullanılan bir mağara-ev oldukça dikkat çekicidir. Burası kendine özgü, özel bir su kaynağı barındırmaktadır.



Görsel 5.22. Zeki Kurt'un Mağara Evi, Akçadağ, Malatya



Görsel 5.23. Zeki Kurt'un Mağara Evi Akçadağ, Malatya.

Şükrü Kurt tarafından genişletilmiş bu evin yakınında yer alan ve ulaşımı zorlu bir macera gerektiren mağara, güvenlik açısından dikkate değer bir yapıya sahiptir. Eski yerleşim izlerinin görülebildiği bu alanda, bir de Şükrü Kurt'un özel kazı mağarası bulunmaktadır. Evin terasından 60 cm genişliğinde ve 15 metre uzunluğunda bir platform üzerinden erişilebilen mağara, yaklaşık 25 metre derinliğe sahip bir yapıdadır. Bu mağara, geniş bir iç hacme sahip olup, içerisinde başka bir mağaraya ulaşım sağlayan kaya duvarları bulunmaktadır. Arkeolojik bulgular açısından zengin olan bu mağara, seramik parçaları, ok uçları, gözyaşı şişeleri ve altın parçaları gibi çeşitli tarihi eserlere ev sahipliği yapmaktadır. Etrafındaki sekilerde küçük çaplı tarım yapıldığı da görülebilir. Evin planı mağaranın yapısına uyularak geliştirilmiştir. Yerden yüksekliğin az olduğu dip bölümleri bölünerek ağıl ve depo olarak kullanılmaktadır. 3 oda ve bir de mutfak bölümünün yer aldığı eve iki taraftan giriş kapısı konmuştur. Bu durum, Paleolitik insanın davranışı ile paralellik göstermektedir. Üst Paleolitik dönemde de tek ağızlı ya da tek girişli mağaraların yerleşim ya da sanat yapmak için tercih edilmediği bunun en önemli gerekçesinin de güvenlik olduğu bilinmektedir. Bu mağara evin ilk iki odası birbirine ahşap kapılar ile bağlanmakta ve girişteki biri sofa, iç kısımdaki ise yatak odası olarak kullanılmaktadır. Her iki odanın da tavanı mağaranın doğal tavanıdır. Birbirine kapılarla

bağlanan üçüncü bölüm mozaik betondan dökülmüş tezgâhı, evyesi ve musluğu ile klasik bir mutfak görünümündedir.



Görsel 5.24. Zeki Kurt'un Mağara Evi, Akçadağ, Malatya.

Sadece yazın en sıcak günlerinde kullanılan buzdolabı ve kaplar için düzenlenmiş rafları ile oldukça sıcak bir atmosfere sahiptir. Buradan üç duvarı ve üst örtüsüyle mağaranın dışına taşan yalnızca bir duvarı ile mağaraya bağlanan son odaya geçilmektedir. Burada sizi bir koltuk takımı ve dolabı ile beraber bir televizyon karşılamaktadır.



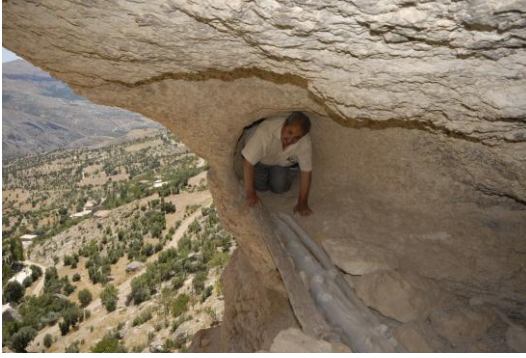
Görsel 5.25. Zeki Kurt'un Mağara Evi, Akçadağ, Malatya.



Görsel 5.26. Zeki Kurt'un Mağara Evi Akçadağ, Malatya.

Evin etrafındaki teraslarda ise yaz aylarında kullanılan ahşap sedirler ile basit çardaklar mevcuttur. Bu evin benzeri olan terasın uzantısındaki Şükrü Kurt'un

akrabalarına ait diğer evler ise hala ayakta olmalarına rağmen günümüzde kullanılmamaktadır. Ancak 6 Şubat 2023'te meydana gelen büyük depremlerden sonra onarılarak tekrar yaşam alanı haline getirilmiştir. Vadiye hâkim bir yükseklikte bulunan bu yaşam teraslarına ulaşım stabilize ve dik bir yoldan araçlar ile sağlanabilmektedir. Tüm bu özellikleri ile Şükrü Kurt mağara evleri, iyi tasarlanmış bir enstalasyon sanatı örneğine benzetilebilir. Kavramsal içeriği insan ve jeoloji olan bu enstalasyon, Paleolitik çağ insanına göndermelerle doludur.



Görsel 5.27. Zeki Kurt'un Kazı Mağarası, Akçadağ, Malatya.



Görsel 5.28. Zeki Kurt'un Kazı Mağarası, Akçadağ, Malatya.

Buranın insanları genellikle birbirine akraba olan içe kapalı bir topluluk özelliği sergilemektedir. Bu da buradaki topluluğun uzun zamandır mağaralarla olan ilişkisinde ortak özellikler sergilemelerine neden olmaktadır. Köyün en yaşlılarının verdiği bilgilere göre cumhuriyet öncesi dönemde topluluğun birçoğu mağara evlerde yaşamlarını sürmekteymiş. Bugün tüm bu topluluğun söz konusu masa dağının etrafındaki mağaraların büyük kısmı hayvanlar için yem deposu ağıl vb. amaçlarla kullanılmaya devam etmektedir. Mağaraların hemen önündeki günümüz yerleşkesinde ise çok sayıda kırsal mimari yapı örneğine rastlamak mümkündür.



Görsel 5.29. Küçükkürne Mağaraları, Genel Görünüm, Akçadağ, Malatya.

Taş temel üzerine kerpiç ile inşa edilen evler orta sofası ve bu sofaya açılan odaları ile tipik Türk evi tipolojisinin örneklerini sergilemektedir. Ancak maalesef 6 Şubat 2023 depremlerinde bu yapıların neredeyse tamamı ağır hasar almış durumdadır. Ayrıca Küçükkürne mağaralarında ve etrafında Paleolitik'ten bu yana birçok medeniyetin somut izlerini görmek mümkündür. Özellikle Roma, Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait kültürel miras izleri hala devam eden yaşamla birlikte düşünüldüğünde, buranın binlerce yıldır kesintisiz olarak insan varlığına ev sahipliği yaptığı söylenebilir.



Görsel 5.30. Küçükkürne Düş İni, Genel Görünüm, Akçadağ, Malatya.

Uzun zamandır tanıdığımız bu topluluğun insanlar ile yaptığımız görüşmelerde kolektif bir mağara belleğine sahip oldukları sonucunu çıkarmak mümkündür. Fiziksel bağlar dışında toplulukta yaygın olarak bilinen mağara söylenceleri olduğunu da belirtmek gerekir. Bu söylenceler genel anlamda Anadolu halk söylenceleri ile benzerlik gösterebilir de bu söylencelerin mağaralarla ilişkili olması oldukça dikkat çekicidir. Bu aynı zamanda Küçükkürne'nin jeoloji üzerinden şekillenen geniş bir kültür mirasına sahip olduğunu göstermektedir. İnsanın ve içinde yaşadığı koşulların birlikte yarattığı yaşam bilgisi olarak da tanımlanan kültür, insanı yaratan / biçimlendiren bir olgu olarak ifade edilebilir (Aydın, 2014: 23). Söylenceler dışında yine kültürel unsurlar anlamında zengin olan Küçükkürne kış oturmaları gibi yöresel motifler içeren geleneklere ve Akçadağ kömbesi, Akçadağ pilavı gibi ünik mutfak kültürüne de sahiptir.

Küçükkürne köyündeki diğer mağaralar, Levent Vadisi'nin en ilgi çekici mağaraları arasında yer almaktadır. Bu mağaraların, binlerce yıl boyunca insanların barındığı büyük sığınaklar olduğu sanılmaktadır. Yapısal ve jeolojik açıdan zengin bu mağaralar, killi kireçtaşı litolojisi nedeniyle ve suyun da etkisiyle zayıflayan kayaların çökmesine maruz kalmışlardır. Bu durum, mağaraların tarihi ve doğal yapısını etkileyen önemli bir faktördür. Faylanma sonucu oluşmuş bir vadi, bu mağaraların yer aldığı bölgeyi çevrelemekte ve buradaki irili ufaklı mağaralar, bölgenin geçmişte önemli bir yerleşim merkezi olduğuna işaret etmektedir. Mağaralara ulaşım için kullanılan patika, depo olarak kullanılan mağaralara ve eski bir kilise kalıntısına kadar uzanmaktadır. En büyük mağaralar, yüksek tavanları ve geniş iç hacimleriyle dikkat çekmekte ve içerisindeki şarap sarnıcı ve hayvanlar için su biriktirme alanları gibi özelliklerle zengin bir tarihi dokuya sahip olduğu görülmektedir. Tüm bu sebeplerden dolayı bu tezin ana unsuru olan güncel sanat uygulamaları için bu bölge ve mağaraları tercih edilmiştir. Bu tezin özelinde bu mağaraların en büyüğüne yöredeki söylencelerinde katkısı ve Dede Korkut Masallarında adı geçen Tepegöz anlatısındaki benzeşmeler nedeniyle “Tepegöz Mağarası” adı verilmiştir. İçinde rüzgârların şarkı söylediğine, toprağın asırların sırlarını sakladığına inanılan bu mağaranın güncel sanata dönük tasarımlarımızda merkez niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Yine jeomorfolojik yapısı ile oldukça büyüleyici görünen ve Tepegöz mağarasının sağ tarafında bulunan mağara sanat çalışmaları için değerlendirilecektir. Bu mağaraya “Atlas Mağarası” adı verilmiştir. Güncel sanatın olanaklarının araştırılacağı bir diğer mağara “Düş İni” olarak adlandırdığımız, Tepegöz

mağarasının solundaki büyük mağaradır. Son olarak ise düş ininin bitişiğinde “Gök Mağara” olarak isimlendirdiğimiz mağara da tezimizin sanat uygulamaları için tercih edilmiştir. Bu alanda, mağara insan ilişkisinden de faydalanılarak üretilecek işlerde mağaraların duvar yapıları, ışıkla olan ilişkileri, genişlik ve yükseklikleri ve taşıdıkları yaşam izleri oldukça önem taşımaktadır. Küçükkürne ve mağaralarının, Paleolitik çağın sanatçıları ile benzer çevresel koşulları, jeomorfolojik yapısı, iklim karakteri, devam eden yaşamın kendine özgü nitelikleri, bölgede görülen medeniyet izleri, alanın mevcut kültür rezervi ve halk söylencelerinin yapılacak sanat uygulamalarının yaratıcı düşünme süreçlerini ve inşa edilecek sezgisel algoritmaları olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir.



ALTINCI BÖLÜM

YÖNTEM

Bu araştırma, bir sanatta yeterlik tezidir. Bu nedenle sanatın düşünme biçimleri ile üretilmiş bilgi ve sanatçı yetkinlikleri ile üretilmiş eserler içermektedir. Söz konusu insan ve insana ait bir etkinlik olduğundan bu araştırma, çoklu bakış açılarına ve geniş bir problem çözme yaklaşımına ihtiyaç duymaktadır. “Sanat bilimin” gelişmesi, sanat alan yazının genişlemesi adına tezin ürettiği problem ve alt problemlere cevap bulabilmek amacıyla araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden fenomenoloji deseni kullanılmıştır. Çünkü sanatı anlamak, insanı anlamaktır. İnsan, oldukça karmaşık bir fizyolojik sisteme ve bu sistem ile bütünleşik psikolojik süreçlere sahip bir varlık olmasının yanında, sosyal alanda diğer insanlarla iletişimi bakımından sosyolojik bir varlıktır. Bu denli karmaşık bir yapıyı salt nicel ve deneysel bulgularla anlamaya çalışmak ya da her insanın genellenebilir ilkeler bütünü olduğunu savunmak sorunlu bir yaklaşım olabilir. Sürekli değişen duygu, düşünce ve zihin yapısı ile sosyal alandaki dinamik ilişkilere verdiği tepkinin karmaşıklığı dikkate alındığında insanın bütüncül bir yaklaşımla açıklanmasının daha uygun olacağı düşünülmüştür (Merriam ve Grenier, 2019). Cresswell (2002), herhangi bir olgunun açıklanmasında pozitivist ya da tek bir bakış açısının bilim insanını yanılgıya sürüklediğini, buna karşın çoklu bakış açısının işe koşularak daha keskin ölçümler yapılabileceğini bildirmektedir. Söz konusu pozitivist anlayışta insan belirli parçalardan oluşan anlamlı bir bütün olarak tanımlanır ve parçaların incelenmesi ile bütüne ilişkin belirgin bir bilgi sahibi olunabileceği varsayılır (Coffey ve Atkinson, 1996). Söz konusu araştırma, hakkında çok az veriye sahip olduğumuz Paleolitik döneme ait mağara resimlerinin nasıldığını ve niçinini de sorgulamayı ve anlamaya çalışmayı içermesi nedeniyle araştırma deseni olarak bu yöntem kullanılmıştır. Araştırma, bilimsel bilginin yanı sıra anlatıları, duyguları, sezgisel deneyimleri, sanatsal pratikleri ile sanat eserlerinin bizzat kendisini ve ortamı bilgi kaynağı olarak kullanmaktadır. Bu tez, çizgi ve sanat fenomenleri ile ilgili tüm mümkün deneyimlerin, imkân koşulları üzerine düşünmeyi yöntem olarak belirlemiştir. Fenomen kelimesinin iki anlamı vardır. Birinci anlamı, dış dünyanın gerçekte var olduğu ve bu dünyanın duyularımızla hissettiğimiz

özellikle de gözlerimizle algılayabildiğimiz bir şey olduğudur. İkinci anlamı ise, henüz izah edemediğimiz veya anlayamadığımız sıra dışı bir şey olduğudur. Bu anlama göre insanlar duyuları aracılığıyla bağımsız bir gerçekliğe sahip olmayan fiziki dünyayı anlayacak ve yorumlarıyla yeniden yaratacaklardır (Slattery, 2012'den akt., Yalçın, 2022: 215). Husserl'e göre, Fenomenoloji "algıya uygun olarak kavranan şey, yalnızca var olan ve algılayan bakışın içinde süren bir şey olarak değil, daha önce, bu bakış kendisine çevrilmeden önce, var olan bir şey, bilincin durmadan akıp giden intensiyonel (yönelimsel) bir yaşama olduğunu açığa çıkarmaktır" (Husserl, 1973: 142). Husserl, kartezyen meditasyonlarda fenomenoloji konusundaki bu tezin yöntemine ilham veren en çarpıcı fikrini şöyle ifade eder; "fenomenoloji bir öğretiy ya da bir sistem değil, sağır, dilsiz deneyimimizin temel boyutunun keşfidir." (Husserl, 1988). Bu, sanatın insan zihnindeki işlevsel tavrıyla eşleşen bir yaklaşımdır. Aynı zamanda Fenomenoloji; birey ve onun bilinçli deneyimleriyle başlayan ve daha önceden var olan kabuller, ön yargılar ve felsefi dogmalardan kaçınmaya çalışan bir yöntemdir. (Wallace ve Wolf, 2004'ten akt. Yalçın, 2022: 215). Tam da bu noktada tez boyunca araştırmacı fenomen olarak belirlediği çizgi ve sanata ilişkin sorduğu soruları, kendi tecrübelerini ön yargılardan arındırarak ve askıya alarak cevaplandırma eğiliminde olmuştur. Bu tez içinde araştırmacı, fenomenleri isimlendirerek görünen şeyleri tanımlamıştır. Olgular arasındaki ilişkileri fark etme aşamasında ise araştırmacı, ele aldığı fenomenler arasındaki ilişkiyi en basitinden en karmaşık olana doğru sıralamış ve son aşama olan süreci tasvir etmede ise fenomenlerde gerçekleşen süreci açıklamıştır. Yine Husserl'e göre bilim yaşam hakkında kesinliğe ulaşmak ister, bir deneyimin kendisi bilim değildir. Bilincin deneyiminin bilimi yapılabilir. O'na göre fenomenoloji, bilincin özünün bilimidir. Bu tez bütünüyle sanatçının bilinç deneyimleri üzerine kurulmaya çalışan hipotezlerden oluşmaktadır. O nedenle fenomenolojik yaklaşımla dizgeleşen bir bilgi bütünü yaratma hedefiyle bu araştırma deseni seçilmiştir. "Sanata erişim tarzının, sanat yapıtında sanat olana erişim tarzının, fenomenolojik bir tutum olduğunu kavramak, öncelikle sanatın başlangıçtan beri aynı zamanda fenomenolojik olduğunu kavramaktır" (Escoubas, 1991). Tüm bunlarla beraber sanat, fenomeni ile ilgili güncel uygulama örneklerini tezin düşünce evreni çerçevesinde ve öngördüğü mekanlarda gerçekleştirmiştir. Bu süreçte bu teze mahsus olmak üzere veri toplamak için araştırmacının başvurduğu görüşme kişisi bizzat kendisi olmuş ve içsel verilerini zihninin derinliklerinden çıkarmak için düşünce deneyleri

gerçekleştirmiştir. Yine bu teze mahsus olmak üzere veri analizlerinde sezgisel yorumlara başvurarak “sezgisel algoritma” kavramını bir yöntem olarak kullanılmak amacıyla, sanat alan yazına temellük etmiştir.

Bu araştırma için sanatın uygulama alanlarından, resim, çizim, heykel, fotoğraf ve enstalasyon uygulamaları yapılmıştır. Ses ve koku enstalasyonlarının yanı sıra tezin bilgi evrenine dahil edilmiş metinler halinde “söz ve anlam enstalasyonları” yapılmıştır. Bu uygulamalardan resim, çizim ve enstalasyonların tezdeki görünürlüğü fotoğraflar ile sağlanmıştır. Tez için üretilen eserler için biri mağaralarda biri üniversitenin bağımsız sergi salonunda olmak üzere 2 ayrı sergi açılmıştır. Ayrıca tüm tez süreci belgesel formunda video kaydı altına alınmış 50 saatin üzerinde ham görüntü elde edilmiştir. Bu ham görüntülerden belgesel filmler üretilmiştir.

6.1. Derin Düşünme Deneyi ve Sezgisel Algoritmalar

Algoritma, Belli bir problemi çözmek veya belirli bir amaca ulaşmak için tasarlanan yol anlamında kullanılmaktadır. Sezgisel algoritma ise bilgisayar bilimlerinde, sezgisel ya da buluşsal (heuristic) bir problem çözme tekniğidir. Bu yöntemde sonucun doğruluğunun kanıtlanabilir olup olmadığını önemsememektedir; fakat genelde iyiye yakın çözüm yolları elde eder. Bu araştırma, sanatı yaratma, anlama ve çözümlemede sanatçının en önemli aracı olan sezgi kavramından, bilgisayar bilimleri tarafından türetilmiş bu problem çözme yöntemini sanat bilime mal etmek istemektedir. Akademik dünya içerisinde, bilginin sürekli genişlediği, teorilerin ve metodolojilerin evrildiği bir ortamda belirli bir disiplin içerisinde kullanılan, genellikle karmaşık ve disipline özgü terimlerden oluşan bir dil yerine disiplinler arası düşünsel ilişkinin gelişimine katkı sağlayabilmek adına böyle bir temellük yoluna gidilmiştir. Bu araştırmanın yöntemiyle neredeyse birebir örtüşen bu tanım araştırmanın sonuca ulaşması için tasarlanan yol olarak düşünülmektedir. Bu dilin doğası gereği soyut ve analitik olması, derin düşünme pratiğimizi güçlü şekilde desteklemiştir. Tezin tüm hazırlanma sürecinde bu yöntem, sanatın sezgiye dayalı doğası sayesinde oldukça elverişli derin düşünme zeminleri yaratmıştır. Bu çalışmada, derin düşünme, sanat nesnesine ait yüzeysel bilgiyi işlemenin ötesine geçerek, bilgiyi analiz etme, sentezleme ve değerlendirme süreci olarak deneyimlenmiştir. Sanat, sanatçının sezgilerine dayalı bir ifade biçimidir. Sezgi,

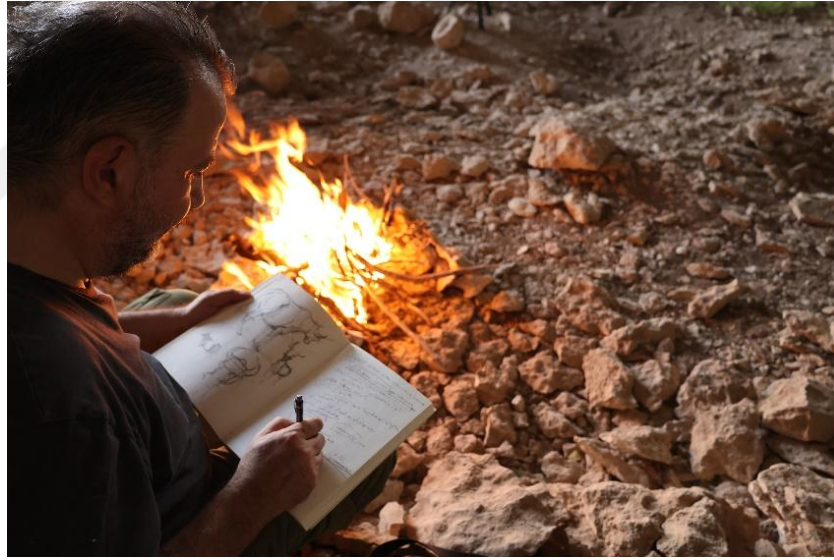
sanatçının yaratma eylemi içerisinde meydana gelen zihinsel süreçlerinin ortaya koyduğu sonuç ile neredeyse özdeş bir içeriğe sahiptir. Benedetto Croce'ye göre sezgi, tüm bilme tecrübemizin temelini oluşturması bakımından en önemli bilgi formudur. Croce her hakiki sezginin ifade edilmiş olmak şartıyla gerçek olduğunu, dolayısıyla sezgi ile ifadenin birbirinden ayrılmaz olduğunu ileri sürerken hem tek tek bireysel şeylerin hem zihnimizdeki imgelerin hem de ifadenin en mükemmel formu olması bakımından sanat eserinin de sezgi olduğunu belirtir (Kılıç vd., 2020: 636). Sezgisel algoritmalar yoluyla, bilgiyi sorgulama, eleştirel düşünme ve var olan bilginin ötesinde yeni anlayışlar ve yorumlar geliştirme eğilimi taşıyan bir deneyim olarak sezginin egemenliğine dayalı imgelem dünyasından daha çok veri elde edilmeye çalışılmıştır. Sezgisel algoritmalar ve derin düşünce deneyleri, disiplinler arası ve disiplin içi iletişimi daha mümkün kılmaya, böylece fikirlerin daha geniş bir alanda tartışılmasına ve geliştirilmesine olanak sağlamıştır, denilebilir.

Düşünce deneyi, bir fikir veya teoriyi anlamak veya sorgulamak için hayal gücünü kullanarak yapılan zihinsel bir süreçtir. Gerçek dünyada deney yapmanın pratik olmadığı veya mümkün olmadığı durumlar için kullanılır. Düşünce deneyleri, genellikle bilim, felsefe ve matematik gibi alanlarda kullanılır ve bizi mevcut düşüncelerimizi yeniden değerlendirmeye, yeni perspektifler kazanmaya veya soyut konseptleri daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Düşünce deneyleri, belirli bir düşünceyi veya teoriyi desteklemek, çürütmek veya daha derinlemesine araştırmak için önemli bir araçtır.



Görsel 6.1. Mağara Günlükleri.

Düşünce deneyleri felsefe ve bilim tarihi boyunca sıklıkla başvurulan bir deney türü olmuştur. Nicholas Rescher (1991) düşünce deneylerini, varsayımsal akıl yürütme süreçlerinden bilgi edinme girişimi olarak değerlendirir ve bu tür girişimlerin örneklerine Pre-Sokratik dönem felsefesinde oldukça sık rastlayabileceğimizi iddia eder. Rescher'e göre, Thales, Phythagoras, Herakleitos ve Ksenophanes gibi dönemin önemli doğa filozofları, bu zihinsel aracı, değişik şekillerde kullanmışlardır (Ateş, 2015: 129). Ayrıca bu tarz deneyler orta ve yakın çağ boyunca kullanılmaya devam etmiştir. Bunlara en güzel örnekler, Galileo, Newton ve Leibniz gibi isimlerin eserlerinde yer alan düşünce deneyleridir. Yakın tarihe gelindiğinde kuramcılar tarafından düşünce deneylerine sıklıkla başvurulmuş iki büyük alan görelilik kuramı (Brown 1991; Norton 1991, ayrıca 1993) ve kuantum mekaniğidir (Popper 1998; Bishop 1999). Einstein, Schrödinger ve Heisenberg gibi isimler bilim tarihinin en seçkin düşünce deneylerini ortaya koymuşlardır (Moue'dan akt. Ateş, 2015:130).



Görsel 6.2. Mağara Günlükleri.

Düşünce deneylerinin sahip olduğu eleştirel ya da yıkıcı işlev sayesinde bir kurama karşı argüman geliştirilebilir ve o kuramın içsel yapısının saçma olduğu gösterilebilir, buluşçu ya da yapıcı işlevi sayesinde deneyden artı sonuçlar elde edilebilir, açıklayıcı işlevi sayesinde bir doğa fenomeni açıklanabilir ya da bir kuramın açıklama gücünü artırılabilir, idealize edebilme işlevi sayesinde ise, gerçek dünyanın doğasında bulunan karmaşık zorluklar ya da pratik olanaksızlıklar aşılabılır (Ateş, 2015: 137).



Görsel 6.3. Mağara Günlükleri.

Düşünce deneyine ait temel sorular;

Levent Vadisi, Küçükkürne mağaralarında gerçekleştirilen düşünce deneyinin cevap aradığı sorular şu şekildedir;

Günümüz sanatçısı mağarada çizimler yaparak Paleolitik insanın sanatsal üretim deneyimine ne kadar yaklaşabilir?

Rüya, gölge ve yansıma gibi doğal fenomenler, sanatsal üretim üzerinde nasıl bir etkiye sahip olmuştur?

Yaklaşık 70 bin yıllık yeryüzü serüveninin ardından, mevcut, kümülatif insanlık belleği sanatı nasıl dönüştürmüştür?

Düşünce deneyi, Levent Vadisi'ndeki çevresel koşulları bakımından üst Paleolitik insanınkinden en yakın olarak değerlendirilebilecek doğal mağaralarda gerçekleştirilmiştir. Söz konusu mağaralarda içsel uzlaş, empati yoğunluğu oluşana kadar geceli gündüzlü kalınmıştır. Deney toplamda 8 gün ve gece sürmüştür. Geceleme deneyimi dışında çalışmanın bütünü iki yılı aşkın bir sürede tamamlanmıştır.



Görsel 6.4. Düşünce Deneyinin Yapıldığı Mağaralardan Biri, Küçükkürne.

Levent Vadisi, Küçükkürne’de “Düş İni” isimli mağarada bulunan doğal su kaynağının önüne çekilen set ile meydana gelen havuzun kenarındaki derin düşünme esnasında su yüzeyinde, dünyanın ters çevrilebileceğini ve çarpıtılabileceğini ancak yine de tanınabileceğini ayrıca Atlas mağarasında geceler boyu yaktığımız ateş ile, ışığın ve gölgenin şekilleri nasıl tanımlayıp dönüştürebildiğini, bu bilgiye ilk kez ulaşan bir insan empatisiyle yeniden deneyimleme fırsatı yaratılmıştır.



Görsel 6.5. Atlas Mağarasında Gölgeler, Küçükkürne.



Görsel 6.6. Atlas Mağarasında Gölgeleler, Küçükükürne.

Üst Paleolitik çağın fiziksel koşullarının bir benzerinde, Tepegöz mağarasında hatırlanabilir rüyalar görene kadar tekrarlanan geceleme ve uyumalar ile rüyalarda dünyanın fizik yasalarından bağımsız bir gerçekliği deneyimleme şansı yakalanmıştır. Bu deneyimler hep birlikte dünyanın semboller ve soyutlamalarla temsil edilebileceği, özgün bir sanatçı bakışı ile deneysel olarak yeniden keşfedilmeye çalışılmıştır.



Görsel 6.7. Atlas Mağarası.

Zihnin karanlık bir mağarada 21. Yüzyılın bilgi ve deneyimlerinden sıyrılacağı buna rağmen, ışık kirliliğinden daha uzak bir gökyüzünün altında, günümüz teknolojisinden arınık gerçekleştirilen bu deneyler derin düşünme ve Paleolitik Çağ insanı

ile kurulmaya çalışılan güçlü empati ile ilk çizgilerin ilham kaynaklarının en temel üç fenomenine yeni bir bakış ile yeni bir yaklaşım geliştirmek mümkün olmuştur, denilebilir. Buraya kadar bahsedilen sorgulamaların sonuçları tezin üçüncü bölümünde ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Bu bölümdeki çıktılar, tüm düşünce deneyi boyunca deneyide kalan sezgisel toplamın ürünü olarak değerlendirilebilir.

Düşünce deneyi ile bağlantılı uygulamalar:

Bu düşünce deneyleri esnasında özellikle mağara içinde uzun süren yalnızlık hissi deneyimlenmiş ve bu deneyime eşlik eden düşüncüler ve düşler zaman zaman desen çizerek zaman zaman notlar olarak kalıcı hale getirilmiştir. Çizimlerin içeriklerinde Paleolitik Çağ sanatçısının hayvan biçimlerine saplantılı tutkusu da irdelenmeye çalışılmıştır. Hayvan figürü için mağaraların yanı başındaki köylülerin en çok yetiştirdiği hayvan olan büyük baş sığırlar gün ışığında gözlemlenmiş ve mağara karanlığında uzun süreli bellekten zihnin bilinç düzeyine taşınan bu imgelerle çizimler yapılmıştır. Mağarada alınan notlar ve çizimler düşünce deneyinin en saf sonuçlarını içermektedir. Bu notlar zihinsel olarak ilk sanatçılar ile empati kurmanın tam olarak mümkün görünmediğini ancak düş gücü ile zihin laboratuvarında gerçekleştirilmesi mümkün olabilen düşünce deneyleri ile benzer koşullarda sanat yapmaya yaklaşılabileceği anlaşılmıştır. Yapılan düşünce deneyi ile ilgili daha geniş yorumlamalar, Bulgular ve Sonuç bölümünde ele alınmıştır. Temel olarak arzulanan şey tıpkı Paleolitik çağda olduğu gibi çizgilerle mağara duvarlarına resimler yapmak olduğu halde koruma refleksi ile bu tercih edilmemiş sadece bir mağara ağzında küçük bir yüzeye yakılan ateşlerden arta kalan odun kömürleri ile bir çizim yapılmıştır. Ancak mağara duvarlarına yapılmak istenen asıl resimler alandan toplanılan kopmuş kaya parçalarının yüzeylerine yapılmıştır. Bu kaya parçaları alandaki birçok parça içerisinden seçilerek alınmış ve atölyeye taşınmıştır. Atölyede bu taş yüzeylere resim yapılmadan önce onların çalışma alanındaki mağaraların bir parçası olduğu üzerine düşüncüler geliştirilmiştir. Bu taşlar hakkında daha fazla bilgi edinme isteği ile bu kayaların jeolojik içeriği İstanbul Üniversitesi Jeoloji mühendisliği bölümünden akademisyenlere sorulmuştur. Sorulan sorular üzerine ilgili üniversitenin laboratuvarlarında incelenmek üzere toplanan kaya parçalarından yaklaşık 10-15 cm boyutlarında parçalar kırılarak gönderilmiştir. Laboratuvarlarda yapılan analizler ilgili akademisyenler tarafından raporlanarak gönderilmiştir. Ayrıca araştırmacının talebi üzerine gönderilen taş örneklerinden kesitler alınarak mikroskop

altında taşların mikro jeolojisini gösteren fotoğraflar çekilmiştir. 30 mikronluk kesitlerle çekilen bu fotoğraflar, mat kağıtlar üzerine yüksek çözünürlükte basılarak sergilenmiş ve tezin sanat uygulamalarına dahil edilmiştir. Bu fotoğraflar taşlarla ve dolayısıyla mağaralarla kurulan sezgisel bağı güçlendiren bir alan yaratmıştır. Bu görseller neticesinde taşın jeolojik varlığının detaylı bir bilgi paketine ulaşılmıştır.



Görsel 6.8. Olympus Marka BX51 Model Polarizan Mikroskop.

Tüm bunlara ek olarak dijital sanatın imkanları ile düşünce deneyleri içinde üretilen hipotezlerden ilham alarak bilgi içerikli videolar üretilmiştir. Önce hipotezleri anlatan metinlerden faydalanarak senaryoları tasarlanmış ve tasarlanan senaryolar doğrultusunda yapay zekâ için promtlar tasarlanmıştır. Bu promtlarla elde edilen sabit görüntüler ve yaratılan karakterler için yeni promtlar tasarlanmış ve yapay zekanın bunları 2 ila 5 saniye uzunluğunda hareketli görüntülere dönüştürülmesi sağlanmıştır. Elde edilen bu hareketli görüntüler tıpkı kamera yoluyla elde edilen ham görüntüler gibi değerlendirilmiş ve klasik kurgu yazılımları ile kurgulanarak video yaratılmıştır. Çalışma esnasında bir dakikalık bir videonun üretilmesi uzun saatler boyunca çalışmayı gerektirmiştir. Ortaya çıkan anlamlı videolar için yine yapay zekadan güçlü promtlar ile müzik yapması istenmiş ortaya çıkan müzik yine kurgu yazılımı ile ilgili videolara eklenmiştir. Bu videolar YouTube'a yüklenmiş ve ilgili linklerden karekodlar üretilerek ilgili metinlerin olduğu bölümlere yerleştirilmiştir. Ayrıca tüm tez boyunca profesyonel bir ekip ile tezin tüm aşamaları belge niteliğinde video kaydı altına alınmıştır. 4 kamera bir dron kullanılarak

yapılan çekimlerden 50 saate yakın ham görüntü elde edilmiştir. Bu tezin özellikle mağaralarda gerçekleştirilen enstalasyon çalışmalarının sürecini anlatan 5,5 dakikalık bir belgesel video, aynı şekilde YouTube’a eklenmiş ilgili linkten üretilen karekod ilgili sayfaya yerleştirilmiştir.



Görsel 6.9. Tezin Amblem ve Logosu.

Son olarak, tezin içeriği için tasarlan bir enstalasyon çalışması için 21 adet ideogram tasarlanmış ve bu ideogramların tasarımı sürecinde tezin tüm karakterini yansıtan amblem ve logo tasarımı da yapılmıştır. Oldukça geniş olan bu tezin karakterini başarı ile yakaladığı düşünülen bu amblem ve logo, videoların yayınlandığı YouTube sayfası dahil paylaşım zeminlerinin genel tasarımının biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır.

6.2. Araştırma Sürecinde Yapılacak Uygulamalar İçin Kullanılacak Eleştiri

Yöntemi

Eleştiri, sistematik bir yorum biçimi olarak tanımlanabilir. Sanat nasıl çok kompleks bir iletişim dili barındırıyor ise eleştirinin de aynı şekilde çok katmanlı bir algılama ve yorumlama biçimi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Eleştiri bir etki ilişkisinden çok daha karmaşık bir zihinsel eşleşme halidir. Sanat eleştirisinin her biri kendine has bir varlık durumuna sahip üç ögesi vardır. Sanatçı, sanat eseri ve eleştiren olarak tanımlayabildiğimiz bu öğelerin her birinin var olma hali ayrı ayrı eleştirinin

kimliğini ve kişiliğini yaratmaktadır (İskenderoğlu, 2006). Bu araştırma sanat eseri ile içten, dürüst ve saf bir ilişki kurmayı ve onu bu şekilde eleştiriye konu etmeyi amaçlamaktadır. Eleştirideki bu “katıksız ilişki” ancak sanat eserini üreten sanatçı ile güçlü bir empati kurarak gerçekleştirilebilir. Bunun ön koşulu ise eleştirenin bilişsel ve sezgisel donanımının sanat eserinin içerdiği veriden daha güçlü olmasıdır. İşte tam bu noktada eleştirenin yetkinliklerinin eleştiride oldukça önemli olduğu söylenebilir. Sanatçıyı sanat eseri üretirken etkileyen tüm soyut ve somut uyarıcıları çözümleyebilmek ve eser hakkında durum analizi ya da ötesini yapabilmek için bu ön koşulun varlığının oldukça anlamlıdır. Bu aynı zamanda bugüne kadar ortaya konan sanat eleştirisi metotlarının ihmal ettiği bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Bu araştırma, bir sanat eserini nasıl ele alacağımızı, ona nasıl yaklaşacağımızı, nasıl yapı söküme uğratacağımızı ve bu yapı sökümlerinin sistematikliğini araştırmanın önemli bir parçası haline nasıl getireceğimizi ortaya koymaktadır.

Sanat eleştirisi, bir sanat eseri hakkında düşünebilmek, onu anlamlı bir zeminde tahlil etmek, bütünü ve parçaları arasında yeni anlamlı ilişkiler kurabilmek, o eseri var eden her türlü soyut ve somut bağlamı yeniden yaratmaktır. Sanat eleştirisi bir kez yapıldığında, eleştirilen eser artık bir önceki varlık zemininde bir daha var olamaz. Sanat eleştirisi, bir anlamda eseri bir başka zihinde yeniden yaratmaktır. Bir sanatçı kendi eserini eleştiriyor olsa bile bu durum geçerlidir. Çünkü üretim süreci sona erdiğinde artık o sanat eseri kendi kimliği ile varlık iddiasını geliştirmeye başlayacaktır. Bu araştırmada kendine özel bir eleştiri dili geliştirilmiş ve araştırma sürecinde üretilen sanat uygulamalarının eleştirisinde kullanılmıştır.

Enstalasyonlar için, görme biçimi, kavram ve nesne ilişkisi, kavram ve mekân ilişkisi, biçimsel manipülasyon başlıklarında; resim ve çizimler için, görme biçimi, plastik dil ve bağlantı analizleri başlıklarında; fotoğraf uygulamaları için ise, görme biçimi, biçimsel stratejiler, görsel dil ve estetik yorum, tema ve karakter gibi irdelemeler ile ele alınmış araştırma süreci içerisinde bu yöntemin sistematikliğini kurgulanmıştır.

6.3. Araştırmacının Nitel Araştırma Deneyimi

Araştırmacının, araştırma yöntemleri ile ilgili aldığı ilk ders Hacettepe üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı yüksek lisans eğitimi sürecinde aldığı araştırma yöntemleri dersi ile başlamıştır. Arkasından Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalında yaptığı yüksek lisans döneminde ise Sanat Tarihi araştırmaları metodoloji dersi almıştır. Daha sonra Atatürk üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalında aldığı doktora eğitimi sürecinde yine Sanat Tarihi Araştırmaları Metodolojisi dersi almış ve bu dersi başarı ile vermiştir. Nitel araştırma yöntemine ilişkin bilgi edinme sürecini yayınladığı makaleler ve katıldığı sempozyumlarda sunduğu bildirilerde kullanmayı sürdürmüştür. Ayrıca devam etmekte olan sanatta yeterlik sürecinde Nitel Araştırma Yöntemlerine dayalı teorik ve uygulamaya yönelik iki eğitim öğretim dönemini kapsayan bir ders süreci geçirmiştir. Araştırmacı nitel araştırmaya dayalı pratiklerini sürdürdüğü bilimsel yayınlarla pekiştirmektedir. Bunların yanı sıra araştırmacının Sanat ve İnsan Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisinin imtiyaz sahibi olduğu ve baş editör olarak 16 yıldır aralıksız sürdürdüğü yayıncılık hayatında nitel araştırma yöntemini irdeleme ve kavrama şansına ve yetkinliğine sahip olduğu görülmektedir.

6.4. Araştırmacının Sanatçı Rolü

Çocukluğundan itibaren resim yapan ve sanata büyük ilgisi olan araştırmacı, 1994 yılında derece ile kazandığı Resim İş Öğretmenliği bölümünde lisans eğitimi almış ve arkasından yüksek lisans eğitiminde yine resim alanında sürdürmüştür. 29 senedir sürdürdüğü sanat çalışmaları ile birçok kez kişisel sergi açmış ve karma sergilere katılmıştır. Özellikle desen çizimlerini aralıksız sürdürmüştür. 2021 yılında İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı sanatta yeterlik programını kazanmış ve ders aşamasını başarı ile bitirmiştir. 2022 yılından beri Güzel Sanatlar Fakültesinde Öğretim Görevlisi olarak çalışan araştırmacı, Desen Atölye, Resim Atölye ve Sanat Tarihi dersleri vermekte, sanat üretimlerine devam etmektedir.

6.5. Araştırma Ortamı ve Seçimi

Bu araştırmanın yürütüleceği ortam Ulusal jeopark ağına kayıtlı, Levent Vadisi ve mağaralarıdır. Malatya'nın Akçadağ ilçesinin sınırları içinde kalan ve Malatya'ya 50 kilometre uzaklıkta bulunan Levent Vadisi ve civarında, Üst Kretase-Plisen yaş aralığında (65-2milyon yıl) çeşitli litostratigrafik birimler yüzeylenmektedir. Levent Vadisi içinde çoğunlukla killi kireç taşı litolojisindeki kayalarda bulunan mağaraların

ilk oluşumlarında jeolojik oluşumlar hakimdir. Vadiyi kesen ana faya dik gelen fayların geliştirdiği çatlak sistemleri üzerinde oluşan karstik mağaraların neredeyse tümü daha sonra vadide yaşayan insanlar tarafından şekillendirilmiştir (Güngör vd. 2012). Özellikle Yığılıçakıl tepe eteklerindeki İkiz Mağaralar (İn Mağaraları), bu tepenin doğusunda yer alan büyük setin kaya duvarlarında bulunan Teraslı Mağara, Tapınak ve Karanlık Mağara, Şekilce mahallesinin batısındaki yamaçta bulunan büyük mağara ve üçüz mağara, Levent'in batısında yer alan Kol köy mağaraları ve kuzeyinde yer alan Küçükkürne Mağaraları insan jeoloji ve coğrafya ilişkisinin çok güzel örneklerini barındırmaktadır. Bu mağaraların birçoğu insan yaşamına sahne olmuştur. Tespit edebildiğimiz bazı iz ve buluntulardan hareket ile bu mağaralarda yaşamın Paleolitik çağa kadar gidebildiği düşünülmektedir. Bu da burada hala devam eden köy yaşantıları da düşünüldüğünde vadide 10 bin yıllık kesintisiz bir yaşam olduğunu göstermektedir. Hititlerden, Roma'ya Selçukludan Osmanlıya birçok medeniyetin somut izlerini vadide görmek mümkündür. Bu durum, Levent Vadisini dünyadaki jeopark alanları içerisinde ayrıcalıklı bir yere konumlandırmaktadır.

Araştırmacının Levent Vadisinde doğmuş olması ve çocukluk yıllarını buradaki mağaralarda oyunlar oynayarak geçirmesi, bu nedenle bu sıra dışı doğal alanla sezgisel derin bağlara sahip olması, alanın araştırma ortamı olarak seçilmesindeki en temel nedenlerdir. Ayrıca araştırmacının, 2009- 2022 yılları arasında yaptığı görevler süresince Levent Vadisine ilişkin projeler geliştirmiş ve bu projelerin bir bölümünü alanda uygulamış olması, dolayısıyla alanın hem jeolojik hem de kültürel miras birikimine hakimiyeti bu alanın araştırma ortamı olarak seçilmesindeki bir diğer neden olarak gösterilebilir. Tüm bu özelliklerin yanı sıra yapılan düşünce deneylerinin verimi açısından için Paleolitik Çağ sanatçısının çevresel koşullarına benzerliği ile de burası tezin çalışma alanı olarak seçilmiştir.



Görsel 6.10. Tepegöz Mağarası.

Bunların dışında bu araştırma, on binlerce yıl önce mağaralara resimler yapan insanlarla çok güçlü bir empati geliştirmeyi deneysel bir yöntem olarak uygulamayı amaçlamıştır. Bu nedenle araştırmacının bir zihinsel benzeştirme ve eşleştirme ortamı olarak buradaki mağaraların jeomorfolojik özelliklerinden istifade edebileceği ön görülmüştür. Bu öngörülerin haklı çıkması oldukça etkili sonuçlara ulaşılmasına neden olmuştur.

6.6. Araştırmacının Araştırma Konusuyla İlgisi ve Deneyimi

Araştırmacının konuyla ilgisi 2006 yılında tamamladığı “Çocuk Resimlerinde Görme Biçimleri” adlı yüksek lisans tezini yazma sürecinde başlamıştır. Özetle Çocukların sanatsal faaliyetlerine, sanat yaparken yaşadıkları zihinsel süreçlere yeni bakış açısıyla yaklaşan ve çocukların görme biçimlerine imge üzerinden yeni bir yorum getirmeye çalışan bu yüksek lisans tezinin hazırlanma süreci boyunca odaklanılan bu konular, araştırmacının, yetişkin insanın sanat üretme faaliyetlerinin nasıl gerçekleştiği ve ilk kez bir insanın çizgi çizmeyi nasıl keşfettiği sorularını sormasına neden olmuştur. Bugün bu tezin problem ve alt problem cümlelerinin şekillenmesi bu sürece dayanmaktadır. Bir başka deyişle insanın çocukluk evresindeki yaratıcı faaliyetlerinden, insanlığın çocukluk evresindeki yaratıcı faaliyetlere evrilen düşünüş biçimi ve bilimsel sorgulamalar temelde bu tezin içeriğine dayanmaktadır denilebilir.

Ayrıca araştırmacının, Levent Vadisi’nde doğmuş ve ilk çocukluk yıllarını buradaki mağaralarda oyunlar oynayarak geçirmiş olması düş gücünün köklerinin bu ortamda

gelişmesine neden olmuştur. Resim İş Öğretmenliği bölümünde lisans eğitimi almaya başladıktan sonra kendisiyle baş başa kalmak ve resim yapmak için bu mağaraları sıklıkla kullandığı bir başka süreci deneyimlemiştir. Daha sonraki dönemler boyunca da sıkı sık Levent Vadisini aynı amaçla kullanmaya devam etmiştir. Bu çalışmalar esnasında sezgisel olarak; 2009 yılından beri Levent Vadisi Jeopark projesini başlatan araştırmacı, bu kapsamda yönetici sıfatıyla ve aynı zamanda araştırmacı olarak birçok alt projeyi de hayata geçirmiştir. Bu projelerden araştırma için en faydalı olanı “Levent Vadisi Doğal ve Kültürel Miras Envanterinin çıkarılması projesi olmuştur. 6 ay süren Proje çalışmaları sırasında sahaya çıkılarak günde ortalama 10 saat yürünmüş, saptanan tüm envanterler tek tek incelenmiş, jeosit ve arkeosit olabilecek özelliğe sahip olanların detaylı ölçümleri alınmış ve fotoğraflanmıştır. Yapılan çalışmalar saha çalışmaları sırasında bilgisayara aktararak tüm envanterlerin yerleri haritada tek tek işlenmiştir. Bu envanter çalışması Levent Jeoparkı projesi için önemli bir alt yapı niteliğindedir.



Görsel 6.11. Tepegöz Mağarası.

Yapılan çalışmalar sonrasında 26 adet jeosit ve 14 Arkeojeosit saptanmış, bunların yürüyüş rotaları haritalanmış, mağaraların iç alanları ve yükseklikleri ölçülmüştür. Çalışma sonunda Levent Vadisi ve civarının sadece bir jeopark olması dışında, barındırdığı arkeolojik öğelerle birleştirildiğinde önemli bir Dünya Mirası olabileceği kanısına varılmıştır. Ayrıca Dünya jeopark ağına dahil olabilmek için 2010 yılında Malatya Valiliği Koruma Uygulama Denetim Bürosu KUDEB tarafından yürütülen jeopark projesi kapsamında; UNESCO’nun jeopark kriterleri arasında yer alan ziyaretçi

merkezi şartının karşılanması amacı ile inşa edilen ve Türkiye’de bir ilk olan seyir terasının yaratıcı fikri ve ilk modellemeleri araştırmacıya aittir. Bu terasın proje ve uygulama ihalelerini KUDEB Başkanı sıfatıyla araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiş ve yapı denetim sürecini de kendisi yönetmiştir. 184 metre yüksekliğinde kaya zemininden 7,5 metre boşluğa açılan cam tabanıyla dünya Jeoparkları arasındaki en farklı ziyaretçi merkezi olmaya aday olan seyir terası, bugün Akçadağ Belediyesin mülkiyetinde hizmet vermektedir. Yine bir alt proje olan mağaraların aydınlatılması ve Levent Vadisi Jeolojik Miras Envanteri kitabının hazırlanıp basılması, alanda miras eğitimleri, bilimsel toplantılar gibi onlarca çalışmayı yürüten ve çalışma ekibiyle uluslararası bilimsel yayınlar yapan araştırmacının alan hakkında oldukça yetkin ve donanımlı olduğunu söylemek mümkündür. Tüm bu çalışmalar aynı zamanda araştırmacının farklı disiplinlerden istifade etme çoklu bakış açılarını kullanma yöntemlerini geliştirmesine yol açmıştır.

YEDİNCİ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

7.1. Levent Vadisi Mağaralarında Güncel Sanata Yönelik Sezgisel

Algoritmalar: Mağara2.0

Bu bölümde, Levent Vadisi, Küçükkürne mağaralarında yapılan güncel sanat uygulamaları ile tez süresince yapılan diğer sanatsal çalışmaların analizleri ve tezin bütününe dönük değerlendirme ve yorumlara yer verilmiştir. Çalışma süresince Küçükkürne mağaralarında düşünce deneyleri yapılmış ve deneyler esnasında desen çalışmaları üretilmiş ve Levent Vadisi lokasyonundan elde edilen yassı taş bloklara resimler yapılmıştır. Ayrıca Küçükkürne mağaraları ve çevresinde enstalasyon üretimleri yapılmıştır. Tez içerisinde geliştirilen hipotezlerin içeriğini güçlü hale getirmek için yapay zekâ kullanılarak hareketli görüntüler elde edilmiş ve bu hareketli görüntüler kurgulanarak videolar üretilmiştir. Toplamda 224 adet çalışma yapılmış bunlardan yapılan seçki ile 2 ayrı sergi açılmıştır. Tez yazım sürecinin başından itibaren yaklaşık 2 yıl boyunca tüm çalışmalara video kaydı altına alınmıştır. Bu bölümde aynı seçki içindeki örneklerle yer verilmiştir. Tüm bu çalışmalara yeni bir eleştiri tasarımı ile yaklaşılarak değerlendirme ve yorumlar ortaya konmuştur.

Eleştiri, sistematik bir yorum biçimi olarak tanımlanabilir. Sanat nasıl çok kompleks bir iletişim dili barındırıyor ise eleştirinin de aynı şekilde çok katmanlı bir algılama ve yorumlama biçimi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Eleştiri bir etki ilişkisinden çok daha karmaşık bir zihinsel eşleşme halidir. Sanat eleştirisinin her biri kendine has bir varlık durumuna sahip üç ögesi vardır. Sanatçı, sanat eseri ve eleştiren olarak tanımlayabildiğimiz bu öğelerin her birinin var olma hali ayrı ayrı eleştirinin kimliğini ve kişiliğini yaratmaktadır (İskenderoğlu, 2006).

Bu araştırma, sanat eseri ile içten, dürüst ve saf bir ilişki kurmayı ve onu bu şekilde eleştiriye konu etmeyi amaçlamaktadır. Eleştirideki bu “katıksız ilişki” ancak sanat eserini üreten sanatçı ile güçlü bir empati kurarak gerçekleştirilebilir. Bunun ön koşulu ise eleştirenin bilişsel ve sezgisel donanımının sanat eserinin içerdiği veriden daha güçlü olmasıdır. İşte tam bu noktada eleştirenin yetkinliklerinin eleştiride oldukça önemli

olduğu söylenebilir. Sanatçıyı sanat eseri üretirken etkileyen tüm soyut ve somut uyarıcıları çözümleyebilmek ve eser hakkında durum analizi ya da ötesini yapabilmek için bu ön koşulun varlığı oldukça anlamlıdır. Bu aynı zamanda bugüne kadar ortaya konan sanat eleştirisi metotlarının ihmal ettiği bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Bu araştırma, bir sanat eserini nasıl ele alacağımızı, ona nasıl yaklaşacağımızı, nasıl yapı söküme uğratacağımızı ve bu yapı sökümlerinin sistematiklerini araştırmanın önemli bir parçası olarak görmektedir.

Sanat eleştirisi, bir sanat eseri hakkında düşünebilmek, onu anlamlı bir zeminde tahlil etmek, bütünü ve parçaları arasında yeni anlamlı ilişkiler kurabilmek, o eseri var eden her türlü soyut ve somut bağlamı yeniden yaratmaktır. Sanat eleştirisi bir kez yapıldığında, eleştirilen eser artık bir önceki varlık zemininde bir daha var olamaz. Sanat eleştirisi, bir anlamda eseri bir başka zihinde yeniden yaratmaktır. Bir sanatçı kendi eserini eleştiriyor olsa bile bu durum geçerlidir. Çünkü üretim süreci sona erdiğinde artık o sanat eseri kendi kimliği ile varlık iddiasını geliştirmeye başlayacaktır. Bu araştırmanın kendine özel bir eleştiri dili geliştirmesi ve üretilen sanat uygulamalarının eleştirisinde kullanılması, alan yazına katkısı açısından oldukça önemli görülmektedir. Bu çalışmada özellikle üretilen eserlerin geleneksel yöntemlerle betimlenmesinden kaçınılmış, onun yerine eseri üreten zihin yaratıcı tavrını açıklayan metinler izleyiciye sunulmuştur. Enstalasyonlar için, görme biçimi, kavram ve nesne ilişkisi, kavram ve mekân ilişkisi, biçimsel manipülasyon başlıklarında; resim ve çizimler için, görme biçimi, plastik dil ve bağlantı analizleri, video uygulamaları için ise, görme biçimi, biçimsel stratejiler, görsel dil ve estetik yorum, tema ve karakter kavramları üzerinden metinler geliştirilmiştir.

7.2. Zihinsel Hazırlık Süreçleri

7.2.1. Ön Çalışmalar

Bu çalışmalar tezin ana fikri netleşene kadar gerçekleştirilen çalışmalardır. Bunlar ilk önce tuval üzerine yağlıboya olarak ardından vadiden toplanan taşlar üzerine akrilik boya ile çalışılmıştır. Bu ön çalışmaların karakteri yoktur. Bunlar daha çok biçim, içerik olarak alıntılanmış ve Paleolitik Çağ sanatına öykünmecî bir yaklaşıma sahiptir. Buna rağmen bu çalışmalar asıl eserlerin ortaya çıkmasında bir zihinsel hazırlık süreci olarak önemlidirler. Hatta bu ön çalışmalarda üretilen “demon” karakterleri asıl çalışmalardaki

demon karakterlerinin prototipi olarak düşünülebilir. Ayrıca Paleolitik Çağ sanatçılarının hayvan figürü çizme tutkularına ilişkin ilk zihinsel temaslar bu çalışmalar yoluyla sağlanmıştır denilebilir. Bu çalışmaların amacı ilk sanatçılarla kurulmaya çalışılan güçlü empatinin olanaklarını çizgi ile araştırmaktan ibarettir.



Görsel 7.1. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 1.



Görsel 7.2. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 2.



Görsel 7.3. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 3.



Görsel 7.4. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 4.



Görsel 7.5. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 5.



Görsel 7.6. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 6.



Görsel 7.7. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 7.



Görsel 7.8. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 8.

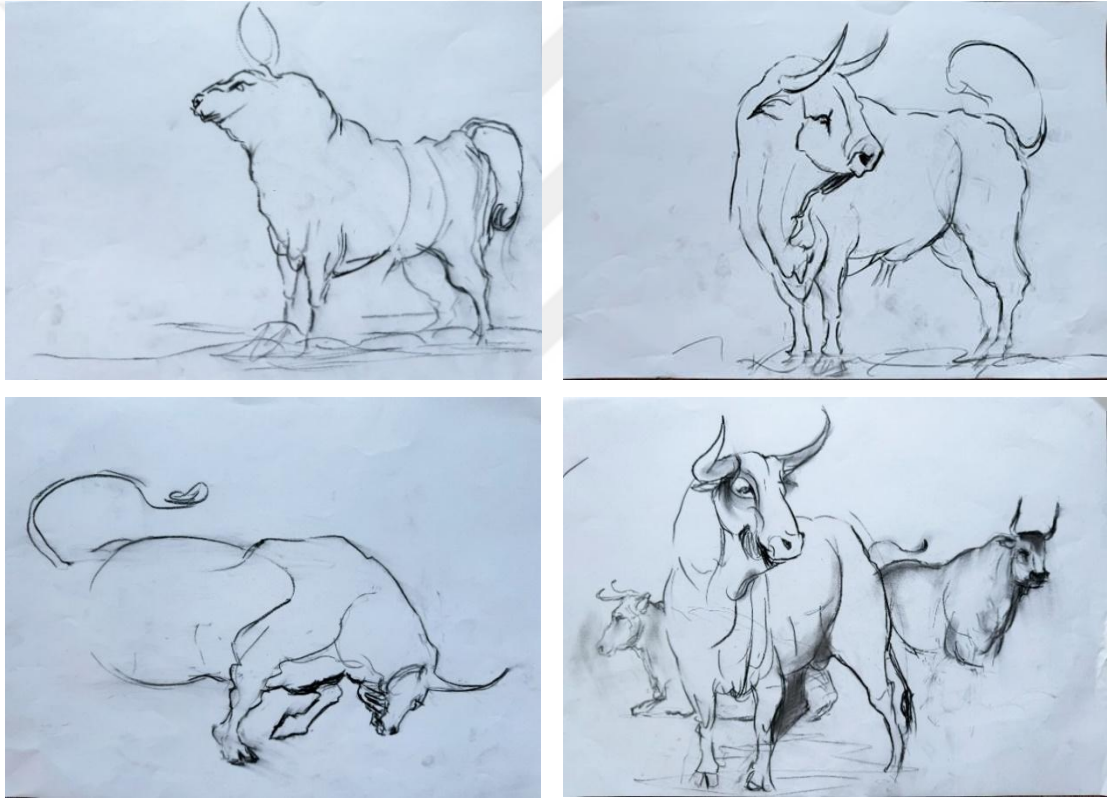


Görsel 7.9. Ön Çalışma Buzul Çağı ile Hesaplaşmalar 9.

7.2.2. Eskizler

Tezin önceki bölümlerinde çizginin nitelikli bir zihinsel faaliyetin ürünü olduğu vurgulanmış ve ilk sanatçıların mağara duvarlarına çizdikleri av sahneleri, hayvan figürleri veya soyut işaretlerin, içine doğdukları dünyayı anlama ve ifade etme çabalarının bir göstergesi olduğu ifade edilmiştir. Bu çizgiler aynı zamanda onların iç dünyalarının da temsili ifadelerini içermektedir. Çizginin evrimi, insan zekâsının ve estetik anlayışının gelişimiyle paralellik göstermektedir. Çizgi, biçim vermenin temelini oluşturur ve her

türlü sanatsal biçimin ana unsurlarından biridir. Basit bir çizgi bile, içinde sonsuz imkanlar barındırmaktadır. Özetle, çizgi, insanlık tarihi ve sanat tarihi boyunca, bir öz varlık haliyle insan yaratımının güçlü bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bir iz bırakma biçimi olarak çizginin bu evrensel ve zamansız niteliği, onu insanın yeryüzü tecrübesinin temel bir parçası haline getirmektedir, denilebilir. Çizginin içinde barındırdığı sonsuz ifade imkanları mağarada gerçekleştirilen düşünce deneyi sürecinde bilhassa bir “eski zaman bilincinin yansıması” olarak irdelenmiş onlarca deneysel çizim yapılmıştır. Aşağıdaki görseller bu üretimler örnekleyen ifade gücü yüksek çizgi çalışmalarındır. Bu çizimlerin üzerinde yer alan notlar düşünce deneyleri esnasında alınan anlamlı notlardır ve bu tezin bilgi evrenine dahildir.



Görsel 7.10. Eskizler.

Paleolitik Çağ sanatçılarının, iflah olmaz bir hayvan figürü çizme tutkuları vardı. Bu tutkularının kökenine ilişkin kesin bir yargıda bulunmak çok mümkün görünmemektedir. Ancak, uzun yıllar bu konuyu aydınlattığı sanılan en yaygın bilinen teori olan “av büyüsü” teorisi çürütüldüğüne göre bu konu gizemini korumaktadır. Yine de ilk sanatçıların sezgisel çıkarımlarının, bu çizdikleri hayvanlarla duygusal eşleşmeler ile meydana geldiğini söylemek oldukça mümkün görünmektedir. Bu araştırma

sürecinde, araştırmacının dikkatini çeken bir durum belki de Paleolitik sanatçıların bu tutkularını açıklamada bir ipucu olarak kullanılabilir. Aşağıdaki fotoğraflar (Görsel,7.11, 7.12, 7.13), 2024 yılı içerisinde araçla seyahat halinde iken cep telefonu ile çekilmiştir. Burada görülen fotoğraflar dışında onlarca farklı örnek gözlemlenmiş ancak fotoğraflama şansı olmamıştır. Bunlar, günümüze ait bir başka saplantılı hayvan figürü kullanımının varlığını kanıtlamaktadır. Gördüğünüz bu fotoğraflarda özellikle kamyon ve kamyonet kullanıcılarının, araçlarının ağırlıklı olarak arka kısımlarına, hayvan figürleri yerleştirdiği görülmektedir. Bu figürler ağırlıklı olarak Aslan, Kartal, Kurt ve Boğa figürleridir. Yapılan diğer seyahatlerde, Anadolu'nun batısında koç figürlerinin, denize kıyısı olan bölgelerde ise balık türlerine ait figürlerin araçlar üzerinde kullanımının yaygın olduğu görülmüştür. Yani tıpkı Paleolitik çağda olduğu gibi günümüzde de araçların üzerine farklı coğrafya özelliklerine sahip bölgelerde farklı hayvanların figürleri çizilmektedir. Küçük araçlarda ise ağırlıklı olarak insan figürleri ve portrelere yer verildiği, birçok araçta ise resimlerle yetinilmeyip yazılı ifadelerin de kullanıldığı gözlemlenmiştir. Hatta reklam ajansları ve tabelacıların bu alanda özel şablon paketler ürettikleri de gözlemlenmiştir.

Tüm bu gözlemlerden sonra, Paleolitik dönemde mağara duvarlarına hayvan figürlerinin resmedilmesi ile günümüzde araçların üzerine benzer figürlerin işlenmesi arasındaki ilişki, insan doğasının semboller aracılığıyla kendini ifade etme çabasının sürekliliği olarak değerlendirilebilir. Her iki durumda da figürlerin temel motivasyonu, bireyin ya da topluluğun kimliğini ve çevresiyle olan ilişkisini görünür kılma arzusuyla ilişkilendirilebilir. Paleolitik sanatçılar için hayvan figürleri, doğayla kurulan içsel bağların ve hayatta kalma mücadelesinin bir temsiliyken, günümüzde araç sahipleri için bu figürler daha çok güç, kimlik ve estetik tercihlerle anlam bulmaktadır. Ancak her ikisinde de bir varlık kanıtı olarak çizginin gücünden faydalandığı söylenebilir. Paleolitik çağın sanat eserleri, insanın doğayla olan ilişkisini somutlaştırma çabası olarak düşünülür ise hayvan figürlerinin hem saygı hem de kontrol arzusu taşıyan bir iletişim biçimi olduğu kanaatine varılabilir. Günümüzde de araçlara yerleştirilen bu figürler, özellikle ticari araç sahipleri için, kendi güçlerini ve dayanıklılıklarını sembolize etme isteğiyle örtüşürülebilir. Bir kamyonun üzerine işlenen kartal figürü bir özgürlük ya da yücelik sembolü olarak algılanabilir. Bu bağlamda, bir aracın üzerindeki boğa figürü, kişinin iç dünyasındaki güçlü bir karakter ya da direniş sembolü olarak okunabilir. Aynı

şekilde, örneğin, mağara resimlerindeki bir bizonun belki de dayanıklılık ve hayatta kalma mücadelesini sembolize ettiği, bir geyik figürünün çeviklik ve kaçışın, yırtıcı bir hayvan ise korku ve saygının temsili olarak çizilmiş olabilir. Bu figürler, Paleolitik insanların aynı zamanda bu hayvanların özelliklerine hayranlık duyduklarını ve belki de bu nitelikleri kendi hayatlarına taşımak istediklerini gösterebilir. Paleolitik çağda, hayvan figürlerinin çizilmesi aynı zamanda kolektif bir belleğin yansımasıdır. Bu figürler, insanın çevresini anlamlandırma ve kendi varlığını bu bağlamda konumlandırma ihtiyacının görsel bir dışavurumudur. Günümüz araç resimlerinde de benzer bir eğilim görülür; figürler bireysel kimliklerin bir parçası olarak işlev görürken, aynı zamanda bir topluluğun ya da alt kültürün ortak dilini yansıttığı düşünülebilir. Bu iki fenomen arasındaki temel fark, bağlamdır. Ancak her iki durumda da temel motivasyon, insanın çevresiyle olan ilişkisini görselleştirme ve semboller aracılığıyla kendini ifade etme çabasıdır. Bu durum, insanlığın tarih boyunca sembollere yüklediği anlamların evrimsel sürekliliğini ve kolektif bilinçaltının izlerini taşımaktadır.

Bu süreç hem Paleolitik sanatçıların hem de günümüz insanların doğayla kurduğu ilişkiyi ve kendilerini ifade etme biçimlerini anlamak için önemli bir ipucu sunmaktadır. İnsanın, geçmişten bugüne hayvanların taşıdığı sembolik anlamları çizgi ile ifade etmesi, bir tür karakter aynası oluşturmuş gibi görünüyor. Bu da hem bireysel hem de toplumsal düzeyde hayvan figürlerinin neden bu kadar kalıcı ve güçlü bir ifade biçimi olduğunu açıklıyor. Paleolitik atalarla benzer davranış özelliklerimizin olduğuna dair bazı araştırmalar gösteriyor ki bugünkü bazı davranışlarımız bize Paleolitik atalarımızdan kalan birer genetik mirasın yansımasıdır. Örneğin, biyokültürel tıbbi antropoloji alanında uzman bilim adamı Christopher Lynn, Yale Üniversitesinde insanın davranışsal ekolojisi üzerine yaptığı bir dizi deneysel çalışmada, bizim birçok çağdaş davranışımızın Paleolitik çağdaki atalarımızdan kalan genetik miraslar olduğu sonucuna ulaşmıştır. Christopher Lynn'nin 2014 yılında yayınladığı “Ocak ve Kamp Ateşinin Arteriyel Kan Basıncı Üzerindeki Etkileri: Şömine Başında Rahatlama ile Sosyal Beynin Maliyetlerinin Karşılanması” başlıklı makalenin özeti şöyledir.

“Ateşin insan evrim tarihindeki önemi yaygın olarak kabul edilmektedir ancak kapsamı tam olarak araştırılmamıştır. Ateşler titrek ışık, çıtırtı sesleri, sıcaklık ve belirgin bir koku içerir. İlk insanlar için ateş muhtemelen günü uzatmış, ısı sağlamış, avlanmaya yardımcı olmuş, yırtıcı hayvanları ve böcekleri uzaklaştırmış, karanlık yerleri aydınlatmış ve yemek pişirmeyi kolaylaştırmıştır. Kamp ateşleri ayrıca sosyal bağ ve rahatlama etkileri sağlamış olabilir ve bu

da prososyal davranışları artırmış olabilir. Bu hipoteze göre, daha sakin, daha hoşgörülü insanlar, rahatlama tepkisine daha az duyarlı bireylere kıyasla şömine başı etkileşimleri aracılığıyla sosyal ortamdaki faydalanmış olurdu. Ateşin duyuşal özelliklerini parçalayan rastgele çapraz tasarım kullanarak, n-son test kan basıncı ölçümleri, simüle edilmiş sessiz ateş, sesli ateş ve kontrol koşullarını izleme açısından üç çalışmada 226 yetişkin arasında karşılaştırıldı ve ayrıca hipnoza yatkınlık, emilim ve prososyallık ile etkileşimler için testler yapıldı. Sonuçlar, özellikle daha uzun süreli bir uyarı ile ateş-ses koşulunda tutarlı kan basıncı düşüşleri ve emilim ve sosyal etkilerinin arttığını gösterdi. Bulgular, ocak ve kamp ateşlerinin çok duyulu, emilimsel ve sosyal bir deneyimin parçası olarak rahatlamayı teşvik ettiğini doğruluyor. İnsan sosyal beyindeki rahatlama kapasitelerindeki gelişmeler muhtemelen bu ve diğer değişkenleri içeren geri bildirimler yoluyla gerçekleşmiştir” (Lynn, 2014: 983).

Bu çalışmaya paralel araştırma yapan başka bir bilim adamı Terrence Twomey’in 2013’te Cambridge’te yayınladığı, “İlk İnsanların Kontrollü Ateş Kullanımının Bilişsel Etkileri” başlıklı makalesinde de benzer sonuçlardan bahsedilmektedir. Yazısında Terrence; ateşle ilgili davranışlardan, genişletilmiş çalışma belleği, epizodik bellekler, kolektif amaçlılık ve öznelerarası iletişim gibi insan bilişsel yeteneklerini ıkarsayabileceğimizi ve bunu atalarımızdan kalan bir genetik miras olduğunu savunmaktadır (Twomey, 2013). Tüm araştırma sonuçları ile beraber bugün devam eden bu figür kullanımının da kümülatif insanlık belleğinin bir devamı olduğu söylenebilir.

Tüm bu bilgilere ek olarak Levent Vadisi mağaralarında gerçekleştirilen düşünce deneyi esnasında çizilen hayvan figürleri ile ilk sanatılarınkine benzer sezgisel algoritmaların tasarlanabildiği görülmüş benzer sezgi durumlarında benzer duygular güdümünde çizgi ile benzer temsiller yaratılabildiği sonucuna varılmıştır.



Görsel 7.11. Resimli Kamyonet Kasaları 1.



Görsel 7.12. Resimli Kamyonet Kasaları 2.



Görsel 7.13. Resimli Kamyonet Kasaları 3.

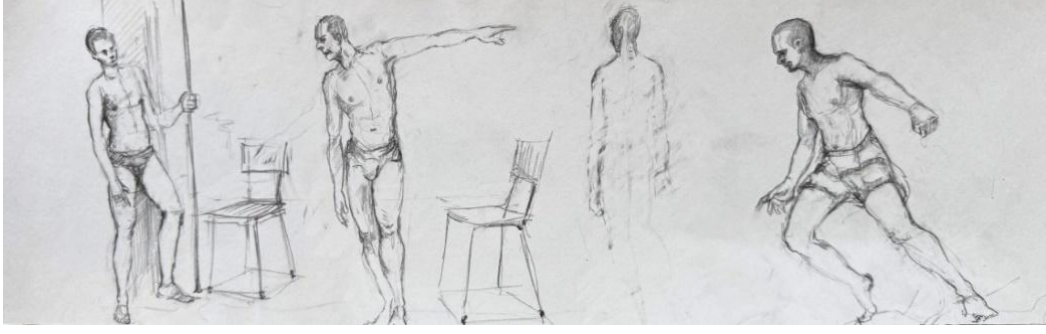


Görsel 7.14. Eskizler.

Aşağıda görülen desen çalışmaları özellikle taş resimlerinde kullanılan demon karakterlerinin biçimlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışmaların bazıları modelden yapılan çalışmalardır. Bazılarında ise uzun süreli görsel bellekten faydalanılmıştır (Görsel, 7.14, 7.15).



Görsel 7.15. Uzun Süreli Bellekten Desen Çalışmaları 1.



Görsel 7.16. Uzun Süreli Bellekten Desen Çalışmaları 2.

Aynı zamanda demon karakterlerinin oluşması için sanatın çizgisel belleği gözden geçirilmiş ve son karara varılana kadar onlarca deneysel çizim yapılmıştır.



Görsel 7.17. Demon Figürleri İçin Ön Karakter Çalışmaları.

Tezin önceki bölümlerinde; insanın biçim yaratma serüveni, sadece iki boyutlu yüzeyler üzerine yapılan resimleme eylemi ile sınırlı tutulamayacağı, uzunluğu genişliği ve derinliği olan ve bir sınırla uzay zamandan ayrılan, bu haliyle biçimi inşa edilen yontular üzerinden de çizginin öyküsünü takip etmenin mümkün olduğuna vurgu yapılmıştır. Bu bakış bizi, Almanya Hohenstein, Stadelde bulunan, 35.000 ile 41.000 yıllık olduğu belirlenen yarı hayvan yarı insan Fildişi Aslan adam heykelciğine (Görsel, 2.3), oradan, Viyana, Willendorf'ta bulunan, milattan önce 25 bine tarihlenen, Willendorf Venüs'üne (Görsel 2.4) götürecektir. Çizginin varlığı, basit bir görsel izden çok daha fazlasını temsil eder. Çizgi, insan bilincinin, duygularının ve düşüncelerinin somut bir yansıması olarak iki boyuttan daha geniş bir görsel algının parçası haline gelebilir. Bu algı çeşidinde çizgi, bir şeyi, uzay zamandan veya bir başka şeyden ayıran sınır temsilleri olarak varlığını sürdürür. Düşünce deneyinin bir kısmında çizginin ilk sanatçılara uzanan varlık biçimleri arasından bu tür bir biçimle anlayışı da deneyimlenmek istenmiş ve aşağıdaki kil heykeller ortaya çıkmıştır.



Görsel 7.18. Trois-Frères Mağaralarında Bulunan Kil Heykeller, M.Ö., 14.000, Fransa.

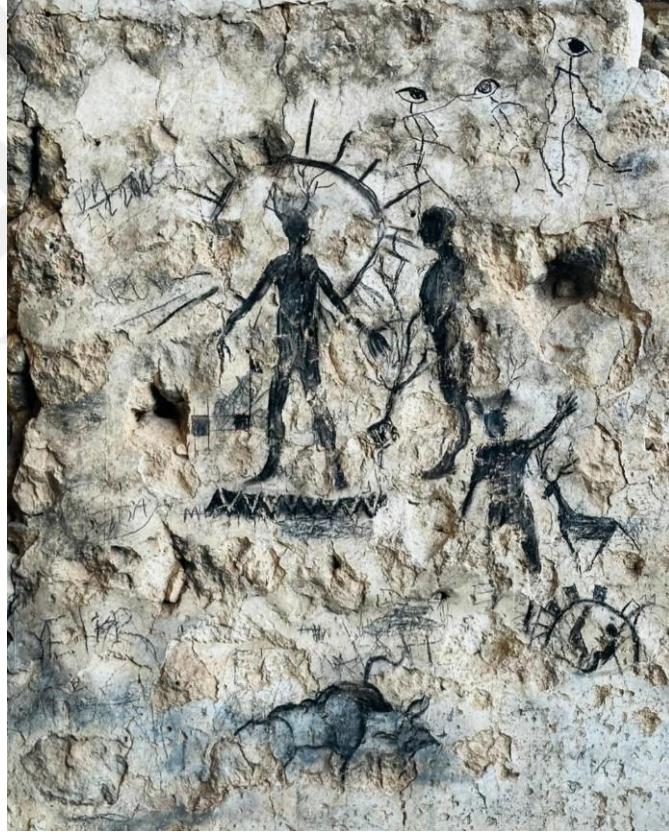


Görsel 7.19. Üç Boyut Üzerinden Çizgisel Sorgulamalar.

7.2.3. Mağara Duvar Çizimleri

Bu çizimler, Levent Vadisi Küçükkürne mağaralarının ağız kısmında yaklaşık bir metre karelik bir alan içerisinde gerçekleştirilmiştir. Uzunca bir analizden ziyade bu çizimler için çizimden hemen sonra alınan şu notu kendi diliyle buraya eklemenin daha etkili olacağı düşünülmüştür.

“Tüm çalışmalar içerisinde Paleolitik Çağ sanatçısının ruh haline en çok yaklaştımı düşündüğüm çizimler bunlar olmuştur. Mağaranın serininde uçsuz bucaksız bir vadi manzarasına karşı yakılan ateşin ürettiği karbon ile mağara duvarının bir köşesine evrende yalnız olma hissini ezici ekisi altında çizim yapmak, bir varoluş hikayesi yazmak tez boyunca ürettiğim diğer tüm sanatsal çalışmalardan daha etkin bir haz duygusu yaratmıştır. “ (İskenderoğlu, Mağara Notları, 2024).



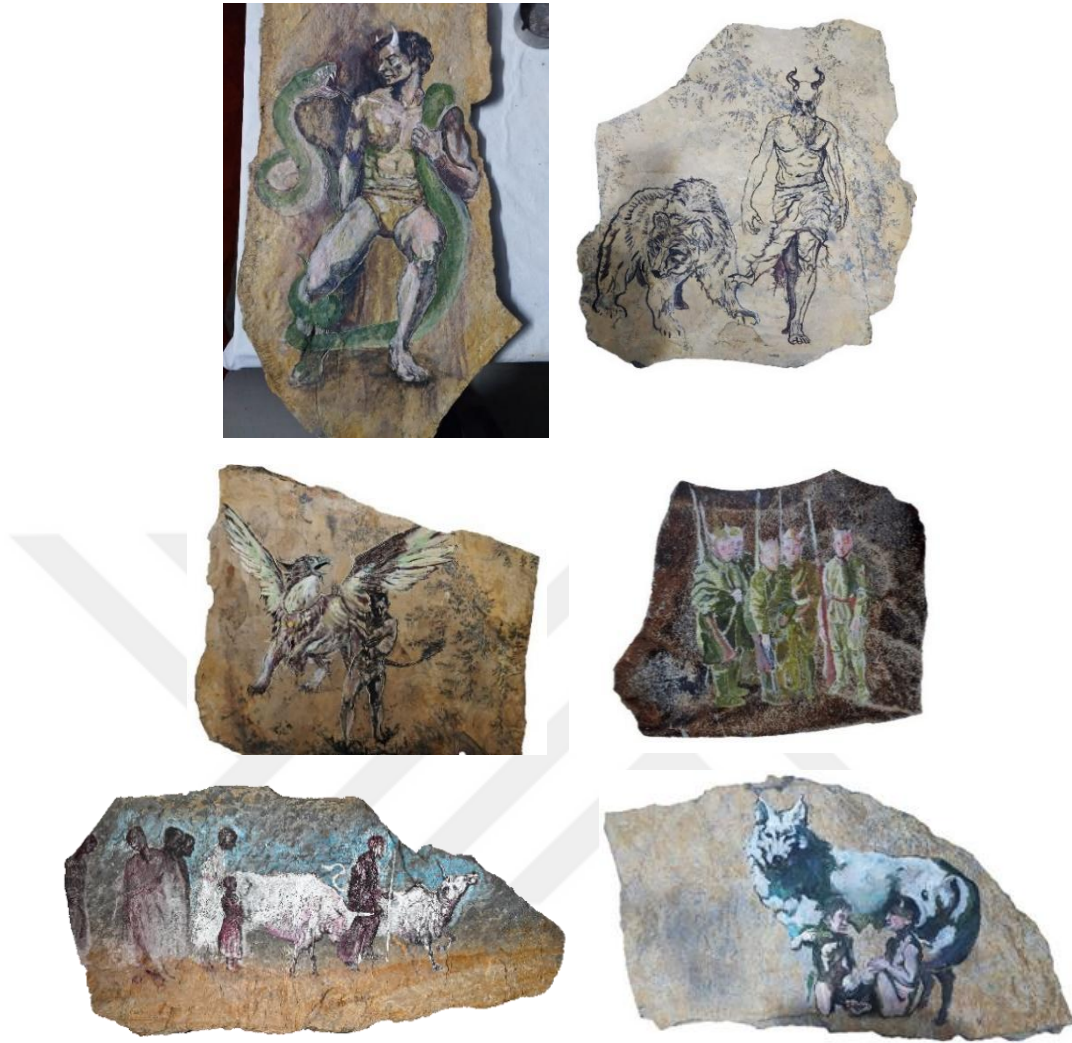
Görsel 7.20. Mağara Duvar Resmi, Küçükkürne.



Görsel 7.21. Yerden Göğe Çizgi İle Sesleniş 1.



Görsel 7.22. Yerden Göğe Çizgi ile Sesleniş 2.



Görsel 7.23. Taş Resimler.

Yukarda görülen şeyler, Levent Vadisin Küçükkürne lokasyonunda toplanmış yaklaşık 65 milyon yıl yaşında jeolojik bir nesne olan üzerine resim yapılmış altı adet taşın fotoğraflarıdır (Görsel, 7.23). Söz konusu taşların İstanbul Üniversitesi Jeoloji mühendisliği hocaları tarafından yapılan Jeolojik inceleme raporu şu şekildedir:

“Malatya Akçadağ Darende lokasyonunda ve yakın civarında ağırlıklı olarak Üst Kretase- Eosen zaman aralığında şelf tipi bir okyanusal ortam söz konusudur. Bölgede bu zaman aralığında dönemselsel olarak değişken koşulların egemenliğinde farklı tane boyu ve tekstürüne (dokusuna) sahip kayaç oluşumlarının yanı sıra, kireçtaşından karbonatlı çamur taşlarına değin buharlaşma ürünü karbonatlı çökeltilerin ardalanmalı olarak kalınca bir istif oluşturduğu görülmektedir. Özellikle Miyosen ve sonrası dönemde baskın sıkışma ve makaslama rejimi tektoniğinin egemenliğinde gelişen özellikle bölgesel yükselimin neden olduğu akarsu kazımalarının açığa çıkardığı dar vadiler boyunca farklı rengi, dokusu, dayanımı tabaka kalınlığı ve fosil içeriği gibi birçok özelliği ile belirgin stratigrafik dizilimler bariz mostralar sunmaktadır.

Bu zaman diliminin özellikle orta düşük enerjili koşulların yansıtan sığ deniz koşullarındaki kumlu çamur taşlarında (hafif köpüren) ikincil karbonat yerleşimlerin yanı sıra mangan sıvımaları ile birlikte çökelim koşullarını yansıtan ripilmarklar (dalga kırışıklıkları) tabaka üst yapısı olarak belirginlik sunmaktadır. Ripilmarkların simetrik dalga formu, çatallanan eksenleri,

denizel koşulları yansıtırken, çamur kapsamı ortamın gel-git koşullarına işaret eden tidal (Gel-git) ortam çökeli mi olduğunu göstermektedir. Plaketli tabaka yapısı ritmik sedimantasyon yansıtırken, ince katman yapısı havzadaki kısa süreli değişken enerji ve derinlik koşullarını, sekansta litolojik karakterdeki üste doğru gözlenen değişimler deniz derinliğinin alçalıp azaldığı değişken koşulları işaret etmektedir. İnce kırıntılı ve karbonatlı çökeli m ortam enerjisinde ki azalmayı (akarsu girdisi ve dalga etkinliğinde azalma) yani sakin koşulları yansıtırken örneklerin silisifiye sağlam yapısı diyajenetik koşullarda pekişme ile birlikte mangan sıvamaları (dendrit) çökeli m sonrası ortamda anoksik koşulların egemen olduğu durgun enerjili çökeli min kayaçta başta çatlak düzlemleri olmak üzere zayıflık zomları boyunca mangan sıvamalarını oluşturduğu görülmektedir.

Alp-Himalaya orojenik kuşağı içerisinde yer alan bölgede bu gün kalıntısını Akdeniz'in oluşturduğu büyük Okyanus kollarından oluşan Neotetis okyanusunun kuzeydeki kıta kabuğu altına dalması ile Kretase'de başlayan jeodinamik sürecin doğurduğu farklı tektonik rejimlerde deformasyon türlerinin bölgede ki morfolojiyi şekillendirdiği ve kayaçları deforme ettiği örneklerde de görüldüğü gibi kırık çatlaklar, kıvrımlar ve özellikle fay düzlemleri boyunca lifsi kalsit kristallenmeleri ile belirgin kayma düzlemleri oluşturduğu görülmektedir." (Azaz vd. 2024).

Bu bilimsel analizler ile jeolojik özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olduğumuz bu taşların fotoğrafları 300 dpi çözünürlükte olup dijital bir fotoğraf makinesi ile çekilerek bilgisayara jpeg formatında transfer edildikten sonra Word dosyasında sizin izlediğiniz sayfaya yerleştirilmiş dijital bir görüntüdür. Elbette, örneğin görsel 1 de A4 yani 21 x 29,7 cm boyutunda muhtemel beyaz bir kâğıt üzerinde yaklaşık 5,1 x 6,3 cm ebadında sınırları olan bir dijital baskı ürünü olarak da bu görseli izliyor olabilirsiniz. Görsel birde izlenen şeyin fiziksel gerçekliği yaklaşık dikey olarak en uzun noktaları arasında 77 cm yatay olarak ise 48 cm en kalın bölümü 3,7 cm olan bir malzemedir. Şu anda bu tez tarafından size sunulan ve Türkçe alfabenin harfleri ile yaratılmış hece, kelime cümlelerle algıladığınız enformasyon izleyici olarak sizi ikna etme çabası gütmemektedir. Hatta bu metnin sonunda izleyici olarak burada yapılan sanat eleştirisinin hakikati ile sizin zihninizde inşa ettiğiniz hakikat eş değer de olmayabilir. Ancak tüm bunlarla birlikte bir sanat eserinin görseli ve onu konu alan metnin öyle ya da böyle sizin zihinsel varlığınızla iletişim kurduğunu ve size enformasyon aktardığını göz ardı etmek olanaksızdır. Bu metnin asıl amacı zihinsel körlük yaratan metinlerden farklı, bir sanat eleştirisi metni olarak birden fazla uyarıcı düşünsel yaklaşım geliştirerek görme biçimlerini zenginleştirmek ve görülen şeyin, algılanan şey ile benzeşen ve ayrışan taraflarını vurgulayarak ezber yaratan yöntemlerden izleyiciyi alıkoymaya çalışmaktır. Söz insanoğlunun yarattığı en etkili iletişim metotlarından biridir. Sözlerin temsilleri ile yaratılmış harf imgelerinin yani yazının görsel gücü sözün bilgi içeriği sözün kendisinden çok daha büyük bir şeye dönüşür. Bir de yaratıcı kavram ve iyi tasarlanmış bir sezgisel algoritma ile metnin kendisi bir sanat eserine dönüşebilir. Günümüzde anlam haritalarının

etkisini kullanan yeni kavramsal sanatın yaptığı zaten budur. Bu bağlamda okumakta olduğunuz “metnin kendisi” bir söz ve anlam enstalasyonu olarak düşünebilir. An itibari ile arayışı içerisinde olacağınız estetik yansıma ve haz tamamen bu metinle ilişkide olan kişinin tüm deneyimleri ve izlenimleri ile ilgilidir. Günümüzde özellikle dijital sanat üretimlerinde merkezi bir rol oynayan süje deneyimleri sanatın yeni izleğini güçlü bir şekilde etkilemektedir. Nasıl ki geleneksel eleştiride sanat eserinin var olduğu mekân zaman ve bağlam ilişkisi ayrıntılı bir şekilde irdeleniyordu ise bu yeni yaklaşımda süjenin de var olduğu ve varlığını sürdürdüğü mekân, zaman ve bağlam ilişkisi irdelenmelidir. Yani süjenin tüm varlık bileşenleri, onun algı dünyasını yaratan onu, o yapan her şey, izlediği sanat eseri ile ilişkilerini belirleyen önemli unsurlar olarak dikkatle incelenmelidir. Hem sanat eserinin dolayısı ile sanatçının hem de süjenin ilişkide bulunduğu coğrafya, iklim, toplumsal yapı ve kümülatif kültür, ekonomi, siyaset, öğrenme biçimleri, aldıkları eğitim, yeme, içme alışkanlıkları, genetik mirasları ve daha fazlası onların zihinsel varlığının biçimlendiği kozmosu oluştururlar. Düşünme biçimleri, görme biçimleri ve kümülatif estetik anlayışlar, onlara etki eden çoklu evren bileşenlerinin etkisiyle yaratılmaktadır. Bu evren ve bileşenleri ile insan- sanat arasındaki ilişki lineer bir ilişki türü değildir. Her bir evren bileşeni ile bir diğeri arasında sonsuz bağlantı olasılığı söz konusudur. Dolayısıyla determinist bir yaklaşımla değil bağlantısallık metodolojisiyle bu ilişkileri anlamaya çalışmak gerekmektedir. Ancak böylesi sınırsız bağlantılar sanat eserinin varlığını teyit edilebilir. Sanat eserini alımlayan, yorumlayan özne konumundaki her kimse burada size aktarılan enformasyonu kendi amaçlı kurgusuyla bilgi evrenine dahil etmektedir.

Elbette bu taşlar gerçekte oldukça sert bir yüzeye sahiptir. Bir zamanlar parçası olduğu Levent Vadisi kaya yüzeylerinden kopararak başka bir varlık zeminine taşınmışlardır. Bu tezin içinde olma sebebi ise üzerine resim yapmak için tercih edilmiş bir malzeme oluşudur. Doğal taş yüzeylerin sanata malzeme oluşu aslında oldukça eski bir insan eğilimidir. Yeryüzünde çizgiler kullanarak bir şeyin temsilini yaratma eğiliminde olan ilk sanatçılar da bu yüzeyleri kullanmışlardır. Taşların sağlamlığı, dayanıklılığı ve kalıcılığı tarihöncesi dönemlerde insanların dikkatini çekmiştir. İnsanlar taşları hem kullanmışlar hem de onlara anlamlar yükleyerek kutsal saymışlardır. Genel olarak baktığımızda, kaya gibi oluşumlar insanın kendi kırılğan ve geçici yapısını aşan bir gücün temsilidir, varlığın mutlak şeklidir (Eliade, 2003: 222). Eliade’nin kaçırdığı

nokta ise taşın bizzat üzerinde yaşamın var olduğu şey olduğudur. Bu nedenle insanın yerle ilişkisi bu gezegende var olduğu an ile ilgilidir. İlk sanatçılarla güçlü bir empati kurmanın olanakları arasında onların resim yapmak için kullandıkları yüzeyleri kullanmanın oldukça etkili olduğu görülmüştür. Bağlamından koparılmış bu taş parçalarının güncel sanatın bilgisi ile bir sanat nesnesine dönüştürülmesi ve bir sanat galerisinde sergilenmesi ise bir sezgisel algoritma olarak tasarlanmıştır. Zaten sergileme için izlenen yolda bu taşların formuna özel demir konstrüksiyonlar imal edilmiş ve taşların varlığına eklemlenmiştir. Sergi alanında mekân ve zamanla ilişkileri tasarlanarak taşların bütünü üzerindeki resimlerle beraber Mağara 2.0 enstalasyonlarının bir parçası haline getirilmiştir.

Gerçekten de böylesi doğal yüzeylerde çizgilerle biçim inşa etmenin verdiği haz olağanüstü devingen bir his yumağı olarak tanımlanabilir. Burada malzeme, doğanın kendilindenliğine müdahale etmenin etkili bir aracı olarak düşünülmüştür. Elbette taşların üzerinde taşıdığı çizgilerin varlığı, taşın varlığına indirgenemez. Sanat eseri üzerinde var olduğu şeyden daha fazlasıdır. Taşların yüzeyinde renkler ve çizgilerle inşa edilmiş imgeler izlenmektedir. Bu imgelerin varlık hali kök olarak çizgilerden meydana gelmektedir. Burada çizgi iki biçim arasındaki ontolojik ayrılığı temsil etmektedir. Çizgilerle ifade edilen anlamların kökeni, sanatçı tarafından Levent Vadisi'nde yaşayan insanların kolektif hafızasında yer etmiş söylencelerdir. Aşağıda görsel numaraları ile eşleştirilerek verilmiş yerel söylence derlemeleri çalışmaların görsel etki gücünü artırmak ve izleyicinin zihnini manipüle etmek için kullanılmıştır. Bu söylencelerden ilham alınarak bu taş yüzeylerde üretilen biçimlerler öncelikle çizilmiş ve akrilik boya ile boyanmıştır. Ardından tornavida, bıçak ve çivi gibi keskin araçlarla kazıma çizgiler oluşturulmuştur. Bunlar tez boyunca üretilen hipotezlerin güncel sanat bilgisiyle uygulanmış sezgisel algoritma örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca taşlar üzerinde doğal dalsı yapılar mevcuttur. Bu çizgisel unsurlar biçimin inşası esnasında göz önünde bulundurulmuş ve tasarımın bir parçası olarak düşünülmüştür.

7.2.4. Dendritler

Dendrit; Yunanca ağaç anlamına gelen déndron kelimesinden gelir ve bir sinir hücresinin dallanmış çıkıntılarını tanımlamak için kullanılır. Jeolojide ise aynı terim; ağaç dalları benzeri gibi yapı gösteren bir yapı görünümünde olup bir çatlakta sıvama şeklinde

yüzeyin bir ya da her iki tarafında gözlenen yüzeysel ve genellikle demir ve/veya manganez oksitten meydana gelen, yapısında çözünmüş mangan bulunan ortamlardaki sıcak suların bulunduğu her tür kayada oluşabilen ikincil bir oluşumu tanımlamak için kullanılır. Bu desenler, örneğin maydanoz, dereotu ya da herhangi bir otsu bitki kalıntısından oluşmuş fosil olduğunu düşündürecek yanıltıcı bir görünüm sunar. Dendrit, manganez ve demir açısından zengin suların, kireçtaşı, kumtaşı veya çamurtaşı ve diğer kaya türleri arasındaki küçük çatlaklar boyunca akmasıyla sızmasıyla oluşur. Hatta magmatik volkanik kökenli kayalarda da oluşabilir. Manganın olası kaynağını civarda bulunan ultramafik-mafik kayalar sağlar. Dendrit ayrıca demir oksitlerden ve diğer minerallerden de oluşabilir (Azaz, 2024)

Taş örneklerimiz içinde gözlenen fosilleşmiş bitki kalıntıları gibi görünen yapılar bitki ya da başka bir canlının fosili değildir, kayanın içindeki kırık veya süreksizlikler ya da tabakalar arasında gelişen Dentritik (dalsı yapılı) mineral oluşumlardır ve öncede ifade edildiği gibi bunlar ilgili taşın üzerinde oluşturulan çizgisel tasarımlara dahildir. Jeoloji biliminin ürettiği bu bilgiler yapılan çalışmaların tümünde derin bir kavrayış ve yüksek bir farkındalık yaratmıştır. Sanatçı zihninde gerçekleşen bu durum Paleolitik Çağ sanatçısından farklı olan şeyin aradan geçen binlerce yılda insanlığın üreterek biriktirdiği bilgi ve deneyim farkı olduğunu bir kez daha ortaya koymuştur. Bilimsel yöntemle, görünenin ötesini bilmek düş dünyasının zengin imgeler ve güçlü metaforlar üretmesine neden olmaktadır. Bu bilgiler, Levent Vadisi'nde yaşayan insanların kültürel birikimiyle daha da zenginleşmiştir. Yerel kültür ve bunun davranışa dönüşmüş her hali bu tez boyunca bir bilgi kaynağı olarak kullanılmıştır. Özellikle yerel mitler hem kayıt altına alınmış hem de çizgi ile inşa edilen kompozisyonların ilham kaynağı olmuştur. Bu kayıtlardan üretilen metinler ilham metni olarak değerlendirilmiştir. Bu teze mahsus olarak, ilham metni; “tanımlanmış öznel bir amaca dönük üretilen sanat eserlerinin inşasında kullanılan, Levent Vadisi'nde yaşayan yerel halktan derlenmiş ses kayıtlarının çözümlenmesiyle oluşturulmuş mitolojik bilgileri içeren metinlerdir” şeklinde tanımlanmıştır.

7.2.5. İlham Metni 1



Görsel 7.23. Taş Resim 1, Yılan Boğan Cinler.

Küçükkürne sakinlerinden, Kemal Kurt'un aktardığı iki söylenceden birincisi dedelerinden duyduğu Mağara yılanları söylencesidir. Kemal Kurt'un aktardığı söylenceden derlenen bilgi şu şekildedir.

“Dedemin dedesinin zamanında bu bizim “in” dediğimiz büyük mağaranın arkasındaki delikten çok büyük bir yılan yaşıyormuş. Bu yılan öyle büyükmüş ki mağaradan çıktığında kafası köye uzansa kuyruğu inde kalırmış. O zamanın adamları çok korkarlarmış bu yilandan. Köyde çocuklar evlerinden dışarı çıkamazmış. Bir tek kışın rahat ederlermiş. Yılan kış uykusunda olduğu için tabi. Bir gün köyün en yaşlısının karşısına bir cin çıkmış, demiş ki biz sizi bu beladan kurtarıyoruz amma biz bu mağaraları yurt tutacağız sizde bize ilişmeyeceksiniz. Bu cinler derdi dedem türlü hayvanata, canavara hükmederlermiş. Onları zincire vurur kendilerine hizmet ettirirlermiş. Adamcağız köy halisini toplamış durumu anlatmış köylü durumu kabul etmiş. Yılanı bu cinler boğmuşlar. Cesedini mağaradan aşağı sarkıtmışlar. Eti çürüse de o ceset yıllarca o mağarada asılı kalmış”



Görsel 7.24. Taş Resim 2, Demonların Köleleri 1.



Görsel 7.25. Taş Resim 3, Demonların Köleleri 2.

7.2.6. İlham Metni 2

“Büyüklerimiz anlatırdı, bu mağaralarda yaşayan cinlerin içinde Müslüman olanlar varmış, Çanakkale harbinde bunlar kaybolmuşlar. Bizim askerlere yardıma gitmişler”



Görsel 7.26. Taş Resim 4, Çanakkale Harbinde Cinler.

7.2.7. İlham Metni 3

Burada uzun zaman kıtlık olmuş. Bir ihtiyarın çok geç yaşta da bir oğlu dünyaya gelmiş. Kıtlık vakti, ihtiyar oğlu açlıktan ölmesin diye onu bir kurda vermiş. Kurt onu emzirmiş büyötmüş. Derler ki doğuya sefer eden bir hükümdar buraya gelmiş ordusunu köyün altındaki düzlüğe yerleştirmiş. Köylülerin içinde iri kıyım bu oğlanı görünce onu erlerine baş etmiş.



Görsel 7.27. Taş Resim 5, Kurdun Oğulları.

7.2.8. İlham Metni 4

Buralara Selçuklu zamanı bir derviş gelmiş. Biri çocuk 6 müridi varmış. 7 sene burada mağarada kalmışlar. Hem ins'e hem cinlere kuran öğretmişler. Yol belletmişler. Müritlerinin sayısı arttıkça artmış. Derviş Kuran okuduğunda sesi kayalardan yankılanır otuz üç köy onu dinlermiş. 7 yıl kaldıktan sonra 6 müridini alıp başka ile göç etmiş.

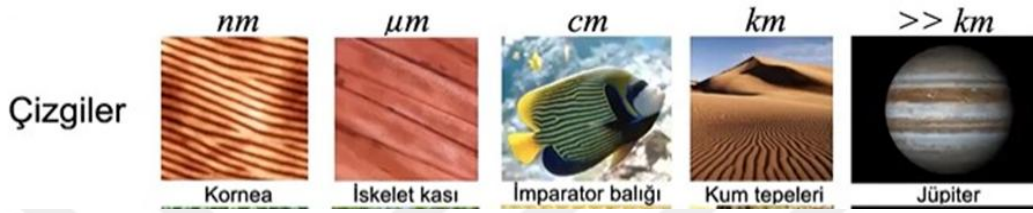


Görsel 7.28. Taş Resim 6, Dervişlerin Göçü.

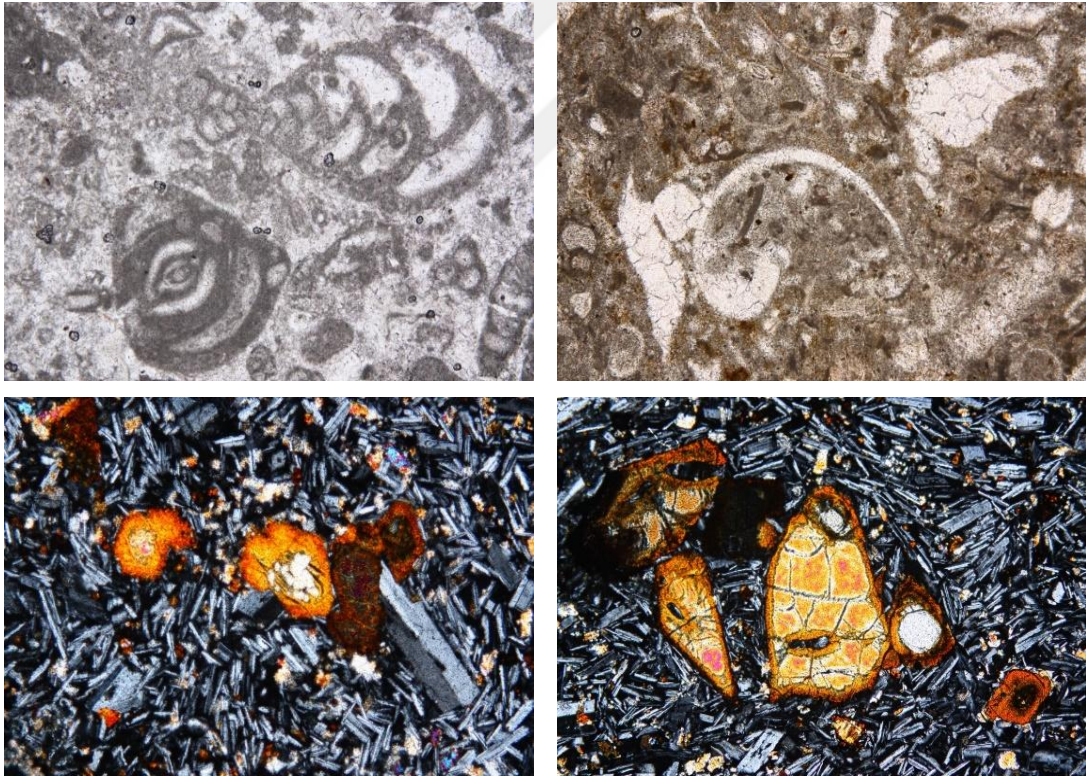
Bu çalışmaların sanatçı bilinci ile bağı oldukça güçlüdür. Ancak burada biçim ve anlamın çoğul oluşundan hareketle izleyicinin bilincini küçümseyen bir betimlemeden özellikle kaçınılmıştır. Hatta izleyici sanatçı tarafından yaratılan anlamların yerel mitlerden türetildiğine dair ifadeler dahi izleyiciyi bağlayan bir durum değildir. İmgeye eşlik eden izleyicinin bilincidir. Her izleyici özgün anlamlar yaratmakta bilincinin karakteri ve zihninin özgün ölçekleri bağlamında özgürdür. Tezin içinde izleyicinin görme biçimlerini manipüle eden her cümle ve kavramsallaştırma gayreti tıpkı Paleolitik Çağ sanatçılarının yapmaya çalıştığı gibi sanatçının bireysel anlam dünyasını inşa etme çabası olarak algılanmalıdır. Danto'nun dediği gibi, "Her sanat eseri biçim kazanmış anlamlardır." (2015: 48). Danto anlamı üreten kaynağın biçimi üreten mi yoksa biçimi izleyen mi? olduğu ayrımını yapmamıştır. Dolayısıyla anlam çoğuldur. Aynı biçim farklı bilinçlerde farklı anlamlara karşılık gelebilir.

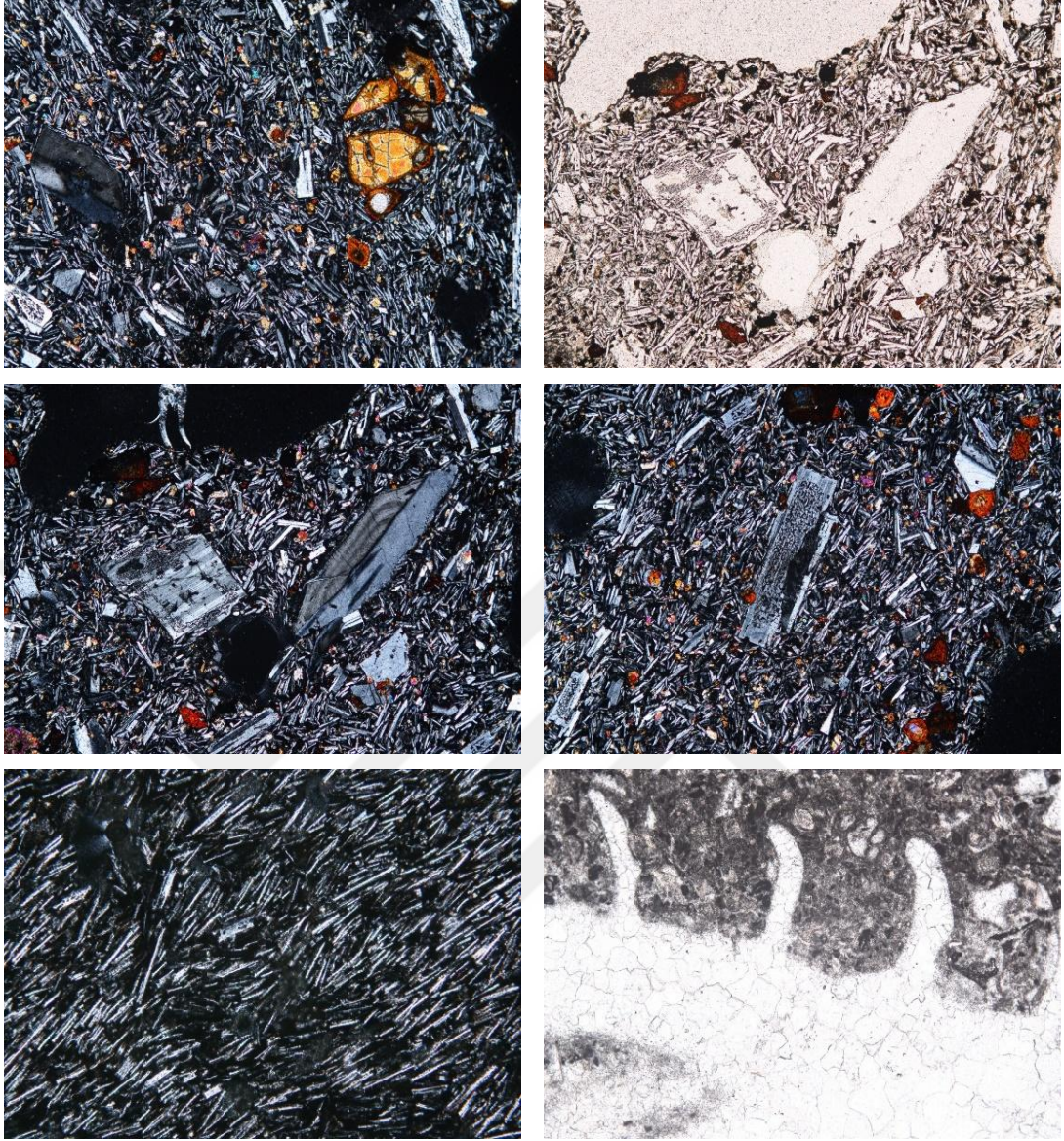
Bu tez kapsamında, çizginin güncel formları ile inşa edilen tüm çalışmaların mekânı olan Levent Vadisi mağaralarının ve oradan toplanan kaya parçalarının jeoloji biliminin imkanları ile makro ve mikro ölçekte tüm bilgilerine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu enformasyon ışığında yeryüzünün bu nadide parçaları ile daha derin sezgisel bağlar

kurulmuş ve bu durum daha zengin anlamlar yaratılabilmesine imkân sağlamıştır. İnsan ilk çizgiyi bir temsil yaratma niyetiyle çizmeden önce de yani çizgi insan zihnine çarpıp zekâsı ve sezgileri ile uzun bir yolculuğa başlamadan önce de vardı. Öyle ya da böyle bugün evrenin var ettiği çizgileri mikro ve makro ölçekte algılama şansına sahip olmamızın çizginin arkeolojisini yapma şansımızı kuvvetlendirdiği söylenebilir. Bugün insanlığın sahip olduğu enformasyon insanın sezgileri ve yaratıcılığı sayesinde yepyeni bir sanat evreninin kapılarını aralamaktadır.



Görsel 7.29. Mikro - Makro Çizgiler.





Görsel 7.30. Mikro Evrenler. Üzerine Resim Yapılan Taşların Mikro fotoğrafları

Gelişmiş bir mikroskop ve özel yöntemlerle çekilen bu fotoğraflar güncel sanatın imkanları çerçevesinde yüksek çözünürlükte baskıları yapılarak sergilenmiş ve tezin sanatsal yaratım evrenine dahil edilmiştir. Bir mikro evren örneği olarak bu fotoğrafların sahip olduğu biçimsel zenginlik bir doğal estetik tasarım olarak algılanmış ve fotoğraf olarak sanatın estetiği ile ilişkilendirilmiştir. Doğanın derininden, içinden özünden gelen bu görüntülerin tezin anlam evrenine kattığı zenginlik göz ardı edilmemelidir. Çünkü bu görsel estetik düzenlerden, mikro evrenler üzerinde düşünme şansı elde edilmiş aynı zamanda ilk sanatçılarla, günümüz sanatçıları arasında oluşan on binlerce yıllık yeryüzü tecrübesini fark ve fayda açısından yeniden irdeleme imkânı doğmuştur. Mikro evren kavramı, fiziksel dünyadaki atomlardan bireyin ruhsal katmanlarına, bir toplumun küçük

bir kesitinden evrendeki görünmez enerji akışlarına kadar uzanan geniş bir kavram olarak ele alınmalıdır. İçinde insan bilinci olan tüm varoluşlar sanatın kaynağı olarak değerlendirilebilir. Bu, tezin yöntemi olarak fenomenoloji ile doğrudan örtüşen bir durum yaratmaktadır. Yeni sorulara neden olan bu fotoğraflar, düşünce deneyinin içeriğine de başka bir boyut kazanmıştır. Bu sorular ve cevabına ilişkin deney esnasında alınan notlara yine anlatım dili değiştirilmeden aşağıda yer verilmiştir.

7.2.9. Mağara Notları 1

Eğer mağara duvarına resimler yapan ilk sanatçılar, resim yaptıkları kayaların jeolojisini bilseydi ve o kayaların mikron düzeyindeki kesitlerine mikroskop altında 200 kat büyüterek bakma imkanına sahip olsalardı, bu deneyim onların sanat algısını ve yaratım sürecini kökten değiştirebilirdi. Mikroskop altında kayaların kristal yapılarındaki detayları, mineral damarlarının karmaşık geometrilerini ya da renklerin kökene dair ipuçlarını gördüklerinde, bu mikro dünyalar onların hayal gücünü tetikleyerek yeni semboller ve desenler yaratmalarına yol açabilirdi. Bu bilgiler, sanatçıların sadece yüzeyde gördükleriyle yetinmeyip, maddenin derinliklerine dair bir farkındalık geliştirmelerini sağlayabilirdi. Örneğin, kristallerin düzeni ya da düzensizliği, bir ritim ya da harmoni olarak yorumlanabilir ve bu ritim, resimlerdeki motiflere veya duvarlara yansıyan hikayelere dönüşebilirdi. Dahası, mikroskop altında gördükleri bu mikro evrenler, doğanın gizemli yaratıcı gücünü de sanatın merkezine yerleştirebilirdi. Bu tür bir bilgi, mağara sanatçılarının gözünde kayayı sadece bir "yüzey" olmaktan çıkarıp, doğanın hem makro hem mikro düzeydeki devinimini taşıyan bir "canlı hikâye kitabı" haline getirebilirdi. Belki de kayaların hikayesini sanat yoluyla insanlık tarihine kazandırmak için yepyeni bir estetik dil geliştirmiş olurlardı. Bu bağlamda, mikroskopla gördükleri evren, varoluşlarına dair algılarını da derinleştirirdi. İlk sanatçılar için değilse bile bu tezin içeriğinde bu yeryüzü deneyimi bu özel jeolojik bilgi tam olarak böyle bir etki yaratmıştır. Oysaki bugünün sanatçıları bundan da öte enformasyona sahiptir. Bu nedenle bir başka soru daha sormak mümkündür. Eğer mağara sanatçıları, makro ölçekte evren hakkında bugün bizim bildiklerimizi bilselerdi, örneğin yıldızların doğum ve ölümünü, galaksilerin sonsuz dansını, karadeliklerin gizemini ve evrenin genişleyen doğasını, bu bilgiler, onlar için sanatı, evrenin büyüklüğüne duyulan hayranlığın görsel bir simgesi haline getirebilirdi. Yıldızların elementleri yaratıp evrene yaydığı, bu

elementlerin bir kısmının dünya üzerindeki kayaları, toprağı ve hatta kendi bedenlerini oluşturduğu gerçeğı, onların yaratım sürecine derin bir kutsiyet ve kozmik bir bağ kazandırabilirdi. Kayaların üzerine işledikleri figürler artık insanın evrenin bir parçası olarak nereden geldiğine ve bu büyük resimdeki yerine dair bir sorgulama aracı haline gelebilirdi. Yıldızların ışığına bakan bir sanatçı, o ışığın geçmişten geldiğini bilseydi, belki de çizimlerinde zamanın katmanlarını ve geçmiş ile geleceğin iç içe geçtiğı bir estetik dil geliştirebilirdi. Gördükleri gökyüzü, sadece bir manzara değil, kendilerinin bir parçası oldukları sonsuz bir hikâyeyi anlatan kocaman bir metin gibi algılanırdı. Belki de mağara duvarlarında galaksilerin spiral yapıları, bir süpernova patlamasının ihtişamı ya da evrendeki enerjinin hareketini temsil eden soyut desenler yer alırdı. Bu bilgi onların hayal gücünü, mitolojilerini ve sembolizmelerini radikal bir şekilde genişletirdi. Gökyüzüne çizdikleri basit bir daire artık sadece bir güneş değil, bir yıldızın yaşam döngüsünün temsilcisi olabilirdi. Belki de ellerindeki taş aletlerle, kendi varoluşlarını yıldızların doğuşuna, gezegenlerin hareketine ve evrenin devinimine bağlayan bir tür "kozmetik sanat dili" yaratırlardı.

Makro evrenin bilgisiyle yoğrulan bu sanatçılar, maddenin ve mananın birleştiğı bir estetik anlayışı geliştirebilir, yaratımlarını evrensel bir bilinçle şekillendirerek, bugünkü bilimle sanat arasındaki ayrımı daha ilk günlerden aşmış olurlardı. Onların gözünde sanat, insanın yalnızca kendi hikayesini değil, aynı zamanda evrenin sonsuz döngüsünü anlamaya ve anlatmaya çalışan bir köprü haline gelebilirdi. Bu, insanın evrendeki yerine dair bugünkünden çok daha derin bir farkındalığı tetikleyebilir ve belki de insanlık tarihinin farklı bir yöne evrilmesine neden olabilirdi.

On binlerce yıl önce mağara duvarlarına resimler yapan sanatçılar, neredeyse tamamen içsel bir yaratıcılıkla, doğal çevrelerinden ve kendi hayal güçlerinden beslenerek sanatlarını icra ettiler. Elllerinde ne bir sanat tarihi ne bir teknik rehber ne de bir kültürel kod vardı. Bu sanatçılar için her çizgi, her figür ve her sembol, insanlık tarihindeki bir ilk olarak yaratıldı. Sanatları, bir anlamda "hiçlikten yaratma" eylemiydi; bu, insan zihninin yaratıcı gücünü ortaya koyan muazzam bir başarıdır. Paleolitik sanatçılar, doğayı doğrudan deneyimleyerek ve onunla iç içe yaşayarak, maddenin ve mananın özüyle bağlantılı bir sanat dili geliştirdiler. Onların şansı, hiçbir kalıba veya beklentiye bağlı olmadan yaratabilmeleriydi. Bu özgürlük, sanatlarının saf ve sezgisel doğasını besledi. Modern sanatçılar ise geniş bir bilgi ve teknoloji havuzuna erişim

imkânına sahiptir. Evrenin mikro ve makro ölçeklerdeki işleyişi, bilimsel bulgular, tarih boyunca birikmiş sanat gelenekleri, çeşitli materyaller ve dijital araçlar onların hizmetindedir. Bu bağlamda, günümüz sanatçısı, Paleolitik sanatçıların asla bilemeyeceği şeyleri bilme şansına sahiptir. Bu bilgi, eserlerin daha derin ve çok katmanlı bir anlam taşımasını sağlayabilir. Ancak bu bilgi aynı zamanda bir yük de olabilir. Modern sanatçı, önceki sanat eserlerinin gölgesinde çalışır ve sanatın anlamına dair çok daha karmaşık bir dünyada yol almak zorundadır. Kalıpları yıkmak ya da geçmişi aşmak gibi bir sorumlulukla karşı karşıya kalmıştır. Sonuç olarak, Paleolitik Çağ'ın sanatçıları yaratıcı cesaretin ve saf sezginin temsilcileri, günümüz sanatçıları bilgiyle donanmış bilinçli bir yaratıcılığı temsil eder gibi görünmektedir. Hangisinin daha "şanslı" olduğu, sanatı saf yaratım olarak mı, yoksa bilinçli bir anlam üretimi olarak mı gördüğümüze bağlıdır. Ancak her iki çağın sanatçısı da insanlığın yaratıcı gücünü farklı biçimlerde ortaya koyan kendi koşulları içinde eşsiz olarak tanımlanabilirler (İskenderoğlu, Mağara Notları, 2024).

Elbette bu düşünce deneyinde üst Paleolitik insanla deneyci arasında ne kadar derin düşünersek düşünelim yok sayamayacağımız farklar bulunmaktadır. Düşünce deneyi boyunca alınan notlar bazı noktalarda sanatın kökenine ilişkin aydınlatıcı veriler ortaya çıkarmasına rağmen yapılan çalışmanın aksayan noktalarını ortaya koymaktadır. Söz konusu notlar, yazıldığı andaki duygu durumunu daha iyi yansıtabilmek amacı ile akademik yazı diline dönüştürülmeden aşağıda verilmiştir.

7.2.10. Mağara Notları 2

Mağarada ilk gece ve ben güvende olduğumun, her an bir yırtıcı hayvanın veya başka bir insan gurubunun ölümcül saldırısına maruz kalmayacağımın inanılmaz bir bilinç ile farkındayım. Her ne kadar mağara içindeki yılan akrep gibi mevcut tehdit olasılıklarından etkilensem de tam olarak güvensizlik hissiyatına kapılamadığımı söylemek durumundayım. O mağaralarda resim yapanların çok büyük olasılıkla beraber yaşadıkları gurubun kollamasıyla böyle bir etkinliğe zaman ayırabildiğini düşünsem bile Valilik izni ile çalışmalarımı yürüttüğüm bu mağarada üst Paleolitik insanının hissetmesi muhtemel güvende olamama hissine empati kurabildiğimi sanmıyorum.



Görsel 7.31. Düşünce Deneylerinin Merkezi, Düş İni, Küçükkürne.

Mağarada ikinci gece. Yaklaşık yetmiş bin yıllık yeryüzü tecrübesinden ve sanat ve sanat tarihi hakkındaki yüklü bilgimden bağımsız düşünemediğimi de itiraf etmek zorundayım. Yeryüzü ve üzerindeki yaşam hakkında bildiklerimden zihnimi sıyıramamamın getirdiği dolulukla üst Paleolitik insanının merak ve belirsizlik duygusuna kendimi kaptırmam mümkün görünmüyor. Bu nedenle yarattığım çizgilerin ve içeriklerinin taşıdığı izlerin büyük kısmı muhtemelen o insanlarınki ile aynı haz ve aynı duygu titreşimine sahip değil.

Mağarada üçüncü gece. Tebeşirle duvarlara çizimler yaptıktan sonra yanımda getirdiğim paket yemekle karnımı doyurdum. Cep telefonumdaki internet bağlantısına göre 100 gram ette 143 gram protein bulunuyormuş. Ben içinde 150 gr et olan Adana kebab yediğime göre 214,5 kcal ile beslendim. Ayrıca ekmekteki karbonhidrat ve salatadaki faydalı vitaminleri de düşündüğümüzde empati içinde olmaya çalıştığım üst Paleolitik insana büyük bir haksızlık yaptığımı ya da onların koşullarındaki yaratıcılık seviyelerine göre onlardan çok daha yeteneksiz olduğumu düşünmeye başladım. Ayrıca üzerimdeki kıyafetleri mevsimin ve iklimin özelliklerine göre hazır alıp giydiğimizi ve mağarada konfor yaratmak için yanımda getirdiğim ileri sanayi ürünü kamp malzemelerini ve diğer tüm yaşam koşullarımı (aldığım sağlık hizmetlerini, aldığım eğitimleri vb.) değerlendirdiğimizde onlarla aramızdaki farkın bir uçuruma dönüştüğünü söylemek hiç yanlış olmayacaktır. Obezite belirtileri gösteren bir 21. yüzyıl insanı olarak

tüm bilgi donanımına rağmen ilk sanatçılara göre belirgin şekilde yeteneksiz olduğumu söyleyebilirim.

Mağarada dördüncü gece. Sanayi üretimi kalemlerle kâğıt üzerine yaptığım karalamalar, günümüzde malzeme bilgisi açısından zihinsel birikimlerimizin Paleolitik Çağ sanatçısı ile ne kadar farklı olduğu gerçeğini gözler önüne seriyor. Bir bitki kökünden ya da bir böceğin renginden bir boya elde etmenin bilgisine ilk ulaşan insanın öğrenme hazzına karşılık gelen bir duygu durum yaşamadığımı da üzümlere ifade etmem gerekir.

Mağarada beşinci gece. Gece karanlığında mağaradan dışarı baktığımda gökyüzünün günümüzden 70 bin yıl önceki gibi görünmediğini düşünmeye başladım. Her ne kadar en yakın ilçe merkezine 27 en yakın il merkezine 63 km uzakta bile olsam ışık kirliliğinin etkisi altındaki bir gökyüzünde Paleolitik insanın zihnini besleyen binlerce yıldız ve yıldız kümesini göremediğimi biliyorum. O insanlarla benzer bir yeryüzünde farklı görünen bir gökyüzüne bakmak bile uyarıcı eksikliği olarak tanımlanabilir diye düşünmekteyim. Uzun süre gökyüzüne baktıktan sonra kısa bir araştırma ile ışık kirliliği hakkında cep telefonumun internetinden ulaştığım sonuçlar şöyle; Işık kirliliği, ışığın yanlış olarak canlıları rahatsız edecek şekilde kullanılmasıdır. Işık kirliliği değişik şekillerde ortaya çıkmakta olup, bunlar kamaştırıcı ışık, ışık taşması, gökyüzü aydınlatmaları, aşırı miktarda ışık olarak sınıflandırılmıştır (Aslan, 2001). Çevre sorunları arasında başlangıçta önemli yer tutmayan ışık kirliliği son yıllarda ortaya çıkarak, kirlilik boyutunda değerlendirilmeye alınmıştır (Yıldız vd., 2005: 118). Artık daha da eminim onlarla aynı gökyüzüne bakmıyorum ve aynı yeryüzünde de değilim. Aynı makalenin devamında bu ışık kirliliğinin yeryüzündeki biyolojik yaşama olumsuz etkilerinden de söz edilmekte. Duyarlılıkları diğer insanlara göre biraz daha fazla diye düşündüğümüz sanatçıyı neden olumsuz etkilemesin?

Mağarada altıncı gece. Tüm belleğim üst Paleolitik ressamın yarattıkları imgelerle dolu geldiğim bu mağarada, görsel belleğimi silmemin imkansızlığı doğru sonuçlara ulaşma konusunda yetersiz kalma korkumu beslemekte. Georges Bataille'inin yaptığı tespit geliyor aklıma. Bataille iç deney kitabında diyor ki "İlksel mağara temsilleri mevcut olan biçimi yıkmak adına yapılmamıştır; onlar hiçlikten yaratılmıştı". Bu hatırlamadan sonra doğa ve düşleri dışında tertemiz bir belleğe sahip o ressamın yaratıcılıkları karşısında saygı ile eğiliyorum." (İskenderoğlu, Mağara Notları 2024).

7.3. Enstalasyonlar

7.3.1. Enstalasyon 1: İmgelerin Bilgi Hali



Görsel 7.32. İmgelerin Bilgi Hali, Atlas Mağarası, Küçükkürne.

Kavramsal arka plan: Bir enformasyon türü olarak sanat ilk çizgileri çizen sanatçılar ile birlikte veriyi derlemenin bir fikir başlığı altında toplamanın ve ondan faydalanarak bir anlam dünyası yaratmanın vazgeçilmez bir yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda üç farklı kavramla karşılaşırız. Bunlar: veri, enformasyon ve bilgi kavramlarıdır. Ayrıca iki dönüşüm süreci vardır; birincisi, verinin belli bir formülle düzenlenerek enformasyona dönüştürülmesi; ikincisi ise, enformasyonun bilgiye dönüştürüldüğü dönüşüm sürecidir” (Jensen, 2005’ten akt. Yılmaz, 2009: 97). Bu bağlamda bakıldığında imgenin tüm uyarıcılardan beslenen bir enformasyon olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Zaten tezin ikinci bölümünde yapılan imge tanımı bu durumu çok net bir şekilde açıklamaktadır. “İmge; insanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin kendine ait düşünsel dünyasında yorulmanmış halidir.” Bu tanımda; “tüm yaşamsal unsurlar” uyarıcılar, bunlardan fark edilebilen nesnel gerçeklikler ise “veri” olarak tanımlanabilir. Bunların yorumlanmış hali enformasyon olarak düşünülebilir. Tüm bunlardan sonra düşü tasarlayabilen insanın yaptığı şey enformasyonu amaçlı ve anlamlı bir bütüne yani bilgiye dönüştürmektir. Yani düşü tasarlama yetisiyle insan, imgeler yoluyla bir bilgi örüntüsü yaratmaktadır.

İnsan zihni düşünce yetisiyle yalnızca nesnel olayları kopya edebilir. Nesnel olayların ötesinde yalnızca içgüdü ile yaklaşılabilen başka bir dünya daha vardır. İşte birazda anlaşılmaz görünen bu sezgi, sanatı olağan üstü bir bilgiye dönüştürür (Read, 1981: 8). Düşler, gerçek dünyada olduğu gibi amaçlı ve anlamlı öykülerdir, denebilir. Sanat eseri; sanatçısının bilgiyle türettiği öz hakikatidir. Bu bilgi bir öznenin her zaman ondan ayrı ve başka bir şey olan ve her zaman verili olan bir nesneye doğru zorunlu hareketinden doğar. Diğer yandan Hegel'in sanatı dahil ettiği bilgi türü "Wissenschaft" (bilim) dir. Bu bilgi dışsal nesnede kalmaz, verili olandan kendine geri dönen ve kendini başkılığıyla birlikte tanıyan bilgi olarak açığa çıkar (Iletterati, 2021:201). Sanat bu bilgiyi salt sezgi yoluyla elde eder ve sanat eserinin içerdiği bilgi estetik kaygılarla inşa edilmiştir. Bu bakımdan sanatçı sezgisel olarak elde ettiği hakikat ve bilgisini bir filozofun tarzında ortaya koyamaz, onu yalnızca göstermek durumundadır (Güneş, 2023: 253). Sanatçının neredeyse 70 bin yıldır yaptığı da zaten budur. İlk çizgileri çizen sanatçıların ürettiği bilgiyi bugün bile değerlendirebiliyor olmamız ise sanatın bilgisinin zamansız ve evrensel olduğunun bir kanıtıdır.

“Zihni çift katlı olan insan hem görüsel hem de şimdiye -bağlı olmayan soyut bilgiye sahiptir; yani o, akıl sahibidir. İnsanın akla ya da çift katlı zihne sahip olmasının anlamı şudur: O, görüyor ve tasarımıyor; sonra belleğinde biriktirdiği bu görü ve tasarımları kavlıyor. Kavramlar, yani soyut tasarımlar, görüsel tasarımlardan çıkmış olmakla birlikte, onlardan bütünü ayrıdır. Soyut tasarımlar, sayısız tek tek nesneleri kavrarlar. Buna göre kavram, tasarımların tasarımı olarak tanımlanabilir. Tüm tasarımlarımız ya görüsel ya da soyutturlar. Kavram adı verilen bu sonuncular, öznedeki karşılığı akıl olan tasarımların yalnızca bir sınıfını oluştururlar. Tüm bilginin kendisine dayandığı görü, bilginin ilk ögesidir. Görü'nün görü'sü de tasarımıdır. Hayvanın bilgisi, yalnızca görü ve tasarımlardan oluşurken, insan, tek tek olanı, daha önce de açıklandığı gibi tasarımın tasarımı demek olan kavramda kavrar. İnsan aklının kullanımı, bir başka deyimle dil, burada meydana gelir. Görülerin ve yalın tasarımların iletilebilir olmasına karşın, kavram dil sayesinde iletilebilir.” (Soykan, 1991:235).

Bu çalışmanın dili sanatın dilidir. Çizgiye ve ürettiği bilgiye on binlerce yıl ev sahipliği yapan mağaralarda olduğu gibi bugünün bilgisi ve güncelin görgüsüyle üretilen bu enstalasyon, içeriği ve temsil ettiği bilgi kavramı ile Levent Vadisi mağaralarında yaratılmış güçlü bir sezgisel algoritma olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 7.32. İmgelerin Bilgi Hali, Atlas Mağarası, Küçükkürne.

7.3.2. Kavram, Nesne ve Mekân İlişkisi

Sanatın dili, genellikle çok katmanlıdır ve anlamların açığa çıkarılmasını gerektirmektedir. Tezin kavramsal çerçevesinde açıklandığı gibi, İnsanların düş kurmak ve dolayısıyla sanat yapmak için tercih ettiği en eski mekanlar mağaralardır. Mağaralara alan ya da ortam kavramları açısından bakıldığında ontolojik olarak önce sınırsızlığı sonra da doğal oluşu ile karşımıza çıkmaktadırlar. İnsan tahakkümüne girmemiş her doğal alan sınırsız mekanlar olarak tanımlanabilir. Bu ortamların sınırsızlığının yanı sıra en belirgin özelliği insan eliyle var edilmemiş olmalarıdır. Bu kendiliğindenliğe bilginin dahil edildiği bir enstalasyon olarak bu çalışma, günümüzde de ilk sanatçıların duyu ve sezgi hallerine benzer bir estetik inşa faaliyetinin mümkün olduğunu göstermektedir. Bu mümkünün görüntüsü, yeryüzündeki ilk çizgilerin doğanın kendilindenliğine karşı başkaldırısı ile eş değer bir anlam taşımaktadır. Mağaranın öz varlık hali bu enstalasyonun mekânı olarak kullanılmış, nesnel anlamının ötesinde yeni bir estetik örüntünün parçası haline getirilmiştir. Mağara aynı zamanda içinde taşıdığı enformasyon kümesinin tüm içeriği ile enstalasyonun kavramsal gücünü artıran bir öge olarak ele alınmıştır. Enstalasyonun sezgisel algoritmasında kullanılan tüm malzemeler yine aynı şekilde dahil oldukları enformasyon kümesinin özelliklerini kavrama dahil etmektedir.

Kavak ağacının, kendirin, endüstriyel birer nesne olarak çivi, vida ve çelik telin ve son birkaç bin yıldır bilginin kaynağı olarak kutsanan kitap ögesinin dahil olduğu bilgi evreni bu enstalasyonun kavramsal gövdesini yaratmaktadır. Enformasyon temelli yaklaşımların sanatta özellikle izleyici açısından beynin örüntü tanıma gücünü, problem çözme becerisini, duygusal ve ahlaki zekasını kapsayacak etki gücüyle geleceğin sanatında oldukça etkili olacağı düşünülmektedir.



Görsel 7.33. İmgelerin Bilgi Hali, Atlas Mağarası, Küçükkürne.

Sanat bir enformasyon türüdür. Sanatın enformasyon niteliği, eserin içeriği, formu, yaratım süreci ve izleyiciyle kurduğu etkileşim üzerinden anlam bulmaktadır. Sanatın bir enformasyon türü olarak ele alınması, aynı zamanda eserin yaratım süreciyle de ilişkilidir. Sanatçı, eserini yaratırken bir şekilde bilgi üretir. Bu bilgi, eserin üretim aşamasında sanatçının düşüncelerinden, deneyimlerinden ve sezgilerinden beslenmektedir. Sanatçının yaşadığı süreç, eserin taşıdığı bilginin temelini oluşturur. İzleyici, eserin bu bilgi katmanlarını çözmeye çalışırken, aslında sanatçının yaşadığı deneyimleri yeniden keşfedecektir. İzleyicinin kendi deneyimlerinin dahil olduğu enformasyon kümesinin estetik haz yaratan yönleri de dahil tüm bilgiyi yeniden yorumlamasına yol açacaktır. Buradan hareketle tasarlanan bu enstalasyon için yaklaşık 5 metre tavan yüksekliğine sahip Atlas Mağarası tercih edilmiştir. 41 adet 3 metrelik soyulmuş kavak ağacı ve 30 adet 20x3cm yüzey alanına sahip 3 metrelik kavak kereste ile yaklaşık 300 metre kendir halat ip kullanılmıştır. Kabukları soyulmuş kavak ağaçları mağaranın tavanı ile tabanı arasına sıkıştırılarak yerleştirilmiş daha sonra aynı boy kavaklardan kesilen parçalar ile örgüsü ve statifi kurgulanmıştır. Kavak ağaçlarının birbirine bağlanmasında çivi ve vida

kullanılmış ayrıca kendir ile bağlanmıştır. Çivi ve vidalar görünür değildir. Buna rağmen insanlık belleğinde demir çağından endüstri çağına oradan günümüze kadar tüm maden ve maden işleme bilgisini üzerinde taşıyan bu unsurlar enstalasyonun önemli öğeleridir. Ağaç ve ağaç işleme bilgisi ile mağaranın milyonlarca yıllık jeoloji bilgisi eserin içeriğine dahildir. Tüm bunlarla beraber bir bellek yaratma aracı olarak çizginin binlerce yıllık bilgisi ile bilimsel bilginin ürünü kitaplarda bir tasarım unsuru olarak kavramı zenginleştiren önemli unsurlardır. Mum ışığından faydalanarak yapılan ışık yerleştirmeleri ise görmenin ve görünür olmanın temel öğesi olarak tasarıma dahil edilmiştir. Bu ışık yerleştirmeleri, yüzbinlerce yıl önce insanın ateşi evcilleştirmesiyle mağaranın parlayan enformasyon potansiyeline yaptığı katkıya saygı ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada sanat, estetik bir deneyim olmanın yansıması, bilgi taşıyan, bilgi aktaran ve yeni bilgiler üreten bir araç olarak değerlendirilmektedir. Mağaranın doğal oyuk dokusu önünde yataylar dikeyler ile ana konstrüksiyonu tamamlanan çalışmanın meydana gelen statik görünümünden kurtarmak için dinamik eğriler eklenmiştir. Tüm bunlarla beraber kendir halat ipler ve çevreden toplanan dal parçalarının doğal hareketi ile ayrıca hareket duygusu zenginleştirilmiştir.



Görsel 7.34. İmgelerin Bilgi Hali, Atlas Mağarası, Küçükkürne.

Mağara zemininde serpinti olarak kurutulmuş buğday samanı kullanılarak endüstriyel görüntü ile mağaranın doğası arasında oluşan keskin zıtlık yumuşatılmaya çalışılmıştır. Enstalasyon tamamlandığında mağara, ağaç, çivi, vida, kendir, mum ve alevi ile kitaplar öz kimliklerinin ötesinde yeni bir bütünün öznesi haline gelmiş, kendilerinden daha çok şey ifade eden bir evrenin inşasına katkıda bulunmuşlardır. Bu entalasyon,

mağaranın içinde üç kaya duvarı önüne konumlandırılan bilgi enstalasyonu ortasında bulunan beyaz küpler ile diğer bir enstalasyon çalışmasının kompozisyonuna bağlanmıştır.

7.3.3. Enstalasyon 2: Mağaranın Küpleri



Görsel 7.35. Küp Enstalasyonu.

Kavramsal arka plan: 18. yüzyılda temelleri atılan ve sonrasında salon sergileri ile başlayan süreç, sanat eserlerini modern anlayışta ve yeni bir dizge içerisinde tanımlamaya dönük bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yeni anlayışı zaman içerisinde dönüşerek geliştirdiği, yeni sergi anlayışlarına göre mekanların yeniden tasarlandığı bir süreç izlemektedir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında ilk salon sergilerinde olduğu gibi zeminden tavana kadar resimlerin yoğun bir düzende yerleştirilmesi anlayışından vazgeçilerek bunun yerine sanat eserlerini vurgulayan ve kategorilere ayıran yeni eğilim ortaya çıkmıştır. Müze ve galeri duvarlarının sadeleşmesi ile duvar renklerine kadar varan bazı tartışmalar başlamıştır. Nihayetinde "beyaz" duvar rengi, sanat galerilerinde tarafsız ve ideal bir standart olarak benimsenmiştir. Galerilerde duvarlar ve tavanlar beyaza boyanmış, pencereler genellikle kapatılmış ve doğal ışık yerini kontrollü aydınlatmaya bırakmıştır. Dekoratif unsurlar sadeleşmiş ya da tamamen

kaldırılmış ve böylece modern sanat galerilerinin temel, gelenekli yapısı doğmuştur. Sanatçı ve eleştirmen Brian O'Doherty, "beyaz küp" terimini modern galerinin bu nötralize edilmiş mekânsal düzenini tanımlamak için ilk kez kullanmıştır. O'Doherty, "Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space" adlı kitabında, modern galeri sistemini sorunsallaştırmaktadır. Ayrıca, O'Doherty, "beyaz küp"ün katı sisteminin sanatın paylaşıldığı zemin olarak insani duyular üzerinde olumsuz bir etki yarattığına vurgu yapmaktadır (O'Doherty, 1986: 8). Bir müze ya da galeri ziyaretinde mekânsal düzenlemeler, izleyicinin davranışlarını şekillendiren yazılı olmayan kuralları da beraberinde getirmektedir. Ziyaretçilerden sessiz olmaları, usulca hareket etmeleri ve çevrelerine saygılı davranmaları beklenir. Yemek yemek, içmek ve eserlerle fiziksel temas yasaklanmıştır. Güvenlik görevlileri, ziyaretçilere belirli sınırların aşılması gerektiğini hatırlatarak bu disiplinli düzeni korur. Mekânın bu steril ve izole yapısı, yalnızca sanat eserlerini değil, aynı zamanda ziyaretçilerin deneyimlerini de izole etmektedir. Modernist galerilerin "nötr" mekân iddiası, aslında bir illüzyondan ibarettir. Bu galeriler, seçkin ve dışlayıcı bir ideolojinin yansıması olarak öne çıkmakta ve aslında insan yaratıcılığının karşısında hadlerini aşmaktadırlar. Beyaz küpün steril atmosferi, izleyicide mekânın içinde var olmanın bir ihlal olduğu hissini uyandırmaktadır. O'Doherty, galerilerin bağlamdan, tarihten ve zamandan arındırılmış bir alan sunduğunu ifade etmektedir. Bu yapay ortam, izleyicide yabancılaşma duygusunu pekiştirir ve mekânı "dış dünyadan yalıtılmış bir gerçeklik" haline getirmektedir. (O'Doherty, 1986: 11). Beyaz küp kavramı olarak sanata karşı güçlü bir zihinsel yarılmanın temsilidir. Aynı dönemde başka yazarların da bu durumu eleştirdiğini görmek mümkündür. Örneğin, James Clifford müze ve galeri sergi anlayışlarının kültürel bir dayatma ve baskın kültür yaratma eğilimi olduğunu söyler. (Clifford, 1989: 35). Modern sanat kurumlarının içerisinde yalnızca galeri ve müzeler değil yoğun bir şekilde neyin sanat olup olmadığına karar veren tüm yapılar özellikle 1970'lerden itibaren yoğun bir şekilde eleştirilmiştir. Ancak tüm eleştirilerin yetkin bir temsili olarak bu enstalasyon tasarımına ilham veren "beyaz küp" metaforu öne çıkmaktadır. Beyaz küpün içindeki sanat zararsızdır kontrol altına alınmıştır amacı ve hedefi belirlenmiştir. Hiçbir sisteme, kurgulanmış yaşantıya müdahalesi olmayan bir hale gelmiştir. Sanat sadece ilgisi olanların gidip görüp alkışlayıp rahatladığı bir duruma terkedilmiştir. Sanatın hayat içindeki dinamik ve belirsiz yöndeki hareketi kısıtlandığında tasarlanmış, nitelikli, sanatçı aklına değmiş enformasyonu

toplum içinde diğer zihinlere ulaştırma şansı elinden alınmış olmaktadır. Olup biten doğaya ya da topluma ait hiçbir olumsuzluğa agresif bir müdahale şansı kalmadığında sanat, özünü yitirmektedir. Böylece bir noktada güçlü sezgilerin, kolektif çözümlere katkısı ortadan kaldırılmış olmaktadır. Beyaz küp böyle politik bir çerçevenin diktatoryal aracına dönüşmüştür, denilebilir. Tam da bu noktada yapılması gereken şey küp enstalasyonu ile bu diktatoryal metaforun bizzat kendini sanat nesnesine dönüştürmek ve sanatın en kadim en özgür mekanına, mağaralara yeniden yerleştirerek modernizm artığı “tüm sistemli sanat kurumlarının işlevine bir başkaldırı olarak” yeni bir zeminde var olmasını sağlamaktır.



Görsel 7.36. Küp Enstalasyonu.

Bu temel kavramsallaştırma eylemi ile başlayan tasarım sürecinde enstalasyon için üretilen beyaz küpler Küçükkürne mağaralarında yeni estetik kaygılar yaratan aykırı sanat nesnelere dönüştürülmüştür. Bunlar onlarca yıldır yürütülen eleştirinin eyleme dönüşmüş hali olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 7.37. Küp Enstalasyonu.

Aynı enstalasyon içinde sarı küpler de tasarıma dahil edilmiştir. Sarı küpler tüm modernist anlam kaymalarına karşı üretilen eleştiriler ile politik bir eşleşme içerisindedir. Bu tezin içeriğinde Sarı küpler, “sarı sanat” kavramsallaştırmasının karşılığı olarak üretilmiştir. Sarı sanat kavramı sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan yeni toplumsal sınıfların içerisinde kapitalist sömürüye yol açan çalışma sistemlerine karşı örgütlü mücadele yöntemleri geliştirmesiyle başlayan sendikalaşma süreçlerinin kapitalist sistemin egemen unsurları tarafından manipüle edilmesiyle ortaya çıkan “sarı sendika” kavramından ilham almaktadır. Kavramın kökeni Türkiye Sendikacılık tarihi ansiklopedisinde şöyle anlatılmaktadır. “1890’ların başından itibaren Fransa’nın özellikle kuzey bölgelerindeki maden ocaklarında bir grev dalgası başladı... Grevin hemen ardından işyerinde işçilerin kurdukları sendikanın resmen tanınmasından sonra Creusot’daki Schneider demir-çelik işletmeleri işvereni kendine yakın ve greve katılmamış işçilere yeni bir sendika kurdurdu. Bu yeni sendika, cephesi sarı boyalı bir salonda, toplandığı için, işçiler arasında “Sarı Sendika” olarak anılmaya başlandı. Daha sonra, saflarında işveren temsilcilerine de resmen yer veren bir sendikalaşma modeli doğdu” (Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, 1998: 568). Yani kapitalist sitem kendine hizmet edecek bir anti hukuk sitemi yaratmıştı. Bu durum, sanatı da metalaştıran ve sistemin içinde yeniden kurgulayan ve ona hükmeden modern sanat kurumlarının ortaya çıktığı dönem ile aynı zaman aralığında meydana gelmiştir.



Görsel 7.38. Küp Enstalasyonu.



Görsel 7.39. Küp Enstalasyonu.

Sözde sanatçıya bireysellik, sanata özgürlük vaat eden bu yeni kurumlar, orta çağın aristokratları, ruhban sınıfı ve kralları gibi hareket ederek sanat üzerinde söz sahibi olamaya soyunmuşlardır. Sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri, koleksiyonerleri ve küratörleri de içeren bir gurubun sanat görüşleri üreterek galeri, müze ve müzayedeler aracılığıyla egemenlerin sanat anlayışları ile sınırlı bir sanat dünyası yaratma girişiminin,

güçlü işverenler karşısında sendika özgürlüğünün korunamadığı, işveren güdümündeki sarı sendikalara benzer bir tutum içinde olmaları oldukça benzemesi bu tez tarafından “sarı sanat” kavramının üretilmesine zemin hazırlamıştır. İşte enstalasyon içerisinde yer alan sarı küplerin temsil ettiği kavramsal arka plan bu eleştirel tavrın ürünüdür.



Görsel 7.40. Sanatın Özü, Demir Küp Heykeli.

İlk sanatçılar için geçerli olan durum elbette böyle değildi. Onlar sezgi ve akıl ürünü saf sanatı icra ediyorlardı. Çizgi onlar için özgürlük ve varlık kanıtı anlamı taşıyordu. Başkaldırdıkları tek şey, doğal varoluşun kendisiydi. Hiçbir zümre, topluluk ya da kişi onların sanatlarına ad koyma ve onları sınıflandırma eğilimi içinde olmadı. Sanat o zamanki saf haliyle bir alışverişin konusu dahi değildi. Çizgi taşıdığı anlamı ve içeriği, başka zihinlere taşımak ile yükümlü idi. Onlar tam anlamı ile dünyanın üzerine resim yapıyorlardı ve resimlerinin bir herhangi bir çerçevesi yoktu. Binlerce yıl sanatın kayıp halkası olarak varlık sürdürdüler. Sonra modern çağın insanları, onları keşfetti ve önce yaşadığı şok nedeniyle yok sayma eğiliminde oldular. Ardından aşağıladılar ve anlamaya çalışırken ölçekleri günümüzün sanat birikimi olduğundan Paleolitik Çağın sanatını

bilebildikleri dünyanın mistik ve metafizik bilgi örüntüleri ile ilk sanatçıların eserlerini günümüze kadar, saf aklın ve katışıksız sezginin ürünleri olarak görmeyi reddettiler. Özellikle batı sanatının serüveninde neredeyse son bin yıldır sanata hükmetme saplantılarını sürdürdüler. Tarım ekonomisinin hüküm sürdüğü yüzyıllarda, krallar, aristokratlar ve ruhban sınıfının kamçısı altında varlığını sürdüren sanat için sanayi devrimi sonrası özgürlük vaat eden insanlar ortaya çıktı. Modernizm kendinden önceki tüm gelenekleri acımasızca eleştirerek bu geleneksel yapıların yerine bireyi önceleyen özgürlükçü bir yaşam düzeni önerdiler. Çok geçmeden modernizm, demokrasi ve özgürlük kılıfı içinde eleştirdikleri geleneklerden daha sıkı ve daha çok kutsanmış bir toplum düzeni ve sanat ortamı yarattı. Modernizmin meta anlayışı, dünya zamanlarının hiçbir yerinde görülmediği kadar sınırsız bir acımasızlık içeriyordu. Sanat artık modern seçkinlerin karar mekanizmaları arasında yeni tür kırbaçların baskısı altına alınmaya çalışılıyordu. Günümüze kadar etkisi devam eden bu durum yakın planda incelendiğinde sanatın, onu tanımlamaya yönelik her girişimi yeni bir forma bürünerek reddettiği, her sınırlama ve anlamlandırma çabası karşısında yeni bir akış mecrası üzerinde varlığını sürdürdüğü net olarak görülmektedir. Çizginin geçmişinde bu kadar çok sanat akımının var olması da bir yerde sanatın tüm müdahalelere cevap verme biçimi olarak algılanabilir. Aslında sanat tüm zamanlar boyunca saf sezginin ve saf aklın yarattığı ilk halini öz olarak muhafaza edebilmeyi başarmış görünmektedir. Yaşamın özneliği gibi sanat ta özneliğini koruma refleksine sahiptir. Bu tezin uygulamalarında görüldüğü üzere sanat bugün bile mağaralara yeniden dönme eğilimindedir. Onu beyaz küpün içine hapsetmek isteyen sarı sanatın temsilcileri sanatın adeta demirden bir zırh ile korunan “özüne” dokunmayı hiçbir zaman başaramamışlardır. İşte küp serisinin bir başka ögesi olarak tasarlanan demir küp heykeli, “sanatın özünü” tüm insan hırslarından ve çağdaş yaşamın tüm kirli taraflarından koruyan anıtsal bir sanat nesnesi olarak tasarlanmıştır.

Kavram mekân ve nesne ilişkisi: Tezin önceki bölümlerinde çizgi başlıklı kısımda çizgi için şunlar söylenmiştir. “Çizgi doğada kendiliğinden bulunmaz. Doğada cisimlerin sınırı olarak karşımıza çıkan oluş, zihinde çizgi olarak yer bulur. Yani çizgi, insan zihninin kavramsallaştırma yeteneğinin bir ürünüdür.” Bu enstalasyon çalışmasında sanat nesnesi geometrik bir form olan küplerden ibarettir. Ancak kavramsal olarak tıpkı doğal cisimler gibi enstalasyonda da çizgi, küplerin sınırı olarak karşımıza çıkmaktadır. Geometri ikiye ayrılır; "soyut geometri" ve "somut geometri" (İhvân-ı Safa, 2006: 79).

Somut geometri niceliklerin bilgisidir. Söz konusu nicelikler birbirlerine eklendiğinde ilgili kavramlar oluşur. Gözle görülen ve dokunmayla algılanan çizgi, yüzey, boyutlu cisim ve bununla ilgili olan şeyler somut geometrinin içeriğidir ve sanatlarla ilişkilidir (İhvân-ı Safa, 2006: 79-80). Somut geometriyi araştırmak ve incelemek insanı tüm uygulamalı sanatlarda ustalaştırır. Sanatçılar eylemlerini gerçekleştirecekleri mekânı, zamanı, kendilerindeki eyleme gücünü, hangi araç gereçleri kullanacaklarını, parçaları nasıl birleştirecekleriyle ilgili hesaplamaları yapmalıdır. Tüm bu hesaplamalarsa bir tür geometridir (İhvân-ı Safa, 2006: 101, 113, 95-96). Aristo da çizginin boş ile dolu arasındaki sınır olduğunu ifade etmiştir (Bigalı,1999: 216). Uzunluğu genişliği ve derinliği olan ve bir sınırla uzay zamandan ayrılan, bu haliyle biçimi inşa edilen heykeller üzerinden de çizginin öyküsünü takip etmek mümkündür.

7.3.4. Enstalasyon 3: Düş yolu



Görsel 7.41. Düş Yolu.

Kavramsal arka plan: Bir iletişim aracı olarak sanat, insanın düşlerine ve düşüncülerine daima rehberlik etmiştir. Binlerce yıldır medeniyetler bir yerde kolektif hayatı anlamlı hale getiren görsel düzenlerin, sembollerin üzerinde yükselmiştir, denilebilir. “Ya çizginin ve medeniyetlerin serüveni gerçek bir yol olarak düşünse idi bu yol üzerinde hangi biçim dili bize rehberlik ederdi?” temel sorusundan hareket edilerek bu enstalasyon için önce insanlık tarihinin önemli dönüm noktalarını ele alan yirmi bir adet ideogram tasarlanmış sonra bu ideogramlar günümüz trafik tabelalarına benzer

formlarda üçgen, daire ve kare gibi tabelalara dönüştürülerek uygulanmış ve belli bir hikâye anlatacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu enstalasyonun temel amacı, insanın en ayırt edici özelliği olan düşü tasarlama yetisi ile üretilen ve çizgilerden oluşan metaforların gücünü kullanarak mağaraların anlam dünyasını genişletmek, insan varlığını çizgiler yoluyla doğanın dingin doğası içine temel geometrik formlardan oluşan çerçeveler içerisinde dahil etmeye çalışmaktır. Tabelalar ve ideogramlar üzerinden kurulan bu estetik düzen, insanlık tarihinin önemli dönüm noktalarını sembolik bir dil aracılığıyla sunarak, izleyiciyi hem geçmişle hem de gelecekle bağlantı kurmaya davet etmektedir. Semboller, insanlık tarihi boyunca düşünce sistemlerinin temel yapı taşları olmuştur. İdeogramlar ise karmaşık fikirleri basit görsel formlar aracılığıyla ifade eden güçlü grafik düzenlerdir. Bunlar, aynı zamanda kolektif bilincin temsilcileri olarak işlev görmektedir. Burada ideogramlar, bakışı, nesneden alıp, göstergesine çevirme yeteneği taşıyan tinsel özgürlükten beslenmektedir (Sartre, 2009). İdeogramların temsil gücü soyutlamalar ile pekiştirilmiştir. Bu, Kant'ın düşüncesinde, imgelemin yaratıcı etkinliğinin temelinde metaforik ve analogik düşüncenin bulunduğunu göstermesi açısından önemlidir: Kavramlara ilişkin bütün “a priori görüler” (intuition) ya kavramı temsil eden “doğrudan yapıli şemalar” ya da “dolayli yapıli semboller” olma özelliğindedir. Şemalar göstererek kanıtlarken, semboller, muhakemenin, kavramı önce algılanabilir bir görü nesnesine uyguladığı ve sonra bu görüyle ilgili olarak yapılmış tefekkür kuralını, birincisinin ikincisini yalnızca sembolize ettiğı, tamamen farklı bir nesneye uygulayarak, ikili bir işlev gösterdiği, analogi yoluyla çalışır (Cebeci, 2019: 39).



Görsel 7.42. Düş Yolu.

Bu analogi çizgi ile meydana getirilen görsel biçimler ve doğa arasındaki benzeşmeye atıfta bulunmaktadır. Burada yol kavramı öne çıkmaktadır. Yol hem fiziksel seyahatin hem de içe dönük yolculukların ifadesi olarak anlam kazanmaktadır. Elbette bir kavram olarak yol yürüyenininden bağımsız değildir. Yol kimi zihinlerde arayışın sembolü iken kimi zihinlerde kaçışı mümkün kılan şeydir. Yolculuk bir anlamda hikâye yaratmaktır, denilebilir. Bu enstalasyonda Tabelalar bilginin merkezi olan mağaraya doğru giden ve yüzlerce yıldır kullanılan patika üzerine yerleştirilmiştir. Eliade merkeze giden yol hakkında şunları söyler, “merkeze giden yol ‘zorlu bir yoldur’ ve bu gerçeklik düzeyinde doğrulanmaktadır. Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur, çünkü dindışı olandan kutsal olana, geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayinidir. Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye (inisiasyon) hak kazanmaya eşittir; dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır (1994: 31). Yol zamansızdır. Yol için sabit bir mekân algısı mümkün değildir. Yürüyen ise sürekli ileri ya da geri doğru hareket ile değişken bir görsel düzene vakıf olur. Çizgiyi çizen ile onu algılayan arasında da benzer bir ilişkiden bahsetmek mümkündür. Çizgi iz bırakan fiziksel bir şey olarak ya da zihinlerde görsel iknalar yaratan bir kavram olarak insan hayatında var olagelmıştır. Bu anlamda, “yol” çizgiye öykünen varlık haliyle dahil edildiği enstalasyonun anlamını zenginleştirmektedir. İdeogramların çizgi diliyle ifade

ettiği anlamların tümü insanlığın yer ile gök arasındaki yolculuğuna ikna edilmiş bir zihnin ürünleridir. “Yolda tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir.” (Bakhtin, 2001: 317). Bu kesişme insanın yaratıcı inşa eğilimi ile görünür hale gelmektedir. “İnsana dair her şey bu yaratıcı gücün içinde gerçekleşir. Bu yaratıcı gücü anlamak önemlidir. Çünkü metaforları anlamaya çalışmak, başka her şeyden önce kim olduğumuzun ve ne tür bir toplumda yaşadığımızın hayatî bir unsurunu anlamaya çalışmak demektir.” (Lakoff, G. ve Johnson M., 2015: 13).

Kavram, Nesne ve Mekân İlişkisi: Sanat bir iletişim türüdür. İletişim dinamik bir olgudur. Bu durum enformasyon taşıyan tüm sistemler için geçerlidir. Dolayısıyla sanatın enformasyon taşıma ve iletme açısından kadim kaynak olduğu rahatlıkla söylenilebilir. Kaynakta sanatçı tarafından kodlanan enformasyon çağın koşulları ve sanatsal üretim biçimlerine bağlı olan kanallar boyunca izleyicinin algısına ulaşır. İzleyici kendi birikimlerinin tümüyle, onu anlamlı ve amaçlı bilgi paketleri olarak yorumlayabilmektedir. İşte bu enstalasyon çalışması enformasyon, bilgi, ileti ile alıcı arasında insanın yeryüzündeki bilinçli deneyimleri üzerinden yeni bir öykü anlatıcısı olarak tasarlanmıştır. Tabelalar üzerindeki ideogramlar; temel olarak insan evren ilişkisini konu almaktadır. İnsanın yaşam mücadelesi ile belleği eşelemek ve geleceği düşlemek yoluyla zorlu bir zihinsel sürecin sonunda üretilen bu tabelalar diğer enstalasyonlarda olduğu gibi belli bir estetik korelasyon ile bir bütünün parçaları olarak mağaraya giden patika yol üzerine yerleştirilmiştir. Kişiselleştirilmiş bir insanlık tarihi panoraması gibi algılanmasını istenen bu çalışmalar, bugün kullanılan trafik tabelası ebatlarında (60x60 cm) üretilmiştir. Yerleştirme yapılırken yaklaşık arazi yapısının doğal yükseltileri, eğimleri ve patikanın yapısı gözöğütölmüştür. Bu çalışmaların, izleyicinin dikkatini Atlas Mağarasına kadar diri tutmak niyeti ile yaklaşık 10 metre aralıkta sağlı sollu görölmesi sağlanmıştır. Bu yerleştirme, sanatın zaman ve mekânla olan ilişkisini yeniden düşünmemize olanak tanımaktadır. Bu çalışmanın doğaya yaklaşımı, çevre ve peyzaja büyük boyutlu bir şekil vermek değil aksine prehistorik anıtlar gibi taş çağı kültürlerine dair bir araştırma sunumu gibidir (Arapoğlu, 2018: 96). Bu enstalasyon, yürüyüş güzergâhında, izleyicinin geçmişten geleceğe doğru bir zaman yolculuğu yapmasını ve bu süreçte semboller aracılığıyla insanlık tarihini yeniden düşünmesine yol

açmak istemektedir. Bu bağlamda, tabelaların yerleştirildiği mekân, sembollerin taşıdığı anlamı derinleştirmekte ve izleyicinin bu sembollerle kurduğu ilişkiyi güçlendirmektedir.



QR KOD 1: “Enstalasyon Sergisi uygulama süreçlerinde üretilen Kısa Filme ulaşmak için.

7.4. Düş Yolu İdeogramları

30x30 ebadında Bristol kâğıt üzerine rapido kalem, trilin ve mürekkep ile çalışılan bu ideogramlar kağı üzerindeki hali ile sergilenmiş daha sonra taranarak dijitalleştirilmiş ve tabelalara basılarak entalasyon yorumuna dönüştürülmüştür. Tasarımların her biri yol entalasyonunun anlamını olabildiğince genişletmeye dönük imgeler içermektedir. Bu bahane ile tezin sorunsallaştırdığı durumlara ek yorumlar yapma fırsatı yaratılmıştır. İnsanlık tarihinin bir yorumunu da içeren bu tasarımların içeriği yaşanmış zamanlar boyunca meydana gelen onlarca kırılma noktası arasından bilinçli olarak seçilmiştir.

7.4.1. Başlangıçlar



Görsel 7.43. İdeogram 1.

Bu ideogram, başlangıçlar başlığı altında düşünülen imgelerin güçlü bir temsili olan yaratılma anına ilişkin Michelangelo'nun "Adem'in Yaratılışı" freskindeki el temasıyla ilişkilendirilmiştir (Görsel 7.43). Yaratılış anındaki potansiyeli ve insanlık tarihinin başlangıcındaki enerjiyi temsil eden bu ideogram yaratılışın bir düzen ve denge içinde gerçekleştiğine vurgu yapmaktadır. Evrensel bir başlangıç imgesi olarak enstalasyon kümesinin ilk sırasında yer almaktadır.



Görsel 7.44. İdeogram 2.

İnsanlık tarihinin başlangıcına yönelik kadim bir anlatıyı imgeleyen bir diğer ideogramda ise Âdem ve Havva figürleri ile beraber insanın yeryüzündeki ilk varoluşunu ve bilincin uyanışını temsil ederken, ellerindeki meyve, bilgi, bilgelik ve etik seçimlerin metaforu olarak öne çıkmaktadır (Görsel 7.44). Âdem ve Havva'yı çevreleyen doğa motifleri yaşamın döngüselliğini ve yeryüzünün bereketini simgelerken, yılan figürü insanın bilgiye erişim arzusunun temsili olarak tasarlanmıştır. Bu bilginin beraberinde getirdiği risk ve ahlaki sorumluluk arasındaki ikilemi de göz ardı etmemek gerekir. İnsanoğlunun yeryüzündeki serüveni bilmek ve sahip olmak arzusu üzerinden şekillenmiştir. İdeogramın kompozisyonu, insanın doğa ile olan ilişkisindeki varoluşsal sorgulamaları ve ahlaki çatışmaları estetik bir dizge olarak ele almaktadır. İnsanın yeryüzündeki varlığı ile ilgili en teskin edici kadim öykü bu öyküdür. Ölümlü olma bilincinin, varlık kanıtı olarak sanat yapma dürtüsünün binlerce yıl içinde bu tür sistemli anlatılara dönüşmesinin bir temsili olarak bu ideogram yine yol enstalasyonunun başlangıcında izlenmektedir.

7.4.2. Ateş Işık ve Sanat



Görsel 7.45. İdeogram 3.

Yeryüzünde yaşamın öyle ya da böyle başlamasının ardından insan için en güçlü direnç noktası, düş gücü ile yarattığı anlamları kalıcı hale getirme çabasıdır. Bu çabaya eşlik eden belki de en önemli ve en erken icat, evcilleştirilmiş ateş olmuştur. Medeniyet serüveninin başlangıcını imgeleyen bu ideogramın merkezinde yer alan alev figürü,

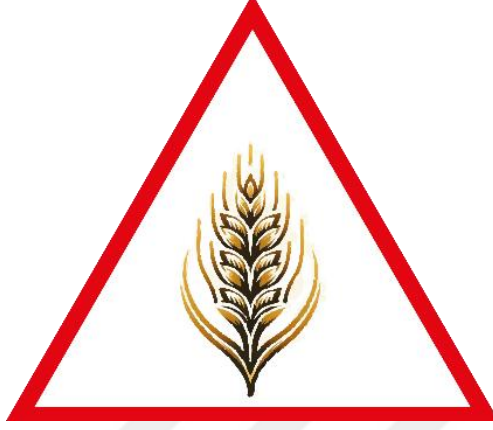
insanın doğayı kontrol altına alma ve kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirme yeteneğini sembolize etmektedir (Görsel 7.45). Çevredeki soyut formlar ise insanın ateşi bir araç olarak kullanarak kolektif yaşam, tarım ve teknolojik gelişmeler gibi medeniyetin yapı taşlarını oluşturmasını betimlemektedir. Ayrıca ideogramın minimal ve simetrik tasarımı, ateşin hem bir enerji kaynağı hem de kültürel bir sembol olarak evrensel önemini vurgulamaktadır. Bu ideogram, insanın doğayla olan ilişkisini dönüştürerek kendine özgü bir dünya yaratma sürecinin başlangıcını kavramsallaştırmaktadır.



Görsel 7.46. İdeogram 4.

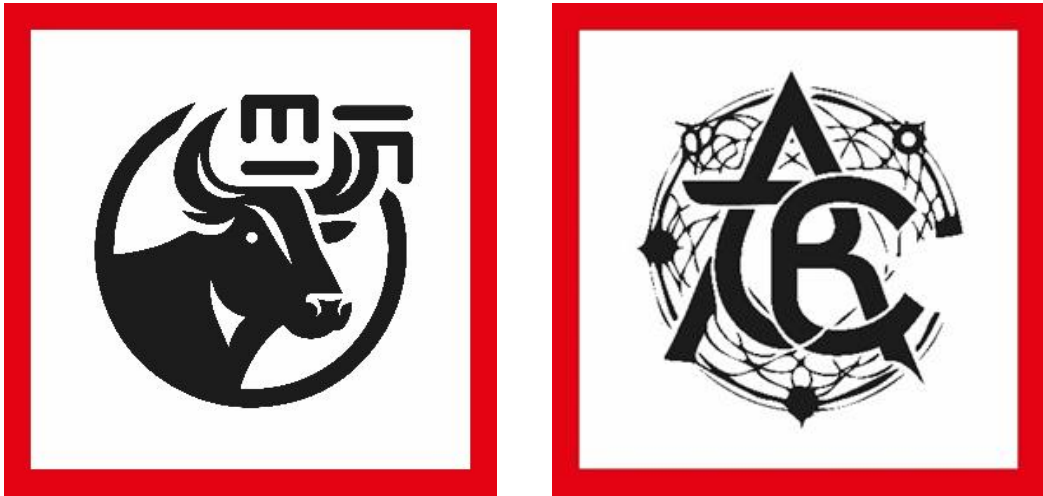
Bu ideogram, Paleolitik Çağ'ın doğa ve insan ilişkisini, sanatsal yaratıcılığın kökenlerini ve insanın kendini ifade etme çabasının ilk örneklerini imgelemektedir (Görsel 7.46). Çember formunun içindeki soyut çizgiler ve figüratif motifler, o dönemin mağara sanatlarının doğaya olan derin bağlarını ve insanın kendi çevresindeki dünyayı anlamlandırma çabasını ifade etmektedir. Hayvan figürü, insanın doğayla olan sembiyotik ilişkisini ve avcı-toplayıcı kültürün temel unsurlarını temsil etmekte; geometrik formlar bu ilişkinin soyutlama yoluyla sanata dönüştürülmesini ifade etmektedir. Kompozisyondaki farklı unsurların uyum içinde düzenlenmesi, Paleolitik sanatın, insanın doğayı gözlemlemesi, anlaması ve ifade etmesiyle ortaya çıkan bir yaratıcı enerjiye işaret etmektedir. Bu ideogram, insanlık tarihindeki ilk estetik ve sembolik düşüncenin doğuşunu güçlü bir şekilde betimleyerek, sanatı güçlü bir iz bırakma girişimi olarak ele almaktadır. Tez süreci boyunca irdelenen ilk sanatçıların biçim dilinin bir özeti olarak, insanlığın en uzun süren sanat akımının temsili olarak enstalasyonda yer almaktadır.

7.4.3. Evcilleştirmeler



Görsel 7.47. İdeogram 5.

Tarım devriminin temel davranış, tohumların evcilleştirilmesidir. Bu durumu, buğday başağıyla vurgulayan bu ideogram insanlık tarihinde üretim temelli bir yaşam biçiminin başlangıcını temsil etmektedir (Görsel 7.47). Buğday, insanın avcı-toplayıcı bir yaşamdan yerleşik düzene geçişini, gıda üretiminin sistematik hale gelmesini ve toplulukların kalıcı olarak bir arada yaşamasını mümkün kılan bir dönüşümün metaforu olarak kullanılmıştır. İdeogramın merkezinde yer alan altın sarısı başak hem tarımın bereketini hem de bu devrimin insanlık için yarattığı ekonomik, kültürel ve politik yapıların temelini vurgulamaktadır. Diğer yandan bu ideogram, tarımın insan yaşamındaki sürdürülebilirlik, kontrol ve düzen arayışının başlangıcını ifade etmektedir.



Görsel 7.48. İdeogram 6-7.

Bu iki ideogram, tarım devrimiyle birlikte insanlık tarihinde ortaya çıkan ekonomik, toplumsal ve siyasal yapıların veya sistemlerin temsili olarak tasarlanmıştır. (Görsel 7.48). Öküz figürü, tarımın merkezinde yer alan hayvan gücünü, figürün üst kısmındaki soyut işaretler ise tarımsal faaliyetlerin doğurduğu ilk bürokratik ve yönetsel sistemleri, sembolik dillerin ve yazının başlangıcını ima etmektedir. İdeogramlar, tarım devriminin sadece üretim odaklı değil, aynı zamanda sosyal hiyerarşilerin, mülkiyet kavramının ve yönetim sistemlerinin doğuşuna zemin hazırlayan bir süreç olduğunu metaforik bir şekilde ifade etmektedir. Özellikle insanın, hikâye anlatıcılığındaki en büyük devrimlerinden biri olan yazının bir güç olarak insan hayatına girmesiyle, bilginin emek ve zekâ ile birleşerek insanlığı günümüze sürüklediği yol ifade edilmeye çalışılmıştır.

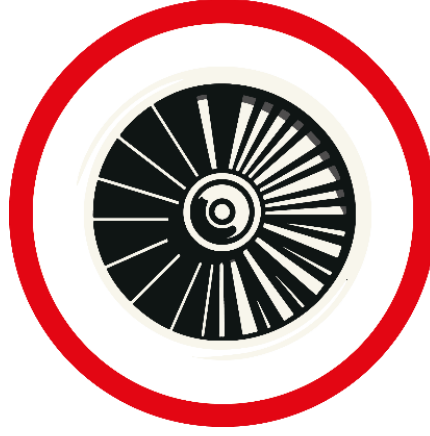
7.4.4. Mekanik Tekniğin Gelişimi



Görsel 7.49. İdeogram 8.

Bu ideogram ise, tarım devriminin ekonomik ve teknolojik boyutlarını temsil etmektedir (Görsel 7.49). İnsan ve öküz figürleri, tarımın mekanizasyon öncesi dönemde hayvan gücüyle nasıl şekillendiğini, insan emeği ile doğanın iş birliğini vurgulamaktadır. Çiftçinin hareketi ve elindeki araç, tarımda üretkenliğin artırılmasına yönelik teknolojik adımların ilk izlerini taşıırken, arkadaki yarım daire formu, güneşin döngüselliliğiyle tarımın doğal ritmini ve mevsimsel sürekliliğini sembolize etmektedir. Bu ideogram, tarım devriminin insanlık tarihinin ilerlemesi için bir kaldıraç olduğunu betimlemektedir.

7.4.5. İcatlar ve Girift İlişkiler



Görsel 7.50. İdeogram 9.

Bu ideogram, insanlık tarihinin dönüm noktalarından biri olan tekerleğin icadını ve onun medeniyete olan katkılarını temsil etmektedir (Görsel 7.50). Tekerlek, insanın mekanik zekâsının bir ürünü olarak, hareketin verimliliğini ve hızını artırmış, ulaşım ve iletişimde devrim yaratmıştır. Merkezden dışa yayılan çizgiler, tekerleğin döngüsellikliğini ve enerji akışını simgelerken, çember formu onun kusursuz işlevselliğini ve evrensel etkisini vurgulamaktadır. Tekerleğin icadıyla başlayan teknolojik gelişmelerin, toplumsal yapılardan ekonomik sistemlere kadar birçok alanda yarattığı dönüşümü göstermektedir. İdeogramın yalın ama güçlü tasarımı, bu basit mekanizmanın, modern medeniyetin altyapısını oluşturan karmaşık sistemlere nasıl temel teşkil ettiğini ifade etmektedir. Bu sembol, insan yaratıcılığının sınırlarını zorlayarak, basit bir buluşun ne denli büyük bir etki yaratabileceğini göstermektedir.



Görsel 7.51. İdeogram 10.

Bu iki ideogram, insanlık tarihinin mekanik inovasyonlarının hayvan gücü ile birleşerek medeniyetin gelişimine sağladığı katkıları sembolize etmektedir (Görsel 7.51). Görseldeki öküz ve tekerlek figürleri, tarım ve ulaşım teknolojilerinde hayvan gücünün optimize edilmesini bu yolla üretkenliğin ve etkinliğin artırılmasını temsil etmektedir. İdeogram, tekerlek ve hayvan gücünün bir arada kullanılmasıyla başlayan bu dönemin, sanayi devrimine giden yolda bir köprü görevi gördüğünü ve ulaşım, ticaret ve tarımsal verimlilikte çığır açıcı bir dönemin başlangıcı olduğunu ifade etmektedir. Bu, mekanik icatların ve doğayla etkileşimin medeniyetin şekillenmesinde nasıl merkezi bir rol oynadığını güçlü bir biçimde betimlemektedir.



Görsel 7.52. İdeogram 11.

Bu ideogram, Orta Çağ'ın sonundan modernizmin başlangıcına kadar geçen uzun tarihsel süreçte insan ve evren arasındaki karmaşık ilişkilerin görsel bir özeti olarak tasarlanmıştır (Görsel 7.52). Çemberin içinde yer alan soyut ve figüratif unsurlar, insanlığın evreni anlamlandırma çabasını, bilimsel, sanatsal ve kültürel gelişmeler yoluyla oluşturduğu birikimi sembolize etmektedir. Üst kısımda yer alan geometrik ve teknolojik çizgiler, bilim ve mekanik yeniliklerin yükselişini vurgularken, alt kısımda yer alan hayvan figürleri insanın doğayla olan derin bağını ve tarihsel olarak doğayı anlamlandırma sürecindeki sanatsal ifadeyi yansıtmaktadır.

7.4.6. Mitler ve Dinler



Görsel 7.53. İdeogram 12.

Bu ideogram, insanlık tarihindeki inanç sistemlerinin kökenine ve gelişimine derin bir göndermede bulunurken, Sisifos'un mitolojik hikâyesi, insan olma halinin evrensel boyutlarını göndermeler yapmak amacıyla seçilmiştir (Görsel 7.53). Sisifos figürü, antik mitolojide anlamsız bir çabayı ve sonsuz bir döngüde mücadeleyi temsil ederken, ideogramda bu hikâye, insanın varoluşsal sorularla yüzleşmesini ve anlam arayışını temsil etmektedir. Yokuş yukarı taşınan devasa taş, yalnızca bireyin kişisel çabasını değil, aynı zamanda insanlık tarihinin kolektif mücadelelerini, inançların şekillendirdiği etik, ahlak ve kültürel yapıların oluşumunu temsil etmektedir. Sisifos'un mücadelesi, bireyin kendini aşma çabası ve bu çabanın sonuçlarından bağımsız olarak kendi değerini taşıması gerektiği fikrine güçlü bir göndermedir. Bu mit, inanç sistemlerinin insanın kendi içsel gücüne ve mücadele yeteneğine dayalı bir metafizik temel oluşturduğunu göstermektedir. İdeogramın dalgalı çizgileri ve devasa taşın hareketi, inanç sistemlerinin zaman içinde oluşan dinamizmini ve dönüşümünü estetik bir şekilde betimlemek amacıyla tasarlanmıştır. Bu bağlamda, ideogram, insanın ilk mitolojik anlatılarından başlayarak çok tanrılı inanç sistemlerinin ortaya çıkışına kadar olan süreci kavramsallaştırmaktadır. Mitolojilerde her bir tanrı veya mit, doğanın anlaşılmayan yönlerini açıklama çabasını ve insanoğlunun anlam yaratma arzusunu temsil etmektedir. Bilgi arttıkça ve sistemli olarak şekillendikçe bu inanışlar yerini daha soyut bir tanrı kavramına bırakacaktır.



Görsel 7.54. İdeogram 13.

Bu ideogram, çok tanrılı dinlerin sembolik bir özetini yapmaktadır (Görsel 7.54). İnsanlık tarihinde dini inanışların çeşitliliğini ve doğa ile insan arasındaki derin bağları görselleştirmektedir. İç içe geçmiş soyut ve figüratif şekiller, çok tanrılı dinlerin çok yönlü yapısını, tanrıların doğanın farklı unsurlarını temsil etmesini ve bu sistemlerin birbiriyle ilişkili doğasını ifade etmektedir. Her bir biçim ve sembol, bu dinlerin belirli bir doğa unsuruna, olguya veya güce işaret eden yönlerini betimlemektedir. İdeogramın çok katmanlı tasarımı, insanın anlam arayışı içinde doğayla olan bağlantısını ve bu bağlantının evrensel düzeydeki yansımalarını estetik bir düzen içinde yansıtmayı hedeflemektedir. İdeogramda kullanılan figürler ve soyut motifler, tanrıların doğa unsurlarını, insanın temel ihtiyaçlarını ve metafizik kavrayışlarını temsil eden formlardan oluşmaktadır. Antik Mısır, Mezopotamya, Yunan ve Roma gibi medeniyetlerde tanrılar hem insan hem hayvan formlarında tasvir edilmiş ve bu figürler, inançların sosyal yaşamdan sanata kadar geniş bir yelpazede kendini ifade ettiği güçlü semboller olmuştur. Örneğin, Mezopotamya’da tanrıların kozmik düzenin koruyucuları olarak görülmesi ya da Antik Yunan’da tanrıların insan duyguları ve zaaflarıyla tasvir edilmesi gibi detaylar bu tür sistemlerin zengin çeşitliliğini ortaya koymaktadır. İdeogramdaki bu semboller, tanrıların tarım, savaş, aşk ve bilgelik gibi farklı yaşam alanlarını kontrol ettiği fikrini destekleyen antik inanç yapılarını yansıtmaktadır. Çok tanrılı dinler, mimariden hukuka, sanattan yönetime kadar pek çok alanda medeniyetlerin şekillenmesinde önemli bir rol

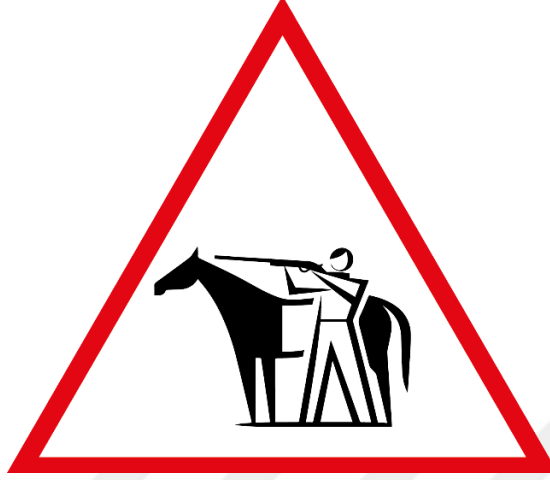
oynamışlardır. İdeogramın yapısı, bu sistemlerin doğa, insan ve evren arasındaki ilişkiyi anlamlandırma çabasını vurgulamak üzere tasarlanmıştır.



Görsel 7.55. İdeogram 14.

Bu ideogram, yeryüzü medeniyetlerini derinden etkileyen tek tanrılı dinlerin özünü ve ortak temalarını sembolize etmektedir (Görsel 7.55). Merkezde dua eden insan figürü, insanın Tanrı'ya olan teslimiyetini ve ruhsal bağlılığını temsil ederken, yanındaki at figürü, hem tek tanrılı dinlerin barış, adalet ve güç temalarını hem de bu inançların medeniyetler üzerindeki yönlendirici etkisini ifade etmek amacıyla tasarıma dahil edilmiştir. At, aynı zamanda bu dinlerin evrensel mesajlarını yayma ve farklı coğrafyalara ulaştırma çabalarını da simgeleyen dinamik bir unsurdur. Figürlerin sade ama güçlü tasarımı, İslam, Hristiyanlık ve Yahudilik gibi tek tanrılı inanç sistemlerinin ortak temalarını; tevhit, ibadet ve insan-Tanrı ilişkisi gibi kavramları temsil etmektedir. İdeogramdaki yalınlık, bu dinlerin özü itibarıyla insanın anlam arayışına ve varoluşsal sorularına verdikleri sade ama derin yanıtları yansıtmaktadır.

7.4.7. Savaşlar



Görsel 7.56. İdeogram 15.

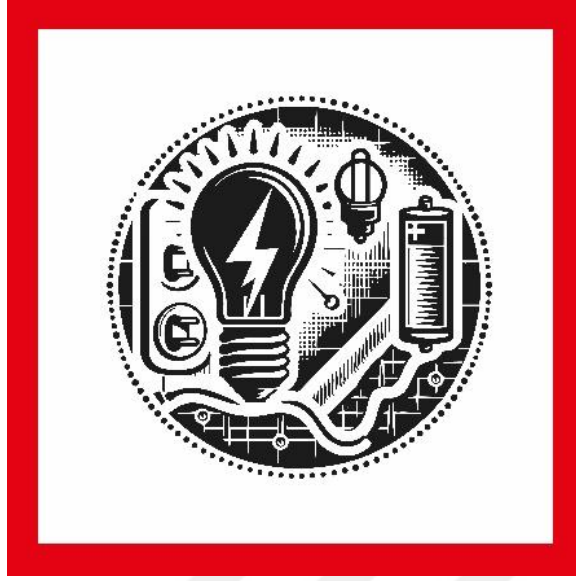
Bu ideogram, insanlık tarihinin en trajik gerçeklerinden biri olan savaş olgusunu ifade etmeyi tek başına üstlenmiştir. Silah tutan figür ve yanında duran at, savaşın tarihsel bağlamını ve insanın savaş yoluyla elde etmeye çalıştığı mülkiyet, güç ve üstünlük arayışını temsil etmektedir (Görsel 7.56). At figürü, hem savaşın lojistik ve stratejik yönlerini hem de insanın savaşın doğasına kattığı bir düzen ve planlamayı sembolize etmektedir. Silah, bu düzenin yıkıcı yüzünü açık bir şekilde ortaya koyarken, figürün dik ve kararlı duruşu insanın kendi yaratımı olan şiddet döngüsüne nasıl hükmetmeye çalıştığını göstermektedir. Kırmızı üçgen çerçeve, savaşın insanlık tarihindeki tehlikeli ve yıkıcı rolüne güçlü bir uyarı niteliği bakımından bu tasarımda öne çıkmaktadır. Bu çerçeve, aynı zamanda savaşın sınırlarını belirlemeye yönelik insan çabasının ironisine de atıfta bulunmaktadır. Çünkü savaşın sonuçları çoğu zaman bu sınırları aşmış ve toplumların dokusunu derinlemesine etkilemiştir. Savaşın yıkıcı basitliğini ve onun doğurduğu karmaşık sosyal, ekonomik ve kültürel sonuçları, yalın ve sert çizgileri ile ifade eden bu ideogram insanlık tarihi içinde yapılması gerek güçlü bir ahlak sorgulamasının sembolü olarak değerlendirilmiştir.

7.4.8. Bilim Yapmak



Görsel 7.57. İdeogram 16.

Bu ideogram, insanlığın merak ve anlam arayışıyla şekillenen bilim ile bilimsel düşüncenin simgesi Newton ve onun bilime yaptığı katkılar üzerinden anlamlandırılmış ve insanın bilgiyi sistemleştirme çabasının temsili olarak enstalasyondaki yerini almıştır. Newton; bilimsel yöntemin temel taşı olan sorgulama, gözlem ve akıl yürütme süreçlerini temsil etmektedir (Görsel 7.57). Üstteki elma ise, doğa yasalarının keşfine sembolik bir gönderme yaparak, evrenin işleyişine dair insanın sorularına yanıt arama arzusunu vurgulamak için tasarlanmıştır. Bu ideogram, insanlığın merak duygusu ve anlam arayışıyla şekillenen bilimsel düşüncenin, düşünce deneyleriyle birleşerek insanlık tarihinde nasıl derin bir dönüşüm yarattığını ifade etmektedir. Bu tasarım, insanın evreni kavrayış biçimini kökten dönüştüren bir sistemli bir düşünme biçimi olan bilimin insanlık tarihindeki varlığını vurgulaması bakımından enstalasyon içinde önemli bir yere sahiptir.



Görsel 7.58. İdeogram 17.

Bu ideogram, insanlık tarihinin en büyük dönüm noktalarından biri olan elektriğin evcilleştirilmesiyle başlayan teknolojik devrimin ve bu sürecin tetiklediği yeniliklerin görsel bir özeti olarak tasarlanmıştır (Görsel 7.58). Elektrik, modern dünyanın temel altyapısını oluşturan bir enerji kaynağı olarak bilimin ve insan yaratıcılığının sembolü haline gelmiştir. Ampulün içindeki yıldırım, enerjinin gücünü ve insanın doğanın temel güçlerini kontrol altına alma yeteneğini ifade etmektedir. Bu ideogram, matbaa, pusula, barut ve kitle iletişim araçları gibi insanlık tarihini şekillendiren icatlara da atıf yapmaktadır. Matbaanın bilgiye erişimi demokratikleştirmesi, pusulanın keşif çağını başlatması ve barutun askeri dengeleri köklü bir şekilde değiştirmesi gibi icatların neden olduğu devrimler, medeniyet inşa sürecindeki kırılma noktalarıdır. Aynı zamanda, bilgisayar ve internet gibi güncel teknolojilerin temsil ettiği dijital devrim, bilginin üretimi, depolanması ve yayılmasında sınırları aşan bir dönemi başlatmıştır. Bu teknolojiler, bilimsel keşiflerin hızını artırarak evrenin daha derin bir şekilde anlaşılmasını sağlamıştır. İdeogramın merkezinde yer alan ampul, Newton'un doğa yasalarını keşfi ile Einstein'ın görelilik teorisi gibi modern bilimsel gelişmeler arasında bir köprü işlevi görmektedir. Görelilik teorisi ve izafiyet teorisi gibi bilimsel devrimler, insanın evreni zaman ve mekânın ötesindeki gerçekliklerle de anlamlandırma çabasının ürünleridir. Bu bağlamda, ideogram, insanlığın öteleri düşerken hem bireysel hem de kolektif bilginin sınırlarını genişleten yaratıcı eğilimine vurgu yapmaktadır.

7.4.9. Öteleri Düşlemek

Öteleri düşlemek, insanlığın evrensel arayışının ve merakının özünü kavramsallaştırmak için kullanılmıştır. İnsan, öteleri düşlemekle, bilgi, anlam ve gerçeklik anlayışını genişletmiştir. "Öteleri düşlemek", bilimsel ve felsefi düşüncenin de itici gücü olarak değerlendirilmektedir. Örneğin, Einstein'ın görelilik teorisi ya da Hawking'in kara deliklerle ilgili çalışmaları, fiziksel ve zihinsel sınırların çok ötesinde gerçeklikleri anlamaya yönelik çabalarının ürünleridir. Bu süreç, yalnızca bireysel bir yaratıcılık eylemi değil, aynı zamanda insanlığın kolektif bilincinin ve ortak düşlerinin bir ürünüdür. İnsanlar, doğanın yasalarını anlamak için yola çıktıklarında, kendi içsel dünyalarını ve evrensel anlam arayışlarını da dönüştürmüşlerdir. Bu ideogramın ışığında "öteleri düşlemek", sadece bilimsel keşifler ya da teknolojik yeniliklerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda insanın hayal gücü, estetik anlayışı ve metafizik sorularına da gönderme yapan bir kavramsallaştırmadır. İnsan, geçmişte gökyüzüne bakıp yıldızların ötesinde ne olduğunu merak ederek astronomiyi geliştirmiş, uzak diyarlara ulaşma arzusuyla denizcilikte devrim yaratmış ve mikro dünyaları anlamak için mikroskobu icat etmiştir. Bu, insanın içindeki sürekli keşfetme dürtüsünün, yaratıcılığının ve hayal gücünün bir sonucudur. Bu ideogram, bu durumu somutlaştırarak, insanlığın bilgiye olan tutkusunu ve bu tutkunun hem bireysel hem de kolektif olarak yaşamı dönüştürdüğünü güçlü bir şekilde ifade etmektedir. "Öteleri düşlemek" kavramı "çizginin gücü" ile de yakından ilişkilidir. Çizgi, insanlık tarihinin başlangıcından beri bir ifade aracı, bir sınır ve aynı zamanda bir bağlantı unsuru olarak var olmuştur. İlk mağara resimlerinden güncel bilimsel diyagramlara kadar, çizgi, insanın düşüncelerini görünür kılmak ve hayal gücünü somutlaştırma kapasitesini ifade etmektedir. "Çizginin gücü", insanın öteleri düşlerken onları yakınlaştırmak ve görünür kılmak için kullandığı en temel araçlardan biridir. Modern çağda çizgi, yalnızca sanatta değil, bilimde de temel bir araç haline gelmiştir. Geometrik şekiller, grafikler, diyagramlar ve hatta formüller çizginin bilimsel düşüncedeki önemini göstermektedir. Newton'un yerçekimi teorisi, Einstein'ın görelilik teorisi veya günümüzde karmaşık algoritmalar ve yapay zekâ modelleri, tümüyle çizgilerle ifade edilebilen düşüncelerde filizlenmiştir. İnsan, çizgiyi kullanarak henüz keşfedilmemiş ya da yalnızca zihinsel düzeyde var olan şeyleri de görselleştirme becerisine sahiptir. Bir mühendis, bir makineyi önce çizgiyle hayal eder; bir bilim insanı,

atomun yapısını çizgiyle açıklamaya çalışır; bir sanatçı, hayalindeki dünyayı çizgilerle inşa eder. Çizgi, düşünceyi somutlaştıran ve insanın öteleri temas etmesini mümkün kılan bir araçtır. Dolayısıyla, öteler çizginin gücünü içermekten eksik kalacaktır. Çizgi, insanın yaratıcı keşiflerinin vazgeçilmez anahtarlarından biridir. Ancak insanın varlığını aşan düşleri ve düşünceleri, büyük devrimleri ve büyük medeniyetleri mümkün kılmıştır, denilebilir.



Görsel 7.59. İdeogram 18.

Bu ideogram, insanlığın yaşadığı gezegenin sınırlarını aşma arzusunu ve bu arzunun bilim, teknoloji ve düş gücüyle birleşerek uzayın kapılarını aralamasını sembolize etmektedir (Görsel 7.59). Roket, insanın gökyüzüne olan hayranlığını ve ötesini keşfetme tutkusunu temsil ederken, kırmızı çerçeve, bu arayışın insanlık için taşıdığı tehlike ve aynı zamanda dönüştürücü potansiyel üzerine güçlü bir vurgu yapmaktadır. Uzay çağı, insanın "öteleri düşlemek" kavramını yeni bir boyuta taşıdığı dönemin başlangıcını işaret etmektedir. Bu ideogram, insanlık tarihinde ki düşünsel ve kültürel bir dönüşümün de simgesidir. İnsan, uzaya adım attığında, evrenin büyüklüğü karşısında kendi küçüklüğünü yeniden keşfetmiş, aynı zamanda bu sonsuz boşlukta anlam arayışını daha da derinleştirmiştir. Apollo görevlerinden Uluslararası Uzay İstasyonlarına, Hubble Teleskobundan Mars keşiflerine kadar, uzay araştırmaları insanın merakının, zekâsının ve düş gücünün somut bir tezahürü olarak görülmektedir. Roketin yukarıya doğru hareketi, yalnızca fiziksel bir yükselişi değil, insanın evrene dair bilgi ve bilinç seviyesindeki yükselişini de temsil etmektedir. Yerkürenin ötesini düşlemek,

insanlık için yeni sınırlar, yeni sorular ve yeni umutlar yaratmıştır. Uzay çağı, insanın kendisiyle ve evrenle olan ilişkisinin yeniden tanımlandığı bir çağdır. İnsanlık, öteleri düşledikçe hem kendi sınırlarını genişletmekte hem de evrenin derinliklerinde kendine yeni anlamlar yaratmaktadır. Bu sembol, bu süreçte düş gücünün, bilimin ve kolektif çabanın gücünü estetik bir şekilde özetlemektedir.

7.4.10. Yeni Dünyanın Biçimi



Görsel 7.60. İdeogram 19.

Bu ideogram, dijital teknolojilerin ve internetin insan yaşamında yarattığı köklü dönüşümü, insanlık ile doğa, evren ve varlık arasındaki yeni girift ilişkileri güçlü bir biçimde ifade etmektedir (Görsel 7.60). Merkezdeki insan figürü, dijital dünyada insanın hem yaratıcı hem de bağlantılı bir varlık olarak yer alışını sembolize ederken, çevresindeki soyut ağlar ve bağlantılar, internetin kolektif bir zihin gibi işleyişini ve bu sistemin birey ile evren arasındaki ilişkiyi nasıl yeniden şekillendirdiğini göstermektedir.

İnternet, yeryüzünde bilgi üretimi, paylaşımı ve tüketimi açısından yepyeni bir evren tasavvuru yaratmıştır. Bu dijital ağlar, bireylerin birbirleriyle, doğayla ve evrenle olan bağlarını güçlendirirken, aynı zamanda insan zihninin işleyişine yeni bir perspektif kazandırmıştır. Yapay zekâ, bu sürecin en somut örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapay zekâ teknolojileri, insan yaratıcılığını ve zekasını artıran bir araç olmanın ötesine geçerek, insanlık için kolektif bilgiye erişimin hızlanmasını ve daha önce ulaşılması imkânsız görülen bilgi katmanlarının keşfini mümkün kılmaktadır. Bu

ideogramdaki çevresel ağ yapısı, dijital teknolojilerin kolektif düzeyde insan zihnini nasıl genişlettiğini vurgulamaktadır. Aslında insanın son 15 bin yılda inşa ettiği medeniyetin esaslı bir yol ayrımında olduğu görülmektedir. Her bir bağlantı noktası, insanın bilgiye erişimindeki sınırsızlığı, fikirlerin paylaşımındaki hızlanmayı ve bu sistemlerin bir arada çalışmasının getirdiği yenilikleri temsil etmektedir. Aynı zamanda, insan figürü merkezde konumlandırılarak, teknolojinin nihai hedefinin insanı güçlendirmek ve onun anlam arayışını desteklemek olduğu mesajı verilmek istenmiştir. Bu yeni dijital evren, belkide insan zihninin bağlantısal yapısının ve bu bağlantısallığın gücünü keşfetmesi için önemli bir fırsat olarak değerlendirilmelidir. İnsan, internetin sağladığı kolektif bilgi havuzunda, bir bütünün parçası olarak yer almaktadır. Bu, insanlığın ilk kez kendi zekâsını aşarak, kolektif bir zihin gibi işleyebilen bir sistemi oluşturmasını sağlamıştır. Yapay zekâ gibi teknolojiler, bu sürecin doğal bir uzantısıdır; insanın karmaşık problemlere çözüm üretme kapasitesini artıran ve ona yeni anlam boyutları kazandıran birer araçtır. Kırmızı çerçeve, dijital teknolojilerin insanlık için taşıdığı risklere ve bu yeni evren tasavvurunun yarattığı etik, sosyal ve kültürel sorumluluklara dikkat çekmektedir. Bu ideogram, insanın varoluşa dair yeni bir farkındalığa ulaşma çabasını yansıtmaktadır. İnsanlık, dijital çağda doğayla ve evrenle olan ilişkisini yeniden tanımlarken, aynı zamanda kendi varoluşunun anlamını da bu yeni ağlar ve ilişkiler üzerinden keşfetmektedir. Bu bağlamda, ideogram, internet ve yapay zekâ gibi teknolojilerin insanlık için yeni bir bilinç aşaması olduğunu güçlü bir şekilde ifade etmektedir, denilebilir.

7.4.11. Belleği Eşelemek



Görsel 7.61. İdeogram 20.

Son olarak içinde yaşadığımız bu yeni dünya içinde insan, sezgilerini diri tutmak zorundadır. Bunun için öz varlığı ile bağlantısını koparmadan düşlerini genişletmek için bazen başladığı yere geri dönmelidir. Mağaralara, yani her şeyin başladığı yere derin bir düşünüşle ve diri bir zihinle geri dönmelidir. Yeni sorgulamalar yapmak için hatırlamalı, belleğini güçlendirmeli ve varlığının yeni anlamını inşa ederken çizginin gücünden sanatın ifade alanından güncel sanatın dinamik imkanlarından faydalanmalıdır. Paleolitik Çağı “Mağara 1.0” olarak düşünür isek bugün mağaralarda güncel sanat eserleri üretme davranışını ve yarattığı etkiyi “Mağara 2.0” olarak nitelemek mümkün görünmektedir. Yol enstalasyonunun sonunda yer alan Mağaranın ağzına yerleştirilen bu son ideogram, insanın kendi kökenlerine dönerek, sezgilerini ve öz varlığıyla bağlantısını yeniden keşfetme sürecini, modern dünyanın dinamik imkanlarıyla birleştiren bir metafor olarak öne çıkmaktadır. Figürdeki insan ve hayvan ikilisi, Paleolitik Çağ’ın mağara sanatında sıkça rastlanan temalara bir gönderme yaparken, "Cave 2.0" ifadesi, bu bağlamın güncel sanatla yeniden yorumlanmasını temsil etmektedir (Görsel 7.61). Bu yeniden dönüş, insanın tarihsel belleğini yeniden canlandırarak, bugünün anlam arayışına katkıda bulunacak bir sorgulama süreci olarak görülebilir. Mağara 2.0, Paleolitik Çağda mağara duvarlarındaki ilk çizgilerle başlayan yaratıcı sürecin, günümüz sanatının ifade araçlarıyla harmanlandığı yeni bir aşamayı ifade etmektedir. Paleolitik dönemde çizilen

hayvan figürleri ve temalar, insanın doğayı anlama ve anlamlandırma çabasını yansıtırken, bugün mağaralarda üretilen güncel sanat eserleri, insanın varlık, teknoloji ve doğa arasındaki girift ilişkilerini sorgulama imkânı sunmaktadır. Bu bağlamda mağara hem bir başlangıç hem de bir dönüş noktasıdır; insanın yaratıcı sürecinin hem doğduğu hem de yenilendiği bir mekân olarak öne çıkmaktadır. Tasarımda yer alan insan figürü bugünün dinamikleriyle geçmiş arasındaki bağı yeniden kurmaktadır. Bu bağlamda, çizginin gücü bir ifade aracı olarak önemini korumaktadır, denilebilir. Çizgi, Paleolitik sanatın temel unsuru olduğu kadar, güncel sanatın da vazgeçilmezi olmuştur. Çizginin estetik ve anlam taşıyıcı gücü, insanın sezgisel ve entelektüel arayışlarının ortak dili olarak yeniden ortaya çıkmaktadır. Mağara 2.0, kolektif bir yaratıcı sürecin ve insanın varlıkla ilişkisini yeniden tanımlama çabasının bir ifadesi olarak algılanmalıdır. Güncel sanatın dinamik imkanları, geçmişle bugün arasında bir köprü kurmakta ve insanın yaratıcı potansiyelini hem kişisel hem de toplumsal düzeyde yeniden harekete geçirmektedir. Bu bağlamda mağara, insanın hem kendini hatırladığı hem de yeni anlamlar inşa ettiği bir fenomen haline gelmektedir.



Görsel 7.62. Tezin Ambblem ve Logosu.

Özetle, “Mağara 2.0”, insanın özüne dönerek belleğini güçlendirdiği, sezgilerini diri tuttuğu ve çizginin sanatsal ifade gücünü kullanarak varlığının yeni anlamlarını keşfettiği bir çağdaş sanat pratiğinin ifadesidir. Bu ideogram, geçmişin yaratıcı mirasını bugünün dinamikleriyle harmanlayarak, insanın varoluşsal sorgulamalarına güçlü bir estetik ve düşünsel zemin yaratmaktadır (Görsel 7.62).

7.5. Dijital Sanatın Kattıkları



Görsel 7.63. Rüyalalar Videosundan Sabit Görüntü.

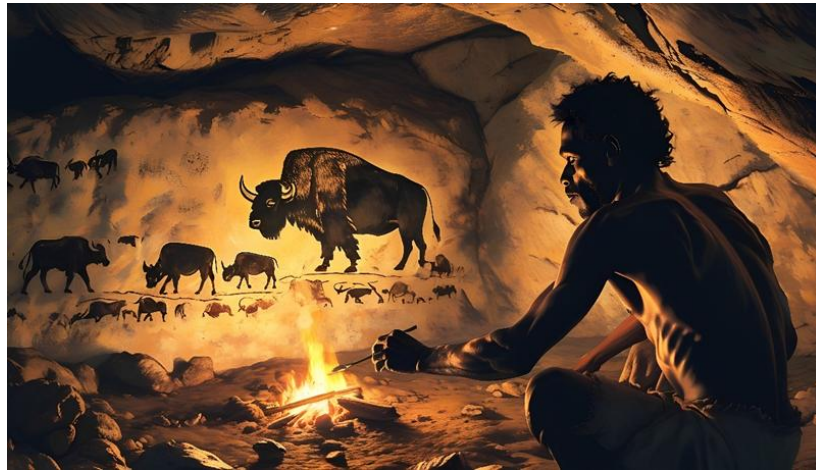


QR KOD 2: “Rüyalalar” videosuna ulaşmak için.

Çağdaş sanatçılar, yeni ekran teknolojilerini, hologramları, yazılım ve kodları kullanarak yeni yaratıcılık alanlarını hızla sanata dâhil etmektedirler. Bu sayede geleneksel sanat üretimlerinden farklı bir estetik algı ve yargı yaratmayı başardıkları söylenebilir. Mağaralarda yapılan düşünce deneyleri sayesinde ve sanatın zamansızlık karakterinden faydalanarak Paleolitik Çağ sanatçılarının sanatlarına ilişkin çizgi üzerinden yapılan bu arkeolojik çalışmada onların zihin dünyalarına ilişkin birçok şeyi yeniden keşfetmek için üretimler yapılmıştır. Onlara çok uzak olduğumuz fikrini yerle bir eden bu çalışma içerisinde en azından rüya, gölge ve yansıma gibi fenomenlerin doğasına ilişkin derin düşüncülerle eski sanatçıların bunlar üzerinden yaşadıkları zihinsel

deyimleri yeniden gündeme alarak ulaşılan sonuçlar gösteriyor ki; öncesiz sanatları ile devrim yaratan bu eski zaman sanatçıları problem çözme ve anlam yaratma konusunda oldukça yetenekliydi. Bugün bilimde ve teknikte kat edilen mesafe doğanın yanına insan zihninin ürünü olan yeni bir evren inşa etme iddiamıza bizi daha çok yaklaştırmış gibi görünmektedir. İnsan gibi düşünen, insan gibi davranan zeki makineler sanat için de yepyeni ufuklar açmaktadır. Şimdilik insandan aldıkları yaratıcı komutları gerçekleştirmek için tasarlanan bu yapay zekâ programları insan düşlerine eşlik etme konusunda oldukça başarılı görünüyorlar. Çizgi eski zamanların bir yerinde kuvvetle muhtemel ilk haliyle karbon ezintilerinden oluşuyordu ve akıllı olmayan bu madde çizim esnasında ki zihinsel işleyiş süreci ve yaratıcık sayesinde zekanın muhteşem biçimlerine dönüşmeye başlamıştı. Bugün ise dijital çizgi olarak bugünün yaratıcı zihinleriyle sanat eserlerine dönüşmektedir. Tüm halleri ile çizgi asıl varlık sebebini iddialı biçimde hayatımıza dahil etmeye devam etmektedir.

“Dijital sanatın en önemli etkilerinden birisi yaratıcı süreci demokratikleştirmesidir; geleneksel sanat formları sıklıkla belirli malzemeler ve teknik beceriler gerektirir ve bu da birçok sanatçı için engel teşkil edebilir. Dijital araçlar ve platformlarsa daha erişilebilirdir ve bireylerin kendilerini yaratıcı bir şekilde ifade etmelerini sağlar. Çeşitli yazılımlar sanatsal ifade adına yeni olasılıklar açarak sanatçıların malzemelerin kısıtlamaları olmaksızın deney yapabilmelerine olanak tanımıştır. Dijital sanat, yeni teknikler ve metodolojilerle sanatsal uygulamalarda bir devrim yarattı ve sanatçılar artık geleneksel yöntemlerle elde edilmesi imkânsız olan bir detaycılıkla oldukça karmaşık ve katmanlı eserler yaratabilmektedir. Dijital araçlar renk, biçim, doku ve kompozisyon üzerinde sonsuz sayıda deneyler yapılmasına olanak tanıyarak, sanatçılara çalışmalarını herhangi sınırlama olmaksızın gözden geçirme esnekliği sunmaktadır.” (Arapoğlu; 2024).



Görsel 7.64. Gölgeler Videosundan Sabit Görüntü.



QR KOD: “Gölgeler” videosuna ulaşmak için.

Tez içinde geliştirilen rüyalar, gölgeler ve yansımalarla ilgili hipotezlerin görselleştirilmesi için bu yapay zekâ teknolojisinden faydalanarak videolar üretilmiştir. Bu video eserler, sanatın steril galerilerden çıkarılarak daha anlamlı bir bağlama yerleştirilmesi gerekliliğine dair bir çağrı niteliği taşımaktadırlar. Görsellerin yapay zekâ ile yaratılmış olması, insan ve makine arasındaki bu iş birliği, geçmişin ilk sanatsal dürtülerine günümüz teknolojisiyle nasıl yeni anlamlar kazanabileceğini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Böylece yapay zekânın güncel bir araç olarak kullanılması, geçmişin sanatsal dürtülerini günümüz dünyasında yeniden canlandırarak sanatın evrenselliğine ve zamansızlığına vurgu yapmaktadır. Yapılan çalışmalarda, yapay zekanın estetik yaratım gücü, sanatla buluşarak, bir düşünce düzlemi yaratmaktadır. Mağara duvarları, birer jeolojik ya da arkeolojik mekân yerine insanın yaratıcı gücünün en saf tezahürlerini simgeleyen alanlardır. Günümüzde ekranları benzer bir işlev ile ele almanın mümkün olduğu düşünülmektedir. Eserler, günümüz insanının, geçmişin öncü insanıyla paylaştığı ortak sanatsal dürtüleri ele alırken, eserlerdeki görsel uyaranlar, izleyiciyi düşünmeye, zaman ve mekân algısını yeniden sorgulamaya yöneltmektedir. Bu videolar insanoğlunun evrensel yaratıcı dürtüsünü, teknolojinin sunduğu güncel araçlarla nasıl yeniden keşfedildiğini görünür hale getirmektedir.



Görsel 7.65. Yansımalar Videosundan Sabit Görüntü.



QR KOD: “Yansımalar” videosuna ulaşmak için.

Bu çalışmalar, sanatın beyaz küp metaforundaki steril ve nötr sunum anlayışına meydan okurken, insanlığın tarih boyunca sürdürdüğü yaratıcı çabaların çağdaş bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda, tez içinde üretilen hipotezleri desteklemek için üretilen ve dijital sanat örneği olarak tezin üretim evrenine dahil edilen ilgili videolar YouTube sayfasına yüklenmiş ve üretilen karekodlar ile ulaşım sağlanmıştır.

SONUÇ

Bu araştırmanın problem cümlesi; “Sanatı icat eden insanların, şeylerin çizgi ile taklit ya da temsil edilebileceğini nasıl keşfettiklerini ve nasıl sanat yaptıklarını anlamak için, güncel sanatın olanaklarından ve 70 bin yıllık kümülatif insanlık belleğinden, nasıl yararlanılabilir?” olarak ifade edilmiştir. Ayrıca aşağıdaki şu iki alt problem cümlesine de cevaplar aranmıştır.

1. Günümüzde, mağaralarda sanat üreterek atalarımızın ilk çizgileri çizerken yaşadıkları zihinsel süreçleri benzer şekilde yeniden deneyimleyebilir miyiz?

2. Yaklaşık 70 bin yıllık yeryüzü serüveninin ardından, mevcut, kümülatif insanlık belleği sanatı nasıl dönüştürmüştür?

Çalışma kapsamında Levent Vadisi mağaralarında düşünce deneyleri gerçekleştirilmiş ve güncel sanat eserleri üretilmiştir. Her hali ile bizden çok daha cesur olan ilk sanatçıların, nasıl bir zihinsel süreç yaşadıklarını anlamak için onlarla güçlü bir empati kurmaya çalışan bu tez günümüzün anlam dünyasını yaratan serüvenin mimarları olan ilk sanatçıları, maymundan hallice yaratıklar olarak tasvir eden tüm sönük metinlere güçlü bir sitem duygusu ile yazılmıştır. Onların bilgi evrenini oluşturan koşulları kavrayabilmek için Levent Vadisi mağaralarında, insan jeoloji ilişkisini de içeren bir sanat üretim zemini inşa edilmiştir. Bu bağlamda yapılan çalışmalar ile ilk sanatçılarla güçlü bir empati kurulmaya çalışılmıştır. Söz konusu düşünce deneyi ve uygulamalar esnasında sanat yapan bir bireyin zihninin nasıl bir algoritma ile çalıştığı incelenerek notlar alınmıştır. Öncelikle bir düş alanı olarak mağaraların ontolojisi üzerine bir tartışma yürütülmüştür. Tezin bu bölümünde, yerin altına yerin üstünden güvenli olduğu zamanlardan günümüze, ontolojik açıdan bir düş alanı olarak mağaraların yapısını ayrıca insan zihnini ve insanın imgeleme yetisini derinlemesine irdeleme yoluyla bu alanların bugün hala insan için aynı açıdan var olabileceklerine ilişkin bilimsel veriler üretilmiştir. Bir jeolojik yapı olarak mağaraların insan yaşamı ile zihni ve düşleri ile ilişkisinin güçlü bir yaratıcı zemin olarak sanata binlerce yıl boyunca ev sahipliği yapmasının temel nedeni insanlar tarafından güvenli bulunmasıdır. Ayrıca insanın mağaraları, özellikle dış uyarıcılardan mümkün olduğu kadar arınıp içsel dürtülere ve sezgilerin hâkimiyetine dayalı zihinsel bir alan yaratmak için kullandığı sonucuna varılmıştır. Bu nedenle, mağaralar düşünen insan için düşü tasarlayabileceği ve çizgilerle yeni dünyalar inşa

edebileceği etkili sanat mekanlarına dönüşmüş olmalıdır. Araştırma sürecinde Levent Vadisi mağaralarında üretilen sanat eserleri ile mağaraların bugün de aynı etkinliğini sürdürdüğü görülmüştür. Etkin bir zihinsel yaratma sürecinin yaşanabildiği mağaralar bu araştırma sürecinde deneyimlendiği gibi binlerce yıl öncede sanatçılar için düşlerin özgürce var edilebildiği mekanlar olduğu kanaatine varılmıştır. Levent Vadisi'nin derinliklerinde, sanatın zamansız ruhu, tasarlanan sezgisel algoritmalarla yeniden doğmuştur denilebilir. Çerçevesiz, sınırsız yüzeylerin yani bizzat dünyanın üzerine çizgi çizmenin hazzı 21. yüzyılda yeniden algılanması gereken çok eski bir haz olarak karşımızda durmaktadır. Levent Vadisi'nde buna benzer bir hazzın hissedilmesinin mümkün olduğu görülmüştür.

Ayrıca insanın, biçim yaratma eğiliminin formları üzerinde düşünülmüş ve temel olarak şu sonuçlara varılmıştır. Bunlardan birincisi sanat, doğanın bir parçası olarak ilk sanatçıların, doğanın kendilindenliği karşısında bir varlık iddiası olarak çizgilerle kendi düşsel evrenini yaratma istencidir, denilebilir. Yani insan, öz varlığının kanıtı olarak çizgileri seçmiştir. Bu insanın varlık bilinci ile ilgilidir. İkincisi; ilk çizgiler, insanın ölümlü olma halinin bilinci ile ilgili olarak iz bırakma eğiliminin bir tezahürüdür. Üçüncüsü, çizginin bir enformasyon biçimi olarak algılanması ve etkili bir biçim dili ile enformasyonu geliştirmek ve yaymakla ilgili olduğu düşüncesidir. Dördüncüsü ise insanın merak ve keşif dürtüsünden kaynaklanan anlam arayışıdır. İnsan, zihnindeki tüm sorulara en tatmin edici cevapları, bu anlam arayışının sürekliliği ile bulmaya devam etmektedir. Tüm zamanlar boyunca, çizgi çizmek çizgi ile temsiller yaratmak, düşleri, çizgi ile tasarlanmış biçimlere dönüştürmek, anlam yaratma konusunda insanlığın kaderine eşlik eden en etkili insan eylemi olmuştur, denilebilir. Yani sanat bir tür bilme ve anlama halidir. Tüm bunlardan hareketle yaratıcılığın temel taşı, enformasyondur sonucuna varılmıştır. Günümüzde, artarak biriken enformasyon, makro ve mikro ölçekte tüm yaşama ve yaşamın unsurlarının sonsuz bağlantısal yapısına ilişkin yüksek bir farkındalık yaratmaktadır. Bu tez içerisinde mikro jeoloji, jeo-kimya gibi disiplinlerden derlenen enformasyonun bile yaşam ve sanat arasındaki ilişkiye dair yarattığı farkındalık derin çözümler için kullanılabilmiş ve anlamlı sonuçlar yaratmıştır. Kaldı ki günümüzde sanatçıları bundan daha öte keşiflere götürecek bir hazır bulunuşluk imkânı vardır. Buradan bakıldığında bu kalabalık ve ağır yükü, estetik ile hafifletecek gücün güncel sanatın imkanları olduğunu söylemek gerekir. Günümüz teknolojisiyle mağaraların

karanlıklarına inen bu tez, tarihin en eski sanat formlarını, günümüz sanatının evreni içerisinde güncelleyerek sezgisel bir bilgi akışının haritasını çıkarmaktadır.

Araştırma sürecinde varılan bu sonuçlardan sonra insanın yaratıcılığını besleyen mekân ve araç ilişkileri üzerinden yaratıcı patlamanın en erken koşulları üzerinde tartışmalar yürütülmüş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır. İnsanın yaratıcı eylemini fiilen destekleyen en eski icadının ateşi evcilleştirmesi olmuştur. Yapay olarak meydana getirilen ilk kıvılcımlar insanın ışık üzerindeki ilk hakimiyeti çizginin arkeolojisinde en derindeki buluntulardan biri olarak değerlendirilmiştir. Bu durum; görme halinin genişlemesi ve ateşi kontrol eden insanın karanlık karşısındaki zaferi olarak değerlendirilmektedir. Ateşin yaktığı ağaç parçalarının içerdiği yoğun karbon ve bunun sürtünme ile oluşturduğu ezilme hali çizginin gerçekleşmesi için ilk teknik buluşu temsil etmektedir. Anlamı kendi içinde, sonra kendini çevreleyen yaşamda ve daha çok ta ötelerde arayan insanın, bu arayışı somutlaştırmak için kullandığı en etkili araç daima çizgi olmuştur. Anlam, çoğu kez kendini aşan bir eylemde gizli olabilir. Çizgi; var edildiği günden beri anlamı aşan varlık haliyle insanın yaratma tutkusunun en belirgin ögesi olmuştur. Tüm düşünce deneylerinden elde edilen en değerli sonuçlardan biri, anlam arayışının bir bilme haline dönüşmesinden ortaya çıkan estetik içerikli haz olduğu sonucudur. Bilmenin vermiş olduğu sevinç, kaybolmayacak anılar yaratmanın ya da başka bir deyişle anıları, bir anlam kümesinde çizgi yardımıyla sabitlemenin vermiş olduğu hazdır. Yani, çizgi çizmek, istemli bir bellek yaratma arzusunun sonucudur. Çizmek eylemiyle imgeleri, zihnin sihirli evreninden çıkarıp en az zihin kadar sihirli bir başka evrene sabitlemek, hissedilen tüm duyguların ve hazzın başka zihinlerde de yaşanmasını arzu etmekten kaynaklanıyor, denilebilir. En azından bu çalışma içerisinde mağaralarda benzeşimler kurgulayarak yapılan düşünce deneyleri ve deneylerin uygulama süreçlerinde yani Levent Vadisi mağaralarında çizgilerle temsiller yaratırken ortaya çıkan arzu buna benzer bir arzu olarak tanımlanmıştır. Bu deneyler esnasında, düşünen, bilen ve anlama çabasında olan başka bir zihnin varlığına şiddetle ihtiyaç duyan bir yaratıcı his süreci yaşanmıştır. Ayrıca bu çalışmalar esnasında, sanatçı zihninin, bencilce sadece kendisi için bilmekten, anlamaktan, duyduğu heyecanın yansımasıyla meydana gelen haz için çizgi ürettiği zaman aralığı, varlığını başka zihinlerin bilmesinde yeniden yaratmak için çizgi ürettiği zaman aralığından daha kısa olduğu tespit edilmiştir. Yani insan düşsel varlığını diğer insanlarla paylaşmak için sanat yapmaktadır, denilebilir.

Sanat, aynı zamanda bir itirazlar bütünüdür. Var edilmiş şeyler karşısında edilgen olmayı reddeden insan, daima bir “zihinsel varlık mülkiyeti” yaratma eğilimi içerisinde olmuştur. On binlerce yıldır yarattığı sanat eserleri aslında düşleriyle yarattığı zihinsel mülkiyet biçimleri olarak okunabilir. İnsanın varlığından beslendiği doğanın kendilindenliğine başkaldırı hissi, bu tezin mağarada gerçekleştirilen uygulamalarında güçlü şekilde fark edilmiştir. Fark edilen bu hissin, Paleolitik Çağda yaşayan çizerin hissi kadar güçlü bir istenç yarattığı söylenebilir. Bu nokta üzerinde durulması ve aydınlatılması gereken başka bir duruma dikkat çekmektedir. Başlangıçta belki böyle bir başkaldırı sanatın icadı için önemli bir dayanak olarak görülebilir. Ancak aradan geçen 70 bin yılda insanlık doğa karşısındaki bu duygu durumunu büyük ölçüde tatmin etmiş gibi görünmektedir. Öyle ki doğayı büyük ölçüde çözümleyen ve ona, “kendi varlığına bile zarar verecek kadar” müdahale eden, hükmeden bir insanlık ile karşı karşıyayız. İnsan, aradan geçen binlerce yılda doğanın karşısına kendisi için, içinde fiilen yaşadığı yeni bir evren inşa etmeyi başarmıştır. Medeniyetler bu başarının somut göstergeleridir. İnsan, medeniyetler inşa ederken bir yandan insanlığın ortak faydası için bilgi evrenini geliştirirken doğadan farklı insana özgü içeriklerle zenginleştirilmiş yeni bir yaşam meydana getirmiştir. Ancak bir varlık izi ve kanıtı olarak çizgi, insan üretimi yapay uyarıcılarla dolu bu yeni ve karmaşık enformasyon ağı içerisinde sonsuza kadar ilk örneklerine benzemeyecektir, denilebilir. Tüm bunlara rağmen bu çalışma içerisinde üretilen sanat eserlerinde başlangıçtakine benzer bir başkaldırı hissinin fark edilmiş olması oldukça dikkat çekicidir. Kaç bin yılda nasıl bir medeniyet birikimi ortaya koyduğumuzdan bağımsız olarak doğal alanlarda, mağaralarda kendi iç dünyasına yolculuklar yapan bir sanatçı zihninin başlangıçtaki ruh haliyle bir meydan okuma haline bürünmesi, sanatçıların sezgileri ile varlık hallerini her kavrayışlarında benzer zihinsel süreçler yaşadığının bir delili olarak değerlendirilebilir. O nedenle bu tezin önemli çıktılarından biri, insanın başladığı yere mütemadiyen geri dönmesinin kendini anlaması için son derece önemli olduğu gerçeğidir.

Yaratıcı patlama olarak adlandırılan dönem, yaklaşık 70 bin yıl önce Homo sapiens'in sanatsal, dilsel ve sembolik düşünce kapasitesinin ani bir artış göstermesiyle ilişkilendirilmektedir. Bu dönemde insanoğlu, yalnızca hayatta kalmakla sınırlı olmayan, aynı zamanda anlam üreten ve bilgiyi nesiller boyunca taşıyan, karmaşık kültürel ürünler geliştirmiştir. Bilginin bu tür yaratıcı yollarla işlenmesi, insanın tarihsel kalkınmasında

merkezi bir rol oynamış ve bugün hala etkisini sürdüren birçok temel kavramın temellerini atmıştır.

Yaratıcı patlamadan bu yana bilgi, insanoğlu için yalnızca bir hayatta kalma aracı değil, aynı zamanda dünyayı anlama, kontrol etme ve dönüştürme kapasitesiyle bağlantılı bir kavram olmuştur. Bilgi, insanoğlunun çevresiyle, diğer insanlarla ve kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkilere anlam katmış, bireysel ve toplumsal gelişim için bir temel oluşturmuştur. İlk mağara resimlerinden dilin gelişimine, yazının icadından modern bilimlere kadar bilgi, toplumların inşasında ve ilerlemesinde belirleyici olmuştur. Bilginin estetik ile ilişkisi ise insanın varoluşsal deneyimini zenginleştiren bir boyut kazandırmıştır. Estetik deneyim, bilginin sadece zihinsel bir süreç olmasının ötesinde, duygusal ve algısal bir boyutla birleşerek daha derin bir anlam taşımasını sağlamıştır. Estetik deneyimler, bilginin bir veri yığını olmasının ötesine geçmesini sağlamıştır. Sanat yoluyla bilgi, insan zihninde ve ruhunda derin etkiler yaratmaktadır. Örneğin, mağara resimleri, topluluğun kimliğini ve doğayla olan ilişkisini yansıtmak için de yaratılmıştır. Bu tür sanatsal ifadeler, bilgiye duygusal, haz ile ilgili ve sembolik bir katman ekleyerek, toplumların gelişiminde kritik bir rol oynamıştır. Bilginin yücelik kavramıyla ilişkisi de oldukça önemlidir. Yücelik, insanın doğa karşısındaki şaşkınlığını ve hayranlığını ifade eden bir estetik deneyimdir. Bu deneyim, bilginin sınırlarını zorlayan ve insanın evrendeki yerini sorgulayan bir perspektif yaratmaktadır. Bu tür bir bilgi, insanın kendini aşma çabası içinde anlam bulmuş ve tarih boyunca büyük sanat eserlerinin, bilimsel keşiflerin ve felsefi düşüncelerin yaratılmasına zemin oluşturmuştur.

İlk mağara çizimlerinden dijital sanatın sonsuz formlarına; sanat, 70 bin yıllık insanlık tecrübesinin estetik haritası olarak tanımlanabilir. Bu haritanın doğru okunmasından çıkan sonuç sanatın özünün değişmediği ancak hem içine doğduğu dünyanın hem de o dünyaya ilişkin anlamların değişmiş olduğudur. Mağaralardan, dijital sanata, çizginin insanla beraber nasıl evrildiğinin anlaşılması, bugünün anlam haritalarını üretmekte oldukça önemlidir. Aşağıda verilen mağara notları, günümüzde mağarayı aydınlatmak için yakılan bir 21. yüzyıl ateşinin ışığında yazılmıştır. Bu notlar ilk sanatçıların içinde nefes aldıkları dünya ile günümüz dünyası arasında ki farklar üzerinden sanata dair önemli çıkarımlar ve sonuçlar içermektedir.

Mağara Notları

Mağara resimleri hiç şüphesiz mülkiyetsiz ve sınırsız bir dünya da yapıldı. Sanatın içine doğduğu dünyada sınırlar, sınırlılıklar yoktu. Mülk kavramı yoktu, telif hakkı kavramı yoktu, sınır kavramı yoktu, bilinç ve bilme hali vardı ama bir yöntem kavramı yoktu, toplumsallaşma kavramı yoktu, kent kavramı, kırsal alan kavramı, ekonomi kavramı, siyaset, politika kavramları yoktu. Mesela yer kavramı belki zihinsel olarak vardı ama yurt kavramı yoktu. İnanç ve din kavramı yoktu, kurumsallaşmamış inanışlar vardı. Doğanın kendisi, insan için sadece salt bir varlıktı ve içinde yaşamı barındırıyordu. Hayatta kalmak, acı çekmemek elzemdi. O zaman aralığında, İlerleme, medeniyet, kapitalizm, milliyetçilik, liberalizm muhafazakarlık, laiklik, devlet kavramları yoktu. Belki hak bilinci vardı ama insan hakları kavramı yoktu. Cinsiyet bilgisi doğal bir bilgi olarak yaşamlarındaydı ama cinsiyetçilik kavramı yoktu. Birbirlerinin yüzlerine bakıyorlardı ama ırkçılık kavramı yoktu. Üşüyorlar ve giyiniyorlardı ama küresel ısınma ya da moda kavramı yoktu. Taş, sopa vardı, mızrak ve taş bıçaklar yapmışlardı ama kitlesel katliam kavramı yoktu çünkü örneğin amonyak gazı, nükleer füze başlıkları ve atom bombaları yoktu. Onlar için artı ürün daha fazla yaşam anlamına geliyordu, daha fazla kazanç anlamına değil. Çünkü seri üretim bantları yoktu, sebepsiz zenginleşme, küresel faiz baskısı kavramları yoktu. Eksiklik vardı ama yoksulluk kavramı yoktu. Sanatın doğduğu bu eski dünyada, insanın çevresiyle olan ilişkisi, bugünün karmaşık toplumsal yapılarından ve ideolojilerinden arınmış, doğrudan ve saf bir ilişkiydi. Mülk kavramının olmadığı, sınırların henüz oluşmadığı bir dünyada, sanatın yaratımı tamamen özgür ve kolektif bir eylemdi. Bu eylem, herhangi bir kişisel mülkiyet ya da siyasi aidiyetle sınırlanmadığından, sanatçılar eserlerini doğanın sunduğu malzemelerle ve saf aklın ve saf sezginin aracılığı ile yaratmışlardı. Sanat, doğrudan bir deneyim ve doğa ile kurulan anlık bir etkileşim sonucunda ortaya çıkıyordu. Henüz kavramlar ve soyut düşünceler bugünkü olgunluğunda değildi; dolayısıyla sanatın kendisi de bu kavramsal çerçevelerden bağımsız, doğrudan bir ifade biçimiydi. Bu, sanatın mekâna bağımlı ama bir yandan da mekânın sınırlarına hapsolmayan bir şekilde gelişmesine olanak tanıdı. Doğanın kendisi, insanların tapındığı ya da ondan korktuğu bir varlık olarak değil, sadece salt bir gerçeklik olarak algılanıyordu. Doğa, içinde yaşamı barındıran hem korkutucu hem de besleyici bir güçtü. İnsanlar için hayatta kalmak, doğanın sert koşullarına karşı direnmek temel amaçlardı. Bu nedenle, sanatın kökenleri, insanın doğayla olan bu temel

ilişkisinden doğdu. Belki de bu ilişkide, varlığın anlamına dair ilk sorgulamalar başladı; ilk sanatçılar, insanın varlık iddiasını, doğanın sunduğu formlarla, çizgilerle ve sembollerle ifade etmeye çalıştı. Bu dönemde sanat, bugünün ideolojik yapılarından tamamen bağımsız bir şekilde gelişti. Mağaralara çizilen figürler, doğrudan doğadan alınan malzemelerle, pigmentlerle ve basit araçlarla yaratıldı. Bu malzemelerin bilgisi, bir tür sezgisel öğrenme ve deneyim yoluyla elde edildi; malzemelerle olan bu doğrudan ilişki, sanatın doğrudanlık ve sadelikle yoğrulmuş bir biçimde ortaya çıkmasını sağladı. Belki de tüm bunların ötesinde bir durumu, “insanın kendi varlığına delil yaratma durumunu” yeryüzünde ilk kez sorunsallaştıranlar ilk sanatçılardı. İnsanın, tüm somut ve soyut üretimleri varlık bilinci ile ölümlülük bilincine dayanıyordu. Eğer var iseler kendi bilinçlerine bunu kanıtlamak, eğer ölecek iseler iz bırakmak zorunda hissediyorlardı. Onları en çok rüyalar şaşırttı. Rüyaları anlamak isterken tüm gerçekliğin beş duyu ile algıladıkları gerçeklik olmadığını ve beyinlerinin içinde onları gerçekliğe ikna eden başka bir dünya daha olduğunu keşfettiler. Gölgele de maddenin varlığının biricik olmadığını eksik de görünse tekrar edilebileceğini gösterdi onlara. Yansımalarda oldukça ilginçti yansıyan, yansıttığına çok benziyor ama ters görünebiliyordu örneğin. Belki içlerinden biri gölgesinin sınırlarını bir çizgi ile sabitlemeyi denedi. Bir diğeri gördüğü rüyanın duygusunu uyanık olduğu yaşamda sürdürmek için çizgiyle taklit etmeyi denedi. Çizmeyi öğrenen bir başka sanatçı, göle bakıp şaşkına döndü. Yansımadaki görüntü, yansıtan su yüzeyinin içine bir taş gibi batmıyordu. Kocaman bir dağ bile suyun yüzeyinde durabiliyor ve bu onu, bu gerçekliğin, bir başka zeminde yeniden var edilebileceğine ikna ediyordu. Zaten tanıdığı bir ağacın meyvesinin tadını daha koparmadan bilen bu eski zaman insanları, yaratıcı zihnin büyüleyici gücünü keşfetti. Hiç ses çıkarmadan kendisi ile konuşabildiği halleri ya da gözünü kapattığında varlığından bağımsız bir nesneyi görebildiği halleri, kafasının içinde var olan sihirli şeyi, imgeyi keşfetmesini sağladı. Böyle ya da her nasıl olduysa bir çizgi çizip yeryüzünde ilk biçimi çizgi ile inşa eden kişi; güçlü sezgileriyle ve muazzam cesareti ile yeryüzündeki yaratıcı patlamanın başlamasına neden oldu. O andan beri meraklı ve huzursuz ruhların teskin edicisi ve bir hikayeler örgüsü olarak sanat, insan kaderine eşlik eden sıra dışı bir eylem olarak yaşamdaki yerini aldı. Muriel Rukeyser, "Evren hikâyelerden oluşur, atomlardan değil," der. En azından yaratıcı insan zihni için böyledir. İnsan için varlık bilgisi, zihninde yarattığı anlamlardan ibarettir. Evet, ilk çizgiler hiçlikten yaratıldı. İlk sanatçılar ise hikayelerini

anlatabilenlerdi. Aslında sözü edilen bu sanatçıların yaratma iddialarının başarısı, on binlerce yıl sonra, yeniden keşfedildikleri 1879 tarihinde tescillenmiş oldu. Bulunan şeyler onların bilinç ve bilgilerinin yegâne kanıtlarıydı. Evet, onlar hem iz bırakmışlar hem de varlıklarına kanıt yaratmışlardı” (İskenderoğlu, Mağara Notları, 2024).

İnsanın varlık iddiasına delil yaratma eğilimi günümüzde de büyük bir çeşitlenme ile devam etmekte, sanat, bu iddianın en güçlü araçlarından biri olmayı sürdürmektedir. Ancak, sanatın doğduğu bu ilk dönemdeki saflık ve doğrudanlık, bugünün karmaşık ve kavramsal dünyasında, bunca uyarıcı bombardımanı altında direncini kaybetmiş gibi görünmektedir. 70 bin yıldır biriken bilgi, insanlık tarihinin her döneminde yeni kırılma noktaları yaratarak bugünün dünyasını şekillendirmiştir. Mağara resimlerinden başlayarak, yazının icadına, Rönesans'a, Sanayi Devrimi'ne ve dijital çağa kadar uzanan bu süreç, insanlığın yeryüzü tecrübesini her açıdan derinleştirmiş ve çeşitlendirmiştir. Bu uzun tarihsel süreçte, bilgi birikimi teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, sanatsal ifade biçimlerini ve estetik anlayışları sürekli dönüştürmüştür. İnsanlık, binlerce yıl boyunca yaşamı anlamaya çalışmış ve yarattığı anlamları ifade etmenin yollarını aramıştır. Çizgi bu ifadenin en etkili aracı olmuştur. Soyutlama yeteneği sayesinde insan çizgilerle alfabeler yaratmış ve yazı tüm bilgi birikiminin coğrafyadan coğrafyaya taşınmasını ve geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. Yaşanmış zamanlar boyunca sanat, tüm biçimleriyle, bir bilgi taşıyıcısı ve evrensel belleğin önemli bir unsuru haline gelmiştir.

21. yüzyıl sanatı, önceki yüzyıllarda biriken bilgilerin, estetik anlayışların ve kültürel deneyimlerin bir sonucu olarak var olmuştur. Günümüzde sanatçılar, bu zengin bilgi birikiminden yararlanarak yeni anlatılar ve estetik deneyimler yaratmaktadırlar. Bu dönemde sanat, tüm sanat üretim yöntemlerine ek olarak dijital devrimin getirdiği yeni olanaklar aracılığıyla daha çeşitli ve çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür. Mağara resimlerinin yapıldığı dönemde, insanlık zaten ateşi evcilleştirmeyi başarmış ve bu süreçte doğanın muazzam güçlerinden biri üzerinde hakimiyet kurmuştu. İlk sanatçıların ışıkla olan ilişkisi, güneş ışığının yanı sıra ateşin titrek alevleriyle sınırlıydı. Bu ateş, mağaraların karanlıklarını aydınlatan ve insanın ilk sanatsal ifadelerini mümkün kılan bir güçtü. İnsanın doğa üzerindeki kontrolünü simgeleyen ilk büyük adımlardan biri olan ateş, onun yaratıcı gücünün ve hayatta kalma mücadelesinin sembolü haline gelmişti. Bugün, bu ilk ateşin yerini, aydınlatma ve ekran teknolojileri aldı. İnsanlık, ışığın en küçük yapı taşı olan fotonları evcilleştirerek, bir anlamda tam bir "foton imparatorluğu"

kurdu. Günümüz medeniyetinde, görme biçimlerini inşa eden güç, ışığın yeni teknolojilerle inşa edilmiş bu yeni formudur. Işığın bu yeni formu, sadece kentleri ve mekanları aydınlatmakla kalmadı; aynı zamanda imgeleri, sembolleri ve göstergeleri her yere taşıyan bir araç haline geldi. Günümüzün kent yaşamı, bu biçim dilinin hakimiyeti altında tasarlandı. Işığın gücü, teknolojik tecrübenin gücüyle birleşerek, insan hayatının her anını üretilmiş imgelerle sardı, sarmaladı. LCD, LED, OLED ve plazma ekranlar gibi teknolojiler ile ışık ve görüntü, bu yeni sanat dilinin temel bileşenleri haline gelerek, sanatın ifade olanaklarını genişletmektedir. Sadece günlük yaşamımızın değil, aynı zamanda sanatın da merkezinde yer almaya başlamıştır. Bugün görsel dili çoğaltmayı, iletişimi sayısız ve sınırsız bir dünya ağı haline getirmeyi başaran insan, yarattığı bu teknoloji sayesinde içine bugünün diliyle sezgisel müdahaleler ekleyerek kendinden önceki hiçbir görsel algı biçimine benzemeyen bir sanat dili geliştirmiş ve tarihte ilk kez beynini bu kadar güçlü bir bağımlılık eşliğinde provoke etmenin derin hazzını yaşamaya koyulmuştur. Ekran teknolojileri ve internetin birleşimi, insanın yeryüzünde yeni bir evren yaratma iddiasını da beraberinde getirmiştir. Metaverse, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik teknolojileri aracılığıyla inşa edilen, dijital dünyalar, varlığına ikna edildiğimiz yeni bir evren olarak tanımlanabilir. Bu yeni evren, sanatçılara ve yaratıcı zihinlere sınırsız ifade özgürlüğü vaat etmektedir. Sanat, bu dijital evrende, fiziksel dünyanın sınırlamalarından bağımsız olarak var olabilmekte, izleyici, sanatla sanal ortamlarda etkileşime girebilmektedir. Sanat, artık sadece fiziksel nesneler aracılığıyla değil, dijital platformlarda, sanal galerilerde ve metaverse dünyalarında ifade imkânı bulabilmektedir. Sanatçılar, artık fiziksel sınırların ötesine geçerek, eserlerini küresel bir izleyici kitlesiyle paylaşabilme imkanına sahip olmuşlardır. Bu süreç, insanın inşa ettiği medeniyetin temel ekonomik ve politik doktrinlerine, inanç sistemlerine ve sosyal yapısına karşı da bir meydan okuma ve insanın kendi yarattığı medeniyetin sınırlarını aşma çabası olarak değerlendirilebilir. Ancak kapitalizm, bu alan içerisinde de yine sanatı metalaştıran bir yöntem geliştirmeyi başarmıştır. Dijital sanat galerileri, dijital müzayedeler ve NFT (Non-Fungible Token) gibi teknolojiler aracılığı ile bu yeni sanal ortamlarda bile kapitalizmin ayak izleri görünür hale gelmiştir. Buna rağmen, Sosyal medya, çevrimiçi sergiler, gibi yeniliklerin yanı sıra kendi sistemini hızla inşa eden dijital sanat bir kavram olarak güncel sanatın bir parçası haline gelmiştir.

Bugünün sanat ve politik felsefesi, güncel düşünce evreninin etkisiyle şekillenmiş, bireysellik, çoğulculuk, küreselleşme, dijitalleşme ve çevresel farkındalık gibi unsurlarla bağlantılı duruma gelmiştir. Bugünün insanı, bilgiye erişimin hiç olmadığı kadar kolaylaştığı, ancak aynı zamanda bilginin aşırı derecede parçalandığı ve manipüle edildiği bir dünyada yaşamaktadır. Bireyler, sosyal medya ve dijital platformlar aracılığıyla sürekli niteliği tartışmalı bir bilgi akışına maruz kalmaktadır. Bu, insanın gerçeklik algısını netleştirmeyi zorlaştırmakta ve güvenilirlik konusunda derin bir belirsizlik yaratmaktadır. Aynı zamanda paylaştıkları düşlerin dürüstlüğünden şüpheye düşüren etik sorunlar yaratmaktadır. Bu durum insanlığın, Paleolitik çağın sanatının katıksız netliğine muhtaç olduğunun açık bir kanıtıdır. Geleneksel çerçevelere sığmayan güncel sanat, büyük anlatılara ve evrensel doğrulara olan inancı sorgulamakta ve bunun yerine, bireysel deneyimlerin ve çoklu perspektiflerin önemini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, sanatta çeşitliliği ve farklılıkları ön plana çıkarmaktadır. Günümüz sanatçıları, tek bir doğruya ya da tek bir estetik norma bağlı kalmak yerine, kendi bireysel deneyimlerini ve bakış açılarını yansıtan çoklu yöntem seçeneklerini kullanmaktadırlar. Bu durum, sanatın, çok katmanlı ve çoğulcu bir karakter kazanmasına yol açmaktadır. Sokak sanatı, enstalasyonlar ve performans sanatı gibi formlar, sanatın topluma geri verilmesi ve sanatın yapısının yeniden tanımlanması için önemli araçlar haline gelmiştir. Sanat artık bir düşünce, bir süreç, bir etkinlik ve bir toplumsal müdahale biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu, sanatın sadece gözle görülüp, elle tutulabilen bir şey olmadığını, aynı zamanda izleyici ile sanatçı arasında bir etkileşim, bir diyalog olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçılar, bu yeni anlayış doğrultusunda eserlerini yaratırken, izleyiciyi de bu yaratım sürecinin bir parçasına dönüştürerek, sanatı daha dinamik ve katılımcı bir hale getirmektedirler. Bu nedenle güncel sanat; interdisipliner, transdisipliner, interaktif, eklektik, çoğulcu ve heterojen bir yapıya sahiptir. Politik bağlamda, bugünün sanatı, toplumsal eleştiri ve direniş aracı olarak önemli bir rol oynamaktadır. Küreselleşme, neoliberalizm, çevresel krizler, toplumsal eşitsizlikler ve kimlik politikaları gibi meseleler, sanatçılar için önemli ilham kaynaklarıdır. Sanat, bu meseleleri ele alarak toplumu sorgulayan ve dönüştürmeye çalışan bir platform haline gelmiştir.

Bugünün insanı, aynı zamanda küresel bir kimlik kriziyle de yüzleşmektedir. Küreselleşmenin etkisiyle, yerel kimlikler, kültürel miraslar ve gelenekler, küresel kültürün baskısı altında erozyona uğramaktadır. Sanat, bu kimlik krizini ele alarak,

bireysel ve kolektif kimliklerin yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmak istemektedir. Bazı sanatçılar, yerel kültürleri ve kimlikleri korumak ve yüceltmek için eserler üretirken, bazı sanatçılar ise küresel kültürle insanlık arasındaki ilişkileri sorgulamaktadırlar. Günümüz sanatının estetik algısı, artık sadece güzel olanı değil, aynı zamanda rahatsız edici, sorgulayıcı ve provoke edici olanı da kapsamaktadır. Güncel sanatçılar, estetik normları zorlayarak izleyiciyi rahatsız etmeyi ve harekete geçirmeyi bir eylem biçimi olarak benimseyebilmektedirler. 21. yüzyılda sanatçılar, sekiz milyar insanın yaşadığı bu kalabalık dünyada, zıtlıklar üzerinden geçişken bir haz durumu yaratmanın imkanlarını aramaktadırlar. 70 bin yıllık deneyim ve birikimin sonunda, sanat, insanın varoluşuna dair en temel sorulara hala yanıt arayan, toplumsal yapıları ve sistemleri sorgulayan, teknolojik gelişmelerle iç içe geçen, kimlik ve kültürel hafızayı korumak isteyen, estetik ve duygusal bir deneyim sunan, evrensel ve zamansız bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın, bu çağın yarattığı yeni varoluşsal sorun ve soruların çözümüne tam olarak ne kadar ve nasıl bir katkı sağlayacağını ancak gelecekte anlamak mümkün olabilecektir. Bu yeni çağın düşünürleri, yeni çağın insan modelini yaratacak, verimli nesiller meydana getirecek özgür ruhlu ve tam donanımlı eğitim sistemleri üzerinde çalışmayı sürdürüyorlar. 18. Yüzyıldan bu yana oluşan modern şablonların son 50 yılda yıkılma eğiliminde olduğu, zaten bilinen ve gözlemlenebilen bir durumdur. Ancak modernizm, tüm unsurları ile o kadar güçlü bir dünya inşa etmiş ve o kadar yerleşik kolektif yaşam biçimleri kurgulamış ki 1970’lerden bu yana eleştirilmesine ve yerine yeni modeller önerilmesine rağmen tamamen ortadan kalkmış ve yerine yeni bir yaklaşım tesis edilmiştir, denilemez. Özellikle sanat kurumları ile sanat alanındaki varlığını inatla sürdürmektedir. Bunun ana gerekçesi modernizmin çocuğu olan kapitalizmin güçlenerek devam eden baskın karakteridir. Her şeyi, tüm değerleri ve hatta sanatı metalaştıran kapitalist yaklaşım, “özgürlük vaat et ancak muhtaç et, köleleştir”, anlayışı ile sanatın, Paleolitik Çağda olduğu gibi saf aklın ürünlerine dönüşmesini asla arzu etmeyecektir. Belki de 21. yüzyılın ikinci çeyreğine girdiğimiz şu günlerde, “özgür ve kök halinde saf bir sanatı anlamak için başladığımız yere, mağaralara yeniden dönüp çizginin form imkanlarını yeniden düşünmek gerektiği fikri” bu yüzden çok önemli görünmektedir. 21. yüzyılın getirdiği yaşamı doğrudan etkileyen, nüfus patlaması, küresel iklim krizi, çevre sorunları, göç, su ve gıda güvenliği, ekonomi ve diğer alanlarda hızla artan eşitsizlikler gibi insan kaynaklı sorunların çözümü, belki de birlikte yaşamının en eski koşullarını

yeniden düşünmekte gizlidir. Kapitalizmin özellikle son 36 yılda insan hırslarından, kan ve gözyaşından beslenen iri gövdesi her ne kadar iyiliklerin üstünü örtse ve insanlığın duyarlı ve estetik taraflarını kapatarak tarihin en büyük kolektif körlüğüne neden olsa da hala çizginin imkanlarını görebilenlerin, çağın yeni olanakları üzerinden yeni faydalı sorular sormasını engelleyememektedir. Yani bu canavarın, güçlü sezgiler ve güçlü estetik söylemler karşısında hala zayıf bir tarafı bulunmaktadır. Sanat kapitalizmin çürüten ve değersizleştiren toksik etkisinden muhakkak kurtarılmalıdır. Bu düşünme halini yaratacak adımın ise sanat gibi sezgisel bir insan faaliyetinden kaynaklanması oldukça normal bir durum olarak karşılanmalıdır. Belki de Platon yanılıyordu, insanın aydınlanarak kurtulacağı mağara, sezgisel algoritmalarla tüm imgelerini inşa ettiği yaratıcı zihnin kendisi olmalıydı.

Sanat insanın yaşam karşısında en bilinçli ve sağlam duruşuyla çiçeklenen hassas bir varoluş zemini olarak zaman zaman kendini tekrar etmekten öte gidemeyen bir çırpının kurbanı olmakla beraber, kendi öz varlığından, sürekli yenilenebilen, değişen ve değiştiren yüzünden hiçbir şey kaybetmemiş olarak yaşamaya devam etmektedir. Aslında orada; saf aklın ve saf sezgilerin ürünü olarak yeniden ortaya çıkacağı günü beklemektedir. Fakat bunun için insanlığın, sorgulayan, yargılayan ve çözümleyen, özgür iradeli, basmakalıp düşüncelerden arınmış, günümüzdeki egemen sanat kültüründen ve tekelleşmeden uzak, yaratıcı zihinlerin kendini doğru tanımlamaya başlayacağı, yeniden “kendi özünün” çekim merkezinde sanat üreteceği günü, sabırsızlıkla beklemekten başka çaresi yok gibi görünmektedir. O gün geldiğinde insan, çağın yeniden kurgulanan yaşam ortamında kendini yeniden doğru tanımlayacak ve sanatın varlık alanına yeniden güçlü bir adım atmayı başaracaktır. İnsan bilinci güçlenip tekrar yokluğa meydan okumaya başlayınca, sanat ta yeniden bu güçlenen bilincin merkezine oturacaktır. Bu araştırma sayesinde, şu bir kez daha anlaşılmış oldu ki 21. Yüzyılda da sanatçı, yaratısından daha çok şeydir.

Bu tezin bütün çabası sanatın doğasını anlamaya yöneliktir. Ancak tüm araştırma sürecinin sonucunda, insanlığın yaklaşık son 250 yılda tabulaştırdığı tüm anlamların, kurguladığı tarihin ve büyük anlatıların yavaş yavaş çökmeye devam ettiğini söylemek mümkündür. Hatta bu tez içinde, çizgi ve sanata ilişkin tüm tanımlama ve anlamlandırma girişimleri bile şimdiden kendini tüketmektedir ve bu tezden sonra ortaya çıkması muhtemel, “sanatı anlamlandırma girişimleri” için yalnızca bir kıvılcım olmaktan öteye

gidemeyecektir. Ancak yeryüzünün biricik anlatı dehası, çizginin gücünden vazgeçecek gibi görünmemektedir. İnsan var oldukça sezgileri ve yaratıcı zihni sayesinde yarattığı anlam örgüleri ile evreni kaplamaya devam edecektir. Yaşanmış zamanlar, aslında insanın kendini tanıma sürecinden başka bir şey değildir. Bu tanıma süreci yaşanacak zamanlarda da devam edecek, her yeniçağ kendi değerleriyle var olup kendi değerleriyle geride kalacaktır.



KAYNAKÇA

- Abanoz, G., (2023), “Antik ve Skolastik Dönemlerden Modernizme Batıda Belirlenimcilik Değişim ve Süreklilik Üzerine Tarihsel Bir Araştırma”, Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi, (11), ss. 34-53.
- Adıgüzel, O., ve Yüksel, H., (2011), “Tarihsel Süreçte Çalışma Kavramı ve Bir Kırılma Noktası Olarak Sanayi Devrimi”, Finans Politik&Ekonomik Yorumlar, (48), ss. 553.
- Ağırbaş, S., (2023), “Batı Resim Sanatında Soyut Yaklaşımlar ve Deneysel Arayışlar”, İdil Sanat ve Dil Dergisi, (107), ss. 958-970.
- Akbulut G. (2014), Önerilen Levent Vadisi Jeoparkında Jeositler, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , cilt.38, ss.29-45.
- Aksoy, S., (2004), Rüya Yorumları Ansiklopedisi, Omega Yayınları, İstanbul.
- Akyürek, M., (2017), “Resmin Soyut ve Soyutlamadaki Yüzü: Yeni Plastisizm”, The Journal of Academic Social Science, Studies, Spring II, (55), ss. 209- 224.
- Albayrak, İ., (2012), “Mağara Ekosistemi”, Biyoloji Bilimleri Araştırma Dergisi, 5/ (1): ss. 61-64.
- Alok, E., (1988), Anadolu’da Kaya Üstü Resimleri, Akbank Yayınları, İstanbul.
- Alptekin, A. B., (1997), Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Altıntaş, O., (2014), “Matiss’in Eserlerinde Oryantalizm”, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 3/ (11): ss. 63-78.
- Alyılmaz, C., (2004), “Petroglifler (Kaya Üstü Tasvirler)”, Journal of Turkic Civilization Studies, 1/ss. 157-163.
- Arapoğlu, F. (2018), Disiplinlerarasılık, coğrafi kavramlar ve sanatsal bir edim olarak yürümek. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Arapoğlu F., (2024), Bir Varış, Bir Yokuş Sergisi, (Yayınlanmamış manifesto), İstanbul.
- Aristoteles, De Somniis (1931), (Rüyalar Üzerine), The Works of Aristotle, (Translated into English Under The Editorship of W. D. Ross), Vol. III içinde “Parva Naturalia” by J.I. Beare and G.R.T. Ross, Oxford: Clarendon Press 458b5, ss. 378.
- Arnheim, R., (2007), Görsel Düşünme, çev. R. Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul.
- Atalayer, F., (1999), Temel Sanat Eğitimi Ders Notları, SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, ss. 149-150.
- Ateş, M. E., (2015), “Bilimlerde Düşünce Deneyleri”, Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi, 5/, (1): ss. 125-138.

- Avcı, S., (2014), “Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları”, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 11/ss. 53-67.
- Aydın, İ., ve Zümrüt, Y., (2013),” Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar”, Sanat & Tasarım Dergisi,
- Aydın, M., (2014), Toplum Kültür Eğitim, Gazi Kitabevi, Ankara.
- Azaz, D., Yılmaz, İ., (2024), Tez için özel inceleme ve rapor.
- Bachelard, G., (1996), Mekânın Poetikası, çev. A. Derman, Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Bars, M. E., (2017), “Türk Destanlarında Mağara Kültürü Üzerine Bir Değerlendirme - An Evaluation On Cave Culture In Turkish Epics”, Journal of International Social Research, 10/, (52).
- Bataille G., (1955), Prehistoric Painting Lascaux or the Birth of Art, Skira.
- Bataille, G., (1995), İç Deney, çev. Mehmet Yakupoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bataille, G., (1955), “Prehistoric Painting: Lascaux”, or The Birth of Art, (çev. Austryn Wainhouse), (31).
- Baudelaire, C., (2014), Modern Hayatın Ressamı, çev. A. Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bayav, D., (2009), “Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11/ (2), ss. 105-122.
- Baynes, K., (1981), Toplumda Sanat, çev. Yusuf Atılgan, Karacan Yayınları, İstanbul.
- Bell, J., (2009), Sanatın Yeni Tarihi, çev. Ergüven, E., Ünlü, U. C., İleri N., Gürtuna R., NTV Yayınları, İstanbul.
- Berger, J., (1995), Görme Biçimleri, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayıncılık.
- Bergson, H., (1997), Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri, çev. M. Şekip Tunç, İstanbul.
- Bigalı, Ş. (1999), *Resim sanatı*. Türkiye İş Bankası, Ankara.
- Birecikli, İ. B., (2011), “Amerika’nın Kuruluşu ve ABD-Avrupa İlişkileri (1776-1876)”, ABD ve Büyük Ortadoğu İlişkileri Özel Sayısı, ss. 81-103.
- Bishop M., (1999), “Why Thought Experiments are Not Arguments”, Philosophy of Science, (66), ss. 534-541.
- Boas, F., (2021), İlkel Sanat, çev. Semih Gözen Esmer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Boime, A., (1971), The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century, Phaidon, London, ss. 7.
- Brown J. R., (1991), Laboratory of the Mind: Thought Experiments in the Natural Sciences, London.

- Calinescu, M., (2011), Modernliğin Beş Yüzü-Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm, çev. Gürses, S., Küre Yayınları, İstanbul.
- Calo, M., (1996), "Bernard Berenson and America", Archives of American Art Journal, 36/ (2).
- Cebeci, O., (2019), Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Cirlot, J. E., (2001), A. Dictionary of Symbols, Routledge, London.
- Clifford, J., (1989), Predicament Of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Harvard University Press, Massachusetts.
- Coffey, A. ve Atkinson, P., (1996), Making Sense Of Qualitative Data, Complementary Research Strategies, Sage Publications Inc.
- Coşkun, K., (2018), Huntington'ın "Medeniyetler Çatışması" Üzerine Değerlendirmeler, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6/ (24), ss. 603-614.
- Creswell, J. W., (2002), Educational Research, Planning, Conducting and Evaluating Quantitative, Prentice Hall Upper Saddle River, NJ.
- Çetin, O. M., (2020), "Postmodern Kamu Yönetimi Anlayışı: Teorik Bir Analiz", Akademik Hassasiyetler, 7/, (14), ss. 443-464.
- Çetindağ, G., (2016), Türk Kültüründe Mağara Motifi, Türk Dil Kurumu.
- Çetindağ, G., (2019), Alıp Manaş'ın Sembolik Serüveni (Alıp Manaş Destanı'nın Altay Varyantı), Kesit Yayınları, İstanbul.
- Çetindağ, G. (2008). "Türk Kültüründe Mağara Motifi". 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 10-15 Eylül Ankara, Bildiriler. Cilt I, 443- 455.
- Çıvgın, A. G., (2014), Descartes, Hume ve Kant Örnekleri Üzerinden Bilginin Tesisinde Hayal Gücünün İşlevi, Bir Eleştiri Denemesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi, Bursa (Türkiye).
- Çoruhlu, Y., (2002), Türk Mitolojisinin Ana Hatları, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Dana L. C., (2014), "Hearth and Campfire Influences on Arterial Blood Pressure: Defraying the Costs of The Social Brain Through Fireside Relaxation", Evolutionary Psychology, 12/ (5), ss. 983-1003.
- Danto, C. A., (2010), Sanatın Sonundan Sonra, çev. Z. Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Danto, C. A., (2015), Sanat Nedir?, çev. Z. Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- David, B., Lefrere, J. J., (2013), İnsanlığın En Eski Muamması, çev. İ. M. Uysal, Can Yayınları, İstanbul.

- Davis, W., (1986), "The Origins of Image Making", *Current Anthropology*, (27), ss. 193-127.
- Diez, M. G., Garrido, D., (2015), "The Chronology of Hand Stencils in European Palaeolithic Rock Art: İmplications of New U-Series Results From El Castillo Cave (Cantabria, Spain)", *Journal of Anthropological Sciences*, (93), ss. 1-18.
- Dilmaç, O., Topal, H., (2010), "Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksekokulu (École Des Beaux Art's) ve Sanat Eğitimi Tarihimizdeki Yeri", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (24), ss. 67-89.
- Dilmaç, S., (2019), "Hegel Estetiğinde Sanatın Anlamlandırılması", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12/ (1), ss. 102-121.
- Doğan, A., (2006), "Bireyleşim/Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar", *Bilig*, (37), ss. 115-128.
- Duman, M. Z., (2008), "Fransız Devriminin Politik Sonuçları ve Tocqueville'in Devrime İlişkin Görüşleri", *Sosyoloji Dergisi*, (19), s. 103-119.
- Eco, U., (1990), *Angaje Antonioni, N. Tolman (Der.), Michelangelo Antonioni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.*
- Eliade, M., (2003), *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı, İstanbul.
- Escoubas, E. (1991), "Liminaire", *La part de l'œil, dossier "Art et phénoménologique"*, S.,7, s. 10.
- Ergüven, M., (2000), "Mucizevi İkiz", *Sanat Dünyamız Dergisi*, 2000, (77), s.s. 145-149.
- Eroğlu, Ö., (2015), *Modern Sanat*, Tekne Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, H., Kırmacı M. Z., Ersoy, A. F., (2006), "Yazkonağı Mağarasının (Ünye-Ordu) Jeolojisi ve Oluşumu", *Jeoloji Mühendisliği Dergisi*, 30/, (1), ss. 39-48.
- Erzen, J. N., (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, ss. 410, YEM Yayınları, İstanbul.
- Eti, S., (1974), *Rönesans Sanatı Tarihi*, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları, İstanbul.
- Etike, S., (1986), *Kız Meslek Liselerinde Desen*, Milli Eğitim Yayınları, Ankara.
- Farthing, S., (2012), *Sanatın Tüm Öyküsü*, (2. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Fischer, E., (2005), *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Frazer, J. G., (1992), *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri II*, çev. Mehmet Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Geçtan, E., (2002), *Psikanaliz ve Sonrası*, Metis, İstanbul.

- Genç, C. P., (2022), “Renk Kuramlarının Empresyonizm ve Sonrası Sanat ile Olan İlişkisi: Rengin Bağımsızlaşması”, Dört Öge, (21), ss. 115-124.
- Giderer, B., (2017), “Resim Sanatında Gölge”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 6/, (8), ss.73-92.
- Gino, G., (1981), The Sociology of Modernization: Studies On Its Historical And Theoretical Aspects With Special Regard Of The Latin America Case, Transaction Books, New Brunswick.
- Gombrich, E. H., (2000), “Düşen Gölgenin Özellikleri”, Sanat Dünyamız Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, (77), s.s. 177-191.
- Gombrich, E. H., (1986), Sanatın Öyküsü, çev. B. Cömert. Remzi Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Göle, Ş., (2020), “Platon’un İdea Kavramının Görme’yle İlişkisi”, Mediterranean Journal of Humanities, (10), ss. 221-228.
- Gören, A. K., (1996), “Ondokuzuncu Yüzyılda Paris’te Resim Eğitimi”, Antik & Dekor, İstanbul, (35), ss. 94-100.
- Gül, M., (2009), Orta Çağ Avrupa Tarihi, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Güneş, F. Ş., (2023), “Hegel’de Bilgi ve Sanat İlişkisi”, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, (36), ss. 239-256.
- Güney, M., (2011), Sanat ve Psikiyatri, Öz Baran Ofset Matbaacılık, Ankara.
- Güngör, F. Ş., (2018), “Kant’ın Estetik Eleştirisini “Yaşam Duygusu” Bağlamında Yeniden Değerlendirmek”, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9/, (1), ss. 70-87.
- Güngör, T.,(2021),“Neoklasisist Sanatçı Jacques Louis David’in Eserlerinde Kahramanlık Olgusu”, Ulakbilge, 202, (65), ss. 1277–1288.
- Güngör, Y., İskenderoglu, L., Azaz, D., Güngör, B., (2012), “Geopark Inventory Study Of Levent Valley”, International Multidisciplinary Scientific Geo Conference: SGEM, Akçadağ-Malatya (1), ss. 125.
- Gürses, İ.,N., (2020), Sanat Bienallerinde Küratörlük: Venedik Ve İstanbul Bienalleri Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Güzel, S., (2005), “Bir Sosyal Değişme Süreci: Sosyolojik Bakış Açısından Sanayi Devrimi”, Muhafazakâr Düşünce Dergisi, 2/ (5), ss. 189-198.
- Harari, Y. N., (2021), Hayvanlardan Tanrılara-Sapiens (İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi), Kolektif Kitap, İstanbul.
- Haşlakoğlu, O., (2019), Sanat Felsefesi ve Estetik Yazıları, Sentez Yayıncılık, Bursa.

- Haşlakoğlu, O., (2018), “İzde Gözlenen Söz: Çizginin Ruhundan Alfabenin Doğuşu”, Dört Unsur, (14), ss. 21-29.
- Hauser, A., (2006), Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Yıldız Gölünü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Herrmann, M., (2022), “The Global Population Will Soon Reach 8 Billion - Then What?”, <<https://www.un.org/en/un-chronicle/global-population-will-soon-reach-8-billion-then-what>> 28.10.2024.
- Heyden, D., (2005), “Caves”, Encyclopedia of Religion, USA, 3, 1468-1473, <<http://www.christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-john11.html>> 09.06.2023.
- Hodge, S., (2011), Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri, çev. Emre Gözcü, Domingo, İstanbul.
- Honour, H., Fleming, J., (2016), Dünya Sanat Tarihi, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Hospers, J., (2021), Analitik Felsefeye Giriş, çev. Şahin Filiz, Adres Yayınları, Ankara.
- Husserl, E., (1973), Experience and judgment. Evanston: Northwestern University Press.
- Husserl, E., (1988), Cartesian Meditations, çev. D. Cairns, The Hague: Nijhoff.
- Safâ, İ. I. (2006), Resâilu İhvân-ı Safâ ve hullâni'l-vefâ. *Nşr. Butros el-Bustani). Beyrut: Dâru Sadır.*
- İpek, A. R., (2020), “Çağdaş Sanat Müzesi Önerisi Olarak Anafartalar Çarşısı”, İdil, (70), ss. 985–1014.
- İpşiroğlu, N. M., (2009), Sanatta Devrim, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- İskenderoğlu, L., (2006), Çocuk Resimlerinde Görme Biçimleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İskenderoğlu, L., (2009), “İmge Kökü”, Rh Sanat Dergisi, , ss.62-64., İstanbul
- İskenderoğlu, L., Gögebakan, Y., (2022), “Sanat, Mekân ve Bellek”, Turkish Studies, 17/, (3).
- İskenderoğlu, L., (2024), Mağara Notları, (Levent Vadisi Mağaralarında yapılan düşünce deneyleri esnasında alınan spontane notlar), Malatya.
- Jensen, M. C., (1993) “The Modern Industrial Revolution, Exit, and The Failure of Internal Control Systems”, The Journal of Finance, 48(3): ss. 831-880.
- Kandinsky, W., Turan, T., (1993), Sanatta Zihinsellik Üstüne, Yapı Kredi Yayınları, Ankara.
- Kant I., (1999), Pratik Aklın Eleştirisi, çev. İoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsün Akatlı, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara.

- Kant, I. (2011), Yargı Yetisinin Eleştirisi, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, Ankara.
- Kant, I., (1999), Pratik Aklın Eleştirisi, çev. İoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Fusun Akatlı, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara.
- Karabulut, N., Daşdemir, F., (2020), “İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eserinin Oluşumu”, Ekev Akademi Dergisi, (2).
- Karakurt, D., (2012), Kaya Kiliselerinde Betimlenen Sahneler, Türk Mitoloji Ansiklopedisi, e-kitap, (2016), <<http://www.kapadokyadakil.com/kaya-kiliselerinde-betimlenen-sahneler>>, (Erişim tarihi, 08.06.2023).
- Karaman, Y.,(2021), “Platon’un “Geometri Bilmeyen Girmesin” Sözü ve Popper’in Bununla İlgili Kestirimi”, Dört Öge, (19), ss.75-94.
- Karavit, C., (2008), Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı, Telos Yayıncılık, İstanbul.
- Kavuncu, S., Dilan, H., (2007), “21. Yüzyıl Eşiğinde Yeni Çelişkiler/Yeni Krizler Ortamında Uluslararası Siyasal Sistemin Çok Kutupluluğa Doğru Evrilmesi”, 38. İcanas, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, , ss. 945-953. <<https://ayk.gov.tr/icanas38/uluslararasi-iliskiler-international-relations>>
- Kılıç, Y., Sayın, B., (2020), “Benedetto Croce’nin Felsefesinde Sezgi-İfade Özdeşliği Bakımından Sanatın Konumu”, Kaygı, Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 19/ (2), ss. 636-653.
- Kıray, M. B., (1999), Toplumsal Yapı ve Toplumsal Değişme, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Kıyar, N., (2008), “Orta Asya’dan Anadolu’ya Değişen Coğrafyalarda Petroglifler”, Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, , (26), ss. 177-190.
- Kirk, G. S., Raven, J. E., Schofield, M., (1983), The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts, 2nd Edition, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kosuth, J., (1980), Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı, Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayınları.
- Koşar, Ö., (2021), “Sanatta Yücenin Neliği Üzerine Güncel Bir Okuma”, Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 6/ (13), ss. 151-163.
- Köksal, H., (1984), Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara.
- Krauss, R. E., (1985), The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, MA: MIT Press.
- Kuspit, D., (2006), Sanatın Sonu (İlk Basım), Metis Yayınları.

- Küçük, M. A., (2017), “Mitolojiden İkonografiye Türkiye’nin Turistik Dinî Mekânları: “Mağaralar””, Gazi Üniversitesi Turizm Fakültesi Dergisi, 2/ss. 16-57.
- Lakoff, G., Johnson, M., (2015), “Çevirenin Önsözü: Metafora Dönüş”, Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil, çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, İstanbul, ss.13.
- Lanham, N. J. D., (1993), “Einstein and Nordström: Some Lesser Known Thought Experiments in Gravitation”. Eds. John Earman et al. The Attraction of Gravitation: New Studies in History of General Relativity 3-29. Boston.
- Lewis-Williams, J. D., (2020), Mağaradaki Zihin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Luca I., (2021), "Art is (not) Knowledge. A Question of Hegelian Terminology", Aesthetica Preprint, (116), ss. 201.
- Mamur, N., (2017), “Ekolojik Sanat: Çevre Eğitimi ile Sanatın Kesişme Noktası”, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 13/ (3), ss. 1000-1016.
- Mao, F., (2018), Marree Man: The enduring mystery of a giant outback figure, BBC, Erişim, 26. 10. 2024.
- Marcus, R. B., (1968), Prehistoric Cave Paintings, Franklin Watts, New York.
- Matilsky, B., (1992), Fragile Ecologies, Contemporary Artists Interpretations and Solutions, Rizzoli, New York.
- Maurizio, F., (2008), İmgelem, çev. Fırat Genç, Dost Kitabevi, Ankara.
- Merriam, S. B., Grenier, R., S., (2019), Qualitative research in practice: Examples for Discussion and Analysis, San Francisco, CA: Jossey-Bass Publishers.
- Miller, Delbert C., (1964), VWilliam H. Form. Industrial Sociologij, New York, Harper&Row Publishers.
- Nazik, L., (2005), “Mağara Nedir, Nasıl Oluşur? 1-17”, Ulusal Mağara Günleri Sempozyumu, 24-26 Haziran 2005, Beyşehir, Konya, (İ. Albayrak, Ed.), Medyakom Tanıtım Organizasyon Ltd. Şti. Matbaası, ss. 1-310. Ankara.
- Norton J. D., (1991), “Thought Experiments in Einstein's Work”. Eds. T. Horowitz and G. Massey, Thought Experiments in Science and Philosophy, ss. 129-148.
- O'Doherty, B., (1986), Inside the White Cube: The İdeology of The Gallery Space, Berkeley, CA: University of California Press.
- Osmanoğlu, Ö., (2017), “Aristoteles’ in Rüya Teorisi ve “Rüyalar Üzerine” Adlı Eserinin Çevirisi”, Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (4), ss. 139-173.
- Ögel, B., (2001), Türk Mitolojisi I, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Ögel, B., (2002), Türk Mitolojisi II. Cilt, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

- Pike, A. W. G., Hoffmann, D. L., (2012), U Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain, Science, 336, ss. 1409-1413.
- Popper K. R., (1998), Bilimsel Araştırmanın Mantığı, çev. İbrahim Turan ve İlknur Aka, İstanbul.
- Read, H., (1974), Sanatın Anlamı, çev. İnal Güner ve Asgari Nurşin, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Read, H., (1981), Sanat ve Toplum, çev. Selçuk Mülayim, Ümran Yayınları, Ankara.
- Roller, L.E., (2004), Ana Tanrıçanın İzinde Anadolu Kybele Kültürü, çev. Betül Avunç, Homer Kitabevi, İstanbul.
- Roux, J.P., (1994), Türklerin ve Moğolların Eski Dini, çev. Aykut Kazancıgil, İşaret Yayınları, Ankara.
- Safâ İ., (2006), Resâilu İhvân-ı Safâ ve Hullâni'l-Vefâ, Geometri Risalesi, Dâru Sâdr, Beyrut.
- Saltuk, S., (1990), Arkeoloji Sözlüğü, İnkılâb Kitabevi, İstanbul.
- Sartre, J. P. (2009), İmgelem (Çev. A. Tümertekin). Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Sérullaz, M., (2004), Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Seyrek, A. M., (2022), Felsefe Sözlüğü, Yediveren Yayınları, İstanbul.
- Sezer, A., Sezer, C., (2020), “Resim Sanatı Tarihindeki İlk Soyut Resim Üzerine”, Akademik Sanat, 5/ (9), ss. 6-14.
- Shiner, L., (2018), Sanatın İcadı, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Smith. R., (1991) “Conceptual Art”, Concepts of Modern Art (Ed: Nikkos Stangos, Thames and Hudson).
- Stonard, J., (2010), Kenneth Clark's “The Nude. A Study of Ideal Art”, The Burlington Magazine, Britain, (152).
- Strauss, C. L., (1994), Yaban Düşünce, çev. Tahsin Yüce, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Susuz, M., ve Kınık, M., (2023), “Jeogliflerden Arazi Sanatına: Arazi Sanatının Kavramsal Yapısına Yönelik Bir Değerlendirme”, Sanat ve Tasarım Dergisi, 13/ (2), ss. 368-386.
- Şahiner, R., (2008), Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, 1. Basım, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Şirin, H., (2016), Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi, Türk Dil Kurumu, Ankara
- Şentürk, L. V., (2012), Analitik Resim Çözümlemeleri, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Tanilli, S., (1981), Uygarlık Tarihi, Adam Yayınları, İstanbul.

- Tansuğ, S., (1973), Resim Kılavuzu, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Taşkıran, H. (2005), “Türkiye’de Mağara Kazıları”, Ulusal Mağara Günleri Sempozyumu, 24-26 Haziran 2005, Beyşehir, Konya, (İ. Albayrak, Ed.), Medyakom Tanıtım Organizasyon Ltd. Şti. Matbaası, Ankara, ss. 125-149.
- Tilki, R., (2007), Desen Dersinde Anatomik Özelliklerin Kavranabilmesi Bağlamında Üç Boyutlu Objelerin Kullanılmasının Önemi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun.
- Tokdil, E., (2021), “Küre’selleşen Dünya ve Yeni Estetik: Çağdaş Sanata Metaforik Yansımaları”, Sanat ve İnsan Dergisi, 5/ (2), ss. 533-550.
- Tokdil, E., (2018), “Modernlik Düşüncesi Ve Romantizm Akımı Ekseninde Mr. Turner Filmi Üzerine Yorumbilimsel Bir İnceleme”, Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, (65), ss. 179-199.
- Tokol A., (1998), “İşveren Sendikaları”, Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi, Cilt 2, Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Torun, A., (2015), “Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı”, International Multilingual Academic Journal 2/ (1), ss. 1-9.
- Turani, A., (1995), Sanat Terimleri Sözlüğü, (6. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A. (1992), Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul.
- Tükel, U., (2013), “Sunuş / Bir Sanat Yazarı Olarak Giorgio Vasari“, Sanatçıların Hayat Hikayeleri, Sel, İstanbul.
- Twomey, T., (2013), “The Cognitive İmplications of Controlled Fire Use By Early Humans”, Cambridge Archaeological Journal, (23), ss. 113-128.
- Ülger, E. (2013), Platon’un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (16), 15-28.
- Wölflin, H., (2000), Sanat Tarihinin Temel Kavramları, çev. Hayrullah Örs, (5. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Yalçın, H., “Bir Araştırma Deseni Olarak Fenomenoloji”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22/2022, (Özel Sayı 2), ss. 213-232.
- Yaşaroğlu, E., (2023), Reportaj, <https://www.youtube.com/watch?v=oK5IsCKh_q0&t=1431s>
- Yıldırım, Y., (2019), “Fransız Devrimi’nde Yurttaşlık ve Etkilerine Dair Bir Değerlendirme”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (21), ss. 251-271.
- Yıldız, N. D., ve Yılmaz, H., (2005), “Işık Kirliliği, Ortaya Çıkardığı Sorunlar ve Çözüm Önerileri”, Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi, 36/ (1), ss. 117-123.

- Yılmaz, M., (2009), “Enformasyon Ve Bilgi Kavramları Bağlamında Enformasyon Yönetimi Ve Bilgi Yönetimi”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 49/ (1), ss. 95-118.
- Yüce, T., (2013), “İmge ve İmgelem Olguları Çerçevesinde Görsel Sanatların Felsefe ile Olan Etkileşimi”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 23/ (2), ss. 225-232.



GÖRSEL İNTERNET KAYNAKLARI

Görsel 2.1. <https://www.archaeologs.com/w/altamira/tr>. Son erişim tarihi: 11.10.2024

Görsel 2.2. <https://arkeofili.com/chauvet-magarasi-sanilandan-10-000-yil-daha-eski-olabilir/> Son erişim tarihi:10.11.2024

Görsel 2.3. https://tr.wikipedia.org/wiki/Aslan_Adam Son erişim tarihi:10.11.2024

Görsel 2.4. https://tr.wikipedia.org/wiki/Willendorf_Ven%C3%BCs%C3%BC Son erişim tarihi: 10.11.2024

Görsel 2.5. <https://tr.irna.ir/photo/83814690/Germisar-tuz-madenlerinden-kareler> Son erişim tarihi: 10.11.2024

Görsel 3.1. <https://malicaliskan.medium.com/ma%C4%9Fara-duvar%C4%B1ndan-yans%C4%B1yan-%C4%B1%C5%9F%C4%B1k-520428be4d18> Son erişim tarihi:10.11.2024

Görsel 3.2. <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/05/chauvet-niaux-cave-art.html> Son erişim tarihi:11.10.2024

Görsel 3.3. <https://www.perigord.com/en/listings/sites-touristiques-visites/grotte-font-de-gaume/> Son erişim tarihi: 10.11.2024

Görsel 3.4. <https://www.arkhedergisi.com.tr/niaux-magaras%C4%B1-duvar-resimleri> Son erişim tarihi: 10.11.2024

Görsel 3.5. <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/05/chauvet-niaux-cave-art.html> Son erişim tarihi:10.11.2024

Görsel 3.6. <https://www.webtekno.com/google-magara-resimleri-vr-ar-h86807.html> Son erişim tarihi: 10.11.2024

Görsel 3.7. <https://gazetebilim.com.tr/chauvet-magarasi/> Son erişim tarihi: 10.11.2024

Görsel 4.1. https://tr.wikipedia.org/wiki/Antik_M%C4%B1s%C4%B1r_sanat%C4%B1#/media/Dosya:Tomb_of_Nebamun.jpg

Görsel 4.2. https://tr.wikipedia.org/wiki/Antik_Yunan_sanat%C4%B1#/media/Dosya:Achilles_Penthesileia_BM_B209.jpg

Görsel 4.3. https://tr.wikipedia.org/wiki/Roma_mozai%C4%9Fi#/media/Dosya:Alexandermosaic.jpg

Görsel 4.4. https://tr.wikipedia.org/wiki/Mezopotamya_sanat%C4%B1#/media/Dosya:SumerianBulls.jpg

Görsel 4.5.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Supper_\(Tintoretto\)#/media/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Supper_(Tintoretto)#/media/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg)

Görsel 4.6. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_Last_Supper_-_Leonardo_Da_Vinci_-_High_Resolution_32x16.jpg

Görsel 4.7.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/The_Vision_of_Saint_John_MET_DT1052.jpg

Görsel 4.8.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Caravaggio_Judith_Beheading_Holofernes.jpg

Görsel 4.9.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/El_Jard%C3%ADn_del_Amor_%28Rubens%29.jpg

Görsel 4.10.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanayi_Devrimi#/media/Dosya:Barrow_Steelworks.jpg

Görsel 4.11. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Jacques-Louis_David_-_Oath_of_the_Horatii_-_Google_Art_Project.jpg

Görsel 4.12.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg

Görsel 4.13.

https://en.wikipedia.org/wiki/A_Pilgrimage_to_San_Isidro#/media/File:La_romer%C3%ADa_de_San_Isidro.jpg

Görsel 4.14. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg

Görsel 4.15. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/JEAN-FRAN%C3%87OIS_MILLET_-_El_%C3%81ngelus_%28Museo_de_Orsay%2C_1857-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/JEAN-FRAN%C3%87OIS_MILLET_-_El_%C3%81ngelus_%28Museo_de_Orsay%2C_1857-1859._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_55.5_x_66_cm%29.jpg)

[1859._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_55.5_x_66_cm%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/JEAN-FRAN%C3%87OIS_MILLET_-_El_%C3%81ngelus_%28Museo_de_Orsay%2C_1857-1859._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_55.5_x_66_cm%29.jpg)

Görsel 4.16.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Honor%C3%A9_Daumier_-_The_Print_Collector_%28Philadelphia_Museum_of_Art%29.jpg

Görsel 4.17.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Claude_Monet%2C_Impression%2C_soleil_levant.jpg

Görsel 4.19.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Georges_Seurat_004.jpg

Görsel 4.20.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Paul_C%C3%A9zanne_-_The_Basket_of_Apples_-_1926.252_-_Art_Institute_of_Chicago.jpg

Görsel 4.21.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Vincent_Van_Gogh_-_Wheatfield_with_Crows.jpg

Görsel 4.22.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Paul_Gauguin_056.jpg

Görsel 4.23. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Henri_de_Toulouse-Lautrec%2C_Moulin_Rouge_-_La_Goulue%2C_1891_-_The_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg

Görsel 4.24.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)#/media/Dosya:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)#/media/Dosya:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg) erişim 26.10.2024

Görsel 4.25. [https://en.wikipedia.org/wiki/Music_\(Matisse\)#/media/File:Matisse_-_Music.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Music_(Matisse)#/media/File:Matisse_-_Music.jpg)

Görsel 4.26. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/7/7f/Picasso_Guernica.jpg Erişim 26.10.2024

Görsel 4.27. <https://www.wassilykandinsky.net/work-28.php> Erişim, 26.10.2024

Görsel 4.28. <https://www.artchive.com/artwork/black-square-and-red-square-kasimir-malevich-1915/> Erişim 26.10.2024

Görsel 4.29.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Mural_\(1943\)#/media/File:Jackson_Pollock_Mural_1943_Oil_and_casein_on_canvas.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Mural_(1943)#/media/File:Jackson_Pollock_Mural_1943_Oil_and_casein_on_canvas.jpg) Erişim 26.10.2024

Görsel 4.30. <https://www.itsliquid.com/featured-artist-bill-viola.html> erişim

Görsel 4.31. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys> Erişim 26.10.2024

Görsel 4.32. <https://kultur.istanbul/refik-anadol-sergi/> erişim, 26.10.2024

Görsel 4.33. <https://nft.refikanadol.com/> erişim. 26.10 2024

Görsel 4.34.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Nazca_%C3%A7izgileri#/media/Dosya:Nazca-lineas-arana-c01.jpg

Görsel 4.35. Yaşaroğlu, E., (2024), reportaj <https://www.log.com.tr/erdil-yasaroglu-dunyanin-en-buyuk-karikaturunu-cizdi/> erişim tairihi 29 10 2024

Görsel 4.36. Mao, F., (2018), "Marree Man: The enduring mystery of a giant outback figure". BBC. Erişim, 26. 10. 2024

Görsel 4.37. <https://en.wikipedia.org/wiki/Geoglyph#/media/File:Uffington-White-Horse-sat.jpg>

Görsel 4.38. https://en.wikipedia.org/wiki/Marree_Man#/media/File:Marree_man.jpg

Görsel 4.39. <https://www.altayli.net/etroglifler-kaya-ustu-tasvirler.html>

Görsel 4.40. <https://www.lifeofanarchitect.com/what-is-art/>

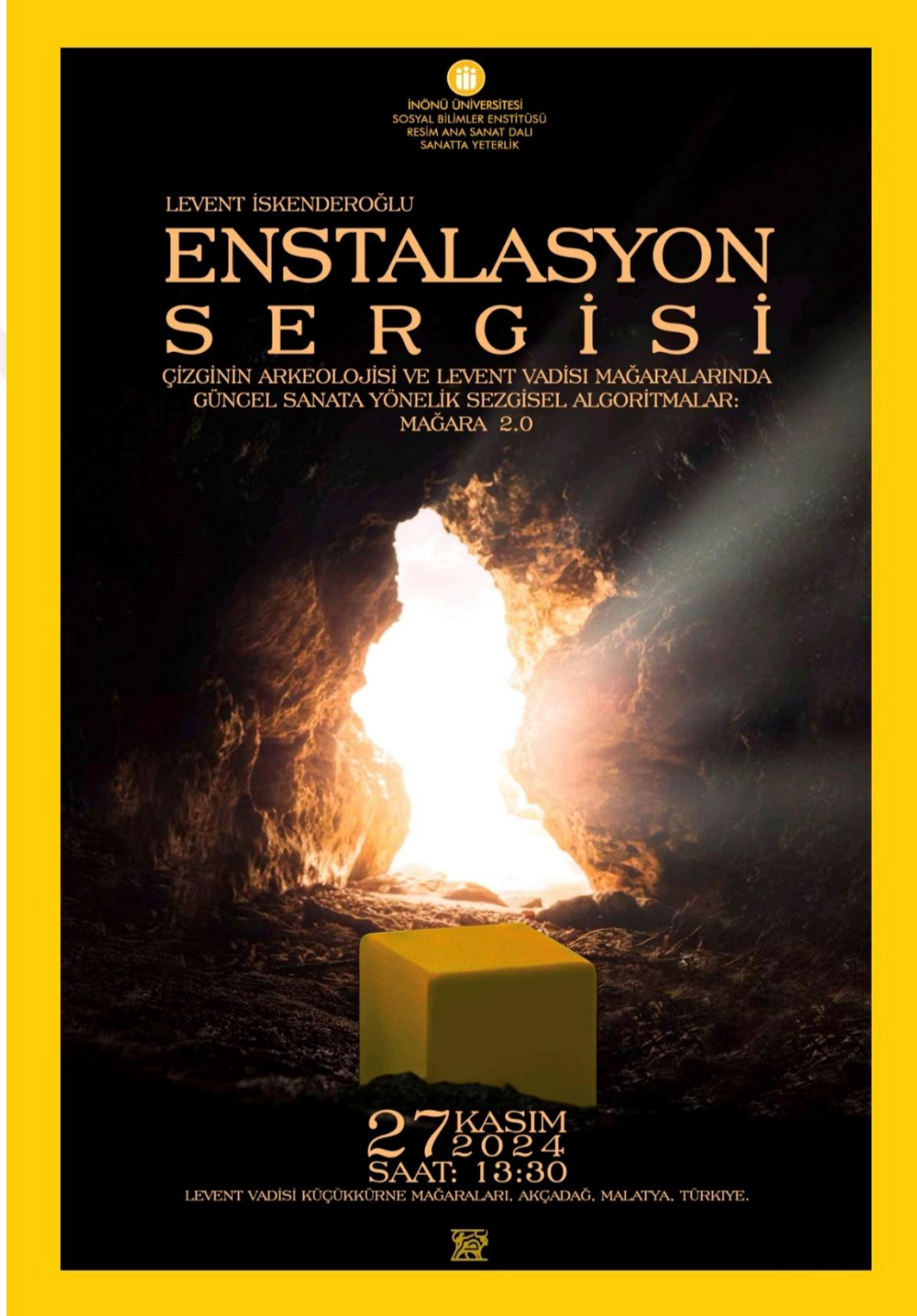
Görsel 4.41. <https://utahcommhistory.com/2010/05/04/>

Görsel 7.18. <https://archeology.dalatcamping.net/masterpieces-of-the-stone-age-exploring-the-bison-sculptures-of-le-tuc-daudoubert/>



EKLER

Birinci Serginin Afiş Tasarımı



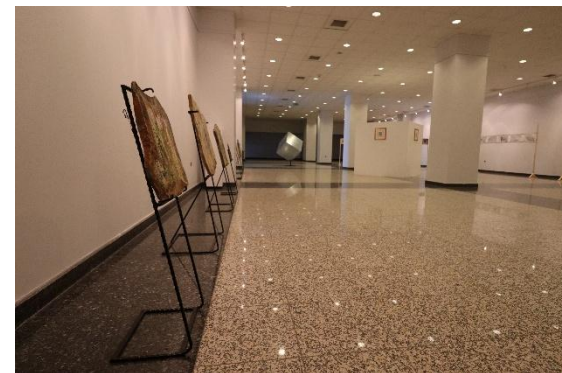
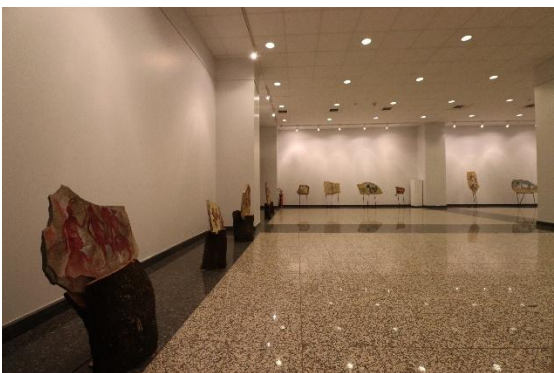
İkinci Serginin Afiş Tasarımı





QR Kod 5: Hem mağara hem de salon sergisinde kullanılan ses enstalayonuna ulaşmak için.

Salon Sergisinden Görüntüler









Saha Çalışmaları İçin Resmi İzin Belgesi



T.C.
MALATYA VALİLİĞİ
İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü



Sayı :E-28262782-020-1927619
Konu :Levent İSKENDEROĞLU (Yerli
Araştırmacılar)

19.11.2021

VALİLİK MAKAMINA

İlgi : Levent İSKENDEROĞLU'nun 16.11.2021 tarihli başvurusu.

İlgi kayıtlı başvuru ile İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne kayıtlı 35203570001 no'lu doktora (S.Y.) öğrencisi Levent İSKENDEROĞLU'nun yapacağı Bilimsel çalışmaları esnasında, çağdaş sanat bağlamında yapacağı sanat eseri üretimlerinde mekan ve sanat ilişkisi sorgulamaları için (Levent Vadisi, Doğanlar, Yalınkaya, Bağköy, Kozalak, Resuluşağı ve Küçükkürne) Mahalleleri sınırları içindeki mağaraların, zemin ve imkanlarını kullanmak, levent vadisinin kültür ve turizm potansiyelinin güçlendirilmesi için inovatif çıkarımlar yapmak, bunları bilimsel tabanlı ürünlere dönüştürmek için söz konusu alanlarda 3 yıl süreyle çalışmak istediğini belirtmiştir. Ayrıca aratırmacının alanda yapacağı fotoğraf ve film çekimleri ile ilgili olarak "Film Çekim İzinleri ve Ortak Yapımlar Hakkında Yönetmelik" hükümlerine göre, çekim izninin, çekimlerin gerçekleştirileceği en büyük Mülkü İdare Amirliğinden İzin Alma zorunluluğu bulunmaktadır.

Söz konusu çalışmalar Kurumumuzun amaçları ve şehrimizin tanıtımı açısından da önemli görülmektedir. Bu nedenle ilgili kişiye onay tarihinden itibaren 3 yıl süre ile belirtilen alanlar dahilinde talep ettiği izinlerin verilmesi hususunu; Olurlarınıza arz ederim.

Levent İSKENDEROĞLU
İl Kültür ve Turizm Müdürü V.

OLUR
Hakan EZGİ
Vali a.
Vali Yardımcısı

Ek: 16/11/2021 tarihli sayılı yazı. (1 Sayfa)

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Doğrulama Kodu: 533C24C0-37C4-4AB8-8D94-2D2021DC94DB Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/>

