



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HEGEL FELSEFESİNDE TİN KAVRAMININ 1900'LÜ
YILLARDAN GÜNÜMÜZ SANAT ESERLERİNDE
ÇÖZÜMLENMESİ

FERİDE ASENA KIZAR

İzmir
2024

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HEGEL FELSEFESİNDE TİN KAVRAMININ 1900'LÜ
YILLARDAN GÜNÜMÜZ SANAT ESERLERİNDE
ÇÖZÜMLENMESİ

Feride Asena KIZAR

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. TUBA GÜLTEKİN

JÜRİ ÜYESİ	JÜRİ ÜYESİ	JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN	Doç. Dr. Yurdağül KILIÇ GÜNDÜZ	Doç. Dr. Aşkın BAHADIR

İzmir

2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “HEGEL FELSEFESİNDE TİN KAVRAMININ 1900’LÜ YILLARDAN GÜNÜMÜZ SANAT ESERLERİNDE ÇÖZÜMLENMESİ” adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

20/08/2024

Feride Asena KIZAR



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



Tarih: 20/08/2024

Tez Başlığı:

Hegel Felsefesinde Tin Kavramının 1900’lü Yıllardan Günümüz Sanat Eserlerinde Çözümlemesi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 127 sayfalık kısmına ilişkin, 20/08/2024 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı’nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı**) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 10 dir**.

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum **X**

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) X

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30)

☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça hariç, ☐ Alıntılar dâhil, ☐ Altı (8) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça dâhil, ☐ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. ☐	
EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde. ☐	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Feride Asena KIZAR

Öğrenci No : 14020000000000000000

Anabilim Dalı : Güzel Sanat Eğitimi Anabilim Dalı

Programı : Resim-iş öğretmenliği

Statüsü : Yüksek Lisans x Doktora

ÖĞRENCİ

DANIŞMAN

Feride Asena KIZAR

Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN

20/08/2024

20/08/2024

TEŞEKKÜR

Bu çalışmamda benden sevgisini, ilgisini, yardımını esirgemeyen ilerlemem için bütün içtenliği ile sarılan sevgili biricik hocam sayın PROF. DR. TUBA GÜLTEKİN hocam emeklerinizin hakkını hiçbir zaman ödeyemem teşekkürü, size bir borç bilirim

Ayrıca benden bütün hayatım boyunca desteğini esirgemeyen Nilgün Hanıma, Şahika hanıma, Mustafa ve Levent Bey'e ve FADİME KIVRAK'a teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Amaç ve Önem	1
1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri.....	1
1.4. Sınırlılıklar.....	2
1.5. Varsayımlar.....	2
1.6. Tanımlar.....	2
BÖLÜM II.....	4
KURAMSAL ÇERÇEVE / KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	
.....	4
2.1. Felsefe	4
2.2.Felsefede Tin Kavramı.....	7
2.2.1. Adorno	11
2.2.2. Schelling.....	13
2.2.3. Blasche	14
2.2.4. Plotinus.....	15
2.3. Sanatta Tin Kavramı	16
2.3.1 Kandinsky	20
2.3.2. Hegel’in Tin Kavramı	21

2.3.3. Hegel'in Sanat Anlayışı	26
BÖLÜM III	31
YÖNTEM.....	31
3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni	31
3.2. Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar	31
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları	31
3.4. Tasarım, Geliştirme, Uygulama Süreci	32
3.5. Verilerin Analizi	32
3.6. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği.....	32
3.7. Araştırmacının Rolü	32
BÖLÜM IV	33
BULGULAR.....	33
4.1. 20. Ve 21. YY Plastik Sanatçıların Eserlerinin Çözümlemesi.....	33
4.1.1. John William Waterhouse (1849-1917).....	34
4.1.2. Gustavo Klimt (1862-1918).....	37
4.1.3. Piet Mondrian (1872-1944).....	41
4.1.4. Egon Schiele (1890-1918).....	46
4.1.5. Rene Magritte (1898-1967).....	50
4.1.6. Jackson Pollock (1912-1956).....	55
4.1.7. Salvador Dali (1904-1989).....	59
4.1.8. Eren Eyüboğlu (1913-1988).....	62
4.1.9. İlhan Koman (1921-1986).....	66
4.1.10. Kuzgun Acar	69
4.1.11. Burhan Doğançay (1929- 2013).....	72
4.1.12. Ali Teoman Germener (1934-2018).....	77
4.1.13. Judy Chicago (1939-).....	81

4.1.14. Burhan Uygur (1940-1992).....	83
4.1.15. Neş'e Erdok (1940-).....	88
4.1.16. Gülsün Erbil (1948 -)	91
4.1.17. Andy Goldsworthy (1956-).....	94
1.4.18. Damien Hirst (1965-).....	97
4.1.20. Ayşe Fıçıcıoğlu (1972-)	104
TARTIŞMA	107
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	109
KAYNAKÇA.....	113
EK 1.	122

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo1. Piet Mondrain Sanatının Dönemleri	38
---	----



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 John William Waterhouse, Ophelia, 1894.....	32
Resim 2. Gustav Klimt, Ölüm Ve Yaşam, 1911	36
Resim 3: Piet Mondrian, Ay Işığında Gein Kıyısında Ağaçlar, 1907-08	40
Resim 4. Piet Mondrian, Gri Ağaç,1912.....	41
Resim 5. Egon Schiele, Lovers, 1913.....	44
Resim 6. Egon Schiele, Death And The Maiden, 1915.....	45
Resim 7. René Magritte, İmgelerin İhaneti, 1929	50
Resim 8: Jackson Pollock, Ay - Çemberi Kesen Kadın (The Moon - Woman Cuts the Circle), 1942	54
Resim 9. Salvador Dalí ,La persistència de la memòria, Belleğin Azmi, 1931	57
Resim 10. Eren Eyüboğlu, Yazmalı Kadın, 1953	60
Resim 11. İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, 1980 Hata! Yer işareti tanımlanmamış. 3	
Resim 12. Kuzgun Acar, Metal Heykel, 1962..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış. 6	
Resim 13. Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 1987	70
Resim 14. Ali Teoman Germaner İç x Dış, 1994.....	72
Resim 15. Ali Teoman Germaner, Totem, 2005	74
Resim 16. Judy Chicago, The Dinner Party, 1974–1979.....	76
Resim 17. Burhan Uygur, Bir Kitapta Resim Şart.....	79
Resim 18. Burhan Uygur, Kapı, 1987-1989	81
Resim 19 Neş'e Erdok, Zaman Kuşu, 1940.....	84
Resim 20: Gülsün Erbil, Cenin 1994.....	88
Resim 21. Andy Goldsworthy, Sycamore leaves edging the roots of a sycamore tree, 2013.....	91
Resim 22. Damien Hirst, Dominion, 2019	94
Resim 23. Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991.....	96
Resim 24: Selma Gürbüz, Şifacı,2010	98
Resim 24. Ayşe Fıçıoğlu, Sirius'da Yaşam, 2017	100

ÖZET

HEGEL FELSEFESİNDE TİN KAVRAMININ 1900'LÜ YILLARDAN GÜNÜMÜZ SANAT ESERLERİNDE ÇÖZÜMLENMESİ

Bu çalışmada Hegel felsefesinde tinsellik kavramının 1900'lerden günümüze kadar olan plastik sanat eserlerindeki yeri ve öneminin çözümlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda 20. ve 21. yüzyılda eserler vermiş olan Türk ve yabancı sanatçılar arasından 20 tanesi amaçlı örneklem doğrultusunda belirlenmiş ve bu sanatçıların eserleri Hegel'in tinsellik kavramı ile çözümlenmiştir. Bu bağlamda tin kavramı ile sanat eseri çözümlenmelerinde sanatçıların doğum tarihleri esas alınarak tarih belirtilmiş ve kronolojik bir sıra oluşturulmuştur.

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden fenomenoloji deseniyle şekillenmiştir. Tin kavramı ile eşleştirilebilecek sanat eserleri çözümlenmelerinde içerik analizi kullanılarak sonuca ulaşılmıştır.

Araştırma bulguları ışığında, 1900'lerden günümüz sanatına değin yaşanan sosyolojik, kültürel, toplumsal değişimlerin sanatçının tinsel yönünü ve sanat eserini doğrudan etkilediği araştırma sonucunda görülmüştür. Çalışmanın 20 ve 21. yüzyılı kapsamaları ile birlikte farklı dönemlerden sanatçılar ve eserler seçilmesi tinin dönem, zaman, kültür ve birey psikolojisi içerisinde sanatçı aracılığı ile kendi varoluşunu her daim sanat alımlayıcısına aktardığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Felsefe, Hegel felsefesi, tin, modern sanat, çağdaş sanat,

ABSTRACT

ANALYSIS OF THE CONCEPT OF SPIRIT IN HEGEL'S PHILOSOPHY IN WORKS OF ART FROM THE 1900'S TO THE PRESENT

This study aims to analyze the place and significance of the concept of spirituality in Hegel's philosophy within the plastic arts from the 1900s to the present day. To achieve this goal, 20 artists, both Turkish and foreign, who have produced works in the 20th and 21st centuries, were selected using purposive sampling. The works of these artists were analyzed in relation to Hegel's concept of spirituality. In this context, the birth dates of the artists were taken into account, and a chronological order was established for the analysis of the art pieces in connection with the concept of spirituality.

This research is shaped by the phenomenological design, one of the qualitative research methods. Content analysis was used to reach conclusions in the analysis of artworks that could be associated with the concept of spirituality. The findings of the research show that the sociological, cultural, and social changes that have occurred from the 1900s to contemporary art have directly influenced the spiritual aspect of the artist and the artwork. The inclusion of artists and works from different periods covering the 20th and 21st centuries led to the conclusion that spirituality, through the artist, consistently conveys its existence to the art recipient within the context of time, culture, and individual psychology.

Keywords: Philosophy, Hegel, Spirituality, modern art, contemporary art

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Hegel felsefesinde tin kavramı, tüm sanat alanlarında karşılaşıldığı ve plastik sanatlarda da kendini sıklıkla göstermektedir. Bu doğrultuda 20. ve 21. yüzyıllarda eserler vermiş olan Türk ve yabancı plastik sanatçıların eserlerinde Hegel'in tinsellik kavramı dışavurum olarak görülmektedir. Bu nedenle eserlerin Hegel yaklaşımı ile çözümlenerek sanatçı yorumunu ve eserlerinde yer alan göstergelerin tinsel açıdan incelenmesi araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaç ve Önem

Bu çalışmada Hegel felsefesinde tinsellik kavramının 1900'lü yıllardan günümüze kadar olan plastik sanat eserlerinde çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Hegel'in tinsellik kavramı; felsefe ve sanatın olanaklarında nasıl olgunlaştığı, sanatçı bilincinde kazandığı varoluşu, estetik, düşünce geleneğinde yerleştiği ve bıraktığı etkiyi görebilmek açısından önemlidir. Bu bağlamda Hegel'in tinsellik kavramı sanat eserleri üzerinde çözümlemeler yapılarak görsel sanatlar alanında katkı sağlaması açısından araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Bu araştırmanın problem cümlesi "Hegel felsefesinde tin kavramının 1900'lü yıllardan günümüze kadar olan plastik sanat eserlerinde çözümlenmesi nasıldır?" şeklindedir.

Araştırmanın problemini 1900'lü yıllardan günümüze kadar olan plastik sanat eserlerinin tin kavramı bağlamında çözümlenmesi oluşturmaktadır.

Araştırmanın alt problem soruları;

1. Felsefe nedir?
2. Tin nedir, felsefede ve sanatta tin kavramı nasıl ele alınmaktadır?
3. Tin kavramını kimler hangi bağlamda kullanmıştır?

4. Hegel'in tin kavramı ve sanat anlayışı nedir?
5. 20. yüzyılda sanatçı ve eserlerinin Hegel'in tin kavramı bağlamında çözümlenmesi nasıldır?
6. 21. Yüzyıl sanatçı ve eserlerinin Hegel'in tin kavramı bağlamında çözümlenmesi nasıldır?

1.4. Sınırlılıklar

Araştırmada 1900'lü yıllardan günümüze kadar olan plastik sanat eserlerin çözümlenmesi, Hegel'in tinsellik kavramı ile sınırlandırılmıştır. Tinsellik kavramı hakkında bilgi verilmiş ayrıca çalışmada eserleri çözümlenecek sanatçılar hakkında da açıklamalar yapılmıştır. Sanatçıların bireysel ve eğitim yaşantıları hakkında verilen bilgilerin yanı sıra sanat eserleri hakkında tinsellik bağlamında açıklamalar yapılarak sınırlandırılmıştır. Örnekleme alınan eserler tin konusu ile sınırlandırılıp sanatçıların doğum tarihleri esas alınarak tarih belirtilerek kronolojik bir sıra oluşturulmuştur.

1.5. Varsayımlar

Bu araştırmanın varsayımı ve belirlenen yöntem konu için elverişlidir. Araştırmaya dâhil edilen yazılı ve görsel kaynakların doğru olduğu varsayılmaktadır.

1.6. Tanımlar

Salt: İçine, kendisine yabancı hiçbir şey karışmamış.

Özdek: İnsanın çalışmasıyla bir amaç uğruna biçim verdiği veya yararlandığı doğal cisimler, nesneler.

Görüngübilim (fenomenoloji - Osmanlı Türkçesinde zahiriye): Kurucusu Edmund Husserl olan bir felsefe akımı. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde görülen bilimlerdeki ve düşüncedeki genel bunalım içinde doğup gelişen bir felsefe akımıdır. Husserl'ci fenomenoloji, bu bağlamda, Metafiziği sona erdirerek somut yaşantıya dönmek ve böylece tıkanmış olan felsefeye yeni bir başlangıç yapmak iddiasıyla ortaya çıkmıştır (Öktem, 2005, s. 29).

Bitimli: Sonu olan, sonlu.

Diyalektik: Hegel'e göre diyalektik, düşünce sürecinin doğasında bulunan bir ilkedir ve gerçeğin kavranması ve anlaşılması için önemlidir. Bu anlayış, varlık ve düşünce arasındaki ilişkiyi, karşıtlıkların çatışması ve bunların sentezlenmesi yoluyla gelişen bir süreç olarak ele almaktadır (Coşkun, 2021, s. 162).

Antropoloji: Antropoloji, insanın hem biyolojik hem de kültürel yönlerini sistematik olarak araştırır ve insan faaliyetinin tüm yönlerini birleşik bir şekilde inceler. Özellikle sosyal antropoloji, insanın belirli bir kültür içindeki sosyal yapılarını ve ilişkilerini anlamakla ilgilenir. Bu disiplin, insanın toplumsal yaşamını, ilişkilerini ve kültürel pratiklerini derinlemesine inceleyerek, insanın çeşitliliği ve karmaşıklığını anlamak için önemli bir araçtır (Bulut, 2023, s. 24).

Aşkınlık: Sanatta aşkınlık kavramı, deneyimlenen dünyanın ötesinde bir boyuta ulaşmayı ve ruhsal etkileriyle izleyiciyi etkilemeyi ifade eder. Sanatçının kendisini aşması ve yeni bir boyut yaratması, sanat eserlerinin yücelik ve üstünlük duygusu uyandırmasını sağlar. Aşkınlık sadece sanat eserinin yaratılmasıyla değil, aynı zamanda izleyicinin deneyimiyle de ilişkilidir. İzleyicinin eserle etkileşime geçerek yüksek bir bilinç düzeyine ulaşması, aşkınlık deneyimini yaşamasına olanak tanır (Bahadır, 2023, s. 462).

Törellik (Nesnel Ahlak): Hegel'e törellik göre yaşayan iyiliktir ve bu iyilik özgürlük idesidir. Törellik ve özgürlük arasındaki ilişki, insanın bireysel ve toplumsal yaşamında önemli bir yer işgal eder ve ahlaki gelişim için temel bir zemin sağlar. Ona göre, ahlaki değerlerin nesnel gerçekliği, öznel deneyim tarafından somutlaştırılır ve bu da soyut iyilik kavramının yerini alır (Yener, 2013, s. 70).

Tikellik: Öznellik, Bir türün bütün bireylerine değil de bir veya birkaç bireyine ilişkin olan.

Tümellik: Nesnellik, bütüne ait olan.

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE / KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Felsefe

Felsefenin ortaya çıkışı ile ilgili yapılan çalışmalarla ilgili farklı düşünceler bulunmaktadır. Felsefenin kökenini Mısır uygarlığına dayandıran araştırmacılar olduğu gibi ilk felsefi çabaların Ortadoğu uygarlıklarında başladığını söyleyenler de bulunmaktadır. Ancak, günümüzde en çok kabul gören görüşe göre, felsefenin kökenini Antik Yunan'da aramak gerekir. Örneğin, Aristoteles'e göre Thales ilk filozoftur. Bu nedenle felsefe, ilk olarak Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Günümüzde kullandığımız felsefe terimi Antik Yunan kültüründe ortaya çıkmıştır ve ilk kez M.Ö. 6. yüzyılda yaşayan Pythagorasçılar tarafından kullanılmıştır. İlk filozoflar genellikle doğa araştırmacıları (physikoi) olarak adlandırılmışlardır. Bugün kullandığımız "felsefe" sözcüğü, dilimize Arapça'daki "felasife" kelimesinden geçmiştir. Araplar ise bu terimi, Yunanca "bilgelik sevgisi" anlamına gelen "philosophia" sözcüğünden uyarlamışlardır. Felsefe terimi, gerçek anlamını Platon ve Aristoteles'in eserlerinde bulmuştur (Altunoğlu ve Taştan, 2018: 3).

Felsefe yalnızca bilgeliğe sahip olma değil, bilgiye ve hakikate ulaşma arayışını da temsil etmektedir. Bu arayış, her şeyin kökenini bilmeyi istemek ve sevmek anlamına gelir. Felsefe insanın hakikati bulma serüvenidir ve bu serüvende bilgi, varlık ve değerlerle tanışılır. Felsefe, bireyin kendisini ve başkalarını tanımasını sağlayan bir etkinlik olarak görülür ve bu nedenle "bilgelik sevgisi" olarak açıklanır. Bununla birlikte felsefe sadece bütün her şeyin kökenini bilmek değil aynı zamanda doğal ve doğal olmayan her türlü varlık üzerine, düşünme, bilme, tanıma, öğrenme, anlama, anlamlandırma ve açıklama eylemi ve etkinliği olarak da görülmektedir (Topdemir, 2009, s. 120).

Platon'a göre felsefe, doğruya ulaşmak ve var olanı bilmek için düşüncenin sistemli bir çalışmasıdır. Aristoteles (M.Ö. 384-322) ise felsefeyi hakikatin bilgisi ve varlık olmak bakımından varlık bilimi olarak açıklamaktadır. Ayrıca, Aristoteles'e

göre felsefenin en yüce kısmı teolojidir ve onun konusu Mutlak Ruh, yani Tanrı'dır. Descartes (1596-1650) ise felsefeyi bir ağaca benzetir: "Kökleri metafizik, gövdesi fizik ve dalları diğer tüm bilimlerdir." Tüm bu tanımlar, felsefenin önemini vurgulaması açısından oldukça önemlidir (Korlaelçi, 2022, s. 8).

Felsefenin gelişimine kısaca bakıldığında dönemin şartları ve ihtiyaçları çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. İlkçağ doğa filozofları, varlığın ontolojik temellerini ve kökenini sorgularken, sofistler dil ve kültüre odaklanmışlardır. Platon ve Aristoteles gibi sistemci filozoflar ise varlığı ve varolanı merkezine almışlardır. Helenistik dönemde felsefe, daha çok değerler ve mistik olana ilgi göstererek, dilegeleni, düşünüleni ve varolanı değerleri açısından ele almıştır. Ortaçağ düşünürleri, Hristiyanlık ve İslam'ın etkisiyle, Tanrı'nın varlığı ve kutsal metinler ekseninde felsefi sorunlara yaklaşmışlardır. Rönesans'tan itibaren ise felsefe, varolanı nasıl bildiğimiz sorunsalına, insanın bilme yetilerine odaklanarak, varolanı gerçekte ve dilde nasıl kavradığımızı çözümlemeye çalışmıştır. Analitik ve postmodern felsefe, dilde varolana daha fazla odaklanarak, dilin düşünce ve gerçeklikle ilişkisini incelemeye yönelmiştir. Bu farklı dönemlerde felsefenin odak noktalarının değişmesi, felsefenin dinamik ve sürekli evrilen doğasını gösterir. Felsefe, her dönemde insanın bilgiye, varlığa ve gerçekliğe dair anlayışını genişletmeye ve derinleştirmeye çalışmıştır. Bu süreç, felsefenin hem tarihsel köklerine hem de gelecekteki potansiyeline ışık tutar (Aydın, 2015, s. 2).

Felsefe, yalnızca gerçekleri listelemekle kalmayıp, bu gerçeklerin insan varlığı için ne anlama geldiğini de araştırır. Felsefe, bilim adamlarının, din adamlarının, sanatçıların ve sıradan insanların deneyimlerini bir araya getirerek, bu çeşitli deneyimleri mümkün kılan bir evrenin nasıl bir evren olabileceğini anlamaya çalışır. Filozoflar, bu gerçeklerin anlamını ortaya koyarken, bir dizi seçim ve reddetme ilkesi geliştirir ve bu ilkelere göre gerçekleri önem sırasına dizerek değerlendirir. Önemli buldukları gerçekleri inceleme kapsamına alırken, önemsiz veya gerçek dışı olarak gördüklerini dışlarlar. Anlam ve önem değerlendirmelerinde, filozofların kendi bakış açıları, dünya görüşleri ve değerleri belirleyici olur. Kendi değer ve düşüncelerine uygun olanları değerlendirmeye alırken, bunlarla uyumsuz olanları dışarıda bırakırlar. Bu süreç, felsefenin subjektif doğasını ve filozofun kendi

perspektifinin bu değerlendirmelerde nasıl rol oynadığını gösterir (Işıldak, 2006, s. 46).

Fransız filozof Gilles Deleuze'e göre, düşüncenin tam anlamıyla anlaşılması için felsefenin tümel ve rasyonel yanı kadar sanatın tikel ve duysal yönü de dikkate alınmalıdır. Felsefenin tikeli düşünebilmesi için sanata, sanatın tümeli düşünebilmesi için ise felsefeye ihtiyacı vardır. Ancak, bu iki disiplinin nasıl birleştii veya birleşeceği sorunu hala tartışma konusudur. Platon'dan beri, felsefe rasyonel ve irrasyonel olanın ayrımını miras almış ve bu ayrımdan kurtulma sürecinde dermansız bir sentez arzusu taşımıştır. Bu, Descartes'ten beri düşüncenin kendi içinde sürekli bölünmesi ve aynı zamanda kayıp geçmişini ele geçirme (sentez) çabasıyla ilgili bir paradokstur. Modern felsefi düşünce, bu paradokstan kurtulma çabasıyla, düşüncenin iki uç noktası arasında gidip gelmektedir. Bu durum, felsefenin ve sanatın birbiriyle olan karmaşık ve derin ilişkisini ortaya koyar. Bu ilişkinin doğru bir şekilde anlaşılması, düşüncenin hem tarihsel köklerine hem de gelecekteki potansiyeline ışık tutar (Sütcü, 2018, s. 470).

Sanat, zihnin farkına varma etkinliğiyle başlar ve bu süreç, kişinin kendi içinde ve dünyasında bir değişiklik yapma eylemiyle pratik bir öğe kazanır. Sanatın bu bilişsel ve eylemsel yönlerine bir duygu öğesi de eşlik eder, böylece sanat kuramsal, pratik ve duysal bir faaliyet alanı haline gelir. Sanat, bir çıkar veya görev peşinde koşan faydacı veya ahlaki bir etkinlikten ziyade, bir ideali gerçekleştirmeye çalışan bir faaliyettir. Bu ideal hedef, sanatın nesnesinin "gerçek" değil "hayali" olmasını sağlar. Bu bakış açısı, sanatın yaratıcı ve estetik doğasını, onun gerçek dünyadaki somut hedeflerden farklı olduğunu vurgular. Sanat, bu yönüyle, insanın duygu, düşünce ve hayal gücünü bir araya getiren bir alan olarak tanımlanır (Collingwood, 1997, 10-12, aktaran Bal, 2012, s. 38).

Felsefe, kavramlar aracılığıyla varlığı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışırken, sanat daha çok duyular ve öznel süreçler üzerinden, imgeleme, hayal etme ve tasarlama gibi bilişsel ve duysal alanlara yönelir. Felsefe, sanatın amacını, ne olduğunu ve sanatla ilgili kavramları ve problemleri sorgular. Bu sorunlar arasında sanat yapıtlarının gerçekliği, bu yapıtların gerçeği ne ölçüde temsil ettiği ve

yansıttığı, sanat yapıtının içeriği gibi konular yer alır. Felsefi tartışmalar, estetik yargıların evrensel mi yoksa öznel mi olduğunu, sanat yapıtlarının sonlu mu yoksa sonsuz mu olduğunu ve hakikat ile ne derece bağlantılı olmaları gerektiğini sorgular. Ayrıca, bir sanat eserini ölümsüz kılan ölçütler gibi sorular da felsefi açıdan ele alınır. Bu bağlamda, felsefe sanatın kavramsal sorgulamasını ve teorik arka planını oluşturur. Sanat ise bu teorik çerçeveyi estetik beğeni ile zenginleştirerek, daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan bir araç olarak işlev görür. Bu karşılıklı etkileşim, sanat ve felsefenin birbirini tamamlayıcı nitelikte olduğunu gösterir ve her iki disiplinin de insan deneyimini derinleştirmede önemli roller oynadığını ortaya koyar (Kızıltan ve Kızıltan, 2023, s. 2650) .

2.2.Felsefede Tin Kavramı

Tin, genel anlamıyla açıklanacak olursa, Hegel gibi idealistlerin ya da metafizikçilerin evreni ve gerçekliği açıklamak için mevcut olan tüm şeylerin özü ve temeli kabul edilen ve bir cismi olmayan varlık ya da maddi olmayan gerçeklik şeklinde tanımlanabilir. Dinsel açıdan bakıldığında ise evreni yarattığına inanılan bir varlık ya da dünyanın ruhu şeklinde de açıklanabilir. Felsefi açıdan ele alındığında ise zekâya, iradeye ve bilince sahip olan insan ya da varlıkta zihnin yüksek düzeyden yetilerini oluşturan bilişsel güç, öz bilinçli güç olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda Almanca'da Geist kelimesinin Türkçe 'deki karşılığıdır (Dilmaç, 2017, s. 74).

Tin kavramı Türk Dil Kurumu tarafından “ruh, birtakım fizikötesi kurucularının, gerçeği ve evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsedikleri madde dışı varlık” şeklinde açıklanmaktadır (TDK, 2023).

İlk kez doğada görülen saltın doğadaki hali kendisi değil başkalığı içerisinde mevcuttur. Bu doğrultuda doğada bir yasa olarak ortaya çıkmıştır ve salt kendisinde olduğu an tin haline bürünür. Tin de insanlık tarihi boyunca bilinçli bir akıl ile kendisini gösterir. Tin kendisini, akıl sahibi bilinçli bir varlık olan insanda bulur, insan ise tine bilincin deneyimi sayesinde ulaşabilir. Diğer bir deyişle bilincin deneyimle yola çıkması ve bu yolculukta ulaştığı bilgilerin sonucunda tinin kendisi ortaya çıkmaktadır (Güneş, 2022, s. 56).

Teorik olarak bakıldığında tin kavramının, İbranice'ye dayandığı ve İbranice bir kelime olarak “ruach” şeklinde geçtiği görülmektedir. Hegel ise tin kavramının felsefi kökeninin Anaksagoras'ın “nous” kavrama dayandığını belirtmektedir. Siep ise tin kavramının dini temellere dayandığını öne sürmektedir. Bununla birlikte Siep'in erken dönem yazılarında Hegel'in tin kavramının Platoncu tin kavramına benzediğini belirtse de geç derslerinde Aristotelesçi bir yapıda olduğunu ve bu kavramın düşünsel anlamda kullanıldığını yazmıştır. Buradaki söz konusu düşünme kavramı soyutlayıcı bir şekilde değil tarihsel anlamda bir düşünme süreci olarak değerlendirilmektedir. Diğer bir deyişle tin kavramı şekil değiştirerek yeni bir anlam kazanmıştır. Bu sebeple Siep, tin kavramını bir yandan Yunan sanatı, ahlakını ve dinini benimserken diğer yandan ise modern usun öz bilinç kavramının daha üst seviye bir sentezi şeklinde ortaya çıktığını belirtmiştir (Koçhan, 2019, s. 48).

Hegel, tarihi tinin evrimi şeklinde açıklamaktadır. Bu sebeple düşünceler yanlışlanıp reddedilmez çünkü düşünceler yanlış değildir sadece eksiktir. Bunun sebebi ise tinin henüz bilince açılmamış olmasıdır. Birbiriyle karşıt olan düşünceler, tinin bir diğer görüngüsünün sonucu olarak ortaya çıkar yani bütünü diğer parçalarını oluştururlar. Tüm bu yolculuk tinin doğal bilinç evresi ile başlamaktadır. Öncelikle kendisinin farkına varmak durumunda olan bilinç, bu yoldan geçtikten sonra nesneye yönelerek ben'i ve ben olmayanı bilecektir. Bu durumda hala kendinin bilincine varamamış durumdadır. Kendinin bilincine varabilmesi için öznenen nesneye yönelmesi ardından tekrar kendine dönmesi gereklidir (Konur & Toprak, 2016, s. 120).

Tarihte meydana gelen her şey tin tarafından ortaya konmuştur ve tarihin başlangıcı, tinin dünya üzerinde açıldığı ilk andır. Tin, evrensel tarihte kendisini bütünsel realitesi ile ortaya çıkarmaktadır. Bu doğrultuda başlangıçtan günümüze kadar gelen tarih süreci, tinin kendini gerçekleştirdiği bir sahne olarak görülmektedir. Tarihin ilerlemesini sağlayan şey de kendini gerçekleştirme çabasıdır. Tinin son noktasına gelebilmesi için bu çaba mecburidir. Söz konusu bu çaba ve ilerleme ussal bir bağlamdadır. Bu kapsamda evrensel tarihin ussal ilerlemesi aynı zamanda tinin de zorunlu bir ussal ilerlemesi anlamına gelmektedir. Tüm bu ilerleme çabasındaki

amaç ise tinin kendi belirlenimini açığa çıkarmak ve kendisini gerçekleştirerek özgür olmasıdır (Uzun, 2019, s. 25).

Söz konusu bu süreç bilincin deneyimi şeklinde açıklanmaktadır. Tinin fenomenolojisinde ise tinin süregelen bu yolculuğu aynı zamanda insan bilincinin de gelişimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu süreç içerisinde yaşanmış olan deneyimler tinin gerçekleşmesini de ifade etmektedir. Bu durumla birlikte bilincin gelişimi demek aynı zamanda belirli bir merhalenin de yitirildiğini göstermektedir. Örneğin doğal bilinç söz konusu olduğunda, “gerçekte kavramın gerçekleşmesi olan şey, onun kendisine kendi kendisinin yitimi olarak görünür; çünkü o kendi hakikatini bu yolda yitirir” (Hegel, 1977, s. 78). Bu sebeple, geçilen evreler bir umutsuzluk ve şüphe barındırabilir. Bahsi geçen umutsuzluk ve şüphe süresince bilinç kendisinin nesnesi olarak kendini deneyimler, bu bağlamda bakıldığında hem özne aynı zamanda da nesnedir. Özne olarak hakikat, ide, kavram, tin ya da mutlak, bilincin tüm deneyimlerinde mevcuttur (Türkyılmaz, 2011, s. 201).

İdealizm, varlığın düşünceden bağımsız bir şekilde var olamayacağını söyler ve içgüdüsel, fiziksel etkinliğe ve özdek kavramına karşıt olarak kullanılmaktadır. Stoa felsefesinde ise tin, “evrenin ruhu”, “evrenin usu”, biçim veren, etki yapan, canlandıran ilke olarak açıklanmaktadır. Ancak tin ve ruh iki ayrı kavramdır. Ruh kavramı, duyuşsal ve organik hayatın temeli iken tin ise sadece insana özgü olan düşünme melekesidir (Karamanoğulları, 2021, s. 53).

Tekil bireyselin ve tüm bireysellerin eylemi olarak açıklanan tinsel öz ise evrensel ve bireysel birleştirebilir. Hiçbir evrensel özne bireyselle ilişkili olmadıkça gerçek anlamda tinsel olamamakla birlikte hiçbir bireysel özne de evrenselle ilişkili değilse gerçekten tinsel olamaz (Özcangiller, 2018, s. 398).

Tekil bireyselin ve tüm bireysellerin eylemi olarak açıklanan tinsel öz ise evrensel ve bireysel birleştirebilir. Hiçbir evrensel özne bireyselle ilişkili olmadıkça gerçek anlamda tinsel olamamakla birlikte hiçbir bireysel özne de evrenselle ilişkili değilse gerçekten tinsel olamaz (Özcangiller, 2018, s. 398).

Bu kapsamda tin, evreden evreye geçmektedir ve içerisinde çeşitli yapılar da mevcuttur. Bu konuda Kaufmann,

Tinin Görüngübilimi tinin değişik biçimlerini mutlak tine ulaşma yolculuğunun uğrakları olarak sunar... Tinin görüngülerinin zenginliği ilk bakışta kaotik görünür; ancak bu eser onları bilimsel bir düzene sokar, mükemmel olmayanların çözülüp gittiği ve daha yüksek bir aşamanın yani yeni bir doğrunun gelmesinin zorunluluğunu gözler önüne serer.

diyerek bu süreçteki hakikat olgusundan bahsetmektedir. Hegel'e göre ise hakikat, sürecin ve bilincin deneyimlerinin farkına varılmasıdır. Mutlak doğruya tinin kendisini bilmesiyle açıklanır, bu da durumda bilim olarak isimlendirilmektedir. Hegel "Bilim tinin hakikatidir" demektedir (Dilmaç, 2017, s. 79).

Tin felsefesi kapsamında üç aşama bulunmaktadır. Bu aşamalar aşağıdaki gibi sıralanmaktadır (Tekerek, 2019, s. 2);

a-) Öznel Tin: Psikoloji, fonemenoloji ve antropolojiyi barındırır. Öznellik, doğal yaşamdan, psikolojik olarak karmaşık ve dışavurucu öz bilinçlere doğru evrilmektedir.

b-) Nesnel Tin: Ahlaki kurallar, yasalar ve nesnel dünyadaki hayatları içermektedir. Buradaki toplumsal hayattaki etkileşim ve sosyal etik davranışları bireysel öznenliği dışavururken nesnel bir töz olarak da mevcuttur.

c-) Mutlak Tin: Bu evrede öznellik ve nesnellik aşılarak dinsel hisler ve felsefi düşünce ile birlikte sanatsal yaratım başlamaktadır.

Öznel ve nesnel tin, iki zıt kutbu oluşturmaktadır ve birbirlerini sınırlarlar. Sınırlı olmaları, bitimli oldukları anlamına gelmektedir. Fakat tin bitimli olmamalıdır, bu durum tinin mutlak olduğunu gösterir. Tinin mutlağa ulaşabilmesi için öznelliği ve nesnelliği sentezlemesi gerekmektedir, diğer bir deyişle özne ve nesne olmalıdır. Öznellik bireyin zihninde olması ile birlikte bilinçlilik durumu da demektir (Konur & Toprak, 2016, s. 123).

Nesnel tin ise üç aşamada incelenmektedir. Bunlar soyut hak (soyut hukuk), ahlak ve törellikten oluşmaktadır. Özne, nesnel dünyada özgürlüğünü somut bir şekilde belirlemek ister; Bireysel öznenin kendisini nesnelleştirmesi, toplumsal bir düzlemde iradesine nesnel bir içerik vermesiyle mümkündür. Bu alan, soyut hak olarak meydana çıkar. Diğer bir deyişle birey, mülkiyet hakkı ile özgürlük alanını maddeleştirir. Bu açıdan Hegel bu durumu “insan özgürlüğünün ilk somut belirişi mülkiyettir” şeklinde açıklar. Kişi bu özgürlüğünden istediği zaman vazgeçebilir. Çünkü söz konusu özgürlük dışsal şeylerden oluşmaktadır. Ancak tüm bunların temelinde dışsal değil içsel özgürlük yatar (Güneş, 2022, s. 64).

Mutlak tinde ise sonsuz kavramsal düşünce ve sonlu gerçeklik arasındaki bir bağlantı ile birlikte sanat eserleri ortaya konur. Bireylerin duyguları su yüzüne çıkarak şiir, sinema, müzik ve mimari gibi şekillerde ortaya çıkarak somutlaşır. Ancak söz konusu bu sanatsal alanlar giderek kişilerin duygularını etkilemeye başlar. Bu doğrultuda karşılıklı bir etkileşim sürecinden bahsedilebilir. Bahsi geçen süreçte tin, duygular aracılığı ile açılarak kendi gerçekliğini bulur (Tülüce, 2016, s. 2).

Öznenin kendini oluşturma sürecinin sonucunda ulaşılan mutlak bilgi bu sürecin en son noktasını oluşturmaktadır. Bu noktanın üzerinde de özgürlük vardır. Bu nedenle mutlak bilgi özgürlüğe ulaşmanın en önemli şartıdır. Mutlak bilgiye ulaşp onu kendisine edinecek olan ise tindir. Tinin ortaya çıkma süreci onun özgürlüğe ulaşması ile birdir. Bu doğrultuda özne mutlak bilgi aracılığı ile özgürlüğe ulaşarak varlığa kendi eseri gözüyle bakar (Yıldırım, 2023, s. 115).

2.3. Tin Kavramını Kullanan Filozoflar

2.3.1. Adorno

Adorno, kültürel biçimlerin, onların ortaya çıkmasını sağlayan tarihsel ve toplumsal koşullar ile açıklanmasını kabul etmez. Her ne kadar kültürel biçimler tarihsel ve toplumsal aşamalardan geçseler de ortaya çıkmalarını sağlayan bir hakikate de sahiptir. Bu bakımdan kültürel biçimler kapsamında içeriden ve dışarıdan içkin ve aşkın yorumlama usullerine karşın kendi yorumunu şu şekilde özetlemektedir (Küçük, 2021, s. 141).

“Sonunda, dışarıdan nüfuz eden bilgi ile içeriden çalışan bilgi arasındaki karşıtlık da şaibeli görünmeye başlar diyalektik yöntemle: Tam da suçlamakla yükümlü olduğu şeyleşmenin bir semptomunu görüyordur onda. Dışarıdan bilginin soyut kategorileştirmeleri ve idari düşüncüsü, içeriden bilgide, kendi köken ve oluşumuna körleşmiş nesnenin fetişizmine tekabül eder (köken ve oluşumla uğraşmak, sadece uzmanın işi sayılmaktadır). Ama inatçı içkin bakış nasıl idealizme, yani kendine yeterli tinin hem kendine hem de gerçekliğe hükmettiği yanılsamasına geri dönme tehlikesi taşıyorsa, aşkın bakış tarzı da kavramlaştırma çabasının gereğini unutup reçeteye uygun bir etiketlemeyle, donup kalmış bir küfürle (çoğunlukla ‘küçük burjuva’ şeklinde) ve yukarıdan gönderilmiş emirle yetinme tehlikesine açıktır. [...] Diyalektik, kültürel nesneye kapılıp gitmek kadar, bu tehlike karşısında da dikkatli olmalıdır. Ne tinin kült haline getirilmesine ne de tin düşmanlığına katılabilir. Kültürün diyalektik eleştirisi kültüre hem katılmalı hem de katılmamalıdır” (Adorno, 2015, s. 177-78).

Adorno, kültür endüstrisi ile ortaya çıkan ürünlerin mutluluk verme amacı ile üretildiğini fakat bunların asıl amacının tüketicileri aldatmak olduğunu belirtmektedir. Bu bakımdan kültür endüstrisi eserleri bireyi hiçbir zaman mutluluğa ulaştıramaz. Bu kültürün aldatıcı mutluluk amacının ortadan kalktığı yer ise modern sanattır. Modern sanat amacı ve yaratım şekli ne olursa olsun, modern toplumda yaşayan kişilerin isteklerini, hayallerini ve acılarını esas şekilde ortaya koyabilmektedir. Bu nedenle de gerçek mutluluğun, özgürlüğün ve hazzın yanında yer alabilir. Çünkü sanatın en derinlerinde rahatsız bir vicdan vardır ve bu vicdan bireyin mutluluk ve özgürlüğüne değinmektedir. Modern sanat özgür olmayan sahte bir ortamda kabul görmektense kendini yaratan toplumu kabul etmeyerek özgürlüğünü savunur. Diğer bir deyişle “gerçekliği reddetmek suretiyle -bu bir kaçış biçimi değil, fakat sanatın içsel bir niteliğidir-, sanat, gerçekliği haklı çıkarır (vindicate)”. Ancak bunu yıkıcı ve öfke ile sarılı bir isyanla değil kendinde bulunan madde ve tin, içerik ve biçim arasındaki ortaya çıkan negatif bir eleştiri çerçevesinde yapar. Adorno bu durumu şu örnekle açıklamaktadır (Sütçü, 2015, s. 285):

“Nazi işgal kuvvetlerinin bir subayı, ressamı stüdyosunda ziyaret eder ve *Guernica* tablosuna işaret ederek sorar: “bunu siz mi yaptınız” Picasso’nun “Hayır siz yaptınız” diye cevapladığı söylenir. Özerk sanat çalışmaları, bu resim gibi, ampirik gerçekliği kesin şekilde olumsuzlar, yok edicileri yok eder... bilinmezliklerle dolu bakışları, kendisini izleyeni felaketin zirvesini mi yoksa onun içinde saklı kurtuluşu mu ilan ettiği sorusuna cevap vermeye zorlar (Sütçü, 2015, s. 285).

Adorno tını sanat eserlerini diğerlerinden ayıran şey, bilincin özgürlüğüne atıf yapan, onu farklılaştıran ve sanat eserinde görülen şey olarak açıklar. Tının açığa çıkmasını sağlayan ise tinselleşmedir. Adorno’ya göre (Adorno, 2002’den alıntılan Kaya, 2023, s. 190)

“Kendisi aracılığıyla sanat yapıtlarının görünüşe dönüşerek, olduklarından fazla olmaları: Bu, onların tınıdır. Sanat yapıtlarının tın tarafından belirlenimi, kör görünüş olarak değil ama görünen şey olarak, fenomen olarak belirlenmelerine benzer. Sanat yapıtlarında görünen şey, ne görünüşlerinden ayrılan ne de görünüşle özdeş olandır – gerçekliklerinde gerçek olmayan- onların tınıdır. O sanat yapıtlarını şeyler arasındaki şeylerden başka bir şey yapar.”

2.3.2. Schelling

Schelling, doğa ve sanattan beslenmiş, başlangıçta nesne ile bir doğa felsefesi ortaya koymuştur. Sonrasında özneyi ele alarak estetik idealizme ulaşmıştır. Buradan hareketle Schelling, ortaya koymuş olduğu doğa felsefesinin temel amacının “doğanın görülebilir tın, tının görülebilir doğa” olduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda Schelling, doğayı yani naturayı üretilen olarak, nesneyi natura naturata olarak, özneyi ise natura naturans şeklinde değerlendirir. Öznenin doğa ile bir olduğu söyler, ben’i ve ben olmayan’ı birbirlerinin var olması için gerekli olan iki kavram olarak değerlendirir ve mutlak beni hem özne hem nesne olarak ele alır. Özne doğanın bir parçası olarak ben olmayan ise hem özne hem nesne görevi görür. Schelling’e göre bu bağlamda doğa ve tin aynıdır, eşittir (Alan & Sümer, 2019, s. 269).

Nesnenin tinselleştirilerek özgürlük kavramında bahsedilebileceğini savunan Schelling, bunun doğa ve insanın yeniden bir araya gelerek bir bütünlük oluşturması ile gerçekleşebileceğini söylemektedir. *Naturphilosophie* ile doğada yer alan en alt aşamadaki ilkel varlıktan en üst seviyeye doğru ilerleyen bir sistemin varlığını göstermektedir. Bu sistemde mekanik olan dinamik olana doğanın bir tasarısı sonucu geçebilir, organik ve inorganik olanın arasında genetik geçişlilik mümkündür. Schelling, sistem bağlamında güçlerin madde halinde var olmasından madde kavramının türetilmesine doğru gider. Her bir adım diğer basamakta da içerilir ve karşıtlıklar birbiri ile iç içedir, bu doğa sisteminde oluşan kavramların sonuncusu ise insandır. İnsan kendi bilincine ulaşabilir ve bu şekilde insan olur, doğada ise görülen tindir (Bektaş, 2017, s. 346).

Doğada ikilik vardır ve bu ikilikler karşıt durumları daha da üst bir seviyeye çıkarır. Doğada alttan üste doğru bir gelişim mevcuttur. İnsan ise bu gelişimin en üst basamağındadır. Schelling'e göre tinin bilinci yoktur. Düşünmeden yaratan tinin bu yaratımları kendi bilincine yaklaşmasıdır. Tin, insan aracılığı ile bilince kavuşur ve kendisini bulur. Doğadaki varlıklar arasındaki bağın bilinmesi de “zihinsel görü” aracılığı ile gerçekleşir. Schelling doğayı bir sanat eseri olarak görür, böylece sanat eseri de bir evrendir. Tin kendini açtığı sürece sanat eseri de kendisini açar. Sanatçı da yaratıcılığının ilhamını tinden almaktadır. Bu şekilde sanat eseri aracılığı ile tin kendisini dışsallaştırır (Tosun, 2021, s. 49-50).

Schelling'e göre doğada tinin önce kendisini açması ardından tüme giden bir ilerleyişin olduğu bir yasa bulunmaktadır. Bu yasa tarihin akışına, insana ve doğaya göre çeşitli şekillerde gerçekleşebilir. Bu yasanın gerçekleşmesi tarihte ve insanda bilinç yolu ile oluşturulan bir süreç ile ortaya çıkar (Tuğlu & Olpak, 2019, s. 357).

2.3.3. Blasche

Blasche, tin kavramını *Felsefe ve Bilim Kuramı Ansiklopedisi* için tanımlamış, bu kavramın Alman idealizmi kapsamında merkezi olduğunu ve tin

olarak temel fonksiyonu ve faaliyeti, üzerlerinde en yüksek ilke ya da varlığın, yani Bir'in bulunduğu Formları ya da İdeaları temaşa etmektir”.

Ruh, nesnel dünyadaki öğeleri kendini gerçekleştirme yolunda bir engel olarak görüp bu durumu aşmak için arınma sağlayacak bir takım ruhsal alıştırmalardan faydalanacaktır. Ruh seçilen yolda ilerlerken nesnel dünyanın kendisinde ortaya çıkardığı duygulanımlara kapılarak kendini kaybetmeden iyiye doğru yönelerek amacına doğru ilerleyecek ve gerçekleşene kadar çaba gösterecektir (Durmaz, 2022, s. 10).

Plotinus, nesnelliğin içindeki tinsellikte güzelin var olduğunu, bu şekilde en iyiye ulaşılabileceğini söyler. Nesnel ve maddesel güzellikten zevk almak ile birlikte bu durumun doğasının sorgulanmaması kişiyi maddeye ve imgeye bağlayan bir tuzaktır. Kişi kendi içine dönerek tinsel birliği bulabilir. Hegel güzellik deneyimini “hakikatin bulanık bir şekilde açılması” olarak açıklarken Plotinus bu durumu hem ruh hem de nesnel olan ile bir araya gelen tinsel bir koşul olarak açıklar:

“Güzellik deneyimi, ruhun içsel formuna denk düşen formun sezgisel olarak ani bir biçimde tanınmasıyla, duyumsanabilirin odağında, ruhu kendine döndürmek amacıyla onu duyumsanabilirden uzaklaştıran bir kopuş gerçekleştiren paradoksal bir deneyimdir” (Gece, 2010, s. 21).

2.4. Sanatta Tin Kavramı

Hegel felsefesinde sanat nesnel gerçekliğin bütünsel olarak açıklanmasına dayanmaktadır. Bütünleyici olması dolayısıyla kendine has bir yapıda ve kendi içinde bütünlük sağlayan bir alanı kapsar. Bu açıdan sanat eseri de hakikatin taşıyıcısı olarak açıklanabilir (Pippen, 2014, s. 98).

Sanatın anlam kazanabilmesi için aşkın olana ulaşmak amaçlandığında gerçek olabilir. Böylece sanat ideaya ulaşabilir. Sanatçı değişeni ve görüneni işlediğinde ideaların gerçekliğine ulaşamaz. Platon sanatı bir kopya olarak değerlendirmiştir yani sanatın bir bilgi nesnesi olduğu düşüncesini unutmuştur. Sanatı yalnızca biçimsel olarak değerlendirir ve içeriğini önemsemez. Ancak burada Platon'un es geçtiği nokta sanat eserini oluşturan sanatçının idealleri, umutları ve

inançlarının ne kadar önemli olduğudur. Sanat eseri bu özelliklerle birlikte sanatçının elinden çıkarak gerçek bir sanat eseri haline gelir (Kavuran & Dede, 2013, s. 56).

Kant, sanat eserlerinin dehanın ürünü olduğunu söylemektedir. Bu deha insanın içsel yetisidir ve bu yeti ile doğa sanata bir takım kurallar koymaktadır. Bozkurt (2004) Kant'ın bu söylemini şu şekilde açıklamaktadır (Düz, 2017, s. 34)

“Deha öyle bir yetidir ki, kendisinde kesin olarak gösterilemeyecek kurallar bulunan yapıtlar üretir. Yaratıcı özne çok derinlerde bulunan, yapıtlara kurallar koyan ve düzen veren gizli bir gücün tam ortasındadır. Aslında bu derin güç doğadır; fakat bu doğa, zaman ve mekâna bağlı, nedensel yasaların geçerlikte olduğu doğa değil, özgür yaratmanın tinsel ilkelerini taşıyan bir iç varlıktır. Bu varlık, duyularımızla algılayamayacağımız, kesin bir biçimde anlayıp kavrayamayacağımız bir varlıktır. Bu bakımdan ‘estetik yargılar’ımız, ‘deha’ ile ‘sanat yapıtı’ arasındaki ilişkide ortaya çıkan yargılardır.”

Sanatın anlam kazanabilmesi için aşkın olana ulaşılacak amaçlandığında gerçek olabilir. Böylece sanat ideaya ulaşabilir. Sanatçı değişeni ve görüneni işlediğinde ideaların gerçekliğine ulaşamaz. Platon sanatı bir kopya olarak değerlendirmiştir yani sanatın bir bilgi nesnesi olduğu düşüncesini unutmuştur. Sanatı yalnızca biçimsel olarak değerlendirir ve içeriğini önemsemez. Ancak burada Platon'un es geçtiği nokta sanat eserini oluşturan sanatçının idealleri, umutları ve inançlarının ne kadar önemli olduğudur. Sanat eseri bu özelliklerle birlikte sanatçının elinden çıkarak gerçek bir sanat eseri haline gelir (Kavuran ve Dede, 2013, s. 56).

Gerçeğe yalnızca kavramlarla ulaşılmaz, gerçek aynı zamanda duysal olarak da götse rilebilir ve algılanabilir. Gerçeğin duyularla anlaşılabilmesi de sanat vasıtası ile olabilmektedir. Bu durumda gerçek sadece sanat aracılığı ile ortaya çıkarılabilir yani idea duysal bir şekil ile ortaya çıkarılmış olur. Sanat, Moland'a göre “düşünce ve varlığın birliğinin duysal olarak deneyimlenmesi” olarak açıklanmaktadır ve duyularla deneyimlenmesi hakikati ortaya çıkarır, ancak bu hakikat artık güzellik olarak adlandırılır (Kaya, 2023, s. 10).

Sanat, kuramsal görüş bakımından ikiye ayrılmaktadır. Birisi güzeli kendisinden anlayan görüş, diğeri ise güzelin ideasını anlamaya çalışan görüştür. Platon, nesneleri tümellikleri açısından anlamaya çalışır tikellikleri açısından ele almaz. Gerçek olanın iynin ve güzelin kendisi olduğunu savunur. Ancak iyi eylemlerin, doğru kanıların ve sanat ederlerinin hakikat olan olmadığını da belirtir. Güzel olanı kavrayabilmek ve özüne ulaşabilmek için kavramsallığa gereksinim vardır (Tülüce, 2016, s. 42).

Sanat eserleri daima özne ve nesne arasındaki benzeşmeyi ve sürekliliği belirtir. Söz konusu benzeşim özne ve nesne arasında var olan özdeşikten çok birbirlerine olan baskınlıklarından değil bir arada uyum içinde var olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu durum sanatın bağdaşmaz özü olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatın bu özelliği açık şekilde tanımlanmasını zorlaştırır aynı zamanda da kültür endüstrisine karşı da bir koruma sağlar. Sanat eseri bu şekilde kendini diğer şeylerden ayırıştırabilir. Bu ayırıştırma güzelin hem nesnede hem de tinde tanımlanamaz olanı ortaya çıkarması sonucu oluşur. Güzelin akıla maruz kalan nesnel tarafı ile özgürlük alanı olan tinsel tarafı daima bir çatışma içerisinde (Sütçü, 2015, s. 281).

Sanat eserinin yaratım sürecinde doğa ve bilinç birleşir. Diğer bir deyişle sanat real-ideal, sonlu-sonsuz, koşullu-koşulsuz, duyu-akıl, bilgi-eylem, görünür-görünür olmayan, Ben-Ben-olmayan, özne-nesne, doğa-tin gibi çeşitli zıtlıkların bir araya geldiği bir alandır. Schelling'e göre sanat tıpkı felsefe gibi yaratıcı yeteneklere dayanır ancak yaratıcı yeteneklerin alanları farklılaşır. Sanatta ki yaratım bilinçsiz olanı yansıtabilmek için dışa doğru bir yönelim gerçekleştirirken felsefi yaratım zihinsel olanı yansıtabilmek için içe yönelmektedir. Bu doğrultuda anlaşılması gerekirken en önemli şey estetikdir (Alan & Sümer, 2019, s. 275).

Sanatın gerçeğe giden yolda kendisini bulabilmesi için ideanın aracılığı ile nesnel bir bütünlük yakalaması ve tikelleşmeyi gerçekleştirmesi gerekmektedir. İdeanın soyut kaldığı, tikelliğini kendinde değil de kendi dışında bulursa, kendisine dışsal olan bir duyusal şekilde sahip olacağından idealin tikel sanat şekilleri çerçevesindeki yolu tarihsel bir özelliğe sahip olur. Bu nedenden dolayı Hegel, sanatı

yalnızca felsefî şekilde değil tarihsel bakımdan da değerlendirerek tinsel bakımdan anlamlandırmaya da çalışır. Sanatın idealine olan yolculuğu ve gelişimi, tarihsel ve kültürel dönemlerden geçmesi ile birlikte ilerler. Tikel sanat biçimleri, ideayı farklı kavrama şekilleri sayesinde kökenlerini bulurlar. Böylece anlam ile şekil, içerik ile biçimin çeşitli ve farklı bağlantıları ile birlikte sanat da şekillenir. Sanat biçimleri ideayı anlama ve onu nesnel bir şekilde ifade edebilme durumuna göre sembolik, klasik ve romantik olarak adlandırılır (Dilmaç, 2017, s. 104).

Öznel ifadeler maddesel unsurlarla değişebileceği için nesnenin formundaki tüm değişimler en üstün iade olarak görülür. Sanatçı, doğa ile bağını koparmadığı sürece istediği formu kullanabilir. Diğer bir deyişle sanatçı sunmak ve anlatmak istediği bağlamda her türlü formu kullanır çünkü içsel iteği dışsal bir ifadeye dönüşmelidir (Kandinsky, 2010, s. 47).

Sanatçının ortaya koyduğu sanat eseri, tinin duyusal olarak ifade edilmesidir. Başka bir deyişle sanatta duyusal olan tinle kaplıdır. Ancak, tin doğadan daha üstün olduğu için sanatın duyusallığı doğanın duyusallığından farklıdır. Sanatın duyusallığı tinin görünüşü bağlamında tinin duyumsal olarak ortaya çıkmasıdır. Nesnel olarak sanat bir görünüşün yaratım sürecidir. Bu yaratım her ne kadar gelip geçici de olsa tinsel olduğu için doğru ve kalıcıdır. Diğer bir deyişle bu görünüş hakikatin özüdür (Kaya, 2023, s. 14).

İnsanın zihinsel ve bilişsel üretim sürecindeki sanat yaratımının özünde tinsellik yer almaktadır (Karamanoğulları, 2021, s. 54). Soyut sanat özü gereği tinselliğe yöneliktir. Bu yönelme sonucunda soyut sanat, kendini nesnenin doğal görünümlerinden ve duyusallığın aldatıcı biçimlerinden koruyarak ontolojik bir görünüm sergiler. İçsel bir görmenin kendini dışarıya açması ile ifadenin sakınımsızlığının doğrudan bir bileşenini içeren bu yeni görme ve düşünme tüm rastlantısallıklardan arındırılmış bir iç gözün adeta evreni temasıdır. Bu iç gözün insanı ve nesneyi görüşü, temsilden bağımsız, içsel bir sezgiyi haber vermektedir. Bu sebeple soyut sanat, tinseli ya da sonsuz olanı sonlu olanla açıklamaya olanak tanır (Gece & Çelikkan, 2018, s. 49, aktaran Burunsuz, 2022, s. 61).

Soyut sanatın yoğun ilgi gördüğü toplumlarda sanat metafiziksel etki yaratarak tinsel bir boyut açar. Günümüz bireylerinin soyut sanata yönelmesi de onların tinsellik arayışının göstergesidir. Fakat söz konusu tinsellik ilahi bir odak değil bireyin kendisine dönmesini ve odağının kendisi olmasını sağlayan bir tinselliktir. Bununla birlikte modern insanın her ne kadar özbilinci ve özgüveni tam olsa da çıkarıcı, faydacı ve mekanikleşmiş dayatmalardan özgürleşebilmek ve kendisini yeniden bulabilmek için yöneldiği insani alanlara duyduğu ihtiyaç neticesinde soyut sanata yönelmektedir (Gece, 2010, s. 9).

2.4.1. Kandinsky

Ressam ve sanat teorisyeni olan Wassily Kandinsky “Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı eseri ile soyut sanatın tinsellik ile ilişkisini ortaya koyan bir çalışma yapmıştır. Bu eserde soyut sanata tinsel bakış açısı diğer tanımlardan farklıdır:

“Ona göre soyutçuluk, sanatçının resim sanatını gerçeğe olan maddi bağlardan kurtarmasını ve seyircinin orada tinsel değerler aramasını gerektiren bu araçtır”.

Kandinsky, soyut sanatın küçük görülen ve görmezden gelinen doğasının, insani özellikleri bulup ortaya koymak için neler yapabileceğini göstermek, bununla birlikte de nesnelliğin tamamen göz ardı edilmesini engellemektir. Bu bağlamda ister iç ister dış form için bakıldığında sonuçta bizi tinsel bir gerçek beklemektedir. Sanatçı, mevcut soyut zenginliğini eserine işleyip, kişilerin buna aşına olmasını sağlayacak, eserin nesnelliğinde kendi soyut içselliğini açarak bireyleri bu tinsel gerçekliğe biraz daha yaklaştıracaktır (Gece, 2010, s. 43).

Kandinsky’nin en çok etkilendiği alanlardan birisi, teosofi felsefesidir. Yazılarında teosofiden döneminin en büyük akımı olduğunu belirtir. Teosofi felsefesine göre tin ve nesne zıt değil bir bütünün farklı parçalarıdır. Birey, tinselliğe ancak duyularını açarak erişebilir ve tinin duyular aracılığı ile algılanabilen yegâne alan da sanattır (İşpiroğlu, 1993, s. 48).

Kandinsky, sanatta eskinin tekrarlanması ve taklit edilmesinin gereksiz olduğunu düşünür. Modernite kültürünün yani materyalizmin insan ruhunu

köleleştirdiğini bu nedenle materyalizm kültüründen sıyrılabilen sanatçının daha yüce ve kendine özgü bir sanat ortaya koyabileceğini belirtir. Kandinsky için daha özgün ve yüce olan sanat demek özellikle tinsel olan sanattır. Eserlerinde maddeci ve modernite kültürünün hakim olduğu ve tinsellikten uzaklaşan döneme göndermeler yapar. Bu nedenle Kandinsky tinsel yoğunluklu bir varoluşu sanatın tam olarak soyutlanmış formlarında aranması gerektiğini vurgular (Karamanoğulları, 2021, s. 39).

2.4.2. Hegel'in Tin Kavramı

Hegel'in tin kavramı, ilk olarak erken yazılarında bahsettiği sevgi kavramıyla ilişkilendirilmiştir, ancak daha sonra sevginin ötesinde bir tin kavramı oluşturmaya başlamıştır. Lu De Vos'un Hegel-Lexikon'da belirttiği gibi, tin kavramı bazılarına göre Hegel'in felsefi sisteminin "baş kavramı" olarak kabul edilse de, bu tam olarak doğru bulunmamaktadır. Vos'a göre, tin kavramı, idenin kendini gerçekleştirmesini ya da idenin kendisini gerçekleştirme biçimini temsil eder. Bu bağlamda tin doğanın tamamlayıcı kavramı olarak veya doğayla eşanlamlı olarak ele alınır. Bu görüşe göre, tinin kökeninde doğanın ve idenin doğal olma tarzı bulunmaktadır ve tin doğanın ürettiği bir şey olarak kabul edilir. Dolayısıyla, tin kavramının doğadan çıktığı ve Hegel'in tin kavramını anlamak için bu bağlamın önemli olduğu anlaşılmaktadır (Koçhan, 2019, s. 85).

Tin kavramı, Hegel'in Tinin Fenomenolojisi'nde merkezi bir rol oynamaktadır. Fenomenolojide, tin kavramı özellikle etkinlik veya eylem halinde oluşuyla vurgulanır. Tinin gücü, kendisini kendisinden ayırıp tekrar kendisine geri dönebilme yeteneğinden ve bu sürecin devamlılığından gelmektedir. Bu döngüsel hareket, karşıtlıkların birliğe kavuşturulması yolunda Hegel'in ilk büyük teşebbüsü olarak görülebilir. Hegel, bilinçteki tüm zıtlıkların çözümü için tin kavramını ortaya koyar ve bu kavramın oluşumunu eylem kavramıyla açıklar. Tin'e geçiş aşamasında Akıl'a ait "Tinsel Hayvan Krallığı ve Aldanma ya da Şeyin Kendisi" bölümünde ise eylem anlayışına ilişkin detaylı bir açıklama sunar (Özcangiller, 2018, s. 388).

Hegel, Tin'in Görüngübiliminde kendisine belirlediği amacı açıkça şu şekilde belirtmiştir: "Felsefeyi bilim biçimine, onun bilme sevgisi adını bir yana bırakarak

edimsel bilme olabileceği hedefe yaklaştırmaya katkıda bulunmak-işte önüme koyduğum amaç budur.” Hegel’in felsefeyi bilime yaklaştırma ve yeniden oluşturma çabası aslında gerçeği ortaya çıkarma ve tinin tarih içindeki kaçınılmaz hareketini göstermeyi hedefler. Bu çaba, diğer bilgi alanlarının hakikatinden farklı olan bir hakikati ifade etmektedir. Hegel’e göre, tinin bu mecburi ilerleyişi gerçeğin kendisidir ve bu gerçek bütüne aittir (Konur & Toprak, 2016, s. 118). Bu bağlamda, Hegel’in felsefesi, bilimin ve diğer bilgi alanlarının sınırlarını aşarak evrensel bir hakikati ifade etmeye yöneliktir. Tinin tarih içindeki gelişimi ve zorunlu hareketi, bu evrensel hakikatin anlaşılmasında merkezi bir rol oynar ve Hegel’in felsefesi bu hakikatin kavranmasına yönelik bir çaba olarak görülebilir.

Tinin Fenomenolojisi’nde Hegel şu sözleri ile tin kavramının öznellik nesnelliğin birliğini sağladığı ve düşüncenin somut gerçeklikle iç içe olduğu bir perspektifi yansıtır: “Hakikatin yalnızca sistem olarak edimsel olduğu ya da Tözün özsel olarak Özne olduğu Mutlağı *Tin* olarak bildiren düşüncede anlatılır ki, en yüce Kavramdır ve çağa ve onun dinine aittir. Yalnızca tinsel olan *edimsel* olandır, öz ya da *kendinde varolandır*, - kendisi ile *ilişkide* ve *belirli* olandır, *başkası-olma* ve *kendi-için-olmadır*, - ve bu belirlilikte ya da kendi-dışında-olmada kendi içinde kalandır; ya da *kendinde ve kendi içindir*”.

Hegel’in tin kavramını kendi döneminin dinine ait olarak tanımlaması, onun öznellik kavrayışına dair derinlemesine bir açıklama sunar. Hegel’e göre, tin kavramı, töz-özne özdeşliğini ifade eden, tüm gerçekliği kapsayan ve bu gerçekliğin faili olan bir fiildir. Tin, aynı zamanda özne ve ürün arasındaki ilişkiyi sağlayan bir varlıktır. Bu tanıma göre tin, kendini düşünen düşüncedir ve bu düşünme sadece soyut olarak değil, aynı zamanda bu dünyada diğer bir deyişle nesnel dünyada olmaktadır. Bu, Hegel’in felsefesinin özünde yer alan diyalektik yaklaşımın bir yansımasıdır, çünkü tin kavramı hem soyut hem de somut düzeyde düşünülmelidir.

Hegel’in zamanla Schelling ile olan ortak idealist düşüncesinden tamamen uzaklaşmış ve tin kavramını farklı bir yönde geliştirmiştir. Schelling’in odaklandığı doğanın organik kavrayışına karşın, Hegel, doğanın ötesinde, tarihsel alanda dışsallaşan tini ön plana çıkarmıştır. Hegel’e göre, mutlak olan, özne ile nesnenin saf

özdeşliği değil, tinin tarihsel gelişimi ve kendini gerçekleştirilmesiyle ilgilidir. Bu yaklaşım, felsefe tarihinde önemli bir dönemeç olmuş ve Alman idealist felsefesini en üst noktaya taşımıştır (Güneş, 2022, s. 57). Hegel'in tin kavramını merkeze alması, onun felsefi sisteminin temelini oluşturmuş ve ilerleyen yıllarda pek çok felsefi akıma etki etmiştir. Hegel'in tin kavramını vurgulaması, onun felsefesinin dinamizmini ve tarihselcilik özelliğini ortaya koymaktadır.

Hegel'in tin kavramı, felsefi sistematığında temel bir konumda yer alır, bu nedenle insan zihninin, düşüncenin ve bilincin gelişiminde merkezi bir rol oynar. Tin, bir yandan bireyin bilinçli ve öznel varlığını diğer yandan da toplumsal ve tarihsel bağlamlarda değerlendirilir. Hegel'e göre, tin devamlılığı olan bir süreçtir ve bireyler arasındaki ilişkiler ile toplumsal yapılar tarafından şekillenir. Bu süreç, zihinsel ve toplumsal çatışmaların sonucu bağlamında devamlılık gösterir ve sonunda daha yüksek seviyede bir bilince ve birlikteliğe gider. Hegel'in tin kavramı, insan tecrübesinin karmaşıklığını ve tarihsel evrimini anlamak için vazgeçilmez bir araçtır, çünkü tinin gelişimi, felsefi analizlerde merkezi bir konumda yer alır ve insanlığın ilerlemesinde kritik bir rol oynar. Bu bağlamda, Hegel'in tin kavramı, felsefi düşüncede derinlemesine bir anlayış ve insanlık tarihindeki gelişimin açıklanmasında önemli bir role sahiptir.

Hegel'in tinsel anlam ile duyuşal şekil arasındaki karşıtlığı net bir şekilde belirtmiştir. Bu durum, insanın kendisini gerçekleştirme sürecindeki karmaşıklığı ve çatışmayı vurgular. Tin, hem duyuşal dünyanın içinde var olmaya çalışırken hem de kendisiyle bağlantı kurmaya çabalar. İçsel tinsel anlam ile dışsal görünüş arasındaki çatışma, insanın kendini ifade etme ve anlamlandırma çabasının bir yansımasıdır. Mısır Sanatı örneği, bu çatışmanın bir somutlaşması olarak görülebilir, çünkü sanat eserleri hem sembolik anlamlar yüklerken hem de somut formlar aracılığıyla duyuşal dünyayı ifade ederler. Hegel'in bu çözümlemesi, insanın varoluşsal ve estetik deneyimini anlamak için önemlidir, çünkü insanın hem somut dünyaya bağlılığını hem de içsel tinsel anlam arayışını ele alır (Dilmaç, 2019, s. 107).

Hegel'in felsefi sistemi, temelde tinin özgürlüğe ve mutlak bilgiye doğru bir yolculuğunu açıklar. "Tinin tözü özgürlüktür: Tinin tarih sürecindeki ereği böylece

söylenmiş oluyor: öznenin özgürlüğü.” Bu yolculuğun hedefi özgürlüktür çünkü tin, kendi doğasını ve özünü anlamak ve bu özgürlüğün bilincine varmak ister. Tinin mutlak bilgiye ulaşma arzusu, kendi varlığının özünü tam olarak kavraması ve bilmesiyle gerçekleşir (Çetin, 2019, s. 11). Hegel'e göre, tinin tamamlanışı, kendi özgürlüğünü ve özünü bilmesiyle mümkün olur. Dolayısıyla, tinin hedefi özgürlüğünü ve mutlak bilincini bilmektir. Özgürlük bilinci, tinin kendi varoluşunun ve eylemlerinin bilincine varmasıyla ilişkilidir ve bu, tinin tamamlanmış ve bilinçli bir varlık olarak kendini gerçekleştirmesini ifade eder.

Hegel tinin kendi kavramını gerçekleştirmesinden şu şekilde bahsetmektedir: “Tin bu son biçimi –aynı zamanda kendi tam ve hakiki içeriğine kendilik formu veren ve bu yolla kendi kavramını gerçekleştiren, bu gerçekleştirmede de kendi kavramı içinde kalan tin, mutlak bilmedir.” (Hegel, 1977, s. 798).

Hegel'e göre, tinin uzun bir süreç boyunca kendisini deneyimlemesi ve geliştirmesi, zamanın ve tarihin akışıyla birlikte gerçekleşir. Tinin mutlak olarak gerçekleşmesi, tarihsel sürecin tamamlanması anlamına gelir ve bu da "zamanı siler", yani tinin evrimiyle beraber zamanın önemi azalır. Tin, kendisini uzamda ve zamanda dışsallaştırır, yani dışsal bir varlık olarak belirir. Tin, zamanda dışsallaşarak kendini gerçekleştirir ve bu süreçte farklı tinsel biçimlerden geçer. Sonuç olarak, mutlak gerçekleşme tinin zamansız ve sonsuz doğasını ifade eder, ancak aynı zamanda tarihsel sürecin bir sonucu olarak da görülür (Türkyılmaz, 2011, s. 203). Dolayısıyla, zamanın tinin dışsallaşması ve tarih boyunca gelişimiyle ilişkilendirilmesi, Hegel'in felsefesinde önemli bir kavramdır. Bu perspektif, tinin evriminin ve tarihsel sürecin anlamını derinlemesine anlamak için bir yol sunar, çünkü tinin zamanda dışsallaşması, tarih boyunca tinin rolünü ve etkisini gösterir. Bu, Hegel'in felsefesinde hakikatin ebediliği ve tinin varoluşsal deneyiminin karmaşıklığını anlamak için önemli bir perspektif sunar.

Hegel'in tin felsefesi kapsamındaki bilgiler 4 aşamada ele alınabilir (Açıkalın, 2009, s. 39-40). Birinci aşama Hegel'in tin kavramını çeşitli bağlamlarda kullanarak felsefi sistematikteki karmaşıklığın bir yansımasını ortaya koyar. Doğa, öznel tin, nesnel tin, mutlak tin gibi farklı terimlerle ifade edilen tin kavramları,

aslında farklı yönlerini veya aşamalarını temsil ederken, bir bütün olarak tek bir tine işaret eder. Hegel'in felsefesinde, bu terimler genellikle tinin evriminin farklı aşamalarını veya yönlerini ifade etmek için kullanılır. Örneğin, bireysel tin terimi, genellikle tinin evriminin bir aşamasını veya bireysel bilincin rolünü vurgularken, evrensel tin kavramı, tinin daha yüksek bir düzeyde bütünleşmesini ifade eder. Hegel'in vurgusu, tek bir bireyin evrensel tinin aşamalarından geçmesi gerektiğinde, tinin evriminin sürekli ve evrensel bir süreç olduğunu gösterir. Bu şekilde, Hegel'in tin kavramı, felsefi sistematığının merkezinde yer alır ve farklı kullanımları, tinin evrimi ve bilincin gelişimi üzerine derinlemesine bir anlayış sunar. İkinci aşamada Hegel tin kavramının dinamik ve sürekli değişen bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Tin, bir aşamadan diğerine geçerken ve farklı kılıklar alırken sürekli evrim geçirir. Bu nedenle, tinin sabit ve değişmez bir varlık olarak açıklanması mümkün değildir; tam tersine, tin her zaman hareketli ve canlı bir varlık olarak görülür. Hegel'in felsefesinde, tinin ve gerçekliğin ayrı şeyler olduğunu söylemek pek mümkün değildir, çünkü Hegel, tinin gerçekliği anlama ve ifade etme sürecinde merkezi bir rol oynadığına inanır. Tinin Görüngübilimi'nde, tinin olgunlaşmasının yeni bir dünyanın doğuşu olarak tasvir edilmesi, Hegel'in tinin evrimini ve onun gerçekliği şekillendirme gücünü vurgular. Bu perspektif, tinin sürekli değişim ve gelişim içinde olduğunu ve gerçekliğin anlaşılmasında merkezi bir rol oynadığını vurgular.

Üçüncü aşamada Hegel, tin sadece zihinsel bir varlık değil, aynı zamanda fiziksel bir varlık olarak açıklaması bulunur. Zihinsel ve pratik süreçler, tinin bütünsel yapısında birleşir ve tin hem özne hem de nesne olarak işlev görür. Hegel'in tinin mutlaklık olduğuna dair görüşü her şeyin bir akıl ürünü olduğu anlamına gelmez, ancak tinin temelini oluşturur ve tinin düşünsel pratik etkinliklerle sınırlı kalmadan öteye geçmesini sağlar. Tinin içerisinde bütünlük ve tekillik, evrensellik ve bireysellik, sonsuzluk ve sonluluk gibi zıtlıkları mevcuttur.

Ancak bu zıtlıklar sürekli bir şekilde değişir ve tin farklı biçimler alabilir. Tin bazen tanrısal bir varlık olarak algılanırken bazen de tek bir birey olarak görülebilir.

Son aşama ise tinin varlık olarak değil, varoluş süreci olarak anlaşılması gerektiğini vurgular. Hegel'in metafizik anlayışında, tinin bir varoluş süreci olduğu

ve sürekli bir gelişim ve evrim içinde olduğu önemli bir kavramdır. Tin, bir bebek gibi sürekli büyüyen ve gelişen bir varlık olarak tasvir edilir. Bebeklikten yetişkinliğe geçerken yaşanan niceliksel sıçramaları, tinin farklı evrelerinde yaşadığı gelişim süreçleriyle benzerdir.

Bu perspektiften bakıldığında, tinin varlık olarak sabit bir şekilde var olduğunu düşünmek hatalı olur; çünkü tin, sürekli bir değişim ve gelişim içinde olan bir süreçtir. Zaman içinde tin, farklı aşamalardan geçerek yeni biçimler kazanır ve gelişir. Bu bakımdan, Hegel'in tin kavramı, statik bir varlık olarak değil, sürekli bir varoluş süreci olarak anlaşılmalıdır.

2.4.3. Hegel'in Sanat Anlayışı

Sanat, Hegel'in tin felsefesi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Hegel'e göre, sanatın önemi duysal alanla ilişkilidir ve sanat, İdea ile duysal materyali birleştirerek bütünlüklü bir yapı oluşturur. İçeriği oluşturan İdea'nın sadece bir fikri içermesi yeterli değildir; aynı zamanda bu İdea'nın edimsel olması ve içerik ile formun sentezlenmesi gerekir. Hegel'e göre, edimsel olan, yani kendisini bilen tin, herhangi bir fikirden daha gerçektir. Bu, sanatın en yüksek ifadesinin İdea'nın edimsel ve sentetik bir yapıya sahip olması gerektiğini vurgular. (Şiray, 2019, s. 80). Bu bakımdan, Hegel'in sanat anlayışı, tinin gerçekliğini ve bütünlüğünü ifade etme yolunda önemli bir araç olarak görülür. Sanat, tinin bilinci ve ifadesi için önemli bir platform sağlar ve bu yolla tinin kendi varlığını ifade etmesine olanak tanır

Hegel'e göre, sanatın amacı çok yönlüdür ve insan deneyimini zenginleştirmek, duyguları uyandırmak ve tinin düşünsel ve duygusal derinliklerine yolculuk etmek için hizmet etmektedir. Sanat, insanın iç dünyasını keşfetmesine ve ifade etmesine yardımcı olurken, aynı zamanda tinin kendi düşünceleri ve ideaları aracılığıyla yüce ve hakiki olanın görkemini duygusal ve düşünsel düzeyde deneyimlemesini sağlar. Bununla birlikte sanat insanları olumsuz olanla da tanıştırır ve onları farklı duygusal deneyimlere maruz bırakarak hayal gücünün sınırlarını zorlar. Bu bağlamda, sanat, insanları hem hoşluk ve mutluluk verici olanla hem de dehşet verici ve sarsıcı olanla karşı karşıya getirerek onları farklı duygusal ve estetik deneyimlere yönlendirir (Arıcan, 2006, s. 204). Hegel'in bu bakış açısı sanatın insan

deneyimini zenginleştirme ve tinin derinliklerine ulaşma amacını vurgular. Sanat, duygu, düşünce ve hayal gücünün keşfedilmesi için önemli bir araç olarak kabul edilir.

Hegel'e göre, sanat güzelliği doğadan ziyade tinin ürünüdür ve bu nedenle doğal güzellikten daha yüksek bir derecede güzelliğe sahiptir. Sanatın güzelliği, tinin yüksek düzeyde ifadesiyle doğar ve bu nedenle doğal güzellikten daha üstündür. Hegel'in sanat felsefesi, sadece sanat eserlerinin estetik özelliklerini incelemekle kalmaz, aynı zamanda sanatın amacını, işlevini ve yerini de araştırır. Ancak Hegel'in amacı, sanatçılara kurallar koymak veya reçeteler sunmak değildir. Onun amacı, sanatın felsefi derinliğini anlamak, sanatın nasıl gerçeklikte ve sanat eserlerinde ortaya çıktığını anlamak ve güzelliği tanımlamaktır (İnam, 2012, s. 113). Bu bağlamda, Hegel'in sanat felsefesi, sanatın doğasını ve insan deneyimindeki önemini anlamaya yönelik kapsamlı bir yaklaşım sunar. Sanatın estetik ve felsefi boyutlarını inceleyerek, tinin ifadesini ve evrimini anlamak için önemli bir araç sağlar.

Hegel'in sanat anlayışı, içerik ve biçimin birbirini belirlediği, tinin kendini gerçekleştirdiği tarihsel süreçte ortaya çıkan bir evrimi içerir. Sanat eserleri, tinin içeriği ve toplumsal dönemin ruhu arasındaki ilişkinin bir yansımasıdır. Bu nedenle, belirli bir tarihsel dönemin toplumsal koşulları ve tinin içeriği, sanat eserinin biçimini etkiler ve belirler. Hegel'e göre, sanat eserlerinin tarihsel olarak değişen biçimleri, tinin kendini gerçekleştirdiği sürecin bir yansımasıdır. Her dönemin sanat biçimi, o döneme özgü tinin içeriğinin ifadesidir. Bu bağlamda, Hegel'in sanat anlayışı, sanatın sadece estetik bir ifade değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal bir fenomen olduğunu vurgular (Kaya, 2023, s. 60). Bu perspektiften bakıldığında, Hegel'in sanat felsefesi, sanatın tarihsel ve toplumsal bağlam içinde anlaşılmasını ve değerlendirilmesini sağlar. Sanat eserlerinin biçimi ve içeriği arasındaki ilişki, tinin gelişimi ve tarih içindeki rolüyle bütünleşir, böylece sanatın evrimsel doğasını ve önemini açıklar.

Hegel'e göre, sanatın bilimsel bir şekilde incelenmesi önemlidir çünkü sanat, sadece geçici bir eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda özgür ve bağımsız bir şekilde kendi amacına ve içsel doğasına uygun olarak değerlendirilmelidir. Hegel,

sanatın sadece dışsal süsleme veya eğlence aracı olarak görülmesinin yüzeysel bir bakış açısı olduğunu savunur. Sanat, kendi içerisinde özgür ve bağımsız bir varlık olarak ele alınmalıdır çünkü sanat eserleri, tinin kendini ifade etme ve gerçekleştirme sürecinin bir parçasıdır. Hegel'e göre, sanatın asıl önemi, onun kendine özgü estetik değerlerinin ve içsel anlamlarının incelenmesinde yatar. Dolayısıyla, sanatın sadece dışsal amaca hizmet etmesi değil, aynı zamanda kendi içsel amacını ve özgünlüğünü koruması önemlidir (Arıcan, 2006, s. 200). Hegel'in sanatı bilimsel bir disiplin olarak ele alması, sanatın özgürlüğünü ve bağımsızlığını vurgular. Sanat, sadece geçici eğlence veya süsleme aracı olarak değil, aynı zamanda tinin derinliklerini ve insanın iç dünyasını keşfetme aracı olarak da değerlendirilmelidir.

Hegel'in sanat anlayışı, tarihsel ve evrimsel bir perspektife dayanır ve sanatı belli evrelerden geçen bir süreç olarak ele alır. Ona göre, sanatın gelişimi sembolikten klasiğe ve romantığe doğru bir seyir izler. Bu yaklaşım, sanatı salt bir nesne olarak değil, aynı zamanda tarihsel bir olgu olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Hegel, sanatın tarihsel evrimini üç aşamada inceler: Doğu'nun, Antik Yunan'ın ve yeni zamanların güzellik anlayışı. Her bir dönemde, sanatın ifade biçimi ve estetik anlayışı farklıdır ve bu farklılıklar, tinin gelişimiyle de bağlantılıdır. Bu yaklaşım, sanatın sadece zamanın ve toplumun bir yansıması olmadığını, aynı zamanda tinin gelişimi için bir araç olduğunu vurgular (Tülüce, 2016, s. 79).

Sembolik Dönem: Hegel sembolik dönem sanatını ön sanat olarak nitelendirir. Doğu kültüründe sembolizmin hakim olduğu bir dönemi temsil ettiğini belirtir. Bu evre, sembolik sanatın temellerini atan bir aşamadır ve sembolik sanata doğru bir geçişin başlangıcını temsil eder. Bu evrede, tinin tinsel anlamıyla mutlakın, duyuşal varoluş içindeki doğal bir şekilde belirginleşmiş olan tözsel birliğiyle karşı karşıyadır (Tülüce, 2016, s. 82). Bu, tinin daha yüksek bir anlayışına doğru bir adımı temsil ederken, henüz tam olarak sembolik ifadeyle ifade edilememiş veya sanatın özgün formuyla ifade edilememiş bir durumu gösterir. Bu nedenle, bu evre, sembolik sanatın daha gelişmiş formlarının önünü açan bir hazırlık evresi olarak kabul edilir.

Bu aşamada, İdea hala soyut ve belirsizdir ve sanat, gerçek ifade biçimini bulmaya çalışırken içeriği dışsal nesnelerde ve doğada arar. Ancak, içeriğe uygun bir

biçim bulunamaz ve biçim içerikle uyumsuzdur. Bu nedenle, sanatın sembolik aşamasında sürekli bir iç-dış uyumsuzluğu ve çatışması mevcuttur. Hegel'e göre, Doğu panteizminde tanrı her şeydir ve her şey tanrıdadır. Olumsuzluklar, acı ve keder kaderin önüne geçilemez bir sonucudur ve Doğu kültürü tüm bu olumsuzlukları kabul eder. Sembolik sanatın ifade ettiği içerik, tinin dışavurumuyla uyumlu bir biçimde yansıtılamaz ve bu da sembolik sanatın içsel çatışmalarını güçlendirir (Dağ & Karabulut, 2021, s. 183). Dolayısıyla, sembolik sanatın Doğu'daki yerini anlamak, Hegel'in felsefi bakış açısını ve sembolizmin belirgin özelliklerini değerlendirmemize yardımcı olur.

Klasik Dönem: Bu evrede, tözsel birlik çözülmeye başlar ve tümel anlamlar kendilerini tekil doğal fenomenlerin üzerine yükseltirken, bu anlamların tasarlanması doğal nesnelerin biçimi içinde bilince ulaşır. Bu süreçte, hem doğal olanın tinselleştirilmesi hem de tinsel olanın duyusallaştırılması yönündeki çift yönlü çaba içinde, sembolik sanatın fantastik karakteri ve bulanıklığı ortaya çıkar. (Tülüce, 2016, s. 82). Bu evre, tin ile doğa arasındaki ayrımın daha belirgin hale geldiği bir dönemdir ve sembolik sanatın karmaşıklığını ve derinliğini yansıtır.

Sembolik sanatın arayış içinde olduğu uyum, klasik sanatta gerçekleşir ve içeriğe uygun biçim, ideal bir bütünlük oluşturur. Klasik sanat, sembolik sanat ile romantik sanat arasında bir geçiş noktasıdır ve bu evre, sanatın en yüce biçimi olarak kabul edilir. İçerik ile biçim arasındaki uyum, ide tinsel bireysellik olarak ortaya çıkar ve öz bilinçli özgürlük kavramı Yunan sanatında belirgindir. (Dağ ve Karabulut, 2021, s. 183). Klasik sanat anlayışında, sanatçı içeriğe uygun biçimi belirlerken özgür bir şekilde hareket eder ve kendi eserlerini yaratır.

Romantik Dönem: Üçüncü evre, sembolik sanatın gelişiminin zirvesidir ve sembollerin eksiksiz karakteri içinde geliştirildiği noktayı temsil eder. Semboller, insanların dini dünya görüşlerinden doğar ve bu nedenle sembolik sanatı anlamının önemli bir yönü tarihin ve kültürel bağlamın dikkate alınmasıdır (Tülüce, 2016, s. 82). Hegel'in bu evreyi vurgulaması, sembolik sanatın derinliğini ve sembollerin insanın inançları ve yaşam tarzıyla nasıl ilişkilendirildiğini anlamamıza yardımcı olur.

Romantik sanat, tinin kendi özünden doğduğu, mutlak içsellik ve özgürlük temelinde şekillendiği bir sanat biçimidir. İnsan artık sadece sınırlı arzularıyla değil, aynı zamanda tinsel özüyle de ortaya çıkar, bu da onun özgür ve bağımsız bir varlık olduğunu vurgular. Romantizm, ölümün olumsuzluğunu olumsuzlamanın bir yolu olarak yaşam-ölüm diyalektiğini ele alır ve okuyucuyu güzellikten çok hayatın karmaşıklığıyla yüzleşmeye çağırır. Hegel, batı sanatını ve Hristiyan batı sanatını romantik sanat anlayışı içinde ele alarak, onların içsel doğasını ve evrimini anlamak için bu perspektifi kullanır (Dağ & Karabulut, 2021, s. 183).

Hegel'in estetik derslerinde sunduğu bu tarihsel perspektif, sanat tarihinin bir felsefe olarak ele almasını sağlar. Sanatın tarihsel evrimini anlamak, onun estetik ve kültürel değerini daha iyi kavramamıza yardımcı olur ve tinin gelişimiyle olan ilişkisini daha derinlemesine anlamamıza olanak tanır. Hegel'in sanatı bu şekilde ele alması, sanatın özgünlüğünü ve önemini vurgularken, onu geniş bir tarihsel ve felsefi bağlam içinde değerlendirir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama süreçleri ve araçları, tasarım geliştirme, verilerin analizi, araştırmanın geçerliliği ve güvenilirliği ile araştırmacının rolü hakkında bilgiler aşağıda sırasıyla açıklanmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni

Bu araştırman nitel araştırma yöntemiyle yapılmıştır. Araştırmada fenomenoloji (phenomenology) deseni kullanılmıştır.

3.2. Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar

Araştırmanın evrenini tin kavramı, felsefe ve sanatta tin kavramı ile Hegel'in tin kavramı ve sanat anlayışı oluşturmaktadır. Bu kapsamda Hegel felsefinde tin kavramının 1900'lü yıllardan günümüze kadar uzanan bir zaman aralığında eser vermiş sanatçıların eserlerinde çözümlenmesi için belirli eserler seçilerek sınırlandırılmış olan sanatçılar John William Waterhouse, Gustav Klimt, Piet Mondrian, Egon Schiele, Rene Magritte, Jackson Pollock, Salvador Dali, Eren Eyüboğlu, İlhan Koman, Kuzgun Acar, Burhan Doğançay, Ali Teoman Germaner, Judy Chicago, Burhan Uygur, Neş'e Erdok, Gülsüm Erbil, Andy Goldsworthy, Damien Hirst, Selma Gürbüz ve Ayşe Fıçıcioğlu'dur.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Veri toplama süreci kapsamında 1900'lü yıllardan günümüze kadar uzanan zaman aralığında eserler vermiş olan sanatçıların döneminde yaşadıkları sosyolojik çevre, psikoloji, sanatçıların eserlerini oluşturma ve materyal seçimlerinde Hegel'in tin kavramı, sanat ve felsefe bağlamında betimsel çözümleme yapılarak belirli sanat eserleri üzerinde incelenmiştir.

Veri araçları sanat eserlerinde felsefe, sanat ve tin kavramlarını kullanan felsefeciler konusunda literatürde mevcut olan, tezler, makaleler, dergiler, kitaplar, bildiriler, online makale ve online müzeler ile online veri tabanındaki mevcut yayınlardan yararlanılmıştır.

3.4. Tasarım, Geliştirme, Uygulama Süreci

Bu çalışma, üç aşamada gerçekleşmiştir. 1. Aşamada araştırmaya konu olan literatür taraması yapılmıştır. 2. Aşamada elde edilen verilere bağlı olarak çalışma kapsamında belirlenen temalar sınırlandırılıp örneklemeler ile çözümlenmiştir. 3. Aşama çalışmanın sonuç ve değerlendirmesi yapılmıştır. İlgili literatür taraması 7 ay, verilerin ilişkilendirilip çözümlenmesi, sonuçlar ve tezin hazırlanması azami öğrenim süresi içerisinde tamamlanmıştır.

3.5. Verilerin Analizi

Bu araştırmada felsefe, felsefede tin, sanatta tin kavramı konuları üzerinde literatür taraması yapılmıştır. Örneklemde yer alan sanatçıların eserleri Hegel'in tin kavramı üzerinden çözümleme yapılmıştır ve nitel veri analiz yöntemi olan içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

3.6. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği

Bu araştırmada tin, tinin sanat ve felsefe alanında nasıl değerlendirildiği, felsefecilerin sanat ve tin kavramlarını nasıl irdeledikleri ile Hegel felsefesinde tin kavramı konulu eserler ele alınmıştır. Eserlerin kaynakları belirtilerek, felsefe ve sanat alanında yararlanılan kaynaklardan doğrudan ya da dolaylı şekilde anlatımlar yapılarak araştırmaya eklenmiştir.

3.7. Araştırmacının Rolü

Çalışma kapsamında araştırmacı, tin kavramını tinin sanat ve felsefe alanında nasıl değerlendirildiği ve Hegel felsefesinde tin kavramını fenomenolojik yöntem açılımı ile incelemiştir. Bu süreçte incelenen eserleri ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklardan yararlanılmış, felsefi ve sanatsal kaynaklar incelenmiştir. Araştırmacı tarafından konu kapsamında belirli sayıda örneklem değerlendirilmiş ve Hegel felsefesinde tin kavramı bağlamında çözümlemeleri yapılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR

4.1. 20. Ve 21. YY Plastik Sanatçıların Eserlerinin Çözümlemesi

20. yüzyıl sanatsal gelişmeler bakımından önemli ilerlemelerin yaşandığı bir süreçtir. Bu yüzyıl, çok çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkmasına ev sahipliği yapmış ve bu akımların her biri, sanatın sınırlarını genişleterek yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Sürrealizm ve Fütürizm gibi akımlar, geleneksel estetik anlayışları sorgulayarak, rasyonel düşünceye karşı duygusal ve irrasyonel bir yaklaşım benimsemiştir. Soyut sanat ise, görsel gerçeklikten uzaklaşarak, estetik anlayışına yeni bakış açıları katmıştır. Diğer yandan, Dadaizm ve Kübizm gibi akımlar, sanatın anlatım biçimini ve tekniklerini kökten değiştirmiştir. Dadaizm, geleneksel sanat normlarına meydan okuyarak, absürt ve rastgele unsurların bir araya gelmesiyle oluşturulan eserlerle öne çıkmıştır. Kübizm ise, nesneleri çoklu perspektiflerle ve geometrik şekillerle yeniden yapılandırarak, görsel bir dilin sınırlarını zorlamıştır. Minimalizm ise, sanatın karmaşıklığından kaçınarak, temel formlar ve sade renk paletleriyle, esansiyel bir ifade arayışında olmuştur. Bu akımlar, sanatın evrensel dilini ve etkisini genişleten önemli adımlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

20. yüzyılın başlarında yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik değişimler, sanat dünyasını derinden etkilemiştir. Özellikle savaşlar gibi büyük tarihsel olaylar, sanatçıların yaşamlarını ve çalışma koşullarını ciddi şekilde zorlaştırmıştır. Dönemin belirsizlik ve huzursuzluk ortamı, sanatçıların eserlerine yansıyan bir iç çatışma ve karmaşıklığın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanatçılar, bu zorlu dönemde, gerçeği direkt olarak yansıtmak yerine, materyalist değerlere ve dış görünüme meydan okuyan bir yaklaşım benimsemişlerdir (Biryan, 2006, s. 8). Bu dönemde ortaya çıkan Dadaizm, Kübizm ve Soyut Dışavurumculuk gibi akımlarda görülen eserlerin parçalı ve yıkık yapıları, dış dünyaya ve toplumsal normlara bir tepki olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar, bu eserlerle, karmaşıklığı ve kaosu kavrayışlarıyla, dönemin belirsizliğine ve çalkantılı doğasına bir cevap aramışlardır.

Çalışmanın bu bölümünde 20. Ve 21 yüzyılın önemli plastik sanatçılarından olan John William Waterhouse, Gustav Klimt, Piet Mondrian, Egon Schiele, Rene Magritte, Jackson Pollock, Salvador Dali, Eren Eyüboğlu, İlhan Koman, Kuzgun Acar, Burhan Doğançay, Ali Teoman Germaner, Judy Chicago, Burhan Uygur, Neş'e Erdok, Gülsüm Erbil, Andy Goldsworthy, Damien Hirst, Selma Gürbüz ve Ayşe Fıçıoğlu'nun verdikleri eserler Hegel felsefesinde tinsellik kavramı ile çözümlenecektir.

4.1.1. John William Waterhouse (1849-1917)

John William Waterhouse, sanatçı bir ailede yetişmiştir; annesi ve babası da sanatçı olarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Waterhouse, babasının stüdyosunda çalışarak heykel ve resim konusundaki yeteneklerini erken yaşlarda geliştirmiştir. Bu deneyim, onun sanatsal becerilerini ve teknik bilgisini artırarak kariyerinde önemli bir temel oluşturmuştur. Kraliyet Akademisi Okulu'na kabul edilmek, Waterhouse için kolay olmamış; birkaç denemeden sonra 1870 yılında kabul edilmiştir. 1871'de Kraliyet Akademisi'ne kaydolmuş ve sadece üç yıl sonra bir tablosu Akademi'nin yaz sergisine kabul edilmiştir (Dinçer, 2023, s. 65).

John William Waterhouse'un "Uyku ve Üvey Kardeşi Ölüm" adlı resmi, Roma tarihine olan düşkünlüğü ve piyasa değeri taşıyan bir anlatıyı birleştirmesi bakımından sayesinde, 1874 yılında Kraliyet Akademisi sergisine kabul edilmiştir ve bu, Waterhouse'un akademide sergilenen ilk resmi olma özelliğini taşımaktadır. Bu tablo, sanatçının erken dönem eserleri arasında önemli bir yer tutar ve onun hem tarihsel hem de popüler temaları harmanlama becerisini ortaya koyması bakımından önemlidir (Kaya, 2023, s. 31).

1885'te "Azize Eulaila" adlı tablosunun sergilenmesinden sonra Kraliyet Akademisi üyesi olmuş ve 1886'da John Everett Millais'in sergisine katılarak Ön Raffaelloculuğu daha yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Kardeşlik, eserlerini 1849 yılında P.R.B. imzası ile sergilemeye başlamıştır. Bu nedenle ön Raffaelloculuk akımına geç katılan sanatçılar arasındadır. Waterhouse'un bu geç katılımı, onun sanatsal olgunlaşmasını ve kendi stilini oluşturmasını etkileyerek, Pre-Raffaelite akımına özgün bir katkı yapmasını sağlamıştır (Güneş, 2023, s. 19).

John William Waterhouse, Ön Raffaelloculuk akımının estetiğini klasik temalarla birleştirerek kendi benzersiz üslubunu yaratmıştır. Bu yaklaşım, sanat eleştirmenlerinden olumlu tepkiler almış ve onun kısa sürede Kraliyet Akademisi'nin yardımcı üyeliğine seçilmesini sağlamıştır. Viktorya dönemi İngiliz ressamı olarak, özellikle büyük ölçekli yaptığı tablolarında klasik mitolojik konulara odaklanmış ve dramatik, güzel, büyücü veya ölümcül kadın figürleri tasvir etmiştir. Ön Raffaellocuların en büyük mirasçısı olarak bilinen Waterhouse, eserlerinde Viktoryan dönemin konularını ve Ön Raffaello tarzının tekniklerini benimsemiştir. Romantik ve sembolik temaların yoğunlukta olduğu tablolarıyla tanınan sanatçı, dönemin estetik ve anlatım tarzını başarıyla yansıtmıştır (Dinçer, 2023, s. 65).

John William Waterhouse, mitolojik temaların yanı sıra edebiyat karakterlerini resmetmeye devam ederek, Ön-Raffaellocuların estetik ve tematik mirasını sürdürmüştür. Sanatçının eserlerinde, özellikle ilkbahar temalı manzaralar ve portreler ön plana çıkmıştır. Tıpkı Rossetti'nin eserlerinde olduğu gibi, Waterhouse'un resimlerinde de ideal güzellik anlayışı belirgin bir şekilde yer alır. Bu idealize edilmiş güzellik anlayışı, sanatsal estetik ve sembolizm açısından onun resimlerine derinlik ve çekicilik katmıştır. Waterhouse'un eserleri, hem edebi hem de doğa temalarını harmanlayarak, zengin ve çok katmanlı bir görsel anlatım sunar (Robinson, 2017: 89'den aktaran Kaya, 2023, s. 32).

Shakespeare'in en önemli eserlerinden olan Hamlet oyunun kadın karakterlerinden biri olan Ophelia, Waterhouse tarafından resmedilen edebi karakterlerden birisidir. Ophelia, Shakespeare'in "Hamlet" oyununda, Prens Hamlet ile karşılıklı bir aşk yaşayan, ancak babasının etkisi altında kalan hassas ve trajik bir karakterdir. Babası Polonius'un yönlendirmeleriyle hareket eden Ophelia, oyunda zayıf ve kırılgan bir figür olarak seyirciye sunulur. Bu baskılar ve yaşadığı duygusal çalkantılar, onu derin bir bunalıma sürükler. Ophelia, taşıdığı acıların ağırlığı altında ezilir ve nihayetinde, bir ırmağa düşerek boğulmasıyla trajik bir şekilde hayatını kaybeder. Onun ölümü, oyunda masumiyetin ve gençliğin trajik kaybını simgeler, izleyiciyi derinden etkiler (Sari, 2018, s. 184).



Resim1. John William Waterhouse, Ophelia, 1894

Sanatçının Ophelia (Resim1.) tablosu, tuval üzerinde yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. 1894 yılında yapılan eser 73.6 x 124.4 cm boyutlarındadır. Tabloda Ophelia doğada resmedilmiştir. İşlemeli uzun beyaz elbisesi ile zarif ve şuh halde görünen Ophelia bir ağacın dereye uzanan dalı üzerinde oturmuş durumdadır. Doğanın yeşil tonlarının hâklım olduğu arka planda dere üzerinde nilüfer çiçekleri görülmektedir. Ophelia'nın kucağında ise papatyalar bulunmaktadır, saçlarını ise yine papatyalar ile kırmızı çiçekler süslemektedir.

Ophelia'nın bu disiplinler arası yağlıboya tablosu semboller ve çalışmanın estetiksel algısı ile dönem hakkında bizlere bilgi vermektedir. Çalışmada figürün sol arka kenarında bulunan nergisler Ophelia'nın saf ve temiz olduğuna gösteren bir simgedir. Bu ayrıntı hem kültürel hem de dinsel açıdan kadınların bakire olmasının

önemini vurgulamaktadır. Ophelia'nın kucağında bulunan kır çiçekleri olan papatyalar figürün kırılabilirliği ve hassas bir yapısı ile ilgili bilgi vermektedir. Burada tinin insan ruhunun içsel derinliği ve melankolisine vurgu yaparken, Ophelia'nın suyun içerisindeki kütüğün üstüne oturması ise doğa ile insanın birlikteliğini ve doğanın insan ruhuna olan etkisini simgelemektedir. Tin felsefesi, doğanın insan ruhu üzerindeki etkisini ve bu etkilerin içsel deneyimlerimize nasıl yansıdığını inceler, insan ruhunun derinliklerini keşfetmek için zengin bir sembolizm sunabilir. İçsel dünya, doğa ile ilişkisi, rüya ve gerçeklik arasındaki sınırlar gibi temalar, tablonun tin bağlamında incelenmesine olanak tanır.

4.1.2. Gustavo Klimt (1862-1918)

1862 yılında Baumgarten'de doğan Klimt, zor ekonomik koşullar altında büyümüş ve bu durum onun sanatsal kariyerini şekillendiren önemli bir etken olmuştur. Klimt'in sanata olan ilgisi ve yeteneği sayesinde Kunstgewerbeschule'ye (Viyana Sanat Okulu) başlamıştır. Burada mimari dekorasyon eğitimi alırken, teknik ressam olarak yetenekleri hızla fark edilmiş ve bu sayede kardeşi Ernst ve arkadaşı Franz Matsch ile birlikte birçok kamu binası için duvar resimleri yapmışlardır. Bu dönemde Viyana'nın yüksek kültürü tarafından övgüyle karşılanan Makart gibi akademik tarih ressamlarından etkilenmiş ve Art Nouveau akımının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Kahraman, 2022, s. 26). Klimt'in kariyeri, onun hem teknik becerilerini hem de yaratıcı vizyonunu yansıtarak, dönemin sanatsal ve mimari hareketlerine katkıda bulunmasını sağlamıştır.

Gustav Klimt'in babasından altın işlemeciliğini öğrenmiş olması, eserlerine dekoratif ve zengin detaylar eklemesine olanak tanımış ve bu özellik onun resimlerinde belirgin bir yer edinmiştir. Dekoratif öğelere ve süslemelere duyduğu ilgi, aynı zamanda kumaş ve giysi tasarımı yapmasına da yol açmıştır. Japon kültüründen etkilenmesi, ayrıntılara ve motiflerin arasından beliren figürlere olan ilgisini artırmış, bu figürlerin erotik bir his uyandırması, onun eserlerinin çarpıcı ve çekici olmasını sağlamıştır (Yüzgüller, 2019, s. 10-12'den aktaran Özdemir, 2022, s. 9). Klimt, çalışmalarında bu etkileri ve teknikleri ustalıkla kullanarak, kendine özgü, tanınabilir ve ikonik bir stil geliştirmiştir. Bu stil, onun sanata olan derin bağlılığını

ve yaratıcı vizyonunu yansıtarak, Art Nouveau akımının önde gelen temsilcilerinden biri olmasına katkıda bulunmuştur.

Gustav Klimt'in sanatsal evrimi, onun başlangıçtaki neoklasik etkilerden nasıl uzaklaştığını ve kendi özgün tarzını nasıl geliştirdiğini gösterir. İlk dönemlerinde, akademide öğrendiği neoklasik figürlerle Michelangelo'nun fresklerini anımsatan eserler yaratan Klimt, bu dönemde kadın cinsel organını “v” harfiyle şekillendirme, ayrıntılardan kaçınma ve kumaşla örtme gibi akademik kurallara sadık kalmıştır. Ancak, 1897'de Viyana Secession grubunu kurması, Klimt'in sanatsal yolculuğunda bir dönüm noktası olmuştur. Bu grup, akademik sanat anlayışına karşı çıkmış ve Art Nouveau akımının Avusturya'daki öncüsü olmuştur. Klimt, klasik eğitiminin ardından tamamen kendine özgü bir stil geliştirerek, dekoratif öğeler, zengin detaylar ve erotik motiflerle dolu eserler yaratmıştır (Perçin, 2021, s. 19). Bu süreç, onun yaratıcı vizyonunun ve sanatsal cesaretinin bir ifadesi olup, onu modern sanatın önemli figürlerinden biri haline getirmiştir.

Gustav Klimt'in sanatsal katkıları, sadece tablolarla sınırlı kalmamış, duvar resimleri, eskizler ve çeşitli eserlerle genişlemiştir. Klimt'in eserlerinde kadın bedeni merkezî bir tema olarak yer alırken, ince süslemeler ve zarif bir erotizmle harmanlanmıştır. Bu yaklaşım, onun sanatına hem estetik bir incelik hem de derin bir duygusallık katmıştır. Klimt, resimlerinde insan figürünü geometrik öğelerle – kareler, daireler, spiraller – harmanlayarak, figüratif unsurları dekoratif bir süslemeye dönüştürmüştür. Özellikle Bizans ikonalarına benzeyen şekilde bedenleri dimdik resmedip, yüzleri ve elleri dışında kalan bölümleri üç boyutlu süslemelerle betimlemesi, onun eserlerine ikonik ve zamansız bir nitelik kazandırmıştır. Klimt'in bu eşsiz tarzı, onun sanatsal dehasını ve yenilikçi yaklaşımını açıkça ortaya koymaktadır (Schmutzler, 1962, s. 259'den aktaran Kazanç, 2018, s. 88).

Klimt, teknik açıdan farklı materyaller kullanarak (altın ve gümüş gibi) resimlerinde eşsiz bir zenginlik ve parlaklık yaratmıştır. Bu malzemeler, onun resimlerine hem görsel bir ihtişam hem de maddi bir derinlik katmıştır. Klimt'in bitmek bilmeyen formlar arayışı, tarihi, mitolojik ve kanonik temaları yeniden yorumlama biçimi, onun yaratıcı dehasını ve yenilikçi vizyonunu gözler önüne

sermektedir. Döneminin eğilimlerine paralel olarak sanatı burjuvazinin elinden kurtarma ve topluma yayma çabası, Klimt'in sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda toplumsal bir dönüşüm aktörü olduğunu da gösterir. En dikkat çekici özelliklerinden biri ise, kadın formuna duyduğu ilgidir. Klimt, kadın bedenini geometrik ve dekoratif öğelerle harmanlayarak, onu hem figüratif hem de soyut bir düzleme taşır (Yener ve Nacar, 2017, s. 112).

Gustav Klimt'in yoğun kontur kullanımı, onun sanatında belirgin ve ayırt edici bir unsur olarak öne çıkar. Konturların belirginliği, figürlerin ve kompozisyonun net bir şekilde tanımlanmasını sağlar, aynı zamanda resimlere grafiksel bir kalite kazandırır. Klimt'in modellerinin bakışlarını izleyiciden farklı bir yöne çevirmesi veya gözlerini kapalı resmetmesi, portrelerinin kendi içsel dünyalarına dalmış bir izlenim yaratmasına neden olur. Bu yaklaşım, izleyici ile resimdeki figür arasındaki doğrudan ilişkiyi keserek, figürlerin gizemini ve duygusal derinliğini artırır. Klimt'in bu teknikle yaratmış olduğu etki, modellerinin iç dünyasını ve psikolojik durumunu yansıtırken, aynı zamanda izleyiciyi düşünmeye ve hayal etmeye teşvik eder (Perçin, 2021, s. 23). Bu bakış yönlendirmesi, izleyiciye figürlerin düşündüğü veya hissettiği şeyler hakkında ipuçları verir. Klimt'in bu tarzı, onun eserlerine hem estetik bir özgünlük hem de derin bir duygusal katman ekler, sanatının etkileyici ve düşündürücü olmasını sağlar.



Resim 2. Gustav Klimt, Ölüm Ve Yaşam, 1911

Klimt'in "Ölüm ve Yaşam" adlı yağlıboya tablosu 1.78 m x 1.98 m ölçülerindedir. Ölümün temsilcisi olarak resmedilen Azrail, tablonun solunda yer almaktadır. Tablonun sağında yer alan figürlerin tamamı ile aynı boydadır. Başlı kurukafa şeklinde betimlenmiş olan Azrail, elinde sopa tutmuş şekilde durmaktadır. Siyah, mavi yeşil renklerden oluşan kıyafetinin üzerinde beyaz çerçeveli haçlar yer almaktadır. Tablonun sağ tarafında, azrailin tam karşısında ise çeşitli yaş grubu ve ten rengine sahip bir grup insan uyur vaziyette resmedilmiştir. İnsanları çevreleyen kıyafetler ise oldukça renkli ve canlıdır.

Tablonun temel teması, ölüm ve yaşam arasındaki diyalektiği yansıtmaktadır. Klimt, bu diyalektiği sembolik olarak ele alıp, kadın figürleriyle dolu bir şekilde tasvir etmiştir. Sağ tarafta, cennet gibi parlak renkler ve canlı figürlerle yaşamı sembolize ederken, sol taraftaki koyu renk, kafatası ve kemik gibi semboller ölümü betimlemiştir. Tablodaki bedenler ve figürlerin ruhsal durumlarını ve iç dünyalarını simgeleyen desenler ve sembollerle süslenmiş olması tinselliğin ruh-

beden ilişkisinin insan deneyimine yansımalarının ve tinsellik kavramının ruhsal ve zihinsel boyutlarını betimlemesi olarak yordandır. Tablonun sembolik desenleri doğa ve evrenle ilişkili olup, eser bize insanın doğayla uyum içinde var olma ve kolektif bilince ulaşma arayışını yansıtır.

4.1.3. Piet Mondrian (1872-1944)

Piet Mondrian, 20. yüzyılın önemli plastik sanatçılarından biridir ve soyut sanatın gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Gerçek ismi Piet Cornelis Mondrian olan sanatçı 1872'de Hollanda'da doğmuş, sanatla erken yaşlarda tanışmış ve amcasının yardımıyla bu alanda yeteneklerini göstermeye başlamıştır. Protestan olan babası bir resim öğretmeni olduğu için, genç Mondrian din konulu resimler ve taşbaskılar gibi çalışmalarda babasına yardımcı olmuştur. Piet Mondrian'ın sanat yolculuğu, dinsel bir zeminde başlamış ve bu etkileşim gençlik yıllarında Amsterdam Sanat Akademisi'nde de devam etmiştir. Gereformeerde Kerk adlı dinsel dernekte yer alması, onun sanat anlayışını ve temsil ettiği dinsel değerleri derinlemesine kavramasına katkıda bulunmuştur. Gençlik yıllarında, Mondrian'ın eserlerinde dinsel simgeler, çiçekler ve Hollanda kırsal manzaraları sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. 19. yüzyılın sonlarında, Helena Petrovna Blavatsky'nin ortaya koyduğu felsefi bir düşünce akımı olan teosofik hareket Mondrian'ın dikkatini çekmiştir. Blavatsky, teosofi aracılığıyla, geleneksel bilginin ötesinde derin bir doğa ve evren anlayışına ulaşılabilceğine inanmıştır. 1909 yılında Hollanda Teosofi Derneği'ne katılması, Mondrian'ın sanatının evrildiği ve soyut bir yöne doğru ilerlediği bir döneme işaret eder. Teosofi, gizem ve spiritüellik konularına odaklanan bir felsefi harekettir ve Mondrian'ın soyut sanat anlayışını şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Bu dönem, onun sanatında renk, form ve dengenin evrensel bir dil olarak kullanılmasına olan ilgisini artırmış ve soyut kompozisyonlar oluşturma konusundaki arayışını derinleştirmiştir (Altınöz, 2007, s. 3). Mondrian'ın sanatı, bu dönemde daha soyut ve evrensel bir anlam kazanarak, modern sanatın gelişimine yön veren önemli bir unsura dönüşmüştür. Mondrian, Blavatsky'nin öğretilerinden ilham alarak sanatında evrensel ve soyut bir dil oluşturma arayışına yönelmiştir. Onun eserlerindeki geometrik formlar, denge ve renkler, teosofik düşüncenin etkisiyle şekillenmiştir. Mondrian'ın bu tinsel arayışı, sanatının sade ve evrensel bir dil kazanmasına ve

modern sanatın temel taşlarından biri haline gelmesine yol açmıştır. Sanatı, sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda derin bir felsefi ve tinsel anlayışın ifadesi olarak da değerlendirilmektedir.

Mondrian'ın erken dönem çalışmalarında dinsel içerikli temaların etkisi görülmekle birlikte, zamanla sanat anlayışı ve tarzı evrilmeye başlamıştır. Zaman içerisinde soyut sanata yönelerek, temel renkler ve geometrik formlar kullanarak sade ve dengeli kompozisyonlar oluşturmuştur. Mondrian'ın sanatı, materyal ve estetik değerlerin ötesine geçerek, evrensel ve soyut bir dil oluşturma arayışını yansıtmaktadır. Onun eserleri, sadece görsel olarak değil, aynı zamanda felsefi ve teorik bir derinliğiyle de sanat dünyasında önemli bir yer tutmaktadır. Piet Mondrian'ın sanat çalışmaları, tinsel ve felsefi arayışlarıyla derinden bağlantılıdır.

Mondrian'ın eserleri 1895-1944 yıllarını içeren 4 bölümde incelenmektedir. Bunlar Natüralizm, Lumizm-Modernist, Kübizm ve Neoplastisizm dönemleridir.

Tablo1. Piet Mondrain Sanatının Dönemleri

Dönemler	Natüralizm	Modernizm	Kübizm	Neoplastisizm
Yıllar	1895-1907	1908-1911	1912-1916	1917-1944

Kaynak: Kaya, 2023: 945.

Yakın arkadaşı Harry Holtzman'ın ifade ettiği gibi, “Teozofi, felsefi yorumu ve soyut düşünceye ilişkin kelime dağarcığı nedeniyle Mondrian için önemli olmuştur. Algısının kapsamının genişlemesi için gerekli olan evrenselliği güçlendirdiğini belirtmektedir. 1911'in sonuna gelindiğinde teozofi etkisi tamamen sanatına empoze olmuştur. Mondrian daha fazla gerçeği keşfetmek, toplumun ve insanlığın mistik birliği, evren ve ilahiye dair anlama odaklılığından doğan inancı, sanatın temel önem ve amacı ile ilerlemiştir. Bu amaç, bireysel ifadeyi ve yaşamın evrensel yönlerini mümkün olduğunca ortaya koymaktır. Ona göre bu en temel gerçeklikti ve gerçekliğin net bir vizyonunu ifade etmenin sanatın görevi olduğuna inanıyordu (Trudeau, 2018, s. 8). Bu gerçekliği nasıl anlayıp temsil edebileceği konusundaki arayışının başlangıcında Kübist ressamın eserlerinden etkilenmiştir.



Resim 3: Piet Mondrian, Ay Işığında Gein Kıyısında Ağaçlar, 1907-08

Piet Mondrian, sanatında Hegel'in diyalektik felsefesini merkeze alarak, karşıtlıkların bireşim sürecini eserlerine yansıtmıştır. Hegel'in sav ve karşı-savın birleşerek yeni bir bütün oluşturduğu diyalektik yaklaşımı, Mondrian'ın resim dilindeki temel ifade aracı haline gelmiştir. 1917'den ölümüne kadar olan dönemde, bu diyalektik yaklaşım eserlerinde sıklıkla görülmektedir.

Mondrian, bu felsefi prensibini, sanatta sadece estetik bir deneyim değil, aynı zamanda evrensel ve dönüşümsel bir süreç olarak görmüştür. Yeni-plastik kuramını oluştururken de, bu diyalektik ilkeyi temel alarak sanatın form ve içerik arasındaki ilişkisini derinlemesine incelemiştir. Onun eserleri, bu felsefi yaklaşımın bir yansıması olarak, sade ve dengeli kompozisyonlarla karşıtlıkların birleşimini ve harmonisini göstermektedir. Mondrian'ın bu yaklaşımı, modern sanatın evrensel bir dil oluşturma çabasına önemli bir katkı sağlamıştır.

Yeni-plastik resmin en temel biçim unsurları olan dikey ve yatay düz çizgiler, içsel-dışsal, nesnel-öznel, bireysel-kolektif, erkek-dişi, tin-doğa, tümel-tikel, zaman-uzam, tin beden, nesnellik-öznellik vb. karşıtlıkların simgesi olarak kurgulanmış bütün tümel ilişkileri, çelişki ve diyalektik ilişki sonucunda tinsel-tümel birliğe

taşıyan göstergeler olarak kullanılmıştır. Mondrian'ın eserlerinde sıklıkla vurguladığı dikey ve yatay unsurların kesişmesi, sadece biçimsel bir etkileşimi değil, aynı zamanda sav, karşı-sav ve bireşimlerle kurulan bir evren anlayışını da yansıtmaktadır. Mondrian'ın sanatında, bu karşıtlıkların ve bireşimlerin, tümel yani hakikatin temsilini ortaya koyduğu ve yaşamın evrensel yasalarını karşıtlıklar aracılığıyla kurguladığı belirtilmektedir (Yılmaz, 2009, s. 122). Bu yaklaşım ile sanatın sadece dışsal bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda derin bir felsefi ve evrensel anlam taşıdığını göstermektedir. Mondrian, sanatını bu karşıtlıklar ve bireşimler aracılığıyla, yaşamın karmaşıklığını ve derinliğini anlama ve ifade etme çabası olarak kurgulamıştır. Bu, onun sanatının evrensel ve tümel bir dil oluşturma arayışının bir yansıması olarak açıklanabilir.



Resiml 4. Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1912

Mondrian'ın gri ağaç isimli çalışması tuval üzerine yağlıboya üzerine yapılmıştır ve 79.7 x 109.1 cm boyutlarındadır. Gemeente Müzesi, La Hay'de sergilenen çalışmaya hakim olan renklerden ile gri bir zemin üzerine yerleştirilmiş

siyah bir ağaçtan oluşmaktadır, ancak bu ağaç doğadaki haliyle değil, daha soyut ve çizgisel bir şekilde yansıtılmıştır.

Mondrian'ın doğa ve zemin biçimleri üzerine yaptığı çalışmalar, onun sanatında belirgin bir evrimi temsil etmektedir. Kullandığı renk paleti ise Kübistlerin kullandığı yumuşak ve doğal renk tonlarıyla uyumlu bir şekildedir. Bu, onun sanatında renk kullanımının evrimini ve nasıl bir yön değiştirdiğini gösterir. Mondrian, bu dönemde doğanın sadece yüzeyini değil, aynı zamanda altında yatan evrensel ve geometrik yapıları araştırarak, sanatında derinlik ve evrensellik arayışını sürdürmüştür.

4.1.4. Egon Schiele (1890-1918)

1890'da Avusturya'nın Tulln şehrinde doğan Schiele, ailesinin tek erkek çocuğu olarak büyümüştür ve 2 ablası vardır. Babasının sağlığı hızla kötüleşmiş ve bu durum ailesine hem duygusal hem de maddi anlamda büyük sıkıntılar getirmiştir. Babasının intihar girişimleri ve nihayetinde 1905'teki ölümü, Schiele'yi derinden etkilemiş ve onu zor bir yaşam mücadelesine itmiştir. Babasının bir kriz anında tüm aile varlıklarını yakması, Schiele'yi ve ailesini tamamen yoksul bırakmıştır. Bu zorlu koşullar altında, Schiele 15 yaşındayken amcalarının eski giysilerini giymek zorunda kalmıştır. Annesiyle daha mesafeli bir ilişkisi olan Schiele, babasının ölümünü kabullenmekte oldukça zorlanmış, bu travmatik deneyimlerin izlerini sanatında taşımış ve resimlerinde sıkça ölüm, keder ve kayıp temalarını işlemiştir (Kalfa, 2018, s. 59). Schiele'nin hayatı, onun sanatsal ifade biçimini şekillendiren bir dizi trajedi ve zorluklarla doludur. Bu kişisel ve ailevi dramlar, Schiele'nin benzersiz ve güçlü sanatının arka planında önemli bir rol oynamıştır.

Egon Schiele, Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilmesiyle annesini de ikna ederek ailesiyle birlikte Viyana'ya taşınmıştır. Bu önemli adım, Schiele'nin sanat kariyerinde yeni bir dönemi başlatmış, Schiele'nin hayran olduğu Gustav Klimt'e gösterdiği çalışmalarından aldığı övgü, onun için büyük bir moral kaynağı olmuştur. Klimt, çizgisinden derinlemesine etkilenen Schiele için belirgin bir yol gösterici olmuştur. Klimt'in stiline olan yakınlığı da, Schiele'nin erken dönem çalışmalarında açıkça görülmektedir. Ancak Schiele, kısa sürede kendi özgün tarzını geliştirmiştir

(Comini, 1987, s. 36'dan aktaran Bozdemir, 2019, s. 36). Bu dönemde Schiele, sanatsal ifadesini daha da derinleştirerek, kendi benzersiz anlatım biçimini ve temalarını geliştirmiştir.

Egon Schiele, modern Avusturya sanatının en büyük isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir ve 28 yaşında hayata veda etmesine rağmen, sanata olan katkılarıyla unutulmaz bir iz bırakmıştır. Schiele'nin erken dönem otoportreleri, babasının övgüsünden ve onayından yoksun olmanın yarattığı eksikliği telafi etme çabasıyla, kendisini daha heybetli bir şekilde resmettiği eserlerdir. Öğrencilik yıllarında akademinin katı ve sınırlı yaklaşımını aşarak, Art Nouveau'nun etkisi ile kendi üslubunu oluşturmuştur. Ancak 20. yüzyıl başlarında Viyana'da gelişen ve insanın içyapısına odaklanan bir akıma katılmıştır. Bu içsel arayış ve insanın içyapısını inceleme eğilimi, o dönemin kısa ömürlü fakat yaygın olan Art Nouveau akımına ters düşmekteydi. Bu yeni 'dürüstlük' anlayışı, dışavurumculuk adı verilen sanat akımının doğuşuna katkıda bulundu. Dışavurumculuk, radikal yaklaşımı ve biçimleriyle, sanatın yeni psikolojik işlevine uygun düşerek, sanatçıların ve izleyicilerin ilgisini dış görünüşten insanın içyapısına kaydırды. Schiele'nin eserleri, bu akımın en çarpıcı ve etkileyici örneklerinden bazılarını temsil etmektedir (Özara, 2019, s. 54).

Gustav Klimt'in modelliğini yapan Wally ile tanışmış, Schiele'nin sanatsal ifade tarzını derinden etkilemiştir. Wally ile olan ilişkisinin sanatçının erkeksi duygularını harekete geçirdiği ve bu etkiyle Schiele'nin fantezilerini sanata dönüştürdüğü görülmektedir. Bu dönemde ürettiği erotik çalışmalar, Schiele'nin benzersiz üslubunu oluşturmasında önemli bir rol oynamıştır. Ancak, Wally ile yaşadığı ilişki ve birlikte taşındıkları köydeki hayat, Schiele için oldukça zorlu olmuştur. Köylülerin çocuklara zorla modellik yaptırdığı iddiaları nedeniyle Schiele suçlanmış ve gözaltına alınmıştır. Polis tarafından eserlerinin toplatılması ve bir kısmının yok edilmesi, sanatçının yaratıcılığını ve ifade özgürlüğünü ciddi şekilde sarsmıştır. Bu olaylar, Schiele'nin sanat hayatında önemli bir dönemeç noktası olarak kabul edilebilir, çünkü bu süreç hem kişisel hem de sanatsal açıdan derin izler bırakmıştır. Schiele'nin bu dönemde yaşadığı sıkıntılar ve maruz kaldığı toplumsal

baskılar, onun dışavurumcu ve cesur sanatsal yaklaşımını daha da güçlendirmiştir (Özdemir, 2022, s. 38).



Resim 5. Egon Schiele, Lovers, 1913

Schiele, eserlerinde sıklıkla acı çeken, bükülmüş figürlerle huzursuzluk, acı ve tehlikeyi betimlemiştir. Bu figürler, sanatçının iç dünyasını ve insanın varoluşsal sıkıntılarını yansıtan güçlü semboller olarak dikkat çeker. Schiele'nin resimlerinde ve çizimlerinde insan figürü ve portreler, temel konularını oluşturur. Ayrıca doğa manzaraları, cansız ve çölleşmiş kentler ile köyler de onun çalışmalarında önemli yer tutar. Schiele'nin erotizmi işleyiş şekli, özellikle suluboya ve çizimlerinde vahşi, yoğun ve bilinçli bir açıklıkla dikkat çeker. Bu erotik çalışmalar, Schiele'nin sanatsal cesaretini ve konvansiyonel normlara meydan okuma isteğini gözler önüne serer. Onun figürleri, gerçekliği çarpıtarak ve bedenin sınırlarını zorlayarak, izleyiciyi hem rahatsız eder hem de derin düşüncelere sevk eder. Schiele'nin eserlerindeki bu belirgin özellikler, onun dışavurumcu üslubunun ve özgün sanatsal vizyonunun ayrılmaz bir parçasıdır (Perçin, 2021, s. 7).

Tablo ikili ilişkileri ve özellikle de aşkı merkeze almaktadır. İki figürün arasındaki yoğun haz ve fiziksel yakınlık, aşkın ruh ve beden üzerindeki etkilerini vurgular. Figürlerin stilize edilmesi ve geometrik hatlara sahip olması, beden ve ruh arasındaki ilişkiyi vurgularken tinselliğin fiziksel varoluşun ötesindeki ruhsal boyutları ve bu boyutların nasıl bir arada var olduğu kanısına varırız. Sanatçının eserleri genellikle varoluşsal soruları ve bireyin anlam arayışını işler. "Lovers" tablosu da insanın aşk aracılığıyla varoluşsal deneyimlerini ve duygusal zenginliğini keşfetme çabalarını sembolize etmektedir.



Resiml 6. Egon Schiele, Death And The Maiden, 1915

Egon Schiele'nin ölüm ve genç kız adlı tablosu yağlıboya tekniği ile yapılmış ve 1.5 m x 1.8 m boyutlarındadır. Tabloda iki kişi göze çarpmaktadır. Bu kişiler yerdeki beyaz bir örtünün üzerindeki koyu renkli giysiler içinde bir adam yani

ölüm ile ona sarılmış olan renkli kıyafetli bir kızdır. İlk bakışta genç kızın kollarının normalden çok daha ince olduğu ve gönülsüz bir şekilde sarıldığı anlaşılmaktadır. Ölüm ise genç kıza şevkatle sarılmış ve başından öpmektedir. Resimde zemini oluşturan kahverengi ve sarı tonların arasından yeşil renkler göze çarpmaktadır.

Schiele'in tablosunda, genç bakire bir kadın figürü ve onunla birlikte tasvir edilen din adamı kostümü giymiş ölüm figürü arasında bir yaşam ve ölüm arasındaki kontrastı simgelmesi ile bireyin yaşam-ölüm diyalektiğinin nasıl başa çıktığını ve bu bağlamda tinsellik kavramının da yaşamın bitimli ve ölümün bitimsizliğini vurgular. Schiele'in eserleri genellikle cinselliği ve insanın içsel dünyasındaki varoluşsal sancıları cesur bir şekilde ele alır. "Death and the Maiden" tablosunda da bu temalar mevcuttur. Bakire figürü, gençliği ve cinsel çekiciliği ile öne çıkarılırken, ölüm figürü ise insanın varoluşsal endişelerini ve kırılganlığını öne sürer. Eserde tinselliği bireyin ruhsal-duyusal ve zihinsel durumunu genç kızın figürü üzerinden izlememiz. Sanatçının "Death and the Maiden" eserinde tinsellik kavramı bağlamında izleyiciyi yaşam, ölüm, cinsellik ve içsel deneyimleriyle ilgili derinlemesine düşünmeye teşvik eder.

4.1.5. Rene Magritte (1898-1967)

René François Ghislain Magritte, 1898'de Belçika'da doğmuştur. Sürrealizm sanat akımının önemli bir figürü olarak tanınır ve bu akımı temsil eden en güçlü temsilcilerinden biri olarak bilinmektedir. Sanatında düş ve bilinçaltı konularına odaklanırken, kavramsal ve fantastik betimlemelerle dikkat çeker. Sanat eğitimini Brüksel'de tamamladıktan sonra 1927 yılında Paris'e taşınan Magritte, burada Sürrealist sanatçılar grubuna katılır ve sanatını daha geniş bir kitleye tanıtmaya fırsatı bulur (Soylu ve Diğler, 2022, s. 3585). Magritte'ın eserleri, gerçeklikle rüya arasındaki sınırları bulanıklaştırırken, izleyiciyi sıra dışı ve düşündürücü bir yolculuğa çıkarır. Onun sanatı, geleneksel imgeleri ve nesneleri sıra dışı bağlamlarda yeniden yorumlayarak, izleyiciye beklenmedik ve derinlemesine bir deneyim sunar.

René Magritte'in çocukluk dönemindeki deneyimleri, yetişkinlik dönemindeki resimlerinin temelini oluşturur. Magritte'in çocukluğunda annesinin intiharı ve bu olayın yol açtığı derin travma, onun yaşamı ve eserleri üzerinde

belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. 12 yaşında resim yapmaya başlamasıyla birlikte, çocukluk dünyasının imgeleri olan garip balonlar, şemsiyeler, parmaklıklar ve kırılmış sütunlar gibi motifler, eserlerinde sıkça karşımıza çıkar. Magritte'in sanatındaki bu imgeler, gerçeklik ve rüya arasındaki sınırları sorgulayan ve izleyiciyi düşündüren yapıtların temelini oluşturur.

Magritte'in sanatına en büyük etkiyi yapan dönemlerden biri Kübist ve Fütürist dönemler olmuştur. Ancak onun asıl ilgisini çeken isim Giorgio de Chirico olmuştur. Chirico'nun eserlerinde şiirin resim üzerindeki etkisi, Magritte için oldukça önemlidir. Magritte, Chirico'nun eserlerinde şiirin resmin üstünlüğünü nasıl vurguladığını belirtmiştir. Bu, Magritte'in resme olan bakış açısını derinleştiren ve onun sanatında yeni bir yön açan bir faktördür. Magritte'in bu düşüncesi, resim sanatını sadece görsel bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir deneyim olarak görmesine katkıda bulunmuştur (Çetin, 2017, s. 294).

Magritte'in sanatında sürreal tarzı benimsemesi, onun resme olan yaklaşımında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Kendi bakış açısıyla, Magritte kelimelerin resimden daha güçlü bir ifade aracı olduğunu düşünmüştür. Bu, onun geleneksel resim anlayışının kısıtlamalarını aşma çabasının bir yansımasıdır. Magritte'in bu dönemdeki eserlerinde, gerçeğin doğrudan temsiline dayanan estetik kaygılardan uzaklaştığı ve daha soyutlamacı bir yaklaşıma yöneldiği görülür. Ancak, soyutlamadan tamamen vazgeçmediği ve gerçeği soyutlamaya başladığı bu dönemde, Magritte tezat görselleri bir arada sunarak ayrıntılı çizimler yapmıştır (Demirci Dinler, 2020, s. 52). Bu, onun eserlerinde rasyonel ve irrasyonel arasında bir denge kurma çabasını yansıtmaktadır. Magritte'in bu yaklaşımı, sanatında gerçeklik ve rüya, bilinç ve bilinçaltı arasında karmaşık bir etkileşimi ifade etmeye yöneliktir. Bu dönemdeki çalışmaları, Magritte'in sanatında geleneksel sınırlamalardan kaçarak, daha özgür ve yenilikçi bir ifade biçimi arayışını ortaya koyar.

Sanatçının gençlik dönemindeki eserlerinde, geleneksel ressamların estetik kaygılarına karşı farklı bir yaklaşım sergilediği görülür. Genel kanı olarak bilinen estetik normlara meydan okuyarak, alışılmadık ve sıra dışı bir üslup geliştirmiştir. Magritte'in bu dönemdeki çalışmaları, estetik kaygılardan ziyade, düşünsel derinlik

ve rasyonel sorgulama üzerine odaklanmıştır. Magritte'in sanatındaki yöntemin oturması 1925 yılından itibaren başlamaktadır. (Çetin, 2017, s. 294). Bu dönemde, eserlerindeki tutarlılık ve belirgin üslup, sanatında yeni bir olgunluk seviyesini temsil etmeye başlamaktadır. Magritte'in bu dönemdeki eserleri, onun estetik ve felsefi anlayışını daha net bir şekilde yansıtarak, sanatında istikrarlı ve tutarlı bir gelişimi işaret etmektedir.

Magritte, kendisini sadece bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda resim aracılığıyla iletişimde bulunan bir düşünür olarak görmeyi tercih etmiştir. Bu yaklaşımıyla, resmin sadece estetik bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda derin düşünsel ve felsefi bir platform olduğunu vurgulamış. Magritte'in eserlerinde felsefi içeriklerin bulunması, onun sadece görsel estetiğe değil, aynı zamanda düşünsel derinliğe de önem verdiğini göstermektedir. Magritte, felsefe metinlerini sıkça okuyarak, Hegel, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ve Michel Foucault gibi önemli düşünürlerden etkilenmiştir (Demirci Dinler, 2020, s. 54). Bu düşünürlerin felsefi yaklaşımları, onun sanatında izler bırakmış ve eserlerinde karşılaşılan felsefi derinliğin kaynağı olmuştur. Magritte'in bu felsefi ilgisi, onun sanatının sadece görsel değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyim olarak da algılanmasına katkıda bulunmuştur.

Tüm bunlarla birlikte Magritte, Wittgenstein'in dil felsefesinden etkilenmiş ve dil ile resim arasındaki derin bağlantıları keşfetmeye yönelmiştir. Eserlerinde, nesne isimleri ile görsel gerçeklik arasındaki ilişkiyi imgesel bir şekilde işlemiştir. Onun bu yaklaşımı, dilin ve resmin nasıl birbirini tamamlayıcı olarak etkilediğini ve insan algısını nasıl şekillendirdiğini eserlerine yansıtmasında oldukça etkili olmuştur (Farthing, 2017'den aktaran Topal, 2022, s. 174) Magritte'in bu temsilciliği, dilin resim üzerindeki etkisini ve görsel imgelerin dil aracılığıyla nasıl anlam kazandığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Bu durum, sanatçının resimlerinde dilin gücünü ve etkisini anlamaya çalıştığını göstermesi bakımından önemlidir. Magritte'in eserleri, dilin ve resmin karmaşık ilişkisini sorgularken aynı zamanda izleyiciye bu iki ifade biçiminin bir araya geldiğinde nasıl yeni anlamlar oluşturabileceği üzerine düşündürmektedir.

Magritte'in resimlerini incelediğimizde, üç farklı bilişsel seviyenin varlığını görülmektedir. Bunlar; gerçeklik, alt gerçeklik ve gerçeküstücülük olarak adlandırılmaktadır. Gerçeklik seviyesi, günlük yaşantımızda karşılaştığımız ve kabul ettiğimiz konvansiyonel gerçeklikle ilgilidir. Alt gerçeklik seviyesi ise rüyalar gibi bilinçaltımızın derinliklerinden gelen imgeleri ve algıları ifade eder. Gerçeküstücülük ise bu iki seviyenin ötesinde, banal anlamların ötesine geçen, sıra dışı ve şaşırtıcı bir gerçeklik arayışıdır. Magritte'in resimlerinin amacı, bu üç bilişsel seviyeyi bir araya getirerek, gerçeği gerçeküstü bir boyuta taşımaktır. Bu, izleyicinin algısını sorgulayan ve geleneksel gerçeklik anlayışını zorlayan bir yaklaşımdır (Dell'Atti, 2014, aktaran Topal, 2022, s. 174). Magritte, resimleri aracılığıyla izleyiciyi sıradan gerçeklikten sıyrarak farklı bir bakış açısıyla düşünmeye yönlendirir. Bu sayede, onun eserleri sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda düşünsel bir yolculuk olarak da değerlendirilebilir.

Magritte'in eserleri, izleyicide var olan dış dünya gerçekliğini sorgulama ve merak uyandırma yeteneğine sahiptir. Onun eserleri, nesnelerin algılanmasının öznellik ve kişisel deneyimler tarafından nasıl şekillendirildiğini göstermektedir. Aynı nesnenin her bireyde farklı bir şekilde algılanması, öznelrin bilinçaltı durumlarına, kültürel değerlerine, yaşantılarına ve edindikleri deneyimlere bağlı olarak değiştiğini göstermektedir. Bu farklılıklar, toplumun, kültürel değerlerin, geçmiş deneyimlerin ve bilinçaltının etkisiyle ortaya çıkmaktadır (Gögebakan ve Kılınç: 2019, s. 115). Her bireyin kendine özgü bir yaşantısı, duygusu ve düşüncesi olduğundan, aynı nesne veya olay hakkındaki algıları ve anlamları da birbirinden farklı olmaktadır. Magritte'in eserleri, bu öznellik ve farklılıkları vurgulayarak, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir.

Magritte'in "La Trahison Des Images" (İmgelerin İhaneti) adlı serisi, nesnelerin görünüşlerinin arkasındaki anlamlarla oynamayı ve izleyicinin alışlagelmiş algılarını sorgulamayı amaçlar. "Bu Bir Pipo Değildir" adlı çalışması, bu serinin en tanınmış eserlerinden biridir (Foucault, 2010, s. 19).



Resim 7. René Magritte, İmgelerin İhaneti, 1929

Çalışma tuval üzerine yağlıboya ile yapılmış, 1929, 63.5 cm × 93.98 cm boyutlarındadır. Resim kahverengi tonları hâkimdir, ahşap görünümlü pipo resmi açık kahverengi bir zemin üzerinde yer almaktadır. Bir piponun gerçekçi bir şekilde resmedildiği görülmektedir ancak resmin tam altında "Ceci n'est pas une pipe" (Bu Bir Pipo Değildir) ifadesi bulunmakta, bu da resimdeki çelişkiyi ortaya koymaktadır. Bu çelişkili ifade, izleyiciyi sorgulamaya ve düşünmeye yönlendirmektedir. Aslında resim, bir piponun gerçekçi bir görsel temsilidir; fakat Magritte'in bu ifadeyle anlatmaya çalıştığı, nesnenin görsel temsilinin gerçekliğiyle ilgili sorgulamalara yol açmaktır. Fransız düşünür Michel Foucault, "Bu Bir Pipo Değildir" adlı eserinde bu paradoksu ele alarak, Magritte'in bu resmiyle yarattığı derin anlam katmanlarını inceler. Magritte'in bu eseri, görsel ve felsefi bir zenginlik sunarak, sanatın sadece görünüşteki gerçeklikle değil, aynı zamanda onun ötesindeki anlamlarla da ilgilendiğini gösterir.

Magritte, bu tablosunda imgelerin doğasını, gerçekliğin algılanışını ve sembollerin anlamını sorgulayan bir yaklaşım sergilemiştir. Magritte'in eserlerinde sıkça karşımıza çıkan imgeler, görsel semboller ve nesnelerin sıradanlığı, onların gerçekliğe olan bağlılığını tinsellik bağlamıyla gerçeklik algısının nasıl oluştuğunu ve birey algısının imgeler aracılığıyla nasıl şekillendiğini sorgular. Magritte, bir

pipoyu resmetmiş olmasına rağmen altında yer alam "bu bir pipo değil" ifadesi ile dil ve sembolleri kullanarak izleyicinin gerçeklik algısını sorgular. İmgelerin ihaneti kavramı ile bireyin bilinçli algısının ve düşünce süreçlerinin karmaşıklığını ve sınırlarını tin kavramı ile bireyin varoluşsal deneyimini ve bilincinin sınırlarını görsel olarak analiz ederiz. Sanatçının eseri, izleyiciyi düşünmeye ve gerçeklik algısını sorgulamaya teşvik ederken, tin felsefesiyle bu düşünsel keşiflere rehberlik etmektedir.

4.1.6. Jackson Pollock (1912-1956)

Jackson Pollock, 1912 yılında Wyoming'deki küçük bir kasabada, çiftçi bir ailenin beşinci çocuğu olarak doğmuştur. İleriki yıllarda aile iş için Arizona'ya taşınmış ancak işlerin iyi gitmemesi sebebiyle babaları evi terk etmiştir. Babasız büyüyen Pollock, erken yaşlarda aile içindeki karmaşa ve belirsizlikle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Ailenin büyük kardeşi Charles'ın çalışmak için gittiği Los Angeles'tan gönderdiği çizimlerle sanat merakını paylaşması ve Jackson'a ilham vermesi, Pollock'un sanatla ilk ciddi temasını oluşturmuştur. 1928 yılında annesi ile birlikte Los Angeles'a gelmiş ve bir sanat okuluna kaydolmuş ancak disiplinsiz davranışları nedeniyle sanat okulundan uzaklaştırılmıştır. 1930'da New York'a gitmesi ve Art Students League'de sanat eğitimine başlaması, Pollock'un kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu süreç, onun sanatsal kimliğini bulmasında ve modern sanat dünyasında bir ikon haline gelmesinde kritik bir rol oynamıştır (Kalfa, 2019, s. 116).

Pollock'un yaşantısı boyunca alkol sorunu ile mücadele etmiştir. Bu durum alkolik bir babaya sahip olması ve sevgi dolu bir aile ortamında büyümemesinin etkileriyle açıklanabilir. 1937'de alkolizm teşhisi almış ve psikolojik tedaviye başlamıştır. Tedavi sürecinde, 1939'da Picasso'nun "Guernica" tablosuyla karşılaşması ve bu eserden derin bir şekilde etkilenmesi, onun sanatsal gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu etki ile birlikte onlarca eskiz çalışması yapmıştır. 1941'de Lee Krasner ile tanışmış ve ortak tutkuları olan sanatın çevresinde birleşerek 1945'te evlenmişlerdir. Ancak, Pollock belirli bir süre alkolü bıraksa da, yeniden içkiye dönmüş ve bu durum sağlığını ciddi şekilde etkilemiştir. Pollock'un

başka kadınlarla olan ilişkileri, hayatını daha da karmaşık hale getirmiştir. Son olarak, 11 Ağustos 1956'da alkollü araç kullanırken geçirdiği trafik kazasında hayatını kaybetmesi, onun trajik ve erken ölümüne yol açmıştır (Varol, 2023, s. 12).

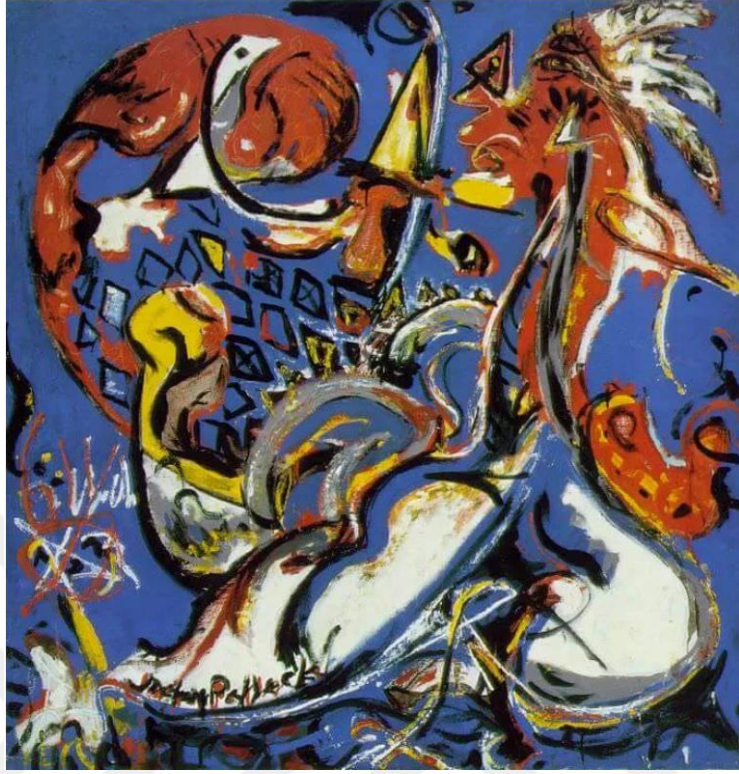
Jackson Pollock, modern soyut resmin öncülerinden biri olarak tanınmasına rağmen, sanat kariyerinin ilk yarısında figüratif resimler yapmıştır. Bu, onun sanatsal gelişiminin ve çeşitliliğinin önemli bir göstergesidir. Pollock'un sanatında figür, kariyerinin son dönemlerinde yeniden belirgin hale gelmeye başlamıştır, bu da onun sanatsal yolculuğunun döngüsellliğini ve gelişimini yansıtır. Gençliğinin bir kısmını California'da geçiren Pollock, bu bölgenin Amerika Birleşik Devletleri'nde figüratif resmin merkezi olarak kabul edilmesi nedeniyle, burada figüratif sanata yönelik yoğun bir ilgiyle karşılaşmıştır. California'nın bu sanatsal atmosferi, Pollock'un erken dönem çalışmalarına ilham vermiş ve onun figüratif resimlere olan bağlılığını pekiştirmiştir (Korcuklu, 2023, s. 59).

Jackson Pollock, damlatma tekniğiyle dünya çapında tanınan ve dışavurumcu ifade biçimini yaşamı boyunca kullanan bir sanatçı olarak, sanatıyla kişiliğini mükemmel bir şekilde yansıtmıştır. Onun asi ruh hali, kural tanımazlığı ve karamsarlığı, hem erken dönem hem de sonraki tüm eserlerinde belirgin bir şekilde görülür. Pollock için sanat, duygusal ve psikolojik ifadeyi yakalamakla ilgilidir; teknik, bu ifadeye ulaşmanın bir aracıdır. Boyayı tuvale damlatma yöntemi, onun Soyut Dışavurumculuğa yaptığı katkının merkezinde yer alır ve onu diğer sanatçılardan ayırır. Pollock, sanatını bir "eylem resmi" olarak yaşam öyküsüyle özdeşleştirir; eserleri, yaşamının anlarını kaydetmiş gibi durur. Psikoloji, felsefe, tarih, mitoloji ve kahraman tapımı gibi alanlara duyduğu ilgi, resimlerine derin bir entelektüel ve sembolik boyut katmıştır (Korkmaz, 2019, s. 58). Bu çok yönlü ilgi ve içsel arayışlar, Pollock'un eserlerinin hem kişisel hem de evrensel boyutlarda etkileyici olmasını sağlamıştır.

Pollock, sanatsal pratiğinde geleneksel boyaların ötesine geçerek, parlak ve mat renklerin zıtlığı temelinde serbest biçimler yaratmıştır. Bu yaratıcı süreçte, enamel boyaları kullanarak renklerin parlaklığını ve göz alıcılığını artırmış, ayrıca kırmızı, sarı ve mavi gibi canlı renkleri karmaşık ve düzensiz bir şekilde tuvaline

akıtarak kendine özgü bir ritim oluşturmuştur. Pollock'un bu teknik yaklaşımı, onun sıradan resim malzemelerini reddetmesi ve yüksek viskoziteye sahip boyalarla çalışmasıyla daha da belirginleşmiştir. Bu boyalar, tuval üzerinde birbirine geçen ve bazen tekrar eden örüntüler anımsatan biçimlerin oluşmasını sağlamıştır. Sanatçının eserlerinde siyah renk sıklıkla kullanılarak bu düzenli ya da düzensiz örüntülere derinlik ve kontrast katılmıştır. Pollock'un yenilikçi teknikleri ve materyal kullanımı, soyut dışavurumculuk akımına katkısını derinleştirirken, onun eserlerinin dinamik ve enerjik doğasını da vurgulamıştır (Yılmaz, 2023, s. 39).

Sanatçının uzun süre psikanalistler tarafından analiz edilmesi, onun sanatsal çalışmalarında derin bir psikolojik boyutun varlığını göstermektedir. Pollock'un Jung'un simgelerini çizimlerinde manipüle etmesi, onun Jungçu kuramları anlama ve kendi iç dünyasını keşfetme çabasını yansıtmaktadır. Psikanaliz sürecine edilgen bir şekilde katılmak yerine, terapiyi aktif olarak bir keşif aracı olarak kullanmış ve bu süreçte Jung'un simgelerine odaklanmıştır. Bu durum, onun çizimlerinde ve resimlerinde görülen imgelerin, zihninde olup bitenlerin bir yansıması olduğu fikrini desteklemektedir. 1940'larda, Pollock'un eserlerinde Jung'un simgeleri ile Azteklerin ve Amerika Yerlilerinin imgeleri birbirine karışarak, kültürel ve arketipsel sembollerle dolu bir görsel dil oluşturmuştur. Bu semboller, Pollock'un sanatsal pratiğinde bilinçaltının derinliklerine inme ve evrensel insan deneyimlerine dokunma çabasını ortaya koymaktadır (Mathews, 1999, s. 32, aktaran Korkmaz, 2019, s. 60). Pollock'un bu birleşik sembolizm kullanımı, onun eserlerini hem kişisel hem de kolektif bilinçaltının güçlü yansımaları haline getirmektedir.



Resim 8: Jackson Pollock, Ay - Çemberi Kesen Kadın, 1942

Jackson Pollock'un 1943 yılında tuval üzerine yağlı boya ile yaptığı eser, Ulusal Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir ve sanatçının sembolizmle dolu zengin sanatsal dilini yansıtmaları bakımından önemlidir. Arka planda kullanılan mavi renk, esere derinlik ve sakinlik katarken, figürlerde ağırlıklı olarak kullanılan kırmızı renk, hareket ve canlılık hissi uyandırmaktadır. Beyaz ve siyah renklerin kullanımı ise kompozisyona kontrast ve denge eklemiştir. Eserin içindeki çeşitli semboller ve figürler, Pollock'un içsel dünyasını ve bilinçaltını keşfetme arayışını ortaya koyar. Göz sembolleri ve üçgen içinde daire sembolleri, onun Jungçu sembolizme olan ilgisini ve bu sembollerin arketipsel anlamlarını kullanma biçimini gösterir. Yıldız sembolü, eserin diğer sembollerle birlikte evrensel ve mistik bir anlam taşımasını sağlar. Bu sembolik dil, Pollock'un eserlerinde hem kişisel hem de evrensel temaları bir araya getirir, izleyiciyi derin bir düşünsel yolculuğa davet eder (Görkem Erdursun, 2023, s. 56).

Pollock'un soyut ekspresyonizm tarzı, bilinçaltının ve ruhsal deneyimlerin dışı vurumu olarak görülebilir. "Ay - Çemberi Kesen Kadın" tablosu, soyut form ve renklerle doludur ve izleyiciyi bilinç dalgalarının derinliklerine indirir. Pollock'un bu tablosun da tinsellik kavramı bireyin bilinç ve bilinçdışının karmaşıklığını içsel dünyanın imgelerle nasıl ifade edildiğini ile gösterilir. "Ay - Çemberi Kesen Kadın" tablosunda soyut ve rastgele gibi görünen figürler, izleyicinin kendi anlam dünyasını ve algısal süreçlerini sorgulamasını teşvik ederken Pollock'un eserinde tinsellik kavramı, sembollerin ve imgelerin anlamının nasıl yapılandırıldığını ve değiştirilebildiğini izleyiciye göstermektedir. Eser bize aynı zamanda, zamanın ve mekânın ötesindeki bir deneyimi yansıtan soyut bir evrensel ifade sunmaktadır.

4.1.7. Salvador Dali (1904-1989)

Katalonya'nın Girona bölgesindeki Figueres'in bir köyünde 11 Mayıs 1904' te dünyaya gelen Dalí'nin çocukluk yılları ve ailesinin ona yaklaşımı, sanatçının karakterini ve ruhsal durumunu derinden etkileyen önemli faktörler olmuştur. Dalí, ölen erkek kardeşinin bir reenkarnasyonu olarak görülmüş ve bu durum onun üzerinde büyük bir baskı yaratmıştır. Dalí'nin annesi ve babası, ölen oğullarını hala sevdikleri için Dalí'ye bu sevginin gölgesinde yaklaşmışlardır. Bu ruh hali, Dalí'yi küçük yaşlardan itibaren ailesinin dikkatini çekmek için sahte histeri krizleri geçirmeye ve farklı bir karakter geliştirmeye yönlendirmiştir. Kendine özgü ve diğerlerinden farklı olma arzusu, onun sanatsal kimliğinin de temel taşlarından biri olmuştur. Bu psikolojik derinlik ve farklı olma isteği, Dalí'nin sanatında görülen sürrealist ve çarpıcı unsurları besleyen önemli bir kaynak olmuştur (Boyut, 2012, s. 5 'ten aktaran Şen, 2022, s. 33).

Kariyerinin başlangıcında Empresyonist bir üslupta eserler üreten Dalí, zamanla Neo Empresyonist, Fütürist, Kübist ve nihayetinde Sürrealist yaklaşımlara yönelmiştir. Ancak Dalí'yi diğer Sürrealist sanatçılardan ayıran belirgin özelliklerinden biri, geleneksel ve gerçekçi boya tekniklerine olan bağlılığıdır. Dalí, Sürrealist eserlerinde yeni teknikler arama kaygısından ziyade, Rönesans döneminden miras kalan klasik resim tekniklerini ve temalarını kullanarak, bu klasik yöntemleri yeniden canlandırmış ve yorumlamıştır. Dalí, Sürrealizmin fantastik ve

hayal gücüne dayalı dünyasını, klasik resim teknikleriyle harmanlayarak benzersiz bir stil oluşturmuştur. Bu, onun eserlerine hem teknik bir ustalık hem de tarihsel bir derinlik kazandırmıştır (Kaya, 2022, s. 65). Dolayısıyla, Dalí'nin popülerliği sadece onun sıra dışı kişiliğinden değil, aynı zamanda bu teknik ustalık ve klasik ile modernin harmanlama yeteneğinden kaynaklanır. Bu kombinasyon, Dalí'nin eserlerinin zamansız ve evrensel olmasını sağlayarak, onu sanat dünyasında benzersiz bir konuma yerleştirir.

Dalí, farklı disiplinlerdeki çalışmalarında sıkça kullandığı sembollerle kendi dünyasına ait korkuları ve fantezileri temsil eder. Bu semboller, sadece görsel betimlemeler değil, aynı zamanda çevreyle ilişkileri ve konumları sorgulayan unsurlar olarak da ele alınır. Dalí'nin eserlerinde çekmeceler, psikanalitik yaklaşımın içsel benliğin sırlarını açığa çıkarma sembolü, kafatasları yaşamın kırılganlığının, kelebekler başkalaşım ve dönüşümün, sinekler korkunun, eriyen saatler ise zamanın geçmesinin ve ilgisizliğinin sembolü olarak yer alır. Bu semboller, Dalí'nin eserlerine derinlik kazandırırken, izleyicinin çeşitli anlamları keşfetmesine olanak sağlar. Sanatçının semboller aracılığıyla oluşturduğu görsel dil, izleyiciyi eserin içine çeker ve onunla kişisel bir bağ kurar. Dalí'nin sürekli tekrarlanan bu görünümüleri, çalışmalarındaki tematik ve stilistik sürekliliği de pekiştirir. (Aydın, 2021, s. 2). Bu bağlamda, Dalí'nin sanatı, hem bireysel hem de evrensel anlamda zengin bir keşif alanı sunar, izleyiciyi hem düşündürür hem de duygusal olarak etkiler. Dalí'nin sembollerle dolu dünyası, onun sanatsal vizyonunu ve derinliğini ortaya koyar, izleyiciyi her seferinde yeni bir anlam arayışına davet eder.

Salvador Dalí, çok yönlü bir sanatçı olarak, hayatı boyunca resim dışında gravür, taş baskı, bina boyama, heykeltıraşlık, fotoğrafçılık, yazarlık, senaristlik, kostüm ve mücevher tasarımı, sahne tasarımı gibi birçok farklı alanda eserler vermiştir. Bu çok yönlülüğü, Dalí'yi sadece bir ressam değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve sanatsal bir ikonu haline getirmiştir. Dalí'nin şaşırtan ve düşündürten eserleri, onun eşsiz zekâsını ve özgünlüğünü yansıtır. Dalí'nin yüksek cinsel dürtüleri ve hayal gücü, sanatında kullandığı semboller ve teknikler, izleyicileri mantığın ötesinde düşünmeye zorlayan ve duygusal olarak etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dalí'nin eserleri, doğduğu şehir olan

Figueres'teki Dalí Müzesi'nde sergilenmekte olup, onun sanatsal mirasını ve benzersiz vizyonunu ziyaretçilere sunar (Şen, 2022, s. 44).



Resim 9. Salvador Dalí ,La persistència de la memòria, Belleğin Azmi, 1931

Dalı'nın en çok bilinen eserlerinden birisi olan "Belleğin Azmi" adlı yağlıboya tablo, 24cm × 33cm boyutlarındadır. Resmin genel konusu eriyen cep saatleri olsa da aslında bir yok oluşu temsil etmektedir. Tabloya ilk bakıldığında göze yaratık olduğu düşünülen bir tasvir çarpmaktadır. Bu tasvir Dalı'nın kendi tasviri olarak da açıklanmaktadır. Üzerinde ise eriyen bir cep saati bulunur. Tablonun solunda ise masadan sarkan üzerinde sinek detayı bulunan erimiş bir cep saati, yanında ise karıncalarla kaplı turuncu bir saat vardır. Masanın üzerinde bulunan kurumuş ağacın dalında da başka bir cep saati erir biçimde sarmaktadır. Arka planda ise denize uzanan kayalar canlı bir şekilde resmedilmiştir.

Dalı'nın zaman, bellek ve gerçeklik kavramlarıyla oynadığı ve izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa çıkardığı sembolik bir eser olan belleğin azmi eseri, yumuşak

saatlerin eriyip sarktığı bir sahneyle tanınır. Saatler, zamanın akışının göreceli olduğunu ve insan algısının zamanı nasıl işlediğini, bireyin hafızasında belleğin ve hatırlamanın sürekliliğini sorgular. Bu bağlamda tabloda Tinsellik kavramı zamanın doğasını ve bireyin zamanı nasıl algıladığını, zamanın kişisel ve evrensel boyutlarını, belleğin zamanla nasıl değişebildiğini ve hatıraların zamanın akışı içinde şekillenmesini izleyiciye iletir. Tabloya derinlemesine baktığımızda gerçeklik ve rüya arasında bilinç – bilinçdışı algı ile oynama söz konusu olup burada da Tin kavramının, gerçekliğin ve rüyanın sınırlarını ve bu sınırların insan bilincine nasıl yansıdığını keşfetmemizi sağlar. Tablo bireyin dünyevi hayatta geçici doğanın ise yinelenebilir bir kavram olduğunu izleyiciye aktarır. Sonuç olarak Dali'nin bu eşsiz eseri tinsellik kavramı ile akış, algı, bellek, doğa, gerçeklik, diyalektik döngüleri vurgulamaktadır.

4.1.8. Eren Eyüboğlu (1913-1988)

Eren Eyüboğlu, doğum adıyla Ernestine Leibovici, 1907 senesinde Romanya'nın Yaş şehrinde varlıklı bir Musevi ailenin 10 çocuğundan sekizincisi olarak doğmuş ve sanat kariyerine geniş bir kültürel altyapıyla adım atmıştır. Kalabalık ve hizmetlilerle dolu evlerinde çok dilli bir eğitim ortamında büyümesi, onun dil ve kültür konusunda erken yaşta çeşitlilikle tanışmasını sağlamıştır. Ana dili Romence olan Eyüboğlu, ilk eğitimini Fransızca ve Almanca konuşan mürebbiyeden alan sanatçı, Romence'nin ayrıca İngilizce ve Latince de öğrenmiş, Paris'te Fransızcasını mükemmelleştirmiş ve son olarak Türkiye'de Türkçeyi öğrenmiştir (Güvener, 2015, s. 7). Bu çok dilli ve çok kültürlü eğitim, Eren Eyüboğlu'nun sanata olan merakını ve öğrenme tutkusunu pekiştirmiş, onun resim ve sanat konusundaki sorgulayıcı yaklaşımını ve gelişimini desteklemiştir. Eyüboğlu'nun bu geniş bilgi ve deneyim birikimi, sanatına derinlik katmış ve onun farklı kültürlerden etkilenecek özgün bir sanatçı kimliği geliştirmesine olanak sağlamıştır.

Romanya'da ortaöğrenimi sırasında aldığı özel resim dersleriyle sanat kariyerine erken yaşta başlamış ve yeteneklerini geliştirmiştir. Yas Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitiminin ardından 1929'da Paris'e gitmesi, onun sanat görüşünü ve tekniğini derinleştiren önemli bir dönüm noktası olmuştur. Julian Akademisi ve

dört yıl boyunca Lhote ile çalışması, Eyüboğlu'nun sanatsal yeteneklerini pekiştirmiş ve ona yeni perspektifler kazandırmıştır. Manet ve Cezanne gibi büyük ustalardan etkilenecek onların eserlerini incelemesi ve kopyalarını yapması, onun yapısalci yaklaşımını şekillendirmiştir. Eyüboğlu'nun bu erken dönem eserlerinde yapısalci yaklaşımı benimsemesi, sanatının temellerini oluşturarak onun özgün tarzını ve ifade biçimini ortaya koymasında önemli rol oynamıştır (Kocaman Akgül, 2014, s. 108).

Eren Eyüboğlu'nun hayatı, Paris'te Lothe'nin atölyesinde çalışırken Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışmasıyla dramatik bir şekilde değişmiştir. Ailelerinin tüm itirazlarına rağmen 1936'da evlenerek İstanbul'a yerleşmişlerdir. Evliliğiyle birlikte Türk vatandaşlığına geçerek 'Eren' adını almıştır. Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun birlikte Anadolu'yu gezmeleri, Anadolu'nun doğasını ve insanlarını tanımaları, onun sanatına derin bir yerel dokunuş katmıştır (Çevik, 2018, s. 222). Bu geziler sırasında doğu yaşamını resimlemesi, onun sanatında otantik ve kültürel bir boyutun oluşmasına katkıda bulunmuş ve eserlerine özgün bir Anadolu ruhu kazandırmıştır.

Eyüboğlu'nun sanatı, Türk kültürüne olan hayranlığının ve derin ilgisinin bir yansımasıdır. Türklerin köylü yaşantısını, insan tipolojisini ve geleneksel kıyafetlerini resmetmesi, onun eserlerinde otantik bir yerel dokunuşun varlığını göstermektedir. Parlak ve koyu tonlardaki renk kullanımı, yapısal ve renkçi yorumlamalarla birleşerek eserlerinde dikkat çekici bir görsel etki yaratmıştır. Eyüboğlu'nun sanatında yerellik önemli bir yer tutmuştur, bu bağlamda dekoratif ve yüzeysel olmayan halk sanatı temelli renkler kullanarak eserlerine derinlik kazandırmıştır (Kesova, 2019, s. 88'den aktaran Kılıklı, 2023, s. 71). Sanatçının yalın ve karakteristik üslubu, lirik bir ifade ile birleşerek güçlü bir estetik yaratmış, yoğun boya kullanımı ve yüzey dokusu ile eserlerine belirgin bir dinamizm katmıştır. Bu özellikler, Eyüboğlu'nun sanatının hem özgün hem de kültürel açıdan zengin olmasını sağlamıştır.

Sanatçının resimlerinde konuların çeşitliliği, onun hem atölye ressamlığı hem de dış mekân ressamlığını başarıyla bir arada götürebilmesiyle dikkat çekmektedir. Şövaletini alarak doğaya çıkan ve doğanın karşısında resim yapan sanatçı, izlenimcilerden farklı olarak doğanın uçucu ve geçici yanlarını değil, kalıcı ve

desene ilişkin unsurlarını ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşımı, doğanın özünü yakalamaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir. Eyüboğlu'nun doğaya, insanlara ve manzaralara duyduğu karşı konulmaz ilgi, eserlerinde derinlikli ve özgün bir yorumla yansımıştır. Ayrıca, model karşısında çalışmanın yanı sıra fotoğraf ve kendi yaptığı desenlerden yararlanarak, sanatında farklı teknik ve perspektifleri harmanlamıştır. Bu özellikler, onun sanatsal yaklaşımını zenginleştirerek eserlerinin çeşitliliğini ve derinliğini artırmıştır (Güvener, 2015, s. 151).

Eren Eyüboğlu, doğduğu Romanya ve yaşadığı Türkiye'nin toplumsal ve kültürel farklılıklarını harmanlayarak, Anadolu'nun modernleşmesinin resimlenmesinde önemli katkılar sağlamıştır. Sanatında güçlü bir kadın ressam ve imgesi olarak, Avrupa sanatıyla paralel bir gelişim göstererek Türk resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Eren Eyüboğlu'nun üslubu, tekniği, renk kullanımı ve kadın kimliği, onu diğer kadın ressamlardan ayıran belirgin özelliklerdir. Balkanlar'ın izlerini Türkiye'ye taşıyan Eyüboğlu, sanat dünyasında derin izler bırakan, yetenekli ve güçlü bir sanatçı olarak tanınmıştır. Bu yönleriyle, Türk resim sanatında kadın ressamlar arasında özel bir konuma sahiptir (Çevik, 2018, s. 224).



Resim 10. Eren Eyüboğlu, Yazmalı Kadın, 1953

Eyüboğlu'nun yazmalı kadın eseri duralit üzerine yağlı boya ile yapılmıştır ve 57x44 cm boyutlarındadır. Resim bir kadın portresinden oluşmaktadır. Oldukça canlı renkler kullanılmış olan eserde gölge ve ışık, kıvrımlar ve köşeler oldukça belirgindir. Mavi bir zeminin önünde duran kadının başında siyah bir örtü ve bu örtünün kenarlarında oldukça renkli aplikeler yer almaktadır. Gözleri oldukça büyük resmedilmiş figür renkli bir kıyafete sahiptir. Resmin genelinde siyah, kırmızı ve mavi tonlar göze çarpmaktadır.

"Yazmalı Kadın", kadın kimliğinin toplumsal ve kültürel normlarla olan çatışmasını ve bireyin kendi özgürlüğünü keşfetme sürecini anlatır. Metafor olarak kullanılan kadın yazması eril baskın toplumlarda kadının kendi sesini bulması ve ben buradayım demesinin bir yankılanmasıdır. Tin kavramı, özne (subject) ve nesne (object) arasındaki ilişkiyi, yaratıcılığı ve insanın dünyayı algılama biçimini tartışır. "Yazmalı Kadın", kadının kendisini nesne olarak değil, özne olarak konumlandırma çabasını ve kendi bakış açısını ifade etme çabasını yansıtır. Sonuç olarak tinsellik

kavramı eserde bireysel ve toplumsal deneyimleri, insanın varoluşsal ve bilinçsel boyutlarını aktarır.

4.1.9. İlhan Koman (1921-1986)

1921'de Edirne'de doğup eğitime İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlayan sanatçı, burada önce resim, ardından heykel eğitimi alarak Rudolf Belling gibi önemli bir sanatçının öğrencisi olmuştur. Fransa'da Academie Julian ve l'Ecole du Louvre'da geçirdiği yıllar, ona uluslararası bir perspektif kazandırmış ve Paris'te açtığı ilk sergi, yeteneğini dünyaya tanıtmaya fırsatı sunmuştur. 1958'e kadar İstanbul'da akademik bir kariyer sürdürüp daha sonra İsveç'e yerleşen sanatçı, hayatının geri kalanını burada geçirerek sanatsal çalışmalarına devam etmiştir. Bu süreç, onun sanatında hem yerel hem de küresel etkilerin birleştiği zengin bir birikim oluşturmaya bakımından önemlidir. 1967'de Stockholm Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulu'na öğretim üyesi olarak kabul edilen sanatçı, bu dönemde önemli bilimsel ve sanatsal buluşlara imza atmıştır. Yeni geometrik türevler ve yel değirmenleri gibi yenilikçi projeleri, onun yaratıcı düşünce yapısını ve bilimle sanat arasındaki bağı güçlendirmiştir. Anıtkabir'in doğu kanadındaki büyük rölyefi yapması, sanatçının Türkiye'deki önemli ulusal projelerde de yer aldığını göstermektedir (Özcan, 2014, s. 10).

İlhan Koman, sanata başlamasını kendi ifadesiyle bir rastlantıya bağlar. 17 yaşındayken tüberküloz hastalığı nedeniyle tedavi gördüğü dönemde vakit geçirmek için çizdiği resimleri akademiye başvurarak bu rastlantı sonucu sanat kariyerine adım atmıştır. İlhan Koman'ın hayatındaki rastlantısallık sadece yaşamının düzenlenmesinde değil, sanatının oluşumunda da belirleyici bir rol oynamıştır. Koman, sanatı tarif ederken kullandığı ifadelerle bu durumu açıkça yansıtmıştır: “Sanat, insanın bilinmeyene doğru çıktığı bir serüvendir.” Karabuda ile yaptığı söyleşide sanatı tarif ederken kullandığı ifadeler, onun sanat anlayışının ne denli spontan ve doğallığa dayalı olduğunu göstermektedir (Kıranlar, 2007, s. 14). Koman, hayatında ve sanatında rastlantıların önemini vurgulayarak, kendiliğinden gelişen süreçlere olan inancını ve bunların yaratıcı sürecindeki yerini ortaya koyar. Bu bakış

açısı, onun eserlerine özgünlük ve yenilik katarken, sanatsal serüvenini de belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur.

İlhan Koman'ın sanata yaklaşımı, bilimsel kavramlarla kurduğu derin ilişki sayesinde özgün bir nitelik kazanır. Sanatçının, Özellikle 1970 sonrası eserlerinde π , Çokyüzlüler, Sonsuzluk ve Moebius gibi matematiksel ve bilimsel kavramları ele alması, çalışmalarının bilimsel araştırmalar gibi ucu açık ve geliştirilebilir olduğunu, onun sanatı dinamik ve sürekli evrilen bir süreç olarak gördüğünü göstermektedir. Koman'ın Esnek Çokyüzlüler gibi buluşları, matematiksel yenilikler içermesi ve uzay uygulamaları için önerilmiş olması, onun bilimle olan ilişkisinin derinliğini ve yaratıcılığını ortaya koymaktadır. Ancak Koman'ın sanat anlayışı, sadece bu bilimsel kavramları biçim çalışmaları için seçmesi veya matematiksel karşılıkları olan formları keşfetmesinde önemli değildir. Onun sanat yapıtlarını "geliştirilebilir bir zincirin halkası" olarak görmesi, sanat ve sanatçıya geleneksel olarak yüklenen biriciklik ve özerklik kavramlarını sorgular ve daha geniş, kolektif bir yaratım sürecine işaret eder. Bu bakış açısı, Koman'ın sanata ve bilime olan entegre yaklaşımını ve yenilikçi perspektifini vurgulamaktadır (Beşlioğlu, 2013, s. 18).

Sanatçının en ünlü eserlerinden birisi olan Akdeniz heykeli, İsveç'teki bir sigorta şirketinin açtığı yarışma için tasarlanmış olsa da, sonradan Zincirlikuyu'da yeni inşa edilen Halk Sigorta binasının önüne yerleştirilmiştir. Akdeniz heykelinin birden çok defa yer değiştirilmesi ve son olarak Yapı Kredi Kültür Sanat'ın yeni binasına alınması, heykelin orijinal etkisini önemli ölçüde değiştirmiştir. Yüksek bir noktaya yerleştirilmesi, heykelin mekânın önünden geçen insanların gözünde titreşim yaratarak devinim sağlayan özelliğini kaybetmesine neden olmuştur. Bu yer değişikliği, heykelin açık alan heykeli olma özelliğini yitirmesine ve bir iç mekân heykeline dönüşmesine yol açmıştır. Açık alanda, çevresiyle etkileşim halinde olan ve izleyicinin bakış açısına göre sürekli değişen bir yapıya sahip olan heykel, iç mekâna taşındığında bu dinamikliğini kaybetmiş ve statik bir sanat eserine dönüşmüştür. (Koyunoğlu, 2018, s. 274). Bu durum, heykelin orijinal konumundaki canlı ve etkileşimli doğasının artık tam anlamıyla deneyimlenememesi anlamına gelmektedir.



Resim 11. İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, 1980

İnce demir levhalardan oluşturulan heykel, bu levhaların eşit aralıklarla yan yana dizilmesi ile meydana gelmiştir. Heykelin bütünü ayakta duran ve kollarını iki yana açmış bir kadını tasvir etmektedir. Bu heykel, birimlerinin arasındaki boşluklardan kaynaklanan yapısal karakteriyle mekânın önünden geçen insanların gözünde titreşimler yaratarak dinamik bir etki oluşturur. Sanatçının bu eseri, hem fiziksel hem de görsel anlamda hareket ve devinim hissi yaratırken, aynı zamanda heykelin çevresiyle etkileşime geçmesini sağlamaktadır. Böylece, heykel hem modern hem de soyut bir estetik kazanmıştır.

Koman'ın heykeli, geometri ve soyutlama yoluyla evrensel bir ifade biçimi kullanarak bireyin algısını ve varoluşsal deneyimi sorgular. Bireyin çevresine ve doğal dünyaya nasıl bakması gerektiğine dair derin bir düşünce ve anlam sunar eser, zamanın geçici doğasını ve mekânın birey algısında nasıl değişebildiğini gösterirken tinsellik bağlamında zamanın ve mekânın birey bilincine nasıl şekil verdiğini ve bireyin deneyiminin bu kavramlarla nasıl etkileştiğini anlamlandırmaya çalışmaktadır.

4.1.10. Kuzgun Acar

1908 yılında doğmuş olan Kuzgun Acar, Etiyopya kökenlidir ancak nerede doğduğu bilinmemektedir. 3 yaşındayken annesi ve babası ayrılmıştır. Bununla birlikte annesi ile yoksul bir yaşam sürmüş ve zor bir çocukluk geçirmiştir. Diğer yandan ise babası oldukça varlıklı, edebiyat çevrelerince tanınan entelektüel bir insandır. Bu iki ayrı dünya Acar'ın kişiliğine ve eserlerine de yansıdığı görülmektedir (Çobangil, 2000, s. 11).

Kuzgun Acar'ın sanatında kullandığı malzemelerle ilgili denemelerine bakıldığında çok yönlü bir yaklaşımı gösterdiği anlaşılmaktadır. Akademi'de eğitim alırken aynı zamanda farklı malzemelerle çalışarak kendi sanat dilini oluşturmak için araştırmalar yapmıştır. Demirin heykel yapımında kullanımını araştırmış ve bu malzemeyi heykellerinde kullanabilmek için kaynak yapmayı tersanedeki ustalardan öğrenmiştir. İlk dönem eserlerinde ahşap yontular, ip, bakır ve kepece sapı gibi farklı malzemelerle soyut kompozisyonlar oluşturmuştur (Keyvanklı, 2006, s. 81). Acar'ın bu yaratıcılığı onun sanatın farklı alanlarına hâkimiyetini ve esnekliğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu dönem eserlerinin, Kuzgun Acar'ın sanat kariyerindeki evrimin bir yansıması olduğu da söylenebilir.

1950'li yılların başında daha çok geometrik soyut eserler ortaya koyarken, gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisinde artık malzeme ve demir çiviler kullanmaya başlamıştır. Bu dönemin sonlarında ise lirik soyut bir anlayışla eserler vermeye başlamıştır. Materyallerini keskin ve düz çizgiler kullanarak şekillendiren Acar, yüzey ilişkilerini yansıtan (boşluk-doluluk) heykellerle birlikte daha yumuşak ve yuvarlak şekilli yapıtları da ortaya koymuştur (Aydın, 2010, s. 69). Böylece Acar, teknik becerisini ve ifade özgürlüğünü geniş bir yelpazede kullanabildiğini göstermiştir.

20. yüzyılın sanat anlayışına yenilikçi bir perspektif getiren bu sanatçı, konstrüktivist hareketin etkisi altında, geleneksel heykeltçilik anlayışını modern bir şekilde yeniden şekillendirmiştir. Eserlerinde kullandığı malzemelere büyük bir özen göstererek, malzemelerin gerçekçiliğini ve işlenişini detaylı bir şekilde araştırmıştır. Atölyesine giderek teknik bilgileri öğrenen ve malzemeleri nasıl kullanacağını

öğrenen bu sanatçı, teknolojiyle endüstriyel malzemeler arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır. Sanatında sade geometrik formları tercih eden Acar, endüstriyel malzemelerin sanatla olan etkileşimini araştırarak, teknolojiden yararlanmayı ve primitif kaynaklardan ilham almayı bir araya getirmiştir. Heykeltıraşlığın ana temasını, malzemenin ve düşüncenin diyalektiğini tersine çevirerek yorumlamıştır. Ona göre, devinim hammaddeyi, malzeme ise fikrin taşıyıcısı olarak hizmet etmektedir (Kömürcü, 2020, s. 43). Bu yaklaşımıyla, eserlerinde kullandığı malzemenin özgün kişiliğini ve özelliklerini ortaya koymuştur. Bu, onun sanatını hem malzeme hem de fikir açısından zenginleştiren bir yaklaşımdır.

Kuzgun Acar, sanatın izleyiciyle etkileşimini merkeze alarak, sadece estetik değil aynı zamanda zihinsel ve duygusal bir deneyim sunmayı hedeflediğini belirtmiştir. Acar'a göre, bir yapıtın başarısı, sadece geleneksel sanat anlayışına bağlı kalmakla kalmayıp, aynı zamanda 20. yüzyılın yaratıcı modellerini de içermesi gerekmektedir (Özer & Akyüz, 2017, s. 395). Bu yaklaşım, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, eserle etkileşime geçen aktif bir katılımcıya dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Böylece, sanat eserleri sadece görsel bir zevk değil, aynı zamanda düşünce ve duygu dünyasını da harekete geçirebilir.



Resim 12. Kuzgun Acar, Metal Heykel, 1962

Acar'ın heykelleri, malzemesinin ve kullanılan metal çivilerin eserin içindeki boşlukları dolduran birer öge olarak işlev gördüğü soyut bir anlayışı yansıtmaktadır. Bu yaklaşımıyla, Türk heykel sanatında boşluğun biçimlendirilmesi ve geleneksel kütsel heykelden vazgeçilmesi devrim niteliğinde bir yenilik olarak kabul edilmektedir. Acar'ın sanat anlayışı, malzemenin ve boşluğun kullanımıyla heykelin sınırlarını genişletirken, tiyatro ile olan ilişkisi de dikkat çekicidir. Mask ve sahne dekorlarına olan ilgisi, heykel yapma eylemi kadar doğal bir şekilde ilerlemiştir. Bireysel olarak yaptığı heykeller, tiyatro içinde farklı bir boyut kazanarak, kolektif bir çabanın parçası haline gelmiştir. İzleyiciler, tiyatro oyunu sırasında Acar'ın mask ve heykellerini fark etmeden izler, böylece sanatçının eserleri tiyatro oyununun bir

parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, Acar'ın sanatının bireysel ve kolektif deneyimleri nasıl bir araya getirdiğini gösteren bir örnektir (Doğruer, 2008, s. 132).

Acar'ın 1962 yılında yapmış olduğu metal heykel (bkz. şekil 12) çivilerden meydana getirilmiş üç boyutlu bir görüntüye sahiptir. Birçok uzantısı ve katmanı bulunan heykelin çıkıntıları kanatları andırsa da soyut bir görüntü yansıtmaktadır.

Kuzgun Acar'ın heykelleri genellikle soyut formlar ve geometrik yapılarla karakterizedir. "Metal Heykel" de bu soyut ve evrensel dilin bir örneğidir. Tinsellik kavramı, geometrik soyutlamaların evrensel bir iletişim aracı olduğunu ve birey bilincinin derinliklerinde anlam taşıdığını öne sürer. Kuzgun Acar'ın eseri, bu soyut dili kullanarak izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa çıkarır. Heykel sanatı, insan formunu ve duygusal ifadeyi somutlaştırma çabasıyla bilinir. "Metal Heykel" de, metal malzemenin katı yapısına rağmen insan formunu nasıl temsil ettiği ve duygusal ifadeleri nasıl ilettiği önemlidir. Tin kavramı, sanat eserlerinin insan duygularını ve içsel deneyimleri nasıl yansıttığını ve bunların izleyici üzerinde nasıl bir etki yarattığını araştırır. Acar'ın heykelleri, izleyiciyle etkileşime girerek estetik deneyimi derinleştirir. "Metal Heykel", izleyiciyi sanat eserine yaklaştırmaya ve onunla etkileşime geçmeye teşvik eder. Tinsellik kavramı, sanatın izleyici üzerindeki etkisini ve estetik deneyimin bireyin bilincinde nasıl bir değişim yarattığını anlamaya çalışır.

4.1.11. Burhan Doğançay (1929- 2013)

1929 yılında İstanbul'da doğan Doğançay, ilk sanat eğitimini babası Adil Doğançay'dan alarak sanata olan ilgisini erken yaşlarda keşfeder. 1950'lerde Paris'te ekonomi eğitimi alırken, izlenimci üslupla sulu ve guaj boyayla kent görünüşleri üzerinde çalışması, onun sanatsal temelini oluşturmuştur. 1962'de New York'a taşınması, Doğançay'ın sanat kariyerinde bir dönüm noktası olur. Kentin duvarlarında gördüğü yazılar ve deforme afişler, ona ilham kaynağı olur ve bu kentsel öğeler, sanatında önemli bir yer edinir. 1963 yılından itibaren, bu duvarlardaki karmaşık mesajlar ve ifadeler, Doğançay'ın çalışmalarında belirgin hale gelmiştir. Kent duvarlarının taşıdığı toplumsal ve kültürel mesajları sanatıyla birleştirerek, duvarlardaki şekil ve yazıları estetik bir dilde yeniden yorumlamıştır.

Bu yaklaşımla, şehirlerin hikâyelerini ve insanların izlerini sanatsal bir biçimde yansıtmıştır. (Erden, 2012, s. 2551, aktaran Hız: 2021, s. 40). Doğançay'ın eserlerine bakıldığında, modern kentsel yaşamın karmaşıklığını ve dinamizmini yansıtan zengin görsel anlatımlarla dolu olduğu görülmektedir. Bu şekilde, hem kişisel hem de toplumsal bir ifade biçimi geliştirir ve sanat tarihine özgün bir katkı sağlamaktadır.

Burhan Doğançay'ın sanatı, şehir duvarlarının sunduğu zengin görsel ve kültürel materyallerden ilham alarak özgün bir biçimde şekillenmiştir. Duvarlar üzerindeki yazılar, resimler, sloganlar, çocuk çizimleri ve aşk öyküleri, Doğançay için bir ülkenin, kentin veya köyün ekonomik, tarihsel ve kültürel kimliğini ortaya koyan unsurlar haline gelmiştir. 1965'ten itibaren birçok ülkeyi gezerek, çeşitli yerlerdeki duvarları incelemiş, bu duvarların içeriklerini saptamış ve fotoğraflarını çekmiştir. Bu görsel öğeler, onun sanatının hammaddesi haline gelmiş ve eserlerinde yoğun bir şekilde yer almıştır. Duvar sanatının niteliklerini soyut resim anlayışı içinde analiz etmiş ve bütünsel bir temele oturtmuştur. Bu süreçte somut olanaklardan yola çıkarak, gerçeklikle olan bağlantısını koruyan özgün bir duyarlılık geliştirmiştir (Arslan ve Zona, 1997, s. 466'den aktaran Özmen, 2015, s. 82). Doğançay'ın çalışmaları, kentsel yaşamın geçici izlerini ve toplumun çeşitli katmanlarının ifadelerini estetik bir biçimde bir araya getirir. Böylece, hem görsel hem de kültürel bir zenginlik sunar ve modern sanatın önemli bir parçası haline gelir.

Burhan Doğançay'ın sanatında duvarlar, adeta bir toplumsal ayna görevi görür. Gördüğü duvarları inceleyip, fotoğraflarını çekip, ardından bu görüntüleri resimlerine dönüştürerek sınıflandırır ve değiştirir. Bu süreçte, duvarları sanatının hammaddesi olarak kullanır. Doğançay için duvarlar, yeni bir ülkeye veya kente uyum sağlamasına ve o toplumun çözümlemesine yardımcı olan nitelikleri barındırır. Duvarlar, insanların duygu ve düşüncelerinin doğal ürünleri olarak Doğançay'a göre büyük bir önem taşır. Doğançay'ın duvarlara olan tutkusu, onların üzerindeki yazıların ve sanatın gündelik yaşamın bir parçası olmasından kaynaklanır. Nereye gidilirse gidilsin, duvarların her yerde karşımıza çıkması, onların evrensel bir anlatım aracı olduğunu gösterir. Karalamalar, felsefi ve siyasal sloganlar, çocukların çizimleri ve diğer mizahi, trajik ve aşk anlatımları, bir ülkenin, kentin veya köyün toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, tarihi ve ticari kimliğini ortaya koyar (Gür,

2019, s. 67). Doğançay, bu unsurları sanatıyla harmanlayarak, duvarların sunduğu zenginliği ve çeşitliliği estetik bir biçimde yansıtır. Bu şekilde, eserlerinde hem bireysel hem de kolektif hikâyeler anlatır, izleyicisine toplumun çok katmanlı yapısını sunar.

Burhan Doğançay'ın çalışmalarında yazı imgelerinin dönüşümü, onun sanatsal yaklaşımının merkezinde yer alır. Doğançay, yazıların okunabilirlik özelliklerini soyutlayarak ve farklı bir kimlik kazandırarak, onları sadece başlangıçtaki halleriyle hatırlatacak temel biçimlere indirger. Kaligrafik etki, yazının temel biçimsel yansımalarıyla tanımlanırken, harf imgeleri boyutlandırılır, parçalanır ve bu parçalar yerlerinden kopararak yeni bir tasarım sürecine dahil edilir. Bu yaklaşım, yazıya plastik bir değer kazandırır ve Doğançay'ın kavramlar ve dış gerçeklik karşısındaki sezgisel tutumunu ve bilinçli tasarım sürecini yansıtır. Yazı imgelerinin önceden zihinde mevcut olan tasarımları, sezgisel süreç sonucunda yaşanan ayıklama eylemi ile yeniden şekillenir. Bu süreçte, yazıya eklenen biçimsel kimlik ve eksiltelen okunabilirlik özelliği, onun resimsel bir değer kazanmasını sağlar. Doğançay, yazıyı sadece bir iletişim aracı olmaktan çıkararak, onu estetik bir obje ve sanatsal ifade aracı haline getirir. Böylece, yazılar hem form hem de içerik açısından yeni bir anlam ve değer kazanır, izleyiciyi hem görsel hem de düşünsel bir yolculuğa çıkarır (Gültekin ve Tokdil, 2018, s. 253).

Burhan Doğançay, eserlerinde ışıkla gölgeyi ustalıkla sentezleyerek gerçeklikle kurguyu bir araya getirmiştir. Kent duvarlarından ilham alan yapıtlarında, siyasal, toplumsal ve felsefi mesajlarla zamanın izini sürmüş ve tarihin nabzını yansıtmıştır. Farklı teknikler kullanarak, resimden desene, baskı resimden duvar halısına kadar geniş bir yelpazede eserler üretmiştir. Ancak, yapıtlarının içeriği, malzemesi ve tekniği ne olursa olsun, gölgeyi her zaman önemsemiş ve kullanmıştır. Gölge, Doğançay için sadece bir estetik unsurdan çok daha fazlasını ifade etmiştir. Bazı durumlarda üç boyutluluğu vurgulamak için araç olarak kullanmış, bazı durumlarda ise kompozisyonun merkezine oturarak eserlerinin derinliğini ve atmosferini pekiştirmiştir (Kaçmaz Ateş, 2020, s. 4). Bu şekilde, gölge Doğançay'ın eserlerinde hem teknik bir unsurdan hem de anlamsal bir katmandan olarak önemli

bir rol oynamıştır. Gölge, eserlerinin zenginliğini ve derinliğini artırarak izleyiciye daha etkileyici bir deneyim sunmuştur.

Burhan Doğançay, geniş bir yelpazede eserler üretmek için birçok farklı teknik kullanmıştır, bunlardan biri de dijital baskı tekniğidir. Ancak, Doğançay'ın sanat anlayışı sadece teknik çeşitliliği ile değil, aynı zamanda eserlerindeki kavramsal derinlikle de ön plana çıkar. Sanatçı, eserlerinde kullandığı her türlü malzemenin önemli olduğunu vurgulayarak, teknik çeşitliliğin ötesinde kavramsal anlamın esas olduğunu belirtmiştir. Onun için sanat, sadece bir teknik ustalık sergilemek değil, aynı zamanda bir kavramı ifade etmek ve izleyiciyle iletişim kurmaktır (Dalkıran ve Özmen, 2017, s. 83). Bu yaklaşım, Doğançay'ın eserlerinin zenginliğini ve çeşitliliğini daha iyi anlamamızı sağlar, çünkü eserlerinde kullanılan tekniklerin hepsi bir kavramı ifade etmek ve izleyiciye bir mesaj iletmek için bir araçtır. Bu şekilde, Doğançay'ın sanatı, teknik çeşitliliğin ötesinde derinlikli ve düşünsel bir boyuta sahiptir.

Sanatçının tuval üzerinde oluşturduğu birbiri ile harmanlanmış olan kolajlar, sanat tarihinden ilham alsa da, günümüzün güncel temasını da barındırmış ve izleyicinin resmin derinliklerine inmesini sağlamıştır. Doğançay, bu kolajlarda kâğıtları özenle koparıp makas kullanmamış, böylece kesilmiş, kıvrılmış ve rastlantısal bir izlenim vermek amacıyla yapıştırmıştır. Bu yöntem, eserlere derinlik ve kişilik kazandırırken, izleyiciye her bir parçayı soyarak ve yırtarak resmin içine doğru bir yolculuk yapma imkânı sunar (Demir, 2011, s. 23). Böylece Doğançay'ın sanatı, sadece görsel olarak değil, aynı zamanda dokunsal ve zihinsel bir deneyim sunarak, izleyiciyi eserin içine çekerek etkileşim kurmaya teşvik etmektedir.



Resim 3. Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 1987

Doğançay'ın "Mavi Senfoni" adlı eseri, 161.50 x 284.50 cm boyutlarında, tual üzerine akrilik ve guaj ile yapılmış bir kolaj ve fümaj çalışmasıdır. Kağıt parçalarını tual üzerinde şekillendirerek bir araya getirmiş, böylece üç boyutlu bir görüntü oluşturmuştur. Tabloya bakıldığında ışık ve gölgelerin ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

Burhan Doğançay'ın eserleri genellikle soyut ve dışavurumcu bir yaklaşımla bilinir. "Mavi Senfoni" de bu soyut ve dışavurumcu tarzın bir örneğidir. Sanat eserlerinin soyutlama yoluyla evrensel bir iletişim aracı olabileceğini ve insan bilincinin derinliklerinde anlam taşıyabileceğini öne sürer. Doğançay'ın eseri de bu bağlamda izleyiciyi düşünsel bir keşfe çıkarır. Tinin evrenselliği, soyutlama ve dışavurumcu bir yaklaşım ile oluşturulan "Mavi Senfoni" eserini izleyiciye bir iletişim aracı olarak aktarılır. Eserlerinde genellikle şehrsel motifleri ve insan doğasını konu alan Doğançay, "Mavi Senfoni" adlı çalışmasında da bu temalara değinir ve bu bağlamda Tinsellik kavramı karşımıza, şehir yaşamının bireyin bilincini nasıl etkilediğini ve bireyin çevresiyle olan etkileşimini inceleyerek kültürel kodları izleyiciye aktarır. "Mavi Senfoni", zamanın geçici doğasını ve mekânın birey algısında nasıl değişebildiğini sembolize eder denebilir. Tinsellik kavramı, zamanın ve mekânın insan bilincine nasıl şekil verdiğini ve insan deneyiminin bu kavramlarla nasıl etkileştiğini anlamaya çalışır.

4.1.12. Ali Teoman Germener (1934-2018)

1934 yılında İstanbul'da doğan Ali Teoman Germaner 20. Yüzyıl sanatçıları arasında bronz ve ahşaptan yaptığı heykellerinde fantastik anlatım biçimi ile karşımıza çıkmaktadır. Germaner'in heykelleri, çağdaş heykel sanatına yeni ufuklar açan özgür bir biçimleme anlayışını yansıtmaktadır. Doğaüstü varlıklar ve gerçekdışı biçimlerle dolu eserleri, sanatçının özgür düşünce ve yaratıcılığına işaret etmektedir. Atık ve eski malzemelerle çalışması ve tekrar eden nesnelerin kullanımı, onun sonsuzluk ve döngüsel temasını vurgular, mistik imgeler aracılığıyla izleyiciye derin bir deneyim sunmaktadır. Kuşlar ve yılanlar gibi figürlerindeki keskin, geometrik hatlar ise insanın içsel çatışmalarını ve yıkıcı doğasını simgelemektedir. Bu heykeller aynı zamanda modernleşme ve savaşların etkisiyle daha vahşi ve mekanik kahramanları da anımsatmaktadır, böylece Germaner'in eserleri insanın karmaşık ilişkisini ve zamanın değişen yönlerini yansıtmaktadır (Alkan, 2019, s. 24).

1960'lı yıllardan günümüze gelene kadar bakıldığında, Germaner'in ürettiği eserlerin, sosyal ve politik gerilimlerin yoğun olduğu dönemlerde bile derin ve evrensel bir dil taşıdığı görülmektedir. "Aloşname" adlı eserindeki desenler, onun heykellerine görsel bir sözlük görevi yüklemekte, izleyiciye mitolojik ve sembolik bir anlatım sunmaktadır. Sanatçı, evrensel mitolojik masallardan ilham alarak yaratıklar, kuşlar, yılanlar ve atlar gibi hayvan figürlerini kullanırken, bu figürlerin insanın geçmişine ve evrimine işaret ettiğini belirtmektedir. Organik formlardan keskin geometrik biçimlere doğru bir değişim ve dönüşüm süreciyle bunu geleceğe aktarmayı amaçlamaktadır. İmgeler ve öyküler aracılığıyla insan doğasını ve insanlığın temel çatışmalarını ele alarak, geçmişle gelecek, iyilikle kötülük arasındaki karmaşık ilişkileri örtük bir dille işlemektedir (Suileten, 2022, s. 52). Bu şekilde, Germaner'in eserleri sadece sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda insanın derinliklerine dair bir keşif ve sorgulama yolculuğudur.



Resim 14. Ali Teoman Germaner İç x Dış, 1994

Ali Teoman Germaner'in sanatının evrimini üç döneme ayırarak incelenebilir. Başlangıçta kütsel formlarla çalışması ve ardından formları parçalamaya başladığı arayış dönemi, sanatının gelişiminde önemli noktalardır. Daha sonra 1980-90'lı yıllarda eserlerinin strüktürel bir görünüm kazanması, sanatının olgunluk dönemini betimlemektedir. Germaner'in heykellerinde kullanılan modüler sistem, eserlerindeki belirgin biçimsel özelliklerin ortak bir temelde şekillenmesini sağlamaktadır. Özellikle yılan yontuları ve iç-dış (bkz. Şekil 7) adlı yontularında bu sistem gözlemlenebilmektedir. Bu yöntemin, sanatçının temel sanat eğitimciliği sırasında edindiği deneyimlerle ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Germaner'in bu teknik ve estetik gelişimi, sanatının derinlik ve çeşitliliğini vurgulamakta, aynı zamanda sanat anlayışının nasıl şekillendiğine dair önemli ipuçları da sunmaktadır (Keyvanklı, 2006, s. 79).

Heykelin adı olan "İç x Dış", içsel ve dışsal bir çatışmayı veya karşıtlığı ima etmektedir. Çalışma tinsellik kavramıyla bakıldığında; bireyin içsel dünyası ile dış dünya arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin insanın varoluşsal deneyimine nasıl yansıdığını izleyiciye sunmaktadır. Germaner'in eseri, bu içsel-dışsal çatışmayı somutlaştırarak izleyiciyi bu karşıtlığı düşünmeye teşvik eder. Malzeme ve form olarak ele adlıığımız çalışma bronz heykelin formunu ve dokusunu belirler. Heykel sanatı, malzemenin seçimi ve formunun nasıl anlam taşıdığı üzerinden varoluşsal ve duygusal durumlarını ifade ederken bu malzeme seçimi bizi tinselleğin sanat eserlerinin malzeme ve formunun bireyin bilincinde nasıl etkiler yarattığını ve derin anlamlar taşıdığına uzandırır.



Resim 15. Ali Teoman Germaner, Totem, 2005

Ali Teoman Germaner, sanatını çevresindeki sosyal ve politik olaylara duyduğu tepkileri, kendine özgü bir biçim diliyle yansıtma konusunda önemli bir rol oynamıştır. Özellikle 1970 yıllarında başlayan "Zümrüdüanka" ve 1980 yıllarından itibaren günümüze gelen bronz yılan serileri, sanatçının bu duygusal tepkilerini ve düşsel anlayışını eserlerine yansıtma şeklinin bir örneğidir. Ahşap heykellerinde ise mitolojik varlıklar ve fantastik yaratıkların tasvir edilmesi, eserlerine derinlikli bir mitolojik boyut kazandırmıştır. Sanatçı, doğanın taklit edilen güzelliğinden ziyade arkaik ve antik dönemlerin sade, sert ve saf çizgilerini tercih ederken, mitolojik öğeleri kullanırken her toplumun kendi mitolojisine sahip olduğunu vurgulamaktadır (Karaman, 2019, s. 20). Bu yaklaşım, Germaner'in sanatının hem evrensel hem de yerel bir boyutta olduğunu göstermekte, aynı zamanda sanatının derinliği ve çeşitliliğini de ortaya koymaktadır.

Germaner'in Totem heykeli (bkz. Şekil 15) 46.50 x 23.00 x 24.00 cm boyutlarındadır ve bronzdan yapılmıştır.

Totemler, genellikle belirli bir budun veya kültür için önemli sembollerdir. Germaner'in "Totem" adlı eseri, belirli bir kültürel mirası veya sembolizmi yansıtarak izleyiciye bu semboller üzerinden derin bir düşünsel deneyim sunar. Totemler genellikle insanın doğayla, toplumla ve kozmosla olan ilişkisini sembolize eder. Germaner'in eseri, totemler aracılığıyla insanın doğayla ve evrenle olan bağlantısını ve bu bağlantının varoluşsal boyutlarını araştırıyor olabilir. Totemler, genellikle toplumun ortak belleği ve kimliği üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Sanat eserleri, toplumun değerleri ve inançları üzerinde nasıl bir etki yarattığını ve bu değerlerin nasıl şekillendiğini gösterir. Germaner'in "Totem" adlı heykeli, tinsellik kavramı bağlamında sembolizm, kültürel anlam, varoluşsal derinlik ve estetik deneyim üzerinden incelenir. Bu eser, izleyiciyi kültürel sembollerin ve insanın doğayla olan ilişkisinin derinliklerine çekerek sanatın evrensel dilini ve insan varoluşunun karmaşıklığını keşfetmeye teşvik eder.

4.1.13. Judy Chicago (1939-)

1939 yılında dünyaya gelen Judy Chicago, 1957'de Kaliforniya Üniversitesi'nin güzel sanatlar bölümüne girişiyle sanat kariyerine başlamıştır. 1964-1970 yılları arasında soyut resimler yaparak kendini geliştirmiştir. Ancak Chicago, sanat kariyerini yalnızca teknik becerilerle sınırlamayıp, toplumsal cinsiyet dinamiklerini sorgulayan bir yaklaşıma evrilmiştir. Feminist Sanat Programı ile erkek egemen sanat camiasından uzaklaşarak, kadınların tarihini, ihtiyaçlarını ve arzularını erkeklerin belirlediği normların dışına çıkarak incelemeyi hedeflemiştir. Bu program, kadın sanatçıların kendi kimliklerini ve yaratıcı potansiyellerini özgürce keşfetmeleri için önemli bir platform sunmuştur ve Chicago'nun feminist sanat alanındaki öncülüğünü pekiştirmiştir (Pamuk Saltiel, 2019, s. 35).

Judy Chicago'nun sanat anlayışı, kadınların tarih içerisindeki duruşunu, temsiliyetini ve erkek egemen anlayış içinde nasıl yer aldıklarını sorgulayan ve eleştiren bir yaklaşıma sahiptir. Chicago, kadınların sanat tarihinde var olduklarını vurgulamak ve kadın sanatçıların eşsiz yeteneklerini öne çıkarmak için çeşitli etkinlikler düzenlemiştir. Bu etkinlikler, kadınların sanatta daha görünür hale gelmesini sağlamak ve onların eserlerinin daha geniş bir kitleye ulaşmasını amaçlamıştır. Chicago'nun çalışmaları, kadın sanatçıların yaratıcı potansiyellerini ortaya koymak ve onların sanat tarihindeki yerini güçlendirmek adına büyük önem taşımaktadır. Özellikle "The Dinner Party" gibi projeleri, kadınların sanattaki rolünü ve etkisini gözler önüne seren, geniş çaplı ve kolektif çalışmalar olarak dikkat çekmiştir (Otman, 2020, s. 34).

Çalışmalarının derin sosyal ve politik içeriğine ek olarak, çeşitli medyaları ustalıkla kullanabilmesi, Chicago'nun sanat alanında ustalaşmasında büyük rol oynamıştır. Kırk yılı aşkın bir süredir, resim, çizim, baskı, porselen boyama, seramik, nakış ve duvar halısı gibi olağanüstü geniş bir yelpazede sanatlar eserleri ortaya çıkarmaktadır (Clay & Gallery, 2017, s. 1).



Resim16. Judy Chicago, The Dinner Party, 1974–1979

Chicago'nun The dinner party adlı çalışmasında üçgen bir masa görülmektedir. Bu masa tarihteki ve mitolojideki önemli kadınlara gönderme yapma üzere tasarlanmıştır. Bu amaçla masada 33 adet temsili yer bulunmaktadır. Oturma yerlerine bakıldığında masa örtüsünde gönderme yapılan kadınların ismi ya da sembolü işlenmiştir, üzerinde de yine kadınlara özgü desenlerin yer aldığı tabak ve peçeteler bulunmaktadır. Tabakların içerisinde çiçek ya da kelebek motifi şeklinde vulvalar resmedilmiştir. Ayrıca üçgen şeklinde masa tasarımına da bakıldığında biçimsel olarak hem vajinayı andırmakta hem de teslis inancına gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Masalarda kullanılan işlemeli ve dantelli örtüler ile erkek

egemenliğinde üretilen güzel sanatlara karşı kadına atfedilen el sanatlarına övgü niteliğindedir. Masada yer alan porselenlerde ise tarihte yer alan 999 kadının sembolik izlerini taşımaktadır.

Üçgen şeklindeki masanın ilk kenarı tarih öncesi çağlardan Roma dönemine kadar olan dönemdeki kadınları (1. İlkel Tanrıça, 2. Doğurganlık tanrıçası, 3. Ishtar, 4. Kali, 5. Yılanlı Tanrıça, 6. Sophia, 7. Amazon, 8. Hatshepsut, 9. Judith, 10. Sappho, 11. Aspasia, 12. Boudica, 13. Hypatia) , ikinci kenarı Hristiyanlık döneminden reform dönemine yer alan kadınları (14. Marcella, 15. Saint Bridget, 16. Theodora, 17. Hrosvitha, 18. Trotula of Salerno, 19. Eleanor of Aquitaine, 20. Hildegard of Bingen, 21. Petronilla de Meath, 22. Christine de Pisan, 23. Isabella d'Este, 24. Elizabeth I, 25. Artemisia Gentileschi, 26. Anna van Schurman), üçüncü kenarı ise devrim çağındaki kadınları (27. Anne Hutchinson, 28. Sacajawea, 29. Caroline Herschel, 30. Mary Wollstonecraft, 31. Sojourner Truth, 32. Susan B. Anthony, 33. Elizabeth Blackwell, 34. Emily Dickinson, 35. Ethel Smyth, 36. Margaret Sanger, 37. Natalie Barney, 38. Virginia Woolf, 39. Georgia O'Keeffe) temsil etmektedir.

Tarihte unutulmuş veya göz ardı edilmiş kadın figürlerini onurlandırmak amacıyla tasarlanmış bir sanat eseri olan “ The Dinner Party” tinsellik kavramıyla bağdaştırdığımızda toplumsal cinsiyet rollerini ve kimliklerini nasıl incelediğini ve bu rollerin insan bilincinde nasıl şekillendiğini izleyiciye aktarır. Judy Chicago'nun eseri, kadınların tarih boyunca sahip oldukları kimlikler ve bu kimliklerin toplumsal yapılar içinde nasıl algılandığını ve yeniden değerlendirildiğini vurgular. “the diner party” eseri, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları gibi önemli konuları sanat yoluyla tartışmaya açar. Sanat eserleri, toplumun değerleri ve inançları üzerinde etkiyi gösterirken tinsellik kavramı bağlamında sanatın toplumsal değişimde araç olarak kullanılmasını izleyiciye aktarır.

4.1.14.Burhan Uygur (1940-1992)

1940 yılında Tirebolu’da doğan Burhan Uygur, imkânsızlıklardan dolayı zor bir çocukluk geçirmiştir. İlk resim sergisini henüz mezun olmadan 1968 senesinde İstanbul’da açmıştır. 1950'lerde ise Türkiye’de sanat sahnesi, soyut resmin

yükselişle figüratif eğilimlerin geri planda kaldığı bir döneme tanıklık etmiştir. Ancak, 1960'larla birlikte figüratif resme olan ilgi yeniden artmaya başlamış Burhan Uygur gibi sanatçılar figüratif resmin canlanmasında etkili olmuşlardır. 1980'lerde ise özel atılımlar ve galeri etkinliklerinin artışıyla birlikte, bu dönemde en parlak ve saygın dönemlerini yaşamışlardır (Ergün, 2014, s. 2-4). Bu süreç Türk resim sanatındaki çeşitliliğinin ve zenginliğinin arttığı önemli bir dönem olarak görülebilir.

Burhan Uygur, 1970 kuşağının sanatçıları arasında özgün bir kimliğe sahip olan bir isimdir. Çağdaşlarından sadece resimleri değil, aynı zamanda yaşam tarzı olarak da ayrılmaktadır. Uygur, sınırları olmayan, disiplinsiz ve tahmin edilemez bir yaşam sürmüştür. Tavır ve davranışlarında özgürdür; yaşamın akışına direnmemiş ve karşısına çıkan engeller onu yıldırmamıştır. Yaşamış olduğu olumsuzlukların yaşamı daha keyifli hale getirmesine izin vermiş ve böylece hayal dünyasını genişletmiştir (Yılmaz, 200, s. 47). Onun sanatını özgün kılan unsurlar, yaşam tarzı, dünya görüşü, özgürlüğü ve hissettikleridir. Uygur, dünyaya benzersiz bir pencereden bakarak güzellikleri ve hayalleri resimlerine yansıtmıştır. Onun eserlerinde, gerçeklikten uzaklaşarak duygu, şiir ve renklerin bütünleştiği bir dünya bulunur.

Burhan Uygur'un sanat anlayışı, doğadaki varlıkları ve insanı benzersiz bir perspektifle ele almasıyla dikkat çekmektedir. Onun eserlerinde, nesneler ve insanlar, sadece dışsal özellikleriyle değil, aynı zamanda derinlemesine bir içselleştirmeye yorumlanarak anlatılır. Uygur'un eserlerinde görsel zenginliğin yanı sıra, izleyiciyi düşündüren ve duygusal bir bağ kurmasını sağlayan etkiler de yaratmaktadır (Naymanlar, 2010, s. 76). Onun sanatında, nesneler ve doğa unsurları sadece yüzeydeki görünümüleriyle değil, aynı zamanda içlerinde taşıdıkları anlamlarla da önem kazanmaktadır.

Uygur, klasik resim anlayışından dışına çıkarak deneyimsel bir yaklaşımla boyaları karıştırır ve harmanlar, böylece eserlerinde zengin ve dokulu bir renk paleti ortaya çıkar. Renk uygulamaları açısından bakıldığında fovist etkiler gösterdiği anlaşılmaktadır. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bir sanat akımı olan fovizm, geleneksel resim ve heykel kurallarını reddetmektedir. Perspektif, ışık-gölge, modelleme ve kontur gibi geleneksel unsurların yerine, renklerin dinamik

dağılımıyla üç boyutlu hissi yaratılmaktadır. Uygur gibi fovist sanatçılar, renklerin ve ışık-espas renk değişikliklerinin gücünü kullanarak, yüzey üzerinde iki boyutlu bir anlatımı ifade etmeye çalışmışlardır. Fovist eserler genellikle sarsıcı ve canlı renk paletleriyle dikkat çekmektedir. Modern sanatın evriminde önemli bir adım olarak kabul edilmektedir, çünkü bu akım sanatta yeni bir özgürlük ve ifade biçimi arayışını temsil etmektedir (Gür, 2019, s. 55).



Resim 17. Burhan Uygur, Bir Kitapta Resim Şart

Uygur'un "Bir Kitapta Resim Şart" adlı eseri, sanat ve edebiyat arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin insan bilincine olan etkilerini ele alan disiplinler arası bir çalışmadır. Bu tablo, sanatın (resim) ve edebiyatın (kitap) Tinsellik kavramıyla, sanatın ve edebiyatın insanın bilincinde etkileşimde bulunduğunu ve bu etkileşimin insanın algı ve anlayışında derinleştirdiğini inceler. Uygur'un bu eseri, bu sanat ve edebiyat birleşiminin izleyicide derinlemesine bir etki yarattığını ve bireyin dünyayı nasıl algıladığını gösterir. Aynı zamanda da görsel ve sözel dil arasındaki etkileşimi ve bu etkileşimin tinsellik bağlamıyla insanın algısına nasıl katkıda bulunduğunu inceler, yaratıcılığın ve ifade özgürlüğünün insanın bilincindeki rolünü izleyiciye

vurgular. Toplumda değişimi ve dönüşümü tetikleyebilen güçlü bir araç olan sanatın "Bir Kitapta Resim Şart" tablosuyla toplum üzerindeki etkilerini ve sanatın insanların düşünsel ve duygusal dünyalarını nasıl genişletebileceğini gösterir.

Burhan Uygur'un resimlerinde, insan ilişkileri, duygular ve yaşanmış olaylar merkezi bir rol oynamaktadır. Sevgi, acıma, tutku gibi temel duygular, onun eserlerinde anlatının ana başlıklarını oluşturmaktadır. Düşler, Uygur'un resimlerinde baskın bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, gerçeklikten uzaklaşarak insanları bir boşlukta yüzen şekillerle resmetmektedir. Uygur'un eserleri, bir içe dönüş ve meditasyonun yansıması olarak da yorumlanabilir. Çizgiler ve renkler, bu içe dönüşün işaretleriyle özdeşleşerek eserlere derinlik katmaktadır (Ataseven, 2019, s. 52). Uygur'un resimlerindeki insanların ve nesnelerin, gerçekliğin sınırlarını aşarak, somut mekânın ötesindeki anlamı keşfetmeye yönelik bir düşsellik içinde var oldukları görülebilir.

Burhan Uygur, sanatında sadece tuval değil çok farklı yüzeyler üzerinde çalışmalar yapmıştır. Tuvalin yanı sıra karton, kâğıt, papirüs, ahşap, seramik ve hatta kapı gibi farklı malzemeleri eserlerinde zemin olarak kullanmıştır. Bu geniş malzeme yelpazesi, Uygur'un sanatının yaşamla derinlemesine etkileşim içinde olduğunu bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Onun için önemli olan, duygularını ve düşüncelerini herhangi bir sınırlama olmaksızın ifade edebilmektir. Malzeme seçimleri, eserlerine farklı dokular ve anlamlar katarak, izleyiciyi Uygur'un masalsı dünyasına çeker. Plastik, ahşap veya porselen gibi farklı yüzeyler, Uygur'un ifade biçimlerini şekillendirerek izleyiciyi o'nun benzersiz ve büyüğü dünyasına götürür. Bu yaklaşım, onun sanatının özgünlüğünü ve yaratıcılığını vurgulamaktadır (Gür, 2019, s. 53).



Resim 18. Burhan Uygur, Kapı, 1987-1989

Uygur'un kapı adlı çalışması, Üsküdar'daki bir eskiciden almış olduğu 260 x 80 cm boyutlarındaki kapı kanatları ve yanlarındaki dikmeler ile birlikte 4 parçalık bir kapı üzerinde gerçekleştirilmiştir. Kapının bütünü bir tuval olarak kullanan sanatçı, eserinde kırmızı, mavi, siyah, sarı ve mor renklere yer vermiştir.

Genellikle geçiş, sınır ve değişim gibi sembolik anlamlar taşıyan kapı imgesi, sembollerin bireyin bilincinde tinsellik kavramı bağlamında bireyin geçmiş, gelecek,

şimdi olma durumu olarak yansır. Çalışmada eski ahşap kapı kullanılması zamanın izlerini ve yaşanmışlıkları barındırır ve tinin görüngüsü açısından materyal seçiminin sanat eseri üzerinden insanın geçmişle olan bağını ve bu bağın insan bilincindeki etkilerini izleyiciye aktarır. Burhan Uygur'un eseri, eski ahşap kapının insanın tarihsel ve kültürel mirası ile ilişkilendirildiğini ve bu ilişkinin birey kimliğini etkilediğini gösterebilir. Tin kavramı bağlamında sembolizm, malzeme seçimi, geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantı ve sanatın izleyiciyle etkileşimi üzerinde olgunlaşan bir sanat eseri formundadır.

4.1.15. Neş'e Erdok (1940-)

Neş'e Erdok, 1940 yılında İstanbul'da doğmuş, 1963 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nden Neşet Günal Atölyesi'nden mezun olarak sanat kariyerine sağlam bir temel atmıştır. 1965-1966 yıllarında İspanya'da yaptığı resim çalışmaları ve incelemeler sanatsal bakış açısını genişletmiştir. Ardından, 1967-1972 yılları arasında devlet bursuyla Paris'te Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda aldığı uzmanlık eğitimi, onun teknik becerilerini ve sanatsal derinliğini artırmıştır. 1972'de Türkiye'ye döndüğünde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Günümüz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaya başlaması, hem kendi sanatsal kariyerine hem de Türk sanat eğitimine önemli katkılar sağlamıştır. (Yılmaz, 2011, s. 50). Erdok, bu süreçte hem öğrenci yetiştirmiş hem de kendi sanatını geliştirmiş, Türk resim sanatında kalıcı izler bırakmıştır.

Neş'e Erdok'un sanatında, farklı kültürel deneyimlerin etkisi belirgin bir şekilde hissedilir. Sanatçının bulunduğu toplumlarda yaptığı derin gözlemler, eserlerine toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla yansımıştır. Erdok, eserlerinde genellikle toplumun merkezinde olmayan, gölgede kalmış bireylerin dünyasını keşfeder ve eserlerinde bunlara yer verir. Figürleri karanlık bir atmosferde yer alırken, aynı zamanda toplumun genel durumu ve ruh halini belgesel niteliğinde yansıtır. Figüratif anlatım dilini kullanarak, karakterlerini deforme eder ve büyük el ve ayaklarla kendine özgü bir stil yaratır. Bu tarzı, eserlerinin hem toplumsal panoramalar oluşturmasını hem de topluma yönelik eleştiriler içermesini sağlar. İnsanı tuvalinin merkezine yerleştirirken, arka planda kalan ayrıntılarla toplumun ve

çağın ruhunu oluşturan temaları işler. Erdok'un dışavurumcu ve gerçekçi yaklaşımı, sıradan insanın yalnızlığını, tedirginliğini ve yabancılaştımasını ifade ederken, aynı zamanda insanlığın ortak meselelerini de temsil eder. Bu sayede, eserleri hem bireysel hem de toplumsal bir derinlik kazanır (Yıldız, 2022, s. 49).

Sanatçı, toplumun içinden geçtiği duygusal dönüşümleri yakalayarak bunları toplumsal gerçekçi bir düzlemde tuvale aktarmasıyla dikkat çeker. Onun eserlerinde desen çizimlerinin sağlamlığı ve kullanılan renklerin temiz, vurucu etkisi, izleyici üzerinde derin bir ruhsal etki yaratır. Erdok'un güçlü desen yeteneği, figürlerinin ifade gücünü artırırken, renk paletiyle oluşturduğu atmosfer, izleyiciyi eserin içine çeker ve duygusal bir bağ kurar (Algın, 2021, s. 50). Bu yaklaşım, izleyiciyi sadece görsel bir deneyime değil, aynı zamanda derin bir duygusal ve düşünsel yolculuğa çıkarır. Sanatçının toplumsal gerçekçiliği ve duygusal derinliği, eserlerini hem estetik hem de içerik açısından zenginleştirir.

Erdok, toplumsal olayların birey üzerinde bıraktığı derin izlenimlerden ve bu olayların tetiklediği ruhsal süreçlerden beslenir. Gündelik yaşamın huzursuz edici deneyimlerini konu edinen sanatçı, figürlerinin ifadeleriyle izleyiciyi bir yüzleşmeye davet eder. Eserlerinde karamsarlık, melankoli ve kaygı gibi duyguları öne çıkararak, renklerin ve figürlerin ifadesiyle bu duygusal durumu tuvale aktarır. Erdok'un figüratif biçemlerle oluşturduğu plastik yapıdaki düzenlemeler, onun kendine özgü ifade biçimini ortaya koyar (Tansuğ, 2012, 293, aktaran Kılıç Gündüz, 2021, s. 1036). Bu yaklaşım, izleyiciyi derin düşüncelere sevk ederken, toplumsal ve bireysel gerçekliklerin iç içe geçtiği bir sanatsal alan yaratır. Erdok'un sanatı, bireyin içsel dünyasını ve toplumsal bağlamını güçlü bir şekilde birleştirir, böylece izleyiciye derin ve anlamlı bir deneyim sunar.

Toplumun farklı kesimlerinden insanların gündelik yaşamlarına derin bir bakış sunan Erdok'un eserlerinde; istasyonlar, vapurlar, trenler ve otobüslerde yolculuk yapan figürler sıkça karşımıza çıkar. Bu figürlerin çoğu, çeşitli ruh hallerinde olan insanları yansıtarak, sanatçının toplumsal gerçekçi yaklaşımını pekiştirir. Erdok'un gece yolculuklarına olan kişisel deneyimi, çalışmalarında belirgin bir tema olarak yer alır ve eserlerine özgün bir atmosfer katar. Hasta,

yorgun, çaresiz, sıkıntılı ve mutsuz yolcular, özellikle çocuk figürleriyle birlikte, Erdok'un resimlerinde yoğun duygusal bir derinlik yaratır. Sanatçının her bir figürü ve kullandığı nesneler, anlam yüklü ve düşündürücü bir biçimde tuvale aktarılır (Cete, 2020, s. 55). Böylece izleyicinin sadece figürlerin yüzeydeki görüntüsünü değil, aynı zamanda onların içsel dünyasını ve yaşadıkları duygusal süreçleri de hissetmesini sağlar. Erdok'un bu yaklaşımı, onun sanatını hem bireysel hem de toplumsal bir anlatım aracı haline getirir, izleyiciyi derin bir empati ve farkındalık sürecine davet eder.



Resim 19 Neş'e Erdok, Zaman Kuşu, 1940

Erdok'un Zaman kuşu adlı eseri, tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmış ve 200x150 cm boyutlarındadır. Eser otobüsün içerisinde seyahat eden insanları resmetmektedir. Resmin merkezinde koltukta yan yana oturan bir kadın ve camdan dışarı bakan bir erkek figürü yer alır. Kadın ayaklarını uzatmış vaziyettedir ve erkeğin boynundan uzattığı elini tutmaktadır. Yanındaki erkeğin ise elinde sıradışı şekilde bir kuş durmaktadır. Kolluğun arkasında ayakta bir adam ve yere çömelmiş

bacağından tutan bir çocuk görülmektedir. Yerde ise gölgede kalmış siyah bir kedi vardır. Otobüsün camından ise el sallayan bir çocuk ve kız dışarıdan içeriye bakmaktadır. Resimde genel olarak koyu renkler hâkim olsa da kırmızı, sarı mavi gibi canlı renkler de yer almaktadır. Oldukça günlük bir sahne resmedilmiş ancak normal şartlarda karşılaşmadığımız kuş ve kedi gibi canlılar da resmin içinde yer almıştır. Resimdeki kişilerin bakışlarından melankoli yansımaktadır.

Zamanın soyut ve göreceli doğasını ele alan “zaman kuşu” tablosunda tinin görüngüsü zamanın birey bilincinde nasıl rol aldığını, geçmişin ve geleceğin anda var olduğunu ve zamanın insan deneyimlerinde etkilerini izleyiciye aktarır. Tabloda oturan erkek figürün elinde bulunan kuş olgusu sembolizm dilinde özgürlük, hız, değişim gibi kavramlarla ilişkilendirilir ve bu durumda zamanın kuş ile betimlenmesi sürekli akış ve dönüşüm dinamiğinin sürekliliğini bildirir. Tinin sürekli devinim içerisinde olmasını kuş ve zaman kavramlarının ilişkiliği ile anlamlandırırız. Eserin kompozisyonu bir toplu taşıma içerisinde olup sanatçımızın yaşadığı dönemin teknolojisine vurgu yapar ve bilinen o ki tin yaşadığı dönemden bağımsız değildir.

4.1.16. Gülsün Erbil (1948 -)

Gülsün Erbil, sanatsal pratiğinde çok çeşitli malzeme ve teknikler kullanarak eserlerini zenginleştiren bir sanatçıdır. Şeffaflık, esin ve inanç dolu cesur mizacını, kadın olmanın getirdiği pratiklik, alçak gönüllülük ve anneliğin getirdiği duyarlılıkla birleştirir. Yağlıboya çalışmalarının yanı sıra keçe, dokuma, batık, seramik, mozaik, metal, ipek baskı, kolaj, resim, heykel ve enstalasyon gibi çeşitli tekniklerle eserlerini oluşturur. Çalışmalarında 'spiral', 'sarmal', 'girdap', 'helezon', 'korteks' gibi es anlamlarıyla kullandığımız 'döngü' kavramı, Gülsün Erbil'in resimlerinin yapıtaşlarıdır. Bu geniş malzeme ve teknik yelpazesi, onun sanatını çok boyutlu ve zengin kılar, aynı zamanda kadın olmanın getirdiği döngüsel ve dokunsal deneyimleri sanatına yansıtır. Erbil'in çalışmaları, bu çeşitli unsurların harmanlanmasıyla derin bir ifade gücüne ulaşır ve izleyiciye çok katmanlı bir sanatsal deneyim sunar (Bal, 2009, s. 163).

Erbil'in sanatsal pratiğini anlamak için “sarkaç” metaforunu kullanmak oldukça yerinde bir yaklaşımdır. Tıpkı bir ucundan tavana asılmış ve diğer ucunda

bir cisim olan bir sarkaç gibi, Erbil'in sanatı da mistisizm ile bilim, sezgi ile diyalektik, mitoloji ile güncellik, efsane ile gerçek, primitif ile çağdaş, naif ile modern arasında sürekli olarak salınır. Bu dinamik hareket, onun eserlerinin hem derinliğini hem de çeşitliliğini açıklar. Fizik yasalarının sürtünmesiz bir ortamda bir cismin sonsuza dek salınacağını öngörmesi gibi, Erbil'in sanatı da bu zıt kutuplar arasında durmaksızın ve sonsuz bir yaratıcılık döngüsü içinde salınır. Bu sürekli hareket, onun sanatsal üretkenliğini ve farklı temalar arasındaki geçişleri mükemmel bir şekilde yansıtır, izleyiciye çok yönlü ve zengin bir sanatsal deneyim sunar (Soylu, 2013, s. 143).

Sufi inancında, insanın "alem-i sağır" yani mikro kozmos olarak görülür, akıl bu süreçte önemli bir araçtır; bize hayatımızın temel amacını belirlemekte yardımcı olur ancak varoluşsal sorunları çözmede tek başına yeterli değildir. Bu anlayış, entelekt ve gerçek benlik, akıl ve sezgi, ben ve ben olmayan arasında bir zıtlık yaratır. Bu farkındalık durumuna ulaştığımızda, elde ettiğimiz bilginin yüzeyde kalmadığını, daha derin, ruhani ve güvenli bir alanın varlığını sezgisel olarak biliriz. Ancak, bilincimizi örtüler ve engeller, bu derinliklere tam anlamıyla ulaşmamızı zorlaştırır. Sufi düşünürler, manevi simya, kozmoloji ve diğer okült bilimlere eğilim göstererek Hermetik felsefeden etkilenmişlerdir. Hermetik kozmolojiye göre, kozmos canlıdır ve her parçası sürekli bir dönüşüm sürecindedir. Bu anlayış, evrende hiçbir şeyin cansız olmadığı ve hiçbir şeyin tamamen yok olmadığı, aksine sürekli olarak değişim ve dönüşüm halinde olduğu inancını taşır. Bu doktrin, Sufi düşüncenin özünde yatan birliği, evrensel bağlantıyı ve sürekli yenilenme fikrini yansıtır. Sufiler, bu manevi dönüşüm yolculuğunda, akıl ve sezgi arasında bir denge kurarak, derin ruhsal aydınlanma ve anlayışa ulaşmayı amaçlarlar (Bal, 2009, s. 142).

Gülsün Erbil gibi içinde bulunduğu çağın ruhu ile yaşayan bir sanatçının eserlerini anlamak için hermeneutik bir yaklaşım gereklidir. Hermeneutik, anlama ve yorumlama sanatı olarak, insan zihninin kendini nesnelleştirdiği yapıtları ve yaratıları kavramayı amaçlar. Erbil'in eserleri, sadece yaşantısının ve dünyaya ilişkin tasarımlarının bir ifadesi olmakla kalmaz; aynı zamanda zihninin derinliklerinde bulunan aydınlık ve sisli boyutları da açığa çıkarır. Sanat yapıtları, bu nedenle, sanatçının içsel dünyasının, deneyimlerinin ve döneminin yansımalarını içerir.

Hermeneutik yaklaşım, bu eserleri anlamada ve yorumlamada bizlere rehberlik eder. Sanat, tarih boyunca insan tininin en eski dili olarak kabul edilir ve bu dil, zamanla değişen ve gelişen kültürel, toplumsal ve kişisel bağlamları ifade eder (Bal, 2009, s. 154). Erbil'in çalışmaları, sanatın bu derin ve zengin dilinin modern bir temsilidir. Onun eserlerini anlamak, sadece yüzeyde görünen imgeleri değil, aynı zamanda bu imgelerin altında yatan anlamları ve sembolleri de çözmeyi gerektirir. Hermeneutik, sanat eserlerinin çok katmanlı anlamlarını açığa çıkarma ve sanatçının dünyasına daha derinlemesine nüfuz etme fırsatı sunar. Bu şekilde, Erbil'in sanatı, sadece görsel bir deneyim olmaktan çıkarak, daha geniş ve derin bir anlama sürecinin parçası haline gelir.



Resim 20: Gülsün Erbil, Cenin 1994

Erbil'in cenin isimli kumaş heykeli karışık teknikle yapılmıştır ve çapı 95 cm, uzunluğu ise 2.50 cm'dir. Siyah ve mor renklerin hakim olduğu eserin merkezinde cenin şeklinde bir form görülmektedir. Burada cenin ile yaşam ve ölüm konusu ele alınmaktadır.

Beyaz zemin üzerine siyah rengi kullanarak zıtlık yaratmış, mor renk ile ölüm ve yaşam, yer ve gök, varlık ve yokluk gibi zıtlıkları bir araya getirerek kurulan dengeyi sembolleştirmiştir (Bacak & Kurt, 2020, s. 271).

Gülsün Erbil, sanatında sıklıkla insan bedeni, insanla birlikte hayatın başlangıç noktasına ve onun içsel dünyası üzerine odaklanır. Cenin adlı eseri bireyin başlangıç ve gelişim sürecini izleyiciye aktaran bir metafordur. Tinsellik kavramıyla "Cenin" eseri izleyiciye bireyin başlangıç noktası ve var oluşunun evrelerini aktarır.

4.1.17. Andy Goldsworthy (1956-)

İngiltere doğumlu sanatçı 1956 yılında dünyaya gelmiştir. Yaşamına İskoçya'daki bir köyde devam etmektedir. Goldsworthy'nin çocukluğunun çiftliklerde geçmesi sanat yolculuğuna ilham kaynağı olmuştur. Goldsworthy, çocukken edindiği çiftçilik deneyimini, sanatını şekillendirmek için kullanmıştır, çiftçiliğin heykeltıraşlığa benzediğini söylemektedir. Üniversite deneyiminin hayal kırıklığına dönüşmesi, onu daha yaratıcı ve deneysel bir yolculuğa itmiştir. Koy kıyılarında uzun yürüyüşler ve keşifler yapmış, doğal malzemelerin ve formların kullanımıyla birlikte doğayla olan bağına güçlendirmiştir. Heykeltıraş sanatçılığının yanında iyi bir fotoğrafçı da olan Goldsworthy, sanatında görsel bir estetik ve doku zenginliği yaratmada fotoğrafçılıktan esinlenmiştir (Büyükköz, 2019, s. 78). Goldsworthy'nin sanatı, doğayla, yaşamla ve değişimle olan derin bağına yansırken, sanatını bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir.

Andy Goldsworthy'nin sanat pratiği doğayla olan yakın ilişkisini ve doğal malzemelere olan ilgisini yansıtmaktadır. Doğal unsurlarla çalışırken, genellikle mevsimlerin ve hava koşullarının belirleyici olduğu bir süreç izler. Projelerini oluştururken malzemelerin geçiciliğini ve doğanın dönüşümünü göz önünde bulundurur. Sanat eserleri, zamanla doğal etkilerle değişime uğrayarak doğanın kendine özgü ritmiyle bütünleşir ve nihayetinde kaybolur. Goldsworthy'nin bu geçici

eserleri, doğanın sürekliliği ve döngüselliliği ile insanın varoluşsal durumunu ve doğayla olan ilişkisini düşündürür. Bu geçici sanat eserleri, doğal dünyanın güzelliklerini ve hassasiyetini vurgularken, aynı zamanda insanın doğaya olan bağlılığını ve geçiciliğini de yansıtır. Geçiciliğe verdiği önemi “bu şeylerin hepsi geçici bir sürecin parçasıdır ki benim dokunuşum da geçici olmadıkça bunu anlayamam” diyerek açıklamaktadır. Goldsworthy'nin geçici heykelleri ve doğa enstalasyonları, sanatın kalıcılığına meydan okurken, geçiciliğin kendisini bir sürecin doğal bir parçası olarak görür. Onun için, doğanın sürekli değişen ve dönüşen doğası, sanat eserlerinin geçiciliğini kabul etmek anlamına gelir. Ancak, bu geçicilik onun çalışmalarının önemini azaltmaz; aksine, bu sürecin tamamlanması olarak değerlendirir. Doğanın ölümlülüğüne karşı bir tepki olarak, çalışmalarının doğasını ve özünü belgelemek için fotoğrafı kullanır. Bu şekilde, sanat eserlerinin geçici doğası, fotoğraf aracılığıyla bütün açılarıyla belgelenir ve izleyiciye bu anlık güzellikleri ve doğanın değişkenliğini daha sonra da deneyimleme fırsatı verilir. Böylece, Goldsworthy'nin sanatı hem anlık bir deneyim sunar hem de kalıcı bir belge oluşturur, doğanın güzelliğini ve hassasiyetini zamanın ve mekânın ötesinde iletme için bir araç haline gelir (Duyuler, 2014, s. 33).

Goldsworthy, 1960'ların dev ölçekli işlerinden farklı olarak, daha küçük boyutlarda çalışmayı tercih etmektedir. Bunun temel sebebi, doğanın doğal süreçlerine müdahale etmekten kaçınmasıdır. Sanatçı, zaman, ışık, büyüme, çürüme ve değişim gibi doğal unsurları kullanarak çalışır. Bu unsurlar doğanın hayati enerjileridir ve bu unsurlar sayesinde eserleri, doğanın müdahalesiyle sürekli olarak değişir ve dönüşür. Goldsworthy, çalışmasına başlamadan önce mekânı, iklimi ve malzemeleri dikkatlice gözlemleyerek onlarla bir tür iletişim haline geçer. Bu süreçte önceden hazırlanmış veya tasarlanmış fikirlerden kaçınan sanatçı çalışmalarını içsel bir bağ kurma çabası olarak görmektedir (Ulusoy, 2019, s. 44). Bu yaklaşım, çalışmalarının organik bir şekilde gelişmesine izin vermektedir. Diğer bir deyişle, Goldsworthy'nin eserleri doğanın kendine özgü güzellik ve değişkenliğini yansıtırken izleyicilere doğayla derin bir bağ kurma fırsatı da sunmaktadır.



Resim 21. Andy Goldsworthy, Sycamore leaves edging the roots of a sycamore tree, 2013

Goldsworthy, bir ağacın kökleri etrafını saran koyudan açığa doğru ton değiştirerek belli bir açıyla giden yapraklardan oluşturduğu eserinde gerçeküstü bir görüntü yakalamıştır. Doğanın temsil ettiği ağacın etrafındaki dağınık yapraklar insan eliyle değiştirilerek bir düzen getirilmiştir. Diğer bir deyişle insanların doğa ile birlikte çalışarak karmaşadan daha huzurlu bir ortam yaratabileceği ve doğa ile bütünleşebileceği fikri ön plandadır.

Goldsworthy, eserlerinde doğal malzemeler kullanarak geçici sanat eserleri oluşturur. Burada tinsellik kavramı doğal malzeme seçimi doğanın gelişip dönüşüm içinde olduğu bir devinimle karşımıza çıkar. Materyal seçiminde doğadan aldığı malzemelerin zaman içinde çürümesi ile izleyiciye görsel bir şölen sunsa da bilinçaltında çürüme, bireyin doğaya aitliği, gelip geçicilik kavramı ve her güzel şeyin bir gün bu sirkülasyona uğrayacağı olguları ile vurgu yapar. Sycamore yapraklarının ağacının kökleri boyunca dizilmesiyle oluşan bu kompozisyonda, doğanın kendi içindeki döngüselliğini ve uyumunu izleyiciye aktarır. Sanatçının zaman içinde kendi kendini yok eden eserler vermesi ve bunların kalıcılığını fotoğraf

çekerek sağlaması da doğal olanın, unutulmanın yapay olanla hafızada yer etmesi zıtlığı ile vurgular. Sanatın güzelliği, tinin yüksek düzeyde ifadesiyle doğar ve bu nedenle doğal güzellikten daha üstündür.

1.4.18. Damien Hirst (1965-)

1965 yılında İngiltere’ doğan Hirst 1980 yıllarının sonunda Goldsmith Üniversitesi’nde aldığı eğitimlerin ardından sanat hayatına başlamıştır. Özellikle gençliğinde Leeds Tıp Fakültesi’ne yapmış olduğu yoğun ziyaretlerin etkisi altında, ölüm fikrinin kabul edilemez olmasına ilgi duymuş ve bunu sanat tarzına yansıtmıştır. (Yılmaz, 2019, s. 578). Bu yaklaşımı, sanatının merkezine yerleştirdiği eserlerinde belirgin hale gelmiştir. Hirst’in eserleri, insanın ölümle olan ilişkisini sorgularken aynı zamanda onun sanat anlayışını da tanımlamıştır.

Damien Hirst, günümüzde kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden biridir ve çok çeşitli ifade biçimlerini kullanarak dikkat çekici çalışmalar üretmiştir. İngiliz sanatçılar arasında kendisine önemli bir yer bulan Hirst, ürettiği eserlerin çeşitliliğini ve etkisini ile dikkat çekmektedir. Hayvan ölümleri gibi sıra dışı malzemeleri kullanarak gerçekleştirdiği enstalasyonlar, izleyiciyi şaşırtırken aynı zamanda sanatın doğası ve değeri üzerine düşündürür. Değerli taşlar gibi lüks malzemeleri kullanarak oluşturduğu yapıtlar ise sanatın ekonomik boyutunu sorgular (Antmen, 2016, s. 281, aktaran Seven, 2018, s. 461). Hirst’in eserleri, sanat yapıtının değerini belirleyen kavramları sorgulayan yeni bir yaklaşımı ve ifade biçimlerini yansıtarak günümüz sanatına önemli katkılarda bulunmuştur.

Damien Hirst’ün sanat kariyeri boyunca ürettiği eserlerin çeşitliliği ve hacmi, çok sayıda asistan çalıştırmasını gerektirecek ölçekte olmuştur. Hirst, genellikle seri halinde çalışmayı tercih etmiş ve aynı anda birden fazla seri üzerinde çalışmıştır. Eserlerinin türü, yapım süreci ve yerine bağlı olarak farklı stüdyolarda gerçekleşmiştir. Bu yaklaşımı, sanatının büyük ölçekte ve çeşitlilikte üretim yapmasına olanak tanırken, aynı zamanda farklı konseptleri ve malzemeleri keşfetmesine de imkân sağlamıştır (Gallagher, 2018, s. 7). Hirst’in bu işbirlikçi yaklaşımı, onun sanatını zenginleştiren ve geniş bir yelpazede ifade imkânı sağlayan önemli bir unsur olarak görülebilir.

Hirst'ün eserleri genel olarak altı başlıkta ele alınabilir, kronolojik olarak; formaldehit “tank parçaları”, tıbbi ve cerrahi aletleri gösteren “dolap serisi”, bir eczanenin gerçek boyutlu yeniden inşası, “nokta”- “döndürme (spin)” ve “kelebek” resimleri ile son olarak foto-gerçekçi resimler. Damien Hirst'ün eserlerine verdiği başlıklar kavramsal sanatının ayrılmaz bir parçasıdır. Çünkü bu başlıkların sanat eserlerinin anlamını büyük ölçüde belirlediği düşünülmektedir. Hirst'in sanatında enerjik bir yaratıcılık ve çeşitlilik görülür; eserleri kışkırtıcı, canlandırıcı ve çoğu zaman uyumsuzdur. Onun sanatı, canlılık ile hiçlik kavramlarını bir araya getirir ve bu nedenle Neo-gotik bir nitelik taşımaktadır. Yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiye odaklanması, antropolojik ve psikolojik kavramlara dayanan eserlerin ortaya çıkmasına yol açar. Hirst'in eserleri, izleyicilere duygusal bir deneyim sunarak, ikonik bir biçimde görselleştirilmiş neşe ile antropolojik korkular arasında bir denge kurar. Bu yönleriyle, Hirst'in sanatı güçlü duygusal fikirleri temsil eder ve izleyicilerde derin etkiler bırakır (Enhuber, 2014, s. 13).

2008'de galeri sistemini devre dışı bırakma ve kendi eserlerini müzayedeye çıkarma girişimi, Damien Hirst için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu adımıyla, sadece sanatçı olarak değil, aynı zamanda bir asi ve sanat piyasası kapitalisti olarak da nitelendirilmiştir. Hirst, bu girişimle yaratıcı pratiğinde yeni bir aşamaya geçerken aynı zamanda itibarını da güçlendirmiştir. Genç Britanyalı Sanatçılar hareketinin bir parçası olarak tanınan Hirst, eserlerinde yaşam, ölüm, bilim, güzellik ve din gibi karmaşık temaları cesurca keşfetmesiyle öne çıkmıştır (Jsma, 2020, s. 1-3). Bu durum Hirst'in tartışmalı ve etkileyici çalışmalarıyla tanınmasını sağlamış ve sanat dünyasında sadık bir takipçi kitlesi kazanmasına yardımcı olmuştur.



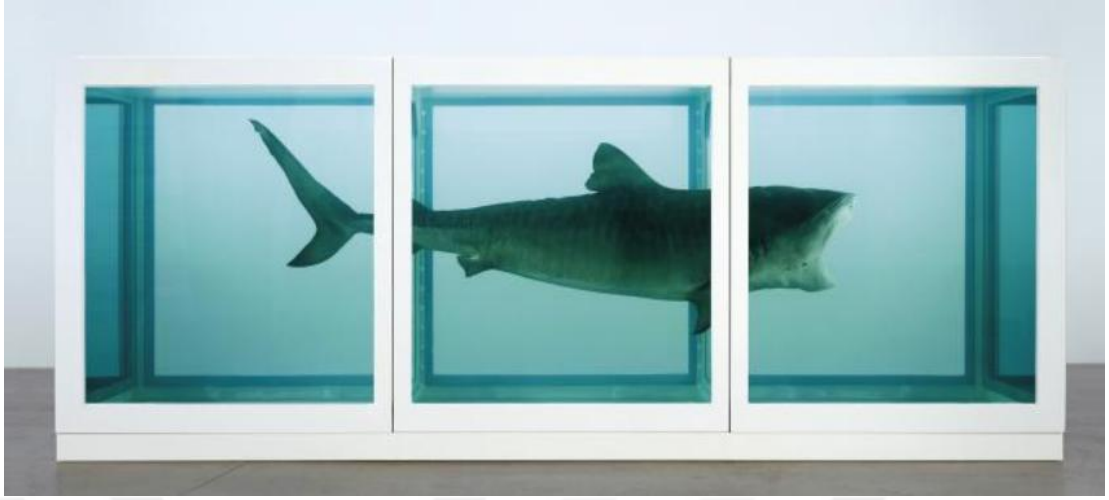
Resim 22. Damien Hirst, Dominion, 2019

Damien Hirst'ün erken dönem çalışmalarında kelebeklerin tuval üzerine yapıştırılması gibi ölüm temasını kullanması, sanatının özünde yer alan derin bir açıklamaya göstermektedir. Bu çalışmalar, Hirst'ün ölümün varlığı ve geçiciliği konusundaki obsesif ilgisini yansıtmaktadır. Kelebeklerin kısa ömürleri ve sonunun kaçınılmazlığı, onun için ölümün kaçınılmazlığını vurgulayan güçlü bir sembol olarak işlev görür. Bu çalışmalar, izleyiciyi yaşamın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığıyla yüzleşmeye davet ederken, aynı zamanda sanatçının kendi kavrayışını ve kırılganlığıyla ilgili derin düşüncelere de yol açmaktadır. (Yılmaz, 2019, s. 578). Bu nedenle, Hirst'ün kelebek resimleri gibi erken çalışmaları, sanatının temel temalarından biri olan ölümü keşfetmesinin ve anlamlandırmasının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Damien Hirst, Andy Warhol'un öncüsü olduğu "girişimci sanatçı" profilinin yeni bir temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Ancak, sanatının ticari başarısı ve

ekonomik boyutuyla birlikte, eleştiri ve tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Özellikle hayvan hakları savunucularının tepkileriyle karşılaşması, sanatla vahşet arasındaki ince çizginin altını çizmiştir. Hirst, işlerini reklam kampanyaları ve sponsorluklarla destekleyerek sanatın geleneksel yapılarını alt üst etmiş ve ticari bir boyuta taşımıştır. Bu durum, estetik obje, estetik yargı ve estetik değer kavramlarının sorgulanmasına yol açmıştır. Sanatının ticari başarısı, çağdaş sanatın popülerleşmesiyle birlikte yatırımcıların dikkatini çekmiş ve çağdaş sanatı bir yatırım aracı olarak görmelerine neden olmuştur. Bu durum, sanatın toplumsal, ahlaki ve sanatsal değerlerinin farklı bir bakış açısıyla izleyicilere sunulmasına yol açmıştır. Önemli olan, ticari başarının sanatsal değerle olan ilişkisi ve çağdaş sanatın ekonomik boyutunun nasıl bir arada var olduğudur (Seven, 2018, s. 463).

Damien Hirst'in formaldehit dolu bir tank içinde sergilediği köpekbalığı çalışması, oldukça dikkat çekici ve derin bir sembolizme sahiptir. Bu eser, bir zamanlar canlı olan bir varlığın ölümünü sunarak izleyiciyi düşündürmeye davet eder. Tank içindeki köpekbalığı, bir zamanlar tehlikeli bir av olabilecekken şimdi savunmasız bir şekilde sergilenirken, bu durum ölümün ironik ve kaçınılmaz doğasına işaret eder. Lucie-Smith'e göre (2004, s. 377) eser müze kültürüne yapılan bir eleştiriyi de içermektedir; canlı olanı camın ardında sergilemek ve izleyicilerden uzaklaştırmak, kültürel ve sosyal bir yabancılaşma hissi yaratabilir (Yılmaz, 2019, s. 579). Hirst'in eseri, izleyicinin ölüm, insan müdahalesi ve doğanın karmaşıklığı gibi derin konular üzerine düşünmesine neden olarak sanatın gücünü ortaya koyar.



Resim 23. Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991

Hirst'in *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı) adlı eseri cam, çelik bir kasa, kaplan köpekbalığı ve %5 formaldehitten oluşmaktadır. Köpekbalığını formaldehit dolu bir tanka yerleştirerek, köpekbalığının canlı olduğu izlenimini vermiştir. Köpekbalığı ağzı açık şekilde tankın tam ortasında saldırgan bir şekilde durmaktadır.

Bu eser, ölümün doğasını, bireyin varoluşsal kaygılarını ve ölüm kavramının birey bilincindeki yerini tinselliğin diyalektikliği bitimli-bitimsiz olması ile izleyiciye sorgulatar. Doğadan alınan bir nesnenin (köpekbalığı) yapay bir ortamda sunulması doğa-insan ilişkisini ve bu ilişkinin bağlamı bizlere tinin görüngüsünün sanatın doğa ve sanat-doğa-birey ilişkisinin etkilerini izleyici bilincine aktarır.

4.1.19. Selma Gürbüz (1960-)

İstanbul doğumlu olan Selma Gürbüz çocukken dil öğrenmek için gittiği İngiltere'de birçok müze ve resim sergisi gezmiş, böylece küçük yaşta resim sanatına olan ilgisini keşfetmiştir. Kendisini sanata karşı obsesif ve mükemmeliyetçi olarak tanımlayan sanatçı daima merak duygusu ve hayalleri ile yaşadığından bahsetmiştir. Exeter college of art design'da iki sene boyunca resim, fotoğrafçılık, heykel ve tiyatro alanında eğitim almış, 1984 yılında ise Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. İlk bireysel resim sergisini 1986'da açmış olan Gürbüz 90'lı yılların başında Paris'e giderek yeniden yurtdışında yaşamaya başlamıştır. Fransa dışında İtalya, İngiltere, Japonya ve Güney Kore gibi ülkelerde çeşitli sergiler yapmıştır (Tütüncü & Çabık, 2023, s. 13-15).

Gürbüz'ün eserleri, fantastik ve gizemli unsurlarla dolu özgün bir tarza sahiptir. Siyah beyaz ağırlıklı resimlerinde hayvan formları öne çıkar ve Doğu-Batı sentezinin harmanlandığı görülür. Minyatür etkileri, Siyah Kalem ve Uzakdoğu minyatürünün izleri, onun sanatına derinlik ve zenginlik katmaktadır. Sanatçının eserlerinde, eski Mısır, Japon ve Çin resimleri, Monet, İslam minyatürleri ve yazmalarından esintiler bulmak mümkündür. Bu geniş yelpaze, onun sanatının hem tarihsel hem de kültürel referanslarla dolu olduğunu gösterir. Eserlerinde sadece görsel imgeler değil, aynı zamanda şiir ve masallardan ilham alan öyküler de bulunur. Her resminin kendine özgü bir hikayesi vardır ve yaratım sürecinde bu hikayeler resmin içinde şekillenir. İnsan ve hayvan figürlerinin birlikte yer aldığı kompozisyonlarda, insan figürleri bazen hayvansı özellikler taşır, bu da onların doğayla olan derin bağını ve doğa tarafından korunduklarını vurgular. İnce işlenmiş masalsı peyzajlar, izleyiciyi büyümlü bir dünyaya davet eder (Yıldızoğlu, 2020, s. 58).

Sanatçının karakterleri hem şiirsel hem de gizemli bir hava taşır, izleyiciyi kendi dünyasını sorgulamaya, anlamaya ve dışa vurmaya teşvik eder. Bu eserler, izleyiciyi derin bir düşünce ve duygu yolculuğuna çıkararak onların kendi iç dünyalarıyla bağlantı kurmalarını sağlar. Bu yönleriyle sanatçı, modern çağdaşı olan diğer sanatçılardan ayrılır ve benzersiz bir sanatsal ifade yaratır.



Resim 24: Selma Gürbüz, Şifacı, 2010

Gürbüz'ün Şifacı eseri tuval üzeri yağlıboya olarak 130 x 97 cm boyutlarındadır. Bu eser sanatçının 2010 senesinde yayımladığı "Arketip" sergi kitabında yer alan katalog bir resimdir. Şifacı resminin merkezinde çıplak bir insan görülmektedir. Kırmızı ile renk verilmiş vücudunda göz burun ve ağız ayrıntıları siyah renk ile belirtilmiştir. Sağ elinde bir asa sol elinde bir elma tutmaktadır ve aşağıya bakan gözlerinden ağladığını belirten gözyaşları akmaktadır. Bu kişinin aynı zamanda yerde kendi içinde dolanmış şekilde yatan siyah bir yılanın üzerinde durmaktadır.

Sanatında spiritüel ve metafizik konular ağır basan Selma Gürbüz'ün "Şifacı" adlı eseri mistik ve sembolik imgeler barındırarak derin ve düşünsel bir atmosfer ile izleyicinin karşısına çıkar. Şifacı figürünün altında bulunan yılan figürü Anadolu halk kültüründe yılanın kabuk değiştirmesi ile iyileşme, şifalanma ve yaşamsal döngüyü temsil eder. Figürün elinde tuttuğu elma ise her kültürde farklılık göstergesi

olsa da doğu mistisizmde Adem ve Havva'nın cennetten kovulması ile yeryüzüne inerek bir yaşamsal döngünün başlangıcı olarak karşımıza çıkar. Şifacının elinde bulunan asa ise bilgelik anlamı taşır. Eserin sembol dili tinsellik bağlamında birey-ruh-zihin döngüsünün iç içe geçtiği diyalektiği verir. Tinsellik kavramı bağlamında sembolizm, iyileşme ve dönüşüm, estetik deneyim ve spiritüel derinlik gibi temel konuları izleyiciye sunan bu eser izleyiciyi sağlık, umut ve ruhsal dönüşüm bireyin içsel dünyasının üzerine düşünmeye teşvik eder.

4.1.20. Ayşe Fıçıoğlu (1972-)

Ayşe Fıçıoğlu'nun çalışmaları, moda ve tasarım alanında yenilik arayışlarının yanı sıra, mevcut olanın yeniden değerlendirilmesine odaklanmaktadır. Fıçıoğlu, Türk ve Japon kültürlerini, özellikle Shibori ve Tokat Yazmacılığı gibi geleneksel el sanatlarını aynı yüzeyde bir araya getirerek sanatsal ve tasarımsal bir sentez yaratmaktadır. Bu iki farklı kültür ve teknik arasındaki birleşim, Fıçıoğlu'nun çalışmalarında hem zengin bir kültürel derinlik hem de yaratıcı bir yenilik sunar. Shibori'nin karmaşık ve detaylı boyama teknikleri ile Tokat Yazmacılığı'nın özgün desenleri, Fıçıoğlu'nun eserlerinde modern ve gelenekselin harmanlandığı benzersiz bir ifade biçimi oluşturmaktadır (Kabaş & İmre, 2019, s. 111). Bu yaklaşım, hem kültürel mirası koruma hem de yenilikçi sanat ve tasarım yolları arama çabasını yansıtmaktadır.

Fıçıoğlu shibori, yazmacılık ve yorganlama tekniklerini bir arada kullanarak Sirius'da yaşam adlı çalışmasını ortaya koymuştur. Açık mavi tonların hâkim olduğu çalışmaya siyah ile derinlik katılmıştır. Eserin merkezinde birbirine bağlı 5 adet kare ve ortalarında dairelerden oluşan süslemeler bulunmaktadır. Bu dairelerin ortalarından ise mor renkte birbirini kesen çizgiler geçmektedir. Eserin dokusu ve renkleri oldukça hareketli ve karışık gibi görünse de bir bütünlük ve uyum içerisindedir.



Resim 25. Ayşe Fıçıoğlu, Sirius'da Yaşam, 2017

Sirius, gökyüzündeki en parlak yıldız olup, Sirius A ve Sirius B adında iki yıldızdan oluşan bir çift yıldız sistemidir. Bu yıldız, tarih boyunca birçok uygarlık ve kültür için büyük önem taşımış, kutsal kabul edilmiştir. Eski medeniyetler, Sirius'u "cennetlerin en görkemli yıldızı" olarak adlandırmış ve ona mitolojilerinde, ritüellerinde ve astronomik gözlemlerinde geniş yer vermiştir. Mu ve Atlantis gibi efsanevi uygarlıklardan, Eski Mısır, Yunan ve Roma gibi köklü medeniyetlere kadar birçok kültür, Sirius ile ilgili çeşitli inanç ve anlatılara sahip olmuştur. Afrika yerlilerinden Hopi Kızılderililerine, İskandinav halkından Şamanist Türklere kadar geniş bir coğrafyada Sirius'a duyulan bu ortak hayranlık ve saygı, bu yıldızın insanlık tarihindeki derin ve evrensel etkisini gözler önüne sermektedir. Sümerler'de "Evrenin Yargıcı", Eski Mısır'da "Yüce Rızık Verici" gibi unvanlarla anılan Sirius, Dogonlar'da "Rahmet Yıldızı", Bambaralar'da "Bilginin İki Yıldızı" ve Çinlilerde "Yay ve Ok Yıldızı" olarak bilinmiştir. Bu kadar geniş bir coğrafyada ve farklı kültürlerde Sirius'un benzer şekillerde tasvir edilmesi, ortak anlatılara sahip olması ve çevresinde oluşturulan ritüellerin birbirine benzemesi oldukça dikkat çekicidir. Araştırmalar derinleştikçe ortaya çıkan "Siriusyen kültür", bu çift yıldızın

insanlık tarihinde ne denli köklü ve evrensel bir etkiye sahip olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir (Uluişik, 2017, s. 346).

Eserin tabanında açıktan kenarlara doğru karartma ton olarak kullanılan mavi ve kompozisyonun ortasında bulunan koyu renk lifler esere derinlik katması ile izleyicinin odak noktasını tam ortada tutmaktadır. Çalışmasında kültürel etkileri kullanan Fıçıcıoğlu'nun "Siriusta yaşam" eserine tinsellik kavramı bağlamında bakıldığında kültürel etkileri ve aktarımları ile sanatçınızın mevcut olanı yeniden değerlendirmesi ile tinin zamansal olarak geçmiş ve gelecek arasında devinimini bizlere yansıtmaktadır.



BÖLÜM V

TARTIŞMA

1900'lü yıllardan günümüze kadar geçen sürede yaşanan kültürel, sosyolojik, teknolojik ve bilimsel gelişmelerle birlikte sanat alanında da birçok yenilik ve gelişme yaşanmıştır. Bu gelişmeler her ne kadar farklı teknikler barındırsa da farklı kültürlerin etkileşimi sonucu ortaya çıkan özgün çalışmalar da sanat dünyasında oldukça ses getirmiştir. Özellikle Dadaizm, Kübizm ve Soyut Dışavurumculuk gibi akımlar aracılığı ile sanatçılar toplumsal normlara başkaldırarak kendi alanlarında tepkilerini ortaya koymuşlardır. Giderek estetik kaygılardan ve toplumun genel beğenisine uygun yapılardan uzaklaşarak gerçeği olduğu gibi değil daha özgür bir bakışla yansıtmaya başlamışlardır. Sanatçılar kendi varoluş sancılarını eserlerine yansıtmış, dünyayı kendi gözlerinden izleyenlere aktarmış ve bunu yaparken farklı materyaller kullanarak, renkler, dokular ve fikirler kullanarak gerçekleştirmişlerdir. Tüm bu aktarım ise belirli bir birikimin ve deneyimin sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Çalışmada ele alınan sanatçıların eserleri çözümlendiğinde kozmos, evren, doğa, kültür, estetik, geçmiş ve gelecek, yaşam ve ölüm, aydınlık ve karanlık gibi zıtlıklar, kadın ve erkek, ruh ve beden ilişkisi, içsellik ve dışsallık, tümellik ve tikellik, nesnellik ve öznellik, erillik ve dişilik, imgelerin doğası, semboller, gerçeklik algısı, soyut formlar, bilinç ve bilinç dışılık, zaman, mekân, bellek, çok katmanlılık, ışık ve gölge, mitoloji, spiritüellik ve dönüşüm gibi konuların ele alındığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte sanat eserlerinde ağırlıklı olarak doğa ve insan temalarının yer aldığı görülmektedir. Eserler metal, kâğıt, ahşap, seramik, kumaş gibi çeşitli materyaller kullanarak yapılmış ve her biri diğerinden farklı olarak çok çeşitli renk kombinasyonları kullanılmıştır.

Söz konusu bu çalışmalar Hegel'in tinsellik kavramı ile ele alındığında sanatçıların içsel dünyalarını eserlerine yansıttıkları temalarla karşılaşılmaktadır. Tinselliğin doğasında bireyin kendi iç dünyasını keşfetmesi olduğuna göre sanatçıların bu keşiflerini eserlerine yansıtmaları oldukça doğaldır. Özellikle dışavurumun yoğunlaşması ile birlikte tinselliğin etkisinin de arttığı sanat eserleri göze çarpmaktadır. Sanat duygusal olan tin ile ilişkili olduğu için çözümlemesi

yapılan sanatçılar genel olarak ekspresyonizm akımı sanatçılarıdır. Ekspresyonist sanatçılar, iç dünyalarını ortaya koyabilmek için genellikle canlı ve yoğun renkler kullanmışlardır. İnsan figürleri, vücutlar ve portreler gibi bilindik nesneleri gerçek formlarının dışına çıkararak oldukça abartılı bir şekilde abartılı tasvir etmişlerdir. Bu şekilde, iç dünyalarını ve duygularını daha çarpıcı bir biçimde dışa vurmayı amaçlamışlardır. Bununla birlikte soyut kompozisyonlara odaklanmış, izleyicilerine somut bir anlatıya bağlı kalmadan, sadece renkler, şekiller ve dokular yoluyla duygusal deneyimler görülmektedir.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada, tin kavramı fenomenolojik açıdan ele alınmış ve örnekleme yer verilen sanatçıların belirli eserleri üzerinden içerik çözümlemesi yapılmıştır. Aynı zamanda araştırmanın çıkış noktası olan Hegel felsefesinde tin kavramının zaman içerisinde sanatçı ve eserlerine yansımalarının açığa çıkarılması istenmiştir.

Hegel'in Fenomenoloji eserinde tin kavramı özellikle etkinlik veya eylem halinde oluşuyla vurgulanır. Tin'in zaman içerisinde farklı aşamalardan geçtiği yeni biçimler kazandığı ve sürekli gelişmesi bakımından Hegel'in tin kavramı, statik bir varlık olarak değil, sürekli bir varoluş süreci olduğu belirtilmiştir.

Sanat eserleri bağlamında ise tinsellik kavramı çeşitli sanatsal disiplinler içerisinde de kendisine yer bulmuş, 1900'lü yıllardan günümüz sanat anlayışına yansımaları ise tinsellik kavramının sanatta duyuşsal olanın tin ile kaplı olduğu şeklinde ortaya çıkmaktadır. Hegel her ne kadar tin kavramını dört başlık altında ele alarak doğa, öznel tin, nesnel tin, mutlak tin gibi farklı terimlerle ifade etse de aslında farklı yönlerini veya aşamalarını temsil etmiş aynı zamanda da bir bütün olarak tek bir tinsellik işaret etmektedir.

Hegel'in sanat anlayışına göre içerik ve biçim birbirini belirlemektedir, bu bağlamda tinselliğin kendini gerçekleştirdiği tarihsel süreçte ortaya çıkan bir evrimle ortaya çıkmaktadır. Sanat eserleri, tinselliğin içeriği ve toplumsal dönemin ruhu arasındaki ilişkinin bir yansımasıdır, bu nedenle sanatçının içinde yaşadığı dönemin toplumsal koşulları, tinselliğin içeriğini ve sanat eserinin biçimin etkilemektedir.

Araştırmada, örneklem olarak seçilen eserler Hegel'in tinsellik kavramı ile 1900'lü yıllardan günümüz sanat eserleri üzerinde incelenerek, farklı tarzlarda tin kavramının eserler üzerinde incelenmesi yapılmıştır. Eserler kapsamında çözümleme yapılan sanatçılar John William Waterhouse, Gustav Klimt, Piet Mondrian, Egon Schiele, Rene Magritte, Jackson Pollock, Salvador Dali, Eren Eyüboğlu, İlhan Koman, Kuzgun Acar, Burhan Doğançay, Ali Teoman Germaner, Judy Chicago, Burhan Uygur, Neş'e Erdok, Gülsüm Erbil, Andy Goldsworthy, Damien Hirst, Selma Gürbüz ve Ayşe Fıçıoğlu şeklinde sıralanmaktadır.

John William Waterhouse'un Ophelia (Resim 1) adlı eseri, Shakespeare'in Hamlet trajedisinden esinlenerek yapılmış ve tinsellik içsel dünya, doğa ile ilişkisi, rüya ve gerçeklik arasındaki sınırlar gibi temalar, tablonun tin bağlamında incelenmesine olanak tanır. Gustav Klimt, Ölüm ve Yaşam (Resim 2) tablosunda tinsellik kavramı özelden genele – genelden özele şeklinde, yaşam döngüsünün farklı yaşlarda ve biçimlerde olan bireylerin tek bir yaşamı anlatması ile ortaya çıkmaktadır. Piet Mondrian'ın eserlerinde (Resim 3) tinsellik Hegel'ci diyalektiğin eserlerinde çokça kullandığı yatay-dikey çizgilerde gözlemlenir, yine Mondrian'ın eserlerinde (Resim 4) sıklıkla vurguladığı dikey ve yatay unsurların kesişmesi, sadece biçimsel bir etkileşimi değil, evrensel ve geometrik bir arayışla kurulan bir evren anlayışını da yansıtmaktadır. Egon Schiele eserinde (Resim 5) tinsellik bağlamında bilinçaltının karmaşasını renkler aracılığı ile gösterirken (Resim 6) bir diğer eserlerinde tinsellik bireyin ruhsal-duyusal ve zihinsel durumu olarak karşımıza çıkar. Rene Magritte'ın İmgelerin İhaneti (Resim 7) eserinde tinsellik ise nesneleri sıra dışılığı bağlamıyla tezatlığı birbiri içine geçirerek göstermektedir. Jackson Pollock eserinde (Resim 8) Azteklerin ve Amerika yerlilerinin imgeleri birbirine karışarak, kültürel ve arketipsel sembollerle dolu bir görsel dil oluşturması ve bu sembollerin Pollock'un sanatsal pratiğinde bilinçaltının derinliklerine inme ve evrensel insan deneyimlerine dokunma çabası ile tinsellik kendisini göstermiştir. Salvador Dali'nin eserinde (Resim 9) ise tinsellik içsel benliğin sınırlarını açığa çıkarma ile gözlemlenir. Eren Eyüboğlu (Resim 10) tinsellik kavramını eserlerinde kültürler öğelerle yansıtmıştır. İlhan Koman'ın eserinde (Resim 11) tinsellik kavramı zaman, mekân ve algı olarak karşımıza çıkar. Kuzgun Acar'ın eserlerinde (Resim 12) tinsellik dönem özelliği olarak teknolojiyle endüstriyel malzemeler arasındaki ilişkiyi vurgular. Acar, endüstriyel malzemelerin sanatla olan etkileşimini araştırarak, teknolojiden yararlanmayı ve primitif kaynakları bir araya getirmiştir. Burhan Doğançay (Resim 13) şehirlerin hikâyelerini ve insanların izlerini sanatına yansıtırken tinselliğin parmak izlerini karşımıza çıkartır. Ali Teoman Germaner, "İç x Dış" adlı heykelinde (Şekil 14) bir içsel ve dışsal çatışmayı veya karşıtlığı ima eden çalışma tinsellik kavramıyla bakıldığında bireyin içsel dünyası ile dış dünya arasındaki ilişkiyi gösterir. Totem (Resim 15) çalışmasında ise tinsellik kavramı kültürel bağlam ve sanatçının içinde yaşadığı dönem ile vurgulanır. Judy Chicago,

eserinde (Resim 16) tinsellik toplumsal dinamik rollerinin vurgusu ve kadın sanatçıların kolektif birliği ile gözlemlenir. Burhan Uygur'un resimlerinde (Resim 17 ve 18) tinsellik duygular, yaşanmışlıklar konuları ile gözlemlenir. Tinsellik, Uygur'un sınırsız düşünce akışından eserlerine renklerle yansımıştır. Neş'e Erdok eserlerinde (Şekil 19) tinsellik kavramı, dönemin kültürel yapısı ve bireylerin yalnızlaşmasında kendisini gösterir. Gülsün Erbil çalışmalarında (Resim 20) tinselliğin doğuda batıdan farkını karşımıza çıkartır, Erbil'in çalışmaları bir döngü ve yaşam olarak görülür. Andy Goldsworthy çalışmalarında (Resim 21) tinsellik, doğadaki çürüme, doğanın bitimli oluşu ve doğanın devinimi olarak karşımıza çıkar. Damien Hirst çalışmasında (Resim 22) tinsellik, kullandığı materyaller ile izleyiciye aktarılır. Selma Gürbüz'ün eserlerinde (Resim 23) ise tinsellik hem kültürel hem de tarihsel sentezlerle karşımıza çıkar. Ayşe Fıçıoğlu (Resim 24) tekstil kullanımı ve kültürel olguların harmanlaması ile tinselliği çalışmalarına yansıtmıştır.

Araştırmanın 20. ve 21. yüzyılı kapsamaları ile birlikte farklı dönemlerden eserler ve sanatçılar seçilmesi tinin dönem, zaman, kültür ve birey psikolojisi içerisinde sanatçı aracılığı ile kendi varoluşunu izleyiciye aktarır. Klasik sanattan çağdaş sanata, kozmosun devamlılığı ile sanatçıların sanat eserlerini yaratım süreci, materyal, eserin objeyi oluşturma aşamasının kuluçka sürecinden eserin yordama sürecine kadar tinin varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

Öneriler;

Hegel Felsefesinde Tin Kavramının 1900'li Yıllardan Günümüz Sanat Eserlerinde Çözümlemesi adlı tez çalışmamızın içeriğinin geliştirip Milli Eğitim Lise müfredatında bulunan “ Sanat Eleştirisi” dersinde, ders içeriği olarak uygulanabilir.

Hegel felsefesinin tin kavramı güncel sanat uygulamalarının farklı örneklerinde de çözümler yapılabilir, araştırmacılara farklı dönem ve sanat uygulamalarında araştırma teması olarak önerilmektedir.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2015). Edebiyat yazıları. S. Yücesoy ve O. Koçak (Çev.). Metis Yayınları.
- Alan Sümer, B. (2019). Schelling felsefesinde romantizm ve doğa-sanat ilişkisi, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 263- 280.
- Algın, E. (2021). 1960 Sonrası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Resimlerin Sosyal ve Siyasi Değişimle İlintisi, *Fine Arts (Nwsafa)*, 1:42-55.
- Alkan, T. (2019). *Modern sanatta sembollerin anlamı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Altunöz, G. (2007). Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 47(1), 1-19.
- Arıcan, K. (2006). "Hegel'in Estetik/Sanat Anlayışı Ve Din İle ilişkisi (Hegel'in Güzel Sanat Felsefesinden Din Felsefesine Geçiş)". Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 10(2),193-215.
- Ataseven, E. (2019). *Çağdaş Türk resim sanatında figüratif eğilimlerin yüzeysel mekan ile ilişkisi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Aydın, B. (2010). *Modern heykel alanında boşluk-kütle ilişkisi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Aydın, B. (2021). Salvador Dali'nin kanayan gülleri. *Sanat Dergisi*, (37), 1-24.
- Bacak, S.B. ve Kurt, S. (2020). Gülsün Erbil'in sanat üretimlerinde mistisizm: "mistik döngü" serisi üzerine çözümleyici bir yaklaşım, *Sanat Yazıları*, 2020; (43): 255-275.
- Bektaş, O. E. (2017). Schelling'in dinamik doğa tasarımı, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, 329-348.
- Beşlioğlu, B. (2013). *Türkiye'de hesaplamalı tasarım kültürü:1950-1980* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.

- Biryan, M. (2006). *Piet Mondrian'ın renk ve biçim sorunları* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Bozdemir, İ. (2019). Avusturyalı iki dışavurumcu sanatçı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın yapıtlarının karşılaştırmalı incelenmesi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları* (4. Baskı). Asa Kitabevi.
- Burunsuz, M. (2022). Soyut Dışavurumcu Sanat Anlayışında Gelişen “Zen Grubu” Sanatçılarının Eser İncelemeleri, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (31), 57- 74.
- Büyükköz, E. (2019). *Doğanın işleyiş mantığını kendi yaratıcılığı için kullanan bir sanatçı: Andy Goldsworthy* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mustafa Kemal Üniversitesi.
- Cete, M. (2020). *Çağdaş Türk resminde çocuk çözümlemeleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Çetin, A. (2017). Rene Magritte'in resimlerinde sözcükler ve imgeler, *The Journal of International Social Research*, 10(50), 294-298.
- Çevik, S. (2018). Resim sanatında kadın ve Balkan izleri: Eren Eyüboğlu, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 40: 218-230.
- Çobangil, G. (2000). Kuzgun Acar'ın yaşamı ve sanatı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Dağ, Ü., & Arslan Karabulut, M. (2021). Hegel'in Romantik ve Sembolik Sanat Anlayışı Çerçevesinde Mary Shelley ve Ahmed Saadavi'nin Eserlerinde Frankenstein'in Batı'dan Doğu'ya Yolculuğu, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (46), 177-200.
- Demir, R. (2011). *Burhan Doğançay ve serileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi.
- Demirci Dinler, G. (2020). *René Magritte üzerinden gelişen sanat eğilimleri*, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yeditepe Üniversitesi.

- Dilmaç, S. (2017). *Hegel estetiğinde tin* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Dinçer, M. (2023). *Ön Raffaellocu sanatçıların eserlerindeki kadın imgeleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Doğruer, T. (2008). *Görsel sanatlarda 1945 sonrası atık nesne kullanımı* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Duyuler, M. (2014). *Heykel sanatında gereç olarak doğa*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi.
- Düz, N. (2017). Sanatta özne-nesne ilişkisi ve yaratıcılık. *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(2),28-36.
- Ergün, S. (2014). *İfadecilik açısından Burhan Uygur'un resimleri üzerine bir inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Foucault, M. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Y.K.Yayımları.
- Gece, Ş. (2010). *Modern ve postmodern dönemde sanatta soyutun felsefi temelleri*, [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Görkem Erdursun, A. (2023). *Jackson Pollock'un resimlerinde sembolik etkiler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Başkent Üniversitesi.
- Gültekin, T.ve Tokdil, E. (2018). Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay Ve Erol Akyavaş örnekleminde sezgisel bilgi yaklaşımı ve yazı imgesinin incelenmesi, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(22), 239-258.
- Güneş, F.Ş. (2022). *Schelling ve Hegel Felsefelerinde Sanatın Yeri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Güneş, S. (2023). *Avrupa resim sanatında John William Waterhouse'un yeri ve önemi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

- Gür, F. (2019). Burhan Uygur ve Burhan Doğançay bağlamında hazır nesne olarak sanatta kapı imgesi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Gürcan Akbaş, K. Ve İmre, H.M. (2019). Lif sanatının tarihsel süreç içerisindeki devinimi ve dikiş teknikleri kullanılarak gerçekleştirilen lif sanatı uygulamaları, Uluslararası Disiplinlerarası Ve Kültürlerarası Sanat, 4(7), 101-119.
- Güvener, Y. (2015). *Eren Eyüboğlu'nun Sanatı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Hegel, G. W. F. (1977). *Phenomenology of spirit*. translated and edited by Terry Pinkard Georgetown University.
- Hegel, G.W.F. (2018). *Phenomenology of Spirit*. Çev. Terry Pinkard. Cambridge: Cambridge University Press. Türkçesi için bkz. (2015). Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İDEA.
- Hız, A. (2021). 1950 sonrası çağdaş Türk resim sanatında yazı ve kaligrafi kullanımının irdelenmesi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- İnam, A. (2012). Estetik ve sanat felsefesi, T.C. Anadolu üniversitesi yayını no: 2574
- İşpiroğlu, N, ve İşpiroğlu, M. (1993). Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi.
- Kaçmaz Ateş, Ö. (2020). Resimde gölgenin kullanımı ve Burhan Doğançay'ın yapıtlarında gölge. Sanat ve Tasarım Dergisi(26), 497-515.
- Kahraman, M. (2022). 20. Yüzyıl batı resim ve heykel sanatlarında, Nietzsche ve Sartre etkileri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kalfa, A. (2018). *Toplum baskısı altındaki kadının ütopyik duruşu* Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Kalfa, Z. (2019). Amerika'da Son Bohem: Jackson Pollock. Aydın Sanat, 115-133.
- Kandinsky, W. (2010). Sanatta Ruhsarlık Üzerine, Altı Kırkbeş Yayın.

- Karaman, A. (2019). Heykel sanatında ahşap yontunun biçim çözümlemeleri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Karamanoğulları, M.A. (2021). *Moderniteye Karşı Soyut Sanatta Tinsellik*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mardin Artuklu Üniversitesi.
- Kavuran, T ve Dede, B. (2013). Platon ve Aristoteles'in Sanat etiği, estetik kavramı ve yansımaları, *Sanat Dergisi*, 23, 47-64.
- Kaya, E. (2023). Hegel ve Adorno'da sanatın tinselliği [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Kaya, F. (2023). *Ön-Raffaellocular ve Dante Gabriel Rossetti eserlerinde alegori* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Altınbaş Üniversitesi.
- Kaya, P. (2022). Plastik açıdan yapısökümcü bir okuma: dada ve gerçeküstücülük [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uludağ Üniversitesi.
- Keyvanklı, D. (2006). Konstrüktivizm ve Türk heykel sanatına yansımaları, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Kılıç Gündüz, Y. (2021). Toplumsal gerçekçilik ve çağdaş Türk resmi perspektifinde öyküleyici yorumlarıyla Neş'e Erdok, *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 11(28): 1028-1051.
- Kılıklı, H.O. (2023). *Orta Asya Türk kültüründeki imgeler ve motiflerin, çağdaş Türk resim sanatına etkileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15: 170-189.
- Kıranlar, Ö. (2007). 20. Yüzyıl heykeli içerisinde İlhan Koman heykelinin yeri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Kocaman Akgül, E. (2014). *Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalışan türk ressamı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Pamukkale Üniversitesi.

- Koçhan, C.C. (2019). *Tinin Fenomenolojisi'nde Geist ve Ahlak Kavramı -Akıllı Bir Pratiğin Temellendirilmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Konur, D. ve Toprak, S. (2016). Hegel'in insan anlayışı, *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, I(2):117-130.
- Korcuklu, E. (2023). *Metalaştırma bağlamında Jackson Pollock incelemesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Balıkesir Üniversitesi.
- Korkmaz, S. (2019). *Soyut dışavurumculukta Jackson Pollock'un resim anlayışının yeri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Koyunoğlu, Ö. E. (2018). Türkiye'de heykel sanatının çağdaşlaşma süreci 1950-1980 [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Kömürcü, M. (2019). Günümüz heykel sanatında organik ve inorganik formların birlikte kullanılması [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Küçük, Ö. (2022). Adorno'nun Diyalektik Meta-Eleştirisi Ve Bourdieu'nün Düşünsel Sosyolojik Eleştirisi: Heidegger Eleştirileri Üzerinden Bir Karşılaştırma. *İnsan Ve Toplum*, 12(1), 137-166.
- Naymanlar, A. (2010). Çağdaş Türk resim sanatında figüratif soyutlama [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dumlupınar Üniversitesi.
- Özara, D.N. (2019). Ekspresif (dışavurumcu) portreler ve ötesinde malzemenin rolü [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Özcan, M. (2014). İlhan Koman resim ve heykel müzesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Özcangiller, İ. B. (2018). Pratik akıl'dan tin'e geçişte Hegel'in eylem teorisi. *Kaygı*, 31: 386-403.

- Özdemir, K. (2022). Gustav Klimt ve Egon Schile'nin eserlerinin biçim, içerik bakımından incelenmesi ve sembolik anlamları [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Uşak Üniversitesi.
- Özer, A., Akyüz, U. (2017). Kinetik Heykel Türleri. *idil*, 6(29), s.385-400.
- Özmen, A.F. (2015). Dijital baskı teknolojilerinin resim sanatındaki yeri [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Özmen, A.F. ve Dalkıran, A. (2017). Dijital baskı teknolojilerinin çağdaş Türk resim sanatındaki yerine dair: Burhan Doğançay örneği, IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi Ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, İzmir.
- Perçin, E. (2021). Gustav Klimt ve Egon Schiele'nin sanat anlayışlarının birbirine yansımaları [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Pippen, R. B. (2014). *After the beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. The University of Chicago Press.
- Sari, S. (2018). J. E. Millais, A. Hughes, J.W. Waterhouse tablolarında geçen ophelia kostümleri üzerinden dönemin moda stili üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41:183-193.
- Seven, M. (2018). Sanatçı ve marka değeri bağlamında bir örnek: Damien Hirst, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(85), 456-457.
- Soylu, A. (2013). Sanatçı Gülsün Erbil, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12): 141-160.
- Soylu, R. & Diğler, M. (2022). Rene Magritte'nin adamın oğlu resmi ve göstergebilim çözümlemesi, *International Social Sciences Studies Journal*, 8(103), 3584-3590. <http://dx.doi.org/10.29228/sssj.64802>
- Suileten, S. (2022). Türkiye'de figüratif heykel bağlamında seramik malzeme kullanımı [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Sütçü, Ö.Y. (2015). Adorno'nun felsefesinde özgürlük idesi olarak sanat, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, 271-288.

- Şen, H. (2022). Takı tasarımına sürrealizm sanat akımı ve Salvador Dali' nin mücevher tasarımları üzerinden bir yaklaşım [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Altınbaş Üniversitesi.
- Şiray, M. (2019). G. W. F. Hegel'in Estetik üzerine dersleri ve sanatın sonuna ilişkin tezler, *Kilikya Felsefe Dergisi*, 0 (2) , 79-89.
- TDK, (2023 10 Aralık), Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/>
- Tekerel, İ. (2019). Hegel'de tin kavramı. https://www.academia.edu/37537308/Hegelde_Tin_Kavram%C4%B1
- Topal, A. (2022). Sanata disiplinlerarası bakış: Jean Dubuffet ve Rene Magritte'in Wittgenstein ve Popper felsefesi ile ilişkiselliği. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 3(7), 160-179.
- Tosun, E. (2021). Alman İdealistleri: Fichte, Schelling ve Hegel, Felsefi Araştırma ve Yazı.
- Trudeau, H. (2018). "Always Further:" The Effects of Conviction and the Art of Piet Mondrian, Sacramento State University.
- Tuğlu Olpak, C. (2019). 19. Yüzyıl bilim ve felsefesinde Hegel'in etkisi üzerine kısa bir değerlendirme, madde, *Diyalektik ve Toplum* 2(4), 355-360.
- Tülüce, H.A. (2016). *Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in estetik anlayışı*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Sütçü İmam Üniversitesi.
- Türkyılmaz, Ç. (2011). Hegel'de gerçekleşme kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(1) , 0-0.
- Tütüncü Çabık, M. (2023). *Selma Gürbüz resminde gölge kullanım* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Altınbaş Üniversitesi.
- Uluişik, Y.P. (2017). Türk ve dünya mitolojilerinde sirius kültü, *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 7(1): 345 -365.
- Ulusoy, B.R. (2019). *Çağdaş sanatta kuzey kuşağı şaman yöntem uygulamaları* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

- Uzun, C. (2019). *Marx ve Hegel'in hak ve özgürlük kavramları üzerine bir inceleme*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Varol, D. (2023). *Jackson Pollock aksiyon resmi ve Yves Klein antropometrilerinde eser ve beden ilişkisi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Yıldırım, A. (2023). *Tinin fenomenolojisi'nde öznenin teorik kuruluşunun problemleri*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Yıldız, Ö. (2022). *1980 sonrası Türk resim sanatında kadın sanatçıların yapıtları ve öznellik* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gaziantep Üniversitesi.
- Yıldızoğlu, H. (2020). *Kedinin mitolojideki yeri ve resim sanatına yansımaları*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Yılmaz, A. (2011). *1950 sonrası Türk resim sanatında sosyal yansımalar bağlamında Neş'e Erdok* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Yılmaz, A. (2019). Damien Hirst'ün Eserlerinde Ölüm Teması, *idil*, 57, 577-586.
- Yılmaz, E. (2009). *Mondrian ve Maleviç'in sanatında metafizik ve Felsefi arayışlar sanatçı metinleri ışığında bir değerlendirme* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yılmaz, G. (2023). *Amerikan soyut dışavurumcu resim sanatında renk kullanımı ve çeşitliliği üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Uludağ Üniversitesi.
- Yılmaz, N.T. (2009). *Türkiye'de soyut sanatın gelişimi içerisinde Burhan Uygur'un yeri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi.

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Feride Asena KIZAR		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller			
Uzmanlık Alanı	Sanatta Felsefi Çözümleme		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül	Resim-iş	2017
Tez Başlığı			
Tez Danışmanı			
Akademik Eserler			
(Makale, kitap, kitap bölümü, bildiri, poster, sergi, konser vb. eserlerden kaynakça yazım kurallarına göre en fazla 10 eser yazılmalıdır.) Tezden üretilen yayınlar * ile işaretlenmelidir.			
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler			
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller			



