T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

SANATÇILARIN HAYATLARI VE ORTAYA KOYDUKLARI ESERLERİ ARASINDAKİ DÜŞÜNSEL VE UYGULAMALI BAĞLANTILARIN KURAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

Hazırlayan
Mehmet YILDIZ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Kürşat ALBAYRAK

Yüksek Lisans Tezi

Eylül 2021, KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

SANATÇILARIN HAYATLARI VE ORTAYA KOYDUKLARI ESERLERİ ARASINDAKİ DÜŞÜNSEL VE UYGULAMALI BAĞLANTILARIN KURAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Mehmet YILDIZ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Kürşat ALBAYRAK

Eylül 2021, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Mehmet YILDIZ

YÖNERGEYE UYGUNLUK

"Sanatçıların Hayatları ve Ortaya Koydukları Eserleri Arasındaki Düşünsel ve Uygulamalı Bağlantıların Kuramsal Çözümlemesi" adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan	**Danışman**
Mehmet YILDIZ	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Kürşat ALBAYRAK

Resim Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Dr. Aygül AYKUT

ÖNSÖZ

Tezin konusunu "Sanatçıların Hayatları ve Ortaya Koydukları Eserleri Arasındaki Düşünsel ve Uygulamalı Bağlantıların Kuramsal Çözümlemesi" olarak belirlememin sebebi, sanat ve hayat arasındaki Gordion düğümünü çözmek istememdir. Bu düğümün oluşumunda yer alan insanın varlığına dair çözümlemeler araştırmama yön vermiştir.

İlkokulda resim yapmamı severek destekleyen öğretmenlerime, Lisans dönemimde sanatı anlamamda bana yardımcı olan hocalarıma, Yüksek Lisans sürecimde benim suskunluğumu açan, resimlerimde yeni arayışlar için beni umutlandıran hocam Prof. Dr. Aygül Aykut'a, tez danışmanlığımı üstlenen ve tezimin olgunlaşmasında bana her an yardım ederek yol gösteren hocam Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Kürşat Albayrak'a teşekkür ve saygılarımı sunar, hayat boyu hep yanımda olan, sanatla büyümemi ve resim alanında ilerlememi sağlayan canım annem ve babam, Suzan Yıldız ve Ayhan Yıldız'a, yaptığım resimlerde kendimi görmeme yardım eden canım kardeşim Selahaddin Yıldız'a sonsuz teşekkür ederim.

Mehmet YILDIZ

Kahramanmaraş, Eylül 2021

SANATÇILARIN HAYATLARI VE ORTAYA KOYDUKLARI ESERLERİ ARASINDAKİ DÜŞÜNSEL VE UYGULAMALI BAĞLANTILARIN KURAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

Mehmet YILDIZ

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Eylül 2021
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Kürşat ALBAYRAK

ÖZET

Bu araştırmanın amacı; sanatın hayatla kurduğu birliktelikte, günümüz çağdaş sanatı içinde sanatçıların kendisi ve ortaya koyduğu sanat eseri arasındaki bağlantıların var olup olmadığının ortaya konmasıdır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan olgubilim (fenomenoloji) uygulanmıştır. Araştırmanın bulgular kısmında Türkiye'den ve dünyadan güncel sanatçıların yaşamları ve eserleri incelenmiştir. Araştırma bulgularında yer alan sanatçıların hayatları ve eserleri incelendiğinde; kendilik nesneleri, yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması ve özne-nesne ilişkisi gibi bağlamların sanata katkılarının olduğu görülmüştür. Bununla birlikte bu kavramların güncel sanatta önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca Hakikat ve Sanat arasındaki bağlantılar ışığında, sanatçının kendi varlığının farkına varması üzerinden varlığın ne anlama geldiği ve hakikatle ilişkisi araştırmanın kapsamı içerisindedir.

Sanatçıların çalışmalarının daha iyi okunması için; şuur, benlik, kimlik ve kendilik kavramları açıklanmıştır. Araştırmanın sonuçlarına bağlı olarak güncel sanatta "kendilik"in sanata yansımaları ile sanat, hayat, teori ve uygulama gibi önerilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Hayat, Şuur, Kendilik, Hakikat.

THEORETICAL ANALYSIS OF THE INTELLECTUAL AND APPLIED CONNECTIONS BETWEEN THE ARTISTS' LIFE AND THEIR ARTWORKS

Mehmet YILDIZ

Erciyes University, Institute of Fine Arts
Master's Thesis, September 2021
Supervisor: Dr.Öğrt.Üyesi Ahmet Kürşat ALBAYRAK

ABSTRACT

The aim of this research is to reveal whether there is a connection between the artists themselves and the artwork they create in today's contemporary art in the unity of art with life. One of the qualitative research methods, Phenomenology, was used in the study. In the findings part of the research, the lives and works of contemporary artists from Turkey and the world were examined, It has been concluded that contexts such as self-objects, transferring life experiences to works and subject-object relationship contribute to art. In addition to this, it has been deduced that these concepts have an important place in contemporary art. Furthermore, in the light of the connections between Truth and Art, the meaning of existence and its relationship with truth through the artist's awareness of his/her own existence are within the scope of the research.

For better comprehending of the works of artists; The concepts of consciousness, self, identity and selfdom are explained. Depending on the results of the research, the reflections of "selfdom" on art in contemporary art and suggestions such as art, life, theory and practice are included.

Keywords: Art, Life, Consciousness, Self İdentity, Reality.

İÇİNDEKİLER

SANATÇILARIN HAYATLARI VE ORTAYA KOYDUKLARI ESERLERİ ARASINDAKİ DÜŞÜNSEL VE UYGULAMALI BAĞLANTILARIN KURAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

Sayfa

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **ii**

YÖNERGEYE UYGUNLUK ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **v**

ÖZET ..... **vi**

ABSTRACT ..... **vii**

RESİMLER DİZİNİ ..... **xi**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **xiii**

1. BÖLÜM

GİRİŞ **1**

2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Deseni 7

2.2. Örneklem (Çalışma Grubu) 8

2.3. Verilerin Toplanması 8

2.4. Verilerin Çözümlenmesi 9

3. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Medeniyet, Sanat ve Hakikat İlişkisi 10

3.2. Sanatçının Hakikate Yönelmesi 18

3.3. Medeniyetlerde Hakikate Bakış 28

3.4. Hayal Gücünün Eser Üretimine Etkisi 30

3.5. Sanat Eserinin Hakikati 32

3.5.1. Sanat Eserine Ontolojik Bakış 33

3.6. Hayat, Sanat ve Toplum İlişkisi 35

3.6.1. Deneyimin Sanata Etkisi 37

3.7. İzleyici, Sanat Eserine Bakış 42

3.8. Şuur, Nefs ve Bilinç 43

3.9. Benlik, Kendilik, Kimlik: Ben Kimdir? 49

4. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Kendiliğin Sanata Yansımaları 61

4.1.1. Resim Sanatında Otoportre Bağlamında Kendilik 62

4.1.1.1. Rembrandt (1606-1669) 62

4.1.2.2. Francisco Goya (1746-1828) 68

4.1.1.3.Van Gogh (1852-1890) 72

4.1.1.4. Frida Kahlo (1907-1954) 75

4.1.1.5. Alberto Giacometti (1901-1966) 75

4.1.2. Soyut Resim Sanatı Bağlamında Kendilik 78

4.1.2.1. Wassily Kandinsky (1866-1944) 78

4.1.2.2. Pablo Picasso (1881-1973) 80

4.1.2.3. Kazimir Malevich (1879-1935) 81
4.1.2.4. Franz Marc (1880-1916) 85
4.1.2.5. Henri Mattisse (1869-1954) 87
4.1.2.6. Umberto Boccioni (1882-1916) 89
4.1.2.7. Paul Klee (1879-1940) 91
4.1.2.8. René Magritte (1898-1967) 92
4.1.2.9. André Masson (1896-1987) 94
4.1.2.10. Hans Hofmann (1880-1966) 96
4.1.2.11. Giacomo Balla (1871-1958) 98
4.1.2.12. Jackson Pollock (1912-1956) 101
4.1.3 Sanat, Hayat, Teori ve Uygulama 103
4.1.4 Kavramsal Sanatlar: Performans ve Enstalasyon Bağlamında Kendilik 106
4.1.4.1. Allan Kaprow (1927-2006) 106
4.1.4.2. Joseph Beuys (1921-1986) 107
4.1.5. Otomatizm Bağlamında Kendilik 110
4.2. BULGULAR 113

SONUÇ 215
KAYNAKÇA 218
İnternet Kaynakları 221
EKLER 227
ÖZ GEÇMİŞ 228

RESİMLER DİZİNİ

Resim 4.1. Rembrandth, Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 102 cm, 1640, National Portrait Gallery, Londra......63

Resim 4.2. Rembrandt, Otoportresi, 1620'ler (Barkçin, 2019, s. 34)......65

Resim 4.3. İtalyan Osmanlı kıyafetleriyle 1820'ler (Barkçin, 2019, s. 35)......65

Resim 4.4. Edward Montagne, Osmanlı Kıyafetleri İle Portresi, (Barkçin, 2019, s. 35)......66

Resim 4.5. Fransız Bir Adamın 1700'lerdeki Portresi, (Barkçin,2019,35)......66

Resim 4.6. Philip Webb, Osmanlı tarzı tütün çubuğuyla portresi (Barkçin, 2019, s.35)......66

Resim 4.7. Goya, 1799, Aklın Uykusu Canavarlar Üretir, 21,2x15cm, Gravür, Birleşik Krallık Müzesi......68

Resim 4.8. Francisco de Goya, Madrid'de 3 Mayıs 1808, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814, 268 cm x 347 cm, Prado Müzesi, Madrid. 70

Resim 4.9. Francisco Goya, Gözlüklü Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63 cm x 49 cm, 1778, Musée Goya, Castres, France......71

Resim 4.10. Van Gogh, Gri Fötr Şapkalı Otoportre,1887, Van Gogh Müzesi......72

Resim 4.11. Van Gogh, Otoportre, 1887, Chicago Sanat Enstitüsü......73

Resim 4.12. Van Gogh, Otoportre, Eylül 1889, Orsay Müzesi, Paris. 74

Resim 4.13. Alberto Giacometti, Annette (ayrıntı), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 50 cm, 1960, Özel koleksiyon......76

Resim 4.14. Alberto Giacometti, Annette, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55 x 46,5 cm, 1961, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington......76

Resim 4.15. Wassily Kandinsky, Komposizyon VI, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 195 x 300 cm, 1913, Hermitage Müzesi, Saint Petersburg......78

Resim 4.16. Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349 cm x 776 cm, Reina Sofía Müzesi, Madrid. 80

Resim 4.17. Kazimir Malevich, Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm, 1915, State Tretyakov Gallery, Moskova. 82

Resim 4.18. Alphonse Allais "Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit" (Gece vakti bir bodrum katında dövüşen zenciler), 1887......84

Resim 4.19. Franz Marc, Hayvanların Kaderi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 195 x 263,5 cm, 1913, Kunstmuseum, Basel. 85

Resim 4.20. Henri Mattisse, Yeşil Çizgi - Yeşil Şerit - Madame Matisse Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 40,5 cm x 32,5 cm, 1905, National Gallery of Denmark, Kopenhag. 88

Resim 4.21. Umberto Boccioni, Ruh Halleri I: Gidenler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 95 cm, 1911, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milano. 89

Resim 4.22. Paul Klee, Angelus Novus, Yağlı Boya Transfer, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, Çini Mürekkebi ve Kahverengi Yıkama, 32 x 24 cm, 1920, Israel Museum, Kudüs.....91

Resim 4.23. René Magritte, Boş Maske, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 92 cm, 1928, Kunstsammlung Nordrhein-Westfallen, Düsseldorf. 93

Resim 4.24. André Masson, Öldürmek, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,2 x 67,9 cm, 1944, The Museum of Modern Art, New York. 94

Resim 4.25. Hans Hofmann, Miz için: Pax Vobiscum, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 196,5 x 212,4 cm, 1964, The Modern Art Museum of Fort Worth. 96

Resim 4.26. Hans Hoffman, Rüzgâr, Tahta Üzerine Yağ, Guaj ve Hint Mürekkebi, 111,4 x 70,5 cm, 1942, University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive.....97

Resim 4.27. Hans Hofmann, Miz Hofmann, Portre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69,9 x 49,8 cm, 1901, Lenbachhaus, Münih. 97

Resim 4.28. Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89,9 x 109,9 cm, 1912. 98

Resim 4.29. Artur Honegger, Pasific 231 Adlı Eseri. 99

Resim 4.30. Jackson Pollock, Büyülü Orman, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 221,3 x 114,5 cm, 1947, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik. 101

Resim 4.31. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, Performans, 1969. 107

Resim 4.32. Joseph Beuys, "Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Benden Hoşlanıyor.", Rene Blok Galerisinde Performans, 1974.....108

Resim 4.33. Joseph Beuys, Fat Chair, Ahşap, Cam, Metal, Kumaş, Boya, Yağ ve Termometre, 183 x 155 x 64 cm, 1964-1985, Tate Modern. 109

Resim 4.34. Dan Barichasse, Rüya (Le Songe), Kağıt Üzerine Akrilik Boyama, 65 x 95 cm, 2020.....110

Resim 4.35. Kikie Crevecoeur, Rüşvet (Bribes) Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisinden, 2007.....111

Resim 4.36. Aurélie Gravelat, Çanta #1, Beyaz Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Sulu Boya, 24 x 32 cm, 2007. 112

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4.1. H. Read'ın Ruhsal Kişilik Katmanları (Dilaverdioğlu, 2017, s. 14) 52

1. BÖLÜM

GİRİŞ

Bu bölümde problem durumu, amaç cümlesi, alt amaçlar, araştırmanın önemi, sınırlılıklar, sayıltılar ve tanımlar üzerinde durulmuştur.

Problem Durumu

Rönesans'ta kendini hissettiren, XX. Asrın başlarında adından söz ettiren ve etkisini arttıran sanatın genel anlam bütünlüğü içerisinde varolan 'öz' ve 'ben' kavramı, 1960'lı yıllarda Kavramsal Sanat ile sanatçıların meydana getirdiği eserlerine iyice nüfuz etmiştir. 1960 öncesinde yaşanan savaşlar, göçler, vb. olaylar insanların giderek yalnız ve içlerine dönük bir yapıya bürünmesine yol açmıştır. Özellikle 1960 yılına yaklaştıkça bu durum sanat eserlerinde iyice meydana çıktığı görülmektedir. Sanatçılar bu durumdan en çok etkilenen kişiler olmuşlardır. Modern sanat anlayışından Postmoderne, oradan da günümüze kadar, sanatçılar kendilerine yönelmiş; 'benliklerine', 'öz'lerine ulaşmaya ve hayat-sanat birlikteliğinde bunu eserlerine aktarmaya çalışmışlardır. Otoportre resimleri başta olmak üzere, soyut resim sanatıyla bu içselleşme daha da artmıştır. Kavramsal sanatlar içinde özellikle performans ve enstalasyon çalışmaları yapan sanatçılar eserlerinde kendi varlığından, görünmeyen doğasından, benliğini meydana getiren olgulardan yararlanmış ve eseri aracılığıyla hakiki mânâda 'Varlığını' görünür olana aktarmıştır. Sanatçının varlığını; benliği, kendi-kimliğini oluşturan yaşam deneyimleri, içinde bulundukları toplum ve kültür yapısı gibi çevresel etkilerle birlikte incelemek gerekir. Çünkü sanatçı içinde yaşadığı zamanın bir aynası gibidir. Yaşamın hem içinde hem de onu dışarıdan gözleyen bir göz. Günümüzde bu yönelimle çalışma yapan sanatçılar bulgular kısmında eserleriyle birlikte incelenmiştir.

Farago *Sanat* adlı kitabında sanat ve sanat eseri hakkında şöyle demiştir: "Sanat eseri, bizlere bilinç ile bilinç dışının özdeşliğini betimler. Fakat bu iki etkinliğin karşıtı *sonsuz* bir karşıtlıktır. Sanat, insanın düşünceleriyle ve duygularıyla izlemeye çalıştığı şeylere nüfuz etmeye dayanır; ruh ile doğa arasındaki etkin bir bağdır" (Farago, 2011, s. 134). Böylece sanat, iki karşıt fenomenin özdeşliğini nesnel bir biçimde meydana getirmektedir denilebilir.

Sanat, görünenin ve görünmeyenin özdeşliğinden nesnel olarak ortaya çıkan hakikatin duyumsanabilir halidir. Sanatçının düşüncelerinin fenomenal dünyadaki yansımaları olarak sanat eseri, O'nun benliğinin bir ifşasıdır. O'nun benliğini oluşturan öz, eseri aracılığıyla sonsuz alemden sonlu aleme aktarılır diyebiliriz. Yani sonsuzdan sonluya geçiş. Sanat eseri sanatçının varlığıyla mânâ kazanır. Weber'in deyişiyle, sanat, maddeye giren ve onu kendi şekline sokan idedir (Weber, 1998, s. 363).

Sanatçı, görünenin ötesine yönelir ve oradan izler aktarır eserine. Görünenin ötesini görünür kılar eseriyle. Görünenin ötesine geçmek. Nedir "görünenin ötesine geçmek"? sanatçı niçin "görünenin ardını" arıyor? Görünenin ötesindeki hakikat mi sanatçının aradığı? Onu yani Hakikati kavramak, görünür kılmak mı istiyor? Hakikati kendinde arayan sanatçının varlığını meydana getiren onu görünür kılan ne? Burada öncelikle "görünür" olanı açıklamamız gerekiyor. İnsan mahiyeti bakımından görünen bir varlıktır. Hem kendi kendini görüp kavrar hem de başka Ben'ler tarafından görünürdür. Görüneni ifade etmek için "fenomen" kavramı kullanılır. Geniş mânâda fenomen kavramını Heidegger, *Varlık ve Zaman* kitabında şöyle tanımlar;

> "'Fenomen' teriminin dayandığı Yunancadaki *phainomenon* ifadesi 'kendini gösterme' anlamına gelen *phainesthai* fiilinden türemiştir. Dolayısıyla *phainomenon* şu demektir: kendini gösteren, görünür olan, apaçık olan. Öte yandan *phainethai* sözcüğü *phaino*'nun (gün yüzüne çıkarma, aydınlığa taşıma) mediyal hali olup *pha-* köküne aittir. (*phos* sözcüğündeki gibi: ışık, aydınlık yani içinde bir şeyin apaçık olabileceği, kendinde görünür olabileceği şey). O halde '*fenomen*' ifadesi anlamı bakımından şunu tespit edebiliriz: *kendini-kendinde-gösteren*, apaçık olan" (Heidegger, 2018, s. 56-57).

Burada görüldüğü gibi "kendini-kendinde-gösteren" şey "görünür" olandır. Husserl'in felsefesinde "Zurück zu den Sachen" yani "Şeylere dönelim" dediği işte bu fenomenlerdir. Bu olgu fenomenolojik estetik anlayışının özetidir. Şeylere, fenomenlere yani nesnelere yönelme sadece görünümdekini öz olarak kabul etmek demektir. Yani

objelerin özü fenomenlerdir. Bu durum sanat nesnelerinin varlıksal yapısını göz ardı ettiği için kendine yer bulamamıştır. Fakat sanat ontolojisi açısından bir yol çizmiştir. Bu yol fenomenolijinin belirlediği yol değildir. Bu doğrudan sanat nesnesinin varlığına giden yoldur. Bunu da ontoloji temelinden sanat ontolojisi sağlayacaktır (Tunalı, 2018, s. 68-71). Bochenski'ye göre: "Fenomenolojik yöntem özel bir bilme yöntemidir. Asıl olarak nesnenin zihinde görülmesinden oluşur; yani sezgiye dayalıdır. Bu sezgi verilmiş olana göndermede bulunur; fenomenolojinin baş kuralı 'şeylerin kendilerine' dönmektir, 'şeylerle' sadece verilmiş olanlar kastedilir'' (Bochenski, 2008; alıntılayan Erkıpçak, 2017).

İnsanın kendi varlığını anlaması için bilinçli ya da şuurlu olması gerekir. Şuur sahibi fert kendiyle çevresi arasındaki bağları kurmakta sorun yaşamaz. Geçmiş, şimdi ve geleceği birbiriyle iç içe geçecek şekilde anlamlandırır. Şuur aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun, kültürün, tarihin de şuurudur. Bu şuur fenomenleri bireyin kendisiyle birleşerek yaşanmış deneyimler elde etmesini sağlamaktadır. Yaşanmış deneyimler sayesinde Benlik inşası oluşur. Benlik, insanın iç ve dış âlemlerinin sürekli birbirleri arasındaki geçişler sayesinde büyür ve genişler. Bu sayede insan "Kendi" olur. Kendi olan insan çevresiyle girdiği etkileşim sonucu "kendine ait" nesneleri, kişileri içselleştirir. Bunun sayesinde kendiliğini oluşturur. Kendiliği oluşturan olgulara Foucault "kendilik pratikleri" demiştir. Bu pratikler sayesinde insan kendilik kaygısından kurtulur. Kendini bulur, kendini bilir. Yunus Emre'nin;

Bir ben vardır bende,
Benden içeri. (Yunus Emre)(Yunusemre.net, Bir Ben Vardır Bende, tarih yok)

Sözleri bize insanın bedeni ve onunla beraber fakat ondan ayrı bir ruhunun olduğunu anlatmaktadır. Kendini bilmek çok derin bir kavram gibi göründüğü halde Yunus Emre o derinliktekinin aslında ne kadar görünürde olduğunu bu kısa sözleriyle göstermektedir.

Sanatçının kendi görünmeyen doğasının, yani "Tinsel" varlığının ya da "Ruhu"nun, sanat eserinde varlık bulmasıyla, obje fenomen yapısından ayrı bir varlık katmanıyla kavranır. Sanatçının bunu nasıl yaptığını anlamak için, benliğinde keşfettiği kendine ait oluşları eserleri aracılığıyla görünür olanda ortaya koymasıyla bulabiliriz. Bunun için bu "süreci" sırasıyla incelemekteyiz.

Bu bağlamda literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana temasına altında; Sanatta Hakikat arayışı, kendini arayış, objenin ya da resmin aşkınlaşması, kendilik nesneleri, yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması, özne ve nesne ilişkisi, ani değişimler, kimlik ve belleğin yansıması alt temalarıyla; bulgular kısmında yer alan sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin incelemesi yoluyla toplanan veriler ilişkilendirilerek betimsel olarak yorumlamalar yapılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; sanatın hayatla kurduğu birliktelikte, günümüz çağdaş sanatı içinde sanatçıların hayatları ve ortaya koydukları eserleri arasındaki düşünsel ve uygulamalı bağlantıların kuramsal çözümlemesini ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın amacı, güncel sanatta sanatçıların hayatları ve ortaya koydukları eserleri arasındaki düşünsel ve uygulamalı bağlantılardaki katkıların neler olacağını saptamak ve bu durumun resim sanatını ne şekilde etkilediğini ortaya koymaktır.

Alt Amaçlar

Araştırmanın temel amacı çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

-Türkiye'de ve dünyada sanatçılar, hakikat ve hayat arasında kurdukları birliktelikte sanatın gelişimine nasıl bir katkıda bulunmuşlardır?

-Güncel sanatta dünyada ve Türkiye'deki sanatçıların; kendilik nesneleri, yaşam deneyimlerini eserlere aktarılması ve özne-nesne ilişkisi bağlamlarının sanata katkıları nasıl olmuştur? Bu kavramların güncel sanattaki yeri ve önemi nedir?

-Günümüz güncel sanatında kendilik nesneleri nasıl bir yaklaşımla sergilenmiştir?

Araştırmanın Önemi

Güncel sanatta dünyada ve Türkiye'deki sanatçıların; kendilik nesneleri, yaşam deneyimlerini eserlere aktarılması ve özne-nesne ilişkisi bağlamlarının sanata katkılarını ve bu kavramların güncel sanattaki yeri ve önemini ortaya koymak gerekir. Günümüz güncel sanatında kendilik nesnelerinin nasıl bir yaklaşımla sergilendiğini ortaya koymaktır. Sanatçıların hayatları ve ortaya koydukları eserlerin gelişiminde ne tür

yaklaşımlar sergilendi. Bunlardan etkilenen sanatçılar var mı? Bunları açığa çıkarmaktır.

Bu konudaki özgünlük anlamında literatürde doğrudan sanatçıların hayatları ve ortaya koydukları eserleri arasındaki düşünsel ve uygulamalı bağlantıların kuramsal çözümlemesini değerlendiren bir tez olmayışı Türk resim sanatında yeni bir anlayış kazandırılmıştır. Yöntemde özgünlük olarak nitel araştırmayla ve betimsel analizle araştırmaya bakılmıştır. Bu yöntem olarak bir farklılıktır ve literatürde önemlidir. Kendilik nesneleri, yaşam deneyimlerini eserlere aktarılması ve özne-nesne ilişkisi bağlamıyla bu araştırma ele alınmıştır. Bu da sanat tarihine ve sanat eleştirisine ayrıca katkı yapacaktır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Tezin sınırlılıkları, tarihsel sınırlılık ve yöntemsel sınırlılık olarak belirlenmiştir. Tarihsel sınırlılık (alandaki sınırlılık) literatür taramasıyla sınırlıdır. Yöntem sınırlılığı seçilmiş araştırma deseniyle sınırlıdır. Araştırmanın kataloğunda 40 eser ve 24 sanatçı yer almaktadır.

Modern dönem sonrasından başlayarak XXI. Yüzyıl sanatına kadar yaşanan süreçte, "Sanatçı ve benliğini oluşturan olgularla meydana getirdiği sanat eseri arasındaki ilişkiler nasıl oluşmuştur? Benlik Şuuru; Sanatçılar, sanat eserleri ve izleyenler üzerinde nasıl bir etki oluşturmuştur? Sanatçılar benliklerini eserleriyle nasıl ortaya çıkarmışlardır?" Sanat-Hayat ilişkisi birlikteliğinde benlik kavramının; sanatçı, sanat eseri ve izleyici üzerinden incelenmesi bu doğrultuda özne nesne ilişkisinin kurulması, sanatçının yaratıcı kişiliği ile benliğini oluşturan öğeleri ve bunların eserlere yansımasının psikanalitik incelemesi ile 'Öz'lerin nasıl sanat nesnesine dönüştürüldüğü sorularına yanıt aranmıştır. 1960 öncesi dönemlerde yaşanan tarihsel ve toplumsal değişimlerin etkisinde kalan insanlar "ben"liklerini giderek baskılayarak yok sayarak adeta onları karanlığa gömmüşler ve "öz"lerinden uzaklaşmışlardır. Bundan en çok etkilenen ve bu durumla savaşan sanatçılar olmuştur. Yaşanan olayların etkisinden kurtulmak aydınlığa çıkmak isteyen sanatçılar kendi benliklerini sanatlarının merkezine alarak "öz"lerini görünmeyen "Ben"lerini eserleriyle ortaya koymuşlardır.

Hakikat ve sanat arasındaki bağlantılar ışığında sanatçının kendi varlığının farkına varması üzerinden varlığın ne anlama geldiği ve hakikatle ilişkisi araştırmanın kapsamı içerisindedir. Kendi varlığından başlayarak hakikati arayan sanatçı bu yola girerken nerelerden geçtiğini, "Şuur" kavramı üzerinde durularak ruh-beden birliğinde benliğin hayatla etkileşimi arasındaki bağlantıların nasıl kurulduğu anlatılmak istenmiştir. "Kendini bilme" ve "Kendini gerçekleştirme" kavramlarıyla kendilik pratikleri incelenerek, yaşam boyu kazanılan deneyimin bu süreçte benlikle kurulan bağlantıda sanat eserlerinin aktarılması ve Kendilik nesnesi üzerinden sanatçılar irdelenmektedir. Sanatçılar benliklerini eserlerine aktarabildikleri ve izleyiciye etkin bir biçimde ulaşabildikleri ölçüde varolurlar. Sanatçının bunu yapabilmesi için entelektüel bilgi birikimi yanında sanat-hayat dengesini kurabilen bir "Şuur"a ihtiyacı vardır. Bu sebeple "Şuur nedir? Benlik şuuru sanata nasıl yansımıştır?" Sorularına yanıt aranmaktadır. Bu konuda özellikle felsefe, psikoloji ve sosyoloji kaynakları, ayrıntılı araştırma ve değerlendirme imkânı sunmaktadır.

Otoportre yapan sanatçılardan başlayarak, Soyut Resim Sanatı, Kavramsal Sanatlar, Performans ve Enstalasyon Sanatıyla ilgili sanatçılar ve çalışmaları incelenmiştir. Özellikle Modern dönem Avangart Sanat anlayışı ve Performans ve Enstalasyonlar yapan sanatçıların eserleri kendilik nesnesi ve yaşam deneyimleri bağlamında ele alınmıştır. Bu çıkarımlar sonucunda bulgular kısmında özellikle 1970 sonrasından başlayarak günümüze kadar çalışmalar yapan Çağdaş sanatçıların eserlerine yer verilerek kendilik nesneleri bağlamında açıklanmaktadır.

2. BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, deseni, örneklemi, verilerin toplanması ve verilerin çözümlenmesi konusunda açıklamalar yer almıştır.

2.1. Araştırmanın Deseni

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın desenini olgubilim (fenomenoloji) araştırması oluşturmuştur.

Olgubilim (Fenomenoloji): Fenomenler; olaylar, durumlar, tecrübeler veya kavramlar olabilir. Örneğin, okul başarısızlığının gençlerin uyuşturucu kullanımıyla ilişkisi araştırılıp betimlenebilir. Bir konuyu aydınlatma, oraya dikkat çekme amaçlanır. Olgubilim, dolaysız olarak verilmiş olanı betimlemeye dayanan bir yöntemdir.

"Nitel araştırma yöntemlerinden olgubilim, yaşanmış deneyimi değerlendirmeye odaklanan bir yöntemdir" (Jasper, 1994; Miller, 2003; Kocabıyık, 2016, s. 55).

"Olgubilim, öncelikli olarak olgunun altında yatan ortak anlamları keşfetmek için bireyler tarafından deneyimlenmiş dünyayı tanımlamaya ve yaşanmış deneyimlerin özünü açıklamaya çalışmaktadır" (Baker, Wuest ve Stern, 1992; Rose, Beeby ve Parker, 1995; Kocabıyık, 2016, s. 55).

Bu sebeple "olgubilimde, olguyu yaşayan kişilerin olgu ile aralarında bir bağlantının olduğu vurgulanmakta ve olgubilimin başlangıç noktasını, olguların kendileri oluşturmaktadır. Bu araştırma yöntemi, bireylerin deneyimlerini tanımlamak ve yorumlamak için bireylerden deneyimlerini ödünç almaktadır" (Jasper, 1994; Miller,

2003; Kocabıyık, 2016, s. 55-56). Dolayısıyla "bireyler tarafından deneyimlenen olguların tümü araştırılabilmekte ve açıklanabilmektedir" (Baker ve ark., 1992; Kocabıyık, 2016, s. 56).

2.2. Örneklem (Çalışma Grubu)

Bu araştırmanın örneklem grubunu 24 sanatçı ve bu sanatçıların 40 adet eseri oluşturmuştur. Bu araştırmanın örneklem grubunun belirlenmesinde amaçlı örneklem türlerinden "**Tipik Durum Örnekleminden**" yararlanılmıştır.

> "'Tipik durum örneklemesinde' araştırmacı yeni bir uygulamayı veya bir yeniliği tanıtmak istiyorsa, bu uygulamanın yapıldığı veya yeniliğin olduğu bir dizi durum arasından, en tipik bir veya birkaç tanesini saptayarak bunları çalışabilir. Tipik durumların seçiminde genellikle bu konuda bilgi sahibi bireyler veya kurumlar, bu konularda hazırlanmış çeşitli veri tabanları veya araştırma sonuçları yardımcı olabilir. Buradaki amaç yine tipik durumları seçerek evrene genelleme yapmak değildir. Amaç, ortalama durumları çalışarak belirli bir alan hakkında fikir sahibi olmak veya bu alan, konu, uygulama veya yenilik konusunda yeterli bilgi sahibi olmayanları bilgilendirmektir" (Yıldırım ve Şimşek 2018).

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma verileri, incelenen sanatçı ve sanat eserlerine yönelik, doküman/metin incelemesi sonucunda elde edilen verilerden ve eser inceleme kataloğundan oluşmuştur.

Sanat Eserleri Kataloğu Yoluyla Verilerin Toplanması: Araştırmanın 1. Alt Amacına yönelik olarak; "Türkiye'de ve dünyada sanatçılar, hakikat ve hayat arasında kurdukları birliktelikte sanatın gelişimine nasıl bir katkıda bulunmuşlardır?" sorusuna yönelik verileri içermektedir.

İncelenen Sanatçı ve Sanat Eserlerine Yönelik Doküman/Metin İnceleme Yoluyla Verilerin Toplanması: Araştırmanın 2. ve 3. Alt Amaçların da yer alan; "Güncel sanatta dünyada ve Türkiye'deki sanatçıların; kendilik nesneleri, yaşam deneyimlerini eserlere aktarılması ve özne-nesne ilişkisi bağlamlarının sanata katkıları nasıl olmuştur? Bu kavramların güncel sanattaki yeri ve önemi nedir?" ve "Günümüz güncel sanatında kendilik nesneleri nasıl bir yaklaşımla sergilenmiştir?" sorularına yönelik verileri içermektedir.

2.4. Verilerin Çözümlenmesi

Doküman/Metin İncelemesiyle ve Sanat Eserleri Kataloğundan elde edilecek veriler "betimsel analiz yöntemi" kullanılarak incelenecektir.

Betimsel analiz;

> "Betimsel analizde elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Daha sonra betimlemesi yapılan veriler yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2018).

Analiz için tematik çerçeve oluşturulup ana temalar ve alt temalar buna göre incelenmiştir. Türkiye'de yazılmış kitaplar, makaleler, internet ortamında bulunan elektronik kitaplar; yabancı basılı ve dijital kaynaklar ve konu ile ilgili daha önceden yazılmış tezler incelenmiştir. Konu ile ilgili araştırmalar için internet siteleri taranmış ve ilgili makaleler, elektronik dergiler, sözlükler gözden geçirilmiştir. Bu bağlamda ilgili araştırma ve sonucunda elde edilen yayınlara kaynaklar bölümünde yer verilmiştir.

3. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Medeniyet, Sanat ve Hakikat İlişkisi

Medeniyet denildiğinde kökünde bulunan "deyn" kelimesi bizi karşılar. Çünkü deyn borç anlamına gelmektedir. Medeniyet ise *medine* köküyle ilişkili olup şehir anlamıyla birlikte latince de "*civitas*- nazik" gibi anlamlar taşır. Şehirdeki insanlar birbirine karşı sorumludurlar ve borçludurlar. Medeniyetin bu anlamda sanatla, hakikatle ve güzellikle bağı vardır.

İslam medeniyetinde güzellik anlayışına bakıldığında tek bir varlıkta ya da nesne de değil varlıkların tamamında güzel anlayışı hâkimdir. Bir nesne veya varlık istidadı oranında güzelin aksettiricisidir. Bu bir renk alegorisiyle anlatıldığında örneğin bir nesne üzerindeki mavi renk o nesnenin rengi olarak algılanır ama aslında o renk nesnenin diğer renkleri tutarak yansıttığı renktir. Örneğin; mavi cisim tek bir mavi renk değildir ama maviyi yansıtırken diğer renkleri kendinde tutmakta maviyle onları örtmektedir, kapatmaktadır. Bu yönüyle adeta maviyi size ikram eder. Aslında gösterdiği renk size ikram ettiği olunca böyle düşünen biri batılılara göre doğulu ama aslında kendisini dünyanın merkezinde kabul eden biri için yaşama bakışın tamamını ilgilendiren bir doğu batı senteziyle düşünen bir bilge düşünüşüdür. Böyle düşünen biri için güzelliğin hem aşkın hem de alemle barışık bir nitelikte olduğu vurgulanmıştır.

Hakikat ve düşünce problemi, varlıkla doğrudan ilişkilidir. Felsefenin bilmeyle başlaması fakat bilmenin problemleri çözmeye tek başına yetmemesi bilmenin hakikatle ilişkisinde sınırlı-bilme durumunu ortaya çıkarmaktadır. Nitekim insani

biliş; sınırlı bir bilme olarak kalabilmektedir. Bilmenin bittiği yerde ise düşünme devreye girer ve bir saatlik bir düşünce bazen yılları içine alabilen bir kuru bilgiden faydalı olabilmektedir. Bu noktada düşünen varlık olarak insan çevresiyle yaşamaya başlar. Bu durumda çevresiyle özne ve nesne olarak bu ikili görünen dünyayı aşmak ve bilginin sınırlı yapısından kurtulmanın ancak aşkın bir varlıkla yani mutlak hakikat olan Allah'ı bilme ve düşünme durumuna geçer. Aşkın varlığa ise bu noktada sadece ilimle değil inanma yoluyla ulaşılabileceği durumu ortaya çıkar. Varlığın birliği için inanmak olmazsa olmaz bir durum olup iman kavramı ortaya çıkar. Bu durumda sonsuz olan ve konkre denilen sonsuz olanda değişen somut şeyler akla gelir. Ayrıca varlık çevresiyle kendi varlığının farkında bir şuur oluşturur ki bu insan için *pour soi* denilen kendisinin farkında olması durumudur. Bunun haricinde diğer varlıklar ise *existant* denilen veya *en soi* adıyla adlandırılan masanın üstündeki kalem gibi varolan varlıklardır (Ülken, 1968, s. 106-107). Bu durumda varlığı kendi başına olamayan kendisi için ve öteki olan şeylerden ayırmak için onun varlığının kendisi bir *pour soi* olmaktadır. Bilginin sonlu olması durumunda sonsuzu reddetme sonluyu da reddetme anlamına geleceği için yaşama mana vermek insanın aşkın varlığa yönelmesiyle olgunlaşır. Dikatomik denilen çift görünümlülükten kurtulmak insanı aşkın olana götürmektedir. Burada inançla aşkın varlığa yönelme durumu önemlidir. Nitekim İmam Gazzâlî "Kalp Gözü", Pascal "İnce Görüş" olarak inanca ve imana vurgu yapar. İman kavramı sözlükte; "birini, söylediği sözde tasdik etmek, kabul etmek, içten benimsemek, birine güven vermek ve şüpheye düşmeden kalpten tasdik etmek anlamına gelir" (Okur, 2018, s. 39). Ayrıca imanla ilgili olarak mümin kelimesi de karşımıza çıkmaktadır. İnsan, inanan ve tasdik eden olunca tereddütsüz aşkın olanı kabul eder.

"Allah'a ve O'nun son peygamberi Hz. Muhammed'e (sallallahü aleyhi ve sellem) ve Hz. peygamberin (sallallahü aleyhi ve sellem) Allah'tan getirdiği din hükümleri kesin olarak tasdik etmek, onun haber verdiği şeyleri tereddütsüz kabul etmek, bunların gerçek ve doğru olduğuna inanmak demektir" (Nesefi, s. 8; Aktaran Okur, 2018, s. 39).

İnsanın imanla ilgili inanç esaslarını bilmesi onu ilmi bir kibir aracı yapmasından ve biliş olarak ilkeli bir düzene götürür.

İmanı kalbine yerleştirmek onu saf ve temiz tabiatına ve fıtratına en uygun olanı kalbine yerleştirmesine yardımcı olmakta, kendisini inançsızlık ve inkâr gibi şüphelerden koparıp güçlü ve huzurlu olmasına vesile kılar (Okur, 2018, s. 11). Bu durumda inanç esasları olan "akide" kavramı karşımıza çıkar. Akide, itikadla aynı kökten türeyip düğümleme, bağlama ve bir şeye gönülden inanıp benimseme anlamları taşır. Bu noktada insan bir sanatçı olarak da ürettiği eserlerde anlam boyutunda bir şeyin taklidini ne kadar da yapsa da aslını, onu üretenin kusursuz olduğunu anlayıp, aşkın varlıkla bağını güçlendirmeye çalışır. İnsanın nesnelerle olan dünyasında aşkın varlık tarafından kuşatılmış olmasını görmesi ona bu dünyanın ruh-beden bağıyla ilişkili bir çevre olduğunu düşündürür ve onu yararlı işler ve eserler ortaya koymaya yönlendirir. Bu görülen çevre bir bakıma perdesi açılmamış ya da gizli tutulmuş bir oyundur, tecelli alanıdır. Bu tecelli alanında tanrı düşüncesi kalkarsa sorumluluk ve özgürlük kalmayacağı için imanla bilginin tamlığı sağlanmamaktadır. İnsanın aşkın varlığa sorumlu olması, onu düşünebiliyor olması demektir. Bu durumda zamanî oluşuma da bu şuurla bakabildiğini gösterir. Şuur ve anlam ise kalpte başlar. Barkçin bu durumu şu şekilde açıklamaktadır;

> "Unutmayalım ki anlam, anlama, anlatma ve anlaşma hep kalp ile olur. Kavrayış kalpte başlar. İnsanların zihinlerine giden yol kalpten açılır. İnsan insana kalple bağlanır. Bizde bunun için konferans değil sohbet vardır. Çünkü konferans ağız diliyle, sohbet gönül diliyle yapılandır. Sohbetin etkisi her kitaptan, konferanstan, makaleden yüksektir. Eğer biz yenileneceksek ve âlemi yenileyeceksek işe; anlamda, anlamada, anlatmada ve anlaşmada kulluğumuzu esas kılarak başlamalıyız" (Barkçin S. Ş., 2020).

Anlama ise bir bilgi edinme işlemi olup günlük yaşamımızın bir parçası durumundadır ve ayrıca söz ya da işaretle verilen talimatları izlememizi, bir şiiri beğenmeyi ya da bir kimsenin öfkeli olduğunu kavramaya yardımcı bir kavramdır. Anlama bir amaca dayanır ve düşüncelerin duyguların eylemlere nasıl yol açtığının tecrübe edilmesi görülür. Anlamanın belirtisi ise ifadedir. Örneğin koku alma, ya da nefes alma birer ifade değilken, bir taşın bir sınırı göstermesi bir ifadedir ve anlama bu ifadeler üzerinden şekil kazanır. İfadeler aynı zamanda bağlamlarla çeşitlenir. Buradan hareketle insan yaşamının anlamlı olması ve bu anlama bir ifade verildiği ve uygun bağlamla ilişkili olduğu takdirde anlaşılabileceği ve imajlarla desteklendiği takdirde daha net kavramlardan anlamlara seyahat edebileceğimiz durumu ortaya çıkmaktadır (Rickman, 1992, s. 4-7). Örneğin kirli bir su birikintisi düşünelim. Bu su birikintisinin

içinde büyük siyah bir kaya düşmüş olsun yahut yemyeşil bir ağaç o bulanıklık içinde dimdik büyüyor olsun. Aynı zamanda suyun içinde beyaz önlüklü bir doktor kıyafeti giymiş birinin stetoskopuyla başka bir insanın kalbini açmış dinlemekte olduğunu hayalimizde tasarladığımızda burada bir kavram olarak hastalığın ya da kötü bir sürprizin ya da ağacın yeşermesiyle dirençli bir kişiliğin olmasını, bir kaya parçasıyla veya ağaçla işaret ettiği anlamı metaforik olarak anlatmış oluruz. İşte kavram burada taşın bir sınır çizdiği ya da ağacın bir yaşam sembolü olduğu şekliyle bir ifade halini aldığıdır. Bu durumun örnekleri günümüz sanatında fotoğraf, video ve resim yoluyla daha da vurgulu anlatılmaktadır.

Bir diğer kavram olan varlığa baktığımızda; İslâm felsefesi, varlık tasavvuru hakkındaki araştırmamız içinde önemli bir ufuk oluşturmaktadır. Allah tarafından yaratılan her şeyin sonlu varlıklar olarak yaratılışı, Yaratan ile O'nun yarattıklarının arasında bir hiyerarşik tabiiyet (bağımlılık) oluşturmaktadır (Kalın, 2018, s. 45). Kalın'ın deyişiyle; "Vâcib-i Mutlak olan Allah, mümkinü'l-vücûd olan varlıkları yaratmıştır. Her sonlu varlık gibi, dünya hayatı da sona erecek ve aslına rücu edecektir. Varlıklar, var olma sebeplerini ve gerçek anlamlarını kendilerinden değil, her şeyi kuşatan aşkın bir hakikatten alırlar" (Kalın, 2018, s. 45). Bu "Hakikat", ebedî ve ezelî olan Allah'tır. Şahin, varlık kavramının İslâm felsefî terminolojisi içinde genel olarak "vucûd" olarak belirlendiğini ve varolan olarak da vucûdun yerine "mevcûd"un yer aldığını belirtmektedir (Şahin, 2010, s. 279).

Bu hakikat ışığında X. ve XI. yy'lar arasında İslâm felsefesinde varlık kavramı üzerinde önemli çıkarımlar yapan İbn-i Sînâ'ya, O'nun bu öz'ü ne şekilde açımladığına bakılabilir. Varlık ve mâhiyet arasındaki ayrımı ilk olarak Fârâbî belirlemiş, İbn-i Sînâ bu ayrımı kendi varlık tasavvurunda sürdürmüştür. Bir şey hakkında onun neye karşılık geldiğinin bilinebilmesi, o şeyin mâhiyetinin bilinmesine bağlıdır (aktaran Şahin, 2010, s. 289). O'na göre her şeyin ilk dayanağı varlıktır. Varlığın kendinden hariç hiçbir şeyle açıklanamadığını; bu sebeple de cinsinin ve faslının bulunmadığı belirtmektedir. Eğer bir şeyin faslı ve cinsi bulunmuyorsa, o tanımlanamamaktadır. O bu çıkmazı varlığın doğrudan insanda meydana geldiği, bulunduğu fikriyle aşmaktadır. (Şahin, 2010, s. 284). Bundan ötürü varlığı belirli kalıplara yerleştirmeden zihinde kavrandığı apaçık şekliyle anlamamız gerekir. Varlık en açık haliyle kendini bize vermektedir. İbn-i Sînâ bu bağlamda Fârâbî'yi referans alarak sadece Tanrı kavramı için değil, varlık

kavramının mânâsının diğer tüm kavramları aştığını belirtmektedir. Hiçbir şey onu tasvir edemediği gibi onun karşılığında da bulunamayacaktır. Çünkü varlığın ne bir cinsi ne bir türü ne de bir fasl'ı yoktur (Şahin, 2010, s. 280). Şahin'e göre; "Aslında varlık, insan zihninde anlamları *a priori* olarak şekillenen (resmedilen) şeylerdir. Bu bakımdan, insan zihninde meydana gelen bu şeyler, onlardan daha iyi bilinen şeylerle kazanılmaya/elde edilmeye gerek duymazlar" (Şahin, 2010, s. 280).

Hakikatle yüzyüze gelmek, gerçeğin daha doğrudan görülmesi, özlerde olanın çıkarılması anlamında sanat, mahiyeti anlamaya yardımcı olur. Güzelliğin dış dünyada olmasından öte sanatçının onu değiştirerek daha güzel bir boyuta taşıması varlığın özü kavramını Aristo'da töz ve cevherle anlatılmasını sağlarken, İslâm felsefesinde İbn-i Sînâ'da bu durum mahiyet anlayışıyla daha doğru kavranabilir. Mahiyet bir şeyin iç yüzü demektir, özünde ne olduğudur. "Ma" kökü "ne" demek iken, "hüve" ise zamir olarak varlığı ne ise o yapan şey olarak anlaşılır. İngilizcede "*esssence*" yine *öz* anlamına gelir. Yani değişim görünen alemdedir. Değişen içinde değişmeyeni bulmak, oluşu olmuşta görmek gibi bir durum çıkar. Bu manada İbn-i Sînâ'da bir şeyin cinsi bulunmuyorsa o tanımlanamamaktadır. Bu anlamda benin ya da bir şeyin varoluşu ötekinin varlığının da kanıtı olur.

İbn-i Sîna varlıkları mâhiyet bakımından ikiye ayırarak birine zorunlu (vâcip) diğerine mümkün demektedir. Bu bakımdan mâhiyetçe (zât) zorunlu ve bu mâhiyete ait mümkün oluşmaktadır. Mâhiyeti bakımından varlığı mümkün olanda illet (gerekçe) bulunurken, varlığı zorunlu olanda illet olamaz. Varlığı zorunlu olanın varlığı kendine hastır. Zorunlu varlık, ne bir şeye denk veya ortak ne bir şeyin sebebi ne de her şeylerin toplamı o şeylerin bileşimidir. Eğer öyle olsaydı varlığı başka bir şeyin varlığıyla açığa çıkmak zorunda olacağından varlığı zorunlu değil mümkün olmuş olacaktı ki bu da bizi imkânsız bir sonuca götürmektedir (Şahin, 2010, s. 284-285). Çünkü varlık apaçık olarak kendiyle doludur. İbn-i Sînâ varlığı Zorunlu ve mümkün olarak ikiye ayırarak şu tespiti yapmıştır; "Mümkün bir varlık olarak ben, kendi kendine var olamaz; varolmak için kendisinden başka bir varlık türüne yani Zorunlu varlığa dayanması gerekir Ben Öteki'nin göstergesine dayanır ve gerçekte Öteki'nin ayrılmış bir biçimidir. Bu nedenle, benin varoluşu Öteki'nin varlığının kanıtıdır" (Mollaer, 2014, s. 392).

Batı olarak kabul edilen düşün dünyasına baktığımızda XVI. yüzyılda René Descartes'ın "*Cogito ergo sum*", "Düşünüyorum öyleyse varım" sözüyle varlığın düşünmeye bağlı olduğu görüşüyle karşılaşmaktayız. Bu düşünüş varlığa, onun ötesine yönelen bir düşünüştür (Sartre, 2018, s. 143). Sartre'a göre "*Cogito* kendinde-varlığa çözülmez bağlarla bağlıdır ama bu, bir düşüncenin nesnesine bağlı olması gibi değildir - böyle bir şey kendindeyi görecelendirirdi-, bir eksiklik nasıl eksikliğini tanımlayan şeye bağlıysa *cogito* kendinde-varlığa öyle bağlıdır" (Sartre, 2018, s. 143).

XVIII. yüzyılda İdealist Alman filozof George Wilhelm Friederic Hegel'in varlık hakkındaki görüşlerine baktığımızda, varlık kavramının en başta "yokluk"la arasında ayırt edici bir özelliğin olmadığı görülmektedir. Varlıkla yokluğu birbirinden ayıracak; varlığı bu boşluktan kurtaracak olan, 'oluş' olarak belirir (Yıldırım, 2013, s. 42). Hegel'e göre: "Düşünme, oluşu keşfettiği anda diyalektik olarak çalışmaya başlar ve kavramları birbirinden üretmeye geçer. Bu işlem, 'varlığı bir kavramlar sistemi içinde toparlayıncaya kadar' devam eder. Varlığı diyalektik oluş içinde kavrayan düşünce, onu aynı zamanda bir amaca doğru ilerleyen bir süreç"i ifade eder (aktaran Yıldırım, 2013, s. 42). "Geist" ya da "Tin"e ulaşırız bu sürecin temelinde. Geist ya da Tin, düşünce ve varlığın türdeşi kavramlardır. Geist Almanca bir kelimedir ve Türkçede karşılığı Tin'dir. Felsefede birkaç anlam içeren Tin Hegel'de "diyalektik süreç içinde kendini açan, doğal yaşam ilkesinden ayrı temel evren ilkesi" (Akarsu, 1988; alıntılayan Yıldırım, 2013, s. 43) mânâsında kullanılır. Yıldırım'a göre; "Hegel bu mânâdaki ussal ilkeye bazen Geist, bazen İdea, bazen de Akıl demekte ama aralarında dikkat çeken anlamsal bir ayrım gözetmemektedir'' (Yıldırım, 2013, s. 43). Hegel Mutlak kavramını da şu şekilde belirlemiştir;

> "Hegel'e göre Mutlak var olan bir şeydir, oysa sınırları belli olan sonlu, var olmayan bir şeydir, fakat temelde bir şey değildir, zira Mutlak, sadece bu olumsuzlama üzerinden kendini ortaya koyar. Mutlak, kendini yaratan ve dışarıya açılan öznedir; ortaya koyduğu anlamlı içerik anlatılmaz bir önceye bağlı değildir; Öte zaten buradadır" (Farago, 2011, s. 141).

Kısaca Hegel varlıktan öncesinin olmadığını; varlığın kendinden açığa çıktığından bahsetmiştir. O'nun tasavvurunda Mutlak varlığın kendisidir. O'na göre Tin'in erişmek istediği tek maksat kendi özgürlüğü ve bilincidir (Yıldırım, 2013, s. 43). Bunun oluşması da Yıldırım'a göre; "Tin, İdea ya da Geist önceleri 'kendi başına' iken, daha

sonra özüne yabancılaşmış ve somut bir varlık olarak doğada 'gerçekliğini'" (Yıldırım, 2013, s. 43) bulması şeklinde gerçekleşmektedir.

XIX. yüzyıla geldiğimizde varoluşçuluğun temelini oluşturan fenomenolojinin kurucusu olan Edmund Husserl'e göre varlık görünür olanlardır. Zaten fenomen fikride bunu hedeflemektedir. Husserl'e göre; "varlığın aslı (özü, gerçeği) hakkında fikir ileri sürerken daima 'tırnak içinde' konuşmak gerekir. Çünkü öz tam olarak bilinemez. Ancak teğetsel veya asimptotik olarak yaklaşabiliriz. Bir eğrinin asimptotu o eğrinin sonsuz uzaklıktaki bir noktasına ait teğetidir" (Berkmen, 2019). Yani varlığın özü hakkında fikir ileri sürmek bir bakıma ulaşılamaz noktadadır.

Varoluşçu felsefe içinde yer alan bir diğer Alman filozof Martin Heidegger, Hegel'in varlık tasavvurundaki eksikliği Varlık ve Zaman kitabında şu şekilde dile getirmiştir; "Aristotales şeylere dair 'kategori' çokluğuna karşın varlığın birliği meselesini dile getirmiş olduğu halde, Hegel bunu elinden kaçırmıştır" (Heidegger, 2018, s. 21). İbrahim Kalın'a göre;

> "'Varlık sorusunun unutulması'nı Batı metafizik tarihinin en büyük felâketi olarak gören Heidegger, Sokrat-öncesi filozoflardan bu yana bu sorunun bir kenara itildiğini ve onun yerine sahte ve oyalayıcı soruların ikame edildiğini söyler. Ruh, akıl, idea, özne, cevher, madde ve benzeri tüm kavramlar, son tahlilde Varlık'ın türevlerinden ibarettir. Batı düşünce tarihinde Varlık'ı göz ardı ederek yapılan her felsefî girişim hezimetle sonuçlanmıştır. Akılcılık, tecrübecilik, ruhçuluk, maddecilik, Hegelcilik, Marksçılık, vb. bütün akımlar, aynı hatayı tekrar ettikleri için Avrupa'ya aslî kimliğini hatırlatma ve iade etme imkânından yoksundur" (Kalın, 2018, s. 33).

Bu bağlamda düşünce dünyasında varlığı anlamak ve anlamlandırmak için yapılan her türlü girişim aslında varlığın özünden uzaklaşmadır.

Heidegger'in varlık tasavvurunda ise *Dasein*'ı (varlık) görmekteyiz. "Heidegger'e göre bir insanı insan yapan ve ona kimlik kazandıran şey, 'Varlık' (*Dasein*) ile kurduğu ilişkidir" (Kalın, 2018, s. 33). Heidegger Dasein'ı şu şekilde belirlemektedir;

> "Dasein başka varolanlar arasında yer alan bir varolan değildir yalnızca. Dasein'ın ontik müstesnalığı, bir varolan olarak onun kendi varlığı içinde bizatihi bu varlığı mesele etmesinde yatar. Dolayısıyla Dasein'ın söz konusu varlık kontitüsyonuna, onun kendi varlığı içindeyken bu varlıkla belirli bir varlık ilişkisine sahip oluşu da dahildir. Bu ise

şu demektir: Kendi varlığı içinde Dasein şu veya bu minval ve açıklıkla kendini zaten anlatmaktadır" (Heidegger, 2018, s. 33).

Heidegger Dasein'ın zamansal bir varlık olarak tarihselliğine vurgu yapar. Bu tarihselliği sadece geçmişini beraberinde taşıması anlamında değil bilakis geçmişiyle var olmakta ve "Dasein'ın varlığı hep kendi geleceğinden gelinerek 'vukubulmaktadır'." (Heidegger, 2018, s. 45). Heidegger temel de Dasein'ı varolan olarak kendi varlığımız olarak belirlerken bu varolanın özü'nü de varolmasından aldığını açıklar. Varlık ne ise O'dur. (Heidegger, 2018, s. 77). "Dasein, varoluşun her anında kendisini, kendi varlığıyla ilişkilendirir. Dasein'ın varlığının en kesin niteliği, kendi varlığına ilişkin bir anlayışa sahip olmasıdır" (Şahin, 2010, s. 266).

Varoluşçu filozoflar arasında yer alan Jean Paul Sartre'ın varlık tasavvuruna baktığımızda üç tip varlık yapısıyla karşılaşmaktayız; "Bunlar; kendi başına varlık (*en soi*), kendisi için varlık (*pour soi*) ve başkası için varlıktır" (aktaran Şahin, 2010, s. 265). *En soi* (kendinde) dediği, varlığı kendiyle çevrili varlıktır ki buna örnek olarak masa, sandalye, kalem vb. objelerin varlığında bunu görmekteyiz. İkinci olarak *pour soi* (kendisi için) dediği varlık ise kendi kendinin şuuruna varandır. İnsanî varlık bu bağlamda *pour soi*'dir (Şahin, 2010, s. 265). Şahin'e göre üçüncü olarak Sartre başkası için varlığı şu şekilde açıklamıştır; "Sartre, benin varlığını ve ayrı olduğunu açıklamak için, üçüncü tür bir varlıktan yani, başkası için varlıktan söz eder. Ben, başkasının varlığı üzerinden kendi varlığımı anlatamam. Bu, ben olmayan ben, yani başkası demektedir. Böylece başkası da ben olmayacaktır" (Şahin, 2010, s. 265).

Şahin; Batı ve İslam Medeniyeti arasında İbn-i Sina, Sartre ve Heidegger'in varlıkla ilgili yaptığı anlamlandırmaları karşılaştırmalı olarak şu şekilde özetlemektedir;

"Heidegger, Dasein, Sartre, *en soi* (*being in itself*) ve *pour soi* (*being for itself*), İbn Sînâ ise, insanın özü (mâhiyet-inniyet) kavramı ile ontolojide yer ettiler. Kuşkusuz insanın kendisine en yakın olan varlık kendi varlığıdır. Görüldüğü gibi, İbn Sînâ buradan hareketle, varlığın varlığını bilmek ve onun varlığını ispat etmek istemiştir. Bunu, varlığı ve onun esasını doğrudan ve vasıtasız olarak kavrama olarak belirlemiştir. Heidegger ise, paralel olarak, varlığı anlamanın yolunun kendi varlığını anlamak ve kavramaktan geçtiğini düşünmüştür. Ancak, varlığı anlamak, onun ne olduğunu anlamak/kavramaktan önce geldiği için Sartre kendince bu noktaya işaret ederek *en soi* ve *pour soi* kavramlarını ileri sürmüş ve asıl sorunun insanın kendi varlığını kavramak olduğunu iddia etmiştir. Böylece İbn Sînâ'da, obje, süje ve aksiyonun bir arada olmasıyla vücûd-i has, Sartre'da ise, insanın kendi varlığının, kendisi ile özdeş olduğu, yani kendini kavramak ile kendisini kavramanın aynı şey olduğu varlık ortaya çıkmıştır" (Şahin, 2010, s. 296).

İbrahim Kalın ise Varlık'ın önemini şu şekilde açıklamaktadır;

> "Varlık sorusu, Avrupa'nın (ve millet ve medeniyet olma iddiasında bulunan bütün toplulukların) kalkış noktasıdır. Her şeyin 'başlangıcı' burasıdır ve yeni bir dünya, ancak bu başlangıca dönmek sûretiyle mümkün olacaktır. Fakat 'başlangıca dönüş', bir geri gidiş, tarihte yaşanmış bir hadiseyi tekrar etmek demek değildir. Buradaki başlangıç, ontolojik bir başlangıçtır ve tarihin üzerindedir. Tarihi var eden ve ortaya çıkartan şey, bu başlangıçtır" (Kalın, 2018, s. 33).

Bu bağlamda Varlık'ı anlamak demek insanın kendine karşı olan teemmülünde (derin düşünüş) kendini kavraması demektir. Bu minvalde sanatçı da kendi varlığını, kendi hakikatini ararken bulduklarını eseriyle meydana çıkarmaktadır. Hakikat bir ayna ise sanatçı hakikat aynasında kendisiyle karşılaşacaktır diyebiliriz. Bu karşılaşma sonucunda yapacağı her ne türden sanat olursa olsun yine kendi hakikati olacaktır.

3.2. Sanatçının Hakikate Yönelmesi

Sanatçı varoluşunun gereği hakikati arar. Bu onun içinde, benliğinde gizlenmiştir. Kendini yine kendinde aramak mecburiyetindedir. "Hakikat bir tuhfedir" yani hakikat bir armağandır demiştir *İnsanlığın Dirilişi* adlı kitabında Sezai Karakoç (Karakoç, 2018, s. 67). Bu armağanı bulmak için fenomenlerin ardındaki bu hakikati görmek için aramak gerekir. Sanatçı arayan kişidir. Kendinden başlar aramaya. Bu arayış onun hayatı boyunca sürer. Bâyezîd-i Bistami Hazretleri'nin dile getirdiği şu söze kulak verirsek insanın ve bilhassa sanatçının izleyeceği yolu çizmiş oluruz: "Hakikat aramakla bulunmaz lâkin bulanlar hep arayanlardır".

Hakikatin bulunması bir manada da ihlasla gerçekleştirilen fiillere bağlıdır.

"Hakikate, hakikat denilmesi emirlerin amellerle gerçekleştirilmesi içindir" (El-Hani, 2011, s.113).

Hakikati arayan kişi için İslam'ı güzel, edeple yaşamak olan tasavvufa bakıldığında ise şuurun karşılığı olarak nefes ve vaktin kıymeti önem arzetmekle birlikte nefsine muhalefet etmekle hakikate ulaşmada yol katedecek sanatını bir övünme meselesi değil yolculuktan bir iz ve diğer varlıklara ve aleme karşı sorumluluk duygusuyla gerçekleştirdiğinde hakikat kavramını içselleştirecektir.

“Allah dostu olan sufiler, her an ve her nefesini değerlendirerek seyrü sülük ederler. Fakat onlardan bir kısmı seyrini bilir, bir kısmı da bilmez” (El-Hani, 2011, s. 111).

Nefsine muhalefet olmadığında bu kalıntılar insanı Rabbine daha çok perdelemektedir. Bu nedenle hakikati arayan sanatçı sürekli seyr halinde olmalı nefsine edepleri uygulatarak kin ve büyüklenme hatasından arınmalıdır.

İnsan iki kapılı bir handa gündüz gece giden bir yolcudur. Bu yolculukta nefsi ve kalbiyle yoluna devam ederken bu durum sanatına da yansır. Bu durum yapılması güç olan, ağır ve yorucu emekle yapılan anlamına gelen “itaka” kavramıyla anlatılır. Merter’e göre;

> “İnsan, merkezden kendisini uzaklaştıran bu yolculuğa, çok acayip bir tekneye binerek açılır. Bu teknenin adı ‘nefs’ veya ‘ben’dir. Hayatı boyunca, azgın dalgalara arasında kâh o yana kâh bu yana savrulur, Ulysse gibi itaka’yı, yani anavatanını arar. Zaman geçtikçe gemi eskir, su alır, dümeni tutmaya çalışan eller sızlar ve soğuk iliklerine işler. Ah! insan hep itaka’nın sakin sularını, güneşin ısıttığı yemyeşil sahilleri ve güven veren, coşku dolu o sükûneti arar. Arada sırada fırtına geçici olarak dindiğinde geminin bir adaya ulaştığı olur ama nedense içindeki huzursuzluk insanı hep yeni arayışlara iter, yeniden ‘ben’ gemisine binip ‘itaka’ ümidiyle enginlere açılır” (Merter, 2013, s. 81).

Freud ve Jung felsefi düşünceleri batı toplumunu etkilerken Mustafa Merter’in bu konuyla ilgili görüşleri de manidardır;

> “Yabancı meslektaşlarımız kendi ülkelerinde Jung enstitüleri, İbn Arabi merkezleri kurarken bizler bırakın atalarımızdan aktarılan tasavvuf bilgeliğini, C.G. Jung’u bile anlama ve anlatmaya cesaret edemedik. Boşluk kabul etmeyen insan nefsi, kendi yalnızlığı içerisinde rehberden ve gerçek mürşid’den mahrum bir halde, itakadan daha da uzaklaştı; engin denizlerde, karanlık dev dalgalar arasına kaybolup gitti” (Merter, 2013, s. 70).

Kur’an-ı Kerim’de Lokman Suresi’ne baktığımızda bu duruma bir örnek görmekteyiz;

> “Görmez misin, gemiler Allah’ın lütfü ile denizlerde nasıl yol alıyor ve böylece Allah kendi varlığının bazı işaretlerini önünüze nasıl koyuyor? kuşkusuz bunda, sıkıntılara sonuna kadar göğüs geren ve [Allah’a karşı] derin bir şükran duygusu taşıyanlar için mesajlar vardır. (Kur’an M. Esed Meali, Lokman Suresi:31)” (Merter, 2013, s. 70).

Bundan dolayı insan kendi medeniyetinin irfan, hikmet ve şuuruyla yoğrulursa kendi hakikatini arayışında önündeki perdeler açılır. Ulaşmak istediği itaka'ya, doğrudan yol alır.

Hakikat kelimesinin manalarına baktığımızda ise *İslam Ansiklopedisi*'nde şu şekilde geçmektedir; "Sözlükte, 'gerçek, sabit ve doğru olmak, gerekmek; bir şeyi gerçekleştirmek' gibi anlamlara gelen hakk kökünden türetilmiştir. Araplar'da 'hakikati himaye etme' tabiri yaygın olarak kullanılır ve buradaki hakikatten genellikle ırz, namus, vefa, dostluk, bayrak, sancak gibi değerler kastedilirdi" (Çağrıcı, İslâm Ansiklopedisi, 1997, s.177).

Osmanlı Türkçesi Sözlüğü'nde Ferit Develioğlu hakikat kelimesini şu şekilde tanımlamaktadır;

> "1. bir şeyin aslı ve esâsı mahiyeti 2. gerçek, doğru; gerçekten, doğrusu 3.sadâkat, doğruluk, bağlılık, kadirbilirlik 4. s. mecaz karşılığı, esas olarak kullanılan [kelime] 5. bir kelime neyi anlatmak için konulmuşsa, bu kelimenin o mânâda kullanılması: 'el' kelimesinin bilinen uzuv manasında kullanılması gibi" (Develioğlu, 2017, s. 360).

Hakikat bu bakımdan "bir şeyin aslı, esası ve doğruluk"la ilişkilendirilmektedir. Hakikat kelimesi her ne kadar "gerçek" kelimesiyle karşılık bulsa da kelimelerin kullanım alanları ve mânâları birbirinin karşılığı olarak görülmemelidir. Orhan Hançerlioğlu'nun Fesefe Sözlüğü'nde gerçek kavramı; "bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan" (Hançerlioğlu, 1997, s. 214; aktaran İsi, 2015) olarak belirlenmiştir. Hançerlioğlu gerçek ve hakikat arasındaki anlamsal ayrıma dikkat çekmektedir; "Gerçek deyimini özellikle hakikat ve hakiki deyimlerinden titizlikle ayırmalıdır. Gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunandır. Hakikat ise, gerçeğin bilinçteki yansısıdır. Hakikî deyimi hakikat olanı ve hakikatle ilgili olanı dile getirir" (Hançerlioğlu, 1997, s.215; alıntılayan İsi, 2015). Bu bağlamda bakıldığında "gerçek" görünen aleme yönelik nesnel olanı gösterirken 'hakikat' ise bu nesnel olan gerçeğin bilinçteki görünümüne yöneliktir. Hançerlioğlu iki kavram arasındaki ayrımı şu şekilde anlatmaktadır;

> "Hakikat kavramı, her ne kadar gerçek kavramıyla özdeşleştirilmekteyse de, gerçek kavramının asıl anlamını karıştırmamak için felsefesel kullanımda yeğlenmektedir. Gerçek, nesnel gerçekliği, hakikat ise bu nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel

> yansısını dile getirir. Örneğin, elimizde tuttuğumuz bir kalem gerçek, onun zihnimizdeki yansısı hakikattir. Her iki kavramın da gerçek deyimiyle dile getirilmesi birçok karışıklıklara neden olur. Hakikat, gerçeğin kendisi değil, yansısıdır ve düşünceyle nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirir. Hakikat kavramı, felsefe alanında çok önemlidir ve özdekçilikle düşüncecilik arasındaki kavganın baş konusudur." (Hançerlioğlu,1997, s. 276; alıntılayan İsi, 2015).

Ahmet Cevizci gerçek ve hakikat kavramları hakkında tanımlamalar yapmış ayrıca kavramların felsefi ve tasavvufi mânâlarına da açıklık getirmiştir. Cevizci'nin gerçek kavramı hakkındaki görüşü şöyledir;

> "Gerçek (Osm.fiilî; İng.real;Fr.réel;Alm.real, wirklich) 1.İdeal, koşullu, potansiyel ya da olanaklı olana karşıt olarak, aktüel, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan; 2.kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantezi ya da imgesel olana karşı olarak, algıdan ya da zihinden bağımsız bir biçimde var olan, 3.tözsel ya da nesnel bir varoluşa sahip olan, 4.geçmiş ya da gelecekte , veya teorik bir yapım olarak değil de, şimdi aktüel olarak varolan için kullanılan niteleme" (Cevizci, 1999, s.377; alıntılayan İsi, 2015).

Yani gerçek zihinden bağımsız bir biçimde varlığını sürdüren genel olarak "varolan"lar için kullanılmaktadır diyebiliriz. Cevizci, hakikat kavramı hakkında da şu tanımlamalarda bulunmuştur;

> "Hakikat (İng.truth;Fr.vérite;Alm.wahrheit).1.En genel anlamı içinde dinî, bilimsel, ahlakî, v.b.g., hakikatler bağlamında, bir bilgi alanı ya da disiplinin konu aldığı varlık alanıyla ilgili temel doğrular bütünü. 2.özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu. Varlığın gizinden çıkarak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması hali. 3.Hakikat daha özel olarak da, tasavvufta, dört makamdan üçüncüsüne karşılık gelir ve hakikat ehli adı altında, Tanrı'nın gerçek özünü bilenleri, gerçekten varolanın yalnızca Tanrı olduğuna inanarak, kendini Tanrı yoluna verenleri, Tanrı'nın sırrına erenleri gösterir." (Cevizci, 1999, s.395; alıntılayan İsi, 2015).

Hakikat kavramı bu bağlamda bakıldığında daha özsel ve zahiri bir yapıdadır. Gerçek tasavvurdan uzak varolan ve sadece görünürde kalan, hakikat ise gerçeğin görülüp tasavvur edilmesi olarak düşünebiliriz. Sanatçılar da gerçeği görüp içselleştirerek onun hakikatini idrak etmeye, o hakikati anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadırlar.

Bu noktadan sanat ve hakikat konusuna gelindiğinde sanatın ve insanlığın varoluşları paraleldir. Sanat insanın varlığını anlama ve anlamlandırma çabasıdır. "Kandinsky'e göre sanatın kuşkusuz metafizik bir yanı vardır – üstelik temel bir işlevdir bu. Demek ki sanatçı duyulur formlarla, görünüşlerle yetinmeyecektir hiçbir şekilde,

ama perdenin gerisinde ne olup-bittiğini merak edecek, dahası aralamaya, yırtmaya çalışacaktır o perdeyi" (Gözel, 2018, s. 81).

İnsan yaradılışı gereği kendinden başlayarak çevresini değiştiren bir yapıda olması nedeniyle varlık aleminde hakikati arayan ve ona ulaşacak bir yola doğru yönelir. "İnsanın hakikati, ona ulaşan bütün bilgi ve yardımların kaynağıdır" diye belirtmektedir İbnü'l-Arabî (Fusûsu'l-Hikem, Muhyiddin İbnü'l-Arabî, s.272). Hakikat varlığın ötesindedir. Varlık ötesi olan Hakikat varlığı da içine alır. Hakikati ya da gerçeği betimlemek sanatçının görevidir. "Hegel'e göre, sanatın 'kökeni' de insanın temel bir varlıksal özelliğine dayanır. Diğer bir deyişle, sanat kökenini 'kendi için bir varlık yapan insanda' bulur" (aktaran Yıldırım, 2013, s. 46).

Hakikat kaygısı içindedir sanatçı. Öyle de olmalıdır. Özkan Gözel *Kendi İçine Düşmek* adlı kitabında bu kaygıyı şu şekilde açıklamaktadır;

> "Hakikat kaygısı ya da arayışının hayatımızı topyekün dönüştüren somut içerimleri, elle tutulur sonuçları vardır çoğu durumda: Hakikat hayata değ-er, ona değer katar ve onu değ-iştirir. İnsan, insan olmaklığıyla, hakikate doğru ve hakikatten ötürü kend'olur kend'olursa; keza insan ancak ken'olduğunda hakiki bir varlığa ve hakikatli bir anlama kavuşur" (Gözel, 2018, s. 125).

Michel Foucault'un etik merkezli çalışmalarına baktığımızda "öznenin hakikat oyununa zorlama ile değil, kendini oluşturma pratikleri ile dahil olduğunu belirtir ve esas analiz konusu olan bu kendilik pratiklerini asetik pratik olarak adlandırır" (Foucault; Işık, 2014, s. 104). Foucault'un asetik pratik diye adlandırdığı şey, "insanın belirli bir oluş tarzına ulaşma kaygısıyla kendi kendisi üzerinde çalışması" olarak görülmelidir (Akay, 2000; alıntılayan Işık, 2014, s. 104). Foucault, "kendilik (benlik) tekniklerinin temelindeki esas kaygının 'kendilik kaygısı' olduğunu dile getirmektedir" (Tosun & Berk, 2017, s. 133). İnsanın kendisiyle arasında oluşturduğu bağlar "bireyin kendi kendisini eylemlerinin ahlaki öznesi olarak nasıl kurması gerektiğini belirleyen kendilikle" alakalıdır (Işık, 2014, s. 105). Bu ilişkiler dört esastan oluşmaktadır;

> "1- Kendiliğin ahlaki davranışla ilgili olan tutumu, 2- Tabi kılma kipleri; yani kişinin kendisine dayatılmış olan ahlaki yükümlülükleri tanıma kipi, 3- Normal özneler haline gelebilmek için kendimizi hangi araçlar sayesinde dönüştürebiliriz, 4- Ahlaki bir şekilde davrandığımız zaman ne tür bir varlık olmaya özeniriz. Normal özneler haline gelebilmek için kendimizi hangi araçlar sayesinde dönüştürebiliriz. Foucault, bu amaçla kendini geliştirmeyi 'kendilik pratiği' ya da asetizm olarak niteler." (Işık, 2014, s. 105).

Foucault etiğin hakikatle olan bağını şu şekilde belirtmektedir; "Kendi için kaygı duymak demek, bu hakikatlere sahip olmak demektir. Etiğin hakikat oyunuyla bağlantılı olduğu nokta burasıdır" (Foucault; alıntılayan Işık, 2014, s. 108).

Diğer taraftan hakikatin ve yaşamın sanat eserine dönüşmesiyle de ilişkisi vardır. Yaşamın sanat eserine dönüşmesi hakkında Işık'a göre;

> "Antikçağdaki bu tekhné tou biou'ya göre ölümle birlikte arkada bırakacağımız eser, bir nesne (servet, icat, kurum vb.) değil, sadece kendi yaşamımızdır. Günümüzde sadece yaratıcısının ölümünden sonra geride kalan şey/ler eser ve sanat yapıtı olarak kabul edilirken Antikçağ'da sanat eseri yaşama sanatını uygulayanın yaşamı ile ilgili idi. Çünkü onlar 'ölümlü olan yaşamın bir sanat eseri' olması gerektiğini düşünmekteydiler. Nietzsche'ye göre Yunanlılar varlığı sadece güzel olarak algılamamış aynı zamanda ondan, öldükten sonra konuşulacak bir sanat eseri yaratmasını bilmişlerdir. Bunun en somut örneği yaşamını bir sanat eserine dönüştürmüş olan Sokrates'tir. Sanat eserinin, modern dönemde olduğu gibi insanın ölümünde sonra geriye kalan şey/nesne olarak algılanması Yunanlılara yabancı bir düşünce idi. Söz konusu tekhné tou biou Antikçağ'da evrim geçirmiş, Sokrates bu sanata kendilik kaygısının hâkim olması gerektiğini belirtmiştir'' (Işık, 2014, s. 109-110).

Bu bağlamda yaşamın sanat nesnesine dönüştürülmesini, yaşamın hakikate dönüşmesi olarak görebiliriz. "Foucault, açıkça ifade etmese de yaşamın bir sanat yapıtı olarak inşa edilmesi kavrayışında günümüz için bir örneklik görür" (Işık, 2014, s. 109). Yaşamın sanat nesnesine ya da hakikate dönüşmesini sağlayan şeyi Foucault "kendilik pratikleri" olarak belirlemiştir. Foucalt'a göre kendilik pratikleri;

> "Kendileri aracılığı ile insanın etik özneler haline getirebileceği bir eylemi gerçekleştirme yolları, etik bir davranış için kendini geliştirme çabasıdır. Başka bir ifade ile kendilik pratiği etik tözü işleme yöntemidir. Foucault bir çeşit varoluş sanatı olan kendilik etiğinin/kültürünün temel ilkesinin 'kendine özen göstermek' olduğunu ifade eder. Bu kültürün gerekliliğinin temelinde yer alan, gelişmesini yönlendiren ve pratiğini düzenleyen şey kişinin kendisiyle kurduğu ilişki bağlamında ortaya çıkan 'kendini bilmek' ilkesidir." (Foucault; aktaran Işık, 2014, s. 106).

Sanatçı evvela kendini bilmeli, kendini kendi yapan değerleri yine kendinde bulmalıdır. Kendini bilen hakikatini de bilir. Sanat eseri bu sayede hakikate dönüşür aynı zamanda sanat hakikatin kendisi değildir. Sanat hakikatten bir yansımadır. Sanatçı şuurlu bir şekilde bu yansımaları görüp yakalamakta ve eseri aracılığıyla görünür kılmaktadır. Bütün sanatların tek bir amacı vardır, o da bizleri hakikatin kendisiyle yüz yüze getirmek. Bunu yapmak için de hakikati bizden "gizleyen" her türlü "perdeyi" ortadan kaldırırlar. Bergson'a göre; "Sanattaki realizm ve idealizm tartışması bu

konudaki bir yanlış anlamadan doğmuştur. Sanat, gerçeğin daha doğrudan bir biçimde görülmesinden başka bir şey değildir. Fakat algılamadaki bu arılık, yarar sağlayan uzlaşımsal olan bir kopuş, duygularla ya da bilinçle ilgili doğuştan gelen bir ilgisizlik ve nihayetinde adına idealizm denilen, belli bir yaşam özdeksizliği içerir" (Farago, 2011, s. 28-29). Böylece realizmin eserlerde ve idealizminse ruhlarda olduğunu ve hakikat (gerçek) ile bağlantıyı sadece idealite ile sağlayabiliriz denilebilir.

İdealizm denilince aklımıza ilk gelen Eflâtun ve "İdea" kavramıdır. İdea ile kastedilen aslında bu dünyanın bir gölgeler yani soyut bir dünya olduğu düşüncesidir. Sanat ise bir taklittir ve bu nedenle Eflâtun sanatın gerçeğe uzak olduğu düşüncesindir. İdea kavramıyla birlikte "güzel"e de sanatta bakmak gerekir. Çünkü güzellik hakikatin tamamlayıcısıdır. Eflâtun'a göre güzellik tinsel bir kavramdır ve sanat bir "mimesis"tir yani "taklit"tir. Kökleri Eflâtun'a kadar uzanan idealist estetik anlayışı, 19. asırda Alman İdealizmi'nin büyük düşünürü Hegel'e kadar ulaşmıştır. Hegel'in sanat anlayışına baktığımızda şunları görmekteyiz:

> "Doğrudan algının hakiki gerçek sanılmasının bir yanılsama olduğunu açıklayan ve fenomenal görünüme oranla gerçekliğin aşkın olduğunu ileri süren Platon'dan sonra, Hegel, insanın kendisini büyüleyen objelerin içkinliğinde özgül gerçekliği bulamayacağını ileri sürer. Bu nedenle Hegel, duyumsanabilirde tezahür eden ve yine duyumsanabilirle üzeri örtülen özün ifşası için gerekli olan aracı enstrümanın sanat olduğuna inanır." (Farago, s. 141-142).

Yani sanat Öz'lerde olanı ortaya çıkaran yegâne olgudur. Hakikate ulaşma yolunda "sanat" artık bir araca dönüşür sanatçı için. Hegel'e göre;

> "Güzel ve hakikat arasında bir fark vardır; 'Hakikat' eğer 'İde', kendinde ve kendi genel ilkesi içinde düşünülürse 'İde'nin ta kendisidir ve ne ise olan düşüncedir de. Çünkü o, us için var olan dışsal ve duyusal biçim altında değil, fakat evrensel 'İde' özelliğiyle vardır. Eğer hakikat aracısız olarak yani doğrudan doğruya dış gerçeklikle bilince görünürse ve İde'de dışsal görünüşüyle birleşmiş ve özdeşleşmiş olarak kalırsa, o zaman 'İde' yalnız hakikat değil aynı zamanda güzeldir de" (Hegel, 1986, s. 152).

Sanat, fenomenleri sıradanlığından kurtarır ve onların hakikatini ortaya çıkarır. Hegel'e göre; "sanat, gerçeklikle ideal olanı kendi içinde kaynaştırmaktadır" bu bağlamda O; "gündelik hayata ilişkin malzemeyi ve onun görünüş tarzını soyup atmak ve içeriden gelen tinsel etkinlik yoluyla, yalnızca mutlak olarak akılsal olan şeyi ortaya

çıkarıp, buna hakikî dışsal şekillenmesini kazandırmak" olarak belirlemiştir (aktaran Yıldırım, 2013, s. 50).

Diğer taraftan Hartman'a göre; "güzellik dış dünyada değil, şeylerin kendinde değil, insanın ruhunda da değil, gibi'de, öyle görünen'dir" bunu yapan da sanatçının kendisidir, "Şeyler kendi başlarına güzel değildir" sanatçı onları güzelleştirir (aktaran Tolstoy, 2019, s.31). Schelling güzellik kavramı üzerinden objenin süjeyle karşılaşmasında objenin nasıl aşkın hale geldiğini şu şekilde açıklamaktadır;

> "Sanat, öznenin kendi nesnesine dönüştüğü ya da nesnenin kendi öznesi olduğu dünya görüşünün yapıtı ya da sonucudur. Güzel sonlu olanda sonsuzluk tasavvurudur. Ve sanat yapıtının temel karakteristiği bilinçsiz sonsuzluktur. Sanat özneyle nesnenin, doğayla aklın, bilinç dışıyla bilincin birleşmesidir. O nedenle de bilginin, bilmenin, anlamanın en üstün aracıdır sanat. Güzellik, şeylerin kendilerinde kendilerini, her şeyin temelinde bulunuşlarını, (*in den Urbildern*) seyirleridir. Ve güzeli, bilgisi ya da istenciyle sanatçı üretmez, ondaki güzellik ideası üretir'' (aktaran, Tolstoy, 2019, s. 27-28).

İnsanın kendi hakikatini anlaması için ilk olarak kendi varlığından yola çıkması gerekir. Varlığın hakikatle olan ilişkisini anlamak için "varlığın ne olduğunu", "ne olmadığını" belirlememiz gerekir. İnsanlık tarih boyunca varlığını meydana getiren "öz"ünü aramıştır. İlk çağlardan günümüze; filozoflar, ilim adamları, felsefeci ve sosyologlar, varlık kavramı üzerinde durarak, varlığı anlama ve anlamlandırma çabalarında bulunmuşladır. Her varlık bütün var-olanlar âlemini kapsadığı gibi ondan ayrı bir metafizik oluşu da kendinde taşımaktadır. Peki nedir bu varlık dediğimiz şey? Varlığı anlamlandırma çabaları içerisinde ilk olarak dünya düşünce tarihindeki en önemli filozoflardan biri olarak görülen Eflâtun'nun (Platon) İde kavramına bakmamız gereklidir. Çünkü Eflâtun'un tasavvurları günümüze kadar ulaşmış ve bu bağlamda da Avrupa düşünce sisteminin dayanağı konumunda olduğunu söyleyebiliriz. Eflâtun'a göre;

> "İdrâklar alemi değişiklik içindedir; fikirler âlemi ise âhenktar bir bütün teşkil eder. Fikirler âleminde her şey açık bir surette yerini alır ve durumu bir diğerine nazaran açıklanır. İdrâkler âlemi ile fikirler âlemi arasında kesin bir ayrılık olmasına rağmen, bunlar birbirinden ayrıda sayılmazlar. Çünkü, idrâkler âlemindeki her bir varlık, bu ebedî fikirler âleminde yerini alan muayyen idelerin birer suretini ifade eder" (Sunar, 2006, s. 77).

Kısacası İdeler âlemi, asıl-varlıkların bulunduğu âlemi temsil etmektedir ve duyumsanabilir âlemdeki bütün varlıklar, İdeler âlemindeki asıl-varlıkların birer suretidir. Zihinde (fikir) düşünülen ve algılamada (idrâk) kavrananlar birbirine zıt yapıda olmalarına karşın bir arada olma özelliği içindedirler. İdeler Eflâtun'da ruh kavramının karşılığı olarak görülmektedir. O'ndaki İdeler âlemi, öğrencisi olan Aristoteles'in varlık hakkındaki söylemlerine baktığımızda ise görülmemektedir. Sunar'a göre; "[…] Eflâtun'un iddia ettiği ferdî ve mütehavvil (değişken-kararsız) varlıklar âlemi ile zaman ve mekânın üstünde ve ötesinde olan ideler âlemi nazariyesini Aristo kabul etmez. Aristo'ca tek bir âlem vardır, o da gözle görülen ve elle tutulan bu içinde yaşadığımız âlemdir" (Sunar, 2006, s. 90). Aristo yalnızca görünen âlemin varlığından söz etmektedir. Görünen âlem duyusal olarak kavradığımız, içinde bulunduğumuz varlık âlemidir. Aristo'nun varlık hakkındaki görüşü de şu şekildedir;

> "Aristo'nun nazarında varlık öz'e, ferde, nitelik, nicelik gibi vasıflara sahip nesneye delâlet ettiğinden, varlığın bu çeşitli manaları arasından ilki özü (Essence) olup bu da cevheri (Substance) içine alır. Aristo bu düşüncesiyle özle cevheri özdeşleştirmekte ve buradan varlığın esas anlamda cevher olduğu sonucunu çıkarmaktadır. Bu da cevherin en önce olduğunu gösterir ki Aristo bu önceliği birkaç yönden birden ele alır: O'na göre cevher mutlak olarak ilk olduğu gibi aynı zamanda, bilgi ve zamanca da ilktir. Bunun için yalnız o bağımsız olabilir" (aktaran Bolay, 2013, s. 34).

Aristo varlığın özüne "Töz" (cevher) demektedir. Aristo her varlığı iki ana özellik üzerinde şekillendirir. Birincisinde her varlık bir mahiyete sahipken, ikincisinde her varlığın sahiplendiği bu mahiyetin yanında aynı zamanda geçici (ârızî) ve rastlantısal (tesadüfî) bir özelliği bulunmaktadır (Sunar, 2006, s. 90). Bolay'ın aktarımıyla; "Aristo cevher'i mahiyetle (nelik) özdeş kılıp ona cevher derken bir varlığın neliğini onun belli, ferdî olan özü yani onu varlık yapan şey olarak görür ve ancak izahı bir tanım olan şeylerin yahut tanımı olan şeylerin mahiyeti olacağını iddia eder" (aktaran Bolay, 2013, s. 36). Mahiyet, tanımı yapılabilen şeylerde açığa çıkar. Eğer bir şeyin tanımı yapılamıyorsa onun mahiyetinden söz edilemez diyebilirz. Aristo'ya göre "[…] her varlığın mahiyetinin gerçekten izahını yapmak, o belirli varlığın tabiatını izah etmektir" (aktaran Bolay, 2013, s. 36) Mahiyet mânâ bakımından "bir şeyin aslı,esâsı, iç yüzü" olarak tanımlanmaktadır (Develioğlu, 2017, s. 653). Bu sebeple bir şeyin mahiyeti yoksa o şeyin özü de yoktur. Geniş mânâda mahiyet;

> "Mâhiyet terimi, bir şeyin hakikatini, aslında ve özünde ne olduğunu öğrenmek için sorulan bir sorudur. Bu sorunun cevabı o şeyin, tam olarak hakikatini ve özünü gösterir. Kelime Arapça'da 'mâ' (ne) ile 'huve' ya da 'hiye' zamirinin bir araya gelmesiyle oluşur. Mâhiyet terimi batı terminolojisinde yaygın olarak essence veya quiddity terimleri ile karşılanır. Felsefî olarak bir varlığı ne ise o yapan şey, yani öze karşılık gelir" (Şahin, 2010, s. 289).

Aristo değişmenin özü olarak cevheri vurgulamaktadır. O'nun varlıktaki sürekliliği sağlayan bir temel olduğundan bahseder. Eflâtun'un İdeleri'ni ferdî ve gerçek varlık olan cevher'le değiştirmektedir. Buna bağlı olarak cevheri maddeden ayrı tutarak, bazen ana madde'yle, bazen form'la, bazen öz'le bazen de mahiyet'le de bir tutmaktadır (Bolay, Mart 2013, s. 38). Bolay'a göre; "Böylece Aristo öz'den, mahiyet'ten hareket ederek var oluşu çıkarmağa çalışmakta, varlığın kendisi ile mahiyetinin özdeş olduğunu kabul ettiği için de mahiyetin bilinmesinden varlığın bilinebileceği neticesini çıkarmaktadır" (Bolay, Mart 2013, s. 38). Bu bağlamda da mahiyetini bildiğimiz bir şeyin varlığından söz edebiliriz. Bununla beraber tersi de mevcuttur. Bir şeyin mahiyeti bilinmiyorsa o şeyin varlığı hakkında bir şey söylenemez. Aristo'daki, bir varlığın mahiyetini anlamak için tüm varlıkların yapması gerekeni Sunar şu şekilde açıklamaktadır;

> "Aristo'ya göre her varlık bir gâyeyi hedef tutar ve gâyenin tahakkukunda o varlığın mahiyeti anlaşılır. Bu sebepten her varlığın görevi kendi mahiyetini kemâle erdirmektir, mahiyetinde saklı isti'datları tahakkuk ettirmektir. Fakat, insan madem ki akıl mahlûkudur onun görevi de aklın tahakkukuna çalışmaktır. Şu halde, akıl görevini tahakkuk (gerçekleştirme) ettirebilmek için daima tezatların, ifratların (aşırılık) arasındaki mu'tedil yolu peşlemek zorundadır" (Sunar, 2006, s. 98).

Buradan şu sonucu çıkarıyoruz; gâyesi olan her varlık mahiyetinde gizli olan yetenekleri (istidat) açığa çıkararak, varlığını aşkınlaştırır. Kendini gerçekleştirmiş olur. Bu gerçekleştirme evvela akıl üzerine bir tahakkuk olmalıdır çünkü insan'ı diğer varlıklardan ayıran esas niteliği akıl sahibi olmasıdır. Bu sebeple insanî varlığın akıl istidatının tahakkuku; dikenli bir yolda ilerlerken onlara takılmadan, onlarla oyalanmadan dosdoğru yoluna devam etmesidir. Aristo âlemin hakikatini, kesintisiz bir oluşta görmektedir. Öte yandan ezelî ve ebedî varlık sorularına karışmadan; âlemin hakikatini, varlıktaki nizam ve madde-form arasındaki ikiliğin içerisinde anlatmaktadır (Bolay, 2013, s. 129). Aristo ruhu ise hayatın ilkesi olarak görmektedir. Varlıklardaki ruhu birinin diğerinden düzeyce farklı sahiplikler içerdiğini; bitkideki ruhun cansız varlıklardakinden, hayvanların bitkilerden, insanî varlıklarınsa hayvanlardan da çok

daha yoğun bir ruha sahip olduklarını belirtmektedir (Sunar, 2006, s. 96). Objelerin değişmez özleri İde ya da form'dur. Değişen tek şey objelerdir ve değişim yalnızca görünen âlemde oluşur (Sunar, 2006, s. 101). Sunar bu bağlamda madde ve form arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamıştır;

> "Yaratılışta etki, zaman dışındaki formda, etkilenme de zaman içindeki maddededir. Bundan ötürü, madde daima forma yönelmiştir, formu arar. Formla maddenin birleşmesi ile dünyamız ve dünyamızdaki doğuşlar, oluşlar meydana gelir. Formla maddenin birbirinden ayrılması da yok oluşları ve bozuluşları meydana getirir. Doğuşların ve yok oluşların birbirini ard arda kovalamaları da sürekli bir değişmeye sebeb olur. Bütün değişmeler, gelip geçici, etkisiz şeylerdir. Şu hâlde, yapılacak şey bu gelip geçici değişme sınırı içinde hiç değişmeyeni, her zaman olduğu gibi kalanı, asl olanı, dolayısıyla ezelî ve ebedî olanı, hareketsizlik içinde olanı, yani ideyi veya formu bulup bilmektir. İde veya formu bulup bilmek de ancak, ondan bir ışık olan aklımızla mümkündür'' (Sunar, 2006, s. 101-102).

Sonuç olarak Yunan felsefesini göz önünde bulundurduğumuzda Eflâtun'un ve Aristo'nun, "sanatkâr bir ruhla bütün varlıkları ölçülü ve harmonili bir sanat eseri saymış; dolayısıyla, oluş'u, olmuş'ta görmüş; gerçekliği ve canlılığı olmuş'a vererek onu mekân ve zamanın üstüne çıkarmış ve onu, Eflâtun dili ile, (İde), Aristo dili ile de (Form) diye" isimlendirdiğini görmekteyiz (Sunar, 2006, s. 101).

3.3. Medeniyetlerde Hakikate Bakış

Genel olarak bakıldığında Eflâtun'da oluşan "taklit" Aristo'da "*katharsis*''le devam ederken, Hegel'de sanatın kökeni insanın temel bir varlıksal özelliğine dayanıp kendi olduğunda hakikatli bir kavrama ulaşma olarak yorumlanabilir. Foucault'ta insanın hakikat oyununa zorlamayla değil kendini oluşturma pratikleriyle ve kendilik kaygısıyla yani bireyin kendi eylemlerinin ahlaki özne olması durumuyla hakikate ereceği durumu görülmektedir. Ne tür bir varlık olmaya özendiğimiz önemlidir. Arkada bırakılacak bir üretim kendi hayatımızın bir izidir. Yunanlılarda öldükten sonra konulacak bir eser bırakmaya "*tekhne tou biou*" denmektedir. Sokrates, insanlarda bir kendilik kaygısının hâkim olmasının gerektiğini söyler. Yani yaşamın hayata dönüşümü sağlanmalıdır. Foucault, bir yaşamın bir sanat yapıtı olarak ihya edilerek kavranması gerektiğini belirtir. Bu durum bir tür kendine özen gösterme olarak anlaşılmalıdır. Kendini bilmek bu durum da şuurla aynı olmaktadır. Bu durum inancımızda bir hadiste geçtiği üzere "kendini bilen Rabbini bilir" düsturuyla da benzerlik gösterir. İnsanı merkeze alan bilgi sistemini benimseyen tasavvufî düşünce de evvele insanın kendini

tanıması esas kaidedir. Kendi nefsi hakkında edindiği bilgiden yola çıkarak Hakk'ın bilgisine ulaşılmaktadır. İnsanın Hakk'a dair bilgisi kendi nefsine dair bilgisi dahilinde açığa çıktığı için kendini daha iyi bilen Hakk'ı da o ölçüde bilmektedir. Tasavvufta bu bilme olayı şu şekilde açıklanmıştır;

> "Tasavvufta Hakk'a dair bilgiye 'ma'rifet-i Hak' (ma'rifetullah), sâlikin kendine dair bilgisine de 'ma'rifet-i nefs' denir. Ebû Saîd el-Harrâz'ın, 'Nefsinde olanı bilmeyen rabbini nasıl bilebilir' sözü (Sülemî, s. 231) daha sonra, 'Nefsini bilen rabbini bilir' şeklinde tasavvufî bir vecizeye dönüşmüş ve zamanla hadis olarak literatüre geçmiştir (Aclûnî, II, 262)" (alıntılayan Uludağ, Marifet-i Nefs, 2003, s. 57).

Mistik bir inanç ya da Sûfî geleneğinde örneğin, baskıyla karşılaşan bir durumda daha bâtını bir karakter taşıyan bir yönelim oluşur. Yani baskılanmak ve mistisizm arasında bir yakınlık vardır. Çünkü kendini daha bâtını bir alandan ifade ederek var kılabilirsin. İnsanın varoluşuna hedefler katarak hayatın anlamı daha iyi anlaşılabilir ve gençler harekete geçebilir. İnsanın hayatta bir gayesinin olması gerekir. İmâm-ı Rabbânî'nin insanın kendini bilmesi ve Mutasavvıfların gittiği yolla ilgili yaptığı tespitleri, Uludağ şu şekilde aktarmaktadır;

> "Sûfîler, insanın kendini bilmesinin önemine bazı âyetlerde işaret edildiğine kanidirler. İnsanlara 'âfâkta ve nefislerinde âyetlerimizi göstereceğiz ki onun hak olduğu onlara âşikâr olsun' (Fussılet 41/53); 'İnancı tam olanlar için yeryüzünde âyetler vardır, nefislerinizde de öyle, görmüyor musunuz?' (ez-Zâriyât 51/21) meâlindeki âyetler bunlara örnektir. Bu âyetlerdeki işaretlerden hareket eden sûfîler Hak Teâlâ'nın âfâkta ve enfüste, yani dış ve iç âlemde tecelli ettiğini ifade eder, ancak iç âlemdeki âyet ve tecellilerin daha açık ve daha kesin olduğunu kabul ederler. Bu bakımdan insanın kendi mahiyeti üzerinde düşünerek kendi varlığı, hayatının anlamı ve gayesi hakkında sorular sorup cevap araması kendisi hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar ve bu bilgi onu Allah'a götürür. Mutasavvıflar, Allah'ın insanın iç âleminde daha açık şekilde tecelli ettiğine inandıklarından Hakk'ı en iyi bilmenin ve tanımanın yolu olarak insanın özünü tanımasını göstermişlerdir. Dış âlemden Allah'a ulaşmaya 'seyr-i âfâkî', iç âlemden ulaşmaya 'seyr-i enfüsî' diyen mutasavvıfların tercih ettiği yol ikincisidir" (İmâm-ı Rabbânî, II, s. 60-69; aktaran Uludağ, 2003, s. 57).

Bu bağlamda insanı Allah'a götüren yol; kendi mahiyetine dönük derin düşünüşünde kendi varlığı, hayatının anlamı ve gayesine yönelttiği sorulara cevaplar bularak kendi hakkında bilgi sahibi olmasıyla, kendini bilmesiyle gerçekleşir.

İnsanın kendini tanımasının yanında hayal dünyası da önemlidir. Hayal dünyası kişiye göre değişir. İnsanlık eskiden bir lidere tabii olurken şimdi bu durum değişmektedir. Onlar güzel bir şeyin tadını tatmadıkça sadece yemek içmek üremek gibi

hayvana özgü tatların peşinde koşar. Ama insan bu çağda bu temel ihtiyaçları dışında başka şeylerin peşinde koşabilir. Stratejik filmler, kafa yoran filmler, dünyanın sonu ne olacak türünde filmler gençliği daha fazla harekete geçirecek ve merak ettirecek anlam arayışı için önemlidir. Mutluluk sadece dış nedenlere bağlı değildir. Sıradan şeylerden mutlu olmak, başkalarına faydalı olarak mutluluk olma felsefesi açısından önemlidir. Bunun için bir hakikat arayışına gidilmelidir. Kapitalizmin koyduğu hedefler Kaliforniya sendromuna bağlıdır. Birincisi hedonizm, haz ve hız ve peşinde koşma; ikincisi insanlarda ben merkezci olmak zorunda ve önce can sonra canan tipini yüceltiliyor. Üçüncüsü insan yalnızlaşıyor ve intiharlar artıyor. Dolayısıyla artık yeni kuşak için soyut hedefler önemlidir ve insanın gelişmişlik seviyesi içinde farkındalık oluşturur. Şu anda bir çocuk sosyal medya yoluyla kendi yolunu kendi çizebiliyor. Sosyal normların değişmesiyle ailedeki normlar da değişmektedir. Çocuk üç şeyi örnek alır; 10-12 yaşına kadar anneyi, babayı ve anne babanın ilişkisini. 12 yaşından sonra toplumdaki başka şeyleri örnek almaya başlar. Sonrasında ben buyum diye kendi kimliğini oluşturmaya başlar. İyi örnekler bulunursa sosyal dönüşüm ve değişim yaşanabilir. Dünyada adalet duygusu çok gelişti. Adalet anlayışının genetik olduğu anlaşılmasıyla birlikte yani adalet duygusu fıtridir (MyMecra, Mutluluk Felsefeniz Yanlış Olabilir, Nevzat Tarhan, SON33, 2021). Sorup düşünüp üreten ve öyle itaat eden bir gençlik arayışı bu noktada önem arz eder.

3.4. Hayal Gücünün Eser Üretimine Etkisi

Yaratıcılık deyince yoktan var etme yokluktan varlığa çıkarma anlaşılmamalıdır. Yaratma, insanî varlığın âlemi kendinde dönüştürmesi, değiştirmesidir. Âlemin kendisi bir değişimdir. İnsan bu değişimler içinde varolur. O her an yaratılmaktadır. Yaratma bu bakımdan âlemi insanla şekillendirme olarak anlaşılmalıdır. Farago, sanatçıların meydana getirdiği eserleri yaratma eylemiyle şu şekilde açıklamaktadır; "En büyük eserleri yaratan şey, başlangıçtaki erişilmez özdeşliğin parıltısının izleyicinin gözlerinde belirmesini sağlayan en güzel eserleri yaratan şey, bilinçli bir aktiviteyle, doğadan gelen öz-örgenleyici bilinç dışı gücün karşılıklı olarak birbirlerine nüfuz etmesidir" (Farago, 2011, s. 134-135). Yani yaratma bilinçli bir eylemle bilinçdışının birliğinden oluşur. Bu zihinsel yapının insanın bir şeyler meydana getirmesindeki gücün yanında bir de kalbi ile akletmesi durumu da vardır. İsmet Özel, *Yaşamak Umrumdadır* adlı şiirinde bu durumu ifade ederken aklın yanında kalbi de (gönül) vurgulamaktadır;

hep döşümde yaratkan, patlayıcı bir kimya
beynimde hep mânâlı bir uçurum (İsmet Özel,1967), (Özel, 2019, s. 101).

Farago sanatsal yaratımı; "kendi nesnelleşmesi içerisinde kavranan bene ait bir sezgi" olarak tanımlar (Farago, 2011, s. 135). Yaratma sürecini Rollo May şu şekilde belirler; "Yaratıcı süreç sayrılığın sonucu olarak değil, duygulanımsal (emotional) sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak keşfedilmeli" (May, 2019, s. 64). Rainer Maria Rilke *Genç Bir Şaire Mektuplar* adlı eserinde yaratıcılığı (eser meydana getirme) şöyle açıklamaktadır;

> "Her şey büyük bir yaratım duygusuyla, ortak bir tutkuyla yönetiliyor belki de. İnsan, en küçük parçasına kadar yeryüzüne işleyen bu gizemi daha büyük bir alçakgönüllülükle karşılamalı, daha büyük ciddiyetle taşımalı ve hafife almak yerine, ne denli ağır olduğunu hissetmelidir. Yaratıcılığına ve zenginliğine inanmalıdır. İster bedene, ister ruha bağlı olsun yaratıcılık tektir; Zira ruhun eseri bedenin eserinden doğar ve onunla aynı doğaya sahiptir. Deyim yerindeyse, tinsel eser, tensel eserin daha gizemli ve daha 'ebedi' bir yeniden-üretiminden başka bir şey değildir" (Rilke; alıntılayan Farago, 2011, s. 168).

Bir eser meydana getirme imgelemle oluşur. İmgelem görünürdekilerin zihinde yansıyan ve orada zaten varolan imgelerin birleşimiyle oluşur. Bu oluşum anlamlı ya da anlamsız şeyler olabilir. İmgelem bir zihinsel tasarım mekanizmasıdır. Arapça olarak "muhayyile"ye (hayal etme gücü) karşılık gelmektedir. Kısaca hayal merkezidir. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin aralarındaki bağları kurar. Bir eseri meydana getirme bu sebeple ilk önce zihinde imgelemler şeklinde gerçekleşir. Sanatçı bu eyleme mazhar olan ve onu yararlı bir şekilde kullanan kişidir. Sanat eseri bu imgelemler sayesinde varlık bulur. Paul Klee bu konuda şunu dile getirmiştir "Yaratılan eser yasa değildir; yasanın ötesinde bir şeydir; ilk nedenden doğan bir yansıtma olan sanat, yaratımın, önsezinin ve gizemin sembolüdür. Ama aramaya devam etmeliyiz" (Farago, 2011, s. 167).

John Dewey, akıl ve hayal gücünün birlikte insanın yaratma gücüne etkisini şu şekilde belirtmektedir;

> "Bir sanat eseri bir yapıt haline gelebilmek için araç olarak hem hayalden hem de akıldan yola çıkar. Ancak sanat eserinin düzenlenip, organize edilmesi gerekir. Bu etki ancak amacın materyalin tercihi ve gelişimini kontrol altında tutmasıyla ortaya çıkar.

> Farklı bir bakış açısına göre, sanat eserini üretmede aklın rolünü görmezden gelme, materyalin özel bir türünü kullanarak düşünceyi ortaya çıkarma, sözlü işaretlere, kelimelere dayanır. Oluşturulmak istenilen eser nitelikleriyle ilgili terimleri etkili bir şekilde düşünmek, sözlü ve matematiksel sembollerle düşünmek oldukça ciddi bir uğraş ister. Gerçekte kelimeler kolayca mekanik yollarla işlendiği için muhtemelen eşsiz bir sanat ürünü entelektüel olarak gerçekleştirilen ve devam eden bir düşünceden daha çok aklın bu işe müdahale etmesini ister. Sanatta akıl ve hayal gücü yetisinin birleşiminden deha kavramı ortaya çıkar. Deha kavramı, sanata kuralını veren yetenek veya doğa vergisidir. Deha, yaratıcı süjeye ait olmakla birlikte, yine de onu aşan bir yaratım gücüdür. Başka bir ifadeyle bu iki yeti sanatçının yaratıcı gücünü açığa çıkartan yegâne güçtür" (Dewey, Art as Experience; aktaran Eroğlu, 2017, s. 203-204).

Dewey, akıl ve hayal gücünün birleşiminden deha kavramının ortaya çıktığından bahsetmektedir. Deha bu mânâda sanatçıya bir şeyler üretme gücü vermektedir.

3.5. Sanat Eserinin Hakikati

Sanat eseri hakikatin görünür kılındığı varlıktır. Gözel'in aktarımıyla André Maurois hakikat ve sanat eseri ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır;

> "'Bir sanat eseri önceden tespit edilmiş bir hakikat sergilemez' … 'Sanat eseri yaşanmış bir hali ete kemiğe büründürür.' Sanat yine hakikatle ve fakat 'yaşanmış bir hakikat'le ilişkiye sokuluyor burada! Şu hâlde sanatın hakikatini soyut ve statik bir hakikat tarifinde değil de onun hayatla bağında aramalıyız evveliyetle. Demek ki sanatın hakikati onun hayatla olan kanlı canlı bağında yatıyor. Burada sanat hakikatle hayatın içinden bağ kuruyor" (Gözel, 2018, s. 114).

Yani sanat eseri yaşanmış hakikatlerin bir varlığa bürünmesidir. Bu bağlamda sanatın hakikatinin tarifi soyut ve statik değil onun hayatla arasında kurduğu bağlardadır sonucunu vermektedir.

Sanatçı objeleri sıradanlığından kurtarıp onu hakikati ifade edecek mertebeye yükseltir. Sanatçı şuuruyla kavradığı objeye mânâ kazandırır. Öz'ünden bir parçadır artık o. Sanat eseri, sanatçısıyla varlığını bulur. Farago bu konuda şu açıklamaları yapmıştır:

> "Sanat 'tinden doğar ve onunla var edilir'. Sanat ihtiyacı, tinin, kendi dışındaki bir objede kendini tanıma ve kavranabilmek için nesnelleşme ihtiyacına bağlıdır: 'Doğaya ait şeyler sadece doğrudan doğruya ve tek bir biçimde var olurlar. Oysa ki insan, bir tin olduğu için ikili bir varlığa sahiptir… Doğadaki şeylerle aynı biçimde varolur, fakat aynı zamanda *kendisi için* vardır. İnsan *kendiyle* ilgili bu bilinci kuramsal olarak ve aynı zamanda, kendini yeniden bulmak için, yarattığı objelerde kendini tanımak için pratik olarak elde eder'. Böylelikle sanatın, kendisini seyreden kişiye, tinde evrensel olarak varolan şeyin bir ifadesi olduğu için, bireysel yaşamdan daha gerçekçi bir insanlık deneyimi sunan bir ayna rolü oynayabileceğini anlatıyoruz" (Farago, 2011, s. 147).

Sanat eseri bu bakımdan bir ayna gibi sanatçısının yaşamından izleri aktarır izleyicisine. Sanatçı meydana getirdiği eseriyle adeta benliğini izler. "Ben" i keşfeden sanatçı orada kalmaz. Bu keşif sonsuzdur. Nasıl görünen doğa her an değişim halindeyse, "benlik"te sürekli bir değişim içerisindedir ve bu yüzden keşif hali sonsuzdur. Çünkü görünenin iç yüzündeki, batıni tarafındaki hakikat sonsuzdur.

3.5.1. Sanat Eserine Ontolojik Bakış

Sanat eseri onu vareden özne varlığının, onu oluşturan nesnel varlığını kavramasıyla oluşan süjeleşen objedir. Sanat objesi varlığını onu meydana getiren süjeden alır. İsmail Tunalı'ya göre sanatçı "nasıl olduğu bilinmeyen gizemli bir olgu içinde" eserini ortaya çıkarır (Tunalı, 2018, s. 71). Bu durum yaratma gücü ile açıklanmaktadır.

Sanat nesnesinin varlığı onu meydana getiren özneden ayrı bir varlığa da sahiptir. Tunalı, sanat eserinin başka bir alımlayıcı süje için yapıldığını ve bu süjenin bilinçli bir ben'i etkilediğinden bahseder. Bilinçli süje sanat eserine yönelir ve ondan etkilenir. Bu etki estetik haz alanını meydana getirir (Tunalı, 2018, s. 71). Tunalı'ya göre;

> "Psikolojist bir anlayış için sanat dediğimiz etkinlik, ancak sanat yapıtını seyreden süje'nin duygularının çözümlenmesiyle anlaşılabilir. Süje'nin, sanat yapıtı karşısında duyduğu en temel duygu, *estetik hazdır.* Estetik hazzın psikolojisi sanatın ve sanat yapıtının çözümlenmesine götüren bir ana yol olmalıdır. Böyle bir görüşün ünlü bir temsilcisi, örneğin yüzyılımızın başlarında Theodor Lipps olmuştur. Ona göre 'estetik haz, insanın kendi dışında bulunan bir objede kendi kendinden haz duymasıdır.' Bu anlamda sanat yapıtı, kendi kendimizden, kendi etkinliğimizden haz duymamız için bir aracıdır. Önemli olan, estetik obje, yani sanat yapıtı değildir, tersine, önemli olan, bizim etkinliğimiz, duygularımız ve duyduğumuz hazdır'' (Tunalı, 2018, s. 68).

Bu durumda sanat yapıtının varlığı göz ardı edilmektedir. Husserl; "Zurück zu den Sacken" dediği "Şeylere dönelim" diyerek doğrudan "süje'yi, süje'nin akt'larını bırakalım, nesnelere dönelim"i vurgulamıştır (Tunalı, 2018, s. 69). Fakat fenomenolojik estetik alanını oluşturan bu söylem sanat yapıtının ontolojik yapısını göz ardı etmektedir. Tunalı'ya göre; "fenomenolojik estetik'in fenomen dediği şey, tek tek sanat objeleri, tek tek sanat yapıtları değildir. […] tek bir sanat yapıtında kendini gösteren, açığa vuran öz'dür, *eidos'tur, idealite'*dir" (Tunalı, 2018, s. 70). Bu bakımdan fenomenolojik estetik istenilen yolu vermemektedir fakat ontoloji, sanat ontolojisi

açısından gidilecek yolu belirlemiştir. Bu yol "tek tek var olan'lardan, yani tek tek sanat yapıtlarından" geçmektedir (Tunalı, 2018, s. 71). Tunalı, sanat yapıtının ontolojik yapısını şu şekilde açıklamaktadır;

> "Yaratıcı olan süje, sanatçıdır. Sanatçı nasıl olduğu bilinmeyen, gizemli bir olgu içinde sanat yapıtını meydana getirir. Buna göre yaratma olayı ile sanatçı, bir eleman olarak estetik varlığa katılır. Öte yandan, yaratılan şey, yaratıcısından ve onun süje'sinden bağımsız bir varlık alanı olarak ortaya çıkar. Bu yaratılan şey, *sanat yapıtı*'dır. Sanat yapıtı, apayrı bir dünya, apayrı bir düzen gösterir. Yine yaratılmış olan bu *yapıt*, *süje* için, *bilinç* sahibi bir ben için yaratılmıştır. Bu bilinç sahibi ben, estetik objeye, sanat yapıtına eğilir, onunla arasında belli bir bağ ve ilgi kurar. Süje, sanat yapıtı karşısında bir hoşlanma ve bir haz duygusu duyar. Bu bağ ve ilgi ile o da estetik olaya katılır, ondan pay alır. Bunun yanı sıra estetik hoşlanma belli bir estetik değerle değerlendirilir. Burada estetik varlık alanına katılan yeni bir alan daha ortaya çıkar. Bu da *değer alanı*'dır. Estetik varlığın gösterdiği bu karmaşıklık, yalnız bu alandan ibaret değildir. Bunlara daha bir başka alanın katılması gerekir. Çünkü, biz estetik değeri bir yargı halinde ifade ederiz. Buna göre *estetik yargı* da yine bir alan olarak ortaya çıkıyor ve estetik varlığa zorunlu bir eleman olarak katılıyor" (Tunalı, 2018, s. 71-72).

Tunalı bu sanat yapıtının ontolojik yönüyle ilgili bu çözümlemeleri yaptıktan sonra onu inceleyecek olan estetik alanını da şu şekilde belirlemektedir;

> "Estetik varlığı ya da estetik gerçekliği, bütün bu heterojen yapısı içinde ele alan bir disiplinin de olması gerekir. Bu disiplin, felsefi bir estetik olacaktır. Ya da daha belirli söylenirse, ontolojik temellere dayanan bir felsefi estetik, yani, ontolojik estetik. Böyle bir ontolojik estetik, yaratma dediğimiz bu gizemli ve bilinemez etkinliğin dışında süje'nin akt'larından, obje, değer ve değer yargısına kadar bütün bu alanları ele alacaktır. Böyle bir estetik, duygular fenomenolojisine dayanacak, sanat yapıtı üzerine ontolojik analizler yapacak ve yine bir değer ontolojisi olacak. Ama ne var ki böyle bir estetik 'tek yanlı değil, *integral* (bütünsel) bir estetik' olacaktır. Böyle bir estetik'in ana karakteristiği de onun ontolojik temele dayanan bir estetik oluşudur" (Tunalı, 2018, s. 72).

Bu bağlamda sanat yapıtının varlıksal yapısını inceleyen disiplinin bütüncül bir yaklaşımla onu kavraması gerektiği sonucu çıkmaktadır. Çünkü sanat yapıtı sadece sanatçının ürettiği bir obje değildir. Ya da sadece cansız bir nesne de değildir artık. Sanatçının varlığı, sanat eserinin varlığı ve izleyenin varlığıyla sürekli gelişen bir varlık yapısı oluşmaktadır. Sanat objesi karşısındaki süjeyi etkiler. Hem kendi nesnelliği hem sanatçının ona kendinden aktardıkları hem de karşısındaki alıcının ona yönelik ilgisiyle karşı karşıya olan bir ontolojik yapı olduğu görülmektedir. Bu durum onun varlıksal yapısının olduğunu gösterir. Kısaca sanat objesinin varlığı bir süje-obje birliğidir.

Kılınç benlik ve eser arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamaktadır;

> "Kişinin kendi benliğini bile tanımlaması zorken, benliğini olduğu gibi ortaya koyması bir yapıtın oluşmasını sağlayamayabilir. Yapıt, ancak benliğin, sanatın yöntem ve araçlarıyla dönüşüme uğratılmasıyla ortaya çıkabilir ve yapıt diye adlandırılan şey, aslında ancak sanatçı böylesi bir samimiyete ulaşabildiğinde, benliğini etkili bir biçimde ortaya koyabildiğinde oluşmaktadır" (Kılınç, 2011, s. 90).

Sanatçı dediğimiz süje samimi oldukça benliği eserine sirayet eder. Bu açıdan bakıldığında sanat objesi bir samimiyet olgusudur. Bu samimiyet öteki benlere de geçer. Öteki benler bu sayede sanat yapıtını içselleştirirler. Tunalı'ya göre; "sanat yapıtı karşısında duyulan duygular yönünde ve onlara dayanarak tek yanlı bir estetik geliştirilemez; tersine, estetik duygular, bir varlık tabakası olarak sanat yapıtına katılır" (Tunalı, 2018, s. 73). Yani sanat yapıtı hem veren hem de alandır denilebilir.

Ontolojik olarak Nicola Hartmaan sanat nesnesini, sıradan nesneden ayıran farklılığı objeksiyon ve objektivasyon olarak belirler. Objeksiyon sıradan nesnelerin (taş, duvar, kalem vb.) zihinde bir bilgi nesnesi olarak varolmasıdır. Objektivasyon ise doğrudan sanat yapıtını meydana getirir. Hartmaan objeksiyonla objektivasyonu birbirinden ayıran farkı şu şekilde açıklamaktadır; "objektivasyon, her şeyden önce objektivasyondan önce var olmayan bir şeyin meydana getirilmesidir. Objeksiyonda canlı tin (Geist), sadece alıcıdır, objektivasyonda ise yaratıcıdır" (Hartmaan, 1993; alıntılayan Tunalı, 2018, s. 76). Yani objeksiyon objenin onu kavrayan özne için objeleşmesidir. Objektivasyon da ise obje objektifleşir. Kısaca objektivasyon var olan objeye eklenen bir öznenin varlığıdır. Sanat eseri bir objektivasyondur. O öznel varlığını onu meydana getiren sanatçısından alır. Bu bağlamda sanat objesi süjeleşmiş olur.

3.6. Hayat, Sanat ve Toplum İlişkisi

İnsan kendi varlığını içinde yaşadığı hayattan bağımsız olarak oluşturamaz. İnsanın varlığı onu kavrayan çevreden, dışındaki âlemden ayrı düşünülemez. Onun içindedir. Onunla bir arada varolur. Sanatçının hayatı da bundan dolayı sanatını oluştururken ona yardım eden en güçlü etkiyi oluşturur. Çünkü insan görünen âlemin içinde bulunur. Hayatında ne varsa kendiyle birleşir. Kendi varlığı hem hayatla şekillenir hem de onu etkiler. Sanatçılar eserlerini meydana getirirken içinde bulundukları toplumun; kültürel, siyasi ve ekonomik yapılarından beslenirler. O bunun farkında olmasa da bu gerçekleşir. Ortaya koyduğu ne türden bir eser olursa olsun

hayatında ne yaşamış ya da yaşıyorsa ona geçer. Bu bağlamda sanatçının eseri tarihsel ve toplumsal bir belge gibidir. Goya'nın *3 Mayıs'ta Madrid* (Resim 4.8.) tablosu, Picasso'nun *Guernica*'sı (Resim 4.16.) bu durumu anlatır niteliktedir.

Sanatçı söz konusu olduğunda onu hayattan ayrı düşünemeyiz. O kendine yöneldiği yerde hayatında ne varsa O'nu O yapan, bu eserine yansır. Sanat eseri bir bilmecedir, sanatçının şifreli kutusu gibidir. Bu kutu onun varlığını oluşturan bütün olguları bir şekilde içinde barındırır. Sanatçı içinde bulunduğu toplumsal yapının bir ferdidir. Bu sebeple toplumla-kendi arasında hayatı boyunca bağlar kurulur. Ardıç'a göre; "Sanatçının, bulunduğu çağın kaotik ortamı; sosyo-ekonomik ve siyasi sıkıntıları, toplumun genel bozulan yapısı, endüstrileşme, savaş ve salgın hastalıkların da sayılabileceği tüm olumsuzluklar doğrudan, ifade biçimlerini etkilemiştir" (Ardıç, 2019). Bu etki onun benliğinde tutunur hatta daha da derinlere sirayet eder. Hegel, sanatın bu derinliğini şöyle ifade etmiştir; "sanat, bireysel sanatçıların ve genel insan ruhunun yanı sıra, belirli kültürlerin de ruhunu ifade etmek gibi bir özelliğe sahiptir. Çünkü sanat eserlerinde, 'uluslar en zengin iç sezgilerinin ve düşüncelerinin tortusunu' bırakmışlardır" (Yıldırım, 2013, s. 62). Bir toplumun sanatını anlamak o toplumun özünü anlamak demektir.

Hayat-sanat ilişkisinde içinde bulunduğumuz toplumun, kültürün, irfanın, yanında; yaşanmış haller, edinilen tecrübelerinde sanatçı üzerinde etkisi görülür. Sanatçı bütün bunları kendi varlığıyla yeniden meydana getirir. Kara'ya bu durumu şu şekilde açıklamıştır;

> "Sanat, yaşama ve eylemlere ilişkin üretimleriyle, inanç düzeyinde yer alan din, ahlak ve düşünce gibi toplumu oluşturan üst kurumlarla kurduğu ilişkilerdeki etkinliğiyle, toplumsal değişimlerde aktif rol oynamıştır. Toplumların tarihlerine bakıldığında sanat, çağlar boyunca toplumların çeşitli gereksinimlerini karşılayan bir rol üstlenmiştir. Bu nedenle, sanatın ve sanatçının işlevi tarihsel süreç içerisinde farklı biçimlerde tanımlanmıştır" (Kara, 2019).

Sanatçı; kendini etkileyen toplumu, etkileyen bir yapıya sahiptir. Toplumdan aldığını benliğiyle birleştirerek aşkın bir hal ile tekrar topluma verir. Toplum bu aşkın halden etkilenebilir de etkilenmeyebilir de. Çünkü bir sanatçıyı anlamak için o toplumda yeterli kavrayış gücü bulunmayabilir. Aykut'a göre; "Sanat tarihinin bize gösterdiği şekliyle sanat, sanatçının düş gücünden çıkar, bazen da sanat hakkında

düşünenler tarafından ya içinde bulunduğu zaman diliminde ya da sonrasında tanımlanır'' (Aykut, 2018, s. 6). Dolayısıyla yapılan sanat eseri ve onu yapan sanatçısı içinde bulunduğu toplum tarafından anlaşılamayabilir.

Thomson, sanatçının yapıtıyla ilgili bu durumunu şöyle açıklamaktadır; "Sanatçının iç dünyasına ilişkin bilincindeki çelişmeleri çözümlediği, görünür ve duyulur kıldığı bir araçtır. Sanatçı, yapıt aracılığıyla alıcılara ulaşır ve bu sayede toplumsal bilincimizi daha yüksek bir düzeye vardırarak geliştirmeyi sağlar" (Thomson, 1998; Kılınç, 2011, s. 89). Gözel, sanatçının toplumla olan bağını şu şekilde açıklamaktadır; "Zira sanatkâr dediğimiz içinden çıktığı topluma etkide bulunma ya da onu dönüştürme yönelim ve kabiliyetine sahip kişidir bir bakıma. Bunu da öznel kaprislerle değil de yine o toplumun kıymet hükümlerine istinaden yapar yaparsa" (Gözel, 2018, s. 109). Yani sanatkâr toplumdan aldığıyla topluma yeniden yön verir. Bunu yaparken de toplumun değerleri doğrultsunda yapmaktadır.

Hayatın sanata dönüşmesi hakkında Foucault şu sözleri söyler;

> "Bana çarpıcı gelen nokta toplumumuzda sanatın, bireylerle ya da yaşamla değil, sadece nesnelerle ilintili bir şey haline gelmiş olmasıdır. Ayrıca sanatın özelleşmiş olması ya da artistlerden oluşan uzmanlar tarafından yapılması. Peki ama herkesin yaşamı bir sanat eserine dönüştürülemez mi? Niçin bir tablo ya da ev sanat eseridir de, kendi yaşamımız değil?" (Foucault; alıntılayan Işık, 2014, s. 111).

Bu durumu modern sanat sonrası olan dönemdeki sanatçılarda görmekteyiz. Performans sanatçısı Joseph Beuys'un şu sözünü hatırlayalım; "Her insan sanatçıdır". Her insanın yaşamı bu bağlamda bir sanat eserine dönüşmektedir.

3.6.1. Deneyimin Sanata Etkisi

Klasik epistemolojik anlayışı, idealizm ve realizm çevresinde oluşturulduğu için bilgiyle alakalı katı ve salt bir tutum içermektedir. Klasik epistemolojide, bu katı ve salt tutumu oluşturan idealizm ve realizm akımları esas olarak duyuları aldatıcı olarak belirlediği için deneyim de bundan nasibini almıştır. Deneyim kavramı, doğrudan insan bedenini ve günahı çağrıştırdığı için kişinin masumiyetini kaybetmesi gibi bir mânâyla karşılık bulmuştur (Savruk ve Kenan, 2019, s. 287). Batı'da; "İnsan doğuştan günahkardır" görüşü, insanın temelde kötü bir varlık olduğu anlayışını beslemiştir.

Jay, denemek -lat. Expereri- ve tehlike -lat. Periculum- terimlerinin aynı kökten geldiğini ve bundan dolayı ikisi arasında kapalı bir bağ olduğunu belirterek deneyim kavramının daha çok bir badire atlatıp bu badire sonucunda bir şeyler öğrenmek olarak düşünüldüğü için "belki de bu nedenle deneyim, hayatta karşılaşılabilecek engelleri ve tehlikeleri göğüsleyip aşarak masumiyeti geride bırakmış olan bir dünyeviliği de ifade edebiliyor" açıklamasında bulunmuştur (Jay, 2012, s. 28-29; alıntılayan Savruk ve Kenan, 2019, s. 287). Bu sebeple deneyim duyularla olan münasebeti nedeniyle bilgi ve gerçeklikle ilişkisinde, uzun bir süre epistemolojik olarak kullanılmamıştır.

Klasik epistemolojik yaklaşımlara baktığımızda ilk olarak idealizmde, insan doğuştan a priori ilkelerle donanmış olarak dünyaya gelmektedir; bilgi insan zihninde doğuştan vardır, duyular aracılığıyla dış dünyadan alınan bilgi yalnızca yansıma ve yanıltmacadan başka bir şey değildir. Yani insanın zihninde doğuştan varolagelen bilgiden başka dış aleminden gelen bilgiler aldatıcıdır. Bundan dolayı da insan zihninden başka bir gerçeklik olamayacak ve her türlü bilgi yalnızca insan zihniyle elde edilebilir görüşü hâkimdir. Bu anlayış eğitimde zihni yetilerin gelişimi ve aklı ön plana çıkarma olarak karşılık bulmuştur (Savruk & Kenan, 2019, s. 288).

Bir diğer klasik epistemolojik anlayış olan realizme baktığımızda; insanın kendi bilmesinden ayrı bazı gerçekler bulunmaktadır ve insanın, bu bilginin mutlaklığına ulaşması mümkün değildir. İnsanın bilmesinden bağımsız olan bu gerçeklik düşüncesi felsefede, farklı görüşlerin oluşmasına neden olmuştur. Realizm akımının esas temsilcisi olarak kabul edilen Aristo'nun felsefi tasavvurunda realizm; dış dünyanın bilinebilmesi deney, gözlem ve araştırmayla mümkündür ve düşünceye bağlı süreçlerin rasyonel işleyişi önemlidir. Bu açıdan bakıldığında Aristo akla vurgu yapmaktadır. Sağlam bir düşünme sistemiyle de bilgiye ulaşılabileceği belirtilerek tıpkı idealizmde olduğu gibi akıl yüceltilmektedir. Akıl, hakikate ulaşmada en önemli rehber ve insanı hayvandan ayıran en esas yeti olması sebebiyle hâlen üstün bir konumdadır. Bu doğrultuda batı düşünce dünyasındaki klasik epistemolojik yaklaşımlarda, akıl-zihin tek başına vurgulanarak insanın sadece bir yönünün yüceltilmesi ve diğer yönlerinin yok sayılması insanın mahiyetine uygun düşmemektedir. Bu düalist yaklaşım modern dönemdeki diğer düalist düşüncelerin kaynaklığını oluşturmaktadır (Savruk & Kenan, 2019, s. 288).

Savruk ve Kenan'a göre klasik epistemolojik anlayışlar şu gibi durumlara yol açmıştır;

> "Orta çağ felsefesini şekillendiren, Platon ve Aristo'nun bıraktığı miras, çeşitli şekillerde dönemin düşüncelerine hâkim olmuştur. Her ne kadar Aristo, realist bir zeminden hareketle rasyonel düşünceyi ve aklın duyulardan temellenmiş olduğunu ifade etmiş ve bugünkü bilimsel düşünme süreçlerinin oluşmasına büyük katkıda bulunmuş olsa da Orta çağ düşüncesi, kutsal aklın yüceliği doğrultusunda ruhani hakikatlere doğru yönelmiştir. Kilise otoritesi ile dogmatizmin hâkimiyeti, aklı ve rasyonalizmi, Tanrı'nın varoluş ile ilgili kanıtlar sunmak şeklinde kullanmışlar ve skolastik eğitimin oluşmasına yol açmışlardır'' (Savruk & Kenan, 2019, s. 288).

John Locke'un deneyim kavramı üzerine yaptığı çalışmaya baktığımızda; "insan zihni üzerine bir deneme" adlı eserini görmekteyiz. Locke'nun amacı; "insan bilgisin kaynağının, kesinliğinin ve sınırlarının araştırılıp ortaya konması" olarak görülmektedir (Locke, 1996, s. 59; aktaran Kılıç, 2014, s. 459). Locke öncelikle doğuştan gelen bilgi görüşünü eleştirerek reddetmiştir. Daha sonra konuya kendi görüşleriyle açıklık getirmiştir. Ona göre, insan zihni başlangıçta boş beyaz bir kağıt (*tabula rasa*) gibiydi (Gökberk, 1995, s. 334; Kılıç, 2014, s. 459-460). İnsanın zihninin doğduğunda bomboş beyaz bir kağıt kadar temiz, hiçbir bilgi ve ideye sahip olmadığını belirten Locke, bütün bilginin "deneyden" geldiğini söylemektedir. Bütün bilgilerin özünde tecrübe ve deneye ulaşmaktayız (Heimsoeth, 1994, s. 64; Kılıç, 2014, s. 460).

Locke'un *tabula rasa* metaforuna baktığımızda ise şu tanımlamaları görmekteyiz;

> "Locke, insan doğasına dair tabula rasa metaforuyla insan zihnini boş bir levhaya benzetmiş; böylelikle insan bilgisinin duyulardan geldiğini işaret ettiği epistemolojik temellendirmesiyle de ampirizm akımının kurucusu olmuştur. Latince kökenli bu metaforik deyiş, "boş levha" anlamına gelmektedir. Locke, bu metaforu doğuştan insan zihni betimlemesinde bir tasvir olarak kullanmıştır. İnsan zihnini boş bir levha ya da beyaz bir sayfaya benzettiğini ifade ettiği bu düşünce sonucunda, doğuştan getirilen herhangi a priori ilkeyi ve takip edilip uyulması gereken herhangi bir metinsel otoriteyi reddetmesi ve belki de önemlisi; Hristiyanlık inancında insana atfedilen doğuştan günahkâr insan düşüncesini yıkacak bir karşıt argümanla ortaya çıkıp yeni bir epistemolojik yaklaşım oluşturmuş olması, kavram aracılığı ile ortaya çıkan en temel ve önemli gelişmelerdendir" (Savruk & Kenan, 2019, s. 289).

Locke'un *boş levhası* bu açıdan bakıldığında Hristiyanlıkta doğuştan gelen insanın günahkâr olması anlayışını yıkacak etkiler oluşturmuştur. Yani insan

doğduğunda hiçbir kötülük ya da günahla dünyaya gelmediği, insanın hem fıtrat olarak hem de bilgi anlamında tertemiz olduğu sonucu çıkmaktadır.

Kitabımız Kur'an-ı Kerim'de Allah (c.c); "Sizler hiçbir şey bilmez bir durumdayken Allah sizi analarınızın karnından dışarı çıkardı; şükredesiniz diye size kulaklar, gözler, kalpler verdi" (en-Nahl, 16/78) diye buyurması, insanın bilgiden yoksun olarak doğduğunu göstermektedir. Buradaki "kalpler" şeklinde belirtilen kelime;

> "Ef'ide kelimesinin tekili olan fuâd kaynaklarda genellikle 'kalp' diye açıklanmakta, kalp ise Türkçe'deki 'gönül' mânasının yanında, özellikle eski kaynaklarda, bilgi olayıyla ilgili olduğu konumlarda 'bilme ve kavrama gücü, akıl' anlamında kullanılmaktadır (Râgıb el-İsfahânî, el-Müfredât, "klb" md.; a.mlf., ez-Zerîa ilâ mekârimi'ş-şerîa, s. 178). Nitekim Taberî, 'ef'ide' kelimesini 'ukul' (akıllar) ile karşıladığı yorumunda (XIV, 152) konumuz olan âyeti şöyle açıklamıştır: 'Hiçbir şeye aklınız ermezken, hiçbir şey bilmezken Allah Teâlâ analarınızın karnından dışarı çıkardıktan sonra size bilmediğinizi öğretti; kendisiyle bilgi elde etmeniz, iyiyi kötüyü ayırabilmeniz için size akıllar verdi... Allah size fuâdlar, yani sayesinde eşyayı tanıyıp zihninize yerleştirmeyi sağladığınız, düşüncenizi işletip derin bilgilere ulaştığınız akıllar (kulûb) verdi.' Görüldüğü gibi bu açıklamada fuâd, kalp ve akıl terimleri, 'bilgi melekesi' mânasında eş anlamlı olarak kullanılmış olup Taberî'nin bu ifadeleri Kur'an semantiği bakımından son derece önemlidir" (Kur'an Yolu, Nahl Suresi 78. Ayet Tefsiri, tarih yok).

Öte yandan bilgimizin kaynağını deneyde gören Locke'a baktığımızda, Locke deneyi ikiye ayırmaktadır. Birine *dış duyum* (dış deney-sensation), diğerine *iç duyum* (iç deney-reflection) demektedir. Dış duyumla, dış dünyadaki duyulur varlıklarla olan tecrübemizi; iç duyumla da duyulur varlıkların insanın iç dünyasında oluşturduğu etkilerin zihinsel faaliyetleri belirtilmektedir. Dış duyum, duyular vasıtasıyla doğrudan dış âlemle olan ilişkisinde insanın nesnel gerçeklikle, eşyanın görünür olan kısmına yönelen bir tecrübeyi ifade eder. Locke'a göre bu deneyim bilginin yeterliliği açısından eksiktir. Bu yüzden Locke'a göre zahir dünyadan alınan duyumlar zihinde belirli işlemlerden geçmelidir. Dış duyuma bağlı olarak bilginin oluşum süreci iç duyumu meydana getirmektedir. Locke'a göre, insan zihni "doğuştan idrak, hafıza, ayırt etme, karşılaştırma, terkip ve genişletme gibi yetilere sahip" tir (Çetin, 1995, s.86; Kılıç, 2014, s. 460). Dolayısıyla insan doğuştan şuurlu bir yapıdadır. Locke'a göre bu yetilerin devreye girmesi şu şekildedir;

> "Zihnin basit idelerden hareketle önce bileşik ideleri sonra da bilgiyi elde etmede kullandığı bu yetiler duyu organlarının sağladığı ilk ideler ziline ulaşır ulaşmaz kendiliğinden çalışmaya başlar. Locke'a göre, zihinde bu iki kaynaktan alınanların

> dışında herhangi bir ide bulunmamaktadır. Sahip olduğumuz her bilginin kaynağına indiğimizde bu iki deney şekliyle karşılaşacağız. Burada öncelik dış duyumdan gelen idelere aittir, çünkü bu ideler olmadan iç duyumun gerçekleşmesi mümkün değildir. İç duyumun zihne kazandırdığı ideler kavrama, düşünme, şüphe etme, inama, isteme, bilme gibi dış dünyadan edinilmesi mümkün olmayan her insanın tamamen kendi içinde sahip olduğu idelerdir" (Çetin, 1995, s.47; Kılıç, 2014, s. 460).

Dış duyumdan gelen ideler duyular aracılığıyla zihindeki yetilere ulaşır. Bu sayede iç duyum meydana gelir. Locke, şöyle bir örnek vermiştir;

> "Bir çocuğun dünyaya ilk gelişindeki durumunun incelendiğinde onda ilerideki bilginin temellerini oluşturacak türden birtakım idelerin bulunduğunu düşünmek için bir sebep göremez. Ona göre çocuğun bilgiyle donanması basamak basamak olur. Bir kimsenin ilk ideyi ilk ne zaman sormak o kimsenin ilk defa algılamaya ne zaman başladığını sormaktır. Çünkü idelerin oluşmasıyla algıların başlaması aynı şeydir" (Ayer, 1998, s.145; Kılıç, 2014, s. 460).

İnsan doğduğu andan itibaren çevresinden tecrübeler kazanır. İnsan hayatı boyunca edindiği tecrübelerle birlikte varolur. Bu edindiği tecrübelerle hayatını şekillendirir. Başka hayatlara da bu tecrübeleri aktarır. Bu onun doğasında vardır. John Dewey bu tecrübeyi yani deneyimi sanatın oluşumu içerisinde önemli bir yere koyar. Çünkü deneyim insanın çevresiyle olan etkileşimi sonucu kazandığı ve daha sonra kullanacağı şuurlu haller bütünüdür. Dewey, deneyimin sadece bireysel olmadığını aynı zamanda toplumun tamamının bu deneyime katıldığı belirtir. Bununla beraber yaşamdaki tüm varlıkların da bu deneyimle birlikte olduğunu söyler. Deneyim hem bireyin hem toplumun hem de bütün bir âlemin birbirleriyle olan etkileşimi gibi görülmelidir. Deneyim her an yaşamın içinde oluşur. Bu sebeple yaşanmış halleri de içine alır. Deneyim kazanıldıkça başka deneyimler için genişler. Bu bağlamda deneyim şuurlu davranışların oluşumunda etkilidir (Eroğlu, 2017, s. 57-77). Aristo'ya göre deneyim şunu ifade eder;

> "Bütün bilgiler, ancak, tecrübeden iştikak eder. Şu kadar var ki tecrübe, her zaman aynı şey değildir. Çünkü hayvanın bilgisi de tecrübeye dayanır, fakat bu bilgi mekaniksel bir olaydır. Meselâ sopa ile dövülen bir hayvan sopayı görünce kaçar. Ancak, bu kaçma keyfiyeti şuurlu değildir, mekaniktir. Ama insan, muayyen tecrübeleri şuurlu bir surette genelleştirir, bundan sonra da bu bilgi ile istidlâllerde bulunur ve istikbalini ta'yin eder" (Sunar, 2006, s. 90).

Dolayısıyla insan şuuru sayesinde deneyimlerini âlemle ilişkilendirerek yetenekler geliştirir ve hayatı süresince bu tecrübelerden faydalanarak geleceğine yön verir, kendi yolunu belirler.

Dewey deneyimin ilkeleri olarak *duyumu*, *zekâyı* (zihin), *iradeyi*, *uzam-zaman* ve *bilinci* belirlemiştir. Bu unsurlar deneyimin gerçekleşmesinde etkilidir. Bu gerçekleşme bir bütünlük içinde gerçekleşmektedir. Duyum sayesinde objelerle etkileşim sağlanır. Bu sayede objelere ait deneyimler elde edilir. Zihin, yaşam deneyimini verimli hale getirir. Uzam-zaman, deneyimi zenginleştiren onu besleyen unsurlardır. Bilinç ise bütün bu unsurların bileşimidir (Eroğlu, 2017, s. 66-74).

Deneyim ferdin bütün bir yaşamı içinde âlemle olan etkileşimidir. Bütün bir âlem de deneyimin içinde yer alır. Ferdin üstünde bir deneyimler bütününü oluşturur bu durum. Kişi bu iç ve dış deneyimleri bir dengede tutar ve bilinçli, şuurlu davranışlarını bu deneyimler sonucu belirler. Sanatçı bu şuurla bütün deneyimlerinden faydalanır. Nesneyle kurulan etkileşim sonucu sanatçı ve nesne arasında bir deneyimler yumağı oluşur. Bu deneyimler onun hafızasında yer alan yaşanmışlıklarla birleşerek nesneye aktarılır. Böylece sanat eseri sanatçının "kendilik nesnesi" olmaktadır.

3.7. İzleyici, Sanat Eserine Bakış

İzleyici olarak sanat eseri karşısındaki alımlayıcıyı düşünmemek olmaz. Çünkü sanat eseri izleyicisi sayesinde varlığını devam ettirir. Tolstoy, izleyenler açısından sanat yapıtını şu şekilde açıklamıştır;

> "Yapıt, sanat yapıtı olarak iyi bir düzey tutturmuşsa, ister ahlaki ister ahlakdışı olsun, sanatçının dile getirdiği duygu başka insanlara geçer; böylece de insanlar o duyguyu yaşarlar, dahası, herkes kendine özgü bir biçimde yaşar; bu durumda da her türden açıklama, yorum gereksizdir. Eğer yapıttan başka insanlara geçiş olmuyor, yapıt başka insanlara 'bulaşamıyorsa', hiçbir açıklama, yorum ona bu niteliği kazandıramaz." (Tolstoy, 2019, s.131).

İzleyen, sanat nesnesi karşısında bir haz duygusuna kapılır. Eser ona şok etkisi yapar. Çünkü daha önce gördüğü nesneler gibidir ama ondan farklı olarak bir yapıyla kaplıdır. Bu yapı sanatkârın eserine aktardığı kendi ben'ine, kendi varlığına ait bağlantılar olduğu için alımlayıcıyı yakalar. Bu durum "üçlü-varlık-karşılaşması" olarak tanımlanabilir. Bu üçlü; sanatçı olarak varlık, sanat eseri olarak varlık ve ötekinin, izleyicinin varlığıdır. Öte taraftan Aykut'un deyişiyle; "Bu çağda, sanatla yaşam arasındaki simbiyotik bağ hiç olmadığı kadar sıkıdır. Ancak bu ilişki türü sanat nesnesi ve objesi arasında doğan güzel, haz veren, hayranlık uyandıran ya da ilham verici görülecek duygusal bağları reddedebilmektedir" (Aykut, 2018, s. 7). İzleyici bu

durumda eserden haz almak zorunda değildir. İzleyicinin tutumu sanatçının eserinde göstermek istediğine bağlıdır denilebilir. Paul Klee'nin *Yaratıcının Amentüsü*'deki şu sözleri de bu duruma açıklık getirmektedir;

> "Eskiden, yeryüzünde görülebilen, görmekten hoşlanılan ya da hoşlanılabilecek şeyler tasvir edilirdi. Bugün ise, görülürün göreliliği açık bir şey haline gelmiştir ve burada, sayısız gizli gerçekliğin varolduğu evrenin bütününde yer alan özel ve basit bir örnekten başka bir şey görülmemektedir. Şeyler, görünürde eski rasyonalizmi çoğunlukla geçersiz kılan çok daha karmaşık ve geniş bir anlam ortaya koymaktadır. *Rastlantısal olan, öz olma düzeyine geçmeye çalışıyor*" (alıntılayan Farago, 2011, s. 173).

Dolayısıyla izleyicinin bir eser üzerindeki düşünceleri görünürde olanın yanında görünmeyen gizli tarafıyla da ilgilidir.

3.8. Şuur, Nefs ve Bilinç

İnsan, ruh ve bedenin bir arada olması gereği insan varlığına kavuşur. Ruh ve beden birbirinden ayrı ama birdirler. Bu varlığı meydana getiren zahiri (görünen) ve batıni (görünmeyen) fenomenler hem ayrı ayrı alemleri temsil ederken hem de aynı alemin parçalarıdırlar. İşte tam da bu birlikle "Şuur" oluşur. İnsanın varlığını oluşturan 'alem'lerden biri de "Şuur"dur. Şuûr kelimesi Ferit Develioğlu'nun sözlüğünde; "anlama, anlayış, hissetme, duyma" (Develioğlu, 2017) mânâlarına karşılık gelmektedir. Şuur kavramının kökenine bakacak olursak felsefeci ve sosyolog Hilmi Ziya Ülken *Varlık ve Oluş* kitabında şöyle bahsetmiştir;

> "Kendini bilme veya içe çevrilmiş bilgi Sokrates'te felsefenin temeli olmuştu. Fakat bu 'biliş'in bir varlık sferi, yani şuur (*conscience*) olarak alınması çok yenidir. Yunanlılar 'şuur' yerine *pneuma* diyorlardı (Hesiodos, Homeros). Latinliler buna *spirit* diyorlardı ki, spiritüalizm ve spritizm bu asıldan doğmuştur. Yunanlılar daha geniş anlamda *Nous* diyorlar ve bunu âleme düzen veren ilke gibi anlıyorlar. Yalnız zihin gücünü ifade etmek üzere buna *Logos* demişlerdir. Latinler *anima* ve *raito* dediler. Araplar pneuma karşılık 'ruh' kelimesini kullandılar. Kelime Yunancada 'rüzgâr' (yel) sözünden alınmıştı. Arapçada da ruh (raha, yerihu) emsek fiilinden geliyordu. Gerek Yunanca gerek Arapçada ruh kelimesi maneviden önce maddi anlamda kullanıldığı anlaşılıyor. Eski Türkçede Arapça 'mâ'nâ' ve Almanca *Geist* karşılığı 'tin' vardı. Tin ve Ten, ruh ve beden anlamına geliyordu" (Ülken, 2014, s. 291).

Şuurun ana hatlarıyla düşünüldüğünde farklı dillerdeki *logos*, *zihin gücü*, *ilke*, *düzen*, *biliş*, *ruh*, *mânâ* ve *tin* gibi kelimelere karşılık geldiği görülmektedir. Eski Türkçede mana kelimesi şuuru anlatır. Latinlerse zihin gücü olarak anima kelimesini kullanıyorlar fakat anima'nın Arapçadaki karşılığı nefs'e karşılık gelmektedir. Nefs ise

soluk olarak nefesle bağlantılıdır. İbn-i Sînâ nefsi, madde karşısında ruhun esası olan bir cevher fikriyle ilişkilendirir (Ülken, 1968, s. 257). Buradan hareketle bir "galadı meşgur" olarak bilinen "sıfırı tükettim" sözü aslında "zafiri tükettim" şeklindedir. Zafir sözcüğü soluk mânâsındadır. Dolayısıyla soluğu, nefesi tükettim anlamındadır. Yani madde karşısında mana ve ruh vardır. İnsanın düşünceleri gayreti ve zihinsel ve bedensel gücü anlaşılır. Nefsle ilgili olarak geçen cevher veya ruh olması bir tartışma konusu da olsa bedende cismani bir cevher olduğu düşünülür. Bunun yanında şuur alemle de bağlantılı olarak kullanılabilir. Ne varsa alemde o, ademde de vardır denilse doğrudur. Şuurun bu anlamda kendini bilme ruh ve beden birliği ve kasıtlı bir fiil olarak manayla irtibatlandırılan bir yaşama olarak da düşünmek gerekir. Nefs kelimesi mânâ olarak;

> "Sözlükte 'ruh, can, hayat, hayatın ilkesi, nefes, varlık, zat, insan, kişi, hevâ ve heves, kan, beden, bedenden kaynaklanan süflî arzular' gibi mânalara gelen nefs kelimesi (Râgıb el-İsfahânî, el-Müfredât, 'nfs' md.; Lisânü'l-ʿArab, 'nfs' md.; Tâcü'l-ʿarûs, 'nfs' md.). Kur'an'da 'ruh' anlamında kullanıldığı gibi (el-En'âm 6/93) 'zat ve öz varlık' mânasında da kullanılmıştır (Âl-i İmrân 3/28, 30)" (Uludağ, Nefis, 2006).

Nefsle ilgili olarak İmam Gazzâlî; "insandaki güzel ahlâkın kaynağı da nefis değil Allah'tır. Buna göre güzel huyların kaynağını bilmek insanı Allah'ı tanımaya götürür" demektedir (Gazzâlî, *İhyâ*, III, s. 399; alıntılayan Uludağ, Marifet-i Nefs, 2003, s. 57).

Bunun dışında nefsin olumsuz tarafları şu şekilde belirtilmektedir;

> "Nefsin tabiatında yırtıcılık/vahşilik, hayvanlık, şeytanlık ve tanrılık vardır. Nefisteki düşmanlığın, saldırganlığın kaynağı yırtıcılık, oburluğun ve hırsın kaynağı hayvanlık, hilekârlığın ve kurnazlığın kaynağı şeytanlık, büyüklenme ve her şeye tek başına hükmetme arzusunun kaynağı tanrılıktır. Bu dört nitelik sırasıyla köpeğe, domuza, şeytana ve bilge kişiye tekabül eder. Nefis, içinde bunların tamamını barındırır" (Ebû Tâlib el-Mekkî; Gazzâlî, *İhyâ*; aktaran Uludağ, Nefis, 2006, s. 528).

Nefsle ilgili olarak bazı tasavvufi anlayışlarda başkalarından ziyade içe bakış önem arzeder. Özelikle bu konudaki hadis bize önemli bir kavrayış sağlar; "Tasavvufta insanın kendini tanıması çok önemlidir. Nefsini bilmek Allah'ı tanımanın en sağlıklı yoludur. 'Nefsini bilen rabbini bilir' ifadesi bu bağlamda çok sık kullanılır, bazan da hadis olarak rivayet edilir" (Uludağ, Nefis, 2006).

Tasavvufi anlayışlar da nefsin kötü his ve davranışlarla ilgili olan tarafına ağırlık verilmiştir.

"Temel tasavvufî anlayışlardan biri olan melâmet hareketi her hususta nefsi kınamayı, onun ayıplarından bahsetmeyi, başkalarını haklı veya mâzur, nefsi kusurlu görmeyi, Allah için nefse hasım olmayı esas alır" (Sülemî, Uṣûlü'l-Melâmetiyye, s. 151-165-167; alıntılayan Uludağ, Nefis, 2006)

Mesnevide insanın içe bakışı ve nefsini kınayışı dolaysıyla şuur kavrayışı incelikli bir yolla anlatılır.

"Mevlânâ nefsin insana sağ elinde mushaf tutarak geldiğini, fakat sol elinde gizlediği Kılıçla onu katlettiğini, su bulma vaadiyle kuyuya götürüp sonra onu kuyunun içine attığını anlatır" (Mesnevî, III, 27, 260; Uludağ, Nefis, 2006).

Nefisle alakalı olarak şuurlu insanın aslında kendini bilmesi üzerinden hayatı anlamlandırması değer taşır. İnsanın kendini tanımaya başlaması rabbani latife olarak geçen nefisini hırçınlık, yırtıcılık, hile, hırs gibi hayvani özelliklerinden sıyrılmaya itecekken, kendini tanımadan uzaklaşmasıyla da bir şuur kaybı neticesinde akıl ve inancının denetimi altından uzaklaşan ve arınmasına engel olan insani nefsinden gerilere götürebilmektedir. Bu durumda şuurlu insanın nefsini tanımaya elverişli üretimlerle meşgul olmasının elzem olduğu görülmektedir. Bu üretimler içinde sanatın da insanın nefsini tanımasına ve kendi yolculuğuna çıkmasına olanak sağlayan bir zamk olduğu görülmektedir.

Şuurun bireyin kastedilmesinde veya hedef edilmesinde meydana çıktığı görülmektedir. Yani bir şeyin hali onun şuuru oluyor. Örneğin; görülen bir mekâna bakmak gibi kasıtlı bir muhteva, şuuru ortaya çıkarıyor.

Şuur; ruh ve beden bütünlüğü, dışa ve içe çevrilen bir ritim olarak algılanabilir. Yani aslında kendini bilme durumu ve kendini bilebilme gücü olarak anlaşılabilir. Bu durumda kendine has bir varlık olarak o varlığa sahip olduğu için insan düşünüyor. Âlemin bir parçası olarak insan ondan ayrılmıyor. Küçük âlem gibi adeta. Diğer taraftan şuurun ortak özelliği ise zamanda gerçekleşmesidir. Yani varlık sürekli oluş halindedir. Ülken, oluşu şu şekilde açıklamaktadır;

> "Her yaşama şuuru bir oluş, değişiş ve sona eriş şuurudur. Demek ki şuurun ilk vasfı canlı varlığın şuuru olarak, değişmenin, yıpranma ve ihtyarlamanın, sona ermenin fark edilmesidir. Buna Kierkegaard 'ölüm korkusu' Heidegger 'tasa' (sorge), Sartre 'iç bulantısı' (nausse) diyor ki bu hep yıpranma, yoklaşma, yokolma tasası içinde bulunmadır" (Ülken, 1968, s. 269).

Bu durumda insan değişmenin bir oluş ve eriş şuuru vesilesiyle ardında bir iz bırakmak istemektedir. Bu iz sanatçının eserleriyle kendini bilmenin ürünü olarak ortaya çıkar. Yaşanmış ve yaşanacak olan bu şuur durumu tasavvufta ise "ibnü'l-vakt" (vaktin çocuğu) deyimiyle ortaya çıkar. Yani o anda yapılması gereken işi yapmak bir şuur durumudur.

Şuur kavramı genel olarak bakıldığında filozoflar tarafından ve birçok dilde farklı mânâlarda kullanılmaktadır. Her ne kadar farklı manalarda da kullanılsa da özünde 'bir şeyi' ifade etmektedir. Şuur, "süje-obje" bir-liğidir. Ülken süje-obje birliğini oluşturan Şuurdan şöyle bahsetmiştir: "Her kasıtlı fiil süjeden objeye yöneliş, süjenin objeyi kavrayışı olduğu için, böyle bir fiilde mutlaka bir süje-obje çift kutupluluğu vardır: kavrayan şuur olmak bakımından süje, kavranan şey olmak bakımından obje" (Ülken, 2014, s. 325). Süje-obje birliğinde süje, objeye yönelerek onu kavramaktadır.

Obje ve süje birbirine zıt iki yapıdır fakat şuurda, ne objesiz süjeden ne de süjesiz objeden bahsedebiliriz. Bundan ötürü birbirlerini tamamlayıcı vasıftadırlar. Ülken şuurun bu zıt ve tamamlayıcı olmasını; "karşılıklı dışta-bırakma (*interexclusion*) ve karşılıklı bağlılık (*interdependance*) ilkelerine" bağlı olduğunu ve bu ilkelerin "ruh-beden bütünü olan insanî varlıklar için söylediğimiz gibi insanda bu bütünden ayırdığımız (*isole* ettiğimiz) şuur için de geçerlilikleri olduğunu" söylemektedir (Ülken, 2014, s. 325). Yani süje olmadan objenin olamayacağı ve obje olmadan da süjenin varlığını sürdüremeyeceğini, şuurun her iki zıt kutup *süje* ve *obje* üzerindeki birleştirici etkisi anlaşılmaktadır. Husserl'in varlık ve şuur kavramlarıyla ilgili görüşüne bakarsak;

> "Husserl'e göre âlemden ayrı, kendi başına şuur yoktur, daima 'bir şeyin şuuru' vardır. O bir hedefe göre, bir kasıt (intention) olarak meydana çıkar. Öyle ise şuur bir kasıtlı filler huzmesidir. Bu fiiller her türlü empirik tetkik, tarihî (genetik) araştırma dışında, sırf eidetik özler (Wesen) olarak vardır. Husserl bu özlere fenomenler ve onları öz olarak tetkik eden felsefî metoda fenomenoloji (*Phenomenologie*) diyor. Öyle ise kasıtlı fiiller şuur fenomenleri olduğu gibi, onların çevrildiği (yöneldiği) de objeler veya varlıklardır. Bunlardan birincisine yani kasıtlı fiile *noetik*, onun hedef edindiği öze *noematik* diyor. Fenomenolojinin konusu, her iki özü empirik ve tarihî açıklamaları irca

> ederek, özel tabiri ile 'parantez içine alarak' (*epoche*) tasvir etmektedir. Husserl'e göre felsefe ne tabiat ilmi gibi açıklamaya, ne manevi ilim gibi anlamaya çalışır. Onun metodu yalnız öz'lerden ibaret olan fenomenlerin tasviri (*description*) dir. Bu metot Platon'un üstün bir âlemde gördüğü 'Öz'ü (*Essence*) yeryüzüne indiriyor. Kant'ın 'görünüş' (*Erscheinung*) saydığı fenomenleri asıl şey, değişmez öz olarak görüyor. Görünüşle varlık ve öz arasındaki uçurumu kaldırıyor. Şuurun kendi başına var olduğunu söyleyen Descartesçılığa son veriyor, onun yerine 'bir şeyin şuuru' fikrini getiriyor. İnsanla âlemi iki ayrı cevher olarak koyacak yerde insanı 'Âlemde varlık' (*In der Welt Sein*) olarak görüyor" (aktaran Ülken, 2014, s. 293).

Husserl'in "bir şeyin şuuru" ile insanı "Âlemde varlık" olarak görmesi insanın bir özelliğidir. Şuur tüm âlemlerde yalnız insana sunulmuş bir imtiyaz olmakla birlikte, insanın kendi kendini bilebilmesini sağlayan bir kuvvettir (Ülken, 2014, s.303). İnsanın kendini bilmesi şuurla kaimdir. Husserl "bir şeyin şuuru" derken objelere dönük bir bakış açısını benimsemektedir ve "Şeylere dönelim" dediği tamda bu noktadır. Husserl'in bu çözümlemesi fenomenlerin ötesine geçemeyen bir şuur anlayışıdır. Bu sebeple Husserl'in tasavvurunda insan kendi başına kendini fark edememekte. Descartes'ın "Düşünüyorum"u da özünde daima "bir şeyi düşünüyorum" şeklinde görülmelidir ve şuur daima bir şeyin şuuru olmalıdır. Buradan da şu sonucu çıkartıyoruz; algımız, hatırlamamız ve düşünmemiz daima bir şeyin algısı, hatırlanması ve düşünülmesine dönüşmektedir. Bu bağlamda insan kendi varlığını kendi başına kavrayamaz, o artık Âlemde varlık olarak anlaşılmaktadır. Bu âlem sadece kendinin meydana getirdiği yapma âlem gibi anlaşılmamalıdır; o hem büsbütün şuurla kavranan şeylerden oluşan, gözü önündeki âlemken, hem de elle tuttuğu yapma şeylerden oluşan âlemdir. Buna bağlı olarak insanın kendi varlığını kavraması, bu iki âlem içinde bir varoluş olarak gerçekleşir ve bu varoluşu da diğerlerinden sıyırması kendine dönük derin düşünme (refleksiyon) ile sonradan oluşmaktadır (Ülken, 2014, s.116). Yani insanın kendini-kendinde düşünmesi, kendi üzerine muhakeme yapmasıdır. Düşünüş ve muhakeme ile insan özünün şuuruna varır. Bu öz onun kendisidir.

İnsan varlık yapısı olarak ikili-birlik diyebileceğimiz hem ruh hem beden yani bir *süje-obje* birliğinden oluşmaktadır. Bu sebeple Şuur ilk olarak bu süje-obje yani özne-nesne birlikteliğinde kendini gösterir. Şuurun ilk olgusu olan süje-obje "ne iç düşünme (*reflexion*) ile ne içebakışla (*introspection*), ne tümevarışla (*induction*) elde edilebilir. O, şuur fenomeninin aktüelliği içinde her an yaşanmakta iken tasvir edilir" (Ülken, 2014, s. 327). Şuurda süje-obje, yaşanmışlıkla birlikte ortaya çıkmakta ve bu şekilde varolabilmektedir.

Ülken şuuru tanımlarken onun "(bilgi sürecinde) süje-objenin ayrı cinstenliği" haliyle bir oluş olduğundan bahsetmektedir (Ülken 2014, s. 328). "Bu oluşta süreklilik her süje-obje fiilini ötekilerden ayıran bir süreksizlik manzarası gösterir. Bilgi zamani bir süreç olduğu için, her seferinde yeni bir süje-obje fiili ile zenginleşir. Böylece her süreçte yaşanmış fenomenlerin arkasında şuur aktüelliği bir potansiyel bırakır" (Ülken 2014, s. 328). Bu sebeple her an değişen ve genişleyen bir şuur yapısının olduğu anlaşılmaktadır.

Şuur kavramının bir diğer anlamı da "bilinç"tir. Fazlıoğlu'na göre; "Türkçesinin bilinç sözcüğüyle çevrilmesi, bilgiye bir atıf yapıldığını gösterdiği gibi bilincin insanda bulunan bir yeti olduğu da söylenmiş olur; özellikle bilinç-altı kavramsallaştırmasında bu durum daha da açığa çıkar" (Fazlıoğlu, 2020, s. 111). Bilinç kavramı, şuur kavramı gibi yine çok boyutlu bir yapıdadır. Bilinç insanın "Kendini Bilme"si (*self-conscious*) için gerekli bir olgudur. İnsandaki algılamanın oluştuğu yer olması açısından da önemlidir. İnsanın geçmişi, anıları, hatıraları, yaşanmışlıkları buradadır. Kendi içinde olanlarla, çevresinde olanları anlamlandırması bilinç sayesindedir; onunla bu bağlantıları kurabilmektedir. Kendini, kendi olarak; "Ben" olarak görmesi, öteki "Ben"leri algılaması ve ilişki kurması bilinçle sağlanmaktadır.

Jean Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik* kitabında bilinci şu şekilde açıklamaktadır; "Bilen öznenin varlık/olmak yasası, bilinçli-olmaktır. Bilinç iç duyguyu ya da kendisinin bilgisi diye adlandırılan tikel bir bilgi kipi değil, öznenin fenomenötesi varlık/olma boyutudur" (Sartre, 2018, s. 24). Buna bağlı olarak bilincin bilebilme eylemiyle beraber aynı zamanda kendini bildiğini söyler (Sartre, 2018, s. 24). Yalnız Sartre bilinci; "kendiliği içinde, kendine dönük bir bilgiden daha başka bir şey" olduğunu vurgular (Sartre, 2018, s. 24). Bilmek fiili bilinçle oluşmaktadır. Bilinçli varlığın esas özelliği olarak evvela kendini bilmesi gerekmekte; bu bilgiyle birlikte bildiğini de bilebildiğinin bilincinde olması, varlık olması anlamına gelmektedir denilebilir. Kendini bilen, kendinin bilincinde olandır. Bilinç; varlığın, varlık olma boyutunun ilk şartıdır. Böylece varlık kendini bilebilir. Sartre, bilincin hiçlikten gelmediğini, onun hiçlikten önce olduğunu ve "kendini" varlıktan aldığını vurgular. Ona göre; "Bilincin hiçbir tözsel yanı yoktur, o saf 'görünüş'tür; şu anlamda ki, ancak kendine göründüğü ölçüde varolur" (Sartre, 2018). Sartre, Husserl'deki bir şeyin şuuru (bilinç) olgusunu da; "Bilinç bir şeyin bilincidir demek, bilincin, bilinç olmayan ve

bilinç onu açınladığından önce zaten varolan olarak kendini veren bir varlığın açınlanmış-açınlanışı [*révélation révéelée*] halinde ortaya çıkmak zorunda olduğu" şeklinde açıklamıştır (Sartre, 2018, s. 36). O bilincin şu özelliğinden de bahseder; "Bilinç, varoluşuyla özü ortaya koyan bir varlıktır ve bunun tersine, özü varoluşu kapsayan bir varlığın, yani görünüşü varlığı talep eden, içeren bir varlığın bilincidir" (Sartre, 2018, s. 36). Bilinç hem özü hem de bu özle varoluşla çevrili varlıktaki bilinci vermektedir. Onun için gereken şu olmalıdır görünürde olan varlık sadece görünürde değil onun da ötesinde varolmalıdır; görünürün ötesinde olan varlık da kendinde bulunan kendisine karşılık gelmektedir. Sartre bilincin varolanın ötesine geçebildiğini fakat bu öteye geçişin varolanın varlığına yönelerek değil onun mânâsına yönelerek gerçekleşebildiğini belirtmektedir (Sartre, 2018, s. 36-37).

Carl Gustav Jung, "Bilinç nedir?" sorusuna şöyle cevap verir; "Bilinçli olmak, içinde bulunduğu ilişkileri nedeniyle dış dünyayı algılamak ve onu tanımak demektir" (Jung, 2018, s. 78). Jung, bilincin bir tür yapay kat olduğunu ve okyanuslarınkine benzer derinliklere yayılan bilinçaltının üzerinde yüzen bir yüzey olduğu benzetmesini yapmıştır. Jung, Kant'ın bu durumu sezdiğini ve ona göre bilinçaltının yaşamın yarısını içine alan "gizli betimlemeler alanı" olduğunu anlatmaktadır (Jung, 2018, s. 76). Jung'a göre; "Bilinç yavaş yavaş bilinçaltından ortaya çıkar" (Jung, 2018, s. 78). O, "Kendisi" ne demek? sorusuna Ben olgusunu bilincin merkezine yerleştirerek cevap vermiştir. Nesnenin Ben'e ulaşması mümkün değilse, nesne bireyde yokmuş gibi görünür. Bu sebeple nesne bilinçdışıdır. Bilinç, Ben ile kurulan ruhsal etkileşim olarak da açıklanabilir (Jung, 2018, s. 78). Sartre'a göre; "Her bilinç bir nesneye ulaşmak için kendine aşkınlaştığı ölçüde konumlandırıcıdır ve bu konum içinde kendini tüketir" (Sartre, 2018, s. 24). Bilinç aşkınlaşarak nesneye ulaşır ve onu anlamlandırır. Nesneye dönük bu kavrayışı Jung; "Bir nesnenin varolup olmadığını açıklamakla yetinemeyiz ve yetinmememiz gerekir. Onun ne olduğunu, bize göre ne değer taşıdığını, nereden gelip nereye gittiğini de bilmemiz" gerektiğinden bahsetmiştir (Jung, 2018, s. 83).

3.9. Benlik, Kendilik, Kimlik: Ben Kimdir?

Bu kısma şu soruyla başlayalım: "Acaba bir şeyin 'kendisi' neye karşılık gelir?" (Arabi, Fusûsu'l-Hikem, s.270). Benlik, kendilik ve kimlik kavramları çoğu zaman iç

içe geçmekte ve bir düğüm oluşturmaktadır. Bu durum onların "neye karşılık" geldiklerini açıklayarak düğümü çözmemizle anlaşılacaktır.

Benlik, ruh ve beden arasındaki etkin bir yapıdır. Ruh, benlik aracılığıyla doğayla bağlantı kurar ve onu etkiler, açığa çıkar. Ülken'e göre; "Kendi benliğimizi iç halleri ile bedene çevrili bir iç duyu ile kavradığımız gibi, bu ruhî faaliyeti -tam tersine- bedenden ayrı bir duyu ile kavrarız" (Ülken, 2014, s. 274). Böylece kendi benliğimizi bu iki tür yönelişle kavramaktayız. Bunun nedeni insanın fizikî ve aynı anda ruhsal bir yapı taşımasıdır. İnsan kendi maddi varlığını, bir bedene sahip olduğunu evvela iç duyularıyla kavramaktadır (Ülken, 2014, s. 272). Sartre, Ben'i (*Ego*) şu şekilde açıklamaktadır; ona göre Ben (*Ego*) kendi-için olarak değil de kendinde olan olarak oluşur. Ben'i şuura ait değil, şuurdan önce orada oldurulmuş ve bununla birlikte yavaş yavaş açığa çıkacak dehlizlere sahip olan hâliyle *kendi*'yi verdiğinden bahsetmiştir. Bu sebeple Ben Şuurun-Ben'i değil, aşkın bir kendinde hâliyle bir varolan olarak insan şuurunda açığa çıkmaktadır (Sartre, 2018, s. 159). Sartre'ın ben hakkındaki bu görüşü bizlere şunu söylemektedir: *Ben varoluşla birlikte meydana gelir ve aşkınlaşır.* İnsan benliğini keşfettikten sonra benlik ilk halinden sonra sürekli oluş haliyle yeni bir ben keşfi meydana getirir.

Her insanî varlığın kendine ait bir Ben'i vardır. Bu ben yaşamın etkisi altında kalarak sürekli ve her an değişim ve genişleme ile ilk halinden farklı bir "Ben"e doğru yol alır. Artık o bambaşka bir ben halini almıştır. Her insanda bulunan ben o insanın yaşamıyla şekillenir. Yaşamda ne varsa ben ondan etkilenir. Bu her an ve sürekli olarak genişleme durumu her beni birbirinden ayırır. Benlik, tıpkı bir insanın doğumundan ölümüne kadar olan sürede geçirdiği şuur mertebeleri gibi yaşamın etkisi altında genişleyip farklılaşır. Bu farklılaşmayı sağlayan yaşamın kendisidir. İnsanî varlığın zahiri yönü duyusal âleme dönük olduğundan benliğini etkisi altında tutar. Ülken, benlik-hayat etkileşimindeki yaşanmış haller ve insandaki iç duyuyu şu şekilde açıklamaktadır;

> "Manevi varlığımıza ait yaşanmış hallerin kavranmasından ibaret ayrı bir iç duyu vardır. Burada sanki ruh halleri beden hallerinden tamamen ayrılmış gibidir. Çünkü onları beden potansiyelinde değil, yalnız fiilleştikleri, gerçekleştikleri zaman kavrıyoruz. Bu fiilleşme onlara devamlılık, zaman içinde oluş manzarası verir. Süjeleşme, potansiyel olan izlere dayanarak onların yaşanmış haller süreklisi (*continu*)

> halinde yeniden kurulması olduğuna göre ruhlaşan varlığımıza ait 'iç duyu' bu yaşanmış haller süreklisinin kavranması olacaktır" (Ülken, 2014, s. 274).

Bilgin'in benlik için yaptığı tanım ise şu şekildedir:

> "Benlik, herkesin kendi öz kişiliği hakkında sahip olduğu zihinsel temsildir. (...) Bireyin kendi kendisini, davranışlarını, ihtiyaçları, motivasyonları ile ilgileri belirli ölçüde tutarlılık gösteren, kendi kendine sadık, diğerlerinden ayrı ve farklı bir varlık gibi algılanmasını içeren, bilişsel ve duygusal nitelikte bileşik bir zihinsel yapıdır" (alıntılayan Kılınç, 2011, s. 88).

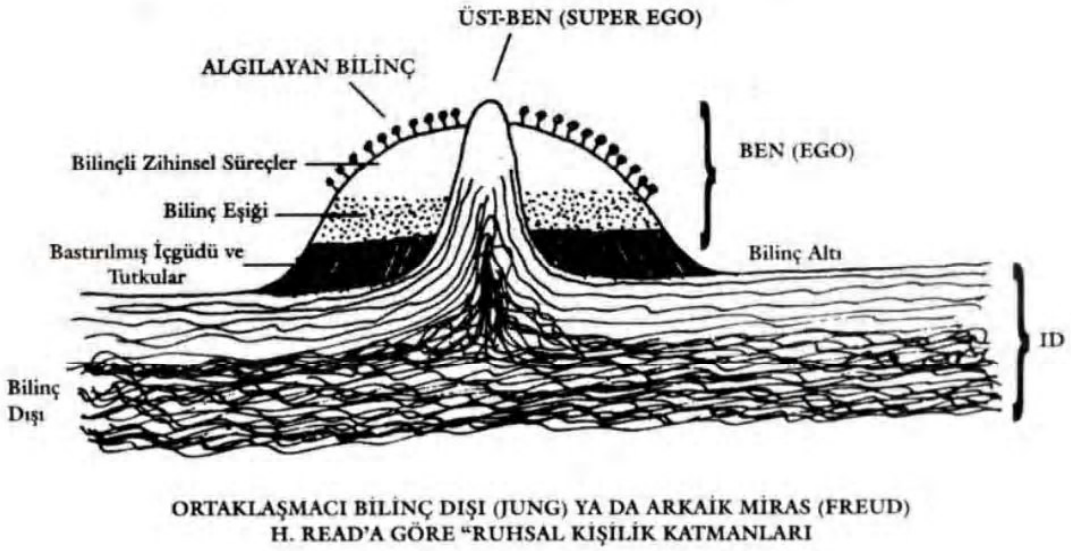
Görülüyor ki benlik; her insanın kendini fark edip, kendi özü hakkında kavradığı zihinsel temsilin kendisidir. Benliğin bu çoklu karmaşık yapısı somut bir varlığın meydana getirilmesiyle, benliğe ait bileşiklerinin hangilerinin daha etkin olduğu anlaşılabilir. "Sanatçı söz konusu olduğunda, bu göstergenin aktiflik durumu, yapıtın var edilmesiyle ilişkilendirilebilir" (Kılınç G. M., 2011, s. 92). Sanatçı benliğini yapıtıyla ortaya, açığa çıkarmış diyebiliriz. Bilgin'e göre bunun sebebi; "benliğin karmaşık yapısı farklı birçok olguyu bünyesinde barındırır; benliği oluşturucu enformasyonların miktarı büyük boyutlardadır; fiziksel görünüş, demografik nitelikte özellikler, her çeşit eğilim, sayılamayacak kadar çok sayıda otobiyografik anılar, tüm bunlar (bir bellek yapısı olarak) benlikte kaydedilmiştir" (alıntılayan Kılınç, 2011, s. 92). Benlik bir belleğe dönüşerek; hayatla-insan arasındaki bağlantıların merkezi konumuna gelmektedir. Ülken benliği oluşturan karmaşık yapıyı şu şekilde açıklamakta;

> "Burada iç organlarımızın araçsız duyulmasından ibaret bir beden algısı değil, alt şuur'dan şuura, bedenden ruha yükselen, daha doğrusu *ruhlaşan* varlığımızın algısı söz konusudur. Bu ruhlaşan, manevileşen varlık, yani kişilikler, karakterler, duygular, hayaller, fikirler ve idealler dıştan *gözlenen* objeler gibi değil, doğrudan doğruya içten *yaşanarak* anlaşılacaktır" (Ülken, 2014, s. 274).

Bu bağlamda benlik için birçok olgunun etkisi altındadır ve yaşandıkça oluşmaktadır diyebiliriz. Benliğin zahiri ve batıni âlemlerle olan ilişkisindeki iç duyuyu ise Ülken; "Kısaca iki ayrı iç duyu, iki ayrı araçsız kavrayış (*immédiateté*) vardır: biri objeleşmeye, kendiye, bedene, öteki süjeleşmeye, bize, ruh'a çevrilmektedir. Biri dış âlem hakkındaki algımızın hareket noktası, öteki iç âlem hakkındaki kavrayışımızın başlangıcıdır" (Ülken, 2014, s. 274-275) şeklinde açıklamaktadır. İnsan bu iç duyular sayesinde yönelimini belirlemektedir. Bu yönelimde biri nesneye diğeri özneye ait

özellikleri kapsamaktadır. Benlik bu iç duyuların etkisiyle özne ve nesneye ait bilgileri kavramaktadır. Jung'a göre; "Ben, bir güç, yaratıcı bir kuvvet ve istek diye adlandırdığımız insanlığın gecikmiş buluşuyla yüklüdür" (Jung, 2018, s. 84) ve "Bizdeki benlik, yararlanılabilir bir enerjiyle yüklüdür. Bu enerji yardımıyla olayların akışını" etkileyebilmektedir (Jung, 2018, s. 86).

Sigmund Freud'un Ben kavramına baktığımızda ise ben'in, insan zihnindeki oluşumunu; *İd*, *Ego* ve *Süper Ego* olarak üç temele ayırmaktadır. İd, insanî varlığın hayvanî yapısına karşılık gelen ve daha çok cinsellik içeren bir yapıdır. İd, insanın ilkelliğini içerir. Bilinçaltının alanı id ile meydana gelir. Ego; görünene, şimdiye çevrili bilinçli olma durumudur. Ego ile birlikte bilinçli düşünüş ve algılama sağlanır. Süper Ego'ya baktığımızda ise topluma dönük tutarlı davranışlar gösteren bir bireyi temsil eder.



Şekil 4.1. H. Read'ın Ruhsal Kişilik Katmanları (Dilaverdioğlu, 2017, s. 14)

Ben'i oluşturan katmanları Herbert Read'in "*Ruhsal Kişilik Katmanları Teorisi*" üzerinden incelediğimizde; birbiri içerisinde karışan sıvılar gibi bilinç düzeyinde oluşan duyum ve izlenimler hep bu bölgede kalmazlar, belleğe doğru çekilirler. Çağrışım, rüya ya da diğer etkinliklerle yüzeye çıkar veya daha da derinlere çekilebilir. Bu bağlamda *Ego* bölgesi bu sebeple bir depolama alanı gibi hem duyusal izlenimlerin hem de

zihinsel süreçlerin toplandığı yer olarak ferde ait kişilik, benlik alanını oluşturmaktadır. Şekil üzerinden incelediğimizde Benliğin *İd* kısmı en yoğun kısımdır ve akan bir nehir gibi tasvir edilmekte; bu bölgeden dışa doğru kabaran bir hava kabarcığı gibi BEN, ID üzerinde sürüklenmektedir (San 2008; Dilaverdioğlu, 2017, s. 13). Read bu tasviri şu şekilde açıklamaktadır; "akıntı tüm neslin ruhsal yaşamıdır, kabarcık ise bu bütünün içindeki tek bir varlığın ve bireyin zihinsel kişiliğidir. (…) BEN (…) en alttaki akıntının ne gücünü ne de yönünün denetleyebilir. BEN yalnızca dış dünyaya ilişkin bilinçli yaşantıların entelektüel (anlıksal) bir yapısıydı" (San, 2008; Dilaverdioğlu, 2017, s. 13). ID kısmı bilinmezliklerle doludur ve ancak belirli durumlarda bilince doğru görünen ve kaybolan bölgedir. Bu bölgeyi zorlayarak gün yüzüne çıkarıp eserleriyle izleyicinin karşısına sunan özellikle sürrealist ressamlar olmuştur. Sanatçılar benliğinde olanı açığa çıkarmak için görünür dünyaya yönelir. Görünürdekiler zihninde olanlarla birleşir. Zihninde olanlar esere dönüşür. Sanat eseri sanatçının benliğinin varlık bulmasıdır fakat bu varlık onun benliğinden ayrıdır. Kılınç'a göre; sanatçı benliğini açığa çıkarmak istediğinde "bu soyut kavramı çoğu kez somutlaştırarak, yani imgeler, sesler, performanslar gibi sanatın araçlarıyla dönüşüme uğratarak görünür, duyulur, hissedilir kılma yoluna gitmektedir" (Kılınç G. M., 2011, s. 92).

Kısaca özetlemek gerekirse bütün bu yapılar İnsanın benliğini meydana getirir. Benliği oluşturan bu yapılar ferdin kendisi olması için hayatı boyunca onu değiştirir. İnsanın Ben'i hem içinde bulunduğu toplumla inşa edilirken hem de kendi öz mayasıyla yoğrularak kendi olmasını sağlar: *Ben değişimdir.*

19. yy'ın Alman filozofu E. Husserl ben kavramını ele alırken başka ben üzerinden giderek bir iç kımıldanışa işaret eder. Buradaki başka benlerle kast edilen durumu düşünür, şu şekilde bir soruyla özetler;

> "Bu başka ben'lerin birer başka ben olarak, benden 'başkalığı 'ama, birer 'ben' olarak bana benzerliği neye dayanmaktadır? benim kendi kendimi anlamamda, başkasının ben'i üzerindeki tespitlerin ne gibi bir yararı vardır? pratik hayatın anlaşılmasında olduğu kadar reel olarak yaşanmasında da, bilhassa ahlak alanında, yani teori-öncesinde, başkasının ben'iyle uğraşmak, hayata neler katabilir?" (Husserl, 1958, s. 7).

Fenomoloji fikrini 20. yy.'ın başlarında batı tarihine Edmund Husserrl'in kazandırdığı söylenmekle birlikte fenomen kavramını görünen, kendini gösteren, görünüş olarak açıklar. Burada anlatılmak istenen görünüş varlıklarını asil tabii

davranışının ötesinde kazandıkları, yani tabii davranışlarını bırakmalarını gerektiği söylenmektedir. Bu durumu ise "transendental" sözüyle açığa çıkarır. Transdandental ile kastedilen dünyanın anlamıdır. Bu anlamda "varlık -sein" diye bireyin yerine "varlık-anlamı –seinsinn" vardır. Bu durumda aslında bir "anlam öğretisi-sinnlehre" ve bir anlam yorumu denebilecek "reine sinneauslegung" durumu ortaya çıkar. Husserl bu konuda varlık ve anlam arasındaki ilişkiye dikkat çekmekte kendisini ışıklandırıp örtüsünden sıyrılan anlamın ahenkle hakikatin ortaya çıkarılması durumuna vurgu yapar (Husserl, 1958, s. 45-47).

Kendilik ise insanın varlığının, kendi-varlığının şuuruna varmasıdır. İnsan kendini kendinde düşünür. Bu düşünüş onu hem kendi olarak hem de kendinin şuuruna varan, kendi-özünün şuuruna varan 'Kendi' olarak oluşmaktadır. Kendilik kavramının bu iç içe geçmiş hâli, insanî varlığın yaradılışına aittir. İnsanın önce kendini fark etmesi, özünü keşfetmesi ve bu keşif ve fark edişle, kendini kendinde konumlandırması onun şuurlu bir varlık oluşuyla anlaşılabilir.

Ülken insandaki kendilik ve ben algılarını şu şekilde açıklamıştır;

> "İnsan Fenomenlerinde niteliği nicelikten, zamanı mekândan, sürekliyi süreksizden ayırmaya imkân yoktur. Bundan dolayı onlar birbirinin tamamlayıcısıdır. İnsanda bu zıt ve tamamlayıcı vasıflar ya beden ya ruh olarak gerçekleşirler; onların gerilme (*tension*) hali sanki beden vasıflarına ve genişleme (*extension*) hali ruh vasıflarına karşılıktır. Her gerilme ardından bir genişleme geldiği gibi, her bedenleşme ardından bir ruhlaşma gelir. Bu, şu demektir: İhtiras, zekâ ve irade fiillerinin gerginliği objeleşmeleri hazırladığı gibi bu gerginlik fiillerinde benlik kurulur, yani onlarda insan 'kendi'si olur, başkalarından ayrılır. Her şeyi kendine göre hazırlar. Bunun için de 'kendi'ni, 'başka'larından ayıran *beden*'e dayanır. Âdeta benlik ile bedenlik, *ego*'ya ait olma ile bedene ait olma eşit anlamlı olmaya başlar" (Ülken, 2014, s.268-269).

Kendilik bu bağlamda kişiyi diğer *ben*'lerden ayıran vasıflara sahiptir. Bu özelliği onu varlığa ait zıtlıkları birlemesini sağlamaktadır.

Kendilik kavramı psikolojide, "kişinin kendini algılayış biçimi, kendisiyle ilgili imgeler bütünü olarak değerlendirilir. Psikanalistlerin çoğu tarafından kendilik, kişinin iç yaşantılarını tanımlamak için kullanılmaktadır" (Ardıç, 2019, s. 13). Kendilik psikolojisi; Heinz Kohut'un önderliğinde, çağdaş psikanalitik içinde incelenmiştir. "Kohut, kendilik psikolojisinin temel hedefinin kendini dışarıdan görme, yaratıcılık ve üreticilik olduğunu vurgulamaktadır" (Özen, 2014). Kendilik psikolojisi özellikle Kohut

tarafından narsisistik kişilik bozukluğu taşıyan hastalar üzerinde yaptığı psikanaliz sürecinde varılan bulgular ile oluşmuştur. "Narsisizm veya özseverlik, kişinin kendi bedensel ve/veya zihinsel benliğine karşı duyduğu hayranlık ve bağlılık, kabaca tabirle kişinin kendisine âşık olması" (Wikipedia, Narsisizm, 2020) şeklinde tanımlanmaktadır. Narsisizmin etkisini günümüzde kendi fotoğraflarını çeken kişiler üzerinde görmekteyiz. *Selfie* (Özçekim) olarak tanımlanan kendi portresinin fotoğrafını çekme narsisizm bağlamında şu şekilde açıklanmaktadır; "Özünde argo bir tanımlama olan selfie'nin, fonetik ve anlam benzerliklerinden dolayı İngilizce 'selfish' (bencil, egoist) kavramından türediği sonucuna ulaşılabilmektedir. Dolayısıyla selfie'nin temel dayanağı bencil ve egoist bir eylem olmasında yatmaktadır. Selfie narsist bir fotoğraf çekme yöntemidir" (Oskay, 2017).

Sosyolojik olarak incelendiğinde kendilik kavramı psikolojiden farklı bir yapıdadır. Ardıç'a göre; "Kendiliğin bir toplumsal ürün olduğu ve bireyin diğer insanlarla kurduğu etkileşim sonucu gelişip değişmesiyle oluştuğu şeklinde açıklanır" (Ardıç, 2019, s. 14). Yani bu durum kendine yönelen ve bununla beraber çevresini etkileyebilen bir yapı olarak anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, "kendilik bireyin yaşadığı kültür ve tarihsel dönemle ilişkilidir. Bulunduğu toplumun sahip olduğu adetler, gelenekler ve pek çok etken sosyolojik kendiliğin gelişiminde" önem arz etmektedir (Ardıç, 2019, s. 14). Kohut ilk olarak kendiliği (*self*), benliğin yani egonun içerisinde bulunan bir yapı olarak ele almıştır. Bu kendilik tasarımını bireyin kendini kavrayış şekli ve bunun yanında kendine bağlı imgelerin tamamı olarak görmüştür. Daha sonraki düşünüşlerinde kendiliği kişiliğin ana merkezi olarak belirlemiştir (Kohut, 1977; aktaran Özen, 2014). Kohut kendilik psikolojisini şu temeller üzerinde şekillendirmektedir;

> "Kohut'un kendilik psikolojisi olarak adlandırılan kuramında çekirdek kendilik, ortasında beceri ve yeteneklerin yer aldığı, bir kutbunu ihtirasların diğer kutbunu ise ideallerin oluşturduğu iki kutuplu ruhsal kümelenme olarak betimlenir. Bu, bir kişide kendi beden ve ruhunu bütünlük ve süreklilik gösteren bağımsız bir girişim ve algı merkezi olarak yaşama duygusu olarak deneyimlenir. Çekirdek ihtiras ve idealler ile onların gereksinimlerine uygun olarak geliştirilen bir dizi beceri ve yetenekle birlikte bu duygu, kişiliğin merkezini oluşturur. Kişi bunu, beden, ruh, kişilik ve çevresindeki tüm değişikliklere karşın yaşam boyu aynı kişi olma duygusu olarak deneyimler. Bununla birlikte, aynı kişi olduğumuz duygusu yalnızca çekirdek kendiliğin bileşenlerinin kalıcı içeriği ile onların doğrultusunda oluşan etkinliklerden kaynaklanmaz. Aynı zamanda, kendilik bileşenlerinin birbiriyle özgül ilişkisinden de kaynaklanır" (Kohut, 2013; aktaran Gökçe, 2016, s. 1231).

Kohut'un kendilik psikolojisi üzerinde yaptığı çıkarımlardan en önemlisi "kendilik-nesnesi" (*self object*) kavramıdır. Kendilik nesnesi, görünen dış dünyadaki nesnelerin ferdin görünmeyen iç dünyasındaki mânâları veya karşılıklarını belirtmektedir (Kohut, 2013; Gökçe, 2016, s. 1231). Kendilik nesnesi Gökçe'ye göre şunları ifade etmektedir;

> "Başka bir deyişle bu nesneler, bireyin iç ve dış dünya ya da hakikat ile bağlantısını sağlayan araçlardır. Hakikatle bağlantıyı sağlayan bu araçlar, çocuk ve erişkine göre farklılık göstermekle birlikte, işlevleri yaşam boyu aynı kalır. Kendilik nesnesi, çocuk için anne, baba, yakın akraba ve oyuncak; erişkin için ise eş, çocuk, para veya sanat yapıtı olabilir" (Kohut, 2013; aktaran Gökçe, 2016, s. 1229).

Kendilik nesneleri bu bağlamda ferdin hakikatle kurduğu bağlantıların merkezinde yer almaktadır diyebiliriz. Farklı yaşlardaki kişilerde bu nesneler farklılıklar göstermektedir. Kendilik nesneleri "dış dünyadaki bir kişi ya da herhangi bir nesneyi değil, kişinin bunlara ilişkin yaşantı ve deneyimlerini gösterir. O, kendiliğin bir parçası olarak deneyimlenen ya da özel bir işlevi yerine getirmek üzere kullanılan bir kişi olabileceği gibi bir nesne de olabilir" (Kohut, 2013; aktaran Gökçe, 2016, s. 1231). Yani ferd yaşamı boyunca karşısındaki diğer öteki Ben'ler ya da eşyalarla olan bağları sonucunda yaşam deneyimleri elde eder. Bu bakımdan kendilik nesnesi bizzat yaşanmışlıkla ilişkilidir. Kohut kendilik nesnelerini iki grupta toplar; ilki, "aynalayan" (*mirroring self-object*) ikincisi, "idealleştirilen" (*idealizing self-object*) kendilik nesneleri. Kendilik nesneleri olmadan Kohut'a göre; kendilik bütünlük kazanamamakta, meydana gelememekte, eksik kalmakta ve geliştirilememektedir. Kendilik nesnelerinin varlığı kendiliğin tam bir bütünlük ve sürekliliği için gereklidir (Kohut, 2013; aktaran Gökçe, 2016, 1231). Bu bakımdan Kohut'a göre; "kendilik, 'kendilik nesneleri' üzerinden yürütülen sonu gelmez bir araştırma ve yorum sürecidir" (Kohut, 2013; aktaran Gökçe, 2016, 1231). Jung, kendi ve öteki arasındaki bağlantıyı şu şekilde belirlemektedir;

> "İnsan, insan olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde irdeleyeceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini anlatma, anlatanın hem içeriğinde hem de biçiminde içkindir. Hiçbir özgün kuram ötekinden çıkmaz. Her şey kendinin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, ötekinde kendini bulmak ve oluşturmak içindir" (Jung, 2015; alıntılayan Ardıç, 2019, s. 21).

Öte yandan kendiliğin sosyal bir yapısı da vardır. Franzoi'ye göre kendiliğin sosyal yönü şöyledir;

> "Kendilik, sosyalleşme ve olgunlaşma yoluyla edinilen, sembolik iletişim kurma ve benlik farkındalığın da bulunma gibi nitelikleri olan sosyal bir varlıktır. İnsan toplumdan kopuk olarak gelişemediği, ancak ve ancak sosyal bir bağlamda var olabildiği için, benliğin de sosyal bir varlık olduğu kabul edilmektedir" (Sümer, 1999; aktaran Özen, 2014).

Kendilik kavramı bu bağlamda toplumdan kopuk değil onunla iç içe geçmekte, hem ondan etkilenirken hem de onu etkilemektedir. Markus ve Nuirus'a göre kendilik yaşamsal deneyimlerin algılanması ve düzenlenmesiyle beraber öteki benlerin içsel durumlarının algılanması ve anlamlandırılmasını sağlamasıyla da çok boyutlu bir yapıda olduğu görülmektedir (aktaran Özen, 2014).

Felsefeye baktığımızda ise kendilik kavramı ilk olarak Descartes'la ortaya çıkmıştır. Descartes kendiliği şu şekilde açıklamaktadır;

> "'Kendilik' kuşku duyan, idrak eden, red ya da kabul eden, isteyen, istemeyen ve aynı zamanda hayal eden ve duyulara sahip olan bir varlıktır. Ben bilgisinin, tüm bilgilerimiz arasındaki en kesin bilgi olduğunu iddia etmiştir. Ünlü *cogito* argümanıyla (*cogito, ergo sum*: Düşünüyorum, o halde varım) kendimize ilişkin bilgimizin; sahip olduğumuz ilk ve en kesin bilgi olduğunu öne süren Descartes ben bilgisini mihenk taşı olarak kullanmıştır. Ben bilgisinin ayrıcalıklı bir durumu vardır, zira kendimize ilişkin bilgimiz doğrudan entellektüel bir sezgiyle elde edilen bilgidir" (Şahabettin, 2011; alıntılayan Ardıç, 2019, s. 14).

Ardıç, psikolojik kendilikle sosyolojik kendilik arasındaki geçişi; "psikolojik kendilikten uzak kalındığında kendine yabancılaşıp, sosyolojik kendiliği geliştirmek söz konusu iken, aynı durum sosyolojik kendilikten uzaklaşıldığında da bireyselleşmeye dönüşeceğinden, sosyolojik kendilik kısıtlanır hale gelebilir. Önemli olan her iki kendilik sistemini dengeli kılacak ortamı kendine" oluşturmak şeklinde açıklamıştır (Ardıç, 2019, s. 14-15). İnsan toplumdan uzaklaştıkça kendine yaklaşır, tam tersi topluma daldıkça da kendini unutur. Fakat toplum olmadan da kendini, kimliğini oluşturamaz. Kimlik ve kendilik toplum içerisinde ortaya çıkar. Toplumla etkileşim halinde oluşur. Bu sebeple insan tam bir denge halinde bulunmalıdır. "Kendini bilme" de bu denge haliyle oluşur. Bu dengeyi sağlayabilen insan için artık şunu söyleyebiliriz; "Kendi ve dünya arasında bağlantıyı kurabilme yeteneğini sergilediği müddetçe birey,

zamanı doğru biçimde algılayabilir, geçmişe dönebilir ve geleceği tasavvur edebilir" (Ardıç, 2019, s. 15). Gözel'e göre; Yunanca ve Latince metinlerde "Kendini bil"den önce "kendilik kaygısı" gelmektedir. Bu bağlamda Gözel; "Kendini bilme", "kendilik kaygısı"yla gerçekleştiğini belirtmektedir (Foucault; Gözel, 2018, s. 186). "Kendilik kaygısıyla birey kendini yani bedenini, ruhunu, davranış ve düşüncelerini yeniden biçimlendirmeye yönelir ki bu da gerçekte varoluş sanatını ifade eder" (Gözel, 2018, s. 186). Yani insan kendini bildiği müddetçe varolur.

Bir diğer kavram olan kimliğin tarihine bakacak olursak; İngilizcede 16. y.y.'dan sonra kullanılmaya başlansa da popülerliğini 1950'lerde kazanmıştır. Fırat Mollaer'in (2014) editörlüğünü yaptığı *Kimlik Politikaları Özdeşlik Tanınma ve Farklılık* kitabında Philip Gealson (1983) "*Identifying Identiy: A Semantic History*" (Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih) adlı makalesinde kimliğin tanımı hakkında şöyle bahsetmiştir:

> "*Kimlik,* Latince *idem* (aynı) kökünden gelir. […] Matematik ve mantıkta teknik bir anlama sahiptir; felsefede ise, John Locke'tan bu yana, ezeli zihin-beden sorunuyla ilişkili olmuştur. Bu felsefi bağlamda kimliğin anlamı, *Oxford English Dictionary* (OED) tarafından aşağıdaki şekilde verilen gündelik kullanımdaki anlamına yakındır: Bir kişi ya da şeyin bütün zamanlardaki ya da bütün koşullardaki aynılığı; bir kişi ya da şeyin başka bir şey değil de kendisi olduğu gerçeği ya da durumu; ferdiyet, kişilik" (Gealson, 2014, s. 23).

Philip Gelalson'un aktarımıyla Erikson, kimliğin yapısıyla ilgili şu tespitleri yapmıştır; "kimliğin kavranmasının zor olduğunu kabul eder, çünkü kimlik, '*bireyin özünde* ve fakat aynı zamanda *onun topluluk(sal) (communal) kültürünün merkezinde* 'yerleşmiş' bir süreçle, gerçekte, bu iki kimliğin kimliğini kuran bir süreç'le ilgilidir" (Gealson, 2014, s. 28). Burada kastettiği şey; kimliğin, Freud'un "id-ego-süper ego modelinden türetilmiş bir biçimde anlaşılan bireysel kişiliğin iç gelişimi ve topluma iştirak etmek, onun kültürel değerlerini içselleştirmek, farklı statüler kazanmak ve farklı roller oynamaktan neşet eden bir benlik duygusunun gelişimi arasındaki bir etkileşimi" kapsadığıdır (Gealson, 2014, s. 27-28).

Kimlik kişinin benliğine, özüne ait özelliklerle birlikte, onu çevreleyen toplumun, kültürün, tarihin özelliklerini de barındırır. Kimliğin hem ferdi hem de toplumsal bir yapıda olduğu görülmektedir. Kimi zaman ferdi, kimi zaman da toplumsal özellikleri öne çıkar ve görünür olur. Biri karanlıkta kalırken diğeri aydınlığa çıkar

diyebiliriz. Kimliğin bu kolektif yapısı, insanın "sosyolojik doğası"nın yanında varlığının da bir yansımasıdır. Kimlik benliğin oluşumunda önemli bir yer tutar. Tıpkı benlik gibi ve aynı zamanda ondan ayrı, iç ve dış birçok yapının etkisi altındadır. Kimlik bireyin-kişinin kişisel tarihini oluşturur.

Kimlik, kişinin kendini tanımlaması ve konumlandırması için gerekli olmuştur. Erikson, kimliğin bir biçimde bireylerin derin ruhsal yapısı içinde "konumlandığı"nı belirtmiştir. Kimlik, bireyler ve içinde bulundukları toplumsal ortam arasındaki etkileşimle şekillenir ve değişir; fakat bütün kriz ve değişimlere rağmen, "temel olarak, bireyin kendi varlığının 'içsel aynılığı ve sürekliliği'nde 'gerçekleşen bir güven'dir" (Gealson, 2014, s. 33-34). Sosyologlar ise, "kimliği birey ve toplum arasındaki etkileşimin bir ürünü olarak görme eğilimindedirler -kimlik, temelde belirli bir isim tarafından tayin edilme, bu tanımlamayı kabul etme, ona eşlik eden gerekli rolleri içselleştirme ve bu kurallar uyarınca hareket etme meselesidir" (Gealson, 2014, s. 34). Yani kimlik insana sonradan eklenen bir şeydir. Durkheim; "insan bütün manevi varlığını toplumdan, onun kurumlarından, değerleri ve âdetlerinden alır. Kişiliği ve karakteri onunla kurulur" (Ülken, 2014, s. 308) diyerek insanın toplumla arasındaki bağlara vurgu yaptığı anlaşılmaktadır. Gealson'un aktarımıyla Berger, kimliklerin sadece "toplumsal olarak verilmiş" olduğunu değil, aynı zamanda "toplumsal olarak ayakta tutulması gerektiğini ve bunun oldukça istikrarlı bir biçimde sürmesi gerektiğini" vurgulamaktadır (aktaran Gealson, 2014, s. 33).

Kişi nerede olursa olsun dışarıdan aldığı her uyarıcıyı kendi süzgecinden geçirir ve kendinden olanla onu birleştirerek her defasında yeniden "kendi" olanı oluşturur. Bu anlamda kimlik her ne olursa olsun kişinin aynı kalabilme kabiliyetidir.

Benlik, kendilik ve kimlik kavramlarının birbirine bu kadar yakın oluşu, insanın varlığının farklı uzaylardan (konum) görülmesiyle ilgilidir. Bu kavramların iç içe geçmişliği ve farklılıkları "Âlem-insan" birlikteliği gibi görülebilir. Kimlik genel olarak benliğin görünür kısmını kapsamaktadır. Çağımızda kimliğin alanı giderek daralıyor ve toplumdan-öze doğru kapanıyor diyebiliriz. Kılınç'a göre; "Kimlik, insanın toplum içinde var olabilmesi (hayatta kalabilmesi) için zaman zaman sınırlayan, benliği de içine alan bir kavramdır. Bu durumda benlik, varlığını göstermek için kuralın, sınırın, ayıbın, yanlışın olmadığı bir platform bulmalıdır. Benlik, bu arı varoluş durumunu çoğu zaman

ancak sanat platformunda sağlayabilmektedir" (Kılınç G. M., 2011, s. 90). Dolayısıyla benlik, kendilik, kimlik sanatta varlık bulurlar.

Bulgular kısmında bulunan bazı sanatçılar ve çalışmalar benlik, kendilik, kimlik kavramları bağlamında oluşan *kendini arayış* ve *kendilik nesnesi* temalarıyla ilişkilendirilmiştir.

4. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Kendiliğin Sanata Yansımaları

Sanatçıların kendilerini sanata dahil etmeleri ilk olarak *otoportre* resimlerinde görülmektedir. Çünkü insanın esas olarak görünen kısmı suretidir. Onunla yaşama katılır. Bu sayede sanatçı sanatın nesnesi haline dönüşmüştür. Yüz, insanın benliği açısından önemlidir. Yaşamın içinde en çok onunla öteki benlerle iletişim kurarız. Bu açıdan bakıldığında sanatçılarda kendi benliklerini en iyi ifade edecek olan şeyin yüzleri, kendi portreleri olduğunu düşünerek eser üretmişlerdir. "Merleau–Ponty'e göre ressam, kim ve neyin resmini yaparsa yapsın, gerçekte kendiliğin resmini yapmakta yani kendiliği araştırmaktadır" (Merleau-Ponty, 2012; Gökçe, 2016, s. 1229). Dolayısıyla sanatçıların her türlü eserleri bu bağlamda kendilerini yansıtmaktadır.

İnsanın kendini sorgulamasının yeniden başladığı Rönesans dönemi sanatçılarından Rembrandth'ın hayat ve sanat arasında kurduğu bağları çalışmalarına aktarmasıyla başlayan bu bölüm, Modern dönem soyut resim sanatı; kavramsal sanatlar, performans ve enstalasyon; son olarak otomatizm sanatı sanatçılarını içermektedir. Soyut resim sanatındaki sanatçılar ve çalışmalarına baktığımızda da benliklerini oluşturan nitelikleri çalışmalarında görmekteyiz. Özellikle Freud ve Jung'ın gibi psikanalizcilerin yapmış olduğu bilinç-bilinçaltı çalışmaları Modern Sanat içerisindeki sanatçıları etkilemiştir. Bu bağlamda sanatçılar çalışmalarını kendilerine, benliklerine dönük ruhsal, metafizik âlemleri üzerinden eserler meydana getirmişlerdir. Bu etkiler özellikle 1960'a kadar yapılan eserlerde görülmektedir. Yorgancıoğlu bu dönemi şöyle ifade etmektedir;

> "20. yüzyıl büyük yıkımların, hayal kırıklıklarının yüzyılı olmuştur (…) yaşanılan büyük krizlerden ve travmalardan sonra, insanın bu dünyadaki yeri, ahlaki değerleri, kim olduğu yeniden sorgulanmaya başlamıştır. Travma sonrasındaki bu yeni insanın, yeni kuşağın sanata bakış açısı, insanı değerlendirişi farklılaşmıştır" (Yorgancıoğlu, 2015, s. 78).

Bunun yanında aynı zamanda 20. yy'ın yeni buluşların, fikirlerin ortaya çıktığı bir çağdır. Bu bağlam da Modern sanata baktığımızda bu olumsuzluklarla kendi dünyalarına yönelen sanatçılar, yeni fikirler ve dönemin içinde bulunduğu "hız"ın etkisiyle hep yeni bir arayış içinde olmuşlardır.

Modern sanat sonrası döneme baktığımızda ise benliğin sanattaki etkilerinin arttığı ve yapılan çalışmaların bu yönde olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü benlik hayattan bağımsız değildir. Onunla iç içe geçmiş muhteşem bir yapı oluşturur. Özellikle kavramsal sanat çerçevesinde yapılan performans ve enstalasyon çalışmaları bu muhteşem yapının etkilerini bizlere sunmuşlardır. Ayrıca otomatizmle yapılan çalışmalarda benliğin gizli bilinçaltı durumlarını açığa çıkarmaktadır.

4.1.1. Resim Sanatında Otoportre Bağlamında Kendilik

4.1.1.1. Rembrandt (1606-1669)

Otoportre resimleri kendilik bağlamında düşünüldüğünde Rönesans dönemi sanatçılarından Rembrandt gözümüze çarpar. Rembrant'ın resimleri; biçim, konu ve öz olarak değerlendirildiğinde ilginç bir kompozisyonla karşılaşılır. Rembrandt yaklaşık konu olarak yaklaşık 100'e yakın kendi otoportresini yapmıştır. Rönesans dönemi içerisinde baktığımızda bu önemli bir durumdur. Otoportre resimleri bireyin kendini resmetmesi olarak görülmemelidir sadece. Sanatçının derdi yalnızca bir otoportre yapmaktan öte aynı zamanda sanatçının otoportresi bütün yaşam deneyiminin bir özeti gibidir. Bu bağlamda Rembrandt'ın otoportrelerinde de bunu görmekteyiz. O gençliğinden yaşlılığına kadar sürekli değişen fiziğini ve fizyonomisini ayna karşısında resmederek incelemiştir. Rembrandt kendisini model olarak kullanırken farklı psikolojik durumlarını da yansıtmıştır (İncirkuş, 2020). Rembrandt'ın çok figürlü resimlerinde de resimdeki figürlerden birine kendi yüzünü yerleştirdiği görülmektedir. Rembrandt'ın resimlerinde konu olarak kendisini de model olarak seçmiştir, "çünkü belirli türde tarihi resimler veya İncil'de geçen hikayeleri vermek için portre fotoğraflarına ihtiyaç duymuştur. Bu portrelerin yüz ifadelerinin çeşitliliği, konunun gidişatına göre

şekillenmiştir. Rembrandt'ın kendi benzersiz psikolojik kimliğiyle ilgili bir düşünceyi formüle etmeye ve ortaya atmaya çalıştığı hissedilebilmektedir" (Freeland, 2010; aktaran İncirkuş, 2020). Biçimsel açıdan baktığımızda Kleiner'e göre;

> "Rembrandt'ın portreleri psikolojik olarak adlandırılabilir. Işık ve karanlık portrelerinde çatışma içinde değil, görsel eşdeğerliği üretmek için yumuşak ve kurnazca birleşerek uzlaşmaktadır. Portrelerde sessizlik hakimdir, onların egemen ruh hali sakin meditasyon tarzı, felsefi ifadenin duygusal tonlarıyla duyulmaktadır. Rembrandt'ın son zamanlarında yaptığı otoportrelerinde kendisini itibarlı ve haysiyetli olarak tasvir etmiştir. Portreleri gücünün ve üslubunun bir özetini oluşturmaktadır. Rembrandt'ın insan ruhunu açığa çıkarma konusundaki yetkinliği onun etkileyici bakışıyla verilmiştir. Onun kontrollü ışık kullanımı ve spesifik olmayan ortam bu odaklanmaya katkıda bulunmaktadır. Sanatçının otoportreleri sanatına olan kişisel bağını yansıtırlar" (Kleiner, 2009, aktaran İncirkuş, 2020).

Resim 4.1. Rembrandth, Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 102 cm, 1640, National Portrait Gallery, Londra.

1640'ta yaptığı otoportresine (Resim 4.1) bakıldığında biçimsel açıdan sanatçının resmin ağırlık merkezini portreye odaklandırmak için tuval çevresini daha karanlık yüzünü ise ışık oyunlarıyla daha vurgulu yaptığı görülür. Sanatçının kolundaki kıyafet aksesuarı ise merkez simetriyi bozan asimetrik bir denge oluşturur. Aynı zamanda sanatçının eli yüzeye temas eder vaziyette ve kendinden emin bir duruşu anlatırken bu monotonluğu bozacak bir devinime ihtiyaç vardır. Bu noktada sanatçının

kol kısmındaki aksesuar ile başında bulunan bere ya da şapka benzeri kıyafeti birbiriyle ters simetrik bir ahenk ve ritim oluşturmakta, görsel devinimi artırmaktadır. Espinel'e göre biçimsel anlamda yüzdeki ifade şu şekildedir;

> "Gözleri parlıyor ve hiç oluk yok. Yüz kasları hareketsiz. Kendini ipek, kadife kürkle donatır, ama yüzünü çevirdiğinde bakan bu mağrur pozun altında üzüntü belirtileri görülebilir. Biraz kilo almış. İnce bir çizgi kaşlarını birleştiriyor. Alnında üç çizgi daha var. Ancak bu çizgiler yüz ifadesine müdahale etmiyor. Bu kırışıklıklar yaşı için erken görünüyor. Neden?" (Espinel, 1999; Soyşekerci, 2015, s. 281).

Espinel'in "Neden?" sorusunun cevabı: *34 yaşında kariyerinin zirvesinde olduğu bir dönemde portresini daha olgun bir görünümle resmetmesi, onun kendini nasıl gördüğünün kanıtıdır* (Farthing, 2014, s. 227). Kendi gerçekliği resmetmekteydi Rembrandt. Karanlığın içinde ressam bizlere bakmaktadır. Kıyafetler o dönem için asil ve soylu birinin kıyafetlerini andırır. Nitekim Rembrandt'ın o dönemde Osmanlı kıyafetleriyle yapılmış bir otoportresi de vardır. Bu o dönem için tema olarak süper güç olan Osmanlıya benzemenin bir işareti olarak yorumlanır. Barkçin bu durumu şu şekilde açıklamaktadır;

> "Batı'da Osmanlı tarzı giyinmek, yemek, tüketmek başlı başına bir statü ve prestij kaynağıydı. Türk çubuğu ile Türk tütünü içmek de modaydı: Avrupa'da Türk tarzı dekorasyon ve nakışlar çok tutuluyordu. Özellikle minelerle, çarpıcı renklerle işlenmiş saatler… bu saatlerden birine sahip olmak, bugün kollarına çakma marka saatler takan kardeşlerimiz gibi bir hava atma nedeni oluyordu. Türk kumaşları da Avrupalılar gözünde çok kıymetliydi. Zengin Avrupalıların evleri bu kumaşlarla tefriş edilmişti. Bunların bir kısmı Venedik'te dokunurdu, fakat kadife gibi kumaşlar ve desenler Türk malıydı" (Barkçin, 2019, s. 34).

1640 yılında yaptığı otoportrede (Resim 4.1) biçimsel olarak dörtte üçlük kompozisyon kullanılmıştır. Rembrandt'ın eserine biçim olarak bakıldığında gizli ışık oyunları kullandığı görülmektedir. Bunun sebebi ruh halini ve duygusal ifadeyi kuvvetlendirmek istemesindendir. Konu olarak tenebrizme bakmamız gerekmektedir. Tenebrizm aşırı ve abartılı chiaroscura olarak bilinmekle birlikte, büyük miktarda koyu değer, yüksek ışık kontrastlı küçük bir alana yakın yerleştirilmektedir. Rembrandt, chiaroscuro aydınlatmasını birçok portresinde kullanarak ışık ve gölgenin etkisiyle derinliği sağlamıştır. Resimde değerler birbirine karışmakta ancak ani bir değişim görülerek dikkat bir yere yoğunlaşmaktadır. Rembrandt, Almanya ve Güney Hollanda'dan gelen göçmen sanatçılardan öğrendiği bu etkiyi daha da ileri götürmüştür.

Bunlar tenebristler olarak adlandırılır. Güçlü kontrastlar dramatik tiyatro gibi yapıtlara sebebiyet vermektedir. Benzer temalar Caravaggio'da da görülmektedir. İçerik olarak bakıldığında ise argüman olarak chiaroscura tekniğinin verdiği ışık oyunları ve bedensel hareketlerdeki değişim ve ifadedeki farklılıklarla resimde bir alt tema olan kimliğin daha iyi anlatıldığı görülür. Çağdaş sanatta ise bu durum bir el bombasının çiçek şeklinde betimlenmesi, ya da Salvador Dali'nin bir resminin yıkılmış bir Suriye şehri manzarası içine yerleştirilen fotoğraflara yansıması şeklindedir. Öz olarak kimlik alt teması altında kendine bakan bir ressam bir statü ve prestijini kıyafetler üzerinden göstermekte sanat ve hayat ana temasını otoportresiyle yansıtmaktadır.

1620'lerde bu kıyafetleri giyerek kendini resmetmiş Rembrant'ın dışında Türk halıları, Osmanlı kumaşları ve araçları yerde ve masada görülmekle birlikte Philip Webb ya da Edward Montagne gibi Osmanlı kıyafetleri giymiş İngilizlerin portre resimleri de görülmektedir (Barkçin, 2019, s. 34-35).

Resim 4.2. Rembrandt, Otoportresi, 1620'ler (Barkçin, 2019, s. 34).

Resim 4.3. İtalyan Osmanlı kıyafetleriyle 1820'ler (Barkçin, 2019, s. 35).

Resim 4.4. Edward Montagne, Osmanlı Kıyafetleri İle Portresi, (Barkçin, 2019, s. 35).

Resim 4.5. Fransız Bir Adamın 1700'lerdeki Portresi, (Barkçin,2019,35).

Resim 4.6. Philip Webb, Osmanlı tarzı tütün çubuğuyla portresi (Barkçin, 2019, s.35).

John Berger, Rembrandt'ın 1958'de yaptığı kendi yaşlı otoportresi hakkında şunları söylemektedir; "Artık yaşlı bir adam. Her şey geçip gitmiş, varoluş meselesine dair bir duyum dışında, bir mesele olarak varoluş. Ve yaşlı adamdan hem daha fazlası hem daha azı olan o içindeki ressam" (Berger, 2019, s. 158-159). Yaşadığı sıkıntıların ve borçların yanında otoportrelerinde içindeki o ressamı ortaya çıkarmıştır.

Rembrandt ve Descartes arasındaki ilişki Rembrandt'ın resimlerindeki fizyonomik görüntüleri destekler niteliktedir. Descartes'ın zihin-beden ikiliğini

Rembrandt portreleri ve diğer figürlü resimlerinde bir döneme kadar benimsemiştir. Rembrandth'ın, Descartes'la düşünce ve gerçek dünyada bir araya geldiklerini kanıtlar nitelikte beş temel neden bulunmaktadır. Bunlar şöyle sıralanmaktadır;

> "Birincisi, Rembrandth, Descartes'ın Amsterdam'da kaldığı sürede sanatçı ve filozofun biraraya gelmiş olabileceklerini işaret eden bir Descartes çizimi yapmıştır. İkincisi, Descarte'ın on yedinci yüzyıldaki birçok kitabının 1631'den sonra Rembrandt'ın 'evim' dediği Amsterdam'da yayımlanmıştır. Üçüncüsü Rembrandt'ın patronu ve Tulp'un damadı olan şair-yazar Jan Six'in kütüphanesinde Descartes'ın 1644'te yayımlanan eserinin (Discourse and Essays and Principles of Philosophy) Lâtince çevirileri bulunmuş […] Dördüncüsü Hollandalı entelektüel ve siyasetçi Constantin Huygens, (1596-1687) Rembrandt ve Descarte'ın arkadaşı ve onların dolaylı yoldan destekleyicisiydi […] beşinci ve belki de en önemli neden sanatçının çizdiği resimlerde bariz bir şekilde zihin-beden ikiliği etkisi taşıyan fizyonomi tutkusudur'' (Soyşekerci, Beden Sanatı Rembrandt ve Anatomi Dersleri, 2015, s. 132-133).

Bu bağlamda Rembrandt'ın dönemim en önemli felsefecilerinin düşüncelerinden etkilendiği ve çalışmalarını bu tasavvurlarla yaptığı anlaşılmaktadır. Yaşamı boyunca kendini resmeden bir sanatçı olarak Rembrandt, hayat ve sanat arasındaki bağları çok güçlü bir şekilde yaşamıştır.

Öte yandan Merter'in Rönesans dönemi Avrupası hakkındaki şu açıklamaları bu dönemle başlamamıza ışık tutacak niteliktedir;

> "17.yüzyılın başlarında Avrupa kıtasında, dünyanın geleceğini belirleyecek, sessiz ama güçlü bir devrim gerçekleşti. Batı medeniyetinin ritmini belirleyen ve hâkim dini otorite olan orta çağ Katolik kilisesinin, insanlığın müşterek mirası olan tevhid inancından kopmasıyla birlikte; dogmatik, dar görüşlü, hurafe ağırlıklı bir insan ve dünya kavrayışı oluşmuştu. 'Luther ve Calvin' in başını çektiği Protestanlık hareketini, temellerinin çatırdamaya başlayan Hristiyan dinine yönelik bir 'kurtarma operasyonu' olarak düşünebiliriz. Sonraki yüzyıllarda gerçekleşecek olan Hristiyanlığın çöküşü, bu sayede bir süre daha geciktirilmiş oldu. Kilise içerisinde bu iç çatışmalar sürerken, bir yandan da Avrupa medeniyetinde başka dinamikler beliriyordu. Bunlar sırasıyla Rönesans, barok, aydınlanma ve romantizm hareketleriydi. Bu toplumsal hareketler bir yandan özgün edebiyat, sanat ve bilimsel yaklaşım alanları oluştururken bir yandan da yeni hayat tarzlarına yol açıyor; bu görüşler doğrultusunda ideal bir insan tipi yaratılmak isteniyordu. Sözgelişi İtalya'da ortaya çıkan Rönesans, antik Yunan ve Roma medeniyetlerinden feyz alarak sanatta kusursuz estetiği, insani erdem olarak da antik çağ asaletini amaçlıyordu" (Merter, 2013, s. 16).

Görüldüğü üzere Rönesans döneminde yapılan girişimler antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin sanatlarındaki kusursuz estetik ve insani erdemi yeniden oluşturarak karanlığa batmış Hristiyanlık dinini aydınlığa çıkartmayı amaçlıyordu. Bunun

yansımaları sanatta insanın yeniden kendine yönelik kaygısıyla başlamış ve kendilik arayışında sanatçılar kendi resimlerini yapmaya başlamıştır.

4.1.2.2. Francisco Goya (1746-1828)

Resim 4.7. Goya, 1799, Aklın Uykusu Canavarlar Üretir, 21,2x15cm, Gravür, Birleşik Krallık Müzesi.

Romantizm akımının temsilcilerinden 1746 doğumlu İspanyol sanatçı Francisco Goya'nın hayatı ve eserleri arasında bir bağ vardır. Yaşadığı dönem içerisinde gerçekleşen tarihsel olaylar, bulunduğu toplumun bir ferdi olarak Goya'yı da derinden etkilemiştir. Bu olayların izleri onun kendiliği üzerinde değişmelere sebep olmuştur ve eserlerine de bu durum yansımıştır.

Goya 1796-1799 yılları arasında *Los Caprichos* adlı 80 adet gravür baskı resminden oluşan bir seri yapmıştır (Kılınç G. M., 2011, s. 94). "*Aquatint*" tekniğiyle

oluşturduğu çalışmalarında konu olarak İspanyol engizisyon mahkemelerini baskının yarattığı ruh halini iç dünyasındaki metaforlarla anlatmaktadır (TRT 2, Bir Resim Bir Hikaye 61. Bölüm, 2019). O yıllarda IV. Charles yaklaşan Fransız İhtilali'nin beraberin getireceği ve toplumun yapısını değiştirecek olan düşünceleri engellemek için İspanya'da engisizyonu yeniden hortlatmıştır. Goya'nın *Los Caprichos* gravür serisinin ana temasını teşkileden *Aklın Uykusu Canavarlar Üretir* resmi, kendiliğinin bir yansıması gibidir. Goya'nın bu gravürü işgal altında olan Madrid şehrinde yaptığı düşünüldüğünde, resimde hâkim olan düşünce eğer aklını, algılarını ve şuurunu uyanık tutmayan kişiler bunun sonucunda (resimdeki canavarlar gibi) kötülüklerle karşılaşacaktır, kötülük onların zihnini ele geçirecektir (Kılınç G. M., 2011, s. 94-95). Soyşekerci'ye göre; "Goya, 43. parçaya ait gravüründe ya kendini uyuyakalmış vaziyette çizmiş ya da kendini çizerken uyuyakalmış. Aklı onu terk ederek başlayan ve uyanıkken gördüğü rüyaları, olanaksız ve imkânsız düşünceleri de beraberinde üretmiştir" (Soyşekerci S., Goya'nın Rüyası: Aklın Uykusu Canavarlar Üretir, 2018). Dolayısıyla Goya kendi gerçekliğini resmederken aynı zamanda toplumunda bu durum içine düşeceğini göstermektedir. Akıl burada uyur vaziyette resmedilmiştir. Aklın arkasında akıl uykuda kaldığı zaman karanlıktan çıkan türlü canlı ve yaratık adeta aklı ele geçirmeye çalışmaktadır.

Bir belgeselci gibi tarihe not düşen temalarla resimler oluşturan Goya'nın *Aklın Uykusu Canavarlar Üretir* (Resim 4.7) adlı eserinde arkadaki fonda baykuş, yarasa ve vahşi kedi imgeleri görünür. Başını eğmiş yatan adam ise içsel mücadelelerini insanın kendi iç dünyasına dair bir eser oluşturmaktadır. Resimdeki ağırlık biçimsel olarak ön taraftaki figüre kaymıştır. Teknik olarak boyaları kurumadan kullanan Goya'da akıcı bir çizim büyük bir yetenek ve hafıza vardır. Düşlerin gerçekliğin yansıması olması ise resimde kendilik ve öz olarak karşımıza çıkar. Goya devler ve farklı karakterlerle sanki mitolojik kayıtlar sunmaktadır. Burada amaçlanan kendilik, iyi bir figür çizmekten ziyade varolan hüzünlü bir gerçeğin sunumunu yapmaktır. Resmin sol alt köşesinde ise İspanyolca "aklın uykusu canavarlar üretir" yazmaktadır (TRT 2, Bir Resim Bir Hikâye 61. Bölüm, 2019).

Resim 4.8. Francisco de Goya, Madrid'de 3 Mayıs 1808, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814, 268 cm x 347 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Fransız ihtilalinden önce Goya, sipariş üzerine resimler yapıyordu. İhtilal sonrası İspanya'nın özgürlük ideallerini savunan bir grupta yer almıştır. 1808 yılında İspanya, Fransız orduları tarafından işgal edilmiş, Napoléon'un kardeşi Joseph Boneparte tahta geçmiştir. Bunun neticesinde Fransız istilacılara karşı halk ayaklanarak bir direnişte bulunur. 2-3 Mayıs'ta başlayan ve Joseph'in tahtan indirilmesine kadar geçen tam 6 yıl İspanya halkı ve Goya için zor bir dönem olmuştur (Soyşekerci, 2015, s. 70). Goya direnişin sembolü olan *Madrid'de 3 Mayıs 1808* (Resim 4.8) adlı çalışmasıyla ilgili şu sözleri ifade etmiştir; "Avrupa'nın zorbalarına karşı giriştiğimiz şerefli ayaklanmanın en olağanüstü ve kahramanca hareketini fırça darbelerim ile edebîleştirmek" (Connell, 2004; Soyşekerci, 2015, s. 70). Kılınç, Goya'nın bu dönem ve sonrasında yaptığı çalışmalarla ilgili şunları ifade etmektedir;

> "Kuşkusuz ki Goya'nın bu dönemde yaptığı çalışmalar ve sonrasındakiler, toplumsal değişimlerden beslenmiş ve benliğini kemiren toplumsal yanlışlar (ya da yanlış politikalar) eserlerinin kimliğini büyük oranda değiştirmiştir. 3 Mayıs olayından sonra İspanya'da monarşinin tekrar ilanı ve 'Çıplak Maya' adını verdiği resminden dolayı yargılanmasının ardından, insanlık üzerine olan umudunu kaybeden Goya, ölünceye değin, kapandığı evinde 'Kara Resimler' adı verilen dönemin resimlerini yapmıştır. Goya, sanat hayatının bütün dönemlerinde yarattığı yapıtlarıyla, toplumun benlik üzerindeki etkisinin gözlemlenmesine olanak sağlayan etkileyici bir örnektir" (Kılınç G. M., 2011, s. 96).

Goya 1810-1815 yılları arasında *Savaşın Felaketleri* adında 82 gravürden oluşan bir seri daha yapmıştır. "Savaşın Felaketler" ismiyle müsemma savaşın getirdiği; acıların, felaketlerin ve yaraların aktarıldığı çalışmalardır. Goya yaşadığı ve deneyimlediği felaketleri izleyicinin karşına çıkarmıştır. Goya, gravürlerin her birinin altında o gravürü tanımlayan bir metin bırakarak resme bakan kişileri resmin bıraktığı izlenimle kışkırtmaktadır. Foucault'ya göre; "acının kendisi olan bu resimlerin dipsiz derinliği, dilin ışığında ortaya çıkmaktadır" (Foucault 2006; Soyşekerci, 2015, s. 76).

Resim 4.9. Francisco Goya, Gözlüklü Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63 cm x 49 cm, 1778, Musée Goya, Castres, France.

Goya, bir dönem bazı rahatsızlıklar geçirmiştir ve bu hastalıklar neticesinde ciddi fiziksel ve psikolojik sorunlar yaşamıştır. Goya'nın mektuplarında ve arkadaşlarına yazdığı notlar arasında, işitme ve görme sorunlarıyla beraber şiddetli baş ağrıları geçirdiği bulunmaktadır. 1788 yılına ait portresinde (Resim 4.9) Goya gözlük takmaktadır. Goya'nın bir belge niteliğinde olan "otoportreleri ve kendi yüzleri" bu hastalıkları açıkça ifşa etmektedir (Soyşekerci, 2015, s. 79). Tıp tarihçileri tarafından Goya'nın hastalıklarını incelendiğinde *hemiplegia* (bedenin bir kısmını etkiyen felç) ve *schizoprenia* (şizofreni) tanıları konulmuştur (Ravin ve Ravin, 1999; Soyşekerci, 2015, s.78). Bu bağlamda sanatçı yaşamı boyunca birçok olay sonucunda psikolojik ve

fizyolojik olarak değişimlere uğramıştır. Bu fizyolojik ve psikolojik değişimleri sorun haline getirmemiş, bunları benliğinde, kendiliğinde içselleştirerek sanatın araç ve yöntemleriyle birleştirerek topluma yansıtmıştır. Thomson'a göre "sanatçının iç dünyasına ilişkin bilincindeki çelişmeleri çözümlediği, görünür ve duyulur kıldığı bir araçtır. Sanatçı, yapıt aracılığıyla alıcılara ulaşır ve bu sayede toplumsal bilincimizi daha yüksek bir düzeye vardırarak geliştirmeyi sağlar" (Thomson, 1998; Kılınç, 2011, s. 89). Bu bakımdan Goya'nın çalışmalarıda toplumun izlerini kendi yaşam deneyimleriyle birleştirerek yeniden topluma sunarak sanatıyla topluma yol gösterme olarak değerlendirilebilir.

4.1.1.3.Van Gogh (1852-1890)

Resim 4.10. Van Gogh, Gri Fötr Şapkalı Otoportre,1887, Van Gogh Müzesi.

Kısa yaşamı boyunca çok sayıda otobiyografik resim yapan Van Gogh, yaşadığı iç sıkıntıları ve bunalımlarının etkisinde eserler üretmiştir. O, kendi portrelerinin yanında hayatını sürdürdüğü yerlerin, yaşadığı çevredeki nesnelerin, tanıdığı insanların resimlerini de yapmıştır. Yaşamından görüntüleri aktarırken dünyayı nasıl bir gerçeklik içerisinde algıladığını ve yansıttığını eserlerinde görebilmekteyiz. Van Gogh kız kardeşine yazdığı bir mektupta kendi sanatı hakkında şu cümleyi kurmuştur; "bir

fotoğrafçının elde ettiğinden daha derin bir benzerlik arayışındayım" (Farthing, 2014, s. 330). Van Gogh'un bu cümlesi bizlere aslında şunu söylemektedir: görünenin ötesindekini resmetmenin gayretindeyim. Bu anlayış içinde Van Gogh'un portrelerinde kullandığı renkleri, fırça darbelerini onun derin dünyasının bir yansıması olarak görebiliriz.

Resim 4.11. Van Gogh, Otoportre, 1887, Chicago Sanat Enstitüsü.

Van Gogh'un 1887 yılında yaptığı Otoportresi (Resim 4.11) hakkında *The New Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches* adlı kitabında Jan Hulsker şunları ifade etmektedir:

> "Koyu yeşil arka planın üstündeki kırmızı ve mavi noktaların bolluğu ve kırmızımsı kahverengi ceketin bir mozaik gibi koyu mavi-yeşil, kırmızı-turuncu ve sarı noktalarla işlenmiş olması çarpıcıdır. Parlak kırmızı sakal ve sarı-kahverengi saç belirgin fırça darbeleriyle yapılmış olup; saç ve sakalda Vincent tamamlayıcı olarak saf yeşil kullanmıştır" (Vggallery, Otoportre, tarih yok).

Otoportre biçimsel açıdan dörtte üçlük portre kompozisyonuyla yapılmıştır. Ayna karşısında yapıldığı için yüz soldan değil aslında sağ taraftan bakmaktadır. Bakışlar doğrudan izleyiciye dönüktür. Van Gogh teknik olarak puantilist anlayışla resmettiği otoportresinde renkler birbirini tamamlayıcı nitelikte yerleştirilmiştir.

Hulsker'in de belirttiği gibi iç içe geçmiş koyu yeşil, mavi ve turuncu renklerle arka plan hareket ediyormuş gibi görünmektedir. Aynı şekilde ceketin üzerindeki kırmızımsı kahverengi diğer renklerle birleşerek ceketin dokulu ve kalın bir yapıda görünmesini sağlamaktadır. Van Gogh, yüzündeki koyu ve açık değerleri etkileyici bir şekilde vererek ışık ve renk yansımalarını sağlamıştır. Işığı yüzün sağından vererek sağ profile dikkat çekmekte ve sol kısım karanlıkta bırakılarak fizyonomik bir görüntü sağlanmaktadır. Bu sayede sanatçının ön plana çıkan özellikleri vurgulanmaktadır.

Van Gogh'un otoportresinde (Resim 4.11) dikkat çeken puantilist teknik onun bu dönem yaptığı çalışmalarında gözlemlenmektedir. Paris'de bulunduğu dönemde Van Gogh birçok emprestyonist ressamla tanışmıştır. Buna bağlı olarak Van Gogh'un çalışmalarında konu ve biçim olarak farklı yaklaşımları incelediği, denediği görülmektedir. O dönemde tanıştığı Puantilist ressam Georges Seurat'ın dikkat çekici stili Van Gogh'u önemli ölçüde etkilemiştir (The Vincent van Gogh Gallery, tarih yok).

Resim 4.12. Van Gogh, Otoportre, Eylül 1889, Orsay Müzesi, Paris.

Van Gogh'un çalışmalarında portreler renk atmosferinin verdiği havayla kendisinin iç dünyasını, arayışlarını ve ruh ahalini soğuk armonilerle sembolize eder. Resim 4.12'deki otorportresi kendi iç dünyasının notları gibidir. Soğuk maviler, turkuaza yakın bir soğuk yeşille dengelenmiştir. Aynı zamanda çizimle bu soğuk

havanın *expresif* (dışavurum) ifadesi güçlendirilmeye çalışılmıştır. Çizginin tekrarlı etkileri ve dönen yapısı deveran eden bazı seyranları anlatır gibidir. Bu anlamda konu olarak kendisini resimleyen sanatçı biçimsel olarak soğuk mavi ve sıcak sarıların birbirini dengelediği bir kompozisyonla izleyiciye bir bakış atmakta, özsel olarak ise kendilik nesnesi olarak tuvalde kendini bir fotoğraf belgesinin dışına çıkaran adeta hayatı ve sanatı arasında renklerle bağ kurmuştur.

4.1.1.4. Frida Kahlo (1907-1954)

Frida Kahlo'nun otoportrelerine baktığımızda yaşamından izleri aktardığınız görürüz. Kahlo kendi deyişiyle; "En iyi bildiğim şey kendimi çizdim". En iyi bildiği varlık kendi varlığıdır. Otoportrelerinde gördüğümüz her şey onu yansıtmaktadır. Meksikalı Frida; yaşadığı duygusal sorunları, hayatındaki olayları, geçirdiği kazaların etkisiyle yaşadığı fiziksel rahatsızlıklarla birlikte çocuk sahibi olamayışını, eşi Diego Rivera ile birlikte yaşadığı ve sonunda Rivera'nın onu terk etmesiyle sonuçlanan evliliğini ve sonrasındaki sıkıntılarını büyük bir ustalıkla resmetmiştir. Otoportrelerinde işlediği konularla hayat-sanat ilişkisi kuran Frida kendi kimliğini ortaya koymaktadır. Frida'yı Frida yapan işte bu özelliği olmuştur. O tamamen "kendi"ni resmetmiştir.

Frida aynı zamanda resimlerinde kullandığı sembollerde "Güney Amerikalı atalarının mitolojisine, diline ve ana dilindeki öykülere, anlatılara mutlaka yer veriyordu" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 192). Ona göre bu sayede eserleri çevresindeki eğitimli-eğitimsiz herkes tarafından anlaşılabilecekti.

4.1.1.5. Alberto Giacometti (1901-1966)

İsviçre asıllı 20. yüzyılın en önemli heykeltıraşlarından biri olan ve aynı zamanda ressam Alberto Giacometti 1901 yılında İsviçre'nin İtalya sınırında dünyaya gelmiştir. Giacometti'nin babası da tanınmış post-empresyonist ressamlardandır. Çocukluğundan başlayarak sanatla büyüyen Alberto eğitimini de bu alanda devam ettirmiştir. Cenova'daki Güzel Sanatlar Okulu'nda sanat öğrenimi tamamlamıştır. Çalışmalarının önemli bir kısmını Paris'te gerçekleştiren sanatçı buradaki Kübizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Formalizm gibi sanat akımlarına kayda değer katkıları olmuştur. Bu akımların öncü isimleriyle aynı ortamlarda bulunmuştur. Samuel Beckett,

Paul Eluard, Jean-Paul Sartre ve Jean Genet gibi önemli yazarlarla arkadaşlık yapmıştır (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 266). Bu arkadaşlıklar onun sanat anlayışının şekillenmesinde önemli deneyimler içerir.

Resim 4.13. Alberto Giacometti, Annette (ayrıntı), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 50 cm, 1960, Özel koleksiyon.

Resim 4.14. Alberto Giacometti, Annette, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55 x 46,5 cm, 1961, Hirshhorn Museum and Sculpture Ga

Varoluşçu bir sanatçı olarak görülse de Giacometti gerçeküstücü sanat anlayışını benimsemiştir. "Ona göre dünya, beklenmedik dönüşümlerin; hep söylediği gibi 'görüntüler' dünyasıydı. En istikrarsız unsurlar mesafe ve boyuttu çünkü gerçekliği geçici bir şey haline getiriyordu" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 266). Giacometti şunları ifade etmiştir; "Görüleni yeniden üretmek imkânsız burnumun ucundakini tespit edip tuvale yahut heykele aktarmak benim yapabileceğimin çok ötesinde bir şey" (alıntılayan Thompson, 2014, s. 266). Thompson'a göre; "Giacometti'nin yapıtlarında deneysellik ve geçicilik olarak karşımıza çıkan olgu, bize resmin içine hapsolan şeyin ötesine ulaşan cisimlerin ilkel haline derinlemesine inmeyi sağlayan heyecanlı bir sorgulama deneyimi sunar" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 266). J. P. Sartre çağdaşı sanatçılar arasında yalnızca Giacometti'nin "kendini dünyanın

başlangıcına konumlandırmanın bir yolunu bulduğunu'' dile getirmiştir (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 266).

Giacometti daha çok eşi Annette'nin resimlerini yapmıştır. Bu onun tuval karşısında saatler hatta haftalar boyunca vakit geçirecek kadar sevdiği bir eylemdir. Akalın, Giacometti'nin yaptığı resimlerin izleyici karşısındaki varlığını şu şekilde açıklamıştır;

> "Giacometti'nin resimlerinde, figürler izleyiciye olanca olgusuyla kendisini kabul ettirir. İzleyicinin karşısına dikilir, üzerine çullanır ve tekrar, çıktığı tuvale hızlı bir şekilde dönüş yapar. Bu durum resimde korkunç bir varlık ve gerçeklik hissi uyandırır. Giacometti, ne renk tonlarıyla, ne gölgelerle, ne de uzlaşımsal değerlerle ilgilenmez. Resimlerini çizgisel bir ağ şeklinde oluşturma çabasındadır. Resmin merkezinden yani yüzün tam ortasından resme başlayarak çizgileri geriye doğru çeker ve resimde görünmeyen anlamları arar. Figürlerini oluştururken o kadar çok çizgi kullanır ki adeta yaptığı yüzü mekânın ve tuvalin gerisine doğru iter" (Akalın, 2013, s. 198).

1961 yılında yaptığı portrede (Resim 4.14) biçimsel olarak simetrik kompozisyon görülmektedir. Bu sayede yüzün iki tarafının da eşit bir şekilde izleyiciye bakması sağlanmıştır. Dıştan bir çerçeve gibi gri bir renk portreyi çevrelemektedir. Sanki bir pencerenin vitrinin arkasındaymış hissi verilmiştir. Arka plan gri ve sarılarla öndeki figürü tamamlayıcı nitelikte bir geçiş sağlamaktadır. Siyah çizgilerle ana hatları belirlenen portrede renkler Giacometti'nin belirlediği şekilde verilmiştir. Siyah çizgiler koyu kısımları verirken diğer yerler gri, küf sarısı ve kahverengilerle doldurulmuştur. Siyah çizgiler asimetrik bir şekilde yerleştirilmesine rağmen, portre tam bir denge halindedir. Ne sağa ne sola, tam karşıya bakmaktadır. Thompson, Giacometti'nin bu portresini şu şekilde açıklamaktadır;

> "Annette'in sanki bir vitrin camının ardında oturuyormuş gibi göründüğü çerçeve içinde çerçeve kullanımı, boynun ve başın daraltılıp uzatılması Giacometti'nin 'bi-optik vizyon'da meydana gelen algısal dönüştürmeye duyduğu ilginin ve Annete'e özgü özelliklerin yerini, boyutunu, şeklini sürekli olarak yeniden şekillendirmekten doğan biçimsel şeffaflığın sonucudur. Giacometti'nin resimlerindeki belirgin bir özellik de soluk bir renk aralığı kullanımıdır: griler, kahverengiler, küf sarısı, siyah ve beyaz karışımı bir renk seçimi. Sadece bu bile resimleri, gerçek dünyayı temsil eden diğer resimlerden ayırır ve bunları şekil, ölçü gibi etmenlerin cisimlerin özelliklerini işaret edebildiği metafizik alana konumlandırır" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 266-267).

Giacomettin'in çalışmaları bu bakımdan gerçek dünyadan görünümlerinden ayrılarak metafizik bir yapıya sahiptir. Ayrıca yaptığı çalışmaların merkezinde yer alan

eşi Annette de onun için bir kendilik nesnesi olmaktadır. Eşinin görüntüsünü kendi içinde özselleştirerek eserleriyle yeniden ortaya koymaktadır.

4.1.2. Soyut Resim Sanatı Bağlamında Kendilik

4.1.2.1. Wassily Kandinsky (1866-1944)

Resim 4.15. Wassily Kandinsky, Komposizyon VI, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 195 x 300 cm, 1913, Hermitage Müzesi, Saint Petersburg.

Soyut resim sanatı insanın iç dünyasına dönük seslenişine karşılık gelen cevap gibidir. Kuyuya atılan taşın kuyunun dibindeki suya çarpması ve sonra o sesi anlamlandırmak. İşte Wassily Kandinsky'nin yaptığı da tam olarak buydu. Kandinsky'ye göre "sanatçının görevi önce 'iç sesi'yle iletişim kurmak ve bu iletişimi sürdürmek, ardından bu sesin görsel eşdeğerini araştırıp form ve renk halinde tuvale aktarmaktır" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 130). Kandinsky sanat eseri hakkında şunları söylemiştir; "gizemli ve anlaşılmaz bir biçimde sanatçıdan doğar, yaşamını ve varlığını ondan alır. Ne tesadüfidir, ne de mantıksız; maddi yaşamı da ruhsal yaşamı da belirli ve anlamlı bir güce sahiptir. Varolmaktadır ve ruhsal bir atmosfer yaratacak güce sahiptir" (Kandinsky, 2015, s. 95).

Kandinsky müzikle ilgilenen kültürlü bir ailede yetişmiştir. Bu durum onun resme bakışını da konu-tema olarak etkilemiştir. "Müzikal ses; yerlere, doğa olaylarına ve hatta özel karakterlere ilişkin izlenimleri aktarabilir ancak bunu taklitçi [mimetik] olmayan veya soyut yöntemlerle yapar. Kandinsky'yi renklerin, işaretlerin, çizgilerin ve şekillerin soyut niteliklerinin açıklanmasına yönlendiren şey, işte bu bilgiydi" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 102). Çalışmalarındaki "komposizyon" veya "doğaçlama" gibi müzik terimleri kullanması bundan kaynaklanmaktadır. 1911'den önce Kandinsky "Richard Wagner'in sözcükleri, müziği ve görüntüyü bünyesinde barındıran 'topyekûn sanat yapıtı' mefhumu, Gesamtkunstwerk" ve "Aleksander Scriabi'in renk ile müzikal ses arasındaki sistematik ilişkiyi kurmaya yönelik araştırması"nın etkisi altındaydı. Sonrasında Birinci Dünya Savaşı başlamadan atonal müziği bulan Arnold Schönberg ile dostluk kuran Kandinsky bu dönemde yedi *Kompozisyon* resmini yapmıştır (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 102).

Kompozisyon VI (Resim 4.15) resminde biçimsel açıdan soyut bir yapı hakimdir. Renkler ve çizgilerle sağlanan formlar iç içe geçmiş dağınık bir halde oradan oraya savruluyormuş gibi görünmektedir. Formlar sürekli değildir. İlk bakışta bu formlar insan zihninde canlanan belli belirsiz cisimler, canlılar gibi görülmektedir. Kullanılan renkler iç içe geçen formaların arasında bir kırılma noktası gibidir. Çalışmaya görsel tutarlılık kazandıran biçimsellik ise Kandinsky'nin renkleri formlar arasındaki geçiş için kullanmasıyla sağlanmıştır. Resmin yapıldığı döneme baktığımızda konu olarak resimle bağdaştığını görmekteyiz. Birinci Dünya Savaşı öncesi toplumlarda ve insanlarda belirsizlik, anlaşmazlık, ayrılıklar ve kopmalar yaşanmaktadır. O döneme bir ayna niteliğinde olan Kompozisyon resimleri Özsel anlamda sanki hem karşıdan hem yukarıdan izliyormuşçasına yaşanan kaosun üç boyutlu panoramasını sunmaktadır. Bu kaosun içinde aynı zamanda yenilikler ve değişimler de yer almaktadır. Yani Kandinsky bu bütünlüğü bir arada vererek aslında kaosun içindeki armoniyi görmemizi ve onu duymamızı amaçladığını söyleyebilmekteyiz.

4.1.2.2. Pablo Picasso (1881-1973)

Resim 4.16. Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349 cm x 776 cm, Reina Sofía Müzesi, Madrid.

Pablo Picasso'nun yaptığı *Guernica* (Resim 4.16) adlı tablo tıpkı Goya'nın *Madrid'de 3 Mayıs* tablosu gibi tarihsel bir olayı belgelemektedir. 3 Mayıs'tan yaklaşık bir buçuk asır sonra yine İspanya'da gerçekleşen bu olay bir toplumun yaşadığı felaketi göstermektedir. Tema olarak İspanya iç savaşı sırasında 1937 yılında Guernica kentinin Nazi Almanyası'na ait bombardıman uçaklarıyla bombalanmasını konu almaktadır. Guernica kentinin bombalanmasıyla binlerce kişi hayatını yitirmiştir. Şehirdeki yapılar tamamen yok edilene kadar bombardıman sürmüştür. Franco, Alman ordusu ve Viyana bu olay karşısında sessiz kalmıştır. Bunun sonucunda öfkelenen Picasso, Paris'te açılması planlanan *Exposition Universelle* için yapacağı "duvar resmi"ni bu olay üzerine çalışmalarına başlayarak anlatmaya başlamıştır. Resmin büyük bir bölümünü halkın önünde çalışan Picasso, Dora Maar'ın da yardımıyla resmin yapımı sırasında çekilen bir belge niteliğindeki fotoğraflarla birlikte daha sonra sergilemiştir. Goya'nın *Madrid'de 3 Mayıs* resminden farkı, resmin olayın gerçekleştiği yani bombardımanın devam ettiği günler sırasında yapılmaya başlamasıdır. Bu anlamda *Guernica* tarihsel bir belge niteliğindedir. Bu resimde kullandığı figürleri Picasso daha önceki çalışmlarında ve gravürlerinde çok defa çalışmıştır. Picasso, *Franco'nun Düşüşü ve Yalanı I ve II* adlı iki gravürünü Guernica bombalanmadan dört ay kadar önce resmetmiştir. Oradan edindiği deneyimlerden *Guernica* tablosunu oluştururken yararlanmıştır. *Guernica* genel anlamda tarihsel resmin özel bir türü olarak kabul edilmektedir (Thompson,

Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 198-201). Thompson'a göre; "Tarihsel resimler genellikle belirli bir olayı tasvir eden hikâyeler anlatır ve kullanılan sembolizm, resmin tamamlayıcısı olma kapsamının dışına çıkmaz. Oysa Guernica'da betimlenen hiçbir şey yoktur: her varlık, nesne, fikir yahut duygu bir sembole dönüşmüştür" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 200).

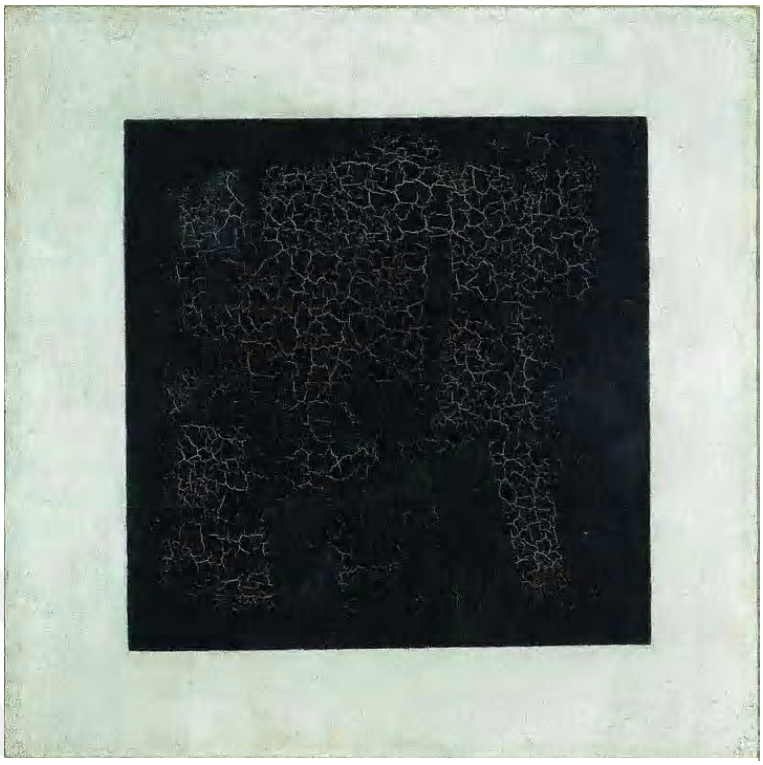
Guernica, biçimsel olarak kübist formlarla oluşturulan figürlerden oluşan resimde renk olarak siyah beyaz ve grilerden oluşur. Bu sayede boşluk ve doluluklar elde edilmiştir. Bu renkler yaşamı sona erdiren bombardımanın renkleridir. Figürlerin kolları, bacakları, başları ve bedenleri birbirinden ayrı ve dağılmış haldedir. Bağıran, çığlık atan ve kaçışan figürlerin yanında hayvan figürleri de bulunmaktadır. Onlarda yaşanan bu olaya tanıklık etmektedirler ve olayın içinde yer almaktadırlar.

Picasso *Guernica*'da, o ana kadar teknik ve biçimsel olarak edindiği deneyimleri tarihin akışı içinde gerçekleşen ve yaşanan bu olayı sanat nesnesine dönüştürdüğü görülmektedir. Picasso, bombardıman yapılan Guernica'dan uzaktadır fakat sanki o bombalar kendi evinin üzerine düşmüş gibi insanlığın yaşadığı bu vahşeti içselleştirerek, kendiliğiyle yaşamı birleştirerek sunmuştur.

4.1.2.3. Kazimir Malevich (1879-1935)

Kiev'de dünyaya gelen Malevich, Moscova'da sanat eğitimini tamamlamıştır. Süprematizm resim anlayışını benimseyen Malevich 1915 tarihindeki manifestosunda şunları açıklamıştır; "'hiçbir şeyin algılanamadığı ama hissedilebildiği çöle' ulaşmak için 'sanatsal fikirleri, kavramları ve imgeleri' bir kenarı atmak" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 140). İşte Malevich'in "siyah kare"yle amaçladığı şey buydu. Thompson Malevich'in bu hissi yapmasının ardında yatanları şu şekilde açıklamıştır;

> "Malevich'e göre gördüğümüz kadarıyla dünya ile ilgili sorun, 'kasıtlı' karşılıklığı, kendini nesneler ve fikirler çeşitliliği olarak ortaya koyma eğilimiydi. 'Şeyler' dünyasının ötesinde -ve nesnel dünyanın yüzünden kurulan fikirler krallığının dışında- bir yerlerde kendini 'nesnel olmayan his' şeklinde gösteren tamamen farklı bir deneyim düzeni bulunduğuna inanıyordu. Dahası, bu 'duygunun'; evrensel boşluk/hiçlik halinin karşıtı olarak görülen ve fikre dayanan saf geometrik formlar sayesinde en iyi şekilde ifade edileceğini savunuyordu" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 140-141).



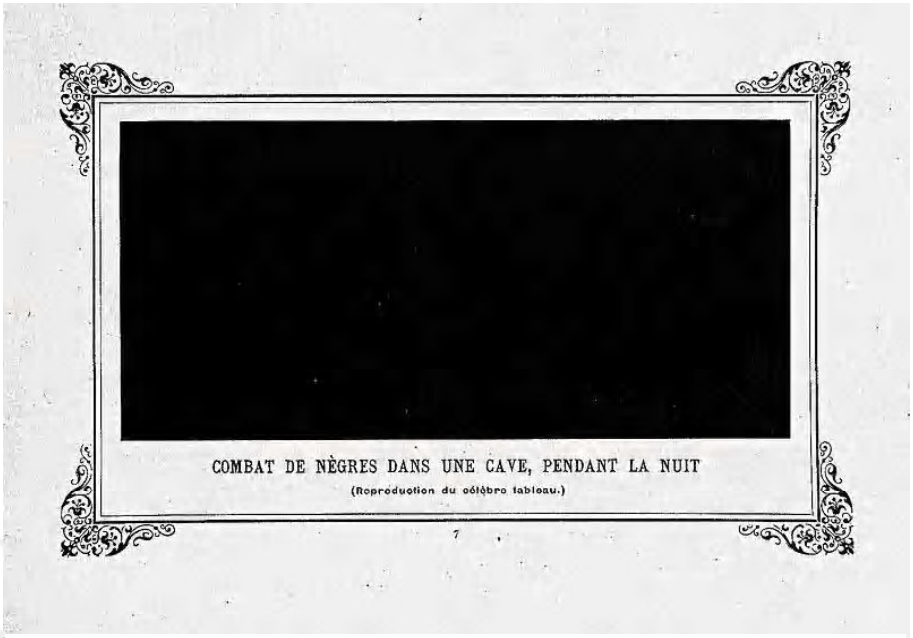
Resim 4.17. Kazimir Malevich, Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm, 1915, State Tretyakov Gallery, Moskova.

Bilgin'e göre; "yeni bir özerk gerekliği inşa etmek için 'sahra' olarak adlandırdığı bir sıfır noktasından başlamak gerektiğini ileri süren ve 1915'deki manifestosunda her türlü referansı ve taklidi yadsıyan Malevich, beyaz zemin üzerine siyah kareyi koyarak" o zamana kadar yapılmış en soyut resmi Mondrian'dan önce yapmıştır (alıntılayan Gürsoytrak, 2003).

Manifestosunda Malevich siyah karenin duyguyu, beyaz alanın da bu duygunun ötesindeki boş alanı temsil ettiğini belirtmiştir. Antmen'e göre; "Süpermatizmin bir akım değil, 'ruh hali' olduğunu öne süren Malevich, resimlerindeki soyut şekillerin 'herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu' olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her biçimin 'anlam gebe' olarak ortaya çıktığını söylemiştir" (Antmen, 2019, s. 82).

Malevich 1915 yılında 39 adet nesnel olmayan eserini Nadezdha Dobychina Galerisinde *0.10 Fütürist* Sergisinde bir manifestoyla birlikte sunmuştur. Eserler, sergi odasının kesişen iki duvarına daha önce görülmemiş bir sergilemeyle, birbirlerinin üzerine ve dik açılarla asılmışlardır. Bu şekilde düzenlenen sergi dikkatleri de üzerine çekmiştir (Simmen & Kohlhoff, 1999; Bulut & Kaya, 2019).

İşte bu eserlerin arasında en dikkat çeken sergi duvarlarının birleştiği üst kısımda bir ikona gibi yerleştirilen *Siyah Kare* (Resim 4.17) resmidir. Biçimsel olarak incelendiğinde siyah bir kareden ve onu çevreleyen beyaz bir çerçeve gibi arka plandan oluşmaktadır. Düzensiz bir boyamaya sahip olan resimde fırça izleri belirgindir. Şablon kullanılmadığı görülmekte ve üzerinde düzeltmeler yapılmamıştır. Yakından incelendiğinde yüzeyi düzensizdir (Fierna, 1996; Bulut & Kaya 2019). "Tuvalin dikdörtgenine doğru eğilen kalemle silikçe çizilmiş hatları, maddeselliğini yitirmiş ve sonsuzlukla birleşmektedir" (Fleming & Honour; Bulut & Kaya 2019). *Siyah Kare* aslında tam bir "kare" değildir. Sergide "dörtgen" ismiyle sergilenmesine rağmen kenar çizgileri birbirine paralel değildir. İlk olarak koyu bölge boyandıktan sonra beyaz çerçeve eklenmiştir. Beyaz kısımda sanatçının parmak izler görülmektedir. Beyaz boyanın inceldiği kısımlarda farklı renkler (koyu mavi, yeşil, gül rengi, kırmızı) gözlemlenmektedir. Boya katmanlarının farklılığı zamanla derin çatlamaların oluşmasıyla belirginleşmiştir. Koyu alanda farklı renkler bu çatlakların arasından görünür hale gelmiştir. Kırmızı, koyu mavi, pembe, menekşe, sarı-yeşil renkleri bu çatlakların arasında göze çarpmaktadır. Bu gözlemler resmin koyu renginden önce farklı renklerle renklendirildiğini kanıtlamaktadır. Uzmanlar resmin daha önce yapımı tamamlanıp verniklenen başka bir resmin üzerine yer yer beyaz renkle kapatılarak yapıldığını belirtmektedir. Resim üzerinde X ışınıyla yapılan detaylı incelemeler sonucunda dörtgenler, kesişen çizgiler ve bir üçgen bulunduğu görülmüştür. Altta bulunan bu kompozisyon Malevich'in "Dinamik Süprematizm" ismiyle adlandırdığı süprematizm türüyle uyumlu bir kompozisyonun özelliklerini taşımaktadır (Vikturina & Lukanova, 1990; Bulut & Kaya, 2019).



Resim 4.18. Alphonse Allais "Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit" (Gece vakti bir bodrum katında dövüşen zenciler), 1887.

Resim üzerinde yapılan ayrıntılı incelemeler sonucunda alt katmanlarda bir yazı bulunmuştur. "Karanlık bir mağarada savaşan zenciler" anlamındaki yazıyla 1897 yılında düz siyah bir tuvalin altına "Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit" (Resim 4.18) (Gece vakti bir bodrum katında dövüşen zenciler)ismini yazan Fransız yazar ve mizahçı Alphonse Alais'e bir gönderme olduğu düşünülmektedir (Pereira, 2015; Bulut & Kaya 2019). Buradan da anlaşıldığı üzere siyah kare resmi bir anda ortaya çıkmamış, belli bir çalışma ve yaşam deneyimi sonrasında oluşturulmuştur.

Sergileniş açısından bakıldığında *Siyah Kare*, "Ortodoks halkın geleneklerine uygun olarak ikonaları yerleştirdikleri gibi odanın iki duvarının köşesine diğer çalışmaların merkezinde, diğerlerine göre yüksek bir seviyede hafifçe öne eğilmiş olarak sergilenmiştir" (Néret, 2003; Bulut & Kaya). Karenin konumu Rus evlerinde asılan en değerli ikonaların olduğu "baş köşe"dedir. Konu olarak bakıldığında *Siyah Kare* resmi "öyküselliğin yerine kozmik gerçekliği, nesnelerin olabilecek en az sayıda bulunuşu ile sanatsal gerçekliği bir arada sunan bir ikonadır" (Bulut & Kaya, 2019). Yani buradan şu sonuç çıkmaktadır: "Kare, bir anlamda, daha geleneksel olan kutsal üçgenin yerine geçmiştir. Modernite eski üçgenin içinde kolayca yer almaz, çünkü yaşamı şu an dörtgendir" (Néret, 2003; Bulut & Kaya). Üçgen şekli hem geometrik, hem felsefi hem de dinsel anlamları içerir. Kutsal geometride üçgen, daire ile karenin

arasında konumlandırılarak bir geçiş elemanı görevi üstlenmektedir. Sanatta üçgenin kullanımı Antik Çağ'dan başlayarak mimari yapılarda kullanılmıştır. Rönesans döneminde kompozisyonlarda altın oranın belirlenmesinde yardımcı olmuştur. Felsefede alttan üste doğru yükselen basamakları göstermek için kullanılmıştır. Hristiyanlıkta Kutsal Üçlü diye tabir edilen Baba-Oğul ve Kutsal Ruh için üçgen şekli önemlidir. Yani bir bakıma üçgen geleneksel olanı temsil eder. O dönem için bakıldığında mdernite, gelenekselin ötesindedir (Bulut & Kaya, 2019). "Özü itibari ile gelişim ve değişimin kendisidir" (Bulut & Kaya, 2019). Üçgenin kutsallığının yerini alacak yeni bir form gerekmektedir. İşte Malevich'in *Siyah Kare*'si bu gelişim ve değişimi karşılayacak yeni bir form olarak görülmüş ve Modernite'nin özü olmuştur.

4.1.2.4. Franz Marc (1880-1916)

Resim 4.19. Franz Marc, Hayvanların Kaderi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 195 x 263,5 cm, 1913, Kunstmuseum, Basel.

Alman Dışavurumcu ressam Franz Marc, eserlerinin çoğunda hayvan figürlerini resmetmiştir. Saf renkleri kullanan Marc bu renkleri psikolojik muhtevalarla destekleyerek kendi kişisel renk kuramı üzerinde çalışmıştır. Üç ana renk ve temsil ettiği nitelikleri belirleyen Marc'a göre; "Mavi" renk, sertliğe, dayanıklılığa ve zekâya

karşılıktı; "Sarı" renk, ihtişam, zevk ve duyarlılığın karşılığıydı; "Kırmızı" renk ise maddi dünyadaki savaşçı ve gaddar yanını temsil ediyordu. Renkleri karıştırdıkça bu nitelikler de birbiri içinde kaynaşıyordu (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014). Thompson'a göre Franz Marc'ın bu kuramları *Manzaradaki At* resmini yaptığı dönemde geliştirdiğini düşündüğümüzde yapıtın "salt bir resim olmaktan çıkıp zorlu bir psikolojik dram haline" geldiğini söyleyebiliriz (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 106).

Hayvanların Kaderi (Resim 4.19) adlı resminde Marc konu bakımından adeta Birinci Dünya Savaşı'nın haberini veren bir mavi antilop resmetmiştir. Marc'ın 1913 yılında yaptığı bu resim sanki yaklaşan kötü olayların habercisi gibi mesaj verir nitelikte olduğu görülmektedir. Hayvanların kaderi adete gelecekte yaşanacak savaşın sonuçlarını özetliyor niteliktedir. Resimde tasvir edilen kaotik olay Hayvanların Kaderi ismini almasına neden olmuştur. Resmin her yanında bulunan hayvan figürleri yanan bir ormanın içinde çaresiz bir şekilde resmedilmiştir. Resmin ortasında mavi bir antilop, solda iki domuz, domuzların üzerinde iki tane at, sağ kısımda ise farklı hayvan figürleri bulunmaktadır. Sağ kısımdaki hayvanların tilki, geyik veya kurt olduğu düşünülmektedir. Resimde biçimsel açıdan bakıldığında çapraz çizgilerle formlar oluşturulmuştur. Bu sayede yaşanan kaos ve gerginlik resmin her bir noktasında vurgulanmaktadır. Hayvanların konumları ve köşegenler oluşturan çizgilerle birlikte sağladıkları kompozisyonda bu gerilimi devam ettirmekte ve yayılan yangını resmin bütününe dağıtmaktadır. Resmin ortasında yer alan mavi antilop "dehşet verici karanlığın çökmeye başlamasıyla korku içinde iki ayağı üstünde" yükselmesi odak noktasını üzerine çekmektedir ve bu duruş kötü haberlerin mesajını verir niteliktedir (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 106). Sol arkada yer alan yeşil renkle tasvir edilen iki at figürü alevlerden kaçmaya çalışmaktadır. Resmin sağ kısmı Marc'ın ölümünden sonra bir depo yangını sonucu zarar görmüştür. Bu bölüm Paul Klee tarafından restore edilmiştir. Resmin eski fotoğraflarından yararlanan Klee resmin bu kısmını kahverengi-sarı tonlarında yeniden resmetti. Bu da resme açık bir varyasyon getirmiş oldu.

4.1.2.5. Henri Mattisse (1869-1954)

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken giderek artan bir etkiyle primitizm kavramı bu dönemim sanat anlayışlarını etkilemiştir. Daha çok ilkel topluluklarda görebileceğimiz "dans" ritüellerine benzetebiliriz Henri Matisse'nin eserlerini. İzlenimcilik ve Realizm akımlarından da eserler veren Matisse ilerleyen dönemlerinde Fovist sanat anlayışını benimseyerek sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullandığı eserler ortaya koymuştur. Mattise'in kendi söylemiyle amaçladığı şey şudur; "Benim düşlediğim zorlayıcı ya da rahatsız edici konulardan uzak bir denge, arılık ve dinginlik sanatı… rahatlatıcı bir etki, zihinsel bir yatıştırıcı -iyi bir koltuk gibi" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 108).

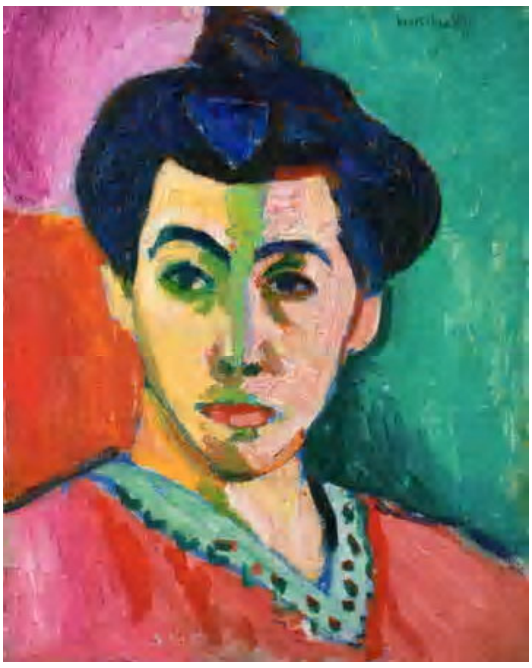
Mattisse ve Picasso birbirlerine olan yakınlıklarıyla bilinirler. Bu yakınlık çoğu zaman aralarındaki rekabeti de körüklemiştir. Buna rağmen her iki sanatçı da birbirlerini etkilemiştir. Her iki sanatçıda da ilkel kabile sanatının izleri görülmektedir. Hatta Picasso'nun Afrika maskeleri ve figürlerini ilk defa keşfi Mattisse sayesinde olduğu dile getirilmektedir (Bağatur, 2013, s. 104).

Mattisse *Yeşil Çizgi-Yeşil Şerit* (Resim 4.20) portresinde, teknik olarak renkleri çiğ hatta olduğu gibi sürdüğü görülmektedir. Biçimi oluşturan sadece renklerdir. Doğal ışık renklerle verilmektedir. Kullandığı renkleri sıcak ve soğuk zıtlığını denge oluşturacak bir biçimde vermiştir. Arka planda sol kısımda turuncu, pembe sağ kısımda yeşil rengi vererek sıcak ve soğuk alanlar oluşturmuştur. Saçları topuz şeklinde arkadan toplanmış olan Madam Mattisse portresi; koyu mavi, mor ve kırmızılarla boyutlandırılarak arka plan ve yüzdeki renkleri tamamlar niteliktedir. Portreye ismini veren yüzün tam ortasında yer alan ve yukarıdan aşağıya karakteristik bir şekilde yüzü iki parçaya bölen yeşil renk, oval yüzün sağ kısmındaki sıcak alanla, sol kısmındaki soğuk alanın arasında denge teşkil eder. Bu yeşil hat alnın, burnun ve çenenin formunu oluşturur. Yüzün sağ yanı arka plandaki sıcak tonları zıt bir biçimde ayıran parlak yeşil tonlarında, sol yanı ise yine arka planla zıtlık oluşturan leylak ve turuncu tonlarında boyanmıştır. Bu durum resmin sağ ve sol kısmında simetrik bir görünüm oluşturmaktadır. Madam Mattisse'in üzerindeki elbisenin boyun kısmında yer alan motifler lekesel verilerek resme algısal olarak hareket kazandırılmıştır. Portre; kullanılan renkler, fırça vuruşları ve kompozisyon olarak Mattisse'in kendi ait üslubunu

taşımaktadır. Mattisse'in bu çalışması hakkında şu ifadelere baktığımızda onun sanat anlayışı hakkında daha iyi fikir elde etmiş oluruz;

> "Ressam sanat yaşamı boyunca her zaman içgüdü ve sezgilerin sanat yaratımı içindeki önemine vurgu yapmıştır. Bir ressamın asla renk ve biçim üzerinde tam bir hâkimiyeti olamayacağını iddia eden Matisse, aksine renkler, biçimler ve kontörlerin zaman içinde duyarlı bir ressamı birbirleri ile nasıl ilişkilendirilip kullanılabilecekleri konusunda yönlendirmeye başlayacağını söylemiştir. Sık sık kendini renk ve biçimin güçlerinin akışına bırakmaktan büyük bir haz aldığını söyleyen ressam, ritmik vefakâr çarpıtılmış figürlerinin tasvirin bütüncül resimsel ahengini kurmaktaki işlevinden bahsetmiştir. İşte Henri Matisse'in bütün bir sanat yaşamı boyunca peşine düşeceği bütün bu amaç, teknik ve kavramlar belki de daha sonraki uzun ve verimli sanat yaşamı boyunca gerçekleştireceği tüm eseri dağarcığında olduğundan çok daha üstün bir biçimde bu erken dönem başyapıtından mükemmel haliyle teşhis edilebilmektedir" (Özer, Henri Matisse ve Yeşil Çizgi, 2009).

Mattisse formları renklere indirgeyerek bunu sağlamaktadır. Sadece renkleri kullanarak ahenkli formları ortaya koymakta ve kendi sanat ve hayat birliğini bu sayede kurmaktadır. Mattisse kendini renklerin arasındaki zıtlıkta ve o zıtlıktaki birlikte bulmuştur diyebiliriz.



Resim 4.20. Henri Mattisse, Yeşil Çizgi - Yeşil Şerit - Madame Matisse Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 40,5 cm x 32,5 cm, 1905, National Gallery of Denmark, Kopenhag.

4.1.2.6. Umberto Boccioni (1882-1916)

Resim 4.21. Umberto Boccioni, Ruh Halleri I: Gidenler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 95 cm, 1911, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milano.

Fütürist İtalyan ressam Umberto Boccioni yaşadığı modern dönemdeki "hız"lı yaşamın insan ruhuna ve hayatına etkileri üzerine çalışmalar üretmiştir. Bu dönemde her şey giderek hızlanmaktaydı ve gece ile gündüz artık aynı anda yaşanmaktaydı. 20. yy'ın giderek hızlanan hayat anlayışı Boccioni'ye göre "bir yandan insan ruhuna ve yaşamına yeni bir ivedilik katmakta bir yandan da insanın kaybetmek konusundaki farkındalığını, yeni psikolojik acılar yaşama olasılıklarını artırmakta, yeni endişe düzeyleri ile insanı tehdit etmektedir" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 113). Divizyonist fırça kullanımını benimseyen Boiccioni'nin yapıtlarında bu etki açıkça görülmektedir. Psikolojik anlamlarla yüklü derinliklere sahip *Ruh Halleri I: Gidenler* (Resim 4.21) modernitenin etkisiyle dağılan, parçalanan ve bu etkiyle adeta yeniden şekillenen, form kazanan nesneleri görmekteyiz (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 113). Boccioni 1910 yılında Füturist Resim hakkında yazdığı manifestoda şunları anlatmaktadır; "Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz şey, evrensel dinamizm içinde belirli bir sabit an değildir. (…)

hareketli dinamizm duygusunun kendisidir" (Antmen, 2019, s. 73). Tam da yaşadığı modern dönemin getirdiği "hız" kavramına vurgu yapmaktadır. Boccioni, 1910-1912 yılları arasında tema olarak hız olgusunu resimlerinde işlemiştir. Bu hız olgusuyla "giderek artan bir hareket ve akış hissi yaratarak, nesnelere belirli bir yöne giden hareket hissini vermeye güç kazandıran çizgilerini ortaya" koymuştur. "Boccioni'nin resimlerine güçlü bir dinamizm etkisi vermeyi başarmasında, Picasso ve Brague'ın geliştirdiği Analitik Kübizmde kullanılan parçalanmış düzlemlerin etkisi" görülmektedir (Farthing, 2014; Avşar Karabaş, 2019, s. 468). Avşar'a göre;

> "Fiziksel hareketlerin tümünde parçalanmalar ile elde edilecek izlenimlerde hareketin yön algısı bölünmelerdeki sıklık-seyreklik etkileri ile elde edilebildiği gibi, yoğun hız izlenimi ise derinlik ve sayıca fazla parçalanma etkileri ile elde edilebilmektedir. Dolayısıyla fiziksel aşkınlık, hız ve parça hareketlerinin yüzeylerdeki sıklığı, seyrekliği, derinliği ve yoğunluğu ile ilişkilidir. Bu nedenle hareket akışlarının yön ve boyutlarının süreklilik kazanması, parçalardaki hareketlerinin etkileşiminin tekrarlayıcı durumlarına bağlıdır. Parçalanma ve bölünmelerdeki sınırların az sayıdaki tekrarı durumunda ise hareketteki süreklilik etkisini kaybeder, oluşum tekbir hareketin etrafında durgunlaşır" (Avşar Karabaş, 2019, s. 468).

Boccioni 1991'de *Ruh Halleri I: Gidenler* (Resim 4.21) eserinde biçim olarak her şey hızla hareket ediyormuş gibi görünmektedir. Yoğun bir hız resmin bütününde şeffaf dalgalanmalar oluşturmakta ve bu şeffaf katmanın arkasında görünen doğa da parça parça bir haldedir. Resmin dış katmanını oluşturan koyu mavi ve yeşil renklerle verilen dalgalanmalar bu parçalanmayı sağlamıştır. Koyu katmanın arkasında yer alan açık tonlarla verilen ağaçlar, evler ve gökyüzü üst katmanlarda yer alan koyu renklerin çizgisel hareketiyle birlikte hızlanmakta, ilerledikçe görünen açık renkler ise uzaklığın etkisiyle dağılmaktadır. Uzaklara gidildikçe hareketin hızı giderek silik tonlamalar oluşturmakla birlikte, akışını ve şiddetini açığa çıkarmaktadır (Avşar Karabaş, 2019, s. 470). Resim adete hızla hareket ediyormuş gibi görünmektedir.

Boccioni kendisini de etkileyen içinde bulunduğu zamanın getirdiği bu hızlanma duygusunu psikolojik olarak ele alarak, insanın bu durum karşısında zorlandığını hatta algılayamadığını göstermektedir.

4.1.2.7. Paul Klee (1879-1940)

Resim 4.22. Paul Klee, Angelus Novus, Yağlı Boya Transfer, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, Çini Mürekkebi ve Kahverengi Yıkama, 32 x 24 cm, 1920, Israel Museum, Kudüs.

Paul Klee'nin bu çalışmasında (Resim 4.22) kuş ve insan biçiminde tasvir ettiği bir melek figürüyle karşılaşmaktayız. Walter Benjamin, Klee'nin bu çalışmasını şöyle yorumlamıştır;

> "Angel Novus, kafa yorduğu bir şeyden uzaklaşmaya başlamış gibi görünen bir meleği gösterir. Gözleri dikilmiş, ağzı açık ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği işte bu şekilde resmedilir. Yüzü geçmişe dönmüştür… Cennetten bir fırtına esmektedir; kanatlarına öyle şiddetli bir biçimde takılmıştır ki melek artık kanatlarını kapatamamaktadır. Fırtına karşı konulmaz biçimde onu arkasına dönük olduğu geleceğe doğru iter… Bu fırtına bizim gelişim dediğimiz şeydir" (Hodge, 2016, s. 185)

Klee çalışmalarıyla kendinden sonraki dönemde özellikle mitoloji, çocuk sanatı, primitif ve bilinçdışıyla ilgili çalışmalar yapan sanatçıları etkilemiştir. Farago, Klee'nin eserini şu şekilde yorumlamaktadır; "Klee'nin eserinde hiçbir şey rastlantısal değildir; her şeyin bir kökeni ve gerçekliğin özüyle bağı vardır. Görülür ile görünmez, statik ile

dinamik, aktif ile pasif ve bilinçli olan ile bilinç dışı arasında sürekli bir diyalektik vardır" (Farago, 2011, s. 167).

Klee'nin şu sözleri de varlık, biçim ve oluşum hakkındaki düşüncelerini ve onları nerede konumlandırdığını göstermesiyle kendi sanat anlayışı hakkındaki tasavvurunu destekler niteliktedir;

> "Kozmik açıdan, hareket doğal olarak önsel ve mutlak bir veridir… Yerküredeki şeylerin devinimsizliği, temel dinamik verinin maddi blokajından başka bir şey değildir. Bu devinimsizliği bir kural olarak görmek aldatmacadır. […] Biçim, hiçbir yerde ve hiçbir zaman, elde edilen bir sonuç, tamamlanma ya da sonuçlanma değildir. Biçimin varolma şekli oluşumdur ve görünüm olarak biçim kötü bir görüntüden, tehlikeli bir hayaletten başka bir şey değildir. O halde, hareket olarak, fiil olarak, eylem olarak biçim iyi bir şeydir. Nihai bir devinimsizlik, sonul bir duraklama olarak biçim ise kötü bir şeydir… Biçim sondur, ölümdür. Oluşum ise Yaşamdır. […] O halde, 'natürmort' biçimden çok, oluşumu düşünmek gerekir. Enerjik bir biçimde yolda ilerlemek, kesintisiz bir biçimde temel ideal fışkırma noktasına yönelmek gerekir. Üretken olan, gidilen yoldur; *oluşum, varlığın ötesinde yer alır*" (alıntılayan Farago, 2011, s. 175-176).

Klee *Angelus Novus* (Resim 4.22) resmini, Reiner Maria Rilke ile beraber "insanlar ve melekler arasındaki münasebetler"i hakkında düşünceler ortaya koyan bir şiir topluluğundayken çizmiştir (Antakyalıoğlu, 2010). Boyama tekniği kendisine aittir. Bu teknik, bir parça aydınger kağıdının üzeri mürekkeple örtülüp ardından altına çizim kâğıdı yerleştirildikten sonra alttaki kâğıda bir kopya oluşturmak için üst katmandaki kâğıdı kesici bir alet veya iğneyle çizme sonucu oluşan yağ transfer tekniği yani mono baskıydı. *Angelus Novus*, resmin ortasında yer alan melek tasvirinin adıdır. Bu melek "gözlerini umutsuzluğa sabitlemiş" (Sırma, 2021), adeta geçmişin bıraktığı enkaza dikmiştir. Ne geleceğe ne de geçmişe doğru hareket etmektedir. Şimdide sıkışıp kalan meleğin yüzünde de belli bir duygu görülmemektedir.

4.1.2.8. René Magritte (1898-1967)

René Magritte'nin çalışmalarına bakarken sanki bir afişe bakıyormuşsunuz gibi olur. Bunun nedeni Magritte askerlik yapıp döndükten sonra Brüksel'de duvar kâğıdı üreten bir yerde tasarımcılık yaptıktan sonra afiş ve tanıtım içerikli ürünlerle ilgili serbest tasarım çalışmalarıyla uğraşmasıdır. Bu açıdan bakıldığında onun sanatı hakkında daha anlamlı çıkarımlar yapılabilir. Magritte daha çok pipo resmi olan ve altında "Bu bir pipo değildir" ifadesinin yer aldığı *İmgelerin İhaneti* (1928-1929)

eseriyle tanınır. Ama bundan kısa süre önce yaptığı *Boş Maske* adlı resmini (Resim 4.23) yapmıştır. Arkası dönük bir tuval gibi görülmektedir. Bu tuval dört bölümden oluşur ve her bir bölümün içinde farklı anlamlar içeren kelimeler yer almaktadır. Konu bakımından; "Buradaki dört bölmeyi ve içinde yazanları dikkate alınca, izleyicinin aklında bulunan temsiliyetle ilgili kısıtlamalar nispeten giderilmiş olur. Maddesel dünyanın madde ötesiyle yer değiştirdiği, gerçekliğin yanılsama yoluyla kırıldığı, sözcüklerle gösterilmek istenenin tanımlanmak istendiğinde hüsrana uğratıldığı bir yerdir burası" (Çetin, 2017). Thompson'un *Boş Maske* (Resim 4.23) resmi biçimsel açıdan şu şekilde betimlemektedir;

> "'Maske' terimi gizli yahut maskelenmiş şeyler olduğunu ima eder. Yapıta bakınca imgenin arkası bize dönük bir tuval olduğu sonucunu çıkarmakta zorlanırız. Tuvalin sadece arkasını görmemize izin verilmiştir: sahneye benzeyen karanlık bir alanda dik duran, eşit olmayan dört parçaya ayrılmış, düzensiz, biraz çılgınca gerilmiş bir kasnak. Her bölmeye, kasten, birden fazla anlama gelen sözcük yahut deyim yazılmıştır: 'ciel' gökyüzü, gökkubbe ve cennet anlamına gelir; 'corps humain (ou forét)' birey, kolektif ya da bir yaşam ortamı (orman) olarak insan bedeni demektir; 'rideau', perde yahut sahne, 'façade de maison' ise evin ön cephesi ve tiyatro sahnesinde olmak anlamını taşır" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 179).

Resim 4.23. René Magritte, Boş Maske, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 92 cm, 1928, Kunstsammlung Nordrhein-Westfallen, Düsseldorf.

Resmin arkasında yer alan bölümlerde ayrı ayrı sözcük veya deyim yazan Magritte resmin arkasına, görünmeyen kısmına yönelmemizi istemektedir. Bu görünmeyen kısım resmin oluşumunda resmin görünen yüzünden fazlası olduğuna vurgu yapmaktadır.

4.1.2.9. André Masson (1896-1987)

Resim 4.24. André Masson, Öldürmek, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,2 x 67,9 cm, 1944, The Museum of Modern Art, New York.

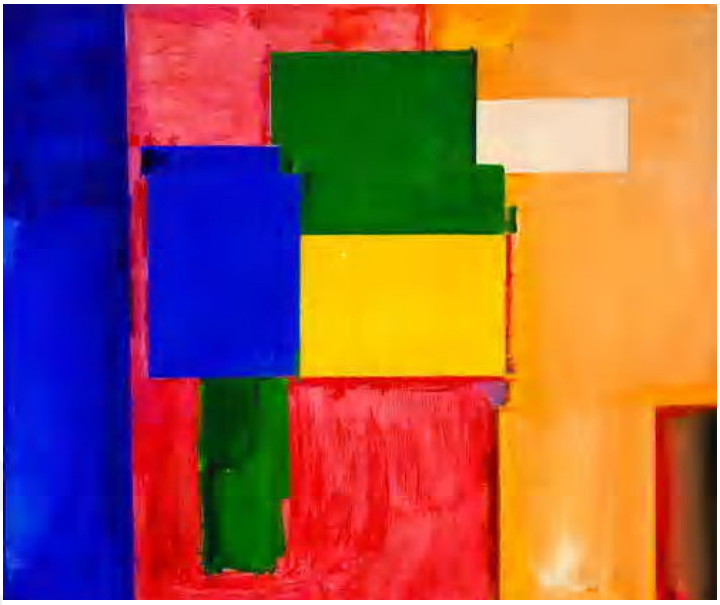
André Masson'un çalışmalarına baktığımızda bizi bir şiddet karşılar. Bunun sebebi aslında onun ta gençlik yıllarına kadar uzanır. Birinci Dünya Savaşın'a gönüllü olarak giden ve savaşta ciddi şekilde yaralanan Masson, savaş sonrası dönemde bu yaşanmışlığı eserlerine aktardı. Şiddeti, ölümü ve yıkımı tema olarak eserlerinde açıkça gösterdi. Gönüllü asker olmasının arkasında "ölüm anındaki vecd" duygusuyla yüz yüze gelmek istemesinden kaynaklanmaktaydı. İspanya'dayken onu etkileyen boğa güreşlerini yine eserleriyle ortaya koydu. Öldürmek adlı tablosunu Amerika'da son zamanlarında yaptı. Bu eseriyle boğa güreşlerindeki son anı soyut bir anlatımla resmettiği görülmektedir. Thompson'a göre biçimsel manada *Öldürmek* (Resim 4.24) resmi; "Öldürmek, hem dikey hem de oldukça dar tuval alanında serbest bir şekilde

dolaşmasına izin verilen imgelerin dağılımını ve ağırlığını ne kadar etkileyici bir şekilde kontrol ettiğinin göstergesidir" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 215). Arka planda açık bir ton kullanan Masson, bu açık tonun üzerini yeşil, sarı, turuncu, kırmızı renklerle bazı şekiller yerleştirmiştir. Resmin her yanına dağılan kaligrafik özellikler barındıran kırmızı formlar devinim sağlamaktadır. Bu formlar sanki dans ediyormuş gibi ya da bir trans halindeymişçesine uzayıp incelerek resmi hareketlendirmektedir.

"Otomatik yazın" tekniğinde yazılar yazarken denemeler sonucunda bulduğu döngüsel formlar onun sanatını etkilemiştir (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 215). Arkadaşlarıyla sık sık Çin ve Japon kaligrafisi boyama ve çizim tekniğiyle ilgili görüş alışverişi yapan Masson, Miro ve diğer sanatçı arkadaşlarıyla birlikte yaptığı değerlendirmeler sonucu "otomatizm" yani otomatik yazma tekniğini geliştirmiştir. Geliştirdiği otomatik çizim tekniği trans durumdayken belirli bir tema olmaksızın hızla yapılan resimlerden oluşmaktadır. Zihinde herhangi bir form veya konu olmadan sanatçı kalemi tutan elini gelişigüzel hareket ettirir (Atalay M. C., 2014, s. 28). Andre Masson küçük boyutlarda sürrealist çalışmalar da üretmiştir. Bu çalışmalarda Yunan mitolojisinde yer alan yaratıklara göndermeler yapmıştır (Atalay M. C., 2014, s. 30). Bu göndermeler sürrealistler açısından "aklın egemenliğini geri plana atma arzusuyla içgüdüsel güçleri serbest bırakma" eylemini vermektedir (Atalay M. C., 2014, s. 30).

Masson'un sanat anlayışında "Her şeyin her yerde olduğu" duygusu, özellikle Jackson Pollock, Mark Rothko ve diğer soyut dışavurumcu ressamların yaptıkları ilk çalışmalar üzerinde etkili olmuştur (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 215). "Masson'un sanat çalışmalarının kökeni detaylı bir biçimsel ve tematik analiz yapıldığında, Sürrealist edebiyatla da paralellikler bulunduğu görülebilir" (Beatty, 1981; Atalay, 2014, s. 30). Masson birçok farklı değişkeni sanatında etkili bir şekilde kullandığı görülmektedir. Masson malzeme ve teknik açıdan da birçok şeyle çalışmıştır. Mürekkep, kum gibi malzemelerle; illüstrasyon, mürekkep çizimleri, boya dökme, baskı suluboya ve daha birçok teknikle çalışmalar üretmiştir. Amerika'da kaldığı dönemde doğu hat sanatı ile de ilgilenen Masson, Doğu'daki manevi iklime ait eserlerden etkilenerek esinlenmiştir (Masson, Koutsomallēs, Ottinger, & Jeffett, W. 2007; Atalay, 2014, s. 33).

4.1.2.10. Hans Hofmann (1880-1966)



Resim 4.25. Hans Hofmann, Miz için: Pax Vobiscum, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 196,5 x 212,4 cm, 1964, The Modern Art Museum of Fort Worth.

Soyut Dışavurumcu Hans Hofmann resimlerinin yanında eğitimci kimliğiyle de tanınır. Modernizmin dört unsurunu da Hofmann'da görmekteyiz. Bunlar "Kandinsky'nin 'Doğaçlamaları'nda temsil edilen Rus tipi mistik soyutlama geleneği; Matisse ve Orfizm tarzı rafine formlar; mekânlar yaratmak amacıyla post-Fovist renk kullanımı; Kübizmden türeyen katmanlı yassılıkta diretmek ve (…) Alman Dışavurumculuğuyla harmanlanmış bir kaynaktan fışkıran 'form oluşturma isteği'." (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 290). Farklı kaynaklardan beslenen Hofmann'ın eserlerinde bu etkileri görmekteyiz. Thompson'a göre Hoffman; "Sanatın kişinin dünyayla arasında bağ kuran bütüncül bir deneyim biçimi olduğuna inanır. Hofmann'ın desen yaklaşımında en ideal araç bu gizemli birliği araştırmak ve keşfetmektir" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 291).

Hofmann'nın ilk karısı olan Miz, 60 yıl boyunca ona yol arkadaşı oldu ve ölümünden sonra Hans, *Miz için: Pax Vobiscum* (Resim 4.25) resmini yapmıştır (Theartstory.org, Hans Hofmann, tarih yok). Resmin ismine baktığımızda Latince "Pax Vobiscum" yazmaktadır. Anlamı "Barış Seninle" şeklindedir. Hans'ın bu resmi 60 yıl

birlikte yaşadığı eşine adadığı isminden de anlaşılmaktadır. Hans duygularını ifade etmek için oluşturduğu şekilleri parlak renkleri kullanarak vermiştir. Biçimsel olarak incelendiğinde resmin sol kısmında kalın bir mavilik yukarıdan aşağıya kadar inmektedir. Resmin ortasında kırmızı bir alan ve onun içinde altta yeşil, üstte mavi yeşil ve sarı renklerden oluşan alanlar bulunmaktadır. Sağ kısımda ise tıpkı sol kısımda olduğu gibi ama turuncu renkte bir alan ve içinde iki farklı renkte diktörtgenler vardır. Bütün renkler parlaktır. Sanki eşine adadığı bu resimde Miz'den Hans'a kalan bu parlak ve göz alıcı renklerdir.

Resim 4.26. Hans Hoffman, Rüzgâr, Tahta Üzerine Yağ, Guaj ve Hint Mürekkebi, 111,4 x 70,5 cm, 1942, University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive.

Resim 4.27. Hans Hofmann, Miz Hofmann, Portre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69,9 x 49,8 cm, 1901, Lenbachhaus, Münih.

Bir başka çalışması olan *Rüzgâr* (Resim 4.26) ise Hoffmanın Jackson Pollock'un resimlerindeki dökme tekniğini kullandığı görülmektedir. Birçok tarihçi Pollock'un "damlama" boyama tekniğinin ortaya çıkışı ve geliştirilmesinde Hoffman'ın çok önemli bir etkisinin olduğuna inanmaktadır hatta Hoffmann ve Pollck'un aynı anda dökme tekniğiyle deneyler yaptıkları düşüncesine inanılmaya başlanmıştır (Greelane, Soyut Dışavurumcu Ressam Hans Hoffman'ın Hayatı ve Eseri, 2019).

4.1.2.11. Giacomo Balla (1871-1958)

Resim 4.28. Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89,9 x 109,9 cm, 1912.

Torino'da dünyaya gelen ressam ve heykeltıraş Giacomo Balla, fütürizm akımının öncülerindendir. Küçüklüğünde müzik kabiliyeti nedeniyle müziğe başlayan fakat 9 yaşında Babasının ölümüyle bu eğitimi bırakan Balla, 12 yaşına kadar gravür basım-satım dükkanında çalışmıştır. Babasının fotoğrafçı olduğu bilinmekle beraber başlangıçta natüralist tarzda eserler veren Balla, Boccioni ve Severini'yle beraber fütürist eserler ortaya koyar. Fütürizm diğer bir adıyla gelecekçilik mekanizm, hareket, tehlike, canlılık, makine devrimi, savaş, evrenin görsel hareketi, geleceğin tasarlanma çabası ve hız gibi dinamizmi seven kavramların resim sanatında kullanıldığı İtalya'da başladığı düşünülen bir akımdır. Bu akım örneğin bir otomobilin hızı ve sesi gibi izleyicinin resmin devinimine iştirak etmesini teşvik eder. Marinetti ismi de fütürizm içinde ayrıca önem taşımakla birlikte amaçlanan şey kısaca tema olarak hız kavramında soyut anlatımlar, şu anda geleceğe dair duygu oluşturmak olarak söylenebilir. Çünkü resim sanatı 20. yy. için bir zaman sanatı değil mekân sanatıdır. Durmuş bir an hareketli

olarak anlatılmak istendiğinde Balla'nın *Tasmalı Köpeğin Dinamizmi* (Resim 4.28) adlı eserinde olduğu gibi hareketli figürü anlatmak için ressamın işi zorlaşır ve bunu yapmak için art arda köpeğin ayaklarında hareket etkisi oluşturan tekrarlara yer verilir. Adeta 4-5 tasma vardır. Tema olarak fütürizmde zaman dondurulur.

Resim 4.29. Artur Honegger, Pasific 231 Adlı Eseri.

Bu duruma diğer alanlarda bakıldığında örneğin müzik bir zaman sanatıdır lakin orada da süslü ve içten çok dışa yani kabuğa önem veren özü ıskalayan içerikten ziyade bir karikatür gibi dinamizmin olduğu eserler vardır. Sinemada ise kimi yönetmenlerin tabloyu, kimi yönetmenlerin ise aksiyonu ortaya çıkardığı filmler vardır. Her iki duruma da örnek olarak Akiro Kurosava verilebilir. Örneğin müzikte Artur Honegger'in çalışmaları ve Anton Arensky'nin "la coquette" adlı eseri makine çağını anlatan bir yapıttır. Artur Honegger'in yaptığı *pasific 231* (Resim 4.29) adlı eseri hareketli ritmler barındırır ve fütürist etkiler taşır. Benzer bir durum şiirde Mayakovsky'den etkilenen Nazım Hikmet'in "makinalaşmak istiyorum" adlı şiirinde görülür. Şiirde, mimaride ve müzikte örnekleri görülen fütürizm o denli etkilidir ki Rusya da makine devrimi yıllarında bilimi ve teknolojiyi önemsemek çocuk adların da bile geçmektedir. Nitekim bit çocuğun adı traktör olabilmektedir. Nazilli'deki basma fabrikasının sesleri bir musiki gibi algılanabilmektedir (Soundcloud.com, Bertan Roya İle Duyuşlar, 2021).

Fütürizmin konusu bu şekildeyken biçimsel olarak tuvalde hareketli arabalar ve biçimi bozulmuş ya da tekrarla çoğaltılmış boyut kavramı değişmiştir. Canlı renklerle

üçgen ve yuvarlakların bulunduğu yüzeylerde tekrarlarla zaman kavramı adeta donar. İçerik olarak ise özden ziyade süse ve harekete odaklana bu resimlerde adeta aceleci bir durum sezilir. Modern hayattaki acelecilik ve hızlılık normalmiş gibi bir anlam sezilir. Bununla birlikte inancımızda dünya hayatının bir koşturmaca ve aciliye olduğu düşünülürse, aşırı hızın insana ve dolaysıyla sanatçının düşünce biçimine önemsemediğinde ve yerinde kullanmadığında menfi sonuçlar doğurabileceği düşüncesini söylenebilir. Bu durumda öze bakıldığında kendilik nesneleri sanatçı için bu hayatta bir iz bırakma ürünüdür. Bu durum günümüz ozanlarından Yusuf Polatoğlu'nun şiirinde ve Nazım Hikmetin şiirinde ise şu şekilde tezahür etmiştir;

Kimisinden duygu kalmış, öz kalmış
Kimisinden sada kalmış, söz kalmış
Kimisinden ne söz ne de iz kalmış
Kimler gelmiş kimler geçmiş dünyadan (Yusuf Polatoğlu).
(Uğur Işılak, YouTube Web sitesi, 2021).

Trrrrm,TrrummTark tiki tak!
Beynimden iskeletimden geliyor bu
Her dinamoyu altıma almak için çıldırıyorum (Nazım Hikmet).
(Akkanat, Düşünüyorum Dergisi Web sitesi, 2015)

Konunun dış olay, temanın iç olay olduğu düşünüldüğünde, hız düşüncesi bu resimlerde bir konu iken iç olay ise sanatçıların hız kavramına nasıl değindikleri ve hızı bir otomobilin hızlanmasında ya da tasmalı bir köpeğin koşuşunda nasıl anlattıklarıyla ilgili olmaktadır. Temada soyut özelikler önem arz eder. Mesela kuşların uçucu soyut bir ritme dönüşür. Zincirlerin sayısı hareketi artırmak için çoğalmakta ve koşturmaca insanın yaşamında 20.yy'ın bir teması olarak görülmektedir. Konu olarak tasmalı köpeğin dinamizminde ilk başta koşuşturan bir köpek ve hareket eden bir figür görülür. Figürün kendisi görünmez. Sanatçı burada o figürden ziyade hareketi anlatmaya çalışmıştır. Buradaki derdi arka alandaki kişinin kim olduğu değil resimdeki dinamizmdir. Biçimsel olarak ise koyu ve siyah denebilecek renklerden oluşan iki canlıya ait imgeler görünür. Bu imgelerden birinde duran bir köpek imajının tersine hareketli bir canlı gözümüze çarpar. Aynı zamanda zincirleri ve ayakları da sayısal olarak artırılmış tekrarlardan oluşur. Özde ise bu koşuşturmaca içinde durup anı yakalamak önemlidir. Sanatçı artık makine çağı içinde büyük boyutlu makinalardan hızlı aletlere birçok farklı teknolojik etkenlerle karşı karşıyadır.

4.1.2.12. Jackson Pollock (1912-1956)

Resim 4.30. Jackson Pollock, Büyülü Orman, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 221,3 x 114,5 cm, 1947, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.

Jakson Pollock Amerikan Soyut Dışavurumcu, "Aksiyon Resmi"nin başlıca temsilcilerin biridir. Yere serdiği tuval bezlerinin üzerine boyalarla akıtmalar, dökmeler yaparak soyut görünümler elde etmiştir. Pollock'un tuvali yere sererek yatay zeminde çalışmasının kökeninde, Modern Sanat Müzesi'nin gerçekleştirdiği halkın katılımına açık bir etkinlikte bir Navajo ozanı (Kızılderili büyücü) tarafından yapılan kum resmini izlerken deneyimlediği ve bundan ilham aldığı gösterilir (Thompson, Modern Resim

Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 226). Pollock yaptığı resimler hakkında şunları söylemektedir;

> "Kızılderili Amerikalıların sanatının plastik değerleri, beni her zaman derinden etkilemiştir. Kızılderililer, uygun imgeler yaratmakta, ayrıca resimsel içeriğin ne olduğu konusunda gerçek bir ressam algısına ve kapasitesine sahipler. Renkleri özünde Batı'ya özgü; vizyonları ise bütün hakiki sanatlara özgü olan o temel evrenselliği taşıyor. Benim resimlerimin bazı bölümlerinde Kızılderili Amerikan sanatından ve kaligrafiden etkiler buluyorlar. Bunu bilinçli yapmadım; bunlar büyük olasılıkla daha erken bellek kırıntılarının ve heveslerin bir sonucudur" (Antmen, 2019, s. 155).

Pollock Aksiyon resmi hakkında şu tanımlamaları yapmıştır; "Hiçbir şey yanlış gidemez…kazalar olmaz…Resmin kendine özgü bir yaşamı vardır ve ben de bunun gerçekleşmesine izin vermeye…resmin yaşamıyla ilişkide kalmaya gayret ediyorum. Bu teması kaybettiğimde sonuç tam bir kaos oluyor" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 226). Kısaca Pollock yaptığı resmin kendi yaşam alanı olduğunu, bu yaşamı da onunla birlikte yaşayarak sağladığını anlatmaktadır.

Pollock Avrupalı ressamların Amerika'da bulunması hakkında şu açıklamaları yapmıştır; "iyi Avrupalı modern ressamların şimdi bu ülkede olması çok önemli, çünkü onlarla birlikte bir modern resim anlayışı gelişiyor. Ben, onların, sanatının kaynağının bilinçaltı olduğu yolundaki düşüncelerinden özellikle etkileniyorum. Beni burada bulunan tek tek sanatçılardan çok bu fikir ilgilendiriyor" (Antmen, 2019, s. 155). Pollock'un bu açıklamaları da bilinçaltıyla ilişkili olduğunu kanıtlamaktadır.

Pollock'un çalışmalarına baktığımızda psikalitik etkiler içerdiği görülmektedir. Aynı dönemde çalışmalar yapan Jung'un yaptığı psikanalitik çalışmalar ışığında Pollock çizimler ve boyamalar yapmıştır. Katıldığı psikolojik tedavilerde yaptığı çizimlerle ilgili şu açıklamaya daha iyi bilgiler sunacaktır; "Pollock'un birçok psikanalitik çizimi Jung kuramına yönelik kelimeler ve tamlamalar içermektedir. Bunlardan en çarpıcı olanı Henderson'a analizin sonucunda hediye ettiği guaj taslağıdır. Bu taslak Pollock'un Jung'un bilincin işleyişine dayandırdığı dört farklı yaklaşımı temel alan renk şeması üzerine çalışmalarını göstermektedir" (Kamışoğlu, 2012, s. 72). Buradan hareketle Pollock'un Jung'ın bilinç üzerine yaptığı çalışmalardan etkilendiğini anlamaktayız.

4.1.3 Sanat, Hayat, Teori ve Uygulama

Hayatta, kuram ve uygulama içiçedir. Bu durum sözcüklere de yansır. Sanatın hayatla teması, teori yani bakış ile uygulamanın kesişmesiyle mümkündür. Çünkü pratik bilginin fiile geçirilmesidir. Bertan Rona'nın ifadeleri şu şekildedir;

> "Nazar diye bir kelime Türkçemizde vardır. Nazar bir bakıma göz demektir, görmek demektir ve bakmak demektir. Manzaraya nazır veya denize nazır gibi örnekler konuşma sırasında günlük dilde kullanılır. Nazariye diye bir kelime daha vardır. Teori anlamında kuram anlamında kullanılır. Bu durumda görmek ve anlamak arasında benzer bir kavrayış vardır. Yani nazar bakmak, nazariye teoridir. Teorinin kendisine bakıldığında eski yunanca *theōría* görüş demek, bakış, gözlem demektir. Fransızca'da aynı anlamlara gelen theorie ve latince theoria vardır. Teori, 'ide' anlamında Platon felsefesinde de görüş demektir. Demek ki görmekle anlamak arasında ilişki vardır. Anlamak ile bakmak arasında benzer durum olduğu gibi. Bununla birlikte insan gezerek öğrenir. Hem görmek hem yürümek kavrayışı güçlendirir. Aristo'nun yürüyerek öğrencilerine ders verdiği bilinmektedir. Demek ki önce gezmek sonra görmek sonrada tefekkür etmek gerekiyor ve bu üç fiil birbiriyle bağlantılıdır. İnsan gezdikçe görür, gördükçe ibret alır, tefekkür eder ve düşünür. Düşünen insan için iki ayrı insanın aynı şeye baktığında aynı şeyi mi gördüğü, yoksa kendisi gibi mi gördüğü felsefenin ve sanatın konusu olup epistemolojik bir durumdur. Bu nedir diye sorsak sandalye mi? peki ne ifade ediyor? Denildiğinde işin içine yaşantı girer" (MyMecra, Marifet Gören Kişide - Bertan Rona | Bakışlar, 2021).

Kimi insan diyebilir ki şöyle bir sandalyem vardı ayağı kırıktı, diğeri sallanan sandalyem vardı, annem hediye etmişti, ne zaman görsem annem aklıma gelir diyebilir. Kimi de derki ben okulda resim yarışmasında ikinci oldum sallanan tahta at resmi yapmıştım, savaşın içinde bir çocuk sallanan tahta ata biniyordu diyebilir. Hayatın gerçeklerinden ve yıkıcı kötü unsurlarından haberi olmayan masumiyetini yitirmemiş oynayan bir kız çocuğu betimlenebilir. Yani anlam işin içine girdiğinde mesele değişmektedir.

> "Görmekle anlamlandırmanın bu bakımdan bir vaka olduğu düşünülürse, bu şekilde anlam sınırlandırılmaya çalışılır. Baktığımız kendi yorumumuzdur ve yorumumuzda çeşitlilik arzetmektedir. Tıpkı tarihin de görmenin ve bakmanın sınırlandırıldığı bir tarih olması gibi. Görmek kadar dinlemek de önemlidir. Batıda eşyanın bu çıplak haliyle (görme üzerine) ele geçirilmesi, elde edilmesi, tabiatın mülkiyet konusu yapılması, bu benim denmesi bunun üzerinde işlem yapması kapitalist ve modern akılın getirdiği şeylere işaret eder. Yani eşyanın dışına çıkmak ve kendini özne olarak konumlandırmak olunca işin boyutu değişir. Perspektif sizin bulunduğunuz noktaya göre her şeyi tanımlar" (MyMecra, Marifet Gören Kişide - Bertan Rona | Bakışlar, 2021).

Bu noktada sanatın görme, işitme ve anlama üzerinden hayatla bağını sağlamlaştırdığı söylenebilir. Görüş ve bakışla teorinin uygulamaya geçirilme şekli olarak da sanat yorumlanabilir. Nitekim sanatın bir terbiye işi olduğu da söylenebilir.

Aynı zamanda sanat bir arayıştır, yolculuktur. Sanat en genel anlamıyla "*mimesis*"tir (taklittir). Temelinde taklit derken kâinatı taklit etmek, varlığı taklit etmek, mutlak yaratıcıyı taklit etmek, asıl Sani'yi temaşa edip oradan alınan ilhamla iş üretebilmek veya çalışmasını ya da hayatını anlamlandırabilmektir. Sanatın manasının görüş ve anlayış üzerinden evvela tanımak olduğu düşünürse ancak hakkında bilgim olan şeyi taklit edebilirim denilebilir.

Diğer taraftan sanat Latince terimi "*ars*" yunanca ise "*techne*" olarak geçmişte literatürde yer alan prensipte marangoz gibi bir şeyi yapan birisine işaret eden ilkeleri barındırırken (Taliaferro, 2011, s.41, Aktaran: Aykut 2018, s.6) günümüzde sanatın düş gücü veya içinde bulunulan zaman diliminde ortaya çıkan çevre dengesinin bozulması, küresel ısınma, pandemi, insan hakları, baskı ve zulümler, göç ve bağımlılıklar, etnik çatışmalar ve kimlik gibi birçok konuda sanat ve yaşam arasında sadece haz veren hayranlık uyandıran seyirlik optik şeyleri değil beklenmedik, farklı algı durumlarını anlattığı söylenebilmektedir. Günümüzde çağdaş sanat artık insanın kendini ve çevresini tanıma problematiği üzerinden izleyicinin estetik yaşamıyla ilgilenmek yerine düşünceyi ve kavramı ön plana taşır. Sanatçının geçmişi, hayat görüşü, eserin konusu, biçimi ve anlamın yorumu (özü) önem taşır.

Sanatın hayatla kesişmesini estetikle de bağdaştırmak gerekir. "Estetik" kelimesi Yunanca da ilk, temel duyum anlamına gelen "*aisthesis*" ile varolan şeyler karşısında duyumları, duyguları ve sezgileri yoluyla duyarlı olan kişi anlamına gelen "*aisthetikos*"dan türer. Demek ki sanat ve hayat arasında duyarlı olan kişinin eserleri kendini ifade etmesi ve kendiliği anlamında sanat ortamında daha iyi kabul görüyor. Bu anlamda sanatla yaşamın uzlaşması kendini bir nevi estetiğe de borçludur. Estetik denilince de sadece güzelin bilgisiyle yetinilmez. Çağımızda sanatları belirleyen yalnız güzellik midir diye sorulduğunda bu kategoriye komik dehşetli, çirkin, grotesk, iğneleyici, hoş olmayan, pitoresk ve edepli gibi kategorileri de dahil edilebilir. İşte tam da bu noktada sanat ve yaşam uzlaşısının ya da benzerliklerinin izleri görülür. Sanat ve yaşam uzlaşışında taklitle başlayan süreç tahkike doğru yol alırken, taklidin müspet tarafları da bulunabileceğinin altı çizilmelidir. Çünkü sanatçı bir ustaya çırak olmalıdır. Bu durum zanaatta da vardır. Mesela bir demir ustası veya ahşap işlemecisi gibi. Evvela ustasını taklit eder. Ustasının yaptıklarının benzerlerini yapmaya başladığında kalfa olur. Ama bağımsız olarak yapmaya başladığı zaman ustalığa dönüşür işleri. Artık ben

ustamdan bir şeyler öğrendim onun yaptıklarının benzerlerini yapabilirim ama kendi başıma da bir şeyler oluşturabilirim dediğinde ustalık belgesini, icazetini alır. Bu bakımdan hangi sanatçı hangi sanatla ilgilenirse ilgilensin o sanat hadisesini evvela tabiatta görmüş oluyor. Tabiatta gördüğü, varlıkta gördüğü o hakikati anlamaya çalışmaktadır. Anladığı şeyi anlamlandırmakta ve bu bağlamda ortaya çıkan eser sanat eseri bu olaya da sanat denilebilir.

Sanatçının bir hakikat arayışı olacaktır. Bu hakikatlerin saflaşması ya da ifade edilmesi sanatçının kendince yansıyanların bir dönüşümü gibi anlaşılabilir. İnsanın bir iradesi vardır ve bu irade büyük oranda güzellikle, iyilikle ahlaklanınca büyük oranda sanatçı olunmuş oluyor. Bu durumu görme, düşünme, gezme ve tefekkür etme üzerinden hayal edip tasarlayıp üretmek olarak anlamak gerekir. Bu üretme noktasında eserin konu, biçim ve öz anlamında size özgü olması (*sui generis*) bu zamanla sanatçıda bir üslup oluşmasını da sağlamaktadır. Mesela falancanın kitabını okuyunca falancanın üslubu gibi veya resmini görünce eğer imzası yoksa bile bu sanatçı yapmıştır denilir. Bu durum size üslup kazandırmaktadır. Böyle olunca o sanatçıya özgü olmaktadır. Ama ne kadar özgün olursak olalım başa dönersek taklit ettiğimizin farkına varmamız lazımdır. O kâinat kitabını ya da eserlerini okuyarak, anlamlandırarak ancak özgünlüğe ulaşılabilinir. Onun üzerine kafa yorarak sırlarını çözmeye çalışarak özgün olabilirsiniz. Böylece bir bilgi ve felsefe oluşacaktır ve hayat sanat arasında temalardan başka alt temalara uzanan bir ağaç misali eserler üretilecektir.

Bütünüyle sanatçıda kâinatın yaratılış düzenini kavrama çabası vardır. Bir görme ve duyma hissetme meselesi tuvalde, fotoğrafta, videoda ya da bir enstalasyonda anlatılmaya çalışılır. Mesela bazı sanatçılar da imgeler vardır, böylelikle sanatçının farklı duymaya ve görmeye yetkin kişiler olduğunu görülür. Bu durum bir formülle anlatılmak istenirse kabiliyet+mazbun (imgeler kavramlar) olarak yorumlanabilir. Burada mazbun denilen kavram bir sanatçının eserinin üsluplaşmasında her eserinde (şiirde de) görülen bir bulut, ay yüzlü biri, damla motifi, şerit, leyla, yırtılma efekti, vs. olarak gün yüzüne çıkar. Örneğin Van Gogh'un resimlerindeki fırça izleri ve renklerinin canlılığı da onun mazbun olarak expresif fırça vuruşlarının yansımasıdır.

4.1.4 Kavramsal Sanatlar: Performans ve Enstalasyon Bağlamında Kendilik

Kavramsal sanat 1960 sonrasında ilk olarak "Düşünce Sanatı" ya da "Enformasyon Sanatı" isimleriyle anılmaktaydı. Minimalist sanatçı Sol Lewitt tarafından kendi eserlerini kavramsal açıdan ön plana çıkardığı 1967 yılında Artforum dergisinde "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" adlı yazısını yayımladıktan sonra "Kavramsal Sanat" olarak tek bir çatı altına toplanmışlardır (Antmen, 2019, s. 193). Amerikalı kavramsal sanatçı Joseph Kosuth yazdığı *Art After Philisopy* adlı kitabında Duchamp'tan sonra yapılan bütün sanatların kavramsal sanatın içine girdiğinden bahsetmiştir. Antmen'e göre; "Kavramsal Sanat, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde resim, heykel gibi daha geleneksel türlerinde kavramsallaşmasında rol oynamıştır" (Antmen, 2019, s. 196). Kavramsal sanat içinde bulunan Happening sanatçıları yaşam ve sanatı birleştirerek, "yaşamın sanata" dönüşmesi olgusu üzerinde durmaktadırlar.

4.1.4.1. Allan Kaprow (1927-2006)

Amerikalı performans ve enstalasyon sanatçısı Allan Kaprow, "Sanatın seyirlik bir olgu olmaktan çok bir deneyim olması" fikriyle çalışmalar yapmıştır (Antmen, 2019, s. 229). 1950'li yılarda oluşum (happening) sanatının önemli sanatçıları arasındadır. Kaprow, Werner Hoffman'nın okulunda özel eğitim görürken tanıştığı besteci John Cage'in New York'taki Yeni Toplumsal Araştırmalar Okulu'nda derslere katılarak deneysel müzik alanıyla ilgilenmiştir (Yorgancıoğlu, 2015, s. 81). Hoffman, Kaprow'u Jackson Pollock ile tanıştırmıştır (Artnet, Alan Kaprow, tarih yok) . Cage şunları ifade etmektedir; "rastlantı ve belirsizlik öğeleri üzerinde durarak; önceden belirlenmiş bir müzik parçasının, esneklik ve değişkenlik içereceğini belirtmektedir. Kaprow da, Cage'den estetik bir düzenlemedeki rastlantı ve belirsizlik kavramlarını öğrenmiş ve onun müzik konusundaki oluşumlarından yararlanmıştır" (Germaner, 1999; alıntılayan Yorgancıoğlu, 2015). Bu sayede Kaprow "Oluşum"larını şekillendirmiştir (Yorgancıoğlu, 2015, s. 81).

"Allan Kaprow, ilk kez 1957 yılında, George Segal'ın çiftlik evindeki bir sanat pikniğinde, 'Happening' yani 'Oluşum' terimini kullanmıştır. 'Happening' (oluşum) yazılı olarak ise, ancak, 1958 yılında, Rutgers Üniversitesi'nde çıkan, 'Anthologist' isimli edebiyat dergisinde yer alabilmiştir" (Yorgancıoğlu, 2015, s. 82).

Resim 4.31. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, Performans, 1969.

4.1.4.2. Joseph Beuys (1921-1986)

Alman performans sanatçısı Joseph Beuys II. Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak katıldığı Alman Hava Kuvvetleri'de, 16 Mayıs 1944'te Kırım üzerinde uçarken uçağı düşürülmüş ve ağır yaralı olarak göçebe Tatarlar tarafından bulunmuştur. Tatarlar Beuys'un vücudunu soğuktan donmasını engellemek için önce yağ ile kaplayıp ardından keçe ile sarmışlar ve bu sayede hayatta kalmasını sağlamışlar. Beuys sanatında benliğine işleyen onu ölümden kurtaran malzemeleri ileride gerçekleştireceği yapıt ve izleyicilerin dikkatine sunmuştur. Bu malzemeleri Beuys'un "kendilik nesneleri" olarak görebiliriz. Beuys'un sanatı karşıtlıklarla izleyiciler üzerinde zihinsel ve duygusal etkiler oluşturmaktadır.

Beuys'un başına gelen bu olay sonucunda onun şaman olduğuna dair özellikler barındırır (Kuzu, 2019). "Şamanlar, inisiyasyon sürecinde zorlu fiziksel süreçler geçirmektedir. Usta şamanın da kılavuzluk ettiği bu fiziksel zorlamalarda bilinçlerini kaybederek rüya ve görüler görmektedirler (Geleneksel şemaya göre; Şaman adayının bedeni parçalanır, organları yenilir, simgesel ölüm ve yeniden doğum gerçekleşir)" (Kuzu, 2019, s. 339). Şamanlar bu süreçlerin neticesinde mitsel bir öyküye kavuşmaktadır, Beuys'un öyküsünde olduğu gibi (Kuzu, 2019, s. 339). Şaman kavramı, özellik bakımından şu kişiyi ifade etmektedir; "gerçekte uygulamalı canlıcılık, ya da

canlıcılık pratiğidir. Çünkü doğa, tanrıları ve ruhlarıyla canlıdır ve kozmosun tüm bakış açıları birbirine bağlı olarak kavranabilir evren gerçekte bir enerji ağından, biçim ve titreşimlerden ibarettir" bundan sebeple "şamanlar farklı varlık düzeyleri arasında bir arabulucu olarak gereklidir" (Drury, 1996, s. 26). Tıpkı bir şaman gibi Beuys'da hayat ve sanat arasında bir arabulucudur bir bakıma. Dolayısıyla sanatçı hayat ve sanat arasında bir arabulucudur sonucu çıkmaktadır.

Beuys'un, şamanlık kültürüne örnek olabilecek performans çalışmalarından biriside *Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Benden Hoşlanıyor* (Resim 4.32.) performansıdır. Şamanlarda olduğu gibi kır kurduyla kendi arasındaki iletişim ve bağ genel mânâda bütün hayvanların ruhsal varlığıyla ilişkiyi temsil etmekte bununla birlikte kır kurdu Kuzey Amerikalı Kızılderilileri edebiyatındaki birçok hikâye ve mitolojisinde bulunmaktadır (Kuzu, 2019, s. 341).

Resim 4.32. Joseph Beuys, "Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Benden Hoşlanıyor.", Rene Blok Galerisinde Performans, 1974.

Beuys'un dünya tasarımına baktığımızda şunları görmekteyiz; "Beuys, düalist bir dünya tasarımına sahiptir: Görülen dünya, görülmez dünya. İnsanın veya doğadaki fiziksel olayların ardında metafizik yasalar ve süreçler olduğunu öne sürer. Bunun yanında Beuys, hermetik görüşlerle uyumlu olarak, insanın bir mikrokozmos olduğunu da düşünür" (Kuoni, 1993; Kuzu, 2019, s. 341). Beuys bu anlamda insanın ve doğanın zahiri yapısına dikkat çekmektedir.

Beuys hayatını kurtaran nesneleri bir bakıma aşkınlaştırarak onların sanat nesnesine dönüşmesini sağlamıştır. Bu sanat nesneleri onun birer kendilik nesneleri olmaktadır. Çünkü, bu nesneler onun hayata tutunmasını sağlayarak kendiliğinin inşasında Beuys'a yardım etmişlerdir. Bu bağlamda sanatçı deneyimlediği bir olayda nesnelerle kurduğu derin bağlarla sanat ve yaşam arasında kendini konumlandırmıştır.

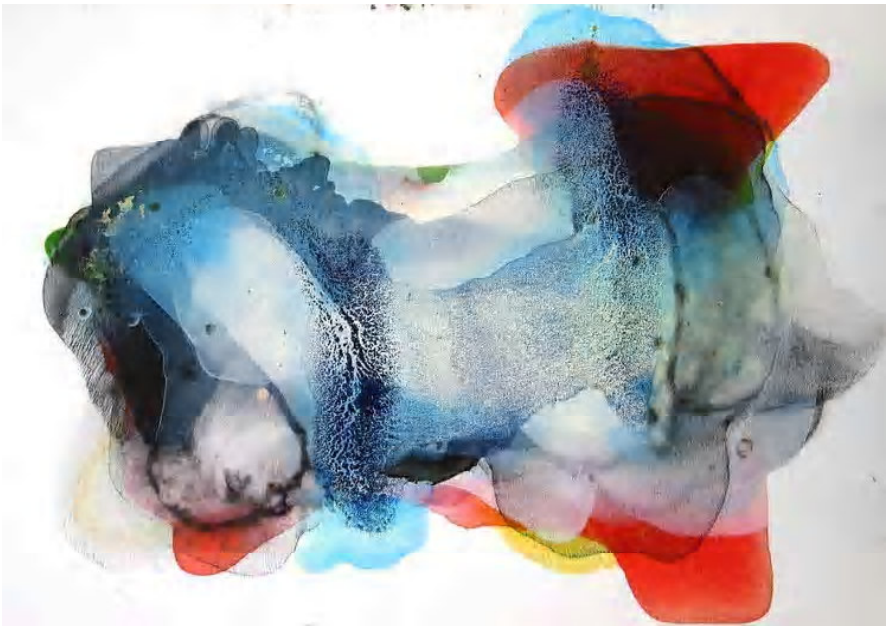
Joseph Beuys; Fluxus hareketinin öncüleri olan Nam June Paik ve George Macuinas'ın etkileriyle Düsseldorf Sanat Akademisi'nde bu hareketin içinde yer alıştır. Fluxus hareketinin esas özelliği hayat ve sanat arasındaki sınırları kaldırmaktır. Bunun yanında birçok disiplini bir arada vererek sanatın sınırlarını genişletmek hedefindedir. Beuys Fluxus hareketini çok fazla benimsememiştir. Fluxus üyeleri de onun çalışmalarını fazla kişisel olarak gördükleri için onu hareketin dışında bırakmışlardır. Buna rağmen Beuys'un sanatsal çalışmalarında Fluxus terimini kullanmaya devam etmiştir (Kuzu, 2019, s. 336).

Resim 4.33. Joseph Beuys, Fat Chair, Ahşap, Cam, Metal, Kumaş, Boya, Yağ ve Termometre, 183 x 155 x 64 cm, 1964-1985, Tate Modern.

4.1.5. Otomatizm Bağlamında Kendilik

Çağdaş sanata yaklaşıldığında ise sanat ve hayat bağlamında otomatizm türünde eserler veren sanatçılardan Kikie Crevecoeur, Dan Barichasse ve Aurelie Gravelat gibi isimler dikkat çekmektedir. Kikie Crevecoeur kaza eseri oluştuğu görülen eserlerinde dokularla biçimsel açıdan otomatizmle birleşen işler üretmiştir. Casablanca'da doğan Dan Barichasse de ise biçimsel olarak boyanın akışkanlığıyla eser oluşturulurken içerik olarak arınma, hafıza, mutasyon ve süre gibi tematiklerin anlatıldığı çalışmalar gözlemlenir (Sembol, 2012, 193-196). Otomatizm'in ne olduğuna ve sanattaki yerine baktığımızda Sembol'e göre;

> "Sanatta otomatizm'in bir metot olma özelliğini taşıdığı eleştirmenler ve düşünürler tarafından belirtilmiştir. Ayrıca söz konusu tekniğin, sanatçının faal olduğu çalışma sürecinde, jestlerindeki bilinçsel kontrolü kaldırarak, istençdışı ifadelerinde, P.Janet tarafından düşünen bir varlık olarak belirtilen şuuraltının, kendisini ifade etmesine olanak sağladığı da birçok sanatçı tarafından kabul edilmiştir. Dolayısıyla, otomatizm'in, şans eseri beliren imgelerin kışkırttığı hayal gücünden gelen sanatsal ifadede gözlemlenebilineceği öne sürülebilir. Ayrıca bu terimin, sanatta kaza eseri olarak anlaşıldığı ve bu tanımının dışında, kendisini insandaki özdevinimin yalın bir figüratif ifadesi olarak gösterdiği kanısına da konu üzerine yapılan araştırmalardan elde edilen bulgulara dayanılarak varılmıştır. Buradan yola çıkarak, otomatizm'in sanatçıların belirli bir tekniği kullanarak tecrübe etmeye çalıştıkları 'kendiliğindenlik' olduğu kabul edilebilmektedir" (Sembol, 2012, s. 3).



Resim 4.34. Dan Barichasse, Rüya (Le Songe), Kağıt Üzerine Akrilik Boyama, 65 x 95 cm, 2020.

Resim 4.35. Kikie Crevecoeur, Rüşvet (Bribes) Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisinden, 2007.

Kikie Crevecoeur'un 22. Uluslararası Grafik Sanatlar Bienali'nde (1997) yer almakla birlikte eserlerinde siyah beyaz kontrastlardan oluşan biçimlerle kendiliğinden oluşuma dair eserleri (Resim 4.35) sanat hayat temasında kendilik nesneleri olarak yorumlanabilir. Crevecoeur'un *Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisi*'ne baktığımız şunları görmekteyiz;

> "Sade araçlardan ve yalın tekniklerden faydalanan bu sanatçının, atölyesini valizinde taşıdığı, böylece anlık ve kendiliğinden gelen sanatını icra edebildiği gözlemlenmiştir. Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar serisindeki doku etkilerine, Motherwell, Pollock, Cozens ve diğer leke metotlarını kullanan sanatçılarda da rastlanabilinmektedir. Baskı tekniğinde, sanatçının, figüratif yaklaşımlarda olduğu gibi doğrudan müdahale edememesine rağmen, baskıyı kendi elleriyle gerçekleştirdiği açıklanmıştır. Bu serisindeki çalışmalarında, yeni bir bağımsızlık elde edebilmek için, gravürlerine başlangıçtaki yapılarından uzaklaştırarak rastgele değişimler vermiş olduğu belirtilir" (Sembol, 2012, s. 191-192).

Öte yandan Crevecoeur'un çalışmalarında şu gibi özellikler görülmektedir;

> "Crevecoeur'un eserlerinde, müzikal yan anlamlar ve doğaçlama hareketlerin de yer aldığı gözlemlenmiştir. Jestlerinde ortaya çıkan bu özgün hareketin, bilinçaltındaki sembollere yöneltilerek sanatsal yaklaşımında birleştikleri düşünülebilinmektedir. Ayrıca, eserlerinde gözlemlenen olgunun, otomatik gelen bir ifade olduğu kanısına da varılabilir. Öyle ki, özgün baskı tekniğinde tecrübe edilen otomatizm tekniği, sanatçıya kendisini dolaylı yoldan ifade etme olanağı sunduğu için, yağlı boya veyahut figüratif ifadeninkinden çok daha yalın ve rahat bir şekilde uygulanmakta olduğu belirtilebilir. Gravür tekniğinde, metal bir plak veyahut Lino üzerinde kendiliğinden beliren etkilerden yola çıkılabilmekte veyahut doğrudan metale kazıma yöntemi uygulanmış bir

> eserin baskısında kaza eseri beliren dokulara sıklıkla rastlanmakta olduğu gözlemlenebilmektedir" (Sembol, 2012 s. 191-192).

Yani otomatizm bu anlamda bilinçaltının dışa vurumu olarak görülebilir. Aynı zamanda otomatizm ile yapılan çalışmalarda kendiliğinden farklı etkiler de görülebilmektedir.

Grevalt ise yaptığı çalışmalar hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur; "Benim çalışmalarım, çıplak bir lügat'i yansıtmaktadır. Sadece bir çizgi, bir 'iz' ve beyaz'ın kalabilmesi için arındırılma yapılır ve öz'e kadar inilir. Kâğıdın beyazı, beklemekte olan ve rezerve edilmiş bir mekândır. Bütün bunlardan geri kalan şeyler ise, sessizlik ve nefes'tir" (alıntılayan Sembol, s. 200, 2012). Bu anlamda otomatizmin insanın özüne inerek oradan izleri aktarmasını sağladığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla otomatizm kendiliğin sanat nesnesine dönüşümünde etkili bir yapıdadır denilebilir.

Resim 4.36. Aurélie Gravelat, Çanta #1, Beyaz Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Sulu Boya, 24 x 32 cm, 2007.

4.2. BULGULAR

Bu bölüm; *1. Alt amaca yönelik sanat eserleri kataloğundan*, *2. ve 3. Alt amaca yönelik doküman/metin incelemesi sonucunda elde edilen verilerden* oluşmaktadır. Kavramsal düzeyde genel olarak literatürden elde edilen veriler sonucu oluşan *Hayat ve Sanat Birliği* ana teması altında; *Sanatta Hakikat Arayışı*, *kendini arayış*, *objenin ya da resmin aşkınlaşması*, *kendilik nesneleri*, *yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması*, *özne ve nesne ilişkisi*, *ani değişimler*, *kimlik*, *belleğin yansıması* alt temalarla sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin incelemesi yoluyla toplanan veriler ilişkilendirilerek; elde edilen bulgular toplumsal bağlamda literatür taramasından elde edilen bilgilerle (kitaplar, makaleler, videolar gibi) betimsel olarak yorumlanmıştır.

1. Alt amaca yönelik sanat eserleri kataloğu yoluyla toplanan veriler;

Resim No: 1

Resim Adı: Kıstırılmışlık Bunalımı

Sanatçısı: Susan Rothenberg

Yapılış Yılı: 1976

Boyutları: 170 x 213 cm

Tekniği: Tuval üzerine akrilik ve tempera

Susan Rothenberg'in *Kıstırılmış Bunalım* adlı çalışmasına biçimsel açıdan bakıldığında sert konturlarla çevrili bir at resmi görülür. Hareketli bir öğe olan bu figürün seçilmesi renk olarak da turuncu rengin seçilmesiyle adeta hız kavramı ve yönlendirilmiş duyguların devinimini etkili bir şekilde betimlemektedir. Resmin ortasından ayrılan çizgi her ne kadar monoton bir etki oluştursa da resimdeki ağırlık at figüründeki asimetrik leke dağılımıyla dengelenmiştir. İçerik anlamında ise kendini arayış olarak insanın yaşamındaki duyguların temsili anlamında bir öz içerir.

Resim No: 2

Resim Adı: Otoportre

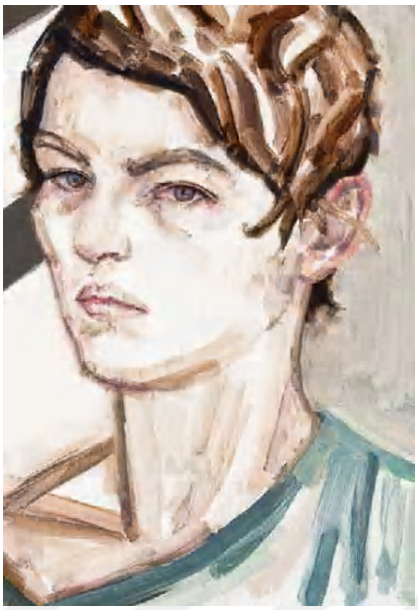
Sanatçısı: Martin Kippenberger

Yapılış Yılı: 1982

Boyutları: 170 x 170 cm

Tekniği: Tuval üstüne karışık teknik

Martin Kippenberger'in *Otoportre* çalışması biçimsel açıdan incelendiğinde koyu ve açık değerlerin dengesi göze çarpmaktadır. Resmin yaklaşık yarısını kaplayan figürün arka alanı koyu renklerle kaplıdır. Sol ve sağ kenarlarda bulunan kırmızı lekeler kompozisyona hareket kazandırırken figürün ağız ve yüz bölgesinin sarılı oluşu vurguyu bu noktaya çekmektedir. Portrenin çevresinde işlettiği gece kulübünü simgeleyen notalar ve bardaklar yer alır. İçerik olarak işlettiği gece kulübünde yaşadığı sosyo-politik bir olay sonucu yaralanarak hastaneye kaldırılması ve arkadaşının hastanedeki yüzü sargılı halinin fotoğrafını çekmesiyle elde edilen fotoğrafın tekrar resmedilmesini içermektedir. Özsel olarak ise açıkça dile getirilemeyecek olan belki baskılar ya da yaşanan deneyimlerle sanatçı bir anlatım yolu seçmiştir.



Resim No: 3

Resim Adı: Otoportre

Sanatçısı: Elizabeth Peyton

Yapılış Yılı: 2011

Boyutları: 38,1 x 27,9 cm

Tekniği: Panel Üstüne Yağlıboya

Elizabeth Peyton *Otoportre* adlı çalışmasının kompozisyonunu biçimsel olarak fırça izleriyle oluşturmuştur. Açık ve koyu renk tonlarını kullanarak boşluk ve doluluk oluşturmuştur. Yüz hatları belirgin bir şekildedir. Fırça izleriyle ekspresyonist portreleri andırmaktadır. Soğuk zümrüt yeşilimsi ve açık koyu kahverengiyle oluşturulan kompozisyonda soğuk armoni görülmekle birlikte sanatçı lekesel olarak görsel devinimli gözlere yüklemektedir. Panel üstüne yağlıboya olan çalışmada üç boyutluluk hissi vardır lakin renkler mânâ itibariyle ciddi ve çekicilikten uzak bir tutumu destekler bir biçimsel hava katmaktadır. İçerik olarak Peyton'un portresi kendisinin de belirttiği gibi "yüzeyde"dir. Sanatçının çalışmalarında konu olarak bireyi ele almakla birlikte, biçimsel açıdan resme yaklaşıldığında iyi çözümlenmiş bir portre görsek de boya sürüşü olarak hızlı ve expresif bir tavır görülmektedir.

Resim No: 4

Resim Adı: Arıza Çizimi #636 Okyanusun Çok Üstünde

Sanatçısı: William Pope.L

Yapılış Yılı: 2009-2010

Boyutları: 62,9 x 81,3 cm

Tekniği: Harita üstüne karışık teknik

Pope.L'nin *Arıza Çizimi* çalışması biçimsel açıdan değerlendirildiğinde kırmızı şeritlerle sınırlanan bazı alanlar görülür. Harita üzerindeki çizgiler ise resme devinim kazandırmakla beraber sağ kenardan başlayan yeşil ve sarılardan oluşan lekesel dağılım sol üst yukarıdan çıkarak diyagonal bir hareket göstermektedir. Harita üzerinde sarı ve mavi lekelerle sağlanan tekrarlar ise resimde armoni oluşturmakta ve pembeler, maviler ve harita üzerindeki gri çizimlerle titreşen bir görsel ritim oluşturmaktadır. İçerik ve öz anlamında ise günlük yaşamın ritüelleşmesi olarak görülmektedir.

Resim No: 5

Resim Adı: Büyük Beyaz Yol

Sanatçısı: William Pope.L

Yapılış Yılı: 2002

Tekniği: Performans

Pope.L, *Büyük Beyaz Yol* adlı performansını üzerinde Süpermen kıyafetiyle sırtına bir kaykay bağlayarak Broadway semtinde 35 km sürünerek gerçekleştirmiştir. Fiziksel ve zihinsel olarak aşırı derecede zorlayıcı bu eylem sanatçı tarafından 5 yıl evreler halinde gerçekleştirilmiştir. Bu ritüel "kentin sokaklarda yaşayan evsizlerle empati kurup onların çok büyük mücadeleler karşısında gösterdikleri cesareti, dayanıklılığı takdir edip sempati duyma eylemi olarak" değerlendirilmiştir (Wilson, 2015, s. 306). Bu performansların bazılarında takım elbise ve elinde bir saksı çiçekle veya Süpermen kıyafetleriyle gerçekleştirmiştir. Süpermen kıyafetleriyle yapmasındaki amaç; yaptığı işin ne kadar zorlayıcı olduğu yani empati kurduğu kişilerin ne kadar güçlü olduğunu gösterir niteliktedir. Bu anlamda bu çalışmanın ırkasl kimlik üzerinden kimlik kavramını irdelediği anlaşılmaktadır.

Resim No: 6

Resim Adı: Ampirik Yapı, İstanbul

Sanatçısı: Julie Mehretu

Yapılış Yılı: 2003

Boyutları: 304,8 x 457 x 2 cm

Tekniği: Tuval üzerine mürekkep ve sentetik polimer boya

Julie Mehretu'nun *İstanbul* adlı çalışmasında biçimsel olarak iç içe geçmiş çizgiler geometrik formlar görülmektedir. Çalışma Kandinsky'nin *Komposizyon VI* (Resim. 4.15) çalışmasıyla konu olarak benzerlikler göstermektedir. Resimde tam bir kargaşa hakimdir. Çizgiler ve şekiller resmin ortasına doğru yönelerek dikkati kaosun merkezine çekmektedir. İçerik ve Özsel olarak ise içinde bulunduğumuz çağdaki kaotik yapıyı gösteren *İstanbul*, aynı zamanda insanın iç kargaşalarının da bir yansıması gibidir. İnsan-zaman-mekan üçlüsündeki bu karışıklıkta insan yalnızlaşmakta ve bir girdabın içine sürüklenmektedir. Mehretu çalışmasıyla günümüz insanın yaşadığı iç sıkıntıları kendi yaşam deneyimiyle birleştirerek resmetmiştir.

Resim No: 7

Resim Adı: 1986-1999 (On Üç Yıllık Plan)

Sanatçısı: Tehching Hsieh

Yapılış Yılı: 1986-1999

Tekniği: Afiş

Tehching Hsieh'in *1986-1999 (On Üç Yıllık Plan)* çalışması yapılmayacak olan bir durumu göstermektedir. Sanatçı burada 13 yıl boyunca (1986-1999) sanatsal çalışma yapılacağını fakat bu süre zarfında hiçbir çalışma halka gösterilmeyeceğini söylemektedir. Biçimsel olarak bir takvimi andıran bir afiş çalışmasıdır. Çalışmanın ortasında "I KEPT MYSELF ALIVE. I PASSED THE DEC 31, 1999" yani "Kendimi hayatta tuttum. 31 Aralık 1999'u geçtim" cümlesi yer almaktadır. Cümle farklı resimlerden alınmış harflerle oluşturulmuştur. Sanatçının bu çalışmasında güçlü bir irade görülmektedir. Yaptığı çalışmaları halktan gizleyerek bir sanatçının normalde izleyen için yaptığı işleri bir anlamda irade göstererek gizlemiştir. Bu bakımdan bu çalışma bir sanatçının yapabileceği zor bir süreci içermektedir diyebiliriz. Fakat Hsieh hiçbir zaman bu çalışmaları bir güç gösterisi olarak görmemiştir. Sanatçıya göre bu durum "zamanı boşa geçirmek" ve "özgür düşünce" olarak görülmektedir. Sanatçı

ayrıca bu sürenin sonunda yani 31 Aralık 1999'dan günümüze kadar hiçbir çalışma yapmadığını sadece hayatı yaşadığını ve düşündüğünü belirtmektedir.

Resim No: 8

Resim Adı: Bir Yıllık Performans 1981-82 [Açık Hava Kısmı]

Sanatçısı: Tehching Hsieh

Tekniği: Performans dökümantasyonu

Hsieh'in *Bir Yıllık Performans 1981-82 [Açık Hava Kısmı]* adlı performansı sanatçının yaşamını bir sanat eserine dönüştürmesi durumu olarak görülebilir. Hsieh bu performansında bir yıl boyunca sokakta yaşamıştır. Sanatçının sokakta kaldığı dönem boyunca fotoğraflar çekilmiştir. Bu fotoğraflar belgelenerek performans kayıtları oluşturulmuştur. Hsieh'in bu performansında kendi yaşamını bir sanat nesnesine dönüştürdüğü görülmektedir. Bu anlamda Hsieh'in çalışmaları hayat-sanat birliği olarak değerlendirilmektedir.

Resim No: 9

Resim Adı: Bouffant Pride

Sanatçısı: Ellen Gallagher

Yapılış Yılı: 2003

Boyutları: 34,3 x 26,6 cm

Tekniği: Kolaj, boya, modelleme kili ve oyuncak göz ilaveleri ile fotoğraf gravürü

Ellen Gallagher'in çalışmaları konu olarak reklamlardan hareket etmekle beraber biçimsel açıdan değerlendirildiğinde *Bouffant Pride* adlı çalışmada sol alt bölümdeki leke dağılımı daha yoğun ve vurguyu alt kısma yoğunlaştırmaktadır. Parçalara bölünerek her bir paçada farklı bir portre duruşu görülmektedir. Portreler siyahi kişileri göstermektedir. Her birinin saçları sarı renkte ve farklı biçimlerde gösterilmiştir. Portrelerde kullandığı "sarı peruk"lar plastisinden yapılan hamurlarla oluşturulmuştur. Ayrıca portrelerde gözlerin içi boşaltılmıştır. Aslında içerik olarak bir anlamda ruhsuzlaşma, içleri boşaltılmış insan anlamlarını taşımaktadır. Kendi özünü kaybederek

başkasına benzeme, onun gibi olarak kendinden uzaklaşma olarak görülebilir bu çalışmalar. Özsel olarak ise tektipleşme ve kimlik kavramları ön plana çıkmaktadır.

Resim No: 10

Resim Adı: eXelento

Sanatçısı: Ellen Gallagher

Yapılış Yılı: 2004

Boyutları: 243,8 x 487,7 cm

Tekniği: Tuval üzerine plastisin, mürekkep ve kâğıt

Gallagher'in *eXelento* adlı çalışması biçimsel olarak 396 ayrı portreden oluşmaktadır. Bu portreler 1930-1970 arasında yayımlanan dergilerden alınmıştır. Bu çalışmada da "sarı peruk"ları plastisin hamuruyla oluşturmuştur. Bu çalışmada içerik ve özsel olarak doğrudan ırksal kimlik üzerinden tektipleştirme ve karikatürize etme kavramlarını anlatmaktadır.

Resim No: 11

Çalışma Adı: Takımyıldız İçindeki M11 Galaktik Kümesi

Sanatçısı: Russel Crotty

Yapılış Yılı: 2002

Boyutları: Çapı 40,6 cm

Tekniği: Fiberglas küreye yapıştırılan kâğıt üstüne mürekkep ve suluboya

Russel Crotty'in çalışmalarına tema olarak bakıldığında gökyüzünden ilham aldığı görülmekle beraber biçimsel olarak fiberglas kürenin üzerine yapıştırılan kâğıt üstüne mürekkep ve suluboya ile çalışmasında metinlerle dolu olan *Takımyıldız İçindeki M11 Galaktik Kümesi* adlı çalışmada koyu ve açıklarla küresel olarak görsel kuvvet desteklenmiş, içerik olarak ise yeryüzüne indirilmiş küreler olarak yaşam felsefesinin bir kendilik temsili olarak görmek mümkündür.

Resim No: 12

Çalışma Adı: Self

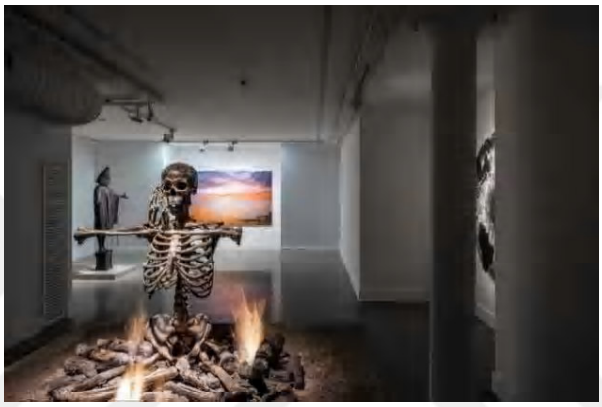
Sanatçı: Marc Quinn

Yapılış Yılı: 2011

Boyutları: 208 x 63 x 63 cm

Tekniği: Kan, Paslanmaz Çelik, Soğutma Kutusu

Marc Quinn *Self* adlı çalışmasını biçimsel olarak kendi kafasını model olarak seçmiştir ve oluşturduğu kalıba yine kendi kanını doldurup belirli bir sıcaklıkta dondurarak eseri meydana getirmiştir. Konu anlamında varlık ve yokluk üzerinden ilişkilendirilirken, biçimsel anlamda izleyici bir portreyle karşı karşıyadır. Fakat bu portrenin biçimi gerçek olanla yakınlık taşıması amacıyla içi kan doldurulmuştur. Her ne kadar portrenin ifadesi gülümser bir vaziyette ise de sadece baş kısmının görünüyor olması tekinsiz ve müphem bir etki oluşturur. Bununla beraber özsel anlamda ise sanatçı kendi kanını kullanarak objeyi kendilik nesnesi haline getirmiştir. Kaybolma tehlikesi ve asla insanın canlı bir şey yaratamayacak olması sanat eserin özsel durumunu ifade eder.



Resim No: 13

Çalışma Adı: Aklın Uykusu Sergisi

Sanatçısı: Marc Quinn

Yapılış Yılı: 2014

Tekniği: Yerleştirme görüntüleri

Marc Quin'in *Aklın Uykusu Sergisi*'nde yer alan çalışmalarına konu anlamında bakıldığında Goya'dan yola çıktığı görülmektedir. Goya 1799 tarihli *Aklın Uykusu Canavarlar Üretir* adlı eserinde, kendi içsel dünyasını bir belgeselci ya da fotografçı gibi sıradan insanları resmine dahil ederek not düşerken, o döneme ait baskıları (engisizyon) anlatmaktaydı. Diğer taraftan metaforik öğeler resminde kullanarak (baykuş, vahşi kedi, yarasa) bu iç dünyanın karmaşasını gravürle atlatmıştı. Quinn ise hayal gücünün perdesini resmin dışına çıkararak iskelet yerleştirmesiyle daha farklı alanlara taşır. Adete aklı ele geçirecek olan kötülükleri dışarıya çıkarır. Aklın susturulmak istenmesi ya da konuşmaları biçimsel anlamda iskelet formunda daha iyi bir simgeyle anlatılmış olur. Halılar yaşanan toplumsal olaylardaki fotoğraflardan oluşmaktadır. Sergiyi gezenler bu halıların üzerinde gezmektedir. Böylece halıların sergi boyunca izleyiciler tarafından yıpratılarak üzerindeki görüntünün bozulması amaçlanmıştır. Bu anlamda Quinn'in çalışmaları özne nesne ilişkisi olarak değerlendirilmektedir Özsel olarak ise hayatın ve sanatın birbirini beslemesi ve teknolojinin sanata olan etkisiyle sanatçıda oluşan duygu dünyası anlatılmaya çalışılmıştır.

Resim No: 14

Resim Adı: İz Serisi

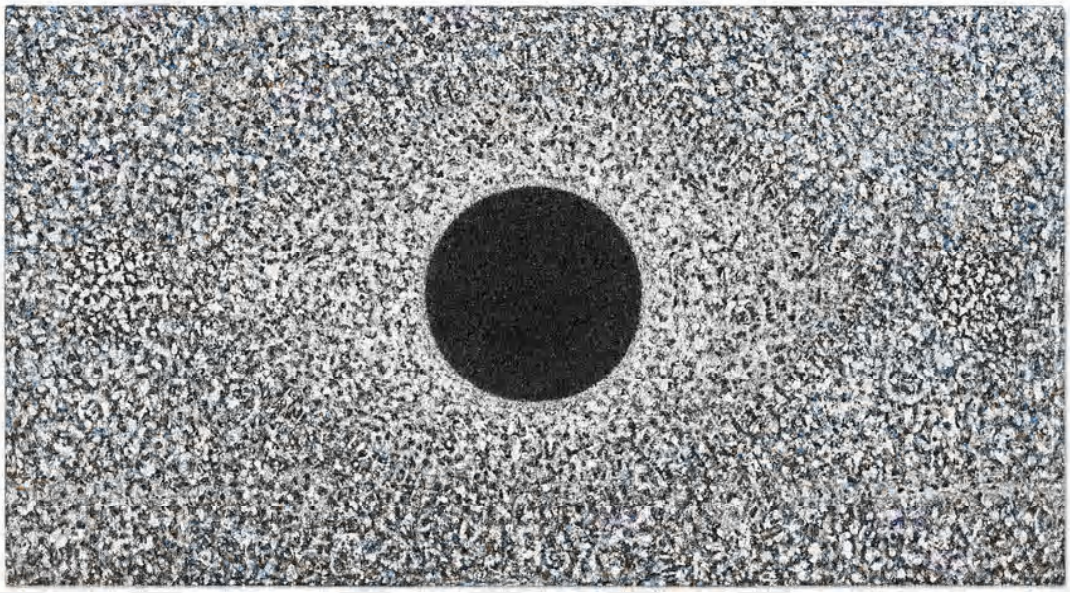
Sanatçısı: Balkan Naci İslimyeli

Yapılış Yılı: 1990

Boyutları: 105 x 92 cm

Tekniği: Duralit üzerine karışık teknik

Balkan Naci İslimyeli'nin *İz Serisi* çalışmaları biçimsel anlamda bakıldığında sol yukarısından aşağı doğru tam altın orana tekabül etmese de asimetrik bir obje görünüyor. Tuvalin tamamına yayılan koyu lekesel alanı resmin sağ üstünden sol altına kadar ikiye ayıran sol kısımda belli belirsiz yazılar oluşmaktadır. Bu yazılar sanatçının okunamayan el yazılarından oluşmaktadır. Yazıları okunamaz hale getirerek yazının biçimiyle değil ruhuyla ilgilendiğini belirtmektedir İslimyeli. Bu yazılar İslimyeli'nin yaşamındaki izleri göstermektedir. Kendinden geriye kalanlardır bu izler. Bu izlerin üzeri zamanın koyu rengiyle örtülmektedir. Konu olarak çalışmaya bakıldığında içinde bulunduğu evrenle ilişkisini sorgularken özsel anlamda ise birey ve hayat mücadelesinin bir yorumuyla karşılaşılır.



Resim No: 15

Resim Adı: İsimsiz Durum Siyah Çember

Sanatçısı: Richard Pousette-Dart

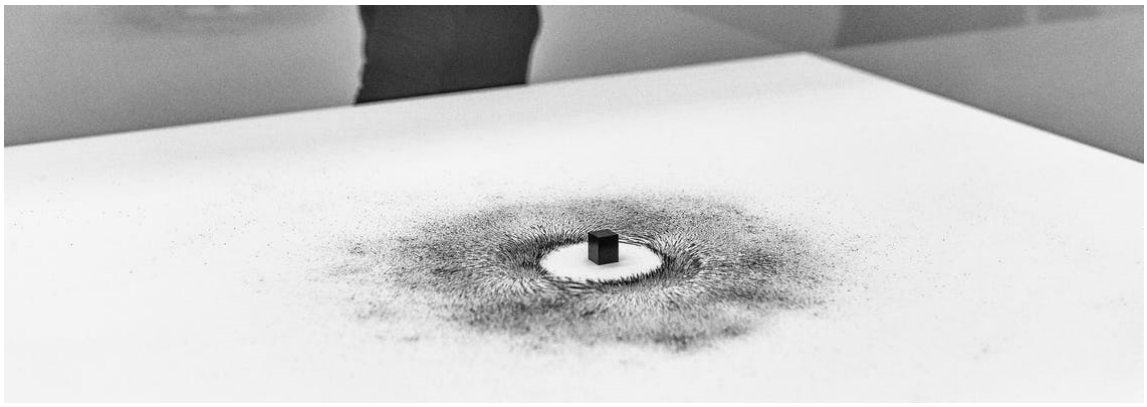
Yapılış Yılı: 1974

Boyutları: 104,1 x 190,5 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Richard Pousette-Dart'ın *İsimsiz Durum Siyah Çember* adlı çalışmasına biçimsel anlamda bakıldığında sanki Japon bayrağında yer alan ve güneş ülkesini temsil eden bir sembolik anlamda olduğu gibi burada da siyah bir daire kompozisyon ortasında simetrik bir denge oluştururken lekesel dağılım olarak da çevreden merkeze doğru bir koram (hiyerarşi) gibi küçücük grimsi titreşimler görülür. Bu titreşimler bakışı merkeze toplayan bir ağırlık oluşturmaktadır. Konu olarak çalışmaya bakıldığında varlık ve yokluk onun çalışmalarının merkeziyken içerik olarak bakıldığında, bir karadelik gibi makro bir yapı gibi de algılanabilir, bir hücre veya bir atom kadar mikro bir yapıyı da çağrıştırabilir. Bu mânâda resim âlemle ilişkilendirilebilecek özellikler taşımaktadır.

Resim No: 16



Resim Adı: Manyetizma, Fotogravür

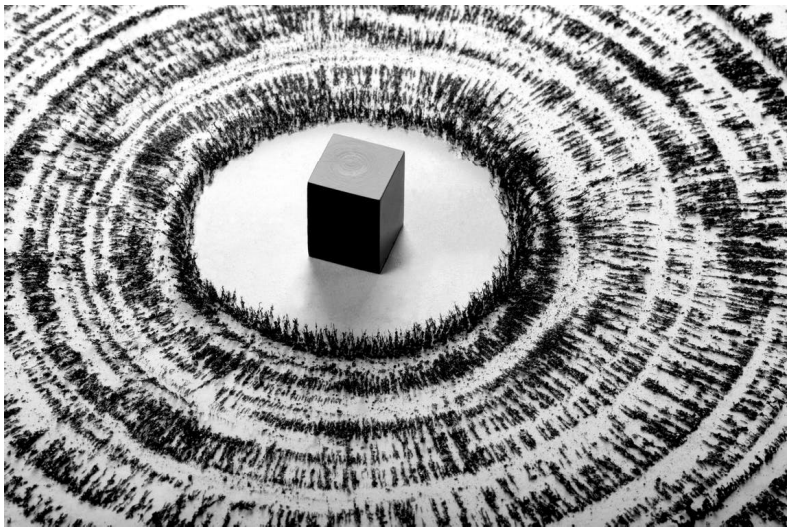
Sanatçısı: Ahmed Mater

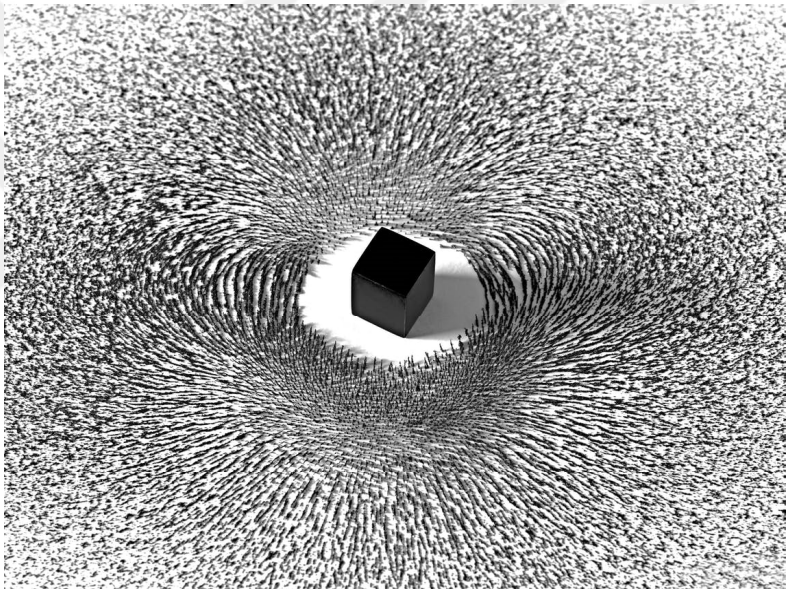
Yapılış Yılı: 2009

Boyutları: 200 x 90 x 90 cm

Tekniği: Mıknatıs ve demir tozu

Ahmed Mater'ın *Manyetizma* adlı yerleştirme çalışmasına biçimsel olarak bakıldığında çalışmanın merkezinde yer alan siyah küp ve etrafına dairesel formda yayılmış demir tozları görülmektedir. Siyah küp bir "mıktanıs"tır. Siyah küp etrafında oluşturduğu manyetik alanlar sayesinde çevresindeki demir tozlarını belirli bir mesafede tutmaktadır. İçerik olarak ise Malevich'in Siyah Karesi'nin üç boyutlu bir yapıya bürünmesi gibi de görülebilir. Sanatçı Kabe'nin çekimine kapılan insanlar gibi demir tozlarını bu mıknatıs küpün etrafına yerleştirerek ve eliyle müdahalelerde bulunarak kendi sanatçı varlığını ortaya koymaktadır. Konu olarak bakıldığında çalışma aynı zamanda mikro alemle makro alemin arasındaki birliğe dikkat çekmektedir.





Resim No: 17

Resim Adı: Manyetizma Fotogravür I, Manyetizma Fotogravür IV

Sanatçısı: Ahmed Mater

Yapılış Yılı: 2012

Boyutları: 62 x 81 x 4 cm kutu içinde 4 adet gravür

Resim No: 18

Çalışma Adı: Serap/Mirage

Sanatçısı: Doug Aitken

Yapılış Yılı: 2017

Tekniği: Enstalasyon

Doug Aitken'in *Mirage* adlı yerleştirmesi biçimsel olarak iç ve dış yüzeyi aynadan oluşan bir evdir. *Mirage*'in dış yüzeyindeki aynalar yerleştirildiği alandaki bütün manzarayı içine almaktadır. İç yüzeydeki ayna odalarda içine giren izleyicileri kendileriyle başbaşa bırakmaktadır. Bu bağlamda Aitken'in çalışmaları izleyiciyi de içine almaktadır. İzleyicinin dikkatlerini üzerine çeken çalışmalar ile içerik olarak özne ve nesne arasındaki gerilimlerin oluşmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda izleyici ve çalışma arasında oluşan bağlarla bir bütünlük oluşmaktadır. İzleyiciler, içerde kendiyle baş başa kalırken dışarda doğanın varlığı içinde kendini yeniden konumlandırmaktadır.

Resim No: 19

Resim Adı: Yeniden Kuran Bellek, “SELF constructed PORTRAIT”

Sanatçısı: Canan Dağdelen

Yapılış Yılı: 2013

Teknik: Seramik çiviler, balçık

Boyutları: 51,8 x 35,6 x 6 cm

Canan Dağdelen’in *“SELF constructed PORTRAIT”* adlı çalışması sanatçının otobiyografik işlerine örnektir. Biçimsel olarak balçık üzerine yerleştirilmiş seramikten çivilerden oluşmaktadır. Balçığa yerleştirilen bu seramik çiviler farklı renklerde olup sanatçının küçüklüğüne ait fotoğrafın yeniden kurulumunu sağlamaktadır. İçerik olarak ise Dağdelen’in küçüklüğüne ait fotoğrafın parça-bütün ilişkisi bağlamında yeniden kurulumudur. Özsel anlamda ise sanatçının seramik malzemeyle yapılmış işleri birer kendilik nesnesi işlevindedir. Ayrıca sanatçının belleğinden yansımaları da görmekteyiz bu çalışmada.

Resim No: 20

Çalışma Adı: YÜKSELTME

Sanatçısı: Canan Dağdelen

Yapılış Yılı: 2015

Boyutları: 147 x 99 x 208

Tekniği: Renkli porselen, ince çelik kordon

Dağdelen'in *YÜKSELTME* adlı çalışması biçimsel olarak tavandan aşağı uzanan çelik iplere bağlı porselen kürelerden oluşmaktadır. Porselen küreler havada birbirlerine çarpmayacak bir şekilde ayrı ayrı konumlandırılarak bir başka formu oluşturmaktadır. Konu bakımından çalışma insanların kendini nerede konumlandırdığı ve bu konumların aslında başka formların yani içinde bulundukları toplumların formunun bir parçası olduğunu anlatmaktadır diyebiliriz. İnsan-zaman-mekân üçlüsünde, insanın içinde bulunduğu zamanın ve mekânın etkileriyle şekillenmesi çalışmanın bir başka temasını içerir. Dağdelen porselenleri bir atom ya da insan ya da bir âlem olarak vererek kendini özsel olarak farklı bir uzama aktarmıştır. Bu bağlam porselenler Dağdelen için kendilik nesneleri olarak görülebilir.

Resim No: 21

Resim Adı: Harper'in Resimli İç Savaş Tarihinde Atalanta'dan Konfederasyonların Göçü /Exodus of Confederates from Atlanta from Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)

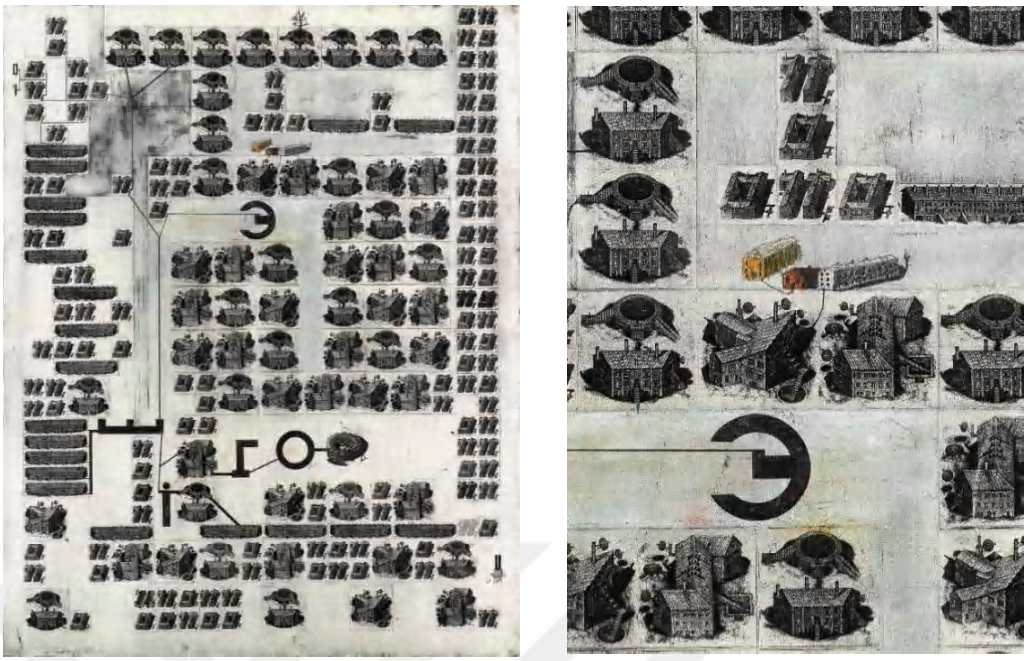
Sanatçısı: Kara Walker

Yapılış Yılı: 2005

Tekniği: Baskı üzerine kesilip yapıştırılmış kâğıt

Kara Walker'in, Harper'in *Resimli İç Savaş Tarihinde Atalanta'dan Konfederasyonların Göçü* adlı çalışması biçimsel açıdan bir baskının üzerine kesilip yapıştırılan siyah renkte yandan görünen bir kadın silüeti oluşmaktadır. Saçları ve yandan görünen yüz hatları belirgin bir şekilde oluşturulmuştur. Kadın yüzünün tam merkezinde yer alacak bir biçimde bir erkek silüte görülmektedir. Bu erkek silüeti üstteki siyah kâğıdın ortasının kesilmesiyle elde edilmiştir. Bu sayede arka planda yer alan diğer resimdeki insan figürlerinin görülmesi sağlanmıştır. Konu olarak bakıldığında sanatçı birçok ayrı etmeni bir arada vererek hem ironik hem de dramatik bir sahne oluşturmuştur. İç savaş yıllarında en çok okunan süreli yayını Harper'in Resimli İç Savaş Tarihi'nden yeniden ürettiği baskılar dönemin ırksal adaletsizliklerini

göstermektedir. Bu resimler Walker'ın üzerinde durduğu Güney ve Amerika İç Savaşı'ndan önce varolan ırk, cinsellik ve yapılan baskıların günümüze olan yansımalarını irdelemektedir. Bu bakımdan Walker'in silüetleri onun kendilik nesnelerine dönüşmektedir.



Resim No: 22

Resim Adı: Abracadabra

Sanatçısı: Pavlo Makov

Yapılış Yılı: 2020

Tekniği: Çoklu gravür, grafit kalem, akrilik kâğıt

Pavlo Makov'un *Abracadabra* çalışması biçim olarak yukarından aşağıya, sağdan sola doğru sıralanmış evlerin baskılarından oluşmaktadır. Akrilik kâğıt üzerine yapılan gravür baskılar bize Albrect Dürer'in gravürlerini anımsatmaktadır. Pavlo adeta kendi dilini oluşturarak bizlere yazılı bir metin sunmaktadır. Bu metin onun belirlediği farklı yapıların sıralı bir biçimde verilmesiyle görsel dil oluşturmaktadır. Sanatçı kendine ait imgeleri özselleştirerek bunu başarmıştır. Bunu yaparken de şuurlu olarak kendi hayatını ve yaşadığı çevreyi hafızasında yeniden konumlandırmış, oluşturduğu imgelerle adeta bir alfabe ortaya çıkarmıştır.

Resim No: 23

Resim Adı: 15 Temmuz

Sanatçısı: Şafak Tavkul

Yapılış Yılı: 2016

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Şafak Tavkul'un *15 Temmuz* çalışması konu olarak 15 Temmuz gece yaşanan darbe girişimini ait sanatçının o an yaşadığı, karşılaştığı olayları resmetmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu çalışmaları içerik olarak Picasso'nun *Guernica*'sına benzetebiliriz. *15 Temmuz* çalışması biçimsel olarak açık tonlardan oluşan bir arka plan önünde koyu renklerle resmedilmiş bir tank ve tankın üzerindeki insan siluetlerinden oluşmaktadır. Önde yer alan koyu alanı çevreleyen açık renli alan arasına nispeten vurguyu arttırmak için daha açık tonlarda bir alan oluşturulmuştur. İnsan siluetleri tankın üzerinde bir üçgen kompozisyon oluşturacak biçimde sıralanmıştır. Üçgen kompozisyonun en üst kısmını oluşturan figür Türk bayrağı taşımaktadır. Tankın namlusu doğrudan izleyiciye veya diğer bir deyişle "halk"a doğru yönelmiş haldedir.

Resim No: 24

Resim Adı: 15 Temmuz Çizimleri

Sanatçısı: Şafak Tavkul

Yapılış Yılı: 2016

Tekniği: Kâğıt üzerine boyama

Tavkul'un *15 Temmuz Çizimleri* çalışması biçim olarak bakıldığında lekesel renklerle oluşturulan formlardan oluşmaktadır. Bu lekesel formlar arka planda kâğıdın sarımsı rengiyle tıpkı Karagöz ve Hacivat oyununu anımsatmaktadır. Bu alanın üzerinde yer alan kırmızı ve beyazlarla Türk bayrakları ve onları taşıyan insan siluetleri yer alır. Formlar bir yere doğru yönelmekte hatta koşaradım ilerlemektedir. Konu olarak yaşadığı anı resmeden sanatçı bizlere zamanın izini etkileyici bir biçimde sunmaktadır. Çalışma kendi yaşam deneyimleri ve özünde varolan toplumun değerlerinin yansımaları gibidir.

Resim No: 25

Resim Adı: Ol Der Olur

Sanatçısı: Savaş Çevik

Yapılış Yılı: 2016

Tekniği: Karton Üzerine Guaj Boya

Şavaş Çevik *Ol Der Olur* çalışmasında biçimsel olarak 180 ayrı renk kullanmış ve her bir parçayı tirilinle çekerek eserini oluşturmuştur. Resmin merkezinde yer alan Yasin suresinde geçen "*kun fe yekûn-ol der olur*" cümlesi yer almaktadır. Merkezde yer alan cümle sıcak renkler; sarılar, turuncular ve kırmızıdan oluşturulmuştur. Cümlenin dışında kalan alanlar soğuk renklerle; maviler ve morlarla doldurulmuştur. Burada içerik olarak Yasin suresinde geçen "kun fe yekûn- ol der olur" ifadesi egemenliğin mutlak olduğunu anlatır. Sıcak renklerle oluşturulan cümle yaratılışa bir göndermedir. Soğuk renklerle oluşturulan alan ise boşluğu, uzayı anlatmaktadır. Sanatçı her rengin ayrı ayrı anlamları olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda evrendeki yaratılışın ilk anını göstermiş olmaktadır. Öte yandan baktığımızda Allah Teala için zorluk yorgunluk yoktur. Öz olarak baktığımızda burada insan bilgisinin sonlu olduğunu bilirse bu şuurla hareket ederse, mutlak hakikatin bilgisinin sonsuzluğunun karşısında o aşkınlığın farkına vardığında her şeyi yapanın o sonsuz kudret olduğunu bilip teslim olur ve hayretler içinde kalır, tohumdan yayılan parçalar gibi kendi varoluşunun farkında olan bir pour soi olarak varolana sonsuz kudretin tecellileri olarak bakar. Bu bağlamda sanatçının çalışması sanatta hakikat arayışı olarak değerlendirilmektedir.

Resim No: 26

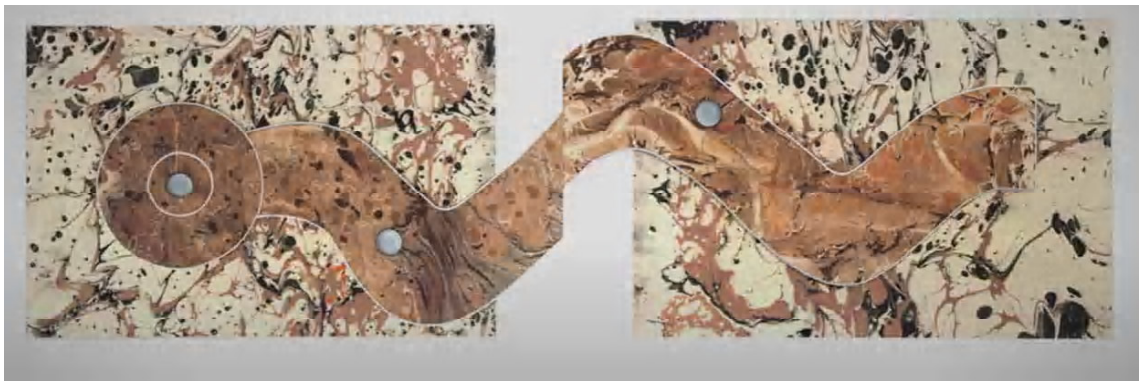
Resim Adı: Kitap

Sanatçısı: Ebru Uygun

Yapılış Yılı: 2015

Tekniği: ebru tekniği

Ebru Uygun'un *Kitap* adlı çalışması *Ebruca Nefes* sergisinde sergilenmiştir. Eser biçimsel olarak ebru kağıtlarına yapılan farklı çalışmaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Kitap sayfalarının dışardan içe doğru katlanarak oluşturulan şekli andırmaktadır. Bu yapı resme üç boyutlu bir görünüm kazandırmıştır.



Resim No: 27

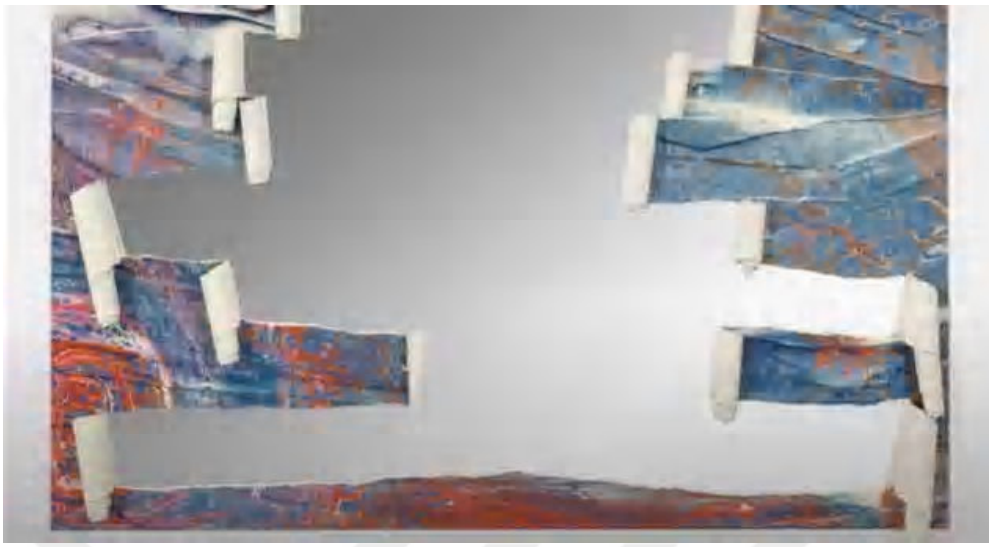
Resim Adı: Çocukluğum

Sanatçısı: Ebru Uygun

Yapılış Yılı: 2015

Tekniği: Ebru Tekniği

Uygun'un *Çocukluğum* adlı çalışması biçimsel olarak ebruyla yapılan resimlerin kesilerek biraraya getirilmesi üzerine yerleştirilen gazoz kapaklarından oluşmaktadır. Çalışmanın sağ ve sol kısmında yer alan dikdörtgen alanlar birbirinden ayrı konumlardadır. Üzerlerine yerleştirilen kıvrımlı form dikey olarak ortadan ayrılmıştır. Sanki kıvrımlı yol ortadan kaymış gibi görünmektedir. Solda yer alan kıvrımlı formun sol kısmında daire formunda bir hedef belirlenmiştir. Bu hedefin merkezinde bir tane gazoz kapağı yer almaktadır. Konu olarak bakıldığında üzerine yerleştirilen gazoz kapakları çocukluğunda oynadığı oyunlara bir örnektir. İçerik olarak yapmış olduğu kıvrımlı yol sanatçının hedefe götüren oyunu göstermektedir. Özsel anlamda sanatçının belleğinden yansıma olarak adlandırabileceğimiz çocukluğuna ait oyunun yeniden esere aktarılması olarak görülmektedir.



Resim No: 28

Resim Adı: Yansıma

Sanatçısı: Ebru Uygun

Boyutları: 70 x 100 cm

Tekniği: Ayna üzerine ebru kâğıdı

Uygun'un *Yansıma* adlı çalışmasına baktığımızda biçimsel olarak aynayı ve ebruyu birleştiren sanatçı "*iç dünyamın bir yansımasıydı bu*" diyerek duygularını dışarıya aktardığını vurgulamaktadır. Kumaşları şekillendirerek monte ettiği çalışmaları eserlerini kalıpların dışına çıkaran bir etki bırakıyor. Bütün duygularını çıplaklıkla ifade ettiği bir form ayna. Kendisiyle yüzleşebileceğimiz bir biçim olan aynayla bir araya toplanmış ve kıvrılmış kağıtlar yaşamdaki izleri ve duruşumuzu anlatıyor sanki. Ayna üzerinde ebru kağıtları vardır. Kıvrılan, yırtılan ve yeniden yapıştırılan kağıtlar hayatın kendisiyle çok benzer bir işlev gören yansımalar olarak değerlendirilebilir. Sanatçının başka çalışmalarında sabır, inat, kalp ve sevgiyi anlatan çalışmalar da görülür. Kalp, sevgiyi ve aşkınlığı anlatabilirken; taşlar üzerine yapılan ebru, sabrı; karanlık renkler içindeki kanatlı figürler meleği anlatarak bir tür kişilik üzerine eğildiği insanı var eden ya da kendi davranışlarının yorumları olarak görülebilir.

Resim No: 29

Resim Adı: Gılgamış'ın Arayışı 1

Sanatçısı: Ekrem Kahraman

Yapılış Yılı: 2016

Boyutları: 185 x 205 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Ekrem Kahraman'ın *Gılgamış'ın Yaprakları* serisindeki *Gılgamış'ın Arayışı 1* adlı çalışması biçimsel olarak soyut bir çalışmadır. Resmin tamamı sıcak renklerle oluşturulmuştur. Arka planı kaplayan kırmızı renk üzerinde belli belirsiz gölgeler, siluetler, lekeler bulunmaktadır. İçerik olarak bakıldığında kutsal bir metin gibi seçilen arka plan rengi üzerindeki bu belirsiz formlar Gılgamış metinlerinin bir yaprağı gibi görülebilir. Kahraman bu resimde Gılgamış metinlerinden birinin betimlemesini yapmıştır. Sanatçı, Gılgamış'ı kendisiyle özdeşleştirmiştir. Gılgamış metinlerinde geçen kendini arayış, ölümsüzlük arayışı, nefs gibi kavramlar bağlamında bakıldığında bu resimler özsel olarak sanatçının birer kendilik nesnelerine dönüşmektedir.

Resim No: 30

Resim Adı: Düşler ve Gerçekler

Sanatçısı: Ekrem Kahraman

Yapılış Yılı

Boyutları: 135 x 135 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Kahraman'ın *Gılgamış'ın Yaprakları* serisindeki bir başka resimde biçimsel olarak farklı soyut betimlemeler görülmektedir. *Düşler ve Gerçekler* adlı resim yine serinin tamamında olduğu gibi kırmızı bir arka plan üzerinde sağ ve sol kısmında yer alan soyut formlardan oluşmaktadır. Resmin solundaki form daha soluk bir renk alanından oluşurken sağındaki form daha belirgindir.

Resim No: 31

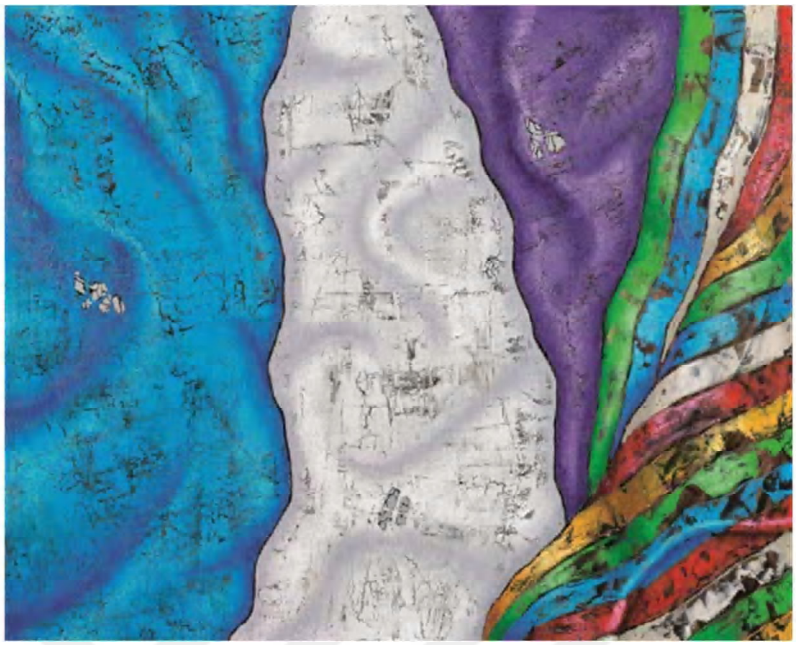
Resim Adı: Vagabond'un Gözyaşları

Sanatçısı: Nezih Çavuşoğlu

Boyutları: 165 x 120 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Nezih Çavuşoğlu'nun *Vagabond'un Gözyaşları* adlı resminde biçimsel olarak resmin enine doğru sıra sıra; mavi, yeşil, turuncu, kırmızı, beyaz ve koyu yeşil renkler görülmektedir. Sırası yer yer değişen renkler yıpranmış ve eskimiş gibi görünürken, her biri kendi içinde bir yaşanmışlığı anlatmaktadır. Resmin sağ ve sol kısımlarında yukarıdan aşağıya doğru akan ve üzerinden geçtiği renklerin parçalanmış kısımlarındaki siyah ve kararmış alanları adeta temizleyen gözyaşları şeklinde tasvir edilen bölgeler yer alır. Sanatçı buradaki renkleri yaparken denizden ilham aldığını belirtmektedir. Sanatçının bu çalışması daha çok belleğin yansıma ve yaşanmış deneyimlerin esere aktarılması olarak değerlendirilebilir.



Resim No: 32

Resim Adı: Mistik Olabilir

Sanatçısı: Nezih Çavuşoğlu

Boyutları: 105 x 130 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Çavuşoğlu'nun *Mistik Olabilir* adlı resmi Biçimsel olarak 2 ayrı resimmiş gibi algılanabilir. Mavi, beyaz ve mor alanların oluşturduğu alanlar ve sağ kısımda sıkışan, adeta resmin dışına doğru düşen bir perde gibi şerit halindeki renkli alan yer alır. İçerik ve özsel olarak bakıldığında Çavuşoğlu bu resminde başka bir döneme girdiği ve önceki perdeyi bu yeni duygularla resminden çıkardığı anlaşılabilir. Ya da tam tersi bir düşünceyle, şerit halindeki yıpranmışlık ve yaşanmışlıkları gösteren "hayat perdesini" indirdiği zaman arkadaki gizlenmiş ve içerde kalmış duygularını yansıtmaktadır. Böyle ayrı düşünceler yorum olarak verilebilir. Çünkü sanatçı kendinden bahsederken ailesinin böyle bir yola girmesine, sanatçı olmasına izin vermediklerini söylemektedir.

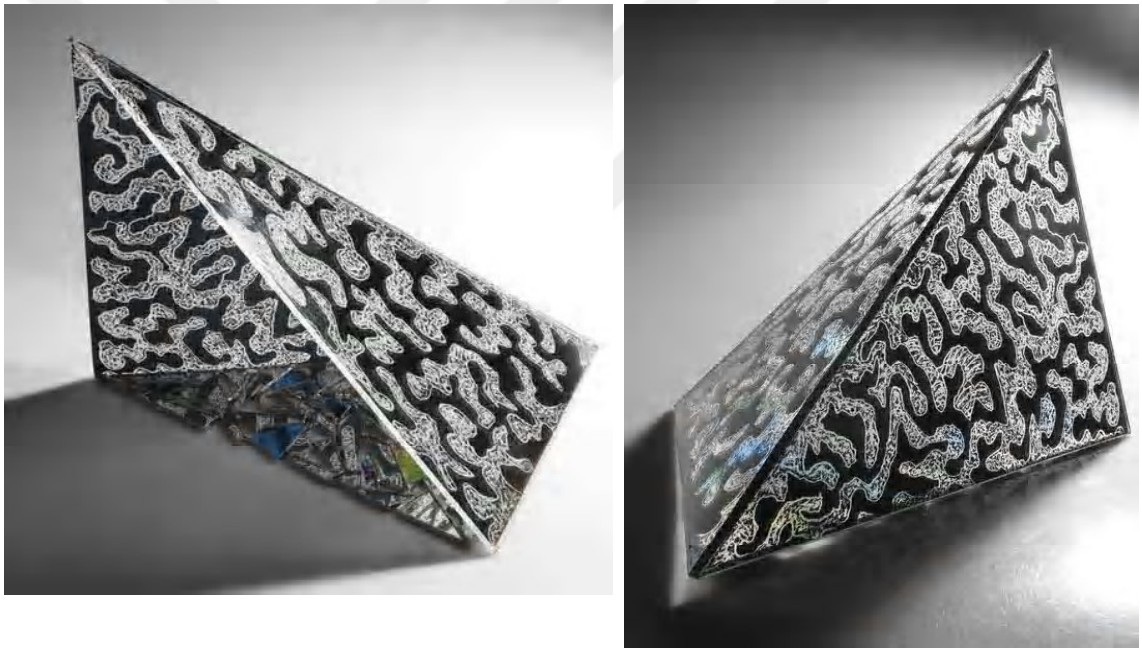
Resim No: 33

Çalışma Adı: Sonsuzluk Koridoru

Sanatçısı: Fatma Çiftçi

Tekniği: Parlatma, Su Jeti Kesim, Ayna, Cam

Fatma Çiftçi'nin *Sonsuzluk Koridoru* çalışmasının teknik olarak yapılışına baktığımızda; su jeti makinasıyla kesilen kalın cam parçaların kenarlarında oluşan mat alanları daha sonra parlatma makinasıyla (finisaj) parlatılmıştır. Ayna ve cam yüzeyleri uv yapıştırıcısıyla birleştirilmiştir. Biçim olarak bumeranga benzemektedir. Sanatçı da bumerangın havaya doğru açıyla fırlatıldığında tekrar atan kişiye dönmesi gibi bu çalışmaya doğru açıyla bakıldığında izleyenin kendini göreceğini belirtmektedir. İçerik ve özsel olarak bakıldığında ise *Sonsuzluk Koridoru*, insanın kendi hakikatini arayışında evvela kendinden başlaması gerektiğini vurgulamaktadır. Bunu yapmayan insan, o sonsuz ama dar bir gerçeklikle oyalanmakta ve o gerçeklikle yüz yüze gelmektedir.



Resim No: 34

Çalışma Adı: İlüzyon

Sanatçısı: Fatma Çiftçi

Boyutları: Yükseklik 30 cm, Genişlik 40 cm, Derinlik 35 cm

Tekniği: Ayna, hurda ayna ve dikroik cam Gravür, tiffany

Çiftçi'nin *İlüzyon* adlı çalışması birkaç farklı tekniğin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Bu tekniklerinden biri gravür tekniği; aynalar kesildikten sonra arkasındaki gümüşnitrat kısım gramelle kaldırılarak oyulmuş ve transparan alanlar oluşturulmuştur. Arkasında yerde yer alan hurda camlar tiffany yöntemiyle birleştirilmiştir. Uzaktan bakıldığında oluşan görüntü bir yanılsamadan ibarettir. Yakınına girdikçe görülen aslında bambaşka parçaların oluşturduğu yansımalardır. İçerik olarak bakıldığında ise Çiftçi bu çalışmasında izleyiciyi işin içine katarak onları görünenin ardına çekmektedir. Işığın aynalardan geçerek kırılmasıyla oluşan görüntü izleyiciyi yanıltmakta ve yakınına girene kadar bu "ilüzyon'' devam etmektedir.

Resim No: 35

Resim Adı: Ağrı'da Gezinen Peygamber

Sanatçısı: Ahmet Güneştekin

Yapılış Yılı: 2020

Boyutları: 120 x 220 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Ahmet Güneştekin'in çalışmaları mitolojik ve dini hikâyelerin geometrik soyutlamalarından oluşmaktadır. *Ağrı'da Gezinen Peygamber* adlı resimde biçimsel olarak geometrik renk alanları vardır. Bu alanlar çizgisel bir formla ağaç yaşının belirlendiği halkalar gibi sıra sıra birbirini takip etmektedir. Renkler bir formu boyutlandırmak için açıktan koyuya veya tam tersi sıralanmaktadır. Dairesel alanların arkasında yer alan dini bir hikayeyi betimleyen tasvirler vardır. İçerik olarak bakıldığında ise Güneştekin'in bu çalışması bir hikâyeyi anlatmaktadır. Önceki dönemlerde yaşamış insanlar için bir gerçeklik olan bu hikâyeler şimdi için birer mite dönüşmüştür.

Resim No: 36

Resim Adı: Bilge Şahmaran

Sanatçısı: Ahmet Güneştekin

Yapılış Yılı: 2020

Boyutları: 150 x 150 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Güneştekin'in *Bilge Şahmaran* adlı resmi biçimsel olarak geometrik betimlemelerden oluşmaktadır. İçerik olarak bakıldığında ise Anadolu mitolojilerinde rastlanan ve günümüze kadar hikâyesi anlatılmaya devam eden yılan gövdeli dişi bir varlık tasvir edilmektedir. Şahmeran miti Anadolu'nun birçok yerinde geçmektedir. Geometrik alanlarla parçalara ayrılan resimdeki renkler bu mânâyla bakıldığında yüzyıllar boyunca farklı zamanlar farklı topraklarda anlatılan hikâyenin her ne kadar farklılıklar içerse de aynı şeyi anlatması olarak görülebilir. Diğer çalışmalarına da bu gözle baktığımızda bu ağaç halkalarının sırrına yaklaşmış oluruz.

Resim No: 37

Resim Adı: Zümrüd-ü Anka ve Hipokrat

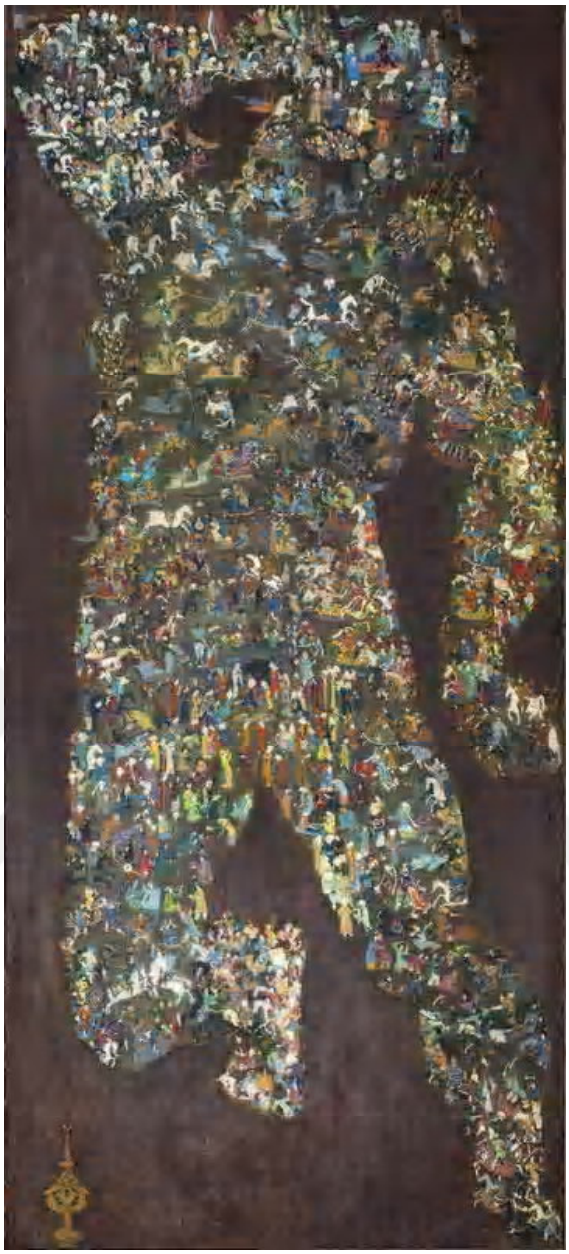
Sanatçısı: Ahmet Güneştekin

Yapılış Yılı: 2020

Boyutları: 130 x 130 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Güneştekin'in *Zümrüd-ü Anka ve Hipokrat* adlı resmine baktığımızda da biçimsel olarak yine geometrik alanların çizgisel olarak ayrılmalarından oluştuğunu görmekteyiz. Çizgiler ve renkler formları boyutlandırmak için formun şekline uygun bir biçimde yerleştirilmiştir. Böylece derinlik oluşturulmuştur. Bu durum Güneştekin'in diğer resimleri içinde geçerlidir. İçerik olarak baktığımızda ise yine bir mitolojik hikâye tasvirini içermektedir. Hipokrat'ın ilaç almak için Zümrüd-ü Anka'nın üzerine binerek Kafdağı'na uçarak gitmesi hikâyesini anlatmaktadır. Bu çalışmalara özsel olarak baktığımızda Güneştekin'in belleğinde yer eden bu hikâyelerin eserlere dönüştüğünü görmekteyiz. Sanatçı içinde bulunduğu medeniyet ve kültürün etkisinde çalışmalar üretmektedir.



Resim No: 38

Resim Adı: İç Harp

Sanatçısı: İlhami Atalay

Yapılış Yılı: 1973

Boyutları: 127 x 165 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

İlhami Atalay'ın *İç Harp* resmi biçimsel olarak koyu bir zemin üzerine boylu boyunca uzanmış bir figürden oluşmaktadır. Bu figürün iç kısmında minyatür figürlerinden oluşturulmuş alanlar yer almaktadır. Figürün farklı bölgelerinde farklı minyatür tasvirleri yer almaktadır. İçerik olarak insanın içindeki savaşı anlatmaktadır. Atalay *İç Harp* Yunus Emre'nin *İş Bu Vücud Şehrine Her Dem Giresim Gelir* şiirinden yola çıkarak yapmıştır. Özsel olarak bakıldığında sanatçının bu resmi yaptığındaki ruh hali ve içinde bulunduğu mekan ve zamanın onun üzerinde oluşturduğu baskının karşısında içinde cereyan eden savaşın resmidir. Bu resim aynı zamanda bütün insanlığın kendi içindeki savaşında bir temsilidir diyebiliriz. Bir harp vardır insanın içinde. Bu anlamda Sanatçının çalışması bir hakikati anlatmaktadır: *İnsanın hakikatini.*

Resim No: 39

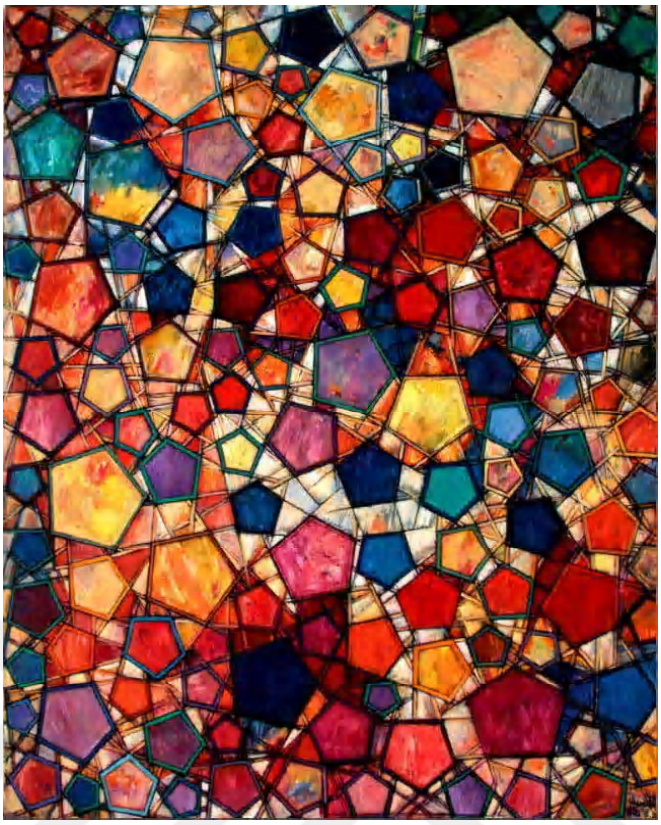
Resim Adı: Kalp ve Nefsin Savaşı

Sanatçısı: İlhami Atalay

Yapılış Yılı: 2001

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Atalay'ın *Kalp ve Nefis Savaşı* isimli resmine biçimsel olarak baktığımızda resmin merkezinde yer alan kızıl form kalbi temsil etmektedir. Kalbin etrafında yılan figürleri, akrep figürü gibi varlıklar bulunur. Bu alanın dışında kalan kısımda ise İslami motifler, şekiller, çiçekler, harfler, yazılar, geometrik şekiller bir ritim halinde yerleştirilmiştir. Resimdeki kalp ve arka plan sıcak renkler oluşturularak canlılığı vurgulamaktadır. Soğuk renklerle oluşturulan kalbi saran kısımda canlılığa karşı zıt bir durumu ortaya koymaktadır. Resim zıtlıklardan oluşsa da bu zıtlıklar bir dengede buluşmaktadır. İçerik ve özsel olarak kalbin nefsin kötü huylarının hücumunda olduğu betimlenmektedir. Nefsin bu kötü huylarından kurtulmak için yapılması gereken insana verilmiş güzelliklere yönelmek onları temaşa etmek onlarla vakit geçirmek ve o güzellikler üzerine tasavvurlarda bulunmakla mümkündür.



Resim No: 40

Resim Adı: Göğün Pencereleri

Sanatçısı: İlhami Atalay

Yapılış Yılı: 2010

Boyutları: 140 x 170 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Atalay'ın *Göğün Penceleri* adlı çalışması biçimsel olarak kompozisyonu geometrik şekillerden oluşmaktadır. Beşgenlerle oluşturulmuş renkli alanların çevreleri renk değerlerine göre açık ya da koyu yapılmıştır. Burada zıtlık oluşturulmuştur. Beşgenlerin birbirlerinden ayrıdır ama aralarında onları birbirine bağlayan "bağlar" bulunur. Sıcak ve soğuk renklerin ahenkli bir şekilde dağılımı kâinattaki uyumu hatırlatır. Geometrik şekillerde aynı şekilde büyük-küçük hepsinde bir denge görülmektedir. Resimde bir bütünlük vardır. İçerik ve özsel olarak Atalay'ın bu

çalışması görünürün ardındaki görünmeyen hakikatin betimlemesidir. Aşikardaki gizlinin peşindedir Sanatçı. Bu bağlamda Atalay'ın çalışmaları sanatta hakikat arayışı olarak değerlendirilmektedir.

2. ve 3. Alt amaca yönelik doküman/metin analizi yoluyla toplanan veriler;

New York'un Buffalo bölgesinde doğan çağdaş ressam, grafik sanatçısı, heykeltıraş ve tasarımcı Susan Rothenberg, resimlerden önce heykeller yapmıştır. Soyutlanmış at resimleri yapan Rothenberg bunları neden yaptığını kendisinin de bilmediğinden bahsetmektedir. Kendi söylemiyle at resimlerine insan resimlerini yapmak istemediği için geçmiştir. Psikolojik açıdan incelendiğinde bu imgeler O'nda daha derin etkiler uyandırmışlardır. *Kıstırılmışlık Bunalımı* (Resim No: 1) adlı resimde ve devamında ürettiği birçok çalışmasında hayvan formlarını çizgisel hatlara kadar indirdiği görülmektedir. Thompson'a göre Rothenberg'in çalışmalarını psikanalitik terimler üzerinden bakıldığında at, karmaşık ve derin mânâlara gelen bir simgedir. Olumlu yaklaşıldığında sezgisel olarak doğru yönlendirilmiş tutkular; olumsuz olarak bakıldığında ise insan bilincinin karanlık yönünü, onun hayvani duygularını temsil eder (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 352). Susan Rothenberg resim hakkında şunları dile getirmiştir; "Bazen resim doğrudan görülen şeylerle ya da hissedilen deneyimlerle ilişkilenmeye başlar ama bazen de gerçekten açıkça dile getiremeyeceğiniz bir şekilde konudan sapar'' (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 353). Yani resim görünen gerçekliğe odaklanırken devreye bilinçaltı durumları girdiğinde konudan uzaklaşarak bambaşka noktalara gelebilrmektedir.

Susan Rothenberg'in *Kıstırılmışlık Bunalımı* (Resim No: 1) adlı resmi ve bu çalışmanın ortaya çıkış nedenleri incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *özne ve nesne ilişkisi*, *objenin ya da resmin aşkınlaşması* ve *kendilik nesneleri* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Yaptığı soyutlanmış at resimleri insanın zihninde oluşan imgelemler gibi görülmektedir. Nereden geldiği belli olmayan ama karşılığındaki sembolleri karşılayacak imgelerdir. Herbert Read ve C. G. Jung'un bilinç ve bilinç altı durumlarını burada görmekteyiz. İnsanın nereden geldiğini bilmediği tıpkı bilinçaltında bulunan ve sonra bilince çıkan imgeler gibi at imgeleri de zihinde belirmektedir.

Martin Kippenberger deneyimlediği sosyo-politik bir olay sonucunda *Otoportre* (Resim No: 2) adlı çalışmayı yapmıştır. Kippenberger Almanya'da işlettiği bir gece

kulübünde toplumsal görüşlerini benimsemediği Punkların saldırısına uğradıktan sonra hastaneye kaldırılmıştır. Arkadaşları tarafından hastanede fotoğrafı çekilen Kippenberger'ın daha sonra bu fotoğrafa bakarak yaptığı otoportresi onun için önemli bir avantaja dönüşmüştür. Hatta "Gençlerle Diyalog" adlı sergisinin davetiyesinde bu fotoğrafını kullanmıştır. Thompson'a göre; "Bu resim, Kippenberger'ın olaydan sonra yaptığı resimlerin karakteristik özelliği haline gelen pek çok retorik unsur içeriyordu: sanki üst üste rastgele yığılarak imgeyi meydana getiren grafik semboller; acımasız bir resimsel eleştiri; renk tonu aralığını hiç taviz vermeksizin kırılma noktasına varıncaya kadar zorlamak" (Thompson, Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak, 2014, s. 356). Kippenberger deneyimlediği bu travmatik olay sonucu sonraki çalışmalarına da bu anlayışla yaklaşmasına sebep olmuştur.

Martin Kippenberger'ın *Otoportre* (Resim No: 2) adlı resmi ve yaşadığı travmatik deneyim sonucunda işler üretmeye başlaması durumu incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması* ve *kendilik nesneleri* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Joseph Beuys'un yaşadığı uçak kazası sonucu yaptığı çalışmalarda gördüğümüz gibi burada da yaşanılmış bir olayın devamında kendilik nesnesi olarak eserlere dönüştüğü görülmektedir.

Amerikalı sanatçı Elizabeth Peyton daha çok küçük ölçekli portreleriyle tanınır. 2008 ve 2009 yıllarında "Ebediyyen Yaşa: Peyton" adıyla dünyanın çeşitli kentlerinde çalışmalarını sergilemiştir. "Ünlülerin kendileri bana hiç çekici gelmiyor" der resimlerinde, baskılarında ve çizimlerinde genellikle 19. Yüzyılın ve günümüzün ünlü figürlerini -siyasetçiler, modeller, popüler müzisyenler ve diğer sanatçılar gibi- betimleyen Elizabeth Peyton, asıl konusunun günlük yaşamın zorlukları karşısında yaratıcılığını koruyarak kişisel özgürlüğü uğruna bir tavır benimseyen birey, yani yaratıcı rol modeli olduğunda ısrar eder. Ünlülük genellikle olumsuz ya da en iyi ihtimalle boş bir fenomen gibi betimlenirken Peyton'un yapıtları, kazanılmış şöhreti kahramanlık başarısına benzer bir şey gibi ele alıp işler. "Bunu pek çok kişiye ulaşmayı sağlayan olumlu bir şey olarak görüyorum" der. (Wilson, 2015)

Andy Warhol'un varisi olarak görülmektedir. Sanatçı Warhol'un, "Resimlerimin, filmlerimin ve hatta benim sadece yüzeyimize [görünen kısmına] bakın; ben ordayım" önermesini hatırlatır (Wilson, 2015).

Peyton'un çalışmalarına genel olarak baktığımızda Özer'e göre şunları görmekteyiz;

> "Elizabeth Peyton birçok çağdaş sanat eleştirmenince "ölü" kabul edilen portre ressamlığını yeniden dirilten sanatçı olarak kabul edilmektedir. Her ne kadar resimleri Eduard Manet'den John Singer'a değin uzanan 19. yüzyılın modernist resmine atıf yapsa da Peyton bu ustaların üslubunu David Hockney, Alex Katz ve hepsinin üzerinde de Andy Warhol gibi Yirminci yüzyıl ressamlarının anlayışı ile ele almaktadır. Warhol gibi Peyton'ın da sanatı, yansıttığı kültürün hizmetindedir. Mükemmel bir renk anlayışı ve keskin bir grafik algısı ile donanmış olan ressamın gençlik, ün ve yaratıcı dehayı öven tabloları hem biçim ve hem de içerik açısından baştan çıkarıcıdır. Ayrıca bu resimler Peyton'ın ister sıradan, ister seçkin olsun güzelliğin her türüne karşı olan derin tutkusunun ifadeleridir. Elizabeth Peyton'ın resimlerinin yeni bir tür popüler sanatın yaratımına adanmışlığın kanıtlarıdır. Ressamın amacı geçmişte aralarında büyük uçurumlar açılmış olan sanat ve yaşam arasında bir köprü kurmaktır denilebilir". (Özer, New York'ta Popüler Yüzler, Postmodern Portreler, 2008).

Burada da ifade edildiği üzere Peyton'un amacı Husserl'in dediği gibi "Şeylere", fenomenlere (görünür) odaklanarak sanat ve yaşam arasında bir köprü vazifesini üstlenmektir.

Elizabeth Peyton'ın *Otoportre* (Resim No: 3) adlı çalışması ve hayatı incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *objenin ya da resmin aşkınlaşması* ve *kendini arayış* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Yapılan eserleri gerçekten ayırarak onu daha üstün bir konuma aşkın bir nesneye dönüştürürken bunu en sade görünümlerle oluşturmaktadır. Warhol'un "Resimlerimin, filmlerimin ve hatta benim sadece yüzeyimize [görünen kısmına] bakın; ben ordayım" önermesini vermesi de bu durumu apaçık bir şekilde betimlemektedir. Fenomen kavramı gibi her şeyin görünürde önümüzde apaçık bir şekilde durduğunu anlatmaktadır. Merleau–Ponty'e göre ressam, kim ve neyin resmini yaparsa yapsın, gerçekte kendiliğin resmini yapmakta yani kendiliği araştırmaktadır (MerleauPonty, Gökçe, 2016). Bu açıdan bakıldığında Peyton'un portreleri kendini yansıtmaktadır.

Amerikalı çağdaş sanatçı olan William Pope.L arıza çizimleriyle yaşamı boyunca karşılaştığı aşırılıkları betimlemektedir. *Arıza Çizimi #636 Okyanusun Çok*

Üstünde (Resim No: 4) adlı çalışması biçim olarak harita üzerine yapılan çizim ve boyamalardan oluşmaktadır. Seyahat ederken yanında bulunan malzemelerle yaptığı bu çalışmalar sadece anlık olarak yapılmaktadır. Bu durum yaşam deneyiminin kaydını tutmak olarak gösterilebilir. Pope.L'nin yaşamında, sanatın ve hayatın birlikteliği görülür. O yaşamı sanatla doldurmaktadır. Wilson göre; "Nesnelerde, imgelerde ve katılıma yönelik etkinliklerde Pope.L, yeni iletişim ve diyaloglar alanı tesis etmeyi amaçlayarak Kuzey Amerika'daki ırksal kimlik, cemaat ve çeşitlilik yaklaşımından kaynaklanan sayısız çatışmayı irdeler" (Wilson, 2015, s. 306). Pope.L'nin *Büyük Beyaz Yol* (Resim No: 5) adlı performansı ve bu gibi performansları daha çok ırksal kimlik üzerine yapılan çalışmalardır.

Pope.L kendi sanatı hakkında şunu ifade ediyor;

> "İnsanın eylemlerinde öne çıkan insani arzuya içgüdüsel, bedensel, somut 'açıklama getirmenin' peşinde. Biber tohumlarını çiğneyip yedi kez havaya tüküren Afrikalı şaman gibi ben de sanatın, yaşamlarımızla ilgili yepyeni şeyleri açığa çıkarmak için günlük yaşamı yeniden ritüelleştirdiğine inanıyorum. Bu açımlama yaşamsaldır ve dünyayı değiştirecek güç, budur" (Wilson, 2015, s. 306).

Pope.L sanatı günlük yaşamı ritüel haline getirdiğini söylerken aslında sanatın insanüstü bir boyutunu anlatmaktadır. Dolayısıyla Pope.L, sanatın bu boyutunun yaşamdaki yeni oluşumları meydana çıkarttığını vurgulamaktadır.

William Pope.L'in *Arıza Çizimi #636 Okyanusun Çok Üstünde* (Resim No: 4) adlı resmi, *Büyük Beyaz Yol* (Resim No: 5) adlı performansı ve sanat hakkındaki görüşleri incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *ani değişimler*, *kimlik* ve *yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Yaptığı "Arıza Çizimleri" yaşamında karşılaştığı aşırılıkların sonucunda ortaya çıkmıştır. Çizimler anın izlerini taşımaktadır. Kimlik kavramı ile ilgili çalışmalar yapan sanatçı ırksal kimlik ve toplumsal deneyimleri siyahi kimliğiyle birlikte irdelemektedir. Bunu yaparken kendi bedenini çalışmanın merkezine yerleştirerek kendini yaşadığı toplumun yerine koyduğu görülmektedir.

Etiyopya'da dünyaya gelen Julie Mehretu özellikle kimlik, kültür, tarih, coğrafya ve kişisel anlatılar resimlerinin temalarını oluşturmaktadır. Mehretu, Rhode Island ve Senegal'de eğitim görmüştür. New York ve Berlin'de de yaşayan Çağdaş sanatçı çalışmalarını ABD'de sürdürmektedir (Walkerart.org, Julie Mehretu, tarih yok). Mehretu, "kişisel ve toplumsal kimliğin oluşumunu etkileyen yer, mekân ve zamanın çoklu katmanlarıyla ilgilidir" (Exhibition Gallery 7, 2014; Yılmaz, 2013, s. 161). Lawrence Chua'nın sanatçının eserlerini şu şekilde yorumlamıştır:

> "Julie Mehretu'nun resimlerinin kalbindeki; dünyada inşa ettiğimiz ve yaşadığımız tarzlar hakkındaki bir sorudur. Belki de çalışmaları bu kadar radikal yapan şey: Bugün yaşadığımız şiddet ortamı hakkında geleneksel olarak verilen cevapları ortaya çıkarmak için istekliliğindendir. Mehretu'nun resimleri tabakalar, parçalar ve hareketlerden oluşur. Biri onun resimlerinin alanında dolaşan karakterlerin, mimari çizimlerin, grafitinin, çizgi romanların, havalı püskürtmenin ve lavinin yıkıntısını tespit edebilir. Bu parçalar bütün dillerin kırılan parçaları değildir, dünyayı tarif eden bir sürecin parçasıdır: Ayrılıp tekrar bir araya gelirler" (Bombmagazine.org, 2014; Yılmaz, 2013, s. 160).

Bu anlamda Mehretu, insanı etkileyen bütün bu dış yapıları bir arada vererek insanın âlemle olan etkileşimi sonucu oluşan kendiliğini, kimliğini göstermektedir. Bütün bu katmanlar insanı değiştiren dönüştüren yeniden şekillendiren ona kimlik kazandıran şeylerdir.

Julie Mehretu'nun *İstanbul* (Resim No: 6) adlı resmi ve hayatıyla ilgili bilgiler incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kimlik* ve *belleğin yansıması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Yaptığı çalışmalara baktığımızda öncelikle kendi yaşamından başlamamız gerekir. Çünkü Mehretu yaşamı boyunca bir yerden bir yere göç etmiş ve beraberinde taşıdığı ırksal kimliği yaşadığı toplumlar içinde onu ayıran farklı kılan en önemli özelliği olmuştur. Bu açıdan bakıldığında eserlerindeki bu karmaşıklık önce kendisini sonra yaşadığı süre boyunca dünyanın durumunu göstermektedir. Her şey karmakarışık, üst üste ve hareketlidir. Ama yine de bir bütün oluşturmaktadır.

1950 yılında Tayvan'da dünyaya gelen Tehching Hsieh daha sonra ABD'nin New York şehrine göç etmiştir. Performans sanatıyla ilgilenen Hsieh kendi ifadesiyle sanata ilgisinin çocuk yaşta başladığını, 18 yaşından 23 yaşına kadar daha ciddiyetle

resimler yaptığını belirtir. Özellikle Cezanne, Van Gogh gibi ressamları, Kübizm, Soyut resim ve Sürrealizm akımlarını bildiğini söyleyen Hsieh anlamlarını bilmese de Kavramsal sanatçıları ve Heppining'leri duyduğunu ifade etmiştir. Hsieh, 1973 yılında bir binanın ikinci katında bulunan bir pencereden aşağıdaki beton zemine atladığını, bu eylemi gerçekleştirirken aldığı ilk kamera olan "Super 8"le kaydetmiştir. O'nun ifadesiyle bu eylem "ilk aksiyon" parçasıdır (Hsieh, Röportaj, 2009).

Wilson'a göre; "1970'lerin sonunda New York'ta çalışmaya başlayan sanatçı, beş yıl boyunca, çağdaşlarının ya da öncülerinin çalışmalarından ziyade Alan Kaprow'un 'sanat ile yaşamı kaynaştırmak' tanımına daha yakın performanslar yaptı" (Wilson, 2015, s. 196). Hsieh 1986 yılından 1999 yılana kadar planladığı "*On Üç Yıllık Plan*" adlı çalışması için yayımladığı metinde "Bu süre zarfında sanatsal çalışma yapılacak. Halka gösterilmeyecek" şeklinde belirlemiştir (Wilson, 2015, s. 196). Hsieh o günden sonrası için şunları dile getirmiştir; "2000'den beri sanat yapmıyorum. Şimdi sadece hayatı yapıyorum. Hala düşünüyorum" (Hsieh, Röportaj, 2009). Hsieh, 2009 yılında eleştirmen Barry Schwabsky ile yaptığı röportajda kendisi hakkında şunları ifade etmiştir:

> "'Çağdaş Asya sanatının bir parçası olduğumu sanmıyorum,' diyordu. 'Kuşkusuz Asya'dan geliyorum ama beni etkileyenler daha çok Dostoyevski, Kafka, Nietzsche, Camus'nün *Sisifos Söyleni* adlı kitabı ve annem'. Ancak ne On üç yıllık plan ne de bu projenin öncülü diğer çalışmaları tam anlamıyla 'otobiyografik'tir. Söz konusu performanslar Hsieh'in, sanatçının kendi yapıtını 'bünyesinde barındırabildiğini', yaşamdaki pek çok şeyin sanatın hem hammaddesi hem de ana maddesi haline gelebildiğini fark ettiğini ifade eder" (Hsieh T., Röportaj, 2009; aktaran Wilson, 2015, s. 196).

Wilson Hsieh'in çalışmaları için şu tespitleri yapmaktadır; "Bu tür çalışmaları, hayal edilmesi güç bir direnç ve tahammül gerektirmesine rağmen Hsieh bunları hiçbir zaman fiziksel veya zihinsel güç gösterisi çerçevesinde değerlendirmedi; onun yerine bu performansların 'zamanı boşa geçirmekle ve özgür düşünceyle' ilgili olduğunu söyledi" (Wilson, 2015, s. 196).

Hsieh'ın performansları da gördüğümüz şey aslında en basit tabiriyle: "yaşam sanattır". Hsieh bunu yaparak aslında sanatın yaşamlarımızla ne kadar iç içe olduğunu ve birbirlerinden gelişerek büyüdüklerini göstermektedir.

Tehching Hsieh'ın *1986-1999 (On Üç Yıllık Plan)* (Resim No: 7) adlı çalışması, *Bir Yıllık Performans 1981-82 [Açık Hava Kısmı]* (Resim No: 8) adlı performansı ve sanatı hakkındaki görüşleri incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması ile ilişkilendirilmiştir. Hsieh'in performanslarında, Allan Kaprow'un 'sanat ile yaşamı kaynaştırmak' sözü görülmektedir. Yapılan performanslarla sanatçının yaşamı birlikte gerçekleşmiştir. Bu açıdan bakıldığında Foucault'nun kendilik pratikleriyle Hsieh'in performansları bağdaşmaktadır. "Yani, bu çalışmalar sonunda o kendisini nasıl bir insan olarak görmek istemektedir? Ölümsüz, özgür ya da kendisinin efendisi mi, yoksa arzu ve zevklerinin kölesi mi? Dolayısıyla, bir insanın seçtiği 'kendilik pratikleri', etik hedefleri dışında onun ileride ne tür bir insan olmaya özendiğiyle de ilgilidir" (Foucault; Gökçe, 2016, s. 1231). Hsieh'de performanslarının sonunda sadece yaşamla ilgili olduğu görülmektedir. "Özetle belirtmek gerekirse, Foucault'a göre kendilik, birey tarafından bir sanat yapıtı gibi üzerinde sürekli çalışılıp didinilerek özenle yaratılması gereken kendi varlığıdır" (Foucault; Gökçe, 2016, s. 1231). Dolayısıyla Hsieh'ın çalışmaları kendi varlığıdır.

Ressam Ellen Gallagher 2000 yılının başlarında, 1930 ile 1970 yılları arasında yayımlanan dönemin popüler dergileri olan ve Afrika asıllı okuyuculara yönelik, *Ebony*, *Our World*, *Sepia* gibi dergilerden fotoğrafları arşivleyerek bunları malzeme olarak çalışmalarında kullanmıştır. Özellikle saç bakım ürünleri, saç düzleştirme ve cilt beyazlatma (Artsy.net, Ellen Gallagher-eXelento, tarih yok) reklamlarına odaklanan Gallagher, plastisinle sarı peruklar ve plastikten oluşturulmuş cilveli gözleri ekleyen ve üzeri boyanmış diller, dudaklar gibi gülünç parçalar ekleyip çok büyük kompozisyonlar oluşturacak biçimde reklamları birleştirmiştir (Wilson, 2015, s. 152). "Bu orijinal kaynaklarını yatay ve dikey olarak birbirine paralel şekilde düzenleyen sanatçı, imgelerin altında saklı olan öyküleri, kimlikleri, karakterleri gün yüzüne çıkararak, görsel ve sözlü dilin özelliklerini hem eğlenceli hem de ciddi bir şekilde vurgulamak için 'yineleme' yaklaşımını kullanır" (Wilson, 2015, s. 152). Gallagher kendi hayatı ve sanatının şekillenmesi bakımından bir röportajında şunları ifade etmiştir;

> "Çocukken kesinlikle müzelere gitmeme rağmen güzel sanatlar geçmişinden gelmedim. Marangozluk geçmişinden geldim. Ve bir köprü inşa etmeye çalıştım (o zamandan beri çökmüş olan yüzen bir köprü). Çimentonun içine döküldüğü kalıpları yaptığımız testere bahçesinde çalıştım. Temel olarak, aylarca tekrar tekrar bir kutu

> yaptım. Yani, sanat okuluna gittiğimde, bunu nasıl yapacağımı biliyordum ve tuvallerimi bu şekilde yaptım. Kafes işi bir ızgara yaptım ve bunun üzerine çok ince bir kontrplak koydum ve tuvali bunun üzerine gerdim. Bu şekilde, soldan sağa, yukarıdan aşağıya, el yapımı kâğıt yapraklarını yapıştırmaya başlarken tuvalin üzerine oturabilirdim. Sonra, hepsi bir deriye yatırıldıktan sonra sayfaları çizmeye ve boyamaya başladım." (Art21.org, "eXelento" ve "DeLuxe", Ellen Gallagher, Röportaj, 2011).

Gallagher'ın yaşadığı bu deneyimlerin onun sanatında tekrar açığa çıktığı görülmektedir. Gallagher'in figürleri Andy Warhol'un Marilyn Monroe çalışmasına da biçim ve içerik bakımından benzetilebilir. Wilson, Gallagher'ın çalışmaları için konu olarak şu tespitleri yapmaktadır; "opak perukları, reklamların aldatıcı yanını ve insanları etkileme düzeyini vurgularken yapıtın figüratif ile soyut arasında kararsız kalmış gibi görünmesi 'Yeni Zenci' yi yaratacak unsurların tarihsel formülasyonu ile aynı süreçte modern resimde meydana gelen yenilikler arasındaki olası bağı ima eder" (Wilson, 2015, s. 152). Gallagher'in çalışmalarına baktığımızda "açıkça ırksal kimlik ve ayrışma, tektipleştirme, karikatürize etme" gibi sorunları ele aldığı anlaşılmaktadır (Wilson, 2015, s. 152).

Rasim Özdenören *Düşünsel Duruş* adlı kitabında "Kafayı Düzeltmek" adlı bölümde bu tektipleştirmeyi ve Malcom X'in bu deneyimini şu şekilde anlatmaktadır;

> "Bu deyim, bu 'kafayı düzeltmek' deyimi Amerikalı kara adamın beyazlara beyazlara benzemek için saçlarını düzleştirme işlemine verilen addır. Bu beyazlara benzemek adına kafa düzeltme işi, kara adam için kendi benliğini, kendi kişiliğini kaybetmeye doğru atılan adımların ilkidir. Amerikalı kara derili Müslüman Malcom X, Müslüman olmadan önce, ilk gençlik yıllarında kafasını nasıl düzelttiğini otobiyografisinde şöyle dile getiriyor: 'Sırf saçlarım beyazların saçlarına benzesin diye tuttum kendi kafamı yaktım. O kadar acıya katlandım. Amerika'da beyazların daha 'üstün', zencilerin daha 'düşük' olduğuna inanacak kadar beyni yıkanan ve bu inançla beyazların ölçülerine göre 'güzel' görünmek için Allah'ın kendilerine verdiği vücut yapısını zorlayıp bozmayı bile göze alan bir yığın zenci arasına ben de katılmıştım'." (Özdenören, 2017, s. 372).

Gallagher'in çalışmalarına bu açıdan baktığımızda o yıllar arasında yapılan tektipleştirme eylemlerinin, yapılan reklamların tekrar ele alınmasının altında derin bir ırksal kimliğe yönelik anlatının olduğu, kimlik konusunda minimal çizgide bir saptama yaptığı görülmektedir. Gallagher'in çalışmalarında kendi yaşam deneyimleri ve gözlemleriyle hem kendisinin hem de çevresindeki toplumun yaşadığı problemleri ironik bir biçimde vermektedir. Toplumun kanayan yarasının üzerini reklam afişleriyle

kapatarak aslında bir bakıma yapılan bu tektipleştirmenin nasıl güzel gösterilmeye çalışıldığını kanıtlar niteliktedir. Gallahger kendini yine kendiyle ifade etmektedir.

Ellen Gallagher'ı, *Bouffant Pride* (Resim No: 9), *eXelanto* (Resim No: 10) adlı çalışmaları ve hayatıyla ilgili bilgiler incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kimlik*, *belleğin yansıması* ve *yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Gallagher'ın çalışmalarına baktığımızda onun marangozluktan kazanmış olduğu deneyimleri kullandığını görürüz. Çalışmalarında ırksal kimlik üzerine yoğunlaşan Gallagher içinde bulunduğu toplumda dayatılan kimlik olgusunu irdelemektedir. Tektipleştirilen bireylere vurgu yaparken yine kendi kimliğini anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Russell Crotty, 1956'da ABD'nin California eyaletindeki San Rafael şehrinde doğdu. Çalışmaları uluslararası alanda sergilenen Crotty astronomiyle ilgilenmektedir. Çalışmaları manzara, astronomi ve sörf temalarını barındırır. Crotty daha çok havada asılı kâğıt kaplı küreler üstüne yaptığı çizimleriyle ve büyük ölçekli kitaplarıyla tanınmaktadır (MoMA.org, Russell Crotty, tarih yok). Crotty çalışmalarına öznel yorumlamalar getirir. Crotty'nin yaptığı küreler fiberglastandır ve arşiv kağıtlarıyla kaplanmıştır. Kürenin kâğıt kaplı yüzünü sulu boya ile boyadıktan sonra tükenmez kalemlerle çizimler yapmıştır. Crotty çalışmalarının yanında metinlerde verir. Metinleri ayırdığı yerlere sığdırabilmek için harflerin biçimlerinde bozmalara gitmiştir. Wilson'a göre bu psikedelik (zihnin saklı olan taraflarını bulma) afiş tasarımını çağrıştırmaktadır ve Crotty'nin bu afişlerle ilişkisi büyüdüğü San Francisco körfez bölgesinde 1960'lardaki hippi kültürünün doğduğu yer olmasıyla alakalıdır (Wilson, 2015, s. 104).

Crotty amatör bir gökbilimcidir. Kendi teleskobuyla profesyonel gözlemevlerinde yıllardır gökyüzünü incelemektedir. Bu gözlemler sonucu NASA ve ALPO (Ay ve Gezegen Gözlemcileri Derneği) akredite astronomi organizasyonlarına önemli katkıları olmuştur (Russelcrrotty.com, Russel Crotty, tarih yok). "Çocukken Crotty'nin gözü gökyüzü gözlemciliği ile eğitildi. Yıllardır üyesi olduğu Ay ve Gezegen Gözlemcileri Derneği (ALPO) gibi bilim adamlarının da yardımıyla, gözlemlemeyi ve

ondan değerli bilgileri nasıl çıkaracağını öğrendi" (Soskine.com, Russell Crotty, tarih yok).

Crotty'nin çalışmalarından şu çıkarımlar yapılmaktadır;

> "Pasifik gözlemevi güvertesinden gökyüzünü izleyerek geçirilen geceler, tüm Evreni ele geçirmeye çalışan, Dünya'nın anatomisini özetleyen gezegen manzaraları, notlar ve karalamalarla sonuçlanıyor. Bu ilk eskizlerin ince çizimler ve heykellere dönüştürülmesi, genellikle bizden kaçan bir Bilime, Uzay bilimine hümanist bir yaklaşım sağlar" (Soskine.com, Russell Crotty, tarih yok).

Crotty, gökyüzünü tekrar tekrar gözlemlemiş ve çizimler yapmıştır. Buradan elde ettiği deneyimlerle çalışmalarını yapmıştır.

Russel Crotty, *Takımyıldız İçindeki M11 Galaktik Kümesi* (Resim No: 11) adlı çalışması incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *belleğin yansıması* ve *yaşam deneyimlerinin* esere aktarılması alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Çocukken gözlemlemeye başladığı gökyüzü onun yaşam felsefesi haline gelmiştir. Çalışmalarını bir teleskoptan bakarken görünen gökyüzü gibi yeryüzüne indirilmiş "gökyüzü kürelerine" dönüştürmüştür.

İngiliz sanatçı Marc Quinn'in çalışmalarında genel olarak şu temaları görmekteyiz; "kendi kanını kullanarak ürettiği otoportreleri ve insan bedeni için standartlaştırılmış estetik 'norm'ları tersine çeviren heykelleri, Kendi/Öteki, Beden/Zihin, Doğa/Kültür gibi ikiliklerin yapaylığına ve tarihselliğine işaret eder; pek çok yapıtı Yaşam/Ölüm, Doğum/Yokoluş gibi karşıtlıkların bir arada varolma hallerini araştırır" (Arter.org, Marc Quinn: Aklın Uykusu, 2014).

Marc Quinn, *Self* (Kendi) (Resim No 12) isimli heykeli oluşturabilmek için beş ay boyunca vücudundan dört buçuk litre kan aldırmıştır. Bu kan miktarı bir insanda bulunan toplam kan miktarına eşittir. Quinn dişçi alçısıyla başının kalıbını alarak bu kanı kalıba doldurmuştur. Katı formda kalabilmesi için kalıp bir dondurucuya yerleştirilmiştir. Soğutucu eksi altı derecede sabit bir sıcaklıkta tutulmaktadır. İnce bir buz tabakası heykelin dış yüzeyini kaplamaktadır ve bu ince tabaka onun kırılganlığı anlatmaktadır. Self yaklaşık omuz yüksekliğinde sergilenmekte, gözler ve ağız kapalı,

huzurla huzursuzluk arasında gibi görünmektedir (Bolla, 2012, s. 13-14). "Sanki sanatçının duyuları içe yönelmiştir, bilincin (ya da korkunun) sesine ya da gürültüsüne dikkat ediyormuş, sanki dünyayı bilinçten ayırma girişimi başarısız olacakmış gibidir. Görülebilecek olanın korkusu yüzünden heykel aynı anda, hem 'bakmayın' hem de 'içinize bakın' der gibidir" (Bolla, 2012, s. 13-14). Çalışma izleyicinin üzerinde adeta bir "şok" oluşturur. Quinn farklı yapıdaki malzemelerle çalışmalar üretmektedir. Quinn genel olarak çalışmalarında kullandığı malzemeleri bir röportajında şu şekilde açıklamaktadır;

> "Sanıyorum bu malzemelerle çalışmamın altında daha canlı şeyler üretme çabası yatıyor. Örneğin 'Self 'i düşünelim, kendi kanımdan yapılmış bir otoportre. O heykel uzaktan bakınca sanki yaşıyor gibi, yaşam destek ünitesine bağlı; oysa esere yaklaştıkça öyle olmadığını anlıyorsun. Cansız bir nesne ve yaşayan bir varlık arasındaki farkın büyüklüğünü kavradıkça, asla yaşayan bir şey yaratamayacağını görüyorsun. Bu da işin ironik kısmı. Bir gün yeniden canlanma ümidiyle kendini donduran kişileri düşün... Durumun kendisi ilk başta canlı ile cansız olan arasındaki mesafeyi azaltırmış gibi gözükse de, aslında tam tersini vurguluyor. Bir de bu malzemelerle çalışırken, şimdiki zamanda var olan bir nesne üretmeyi seviyorum. Eğer bir şey dondurulmuşsa ihtimallerle dolu bir anın içinde takılıp kalmış demektir ve her an kaybolma tehlikesini varlığında taşır. Bu da onu bir şekilde hep şimdiki zamana bağlı kılar. Sergideki 'Dünyanın Kökeni' benim için zamanın haritası gibi. Deniz kabuğunun üzerindeki halkalar hayvanın onu yapışının ve zamanın geçişinin izleri olarak tarihin bir göstergesiyken, kabuğun yüzeyinin ayna gibi parlak ve yansıtıcı oluşu bugüne referans veriyor. Bana öyle geliyor ki, kabuğun yüzeyindeki halkalar ile yüzeyin karşısındakini yansıtması neredeyse bugünün nasıl geçmiş olduğunu açıklamak için kullanılabilecek cisimleşmiş bir manifesto" (Quinn, Röportaj, 2014).

Marc Quinn'nin bir diğer çalışması Arter'de sergilenen *Aklın Uykusu* (Resim No: 13) sanatçının 1999 yılından 2014 yılına kadar ürettiği 30'dan fazla eserini içermektedir. Sergide Quinn'in kullandığı farklı malzeme ve teknikler görülmektedir. Sergide Quinn'in 1990'lardan beri üzerinde durduğu zaman ve mekân, beden ve kimlik, tarih gibi konular *Aklın Uykusu* ile bir araya getirilmiştir; doğa ve kültür, sanat ve bilim arasındaki ilişki üzerinden sanatın teknolojiye olan bağımlılığını irdelemektedir (Arter.org, Marc Quinn: Aklın Uykusu, 2014).

Serginin ana teması ve başlığı Goya'nın *The Sleep of Reason Produces Monsters* (Aklın Uykusu Canavarlar Üretir) adlı gravüründen (Resim 2.7) ilham alınarak oluşturulmuştur. "Goya'nın *Los Caprichos* (1799) başlıklı serisinin parçası olan bu gravürde, sanatçı kendisini uyurken ve etrafı hayal ürünü canavarlar ve

kâbuslarla kuşatılmış olarak resmetmiştir" (Arter.org, Marc Quinn: Aklın Uykusu, 2014).

Bu bağlamda bakıldığında *Aklın Uykusu* (Resim No: 13) "bir yandan varoluşun ve yokoluşun, öte yandan hayat ve sanatın birbirlerini beslediği bir geçiş ve etkileşim alanı olarak kurguluyordu. Böylelikle hayal gücümüzün perdesini aralamayı, algımızı görünmez olana ve aklın susturmak istediğine doğru genişletmeyi öneriyordu" (Arter.org, Marc Quinn: Aklın Uykusu, 2014). Quinn *Aklın Uykusu* sergisi için yaptığı röportajda şunları ifade etmiştir; "Bu sergide de ilişkilendiğim kişi ve dönemler arasında Goya, Rembrandt, mermer heykellerde Klasik Antik dönem, Bonzai heykelinde Asya sanatı, et resimlerinde 17. yüzyıl kasap resimleri var. Tarih içinde bazı temaların farklı şekillerde yeniden yapılması gerektiğine inanıyorum" (Quinn, Röportaj: Marc Quinn, Daima Genç, 2014).

Quinn sergi ve izleyiciler hakkında şu çıkarımları yaparak diğer çalışmaları hakkında şunları ifade etmiştir;

> "Tabii ki iş aynı zamanda hafıza yaratmakla ilgili. Sergiyi gezenler halıların üzerinde yürüyebiliyorlar; bunun sonucunda da iplikler yer yer yıpranıyor, imgeler tamamen kaybolabiliyor. Arter'deki halılar da kim bilir bu serginin sonunda nasıl gözükecek... Mükemmel bir anı yakaladıktan sonra hafızanın kişilerin tarihi gibi değişmeye devam etmesi bununla bağlantılı. 'Tarihin Yaratılışı'nda nesnenin kendisi de tarih gibi sürekli bir değişim içinde, 'Self'teki gibi sonsuza kadar aynı kalacak tek bir andan ibaret değil" (Quinn, Röportaj: Marc Quinn, Daima Genç, 2014).

Marc Quinn'nin, *Self* (Resim No: 12) adlı heykeli, *Aklın Uykusu* (Resim No: 13) adlı sergisinde yer alan çalışmalar incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kendilik nesneleri* ve *belleğin yansıması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Quinn'in çalışmaları izleyicide bir "şok" etkisi oluşturmaktadır. Kendi kanıyla yaptığı Self adlı çalışması adete bir anda sıkışmış kalmış gibi durmaktadır ve aynı zamanda cansız bir yapıda olmasıyla da zıtlık oluşturmaktadır. Obje olması bakımından cansız bir halde olmasının yanında sanki canlanacakmış gibi durmasını obje-süje ikilisi olarak görebiliriz. Burada obje sanatçının kanı, süje de sanatçının onu oluşturduktan sonra katılmaktadır. Yani Ülken'in dediği gibi obje ve süje birbirine zıt iki yapıdır fakat şuurda ne objesiz süjeden ne de süjesiz

objeden bahsedebiliriz. Bundan ötürü birbirlerini tamamlayıcı vasıftadırlar (Ülken, 2014). Bu bağlamda "Self" sanatçısıyla bir şuur kazanmış olur. Onu yaşatan da izleyicisinin kendisidir. Bu sayede sanat nesnesi varlığa kavuşur.

1947 yılında Adapazarı'nda dünyaya gelen Balkan Naci İslimyeli, Floransa ve ABD'de yaşamıştır. ABD'de çağdaş sanat alanında çalışmalar yapmıştır. İslimyeli'nin çalışmalarındaki konulara baktığımızda ise şunları görmekteyiz;

> "Bireyin, içinde bulunduğu evrenle ilişkisini ve bu ilişkinin anlamını sorguluyor. Sürekli farklı anlatım yollarını araştıran ve deneyselliği yapıtının merkezine koyan İslimyeli, bunu yaparken odak noktasını hiçbir zaman kaybetmiyor İnsanın varoluş serüveni, sanatçının ana izleğini oluşturuyor daima. Bu sergide de bu izleğinden şaşmayan İslimyeli, 'tuval heykel' olarak tanımladığı eserleri ve katalogdaki şiirleriyle bireyin hayatla olan ebedî mücadelesinin izini sürüyor. 'Birey' Balkan Naci'nin yapıtında hep araştırılmış ve önemsenmiş bir kavram. Sanatçı, kendi bedenini kullandığı işlerinde dahi bu bedeni anonimleştirerek tanımsız bir beden, tanımsız bir birey yaratıyor ve bu sayede evrensel birey kavramına ulaşmayı başarıyor" (Yılmaz Ö. , 2013).

Bu bağlamda İslimyeli'nin çalışmalarının odak noktasında insanın varoluş serüveni yer almaktadır. Bunu yaparken de birey kavramı üzerinde durmaktadır.

Çuhadaroğlu, İslimyeli'nin çalışmaları ve sanatı hakkında şu açıklamaları yapmıştır;

> "Bir de hayatta bir iz bırakabilme çabası vardır sanatçının... Balkan Naci İslimyeli'nin ardında bir iz bırakma çabasının dile gelmesidir "İz", dünyada her şeyin bir dönüşüm içinde olduğuna inanır, insanın ölümle topraktan bir bitkiye can vereceğine, her canlının bir diğerinin var olmasına neden ve kaynak olduğuna inanır. Bu sirkülasyonun içinde bedenler gelip geçici nesnelerdir. Dünyada bulunuşuna bir anlam katmak ister. Sanatçı geçerken bir iz bırakmak ister, insan gibi geçici olmayan kalıcı bir iz. Sanatçının yapıtlarında bıraktığı onun günlüğüdür, ayak izleridir, söyledikleri, yazdıklarıdır, fırçası ve paletidir yol arkadaşlığı yapan yanında... ve hepsinin bir araya gelmesinin nedenidir belleği. Giderken mezar taşına başka bir şey yazılsın istemez, yaşanmış hayatının hikayesidir sanatı. Ölüme karşı bırakılmış bir izdir. Fermanlara bıraktığı parmak izleridir kendi el yazısı, imzasıdır, kendidir, günlüklerindeki yüzlerde gidip gelen, zamanla değişime uğrayan, zaman zaman tanınmaz olan. Bazen acı çeken, bazen kendini anlamaya çalışan portrelerinde kendini arayış çabası, kendini bilebilme çabalarıdır. Zamana karşı yıpranmayan tek sayfadır kendini bulduğu, kendine baktığı an. Bu insanın tek yapması gerekendir belki de. "İz" Sanatçının geride bıraktıklarının özel adıdır" (Çuhadaroğlu, 2019, s. 43-44)

Bu bakımdan İslimyeli'nin "İz" serisi onun belleğinin bir yansımasıdır. Sanatçı kendini arayışa ve kendini bilmeye yönelmiştir. Bu arayışta bedenin geçiciliği

karşısında sanatın kalıcı izidir sanatçının amaçladığı. İslimyeli'nin *İz* çalışmasına biçimsel ve içerik olarak baktığımızda ise;

> "'İz' in ana malzemesi sanatçının okunamayan el yazısıdır. Yazıları okunaksız hale getirmesinin amacı, yazının detaylarıyla değil, ruhuyla, iletişim isteğinin büyüsüyle karşılaşılmasıdır. Tuval üzerindeki tekstür pastasına yazdığı el yazılarında, resimsel serüveni, üzerinde baskı oluşturmuş anılar, öğretim yıllarının şiddeti, kâbusları vardır. Tüm bunların üzerini boya katmanlarıyla kaplar, üzeri zamanla örtülen ama bellekten hiçbir zaman silinmeyen izler öylece orada durmaya devam ederler" (Çuhadaroğlu, 2019, s. 43-44).

Dolayısıyla İslimyeli bu çalışmalarla sanata kendi izini bırakmak istemektedir. Bu anlamda sanat, sanatçının kendi izini bizlere gösterir. Bu iz onun belleğinde yer alan her türlü duygu durumlarına ait oluşumlardır.

Balkan Naci İslimyeli, *İz* (Resim No: 14) adlı çalışması ve sanat anlayışı incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *Sanatta Hakikat arayışı*, *kendini arayış* ve *kendilik nesneleri* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. İslimyeli bireyin içinde bulunduğu evrenle olan ilişkisinde insanın varoluş serüvenini ele almaktadır. İnsan-alem ilişkisini çalışmalarının merkezine yerleştirmektedir. Bunu yaparak sanata bir iz bırakmak istemektedir. Bu iz kendi yaşamıdır.

Richard Pousette-Dart, Amerikalı Soyut Ekspresyonist Ressam ve Heykeltıraş'tır. 1916 yılında Minnesota'da dünyaya gelen Richard, kültürel anlamda zengin bir çevre içinde yetişmiştir. Babası Nathaniel Pousette ressam, koleksiyoner ve yazardı. Annesi Flora Dart, piyanist, müzisyen ve şairdi. Ailesinin sanatçı kimlikleri Dart'ın çocuk yaşta sanata olan ilgisini olumlu yönde tetiklemiştir. Dart akademik sanat eğitimi almadığı halde, resim yapan babasını izleyerek ve onunla sanatla ilgili tartışmalar, konuşmalar yaparak kendini eğitmiş ve önemli ölçüde bilgi birikimi kazanmıştır. Dart, 1940'lı ve 1950'li yıllarda Soyut Dışavurumcu sanatın önde gelen isimlerindendi. Bu gruba etkin bağlarına rağmen 1951 yılında New York'u terk etmiştir. Dart'ın erken dönem resimlerine baktığımızda Kübizm, Sürrealizm, Biyomorfik, Afrika ve Kızılderili sanatlarıyla birlikte C. G. Jung ve S. Freud gibi psikanalizcilerin teorileriyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Çalışmalarının ana temalarını güçlü

ikilikler, ışık ve madde, erkek ve evren, ruh ve beden, daire ve kareler oluşturmaktadır (İstanbulsanatevi.com, Richard Pousette Dart hayatı ve eserleri [1916 – 1992], tarih yok). Yokluk/Varlık yine onun çalışmalarının ana merkezinde yer almaktadır. 1947 yılında Dart kendi hakkında şu sözleri dile getirmiştir: "Benim için Boyama, dinamik bir denge ve yaşam bütünlüğüdür; gizemi aşan, ancak sağlam ve gerçek" (İstanbulsanatevi.com, Richard Pousette Dart hayatı ve eserleri [1916 – 1992], tarih yok). Dart'ın içinde bulunduğu çevreye baktığımızda onun sanatı hakkında daha kapsamlı bir düşünce elde edebiliriz:

> "William Baziotes, David Hare, Robert Motherwell ve Rothko da dahil dışavurumcu sanatçılar için bir buluşma yeri olan efsanevi Studio 35'te soyutlamayla ilgili tartışmalara katılıyordu. Ayrıca Franz Kline ve Willem tarafından kurulan Sekizinci Cadde Kulübü faaliyetlerine Kooning ve Ad Reinhardt ile birlikte dahil oluyordu" (İstanbulsanatevi.com, Richard Pousette Dart hayatı ve eserleri [1916 – 1992], tarih yok).

1952 yılında yaptığı bir konuşmada Dart şunları ifade etmiştir;

> "Benim din tanımım sanat anlamına geliyor ve benim sanat tanımım din ile ilgili. Bir tanesine diğeri olmadan önemli ölçüde sahip olabileceğinizi sanmıyorum. Sanat ve din, yaratıcılığın ayrılmaz yapısı ve yaşama serüveni ... Sanat mükemmel bir teknik meselesi değil, ruhun yaşamıdır." (İstanbulsanatevi.com, Richard Pousette Dart hayatı ve eserleri [1916 – 1992], tarih yok).

Bu bağlamda Dart sanatı ve dini birbirinden ayrılmaz iki kavram olduğunu belirterek biri olmadan diğeri olamayacağını ve sanatı ruhun yaşamı olarak tanımlamaktadır.

Richard Pousette-Dart'ın, *İsimsiz Durum Siyah Çember* (Resim No: 15) adlı resmi ve çalışmalarının odak noktası incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kendilik nesneleri* ve *yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Ailesi ve yaşadığı çevrenin etkisiyle sanatı şekillenmiştir. Sanatı ruhun yansıması olarak görmektedir.

Ahmed Mater Suudi Arabistan'ın Tebük kentinde dünyaya gelmiştir. Müslüman bir coğrafya da yetişen Mater'in sanatı da bu bağlamda bu düşünceyle şekillenmiştir. Mater çocukluğunda tecrübe ettiği bazı anılarını şu şekilde açıklamaktadır: "Büyükbabalarım çocukken Hac deneyimlerini benimle konuştuklarında, bana Kâbe'ye

karşı hissettikleri fiziksel çekiciliği, neredeyse manyetik bir çekimle ona çekildiklerini söylediler" (Mater, 2010). Bu bağlamda Mater'in *Manyetizma* (Resim No: 16, Resim No: 17) adlı çalışmasına baktığımızda yaşanmış anılardan kazandığı deneyimleri aktardığı görülmektedir. Tim Mackintosh-Smith *Manyetizma* hakkındaki deneyimlerini şu şekilde ifade etmektedir;

> "Ancak Ahmed Mater'in mıknatısları ve daha büyük olan Mekke hac mihenk taşı, bizi insan varoluş ölçeğinin ötesindeki şeylere ve aynı anda iki yönde - makrokozmik ve atom altı olmak üzere - çekebilir. Ahmed'in manyetize parçacıklarının girdabında ve Mekke hacılarının yörüngeleri, gezegenlerin girdabının, galaksilerin girdabının imalarıdır. Belki o zaman Ahmed Mater'in Manyetizmasının bize çektiği sonuç şudur: Yaratım boyunca dinamik bir birlik olduğu; Her şeyde Yaradan'ın – 'düzen ve mistik Mathematicks'in emri" (Mackintosh-Smith, 2010).

Bu mânâda Mater'in *Manyetizma* çalışması makro âlemle mikro âlemin birliğini vurgulamaktadır diyebiliriz. Bütün kâinat bu birlikten meydana gelmektedir. Bütün kâinat bu birlikle yaratılmıştır.

Ayrıca farklı disiplinleri bir araya getiren Mater'in çalışmaları şu bağlamda incelenmelidir;

> "Hayatı, kavşaklarda, birbiriyle yarışan sistemlerin çatlak hatlarının izini sürerek dengeli yaşadı: geçmiş, şimdi ve gelecek; gelenek ve yenilik; miras ve küreselleşme; din, inanç, ekonomik hüner ve modernleşme. Fotoğraf, film, heykel ve performansı kullanarak, birey, toplum, toplum ve dünya üzerindeki psikolojik etkileri göz önünde bulundurarak bu değişiklikleri haritalandırır, belgeler ve analiz eder" (Ahmedmater.com, Biography, tarih yok).

Mater, içinde bulunduğu toplumun yaşadığı sorunları irdelemekte ve bunu eserleriyle sanata dönüştürmektedir. Mater geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağları farklı etkenleri birbiriyle ilişkilendirerek çalışmalar yapmaktadır.

Ahmed Mater'in, *Manyetizma* (Resim No: 16, Resim No: 17) adlı çalışması, sanatı ve hayatı arasındaki ilişkiler incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *belleğin yansıması* ve *kendilik nesneleri* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Mater belleğine yer etmiş anlatıları yansıtarak eserini meydana getirmiştir. Belleğindeki anılarda yer alan Hac ve Kâbe imgeleri onun için kendilik nesnelerine dönüşmüştür. Mater bu şuurla onu

anlamlandırarak evrendeki her şeyin birbiriyle ilişkili olduğunu mikro ile makro evrenlerin aslında aynı birlikte olduğunu vurgulamıştır. Kalın'ın da belittiği gibi; "Varlıklar, var olma sebeplerini ve gerçek anlamlarını kendilerinden değil, her şeyi kuşatan aşkın bir hakikatten alırlar" (Kalın, 2018, s. 45). Mater'in çalışmasında gördüğümüz şey en küçük evrenle en büyük evrenin işleyişi birbirinin benzeri bir hal ile olduğu bu oluşun varlığının her şeyi kuşatan aşkın bir hakikatten aldığının kanıtı olarak görmekteyiz. Yani mıknatısın demir tozuna uyguladığı çekim, hac için Kabe'ye gidenlerin hissettiği çekim ve daha geniş bir ufuktan baktığımızda Samanyolu Galaksisinin ortasındaki karadeliğin çekim kuvveti aynı sonuca çıkmaktadır. İbn-i Sina'nın varlık tasavvurundaki varlığı mahiyet bakımından ikiye ayırdığı nokta burada karşılık bulmuştur. İbn-i Sina varlığı mahiyet bakımından ikiye ayırarak birine mümkün diğerine zorunlu demiştir. Mümkün olan varlık varolanların varlığı olduğundan ve varlığını "kendini kuşatan aşkın hakikat" olan Zorunlu varlıktan yani "Vâcib-i Mutlak olan Allah"tan almaktadır.

Amerikalı multimedya sanatçısı Doug Aitken, birçok sanat alanıyla ilgili disiplinler arası çalışmalar yapan Çağdaş sanatçı ve aynı zamanda film yapımcısıdır. Fotoğraf, heykel, ses, tek ve çok kanallı video işleri, mimari müdahaleler, enstalasyon ve canlı performanslar gibi birçok disiplinle çalışır. Aitken'ın Güney Kaliforniya çölünde yaptığı *Mirage* (Resim No: 18) yerleştirmesi, içeriden ve dışarıdan ayna yüzeylerle kaplanmıştır. Yapının işlevinde; "Özne ve nesne, iç ve dış, psikolojik ve fiziksel; bu karşıt güçlerin her biri sürekli bir gerilim altında tutuluyor, ancak sürekli değişen çöl manzarasında değişmelerine ve dönüşmelerine" izin verildiği görülmektedir (Dougaitkenmirage.com, Doug Aitken Mirage, tarih yok).

Mirage; "içerisi ile dışarısı, nesne ile özne arasındaki keskin sınırların dışında olağanüstü bir algı oyunu" oluşturmaktadır (Vpaper.vakkaroma, #ThrowBack: Çölde Serap, 2017). *Mirage*, zıtlıkları üzerinde barındırmaktadır. Öte yandan Aitken, yaptığı bu çalışmanın içeriği hakkında şunları söylemektedir;

> "II. Dünya Savaşı'ndan sonra çiftlik evinin modernleştirilmiş basitliği, ticaret amaçlı inşaatçıların bu formu yaratmada kullandığı basitleştirilmiş birleştirme teknikleri ile büyüme hızının artmasıyla popülerlik kazandı. Bu toplu üretim çiftlik evleri, Amerika peyzajını öyle bir hızla doldurdu ki çok geçmeden ülkenin her yanında tanıdık bir şey haline geldi" (Arkitektuel.com, Mirage, tarih yok).

Dolayısıyla *Mirage* çalışmasının içeriğinin Amerikan peyzajını kaplayan çiftlik evleriyle de ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Doug Aitken'in, *Mirage* (Resim No: 18) adlı yerleştirmesi incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *özne-nesne ilişkisi* alt temasıyla ilişkilendirilmiştir. Özne ve nesne arasındaki ilişki göz önüne alındığında Aitken'in yapıtları zıtlıkları birlikte vererek tıpkı insanın iç ve dış yapısının bir özetine dönüşür. Yansımalar dışarda dış dünyayla olan etkileşimi, içerde ise insanın iç alemiyle olan ilişkisini anlatmaktadır. Her ikisi de insanı "kendi"ne doğru yola çıkarmaktadır izleyiciyi. "Merleau-Ponty aynayı, 'Şeyleri görüntülere, görüntüleri şeylere, beni başkasına ve başkasını bana dönüştüren evrensel büyünün aleti' olarak betimler. Ayna, kimin kimi gözlemlediğini bilmenin mümkün olmadığı bir büyü türü olup, bizi gözlemlenen bir nesne haline dönüştürür" (Merleau-Ponty, 2012; Gökçe, 2016). Bunu yaparken tıpkı obje-süje ikili-birliğinde olduğu gibi zıt karakterleri birlikte vermektedir.

1960 yılında dünyaya gelen Canan Dağdelen, 1978 yılında Seramik sanatçısı Nasip İyem ile birlikte çalışmıştır. 1986 yılında Viyana'ya giden Dağdelen sanat eğitimini burada alır. Hayatını Viyana'da devam ettiren Dağdelen çalışmalarında mimari özellikler kullanmaktadır. Dağdelen, "düşünce ve araştırmalarında yazının tarihsel gelişimine yer verir, fotografik imgelerde zaman ve bellek ilişkisi ile de yakından ilgilenir. Dağdelen, yerleştirmelerinde aidiyet, yerleşik düzen, yer edinme kavramlarını mimari üzerinden tanımlayarak, sosyolojik bir açıdan sorgular" (İstanbulmodern.org, Sanatçı ve Zamanı, Canan Dağdelen, tarih yok).

Dağdelen, *"SELF constructed PORTRAIT"* (Resim No: 19) adlı çalışmasında çocukluğuna ait bir fotoğrafı seramikten yaptığı çivileri balçığa gömerek yeniden oluşturmuştur. Bu çalışmada belleğin dağılması ve yeniden bir araya gelmesi kavramsallaştırması görülmektedir. Dağdelen'in "dot" olarak isimlendirdiği *YÜKSELTME* (Resim No: 20) adlı yerleştirmesinde ise modül küreleri mekâna mimari yapılar gibi yerleştirmektedir. Porselen küreler birbirine değmeyecek şekilde havada asılı şekilde bir yapı oluştururlar. Aralarında oluşan boşluk parça-bütün ilişkisini göstermektedir (İstanbulmodern.org, Sanatçı ve Zamanı, Canan Dağdelen, tarih yok).

Dağdelen yapmış olduğu bir röportajda şunları ifade etmiştir;

> "Her geçen gün bu felsefeyi daha iyi anlamaya ve deneyimlemeye çalışıyorum. Hayat hepimizi zaman zaman köşelere sıkıştırıyor, böyle zamanlarda sorgulamalar başlıyor ki içinde bulunduğumuz kriz, aslında bize çıkış yolunu, çözümü de birlikte getiriyor. Maddi dünyaya bağlı bir düşünce yapısında sürekli hayal kırıklıkları yaşıyoruz, egomuz bizi memnuniyetsizliğiyle sürekli uyarıyor. Etkenlik ve edilginlik arasında nasıl bir yol sürmeliyiz? Gerçek başarı ne? Bunlar üstüne çok düşündüm. Var oluşumuzun en önemli nedeni bu bize sunulan belli bir zamanda 'olmamız', düşe kalka" (Dağdelen, Röportaj, 2015).

Bu bağlamda Dağdelen'in hayatı ve varoluşu sorgulayan bir anlayışa büründüğünü görmekteyiz.

Dağdelen yapmış olduğu röportajda Viyana'da yaşamasının Türk kültürüne mesafeli bir bakış içinde olmasını sağladığını söyler. Devamında şunları dile getirmektedir; "araya boşluklar koyarak diyebilirim, aynen çalışmalarımda da olduğu gibi. Boşlukların yanında, dolu olanların değerini daha iyi görebiliyoruz … Benim düşünce yapım Viyana`da formasyon buldu, oradaki sanat platformunun içinde büyüdüm. Böylece farklı bir dili, sentezi zorlamadan yakalayabildim" (Dağdelen, Röportaj, 2015).

Canan Dağdelen'in, *"SELF constructed PORTRAIT"* (Resim No: 19), *YÜKSELTME* (Resim No: 20) adlı çalışmaları ve varlığa dair sorgulamaları incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kendini arayış*, *belleğin yansıması*, *kimlik* ve *yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Bireyi, konumlandırıcı bir bakış açısıyla yaptığı çalışmalarda göstermektedir. Yerleştirmelerinde bireyi belli bir zamanda, belli bir konumda, belli aidiyetler içinde olduğu ve birbirilerinden ayrı ayrı ama bir yapının bütününü oluşturan parçalar gibi konumlandırmaktadır. Çalışmalarında parçaların oluşturduğu birliği görmekteyiz.

Kara Walker, Afro Amerikan bir aileden dünyaya gelmiştir. Siyahi olması Walker'ın yaşamı boyunca içinde bulunduğu toplum tarafından ötekileştirilmesine neden olmuştur. Walker, kendi kişisel sorunlarını sanatına yansıtmaktadır. Bu sorunlar bütün siyahileri de içine aldığı için aynı zamanda ırksal ayrıştırmaları da içermektedir.

Walker çalışmalarında "ironik bir yaklaşımla ele aldığı konularını hayaletimsi gölge figürleri ile pekiştirerek sömürge dünyasını yansıtır. Çevresi sınırlanmış silüetler şeklinde ortaya çıkan gölgeler, nerdeyse hayaletimsi bir tavırla ortaya çıkarak seyirciyi etkisi altına alır" (Çetin, Kara Walker'ın Kara Gölgeleri, 2018, s. 185). Wilson, Walker'ın kağıt kesme işlerini şu şekilde açıklamaktadır;

> "1990'ların başında, henüz bir lisans öğrencisiyken kâğıdı keserek yaptığı ilkel ancak zarif siluetlerle meşgul olan Kara Walker, o zamandan bu yana, artık hayli geçmişte kalmış bu demode tekniği ciddi şekilde benimsemiştir. 1700'lü yıllar boyunca Birleşik Devletler'de popülerlik kazanan ancak daha sonra yalnızca hobi olmaya başlayan, el işçiliğine dayanan bu teknik, insan yüzünün biçimsel özelliklerine entelektüel ve psikolojik anlamlar atfeden bir 18. yüzyıl sözde-bilimiyle, yani fizyonomiyle de ilişkilendirilir. Walker bu fenomeni 'ırkın temsiliyeti' sorununu araştırmaya ve konuyu yapı söküm tekniğiyle analiz etmeye yardımcı bir araç olarak kullanır. İnsan formunu iki boyutlu 'özüne' indirgeyen sanatçı, böylece 'öznelerin' yanlış yorumlamaya, onlara çocuk muamelesi yapmaya ve kısıtlamaya devam eden bazı tektipleştirme yöntemlerini irdeler" (Wilson, 2015, s. 366).

Walker öğrenciyken deneyimlediği "kâğıt kesme" işlerini ciddiyetle sanatının merkezine yerleştirmiştir. Ayrıca Walker'ın yaptığı siluetler fizyonomiyle de ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. Siluetlerin tıpkı duvara yansıyan gölgeler gibi iki boyutlu olmaları insan formunu özüne indirgemektedir. Bunu yaparak özneler üzerindeki tektipleştirmeyi irdelediği görülmektedir.

Kara Walker'ın çalışmalarını Leppert'in şu açıklamasıyla incelediğimizde daha anlamlı sonuçlar elde ederiz;

> "Ötekiliğin gücü, önemli ölçüde, kültürel bir imalat olan kaynaşma korkusunun sonucudur. Sayısız yollarla hükümet politikalarınca tesis edilen ve hukuk tarafından da hayata geçirilen ayrımcılık resme siyah beyaz karşıtlığı olarak yansıyor. Bu renkler genellikle birbirine karıştırılmıyor ve örneğin esmer tenli insanların temsilinde olduğu gibi karıştırıldıkları zaman ise, bu defa da renk dışındaki öbür geleneksel parametreler devreye sokularak seyirciye şu mesaj veriliyor: Sonuçta esmer ten tiksindirici ve fakat dikkat ve korku uyandırıcı siyahın bir gölgesinden başka bir şey değildir" (Leppert, 2002; alıntılayan Çetin, 2018, s. 185).

Bu bağlamda Walker'ın "gölgeler"ini kendi ırksal kimliğini de yansıttığı için birer kendilik nesnesi olarak görebiliriz. Gölgelerle anlattığı içinde bulunduğu ırk ve toplumun yanında aslında kendi kimliğidir.

Kara Walker'ın, *Harper'in Resimli İç Savaş Tarihinde Atalanta'dan Konfederasyonların Göçü* (Resim No: 21) adlı çalışması ve sanatının merkezini oluşturulan "gölgeler" incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kendilik nesneleri*, *kimlik*, *belleğin yansıması* ve *yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Irksal ayrıştırmaları irdeleyen sanatçı adeta geçmişin gölgelerini yansıtmaktadır. Yaşadığı toplumun belleğine işlenmiş kölelik, tektipleştirme, ayrıştırma, ötekileştirme gibi olguları "gölgeler"le izleyiciye aktarmaktadır.

Pavlo Mavok, 1958 yılında St. Petersburg'da dünyaya gelmiştir. Yaşamını büyük şehirlerde sürdürmek Pavlo'nun temel ilham kaynağı olmuştur. Çeşitli diller konuşabilen sanatçı yaptığı sanatı da kendisinin akıcı bir şekilde konuştuğu "görsel bir dil" olarak görmektedir. Kendisini cezbeden şehirlerle arasında bir bağ olduğunu hissetmektedir. Pavlo, şehirler hakkında şunları dile getirmektedir;

> "Şehir bir şekilde başlangıcı ve sonu olmayan bir sistem. Biliyorsunuz ve her zaman şehrin içinde her zaman yeni bir şeyler bulabilirsiniz. Şehirdeki her şeyi bulduğunuzu düşündüğünüzde bile ertesi gün sizi şaşırtacak ne olduğunu anlamadığınız bir şeyler olacak. Yani bu devasa bir sistem. Bana çok karmaşık olan biyolojik yapımızı hatırlatıyor ya da hayatlarımızdaki dramları. Yani bir yönüyle şehir sembolik bir olgu. İçinde her şeyin olup bittiği bir labirent gibi. Her şeyin olup bittiği tahmin edemediğiniz ya da tahmin edebildiğiniz olayların ortaya çıktığı. Bu bana hayatlarımızın yapısını hatırlatan bir yapı doğumdan ölüme kadar" (TRT 2, Pavlo Makov, Randevu, Bölüm 43).

Pavlo; "Eğer insan ruhundan bahsedilecekse belki de ruhen en basit ifadeyle insanlara ne verdiğimizdir" şeklinde tanımlamaktadır diğer insanlarla olan birlikteliğini (TRT 2, Pavlo Makov, Randevu, Bölüm 43). Pavlo yaptığı çalışmalar ve izleyici arasındaki etkileşimi şu şekilde açıklamaktadır;

> "Benim için yaptığım işin gerçek sonucu size olan şey. Yani çalışmalarımı gören insanlara. Çalışmalarımı gören insanlara neler oluyor? Bir şey oluyor mu? Benim çalışmamın uyandırdığı duygular onların kendi duygularıyla birleştiğinde karıştığında nasıl hissediyorlar? Özellikle bu karışım tahmin edilmesi güç bir şey. Ben bu karışımın nasıl olduğunu tahmin edemiyorum. Ben yalnızca kendi işimi yapıp izleyenlerde belli duygular düşünceler uyandırabilirim bu da yaptığım işin gerçek sonucudur. Bundan sonra süreç devam eder. Ortadaki eser yalnızca benimle sizin aranızda bir iletişim aracıdır. Ben istedim ki çalışırken duygularımı işe kattım. Böylece benim duygularım çalışmanın içinde varoldular. Ardından siz benim eserime yaklaştınız onu gördünüz ve

> o anda bana değil size ait olan bir şey hissettiniz. Ama bunu düşünmenizin ya da hissetmenizin nedeni eseri görmenizdi" (TRT 2, Pavlo Makov, Randevu, Bölüm 43).

Bu bağlamda Pavlo'nun çalışmaları kendiyle izleyici arasında bir iletişim aracı vazifesi gördüğü anlaşılmaktadır. Öte yandan sanatçı duygularını çalışmalarına aktardığını belirtirken izleyenin esere baktığında hissettiği sanatçının verdiği duygular değil de izleyenin kendi duyguları olduğunu söylemiştir.

Diğer taraftan Pavlo çocukluk hatıralarının sanatına ne gibi katkıları olduğunu şu şekilde anlatmaktadır;

> "Süreci anlamlı kılan yolculuktur, herhangi bir tür yolculuk. Dünyaya geldiğimizde bir yolculuğa başlarız ve belli bir noktada ölürüz. Bu bizim bir noktadan bir başkasına olan uzun yolculuğumuzdur. Çocukluk hatıraları, maalesef bu uzun bir hikâye. Çocukluk hatıralarım sanatımı güçlü bir şekilde etkiliyor. St. Petersburg'da büyük annemin evinde doğdum. O ev 1964 ya da 1965 de yıkıldı... Böylece hayatımın ilk 3 yılını geçirdiğim yeri kaybettim. Bu bence çok önemli, o yerin hatırası benim için çok önemli. Sanatım aracılığıyla neden burada yaşadığımı bulunduğum yerin neden bana ait olduğunu açıklamaya çalışıyorum. Çünkü gerçekte bana ait olan yer artık yok" (TRT 2, Pavlo Makov, Randevu, Bölüm 43).

Dolayısıyla Pavlo'nun çocukluğunda yaşadığı ev onun belleğinde yer ederek yaptığı çalışmaları bunun üzerinden şekillendirdiğini anlamaktayız. Dolayısıyla evler onda birer kendilik nesnesi olarak oluşmuştur diyebiliriz.

Pavlo Makov'un, *Abracadabra* (Resim No: 22) adlı çalışması ve sanatıyla ilgili görüşleri incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kendilik nesneleri*, *yaşam deneyimlerinin esere aktarılması*, *özne ve nesne ilişkisi* ve *belleğin yansıması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Heidegger'in "Dasein, varoluşun her anında kendisini, kendi varlığıyla ilişkilendirir" (Şahin, 2010, s. 266) anlayışı gibi Pavlo da kendini hayatla ilişkilendirerek hayatı bir yolculuk gibi görmektedir. Ona göre yolculuk boyunca bıraktıklarınız, sizin izinizdir.

Şafak Tavkul, 1953 yılında Kastamonu'da doğmuştur. Tavkul, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde endüstri tasarımı, resim ve heykel eğitimi almıştır. Gazete ve dergilerde çizer olarak görev aldı. Belgesel, film ve animasyon projelerinin yapımcılığını ve yönetmenliğini yapmıştır. Tavkul şunları ifade etmiştir;

"Çizginin çizerliğin doğuştan gelen bir yetenek olduğuna çok fazla inanmıyorum. Bu yeteneğin herkeste olduğuna inanıyorum. Aslında herkesin içinde bu yetenek var. Sürekli çiziyor olmanın verdiği bir şeyle bu beceri gelişiyor. Hani derler ya 'Taşı delen suyun gücü değildir damlaların sürekliliğidir'." (TRT 2, Şafak Tavkul, Yeryüzleri, 17. Bölüm, 2019).

Tavkul, çalışmalarının çıkış noktasını şu şekilde dile getirmektedir;

> "Oturup düşünüyordum. Ne yapılabilir başka en iyi çizsem fotoğraf gibi yapsam. Ya da picasso gibi yapsam bambaşka bir üslup çıkarsam. Bunların kavgasını çok verdim kendimde. Malzeme denedim değişik değişik. Olmadık şeylerle resim yapmaya çalıştım. Kahveyle resim yapamaya çalıştım, çamurla resim yapamaya çalıştım. Neyi deneseniz birileri yapmış zaten. O anlamda da aşabileceğiniz bir şey yok" (TRT 2, Şafak Tavkul, Yeryüzleri, 17. Bölüm, 2019).

Tavkul yaptığı çalışmalarında kendisine ilhan olanın yine kendinde kendi medeniyetinde olduğunu ifade ederek şunları söylemektedir;

> "Ben ipucunu bizim divan edebiyatında buldum çok acayip bir şekilde. Çok enteresan oyunlar var. Bir çeşme yaptırıyorlar. O çeşmenin üzerine bir kitabe yazıyorlar. Fakat kitabedeki o şiirin içindeki harfleri topladığınız zaman size çeşmenin yapılış tarihini anlatıyor. Ya da bir caminin kapısında caminin kitabesine bakıyorsunuz. Orada sadece bir satırında caminin yapıldığı tarihi öğreniyorsunuz. Bunlar böyle enteresan bir şekilde sırlı bir şekilde oralara gizlenmiş. Dedim ki bunu uygulamam lazım. O zaman resmi bir alan olarak görüp bunu karelere bölüp, o karelerin içinde bir takım gizli şeyler kullanmaya başladım. Mesela bir cümle olabilir bu sembolik bir şey olabilir bir kelime olabilir. Tuvalin arkasına da bazen bir dörtlük bazen bir beyit yazıyorum o resimlerde. O işin anahtarı oluyor. O anahtarı okuyan kişi şifreyi çözmeye başlıyor. Şifreyi çözebilirse eğer resim başlıyor ona içindeki sırları açmaya" (TRT 2, Şafak Tavkul, Yeryüzleri, 17. Bölüm, 2019).

Tavkul'un 15 Temmuz gecesi gerçekleşen darbe girişiminde yaşadıklarını resmetmesi (Resim No: 23, Resim No: 24), sanatçının hayat-sanat birliğinin bir kanıtı gibidir. 15 Temmuz gecesi yaşadıkları onu derinden etkilemiştir. Yanında taşıdığı not defterine o gece gördüğü insan kalabalıklarını yaralıları çizmiştir. Gece boyunca gördüklerini çizen Tavkul geceden bir şeylerin kalmasını amaçlamıştır. Yaşadığı anları resmeden Tavkul şunları ifade etmiştir; "Oturdum çizdim başka bir silahım yok çünkü. Çizerken mutlu olan bir insanım. İlk defa mutsuz olduğum bir şeydir o" (TRT 2, Şafak Tavkul, Yeryüzleri, 17. Bölüm, 2019).

Tavkul yaşadığı anları resmettiğinde aklına gelen şeyleri şu şekilde anlamlandırmaktadır;

> "Yıllardır sıra dışı bir şey yapayım dediğim aslında burada yapmış oldum. O şekilde de onlar tarihe geçti. O gece, bir sürü ressam arkadaşım var bur sürü sanatçı arkadaşım var dedim ki aslında bir Guernica yaşıyoruz burada. Birinin çıkıp da böyle bir Guernica resmi üretebilmesi lazımdı bu geceden. Ama maalesef öyle bir şey çıkmadı." (TRT 2, Şafak Tavkul, Yeryüzleri, 17. Bölüm, 2019).

Kendisi Salvador Dali'den örnek vererek "mükemmellikten korkmayın çünkü hiçbir zaman ulaşamayacaksınız" der. İki rengi yanyana koyduğunuzda uyumsuz göründüğünü ama tabiatta hiçbir şeyin uyumsuz olmadığını söyler. Her şey tabiatta çok uyumlu ve yaratıcınıza hayranlığınız artıyor. Yapılan çizimler bu anlamda bir taklit. Ama içinde kıskançlık barındırmayan hayranlık bırakan bir taklit. Ayrıca iyi insan olmak gibi bir derdi varsa insanın veya yaptığı işte kibirlenmeye çok müsait bir işse, her kibirlendiğinde insanın burnu yerde sürtülüyor. Çünkü ne kadar kibirlenirseniz hiçbir zaman tanrısal dengeyi yakalayamıyorsunuz, mükemmelliği bulamıyorsunuz (Haber7.com, Şafak Tavkul Hakk'a yürüdü, 2021).

Bu noktada sanatçının şuurlu ve sanatını büyüklük aracı yapmadan kendini tanıyarak ve bilerek, hırslardan, kibirden arındırarak benini ortaya sürmeden olgunlukla, kendini bilme ruh ve beden birliğiyle kasıtlı bir fiil durumuyla şöhret hissi taşımadan eserler ürettiği ifadelerinden anlaşılmaktadır.

Şafak Tavkul'un, *15 Temmuz* (Resim No: 23), *15 Temmuz Çizimler* (Resim No: 24) adlı çalışmaları ve yaşadıklarını esere dönüştürmesi durumu incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında *yaşam deneyimlerinin esere aktarılması*, *ani değişimler* ve *kendilik nesneleri* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Tavkul, kendi medeniyetine ait tarihsel olayları simgeleri içselleştirerek kendine ait imgelere dönüştürmüştür. Bu imgeler onun kendilik nesneleri olmaktadır. Bu kendilik nesnelerini de çalışmalarında kullanmaktadır. Heidegger'in Dasein'ın zamansal bir varlık olarak tarihselliği dediği nokta burada görülmektedir. Dasein'ın tarihselliği geçmişini beraberinde taşırken hem geçmişiyle var olmakta hem de 'Dasein'ın varlığı hep kendi geleceğinden gelinerek 'vuku bulmaktadır.''' (Heidegger, 2018, s. 45). Tavkul'da bu tarihsellikle birlikte çalışmalarında

medeniyetinden izleri aktarırken aynı zamanda içinde yaşadığı zamanda gerçekleşen 15 Temmuz gecesi yaşadığı olayları yaşarken resmetmiştir.

Savaş Çevik, 1953 yılında Antalya'da dünyaya gelmiştir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Grafik Bölümü'nde yüksek lisansını bitirdiği yıl (1976), hocası Prof. Emin Barın'ın asistanı olmuştur ve aynı bölümde göreve başlamıştır. 1983'de, Lâtin Yazısı konulu doktora çalışmasını tamamlayan Çevik, 1987'de Yardımcı Doçent olarak "Yazı Tasarımı" dalında ihtisas yapmıştır. Son yüzyılın ünlü hattatlarından olan Kemal Batanay'dan rik'a ve tâlik, Hâmit Aytaç'tan sülüs ve nesih yazılarını öğrenmiştir. Hat çalışmalarına 1973 yılında başlamıştır (Ketebe.org, tarih yok). Çevik, geleneksel hat sanatıyla birlikte çağdaş hat sanatıyla ilişkili çalışmalar yapmaktadır. Kendisini çok etkileyen iki sanatçıdan söz etmektedir. Bunlar grafik sanatçısı Maurits Cornelis Escher ve Victor Vasarely'dir. Bu sanatçıların hem optiği çok iyi bildiklerini hem de renkle optiği birleştirdiğinden bahsetmektedir (TRT 2, Muasır, Savaş Çevik, 38. Bölüm, 2019).

Hayatın ve evrenin yaratılışı ve dağılması üzerine düşünen sanatçı Savaş Çevik resmini şu şekilde açıklar

> "Küçük çekirdekten yayılan parçalar olarak düşündüm. Makili yazıyla kare kompozisyonu merkez alana yerleştirdim. Rengin farklı biçimlerde dağılması manasıyla örtüşüyor. Kün fe yekün zerreden oluştuğu ve müthiş bir enerji topladığı için sıcak renklerden oluşturdum, zeminde ise evren boşluğunu soğuk mavi ve mor renklerden oluşturdum. Böylece merkezden patlayan bir zemin elde ettim. Bu nedenle her rengin bir anlamı olmalı diye düşünüyorum." (TRT 2, Muasır, Savaş Çevik, 38. Bölüm, 2019).

Öte yandan Çevik, sanatı hakkında şu sözleri dile getirir; "Sanatımı oluştururken zincirlerden ve sınırlardan daima uzak kaldım. Çünkü zincirler sizi denemekten alıkoyar. Denemekten vazgeçmeyerek yeni arayışlara açılmak gerekiyor" (TRT 2, Muasır, Savaş Çevik, 38. Bölüm, 2019). Bu bağlamda sanatçıların yapması gereken daima yeni şeyler denemek ve arayış içinde olmaktır.

Savaş Çevik'in; *kün fe yekün* (Resim No: 25) adlı çalışması ve hayatı incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *Sanatta Hakikat arayışı* alt temasıyla ilişkilendirilmiştir. Hat sanatı üzerinden eğitim alan ve bu alanda geleneksel ve modern çalışmalar meydana getiren

Çevik, sanatın bir arayış ve sanatçının da arayan bir varlık olduğu vurgusunu yapmaktadır.

Sanatçı Ebru Uygun, 1971 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Uygun, sanatı suyun içinde hissettiği huzur duygusuyla içselleştirmiştir. Tamamen kendisi ve beni olduğu için kendi olduğunu hissettiği yer olarak tanımlıyor atölyesini. Birine sorarak değil de gözlemleriyle kendisi olarak o tekniği bulmaya çalışıyor. Kendisine nefes veren yüreği yani kalbi ve yaşanmışlığı anlatmaya çalışıyor. Huzurlu bir ailede büyümesi, sevgiyi babasının bütün aile fertlerine dengeli dağıtması, onun çocukluğunu daha iyi yansıtmasını sağlıyor. Sanatçı suya karşı bir zaafı olduğunu söylüyor. Ayrıca gözlerindeki bir rahatsızlık onu ebruya yönlendirmiştir. Ebru onu rahatlatıyor. Kalıplara bağlı kalmadan mum ışığında 5 dakika bir hocayla çalışıyor ve kendi yolculuğuna çıkıyor. Kendinden bir şeyler katarak tek başına varolması gerektiğini düşünerek orijinal işler üretmeye çalışmaktadır. Duyguların suda renklere raksedişini ve şekillenişini ebru tekniğinin farklılığı olarak görüyor. Herkesin yaptığını yapmak onu çok mutlu etmiyor. Bu sanat dalını güncelliğe çıkarabilmek önemli onun için. Ayrıca ebru sanatının belli formlarda şekillenmesi onu huzursuz ediyor ve kendi içindekileri aktarabildiği duygularını özgürce ifade edebildiği bir alan ebru sanatı. İnsanın içindeki bütün iniş çıkışları anlatan kalıplara bağlı kalmadan anlatılabilen bir teknik olduğunu belirtiyor Uygun, ebruyu. Aynı zamanda herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği bir teknik olduğunu söylüyor. Paspartuyla ebruyu buluşturması derinlik olarak ve teknik olarak bir farklılıkken, fotoğrafı ebruya dahil etmesi daha sürpriz sonuçlar çıkmasını sağlıyor. Kumaşlarda ebru kullanıyor, ebrudaki yansımalar aslında iç dünyasının yansıması (TRT 2, Muasır, Ebru Uygun, 20. Bölüm, 2019).

10 Şubat -2 Mart 2015 yılında "Galeri/Miz" adlı galeride gerçekleşen *Ebruca Nefes* adlı sergisinde sanatçı kendine has ürettiği çalışmaları sergilemiştir. Bir buçuk sene üzerinde çalışmıştır, ''beni yapanı bana nefes vereni anlatmaya çalıştım'' diyor. Sanatçı bu yüzden "ebruca nefes" adını vermiştir sergisinin adına. Kendisine nefes veren kalbi, nefes almasını sağlayan kitabı anlattığını söylüyor sanatçı. Bu bağlamda *Kitap* (Resim No: 26) adlı eserini yapmıştır. Çünkü kitap onu ifade ediyor. Böylece yaşanmışlıklar devreye giriyor ve eser yeni bir platforma taşınmış oluyor. *Çocukluğum* (Resim No: 27) adlı eserinde oynadığı oyunu anlatmaktadır. *Çocukluğum* çalışmasında ebruyu üzerine paspartular keserek oluşturmaktadır. Üzerine gazoz kapaklarını

yerleştirmiştir. Bu durum onun hedefe götüren oyun olduğu için gazoz formunu kullanmasına neden oluyor. Yani gazoz kapaklarını kullanarak hedefe giden bir oyunu anlatmaya çalışmaktadır sanatçı. *Yansıma* (Resim No: 28) adlı eserinde ayna ve ebruyu birleştirerek oluşturduğu görülmektedir. Ebruyu kıvrımlar halinde açarak altından aynayı ortaya çıkarmıştır. Uygun bu çalışmanın kendisini yansıttığını belirtmektedir. (TRT 2, Muasır, Ebru Uygun, 20. Bölüm, 2019).

Ebru Uygun'un; *Kitap* (Resim No: 26), *Çocukluğum* (Resim No: 27), *Yansıma* (Resim No: 28) adlı eserleri ve hayatıyla ilgili bilgiler incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kendini arayış*, *kendilik nesneleri*, *yaşam deneyimlerinin eserlere aktarılması* ve *belleğin yansıması* alt temalarıyla ilişkilendirilmektedir. Uygun, geleneksel ebru sanatı bağlamında çağdaş işler üretmektedir. Sanatçının çalışmalarında deneyimlediği olayların izleri görülmektedir. Uygun, belleğinde olan yaşanmışlıkları çalışmalarıyla meydana çıkarmaktadır. Sanatçı bu çalışmalarla kendini aramaktadır.

Ekrem Kahraman, 1948 yılında Tarsus'ta dünyaya gelmiştir. Kahraman, hayat ve sanat birliği ana temasının alt teması olan kendini arayış başlığı altında değerlendirilebilecek çalışmaları Türk sanat tarihinde kayda değer bir kaygı taşır. Çünkü sanatçı çalışmalarında bir destandan yola çıkarak çözümlemelere ve kendini arama yoluna gitmektedir. Bunu yaparken de Gılgamış destanından esinlenerek 2018 yılının Kasım ayında "Galeri A" da, *Gılgamış'ın Yaprakları* adlı bir sergi ortaya koyar. Bununla birlikte bir kitap çalışması üretir. Sanatçı Gılgamış'ın dillere destan farklı bir kişilik olduğunu söyler. Henüz yazı keşfedilmediği için sözlü kültürlerde kulaktan kulağa onun hikayeleri anlatılmıştır. Bu yazdıklarından Gılgamış'ın hayat hikayesi anlatılır ve tabletlere geçirilir. Bunu Çorum'da, Hattuşaş'ta ve Urfa'da, Suriye'de, Irak Süleymaniye'de, İran'da ve Lübnan'da yazıya geçirmiş olduklarını belirtir Ekrem Kahraman. Bu hikayeler toparlanarak ve M.Ö. 1100'lü yıllarda Asur kralı tarafından bu tabletler Nilova kütüphanesinde bir araya getirilir. Bu toplanan tabletlerin içinde tutarlı bir isim var o da Gılgamış. O dönemde Gılgamış dönemi şairlerinden Unninni tabletleri yeniden yazarak toplamasını söyler. Bu tabletlerin toz olduğunu, döküldüğünü, çürüdüğünü ve yeniden yazmasını söyleyerek kalıcı hale getirilmesini ister. Sonuçta 12

tabletten oluşan bir olay serisi görülür. Burada özet olarak kahraman bir kralın hikâyesi anlatılıyor aslında. Aynı zamanda da tanrılara başkaldıran birinin hikâyesidir.

Kahraman Gılgamış'ın Yaprakları kitabı ve resimleri hakkında şunları ifade etmektedir;

> "Resimlerimde bir yandan duyum ve hayal alemindeki soyut düşünceyi, bir yandan da bunun tersini yani gerçek gerçekliği sentezliyorum aslında. Gılgamış'ın yaprakları kitabımda somut gerçekleri kısmen yazıp yayımladım. Fırat ve Dicle arasında Mezopotamya'da MÖ. 3000'li yıllarda yaşadığı ve Uruk kenti kralı olduğu söylenen efsanevi kral kahraman Gılgamış'ın başından geçenlerin toplumsal bir kaygıyla yazılmış metinlerin yer aldığı edebi tabletler ilk kez MÖ. 1300 -1000 yılları arasında Asur kralı Asurpanibal'ın isteği üzerine dönemin şairlerinde Uninni tarafından derlenip bir 'yeniden yazımla' ortaya çıkmış. Gılgamış Destanı 12 tabletten oluşuyor biliyorsunuz. Bu tabletlerle ilgili hasarlar, eksiklikler biliniyor ve bunlar için konunun uzmanlarınca çeşitli yorumlar yapılıyor. Dünyada bunun tartışması halen sürüyor. Bunları birer çeviri ve kültürel anlaşmazlık dondurulmuşluk olarak düşünüyorum. Olayların gelişimiyle ve çağsal başka yeni kaynaklarla da bağlantılar kurarak, 12 tableti kendi yorumumla araştırmamla gerçekten anlaşılır hale getirmeye kendimce tamamlamaya çalıştım. Destanda altı fazla çizilmese de esas olarak bölgede Fırat kıyısında yetişen Salix (Babil söğüdü) ile benzerlikler kurup kendi dilsel, formsal ve kavramsal yorumumla hem resimsel kurgular gerçekleştirdim hem de destanın çoğu kaybolmuş, hasar görmüş tabletlerini yere düşen yapraklar olarak ifadelendirerek kitabıma da 'Gılgamış'ın Yaprakları' adını verdim. Bütün tabletler adeta yapraklar gibi dünyanın her yerine dağılmış durumda. Günümüzde de Gılgamış'ın asıl kaynaklarını araştırdım. Bu tabletler Amerika'nın bazı müzelerinde ve üniversitelerinde, bazıları Londra'da, bazıları Berlin'de ve bazıları Kuzey Irak'ta, bazıları sahteleri yapılmış olarak Süleymaniye'de, hatta bizim arkeoloji müzelerimizde bile bulunuyor. Bu tabletlerin hepsinin üzerinde insan kral Gılgamış'ın kimliğinde insanoğlunun yaşadıkları, maceraları, duyguları, düşünceleri, temennileri, dilekleri ve duaları var bence. Birçok yeni ve gerçek bilgilere dayalı bir kitap ortaya çıkardığımı düşünüyorum. Çünkü kitap şu ana kadar Gılgamış Destanı olarak yayımlanmış kitapların en kapsamlısı. Doğum yılımı, Gılgamış'ın doğum gününü, benim doğum günümle aynı gün olarak ilan ettim. 17 Ocak!.. Çünkü karakterlerimiz çok benziyor. Destanda ölümsüzlük peşinden giden bir kahraman insanla karşı karşıya kalırız. Fakat ölümsüzlük peşinden gidip de bunun mümkün olmadığını, bunun ancak Tanrılara verilmiş bir hak olduğunu büyük bir hayal kırıklığı ile öğrenen Gılgamış'ın destanının içerisinde, ne yazık ki onun nasıl öldüğüne dair herhangi bir anlatım bulunmaz. Ben kitabımda Gılgamış'ın nasıl öldüğüyle ilgili de bilgiler aktardım… Bu bilgileri de yeni ortaya çıkan diğer Sümer mitolojisi belgelerinden aldım. Kitap Corpus yayınları arasında yayımlandı ve şu an dağıtımda bulunuyor…" (Kahraman, Röportaj, 2018).

Buradan yola çıkılarak söğüt ağacı gölgesinde onun hışırtılarını dinleyerek Mezopotamya coğrafyasındaki bir kahramanın hikâyesi ve Türk sanatında az çalışılmış ve anlatılmıştır. Bu nedenle Gılgamış'ı anlatan Kahraman bu ilginç karakteri okumayı ve içselleştirmeyi resimlerinde anlatır. Kahraman Gılgamış'ın hikâyesindeki arayışı bütün insanlığa benzetir. Gılgamış insanlığın bir arketipi haline gelir bu bakımdan. Gılgamış'ın ölüme çare arayarak ölümsüzlüğü bulmaya çalışması fakat bu yolda yaratılmış olarak Yaratıcı karşısında aciz ve çaresiz kaldığı görülmektedir. Sanatçının

kendi doğduğu günü Gılgamış'ında doğduğu güne vermesi ve onun kişiliğini kendi kişiliğine benzetmesi bu destanın, onun bilinçaltında varolan bu arketipin açığa çıkmış hali diyebiliriz.

Öte yandan Ekrem Kahraman, hayatla sanat arasındaki ilişkiyi şu şekilde dile getirmiştir:

> "Aslında her şey 'derin bir karanlıkla parlak bir aydınlık arasında' gerçekleşiyor. Hayat da sanat da, bilim de, insani olan da… İnsanlığın on binlerce yıl boyunca doğduğu, yaşadığı ve sürekli olarak dönüştürüp değiştirmeye çalıştığı dünyayla, hayatla, iyi- kötü doğayla uğraştığı, kötülüklerle, savaş, açlık, sefalet, felaketler ve günümüzde olduğu gibi terör sorunlarıyla uğraştığını düşünüyorum. Çoğu zaman bunlar karşısında düştüğü acziyet duygularıyla durmadan ya dualar edip durduğunu ya da çeşitli yollarla inatla mücadele ettiğini bu yüzden de -dini dualaların yanı sıra- farklı malzeme, dil, form, kavram ve farklı ritüellerle iyilik dileklerini, temennilerini ısrarla çoğaltarak sürdürdüğünü, sanatın da iyileştirici bir işlevle bu yolların başında geldiğini düşünüyorum ve o sanatla da o nedenle uğraşıyorum açıkçası. Özellikle de günümüzün aşırı karanlığı ile muhtemel geleceğin alabildiğine berrak aydınlığı karşımızda yan yana duruyor. Çağdaş sanatın, uluslararası en etkin, en insani, en yaygın dua, kültürel yakarış, dilek ve temenni, itiraz, mücadele ritüellerinden biri olarak -bakış açısı ve tercihinize göre- bu ikisi arasından öne çıkacağını görebiliyorum ve o yönde çalışıyorum" (Kahraman, Röportaj, 2018).

İnsanlığın başına gelen türlü güzellikler ve felaketler karşısında sanatı bir dua olarak gören Kahraman; günümüzü karanlık, geleceği aydınlık olarak görüyor ve çağdaş sanatın bunu üstlendiğini belirterek bizleri aydınlığa ulaştıracak hakikatler içerdiğini vurgulamaktadır. Bu anlamda sanatın, hayatı değiştiren dönüştüren ve yenileyen bir gücünün olduğunu anlamaktayız. Geçmişten şimdiye, şimdiden geleceğe sanat hep karanlıktan aydınlığa çıkışta hakikate ulaşmada insanlığa yardım etmektedir.

Gılgamış'la ilgili olarak Kürşat Demirci'nin, on iki tabletten ilk tablet hakkında şu yorumlamalarına baktığımızda; Etana, Kiş şehrinin kralları arasında Sümer kralları listesinde Gılgamış'ın döneminde efsane diyor ki Gılgamış'ın Urug kralı olduğu dönemde ki bumitlere göre biraz tanrı biraz biraz insan olarak kabul ediliyor. Kiş şehrinde Mezopotamya'da bir kral olan Agga su kanallarını şehre getirmek istiyor. Bu kanallarda çalışacak eleman lazım. Bu durumu Uruglulara söylüyor. Urug halkı buna razı oluyor fakat Gılgamış razı olmuyor. Gılgamış ve ihtiyar bir grup Agga ile savaşılması gerektiğini ve teslim olunmaması gerektiğini söylüyor. Bu durum Agga ve Gılgamış arasındaki savaşı anlatıyor. Ve Agga'yı yenerler ve Agga'yı bağışlarlar. Burada Gılgamış'ın standardın dışında bağımsız versiyon bir hikayesini görürüz.

Buradaki anlatılan hikâyeler çeşitli Gılgamış'la ilgili hikâyelere tekrar kullanılarak anlatılır. Sümer versiyonu denilen 2. versiyonda ise senaryoya göre Lübnan dağlarında bir canavar vardır hum baba adında. Hikâyeye göre tanrılar canavarı ortadan kaldırma görevini Gılgamış'a ve Enkidu'ya verir. Buradaki 3 temel arketip medeniyetleşmemiş dünyanın uzantısı olan Gılgamış, Enkidu ve hum babayı anlatır. İnnalar şehir hayatını daha çok seviyorlar o dönemde kır hayatından kaçıyorlar. Çünkü sosyolojik olarak kırda yılanlar vs. bir tehlikedir. Antik dünyada şehrin içinde olan her şey iyidir, şehrin dışlında olan her şey kötüdür. Hum baba burada şehirlerden önceki hayatı temsil eden bir arketiptir. Eski dünyadan kalan vahşi hum baba arketipi öldürülmelidir. Kalkolitik dönemde surlar, şehirler vs. Donkişot'un olduğu dünyada medenileşme kaygısı olmayan arketip medeniyetleşmeye çalışan Gılgamış ve Enkidu tarafından ortadan kaldırılmıştır. 3. versiyonda ise göklerin boğası ve Gılgamış'ın hikâyesi vardır. Hikâyeye göre inana Gılgamış'la birlikte olmak istiyor "benimle evlenir misin?" diyor. İnnanna bir tanrıçadır ama bir "kadiştu" tanrıçadır. Semitik bu kelime kadiştu "kutsal fahişe" anlamına gelir. Onun böyle bir fonksiyonunun olması dolaysıyla Gılgamış bu evliliği reddeder. Ve Gılgamış kadiştuyu (İnnanna'yı) kızdırır. Yani bu antropomorfik anemist düşünceye göre bu durum çok farklıdır. Bu durumu realist kafayla değerlendirmemek gerekir. "Bu Gılgamış'tan öcümüzü alalım" diye tanrılar Gılgamış'ı cezalandırmak için ilahi yaratık olan boğayı gönderirler. Bu yaratık boğa olarak hayvan olan varlıkların arketipini temsil eder. Yani yarı tanrısal canavar boğayı gönderirler Gılgamış'ı öldürmesi için. Ama doğal olarak Gılgamış boğayı yener ve parçalara ayırır. Ve boğanını parçalarının da yoksul insanlara dağıtır. Boğanın boynuzunu da nispet olsun diye İnnanna'ya gönderir. 4. hikâyede ise Gılgamış ve öte dünya arasında geçen bir olay anlatılır. Uzak geçmişte olan bir hikâyedir bu. Öyküye göre Fırat nehrinin kıyısında muhtemelen Hlubbu ağacı adında bir söğüt ağacı yetişir. Bu ağaç evreni ayakta tutan "axis mundi" (dağ, sütün) gibi bir şeydir. Bu ağacın sağında solunda birtakım başka varlıklarda yaşıyor, yılan gibi. Bunun dışında "Lilitu" diye bilinen kötü bir dişi varlık da yaşıyor. Ayrıca "anzu" diye bilinen bir kuş da yaşıyor. Sümer metinlerinde "indigut" adıyla bilinir. Bizdeki "simurg" olarak bilinen tuhaf hibrid özellikleri olan enteresan bir dev kuştur. Bu anzu kuşu Yahudi geleneğinde eski ahitte "ziss" denilen bir varlık türüne benzetilir. Bu İbrani geleneğindeki kuş türü ve diğer iki varlık bu ağacı işgal etiği için kaldırılmasını tanrıça İnnanna rica eder. Bu varlıkların buradan kaldırılması yine Gılgamış'a verilir. Çünkü Gılgamış çok güçlü bir varlık. Ve Gılgamış bu varlıkları buradan kaldırır. Gılgamış bu

ağacın iki dalını keser. İki dalı götürürken bu dallardan biri "*hiyereskomos*" diye bilinen Mezopotamya'da "kutsal evlilik ritüeli" denilen ağaç olduğunu düşünenler var. Yani bu kavram kral ve kraliçelerin birleşmeleri anlamına geliyor. Bu hlubbu ağacının dalından yapılıyor onların yattığı yatak. Bu dallarla Gılgamış giderken bu dallar elinden düşüyor ve yerin altına gidiyor. Bu dalları almak için Enkidu yerin altına iniyor. Ve aşağıda mahkûm kalarak yerüstüne Enkidu çıkamayınca Gılgamış bunun üzerine yerin altına inerek hem Enkidu'yu hem de dalları kurtarıyor. Bundan dolayı da hikâyenin adı Gılgamış ve öte dünya olarak nitelendiriliyor. 5. hikâye ise "kahraman yerde yatıyor" anlamına gelen, "Gılgamış'ın ölümü" hikayesi var. Bu durumda beş tane Sümerce Gılgamış versiyonu görülmektedir. Daha sonra eski Babil, orta Babil ve standart versiyonda bu hikayeler küçük küçük bir araya getirilerek bugün okunan versiyon oluşturulmaktadır. Eski Babil versiyonunundu M.Ö. 1800-1600 arası Babil devletinin ilk kurulduğu döneme işaret eder. Bu versiyonun iki tane çivi yazılı "*manuscripti*" var. Birisi Pensilvanya'da bulunan nüshası diğeri Yeğin Üniversitesi'nde olan nüsha. Bu nüshalar aşağı yukarı 300 satır kadardır. Orta Babil versiyonunda ise M.Ö. 1600-M.Ö. 1200 tarihlerinde olup bu dönemde Gılgamış destanı bir araya getirilmiştir. Hititçede bunun kopyaları da görülmektedir. Bu orta Babil versiyonu Hititçenin dışında Kenan dillerinde de nüshalar bulunmaktadır. Yani bu hikâye yaygınlaşmış ve kopyaları gönderilmiş. Boğazköy'de bulunan iki versiyonda 1983'te bulunan birinci nüsha 8 tabletten oluşuyor ve Boğazköy'deki 16 numaralı kazı evinde bulunmuştur (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 2. Seminer, 2021). Buradaki önemli durum Boğazköy'de Hititçe iki tane tercümesi var. Bu Gılgamış'ın orta Babil versiyonunun standart Akad versiyonda 11. ve 21. satırlar arasını Kürşat demirci şu şekilde tercüme eder;

> "O (Gılgamış) mübarek Eyanna'ya ait kutsal hazine adasının da içinde bulunduğu Urug şehrinin koyun ağılı gibi olan duvarlarını inşa etti. Bak duvarları yün yumağı gibi. Onun duvar korkuluklarının benzerini hiç kimse yapamaz (kaleyi). Merdivenlerine bak. Eski zamanlara kadar gidiyor. İştar'ın mekânı Eyanna'ya yaklaş hiç kimse sonraki hiçbir kral onun benzerini yapamazdı. Urug'un duvarlarına çık ve etrafında yürü. Temeline bak tuğlalarının işçiliğini kontrol et. Onlar (duvar) fırında pişirilmiş değil mi? Onun temellerini yedi bilgeler atmamış mı? 11. cümlede yani 'O (Gılgamış) mübarek Eyanna'ya ait kutsal hazine adasının da içinde bulunduğu Urug şehrinin koyun ağılı gibi olan duvarlarını inşa etti' cümlesinde 'upişu' Akadça'da 'epeşu'dan gelir ve inşa etmek demek. 'şpuri' Akadça koyun ağılı demek. Yorum olarak bu satırlarda duvar kelimesi geçiyor. Bu Urug şehrinin duvarları bir şeye engel olmakla kapıyla özdeştirilebilir. Yani korumak olarak paravan anlamındır. Burada geçen Akadça duvar kelimesiyle Hint-Avrupa fillerinde geçen duvar kelimesi birbirine yakın görünmektedir. Bunun sebebi de büyük ihtimalle Mezopotamya'da yaşayan Hint-Avrupa kökenli kabilelerden geçmiş

> olabileceği düşünülmektedir. Tufandan soran kurulan ikinci şehir Urug şehri. Urug şehrini etimolojisi ise bu şehrin adı Sümerce den gelmektedir. Ulugdan uruga döndü. Başka bir yoruma göre 'urug' kelimesi Mezopotamya'da çok kullanılan bir kelime ve 'yerah' kelimesiyle benzeşiyor. Ayın hilal hali için kullanılan yani uzun olmak anlamında kullanılır. Yani ince uzun olan hilal hali 'yerah' olarak geçer. Bugün bu bizim büyük ihtimale 'urfa' kelimesi de 'yerah' dan gelir. O yüzden 'urug' kelimesi daha çok 'yerika', 'yerka', 'yerah' olarak bu adı taşıyan bir ay kültü inançlarla ilişkisi olduğu düşünülmüştür. Ayın hilal hali erildir, dolunay hali ise dişildir. 'ırka' ve 'urfa' kelimesi 'yerha' kelimesiyle ilişkili ve ayla bağlantılıdır. M.Ö. 3000'lü yıllarda daha uygarlaşmış (nasır dönemi) bir Mezopotamya dönemine geçilmiştir. Geleneğe göre bu şehri kuran kral Enmarkar'dır. Surları ise inşa eden Gılgamış'tır ve surlar koyun ağılı şeklindedir büyük ihtimalle ağıl surları tanımlıyor. O zamanın bir yeni mimari bir teknik" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 2. Seminer, 2021).

Ayrıca Kürşat Demirci Gılgamış'ı anlatan tabletlerden olan ilk tabletin içeriğinin Türkçesini şu şekilde açıklamaktadır;

> "İlk tabletin 65.-96 satırları arasındaki metinlerde mağara ve ayna kelimeleri geçer. Mağara burada oğulla aynı anlamdadır. Türkçe ayna ise size ikizinizi gösterir. Bu satırlar arasında 76. Satırlardan sonra Gılgamış'ın kişiliğiyle alakalıdır. Gılgamış temel olarak tabletlerde kötü bir figürden iyi bir figüre doğru geçmektedir. […] 65. ve 96. satırlar arasında; '(Gılgamış) Daima hazırolan silahlarını kullanmakta eşi benzeri yoktu (yani mükemmel bir silahşör olduğunu söylüyor). Silah arkadaşları onun topu (fiziksel bir top, ya da küreye benzer birkaç şeyi ifade eden şey) yüzünden sürekli çevik olmak (tetikte olmak) durumundaydı. Urug'un genç erkekleri haketmedikleri kadar endişeliydiler (burada Gılgamış'ın kişiliğindeki zorba yönlerini ifade eden kelimeler aslında). Gılgamış erkek çocuklarının babalarının yanına serbest bir şekilde gitmelerine izin vermezdi. Gece gündüz zorbalık yapardır. Halka öncülük yapan Gılgamış, koyun ağlı Urug'un kralı, hiçbir genç kızın annelerinin yanına rahatça dönmelerine izin vermezdi. Genç kızların gerdeğe rahatça girmelerine izin vermezdi. Savaşçıların eşleri genç adamların eşleri. Göğün tanrıları gücün efendileri Anu'ya sordular: Sen koyun ağılı Urug'da vahşi bir yaban boğası (Gılgamış) besledin mi? Silahlarını çıkardığında onun eşi benzeri yoktur. Silah arkadaşları onun topu yüzünden sürekli çevik olmak durumundaydılar (bu cümleyi yeniden tekrarlıyor). Urug'un genç erkeklerini zalimce taciz ederdi. Gılgamış erkek çocuklarının babaların yayına serbest bir şekilde gitmesine izin vermezdi. Gece gündüz zorbalık yapardı. Koyun ağılı Urug'un kralı halka öncülük yapan Gılgamış (Urug halkının çobanı). Gılgamış genç kızların gerdeğe serbestçe girmelerine izin vermezdi, savaşların eşleri genç adamların eşleri, Anu onların şikayetlerini dinliyor. Onlar büyük Aruru'ya başvurdular (Aruru Mezopotamya'daki bir tanrıça olarak geçiyor). Sen, Aruru insanı inşa ettin (Mezopotamya kozmolojisine göre var olan bir malzemeyi düzenledin). Şimdi Anu'nun düşündüğü şeyi oluştur (eyleme geçir)" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 7. Seminer, 2021).

Metin okumasını yapan Demirci'nin, metinde geçen kelimelerle ilgili tespitlerine baktığımızda; bu Türkçe yorumda 65. ve 66. cümlelerde Gılgamış'ın silahlarını çok iyi kullandığından bahsedilmektedir. Burada bir top nesnesinden bahsediliyor. Aynı ifadeler 82. Ve 83. cümlelerde tekrar ediliyor. Silah için kullanılan Akadça "kapku" kelimesi, kelimeyle ilgili olarak bir söz oyunu vardır Mezopotamya'da. 66. cümledeki

kelimede ise "pupku" kelimesi kullanıyor silah yerine. Top nesnesi ise "pupku" Akdaça'da bu kelime silah kontexinde kullanılan bir "daire"dir. Bu dairenin sembolik anlamı vardır. Daha sonraki cümlelerde ise yine bir söz oyunu var. O da "mikku" kelmesi. Mikku ise bir çubuğa benzer bir şeydir. Davulların çalındığı tokmağa eşdeğer bir nesne. Bunun bir askeri eğitim oyunu olduğu da söyleniyor. Bir top ve çubukla oynanan bir oyun türü ya da davula vurulan bir çubuk gibi. Gılgamış'ın silahlarının her an hazır olduğu ve silahşor arkadaşlarına karşı sürekli bir cinsel tehdit edici olan zorba olduğu yönünde metaforik anlamlar çağrıştırıcı bir ifade olduğu anlaşılıyor. Yani pukku denilen topun, hlubbu ağacının mitosuyla bir ilişkisi vardır. Hlubbu; Mezopotamya'daki mitoslarda hayat ağacı olarak nitelenen, evreni üzerinde taşıyan, yerin altından çıkıp ve üstünü kuşatan bir ağaç. Hlubbu, Sümerce'den Akadça dönemi ve mitsel anlatımında kozmik dünyanın yeni oluştuğu zamanlarda Fırat nehrinin kıyısında yetişen bir "*axis mundi*". Ve bütün evreni dallarıyla kuşatıyor. Fırat'ın kenarındaki bu ağaç güneyden gelen bir rüzgârdan ötürü yerden sökülüyor. Bu ağaç yerden sökülünce Fırat nehrinin daha uzağında bir yere gidiyor. Sonra İnanna (İştar) bu ağacı alıyor ve Urug şehrindeki tapınağının bahçesine yerleştiriyor. Sonra bu ağaçtan kendisine bir taht ve yatak yapmak istiyor. Ama bu ağaçta birkaç tane yaratık var. Bu yaratıklar hayat ağacını sarsıyor. Hayat ağacı yerinden sökülmüş yeniden çökmekte olan kozmos ağaç tapınağa koyularak evrenin yeniden kurulmasını sağlamaktadır. Bu durum "Akidu" (mevsimsel ekinoks) bayramıyla ilişkilendirilmektedir. Bu *hiyeroskomosla* (kutsal evililik) ilişkilendirilen durumda Mezopotamya'daki metne göre tanrıça ve tanrının aynı yataktaki birleşmesinden olacaktır. O yatak ise hlubbu ağacından olacaktır. Ağacın altında bulunan varlıklardan biri yılandır. Dalda anzu kuşu vardır. Ayrıca ağacın gölgesinde Lilitu adında saldırgan bir tanrıça var. Bu varlıklar ağacı zaptetmiş ve hayat ağacı tehdit altında. Bunu değiştirmeye tanrıçanın gücü yetmiyor (antropomorfizme göre). Ve Gılgamış'tan yardım ister. Gılgamış'ta bu varlıkları ağaçtan kovar. Tanrıça bu hlubbu ağacından iki tane nesne yapar; "pupku" ve "mukku" adında. Bu nesneleri Gılgamış'a hediye eder. Bu krallık alametidir. İşte bu pukku ve mukku gibi kelimeler cinsel metaforları işaret ettiği için arkadaşları tehdit içindedir. Bu izin vermeyiş Gılgamış'ın olumsuz bir tepkiyle genç erkek ve kız çocuklarına karşı marjinal ilgisi olduğu söylüyor. Bu savaşçı eşlerine de sahip olmak istiyor. Bu zorbalığından ötürü göğün tanrıları Anu'ya bu şikâyetler ileterek Gılgamış'tan şikâyetçi oluyorlar ve Gılgamış'ı bu zorba eğilimlerden kurtarmanın ve burnunu sürtmekten geçen bir hikâye

anlatılmaktadır. İyi bir insan olması için burnunu sürtülmesi gerekiyor (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 7. Seminer, 2021).

Gılgamış metnindeki 97. ve 110. satırların felsefesine bakıldığında ise antik kaynakların hermenotik yorumunda Gılgamış destanının retoriğinde eski Babil versiyonunda, M.Ö. 1800'lerde varolan Enkidu ve Gılgamış versiyonu ile yeni Asur versiyonu arasında prototiplerin değiştiğinden bahsetmektedir, Demirci. Yani yaban hayattan koparken oluşturulan mutluluğun daha sonraki metinlerde ise "tabiattan kopmak bir pişmanlıktır" şeklinde görülmektedir. Kısacası şehrin kaosu yeni Asur versiyonunda "pişmanlıktır" ve tabiat özlemi duyulur. Bu metin dinlendiğinde binlerce yıl önce Sümerlerden önce, M.Ö. 3000'lerde başlıyor. Bu bağlamda "Yani siz bu metni dinlediğinizde ne hissederdiniz?" sorusunu soran Demirci, metnin yazılış sebebinin yazı bilenlerin o eğitimi alması için (dil bilgisi için) olduğunu belirtmektedir. Yani bu yıllarda yaşadığımızı düşündüğümüzde bu efsaneleri dinlediğimizde ne hissederdik? Bu dönemi dinlemeye çalıştığımızda daha iyi anlamak için bu efsanelere ihtiyaç vardır. Bilinçaltı ne hissederdi diye anlamak inançları daha iyi anlamamamıza yardımcı olur. Eski insanı bu nedenle daha iyi düşünebiliriz. "İnsan nereye gidiyor?" sorusunu buradan da görmek mümkün olabilir. Genleriyle oynanan insan tipi eğer insanlar yaşamaya devam ederse nasıl bir nörolojik yapıya gittiğini anlayabiliriz bu efsanelerle. Bir text analizini kognitif olarak bilinç düzeyinden ya da fenomenolojik olarak bakabiliriz. Burada bir narratif yani şifahi ve yazılı bir anlatım vardır. Bir metnin dinlenmesinde fenomen bir öykü vardır. Yani fenomolijik bir öykü var. Yani bizde kelimler beyinde nereye denk düşer, korku mekanizmasını hangi kelimler düşündürür? Bununla hangi kaslar harekete geçer diye kognitif bir anlatım yapılabilirken, aynı zamanda fenomloljik yani narratif olarak nasıl anlatılır ona nasıl bakılabilir. Bu destanda o anlatımı yapan kişiyi yani Gılgamış'ı ele aldığımızda temelde iki kişiyi ilgilendirir. Temelde anlatanı ya da okuyanı ilgilendirir, ikincisi dinleyeni ilgilendirir. Üçüncüsü de metni analiz eden bizleri anlatır. Yani bu o dönemde nasıl anlaşılıyordu, esasta 'beni' ilgilendiriyor diyebiliriz. "Bu hikâye nasıl algılanır", "son söz benim için ne ifade ediyor" bu önemlidir. Demirci okuduğu bir makalede geçen "Birisi size bir hikâye anlattığında ya da okuduğunda sizin kafanızda neler oluyor biyolojik ve kültürel olarak?" sorusunu "Gılgamış destanını anlatan okuyan adamların bir öyküsü var, yani bir senaryoları vardır" diye örneklendirmiştir. Devamında "Metni anlatan adam metni dinleyen adamın

duygularını yaşayabilir" demektedir. Bu bağlamda bütün efsaneler senaryolardan oluştuğu anlaşılmaktadır. Yani senaryoyu yorumlama işi var senaristler tarafından. Bütün mitlerde, destanlarda görsel olan ya da hayali olan bir şey sözel halde tasvir edilir. Buna ekfrasis "ekphrastic" denir. Doğu kültüründe bu anlatımı kullanan bir takım tasvirsel sanatlar vardır. Yani narratif ustaları çok güçlü ekfrasis yapmak zorundadır, böylece bir tür dopamin etkisi oluşturmaktadır izleyicide. Dinleyici burada bir tür katharsise hazırlanır. Her anlatının bir ideolojisi vardır. Bu fikir saklıdır. İnsanı manipule ederken söylemek istediği şeyi dolaylı olarak söylemektedir. Bu ideolojiler modern zamanlarda daha da gizlidir. Medya hikâyeyi kurt postunda getirir. Yani bir şey anlatırken izleyiciye açık ya da gizli kendi ideolojisini anlatmaktadır. Demirci bu açıdan Gılgamış'taki kıssadan hisseyi; "bak diyor Gılgamış gibi zalim bir psikopat olursan sürünürsün iyi bir insan olmak istiyorsan şu yolları aşmak zorundasın" şeklinde açıklamaktadır. Yani metni okuduğunuzda "dürüst olun, haddinizi bilin efendi olun, çok da günah peşinde koşma cennetten de atılırsın" gibi anlamlar çıkmaktadır (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 9. Seminer, 2021).

Demirci, Gılgamış'ın bir başka özelliğinin de "hayatın yaşama haritası" olduğunu belirtmektedir. "Yani hayat budur, insanın misyonu budur, böyle yaşayacaksın der" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 9. Seminer, 2021). Bu durumda daha çok dinleyeni dinlemek lazım. Yani dinleyen de nasıl bir değişiklik oluyor? O adamı anlayınca bizde ne oluyor? Bu adam bunu niye yaptı? Dinleyende neler oluyor? Bu bakımdan bir katharsis yaşamaktadır dinleyici. Yani olayın içine girmeye hazırsınızdır. Seküler dünyadan çıkıp o meddahı dinlemeye geldiğinde başka bir adam olmuşsundur artık. Yeni gireceğimiz olaya kendimizi hazırlamaktayız kısacası. Diğeri ise mimesis olarak sanat denilen şey aslında tabiatın bir taklidi olduğu için sekülerdir. Ama ideler daha soyuttur ve taklit edilemeyen şeylerdir. Bu yüzden Platon mimesis'e çok sıcak bakmamaktadır. Yeni Platonculukta ise mimesis kavramı yine bir taklittir ve bu Aristo'ya daha yakındır. Plotinus'un vurguladığı nokta, her taklit-her yeniden oluşturma katharsisle oluşmaktadır. Yani bir insan tipini her dinlediğimizde yeniden oluşturmaktayız. Hikayedeki bütün unsurları yeniden oluşturunca önemli olan her yeniden oluşturma sizi ilk halinize yeniden götürür. Her yeniden oluş; "bizi zamanların ötesine", bütün insanların ilk haline götürür. Kısaca anlatıcı sizi saf halinize götürür. Unutmak nehrinden içmek insanı arındırmaktan

alıkoyar. Bu yönden her ritüel bizi ilk halimize götürür. Taklit ederek Plotis'un, yeni Platoncuların, modern zamanlarda Eliade'nin, Jung'ın söylediği gibi kendi saf halimize geri gideriz. Bu bağlamda insanda bir "huşu duygusu" ortaya çıkmaktadır. Bizden daha etkileyici bir heybete karşı korku ve sevinç duyarız. Bu bizim bilinçaltımızı etkilemektedir. Dolayısıyla Gılgamış'ı dinlediğimizde içimizde bir mimesisle arınma mekanizması çalışarak dramatik ritüellerle bizde bir saflaşma oluşmaktadır (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 9. Seminer, 2021).

Metni dinleyenlerdeki bir başka hikâye de "Theria"dır. *Theria*, gezmek düşünmek anlamında Aristo'da kullandığı gibi buradaki aydınlanmada siz bir anlatıyı dinlediğinizde yeni bir bilgi türüne (hikmet gibi) sahip olursunuz. Dışarıdan içeriye doğru bir aydınlanma yaşar kişi. Neticede "Bütün bunları yaşayan kişinin nörolojik yapısında neler değişir" bu önemlidir. Kişi bu noktada Gılgamış'ı dinlediğinde Gılgamış'a ait ne kadar özellik varsa onu kendisiyle birleştirip, özdeşleştiriyor. Bu anlatıcılar bu özdeşleşme etkisini verdiğinde dinleyici artık kendisini Gılgamış gibi hisseder (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 9. Seminer, 2021). Demirci, 3. kişi yani gözleyici (analiz eden) "ne düşünür?" diye düşündüğümüzde satır aralarını iyi okumak gerektiğini söyler. Çoğunlukla gerçekte söylenen şeylerin gerçekte o şeyleri örtmek için kullanılır anlatıların bazısında. Bu bakımdan söylenen şeylerin arasında saklanmış olan ve örtülmüş olan şeylere bakmak gerekir. (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 10. Seminer, 2021)

Gılgamış metninin 112. satırında geçen kelime, İbranice "nefeş" kelimesiyle aynı kökten gelmektedir. "Nefeş" kelimesi; nefs, canlılık anlamına gelir. "Sayadu" kelimesi ise avcı anlamına gelmektedir. İbranicesi "seyid"dir. Arapçada da seyid kelimesi vardır. Burada *seyid* kelimesi, *avcı* anlamına gelmektedir. Yani bugün başka bir terminolojide kullanılmakla birlikte avlayan, gözleyen, efendi, bakan ve kollayan anlamları vardır. Gözüne kestirip onun peşine koşan gibi anlamı vardır. Sümercede avcı "tak" kelimesine karşılıktır. Sümercede "tak" kelimesi etimolojik olarak "el" kelimesiyle kullanıldığında bir şeyi bir şeye takan, iliştiren anlamları vardır. Türkçede de takıştırmak iliştirmek gibi anlamları vardır. 110-117. arasındaki cümlelerde Gılgamış'ın arkadaşı olan Enkidu'nun durumu anlatılır. Enkidu bir zamanlar çok vahşiyken şimdi değiştiği üzerinedir. Bununla beraber ceylanlarla otlayan sürülerle

koşturduğu, hayvanlarla birlikte sular içerisinde eğlendiği söylenir. Bir zamanlar bir avcı (örneğin öğrencinin hocası avcıdır) su kaynağının yanında Enkidu'yla yüzyüze gelmiştir. Birinci, ikinci, üçüncü gün su kaynağında onunla karşılaşır. Avcı onu gördüğünde ve yüzünü bir öfke bürümüştür (tuzakları ortadan kaldıran Enkidu olduğu için). (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 10. Seminer, 2021).

Kürşat Demirci'nin eski uygarlıklarda anlatılan bu tür destanların insalık için ne anlama geldiğini, neyi anlattığını şu şekilde açıklamaktadır.

> "Eski Mezopotamyalılar için bu tür metinler ya da bu tür şifahi gelenekler, bu tür destanlar veya retorikler daha çok Sümercede 'namkuzu' denirdi. Bu namkuzu, Akad diline yani Sümerceden Akad diline tercüme edilirkende 'nemeku' diye tercüme edildi. […] Nemeku kelimesinin anlamı şu; *Sır Bilgisi* demektir. Çünkü bu destanın içerisinde veya buna benzer başka destanlarda, ön Asyada 'atrahasis' vb. Bu gibi destanların en temel şeyi; *bir sır bilgisinini paylaşmasıdır.* Yani nemeku; *bir ilahi sır* demektir. Bir ilahi sırla ilgili destan. Sümerliler için, Akad uygarlığı için veya ön Asyadaki semitik uygarlıklar için bu bir sır bilgisi olmuş. Bir sırrın ifşası. Literatürde de şöyle geçiyor; 'ludlul bel nemeku' (Akadçada dua formülasyonu). Bu şu demek; 'sırra sahip olan rabbı överim'. Yani 'sırra sahip olan': 'bel nemeku', sırrın sahibi; 'Ludlul': 'överim'. Genellikle bu gibi metinler yani bu gibi epikler hep böyle ifade edilmiştir. Bu sır, bu sırrın sahibi, bu sırrın sahibine övgüler… terminolojide böyle bir kavram var. O yüzden bizim için destan olan, bizim için hikaye gibi görünen veya mit gibi görünen aslında Mezopotamyalılar için bir gerçekliğin kendilerine ifşasıydı" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer, 2021).

Bu bağlamda Demirci, Gılgamış destanının insanlığa ifşa ettiği, destanı okuyanların sahip olduğu sırrı şu şekilde açıklamaktadır;

> "*Naparsar yap ölümden kaçamazsın*. Yani 'Ey insanlar ölümden çok korkuyorsunuz. Ölümden çok korkmayın. Hepiniz öleceksiniz. Ben Gılgamış. Ben bile öleceksem eğer' ifşa ettiği gerçeklik böyle bir şey. Herkesin peşinden koştuğu ölümsüzlüğün aslında hiç olmadığını, ölümsüzlük denen kavramın sadece tanrılara ait bir şey olduğunu, eğer insana ait bir ölümsüzlük varsa bunun bu hayattan sonraki bir başka hayatta varolabileceğini, dolayısıyla böyle bir sırrı insanlara deşifre eden bir metindir. Bundan dolayı da eski Mezopotamyalılar bunu, *bir sırrın ifşası* olarak gördüler. Ve bu sırrı kendilerine ifşa eden anlatan tanrılarıda ve onlara aracı olan Gılgamış'ı da övdüler bu yüzden" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer, 2021).

Buna göre bu tür destanlara modern insanın yaklaşımını Demirci şu şekilde açıklar; "Mircea Eliade bu ayrımı çok güzel yapar; 'Modern insan için mit veya efsane olan şey eski insalar için bir gerçekliktir'. Bir hakikattir o" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer, 2021). Yani modern insan için mit

olan aslında bir hakikatin kendisidir. Bu bağlamda Ekrem Kahraman'ın çalışmalarına baktığımızda aslında bir mitten çok, bir hakikatin ifaşıdır.

Gılgamış destanının bütün insanlığı ilgilendiren yönünü Demirci şu şekilde açıklamaktadır;

> "Çünkü Gılgamış destanında anlatılan konular ve bu anlatılan konuların anlatımının mantığı bütün insanlar için; eskide olan ve şimdide olan ve belki de gelecekte olan bütün insanlar için çok temel ve açmaz olan bir meseleye son derece de psikanalitik yöntemle cevap vermye çalışmış. Destanın temeli şu, son derece varoluşçu bir mesele; *ölüm*. Destanın en önemli teması şu; ölüm duygusu, ölümün kaynağı ve ölümden kurtulabilirmiyiz?" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer, 2021).

Bu bağlamda Gılgamış destanındaki "ölüm" teması bütün insanlığı ilgilendiren bir konu olduğundan insanlık varoldukça devam edebilecek bir özelliği kendinde barındırmaktadır. Demirci Gılgamış'ın önemini şu cümlelerle anlatmaktadır; "Gılgamış'ın yaşamış olduğu tecrübeler, adeta bir insanın kendi bilincinde yaşadığı bir takım bilişsel ve psikolojik dönüşümlerin neredeyse aynısıdır" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer, 2021). Bu bakımdan Gılgamış insanın bir arketipi (ilk örnek) olarak görülebilir.

Öte yandan Demirci, Gılgamış'ın gösterdiği kahramanlıklar ve yola çıkış macerasına baktığımızda bizim tasavvuftaki seyrü sülûk'e benzer bir mantıkta olduğunu belirtmektedir. Demirci Gılgamış'ın aslında; "İnsanın kendi içerisinde yaşadığı bir tecrübeyi anlatır. Bundan dolayıda müthiş derecede psikolojik arketipler kullanır" yani "Gılgamış ilk defa sahneye çıktığında bir kötü kral pozisyonundadır; sert, vahşi, hain… Fakat zamanla bir takım olaylar yaşar ve o olaylar sonucu … nefs-i emmâresinin (kötülüğü emreden) nasıl gittikçe törpülendiği" ni belirterek "adeta insanla hayvan arasında karışık bir varlığın nasıl insani bir sürece doğru yöneldiğinin hikayesini" anlattığını ve bu hikayenin "bizim kendi içimizde yaşadığımız hikayenin aynısı" olduğunu söylemektedir (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer, 2021).

Bu açıdan bakıldığında Gılgamış destanı aslında tasavvuftaki nefis mertebeleriyle ilişkilendirilebilir. Bu mertebeler nefs-i emmâre, nefs-i levvâme, nefs-i mülhime, nefs-i mutmainne, nefs-i râziyye, nefs-i merdıyye ve nefs-i kâmile şeklinde

sıralanmaktadır. Kötülüğü emreden ve insanın hayvâni tarafını temsil eden nefs-i emmâre'dir. Kur'an-ı Kerim'de Yûsuf Suresinde: "Yine de ben nefsimi temize çıkarmıyorum. Çünkü nefis, rabbimin acıyıp koruması dışında, daima kötülüğü emreder; şüphesiz rabbim çok bağışlayan, pek esirgeyendir" (Kur'an Yolu, Yûsuf Suresi, 12/53) ayetinde geçen nefsin kötü yönünden bahsedilmektedir. Kendini kınayan, pişmanlık duyan, iyi işler yapması için insana hayırlı ameller ilham eden, nefs-i levvâme'dir. Bu mertebede salîkin (bu yolda mesafe kateden) ruhunda kötülüklerden iyiliklere doğru bir yönelme arzusu oluşmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de Kıyâmet Suresinde: "Sandıkları gibi değil, kıyamet gününe yemin ederim! Öyle değil, kendini kınayan nefse yemin ederim!" (Kur'an Yolu, Kıyâmet, 75/1-2) ayetinde nefs-i levvâme bu şekilde geçmektedir. İlhamî bir sezgiyle neyin iyi neyin kötü olduğunu bilen ve davranışlarını ona göre düzenleyen, dünyaya ait zevklerden vazgeçerek sadece Allah sevgisiyle meşgul olan mertebe, nefs-i mülhime'dir. Kur'ân-ı Kerim'de Şems suresinde: "(Yemin olsun) … Nefse ve ona düzen verene; Ona kötü ve iyi olma yeteneklerini yerleştirene ki, Nefsini arındıran elbette kurtuluşa ermiştir. Onu kötülüklere boğan da ziyan etmiştir" (Kur'an Yolu, Şems, 91/7-10) ayetinde bu mertebeden bahsetmektedir. Kötü ve çirkin sıfatlardan kurtulup, Rabbinin huzurunda hesap vereceğine inanan ve amellerini Rabbinin rızasını gözeterek yapan, nefs-i mutmainne'dir. Bu mertebede salîk dünya ve dünyaya ait her şeyi kalbinden çıkararak her şeyde Hakk'ın tecellilerini müşahede etmeye başlar. Kur'ân-ı Kerim'de Fecr suresinde: "Ey imanın huzuruna kavuşmuş (mutmain olmuş) insan" (Kur'an Yolu, Fecr Suresi, 89/27) ayetiyle bahsedilen nefistir. Allah'tan gelen her şeye tam bir teslimiyetle boyun eğerek rıza gösteren, nefs-i râziyye'dir. Yunus Emre'nin "Kahrın da hoş, lütfunda hoş" şiirinde olduğu gibi Allah'tan gelen herşeye rıza göstermektir. Allah ile kulunun karşılıklı olarak birbirinden razı olduğu, nefs-i merdıyye'dir. Kur'ân-ı Kerim'de Fecr suresinde: "Sen O'ndan hoşnut (razı), O da senden hoşnut (razı) olarak Rabbine dön. Böylece has kullarımın (Sâlih) arasına sen de katıl; Cennetime gir!" (Kur'an Yolu, Fecr Suresi, 89/28-30) ayetinde geçen nefistir. Nefsin bu mertebelerini de geçen nefs-i kamile ulaşır. Bu mertebe salîkin ulaştığı en yüce makamdır. Bu makamda "kâmil" sıfatını kazanır. Salîkin davranışları ve hareketleri hasenat ve ibadetten ibaret, sözleri hikmettir. Bu makamdaki kişi bu anlamda bütün özellikleriyle "mürşid-i kâmil" insanları irşad etmeye sahip olmuştur. Bu makam irşad makamıdır (Akman, Tasavvufta Nefis Mertebeleri, 2021). İrşad kelimesi sözlükte "doğru yolu bulup kararlılıkla benimsemek" mânâsındaki

rüşd kökünden çıkan irşad yani "doğru yolu göstermek" anlamına gelir. Bu yol maddî bir yol olarak görülmemekle birlikte daha çok aklî-mânevî bir alanı ilgilendiren yol olarak kabul edilir. Bundan dolayı irşad kelimesi din terminolojisinde hidayet ile eş anlamlı olarak kullanılsa da "hidayeti gerçekleştirme işi genellikle Allah'a nisbet" edilmekte; irşad ise "kula da izâfe" edilmekte, yüklenmektedir. (Topaloğlu, 2020, s. 454). Buradan hareketle Gılgamış'ın çıktığı yol aslında insanın kendi nefsiyle olan mücadelesine denk düşmektedir diyebiliriz.

Demirci bütün insanların kendi içinde yaşadığı kavgaları, Gılgamış'ın şahsında bulduklarını belirtmektedir. Tek farkı "Gılgamış bunu dış dünyada, bir senaryoda seyahatleriyle yapar. Her seyahatinde bir yerde öyle bir şey olur ki onun içerisinde, bilincindeki bilişsel sürecinde yeni bir şey uyanır" bundan ötürü "siz Gılgamış destanını okuduğunuz zaman kendi kendinizi anlıyorsunuz. Yani birazcık *self terapidir*. Kendi kendini iyi ediyorsun" (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer, 2021). Bu bağlamda Demirci mitlerin özelliklerinden bahsederken her mitin insanı iyiliğe yönlendiren bir yönünün olduğunu söyler. Demirci; "Mit sizin iyi olma arzunuzun dış dünyaya bir retorik olarak yansımasıdır. Bunu Gılgamış'ta çok görürsünüz" demektedir. (Klasik Düşünce Okulu, Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer, 2021). Bundan dolayı insanlar Gılgamış'ta kendinden bir şey bulduğu için bütün dünyada hikâye devam etmektedir.

Bir başka örnekte Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın *Yunus Emre'ye Armağan* şiirinde de tıpkı Gılgamış'ta olduğu gibi insanın aşağı bir konumdan düzlüğe çıktığını ve nefsini kötü huylardan aşkla arındırarak hakikati kavradığını anlamaktayız;

Yüce dağlar ardından
Deniz aşıru geldim
Evliyalar yurdundan
Selam tapşuru geldim

Ulu bir şara vardım
Dosta armağanım var
Erenlerin bağından
Güller devşiru geldim

Boz bulanık bir çaydım
Aşk iline baş urdum
Çalkanıp safa buldum
Süzülüp duru geldim

Yunus'un toprağına
Vardım yüzüm sürmeye
Sildim gönül pasını
Yunuben aru geldim

Cuşa geldim çağlarım
Âşık oldum ağlarım
Canda çoşan esrarı
Döküp taşıru geldim

Rıza Tevfik Allah'tan
Ayrılma ol dergâhtan
Ben kurtuldum günahtan
İğriydim, doğru geldim (Rıza Tevfik Bölükbaşı, Serab-ı Ömrüm, 1914)

(Ateslekarsilikveren.com, tarih yok)

Sonuç olarak Gılgamış'ın efsanesinde Sümerlerde bir hakikat tecrübesi yaşandığı anlaşılmaktadır. Burada metafizik bir durum vardır. Her şey yazılıyor ama yazıldığı gibi olmayabilir. Ekrem Kahraman'da bu mânâda kendini Gılgamış'la özdeşleştirerek bu hakikati günümüze eserleriyle aktarmaktadır.

Ekrem Kahraman'ın; *Gılgamış'ın Arayışı 1* (Resim No: 29), *Düşler ve Gerçekler* (Resim No: 30) adlı resimleri ve Gılgamış hikâyesiyle kurduğu ilişkiler incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında *Sanatta Hakikat arayışı*, *kendini arayış* ve *kendilik nesneleri* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Kahraman, Gılgamış'la insanı bir arayış içine koyan ve hala devam eden insanın ölümsüzlüğü, sonsuzluğu araması durumunu çalışmalarında kullanmıştır. Hikâyede, Gılgamış ölümsüzlüğü arıyor ama bulamıyor. Bu durum insanın çaresizliğini anlatmaktadır. Bir yaratıcı tarafından yaratılan insan bu anlamda nefsinin kötü yanlarından kurtularak iyi bir insan olma yolunda ilerlemelidir.

Nezih Çavuşoğlu, 1959 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Çavuşoğlu, "sanatın evrenselliğinin mutlaka yaşanan coğrafyadan beslenmesi gerektiğine" inanmakta, "sanatçı bu doğrultuda kendi sanatının içeriğini de aynı oranda zenginleştirmek amacı ile özellikle Marmara ve Ege yöresine ait Renk, Doku ve Kültür miraslarından" faydalanarak çalışmalar üretmektedir (Nezih-online, tarih yok).

EKAV'da (Eğitim, Kültür ve Araştırma Vakfı) sergilenen "Melankolik Dalgalar" adlı sergisinde Çavuşoğlu'nun duygusal anlamda yaşadığı dalgalanmaları resmettiği çalışmaları yer almıştır. Çavuşoğlu'nun *Mistik Olabilir* (Resim No: 32) adlı resmine de görülen; sanki *Vegabond'un Gözyaşları* (Resim No: 31) adlı resmini de içeren şerit renk serisi resimlerini, hayatındaki yeni duygu dalgaları bir kenara itmekte ve onun sanatında yeni arayışlara gitmesine olanak sağlamaktadır. Sanatçı ayrıca farklı medeniyetler ve zamanlara ait harfler ve rakamları kullandığı resimlerde yapmaktadır. Çavuşoğlu bu harf ve rakamları resimlerinde kullanmasını yaşadığımız coğrafyada, Anadolu topraklarında yaşamış diğer medeniyetlerinde izlerinin hala yaşadığını ve kendisinin bu izlerden etkilendiği için yaptığını belitmektedir. Çavuşoğlu Zülal Ünaldı'yla yaptığı röportajda çalışmaları hakkında şunları dile getirmiştir;

> "'Melankolik Dalgalar', sergimin adı üstünde zaten. Duygularımı yoğun yaşayan biriyim. Yaşadığım ve içsel derinliklerime teneffüs ettiğim olaylar o an değil ama sonrasında beni farklı bir yola sürüklüyor ve çoğu kez ben bunun tam anlamıyla farkında olmuyorum. Bu şuur altındaki kalıntıların adeta sessizce bir yerden sızması gibi. Hayatın içinde, tam ortasında yaşayan biriyim. İnzivalar bana göre değil. İnsandan, tarihten ve denizden besleniyorum. Tüm eserlerimde bu coğrafyaya ait izler var. Akdeniz var, Ege var, İstanbul, Bizans var, Efes var… Yaşanmışlığın izleri var. Akdeniz'in, Ege'nin renkleri hâkim. Deniz hâkim, denizin üzerinde gördüğüm yüzlerce renk hâkim. Tabiatın korozyonuna uğramış nesnelerin görüntüsü hâkim. Tabii ki ruh halimi tamamen yansıtamıyorum. Yansıttığım gün sanat bitmiş olur benim için. Bu sonsuz arayış sürdükçe sanat var olacaktır. Hiçbir eserim beni tam anlamıyla tatmin etmez. Bu devam eden ve değişken bir süreçtir. Fevkalade çok tuval parçalayan bir ressamım. Beğenmediğim bir eseri anında yok etmek isterim. Bu beni huzursuz eder. Öncelikle yaratıcılığımı beynimde aşarım. Bu süreç içerisinde beynim ile duygularım beraber hareket etmek zorundadır. Bu da sık sık olan bir durum değildir elbette. Soyut tarzda çalışan bir ressam için en zor kararlardan biri, eserin ne zaman bittiğinin kararını vermektir. Bu noktada tuval devreye girer, bilginiz, görsel hazineniz ve tuval birlikte konuşurlar ve beraberce bittiğine karar verirler" (Çavuşoğlu, Röportaj, 2015).

Dolayısıyla Çavuşoğlu'nun resimlerinde hem kendi duygularını hem de kendini besleyen coğrafyadan izleri aktardığını görmekteyiz. Sanatçı Bodrum'un denizinden etkilendiğini söylerken; "denizin sırf dalgaları veya denizdeki renkler değil; denizin tuzundan korozyonundan etkilenmiş materyaller maddeler o eskimişlik o yıpranmışlık hepsini işliyorum" (Art TV, 2020) diyor.

Diğer taraftan Çavuşoğlu'nun resimleriyle ilgili şu yorumlar önemlidir;

> "Resimleri, modern dünyanın modern insanının trajik sıkışmışlığının kaotik sarmalını, umut dolu alanlara taşıyor. Modernist dünyanın gelişiminin enigmaları olan simgeler, değişken alan olanaklarını belirleyen yüzeylerle buluşuyor. Yer ve zaman kavramlarının

> değişken olumlamalarını tanımlıyor. Bilinmezliklerin formülleri, yaşanmışlıkların sembolleriyle çözümleniyor. Sergi, Nezih Çavuşoğlu'nun bugüne kadar açtığı en kapsamlı sergi olması bakımından büyük önem taşımaktadır. Çavuşoğlu resimleri; yazı formlarıyla, var olmanın tarihinin süregiden hikayesinin belgelenerek belirlendiğini, okunur olduğunu vurguluyor. Yollar, yıllar ve izler, şeritler, renkler ve umutlar olarak insanı geleceğine bağlıyor" (NouvArt, 2020).

Bu bağlamda Çavuşoğlu'nun çalışmaları içinde bulunduğumuz zamandaki kaos ortamındaki insanı bu kaostan çekip çıkarıyor ve geleceğe umutla bakmasını sağlıyor diyebiliriz.

Öte yandan Nezih Çavuşoğlu Rönesans sanatı hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur;

> "Rönesans, Batı Avrupa'da 14., 15. ve 16. yüzyılı kapsayan insanlığın bir uyanışı, bir silkinmesidir. Orta Çağ'ın, batılın, teokratik düzenin dikte etmeye çalıştığı düşünce özgürlüğünü kısıtlayan dönemin sonlandırılmasına yönelik bilimsel, sanatsal, yeniden yapılanmadır. Rönesans sadece sanatla ilgili değildir. Felsefi boyutu çok güçlü ve derin olan tüm düzeni revize etmeye yönelik bir akımdır. Biz bu reformun sadece sanatsal kısmına bakarsak mimari, resim, heykel, edebiyat gibi kavramları irdelemek gerekir. Madem sohbetimiz resim sanatı ile ilgili isterseniz oradan devam edelim. Rönesans sanatta tetikleyici bir rol üstlenir. Özellikle insan bedeninin tekrar incelenmesi ve sanatta varolan tüm estetik öğelerin, estetik değerlerin ön plana çıktığı, sanatın vizyonunun açıldığı tabuların yıkıldığı bir dönemdir. Sanat, tarihinde bu dönem hiçbir sanatçının es geçeceği bir dönem olamaz. Sanat, bir sürekliliktir. Fransa'nın, İspanya'nın mağaralarında bulunan ilk hayvan figürlerinden itibaren resim sanatı yeryüzünde mevcuttur ve bu serüven o günden beri devam etmiştir. Rönesans bütün bu süreç içerisinde yeniden bir yapılanmadır. Ancak tabii ki bu büyük reforma saygı duymakla birlikte, ondan alıntılar yapmakla birlikte, sanat daima ileriye gitmek zorundadır" (Çavuşoğlu, Röportaj, 2015).

Görüldüğü üzere Rönesans dönemine bu düşünceyle bakıldığında Rönesans dönemi, insan bedeninin yeniden ele alınması açısından önem arzetmektedir.

Ayrıca içinde bulunduğumuz zamanın karmaşıklığından bahseden Çavuşoğlu, bu karmaşıklıktan kurtulmanın da yolunu çizerek çağdaş sanat hakkında şu tespitlerde bulunmuştur;

> "Geldiğimiz noktada gerçek bir karmaşa mevcuttur. Bunu da kabul etmek zorundayız. Sanat, zanaat, teknoloji adeta iç içe girmiş ve bir kakafoni oluşmuştur. Her olayda olduğu gibi sanat tarihi her şeyi yerli yerine koyacaktır. Hangi referansı alırsak alalım, biz çağdaş sanatçılar özgün işler üretmeye mecburuz. Bu özgün işler mutlaka kaynağını var olandan almakta, üzerine farklı yorumlar katmaktadır. Temelde üretilen sanat eserlerinin ruhsal dengelere hitap etmesi, görsel ve düşünsel duyuları harekete geçirmesi gerekir. Ben eserin sahip olduğu samimiyete, sanatsal yeterlilik ve düzen içerisinde aktarılmasına, kimliği belirleyen aksiyona yönelik tavra, eserin arkasındaki felsefi

> duruşa ve bizzat sanatçının kişisel duruşunun, eserin gücünü ortaya koyduğuna inanıyor ve bu bağlamda eserler üretiyorum" (Çavuşoğlu, Röportaj, 2015).

Bu minvalde Çavuşoğlu'nun, sanatçının meydana getirdiği eserin samimiyetine vurgu yaptığı görülmektedir. Sanatçı ne kadar samimi olursa eseri o kadar güçlü olur. Çavuşoğlu da bu doğrultuda çalışmalarını yaptığını belirtmektedir.

Nezih Çavuşoğlu'nun; *Vegabond'un Gözyaşları* (Resim No: 31), *Mistik Olabilir* (Resim No: 32) adlı çalışması ve sanatla ilgili görüşleri incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kendilik nesneleri* ve *belleğin yansıması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Çavuşoğlu çalışmalarıyla kendi iç dünyasının duygu değişimlerini, dalgalanmalarını resmetmiştir. Deniz Çavuşoğlu'nun resimlerinde bir kendilik nesnesi durumundadır. Denizden etkilenerek resimlerindeki renkleri bu bağlamda seçmiştir ve yaşamındaki duygu değişimlerinin eserlerini dönüştürerek farklı arayışlar içine girdiği anlaşılmaktadır.

Fatma Çiftçi, 1984 yılında Adana'da dünyaya gelmiştir. Çağdaş cam sanatçısı Fatma Çiftçi, çocukken annesinin aldığı renkli kuru boyalardan etkilendiğini dile getirmektedir. Kalemlerin renkleriyle doğadaki nesnelerin renklerini karşılaştırarak ilişkilendirdiğini anlatmaktadır. Çiftçi; "Annemin aldığı kuru boya benim daha fazla renk görmemi sağladı" diyerek bu durumun sanatına yön verdiğini dile getirir. Camdan ürettiği çalışmalara yüklediği anlamlarla izleyiciyi çalışmaların içine çekmektedir (TRT 2, Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020).

Çiftçi çalışmalarını ürettiği Atölyesi için şunları söylemektedir; "Atölye benim nefes aldığım yer ve normalde günlük hayatta konuşarak anlatamadığım veya yazarak anlatamadığım şeyleri cam aracılığıyla ifade edebiliyorum… soyut düşüncelerimi camla somut hale getirebiliyorum. Atölyem bana cam aracılığıyla bu fırsatı veriyor" (TRT 2, Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020) Çiftçi, camın kendisi için önemini de şu şekilde açıklamaktadır; "Cam benim için bir nevi dilim gibi. Yani benim uzantım gibi. Onu ben kendimden ayrı düşünemiyorum. Çünkü benim kendimi ifade etmekte kullandığım aracı bir malzeme. Dolayısıyla cam benden ayrı bir şey değil" (TRT 2, Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020). Sanatçı için cam burada kendilik nesnesi konumunda olduğu

görülmektedir. Camı kendinden bir parça bir dil olarak gören sanatçı, cam nesnesini içselleştirerek özsel bir nesneye dönüştürmüştür.

2017 yılında Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği "Her ne arar isen kendinde ara" konulu Güncel Sanat Projesi Yarışması'nda Çiftçi, *Sonsuzluk Koridoru* (Resim No: 33) adlı çalışmasıyla ödül kazanmıştır. Çiftçi, *Sonsuzluk Koridoru* (Resim No: 33) hakkında şu açıklamalarda bulunmaktadır;

> "Bumerang doğru açıyla fırlatıldığında atan kişiye geri döner ve bu esere doğru açıyla bakıldığında aynaların yarattığı sonsuz koridor görünür. Ama aslında şu yüzden yaptım: Ben o çok dar bir alana bir koridor hapsettim, sonsuzluk koridoru ve insanları o idealize edilmiş sonsuzluğu aramanın peşine düşürdüm. Halbuki üst tarafta açıkça kendilerini görebiliyorlardı. Ama yine kendinde aramak yerine yine idealize edilmiş bir sonsuzluğu aramanın peşine düşürdüm onları ve yine bunun tekrarını yaşattım aslında. Kendinde aramak yerine yine başka bir yerde aradıklarını izleyiciye gösterdim. Gerçekten de izleyen herkes o koridor, o küçücük dar alanda bir şeyler arıyorlardı" (TRT 2, Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020).

Öte yandan Çiftçi etkilendiği çağdaş sanatçılar arasında olan Olafur Eliasson ve çalışmaları hakkında şunları dile getirmiştir;

> "Benim en beğendiğim çağdaş sanatçılardan bir tanesi Ollafor Eliason. Onu çok beğeniyorum çünkü ışıkla olan çalışmaları çok ilginç ve seyirciyi de aslında seyirci olmaktan çıkarıp katılımcı haline getiriyor. Dolayısıyla insanlara bir şeyler deneyimletiyor… Bence de bir şeyi anlatmanın en iyi yolu izleyiciye onu deneyimletmek. Dolayısıyla o yüzden onun eserlerini çok beğeniyorum; ışıkla ilgili oyunlarını ve insanı etrafında gezdirmesini. Mesela monokrom bir işi vardı. Monokrom bir ışık yansıtıyor ve etraftaki her şey sanki sarı gibi görünüyor… Mekâna girdiğiniz zaman üzerinizdeki her şey sanki siyah-beyazmış tek renkmiş gibi görünüyor. Ama bu sayede daha çok detaylarla ilgilenebiliyorsunuz. Çünkü rengi ortadan kaldırdığı için siyah-beyaz değerlerle daha fazla detay görebiliyorsunuz. Bu da izleyiciye deneyimlettiği bir şey. Yani başka bir dünyanın mümkün olabildiğini anlatıyor. Bütün sanatçıların eserlerini takip ediyorum… şu yüzyılda üretmiş bütün sanatçıların hangi galeride olursa olsun eğer diyelim dünyanın başka bir ucunda New York'taki bir galeride bile olsa onu da İnstagram'da takip ediyorum… Çünkü kimin ne ürettiğini çok merak ediyorum… kim olduğu önemli değil… işin kalitesi benim için önemli" (TRT 2, Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020).

Çiftçi bu bağlamda Eliason'un çalışmalarındaki sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişkiye dikkat çekerek kendi çalışmalarını da bu doğrultuda ortaya koyduğunu belirtmektedir.

Ayrıca Çiftçi, Türkiye'de üretilen çağdaş çalışmaları dünyanın diğer yerlerinde üretilen çalışmalarla kıyaslandığında şu çıkarımları yapmaktadır;

> "New York'taki galerileri gezdiğim zaman da şunu fark ettim aslında Türkiye'de öyle kötü sanat falan yapılmıyor. Sadece burada sergilendiği çok fazla insan görmüyor onu. Ama aslında aynı kalitede. Çünkü belki hepimiz aynı çağda yaşadığımız için belki benzer şeyleri yapıyoruz… benzer malzemelerle çalışıyoruz… benzer bir dönemde benzer problemleri yaşıyoruz küresel olarak. Çünkü artık eskisi gibi değil… çok lokal şeyler pek kalmadı. Herkes çok global oldu… dünyanın başka bir yerinde yaşayan bir insanla ortak dertleriniz olabiliyor. Dolayısıyla ortak bir şeyler… paylaşıyorsunuz veya aktarıyorsunuz" (TRT 2, Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020).

Çiftçi, bir başka sanatçı ZERO harketinin kurucularından Heinz Mack'ın çalışmalarından da çok etkilendiğini belirterek nedenini şu şekilde açıklamaktadır;

> "ZERO sanat akımının öncülerinden bir tanesi Heinz Mack isimli sanatçıdan da çok etkileniyorum. Çünkü o da ışığı kullanıyor. Aslında daha çok bir şeyleri arayan sanatçılar beni daha çok etkiliyor… bir şeylerin arayışında, bir şeyleri merak ediyor. Mesela ışıkla çalışıyorsa, ışığın en yoğun olduğu yere gidiyor. Belki orayla yarışacak bir ayna koyuyor ve bütün ışığı içine toplamaya çalışıyor… bir şeylere deneysel yaklaşmak ya da bir şeylere deneysel yaklaşan bir şeyleri deneyimletmeye çalışan sanatçılar beni çok etkiliyor" (TRT 2, Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020).

Çiftçinin bir diğer çalışması olan *İlüzyon* (Resim No: 34), bakan kişinin ona yaklaştıkça gördüğü şey hakkında yanıldığını hissettiren bir çalışmadır. "Uzaktan bir ışık yansır, çeker kendine ama geçicidir bu büyülü zamanlar, yanıltıcı ve manipülatif.. Taa ki yanılsamanın kaynağını bulana dek, izleyeni etrafında gezdirir." (Fatmacifci.com, İlüzyon, 2019). Çiftçi bu çalışması hakkında şunları dile getirmiştir;

> "İlüzyon adlı eser cam bienalinde sergilenmesi için özel olarak yaptım aslında onu. Bu yansıma isimli bir sergi olacaktı. Ben de yansımayı kullanarak yola çıktım ama kafamdaki problemlerden bir tanesini de oraya yansıtmış oldum. Bu işte de cam hurdaları kullandım. Cam hurdaların yansıması insanları yine etrafında dönebilecekleri bir heykel haline getirdim. Çünkü o yansımalar aslında uzaktan yansıyan ışık insanları kendine çekiyor ve daha fazla renk görebilmek için sürekli etrafında geziyorlar, daha ne kadar renk görebilirim diye bir serüvene çıkıyorlar. Bu illüzyonu sonlandıran şey de bu gerçekle karşılaştıkları an, yani arkadaki boş kısma bakıp hurdaları görüp sonra işi terk ediyorlar. Bu da aslında bir nevi bence âşık olmanın karşılığı gibi. Çünkü uzaktan bir ışık yansıyor, sizi kendine çekiyor ve o yansıyan illüzyonun nereye sizi götürdüğüne varana kadar… o illüzyonun kaynağını görene kadar onun etrafında geziyorsunuz… en sonunda o gerçeğiyle yüzleştikten son oradan ayrılıp gidiyorsunuz… seyirciye yaşattığım şey aslında bu. İstediğim etkiyi de verdim, gerçekten bunu yaptıklarını gördüm izleyicinin" (Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020).

Çiftçi'nin *İlüzyon* (Resim No: 34) çalışması bu bağlamda izleyiciyi bir aşık gibi ışığa doğru yöneltiyor. Işığa yaklaştıkça gerçeği gören aşık yanıldığını anlıyor ve oradan uzaklaşıyor.

İlüzyon adlı çalışma teknik olarak şu şekilde oluşturulmuştur;

> "İlüzyon adlı eserim birkaç farklı teknikle yapıldı. Bir tanesi cam gravür tekniği; aynaları kestikten sonra arkasına gümüşnitrat olan kısmını kaldırarak yani gramelle gravür tekniğiyle onu oydum ve transparan alanlar yarattım. Arkasındaki camlarda hurda camlar. Onların hiçbirini kesmedim. Tiffany yöntemiyle birleştirdim. Kurgusunu tiffany yöntemiyle yapmış oldum. Dekorasyonunu da gravür tekniğiyle yapmış oldum" (TRT 2, Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm, 2020).

Çiftçi'nin çalışmaları insanın kendi hakikatini arayışında insanın kendine yönelmesi gerektiğini gösteren bir boyuttadır. İnsan kendi hakikatini ararken gerçeğin peşinde oyalanmaktan kendini görememektedir. Bu anlamda hakikat yalnız insanın kendine yönelmesiyle anlaşılacaktır.

Fatma Çiftçi'nin; *Sonsuzluk Koridoru* (Resim No: 33) ve *İlüzyon* (Resim No: 34) adlı çalışmaları, sanatı ve hayatıyla ilgili bilgiler incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *Sanatta Hakikat arayışı*, *kendini arayış*, *kendilik nesneleri*, *yaşam deneyimlerinin esere aktarılması* ve *özne ve nesne ilişkisi* alt temalarıyla ilişkilendirilmektedir. Çiftçi'nin çalışmalarında kullanılan "cam" malzemesi onun için bir kendilik nesnesine dönüşmüştür. O, cam ile kendini karşısındaki öteki benlere ifade etmektedir. Çalışmaları doğrudan kendini arayış olarak sanatta hakikat arayışı olarak görülmektedir. İnsanın arayışı süreklidir. Sanatçının çalışmalarında bir arayış vardır. Hem kendi aramakta hem de izleyiciye bu aramayı yaptırmaktadır. Çalışmalarında insanın bir serap gibi görünenlere dalarak önündeki perdeleri aşamadığını bu yüzdende kendi hakikatini göremediğini göstermektedir. Eğer insan bu sonsuz perdeleri aşmak ve kendi hakikatini bulmak istiyorsa doğru bir açıyla bakması yeterli olacaktır. Bu bakış kendi içine bakıştır. Böylece fenomenlerin aldatıcılığını geçerek hakikate ulaşmış olacaktır.

Ahmet Güneştekin, 1996 yılında Batman'da dünyaya gelmiştir. Güneştekin, birçok disiplinle ilgili çalışmalar yapmaktadır. Çocukluğunda dengbêjlerin anlattığı hikâyeleri, söylediği şarkıları dinleyerek büyümüştür. Böyle bir dünyanın içinde büyüyen sanatçı sanatını da bu dünyanın etkisiyle oluşturmuştur. Mitolojik öğeler barındıran çalışmalarında anlatılan hikayelerin etkisi görülmektedir (Ahmetnestekin.com, Biyografi, tarih yok). Dengbêj şu anlama gelmektedir;

> "Dengbêj, Kürt sözlü edebiyatında kilam ve stran söyleyen sanatçıların adıdır. Dengbêj sözcüğünün kelime anlamı; deng 'ses', bêj 'söyle'dir. Bu kelime, sözün ahenkle icra edilmesini sağlayan kişi anlamında kullanılmıştır. Dengbêjler genellikle köyden köye dolaşarak, hayatlarını söyledikleri destanlar, kılamlar, ilahiler ve hikayeler ile sürdürmektedirler" (Wikipedia, Dengbêjlik, 2021).

Bu bağlamda dengbêjlerin anlattığı hikayeler Güneştekin'de birer kendilik nesnesine dönüştüğünü görmekteyiz.

Güneştekin, 1997 yılında İstanbul'a taşınır ve halen burada çalışmalarını sürdürmektedir. 2003 yılında ilk kişisel sergisi *Karanlıktan Sonraki Renkler*'i açan Güneştekin, mitolojik unsurları güncel öğeler ve yapılarla biraraya getirmiştir. Bu çalışmaları yaparken yaptığı araştırmalarda "çocukluğunun masallarının ve seslerinin izini sürmek ve onları işlerinde yorumlamak üslubunun oluşmasında" en önemli noktalardan biri olmuştur (Ahmetgunestekin.com, Biyografi, tarih yok).

Güneştekin'in "Kutsal Ağaçlar" adlı kişisel sergisi Bodrum'daki Zai Yaşam'da sergilenmektedir. Kutsal Ağaçlar, Güneştekin'in geleneği şimdiye aktarma düşüncesiyle yorumladığı çalışmalarından oluşmaktadır. Çalışmalar "ağaç haritalarının dairesel yapısını anımsatan" formların sanatçı tarafından farklı ifade araçlarıyla bir arada sergilenmiştir. Sanatçı çalışmalarını farklı disiplinleri kullanarak "bakış açılarının ve yöntemlerinin indirgenemez çoğulluğuna" dikkat çekmektedir.

Güneştekin'in geleneği şimdiye taşıma düşüncesiyle yorumladığı işlerine ve ağaç haritalarının dairesel yapısını anımsatan formlarla çalıştığı yapıtlarına yer veren "Kutsal Ağaçlar", sanatçının farklı ifade araçlarından yararlandığı işlerini bir araya getirerek bakış açılarının ve yöntemlerin indirgenemez çoğulluğuna vurgu yapıyor (Cumhuriyet Web sitesi, Ahmet Güneştekin'den yeni sergi: 'Kutsal Ağaçlar', 2021). Eski dönem işleriyle birlikte sergilediği "Gelene-ek" serisi başlığı taşıyan işeri en yeni çalışmalarıdır. Güneştekin; "bronz ve seramikle çalıştığı işlerinin temel felsefesini –ek ifadesine yüklediği anlam üzerine kuruyor ve gelenek sözünden ölü bir birikimin devinimsiz aktarımını değil, ama şiirsel edimin en yaratıcı anlarına dönüşle her zaman harekete geçilebilecek bir yenilenmenin canlı aktarımının anlaşılması" gerekliliğini söylemektedir (Cumhuriyet Web sitesi, Ahmet Güneştekin'den yeni sergi: 'Kutsal Ağaçlar', 2021). Güneştekin; geçmişten gelenin yüzünün geleceğe dönük olduğunu belirterek, şimdiden geçmişe çocukluğuna oradaki en uzak anılara kadar uzandığını

söylemektedir. Güneştekin bellekle ilgili; "Olup biten olayları anlattığımda belleğimden çıkardığım bu olayların bizzat kendisi olmayıp bu şeylerin bende bıraktığı izlerdir" şeklinde açıklamasının ardından şunları söylemektedir: "Artık var olmayan çocukluğum var olmayan zaman içindedir; fakat onun bıraktığı izi şimdiki zamanda görebilirim, çünkü belleğimde barınmaya devam eder. Şeylerin geçip gittikten sonra bıraktıkları izlenim, anlar geçip gittikten sonra da varlığını sürdürür; sanatçının ölçtüğü şey orada olandır" (Cumhuriyet Web sitesi, Ahmet Güneştekin'den yeni sergi: 'Kutsal Ağaçlar', 2021). Bu bağlamda sanatçının kendi yaşamına ait belleğindeki anılar, izler onun şimdiki zamanına ulaşmakta ve çalışmalarına yön vermektedir diyebiliriz.

Güneştekin, "Kutsal Ağaçlar"da yer alan tuval üzerine çalıştığı işleriyle "hareketin ve sonsuzluğun evrensel sembolü olan daire üzerine kurulu sarmal yapıyı mitolojik öğelerle" birleştirmiştir ve "çocukluğunda çizdiği ilk şekiller arasında olan bu sarmal yapının, eşmerkezli daireler, bir ağacın halkalarından su üzerindeki dalgalanma desenlerine kadar çok sayıda doğal düzenlemeyle belleğine yerleştiğini" belirtmektedir (Cumhuriyet Web sitesi, Ahmet Güneştekin'den yeni sergi: 'Kutsal Ağaçlar', 2021).

Ahmet Güneştekin sanatı hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur;

> "Bir tuval resmine hapsolmuş sanatçı değilim. Sürekli bir keşifle derdi olan, yeni bir yaratma derdi bulunan sanatçıyım. Bu yüzden disiplinler arası çok yolculuğum oldu. Yaptığım tuval resimleri bile kendi arasında en az 8-10 farklı teknikle buluşuyor. Üç boyutlu işler, metal tuvaller, birçok farklı malzeme... Bunun dışında seramikler, patchworkler, heykeller, videolar, enstalasyonlar... Yaşadığım ülke ve dünyada tanıklık ettiğim pek çok olayı sanat yoluyla buluşturabiliyorum. Öyle bir derdim de var aslında. O yüzden farklı malzemelere dokunmayı, farklı malzemelerle oynamayı, onları sanat eserine dönüştürmeyi seviyorum. Sadece bir şeye hapsolmak kendi dünyanızı sınırlamanız ya da söyleyecek çok sözünüz olmadığı anlamına gelir. Ben çabuk sıkılan biriyim, sürekli yeni bir şey yapma derdindeyim, çünkü sanatı bilgi yaratır. Eğer ki okuyan, araştıran biriyseniz ve farklı disiplinlerden, müzikten, sanattan, tiyatrodan, edebiyattan beslenirseniz, disiplinlerarası geçişleri rahat sağlayabiliyorsunuz, çünkü sanatın temeli bilgidir" (Güneştekin, Röportaj, 2019).

Güneştekin'in bu açıklamalarına baktığımızda, sanatçının yaşamla sanatı birleştirdiğini bunu yaparken de her türlü farklı malzemeyle disiplinler arası çalıştığını anlıyoruz. Güneştekin; sanatçının sürekli yeni arayışlar, keşifler içinde olması gerektiğini vurgularken bunu yaşamın içinden türlü disiplinlerden beslenerek gerçekleşeceğini söylemektedir. Ayrıca Güneştekin, sanatın temelinin 'bilgi'ye dayandığını da dile getirerek bilgiye atıf yapmaktadır.

Güneştekin ayrıcı hayatın sanatla olan ilişkisini şu şekilde ifade etmektedir;

> "Gelenek aslında bizi eğiten bir kelimedir. Gelenek zaten size ipuçlarını veriyor. Diyor ki gelene ek yapacaksın. Ben geçmişi referans alıp bugünkü zamana kendi dilimle taşıyorum. Benim aslında bütün sırrım bu. Binlerce yıllık hikayeleri ya da seramik mesela kaç asırlık bir kültürdür, aynı geleneği bugünkü moderniteye kendi hikayelerimle, kendi formlarımla taşıyorum. Ya da bir resim, bir enstalasyon, bir heykel yine aynı şekilde kendi dilimle buluşturuyorum. O da dünyada farklı olarak görülüyor, bu şekilde kabul ediliyor. Sanat otoriteleri hak ettiği değeri çok rahat şekilde sağlayabiliyor. Bizim sanatçılarımız, sanatçı adaylarımız kendileri bir şey yaratmalı. Bu da çok çalışmayla, çok okumayla, araştırmayla diğer disiplinlerden faydalanmayla olur. Sinema, edebiyat, müzik çok şey kazandırır. Yaşadığınız dünyayı gözlemlemeniz dünyayla entegre olmanız, dünyada olan biten trajedileri iyi şeyleri kötü şeyleri her anlamda biraz bunlara duyarlı olduğunuz zaman sanatınızı besler. Dolayısıyla bütün bunlar bana avantaj olarak döndü. Nenemden dinlediğim hikayeler, meraklısı olup bütün hikaye anlatıcılarının izini sürmem, uzun yıllar TRT'de belgeseller çekmem, ninemin hikayelerinin geçtiği coğrafyalara gidip dokunmam, Yaşar Kemal gibi büyük bir ustanın yanında yetişmiş olmam, aramızdaki dostluğun bir baba oğul ilişkisine dönüşmesi hayatıma çok önemli öğreticiler almış olmam... Hiç tanışmadığım büyük öğreticilerimin olması yani büyük edebiyatçılar, büyük sinemacılar, büyük sanatçılar bunları da siz kendinize örnek alıyorsunuz. Bunlar bizim birer öğreticimiz. Hayat her an her şeyi size öğretebiliyor. Bu sanatınızı besliyor ve sanatınızı güçlü bir hale getirebiliyor." (Güneştekin, Röportaj, 2019).

Kısacası Güneştekin, sanatının yaşamdan doğrudan beslendiğini anlatmaktadır.

Güneştekin'in; *Ağrı'da Gezinen Peygamber* (Resim No: 35), *Bilge Şahmaran* (Resim No: 36) ve *Zümrüd-ü Anka ve Hipokrat* (Resim No: 37) adlı çalışmalarına baktığımızda isimlerinden de anlaşılacağı üzere geleneksel mitolojik hikâyeleri içerdiğini görmekteyiz. Her bir resim farklı bir miti göstermektedir. Çalışmalar biçimsel olarak geometrik renk alanlarından oluşuyor. Dairesel alanlar bir merkez oluşturmaktadır. Bu merkezin çevresinde yer alan mitlere ait figürlerin tasvirleri bulunmaktadır. Ağaçların yaşının belirlendiği iç halkaların oluşturduğu çizgisel alanlar gibi resimlerde sanki kat kat tarihin mitler üzerindeki izlerini, birikimlerini anlatmaktadır.

Ahmet Güneştekin; *Ağrı'da Gezinen Peygamber* (Resim No: 35), *Bilge Şahmaran* (Resim No: 36) ve *Zümrüd-ü Anka ve Hipokrat* (Resim No: 37) adlı çalışmaları, sanatı ve hayatı arasındaki ilişkiler incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *kendilik nesneleri*, *yaşam deneyimlerinin esere aktarılması* ve *belleğin yansıması* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. Güneştekin, doğup büyüdüğü coğrafyada anlatılan ve belleğinde yer

eden hikayeleri, mitleri, sesleri ve anlatıları yaptığı çalışmalara aktarmıştır. Sanatçının aynı zamanda yaşadığı deneyimleri de çalışmalarında kullandığı görülmektedir. Güneştekin, daima yeniyi arayan ama geleneğinden kopmayan bir yapıyla "gelene-ek" olarak tabir etmektedir sanatını. Bu anlamda sanatın geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağları temsil ettiğini görmekteyiz.

İlhami Atalay, 1948 yılında Artvin'in Arhavi kazasında dünyaya gelmiştir. Atalay çalışmalarında hakikati arayan bir insan gibidir adeta. Kendi hakikatini aramaktadır. Bu arama onun çocukluğuna kadar uzanır. Atalay çocukluğuyla ilgili şu sözleri söylemiştir;

> "Çoban ateşinin ışığında anlatılan masallar bizim hayal gücümüzü zenginleştiriyordu. Laz destanları vardı, Laz hikayeleri vardı. O hikayelerin içinde, o destanların içinde ne hayvan ne insan olan, başka yaratıklar vardı. En çok hoşumuza giden şey masal dinlemekti... Tenekeler konuyordu sobaların üzerine onlar isleniyordu. Onları çivi ile kazıyorduk üstüne resimler yapıyorduk" (Anadolu Ajansı, Ressam İlhami Atalay: En büyük eleştirmenim anneannemdi, 2017).

İlhami Atalay *İç Harp* (Resim No: 38) isimli resmini yapmadan önce Yunus Emre'nin bir şiirinden etkilendiğini ama imkânı olmadığı için o an yapamadığı çalışmasını Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi sınavında resmettiğini belirtmektedir. Yunus Emre'nin şiiri bu resmin yapılışında İlhami Atalay'a ilham kaynağı olmuştur. Kendisi resmin hikayesini şu şekilde anlatmaktadır;

> "Liseden yeni mezun olduğumda akademiyi kazanmış olmama rağmen babamın rızası olmamıştı. Ben de duruma kızmış ve memlekete dönmemek için İzmit'te yedek öğretmenliğe başlamıştım. -Babamın itirazı da şu şekilde gelişmişti. Babam okula gitmiş ve okulun atölyelerini dolaşırken çıplak modelden çalışma yapılan bir atölyeye girmiş. Tabii babam böyle okul mu olur, burası nasıl eğitim yuvası diye öfkeden çılgına dönmüştü. Bu hadiseden sonra akademiye kaydolmama gönlü razı olmadı.- Öğretmenlik yaptığım yerde elime Yunus Emre'nin bir divan kitabı geçti. Orada rastladığım bir şiirde Yunus Emre insan vücuduna dair bir tasvirde bulunuyordu:
>
> *İş bu vücud şehrine*
> *Her dem giresim gelir*
> *İçindeki sultanın*
> *Yüzün göresim gelir*
> *Kapısında var yüz bin çeri*
> *Aşk kılıcın kuşanıp*
> *Cümle kırasım gelir...*

> Hırs ordusundan bahsediyor, mide ordusundan bahsediyor, şehvet ordusundan… Şiiri okurken vücut âdeta bir savaş meydanına döndü zihnimde. Tablo canlandı zihnimde ama ortam yok, malzeme yok, onu gerçekleştirmek için şartlar yok. Henüz resim karalamaları yapan lise mezunu bir çocuğum. Aradan seneler geçti. 1973 sonbaharında Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bir imtihan açmıştı. Ben de o imtihana katılıyorum. İmtihanda 2,25 metre uzunluğunda, 1 metre genişliğinde bir ölçü verildi bize. İmtihan olarak bu tablonun içini bir kompozisyonla doldurmamız istendi. Dar ve uzun bir ölçü… Çevremdeki öğrenciler tablonun sadece belli bir kısmını çalışıp teslim etme başladılar. 2 saat süremiz var. Ben bir saat boyunca hiçbir şey yapamamıştım, sadece düşünüyordum. Gözetmen hoca Türk olmama göndermeler yaparak bir şeyler söyleniyor yanımdan geçerken. 'Siz Türkler hep böyle düşünür kalırsınız.' vs. diyor. Bir an resim yapacağımız kâğıdı yere serdim ve can çekişen bir insan pozisyonunda kâğıdın üzerine uzandım. Oradaki bir öğrenciden de vücut sınırlarımı kâğıda çizmesini rica ettim. Aklıma, yıllar önce okuduğum Yunus Emre'nin o şiiri gelmişti. Şiiri okurken zihnimde canlanan vücuttaki savaş sahnesini o vakit kâğıda dökmeye başladım. Hoca ve talebeler başıma toplanmış beni izliyorlardı. İnsan vücudunda bir savaş tablosu çıktı ortaya. Ertesi gün, değerlendirme sonrası, yaptığım tabloyu akademinin girişindeki asma kattan aşağıya sarkıtılmış olarak gördüm. Diğer öğrencilere ilham olması amacıyla 1-1,5 ay orada sergilendi tablom" (Atalay İ. , İlhami Atalay ile Kalpten Kabil Olana Yolculuk, Röportaj, 2017).

İç Harp resminde etrafı koyu renkle çevrili, ortada boylu boyunca uzanmış bir figür ve figürün iç bölgesinde minyatürlerle oluşturulmuş küçük figürler yer almaktadır. Minyatürler insanın vücudunda yer alan farklı bölgelerde farklılıklar göstermektedir. "Ortaya, herkesin birbirini kırıp geçirdiği bir savaş meydanı çıkar. Bu savaş, insanın içinde cereyan eder. Herkesin içinde cereyan eden savaşı tasvir eder ressam" (Erdoğan, 2020). İsmail Erdoğan, *İç Harp* (Resim No: 38) resminde anlatılanları şu şekilde yorumlamıştır;

> "Kan gövdeyi götürmektedir resimde. Kollar ve bacaklar acı sahnelerle doludur. Gövde süvarilerin cenk yeri olup hararetli sahnelere şahit olur. Bel altında şehvet orduları saldırılarıyla akın üstüne akın yapar. Zaafa düşürerek insanı alt etmek ister. Akıl sultanıdır insanın ve kuşatma altındadır. Kuşatma çetindir ama savunmada çetindir. İnsanı insan yapan ve Allah'ın kendisinden daha değerli hiçbir şey yaratmadığı aklın cengaverleri korur onu" (Erdoğan, 2020, s. 45).

Atalay bu sahneler için şunları dile getirir; "Bu sahneler daimidir insanın içinde. Kendini fark ettiği gün başlayıp ölesiye devam eder" (Erdoğan, 2020, s. 45). İsmail Erdoğan, Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed Mustafa (sallallahu aleyhi ve sellem)'in bir sözünü vurgulayarak resmin mânâsına şu katkıları yapmıştır;

> "Efendimizin dikkat çektiği büyük savaştır bu. Bir harp sonrası, 'cihad-ı sagir (küçük savaş) bitti şimdi cihad-ı kebir (büyük savaş) başlıyor' der Efendimiz. Bu savaşta düşman (şeytan) orduları çetin, kılıçları keskin ve azimleri hürmete layıktır. Huzurdan kovulduğu günden beri vaadini yerine getirmek için saldırır insana şeytan. Durmadan saldırır ve Allah'ın yolundan döndürmeye çalışır. Her an tetikte ve her türlü hileye

> başvurmaya hazır bekler. Ama insanda öyle bir özellik var ki, ona aşk derler! İnsanın insana raptolduğu cevherdir ve kılıç olarak kuşanıldığı zaman cümle düşman ordularını kırıp geçirir. Aşkın meyvesi muhabbet bir başka kılıcıdır insanın. Ve insan muhabbetle var olur hatta insan muhabbetten var edilmiştir. Yunus böyle söyler şiirinde. Yunus'un söylediğini İlhami Atalay resmeder. Bir şiir olur karşınızda tuval, bir resim. Şiirden resime, resimden şiire evrilir." (Erdoğan, 2020, s. 45)

Atalay'ın şu sözlerine kulak verdiğimizde onun Allah'a olan aşkını ve muhabbetini anlamış oluruz;

> "Tenha bir dağ başında, bir uçurum kenarında Allah bir menekşe yaratır. Ve onu harikulade bir güzellikte yaratır. Sanatkârlığın özü budur. Sanatkârlıkta hile olmaz. Bütün kâinat büyük sanatkârın mükemmel bir tablosu olarak tezahür etmektedir. Hiçbir şey yok iken Allah'ın kendisi vardı. Allah kendi nurundan Peygamber Efendimiz (sallallahu aleyhi vesellem)'in nurunu yarattı. Ona olan muhabbetine de bu kâinatı ve ruhlar âlemini yarattı. Görüldüğü üzere, sanatın kaynağı aşktır. Aşkın sırrı da güzellikte yatıyor. İnsan da güzelliğe meftundur. Çünkü Âdem (a.s.)'ın DNA'sında altın oran vardır. Güzelliğe istidadı vardır insanın. İnsanın yaradılışında Allah'ın subuti sıfatlarının tecelliyatı var. Resimlerimdeki büyük resim budur." (Atalay İ. , İlhami Atalay ile Kalpten Kabil Olana Yolculuk, Röportaj, 2017).

Atalay'ın *Kalp ve Nefis Savaşı* (Resim No: 39) isimli resminde ortada yer alan ve kalbi temsil eden kızıl form; kötü olarak tabir edilen; yılanlar, böcekler, akrepler, gibi varlıklarla çevrilmiştir. Bu "kötü" varlıklar sürekli kalbin etrafında kalbe hücum halinde bulunmaktadırlar. "Kalp burada duyguları düşünceleri ve vicdanı temsil etmek amacıyla çizilmiştir" (Dönmez & Yayan, 2019, s. 374). Kalbin etrafını saran varlıklar da nefsi temsil etmektedir aslında. Nefsin kötü yanlarını temsil ederler. "Kalp büyüdükçe nefse yaklaşmakta, nefis arttıkça kalp küçülmektedir" (Dönmez & Yayan, 2019, s. 374). Ortadaki kalbin dışında kalan diğer turuncu alan içinde ise kalbe iyi gelen onu güzelliğe doğruluğa ve hakikate götürecek olan türlü çeşit İslami motifler, şekiller, çiçekler, harfler, yazılar yer almaktadır. Bunların her biri mitolojik ya da dinî olarak farklı mânâlar içermektedir.

Atalay'ın *Kalp ve Nefs Savaşı* (Resim No: 39) resminin biçimsel özelliklerine baktığımızda şunları görmekteyiz;

> "Resimde yüzey üzerinde sıcak bir renk olan turuncu ve tonları görülmektedir. Zeminde çeşitli çizgisel etkiden oluşan bitki motifleri, hat motifleri, geometrik motifler, İslam sanatı motiflerinde oluşan muazzam bir doku etkisi görülmektedir. Resimde sıcak renkler hâkim bir şekilde kullanılmıştır. Yer yer kullanılan lekeler ve çizgisel etkiler resimde bir denge sağlamıştır. Geometrik formlar ve organik formlar bir ritim halinde sunulmuştur. Eserde bir bütünlük içinde zıt renklerde görülmüştür. Resimde merkezde bir kalp formu görülmektedir. Kalbin formunun içinde ve etrafında yılan figürü, böcek

> figürü, maymun figürü, kuş figürü, kırkayak figürü kurbağa figürü, tırtıl figürü, akrep figürü ve karınca figürlerinde oluşan bir bütünlük göz önündedir. Sıcak ve soğuk renkler birbirini dengeleyici bir şekilde sunulmuştur. Resimdeki dairesel etki resme uçucu bir etki ve ruhani bir hava katmıştır" (Dönmez & Yayan, 2019).

Kısacası resimde zıtlıklar arasında bir denge söz konusudur. Kalbini kötülüklerden korumak için insanın nefsin heva ve heveslerinden kurtulması gerekmektedir. İnsan ancak o zaman felaha (kurtuluş, iyileşme) erer.

Atalay'ın *Göğün Pencereleri* (Resim No: 40) isimli resmine baktığımızda onun âleme ne gözle baktığını anlarız. Sanatçı çalışmalarında kâinattaki uyuma dikkat çekmektedir. Biçimsel olarak resimde yer alan beşgenlerin bir ritim oluşturacak şekilde küçük-büyük yerleştirilmesi, soğuk-sıcak renklerin ahenkli dağılımı... Bunları yaparken de zıtlıklar arasındaki birliği göstermektedir, Atalay.

Öte yandan Atalay, sanatın ve sanat eserinin insanlara etkisini şu şekilde açıklamaktadır;

> "Bir sanat eseri; hem apaçık hem de gizemli bir biçimde hayal gücümüzü derinden etkiler... Bir milletin en çok bunaldığı dönemlerde, bazen sanatla uyarıcı hamleler olabilir. Milletin içerden çürüme, çöküş ve geri kalmışlığının içinden, sanatkârların cesur çıkışları olmalıdır... İnsan ruhunun derinliklerine inen çizgileri derinden hisseden sanatkârlar, bu güzelliklere işaret edip, insanlara anlatmak, hatırlatmak ve onları güzellikler karşısındaki derin uykularından uyandırmakla yükümlüdürler. Sanat, ruhların büyüsüdür. İnsanlar düşüncelerini ve duygularını anlatan sanatkârla kendi duygularını birleştirirler, Sanatkârlar, çekilmez dünyanın kahırlarından, duygusuzlaşmış, ruhsuzlaşmış insanları uyarmaya uyandırmaya ve onlara insani güzellikleri kazandırmaya çalışırlar. Böylece sanat, insanı anlama, yorumlama, etkileme, ileriye ve güzele doğru yön verme gayretidir." (Atalay İ. , İlhami Atalay: "Bir şeyin güzelliğine dalan ruh, o anda kendi aslına döner", Röportaj, 2020).

Dolayısıyla Atalay, sanatçının sorumlu bir insan olduğunu ve toplumu uyandıracak, ona ruh katacak bir yapısı olduğundan bahsetmektedir. Sanatçı derin hislerle çalışmalar yaptığında bu eserler izleyen insanın düşüncelerine, ruhunun derinliklerine sirayet etmektedir.

Diğer taraftan Atalay, "sanatın gerçek maksadı nedir ve sanat hayatın içinde nasıl anlam bulur?" sorusuna şu şekilde cevap vermiştir;

> "Âlemlerin ve insanın yaratılışındaki asıl maksat Allah'ı (c.c.) tanımak, bilmektir. *Sanat, en büyük gerçek sanatkârı tanımakla başlar.* İnsanlara kitap ve peygamber

> gönderilmemiş olsaydı bile, bize verdiği akılla onun varlığını ve birliğini anlayabilirdik. Bizi bu üstün sıfatlarla donattıktan sonra, artık cümle âlem sanat, her mahlûkat ayet olmalıdır bize... Ve bize 'Oku!' diye emretmiştir. Okuma yazma bilsen de, bilmesen de kâinatı her yönüyle oku! Anla! İdrak et! Yaratanını tanı! Kendini oku, rabbini bil demektir. Okumak: 'Araştır, ilim yap, öğren, çöz!' demektir. 'Yaratan Rabbinin ismi ile oku!' derken, yaratılmışlara (insan, hayvan, bitki vs.) bakarken, yoktan yaratılışını düşünüyorsak 'Halîk', şeklinin güzelliğine hayran oluyorsak 'Musavvir', uyumlu ve ahenk içinde yaratılışını tefekkür ediyorsak 'Bari' gibi isimlerini anarak gözlemleyelim demektir… Allah'ın (c.c.) yazılı ayetlerini okumak için Elif-Ba'yı öğrenmek gerekir. Ancak Allahu Teâlâ'nın resimli (görsel) ayetlerini okumak için alfabe yoktur… Görüntülü ayetleri okuyabilmek için sanatın ve güzelliğin alfabesi olan *'estetik'* alfabeye ihtiyacımız vardır. Güzelliğin alfabesini kullanabilmek için göz gerekir. Önce insanın boş ve manasız bakmak yerine *'estetik görmeyi'* öğrenmesi lazımdır. Sanat hayatta nasıl anlam bulur sorunuza gelince… Hayatla sanat zaten iç içe. Kâinatın özüne bakıyorsunuz aşkla ve sanatla yaratılmış. Kâinatta uyum var, denge var kompozisyon var, oran var, hesap var. Bunlar sanatta var. Demek ki sanat hep vardı ve biz sanatı sonradan keşfettik. Hayatımızda inişli çıkışlı ritimler, anlar var sanatta da olduğu gibi. Ancak insanlarımız bunu fark edecek hâlde değil. İnsanlar bakmaktan görmekten âciz. Hâlbuki sanat yapabilmek ve en başta insan olabilmek için hissedebilmek gerekiyor. Resmi besleyecek, sanatı besleyecek şey de histir. Ben mesela sanatsal hassasiyetimi devam ettirebilmek için tabiatla iç içe oluyorum bütünleniyorum. Fidan dikiyorum, suluyorum, okşayıp seviyorum, buduyorum, aşılıyorum. Hayvanlarla, böceklerle ilgileniyorum. Tabiatın müziğini dinleyerek, sanatsal hassasiyetimi artırmaya çalışıyorum. Hafta sonları da İstanbul Tasarım Merkezi'ne ders vermeye gidiyorum. Talebelerimin de yüksek düzeyde hassas ve duyarlı olmalarını istiyorum" (Atalay İ. , İlhami Atalay: "Bir şeyin güzelliğine dalan ruh, o anda kendi aslına döner", Röportaj, 2020).

Buradan hareketle İlhami Atalay'ın, Allah'ın emrettiği üzere kâinatı O'nun isimleriyle okumakta olduğu anlaşılmaktadır. Kâinattaki uyum, denge ve kompozisyonun sanatta da olması gerektiğini vurgulayan Atalay, kâinatın özünün sanat ve aşkla yaratıldığını belirtmektedir. Sanatın hayatta anlam bulabilmesi için evvela insanın hissetmesi gerekir. His, resmi besleyen en güçlü yetidir. Atalay bu hassasiyetin devamlılığını sağlamak için tabiatla sürekli iç içe olduğunu söylüyor. Bu bağlamda Atalay'ın âlem ve sanat arasındaki bağları bu inanç ve aşkla düğümlediği anlaşılmaktadır.

İlhami Atalay'ın; *İç Harp* (Resim No: 38), Kalp ve Nefs Savaşı (Resim No: 39) ve Göğün Pencereleri (Resim No: 40) adlı resimleri, hayatı ve kâinata bakışıyla ilgili görüşleri incelendiğinde sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin analizlerinden elde edilen veriler, genel olarak literatürden elde edilen verilerle oluşan "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması altında; *Sanatta Hakikat arayışı* ve *kendini arayış* alt temalarıyla ilişkilendirilmiştir. İbrahim Kalın'ın şu ifadelerine tekrar baktığımızda; "Vâcib-i Mutlak olan Allah, mümkinü'l-vücûd olan varlıkları yaratmıştır. Her sonlu varlık gibi, dünya hayatı da sona erecek ve aslına rücu edecektir. Varlıklar, var olma sebeplerini ve gerçek

anlamlarını kendilerinden değil, her şeyi kuşatan aşkın bir hakikatten alırlar" (Kalın, 2018, s. 45) Atalay'ın kâinata ve sanata bakışı böyledir. Kendi hakikatini arayan sanatçı, bu yolda Her şeyin sahibi olan Allah'ın hakikatini merkeze yerleştirmiştir. Atalay'ın deyişiyle; "Kâinatın özüne bakıyorsunuz aşkla ve sanatla yaratılmış. Kâinatta uyum var, denge var kompozisyon var, oran var, hesap var. Bunlar sanatta var. Demek ki sanat hep vardı ve biz sanatı sonradan keşfettik". Tasavvuftaki "ma'rifet-i Hak" (ma'rifetullah-Hakk'a dair bilgi) anlayışıyla bağdaştırıldığında sanatçı evvela kendini bilmeli, "Kendini bilen Rabbini bilir" düsturunu kendine hâl edinmeli ve sanatını da bu doğrultuda "*Âşk*" ile yapmalıdır.

SONUÇ

Varlık kendini kendinde saklar. Kendini yönelen şuurlu insan varlığının farkına varır. Varlığı oluşla birlikte varoluş şeklini alır ve sürekli olarak oluş ve değişim halinde görünen âlemde açığa çıkar. Karanlıkta bulunan aydınlığa geçer. Ötedeki aşkın olan yakına gelir. Bu sayede kendine yönelen ‘’kendini’’ kavrar ve ‘’bilir’’.

İnsan bütün zıtlıklar arasında birliği sağlamakla mükelleftir. İnsanın eşyaya olan bakışında bile iki gözün eşyayı ayrı ayrı kavramasıyla oluşan görüntülerin, iki gözün aynı anda bakışındaki görüntünün beyne aktarılmasıyla arasındaki fark gibidir bu hâl. Tek tek bakışta eşya iki ayrı konumda görünürken, iki gözün birlikte aktardığı görüntü beyinde tek bir konumda gibi üç boyutlu olarak kavranır. İşte insanın âlemle olan ilişkisi de hep bir zıtlık ve kaos içindeki düzeni ve birliği algılamasıdır. Sanatçı da bu zıtlıklar arasında kavradığı varlığının farkında olarak bu varlığı meydana getiren bütün olguları sanat eseriyle ortaya koymaya çalışmaktadır. Sanat eseri sanatçısının hakikatidir. Meydana getirdiği sanat eseri sayesinde öteki benlerle de etkileşim içinde bulunur. Sanat eseri, insandaki sinir hücreleri gibi kollarını birbirine uzatmış ve her sinir ucunun birbiriyle olan temasında bilgileri iki ben arasında aktaran bir bağa dönüşür. Öteki Ben’ler de sanat eserini yaşayan bir canlı gibi beslemekte ve onun sürekliliğini sağlamaktadır. Bu sayede sanatçının benliğiyle, özüyle meydana getirdiği sanat eseri izleyicilerin de etkisiyle varlığını kabul ettirmektedir.

Sanatçının kendini araması ve bulduğu her ben’ini de hayatıyla olan birliktelikte yaşadığı tarihsel, psikolojik ve toplumsal olgularla birlikte yeniden ve sürekli değişmekte, gelişmektedir. Hayatı boyunca devam edecek bu kendini arama ve kendinin şuuruna varma hâli sürekli olarak âlemin değişim kanunuyla yeni baştan oluşmakta. Her oluş yeni bir ben oluşturur. Sonsuz değişim ve oluş içinde sanatçı kendi âlemini kavrar. Kavrayış, şuurlu bir varlık olması ve bu şuurla kendini bilmesiyle anlaşılmaktadır. Bu minvalde sanatçı bu değişim-oluş sürekliliği içerisinde keşfettiği özünü sanatıyla ortaya çıkarmaktadır. Özün oluşumunda kendilik nesneleri önemli bir yer tutar. Kendilik nesneleri sayesinde yaşanmışlıklar yeniden kurulur ve açığa çıkar.

Rönesans Sanatı’ndan başlayarak, Modern Sanat ve Kavramsal Sanat çerçevesinde; Otoportre, soyut resim, performans, enstalasyon ve otomatizmle ilgili

çalışmalar yapan sanatçılar benlik, kendilik, kimlik bağlamında eserler vermişlerdir. Yapılan sanat yapıtları kendi dönemine ait kişisel ve toplumsal bilgileri içinde barındırdığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda 1970'den günümüze kadar belirlenen sanatçıların hayatları ve ortaya koydukları eserleri betimsel olarak yorumlanmıştır.

Bu bağlamda birçok sanatçı hakikatle kurduğu bağlarla, kendilik pratikleri içinde eserler meydana getirmişlerdir. Araştırmada literatürden elde edilen veriler incelendiğinde genel olarak "Hayat ve Sanat Birliği" ana teması ve alt temalar belirmiştir. Sanat eserleri kataloğu ve doküman/metin incelemesi yoluyla elde edilen veriler incelendiğinde; Susan Rothenberger, Martin Kippenberger, Elizabeth Peyton, William Pope.L, Julie Mehretu, Tehching Hsieh, Ellen Gallagher, Russel Crotty, Marc Quinn, Balkan Naci İslimyeli, Richard Pousette-Dart, Ahmed Mater, Doug Aitken, Canan Dağdelen, Kara Walker, Pavlo Makov, Şafak Tavkul, Savaş Çevik, Ebru Uygun, Ekrem Kahraman, Nezih Çavuşoğlu, Fatma Çiftçi, Ahmet Güneştekin ve İlhami Atalay bu temalarla ilişkilendirilmiştir. Alt temalardan; "Sanatta Hakikat Arayışı" alt temasıyla Balkan Naci İslimyeli, Savaş Çevik, Ekrem Kahraman, Fatma Çiftçi, İlhami Atalay; "kendini arayış" alt temasında Elizabeth Peyton, Balkan Naci İslimyeli, Canan Dağdelen, Ebru Uygun, Ekrem Kahraman, Fatma Çiftçi, İlhami Atalay; "objenin ya da resmin aşkınlaşması" alt temasıyla Susan Rothenberg, Elizabeth Peyton; "kendilik nesneleri" alt temasıyla Susan Rothenberg, Martin Kippenberger, Marc Quinn, Richard Pousette-Dart, Ahmed Mater, Kara Walker, Pavlo Makov, Şafak Tavkul, Ebru Uygun, Ekrem Kahraman, Nezih Çavuşoğlu, Fatma Çiftçi, Ahmet Güneştekin; "yaşam deneyimlerinin esere aktarılması" alt temasıyla Martin Kippenberger, Ellen Gallagher, Russel Crotty, Canan Dağdelen, Kara Walker, Pavlo Makov, Richard Pousette-Dart, Şafak Tavkul, Ebru Uygun, Fatma Çiftçi, Ahmet Güneştekin; "özne ve nesne ilişkisi" alt temasıyla Susan Rothenberg, Doug Aitken, Pavlo Makov, Fatma Çiftçi; "ani değişimler" alt temasıyla William Pope.L, Şafak Tavkul; "kimlik" alt temasıyla William Pope.L, Julie Mehretu, Ellen Gallagher, Canan Dağdelen, Kara Walker; "belleğin yansıması" alt temasıyla Julie Mehretu, Ellen Gallagher, Russel Crotty, Marc Quinn, Ahmed Mater, Canan Dağdelen, Kara Walker, Pavlo Makov, Ebru Uygun, Nezih Çavuşoğlu, Ahmet Güneştekin ilişkilendirilerek elde edilen verilerle betimsel yorumlamalar yapılmıştır. Betimsel olarak yorumlanan sanatçılardan elde edilen bulgularla sanatçıların ortak yönü; kendilik pratikleri bakımından özne nesne ilişkisi

bağlamında kendisini tinsel olarak yeniden geliştirme, araştırmanın tanığı olma, yapıyla kendini gözleme, üretim sırasında ve sonrasında bir araştırma nesnesine dönüşme, içini dışarıya aksettirme hali belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

Akalın, T. (2013). Modern Sanatın İçerisinde İnce Uzun Bir Figür (Alberto Giacometti). *İdil Dergisi, 2*(8), 190-200.

Antmen, A. (2019). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ardıç, I. T. (2019). *Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar* (Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü).

Atalay, M. C. (2014). Andre Masson Resimlerinde Kaligrafik Eğilimler. *HUMANITAS Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* (3), 27-38.

Avşar Karabaş, P. (2019). Umbreto Boccioni'nin Eserlerinde Hareket ve Hız Kavramları. *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12*(66).

Aykut, A. (2018). *Estetik Paradigmalar Işığında Sanat ve Eğitimi.* Ankara: Pegem Akademi.

Bağatur, B. (2013). *Günümüz Sanatındaki Yeni Portre Yaklaşımları: Yüz ve Maske.* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi).

Barkçin, Ş. (2019). *Osmanlı Aklı.* İstanbul: Mostar Yayınları.

Berger, J. (2019). *Portreler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Bolay, S. H. (Mart 2013). *Aristo ve Gazzalî Metafizikleri* (6. b.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Bolla, P. d. (2012). *Sanat ve Estetik* (2 b.). (K. Koş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bulut, Ü., & Kaya, E. (2019). Malevich'in Siyah kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 4*(8), 153-170.

Çağrıcı, M. (1997). Hakikat. *TDV İslam Ansiklopedisi* (15), 177-178, içinde İstanbul.

Çetin, A. (2017). Rene Magritte'in Resimlerinde Sözcükler ve İmgeler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10*(50).

Çetin, A. (2018). Kara Walker'ın Kara Gölgeleri. *Sosyal BİIimler Dergisi* (20), 184-191.

Çuhadaroğlu, F. G. (2019). *Doğu Batı İkilemi Bağlamında Özgün Bir Duruş Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Yüksek Lisans Programı).

Develioğlu, F. (2017). *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (33. b.). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dilaverdioğlu, R. (2017). *Sanatı "ben" ile kurgulamak, sanatçının içe bakışı.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Drury, N. (1996). *Şamanizm.* İstanbul: Okyanus Yayınları.

El-Hani, M. (2011) *Behçetü's Seniyye*, (Siraceddin Önlüer, Çev.) İstanbul:Semerkand Basım Yayın.

Erdoğan, İ. (2020, 11). İç Harp -Cihad-ı Kebir'in Bel Kemiğindeki İzdiham-. *Cins Dergisi*, 44-45.

Erkıpçak, H. T. (2017). Husserl ve Fenomenolojisi: Bir Özet. *Arkhe-Logos Felsefe Dergisi* (4), 247-258.

Eroğlu, A. (2017). *John Dewey'de Deneyim ve Sanat.* İstanbul: Hiperyayın.

Farago, F. (2011). *Sanat* (2. b.). (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Farthing, S. (Dü.). (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. b.). (G. Aldoğan, & F. C. Çulcu, Çev.) Çin: Hayalperest Yayınevi.

Fazlıoğlu, İ. (2020). *Kendini Aramak.* İstanbul: Ketebe Yayınları.

Gealson, P. (2014). Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih. F. Mollaer, & F. Mollaer (Dü.) içinde, *Kimlik Politikaları: Özdeşlik, Tanınma ve Farklılık* (F. Mollaer, Çev., s. 23). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Gökçe, J. (2016). Kendilik Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı. *İdil Dergisi, 5*(24), 1227-1236.

Gözel, Ö. (2018). *Kendi İçine Düşmek.* (Y. Genç, Dü.) İstanbul: Ketebe Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1997). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Hegel, G. W. (1986). *Seçilmiş Parçalar.* (N. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman* (2. b.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Hodge, S. (2016). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapmaz* (2. b.). (F. C. Çulcu, & G. Metin, Çev.) Çin: Hayalperest Yayınevi.

İncirkuş, B. (2020). Portre Resimlerinin Yapılma Amaçları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (65), 34-49.

İsi, H. (2015). "Gerçek" ve "Hakikat" Sözcükleri Üzerine Felsefi Ve Dilbilimsel İnceleme. *Journal of International Social Research , 8*(41).

Işık, S. (2014). Foucault'da Kendilik Etiği ve Sanat Yapıtı Olarak Yaşam. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* (17), 101-106.

Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları* (1. b.). Barış Engin Aksoy (Çev). İstanbul: Metis.

Jung, C. G. (2018). *İnsan Ruhuna Yöneliş-Bilinçaltı ve İşlevsel Yapısı* (11. b.). İstanbul, Zeytinburnu: Say Yayınları.

Kalın, İ. (2018). *Ben Öteki ve Ötesi İslâm-Batı İlişkileri Tarihine Giriş* (16. b.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Kamışoğlu, S. Ö. (2012). *Jackson Pollock ve Jung İlişkisi.* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi).

Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine.* (G. Ekinci, Çev.) Kadıköy: Altıkırkbeş Yayın.

Kılıç, C. (2014). Jonh Locke: Bilginin Kaynağı Ve İdeler. *Ekev Akademi Dergisi* (58), 455-468.

Kılınç, G. M. (2011). Sanat, Sanatçı, Yapıt Üçgeninde Benliğin Rolü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 87-99.

Kocabıyık, O. (2016). Olgubilim ve Gömülü Kuram: Bazı Özellikler Açısından Karşılaştırma. *Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (6)1, 55-66.

Kuzu, E. S. (2019). Joseph Beuys Ve Sanatı'nın Ezoterik Bağlamda İncelenmesi Ve "Sibirya Senfonisi, Birinci Bölüm" Adlı Performansının İkonografik Olarak İncelenmesi. *Kesit Akademi Dergisi* (21), 334-349.

Küçükkalkan, G. (2017). *Anlamın Yapısökümü: Haberi Derrida'dan Okumak* (Yayımlanmış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Eğitim Blimleri Bilimleri Anabilim Dalı).

May, R. (2019). *Yaratma Cesareti.* İstanbul: Metis Yayınları.

Merter, M.(2013). *Dokuzyüz Katlı İnsan* (12. b.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Nesefi, Ö. *Metnü'l Akaid.* İstanbul: Salah Bilici Kitabevi.(Haşiyeli Kesteli Sonunda)

Okur, H. (2018). *Delilleriyle İslam Akaidi*. İstanbul: Semerkand Yayınları.

Oskay, H. A. (2017). Sosyal Medyada Otoportrenin Biçim Değiştirerek Selfie'ye Dönüşmesi. *İdil Dergisi, 6*(37), 2457-2468.

Özdenören, R. (2017). *Düşünsel Duruş.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Özel, İ. (2019). Yaşamak Umrumdadır. *Erbain, kırk yılın şiirleri* (42. b). İstanbul: TİYO Yayınları.

Özen, Y. (2014). Kendilik, Kendilik Algısı ve Kendilik Algısına Bağlı Psikosomatik Bozukluklara Sosyal Psikolojik Bir Bakış. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi* (40).

Rickman, H. P. (1992). Anlama ve İnsan Bilimleri (Mehmet Dağ, Çev.) Ankara :Ankara Üniversiresi Basımevi.

Sartre, J. P. (2018). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (9. b.). (T. Ilgaz, & G. Ç. Eksen, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Savruk, D., & Kenan, S. (2019). Eğitim ve Deneyimin Kökenleri Üzerine: John Locke ve Tabula Rasa Kavramı. *6. International Eurasian Educational Research Congress.*

Sembol, E. (2012). *Otomatizm'in Sanattaki Yapısal Bağıntıları* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı).

Soyşekerci, S. (2015). *Beden Sanatı Rembrandt ve Anatomi Dersleri.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Soyşekerci, S. (2018). Goya'nın Rüyası: Aklın Uykusu Canavarlar Üretir. *İdil Dergisi, 7*(51), 1341-1348.

Sunar, C. (2006). *Varlık Hakkında Ana Düşünceler* (2. b.). İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınaları.

Şahin, E. (2010). Sartre ve İbn Sînâ Arasındaki Ontlojik Bir Karşılaştırmanın İmkânı Üzerine. *Kader Dergisi, 8*(1), 261-298.

Şimşek, H. ve Yıldırım, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Taliaferro, C. (2011). *Aesthetics: Beginner's Guides*. England: Oneworld Publications.

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak.* (F. C. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Topaloğlu, B. (2020). İrşad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (22), 454-455, içinde Ankara.

Tosun, C. M., & Berk, M. (2017). Foucault'un Etik Anlayışında Epimeleia Heautou-Sapere Aude İlişkisi. *Beytulhikme Felsefe Dergisi*, 129-146.

Tunalı, İ. (2018). *Estetik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uludağ, S. (2003). Marifet-i Nefs. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (28), 56-57, içinde Ankara.

Uludağ, S. (2006). Nefis. *TDV İslam Ansiklopedisi* (32), 526-529, içinde İstanbul. https://islamansiklopedisi.org.tr/nefis#2-islam-dusuncesi adresinden alındı.

Ülken, H. Z. (1968). *Varlık ve Oluş*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları

Ülken, H. Z. (2014). *Varlık ve Oluş.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Yıldırım, İ. (2013). İdealist Estetik ve Pragmatist Estetik Anlayışlarının Karşılaştırılması. (Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara: Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Dinbilimleri Anabilim Dalı Felsefe Tarihi Bilim Dalı).

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yılmaz, B. (2013). Kent Resimlerinin Tarihi ve İki Çağdaş İsim: Mark Bradford, Julie Mehretu. *Ulakbilge, 1*(2), 150-161.

Yorgancıoğlu, P. E. (2015). Alternatif Bir Sanat Arayışı: Happening (Oluşum). *Sanat Dergisi* (28), 77-94.

İnternet Kaynakları

Ahmetgunestekin.com. (tarih yok). *Biyografi.* 9 9, 2021 tarihinde Ahmet Güneştekin Web sitesi: https://ahmetgunestekin.com/biyografi/ adresinden alındı.

Ahmedmater.com. (tarih yok). *Biography*. 11 29, 2020 tarihinde Ahmed Mater Web sitesi: https://www.ahmedmater.com/biography adresinden alındı.

Akman, L. (8 8, 2020). *Tasavvufta Nefis Mertebeleri*. 9 20, 2021 Lutfullahakman.com Web sitesi: https://www.lutfullahakman.com/2021/08/tasavvufta-nefis-mertebeleri.html adresinden alındı.

Akkanat H. (2015). *Makinalaşmak İstiyorum!.* 9 10, 2021 tarihinde Düşünüyorum Dergisi Web sitesi: http://www.dusunuyorumdergisi.com/makinalasmak-istiyorum/ adresinden alındı.

Anadolu Ajansı. (2017, 2 15). *Ressam İlhami Atalay: En büyük eleştirmenim anneannemdi*. (Anadolu Ajansı) 9 9, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi: https://youtu.be/GjfWyX4ygnY adresinden alındı.

Antakyalıoğlu, Z. (2010, 9 16). *Angelus Novus*. 6 14, 2021 tarihinde Lebriz Webb: http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=822&bhcp=1 adresinden alındı.

Arkitektuel.com. (tarih yok). *Mirage*. 11 28, 2020 tarihinde Arkitektuel Web sitesi: https://www.arkitektuel.com/mirage/ adresinden alındı.

Artnet. *Allan Kaprow*. (tarih yok). 12 3, 2020 tarihinde Artnet Web sitesi: http://www.artnet.com/artists/allan-kaprow/ adresinden alındı.

Artrer.org. *Marc Quinn: Aklın Uykusu*. (2014). 12 6, 2020 tarihinde Arter Web sitesi: https://www.arter.org.tr/marc-quinn adresinden alındı.

Art TV. (2020, 10 31). *Nezih Çavuşoğlu | 5 Dakika Özel*. 9 15, 2021 tarihinde Art TV Web sitesi: https://www.arttv.com.tr/sanatcilar/diger/nezih-cavusoglu-5-dakika-ozel adresinden alındı.

Artsy.net. (tarih yok). *Ellen Gallagher-eXelento*. 9 19, 2021 tarihinde Artsy.net Web sitesi: https://www.artsy.net/artwork/ellen-gallagher-exelento adresinden alındı.

Art21.org. *"eXelento" and "DeLuxe"*. (2011, 11). (Röportaj) 12 5, 2020 tarihinde Art21 Web sitesi: https://art21.org/read/ellen-gallagher-exelento-and-deluxe/ adresinden alındı.

Atalay, İ. (2017, 8 28). İlhami Atalay ile Kalpten Kabil Olana Yolculuk. (A. Ayar, Röportaj Yapan) *Sabah Ülkesi Dergisi*. 9 5, 2021 tarihinde https://www.sabahulkesi.com/2017/08/28/ilhami-atalay-ile-kalpten-kabil-olana-yolculuk-abduerrahim-ayar/ adresinden alındı.

Atalay, İ. (2020, 5 15). *İlhami Atalay: "Bir şeyin güzelliğine dalan ruh, o anda kendi aslına döner"*. (S. Kandoğmuş Şahin, Röportaj Yapan) Muhayyel Dergisi. 9 5, 2021 tarihinde https://www.dunyabizim.com/ilhami-atalay-bir-seyin-guzelligine-dalan-ruh-o-anda-kendi-aslina-doner-makale,1783.html adresinden alındı.

Barkçin, S. Ş. (2020). *Savaş Ş. Barkçin: "Anlama ve Anlatma"*. 9 5, 2021 Cins Dergi Web sitesi: https://www.cins.com.tr/2020/12/savas-s-barkcin-anlama-ve-anlatma/ adresinden alındı.

Berkmen, H. (2019, 5 20). *Görüngü ve Hipergerçek* . Haluk Berkmen web sitesi: http://www.halukberkmen.net/pdf/174.pdf adresinden alındı.

Ateslekarsilikveren.com. (tarih yok). *Yunus Emre'ye Armağan*. 9 19, 2021 tarihinde ateşlekarsilikveren.com Web sitesi: https://www.ateslekarsilikveren.com/2016/06/yunus-emreye-armagan.html adresinden alındı.

Cumhuriyet Web sitesi. (2021, 6 12). *Ahmet Güneştekin'den yeni sergi: 'Kutsal Ağaçlar'*. 9 15, 2021 tarihinde Cumhuriyet Web sitesi: https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/ahmet-gunestekinden-yeni-sergi-kutsal-agaclar-1843893 adresinden alındı.

Çavuşoğlu, N. (2015, 4 30). *Ressam Nezih Çavuşoğlu Melankolik Dalgalar'ı Anlatıyor*. (Z. Ünaldı, Röportaj Yapan) 9 15, 2021 tarihinde https://www.alem.com.tr/sohbetler/ressam-nezh-cavusoglu-melankolk-dalgalar-anlatt-142229 adresinden alındı.

Dağdelen, C. (2015, 9 21). *Canan Dağdelen*. (S. Bali, Röportaj Yapan) 12 6, 2020 tarihinde XOXO Digital Web sitesi: https://www.xoxodigital.com/post/6954/canan-dagdelen adresinden alındı.

Dougaitkenmirage.com. (tarih yok). *Doug Aitken Mirage*. 11 28, 2020 tarihinde Doug Aitken Mirage: https://www.dougaitkenmirage.com/mirage#doug-aitken-mirage adresinden alındı.

Dönmez, Ç., & Yayan, G. (2019). *İlhami Atalay'ın Eserlerindeki Motif ve Sombollerin Türk Mitolojisi Açısından Analizi. Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* (20), 365-378. 9 5, 2021 tarihinde DocPlayer.biz Web sitesi: https://docplayer.biz.tr/135884443-Yil-6-sayi-20-mart-2019-s.html adresinden alındı.

Fatmacifci.com. (2019). *İlüzyon*. 9 8, 2021 tarihinde fatmacifci Web sitesi: https://www.fatmaciftci.com/eserler?pgid=kob7ktwy-4fb93e05-6c98-463c-b4c1-c27cfc2d8a54 adresinden alındı.

Güneştekin, A. (2019, 12 15). *Ressam Ahmet Güneştekin: Bir başarı varsa ben onu ülkeme atfediyorum.* (E. Özdener, Röportaj Yapan) Anadolu Ajansı Web sitesi. Ankara. 9 15, 2021 tarihinde Anadolu Ajansı Web sitesi: https://www.aa.com.tr/tr/roportaj/ressam-ahmet-gunestekin-bir-basari-varsa-ben-onu-ulkeme-atfediyorum/1674105 adresinden alındı.

Gürsoytrak, H. (2003). *Sanat ve Çevre*. 1 10, 2021 tarihinde Hakan Gürsoytrak Web Sitesi: http://www.gursoytrak.com/sanat-ve-cevre/ adresinden alındı.

Greelane. (2019, 6 30). *Soyut Dışavurumcu Ressam Hans Hoffman'ın Hayatı ve Eseri*. 6 14, 2021 tarihinde Greelane Web sitesi: https://www.greelane.com/tr/be%c5%9feri-bilimler/g%c3%b6rsel-sanatlar/hans-hofmann-4689143/ adresinden alındı.

Haber7.com. (2021). *Şafak Tavkul Hakk'a yürüdü*. (2021). 9 18, 2021 tarihinde haber7 Web sitesi: https://www.haber7.com/kultur/haber/3114107-safak-tavkul-hakka-yurudu adresinden alındı.

Hsieh, T. (2009, 1 1). *Live Work*. (B. Schwabsky, Röportaj Yapan) 12 5, 2020 tarihinde Frieze Web sitesi: https://www.frieze.com/article/live-work adresinden alındı.

İstanbulmodern.org. (tarih yok). *Sanatçı ve Zamanı, Canan Dağdelen.* 3 21, 2020 tarihinde İstanbul Modern Web sitesi: https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/canan-dagdelen_2234_7226435.pdf adresinden alındı

İstanbulsanatevi.com. (tarih yok). *Richard Pousette Dart hayatı ve eserleri [1916 – 1992]*. 12 6, 2020 tarihinde İstanbulsanatevi Web sitesi: https://www.istanbulsanatevi.com/ adresinden alındı.

Kahraman, E. (2018, 11 20). *EKREM KAHRAMAN; Bir sanatçıya gerekli ışık kalbindeki ışıktır!* (Ş. Sunar, Röportaj Yapan) Kültür Sanat Haritası. 15 9 2021 tarihinde Kültür Sanat Haritası Web sitesi: https://www.kultursanatharitasi.com/ekrem-kahraman-bir-sanatciya-gerekli-isik-kalbindeki-isiktir/ adresinden alındı.

Kamışlı, E. (2014, 3). *Marc Quinn Damima Genç*. 12 6, 2020 tarihinde XOXO Digital Web sitesi: https://www.xoxodigital.com/post/4919/marcquinn adresinden alındı.

Kara, D. (2019, 6 15). *Toplumsal Olayların Sanata Yansıması*. Devabil Kara: http://devabilkara.com/toplumsal-olaylarin-sanata-yansimasi/ adresinden alındı.

Ketebe.org. (tarih yok). *Savaş Çevik*. 9 22, 2021 tarihinde Ketebe.org Web sitesi: https://www.ketebe.org/sanatkar/savas-cevik-2118 adresinden alındı.

Klasik Düşünce Okulu. (2021, 3 23). *Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 1. Seminer*. 9 11, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi: https://youtu.be/npQL3RxAC5Q adresinden alındı.

Klasik Düşünce Okulu. (2021, 4 20). *Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 2. Seminer*. 9 11, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi: https://youtu.be/BwYalFrpyls adresinden alındı.

Klasik Düşünce Okulu. (2021, 8 10). *Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 7. Seminer*. 9 11, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi: https://youtu.be/0V9zRpMuGCc adresinden alındı.

Klasik Düşünce Okulu. (2021, 8 24). *Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 9. Seminer*. 9 19, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi: https://youtu.be/ohUy55dT5qA adresinden alındı.

Klasik Düşünce Okulu. (2021, 9 7). *Kürşat Demirci, Gılgamış Okumaları, 10. Seminer*. 9 19, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi: https://youtu.be/kbsI4fWXyKE adresinden alındı.

Kur'an Yolu. (tarih yok). *Fecr Suresi*. 9 20, 2021 tarihinde kuran.diyanet.gov Web sitesi: https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Y%C3%BBsuf-suresi/1648/52-53-ayet-tefsiri adresinden alındı.

Kur'an Yolu. (tarih yok). *Kıyâmet Suresi*. 9 20, 2021 tarihinde kuran.diyanet.gov Web sitesi: https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/K%C4%B1y%C3%A2met-suresi/5552/1-2-ayet-tefsiri adresinden alındı.

Kur'an Yolu. (tarih yok). *Nahl Suresi-78. Ayet Tefsiri*. 9 19, 2021 tarihinde kuran.diyanet.gov Web sitesi: https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Nahl-suresi/1979/78-ayet-tefsiri adresinden alındı.

Kur'an Yolu. (tarih yok). *Şems Suresi*. 9 20, 2021 tarihinde kuran.diyanet.gov Web sitesi: https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C5%9Eems-suresi/6044/1-10-ayet-tefsiri adresinden alındı.

Kur'an Yolu. (tarih yok). *Yûsuf Suresi*. 9 20, 2021 tarihinde kuran.diyanet.gov Web sitesi: https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Y%C3%BBsuf-suresi/1648/52-53-ayet-tefsiri adresinden alındı.

Mackintosh-Smith, T. (2010, 4). *Magnetism*. 11 29, 2020 tarihinde Ahmed Mater Web sitesi: https://www.ahmedmater.com/essays/magnetism-tim-mackintosh-smith adresinden alındı.

Mater, A. (2010). *Magnetism*. 11 29, 2020 tarihinde Ahmed Mater Web sitesi: https://www.ahmedmater.com/artworks/artwork/magnetism adresinden alındı.

MoMA.org. (tarih yok). *Russell Crotty*. 12 5, 2020 tarihinde MoMA Web sitesi: https://www.moma.org/artists/8442 adresinden alındı.

MyMecra. (2021, 2 14) *Marifet Gören Kişide - Bertan Rona | Bakışlar*. 5 11, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi: https://youtu.be/_hWvnlWba5I adresinden alındı.

MyMecra. (2021, 9 12). *Mutluluk Felsefeniz Yanlış Olabilir - Nevzat Tarhan | SON33*. 9 15, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi https://youtu.be/OEgWF8tIvlE adresinden alındı.

Nezih-online. (tarih yok). 9 15, 2021 tarihinde Nezih Çavuşoğlu Web sitesi: https://nezih-online.com/hakkinda/ adresinden alındı.

NouvArt. (2020, 3 7). *Nezih Çavuşoğlu'nun "İmgelerin Temsili" Resim Sergisi*. 9 15, 2021 tarihinde NouvArt Web Sitesi: https://www.nouvart.net/nezih-cavusoglunun-imgelerin-temsili-resim-sergisi/ adresinden alındı.

Özer, S. (2008, 10 10). *New York'ta Popüler Yüzler, Postmodern Portreler*. 9 15, 2021 tarihinde Lebriz Web sitesi: http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=392&bhcp=1 adresinden alındı.

Özer, S. (2009, 10 1). *Henri Matisse ve Yeşil Çizgi*. 6 14, 2021 tarihinde Lebriz: http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=635&bhcp=1 adresinden alındı.

Quinn, M. (2014). *Röportaj: Marc Quinn, Daima Genç*. 12 6, 2020 tarihinde MIXER Web Sitesi: https://www.mixerarts.com/rop-forever-young adresinden alındı.

Russelcrotty.com. (tarih yok). *Russel Crotty*. 12 5, 2020 tarihinde Russell Crotty Web Sitesi: http://russellcrotty.com/ adresinden alındı.

Sırma, G. (2021, 2 5). *Angelus Novus Nasıl Tarih Meleği Oldu?* 6 14, 2021 tarihinde Mukavemet Dergi Web sitesi: https://www.mukavemet.org/angelus-novus-nasil-tarih-melegi-oldu/ adresinden alındı.

Soskine.com. (tarih yok). *Russell Crotty*. 12 5, 2020 tarihinde Michael Soskine Inc. Web sitesi: https://www.soskine.com/exhibitions/russell-crotty adresinden alındı.

Soundcloud.com. (2021). *Bertan Roya İle Duyuşlar*. (Ses Kaydı) 5 12 2021 tarihinde SoundCloud Web sitesi: https://soundcloud.com/search?q=bertan%20rona adresinden alındı.

Theartstory.org. (tarih yok). *Hans Hofmann*. 6 14, 2021 tarihinde The Art Story Web sitesi: https://www.theartstory.org/artist/hofmann-hans/artworks/ adresinden alındı.

TRT 2. (2019). *Bir Resim Bir Hikaye 61. Bölüm*. (TRT) 6 12, 2021 tarihinde TRT İzle Web sitesi: https://www.trtizle.com/programlar/bir-resim-bir-hikaye/gulveli-kaya-and-gerhard-richter-or-bir-resim-bir-hikaye-or-1-bolum-122679 adresinden alındı.

TRT 2. (2019 8 23). *Muasır, Ebru Uygun, 20. Bölüm*. (TRT) 9 1, 2021 tarihinde TRT 2 Web sitesi: https://youtu.be/LjmjLJC1oo4 adresinden alındı

TRT 2. (2020, 4 16). *Muasır, Fatma Çiftçi, 48. Bölüm*. (TRT) 9 8, 2021 tarihinde TRT 2 Web sitesi: https://youtu.be/cRhp0j-YvRc adresinden alındı.

TRT 2. (2019, 11 26) *Muasır, Savaş Çevik, 37. Bölüm*. (TRT) 9 18, 2021 tarihinde TRT 2 Web sitesi: https://youtu.be/UnhNBrK08CQ adresinden alındı.

TRT 2. (tarih yok). *Randevu Bölüm 43 Pavlo Makov*. (TRT) 3 25, 2021 tarihinde TRT izle Web sitesi: https://www.trtizle.com/programlar/randevu/randevu-or-pavlo-makov-or-43-bolum-2034646 adresinden alındı.

TRT 2. (2019, 9 13). *Şafak Tavkul, Yeryüzleri, 17. Bölüm*. (tarih yok). (TRT) 3 31, 2020 tarihinde TRT 2 Web sitesi: https://youtu.be/b07Jc6O8W7s 5 adresinden alındı.

Uğur Işılak. (2021, 8 28). *Uğur Işılak - Kimler Gelmiş Kimler Geçmiş Dünyadan (Şiir)*. Uğur Işılak ile Miras (TRT Müzik) (2021, 8 23). 9 10, 2021 tarihinde YouTube Web sitesi: https://youtu.be/4uHsn13tCPU adresinden alındı.

Vggallery. (tarih yok). *Otoportre*. 6 11, 2021 tarihinde The Vincent van Gogh Gallery Web sitesi: http://www.vggallery.com/international/turkish/paintings/p_0345.htm adresinden alındı.

Vpaper.vakkaroma. (2017). *ThrowBack: Çölde Serap*. 11 28, 2020 tarihinde Vakkorama Paper Web sitesi: https://vpaper.vakkorama.com.tr/portfolio_page/throwback-colde-serap/ adresinden alındı.

Yılmaz, Ö. (2013, 2 7). *Balkan Naci İslimyeli'den bir model evren*. 12 6, 2020 tarihinde Milliyet Sanat Web sitesi: http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/balkan-naci-islimyeli-den-bir-model-evren/1353 adresinden alındı.

Yunusemre.net. (tarih yok). *Bir Ben Vardır Bende*. 4 15, 2019 tarihinde yunusemre.net Web sitesi: http://www.yunusemre.net/siirler/99-bir-ben-vardir-bende.html adresinden alındı.

Walkerart.org. (tarih yok). *Julie Mehretu.*. 12 5, 2020 tarihinde Walkerart.org Web sitesi: https://walkerart.org/collections/artists/julie-mehretu adresinden alındı.

Wikipedia. (2021, 9 12). *Dengbêjlik*. 9 15, 2021 tarihinde Wikipedia Web sitesi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dengb%C3%AAjlik adresinden alındı.

Wikipedia. (2020, 11 18). *Narsisizm.* 12 5 2020 tarihinde Wikipedia Web sitesi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Narsisizm adresinden alındı.

EKLER

EK-1

Katalog

Resim No:

Resim / Çalışma Adı:

Sanatçısı:

Yapılış Yılı:

Boyutları:

Tekniği: