Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

İÇ-DIŞ DOĞA ETKİLEŞİMİ

Özlem KAÇMAZ ATEŞ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

İÇ-DIŞ DOĞA ETKİLEŞİMİ

Özlem KAÇMAZ ATEŞ

Sanatta Yeterlik Tezi

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Ankara, 2018

KABUL ve ONAY

Özlem KAÇMAZ ATEŞ tarafından hazırlanan **"İç-Dış Doğa Etkileşimi"** başlıklı bu çalışma, 5.12.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından "Sanatta Yeterlik Tezi" olarak kabul edilmiştir.

Prof. Şeniz AKSOY (Başkan)

Prof. Cebrail ÖTGÜN (Danışman)

Prof. Hüsnü DOKAK

Prof. Mehmet YILMAZ

Prof. Dr. Hasan KIRAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

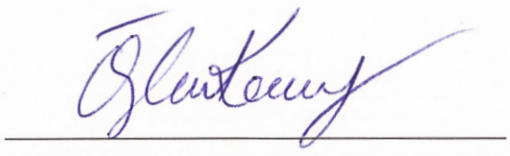
Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun ….. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

5/12/ 2018



Özlem KAÇMAZ ATEŞ

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatlarda arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan ***"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/H.Ü Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.[1]
- Enstitü/Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir.[2]
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.[3]

5/12/2018

Özlem KAÇMAZ ATEŞ

"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

(1) Madde 6.1 Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması ve patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, **tez danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** ile iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2 Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1 Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2 Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik sürecinde enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* **Tez danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanım **Prof. Cebrail ÖTGÜN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Özlem KAÇMAZ ATEŞ

ÖZET

KAÇMAZ ATEŞ, Özlem. *İç-Dış Doğa Etkileşimi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018

Bu tezin konusu, “iç doğa” olarak nitelediğimiz içsel dünyanın, içinde varolduğumuz “dış doğa” öğeleriyle, geçmişte ve günümüzde nasıl ifade edildiğini araştırmak; buna paralel olarak yapılan uygulamalı çalışmalarla iç dünyaya yolculuğu yansıtmaktır.

İnsana, özel bir varolma ve katarsis alanı yaratan sanatta; zihnin derinliklerinde yer alan, bilinçaltı kodlara kaydedilmiş ve doğayla on binlerce yıl bütüncül bir ilişki yaşamanın bıraktığı izler kendisini açığa vurur. Doğanın kucağına doğan insan açısından “dış doğa” her zaman esin ve merak kaynağı olmuş; aralarındaki büyülü ilişki, sanatta özneyi gösteren imgeler ekolojisine dönüşmüştür. Yapılan uygulamalarda, ağaçlar portre niteliği taşıyan imgelere dönüşmüş; çocukluk anılarının tınıları, farklı duygu ve düşünce izlekleri, kompozisyonlarda gizlenmiştir. Kompozisyonlarda doğa çıkışlı imgelerin içselleştirilmesi yoluyla; toplumsal trajediler, korkular, kaygılar, anılar, umutlar, coşkular dışa vurulmuştur.

Öznenin duygularının, düşüncelerinin, edindiği bilgi ve deneyimlerin, sezgilerinin ve bilinçaltının oluşturduğu “iç doğa”sı; sanat alanında doğarak vücuda gelen imgelerde gizlenir. İçe dönük bakışın güçlü göstergeleri olarak beliren imgeler, yaratıcı özneye gönderme yaparak; çok katmanlı anlamlar taşırlar. Dış gerçeklik zihnin gizli odalarında dönüşerek yeni bir bedene bürünür. Yaratıcı öznenin bilinçdışı derinliklerden özümsediği zenginlik, imgeyi gerçek bağlamından koparıp; olasılıklar alanına fırlatır. Yaşantıyı yakalayıp belleğine alan; onu biçime dönüştüren sanatçı, imgeleri kendi bağlamlarından ayırarak, iç gerçekliğinin uzantısı olarak var eder. Doğa sanatta başka bir şeye dönüşür; kendi varlık alanını yaratan imgelerde, öznenin içsel dünyası ve varoluş çabası gizlenir. İç doğa ve dış doğanın etkileşiminden doğan imgenin içindeki kurucu boşluk, öznenin varlık kuyusuna açılır. İmgeyi yaratan özne ile bakan öznenin varlığının tınıları bu kuyuda yankılanır.

Doğadan damıtılan imgeler topografyasında, bilinçdışı okumalar rehberliğinde öznenin varoluşunu keşfetme yolculuğu devam eder. Bu süreçte doğan imge, temsil ilişkilerini koparır; hayalgücünü zorlar ve varolma oyununa davet eder.

Anahtar Sözcükler: Dış Doğa, İç Doğa, Yaratıcılık, İmge, Varoluş, Bilinçdışı

ABSTRACT

KAÇMAZ ATEŞ, Özlem. *Interaction of Inner-External Nature*, Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2018

The subject of this assertation is to investigate how the inner world, which we describe as “inner-nature”, is expressed in the past and present with the “external-nature” elements of our existence; and in parallel, with the applied works, is to reflect the journey to the inner world.

In the art that creates a special existence and catharsis space to human; existing in the depths of the mind, been recorded to the subconscious codes and traces of having a holistic relationship with the nature in tens of thousands of years reveals itself. The external-nature has always been a source of inspiration and curiocity for the human being born in the lap of the nature; the magical relationship between them has turned into ecology of images showing a subject in art. In the applications, the trees have been transformed into portrait-like images; timbre of childhood memories, different emotions and thought patterns have been hidden in compositions. In the compositions, through the internalization of nature-based images; social tragedies, fears, concerns, memories, hopes, enthusiasm have been expressed.

The “inner-nature” of the subject's feelings, thoughts, knowledge and experiences, intuition and the subconscious; born in the field of art is hidden in images. Images appearing as powerful indicators of the introverted point of view, as referring to the creative subject; have multi layered meanings. External reality, by transforming into the secret rooms of the mind turns into a new body. The richness that the creative subject assimilates from the unconscious depths, detaches the image from its real context; throws it into the field of possibilities.

The artist who is capturing living, taking it into the memory, transforming it into a form, separates images from their own contexts and bring them into existence as an extension of his/her inner reality. Nature becomes something else in art; within the images that create the area of their presence, the inner world of the

subject and the struggle for existence are hidden. The constituent gap within the image that emerges from the interaction of the inner nature and the external nature opens into the well of presence of the subject. The tones of the subject creating the image and onlooking, resonates in this well.

In the topography of images distilled from nature, the journey to discover the existence of the subject continues under the guidance of unconscious readings. The image born in this process breaks the relations of representation; it forces imagination and invites you to the game of existence.

Key words: External Nature, Inner Nature, Creativity, Image, Existence, The Unconscious

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....i

BİLDİRİM.....ii

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....iii

ETİK BEYAN.....iv

ÖZET.....v

ABSTRACT.....vii

İÇİNDEKİLER.....ix

GÖRSELLER DİZİNİ.....xi

GİRİŞ.....1

1. BÖLÜM: NEDEN DOĞA?.....4

1.1 SANATTA DOĞAYA YÖNELİMİN OLASI KOLEKTİF BİLİNÇDIŞI KÖKENi 4
1.2 SANATTA DOĞAYA YÖNELİMİN (BİLİNÇDIŞI) ÖZNEL NEDENLERİ.....7
1.3 SANATSAL YARATICILIĞIN KIŞKIRTICISI OLARAK DOĞA VE DIŞ DOĞADAN İÇ DOĞAYA İMGELEM.....11

2. BÖLÜM: DOĞANIN İÇSEL YORUMLARI.....18

3. BÖLÜM: UYGULAMALARIN DÜŞÜNSEL VE BİÇİMSEL YAPILANMALARI ÜZERİNE.....53

3.1 AĞACIN BÜYÜSÜ.....55
3.2 DOĞA İMGELERİNDE TOPLUMSAL TRAJEDİ.....83
3.3 BİRAZ DÜŞ, BİRAZ GERÇEK.....92
3.4 SANATLA VAROLMAK.....101
3.5 BELİRSİZLİK, AİDİYETSİZLİK, ÜTOPYA, DİSTOPYA.....110

3.6 DOĞA FOTOĞRAFINDAN İÇ DÜNYAYA.....121

SONUÇ.....127

KAYNAKÇA.....130

ÖZGEÇMİŞ.....136

Ek 1: intihal Raporu

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: El Greco, *Toledo Manzarası*, 1596-1600, tuval üzerine yağlıboya, 121.3 x 108.6 cm, Metropolitan Müzesi, New York……..……18

Görsel 2: Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerinde Yolculuk*, 1818, tuval üzerine yağlıboya, 98.4 x 74.8 cm, Kunsthalle Hamburg ….....22

Görsel 3: Turner, *Kar Fırtınası*, 1842, tuval üzerine yağlıboya, 91.5 x 122 cm, National Gallery……23

Görsel 4: Van Gogh, *Buğday Tarlası ve Kargalar*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 50.5 x 105 cm**,** Vincent Van Gogh Vakfı, Amsterdam……25

Görsel 5: Edvard Munch, *Çığlık*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 66 cm, Ulusal Galeri, Oslo……..27

Görsel 6: Paul Gauguin, *Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?,* 1897, tuval üzerine yağlıboya, 139 x 374,6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, Birleşik Devletler …….....29

Görsel 7: Kirchner, *Ayışığıyla Kış Manzarası*, 1919, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, ABD…….....31

Görsel 8: Emil Nolde, *Akşam Manzarası*, kağıt üzerine suluboya, 33,3 x 47.1 cm……...32

Görsel 9: Kandinsky, *Doğaçlama 7*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 131 x 97 cm, Tretyakov Galeri, Moskova…..……..33

Görsel 10: Georgia O'Keeffe, *Pas Kırmızısı Tepeler*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 40.6 x 76.2 cm……...34

Görsel 11: Willem de Kooning, *Nehre Açılan Kapı*, 1960, tuval üzerine yağlıboya, 203.5 x 178.1 cm, Whitney Müzesi, New York……..……..36

Görsel 12: Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu*, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm, Yapı Kredi Bankası A.Ş. Koleksiyonu……37

Görsel 13: Turan Erol, *Akşam Vakti Ağrı Dağı II,* 2002, tuval üzerine yağlıboya, 95 x 143 cm……...38

Görsel 14: Zafer Gençaydın, *Bozkırdaki Olay*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 110 cm……40

Görsel 15: Jale Erzen, *Yeryüzü Bedenim*, 2013, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 250 cm……41

Görsel 16: Azade Köker, *Sessizliğin Manzarası*, 2010, tuval üzerine karışık

teknik, 174 x 548 cm, Modern Sanatlar Müzesi, İstanbul……..42

Görsel 17: *Sessizliğin Manzarası* resminden detay……..42

Görsel 18: Mahmut Celayir, *Poli(tik)*, 2008, tuval üzerine akrilik ve kolaj, 196 x 376 cm……45

Görsel 19: Kemal Önsoy, *Ağaç*, 2003, tuval üzerine yağlıboya,120 x 150 cm.46

Görsel 20: Mehmet Gün, 2010, tuval üzerine karışık teknik, 200 x 160 cm…..48

Görsel 21: Cebrail Ötgün, *Kabuk: Kara Delik*, 2016-2017, tuval üzerine akrilik, talaş, yün, 130 x 160 cm…….50

Görsel 22: Selma Gürbüz, *Ormanda Dans*, 2013 el yapımı kağıt üzerine mürekkep, 155 x 300 cm…….52

Görsel 23: Selma Gürbüz, *Lale Bahçesi*, 2013, el yapımı kağıt üzerine mürekkep, 152.5 x 300 cm…….52

Görsel 24: Caspar David Friedrich, *Karda Meşe Ağacı*, 1829, 71 x 48 cm…...57

Görsel 25: Vincent Van Gogh, *Yaşlı Sarı Ağacın Gövdesi*, 1888, tuval üzerine yağlıboya……58

Görsel 26: Piet Mondrian, *Kırmızı Ağaç*, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 99 cm, Gemeentemuseum den Hagg, Hague, Hollanda…….59

Görsel 27: Egon Schiele, *Rüzgarda bir Sonbahar Ağacı*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 80.5 cm, Leopold Müzesi, Viyana……..61

Görsel 28: Georg Baselitz, *Ağaç*, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 162 x 132 cm……...62

Görsel 29: Anselm Kıefer, *Paletli Ağaç*, 1978, tuval üzerine yağlıboya ve kurşun, 280 x 190.5 cm……...63

Görsel 30: Alex Katz, *Gün Batımı 1*, 2007, tuval üzerine yağlıboya, 121.9 x 167.6 cm…..……..64

Görsel 31: David Hockney, *Kışlık Kereste*, 2009, 15 parça tuval üzerine yağlıboya, 274.3 x 609.6 cm……..65

Görsel 32: Özlem Kaçmaz, *Tek ve Hür*, 2016, kağıt üzerine renkli ve kurşunkalem, suluboya, 50 X 70 cm…….67

Görsel 33: Özlem Kaçmaz, *Bir Orman gibi Kardeşçesine*, 2016, kağıt üzerine renkli ve kurşunkalem, suluboya, 50 x 70 cm……..67

Görsel 34: Özlem Kaçmaz, *Bir Varmış, Bir Yokmuş*, 2014, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 70 x 100 cm.....68

Görsel 35: Özlem Kaçmaz, *Bakışma*, 2015, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 140 x 160 cm.....69

Görsel 36: Özlem Kaçmaz, *Varlık Oyunu*, 2017, tuval üzerine akrilik, 115 x 135 cm.....71

Görsel 37: Özlem Kaçmaz, *Sessizlik*, 2014, tuval üzerine akrilik, 115 x 150 cm.....72

Görsel 38: Özlem Kaçmaz, *Coşku*, 2017, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (diptik),140 x 320 cm.....73

Görsel 39: Özlem Kaçmaz, *Büyü*, 2017, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (diptik), 140 x 320 cm.....74

Görsel 40: Özlem Kaçmaz, *Diriliş*, 2017, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (diptik), 140 x 320 cm.....74

Görsel 41: Özlem Kaçmaz, *Doğal-Yapay İz*, 2018, Fotoğraf (Seğmenler Park), değişebilir boyut.....76

Görsel 42: Özlem Kaçmaz, *Doğal-Yapay İz*, 2018, Fotoğraf (Seğmenler Park), değişebilir boyut.....76

Görsel 43: Özlem Kaçmaz, *Doğal-Yapay İz*, 2018, Fotoğraf (Seğmenler Park), değişebilir boyut.....76

Görsel 44: Özlem Kaçmaz, *Gizem,* 2017, tuval üzerine akrilik (diptik), 150 x 300 cm.....77

Görsel 45: Özlem Kaçmaz, *Ben'in Yapımı*, 2018, tuval üzerine akrilik (diptik) 150 x 320 cm.....79

Görsel 46: Özlem Kaçmaz, *Koza-1*, 2016, siyah kağıt üzerine beyaz kalem, 50 x 50 cm.....81

Görsel 47: Özlem Kaçmaz, *Koza-2*, 2016, siyah kağıt üzerine beyaz kalem, 50 x 66 cm.....82

Görsel 48: Özlem Kaçmaz, *Koza-3,* 2016, siyah kağıt üzerine beyaz kalem, 50 x 66 cm.....82

Görsel 49: Kiefer, *Nuremberg*, 1982, tuval üzerine karışık malzeme, 280 x 380 cm, Broad Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD.....85

Görsel 50: Özlem Kaçmaz, *Ankara'ya Ağıt* (10.10.2015), 2015, kağıt üzerine akrilik, yanmış kağıt, yaprak, 50 x 70 cm.....86

Görsel 51: Özlem Kaçmaz, *Uzak Ama Çok Yakın*, 2015, kağıt üzerine akrilik boya, yapraklar, 50 x 70 cm.....87

Görsel 52: Özlem Kaçmaz, *Kayanın Sağır Yükü*, 2014, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 115 x 150 cm.....88

Görsel 53: Anselm Kiefer, *Gecenin Siparişleri*, 1996, tuval üzerine emülsiyon, akrilik, gomalak, 356 x 463 cm.....89

Görsel 54: Özlem Kaçmaz, *Ölümü Hissetmenin İmkansızlığı*, 2014, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 115 x 135 cm.....90

Görsel 55: Peter Doig, *Kano Gölü*, 1997, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm 92

Görsel 56: Peter Doig, *Beyaz Ürperti*, 1995, tuval üzerine yağlıboya, 290 x 199 94

Görsel 57: Özlem Kaçmaz, *Rüya,* 2016, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 44 cm.95

Görsel 58: Shih-t'ao, *Dağla Konuşma*, 1707, kağıt üzerine mürekkep.....97

Görsel 59: Ed Ruscha, *Günlük Gezegen*, 2003, tuval üzerine akrilik, 152.9 x 152.9 cm.....98

Görsel 60: Zeng Fanzhi, *Mavi*, 2015, tuval üzerine yağlıboya, 400 x 700 cm.....99

Görsel 61: Özlem Kaçmaz, 2015, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm.....100

Görsel 62: Özlem Kaçmaz, 2015, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm.....100

Görsel 63: Özlem Kaçmaz, 2015, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm.....100

Görsel 64: Özlem Kaçmaz, *Varoluş*, 2013, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 120 cm.....106

Görsel 65: Kiki Smith, 2009, kağıt üzerine suluboya, 199 x 110 cm.....108

Görsel 66: Özlem Kaçmaz, 2016, kağıt üzerine kurşunkalem, 50 x 70 cm.....108

Görsel 67: Özlem Kaçmaz, *Dönüş,* 2016, kağıt üzerine kurşunkalem, 50 x 70 cm.....108

Görsel 68: Özlem Kaçmaz, 2017, tuval üzerine akrilik, 100 x 85 cm.....112

Görsel 69: Özlem Kaçmaz, 2017, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm.....112

Görsel 70: Özlem Kaçmaz, 2017, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm.....113

Görsel 71: Özlem Kaçmaz, 2017, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm.....113

Görsel 72: Robyn O'Neil, *Bir Ölüm Bir Düşüş Bir Yürüyüş, Daha İyi Bir Dünyaya Doğru*, 2005, kağıt üzerine karakalem, 200 x 390 cm.....114

Görsel 73: Daniel Richter, *Hainler Ordusu*, 2011, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm.....115

Görsel 74: Özlem Kaçmaz, *Distopya*, 2016, kağıt üzerine akrilik ve kurşunkalem, 37 x 25 cm.....116

Görsel 75: Özlem Kaçmaz, *Ütopya*, 2016, kağıt üzerine akrilik ve kurşunkalem, 37 x 25 cm.....116

Görsel 76: Özlem Kaçmaz, *Godot'yu Bekleme-me*, 2017, tuval üzerine akrilik, pastel, kurşunkalem, 60 x 55 cm.....118

Görsel 77: Özlem Kaçmaz, *İçimdeki Orman*, 2016, kağıt üzerine akrilikle boyanmış kolaj ve kurşun kalem, 37 x 25 cm.....119

Görsel 78: Özlem Kaçmaz, *Hayalet Orman*, 2016, kağıt üzerine akrilik, 37 x 25 cm.....119

Görsel 79: Anselm Kiefer, *Ağır Bulut*, 1985, fotoğraf üzerine kurşun ve gomalak, 59.4 X 87.6 cm.....121

Görsel 80: Gerhard Richter, 1994, boyanmış fotoğraf.....123

Görsel 81:Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uyguma,12x15 cm.124

Görsel 82:Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uyguma,12x15 cm.124

Görsel 83:Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uyguma,12x15 cm.125

Görsel 84:Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uyguma,12x15 cm.125

Görsel 85:Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uyguma,12x15 cm.125

Görsel 86:Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uyguma,12x15 cm.125

Görsel 87:Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uyguma,12x15 cm.125

GİRİŞ

Varoluşundan bu yana insanın ilişki halinde olduğu doğa, her dönemde sanatın konusu olagelmiştir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de, *doğa* ve insanın *iç doğası*, sanat alanındaki önemini korumaktadır.

Sanatçı önemli ölçüde, gördüğü, hissettiği, yaşadığı ve düşündüğü şeylere karşı duyarlı, gözlemleyici, irdeleyici ve algıları açık konumda olması gereken kişidir. Bu durum, onun sanatında yansımasını bulur. Sanat, insanın varlığını anlamlandırabilmek için seçtiği en önemli yollardan birisidir. Öznenin kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bilgisi, sanatta özneyi yansıtan imgeye dönüşerek; sanatın temel konularından birini oluşturur ve sanatta en önemli çıkış yollarından birisi, insanın varoluşundan beri yoğun ilişki halinde olduğu doğadır. ***Doğa***, bilincin dışında kendiliğinden var olanların tümüdür (Hançerlioğlu, 1989, s. 65). İnsanı çevreleyen bu doğal bütünlük, sürekli bir devingenlik ve değişim içindedir. Hançerlioğlu bilim ve felsefenin, doğayı gözlemlemek ve onun üstüne düşünmekle başladığını vurgular. Benzer bir yaklaşımla, sanatın da kökeninde, bu gözlem ve düşünceyle birleşen varoluşu inşa etme çabası, anlam arayışı ve yaratıcılık dürtüsünün olduğu söylenebilir.

Dış doğa, insanı kuşatan, kendiliğinden var olan, canlı ve cansız nesneler bütünü olarak tanımlanırken; sanatçının duygularının, düşüncelerinin, edindiği bilgi ve deneyimlerinin, sezgilerinin ve bilinçaltının oluşturduğu sentezi onun ***iç doğası*** olarak betimlemek mümkündür. İnsan kendi iç doğasına, içe bakış yöntemiyle ulaşabilir. "İçe bakış, insanın düşünme yoluyla kendi kendini gözlemesidir" (Hançerlioğlu, 1989, s. 172). İnsanın kendi kendini incelemesi, bir olay ya da etki karşısında duygu ve düşüncelerini açıklaması iç gözlem (içe bakış) olarak adlandırılır.[1] Bu iç gözlem, kişiyi kendi iç dünyasına yani iç doğasına taşır. İnsanın iç doğası, onu, diğer bütün insanlardan ayırt eden özellikleri barındırır ve kimliğini, kişiliğini oluşturur. Bu kişilik aynı zamanda sürekli bir varolma çabasını içerir. İçe bakış pasif bir gerçeklikten kaçış değildir,

[1] İç gözlem psikoloji bilimiyle ortaya çıkmış bir metot değildir. Metodun geçmişi Sokrates'e dek uzanmaktadır. Wundt, iç gözlem metodunu 19. Yüzyılda deneysel olarak sistematize eden ve psikoloji biliminin yöntemi olarak gösteren ilk kişidir. https://tr.wikipedia.org/wiki/içgözlem Erişim tarihi: 13.4.2017

aktiftir; varolma çabasına eşlik eder ve kişinin farkındalığını arttırır. Aristoteles, sanatın insanlık hallerine dair içgörü sağlama kapasitesi olduğunu vurgulamıştır (Dutton, 2017, s. 44). Sanatçı içinde bulunduğu zaman dilimi, coğrafya ve toplumun kaçınılmaz olarak sürekli etkisi altındadır. İçinde bulunduğu koşullarda, kendi benliğini, kimliğini var etmeye çabalarken, bu durum sanatına yansır. Varoluşunu gerçekleştirme alanı olarak sanatı seçen, doğa imgelerine farklı anlamlar yükleyen, kimi zaman metafor imgesi olarak yer veren sanatçılar vardır. Araştırma kapsamında özellikle daha geniş yer vereceğimiz bu sanatçılar iç doğalarını, içsel gerçekliklerini onları kuşatan dış doğa elemanlarını yorumlayarak, onlar üzerinden ifade ederler. Doğa öğeleri, bu sanatçıların yarattığı dilin çıkış noktasına katkıda bulunurlar.

Sanat tarihi boyunca, sanatsal yaratıcılığın tetikleyicisi ve konusu olan doğa, sanatçıların çalışmalarında kimi zaman doğanın bire bir taklidine dayanan gerçekçi bir bakış açısıyla, kimi zaman içsel bir ifade, kimi zaman da farklı anlam arayışlarının anlatımında değişik biçimlerde yansıtılmıştır. Özellikle Romantizm ve Dışavurumculuk akımlarında yer alan sanatçıların yapıtlarında dış doğa görünümleri, sanatçının iç dünyasını ifade etmesine olanak sağlayan, görünenin ötesinde, çok katmanlı anlamlar taşıyan imgelere dönüşürler.

Araştırmada, sanat tarihi süreci içerisinde iç-dış doğa etkileşimi bağlamında yapıtlar üreten tüm sanatçıları inceleme amacı gözetilmemiştir. Özellikle Romantizm, Dışavurumculuk akımlarında ve çağdaş sanatçılar arasında ağaç, dağ, deniz, yeryüzü, gökyüzü, bulut gibi doğa elemanlarını iç dünyalarını ve düşüncelerini aktarmak üzere yorumlayan sanatçılara değinilmiştir. Kuşkusuz gözden kaçan örnekler de olabilir. Bu sanatçıların seçiminde etken olan düşünce, tarihsel süreç içerisinde yeni ve farklı olmalarının yanı sıra; biçim ve içerik açısından sanat anlayışımla olan yakınlıkları ve bireysel anlatımlarında özgün bir dil yakalamış olmalarıdır.

Bu çalışma kapsamında, sanatçının doğa ile kurduğu ilişki sonucu, doğa görünümlerinden yola çıkarak; kendi içsel doğası ile dışsal doğayı sentezleyerek, düşünce ve duygularını nasıl dışa vurduğu incelenmiştir. Doğaya yönelimin altında yatan kolektif ve öznel bilinçdışı etmenler üzerinde durulmuş

ve öznel varoluş çabasının, sanatta var olan doğa imgelerinde nasıl ortaya çıktığı araştırılmıştır.

Tez konusu kapsamında yapılan çalışmalar, teknik ve malzeme olarak bir sınırlama yapılmaksızın, konuyu tasarlarken uygun olduğu düşünülen ve o anda yakınlık hissedilen malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Karakalem, pastel, suluboya ve karışık malzeme ile kağıt üzerine alınan görsel notlar, çekilen fotoğraflar, zihinde oluşturulan imgeler, akrilik ve yağlıboya tekniğiyle tuvale aktarılarak kompozisyonlar oluşturulmuştur. Doğa imgeleri anlatım olarak, açık anlamlandırmaya uygun kompoze edilmiştir. Hisseden ile hissedilen, gören ile görünür olan arasındaki kesişme alanında doğan imgeler; olana hem çok yakın hem de çok uzaktır. Öznenin kendisi yaratmadığı takdirde göremeyeceği şeyleri görme arzusuyla var edilen imgelerdir. Yaşamın çarkı içerisinde oradan oraya koşuştururken benliğe çarpan, iz bırakan, içsel dünyada fırtınalara yol açan gerçeklikler; sakin ve sessiz bir köşede bekleyen anı kırıntıları; kelimelere dökülemeyen, tam olarak tanımlanamayan duygu ve düşünce izlekleri imgelere dönüşerek resimlerde yer alırlar. Dış gerçeklik zihinde farklı bir biçim kazanarak; yaratıcı öznenin bilinçdışı derinliklerden özümsediği zenginliklerle, olasılıklar alanını açan yeni bir bedene bürünür. Resimlerde dönüşen doğa, kendi varlık alanına gönderme yaparken; gizi içinde barındırarak öznenin içsel dünyasını da yansıtır.

1. BÖLÜM: NEDEN DOĞA ?

1.1. SANATTA DOĞAYA YÖNELİMİN OLASI KOLEKTİF BİLİNÇDIŞI KÖKENİ

İnsanın öyküsü, 2,5 milyon yıl önce başlayan evrimleşme süreciyle doğanın kucağında başlar. Doğayı, sanatı, tarihi ve psikolojiyi anlamak için avcı toplayıcı atalarımızın zihinlerine girebilmemiz gerekir. Türümüz, tarihinin neredeyse tamamı boyunca avcı toplayıcı Sapiens olarak varlığını sürdürmüştür. Doğal dünya ile yakın ilişki içerisinde ve yaşadığı ortamla bütünleşerek varlığını korumuş; kendisini doğanın bir uzantısı olarak görmüştür. Giderek daha çok Sapiens'in günlük besinini şehirlerde çalışarak kazandığı geçtiğimiz 200 yıl ve çoğu Sapiens'in çiftçi olarak yaşadığı ondan önceki 10 bin yıl, atalarımızın avcılık ve toplayıcılık yaparak geçindiği on binlerce yıl ile karşılaştırıldığında çok kısa bir süre sayılır. Son birkaç bin yıl içinde doğadan kopmaya başlayan insan ile doğa arasında, evrimleşme sürecinde bütüncül bir ilişki söz konusudur. Giderek gelişen evrimsel psikoloji alanı, bugünkü pek çok sosyal ve psikolojik özelliğimizin bu tarım öncesi çok uzun dönemde oluştuğunu öne sürer. Yaşadığımız post-endüstriyel ortam mega şehirleri, uçakları, telefonları, bilgisayarları vb. ile daha önceki nesillerin sahip olduğundan daha fazla fiziksel kaynak ve uzun ömür sağlarken, bir yandan da sıklıkla yabancılaşmış, depresif ve baskı altında hissettirmektedir (Harari, 2016, s. 17-54).

Fiziksel ve zihinsel yapımız, Pleistosen dönemde göçebe insan ve ön insan atalarımızla nesiller boyunca sürekli evrilmiştir. Pleistosen dönemden bu yana devamlılığını korumuş arzular, içgüdüler, kapasiteler ve duygular olmak üzere; sınırsız sayıda evrensel eğilim ve davranış örüntüsü vardır. Bunların modern insanın kültürel yaşamını ve sanatı anlamak için çok önemli bir yeri vardır (Dutton, 2017, s. 53). İnsana özel bir varolma alanı yaratan sanatta: zihnin derinliklerinde yer alan, bilinçaltı kodlara kaydedilmiş ve doğayla on binlerce yıl bütüncül bir ilişki yaşamanın yarattığı izler kendisini açığa vurmaktadır. Sanatçı açısından doğa her zaman esin ve merak kaynağı olmuş; aralarındaki büyülü

ilişki, dünyanın her köşesinde ve sanat tarihi süresince etkileyici yapıtlarla kendini ortaya koymuştur (Bourriaud, 2005, s.46).

Yapılan geniş ölçekli bir araştırmada, izleyenleri resimlerde en fazla etkileyen konunun peyzaj olduğu ortaya çıkmıştır. Sovyet Sanatçılar Alexander Melamid ve Vitaly Komar, insanları sanat yapıtlarında en çok çeken öğenin ne olduğuna dair, 1993 yılında dünya çapında bir araştırma gerçekleştirmişler; ve bu araştırmanın sonucunda elde ettikleri bulgulara dayanarak Melamid şu yorumu yapmıştır: "Belki de mavi manzara genlerimizde yazılıdır, içimizdeki cennettir, hepimiz mavi manzaradan gelmişizdir ve orayı istiyoruzdur" (Dutton, 2017, s. 21). Çin, Kenya, İzlanda gibi dünyanın çok farklı ülkelerinde yapılan araştırmanın sonuçlarının şaşırtıcı derecede benzerlik göstermesi, Melamid'in böyle bir çıkarımda bulunmasına neden olmuştur.

Dutton'un yorumuna göre, ağaç, dağ, bulut, nehir, göl içeren peyzajların çekiciliği toplumsal olarak inşa edilmemiş; modern insanın evrildiği 1,6 milyon yıl süren Pleistosen dönemden miras kalmıştır. Asıl sorulması gereken soru: Neden ısrarla böyle peyzajların tercih edildiğidir (2017, s.29). Pleistosen dönemde yaşam alanı seçimi, ölüm ve kalımı belirleyen temel etmenlerden biri iken; avcı toplayıcı bir tür olarak doğada yaşamak tek varlık biçimiydi. Bu yaşam biçimi içerisinde doğayı daha yaşanılası kılan çekici öğeler vardı. Ufukta yer alan bulutlar, uzakta yağmur yağan bir bölgeyi işaret ederken oraya yönelmek çok doğaldı. Güneş tepedeyken bir ağacın gölgesinde korunmak, yırtıcı bir hayvandan kaçmak isterken tırmanılabilir bir ağaca sığınmak, açlığın giderilmesi için ağaçların meyvelerinden yararlanmak; insanın hayatta kalmasını sağlayan öğelerden birkaçıydı. İnsanın doğayla çok yönlü ve komplike ilişkisi son birkaç bin yıl içerisinde giderek kopmuş olsa da, ekvatoral yağmur ormanlarında hala doğayı "anne" olarak kabul eden insan toplulukları yaşamaktadır (Gardi, 1998, s. 150).

> Artık topraktan beslenen göçebe avcılar olmadığımız için uzak atalarımızın avantajlı coğrafyalar karşısında hissettikleri bugün pek işimize yaramaz. Yine de modern zihinlerimiz, bu duygularla şaşırtıcı ve beklenmedik bir yoğunlukla dolup taşabilir çünkü hala o kadim göçebelerin ruhunu taşıyoruz. Bütün yaşamlarını şehirlerde geçirmiş insanlar kendilerini kıvrımlı bir köy yolunda bir vadiye inen bir yolun başında bulabilir. Öndeki yeşil çayırlar ve meşe ağaçlarının içinden geçen yol ilerde yaşlı ormanın içlerine

> doğru kaybolur. İki tarafı yeşilliklerle dolu bir dere, bir süre yolu takip edip gözden kaybolsa da etrafında serpilen yaşlı ağaçlar aktığı yönü belli etmektedir. Vadinin daha da içlerinde yolda son bir kıvrım göze çarpar. Daha da ötesinde tepeler mavimsi, puslu bir renge dönerek, büyük kümülüs bulutlarıyla çevrelenmiş dağlara karışmaktadır. Böyle manzaralar karşısında insan durup yoğun bir özlem ve güzellik duygusuyla, o vadiyi keşfedip yolun nerelere gittiğini görme arzusuyla bakakalabilir. Bugün bizi biz yapan ilkel atalarımızın patikaları ve nehir yataklarını takip ederek ufka doğru katettiği yollardır. Böyle zamanlarda türümüzün kadim geçmişinin kalıntılarıyla yüzleşiriz (Dutton, 2017, s. 39).

Geçmişten günümüze insanların katettiği yollar, bugün teknolojinin tüm olanaklarıyla donanmış olsa da zihinlerimizin içinde eski yolların görüntülerini taşırız ve bilinçaltında hala bu kıvrımlı yollarda yürürüz. Bizden önceki insanların, yaşamları boyunca oluşmuş katmanlaşmaların olağanüstü gömüsü derinlerden dalgalar yayar ve doğaya yönelim yaratır. Sanat yapıtlarını izleyenlerin kolektif bilinçdışında yer alan doğaya özlem duygusu, benzer şekilde yapıtları gerçekleştirenlerin bilinçdışı tarafından da bir güdülenme yaratır. Kadim dönemlerden genlerimize kazınan bilgi ve sezgiler; davranışlarımızda, eğilimlerimizde, duygu ve özlemlerimizde biz farkına varmadan bizi yönlendirip, yaşamın hücreleri içerisine sızarlar. Bu, bir yapıtı izleyenin hücresi olabildiği gibi; o yapıtı gerçekleştiren sanatçının bilinçaltı olabilir. On binlerce yıl doğanın bir parçası olarak yaşam süren insan, doğaya yabancılaşmış yeni yaşamında, evrimleşme sürecinde bilinçaltına kodlanmış doğa görünümlerini özler ve sanat yapıtlarına taşır.

1.2. SANATTA DOĞAYA YÖNELİMİN (BİLİNÇDIŞI) ÖZNEL NEDENLERİ

Çocukluk dönemi, insanın yaşamında kalıcı izler bırakan ve benliğinin oluşumunda büyük etkisi olan bir dönemdir. “Bu duygu öyle güçlüdür ki çocukluk izlenimlerine bağlı öznel bellek, konuştuğumuz dil, dünyayı deşifre etmeyi öğrendiğimiz bağlam hep birlikte algıyı nesnelleştirmeye koyulur” (Cauquelin, 2016, s. 22) ve bu mirasla beslenen algı, sanat alanında vücuda gelen imgeleri biçimlendirir.

Sanat yolculuğuma baktığımda; attığım her adımda doğayla birlikte yürüdüğümü görüyorum ve bunu çocukluk yaşantılarıma, bilincimde ya da bilinçdışımda yer etmiş olan deneyimlerime bağlıyorum. Çünkü, peyzaj önceden belirlenmiş çok fazla heyecanla, çok fazla çocuklukla ve çok fazla davranışla ilintilidir. “Dünyanın ilk haline dair o hep yeniden canlandırılan hayalle bağlantılıdır: O dünya ‘saf’tı. Bilgiyle kirlenmiş olmamıza rağmen, geri döneceğimiz cennet düşüncesiyle beslediğimiz saflıkta bir dünya” (Cauquelin, 2016, s. 23). Dolayısıyla, saflığın en yoğun taşıyıcısı çocukluk dönemi, içimizde bir potansiyel olarak her zaman yaşar. Bu çocukluğu kendi gerçekliğinde değil de, kurduğumuz düşlerde yeniden yaşarız. Çocukluğu düşlerken, bize dünyayı açan düşlemenin barınağına geri döneriz. Ruhumuzun labirentinde dolaşırken sıklıkla çocukluğumuza rastlar; bazen oradan çıkmak istemez; çocukluğumuza sarılırız.

Ayfer Tunç’un *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek* adlı romanında anlattığı gibi, telefon olmadığı için 5-6 sokak uzaklıkta yaşayan teyzemlere giderek, “Akşam evdeyseniz annemler size gelecek” mesajını ileten bir çocuk iken; bugün sadece iletişim değil, her türlü yaşamsal işlemin yapılmasına aracılık eden ve almamak için uzun süre direndiğim akıllı telefona sahip bir yetişkin olarak geçmişe de, şimdiye de hayretle bakıyorum. Bugünden geçmişe baktığımda, telefon olmaksızın o kadar çok olayın nasıl doğal bir akış içinde yürütülebildiğine şaşarken; bugüne döndüğümde bu kadar çok yaşamsal olayın ve önemli işlemin akıllı telefonla nasıl gerçekleştirilebildiğine şaşıyorum. Telefon örneği üzerinden aktardığım yabancılaşmayı, yaşamın farklı düzeylerinde

(sosyal, politik ve kültürel ortam), değişik yoğunluklarda yaşıyorum. Çocukluğu 70'lerde geçen kuşağa ait bir birey olarak, zaman zaman arafta kalmış gibi hissediyorum. Teknolojinin özgürleştirici potansiyeli ile günümüzdeki yıkıcı biçimi arasındaki çelişkinin yarattığı gerilmiş ip üzerinde bir noktada dengede kalma çabası; boşlukta asılı kalma hissine karışıyor. Teknolojiyle ve 21. yüzyılın kaotik olaylarıyla tamamen kuşatılmanın verdiği boğuntu hissini yaşarken; diğer yandan teknolojiden vazgeçemeyen ve bunun çelişkisini yaşayan, içinde bulunduğu kaotik zaman dilimi ve coğrafyadan kaçamayan bir birey olarak doğayı, doğallığı ve çocukluğumun güzel anılarını en saf haliyle simgeleyen ağaçları, dağları, bulutları, suyu resimlerimde bilinçaltından gelen bir itkiyle yerleştirdiğimi seziyorum. Doğa, daha saf ve naif bir yaşamla, geleceğe dair umutların daha güçlü olduğu bir zaman dilimiyle (çocukluk dönemi), organik bağ kurmamı sağlayan bir köprü olarak, (aynı yoğunlukta ve büyüklükte umutları taşıyamasam da) yaşamımın merkezine yerleşiyor. Baudrillard'ın belirttiği gibi, gerçek dünya ile imgeleri arasında ayrım yapma becerisine sahip olamadığımız bir ortamda (2012, 13-17) doğanın saflığı beni kendisine çekiyor. Bulunduğum zamana, ülkeye, şehre, topluma yabancılaşma ve aidiyetsizlik duygusunun, geçmişte en güzel anılarımı yaşadığım ve paylaştığım doğa öğelerine bir yöneliş yarattığını; doğa içerisinde yabancılaşma ve aidiyetsizlik hissinin azalıp evrensel ve kadim olana içkin bir alanda, ait olma hissinin daha güçlü yaşandığını algılıyorum. Doğa biçimleri ile çalışırken kendimi daha özgür hissettiğimi; doğanın bana kendimi ifade etme doğrultusunda daha esnek ve sağaltıcı bir alan açtığını gözlemliyorum.

Doğaya ve doğa yaşamına ait öğelere olan ilgimin, çocukluk ve ilk gençlik dönemimi geçirdiğim İskenderun ve Güney Toros dağlarının eteğinde İskenderun körfezine bakan olağanüstü güzellikteki bir doğaya sahip olan Akarca köyündeki yaşantılarımla bağlantılı olduğunu düşünüyorum. "Çünkü, peyzajın ilksel kaynağı, bence, binlerce kıvrımdan, binlerce anıdan oluşur" (Cauquelin, 2016, s. 23). Bir tarafı Amanos dağlarının yumuşak kıvrımlı yükseltileriyle, diğer yanı denizle çevrili bir körfez şehridir İskenderun. Dağlar, kimi zaman sisleri bir tül gibi örtünerek, gizemli ve ağırbaşlı bir şekilde uzanır; kimi zaman da güneş altında mağrur bir edayla yükselir, yaratıcı ve enerjik

doğasını açığa vurur. Deniz ise ufuk çizgisine uzanarak sonsuz bir özgürlük vaadi sunar.

“Dünyayla olan bağımızı anlamak için her arketipe bir çocukluğu, kendi çocukluğumuzu eklememiz gerekir. Çocukluktan gelen bir dostlukla, bir aşkla birleştirmeden suyu sevemeyiz, ateşi sevemeyiz, ağacı sevemeyiz” (Bachelard, 2012, s. 136). Bachelard’ın belirttiği gibi, doğaya olan sevgim ve yönelimim çocukluktan başlayan bir dostluğun derinliğinden köken alır. Çocukluk ve gençlik dönemlerimde her yaz üç ayımızı geçirdiğimiz Akarca köyünde, ağaçlarla ve çamurla kurduğum dostluk, güven, sevgi ve yaratıcılık doluydu. Kaysı, incir, erik, nar ağaçlarıyla dolu bahçelerde kah ağaçlara tırmanarak, kah meyve toplayarak, kah gövdelerinin dokusunu, yapraklarının ve meyvelerinin rengi ve biçimini izleyerek; rüzgarda yaprakların hışırtısıyla oluşan melodileri dinleyerek, kokularıyla sarhoş olurdum. Nietzsche, “doğada olmaktan çok keyif alırız, çünkü doğanın bizim hakkımızda bir fikri yoktur” (2016, s. 13) derken; insanın herhangi bir yargıdan izole, kendi (iç) doğasını tüm içtenliğiyle yaşayabileceği bir ortamın gereksinimiyle, (dış) doğaya yöneliminin altında yatan önemli içgüdülerden birinin altını çizer. Dolayısıyla, ağaçlar sabırla dinleyen ama sır vermeyen bilgelikleriyle, renk ve biçimlerinin taşıdığı yaşama sevinci ve yarattıkları büyülü aura ile her zaman derinden bağ hissettiğim dostlarım oldular.

Köyde kırmızı çamurla yaptığım hayvan figürlerini ve çanakları, küçük köy evimizin altındaki bodrum katında zamanın akışına bırakır ve bir sonraki yaz onları merakla incelerdim. Bazıları tamamen parçalanmış; bir kısmı da üstünde derin bir kaç çatlakla benim çocukluk tarihimin kalıntıları haline gelmiş olurdu. El yapımı heykel kalıntılarına, denizden ve dere yataklarından toplamış olduğum farklı ve ilgimi çeken biçim ve renk taşıyan taşlar, deniz kabukları ve ağaç dalları eşlik ederdi. Bunlar benim çocukluğumun *nadireler kabinesini* oluştururdu. Hiçbiri somut varlığıyla bugüne taşınmadı ama belleğimdeki anılar müzesinde, bütün canlılıklarıyla en kıymetli yerlerini aldılar ve yaşamımın bir parçası oldular. Bachelard’ın ifadesiyle, çocukluğumuzun içimizde canlı ve poetik bakımdan faydalı bir biçimde kalması, olgular düzleminde değil,

bilinçdışındaki en uzak anıları yakalayan düşleme düzleminde gerçekleşir. Geçmişin şiirini işte bu sürekli çocukluk sayesinde elimizde tutarız. “İnsanın doğduğu evde düşsel olarak oturması, bu evde anılarla oturmasından daha fazla bir şeydir; yitip gitmiş o evde düşünü kurduğumuz gibi oturmaktır” (2017, s. 47). Tıpkı çocukluğumdaki nadireler kabinemin, düşsel olarak zihnimde varolması gibi; düşlenen şey somut varlığından çok daha fazla anlama bürünür. Anılarda yaşatılan imge, gerçekteki varlığından, daha fazla bir şey olur.

İfade etmek istediğim duygu, düşünce her ne olursa olsun, bunu doğa öğeleri aracılığıyla yaptığımı görüyorum. Çünkü “peyzaj, sanki bizim dünyayla sıkı ve ayrıcalıklı bir ilişki kurmamızı sağlar” (Cauquelin, 2016, s. 22). Ve ben de, dünyayla ilişki kurmamda doğanın hayati değer taşıdığını seziyorum. “Sanat, dünya konusundaki bilinçlenmede gerçekten benzersiz ve gerekli bir rol oynar” (Lenoir, 2005, s. 27). Bu bağlamda, sanat ve doğa, bana yaşamı sürdürmenin, algılamanın ve kavramanın yolunu açıyor. Varlık alanımı korumak ve varoluşumu gerçekleştirmek için (nefes almak gibi zorunlu bir gereksinim) sanata duyduğum ihtiyaç kadar; dünyayı anlamlandırmak ve bağ kurmak için doğanın varlığına gereksinim duyuyorum. Çocukluğumdan bugüne, doğa ve sanat ayrı ayrı ya da iç içe geçmiş alanlar olarak, yaşamımın her döneminde bana **varolma** ve **katarsis** (korku ve acıma duygularından içsel arınma) (Aristoteles, 2017, s. 88) alanı yarattılar. Bu etkileşimin, sanatta iç doğasına yönelen bir çok sanatçıda ortaya çıkan bir olgu olduğunu belirtebiliriz.

1.3. SANATSAL YARATICILIĞIN KIŞKIRTICISI OLARAK DOĞA VE DIŞ DOĞADAN İÇ DOĞAYA İMGELEM

Fisher'ın belirttiği gibi, "sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerekir" (1990, s. 7). Sanatçı, iç dünyasını, kendisini anlatmaya çalışırken, dış dünyadan seçtiği doğa öğelerini belleğine alarak; onları duygu ve düşünceleriyle harmanlayarak imgeleştirir. İmgeleri kendi bağlamlarından ayırarak; onlara yeni anlamlar yükleyerek; insanın iç gerçekliğine, ruh durumuna dokunan kompozisyonlar oluşturur. Bu süreç sonucu yaratılan "sanat yapıtı, bağımsız bir organizma olarak, doğanın yanındadır ve doğa ile derinden ve iç-özü bakımından herhangi bir ilgisi bulunmaksızın, onun yanında eşdeğerli olarak bulunur" (Worringer, 1985, s.11). Sanatçı, oluşturduğu evrende biçimsel ve içeriksel göndermelerini doğa üzerinden gerçekleştirerek, onu yeni bir varlık biçimine dönüştürür. Doğan imgede, nesnel varlık, alışılagelmiş görünüşün eşiğindedir ama "başka şey"i göstermek için kendini saklamaktadır (Ponty, 2016, s. 41).

İmge, duyulur bir kaynaktan gelen tasarım olarak tanımlanabilir (Hançerlioğlu, 1989, s. 184). Dış gerçeklik insan zihninde dönüşerek yeni bir bedene bürünür. Düşünce, dış dünyadan duyumlarla alınan *imgeler* aracılığıyla oluşur. Arnheim düşünmenin imgeler aleminde gerçekleştiğini, zihin çoğu kez yüksek soyutlama düzeylerinde iş gördüğü için imgelerin çoğunun oldukça soyut olması gerektiğini ama bu imgelere ulaşmanın kolay olmadığını belirtir. Çünkü imgelerin epey büyük bölümü bilinç düzeyinin altında ortaya çıkar; bilinç düzeyinde ortaya çıksalar bile, zor bir iş olan kendini gözlemlemeye alışık olmayan kişiler tarafından yakalanamaz (2012, s. 137). Sanatçılar, *içgörü* yetilerini kullanarak doğa çıkışlı imgelerini oluşturur; düşünce ve duygularının aktarımında sanatsal biçime dönüştürerek temel elemanlardan biri haline getirirler. Doğa kökenli İmge, sanat alanında yeniden doğar ve kendisine yer açar; açtığı alan hem imgenin varlık alanı hem de sanatçının ***iç doğa****sını* dışa vurduğu alandır.

Jean Paul Sartre *İmgelem* adlı kitabında, nesnel gerçeklikle yoğrulan ve köklerinden kopmadan yeni bir varoluş gerçekliği yaratan imge betimlemelerinden söz eder (2009, 27-85). Bu yeni varoluş gerçekliği,

sanatçının nesnesi ya da imgesi olması durumunda, sanatçının varoluş gerçekliğini imler. Varoluşçu felsefeye göre varoluş özden önce gelir. İnsan, düşünceleriyle ve eylemleriyle kendi özünü inşa eder (Sartre, 2012, s. 8). Sanatçı kendi özünü var ederken seçtiği imge de, imlediği şeyden başka bir şeye dönüşür. İtalyan Filozof Ferraris, bir imgenin, yalnızca açık biçimde referansta bulunduğu nesneyi veya kişiyi temsil ettiğini düşünmenin gerçek bir saflık olduğunu iddia eder. İmge aynı anda hem kendisidir, hem de başka bir şeyin göstergesidir (2008, s. 17-21). Sanatçılar, yaşam deneyimlerini, duygu ve düşüncelerini imgeler aracılığıyla görünür kılarlar. Bir gösteren olarak sanatta yansıtılan imge, anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Böyle bir imge, temsil ilişkilerini öteleyen, hayal gücünü zorlayan, bakışı kışkırtmak ve bakışı çağırmak isteyen imgedir (Sayın, 2013, s. 7).

Richard Leppert, “imgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan olanak ve olasılıklar alanını-belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle-önümüze koymaktadır” (2009, s. 19) şeklindeki ifadesinde, bilinç ve bilinçdışı alana ait farkındalıkların imgeler aracılığıyla görselleştirilmesinin sağladığı anlatım zenginliğini vurgular. Sözcükler kimi zaman iletileni sınırlandırırken; görsel imgeler, açık okumaya izin vererek anlam katmanlarını çoğaltırlar.

Worringer, sanatçı ve sanatçının ele aldığı obje ile ilişkisini irdelerken; “Bir obje’nin biçimi, daima benim aracılığımla, benim iç etkinliğimle bir biçim olmuş olur” der (1985, s. 15). İmgenin biçimi, bilinmez olanı bilinir; görünmez olanı görünür kılar. Adorno için, bir yapıtın önemini belirleyen biçimdir çünkü biçim aracılığıyla; “Sanat yapıtları, sanat yapıtı olmaya çalışırlar. Biçim var olanın başkalaşımı kanunudur ve var olanın karşısında özgürlüğü temsil eder” (Boucher, 2013, s. 106). Duyularla algılanan doğa elemanları, sanatçının iç dünyasındaki yaşantılarla etkileşime geçerek özgürce biçimlenir, yorumlanır, imgeye dönüşür ve yapıtın ana elemanlarını oluşturur. Bu yaratıcı bir süreçtir ve bu süreçte varoluşçu Berdyayev’e göre, “yaratıcılık, içerden, ölçülemez ve açıklanamaz derinliklerden çıkıp gelen bir şeydir; dışarıdan, dünyanın zorunluluğundan değil” (May, 1998, s. 24). Bu bağlamda, yaratıcılığın kaynağını

bilinçdışı derinliklerden aldığını söyleyebiliriz. Daha az bilinç, daha az doğru, daha çok yanılsama ve daha çok oyun ilkesi, iç dünyasına yönelen sanatçıların birçoğunda ortaya çıkar.

Schiller'de özgürlüğün kaynağı olan sanat, derin düşünceye dalmanın ve özgür bir estetik deneyimin eseridir. Özgür estetik deneyimi canlandıran ise biçimdir. Biçim aynı zamanda hayattır; onu duyumsarız, varoluşumuzun bir hali ve icra ettiğimiz bir eylemdir. İnsan sadece biçimlerde canlanan güzelliğe dalarak değil; biçimi olmayan şeylere biçim vererek de özgür olduğunu kanıtlar. Biçimlerde ve hayatta kendini gösteren güzelliği yaratan Schiller'in ifadesiyle oyundur; "İnsan yalnızca güzellikle oynar...İnsan, kelimenin tam anlamıyla yalnızca insan olduğu zaman oynar ve yalnızca oyun oynadığı zaman insandır" (Artun, 2018, s.21). İnsan, Homo Sapiens (Akıllı İnsan) ve Homo Faber (Alet Yapan İnsan) terimleriyle adlandırılmanın yanısıra *Homo Ludens* (Oyun Oynayan İnsan) olarak adlandırılmıştır (Huizinga, 2018, s. 79). Oyun oynayan bir varlık olan insan için, sanat da bir yaratıcılık ve imgelem oyunudur (Artun, 2018, s. 21). Dış gerçekliğin yarattığı aşırı baskı altında, sanatçının ifade alanı olan tuval yüzeyi, onu kuşatan olumsuz atmosferden bir parça kurtulduğu, nefes alabildiği oyun alanı; içinde yaşamak zorunda olduğu ama biçimlendiremediği dünyaya alternatif, kendisinin biçimlendirdiği ve içine yolculuk yaptığı kendi dünyası olabilir bir parça. Bu dünyada kendisi olabilme özgürlüğü, yaşamın yüklediği aşırı sorumluluk ve öğrenilmiş davranışlardan bir parça uzaklaşma anları yakalayabilir. Bu uzaklaşma anları, bilinçdışı ve bilinçaltına biraz daha yakınlaşmayı sağlar. Berdyayev, ölçülemez ve açıklanamaz bir derinlikte yer alan özgürlüğün gizinin, yaratıcılıkta ortaya çıkarak, sanatsal edimde bulunmak yoluyla kişiyi özgürleştirdiğini ifade eder (May, 1998, s. 24). Böyle anlarda gerçeklik algısı, sanatçının iç dünyası aracılığıyla genişler ve farklı bir boyut kazanır. Görsel algının çizdiği sınırlar, yaratma gücü ve bilinçdışı yaşantıların eklediği ya da dönüştürdüğü imgelerle esneklik kazanır hatta parçalanabilir. Parçalanan nesnel dünya, kimi zaman yeniden kurgulanır ve hayal gücü ile zenginleşir.

> İmgelerin üretimi, içimizde hep var olan ama önem derecesini bilemediğimiz o yoğun kurgulama etkinliği bir bakıma büyü gibidir: Kuvvetle inandığımız

> dünya gerçekliğini bizler ancak imgelerden oluşan bir örtüyle algılayabiliriz. Öyle ki, -bu örtüyü delmek istediğimizde-karşımıza genellikle bir boşluk çıkar. İnsanın varlığını sürdürmesi, zevk almayı ve yaşam gerilimini sürdürmesi için imgenin oyunu gereklidir. Gerçekliğin imgeye ve imgenin yeniden gerçekliğe dönüşmesi gereklidir. Bu ikili işlemin ardından gerçeklik artık tümüyle aynı değildir: Kurgu gerçekliğin ikizi olur ve onu güçlendirir (Cauquelin, 2016, s. 74).

Kant, sanat eserinin temsil edilen bir nesnenin varlığına bağlı olmadan onu kavrayabilecek bir muhayyileye yapılmış bir sunum olduğunda ısrar ederken, hayal gücünün önemini vurgulamıştır (2016, s. 125-133). Sanat yapıtları, özünde hem üretici hem de izleyici için hayali bir deneyim sağlar. Kurgu gerçekliğin ikizidir ama kendisi değildir. Hayal gücünü kışkırtarak yaratana ve izleyene farklı bir gerçeklik alanı açar. David Hume'a göre hayal gücü, duyusal ve duygusal yaşantılarla düşünceleri birleştirici bir rol oynar. Kant ve Hegel için, hayal gücünün yalnızca birleştirici değil, aynı zamanda oluşturucu bir işlevi vardır. Sartre ise hayal gücünü "olmayanda olanı görmek" biçiminde tanımlar (Bozkurt, 2013, s. 49-50). Yani insanların gerçekte var olmayan bir şeyi zihinlerinde canlandırmalarını sağlayan bir yaratma yetisi ya da bir düşlemleme edimidir. "Sanat eserlerinin gerçekleştiği mekan dış dünya değil, insan zihninin sahnesidir" (Dutton, 2017, s. 121). İmgenin oyun alanı, sanatçının hayal gücü ölçüsünde genişler. Bu önerisiyle sanat yapıtları, gerçekleştireni ve izleyeni sıradan olanın ötesine taşır; ufuk açma gücü de burada gizlidir.

Bilinç ve bilinçdışı bir bütün olarak benliğimizi oluşturur. Bizi biz yapan, var eden belleğimiz, yaşantılarımız, bilinç ve bilinçdışının toplamıdır. Belleğimiz yok olursa, benlik bilincimiz de yok olur. ***Ben*** büyük bir anı kümesidir. "Kendi benimiz duygusundan daha sağlam hiçbir şey yoktur bizim için" (Freud, 2018, s. 27). Bedenimiz ve ruhumuz, kendi varlığımızın, "ben"in evidir. Bir an için, sabah uyandığımızda hiç bir şey anımsamadığımızı hayal etmeye çalışalım: ismimiz, ailemiz, arkadaşlarımız, mesleğimiz, anılarımız, hayallerimiz, planlarımız, ideallerimiz öğrendiğimiz her şey bir anda yok olmasa bile, biz hatırlayamadığımızda, yaşanmamış bir hayat gibi, tam bir *hiçlik* durumu ortaya çıkar, bir anda kayboluruz. ***Bilinç***, "insanın kendisini ve çevresini anlamasını sağlayan anlıksal süreçlerin toplamıdır" (Hançerlioğlu, 1989, s. 33). Toplanan

bilgi ve algıların zihinde duru ve aydınlık olarak izlendiği süreçtir. “Bilinçli olmak, içinde bulunduğu ilişkileri nedeniyle dış dünyayı algılamak ve onu tanımak demektir” (Jung, 2016, s. 78). Jung, bilincin doğasının tam olarak ne olduğunu kendimize sorduğumuzda, bizi en çok etkileyen olgunun, uzayda gerçekleşen bir olayın aynı anda bir imge yaratması ve böylece bilince girmesi olduğunu belirtir. Bu imge, bilinçdışı ve bilinçaltı ile etkileşime geçerek sanatsal bir imgeye dönüşebilir. Donald Kuspit, Baudelaire’in, ruhun en derin noktalarından söz edip imgelemi göklere çıkardığında, aslında bilinçdışını anlatmak istediğini vurgular (2010, s. 103). *Bilinçdışı*, yaratıcı süreci besleyen ve sanatsal imgenin kopup geldiği alandır. Hegel’e göre, sanatsal etkinlik bilinçdışı bir etkinliktir ve bir ucu insana öteki ucu da doğaya bağlıdır; insandaki bu bilinçdışı etkinlik aynı zamanda doğaya da aittir; bu, doğadan kaynaklanan bir yetenek, doğanın verdiği bir armağan, bir bağıştır; ama tin tarafından yönlendirilen ve yetkinleştirilen bir armağan ve yetenektir (Bozkurt, 2013, s. 170).

Bilinç sürekli değil, kesik kesiktir. İnsan yaşamının bilinçli anları bir araya toplandığında, bilincin belirli bir düzeye ve yoğunluğa ulaştığı, gerçekten bilinçli olduğumuz çok az zaman dilimi vardır. Davranışlarımızın küçük bir bölümü, bilinç alanı içerisindeki nedenselliklere bağlıdır. Bilinç, yapı olarak, bir tür yapay kattır; okyanuslarınkine benzer derinliklere yayılmış bilinçaltının üzerinde yüzen bir üst tabaka gibidir. Bilincin hemen alt katında, bilinçdışı alanın bilince en yakın bölümünde, anılar ve bellek yer alırken; bilinçdışının en derin katmanlarında bilinçaltı yer alır ve dolaysız ulaşılamaz. Bilinçaltı, bilincin kıyılarına bir yığın şey bırakır. Okyanusun üst kısmında yüzen bilinçli alan, suyun altında kalan ve görünmeyen bilinçaltı alan tarafından beslenir (Jung, 2016, s. 70-116). Bilinçdışı bilincin beslendiği bir kaynaktır; tıpkı ağacın köklerinin topraktan çekip aldığı besleyici ve geliştirici nitelikte su gibidir. Kuspit’in deyimiyle, “sanat, ruhun derinliklerine inen bir sualtı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır” (2010, s. 126). Davranış, düşünce ve duygularımızın önemli bir kısmını etkileyen bu derinliklere inmeye çalışmak, insanın kendi iç dünyasında yolculuğa çıkması ve farkındalığının artması, kendisini gerçekleştirmesi için büyük önem taşır. Bu içe yolculukta “ben”in katmanlarını aşarak hep daha

derine ulaşma çabası vardır. Bilinçdışı alanın derin sularında dolaşmak, farkındalığı artırmanın yanı sıra sanatsal yaratıcılığın tetikleyicisidir. Kuspit, Baudelaire'den hareket ederek; bilinçdışının **doğru** olan şey değil, **yaratıcı** olan şey olduğunu belirtir (2010, s. 103). Yaratıcı süreç, yaşamın anlamını genişletir ve derinleştirir. Bilinçdışı okyanusunun derinliklerinde yer alan zenginlikleri bilinç alanına taşır. Bu süreç aynı zamanda, ruh halimizde belirli bir temsil biçimine bağlı olarak ifade edilemez biçimde ortaya çıkan şeyi ifade etmeyi ve bunu evrensel olarak iletişim kurabilir kılmayı sağlar.

Yaratıcılık, "yeni bir şeye varlık kazandırma sürecidir" (May, 1998, s. 62). Sanatçı, algıladığı dış gerçekliği (doğa elemanlarını), kendi iç gerçekliğiyle imgeleştirerek, anlam yükler. Bu sanatçının iç doğasından, bilinçdışından gelen yaratıcılığın, yeni bir şeye varlık kazandırma, yeni bir gerçeklik yaratma olgusunun sürece katılmasıyla gerçekleşir. Bu süreçte doğa öğeleri, sanatçının bilinçdışından beslenen yaratıcı güçle, onun iç doğasını yansıtan sanatsal imgelere dönüşürler. Yaratıcılık, sanatın hem dikkat yakalama işlevini, hem de sanatçının alanını veya konusunu daha derinlemesine keşfetme imkanını verir; sanatın kurallar ve rutinlerce idare edilmeyen yönü olarak bireyselliğe ev sahipliği yapar (Dutton, 2017, s. 67).

Yaratıcılık süreci, güçlü bir karşılaşmayı ve yoğunlaşmayı gerektirir. Karşılaşma, yaratıcı edim içindeki öznel kutup olan kişinin kendisi ile onun dünyası arasındaki karşılaşmadır. Bu yoğun karşılaşma anlarında ortaya çıkan imge, sanatçının beyni ile onun dışarda gördüğü nesne arasındaki diyalektik bir ilişkiden doğar ve sanatçının iç gerçekliğini ifade eden sanatsal bir imgeye dönüşür. Heidegger, sanat eserinin kökenini açıklamaya çalışırken "sanat eseri, var-olanın varlığını kendince açar" der (2011, s. 32). Bu açma sürecinde "insan, var-olan içten dışa doğru gitmez, bilakis var-olanın varlığı, var-olanın aydınlığındaki karşı karşıya duruşta dışardaki içte duruştur" (Heidegger, 2011, s. 64). Bu bağlamda, Cauquelin'e göre, "sanat yapıtını açıklayamayız, yani temel aldığı derin kıvrımı açamayız, onun ne fazlası ne de eksiği vardır. Adeta kendinden doğmuştur" (2016, s. 83) ve şöyle devam eder:

> Doğa olarak kendini sunduğunda sanat yapıtı kusursuzdur, peyzaj da eğer doğalsa kusursuzdur. Her iki durumda, algımızı inşa ettiğimiz zihinsel biçimlerle algımıza sunulan arasında saydamlık varsa, beklentimiz yerine gelmiş olur. Biçimle biçimin doldurulması öylesine örtüşür ki mucize gibidir. Toplam bir gerçekliğe giriş yaptığımızı düşünürüz. Toplam dışsallık olan doğayla onu algıladığımız biçim arasında hiçbir aracı olmadığına inandığımız zaman kusursuzluğa erişilmiş olur. Yapılan iş, çalışma, imalat silinir. Ara geçişler, akıl ve doğrulama zincirleri silinir. Genellikle peyzaj için, bazen de sanat yapıtı için, kendi zihinsel işleyişimize tümüyle yabancı bir sisteme aitmiş gibi sunulan şey (fiziksel doğa, öteki) bu yapının içine uygun düşer ve titreşir: Tümüyle dışsal olan doğa bu durumda tümüyle içselleşir. Derinimizde bir kusursuzluk, doğayla doğa arasında bir ilişki olduğu duygusuna kapılırız. Bunun verdiği iki güvence vardır: Doğa(dış) peyzajı güvence altına alır ve peyzaj kendi doğamızın doğallığını (iç) güvence altına alır. Kendi üzerine dönen bu çifte güvence kusursuz bir iletişim için bir model veya referanstır... Sanat yapıtı işte bu büyülenmenin modeli üzerinden algılanacak ve bu kusursuz saydamlığı ürettiği oranda kusursuz olacaktır. Sanat yapıtını her birey kendi 'Aynı' algısına göre görerek kendini yapıtla, yapıtı ise doğayla özdeşleştirecektir (Cauquelin, 2016, s. 83).

Bu bağlamda, içerik ile biçim birbirinden hem ayırt edilmeli, hem de ayırt edilmemelidir. Başka bir deyişle duyusal ve tinselin birlikte ele alınması gerekir. Çünkü sanat yapıtı duyusal bir tinselliktir ya da tinsel bir duyusallıktır (Bozkurt, 2013, s. 49). Bu örtüşme sanat yapıtının çekim alanını genişletir. Katmanlaşan anlamlar, alımlayanda kat kat açılır ya da birbiri içerisinde eriyerek bir aura gibi izleyeni kuşatır.

Kant'a göre yaratıcı insan, çok derinlerde bulunan; yapıtlara kurallar koyan ve düzenleyen gizli bir gücün tam ortasındadır. Bu derin güç doğadır; fakat bu doğa, zaman ve mekana bağlı, nedensel yasaların geçerlikte olduğu doğa değildir; özgür yaratmanın tinsel ilkelerini taşıyan bir iç varlığıdır. Duyularımızla kesin bir biçimde anlayıp kavrayamayacağımız bu iç varlık, insanı kuşatan doğa ile görünürlüğe kavuşur. Böylelikle sanat, varolandan varolmayanı yaratarak, verilmiş şeyleri yeniden biçimlendirerek, onları akla dayanan "tin"sel varlığa bağlayarak yükseltir (Bozkurt, 2013, 155-156).

2. BÖLÜM: DOĞANIN İÇSEL YORUMLARI

Doğa öğeleri, sanatta sürekli değişen, yeni anlamlar ve biçimler üreten imgeler olarak, sanat tarihi sürecinde önemli bir yere sahip olmuştur. Doğa, sanatçıların çalışmalarında kimi zaman doğanın bire bir yansıtılmasına, kimi zaman da doğanın yorumlanmasına dayanan gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Özellikle Rönesans'tan modernizme kadar uzanan süreçte sanat, gerçekliğin temsili üzerine kurulmuştur.

Sanatın temsilden uzaklaşması, sanatçıların iç dünyalarını açığa vurmaları, belirgin bir şekilde Romantizm akımıyla başlamakla birlikte; öncesinde de duygu ve düşüncelerini yapıtlarında yansıtan sanatçılar vardır. Bunlardan birisi olan El Greco (1541-1614), geç Rönesans ile Barok arasındaki geçiş döneminde yer alan Maniyerizm akımı sanatçılarındandır ve çalışmalarında ifadeci bir yaklaşım görülür. *Toledo Manzarası*'nda, o dönem için yeni olan bir yaklaşımla, bir peyzajın insan ruhunu yansıtan bir eser olabileceğini ortaya koymuştur.



Görsel 1: El Greco, *Toledo Manzarası*, 1596-1600, tuval üzerine yağlıboya,121.3 x 108.6 cm, Metropolitan Müzesi, New York

O güne değin peyzajlarda, bir yer, bir doğa parçası, belli bir anda sonsuzluğa değin korunmak üzere dondurulmuş gibi görünürdü ama *Toledo Manzarası* bize böyle bir görüntü sunmaz. Dramatik ve duygu dolu ifadenin yer aldığı resim, felaket öncesi sessizlik içinde Toledo şehrinden bir manzara ve tepede yer alan bir kiliseyi betimler. Bu resimde karanlık ve kasvetli renklerle, baskın ve fırtınalı bir gökyüzü resmedilmiştir. Bu kararmış ve arada şimşek çakarcasına ışıkların görüldüğü gökyüzü, bir şeyler olacağını ama kötü bir şeylerin beklendiği duygusunu aktarır. Fırtına öncesinde, felaketi haber veren yoğun bir huzursuzluk hissedilir. Tekinsiz ve gerilim yüklü bir ortam vardır. Sanatçı, dış dünyanın şiddetinin, iç dünyayı ele geçirmesine, baskılamasına ilişkin yaşadığı iç çelişkiyi ifade eder. Bizim kontrolümüz dışında olan güçlerin yarattığı baskının verdiği huzursuzluk, bu resimde doğa üzerinden yansıtılmıştır.

Sanatta kırılma noktası içselliğin, bireyselliğin, özgürlüğün ve eleştirel tavrın görüldüğü Romantizm ile başlar. 18. yüzyılda ortaya çıkan Romantizm akımının sanatçıları, kendi düşünce ve duygularını resme yansıtma konusunda daha özgür bir tutum sergilemişler ve doğayı bir ifade aracı olarak görmüşlerdir. Bu dönemden itibaren önemli olan: “Sanatçıların artık gerçekliği taklit kaygısı değil, gerçekliğin içlerinde uyandırdığı duygulara nesnel bir anlatım sağlama kaygısı duyuşuydu” (Danto, 2010, s. 92). Özgür imgelem gücü ile öznelliğin ve içselliğin görünürlüğe kavuşması söz konusuydu. Donald Kuspit’e göre Modern Sanat, “Romantizm döneminde bilinçdışının farkına varılmasıyla, yani insanların içlerine yönelmeleri sonucunda bilinçdışının keşfedilmesiyle başlar” (2010, s. 103). Kuspit, geleneksel sanatçının doğada gördüğünden daha güzel bir şey yaratamazken, modern sanatçının sonsuz olana yönelmek istediğini vurgular.

1789 Fransız devrimi ile insanlığın yaşam biçimini etkileyen ve değiştiren demokratik parlamenter yönetim döneminde, monarşik yönetim ve dinsel kurumların baskısı kısmen ortadan kalkmış ve kişi gerçek anlamda birey olduğunun farkına varmıştır. “Rönesans döneminde insan bir birey olduğunun farkına varmıştı. Fakat bireyciliğin uygarlık süreci ile gelen ‘kişiliğini yitirmeye’ karşı bir protesto olarak yeni bir anlam kazanması 18. yüzyılın yarısından sonra olmuştur” (Hauser, 1984, s. 66). Bu tarih “Romantizm” sanat akımı dönemine

denk düşer ve bu dönemde, monarşik yönetim dönemlerindeki sanatçıların aksine, kilise ya da sarayın istediği değil, sanatçının kendi duygu ve düşünce dünyasından oluşan görüntüler ağırlık kazanmıştır. Romantik akım sanatçılarında; bireyciliğin derinleşmesi sonucu, sanatçının iç dünyası, sanatının konusu durumuna gelmiştir. Bu akım döneminde müzik, edebiyat ve resim sanatında temel yönelim; sanatçının daha çok "kendi"ni anlatma, dışa vurma eylemi olarak belirmiştir. *Tinsel güçlenme* anlamına gelen güçlenme sorusu, Romantik çağda *diyalektik sorusuyla*, yani Ben ve Ben-olmayan, Benlik ve Doğa, Benlik ve Dünya arasındaki karşılıklı ve dönüştürücü ilişki sorusuyla örtüşmüştür (Moretti, 2008, s. 107). Bu diyalektik ilişki, sorgulayan ve hem kendisini, hem de dünyayı tasarımlayan insanın gelişiminde rol oynar. "Birey bütünün içinde yaşar ve bütün de bireyin içinde" (Novalis, 2014, s. 96) diyen Novalis'e göre "Dünya romantikleştirilmek zorundadır", çünkü ona göre romantikleştirme, ele alınan şeyin yeterliliğini ve gücünü artırmadır (Kula, 2010, s. 30).

Romantizm, seçilen konu, teknik kusursuzluk ve doğayı tasvir yeteneğiyle değil; sanatçının duyguları ve duyarlığıyla ilgilidir. "Doğanın yerine sanatçıyı koyar. Güzellik dışarıda doğada değil, sanatçının içinde, kendi doğasında, ruhundadır" (Baudelaire, 2011, s. 26). Romantizm, düş kurmayı ve tanımlanamaz olanı dile getirir. Reel olanın ötesinde, imgelem, düş dünyası ve tinsel olana aittir. Romantizm dönemi sanatçılarında yoğun duygulanım, melankolik ve nostaljik duygularla doğaya bakmak ve doğayla bu düzlemde ilişki kurmak söz konusudur. Uçsuz bucaksız gökyüzü, yüksek dağlar, esrarengiz ormanlar, sisli ortamlar, sanatçıların bilinmeyene yönelme arzularını ve kendi iç dünyalarına yaptıkları yolculukları ifade eder. "Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği bire bir kopyalamasında yatar. Romantizm sanatçının hissetme biçimindedir. Onlar romantizmi dışarıda aradı oysa o ancak içeride bulunabilirdi" (Baudelaire, 2011, s. 96). Yani bu akımda söz konusu olan, sanatçının önce kendi iç dünyasını keşfetmesi ve onu ifade etmesiydi.

Kapitalist burjuva toplumu ve sanayileşmenin neden olduğu yapay çevrenin yarattığı olumsuz etkilere karşı düşünceleriyle Romantizme önemli katkılar

sağlayan Jean Jacgues Rousseau, duyguyu ve insani olanı öne çıkaran bir yaklaşımı benimsemiştir. Yapay olandan uzaklaşma arzusu bireyi doğaya yaklaştırmış, onun gizli ve keşfedilmemiş alanlarını keşfetmeye yöneltmiştir.

Romantizmin temsilcileri arasında yer alan Caspar David Friedrich, J.M.W. Turner, John Constable, Eugene Delacroix, romantik vizyonun belirleyici özelliklerini taşırlar. İngiliz ve Alman romantik sanatçılarının çalışmaları çoğunlukla doğa resimleridir. Özellikle C.D. Friedrich ve Turner'ın peyzajlarında, uzak diyarlara özlem, iç dünyalarının yansıması, sübjektif ruhsal durumlarının saptaması vardır. Schelling bu durumu şöyle ifade eder: "Doğa kendini insanda, insan da kendini doğada bulur". Kaynağı ruh olan tinsel düşüncelerin, kavramların benzerini dille değil, tersine suskun bir doğa gibi biçimle, ondan bağımsız duyusal yapıtlarla ifade etmeli diye düşünen filozofa göre görsel sanat, "etken bir bağ olarak açıkça ruh ile doğa arasında durur ve yalnız ikisinin canlı ortasında kavranabilir" (Soykan, 2016, s. 193). Böylelikle doğa resimleri bizzat insanın "iç resmi" olur.

Caspar David Friedrich (1774-1840), "gözünü kapa, manevi gözünle önce kendi resmini gör" (Turani, 1983, s. 434) diyerek, resimlerinde kişisel iç dünyasının ifadesini önemsediğini vurgulamıştır. "Ressam yalnızca karşısında gördüklerini değil, fakat kendi içinde gördüklerini de tuvaline geçirmelidir" diyen sanatçı, gözlerinin algıladığı doğayı ruhunun simgesel bir peyzajına dönüştürür (Claudon, 2006, s. 51).

Friedrich'in romantizmini, kuşkusuz çocukluğunun görünümleri etkilemiştir: Baltık kıyıları, Harz dağları, buzların çözülmesi sonucu erkek kardeşinin içinde boğulduğu Elbe kıyıları, yirmi yaşına kadar yaşadığı ve doğduğu kent Greifswald. Sanatçı derinlemesine bir çözümlemeden çok peyzajın gizemli hale getirilmesini amaçlamış; kederli ve bomboş, hemen hemen "sürrealist" bir evrenin habercisi olan biçimsel yetkinlikten kaynaklanan bir tür huzursuzluk duygusu ortaya çıkmıştır. Bu zamana bağlı olmayan peyzajlar ve dekorlar dünyasında, romantik bir operada olduğu gibi sanatçının ruhsal durumuyla ilişkili motifler belirmiştir. Tablolarında insan yapay olarak konmuş gibidir; bize sırtını dönmüş ve düşlerinde yitmiştir (Claudon, 2006, s. 76). Friedrich

oluşturduğu şiirsel atmosferde, uçsuz bucaksız doğa içinde, akıp giden zamanı izleyen çaresiz bireyin manevi eksikliğini ve duygularını yansıtmıştır (Görsel 2).



Görsel 2: Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerinde Yolculuk*, 1818, tuval üzerine yağlıboya, 98.4 x 74.8 cm, Kunsthalle Hamburg

Friedrich'in resminde olduğu gibi, insan bomboş bir açık deniz karşısında, hem doğanın büyüklüğünün, hem de kendi küçüklüğünün ve zayıflığının farkına varır; korkuyla, kederle dolu bir hayranlık duyar, ürperir. Edmund Burke'ye göre, yücelik yargısını güzellik yargısından ayıran da bu ürküntü ve kederdir (Bozkurt, 2013, s. 54). Yücelik duygusu, güzellik duygusunu içeren ama onu aşan bir duygu olarak Turner'ın resimlerinde yoğun biçimde hissedilir. William Turner'ın (1775-1851) doğa olaylarını betimlediği çalışmaları, onun iç dünyasını yoğun biçimde yansıtır. Sis, kar, fırtınalı deniz, güneş ve gökyüzünün hareketleri, afetler, ıssız yerler ile doğanın yüceliği karşısında insanın kırılganlığını vurgulamıştır. Doğanın kuvvetini ve yüceliğini en iyi yansıtan sanatçılardan birisi olan Turner, doymak bilmeyen merakı ve deneyciliği ile doğa olaylarını

bıkmadan incelemiş, en sarp kayalara tırmanmıştır (Read, 2014, s. 80-83). Ruskin'e göre:

> Bütün kuralların dışına çıkan Turner hiçbir sanat ölçüsüyle değerlendirilemez. Kafasındaki dünyanın göklerinde-nesnelerin özünün bulunduğu yerde-azgın bir coşkunlukla dolaşır; kafasındaki malzemeyi doğayı yakından incelemekle elde eder; sonra da bunları değiştirir, birleştirir ve nereden geldiği pek bilinmeyen güzellikler yaratır veya daha açıkçası, güzelliği doğuran aracı aramaksızın onun ruhunu ve özünü yakalar (Read, 2014, s. 80).



Görsel 3: Turner, *Kar Fırtınası*, 1842, tuval üzerine yağlıboya, 91.5 x 122 cm, National Gallery

Gizem, Turner'ın sanatının özgül bir niteliği olarak görünür; sanatı, belirsiz görünen icrası ile diğerlerinden ayrılır. Bu belirsizlik öylesine fazladır ki ressam genellikle 19. yüzyıl resminin büyük bölümünün belirgin özelliği olan "bulutluluğun" ve "müphemliğin" temsilcisi olarak görülür (Damisch, 2012, s. 248).

Turner'ın resimlerinde olduğu gibi doğanın "yüce"liğini hissetmek estetik haz uyandırır. Atılgan, öne çıkmış ve bir bakıma gözdağı veren kayalar, şimşekleriyle ve gümbürtüleriyle gökyüzüne yığılan fırtına bulutları, kabarıp köpüren uçsuz bucaksız okyanuslar vb., tümü de direnme yetimizi onların gücü

ile karşılaştırıldığında önemsiz bir küçüklüğe indirger. Ama görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur. Eğer kendimizi güvende hissediyorsak, bu nesneleri yüce olarak niteleriz, çünkü ruhun güçlerini onun alışıldık ortalamasının üzerine yükseltir ve bizde bütünüyle ayrı türde bir direnme yetisinin açığa çıkmasına izin verirler ki, bize kendimizi doğanın görünürdeki her şeye gücü yeterliği karşısında ölçebilme yürekliliğini kazandırırlar.

> Sınırları yılgıya dayanan hayret, dağların gökyüzüne tırmanan doruklarının, derin uçurumların ve onlarda gürüldeyen akıntıların, melankolik derin düşüncelere götüren koyu gölgeli ıssızlıkların vb. görünüşünde seyredeni yakalayan dehşet ve kutsal huşu, tüm bunlar insanın içinde olduğunu bildiği güvenlikte gerçek korku değil, ama yalnızca imgelem yetisi aracılığıyla korkuya erişebilme girişimleridir (Kant, 2016, s. 90).

Kant, doğanın "estetik yargıda üzerimizde hiçbir erki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yüce" olduğunu belirtmiştir (2016, s. 83-84). Doğaya burada yüce denmesinin biricik nedeni; imgelem yetisini taşıdığı nokta ile izleyende kendi belirleniminin asıl yüceliğini, giderek doğanın bile üzerinde olmak üzere duyumsayabilmesini sağlamasıdır (Kant, 2016, s. 85). Bu durum yaşam karşısındaki kırılganlığına karşın, insanın içindeki gizil güçleri tetikler.

Romantizmde olduğu gibi, Dışavurumculukta da "Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumudur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümlerini iletir ve bir yerde onlar tarafından iletilir" (Richard, 1984, s. 9).

Dışavurumculuğu bir akım değil; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak ele almak ve çok çeşitli dışavurumculuklardan söz etmek mümkündür. 20. yüzyıl boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi kavramlarla tanımlanmaya çalışılmıştır. 20. yüzyılda, bilimsel ve teknolojik gelişmeler çağa damgasını vurmuştur. Arka planında aydınlanmanın yer aldığı modernleşme sürecinde, akıl ve bilim aracılığıyla insanlığın pek çok sorununun çözümlenmesi beklenirken, art arda yaşanan 2 dünya savaşı derin bir güvensizlik ortamı yaratmıştır. Yaşanan sosyal ve ruhsal problemler, sanatçının doğaya karşı tavır değiştirmesine yol açmış; izleyenin

göz zevkine hitap edecek eserler üretmek yerine; düşünce üretip, çağın problemlerine dikkat çekmek istemiştir.

Hermann Bahr, *Dışavurumculuk* başlıklı metninde, "yaşamsal olan noktanın, insanın kendisini yeniden bulması gerektiği" (Batur, 1997, s. 229) olduğunu vurgular. "Uygarlık tarafından yok edilmenin eşiğine gelmiş olan bizler de içimizde yok edilemeyecek güçler buluyoruz. Üstümüzdeki ölüm korkusuyla, bunları alıp 'uygarlık'a karşı tılsım gibi kullanıyoruz" (Batur, 1997, s. 229). İnsanın makinanın hizmetinde olduğu, basit bir alete dönüştüğü, her şeyin ticarileştirildiği bir ortamda; üretmeyip tüketen ya da ürettiğine ruh katamayan kişinin varoluşsal bir boşluk yaşaması kaçınılmazdır. Bahr'ın ifadesiyle: Dışavurumculuk, güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir (Batur, 1997, s. 229).

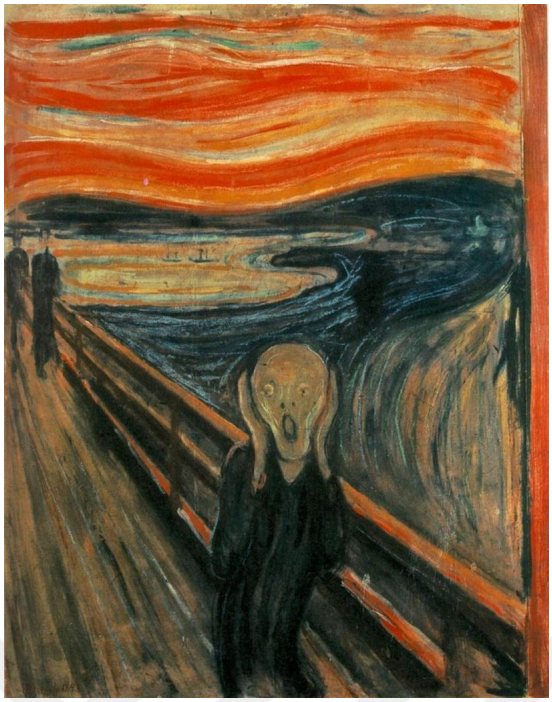


Görsel 4: Van Gogh, *Buğday Tarlası ve Kargalar*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 50.5 x 105 cm, Vincent Van Gogh Vakfı, Amsterdam

Normal bilinç algısı ile bilinçdışı kavrayış arasındaki gerilim özellikle Van Gogh ve Gauguin'de yoğun bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar var olan dış gerçekliği resmetmeye devam etmişler ama içsel bir bakış açısıyla yorumlamışlardır. Dış gerçekliği, bilinçdışına dayalı bir anlayışla kimi zaman kökten değiştirmişlerdir. Van Gogh'un resimleri dış gerçeklikten gittikçe

uzaklaşarak, gerçeklikle bağlarını yitirmiş ve dış gerçeklik yalnızca onun duygularını tetiklemek için var olmaya başlamıştır. “Görüntüler, bilinçdışı izlenimlerinin etkisiyle değişmiş ve bilinçdışının kavrayışından etkilenmediği varsayılan gündelik bilinçte olduklarından daha olağanüstü bir hale gelmiştir” (Kuspit, 2010, s. 159).

Dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumu olarak tanımlayabileceğimiz “Dışavurumculuk” akımı ile bağlantılı olarak yer verilebilecek olan Van Gogh’un (1853-1890) başlangıç noktası, sanatsal bir tutum yerine, varoluşçu bir gereksinime dayanıyordu. Muhtemel bir yokoluşun kıyısında yürümekte olan sanatçı, varolmanın ne demek olduğunu kavramak; varoluşun kaygı ve anlamsızlık kuyusundan çıkabilmek; soyutlandığı dünyaya yeniden bağlanabilmek için sanata tutunuyordu. Çevresindeki dünyayı, insan olmaya ilişkin kendi görüşünden tekrar üretme ve algılama mücadelesine kendisini adamıştı. Bu meydan okuma yaşamına anlam verdi; iç kavrayışıyla, uçucu da olsa yeni bir gerçeklik dünyası yarattı. Onun resimleri tümüyle fırtınalı bir ruhu dile getiriyordu. İnsanlara ve nesnelere duyduğu derin sevgiyi anlatabilmesinin tek yoluydu resim yapmak. “Van Gogh’un bu düşüncesi, ateşli renklerin kuvvetlendirilmiş tonlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça vuruşlarıyla iletiliyordu” (Richard, 1984, s. 26). *Buğday Tarlası ve Kargalar* resminde yansıtılan peyzajda, imgeler artık herhangi bir doğa imgesi olmaktan çok öte, yoğun bir dışavurum ifadesi taşırlar (Görsel 4). Sanatçının kendisini öldürmeden önce yaptığı son resim olması, yapıtı farklı bir boyuta taşır (Berger, 2008, s. 28). Sanatçının iç dünyasında kopan fırtına fırça vuruşlarında hissedilir. Resim karanlık ve depresif öğeler barındırır. Yer yer kararmış fırtınalı gökyüzü ve kargaların tedirgin uçuşu bir uğursuzluğu çağırır gibidir. Bu resim adeta sanatçının ölümünden hemen önce sunduğu bir intihar notu olarak kabul edilebilir. Van Gogh’un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi, Edward Munch’un, kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri Lynton’a göre, 20.yüzyılda Avrupa’da kendini hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğu beslemiş olan damarlardandır.



Görsel 5: Edvard Munch, *Çığlık*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 66 cm, Ulusal Galeri, Oslo

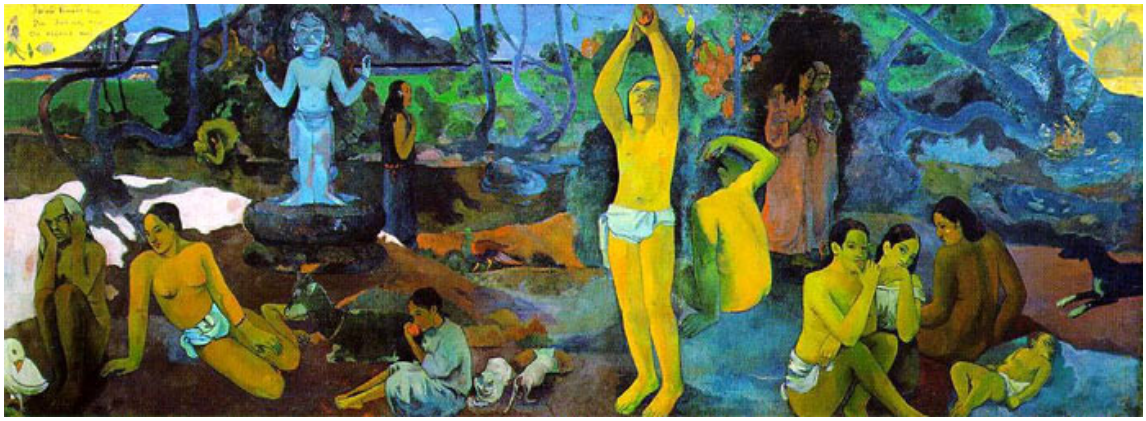
Edvard Munch (1863-1944), yaşadığı dönemin verdiği boğuntuyu ve iç dünyasındaki dalgalanmaları açığa vurduğu resimlerinde, ruhsal ve duygusal konuları ele almış; başlangıçta içe dönük ve karamsar olan atmosferin yerini, yaşamının son yıllarında yaşama sevinci almıştır. Hayat, aşk, korku, ölüm, melankoli gibi öğeleri işleyen sanatçının en ünlü resmi, orjinal adı *Boğuntu* olan, *Çığlık'* tır (Görsel 5).

Çığlık basit ama oldukça etkileyici bir kompozisyona sahiptir. Şiddetli ve rahatsız edici kırmızılar, sarılar alev dilleri gibi gökyüzünü doldurur. Renklerin bu rahatsız ediciliği, doğaya aykırılıklarından ve altındaki fiyordla birleşerek, bir girdap gibi içine çekmesinden kaynaklanmaktır. Ön planda yer alan figürün yüzünde dehşet ve umutsuzluk okunur. Resmin mekanı Norveç kıyılarına özgü fiyord oluşumlarından birisi olan Oslo Fiyordudur. Fiyord, denizden bakıldığında düz bir kıyı gibi görülür ama içteki gölete gizli bir kanalla bağlıdır. Oslo fiyordu, Munch'un içindeki gizli kanalları, varoluşsal dalgalanmaları açığa vurur gibidir; "Gün batarken, arkadaşlarımla yürüyordum. Ansızın gökyüzü kan kırmızısına büründü. Bir an tükenmişlik ve korku hissettim, parmaklıklara dayandım. Mavi-siyah fiyordun üstünde ateş ve kan dilleri gökyüzüne uzanıyordu. Doğanın

sonsuz çığlığını hissettim" (Akt. Bischoff, 1990, s. 53) diyerek o anı betimleyen sanatçının varoluşsal ızdırabını anlatan bu resim, bir bakıma iç dünyasının portresidir. Çığlık atan sadece doğa değildir; aynı zamanda onun "iç doğa"sıdır.

Van Gogh'un çağdaşı Paul Gauguin (1848-1903), iç dünyasına yönelen bir başka sanatçıdır. Her geçen gün daha fazla maddileşen, yapaylaşan şehir ortamının boğucu baskısından uzaklaşarak; daha gerçek ve saf olana ulaşabileceğini düşündüğü, henüz teknolojinin ayak basmadığı adalara, yerli topluluklarla yaşamak üzere gitmiştir. Kendi deyimiyle "medeniyet hastalığından arınmış olarak" sürdürdüğü yaşantısı (Antmen, 2010, s. 26) resimlerinin konusunu oluşturur. Empresyonistlerin doğaya çok bağlı kaldığını düşünen sanatçı, Empresyonistler için şöyle diyordu: "Onlar, düşüncedeki saklı anlamlara önem vermiyorlar. Sanat soyutlamadır. Doğadan resim yaparken hayal gücünüzün düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin" (Richard, 1984, s. 26). Sanatçı, resimlerinde rengi anti-natüralist biçimde duygusal etkilerini göz önünde bulundurarak kullanmış ve doğadaki gerçek görüntüler yerine kendi hayallerini, düşüncelerini simgesel bir anlatımla ifade etmiştir.

Gauguin, *Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?* adlı çalışmasında, doğumdan ölüme insanın yeryüzündeki varlığını ve yolculuğunu sorgularken, kendi içsel doğası içinde de bir yolculuğa çıkmaktadır (Görsel 6). Daha az yozlaşmış bir toplum arayışı içinde olan sanatçının, Tahiti'ye yerleştikten sonra yaptığı iç gözlemsel resimlerinden birisi olan bu resim, onun fikirlerinin bir özeti gibidir. Sağ köşede yer alan bebek: doğumu; elma toplayan erkek ve onun solunda elma yiyen genç kız: insanın bilgi arayışını; sol köşede yer alan yaşlı kadın ise ölümü simgeler. Resim, izleyeni yaşamın anlamı üzerine düşünmeye davet eder. Doğum ve ölüm arasında sınırlı olan yaşam sürecimizi nasıl anlamlandırdığımız, nasıl yaşadığımız, varoluşumuzu nasıl gerçekleştirdiğimiz üzerine sorular ortaya atar. İnsan figürlerinin içinde yer aldığı yeryüzü, düşsel ve gizemli atmosferiyle cevaplanması güç soruların yoğunluğunu arttırır.



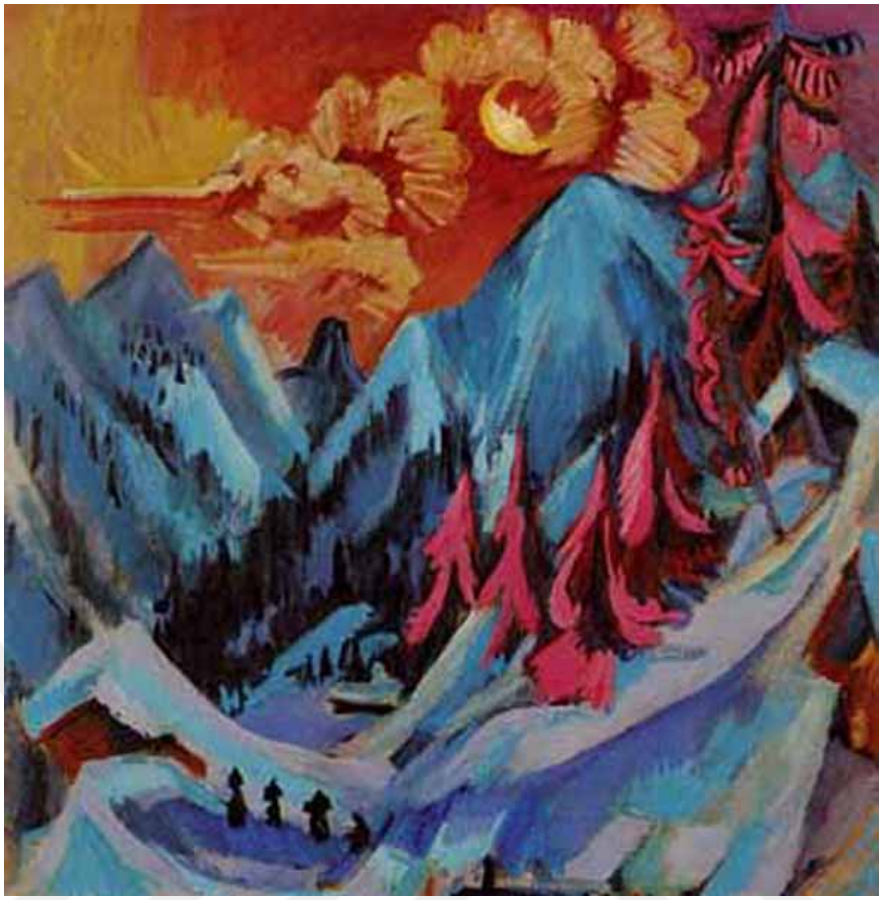
Görsel 6: Paul Gauguin, *Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz*?, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 139 x 374,6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, Birleşik Devletler

Dışavurumculuğun önemli bir kanadını oluşturan Alman dışavurumcu sanatçılardan bazılarının oluşturduğu sanat topluluğu "Die Brücke" (Köprü), 1905'de Dresden'de kurulmuştur. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Fritz Blelyl tarafından kurulan topluluğun amacı kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüyü canlı tutmak ve benliklerini ortaya koymak için rengin şiddetini tutkulu biçimde kullanmayı öne çıkarmaktır.

"Die Brücke"nin önemli figürü Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), gelip geçici izlenimlerin yerine, derin dışavurumun açığa çıkarılması gerektiğine inanmıştır. Hayatı kişisel kavrayışıyla, gördüğü, yaşadığı, düşlediği, hissettiği biçimiyle çarpıcı renklerle açığa vurmaya çalışmıştır. 1905-1915 arasında Dresden ve Berlin'de kalabalıklar içinde yaşamış olmasına karşın, hep yalnızlık hissetmiş ve o dönemdeki resimlerinde eleştirel bir bakışla kent yaşamını yansıtmıştır. Modern kent yaşamı içerisinde, bir yandan "yeni insan"a duyulan özlem ve doğal özgürlük; diğer yandan modern insanın varoluşçu gerilimi, yadsınması ve yalnızlığı vardır. Kirchner bu duruma yoğun tepki duymuş; sinirli ve kızgın bir çizim üslubu geliştirerek, kentin dinamik, telaşlı ve yapay çevresinden parçalanmış biçimlerle resim kompozisyonlarını oluşturmuştur. Savaş ve askerlik döneminden sonra, fiziksel ve zihinsel problemler yaşamaya başlamıştır. Savaş sanatçıyı çok sarsmış, yaşamını çarpıcı ve dramatik bir şekilde değiştirmiştir. Yaşadığı psikolojik gerilim ve sağlık problemleri nedeniyle 1917'den itibaren İsviçre yakınlarındaki Davos şehrinde yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde resimlerinin başlıca konusu olan dağlar, ağaçlar, bulutlar fiziksel

ve zihinsel yenilenmesinin sembolü olmuştur. Munch, Gauguin ve Van Gogh'dan etkilenen sanatçı, renkleri duygularını yansıtmak için tutkuyla kullanmıştır. Berlin ve Dresden'de yaptığı resimlerde olduğu gibi, Davos'da yaptığı peyzajlarında da güçlerin çarpışması ve dalgalanması söz konusudur. Dağlar, ağaçlar, bulutlar, sakin bir şekilde oldukları yerde konumlanmazlar. Kalabalık ve hareketli şehirlerde yaşayan, şehrin sokaklarında telaş içinde bir yerden bir yere koşuşturan insanlar gibi hareketlidirler. Çünkü imgeler sanatçının kendi doğasından, iç dünyasından gelir. Onun coşkulu algılama gücünün dışavurumudur.

Ayışığıyla Kış Manzarası, Kirchner'in Davos yakınlarındaki evinin penceresinden bir görünümdür (Görsel 7). Ateş renginin hakim olduğu bir gecede, gökyüzünde kırmızı, sarı hareketli renklerin arasında bir ay görülür. Resmin alt bölümünde yer alan mavi, mor karlı dağlar ve kırmızı, pembe ağaçlar bu hareketliliğe eşlik eder. Işık ve gölgenin yarattığı gerilimin boyut kattığı resimde, nefes alınan bir genişlik ve hüzünlü bir iyimserlik yanılsaması vardır. Pembe çam ağaçlarının düşselliği bir hayal dünyasının kapısını açar ve bu dünyanın düşünü kuran kişi, bu dünyaya yerleşir. Kompozisyon sade bir şekilde düzenlenmiş görünmesine karşın, resim sonsuz bir karmaşa etkisi yaratır. Sanatçının fırçası "ay"ı gökyüzüne yerleştirirken, algı "ay"ın çok ötesine sıçramıştır. Müthiş bir enerji, izleyeni peyzajın derinliğine çeker. Hareketli sarı bulutlar ve kızıl ağaçlar, Berlin sokaklarında koşuşturan ya da şehrin dans salonlarında dans eden insanlar gibi hareketlidirler. Peyzajın derinliğinde sanatçının benliğinin keşfi söz konusudur. Sanatçı izlediği kar manzarasını, iç dünyasındaki varoluşsal gerilimle resmetmiştir.



Görsel 7: Kirchner, *Ayışığıyla Kış Manzarası*, 1919, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, ABD

Emil Nolde (1867-1956), 1905-1907 yılları arasında “Die Brücke”e katılan, bir diğer önemli dışavurumcu sanatçıdır. Parlak, coşkulu, heyecanlı renklerle duygularını aktaran sanatçı, içgüdüsüyle resimlerini yaparak; onu bunaltan görüntüleri renge dönüştürmüştür. Nolde “doğaya ruh ve akıl ekleyerek, yeni bir değer ölçüsü vermek amacıyla” yalınlığa ve yoğunluğa ulaşmaya çalışmıştır (Richard, 1984, s. 93). Sanatçı, ana duyguya biçim vermek için, rengi geniş alanlar olarak yoğunlaştırmış; dış görünüşle ilgili olabilecek görüntülerden uzaklaşmaya çalışmıştır.

Çizim, pastel ve suluboyalarla yaptığı peyzajlar, sanatçının yaratıcı yaşamının tüm dönemlerinde görülür. Sayısız resminde denizler, geniş düz ovalar, gökyüzünde yavaşça sürüklenen ya da fırtınayı haber veren bulutlar yer alır. Almanya’nın kuzeyinde doğduğu çevreye ait pek çok peyzaj yapmıştır. Seyahatlerinde, İsviçre dağlarından etkilenerek yaptığı resimler olgun ve

büyüleyici eserlerdir. Bazı çalışmalarında zengin mavi, mor, koyu yeşil, açık sarı ve kahverengi renkler; dağların, vadilerin, gökyüzünün gerçek formlarının neredeyse farkedilemiyeceği kadar birbirine karışır. Bulut mu? Dağ mı? Deniz mi? olduğu ayırt edilemeyecek olan bu resimlerde; kişisel, tutkulu ve hassas duyguların ifadeleri dışavurmaktadır.

Akşam Manzarası adlı resimde, deniz ve gökyüzü doğanın savaşçı güçleri olarak yer alır (Görsel 8). Güneş yavaş yavaş süzülerek bulutların arkasında kaybolurken, yeryüzünü gecenin kanatları örtmeye başlamıştır. Batan güneşin kızıllığı, hareketli bulutları ve denizi yer yer kırmızıya boyamıştır. Gökyüzü, ışık ve karanlık arasındaki kozmik mücadelenin sergilendiği bir sahne gibidir. Resmin oldukça dramatik bir etkisi vardır. Kaybolmakta olan ışık tarafından üretilen nüanslar, maviden yeşile, sarıdan kırmızıya geçiş yapan renklerle büyüleyici bir etki yaratır. Batmakta olan güneşin senfonisinde, yeryüzü bir kor gibi yanar. Alev dilleri tüm zamanları kuşatarak yeryüzüne uzanır. Kozmosun sonsuz uyanışı ve çekilişi arasındaki bitmeyen gel-git bir kez daha gerçekleşir.



Görsel 8: Emil Nolde, *Akşam Manzarası*, kağıt üzerine suluboya, 33,3 x 47.1 cm

Romantizm ve Dışavurumculuk'da olduğu gibi, Soyut sanatın da temelinde, insanın kendi iç dünyasına, iç doğasına yönelimi söz konusudur. Worringer, sonsuz ve karmaşık dış dünya olayları karşısında ilkel insanın duyduğu iç huzursuzluğunu, "tinsel uzay korkusu" olarak tanımlar. Ve tıpkı ilkel insan gibi

modern dünya insanının da dış dünya karşısında yitik ve çaresiz kaldığını ama bu defa bilmenin getirdiği endişe, belirsizlik ve korku gibi duygular sonucunda "soyutlama içtepisinin ortaya çıktığını" ifade eder (1985, s. 23-27).

Soyut sanatın ilk uygulayıcısı kabul edilen Vassily Kandinsky (1866-1844) için soyutlamaya giden yolda, doğa çıkış noktasıdır (Görsel 9). Sanatın içsel bir zorunluluktan doğduğunu düşünen Kandinsky, dış gerçek ile sanatçının iç dünyası arasında bir bileşim aramıştır. İçimizde birikmiş duyguları dışa vurmak için bir üslup aradığından, Kandinsky'nin imgesel biçimleri kullanarak doğaya yakınlıktan giderek uzaklaşması olanaksızdı. Böyle biçimleri hayal gücünde kendiliğinden oluştuktan sonra, olduğu gibi resme geçirerek kullanmıştır. Zamanla düşsel gücünü yoğunlaştırarak Soyut Dışavurumculuğun doruğuna erişmiştir (Richard,1984, s. 65).



Görsel 9: Kandinsky, *Doğaçlama 7*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 131 x 97 cm, Tretyakov Galeri, Moskova

Israrlı çalışmalarıyla ruhsal bir anlatıma ulaşmaya çalışan Kandinsky, sanatın da bir parçası ve en güçlü eyleyenlerinden biri olduğu manevi hayatı, karmaşık ama belirgin ve sade bir dile çevrilebilecek bir yükselme ve **bilgiye varış**

hareketi olarak görmüştür. “Soyuta ve içsel tabiata doğru yönelişin filizleri yeşeriyor. Bilinçle olsun olmasın Sokrates’in ‘Kendini bil!’ sözüne uyuyorlar” diyen Kandinsky, iç dünyaya yönelişin yaratabileceği farkındalığın önemini vurgulamıştır (2011, s. 29-58).

Sanatçının belirttiği gibi, insan, kendisini kuşatan evren içerisinde bir nokta olarak önce kendi iç dünyasını kavrayıp; sonra buradan yayılan halkalar gibi etrafını algılayarak farkındalığını güçlendirebilir. Soyut ve soyut dışavurumda, yaşam üzerine düşünme deneyimleri, insanın iç doğası ile onu kuşatan dünya arasında çok boyutlu ilişki vardır. Resim, yaşam üzerine kavrayış yeteneklerinin yansıtıldığı bir alan yaratır.

Georgia O’Keeffe (1887-1986), doğayı soyutlayan ve tinselliğini açığa çıkaran bir başka sanatçıdır. Çiçeklerin ve dağların kıvrımlarında insan bedenini görmüş; özellikle dişiliği vurguladığı kompozisyonlar gerçekleştirmiştir (Görsel 10). Çölleri ve dağlarıyla New Mexico bölgesi onu büyülemiş; bu nedenle doğayla iç içe yaşamayı ve bu ortamdan beslenerek üretmeyi tercih etmiştir.



Görsel 10: Georgia O’Keeffe, *Pas Kırmızısı Tepeler*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 40.6 x 76.2 cm

“Bilinçdışı”nı, sanatsal canlılığın kaynağı olarak değerlendiren Donald Kuspit, Soyut Amerikan Dışavurumculuğunu, Avrupa Romantizminin doruk noktası olarak niteler. Bu akım içerisinde yer alan sanatçılar, içsel gereksinimleri doğrultusunda, bireyselliklerini ön plana alarak sanata yönelmişler ve tuval yüzeyinde kendi dünyalarını yaratmaya çalışmışlardır. Resimlerinin çıkış

noktası doğa öğeleri olmamakla birlikte, bilinçdışına yönelimi nedeniyle değineceğimiz Jackson Pollock'un çalışmaları "Aksiyon Resmi" olarak tanımlanır. Tuvalini yere sererek, adeta bir ritüel şeklinde resim yapan ve bütün yaratıcı enerjisini tuval yüzeyinde görünür kılan Jackson Pollock (1912-1956), bilinçaltı olgusuna ilgi duymuştur. Yapıtlarında Amerikan yerlilerinin sanatından ve kaligrafiden etkiler bulunan sanatçı: "Bunu bilinçli yapmadım; bunlar büyük olasılıkla daha erken bellek kırıntılarının ve heveslerinin sonucudur" (Akt. Antmen, 2010, s. 155) şeklinde yaratıcılığının kökenini ifade etmiştir. Pollock "bilinçdışı denen şey ***benim***" derken, Romantizm döneminden başlayarak sanatçının yöneldiği "bilinçdışı"nın, sanatçının bizzat kendi doğası, iç dünyası olduğunu vurgulamıştır (Kuspit, 2010, s. 104).

Soyut Amerikan Dışavurumculuğunun bir diğer önemli sanatçısı Willem de Kooning (1904-1997), 1950'li yılların ikinci yarısında yaşamını New York ve eastern Long Island'da kırsal bir alan arasında sürdürmüş, onu kuşatan çevresel değişiklikleri ve duygusal iniş çıkışlarını soyut peyzaj kompozisyonlarında yansıtmıştır. *Nehre Açılan Kapı*, sanatçının bu dönemde gerçekleştirdiği yapıtlardandır (Görsel 11).

Sanatçı, yapıtta rahat ve enerjik fırça vuruşlarıyla patlayan bir coşkuyu dışa vurur. Geniş fırça hareketleriyle boyanan pembe, sarı, kahverengi ve merkezde yer alan kapıyı andıran dikdörtgen gri-beyaz bir biçimin arkasında, nehrin akışını çağrıştıran mavi bir renk alanı uzanır. Özgür, enerjik ve coşkulu fırça vuruşları izleyene özgürlük duygusunu aktarır. Geniş fırça taramalarına eşlik eden küçük vuruşlar ve renk ilişkileriyle sadece nehrin hızlı ve öfkeli akışını değil, kendi düşüncelerinin karmaşıklığını ve duygu durumunu açığa vurur. Neşe ve endişe, sakinlik ve türbülans arasında bir salınım vardır.

Kapadığımız, açtığımız tüm kapıların, yeniden açmak istediğimiz tüm kapıların öyküsünü anlatacak olsak, tüm yaşamımızı anlatmış oluruz, Kooning'in yaptığı gibi. Girilen her kapı, yeni yaşamlara kucak açtığı gibi; kapatılıp arkada bırakılan her kapı bitmişliklerin göstergesi olabilir. Kapı kavramı, pek çok düşünceyi çağrıştırır; "Kapı" adlandırması altında çözümlenmesi gereken ne çok düşleme vardır. Kapı, bütün bir "aralık kalma" kozmosudur. En azından bu kozmosun

birincil hallerinden biridir; “Arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin, sesi çıkmayan tüm varlıkları fethetme arzusunun biriktiği bir düşlemenin kökenidir” (Bachelard, 2017, s. 266). Kapı, iki mekanı birbirinden ayıran ya da birbirine bağlayan bir araç olabildiği gibi; iki kavram, iki duygu ya da düşünce arasındaki sembolik bir engel ya da geçiş alanı olarak düşünülebilir. Bu resimde yarı açık bir kapı söz konusudur ve bir nehre açılmaktadır. Akan bir nehir, yaşamın akışını, doğumu ve ölümü, dizginlenemeyen bir zaman akışını çağrıştırdığı gibi, aynı zamanda özgürlük duygusunu vurgular. Belki de yasak olana, ulaşılamayana erişme arzusudur aralık kapının simgelediği. Kapı ne tam kapalıdır ne de ardına kadar açık; hafifçe itmek gerekir; bir öykünün biçimlenmeye başlaması için. Bir tereddüt anı, eşikte bekleme anı havada asılı kalır. Kapı açılacak mıdır, kapanacak mı?



Görsel 11: Willem de Kooning, *Nehre Açılan Kapı*, 1960, tuval üzerine yağlıboya, 203.5 x 178.1 cm, Whitney Müzesi, New York

Sanatçılar, iç dünyalarını, kendi doğalarını sanat aracılığıyla ifade etme yollarını her zaman aramışlar ve doğa imgelerini bir ifade aracı olarak her dönemde kullanmışlardır. Bilinçdışından beslenen yaratıcı süreçte doğa öğeleri birer sanat imgesine dönüşerek, sanatçının varoluş gerçekliğini yaratmasına aracılık

etmiştir. Geçmişte ve günümüzde doğa imgelerini yorumlayan sanatçıların bazılarına daha sonraki bölümlerde değinilecektir. Ayrıca Cumhuriyet kuşağı ve sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında, bu bağlamda yer vereceğimiz sanatçılar vardır.

Cumhuriyet kuşağı sanatçılarımızdan Aliye Berger (1903-1974), çok yoğun bir sanat atmosferinde yetişmiştir. Kültür ve sanat dünyamıza birbirinden ilginç sanatçılar kazandıran Şakir Paşa ailesinin en sıra dışı ve dışavurumcu bireylerindendi. Ressam Fahrelnissa Zeyd ile yazar ve çevirmen Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı) nın kardeşi, seramik sanatçısı Füreya Koral ve ressam Nejat Melih Devrim'in teyzesidir. Yaratıcı ve çok renkli bir kişiliği olan Berger, ilk gençlik döneminde daha çok müzikle ilgilendi. Daha sonra gravür ve desen çalışmalarına yönelen sanatçının, 1954 yılında yaptığı ilk yağlıboya çalışması ile ödül alması, o dönemde çok ses getirdi. "Coşkuyla, aşkla ve sevgiyle yarattım ne yarattımsa....Yaptıklarım yaşadıklarımın ta kendisi oldu" (Berger, Erişim: 28.2.2018.goo.gl/RD5X3y) diyen sanatçının ödül alan çalışması *Güneşin Doğuşu*, onun yaşamı gibi dalgalı; yoğun dışavurum ve coşku taşıyan bir eserdir.



Görsel 12: Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu*, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm, Yapı Kredi Bankası A.Ş. Koleksiyonu

“O tablonun üzerinde çok düşündüm...tabloda toprak, deniz ve güneşle haşır neşir olan insanları, musikiden bir misal verecek olursam, Mozart-vari diyebileceğim motiflerle işlemek istedim” (Berger, Erişim: 28.2.2018. goo.gl/ c4zRwC) diyen sanatçı, resminde yakaladığı şiirsellikle yaşamın dinamik akışını ve müzikalitesini güçlü bir şekilde aktarmıştır.

Turan Erol (1927), doğayı taklit etmeden doğaya bağlanan (Eyüboğlu, 2011, s. 10) ve dış gerçekliğin, derin bir gözlem duygusuyla incelenmesinden kaynaklanan bir kararlılıkla, doğanın telkin ettiği şiirsellikle biçimlere ve renklere nitelik kazandıran bir sanatçıdır (Özsezgin, 2011, s. 64).

> Sanatçı doğayı niçin getirip önümüze koyar? Görme duyumuzdan içimize sızarak, doğada yaşadığı karmaşık olgulara bizi niye ortak etmeye çabalar? Doğanın, doğduğundan bu yana hem kendi doğal gelişimi hem de insan eli ve gözüyle değiştirimi nedeniyle, hücrelerinde büyütüp görkemleştirdiği o insana yapışık tükenmezliğini, soluyan saydam boyutlarda ve yüzeylerde durdurup, bize, bizim doğadaki dış hücrelerimizle göbek bağımızı duyurabilmek için değil mi? Ne var ki, sanatçının gerçekleştirdiği doğa, kendi doğal yöntemleriyle yenilenip habire üreten bir varlık değildir artık; yaratıcı gücün yapay düzleminde var kıldığı parçalanmaz bir bütün, bölünmez bir yapı, kendi varlık nedenini kendi içinde taşıyan bir imgedir, imgeler bireşimidir (Cömert, 2011, s. 24).



Görsel 13: Turan Erol, *Akşam Vakti Ağrı Dağı II*, 2002, tuval üzerine yağlıboya, 95 x 143 cm

Turan Erol, resimlerinde ayrıntıları atarak, nesneyi, doğayı yalınlığıyla kavrayarak; duru, yalın, sessiz, duyarlı bir anlatım dili geliştirmiştir. Bu anlatım onun "doğası"nın bir aynası, kişiliğidir. Resimleri yaratıcısına ters düşmez. Yaratıcısı gibi sakin, ağırbaşlı, dengelidir. Resmi aydınlık, duru doğanın resmidir. Ovalar, kırlar, yatağına çekilmiş denizler, dağlar, duru gökler, bulutlar, ağaçlar, insanlar bütün karartılarını, acılarını, küskünlüklerini, yalnızlıklarını atarak girerler resimlerine; "Ne denli yalnızlıklarını yüklenirlerse yüklensinler, alttan alta sevinçlere, erinçlere dönüşürler, öyle kendileri olurlar. Hem beyazlar, maviler, sarılar, morlar, eflatunlar bunun için gelmişlerdir dünyaya" (Berk, 2011, s. 44). Turan Erol resminde soyutlama iç evrimle oluşur. Kandinsky "resimde bir yuvarlak, bir insan başından daha büyük anlam içerir" diyordu (Akt. Berk, 2011, s. 50). Görüneni yansıtmak, nesneye böyle bir gizle bakmayı gerektirir; bu nedenle Turan Erol resminde dış görüntüler elden geldiğince gerilere itilerek asıl içe değin olan özellikler ön plana çıkarılır, yaşatılır (Berk, 2011, s. 44-50). Sanatçı "Paletindeki tutumluluğuna karşın rengin ışığıyla, gizemsel ezgisine doğa ve insan bilincini de katarak özgünlüğe varmıştır" (Gençaydın, 2011, s. 32).

Zafer Gençaydın (1941), insan, doğa ve toplum ilişkileri üzerine yoğunlaşan; dışavurumcu yanı baskın olan soyutlama ve soyut resimleriyle tanınmaktadır. Parlak ve şiddetli renk zıtlıklarına dayanan peyzaj soyutlamalarında, kaligrafiyi anımsatan çalak ve dinamik fırça vuruşları resimlerinin belirgin özelliğidir. Nesnelerin fiziki görüntüsünden çok, altındaki gerçekle ilgilenen sanatçı; bir doğa nesnesinin gözle görülen görüntüsünden çok, onu imgeleştiren insan düşüncesi ve duyarlığını önemser. Gerçekliği çıkış noktası olarak almakla birlikte; yerleşik haliyle kabul etmek, yeni olasılıklara ve hayatın değişimine etkide bulunacak bir devinime kapatmak anlamına geleceği için, gerçekliği farklı bağlamlar içerisinde yeni olasılıklar yaratacak bakış açılarıyla algılamaya ve kurgulamaya çalışır. Bu bağlamda Mustafa Okan'a göre:

> Yalnızca olasılıkları değil, ölümcül bir hızda yaşanan hayatın beraberinde getirdiği körleşmenin karanlıkta bıraktıklarını da gün ışığına çıkarır böylece. Yerleşik hayatın çoktandır sürgüne gönderdiği yeni bir hayat tutkusunu, soyutlamanın yön verdiği üretken bir kurgulama fikriyle resmine taşımış

> olur. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, nesneye uyguladığı soyutlama eylemi gerçeklikten uzaklaşmayla sonlanan bir biçim arama oyunu değildir. Tersine, gerçekliğin eksikliği izleyicide karşılık bulacak örtük yanlarına yaklaşmak için, soyutlamanın kurucu karakterini çözücü olanıyla birleştirir. Bu duruma izleyicinin bulunduğu yerden bakıldığında, Gençaydın'ın izleyicideki alışkanlıklara değil, açığa çıkarmadığı olanaklara seslendiği söylenebilir. O böylelikle, insana, hayatı yeniden düşünebilecek ve dönüştürebilecek biricik güç olduğunu anımsatır (Okan, 2009).

Yaşama ve sanata dinamik bir süreç olarak bakan sanatçının resimlerinde yer alan öğeler; devingen ve gerilim yüklüdür. Çalışmalarını psişik yaşantısını açığa vuran "psikogram"lar olarak niteleyen Zafer Gençaydın için resim, kişinin el yazısı gibidir ve iç dünyanın katkısız dışavurumudur. Çalışmalarında "sezgi", resim yapma eyleminin etkin bir öğesi olarak karşımıza çıkarken, Okan'a göre, Gençaydın'ın resminde sezgi, "kendiliğinden çakan bir kıvılcım ya da bulutsuz bir gökten düşen yağmur değildir...mucizevi bir algılama olarak değil, birikimin somutlanışı" (Okan, 2009) olarak tanımlanabilir. Sanatçının insana, doğaya yaklaşımındaki derin duyarlık ve yoğun bir zihinsel emek birleşerek, onun resimlerinde damıtılmış olarak ortaya çıkarlar.



Görsel 14: Zafer Gençaydın, *Bozkırdaki Olay*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 110 cm

Toplumsal dinamikleri her zaman çok önemseyen sanatçı, doğayı tek başına ya da insan-doğa ilişkisi bağlamında ele alır. Köy enstitüsünü bitirdikten sonra Anadolu'da öğretmenlik yapan Gençaydın, Anadolu insanının toprakla ilişkisini yakından gözlemlemiş, insanın toprakla varolma çabasını derinden hissetmiştir. *Bozkırdaki Olay*, bu yaklaşımın izlerini taşır. Uçsuz bucaksız sarı, bozkırı nitelerken; üstündeki soyut, küçük insan figürleri bir çaba içinde ve devinim halinde yer alırlar. Yatay dinamik bir fırça vuruşuyla siyahın baskın olduğu, içinde yer yer mavi ve kırmızının göründüğü üçgen bir leke ve altında beyaz bir alan görülür. Bu dinamik resimde insanın, doğayla ilişkisine ve bitmeyen çabasına odaklanılmıştır (Görsel 14).

Jale Nejdet Erzen (1943), doğaya ve insan bedenine odaklanan bir sanatçı kimliğiyle, doğayı yeryüzünün bedeni olarak algılamıştır. "Hareketli, değişken, akışkan biçimleriyle deniz ve dağlar bir bedenden farklı değil" (Erzen, 2015, s.8) diyen sanatçı, doğa resimlerinde hareketlerin tuval üzerindeki değişimleri kadar, renklerin de onu çok heyecanlandırdığını belirtmiştir. Sanatçının ifadesiyle, doğadan kaynaklanan bir nitelik olan renk, ruh halimizi derinden etkiler:

> Doğadaki biçimleri belirleyen renk ilişkileridir, renk ve ışık tonaliteleri ruh hallerinin sembolleri gibi belirirler. Doğayı seyretmek huşu verir, dalgaların sesini dinlediğimde, renklerin ve ışıkların değişimini izlediğimde ve uzakların sislendiğini gördüğümde ya da bulutların akışında yeni biçimler algılarken yeryüzü ile bütünleşirim (Erzen, 2015, s.8).



Görsel 15: Jale Erzen, *Yeryüzü Bedenim*, 2013, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 250 cm

Yeryüzü ile bütünleşip, onu kendi bedeni olarak algılayan sanatçı, iç dünyasındaki iniş-çıkışları, dinamizmi, coşku, heyecan ve kaygıları onun üzerinde yansıtmıştır. Sanatı besleyen tarihsel ve toplumsal değerler; biçimsel tercihler ne olursa olsun, son aşamada sanatçının iç dinamikleri, kişiliği, karakteri sanatının dilini, üslubunu oluşturuyor diyen Erzen sanatını şöyle anlatır: “Resmimi anlamaya ve anlatmaya çalışmak, bana kendimi sorgulatıyor. Narsisus ve Minotor gibi, yakın bildiğim ve anladığım biri ile derinlerde gizli, bilemediğim, yabancı, anlayamadığım birinin çatışma alanı oluyor kimliğim” (2015, s. 3). Sanatçının kimliğindeki bu çatışma yaratıcığı tetikler ve Erzen’in de belirttiği gibi “insanı insan olarak devam ettiren içselliğinin dürtüsü olarak gelişen beden gücü ve yaratıcılığı ile yaptıklarıdır” (2015, s. 6).



Görsel 16: Azade Köker, *Sessizliğin Manzarası*, 2010, tuval üzerine karışık teknik, 174 x 548 cm, Modern Sanatlar Müzesi, İstanbul



Görsel 17: *Sessizliğin Manzarası* resminden detay

Azade Köker (1949), son dönem çalışmalarında, insan-doğa-kent üçlüsü arasındaki sınırları bulanık, kaçınılmaz ilişkiyi, sanatçının kendine has pratiğini meydana getiren, peyzajlar içinde üst-üste binen figürler ve çok katmanlılık üzerinden inceler (Görsel 16). Sanatçının önceki çalışmalarında sıklıkla değindiği doğa ve kent temaları, günümüzün sosyopolitik ortamının getirdiği savaş ve göç olguları çerçevesinde yeniden değerlendirilir. Bu çalışmalar, ilk bakışta görülmeyen ama yakından bakıldığında kendini belli eden şeffaf insan figürleri üzerinden, insanı; hem doğayı ve kenti meydana getiren peyzaj unsuru, hem de onlara etki edip değiştiren bir etken madde olarak ele alır. Azade Köker'in çalışmalarında kilit kavramlarından birisi olan "melezlik", sanatçının son dönem çalışmalarında yoğunlaştığı doğa resimlerinde de ortaya çıkar. Köker, iki tür melezliğe dikkat çekmektedir: "Dünyanın sunduğu milyonlarca kültürel veriden geçip özümseyerek karakterimizi oluşturduğumuz melezlik ve dayatılmış politik melezlik" (Akt. Cuğuoğlu, 2016, s.4). Tekniğindeki farklılık, şeffaflık ve hassasiyet aracılığıyla ulaştığı "melezleme"yi kaçınılmaz bir hayatta kalma mekanizması olarak gösteren Azade Köker, önceki dönem çalışmalarında ağırlıklı olarak kimlik ve aidiyet konularına değinmiştir. Son dönem çalışmalarında ise doğa üzerinden kültürel yapıyı tartışan sanatçı, insanın yıkıcı yönünü vurgulayarak, bunun kendisinde yarattığı kaygıyı açığa vurmaktadır. Yüzey katmanlama ve yeniden işlemeyle görüntünün mükemmelliğini ve okunaklılığını bozan Köker, oluşturduğu dil aracılığıyla resimlerin olanaklarını yorumlayarak; her geçen gün daha da bulanıklaşan, anlamını yitiren sınırlar üzerinden, güncel sosyopolitik ortamdaki bireylerin zorunlu ya da gönüllü yer değişimine ve bu durumun sonuçlarına odaklanmaktadır. Günümüzde yaşanan savaşların, gelecekte yaşanacak doğal felaketlerin de habercisi olduğunu ifade eden sanatçı; bu felaketlerin, korunmaya çalışılan ve uğruna savaşlar verilen sınırları zorlayacağını gösterir. Köker, doğayı betimlediği çalışmalarında, sınırları belirsiz doğal mekanlar ve yakında anlamını kaybedeceğine inandığı politik sınırlar üzerinden sınırsızlığı vurgular. Etnik göçlerin getirdiği, ayrımcılık, ötekileştirme ve aidiyet eksikliği gibi duygular, sanatçının kullandığı kağıt malzemenin taşıdığı geçicilik ve geçmişten

arta kalan rutubet ile bir araya gelerek içsel bir dünyanın yorumu olan çalışmalara arkaik bir hissiyat kazandırır (Cuğuoğlu, 2016, s. 4-6).

Doğayı çıkış noktası olarak seçen Mahmut Celayir (1951), kendi kişisel tarihinin ve onu kuşatan peyzajların resmini yapar. Onun için, doğduğu şehir Bingöl "dağlar"la, İstanbul "su" ile, yaşadığı şehir Stuttgart "orman" ile karakterizedir. Kendisini özellikle "toprak anlatıcısı" olarak gören sanatçı toprağı "alan" ve "zaman" kavramıyla birlikte algılar. Toprağın dokusundan ve zaman içindeki hareketinden etkilenmiştir. Çatışmalarını, çelişkilerini özellikle toprak üzerinden dillendiren sanatçı, toprak konusunu aynı zamanda politik bir bakış açısıyla resimlerinde yorumlar. Sanatçı bir yandan, toprağın mitolojik ve söylencelerle dolu öyküsünü görselleştirirken; diğer yandan kültürel kolektif belleğin tarihsel süreç içerisinde sorgulanması amacıyla toprağı resimlerinde işler. Celayir, kendisini ifade etmek için seçtiği doğayla ilişkisini şöyle anlatır:

> Memleketimde, yaz aylarımı geçirdiğim uzaklarda bir dağ köyünde, öğleden sonraları doğa içinde uzun yolculuklar yaparım. Benim için her şey bu yolculuklarla başlar. Meraklı gözlerle yaptığım bu yolculuklarda, taşları, suyu ve hayvanları izlerim. Toprağın dokusu, bitkilerin form ve renk çeşitliliği, gün ışığının sıcak ve sarmalayıcı aydınlığıyla kendimi kozmik bir hareketin döngüsü içinde bulurum. Boşluk içinde eridiğimi toprağa karıştığımı duyarım. Bu yolculuk aslında bir iç yolculuğa, bir varolma deneyimine dönüşür. Bir kayıp cennet, bir kimlik arayışıdır bu. Terkedilmiş eski yollar, geride bırakılan izler, birbiriyle karışan tarih, zaman ve mekan. Göçler, sürgünler ve taşlara bırakılan acılar. Çıplak yalnızlığımızla doğadaki maceramız ve temel varoluşsal düşünceler (Celayir, Erişim: 21.12. 2017. goo.gl/k7skHH).

Toprak, yaratı ve yıkım süreçlerinin iç içe geçtiği bir alan olarak ne kadar da çok anlam taşır. Toprak "ana" olarak bağrında insanları binlerce yıldır besleyen; içerisinde bir çok medeniyete ait izleri katman katman taşıyan ve aidiyet bağlantısının kurulduğu "doğulan topraklar"a gönderme yapan yapısıyla zihinlerde pek çok imgeye dönüşür. Kolektif hafıza ve kimliğin izini sürdüğü büyük boyutlu soyut çalışmasında toprağın dokusuna odaklanan sanatçı (Görsel 18), hızlı fırça darbeleriyle zamanın izlerini vurgulamıştır. Kararlı ve akışkan biçimler içinde pastoral bir hafızanın izlerini sürerek yıpranmış ve hırpalanmış olanın peşinden gitmektedir. Organik bir dokunun yarattığı görsel

titreşimlerle kozmik bir alan duygusu içinde direngen ve öfkeli bir hareket alanı oluşturur. Sanatçı, ışık ve gölgenin, karanlık ve aydınlığın ebedi çatışmasının yarattığı gerilimleri yapıtına yansıtır (Artam, 2018, s. 76). Siyah üzerine gri-kahverengi tonda çalışılan toprak dokusunun içinde parlak kırmızı, sarı, yeşil ve beyaz lekeler kıpırdar. Devingen ve yaşayan toprak dokusu içinde, daha önceki yaşanmışlıkların izleri görülür. Toprağın güçlü bir hafızası vardır; tarihsel süreci ve üzerinde binlerce yıldır yaşananları barındırır. Toprak, orada doğup büyüyenlerin, oraya sonradan gelip toprağı işleyenlerin, oradan gelip geçenlerin ve orayı işgal edip değiştirenlerin ortak yeri olarak izlerin katmanlaştığı bir alandır.



Görsel 18: Mahmut Celayir, *Poli(tik),* 2008, tuval üzerine akrilik ve kolaj, 196 x 376 cm

Kemal Önsoy (1954), eski İstanbul surları/kent duvarları dokusunda büyük tuvaller üzerine doğa ve insan kaynaklı figür soyutlamaları ile dikkat çeker. Tuval yüzeylerinde karışık teknik aracılığı ile elde ettiği eskimişlik dokusu üzerine 1980'li yılların ortalarına doğru oluşturmaya başladığı yarı soyut doğa ve figür imgeleri, 1990'lı yıllarda ve sonrasında, duvarlarda izleri sürülen yaşamın derinliklerden gelen seslerini fısıldayan, çağrıştırıcı fantastik yaratıklara dönüşür (Akdeniz, 2008, s. 177). Önsoy'un çalışmaları üzerine bir değerlendirme yapan Semih Kaplanoğlu'na göre Önsoy "...öte ilişkiler zincirinin

gizli kimyasını keşfetmiş, yeryüzünde kentlerin karanlık bölgelerinde varoluşun dinmez, sürükleyici güdüsüyle geziniyor" ve bu gezintide varoluşun izlerini arıyor. "Yaşamın katları arasında iç ve kapalı bir antikitenin izleğini sürüyor; acı, ateş, gölge, kül ve yıkımla besleniyor. Salt kendine özgü, sadece resimle ifade edilen yeryüzü/yeraltı katmanlarını enine boyuna resmediyor" (Akdeniz, 2008, s. 177).



Görsel 19: Kemal Önsoy, *Ağaç*, 2003, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 150 cm

Önsoy, ağaç soyutlamalarında, tahrip edilmiş yüzeyde doğal dokuların ve doğanın peşine düşen bir inşa hareketi oluşturur. Çeşitli gereçleri bir arada kullanarak elde edilen bu dokunun, uygarlığı temsil eden bir yıkım hareketiyle kazınması, bir anlamda bunun yaratıcı eylemin kendisi haline getirilmesi; aslında Önsoy'un primitif olanı önemseyen ve bellek/zaman paradoksunda düğümlenen mutlak bir görselliği aramasıyla ilgilidir. Sanatçının boyasal oluş sürecine dayalı ve aynı zamanda bu sürecin izlerini tahrip etmeye adanmış dizi

resimleri bellek/zaman ilişkisizliğinin etkileyici yüzeyleri olarak tanımlanabilir. Çok kültürlü ve çok katmanlı bu yüzeyler, estetik kimliklerini hızla öteleyen, araladıkları yer-zaman ve kültür katmanında potansiyel bir gücü içeren görsel dokulara dönüşür.

Mehmet Gün (1956-2014), sanatın içine doğmuş, sanatın içinde büyümüş ve belki de sanat kadar hayatın sunduğu tüm olanaklardan, peşini bırakmayan sağlık sorunlarına meydan okurcasına yararlanmış bir sanatçıdır. Viyana Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Felsefe bölümlerinde lisansüstü çalışmalarını 1983'te bitirip fantastik ekolün etkisinde erken dönem resimlerini üretirken yine Viyana Üniversitesi'nde astrofizik üzerine çalışır. Viyana ekolü ile Freud'un çalışmalarından etkilenerek bilinçaltına döndüğü bu dönemde, felsefenin derinliğinde kozmik atmosferler yaratarak gerçeküstücü özgün çalışmalarını verir. Çalışmalarında bir yandan dünya sınırlarının ötesindeki varlık alanını gerçeküstücü bir yorumla görselleştirirken, öte yandan resimlerinde dünyevi ritüeller, çıkmazlar, paradokslar, acılar alttan alta hissedilir (Dastarlı, 2014, s.12).

Evrensel bir sanat kavramına inandığı için Gün'ün resimlerinde yerellik izine pek rastlanmaz. Zamanla tek renk zemin üzerinde boyanın çoklu katmanlarıyla boşlukta asılı duran kimi yekpare kimi dağılan formlar yaratır. "Aslında bilinçli olan lekelerin zaman zaman kaligrafik öğeleri andırması, sanatçının bazen resmine eklediği yazıyı bilinçaltından çıkar gibi hissettirir" (Dastarlı, 2014, s.12).

Sanatçının oluşturduğu renk lekeleri, figür kaygısı gütmeyen salt resimsel dokunuşlar olabileceği gibi, tıpkı Kandinsky'de olduğu haliyle müzik tınılarının yansımaları veya yazı unsurunun ifade yüklü anlatımcı çizgileri, öte yandan ışık dalgaları veya bir molekülün izleri anlamlarına gelebilir; hem hepsi hem de hiç biridir (Dastarlı, 2014, s.12). Onun resminde çizgiler, uzay öncesi bir geri dünyadan gelmişçesine görünüre inmektedirler. Çizginin kurucu gücünü yaşatmak için, çizgiyi özgür kılan Gün, görünürü taklit etmez; düşleri görünür kılar.



Görsel 20: Mehmet Gün, 2010, tuval üzerine karışık teknik, 200 x 160 cm

Gün, “Renkli yabani çiçeklerin üzerindeki titreyen meditasyonlu bir çeşit fanteziye sahip, rüzgarlı ve titrek, bir ressamın nefesinde yakalanmış renklerin şiirsel coşkusunu barındıran” (Esman, 2014, s. 14) resimlerinde kozmik ve dinamik bir atmosfer yaratmıştır.

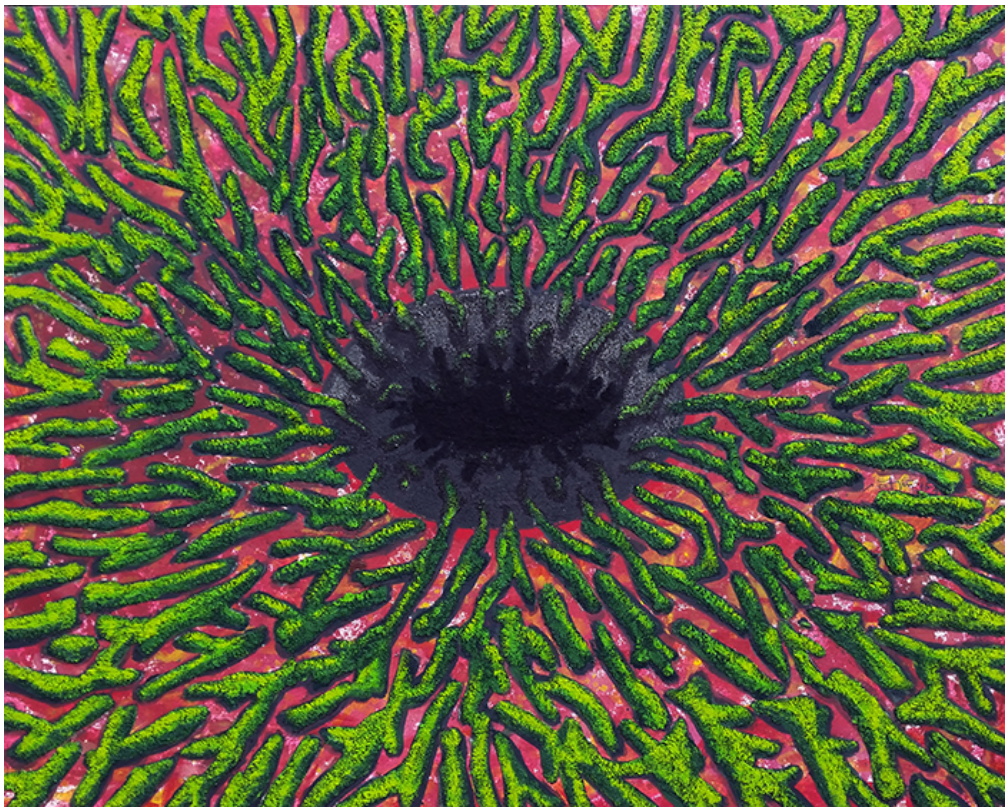
Cebrail Ötgün (1962), içinde yaşadığı coğrafyanın birey ve toplum üzerindeki kuşatıcı ve baskılayıcı koşullarına; güncel ve tarihsel politik olaylara karşı eleştirel bir tavır takınarak, çalışmalarında yeryüzünü ve doğa elemanlarını çok katmanlı anlamlar taşıyan imgelere dönüştürür. Kimi zaman toplumsal trajedilerden, kimi zaman mitolojik olaylar ve söylencelerden, kimi zaman da bir yönetmenin film karelerinden yola çıkarak görselleştirdiği doğa elemanları; dağlar, ağaçlar, gökyüzü ve toprak, yaşanan dramların onda bıraktığı izlerin ve iç sesinin günlükleri olurlar. Sessiz ama çığlık atan bu resimler sanatçının toplumla ve doğayla birlikte varoluş mücadelesini dillendirir.

Özellikle “Ağaç imgesi”, biçim ve anlam olarak dönüşerek; kökleriyle, gövdesiyle, dallarıyla ve kabuğuyla, sanatçının resim serüveninde her zaman temel imgelerinden birisi olmuştur. Kimi zaman köklerinden kopup savrulmuş bir ağaç gövdesi ve kırılmış dallar, insanın kırılganlığına ve çaresizliğine işaret ederken; kimi zaman bir ağacın kökleri, örümceğin ağları gibi tüm tuval yüzeyini grift ve hareketli bir şekilde sararak, yeryüzünü kuşatan bir kaosun simgesine dönüşür.

Sanatçının *Kabuk* adlı son sergisinde, kabuğumsu biçimler hem kabuğun kendisine (Ağaç kabuğu ya da başka bir nesnenin kabuğu) işaret eder, hem de bir metafor imgesi olarak hareketli, boşlukta uçuşan, düşen, çığlık atan, kara deliğe yuvarlanan soyutlanmış insan bedenlerine dönüşür. Kabuk insan bedeninde iki sürece işaret eder: yaralanma ve iyileşme. Eğer iyileşme tamamlanmadan kabuk koparılırsa, yara tekrar kanar ve iyileşme güçleşir; ama kabuk olgunlaşıp kendiliğinden düşerse şifalanma süreci tamamlanmıştır. Sanatçının resimlerinde kabuklar, parçalıdır ve boşlukta hareket ederler. Bunlar zorla koparılan kabuklar mıdır, şifalanma sürecini tamamlayıp kendiliğinden düşen kabuklar mıdır bilemeyiz. Her iki durumda da, altta hassas dokuyu görürüz. İnce boyayla çalışılmış bu yüzeyin üstünde uçuşan kabuklar, kalın ve dokuludur. İnsan derisinin ve ağacın üzerinde olduğu gibi, zeminden kabarıktır. Sanatçı çalışmalarının genelinde boyanın yanı sıra kağıt hamuru, kum, saman, peçete gibi farklı malzemeleri çok katmanlı olarak kullanır. *Kabuk* serisinde, katmanlar öylesine artmıştır ki, kabuk imgeleri hem hacim olarak, hem kontrast renk ilişkileriyle iki boyutlu tuval üzerinde öne çıkarak üç boyutlu rölyef etkisi kazanırlar. Malzeme, yapıtın iç dinamiğiyle ve anlamla örtüşerek, çalışmanın gerekliliği ve tamamlayıcısı olarak yer alır.

Resim (Görsel 21) de, kara deliğe çekilen, yutulan bedensi kabuklar çoğu insanın korkusunu açığa vurur. Çocukluğunda karanlıktan korkmayan insan pek azdır. Karanlık içindekileri sakladığı için tekinsiz bir atmosfer yarattığından dolayı mı; yoksa Kazimir Malevich’in *Siyah Kare* isimli resminde olduğu gibi, hiçliğe gönderme yaptığı için mi, bilinmez ama çoğu insanı tedirgin eder. Cebrail Ötgün’ün çalışmasında karanlığa eşlik eden, bir de yutan kuyu söz konusudur.

Bu ürkütücü kara deliğin etrafında ise, kara deliğe sürüklenen bedensi kabuklar yer alır. Kabukların bulunduğu bölgede pembe-yeşil kontrastıyla, canlı hatta neşeli bir renk ilişkisi vardır. Bu neşeli renklilik, belki de uçuruma sürüklendiğinin farkında olmayan insanları simgeler. Ya da sanatçımız, bu ironik resimlerde gizliden gizliye, ne kadar yaralıysak da, uçurumlara yuvarlansak da; direniyoruz, kendimizi bir biçimde onarıyoruz, yenileniyoruz ve varoluşumuzu gerçekleştiriyoruz mesajı mı vermektedir acaba?



Görsel 21: Cebrail Ötgün, *Kabuk: Kara Delik*, 2016-2017, tuval üzerine akrilik, talaş, yün, 130 x 160 cm

Selma Gürbüz'ün (1960) yapıtlarında, uzam ve zaman, geçmişin ipleriyle örülür. Sanatçı geçmişi ve bugünü kişisel mitleri aracılığı ile görselliğe kavuşturur. Gürbüz, el yapımı Nepal Kağıtları üzerine Hint ve Hattat mürekkepleri ile Eski Mısır, Japon ve Çin sanatı, Osmanlı Minyatür sanatından beslenen melez, yeni ve estetik bir yapılanma oluşturur. Ferit Edgü, Gürbüz'ü, çağdaşlarından kimselere benzemeyen bir sanatçı olarak niteler ve onun yapıtlarının benzerlerini günümüzde değil, çok uzak bir geçmişte aramak gerektiğini

belirterek; sanatçının, görünmeyenlerden, görünen imgeler yaratma ustası olduğunu vurgular. Gürbüz için: “Hem geçmişin, hem geleceğin çağdaşıdır” (2013, s.4) diyen; düşlerin insanoğlunun en büyük gücü olduğuna; bilginin, aklın, o olmadan eksik kalacağına inanan Edgü:

> Bu dünyayı yaşanılır kılan insanoğlunun düş gücüdür. Düş gücünü besleyen en önemli kaynak da sanattır. Sanatı besleyen de gene düş gücüdür...Kavramları, söylemleri, retoriği bırakıyor Selma. Düz mantığı, derin, sığ düşünceleri bırakıyor. Düş gücünü, imgenin gücünü, bilinçaltını, bilinçdışını, büyüleri, tılsımları, bitkileri, hayvanları, havayı ve civayı ise kendine saklıyor. Tüm gizli, gizemli dünyayı. Sonra gözler önüne seriyor (2013, s. 5).

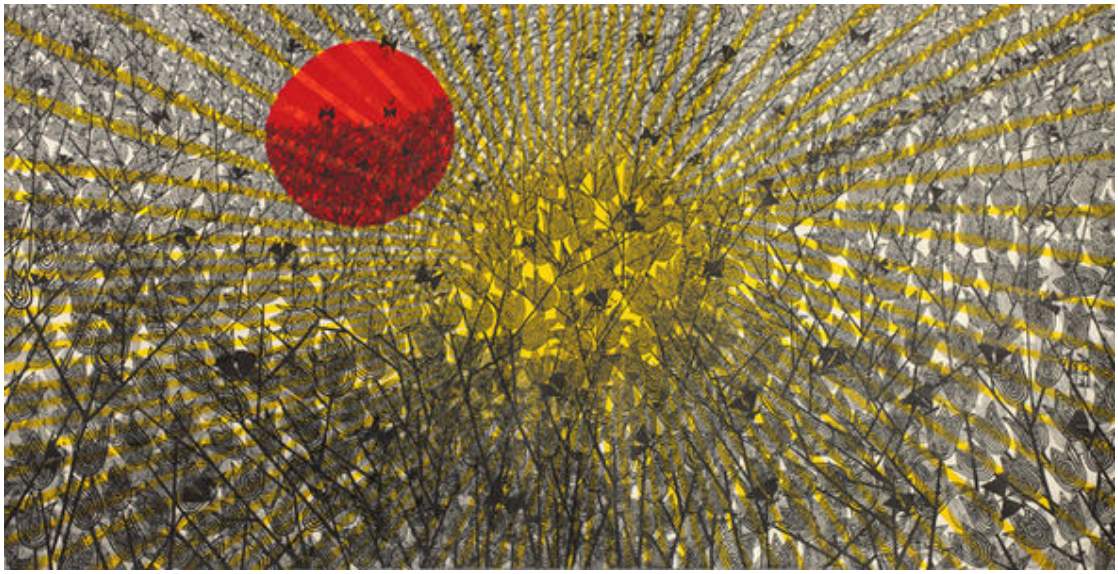
Georges Gusdorf mitler hakkında şöyle der; “Mit, insanın kendisinden ve çevresinden edindiği ilk bilgiye bağlıdır hatta bu bilginin kuruluşudur” (Pektaş, 2013, goo.gl/8oz5ps. Erişim: 1.3.2018). Gürbüz de, gerçek ve nesnel olanla ya da sadece mitsel olanla değil; gerçeğin yeni bir boyutunu ve bilincin ortaya çıkardıklarını yeni bir düzenle sunarak, yeni bir dünya yaratarak kendisini doğrular. Bu doğrulamayı gerçekleştirirken dolunay, güneş, ağaçlar, düşler, yolculuklar Gürbüz’ün çalışmalarına dahil olur. Figürleri ve kişisel mitleri hep doğayla iç-içedir. “Selma Gürbüz’de doğalı buldum, çünkü kökü doğa. Onun resimlerinde ormanı, ormanın içinden görüyorsunuz, dallar batıyor etrafınıza” (Hızlan, 2013, goo.gl/NHq1Ay. Erişim:1.3.2018) dedirtecek kadar kendi doğasının içine çeker resimlerinde. Gerçek ve düşsel yolculuklardan derlediği imgeler aracılığı ile büyülü, tılsımlı bir dünyaya götürür. Hem doğu, hem batı hem de kişisel bakışının oluşturduğu farklı bir dünyanın ve zamanın mistisizmini sunar. Doğulu bir sanatçı olarak batıya; batı sanatını bilen doğulu bir sanatçı olarak da doğuya bakar ve masalsı, gizemli, şiirsel, iç dünyasını sorgulayan resimler oluşturur.

Selma Gürbüz, kendine özgü bir dünya, bir etnografya, bir mitologya, bir efsane yaratır. Ortaçağın karanlığından günümüze taşıdığı yaratıklar, bir modernlik postunun üzerinde şaman dansları yaparlar. Bu öylesine bir şölendir ki, onların geçmişten değil gelecekten geldiklerini düşündürür (Edgü, 2013, s.6).

Dans, Arınma (Görsel 22): Başlangıçta tek bir tanrıça vardı (Hint tanrıçası). Sonra iki oldular. Sonra dört. Sonra sekiz...Sonra yüzlerce. Dans ederken birbirlerini doğurdular. Birbirlerini doğururken arındılar. Arınırken dünya da arındı. Bu nedenle, dünya ve onlar hiç durmadan dönerler (Edgü, 2013, s. 54).



Görsel 22: Selma Gürbüz, *Ormanda Dans*, 2013, el yapımı kağıt üzerine mürekkep, 155 x 300 cm



Görsel 23: Selma Gürbüz, *Lale Bahçesi*, 2013, el yapımı kağıt üzerine mürekkep, 152.5 x 300 cm

3. BÖLÜM: UYGULAMALARIN DÜŞÜNSEL VE BİÇİMSEL YAPILANMALARI ÜZERİNE

İmge, başlangıçta çıplaktı; modernizm dönemine kadar temsil ettiği dışında sunacak bir şeye sahip değilken; artık temsil ettiğinin dışında her şeyi çağrıştırabilecek bir güçle izleyenle oynar ve bakışı kışkırtır. İmgeler, bakışı tatmin etme amacının ötesinde yer almayı arzulayarak; görünenle görünmeyen arasında salınan, çifte bir varoluştan soluk almak isteyen imgeler olarak kendilerini bakışa sunarlar (Sayın, 2013, s. 6). Yeni varlık alanları ve yeni anlam dağarcıkları yaratırlar. Yaratıcısının zihnindekileri, dış doğadan aldıkları izlerle bedene kavuştururlar. Dış doğa ve iç doğa birbiri içerisinde erir; dış doğa, iç doğayla bütünleşerek yeniden doğar.

İmgeler, sanatçının gizemli dilini oluştururlar. Sanatçı, imgeler aracılığıyla konuşur; kendini, korkularını, kaygılarını, anılarını, umutlarını, heyecanını, coşkusunu anlatır. Bu şifreli bir dildir, her alımlayan kişide farklı duygu ve düşüncelere karşılık gelir. Bir ağaç, birisi için sadece bir ağaçtır, diğeri için yaşamın simgesi, bir başkası için güç ya da varoluş. Fırtınada savrulan bir ağaç; birisi için direnişin, bir başkası için kırılganlığın simgesi ya da her ikisi birden olabilir. Masmavi, engin bir deniz, özgürlük çağrısı yaparken; kırmızı bir deniz şiddetin ve ölümün acısına dönüşebilir. Gökyüzü ve bulutlar, umut ve özgürlük hissi verirken; fırtınaya dönüşüp kaygı ve korku kuyusuna çekebilir. Doğadan damıtılan imgeler çalışmalarımın kelimesi olur; ucu açık öykülere dönüşür ya da havada asılı kalır; bir şeyler fısıldar; duyulur ya da duyulmaz. Bir aura yaratmaya çalışılır; izleyeni sarar ya da sarmaz. İşin özü, bir hayalin, yaratılan bir imgenin doğru yere dokunmasıdır. O zaman, hayalin ruhun yolundan gideceğini, eleştirel zihnin itirazlarında tıkanıp kalmayacağını, bastırmaların ağır mekanizması tarafından durdurulmayacağını da umut edebiliriz. İnsanın düşlemede, ruhunu en dibine kadar yeniden bulması nasıl da kolaydır! (Bachelard, 2012, s. 18). İmgelerle oyun, yaratan için bir varlık nedenidir. Hem imgeyi yaratır; hem de imgede kendisini.

Doğayı resmetmek; basit bir şekilde sadece dağları, gölleri, ağaçları bir zamandan diğerine taşıyan eylem olarak düşünülemez. Doğa, aracılık işlevi

taşıyan bir ortam, sanatçıların dünyalarını açımladıkları bir dildir. Sanatçının yaptığı, kendi dünyasıyla ilişkisinin altında yatan psikolojik ve tinsel şartları açımlamaktır. Bu noktada imgenin gücü devreye girer. İmgeleyenin dünya ile diyalogları sonucunda, imgenin tohumu atılır ve düşçünün zihninde gelişir. Sanatçı kendisini kuşatan doğadan alımladıklarını zihninde yaratıcı bir süreçle imgeye dönüştürür. "Bilincin yaratıcılıkta bulduğu, entelektüel nesnelliğin yüzeysel düzeyi değil, özne-nesne yırtığını diken bir düzeyde dünyayla karşı karşıya kalıştır" (May, 1998, s. 74). Sanatçı varlığını imgenin içine salar. Nesnenin dönüştüğü imge, varlığında özneyi de taşır. Zihinde damıtılan imgenin kuşandığı anlamların çeşitliliği ve derinliği yeni bir gerçekliktir; sanatçının gerçekliğidir ve kendisini imgenin diliyle, imgenin gücüyle ifade edebilmesinin gerçekliğidir. İmge, çıkış noktasındaki ilk gerçeklikten uzaklaştığı, araya koyduğu mesafeyi yeni anlamlarla döşediği ölçüde gücü artar. İmge kendi varlık alanını genişletir ve kendini çoğaltır.

"İmge, görünenle nedensel bir ilişki içinde olmayan, kendi nedenini ve bağıntısını gözle görünmez bir uzamdan alan gerçekötesi bir betimleme dizgesinin sonucudur. İmge, bir tür hayaldir ve hayali göstergeler düzenine aittir" (Sayın, 2013, s. 124). Sanatçı, imgelerin içsel dengesini benzeşim ilkesine dayalı bir bağıntıdan sağlamak yerine; ayrıksı bir dünya yaratma dürtüsü ile kendi kimliğine özgü nitelikleri imgesine yerleştirerek dengeyi kurar. Hayali bir dünya yaratır. "Gördüğümüzün düşünü kurmadıysak, dünyayı asla iyi görmemişiz demektir" (Bachelard, 2012, s. 185). Dolayısıyla, sanatçının kurduğu düşsel düzenler, dünyanın varlığını derinden kavrayışının göstergeleri olurlar.

Bu bölümde uygulama çalışmaları, çıkış noktası olan düşünceler ya da zihinde kendiliğinden oluşan imgelerin serbest çağrışım yoluyla uyandırdığı düşünceler bağlamında ve biçimsel benzerliklerden yola çıkılarak gruplandırılmış; biçim ve içerik açısından yakınlık görülen bazı sanatçı çalışmalarıyla da örneklendirilmiştir. Seçilen sanatçı çalışmalarına, farklı yorumlarla, anlam boşlukları doldurularak yer verilirken; yapılan uygulama çalışmalarına dolaylı anlatımlarla, ucu açık anlamlara kapı aralayarak yer verilmiştir.

3. 1. AĞACIN BÜYÜSÜ

Ağaç, farklı kültür ve mitolojilerde, insanın ortak bilincinde ve hayal dünyasında her zaman özel bir yere sahip olmuştur; yaşamı, canlılığı, üretkenliği simgeler. Pek çok inançta yer alan “hayat ağacı” kavramı, yaşamın ve var olma bilincinin sembolüdür (Gezgin, 2017, s. 87). İnsanın varoluşuyla özdeşleşme alanı yaratan ağaç, insanın varoluş örgüsünde önemli kavramlara kaynaklık eden cennetten kovulma efsanesinde yaşamın bilgisini taşıma rolü üstlenmiştir. İnsanla özgürlük arasındaki ilişkinin en güçlü ifadelerinden birisi, cennetten kovulma efsanesinde dile gelmiştir. Bilgiye ulaşmanın kökeninde “merak” duygusu, özgürleşmenin temelinde ise “seçme edimi” yer alır. Cennette huzur ve uyum içerisinde yaşayan insanın, iyilik ve kötülüğün bilgisini saklayan ağacın meyvesinden yemesi yasaklanmıştır. Ama insan sonsuz merakıyla bu emre karşı gelir, seçme edimini kullanarak ağacın meyvesini yer ve özgürlük yolunda ilk adımını atar. Bu aynı zamanda otoriteye karşı gelmek, cennetteki tatlı köleliğinden, yeryüzünün zorlu hayatına sürgün edilmek ve varoluşunu gerçekleştirme yolunda ilk adım anlamına gelir (Fromm, 1982, s.51). Bu noktadan sonra insanın hiç bitmeyen varoluş sancıları başlar. İnsanın kendi kendisini doğurmasının sancılarıdır bunlar ve bu süreçte ağaç, sanat alanında yeniden doğar; insanın kendisini özdeşleştirdiği ya da farklı anlam katmanlarını yüklediği imgelere dönüşür.

Paul Valery, *Ağaçlarla İlgili Bir Söyleşi* adlı yazısında “ağaç ve aşk”, zihinlerimizde bu ikisini tek bir fikirde bütünleştirmek mümkündür der, ikisi de varlığına gözle görülemeyecek bir noktacık olarak başlar, gelişir, güçlenir ve dallanıp budaklanır, ancak “gökyüzüne (ya da sonsuz mutluluğa) uzanan dalları gibi kökleri de bize görünmeyen bir yerde yayılmalıdır: kendi varlığımızda” (Hohl,1998, s. 10). Ağaçların güçlü köklerini göğe uzatmayıp, tersine toprağın derinliklerine gizlemeleri gibi, insanın bilinçaltı da zenginliklerle yüklüdür ve ağaçların kökleri oralara da uzanarak, bunları açığa vurmada aracılık ederler. “Ne kadar çok isterse yükseklere ve ışığa çıkmayı, o kadar kuvvetle dalmaya çabalar kökleri toprağa, aşağılara, karanlığa, derinliğe” (Nietzsche, 1998, s. 41).

Paul Klee sanatçıyı ağaçla özdeşleştirir:

> Kökten sanatçıya özsuyu akar, sanatçının içinden gözlerine akar. Böylelikle sanatçı ağaç gövdesi olarak durur. Akışın gücüyle hırpalanmış ve kışkırtılmış sanatçı, görüsünü yapıtına dönüştürür. Dünyanın gözü önünde, ağaç dallarının zamanda ve mekanda açılıp yayılması gibidir sanatçının yapıtı...Kendine ayrılmış yerde durarak o, ağaç gövdesi, derinlerden kendisine geleni toplamak ve aktarmaktan başka bir şey yapmaz. Ne hizmet eder ne de yönetir, sadece geçmesine izin verir. Konumu alçakgönüllüdür. Ve dallardaki güzellik ona ait değildir. O sadece bir kanaldır (2011, s. 13).

Fischer, sanatın, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gerekli olduğu kadar; salt özünde taşıdığı büyü nedeniyle de gerekli olduğunu belirtmiştir (1990, s.12). Sanat gibi ağaç da, insanlar üzerinde her zaman büyülü bir güce sahiptir. Yağmur ormanlarında ve tropik kuşağın savan bölgelerinde, kültürel geleneklerin büyüsü altında yaşayan birçok insan için ağaçlar da, hayvanlar ve insanlar gibi yaratıklardır. Ağaçların ters durduğu, toprağın altındaki kısmın başı olduğu ve köklerinin de saçları olduğu düşünülür. Toprak üstündeki gövde hayati organları içerir, dalları ise kolları ve bacaklarıdır. Ağacın toprak altından gökyüzüne uzanan duruşuyla, yeryüzünü ve gökyüzünü birbirine bağladığına inanılır. Güney Pasifik adalarında, ağaçların, insanın evrimleştiği ilk formlardan biri olduğu ve yarı insan atalarımız olduğu inanışı vardır (Kaufman, 1998, s. 131).

Doğasıyla, mitolojisiyle, büyüsüyle ağaç; sanatçıların vazgeçemediği ve sürekli yeni anlamlarla yarattığı imgelerden birisidir. Çalışmalarımda ağaçlarım; Argos[2] gibi evreni ve kendilerine bakanı izler; yaşamın ve evrenin kadim nöbetçileri gibi yükselirler. Hem “ben” hem de “öteki” olur ve “iç doğa”ma kapı aralarlar.

Birçok sanatçı, kendilerini zaman zaman ağaçlarla özdeşleştirerek ya da zihinlerinde görünmez olanı, ağaç imgesiyle dillendirerek; çalışmalarında onlara eşsiz karakterler kazandırmışlar. Sanat tarihi sürecinde Caspar David Friedrich, Vincent van Gogh, Piet Mondrian, Egon Schiele gibi pek çok sanatçı ağaçları yorumlamışlardır (Beyeler, 1998, s. 7). Günümüzde Anselm Kiefer, Alex Katz,

[2] Argos, Yunan mitolojisinde yüz tane gözü olduğu söylenen nöbetçi (Bachelard, 2012, s. 195).

David Hockney ağaçları yorumlayan ve yeni görünürlüklerle, bağıntısını gözle görülmez bir uzamdan alan imge ekolojisi yaratan sanatçılardandır.



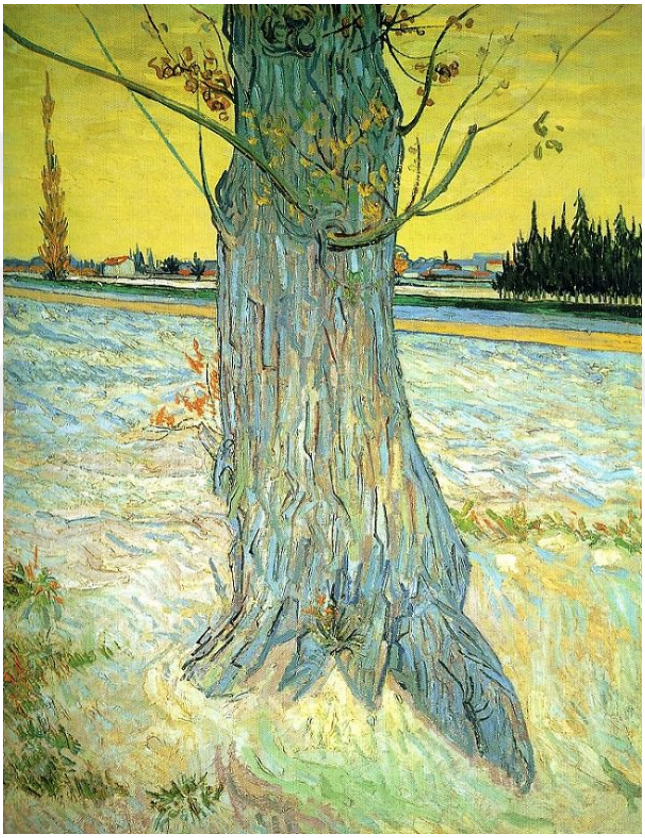
Görsel 24: Caspar David Friedrich, *Karda Meşe Ağacı*, 1829, 71 x 48 cm

Caspar David Friedrich (1774-1840), karın altında çıplak bir meşe ağacını resmederken, kendisini ağaçla özdeşleştirmiş; ağacın yalnız ve güçlü duruşunda kendi benliğini bulmuştur.

> Eğer bu ağaç yalnızca bir ağaç, şu kaya karmakarışık bir taş yığını, dere yalnızca su olsaydı, seyrettiğimiz şey bir peyzaj değil, yan yana gelmiş bir dizi nesne olurdu. Oysa, biz bu biçimlerin içlerini oybirliğiyle kabul ettiğimiz birtakım özellikleri taşıyarak doldururuz. Bu konuda bize yardımcı olan masaldır, fabldır, efsanedir, 'doxa' (sanı) dır. Güçlü meşe ağacını biliriz, efsanenin gücü dolayısıyla onu 'yaşlı' biliriz, 'dünya kadar' yaşlı. Sözcüğün etimolojisini bilmesek de-Yunanca *drus* hem ağaç hem de meşe anlamına

> gelir, her türden ağacın özünü temsil ediyormuş gibi-, meşe ormanın kralı, ‘göğün taşıyıcısı, dünyanın ekseni’ diye biliriz (Cauquelin, 2016, s. 104).

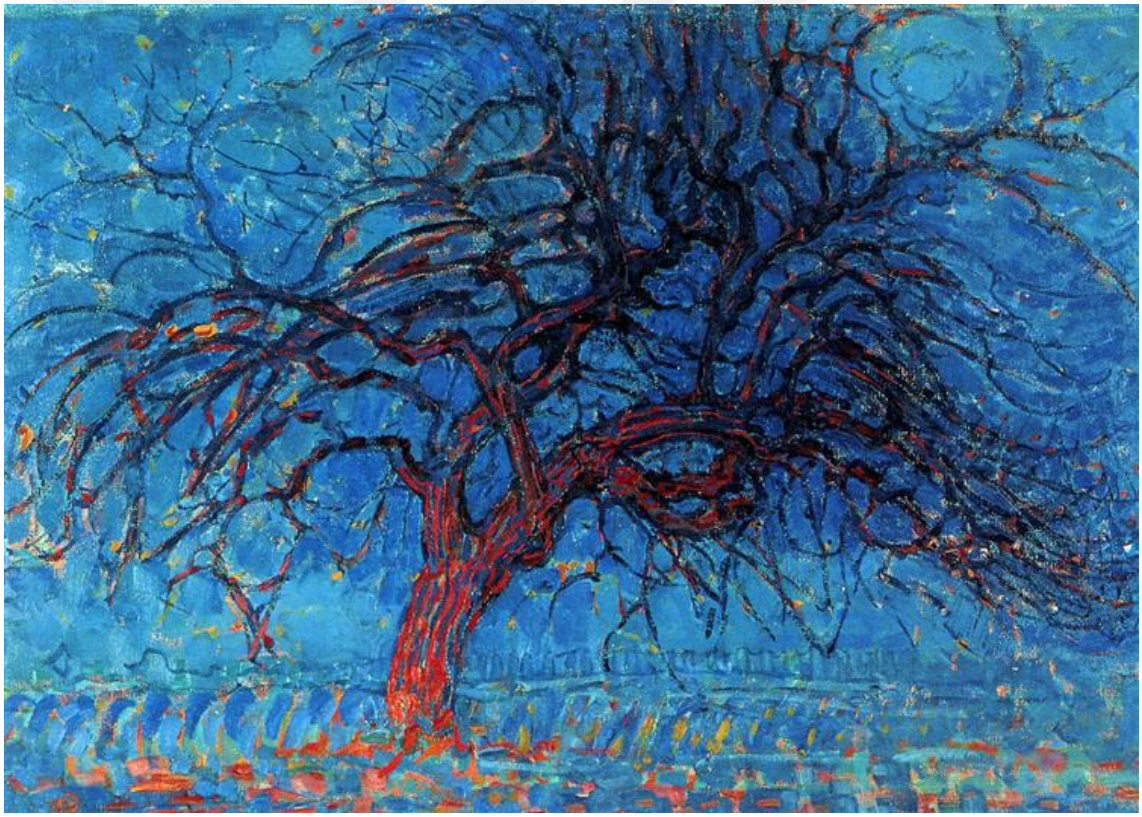
Mevsimler arasında en yaşlı olanı kış mevsimidir. Anıları yaşlandırır. Bizi uzak geçmişe götürür. Karın altındaki meşe kocamıştır, uzak yüzyıllarda yaşar gibidir. Sanatçının 51 yaşında gerçekleştirdiği bu çalışma, o güne değin yaşadıklarının ağırlığı altında, belki de kendisini *dünya kadar* yaşlı bir meşe ağacı gibi hissettiğini, karın altında çıplak dallarıyla savunmasız ama hala dünyanın ekseni gibi dimdik ve güçlü durarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.



Görsel 25: Vincent Van Gogh, *Yaşlı Sarı Ağacın Gövdesi*, 1888, tuval üzerine yağlıboya

Van Gogh (1853-1890), yaşamı süresince yalnızlık hissetmiş, aradığı dostluğu kardeşi Theo dışında en çok doğada ve sanatta bulmuştur. İnsanlardan soyutlanan, varoluşunun olumlanmasını resimlerinde yaşayan sanatçı, Theo’ya yazdığı mektuplarda, doğadan, ağaçlarla kurduğu dostluktan çok söz etmiştir. Onun deyimiyle “sanat doğaya eklenmiş insandır” (Van Gogh, 2018, s. 17). Doğadan öğrenilecek çok şey olduğunu belirterek Theo’ya şöyle seslenmiştir: “Gelişmek istiyorsak toprağın içine dalmalıyız. Onun için sana diyorum ki:

Drenthe toprağının içine dik kendini filizleneceksin, kaldırımın üstünde solup kuruma" (Van Gogh, 2018, s. 41). Yaşam enerjisini doğadan alan sanatçı, 1883 yılında bunları söylediğinde daha umut doluydu. 1888 yılında (ölümünden iki yıl önce) bu resmi yaptığında sadece 35 yaşında olmasına rağmen, ona yoğun acılar vermiş olan yaşamı nedeniyle kendisini çok yaşlı hissediyor olmalıydı ki kendisiyle özdeşleştirdiği "yaşlı ve sarı" ağacın resmini yapmıştır. Theo'ya "Hep var olan bu sanat ve yenilenme, ihtiyar kesik gövdenin köklerinden fışkıran bu yeşil dal, bunlar öylesine ince bir ruh ki, hüzün çöküyor insanın üstüne sanat yapacağına" (Van Gogh, 2018, s.87) dedikten iki yıl sonra tüm yaşam enerjisini yitirmiş ve yaşamına son vermiştir.



Görsel 26: Piet Mondrian, *Kırmızı Ağaç*, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 99 cm, Gemeentemuseum den Hagg, Hague, Hollanda

Piet Mondrian (1872-1944), sanatta "içimizdeki evrenselin dolaysız anlatımı"na ulaşmaya çalışmış (Yılmaz, 2013, s. 109); 1904-1905'teki gerçekçi çalışmalarından 1930'lardaki kare ve dikdörtgenlerine uzanan yol boyunca,

resmettiği nesnelerin ve özellikle ağaçların altta yatan biçimlerini bulmak için çaba harcamıştır. Ağaçları çok sevmiş ve görünenin ötesine, ağacın altında yatan anlama doğru sokulmaya çalışmıştır. Ağacı daha önce kimsenin görmediği bir biçimde görerek, ağacı ele geçirmeye, özüne uzanmaya çalışmış; kendisi de ağaç tarafından ele geçirilmiştir. Kırmızı Ağaç resminde olduğu gibi, bu dönemde doğal olmayan renkleri kullanmaya başlamış ve çalışmalarında renkler gittikçe sadeleşmiştir. Derinliğin uzamsal boyutu renkle, Van Gogh'un sonsuzlukla özdeşleştirdiği derin maviyle öne sürülmüştür (Deicher, 2006, 15-20). Gövde organik olarak köklerini içine daldırdığı topraktan yükselir; dallar ağacın altta yatan özünü şekillendirerek kıvrılıp arka plandaki tepeler ve ağaçların içine doğru bükülürler. Sanatçının doğanın zemin biçimlerini bulmak için daha derin bir çabaya girdiğini görürüz; artık ağaç, daha az ağaçtır. Gerçeklik kaybolurken, ağaç yeni bir uzamda yayılır; ağaç imgesinin yarattığı yeni gerçeklikler boşlukları doldurur. İmgede doğan bu boşluk, imge içinde açılan bir oyuktur; görünenden görünmeyene uzanır (Sayın, 2013, s. 10) ve sanatçının tinsel dünyasıyla bir bağlantı kurar.

Doğada mekânsal bir etki yaratan ağacın tüm ayrıntıları üzerinde durulmuştur. Ağacın büyüsü, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge bakanın varlığına kök salar. Böylesine geniş bir varlığın, her yöne uzanan dalların, zayıf görünen tek bir gövdeden cesaretle yayılımı; sanatçının yaşamla karşılaşmasının güçlü göstergesine dönüşür. Ağacın hareketinin şiddetine rağmen, resme sakinlik ve denge hakimdir: "Mondrian'ın gerçeklerin trajedisi üzerinde zafer kazanmak istediği denge". Bu önerisiyle kızıl ağaç, doğa izleniminin çok ötesine geçerek; sanatçının içinde kurmak istediği dengenin ifadesi olur. Mondrian'ın dünyasının bir yansısı değil midir bu? Yirmilerin, otuzların dünyası, bireyin kendini yitik hissetmekle kalmadığı, gerçekten yittiği; doğadan ve diğer insanlardan yabancılaşmasıyla birlikte, kendinden de yabancılaştığı bir dünya. "Mondrian'ın resimleri yaratıcı cesareti böylesi bir dünyanın içinde dışavuruyorlar; 'yitmişlik'ine rağmen bireyi bir olumlama bu" (May, 1998, s. 72). Bu nedenle sanatçının çalışmaları, insana karşı olan politik gelişmelere direnebilen bireyselliğin ve içindeki dengenin kurulabilmesi için bir arayışa dönüşmüştür.



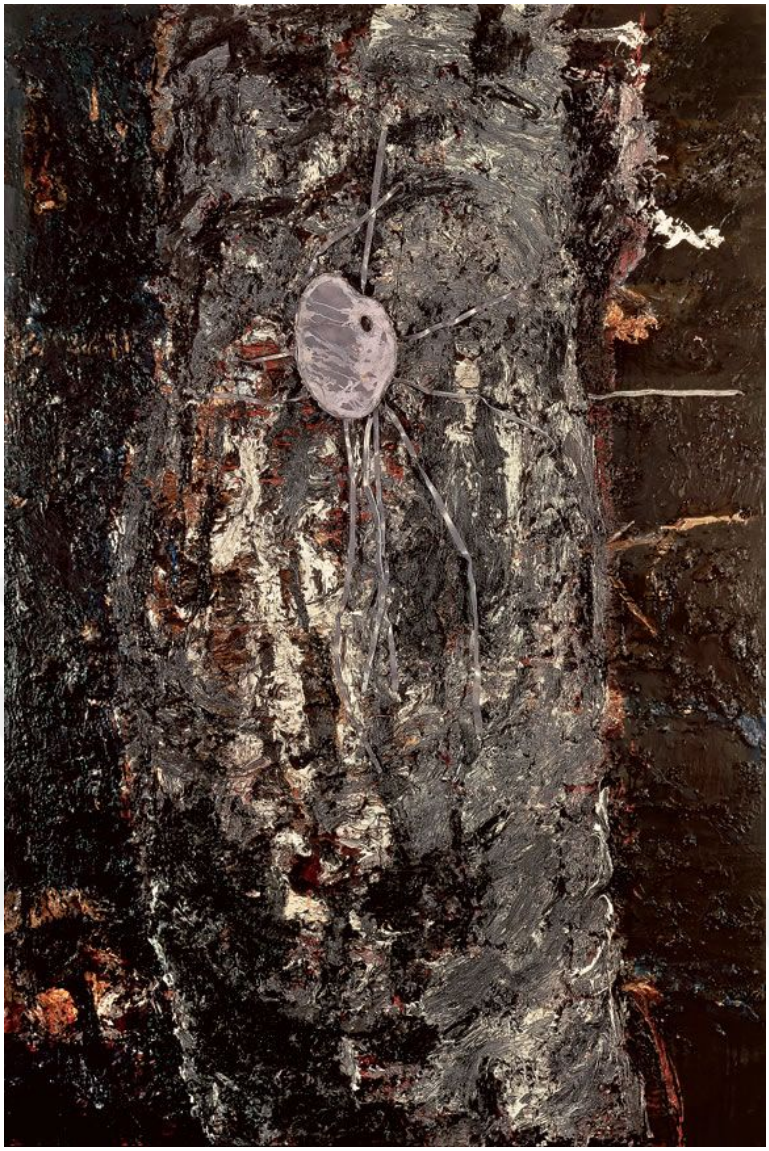
Görsel 27: Egon Schiele, *Rüzgarda bir Sonbahar Ağacı*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 80.5 cm, Leopold Müzesi, Viyana.

Egon Schiele (1890-1918) nin ağacı; yapraklarını dökmüş, güçsüz, cılız bir ağaç olmasına ve arkada mezarlığı andıran bir tepe uzanmasına karşın hala dünyaya tutunmaktadır. Dalları, kemikli kollar ve parmaklar gibi yanlara uzanmasına ve rüzgarın savurucu şiddetine direnmesine rağmen "Schiele'nin ağacı bir ölüm dansı sahnelemektedir" (Hohl, 1998, s.12). Ölüm ve yaşamın çatışmasını, sanatçının iç dünyasındaki gerilimi hissederiz. Schiele'nin yüzü aşkın otoportresi gibi bu ağaç da otoportre niteliğindedir. Sanatçının benliği, tekilliğin değil bölünmüşlüğün, başka bir deyişle çifte kişiliğin irdelenmesi biçiminde kendini gösterir. Gerçek benlik ve resimlerindeki yabancılaştırılmış benlik arasında bir gerilim ortaya çıkar. Bu gerilim bireysel kimliğin kesinliğinden ziyade bir parçalanmaya ve çatışmaya işaret eder (Steiner, 2004, s.8). Varoluş, asla sağlama alınamamış; savrulmak üzere görünen ağaçta belirmiştir.



Görsel 28: Georg Baselitz, *Ağaç*, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 162 x 132 cm

Georg Baselitz (1938), çocukluk anıları savaşla damgalanan bir sanatçı olduğu için, özellikle erken dönem çalışmalarında, sert ve acıyı vurgulayan konulara yer vermiştir. Geçmiş ve şimdi arasında kalan Almanya'yı yansıttığı resimlerde, Nazi döneminden kalan sıkıntıları, yükleri sırtında taşıyan genç Almanların acılarını, çaresizliklerini dışa vurur. Canlı renkleri, kaba fırça vuruşları, deformasyona uğramış ve ters duran figürleri ile dikkat çeker. Sanatçının resme başladığı yıllarda yaptığı ağaç resmi, güçlü ama kırılgan bir yapıya sahip olan sanatçının otoportresi niteliğindedir (Hohl, 1998, s. 13). Kolu, kanadı kırılmış, kanayan ağaç, yaralarını sarmaya çalışan Almanya'yı ve bir parçası olduğu Alman gençliğini de simgelemektedir.



Görsel 29: Anselm Kiefer, *Paletli Ağaç*, 1978, tuval üzerine yağlıboya ve kurşun, 280 x 190.5 cm

Anselm Kiefer (1945), kimliğinin en belirgin yönünü, sanatçı kimliğini simgeleyen bir resim paletini, bir ağaç gövdesi üzerine yaşamın merkezi ve canlılığın temel organı yürek gibi yerleştirerek kendisini ağaçla özdeşleştirmiştir. Kendi ötesine uzanan varlığın izini süren ağaç gövdesi, bakışı ardına taşır ve sanatçının varlığına ulaştırır. “Usta bir ağaç-oluş yaşarken, ağaçta ustanın elinde bir insan-oluş yaşar. Doğanın tarihiyle, insanın/toplumsalın tarihi örtüşmüştür” (Öğdül, 2016, goo.gl/LkGDXZ, Erişim: 7.3.2018). Berger’in deyimiyle, ressam kendi bakışlarının ardından çizdiği kişi, ağaç, hayvan, dağ ne olursa olsun oraya yerleşmiştir artık; resim başarılıysa ressam da göçtüğü yerde kalır, sonsuza dek (1998, s. 102). Kiefer, onu vareden sanatıyla, sonsuza dek,

kendisini taşıdığı ağacın gövdesinde yaşayacaktır. İmge, yalnızca görünmeyeni görünür kılan bir çerçeve değil, aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklayan ve ardında tükenmez bir çeyiz barındıran bir perdedir. “Görüntünün içinde gizlenen kör alan, görüntünün içinde *o olmayan* başka bir şeyi daha harekete geçirir” (Sayın, 2013, s. 12). Kiefer’in resminde, ağaç gövdesine iliştirilen palet; “kör alan”ı da görünür kılmış ve orada olmayan sanatçıyı görünür hale getirmiştir.

Alex Katz, peyzajlarında ve ağaçlı kompozisyonlarında, yalın bir dil kullanır. Kompozisyonlarında rengi minimuma indirgeyerek, biçimi sadeleştirerek doğrudan içsel bir anlatıma ve anıtsal bir etkiye ulaşır. Oluşturduğu arı, sınırları belirgin ve modle edilmemiş biçimler oldukça cesur bir yalınlık içerir. Soyutlamaya yönelen sanatçı yeni bir peyzaj kavramı geliştirmeye çalışmıştır. Büyük boyutlu peyzajlarında fırça vuruşları ve boyanın diriliği duyumsanır. İzleyici kendisini doğa atmosferiyle kuşatılmış hisseder. Sanatçı için anlık kavrama ve imajın geldiği an önemlidir. Yoğunlaşmış ve rafine bir görüntüyle kendi doğasının uzantısını yaratır.



Görsel 30: Alex Katz, *Gün Batımı 1*, 2007, tuval üzerine yağlıboya, 121.9 x 167.6

David Hockney (1937), ağaç imgesini kendi yetkin ve çok renkli diliyle anlatan bir diğer sanatçıdır. Kendine özgü düş gücü ile dış dünyadan çok iç dünyayı yansıtan sanatçı, duyguların şiirselliğini olgun, duyarlı ve çarpıcı bir teknikle tuvale aktarmıştır. Bir dönem soyut dışavurumculuğa ilgi duyan, daha sonrasında Pop Art ile ilişkilendirilen sanatçı, bunların ötesine geçerek, çok canlı ve parlak renkleri yoğun düş gücü ile harmanlayarak özgün ve etkileyici bir resim dili geliştirmiştir.



Görsel 31: David Hockney, *Kışlık Kereste*, 2009, 15 parça tuval üzerine yağlıboya, 274.3 x 609.6 cm

Sanatçı bu çalışmasında (Görsel 31), doğaya ait imgeleri kendi düş gücüyle renklendirmiştir. İlk bakışta kesilmiş ağaçların göründüğü çok renkli bir peyzaj olan resim, alt okumalarda farklı anlamlar taşır. Ufka uzanan yolun kıyısındaki mavi ağaçlar, ufukta sarmal gibi kıvrılır ve bakanı içine çeken bir girdap etkisi yaratır. Bu tarzda boyanmış hareketli ve helezon şeklindeki ağaç ve gökyüzü yorumları, Van Gogh'un resimlerinde sıklıkla görülür. Van Gogh'da sanrılı bir yaşama karşılık gelen bu girdap, acaba David Hockney'de kesilmiş ağaçlarla bir araya geldiğinde neye karşılık gelmektedir. Belki de kaçınılmaz olan ölümü simgeler. Diğer taraftan ikinci bir yol görülür. Sanatçının başka çalışmalarında da çatallı yollar zaman zaman yer alır. Bu belki de insan yaşamının pek çok kez çatallandığı ve yaşamın seçilen yol üzerinden ilerlediği, hiç yürünmemiş diğer yollarda yaşanmamışlıkların bir sır olarak kaldığı düşüncesini çağrıştırır.

Sanat etkinliği, en geniş anlamıyla benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemi olup, dışımızdaki dünyalara ve bizi kuşatan doğaya duyduğumuz ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlardır. Sanatsal süreç, varolanla varolmayan arasında bir köprü kurar, bu iki alanı bir araya getirmeye çalışır. Son derece açık bir kavram olan ve bu nedenle çeşitli tanımlamalarla tüketemediğimiz sanat kavramımız, bir tür "enigma", bir tür "gizemce" olarak karşımıza çıkar (Bozkurt, 2013, s. 9). Doğayı bir sözlük olarak düşünürsek, sanat yapıtı da bu sözlükten seçilerek alınmış sözcüklerden oluşan bir kitaptır. Sanatsal ifade, kendi başına bir anlam ifade etmeyen sözcüklerin (doğada görünen nesneler gibi), anlamlı bir şekilde bir araya getirilmesinden ortaya çıkar. Sanat yapıtları: kavramları, imgeleri kendi gramatiğine göre; kendine özgü biçimlendirerek ***açık*** ve devingen bir yapı sergilerler. Umberto Eco'nun deyimiyle, bir kitap ne başlar ne de biter; olsa olsa öyle gibi görünür. Öneren yapıt her defasında yorumcunun hayal gücünün ve duygularının katkısıyla yeniden yaratılır. Sonsuz çağrışımlara açık yapıtlar, iç dünyasının derinliklerinden doğan gizemli titreşimlerle bezeli derin bir karşılık veren yorumcunun kişisel dünyası üzerinde uyarıcı bir etki yapmayı dener. Sanatçı karşısındakine tamamlanacak bir yapıt sunar; yapıtın tam olarak nasıl tamamlanacağına dair bir fikri yoktur ama tamamlandığında yapıtın yine kendi yapıtı olacağını, yorum diyaloğu sonucu ortaya çıkan biçimin kendi biçimi olacağını bilir. Yapıtlar, öznenin anlığı ve duyarlığı arasında meydana gelen özgür oyunda kaynağını bularak olasılıklar ve olanaklar alanını açarlar (Eco, 2016, s. 63-95). Sanatın çeşitli betimlemelerinde, kendisini başka hiçbir kesin kavramla ifade edemeyeceğimiz kadar çok düşünme olanağı bize verilir. Usun bir kavramı değil, hayalgücünün tasarımları olarak bunlar, yeni düşüncelere yol açan; dünyanın, evrenin ve yaşamın zenginlikleriyle yüklü olan, anlam katmanlarıyla dolu olan, algı ve duyuma dayanan tasarımlardır. Kant'ın ifadesiyle; "Hayalgücünün, deney alanının sınırlarını aşıp, akıl kavramlarına yaklaşmak isteyen tasarımlardır; ama bu iç algılara hiçbir kavram tam uygun gelmez" (Bozkurt, 2013, s. 156) ve sanat bir "enigma" olarak varlığını sürdürür.



Görsel 32: Özlem Kaçmaz, *Tek ve Hür*, 2016, kağıt üzerine renkli ve kurşunkalem, suluboya, 50 X 70 cm



Görsel 33: Özlem Kaçmaz, *Bir Orman gibi Kardeşçesine*, 2016, kağıt üzerine renkli ve kurşunkalem, suluboya, 50 x 70 cm



Görsel 34: Özlem Kaçmaz, *Bir Varmış, Bir Yokmuş*, 2014, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 70 x 100 cm

Bellekte yer edinen yaşanmışlıkların sanata yansımasına dair Pınar Üretmen'in belirttiği gibi:

> Bilinçdışı unuttuğumuz, yok saydığımız, farkına varmadığımız bilgilerin saklanma yeridir. Bir nevi tavan arası... Hiçbir deneyim, duygu ya da düşünce unutulmaz, bilinçdışında saklanır. Eğer insan yeterince derine inebilirse, yaşananlar oradadır; sabırla bizi bekler. Ama tavan arası ya; her şey biraz tozlu, biraz eski, biraz yabancıdır artık. İçsel bir yolculuk gerekir orada saklananı bulmak, tozlarından arındırmak ve ne ifade ettiğini anlamak için (Üretmen, Erişim: 7. 4. 2017. goo.gl/XKBkHk).

Çocukluk döneminde her yaz gidilen köy evinin balkonundan "gün batımını" izlemek, hiç bir zaman vazgeçilmeyen ve yaşamın sonraki yıllarında da yakalama imkanı olduğunda kaçırılmayan görsel bir ritüeldi. Çocukluk, mutsuzluğu insanlardan öğrenir. Yalnızlıkta, acılarını gevşetebilir. İnsanların dünyası onu rahat bıraktığında, çocuk da kendini kozmosun parçası sayar. Ve böylece, yalnızlık anlarında, kendi kurduğu düşlerin efendisi olur olmaz, çocuk düş kurmanın mutluluğunu tadar (Bachelard, 2012, s. 106). Düş kurma anlarının yoğunlaştığı günbatımları, benzer gibi görünse de, her gün ve her an değişen, birbiri içerisinde eriyen renklerin oluşturduğu inanılmaz güzellikteki renk şöleni; biraz hüzün, biraz umut taşır. Her gün batımı bir sonu ifade eder ama aynı

zamanda yeni doğacak günün başlangıcını da muştular. Ufukta bulutların içinde küçülen ağaçlar yerle gök arası düşsel bir yerde dururlar ve bu şölene eşlik ederler (Görsel 34). Hayalgücü ile anılar renklere bürünür; hayaller hafızalara kazınmış gravürler gibidir. Bu hayaller yaşanmış anıları derinleştirir, yaşanmış anıların yerini değiştirerek onları hayalgücümüzün anıları kılar (Bachelard, 2017, s. 63). Uzaklara düşen anılar, dalga dalga gelip sararlar. Gerçek ve masal yer değiştirir. Hüzün sevince, sevinç hüzne dönüşür.



Görsel 35: Özlem Kaçmaz, *Bakışma*, 2015, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 140 x 160 cm

Mavi, sarı ve kahverengi tonlarının içine yer yer canlılık katan kırmızı dokunuşlarla bu resimde ağaçlar adeta bakışır ve birbirlerine dokunur (Görsel

35). Birbirine dokunan ağaçları yaratan “fırça dokunuşu” andır; aletin malzemede biçim uyandırdığı andır. Biçim onunla kurulduğu ve sürekli olduğu için kalıcılıktır. Yaptığını gizlediği, üzerine bir örtü çektiği, donup kaldığı da olur ama onu hep süreklilik içinde ele geçirmemiz gerekir. Bir değer, bir ton sadece kendilerini oluşturan öğelerin ilişkilerine ve özelliklerine değil; “fırçayla nasıl darp edildiklerine” de bağlıdır. Fırça dokunuşu, yapıdır. Varlığın ya da nesnenin yapısının üzerine, kendi yapısını, kendi biçimini koyar ve bu sadece değer ve renk değil; ağırlık, yoğunluk, harekettir (Focillon, 2015, s. 77-78). Fırça dokunuşunun anında, onu taşıyan ve darbeyi indiren elin uzantısındaki varlığın duygu yoğunluğu, bilinçdışı ve anıları vardır.

“Huş” ağaçlarının üzerindeki insan gözünü andıran formlar, her zaman etkileyici bulunmuş ve ağaçlarla bakıştığımız duygusunu vermiştir. Bu, doğayla aramızdaki ilişkiyi (sinerji), pozitif yönde aktaran ve dostluk hissettiren bir duygudur. Ağaçlarım, taşıdıkları biçimlerle insansı bir karakter kazanır ve kendi ritüellerini gerçekleştirirler. Resimde öne çıkan iki ağaç imgesi birbirlerine eğilmiş fısıldaşır gibi dururlar ama biz duyamayız neler konuştuklarını...sırdaş bir halleri vardır. Bu resimde, ağaçlarda bir sıkışma duygusu hissedilir. Bulunduğu mekanı zorlayan, genişletme ihtiyacı içinde olan varlıklar olarak algılanırlar; dallar dışarı, görünmeyen bir alana uzanır. Bu alan zihinlerde sonsuz olabilir. Bütün dik nesneler bir doruk noktasını işaret eder. Biçimler psikolojinin ve fizyolojinin kesiştiği kavşaklarda, kütlenin ve tonlamanın yetkesiyle dikilirler. Dik bir biçim yukarı doğru yükselir ve bizi de kendi dikeyliğine sürükler; ağaçlar gibi. Düş ise daha yükseğe gider, düş bizi dikeyliğin ötesine götürür. Ağaçların yakınında duran bir yükseklik düşçüsü, göğü düşler. “Yükseklik hülyaları bizim dikeylik içgüdümüzü, ortak yaşamın, yavan bir şekilde yatay olan yaşamın zorunluluklarının bastırdığı içgüdüyü besler. Dikeyleştiren hülya, hülyaların en özgürleştiricisidir” (Bachelard, 2008, s. 73). Sanat bir özgürlük oyunudur. Sınırları belirgin görünen tuval yüzeyini aşıp tinsel alana doğru genişletir ve doğa karşısında varlığa bağlanmayan özgürlük oyununa dönüşür.

Ağaç biçimleri, zihinden alışkıyı değil, vurguyu devralır. Biçimler şu ya da bu derecede anlık, imgelem, bellek, duyarlık, içgüdü ve kişiliktir; şu ya da bu derecede kas gücü, kanın kıvamlı ya da akışkan olmasıdır. Biçimler bulundukları mekanda yaşamaya devam ederler, eylem talep ederler; kendilerini yaygınlaştıran eylemi ele geçirir, bu eylemi arttırır, onaylar ve uygun kılarlar. Biçimler evreni, sanatçıyı hatta insanı yaratır (Focillon, 2015, s. 94). Ağaçlarım içselleştirdikleri göz biçimleriyle insana dönüşür; hem ben hem de diğerleri olurlar. Bakarlar. Roland Barthes'ın "Ben fotoğrafa bakan gözlere bakıyorum" (Akt. Sayın, 2013, s. 128) dediği gibi; ben de bana bakan ağaçlara bakıyorum. Bakmak, ne çok şeyin taşıyıcısıdır. Her şeyden önce, "ben buradayım" demenin bir yoludur. Bakış, izleyenle göz göze gelmeyi; onu yakalayıp bırakmamayı arzular. "Beni gör" der; buradayım ve varım. Beni görüyorsan sen de varsın. Bu her şeyin başlangıcı ve sonu değil mi? Öyleyse varlık oyunu başlasın.



Görsel 36: Özlem Kaçmaz, *Varlık Oyunu*, 2017, tuval üzerine akrilik, 115 x 135 cm



Görsel 37: Özlem Kaçmaz, *Sessizlik*, 2014, tuval üzerine akrilik, 115 x 150 cm

Sessizlik adlı resimde, arkada uzanan mavi, mor, kahverengi tonlarındaki dağlar ile öndeki kuru ya da tamamlanmamış ağaç dalları arasında hem çöl, hem de sis havasını veren bir alan yer alır. Ağaç dalları tamamlanmamış ya da kurumaya başlamış halleriyle bir eksiklik ve melankoli duygusu verir. Orhan Pamuk'un romanında, "bir ağacın resmi" konuşur ve anlatır "Ben bir ağacım, çok yalnızım, Yağmur yağdıkça ağlıyorum.." diyerek başladığı hikayesini "Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum" diye bağlar (Pamuk, 2013, s. 30-34). "Mana" imgeyle gelir. Sanatta, sesle anlatılabilecekler görüntüyle, görüntüyle anlatılabilecekler sesle anlatılabilir. Resim, sessizliği görünür kılar; dünyaya özgü gürültüleri bastıran sessizlik dalgaları kaplar her yanı. Sessizlik, sessizliğiyle çok şey söyleme gücüne sahiptir; anda yer değiştirerek duygulara karşılık gelir. Yalnızlık ve çaresizlik mi? Ya da huzur ve dinginlik mi? Dış ses değil, iç sestir duyulan. Melankoli duygusu, boşluk ve yalnızlık hissi veren çöl imajıyla perçinlenir. Çöl ya da sis aynı zamanda gizemli bir atmosfer yaratır. Çin resim sanatında, kimi tablolarda boşluk ifade eden alanlar, yüzeyin büyük bir bölümünü kapsar. "Bu resimler karşısında, izleyici 'Boşluk' un devinimsizlik

işareti taşımadığını, görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı oluşturduğunu belli belirsiz biçimde algılar" (Cheng, 2006, s. 51). Burada görünmeyen "iç dünya" ile bir bağ kurulabilir. Çinli sanatçı Chang Yen-Yuan, resimde her şeyi tamamlanmış ve bitmiş olarak göstermekten, böylece de onların gizemli yanlarına ve "aura"larına kapalı olmaktan kaçınmak gerektiğini belirterek:

> Resmin bitmemişlik etkisi yaratmasından endişe duyulmamalı. Mademki her şey bitmiş haliyle görünmektedir gözümüze, hangi gereksinim onları bir de resimde tamamlanmış olarak göstermeye zorlayabilir ressamı? Zira bitmemişlik, o şeyi resimde tamamlanmamış olmaya götüren zorunlu bir nedenin bulunduğu anlamına gelir (Akt. Cheng, 2006, s.117).



Görsel 38: Özlem Kaçmaz, *Coşku*, 2017, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (diptik),140 x 320 cm

"Coşku" adlı resimde, yatay uzanan turkuaz, sarı ve mavi renk tonlarındaki planları, dik veya oblik pozisyonda kesen beyaz, kırmızı ve mavi tonlarında dinamik ağaç figürleri yer alır. Rahat ve spontan fırça vuruşları, ağaçların hareketliliğiyle örtüşür. Resimde Huş ağaçlarının renkliliği ve devingenliği, coşkulu bir ortam yaratır. Her an beklenmedik bir şeyler olabileceği izlenimi uyandırır. Ağaçlar doğaları gereği bir yere köklenmiş gibi dursalar da; resimde, doğalarına meydan okuyarak her an gitmeye hazır bir halleri vardır. Ama gitmek o kadar da kolay değildir; ağaçlar toprağa kök salmıştır; özne de imgeye.



Görsel 39: Özlem Kaçmaz, *Büyü*, 2017, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (diptik), 140 x 320 cm

Bu çalışmada (Görsel 39), maviyle ışıklandırılmış gri tonlarında yeryüzü, içinde yer yer pembelerin dolaştığı mor tonlarında gökyüzü ve ikisinin arasında bir nehir gibi akan ve günışığını çağrıştıran sarı renk kuşağı izlenir. Önde yer alan ağaçlar daha belirgin iken, ufka doğru gidenler gittikçe küçülür ve derinlik hissini arttırırlar. Ağaçlarda farklı bir boyama tarzı görülür. Turuncu, pembe, turkuaz gibi canlı renkler yama gibi birbiri üzerine eklenmiştir. Bu boyama tarzı onlara farklı bir karakter kazandırmıştır. Ağaçların, kadim dönemlerdeki totemleri andıran arkaik bir havası vardır. Gizemli ve melankolik bir atmosferde yaydıkları büyülü ve güçlü bir etki oluştururlar. Yaşamı dönüştürmeye yetkin bir enerjileri olduğunu bize fısıldarlar.



Görsel 40: Özlem Kaçmaz, *Diriliş*, 2017, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya (diptik), 140 x 320 cm

Diriliş adlı resimde ağaçlar hareketlidir ve adeta birbirleriyle dans ederler; üzerlerindeki göz formları aracılığıyla; hem birbirleriyle, hem de resmi izleyenlerle iletişim kurarlar. Biraz sorgulayıcı bakışlarla, çimenin yeşili, gökyüzünün mavisi ve günışığıyla yaşamın güzelliğini vurgulayarak; yaşama sevincini yüceltirler. Matisse'in "Dans" resminde olduğu gibi oyuncu, çocuksu bir havada özgürlük duygusunu hissettirir, izleyeni dansa davet ederler. Doğanın ve evrenin, ritmi ve enerjisi yayılır. Nietzsche, taşkınlıkla denge, uyumla biçim, derinlikle genişliğin iç içe olduğu durumu "Dionisosça olma" diye niteler. "Dionisosça olmanın büyüsü altında kişi yalnızca başka kişiyle yeniden bağlar kurmakla kalmaz, doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak birbirine diş bileyenler... sarmaş dolaş olurlar, kişi kişiyle kaynaşır". Bu kaynaşma sonucu kişi kendini aşar, evrenle, evrende bulunan bütün varlıklarla bir uyum içine girer; kendini belli bir toplumun değil, evrenin üyesi olarak görür. Bu coşkulu eylemi yaratıcılığa dönüştürmenin sonucudur (Nietzsche, 2018, s. 17-146).

Sezgilerimiz bize özellikle kararsız kaldığımız anlarda yol gösterirler. Yaşam deneyimlerimiz, bilinç ve bilinçdışında birikerek, sezgilerimizi derinlerde bir yerlerden yönlendirirler. İlk çağlarda, insanlar yön bulmak için doğaya, özellikle ağaçlara izler bırakırlardı. Yapılan çalışmalarda, ağaçlardaki biçimler, sezgisel yön bulmalara gönderme yaparlar. Aynı zamanda, mağara döneminden itibaren insanın "ben varım" demesinin yoludur bıraktığı izler. Kadim dönemlerdeki totemler gibi, insanlar doğal bir içgüdüyle çağdaş ikonalarını oluştururlar. Mağaralara el izlerini bırakan atalarımız gibi, hala ağaçlara izler bırakırlar (Görsel 41, 42, 43).

Seğmenler parkında çekilen ağaç fotoğraflarında, ağaçların üzerinde, doğanın bıraktığı izlerle, insanların bıraktığı izler birbirine karışmıştır. Yeryüzünün her köşesinde, farklı bir çok kültürde, insanın ortak bir davranış şekli olarak karşılaştığımız bu davranış çok şey söyler. Doğanın, sanatın, sezgilerin, bilinçaltının, varolma ve varolduğuna dair iz bırakma içgüdüsünün, arzulara ve beklentilere dair büyüsel bir ritüelin uzantıları bu izlerde örtüşür. Ağaç gövdeleri, İnsanın iç doğasının, dış doğayla bütünleşmesinin naif ve doğal göstergeleri haline dönüşürler.







Görsel 41, 42, 43: Özlem Kaçmaz, *Doğal-Yapay İz*, 2018, Fotoğraf (Seğmenler Park), değişebilir boyut



Görsel 44: Özlem Kaçmaz, *Gizem,* 2017, tuval üzerine akrilik (diptik), 150 x 300 cm

Leonardo da Vinci, defterlerinde, hayal gücünü çalıştırmak ve canlı tutmak isteyen sanatçının duvardaki ıslak lekeleri yorumlamasını önermiştir. Leonardo'nun önerdiği hayal gücü egzersizi, modern deneysel psikolojide mürekkep lekeleriyle yapılan tesadüfi konfigürasyonları kullanan Rorshach'ın biçim yorumu testine kaynaklık etmiştir (Kris, Kurz, 2013, s. 53-55). Çalışmada (Görsel 44), gizemli bir atmosferde yer alan ağaçların üzerinde yer alan lekeler ve biçimler bunları yapan kişinin iç doğasından izler taşır. Zamanın ve sayısız kışın harap ettiği, yerin ve göğün sularıyla lekelenmiş duvarın önünde duran Leonardo da Vinci gibi varoluşun karşısında durur sanatçı. Ağaçların üzerinde rastlantı sonucu oluşan lekeler, bilinçdışındaki imgelerle buluşur. Fırçanın hayal gücünün oyununa ayak uydurmasına izin verilmiş ve sürpriz biçimlere açık bir tavır alınmıştır. Dürer, ressamın "iç dünyasının biçimlerle dolu olduğunu" belirtmiştir (Kris, Kurz, 2013, s. 56). Bu aynı zamanda izleyene "Rorshach" testinde olduğu gibi yorumlama olanağı verir. Resmi yapan kişinin iç doğasından kopup gelen imgeler, resmi izleyen kişinin bilinçdışından farklı imgeleri çağırır. Ağaçların arasında görülen yol ve onların üzerindeki gizemli işaretler, yaşamın şifrelerini okumak ve sisler içinde karın beyazlığıyla gizlenmiş yollarda yön bulmak, yaşamda ve sanatta her türlü sürprize açık olmakla bağlantılıdır. "Doğada 'doğal' olan şey ve onun duyusal anlamda algılanışı, zihinsel bir yapılandırma sayesinde, bir gizem gibi algılanır" (Cauquelin, 2016, s. 57). Dutton, peyzajların tüm bileşenlerinin içinde, insanın hayal gücünü en çok

harekete geçirenin “gizem” olduğunu ve bir sanat biçimi olarak peyzaj için çok önemli olduğunu belirtmiştir (2017, s.32). “İnsan başkalarını ancak gize doğru yöneltebilir ama gizin kendisini nesnel olarak asla söyleyemez. Gizin asla tam bir nesnelliği olmaz. Bu yolda düşçülüğü tamamlayamayız, olsa olsa onu yönlendirebiliriz” (Bachelard, 2017, s. 44). Doğa imgeleriyle düşlemenin kapısını aralar, gizemli biçimde içsellik değerlerinin akışına bırakırız.

Resim yüzeyinde kompozisyonla bütünleşmiş, kendisini gizleyen şiir dizeleri yer alır. Nazım Hikmet’in; “Karlı kayın ormanında yürüyorum geceleyin...Ne, ölümden korkmak ayıp, ne de düşünmek ölümü” dizeleri, resmi farklı bir boyuta ve anlama taşıyan tınılar oluşturur. Sanat tarihçisi François Cheng, tablonun beyaz boşluğunda şiirler yazmanın, bir anlamda daha bütün bir sonuca ulaşarak, resmi değişime uğratmayı amaçladığını belirtir ve şöyle devam eder:

> Tablonun beyaz uzamı içerisinde yer alan şiir, o tabloya yapay olarak eklenmiş sıradan bir yorum değildir; orada şiir uzamla örtüşür, doğru anlamda dirimsel bir boyut katar yazı, içinde bulunduğu resme; zaman kavramına özgü boyuttur bu. Üç boyutlu uzamın belirlediği bir tablonun ortasında yer alan şiir, yansıttığı uyumla yaşantısal bir deneyimi dışa vuran içeriğiyle, ressamın düşüncelerini tabloya aktarmasına olanak veren bir süreci başlatır; ayrıca, oluşturduğu sürekli yankıyla da gene tablonun etkisini kalıcı yapar bu süreçte. Uyumlu ve yaşantısal Zaman kavramı, her an yenilenir. Zaman, açık Uzam’da varlığını hep sürdürür (2006, s. 138).

Öyle ki orada imgenin plastik kalitesiyle, şiirsel dizenin müzikal niteliğini bir araya getirmek; yani daha derine inerek uzaysal ve zamansal bir boyutta birleşmek söz konusudur (Cheng, 2006, s.27).

George Sand, zemini sarı kumla kaplı bir keçiyolunun kenarında oturmuş düş kurarken, yaşamın akıp gittiğini görür ve şöyle yazar “Bir yoldan daha güzel ne var ki? Yol, etkin ve çeşitliliklerle dolu yaşamın simgesi ve hayalidir” (Bachelard, 2017, s. 41-42). Yollar, hem yaşamın yollarıdır hem de içimize yaptığımız yolculukların...Rilke, genç bir şaire mektuplarında “...Bizlere gereken yalnızlıktır, büyük içsel bir yalnızlık. Kendi içine yürümek ve saatler boyu kimselere rastlamamak...” (2001, s. 33) diyerek, yaratıcılık için; varoluşu derinden kavrayarak kendini ve dünyayı anlamlandırabilmek için, içsel yolculukların gerekliliğini vurgular.



Görsel 45: Özlem Kaçmaz, *Ben'in Yapımı*, 2018, tuval üzerine akrilik (diptik), 150 x 320 cm

John Berger "İnsan nedir?" sorusu üzerinde derinlemesine düşünüldüğünde, aslında "İnsan ne olabilir?" sorusunu sormak istediğimizi belirtir ve bu da şu anlama gelir "İnsan kendi kaderini belirleyebilir mi, kendi kendini oluşturabilir mi, kendi hayatına şekil verebilir mi? ... insan bir süreçtir ve tam olarak kendi eylemlerinin sürecidir" (Berger, 2017, s. 160). Sürecin sonucunda aynı "ben" den farklı "ben" ler çıkar. Bu süreçler yaşamın yolculuğu içerisinde yaşanır ve "benlik" gerçekleşir. İnsan bazen kendini zaman içinde tanıdığını sanır "Oysa tanıdığını sandığı şey varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte yitik zamanın peşine düşse bile, orada da zamanın akışını 'durdurmak' isteyen varlığın istikrar bulduğu mekanlara saplanıp kalmasıdır yalnızca" (Bachelard, 2017, s. 39). İçinde bulunduğumuz yollarda sürekli dönüşür; varlığımızın çoklu yüzlerinden bazılarıyla karşılaşırız.

Yaşam, doğumdan ölüme bilinmezlerle dolu bir yolculuktur; içinde dönüştüğümüz bir yolculuk. Bu yolculukta kimi zaman kendimizi birdenbire bir yol içinde buluruz, kimi zaman çıkış yolları ararız, kimi zaman da birden fazla yol arasında seçim yapmak durumunda kalırız. Seçimler çok zorlayıcı olabilir; keşke elimizde geleceği gösteren sihirli bir küre olsaydı diye düşündüğümüz zamanlar olur; Bu yoldan gittiğimde, sonunun ne olacağını, hayal ettiğim şeylere ulaşıp ulaşamayacağımı bilsem. Öyle olsa yaşam ya da seçimler daha kolay

olabilirdi ama bir o kadar da sıkıcı olurdu. Aldığımız riskler bizi büyütür ve geliştirir. “Gerek yaşamda gerek yapıtta baş kaygı, başka biri, başlangıçta olmadığımız biri olmaktır...Oyun ancak sonunda ne olacağını bilmiyorsak oynamaya değer” (Foucault, 1992, s. 5-6). Yaşamın heyecanını diri tutan biraz da budur. Katettiğimiz yollarda dönüşerek varoluşumuzu gerçekleştirirken; bir şeyler kazanır, bir şeyler kaybederiz. Artanlar ve eksilenlerle bir olma hali yaşarız. Bir zamanlar olduğumuz kişiden, şimdi olduğumuz kişiye varıncaya dek, ne kadar da çok yol aldık! Seçtiğimiz yolların dışında kalan yollarda yürüseydik neler olacağını asla bilemeyiz, bu gizemli bir sır olarak kalır. “Ben” yine aynı “ben” olur muydum? Ya da nasıl bir “ben” olurdum? Öteki yoldan gitseydim acaba neler olurdu?

Dijital ortamda dönüştürülen ağaç fotoğraflarının, siyah zemin üzerine beyaz kalemle yorumlanmasıyla yapılan çalışmalarda (Görsel 46, 47, 48), alışılagelen beyaz zemin üzerine siyah kalemle yapılan uygulamaların tersine bir yaklaşım denenmiştir. Sonuçta ifadenin güçlendiği, derinlik duygusunun arttığı ve siyah rengin üzerine konan çizgi, leke, benek, renk gibi tüm öğelerin öne çıktığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmalar doğanın gizemini daha çok hissettiren, izleyeni bir parça ürperten, bilinçaltı oluşumlara da gönderme yapan bir etkiye sahiptir. Bilinçaltı, insan yaşamında çok etkin bir role sahip olmakla birlikte, hep karanlıkta kalır. Ona ulaşmak ve yaşam içerisindeki dolaylı etkisini çözümleyebilmek için özel bir çaba gerekir. İnsan ruhunun ve zihninin bu derin ve karanlık noktalarına ulaşmaya çalışmak, karanlık bir ormanın derinliklerine doğru yürümeye benzetilebilir. Bu ormanın kuytu karanlığında ilerlerken, insan kendisine ait farklı yüzleriyle ve şaşırtıcı özellikleriyle karşılaşabilir. Belki de “gerçek kendi”si, derinlere sığınıp saklanmıştır. Derinlerdeki “ben”e ulaşmak için özel bir çaba gerekir. Carl Jung’un ifadesiyle “her birimizin içinde, tanımadığımız biri daha vardır” (Eagleman, 2018, s. 8).

İnsan içselliğini yaşayacağı, düşselliğin kaynağı köşeler arar. Sığınak düşleri kuran biri, hayaller aleminde, inine çekilen bir hayvan gibi içine girmek istediği köşeleri düşler. İçselliğe dair düşlemelerimizi bize yaşatan bütün hayalleri ayrıntıları içinde kavrayacak olursak, ne çok barınağın iç içe girdiğini görürüz

(Bachelard, 2017, s. 61-63). Bu barınaklarda sığınmış olan “ben”lere rastlarız. Bazılarını unuttuğumuz ya da ilk defa farkettiğimiz “ben”ler. Kimliğimizin çoklu yüzleri bazen bizi şaşırtır ya da gizli bir hazineye ulaşmanın sevincini yaşarız.

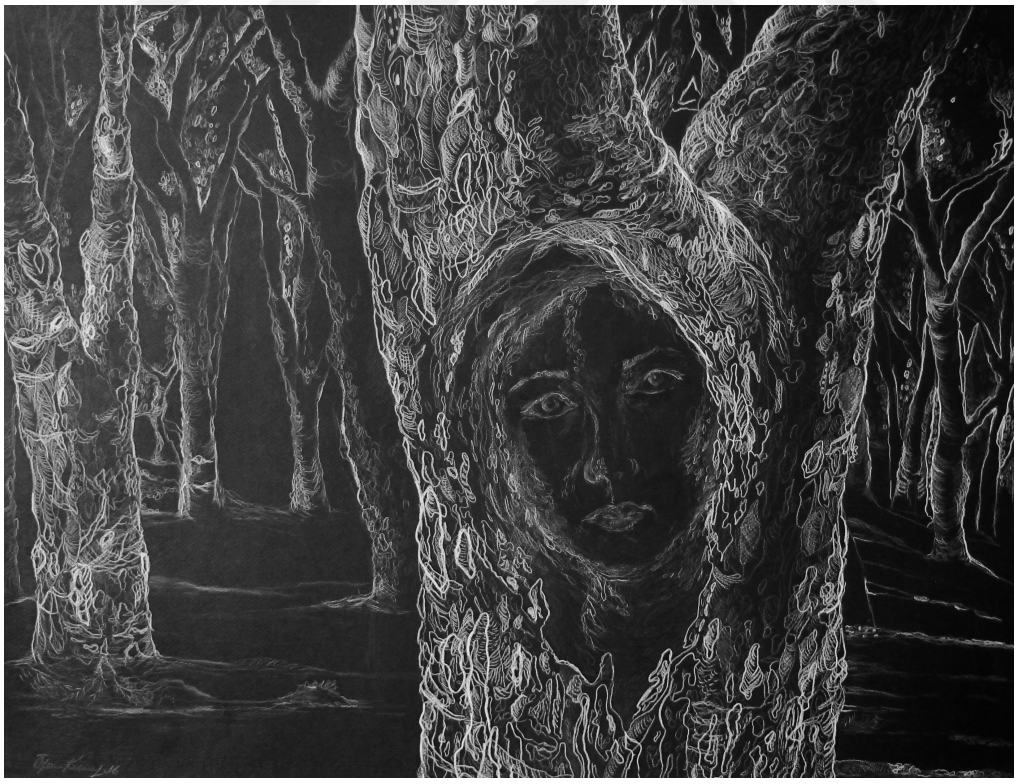


Görsel 46: Özlem Kaçmaz, *Koza-1*, 2016, siyah kağıt üzerine beyaz kalem, 50 x 50 cm

Gizli varlığımız, içsel odasına yerleşmiş ya da sığınmış; yalnızlığının gücünü yaşar. Gizli varlık, güçlü duvarlardan çok; içsel dünyasının şeffaf ve ipeksi kozasında yuvalanmış, kendi üstüne kapanmıştır. Kabuk evine çekilen bir kaplumbağa ya da kapısını kapatan bir istiridye gibi; içinde taşıdığı içsel dünyasının derinlerine; hayali ama bir o kadar da gerçek mekanına çekilmiştir



Görsel 47: Özlem Kaçmaz, *Koza-2*, 2016, siyah kağıt üzerine beyaz kalem, 50 x 66 cm



Görsel 48: Özlem Kaçmaz, *Koza-3,* 2016, siyah kağıt üzerine beyaz kalem, 50 x 66 cm

3.2. DOĞA İMGELERİNDE TOPLUMSAL TRAJEDİ

Sanat, insana dair her türlü duyguyu, düşünceyi ve yaşanmış olayları yansıtabilir. Sadece güzel olanlar değil, can acıtıcı ve unutulmak istenen yaşanmışlıklar da sanatın konusu olur. Toplumsal olaylar, trajediler zaman zaman sanatçıların çalışmalarında onların bireysel algısının ve tanıklığının yorumlarıyla, eleştirelliğiyle ifade bulur. Savaşlar, sosyo-politik olaylar, katliamlar, trajediler özellikle savaşı yaşayan toplumların sanatçılarının yapıtlarında çarpıcı şekilde yansıtılır. Örneğin Picasso'nun *Guernica* adlı yapıtı, Goya'nın *Üç Mayıs Katliamı* ilk akla gelen sarsıcı yapıtlardandır. Toplumsal trajedileri yansıtan bir diğer sanatçı Anselm Kiefer, bunu doğa imgeleri aracılığıyla gerçekleştirir. Bir çok duygu ve düşüncenin iletiminde yer alan doğa imgeleri, sanatçının yapıtlarında toplumsal ve tarihsel yıkımların yansıtılmasında çarpıcı imgeler olarak varlık gösterirler.

Anselm Kiefer ve 1970'lerden itibaren "Yeni Dışavurumculuk" kavramı çerçevesinde değerlendirilen diğer sanatçıların ortak noktası, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Antmen'e göre yeni dışavurumcu resim; "Sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir" (Antmen, 2010, s. 265).

Anselm Kiefer çalışmalarında doğayı, Alman tarihini, savaşın yarattığı yıkım ve şiddet ortamını bir çıkış noktası olarak ele alır. İkinci Dünya Savaşı'nın bittiği yıl, bir yıkım ortamına doğan sanatçı, bu konu hakkındaki duygu ve düşüncelerini, ülkesinde yaşanan acılı tarihsel bir dönemin bıraktığı izleri doğa görüntüleri üzerinden ifade eder. Yaşanan olguların bireysel algısını dışa vurur. Tarihsel süreçte yaşanan toplumsal trajedileri, doğa imgeleriyle aktararak; bu acıların unutulmaması gerektiğini vurgular. Geçmişte yaşanan, insanlık adına utanç verici kıyımların tabu olarak görülmesine karşı çıkarak, bununla yüzleşmek gerektiğini savunur (Celant, 1997, s. 14). Ülkesinin yakın tarihini görmezden gelmek ya da doğrudan kötülemek yerine, daha nesnel bir şekilde bakma ve deşme cesaretini gösteren Kiefer'in, tarih karşısındaki nesnel duruşu sanatındaki öznelliği beslemiştir (Yılmaz, 2013, s. 424). Yıkıntı ve harabeler

içerisine doğan sanatçının çocukluğu, moloz yığınları arasında geçmiştir. Zihnindeki, kendi cennet/cehenneminde kıvranan, bir çıkış yolu arayan (Yılmaz, 2013, s. 426) ve belleğindeki imgeleri diri tutan sanatçının büyük boyutlu yapıtlarında harap manzaralar, savaş sonrası ortamları gösteren yıkıntılar, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç ve dış mekanlar yer alır. Genellikle gri, siyah ve kahverengi kullanarak kasvetli bir ortam yaratan sanatçının yapıtları kalın boya katmanlarıyla örtülüdür. Boya, ağaç tozu, saman ve kurşundan oluşan kalın katmanlarla örtülü devasa boyutlu resimlerinin ezici bir etkisi vardır. Çalışmalarında kum, toprak, kül, erimiş kurşun, kil, dikenli tel, kurutulmuş otlar, çiçekler, saman gibi malzemeleri duyumu arttıran katalizör olarak kullanır. Yapıtlarında sert ve itici malzemeler kullanmasına rağmen estetik bir algı yaratır. Sanatçının ölümü ve yalnızlığı dile getiren, tarihsel bir boyut kattığı çalışmaları aynı zamanda romantik ve şiirsel bir anlatım içerir.

Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider; önemli olan, geçmişe ilişkin bir görüntüyü, tehlike anında tarihsel özneye ansızın gözüktüğü biçimiyle korumaktır (Benjamin, 2012, s. 39-40). Utanç veren tarihin unutturulmasıyla ilgili tehlikeyi hisseden sanatçının bu konuyu işleyen *Nuremberg* adlı yapıtı şiddeti, acıyı, yokoluşu farklı bir bakış açısıyla yansıtır. Konu, Nazi döneminde Yahudilerin yakıldığı fabrikaların bulunduğu Nuremberg kenti üzerinedir. Kent, Nazi döneminden önce, Almanya'nın en verimli topraklarının olduğu, insanlarının müziğe ve kültüre önem verdiği simgesel bir yerleşim yeri iken, 1945'den sonra ölümün ve acının hüküm sürdüğü bir kent olmuştur. Kentteki fabrikalar soykırım mekanlarına dönüşmüş; bereketli topraklar soykırıma uğrayan insanların toplu halde katledilip gömüldüğü tarla mezarlar haline gelmiştir. Bir zamanlar Almanya'nın kültür simgesi olan kent, artık Almanya'nın kara lekesi olarak tarihe geçmiştir. Resimde perspektifin olanaklarını kullanarak, abartılı bir gerçeklik anlayışıyla oluşturulan kompozisyonda, abartılı derinliği olan bir tarla imgesi yer alır. Sisli koyuluklar içinde, fabrikalar ve binalar olduğunu perspektifin yardımıyla algılarız. Zeminde sürülmüş tarla görünümü veren küller, yanıklar ve yanmış samanla kaplı bir alan vardır (Ötgün, 2008, s. 90-104).



Görsel 49: Kiefer, *Nuremberg*, 1982, tuval üzerine karışık malzeme, 280 x 380 cm, Broad Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD

Boş, terkedilmiş bir mekan, ölümün sessizliğini seslendiren görsel bir anlatıya dönüşür. Sanatçı, insansız ve kurumuş tarlalarda, yanmış saman ve kül kullanarak, malzemenin diliyle, bir zamanlar burada yaşanan trajediyi anlatır. Resimde malzeme başat rol oynar.

> Malzeme bir anlamda kavramlarla düşünmenin sınırlarını aşmada önemli bir araçtır. Malzemenin kendisini ham, kaba haliyle kullanmak yapıtın içeriği ile birlikte, aynı zamanda malzemenin bağlamına da gönderme yapmaktır. Malzeme serttir, yıkıcıdır, dolayısıyla da şiddettir. Malzeme, iticidir, inciticidir, estetik hazzı engeller, araya mesafe koyar, bu yönüyle gerilim yaratır...Nuremberg alanı samanla kaplıdır ve malzemenin kendi bağlamının yarattığı etkiyle sanki kentin geçmişine bir gönderme yapar. Bir zamanlar buralar verimli ve bereketli topraklardı. Ama zıt ilişkisini de kurar. Samanın altındaki büyük siyah alanlar, küller ve yanıklar ile kentin karanlık bir yanı olduğunu bize anımsatır (Ötgün, 2008, s. 100).



Görsel 50: Özlem Kaçmaz, *Ankara'ya Ağıt (10.10.2015)*, 2015, kağıt üzerine akrilik, yanmış kağıt, yaprak, 50 x 70 cm

> Bir katliamı unutmak da katliam türünden bir şeydir. Çünkü bir katliamı unutmak insanın bir belleği olduğunu, bir tarihle, bir toplumun varlığını vb. unutmak demektir. Bu unutma olayı en az katliam olayının kendisi kadar önemlidir (Baudrillard, 2011, s. 79).

Ankara'ya Ağıt adlı çalışmada (Görsel 50) ön planda yer alan sarı, kırmızı, bordo renkli yapraklar Madrid parklarında yapılan uzun yürüyüşler sırasında toplanmış olup, yaşanılan yerin (Madrid) renkliliğine rağmen doğulan ülkede yaşanan trajedilerin zihinden hiç çıkmaması nedeniyle hüzünlü bir yaşamı simgelerken; ikinci planda yer alan ve ufka doğru uzanmış bir tarla görünümünde olan yanmış kağıtlar aynı dönemde geride bırakılan ama akıldan hiç çıkmayan ülkedeki bir patlamayla yaşamını kaybeden onlarca insanı simgeler. Ufukta hüznün rengi griler ile umudun rengi maviler iç içedir. "Umutsuzca hatırlamayı öğrenmeye çalıştığımız umut" (Berger, 2017, s.142), sanatla direnmenin bir parçasıdır. *Uzak ama çok yakın* adlı resimde (Görsel 51) benzer bir yaklaşım görülür. Bu çalışmada Kiefer'in *Nuremberg* adlı resminde olduğu gibi perspektif ön plana çıkar. Uzaktaki ülkeyi simgelemek amacıyla perspektif abartılmıştır. Sarı, gri renkler ve kuru yapraklar, hüzünlü ve acılı bir

ortamı anlatır. Kiefer zamansal uzaklığa rağmen, zihnindeki cehennemden kurtulamazken, mekânsal uzaklıkta bulunan özne (ben) de, doğduğu ülkenin trajedisini zihninde yaşamaktan kurtulamaz. Kavafis'in şiirindeki gibi, nereye gidersen git "Bu şehir arkandan gelecektir".



Görsel 51: Özlem Kaçmaz, *Uzak Ama Çok Yakın*, 2015, kağıt üzerine akrilik boya, yapraklar, 50 x 70 cm

Sanatçıların çalışmalarında, tarihin o devresindeki insanların duygulanımsal ve tinsel şartlarının bir yansısını buluruz. Herhangi bir tarih döneminin psikolojik ve tinsel mizacını anlamak için, o dönemin sanatının derinliklerine bakmak gerekir; çünkü dönemin altta yatan tinsel anlamı, ifadesini dolaysız biçimde sembollerle sanatta bulur. Sanatçılarda herhangi bir dönemin altta yatan anlamını açımlama gücünün olma nedeni, tamı tamına sanatın özünün, sanatçıyla dünyası arasında güçlü ve canlı bir karşılaşma olması nedeniyledir. "Bu anlamda sanatçılar zamanlarıyla öylesine bağlantılıdırlar ki, ondan koptuklarında dilleri tutulur" (May, 1998, s. 74).



Görsel 52: Özlem Kaçmaz, *Kayanın Sağır Yükü*, 2014, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 115 x 150 cm

Bu çalışma (Görsel 52) bir peyzaj görünümündedir. İlk bakışta dingin bir hava taşımakla birlikte; rahatsız edici, tedirginlik verici bir atmosfer vardır. Bunun nedeni doğal rengine yakın dağ, gök, bulut imgelerinin yanı sıra su ya da deniz imgesi izlenimi veren bölümün rengidir....kırmızı...kan rengi. Kandan bir deniz, acımasızca katledilen insanların kanından oluşan metaforik bir deniz ve onun ortasında yükselen bir kaya parçası: doğanın ölenler için oluşturduğu bir anıt. Heidegger'in deyimiyle "kaya kendi sağır yükünün karanlığını yalnızca böyle gösterir" (Cauquelin, 2016, s. 37) ve acının abidesi olarak dikilir.

Kandinsky, renklerin ruhsal etkisinin olduğunu ve müzik gibi içsel bir titreşim uyandırdığını ifade eder. Renklerin ruhsal etkisinin dolaysız bir etki mi yoksa çağrışımlarla mı elde edildiği sorusunun ise cevapsız kalabileceğini belirtir:

> Ruh genelde bedene sıkı sıkıya bağlı olduğuna göre, ruhsal bir sarsılma kendisine uyan, başka bir sarsılmayı *çağrışım* yoluyla doğuruyor olabilir. ...Sıcak kırmızı renk canlandırıcı bir etki yapar ve bu, belki de akan kana benzeyişinden ötürü, can acıtıcı bir duyuma kadar gidebilir. Demek ki renk bu durumda başka, ruh üzerinde kesin biçimde acı etkisi yapan bir fiziksel etkinin anısını uyandırmaktadır (2011, s. 61).

Rollo May, Jung'un "kolektif bilinçdışı" kavramına dayanarak, varlığımızın gizli boyutlarında kısmen kökensel, kısmen deneyimden kaynaklanan bazı temel biçim ve bilgileri taşıdığımızı ve sanatçıların bunları dışa vurduklarını ifade eder (1998, s. 50). Sanatçının kendi iç doğasından, bilinçdışından çekip çıkardıkları, içinde bulunduğu toplumda ya da dünyada yaşanan ortak bir sorun, deneyim, düşünce olabilir. Yaşanan trajik olaylar, sanatçının belleğinde ya da kolektif bilinçdışında yer ederek, sanatsal imgeye dönüşen doğa biçimlerinde ortaya çıkarlar.

James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı romanında, kahramanına *"Gidiyorum...dövmeye ruhumun örsünde soyumun yaratılmamış vicdanını"* dedirtirken, vurgulamak istediği, sanatçıların kimi zaman toplumun vicdanının sesi olabildiği; "kolektif bilinçdışı"na itilmiş ve susturulmuş rahatsız edici sesleri açığa vurması değil midir?



Görsel 53: Anselm Kiefer, *Gecenin Siparişleri*, 1996, tuval üzerine emülsiyon, akrilik, gomalak, 356 x 463 cm

Anselm Kiefer *Gecenin Siparişleri* adlı yapıtında, kendisini kuru ve çatlamış toprak üzerinde yatarken resmetmiştir (Görsel 53). Bu çorak ve hüzünlü alanda, başlarını güneşe ve yaşama değil de; yere, kavruk toprağa ve yatan kişiye doğru eğmiş olan devasa ayçiçekleri yer alır. Sanatçının birçok çalışmasında baskın olan ölüm duygusu burada da hissedilir. Kuru ve kararmış ayçiçekleri insansı bir nitelik kazanmış ve Auschwitz'de acımasızca yakılan insanlara gönderme yapılarak, trajik olayların unutulmaması amaçlanmıştır. Savaşın bittiği yıl, yıkım ortamına doğan ve bu havayı soluyan sanatçı, tanıklık ettiği ölüm duygusunu içinde taşır ve aktarır. Sürreal bir atmosfer yaratan devasa ayçiçeklerinin altında yatan sanatçı, adeta ölümün gölgesi altında kalmış gibidir ve insanlığın yaralı vicdanını taşıyan bir parçadır.



Görsel 54: Özlem Kaçmaz, *Ölümü Hissetmenin İmkansızlığı*, 2014, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 115 x 135 cm

Fırçanın dokunuşuyla soluk alan imgeler, temsil ilişkisinde yarık açar ve temsil ile öykünme arasında açılan ara-alanı gözler önüne serer. İmge hem temsil ettiği şeyin kendisi, hem ondan başka bir şey olduğu anda, sayesinde vücut bulan farklılık göze gelir. Perdeleme de işte bu ara-alanda gerçekleşir (Sayın, 2013, s. 190). Perdelenen ölüm müdür yoksa yaşam mı?

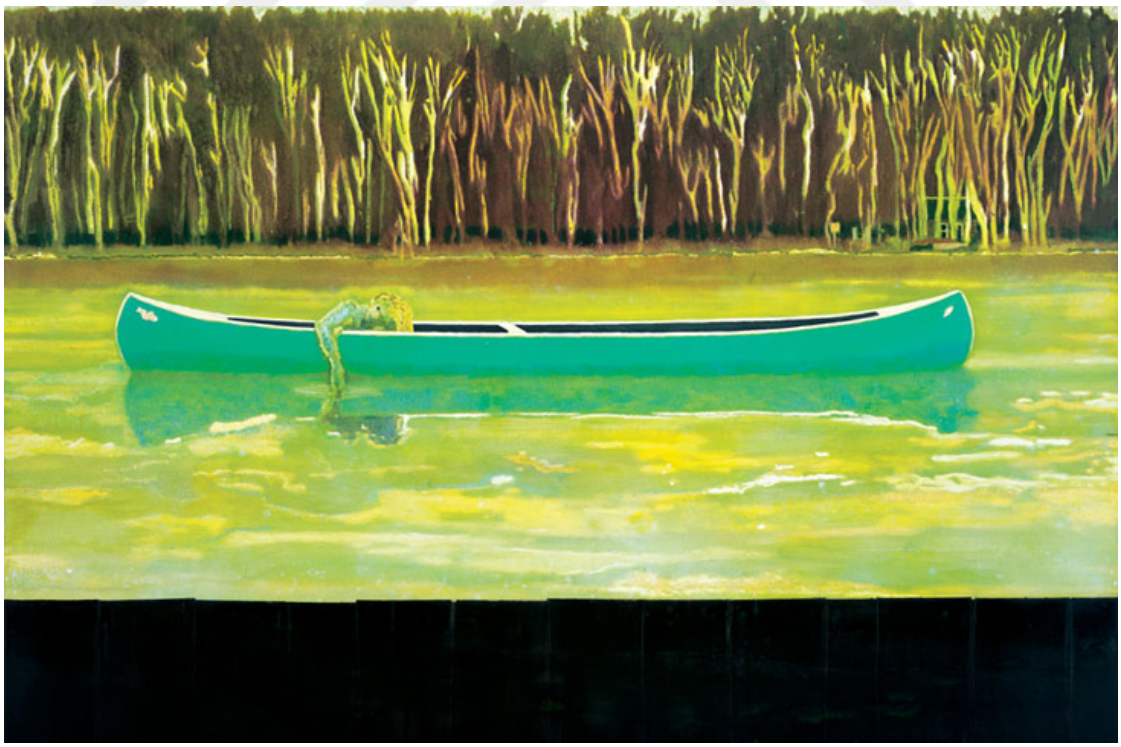
Ölüm sadece ölümdür... katı, soğuk, sessiz... ölümün empatisi olmaz... olamaz... sadece ölenle içimizde bir parça ölür. Bulunduğumuz coğrafyada ve yeryüzünde her gün zamansız ve haksızca ölen binlerce insan... bir kan denizi... kırmızı, soğuk, sessiz... Bağıranın sadece kendi kulağında olan sessiz bir çığlık.

Yaşanılan toplumsal trajedilerin verdiği yoğun çaresizlik hissiyle yapılan bu resimde (Görsel 54), gerçeküstü bir atmosfer vardır. Uykudaymış ya da ölmüş izlenimi veren figür, gökyüzündeki bulutlara, yeryüzündeki dağlara ve kan denizine paralel uzanır. Ama ikisi arasında sıkışmıştır: yeryüzü ve gökyüzü arasında, yaşam ve ölüm arasında; aynı anda hem vardır hem de yoktur, ruhu sanki başka bir boyutta sessizce dolaşmaktadır. Özneyi bir zarf gibi saran sessiz dünya, hayat ile ölüm arasındaki ince çizgiyi anımsatır. Gökyüzü sonsuzluğu ve özgürlüğü simgelediği gibi, mitolojide ve dinlerde ölenlerin soyut mekanına gönderme yapar; yeryüzü ve toprak ise yaşamın sürdüğü ve aynı zamanda yaşamını kaybedenlerin bir kısmının fiziksel taşıyıcısı konumundadır. Resimde ölüm her yeri sarmış, bireyi sonsuz görünen bir boşluk içinde hapsetmiştir. Bu boşluk her yandan ölümün kanatlarıyla kuşatılmıştır. Zaman donmuş ve bireyi yokoluşun saatinde sabitlemiştir. Ölüm varsa yaşam yoktur; yaşam varsa ölüm yoktur ama ölümün acısı vardır. Resimde figür gözlerini neden kapatmıştır acaba? Oysa gözler, ruhun penceresi olarak dışarıya açılır ve evrenin güzelliğini, doğanın yapıtlarını “görmek” ruhu, vücut içindeki hapsinde hoşnut tutar. Onu yani “görme”yi kaybeden, bu ruhu, evrenin ışığı olan güneşi yeniden görmenin her çeşit umudunun bittiği karanlık bir hapishanede terk eder (Ponty, 2016, s. 74).

3.3. BİRAZ DÜŞ, BİRAZ GERÇEK

Romantizm akımı sanatçılarında görülen doğa melankolisi ve yalnızlık kavramına günümüz sanatçılarının bazılarında yeniden rastlanmakta olup, doğanın kazandığı çok katmanlı ve yoğun anlamların bu bağlamda yeniden yorumlandığını görüyoruz.

Peter Doig, 90'lı yılların başında romantik bir yaklaşımla gerçekleştirdiği lirik peyzajları ile dikkat çekmiştir. Edvard Munch ve Caspar David Friedrich gibi sanatçıların mirasını devralan Doig'in peyzajlarına bir rüyayı anımsatan atmosferiyle, büyük bir sükunet havası hakimdir ve farklı renk kombinasyonlarıyla büyülü bir gerçeklik duygusu yaratır. Resimlerinde, ıssız doğa görünümlerinin içinde tek bıraktığı figürler; ıssızlığı ve yalnızlığı vurguladığı fantastik atmosferler yer alır. Doig'in yapıtlarını akılda kalıcı kılan şey, "insanları ve mekanları yapıtların taşıdığı endişeli, sıkıntılı havaya büründürüp izleyiciye kendisini rüyadaymış gibi hissettiren melankoli ve sükunet karışımı ruh halidir" (Wilson, 2015, s. 122).



Görsel 55: Peter Doig, *Kano Gölü*, 1997, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm

Kano gölü resminde, sudaki yansıma, yaşanan çifte hayat ve bilinmeyenlere ait bir fantezi dünyasının izlerini taşır. Derinleşen ormanlarda, kararan gölgelerde tekinsiz bir atmosfer solunur. Merak duygusunu kışkırtan dingin ve bir o kadar da belirsiz bir andır. Sanatçının doğa tasvirleri, hayalperest, gerçekdışı bir iyimserlikle münzevi bir yalnızlık arasında; bir sarkaç gibi gidip gelir. Yarı uyanık, yarı içgüdüsel şekilde iç yaşamın düşlediği bir alan olarak doğa, uyandırdığı farklı duyguların kaynağıdır. Topluma uyumun ve güvenin eksildiği dönemlerde bir ruhsal kaçış alanı olarak doğaya yönelim artar ve hissedilen yabancılaşma duygusu çoğu zaman sürgünlük şeklinde yaşanır. Kano gölünde kayıktan kayıtsızca sarkan figürde bunu gözlemleriz. Modern gerçeğin içinde değerli bir şey hem birey hem de insanlık düzeyinde yitirilmiştir. Romantik bakış açısını niteleyen şey, şimdiki zamanın yabancılaştırılmış kimi temel insani değerlerden yoksun olduğuna dair acı veren ve melankolik inançtır (Löwy, Sayre, 2016, s. 39). Bu durumda hissedilen keskin yabancılaşma duygusuyla bireyi bilinmeyen bir yerde sürgün yaşayan sudaki yansısına bakarken buluruz.

Sanatçı, bulduğu kaynaklarla, kişisel anılarını harmanlama eğilimindedir. Çalışmalarında yer alan karlı doğa izlenimleri, çocukluğunu geçirdiği Kanada'dan izler taşır. Resimlerinde taşra manzarası ile psikolojk çağrışımları olan bir ortam kesişir. "Düşleme, açık bir psişik etkinliktir. *Varlığın tınısındaki* farklara ilişkin belgeler sağlar" (Bachelard, 2012, s.180). Gerçek dünya ve düş dünyası, zaman zaman iç içe geçer; gerçeklik ve hayal arasında ikircikli bir üçüncü dünya yaratır. Dolayısıyla, Doig'in resimlerinde çocukluk, gerçeklik ve düş dünyası iç içe geçerek; onun varlığındaki zenginliği sunar. Çocukluk, döngüsünü tamamladığında, içimizde ölüp kuruyan bir şey değildir. Hazinelerin en canlısıdır ve biz fark etmesek bile, bizi zenginleştirmeye devam eder. Düş kuranlarda, çocukluk çekirdeği daha yoğun yaşar.



Görsel 56: Peter Doig, *Beyaz Ürperti*, 1995, tuval üzerine yağlıboya, 290 x 199

Peter Doig'in resimleri, izleyeni masalsı bir atmosferin içine çeker. Sanatçının çalışmalarında, romantik tavrın belirleyici özelliklerinden birisi olan geçmişe özlem görülür. Katı bir gerçeklikle kuşatılmış ve büyüsünü kaybetmiş dünya düzeniyle baş edebilmek için nostaljik bir tavırla çocukluk dönemine yolculuk söz konusudur. Bir oyun oynar gibi, yitirilen çocuksu masumiyetin ve kayıp zamanın peşine düşülür. Ardına düşülen çocukluk anıları, kaybolmuş büyülü ve gizemli bir geçmişi; ruhun kendini evinde hissedeceği ütopik yitik zamanı çağırır. Peter Doig'in resimlerinde nostaljik ve fantastik ifadenin örtüştüğü görülür. Büyülü gerçeklik atmosferiyle kuşatılmış resimlerde, uyanık halde hafızadaki rüyalara yolculuk ve mükemmel huzurun zamansız anlarını yakalamak söz konusudur.

Resimler, bunları oluşturan kişinin iç sesiyle, iç öykülerini dinlerken biçim kazanır. İç öyküler: yaşanan tüm deneyimlerin bıraktığı izler, bilinçaltına biriken tortular, bunlar üzerine düşünülerek yapılan yorumlar, geçmişin derinliklerinden ya da yakın zamandan çıkıp gelen anılar, görüntüler, hisler, sesler, renkler üzerinden akış kazanır. “Peyzaj dediğimiz şey, ışığın, kokunun veya melankolinin bir araya geldiği o yansıma, o biricik nesne üzerinde yeniden yoğunlaşmak üzere, bir nokta çevresinde ardışık dalgalar halinde gelişir” (Cauquelin, 2016, s. 18)



Görsel 57: Özlem Kaçmaz, *Rüya,* 2016, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 44 cm

Mavi ve mor tonlarının hakim olduğu *Rüya* adlı resimde uzakta görünen karlı dağlar ve akşam gün batımından hemen sonra atmosfere yayılan, yarı karanlık mavi renkle gece ve gündüz arasına sıkışmış bir zaman diliminde, belli belirsiz görülen otlar ya da çalılar, gerçek ve düş arası bir görüntü verir. Soğuk etki

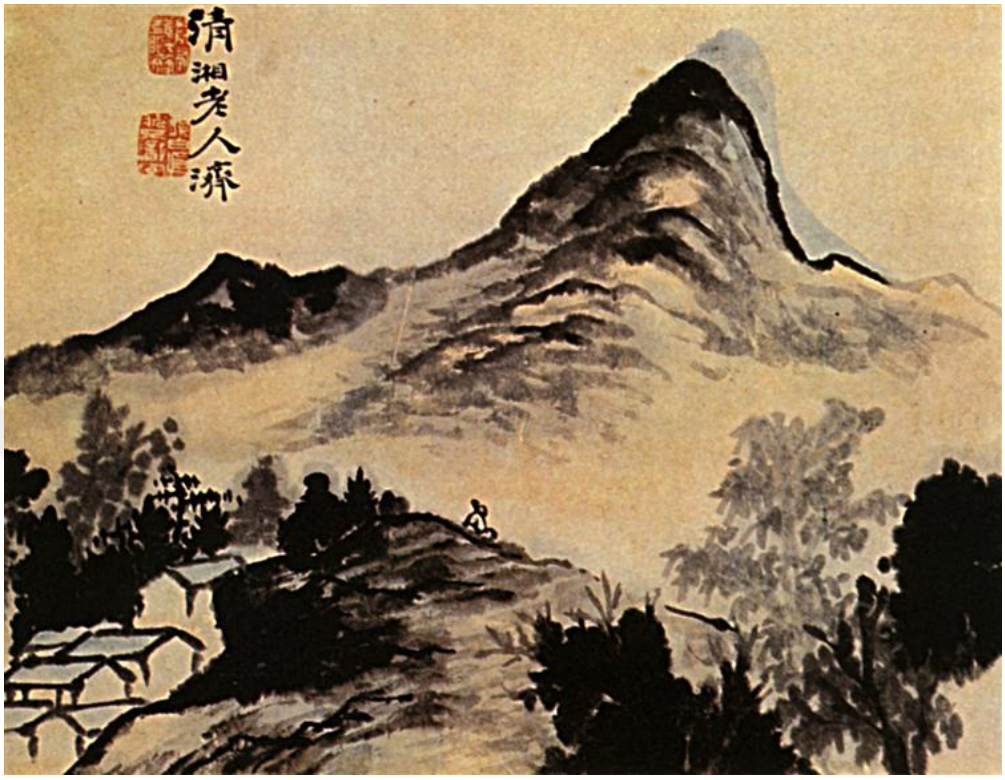
yayan mavi tonlar ve kar altındaki sisli manzara görünümü melankoli yüklü sürreal bir atmosfer oluşturur. Yalnızlığın tınıları hissedilir. “Yalnızlık” ve “imge” ilişkisi üzerine Bachelard’a kulak verelim:

> Jean Cassou, büyük şair Milosz’un yanına ancak bir majesteye sorulmaya layık bu soruyla yaklaşmayı hayal etmişti daima: “Yalnızlığınız nasıllar?”. Bu sorunun binbir cevabı vardır. Büyük bir münzevi ruhun hangi merkezinde, kalbin hangi köşesinde, tinin hangi kıvrımında yalnızdır, yapayalnızdır? Yalnız mıdır? Kendi içine kapanmış ya da teselli bulmuş mudur? Şair hangi sığınakta, hangi hücrede gerçek bir münzevidir? Ve göğün mizacına, düşlerin rengine göre her şey değiştiğinde, büyük bir münzevinin her yalnızlık izlenimi de kendi imgesini bulmak zorunda kalır. Bu tür “izlenimler” öncelikle imgedir. Yalnızlığı bilmek için-yalnızlığı sevmek ya da ondan uzak durmaya çalışmak için, sakin ya da cesur olmak için-onu hayal etmek gerekir. Varlığımızın bu bilincinin aydınlandığı ya da karardığı psişik ışık-gölge dağılımının psikolojisi yapılmak istendiğinde, imgeleri çoğaltmak, her imgeyi iki misline çıkartmak gerekir. Yalnız bir insan, yalnız olmanın övüncü içinde, kimi zaman yalnızlığın ne olduğunu söyleyebileceğini sanır. Ama herkesin yalnızlığı kendine göredir. Ve yalnızlık düşçüsü, yalnızlıkların bu alacakaranlık albümünün ancak birkaç sayfasını bize verebilir (Bachelard, 2008, s. 68).

Rüya adlı resimde, yalnızlık, imgenin içine gizlenir. Alacakaranlığın çöktüğü köşelerde, bir gölge gibi sessizce dolanır. Zihnin ve gecenin ikiz karanlığında çoğalır. Yalnızlığın çoğalması kişiyi çoğaltır mı? Eksiltir mi? Andan ana; Yaşayandan yaşayana; Yaşanandan yaşanana değişir. Düş-kuranın yalnızlığını artıran yalnızlık düşlemesinde iki derinlik birleşir, dünya varlığının derinliklerinden düş-kuranın varlığının derinliklerine kadar yankılanan iki derinlik çarpışır. Zamanın askıya alındığı bu anda; dün de yarın da yoktur artık. Düş-kuran ile dünyanın ikili derinliği yutar zamanı ve dinginlik her şeye hakim olur.

Doğa basit anlamda bir dış çerçeve olmayıp, insana dostça bir ayna tutar; bu ayna, insanın kendini keşfetme ve aşma olanağını verir. Konfüçyüs’e göre, “kalp adamı dağdan hoşlanır; tin adamı suyun tadına varır”. Evrenin iki kutbunda, insani duyarlılığın iki kutbu, birbiriyle iletişim içindedir (Cheng, 2006, s. 126).

Geleneksel Çin resim sanatında, dağ, su, ağaç gibi doğa öğelerini içeren peyzajlar; kaligrafi ve şiirle bütünleşerek; izleyeni sanatçının zihninin dolaştığı düşsel yerlere götürür (Görsel 58).



Görsel 58: Shih-t'ao, *Dağla Konuşma,* 1707, kağıt üzerine mürekkep

Çinli sanatçı Shih-t'ao, resimde "Dağ" imgesine ilişkin şu tanımlamaları yapar:

> Gökyüzüne özgü niteliklerin alabildiğine canlandığı yerdir Dağ; ağırbaşlılık içinde, kitlesel yapısını bulur o; Espriyle kendi tinselliğini dışa vurur; yaratıcı yönüyle, değişken- aldatıcı görünüşlerini gerçekleştirir; Dağ'ın disiplinini yapan Erdemlilik; Dağ'ın karşıt hatlarını canlandıran Devinim; Dağ'da içten içe kendini açığa vuran Sessizlik; Dağ'ın eğrileri ve kavisli çizgileri içinde kendini dışa vuran Damga; kıvrımlar ve kıvrıntılar arasında Dağ'ın ortaya serdiği Uyum; küçük köylerinde Dağ'ın sakınımlı Yedek'i; Dağ'ın canlı Boşluk'unda ortaya çıkan Bilgelik; Dağ'ın saf inceliği içinde kendini gösteren Titizlik; kıvrımları ve çıkıntıları içinde Dağ'ın ifade ettiği Yüreklilik; Dağ'ın korkunç uçurumları içinde gösterdiği Gözüpeklik; Dağ'ın gururla kendini dışavurduğu yüksekliği; masif Chaos'u içinde biçimlenen Sonsuzluk'u... (Cheng, 2006, s. 184).

Shih-t'ao'nun resminde, insan ve evren arasındaki ilişkinin derinliği, dağ karşısında düşünce deneyimine dalan ve dağla konuşan küçük figürde açığa vurulur. "Büyük evren kavramını içinde taşıyan dirimsel küçük evren yani insan kavramına ulaşmak" (Cheng, 2006, s. 14) Çin resim sanatının belirgin özelliklerindendir.

Çağdaş sanatta insan ve evren arasındaki ilişkiyi kavramsal yolla yansıtan sanatçı Ed Ruscha'nın (1937) çalışmasında (Görsel 59), Çin resim sanatında olduğu gibi romantik bir dağ görüntüsü ve üzerinde yazılar vardır. Ruscha kavramsal sanat, romantizm ve ironiyi sentezlediği çalışmalarında, doğayı bir başka boyutta ele alır. Sanatçı, peyzajlar üzerine, özellikle tinselliği dışa vuran dağ görünümleri üzerine yerleştirdiği yazıları bir yadırgatma aracı olarak kullanır. Kavramsal yolla, olmayan bir gerçekliği yansıtıp; doğayı görünenin ötesinde bir gerçekliğe taşır; sanatçının kendi düşsel gerçekliğine. Bu gerçeklikte tinsellik ve ironik eleştiri iç içedir.



Görsel 59: Ed Ruscha, *Günlük Gezegen*, 2003, tuval üzerine akrilik, 152.9 x 152.9 cm

Geleneksel Çin sanatından beslenen çağdaş sanatçı Zeng Fanzhi (1964) nin çalışmalarında duygusal yoğunluk, düşsel doğa görünümleriyle yansıtılır (Görsel 60). Tuval yüzeyini bir ağ gibi saran, kalın ve koyu renkli kaligrafik fırça darbeleriyle içsel kaos aktarılır. Resim, dirimsel esin ağlarının kök saldığı iç alemin yeridir.



Görsel 60: Zeng Fanzhi, *Mavi*, 2015, tuval üzerine yağlıboya, 400 x 700 cm

Dış doğa'nın, iç dünyanın yansıtılmasında aracı olduğu dikkate alındığında, doğanın çizgileri altında, insanın varolduğunu; insan tarafından düşlenmiş ve bir içgörüyle derin biçimde kavranmış iç doğaya özgü izdüşümün aktarıldığını görebiliriz bu çalışmalarda. Bu bağlamda; "Dağ ve Su resmi yapmak, insanın portresini çizmekle özdeş bir anlam taşır; salt onun görünür portresini değil, daha çok da tinsel portresini çizmek demektir" (Cheng, 2006, s. 126). İnsanın iç dünyasındaki çalkantı ve çelişkileri, tutumu, korkuları, yumuşak ya da taşkın sevinci, gizli arzuları, sonsuz düşü vb. duyguları resimlerde dışa vurur. Böylece "Dağ ve Su, basit mukayese kavramları ya da saf metaforlar olarak düşünülmemeli; insan demek olan mikrokozmos ile organik bağlar kuran makrokozmik evrenin temel yasaları olarak yorumlanmalı" (Cheng, 2006, s.126).







Görsel 61, 62, 63: Özlem Kaçmaz, 2015, tuval üzerine akrilik, 50 x 70 cm

3.4. SANATLA VAROLMAK

18. 19. ve 20. yüzyıllar çok yoğun toplumsal, siyasal, bilimsel ve kültürel gelişmelerin yaşandığı dönemlerdir. Birer cümle ile özetleyecek olursak: 18. yüzyılda "Aydınlanma Çağı" ile akıl ön plana çıkmış; dinsel kurumların etkisi azalmış, 1789 Fransız Devrimi özgürlük rüzgarları estirmiş; birçok bilimsel buluş gerçekleşmiştir. Sanayileşmenin gelişmesiyle birlikte, işçi sınıfının oluşması, işçi-işveren ayrımı platformunda farklı hak ve özgürlük arayışları başlatmıştır. Kapitalizm gittikçe güçlenirken, Sovyetler Birliği'nde 1917'de devrim ve 1980'lerde komünist rejimin dağılması yaşanmış, 1. ve 2. Dünya savaşları ülkelerde büyük yıkımlara ve korkulara yol açmıştır. İki savaş arasında Hitler güçlenmiş ve Nazizm yükselmiştir. Einstein görecelilik teorisini geliştirmiş, Sigmund Freud bilinçaltını keşfetmiş ve psikanaliz kuramını ortaya atmıştır. Amerika ve Sovyetler Birliği arasındaki soğuk savaş sürecinde devam eden nükleer tehlikeler, Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra bütün dünyaya yayılarak devam etmiştir. ABD 11 Eylül travması yaşamış ve bütün dünya bundan etkilenmiştir. İç savaşlar, göç sorunu, çevre felaketleri, ekolojinin bozulması, teknolojik alanda hayalleri zorlayacak yenilikler devam etmektedir.

Çok daha kapsamlı ve komplike olan bu gelişmeler insanı sürekli bir bombardımana tutmaktadır. İnsan bu kaotik ortamda, kendini göremez, duyamaz ve hissedemez konuma itilmektedir. Bu durumda yaşadığı tek nesnel hayat elinden kayıp gitmekte ve böyle bir ortamda insanın kendisini var edebilmesi gittikçe güçleşmektedir.

Varoluşçu felsefenin önde gelen düşünürlerinden Sartre'a göre insan varlığı, özden önce gelir. "İnsanda-ama yalnız insanda-varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır" (Sartre, 2012, s. 8). Sartre'ın görüşünü şu şekilde açabiliriz: İnsan, bir şekilde var olur. Kimileri için evrim yoluyla, kimileri için Tanrı tarafından yaratılmış olduğu kabul görse de sonuçta önemli olan, bu var olan yapının bilincine varmak ve o varlığı gerçekleştirmek, içini doldurmaktır. Yani insan var olduktan sonra kendi kendisini yaratır. Kendi özünü, benlik bilincini oluşturur. Varoluşun, yaşamı sürdürmeye ayartan bir bütünlenişi ve tamamlanışı

olarak, sanata yaşam veren de aynı dürtüdür (Nietzsche, 2018, s.28). Özünü oluştururken, yaşamına bir anlam yüklemesi gerekir. Victor Frankl'a göre:

> Varoluşta bir anlam bulabilmek yaşamsal önem taşır. İnsanın anlam arayışı, içgüdüsel itkilerin 'ikincil bir ussallaştırması' değil, yaşamındaki temel bir güdüdür. Bu anlam, sadece kişinin kendisi tarafından bulunabilir oluşuyla ve böyle olması gereğiyle, eşsiz ve özel bir yapıdadır; ancak o zaman bu, kişinin kendi anlam istemini doyuran bir önem kazanabilmektedir (2000, s. 95).

Sanat, kişinin yaşamını anlamlandırmak ve kendisini inşa etmek için seçtiği önemli yollardan birisidir. Bir bakıma "iç-doğa"sını oluşturma ve ifade etme yoludur. Kuşatıldığımız dış gerçeklik, bizi kendi istekleri doğrultusunda dönüştürmeye çabalar. Manipülasyonun etkin olduğu bir dünyada, Kapitalizmin dayattığı tüketim çılgınlığı, anlık haz düşkünlüğü, günlük yaşam çarkı içerisinde oradan oraya koştururken hızla geçen zaman içerisinde; durup kendi içimize bakmamız, evrende kendi varoluşumuzu farketmemiz, kendi iç sesimizi duymamız kendimizi gerçekleştirmenin bir aşamasıdır. Ben nerdeyim? Ne yapıyorum? Gerçekten yapmak istediğim şey bu mu? Yaşamak istediğim hayat bu mu? sorularını sormak, cevap bulmanın tüm güçlüklerine karşın bir gereklilik olarak düşünülebilir. Bu gereklilik kendimizi var etmenin bir yoludur. Sanat aracılığıyla kendi içimize bakıp, bunu gerçekleştirmeye çabalarız. Alımlayan bir varlık olarak insan, sanatı bir süzgeç gibi kullanarak doğruyu yanlıştan, iyiyi kötüden, güzeli çirkinden ayırma yetisini güçlendirir. "Böylece sanat onu olabildiğince özgürleştirecek, ona içinde yaşadığı dünyanın dışında başka bir dünya bağışlayacaktır" (Bozkurt, 2013, s. 8).

Victor Frankl, yaşanan en olumsuz koşullarda bile, insan özgürlüklerinin sonuncusu olarak "kişinin belli bir durum karşısında kendi tavrını belirleme" yetisine sahip olmasının önemini vurgular (2000, s. 9). Birey, dünyaya geldiği zaman dilimini, aileyi ve ülkeyi belirleyemez. Sonlu bir varlık olarak insanın özgürlüğü; doğum ve ölüm arası bir süreçle sınırlıdır. Sahip olduğu özgürlük, koşullara ilişkin değil, koşullara yönelik bir tavır alabilme özgürlüğüdür.

Varoluşun trajik yanları, insanları bir kaygı bataklığına çekip yutmaya çalışırken, buradan çıkmaya ve yaşamı olumlamaya çabalayan insan iradesi çıkış yolları

yaratmaya çalışır. “Bireyin yaşayacağı dünya kendi dünyasıdır. Kişiler, bu dünyada ve kendi problemleri konusunda ancak, dünyayı kendileriyle olan ilişkisi içinde yakalarlarsa bir şey yapabilirler” (May, 1998, s. 15). Sanat, içinde yaşadığımız dünyayı kendimizle, iç doğamızla ilişkisi bağlamında görmemizi ve ayırt etmemizi sağlar. Bireyin dünya ile ilişkilerinde birçok olasılığı yaratabilmesi, varoluşun getirdiği açmazlardan çıkabilmesi bu farkındalıkla mümkün olabilir. May “yaratıcı süreç”in, kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin dışavurumu olduğunu vurgulamıştır (1998, s. 63). Nietzsche’ye göre, insana kişilik ve özgürlük kazandıran tek ilke yaratmadır. Yaratma, sanatsal bir eylem olduğundan, kişinin kendini aşmasına, evreni bir bütünlük içinde kavramasına bağlıdır (Bozkurt, 2013, s. 183).

Bu kadar yoğun ve çeşitli kitle iletişim araçlarının yer aldığı, insanların algılarının çok kolaylıkla manipüle edildiği ve tek tip insan modelinin yaratılmaya çalışıldığı bir dünyada birey olmanın ve iç bütünlüğü sağlamanın güçlüğü ortadadır. İçe bakış yöntemiyle, bilinçdışını gözlemlemek, bilinçaltına inmeye çalışmak; yani bir anlamda kişinin iç doğasına ait patikalarda dolaşmak, benlik bilincini oluşturabilmenin ve dış dünyanın baskısından bir parça uzaklaşabilmenin yolu olabilir.

İnsan, varlığının bilincinde olabilen ve dolayısıyla bunun sorumluluğunu taşıyabilen bir varlıktır. İnsanı diğer varlıklardan ayıran şey de kendi varlığının farkında olma kapasitesidir (May, 2012, s. 123). Kierkegaard’ın ifadesiyle, riske atılmak en uç anlamda tamamıyla kendi öz bilincimize erişmektir (May, 2008, s. 63). Bu göze alınmaya değer bir risktir çünkü William James, dünyayı değiştirmek ve daha iyi hale dönüştürmek niyetinde olanların, işe önce kendileriyle başlamaları gerektiğini belirtir. Yaşanabilir bir dünya için, hem birey hem de toplumun ihtiyacı olan şey, “süpermenler ya da yeni icatlar değil, ayakları üzerinde durabilen, güçlü insanlardır” (May, 2008, s. 78). Kişinin kendi benlik bilincini oluşturarak işe kendisinden başlaması, daha iyi bir dünya için mucizelerin gerektiği düşünülen ortam ve zamanda “kelebek etkisi” yaratabilir.

Bilinç ve bilinçdışı alanın farkındalığı aracılığıyla benliğin keşfi bireyleşme sürecinde önemli bir aşamadır. Sürü psikolojisinden kopmanın kolay olduğu

söylenemez. Hayvanlarda sürü psikolojisi onların yaşamlarını kurtarırken; günümüzde başat olan popülist iklim, insanları çorak hatta tehlikeli mecralara sürükleyebilir. İşte bu noktada düşünce, hayal gücü ve farkındalıkla sürüden kopmak ve benlik bilincine sahip özgün bir birey olabilmek büyük önem taşımaktadır.

Gerçekleştirilen çok basit bir deney, insanın kendisi olamamasının ve sürüye uyma psikolojisiyle yaptığı tercihlerin trajikomik sonuçlarını göstermiştir: Bir grup denek aynı odaya yerleştirilmiş ve bir yetişkinin çok kolaylıkla cevaplayabileceği 2x2=? şeklinde basit sorular sorulmuştur. Aslında bu kişilerden sadece bir tanesi gerçek denektir ama diğerlerinin de denek olduğunu sanmaktadır. Kendisi doğru cevabı çok iyi bildiği halde, denek sandığı tüm diğer insanların aynı yanlış cevabı seçmesi üzerine, çoğunluğa uyma psikolojisiyle aynı yanlış cevabı seçmiştir. Bu basit ama sonuçları çok düşündürücü deney, insanların sürü psikolojisine kapılmasının yaratabileceği ve çok trajik sonuçlara yol açabilecek olaylarda birey olarak davranabilmenin önemini gösterir. Bu bağlamda bilinç ve bilinçdışının bütünü olan benliğimizin oluşumu ve keşfi, kararlarımızın doğruluğunda ve arkasında durabilmekte dayanabileceğimiz bir zemin yaratır. İnsan doğru kararlar verebilecek akla ve birikime sahip olduğunda bile, özgür bir birey olarak davranabilecek yetiye sahip değilse, çok kolaylıkla savrulup sürünün içinde kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir. Nietzsche "mükemmel sürü hayvanlarına" dönüşmekten uzaklaşmanın önemli bir yolu olarak **sanat**ı işaret eder (Artun, 2018, s. 22).

"'Daha fazla bilinç' der Kierkegaard 'daha fazla benliktir'" (May, 1998, s. 110). Birey olmak, "benlik" denen muhteşem deneyimi yaşamak, olayların içindeki özne olmak demektir. Birey olmak kişiyi önemli bir hatadan "pasiflik" ten kurtarır. Burada sözü edilen "pasiflik", davranışı şekillendiren belirleyici güçlerin, "benlik" yerine konulmasıdır (May, 1998, s. 110).

> Yaratıcı itilim, bilinç eşiği ile bilinçdışının ifade bulan biçimleri ve konuşan sesi olduğu için, tam da bu doğasından ötürü ussallığa ve dış kontrole yönelmiş bir tehdittir (May, 1998, s. 91).

Benlik bilincinin oluşması, bilinç ve bilinçdışı alanın farkındalığı; her yönden kuşatılmış olanın insanın, tüm manipülasyonlara karşın kendi iç dünyasındaki güç kaynaklarını keşfetmesi ve kullanması yönünde yeni olanaklar yaratabilir. Sanatçı, kuşatıldığı dış gerçeklikten kimi zaman kaçmak için iç dünyasına sığınır; kimi zaman da onu boğan dış gerçekliğe direnmek için iç dünyasından güç alır.

Sanat, iki tarafa da açılan bir pencere gibi hem içimize, hem dışımıza bakmamızı sağlar. Sanatçı, bu pencerenin bazen içinden dışına, kimi zaman dışından içine bakarak; gördükleriyle kendi resmini oluşturur. Dış gerçekliği dönüştürür, iç doğasının belirlenimleriyle, deneyimleriyle, kazanımlarıyla, kırılganlığıyla, eleştirelliğiyle, enerjisiyle yorumlar. Bu yaratıcı süreçte, kendi iç dünyasıyla yoğun karşılaşma anları yaşar ve farkındalığı artar.

Heidegger'e göre: "Sanatçı ancak eser sayesinde, eser de ancak sanatçı sayesinde, her ikisi de ancak ve ancak sanat sayesinde ortaya çıkar" (2011, s. 101). Ona göre biri olmadan diğeri olmaz. "Sanatçı eserin kökeni, eser de sanatçının kökeni olurken, sanat ise her ikisinin birden kökeni sayılır" (2011, s. 101). Sanatçı ve sanat eserinin kökeninde yer alan sanatı, varoluş ile ilişkilendiren Heidegger'in deyimiyle, insan dünyaya fırlatılmıştır; geçmişe ve geleceğe doğru durumu belirsizdir. Bu belirsizlik "kaygı" yaratır. Kesin olan tek şey, belirli olmayan bir gün ölecek olmasıdır. Bu bilginin trajikliğiyle yaşamak zorunda olan ölümlü varlık, başkalarıyla ve doğayla varlık yoluyla bağlantılıdır. Yaşamı yapılandıran, içinde bulunduğu ve bir nesne gibi bakamayacağı dünya ile ilişkileridir. İnsanın varoluşu, dünya ile diyaloğu sonucunda kurgulanır. Varlığın yeni imkanlarını gösteren sürekli bir tasarımlama süreci söz konusudur (Çüçen, 2018, s. 74-75). Sanat, tasarımlama sürecinin en önemli edimlerinden birisi olarak yeni dünyalar açar.



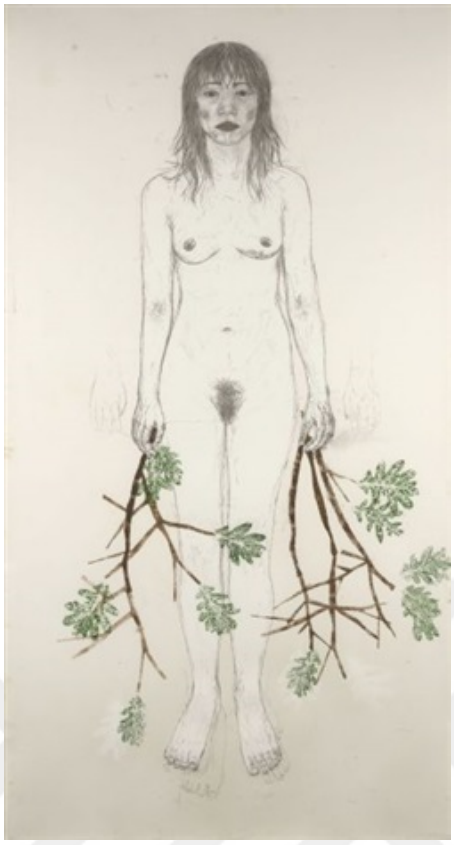
Görsel 64: Özlem Kaçmaz, *Varoluş*, 2013, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 120 cm

Wim Wenders'in *Berlin Üzerinde Gökyüzü* filminde, insanlarla iç içe olan, onları izleyen, kimi zaman onlara yardımcı olmaya çalışan ama insanların göremediği, ölümsüz melekler vardır. Bu meleklerden birisi olan Daniel, bir çiçeğin kokusunu duymayı, kahvenin tadını alabilmeyi, bir kadına aşık olmayı kısaca etten, kemikten gerçek bir insan olmayı arzular film boyunca ve sonunda isteği gerçekleşir.

Varoluş adlı resimde filmin bir sahnesinden yola çıkılarak, ölümsüz bir melek olmak yerine; benliğini inşa eden, yaşamın güzelliklerinin yanı sıra acılarını da hisseden ölümlü bir insan olabilmeyi isteyen Daniel ile kendi varoluşunu

gerçekleştirmeye çalışan insan özdeşleştirilmiştir. Resmin merkezinde figür yer almakla birlikte, figürün etrafında olan doğa imgeleri, bulutlar ve gökyüzü; yaratılan atmosferi ve resmin ruhunu tamamlayan ana elemanlar olarak görüldüğü için bu resim hem görsel hem de içerik olarak iç-dış doğa etkileşimi konusuyla bağlantılı görülmüştür. Resimde, figürün gözleri dış dünyaya kapanmış; Varoluşu gerçekleştirme çabasıyla tüm dikkat içe yoğunlaşmış ve izleyeni bu varolma ritüeline katılmaya çağırır bir atmosfer oluşmuştur. Hem mekânsal, hem dramatik etkisi olan ve geleneğin dağarcığından alınan bir gösterge olarak "bulut" yepyeni bir değer kazanmıştır. Bulut ve kanat; dramatik ve sahnesel ilişki dokusunda bir kopuş meydana getirirler. İnsan figürünü bildiğimiz mekandan çıkarır, aşkınlığı da birebir "insani" çerçevede algılanan bir temsilin ikincil teması olarak gösterir (Damisch, 2012, s. 137). Bulut ve kanat, varoluşunu gerçekleştirmeye, kendini aşmaya çabalayan insanı imleyen metafor imgelerine dönüşür.

İç-dış doğa etkileşimi bağlamında yapıtlar üreten Kiki Smith; desenlerinde, enstalasyon çalışmalarında ve heykellerinde kendi görüntüsünü, hayvan ve bitki imgeleriyle harmanlayarak iç doğasına ilişkin ipuçları verir. Resim (Görsel 65) de, elinde, üzerinde yeşil yapraklar taşıyan kırık ağaç dalları tutan çıplak otoportresinde, yaşam, ölüm ve kadın doğasının kırılgan ama üretken yanına göndermeler vardır. Elindeki kırık dallar üzerinde yeşillenen yapraklar; kendini yenilemenin, yeniden doğuşun simgeleri olarak okunabileceği gibi; tükenmişliğin izleri de olabilir. Dallar kırıktır ama hala üzerinde yeşil yapraklar olması: taşınan umudu; kırık dalları taşıyan varlığın kendini yenileyip, yeniden doğurabileceğini bize hissettirir. Sanatçı çıplaklığını bakışlardan sakınmaz. Peki neler söyler çıplaklık bize: İnsan doğduğunda çırılçıplaktır; buradaki çıplaklık belki de yeniden doğuşun, yenilenmenin bir kipidir. Yaşam içerisinde kendimizi korumak için zırhlar kuşanır; maskeler takar; kendimizi bakışlardan saklarız. Belki de buradaki çıplaklık, şeffaflığın, masumiyetin, dürüstlüğün simgesi olarak sunar kendini bakışlara. Figürün çıplaklığı, yaşam karşısında çırılçıplak ve savunmasız kalma durumunda bile, salt varoluş gücüyle yenilenebilecek olanın gerçekliğini taşır.



Görsel 65: Kiki Smith, 2009, kağıt üzerine suluboya, 199 x 110 cm





Görsel 66: Özlem Kaçmaz, 2016, kağıt üzerine kurşunkalem, 50 x 70 cm (solda)

Görsel 67: Özlem Kaçmaz, *Dönüş,* 2016, kağıt üzerine kurşunkalem, 50 x 70 cm (sağda)

Dönüş adlı resimde (Görsel 67), güzellikleriyle, zorluklarıyla yaklaşık bir yıl yaşanan Madrid geride bırakılan aydınlık ve ufukta kaybolmakta olan ağaç siluetleriyle yansıtılırken, önde uzanan "karanlık sular" dönülmek zorunda olunan ülkeyi anlatmaktadır.

toprağın sınırları

denizlerin ufku

karanlığın güneşleri

düşlüyor dünya beni

evrene dönüşüyor bahçem

bedenim avcunda bir damlacık

küçük mavi ormanımda

köklerim çiçeklere karışsa da

göçebeyim ben

yersiz kanatsız bir kuş

sonsuz sürgünde

Jale Nejdet Erzen

İnsan, belki de tüm dünyada bir sürgün olarak yaşar. Her şeyimizle ait hissettiğimiz yer sadece ütopya olarak vardır. Belki de tek gerçek dünyamız her zaman bizimle olan zihnimizin içidir. İmgelerimizin yaratıldığı sahne olan zihnimiz, sanatla varolmanın alanını açar ve yeni yaşam alanları yaratır. Kuşatıldığımız coğrafya ve koşullar bizi sıkıştırdığında bile, sanat bir özgürlük kapısı aralar. İçsel uçsuz bucaksızlığımız, hayaller imgeleminde sonsuz bir dünya açar, "öyle tikel bir ruh durumunu belirler ki düşleme, düşçüyü yakınındaki dünyanın dışına çeker, sonsuzluk işareti taşıyan bir dünyanın önüne koyar" (Bachelard, 2017, s. 223). İçsellik derinleştiği ölçüde, dünyadaki alanımız büyür. Derinlik, içe ve dışa ikiye katlanır; çifte varoluş alanı yaratır. Bu sanatla varolmanın alanıdır.

3.5. BELİRSİZLİK, AİDİYETSİZLİK, ÜTOPYA, DİSTOPYA

Kimi zaman, “Dünyamızın sınırları ayaklarımızın altından kayar ve yiten sınırımızın yerini yeni bir biçimin alıp almayacağını ya da bu kaostan yeni bir düzen yaratıp yaratamayacağımızı görmek için beklerken titrer dururuz” (May, 1998, s. 127). Kaosu derinden hisseden sanatçı, içinde yaşamak zorunda olduğu ama dönüştüremediği dünyayı tuval yüzeyinde yeniden yaratma ve yeniden biçimlendirme arzusunda ve çabasında olabilir. Bu bağlamda Malraux’nun dediği gibi, “sanat, bir karşı yazgıdır” (Bozkurt, 2013, s.9). Hatta yazgının üstündedir, onu aşar. Her türlü duygunun alımlanmasını ve iletilmesini amaçlayan sanat, bu nedenle, negatif kaosa karşılık, pozitif bir kaos olarak algılanır. Bir yandan dünyadan kaçmanın en güvenilir yolu sanattan geçerken, diğer yandan dünyaya sıkıca bağlanmak da sanatla gerçekleşir. “Hakikat çirkindir. Hakikat bizi öldürmesin diye sanata sahibiz” (Nietzsche, 2017, s. 57) diyen; yaşama katlanmanın en yüksek ve doğal biçimi olarak sanatı gören Nietzsche için, varoluş ve dünya ancak estetik bir olay oldukları ölçüde öncesiz-sonrasız olarak doğrulanabilirler.

Sanat yapıtı, dünyayı somut “biçimlendirme” yoluyla yeniden anlamlandırma etkinliğinin bir ürünüdür (Kula, 2010, s. 6). Sanatçı, yarattığı “imgeler ekolojisi”yle, gerçekliği ve kendisinin de içinde yer aldığı kendi dünyasını yeniden oluşturur. Her ne kadar Pascal “imge, yanılgının efendisidir” demiş olsa da; yanılmayı göze alan sanatçı bir “imgeler ekolojisi” yaratarak, kendi dünyasını bunun üzerine kurar (Bozkurt, 2013, s. 10). Sanatçının yarattığı imgeler, onun kendisinden ve adeta onun değişik nesneleşmelerinden başka bir şey değildirler ve bu yüzden kendisi, o dünyanın devingen merkezi olarak “ben” deme hakkına sahiptir (Nietzsche, 2018, s. 37). Kendisini hareketli bir merkeze alan “ben”, imgeler dünyasını zenginleştirir; “Bedenim uzay içinde yer değiştirdikçe, tüm diğer imgeler de değişir; bedenim ise, tersine, değişmeden kalır. Dolayısıyla bedenimi, elbette, tüm diğer imgelerimi bağlayabileceğim bir merkez yaparım” (Bergson, 2015, s. 36). Böylelikle merkezdeki ben, yarattığı imgeler ekolojisiyle dünyaya farklı bir kapı açar ve bağlanır.

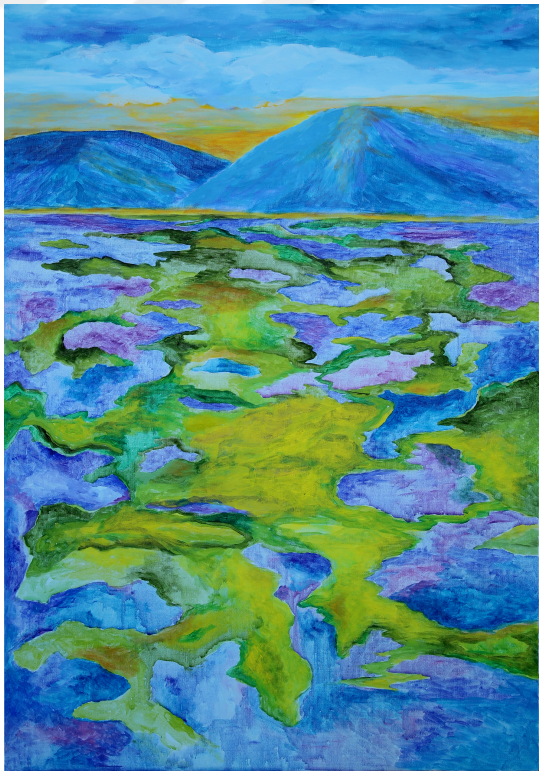
Resimlerde (Görsel 68, 69, 70, 71), beklenmedik renk ve biçim ilişkileriyle kendi yeryüzünü yaratma arzusu vardır. Birer peyzaj soyutlaması olarak algılanan resimlerde, klasik peyzajı oluşturan biçimlerle özgürce oynama, esnetme, farklı biçimlere dönüştürme çabası görülebilmektedir. “Tüm etkinlikler, biçime kavuştukları ölçüde tanımlanmak ve ayırt edilmekle, kendi eğrisini zamana ve mekana yerleştirmekle kalmadıkları gibi, yaşam da özünde biçimler yaratarak eyler. Yaşam biçimdir, biçim de yaşamın kipidir” (Focillon, 2015, s. 11). Resmin içindeki biçimsel bağlantılar, bir düzen ve evrenin bir metaforunu oluşturur. Böyle bir resimle karşı karşıya gelen izleyici edilgen gözlemci pozisyonunda kalmaz, sıçrayıp mekanı aşar, dünyanın dört bir sınırına ulaşır, peyzajı oluşturan karşıt öğelerden aldığı itkiye kucak açar. “Dünyaya atılmış olduğu söylenemez düşlemeye dalmış insanın. Dünya tümüyle kucak açar ona” (Bachelard, 2012, s. 169). Düş kuran ve kendi dünyasını yaratan kişinin, kendi dünyası ile arasında kurduğu bağıntı, güçlü bir bağıntıdır. Zihin, fiziksel yaşamın içeriden attığı verilerle doğa üzerinde çalışır, kendi maddesi haline sokmak, onları biçimlendirmek için durmadan işler:

> Bu öyle sert bir çalışmadır ki bıktığı da olur; gevşemek, biçimini bozmak gereği duyar, yaşamın okyanussu derinliklerinden kendisine gelenleri edilgence buyur etme gereği duyar. Ham durumdaki içgüdüyü çağırıp, duygunun sınırsız engebesiz dalgalarına ve uçuverici izlenimlerine kendini açarak yeniden gençleştiğini sanır; eski söz kalıplarını parçalar, mantığın dama tahtasını karıştırır, ama zihnin yaşadığı bütün bu ayaklanma ve karışıklıklarının tek amacı vardır: Yeni biçimler icat etmek...Sanatçı gözümüzün önünde zihne ilişkin bir teknik geliştirir, zihnin görüp dokunabileceğimiz bir tür kalıbını çıkartır (Focillon, 2015, s. 84).

Sanatçının hayaline açılan; hayali görünür kılan zihin kalıpları, yaratıcı melankolinin kanıtı olarak imgeleşir. Resimlerde, yalnızlığın çağrısı yankılanır; bulut yığınları altına saklanan duygu yükleri taşınır. Yalnız insanın varlığına ulaşmanın en doğrudan yolu, düşlemeyle yaşanan bu dünyadır. Yalnız insan, düşlediği dünyaların doğrudan sahibidir. Düşleyen insan ile düşlediği dünya son derece yakındır, birbirine dokunur, iç içe girer.



Görsel 68: Özlem Kaçmaz, 2017, tuval üzerine akrilik, 100 x 85 cm



Görsel 69: Özlem Kaçmaz, 2017, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm



Görsel 70: Özlem Kaçmaz, 2017, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm



Görsel 71: Özlem Kaçmaz, 2017, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm

Yaşamın akışı içerisinde sürekli gerçeğe dokunuruz, çoğu zaman kuşatılma hali yaşarız. Bu baskı durumunun yarattığı kaçış arzusu, kimi zaman hayal edilen bir ülkeye, kimi zaman ütopik ve nerde olduğu bilinmeyen bir alana doğru kayabilir.

Ütopyalar[3] uyumlu ve mutlu düzenleri anlatırken, distopyalar uyum düzeni oluşturmak adına yaratılan korku ve acı dolu ortamları anlatır. Distopyalarda iktidar merkezileşir ve totaliter toplumsal yapılanma oluşur. Bu sistemde sosyal, siyasal, ekonomik ve toplumsal koşulların kötüye kullanılması ve bireyleri ezmesi söz konusudur.



Görsel 72: Robyn O'Neil, *Bir Ölüm Bir Düşüş Bir Yürüyüş, Daha İyi Bir Dünyaya Doğru*, 2005, kağıt üzerine karakalem, 200 x 390 cm

[3] "Ütopya", bazen "yok yer" anlamına gelir, Yunanca "ou-topos" kelimesinden türetilmiştir; bazılarıysa onu 'euro'daki *eu* (yu) sesiyle telaffuz eder, bu durumda da "sağlıklı yer" veya "güzel yer" anlamına gelir. Thomas More 16. Yüzyılda kaleme aldığı *Ütopya* adlı eserinde kelime oyunu yapıyor olabilir: Ütopya, güzel ama var olmayan bir yerdir (Huxley, sunuş:Atwod, 2013, s.10).

Robyn O'Neil, psikolojik içerikli peyzajlarında distopik ortamlar oluşturur. Büyük ölçekli kağıtlar üzerinde gerçekleştirdiği kara kalem çizimlerle, 8 yıl üzerinde çalıştığı *Dünyanın sonu serisi*'inde, dünyadaki cehennemi yaratmıştır. Hieronymus Bosch'un (1450-1516), cehennem tasvirlerini anımsatan anlatı çizimlerinde, hepsi siyahlar giyinmiş küçük boyutlu karakterler, insanlık durumuna ilişkin korkutucu ve tekinsiz bir anlatıyı dillendirirler (Erişim: 20.4.2018 https://en.wikipedia.org/wiki/Robyn-O%27Neil).

Sanatçı, zaman dışı bir mekanda yer alan hayali peyzajlarında, evrimi, kıyameti, doğal felaketi ve yok oluşu sürreal bir atmosferde canlandırır. Uğursuz kara bulutlar, toprak kütleleri, sarp kayalar, keşişler, gizemli figürler uçsuz bucaksız karlarla örtülü bir ortamda ya da çöller gibi çorak arazilerde yer alırlar. Rönesans resimlerini çağrıştıran doğal olmayan gizemli bir ışığı tercih eden sanatçı, mistik bir havada, tüm hikayeyi ifşa etmeden, sembolizme gömülü anlatılar önerir. Karanlık bir gelecek öngörüsü ile, keskin ve metaforik bir anlatımla eleştirel sahneler yaratır (Görsel 72).



Görsel 73: Daniel Richter, *Hainler Ordusu*, 2011, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm

Daniel Richter (1962), şiddet ve göç konuları üzerine yoğunlaşan politik çalışmalarında rahatsız etmeye yönelik kompozisyonlar oluşturur. Anti-naturalist renkleri güçlü bir dışavurum aracı olarak kullanan sanatçı, geniş perspektifli peyzajlar içerisine yerleştirdiği küçük insan figürleriyle, korku, kaygı ve tehdit içeren ortamlar yaratır.

Sanat, kurgu aracılığıyla gerçeği gösterir; insana ayna tutar. Richter'in eleştirel tavrının ve bireysel politik görüşlerinin yansıdığı yapıtta, insan ilişkilerindeki gerilim, doğanın sakin görünümüyle tezat oluşturan bir biçimde açığa vurulur. Doğanın saflığını simgeleyen beyaz rengin hakim olduğu peyzajlar içerisinde baştan ayağa kırmızıya boyanmış figürler yıkıcılığın ve şiddetin temsilcisi olarak boy gösterirler (Görsel 73).





Görsel 74: Özlem Kaçmaz, *Distopya*, 2016, kağıt üzerine akrilik ve kurşunkalem, 37 x 25 cm (solda)

Görsel 75: Özlem Kaçmaz, *Ütopya*, 2016, kağıt üzerine akrilik ve kurşunkalem, 37 x 25 cm (sağda)

Doğduğu zaman dilimini ve mekanı seçemeyen insan, hem içine doğduğu zamanın ve coğrafyanın ağırlığını, sorunlarını hem de geçmişten bir miras gibi kalan acıları yüklenir. Bulunduğumuz coğrafyada özellikle son dönemde artan kaos, belirsizlik, özgürlüğe yönelik hissedilen baskı ortamı, bu topraklardan gitme isteğini yoğunlaştırmaktadır. Ama nereye ve nasıl? Zaten daha önce de aidiyet hissedilemeyen bu topraklarla aradaki duygu bağı iyiden iyiye koparken, gidilecek yer de aidiyet hissedilemeyen bir başka ülke mi olacaktır. Yoksa özlenen tamamen ütopik bir yer midir?

Resimlerde, uçurum, dağ içinde yaşanılan ortamın güvenilirliğini sorgulayan metafor imgeleridir. *Distopya* adlı resimde (Görsel 74), uçurumun kıyısındaki insanlar, belli belirsiz siluetler gibidir. Kaygı içinde bekleyen bu insanlar, uçurumun kenarında sıkışmışlardır ve daha ileri gidemezler. Şeffaf, yarım, siluet şeklindeki bedenleri avuçlarına alıp şekillendiremedikleri kendi yaşamlarını ve gerçekleştirmeyi tam başaramadıkları varoluşlarını anlatır gibidir.

Resimde (Görsel 75) de, uzaklara bakan uçurumun kenarındaki insanlar, ufukta sisler içinde görünen bir dağın tepesinde, ulaşılamayan bir yerde olan ütopik ülkeyi düşlerler. Aslında düşledikleri "yok yer"dir. Bir yandan üzerinde bulundukları toprak onlar için aidiyet hissedilemeyen bir alana dönüştüğü için yok olan bir yere dönüşürken, diğer yandan ütopik "yok yer"i özlerler. Bir anlamda Beckett'in tiyatro oyunundaki gibi "Godot"yu beklerler. Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda Vladimir ve Estregon, anlamlandıramadıkları bir dünyada kaybolmuşlardır. Varoluşsal anlamda özgün tercihlerini yapamazlar. Çaresiz bir bekleyiş içerisinde, hiçbir şey yapamadan, kim veya ne olduğunu bilmedikleri "Godot" tarafından kurtarılmayı beklerler (Beckett, 1990, 13-130). Bu çalışmalarda insan figürleri ve doğa öğeleri bir arada kullanılmıştır. Anlatılmak istenen düşünce ve duyguların ifadesinde uçurum, dağ, gökyüzü gibi doğa elemanları etkin metaforlar olarak yer alırlar.



Görsel 76: Özlem Kaçmaz, *Godot'yu Bekleme-me*, 2017, tuval üzerine akrilik, pastel, kurşunkalem, 60 x 55 cm

Beckett'in oyununda, umut ve umutsuzluk karışımı bir duyguyla, asla ortaya çıkmayacak olan Godot'yu birlikte bekleyen iki kişinin yalnız ve çıplak ilişkisinin sembolü olan çıplak bir ağaç yer alır. Bu bizde kendimizin ve diğer birçoğumuzun yaşadığı, benzeri bir yabancılaşma duygusunu uyandırır. Yabancılaşma hem yaşanan ülkeye, hem de aynı toprakların paylaşıldığı insanlara yönelik olabilir. Resim (Görsel 76) de, bu yabancılaşmayı yaşayan insanlar Godot'yu beklemek yerine bir çölde kaybolmayı göze alarak, harekete geçmiş görünürler.

Rollo May, "benlik bilinci"ne ulaşmanın aşamaları arasında nadiren yaşanan bir deneyim olan dördüncü aşamadan söz eder. Kimi zaman bireyin aklına çözüm yolları, rüyada ya da başka bir şey üzerinde düşünürken ansızın gelir. Bu durumlarda cevabın kaynağı bilinçaltıdır. Bilinçaltından kaynağını alan bilimsel, sanatsal ya da felsefi faaliyetlerde ortaya çıkan bilinci, May "yaratıcı benlik bilinci" olarak tanımlar. Derin bir farkındalığın sonucunda ve nadiren ulaşılan "yaratıcı benlik bilinci"ni bir dağın tepesinde yer alan zirvede bulunmaya benzetir. Bu zirveden hayatı daha geniş ve sınırsız bir açıdan izlemek ve yön

bilgisine ulaşmak mümkündür. Böylesi anlarda yaşananların, yaşamın diğer faaliyetlerini de anlamlı ve bilinçli bir hale dönüştürmesi mümkündür. Gerçek dünyada yer almayan “ütopik alan”, belki de zihinlerimizde yer alan “zirve”dir.





Görsel 77: Özlem Kaçmaz, *İçimdeki Orman*, 2016, kağıt üzerine akrilikle boyanmış kolaj ve kurşun kalem, 37 x 25 cm (solda)

Görsel 78: Özlem Kaçmaz, *Hayalet Orman*, 2016, kağıt üzerine akrilik, 37 x 25 cm (sağda)

Resim (Görsel 77) de akrilikle boyanarak kolaj şeklinde yapıştırılmış kaya ve ağaç arası melez formlar ve çizgiyle oluşturulan hayvansı amorf formlar, zaman ve mekanı belli olmayan, hayali bir ortamı işaret eder. Bu tanımlamayan biçimler, yaşanılan ortamın belirsizliğini ve yarattığı karışık duyguları imler.

Hayalet Orman (Görsel 78), adlı yapıtta vurgulanmak istenen, bir boğuntu hissi yaratan sosyopolitik ortamın belirsizliği ve üzerimize çöken karanlığıdır. Sanatçı yaşadığı dönemin tanığıdır. Birçok komplo teorisi, paranoyaya yaklaşan bir düşünce ve duygu atmosferinde boğulma hissi yaşanmaktadır. Gerçek ve gerçek olmayanın ayırt edilemediği bir çağdır bu yaşanan. Baudrillard, “Gerçek

ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girildiğini" vurgulamıştır. Gerçek nerde başlar, nerde biter; tüm sınırlar muğlak bir hale dönüşmüştür. "Kısırdöngüleşmiş bir politikanın yoldan çıkmış, eğik perspektifi içine girmiş bulunuyoruz" (Baudrillard, 2011, s. 38). Baudrillard'ın sözünü ettiği eğik perspektif içine, yutan bir kara deliğe çekilir gibi düşerken iç dünyasına sığınan sanatçı orada, yaşadıklarının yansımasını bulur. İçinde bulunduğu ortamı çözümlemeye çalışır. Yaşanan paranoya ortamı, Baudrillard'ın yaptığı bazı saptamalarla örtüşür: "Günümüzdeki temel strateji sonsuza dek sürdürülmeye çalışılacak bir felaket simülasyonu aracılığıyla zihinsel bir terör yaratma ve caydırma düşüncesi üzerine kuruluysa, bu senaryoyu gizleyebilmenin tek yolu bir felaket yaratmak, gerçek bir felaket üretmek ya da yeniden üretmektir" (2011, s. 89). Felaket simülasyonlarının yaratacağı zihinsel terörden kaçınabilmenin yollarından birisi, yaratıcı edim yoluyla zihni zenginleştirmek ve iç dünyadaki algıları gözlemleyerek yakalanacak farkındalık düzeyi olabilir. Bu bağlamda sanatçı için, kendi bilinç dışını okuyabilmek önem taşır. Kendi zihnindeki zirveye çıkarak, olan biteni yukardan gözlemlemek ve sağlıklı çıkış yolları yaratabilmek için güç toplayabilmek, yaratıcı edime eşlik eden bir aydınlanma sağlayabilir.

3.6. DOĞA FOTOĞRAFINDAN İÇ DÜNYAYA

İç dünya, kimi zaman doğadan çekilen fotoğrafların dönüştürülmesiyle biçim kazanır. John Berger için "çizim" kendi yapım zamanını içeren bir "çeviridir" "fotoğraf" ise "alıntı"dır (2016, s. 98-100). Yılmaz ise "çeviri"yi, "yorum" olarak kabul eder ve aslında fotoğrafın da bir "çeviri" olduğunu ama yorumsuz bir çeviri olduğunu belirtir (2013, s. 63). Kimi sanatçılar, bu "yorumsuz çeviri" üzerine farklı malzemelerle müdahale ederek, duygu ve düşüncelerinin uzantısıyla yorumlayarak, melez yapılanmalar oluştururlar; yeni biçim ve anlamlar üretirler.

Anselm Kiefer, çalışmalarında çok farklı malzemeleri kullanan bir sanatçı olarak; fotoğraf üzerine yaptığı uygulamalarla, iç dünyasındaki kaygıyı açığa vuran melez yapılanmalar yaratmıştır. Sanatçı II. Dünya savaşının yarattığı yıkımların yanı sıra, 1980'lerde nükleer tehlikelere dikkat çeken çalışmalar yapmıştır. Doğduğu andan itibaren yıkım ortamını soluyan Kiefer, iç dünyasında bunun ağırlığını her zaman taşımış ve yapıtlarına aktarmıştır.



Görsel 79: Anselm Kiefer, *Ağır Bulut*, 1985, fotoğraf üzerine kurşun ve gomalak, 59.4 X 87.6 cm

Kiefer, *Ağır Bulut* (Görsel 79) adlı çalışmasında, bir peyzaj fotoğrafının üzerine buhardan oluşan ve neredeyse ağırlıksız olan bir şeyi tasvir etmek için, ironik bir yaklaşımla kurşun gibi ağır malzemelerle bulutu anımsatan bir form yerleştirmiştir. Savaşın yarattığı acıları yoğun olarak yaşayan sanatçı, radyasyonun eşanlamlısı olarak gördüğü "ağır su" üzerine kaygılarını dillendirmiştir. "Ağır su", insanlık tarihinde çok büyük trajedilere yol açan II. Dünya savaşı sırasında Nazi Almanyası tarafından atom bombası yapma çalışmalarında kullanılmış ve sonuca ulaşılamamıştır. 1980'lerden sonra nükleer elektrik santrallerinde uranyumun işlenmesinde kullanılmaktadır ve sanatçı çok tehlikeli bulduğu bu uygulamayla olabilecek radyasyon sızıntılarına ve yaşanabilecek trajedilere dikkat çekmek istemiştir. Kurşunun altından sarkan sarı gomalak çizgileri olası sızıntıları temsil etmektedir.

> Kiefer, karışık malzemenin içerik ile birlikteliğini yansıtan bir sanatçıdır. Yapıtları aracılığıyla verdiği ileti, dönemin yarattığı etkinin bir sonucu olarak, sanatın, tarihin, gerçeğin ve nesnenin yitirilişine bir karşı koyuştur aynı zamanda. Sanatçı bu çalışmasında ve genel olarak çaresizliğin, umutsuzluğun, keskin toplumsal çelişkilerin yarattığı kaostan doğacak "yeni durum"un sözcülüğünü yapmaya çalışmıştır (Ötgün, 2008 , s.101).

Malzeme kendi içinde zıt anlamını kurarak; bulutun mekanına "bulut gibi" yaparak yerleşen kurşunun ağırlığıyla, doğabilecek felaketlerin ağırlığı arasında düşünsel koridor açar. Çalışmanın melez yapılanması içerisinde, kurşun varlığını bambaşka biçimde dayatır; olası bir felaketin sözcüsüne dönüşür. İmgenin gücü burada gizlidir; görünmeyeni "gösterme" gücünde. Burada ham gerçeklik kaybolmuş; bir doğa görüntüsü ve üzerine damlatılmış kurşun, malzemenin temsiliyetinden kurtulmuş ve alanını genişleterek zihinlerde başka bir anlamın varlığına evrilmiştir.

Gerhard Richter (1932), çalışmalarında fotoğrafı her zaman önemli bir kaynak olarak kullanmıştır. Kimi zaman seçtiği fotoğraftaki imgeleri "fotogerçekçi" tarzda resimlerken; kimi zaman da fotoğraflar üzerine boyayla müdahale ederek; içsel dünyasının izlerini taşıyan spontan fırça vuruşlarıyla, iki farklı medya arasında bir diyalog yaratarak eserler üretmiştir.

1989-2008 yılları arasında, doğa fotoğrafları üzerine boyayla uygulamalar yaparak gerçekleştirdiği bir dizi çalışmada, bazen fotoğraftaki imajı tamamen kapatmaya yönelik boyayarak, muğlak ve gizemli bir atmosfer yaratmıştır. Kimi zaman boya, alttaki fotoğrafla bütünleşerek ayırt edilemez ve bir yağmur hissi veren çok ufak noktalara indirgenir. Bazı çalışmalarında ise, alttaki durağan imgenin üzerine, kontrast yaratacak şekilde boyayı hareketli ve akışkan kullanarak farklı bir gerilim yaratır. Durağan ve hareketli olanın çelişkisi vurgulanır. Zaman kavramının sorgulanması ve spontan fırça darbelerinde anlık heyecanın etkisi vardır. Sanatçı fotoğrafın formel öğelerini bağlamlarından koparır, kompozisyonlarında muğlak bir zaman ve mekanda uçuşan bu bağımsız öğeleri yeniden düzenler, birbirleriyle doğada var olmayan diyaloglara girmelerini sağlar.



Görsel 80: Gerhard Richter, 1994, boyanmış fotoğraf



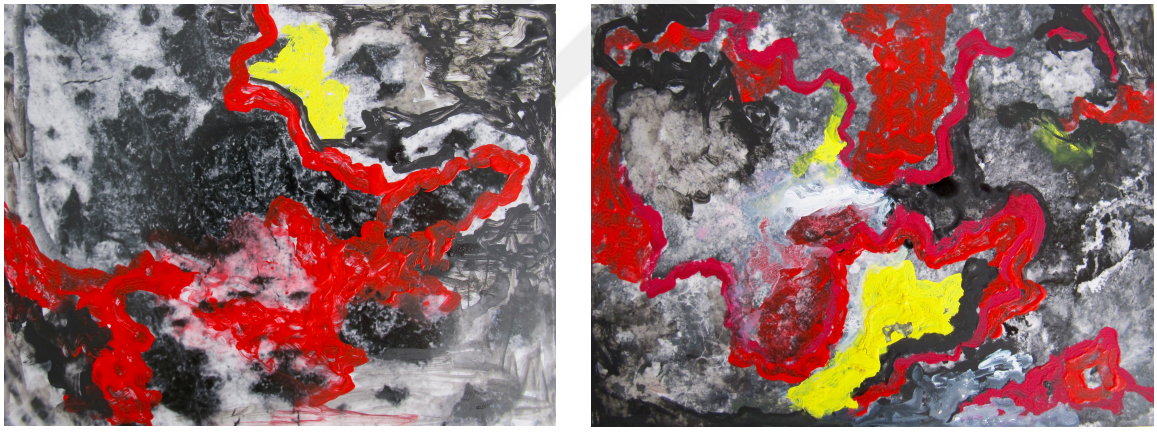
Görsel 81: Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uyguma, 12 x 15 cm



Görsel 82: Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uygulama, 12 X 15 cm



Görsel 83: Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uygulama, 12 X 15 cm





Görsel 84, 85, 86, 87: Özlem Kaçmaz, 2016, fotoğraf üzerine akrilik uygulama, 12 x 15 cm

Bu çalışmalarda (Görsel 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87), fotoğraf ve boya birlikteliğiyle melez yapılar oluşturulmuş; ağaç kabuklarının fotoğrafları çekilmiş ve bunlar üzerine akrilik boya ile müdahale edilmiştir. Her biri birer soyut kompozisyon olarak da algılanabilen bu resimlerde, Jackson Pollock gibi anlık heyecanların dışavurumunu öne çıkaran bir yaklaşım söz konusudur. Siyah zemin üzerine uygulanan parlak sarı, kırmızı ve mavi renklerin oluşturduğu zıtlık; yer yer akmasına izin verilen boyasal oluşumlar ve transparan etkiler, izleyeni zengin ve organik bir renk atmosferiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Arka plandaki siyah renk, öndeki renklerin etkisini güçlendirmektedir.

Bu resimlerde, tıpkı yıllar içinde ağaç kabuklarının kalınlaşması ve üzerindeki çatlakların artması gibi, insan ruhunun da yaşamın içinden geçerken sürekli örselenmesi ve kimi zaman ağaçlar gibi kabuklar bağlamasına rağmen, bu kabuklardan beklenmedik sızıntılar olması insanın kırılganlığına ve yaşanmışlıkların yoğunluğuna işaret eder. Kabuk, insan bedeninde iki zıt kavramı bir arada barındırır. Hem bir yaranın varlığını, hem de onun şifalanma sürecini anlatır. Kabuk zamanından önce koparılırsa yara yeniden kanayıp tekrar zorlu bir sürece girerken, zamana bırakılırsa altındaki yarayı koruyup onarabilir. Çalışmalarda bu hassas dengenin varlığına, kabuklaşmış sert ve pürtüklü yapının altında, her an kanayabilecek yaraların olabileceğine dair bir gönderme vardır.

SONUÇ

Tez süreci, kalıcı ve dönüştürücü izler bırakan önemli bir yolculuğa dönüşmüştür ve bu yolculuğun sonunda ulaşılan son bir noktadan değil; yaşanan sürecin getirdiği deneyimlerden, kazanımlardan söz etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Yolculuğun temel noktalarından biri, içe yolculuktur; İçe yolculuk, yolculukların en zorlu ve sürprizlerle dolu olanıdır. Yaşamın hızlı akışında sürüklenirken, kendi kendimizi yakalayamayız ya da çok zor yakalarız. Varlığın uçurumlarında dolaşıp derinlere inmek, sürpriz güzelliklerle karşılaşmak ya da sancılı süreçlerle yüzleşmek ancak sanatın kanatlarıyla mümkündür. Yazdıklarımızı okuduğumuzda, yaptığımız sanat çalışmalarını incelediğimizde kendimizi daha yakından tanırız; bir anlamda kendimizi kendimize görünür kılarız. Sanat güçlü bir katalizördür. İçimizdeki barınaklarda yaşayan çoklu kimliklerimizin yeni yüzleriyle karşılaşır; tanıdık gelenleri kimi zaman çok da iyi tanımadığımızı fark eder, neyi neden yaptığımızı daha iyi anlarız. Kimi zaman sisler arasından görünüp kaybolan biçimler belirginleşir. Yeni sesler duyar, yeni kokular algılar; yaşamın renkliliğini daha iyi görürüz. Sanat bize varlığımızın hapishanelerini açıp; kendimizi özgür bırakmamızı sağlayan büyülü bir anahtar sunar. Doğa ve sanat iç içe, aidiyetsizlik aralığından koparıp; zihinde kurduğu evren ile yaşam ve katarsis alanı açar.

Tez çalışması sürecinin en önemli kazanımlarımdan birisi, “ben olma” sürecinin bir parçasının tamamlanmasıdır. Doğumdan ölüme; varoluştan yokoluşa devam eden bu süreçte; bugün ve geçmişin diyalog halinde olması sürekli bir evrilmeyi yaratır. Sanat, düşlemeyi ve varolmayı eşsiz biçimde birleştiren anlar yaratma gücüyle, kendimizi gerçekleştirmemizi sağlar. Varoluşun keşfi ve kimliği inşa etme sürecinin bir parçası olan yaratıcılık edimi yeni olanaklara ve farkındalıklara kapı açar. Doğanın açtığı gizemli yollarda: yabancılaşma, aidiyetsizlik hissi ve mekanikleşmenin yarattığı boğuntuya karşı; doğada kendini ve kendinde doğayı bularak; doğayla bütünleşerek varolmanın güçlendirici ve

arındırıcı yanı sanatta karşılığını bulur. Doğanın, temsil niteliğinden uzaklaşarak; tinsel alana doğru genişlettiği kozmos, çocukluk ve düşler dünyasıyla kurulan iletişimin boyutlarını arttırır; yaşamın derinliğini ve zenginliğini yoğunlaştırır.

Foucault'un belirttiği gibi, gerek yaşamda, gerek yapıtta baş kaygı, başka biri, başlangıçta olmadığımız biri olmaktır (1992, s. 5-6). Tez sürecinde katedilen yolda, bir zamanlar olunan kişiden, şimdi olunan kişiye ulaşılmış; şu anda varolan kişi (ben) başlangıçta olduğundan daha donanımlı ve çalışmaları konusunda daha yetkin bir kişiye dönüşmüştür. Bozkurt'un deyimiyle, sanat olayı, sürekli tamamlanmayı arayan ama bir türlü eksiklikten kurtulamayan bir süreçtir. Bu bakımdan sanat etkinliği bir yolda oluşun göstergesi ve her sanat yapıtı da yetkinliğe doğru ilerlemenin bir adımıdır (2013, s. 8). Tez sürecinde yapılan uygulama çalışmaları yolda oluşun bir göstergesi olarak belki eksiklikten hiç kurtulamayacak ve kendini sürekli tamamlamaya çalışacaktır ama önemli olan, atılan adımlarda bir evrilme olduğunun düşünülmesidir. Ponty'nin dediği gibi hiçbir yapıt mutlak olarak tamamlanamıyorsa, her yaratı bütün diğerlerini değiştirir, bozar, aydınlatır, derinleştirir, doğrular, yüceltir, yeniden yaratır ya da önceden yaratır (2016, s. 81). Uygulamalara paralel okumalarla düşünsel derinliğin arttığı gözlenmekte, neyin neden yapıldığı daha iyi çözümlenmektedir; Gerçekleştirilen uygulama çalışmalarıyla boya kullanımının rahatladığı, fırçayla aradaki dostluğun arttığı, fırçanın vücudun bir uzantısı olarak hissedildiği anların çoğaldığı hissedilmektedir. Bu durumun, bundan sonraki çalışmalara pozitif bir enerji olarak akacağı sezilmektedir.

İnsanlığın en önemli miras aktarımı, bilgi portalıdır. Gerçekleştirilen tez çalışmasıyla, bu bilgi okyanusuna bir damlacık ile katkıda bulunulmaktadır. Tez çalışması sürecinde, pek çok kaynak kitap okunmuş; bir süzgeçten geçirilerek, öznel düşünce ve yorumlarla sentezlenmiştir. Bir tez çalışması olarak metne dökülen bu sentezin, iç-dış doğa etkileşimi bağlamında doğayı yeniden deneyimlemek ve farklılıklarını görmek isteyen; ve bu çerçevede çalışma üreten kişilere, yeni bir kaynak olabileceği düşünülmektedir. Çünkü, bugün yaşayan insan varolduğu sürece, onun içsel yolculuğu ve sanata yansıması

varolacaktır. Okumalardan ve uygulamalardan edinilen kazanımlar ise “ben”i çoğaltmıştır. Sanatın ve deneyimlerle desteklenen kazanımın çoğaltma gücü ve bir katarsis alanı yaratması; yaşadığımız dünyayı olumlu yönde dönüştürmenin yollarından birisi olarak varlığını koruyacaktır.

KAYNAKÇA

Akdeniz, Halil. (2008). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim Sanatı.* İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

Antmen, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali. (2018). *Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimler*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 12. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi.

Aristoteles. (2017). *Poetika-Şiir Sanatı Üzerine* (A. Çokona, Ö. Aygün, Ç.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arnheim, Rudolf. (2012). *Görsel Düşünme* (R. Öğdül, Ç.). İstanbul: Metis Yayınları.

Artam Global Art & Desıgn. (2018). *Mahmut Celayir "Hesareg Serisi*". İstanbul: Promat Basım Yayın.

Bachelard, Gaston. (2017). Mekanın Poetikası (A. Tümertekin, Ç.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2012). *Düşlemenin Poetikası* (A. Tümertekin, Ç.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2008). *Mumun Alevi* (A. I. Ergüden, Ç.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Baudelaire, Charles. (2011). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2012). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Batur, Enis. (1997). *Modernizmin Serüveni.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baraz, Yahşi., Dastarlı, Elif., Esman, Abigail. (2014). *Mehmet Gün*. Sakarya: Ofis Sanat Merkezi.

Beckett, Samuel. (1990). *Godot'yu Beklerken* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Benjamin, Walter. (2012). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, John. (1998). *Şiirin Saati*. (G. Çapan, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.

Berger, John. (2008). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, John. (2016). *O Ana Adanmış* (Y. Salman, M. G. Sökmen, Çev.). İstanbul, Metis Yayınları.

Berger, John. (2017). *Sanatla Direniş* (A. Biçen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Berger, Aliye. Erişim: 28.2.2018.goo.gl/RD5X3y.

Berger, Aliye. Erişim: 28.2.2018.goo.gl/c4zRwC.

Berk, İ., Cömert, B., Eyüboğlu, B.R., Gençaydın, Z., Özsezgin, K. (2011). *Turan Erol*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi.

Bergson, Henri. (2015). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Beyeler, E., Gardi, B., Hohl, R., Kaufman, C. (1998). *The Magic of Trees*. Almanya: Fondation Beyeler.

Bischoff, Ulrich. (1990). *Edvard Munch.* Oslo: Benedikt Taschen.

Boucher, Geoff. (2013). *Yeni Bir Bakışla Adorno* (Y. Başkavak, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları.

Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları

Bozkurt, Nejat. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık

Cauquelin, Anne. (2016). *Peyzajın İcadı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Celant, Germano. (1997). *Anselm Kıefer.* Milano: Silvia Polombi Arte and Mostre.

Celayir, Mahmut. *Turkish Paintings*. Erişim: 21.12. 20017. goo.gl/k7skHH.

Cheng, François. (2006). *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi* (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Claudon, Francis. (2006). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* (Ö. İnce-İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cuguoğlu, Naz. (2016). *Azade Köker, Her Yerde, Hiç Bir Yerde*. İstanbul: A4 Ofset, Zılberman Gallery Sergi Kataloğu.

Çüçen, A. Kadir. (2018). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*. Bursa: Sentez Yayınları.

Damisch, Hubert. (2012). *Bulut Kuramı, Resim Tarihi İçin Bir Katkı* (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Danto, C. Arthur. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deicher, Susanne. (2006). *Pıet Mondrian, Structures in Space*. Köln: Taschen.

Dutton, Denis. (2017). *Sanat İçgüdüsü, Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi* (M.Turan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleman, David. (2018). *Incognito, Beynin Gizli Hayatı* (Z. A. Tozar, Çev.). İstanbul: Domingo Yayınları.

Eco, Umberto. (2016). *Açık Yapıt* (T. Esmer, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları

Edgü, Ferit. (2013). *Selma Gürbüz, Uzun Gece, Uzak yolculuklar*. İstanbul: Mas Matbaa

Erzen, N. Jale. (2015). *Resim Dünyamda Bir Gezinti*. Ankara: Ankara Antikacılık, Ankasanat Sergi Kataloğu.

Ferraris, Maurizio. (2008). *İmgelem* (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Fıscher, Ernst. (1990). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). Ankara: Verso Yayıncılık ve İmge Kitabevi ortak yayını.

Focillon, Henri. (2015). *Biçimlerin Yaşamı* (A. Tümertekin, Ç.). İstanbul: Janus Yayınları.

Foucault, Mıchel. (1992). *Ben'in Yapımı* (L. Kavas, Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.

Frankl, Victor. (2000). *İnsanın Anlam Arayışı* (S. Budak, Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.

Freud, Sigmund. (2018). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (H. Barışcan, Ç.). İstanbul: Metis Yayınları.

Fromm, Erich. (1982). *Hürriyetten Kaçış* (A. Yörükan, Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.

Gezgin, Deniz. (2017). *Bitki Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Hançerlioğlu, Orhan. (1989). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harari, Noah Yuval. (2016). *Hayvanlardan Tanrılara, Sapiens, İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi* (E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Hauser, Arnold. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Y. Gölönü, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heidegger, Martin. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De ki Basım Yayın.

Hızlan, Doğan. (2013). "*Selma Gürbüz'ün Öteler Çağrısı*", Hürriyet Gazetesi. Erişim: 1.3.2018. goo.gl/NHq1Ay.

Huizinga, Johan. (2018). *Homo Ludens. Oyunun Kültür İçindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme* (O. Düz, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Huxley, Aldous. (2017). *Cesur Yeni Dünya*. Sunuş: Margaret Atwood. Sonsöz: David Bradshaw. (Ü. Tosun, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Jung, Carl Gustav. (2016). *İnsan Ruhuna Yöneliş* (E. Büyükinal, Çev.). Ankara: Say Yayınları.

Kandinsky, Vassily. (2011). *Sanatta Manevilik Üstüne*. (T. Turan, Çev.). İstanbul: Haylaz Sanat Yayınları.

Kant, Immanuel. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

Klee, Paul. (2011). *Modern Sanat Üzerine* (K. Çaydamlı, Ç.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Kris, E., Kurz, O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit, Büyü* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Kula, Onur Bilge. (2010. *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Leonir, Beatrice. (2005). *Sanat Yapıtı* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Löwy, M., Sayre, R. (2016). *İsyan ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul. Alfa Yayınları.

Lynton, Norbert. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

May, Rollo. (1998). *Yaratma Cesareti* (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

May, Rollo. (1998). *Kendini Arayan İnsan* (A. Karpat, Çev.). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.

May, Rollo. (2012). *Varoluşun Keşfi* (A. Babacan, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Moretti, Giampiero. (2008). *Deha* (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Nietzsche, Friedrich. (1998). *Zerdüşt Böyle Diyordu* (O. Derinsu, Çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.

Nietzsche, Friedrich. (2016). *Kendiyle Bir Başına İnsan* (T. H. Tosun, Çev.). İstanbul: Kafka Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich. (2017). *Hayat Dediğin Nedir ki?-Aforizmalar* (E. Aslan, Çev.). İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayınları.

Nietzsche, Friedrich. (2018). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Novalis. (2014). *Fragmanlar* (G. Aytaç, Ç.). Ankara: Doğubatı Yayınları

Okan, Mustafa. (2009). *Zafer Gençaydın Resim Sergisi Kataloğu, "Sanat Yaşamından Bir Kesit".* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi.

Ötgün, Cebrail. (2008). *Sanatın Şiddeti ve Sınırları.* Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:1, s.90-104.

Öğdül, Rahmi. (2016). *Viyana'da Kıyamet: Anselm Kıefer*. Birgün Gazetesi. Erişim: 7.3.2018.goog.gl/LkGDXZ.

Pamuk, Orhan. (2013). *Ben Bir Ağacım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pektaş, Nazlı. (2013). "*Hem Geçmişin Hem Geleceğin Çağdaşı*", Cumhuriyet Gazetesi, Erişim: 1.3.2018. goo.gl/8oz5.

Ponty, Maurice Merleau. (2016). *Göz ve Tin (A. Soysal, Çev.).* İstanbul: Metis Yayınları.

Read, Herbert. (2014). *Sanatın Anlamı* (N. Asgari, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Richard, Lionel. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rilke, R. M. (2001). *Genç Bir Şaire Mektuplar* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Sartre, Jean-Paul. (2006). *İmgelem* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sayın, Zeynep. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Soykan, Ö. Naci. (2016). *Schelling, Yaşamı-Felsefesi-Yapıtları* (Ö. N. Soykan, Çev.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Steiner, Reinhard. (2004). *Egon Schiele, The Midnight Soul Of the Artist.. Almanya: Taschen*

Turani, Adnan. (1983). *Dünya Sanat Tarihi.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Üretmen, Pınar. K. *Edebiyathaber.net*. Erişim: 7. 4. 2017. goo.gl/XKBkHk

Van Gogh, Vincent. (2018). *Theo'ya Mektuplar*. (A. Erhat, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wılson, Mıchael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur* (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wikipedia bağlantısıyla Erişim: 20.4.2018 https://en.wikipedia.org/wiki/Robyn-O%27Neil.

Worringer, Wilhelm. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Özlem Kaçmaz Ateş

Doğum Yeri ve Tarihi : İskenderun, 1966

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Ü. Diş Hekimliği Fakültesi, 1988

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2013

Sanatta Yeterlik Erasmus: Universidad Complutense de Madrid 2015-2016

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce, İspanyolca

Akademik Çalışmalar : Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Ens. Yüksek lisans

Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Ens. Sanatta Yeterlik

Sanatsal Etkinlikler

Kişisel Sergiler :

2009, “Narlı Resimler”, Aysel Gözübüyük Sanat Galerisi, Ankara

2010, “Otoportreler”, Anadolu Ajansı Sanat Galerisi, Ankara

Diğer Sanatsal Etkinlikler :

2012, Resim Bölümü Lisansüstü Sergisi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

2012, “Kadına Şiddet” Sergisi, Türk İngiliz Kültür Derneği, Ankara

2012, “Aile içi Şiddet” Sergisi, Türk İngiliz Kültür Derneği, Ankara

2013, “Resim Bölümü Lisansüstü Sergisi-2”, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

2013, “Yeni Kuşak Türk Resminden Bir Seçki” Sergisi, Priştine-Prizren, Kosova

2013, “Öyleyse Varım” Sergisi, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara

2013, “Neden Portre? Neden, Portre...” Galerim Sanat Galerisi Çalıştay Programı ve sergisi, Ankara

2015, Çankaya Belediyesi Dünya Sanat Günü etkinlikleri kapsamında gerçekleştirilen sanat çalıştayı, Ankara

2017, “Aramızda” Sergisi, Galeri Çankaya, Ankara

2017, “Ben ve Biz” Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Sanat Galerisi, Ankara

2017, “Duygu, Biçim, Kavram” Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Giriş Sergi Salonu, Ankara

2018, “Görsel Notlar” Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Sanat Galerisi, Ankara

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : 2002-2010 Özel Demet Hastanesi

1989-2001 Özel Muayenehane

İletişim

E-Posta Adresi : ozlemnilsu@gmail.com

Tarih : 5.12.2018

İç-Dış Doğa Etkileşimi

Yazar Özlem Kaçmaz Ateş

Gönderim Tarihi: 27-Ara-2018 11:45AM (UTC+0300)
Gönderim Numarası: 1060656556
Dosya adı: zlem_Ka_maz_Ate_TEZ.docx (196.42K)
Kelime sayısı: 25153
Karakter sayısı: 172323

İç-Dış Doğa Etkileşimi

ORIJINALLIK RAPORU

%7	%6	%1	%2
BENZERLIK ENDEKSI	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCI ÖDEVLERI

BIRINCIL KAYNAKLAR

1	issuu.com İnternet Kaynağı	%1
2	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
3	Submitted to Kirikkale University Öğrenci Ödevi	<%1
4	Submitted to Canakkale Onsekiz Mart University Öğrenci Ödevi	<%1
5	edoc.site İnternet Kaynağı	<%1
6	www.sanatteorisi.com İnternet Kaynağı	<%1
7	www.beyazart.com İnternet Kaynağı	<%1
8	Submitted to The Scientific & Technological Research Council of Turkey (TUBITAK) Öğrenci Ödevi	<%1

9	es.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
10	tr.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
11	Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi	<%1
12	www.usdusunveotesi.net İnternet Kaynağı	<%1
13	sanalmuze.tcmb.gov.tr İnternet Kaynağı	<%1
14	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<%1
15	www.arttv.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
16	www.felsefem.net İnternet Kaynağı	<%1
17	vdocuments.site İnternet Kaynağı	<%1
18	Submitted to Batman University Öğrenci Ödevi	<%1
19	ÜMER, Engin. "TEKİNSİZİN ESTETİĞİ ve SANAT YAPITI", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2017. Yayın	<%1

20	hayriesmer.com İnternet Kaynağı	<%1
21	m.friendfeed-media.com İnternet Kaynağı	<%1
22	acikerisim.fsm.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
23	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<%1
24	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	<%1
25	turkoloji.cu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
26	cenkerdogan11.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
27	SELMANPAKOĞLU, Ceren. "TOPLUMSAL GERÇEKLİĞİN GÜNCEL ", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2016. Yayın	<%1
28	Submitted to Çankırı Karatekin University Öğrenci Ödevi	<%1
29	cemunluilter.weebly.com İnternet Kaynağı	<%1
30	www.felsefeforumu.com İnternet Kaynağı	<%1

31	www.felsefeekibi.com İnternet Kaynağı	<%1
32	polen.itu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
33	www.ankaraantikacilik.com İnternet Kaynağı	<%1
34	Submitted to Sakarya University Öğrenci Ödevi	<%1
35	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	<%1
36	sanatokuma.blogspot.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
37	www.iletisimdergisi.gazi.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
38	mulpix.com İnternet Kaynağı	<%1
39	www.selmagurbuz.com İnternet Kaynağı	<%1
40	Submitted to Abant İzzet Baysal Universitesi Öğrenci Ödevi	<%1
41	adumilas.adu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
42	www.ek.yildiz.edu.tr İnternet Kaynağı	

		<%1
43	www.fotografya.gen.tr İnternet Kaynağı	<%1
44	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	<%1
45	www.aliartun.com İnternet Kaynağı	<%1
46	CANER, Fırat. "SEZAİ KARAKOÇ'UN BİR SORUSU ÜZERİNE", Erzincan Üniv. Fen Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bl., 2013. Yayın	<%1
47	www.sinematur.com İnternet Kaynağı	<%1
48	İŞSEVENLER, Osman Vahdet. "ZERDÜŞT HENÜZ OLYMPOS'TAYKEN: TRAGEDYA'NIN DOĞUŞU'NDAKİ DİONYSOSÇU YARGIYA DAİR", İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dekanlığı, 2014. Yayın	<%1
49	dtcfdergisi.ankara.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
50	OĞUZ, Damla. "1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2015.	<%1

Yayın

51	YILMAZ, Ensar. "Sanayi toplumunda sanatın işlevselliği", Dicle Üniversitesi, 2010. Yayın	<%1
52	www.azizmsanat.org İnternet Kaynağı	<%1
53	Submitted to Marmara University Öğrenci Ödevi	<%1

Alıntıları çıkart	üzerinde	Eşleşmeleri çıkar	Kapat
Bibliyografyayı Çıkart	üzerinde		