



SEMBOLİST RESİMDE MİSTİK BİR ÖGE OLARAK PEYZAJ

Gizem SÖNMEZER

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2014

Gizem SÖNMEZER tarafından hazırlanan “Sembolist Resimde Mistik Bir Öge Olarak, Peyzaj Konusunun Ele Alınışı Üzerine Temel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümlemeler” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Başkan : Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Üye : Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Tez Savunma Tarihi:/...../.....

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....
Prof. Aysen SOYSALDI
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Gizem SÖNMEZER

26/06/2014

SEMBOİİST RESİMDE MİİTİK BİR ÖGE OLARAK PEYZAJ
(Yüksek Lisans Tezi)

Gizem SÖNMEZER

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2014

ÖZET

Görsel sanatlarda doğa ve mistisizm kavramlarını ele almak sanat tarihsel ve felsefi perspektifte bir araştırmayı gerektirmektedir. Sanat tarihsel olarak bakıldığında bu kavramlar araştırmacıyı Sembolizm ve onun öncülü Romantizm akımlarına ulaştırmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın genel kapsamını Sembolizm ve Romantizmde doğanın mistik bir öge olarak ele alınışı oluşturmaktadır.

Sembolist ve romantik sanatçılar kişiselliğe, duygulara ve düş dünyasına yönelmiş, bunu yaparken de doğaya metafizik anlamlar yüklemişlerdir. Felsefi açıdan bakıldığında ise sanatta iç dünyanın, bilinçaltının kısacası kişiselliğin kapılarını aralayan sezgi kavramı üzerinde durulmuştur.

Bilim Kodu : 404.41
Anahtar : Sembolizm, doğa, mistisizm, sezgi, Bergson
Kelimeler
Sayfa Adedi : 90
Danışman : Prof. Emine Yıldız DOYRAN

LANDSCAPE AS A MYSTICAL ELEMENT IN SYMBOLIST PAINTING
(M. Thesis)

Gizem SÖNMEZER

GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ARTS
June 2014

ABSTRACT

It is necessary to do research on historical art and philosophical perspective in order to approach to the concept of nature and mysticism on visual arts. As considered closely in terms of historical art; these concepts lead the researcher to Symbolism and the stream of Romanticism which is the predecessor. In this respect, the general scope of this study is based on the approaches to nature as a mystical element in Symbolism and Romanticism.

Symbolist and romantic artists oriented to individuality, emotions and the world of dream while they imposed metaphysical meanings to the nature itself. Philosophically speaking, the concept of perception were emphasised, on which opened doors for inner world and subconscious in art; briefly the individuality.

Science Code: 404.41

Key Words: Symbolism, nature, mysticism, perception, Bergson

Page Number: 90

Supervisor: Prof. Emine Yıldız DOYRAN

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın konusunu ve uygulama çalışmalarının temelini Sembolist resimde mistisizm ve manzara konularının ele alınışı oluşturmaktadır. Araştırmanın çıkış noktası, 2012 yılında Van Gogh Müzesinde düzenlenen “Doğa’nın Düşleri, Van Gogh’dan Kandinsky’e” adlı sergi olmuştur. 1880 - 1910 arası Sembolist manzara örneklerini içeren sergi; doğanın ruhunu, şiirsel ve düşünsel yanını pek çok sanatçının bakış açısıyla geniş bir yelpazede sunmuştur.

Araştırmada, konuyla ilgili kavramlara Sembolist resimde ve felsefede nasıl yaklaşıldığına değinilmiş, ağırlıklı olarak ölüm, öte dünya, ruh ve hakikat kavramları üzerinde durulmuştur.

Tezin hazırlanma sürecinde desteği ve anlayışıyla her zaman yanımda olan danışmanım Prof. Emine Yıldız DOYRAN’a, sevgili aileme ve Onur KULAKOĞLU’na teşekkürlerimle.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
2. SEMBOLİZM.....	3
2.1. Sembolizmin Tarihsel Süreci	3
2.1.1. Öncüler.....	6
2.1.2. Düşün yaratıcı dili “Sembolizm”	14
2.1.3. Sembolist sanatta “ölüm” kavramı	20
2.1.4. Gerçeğin görünümleri ve sembolik imge	34
2.2. Sanatta Mistisizm ve Yaşamda Sezgi	35
2.2.1. Sezgi kavramının sanata girişi: Bergson	37
2.2.2. Bergson’un metafizik anlayışı ve metafizik resim	42
2.2.3. Mistisizmi sanat yapıtına dönüştürme bağlamında “sezgi”	46
3. SEMBOLİST RESİM BAĞLAMINDA MİSTİSİZM VE DOĞA.....	53
3.1. Mistisizm Bağlamında Peyzaj-Doğa	53
3.1.1. Doğa ve yüce kavramı	56
3.2. Çağdaş Sanat Ortamında Mistisizm ve Doğa	57
3.2.1. Aydın Ayan	57
3.2.2. Hüsnü Koldaş	60
3.2.3. İrfan Okan	62
3.2.4. Canan Atalay	65
3.2.5. Burcu Günay	67
3.2.6. Odd Nerdrum	70
3.2.7. Bill Viola	72
3.2.8. Robyn O’Neil	75

3.2.9. Araştırmacının kendi yapıtları üzerine analiz	77
4. SONUÇ	85
KAYNAKLAR	87
ÖZGEÇMİŞ	89

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Francisco GOYA, <i>Dev</i> , 1818, gravür baskı, 28,5 x 21 cm	7
Resim 2.2. Gizem SÖNMEZER, <i>Dirilerin Hayaletleri</i> , 2012, Tuval üzerine teknik, karışık 120 x 140 cm	8
Resim 2.3. William BLAKE, <i>Abel'in Bedeninin Adem ve Havva Tarafından Bulunması</i> , 1826, Ahşap üzerine mürekkep ve suluboya, 32 x 43 cm	9
Resim 2.4. Joseph Mallord William TURNER, <i>Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi</i> , 1842, Tuval üzerine yağlıboya, 91,5 x 122 cm	10
Resim 2.5. Caspar David FRIEDRICH, <i>Sis Denzinde Dolaşan Adam</i> , 1818, Tuval üzerine yağlıboya, 98,4 x 74,8 cm	11
Resim 2.6. Caspar David FRIEDRICH, <i>Silezya Dağları</i> , 1815-1820 dolayları, tuval üzerine yağlıboya, 54,9 x 70,3 cm	12
Resim 2.7. Gizem SÖNMEZER, <i>Ruhun Uzantıları IV</i> , 2011, Tuval üzerine akrilik, 120 x 140 cm	13
Resim 2.8. Gizem SÖNMEZER, <i>Ruhun Uzantıları I</i> , 2011, Tuval üzerine akrilik, 120 x 140 cm	14
Resim 2.9. Odilon REDON, <i>Melankoli</i> , 1876	15
Resim 2.10. Odilon REDON, <i>Kapalı Gözler</i> , 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 44 x 36 cm	16
Resim 2.11. Odilon REDON, <i>Su Üzerindeki Mistik Orpheuz Başı</i> , 1880, Kağıt üzerine füzen, 34 x 41 cm	17
Resim 2.12. Arnold BÖCKLIN, <i>Odysseus ve Calypso</i> , 1883	18
Resim 2.13. Arnold BÖCKLIN, <i>Deniz Kenarında Villa</i> , 1865, Tuval üzerine yağlıboya, 173 x 123 cm	19
Resim 2.14. Caspar David FRIEDRICH, <i>Deniz Kenarında Keşif</i> , 1809, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 171.5 cm	21
Resim 2.15. Caspar David FRIEDRICH, <i>Kargalı Ağaç</i> , 1822, Tuval üzerine yağlıboya	22
Resim 2.16. Jacek MALCZEWSKI, <i>Thanatos / Death</i> , 1902, Tuval üzerine yağlıboya	23
Resim 2.17. Jacek MALCZEWSKI, <i>Thanatos</i> , 1898-1899, Tuval üzerine yağlıboya, 45 x 57,5 cm	24

Resim 2.18. Jacek MALCZEWSKI, <i>Kasırğa</i> , 1893, Tuval üzerine yağlıboya, 78 x 150 cm	25
Resim 2.19. John Everett MILLAIS, <i>Ophelia</i> , 1852, Tuval üzerine yağlıboya, 76.2 x 111.8 cm	26
Resim 2.20. Arnold BÖCKLIN, <i>Ölüler Adası</i> , 1886, Ahşap üzerine yağlı boya, 80 x 150 cm	27
Resim 2.21. Edvard MUNCH, <i>Çılgılık</i> , 1893, Tuval üzerine yağlıboya, 84 x 66 cm	28
Resim 2.22. Edvard MUNCH, <i>Pencerenin Yanında Oto Portre</i> , 1940, Tuval üzerine yağlıboya, 33 x 42 cm	30
Resim 2.23. Vincent Van GOGH, <i>Orakçı</i> , 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm	31
Resim 2.24. Gizem SÖNMEZER, <i>Ruhun Uzantıları III</i> , 2011, Tuval üzerine akrilik, 120 x 140 cm	32
Resim 2.25. Gizem SÖNMEZER, <i>Ruhun Uzantıları II</i> , 2011, Tuval üzerine akrilik, 120 x 140 cm	33
Resim 2.26. Yıldız DOYRAN, <i>Su dizisinden</i> , Tuval üzerine akrilik, 2013, 130 x 150 cm	40
Resim 2.27. Yıldız DOYRAN, <i>Su dizisinden</i> , Tuval üzerine akrilik, 2012, 130 x 150 cm	41
Resim 2.28. Yıldız DOYRAN, <i>Su dizisinden</i> , Tuval üzerine akrilik, 2013, 130 x 150 cm	42
Resim 2.29. Giorgio de CHIRICO, <i>Güzel Bir Öğleden Sonra Melankolisi</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1913	44
Resim 2.30. Giorgio de CHIRICO, <i>Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1914	45
Resim 2.31. Kazimir MALEVICH, <i>Beyaz Üstüne Siyah Kare</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1913, 109 x 109 cm	50
Resim 2.32. Mark ROTHKO, <i>Numara 8</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1952, 204 x 173 cm	51
Resim 2.33. Mark ROTHKO, <i>Numara 14</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1960, 290 x 268 cm	52
Resim 3.1. Aydın AYAN, <i>Mavili Görünü</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1995, 80 x 100 cm	58

Resim 3.2. Aydın AYAN, <i>Karda Kırılmaçılar</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 2003, 50 x 100 cm	59
Resim 3.3. Aydın AYAN, <i>Doğanın Hüznü I</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1999, 60 X 130 cm	59
Resim 3.4. Aydın AYAN, <i>Kavaklı Oba</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 2001, 50 x 100 cm	59
Resim 3.5. Hüsnü KOLDAŞ, <i>IASSOS Küçük Manastır</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 2008, 50 x 65 cm	60
Resim 3.6. Hüsnü KOLDAŞ, <i>Açık Kabir</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 2008, 130 x 100 cm	61
Resim 3.7. Hüsnü KOLDAŞ, <i>Ne Kadar Yalnız Bir Köysün Ne Yolun Var Ne İzin</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 2008, 100 x 120 cm	61
Resim 3.8. İrfan OKAN, <i>Kaygılardan Uzak Bir Duruş, Ufukla Gizlenir</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 2006, 130 x 130 cm.....	63
Resim 3.9. İrfan OKAN, Tuval üzerine yağlıboya, 2002, 130 x 155 cm	64
Resim 3.10. İrfan OKAN, <i>Kimse Duramaz, Yatamaz, Oturamaz Burada...</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 2002, 130 x 155 cm	64
Resim 3.11. Canan ATALAY, <i>İçsel Manzara</i> , Tuval üzerine akrilik, 2011, 29.5 x 42 cm	65
Resim 3.12. Canan Atalay, <i>Yeni Görünüler</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 2013, 50 x 50 cm	66
Resim 3.13. Canan ATALAY, <i>İçsel Manzara</i> , Kağıt üzerine akrilik, 2012, 21 x 30 cm	67
Resim 3.14. Burcu GÜNAY, <i>İsimsiz</i> , Tuval üzerine karışık teknik, dantel, tül, çini mürekkebi, 2013, 30 x 40 cm	68
Resim 3.15. Burcu GÜNAY, <i>İsimsiz</i> , Tuval üzerine karışık teknik, 2013, 125 x 198 cm.....	69
Resim 3.16. Burcu GÜNAY, <i>İsimsiz</i> , Tuval üzerine karışık teknik, dantel, tül, çini mürekkebi, 2013, 30 x 40 cm	70
Resim 3.17. Odd NERDRUM, <i>Şafak Vakti</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1990, 285 x 194 cm	71
Resim 3.18. Odd NERDRUM, <i>Manzarayı Terk Eden Adam</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 165 x 122 cm	72
Resim 3.19. Odd NERDRUM, <i>Şafak Vakti Üç Adam</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 186 x 155 cm.....	72
Resim 3.20. Bill VIOLA, <i>Kabulleniş</i> , Video, 2008	73

Resim 3.21. Bill VIOLA, <i>Milenyum İçin Beş Melek</i> , Video, 2003	74
Resim 3.22. Bill VIOLA, <i>Geçiş</i> , Video / Ses enstalasyonu, 1996	74
Resim 3.23. Robyn O'NEIL, <i>Ortada Toplanan Bulutlar</i> , Kağıt üzerine karakalem, 2009, 16,5 x 25,4 cm.....	75
Resim 3.24. Robyn O'NEIL, <i>Bağlantılarım</i> , Kağıt üzerine karakalem, 2009, 16,5 x 25,4 cm	76
Resim 3.25. Robyn O'NEIL, <i>Yollar, Çizgiler, Seçimler ve Korunanlar</i> , Kağıt üzerine karakalem, 2009, 16,5 x 25,4 cm	76
Resim 3.26. Robyn O'NEIL, <i>Bu Bitiş</i> , Kağıt üzerine karakalem, 2007, 175,5 x 175,5 cm	77
Resim 3.27. Gizem SÖNMEZER, <i>Dirilerin Hayaletleri IV</i> , Dijital düzenleme, 2014, değişebilen boyut	79
Resim 3.28. Gizem SÖNMEZER, <i>Dirilerin Hayaletleri V</i> , Dijital düzenleme, 2014, değişebilen boyut	80
Resim 3.29. Gizem SÖNMEZER, <i>Dirilerin Hayaletleri VI</i> , Dijital düzenleme, 2014, değişebilen boyut	80
Resim 3.30. Gizem SÖNMEZER, <i>Dirilerin Hayaletleri I</i> , Dijital düzenleme, 2012, değişebilen boyut	81
Resim 3.31. Gizem SÖNMEZER, <i>Dirilerin Hayaletleri II</i> , Dijital düzenleme, 2012, değişebilen boyut	81
Resim 3.32. Gizem SÖNMEZER, <i>Dirilerin Hayaletleri III</i> , Dijital düzenleme, 2012, değişebilen boyut	81
Resim 3.33. Gizem SÖNMEZER, <i>Ruhun Uzantıları-Ağaç II</i> , Fotoğraf, 2014, değişebilen boyut	82
Resim 3.34. Gizem SÖNMEZER, <i>Ruhun Uzantıları-Ağaç I</i> , Fotoğraf, 2014, değişebilen boyut	83

1. GİRİŞ

19. yy' da sanayi gelişimiyle birlikte Avrupa'da, materyalizm ve pozitivizme karşı bir tepki olarak doğan Sembolizm; ruhu, tinselliği, içe dönüklüğü, ölümü, gizemi, bilinmeyen ya da konuşulmayı ele almıştır.

Aynı süreçte sanat ve mistisizm felsefi bir sorun olmuştur. Ortak yanları; duygusal-ruhsal nitelikli olmalarıdır. Düş gücü her ikisinde de büyük rol oynamaktadır. Mistik bir anlatım biçimi benimseyen sembolistler, kendi sezgilerine ve düş güçlerine dayanarak çalışmalar üretmişlerdir. Sembolizm, sanatı; kendi gerçekliğinde mistik bir söylemi açığa vuran bir araç olarak görmüştür.

Sanat tarihi sürecinde resim sanatına konu olan çevresel elemanlar-doğa, ilk kez Orta Çağda kilisenin dünyevi yaşamı, insanı Tanrı'dan ve öte dünyadan uzaklaştıran bir günah gibi tanımlamasına bağlı olarak, soyut ve gizemli bir nitelik kazanmış, doğaüstü bir gerçeğin simgesi olmuştur.

19. yy başlarında, manzara resminin en başarılı çağlarından biri olan Romantik dönemde, sanatçıyla manzara resmi arasında daha önce görülmeyen bir özdeşlik kurulmuş ve manzara, onu gerçekleştiren ressamın duygularının bir yansıması olmuştur. Sembolist ressamlar ise doğanın alışılacelmış görüntüsünü değil, karanlık iç anlamını ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Sanat onlar için kendi hakikatlerinin mistifiye edilmiş somut sembolü gibidir.

Araştırmacının üzerinde yoğunlaşacağı nokta manzaranın mistik bir öge olarak ele alınışını incelemek olacaktır. Sembolist resmin manzaraya, mistisizme ve mistisizmin barındırdığı kavramlara yaklaşımı araştırmanın yol haritasını belirlemiştir.

2. SEMBOLİZM

2.1. Sembolizmin Tarihsel Süreci

“ Sanatçı, maddi varlığı, dış gerçekliği taklit etmekle yetinmek yerine, onu kendisine görüldüğü gibi göstermeli ve o bunu yaparken de, şeyler dünyasının, eşya âleminin ötesini, eşyanın gizemli yanlarını çağrıştırmalıdır” (Cevizci, 2010: 1387).

19. yüzyılın sonunda, daha önceki dönemin Pozitivizm, Realizm ve Natüralizmine karşı bir tepki olarak gelişen şiir, edebiyat ve sanat hareketi olan Sembolizme daha yakından bakmaya *sembol* kelimesinin anlamı irdelenerek başlanabilir. Sembolizm ya da simgecilik, en genel anlamıyla farklı anlamlara gelen ya da farklı öğeleri simgeleyen çeşitli sembollerin kullanımınıdır. Sembol, kimi sözlüklerde “daha soyut bir şeyi anlatmaya yarayan daha somut şey” ya da “evrensel yasa, ilke, bilgi ve fikirleri açıklayan işaretler” olarak tanımlanmıştır. Charles Morice ise “Simge (sembol), ruhumuzun, duygularımızı yaratan nesnelerle kaynaşmasıdır, bizi zamanın ve mekânın dışına götüren bir yapıtıdır” (Cassou, 2006: 155). olarak sembolü tanımlamaktadır.

Sembolizm, edebiyatta, özellikle şiirde kendini göstermiş, geleneksel Fransız şiirini hem teknik hem de tema açısından belirleyen katı kurallara bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sembolizm, her türlü nesnel tasviri ortadan kaldırıp, doğanın, düşüncenin plastik ve şiirsel karşılıklarını araştırmıştır.

Sembolizmi doğuran süreç oldukça hareketli sanatsal oluşumlara sahne olmuştur. 18. yüzyıl’ın ortalarında Rokoko’nun ve Barok’un yapaylığına olan tepki ve antik sanata olan hayranlık Neo Klasisizm’i doğurmuştur.

19. yüzyıl’da ise soyluların sanat ve beğenisinin ürünü olan Klasisizmin yerini burjuvazi duygularını dile getiren Romantik okul almıştır. Özgürlükçü düşüncesiyle birlikte Romantizm yaklaşık yüz yıl boyunca başta İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere tüm Avrupa’yı resimden müziğe, edebiyattan felsefeye kadar bütün alanlarda etkisi altına almıştır. Halkın beğenisi Klasisizmin görkemli, katı, soylu,

idealize edilmiş ve yüce anlatım biçiminden, daha yalın, içten ve doğal anlatım biçimlerine yönelmiştir. Romantizm, Klasisizmin düzenlilik, uyumluluk, akılcılık ve idealleştirme gibi özelliklerine bir başkaldırı niteliğindedir. Romantizm, ortaya çıktığı dönemin akılcılığı ve maddeciliğine tepki olarak bireye, öznelliğe, akıl dışılığa ve düş gücüne önem vermiştir.

Romantizm, 19. yüzyıl ortalarına kadar tek başına sanatta egemen olmuş, daha sonra yerini Sembolizme ve Empresyonizme bırakmış ancak büsbütün ortadan kalkmamıştır. Bazen bağımsız, bazen Sembolizm ile iç içe, yüzyılın ikinci yarısında da varlığını sürdürmüştür.

19. yüzyıl ortalarında, estetik bir kavram olarak Realizm ortaya çıkmıştır. Deneye dayalı bilimlerin gelişmesi ve pozitivism felsefesi bu akımın doğmasında büyük rol oynamıştır. Romantizmin Klasisizm'e bir başkaldırı olması gibi Realizm de, hem Klasisizm'e hem de Romantizm'e bir başkaldırıdır. Amaç, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, çağdaş eserler üretmek ve konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmek olmuştur. Realizmin bir diğer amacı, gerçek dünyanın, günlük yaşamın önyargısız, dikkatli bir gözlemine dayanan doğru, nesnel ve tarafsız bir tutumla betimlenmesi olmuştur. Bu akımla birlikte gerek Klasik gerekse Romantik düş dünyasından vazgeçilmiş, somut gerçeklere dayanan bir dünyaya dönülmüştür. Realist tavır, gerçeğe ulaşmada salt aklın asla yeterli olamayacağını düşünen Romantizmden gerçek bir kopuşa öncü olmuştur.

Bilim ve sanayideki gelişmeler hızlanmış, bu gelişmelerin sonucunda görünenin tek gerçeklik olduğu fikri, daha sonra Sembolistlerin kabul etmeyecekleri, Pozitivizm düşüncesini kuvvetlendirmiştir. Pozitivist felsefe, tıpkı Realistler gibi dayanağını gerçekte aramıştır.

19. yüzyıl'da yaşanan tüm bu sanatsal oluşumlar Sembolizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kuşkusuz başlama vuruşunu özellikle edebiyat alanında Fransa yapmıştır. Sembolizmin yalnızca bulanık bir geçmişe gereksinimi vardı ve bu bulanıklığı Parnasse Okulu ve Dekadanlar kuvvetlendirmişti. Parnasse Okulu ve Dekadanlar, öncesindeki sanat hareketleri ve görüşleriyle Sembolizm arasında köprü görevi yapmıştır.

Parnasse Okulu, edebiyat alanı içinde gelişmiştir ve Parnasse' in içinden çıkan Verlaine ve Mallarme gibi bazı şairler daha sonra Sembolist hareketin öncüleri olmuşlardır. Parnasse akımı Klasizm, Romantizm ve Realizmin bütününe tepkili bir akımdır. Parnasyenler sanat görüşlerini şu maddelerle açıklamışlardır:

- Sanat sanat içindir: Doğası ile sanat yarar gözetmeyen bir uğraşıdır. O halde sanattan yararlı hiçbir amaç beklememek gerekir. Sanatçının bir tek hedefi vardır: Güzellik. Sanatçının düşünüy yalnız güzellik gerçekleştirir, kaygılarını güzellik dindirebilir, kalıcı olan yalnız güzelliktir. Güzeli elde etmek için bütün çabaları göstermeli, işi rastlantıya bırakmamalıdır.
- Biçim ve teknik zorunludur.
- Kişisel lirizme ve kişiselliğe paydos. 'Nesneli aramalıyız', kişisel olmayana yönelmeliyiz. Çağın aydınlık yoluna girmek için geçmişe yönelmeliyiz. Bilimin yoluna, pozitivizmin yoluna böyle gelebiliriz, fikirleri, olayları, özden yaşamı, var olma, inanma, düşünme, davranma nedenini, eski soyları oluşturan her şeyi yeniden yaşatmak söz konusudur. Bilim ve sanat birbiriyle kaynaşmasa bile birleşmek zorundadır (Kiriş, 2007: 23).

Sembolistler, bu anlayışa karşı çıkmış, kişiselliğe, duygulara ve düş dünyasına yönelmişlerdir.

Döneminin yeni bir çağ bunalımı olarak değerlendirilen Dekadanlar ise Fransız yazar Marcel Schwob tarafından Çift Yürek (Coeur double) kitabında çok iyi betimlenmiştir:

Romancıların, insan yaşamının bütün yönlerini ve düşüncelerin iç yüzlerini bize gösterdikleri olağanüstü bir döneme gelmiştik. Daha duyumsamadan duygulardan iyice bıkmıştık: Kimileri, tuhaf ve bilinmez bir karanlık mağaraya salıverdiler kendilerini; kimileri, yeni yeni duyguların çok ince araştırmaları uğruna olağandışının çekimine kapıldılar; kimileriyse, her şeye yayılan uçsuz bucaksız bir acıma duygusu içinde yitip gittiler (Cassou, 2006: 156).

Acılarını baygın bir dille yansıtmayı seçen Dekadanlar, hastalıklı, nevrotik ve sapkın bir üslup geliştirmişlerdir. Sembolist, Romantik ve Dekadanlar aynı uçurumdan hoşlandıkları halde, Dekadanlar için her şey uçsuz bucaksız bir uçurum, her şey karanlıktır ve onlar kendilerini bu karanlığa salıvermeyi seçmişlerdir. Günümüzde Dekadanlar, bir Yeni-Romantizm'den ya da Romantizmin daha azmış bir türünden başka bir şey olarak değerlendirilmemektedir. Buna karşın İngiltere'de Sembolizm sözcüğü yerine dönemin edebiyatı için daha çok Dekadan deyiimi yeğlenmektedir. Sonuç olarak

Dekadan, Romantizm'i içinde barındırmış ve bazı alanlarda örtüşmeler de aslında birbirlerinden farklı olan Sembolizm' e de gebe olmuştur.

2.1.1. Öncüler

16. yüzyıl'da İtalyan sanatçılar tarafından kurulan Sanat Akademileri, öğrencilere sanat öğretme işlevini ancak 18. yüzyıl'da görmeye başlamışlardır. Böylece resim sanatı, bilgileri ustadan çırağa devredilen sıradan bir ticaret olmaktan kurtulmuştur. Akademiler, önce Paris'te, ardından Londra'da, üyelerinin yapıtları için yıllık sergiler düzenlemeye başlamışlardır. Bu yıllık sergiler, seçkin tabakanın üzerinde en çok konuştuğu toplumsal olaylar haline gelmiş ve sergiler bazı sanatçılara ün kazandırırken bazılarının da ününü yitirmesine neden olmuştur. Sanatçılar artık isteklerini bildikleri bir sanat alıcısı ya da beğenilerini tartabildikleri bir seyirci kitlesi ile karşı karşıya değillerdir. Göz alıcı ve gösterişli olanın, yalın ve içten olanı gölgede bırakma tehlikesinin söz konusu olması üzerine sanatçılar resimleri için aşırı duygusal konular seçmek ve resmin boyutlarını büyütüp, renklerini canlandırmak gibi seyirciyi etkileyici ve dikkat çekici etkilerle karşı karşıya kalmışlardır.

Bu durumun yarattığı bunalım, sanatçıların kendilerine yeni konular aramaya başlamalarına neden olmuştur. Sanatçılar, o zamana kadar dar konu sınırlamasının dışına neredeyse hiç çıkmamışlardır. "Ancak Fransız İhtilali sırasında bu durum hızla değişmiştir. Birdenbire sanatçılar, bir Shakespeare sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissetmişlerdir" (Gombrich, 2004: 481).

Eski konuları terk eden sanatçı kuşağının içinde yer alan en önemli sanatçılardan biri büyük İspanyol ressamı Francisco Goya'dır. Goya, madde karşısında tinsele öncelik veren bir sanatın temellerini atmıştır. Geçmişin geleneksel alışkanlıklarından bağımsızlığını resmin yanında gravürlerinde de ortaya koymuştur. Goya'nın oymalarının en dikkat çeken yönü, ne Kutsal Kitap'tan, ne tarihten, ne de günlük yaşamdan alınmış olmalarıdır. Çoğu büyücü kadınların, esrarengiz hayaletlerin fantastik görüntülerinden oluşmuş, ressamın karabasanlarını ve sanrılarını dile getirmiştir. Sanatçının iç dünyasından fışkıran garip simgelere, İspanya'da tanık olduğu aptallık, gericilik ve acımasızlık da konu

olmuştur. Goya, “ ‘yalnızca insanların imgelemlerinde bulunan biçimleri’ evcilleştirmiş ve sağırlığına kapanmış durumda, kendisine saldıran, kendisini küçümseyen iblisleri kalem ve fırçayla kovalayarak yalnızlığın boğuntusundan kurtulmuştur” (Cassou, 2006: 32).



Resim 2.1. Francisco GOYA, *Dev*, 1818, gravür baskı, 28,5 x 21 cm

Dünyanın ucuna oturmuş bir dev figürü Goya'nın en saplantısal düşlerinden birinin resmidir. Devin boyutları öylesine büyüktür ki ön plandaki küçük mü küçük manzarada ev ve şatolar birer noktaya dönüşmüştür. Gerçek yaşamdan çizilmiş gibi, açık seçik dış hatlarıyla verilmiş bu korkunç hayalet ay ışığı ile aydınlanmış manzarada bir karabasan gibi oturmuştur. Goya, savaşın sıkıntıları ve insanların çılgınlığı altında ezilen ülkesinin yazgısını düşünmüş ya da sadece bir hayali oluşturmuş olabilir (Resim 2.1). Dönemin getirdiği en büyük yenilik şudur; ressamalar, o zamana kadar sadece şairlerin yapmış olduğunu yapıyor, kişisel hayallerini özgürce kâğıda döküyorlardı.



Resim 2.2. Gizem SÖNMEZER, *Dirilerin Hayaletleri*, 2012, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 140 cm

Araştırmacı da çalışmalarında belki de Goya'nın izinden; kişisel hayallerin, şiirselliğin ve düş gücünün peşinden gitmektedir.

“Tutsaklığını seyreden ruh, ne hafifledi ne de ağırlaştı, zavallı bedeni gibi boşlukta asılı kalmış sallanıyordu ve her an öbür tarafa düşecek gibiydi... “ Tam da böyle bir anda ruhun kendi boğuntusundan sıyrılıp yeniden içe doğuşunun simgelerini taşıyor bu resim (Resim 2.2). Goya'nın Dev'inin aksine manzarayı küçülten bir bedene değil, aksine doğanın yüceliği içinde ruh ve bedeninin çatışmasına tanık olan, acı çeken, hayranlık duyan ve yine doğayla bütünleşerek dinginleşen bir bedene ev sahipliği yapıyor.

Sanata bu yeni yaklaşımın en dikkat çeken örneklerinden biri de İngiliz ressam ve mistik şair William Blake'dir. Blake, akademilerin resmi sanatını küçümsemiş ve kurallarını kabul etmemiştir. Yaşamdan çizmeyi reddeden ve yalnızca kendi iç gözüne güvenen Blake, seyirciyi fantastik ve doğaüstü bir dünyaya, düşüncenin (ruhun) bilinçaltında doğan soylu ve korkunç biçimler halinde somutlandığı bir

evrene davet etmiştir. “Doğa ve gerçekliği alabildiğine hor görmüş; gerçekdışında ve sonsuz ile geçici arasındaki kendi özel aracılık rolüne uygun düşen bir “ Platon Cenneti” nde yaşamıştır” (Cassou, 2006: 32). Ortaçağ sanatçıları gibi Blake de, figürleri hatasız betimleme endişesi duymamıştır, çünkü düşlerindeki her figürün anlamı büyük bir önem taşımaktadır. Bu nedenle onların tam doğru olmalarıyla ilgilenmek yersizdir.



Resim 2.3. William BLAKE, *Abel'in Bedeninin Adem ve Havva Tarafından Bulunması*, 1826, Ahşap üzerine mürekkep ve suluboya, 32 x 43 cm

Abel'in bedeninin Adem ve Havva tarafından bulunması, resimde nadir işlenen konulardan biridir. Resim, konusunu İncil'den değil, sanatçının 1822 yılında kendi yazdığı yaratılış hikâyesinden almıştır. Blake'in kendi mitolojisinde yer alan, Adem ve Havva'nın oğlu Abel, Cain tarafından öldürülmüş; ön planda yer alan Cain, korku ve suçluluk içinde kaçarken, kolları yükselmiş, çarpılmış bir bedenle tasvir edilmiştir. Havva, acı içinde Abel'in bedeninin üzerine kapaklanmış, Adem'de ise şüphe ve şaşkınlık hakimdir. Blake, Tanrı'nın gazabını yanan gökyüzü ve yükselen dağlarla göstermiştir (Resim 2.3.) Sanatçı, geleneğin onaylanmış standartlarına Rönesans'tan sonra bilinçli olarak başkaldıran ilk sanatçı olmuştur.

Sembolizme giden yolu açan bir diğer İngiliz ressam da William Turner'dır. Turner, resimleri Kraliyet Akademisinde genellikle hayranlık uyandıran, başarılı; ancak, geleneksel görüntülerden kopmayı tercih etmiş bir sanatçıydı. Resimleri, ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik ve hareketli bir dünya görünümüne sahiptir. Anda yakalanmış izlenimi veren doğa görünümelerini düşsel ve fantastik bir gözle aktarmıştır.



Resim 2.4. Joseph Mallord William TURNER, *Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi*, 1842, Tuval üzerine yağlıboya, 91,5 x 122 cm

Turner, resimlerinde renklerin çevrinmesiyle; gerçeğin baskısından kaçmıştır. Denizdeki kar fırtınasını betimlediği bu resimde bize tüm verdiği şey, kıyameti koparan deniz ve korkunç fırtına ile savaştan geminin karanlık gövdesi ve direğinde dalgalanan bayraktır. İzleyene rüzgârın hızını, dalgaların gemiye vuruşunu hissettiren resimde, ayrıntılar, ışık ve fırtına bulutunun koyu gölgeleri içinde yitip gitmiştir (Resim 2.4). “Denizde bir kar fırtınası gerçekten böyle mi olur, bilmiyorum. Ama bunun, romantik bir şiiri okurken ya da romantik bir müziği dinlerken düşlediğimiz korkunç ve karşı durulamaz bir fırtınaya benzediğini kesinlikle söyleyebilirim” (Gombrich, 2004: 494).

Avrupa'daki önemli romantik ressamlardan olan, Turner'in çağdaşı Alman sanatçı Caspar David Friedrich, gizemli manzara ve deniz resimlerinde özellikle insanın doğa güçleri karşısındaki çaresizliğini ve hüznün ve melankoli yüklü düşlerini yansıtmıştır.



Resim 2.5. Caspar David FRIEDRICH, *Sis Denizinde Dolaşan Adam*, 1818, Tuval üzerine yağlıboya, 98,4 x 74,8 cm

Sanatçının içsel dünyasına sürekli bir ölüm duygusu egemendir. Resimlerinde doğa karşısında kendi varlığını yok sayan figürler ıssız, büyük ve görkemli, uçsuz bucaksız doğa karşısında kendi iç dünyalarıyla yer alırlar. Güçlü bir yalnızlık duygusunun egemen olduğu mekânlar oluşturan Friedrich, simgelerini oluştururken dinsel resimlerdeki gelenekselleşmiş simgeler yerine doğadan aldığı simgelere yönelmiştir.

“Sis Denizinde Dolaşan Adam” resminde seyirciye arkası dönük resmedilmiş orta yaşlı figürün giyimi son derece zariftir. Dik bir uçurumun üzerinde yer almasına rağmen üzerinde frak ve şık ayakkabılar bulunan figür; bastonuna dayanan

bedeniyle, resmin merkezinde bir anıt gibi durmaktadır. Yüzünü görmememize rağmen resim, izleyiciye figürün içinde bulunduğu duygu durumu, hüznün ve yalnızlığını hissettirmektedir. Arka plan, soğuk, uçsuz bucaksız, sisle örtülü bir vadi ve ilerideki soluk dağdan oluşmuştur. Figürün vizyonu, bizim de vizyonumuzdur. Adeta kendi yalnızlığımız ve çaresizliğimizle baş başa kalırız (Resim 2.5-2.6).

Kuşkusuz Friedrich'in resimlerinin bu denli etkili olmasının sebebi çağının romantik lirik şiirlerinin havasını yakalamış olmasıdır.



Resim 2.6. Caspar David FRIEDRICH, *Silezya Dağları*, 1815-1820 dolayları, tuval üzerine yağlıboya, 54,9 x 70,3 cm

Kendi iç çatışmalarıyla araştırmacı da sis manzaraları eşliğinde yüzleşmektedir. Sis ve toprağın ilişkisini, ruh ve beden ilişkisiyle bağdaştırdığı resimlerinde şiirsel, mistik ve yüce bir atmosfer oluşturmayı amaçlamaktadır. Varlığın hakikatinin doğada gizli olduğunu; bu nedenle varlığa dair soyut ve mistik kavramların, doğa görünümünde somutlaşabileceği görüşündedir. Ve varlığı sis manzaralarıyla somutlaşmaktadır. Henri Bergson, varlığı ikili yapı içerisinde ele almıştır; ruh ve beden. Beden, ruhun yalnızca tutsaklığıdır. Ve yine Bergson'a göre madde (beden) inen, hayat (ruh) ise çıkan bir harekettir (Bayraktar, 2010:22-30)

Araştırmacıya göre; "Sis, toprağın üzerine çöker, onu örter, toprak; sisin ardında gizlenir, boğulur. Tıpkı ruh ve beden gibi. Ancak topraktan yükselen dağlar, ağaçlar, yükselen hayatın yani ruhun temsilidir. Zaman zaman beden ruhun üzerine çöktüğünü hissedilir, yine de bu iç boğuntusunun yanında ruh da beden ardına gizlenme ihtiyacı duyar."



Resim 2.7. Gizem SÖNMEZER, *Ruhun Uzantıları IV*, 2011, Tuval üzerine akrilik, 120 x 140 cm



Resim 2.8. Gizem SÖNMEZER, *Ruhun Uzantıları I*, 2011, Tuval üzerine akrilik, 120 x 140 cm

Fransız Sembolist ressamlarından olan Eugène Carrière'nin ileri sürdüğü gibi gözler, ruha bağımlı; hissedilen neyse onun gibi görüyorlar. Eller ise gözlere. Gözler nasıl görüyorsa eller onu göstermek arzusundalar. Yani gözler ve eller “ruhun uzantıları”. Araştırmacının resimlerinde, doğada kendi tutsaklığını izleyen ve bunun ıstırabını çeken ruh, uzantılarıyla yine kendine dokunmaya çalışmaktadır (Resim 2.7-2.8).

2.1.2. Düşün yaratıcı dili “Sembolizm”

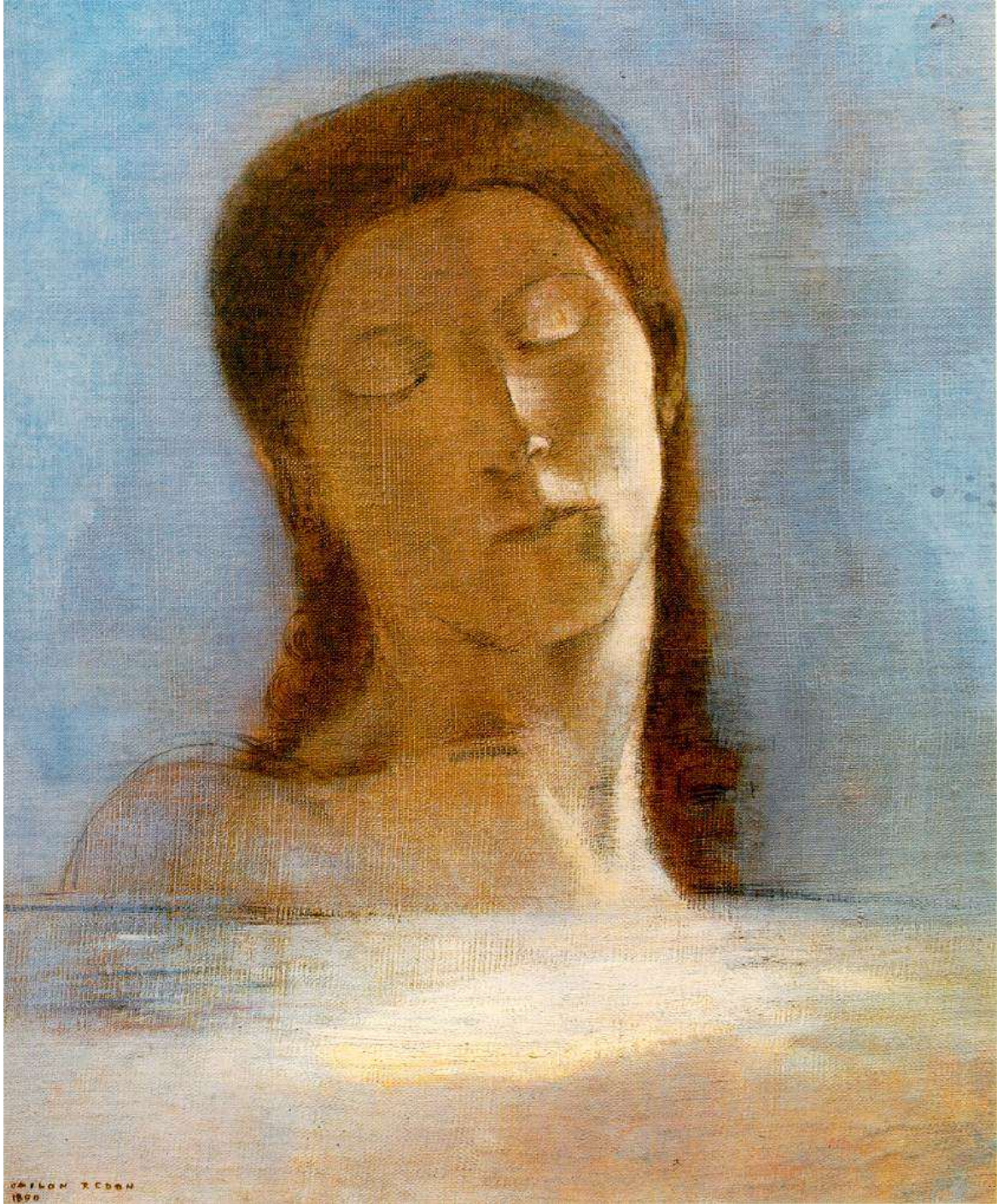
Romantizmin bir dip sürgünü olarak tanımlanan sembolizm, plastik sanatlarda, değişik etkilerden geçmiş yazınsal ve düşünsel bir akımın görsel ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. “Sembolist hareketle birlikte sanatçının öznel ikonografisini kurmasında simge önemli bir yardımcı olmuştur. Önceleri alegorik bir sahne düzenlemek için kullanılan simge artık, sanatçının hissettiği veya düşündüğü fakat anlatamadığı veya deşifre etmek istemediği şeyi ifade etmek amaçlı kullanıldığı bir

araç olmuştur” (Kiriş, 2007: 31,32). Aynı zamanda resim, sanatçısının yüklediği anlama mahkûm kalmamış, anlam tanımlamasında her bir izleyicinin kişisel algısı aktif rol almaya başlamıştır.

Simgenin bir ifade aracı olarak bu yeni içeriğini kullanmış olan 19. yüzyıl sanatçılarından en önemlilerinden biri Odilon Redon'dur. Redon, içe yönelişin büyümesine kapılarak düşlerden alınan fantastik konuları, simgeci bir anlayışla vermiştir. Bordeaux'da suluboya ressamı Stabislas Gorin'in, sonra Paris'te Gérôme'un öğrencisi olan sanatçı, doğduğu kente dönünce bitkibilimci Clavaud'nun ve gravürcü Rodolphe Bresdin'in öğütleri doğrultusunda çalışmıştır. Bu çalışmaların sanat yaşamı boyunca sanatçının resimlerindeki etkisi büyük olmuştur. Gravür, taşbaskı yaparken ve füzenle çalıştığı sırada siyahın derinliğini ve gizemini keşfeden Redon, uzun zaman “siyahları” nı kullanmış; yaşamının sonuna doğru, dünyasına uzun süre egemen olan karamsarlığın yerini güven, neşe ve renge bırakmıştır.



Resim 2.9. Odilon REDON, *Melankoli*, 1876



Resim 2.10. Odilon REDON, *Kapalı Gözler*, 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 44 x 36 cm



Resim 2.11. Odilon REDON, *Su Üzerindeki Mistik Orpheuz Başı*, 1880, Kağıt üzerine füzen, 34 x 41 cm

Odilon Redon, düşü, en güven verici görünüşlerin ardındaki gizi ve her zaman en gündelik gerçekten doğmaya hazır fantastiği yorumlamıştır. İmgenin gerçeğini düşsele dönüştürmüş olan sanatçının çalışmalarında örneğin bitkinin bir yüze dönüşmesi çok doğal bir sonuçtur. Sanatçının tüm çalışmalarında; ister portre, ister çiçek demetleri olsun, gerçek dışı, belirsiz bir şey vardır. “Yaşamının sonuna kadar gerçekdışının ve düşselin ressamı olarak kalmıştır” (Cassou, 2006: 128) (Resim 2.9-2.10-2.11).

Empresyonizme ağır eleştirilerde bulunan Redon’un söylemlerinin aksi düşünülmekle, sanatçının sembolist resim hakkındaki görüşleri konusunda çıkarıma varmak mümkündür:

Tavanını çok basık bulduğum için empresyonist gemiye binmeyi reddettim. Empresyonistler, gerçeğin sarayından ancak ocağın bacasını görebiliyorlar. Gizem alanında, çözümlenmemiş olanın bulanıklığında ve o tadına doyulmaz tedirginliğinde nesneyi aşan, aydınlatan ya da oylumunu genişleten ne varsa

tinsel yaşamın ışığını kavrayabilecek ve en basit girişimlerle, hatta siyah renklerde bile yaratabilecek şeye karşı kapattılar. Zihnimize egemen olan ve her türlü çözümlmeden kaçıp kurtulan bir balkımanın sözünü ediyorum (Cassou, 2006: 128).

İsviçreli sanatçı Arnold Böcklin, sembolist resmin önemli isimlerinin arasında yer almaktadır. 1850 yılında Roma'ya gidene kadar yalnızca bir manzara ressamı olan Böcklin' nin, İtalyan ustalarla kurduğu ilişki sonucu konuları zenginleşmiş, zamanla karamsar manzaraları ve mitoloji dünyasının varlıklarıyla sembolist bir eğilim içerisinde yer almıştır. Daha çok ölüm kavramıyla uğraşan Böcklin, düş benzeri bir ruhsal bunalımla oluşturduğu tablolarında manzarayı da gizemli bir gözle ele almıştır. Başarılı bir ressam, romantik eğilimde bir müzisyen ve aydın bir hümanist olan Böcklin'e göre, bir tablo bir şey anlatmak, şiir gibi düşündürmek ve müzik gibi izlenim bırakmak zorundadır (Resim 2.12).



Resim 2.12. Arnold BÖCKLIN, *Odysseus ve Calypso*, 1883



Resim 2.13. Arnold BÖCKLIN, *Deniz Kenarında Villa*, 1865, Tuval üzerine yağlıboya, 173 x 123 cm

Böcklin İtalyan villalarını ve Toskana manzaralarını kaynak alarak 1858-1880 arasında “Deniz Kenarında Villa” adlı resmin pek çok versiyonu üzerinde çalışmıştır. Roma’da kaldığı sıralarda yaptığı 1865 tarihli resimde deniz kenarındaki siyahlı kadın, yükselen kademeler, dalgalı deniz, villanın bahçesindeki heykeller, gökyüzüne yükselen ağaçlar ve gölgede kalan karanlık kısımlar sahnenin dramatik etkisini güçlendirmektedir. Rüzgârlı havada denizin dalgasının sahile vuruşu ve ağaçların tepelerindeki sallantı düşünceli kadını huzursuz ediyor gibidir. Doğanın yansıtılışı, ışığın etkisi ve kadının duruşu melankolik, ümitsiz ve mistik bir izlenim bırakmaktadır. Ressam doğa içinde düşünceli, dalgın kadın figürüne sonraki yıllardaki çalışmalarında da yer vermiştir (N.Yılmaz, 2007) (Resim 2.13).

Resimlerindeki yalnızlık ve umutsuzluk havasını yansıtan manzaraların tümü, derin lirizmin etkilerini taşımaktadır. 1886 yılında şair Jules Laforgue, Böcklin’in resimleri için şunları yazmıştır: “ Düşteki bu birliğe, fantastikteki bu körlüğe, doğaüstündeki bu benzersiz doğala şaşırıp kalıyor insan” (Cassou, 2006: 59).

Sembolizmden etkilenen ve bu akımı yaşama geçiren sanatçıların sayısı oldukça fazladır; Ferdinand Hodler, düşün büyüüne sahip gerçekleri dış ayrıntılardan uzaklaştığı bir sessizlik ortamında çizdiği modellerle veren Eugène Carriere, Paul Gauguin, Böcklin'nin izinden giden Ferdinand Keller, Gustav Klimt, bembeyaz figürlerin oluşturduğu bir beyaz toplulukla tinsellik ve melankoliyi sanatına sindiren Henri Le Sinader, Gustave Moreau, Edvard Munch ve Piere Puvis de Chavannes döneminin önemli temsilcilerindendir.

“Yaklaşık 1902'ye kadar süren sembolist hareket, Avrupa'da kendinden sonra varolacak olan birçok akım için bir devrim niteliği taşımıştır” (Emir, 2010: 6).

2.1.3. Sembolist sanatta “ölüm” kavramı

Ölüm kavramı, insanlık tarihinin hemen hemen her döneminde, kavramlarla uğraşan kişi ve kitleler tarafından, kavram ve olgulara derinlik ve farklı boyutlar vermek amacıyla kullanılmıştır. Sanatçıların yaratım süreçlerinde de, ölüm teması her dönem yerini almıştır. Ölüm / yaşam ilişkisi zaman içerisinde kendi evrimini geçirmiş, dönemlerin düşünsel ve sanatsal yaklaşımlarında kendine özgü biçimlerde ifade bulmuştur. Ölüm, insan için hep derin bir düşünce konusu olmuş, ölümün yaşamla olan bağı insanları tedirgin etmiştir. Resimler, heykeller, tragedyalar, romanlar, müzikler her zaman ölümün soğuk gölgesiyle ilişkilerini koruyarak üretilmişlerdir.

Sembolist sanatçıların simgeyi dile getirilemeyen ifade aracı olarak kullandıklarını düşünecek olursak; ölüm kavramı onlar için kaçınılmaz bir konudur. Sembolist sanatçılar üzerinde ele aldıkları konular bakımından Ön- Rafaelcilerin etkisi büyüktür. Bu konuların başında da ölüm, yıkım ve kötülük kavramları gelmiştir. Ön- Rafaelcilerin bu türdeki konulara kadın figürü üzerinden yaklaşması sembolist ressamlarla örtüşmektedir. Ancak, eser metin kapsamı içinde ağırlıklı olarak sembolist resimde ölüm sembolü olarak doğa üzerinde durulacaktır.

Doğayı ele alış biçimi ve yüklediği anlamlar sembolist sanatçılar için ilham kaynağı olan Caspar David Friedrich' in çalışmaları derin mistisizm ve melankoli yüklüdür. Sanatçının dünyasına sürekli bir ölüm duygusu egemendir. İnsanın hiçliği ve ölümü, Friedrich'in sonsuzluk hissi yaratan manzaralarında ifade bulmuştur. Onun resimlerindeki figürler doğanın her yerinde var olan Tanrı ile ruhsal bir diyalog

kurma çabasıındadır. Genellikle izleyiciye arkası dönük resmedilen figürler, izleyici ile doğa arasında duran bir araç gibidir.



Resim 2.14. Caspar David FRIEDRICH, *Deniz Kenarında Keşiş*, 1809, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 171.5 cm

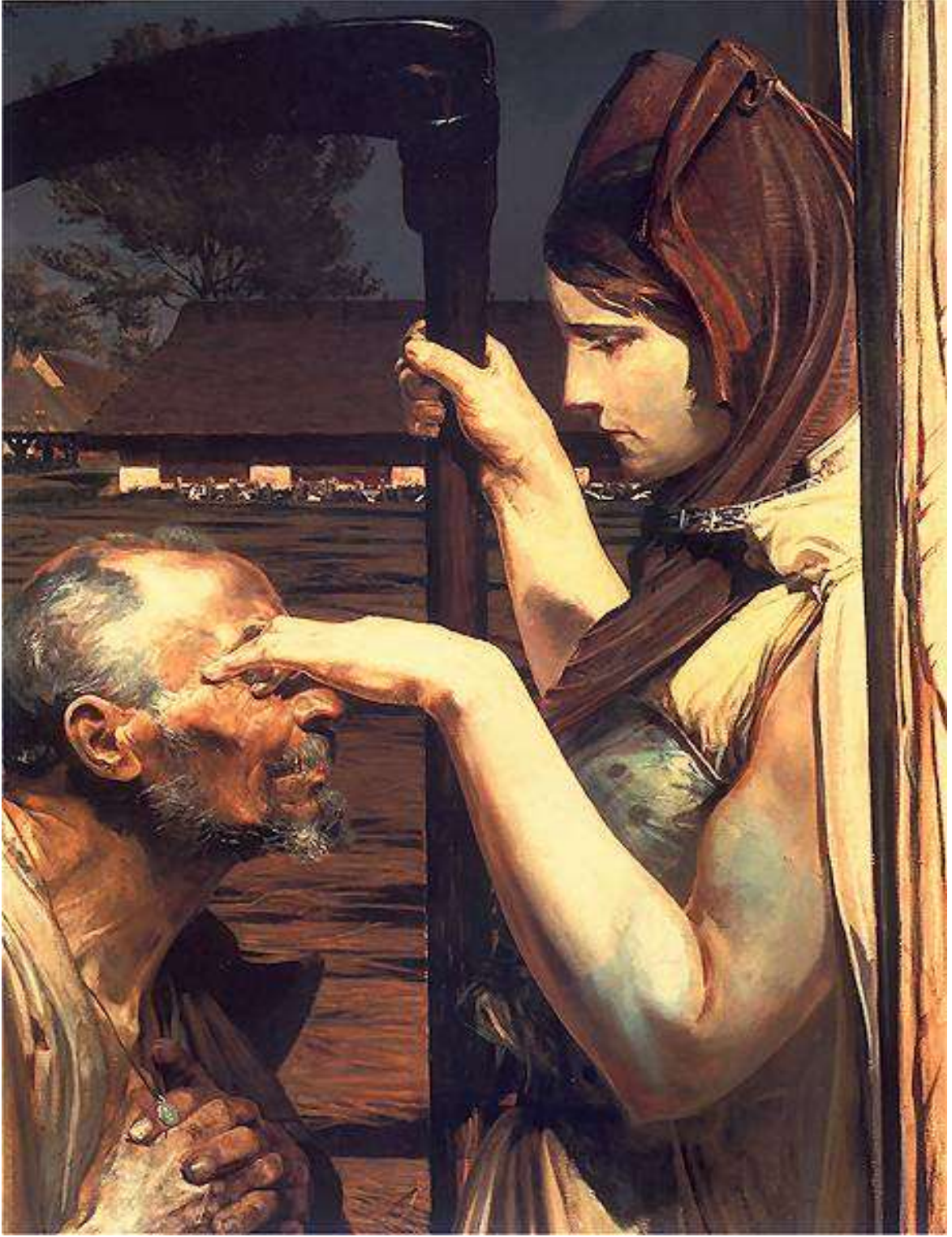
Sanatçının “Deniz Kenarında Keşiş” tablosunun fonunda uçsuz bucaksız deniz ve gökyüzünden başka hiçbir şey gözükmemektedir. “İzleyicide sonsuzluk hissi yaratan atmosfer içindeki figür, sonsuzlukla bizim aramızdaki tek varlıktır. Keşiş, evrenle, doğayla, geçmiş ve gelecekle mistik bir birlik içinde kendi içine giden yoldadır” (Kiriş,2007: 89). Resimdeki sonsuzluk duygusunun bize ifade ettiği şey ölümdür, çünkü bizim için sonsuz olan tek şey ölümden sonraki yaşamdır (Resim 2.14).



Resim 2.15. Caspar David FRIEDRICH, *Kargalı Ağaç*, 1822, Tuval üzerine yağlıboya

Sanatçının bir diğer çalışması “Kargalı Ağaç” isimli tablosunda Friedrich, ölü bir ağacı resmetmiştir. Ancak ağaç bir günbatımının ya da gündeğumunun önüne öyle bir yerleştirilmiştir ki adeta ölümün kaçınılmazlığını ve doğanın döngüsünün bir parçasını olduğunu vurgulamaktadır. Ağacın çevresini saran kargalar ise Antik Roma ve Mısır mitolojilerinde uzun ömrün temsili olmalarına rağmen, tam tersi ölüm ve uğursuzluğu temsilen de kullanılmışlardır (Resim 2.15).

Kadın figürünün, ölüm konusunu temsilen işlendiği resimlere örnek olarak Jacek Malcewski’nin resimleri gösterilebilir. Önceleri, Rus emperyalizmine karşı yürütölen mücadeleden etkilenen gerçekçi tablolar üreten sanatçı, kısa süre sonra Sembolizme yönelik araştırmalara dönmüştür. Ancak, acılı isyan ve yurtsever anlayışını korumuştur. Çoğunlukla yakın çevresini resimlemiş; dostlarını ve ailesini mitolojik karakterler ve meleklerle birlikte resmetmiştir.



Resim 2.16. Jacek MALCZEWSKI, *Thanatos / Death*, 1902, Tuval üzerine yağıboya



Resim 2.17. Jacek MALCZEWSKI, *Thanatos*, 1898-1899, Tuval üzerine yağlıboya, 45 x 57,5 cm

Sanatçı, Yunan mitolojisinde “Thanatos” olarak adlandırılan ölüm tanrısını konu edindiği resimler yapmıştır. Bu resimlerde kadın formunda tasvir edilen ölüm figürü, nazikçe karşısındaki kişinin gözlerine dokunmaktadır. Yansıtılan ölüm şekli korkutucu ve incitici değildir. Ölüm ne iyi ne de kötü bir şey olarak verilmiştir. Ancak ölüm, kibar olduğu kadar kararlıdır da. Belki de ölümün bu kadınsı cazibesi nedeniyle ondan kaçınmak zordur ama şu kesindir ki insan ölüme boyun eğmek zorundadır (Kiriş,2007: 82) (Resim 2.16). *Thanatos*, sanatçının bir başka resminde, evinin penceresinde son uykusunu uyuyan sanatçının babasını, çiçeklerle bezeli bir ağacın arkasından seyrederken karşımıza çıkmaktadır (Resim 2.17).



Resim 2.18. Jacek MALCZEWSKI, *Kasirga*, 1893, Tuval üzerine yağlıboya, 78 x 150 cm

Aynı şekilde, “Kasirga” isimli resminde, bir kadın silüeti olarak betimlenen ölüm, zincirlenmiş çocukları bir toz kasırgasının içinden güneşli bir ovaya götürmektedir. Sanatçının bu resmi, Polonya’nın verdiği özgürlük mücadelesinin etkisi altında yaptığı düşünülmektedir (Resim 2.18).

Ön-Rafaelci İngiliz ressam John Everett Millais’in “Ophelia” isimli resmi ölümün çarpıcı bir biçimde aktarıldığı örneklerden biridir. İngiliz şair ve oyun yazarı William Shakespeare’in Hamlet eserindeki karakterlerden biri olan Ophelia, Hamlet’e âşık, babasına da derin bir sevgi ve sadakatle bağlı olan genç bir kadındır. Aşklarına onay vermeyen babasının, Hamlet’e kurduğu tuzağa ortak olan ve bu nedenle Hamlet tarafından ihanetle suçlanan Ophelia, babasının da ölümü sonrası düştüğü bunalımdan çıkamamıştır. Yaradılışında zorluklara karşı koyacak gücü yoktur. Annesini kaybetmiş ve yaşamı boyunca babası ve abisinin yönlendirmeleriyle yaşamış olan genç kadın, babasının ölümünün ardından karşılaştığı bu acıları kaldıramamış, aklını kaybetmiş ve bir nehirde intihar etmiştir. “(...) bir çiçek gibi, Mayıs gülü gibi solup gitmiştir” (Toker, 2013: 30).

Millais, resimde güçlü ve unutulmaz bir atmosfer oluşturmuştur. Parlak renkler kullanılmış ve Ophelia, ayrıntıların ön planda olduğu gerçekçi bir tarzda resmedilmiştir. Su içinde, yüzü gökyüzüne dönük cansız bir biçimde yüzen Ophelia’nın gövdesi yavaş yavaş batmaya başlamıştır. Etrafı sembolik bir anlam taşıyan bitkiler ve yaz çiçekleriyle çevrilidir. Örneğin; Ophelia’ nın boynunda

menekşelerden oluşan halka sadakatin, yüzü gibi, gökyüzüne dönük ellerinin aldığı şekil ise kaderini kabul edişinin sembolüdür. Resim, ölümün gözlerine bakmak gibidir. Resimdeki ağır, melankolik ve aynı zamanda büyüleyici olan atmosfer izleyene Ophelia' nın acı dolu yaşamını ve ölümle eriştiği huzuru hissettirmektedir (Resim 2.19).



Resim 2.19. John Everett MILLAIS, *Ophelia*, 1852, Tuval üzerine yağlıboya, 76.2 x 111.8 cm

Ölüm konulu resimler incelenirken ilk akla gelen isimlerden biri kuşkusuz Böcklin'dir. Sanatçı yaşamı boyunca ölüm kavramıyla uğraşmıştır. Resimlerinin geneline hakim olan gizem havasını en açık haliyle göreceğimiz çalışması "Ölümler Adası" dır.

Resimde karanlık suların ortasında, yüksek kayalıklı, Avrupa'da hemen hemen her mezarlıkta bulunan yüksek servi ağaçlarıyla kaplı, ürkütücü ve hüzünlü tam bir öteki dünya adası yer almaktadır. Kayalık ve serviler doğadaki gerçekliğe sadık kalarak betimlenmiştir.

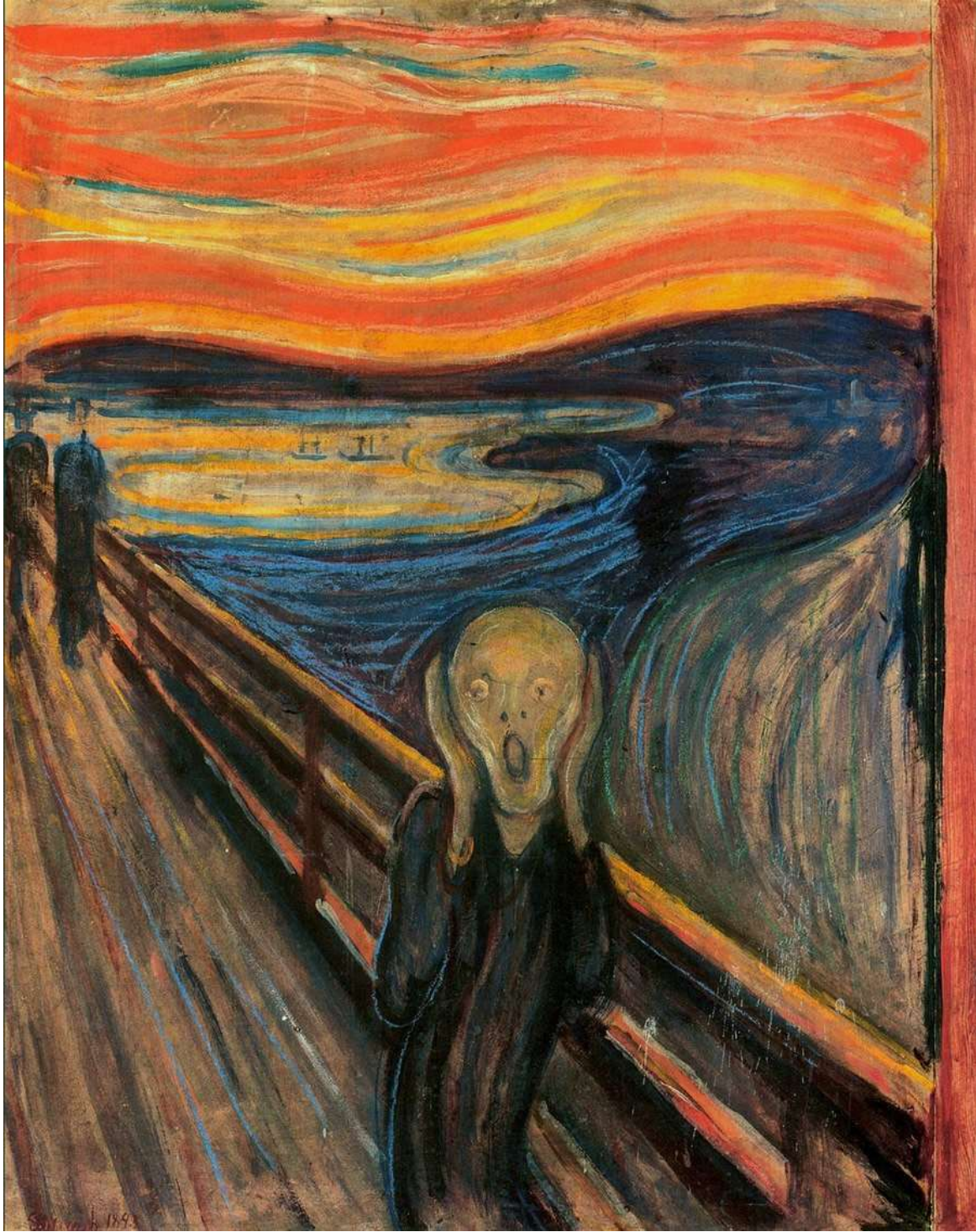


Resim 2.20. Arnold BÖCKLIN, *Ölümler Adası*, 1886, Ahşap üzerine yağlı boya, 80 x 150 cm

Servi ağacının sembolik karakteri muğlâktır, her mevsim yeşil ve uzun ömürlüdür, yaşam ve ölümden sonraki sonsuzluğun sembolü olmuştur. Aynı zamanda servilerin göğe yükselen gövdeleri ağaçlara tanrısal bir ifade katmıştır (Resim 2.20).

Resme ilk bakışta göze çarpan şey ada olsa da, daha dikkatli bakıldığında izleyici adaya yaklaşmakta olan kayıktan gözlerini alamaz. Kayığın içindeki kayıkçı, beyaz giysili birini ve bir tabutu karşılarındaki kayalık daya geçirmektedir. Böcklin, bu resmin beş versiyonunu yapmıştır, tüm versiyonlarında kayığın resmedilişi aynıdır. “Yaşamdan ölüme geçiş suda yolculukla sembolize edilmiştir, adayı çevreleyen karanlık sular yaşayanların dünyasını ölülerinkinden ayırmaktadır. Sanatçı, doğanın büyüklüğü içerisinde insanın gözle görülemeyecek kadar küçüldüğünü gösterirken bunu, varlık ve yokluk karşıtlığı içinde yapmıştır” (Umay,1998: 56). Ancak Böcklin, yüksek ihtimalle ölümden sonra yaşama yürekten inanmaktaydı; ada her ne kadar hüznü ve gizemli olsa da bir son değil, farklı bir yaşam formunun başlangıcı gibi durmaktadır.

Böcklin’in bu sanatsal yaklaşımına paralel olan, ruhsal ve duygusal konuları işlediği yapıtlarıyla, Alman Dışavurumculuğuna öncülük etmiş olan Edvard Munch’ın çalışmalarında da egemen olan en belirgin konu hastalık ve ölümdür. Annesinin ve kız kardeşinin erken ölümleri sanatçıyı derinden sarsmış; sanatçı yaşamı boyunca hastalık, delilik ve ölüm çizgisinde gidip gelmiştir.



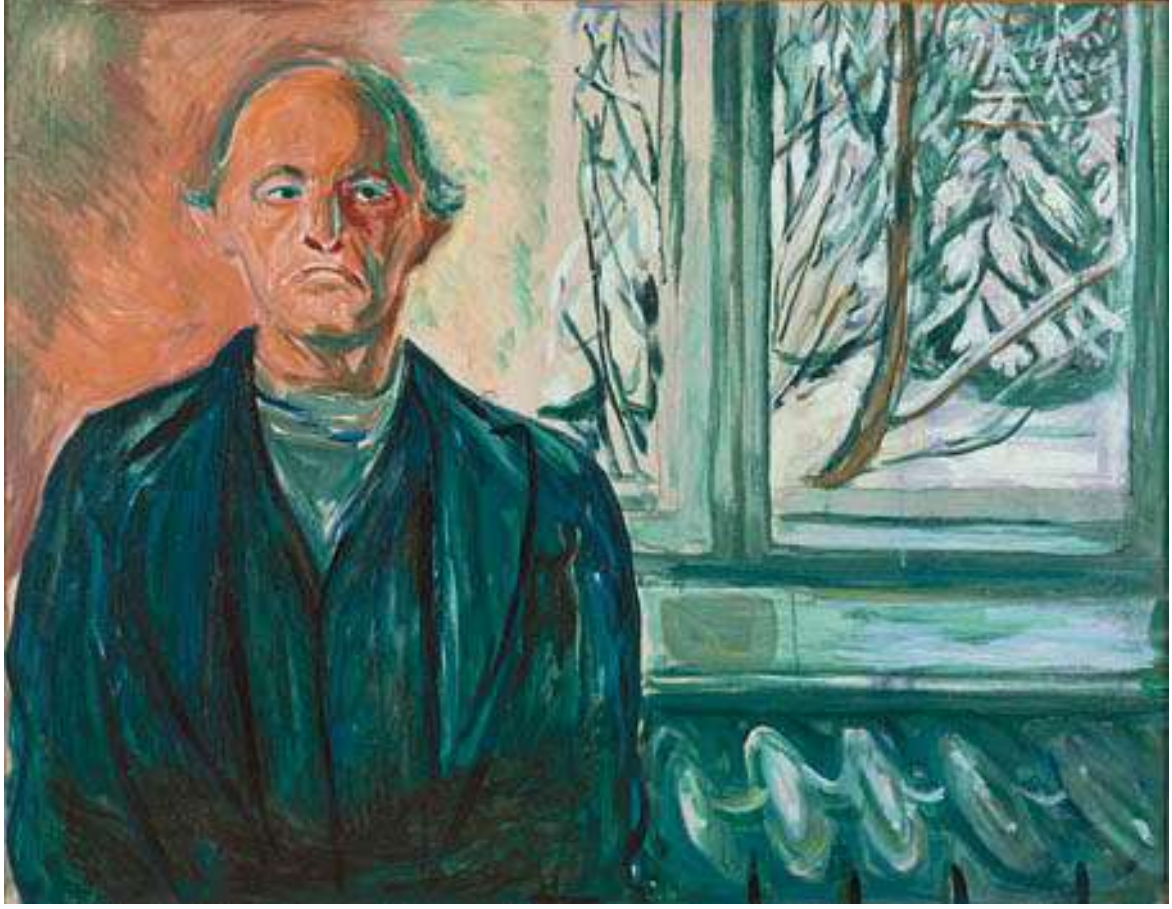
Resim 2.21. Edvard MUNCH, *Çığlık*, 1893, Tuval üzerine yağlıboya, 84 x 66 cm

“Çığlık” hiç kuşkusuz sanatçının en tanınmış resmidir. Bu resimle ilgili olarak Munch, günlüğünde şunları yazmıştır:

İki arkadaşım ile yürüyüşe çıktım. Güneş batmak üzereydi. Aniden kan kırmızıya döndü gökyüzü. Bir an durdum, tükenmiş bir halde köprünün korkuluklarına yaslandım. Şehrin ve mavi-siyah fiyordun üzerinde kan ve alevden diller vardı. Arkadaşlarım yürümeye devam ettiler, ben ise orada kalıp korkuyla titredim. Ve doğanın ortasından geçen o korkunç çığlığı hissettim (Umay, 1998: 63).

“Çığlık” resminde yaratılan atmosfer doğanın ortasında insanın korku ve yalnızlığını ifade etmektedir. Havanın basıklığı ve atmosferin çizgilerle gösterilişi huzursuzluk hissi yaratmaktadır. Resmin ön planındaki figür, kompozisyonu diyagonal biçimde kesen bir köprünün üzerinde durmaktadır. Figürün deforme edilmiş yüzündeki çarpıcı ifade ve kulaklarını sıkı sıkıya kapatmış olmasına karşın, resmin gerisindeki diğer iki figürün olağanlığı, çığlığı yalnızca ön plandaki figürün duyduğunun göstergesidir. Munch, diğer resimlerinde olduğu gibi bu resminde de acı, ızdırap ve mutsuzluğu yansıtmıştır. Munch, o an ne duymuştu? Böylesine güçlü bir ızdırap çekmesinin nedeni neydi? Sanat tarihçiler, sanatçının resmi yaptığı sırada hasta olduğunu söylemişlerdir. Onlara göre sanatçının hissettiği muhtemelen ölümün çığlığıydı, hastalığının verdiği bitkinlik ve ızdırabın etkisiyle, şehrin ve tepelerin üzerinde alev alev yanan gökyüzü ona ölümü çağırıyordu (Resim 2.21).

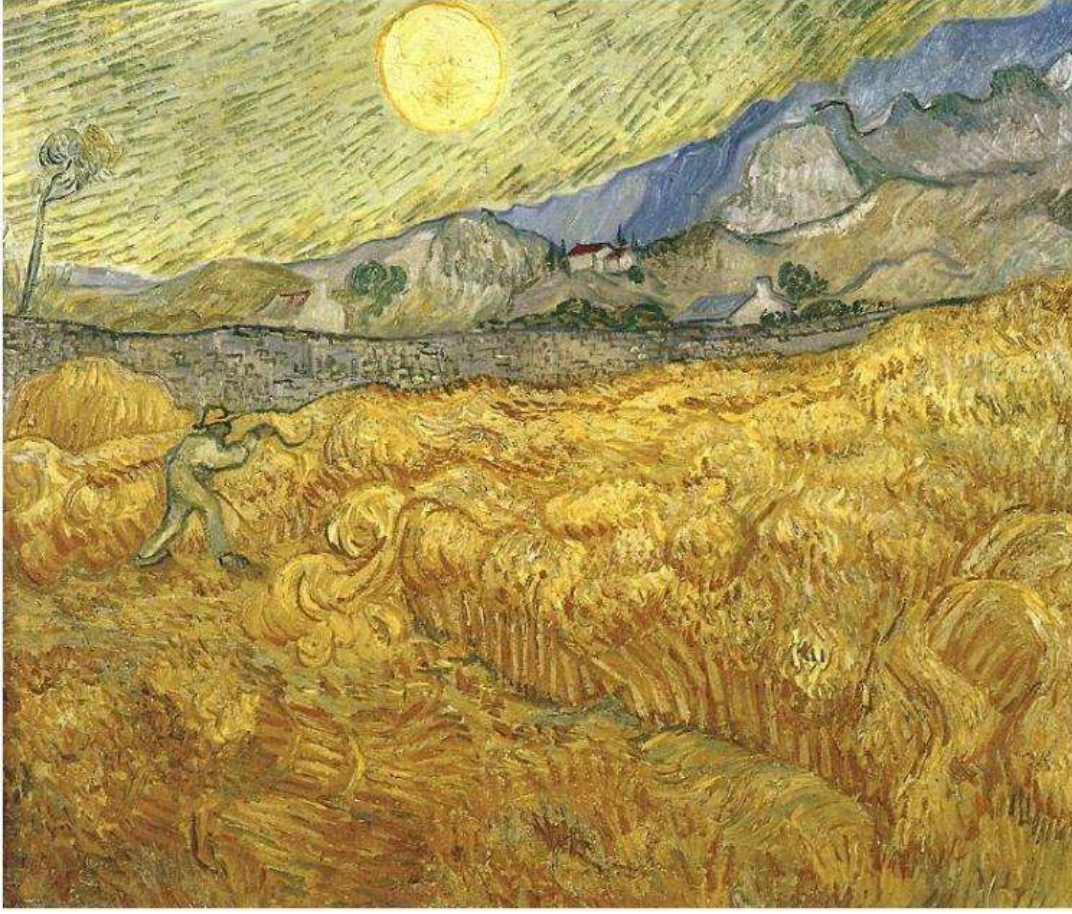
Sanatçının çalışmalarının arasında, kendisini yaşamın ve ölümün eşiğinde gösteren otoportreler vardır. Bunlardan “Pencerenin Yanında” adını taşıyan otoportresinde, pencerenin dışındaki kış manzarası ölümün, kendi yüzünde ve fonda kullanmış olduğu kırmızılar ise yaşamın ifadesidir. Sanatçı, ölümün soğuk ve bir adım dışarıda kendisini beklediğini bilirken, kış manzarası ve yüzündeki sıcak tonları yan yana getirerek, yaşamla ölümü uzlaştırma çabasını gözler önüne sermiştir (Resim 2.22).



Resim 2.22. Edvard MUNCH, *Pencerenin Yanında Oto Portre*, 1940, Tuval üzerine yağlıboya, 33 x 42 cm

Doğanın ve Tanrı'nın karşısında insanın çaresizliğin ön plana çıkaran bir diğer sanatçı da Vincent Van Gogh'dur. Van Gogh, resimlerinde sonsuzu arayan, doğanın ritmine ve enerjisine, insanların toprakla olan bağına ilgi duyan tipik sembolist konuları işaret etmiştir.

Sanatçı, "Orakçı" resminde konu gerçek yaşamdan seçilmiş olmasına karşın, renklerle olağan üstü enerjiye sahip bir dünya yaratmıştır. Van Gogh, orakçıyı ölüm, ekinleri de insanlar olarak düşünmüştür. Ölüm, hayatın içinde, güneşin parlak ışıklarının altında gerçekleşmektedir. Tıpkı Friedrich'in Kargalı Ağaç resminde olduğu gibi doğanın döngüsünün bir parçasıdır (Resim 2.23).



Resim 2.23. Vincent Van GOGH, *Orakçı*, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm

*“Bir gün ki ölü bulmuştum kendimi,
Korkmuştum
Öyle bir yok olma saatinde,
Bir kuytuda...”* (Oruoba, 2011: 20)

Önceki bölümlerde araştırmacının çalışmalarının ruhun ızdırabını barındırdığına değinilmişti. Bu durumda ruh, tutsaklığının farkına ancak bedenden uzaklaşmayı başararak varabilmektedir yine bu durum ölümün bir provası gibidir. Ancak anlatılmak istenen ruh-beden birlikteliğinin sona erışı değildir. Bu deneyim ezoterik inisiyasyon ya da tasavvuf düşüncesi ile bağdaştırılabilir. Tasavvuf öğretisinde, hakikate doğru yapılan manevi bir yolculuk söz konusudur. Bu yolculuğa inisiyasyon adı verilmektedir. Kişi, kendi hakikatiyle yüzleştiği, ruhun özüne ulaşmaya çalıştığı bu deneyimde; kendiyi yüzleşir, vicdanî bir hesaplama yaşar ve nefsinin denetlemeyi öğrenir.



Resim 2.24. Gizem SÖNMEZER, *Ruhun Uzantıları III*, 2011, Tuval üzerine akrilik, 120 x 140 cm

Araştırmacının çalışmalarında ölümü ele alış biçimi işte bu deneyim üzerinden yürümektedir. Bedeninin faniliğini farkederek ruh, sezgiyle yolunu bulmaya çalışır, kendiyle hesaplaşır ve asıl olana bir adım daha yaklaşır (Resim 2.24-2.25).



Resim 2.25. Gizem SÖNMEZER, *Ruhun Uzantıları II*, 2011, Tuval üzerine akrilik, 120 x 140 cm

2.1.4. Gerçeğin görünüşleri ve sembolik imge

“Nasıl bu görüldüğün gibi oldun? Diye sorar ressam.

Ben olduğum gibiyim. Bekliyorum, diye cevap verir dağ, çocuk ya da fare.

Neyi?

Seni, başka her şeyi terk edersen eğer.

Ne süreyle?

Ne kadar sürerse.

Hayatta başka şeyler de var.

Bul onları ve daha normal ol öyleyse.

Ya yapmazsam?

O zaman sana başka hiç kimseye vermediğimi veririm, ama bir değeri yok, yalnızca senin faydasız sorunun cevabı.

Faydasız mı?

Ben neysem oyum.

Bundan fazla bir vaadin yok mu?

Yok. Sonsuza kadar bekleyebilirim.

Normal bir hayatım olsun isterdim.

Git normal bir hayat yaşa ve bana güvenme.

Ya güvenmek istersem?

Her şeyi unut ve bende – beni bul!” (Berger, 2007: 33)

18. yüzyıl'ın sonlarına kadar resim sanatında, sanatçı adına karar veren kurumların başında kilise gelmektedir. Eserlerde kurumların idealleri uğruna imge bir kısıpca alınmıştı. İmgenin faydalı olma amacından sıyrılıp, estetik zevki ve yaratıcı özgür bilinci ortaya koyması yüzyıllar sürmüştür.

İmgenin karşılığı; “Dışarıdaki nesneleri temsil eden, onlarla birtakım görsel benzerlikleri olan zihinsel resim. Özellikle duyumsal yaşantıların zihindeki temsili” (Cevizci, 2010: 854) olarak verilmektedir.

Bu bağlamda Sembolist sanatçıların en büyük kaygılarından biri, gösterilebilir olanın ötesindeki gösterme kaygısıdır. Bu kaygılarını da imge yardımıyla çözmüşlerdir. Resimde her imgenin ya da biçimin çağrıştırdığı bir kavram vardır. Özgür imgelemenin ilk örnekleri Romantik sanat döneminde verilmiştir. Daha sonra onları Ön-Rafaelciler ve Sembolistler izlemiştir. Sanatçı için görüyor olmak çok temel bir ihtiyaç olmasına karşın artık yetersizdir; resme kendi zihinsel ve duygusal yorumunu katmak en büyük tutkusu olmuştur. İmge yolu ile bu dünyaya ve öte dünyaya ait fikirlerin çeşitli anlatımları sunulmuş, imge; bir korkuyu, kaygıyı, neşeyi, düşünceyi aktarmanın aracı olmuştur (Yurdungüzeli, 2009: 23). Görünenden çok daha fazlasını içeren imge, bilinenin gölgesinden bize bakarak kendini açmaya niyetlidir.

Sanatçı, her sanatsal ifadesinde kendi görme biçimi ve deneyimiyle eseri üretir. İmge, ressamla nesne arasındaki bir karşılaşmadan doğar. Bu nesne, bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa (Berger, 2007: 31). Sanatçı için tuval yüzeyi kendi iç gözüyle gördüklerini kaydeden bir iletkendir. Yüzey artık, izleyici tarafından anlamaya ve yorumlanmaya açık bir bellek haline gelir. Sanatçının deneyiminin bazı öğelerine işaret eden imgeler bizi herhangi bir duyguya götürebilirler.

İmgeyi bu denli etkili kılan gerçek ise imge aracılığıyla açılan kapıdadır; belirli bir bakış alanına giren imge izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir. Dikkatini eserde yoğunlaştıran izleyici daha önce defalarca görmüş olduğu bir nesneyi daha farklı bir biçimde görme şansını elde eder ve bu andan itibaren eserle diyaloga girmeye başlar. Bir gösterge olarak göze gelen imgenin hakikati eserdir. İmgelerin bilinç ve bilinçdışında yarattıkları etki sayesinde bir duygunun açığa çıkması mümkündür (Yurdungüzeli, 2009: 26).

Ancak her ne olursa olsun sanat yapıtının doğayla, yaşamla olan ilişkisi kaçınılmaz olduğuna göre, buradaki imgeler gerçekliğin yerine geçen şeylerdir. Gerçeklikle izleyici arasında sanatçıyı aracı yapan şey onun imgeleri yorumlama ve anlamlandırma gücüdür.

2.2. Sanatta Mistisizm ve Yaşamda Sezgi

Epistemik bir etkinlik olarak belirlenen sezginin en derininde tinsel eylem bulunmaktadır. Sezgi, bir biliştir ve sezgi ile elde edilen bilgi eğer ortaya

konulacaksa; en iyi ifade edildiği alan sanattır. Sanat, günlük hayatta sahip olunan sezgilerden daha geniş ve karmaşık sezgilere ulaşmaktadır.

Sezgi, sanatçılar için neredeyse transandantal, mistik bir deneyimin kapılarını aralamakla birlikte sanatçının hisleri ile kavradığı ve aynı zamanda kavranılanı ifade edebilme cesareti ve enerjisi de verendir.

Bu nedenle araştırmada sanat felsefesi ve sanat tarihinde sezgiye yönelik yaklaşımlar önemli bir araştırma alanı olmaktadır.

Sezgi kavramı denilince akla ilk gelen filozoflardan olan Henri Bergson'a göre sezgi yaşamın içinde varolmaktadır. Bergson'un yaşam anlayışı, yaşadığımız çevrenin dış görünüşleri, maddi özellikleri, durağan ve değişmez yönleri değil, süreyle birlikte sürekli değişim gösteren, bir çıkara aracılık etmeden, içinde sürekli bir yaratmayı barındıran oluşumdur. Bu anlamda Bergson'un metafiziğin yöntemi olarak ortaya koymuş olduğu sezgi, bütün canlı varlıklardaki iç kuvvet olarak kendini göstermektedir. Ve bu iç kuvvet, kendi hakikatini bulmaya yönelik bir dürtüdür.

Hakikatin “sezgi” adı altında dolaysız olarak kavranması, iki değişik türde ele alınmaktadır. Ya bu sezgide, gerçeğe yönelik bir görüş türü olarak, çıkar gütmeyen “salt düşünme” görülür; ya da bu sezgi, iç yaşamın ya da yaşanmışın görünümü altında ele alınmaktadır. Bergson için, sezginin bu ikinci anlamı, yani yaşayan sezgi tek uygunluktur (Tokay, 1988: 49).

Sezgi, insanoğlunun en önemli özelliğidir. Salt düşünme dışa yönelikken, yaşayan sezgi içe yöneliktir. Yaşamın bütününe, özüne ve hakikatine ulaşmada tek yol sezgidir.

Sezgi, hakikatle iç içedir. Hakikat, elle tutup, gözle görebildiklerimizden ve akılla temellendirdiklerimizden ibaret değildir. Hakikatin, duyu algılarımızla algılayamadığımız, ama somutluğunu ve gerçekliğini içimizde duyumsadığımız başka bir tarafı daha mevcuttur. “Hakikati kavramak, kendi kendini gerçek mahiyetinde ve dış dünyayı iç hayatında kavramak demektir. Bu ise ancak sezgi ile mümkündür” (Aydoğdu, 2006).

Bergson, varlığı durağan ve hareketli unsurların karşıtlığı bağlamında ikili bir yapı içerisinde ele almaktadır. Durağan unsur madde, hareketli unsur ise yaşamdır.

Varlığı durağan ve kavramsal yapısıyla analiz ederek bilme, zekâ ile bilmedir. Hareketli ve oluş halindeki bilme ise sezgi ile bilmedir. Kişi kendi kendine yöneldiğinde de sezgi yöntemini kullanırsa ancak o zaman bütünüyle kendini kavrayabilir. Aksi halde kendi kendisinin hakikatini elde edebilmek yerine, akıl yoluyla oluşturmuş olduğu kavramların bir toplamını elde etmiş olur. Kişi ancak salt sezgi ile içsel olan mutlağa varabilmekte ve özgürlüğünü yakalayabilmektedir.

Bergson'un ele almış olduğu anlamda sezgi, yalnızca yaşadığımız anla ilgili olmayıp dünyaya geldiğimiz andan itibaren, "hatta doğum öncesini de içine alarak, yaşamın ilk oluşumundan başlayıp bize yönelen izlenimlerle bizim ortaya koymuş olduklarımızın parçalanamaz bütünü olarak, kısaca yaşamın hiçbir anını dışlamadan yaşamla iç içedir" (Tokay, 1988: 52). Ona farklı bir şekilde yönelen diğer çalışma alanları için de sezgi, yaşamla böylesine içten ve derin kurmuş olduğu yakınlık sonucunda, sağlam bir yol gösterici durumuna dönüşmüştür.

2.2.1. Sezgi kavramının sanata girişi – Bergson

Sezgi, matematikte, metafizikte, etikte ve mantıkta, özellikle temel kavramlarla ilkelerin kavranması açısından önem taşımaktadır. Sezgiyle ilgili en genel güçlük, onun sınınamayan bir güç veya bilme yeteneği olmasından kaynaklanmaktadır. O, pek çok felsefeci tarafından akli olmayan veya mistik bir güç olarak değerlendirilmiş; bu yüzden sezginin bir bilgi kaynağı olma iddiaları kuşkuyla karşılanmıştır (Cevizci, 2010: 1392).

Bergson, sezgi kavramını ilk kez bilimsel bir temele oturtmayı denemiş, ruhsal, görünmez ve soyut olanın görünen ve somut olanın egemenliğinden kurtulmasını sağlamaya çalışmıştır. Ayrıca, varlığın özüne ulaşmak için sezgiyi kullanmanın kaçınılmaz olduğunu savunmuş ve sezgiyi zekâ ve içgüdü'nün bileşkesi olarak üst bir noktaya taşımıştır.

Bergson'un sezgi yaklaşımından önce sezginin genel tanımına bakılacak olursa; sezgi: "1. Bir şeyin bilgisine akli kullanmadan, doğrudan bir biçimde sahip olma yetisi. 2. Analiz ya da kanıtlama yoluyla diskürsif bir tarzda elde edilen bilginin tam tersine, dolaylımsız kavrayış veya doğrudan bilgi. 3. Duyu-organlarını, deneyimi ya da akli kullanmadan kazanılan kavrayış, içgüdüsel bilgi" (Cevizci, 2010: 1392).

Bergson, felsefeye yeni bir sistem getirmiştir; bu sistem sezgiciliktir. Bu sistemi ustalikle tüm felsefesinde kullandığı için, metafiziği, bilgi teorisi ve etiği gibi estetiği de bu sistemin bir uzantısı ve açılımıdır. Bergson, hiçbir konuyu ve sorunu özel

olarak ele almadığından, açık ve seçik bir sanat felsefesi de ortaya koymamıştır. Ancak, hakikati araştırma tarzı hep estetik bir yaklaşımda olmuştur.

Bergson felsefesinde sezgi, gerçeği kavrama yetisi ve kendinde tek olan şeyle bir olmak için kendimizi o şeyin içine yerleştirmemizi sağlayan bir tür akılcı duyumdaklık olarak bir anda yakalama, kavrama; “*yalın bir edim*” olarak sezme ve sezip keşfetme yetisidir (Aydoğdu,2006).

Sezgisel kavrayışın konuları; tümeller, kavramlar, şeylerin özleri, süre ya da Tanrı gibi, üzerinde doğrulanabilir ya da yanlışlanabilir önermeler kurulamayan varlıklar olabilmektedir. Hakikati sezgi yolu ile kavramak üzerine kurulu olan Bergson’un sistemine göre hakikati yaşamamanın ve kavrayabilmenin yollarından biri de ahlak ve dinden sonra sanattır. Bu yollar insanı akıl ve maddenin kısılcısından kurtararak derece derece hakikate yükseltip, onunla yüzleştirmektedir.

Sezgi, kendini sanatta Bergson’un ifadesiyle “estetik sezgi” olarak temsil etmektedir. Estetik sezgi, dışın idrakidir ve dışımızda öznel olanı araştırır, “*eşyanın karakteristiğini teşkil eden derin birliği yakalamamızı, kâinatın ruhu ile birleştirmemizi, realiteyi bütünlüğü halinde yaşamamızı*” temin etmektedir. Yani estetik sezgi, doğayla düşünce ya da ideal ile gerçek arasındaki ezeli uyumu meydana çıkarmak ve tamamlamak için benliğin doğayla kaynaşmasıdır (Aydoğdu, 2006).

Bu bağlamda sanatın görevi doğayı olduğu gibi aktarmak ya da doğadaki otonom hareketleri yansıtmak değildir. Sanat, yaşam ile gerçek arasındaki perdeyi aralayarak, gerçeğin doğrudan doğruya görünüşünü ifade etmelidir. Sanatta sezgi budur. Bu yeni yaklaşımla Bergson, sanatı materyalist-mekanist bir sanat anlayışından kurtarmış olur. Bergson’a göre sanat, insanı hakikate doğru yönlendirir, çünkü sanatçı, sezgisi sayesinde dış dünyaya dair daha çok nitelik ve ayrıntı yakalayabilir. Aynı zamanda insan, gerçekliği duyularıyla doğrudan doğruya algılasaydı, nesnelerle ve kendisiyle doğrudan iletişime girebilseydi sanata gerek kalmayacağını söyleyen Bergson, hakikat ile aramıza, kendimiz ile kendi bilincimiz arasına her an bir perde girdiğini, insanların çoğu için bu perdenin kalın, ama sanatçılar için ince bir perde olduğunu savunmuştur. Sanatçılar, tıpkı mistikler gibi bu perdeyi aralayıp kaldıranlardır.

Sezginin rehberliğinde yaratmayı ve yaşamın hakikatine ulaşmayı tercih eden günümüz Türk sanatçılarından biri olan Yıldız Doyran’ın yapıtları, Bergson

felsefesinin merkezinde yer alan bir kavramı işaret etmektedir; “hayat hamlesi”. Bergson’a göre hayat hamlesi, yaşamın hakikatini barındıran, canlı, özgür ve yaratıcı bir itkidir ve evrendeki en büyük güçtür.

Doyran’ın yapıtları, insanın yaşamın hakikatini elde etme sürecinde felsefe ve sanatı buluşturması açısından güzel bir örnektir.

“Sanatçının eserlerinde gözlemlediğimiz öngörülemezlik, süre içerisinde oluş, bir daha tekrarlanamayacak olan yaratıcı hamle ile buluşma ve daha da çoğaltılabilecek benzeri öğeler bu yaratım sürecinin Bergsoncu kavramlar ve süreçlerle betimlenebileceğini ima etmektedir” (Bayraktar, 2014).

Maddi ve manevi katmanlardan oluşan varlığın kavranması; hayat hamlesi metaforu üzerinden, insanın hakikati sorgulamasını ve tinsellikte buluşmasını gerektirmektedir. Doyran’ın seçtiği temalar genellikle doğadan kesitlerdir. Hayat hamlesi, özgürlüğe ve hakikate doğru bir yükseliştir. Çalışmalardaki sudan yükselen sazlıklar da bu yükselişin imgeleridir. Bir anlamda sanatçı doğadaki nesnel gerçekliği, öznel gerçeklik süzgecinden geçirerek ifade etmeye çalışmıştır. Hayatiyet, maddeden fazlasıdır. Hayatın oluşlarında geriye dönüş yoktur. Hayatın döngüsellliği aynen tekrarlanış biçiminde değil, her an yeni şekiller yaratma biçimindedir. Sanatçının resimlerinde kullandığı “su” da bu bağlamda oluşun ve değişimin bir sembolü olarak değerlendirilebilir (Bayraktar,2014) (Resim 2.26-2.27-2.28).



Resim 2.26. Yıldız DOYRAN, *Su dizisinden*, Tuval üzerine akrilik, 2013, 130 x 150 cm

Sanatçının, doğayı resmettiği yapıtlarında, dondurulmuş bir an değil, doğadaki oluş ve süre aktarılmıştır. “Çalışmaların oluşumunda çizgi, ışık ve renk doğanın devingen ve sürekli hareketliliğini sezdirmeye dayalı olarak düzenlenmektedir. Bu öğelerin tek tek anlamlandırılmasından çok; ‘birliktelik’ ilkesini göz ardı etmeden üstlendikleri roller açısından anlam arayışı seçilmiştir” (Doyran, 2002: 70). Tuval yüzeyinde çok katmanlı bir yapı oluşturan Doyran’ın resimlerinde, biçimler bütün katmanları katederek ortaya çıkmaktadır. Bu katediş rengin biçime, oluşun, olmuş bitmiş olana önceliğini yani süreyi vurgulamaktadır.



Resim 2.27. Yıldız DOYRAN, *Su dizisinden*, Tuval üzerine akrilik, 2012, 130 x 150 cm

“Sanatçı, bütün bu süreci eserde hissettirerek aslında izleyiciyi de bu sürece dâhil etmektedir. Bu dâhil ediş bir dönüşümü ve birlikte oluşmayı da beraberinde getirmektedir” (Bayraktar, 2014). Bergson’a göre, insan bilincinin doğrudan doğruya verdiği mutlak hakikat, “süre” dir. Hayat, aralıksız bir oluşturdur. Ancak fizik biliminin ifade ettiği zaman kavramından farklıdır. Süre-hayat, sezgi ile tanınabilen yaratıcı bir zamandır.

Buna göre hayatın yaratıcılığı, yeniliği, her daim biricik oluşu; süre içerisine yerleşerek sezgisel bir kavrayışı zorunlu kılar. Böylece bir yanda madde ile hayatın öte yanda zekâ ile sezginin karşıtlığı Doyran’ın yapıtlarında, hayatın maddeden üstünlüğünün yanında zekâ ile kavranılamaz olanın sezgisel keşfini de izleyicisine armağan eder (Bayraktar,2014).



Resim 2.28. Yıldız DOYRAN, *Su dizisinden*, Tuval üzerine akrilik, 2013, 130 x 150 cm

2.2.2. Bergson'un metafizik anlayışı ve metafizik resim

Felsefenin temel disiplinlerinden biri olan metafiziğin amacı, varolanların gerçek doğasını belirlemek, anlamını, yapısını ve ilkelerini ortaya koymaktır. Metafizik, mutlak gerçeğin bilimi olup, görünüşün gerisindeki gerçeğin ne olduğunu sorgulamaktadır. Bunu yaparken de varoluş, gerçeklik, zaman, mekân ve tin kavramlarıyla meşgul olmaktadır.

Genel olarak ele alındığında Bergson'un metafizik anlayışı, kendinden önce ortaya konulan temelde biçimsel mantık ve dile dayanan metafizik anlayışlarına getirilen bir eleştiri niteliğindedir.

Örneğin, yalnızca maddenin gerçek olduğunu ve varlığın madde cinsinden olduğunu öne süren materyalistlere göre; genel olarak zihinsel ya da tinsel olan

her şey, geçerli bir felsefi analizle maddeye indirgenebilmektedir (Cevizci, 2008:1074)

Bergson, gerçek olanın tek bir isimle adlandırılmayacağını, çünkü yaşamda sürekli olarak aynı kalıp, değişmeyen hiçbir şey bulunmadığını, yaşamın çok çeşitliliğinin, bu türden bir metafizikle tek yanlı olarak ele alınmasının metafiziğe zararlı olacağını, gerçekliğe açıklık getirmek isterken onu bütün anlamlardan yoksun bırakacağını belirtmiştir (Tokay,1988:2).

Bergson, metafiziğin kavramlarla, düşüncelerle iş gören kapalı bir sistem olarak ortaya konulmasına karşı çıkmıştır. Gerçeği kavrayabilmek için düşüncelerle ortaya konulan metafiziği aynı zamanda yaşamak da gereklidir. Bilimin amacı, maddeyi çözümlmek, ona egemen olmak ve maddi yaşamı daha iyiye yöneltmek olurken, metafiziğin amacı, gerçeği herhangi bir yarar gözetmeden, olduğu gibi kavrayabilmek ve bu kavrayışla onu kullanmaktansa yaşayabilmektir. Metafizik, “(...) gerçekliğin yaşamsal yönüne, değişken, hareketli, oluşum içinde bulunan bütünlüğüne yönelerek onu dolaysız, aracısız olarak kavramak zorundadır” (Tokay,1988:13).

Bu bağlamda bize hakikati dolaysız ve aracısız olarak verebilecek tek yöntem sezgidir. Sezgi yoluyla kendi gerçekliğimizi, yani ruhu kavrayabilmek için izlenilmesi gereken yolu Bergson, şu şekilde açıklamaktadır:

Genel olarak, doğamız gereği maddeye yönelik dış dünyaya eğilimli bir varlığıdır. Duyu algılarımızla birlikte, kavrama, anlama, düşünme işlevlerimizin hepsi birden doğa tarafından, madde ile uyum sağlayacak türde koşullandırılmışlardır. Yılların birikimi sonucunda, insanda köklü bir şekilde yer eden bu türden davranma ve düşünme alışkanlıkları sonucunda, ruh bile kendi kendini ancak maddeye yöneldiğinde kavrayabilmektedir (Tokay, 1988:32).

Metafizik, maddeden ayrı bir gerçekliğe sahip olan ruha yönelmiştir. Ruha, bilimin yöntemi olan akılla yaklaşıldığında, gerçekliği belirleyen spiritüel özellikler tümüyle göz ardı edilmiş olmaktadır. “Çünkü akıl durdurur, ruhsa sürekli hareket içindedir, akıl maddeye yöneliktir, ruhsa maddeden bağımsızdır, akıl uzaysal zamana yatkındır, ruhsa gerçek zamana, içsel süreye dayanmaktadır” (Tokay, 1988:31)

Her nesnenin biri alışlagelmiş, diğeri metafizik, iki bakış açısı olduğunu ve sanat eserinin nesnenin metafizik yönünü anlatması gerektiği düşüncesiyle, Bergson’un metafizik anlayışıyla örtüşen İtalyan ressam Giorgio de Chirico, metafizik resmin kurucularındandır. Chirico da, sezgi ve ruhu akıldan üstün tutmuş, evrendeki her

şeyin mantıkla açıklanamayacağını ve bir sanat eserinin ölümsüz olabilmesi için insan aklının sınırlarından kurtulması gerektiğini söylemiştir. Metafizik resimde sanatın mantıksallığı devre dışı bırakılmış, duygulara ve sezgilere yer verilmiş ve nesnelerin yeni bir metafizik psikolojisi inşa edilmiştir. Sanatçı, sıradan nesnelerin ardındaki gerçeği ve aralarındaki gizemli ilişkiyi göstermeyi amaçlamıştır. Nesneleri kendi ortamlarından koparıp farklı mekânlarda bir araya getirmiştir.

Sanatçının metafizik resim olarak adlandırılan çalışmaları; sonsuzluk ile zaman kavramını sorgulayan, imgelerde mantığın sınırlarını aşarak hiçliğe yönelen resimlerdir.

Kendi olağanüstü iç evreniyle dış dünyanın ve hayal ile gerçeğin kaynaştığı, boşluk ve ıssızlığın ifadesi olan çalışmalarında تنها bir meydan, donmuş kent görünümü, perspektif içinde gizemli bir arkad, uzanan gölgeler, anıtsal yapılar, Klasik Yunan ve Rönesans tarzında heykeller, meyveler, tren, saat ve manken sıklıkla görülen öğelerdir. Meydandaki heykel genellikle kadın figürüdür, yalnızdır, bol kıvrımlı giysisi içinde uzanmıştır, düşüncelidir ve üzgün ifadelidir. Sanatçı geometriye ve perspektife felsefi ve şiirsel anlamlar yükleyerek metafizik kaygıları ortaya koyar. Geometrik formları sembolik olarak kullanır. Gerilimli bir sessizlik şaşırtıcı perspektifle tedirgin eder. Boşluklar ve bilinmeyen olaylar uyku uyanıklık arasındaki ürpertici düşleri anımsatır (Yılmaz, N. 2009).



Resim 2.29. Giorgio de CHIRICO, *Güzel Bir Öğleden Sonra Melankolisi*, Tuval üzerine yağlıboya, 1913

“Güzel bir öğleden sonra melankolisi” nde, geniş bir meydan resmedilmiştir. Meydanın sol tarafında yuvarlak kemerli aydınlık bir bina, sağ tarafında da karaltı halinde bir yapı vardır. Meydanın ortasında, kaide üzerinde uzanmış kadın figürlü bir heykel bulunmaktadır. Ön planda sırtı izleyiciye dönük figür, başını öne eğmiş, muhtemelen elleriyle yüzünü tutmaktadır. Bu figür Böcklin’in Odysseus tasviriyle büyük bir benzerlik içindedir (Bkz. Resim 2.12). Chirico’nun resminde gölgeler olabildiğince uzatılmış, kontrast tonlar ön planda tutulmuştur. “Dinginlik, zamansızlık, durgunluk ve ıssızlık resme oldukça gizemli bir hava vermektedir” (Yılmaz, N. 2009) (Resim 2.29).



Resim 2.30. Giorgio de CHIRICO, *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, Tuval üzerine yağlıboya, 1914

Benzer kemerli bina yapısı ve uzayan gölgelere “Bir sokağın gizemi ve melankolisi” resminde de yer verilmiştir. Yine ışık-gölge kontrastının yüksek olduğu resmin yarısından çoğu karanlıkta kalmaktadır. Resmin sol tarafından çember çeviren uzun saçlı bir kız silueti girer. Sağ tarafta karanlık yapının önünde, bir kısmı aydınlık olan, arka kapıları açık bir vagon durmaktadır. Sanatçının resimlerindeki tren imgesi, bir tren istasyonunda çalışan babasını temsil etmektedir. Arka planda bir kısmı görünen aydınlık meydana uzayan bir insan ve direk gölgesi yer almaktadır. Araştırmacı tarafından Chirico’nun resimlerinde yer alan gölgelerin, içsel gerçekliğin temsili olduğu düşünülmektedir. Sol tarafta yer alan binanın uzatılmış perspektifi, gökyüzünün koyu tonları, bomboş ıssız alanlar ve gölgeler yine gizemli ve gergin bir atmosfer oluşturmaktadır (Resim 2.30).

Chirico, sanat yaşamı boyunca, mitolojik konulara ve manzaralara mistik bir nitelik kazandıran ve ölüm temasını sıklıkla işleyen Böcklin’in sanatından ve Alman Romantizminden etkilenmiştir.

Chirico’nun eserleri, aklımızın sınırları içinde olmayan, sınırsız, belli bir üslupla açıklanamayan resimlerdir. Sanatçı metafizik resimleriyle kendinden sonra gelecek olan Sürrealist akıma esin kaynağı olmuştur.

2.2.3. Mistisizmi sanat yapısına dönüştürme bağlamında “Sezgi”

Önceki bölümlerde de açıklanmaya çalışıldığı gibi sezgi; gerçeğin bilgisine doğrudan bir biçimde sahip olma yetisidir. Mistisizm de, hakikatin zekâ ile değil, zekâdan daha da üstün bir bilgi edinme yolu ile kavranabileceğini kabul etmektedir.

Mistisizmin kelime anlamına bakılacak olursa, “Yunanca ’da sırlar ve gizli törenlerle ilişkileri kapsayan bir deyimden gelmektedir. Geniş anlamı ile belli belirsiz ulu ve mantığı aşar gibi görünen bir şeyi ifade etmektedir” (Serouya, 1967: 8).

Mistisizm, insan ruhunun, içten doğan bir duygu ile, kutsal ruhun aracısız olarak birleşmesi demektir. Bu birleşme sırasında mistik olan, mutlağını anlamaya ya da kavramaya çalışmaz, yalnızca sezer. Ancak bu sezgi zekânın tamamen dışındadır (Merkan, 2005:39)

Mistisizmde iki türlü sezgi yaklaşımı vardır; duysal ve zihinsel sezgi. Duysal sezgide, irade vücut bilinci içinde kavranarak sezginin konusu olan nesne, doğrudan ve aracısız olarak bilinir. Zihinsel sezgi ise yalnızca insana, özellikle de belli bir zihinsel gelişme düzeyine erişmiş insana özgü olan entelektüel sezgidir. Zihinsel sezgi zekâ ile yakın ilişki içerisinde, bağlantıları mantıksal, doğrudan ve aracısız bir biçimde idrak etmekten meydana gelir.

“Sezgi, izlenim ve duyuları dışlaştırmak ve onları ifade etmeye yarayan insana özgü bir bilgi türüdür ve bu dışlaştırma en yetkin haline sanat yapıtlarında kavuşmaktadır” (Bal, 2009: 15). Sanatın, özellikle de resim sanatının sezgi ile ilişkisi birçok düşünür ve sanatçının ilgisini çekmiştir. Ancak sezginin göreceliliği ve değişkenliği yüzünden ortaya net bir kavrayış koymak mümkün olmamaktadır. Sezgi, bir kıvılcım gibi, planlanmamış ani bir sıçrayışla ortaya çıkıp, yok olmaktadır.

Resimde sezginin, ifade ile biçim alıp dışlaşabilmesi, bir takım yaptırım ve baskıların uzağında bulunabilmesi ile bağlantılıdır. Ancak bu durumda içsel olan biçim alabilecek ve ifade olanağı bulabilecektir. Sezgi, doğanın ve topluluğun yaptırımlarının dışında kalabildiğinde özgür olup salt içsel olanı dışlaştırabilir. Sanatçı bu özgürlüğü yakaladığında, doğayı evreni ve üzerindeki kendi perspektifinden, yani baştan kurgulayarak onlara kendi tinselliğinin damgasını vuracaktır (Merkan,2005).

Estetik tarihinin en önemli düşünürlerinden biri olan, İtalyan filozof Benedetto Croce’a göre; sezgide tin, izlenimlere, duyum ve duygulara biçim verir, böylece onların dışlaşabilmesine olanak tanımaktadır ve sezgi, ifade bulabildiği oranda sezgidir. “O’na göre genel pratik günlük sezgiler ile biçimsel ifadeye dönüşen sanat sezgisi arasında niteliksel bir farklılık yoktur. Özce bir olan her iki sezgiden sanat sezgisi, gündelik sezginin gelişmiş, yetkinleşmiş hâlidir” (Merkan, 2005: 33).

Alman düşünür Friedrich Schelling ise sezgiyi bir tür vahiy olarak aktarmaktadır. Yaratıcı gücü ile mutlağın real alandaki parçası olan sanatçı, sezgi ile hakikati-mutlağı keşfedendir. Buna göre mutlağın keşfi, mutlağın dışlaşabilmesine olanak vermektedir. Onda, sanatçı Croce’taki gibi genel günlük sezgilerini yetkinleştirmiş kişi değildir. Sanatçı, yaratıcı gücü anlayan ve gerçeği bilen kişidir, bu sanatçıların kaderinde vardır.

Schelling'e göre, yaratmanın temelindeki güç sanattır. Her bir sanat eseri kendi içinde bir evrendir ve varlığın özünü anlamak ancak sanat yolu ile olur. Sanat eserinde, sonlu olan doğanın bir anlık durumu sonsuz ve salt varlık olarak kendini göstermektedir. Resim sanatında çizgi, ışık, gölge ve renk gibi öğeler kullanılarak, yüzeyde sonsuzluğun yakalanması ile mutlağın gerçekliğe dönüşümünü sağlanmaktadır.

Mutlak, güzel olandır. Güzel olan uyumdur. Uyum ise zıtlıkların bir araya gelebilmesidir. Zıtlıklar ise hareketi doğurur. Hareket ise yaşamdır. Her bir ögenin birbirini var ettiği, birbirine dönüştüğü bu yapılanma, resim yüzeyinde belirebilmektedir. Ona göre sanat eseri de, bütün bu yapılanmanın içinde var olduğu, küçük ölçüde bir kozmosu yaratır. Dikkat edilmesi gereken nokta, kavranılması gereken şeylerin tek tek değil, bütünsel olarak ele alınmasıdır. Schelling'te bu uyum (mutlak) bütün vb. dışarıda değil, içimizde derinimizde gizlidir. Ve ancak sezgi ile keşfedilir. Bu anlayışıyla Schelling'in mistiklere yakınlaştığı söylenebilir (Merkan, 2005: 38).

Sanattaki sezgi, karşı koyulamaz bir itilıştır. Bu itiş sonucunda, içselin en katışıksız hali ile dışlaşması sanat eserini meydana getirir. Ancak, sezgi bazen katışıksız hali ile biçim almaz. Korkular, zihinsel tasarılar, gündelik yaşamın getirdiği zorunluluklar içsel olanı devşirmektedir. Bu durum genellikle içerik ve biçimin aynı ahenkte olmadığı, tutku ifadesine rastlanmayan tasarılar oluşturmaktadır.

Sanat tarihsel süreçte resmin, ilksel mağara resimlerinden 19. yüzyılın sonlarına kadar bir görev ve işlevsellik mantığı ile oluşturulduğu görülmektedir. Örneğin, Ortaçağ'da kilise tarafından felsefe ve sanata Tanrının yüceltilmesi misyonu yüklenmiştir. Ortaçağ'ın felsefe anlayışı skolastik düşünceye dayanmaktadır. Skolastik düşünce, Hristiyanlığı anlamaya çalışan ve Tanrı merkezli bir düşünce sistemi olarak gelişmiştir.

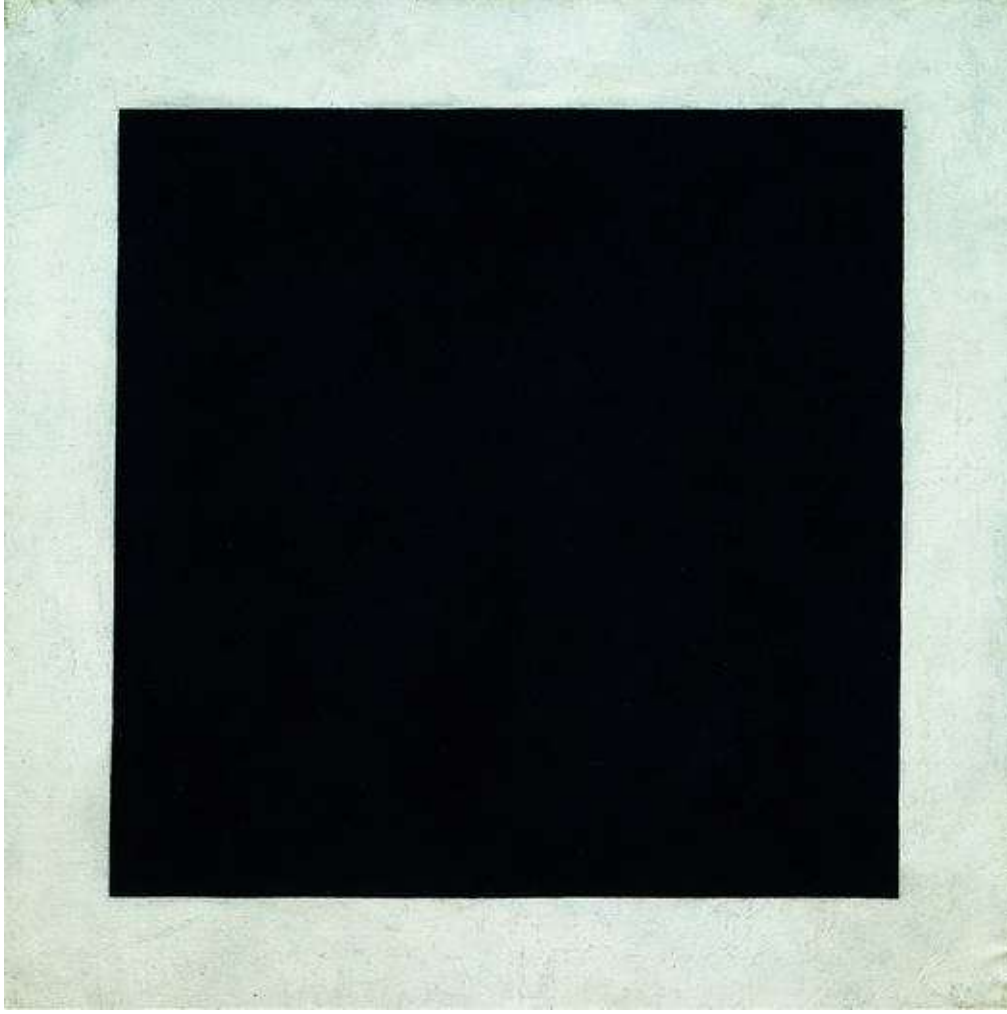
Rönesans ile birlikte, Ortaçağ'ın kalıpları bir nebze de olsun kırılmıştır. Hâlâ belirli kurallar olsa da dünyaya, doğaya ve bireye dönen anlayış, sanatçıların kişisel ifadelerinin oluşabildiği resimlere rastlamayı mümkün kılmıştır. Örneğin, Rönesans sanatçılarından Leonardo da Vinci, araştırmacı yapısı ile çözümlemek, bilmek, analiz etmek istemiştir. Onu bilgiye sevk edenin sezgi olduğu düşünüldüğünde, ondaki ani oluş, yani sezgi merak ve şüphe ile hareketlenerek resmin mükemmele yaklaşmasını sağlamıştır.

Maniyerist anlayış için ise sanatın daha da bireyselleştiğini söylemek mümkündür. “Örneğin, El Greco’daki sezgi, Leonardo’daki gibi donanımı yaratan önselliklerle hareketlenmiyor, doğrudan katışıksız olarak dışlaşıp tutkulu bir ifade ile son buluyordu. Hatta sonlanmaktan çok sürüp giden bir hareketlilik hissiyle heyecan yaratmaktaydı”(Merkan,2005: 55). Yine hazır dini temalar betimlenmesine karşın, resimde içsel olanın sezgisel olarak biçim alma durumu kendini göstermektedir.

Romantizmle birlikte, bireyin iç dünyasının coşkusu, kilisenin ya da sarayın yaptırımı olmadan dışlaşabilme olanağı bulmuştur. Bu imgelem gücünü ve düşü yücelten yeni bir anlayış olarak ortaya çıkmış olsa da soyut sanata kadar olan tüm resimlemeler bir şeyleri tasvir ve taklit etme, yorumlama ya da öykünmelerden oluşmuştur. Soyut sanatın içine girdiği nesnesiz dünya, beraberinde hiçlik kavramını getirmiş ve sanatçıyı tarifsiz olanı ifade edebilme özgürlüğüne taşımıştır. Bu gizli olan, tarifsiz hiçliğin resim yüzeyinde dışlaşabilmesi analitik bir bakış ile değil, sezgi ile olabilmektedir. “Paul Klee’nin söylediği gibi sanat artık görünen olan şeyi tekrarlamaz. Tersine görünmeyeni görünür kılar” (Tunalı, 2008: 123).

Soyut sanat, mistik, henüz açıklanmamış olan yarı karanlık bölgenin ve içsel olanın parmak izlerini taşımaktadır. Düşünsel olarak bütünselliği kurgulayan sanatçı, nesnenin mahkûmiyetini reddetmiştir. Sanatçı, mutlak zaman ve mekân arayışına yönelerek bir anlamda zamansız ve mekânız eserler üretmeyi amaçlamıştır. Soyutlama ihtiyacını anlamaya çalışmak bize sanat ve mistisizm arasındaki bağları gösterebilir. Biçimler, insanın iç dünyası ve tinsel kavrayışı ile gerçeklikte somutlanmaktadır.

Resmin dışında bulunan her şeyi bırakarak nesnenin mahkûmiyetinden kurtulmayı amaçlayan Rus ressam Kazimir Malevich, nesneler dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanmaktaydı. Malevich’in “Suprematizm” adını verdiği bu yeni anlayış, salt geometrik ve soyut elemanlarla çalışan bir sanat olacaktı. Nesne dünyasına insanın aklıyla düzenlediği, tinsel hamlenin bulunmadığı bir kurgu olarak bakan sanatçı, resmi, yalnız resmin olduğu bir “sıfır noktasına” götürmek istemiştir. Sıfır biçimi, nesnelerden arınmış bir zihnin, sezgi yoluyla bütünlüğü kavraması olarak görmüştür. Sanatçının “beyaz üstüne siyah kare” diye anılan “sıfır biçim” adlı tablosu bu görüş sonucunda doğmuştur.



Resim 2.31. Kazimir MALEVICH, *Beyaz Üstüne Siyah Kare*, Tuval üzerine yağlıboya, 1913, 109 x 109 cm

Tuvaldeki büyük ve siyah kare, daha önceki resimlerindeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlaması değildir. Bir imgeden çok bir simge gibi durmaktadır. “ ‘Sığınabileceğim son biçim’ dediği kare, Malevich’e göre, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simgedir.” (M. Yılmaz, 2006: 71) (Resim 2.31). Sanatçı, sıfır biçimi, nesnelerden arınmış bir zihnin, sezgi yoluyla bütünlüğü kavraması olarak görüyordu. Sezgi ile dışlaşan bu soyut-somut varlık hakikati ve mutlak olanı işaret etmektedir. Beyaz düzlem üzerindeki siyah kare, alışılmış resim anlayışının dışındadır, ancak, metafizik açıdan doğanın insansal-tinsel bir bağlantısıdır.

Rus asıllı olan Amerikalı sanatçı Mark Rothko da eserlerini üretirken dış dünyanın temalarıyla ilgilenmeyerek, kendi içi dünyasına yönelen soyut dışavurumcu sanatçılardandır. Renk dünyasını keşfeden ve dingin, mistik resimler yapan

Rothko'nun çalışmaları izleyicide Doğu sanatı etkisi uyandırmaktadır. Zira sanatçı, her zaman Doğu sanatından ilham aldığını belirten Henri Matisse'i ustası olarak göstermiştir.



Resim 2.32. Mark ROTHKO, *Numara 8*, Tuval zerine yağlıboya, 1952, 204 x 173 cm

Geometrik geniş renk alanlarının, belirsiz geçişlerle bir araya geldiği anıtsal ve sade resimler, durağan olmaktan ziyade, her an nefes alıp veren birer canlı gibidirler. Yani Rothko'nun resimleri de oluşu, olmuş bitmiş olana tercih eden çalışmalardır (Resim 2.32-2.33).

Malevich ve Rothko'nun en büyük ortak yanı hiçlik kavramıdır. Derin düşüncenin temsilcisi olarak grlen Rothko, resimlerinin tam tersine huzursuz bir ruha ve kayıplarla geçen bir ömrün acısına sahipti. "Bu nedenle kendi iç dünyasının değil,

içinde kaybolmak istediği boşluğun –hiçliğin- temsilleriydi boyadığı tuvaler” (M. Yılmaz, 2006: 171).



Resim 2.33. Mark ROTHKO, *Numara 14*, Tuval üzerine yağlıboya, 1960, 290 x 268 cm

3. SEMBOLİST RESİM BAĞLAMINDA MİSTİSİZM VE DOĞA

3.1. Mistisizm Bağlamında Peyzaj-Doğa

“O doğadaki, içsel olanın örtüsünü kaldırmalıdır. Ve o hâlde en soylu nesne, insan biçimi bakımından yalnız sıradan görünüş ile yetinmemeli, fakat daha derinde saklı hakikati su yüzeyine çıkarmalıdır” (Soykan, 1995, 140).

Doğa-sezgi-mistisizm ilişkisine araştırma sırasında sıklıkla değinilmiş olmasına karşın bir başlık altında kısaca yeniden ele alınmasının araştırma açısından yararlı olacağı düşünülmektedir.

Düşünce tarihi süresince anlam değişimlerine uğrayan “doğa”, sanatçılar için her zaman esin kaynağı olmuştur. Yaklaşımlar değişse de doğa, sanatçı üretimleri yoluyla sanat tarihine yansımıştır.

Ortaçağ’a hâkim olan skolastik düşünceye göre, doğa ve evren durağandır. Her şey mükemmeline ulaşmış ve yerli yerini bulmuştur. Bu nedenle doğa, üzerinde durulup düşünölmeye, çıkarımlarda bulunmaya ya da esin kaynağı olarak görmeye değmeyecek bir varoluştur. Doğadan üstün görölen ve salt aklî bir varlık olarak belirlenen insanın, doğaya dönük içgüdüsel yanı aşağılanmış ve yok edilmeye çalışılmıştır.

14. yüzyıl’ da skolastik düşüncenin baskısından kendini bir nebze kurtarmayı başaran sanatçı, yine dinsel konuları tanımladığı resimlerine öznelliğini, bireysel gözlemini ve sezgisini katabilmiştir.

Açılan bu yolun ardından gelen Rönesans döneminde, Ortaçağ’da aşağılanan ve dışlanan doğa yüceltilmiş ve estetik bir bakış açısı yöneltilmiştir. Rönesans ressamı doğayı başlı başına konu edinmek yerine, ele aldıkları konunun anlatımına yardım eden ikinci bir konu gibi ele almışlardır. Kapalı mekânlar resmedildiğinde dahi açılan bir pencere ile doğa görüntüsü resmin içine katılmıştır.

Sanatın daha da bireyselleştiği Maniyerist dönemde ise sanatçıların doğa anlayışı belirsizleşmiştir. Oranların mükemmelliğe ulaşma çabasının bulunmadığı, aksine

deformasyonların yapıldığı, tutkulu, heyecan dolu, içsel coşkunun dışa vurulduğu resim anlayışı egemen olmuştur. Doğa hâlâ tek başına ele alınmamıştır.

Nihayet Romantizm ile yeniden yüceltilen doğanın ihtişamı resimde tüm yüzeye yayılmıştır. Manzara resmi açısından doğacı bir anlayış izleyen romantikler için doğa, insan duygularının taşıyıcısıdır. “Doğa kendini insanda, insan da kendini doğada bulmuştur” (Turani, 1992: 496). Dönemin önde gelen temsilcilerinden C. D. Friedrich ve Turner’ ın resimlerinde ne saraylı bir soyluya, ne kutsal, ne de mitsel bir karaktere rastlanır. Doğa, başlı başına bir esin kaynağı ve temadır. Dışsal baskının müdahalesi olmadan daha kolay ifade edilebilen sezgi, bu dönemin resimlerinde somutlaşma olanağı bulmuştur. Ve böylece sanatçılar, bilinmeyen diyarların resimlerini kendi mistisizm ve gizemcilikleriyle ortaya koymuşlardır.

Romantizm, doğa duygusuna kattığı metafizik anlamı, düşselliği, melankoliyi, yalnızlığı, özneliği ve içselliği sembolize etmektedir. Doğa, bu akımla birlikte coşkun ve yüce duyguları tetikleyen yeni bir anlama sahip olmuştur. Sarp dağlar, sonsuzluğa uzanan gökyüzü, okyanus, fırtınalar, Romantizmin doğaya kattığı ruhsal anlamla resmin temaları olmuştur. Sanatçılar için, aşkın bir deneyimin ve sonsuzluğun kaynağı olan doğa, karanlıkta kaybolan yaşamın köklerinin ve maneviyatın da kaynağıdır.

Empresyonizm de romantizmin bir uzantısı olarak görülebilir. Empresyonistler doğayı duygularıyla kavramış ve sübjektif bir bakış açısıyla aktarmışlardır. Devinim içindeki doğayı yansıttıkları resimlerinde herkesin gördüğü doğayı değil, içinde süreyi, değişimi ve oluşu barındıran anlık izlenimlerini aktarmışlardır.

Gözün olanakları dâhilinde izlenimleri ve anlık devinimi ifade etmeye çalışan empresyonist resimlerde, doğa nesneleri aydınlık ve uyumludur. Sembolizm ise görünenin ötesine özellikle yönelen, boyutlanan gerçeklik algısını açmaya dair bir çabadır. İfade gücünü öznellik ve derinlikten alan bu akım, düş gücüne, imgelem yetisine yeni bir anlam ve değer affetmiştir. Mistik öğelerin sıklıkla devreye girdiği Sembolizmde, özellikle düşselliğin yarattığı tekinsiz atmosfer, doğaüstü olaylar, gerçekliğin bulanıklığı, izleyiciyi kuşatmıştır.

Sembolizme göre ruh, doğanın bir parçasıdır. Ruh ve doğa tam olarak tanımlanamasa da ifade etmenin bir yöntemi olarak sanatçılar, görsel imgeden ve sembolik dilden faydalanmışlardır.

Gerçekliğin kuşatamadığı ve kavramlarla açıklanamayan şeyleri imgeleştirme eğiliminde olan Sembolistler düşünceden ziyade sezgisel saptamaların bir nesne aracılığı ile görünüm kazanmasını sağlamışlardır.

Sezgi aracılığıyla beliren imge, duygu, heyecan ve fikir anlamında nesnesiyle ilişki içerisindedir. Dolayısıyla psikolojik çağrışım yoluyla meydana çıkan imge aynı zamanda sanatçısını ele veren sembollerdir. İmge tercihi sanatçının yaşantısını ilgi ve zevklerini, vizyonunu açığa vurur. Yaşadığı duygusal gerilimlerin ve çatışmaların sembollerine dönüşür. Hatta böylesi bir duygu yoğunluğunun imgeyi ortaya çıkardığı düşünülür. İçsel enerjinin, coşkunun biçimlenişiyle ifade bulur o (Oto, 2011: 6).

Sembolist sanatçılar nesneye öznel bakışlarını, bireysel mekân duygularını ve çevre algılarını izleyiciye sunarlar. Birçoğu var olan peyzajı direkt aktarmak yerine, doğayı kendi deneyimlerinden yola çıkarak yansıtmış ve peyzaja hem biçimsel hem de içeriksel anlamda farklı yaklaşmışlardır. “Peyzaj kavramının geniş bir çağrışım alanı vardır ve doğanın bir aynası olarak sanatta peyzaj uzun zamandır var olan bir gelenektir. Genel bir tanımlamayla bir doğanın veya görüntünün resmi anlamına gelir. ‘Bir bakışta gözün algılayabileceği bir parça arazi’ tanımı ise peyzajın en geleneksel tanımıdır” (Torun, 2013: 52).

Romantizmde kendini gösteren ve Sembolizmde doruk noktasına ulaşan doğa, onu mistik bir esin kaynağı olarak gören sanatçısına başlı başına bir felsefe alanı sunmuştur. Sanatçılar, doğayı şiirsel ve anlamlı bir varlık olarak görmüş ve bu anlamı bulup çıkartmak için çaba harcamışlardır. Doğada hem kendi gerçekliklerinin hem de mutlak gerçekliğin izini sürmüşlerdir. Sonuç olarak mistisizm ve doğayı buluşturan doğa felsefesine göre, “doğal fenomenler bizim, arzu ettiğimiz taktirde anlayabileceğimiz bir takım mesajlar aktaran bir dil meydana getirir. Bu dili anlamak, doğanın fenomenlerine nüfuz etmek, gözlem ve deney yoluyla değil, fakat sezgiyle mümkün olmaktadır” (Cevizci, 2010: 479).

3.1.1. Doğa ve yüce kavramı

Doğanın yüce görünümünde ruhu harekete geçiren ve aşkın bir duygulanım yaratan mistik bir yan vardır. Yüce kavramı, “en önemli özelliği uçsuz bucaksızlık ve sınırsızlık olan, kendisiyle aramızda ezici bir oransızlık bulunan, karşısında ezildiğimiz güç” (Cevizci, 2010: 1672) olarak tanımlanmıştır.

Yüce kavramı üzerinde en fazla duran filozof Immanuel Kant’a göre “yüce”; belirli bir şekli ve sınırları olmayan veya bir bütünsellik düşüncesi içeren her türlü nesne karşısında duyulan hazdır. Bu nedenle yüce, doğada kavranabilir ve yalnızca insan zihninin bizi yutmakla tehdit eden derinliklerine bakabilme gücünde bulunmaktadır. Kant, bu durumu şöyle açıklamıştır;

Sarp dik, tehditkâr kayalar şimşekler, gök gürültüleri eşliğinde gök kubbeye yığılan kara bulutlar, yıkımlarının tüm şiddetiyle yanardağlar, geçtikleri yeri ıssız bırakan fırtınalar, başkaldırıcasına kabaran engin okyanus, kudretli bir nehrin yükseklerdeki çağlayanı ve bunlar gibi şeylerin kudretiyle kıyaslandığında direnme gücümüz pek önemsiz kalır. Ama eğer güvenli bir yerde bulunuyorsak onları seyretmek korkusuz olduğumuz için daha çekicidir. Bunlara tereddütsüz yüce nesneler adını veririz, çünkü ruhun güçlerini hepimizin içinde bulunduğu sıradanlıktan kurtararak yükseklerle çıkarırlar ve sonra içimizde bambaşka türden bir direnme gücü hissederiz, bu güç bize her şeye kadir gibi görünen doğanın karşısında kendimizi ölçme cesareti verir (Oto, 2011: 28).

Kant, burada doğa karşısında hissedilen yüce duygusunun bizi sezgisel anlamda farklı bir boyuta taşıdığını ifade etmiştir.

19. yüzyılın ortalarında sanatçıların yüce kavramına bakış açısı, maddesel dünyadan daha üstün olduğuna inanılan metafiziğe doğru kaymıştır. Bu dönemde doğaya karşı transandantal saygı gösterileri sanatçılar arasında yaygınlaşmıştır.

Bu transandantal konumun beraberinde getirdiği saf bilinç durumunu açığa çıkaran bir kavram daha vardır; ‘boşluk’. Her ne kadar modern felsefe çerçevesinde Kant, boşluk kavramını reddetse de, mistisizm ve sanatta yüce hissini uyandıran kavram boşluktur. Boşluk, “Metafizikte, özellikle de İlkçağ Yunan felsefesinde, içinde hiçbir şeyin bulunmadığı mekân” (Cevizci, 2010: 292). olarak tanımlanmıştır. Boşluğu dolduran doğa ise, mekân tipolojisi açısından içinde var olduğumuz tinsel bir uzam yaratmaktadır.

Bu bağlamda yüce ve boşluk kavramı, tarihin bir çok döneminde, özellikle de Doğu sanatında ve mistik düşüncede önemli bir yer tutmuştur.

3.2. Çağdaş Sanatta Mistisizm ve Doğa

Çağdaş sanatta doğa ve ruhsallık üzerine çalışan sanatçılar bu iki kavramı birbirine girift bir şekilde ele almaktadır. Bunu yaparken imgelemin keşif alanı içinde sembolik bir anlatım tercih etmişlerdir.

Çağdaş sanatta peyzaj resmi ve doğa görünüşleri ele alınırken, “Romantizmin kalıcı etkileri doğrultusunda bir bakış önem taşımaktadır. Geçmişten bugüne birçok romantik sanatçı peyzajı, korku verecek kadar büyük dağları, kararan derinleşen denizleri ruhsal özgürlüğün bir ifadesi olarak kullanmıştır” (Oto, 2011: 19).

Doğa, sanatçılar açısından hem görünen gerçeğin hem de içsel olanın yoğun olarak yansıtıldığı, gizemini her zaman korumuş olan mistik bir yapıdır. Bu bölümde, çağdaş sanatta doğayı mistik bir bakış açısıyla ele alan sanatçılardan bazılarına yer verilecektir.

3.2.1. Aydın Ayan

Toplumsal gerçekçi Türk resim sanatçıları arasında gösterilen Aydın Ayan’ın yapıtlarında toplumsal olgular sembolik bir dille yansıtılmıştır. Ayan’ın resimlerinde ideolojik içeriğin ardında kalan doğa ise zamanla kendi bağımsız varlığını ön plana çıkarmaya başlamıştır. Simgesel-gerçekçi olarak da tanımlanabilen sanatçı, resimlerinde, insanı, insan-doğa, insan-insan, insan-toplum ilişkisini, acıklığı, yalnızlığı vurgulayarak eleştirmiştir.

Doğa mistik bir bakış açısı ve sezgisel bir kavrayışla görünenden yola çıkıp, görünenin ardındaki gerçeğe ulaşma olanağı tanımaktadır. Ayan için doğa, görünen gerçeğin tanımlanabilmesi bağlamında bir çıkış noktasıdır. Sanatçı, doğayı yansıtırken, öngörülerini, kaygılarını, bunalımlarını ve özlemlerini de yansıtmaktadır. Çocukluğunu Karadeniz bölgesinde geçiren Ayan’ın doğayı konu alan resimleri geldiği coğrafyanın izlerini taşımaktadır, “sert, yalın, gerçekçi bir anlayışla kuzeyli görünümündeki resimlerdir” (Doyran, 2006). Ayan’ın doğası, parlak renkler ve yakıcı güneşin doğası değildir. Koyu maviler, yeşiller ve

kahverenginin hakim olduğu resimlerinde kasvetli bir atmosfer yaratmıştır. (Resim 3.1- 3.2- 3.3- 3.4)

Sanatçı için ideolojik malzeme olmaktan çıkan doğa, sezgi ile dışlaşan ve i dünyamızı etkileyen yaşantılara dayanan bir anlam barındırmaktadır. Ancak sanatçı yine de dışınselliği ve akılcı yaklaşımı yadsımamıştır. Aklın özgürlüğünü dış ile tin arasındaki gitgellerde yakalayan Ayan, genel olarak eleştirel bir tavır geliştirmiştir.

Bu bağlamda;

Ayan'ın resimlerindeki nesneler, sanat nesnesi olarak sembollere dönüşseler bile onlara can veren yine sanatçının kimliği ve kişiliğiyle bağlantılı olan sezgisel yaklaşımıdır. Anlam ve çözümleme ise yine yapıtın içindedir ve izleye bırakılmıştır. Burada ironi açıktır: Amaç izleyenin duygusallıkla yapıta bakması değil; duyguyu dışlamayan bir akılcılıkla yapıtı yorumlamasıdır (Doyran, 2006).

Turan Erol'un, sanatçı için yaptığı yorum onun sanatının özetini niteliğindedir; Ayan, "Doğa, insana daha yoğun ve yalın bir duyarlılıkla, dokunaklı bir gerçeklikle bakmaktadır" (Erol, 2005).



Resim 3.1. Aydın AYAN, *Mavili Görünü*, Tuval üzerine yağlıboya, 1995, 80 x 100 cm



Resim 3.2. Aydın AYAN, *Karda Kırangıçlar*, Tuval üzerine yağlıboya, 2003, 50 x 100 cm



Resim 3.3. Aydın AYAN, *Doğanın Hüzünü I*, Tuval üzerine yağlıboya, 1999, 60 X 130 cm



Resim 3.4. Aydın AYAN, *Kavaklı Oba*, Tuval üzerine yağlıboya, 2001, 50 x 100 cm

3.2.2. Hüsnü Koldaş

Aydın Ayan ile aynı ekolden gelen ve eserlerini üretirken insan-doğa-yaşam üçgenine sağdık bir gözlemcilikten hareket eden Hüsnü Koldaş, resimlerinde mistik bir atmosfer oluşturmaktadır. Varoluşun ve yokoluşun gizemine dair kanıtlar arayan sanatçı, varlığımızın yeryüzündeki izlerini doğada bulmuştur. Zaman ve mekânı da varoluşumuza her an yeni anlamlar katan kavramlar olarak sunmuştur.

Sanatçı nesne ve figürü görmezden gelmemiş, aksine onlar resimlerinin vazgeçilmezleri olmuştur. Ancak doğa her zaman varlığını hissettirir, figürleri sarıp sarmalar ve tüm yüzeye nüfuz eder. Koldaş için karanlık evrenin rengidir. Bu nedenle sanatçının resimlerine gece hâkimdir. Ve varlığının izlerini doğada bulan insanlar, kendilerini sarıp sarmalayan doğayla benzer renk ve dokuda resmedilmişlerdir, böylece izleyicide doğayla bir olma hissi uyandırılmıştır. Doğa, kimi zaman Koldaş'ın resimlerinin başlı başına konusu olmuş, figür ve nesnelerin yer aldığı resimlerde de mutlaka arka planda resmedilmiştir. Çoğunlukla gece manzaraları resmeden sanatçının resimlerinde tek ışık kaynağı ay ışığıdır. Bu durum da resimlerdeki mistik atmosferi güçlendirmektedir (Resim 3.5-3.6- 3.7)

Koldaş için yaratma, mistik bir süreçtir. Sanatçı, dünyevi biçimde tanımlanmış olgulardan çok uzakta, kendi evreni içinde bir gökyüzünün altında yol almaktadır.



Resim 3.5. Hüsnü KOLDAŞ, *IASSOS Küçük Manastır*, Tuval üzerine yağlıboya, 2008, 50 x 65 cm



Resim 3.6. Hüsnü KOLDAŞ, *Açık Kabir*, Tuval üzerine yağlıboya, 2008, 130 x 100 cm



Resim 3.7. Hüsnü KOLDAŞ, *Ne Kadar Yalnız Bir Köysün Ne yolun Var Ne İzin*, Tuval üzerine yağlıboya, 2008, 100 x 120 cm

3.2.3. İrfan Okan

Romantizm ve Sembolizmin izinden doğayla içiçe giden günümüz sanatçısı İrfan Okan'ın resimlerinde oluşturduğu atmosfer kaçış ya da doğaya dönüş hissi uyandırmaktadır. Resimlerinde peyzajı, psikolojik algıya olanak verecek bir düzenleme anlayışına göre yorumlamaktadır. Sembolik ve şiirsel bir dil kullanan sanatçı, zamansız ve sınırsız doğa ve mekânlar içinde yer verdiği figürlerini, kalın bir boya dokusu oluşturacak şekilde serbest fırça darbeleriyle resmetmiştir.

Sakin, kendinden emin, vakur bir duruş sergileyen figürleri yüzlerini hep doğaya dönmüşlerdir. Bu da varlığın hakikatinin bir görünen bir de görünmeyen yüzü olduğunu vurgulamaktadır. Figürler yüzlerini doğayla birlikte hakikate dönmüşlerdir aslında. Okan'ın resimlerinde insan ve doğa aynı varlıksal birlik içinde resmedilmektedir (Resim 3.8-3.9-3.10).

Günlük hayatın telaşları nedeniyle, insanların kendilerine ait bir yaşam oluşturabildikleri konusunda şüpheleri olan Okan, resimlerinde bir kaçış düzlemi oluşturduğunu söylemektedir.

“Hüzün yüklüdür Okan'ın resimleri. Aşk bile hüznülüdür. Ama onun resimleri; sadece acizliğin değil; acının, ezilmişliğin ve dramın; bir o kadar da, masumiyetin, öfkenin ve varlığını kabullendirme isteğinin ifadesidir” (Usta, 2006). Resimlerinde oluşturduğu ışıklı, yalın, mistik atmosfer ve bilinmezlik bu hüznün duygusunun pekiştiricisidir. Sanatçı resimlerinin bir hamlede kavranmak için yapılmış olmadığını, tekrar tekrar bakmak ve arzuların hayal edilebildiği, umutların beslendiği bir sığınak yaratmayı düşlemeyi gerektiğini belirtmiştir.



Resim 3.8. İrfan OKAN, *Kaygılardan Uzak Bir Duruş, Ufukla Gizlenir*, Tuval üzerine yağlıboya, 2006, 130 x 130 cm



Resim 3.9. İrfan OKAN, Tuval üzerine yağlıboya, 2002, 130 x 155 cm



Resim 3.10. İrfan OKAN, *Kimse Duramaz, Yatamaz, Oturamaz Burada...*, Tuval üzerine yağlıboya, 2002, 130 x 155 cm

3.2.4. Canan Atalay

Resimlerinde sembolik elemanlara yer veren bir diğer Türk sanatçı Canan Atalay, hayatına dair imgeler ile doğal görüntüleri farklı mekân örgüleriyle ortaya koymakta ve yeni atmosferler yaratmaya çalışmaktadır. Görüneni yeni bir biçimde sunarken kendi imgesini yaratmak ve şiirselliği yakalamak amacındadır.

Atalay'ın resimlerinde sürekli olarak karşımıza çıkan dağlar, okyanuslar, gemiler ve özellikle de lale ve ev motifleri simgesel bir biçimde kullanılarak düşsel, ama aynı zamanda gerçek bir atmosfer yaratılmaktadır. Ev imgesi özlemle yüklü bir sığınak, varılmak istenen bir noktadır. Sanatçının son dönem çalışmalarında ev büyümüş, uçsuz bucaksız uzayıp giden manzaraya dönüşmüştür. Böylece doğaya, özlemle varılmak istenen yer, ruhun güvenli sığınağı anlamı yüklenmiştir (Resim 3.12-3.13). Lale ise insanın varlığını simgelemektedir (Resim 3.11).

“Çoğunlukla monokrom olan resimler, yalınlaştırılmış biçim arayışlarıyla izleyiciyi içsel bir yolculuğa çıkarmaktadır. Çarpıcı kırmızılar ve sarılar gizli mavilerin, kahverengilerin ve grilerin dokunuşlarıyla boyanmaktadır” (Curtin, 2006). Kullandığı simgesel imgeler ve renksel bir yapı içinde sessiz doğa kesitleri, izleyiciye başka bir zaman ve boyutta hissettirmektedir.



Resim 3.11. Canan ATALAY, *İçsel Manzara*, Tuval üzerine akrilik, 2011, 29.5 x 42 cm



Resim 3.12. Canan Atalay, *Yeni Görünüler*, Tuval üzerine yağlıboya, 2013, 50 x 50 cm



Resim 3.13. Canan ATALAY, *İçsel Manzara*, Kağıt üzerine akrilik, 2012, 21 x 30 cm

3.2.5. Burcu Günay

Genç kuşak çağdaş Türk sanatçılarından Burcu Günay, sanatının ham maddesi olarak doğayı seçmiştir. Sanatçı doğayı, sezgi yolu ile tuval yüzeyinde yeniden biçimlendirmektedir. Bu biçimlendirme ile izlenim ve içselliğini dışlaştırma olanağı bulan Günay, iki boyutlu yüzeyin olanaklarına çağdaş malzemeler de eklemiştir.

Sanatçı doğadan seçtiği nesne olan, nilüfer çiçeği biçimlerini oluşturmak için kendi el yazısı, mürekkep, dantel ve tül kullanmaktadır.

(...) çini mürekkebi ile göze gelen yazı, nilüfer biçimini oluştururken, kendi gerçekliği olan okunmaya dönük işlevini etkisizleştirir ya da gölgede bırakmayı tercih eder. Fırça ile buluşan mürekkebe, bu yolculuğunda siyah dantel ve tül eşlik eder. Tıpkı doğada suyun ve rüzgârın isteğine göre hareket kazanan bu çiçek, resimlerde yazının seyrine göre kendisine tülün arkasında gizemli bir dünya yaratır (Günay, 2012).

Günay, çalışmalarındaki nilüfer çiçeklerini el yazısıyla biçimlendirerek, nesnenin görünen gerçekliğinin ardındaki hakikate göndermede bulunmaktadır. “Bu durumda nesneleri görünen ya da bilinen nitelikleriyle değil; kendi öznelliğindeki

süreci ile simgeler bütünü biçiminde gösterme çabası taşımaktadır” (Doyran, 2014) (Resim 3.14- 3.15- 3.16)

Bitkiler, yaşamın geçiciliği ve insan varlığının kırılganlığına dair ruhsal mesajlar iletmektedir. Bitki evreninde yer kaplayan nilüfer çiçeği de tarih boyunca sembolik anlatımların nesnesi olmuştur. Günay için nilüfer bitkisi, “nihilist bir dönüşüm sembolüdür.” Kökleri çamurda, fakat yaprakları ve çiçeği su yüzeyindedir. Ve kökünü gizleyerek yalnızca su ile var olduğu yanılsaması uyandırır. Sanatçının resimlerinde de su kavramı görsel olarak var olmadığı halde varlığını hissettirmektedir.

Sanatçı için doğa, hem kendi gerçekliğinin hem de estetik duygu arayışlarının alanı olmuştur.



Resim 3.14. Burcu GÜNAY, *İsimsiz*, Tuval üzerine karışık teknik, dantel, tül, çini mürekkebi, 2013, 30 x 40 cm



Resim 3.15. Burcu GÜNAY, *İsimsiz*, Tuval üzerine karışık teknik, 2013, 125 x 198 cm



Resim 3.16. Burcu GÜNAY, *İsimsiz*, Tuval üzerine karışık teknik, dantel, tül, çini mürekkebi, 2013, 30 x 40 cm

3.2.6. Odd NERDRUM

Eski ustaları rehberi, doğayı ise Tanrısı olarak kabul eden Norveçli figüratif sanatçı Odd Nerdrum, daha çok çöl görünümünden esinlenen resimler üretmektedir. Eserleri genellikle zaman dışı ve mekânsızlık duygusu uyandırmaktadır.

Nerdrum'un resimlerini kaplayan çöl görünümü, dünyanın düşmanca kayıtsızlığını, insanoğlunun yıkıma, hiçliğe terk edilmişliğini sembolize etmektedir. Figürlerin hiçlik içindeki çıplaklığı var oluşun minimuma indirgenişidir. Ölmek üzereyken, başka bir deyişle ölümle sarmaş dolaşken de doğdukları gün gibi çıplaktırlar. Bedenleri sonsuza kadar yok olmanın eşiğindeyken, Nerdrum'un çölleri içinde mutlak ölümle esrikleşmiş görünmektedirler (Altınel, 2009).

Figürler çoğunlukla ölümler, devler ve sakatlardan oluşmaktadır. Bu sıradışı figürler, Nerdrum'un eserlerinde yaşamın acımasızlığından yıpranmış ve içinde bulundukları duruma boyun eğmiş gibidirler. Nerdrum'a göre insan, dünyaya bağımlı bir bedene bağımlıdır. Bu nedenle sanatçının resimlerindeki figürler varolmanın işkencesi altında gibidirler.

Sanatçının eserlerinde ışık, alacakaranlıkta yayılıyormuş hissi uyandırmaktadır. Nerdrum, Rönesans ve Barok dönem ressamlarının tekniklerinden yararlanmıştır (Resim 3.17-3.18-3.19)



Resim 3.17. Odd NERDRUM, *Şafak Vakti*, Tuval üzerine yağlıboya, 1990, 285 x 194 cm



Resim 3.18. Odd NERDRUM, *Manzarayı Terk Eden Adam*, Tuval üzerine yağlıboya, 165 x 122 cm



Resim 3.19. Odd NERDRUM, *Şafak Vakti Üç Adam*, Tuval üzerine yağlıboya, 186 x 155 cm

3.2.7. Bill Viola

Araştırmamızın çerçevesi resim sanatı olmasına karşın, araştırmacı, Amerikalı video sanatçısı Bill Viola’ dan bahsetme gereği duymaktadır. Viola’nın çalışmaları genellikle doğum, ölüm ve aşk gibi ruhsal tecrübeler üzerine olmuştur. Özellikle Zen Budizmi, Hristiyan Mistisizmi ve İslami Sufizm gibi mistik geleneklerden ilham alan sanatçı, insanın iç yaşantısındaki ikiliklerden kaynaklanan ruhsal gerilime odaklanmıştır. Çoğu zaman sanat eserinden başımızı çevirir ve onu orada bırakırız. Ancak Viola’nın videoları, izleyicinin etrafını çeviren ses ve görüntülerle resmin yarım bıraktığı o ruhani yükselişi tamamlar niteliktedir.

Viola’nın seçtiği imgeler izleyiciyi içine çekmekte ve ancak içe bakışla çözümlenebilmektedir. “Doğadan seçtiği ve sembolik anlamlarıyla kullandığı imgeler örneğin; su dolu bir havuz, saflığı ve temizliği ifade ederken, karanlık bir gökyüzü hala öğrenmemiz gereken büyük bir belirsizliği ifade etmektedir” (Oto, 2011: 49) (Resim 20-21). Videolarda yer alan tekrarlar, sabır ve bedensel

sınanmaya ait öğeler içeren performanslar, dinsel ayinleri andırmaktadır (Resim 22)

“Viola’nın çalışmaları doğa ile kurduğu ilişkiyi politik bir zemine oturtmaktan çok, seküler zihnimizi bir yana bırakıp meditatif ruhsallık üzerine yeni değerleri kucaklamamızı öğütler niteliktedir” (Oto, 2011: 47).



Resim 3.20. Bill VIOLA, *Kabulleniş*, Video, 2008



Resim 3.21. Bill VIOLA, *Milenyum İçin Beş Melek*, Video, 2003



Resim 3.22. Bill VIOLA, *Geçiş*, Video / Ses enstalasyonu, 1996

3.2.8. Robyn O'Neil

Amerikalı genç sanatçı Robyn O'Neil'in resimleri insan varoluşunun doğa karşısındaki savaşının şiirsel birer araştırması gibidir.

Sanatçı, çoğu kâğıt üzerine kara kalem ve çok büyük ölçülerde olan çizimlerinde sert kış peyzajlarını betimler. Bu peyzajların içinde zaman zaman, resimlerin büyüklüğüne oranla oldukça küçük kalan, bu sebeple de absürt olduğu kadar acınacak bir his yaratan siyah giyinmiş erkek figürler bulunmaktadır. Bu figürler aynı zamanda resmedilen doğanın yüceliğini ve boşluk duygusunu da vurgulamaktadır. O'Neil'in eserleri narin ağaç dallarının, kayalıkların, dağların yer aldığı, büyük boşluk alanlarının bırakıldığı resimlerdir (Resim 3.23- 3.24- 3.25- 3.26).

Çocukluğunda obsesif eğilimlere sahip olan sanatçı, bu durumu eserlerinin biçim ve içeriğine de yansıtmaktadır. Kış peyzajları olmasına karşın oluşturulan mistik atmosfer ve figürlerin konumları, izleyicide tedirgin ve karanlık bir his uyandırmaktadır. Sanatçı, izleyiciyi içlerindeki boşluk ve yaklaşan kendi küçük kıyametleriyle yüzleştirmek ister gibidir.



Resim 3.23. Robyn O'NEIL, *Ortada Toplanan Bulutlar*, Kağıt üzerine karakalem, 2009, 16,5 x 25,4 cm



Resim 3.24. Robyn O'NEIL, *Bağlantılarım*, Kağıt üzerine karakalem, 2009, 16,5 x 25,4 cm



Resim 3.25. Robyn O'NEIL, *Yollar, Çizgiler, Seçimler ve Korunanlar*, Kağıt üzerine karakalem, 2009, 16,5 x 25,4 cm



Resim 3.26. Robyn O'NEIL, *Bu Bitiş*, Kağıt üzerine karakalem, 2007, 175,5 x 175,5 cm

3.2.9. Araştırmacının kendi yapıtları üzerine analiz

“(...) kaçınılmaz biçimde hem ıssız hem sakin bir yer...” (Claudon, 2000: 16)

Araştırmacının genel sanat eğilimi araştırmanın da bütününe hakim olan doğa-sembolizm-mistisizm üçgeninde şekillenmektedir.

Bu bağlamda araştırmacı konuya ilişkin yaklaşımlarını kavramsal olarak şöyle açıklamaktadır: “Varlığın hakikati doğada gizlidir. Bu nedenle varlığa dair soyut ve mistik kavramlar, doğa görünümünde somutlaşabilir. Araştırmacının ruh dünyası, tinsel ve zihinsel yaşantısı, sezgi ile dışlaşma olanağı bulmuştur. Sezginin ifade bulması açısından sanatın önemi büyüktür. Araştırmacıya en yakın sezgi anlayışı, yaşanmışlık ve gözlem ile biriken bilginin ani bir sıçrayış olduğu görüşüdür. Bilinçdışı içeriklerin bilince ulaşmasıyla ya da bilinçdışı verilerin rehberliği ile kişisel benlik oluşur. Kişisel benliğin izlerini doğada süren araştırmacı, bu izler ile karşılaştığında ruhun özgürleşmesi olarak ifade edilebilecek süreç başlar.

Araştırmacı için aslolan ruhtur. Ve ruh, izdüşümünü doğada-yeryüzünde bulmaktadır. Çalışmalarda ruhun temsili olan nesneler dağ ve ağaçlardır.

Beden ise geçici olandır, ruhun geçici meskeni... Çalışmalara hakim olan sisli atmosfer bu meskenin temsilidir. Ne var ki ruh, bedende kendini zaman zaman hapsedilmiş hisseder. Hakikatine ulaşmanın yollarını arar ve ruh hakikatine her yaklaştığında kendi tutsaklığıyla da yüzleşir. Araştırmacının ruhunun hakikatine ulaşmak için seçtiği yol sanattır.”

Ruh-beden düalizmine göre; insan ruh ve beden varlığı olarak iki ayrı varlıktan meydana gelmiştir. Ruh ve beden birbirlerine karşıt iki ilkedir. Araştırmacı, bu ilişkiyi görsel olarak ifade edebilmek amacıyla sis manzaralarına yönelmiştir. Maddesel olanın ruhsal olanla bu ilişkisi, sisin toprakla olan ilişkisine benzemektedir. Sis toprağı örter...Toprak sisin arkasına gizlenir. Sis toprağı kaplar, boğar, fakat geçicidir. Sis oradayken de, kalktığında da toprak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Araştırmacı ister tuval resmi, ister fotoğraf olsun çalışmalarını üretirken, taşkınlıktan, süslemeden, fazlalıktan kaçınmaktadır (Bkz. Resim 2.7-2.8-2.24-2.25). Amacı, derin lirik tınılı, tamamen içsel ve sessiz çalışmalar ortaya çıkarmaktır. Çekilen fotoğrafların dijital ortamda bir araya getirilmesiyle oluşan “Dirilerin Hayaletleri” serisinde de aynı yaklaşım ön plandadır.

Araştırmacı için dağların ruhun sembolü olduğundan bahsedilmişti. Şaman inanışlarına göre de dağ; “(...) dişil ve ‘ana’ olarak algılanan yeryüzünün göğe uzanan, ‘baba’ olarak algılanan göksel güçlere dokunmaya çalışan kolları gibidir. Doğal olarak göksel güçler önce dağlarla ilişkiye geçer. Bu nedenle dağlar, tanrısal mekânlar durumundadır” (Dalkıran, 2010: 17). Çalışmalarda yeryüzünün uzantıları olan dağlar ve ağaçlar, ruhun uzantıları konumundadır. Kendi gerçekliğine doğru uzanan ruh, tutsaklığıyla da yüzleşmektedir.

Çalışmalardaki siluetler, tutsaklığı ile yüzleşen ruhun acı ve ızdırabını temsil etmektedir.

Tarih boyunca erkek imgesi mutlak akıl ve sağduyu ile özdeşleştirilirken, kadın imgesi doğayla, ruhsallıkla, duygularla ve kontrolsüz içgüdüyle özdeşleştirilmiştir.

Çalışmalarda kadın figürünün kullanılmasının sebebi budur (Resim 3.27- 3.28 - 3.29- 3.30- 3.31- 3.32).

“Ruhun Uzantıları” serisinde ise ızdırap hissinden uzak, sessiz, olabildiğine yalın ağaçlara yer verilmiştir. Ruhun hakikatine ulaşma çabasında deneyimlediği anlık özgürlüğü, gökyüzüyle yeryüzünü birbirine bağlayan ağaçlarla özdeşleştirilmiştir. Dağların katı, yeryüzüne sıkı sıkıya bağlılığı ile kıyaslandığında, ağaçlar ruhun daha özgür uzantılarıdır (Resim 3.33- 3.34).



Resim 3.27. Gizem SÖNMEZER, *Dirilerin Hayaletleri IV*, Dijital düzenleme, 2014, değişebilen boyut



Resim 3.28. Gizem SÖNMEZER, *Dirilerin Hayaletleri V*, Dijital düzenleme, 2014, değişebilen boyut



Resim 3.29. Gizem SÖNMEZER, *Dirilerin Hayaletleri VI*, Dijital düzenleme, 2014, değişebilen boyut



Resim 3.30. Gizem SÖNMEZER, *Dirilerin Hayaletleri I*, Dijital düzenleme, 2012, değişebilen boyut



Resim 3.31. Gizem SÖNMEZER, *Dirilerin Hayaletleri II*, Dijital düzenleme, 2012, değişebilen boyut



Resim 3.32. Gizem SÖNMEZER, *Dirilerin Hayaletleri III*, Dijital düzenleme, 2012, değişebilen boyut



Resim 3.33. Gizem SÖNMEZER, *Ruhun Uzantıları-Ağaç II*, Fotoğraf, 2014, değişebilen boyut



Resim 3.34. Gizem SÖNMEZER, *Ruhun Uzantıları-Ağaç I*, Fotoğraf, 2014, değişebilen boyut

4. SONUÇ

Sanat tarihinde ilk kez Orta Çağ'da soyut ve gizemli bir nitelik kazanan doğa, doğaüstü bir gerçeğin simgesi olmuştur.

16. yüz yıl'ın sonlarına kadar dar konu sınırlamasının dışına neredeyse hiç çıkamayan sanatçılar, Fransız İhtilali'nin beraberinde getirdiği değişimlerle, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissetmişlerdir. Bu sanatçıların başında, Goya, Turner ve C. D. Friedrich gelmektedir.

Romantizmin öncülük yaptığı ve Sembolizm ile gelişen öznelcilik, sanatçının kendi dünyasıyla hesaplaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin sezgi yoluyla ortaya çıkması sağlanmış ve ifade alanı olarak çoğunlukla doğa-peyzaj ele alındığı görülmüştür.

Romantizmin izinden giden Sembolizmde, simge, sanatçının iç dünyasını ifade etmek amaçlı kullanılan bir araç olmuştur. Bu bağlamda Sembolist sanatçıların ele aldığı en belirgin konulardan biri ölüm ve öte dünyadır. Bu konu üzerine en güzel örnekler Böcklin, Malczewski, Millais ve Van Gogh tarafından verilmiştir.

Geçmişte ve günümüz sanatında doğanın ruhsal ve içsel anlamlara, mistik sembollere dair açılımlar sağladığı çalışmalara rastlamak mümkündür. Bu çalışmalarda sanatçılar, içsel dünyalarının dışlaşabilmesi için sezgiye başvurmuşlardır. Sanatta sezgi, yaşam ile gerçek arasındaki perdenin aralanmasını ve ifade bulmasını sağlamıştır.

Günümüzün gerçekçi kavrayışının, beraberinde büyük bir ruhsal boşluğu getirdiği düşünülmektedir. Bu boşluk hissi sanatçıyı manevi arayışlar ve doğayla yakınlaşma içine sokmuştur. Sezgi sığınağının tam da bu boşluğa ihtiyacı vardır. Sezgi, boşluğu yakaladığında küçük bir sığınağıla bütünde anlık bir aydınlanmayı sağlamaktadır. Sezgiyi kullanan sanatçı, nereye bakarsa baksın orada zaten bildiği şeyi görmektedir ve her görme şeylerin ötesindeki uyuma bakmaktadır.

Tarihsel açıdan bakıldığında Romantizm, Sembolizm gibi akımların doğaya kattıkları metafizik ve duygusal anlamları bir miras olarak adlandıırırsak, çağdaş sanatta da, mistik ve içsel olana dair çalışma üreten bir çok sanatçı esinini bu mirastan almıştır diyebilmekteyiz.

Araştırmacı da çalışmalarında, varlığın hakikati ve içsel olana dair ifadeleri doğada somutlaştırmıştır. Araştırmacının problemi ruh-beden düalizmidir ve ruh ile beden ilişkisini doğanın rehberliğinde, olabildiğince yalın, monokrom sis manzaralarıyla ifade etmiştir.

Çalışmalardaki beden, peyzajın bir parçası olmamakla beraber, tinsel olana da ait değildir. Beden, tinsel olanın, peyzajla buluşma noktasıdır. İnsan, bedeni ile tabiata dahil olurken, tinsel yönüyle o tabiat, mistik ve aşkın açıdan anlamlandırılmaktadır.

Araştırmacının çalışmalarındaki beden imgesi Batıdan, peyzaj ise Doğudan gelmektedir. Çalışmalar Doğu ile Batı'nın, çağdaş ile geleneksel yaklaşımın sentezi niteliğindedir.

Araştırma, doğanın sanat tarihi boyunca bir şekilde sanatçıların konusu olduğunu, özellikle Sembolist dönemde ise mistik, metafizik ve içsel olanın beşiği olarak ele alındığını göstermektedir.

KAYNAKLAR

1. Altinel, C. (2009). Kışkırtıcı Kitsch Kral: Odd Nerdrum. *Lebriz Sanal Dergi*.
2. Aydoğdu, H. (2006). Bergson'un Hakikat Araştırmasında Sanatın Fonksiyonu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 179,181.
3. Bal, A.A. (2009). *Doğu mistisizmi estetik anlayışının resim sanatına uygulanması üzerine kuramsal bir çözümleme*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
4. Bayraktar, L. (2010). *Bergson'da Ruh-Beden İlişkisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
5. Bayraktar, L. (2014). Hayat Hamlesi. *Yıldız Doyran "Hayat Hamlesi" Sergi kataloğu*.
6. Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
7. Berger, J. (2007). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. İstanbul: Metis Yayıncılık, 31,33.
8. Cassou, J. (2006). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 32, 59, 128, 155, 156.
9. Cevizci, A. (2008). *Felsefe*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
10. Cevizci, A. (2010). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 292, 479, 854, 1387, 1392, 1498.
11. Claudon, F. (2000). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
12. Curtin, B. (2006). *Canan Atalay "Katmanlar" Sergi kataloğu*.
13. Dalkıran, A. (2010). *Çağdaş Türk resminde şamanist etkiler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
14. Doyran, Y. (Yayınlanma aşamasında). *Doğa ve Sanat İlişkisi Üzerine Metaforik Yaklaşımlar*. *Artam Dergisi*.
15. Doyran, Y. (2006). Sanatta Yürekli Bir Bilge: Aydın Ayan. *Aydın Ayan Sisyphos'un Direnci*, 216.
16. Doyran, Y. (2002). *Doğanın biçimleniş yasaları bağlamında sanatsal kurgu*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
17. Emir B. (2010). *Rus resim sanatında sembolizmin öncüsü Mihail Aleksandroviç Vrubel*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 6.

18. Erol, T. (2005). *Sanat Çevresi Dergisi*, sayı: 317
19. Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 481,494.
20. Günay, B. (2012). *"Bitki Evreninden Yansımalar" Sergi kataloğu*.
21. Kandinsky, W. (2005). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
22. Kiriş, H. (2007). *Sembolist resimde tenebrizm ve ölüm konusuna bakış*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 23, 31, 32, 82, 89.
23. Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü- İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
24. Merkan, B. (2005). *Resimde sezgi sorunsalı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
25. Oruoba, O. (2011). *Benlik*. İstanbul: Metis Yayınları, 20.
26. Oto, A. (2011). *Günümüz sanatında ruhsal bir bütünlüğün temsilcisi olarak doğa*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 6, 19, 28, 47, 49, 66.
27. Seruoya, H. (1967). *Mistisizm Gizemcilik Tasavvuf*. İstanbul: Varlık Yayınları.
29. Soykan, Ö. N. (1995). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
30. Tokay, M. (1988). *Bergson'un metafizik anlayışı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2,13,31,32,49,52.
31. Toker, S. (2013). *William Shakespeare'in Hamlet eserindeki Ophelia karakterinin Stanislavski sistemine göre incelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 30.
32. Torun, D. (2013). *Çağdaş sanatta doğa*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, 52.
33. Tura, S.M. (2011). *Madde ve Mana*. İstanbul: Metis Yayınları.
34. Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
35. Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
36. Umay, Z. (1998). *Ölüm kavramının görsel imgeye dönüşüm süreçleri ve uygulamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 56, 63.
37. Usta, S. (2006). İrfan Okan. *Karelenmiş Yaşamlar Sergi Kataloğu*, Evin Sanat Galerisi.

38. Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayıncılık, 71, 171.
39. Yılmaz, N. (2007). Arnold Böcklin. *Lebriz Sanal Dergi*.
40. Yılmaz, N. (2009). Giorgio de Chirico'nun Sessiz Meydanları. *Lebriz Sanal Dergi*.
41. Yurdungüzeli, G. (2009). *Sanat yapıtında belleğin imgeye dönüşümü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 23, 26.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : SÖNMEZER, Gizem
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 22.10.1988, Ankara
Medeni hali : Bekâr
Telefon : 0 (542) 391 78 14
e-mail : gzmsonmezer@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / G.S.F	Devam Ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi / G.S.F	2010
Lise	Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2006

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

-

Hobiler

Sinema, fotoğraf, doğa yürüyüşü.



GAZİ GELECEKTİR..