YARATICI SÜREÇTE ÖZNE-NESNE BAĞLAMINDA NESNELLEŞTİRME (OBJEKTİVASYON)

132956

Ayşe KEDİK

132956

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Heykel Anasanat Dalı için öngördüğü
SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU
olarak hazırlanmıştır.

Ankara

Haziran, 2003

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan ----------

Yrd. Doç. Suat KARAASLAN

Üye ----------

Prof. Remzi SAVAŞ (Danışman)

Üye ----------

Yrd. Doç. Şinasi TEK

Üye ----------

Yrd. Doç. Mümtaz DEMİRKALP

Üye ----------

Yrd.Doç. Turhan ÇETİN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

18 / 7 / 2003

Prof. Dr. Nuran ÖZYER

Enstitü Müdürü

ÖZET

Gerek yaratım sürecinin, gerekse bu süreç sonunda özne ile nesne/nesnel dünya arasındaki diyalektik ilişkinin bir ürünü olarak ortaya çıkan sanat yapıtının varlığının ve varlık bütünlüğünün tanımlanabilmesi, ancak nesnelleştirme/objektivasyon teriminin açtığı kapıyı aralamakla mümkün olabilir, tezinden hareket eden bu çalışma, kendisini, bütün insan etkinliklerinin temelini oluşturduğu gibi aynı zamanda sanat yapıtının üretiminin de temelini oluşturan iki önemli kavramla, yani özne-nesne kavramlarıyla tanıtmakta ve özne ile nesne arasındaki yaratıcı diyalogdan ya da mücadeleden yola çıkarak nesnelleştirme olayına ulaşmaya çalışmaktadır.

İrrealin realde nesnelleşmesi/objektifleşmesi olarak bir sanat yapıtı, ontik yapı yönünden real ve irreal varlık alanlarından meydana gelmekle birlikte, sanatçının irreali realde nasıl nesnelleştirdiği yönündeki sorular, çoğu zaman sanatçının kendisi tarafından bile açıklanamayan ve bir bilinmezliği içinde barındıran sorulardır. Dolayısıyla böylesi sorulara yanıt getirme çabasında olan kimi denemelerin başarıya ulaşamadığı göz önünde bulundurularak bu türden sorulara bir yanıt aramak yerine, nesnelleştirme temel alınarak nesnel dünyanın/nesnel gerçekliğin yaratma eylemindeki rolünün ve özne-nesne ilişkisi bağlamında estetik nesnenin oluşumunun irdelenmesi yoluna gidilmiştir. Ne var ki, her bir başlık altında irdelenmeye çalışılan konunun bir diğer konuyla olan yakın bağlantısı ve hatta neredeyse iç içeliği kimi zaman sınırların çizilmesindeki en büyük zorluğu oluşturmuş, ancak yine de bir üst kesit olarak ele alınan "nesnelleştirme" (objektivasyon) olayının açıklık kazanabilmesi için bulanık da olsa bazı sınırların çizilmesi kaçınılmaz olmuştur.

Söz konusu çalışmada, konuya ilişkin kapsamlı bir tartışma zemini hazırlanmak istenmiş, bu nedenle de ilk bölümde özne-nesne kavramlarından hareket ederek gerek sanatın tarihsel gelişimi üzerindeki etkilerine, gerekse yaratım sürecinde özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişkinin önemine dair bir vurguda bulunmak yoluyla oluşturulan kavramsal çerçevenin ardından -genelden özele giden bir çizgide- bir

anlamda yaratım süreci de denilebilecek nesnelleştirme süreci kendisini oluşturan ara süreçlerle birlikte ele alınmıştır. Böylesi bir ele alışta bilgi-bilginin öznel dönüşümü, izlenim edinme, görme, biriktirme eylemlerinin yanı sıra, varlık-yokluk, real-irreal gibi kavramlar çerçevesinde yaratma eylemini, yapıtın oluşum ve gelişim aşamasını etkileyen, yönlendiren unsurlar, bunların kendilerine özgü yapıları irdelenerek, metodolojik olarak bölümlenmeye çalışılan ara süreçlere bir açıklık getirilmesi yoluna gidilmiş ve buradan hareketle bir üst kesit olarak alınan nesnelleştirme olayının ara süreçlerle ilgisi -kimi öznel deneyimler yoluyla- açıklanmaya çalışılmıştır.

Dolayısıyla ikinci bölümde, metnin kapsamı biraz daha daraltılarak (ancak, kapsamın daraltılmasıyla birlikte aslında kendi içinde daha da zenginleşip özelden genele yayılan bir boyuta ulaşmıştır) yaratım sürecinde bütün yönleriyle ele alınmaya çalışılan özne-nesne ilişkisine ve aralarındaki yaratıcı diyaloga yapılan vurgu aracılığıyla ağırlıklı olarak "görünüş" ve "gerçeklik" kavramları çerçevesinde irdelenmeye çalışılan "nesnelleşmiş bir varlık olarak sanat yapıtı" başlıklı üçüncü bölüme ilişkin bir tartışmanın öncülleri hazırlanmaya çalışılmıştır. Görünüş ile gerçeklik arasındaki ilişkiden hareketle bir görünüş biçiminde varlık kazanan/nesnelleşen sanat yapıtının kendi gerçekliğine dair vurguda bulunulmasının hedeflendiği bu bölümde, ayrıca nesnel gerçeklik karşısında ben'in ifadesi olarak sanat yapıtının kendi gerçekliği ele alınmış ve bir anlam ve ifade varlığı olarak sanat yapıtının dünyalar yaratmadaki rolü açıklanmaya çalışılmıştır.

Sanatın bir amaç değil bir süreç olduğuna dair vurguda bulunan son bölümde ise genel bir yaklaşımın ardından öznel yaratım süreci ifadelendirilmeye çalışılmıştır.

SUMMARY

It can only be possible to define the full existence of a work of art -which is a product of creation process and a dialectical relationship between subject and object (or material world) - by working on the concept of materialization/ objectification. By following this thesis, this dissertation builds itself upon these two important concepts, namely subject and object which could be seen as the foundations of all human activities as well as the foundations of the process of the work of art. Thus, building upon the creative dialogue or the struggle between subject and object, this dissertation tries to analyze the process of objectification.

Although work of art, in terms of its ontology, is a combination of real and surreal, the questions related to how the artist objectified the surreal in the real cannot be easily answered even by the artist herself. In that sense these questions are essentially unanswerable and the previous attempts to answer these kinds of questions haven't provided complete answers. Therefore, rather than exploring answers to these kinds of questions, this dissertation focuses on the role of material world or reality in the production process and also analyzes of the process of creation of the aesthetic *thing* with regard to subject-object relationship. However, the close interconnectedness of topics that are discussed in different chapters has created the most important problem in terms of differentiating the topics of the chapters, but in order to explain objectification clearly some lines were drawn, even though they are imprecise.

This dissertation attempted to create a base of discussion for this topic, and for that reason in the first part the conceptual framework was developed by focusing on the affect of the art on the historical development –which is discussed through the relationship between subject and object- and the importance of the dialectical relationship between subject and object in the production process. In the second part, moving from broad topics to specifics, objectification process which could also be called as the creation process is discussed by including mid-levels of the same

process. In that attempt, in addition to the analysis of the concepts and activities like knowledge, subjective transformation of knowledge, seeing, collecting, it was also attempted to assess both the creative process with relation to existence-nonexistence, real-surreal and the factors that affect and also shape the *becoming* of the work of art. By methodologically differentiating the creative process, mid-level processes were tried to be clarified and by using some subjective experiences, it was aimed to explain the relation of objectification to the mid-level processes.

Therefore, in the second part, the content of the text was tightened (nonetheless, with the tightening of the content, a richer and a broader stage was achieved which includes both subjective and the objective factors in the process). The emphasis in the second part is on the subject-object relationship and the creative dialogue between them. Having discussed this relationship in detail, in the third part, "work of art as an objectified *thing*" is discussed within the frame of the concepts like "appearance" and "reality". In this part, building on the relationship between appearance and reality, it was aimed to emphasize the reality of the work of art itself, which achieves existence/ objectivity as an appearance. Furthermore, the work of art is also discussed as an expression of the self and as being an existence of expression the role of the art work in creating different worlds was elaborated.

In the last part, it was emphasized that art is not an aim but it is a process in itself. Finally, the subjective experience of the creation process was tried to be expressed.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

İç Kapak.....

ÖZET.....i

SUMMARY.....iii

İÇİNDEKİLER.....v

RESİMLER DİZİNİ.....vii

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....1

1.1. Özne-Nesne İlişkisine Bir Giriş: Oluş, Parçalanma, Katharsis.....1

1.2. Sanatçının Tek Kişilik Dünyası, Sanat Eserinin Biricikliği.....7

1.3. Bağlantı ve Zorunluluk: Özne ve Nesne.....10

1.4. Yaratım Sürecinde Özne ve Nesne.....15

2. BÖLÜM

ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA NESNELLEŞTİRME.....21

2.1. Bilgi Nesnesinden Estetik Nesneye.....26

2.1.a. Bilgi Nesnesinden Nesnenin Yorumuna: Bilginin Öznel Dönüşümü.....31

2.2. Bilgi Nesnesinin Bilgisi: Görme, Biriktirme, İzlenim Edinme.....34

2.2.a. Görme Eylemi.....38

2.2.b. İzlenimler/Çağrışımlar, Biriktirme Eylemi.....47

2.3. İrreelin Reelde, Yokluğun Varlıkta Nesnelleşmesi: Estetik Nesnenin Yaratımı/Oluşumu.....53

2.3.a. Reel versus İrreel'in Aşılması Olarak Nesnelleştirme.....55

2.3.b. Nesnelleşme (Objektivasyon).....59

2.3.c. Yokluk versus Varlık'ın Aşılması Olarak Nesnelleştirme.....64

3. BÖLÜM

NESNELLEŞMİŞ BİR VARLIK OLARAK SANAT YAPITI.....71

3.1. Görünüş Olarak Sanat Yapıtı.....72

3.2. Görünüş ve Gerçeklik.....78

3.2.a. Ben'in İfadesi Olarak Görünüş Gerçekliği.....81

3.3. Bir Dünya Olarak Sanat Yapıtı.....90

3.4. Anlam ve İfade Varlığı Olarak Sanat Yapıtı.....94

3.4.a. Sanat Yapıtının Bağımsızlığı: Nesnelden Öznele/ Zorunluluktan Özgürlüğe.....99

4. BÖLÜM

ÖZNE NESNEDEN YARATICI YARATIMA: BİR SÜREÇ OLARAK NESNELLEŞTİRME.....107

4.1. Bilinmeyene Yolculuk: Her türlü Aracın ve Amacın Ötesinde.....109

4.2. Öznel Yaratım Sürecinde Nesnelleştirme.....117

SONUÇ.....146

KAYNAKÇA.....148

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: H.Moore, "Sheep Piece".....67

Resim 2: H.Moore, "Uzanmış Figür".....67

Resim 3:Picasso: "Kadın Başı".....68

Resim 4: Picasso, "Kadın Başı".....69

Resim 5: Picasso, "Gitar".....70

Resim 6: R.Magritte, "İmkansızı Denemek".....104

Resim 7: A.Giacometti, "Orman".....105

Resim 8: A.Giacometti, "Meydan".....106

Resim 9.....132

Resim10.....133

Resim 11.....135

Resim 12.....136

Resim 13.....137

Resim 14.....138

Resim 15.....140

Resim 16.....142

Resim 17.....143

Resim 18.....145

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

I.1. Özne-Nesne İlişkisine Bir Giriş: Oluş, Parçalanma, Katharsis[1]

Modernizmle başlayan süreçte, yeni bir dünya görüşüyle ortaya çıkan Batılı toplumların -modern çağın temel fikir ve kavramları olan- tek bir "akıl" (özne merkezli akıl), ilerleme, demokrasi ekseni etrafında durabildiği, tek bir insanlık ve özgürlükten söz edildiği dönemlerde, özellikle Aydınlanmanın "bilen özne"sinin egemenliğinin sarsılarak yerini "modern özne" ya da "yaratan özne"ye bırakmasıyla birlikte hayatın her alanında olduğu gibi sanatsal ve kültürel üretim alanlarında da büyük değişimlerin/dönüşümlerin yaşanması kaçınılmaz olmuştur. Ancak şurası bir gerçektir ki, yaşanan tüm değişimlerin ve dönüşümlerin yanı sıra bu dönem aynı zamanda -başlangıçta dünyayı gizlerinden kurtarmak, insanları kendilerinin ve doğanın efendisi durumuna getirmek amacında olan- Aydınlanmanın ümit ve beklentilerinin tam tersi yönde gelişim göstermesiyle birlikte her şeyin doğa üzerinde evrensel egemenlik düşünen öznenin aleyhinde geliştiği bir dönemi de beraberinde getirmiştir.

Öznenin nesneden kesin olarak ayrıldığı böylesi bir dönemde dünyanın özne ve nesne olarak ikiye bölünmesinin her şeyden önce insanın içinde yaşadığı dünyayı/doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılamasına ve hatta dünyaya/doğaya olduğu kadar kendisine ve kendi ürünlerine de yabancılaşmasına neden olacağı açıktır. Yeni bir dünyanın coşkusuyla yola çıkan, ancak kendisini henüz katı olan her şeyin yeni yeni buharlaşmaya başladığı ya da zamanla tamamen buharlaşıp gideceği bir dünyanın içinde bulan insanın, doğa üzerinde evrensel egemenlik kurma yolunda hızla ilerlerken hakkında yalnızca bilgi edinilebilecek bir

[1] Agnes Heller, katharsis kavramını "nesnelden öznele", "zorunluluktan özgürlüğe" geçişi tanımlamak için kullanmıştır. Daha geniş bilgi için Bkz. Agnes Heller, Everyday Life (1994)

nesneler alanına dönüştürdüğü ve sonuçta kendisinin de benzer bir yazgıyı paylaşarak bir anlamda koptuğu ve yeniden bulmaya çalıştığı dünya artık bu buharların arasında kaybolmuş gibidir.

Doğaldır ki, modernizm ve modernleşme düşüncelerinin doğduğu ve kökleştiği bir dönem olarak ele alınan Ondokuzuncu yüzyılın ardından modernleşme sürecinin neredeyse tüm dünyayı kapsayacak kadar yayıldığı ve gelişen modernist kültürün sanatta ve düşünce alanında büyük başarılar sağladığı Yirminci yüzyıla gelindiğinde yeni değerleri yaratacak olan sanatçıların cesaretle çıktıkları yolda buharların arasından gördükleri ve buldukları dünya artık o eski dünya olmayacaktır.

Denilebilir ki, -en belirgin ayırıcı özelliklerinin başında gelen insan merkezcilik, bilime duyulan güven, olanaklı bir iyi gelecek için beslenen umut, araçsallaştırma vb. gibi insanın özne olmasının ve kendisini bir özne olarak görmesinin yol açtığı dönüşümler ve ardı sıra gelen bilimsel, endüstriyel, siyasal, kültürel değişimlerle birlikte bir bütün olarak bütün bir yüzyıla damgasını vuran- modernizmin vadettiği güce ve dünyayı dönüştürebilme olanaklarına karşılık "kendini büyük bir değer boşluğunun tam ortasında" bulan modern insanoğlunun özellikle toplumsal olaylar ve savaşlar sonunda modern dünyaya ve ilerlemeye olan inancının sarsılmasıyla birlikte büyük bir bunalımın içine sürüklendiği, bir başka deyişle, aslında "her şeyin karşıtına gebe olduğu" bir dünyadır söz konusu olan. Böylesi bir dünyada şaşırtıcı zenginlikte düşünce ve sanat yapıtlarının ortaya çıkışının kaynağı da yine aynı karşıtlıklar ve çelişkilerde aranabilir. Zira, yaşanan hayal kırıklığı ve güvensizliğin duyarlı sanatçıları etkilemesiyle sanatçıların kendisinin ve dünyasının belirsizliğinin, bastığı kaygan zemin üzerinde varoluşunun geçiciliğinin acısını çekerken kurdukları "bir ev hayali"[1] ile tutunacak bir iç gücü, kendilerine özgü bir dönüştürücü gücü aramaları pek de şaşırtıcı olmayacaktır.

---

[1] Modernitenin hem bir olanak hem de sınırsız bir parçalanma olduğu düşünüldüğünde, mücadele ve çelişki, parçalanma ve yenilenme, insanı sürekli bir güvenlik ve sığınma duygusuna iter. Bir ev, işte bu, eskiden bizi vahşi hayvanlardan koruyan duvarların modern zamanlarda "diğerinden" korumasına hizmet etmektedir.

İşte bu güç eski çağların düşüncelerinden, sanat anlayışından tamamen bağımsız, gelenekleri temelden sarsan köklü değişimlerin, yeni, devrimci anlayışların ve eğilimlerin oluşumunun da temel nedenlerinden biridir, denilebilir. Ancak şurası bir gerçektir ki, -sanatsal çalışma da dahil olmak üzere- hiçbir şey "sıfır noktasında" değildir, geçmiş süreçlerin bir devamı, uzantısıdır. "Dilthey'ın belirttiği gibi, insan hiçbir şeye yeni bir başlangıç yapamaz; kendisini geçmişte olduğu şeyden, olup bitmişliğinden (*Faktizitat*) asla koparamaz. İnsanın söyleyip yaptığı herşey, geçmişte ne olduğuna ait tasarımına ve öncelikle şu anda ne olduğuna bağlıdır." (Hühnerfeld1994:80). Bu insandaki "biricik birlik" olmakla birlikte aynı zamanda "tarihsel varoluş"tur da. Dolayısıyla, sanatın tarihine, şimdiden geçmişe, geçmişten şimdiye yapılacak bir yolculuk, her dönemde derin bir kopuşu, ancak bu kopuşa rağmen her zaman bir sürekliliği gözler önüne serecektir. Konuyu bu tarzda ele alış böylesi bir gücün kendisini ancak tarihsel süreç içinde oluşan belli bir zemin üzerinde var edebileceğini göstermektedir. Ondokuzuncu yüzyıla kadar belli bir toplumsal işleve sahip olan, bu nedenle de üzerinde konuşulmaya pek gerek duyulmayan sanatın tanım ve uygulanışında giderek artan bir özerkliğe doğru yönelişin kendisini göstermesi özellikle Aydınlanma ile başlayan ve süreç içerisinde gelişerek devam eden önemli bir özellik olarak ele alınabilir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde tüm bu gelişmelerin sanatın kendi başına bir sorun olarak ortaya çıkması ve kendinde/kendine özgü bağımsız bir görünüm alarak bir tartışma konusu haline gelmesi için gerekli zemini hazırladığı görülmektedir.

Batı sanatının hiçbir döneminde 1900'lerin başındaki kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştır (Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Nabiler, Fütürizm, Sürrealizm ve Dada hareketi gibi). Dolayısıyla Yirminci yüzyıl sanatı "devrimlerin ve dönüşümlerin tarihi" olarak nitelendirilebilir. Oysa ki, Batı merkezli modernitenin özellikle postmodernist düşünceler ve söylemlerle sarsıldığı, modernizmin dönüştürücü gücüne olan inancın yok sayıldığı bugünün dünyasında artık bir sanatçı için bu türden "bir ev hayali" çok uzakta görünmektedir.[1]

[1] Bunun anlamı modernliği bütünüyle olumlamak ya da tarihi kutsamak olmamakla birlikte söz konusu dönemde karşı çıkılacak, yıkılacak ve üzerine kurulacak bir karşı söylemsel alanın varlığı bilinen bir gerçektir. Ancak, bu türden bir karşı söylemsel alanın varlığı hala geçerliliğini koruduğu

Modern dönemden postmodern döneme kayış "öznenin yabancılaşması" düşüncesinin yerini "öznenin parçalanması" düşüncesine bıraktığı ve buna bağlı olarak "yaratıcı özne"nin de parçalanmaya çalışıldığı bir dönem olarak dikkati çeker. Özellikle modernizmle başlayan süreçte özne ile nesnenin kesin olarak ayrılmasıyla birlikte özneye yabancılaşan nesnenin kendi gerçekliğinin ötesindeki boyutuyla gündeme gelmesi ve böylece gerçekliğin somutluğunun ortadan kalkması, zamanla özne ile nesne arasındaki gerçeklik düzleminin de ortadan kalkmasına yol açmış ve tüm bunlar "öznenin çöküşü"nü ilan eden yeni bir dünya görüşünün ve yeni bir sanat anlayışının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Özellikle 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz etkilerin modernleşmeye ve bunun getirdiği sonuçlara karşı toplumun her kesiminde büyük bir korkunun /endişenin oluşmasına yol açmasıyla birlikte modernizm giderek daha çok incelenmeye, tartışılmaya başlanmış ve bu noktada postmodernizm bir yeniden değerlendirme olarak modernizmle bir hesaplaşmaya girişmiştir. Bu bağlamda tüm üstanlatıları reddeden, her türlü evrensel felsefe biçimlerine kuşkuyla bakan postmodernistlerin, özellikle özne-nesne ayırımı gibi. Batıyı meydana getiren en temel kavram ve kategorileri yeniden sorgulamak ve özneyi çözündürmek istedikleri görülmektedir. Modern zamanların sonunun yeni bir Ortaçağın habercisi olduğu görüşünden hareketle Alain Minc, Yeni Ortaçağ adlı yapıtında bu durumu şöyle betimlemektedir:[1]

> "(...) Örgütlü sistemlerin yokluğu, her türlü merkezin kayboluşu, kaygan ve silik dayanışmaların ortaya çıkışı, belirsizlik, rastlantı, bulanıklık.(...) Zengin toplumların mafyalar ve yolsuzluklarla kemirilmesinden Rus düzensizliğine varıncaya dek, her türlü otoritenin dışında sayılan giderek artan "gri alanlar"ın gelişimi.(...) Aklın, kurucu ilke olarak, uzun zamandan beri kaybolmuş olduğu sanılan ilkel ideolojilerin ve boşinançların yararına silinip yok oluşu.(...) Krizlerin, sarsıntıların ve spazmların sanki günlük yaşamımızın dekorları gibi geri

[1] Umberto Eco da yaşamakta olduğumuz çağın yeni bir ortaçağ olduğunu belirtmekte ve yeni uyum yöntemlerini gerekli kıldığını ifade etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. "Günlük Yaşamdan Sanata", (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Adam Yayınları, 1993, s.11-34.

> gelişi.(...) "Düzenli" evren gitgide daha küçük bir yere sahip olurken, bizim eylem araçlarımıza, hatta analiz olanaklarımıza giderek duyarsızlaşan alanların ve toplumların daha büyük bir yer kaplayışı." (1995:8).

"Rastlantısal, belirsiz, bulanık", "gri" ve "merkezsiz" olarak tanımlanan ve insanları adeta yeni bir Ortaçağa sürüklemesinden kuşku duyulan böylesi bir dünyada, modernizmin kendi içine kapanarak gerilediği, hatta çöktüğüne yönelik eleştirilerin giderek daha yüksek sesle dile gelişi beraberinde, özellikle modernizmle gerçek yaşam bağlarından koparak özel bir deneyim alanında varlığını sürdürdüğüne inanılan sanatı da yeniden bir tartışma konusu haline getirecektir. İşte bu noktada dikkatleri günümüz toplumlarında ve kültürde gerçekleşen değişimlere, dönüşümlere yöneltmek amacında olan postmodernistlerin, özellikle sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi gerektiğini savunarak sanatsal üretimin orijinalliğini ve dahilik görüşünü reddettikleri görülmektedir.

Dolayısıyla tüm bu gelişmelere paralel olarak artık sanatçıların uzmanlık alanları arasındaki sınırları yıkıp çağdaş dünyanın sürekli olarak kendilerine sunduğu şeylerin, malzemelerin, düşüncelerin zenginliğine ve çeşitliliğine açılmaları adeta sanatı her şeyin denenebileceği ve her türlü nesnenin kullanılabileceği deneysel bir alana dönüştürmüş ve yeni tarzda çalışmalara olanak sağlaması nedeniyle teknoloji ürünü araçların, özellikle de iletişim araçlarının giderek artan düzeyde kullanımı -ki, günümüzde bu tarz çalışmalar neredeyse monotonlaşmaya başlayan bir benzerliğin izlerini taşımakla birlikte- tüm sınırların ve olanakların alabildiğince zorlanmasına yol açmıştır.

Ancak, genel bir bakış, sanat alanında söz konusu olan tüm bu gelişmeler bugün her ne kadar "farklılığınız her şeyinizdir" diyen ve bunu sürekli olarak vurgulayan moda sloganların gerisinden duyulan –monoton– bir benzerliğin yankılanan sesine dönüşmüş gibi görünse de aslında, dün olduğu gibi bugün için de temel sorunun dünya/nesneler dünyası içinde yaşayan ve dünya ile arasında belli bir ilişki kuran

öznenin nesneye bakış, algılayış, kavrayış tarzının izlerini taşıyan bir üretim sorunu olduğunu ve gelişen süreçte sanatın ve sanatçının tanımı, işlevi değişmekle birlikte, bugün gelinen noktadan bakıldığında, gerek sanatsal üretimin özgünlüğünün, gerekse bir yapıta sanatsal olma niteliği kazandıran o sanata özgü değerlerin tüm karşı söylemlere rağmen hala direnerek varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Elbette gelişen süreçle birlikte sanat da kendisini farklı görünümlerde ve farklı dillerle ifadelendirecektir. Denilebilir ki, sanat her dönemde esasen kendisine nesneyi merkez alarak öznenin, bir "karşıda duran" olarak yaklaşıp dilini çözmeye çalıştığı nesneyle arasına koyduğu sınırları ya da bir anlamda karşıtlığı aşma çabasının altında yatan yeni ve devrimci anlayışlara gebe olmuştur. Nesneyle buluşmadan nesneye teğet geçen, ancak "toplumsal-tarihsel biçimlenişinde nesneyle ilişkili olarak özneleşen" insanın medeniyet/insanlık tarihiyle koşut olan söz konusu özne-nesne karşıtlığını (ya da karşıtlık gibi görüneni) aşma çabası, özel olarak sanatta ifadesini bulmuş ve zaman içinde öznenin nesneyle kurduğu ilişkinin izlerini taşıyan yeni üretimlerle yine medeniyet/insanlık tarihi için zengin bir mirasın oluşumuna olanak sağlamıştır.

Medeniyet (civilisation) sözcüğünün türetildiği *civilitas* terimi, Latince doğa olmayan anlamını taşır. Böylesi bir anlam, insan ve bilgi nesnemizin evreni olan doğa arasındaki karşıtlığın, medeniyetle, bir başka deyişle insanlık tarihiyle yaşıt olduğunun en temel göstergesidir. İnsanın doğa üzerindeki mutlak egemenliğinin ilan edildiği Aydınlanma ve arkasından modernizmle birlikte, bu karşıtlık da mutlaklaştırılmıştır. Daha sonra, kendisi de modernizmin çocuğu olan postmodernizm; özne-nesne/insan-doğa ilişkisini sonsuz düzeyde parçalanabilir bir ilişki olarak tanımlayıp, öznenin (dolayısıyla da nesnenin) ölümünü ilan ederken, yine tersten bir biçimde farklılıkları dondurarak, bu mutlak ayrımı besleyen bir işlev görmüştür. Sonuç olarak, elimizde kalan, üzerine yaslandığımız miras, özne-nesne karşıtlığı olarak öyle ya da böyle korunmuştur. Elbette, bu karşıtlığın yarattığı insanı doğaya ve doğayla birlikte kendi kendisine de yabancılaştırıcı etkileriyle birlikte. Lukacs, özne-nesne arasındaki bu karşıtlığı ortadan kaldırmanın biricik yolunun sanat olduğunu ifade eder (1992). Öznelden nesnele geçiş, katharsis kavramında

ifadesini bulur ve bu anlamda sanat, bir katharsis yaratır. Sanatçının sanat eserine, sanat eserinin ise nesneden özneye dönüştüğü, kendisine bir dünya kurduğu, sanatçıdan özgürleştiği bir katharsis sürecidir bu.

I.2. Sanatçının Tek Kişilik Dünyası, Sanat Eserinin Biricikliği

Denilebilir ki, içinde yaşadığımız dünya, (sürekli değişmesine rağmen özünde) hep aynı dünyadır. Yeni olan her dönemde insanın doğaya/dünyaya egemen olma çabasına bağlı olarak gelişen teknolojik, bilimsel ilerlemeler, değişen toplumsal koşullar ve değerlerle birlikte ona yöneltilen "bakış"tır. Çünkü "evrenin değiştiği her an değerler de değişmektedir; bu bakımdan nesnelerin yorumları hiçbir zaman kalıcı değildir. "Çağdaş bilim kuramına göre, her şey sizin dünyaya bakış açınızın ne olduğuna bağlıdır." (Bozkurt 1994:62). Bu bakış geniş anlamda öznenin nesneye bakışı olarak da ifadelendirilebilir. Dolayısıyla özne ile nesne arasında kurulan ilişkinin değişen görünümü, öznenin nesneye bakış ve algılayış tarzı; her dönemde insanın inançlarını, değerlerini, dünyayı, doğayı, çevresini ve kendisini algılayışını değiştirdiği gibi sanat alanında da böylesi bir algılayışa bağlı olarak kurulan dünyalarda ve bu dünyaları ifadelendirme biçimlerinde farklılıklar yaratarak yeni nesne yorumlarının, yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına olanak sağlayacaktır. Çünkü bir sanatçının herhangi bir nesneye ya da dünyaya karşı olan tavrının, tarihsel süreç içerisinde düşünce alanındaki birtakım kategorilerin altında yatan gerçeklikteki değişimlere bağlı olan ve her dönemde farklı özellikler taşıyan özne ile nesne arasındaki ilişkinin ve öznenin nesneye bakış, algılayış, kavrayış tarzının izlerini taşıması kaçınılmazdır.

Wölflin (1990:5), "insanlar hep aynı gözle bakmamışlardır dünyaya" diyerek her dönem insanının dünyaya başka bir gözle baktığını, dünyayı, nesneleri ve kendisini farklı algıladığını ve gördüklerini, yaşadıklarını farklı bir dille (farklı bir biçim dili yaratarak) aktarmak durumunda olduklarını ifade etmeye çalışmıştır. Çünkü, her yeni kuşakla birlikte eski görüşleri/bakış açılarını özümsemiş olan yeni bir bakış söz konusudur.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Her dönemin bakışı farklı olduğu gibi, aynı dönem içinde de bir gerçeğin sadece belirli bir kavrama ya da yaklaşıma bağlı kalarak verilemeyeceği açıktır. Önemli olan bu yaklaşımın ardındaki bakış açısıdır. Bu bakış açısı da sanatçıya aittir. Ancak şurası bir gerçektir ki, bir yapıtta yalnızca onu ortaya koyan sanatçının bakışı (bakış açısı) değil, aynı zamanda bu bakışı sunuş şeklinin kurduğu bir dünya da vardır. İşte bu dünyaların farklılığı her şeye rağmen (ki, video yerleştirmeleri, görüntüyü yansıtan dev ekranlar, fotoğraf vs. gibi araçların oldukça yoğun kullanıldığı günümüz sanatında monotonlaşma gibi görünende bile), hatta bütün "sen"lere ya da "biz"lere rağmen yine de değişmemiş bir "ben" kaldığını göstermektedir. Bu nedenledir ki, Timuçin (2000) tarafından da belirttiği gibi, sanat akımları bile sanatçıları yeterince bir ortak beğenide buluşturmaya yetmemekte, her sanat akımı belli ortak niteliklerden yola çıkarken yapıtları yine de birbirine benzemeyen sanatçıları bir araya getirmektedir. Çünkü, sanat her şeyden önce bireylerin uğraşıdır. Bir sanatçının dünyaya/nesnelere bakışı, algılayışı ve kullanışı genel olarak içinde bulunduğu dönemin özelliklerini taşıyan özne ile nesne arasındaki ilişkinin, öznenin nesneye bakış ve algılayış tarzının izlerini taşıyan farklı anlayışlara göre biçimlenmekle birlikte, yine de bu her şeyden önce sanatçının bireysel ve içsel bir tavrının ifadesi olacaktır.

> "Her yapıtta şu ya da bu biçimde, şu ya da bu ölçüde yaratıcısı içkindir. Her gerçek yapıtta izleyici önce *bir kişilik* bir dünya bulur, bu yaratıcısının dünyasıdır, ancak yakından bakınca bu bir kişilik dünyadan bütün dünya görünür. Yaratıcısı yapıtına dünyanın bir parçası, dünyayı belli bir biçimde yoruma tutan, dünyayı belli bir gözle gören bir bakış açısı olarak katılır." (Timuçin 2000:44).

Bu nedenle de her dönemde söz konusu olan aslında bir yaratıcı olarak kendine özgü olanı, içsel hayatını dillendirirken aynı zamanda çağının çocuğu olarak o çağa özgü olanı da vermek durumunda olan sanatçının öznel olanın içinde nesnel olanı ifade ederek bu dünyanın içinde ve bu dünyadan kopmadan kendisine ait bir başka dünya/öznel bir dünya kurması/yaratmasıdır. İşte böylesi dünyalarda bütün dünya içselleşecek ve sanatçının dili insanlığın en derin gizlerine ulaşan bir

anlatım gücüne kavuşarak şimdiki zamanın sınırlarından kurtulup tüm zamanları ve mekanları aşacaktır. Gombrich (1986:4), "Sanat adı verilen birşey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır" diyerek bir anlamda bunu ifade etmek istemiştir. Çünkü her dönemde ve herkes için farklı biçimlerde anlaşılabilen ve tanımlanabilen sanatın ve sanatçının işlevinin ne olduğu sorusuna aranan yanıtlar aslında bizi hep aynı noktaya, yani sanatçıya ve sanatçının yaratma eylemine/etkinliğine götürmektedir.

Ancak, bunun anlamı hiçbir zaman sanatçıyı merkeze alarak bir özne yüceltmeciliğinde bulunmak değildir. Çünkü, "Özne adına nesnel hakikatin yadsınması, öznenin de inkarı anlamına gelir: Her şeyin ölçüsü için hiçbir ölçü kalmaz ortada; olumsallığa düşen özne, hakikatsizlik haline gelir." (Adorno 1998:65,66). Dolayısıyla, yapılabilecek bu türden özne merkezli bir mutlaklaştırmanın özne-nesne ilişkisini göz ardı ederek nesnelerin/nesnel dünyanın yaratma eyleminde ne ölçüde önemli rol oynadığını, ne denli güçlü ve varoluşsal etkilere sahip olduğunu görmezden gelen tek yanlı bir yaklaşımı da beraberinde getireceği ve bunun da ötesinde yalnızca nesnel dünyanın değil, aynı zamanda öznenin de inkarı anlamına geleceği açıktır.

Şurası bir gerçektir ki, yaratma eylemi içindeki her kişi yaratım sürecinin her aşamasında nesnelerle ilişki kurmak ve nesnelerden yararlanmak durumundadır. Yaratma eyleminin nesnelere yaptığı bu vurgu, nesnelerin/nesnel dünyanın ve bu dünyayla kurulan ilişkinin her zaman için kişinin yaratıcılığının (sanatsal bir yaratımın) ayrılmaz bir parçası olageldiğinin önemli bir göstergesidir. Dolayısıyla sanatsal bir yaratımda öznenin -yani sanatçının- varlığı ne derecede zorunluysa, bu zorunluluk özne-sanatçının karşısında bulunan, ilgi kurulan, yönelinen, algılanan, kavranılan ve kullanılan nesne için de aynı ölçüde geçerli olacaktır. Zira, insan içinde yaşadığı nesneler dünyasında nesnelerle diyalektik bir ilişki içindedir ve birinin varlığı diğerini de etkilemektedir. İşte bu noktada denilebilir ki, sanat yapıtı, özne – özne sanatçı– ile nesne arasında söz konusu olan böylesi bir diyalektik ilişkinin ya da etkinliğin bir ürünüdür, sonucudur.

Bu nedenle nesnelerin/nesnel dünyanın ve bu dünyayla kurulan ilişkinin yaratma eyleminde oynadığı role, başka bir deyişle yaratım sürecinde özne-nesne ilişkisine bir açıklık getirmeden önce konuya daha iyi temellenebilmesi açısından özne ile nesne kavramları çerçevesi dahilinde yaklaşmak yerinde olacaktır.

I.3. Bağlantı ve Zorunluluk: Özne ve Nesne

Genel bir yaklaşımla her sanat yapıtı, -ister yaratma düzeyinde olsun, isterse izleme düzeyinde– her şeyden önce bir özne ile bir nesne arasındaki ilişkiyi dile getirmektedir, denilebilir.

Özne ve nesne karşıt gibi görünmekle birlikte esasen birinin varlığı diğerinin varlığına bağlı olan, aralarındaki uzlaştırılamaz ayrılığa rağmen birinin tanımı ancak diğeri üzerinden yapılabilecek olan kavramlardır. Ancak bu hiçbir zaman birinin diğerine indirgenebileceği anlamına gelmez.

"Nesne, insanın bilincinden bağımsız olarak öznenin karşısında yer alan, öznenin bilme çabasının konusu olan şeydir." (Lukacs 1992:105). O halde, insanın dışında, dünyanın bir parçası olarak insana rağmen var olan, varlığını sürdüren ya da bir anlamda var olmakta direnen ve bilmenin konusu olan her şey nesne olarak adlandırılırken, nesnenin karşısında bulunan ve nesne ile olan karşılıklı etkisel ilişkisinde kendisini kurup tanımlayarak özne'leşebilen "bilinçli insan" da özne olarak tanımlanabilir.

> "Eytişimsel özdekçiliğe göre *özne*, bilinçli ve iradeli, bundan ötürü de etkin insandır. Ne var ki, bu insan, soyut bir şey değil, toplumsal bir varlıktır ve ancak toplumsal-tarihsel bir süreçte biçimlenir. Buysa onun, bilinçten bağımsız olarak var bulunan *nesne*'yle ilişkisinde karşılıklı etkisini ortaya koyar. İnsan, kökeninde, elbette bir doğa ürünüdür, özdeksel bir yapıdır ve bu bakımdan bütün nesneler gibi bir *nesne*'dir.

> Ama bilinçli insan olmakla *özne*'leşmiş ve nesnel olanla belirlendiği kadar kendi öznelliğiyle nesnel olanı belirlemiştir. Demek ki, birbirleriyle olan ilişkilerinin dışında, ne *nesne* ne de *özne* kavramının bir anlamı vardır. Bu iki kavram, ancak birbirleriyle olan ilişkileri içinde, eşdeyişle *özne* ve *nesne* bütünlüğü içinde bir anlam kazanırlar." (Hançerlioğlu 2000:324).

İşte bu bütünlük nedeniyledir ki, ne öznenin ne de nesnenin tek başına yeterli, bütüncül bir anlamı içermemesi, sanatsal bir yaratım da dahil olmak üzere, bir nesnenin bir özne için varlığını nasıl zorunlu kılıyorsa bir öznenin de bir nesne için varlığını aynı derecede zorunlu kılmaktadır.

İnsan daima dünya içinde ve dünyayla birlikte –ki, buna nesneler dünyası da denilebilir– yaşar ve içinde yaşadığı bu nesneler dünyasında nesnelerden başka hiçbir seçeneği yoktur. Her zaman nesnelere yönelmek, nesnelerle ilişkiye girerek yaşamak, çalışmak ve üretmek zorundadır. "Bilinçli bir insan" olarak öznenin nesneye yönelişi öncelikle nesneyi bilme, tanıma, kavrama ve eyleme amacını taşımaktadır. Böylesi bir durumda özne, genel olarak gören, düşünen, algılayan, bilen, "niyetleri, amaçları ve hedefleri olan"[1],yapan, sınıflandıran ve kullananken öznenin karşısında yer alan nesne ise, görülen, algılanan, istenen, sınıflandırılan, düşünülen ve kullanılan olacaktır.

Ancak, öznenin nesneye yönelişinde öznenin ve nesnenin bu türden ilişkisel konumu her ne kadar ilk bakışta özneyi güçlü kılarken nesneyi edilgenleştiren tek yanlı bir ilişkinin varlığına işaret ediyormuş gibi görünse de, esasen nesnelere karşı böylesi bir yönelişin aynı zamanda öznenin kendisine, kendi öznelliğine de yönelmesi anlamına geleceği açıktır. Zira, özne dış dünyayı/nesneler dünyasını algılarken kendisini de algılamakta ve böylece "ben"in kendisini belirleyişi ancak bir "ben-olmayan" karşısında gerçekleşebilmektedir. Bu ise "bilinçli bir insan" eylemi

[1] Descartesçı Kartezyen özne düşününe göre özne, bilinçli, düşünen, niyetleri, amaçları ve hedefleri olan ve bu şekilde varlığını anlamlı olarak sürdürebilen, eylemlerinin tek kaynağı yalnızca kendisi olan, kendi içinde tutarlı bir öznedir.

olarak düşünülebilir. Çünkü ancak bilinç iledir ki "özne"leşebilen ve "bilinçten bağımsız olarak var bulunan" nesnelere/dış dünyaya yönelerek kendisini bütünüyle bu dünyanın içinde bulan insan, ondan aldığı payla kendi öznelliğine de yönelmekte ve bu yolla birbirine karşıt iki kutup gibi görünen öznellik ile nesnellik belli bir denge içinde bir araya gelerek bütünleşmektedir.

Bilinç, Hançerlioğlu'nun da tanımladığı gibi, "insanın kendisini çevreleyen şeyleri fark etmesini, algılamasını ve algıladıktan sonra kavramasını, gerçekleştirdiği gibi istemesini ve istediğini yapmasını" sağlayan temel şeydir (2000:34). Dolayısıyla bilinç: "insanın çevresini ve kendisini anlamasını sağlayan anlıksal süreçlerin toplamı..."dır (2000:33). O halde "ben" ile "ben olmayan"ı ya da başka bir deyişle "dünya"yı birleştiren, bütünleştiren bir güç olarak düşünülebilecek olan bilinç, her şeyden önce bir özne ile bir nesne diyalektiğinde kurulmuştur, denilebilir. İşte bu türden bir diyalektik ilişki sonucudur ki,

> "Bilinç öznenin kendindeki konumu olduğu kadar Dünya'nın öznedeki konumudur. Bilinç kendini ve dünyayı (daha doğrusu Dünya'yı) bir bütünde biraraya getiren ben'in yetilerle ve işlevlerle ilgili özel düzeneği olmakla en geniş ölçüde nesnelliğin ve en geniş ölçüde öznelliğin ortamıdır, onda öznellikle nesnellik ayrı ayrı görünümler ortaya koymayacak biçimde ya da doğrusu tam anlamında bir bütün oluşturacak biçimde kaynaşmış ya da birleşmiştir." (Timuçin2000:93).

Tüm bunlara dayanarak denilebilir ki, etkin özne-nesne ilişkisi esasen nesneler dünyasında yaşayan ve kendisini bir özne, bu dünyayı da bir nesne olarak gören "bilinçli insan"ın etkin bir biçimde, sürekli olarak nesnelerle ilişki halinde olmasıdır. Bu ilişki diyalektik bir ilişkidir ve özneden nesneye olduğu kadar nesneden de özneye yönelen karşılıklı bir etkileşime dayanmaktadır. Çünkü, "insan, nesnenin bilgisini edinerek nesneyi değiştirirken kendisini de değiştirir." (Hançerlioğlu 2000:274). Tıpkı "bir elin nesneyi dönüşüme uğratarak bir ürün ortaya koyarken ürünün de bu eli dönüşüme uğratması" ya da doğayı boyunduruk altına alıp evrenin efendisi olma yolunda hızla ilerlerken insanın kendisini, kendi doğasını da değiştirmesi gibi. İşte insanın dünyanın/nesneler dünyasının içinde dünyayla ya da

nesnelerle birlikte bu türden ilişkisel konumu nedeniyledir ki, özne ile nesne ilişkisi, Descartes'tan günümüze kadar düşünce tarihinin en temel sorunlarından biri olmuş ve özellikle modernizm ve postmodernizmle birlikte üzerinde en çok konuşulan, tartışılan konular arasında yerini alarak başta felsefi kategoriler olmak üzere sanat ve sanatın tarihsel süreç içindeki gelişimi üzerinde önemli etkilerde bulunmuştur.

"(...) felsefe tarihinde bütün felsefi ekollerin amacı suje-obje arasındaki ayırımı-şüpheyi ortadan kaldırmaktır."(Turgut 1993:2). Özne ile nesne arasındaki bu ayırım, ilk insandan itibaren öznenin daha çok kendi ihtiyaçları ve pratik amaçları doğrultusunda yaklaştığı, bu nedenle de her zaman için kendisinin dışında, kendisine yabancı olarak gördüğü ve kavramaya çalıştığı nesneyi/nesnel dünyayı karşısına alıp onu bir "karşıda duran" olarak düşünmesinin sonucudur. Descartes sonrası dönemde nesnelerin/şeylerin efendisi olma gururuna bütünüyle kapılan insanın kendisini bir özne olarak ortaya koymasıyla birlikte özellikle felsefe ve bilim alanında egemen olduğu görülen, hatta doğa bilimsel araştırmaların başarısı için zorunlu olduğu düşünülen böylesi bir özne-nesne ayırımı aynı zamanda özne ile nesne arasında varsayılan uçurumun da temel kaynağıdır, denilebilir. Dış dünyada değil ama "yalnızca estetik alanda özne ile nesne arasında gerçek bir bağlantı olduğunu" savunan Lukacs'a göre özne ile nesne arasındaki ayırımı/uçurumu ortadan kaldıracak tek şey sanattır. Çünkü, Lukacs için,

> "Mantık alanının sonsuz nesnesine herhangi bir gerçek özneden tamamen ayrı soyut bir özne tekabül eder; etik alanının sonsuz öznesi de insani dürtülerin ve eğilimlerin oluşturduğu nesnel dünya içinde gerçekleştirilemeyecek olan ütopik bir koyutlamadır. Oysa estetik alanında, sonsuzluk karşıtlığın her iki tarafından da uzak tutulur ve bu ikisi arasında bir denge sağlanır. Özne, deneyimin tamlığını kucaklayan stilize, canlı bir bütünlük olarak ortaya çıkar ve bu özne kendisine mutlak olarak tekabül eden bir nesneyle bağlantılı olarak olası en yüksek öznellik düzeyine ulaşır." (Megill 1998:243).

Lukacs özne ile nesne birliğini yalnızca estetik alanla sınırlı tutarken dünyaya bir özne/nesne ayırımı açısından bakma yönündeki bütün eğilimleri sert bir biçimde eleştiren Heidegger'in ise, "dünya hiç de yalıtık bir özneye sonradan karşısında bulduğu bir şey, bir Karşıda-Duran (Gegenstand), bir nesne olarak açılmış değildir." diyerek başta bilim kuramı tarafından getirilen ayırım olmak üzere her türlü özne-nesne ayırımının sahte bir ayırım olduğunu ifade ettiği görülmektedir (Hühnerfeld 1994:72). Zira, bu türden bir ayırım üzerine kurulacak özne ile nesne arasındaki ilişki öznenin bir "ben" nesnenin de bir "dış dünya" olarak düşünüldüğü bir ilişkiye karşılık gelecektir. Nesnenin yalnızca bir dış dünya olarak düşünüldüğü böylesi bir ilişkide ise, "ben" ile "ben olmayan" arasında varsayılan uçurumun her zaman özne ile nesne arasında bir uzlaşmazlık, bir şüphe oluşturacağı açıktır. Ancak bütün çaba da yine bu uçurumu ya da şüpheyi ortadan kaldırmak içindir.

> "Bu şüphe algılayan özne ile algılanan nesne arasındaki boşlukta meydana gelen şüphedir. Özne nesneyi olduğu gibi algılayamamaktadır. Yani özne nesnenin bilgisine olduğu gibi sahip olamamaktadır. Özne-nesne arasındaki bu boşluk hala vardır ve felsefenin en büyük sorunu acaba bu ilişki mimesizme mi, yoksa anlatımcılığa mı ya da izlenimciliğe mi bağlıdır? Yoksa başka bir şey mi var sanat yaratımında?" (Turgut 1993:2).

İşte, esasen tüm bu şüpheleri ortadan kaldırmaya yönelik olan bu türden sorular, her dönemde, her alanda yaşanan değişim ve dönüşümlere bağlı olarak farklılıklar gösteren öznenin nesneye bakışı ve algılayışının, aralarında kurulan ilişkinin düzeyi ve değişen görünümünün sanatın tarihsel süreç içindeki gelişimine yaptığı etkiler sonucunda kimi zaman özne, kimi zaman nesne merkezli olmak üzere sanatın tanımına, sanatçının işlevi ve konumuna ilişkin yeni yaklaşımların, yeni anlayışların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Ancak şurası bir gerçektir ki, sanatın her dönemde esasen değişen özne-nesne ilişkisinin yaratmış olduğu etkilerle birlikte sanatçının bahçesinde, "en yoğun

öznellik ve en geniş nesnellikte anlatımını bulup", dünyanın ve "ben"in buluştuğu noktada, köklerinden yeni tomurcuklar vererek yeni anlatımlara gebe olması, özneyi ya da nesneyi mutlaklaştıran tüm tanım ya da yaklaşımların hiçbirinin tek başına bütüncül olarak sanatı tanımlamada yeterli olamayacağını göstermektedir.

Dolayısıyla sanatı tanımlamada bir hareket noktası olarak ele alınabilecek temel düşüncenin özne ile nesne dengesini bir yana bırakıp öznelliği ya da nesnelliği mutlaklaştıran bir yaklaşımı değil de, bir özne ve nesne diyalektiğinin etkinliğinde beliren estetik nesnenin/sanat yapıtının özneden nesneye olduğu kadar nesneden de özneye taşıdığı özellikleri kendisine hedef alan bir anlayışı daha geçerli kılacağı açıktır. Çünkü, her zaman için "estetiğin diyalektik düzeni bir özne yüceltmeciliğini de bir nesne tapınmacılığını da geçersiz kılacaktır." (Timuçin 2000:69). Bu nedenle de böylesi karşılıklı bir ilişkiye dayanarak denilebilir ki, sanatsal bir yaratımda öznel gerçeklik ne kadar belirleyici olursa nesnel gerçeklik de o ölçüde belirleyici olacaktır.

1.4. Yaratım Sürecinde Özne ve Nesne

Kuşkusuz sanatsal bir yaratımda özne (yani sanatçı), yaratıcı eylemin öznesi olarak kendisinden vazgeçilmez olandır. Elbette bu özne, sanatsal bir yaratımda yaşananın daima bir süreç olduğu düşünüldüğünde yaratım süreci olarak adlandırılabilecek söz konusu süreç için de vazgeçilmez olacaktır. Ancak yaratım sürecinin yalnızca kişide ve dünyasında olup bitenlere değil, aynı zamanda kişiyi ve dünyayı karşılıklı ilişkiye sokan bir sürece de karşılık geldiği göz önünde bulundurulduğunda aynı vazgeçilmezliğin nesne/nesnel dünya için de geçerli olacağı açıktır.

Böylesi bir vazgeçilmezlik çerçevesinde nesnelere/nesnel dünyaya yapılabilecek ilk vurgu, her şeyden önce yaratma eylemi içindeki her kişinin yaratım sürecinin her aşamasında nesnelerle ilişki kurmak ve nesnelerden yararlanmak durumunda olduğudur. Bu aynı zamanda yaratma eylemi içindeki kişi ile

nesneler/nesnel dünya arasında yaratıcı bir diyalog bulunduğuna işaret eden bir anlama da karşılık gelecektir.

Çünkü, her zaman için sanatçının dış dünyayla ilişkisi sonucunda yine bu dünyadan edindiği izlenimlerin, çağrışımların, sezgilerin, hayal gücünün ve duygulanımların bilgi ve deneyimlerin de etkisiyle özne sanatçıda birtakım etkiler oluşturup ifade edilmeye değer bir hale gelerek kişisel bir serüvene kapı aralaması durumu söz konusudur. Dolayısıyla nesnelerin yol açtığı çağrışımların, nesnel dünyadaki herhangi bir görüntünün, dış dünyadan edinilen izlenimlerin ya da kimi zaman herhangi bir fikir, herhangi bir olayın birçok belirsiz, karmaşık duygulara, etkilenimlere neden olarak sanatçı tarafından işlenecek bir malzeme haline gelmesi ve böylece başlayan serüven sonucunda sanatçının duygularını, düşüncelerini yine nesnelere aktararak görselleştirmesi, somutlaştırması kaçınılmaz olacaktır.

Şüphesiz, nesneler/nesnel dünya, dış dünya bu noktada yaratım sürecinin öznesi olarak sanatçının harekete geçmesini sağlayan bir itici güç oluşturması açısından ayrıca bir önem kazanmaktadır. İşte, sanatsal bir yaratımda öznenin yanı sıra nesnenin/nesnel dünyanın da vazgeçilmezliğine ve önemine dair yapılan tüm bu vurguların içerdiği anlam, yaratım sürecinin ya da başka bir deyişle yaratma eyleminin özne ile nesnenin varlığı ve aralarında kurulan ilişkinin boyutları dikkate alınmadan tam olarak kavranamayacağını göstermektedir.

Denilebilir ki, yaratım süreci özel bir etkinliği ifade etmektedir. Bu bağlamda sanat yapıtı da nesneler dünyasında sanatçı tarafından yaratılan yeni bir nesne, kendine özgü bir varlık olarak var olanlar arasında herhangi bir var olan olmayıp özel bir etkinliğin ürünüdür. Bu nedenle de yaratım sürecinde özne-nesne ilişkisi olarak adlandırılan söz konusu ilişki sıradan bir özne-nesne ilişkisi olmanın çok ötesindedir. Özne ile nesne arasında kurulan bu türden bir ilişkinin varlığı aynı zamanda bir yaratma eyleminin hiç bir zaman basit bir biçimde, yalnızca sanatçıda olup bitenlerin terimleriyle sınırlandırılamayacağının da önemli bir göstergesidir. Çünkü, yapılabilecek bu türden bir sınırlandırma, doğaldır ki, kişinin her an karşılıklı,

diyalektik bir ilişkide olduğu dış dünyanın/nesneler dünyasının yaratma eyleminin ayrılmaz bir parçası olageldiğini yok sayan ve özneye kapanıp kalan bir bakışı da beraberinde getirecektir.

"Karşıtlıkların çatışması ve aşılmasıyla" katı bir nedensellik yerine etkileşimin vurgulanarak bir tanımdan diğerine hiç durmadan geçiş süreci olan diyalektik, "Bir kavramdan öteki kavrama çelişmeleri ortadan kaldırarak ilerleyen mantıksal düşünme yolu"dur (Akarsu 1988:78). O halde insanın içinde yaşadığı nesneler dünyasında dünyayla ve nesnelerle arasında söz konusu olan bu türden diyalektik bir ilişkinin anlamı, her zaman için nesneyi özneye bağlarken özneyi de nesneye bağlayan karşılıklı bir ilişkiyi dile getirmelidir. Böylesi bir dile geliş ise, söz konusu ilişkinin ve sonuçlarının anlaşılabilmesinin ancak kişinin ve dünyanın birbiri üzerindeki etkilerinin göz önünde bulundurulmasıyla mümkün olabileceğinin önemli bir göstergesidir. Tıpkı öznenin nesneye olduğu kadar nesnenin de özneye olan etkilerinin izlerini taşıyan sanatsal bir çalışmada/yaratıcı etkinlikte olduğu gibi. İşte tüm bunlar yaratma eylemi içindeki kişi ile nesneler/nesnel dünya arasında var olan diyalektik ilişkinin ötesinde başka bir çözüm aramanın geçersizliğini kanıtlar niteliktedir.

Kuşkusuz böylesi bir çözüm arayışı kapsamında, sanatçının dış dünyayla ve hatta kendi dünyasıyla ilişkisi her zaman diyalektik bir ilişkidir ve bu noktada sanat yapıtı da bu diyalektik ilişkinin bir ürünüdür/sonucudur, biçiminde bir ifadenin kullanılması hiç de yanlış olmayacaktır. Adorno'nun estetik düşüncesinin temelinde de özne-nesne ilişkisinin kesin diyalektiği yatmaktadır. Adorno'ya göre, "sanat yapıtının üretimi öznenin nesnel dünyayı özümseyip temellük etme derecesinde kavranabilmiş olmasına; ama bunu, estetik formun kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlıdır." (Dellaloğlu 1995:50).

Konuyu bu tarzda ele alış, özneyle nesnenin diyalektik etkinliği içinde bir sanat yapıtının oluşumunu her şeyden önce bir özne olarak sanatçının nesnelerle/nesnel dünyayla kurduğu ilgiye, dış dünyayla karşılıklı etkileşimi sonucunda sanatçının

nesneleri, dünyayı kavrayışı ve yorumlayışına ya da başka bir deyişle öznellikle nesnelliğin buluştuğu noktada öznel olanın nesnel olana dönüşümüne dayandıracaktır. Bu ise bilme etkinliğinin olduğu gibi yaratma etkinliğinin de temelini oluşturmaktadır, denilebilir. Varolan dünyanın/dış dünyanın ya da başka bir deyişle nesnelliğin yaratıcı sürecin bakış açısından görüldüğü ve yeniden üretildiği, öznelliğin ve nesnelliğin bir bütün oluşturacak biçimde birleştiği ve dış gerçekliğe ilişkin yaşantıların aktarılmasıyla öznelin nesnelde anlatımını bulup dışlaştığı bir etkinliktir söz konusu olan.

Bu nedenle de sanat bir anlamda Baudelaire'in deyişiyle, "hem nesneyi, hem özneyi, hem sanatçının dışındaki dünyayı, hem de sanatçının kendisini kapsayan etkileyici bir büyü yaratmaktır". (Bozkurt 1994:242). Zira özneli nesnel kılarken yaratmış olduğu büyü sayesindedir ki, bu dünyanın içinde ve bu dünyadan alınan etkilerle üretilmiş olmasına rağmen yine de bu dünyadan farklı bambaşka bir dünyanın kapısını aralayan sanat yapıtı, öznelin ve nesnelin buluştuğu yerde ve bir noktadan sonra özneli ya da nesneli aşan güçlü varlığıyla bir giz olarak parıldayacaktır. Bu giz öznel olanın nesnel olanda dışlaşması, ama yine de onda içkin olmasıyla kendi gerçekliği içinde nesnelleşmiş bir bütünlük olarak varlığını kanıtlayacaktır.

Estetik alanda öznellik ile nesnelliğin birbirinden ayrılamazlığının Lukacs için bir amacı vardır. Bu amaç:

> "bu ikisini özel bir kaynaşma aracılığıyla daha yoğun kılma, her birinin özel yapısını daha somut biçimde ortaya koymaktır. Öznelliğin dışlaşmasında yitip gitmesinin, nesnelerin kendinde nitelikteki nesnelliğine kendini verişin işlevi, nesneler dünyasında belli bir zaman parçasında insanlık için önemli olanı bulmak ve algılanabilir kılmaktır. Bu işlevin temelini nesnelerin bilinçten bağımsız olan kendiliğindenliği oluşturduğundan, dış dünyanın estetik yoldan alınabilmesi için

> nesnelerin elden geldiğince eksiksiz tam algılanması kesinlikle gereklidir." (Lukacs 1992:112).

Kuşkusuz nesnelerin/dış dünyanın eksiksiz ve tam algılanabilmesi yalnızca dıştan değil, aynı zamanda özü ile de içten bir kavrayışı zorunlu kılacağından, böylesi bütünlüklü bir algılama, ancak özne sanatçının nesneler karşısındaki tavrı her zaman için nesnenin bilgisine sahip olmakla birlikte onu aşarak nesnenin duygusunu da içeren bir tarza dönüştüğü sürece söz konusu olabilecektir.

Dolayısıyla, sanatsal bir yaratımda ya da başka bir deyişle yaratım sürecinde sanatçının dış dünya/nesneler karşısındaki tavrı da yalnızca bilgisel ya da yalnızca estetik bir tavır değil, hem bilgisel hem de estetik bir tavır olmalıdır. Zira denilebilir ki, ancak böylesi bütünlüklü bir tavır sonucunda sanatçı, bir "görüngü" biçiminde saptanan yani, kendisinin dışında bulunan ve duyularla algılanabilen her şeye ya da başka bir deyişle ifade edilirse öncelikle bir bilgi nesnesi ve görünüş olarak kavradığı dış dünyaya ait nesnelere bir anlam ve duygu yükleyerek onu daha da derinden, özünden kavrayıp bir anlamda kendi dünyasına dahil edebilecek ve böylece, hem bilgisel hem de duygusal olarak bir bütün halinde kavradığı, algıladığı ve yorumladığı nesneleri/dış dünyaya ait gerçekliği yine nesnelere aktarıp dönüştürerek yeni nesneler üretmek yoluyla bilinen, alışılmış gerçekliğin dışında öznel bir gerçekliğin söz konusu olduğu yeni ve farklı bir dünya yaratabilecektir.

Lukacs'ın da belirttiği gibi, "görüngü ve öz diyalektiği" yoluyla böylesi bir durumun estetik alanda doğurduğu sonuç: "dışlaşma ile bu dışlaşmanın geri alınması arasındaki sıkı bağlılık ve bütünlük olmaktadır: Dışlaşmada öznellik, dışlaşmanın geri alınmasında ise nesnellik silinir; ancak bu silinme gerçekleşirken, daha yüksek düzeye çıkarma öğesi ağırlık kazanır." (1992:113). Bir anlamda öznenin nesnelleşmesi nesnenin de öznelleşmesidir bu.

Çünkü, ben ve dünya ilişkisi içinde bir anlam yaratmaya yönelirken kendisini olduğu kadar kendi dışındaki dünyayı da sorgulayan ve genel olarak tüm evreni

irdeleyen yaratma eylemi içindeki kişi, yine nesnelerden yararlanıp yaratıcı gücünü, emeğini bir ürüne dönüştürürken öznel olanı nesnel kılacak ve böylece daha üstün düzeyde bir nesnelleştirmeyi gerçekleştirmiş olacaktır. Elbette Hançerlioğlu'nun "nesnelleştirilmiş olanın yeniden insan yaratıcılığına dönmesi" olarak tanımladığı böylesi bir "dışlaşma ve bu dışlaşmanın geri alınması" sürecinde öznel olanla nesnel olanın bir bütünlük oluşturması kaçınılmazdır (Lukacs 1992:113).

Öznel olanın nesnelleşmesiyle birlikte –ki, bu nesnellik yine de belli bir öznelliği taşıyacaktır içinde- ortaya çıkan sanat yapıtı ise, yeni bir nesne olarak ele alındığında, sanatçının sanat eserine, sanat eserinin ise sanatçıdan özgürleşerek bir anlamda nesneden özneye dönüştüğü, kendisine yeni ve farklı bir dünya kurduğu bir sürece karşılık gelecektir. Böylece "her yapıtın somutlaşmışlığı ya da gerçekleşmişliği içinde bireysel bir yapı ortaya koyduğunu" ifade eden Timuçin'in de belirttiği gibi, "yapıtla ilişkimiz bir özneden nesneye ilişki olmaktan öte bir özneden özneye ilişki niteliği kazanır." (2000:40).

Çünkü, sanatçının bir "ben" olarak belli bir nesneye belli bir biçim vermek koşuluyla kendisinden çıkardığı ve yine "ben-olmayan" olarak karşısına koyduğu belli bir biçim almış nesne, artık sıradan bir nesne olmanın ötesinde her türlü öznelliğin ve nesnelliğin buluştuğu ve bu yolla öznelin nesnelde açınlandığı bir varlık, yeni bir "ben" olarak yaşamını sürdürecektir. Kuşkusuz böylesi bir oluşum kapsamında ele alındığında, kendisine özgü bağımsız bir varlık kazanıp hayata kavuşan sanat yapıtı da böylece, hem bir öznelliğin hem de dış gerçekliğin bir ürünü olarak özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişkinin bir sonucu olacaktır.

2. BÖLÜM

ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA NESNELLEŞTİRME

"Her sanat yapıtı işlenmemiş bir suçtur."

Adorno (1998:114)

İnsanın içinde yaşadığı nesneler dünyasında nesnelerle arasında diyalektik bir ilişki olduğu ön varsayıldığında yaratma eylemi içindeki kişinin de her zaman için nesnel dünyada/dış dünyada nesnelerle arasında benzer bir ilişki, bundan da öte yaratıcı bir diyalog bulunduğu söylenebilir. Zira, öznel ve nesnel kutuplar da denilebilecek "ben" ve dünya arasındaki bir buluşmaya karşılık gelen böylesi bir diyalog yaratmanın gerçek temelini oluşturduğu gibi, aynı zamanda dünyayı özne ile nesneye bölerek bu iki kutup arasında bir ayırım getirmek yerine tüm ayırımları/uçurumları ortadan kaldıracak biçimde bir "ben ve dünya" bütünlüğünü sağlayabilmenin de tek yolu olarak görünmektedir.[1]

Kuşkusuz, kendisine özgü bağımsızlığı içinde nesnellik kazanan ve bu anlamda hayata kavuşan sanat yapıtının varlığının hem öznelliğin hem de nesnelliğin bir ürünü olması, özne sanatçı ile nesnel dünya/dış dünya arasında kurulan bu türden diyalektik bir ilişkinin ve söz konusu yaratıcı diyalogun sanatsal bir yaratımda ne denli vazgeçilmez bir öneme sahip olduğuna dair yapılabilecek böylesi bir vurgunun geçerliliğini kanıtlamakla kalmamakta, aynı zamanda yaratıcı gücün kaynağını oluşturması açısından bir sanatçının aralarında bulunan mesafeyi kapatarak dünya ile ilişkiye girmesinin kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu da gözler önüne sermektedir.

---

[1] R.May'a göre de yaratmanın gerçek temelini "öznel ve nesnel kutuplar" da denilebilecek "ben" ve dünya arasındaki bir buluşmaya karşılık gelen böylesi bir ilişki oluşturmaktadır. Bu anlamda denilebilir ki, yaratma eylemi R.May'ın da belirttiği gibi, her şeyden önce "yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin" kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır. Öznel kutup, yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin kendisi, yani özne olduğuna göre, bu diyalektik ilişkinin nesnel kutbu da kişinin kendi dünyasıyla karşılaşabilmesi ve öznel süreçlerin ortaya çıkabilmesi için varlığı zorunlu olan nesnel dünyaya/ nesnelere, "gerçeklik"e karşılık gelmekte, dolayısıyla yaratıcı eylemin/girişimin kaynağını oluşturan böylesi bir karşılaşma/buluşma özne ile nesne/nesnel dünya arasında kurulan gerçek bir ilişkiyi dile getirmektedir. (May 1992)

Delacroix'ya göre, "dünyayla ilişkiye girmek için dünyayı canlandırmak gerekir." "Delacroix'nın 'dünyayı canlandırmak' dediği şey ancak nesnelerle canlı bir dokunuşmada ortaya çıkabilir, estetik nesnenin estetik nesne olarak belirmeye başladığı nokta bu noktadır."(Timuçin 2000:165). Zira bu nokta, dünyayla/ nesnelerle kurulan ilişki sonucunda aralarındaki uzlaştırılamaz ayrılığa ve tüm çelişkilere rağmen özne ile nesnenin, "ben" ve dış dünyanın en üst düzeyde ve en yoğun biçimde birleşmesi/bütünleşmesi anlamına da gelebilecek türden yaratıcı bir karşılaşmanın/buluşmanın yaşandığı ve böylece başlayan süreçte gerçek olandan olasıya, olasıdan gerçeğe uzanan sonsuz gidiş gelişle birlikte tinsel olarak kavradığı bir yeni dünyayı ya da dünyaları bulup çıkarırken "öznenin nesneye dokunduğu ve nesneyi kendisinin kılmaya başladığı", başka bir deyişle nesneleri yalnızca duyusal yoldan kavranan dış dünyaya ait nesneler olmanın ötesinde kendi gerçekliğini aşan bir kavrayışla kendi "ben"inde yeniden anlatıma kavuşturduğu bir yer olarak ele alınabilir.

O halde, gerek özne gerekse nesne her ne kadar kendi başına birer var olan olsa da dünyanın ve "ben"in adeta bir ortak yapımı olarak beliren ve bir gerçeklik olduğu kadar aynı zamanda bir kurgu da olan sanatsal bir yaratının izlerini her zaman için özneyi ve nesneyi birleştiren/bütünleştiren böylesi yaratıcı bir diyaloğun köklerinin dışında aramanın boşuna bir çaba olacağı açıktır. Zira, öznenin nesneye dokunduğu yerde kişiyi ve dünyasını her aşamada ilişkiye sokan söz konusu diyalog, yaratmayı başlattığı gibi onun sürmesini de sağlayan bir itici güç oluşturması bakımından ayrıca bir öneme sahiptir. İşte, özne sanatçıya, sanatçının kendisine, düşlerine, yaşantısına, dünyaya karşı olan tavrı ve bakışına olduğu kadar, aynı zamanda dış dünyaya/nesneler dünyasına dek uzanan bu kökler sayesindedir ki, özne ile nesne daha üstün bir düzeyde nesnelleştirmeyi gerçekleştirmek üzere birleşmekte ve öznellikle nesnelliğin buluştuğu bu noktada tüm öznel dünyaları aşarak dünyayı daha da zenginleştirmek üzere olası dünyalara açılan bir ifadeye karşılık gelecek biçimde "ben"den ve dış dünyadan süzülerek vücut bulan yapıt aracılığıyla öznel olanın nesnel olana dönüşümü gerçekleşmektedir.

Ancak böylesi bir dönüşümün gerçekleşebilme koşulu hiçbir zaman basit bir

biçimde yalnızca iç yaşantıların, iç dünyanın açıklanışı, duyguların nesneler aracılığıyla dolaysız dile getirilişi olarak anlaşılmamalıdır. Aksi taktirde bunun öznel yaşantıların aktarımından öteye bir söz söyleyemeyeceği açıktır. Kaldı ki,

> "Sahip olduğu gerçekliği yiyen, yaratan ve koruyan varlık, sahip olduğu gerçeklikten başka bir gerçekliğin üstesinden gelmek uğruna sahip olduğu gerçekliğe giren ve o yabancı gerçekliği dönüştürerek, yani o dışsal gerçekliği "özümseyerek" ya da "içselleştirerek" var olur."(Sarup 1995:22).

Dolayısıyla böylesi bir varoluşun dayattığı biçimde bu türden bir dönüşümün gerçekleşebilme koşulu da her şeyden önce temelinde dış dünyanın/nesnelerin, gerçekliğin sanatçı tarafından eksiksiz ve tam olarak algılanması, kavranması ve özümsenmesine bağlı olmalıdır. Çünkü, ancak bu türden bir kavrama ve özümseme sayesindedir ki, "olan"ın sınırlarını aşıp sahip olduğu gerçekliğin ötesinde bir başka gerçekliğin üstesinden gelebilmek uğruna öncelikle sahip olduğu gerçekliğe giren ve gerçekliğin ince bir gözlemleyicisi olarak gerçeklikle sonsuz hesaplaşması içinde gerçekliğin örtüsünü kaldırmayı başaran sanatçı, yalnızca örtünün kuytu köşelerinde gizlenmiş olan gerçekliği belli bir biçim altında dışlaştırıp açıklamakla kalmayacak aynı zamanda onunla tartışacaktır da.

Kuşkusuz dünyanın içinde ve dünyayla olan ilişkisel konumu sonucunda yaşama etkin bir biçimde katılan sanatçının kendisini yalnızca konuşan bir özneye değil, aynı zamanda konuşulan bir nesneye de dönüştürmesi anlamına gelebilecek böylesi bir tartışma, bir yandan tüm dünyanın içselleştiği bir yandan da bireysel olanın dünyaya taşındığı bir yapıt aracılığıyla nesnellik kazandığında, artık söylenen her söz, tüm dünyayı kapsadığı gibi aynı ölçüde yadsıyıcı da olacak ve böylece bir tür iç konuşma da denilebilecek öznel yaşantıların aktarımından öteye "mırıltıdan dil"e yükselerek dünyanın gizine ulaşmak için kulak verilmesi gereken bir diyaloğa dönüşecektir.

Doğaldır ki, işitilebilmesi için öncelikle bir biçim alarak nesnellik kazanması gereken ve kendi nesnel bütünlüğü içinde özneli ya da nesneli aşan güçlü varlığıyla dünyayı anlamlandırdığı gibi içinden geldiği dünyanın tüm çelişkilerini ve gerilimlerini, iç ve dış dünya arasındaki etkin hesaplaşmaları da barındıran bir diyalogdur söz konusu olan. Bu diyalog, bir biçim alarak görünüşe ulaşıp nesnellik kazandığında ise, dünyanın olduğu kadar her zaman için içgüdülerin çevreyle savaşımı olan yaşamın ve yaşantıların da tüm çelişkilerini ve gerilimlerini ifade edecek, böylece öznel dünyaları aşarak tüm bir dünyayı, tüm yaşantıları anlamlandıran bir ses biçiminde bambaşka bir gerçekliğe karşılık gelecektir.

Zira, Caudwell'in de belirttiği gibi, "insan yaşamı, insanla doğa/nesnel dünya arasındaki çelişki yoluyla hali hazır gerçeklikten doğar." (1988:185). Tıpkı öznelin nesnele kavuştuğu noktada dış gerçeklik ve içgüdüler arasındaki çelişki ya da gerilim yoluyla, bunların karşılıklı olarak birbirlerini etkilemeleri ve aynı zamanda da birbirleri içinde eriyerek kendilerini geliştirmeleri sonucunda ortaya çıkan sanat yapıtında olduğu gibi.

Sanat yapıtının varlığı işte bu nedenle her zaman için özne ile nesne, dış dünya ile iç dünya arasında var olan ve bir "dış dünya deneyi" içinde tüm çatışmaları ya da başka bir deyişle gerilimleri de kapsayacak biçimde insanla dünyanın birbiri içinde eridiği en üst düzeyde bir denge durumunu ifade edecektir. Bir bakıma dünyayı ve gerçekliği de kavramanın bir yolu olarak vurgu yapılabilecek bu türden bir dengenin ise, ancak dünyaya yönelen sanatçı ile dış dünya arasında kurulan ilişki üzerine temellendirilebileceği ve bu anlamda sanat yapıtının da her zaman için iki karşıt dünyanın karşıtlıklarla örülmüş dengesinde bölünmez bir bütünlük olarak kabul edilebileceği açıktır.

Kuşkusuz özne ile nesne arasındaki bağı dile getiren böylesi bir kabul, bir sanat yapıtının oluşumunun hiçbir zaman kişisel dünya ile sınırlandırılamayacağını gösterdiği gibi, aynı zamanda dönüştürücü bir etkinliğin gerçekleşebilme koşulunun da dış dünyanın/nesneler dünyasının öncelikle sanatçı tarafından tanınması,

bilinmesi, kavranması ve içselleştirilmesi ile söz konusu olabileceğini gözler önüne sermektedir. Bir nesneyi ya da genel anlamda nesnel dünyayı kavramak ve algılamak ise, ancak nesneler/nesnel dünya karşısında gerek estetik, gerekse bilgisel bir temele dayanmak üzere belli bir tavır almak ile olasıdır. Çünkü,

> "İnsan, nesnelerle, renklerle, eşyalarla dolu bir dünyada yaşar ve bunlar karşısında yaşamının her anında bir tavır almak zorundadır. Dolayısıyla, kendisini yalıtık bir özne, bu dünyayı da bir nesne olarak, daha doğrusu karşıda-duran olarak birbirinden koparamaz."(Hühnerfeld 1994:15).

İnsanın tüm eylem ve davranışlarının temelini oluşturan şeyin de işte bu türden bir zorunluluk olduğu ifade edilebilir. Çünkü, ister bilgi amaçlı olsun, isterse estetik bir temele dayansın yaşamının her anında dünya karşısında almak zorunda olduğu tavır, aynı zamanda insanın kendisini de ele verecek ve böylece söz konusu tavır alma insanın dünya karşısında nasıl hissedip yaşadığına dair önemli bir gösterge olarak ele alınabilecektir. Bu anlamda denilebilir ki:

> "İnsan dış dünya karşısında bir tavır alır (...), onu değişik şekillerde hissedip yaşar (...), bu dünya hakkında değişik kanaatler edinir (...). Ve şurası gerçektir ki, insanın ne olduğu, ne yaptığı, ne düşündüğü dünyayı kavramanın bu ilksel edimlerine bağlıdır." (Hühnerfeld 1994:16).

Dolayısıyla buradan hareketle sanatsal bir yaratımda bir sanatçı için dünya karşısında alacağı tavrın ve buna bağlı olarak gerçekleşen kavrayışın yaratıcı süreç dahilinde söz konusu olan belirleyici rolü üzerinde durmak kaçınılmaz gibi görünmektedir.

Bir nesneye salt bilgi edinmeyi amaçlayarak belli sorular açısından düşünsel/bilgisel bir tavırla yaklaşılabileceği gibi, herhangi bir bilgi edinmeyi

amaçlamaksızın ve herhangi bir karşılık beklemeksizin -nesneden gelen her türlü etkilenime, her türlü çağrışıma açık olarak- yalnızca nesnenin duygusunu yaşamak açısından bireysel ve duygusal bir temele dayanmak koşuluyla salt estetik bir tavırla da yaklaşılabilir.

Ancak sanatsal bir yaratımda böylesi tek yanlı bir yaklaşımın geçerli olamayacağı açıktır. Çünkü, ben ile dış dünya arasında süregelen kesintisiz diyalektik süreç içinde özne sanatçı ile nesne arasındaki ilgi yalnızca bilgisel ya da kavramsal olmayıp aynı zamanda duygusal bir ilgidir. Kaldı ki, nesneler/nesnel dünya karşısında her ne kadar bilgisel/düşünsel ve estetik/duygusal olmak üzere iki farklı tavır söz konusu olsa da, amaç salt bilgi edinmek olmamakla birlikte öncelikle kişinin gerçek bir şey olarak tanıdığı ve ilgi kurduğu doğadan, dünyadan/nesnel dünyadan edindiği bilgilerin yaratıcı süreç dahilinde öznel ve içgüdüsel yasalara göre değişikliğe uğratılarak nesnenin duygusunu da içeren bir tarza dönüşmesi, sanatsal bir yaratımda ne yalnızca nesnenin bilgisinin ne de yalnızca nesnenin duygusunun yeterli olamayacağını kanıtlar niteliktedir.

Kuşkusuz, böylesi bir yetersizliğin anlamı sanatsal bir yaratımda gerek estetik, gerekse düşünsel/bilgisel olmak üzere her iki tavrın varlığının da zorunlu olması gerektiği biçiminde bir karşılık bulacaktır.

2.1. Bilgi Nesnesinden Estetik Nesneye

> *"Ekinliğimi arttırmadan ya da doğrudan doğruya canlandırıp bana bir şey katmadan yalnızca bilgi veren her şeyden tiksiniyorum."*
>
> Goethe (Bozkurt 1994:264)

Denilebilir ki, insan bilinç sahibi bir varlık olarak, yani bilinçli bir özne olarak kendisinin dışında bulunan nesneleri ya da "öteki"leri her zaman bilmeye, kavramaya

yönelik bir eğilim içindedir. Kuşkusuz böylesi bir eğilimin temel nedeni, var olanla girişilen her ilişkinin öncelikle duyular aracılığıyla gerçekleşen bir ilişkiye dayanmak üzere varlığın bir bilgisini gerekli kılmasıdır. Ancak bu türden bir gerekliliğin nesnelerin ya da nesnel dünyadaki herhangi bir varlığın bilen öznenin dışında ve ona yabancı bir şey olarak kabulüne de neden olacağı açıktır.

Oysa ki, her ne kadar doğa bilimsel/bilimsel bilgi için geçerli olsa da özne ile nesne arasındaki tüm uçurumların/ayrımların ortadan kalktığı, öznenin nesneye yabancı olmadığı ya da bir karşıda duran olarak yaklaşmadığı sanat alanında böylesi bir kabulün aynı karşılığı bulması beklenemez. Ne var ki, bu noktada kastedilmek istenenden aynı karşılığa denk gelmemekle birlikte sanatsal bir yaratımda özne ile nesne/nesnel dünya arasında hiçbir şekilde bilgi ilişkisinin bulunmadığı yönünde bir anlam da çıkarılamaz.

Şüphesiz nesneleri/nesnel dünyayı bir dönüşüme uğratarak yeni nesneler üretmek yoluyla bilinen alışılmış gerçekliğin dışına çıkmak ve verili gerçekliğin ötesinde öznel bir gerçeklik yaratarak bambaşka bir dünyaya adım atmak çabasında olan sanatçı ile nesneler/nesnel dünya arasında kurulan ilişki dahilinde söz konusu olabilecek her türden kavramanın ancak duyular aracılığıyla gerçekleşebileceği düşünüldüğünde, bu durumda algılanan, kavranan şeylerin/nesnelerin de öncelikle bir bilgi nesnesi olarak adlandırılması ve dolayısıyla sanatçının nesnelerle/dünyayla olan karşılıklı etkileşime dayalı ilişkisinde nesneleri/dünyayı bir bilgi nesnesi olarak nasıl kavrıyorsa yapıtını da o yönde oluşturması kaçınılmaz gibi görünmektedir. İşte böylesi bir kaçınılmazlık nedeniyledir ki, Tunalı'nın da ifade ettiği gibi, "her sanat yapıtı" "bir bilgi objesi'ne dayanır" ve bu anlamda, sanatçının yapıtında görünür kıldığı da "aslında evrene bakarken kavradığı bilgi objesi'dir" denilebilir[1].

[1] Tunalı'ya göre, "Aynı şey soyut sanat için de geçerlidir. Sözgelişi soyut sanatçı da, evrene, nesneler dünyasına baktığında, nesneleri 'özsel' (essential) yapıları içinde gördüğü, yani nesneleri soyut-geometrik bir bilgi obje'si olarak kavradığı için, tual üzerinde onları soyut-geometrik biçimler olarak resmeder." (Tunalı 1996:143-144).

Ancak, sanat yapıtının varlığının sanatçısına özgü olduğu kadar çağına da özgü olduğu unutulmamalıdır. Çağı yaratan ise, insanın kendisidir.

> "Jung'un dediğine göre, 'son kertede, temel şey bireyin yaşamıdır...Biz, kendi çağımızı yaratırız.' Bireyin kendi çağını yaratma deneyiminin en önemli kısmı dünya ve kendisi hakkındaki bilgisi olacaktır." (Zohar 1998:260).

Dolayısıyla gerek kendisi, gerekse dünya hakkındaki bilgisi ile çağını yaratan insanın yine çağının gerektirdiği bir bilgisel kavrayışa sahip olduğu düşünüldüğünde, her sanat yapıtının yaratıcısının olduğu kadar aynı zamanda yaratıcısının çağına ilişkin bilgisel kavrayışının da ürünü olması kaçınılmazdır. Diğer yandan bu türden bir bilgisel kavrayışın da dünyaya ve kendisine yönelik bilgilerden yola çıkarak yine dünyaya ve kendisine yönelik bilgiye ve kendi bilincine ulaşma sürecinde öznenin her dönemde değişen ve farklı özellikler taşıyan nesneye bakışı, algılayışı ve kavrayışının izlerini taşıyacağı açıktır.

Ne var ki, temel şeyin Jung'un da işaret ettiği gibi, bireyin yaşamı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bilme sürecinin yalnızca kuramsal yoldan, akıl ve duyular aracılığıyla değil, aynı zamanda tecrübelerden ve "yaşantılardan da öğrenmeyi"[1] gerekli kılacağı görülmektedir. Yaşantılardan öğrenmek ise, sahip olunabilecek ve unutulabilecek bilginin aksine dünya karşısında kavramlarla, kurallarla, yasalarla dile getirilemeyen ve her zaman bir varlık anlayışına/algılayışına, kavrayışına karşılık gelen özgür bir bilme etkinliğinin ifadesi olacak ve böylece, bir nesneyi/dünyayı ya da herhangi bir varlığı bilmek de -yaşama etkin olarak katılmak yoluyla- ondaki yaşamsallığı ve varlığına özgü bilgiyi oradan çıkarıp geri almak anlamına gelecektir. O halde denilebilir ki, yaşantılar her zaman için bir sanatçıyı bilgili kılacağından, daima yeni ve farklı yaşantılara açık olmak sanatsal bir yaratımda tek tek nesneler hakkında bilgi sahibi olmak yerine dünyanın ve varlığın bilgisine ulaşmanın da başlıca yolu olacaktır. Sanat ise bu noktada bilgiyi

[1] Horkheimer'ın deyişine göre, "Bilme süreci, yaşantılardan öğrenmeyi ve teorik kavrayışı gerektirdiği kadar, gerçek tarihsel iradeyi ve eylemi de gerektirir." (Horkheimer 1994:47).

tekrar yaşama dönüştürecek ve bilgiyi yaşama dönüştürdüğü gibi aynı zamanda bilgi nesnesini de estetik nesneye dönüştürerek adeta ruhu olan bir varlık biçiminde yaşamını sürdürmesini sağlayacaktır.

Konuya bu açıdan bir yaklaşım, Tunalı'nın da "Estetik tavrın obje'si yalnız bir estetik obje değil ondan daha önce bir bilgi obje'si olarak kabul edilmelidir" biçiminde ifade ettiği gibi, yaratıcı diyaloğa ve estetik nesneye öncelikle bilgi nesnesi ve bilgi ilişkisine dayanan bir çerçeveden yaklaşılması gerektiğini gözler önüne sermektedir (1989:30).

Bu bağlamda her estetik yaşantı ve tavır alma öncelikle düşünsel/bilgisel bir temele dayanmaktadır, biçiminde bir ifadenin kullanılması hiç de yanlış olmayacaktır. Doğaldır ki, böylesi bir ifade, özne ile nesne/nesnel dünya arasında kurulan bu türden bir bilgi ilişkisinin nesnelerin/nesnel dünyanın yaşantıyı ele geçirerek yaratıcı serüvene yol açması açısından sanatsal bir yaratımda tek başına yeterli olabileceği anlamına gelmemekle birlikte, yine de yaşama etkin bir biçimde katılarak nesnelere daha da derinden egemen olmak yoluyla -kuramsal/mantıksal- bilgiyi aşan bir tarzda özne ile nesne/nesnel dünya arasında söz konusu olacak yaratıcı diyaloğun, öncelikle insanın dünya karşısındaki en temel etkinliği olarak düşünülebilecek bir bilgi ilişkisine/ilgisine dayanmak zorunda olduğunu açıklar niteliktedir. Zira, Croce'nin de dediği gibi,

> "İnsan, kuramsal yolla, şeyleri kavrar; pratik yolla ise onları değiştirir. Birincisiyle evreni kendinin yapar, ikincisiyle onu yaratır. Fakat birinci biçim ikincinin temelidir. İstemden bağımsız bir bilgi bir anlamda düşünülebilir, ama bilgiden bağımsız bir istenç olanaksızdır. Kör istenç, istenç değildir; gerçek istencin gözleri vardır."(Cömert 1979:18).

Dolayısıyla görülmektedir ki, bilinçli bir özne olarak seçme, tavır alma ve eyleme karar verme gücüne sahip olan ve eylemlerini duygularının yanı sıra akılla da belirleyen bir sanatçının gözlerini körlükten koruyabilmesi ancak bilgiyle söz konusu

olabilmekte ve ancak bilgi aracılığıyla evreni/dünyayı kavrayıp kendisinin yaptığı gibi onu yeniden yaratma gücüne de sahip olabilmektedir. Ne var ki, buradan sanatsal bir yaratımda bilginin sağlayacağı gücün dünyayı tekrar yaratmak için tek başına yeterli olabileceği gibi bir anlam çıkarılamaz. Zira, sanatçının evreni tekrar yaratabilmesi için gözlerini bilgi aracılığıyla körlükten korumasının sanatsal bir yaratımda zorunluluğu kaçınılmaz olmakla birlikte, bunun tek başına yeterli olabileceği yönünde çıkarılabilecek herhangi bir anlam, böylesi bir yaratıcı gücün, ancak bilginin koruduğu bu gözlerin yeniden dünyaya ve yaşama açılıp tüm dünyanın ve yaşamın bilgisine ulaşarak yeni bir bakışı temsil edecek biçimde gerçekliğin ardındaki başka bir gerçekliği görmesiyle mümkün olabileceğini göz ardı eden yanlış bir anlaşılmaya da neden olabilir.

Kuşkusuz bilme eylemi, bilen bir özne ile bilinen bir nesneyi gerekli kılacağından bilgi temelinde her zaman için bir özne ile bir nesne/nesnel dünya arasındaki ilgiyi/ilişkiyi dile getirmek durumundadır.[1] Böylesi bir ilişkinin ise, sanatsal bir yaratımdaki anlamının tek başına teorik bir kavrayışa ve kuramsal bir bilgiye karşılık gelmeyeceği, aksi taktirde bunun yaratıcı diyaloğa zemin hazırlayarak yeni dünyaları yaratmakta yetersiz olacağı açıktır. Kaldı ki, sanatsal bir yaratımda "bilginin süje obje ilgisi içinde ortaya çıkması, süjenin objeyi belli bir *perspektiv* altında kavraması, onu *yorumlaması* demektir. Her bilgi, bir yargı bir *obje* yorumunu, bir varlık *yorumunu* ifade eder." (Tunalı 1996:11).

O halde dünyaya karşı dünyanın bilmeye yönelik özümsenişi de denilebilecek bu türden bir yönelim her ne kadar bilen bir özne olarak insanın bir karşıda duran olarak yaklaştığı nesneyi/nesnel dünyayı kendi varlığıyla kavraması nedeniyle -özne merkezli olmak üzere- özne yoluyla gerçekleşen ve yalnızca duyular ya da akıl aracılığıyla elde edilen bir bilgi ilgisine dayanıyormuş gibi görünse de insanın varlığa karşı temel ilgisi olarak da ele alınabilecek bilgi aracılığıyla sözkonusu olan ve özne ile nesneyi belli bir düzeyde karşı karşıya getiren böylesi bir ilişkinin anlamı sanatsal

[1] Tam da bu noktada Hasan Bülent Kahraman'ın da belirttiği gibi, bilgi "özne-nesne bütünlüğünü sağladığında mutlaklaşacaktır. H. B. Kahraman şöyle demektedir: "Bilgi, bilgiyle nesnesi (ya da amacı) arasında bir uzaklık kalmadığı zaman, ya da bilgi, bilginin nesnesi haline gelip nesne-özne bütünlüğünü sağladığında mutlaklaşır, mutlak bilgi olur." (1993:55).

bir yaratımda yalnızca bilme sürecine karşılık gelmeyecek, aynı zamanda varlığın bir yorumunu da beraberinde getirerek yaratma etkinliğinin de temelini oluşturacaktır.

2.1.a. Bilgi Nesnesinden Nesnenin Yorumuna: Bilginin Öznel Dönüşümü

Gündelik yaşamda herkes bir biçimde nesnenin bilgisine ve yorumuna sahip olmakla birlikte sanatsal bir yaratımda özne ile nesnenin ilgisi içinde ortaya çıkan her bilginin, her yargının ifade edeceği yorumun gündelik yaşamdan çok daha farklı bir düzeyde olmak üzere öznel ve özgür bir yorum anlayışına karşılık geleceği açıktır. Çünkü, sanat hiçbir zaman dış dünya ile kurulan ilişki sonucunda öncelikle bir bilgi nesnesi olarak kavranan nesnelerin/nesnel dünyanın yalnızca bilgi temelli olmak üzere basit bir ifadesi ya da taklidi değil, düşlerin ve düşünce süreçlerinin de ifadeye katılmasıyla kendine özgü bağımsız bir varlığı ve hatta bir özne nesne/dış dünya etkileşimi sonucunda real dünyada vücut bulduğu halde özgür ve öznel yorumuyla içinde yer aldığı dünyaya ve doğaya karşıt bir düzeni temsil edecektir.[1]

Bu anlamda sanatçı için de bir yorumcudur, denilebilir. Ancak, gerçeğe varmanın ve bilgiye ulaşmanın tek yolunun yalnızca duyular ve akıl olmadığının farkına varan ve dünyada-olmanın anlamını yorumlama yoluyla kuran bir sanatçı, "gözlemlediği şeye dair 'doğru' (correct) bir yorum getirmek zorunda değildir -çünkü sanatta bizi ilgilendiren yorumun kendisidir." (Megill 1998:146). Elbette ki, ancak bu yolla sanat yapıtları gerçekliğin daha derin, daha yoğun ve bütünlüklü biçimde görülmesini sağlayabilir.

Böylesi bir yorumun gerçekleşebilme koşulu ise, her şeyden önce yine bilgi üzerine temellenmekle birlikte bilgiyi aşan bir düzeyde nesnelerin/nesnel dünyanın tek başına yalnızca duyusal olarak değil, duygusal ve düşünsel olarak da özne sanatçı

[1] Nietzsche için de "yorumlamalarımızın ötesinde hiçbir fiziksel gerçeklik yoktur. Yalnız bakış açıları vardır." (Sarup 1995:56). Dolayısıyla yorum, ancak bir dünya görüşü, düşünsel bir güçle, bir anlamda sınırlı bakış açılarının ötesinde "ters yüz edilmiş bir bakış açısı"yla mümkündür.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

tarafından algılanmasına, kavranmasına ve böylece kendi yasalarının ötesinde öznel ve içgüdüsel yasalara göre değişikliğe uğratılıp bir duygu biçiminde içselleştirilerek yaşantıya dönüştürülmesine bağlıdır, denilebilir.

Zira, "Bilmek, bilineni değişime uğratan bir eylemdir. Şiirsel etkinlik ise büyülü bir süreçtir" diyen Octavia Paz'ın da belirttiği gibi, insan kendi bilincinden bağımsız olarak karşısında yer alan ve bilme çabasının konusu olan nesneleri o nesneye ilişkin bilgisiyle değişime uğratabilir (1990:12). Ancak böylesi bir değişimin yaratma eylemindeki karşılığı hiçbir zaman tek başına yalnızca duyular ya da akıl aracılığıyla elde edilen bilginin yeterli olabileceği ya da başka bir deyişle belli bir amaca yönelik bir bilgi edinme sürecine dayandırılabileceği anlamına gelmez.

Çünkü, "dünyaya egemen olma, düzenleme ve sınıflandırmada baş rolü oynayan" bu türden bir bilgi ile nesneler ancak dıştan yakalanabilir. Oysa ki, ilk aşamada dıştan yakalanan nesnelerin/nesnel dünyanın öznel bir anlam kazanabilmesi ya da başka bir deyişle öznenin var oluşuna bir anlam kazandırabilmesi için kendisine dışsal değil, kendisini nesnelere içsel olarak kurgulayan bir sanatçı tarafından sanatsal bir yaratımda aynı zamanda özü ile de içinden kavranması ve yaşanması gerekmektedir.

Böylesi bir gereklilik sanatsal bir yaratımda kavramsal-düşünsel/bilgisel bir tavrın yanı sıra bilginin öznel bir anlam kazanmasıyla nesnelere/nesnel dünyaya ve yaşantıya yönelik duygudaşlığa ve sezgiye dayalı bir tavrı da zorunlu kılacaktır. Bu ise, estetik ya da sanat olayını insan ile nesneler dünyası arasında meydana gelen bir tür bilgi olayı ya da problemi olarak ele alan ve gerçeği ya da bilgiyi sezgi ile kavramanın mümkün olduğunu belirten Benedetto Croce'nin de ifade ettiği gibi, nesnelerin ya da genel anlamda nesneler dünyasının özünden, içinden kavranabilmesinin ancak mantıksal bilginin ötesinde, "düş gücü" aracılığıyla elde edilen, "bireysel"in bilgisini veren ve "imgeler" üreten bir bilgi etkinliği olarak

sezgisel bilgi ile söz konusu olabileceğini göstermektedir.[1] Bu türden bir bilgiye ise, kendisini dünyaya/nesneler dünyasına ya da herhangi bir varlığa koşulsuzca vererek bir anlamda onu içine alan ve kendisine ait kılan sanatçının dünyayı ya da başka bir deyişle bilineni içselleştirmesi ve yaşantıya dönüştürmesi yoluyla ulaşabileceği açıktır.

Öznenin nesnel gerçekliği/nesneyi ya da bir anlamda bilineni içselleştirmesi aynı zamanda onu değişime uğratabilmesinin de başlıca koşuludur, denilebilir. Bu nedenle de sanatsal bir yaratımda dünyayı nesneleri içselleştirmeye yönelik her etkinlik aynı zamanda yaratıcı süreci ya da başka bir deyişle bilgi nesnesinden estetik nesneye geçiş sürecini başlatarak yorumlayıcı ve dönüştürücü bir eyleme de karşılık gelecektir. Böylesi bir dönüştürücü etkinliğin anlamı ise, öncelikle dünyadan edindiği bilgileri, gerçek bir şey olarak tanıdığı, bildiği bir nesneyi/bir varlığı kendi öznel yaşantısıyla kurduğu ilişkiye dayanarak yorumlayan, böylece dünyayı yaratıcı sürecin bakış açısından görerek yeniden üreten ve onu düşleri, düşünceleri, anıları ve duygularıyla değiştirerek zenginleştirip yeni bir kurguda ifade eden, kendi içini ifade edecek dili, kendi içine dönerek sezgisinin ışığı altında arayan bir sanatçının, dünyayla/nesneler dünyasıyla kurduğu ilginin yalnızca kavramlara dayalı ya da düşünsel-bilgisel olmayıp aynı zamanda kendi varlığını da kapsayacak biçimde duyguya dayalı, içsel ve sezgisel de olması gerektiğini gözler önüne sermektedir.

Kuşkusuz, kavranılabilir olanla sezgisel olanın, duyulara dayalı olanla duygusal olanın ve düşünsel olanla düşsel olanın bir bütün oluşturucasına iç içe geçtiği sanat yapıtının varlığı, her zaman için yaratım süreci içerisinde dünyayı yeniden biçimlendirip söz konusu büyülü süreci büyülü bir dünyaya dönüştürürken bilginin yanı sıra hem nesnelerin/nesnel dünyanın duygusunun, hem de adeta bedeni

[1] Benedetto Croce için, "bilginin iki biçimi vardır. Bilgi ya sezgisel ya da mantıksal'dır; ya düş gücü ya da us aracılığıyla elde edilen bilgidir; ya bireysel'in ya da tümel'in bilgisidir; ya tek tek şeylerin ya da şeyler arasındaki bağıntıların bilgisidir; kısacası, ya imgeler ya da kavramlar üreticidir." (Cömert 1979:23). Croce'nin aralarındaki ayırımı belirterek ele aldığı bilginin bu iki biçiminden sezgiye dair yapılabilecek bir vurgu, Schelling için de geçerlidir. Schelling'e göre de, "bilimsel öğrenmenin tersine, nesnelerin özünü tüm gerçekliğiyle kavratan üstün öğrenme biçimi" ancak sezgide ifadesini bulur (Hançerlioğlu 2000:367). Çünkü, gerçeğe varmanın ve bilgiye ulaşmanın yolu yalnız duyu ve akıl değildir.

dünyadan ayıran sınırları ortadan kaldıracak bir yaşantının gerekli olduğunu kanıtlar niteliktedir. Tıpkı Behçet Necatigil'in şiir üzerine söylediği şu sözlerde olduğu gibi:

> "Şiir bilgi mi? Kuramsal bilgilerle mi yazılır şiir? Yoo, hayır, küçültür şiiri bu...Şiir bir yaşantıdır; bize el koymuş; içimize bir taş gibi oturmuş olayları, olguları biçimlere dökme işidir. Her anlamıyla "bilgi", bu eriyikte, bu homojen kitlede artık o bileşimin bir öğesi olmuştur... bilginin nasıl kullanılacağını, nasıl yazılacağını bilmektir şiir." (Tekelioğlu 1995:54)

Bu anlamda denilebilir ki, sanatçı yalnızca bilgi ve deneyimleriyle değil, aynı zamanda yaşayarak da yapıtını oluşturan ve dış dünyayla kurduğu ilişki sonucunda edindiği bilgileri nasıl kullanacağını bilen kişidir. Diğer yandan bu bilgi, özne ile nesnenin ya da başka bir deyişle dış dünya ile dış'ı kucaklayıp onu kendisinin yapmaya çalışan iç'in benzersiz iletişimi yoluyla söz konusu olabileceğinden sanatçının dış dünyaya ait bilgilerinin yanı sıra kendi iç dünyasının bilgilerini de içerecek ve böylesi benzersiz bir iletişim sonuçta yaratıcı bir diyaloğun da kapılarını aralayacaktır.

Dolayısıyla öznenin dış dünyayla ilişki kurma biçiminde kendini gösteren bu türden bir diyaloğun her ne kadar ilk bakışta yalnızca bir "dış dünya deneyi" gibi görünse de esasen iç ve dış dünyanın birbirleriyle olan sıkı bağlılıkları nedeniyle özne sanatçının kendisine, kendi iç dünyasına da yönelmesi anlamına geleceği açıktır.

2.1.b. Bilgi Nesnesinin Bilgisi: Görme, Biriktirme, İzlenim Edinme

Düşünen özneye göre dünya, yani ben'in dışında olan her şey, insanın öncelikle bir bilgi konusu yapabileceği ve bir bilgi obje'si olarak kavrayabileceği uçsuz

bucaksız "şey"ler bütünü olarak ele alınabilirse de bilgi ilgisini aşarak iç dünyayı da kapsayacak biçimde tüm sınırların ötesine geçen yaratıcı bir diyaloğun varlığı, sanatçının dış dünyayla olan ilişkisinin hiçbir zaman yalnızca nesnel bakımdan var olan dünyanın bilinmesi ve tanınmasına yönelik bir eylemle sınırlandırılamayacağını göstermektedir. Kaldı ki, bilen bir özne olarak kendi bilincinden bağımsız ve kendisinin dışında bulunan nesneleri/nesnel dünyayı bilmeye, kavramaya yönelik bir eğilim içinde olan sanatçının nesneler karşısındaki bu tavrı aynı zamanda kendi bilincini, kendi varlığını da kavraması için bir yol açacak ve böylece bir anlamda algıladığı nesneyle birlikte kendisini de algılayan sanatçı dünyaya yönelirken kendisine de yönelmiş olacaktır.

Bu anlamda denilebilir ki, "Dünya sanatçının tek ve sonsuz laboratuvarıdır. Bu laboratuvar onun iç dünyasını da içermektedir." (Timuçin 2000:143). Bir sonsuz laboratuvar biçiminde düşünülebilecek dış dünyanın iç dünyaya yaptığı bu vurgu, özne ile nesnenin diyalektik etkinliği içinde kendisini bir karşıda duran olarak değil de içtenlikle sarıldığı dünyanın içinde konumlandıran bir sanatçı tarafından kavranmaya çalışılan dış dünyaya açılmanın ve dış dünyayı görülemez olanın ötesinde tüm özellikleriyle kavrayıp duyumsamanın gerek nesneler dünyasının yoğun bir biçimde benimsenerek içselleştirilmesi, gerekse öznelliğin zenginleşerek derinlik kazanması açısından sanatsal bir yaratımda ne denli büyük bir geliştirici güç olarak önem taşıyacağını gözler önüne sermektedir.

İşte bu türden bir içselleştirme ve içselleştirme sonucunda söz konusu olan zenginleşme/derinleşmeyle eşzamanlı olarak gelişen böylesi bir gücün varlığı, dünyadan edindiği bilgileri kendi "ben"inde yeniden ifadelendirerek yeni dünyalar kurma yolunda hızla ilerlerken karşılaştığı kendi dünyasının sınırlarını "olmayı bekleyen yeni dünyalara" doğru genişletebilmek için bir sanatçının kendi dünyasına olduğu kadar dış dünyaya/nesneler dünyasına da açık olması gerektiğini kanıtlamakla kalmamakta, aynı zamanda dış dünyayla girişilen ilişki üzerine temellendirilmek koşuluyla öznelin nesnele kavuştuğu ya da başka bir ifadeyle nesnellikte anlatımını bulduğu yaratıcı bir güce/eyleme de karşılık gelmektedir.

Önemli olan bu noktada, öznel dünya ile nesnel dünya arasındaki diyalog sonucunda öncelikle nesneler dünyasına ya da başka bir deyişle dışa yönelerek sonra tekrar kendisine, kendi iç dünyasına dönen ve böylece "dünya üzerinde bir bakış açısı" olduğu kadar aynı zamanda dünyadan aldıklarıyla kendi içinde de bir göz olan sanatçının nesneler/nesnel dünya aracılığıyla kendi bilincinin, kendi duygularının ve kendi dünyasının yanı sıra dış dünyanın/gerçekliğin de gizli kalmış yanlarını keşfedip bunları bir anlamda nesnelere tekrar sunmasıdır.

Kuşkusuz bu bağlamda dünyayı, doğayı ve kendisini daha iyi tanıyabilmek için dünyaya yönelerek bir görüntünün ya da gerçekliğin ardındakini arayan sanatçının dünyaya yönelişinin anlamı, nesnelerin ardındaki özü bulana kadar onunla mücadele ederek öznelliğin ve nesnelliğin ürünü olan bir yapıt aracılığıyla saklı olanı ortaya çıkarmak ve her zaman için karşılıklı olarak birbirlerini geliştiren ve etkileyen öznellik ile nesnellik/nesnel gerçeklik arasındaki ilişkinin çelişkin birliğinde dünyadan hareket ederek her defasında dünyayı yeniden kurmak biçiminde bir karşılık bulacaktır.

Dünyayı yeniden kurmak ise, ancak dünyaya dokunmak ile söz konusu olabilir. Şüphesiz, insanı dışa açanın, dış dünyaya bağlayanın temelde duyu alma yetisi olması, böylesi bir dokunuşmanın gerçekleşebilmesinin de öncelikle duyular aracılığıyla mümkün olabileceğini göstermektedir. Ne var ki, özneyle nesnenin diyalektik etkinliğinde öznenin nesneyi/nesneler dünyasını bilmeye, kavramaya yönelik her eğilimi ve dünya karşısında aldığı her türlü tavır her ne kadar ilk planda duyusal bir temele dayansa da sanatsal bir yaratımda bunun tek başına yeterli olamayacağı açıktır. Çünkü, sanatçı yalnızca duyuları aracılığıyla dünyanın/nesnelerin bilgisini edinen ya da herhangi bir nesne aracılığıyla öznel yaşantısını dışlaştırmaya çalışan bir kişi değil, daha çok gören, biriktiren, izleyen, duyan, eylemde bulunan, etkileyen ve etkilenen, dünyaya karşı farklı bir bakışı temsil ederek bilinenin ardındaki bilinmeyene ulaşmaya çalışan bir kişi olmak durumundadır. O halde denilebilir ki,

> "estetik nesne,... dış dünya nesneleriyle duyu organlarımızın basit bir dokunuşmasıyla değil, bu dokunuşmayı izleyen süreçler içinde dış dünyanın ben'imizde bir anlatıma kavuşmasıyla gerçekleşmektedir. Öyleyse estetik nesne yalnızca duyumsal değil, aynı zamanda duygusal ve düşünseldir."(Timuçin 2000:159).

Ancak şunu yine de belirtmek gerekir ki, insanın varlıkla olan ilk ve temel temasını sağlayan duyular işe karışmadan gerek dünya karşısında alınan düşünsel/bilgisel ya da estetik tavrın, gerekse dünyanın içselleştirilmesiyle oluşan yaşantıların ve duyguların hiçbirinin söz konusu olamayacağı da bir gerçektir. Bu duyulardan özellikle görme ve işitme duyuları sanatsal bir yaratımda/estetik tavırda başta gelen duyular olarak ele alınabilir. Çünkü, bütün sanatlar temelde görme ve işitme duyularına dayandırılabilir. Volkelt, yukarı duyular olarak adlandırdığı bu duyuların diğer duyulardan üstün olmasının nedenini şöyle açıklamaktadır:

> "Aşağı duyular, duyu obje'leri ile bir teması gerektirdiği halde, yukarı duyularda böyle bir temasa ihtiyaç yoktur, duyu obje'leri daima bizim dışımızdadır. Bunun için de onlar, kendine özgü, hür bir ruhi etki meydana getirebilirler. Buna karşılık, öbür duyular bedenle temas etme gibi bir şarta dayandıklarından, hür olmayıp bağımlıdırlar. Öte yandan görme ve işitme duyuları çeşitli algı bileşikleri meydana getirdikleri halde öbür duyular bu olanaktan yoksundurlar." (Tunalı 1983:33).

Dolayısıyla bu noktada özne-nesne bağlamında nesnelleştirme olayına açıklık getirebilmek için başta görme duyusunun ve -bu duyunun bilgi nesnesinin bilgisini sağlayan bir duyu olmanın ötesinde, yaratıcı süreç dahilinde duyguyu ve düşünceyi de kapsayacak biçimde gerçekliğin daha derin, daha içsel ve daha yoğun bir biçimde kavranmasına olanak tanıyan bir tarza dönüşerek oluşturduğu- görme eyleminin/görme biçiminin yaratma eyleminde ne denli önemli olduğuna dair bir vurguda bulunmakta fayda vardır.

2.2.a. Görme Eylemi

> " 'Kulak dilsiz, ağız sağırdır' der Goethe, 'ama göz hem duyar hem konuşur.' " (Batur 1997:228).

İnsanın varlıkla olan ilk ve temel ilgisi bilgi ilgisine dayandığına göre, bir nesnenin ya da genel anlamda nesnel dünyanın bilgi nesnesi olarak kavranabilmesinde ve bilme etkinliğinin gerçekleşebilmesinde öncelikli olarak görme eyleminin oldukça önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Ancak, tıpkı bilme etkinliğinde/dünyanın bilmeye yönelik özümsenişinde olduğu gibi görme eyleminin de her dönemde öznenin nesne/dış dünya ile kurduğu ilişkinin değişen biçimine ayak uydurduğu ve görme yönteminin insanın dünyaya karşı olan tutumuna bağlı olarak değiştiği unutulmamalıdır. Kuşkusuz bu anlamda, Hermann Bahr'ın resim sanatı için söylediklerinin tüm sanatlar için geçerli olduğu düşünüldüğünde, onun da ifade ettiği gibi, sanatın tarihini "görüntünün -ya da görmenin-" tarihinden ayırt etmek olanaksızdır. Bahr şöyle demektedir:

> "Resim sanatının tarihi görüntünün -ya da görmenin- tarihinden başka bir şey değildir. Teknik ancak görme tarzı değişince değişir; ancak görmenin yöntemi değiştiği için değişir. Görüntüdeki değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. Görme yöntemi ise insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişir. İnsan dünyayı ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görür." (Batur 1997:225).

Buradan da anlaşılacağı gibi, sanatın tarihi ile görmenin tarihi her zaman paralel bir seyir izlemektedir. Görmenin tarihi ise, özne-nesne ilişkisine bağlı olarak her dönemde değişen bilgisel kavrayışın ve dünyaya karşı alınan tavrın izlerini taşıyacaktır.[1] Ne var ki, sanatın her şeyden önce bireylerin uğraş olması, -gerek

[1] Denilebilir ki, özellikle modernizmle birlikte görülen önemli bir özellik olarak öznenin nesneye bakışı ve algılayışının değişmesi, gelişen süreçte artık sanatı belirlemeye başlayan şeyin de özneye

teknik, gerekse ifade düzeyinde olmak üzere sanatın tarihsel süreç içindeki gelişiminde doğrudan değiştirici/dönüştürücü bir etkisi bulunan- görme eyleminin/görme tarzının sanatsal bir yaratımda öncelikle sanatçının dünyaya karşı aldığı tutuma, dünyaya bakışına ve buna bağlı olarak gerçekleşen görme biçimine dayandırılması gerektiğini gözler önüne sermektedir. Buysa, her şeyden önce dış dünyayla kurulan karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişkinin sonucu olacaktır. İnsanın dış dünyayla kurduğu ilişkiye bağlı olarak gerçekleşen görme eyleminde dış dünyada kavranan her görünüş ise, öncelikle bir duyu verisi olarak ele alınabilir. Ancak,

> "Gene de sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerle tam olarak anlatılamayan görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorunu değildir. (Görme eylemi, ancak gözün retinasını ilgilendiren sürecin küçük bir bölümünü alırsak böyle tanımlanabilir.) Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur." (Berger 1990:8).

Ulaşılabilecek bir alana getirilen nesne ile gören özne arasındaki bu türden bir ilişkide görülen nesne ile o nesneye ilişkin bilgiyi birbirinden ayırmak ise çoğu zaman neredeyse olanaksızdır. Ne var ki, algıladığı şeylerle her türlü ön bilgiyi birleştiren bir gözün gerçekliğin daha önce tanınmayan, bilinmeyen yönlerinin bilincine varabilmesinin de, ancak -bu bilgi üzerine temellenmekle birlikte bilgiye uymayan ya da başka bir deyişle bilgiyi ters yüz eden bir tarzda- duyusal yoldan bir kavramanın ötesinde, günlük yaşamda gerçekleştirilebilecek olandan daha yoğun, daha yakın, daha içsel, daha kapsamlı, daha ayrıntılı ve sorgulayıcı bir yaklaşımı

---

yabancılaşan nesnenin kendi gerçekliğinin ötesindeki boyutu olmasına neden olmuş, buysa görme eylemine ilişkin topyekün bir devrime yol açmıştır. Baudrillard'a göre, nesne, geleneksel anlatımlarda ve sanatlarda insana bağlı bir gerçeklik olmasına karşın 20.yy'da ahlaki ve ruhsal (psikolojik) değerlere bağlı kalarak var olmayı aşmış ve insan gölgesinden ve boyunduruğundan kurtulmuştur. Bu ise sanatta yeni bir biçim anlayışının gelişmesine yol açmış, doğacı sanat anlayışında köklü bir değişim olmasına ve doğayı yansıtmak yerine özgür bir yorum anlayışının gelişmesine olanak sağlamıştır. Böylece özellikle kübizmle başlayan süreçte "yaratan özne"nin ortaya çıkışıyla birlikte artık sanatçı sanat yapıtı aracılığıyla düşünceyi görselleştirmek, görünenin ardındaki sorunlar üzerine düşünerek görünmeyeni görünür kılmak yoluna gitmiştir.

gerekli kılacağı açıktır. Kuşkusuz, sanatsal bir yaratımda Nietzsche'nin "Hiçbir şeyi olduğu gibi görmez, daha dolu, daha yalın, daha güçlü görür" (Megill 1988:70) diyerek görme eylemine vurguda bulunduğu bir sanatçı için de böylesi bir yaklaşım, dünyayı/gerçekliği daha önce öğrenilmiş bilgiler perspektifinden değil de, daha incelikli bilmek ve görmek, daha içsel, daha derinden anlamak ve kavramak anlamına gelecektir.

Elbette tüm bunlar öznenin dış dünyayla ilişkisinde her ne kadar kavranan her görünüş öncelikle bir duyu verisi olarak kabul edilebilirse de, sanatsal bir yaratımda görülen nesnenin/dünyanın ona bakan gözü kendi dışında bir şey olarak konumlandıran ve sadece duyusal olarak kavranan bir görünüş dünyası biçiminde ele alınamayacağını kanıtlar niteliktedir. Zira, sanatsal bir yaratımda Klee'nin de dediği gibi, "Görülen dünya sadece duyusal olarak kavranan değil tinsel olarak, ben'in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan dünya"dır (Tunalı 1996:130).

Bu türden bir kavramanın ise, sanatsal bir yaratımda dış dünyayı sadece duyusal düzeyde kavranan bir görünüş dünyası olmaktan çıkarıp göz ile dünya arasındaki ayırımları ortadan kaldırarak gözün sanatçının kurucu yönelimiyle dünyaya yeniden açılmasını sağlayacak bir görme eylemini gerekli kılacağı açıktır.

Çünkü, "Görünen gerçeklik ancak hayal gücüyle ulaşılabilecek daha derin bir gerçekliğin bir maskesidir."(Lynton 1991). Gerçekliğe dair böylesi bir kabul, görülebilirliğin ardında daha derinde yatan biçimi özü bulana dek onunla mücadele etmenin yalnızca bilgisel bir tavırla ya da yalnızca nesneleri düzenleyen, sınıflandıran ve bir düzene doğru biçimlendiren bilinçli bir çabayla söz konusu olamayacağını, bunun aynı zamanda gözlemin ve iç deneyimin temellerinde kurulmak üzere bilinçaltı güçlerle de beslenen bir hayal gücüne, dünyayla/nesnelerle ilgili gözlemlerin düşsel bir nitelik taşımasına ve "görünürden daha fazlasını görmeyi amaçlayan" düşünsel-duygusal derinliğe ulaşmış bir bakışa da ihtiyacı olacağını gözler önüne sermektedir.

Böylesi bir ihtiyacın da işaret edeceği gibi, ilk adımda görülen şeye/nesneye ilişkin bilgilerimiz doğrultusunda gerçekleşen görme eylemi, bununla eş zamanlı bir düşünme eylemini de gerekli kılmaktadır. Nesneye ilişkin düşünme süreci ise, nesneyle/dış dünyayla kurulan bağın, yoğunlaşmanın, başka bir deyişle nesne aracılığıyla söz konusu olan etkinin zihne ulaşarak bir duyum haline gelmesi ve bu duyumun bilince çıktığı düzeyde algılanmasıdır. Tam da bu süreç nedeniyledir ki, üzerinde düşünülmeyen bir şeyin/nesnenin gerçekte görüldüğü de söylenemez.

> "Goethe, 'dünyaya dikkatle baktığımızda her keresinde teori yaparız' der. Zira baktığımız nesne üzerinde düşünmediğimiz sürece onu gerçekte hiç de görmeyiz. Görmek her zaman tanımaktır. Gözün zihne teslim etmediği, onu alıp da düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Bir ağacı düşünme gücümüzle görürüz; bu güç olmasaydı o yalnızca bir renk duyumu olurdu." (Batur 1997:225).

Ancak, görme eyleminin düşünme gücüne yaptığı bu vurgunun anlamı hiçbir zaman söz konusu gücün duygudan ya da içgüdülerden arınmış olarak salt akla ya da zihnin bir etkinliğine dayandığı biçiminde anlaşılmamalıdır. Çünkü, böylesi bir yanlış anlama insanın bilgileri, düşünceleri, dünyayı, çevresini ve kendisini algılayışı, kültürel birikimi ya da amaçlarının yanı sıra aynı zamanda duyguları, düşleri, özlemleri, anıları, inançları ile de gördüğünü ve görme eyleminde dış etkilerin yanında iç etkilerin de önemli rol oynadığını görmezden gelen bir yaklaşıma kapı aralayacaktır. Kaldı ki, düşünme işleminin zorunlu olarak dış gerçekliğin bir ögesiyle bir içgüdüsel ögeyi içinde taşıyor olması zaten iç etkilerden/içgüdüden ya da duygudan arınmış salt bir düşünselliğin varlığını en başta olanaksız kılmaktadır.

Bu nedenledir ki, görme eyleminde başta düşünme gücüne yapılan vurgunun, May'ın "Gerçekten de, bir nesneyi ona duygulanımsal bir bağlanışımız olmadan göremeyiz" (May 1992:70) diyerek ifade ettiği gibi benzer biçimde iç etkilere, duygulara, duygulanımlara ve içgüdülere de yapılması hiç de şaşırtıcı olmayacaktır.

Gerek düşünme gücüne, gerekse iç etkilere, duygulara yapılan bu her iki vurgunun anlamı ise, yaratım sürecinin herhangi bir aşamasına ilişkin tek başına düşünselliğin ya da tek başına duygunun etkisini saptamanın mümkün olamayacağını kanıtlar niteliktedir. Çünkü, bir düzeyden sonra, görme becerisi kazanmış bir kişi için duygular ve düşünceler öylesine iç içe geçer, öylesine birleşirler ki, birini diğerinden ayırt etmek imkansızlaşır. O halde, yaratım sürecinde bu iki etmenin biri bir diğerini öncelemez. Çünkü, yaratıcı eylemde her ikisi de belirleyici bir rol üstlenmektedir, denilebilir.

Kaldı ki, görme eyleminin insanın dış dünyayla kurduğu ilişkiye bağlı olarak gerçekleştiği düşünüldüğünde, adeta bir gizi yakalamak için atıldığı serüvende bir sanatçının yakalamaya çalıştığı şey ister dünyaya, yaşama özgü olsun, isterse tinsel bir şey olsun, dünyayla olan etkin hesaplaşma sürecinde gözün bilinen dünyanın ötesinde yeni dünyaların süprizlerine açık olabilmesi için düşünsel olduğu kadar duygusal/içsel bir güçle de beslenmesinin gerekliliği kaçınılmaz gibi görünmektedir.

İşte bu türden bir düşünsel ve duygusal derinliğe ulaşarak adeta "dünyanın gizemi neredeyse orada durmaya ya da oraya varmaya çalışan" bir bakışın karşısında bulacağı dünya da artık dış dünyayla iç dünyanın birlikteliğinin bir ürünü olarak yepyeni düşünceler ve olanaklarla dolu bir dünya olacak, böylece bakmayı bilen için dünya sonsuz bir kaynak oluşturacaktır. Böylesi bir kaynak kuşkusuz sanatsal bir yaratımda gördüğüyle yetinmeyen sanatçı için adeta bir mitos kahramanının yolculuğuna benzer biçimde yeni dünyaların oluşmasına olanak tanıyacak türden bir serüvene yol açmakla kalmayacak, aynı zamanda birtakım biçim ve ritim ilkelerini doğa nesnelerini gözlemekle/incelemekle bulduğunu belirten H.Moore'un da ifade ettiği gibi, sanatçının biçim bilgisini geliştirerek esinlenme gücünü besleyecektir. (Resim 1,2). Zira, H.Moore'a göre "doğanın gözlenmesi sanatçının yaşamının bir yönüdür. Biçim bilgisini geliştirir, sanatçıyı yeni tutarak yalnız kuramlarla çalışmaktan alıkor, esinlenme gücünü besler."[1]

[1] "The Sculpture's Aims" (Heykelcinin Amaçları), Unit One, Derleyen:Herbert Read, (Çev. Akşit Göktürk), Londra (Cassell and Co.Ltd.), 1934.

Şüphesiz böylesi bir besin kaynağı bir sanatçı için vazgeçilmezdir. İşte bu vazgeçilmezlik sanatçıyı her zaman için dış dünyanın, doğanın ve "yaşamın en ince noktalarını sezebilen bir gözlemci olma durumunda bırakır." O halde,

> "Sanat yapmak herşeyden önce gözlem yapmaktır: Sanatçının işi tuvalden, kağıttan, kilden önce dünyayladır. Sanatçı sezgisi gözlemleme edimlerinde oluşur, gözlemleme süreçleri estetik nesnenin alttan alta oluşma süreçleridir. Bir estetik nesne nice öncesel gözlemin izlerini taşıyacaktır. Sanatçının belleği görme açısından deneyimli bir bellektir."(Timuçin 2000:150).

Buradan da anlaşılacağı gibi, söz konusu gözlemleme süreci her şeyden önce sanatçının kendisine ve ona bakan gözle birlikte başkalaşan dış dünyayla olan ilişkisine vurgu yapmaktadır. Çünkü, Marcel Brion'un da dediği gibi, "Görme, insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan, dünya karşısında nasıl duruyorsa dünyayı o şekilde görür."(Tunalı 1996:12). Oysa ki, görünürdeki her şey neyse odur aslında. Ancak, bir görüntüyle karşılaşan ve onun ötesine geçerek kişisel bir serüvene atılan bir sanatçının düşünceleri, duyguları, yaşantısı, kendi kişisel tarihinin ve bilincinin koşulları, inançları nesnelerin farklı bir gözle görülmesine yol açmakta ve böylece dünya karşısında alınan tutuma bağlı olarak nesnelerin/dünyanın belki de daha önce hiç kimsenin görmemiş/algılamamış olduğu bir biçimde görülüp algılanmasını sağlamaktadır.

Bu anlamda görülen "şey" de mantığın verilerine göre değil, sanatçının duygularının, düşlerinin ve özlemlerinin verilerine göre düzenlenen, bir anlamda gerçekte görünenin ötesinde adeta görülmek istenen ya da başka bir deyişle "görünenin altında sezilmeyi bekleyen" şeydir aslında. Dolayısıyla yaratma eyleminde/yaratıcı süreçte öncelikle,

> "Görünenin altında sezilmeyi bekleyeni yakalamak önemlidir. Her zaman daha derinde birşeyler olmalıdır. Bu yüzden sanatta herşey bir

> görme sorununa indirgenebilir. Sanat yaratma düzeyinde de, izleme düzeyinde de değerlendirme düzeyinde de *görme*'yle ilgilidir. Görmek bir duygu-düşünce bütününde bir gerçekliği tüm belirleyici özellikleriyle saptamak ya da paranteze almaktır. Her sanat yapıtı özel olarak görülmüş ve gösterilmiş ilişkilerin yansıdığı bütünlüklü bir yapıdır. Sanatın alanında göz olabilmek gerekir." (Timuçin 2000:45).

Kuşkusuz, sanatın alanında göz olabilmek, özne ile nesnenin diyalektik etkinliğinde hiçbir zaman için gördüğüyle yetinmeyerek dünyanın/gerçekliğin ince bir gözlemcisi ve tutkulu bir araştırmacısı olan sanatçının bir iç ve dış dünya deneyimi içinde baktığı, gözlediği/gördüğü ve bu yolla öncelikle bir görünüş biçiminde kavradığı nesneler/nesnel dünya ya da herhangi bir varlık ile aynı akışın içine girmesi anlamına gelecektir. Sanatçının dış dünyanın/nesnelerin ve yaşamın mesafeli ve nesnel bir gözlemcisi olmaktan çıkarak sıradan bir nesne karşısında bile yeni bir bakışı temsil edebilmesi de işte böylesi bir akışın içine girebilmesine bağlıdır.

Bu bağlamda Picasso'nun en sıradan nesne karşısında bile yeni ve özgün bir bakışı temsil etmesi, şüphesiz, onun "görsel gerçekliği, kendiliğinden doğan kaçınılmaz bir şey olarak kabul" etmemesinden kaynaklanmaktadır, denilebilir. Çünkü, John Berger'in de ifade ettiği gibi o, "tam tersine, gördüğü bir şeyin başka bir biçim de alabileceğini, görülebilir olanın ardında seçilmemiş yüzlerce görülebilirlik olanağı yattığını her zaman" bilmektedir (1992:9,10). Dolayısıyla Picasso her zaman için (gerek doğa nesneleri olsun, gerekse hazır nesne) "görülebilir olan kesinlik kazanmadan önce *görülebilirlik olanağı* taşıyan'la oynayan" ve adeta gerçekleştirdiği büyüsel eylemle dönüşüme uğrattığı tüm nesne ve varlıkların görünen gerçekliğinin ardındakini görünür kılan öznel bir bakışı temsil eden sanatçı olarak dikkati çekmektedir (Berger 1992:10). (Resim 3,4). Böylece görüneni olduğu kadar görünmeyeni de içinde barındıran bir yapıt aracılığıyla daha yoğun, daha derin bir gerçekliğe imada bulunarak dünyayı başka türlü düşünülemeyecek yollardan adeta onu bozan bir bakış açısıyla yeniden kurup gösteren sanatçı, bu eylemiyle günlük deneyimin sınırlarını yıkmakla kalmamakta, aynı zamanda Rilke'nin "Bizler görünmeyenin arılarıyız. Görünenin balını delice toplar ve görünmeyenin yüce altın

kovanına depolarız" (Zohar 1998:208) deyişinde olduğu gibi, "görülebilirin ardında saklı olan sayısız görülebilirlik olanağını" göstererek ve yalnızca kendi gözleriyle gördüklerini değil, kendi dünyasında sahip olduklarını da ifade düzeyine yükselterek bir anlamda görünmeyeni görünür kılmaktaktır.

Zira, sanatın işlevi de zaten Klee'nin de dediği gibi "görüneni yeniden üretmek değildir; sanat görünür kılar." (Lynton 1991:227). Kuşkusuz sanatın görünür kılması, ancak dış dünyayla kurulan ilişkiye bağlı olarak gerçekleşen etkin hesaplaşmaların ya da başka bir deyişle hesaplaşma sürecinin ve bu süreç sonunda elde edilenlerin kendine has bir ifadeyle (bir yapıt aracılığıyla) nesnellik kazanması sonucunda söz konusu olabilecek bir durumdur. Ancak, bunun anlamı hiç bir zaman sanatın dünyayı ya da yaşamı yansıttığı anlamına gelmez. Çünkü, "Yapıtın yaşamı görünür kılması, onu yansıtması değil, tersine dünyanın yapıt olması demektir." Zira, "Sanat yapıtı olduğu için dünya vardır. Yoksa biz, dünyayı nerede görecektik?" (Dellaloğlu 1995:7).

Elbette dünyaya dışarıdan bakan bir göz dünyanın küçük bir kısmını görebilir. Tüm görünmezliği, tüm olasılıkları, tüm gizemi ile dünyanın tamamının görülebilmesi ise ancak dünyaya içeriden bakan bir gözle mümkün olabilir. İşte böylesi bir bakışın ürünü olduğu içindir ki, bir sanat yapıtı dünyanın içinde yer alan bir göz biçiminde kendi görünüşünün penceresinden dünyayı kendisine bakan gözlere açar. Doğaldır ki, hem dış gerçekliğin, hem de öznelliğin bir ürünü olan ve görünmeyeni görünür kılarken aynı anda tüm dünyayı, tüm zamanları ve yaşantıları içinde barındıran bir sanat yapıtının kendisinin de bir görünüş biçiminde varlık kazanması, kendisine bakan bir gözün de -kendi görüntüsünün ötesinde o görünmez, yeni ve farklı dünyaları görebilmesi için- kendisine içeriden bakmasını zorunlu kılacaktır.

Ancak şurası bir gerçektir ki, "Bayer'in belirlediği gibi, 'sanatçının bize gösterdiği o görünmez dünya çok zaman gözlerimizin önündeki dünyadır."(Timuçin 2000:151). Sanatçı ise, her defasında duyguları, düşleri, yaşantısı, içgüdüleri, bilgi ve birikimleriyle onu fark eden ve yeniden keşfeden kişidir. İşte bu noktada

görünmeyeni görünür kılmak sanatçı ile gözlerimizin önündeki dünya arasında gerek duygusal/içsel, gerekse düşünsel/bilgisel olmak üzere tam bir işbirliğini gerektirecektir.[1] Böylesi bir işbirliğinin ise, gören ve görünen arasındaki tüm sınırların kaybolması anlamına geleceği açıktır. Diğer yandan sınırların ortadan kalkmasıyla birlikte adeta gören ile görülen arasındaki sıra düzenin de kaybolması anlamına gelebilecek bu türden bir kaynaşmanın yaratıcı bir sürece kapı aralamasının ve süreç sonunda o görünmez dünyanın bir yapıt aracılığıyla nesnelleşebilmesinin ilk koşulu da, kişinin gördüğü şeye ilişkin bilgi ve yaşantısının tohumunu kendi içinde taşıyor olmasıdır. Bu anlamda tıpkı Nietzsche'nin de dediği gibi, "hiç kimse bir şeyden –kitaplar da giriyor bunun içine- zaten bildiğinden çoğunu çıkarıp alamaz. Bir şey bize yaşantı yoluyla açık değilse onu duyacak kulak da yoktur bizde."(Megill 1988:159).

Ne var ki, gerek iç, gerekse dış dünyaya ait bütün bilgilerin ve yaşantıların birbiri içinde eriyeceği böylesi bir işbirliğinin açtığı yolda yaratıcı bir serüvene adım atılarak nesnelleştirme olayının gerçekleşebilmesi için tek başına görme eyleminin yeterli olamayacağı, görme eyleminin yanı sıra yaratıcı bir karşılaşmanın, duyuların sağladığı izlenimlerin, çağrışımların, birikimlerin ve biriktirme eyleminin de yaratıcı süreçte varlıklarının gerekliliğini dayatacakları bir gerçektir.

Kaldı ki, yaratma eyleminde karşılaşmanın varlığı, o zamana kadar belki de varlığından habersiz olunan, görüp de farkına varılmayan ya da varlığı üzerinde pek de düşünülmeyen nesnelerin, varlıkların, görünümlerin ve sayısız ayrıntının kişi tarafından fark edilmesine ve üzerinde düşünülmesine yol açtığı gibi, aynı zamanda o görüntünün ardındaki başka bir gerçekliğe uzanan serüven dolu bir yolculuğu da başlatmaktadır. Bu yolculuğun sonu ise, sanatsal bir çalışma sonucunda ortaya çıkan ürün aracılığıyla tüm bunların geri sunulmasıdır. Ancak bu sıradan bir geri sunuş değildir. Çünkü, gerçekliğin basit bir yansıması/kopyası olmak yerine gerçekliğin

[1] John Berger bu türden bir işbirliğinin kanıtı olarak Joseph Beuys'u göstermekte ve şöyle demektedir: "Görme konusunda yüzyılımızın ikinci yarısının büyük peygamberi Joseph Beuys'du; onun hayatı sözünü ettiğim işbirliğinin bir kanıtı, bu işbirliğine bir davettir. Beuys herkesin potansiyel olarak bir sanatçı olduğuna inandığından, nesneleri alıp öyle düzenlerdi ki, nesneler izleyiciden işbirliği yapmasını isterlerdi, resmederek değil, gözlerinin kendilerine söylediklerini dinleyerek ve hatırlayarak." (Berger 1998:57).

özünü ya da başka bir deyişle ötesini, en üst düzeydeki anlamını dillendiren böylesi bir geri sunuşta her bir yapıt hiçbir nesneye gerçekte benzemeyen ve adeta tüm dünyayı anımsatan birer varlık haline gelirler.

Elbette, bir varlık biçiminde de düşünülebilecek sanat yapıtını yaratan sanatçının kendisidir. Ne var ki, sanat yapıtının oluşabilmesi ve belli bir biçime sokulup belli bir görünüş halinde varlık kazanabilmesi de her şeyden önce sanatçının dış dünyayla ve kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişki sonucunda bilincini ve ruhunu besleyerek yaratma eyleminde itici bir gücü oluşturacak gerekli besini almasına bağlıdır.

Dolayısıyla bu noktada özneyle nesnenin/dış dünyayla iç dünyanın diyalektiği içinde duyular aracılığıyla gerçekleşmek üzere (-ki, yalnızca görme duyusunun değil bütün duyuların katılımıyla-) nesnel dünyadan/nesnelerden edinilen izlenimlerin ya da bunların oluşturduğu etkilerin ve adeta bir depo gibi de düşünülebilecek sanatçının biriktirme eyleminin sanatsal bir yaratımda ne derece önemli olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır.

2.2.b. İzlenimler/Çağrışımlar, Biriktirme Eylemi

Croce'nin de işaret ettiği gibi, "yaratma eylemi izlenimlerle başlar." (Turgut 1993:43). Zira, estetik yaratma denen eksiksiz süreçte,

> "Karşılaştığımız ilk basamak, izlenimler basamağıdır. İzlenimler nedir? B. Croce'ye göre, izlenimler, doğada maddeye ait elemanlardır. Sanatçı dış dünyadan sürekli olarak izlenimler alır; izlenimler tin için, işlenecek bir material teşkil eder. İkinci basamak *ifade* ya da *tinsel estetik sentez*' dir. Bu basamakta tin, dış dünyadan aldığı izlenimleri ayıklar, birbiri ile birleştirir, onları bir senteze tabi tutar. Ama, bu sentez içinde, artık izlenimler benliklerini kaybeder ve tinsel bir öze kavuşurlar; bu tinsel öz *ifadedir*." (Tunalı 1983:58-59).

Anlaşılacağı gibi, bu süreçte Croce için en önemli basamak ikinci basamak olan ifade basamağıdır. Çünkü ona göre yaratıcı etkinlik "duyuların sağladığı izlenimlerin ifade haline yükselmesi"dir. Ancak, her ne kadar ifade yaratıcı etkinlikte en önemli basamak olarak ele alınsa da, ifade basamağına ulaşabilmenin, öncelikle ilk basamak olan ve bu nedenle de yaratım sürecini başlatan izlenimler basamağının aşılmasını/yaşanmasını zorunlu kılması, izlenimlerin de en az ifade kadar altı çizilmesi gereken bir öneme sahip olduğunu kuşku götürmez bir gerçeklikle gözler önüne serecektir.

Elbette, yaratım sürecinin izlenimlerin önemine dair yaptığı böylesi bir vurgunun anlamının, gerek izlenimlerin oluşabilmesinde, gerekse izlenimlerle başlayan yaratım sürecinin kişisel bir serüvene dönüşerek bir yapıt aracılığıyla nesnelleşebilmesinde özne sanatçı ile nesnel dünya/dış dünya arasında kurulan ilişkinin ve bu ilişkinin düzeyinin sanatsal bir yaratımda ne denli önemli olduğunu bir kez daha kanıtlayacağı açıktır. Çünkü, izlenimler dış dünyadan edinilir. Bu nedenle de dış dünyaya aittirler, denilebilir. O halde yaratma eyleminin izlenimlerle başladığına dair bir kabulün de göstereceği gibi, izlenimlerin oluşabilmesi için öznenin dış dünyayla/nesneler dünyasıyla ilişkiye geçmesinin zorunluluğu kaçınılmazdır.

Şüphesiz, öznenin dış dünyayla/nesneler dünyasıyla ilişkisinde nesnelerle ya da herhangi bir varlıkla kurulan ilk temasın duyular aracılığıyla sağlanıyor olması, özne ile nesne/nesnel dünya arasındaki bu türden bir ilişki üzerine temellenmek durumunda olan izlenimlerin de her şeyden önce duyular aracılığıyla edinilmesini zorunlu kılacaktır. Ne var ki, "duyu organlarının bir uyarımı sonucu ortaya çıkan duyum" (Akarsu 198:109) olarak da tanımlanabilen izlenimlerin elde edilebilmesi için varlığını zorunlu kılan bu duyulardan kastedilmek istenen yalnızca yüksek duyular adı verilen görme ve işitme duyularıyla sınırlı olmayıp, genel olarak tüm duyulardır. Nitekim, Tunalı, "Croce Estetik'ine Giriş"te şöyle demektedir:

> "izlenimlerin ifade haline yükselmesi, belirli izlenimlerin yalnız yüksek duyular denen duyuların sağladığı izlenimlerin sahip olduğu bir imkan değildir. Başka türlü söylersek, yalnız yüksek duyuların, görme ve işitmenin sağladığı izlenimler ifade haline yükselmezler, aynı zamanda bütün duyuların sağladığı izlenimler de ifade haline yükselebilirler." (1983:34).

Ancak, şunu hemen belirtmekte fayda vardır ki, izlenimlerin dış dünyadan duyular aracılığıyla elde edilmesinin anlamı hiçbir zaman onun bir duygu içeriğinden/iç duyumlardan yoksun olduğu ve yalnızca dış dünyanın/nesnelerin bilgisini veren bir dış duyu verisi biçiminde ele alınması gerektiği yönünde anlaşılmamalıdır. Çünkü, her zaman için bilinen ya da bilinmeye çalışılan ve kişiyi saran fiziksel gerçekliğiyle içinde yaşanan dünyanın yalnızca duyularla algılanan fiziksel bir gerçeklik olarak düşünülmesi böylesi bir yanlış anlamaya neden olabilir. Oysa ki, dünyaya yönelirken başka türlü duyan, başka türlü düşünen, başka türlü kavrayan ve tasarlayan bir sanatçı için dünyanın ve dünyadan edindiği izlenimlerin anlamının hiçbir zaman yalnızca duyularla algılanan fiziksel bir gerçeklik olmakla kalmayacağı, bunun aynı zamanda duygusal/ruhsal bir içeriğe de karşılık geleceği açıktır.

Zira, her ne kadar ilk aşamada dünya ile girişilen bir bilgi ilgisine dayanıyormuş gibi görünse de dış dünyadan edinilen izlenimlerin çoğu zaman için kişi üzerinde birtakım heyecanlar, duygulanımlar yaratması, düşleri canlandırıp çağrışımlar uyandırması ve belki de bilinçaltının en gizli kalmış yönlerine uyarıcı etkiler yaparak duyuları ve bilgiyi aşan bir düzeyde ruhu da harekete geçirmesi kaçınılmazdır. İşte bu kaçınılmazlık nedeniyledir ki, özne ile nesne/nesnel dünya arasında bir tür aracısız iletişim kurma yolu olarak da ele alınabilecek izlenimlerin yalnızca dış dünya hakkındaki bilgilerin değil, aynı zamanda iç dünya hakkındaki bilgilerin de temelinde yer aldığı ve her iki dünyayı da içinde barındıran varlığıyla her zaman için bir dış dünya ile "ben" ilişkisinden süzülerek geldiği ifade edilebilir.

Bu anlamda izlenimlerin dış dünya ile iç dünyanın bir sentezi olarak düşünülmesi nasıl yanlış olmayacaksa, dış gerçeklik ve iç duygunun -özne ile nesneyi ayıran çizginin ötesinde- kesintisiz ve karşılıklı olarak birbirlerini ve kendilerini geliştirebilmelerinin ancak böylesi aracısız bir iletişimin açtığı yolda söz konusu olabileceğini söylemek de aynı ölçüde yanlış olmayacaktır. Kaldı ki, özneyle nesnenin dokunuşmasıyla başlayan yaratım sürecinde, izlenimler ifade haline yükselirken her zaman için söz konusu sürece bilinçli bir etkinliğin ve bilginin yanı sıra duyguların, iç dünyanın, düşlerin, çağrışımların ve bilinçaltının da eşlik ediyor olması izlenimlere dair yapılan tüm bu vurguların geçerliliğini kanıtlamakla kalmayacak, aynı zamanda izlenimlerle başlayan söz konusu iletişimin açtığı yolun kişinin kendi derinliklerine ulaşmasını sağlayan bir iç serüvene dönüştüğünü de gözler önüne serecektir.

Çünkü, her zaman için sanatçının dış dünyayla ilişkisi sonucunda yine bu dünyadan edindiği izlenimlerin, düşlerin, sezgilerin, hayal gücünün, çağrışımların, bilgi ve deneyimlerin de etkisiyle özne sanatçıda birtakım etkiler oluşturması ve ifade edilmeye değer bir hale gelerek yaratıcı serüvene kapı aralaması gibi bir durum söz konusudur. Ancak herkesin dünya/nesneler karşısındaki yaşantısının, duygularının bir diğerininkinden farklı olması ve dış dünyayla kurduğu ilişkide edindiği izlenimleri, bu ya da şu nesneyi ya da varlığı kendi ruhunda meydana gelen etki/titreşim ile ilgi içine koyması nedeniyle bu türden etkilerin kişiden kişiye değiştiğini belirtmekte fayda vardır.

Bu noktada önemli olan, gerçek varlığının ötesinde nesnelerin/nesnel dünyanın düşlerin ve bilinçaltının da etkisiyle başka türlü görünmesine ve ondan zaman zaman tamamen uzaklaşılarak kişinin kendi içine dönmesine yol açacak biçimde, kişi üzerinde uyandırdığı duygular, etkiler ve çağrışımlardır.[1]

[1] Buna dış gerçeklik karşısında yaşanan bir "duygu-tonu" denirse eğer, Caudwell'in de belirttiği gibi, "Bu 'duygu tonu' tüm yaşantıyı taşır içinde:bir yandan gerçeklik vardır, bilinç alanının nesnel bölümü vardır, öte yandan onun karşısında öznel tutum vardır. Birisi "Ben"in alanıdır, ötekiyse Evren'in alanıdır. Diyebiliriz ki, her gerçek nesnede, yaşantımızın bir sonucu olarak ona bağlı olan öznel çağrışımlar vardır, ama bunlar mekanik olarak bağlanmamışlardır da -iç ve dış- konuma tabidir. Bu konumdaki gülün başka bir konumdaki gülden ayrı çağrışımları vardır."(1988:174).

Şüphesiz, dış dünya denilince ele avuca sığmaz bir görüntüler dünyasından söz edilebilirse eğer, bu görüntüler dünyasında sıradan bir varlığın, daha önceden karşılaşılmış olmasına rağmen farkına varılmamış herhangi bir nesnenin ya da herhangi bir görüntünün farkına varılmasını sağlayarak kişi tarafından bambaşka bir düzeyde yaşanmasına olanak tanıyan ve böylece kişinin kendi iç kavrayışından doğan yeni bir gerçeklik arayışına girmesinde etkili olarak yaratıcı süreci başlatan da yine izlenimlerle birlikte söz konusu olan nesnelerin doğrudan uyandırdığı bu uyarımlar, duygular ve çağrışımlar olacaktır.

Ne var ki, aynı zamanda yaratıcı gücün kaynağını da oluşturan bu türden etkilenimlerin yalnızca görüntüler yönünde yaşandığı söylenemez. Çünkü, görsel bir etkinin yanı sıra Suut Kemal Yetkin'in de dediği gibi, "Gerçekte kimi zaman bir sesin, bir rengin, bir kokunun sanatçıda bir çok karışık ve belirsiz anıları, duyguları uyandırmasıyla başlar yaratma işi." (1979:29).

O halde, nesneler arasında bir ayırım yapılamayacağı gibi, sanatçıyı görsel ya da duygusal açıdan etkileyen şeyler arasında da bir ayırım yapılmaması, bunun yalnızca nesnel dünyayla, nesnel dünyadaki herhangi bir görüntüyle ya da varlıkla sınırlandırılmaması gerekmektedir. Çünkü, yaratıcı eylem içindeki kişi her zaman için gerek duyu izlenimleri bakımından, gerekse duygusal açıdan, "en düşük tondaki seslere bile duyarlı, çok hassas kaydedici bir aygıt gibi" olmalıdır. İster görsel bir etkiye dayansın, isterse duygusal, nesnel dünyadan edinilen ve her zaman kişiyi besleyerek yaratım sürecini başlatan izlenimlerin bellekte biriktirilmesi de denilebilecek böylesi bir kayıt ise, sanatçının aynı zamanda bir depo olarak da düşünülebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda Picasso'nun da dediği gibi,

> "Sanatçı dört bir yandan gelen duyguların toplandığı bir depodur: gökyüzünden, yeryüzünden, bir örümcek ağından. İşte bu nedenle nesneler arasında bir ayırım gözetmemek gerekir. Nesneler sözkonusu olduğunda sınıf ayırımı yoktur."(Berger 1992:108).

Önemli olan özneyle/özne sanatçıyla nesnenin, içle dışın birbirine dokunmasıyla birlikte, bir duygu ve düşünce bütünlüğü içinde sanatçıyı harekete geçiren başlangıç düşüncesinin oluşmasıdır. Yaratmayı kışkırtan temel fikir olarak da ele alınabilecek bu başlangıç düşüncesi yapıta son noktanın konulduğu ana dek yapıtla birlikte aralıksız dönüşeceğinden sanatçı süreç içinde yeni yeni düşüncelerin ve yeni yeni yolların doğuşuna tanıklık edecektir. Ne var ki, böylesi bir sürecinin gerçekleşebilmesi için sanatçının öncelikle yapması gereken şey, "beyninin iç konuşmalarını olabildiğince özgür bırakması"dır. Bu anlamda denilebilir ki, "yaratıcı beyin, iç-konuşmalarını besleyecek çok sayıda gevezelik malzemesine sahip olan bir beyindir." (Bozkurt 1994:226). Zira, ancak bu türden bir "gevezeliğe olanak tanınması" sonucunda oluşan her yeni fikir, ilk izlenimlerin oluşturduğu somut dünyanın karşısına gerçekliğin sınırlarını zorlayan ve olası'nın olan'ı aşan zenginliğiyle yepyeni dünyaların kapılarını açan birer anahtara dönüşebilecektir.

Kuşkusuz sanatçının dış dünyadan edindiği izlenimlerin ifade haline yükselişinde de tüm bu etkilerin varlığı hissedilecek ve bu anlamda bir noktadan sonra artık "benliklerini kaybeden" izlenimler dış dünyanın/nesnel dünyanın basit bir yansıması olmak yerine, sanatçının içselleştiren, dönüştüren, ayıklayan, birleştiren, bir senteze tabi tutan, kabul ettiği gibi reddeden kurucu yönelimiyle öznel ve içgüdüsel yasalara göre değişikliğe uğratılarak "tinsel bir öze kavuşacaklar"dır. "Bu tinsel öz ifadedir". "İfade" ise, "sanatçının tininde meydana gelen bir fenomendir." (Tunalı 1983:59). Bu nedenle de henüz dışlaşmış değildir.

Ne var ki, söz konusu ifadenin dışlaşabilmesi ya da başka bir deyişle sanatçının nesneler/nesnel dünya, dış dünya ile kurduğu ilişki sonucunda kendisini görsel ya da duygusal açıdan etkileyen izlenimlerin açtığı yolda yine kendi ruhsal yaşamında bulduğu kimi nitelikleri, duygularını ve düşüncelerini nesnelleştirebilmesi de, her şeyden önce fiziksel nitelik gösteren bir nesnenin varlığını zorunlu kılacak ve böylece bir anlamda özne ile nesnenin denkleşmesiyle sanatçının kendi ben dünyasında tinsel bir öze kavuşan ifadenin nesnelere aktarılarak bilinçaltının da katkısıyla ve bilinçli bir çabayla yavaş yavaş biçim alıp bir yapıt aracılığıyla görünüşe ulaşması söz konusu olabilecektir.

Dolayısıyla sanatçı için "dış dünyadan sürekli olarak izlenimler alan" (Tunalı 1989:186), bunları bir şekilde kendisinde biriktiren ve bir senteze tabi tutarak nesnelere aktarıp bir yapıt aracılığıyla kendi ben'inin ifadesi olarak dışlaştıran/nesnelleştiren ya da görünür kılan kişidir, denilebilir. Böylesi bir süreçte en önemli nokta, sanatçının söz konusu nesneyle/malzemeyle birlikte süreci yaşaması ve yaşanan süreç dahilinde izlenimlerini nesnede dışlaştırmasıdır. "B. Croce'ye göre izlenimlerimizi dışlaştırmakla onlara biçim vermiş oluruz, onları ifade etmiş oluruz." (Tunalı 1983:24). Bu anlamda dışlaştırmak biçim vermektir. Ancak, temelde biçimsel kaygıların ötesinde ifade edilmek istenen şeyin nesnel bir alana dönüşümü esas olmakla birlikte, yine de biçimin önce ifade oluşturularak bunun nesnelere aktarılmasıyla değil de, sanatçıyla nesne arasında süreç içerisinde kurulan diyalektik bir ilişkiden doğarak geldiği unutulmamalıdır. Çünkü, her yapıt bir sürecin ürünüdür.

2.3.İrrealin Realde, Yokluğun Varlıkta Nesnelleşmesi: Estetik Nesnenin Yaratımı/ Oluşumu

Croce'nin de dediği gibi,

> "Bir kimse, sahip olduğu izlenimlere ve duygulara aslında şekil verebilirse, ancak bundan sonra o kimse içinde sakladığı nuru ifade etme yeteneğine sahip olur. Duygular ve izlenimler, ancak kelime sayesinde ruhun karanlık ülkesinden çıkarak kontemplativ tinin aydınlık ışığına ulaşırlar." (Tunalı 1983:24).

Muhakkak ki, yaratım sürecinde kişinin sahip olduğu izlenimlerin, duygu ve düşüncelerin nesnellik kazanabilmesi için öncelikle duyularla algılanabilen bir nesneye aktarılarak o nesnede somutlaşması ve böylece öznellik ile nesnelliğin ayrılmaz birliğinde biçimleyici bir öznelliğin ürünü olarak belli bir biçim alıp görünüşe ulaşması zorunludur. Çünkü, gerek kişi üzerinde uyarıcı etkiler yapan izlenimlerin, gerekse iç dünyanın, düşlerin, çağrışımların, bilincin ve bilinçaltının da

eşlik etmesiyle bir anlamda kaynağını bu izlenimlerde bulan tüm duygu ve düşüncelerin oluşturduğu yapı irreal bir yapı olup kendi başına var olmayan bir şeydir. Ne var ki, kendi başına var olmamakla birlikte, varlık düzeninde yeni bir varlık alanı meydana getirip bu dünyadan farklı bir düzeyde olmak üzere yepyeni bir gerçeklik dünyasını dillendirebilmek için bir nesnede hayat bularak olmayı bekleyen de yine aynı irreal yapıdır.

Kuşkusuz bu noktada sanatçı ile olmayı bekleyen dünya arasındaki mücadelenin varlığı ve bu mücadeleyle birlikte sanatçının kendi dünyasıyla karşılaşması kaçınılmaz olacaktır. Çünkü, gerek dış dünyayla, gerekse kendi dünyasıyla diyalog halinde olup bu diyalog yoluyla kendi başına var olan dünyanın dışında bir öte dünyaya ya da daha da ötesi söylenirse "hiç"in içine savrularak yaşamın en derin kaynaklarına dek uzanan ve bu kaynakta olmayı bekleyen yeni dünyaları bulup onlara biçim vererek var olmayanı var olanda somutlaştırıp bir anlamda onları var olan dile çeviren ve böylece nesnelliğin doğmasını sağlayan sanatçının kendisinden başkası değildir.

Elbette bunun anlamının yaratma eyleminde bir özne yüceltmeciliğinde bulunarak sanatçı ile nesne/nesnel dünya arasında var olan diyalektik ilişkinin yok sayılması yönünde değil, tüm bunların iç dünyanın ve dış dünyanın yanı sıra var olmayanla ya da başka bir deyişle yoklukla girişilen büyük bir mücadeleyi ve sonuçta real ile irreal/gerçek ve gerçek olmayan, varlık ve yokluk arasındaki çatışmayı karşılıklı bir arada oluş'a dönüştüren sanatçının mücadelesini gerekli kıldığına vurgu yapan bir biçimde anlaşılması gerekmektedir. Kaldı ki, Rollo May'ın da ifade ettiği gibi,

> "Sanatçı ya da şairin görüsü, kişiyle nesnel kutup (olmayı-bekleyen-dünya) arasındaki belirleyici ara noktadır. Bu nesnel kutup sanatçının mücadelesi, yanıtlayıcı bir anlamı ortaya çıkarana kadar yokluk olarak kalacaktır." (1992:93).

Zira, ancak böylesi bir mücadele sonucunda var olmayanın sınırlarına ulaşıp kendisini korkusuzca savurduğu "hiç"in içinden yeni dünyaları ya da yaşama dair en derin anlamları bulup çıkaran sanatçının, henüz biçim almamış/gerçekleşmemiş, varlık alanına yükselerek hayata kavuşmamış olanı kendi dünyasına katarak real bir madde aracılığıyla nesnelleştirmesi söz konusu olabilecek, aksi taktirde her zaman yokluk içinde kalacak olan bu dünyalar hiçbir zaman kendi başlarına var olup real bir düzeye ya da varlığa ulaşamayacaklardır.

O halde sanat yapıtları için, "başlangıçta yaratı yoktur, davranış vardır. Yeteneği kullanmadan önce bakmak, görmek, duymak gerekir" deyişine inanarak bakan, duyan, gören; baktığını, duyduğunu, gördüğünü kendi dünyasında içselleştirip dönüştüren ve her defasında kayıp giden izlenimlerin, çağrışımların, düşlerin ve duyguların peşi sıra varlığın uçurumuyla yüzleşerek büyük bir mücadele sonucunda henüz biçim almamış tinsel yaşamını düşünceleriyle işleyip ifade düzeyine yükseltmeyi amaçlayan bir sanatçının kurucu yönelimi sonucunda var olmayan bir şeyin var olan herhangi bir nesneye aktarılarak o nesnede somutlaşması ya da başka bir deyişle irrealin realde nesnelleşmesidir, denilebilir (Tunalı 1989:86).

2.3.a. Real versus İrreal'in Aşılması Olarak Nesnelleştirme

Denilebilir ki, tinsel bir özün/tinsel yaşamın ya da başka bir deyişle olmayı bekleyen irreal dünyanın nesnellik kazanabilmesi için öncelikle bir nesneye/real bir maddeye dokunarak yaşam bulması ve bu yaşamın işlenmesiyle biçim alarak bir yapıta/yaratıya dönüşmesi zorunludur.

Bu ise, her şeyden önce ancak sanatçı ile birlikte süreci yaşayan ve yaşanan süreç sonunda var olmayan bir şeyi var olan bir şey olarak üzerinde taşıyan nesneler aracılığıyla, real bir var olanda mümkün olabilmekte ve böylece bir biçim içine sokulup somutlaştırılan söz konusu irreal yapı bir yapıt aracılığıyla var olan içinde

görünüşe ulaşabilmektedir. Bu görünüşün en önemli özelliği ise, yalnızca bir dış varlığı göstermenin ötesinde aynı zamanda bu varlık karşısındaki bir iç tavrı da içermesi ve böylece izlenimlerin, duyguların, özlemlerin, düşlerin ve düşüncelerin "ruhun karanlık ülkesinden çıkıp" aydınlığa kavuştuğu bir dünyaya karşılık gelmesidir.

Ancak, yine de böylesi bir görünüşün her şeyden önce real bir var olanı zorunlu kılması bir yapıtın/heykelin özellikle bir nesneye, duyusal olarak kavranan ve özneden bağımsız olarak var olan real bir maddeye (taşa, ağaca, metale vb.) dayandığını, realiteden pay aldığını ve bu haliyle de real bir varlığa sahip olduğunu gösterir (Tunalı 1989:52). Real bir var olanla girişilen her türlü ilişki ise, öncelikle varlığın bir bilgisini ortaya koyacağından bu durumda söz konusu var olan karşısında bilgisel bir tavırdan söz edilebilir. Zira, real bir var olanın en temel özelliği Tunalı'nın da belirttiği gibi bir "bilgi objesi" oluşudur. O halde, buradan çıkarılabilecek sonuç da, özne dış dünyayla ilişkisinde nesneleri ya da başka bir deyişle real bir var olanı ilk aşamada nasıl bir bilgi objesi olarak kavrıyorsa, duyularla algılanabilen real bir varlığa sahip olması nedeniyle bir sanat yapıtının da her şeyden önce bir bilgi objesi olarak kavranması gerektiği yönünde olmalıdır.

Ne var ki, konuya bu tarz bir yaklaşımın sanat yapıtının bütünüyle realiteye bağlanıp ona dayandırılması anlamına geleceği ve bu nedenle de dış dünyada öznenin karşısında yer alan herhangi bir nesne düzeyinde ele alınmasına yol açacağı bir gerçektir. Oysa, sanat yapıtının doğada/dış dünyada rastlanan sıradan bir nesne düzeyinde ele alınamayacak olması bu tarz bir yaklaşımın geçersizliğini kanıtlamakla kalmayacak, aynı zamanda sanat yapıtının varlığının yalnızca realite ile açıklanamayacağını da gözler önüne serecektir.

Şüphesiz, "sanat eseri bir yandan real bir varlığa sahip olmakla real dünyanın yasasına, yani zorunluluk yasasına bağlıdır."(Soykan 1995:97). Zorunluluk yasası ise, beraberinde bir bilgi ilgisini/eylemini de gerekli kılacaktır.

> "Fakat öte yandan o, bir eser, bir sanat eseri olarak, sanatçının özgür yaratmasının ürünü olmakla, bu real dünyanın belirlenimlerinden kurtulur ve ideal olanın kendisinde görünüşe ulaştığı kendi başına var olan bir karaktere sahip olur." (Soykan 1995:97).

İşte sanat yapıtının dış dünyada yer alan herhangi bir nesnede olduğu gibi yalnızca realiteyle açıklanamayacak olmasının temel nedeni de budur. Çünkü, onda real ve irreal bir aradadır. Dolayısıyla, böylesi bir birlikteliğin de işaret ettiği gibi, her ne kadar varlığını real bir var olan içinde ortaya çıkarmak zorunda olan sanat yapıtı bu haliyle öznenin karşısında yer alan bir nesne ve bir nesne olması nedeniyle real bir varlık olsa da onun anlamını ya da varlığını oluşturan şey onda yalnızca var olan değil, aynı zamanda var olmayandır. Tıpkı var olmayanın sanatçı tarafından görünüşe ulaştırılması durumunda, artık sanat yapıtında görünenin de ancak görünmeyenin yokluğu ile dile gelişinde olduğu gibi.

Tüm bunlar doğaldır ki, yalnızca real dünyanın yasasına dayandırılamayan bir sanat yapıtının benzer biçimde yalnızca bir bilgi objesi olarak da ele alınamayacağını kanıtlar niteliktedir. Zira, içinde bulunduğu gerçeklikten daha üstün bir gerçekliği doğurup biçim olarak gösteren ve bu haliyle kendisinin ve varlığının ötesinde başka bir varlık alanına sürülerek olan'a olduğu kadar olasılıklara da ulaşabilen bir sanat yapıtının real varlığın yanı sıra aynı zamanda sahip olduğu irreal yapı, onun hiçbir zaman yalnızca bir bilgi objesi olarak tanımlanamayacağını ve var olan herhangi bir nesnede olduğu biçimiyle yalnızca bilgi eylemi ile bilinip tanınamayacağını gözler önüne serecektir.

Ancak bunun anlamı, doğrudan bilgi veren ve karşısında bilgisel tavır alınan bir bilgi objesi olmamakla birlikte sanat yapıtında hiçbir şekilde bilgiden söz edilemeyeceği biçiminde anlaşılmamalıdır. Aksine o, "özgürlük ile zorunluluk"un, real ile irrealin özdeşliğini gerekli kılan ve bu özdeşliğin görünüşe ulaşmasıyla duyuları olduğu kadar duyguları da harekete geçiren varlığıyla -zorunluluk yasasının dayattığı biçimde bir bilgi objesi olmamasına rağmen- başka hiçbir var olanın

ulaşamayacağı kaynaklara ulaşarak tüm dünyaya ve gerçekliğe olduğu kadar gerçekliğin ötesine ve yaşama dair de en derin bilgileri sunandır aynı zamanda.

Kuşkusuz onun sunduğu bilgi verili gerçekliğin sunduğu bilgiyle eş değer olmayacaktır hiçbir zaman. Çünkü, en derine giden yol her zaman için sanatçının kendi içinden geçen bir yola karşılık gelecek ve bu anlamda sanat yapıtının sunduğu bilgi de, -verili gerçekliğin sunduğu bilgiyle eş değer olmamakla birlikte onun üstünde yer alan bir tarzda- yalnızca bilginin ya da aklın değil, aynı zamanda içgüdülerin, duyguların, düşlerin, özlemlerin ve bilinçaltının da eşlik etmesiyle gerçekliği başka bir dile çeviren ve yaşamın en derin kaynaklarına dek uzanarak bilinmeyeni bilinen aracılığıyla açıklayıp adeta tüm dünyanın, tüm yaşamın özüne inen bir bilgiye dönüşecektir. Buysa, akıl ile içgüdülerin çatışması içinde bilgiden eyleme eylemden bilgiye geçiş sürecinde real dünyanın sunduğu bilgileri kendi dünyasında içselleştirip dönüştüren bir sanatçının yaratıcı eylemi sonucunda görünüşe ulaşan her yeni dünyayla birlikte, ancak bir sanat yapıtı aracılığıyla yaşama ya da gerçekliğe dair en doğru bilgi modeline ulaşılabileceğini açıklar gibi görünmektedir.

O halde, sanatı gerçekliğin, dünyanın ve yaşamın görünüşünü sunan tek "doğru" bilgi olarak ele almak pek de yanlış olmayacaktır. Bu anlamda sanatın doğruluğu ise, "gerçek olanı tanımlamak için verili olanın egemenliğini kırma gücünde yatar. Estetik biçimin bir sonucu olarak bu kopuş sayesinde, sanatın kurgusal dünyası hakiki gerçek olarak görünür." (Dellaloğlu 1995:56). Bu kurgusal dünya, seçme, karar verme ve eylemde bulunma özgürlüğüne sahip bir sanatçı tarafından kurulan ve bir yanıyla hakiki gerçek olarak görünmekle birlikte aslında real dünyanın sınırlarını aşarak var olmayanın kapısında bekleyen bir dünyadır. Bu haliyle verili gerçekliğin egemenliğini kırarak kendi gerçekliğini dayatan, böylece kendisi ile gerçeklik arasında büyük bir kopuşu ortaya koyan sanat yapıtının dünyası işte bu nedenle, "sözcüğün geleneksel anlamıyla gerçek dışıdır. Çünkü o, kurgusal bir gerçektir. Ancak, onun gerçek dışılığı verili gerçeklikten bir eksikliği olduğu için değil, aksine fazlası olduğu için ve aynı zamanda niteliksel olarak da "öteki"ni temsil ettiği içindir." (Dellaloğlu 1995:55).

Dolayısıyla görülmektedir ki, bu dünyadan üretilmiş olmasına rağmen yine de bu dünyadan farklı bir düzeyde hem gerçek hem de gerçek olmayanın üzerine kurulan ve bir yandan gerçeklikle çelişip aralarındaki ayrımı ortaya koyarken bir yandan da onun üstünde yer alıp gerçekliğin tüm yönleriyle kavranmasını sağlayan bir dünyadır söz konusu olan. Bu dünyanın varlığı ise, ancak bir görünüş biçiminde mümkün olabilmektedir. Çünkü onda, irreal real olanda ortaya çıkarken aynı zamanda yapıtın kendisi olan bir görünüşe ulaşmaktadır. Bu anlamda görünüş, "realitenin üzerinde bulunan bir şeyin görünür kılınmasıdır, yani duyu yoluyla onları kavramamızdır." (Tunalı 1989:172). İşte gerçekliğin bir başka boyutta, daha önce tanınmayan yönleri ile sergilendiği bu görünüşün oluşturduğu dünya sayesindedir ki, yapıt bir yandan kendisinin dünyayla ilişkisini kurup bu dünyada yer tutarken diğer yandan da bir başka dünyaya ve gerçekliğe köprü kurmaktadır. Böylesi bir köprü ise, hiçbir zaman dünyadan bir kaçış sağlamak için değil, tersine dünyayı anlama ve kavrama gücünü arttıran bir geçiş olarak ele alınmalıdır.

Oysa, sanat yapıtları dışında başka hiçbir var olanda böylesi bir özellik mevcut değildir. Bu nedenle de daha önce orada olmayan bir nesneyle bir dünyayı bir araya getiren sanat yapıtı doğada/dış dünyada rastlanan ve var olanlar arasında herhangi bir var olan olmayıp özel bir etkinliğin ürünü olarak diğer var olanlardan ayrılmaktadır. Çünkü o, real varlığının ötesinde irreal bir varlığa da sahip olmasıyla aynı zamanda var olanlar arasında yeni bir dünyayı içeren henüz gerçekleşmemiş daha farklı bir gerçekliğin kapısını aralamakta ve böylece dünyanın ve gerçekliğin daha derinden kavranmasını sağlayacak biçimde real dünyada varlık kazanmasına rağmen aslında bir yönüyle de "içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer almaktadır." (Dellaloğlu 1995:50).

2.3.b. Nesnelleşme (Objektivasyon)

Hartmann'a göre, sanat yapıtlarını diğer var olanlardan ayıran, farklı kılan en önemli özellik sanat yapıtları için geçerli olan iki tabakanın varlığıdır. Çünkü, sanat yapıtları dışında başka hiçbir var olanda bu iki yapı bir arada bulunmaz. Bunlar:

Hartmann'ın "ön yapı" ve "arka yapı" olarak da adlandırdığı, bilgi konusu olan "gerçek, real-maddi tabaka" (örneğin; şiirde kelimeler, heykelde taş, ağaç, metal vb.) ve "nesnelleşme tabakası", yani "gerçek olmayan, irreal-maddi olmayan yapı"dır (Tunalı 1993:88).

Maddi yapı ya da başka bir deyişle "ön yapı", açık olarak bilinen bir tabaka", "bağımsız, ontik bakımdan kendi başına var olan real tabaka", apaçık kavranan ve kişiye doğrudan doğruya veri olarak sunulan bir yapıyken, buna karşılık maddi olmayan yapı, "arka yapı ise, tinsel bir içeriktir, objektivasyon'da asıl söz konusu olan şeydir, ama, o, bağımsız bir varlık tarzına sahip değildir." (Tunalı 1989:58). Bu nedenle de söz konusu irreal yapı/arka yapı her zaman bilgi konusu olan gerçek-maddi/real bir varlıkta/nesnede kendisini göstermek, somutlaşmak zorundadır.

Bu türden bir zorunluluğun da işaret ettiği gibi, bir sanat yapıtı ne yalnızca real/maddi yapıya ne de yalnızca irreal yapıya dayandırılabilir. Çünkü "sanat yapıtının, estetik obje'nin bütünlüğü bu varlık alanlarının karşılıklı ilgisinden doğar."(Tunalı 1989:73) Bu karşılıklı ilgi bir sanat yapıtı için gerçekleşmenin ve real bir varlık olarak var oluşa geçmenin de ilk koşulunu oluşturur. Kaldı ki, irreal olanın real olanda bir görünüş biçiminde ortaya çıkması, real ile irreali en yüksek özdeşlikte bütünleştiren bir sanat yapıtının her zaman için iki varlık alanının özdeşliği sayesinde kendi kendisiyle bütünlüklü bir yapıya ulaşabileceğinin ve bu nedenle de hiçbir zaman bu iki varlık alanından yalnızca birine indirgenemeyeceğinin kanıtını oluşturmaktadır.

Böylesi bir durumda realite ile irrealitenin birbiri içine geçişi tamdır ve bir sanat yapıtı ancak özne ile nesnenin diyalektik ilişkisinde ve birliğinde olduğu gibi varlık bakımından farklı ve hatta karşıt olmalarına rağmen onların tam bir bütünlüğü, birlikteliği, özdeşliği ile söz konusu olabilir. Schelling, birbirine karşıtmış gibi görünmekle birlikte sanat yapıtında mutlak bir bütünlüğe ulaşan real ile irreal arasındaki bu özdeşliği özne-nesne bakış açısından ele alır ve bunun bir görünüş özdeşliği olduğunu ifade eder. Schelling'in felsefesine göre,

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

> "Genellikle bir bilgi bağıntısı olan özne-nesne bağıntısı, bilgi ile varlık birliğinden ötürü, bir varlık bağıntısını da gösterir. Bu varlık bağıntısında özne ideal yan, nesne real yanı oluşturur. Nasıl ki, 'önceden kurulmuş uyum'dan, 'mutlak özdeşlik'ten ötürü, 'mutlak varlık'ta bir özne-nesne ayrımlaşması yok idiyse, bir ideal-real ayrımlaşması da yoktur. Fakat yine nasıl ki, mutlak özdeşlik olarak 'mutlak varlık'tan tek tek varlıkların dünyasına geçmek için, bir özne-nesne ayrımlaşması gerekli idiyse, başlangıçtaki özdeşlikten ötürü, tek tek varlıklar dünyasındaki bu ayrımlaşmanın yeniden bir başka alanda bir özdeşliğe varması da gerekecektir. Bu alan sanatın dünyasıdır ve bu özdeşlik de real-ideal özdeşliğidir. Ancak burada real-ideal özdeşliği, başlangıçtaki gibi, mutlak varlık olan bir mutlak özdeşlik değil, tersine görünüş olarak sanat eserinde ortaya çıkan bir mutlak özdeşliktir. Real ve ideal olanın sanat eserindeki mutlak özdeşliği, bir görünüş özdeşliği olmakla birlikte, biçim bakımından olan bir özdeşlik olmasından dolayı, mutlak varlığın biçiminin görünüşe ulaştığı bir özdeşliktir."(Soykan 1995:95)

Elbette buradan çıkarılabilecek sonuç, sanat yapıtının tek başına biçime indirgenebileceği ya da tek başına bir görünüş biçiminde ele alınması gerektiği yönünde değil, özne ile nesnenin diyalektik ilişkisinde olduğu gibi real ve irreal özdeşliğinin de bir sanat yapıtında ancak bir görünüş biçiminde ortaya çıkabileceğine ya da tersinden bir okumayla söylenirse bir sanat yapıtının varlığının ancak bir real ve irreal özdeşliğiyle ve bu özdeşliğin biçim olarak bir görünüşe ulaşmasıyla söz konusu olabileceğine vurgu yapan bir tarzda anlaşılmalıdır. Kaldı ki, biçimin bir özne-nesne, varlık-öz, real-irreal özdeşliği ile bir görünüş biçiminde ortaya çıkması zaten sanat yapıtının tek başına biçime indirgenemeyeceğinin ve tek başına biçim ya da görünüş olarak ele alınamayacağının da bir göstergesidir.

Dolayısıyla, böylesi bir özdeşlik durumunun nesnelleşmesi ile söz konusu olabilecek sanat yapıtı bu anlamda karşıtlıklarla örülmüş bir denge durumunu ya da karşıtlıkların tutarlı bir birlikteliğini ve bütünlüğünü ifade düzeyine yükseltmektedir,

denilebilir. Çünkü, ben'i ve ben olmayan'ı, özneyi ve nesneyi, reali ve irreali kendi bütünlüğü/kendi varlığında içine alan ya da içinde barındıran sanat yapıtı bu türden ayrımların/karşıtlıkların ötesinde öznenin nesneye kavuşmasında olduğu gibi irrealin de reale kavuştuğu yerdedir. İrrealin reale kavuşması ise, bir bakıma "özgürlük ile zorunluluk"un, "sonsuzluk ile sonluluk"un bir özdeşlik durumunda birbirine kavuşması anlamına gelir. Bu noktada real olan "zorunluluk"ta ve "sonluluk"ta karşılığını bulurken irreal de "özgürlük" ve "sonsuzluk"u ifade edecektir.[1]

Tüm bunların ayrılmaz bir bütün olarak görünüşe ulaştığı tek yer ise, ancak bir sanat yapıtıdır ve sanat yapıtı bu anlamda nesnelleşme olayının tek yetkin örneğidir. Bu bağlamda nesnelleşme (objektivasyon), realite ile irrealitenin, zorunluluk ile özgürlüğün, sonluluk ile sonsuzluğun birbirine kavuştuğu noktada adeta tekmiş gibi birleşmesi, öznelin nesnelde, irrealin realde dışlaşması, bir anlamda tinsel bir içeriğin real bir yapıya bağlanarak var olmayan bir şeyin var olan bir şeyde kendisini göstermesidir.

"Aslında nesnel bağlamda var olmayan bir düşüncenin, bir imin, bir tasarımın, tek ve özgün bir şekilde ortaya konması" anlamına gelen nesnelleşme (objektivasyon) olayı bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, real yapı ve irreal yapı olmak üzere iki varlık alanı üzerinde temellenmektedir (Erinç 1995:34). İşte bu nedenle "sanat yapıtı bir objektivasyon'dur." (Tunalı 1989:53). Bir objektivasyon olduğu içindir ki, söz konusu bu iki yapının bütünlüğü, birlikteliği ya da başka bir deyişle özdeşliği sayesinde bir yanıyla zorunlu olarak realiteye/maddi yapıya-gerçekliğe dayanırken, diğer yanıyla da real dışı bir varlığa sahip olan sanat yapıtı, irrealin realde görülebilirlik, kavranabilirlik düzeyine yükselmesi ve böylece ruhsal-tinsel bir arka yapının real-duyusal varlıkta görünüme ulaşmasıyla real varlığı aşıp nesnel gerçekliğin ardına geçmekte ve insanın düşünce ve duygu dünyasını içine alan, bunları daha da yüksek bir düzeye çıkararak derinleştirip zenginleştiren yalnızca sanata özgü bir gerçeklik yaratarak kendine göre yeniden kurduğu dünyalarla irreali ifade etmektedir.

[1] Daha geniş bilgi için bkz. Soykan, Ömer Naci. Kuram Eylem Birliği Olarak Sanat, 1995:96-99

Dolayısıyla denilebilir ki, bir sanat yapıtının nesnel gerçekliğin ötesine geçerek ya da başka bir deyişle real varlığını aşarak aşkın, yeni ve bağımsız bir varlık biçiminde var olan dünyadan bütünüyle farklı, yeni dünyaları yaratabilmesi ancak nesnelleşme/objektivasyon olayı temel alınarak açıklanabilir.

Gerek yaratım sürecinin, gerekse bu süreç sonunda bir var olan olarak ortaya çıkan sanat yapıtının varlığının ve varlık bütünlüğünün tanımlanmasında belirleyici rol üstlenen nesnelleşme/objektivasyon, Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde şöyle tanımlanmaktadır: "Öznel olanın nesnel olan, özneden ayrılmış olan bir varlık içinde ortaya çıkması. Bütün kültür ürünleri, bütün tinsel yapıtlar, tinin, kültürün nesnelleşmeleridir." (Akarsu 1998:133). Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, nesnelleşme olayında öznel olanın ya da tinsel olanın nesnel olanda, real bir varlık içinde ortaya çıkması, bir anlamda görünüşe ulaşması, nesnelleşmesi gibi bir durum söz konusudur.

Tunalı'ya göre, objektivasyonda nesnelleşen şey, aslında "canlı tinsel varlık, yani kişisel ya da ortak tin"dir (Tunalı 1989:54). O halde nesnelleşme/objektivasyon yaratıcı süreçte aynı zamanda ben ve dünya arasındaki diyalog sonucunda nesnel gerçekliğin öznel ve tinselle olan ilişkisini de açıklar niteliktedir. Çünkü,

> "Objektivleşme olayında zorunlu olarak bir tinsel varlık sözkonusudur; ve bu objektivleşen tinsel varlık, varlık düzeninde yeni bir varlık alanı meydana getirir: *Objektivleşmiş tinsel varlık.* Bu alan, real varlık alanına katılmaz, onun dışında bulunan bir varlıktır. Ama, bununla onun real varlıkla hiçbir ilgisinin bulunmadığını söylemek istemiyoruz. Tersine, daha önce işaret ettiğimiz gibi şunu çok iyi biliyoruz ki, objektivleşmiş tinsel varlığın real varlıkla belli bir ilgisi vardır, hem de ontolojik bir ilgisi vardır. Çünkü, tinsel varlığın objektivleşmesi, ancak real olan bir var olan'da mümkün olur." (Tunalı 1989:54).

Ne var ki, nesnelleşme olayında tinsel bir içeriğin taşıyıcısı durumunda olan söz konusu real var olan, artık bu noktadan itibaren bir bilgi objesi ya da başka bir deyişle var olanlar arasında her hangi bir var olan olmayıp irrealin realde görünüşe ulaşmasıyla yalnızca duyusal olarak değil, aynı zamanda duygusal olarak da kavranan ve bu anlamda sonsuzluğun ve özgürlüğün temsiliyetini üstlenen bir varlığa, adeta ruhu olan bağımsız bir varlığa dönüşecektir. Bu ise, ancak sanatçı ile birlikte süreci yaşayan söz konusu real var olanın, tinsel bir içeriğin, öznel olanın, sanatçının görünenin ve dolayısıyla gerçekliğin ötesine geçen görme eylemiyle belleğinde biriktirdiği etkilerin/izlerin, gerek duyusal/görsel, gerekse duygusal ya da sezgisel kaynaklı olmak üzere her türlü izlenimin, duyguların, düşlerin ve düşüncelerin kendisine aktarılmasıyla nesnelleştirme süreci sonunda real varlığının ötesine geçip yalnızca duyularla algılanan bir bilgi objesi olmaktan çıkarak gerçeklikle arasındaki ayırımı ortaya koyan estetik bir nesneye dönüşmesi ile mümkün olabilecektir.

Elbette unutulmamalıdır ki, tinsel bir içeriği, var olmayan bir şeyi ya da başka bir deyişle irreal olanı var olan bir nesneye aktararak böylesi bir nesnelleştirme olayını gerçekleştiren her zaman için sanatçının kendisidir. O halde, nesnelere aktarılan ya da bir nesneyle birlikte yaşam bulan her türlü duygu ve düşünce doğaldır ki, yaratma eylemi içindeki kişiye ait olacak ve bir anlamda süreç içinde var olmayanın kapısını aralayıp bir nesnede kendisini arayan sanatçı özneli nesnel kılarken -dünyayı belli bir biçimde yoruma tabi tutan, dünyayı belli bir gözle gören bir bakış açısı olarak yapıtına katılmak yoluyla- aslında kendisini nesnelleştirmiş olacaktır.

Var olmayanın sınırlarında gerçekleşen bu türden bir nesnelleştirme sürecinin ise, her şeyden önce yaratıcı edim içindeki kişinin bir bilinmeyenle ya da bir "hiç"likle karşı karşıya gelmesini kaçınılmaz kılacağı açıktır.

2.3.c. Yokluk versus Varlık'ın Aşılması Olarak Nesnelleştirme

Denilebilir ki, her yaratma eylemi var olmayan bir şeyin var olan bir nesnede somutlaşması olduğuna göre, sanat yapıtı da bu anlamda her zaman için varlık ile yokluk, "hiç"lik ile var olan arasındaki bir mücadeleyi ya da diyaloğu dile getirmek durumundadır. Şüphesiz, ilk aşamada verili olanın ötesine geçip "hiç"i aralayarak bir anlamda varlığın özüne ulaşan ve bu yolla farklı dünyaları keşfedip "hiç"in sonsuz alanında yeni anlamları bulup çıkaran bir sanatçının duygularını, düşlerini, düşüncelerini, özlemlerini ve tutkularını bir nesneye aktarmasıyla gerçekleşen yaratıcı eylemi, her seferinde böylesi bir diyaloğun varlığını kaçınılmaz kılacaktır. Rollo May'in karşılaşmanın iki kutbu olarak ortaya koyduğu öznel ve nesnel kutuplar yerine "varlık" ve "yokluk" terimlerini kullanan şair Archibald McLeish Çinli bir şairden alıntı yaparak şöyle demektedir:

> " 'Biz şairlerin yoklukla mücadelesi, onu varlığı ortaya çıkartmaya zorlamak içindir. Sessizliği bir müzik yanıtı almak için tıklatırız.'
>
> MacLeish 'Bunun ne anlama geldiğini tasavvur edin' diyerek düşüncesini geliştirir. 'Şiirin içinde barındıracağı 'varlık' 'yokluk'tan türer, şairden değil. Ve şiirin sahip olacağı 'müzik' şiiri yapan bizlerden değil, sessizlikten gelir; tıklatmamıza *cevaben* gelir. Yüklemler tumturaklı: 'mücadele', 'zorlama', 'tıklatma', şairin işi, dünyanın anlamsızlığı ve sessizliği ile, onu anlama zorlamak için mücadele etmektir; sessizliği ses, yoku var yapana dek. Bu iş dünyayı 'bilme'yi üstleniştir, tefsir, gösteri ya da kanıtla değil, insanın ağzındaki elmayı bilmesi gibi doğrudan.' " (May 1992:93).

"Yoku var yapana dek süren" böylesi bir mücadelenin de göstereceği gibi sanatçı, her yaratma eyleminde kendisini "hiç"in içine savuran ve her seferinde savrulduğu bu sonsuz alanda görüntülerin oluşturduğu örtünün altından belki de daha önce hiç fark edilmemiş olanı, tıklatmalarına cevaben duyduğu bir sesi ya da varlığın gerçek anlamını çekip çıkararak adeta "Rilke'den ödünç aldığı bir sözle 'hayatını

değiştirmelisin' diye fısıldayan"[1] bir yapıt aracılığıyla var olmayanı yeni bir kurguda ifade eden kişidir. O halde, bu dünyaya ait elemanlarla (taş, ağaç, metal vb.) bu dünyanın ötesinde yeni bir dünya kurarken her defasında sanatçının yaptığı öznel yaşantısının basit bir yansıması yerine öncelikle var olana yer açmak ve sonra kendisini "hiç"in içine salıvermektir, denilebilir.

"Varlık" sorununu her şeyin özünde yatan temel sorun olarak gören Heidegger'e göre "hiç"lik, bir şey ya da bir var olan olmamakla birlikte varlığın barındığı, korunduğu bir alandır ve bu anlamda da var olanın örtüsüdür. "Varlık" ise, varlığın kendisi olarak her zaman içinde bir bilinmezliği, bir "hiç"liği barındırandır. Dolayısıyla Heidegger'in varlık anlayışında insan, ancak kendisini var olanın özü de denilebilen ve varlığın peçesi durumunda olan "hiç"in içine bırakırsa var olanla ilişkiye girebilir ve ancak bu yolla var olanın ya da gerçekliğin ötesine geçebilir (Hühnerfeld 1994). Öyleyse sanatçının kendisini "hiç"in içine savurmasının, "hiç"likle hesaplaşmak için var olan bir nesne aracılığıyla "hiç"in karşısına çıkmasının anlamı da aslında "hiç"liğin içinde barındırdığı gizi ortaya çıkartmak, böylece var olanla ilişkiye geçerek onun sırrına ya da özüne ulaşmak olmalıdır her zaman.

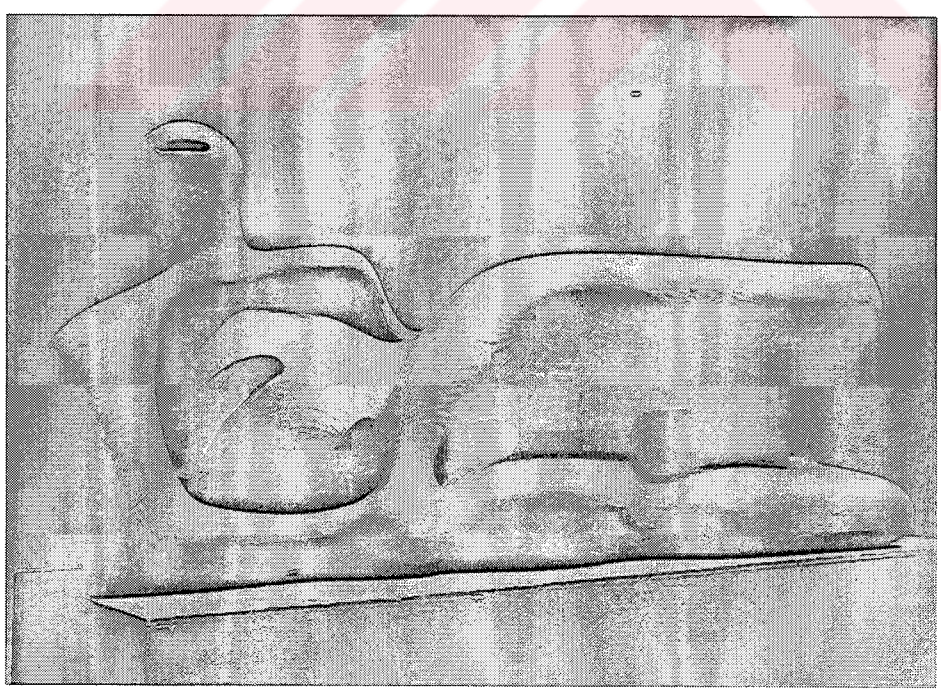
Bu nedenle de ancak sanatçının var olanın örtüsünü kaldırdığı yaratıcı etkinliği ve "Ancak sanat işi aracılığı iledir ki, başka olasılıklara, Varlık ve Varlık-olmayana (Hiçliğe) ulaşılabilir." (Nalbantoğlu 1997:145). Varlık ve yokluk (hiçlik) ise, aslında birbirlerine ait olmakla birlikte her zaman için bir çatışma halindedirler. İşte "Sanat işi, dünya kurarak ve dünyayı kollayıp genişleterek böylesi bir çatışmayı teşvik ederken hakikatin de ortaya çıkmasını sağlar." (Nalbantoğlu 1997:146). Hakikatin ortaya çıkması ise, sanat yapıtının yepyeni bir hakikat dünyasını dile getirmesiyle söz konusu olabilir. Ne var ki, varlık kendisini ve hakikati hiçbir zaman bütünüyle ele vermeyendir. Dolayısıyla, var olanla var olmayanın kesiştiği yerde sanatçı tarafından yaratılmış bir varlık biçiminde vücut bulan sanat yapıtının kendisinin de sonuçta bir var olan olması sanat yapıtının da kendisini bir var olan olarak kendi terimleri içinde, yani örtülülüğü/sırları içinde ifade ettiğini gösterir.

[1] AKCAN, Esra. "Geçmişte Kaldığı Çağda Sanat Bir Heidegger Yorumu" Defter, sayı 25, 1995:73



Resim 1

H.Moore: Sheep Piece, 1971-1972



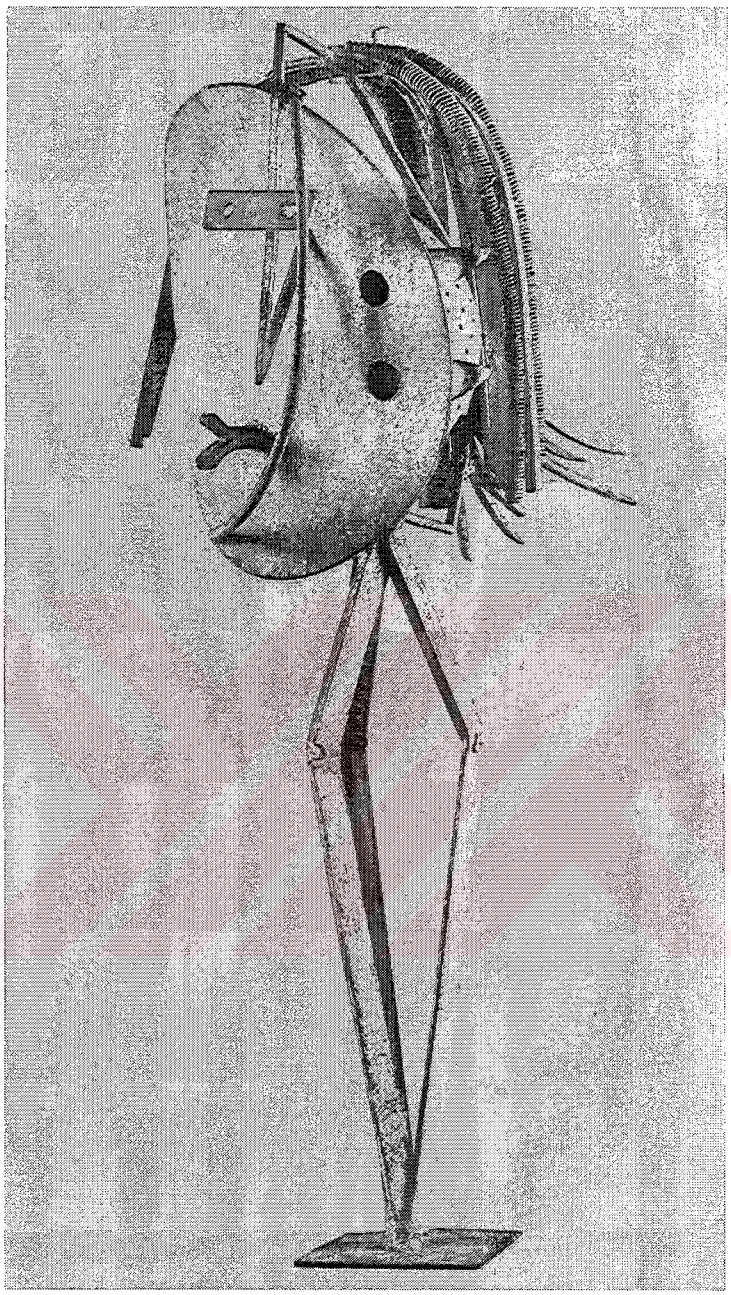
Resim 2

H.Moore: Uzanmış Figür, 1945-1946



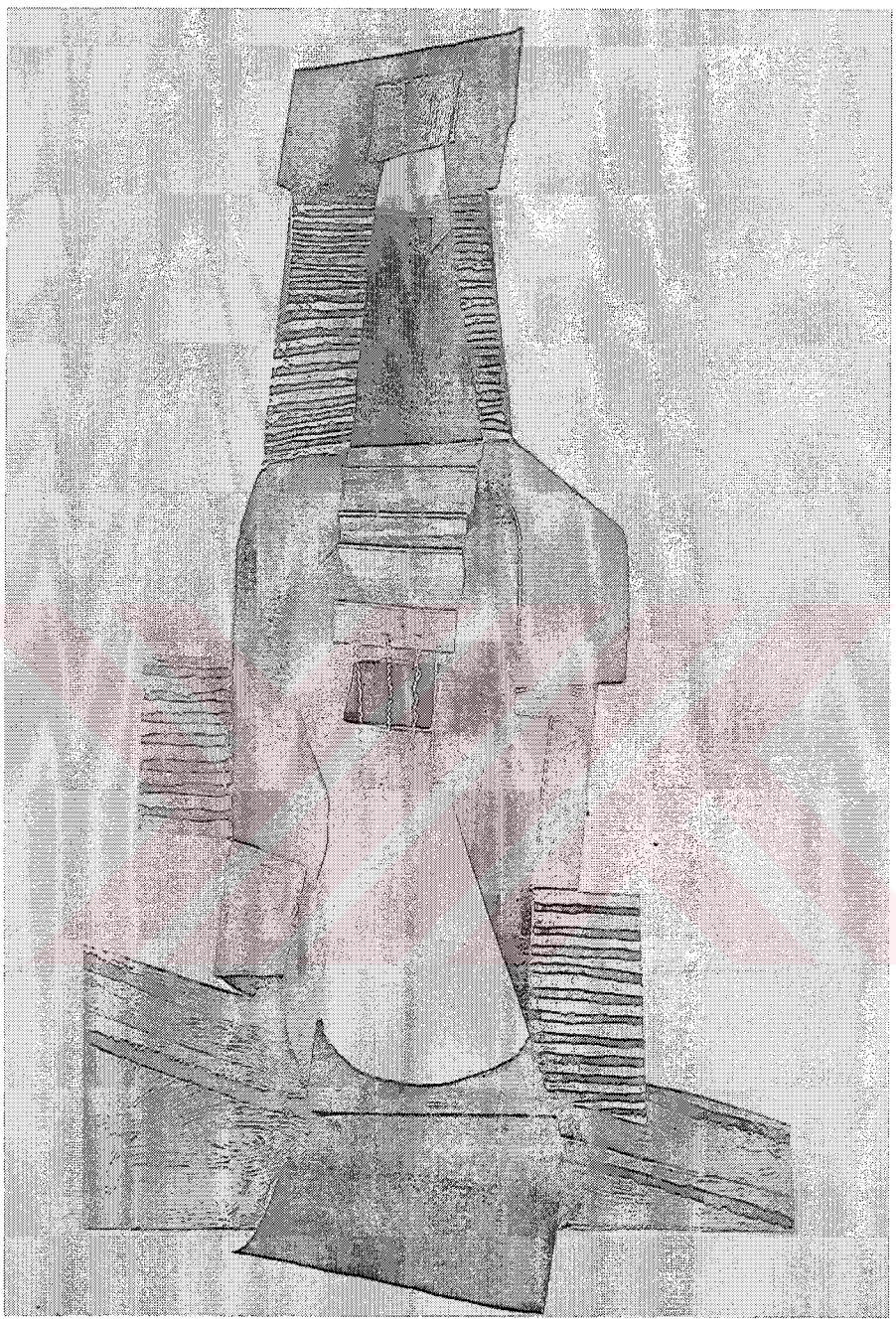
Resim 3

Picasso: Kadın Başı, 1909



Resim 4

Picasso: Kadın Başı, 1931



Resim 5

Picasso: Gitar, 1924

3. BÖLÜM

NESNELLEŞMİŞ BİR VARLIK OLARAK SANAT YAPITI

"Varolanın varlığı varolmakta yatar"

Heidegger

"Doğa objeleri, biz olsak da olmasak da vardırlar, buna karşılık 'sanat yapıtları' bir objektivasyonu, bir objektifleşmiş tinsel varlığı gösterirler" diyen Tunalı, objektifleşmiş/nesnelleşmiş tinsel bir varlık olarak sanat yapıtı ile doğa nesneleri ya da nesnel dünyadaki herhangi bir varlık arasında söz konusu olan farka vurgu yapmakta ve sözlerini Hegel'den verdiği örnekle şöyle sürdürmektedir: "Hegel'in deyimi ile 'onlar, tinsel varlıktan doğarlar.' Bu bakımdan doğa düzeninin üstündedirler, doğayı aşıp onun dışına çıkmışlardır." (1989:166).

Tunalı'nın da ifade ettiği gibi, her ne kadar belli bir maddeye dayanması ve belli bir madde tarafından taşınıyor olmasından dolayı real varlığa sahip olsa da, aslında tinsel bir etkinlikten doğan ve bu anlamda nesnelleşmiş bir tinsel varlığa karşılık gelen sanat yapıtı, tam da bu nedenden kaynaklı olmak üzere hiçbir zaman doğayla/nesnel dünyayla aynı düzeyde değildir. Çünkü o, özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişki ya da başka bir deyişle "ben" ile dünya arasındaki etkileşimli süreç sonunda öznel olanın nesnelleşmesiyle birlikte kendisiyle bütünlüklü real bir var olan/nesnelleşmiş bir varlık biçiminde görünüşe ulaştığında, bir yandan doğası gereği duyularla algılanabilir bir dünyanın, yani nesneler dünyasının parçası olurken, diğer yandan da yine doğası gereği doğayı/nesnel dünyayı aşıp onun dışına çıkmakta ve "insana insanın gerçekleştirdiği düşsel olasılıkları" ve düşünsel açılımları sunmak yoluyla başka türlü var olamayacak bir gerçekliği dile getirip yepyeni dünyalar inşa etmektedir.

3.1. Görünüş Olarak Sanat Yapıtı[1]

Özne ile nesne/nesnel dünya arasındaki diyalektik ilişkinin bir sonucu olarak özne sanatçı tarafından yaratılmış olmasına rağmen, süreç sonunda, öznellik ile nesnelliğin buluştuğu noktada kendi başına bağımsız bir varlık biçiminde vücut bulan ve kendi bağımsızlığı, bütünlüğü içinde kendisini kendi terimleriyle ifade eden sanat yapıtı, bu haliyle her şeyden önce öznenin (ve hatta yaratıcısı öznenin) karşısında duran yeni bir nesne ve bir nesne olması nedeniyle de real bir varlıktır.

Ancak daha önce de belirtildiği gibi, var olan nesneler arasında herhangi bir varlık olmayan sanat yapıtı, real varlığının ötesinde sahip olduğu irreal varlık nedeniyle hiçbir zaman yalnızca realiteye dayandırılamaz/realite ile açıklanamaz. Zira, bir sanat yapıtında daima realite ile irrealitenin birbiri içine geçişi tamdır. Nesnelleşmiş bir varlık olarak sanat yapıtı öncelikle bu iki varlık tarzının tam bir birliğini, bütünlüğünü gerekli kılar. Bu bütünlüklü yapı içerisinde irreal varlığın özelliği ise, onun duyularla kavranabilen, somut, real bir varlığa sahip olmamakla birlikte "*görünen bir irrealite* dünyası olması"dır (Tunalı 1989:163). Ne var ki, kendi başına var olamayan bu yapının görünebilmesi ve kavranabilmesi ancak real bir var

---

[1] Tunalı'nın da belirttiği gibi, "Görünüş kavramı, geçen yüzyıldan beri estetikte ön planda rol oynamaya başlamıştır. Bu, bir yandan felsefi metafizik estetik'te, öte yandan da psikolojik estetik'te kendini gösterir. Biliyoruz ki, genellikle, Platon ve Platon sonrasında olduğu gibi, estetik değer çoğu ide'ye bağlanmıştı. 19.yüzyıl ide'ye görünüşü de katarak, ide'nin duyulur görünüşü olarak estetik değeri, güzel'i belirlemişti. '19.yüzyıl estetik'inde görünüş pek çok söz konusu edilmiştir. Ama, burada kastedilen şey, bir ide'nin görünüşünün söz konusu olmasıdır. Bu, ya Schopenhauer'ın yaptığı gibi, metafizik olarak kavranır, ya da düşünceler, fantezi hayalleri gibi, hayal edilen ideal'ler vb. olarak.' "(1989:172).
Orhan Hançerlioğlu da Felsefe Sözlüğü'nde görünüşü metafizik ve diyalektik olmak üzere iki madde halinde şöyle tanımlamaktadır:
"1. *Metafizik*: Metafizik ve idealist felsefenin başkavramlarından biri olan *görünüş* özellikle bir yanılsamayı ve varolmayanı dile getirmek için kullanılır. Bu anlamda *töz, saltık, varlık* ve *gerçek* deyimlerine karşıttır. Görünüşün özelliği ilineksel, değişir ve bağımlı oluşudur. *Görünüş* teriminin metafizikteki önemi, antikçağ Yunanlılarının Elea felsefesinden başlar. Elea'lılar varlığın tek ve devimsiz, bundan ötürü de gerçek, çok ve devimli olan oluşunsa bir yanılsama, bundan ötürü de *görünüş* olduğunu ileri sürmüşlerdi. Metafiziğin tohumlarını atan bu anlayış Platon ve Aristoteles öğretilerinde büsbütün biçimlenerek Hegel öğretisinde doruklaşmıştır.(...)
2. *Diyalektik:* Eytişimsel ve tarihsel özdekçi felsefeye göre *görünüş*, herhangi bir şeyin özünün ortaya çıkış biçimidir. Dolaysız duyumlarla açığa vurulur. Nesnenin dış ilişkilerinin ve özelliklerinin toplamıdır. Nesnenin dışsal yapısı olan *görünüş* (biçim ve olgu), içsel yapısı olan *öz* (içerik ve gerçek)'le sıkıca bağımlıdır. Biri olmadan öbürü de olamayacağı gibi biri öbürüne dönüşebilir. Görünüş değişebildiği gibi öz de değişir (Metafizik ve idealizm özü değişmez sayar). Görünüş ve öz, nesnel gerçekliğin birbirinden ayrılmaz iki yanıdır. (...)" (2000:147-148).

olanda mümkün olabilmekte ve real bir varlık tarafından taşınan "bu irrealite dünyası, ancak objektivleştiği zaman görünebilir ve kavranabilir" hale gelmektedir. (Tunalı 1989:163).

Kuşkusuz, irreal olanın sanatçı tarafından real bir var olanda görünebilirlik ve kavranabilirlik düzeyine yükseltilmesi, onun somut/real bir şey olarak ortaya konması anlamına gelmekle birlikte, bu aynı zamanda irreal yapıyla birlikte kavranan söz konusu real varlığın (real bir varlık biçiminde ortaya konan sanat yapıtının) her zaman için bir real-irreal özdeşliğini zorunlu kıldığına da işaret edecektir. İşte böylesi bir özdeşlikte irreal realde ortaya çıkacak ve real yapı tarafından taşınmasına rağmen real varlığı aşan tarzda bir biçim olarak görünüşe ulaşacaktır. O halde irrealin realde ortaya çıkışı artık bir real ortaya çıkışın ötesinde, her zaman görünüş olarak ortaya çıkıştır ve bu anlamda Tunalı'nın da ifade ettiği gibi, söz konusu iki varlık arasında (real-irreal) "tek bir ilgi biçimi" vardır: "Bu da *görünme*'dir" ya da başka bir deyişle "görünüş ilgisi"dir ve bu ilgi "tersine çevrilemeyen bir ilgidir." (Tunalı 1989:163).

Çünkü, bir yandan görünmeyeni görünür kılarken, diğer yandan kendisi de bir görünüş biçiminde ortaya çıkan sanat yapıtında her zaman irreal yapı kendisini taşıyan real yapıda görünecek ve böylece bir tür "görünme ve taşınma ilgisi" de denilebilecek karşılıklı bir bağlılık ilgisi içinde duyularla algılanabilir/kavranabilir bir görünüş düzeyinin varlığı söz konusu olabilecektir. Görünüş, bu anlamda "bir şeyin duyularla kavranmasıdır; var olan bir şey görünür olur." (Tunalı 1989:172). İrreal olanın nesnel bir alana taşınarak bu türden bir görünüş düzeyinin kurulmasının görünüşün nesnelliğine işaret edeceği açıktır. Dolayısıyla buradan da anlaşılacağı gibi, görünüşün nesnelliğinde saptanan her zaman bir real-irreal özdeşliğidir ve iki temel varlık arasındaki özdeşlik ilgisinin (ki, tersine çevrilemeyen bir "görünüş ilgisi"dir aynı zamanda) tek yetkin örneği olarak "her sanat yapıtında daima böyle bir görünme, görünüşe çıkma söz konusudur." (Tunalı 1989:164). Görünüşe çıkan sanat yapıtının kendisidir. Bu nedenle de sanat yapıtı aynı zamanda görünüşün kendisi olarak varlığını daima real ve irreal arasındaki karşılıklı bağlılık ilgisine dayandırmak zorundadır.

Tunalı, "bütün estetik yapı, yani sanat yapıtı dediğimiz yapı" "bu görünme ve taşınma ilgisi içinde oluşur", diyerek sanat yapıtının bir görünüş biçiminde varlık kazanmasında real ile irreal yapı arasındaki bu türden bir karşılıklı ilgiye dikkat çekmekte ve şöyle devam etmektedir:

> "Görüldüğü gibi, karşılıklı bir bağlılık ilgisi burada söz konusudur. Üst tabakalar alt tabakalar tarafından taşınırlar, ama üst tabakalar, aynı zamanda alt tabakalarda *görünüşe ulaşırlar*. Bir belli tabakada bir düşünce ve anlamın görünmesi için, o tabakaların bir üst tabakaya ihtiyacı vardır. Ama, üst tabakanın da görünüşe ulaşabilmesi için, bir alt yapıya, taşıyıcı bir alt tabakaya ihtiyacı vardır. Bu, sanat yapıtının bağlı olduğu biçim yasasıdır. Bu biçim yasasına göre, sanatın özü *görünüşe çıkarmadan* ibarettir." (1989:175).

Bir özün/irreal bir içeriğin ürünü olarak biçim, özle/irreal içerikle aynı şey olmamakla birlikte, birinin varlığını diğerinin varlığının olanaklı kıldığı bir bağımlılık ilişkisi nedeniyle, onlardan ayrı da değildir. Böylesi bir ilişkide irreal olanın/irreal içeriğin/özün belli bir biçim aracılığıyla somutlaştırılması ya da başka bir ifadeyle duyularla algılanabilir hale getirilmesi görünüşü meydana getirecektir. O halde biçim görünüşü meydana getirendir. Görünüş ise bu anlamda, biçim aracılığıyla varlık kazanması nedeniyle, nesnenin (sanat yapıtının) dış ilişkilerinin ve özelliklerinin bir toplamı olarak irreal içeriğin açıkça görünür kılınması ya da başka bir deyişle duyularla algılanabilir düzeye getirilmesidir.

Ancak böylesi bir ifadenin, görünüşün yalnızca gözden gelip göze seslendiği ve yalnızca duyulara hitap ettiği/duyularla kavranabildiği biçiminde tek yönlü bir yaklaşımı da beraberinde getireceği açıktır. Oysa ki insan etkinliğinin bir ürünü olarak açıkça görünenin ardındakini keşfe çağıran görünüşün, duyuların ötesinde duyguları, düşleri ve düşünceleri de harekete geçirmesi ve bu yolla nesnel dünyanın üzerinde yeni bir gerçekliğin kapılarını aralaması, onun hem gerçek varlıktan hem de salt görüntüden ayrılan mevcudiyetinin yalnızca duyulara dayandırılamayacağını ve

yalnızca "nesnenin dış ilişkileri ve özellikleri"yle açıklanamayacağını gözler önüne sermektedir. Bunun anlamı görünüşün biçimden ayrı bir var olan olarak ele alınması gerektiği yönünde olmamakla birlikte (ki, böylesi bir ayırım söz konusu bile olamaz) onun biçimin ötesine geçen varlığına dikkat çekmek içindir. Çünkü, görünüş her ne kadar belli bir biçimde ortaya çıksa da, biçimin ötesine geçen bir varlığa sahiptir. İşte sahip olduğu böylesi bir varlık nedeniyledir ki o, duyular üstü bir tinsel dünyayı, belki de daha önce hiç kimsenin görmemiş olduğunu görünür ile görünmez iç içeliğinde görünür kılandır.

Elbette tüm bunlar, sanat yapıtının belli bir biçimle görünüşe ulaşması bir yanıyla görünüşü meydana getirenin aslında biçim olduğu gibi bir anlama karşılık gelse de, burada söz konusu edilen görünüşün yalnızca biçimsel bir görünüş olarak ele alınamayacağını açıklar niteliktedir.[1] Kaldı ki, real ile irreal arasındaki özdeşliğin biçim aracılığıyla bir görünüş özdeşliğine dönüşmesi, zaten görünüşün sanat yapıtının dış yapısı ile ilişkili olduğu kadar aynı zamanda iç yapısı, irreal varlığı ile de ayrılmaz bir bağımlılığı olduğunu göstermekte ve hatta bununla da yetinmeyerek - bu bağımlılık nedeniyle- söz konusu iki varlık arasındaki temel ilgiye dayanmak üzere her zaman görünüşün real yapıda irreali ifade ettiğini dile getirmektedir.

Çünkü, bu türden bir ilgide irreal olanın real bir var olanda belli bir biçim verilmek koşuluyla görünüşe ulaşması her ne kadar onun var olan dile çevrilmesi anlamına gelse de, bu dilin var olan dil yerine bir öte dili görünür kılması gibi bir durum söz konusudur. Buysa görünüşün herhangi bir varlığı temsil etmek ya da görüneni vermek değil, daima irreali veren ve hatta irreali göstermekle de kalmayıp aynı zamanda irrealin kendisi olandır, biçiminde bir yaklaşımla ele alınmasını kaçınılmaz kılmaktadır.

---

[1] İçeriğin karşıtı olarak biçim, " 'Ne' olana karşıt olarak 'nasıl' olan. Kaos durumunda, düzensiz ve belirlenmemiş olana karşılık sınırlanmış, düzenlenmiş olan. Bir nesnenin, biçim almamış özdeğinden, içeriğinden ayırmak üzere, onun dışını, dış çizgilerini, aynı zamanda iç yapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyen. Biçim almamış özdeğe karşılık, belli bir düzene girmiş olan"dır (Akarsu 1988:33). Ancak, biçimin içerikten ayrı düşünülemeyeceği bir gerçektir. Dolayısıyla görünüşün, biçimin ötesine geçen yapısını vurgulamak amacıyla yapılan bu açıklamalar, biçimin içerikten ayrı salt bir belirlenmişlik, sınırlanmışlık anlamında ele alındığı biçiminde anlaşılmamalıdır. Zira biçim, her zaman "içeriğin (öz'ün) yapısıdır ve yüzyılımıza gelinceye kadar sanılageldiği gibi onun karşıtı değil, tersine, onun sıkıca bağımlısıdır. Biçim ve içerik (öz) ancak birlikte varolabilirler, biçimsiz öz olamayacağı gibi özsüz biçim de olamaz." (Hançerlioğlu 2000:28).

O halde, real ve irreal varlıklar arasındaki özdeşlik ya da görünüş ilgisinin tek yetkin örneği olarak her sanat yapıtında daima bir görünme, görünüşe çıkma söz konusu olmakla birlikte, burada görünüşten kastedilenin -ne dış dünyanın bir ifadesi, ne de herhangi bir varlığın temsili olmak yerine, gerçek dünyanın içinde ondan ayrı bir dünyanın kuruluşuna karşılık gelecek bir anlamda ele alınması nedeniyle- "nesnelleştirilmiş bir karşı görünüm" biçiminde, bağımsız bir nesnelliğin kuruluşu olarak anlaşılması gerekmektedir. Bu bağlamda görünüşün nesnelliğine dair üzerinde vurgu yapılması gereken de artık dış dünyanın ya da başka bir ifadeyle öznenin karşısında yer alan görünen dünyanın bir tür yeniden görünüme sokulması değil, özne ile nesne/nesnel dünya arasındaki diyalektik ilişki sonucunda "ben dünyası"nın görünür kılınması yönünde olmalıdır. Çünkü, sanat yapıtında görünüş biçiminde nesnelleşen/somutlaşan şey tinsel bir dünyadır, ben dünyasıdır. Ne var ki, bu "ben dünyası"nın görünür kılınması özne-sanatçının kendi iç dünyasının, duygularının basit bir aktarımı olarak değil, adeta tüm tekil görüntülerin bir bütünlüğe ulaşmasıyla birlikte görünmez dünyalardan sonsuz bir evren tasarlayan ben dünyasında tüm bir dünyanın görünür kılınması biçiminde anlaşılmalıdır.

Yokluğun var ya da görünmezin görünür kılınması da denilebilecek bu türden (duyularla algılanabilir) bir görünüş düzeyinin varlığı ise, kuşkusuz aynı zamanda görünüşün kendisi olan sanat yapıtının, görünüş halinde bulunan kendisinde bütünlüklü real bir var olan olarak realitenin üzerinde başka dünyalara dönüşmesine yol açacaktır. Böylece öznel olanla nesnel olanın, ben ile dış dünyanın, ruh ile maddenin, real ile irrealin en yüksek özdeşlikte buluştuğu noktada, ne görülebilen, ne de gösterilebilenin var olduğunu gösteren varlığıyla görünüşe ulaşan sanat yapıtı real ile irrealin çözülmez birliğinin oluşturduğu bir görünüş bütünlüğünde "gerçek dünyanın karşısına nesnelleştirilmiş bir karşı görünüm" koyarak yeni dünyalara kapı aralayacaktır (Lukacs 1992:132).

"Nicolai Hartmann'a göre, sanat yapıtının bütün büyüsü de bu görünüş'ünden ileri gelir." (Tunalı 1989:174). Çünkü, bu görünüş real olan bir şey değildir. Elbette görünüş real bir şey olmadığı gibi, onun yarattığı duygular da estetik duygular olarak gerçek hayatın duygularına karşılık gelmeyecektir. Nitekim bir benzerliği gösteren,

aslına sadık kalınarak gerçekleştirilen, gerçekliği en yoğun ve en etkin biçimde dışlaştıran, bir nesnenin ya da bir varlığın kopyasının söz konusu olduğu durumlarda, hatta en katı realizmde bile esasen yapıtta hissedilen, görülen ya da ortaya konulan şey her zaman için real olandan/gerçeklikten çok daha fazla bir şeydir. "Çünkü artık 'görünen' dünya duyusal olarak kavranan dünya değildir, tersine, tinsel olarak, ben'in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünyadır" ve böylesi bir dünya da her haliyle gerçeğe uymaz gibi durur. Bu anlamda Pascal'ın da dediği gibi, "Asıllarına hayran olmadığımız şeylerin benzerlerine hayran olunması şaşılacak şeydir." (Yetkin 1979:9). Bu türden bir etkiyi yaratabilecek tek şey ise ancak bir sanat yapıtıdır. Zira, söz konusu görünüş real olmamakla birlikte "biz onun real olup olmadığını hiç düşünmeyiz. Onu, sadece bir görünüş olarak kavrar ve ondan haz duyarız.." (Tunalı 1989:174).

Kuşkusuz görünüşün real olan bir şey olmaması onun gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmadığı anlamına gelmeyecektir. Ancak şu da var ki, görünüş ile gerçeklik arasındaki ilişki tıpkı özne ile nesne, bilinç ile madde arasında var olduğu kabul edilen türden "negatif" ya da "açık uçlu" bir ilişkidir (Dellaloğlu 1995.55). Çünkü, özneyle nesnenin diyalektiği içinde sanat yapıtı bir gerçeklik olduğu kadar, "verili olanın egemenliğini kıran" bir kurgudur da aynı zamanda. Böylesi bir kurgu ise, sanat ile gerçeklik arasındaki "kopuş"u[1] ortaya koyacak biçimde artık bir real ortaya çıkış değil, bir görünüş olarak ortaya çıkıştır. Böylece artık bir görünüş gerçekliğinden söz edilebilir ve Marcuse'un da dediği gibi, bu gerçeklik içinde söz konusu "kopuş sayesinde, sanatın kurgusal dünyası hakiki gerçek olarak görünür." (Dellaloğlu 1995:56).

Dolayısıyla bir görünüş halinde var olan sanat yapıtının gerçekliği hiçbir zaman verili gerçeklikle aynı şey değildir. Çünkü o, verili gerçekliği başka bir şeye dönüştürüp, nihayet ondan kurtulan ve kendi gerçeklik düzenini yaratarak görünüşün diliyle başka türlü bir gerçekliği gözler önüne serendir. Bu başka türlü

[1] Dellaloğlu'nun da ifade ettiği gibi, "Sanat ve gerçeklik arasındaki bu "kopukluk", Kant'ın "ereksiz ereklilik" ilkesiyle önemli paralellikler taşır." Ayrıntılı bilgi için bkz. Dellaloğlu, Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum, 1995, s.56.

gerçeklikse -"yüceltilmiş" bir gerçeklik biçiminde- verili gerçeklikle çelişerek onun ötesine geçen bir görünüş gerçekliğinden başka bir şey değildir ve artık görünüş kendi gerçekliğini dayatandır.

3.2. Görünüş ve Gerçeklik[1]

Denilebilir ki, özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişki, sanat ve gerçeklik ya da daha özele inen bir ifadeyle; görünüş ile gerçeklik arasındaki ilişkide de korunur ve öznenin nesneye özerkliği, görünüşün gerçekliğe özerkliği olarak tekrar ortaya çıkar.

---

[1] Görünüş ile gerçeklik arasındaki ilişki, görünüş kavramının beraberinde getirdiği görüntü kavramıyla arasında var olduğu ileri sürülen farkın vurgulanmasını da zorunlu kılacaktır. Tunalı'ya göre, görünüş ve görüntü kavramları "anlam bakımından birbirlerinden kesin olarak farklı iki ifade ve deyimdir." (1989:172). Bu nedenle de birbirine karıştırılmaması gerekir. Özellikle gündelik dilde kolayca karıştırılabilen söz konusu iki kavram arasındaki temel fark, Hartmann'ın da ifade ettiği gibi "görüntüye gerçekliğin illusion'u"nun girmesidir (Tunalı 1989:173). Çünkü, "illusion"un karşılığının "yanılsama" olduğu düşünüldüğünde, böylesi bir durum her zaman için "aldatma", "yanıltma" ve "sandırma" gibi özellikleri de beraberinde getirecek, dolayısıyla var olmadığı halde varmış gibi görülen, sözde görünür gibi olan bir yanılsama nedeniyle görüntü her zaman için gerçek olmadığı halde gerçekmiş izlenimi bırakmak isteyen bir şey olacaktır. Oysa ki, " 'Görüntü' daima aldanmayı ve illusion'u hatırlatır"ken, görünüş, gerçek olan bir şey olmadığı halde hiçbir zaman görüntüde olduğu biçimiyle "gerçeklik izlenimi bırakmak isteyen bir şey" de değildir (Tunalı 1989:174). Zira, o kendisini bir gerçeklik olarak dayatandır ve bu dayatmada da "yanılsama", "yanıltma", "sandırma" gibi özellikler mevcut değildir. O halde, sanat yapıtı, Hartmann'ın ileri sürdüğü biçimiyle bir görüntü varlığı değil, bir görünüş varlığı olmalıdır. Hegel için de "güzellik ve sanat, bir aldanma ve bir aldatma değil, yalnızca bir görünüştür." (Tunalı 1989:151). Ona göre, bu görünüş tinin, özün görünüşüdür. Buna karşılık sanatı bir mimesis, bir taklit, yansıtma olarak gören Antikçağ Yunan düşünürleri, "mimeisthai (taklit faaliyeti)"nin "bir gerçeklik değil de, bir görüntü (doxa) ve sanı olduğunu" ifade ederler (Tunalı 1989:173). Dolayısıyla buradan da anlaşılacağı gibi, sanat yapıtının bir görüntü varlığı mı, yoksa bir görünüş varlığı mı olduğu yönündeki tartışmalar Antikiteye kadar uzanır. Ancak bu tartışmaların ortak bir paydada buluşamayacağı açıktır. Buysa, her ne kadar görüntü ve görünüş kavramları arasında bu türden bir ayrıma gidilse de, özellikle günümüzde artık sanat yapıtını bir görünüş ya da görüntü olarak ele almanın tek yanlı bir yaklaşıma neden olması bir yana, çoğu kez kavram bağlamında bile olsa böylesi bir ayrımın çok da net bir ayrımı ortaya koyamayacağını gözler önüne sermektedir. Çünkü, Tunalı Almancadaki Erscheinung kelimesini görünüş, Schein kelimesini de görüntü karşılığında ele alırken, Hançerlioğlu'nun görünüş karşılığında Schein kelimesini kullandığı görülmektedir. Diğer yandan yanılsamanın görünüşten reddedilmesi ve görüntüye ait bir özellik olarak kabul edilmesi, sanatı yanılsamaya dayandırarak açıklamaya çalışan kimi düşünürleri olduğu kadar, metafizik ve idealist felsefede görünüşün yanılsamayı ve var olmayanı dile getirdiği gerçeğini de reddetmek anlamına gelecektir. Ancak şunu belirmekte fayda vardır ki, Hartmann'ın sanat yapıtını bir görünüş olarak ileri sürmesi, daha çok sanat yapıtının kendisini real ve irreal yapıların bütünlüğünde gerçek bir varlığın yanılsaması, hayali olarak değil de, bir gerçeklik olarak ortaya koyması anlamındadır. Sanat yapıtının varlığına ilişkin böylesi bir yaklaşım bu bölümde yer alan metnin temel çıkış noktasını oluşturmakla birlikte burada yine de görüntü ve görünüş arasında bir ayrım getirmekten –çok daha derinliğine bir felsefi tartışmayı gerekli kılacağından- özellikle kaçınılmış, bu terimler arasından özel bir vurgu ya da çerçeveleme amaçlanmaksızın görünüş terimi tercih edilmiştir.

Hançerlioğlu'nun da belirttiği gibi, *görünüş* terimi düşünce tarihi sürecinde *gerçek* terimine karşıt anlamda kullanılan başlıca terimlerden biri olmuştur. Çünkü, "gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunandır" (2000:131-132); ya da başka bir deyişle "1. Düşünülen, tasarımlanan, imgelenen şeylere karşıt olarak, var olan 2. Bilinçten bağımsız olarak var olan"dır (Akarsu 1988:84). Oysa ki görünüş, özellikle Kantçı anlamda nesnel bir gerçeklik değildir ve gerçek olan bir şey olmadığı gibi, Hartmann'ın ileri sürdüğü biçimiyle hiçbir zaman sanki "gerçekmiş izlenimi veren" de değildir. Ancak her ne kadar nesnel bir gerçekliğe karşılık gelmese de bir görünüş biçiminde varlık kazanan sanat yapıtında görünüşün görünür kıldığı şey daima gerçek olarak kabul edilir. Çünkü o, nesnel gerçekliğin karşısında yeni bir gerçekliğe yaşam veren görünüşün kendi gerçekliğidir ve böylesi bir gerçekliğin kabulü de kuşkusuz, gerçeklikle çelişen başka bir dünyanın izini sürmek anlamına gelecektir.

> "Bu yeni dünya gerçek dünyanın içinde, ondan ayrı bir dünyadır, ona gerçekliğin içindeki gerçeklik diyebiliriz. Yine de o gerçekliği açıklamak için vardır. Tam onun gerçek olmadığına inanmaya başlayacağımız yerde ona yakalanıveririz. Onda gerçeklik özel biçimler altında dışlaşır. Başlangıçta sırtımızı dönmeye hazır olduğumuz bu şey kısa zamanda bizi içlerine, kuytularına çeker, gizlerine çağırır, bizi gündelik yaşamda alışık olmadığımız bir güzel deneyiyle karşı karşıya bırakırken bize yasalarını, kurallarını öğretir." (Timuçin 2000:138).

Gerçek ile gerçek olmayan, varlık ile hiçlik arasındaki çatışma ve karşılıklı bir arada oluş ekseninde bir görünüş biçiminde varlık kazanan ve kendi bağımsızlığı, bütünlüğü içinde kendi kurallarını/yasalarını öğretmekle kalmayıp, aynı zamanda bir gerçeklik olarak dayatan böylesi yeni bir dünyanın doğumuyla birlikte artık bildik anlamda nesnel bir gerçeklik düzleminden söz edilemeyeceği açıktır. Zira, buna dünyanın yeniden yaratılması denilebilirse eğer, yaratılan bu yeni dünya aracılığıyla ancak başka türlü var olamayacak bir gerçeklikten söz açılabilir. Çünkü, bu yeni dünya nesnel gerçeklikten bağımsızlaşarak "insanın tüm düşünce duygu dünyasını içine alan, daha yüksek bir düzeye çıkaran, derinleştirip yoğunlaştıran özerk bir "gerçeklik" niteliğindedir." (Lukacs 1992:22-23).

Bu türden bir gerçekliğinse, nesnel gerçeklikle arasındaki çelişkiyi ya da kopuşu ortaya koyacak biçimde, hiçbir zaman verili gerçekliğin/dış gerçekliğin doğrudan, dolayımsız ve katı bir tasarımıyla söz konusu olamayacağı açıktır. Kaldı ki, "görünürün özelliği, belirli bir yokluk gibi var kıldığı, kesin anlamda görünmez astarına sahip olmasıdır." (Ponty 1996:76). Görünüre dair böylesi bir özellik kuşkusuz onun duyusal gerçekliğin/dış dünyanın örtüsünü kaldırıp "görünmezin görünür yansısı" haline gelirken, aynı zamanda görünmeyenin görselliğinde dünyayı daha da derinleştirip zenginleştirerek bambaşka bir gerçeklik haline dönüşmesi anlamına gelecek; buysa, her ne kadar görünüş gerçek olan bir şey olmasa da görünüşün "görünmezin payını katarak" görünür kıldığı şeyin daima gerçek (ve hatta gerçeğin gerçeği) olarak kabulüne neden olacaktır.

İşte bu gerçeklik, görünüşün kendisini var olan dünyanın ötesinde yeni bir dünyaya dönüştürmesiyle birlikte söz konusu olan ve ancak yaratının kendi doğası içinde, kendi yasalarıyla kavranabilen bir görünüş gerçekliğidir. Onda kişiyi gerçekliğinden kuşkuya düşürecek hiçbir şey mevcut değildir. Çünkü o, gerçekmiş izlenimi veren değil, bir görünüş olarak görünüş biçiminde kabul edilen ve nesnel gerçekliğin üzerinde kendi gerçekliğini dayatarak var olan dilin ötesinde yeni bir dile dönüşendir.

Söz konusu bu yeni dil, görünüşün dilidir ve böylesi bir dilin ifade ettiği gerçeklik de asla bilinemeyen, ancak bir gerçek olarak tanınan/bilinen dünyanın nesnel gerçekliğiyle çelişerek adeta onu altüst ederken, artık görünüşün dayattığı biçimde varlığını kabul ettirendir. Böylece dış dünya/gerçeklik dünyası geri çekilir ve bu geri çekilmeyle birlikte görünüşün dili, -hem açık hem de gizli anlamlar içeren- yeni bir dil olarak dünyanın bütün sözcüklerini bir araya getirirken, hep yeni ifadelere olanak tanıyacak biçimde gerçekliğin yalnızca ne olduğunu değil, aynı zamanda ne olabileceğini de fısıldar.

Buna var olan dilin ötesine uzanan yeni bir dil yaratmak denilebilirse eğer, bu dil açıktır ki, 'dünyanın dili'ni geçersiz kılarak "yaşamı yeni bir dile, yeni bir anlatıma, kendi dilinden daha güçlü bir dile ve anlamlılığa" kavuştururken aynı zamanda o dili yaratan ben'e/özneye (sanatçıya) ilişkin olanı da dile getireceğinden daima nesnel gerçekliğe karşı gelen öznel bir deneyimi ifade edecektir. (Timuçin 2000:201). Kuşkusuz dış dünyayla kurulan ilişki bağlamında öznel bir deneyimi ifade ederken de yine bu dil, her zaman için "bir eksiklik, olabilirin başlangıç sınırı olarak" işleyecek[1] ve sanatçı her defasında kendi dünyasıyla birlikte tüm bir dünyayı görünür kılarken kendisine özgü bir konuşmayla bilinmeyen yeni dünyalara uzanıp sözcüklerin alışılmış kalıplarını kırarak gerçek olandan çok daha gerçek bir şey, yepyeni bir gerçekliğe yaşam veren yeni nesneler yaratmak isteyecektir (Barthes 1989:22).

3.2.a. Ben'in[2] İfadesi Olarak Görünüş Gerçekliği

Gombrich'e göre, yeni nesneler yaratmak isteğinin temel nedeni sanatçının "daha önce hiç var olmamış bir şeyi yaptığını hissetmek" istemesidir[3]. Şüphesiz, gerçekliğin ince bir gözlemcisi olarak bir yandan nesneli sunarken diğer yandan da özneli nesnelde görünür kılan sanatçının yaratmak istediği bu "şey",

> "ne kadar akıllıca olursa olsun bir süs parçası değildir. Burada söz konusu olan, her ikisinden daha anlamlı ve kalıcı bir şeydir; sanatçıya

[1] Söz konusu eksiklik ya da başka bir deyişle söylenirse bitmemişlik, esasında insan deneyiminin bitmemişliğidir ve bitmemişlik bu anlamda yaratıcı sürecin bir parçasıdır. Çünkü, her bir olasılık henüz yüzeye çıkmamış birçok olasılığı, her bir düşünce de henüz doğmamış pek çok yeni düşünceyi içinde barındıracak ve sanatçı her defasında ben ile ben-olmayan'ın buluştuğu noktada kendi dünyasıyla birlikte tüm bir dünyayı görünüşe ulaştırırken kendisini de tamamlamaya çalışacaktır.

[2] Hançerlioğlu'nda ben, "bireyin öznel bütünlüğü"dür. "Bireyin bilinçsel ve ruhsal bütün işlemleri *ben* kavramıyla dilegetirilir. Ruhbilimde *bilinç*'in özdeşidir." (2000:26). Akarsu ise ben'i "1. Bilinçli bireyin kendini başkalarından ayırmasını dile getiren sözcük. 2. Bilinç edimlerinin taşıyıcısı" olarak tanımlamaktadır (1988:31).

[3] Konuya ilişkin olarak özellikle "yaratmak" ve "nesneler"/"şeyler" sözcüklerine vurguda bulunan Gombrich'e göre, 20.yüzyıl sanatında artık modern sanatçının "ne eskiden olduğu gibi 'konu'ya, ne de daha yakın zamanlardaki gibi 'biçim'e ilgi" göstermemesinin nedeni de bir şeyler yaratmak istemesinden kaynaklanmaktadır (1997:584-585).

> yavan yaşantımızın kalitesiz objelerinden daha gerçek olduğunu hissettirecek bir şey." (Gombrich 1997:585).

Gombrich,

> "Bu kafa yapısını anlayabilmek için, kendi çocukluğumuza, tuğla parçaları veya kumla bir şeyler yapabileceğimizi hala hissedebildiğimiz, bir süpürge sapını büyülü bir değneye veya birkaç taş parçasını sihirli bir şatoya dönüştürebildiğimiz zamana dönmemiz gerekir. Bazen kendi yaptığımız böyle şeyler bizim için çok büyük bir önem taşırdı-belki de tıpkı bir imgenin ilkel insanlar için taşıdığı önem gibi." (1997:585).

diyerek, sanatçının bir şey yaratma isteğini yarattığı şeyin yinelenemezliğine bağlamakta ve Henry Moore'dan verdiği örnekle sözlerini şöyle sürdürmektedir: "Sanıyorum, heykelci Henry Moore'un (1898-1986) yaratılarıyla bize hissettirmek istediği şey de, insan elinin büyüsü ile yapılmış bir nesnenin benzersizliğidir." (1997:585).

Kaldı ki, böylesi bir istek her ne kadar sanatsal bir yaratımda bir sanatçı için tek başına belli bir amaç olmasa da[1] -bilginin ve birikimin, bilincin ve bilinçaltının, düşlerin, izlenimlerin, sezgilerin, çağrışımların, gerçeğin ve gerçek ötesinin iç içe geçtiği- yaratım süreci sonunda sanatçının kendi ben'inin ifadesi olarak ortaya çıkan ve gerçeğin yerini alarak yeni bir gerçeklik biçiminde görünüşe ulaşan sanat yapıtı karşısında hissedilenin zaten her zaman için bu türden bir duygu olması kaçınılmaz gibi görünmektedir.

---

[1] Kuşkusuz benzersiz ve eşsiz nesneler yaratma isteği her ne kadar bir sanatçı için vazgeçilmez bir istek de olsa, sanat yapıtı hiçbir zaman yalnızca böylesi bir amacın ürünü olamaz. Çünkü söz konusu olan her zaman için süreçtir ve sanatçı da bu süreci yaşayan bir kaşif gibidir. O halde hedef sanatçının hiç beklemediği bir biçimde de görülebilir. Konuyu yaratıcı kavrayış açısından ele alan May'a göre sanatçı, bilinçli eyleminin yanı sıra, yeni bir gerçekliğin, yeni ve benzersiz bir biçimin çoğu zaman bilinçdışından gelen bir kavrayışla farkına varmakta, ancak bu farkına varışın gerçekleşebilmesi ve bilinçli bir eylemle yaratıya dönüşebilmesi için de öncelikle psikolojik olarak onu görmeye hazır olması gerekmektedir. Dolayısıyla sanatçı her ne kadar doğrudan tek başına "bir çeşit değişmez, kalıcı bir niteliğe" sahip yeni bir gerçeklik, benzersiz bir nesne yaratmak gibi bir hedefle yola çıkmasa da, eğer niyetlilik düzeyinde açık ise "gerçeğin kendisi zaten basit bir biçimde orada" durmaktadır (1992:85).

Çünkü o, böylesi bir duyguya kaynaklık edecek biçimde, görülebilir olan dış gerçekliğin karşısında öznel bir tavır sergileyen ve tıpkı kendisini oyununa tümüyle kaptıran bir çocuğun kendiliğinden oluşan mucizevi dünyasında olduğu gibi, kendisine görünmez dünyalar tasarlayan sanatçının uğraşı sonucunda yarattığı yeni ve benzersiz bir dünya olarak bir daha yinelenemez olandır. Kuşkusuz bu noktada yeni bir dünyayı/yeni bir gerçekliği inşa eden sanatçının uğraşı, her ne kadar coşkun esinlenme davranışıymış gibi görünse de, aslında oldukça bilinçli ve ussal bir eylemdir. Başka bir deyişle söylendiğinde, daha önce hiç var olmamış benzersiz bir nesne olarak yeni bir gerçekliğe karşılık gelen ve mevcut dünyanın hükümlerini geçersiz kılarak yeniden gözden geçirilmesini sağlayan sanat yapıtı, daima sanatçının istemesinin bir ürünü olması nedeniyle bilinçli bir eyleme ihtiyaç duyar. Nitekim, "dış gerçeklik diye bir şey yoktur, sadece kendi yaratıcılığıyla yeni dünyalar kuran, bunları değiştirip yeniden kuran insan bilinci vardır"[1] diyen Benn'in dış gerçeklik karşısında sanat yapıtının kendi gerçekliğine ve sanatçının bilinçli eylemine yaptığı vurgunun yanı sıra (Lukacs 1986:30); nesnel dünya ile sanat yapıtının aslında "bir ve aynı faaliyetin, özü itibariyle estetik olan bir faaliyetin ürünü" olduğunu ileri süren Schelling'in de sanatsal bir yaratımda sanatçının bilinçli faaliyetinin altını önemle çizdiği görülmektedir. Schelling'e göre, dünya ile sanat arasındaki tek fark sanat yapıtının bilinçli bir faaliyetin ürünü olmasıdır (Megill 1998:45). Bir anlamda ben'in/bilincin nesnelleşmesi de denilebilecek sanat yapıtının kendi özerk gerçekliğini oluşturmasını sağlayan da işte bu, yani sanatçının bilinçli eylemi olmalıdır. Zira Timuçin'in de belirttiği gibi,

> "Bilinç gerçeklikten giderek yapıtı kurarken onu gerçekliğin anlamlarıyla bezer. Sanat yapıtını, gerçekliği açıklamak üzere gerçeklikten süzen ya da damıtan güç bilincin gücüdür. Bilinç yapıta güçlü ya da yoğun bir anlam kazandırabilmek için onu özgün bir yapıya kavuşturur. Gerçekliğin benzersizde yakalanması, gerçekliğin özel bir görünümünün ortaya konulmasıdır bu. Burada benzersizlik bir üstün

[1] Benn, bu deyişiyle her ne kadar dış dünyayı yadsıyıp bir özne yüceltmeciliğinde bulunuyormuş gibi görnüyorsa da aslında, Lukacs'ın da belirttiği gibi bu türden bir yaklaşım "çoğu zaman gerçekliği anlatmadaki kuramsal olanaksızlık"tan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de Benn'in sözleri öznelliğin yüceltilmesinden çok, gerçekliğe ve ben'in bilinçli eylemine vurgu yapabilmek için gerekli bir çıkış olarak anlaşılmalıdır (1986:30).

> olma gösterisi değil, bir açı olma, bir açıya göre yetkin olma durumudur." (Timuçin 2000:227).

Bu anlamda denilebilir ki, bir kez daha yinelenemeyen benzersiz bir nesne olarak gerçekliğin özel ve öznel görünümünü ortaya koyan, böylece gerçekliği benzersizde yakalamaya çalışan sanat yapıtı, aynı zamanda sanatçının bilinçli eylemiyle kendi gerçeklik düzenini yarattığı "kurgusal bir dünya olarak" da "günlük gerçeklikten çok daha fazla hakikat" içerendir. "Çünkü günlük gerçeklik, kurumlarıyla, ilişkileriyle, özgür seçim gibi gözüken belirlenmişleriyle, yabancılaşmasıyla aldatıcı bir gerçekliktir." (Dellaloğlu 1995:55).

Oysa, nesnel gerçekliğin öznel yansısını ifade eden ve bu ifade edişte tek tek şeyler hakkındaki bilgilere ulaşmak yerine, dünyanın bir bütün olarak kavranmasını sağlayan sanat yapıtının gerçekliği, nesnel gerçeklikle arasındaki ayırımı ortaya koyan özerk bir gerçeklik olarak hiçbir zaman böylesi aldatıcı bir gerçekliğe karşılık gelmeyecektir. Şüphesiz bu, sanatın günlük gerçeklikle arasındaki bağları koparması değil, günlük gerçekliğin üstünde yer alan bir gerçekliğin özünü ortaya koyması biçiminde anlaşılmalıdır. Timuçin'e göre,

> "Her ne olursa olsun sanat bizi gerçekliğin en derin ve en köklü araştırmasına ulaştırır, bu yüzden her zaman bize gerçekliğin özünü, gerçekliğin gerçekliğini, gerçekliğin en üst düzeydeki anlatımını sunar." (Timuçin 2000:9).

Gerçekliğin en üst düzeydeki anlatımı sunan sanat/sanat yapıtı, elbette yaşamın da en üst düzeydeki anlatımını sunacaktır. Böylesi bir anlatımın ise, sanatın yaşamdan daha fazla gerçeklik içermesine neden olacağı açıktır. O halde Pirandello'nun da dediği gibi, "Gerçekte yaşam sanattan daha az gerçektir" (Timuçin 2000:9).

> "Çünkü sanat yaşamı yoğun bir biçimde kendinde barındırır. Bir yaşam hiçbir zaman mutlak bir yaratı değildir, olamaz. Onda mutlak olarak düşünülebilecek şeyler kişiliğin çok özel özellikleriyle, indirgenemez gibi duran özellikleriyle ilgili olabilir. Sanatçının işi özneli nesnel kılmak değil midir? Oysa sanat bir kendinde gerçekliktir, zamanın dışındadır, kendinden başka amacı yoktur onun" (Timuçin, 2000:9).

Elbette kendinden başka bir amacı olmamakla birlikte içerdiği "kendinde gerçeklik"le günlük gerçekliğin ve yaşamın üstünde yer alan bir gerçekliği dile getiren sanat yapıtı, nesnel kalıplar içerisinde öznel olanı ifade ederken, aynı zamanda öznel olandan hareketle dünyanın ve yaşamın da kavranmasını sağlayacaktır. İşte bu nedenledir ki, sanat yapıtı "benzersiz bir nesne" olarak dünyanın sınırlarını biraz daha zorlamanın ve her defasında varlığın görünen örtüsünü sıyırıp görünenin ardındaki en temel gerçeğe ulaşmanın biricik yolu olmalıdır.

Ne var ki böylesi bir yol, gerçek dünyanın basit bir yansıması olarak görüneni olduğu gibi aktarmaktan vazgeçip, dış gerçekliği öznel yasalara göre değişikliğe uğratarak yeni deneylere yönelen bir sanatçı için, bir anlamda Gombrich'in de belirttiği gibi, "İmkansızı Denemek"ten başka bir şey değildir. "İmkansızı Denemek" aslında Magritte'in tablolarından birinin adıdır (Resim 6) ve Gombrich bu tablodan hareketle sanatçının imkansızı denemesini ya da var olan dünyanın ötesinde olduğuna inandığı bir gerçeklik arayışını şu sözleriyle dile getirmektedir:

> "Ne de olsa sanatçıların sırf gördüklerini resmetmeye çalışmaktan vazgeçip yeni deneylere yönelmesini sağlayan şey, gördüklerini bildiklerinden ayırmanın imkansız olduğunu anlamalarıdır. Magritte'in tablosundaki ressam (kendi portresidir) akademilerde standart olan bir çıplak resmi yapıyor, ama aslında gerçeği kopya etmekten çok yepyeni bir gerçek yarattığının farkına varıyor. Tıpkı rüyalarda nasıl olduğunu bilmeden yarattığımız gerçek gibi." (1997:591-592).

Buna "gerçekten çok daha gerçek bir şey yaratmak" denilebilirse eğer, kuşkusuz bu türden bir gerçeği yaratan sanatçılardan biri de, imkansızı denemenin ötesinde imkansızı gerçeğe dönüştüren ve adeta bu dönüşümde dünyayı yeniden tanıtmaya yarayacak bir dil sistemini kuran Giacometti'dir. Zira, "el yordamıyla, kendi kendini görünür kılmak için kendine bir dil yaratan" ve yarattığı bu dille her defasında kendi dünyasının bir parçasını göstermekle kalmayıp, aynı zamanda gündelik dilin sözcüklerini şiirsel bir kullanımla başka olasılıklara taşıyarak onları var olan dünyanın ötesinde gerçek olarak bilinen zamanın ve mekanın ulaşamayacağı bir yere yerleştiren Giacometti'nin çalışmaları, bu açıdan ele alındığında, gerek dilin olası kullanımının sınırlarını zorlayıp nesnel gerçekliği adeta yerinden oynatan, gerekse yeni bir gerçekliğe yaşam veren bir görünüş gerçekliği olarak kendisini varlığın hakikati biçiminde ortaya koyandır (Sezgin 1998:200).

İşte bu nedenledir ki, "ben kendimi yalnızca nesnelerle, yontuyla, desenlerle (belki resimle) gerçekleştirebilirim (...)" diyen Giacometti'nin çalışmaları her ne kadar ilk bakışta gerçeklikten söz ediyormuş, nesnel dünyadaki herhangi bir varlığa/nesneye benziyormuş ya da sanki bir benzerliği görünüşe ulaştırıyormuş gibi görünse de, esasında görünüşün içeriğinde saptanan her zaman için dış dünyayla arasında var olan derin kopuşu ortaya koyacak biçimde yeni bir gerçekliğin yaşam bulmasıdır. (Resim 7,8). Bu gerçeklikse kuşkusuz hiçbir zaman bir benzerliğin ya da nesnel gerçekliğin doğrudan, dolayımsız yansımasıyla değil, aksine verili olana karşı özerkliğini gerçek kılan bir görünüş biçiminde nesnel gerçekliğin öznel yansısı olarak ben dünyasının görünür kılınmasıyla elde edilebilecek bir gerçekliktir. Kaldı ki,

> "Giacometti de heykelini gerçek saydığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez, *Orman* gibi bir yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılsa da, yapılmasa da, gerçeğe benzese de, benzemese de, Giacometti'nin kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir." (Lynton 1991:197).

O halde denilebilir ki, bir benzerlikmiş gibi görünen esasında "ben"in kendisinin bir tasarımı olarak dünyanın tanınabilir suretiyle gerçeklik ötesi başka bir dünyanın görünüşe ulaşmasından başka bir şey değildir. Söz konusu dünya kurgusal bir dünyadır ve bu dünyanın yeni bir gerçeklik biçiminde hayat bulup görünüşe ulaştığı noktada artık görünüşün görünür kıldığı şey de şüphesiz tanınan, bilinen dünyanın gerçekliğiyle çelişerek sonlu ile sonsuz olanın, gerçek ile gerçek olmayanın birliğinde tüm benzerliklerden sıyrılacaktır.

Bu anlamda, zamana ve mekana kayıtlı olmayan başka türlü bir gerçekliği gözler önüne sererek duyu üstü bir dünyanın kavranmasını sağlayan Giacometti'nin yapıtları, bir yanıyla, verili gerçekliği aşarak kendi özerkliğini dayatan bu türden bir görünüş gerçekliğinin aslında görünen dünyanın nesnel gerçekliği üzerine değil de, sanatçının kendi ben'i, öznel bakışı ve yorumu üzerine temellendiğini, dolayısıyla hem bir dış ilişkiye hem de öznel bir duruma karşılık geldiğini açıklar niteliktedir. O halde Giacometti örneğinde de görüldüğü gibi, böylesi bir gerçekliğin yaratılabilmesi, ancak dış dünyayla kurduğu ilişki sonucunda "dünyayı kendisiyle olan ilişkisi içinde yakalayan" sanatçının tanınanı, bilineni, yapılanı söylemekten öte her zaman için kendi iç görüşünün ve kavrayışının izlerini sunmasıyla mümkündür, denilebilir.

Tüm bunlar ise adeta, Goethe'nin "Başlangıçta eylem vardı" sözünü doğrularcasına gerçekliği eylemin bir ürünü olarak ele alan ve bu anlamda eylemin öznesi olarak da "ben"e vurguda bulunan Fichte'nin,

> "Bütün gerçekliğin kaynağı Ben'dir. Gerçeklik kavramı Ben'le verilmiştir. Ben kendisini ortaya koyduğu için vardır. Buna göre, kendini-koymakla varlık bir ve aynı şeydir. O halde gerçek olan her şey eylemsel olandır ve eylemsel olan her şey gerçek olandır." (Soykan 1995:12).

deyişini haklı çıkarır niteliktedir. Çünkü, ancak bu ben sayesindedir ki, nesnel gerçekliğin üzerinde yer alan yapıt aracılığıyla dünya, -öznel bir bakış açısından- sanatçının durup baktığı yerden yeniden görülebilmekte ve görülen bu yeni dünya kendi gerçekliğini bir kez kabul ettirdikten sonra da artık bildiğimiz ya da tanıdığımızı sandığımız dünya bir daha eskisi gibi olmamaktadır.

Öte yandan, gerçekliğin kaynağı olarak ben'e ve ben'in -bilinçli- eylemine dair yapılan bu türden bir vurgunun, ben'in kendisini ortaya koyabilmesi ve öznel süreçlerin yaşanabilmesi için her zaman karşısında bulunan bir ben-olmayan'ın varlığına da aynı ölçüde vurguda bulunulmasını zorunlu kılacağı açıktır. Karşılıklı etkileşime dayanmak üzere ben'den ben-olmayana yönelik olduğu kadar, aynı zamanda ben-olmayan'dan da ben'e yönelik olan böylesi bir bağlılık ilişkisi ise, daha önce de belirtildiği gibi, ben ile ben olmayan arasında -ya da başka bir deyişle özne ile nesne arasında[1]- söz konusu olan diyalektik bir ilişkidir. Sanat yapıtı her ne kadar ben ile başlayıp onun kendisini nesnelleştirme sürecinde ben yoluyla belirlense de varlığını daima bu türden diyalektik bir ilişkiye borçludur. Zira, Sperber'in de ifade ettiği gibi,

> "Sanatsal yaratma süreci, fırtınalı bir atmosfer içerisinde kendi kendini aşmayı, nesnelleşmeye varmayı hedefleyen bir öznellik ile öznelleşmeden kaçınamayan bir nesnellik arasında oluşan sürekli bir sarkaç devinimi içerisinde gerçekleşir." (1991:78).

İşte böylesi bir devinim içerisinde sanat yapıtının hayat bulduğu nokta da elbette ben ile ben-olmayanın buluştuğu nokta olmalıdır[2]. Çünkü, ancak bu yolla sanat yapıtı ben'den ve ben-olmayan'dan süzülerek yine ben'i ve ben-olmayan'ı ya da başka bir deyişle özneli ve nesneli aşan güçlü varlığıyla kendi gerçekliği içinde nesnelleşmiş bir bütünlük olarak varlık kazanabilmekte, böylece gerek iç

---

[1] Ben ile onun antitezi olarak karşısına konulan ben-olmayan arasında bir özne-nesne bağıntısı kurulur. "Ben özneyi, Ben-Olmayan da Ben'in nesnesini ifade eder." (Soykan 1995:44).

[2] Ben ile ben-olmayan arasında gerçekleşen bu türden bir kaynaşma özne ile nesne arasında söz konusu olan uçurumun kapanması anlamına da gelecektir.

dünyadaki/öznel gerçeklikteki, gerekse dış dünyadaki/nesnel gerçeklikteki özgürlüğün dile gelişi olarak kendi bağımsızlığı içinde varlığını sürdürebilmektedir.

O halde denilebilir ki, ben ile ben-olmayan'ın ya da başka bir deyişle özne ile nesnenin buluşması her zaman özgürlüktür. Özgürlük böylesi bir bakış açısından ele alındığında, ben'in/öznenin ya da ben-olmayan'ın/nesnenin mutlaklaştırılmasında değil, ikisinin barışmasında, öznelliği ve nesnelliği koruyarak bunları aşan üçüncü bir halde, yani özneyle nesnenin/ben ile ben-olmayan'ın birliğindedir. Ne var ki, "nesnel zorunluğu bilme ve bunu kullanma yeteneği"[2] olarak tanımlanan ve sanatsal bir yaratımda dünyayla/gerçeklikle diyalektik bir ilişki halinde olan sanatçının "her şeyden önce bilincinin yetkin oluşumunda ve bağsız koşulsuz etkinliğinde" kendini gösteren bu özgürlük ben'in/"bilinçli insanın istemesinin bir ürünü" olması nedeniyle, ancak eylemle kazanılabilecek bir özgürlüktür. Tıpkı Caudwell'in de belirttiği gibi,

> "Hiç kuşkusuz, ancak eylemle kazanılabildiği içindir ki, bu özgürlük yalnızca düşünce ürünü bir özgürlük değildir. Ona erişmek için, bir insan yalnızca ilk durumuna dönmez –'ne ederse etsin.' Sanatın kendiliğindenliği nasıl yorucu bir eylemin sonucu ise, özgürlüğün de kendi bedeli vardır: sonsuz uyanıklık değil, ama sonsuz emektir bu. Bilim ve sanat eyleme götüren yol göstericilerdir." (1988:181).

Sanatın eyleme götüren bir yol gösterici olması, aynı zamanda özgürlüğe giden yolun da ancak sanatın gösterdiği bu yolu takip etmekle mümkün olabileceğini gözler önüne sermektedir. Zira sanat yapıtının kendisi, ben'in özgür eyleminin/yaratmasının bir ürünü olarak nesnel dünyadan/nesnelerin yerleşik düzeninden, gündelik gerçeklikten ve gerçek hayatın alışılmış duygularından "olası

---

[2] Hançerlioğlu Felsefe Sözlüğü'nde özgürlüğü şöyle tanımlamaktadır: "Özgür olanın niteliği... "*insanla doğa ve toplum arasındaki ilişki*'yi" dile getirir, bilimsel açıdan *bilincine varılmış ve böylelikle egemen olunmuş zorunluk (...)*" (2000:324). Kaldı ki, "özgürlük-zorunluluk" ilişkisi sorunu, "özne-nesne", "real-irreal" ilişkisi sorunudur da aynı zamanda. Schelling felsefesinde yaratma ile özgürlük, özgürlük ile zorunluluk çatışmasından doğar (Soykan 1995:67). Heidegger'de ise, "özgürlük kökten kişisel birşeydir. Nietzscheci ve Heideggerci anlamda özgürlük, dışsal engel ve sınırlamalardan bir şekilde kurtulmayı başarmış olan sanatçının özgürlüğüdür." (Megill 1998:236).

ya da olasılık dışı bir özgürleşme"dir (Dellaloğlu 1995:57). Dolayısıyla var olan dünyadan farklıdır. Ancak tüm farklılığına rağmen bu dünyadan türetilmiş bir nesne dünyasının yine bu dünyadan farklı bir düzeyde yeniden kuruluşudur (Dellaloğlu 1995:57). Şüphesiz ki, yoğun bir emeğin ve eylemsel bir çabanın ürünü olan sanat yapıtı bu anlamda, kurduğu yeni dünyalar aracılığıyla -ancak bu dünyadan da bağlarını koparmadan- onun gösterdiği yolu takip eden kişide ve dünyasında bir özgürlüğü doğurabilme gücüne de her zaman sahip olacaktır.

3.3. Bir Dünya Olarak Sanat Yapıtı

> "Örneğin bir dağı, sanki ilk kez görmüşçesine, 'bir dağ olarak' söze koymaktır şiir. 'Dağ', artık söz'de ışıyabilir, sahici söz'de var(lık) olabilir. Yeryüzünde nesnel ölçütlerle varsa bile, o dağ ile şiirdeki 'dağ' tamamen ayrıdır." (1995:58).

Hiç şüphe yok ki, Tekelioğlu'nun Heidegger'ci bir yaklaşıma dayanarak şiir hakkında söylediği bu sözler[1], var olan herhangi bir nesne, gerçek bir nesne ya da nesnel gerçeklik ile o nesnenin gerçekliğini ya da nesnel gerçekliği aşan ve bambaşka bir gerçeklik boyutuna ulaşarak gündelik yaşamın sahici sözünden farklı şiirsel bir söyleme dönüşen sanat yapıtı arasındaki ayrımı gözler önüne sermektedir.

Diğer yandan yine bu sözler, her ne kadar görünüş biçiminde varlık kazanan sanat yapıtının gerçekliği ile nesnel gerçeklik arasında derin bir kopuş bulunsa da, bu kopuşun sanat yapıtının gerçekliği dışlayarak bütünüyle ondan ayrıldığı ya da aralarında herhangi bir ilişkinin olmadığı gibi bir anlama karşılık gelemeyeceğini de açıklar niteliktedir. Zira, ne denli mesafe varmış gibi görünse de sanat yapıtı ile zaten bilinen dünya/gerçeklik arasında mutlaka çeşitli bağlar olacak ve sanatçı verili olanı alıp ondan yeni bir şey yaratacaktır. Nitekim "Gerçekliğin sunumu olan sanat yapıtı gerçeklikten çıkmıştır, gerçekliği yoğun bir biçimde sunar." (Timuçin 2000:227).

---

[1] Kuşkusuz şiir hakkında söylenmiş olmakla birlikte bu sözler heykel (ve tüm diğer sanatlar) için de aynı ölçüde geçerlidir.

Ancak şu da var ki, gerçeklikten çıkmasına ve gerçekliği yoğun bir biçimde sunmasına rağmen -aralarında bulunan "negatif ya da açık uçlu ilişki" nedeniyle- sanat yapıtı hiçbir zaman gerçekliğin kendisi değildir,

> "tam tersine yapaydır ya da kurgusaldır, gerçekliği dışlaştıran bir başka gerçekliktir. Açıkladığı gerçekliği doğrudan doğruya göstermediği gibi hiç andırmayabilir de. Ama gene de biz onda bir gerçekliğin ruhunu buluruz. Gerçeklik ve gerçekliğin sunumu özdeş iki gerçekliktir, ama iki ayrı gerçekliktir." (Timuçin 2000:227).

Kuşkusuz buradan hareketle, sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki temel farkın, aslında gerçeklik ve gerçekliğin sunumu olduğu ya da diğer bir deyişle gerçekliğin sunumundan kaynaklandığı söylenebilir. Böylesi bir yaklaşımın ise, iki ayrı gerçeklik arasında, dış dünyanın/gündelik yaşamın yalnızca nesnel bir gözlemcisi olmakla yetinmeyip, dünyayı ve yaşamı belli bir bakış açısından yoruma tabi tutan ve gündelik deneyimlerin sınırlarını yıkarak yeni deneyim imkanları sunan sanatçının kendisinin ya da başka bir deyişle yaratıcı eyleminin bulunmasının gerekliliğini kaçınılmaz kılacağı açıktır. Zira tıpkı bir kahin gibi verili gerçekliğin ardına geçip kendisiyle birlikte tüm bir dünyayı keşfe çıkan sanatçının bu eylemi, daima kendine özgü bir dille daha derin, daha yoğun bir gerçekliğin imalarını sunmak içindir.

Bilindiği gibi bir yanda nesnel gerçeklik, diğer yanda ise onun karşısında bulunan öznel tutum ya da öznel yaşam vardır. Önemli olan sanatsal bir yaratımda -özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişkinin sonucu olarak- öznel yaşamın nesnel alana dönüşümüdür. Böylesi bir dönüşümde nesnel dünyanın sınırlarını bilerek bu sınırları aşan ve özgürlük ile zorunluluk arasındaki çatışmadan doğan özgür yaratma eylemiyle görülebilir olanın ardında yatan sayısız görülebilirlik olanağını göstermeye çalışan sanatçının çabası kuşkusuz, kendine özgü diliyle gerçeğin gerçeğini sunmak ya da başka bir deyişle gerçekliğe boyun eğmeyerek yeni gerçeklikler inşa etmektir. Sanatçının inşa ettiği yeni gerçekliklerinse yeni dünyalar kurmak anlamına geleceği

açıktır. İşte bu nedenledir ki Marcel Proust'un da dediği gibi, "tek bir dünyayı, kendi dünyamızı göreceğimiz yerde, onun çoğaldığını ve ne kadar yaratan sanatçı varsa birbirinden farklı o kadar dünya görürüz." (Yetkin 1979:23).

Dünyalar kurma fikri özellikle Heidegger'de sanatın dünya yaratıcı gücüne işaret eder. Sanat yapıtı ile sıradan gerçeklik arasında hiçbir bağ bulunmadığını, sanat yapıtının hakikati yalnızca ortaya çıkarmakla kalmayıp aynı zamanda onu yarattığını ve dahası dünyalar yarattığını ileri süren Heidegger'e göre, "kendi içinden yükselen yapıt bir *dünya* açar ve onu tedavülde tutar." (Megill 1998:28). Heidegger'in dünyalar kurma fikri zayıf ve güçlü olmak üzere iki anlamda yorumlanabilir: "Zayıf anlamda ele alındığında, Heidegger'in şunu iddia ettiğini görürüz: Sanat bizi başka türlü farkına varamayabileceğimiz gerçekliklere karşı duyarlı kılmaya hizmet eder." (Megill 1998:251). Zira dünya kendisini dolaysız olarak sunmaz. Dünyanın ve gerçekliğin kavranabilmesi/farkına varılabilmesi her zaman "sersemletici bir duyarlılığı" gerekli kılar. Bunu sağlayabilecek tek şey ise ancak sanat yapıtıdır. Diğer yandan Heidegger,

> "dünyalar 'kurma'nın güçlü anlamını da kasteder. Çünkü sanata bizi 'gerçek dünya'nın deneyimine duyarlı kılan bir şey olarak bakan görüşün bütün içerimlerini kabul ettiği hiçbir biçimde söylenemez. Bu tür bir görüş, 'sanat yapıtının dünyası'nın, duyarlık verici gücünü 'gerçek dünya'dan uzak durmasından alan ve dolayısıyla bize bu dünyadan estetik bir mesafe ve onun hakkında bir perspektif kazandıran hayali bir dünya olduğunu ima eder. Heidegger'in eğilimi ise, tam tersine, estetik olanla olmayan arasındaki mesafeyi iptal etme yönündedir. Nihai olarak, Heidegger sanat yapıtının şeyleri daha iyi görmemizi sağladığını iddia etmez, daha önemli bir şey söyler: Sanat yapıtı şeylerin var olmasını sağlar, ona göre: Sanat yapıtı 'yeryüzünün yeryüzü olmasını sağlar.'" (Megill 1998:252).

Dolayısıyla her "türlü gerçekliğin ötesinde ve öncesinde var olan bir şey olarak" hakikati hem açığa çıkaran hem de yaratan sanat yapıtı, kurduğu dünyalarla "yeryüzünün yeryüzü olmasını sağlar"ken aynı zamanda dünyanın sorgulanarak gerçekliğin yeniden inşa edilmesine de katkıda bulanandır. Kuşkusuz bu anlamda ben'in ifadesi olarak olan'ın ötesine geçip olabilir'i görünüşe ulaştıran ve görünüşün dayattığı biçimde bir başka gerçekliğe kapı aralayan sanat yapıtı, her ne kadar gerçeklikle arasına derin bir mesafe koyuyormuş gibi görünse de dünyayı ve gerçekliği kavramanın/anlamanın biricik yolu olacaktır.

Picasso'ya göre de sanat/sanat yapıtı, kurduğu yeni dünyalarla dünyayı/gerçekliği kavramanın biricik yoludur. "Hepimiz biliriz ki sanat gerçeklik değildir" diyerek sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki ayırıma vurguda bulunan ve sanatın yaratıcı gücünün altını çizebilmek için onun gerçeklik karşısında bir yalan olduğunu ifade eden Picasso, sanatın gerçekliği kavramadaki rolüne ilişkin şöyle demektedir:[1]

> "Sanat bizim gerçekliği, en azından anlamamız için bize sunulan gerçekliği kavramamızı sağlayan bir yalandır. Sanatçı başkalarını kendi yalanlarının gerçekliğine inandırmanın yollarını bilmelidir. Eğer yapıtlarında, yalnızca hiç durmadan yalanları aktarma yolunu arayıp durduğunu gösterirse, hiçbir şey başaramaz." (Berger 1992:42).

"Başkalarını kendi yalanlarının gerçekliğine inandırabilmesi"nin tek yolu elbette dış dünyayı/dış gerçekliği özümseyen, içselleştiren ve belli bir dönüşüme uğratabilen sanatçının kendi yarattığı dünyaya kendisini bütünüyle kaptırarak öncelikle kendi

[1] "Nietzsche'de olduğu gibi, Foucault'da da sanat doğrulukla değil yalanla ilgili bir meseledir. Sanat yapıtı ortaya bir vizyon koyar, ama bu vizyonun yaratıcı bir yanlışlama olduğu kabul edilir. Üstelik, Heidegger sanat yapıtını kurduğu dünyayla, yaptığı yaptığı kutsamalar ve övgüleri yoluyla güçlü tutmaya çalıştığı bir dünyayla uyum içinde görürken, Foucault'da yapıt ile dünya arasındaki ilişki tam tersi yöndedir. Foucault'un sözleriyle: 'Bundan böyle ve deliliğin dolayımı sayesinde yapıt karşısında dünya kusurlu hale gelir: Artık dünya yapıt tarafından suçlanmakta, kendini onun diliyle düzenlemeye mecbur edilmekte, onun tarafından bir tanıma, onarma görevini üstlenmeye zorlanmaktadır.'" (Megill 1998:330).

yalanlarının gerçekliğine kendisinin inanmasıdır. Ancak bu öylesine bir inandırıştır ki, onun "hakikiliği bir diş ağrısı gerçeğinden çok kandırmaz bizi." Çünkü o, "bir kandırış olmaktan çıkacak derecede gelişmiş bir kandırıştır; "tıpkı çiçeğin taç yaprağında, yaprakların normal yaprak işlevini yerine getiremeyecek kadar yapraklıktan çıkıp gelişmesi gibi." (Caudwell 1988:183).

İşte böylesi gelişmiş bir kandırış olduğu içindir ki sanat yapıtı, bilinen dünyanın içinde yeni bir dünya olarak tüm gerçekliği ele geçirmekte ve kendi gerçekliğini olduğu kadar dünyanın da gerçekliğini yaratarak şeylerin/nesnelerin/varlıkların, dünyanın ve gerçekliğin gerçekte ne olduğunu açığa çıkarmaktadır.

3.4. Anlam ve İfade Varlığı Olarak Sanat Yapıtı

W.Haftmann'ın deyişiyle sanat yapıtının kurduğu dünya "görülebilir olan gerçekliğin karşıtı olan" ve -(öznel bir bakış açısıyla yaklaşıldığında da görülebileceği gibi) aslında bu dünyayı görünür kılan sanatçının dünyayı, nesneleri, doğayı, olayları kavrayışının ve kendi öznel dünyasındaki dönüştürücü gücünün somutlaşmış bir hali, belli bir görüş tarzının, "izlenimlerin tinsel işlenişinin, tinin potasında eriyişinin" bir ürünü olması nedeniyle- "ancak sanat yapıtlarında yavaş yavaş yaratılabilen bir dünya, insanın *ifade dünyası*"dır (Tunalı 1996:144). Tunalı'ya göre, "bu ifade dünyası, duyulur gerçekliği aşan, ona varlıkça karşı olan bir dünyadır. Ama, bu nesneler dünyasına karşıt olan dünyaya insan, duyu gerçekliğinden kalkarak adım adım ondan uzaklaşarak ulaşır." (1996:144).

Ancak, bu türden bir uzaklaşmadan kastedilenin özne ile nesne/öznel dünya ile nesnel dünya arasındaki diyalektik ilişkiyi yok saymak biçiminde anlaşılamayacağı, zira böylesi bir yanlış anlamanın, ifade dünyasına ulaşabilmenin ve içsel olanı dışlaştırabilmenin her şeyden önce dışsal olanın/duyu gerçekliğinin en derin biçimde içselleştirilmesiyle söz konusu olabileceği gerçeğinin unutulması anlamına geleceği açıktır. Kaldı ki, özne ile nesnenin diyalektiğinde dışsal olanın içselleştirilmesi

yoluyla bir ifadede nesnelleşen sanat yapıtı, ancak bu haliyle insan etkinliğinin ürünü olarak bir sanatçı tarafından yaratılmış olmasına rağmen insanın ve real dünyanın dışında kendi başına bağımsız bir varlık biçiminde hayat bulabilecek ve bir yanıyla hem içselliği hem dışsallığı kendisinde eriten, bir yanıyla da öznel dünyaları ve duyulur gerçekliği aşarak varlıkça gerçekliğin karşıtı olan bir dünya oluşturabilecektir. Sanat yapıtının oluşturduğu böylesi bir dünya ise şüphesiz onun aşkın[1] bir varlığa sahip olmasına neden olacak ve aşkın bir varlık olarak o, aynı zamanda bir anlam ve ifade varlığına karşılık gelecektir.

Tunalı'ya göre sanat yapıtının sahip olduğu aşkınlık "anlam bakımından" bir aşkınlıktır. Çünkü onun "real varlığı aşması, onda bizim bir anlam bulmamızdan ileri gelir. Anlam kazanmış olan bir şey, anlam alanına yükselmemiş olan bir şey için transcendent'tir, aşkındır." (1989:59). Şüphesiz sanat yapıtını diğer nesnelerden ayıran temel özellik de budur. Yani, "sanat yapıtının bir ifadesinin ve anlamının olmasıdır." (Tunalı 1989:59). Çünkü o, aşkın bir varlık olarak bir yandan real bir varlığa sahip olup gerçeğe dayanmakla birlikte, diğer yandan doğayı, nesnel dünyayı, gerçekliği ve hatta bilinci aşan ve bu haliyle de anlam alanına yükselerek bir anlam ve ifade varlığına karşılık gelendir.

O halde denilebilir ki, "sanat yapıtı anlamlı bir nesnedir" ve sanat yapıtına anlamını yükleyen de sanatçının kendisidir. Ne var ki süreç sonunda nesnelleşmiş bir varlık biçiminde görünüşe ulaşarak bir noktadan sonra sanatçısından bile bağımsızlaşan sanat yapıtının nesneyle bütünleşmiş anlamı –gerek söylenen şey ile kastedilen şey arasında her zaman bir denklik bulunmaması, gerekse anlamın ancak yapıtın kendi bütünlüğü ve kendi dünyası içinde kavranabilir olması nedeniyle-

[1] Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğü'nde aşkın: "Varlığını aşan...Metafizikte *içkin* terimi karşıtıdır. İlgili bulunduğu varlığın gerçekliğini ve gücünü aşmış olmak anlamını verir. Kant'a göre insan bilincinin, bilgisinin, yapabileceği bütün deneylerin ötesinde olan kendinde şey (numen) *aşkın*'dır. Aşkın belli bir anlamda fiziği aşan, eşdeyişle *metafizik* demektir. (..)" 2000:21).
Akarsu'nun Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde ise aşkın: "1. Bir düzeyin ötesine yükselen, verilmiş bir sınırı aşan. 2. Üstün olan; insanlık düzeyinin üstüne çıkan (Tanrı). 3. Göz önüne alınan alanın dışına çıkan; özellikle bilinci aşan, bilincin dışına çıkan. 4. (Kant'ta) Olabilecek her türlü deneyin sınırlarını aşan, insan bilincini aşan. 5. Doğayı, gerçekliği aşan: doğaüstü, duyuüstü." (1988:25).

hiçbir zaman değişmez, tek bir anlama karşılık gelmeyecektir.[1] Soykan'ın da ifade ettiği gibi,

> "Doğabilimsel nesnenin kendisinin bir anlamı yoktur. Olsaydı, o anlamı ona metafizik bir öznenin koyduğu varsayılacaktı. Oysa sanat yapıtı anlamlı bir nesnedir. Onun anlamını ona koyan da onu oradan geri alacak olan da insandır. Ancak yapıta yüklenilmiş anlam ile ondan çıkarılan anlam arasında hiçbir tarzda bir denklik bulunmaz. Sanat yapıtını bilmek ve anlamak sonsuz bir ödevdir. (..)" (Dellaloğlu 1995:7-8).

Sanat yapıtını bilmenin ve anlamanın sonsuz bir ödev oluşuna dair vurguda bulunan böylesi bir ifadeden de anlaşılacağı üzere, anlam hiçbir zaman durağanlaştırılamaz ve Henry Moore'un "tek bir heykel bir anlamdan daha fazlasını verebilir" diyerek işaret ettiği gibi, her ne kadar sanatçı tarafından kendisine yüklenen bir anlam bulunsa da sanat yapıtının anlamı hiçbir zaman yapıtta hazır biçimde bulunan tek bir anlama karşılık gelemez. Çünkü anlam, "bir olasılık değil, *bir* olası durum değil, *olasının ta kendisidir*, çoğulluğun ta kendisidir." (Barthes1993:131). Buysa gerçekliğin olduğundan çok daha net ve olabildiğince bütünlüklü görülmesini sağlayacak biçimde sanat yapıtının sahip olduğu anlamın zenginliğidir. Kuşkusuz böylesi bir zenginlik tıpkı yaşamın/gerçekliğin tek bir bakış açısından kavranabilmesinin olanaksızlığına benzer biçimde yapıta ilişkin getirilen her bir yorumun da yapıtın anlamını bütünüyle tüketmeye yetmeyeceğini kanıtlar niteliktedir. Bu noktada "birçok olası anlam arasından sanat yapıtının bizim için sahip olduğu anlamları seçmekte özgürüzdür." (Megill 1998:146).

---

[1] Anlam, Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde şöyle tanımlanmaktadır: "1. Bir sözcüğün belirttiği, düşündürdüğü (şey). 2. Bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin ya da yapıtın anlatmak istediği (şey)." (Akarsu 1988:22). Denkel'e göre anlam, "düşünce tarihinin her döneminde, insanda bazen hayranlık bazen de kuşku uyandıran bir tür büyü gibi görülmüştür." Denkel bunun nedenini "kendiliğinde cansız, gösterişsiz ve tekdüze olan kimi nesne, ses ya da çizgiler, belli bir değerlendirmeyle bizim için yepyeni, özgün ve zengin dünyalar yaratabiliyorlar" diyerek açıklamaya çalışmaktadır (1996:9). Diğer yandan Akay ise "Anlam kelimesi Fransızca ve İngilizce'de, aynı zamanda hissetmekle ilgilidir" diyerek anlamın aynı zamanda hissedilir olduğunu belirtmekte ve kavramların anlamlarına ilişkin olarak da, anlamın anlaşılmasıyla kavramın kendisinin anlamını belirleyeceğini ifade etmektedir (1996:68).

Şüphesiz konuya bu türden bir yaklaşım, yapıtın anlaşılmazlığını ya da anlaşılmaz olması gerektiğini savunmak gibi bir amaç gütmemekle birlikte, adeta bir gizin peşi sıra düşerek tırnak içine aldığını dillendirmeye çalışan sanatçının yaratıcı eylemi sonucunda görünüşe ulaşan sanat yapıtının, kendi varlığı ve bütünlüğü içinde kavranabilecek her bir olası anlamının bir anlam zinciri içinde başka bir anlamı gizlediğini vurgulamaya yöneliktir. Kaldı ki sanatsal bir yaratımda ben-dünya ilişkisi içinde anlamı yaratmaya yönelen sanatçı tarafından belli bir nesne aracılığıyla ifade edilmek/dillendirilmek istenen şey, her zaman için biçimin ya da başka bir deyişle belli bir biçimle görünüşe ulaşan sanat yapıtının görünen gerçekliğinin çok daha ötesinde, kişisel ve gizlidir.[1] Bir anlamda söylenmek istenenin açıkça değil de, imgeler ve simgelerle dile getirilişi ve içeriğin gizli anlamlarla/yan anlamlarla dolu olmasıdır söz konusu olan. Bu nedenle de anlam apaçık değil, örtülüdür/belirsizdir. O halde Terry Eagleton'un ileri sürdüğü biçimiyle "anlam daima hakkında karar verilemez olmalıdır."[2] Terry Eagleton yapıbozumcu bir yöntemle dile/metne ilişkin olmakla birlikte genel olarak plastik sanatlar ve özelde heykel için de aynı ölçüde geçerli sayılabilecek görüşlerini şöyle sürdürmektedir:[3]

"Oysa dili bir sayfa üzerindeki bir gösterenler zinciri tasarısı biçiminde

---

[1] Barthes "biçem" ve "dil" kavramlarıyla birlikte "yazı" kavramını ve yazın sanatını ele aldığı "Yazının Sıfır Derecesi" adlı kitabında benzeri bir yaklaşımı biçem üzerinden kurmakta ve şöyle demektedir: "(..); biçem yalnızca bir eğretilemedir her zaman, yani yazınsal amaçla yazarın tensel yapısı arasında denklemdir (yapının bir sürenin çökeltisi olduğunu anımsayalım). Bunun için de biçem her zaman bir gizdir; ama gönderiminin sessiz yamacı dilyetisinin devingen ve durmamacasına ertelenen doğasına dayanmaz; gizi yazarın bedenine kapatılmış bir anıdır; (..)" (1989:21,22).

[2] "Anlamın hakkında karar verilemez olması" yapıbozumcu bir yaklaşımdır. Tersyüz etme (özellikle geleneksel karşıtlıkları tersyüz etme) ve yer değiştirmeyle işleyen, "gerek gösteren ve gösterilenin kendinden özdeşliğini, gerekse konuşan özne ile sesli göstergenin 'bulunuş'unu" sorgulayarak tek bir merkez, durağan bir özne anlayışını yıkmak isteyen yapıbozuma göre anlam hiçbir zaman durağan değildir (Sarup 1995:66). Bu noktada belirtmekte fayda vardır ki, metnin genelinde anlama ilişkin yapıbozumcu bir yaklaşım söz konusu olmakla birlikte, bu sadece bir yaklaşım düzeyinde kalmakta ve yapıbozumcuların anlam hakkındaki bir kısım görüşlerinden yararlanılmaktadır. Ancak, gerek böylesi bir konunun çok daha derinlikli bir araştırmayı gerekli kılması nedeniyle, gerekse bazı yanlış anlamalara sebep olacağı düşüncesinden hareketle yapıbozumcu bir yöntemle anlam eleştirisi yapmak ya da metni bu temel üzerine oturtmak amaçlanmamaktadır.

[3] Kuşkusuz, aynı bağlamda yer almamakla birlikte, sanatın da bir dil olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu türden bir yaklaşımın aynı ölçüde sanat için de geçerli olabileceği düşünülebilir. Bu anlamda Bozkurt'un da ifade ettiği gibi, "genellikle bir sanatçının düşüncesini, duygusunu ifade etmek için kullandığı, bildirişim ve iletişim işlevi gören, sözlü olmayan (çünkü görsel ve işitsel sanatlar söz konusu!) ve kendine özgü bir yapı oluşturan her türlü gösterge dizgesi ya da anlatım yoluna *sanatın dili*" denmektedir (1994:91). Bu nedenle de "her sanatın kendi oluşturduğu bir dili vardı; işte bu dilin yarattığı kavramlar aracılığıyla, sanat yapıtlarını alımlarız." (Bozkurt 1994:94).

görürsek eğer anlam o zaman hakkında 'karar verilebilir' *(decidable)* olur. Dolayısıyla 'doğruluk', 'gerçeklik', 'bilgi' ve 'kesinlik' gibi kimi sözcükler yeniden hortlar.(..)" (Sarup 1995:67).

Oysa bilinmektedir ki sanat, hiçbir zaman bir gerçekliği ya da deneyler, kanıtlar yoluyla verilebilecek ortak bir kararı/kesin yargıları, herkes için geçerli bir doğruyu ifade etmez. Buysa bir dünyayı hem kuran, hem o dünyayı sunan, hem de o dünyanın kendisi olan, gerçeklikle arasına derin bir mesafe koyup bir gerçekliği hem yaratan, hem de aynı gerçeklikten bağımsız olma iddiasında bulunan sanat yapıtının tam da bu nedenden kaynaklı olmak üzere her zaman doğrudan karşılığı bulunabilecek bir işaretler sistemi ya da "bir gösterenler zinciri tasarısı biçiminde"ele alınamayacağını kanıtlar niteliktedir. Şüphesiz sanata özgü hakikate ulaşmanın tek yolu nasıl yalnızca duyular ya da yalnızca akıl değilse, söylenen her sözün tek bir mesaja karşılık gelmediği bir yapıtın anlamını çözümlemeye yönelik her eylem de, yalnızca akılcı bir yöntemle işaretler sisteminin şifresini çözmek biçiminde olamaz. Bu noktada bilginin, bilinçli eylemin ve akılcı bir yaklaşımın yanı sıra duyguların, sezgilerin, çağrışımların ve bilinçaltının da önemli bir rolü olduğu ve sanat yapıtının bilinen gerçekliğin ötesinde başka bir gerçekliği gözler önüne serdiği unutulmamalıdır.

Dolayısıyla anlama ilişkin "daima hakkında karar verilemez olmalıdır" diyen ve göstergenin özerkliğiyle birlikte metne/dile ilişkin hakkında karar verilebilir tek bir anlamın, tek bir yorumun olamayacağını ifade eden böylesi bir ileri sürüş, tıpkı dilde/metinde olduğu gibi, bir görünüş biçiminde varlık kazanan ve görünüşün gerçekliğe özerkliğiyle birlikte gerçeklikle arasındaki derin kopuşu ortaya koyan sanat yapıtının da -doğruluk, kesinlik, gerçeklik gibi kimi kavramlarla arasındaki negatif ilişkinin varlığından dolayı- hiçbir zaman hakkında karara varılmış, değişmez bir anlama karşılık gelemeyeceğini ve yapıta ilişkin tek bir yorumun yapılamayacağını açıklar niteliktedir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Kuşkusuz yapıbozumcuların ileri sürdüğü biçimiyle "hiçbir anlamın durağanlaştırılamayacağı ve hakkında belli bir karara varılamayacağı" görüşünden hareket edildiğinde, anlamın hakkında karar verilemez olması yorumlama etkinliğinin varlığını da kaçınılmaz kılacaktır. Çünkü anlamın çoğalması yorumun da çoğalmasıdır aynı zamanda.

3.4.a. Sanat Yapıtının Bağımsızlığı: Nesnelden Öznele/Zorunluluktan Özgürlüğe

Lacan'a göre, her duygu bir gösterendir ve her duygunun bir anlamı vardır (Sarup 1995). Ancak aynı zamanda anlam her zaman için soruya ve yoruma açıktır. Sorulan her soruya verilen her yanıt ise aslında yeni soruların gizlenmesinden başka bir şey değildir. Her bilinmeyen bir bilinen aracılığıyla açıklanır. O halde "yorumlamadan öte bir şey yoktur." (Sarup 1995:67) Ne var ki "hiçbir yorum kendisinin en son ve doğru yorum olduğu savında bulunamaz." (Sarup1995:65). Çünkü, sanat yapıtını anlama ve yorumlama bir bakıma yapıtın öznede/izleyici öznede yeniden oluşturulmasıdır, denilebilirse eğer bu halde, "asla tek bir göstergeye bel bağlamayan anlam"a[1] ilişkin getirilen her bir yorum da ancak göstergelerden hareket ederek yapıtı kendisinde yeniden oluşturmaya yönelen belli bir bakış açısının ve yaklaşımın ürünü olacak, dolayısıyla hiçbir yorum asla bir ve tek olamayacaktır.

Öte yandan yapıtın izleyici öznede yeniden oluşturulması ise, tıpkı İser'in -bir edebiyat eserinin anlamına ilişkin olmakla birlikte genel olarak tüm sanatlar için de geçerliliği reddedilemeyecek- şu yaklaşımında olduğu gibi, bir yönüyle anlamın üretken, inşa edici bir eylemle izleyici öznede yeniden kurulması biçiminde anlaşılmalıdır. Zira,

---

[1] Derrida'ya göre herhangi bir göstergeyi okuduğumuzda anlam bizim için apaçık değildir. "Göstergeler yokluğu gösterirler, dolayısıyla bir anlamda anlamları yok'tur. Anlam sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devinir ve asla onun kesin 'yerlemi'nden *(location)* emin olamayız, çünkü anlam asla tek bir göstergeye bel bağlamaz." (Sarup 1995:41).

> "İser'e göre bir edebiyat eserinin anlamı metin içinde hazır bir şekilde bulunmaz, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur." (Moran 1991:220)

Böylesi bir ifadeden de anlaşılacağı üzere, sanatçının dillendirmek istediği şeye ilişkin verdiği birtakım ipuçları çerçevesinde izleyici öznenin -her ne kadar "anlam gösterenler zinciri boyunca devinse ve tek bir göstergeye bel bağlamasa da"- bir anlamı araştırmaya zorlanması gibi bir durum söz konusudur. Ne var ki, bir yapıt her izleyici öznede farklı çağrışımlar uyandırabileceğinden ve yapıt karşısında her izleyici öznenin yaşantısı diğerlerinden ve sanatçıdan farklı olacağından[1] bu türden bir araştırma sonucunda izleyici öznede yeniden kurulan anlamın da farklı bağlamlarda yer alması kaçınılmaz olacaktır. Bu noktada izleyici öznenin algılayışı ise sanattan ne anladığı ve beklediğiyle ilişkili olmakla birlikte, bakış açısına, düşünme tarzına ve duygu tonuna, bilgi ve birikimine, inançlarına, dünyayı, doğayı ve çevresini algılayışına/kavrayışına bağlıdır, denilebilir. Bir anlamda sanat yapıtının kendisi için kendisinin belirlediği bir yaklaşım biçimi ve bakış açısı çerçevesinde olmak üzere kişi (izleyici özne) verilen ipuçlarını nasıl değerlendiriyor ve yorumluyorsa, nasıl biliyor, nasıl görüyor ve kavrıyorsa, nasıl hissediyor ve yaşıyorsa öyle anlayacak ve anlamlandıracaktır. O halde bir sanatçının yapıtı aracılığıyla kendini nasıl sunduğu, yapıta kendisinden de bir şeyler aktaran başkaları tarafından her zaman yorumlanmaya açıktır[2], biçiminde bir ifadenin kullanılması bu noktada hiç de yanlış olmayacaktır.

Sanat yapıtı aracılığıyla sunulanın ya da başka bir deyişle söylenenin kendi anlamını, kendi içeriğini ve duygusunu kendisinde dile getiren bir söylenen olması nedeniyle duyulabilmesinin de maddi gerçekliğin ötesinde bir içten kavrayışı gerekli kılacağı, böylesi bir kavrayışın ise her zaman sözlerle ifade edilemeyeceği -ya da

---

[1] Doğrudan alıntı yerine metin içerisinde vurgu yapılan Richars'ın bu yaklaşımı öznelci değer kuramı çerçevesinde şiire ilişkin olmakla birlikte, yine öznel bir bakış çerçevesinde tüm sanatlar için de aynı ölçüde geçerlidir, denilebilir. Moran'ın da ifade ettiği gibi Richards'a göre, "Sözcüklerin anlamı her okurda az çok değişik çağrışımlar uyandıracaktır, çünkü herbirimiz için sözcüklerin çağrışımları farklı bağlamlarda yer alır. Öyleyse her okurun belli bir şiir karşısındaki yaşantısı öbürlerinkinden ve şairinkinden de biraz değişik olacaktır." (1991:216).

[2] "Lacan, kendimizi nasıl sunduğumuzun her zaman başkalarınca yorumlanmaya açık olduğuna inanır." (Sarup 1995:17).

ifade edilebilmesinin oldukça zor olacağı- açıktır. Noguchi'nin "heykeli sözle görselleştirmek zordur" diyerek vurgulamaya çalıştığı şey de bir anlamda budur.Tıpkı Derrida'nın "metnin dışında bir şey yoktur" önermesine benzer biçimde C.Caudwell'in şiir hakkında söylediği şu sözlerle de ifade ettiği gibi:

> "Bir piyano topunun üzeri delik deliktir. Bu delikler gerçek somut şeylerdir. Fakat müziğin kendisi değildirler. Müzik, çalındığında ne oluyorsa odur. Aynı şekilde şiir de, okunduğunda ne oluyorsa odur." (1988:43).

Çünkü sanat yapıtı kendi bütünlüğü, bağımsızlığı, kendine özgü yaşamı ve "onu olduğu şey yapan örtülüğü" içinde kendi anlamını ve duygusunu kendinde taşıyandır. Bu bağlamda Heidegger'e göre de sanat yapıtı varlığın peçesini aralayan ve kendisini o peçe ile birlikte açığa koyandır (Tarhan 1995:93).

Kuşkusuz böylesi bir peçenin ardından kendi başına bağımsız bir gerçeklik olarak yapıtın hissettirdiği temel bir duygu olmakla birlikte, duygu tonlarının farklılığı yapıtın ya da daha doğru bir ifadeyle yapıtın anlamının zenginliğidir de aynı zamanda. Bir duygunun belki de daha önce hiç yaşamadığı biçimiyle yaşanmasını sağlayacak türden başka olasılıklara, başka dünyalara kapı aralayan böylesi bir zenginlik elbette bu zenginlikle doğru orantılı olmak üzere izleyiciye yorum yapma olanağı tanıyacak ve bir yapıt yorum yapma olanağı tanıyan veriler sunabildiği ya da böylesi bir süreci başlatabildiği ölçüde izleyici özne de edilgen durumdan çıkarak yapıtın varlığına katılabilecektir.

Bu türden bir katılım ise hiç şüphe yok ki, yapıtın kendine özgü bir yaşamı olduğu düşünüldüğünde "nasıl sanatçı bu yaşamın ortaya çıkması yönünde belli bir

çaba harcıyorsa, izleyicinin de ondaki yaşamsallığı bulup çıkarması yönünde belli bir çaba harcamasını" gerekli kılacaktır[1]. Buysa adeta "Sanat çalışmasını ortaya çıkarmak kadar ona bakmak da şiirsel olmalı"dır diyen Gadamer'i haklı çıkarır bir yaklaşımı beraberinde getirecektir. Zira "Ona bakarken de henüz-ortaya-çıkmamış olanaklardan biri oluşmalı, bir hakikat açığa çıkmalı, özgürleştirilerek oluşuna bırakılmalı, ya da sanat çalışmasının içindeki hakikat yaratıcı bir biçimde korunmalı"dır (Akcan 1995:86).

İşte bu nedenledir ki Tunalı'nın da işaret ettiği gibi, her nesnelleştirme/ objektivasyon olayı bir üçüncü varlığa, nesnelleştirme sürecinin dışında kalan bir varlığa ihtiyaç duyar (1989:57). Çünkü Hartmann'ın ifadesiyle nesnelleştirme sürecinin/olayının tamamlanabilmesi için son aşamada "Madde içine konmuş ve onun içine sokulmuş olan şey, tekrar ortaya çıkarılmalı, kurtarılmalı, canlandırılmalıdır; tekrar canlı tin tarafından kavranılmalıdır." (Tunalı 1989:57). Tunalı'ya göre,

> "Böyle bir içeriğin maddede yeniden kavranması, onun bir süje tarafından canlandırılması, o bir şiirse, okunması, heykelse seyredilmesi, müzikse dinlenmesiyle mümkün olur. Bununla da, objektivation yasasının ikinci formu gerçekleşmiş olur." (1989:57).

Dolayısıyla bir yapıt her zaman objektivasyonla söz konusu olan bütünleşmenin var olarak kabulü ve aynı zamanda var olmayanın da sonsuz okuma olanakları sayesinde okunabilmesi için izleyici tarafından gerçekleştirilecek karşı bir faaliyete, bir algılama faaliyetine gereksinim duyar. Çünkü objektivasyon yasası Hartmann'ın da belirttiği gibi "çift yönü olan bir yasadır" ve

---

[1] Nitekim Soykan'ın da ifade ettiği gibi, "Doğabilimsel bir bilgide nesne, bilen öznenin dışında bir şeydir, ona yabancıdır. Burada nesne hakkında sahip olunan hipotezin doğrulanmasının deney yoluyla araştırılması sözkonusudur. Ama sanat yapıtı ne bu tarzda bilinecek yapıdadır; ne de o, karşısında estetik tavır alacak özneye yabancı bir şeydir. Yapıtın burada özneden beklediği, tad alınmak ve anlaşılmaktır. Bunun için de öznenin nesneyle yakınlık kurması, onu kendi dünyasına katması gerekir. Artık ortada hiçbir yabancı yoktur. Sanat yapıtını bilmek, ona konulmuş olan yaşamsallığı oradan çıkarıp anlamaktır." (Dellaloğlu 1995:7).

> "İlkin o şunu ifade eder: Tinsel içerik, bir real duyulur madde içine sokulduğu, yani maddeye özel bir biçim verilmekle ona bağlandığı ve onun tarafından taşındığı sürece içerilir. İkinci olarak da şunu ifade eder: Biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik, daima canlı tinin, yani kişisel ya da objektiv tinin karşı etkinliğine ihtiyaç duyar." (Tunalı 1989:54).

Bu karşı etkinlik, izleyici öznenin etkinliğidir. Özne ise her şeyi nesnesi haline getirmek isteyendir. Ne var ki, bir anlamda sanatçı ve sanatın alımlayıcısının (izleyici öznenin) yapıtta ve yaşamda buluşması da denilebilecek böylesi bir etkinliğe karşı sanat yapıtı herhangi bir öznenin nesnesi olmamakta her zaman direnecektir. Dolayısıyla izleyici öznenin karşı etkinliği sonucunda gerçekleşen böylesi bir buluşma adeta özne ile nesne arasındaki ilişkiyi ya da başka bir deyişle hiyerarşiyi tersyüz eder biçimde bir özneden nesneye ilişki olmanın çok ötesindedir. Çünkü, nesnelleştirme süreci sonunda, öznel olanın nesnelleşmesiyle birlikte öznelden nesnele geçiş, daha önce de belirtildiği gibi, sanatçının sanat eserine, sanat eserinin ise bir öznenin nesnesi değil de sanatçısından bile özgürleşip bağımsız bir "ben", yeni bir dünya ve gerçeklik olarak nesneden özneye dönüştüğü bir katharsis sürecine karşılık gelecek ve böylece yapıtla kurulan ilişki bu noktadan itibaren bir özneden nesneye olmaktan öte, bir özneden özneye ilişki niteliği kazanacaktır.



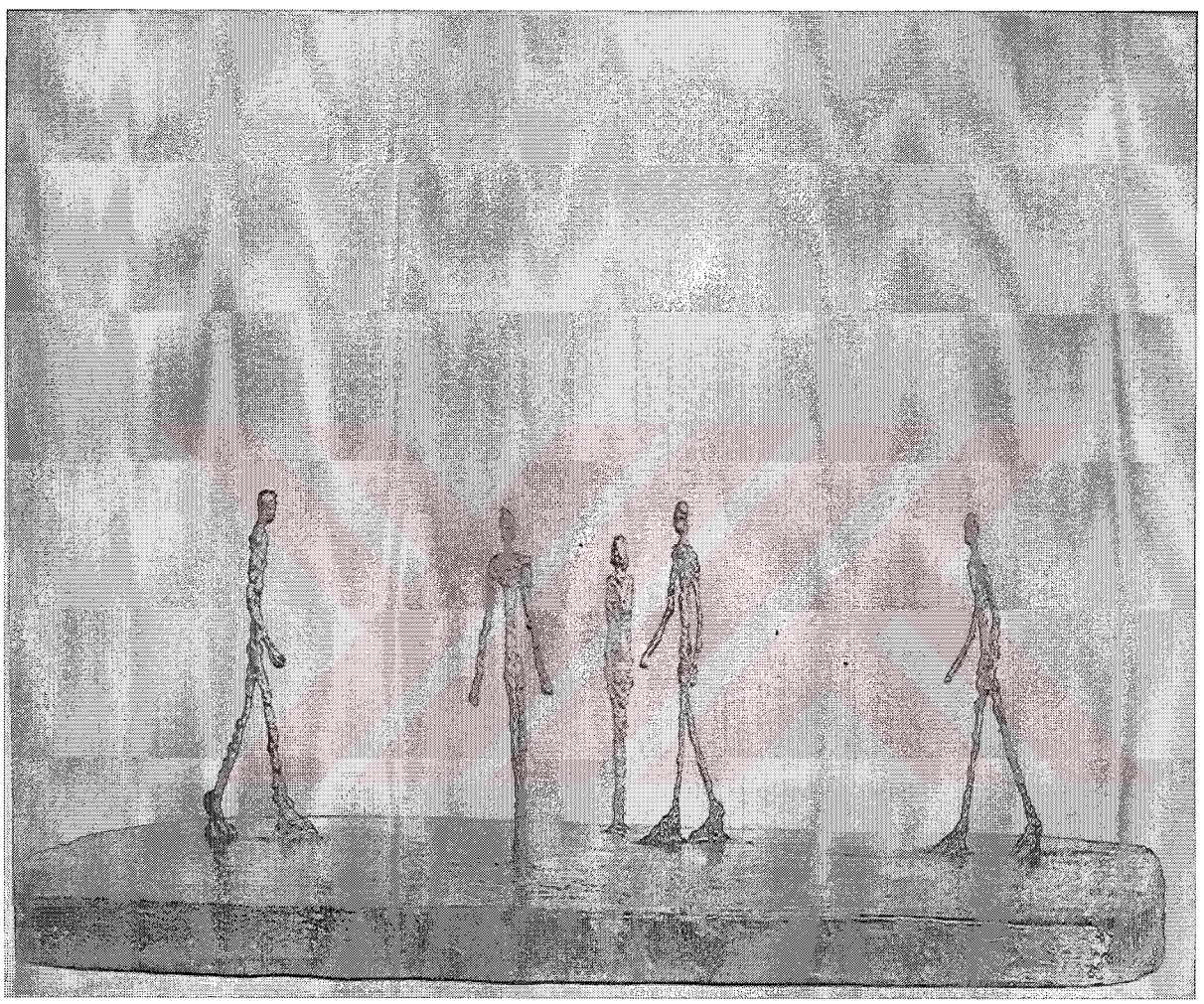
Resim 6

Rene Magritte: İmkansızı Denemek, 1928



Resim 7

A.Giacometti: Orman, 1950



Resim 8

A.Giacometti: Meydan, 1950

4. BÖLÜM

ÖZNE-NESNEDEN YARATICI YARATIMA: BİR SÜREÇ OLARAK NESNELLEŞTİRME

> "Karl Marx'ın bir tanımına göre, her işin kendisinde, süreç, işin ürün haline gelişiyle 'sona erer'; üründe insanın yaratıcı etkinliğini nesneleştirmiş olur. Bu aynı şey, yaratılan ürünün nesneleştirilmiş süreç olarak karşımıza çıktığı sanatsal etkinlik için de söylenebilir. Bu nedenle, sanatsal yaratıcı etkinliğin yapısı, yaratılan üründe damgasını taşımalı, sanat yapıtına aktarılmış olmalıdır."[1] (Kagan 1993:366).

Öznelden nesnele geçiş süreciyle birlikte kendi dünyasını ve gerçekliğini yaratan sanat yapıtının aynı zamanda kendi yaratım/kuruluş sürecini, kendisini oluşturmuş olan iradeyi ve yaratıcı etkinliğin izlerini de dolaysız biçimde ifade etmesi kaçınılmazdır. Çünkü Marx'ın da tanımladığı gibi o, yaratıcı sürecin nesneleştirilmiş hali ya da başka bir ifadeyle söylenirse, sanatçının yaratıcı etkinliğinin belli bir nesneye aktarılarak o nesne aracılığıyla somutlaştırılmış, nesneye dönüştürülmüş halidir. Ancak, süreç sonunda adeta ruhu olan canlı bir organizma biçiminde yaşam bulan sanat yapıtının, bir yaratma ürünü, nesnelleşmiş bir varlık olarak hiçbir zaman özne karşısında nesneleşemeyen bir dünya kurması ve bu anlamda nesneden özneye dönüşerek kendisiyle kurulan ilişkinin niteliğini de özneden nesneye olmaktan öte bir özneden özneye ilişki biçiminde belirlemesi, şüphesiz onun söz konusu süreci ve kendisini oluşturan iradeyi (ki, sanatçının iradesidir)/yaratıcı etkinliği ifade etmekle birlikte, aynı zamanda yaratıcısından dahi bağımsızlaşan bir varlığa da sahip olduğuna işaret edecektir. Ne var ki, "sanatsal yaratıcı etkinliğin yapısının" her zaman "yaratılan üründe damgasını" taşıyacak

---

[1] Her ne kadar Marx'ın tanımına göre süreç "işin ürün haline gelişiyle sona" erse de Kagan'ın da ifade ettiği gibi "sanatçının yaratıcı etkinliğinin yapısını 'tersinden' yineleyen ('sonradan yaratan', 'ortak yaratan')" izleyici tarafından sanat yapıtının "algılanışıyla birlikte, bir yenisi harekete geçirilmiş olur ve yeni bir sanatsal etkinlik süreci biçimi doğar." (Kagan 1993:367,368).Bu anlamda bağımsız bir varlık olarak sanat yapıtı kendi sürecini sürdürür.

olması nedeniyle, sanat yapıtının -bu noktaya kadar üzerinde sıkça vurgu yapıldığı biçimiyle- bağımsız bir "ben" olarak yaratıcısından bağımsızlaşmasının, sanatçının yaratıcı eyleminin ve yapıt ile arasındaki ayrılmaz bağın yok sayılması gibi bir anlamı içermeyeceği, aksine sanat yapıtının ancak böylesi bir yaratıcı etkinliğin ve sürecin ürünü olarak bağımsız bir varlık kazanabileceği açıktır.

Zira, her ne kadar sanat yapıtından söz ederken onun hep kendi bağımsızlığı ve bütünlüğüne dair bir vurguda bulunulmuş da olsa, "sanat yapıtına bir yapıt/çalışma olma niteliği veren" kuşkusuz Heidegger'in de ifade ettiği gibi, "onun bir sanatçı tarafından yaratılmış olmasıdır." Heidegger'e göre, "sanat yapıtının kökeni ancak o yapıtın yaratıcısının, sanatçının faaliyeti ve yaratma süreci ile kavranabilir." Yaratma süreci ise, "bir meydana getirme, ortaya çıkarma sürecidir." (Tarhan 1995:93).

İlk bakışta salt öznelci bir yaklaşım gibi algılansa da aslında sanat yapıtını bir öznenin nesnesi olarak görmekten çok, kendi bağımsızlığı, bütünlüğü içinde görmek gerektiğini savunan ve sanat yapıtının bu türden bir bağımsızlığa, bütünlüğe kavuşabilmesini de temelde onun bir sanatçı tarafından yaratılmış olmasına bağlayan Heidegger'in, sanatçının yaratıcı faaliyetine ve yaratma sürecine yaptığı böylesi bir vurgudan da anlaşılabileceği gibi, her sanat yapıtının bağımsız varlığı ancak sanatçının varlığı ile mümkündür ve bu anlamda her yapıt da bir sürecin/yaratma sürecinin ürünüdür.

Bir "meydana getirme", "ortaya çıkarma"[1] süreci olarak da adlandırılabilecek ve bu bağlamda doğrudan nesnelleştirme sürecine karşılık gelecek böylesi bir süreç ise hiç şüphe yok ki, "olanağı gerçeklik haline dönüştürüp" gerek varlık, gerekse anlam bakımından aşkın, yeni bir varlığın oluşumuna olanak sağlaması nedeniyle diğer hiçbir insan etkinliğine ve insan etkinliğine bağlı herhangi bir meydana getirme, ortaya çıkarma sürecine benzemeyecektir. Çünkü, yalnız sanat yapıtının

[1] Yaratıcı etkinlikte ilk dikkati çeken şeyin bir "karşılaşma" olduğunu ifade eden Rollo May de yaratıcılığı tanımlarken Webster'ın deyişinden yararlanarak benzer bir ifade kullanmakta ve "yaratıcılık Webster'ın yerinde belirtişiyle, *yapma, varlığı* ortaya çıkarma sürecidir" demektedir (1992:63).

yaratımı iledir ki yeni bir gerçeklik yaşam bulmakta ve "varlık peçesini aralayarak kendisini açığa çıkarmakta"dır. O halde "sanat yapıtının yaratımı bu anlamda başka herhangi bir yapım ve üretim sürecinden farklı"[1] olmalıdır. Heidegger'e göre bu fark temelde onda "yaratıcılığın yaratılması"ından ve bu yaratıcılığın da "onun büyük bir sanatçı tarafından yapılmasından öte ve başka bir şeyler" içermesinden kaynaklanmaktadır (Tarhan 1995:94). İşte Tarhan'ın da Heidegger yorumuna dayanarak ifade ettiği gibi, sanat yapıtı -sanatçının dünyasının, duygularının, düşüncelerinin, düşlerinin, dünya/nesneler/doğa/varlıklar ve olaylar karşısındaki öznel bakışının ve yorumunun izlerini taşımakla birlikte- "yaratıcısından, yaratılma koşullarından bağımsız olma, insanlardan bağlarını koparma niteliğine burada" kavuşmakta ve böylece yapıt "hiçbir şekilde emre amade hale gelmeyen" biçimde kendi başına var olmaktadır (1995:94).

4.1. Bilinmeyene Yolculuk: Yaratma Süreci (Her Türlü Amacın ve Aracın Ötesinde)

Her ne kadar süreç sonunda kendi başına bir var olan olsa da, kuşkusuz sanat yapıtı varlığını sanatçının yaratıcı eylemine borçludur. Çünkü onu var eden (-bir kez daha yinelemek gerekirse-) sanatçının kendisidir. Öyleyse hiçbir şekilde formüle edilememekle birlikte sonuçta ürününü kendisinden bile bağımsızlaştıran söz konusu yaratıcı süreç de bu anlamda sanatçının öznel olanı nesnel kılmak, henüz var olmayanı ortaya çıkarmak, meydana getirmek için bilinmeyene doğru çıktığı yolculuklara karşılık gelecektir. Dolayısıyla sanatçı açısından ele alındığında söz konusu yaratıcı süreç için bir anlamda bilinen yolu gittikten sonra bilinmeyenin

---

[1] Heidegger, sanat yapıtının diğer üretim süreçleriyle arasındaki farkı vurgularken bu noktada "Grek düşüncesindeki *techne* sözcüğü ile ilgilenir." Arslan'ın ifadesiyle "düşünceyi besleyen yegane kaynak" olan techne üretme eylemi ile doğrudan ilişkili olup "incelikli bir şekilde bilmek, görebilmek, hakikat (alétheia) içinde olmak anlamına gelir." (Nalbantoğlu 1997:145). "*Techne* sözcüğü bir bilme şekli ve bilme de en geniş anlamı ile görmek demektir." Ne var ki, "Biçim-öz ayrımlaşması ile birlikte *techne* sözcüğü de bu geniş anlamını yitiriyor ve güzel şeylerin üretimi ya da onların temsil edilişi ile ilişkili bir hale geliyor. Oysa önceki anlamı ile sanata *techne* demek mümkün; çünkü bu bilgi, görme, Varlığın peçesini aralaması, kendini açığa çıkarması demek oluyor." İşte "sanat yapıtının yaratımı ile gerçekleşen de bu"dur (Tarhan 1995:92,93). O halde Sezer'in de belirttiği gibi "Antik Yunan'da *tékhne* olarak adlandırılan şey basitçe teknolojiyle ya da üretim süreciyle özdeşleştirilemez. *Tékhnec* hem zanaati hem de sanatı kapsar. Burada önemli olan nokta, üretimi yönlendiren, görülmeyenin görülmesini sağlayan bir güç olarak bilginin varlığıdır. Bu gücü de, alışageldiğimiz kalıpları ve dünyaları yıkıp, yeni dünyalar kurabilme yetisinden almaktadır." (Nalbantoğlu 1997:85).

sınırlarını aşmayı, henüz var olmayanla tanışmayı mümkün kılan ve kişinin kendi derinliklerine dalarak kendisini tanımasını, kendisini keşfetmesini sağlayan bir serüven, bir yolculuk ya da bir yürüyüştür de denilebilir. Böylesi bir yürüyüşün ise tıpkı "sanat hakikatin oluşması ve meydana gelmesidir" diyen Heidegger'in hakikate ulaşmada verdiği "orman yolu" benzetmesinde olduğu gibi büyük bir cesareti gerekli kılacağı açıktır. Zira,

> "Orman yolunda yürümek tekinsizdir. Huzurluyuzdur, ancak bu huzur şehir hayatımızdaki konfor ile karşılaştırılamaz. Bize hiç tanımadığımız bir tehlikenin yaklaşmakta olabileceğini bilmenin verdiği tedirginlik, kullanışlı ve güvenilir aletlerin arasında kendimizden emin, büyük güngörmüşlüğümüzle yaşamaya benzemez. Bu yürüyüşü bizim için anlamlı kılan, bilinmeyene açılmayı, henüz-ortaya-çıkmamış-olanla tanışmayı, zaten-elde-hazır-olanların kuşattığı hayatımızdan bir parça uzaklaşmayı mümkün kılmasıdır. Yürürken orman yolu birden bitiverebilir. Cesaretimiz varsa eğer, yürüyüşün devamında henüz açılmamış patikalardan, yürünmemiş zeminlerden, fener vurmamış topraklardan geçebilir; bir oduncunun bir yandan odun kesip, bir yandan onları sürmek için yol açtığı gibi henüz çizilmemiş izi ortaya çıkararak yola devam edebiliriz." (Akcan 1995:79).

Şüphesiz "her yaratma edimi" başlangıçta "birtakım öngörüleri, birtakım dayanakları gerektirir (Timuçin 2000). Ancak kişinin/sanatçının hem kendi dünyasıyla hem de nesnel dünyayla karşılıklı ilişki halinde olduğu böylesi bir yolun devamı, her türlü öngörünün ve tahminin ötesindedir. Bu nedenle sanatçı her defasında aslında varlık ile yokluk arasındaki mücadeleye karşılık gelen, dolayısıyla da tıpkı Picasso'nun "çalışırken tuvalde neyin resmini yaptığımın hiç farkında değilimdir. Yeni bir resme başladığımda kendimi boşluğa atıyormuşum gibi bir duyguya kapılırım. Ayaklarımın üstüne düşüp düşmeyeceğimi hiçbir zaman bilemem" deyişinde olduğu gibi coşkuyu olduğu kadar kaygıları, korkuları, gerilim ya da tedirginlikleri de beraberinde getiren bu yolculukta, ileride ne çıkacağını bilmeksizin tüm kaygı ve korkularına rağmen büyük bir heyecanla, merakla ve

cesaretle -ki, bu hiçlikten, yokluktan duyulan kaygı ve korkunun kendi içinde barındırdığı bir heyecan, bir coşkudur- devam eder yürüyüşüne (Berger 1992:144). Yürünen yolda ise, bir yanda bilinçli olarak düşünülen şeyler ya da sanatçının çözümünü aramak için kendi önüne koyduğu birtakım problemler, diğer yanda kendisi hakkındaki her türlü öngörüyü ve tahmini adeta olanaksız kılacak biçimde, bilincin ve gerçekliğin ötesinde doğmaya çalışan yeni bir varlık, yeni bir gerçeklik/yeni bir dünya vardır. Bu dünyanın doğabilmesi, bağımsız bir varlık biçiminde nesnelleşip "ortaya çıkabilmesi" de kuşkusuz –her ne kadar yaratım süreci bilinmeyene yapılan bir yolculuk da olsa, daha önce üzerinde sıkça vurgu yapıldığı gibi- her şeyden önce sanatçının bilinçli eylemi ile söz konusu olabilecektir. Nitekim Miro'nun da,

> "Ben bir tuvale ilerde ne çıkacağı konusunda herhangi bir tasarıya sahip olmaksızın başlıyorum. İlk heyecan gücünü yitirdikten sonra resmi bir kenara atıyorum ve aylarca bir daha elime almıyorum. Sonuçta onu tekrar meydana çıkarıyor ve ihtirassız, mantıklı bir biçimde bir işçi gibi yalnız kompozisyon kurallarını düşünerek çalışıyorum." (Turani 1992:617).

derken aslında bir anlamda kastetmeye çalıştığı şey bu olmalıdır. Zira onun bu sözleri süreç herhangi bir ön düşünce olmaksızın, bilinçli bir amaçtan uzak başlamış bile olsa[1], yaratma eyleminin/yaratım sürecinin hiçbir zaman tümüyle bilinçsiz, içgüdüsel bir davranışa karşılık gelmeyip aynı zamanda bilinçli bir çalışmayı da gerekli kıldığını açıklar niteliktedir. Kaldı ki, her ne kadar ileride ne çıkacağına dair herhangi bir tasarıya sahip olunamasa da, bilinçsiz ve içgüdüsel bir davranışla/eylemle arasındaki farkı ortaya koyacak biçimde her sanatsal yaratımın öncelikle -ve özellikle- bilinçli bir eylemle birlikte zihinsel bir çabanın varlığını da zorunlu kılması kaçınılmazdır (Bozkurt 1994:209).

---

[1] Bu noktada belirtmekte fayda vardır ki, yaratım süreci belli bir konu, kavram üzerine temellenelebileceği, herhangi bir ön düşünceye dayanabileceği gibi, hiçbir ön düşünce olmaksızın da başlayabilir ya da bu süreç sanatçının kendisinin bile çoğu zaman farkında olmadığı, ancak somut biçimde bir şeyler ortaya çıkmaya başladıkça farkına varabileceği, zihninin karanlık köşelerinde kalmış, aydınlanmayı bekleyen belli belirsiz bir görünüşe ulaşma çabasına da karşılık gelebilir.

Ancak sanat yapıtının bir sürecin/yaratım sürecinin ürünü olduğu düşünüldüğünde, söz konusu zihinsel çabanın -varlığı zorunlu olmakla birlikte- sürecin kendisini tek başına açıklamada yeterli olamayacağı açıktır. Zira, çalışma süreci içerisinde birtakım atlamalar, değişiklikler olabileceği ve çoğu zaman sanatçıyı harekete geçiren bir itici güç olarak başlangıç fikrinden geriye çok az şeyin ya da hiçbir şeyin kalmayabileceği unutulmamalıdır. Dolayısıyla buradan hareketle başlangıç fikri/ön düşünce, tasarım, kurgu vb. aslında süreç içinde yerini alarak sanatçıyı hedefe götüren basamaklardır, denilebilir. Tıpkı Henry Moore'un da kendi yaratım sürecini ifadelendirirken söylediği şu sözlerde olduğu gibi,

> "Kendi deneyimlerim çerçevesinde ben, kimileyin bir desene çözülecek hiçbir ön sorunum olmadan, yalnız kağıt üzerinde kalem kullanmak isteğiyle başlar, bilinçli bir erekten uzak, çizgiler, tonlar, biçimler sıralarım; ama kafam ortaya çıkanlarla doldukça, bir an gelir bir düşünce bilince girer somutlaşıverir, işte o zaman bir denet, bir düzenleme kendini göstermeye başlar. Kimileyin de belli bir konuyla işe başlarım; ya da boyutları belli bir taş parçasında, kendi önüme koyduğum bir heykel sorununu çözmeye girişir, düşüncemi dile getirecek düzenli bir biçimler bağlantısı kurmaya çabalarım. Ama, yapıt salt bir heykel deneyi olarak kalmayacaksa, düşünce sürecinde açıklanamaz atlamalar kendini gösterir; bu arada düş gücü de üzerine düşeni yapar."[1]

Buradan da anlaşılabileceği gibi sanatçıyı harekete geçiren başlangıç düşüncesi süreç içinde gerçekleşen birtakım atlamalarla her zaman için yeni düşüncelerin doğumuna olanak sağlayabilir. Sanatçı ise bu yeni düşüncelere her zaman açık olmalıdır. Sanat bir serüven olduğuna göre bu durumda sanatçı için de bir serüvenci ya da kaşiftir demek hiç de yanlış olmayacaktır. Kuşkusuz sanatçıya ilişkin yapılabilecek böylesi bir benzetme, temelde bir düşüncesi, tasarımı, bir çıkış noktası, görünüşe kavuşturmak istediği bir düşü ya da bilinenin ötesinde ulaşmaya çalıştığı

[1] "The Sculpture's Aims" (Heykelcinin Amaçları), Unit One, Derleyen:Herbert Read, (Çev. Akşit Göktürk), Londra (Cassell and Co.Ltd.), 1934.

bir başka dünya olmakla birlikte, onun her zaman için sonucunu bildiği belirli bir amaçla çalışmaya başlamayabileceğini ya da başlayamayacağını gösterir bir niteliğe sahiptir Zira sonucunu bildiği bir yolda sanatçının keşfedebileceği yeni bir şey de yok demektir. O halde tıpkı sanat yapıtının tek bir yorumunun olamayacağı yönündeki ileri sürüşe benzer biçimde sanatçının da başlangıçta belirli/tek bir amacı olamaz, denilebilir. Nitekim Moore'a göre de, "Sanatçı, ressam, yontucu ya da müzisyen olsun yapıtına belirli bir amaçla başlamaz." Çünkü o,

> "çalışma araçlarıyla çalışarak nesnelerle, doğadan gelen duyumlarla ve önsezilerle doludur. O bir kaşif gibi hareket eder. Kötü bir yöne gidebilir, ancak tekrar başa döner her yerde, her şeye karşı direnir, amacına yavaş yavaş yaklaşır. Gerçekleştirdiği biçimler kendi öz konumlarını alırlar, sanatçı çalışmayı bırakmak istese de değiştiremeyeceği bir gelişmeye devam ederler."[1]

Moore bu sözleriyle kuşkusuz tıpkı Klee'de olduğu gibi "sanatın bir amaç değil bir süreç olduğunu" vurgulamak ister gibidir. Kaldı ki sanatçı belli bir amaçla yola çıkmış olsa bile doğada olduğu gibi sanatta da dönüşüm –ki, bu dönüşüm özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişkiye bağlı olarak, bu diyalektik ilişkinin sonucunda öznelden nesnele ve tekrar nesnel olandan öznele bir dönüşümdür- bir süreci ifade edeceğinden sanatçının amacıyla nesnel sonuç çoğu zaman bir ve aynı olmayacaktır. Lukacs "Elbette öznel amaçla nesnel sonuç arasında bir ayrılık vardır" diyerek bir anlamda yaratıcı sürece ve sanatçının yaşadığı serüvene/yolculuğa dikkat çekmekte ve sözlerini şöyle sürdürmektedir:

> "Fakat bu beklenmedik ve akıl dışı bir şey, iki metafizik varlık arasındaki bir ayrılık değildir. Bu daha çok, yaratıcı öznelliği geliştiren, bu öznelliğin günün dünyasıyla karşılaşmasını (ya da o dünya ile uzlaşmasını) dile getiren diyalektik bir sürecin bir özelliğidir." (1986:62).

---

[1] "The Sculpture's Aims" (Heykelcinin Amaçları), Unit One, Derleyen:Herbert Read, (Çev. Akşit Göktürk), Londra (Cassell and Co.Ltd.), 1934.

Kuşkusuz Lukacs'ın bu sözleri "özneyle nesnenin dokunuşması"yla başlayan yaratım sürecinde sanat yapıtının diyalektik bir ilişkiden doğarak geldiğini ve bu nedenle de söz konusu sürecin kendisini açıklamak gerektiğinde bunun öznel bir amaçla ya da Heidegger'in dediği gibi "yaratıcısının ereksel eylemi" ile açıklanamayacağını vurgular bir niteliğe sahiptir[1]. Zira Heidegger'in "sanat yapıtının yaratılma süreci yaratıcının ereksel eylemi ile açıklanabilir mi?" diyerek şu sözleriyle de ifade ettiği gibi,

> "Bana öyle geliyor ki, böylesi bir anlayışta sanat yapıtının üretimi belirli bir sonuca ulaşmada araç olma niteliğinden öte bir anlam taşıyamaz; sürecin sanatçıyı yeniden kurgulayan, başından sonu belli olmayan ve ereksel bir yol izlemeyen niteliği yok sayılır. Üstelik bu yaratma süreci sonunda ortaya çıkan yapıtın (bir sanat yapıtı ya da 'yapıt olma' niteliği taşıyan başka herhangi bir yapıtın) artık yaratılma koşullarını aşan bir gerçeklik haline geldiği gözardı edilir." (Tarhan 1995:94).

Yaratım sürecine yapılan böylesi bir vurgudan da anlaşılabileceği üzere, sanat yapıtının üretimi, sürecin sanatçıyı yeniden kurgulayan bir niteliğe sahip olması nedeniyle, hiçbir zaman önceden belirlenmiş bir sonuca ulaşmak gibi bir amaca hizmet etmeyecektir. Kaldı ki böylesi bir amaca hizmet etmesi, onun üretiminin "herhangi bir aletin yapımındaki meydana getirme, ortaya çıkarma süreci"yle arasında bulunan temel farkın da ortadan kalkması anlamına gelecek, böylece o, özneyle nesnenin diyalektik etkinliği sonucunda bir noktadan sonra yaratılma koşullarını aşarak verili gerçekliğin ötesinde bambaşka bir gerçekliği gözler önüne

[1] Kuşkusuz bir sanatçının belli amaçlarının, hedeflerinin, bir sorun olarak önüne koyup çözümlemeye çalıştığı sanata ilişkin temel problemlerinin, birtakım kaygılarının, sorgulayıcı ve çözümleyici bir yaklaşımının, çalışmalarına yansıyan genel bir tavrının olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla burada kastedilmek istenen amacın yaratım sürecine, sürecin kendisine ilişkin bir anlamda düşünülmesi/anlaşılması gerekmektedir. Çünkü bu daha çok sanatçının tüm çalışmalarına yansıyan ereksel bir eylemi ve belli bir amacı olmakla birlikte sonu bilinmeyen bir yolculuk da denilebilecek yaratım sürecinin başlangıcında sonunu bildiği belli amaçla yola çıkamayacağını, zira söz konusu sürecin de sanatçıyı biçimlendirebileceğini ifade etmektedir.

sermek yerine yalnızca "belirli bir sonuca ulaşmada bir araç olma niteliği"ne sahip olmaktan öteye geçemeyecektir.

Oysa nesnelleşmiş bir varlık biçiminde ortaya çıkan sanat yapıtının hiçbir zaman böylesi bir araç olamayacağı açıktır. Yine açıktır ki, "sanat çalışması araç (alet) olmadığı gibi, olan şeyleri de araç gibi kullanmaz." Nitekim Heidegger'in düşüncesine göre,

> "Heykeltraş için çamur, heykelin yapımında kullanılan araç değil, heykelin kendisidir. Şairler için sözcükler iletişim araçları değil, şiirin kendisidir. Böylece sanat çalışması dünyaya araç/amaç sözcüklerinin arkasından bakmakla kapanan perdeyi aralamaya çağırır bizi." (Akcan 1995:73).

Aynı zamanda bir anlam ve ifade varlığına karşılık gelen sanat yapıtının irreali realde görünüşe ulaştırıp kendine özgü yeni bir gerçeklik/yeni bir dünya yaratarak nesnelleşmiş bir varlık biçiminde ortaya çıkabilmesinin her şeyden önce öznel olanın, tinsel bir içeriğin ya da başka bir deyişle var olmayan bir şeyin var olan bir nesneye/real bir maddeye aktarılmasıyla söz konusu olabileceği gerçeği, ilk bakışta "olan şeyin", malzemenin/nesnenin yalnızca yapıtın oluşturulmasında kullanılan bir araçmış gibi düşünülmesine neden olabilir.

Ancak unutulmaması gerekir ki, sanatçının diyalektik ilişkide olduğu ve yaratıcı bir diyalog içine girdiği yalnızca dış dünya/nesneler dünyası, doğadaki/dış dünyadaki herhangi bir biçim ya da herhangi bir varlık değil, aynı zamanda kullandığı malzemedir de. Bu türden bir ilişkide ise en önemli nokta, önce ifadeyi oluşturup bunu nesneye aktarmaktan öte kendisinden bağımsız bir varlığa sahip herhangi bir nesneye/malzemeye yüklediği öznel bir anlam ve duygu ile onu yalnızca bilgi nesnesi olmaktan çıkarıp kendi dünyasına katan bir sanatçının söz konusu malzeme/nesne ile birlikte süreci yaşaması ve yaşanan süreç dahilinde ifadeyi nesnede dışlaştırmasıdır. Bu anlamda denilebilir ki, malzeme öznel olanın nesnel

olana dönüşümünde sanatçı ile birlikte süreci yaşayan ve süreç sonunda var olmayan bir şeyi var olan bir şey olarak kendisinde dillendirip bir görünüş biçiminde varlık kazanarak bilgi nesnesinden estetik nesneye dönüşendir. O halde malzeme/nesne tıpkı,

> "Sanatçının çalıştığı malzeme, bir malzeme olmanın çok ötesindedir, malzeme temanın değerini ortaya çıkarır ve aynı zamanda bir düzenleyici işlevi görür. Ancak böylelikle heykel gerçek bir senfoniye dönüşebilir." [1]

diyen Noguchi'nin de ifade ettiği gibi, her zaman için irreal yapıyı üzerinde taşıyan real bir varlık olarak yalnızca yapıtın oluşturulmasında ya da bir ifadenin dışlaştırılmasında kullanılan herhangi bir araç olmanın çok daha ötesinde bir anlamı içermelidir. Çünkü o, sanatçının duygularını, düşüncelerini, bakışını (bakış açısını), görüşünü, düşlerini, dillendirmek istediklerini ve ulaşmaya çalıştığı herhangi bir görünüşü ortaya çıkarmasında her zaman için güçlü varoluşsal bir etkiye sahiptir. Henry Moore'a göre, "Her gerecin kendine özgü bir değeri vardır. Heykelci ancak doğrudan doğruya çalışırken, gereciyle etken bir ilgi kurduğu zaman, gereç bir düşüncenin biçimlenişindeki yerini alabilir."[2]

Önemli olan kullanılan malzeme ile kurulan ilişkinin, yoğunlaşma derecesinin çalışma süreci içerisinde artarak devam etmesidir. Zira sanat çalışmasında seçilen ve kullanılan malzemenin öznel bir içeriğin, bir düşüncenin biçimlenişindeki yerini alabilmesi, öncelikle kişiyle malzeme/nesne arasında kurulan bu türden bire bir etkin bir ilişkiye ve bu ilişkinin gerektirdiği biçimde malzemenin niteliğine doğrudan bir yaklaşıma bağlı olarak gerçekleşebilir. Başka bir deyişle, malzemenin/nesnenin temeldeki duygu ve düşüncelerle işlenmesi, ancak nesnelleştirme süreci içerisinde

---

[1] NOGUCHİ, Isamu. "İçsel Varlıkların Biçim Bulması", "A. Sculptor's World. "*Ark*" Plastik Sanatlar Dergisi, Çev: Ecehan Balta, 1999:4-5.

[2] "The Sculpture's Aims" (Heykelcinin Amaçları), Unit One, Derleyen:Herbert Read, (Çev. Akşit Göktürk), Londra (Cassell and Co.Ltd.), 1934.

onun oluşumu ile birlikte söz konusu olabilir. Buysa hiç şüphe yok ki her şeyden önce ruh ve madde arasında kurulan bir dengeyi gerekli kılar. Böylesi bir dengenin de "dünyaya araç/amaç sözcüklerinin arkasından bakan" bir yapıtta özne ile nesnenin buluşması anlamına geleceği açıktır.

4.2. Öznel Yaratım Sürecinde Nesnelleştirme

Kuşkusuz sanatsal bir yaratımda dış dünyayla/nesneler dünyasıyla kurulan diyalektik ilişkiye bağlı olarak gerçekleşen özne ile nesne arasındaki buluşma sonucunda, dünyadan edindiği ve içselleştirdiği bilgileri, etkilenimleri ve izlenimleri kendi öznel dünyasıyla/yaşantısıyla kurduğu ilişkiye dayanarak yorumlayan ve dönüştüren bir sanatçının, gördüklerini, hissettiklerini/yaşadıklarını, seçtiklerini ve biriktirdiklerini yaratıcı süreç içerisinde yeniden öznel bir bakış açısından üreterek, onu düşleri, düşünceleri, anıları ve duygularıyla da besleyip bir ifadede nesnelleştirmek istemesi, aynı türden bir buluşmanın malzeme/nesne ile de yaşanmasına yol açacak ve nesnelleşmiş bir varlık olarak sanat yapıtı bu nedenle her zaman için aralarındaki uzlaştırılamaz ayrılığa karşın özne ile nesnenin tam bir birlikteliğinin/dengesinin ürünü olacaktır. Malzemenin/nesnenin olanaklarıyla henüz yoklukta bulunanın, öznel olanın, duyguların, düşüncelerin ve dillendirilmek istenenin sanatsal bir çalışma yoluyla ifadelendirilişinde/nesnelleştirilmesinde ise kişi, elbette ifadesine hizmet edecek her türlü malzemeyi/nesneyi (ya da varlığı) ve biçimi kullanmakta özgürdür. Bu noktada önemli olan hangi malzeme ya da biçimle olursa olsun kişiyle seçilen malzeme/nesne arasındaki yaratıcı diyaloğun nesnelleştirme süreci boyunca devam etmesi ve diyalektik ilişkiden doğup gelerek kendi gelişimini süreç içinde tamamlarken real ile irrealin ayrılmaz birliğini görünüşe ulaştıran bir çalışma (yapıt) aracılığıyla özneyle nesnenin buluşmasıdır. Bunun ise hiç şüphe yok ki, öznenin nesneye dıştan müdahalesi biçiminde yalnızca işlenmemiş bir düşünceyi görünüşe ulaştırmak çabasıyla değil, aynı zamanda ifadeye etkin bir biçimde katılan -hatta ifadeyi güçlendirici bir etkiye sahip olan- malzemeyle/nesneyle birlikte düşünerek, duyarak ve süreci birlikte yaşayarak söz konusu olabileceği açıktır (Yetkin 1979:40).

Bu bağlamda Resim 9,10,11,12,13,14,15,16,17,18'de yer alan ve malzeme olarak taşın seçildiği çalışmalarda (öncelikle çizilen genel çerçeve dahilinde genel olarak ifade edilmeye çalışılırsa) çalışma süreci boyunca taşla kurulan birebir ilişki sonucunda malzemenin kendine özgü değeri korunarak bir araç olmaktan öte, öznel bir içeriğin, düşüncelerin, duyguların ve düşlerin biçimlenişindeki yerini alması sağlanmaya çalışılmış ve kimi zaman düşsel bir durumu, bellekte yer alan belli belirsiz bir görünüşü ya da izlenimleri yeni bir kurguda ifade etmenin, kimi zaman da varlık ile yokluk, görünen ile görünmeyen arasındaki ince çizgide görünen nesnenin kendi içinde barındırdığı gizi/ görünmeyeni görünüşe ulaştırıp geleneksel bir malzeme ile yeni ifade olanakları yaratmanın yolları araştırılmıştır.

Diğer yandan iç dünya ile dış dünyanın bir sentezi olarak -gerek duyusal, gerekse duygusal ve sezgisel kaynaklı olmak üzere- her türlü izlenimin, belleğin yıllar içinde biriktirdiği birtakım görüntülerin, etkilerin, izlerin, algıların ve olayların yanı sıra (-kimi zaman bu görüntülerle iç içe geçecek biçimde-) varlık-hiçlik/yokluk, görünür-görünmez gibi kavramların temel hareket noktası olarak ele alındığı ve tüm bunların düşünsel süreçle birlikte geçmiş deneyimler, bilgiler, öznel yaşantı, düşler ve anılarla da beslendiği çalışmalarda malzemenin (taşın) yalnızca duyularla algılanan bir bilgi nesnesi olmaktan çıkıp kendisine yüklenen anlamla bütünleşerek temeldeki duygu, düşünce ve kavramlarla işlenmesi süreç içerisinde onun oluşumu ile birlikte gerçekleşmiş ve böylece her ne kadar çizilen genel çerçeve dahilinde başta belirlenmiş hedefler olsa da "öznel amaçla nesnel sonuç" arasındaki denkliği ya da ayrılığı belirleyen her zaman sürecin/nesnelleştirme sürecinin kendisi olmuştur.

Çünkü bir yanıyla gerek duygusal, gerekse bilgisel bir temele dayanmak üzere öznel dünya ile nesnel dünya arasında kurulan karşılıklı ilişki sonucunda, nesnel dünyadan alınan payla öznel dünyaya yönelişin ve bu yönelişle birlikte öznellikle nesnelliğin buluştuğu noktada –görme, seçme, biriktirme, "karşılaşma", senteze tabi tutma gibi- öznel yaratım sürecinin dinamikleri eşliğinde öznel olanı nesnel kılarken aynı zamanda o nesnede kendini de arayışın ürünleri de denilebilecek söz konusu çalışmalarda, temeldeki duygu, düşünce ve kavramların belli bir nesnede

ifadelendirilişi bütün bir süreç boyunca devam eden iç ve dış dünya, özne ile nesne arasındaki işbirliğine bağlı olarak gerçekleşmiş, dolayısıyla çalışmalara kaynaklık eden birtakım düşünce ve duygular, ele alınan kavramlar çerçevesinde oluşturulan herhangi bir ön düşünce ya da tasarım sadece bir çıkış noktası olma özelliğini korumuştur. Böylece önce tasvir edip, ifadeyi oluşturup sonra bunu bir nesneye aktarmak yerine ifadenin iletişime girdiği nesneyle birlikte görünüşe ulaştığı süreçte çoğu zaman çıkış noktasından geriye hemen hiçbir şey kalmamış ve süreç içerisinde çalışmalara kaynaklık eden başlangıç düşüncesinin olgunlaşarak gelişmesi başka düşüncelerin ve duyguların harekete geçmesine yol açmıştır. Buysa kuşkusuz malzemenin düşünce ve duygularla işlenişini ya da malzemeye yüklenen anlamın da değişmesini kaçınılmaz kılmıştır.

Söz konusu süreçte verilen emek –gerek düşünsel, gerekse fiziksel- kuşkusuz en az bir görünüş biçiminde ortaya çıkan yaratının kendisi kadar önemlidir. Emek sürecini başlatan şey ise bir problemle karşılaşmak, çözümü üzerinde düşünmek, yoğunlaşmak ve problemle mücadele yoluna gitmektir. Problemler yolu tıkayan güçlüklerdir. Dolayısıyla böylesi bir güçlüğün aşılabilmesinin tek yolu da ona karşı koymak, nesneden gelen her türlü etkilenime açık olmak, başka bir düzeyde yeni fikirlerin ortaya çıkmasına, yeni görüşlerin ve görünüşlerin oluşumuna izin vermektir.

Ne var ki bazı çalışmalarda çözüme ulaşmamış bir takım problemlerin aşılması ya da henüz tamamlanmadığı düşünülen sürecin tamamlanarak kişide yarattığı iç huzursuzluğun giderilebilmesi kimi zaman aynı çalışmayı yeniden ele almayı da gerektirebilir. Dolayısıyla Resim10'daki çalışma, Resim 9'da görülen çalışmadaki kimi problemlerin (-ki, nesnelleştirme sürecinde yaşandığına inanılan kimi eksikliklerden kaynaklı problemlerdir bunlar-) yeniden ele alınıp sürecin tamamlanmasına yönelik bir çabanın ürünü olarak değerlendirilebilir. Söz konusu çalışmada başlangıçta yerde bulunan taş parçanın sütun biçiminde yükselen iki parça üstüne yerleştirilmesi düşünülmüş, ancak süreç içerisinde karşılaşılan kimi problemler ve gerek düşünsel, gerekse duygusal atlamalar nedeniyle bu düşünceden vazgeçilerek yeni bir kurguda düzenlenmesine karar verilmiştir.

Böylesi bir kararın ise yeni düşüncelerin, yeni yaklaşımların oluşumuna ve dolayısıyla farklı bir duyguyu harekete geçirip yeni bir süreci başlatarak parçalar arasındaki ilişkinin bir bütün oluşturacak biçimde nasıl kurulacağına dair birtakım sorulara verilen yanıtların süreç içinde yerini bulmasıyla aynı zamanda çalışmanın içeriğinin/anlamının da değişmesine yol açması kaçınılmazdır.

Denilebilir ki aslında her çalışma bir düşünce deneyidir, bir düşüncenin, bir kavrayışın ürünüdür. Bu bağlamda Resim 10'daki çalışma böylesi bir sürecin ve bu süreçle birlikte başlayan yeni bir kavrayışın iç dünyada oluşan kaotik süreçle uyum sağlayarak önceki çalışmadan edinilen bilgi ve deneyimlerin daha bilinçli bir çabaya dönüşümünü gösterdiği gibi, aynı zamanda sonrasında gerçekleştirilecek kimi çalışmalara kaynaklık edecek türden önceden fark edilmeyen farklı açılımların da farkına varılmasını sağlamıştır.

Nesnelleştirme süreci içerisinde bütünü oluşturan parçalar/ögeler arasında belli bir ilginin, dengenin ve uyumun sağlanması yoluyla biçimsel olduğu kadar aynı zamanda tinsel bir birliğin de oluşturulması yönündeki bir çabanın ürünü de denilebilecek söz konusu çalışmada, her bir parça diğer parçalarla/ögelerle, dolayısıyla da çalışmanın bütünüyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Biçimsel açıdan geometrik bir yapıya sahip olmakla ve geometrik bir düzen içinde görünüşe ulaşmakla birlikte aslında bu geometrik düzen içinde aynı zeminde bir araya gelen parçalar/ögeler arasında (bir bağlam) bir anlam zinciri, bir anlam ilgisi kurulması amaçlanmış ve böylece hiç de yabancısı olunmayan tanıdık, bildik biçimlerle bilinmeyenin kapısını aralanmak istenirken aynı zamanda taşla kurulan birebir ilişki sonucunda ondaki yaşamsallığı ortaya çıkarıp malzemenin öznel bir içeriğin, tinsel olanın biçimlenişindeki yerini alması sağlanmaya çalışılmıştır.

Birbirinin tekrarı ya da devamı olan, birbirini yansıtıp yanıtlayarak ya da tamamlayarak aynı zeminden yükselen parçalar adeta başka bir var oluş düzlemini olumlarcasına aralarındaki boşluğa ve mesafeye rağmen belli belirsiz bir siluetin

oluşturduğu köprü ile birbirlerine bağlanmış ve böylece "yoksunluk" ile "oluş"un karşıtlığında organik bir birlik oluşturulmak istenmiştir. Nitekim parçalardan biri her türlü dayanaktan yoksun tek başına bastığı zeminde var olmak ve bütüne katılmak için direnirken yaslandığı zeminde varlık-yokluk, yaşam-ölüm gibi ikili karşıtlıkları simgelemeye talip olan belli belirsiz bir siluetle bir şeyler oluşum halindedir.

Kuşkusuz oluşturulmaya çalışılan böylesi bir bütünlükte birbirleriyle uyum içinde ve birlikte var olan her bir biçim, her bir parça bir diğerinin varlığını daha belirgin hale getirirken kendi iç uyumlarında kurulan bir dil sayesinde ancak yanındakiyle anlamlanır ve böylece her biçim, her parça bir diğerinin anahtarı oluverir. Ne var ki, temelde ifade edilmek istenen şey ya da anlam her zaman için biçimin çok daha ötesinde, kişisel ve gizlidir. Söz konusu giz öznel olanın gizidir. Bu nedenle de anlam apaçık değil, örtülüdür, belirsizdir. Zira söylenmek istenen açıkça dile getirilmemiş, verilen birtakım ipuçlarıyla anlatı yerine sezdirme yolu tercih edilmiş ve bu yolla izleyici öznenin kendi yorumuyla nesnelleştirme sürecini tamamlayacak olan kapıyı aralayabileceği varsayılmıştır.

Resim 10'da yer alan çalışmadaki sürecin bir devamı olarak ele alınabilecek Resim 11'deki çalışma bir önceki çalışmanın başka bir düzeyde yeniden kurulması ve yerden yükselerek adeta birbirini tamamlayan iki yapı arasındaki ilişkinin sorgulanarak yeni düşüncelerle işlenmesidir. Söz konusu çalışmada sürecin başlamasına yol açan en önemli faktör ise rastlantı sonucunda yaşanan bir karşılaşma anıdır.[1] Hiç şüphe yok ki, rastlantılar kimi zaman nesnelleştirme süreci içinde önemli rol oynayabilirler ve rastlantı sonucu elde edilen veriler düşlerin, sezgilerin, çağrışımların, bilgi ve deneyimlerin de işe karışmasıyla kişide birtakım etkiler oluşturarak ifade edilmeye değer bir hale gelebilirler. Ancak bu noktada önemli olan rastlantıların farkına varılarak bir kurala bağlanması ve yoğunlaşmanın derecesidir. Kuşkusuz böylesi bir farkına varmada çağrışımların payı olduğu kadar, daha önceki çalışmalardan edinilen kimi deneyimler, var olan bir düşünceyle uyum sağlaması, düşüncede ve pratikte amaca uygunluğu, bir fikirle, henüz düşünce aşamasındaki bir

[1] Yeni bir çalışmanın başlangıç aşamasında yanlış bir darbeden dolayı taşın ikiye ayrılması yeni bir sürecin de başlamasına neden olmuştur.

tasarımla ya da bir kavramla çakışması ve bunları harekete geçirip uyandırması belirleyici unsurlardır.

Dolayısıyla söz konusu çalışmada yer alan her iki parçanın oluşumu bir rastlantı sonucunda gerçekleşmiş olmakla birlikte fark edilmeleri de aynı temel nedenlere dayanmaktadır. Zira bir anlamda öznel olanla nesnel olanın buluştuğu nokta da denilebilecek karşılaşma anında malzemenin (malzemenin dayattığı kendi doğal biçiminin) ve düşüncenin birbirlerini etkilemeleri ön düşüncenin kendi içinde olgunlaşıp gelişmesine yol açmış ve bir önceki çalışmadan edinilen kimi bulguların bir problem olarak yeniden ele alınmasıyla yeni bir sürecin kapıları aralanmıştır.

Karşılıklı yüzeylerde birbirini karşılayan paralel eğriler ve açılarla bakış açısına göre değişen bir hareket ve değişken bir yüzey etkisinin yaratılmaya çalışıldığı ve böylece son derece basit bir yapıda hacme ve yüzeylere nasıl farklı nüanslar taşınabileceğinin araştırıldığı çalışmada, karmaşık olmayan basit bir hareketle birbirlerine bir yakınlaşıp bir uzaklaşırken bir anlamda "ılımlı bir çatışma örneği" sergileyen her iki parçanın da bir bütüne ait olduğunu gösterir biçimde içte oluşan gerilime karşın dış sınırları sabit ve durağandır.

Aslında aynı bütüne aitken adeta aralarından geçen bir su sızıntısıyla ikiye ayrılan ve yeniden bütünleşme eğiliminde olan her iki taş parça da birbirini tamamlayan bir devingenlik içindedir. Ne var ki aralarına yerleştirilen ve içinde su bulunan metal parça ikisi arasındaki parçalanmayı daha da vurgular gibidir. Metal ve taş arasındaki karşıtlığın yarattığı uyumla biri diğerinin varlığını daha da belirgin hale getirirken bu ilişki aynı zamanda keskin bir ayrıştırıcı işlev de görür. Kuşkusuz bu haliyle doğaya karşıt geometrik ya da mimari bir düzeni ifade ediyor gibidir. Ancak temelde o tıpkı dik yamaçları ikiye ayıran ince bir su yatağı ya da bir doğa manzarasında olduğu gibi aslında doğayla/dış dünyayla ilgili gözlemlerin, izlenimlerin bir ürünüdür. Başka bir ifadeyle söylenirse öncelikle bir görünüş biçiminde, bir duyu verisi olarak kavranmasına rağmen aynı akışın içine girilerek içsel bir bakışla da kavranılmaya çalışılan ve böylece bambaşka bir düzeyde yaşanan

doğayla/dış dünyayla ilgili gözlemlerin, izlenimlerin öznel dünyada dönüşüme uğratılarak öznel bir bakış açısından nesnelleştirme süreci sonunda var olan nesneler ile tekrar geri sunulmasıdır.

Ancak her ne kadar dış dünyadan edinilen birtakım izlenimlerin ifade haline yükselmesi gibi bir durum söz konusu olsa da bu ifade dünyasının dış dünyayla herhangi bir ilgisi bulunmamaktadır. Zira Croce'nin de işaret ettiği gibi dış dünya/nesneler dünyası, doğa ya da nesnel dünyadaki herhangi bir varlık, herhangi bir görünüş "sanatçı için bir örnek, bir model değildir, ama, bir fizik tutamak noktasıdır"[1] (Tunalı 1983:57). O halde böylesi bir geri sunuşun anlamının doğada/nesnel dünyada görülenin, bilinenin basit bir yansısı olarak düşünülemeyeceği ve bu bağlamda söz konusu çalışmanın da dış dünyadan herhangi bir görünüşün ifadesi olarak ele alınamayacağı açıktır. Kaldı ki o, hem öznelliğin hem de nesnelliğin bir ürünü olarak yalnızca görüleni değil, aynı zamanda düşünülen ve hayal edileni de görünür kılmaya çalışan, bu nedenle de dış dünyayla bir ilgisi bulunmadığı gibi aslında (böylesi bir geri sunuşta) hiçbir şeyin temsiline de talip olmayandır.

Şüphesiz her yaratının oluşumunun kendine özgü bir nedeni vardır ve bir önceki sürecin devamı olarak her yaratma eylemi bir takım öngörüleri, birtakım dayanakları gerektirir. Yaratıcı süreçte bir itici güç olan ve bu anlamda bir başlangıç düşüncesini oluşturan böylesi bir dayanak noktasının ise her yaratmada başka bir özellik göstermesi kaçınılmazdır. Kiminde "o bir seziştir, bir duygu kırıntısıdır", kiminde ise doğanın/dış dünyanın uyandırdığı birtakım izlenimlerdir. Yaratmayı kışkırtan temel fikir olarak da ele alınabilecek bu başlangıç düşüncesi, o halde, yoğunlaşma derecesine bağlı olarak herhangi bir nesne ya da herhangi bir görüntü nedeniyle oluşabileceği gibi, kimi zaman da bir şiirin bir dizesi, bir ses, bir sezgi, bir koku, bir duygu, bir anı parçası ya da herhangi bir olay aracılığıyla da yaşanabilir. Nietzsche'nin de dediği gibi, "insan aramaksızın duyar; kimden geldiğini sormaksızın alır; zorunlulukla, aldığı biçim konusunda hiçbir duraksama yaşamaksızın bir şimşek gibi çakar düşünce" (Megill 1988:107). Ne var ki,

[1] Her ne kadar Croce ifadesinde yalnızca doğaya vurgu yapmış olsa da onun altını çizmeye çalıştığı temel düşünce kuşkusuz nesnel dünya/nesneler, nesnel dünyadaki herhangi bir varlık ya da görünüş için de kullanılabilir.

yaratmayı başlatan temel düşünce de denilebilen ve adeta bir şimşek gibi çakan böylesi bir düşüncenin sanatsal bir yaratımda varlığından kuşku duyulmamakla birlikte bunun hangi çalışmada ve ne zaman ortaya çıkacağı çoğu zaman bir bilinmezlik içindedir. Çünkü, Kavafis'in yazma eylemi için söylediği şu sözlerde olduğu gibi, bu türden

> "sanatsal izlenimler, bir süre kullanılmadan kalırlar, başka düşünceler doğururlar, başka etkiler altında değişirler ve günün birinde yazılı sözcüklerde billurlaştıklarında, tam olarak ne zaman doğmaya başladıklarını, yazılı sözcüklerin gerçekte nereden ortaya çıktığını anımsamak kolay değildir artık."(Kavafis 1993:29)

Tıpkı bir tohumun filizlenmesi gibi gelişip olgunlaşan bir izlenimin ya da etkilenimin sanatsal bir yaratımda bir yapıt aracılığıyla kendini göstermesi de denilebilecek böylesi bir oluşum, aynı zamanda sanat yapıtının aslında hiçten var olmadığına dair vurgu yapan bir kanıt biçiminde de ele alınabilir. Zira, her sanatsal fikir, iç dünyayla bir hesaplaşma, bir mücadele içine giren dış gerçekliğin ya da izlenimlerin mücadele sonucunda öznel ve içgüdüsel yasalara göre değişikliğe uğratılmasıyla oluşan yeni fikirlerin, yeni kavrayışların bir ürünü olacaktır. O halde sanatçı için bir yaratıcı olduğu kadar bir alıcıdır da aynı zamanda denilebilir. Bu anlamda John Berger'in de belirttiği gibi,

> "Resim hakkındaki modern yanılsama (ki post-modernizm bunu düzeltmek için hiçbir şey yapmadı), ressamın bir yaratıcı olduğudur. Aslında ressam bir alıcıdır. Yaratma gibi görünen şey, aldığına biçim verme fiilidir." (Berger 1998:55).

Ancak şu da var ki, aldığına biçim veren bir sanatçının yaratıcı eyleminde yapıt süreç boyunca dönüşümünü sürdürecektir. Çünkü, "Özneyle nesnenin dokunuşmasını belirleyen esin anından yapıta son noktanın konulduğu, son fırçanın vurulduğu ana kadar estetik nesne aralıksız dönüşür." (Timuçin 2000:165).

Dolayısıyla sanat yapıtının "kurulmuş bir şey" ya da başka bir deyişle "dönüşen bir şey" olduğu düşünüldüğünde, bir şimşek gibi çakan düşüncenin yaratmayı başlattığı gibi aynı zamanda yaratmayı sürdüren ve süreç boyunca yeni düşüncelerin, fikirlerin, yeni etki ve duygulanımların oluşmasına da yol açan bir itici güç olarak ele alınması gerekmektedir.

Bu bağlamda Resim 12,13,14'teki çalışmalar nesnel gerçekliğin öznelle olan çılgın karmaşasında başlangıç düşüncesinin süreç içinde gelişmesi sonucunda söz konusu olan yeni bir kavrayışın ürünleri olarak değerlendirilebilir. Zira akılla sezginin, bilinçle bilinçaltının, gerçekle düşün iç içe geçtiği süreçte tam olarak ne zaman doğmaya başladıkları bilinmemekle birlikte, dış dünyadan edinilen izlenimlerin, etkilenimlerin ve çağrışımların iç dünyayla uzlaşıp ifade haline yükseldiği söz konusu çalışmalar, ifadenin malzemeyle birlikte organik bir bütünlük içinde eriyerek işlenmesi yönündeki bir uğraşın yanı sıra aynı zamanda malzemeyle kurulan birebir ilişkiye ve etkileşime bağlı olmak üzere yüzeyden derine giden bir yolda içte oluşturulan mekanlarla taşın kendi içinde saklı olan biçimleri ve görünen yüzeyinin ardındakini göstermek gibi bir çabanın ürünleri olarak da ele alınabilir.

Bilinenle bilinmeyen arasında taşın geometrik formunun oluşturduğu sınırlar içerisinde yaratılan mekanlar adeta yalnızca ruhun açılabileceği derinliklerde yer alan bir yer altı kazısına benzer gibidir. Bir anlamda varlığın iç yüzünün varlığın yüzeyinde değil de derinliğinde/içte bulunduğunu göstermeye yönelik bir çabanın ürünü olarak nesnelerin gerçek anlamda içten kavranabilmesi için içteki görünüşlerin de hesaba katılması gerektiğine vurguda bulunan ve kemerli yapıları, gizli geçitleri, kapıya, pencereye ya da kuyuya benzer delikleri ve boşluklarıyla taşın kendi bütünlüğü içerisindeki bir mekanı/başka bir dünyayı görünüşe ulaştırmayı amaçlayan bir kazıdır söz konusu olan. Her ne kadar nesnel dünyanın bilinen ve tanınan sureti ile arasında bir benzerlik bulunsa da bu başka dünyalara açılan yolun başında bir delik, bir boşluk ya da içinde su bulunan bir çukur kimi zaman düş görmenin gizli geçidine, bir masal kapısına ya da kör bir kuyuya dönüştüğünde görünüşün görünür kıldığı şey de tanınan, bilinen dünyanın gerçekliği ile çelişerek sonlu ile sonsuz olanın, gerçek ile gerçek olmayanın birliğinde tüm benzerliklerden sıyrılıverir.

Böylece her bir çalışma nesnel dünyadan birtakım izler taşımakla birlikte herhangi bir görünüşü ya da varlığı temsil ederek onun adına konuşmak yerine içsellik ile dışsallık arasındaki ayırımı sorgulamayı ve görülebiliri olduğu kadar görünmeyeni de kendi derinliğinde barındırmayı amaçlar.

"Derinlik" ise "algıladığımız dünyanın bizim algıladığımız kadar olmadığı bilgisini içeren boyutudur. Bizim göremediğimiz ama görülebilecek görünüşlerden haber verir; (...)" (Savaşır 1988:140). Kuşkusuz nesnelerin dıştan bir bütün olarak kavranandan/görülenden çok daha fazla olduğunu gösterirken, kendisine bakan gözü kendi dışında bir şey olarak değil de, kendi içinde konumlandıran derinlik özne ile nesne arasındaki mesafeyi ortadan kaldıracak biçimde içeriden bir bakışı gerekli kılacaktır. Böylece derinlik, gözü kendi içine çekerek bir anlamda özne ile nesnenin birbirlerinin bakışına cevap vermesini sağlarken aynı zamanda taşın kendi bütünlüğü içerisinde görülemeyen, ancak görülebilecek olan görünüşlerden de haber verecektir.

Elbette derinliğe bu anlamda bir vurguda bulunabilmek taşın içindeki boşluğun ve derinliğin nesnel dünyaya ait herhangi bir görünüşten ve temsiliyetten bütünüyle arındırılıp tek başına bir sorun/bir problem olarak ele alınmasını kaçınılmaz kılacaktır. Özellikle Resim 13'deki çalışma bu bakımdan taşın içerisindeki boşluğun ve derinliğin taşın fiziksel varlığına eşit ve hatta ondan daha önemli hale gelmesi yönünde süreç içinde gelişen yeni bir yaklaşıma kapı aralaması ve her ne kadar nesnel dünyaya ait birtakım görünüşlerden izler taşısa da bu izlerin yanı sıra boşluğun, derinliğin bir problem olarak ele alınması açısından ayrıca bir öneme sahiptir.

Süreç içinde malzemeyle (taşla) kurulan birebir ilişkinin, malzemenin olanaklarının ve kimi zaman malzemenin yönlendirici etkisinin de sonucu etkileyen önemli faktörler arasında yerini aldığı söz konusu çalışma, varlık ile yokluk/hiçlik ya da bir başka deyişle var olan ile ima edilen arasındaki diyalektik uyumda ne görülebilir ne de gösterilebilir bir derinliği gösterme çabasıdır. Bakana kendi yüzünü, kendi rüyasını yansıtan bir su birikintisi taşın derinliğinde adeta

hiçliğin kuyu ağzına dönüşür gibidir. "Hiç" ise Heidegger'in görüşünde "varlığa ait bir şeydir. 'Mevcut-olmak (Dasein) demek, 'Hiç'e doğru uzanmak demektir. Böylece varlıkların ötesine geçilir -ki bu Varlığın açığa çıkmasına doğru bir adımdır." (Akcan 1995:78). Böylece aslında bir yanıyla varlığın (kendi) iç yüzünü açığa çıkarırken ilk bakışta apaçık görünenin ardında gizliyor olmanın güvencesini kendinde taşıyan derinlik karşısında somut olarak algılayan değil de ancak hissedilene aracılık eden bir organ durumunda bulunan göz, hiçe doğru uzandığı sürece varlığa da yaklaşır.

Nesnelleştirme sürecinde insan yalnızca bir şeyleri dillendirmek değil, bir şeyleri belirli bir biçim altında dillendirmek ister. Temelde ifade edilmek istenen şeyin, öznel olanın, duyguların ve düşüncelerin nesnel bir alana dönüşümü esastır. Kaldı ki, yaratım sürecinin nesnellik kazanabilmesi için var olan bir nesnede görünüşe ulaşması, bir biçim alarak yaratıya dönüşmesi zorunludur. Şüphesiz böylesi bir zorunluluk süreç içinde diyalektik bir ilişkiden doğup gelen biçimin, içeriğe giydirilmiş bir kılıf olduğu ya da ifadenin nesnel alana dönüşümünde yalnızca bir araç olduğu gibi bir anlama karşılık gelmeyecektir. Zira, Yetkin'in de belirttiği gibi, "Sanatçı doğrudan doğruya biçimlerle düşünen ve duyan insandır" (1979:40). Bu bağlamda da biçim, "tamamlanan süreç ile amacına ulaşmış oluş'tur."

Bir taşın kalbine boşluğu/derinliği ya da başka bir deyişle hiçliği yerleştirip yalnızca buna vurguda bulunarak "varlığın peçesini aralamak" istemek ve gerçek anlamda özüyle de içten kavranabilmesi için giderek daha da derine inip nesnenin içinde saklı olduğuna inanılan bir gizi ortaya çıkarmaya çalışmak ise elbette tıpkı Resim 15, 16'daki çalışmalarda olduğu gibi sürecin nesnenin (taşın) -temsiliyete değil, mevcudiyete ihtiyaç duyduğu düşüncesinden hareketle- giderek tüm görünüşlerden bağımsız olması biçiminde gelişmesine yol açmış, buysa en yalın, geometrik biçimlerle ifadeyi nesnelleştirmeyi kaçınılmaz kılmıştır.

Aynı biçimlerin tekrar edilmesi yoluyla yinelenen (sanki heykel olmaktan çok bir heykel kaidesine benzeyen) ve her yinelenişte kendi içinde yeniden kurulan

Resim 15'teki çalışmada mekana doğru yayılarak birbirlerine yansıyan ve birbirlerini doğrulayan taşlar zaman içinde art arda gelmiş anlar bütünü gibidir. Bu bütünlükte su ve taş denkleşen bir karşıtlık içinde bir araya gelirken diğer yandan da bir birlik içinde erirler. Biri kendini öbürü ile tanır ve aynı zamanda da kendilerini ifade ederler. Derinlik belli bir biçim içine girerken kendiliğinden uymak zorunda olduğu bu derinliğe kendiliğinden teslim olan su ya da hava taşın sert, geometrik yapısına karşın içte organik bir yapı oluştururlar. Böylece her bir taş adeta suyla yaşam bulan ya da havayla soluklanan bir bedene, bir organizmaya dönüşür. Bu bedende biçimleri çözen, yok eden ve yeniden hayat veren su taşın yüzeyinde bir ayna gibi durur. Görmenin gizliliğine araladığı kapı ile nelere tanık olacağını kestiremediği bir ayna ya da gözü içine çeken bir kuyu. "Nietzsche 'insan bir kuyuya bakarsa, kuyu da ona bakar' der." (Gürbilek 1998:98) Aynaya bakan bir gözün kendi yüzüyle karşılaşmasında olduğu gibi, varlık ile hiçlik, belirginlik ile belirsizlik, "yaşam ile ölüm arasındaki sınır çizgisinin kaypak zemini" olarak tanımlanan suya dalan bir göz de kendisiyle buluşur. Bir anlamda özne ile nesnenin birbirlerinin bakışına cevap vermesi de denilebilecek böylesi bir buluşmanın ise, özneden nesneye ilişki olmaktan öte bir özneden özneye ilişki niteliği taşıması kaçınılmazdır (Ergüven 1999:142).

Kuşkusuz varlığın görünen yanına olduğu kadar görünmeyen yanına da işaret ederken su ya da hava gibi elle tutulamayan biçimi değişken olguları her bir taşın geometrik yapısının oluşturduğu sınırlar içinde kendi derinliğinde biçimleyen söz konusu çalışmalar "fiziksel olanla dokunulmaz olanın birliğinde" taşın olanaklarını klasik bir yaklaşımın ötesinde farklı biçimlerde sorgulamak, böylece bir yönüyle geleneksel bir malzeme ile yeni ifade olanakları yaratabilmek gibi bir çabayı da içermektedir.[1]

Böylesi bir çaba ise kimi zaman taşın derinliklerinde rastgele bir çukur açmak (Resim 17) ya da yan yana gelen iki taş parçasının bir yarığın (bir boşluğun, derinliğin) görünen ile görünmeyen, var olan ile olmayan arasındaki kesintisiz ayrımından soluklanmasını sağlamak (Resim 18) düşüncesiyle başlayan yeni bir

[1] Bkz. "Ark" Plastik Sanatlar Dergisi, Ankara, Sayı 4-5, Haziran-Eylül 1999

sürece de kapı aralayabilir. Elbette bu türden bir çabanın ürünü olarak rastgele açılan bir çukur ya da iki taş arasında oluşturulan bir yarık süreci başlatan temel hareket noktası olmakla birlikte bir noktadan sonra -malzemeyle kurulan diyalektik ilişkinin, düşlerin, sezgilerin, bilincin ve bilinçaltının, çağrışımların, bilgi ve deneyimlerin de etkisiyle- süreç içinde oluşan yeni fikirlerin, yeni "düşüncelerin bilince girip somutlaşıvermesi" ve böylece sürecin kendi niteliğinden kaynaklı olmak üzere başlangıçtaki öznel amacın ötesinde farklı nesnel sonuçların doğması kaçınılmazdır.

Dolayısıyla Resim 17'deki çalışma her ne kadar ilk bakışta geleneksel bir malzemenin farklı biçimlerde sorgulanması yönündeki bir çabanın izlerini taşımıyormuş gibi görünse de aslında temelde böylesi bir kaygıdan yola çıkılmış, ancak süreç içinde söz konusu olan birtakım atlamalar nedeniyle tek başına bir amaç olmaktan çıkmasına rağmen yine de bu türden bir kaygı malzemeyle ruhun ve düşlerin birleştiği noktada, önceki çalışmalardan da bazı izler taşıyacak biçimde (varlık-yokluk, görünen-görünmeyen, derinlik gibi kavramlar çerçevesinde) öznel bir içeriğin dışlaştırılmasında temel bir yaklaşım/bir hareket noktası olma özelliğini korumuştur.

Malzeme ile kurulan birebir ilişkiye bağlı olarak taşın kendi varlığının içindeki bir görünüşü arama ve bulma çabası söz konusu çalışmalarda kimi zaman dışsal bir biçim vermek yerine içsel olanı, varlığı ile yokluğu kestirilemeyeni (Resim 17) ya da kimi zaman adeta insanı içine çekan bir derinliği (Resim 18) ifade etme olanağı tanımıştır.

"Her insanın yüzü kendi coğrafyasıdır" aslında[1]. Dolayısıyla rastgele açılan bir çukurun bir insan siluetini ortaya çıkaracak biçimde düzenli ve bilinçli bir eyleme dönüşmesiyle söz konusu olan Resim 17' deki çalışma da kendi yüzüyle kendi coğrafyasını ele verendir. Ne var ki kendisini ele verdiği an bile tümüyle kendisini açmamakta, kendi maskesinin ardında yatan sırrı bir anlığına olsun belirgin kılarken sonra hemen yine belirsizleşmektedir. Adeta kendi penceresinden/kendi

[1] Theo Angelopoulos ile Necati Sönmez'in yapmış olduğu söyleşide, Angelopoulos'tan alıntıdır. Sanat Dünyamız, Sayı 82, 2002.

çerçevesinden bakıyor gibidir ve adeta duygu yüklenen bir nesnede kendi duygularını yaşıyor ya da (bellekte yer eden ve ne zaman hangi çalışmada ortaya çıkacağı bilinmeyen -izlenimlerin etkisiyle-) bir öyküden akılda kalan "çukurlara akıp biriken, yorgun uykulardır yalnız"[1] cümlesini nedensiz yere dışa vuruyor gibidir.

En yalın biçimlere ulaşmak, taşın kendi bütünlüğü içinde kendi varlığına, kendi derinliğine vurguda bulunurken aynı zamanda öznel olanı da nesnelleştirmek kuşkusuz her seferinde yeni bir sürecin kapılarını aralayacaktır ve kuşkusuz her yeni izlenim yeni bir ifadeye götürecektir. Ancak unutulmamalıdır ki her yeni durum, her yeni çalışma bir önceki durumu, bir önceki çalışmayı içerir.

Doğayla ilgili gözlemlerin düşsel bir nitelik taşıması da denilebilecek Resim 18'deki çalışma bu anlamda, aslında Resim 12,13,14'te yer alan ve minimal bir düzeyde gerçekleştirilmeye çalışılan yer altı kazısının sanki bir yerüstü araştırmasına dönüşmüş hali gibidir. Söz konusu çalışmada önceki çalışmalardan farklı olarak taşın kendi bütünlüğü içerisinde oluşturulmaya çalışılan derinlik, bir bütünlük oluşturacak biçimde bir araya getirilen iki taş arasındaki ilişkiye dayanarak yaratılmak istenmiş ve içte oluşturulan mekanın adeta başlangıç ve sonun mağarasına doğru giden yolda yalnızca gözü değil aynı zamanda -fiziksel anlamda olmasa da zihinsel ve ruhsal açıdan- bedeni de içine alması amaçlanmıştır. İki taş arasında açılan bir oyuk bir yanıyla sınırları belirlenmiş bir mekan içinde içerisi ile dışarısı, yakınlık ile uzaklık, görünür ile görünmez arasındaki sınırları aşan bir başka mekanı görünür kılmaya talipken, bir yanıyla da "bilinenle bilinmeyen, insanın düş gücünün sınırlarını oluşturur" deyişine benzer biçimde gözü ve bedeni bilinenle bilinmeyen arasındaki bir eşikte konumlandırarak, kapılarını düş görmenin gizli geçidine aralamak ister gibidir.

[1] Bilge Karasu

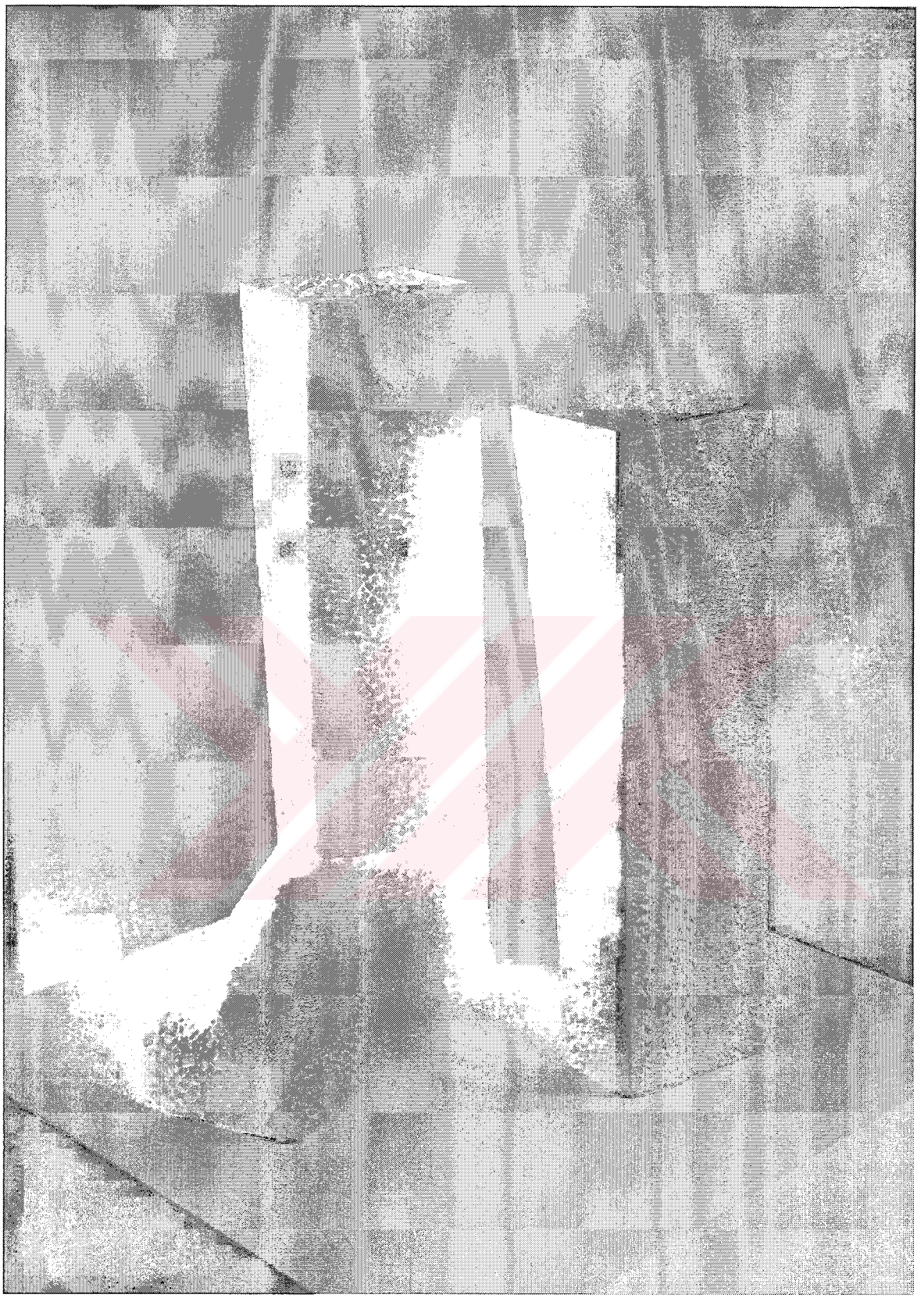
Kuşkusuz bir şey hiçten var olamayacağı gibi, yaratım sürecini başlatan her fikir de başka fikirlerin, başka düşünce ve kavramların ürünü olacak ve özne ile nesne arasında olduğu gibi bilinenle bilinmeyen arasındaki sonsuz gidiş gelişte bir gizin peşi sıra çıkılan yolculuklar her seferinde yeni bir sürece kapı aralayacaktır. Nesnelerin/varlıkların, görünenin ardında bir gizin saklı olduğuna inanmak ve bu gizi aramak pusulanın bilinmediği zamanlardan birinde yelkensiz bir gemiyle çıkılan bilinmeyene doğru bir yolculuktur. Başka bir deyişle söylenirse tıpkı Mortherwell'in de ifade ettiği gibi, "gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere karanlıkta yolculuk etmek"tir (Moran 1991:234).

Ne var ki böylesi bir yolculukta kişi yalnızca dış dünyayla mücadele etmek durumunda değil, aynı zamanda kendi iç dünyasıyla da mücadele etme, "kendi psişesinin iç dünyasını da anlama, onunla uzlaşma ve onu denetleme sorunuyla" karşı karşıyadır (Storr 1992:188). O halde denilebilir ki, her yaratma eylemi nesnelleştirme süreci boyunca dış dünyayla bir uzlaşmayı olduğu kadar, aynı zamanda iç dünyayla da bir uzlaşmayı, onu denetlemeyi ve içsel deneyimleri bütünleştirerek bir yeniden düzenleme girişimini gerekli kılacaktır.



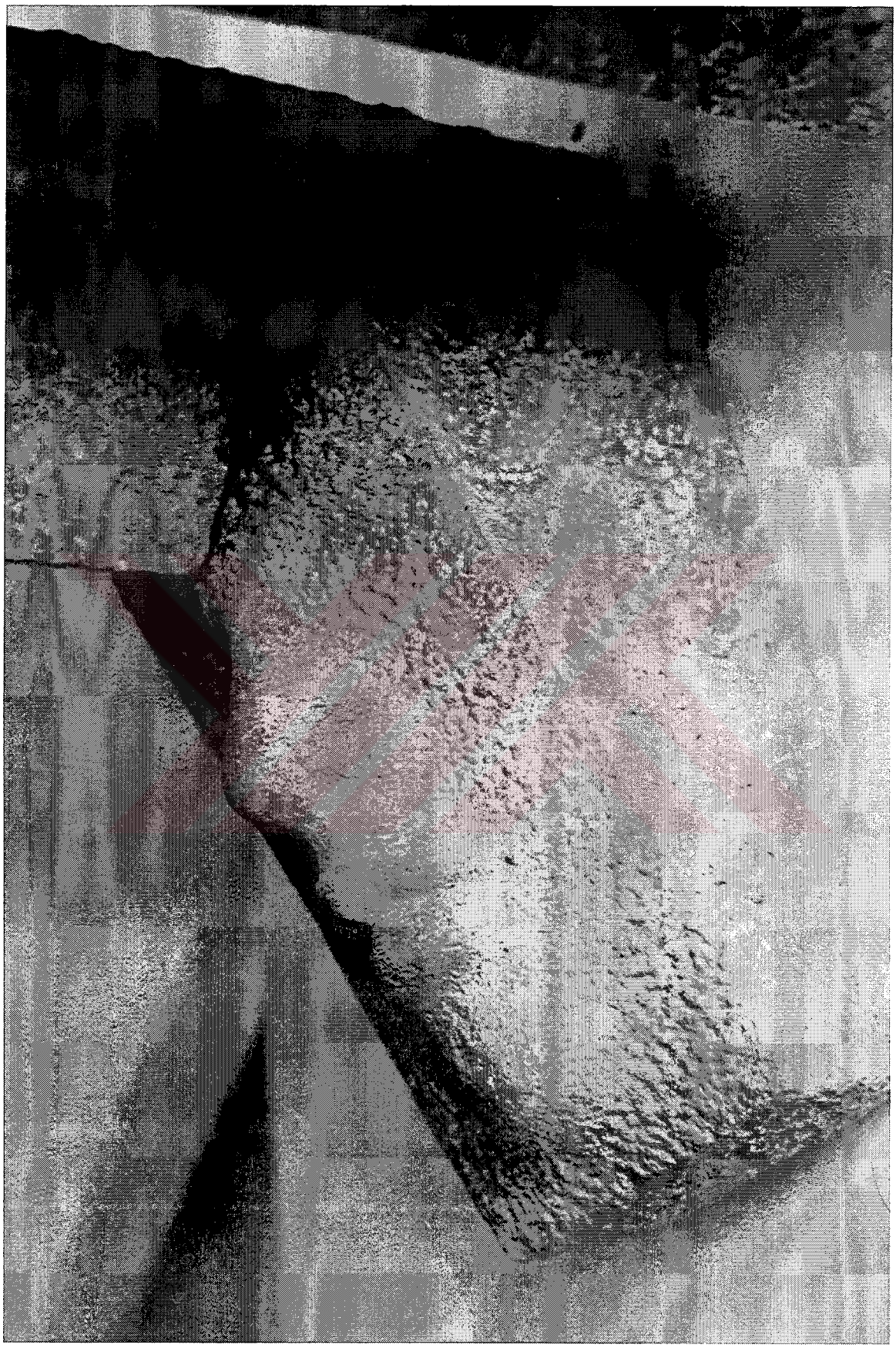
Resim 9

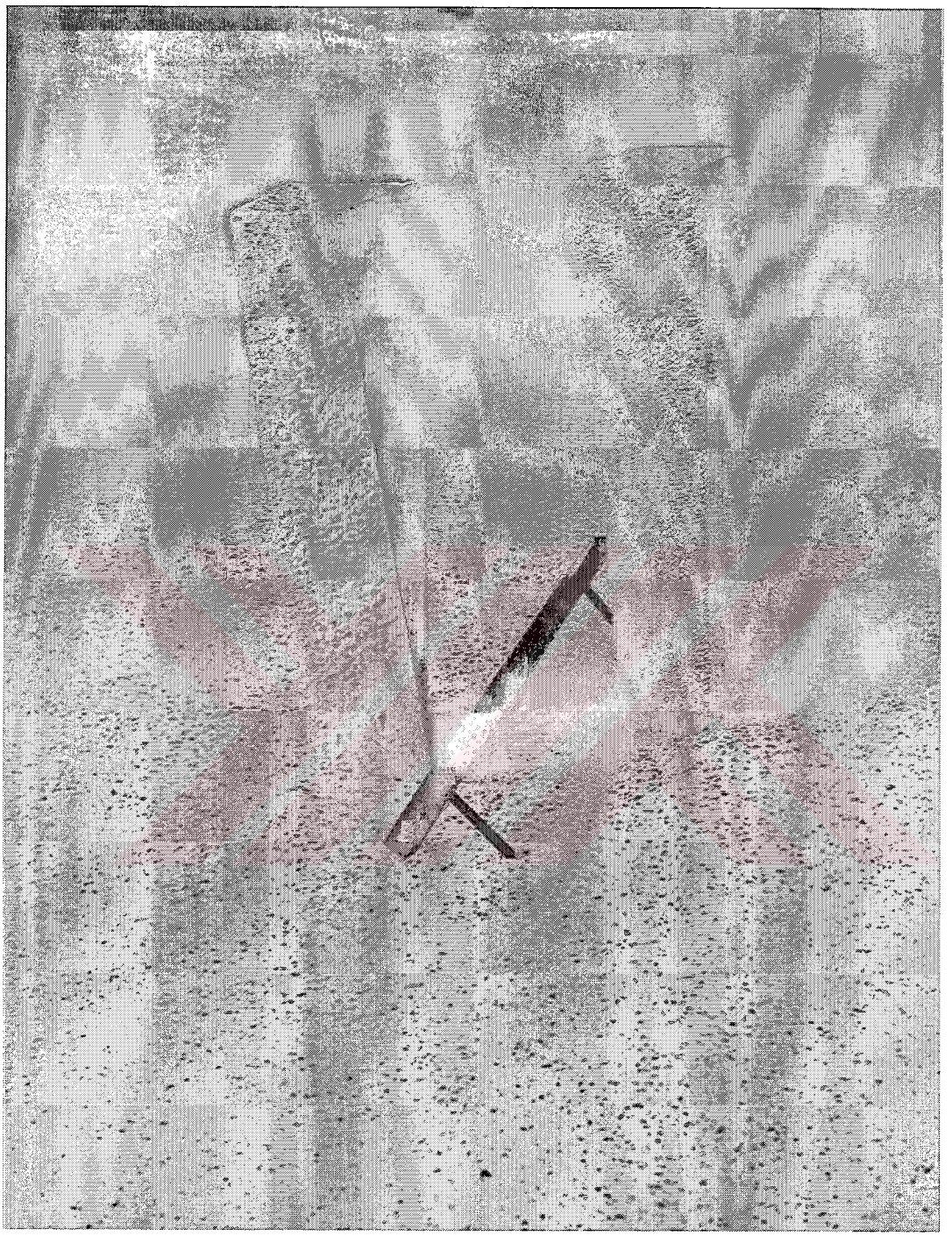
Mermer, 1997



Resim 10

Andezit, 1998





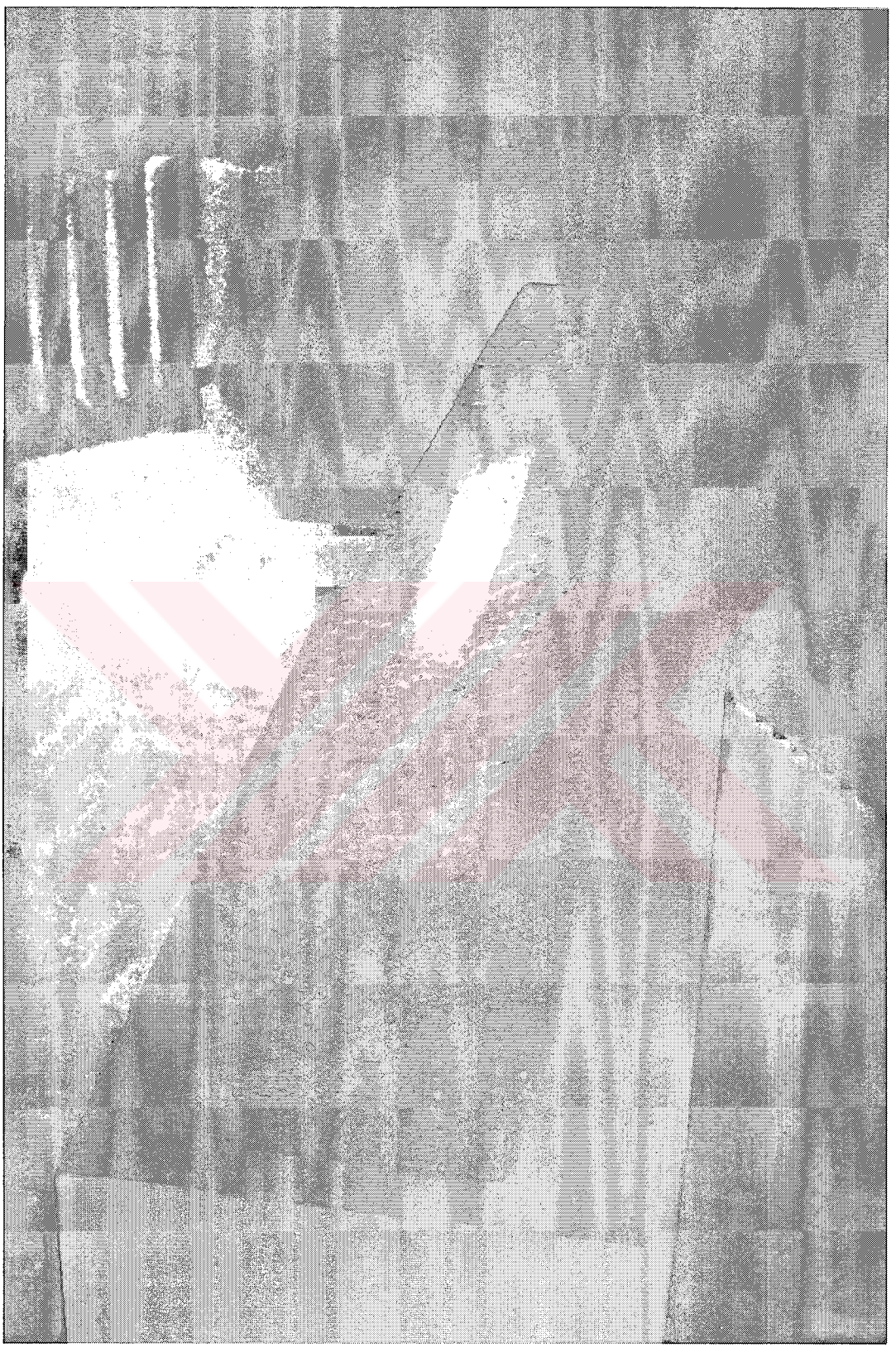
Resim 11

Andezit-Metal, 1999



Resim 12

Andezit, 1998



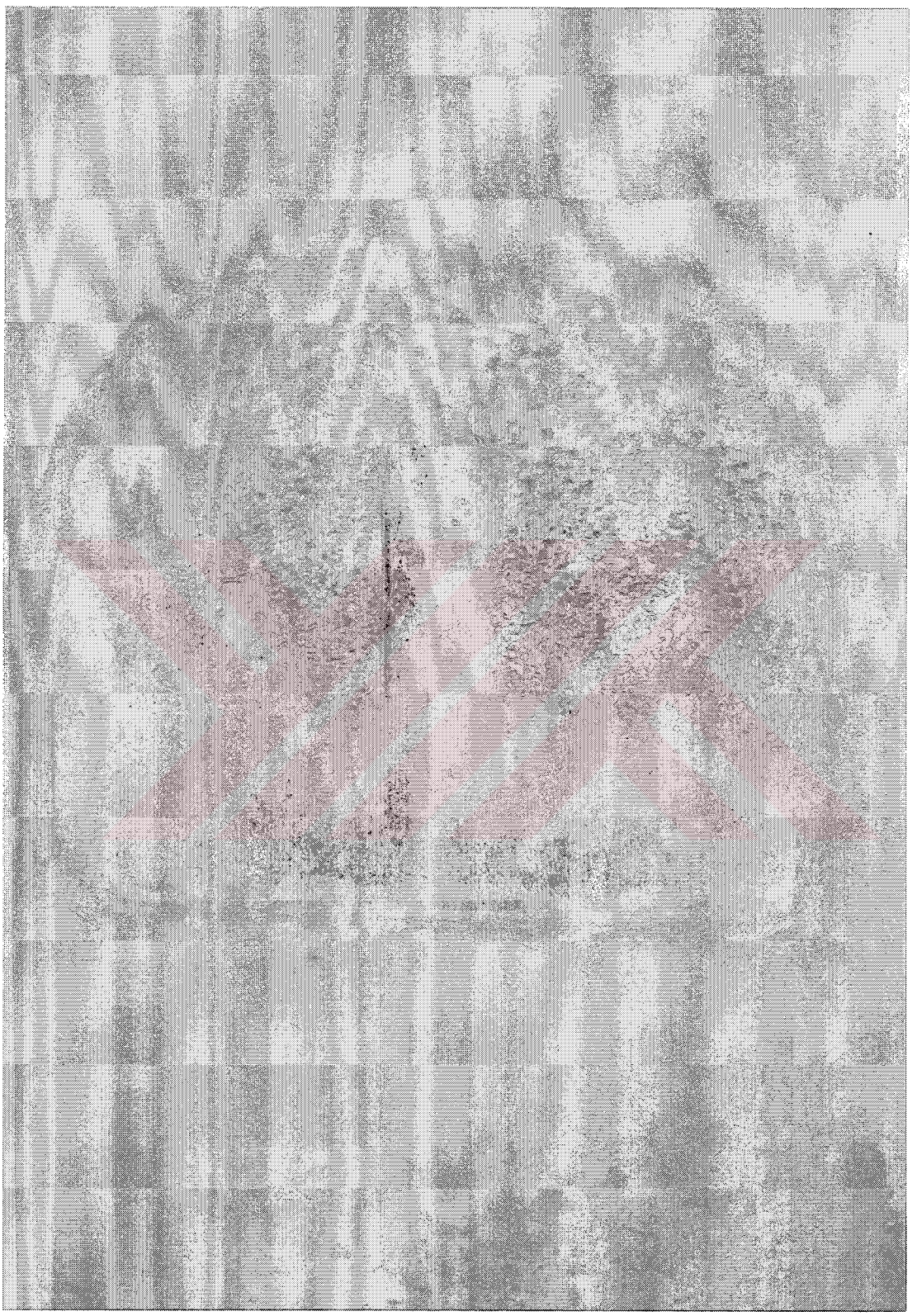
Resim 13

Andezit, 1998



Resim 14

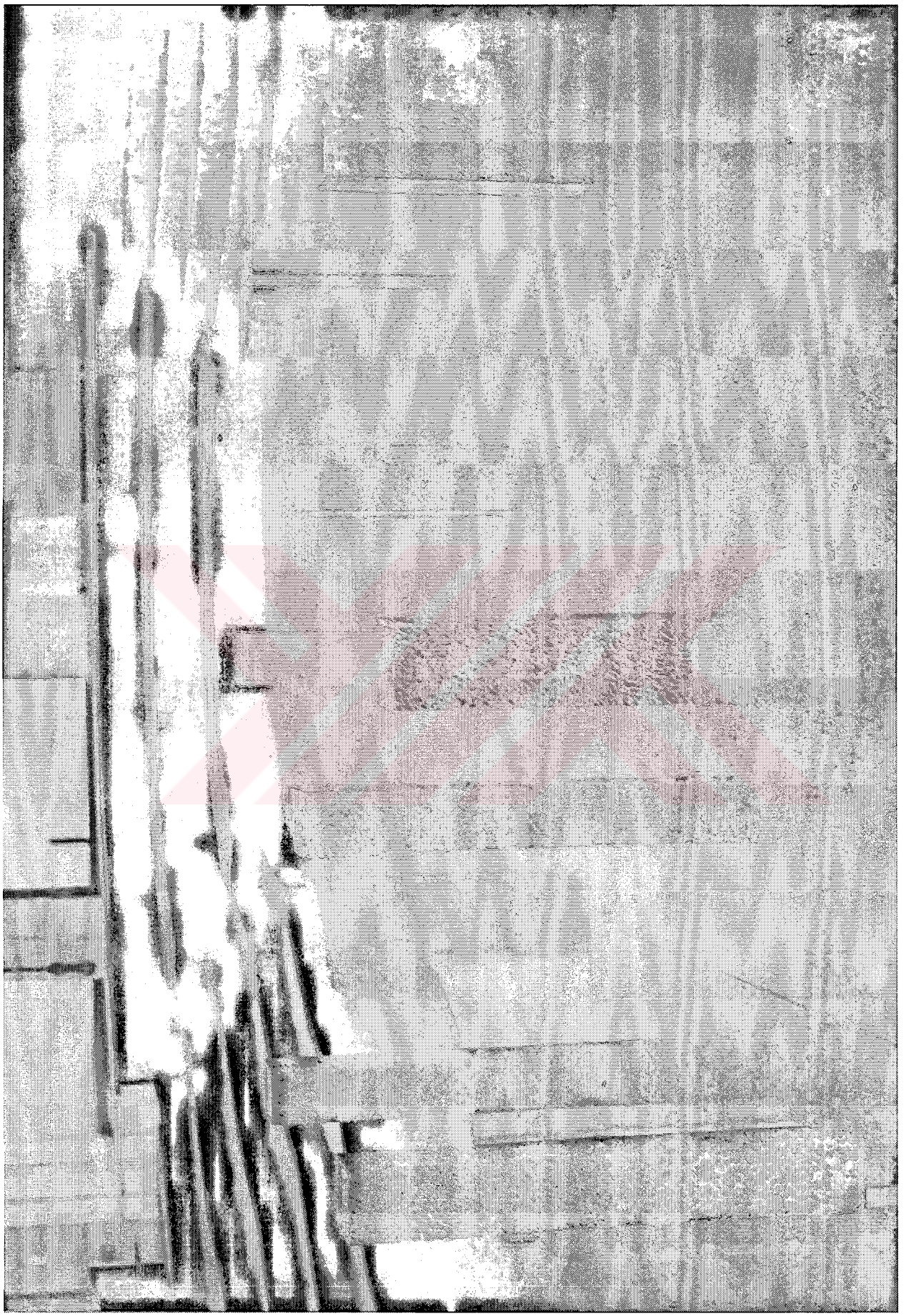
Andezit, 1999

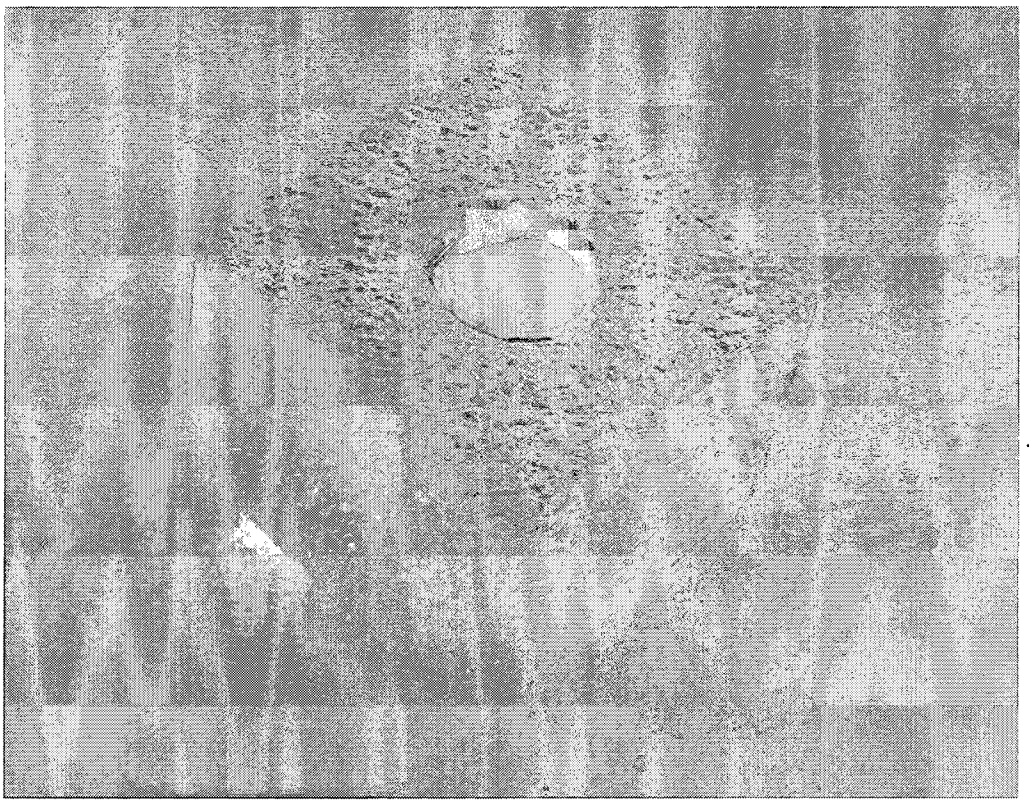


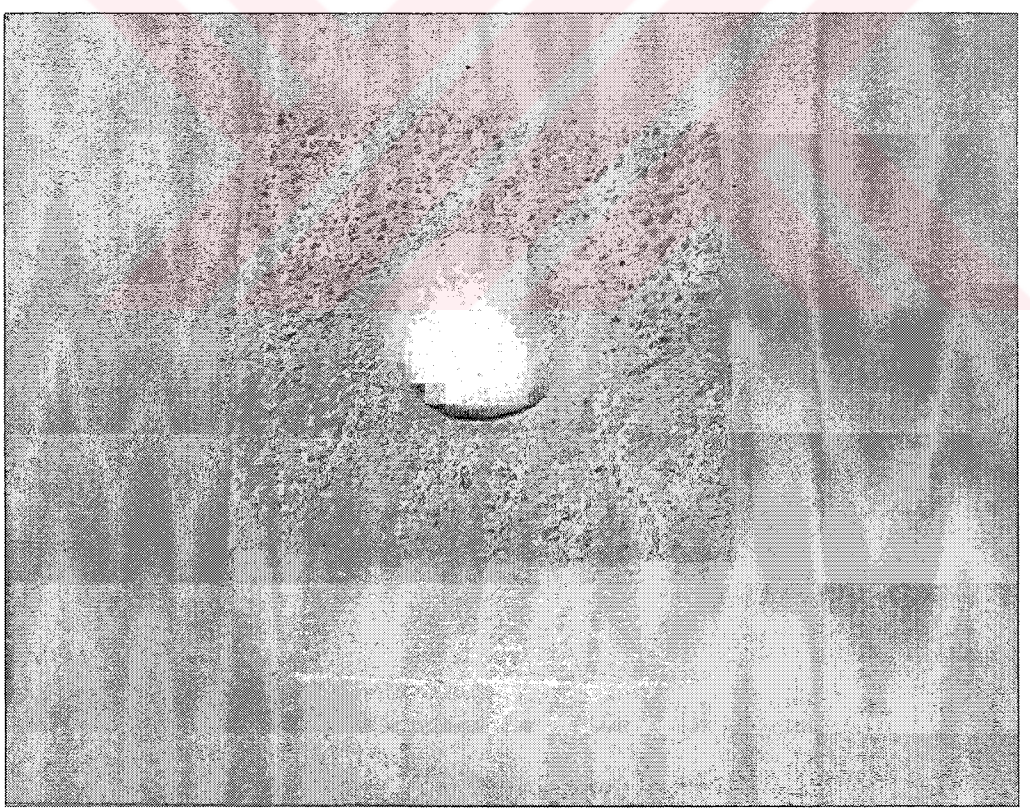


Resim 15

Andezit, 1999

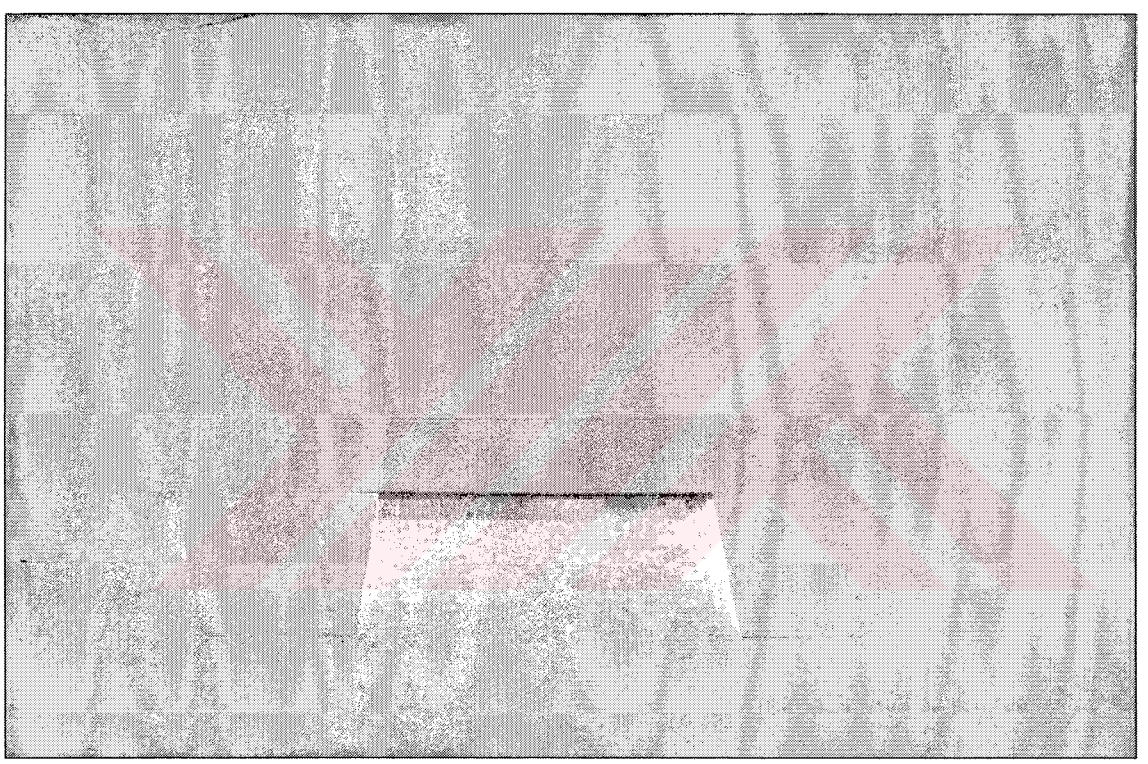




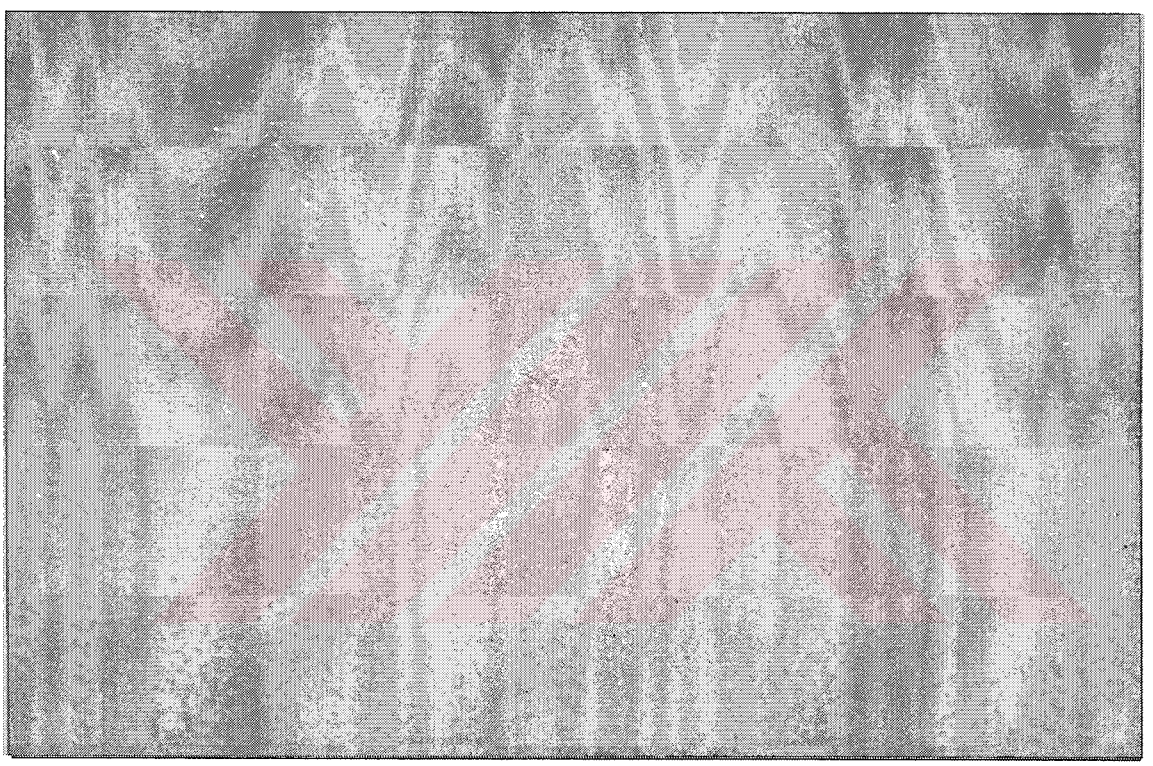


Resim 16

Andezit, 2003



Resim 17
Andezit. 2003





Resim 18
Mermer, H.Ü G.SF Heykel Bölümü
1. Uluslar arası Taş Heykel Sempozyumu 2003

SONUÇ

Kuşkusuz nesnelleştirme bir süreçtir. Özne ile nesne/nesnel dünya arasında kurulan diyalektik ilişkiyi olduğu kadar kişinin kendi iç dünyasıyla da bir uzlaşmayı gerekli kılan ve görme, bilme, seçme, biriktirme, izlenim edinme, karşılaşma, senteze tabi tutma gibi yaratma eyleminin dinamikleri eşliğinde yaşanarak duyguların, düşüncelerin, düşlerin ve ifadelendirilmek istenenin belli bir nesnede görünüşe ulaşmasıyla tamamlanan (en azından özne sanatçı açısından) bir süreç. Böylesi bir sürecin ise varlık ile yokluk, real ile irreal arasında bir mücadeleyi gerekli kılması ve bu mücadele sonucunda sayısız seçenek karşısında bulunulduğu halde olanaklardan sadece birisinin seçilerek nesnel alana taşınması kaçınılmazdır.

Nesnelleştirme süreci içinde araştırılacak sonsuz olanaklar ve üzerinde karar verilmesini gerektiren sayısız seçenekler vardır. Bu nedenle de kişiyi en iyi sonuca ulaştıracak belli bir yöntem olamaz. Olanaklardan sadece birini seçmek diğer olanakları gizleyen ve sadece kısmen görülebilmesine neden olan yarı açık kapıyı aralamaya çalışmaktır. Her bir olasılık henüz yüzeye çıkmamış birçok olasılığı, her bir düşünce daha doğmamış ya da doğmak üzere olan yeni bir düşünceyi içinde barındırır. Ancak, çalışma bittiğinde bunlardan sadece bir tanesi görünüşe ulaşarak somutlaşır/nesnelleşir (Akcan 1995:81). Kişinin seçenekler karşısında bir karara varması, olanaklardan sadece birini seçmesi özgür bir eylemdir. Zira, "herşey hakkında verilebilecek karar bireyin seçme özgürlüğüne bırakılmıştır; çünkü, birey, ne yaparsa o olacaktır, kararlarının ve eylemlerinin toplamından başka bir şey değildir." (Bozkurt 1994:269).

Şüphesiz verilecek her karar yeni yaklaşımların oluşumuna olanak sağlayacak ve farklı bir duyguyu harekete geçirerek yeni bir süreci başlatacaktır. Karara varılmış seçeneklerin yanı sıra henüz doğmamış ya da doğmak üzere olan her düşünce başka düşüncelerin, başka oluşumların da etkisiyle bir başka çalışmada, başka bir süreçte, günün birinde bir biçimde mutlaka açığa çıkacaktır. Bu nedenle denilebilir ki, nesnelleştirme süreci sonucunda görünüşe ulaşan her çalışma biraz eksiktir. Bu

eksiklik ancak birbirini takip eden üretimle, bir başka çalışmayla tamamlanabilir.Söz konusu eksiklik/bitmemişlik "insan deneyiminin bitmemişliği"dir denilebilirse eğer, sürecin kişiyi yeniden kurgulayan yapısına bağlı olarak kişi her defasında yeni bir üretimle ben ile ben-olmayanın buluştuğu noktada aslında bir anlamda kendisini de tamamlamaya çalışacaktır.

Şüphesiz bir üst kesit olarak ele alınan nesnelleştirme olayı gerek yaratım sürecinin, gerekse süreç sonunda bir var olan olarak ortaya çıkan sanat yapıtının varlığının ve varlık tarzının tanımlanmasında anahtar bir rol üstlenmekte, ancak yaratım sürecinin son derece özel ve kişisel bir niteliğe sahip olması nedeniyle sanatsal bir yaratımda tek başına bütüncül ve yeterli bir yanıt oluşturmaktan çok genel bir yaklaşımı ifade etmektedir. Önemli olan bu noktada özne ile nesne/nesnel dünya arasındaki karşılıklı etkileşimin ve diyalektik ilişkinin süreç içinde devam etmesi, bilginin, deneyimlerin, aklın, sezgilerin, bilincin ve bilinçaltının da katkısıyla sürecin bir ürünle tamamlanması, ancak yine de her defasında eksik ve bitmemiş olanın deneyimiyle henüz başlamamış olan yeni bir sürecin kapılarının aralanmasıdır.

KAYNAKÇA

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*, (Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

AKARSU, Bedia. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1988.

AKAY, Ali. *Kıvrımlar*, İstanbul:Bağlam Yayınları, 1996.

AKCAN, Esra. "Geçmişte Kaldığı Çağda Sanat Bir Heidegger Yorumu." *Defter*, sayı 25, 1995:65-87.

ALLEMANN, Pöggeler. *Heidegger Üzerine İki Yazı*, (Çev. Doğan Özlem), Ankara: Gündoğan Yayınları, 1994.

ARSLAN, Adile. "Öznelci Düşünceyi 'Sanat İşi'yle Aşmak." H.Ünal NALBANTOĞLU (Yay. Haz.), *Patikalar*, Ankara:İmge Kitabevi, 1997.

BAHR, Hermann. "Dışavurumculuk." E. BATUR (Ed.), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997:224-229.

BARTHES, Roland. *Yazının Sıfır Derecesi*, (Çev. Thsin Yücel), İstanbul:Metis Yayınları, 1989.

BAUDRİLLARD, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev. Işk Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

BERGER, John. *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları, 1990.

BERGER, John. *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy), İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

BERGER, John. "Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar." *Defter*, sayı 34, 1998:51-58.

BERMAN, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

BOZKURT, Nejat. *Eleştiri ve Aydınlanma*, İstanbul: Say Yayınları, 1994.

CAUDWELL, Christopher. *Yanılsama ve Gerçeklik*, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınevi, 1988.

CÖMERT, Bedrettin. *Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

DELLALOĞLU, Besim F. *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1995.

DENKEL, Arda. *Nesne ve Doğası*, İstanbul: Göçebe Yayınları, 1998.

DENKEL, Arda. *Anlam ve Nedensellik*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

ECO, Umberto. *Günlük Yaşamdan Sanata*, (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Adam Yayınları, 1993.

ERGÜVEN, Mehmet. "Denize Gizlenmek." *Sanat Dünyamız*, sayı 72, 1999:141-146.

ERİNÇ, Sıtkı. *Resmin Eleştirisi Üzerine*, İstanbul: Hil yayın, 1995.

GEIGER, Moritz. *Estetik Anlayış*, (Çev. Tomris Mengüşoğlu), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

GIDDENS, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*, (Çev. Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.

GOMBRICH, E. H. *Sanatın Öyküsü*, (1986) (Çev. Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

GÜRBİLEK, Nurdan. "Vitrinde Yaşamak.", Defter, sayı 7, 1988:7-14.

HAMPSON, Norman. *Aydınlanma Çağı*, (Çev. Jale Parla), İstanbul: Hürriyet Vakfi Yayınları, 1991.

HANÇERLİOĞLU, Orhan. *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Metafizik Nedir*, (Çev. Yusuf Örnek), Ankara: Türkiye

Felsefe Kurumu, 1991.

HORKHEIMER, Max. *Akıl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları, 1994.

HORKHEIMER, M. ve T. ADORNO. *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Çev. Oğuz Özügül), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.

HÜHNERFELD, Paul. *Heidegger- Bir Filozof, Bir Alman*. (Çev. Doğan Özlem), Ankara: Gündoğan Yayınları, 1994.

IŞIK, Emre.İ. *Öznenin Dili*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2000.

İPŞİROĞLU, N. ve M. İPŞİROĞLU. *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

KAGAN, M. *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çev. Aziz Çalışlar), Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

KAHRAMAN, Hasan Bülent. *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

KAVAFİS, Konstantinos. *Sanat Her zaman Yalan Söylemez Mi?*, (Çev. Samih Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

KEDİK, Ayşe. "Araştırma, Uygulama/Yaratım Sürecinde Özdeşleyim." (YayınlanmamışYüksek Lisans Eseri Raporu), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1996.

KÜÇÜK, Mehmet. *Modernite Versus Postmodernite*, Ankara: Vadi Yayınları,1994.

LABORIT, Henri. *Yaratıcı İnsan*, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınları, 1996.

LUKACS, Georg. *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınevi, 1986.

LUKACS, Georg. *Estetik 2*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Payel Yayınevi,1992.

LUNN, Eugene. *Marksizim ve Modernizm*, (Çev. Yavuz Alogan), İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

LYNTON, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *Postmodern Durum- Postmodernizm*, (Çev. Ahmet Çiğdem), İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.

MAY, Rollo. *Yaratma Cesareti*, (Çev. Alper Oysal), İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

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

MEGILL, Alan. *Aşırılığın Peygamberleri*, (Çev. Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1988.

MINC, Alain. *Yeni Ortaçağ*, (Çev. Mehmet Ali Ağaoğulları), Ankara: İmge Yayınları, 1995.

MULHALL, Stephan. *Heidegger ve 'Varlık ve Zaman'*, (Çev. Kaan Öktem), İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1998.

NALBANTOĞLU, Hasan Ü. *Patikalar*, Ankara: İmge Kitabevi, 1997.

ÖNER, Yılmaz. *Bilimde ve Sanatta Diyalektik*, İstanbul: Belge Yayınları, 1990.

PONTY, Maurice Merleau. *Algının Fenomenolojisine Önsöz*, (Çev. Medar Atıcı), İstanbul: Afa Yayıncılık, 1994.

PONTY, Maurice Merleau. *Göz ve Tin*, (Çev. Ahmet Soysal), İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

RUSSELL, Bertrand. *Dış Dünya Üzerine Bilgimiz*, (Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

SARUP, Madan. *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev. A. Baki Güçlü), Ankara: Ark Yayınları, 1995.

SAVAŞIR, İskender. "Cezann'ın Özgürlüğü", *Defter*, sayı 7, 1988:7-21.

SERRES, Michel. *Doğayla Sözleşme,* (Çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

SEZER, Devrim. "Modernliğin Egemenlik Kurma Etiğine Bir Bakış." H.Ünal NALBANTOĞLU (Yay. Haz.), *Patikalar,* Ankara:İmge Kitabevi, 1997.

SEZGİN, Erkut. "Parçada Daima Bütünü Gören Sanatçı: Giacometti", *Sanat Dünyamız,* sayı 68, 1998:195-200.

SOYKAN, Ömer Naci. *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.

SPERBER, Manes. *Parçalanmış Gerçeklik,* (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Can Yayınları, 1991.

STEINER, Georg. *Heidegger*, (Çev. Süleyman Kalkan), Ankara: Vadi Yayınları, 1994.

TARHAN, Belkıs Ayhan. "Heidegger'le Özne Üzerine", *Defter*, 1995: 89-95

TEKELİOĞLU, Orhan. "Haller, Şiir Hali ve Dasein." *Defter,* sayı 25, 1995:39-63.

TİMUÇİN, Afşar. *Estetik,* İstanbul: Bulut Yayınları, 2000.

TOURAINE, Alain. *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev. Hülya Tufan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

TUNALI, İsmail. *B. Croce Estetik'ine Giriş,* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

TUNALI, İsmail. *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

TUNALI, İsmail. *Sanat Ontolojisi,* (1965), İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1984.

TUNALI, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim,* (1981), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

TURANİ, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi,* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

TURGUT, İhsan. *Sanat Felsefesi*, İzmir: Üniversite Kitabevi, 1993.

WAGNER, Peter. *Modernliğin Sosyolojisi*, (Mehmet Küçük), İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1996.

WORRINGER, Wilhelm. *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (1985) (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

WÖLFLIN, Heinrich. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*,(Çev. Hayrullah Örs), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

YETKİN, Suut K. *Estetik ve Ana Sorunları*, İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi, 1979.

ZEKA, Necmi. *Postmodernizm (Jameson, Lyotard, Habermas)*, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.

ZOHAR, Danah. *Kuantum Benlik*, (Çev. Seda Kervanoğlu), İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1998.