

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ SANATTA
DÜŞSEL BİR ALAN OLARAK
DOĞA İMGESİ**

Hazırlayan
Nur Pınar ÖZEN

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK

İZMİR / 2022

YEMİN METNİ

‘Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans’ tezi olarak sunduğum **‘Çağdaş Sanatta Düşsel Bir Alan Olarak Doğa İmgesi’** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşürecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....
Nur Pınar ÖZEN

ÖZET

Varlığını tinsel ve ruhsal olarak anlamlandırabildiği yegâne varlık olan doğa kavramı; sanat, felsefe, edebiyat, müzik ve bilim alanlarında birçok farklı disiplinde ele alınmıştır. İnsan için bir ifade kaynağı olabilecek doğa, biçimlendirilebilir ve insan ruhuna en elverişli estetiğe sahip olabilen bir varlıktır.

Sanat tarihi boyunca birçok sanatçıya eşlik eden ‘doğa’ kavramı kendinde barındırdığı nesnel dünyayı en uygun şekilde sembolleştirerek doğanın ruhunu kurgulaması için olanak sağlamıştır. Geçmişten günümüze uzanan sanat tarihinde, doğanın bireyde uyandırdığı tinsel alana birer yolculuk ve içsel dünyanın semboller ve imgelerle ifade edilişi araştırılmıştır. Bu çalışma doğa ve insan yaşamının düşsel alanda dışavurumunu farklı disiplinlerde çalışmalar üreten sanatçıların; doğa, düş ve rüya kavramları adı altında eserleri incelenmiştir.

Doğa kavramı tarih boyunca sanatçılar için imge üretimini destekleyen bir rol model olmuştur. Kültürel gelişim ve toplumsal yaşam alanlarının gelişimi ve değişimi ile doğa kavramı her dönem birçok anlam barındırdığı yegâne bir imge üretimine dönüşmüştür. Birinci bölümden itibaren doğanın tanımı, insan için doğa neyi ifade etmekte, sanat tarihi boyunca doğa kavramının konumlandırılması incelenmektedir. Doğa imgesi fotoğrafın keşfi ile farklı dönemlerde üretilen eserlerin nasıl ele alındıkları irdelenmiştir. Günümüzde romantik kavramının fotoğraf sanatındaki imgesel anlatımlarına yer verilmiştir. İkinci bölüm, 21. Yüzyıl Çağdaş sanatta disiplinler arası üretimde bulunan sanatçıların coğrafi konumu, kültürel ve toplumsal faktörlerin etkili olduğu doğa imgeleri incelenmektedir. İnsan ve doğa arasında ki ilişkilerin değişimi sanatsal anlatım diline ve eser üretiminde kullanılan malzemeye kadar yansıtılmaktadır. Üçüncü bölümde ise araştırmacının kendi sanat üretiminde, gerçek ve kurgu, kişisel hikayeleri doğa imgesi bağlamında ürettiği eserleri incelenmiştir. Sanat ve doğa artık işlenebilen ve insan ruhunun estetik açıdan en doğru anlatılabilecek kavramdır. ‘Çağdaş sanatta düşsel bir alan olarak doğa imgesi’ başlığı adı altında farklı dönemden sanatçıların eserleri üzerinden konu incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Sanat, Doğa, Düş, Düşsel Alan, İmge

ABSTRACT

Since the day people accepted their own existence, manhood took full participation in the nature's creation process. The concept of nature showing its existence by making sense spiritually; It has been developed in many different disciplines in the fields of art, philosophy, literature, music and science. Nature, which is a source of expression for human beings, is an entity that can be formed and has the most aesthetically pleasing human spirit.

The concept of 'nature', which accompanies many artists throughout the history of art, has provided us an opportunity to construct the nature's spirit by symbolizing the objective world in the most appropriate way. In the history of art extending from the past to the present, a journey to the spiritual space that nature awakens in the individual and the expression of the inner world with symbols and images had been investigated. This work includes the artists who produce works in different disciplines, expressing nature and human life in the imaginary field; their works were examined under the concepts of nature, imagination and dreaming.

The concept of nature has been a role model supporting image production for artists throughout the history. With the development and change of cultural development and social living spaces, the concept of nature has turned into a unique image production in which it has many meanings in each period. In the first part, we investigated the definition of nature, what nature means for human beings, and the positioning of the concept of nature throughout the history of art. In the second part, the image of nature has been examined in interdisciplinary works of different periods. The imaginary expressions of the romantic concept in the modern cinema are included. In the third part, the geographical location of the artists who produce interdisciplinary production in 21st Century Contemporary Art, and the images of nature in which cultural and social factors are effective were examined. The change in the relations between man and nature is reflected in the language of artistic expression and the material used in the production of the works. In the fourth part, the works of artists in contemporary art, real and fictional, personal stories, events that took place in different periods, in the context of the image of

nature, were examined. Art and nature are the concepts that can be processed and the human spirit can be explained most accurately in terms of aesthetics. The subject has been examined through the works of artists from different periods under the title of 'nature image as an imaginary field in contemporary art'.

Key Words: Contemporary Art, Nature, Dream, Imaginary Space, Image



ÖNSÖZ

Çağdaş sanatta düşsel bir alan olarak doğa kavramı, kalıplaşmış anlamlar, semboller ve görüntülerden çok kişiselliğin bir tür sunumu ele alınmıştır. Sanatçı için doğa imgesi birçok faktörü, etkeni, tekniği ve yeni keşiflerini sunabileceği bir ortam oluşturmaktadır. Geçmiş ve şimdiyi birleştiren anlatılar, gerçek ve kurgu, kişisel hikayeler gibi farklı dönemlerde gerçekleşen olayları doğa imgesi bağlamında kullanan sanatçılar incelenmiştir.

Lisans ve Yüksek Lisans öğrenimim boyunca yol gösteren, desteğini esirgemeyen değerli Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK ve bu süreç boyunca her zaman yanımda olan aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Nur Pınar ÖZEN

İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ SANATTA DÜŞSEL BİR ALAN OLARAK DOĞA İMGESİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLERİN LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DOĞA KAVRAMI ÜZERİNE

1.1. Doğanın Anlamlandırılması.....	4
1.1.1. Doğa ve İnsan İlişkisi.....	4
1.1.2. Düşsel İmgeler.....	6
1.1.3. Düşsel Alanda Doğa İmgesi.....	9
1.2. Sanatta Doğaya Öykünülen Düşsel Yaklaşım.....	10
1. 2. 1. Gökyüzünün Sonsuz Açıklığı: J. M. W. Turner.....	13
1. 2. 2. Düşsel Mekanlar: C. D. Friedrich.....	19
1.3. Düşsel Manzaranın Kanıtı olarak Fotoğraf.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

VİJA CELMİNS, TACİTA DEAN VE CAİ GUO-QİANG'İN ESERLERİNDE DOĞA İMGESİ

2. Vija Celmins, Tacita Dean ve Cai Guo-Qiang'in Eserlerinde Doğa İmgesi.....	34
2. 1. Vija Celmins'in Buluntu Görüntülerinde Doğa İmgeleri.....	35
2. 2. Tacita Dean'in Arşivinden Doğa Kavramının Görsel Uygulamaları.....	45
2. 3. Cai Guo-Qiang'in Düşsel Gökyüzü Manzaraları.....	61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DOĞA İMGESİ KULLANIMINA DAİR GÖRSEL UYGULAMALAR

3. Doğa İmgesi Kullanımına Dair Görsel Uygulamalar.....	72
3. 1. Doğa İmgesinin Düşsel Yansımaları.....	72
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA.....	84
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLERİN LİSTESİ

<i>Sayı</i>	<i>Sayfa</i>
Görsel 1- Joseph Mallord William Turner, Rain, Steam and Speed (The Great Western Railway), Tuval üzerine yağlıboya, 91x121.8 cm, 1841.....	12
Görsel 2- Joseph Mallord William Turner, a Disaster at Sea, Tuval üzerine yağlıboya, 171x220 cm, 1835.....	14
Görsel 3- Joseph Mallord William Turner, Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps, Tuval üzerine yağlıboya, 146x237 cm, 1812.....	15
Görsel 4- Joseph Mallord William Turner, The Wreck of a Transport Ship, Tuval üzerine yağlıboya, 173x241 cm, 1810.....	16
Görsel 5- Joseph Mallord William Turner, Snow Storm, Avalanche, and Inundation, Tuval üzerine yağlıboya, 92,2x 123 cm, 1836/37.....	18
Görsel 6- Caspar David Friedrich, The Evening, Tuval üzerine yağlıboya, 22 x 30,5 cm, 1821.....	20
Görsel 7- Caspar David Friedrich, the Abbey in the Oakwood. Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 117 cm, 1809/ 1810.....	21
Görsel 8- Caspar David Friedrich, Mountain Landscape with Rainbow, Tuval üzerine yağlıboya, 69x102 cm, 1809/10.....	22
Görsel 9- Caspar David Friedrich, Sea Shore in Moonlight, Tuval üzerine yağlıboya, 135x170 cm, 1835/36.....	23
Görsel 10- Joseph Nicéphore Niépce, Le Gras'ta Pencereden Görünüm, 20x25 cm, 1826/27.....	27
Görsel 11- Thomes Jones, Santa Maria de' Monte, near Naples, Kâğıt üzerine grafit kalem, 18x26 cm, 1781.....	28

Görsel 12- William Henry Jackson, Pikes Peak from the Garden of the Gods, Gümüş baskı, 25x33,5 cm, 1876.....	29
Görsel 13- William Henry Jackson, Tower of Babel: Garden of the Gods, Gümüş baskı, 43,2x54 cm, 1880.....	30
Görsel 14- Vija Celmins, Ocean, Kâğıt üzerine grafit kalem, 35x47 cm, 1968.....	36
Görsel 15- Vija Celmins, Ocean, Kâğıt üzerine litografi, 31,7x42 cm, 1975.....	37
Görsel 16- Vija Celmins, Ocean, Kâğıt üzerine mezzotint baskı, 26x32 cm, 2016	38
Görsel 17- Vija Celmins, Forest Fire, Tuval üzerine yağlıboya, 65x91 cm, 1965-66...	39
Görsel 18- Vija Celmins, Night Sky #5, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 78,7x95,3 cm, 1992.....	40
Görsel 19- Vija Celmins, Night Sky 1 Reversed, Kâğıt üzerine fotogravür, 39x42 cm, 2002.....	41
Görsel 20- Vija Celmins, Web 3, Kâğıt üzerine aquatint baskı, 54x65 cm, 2002.....	42
Görsel 21- Vija Celmins, Night Sky 3, Kâğıt üzerine aquatint baskı, 54x65 cm, 2002.....	43
Görsel 22- Vija Celmins, Web Ladder, Kâğıt üzerine mezzotint baskı, 45x34 cm, 2010.....	44
Görsel 23- Tacita Dean, Disappearance at Sea, (detay). 16mm renkli anamorfik film, optik ses, 14', 1996.....	46
Görsel 24- Tacita Dean, Majesty, Kâğıt üzerine fotoğraf baskı ve guaş, 300x420 cm, 2006.....	48
Görsel 25- Tacita Dean, Majesty, Kâğıt üzerine fotoğraf baskı ve guaş, 300x420 cm 2006.....	49

Görsel 26- Tacita Dean, T&I, Foto gravür, 25’li Seri, 340x431 cm, 2006.....	50
Görsel 27- Tacita Dean, Dolmen, Kâğıt üzerine karatahta boyası ile fiber tabanlı baskı, 240x 462,9 cm, 2009.....	51
Görsel 28- Tacita Dean, ‘FİLM’, 35mm, projeksiyon, siyah-beyaz ve renkli, 2011.....	52
Görsel 29- Tacita Dean, ‘FİLM’, 35mm, projeksiyon, siyah-beyaz ve renkli, 2011.....	52
Görsel 30- Tacita Dean, ‘FİLM’, 35mm, projeksiyon, siyah-beyaz ve renkli, 2011.....	54
Görsel 31- Tacita Dean, ‘FİLM’, 35mm, projeksiyon, siyah-beyaz ve renkli, 2011.....	54
Görsel 32- Tacita Dean, Fatigues D, Karatahta üzerine tebeşir, 3’lüpanel, 227.96x 613.41 cm, 2012.....	55
Görsel 33- Tacita Dean, Quatemary, Somerset beyaz saten foto gravür, 199x647,5 cm, edisyonlu 5’li set, 2014.....	56
Görsel 34- Tacita Dean, My English Breath in Foreing Clouds , Renkli litografi ve Kara tahta üzerine tebeşir, 2016.....	57
Görsel 35- Tacita Dean, Antigone, Optik ses, Film, (detay) 2018.....	59
Görsel 36- Tacita Dean, Antigone, Optik ses, Film, (detay) 2018.....	59
Görsel 37- Tacita Dean, Landscape, Portrait, Still Life, Karışık teknik, 2018.....	60
Görsel 38- Cai Guo-Qiang, The Bund Without Us’in ateşlenme anı, Kâğıt üzerine barut, 400x2700 cm, 2014.....	63
Görsel 39- Cai Guo-Qiang, The Bund Without Us, Kâğıt üzerine barut, 400x2700 cm, 2014.....	63
Görsel 40- Cai Guo-Qiang, Elegy, Havai fişek performansı, 8 dakika, 2014.....	64
Görsel 41- Cai Guo-Qiang, Elegy, Havai fişek performansı, 8 dakika, 2014.....	65

- Görsel 42-** Cai Guo-Qiang, Silence Ink, Beton parçaları, metal çubuklar, 20.000 litre siyah mürekkep, Enstalasyon, 2014.....66
- Görsel 43-** Cai Guo-Qiang, Silence Ink, Beton parçaları, metal çubuklar, 20.000 litre siyah mürekkep, Enstalasyon, 2014.....67
- Görsel 44-** Cai Guo-Qiang, Sky Ladder, Enstalasyon, 2015.....69
- Görsel 45-** N. Pınar Özen, The Cloud, Kâğıt üzerine kömür, 380 x 172 cm, 2018.....73
- Görsel 46-** N. Pınar Özen, The Cloud, Kâğıt üzerine kömür, 380 x 172 cm, 2018.....74
- Görsel 47-** N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi; Döngünün Sonu, Kâğıt üzerine karışık teknik (füzen, soft pastel), 70x50 cm, 2022.....75
- Görsel 48-** N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi; Uğultular, Kâğıt üzerine karışık teknik (füzen, soft pastel), 33 x 35 cm 20 adet, 2022.....76
- Görsel 49-** N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi, Kâğıt üzerine karışık teknik (füzen, soft pastel), 33 x 35 cm, 2022.....77
- Görsel 50-** N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi, Kâğıt üzerine karışık teknik (kömür,füzen), 72 x 100 cm, 2022.....78
- Görsel 51-** N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi, Kağıt üzerine karışık teknik (kömür,füzen), 45 x 45 cm, 2022.....79
- Görsel 52-** N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi; Hiçbir Şeyin Tekrarı, Kâğıt üzerine karışık teknik (kömür,füzen), 50 x 70 cm, 2022.....80

GİRİŞ

Çağdaş Sanatta Düşsel Bir Alan Olarak Doğa İmgesi adlı araştırmanın merkezinde insan ve doğa bağlamında üretilen sanat eserleri incelenmiştir. Doğa, insan zihninde geçirdiği tarihsel süreç boyunca yüceliği ve sonsuzluğu ile bir rol model olmuştur. İçerisinde barındırdığı canlı ve cansız nesneler ile kendini sürekli yenileyen bir varlık olarak tanımlanabilir. Sanat tarihinde ise her dönem doğa kavramına farklı anlamlar yüklenmiştir. Doğa kavramına yüklenen anlamlar sanatçıların eserlerinde de değişikliklere uğramasına neden olmuştur.

Birinci bölümde doğanın tanımı, insan ve doğa ilişkisi, sanat tarihinde doğa kavramının gelişimi ve değişimi incelenmiştir. Doğa kavramı, Romantik dönem sanatçıların eserleri incelenerek anlatılmıştır. Romantik dönem ile doğa; saflık, dinginlik ve huzurun bir simgesi olarak anlam değişikliğine uğramıştır. Doğa sanatçı için duysal ve tinsel bir yansıma olarak düşsel betimlemelerle eserlerde imgeleştirilmiştir. Sanat alanında fotoğrafın keşfi ile yeni bir görsel materyalin doğuşu sanatçıların doğa kavramına yükledikleri anlam ve anlatım şekillerinde farklılıklar yaratmıştır.

İkinci bölümde iletişim ağlarının yaygınlaşması, bilimsel ve teknolojik gelişmeler sayesinde sanatçıların birçok faktörü, etkeni, tekniği ve yeni medya kullanımıyla hem ruhsal hem de çevresel problemlere dikkat çekmek amacıyla ürettikleri eserlere yer verilmiştir. Doğa imgesini fotoğraf, video, arşivsel görüntüler ve belgeler kullanarak yeniden imge üretiminde bulunan sanatçıların çalışmaları incelenmiştir. Sürekli değişim ve gelişim içerisinde olan doğa kavramı belge niteliği taşıyan fotoğraf yardımıyla sanatçıların geçmiş ve şimdi ki zamanı birleştiren imgeler üretmesini tetiklemiştir. Bu durum insan ve doğa arasındaki ilişkilerin sanatsal anlatım diline ve eser üretiminde kullanılan malzemeye kadar yansımıştır.

Üçüncü bölümde ise araştırmacının kendi ürettiği çalışmalara yer verilmiştir. Sanatçı, gerçekte güzelliğini yitirmekte olan doğa kavramını bilinçte kayıtlı olan imgelerden yararlanarak düşsel imgelere dönüştürmüştür. Doğa artık zihinde şekillendirilebilen düşsel bir alan olmaya başlamıştır. Sanatçının tez çalışması bağlamında üretimde bulunduğu doğa kavramını vurgularken; gelip geçiciliğin,

sonluluğun-sonsuzluğun, geçmişin-geleceğin, karanlığın-aydınlığın, siyah ve beyaz estetiğiyle düşsel manzara çalışmalarına yer verilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM
DOĞA KAVRAMI ÜZERİNE

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DOĞA KAVRAMI ÜZERİNE

1.1. Doğanın Anlamlandırılması

Doğa kavramı zengin bir içeriğe sahiptir. Hem etimolojik anlamda hem de felsefi alanda kavramın tanımlanması önemlidir. “Doğa teriminin kökenine bakıldığında Yunancada *physis* kelimesi *phy* kökünden gelmektedir. *Phy*; filiz verme, doğma, dölleme ve organik gelişim sürecini gösterir” (Gert, 1997: 231). Aristoteles’e göre “*physis*, kökeni bilimsel olarak *genesis*’ e eş değerdir ve Yunancada gerçekte onun anlamdaşı olarak kullanılmıştır” (Soykan, 1993: 34). Modern batılı dillerde *physis* kelimesinin yerine Latince anlamındaki *natura* kelimesi kullanılmaktadır. *Physis* kelimesi Romada *natura* şekline dönüşmüştür.

Etimolojik anlamına bakıldığında *natura* kavramı; sürekli bir doğma, açma ve belirme etkinliğidir ve tüm varlık buradan oluşmuştur. *Natura* kavramı kısaca doğum yeri anlamına da gelmektedir. Doğa kelimesi Türkçede ise doğmak kelimesinin kökünden gelen doğ/a olarak dönüşmüştür. İnsanoğlu doğayı isimlendirirken de kendi uygarlığını kurmaya çalışmıştır. Aklın gelişimi sürecinde de doğayı tanımaya ve anlamaya çalışmakta olan insan kendine yaşam alanı ararken doğaya hükmedebileceğinin bilincine varmıştır. Ayrıca yaşamını devam ettirmeye çalışırken doğanın devingenliğinin farkındalığıyla ilgilenmiş ve bu süreci sanat aracılığıyla üretime dönüştürmüşlerdir.

1. 1. 1. Doğa ve İnsan İlişkisi

Yaşanılan her çağ kendine ait bir doğa tanımına ve tasarımına sahiptir. İnsanın doğayı anlamlandırması ve tanımlaması yaşanılan döneme dair bilgi seviyesi, çevre koşulları, kültürel değişimler ve toplumsal olaylarla birlikte değişikliklere de uğramıştır. İnsan zihninde doğa kavramı nasıl oluşmuştur? İnsan için doğanın anlam ve önemi nedir? Bu tür sorular her dönem farklı anlam ve değerlere sahip olmuştur.

Çevremizde algıladığımız doğal varlıklar devamlı olarak değişim içerisinde. Değişim içerisinde olan dış dünyadaki varlıklar deneyimlerimizin en temel olgularını oluşturmaktadır. Bu temel olguları tanımlamak için dört neden bulunmaktadır. Aristoteles'e göre değişim, niceliksel ve niteliksel bakımdan harekete ek olarak var olma, büyüme, çürüme ve yok olma kavramlarını da kendinde barındırmaktadır. Empedokles ise oluş ve yok oluşun dört maddesel ögeye ayrıldığını belirten ilk düşündürdür. Tam olarak iki maddeden söz eder; ateş ve karşısı olan hava, su ve toprak tek bir maddeye indirgenir. 'Leukippos ve Demokritos ise öğelerin "dolmuş" ve "boş" olduğunu, bunlardan dolmuş ve katı olanın "var olan", boş ve seyrek olanın ise "var olmayan" olduğunu (bu yüzden de var olanın var olmayanlardan ya da cismin boşluktan hiç de daha gerçek olmadığını), ayrıca bunların var olanların madde anlamında nedenleri olduğu söylemektedir" (Aristoteles, 2015: 31).

Aristoteles doğanın madde değil aslında form olduğunu savunmaktadır. Biz varlıkları neleri ile tanımlarız? Sorusunun cevabı formlardır. Tanımlama yapmadan şu nedir sorusuna verdiğimiz cevapların hepsi formlardan ibarettir. Haliyle doğa ve doğanın ilkesi nedir? Doğa ve doğanın arkasındaki işleyen mekanizmaya ilişkin soracağımız sorularda ise bizi maddeye değil forma götürmesi gerektiğini savunabiliriz. Bu bağlamda formlar vardır ve doğal varlıklardaki değişim ve dönüşümün ilkesidir.

"Olan şeyler içinde bazıları doğanın, bazıları sanatın, nihayet başka bazıları rastlantının ürünleridirler. Olan her şey, bir şey vasıtasıyla ve bir şeyden hareketle bir şey olur. Bu 'bir şey'den de her kategori (yani töz, nicelik, nitelik veya yer kategorisi) bakımından olmayı kastediyorum. Doğal meydana gelişler (generations), doğal olan şeylerin meydana gelmeleridir. Onların kendilerinden meydana geldikleri şeye madde adını veririz. Ayrıca gerek doğa gerekse sanat tarafından meydana getirilen her şeyin bir maddesi vardır. Nihayet meydana gelmenin kendisi vasıtasıyla ortaya çıktığı, gerçekleştiği şey de doğaldır. Ancak bu, bir başka varlıkta bulunmakla birlikte, form ve tür bakımından aynı olan anlamında doğaldır" (Aristoteles, 2012: 327)

Doğanın kendinde var olan varlıkların hareketlerinin ve değişimlerinin nedeni onların içsel ilkelere sahip olmasıdır fakat bunu sanat adına söyleyemeyiz. Çünkü bir sanat yapıtının ilkesi eseri meydana getiren sanatçının kendisidir. Doğada ise doğanın tam olarak kendisidir. Doğa, ilkesi kendine içkin olan sanat yapısıdır da diyebiliriz.

“Yaygın olarak kullanıldığı biçimi ile doğa bizim dışımızdaki maddi dünyanın kendisine karşılık gelir. Bu maddi dünya bilinçten bağımsızdır ve onun dışında var olur. Sürekli bir devingenlik ve değişim içindedir” (Ulaş, 2002: 404). “Birçok kaynakta doğa insan eliyle değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat olarak veya sanat ve kültür gibi insan aklı ürünlerin karşısı olup kendiliğinden var olan şeylerin bütünü olarak tanımlanır” (Akalin vd., 2005: 547).

Doğada var olan diğer doğal varlıklar gibi insan doğadaki yerini anlamak ve konumlandırmakta zorluklar yaşamıştır. İnsan doğadaki diğer varlıklardan farklı olarak yaşadığı çevreyi bilinçli olarak algılayabilmektedir. İnsan bilince sahip olan bir varlıktır. Bilinç evrenin bir parçasıdır, sonsuz bir evren içerisinde belli bir zaman diliminde yaşamış olan insan varlığının beyin ve sinir sisteminde gelişen kendinde olma durumudur. Friedrich Schelling’e göre insan ve doğa kavramları; “Doğa bilinçsiz iradedir, insansa kendi bilincine varan iradedir. Bu yüzdendir ki insan doğayı çözmeye ve kendi fikirlerine göre yeniden yorumlama isteği duyar. En güzel formlar ve düşünceler doğrudan doğanın kendisinden ve doğal nesnelerden alınır” (Schelling, 2016: 48).

1. 1. 2. Düşsel İmgeler

Düş kavramının kökeni rüya evresinin ilk bölümünü oluşturmaktadır. Düş, rüya kavramından farklı olarak bireyin istek gücüne göre şekillenebilmektedir. Sigmund Freud’a göre rüyaların içeriği;

“Uyanık durumdayken bilginizin veya yaşantımızın bir parçası gibi görünmeyen bir malzeme kırıntısı ortaya çıkarabilir. Kuşkusuz, söz konusu şeyi rüyamızda gördüğümüzü hatırlarız, ama bunu gerçek hayatta yaşayıp

yaşamadığımızı, ya da ne zaman yaşadığımızı hatırlayamayız. Dolayısıyla rüyanın hangi kaynaktan beslendiği konusunda kuşkuya düşer ve rüyaların, bağımsız bir üretim gücüne sahip olduğuna inanma eğilimi duyarız’’ (Freud, 2021: 71).

Düş kavramı bireyde istediği üzerine duygu ve düşünce ile zihninde kurgulayabileceği bir alan yaratmaktadır. Gündüz düşleri ve gece düşleri birbirilerini tamamlayan iki farklı bilinçaltı devinimidir. Rüya evresine girmeden gündüzleri görülen arzular, hayaller bir bakıma bilinçli ve daha belirginlerdir. Gece görülen düşlerin numuneleri gibidir ama rüyalar ise bilinçdışı oluşan imgelerin sonucudur. Gece düşleri ilk olarak insanda karanlığı çağrıştırmakla birlikte rüyanın insan için yarı ölümlülük, yarı uyanıklık olarak tanımlandığı ve gecenin insanlar için yarı trans ve baygınlık hali olarak düşünülmektedir.

İmgenin anlamına bakıldığında; zihinde tasarlanmış, düşünmüş olanın bedenini, duyu organlarının evrenden edinilmiş olan imajlar bütünüdür. Gerçekleşmesi özlenen, hayal edilen ve düşlenen; çevreden algılanan ve birey tarafından öznel bir şekilde bilinçte hayali, soyut bir anlam barındırmasıdır. Doğada algılanan nesne zihinde imge olarak yer edinir. Deneyimlerimizi algılamadan bile direkt olarak duyular yoluyla, zihinde soyut bir imge oluşumu da gerçekleştirebiliriz. Duyu, imge oluşumunun ilk adımıdır. Doğayı algımlarken zihnimizde oluşturduğumuz düşünceler yoluyla nesneleri algılarız. Oysa duyuda herhangi bir yorum yoktur. Duyu aracılığıyla bellekte elde edilen ilk malzeme imgedir. İmge ilk olarak gözle algılanır ve buna retinal imge denir. Bir diğeri ise bellek imgeleridir. Bunlar daha sonra hatırlanmak üzere bellekte depolanır. Bellek imgelerini bir diğer anlamda zihinsel imgeler olarak adlandırabiliriz. İmge dış ve iç gerçekliğin birey üzerinde geride bıraktığı izlerin birer yansımasıdır.

“...ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak alalım, ister özerk bir yaratı olarak, her imge bir görüntüdür, bir beliriş ya da görünüştür. İmgenin Arapça karşılıkları bunu daha iyi ortaya koyar. İmge hem hayal olarak karşılanır hem de misl olarak. Birinci karşılık, Romantizmin ve Modernizmin öne çıkardığı o özerk var etme yetisine bağlanır: Hayal gücü, imgelem. İkinci karşılığın türevleriyse imgenin doğasındaki asıl-suret ikiliğini daha açıkça

belirten terimlerdir: Misal, emsal, masal, mesel, temsil, temessül' (Koçak, 1995: 56)

Düşlerin içeriğini oluşturan malzemelerin birçoğu gerçek dünyadan elde edilen, imajlar ve imgelerden oluşmaktadır. Düşlerde görülen imgeler doğada ki gerçeklikleriyle olan benzerliklerinden uzak olabilir, yani düşte gördüğümüz, yeniden üretilmiş ve zihinde canlanan imgelerin bireysel birer yorumudur. Gördüğümüz imgeler uyanık durumdayken sahip olduğumuz bilgiler veya yaşantılarımızın bir parçası gibi görünmeyebilir. Bunlar yaşantımızdan geriye kalan metaforik içeriklere sahip olabilirler. Bu yüzden gördüğümüz düşsel imgeler yaşantımızda hiç rastlamadığımız imajlar olarak ortaya çıkabilir. Şüphesiz ki gördüğümüz imgeleri hatırlarız, fakat bu görülenlerin tümü gerçek hayatta yaşadığımız ve deneyimlediğimiz anlamına gelmez. Dolayısıyla düşte görülen imgelerin nereden kaynaklandığına dair kuşkuya düşeriz ve düşlerin gerçek dünyadan tamamen bağımsız bir üretim gücüne sahip olduğuna inanırız.

Düşün üretimi için bireyin gerçek dünya ile olan bağı, imge üretiminin sınırsızlığında yeniden bilinçle topladığı görüntülerden oluşabilmektedir. Birey tarafından hayatı boyunca durmaksızın üretilmeye devam eden imge dünyası yaşamı boyunca herhangi bir düşünce etkinliğinde kullanılmasa da bellekte saklanmaya devam etmektedir. Bunlar geçmiş zaman anılarıdır. Düşlerde ki görüntüler belleğin en derin noktasına kadar inebilir. Hiçbir değer yargısına sahip olmayan, hiçbir ruhsal önem taşımayan gerçeklik ile ilgisi olmayan, gerçeğin belirtisi dahi olsalar zihin bu imgeleri uzun süre sonra bellekten silebilmektedir. İmgeler zihinde tekrar keşfedinceye kadar bellekte kayıtlıdır. Bu imgeler topluluğu insanların, şeylerin ve mekanların görüntüsünün bir anısıdır.

1. 1. 3. Düşsel Alanda Doğa İmgesi

İnsan doğanın sadece bir parçasıdır. Benliğini oluştururken doğayı içselleştirir ve kendine yakın bulduğu, kendi benliğini anlatabileceği imgeler kullanır. Birey zihnindeki imgelere tinsel ve öznel bir değer katarak kendi düşsel benliğini ve kendi düşsel alanını oluşturmaktadır. Doğanın değişimi ile imgelerin anlamları da değişime uğramaktadır. İskoç filozof, ekonomist ve tarihçi David Hume'e göre insan benliği de aynı doğa gibi devamlılığı olan değişimlere uğramaktadır. İnsan, değişim ve dönüşüm içerisinde olan doğa imgelerini bilinçaltında toplamaktadır. Bilinçaltımızdaki imgeler yaşamsal içgüdümüzün belirtisi olarak görülmektedir. Düşlerin etkin biçimde bilinçaltını etkilediğini düşünürsek, bu düşlerin insanın doğayı ve doğadaki güzellikleri bu kadar benimsemesinin ve arzulamasının sebebi olarak doğada huzuru arayışımıza atfedebiliriz. Düş alanı olarak şekillendirebileceğimiz ve biçimlendirebileceğimiz yüce ve sonsuz doğa kavramı her zaman insan için keşif alanı olmuştur.

İsveçli psikiyatr, analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung düş kavramını 'İnsan Ruhuna Yöneliş' kitabında şöyle betimler;

“Aslında düşler, bilincin keyfilikinden kaçmış, yansız ve bir anlıktır. Saf bir doğaya ve doğal gerçeğe dayalıdırlar. İnsanın düşlerini düşünmesi, kendisine dönmesi demektir. Düşünme sırasında benlik bilinci yalnız kendine dönük değildir; düşlerin nesnel verilerine de ilgi gösterir, onları bilinçdışı ruhtan gelen bir iletişim, bir bildiri olarak algılar. Düşlerin, ruhun bilinçaltı etkenliğinin doğal ürünü olduğu düşüncesine inanıldığında ise gerçek düşlerin bir bildiri taşıdığına da inanmak gerekir” (Jung, 2010:60).

Düş kavramını bilincimizin birer yansıması olarak ele aldığımızda, düşte gördüğümüz doğa imgeleri de bizim onlara verdiğimiz değer ve önemden başka anlam barındıramamaktadır. Böylece düşsel imgeler, gerçek dünyadan farklı olarak hem bilinçaltımızın hem de bilinçdışımızın bize atfettiği imgelerden oluşan ruhani bir dünyaya evrilir.

“Düş bizimle simgesel bir sözlük aracılığıyla iletişim kurar, yani iletişim araçları imgesel ve doyumsal görünüm, düşünceler, yargılar, kavramlar, zorlamalar, eğilimler vb.dir. Bütün bu saydıklarımız bilinçaltına itilmiş, farkında olmadığımız şeylerdir. Düş, bilinçaltı etkinliğinden kaynaklanarak orada uyuklayan içeriklerin tanımını gerçekleştirir. Kuşkusuz, bilinçaltındaki tüm içerikleri değil; yalnızca, çağrışım yoluyla harekete geçen ve bir anlık bilinç durumuyla ilinti kuran içerikleri gün ışığına çıkarır” (Jung, 2010: 185)

Bireyin düşsel olarak tasarladığı ve içerisinde bulunduğu sosyo-kültürel ve çevresel faktörlere göre sonsuz değişkenlikler gösterebilmekte ve insan benliğini oluştururken de bu faktörler düşleri etkileyebilmektedir. İlk insanlar görmüş oldukları düşleri kabilesine aktararak bir anlam bulmaya çalışmıştır. Antik çağlarda da bu gelenek süregelmiştir. Böylelikle her çağın toplumu düşleri farklı şekillerde yorumlayarak dönemine göre anlamlar vermişlerdir. Düş, insanlar için her zaman esin kaynağı olmuştur. İçerisinde bulunduğu doğayı zihinsel olarak yeniden kurgulama özgürlüğü bulan birey kendi ruhsal kimliğini, kendi benliğini aktarabildiği yegâne bir yere dönüştürmüştür. Bir ifade şekli olarak düş kavramı birçok dönemde farklı sanat dallarında sanatçılar için yaratım sürecini tetiklemiştir.

1. 2. Sanatta Doğaya Öykünülen Romantik Yaklaşım

Düşsel alanda doğa imgesi bireyin kendi bilinci ile oluşturmak istediği tinsel doğanın dışsal bir görünümü olarak yeniden şekillenmektedir. Doğaya bakış açısı düş kavramıyla yeni bir sanatsal ifade ayrımını da beraberinde getirmiştir. Sanatçıların coğrafi ve kültürel farklılıklarından kaynaklanan doğa algısı değişkenlik göstermekte, doğaya verilen anlamlarda da farklılıklar görülmektedir. Batı sanatında bireyin skolastik düşünceden reform hareketlerine geçişi, doğu sanatında ise bireyin artık doğayı tanrısal konuma alarak bir inanç kavramı oluşturması gibi kültürlerarası farklı doğa felsefelerinin oluşumunu sağlamıştır. Sanat tarihinde ise Romantik dönem sanatçıları, doğayı duygusal olarak algılayarak düşsel bir doğa evreni oluşturmuşlardır.

Romantizm kavramı kent yaşamından farklı olarak doğal olana, tabiata, saflığa ve hayali kurulan pastoral yaşam için kullanılabilir. “Özellikle Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi ve Napoléon Savaşları ile yaşanan çalkantılı dönem temel bir eşik olarak kabul edilmiş ve Eric Hobsbawm’ın hatırlattığı gibi, 1789-1848 arası Avrupa’da ‘Romantik Çağ’ ve ‘Devrim Çağı’ olarak isimlendirilmiştir’ (Hobsbawm, 2005: 35)

Romantizm kavramı Max Weber in bir ifadesi ile ‘*Entzauberung*’ yani ‘dünyanın büyüünün yok oluşu’na karşı bir duruştur şeklinde yorumlanabilir. Sanayileşmeyle birlikte insan hayatının da mekanikleşmesi ve modernitenin sarsıcı gücü karşısında insan doğaya yabancılaşmaktadır. Politik Romantizm duyguların ve hayallerin yeniden doğuşunu başka bir dünya mümkün demenin, var olanın ötesine geçmeyi savunmaktadır. Romantik dönem sanatçıları Tanrı ile birlikte insanı ve doğal varlıkları yüce konumda yapıtlarında betimlemişlerdir. Tanrı’yı doğayla özdeşleştirerek, doğayı yüceltip tanrısal bir konumda kutsamışlardır.

Romantik Dönem sanatçıları; edebiyat, resim, müzik, mimarlık, tarih yazımının ve diğer dallarda da eserler üretmişlerdir. 1760’lardan başlayan tarihsel süreçte Romantik akım Friedrich Schelling, Jean-Jacques Rousseau, İmmanuel Kant ve G.W. Friedrich Hegel gibi felsefik düşünürler; Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Victor Hugo, Aleksandr Puşkin gibi yazar ve şairler; Caspar David Friedrich, J.M.W. Turner, John Constable gibi ressamlar bu yaklaşımın önde gelen isimleri olmuştur.

Romantizm düşünce yapısı günümüze kadar süregelen dönemlerde de kendini göstermiştir. Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi romantizm akımını besleyen iki temel olay olmuştur. Sanayi Devrimi ile makineleşmenin başlaması insan gücüne ihtiyaç duyulmaması ve kas gücünün yerini alması sebebiyle insan faktörünü pasifize etmiştir. Bu durum bireyin doğadan kopma sürecini hızlandıran bir sürece dönüşmüştür. Romantik bakış açısı insan ruhunu temsil ederek doğanın kutsallığını savunmayı ve korumayı amaçlamıştır. Makinelerin yaygın kullanımı doğanın devingenliğinin tamamen tersi bir durum oluşturmuş ve doğanın yok olmasına sebep olmuştur. Romantik düşünce yapısı ise doğanın yok oluşuna bir başkaldırı niteliği taşımaktadır.

Romantikler için dünyada değişen ve gelişen bir sonuç olarak endüstrileşme doğa adına bir sorun niteliği taşımıştır. Romantik dönem sanatçısı Joseph Mallord William Turner ‘in eserlerinde Sanayi Devrimi’nin doğadaki etkileri açıkça görülebilmektedir. Turner, sanayileşmenin doğadaki konumunu ‘*Yağmur, Buhar ve Hız*’ adlı eserinde betimlemektedir. Sanatçı ürettiği eserlerinde İngiliz kırsallarında örülen demir rayların, endüstrileşmenin önemli bir sembolü olarak gördüğü demiryollarının doğayı ve insanı nasıl etkilediğini eserlerinde betimlemiştir.



Görsel 1- Joseph Mallord William Turner, Rain, Steam and Speed (The Great Western Railway), Tuval üzerine yağlıboya, 91x121.8 cm, 1841

Eserde modern teknolojinin bize doğru koşan bir gerçeklik olgusu olduğu anlatılmaktadır. Turner’in eseri bir yaz yağmuru fırtınası sırasında kırsal kesime yaklaşmakta olan bir tren imgesinden oluşmaktadır. Merkezdeki tren karanlık ve yağmurla örtülüdür ve her iki tarafta altın renginin hâkim olduğu görülmektedir. Sudan yükselen sis, gökyüzünü örten yağmur ve lokomotiften çıkan buhar puslu ve gerçek dışı bir atmosfer oluşturmaktadır. Eserde, Turner’in klasik manzaraya olan bağlılığının yanı

sıra, modern dünyaya olan deneysel tutkusunu ve ilgisini de görülebilmektedir. Turner, resimdeki Great Western Demiryolunun olağan bir görünümünü değil, doğanın ve teknolojinin güçlerinin bir alegorisini resmetmiştir. Turner, doğa imgesini insan varlığının bile karşı konulamaz derecede güçlü ve kaos ortamı oluşturabilecek kadar yüce bir kavram olarak imgeleştirmiştir.

1. 2. 1. Gökyüzünün Sonsuz Açıklığı: J. M. W. Turner

J. M. W. Turner eserlerinde yaşam, ölüm, aidiyet ve insan varlığın doğa karşısında ki savunmasızlığını manzaralarında baskın bir şekilde resmetmiştir. Sanat tarihine etkisi manzaraların bir güzellik unsuru olarak değil mistik ve ilahi bir deneyim olarak tasvir etmesiyle bilinmektedir.

Turner'ın manzaraların sürekli değişim içerisinde olan doğayla karşılaşırız. Doğanın gücünü, şiddetini, olağan üstünlüğünü daha önce hiç görülmemiş bir şekilde resmetmiştir. Oluşturduğu kompozisyonlarda insan figürleri minik ve kırılgan bir şekilde tasvir etmiştir. Birçok eserinde deniz manzaralarının kendine özgü şiddetli ve yüce bir varlık olarak kullanması daha önce görülmemiş kurguları sanatsal bir üslup açısından saygı duyulmasına vesile olmuştur. Çalışmalarındaki mekanlar genellikle sürekli bir hareket içerisinde, taşkın denizler, gün batımı ve gün doğumu gibi atmosferdeki ışığın parlak tonlarını kullanarak doğanın olağan üstünlüğünü ve bu olağan üstünlük karşısında insan varlığını savunmasızlığını ve hayatın ölümlülüğünü hatırlatmaktadır.

“Gizem, Turner sanatının özgül bir niteliği olarak görünür, sanatı belirsiz görünen icrası ile diğerlerinden ayrılır. Bu belirsizlik öylesine fazladır ki ressam genellikle 19. Yüzyıl resminin büyük bölümünün belirgin özelliği olan ‘bulutluluğun’ ve ‘müphemliğin’ temsilcisi olarak görülür. Her kompozisyonunun şeyleri açığa çıkarmak yerine bulutla ve sisle kapatması, nesnelerin tamamındansa sadece bir bölümünü görmekten mutluluk duyduğunun göstergesidir” (Damisch, 2012:248).

Sanatçı kullandığı sıcak ve soğuk tonlardaki renk paletiyle lekeleri, hareketleri ve kendine özgü tavrıyla biçimlendirdiği eserlerinde Empresyonistleri etkisi altına almıştır. Resimlerinde kullandığı parlak renkler gökyüzünden yeryüzüne inen, sudaki optik bozulmalar ve oyunlar ile göz kamaştıran dünyadaki maneviyatı betimlemiştir. Turner'in eserlerinde doğanın yüceliği her zaman ön plandadır.



Görsel 2- Joseph Mallord William Turner, a Disaster at Sea, Tuval üzerine yağlıboya, 171x220 cm, 1835

Klasik manzara resimlerden farklı olarak Turner, iç içe geçen renk oluşumları, devingen atmosferi ve giderek bir kaos alanı oluşturan kompozisyonları ile manzara resmine farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Sanatçının İtalya seyahatlerindeki izlenimleri sonucu, resimlerinde renk kullanımı daha da parlak ve etkili olmuştur.

Yapıtlarında doğrudan gözlemin sonucu, gözlemlenen şeyin kesin bir temsili olmayıp bu nesnelerin veya fenomenlerin, ressamın zihninde neden olduğu öznel bir izlenimin yansımasıdır. Turner eserlerinde Goethe'nin İngilizceye çevrilen 'Renk Kuramları' eserinden etkilenmiştir.

“Turner eserlerinde, çağdaşları tarafından kabul gören rengin tamamlayıcılığı reçetelerini reddetmiş, yerine sıklıkla tuvallerini, Michel Serres' in termodinamik bir ilke olarak betimlediği bir şekilde, 'sıcak' ve 'soğuk' arasındaki farktan gerilim ve hareket yaratarak enerjilenmiştir. Bazı çağdaşları bu uygulamayı gayet iyi anlamıştı. Turner'ın düşünce ve uygulamasında renk ışığın bir fonksiyonu olduysa, sıcak ve soğuk karşıtlıklarında da hareket potansiyeli, hareket biçimlerini yaratan enerjinin akışı yatar. Ve ışık, imgeleri yaratıp yok ederek maddeyi dönüştürdükçe, en yoğun halini güneşin doğrudan etkisinde bulan ısıyan enerjide, doğal dünyayı üretip tüketir, enerjiler ve maddi olmaktan çıkarır” (Meisel, 2019: 259).



Görsel 3- Joseph Mallord William Turner, Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps, Tuval üzerine yağlıboya, 146x237 cm, 1812

Turner' in resimlerindeki burgaç bulut yapısı erken dönem deniz ve gökyüzü resimlerinde sıklıkla kullandığı formlar arasındadır. Eserlerinde çoğunlukla doğadaki felaketleri ve doğanın gücünün birer yansıması olarak ışık kırılmaları ve çatışmalarını, anaforun ve bulutsu fırtına formları ile burgaç bulut formlarını daha şiddetli ve etkili bir şekilde resmetmiştir. Burgaç formu; 1810'lu yıllarda Turner' in *'The Wreck of a Transport Ship'* (Bir Yük Gemisinin Batışı) ve *'Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps'* (Kar Fırtınası: Hanibal ve Ordusu Alpleri Geçerken) eserlerinde oldukça güçlü bir şekilde görülebilmektedir.



Görsel 4- Joseph Mallord William Turner, *The Wreck of a Transport Ship*, Tuval üzerine yağlıboya, 173x241 cm, 1810

Eserde doğanın gücüyle karşı karşıya kalan insanlığın savunmasızlığı ve faniliği üzerine durulmuştur. Turner, genişleyen manzara sahnelerinde insanları veya hayvanları tasvir etmek için genellikle küçük figürler kullanmıştır. Ancak bu durumda bunlar yalnızca perspektife yardımcı olmaktan daha büyük bir amaca hizmet etmektedir. İnsan figürlerinin bu felaket karşısında tehlikeli konumları izleyici için etkin bir duygu yoğunluğu oluşturmaktadır. İkbükey burgaç formu ise izleyicinin görüş açısını aşağı

yönlendirmektedir. Sanatçı resimde, başarısı ve acımasızlığıyla tanınan Hannibal Barca'nın liderliğindeki ordusunu fırtına karşısında güçsüz kalışını betimlemiştir. Hannibal Barca M.Ö. 247- 181 yılları arasında yaşamış Sami ırkından gelen general ve dönemin askeri dehası olarak nitelendirilmiştir. Belki de Turner'ın onu özellikle seçmesinin nedeni de budur, en vahşi savaşçıların bile doğanın amansız gücüne karşı güçsüz ve savunmasız olduğunu göstermek amaçlı resmetmiştir. Turner'ın gökyüzü pratiğinin şekillenişini 19 yüzyılda yaşamış İngiliz yazar ve şair olan John Ruskin şu şekilde anlatır:

“Bulut sivri uçlu bir araçla çizilemez. Sadece fırça, mümkün olduğu kadar hassas bir şekilde kullanılırsa bulutun ‘kenarlarını’ (edges) ve bütün çeşitliliği ile bulutun dokusunu ifade edebilir. Bir bulutu dağıtmadan ve dönüştürmeden çizmek mümkündür; fakat sanatçı bulutlarla dolu bütün bir gökyüzünün düzenini tekrar yaratmaya kalkarsa, birkaç bozuk çizgiyle yetinmek, çizimi daha sonra hafızasından bitirmek zorunda kalır. İşte Turner’a gökyüzünü çizmedeki eşsiz ustalığını veren de tam olarak bu müthiş hafızasıydı. Diğerleri bulutları çok güzel renklendirdiler; fakat Turner’dan başka kimse onları gerçek anlamda çizmedi: Bu gücü başka her şeyi olduğu gibi gökyüzünü de kaleminin ucuyla çizme alışkanlığından geliyordu” (Damisch, 2012: 250).



Görsel 5- Joseph Mallord William Turner, Snow Storm, Avalanche and Inundation, Tuval üzerine yağlıboya, 92,2x 123 cm, 1836-37

Turner eserlerinde ağırlıklı gökyüzü imgesine yoğunlaşmıştır. Karanlık atmosfer ile sonsuz bulut kütleleri, rüzgarla şekillenen burgaç formu eserlerinde devamlı kullandığı imgelerdir. Eserlerinde kullandığı teknik, izleyiciye güçlü ve devingen bir manzara sunmaktadır. Turner nesnelerin gerçek formlarıyla değil, hava, toprak ve su elementleri ile sonsuz olanı, yüce olanı betimlemektedir. Suların kuru topraktan ışığın karanlıktan doğuşuna; kaosun sonsuzluğuna bir geri dönüş olarak nitelendirilebilir. Her şeyin birbiri ile özdeşleştiği su ile hava arasında bir farkın kalmadığı, nesnelerin ve ufuk noktasının yok olduğu bir evrene yolculuktur. Eserlerinde klasik geleneklere karşı, gözlemleriyle ve doğa duygusunu tüm şiddetiyle yansıtarak çağdaşlarına göre radikal bir duruş sergilemiştir. Turner, romantik manzara resmine kazandırdığı birçok yenilikle birlikte devamında gelecek olan *İzlenimcilik* akımının ve *Soyut Sanat*'ın da öncüsü olarak gösterilebilmektedir. Romantik manzara resimlerinde öne çıkan bir diğer ressam Caspar

David Friedrich'dir. Aynı dönemin her iki sanatçısı da doğada yüce olanı, doğanın insan varlığından öte ebedi bir varlık oluşunu, kullandıkları imgeler ve resim teknikleriyle ifade etmişlerdir.

1. 2. 2. Düşsel Manzaralar: C. D. Friedrich

Doğa ve insan arasındaki ilişki insanın özgürleşmeye ve kendini anlamasında etkindir. Romantik sanatçılar hayatlarını doğayla iletişim kurmak üzere odaklamış ve yapılandırmışlardır. Romantik hareket, sanatçıyı kendi hayal gücünü kullanmaya teşvik etmiştir. 19. Yüzyıl Alman Romantik Dönem ressamı Caspar David Friedrich romantizm kavramını 'içten gelen ses' ifadesini eserlerinde betimlemiştir. Düşsel yaklaşım Romantik dönem sanatçılarının temel düşünce yapısı olarak bilinmektedir. Dönemin sanatçıları, dış dünyadaki nesnelere öznel bir değer katarak kendi düşsel manzaralarını oluşturmuşlardır. Eserlerinde puslu hava atmosferiyle düşsel bir manzara oluşturan Friedrich, zihinsel imgeleri kullanmakta büyük ustalık sergilemiştir. Diğer Romantik dönem sanatçılarına göre kendi doğa algısını öznel ve tinsel bir şekilde ifade etmiştir. Kullandığı dil kendi düşlerinin içsel dilidir.



Görsel 6- Caspar David Friedrich, The Evening, Tuval üzerine yağlıboya, 22 x 30,5 cm, 1821

“Romantizmin öznelciliği, özellikle Schelling’in estetiğe dair aracılığıyla, manzaraların nasıl resmedilmesi gerektiğini kuramsal açıdan açıkça gösterir. Friedrich, Schelling’in felsefesinden doğrudan etkilenmiştir. Schelling’in ‘öznel olarak resmedilmiş’ manzara fikri ‘gözlemleyen zihnindeki imajın varsayımsal yeniden üretimi’, Friedrich’in resimlerinin entelektüel temelini teşkil etmiş, ama aynı zamanda da kimi değişikliklere uğramıştır” (Betz-Bornstein, 2017: 53).

Sanatçının manzara resimlerinin genelinde duygusallığın yer aldığını söylenebilir. Düş kelimesi sanatçılar için içsellik, tinsellik ve iç dünya olarak adlandırılabilir da düşte görülen imgelerin birçoğu her zaman için istenilen ve özlemi duyulan yerler değildir. Düşsel kavramının kökeni rüya evresinin ilk bölümünü oluşturmaktadır.

İlk kuşak Romantik Dönem eserlerinde doğa, rüya ve karanlık, içsel dünyalar konu edinilmiştir. Alman Romantizminde eserler düş-gerçek gibi kavramlar, aydınlık-karanlık arasında ki belirsiz ruh hali ele alınmaktaydı. Karanlık gece betimlemeleri tin kavramı

için metafor haline gelmiştir. Eserlerde yoğun bir şekilde *criaroscuro** (sanatta karanlık ve aydınlığın oluşturduğu zıtlık için kullanılan terim) kullanımı ön plandadır.



Görsel 7- Caspar David Friedrich, the Abbey in the Oakwood. Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 117 cm, 1809/ 1810

Friedrich'in, '*The Abbey in The Oakwood*' eserinde formlar, seyirciyi etkileyen radikalizmleriyle doğanın, kozmosun apokaliptik yalnızlığında ve sonsuzluğunda insanoğlunun faniliğine değindiği görülebilmektedir. Resmin orta kısmında keşişler, çarmıhın altında ıssız Gotik harabeye bir tabut taşımaktadırlar. Sadece iki mum yollarını aydınlatmaktadır ve bir umut belirtisi olarak betimlenmiştir. Çarpık ve kırık mezar taşlarıyla mezarlık da aynı derecede ıssız ve karanlıktır. Sanatçı eserinde vefat eden insan figürü ile insanın zamanın içerisindeki sonluluğunu ve gelip geçiciliğini vurgulamaktadır. Tabiat sonsuza kadar oradadır, insanın yaratılışı ise geçicidir. '*The Abbey in The Oakwood*' resmi diğer birkaç resimde yeniden ortaya çıkan Eldena Manastırı kalıntıları üzerine yapılan çalışmalara dayanmaktadır. Aynı ağaçlar, biraz değiştirilmiş formlarda diğer eserlerinde de görülmektedir.



Görsel 8- Caspar David Friedrich, Mountain Landscape with Rainbow, Tuval üzerine yağılıboya, 69x102 cm, 1809/10

‘*Riesengebirge Landscape*’ eserindeki gibi bu eserde de Friedrich’ in 1809’ da Almanya’da ve Baltık denizi kıyılarında yaptığı seyahatlerinden esinlenmiştir. Seyahatlerinde doğayı gözlemlemek Friedrich’in düşsel manzaralar oluşturmada büyük etkisi olmuştur. ‘*Mountain Landscape with Rainbow*’ resminde de diğer çalışmalarında olduğu gibi figürü arkadan göstermektedir. Ön planda bir yolcu dinlenmek için durmakta ve inancı simgeleyen kayaya yaslanmaktadır. Figürün bakış açısı siyah bir uçurumun açıldığı arka plana çevrilidir. Bu derin alanda birkaç dağ görülmektedir. Peyzajın üzerinde azalan ışıktaki bir gökkuşağı vardır. Yoğun bulutlarla kaplı gri bir gökyüzünde resmin her iki ucunda birleşen gökkuşağı Tanrı’nın insanlıkla uzlaşmasını temsil eden bir sembol olarak okunabilir. Friedrich’in eserlerinde, ön plan ve arka plan arasında keskin bir karşıtlık olan kompozisyonlar yaygındır. Bu resimde de ön planda güneşin aydınlattığı yeşillikler ve yolcu belirgin iken arka planda ise gecenin karanlığı resmin geri kalanını doldurmaktadır. Gündüz ile gecenin ve ruh ile maddenin karşıtlıkları, Tekvin kaydında Nuh’un gemisinin Tanrı ile insanlık arasındaki antlaşmayı simgeleyen bir gökkuşağı altında birleştiği görülmektedir. Friedrich eserlerinde doğanın gücünü ve

insan ruhuyla etkileşimini betimleyerek insanın ilahi olanı yüceltmesi ve kutsaması temel konuları arasındadır.



Görsel 9- Caspar David Friedrich, Sea Shore in Moonlight, Tuval üzerine yağlıboya, 135x170 cm, 1835/36

Friedrich'in resimlerinde ki kompozisyon, basit formlar ve ışığın atmosferik etkisi her zaman aynı tutarlılıkla devam etmiştir. Friedrich standart bir doğa manzarasından çok öznelliği ve kendi uzamlarını yaratarak düşsel manzaralar üretmeyi amaçlamıştır.

‘Romantik nesnelciliğin ve öznelciliğin harmanlayarak ara bir ifade çizgisi geliştirmiştir. Manzara resimleri klasikçiliğin belli geleneklerini alt etmeyi mümkün kılması bakımından temel bir rol oynamıştır. Friedrich'in sanatında, nesnelcilik ile öznelcilik arasında kuramsal mücadele, yukarıda sözünü ettiğimiz

dile bir dilin geliştirilmesi kapsamında tezahür eder. Bu dil rüyaların dilidir’’ (Botz- Bornstein, 2009: 53).

Friedrich resimlerinde iyi bir gözlemci ve doğa yorumcusu olarak, doğal dünyaya karşı insanın savunmasızlığını ve korku duygusunu dini ve ilahi bir dil ile Tanrı'nın yüceliğini kullandığı sembollerle betimlemiştir. Melankolik bakış açısı ve kendi öznelciliğiyle izleyiciyi doğanın maneviyatına bağlanmaya yardımcı olan simgeler kullanarak yorumlamıştır. Sanatçının eserlerinde amaçladığı, tanrısal ve tinsel olanı, dönemim Hristiyan ikonografisinin etkisinden tamamen uzakta, geleneksel motiflerden farklı olarak kendi içsel dünyasını yansıttığı görülebilmektedir. Friedrich, doğanın kutsal oluşunu ve kutsallığın da doğanın bir parçası olduğunu savunmuştur.

‘‘Friedrich resminde her şey, elemanların çatışmasıyla sarmalanmış, sislerle kuşatılmış, simgelerle doldurulmuştur. Yaşamın kıyasına tutunmuş, yaşarken kendi varlığının ufkunu dikkatle gözleyen insanın yazgısı sonucu iç daralmasına uğramış gibi ciddi, loş ve durgundur bu resim. Cinsleri, yaşları ve görevleri, kişiliklerinden önce gelen, çoğunlukla hareketsiz duran bu insanlar için, atmosfer her şeydir. Friedrich'in resimlerinde, sırtlarını izleyiciye dönen kişiler, denize, limandaki gemilere, ufka, bulut okyanusuna bakarak yıldızları doğdururlar. Ancak bakışlarıyla kavuşabildikleri bu uzak ve erişilmez dünyadan büyülenmiş gibidirler. Ve biz, tablonun karşısında olanlar, bu insanların bakışlarını izleyerek bu dalgın ‘ritüel’e katılmayı kabul ederiz’’ (Baatsch, 1991; 98).

Ali Artun, ‘‘romantizmi bir sanat-edebiyat stiline çok ötesinde bir kültür devrimi olarak görür. Romantizmi sadece modernliğin temelini oluşturan Aydınlanma akılcılığına, rasyonalizmine karşı değil, bütün Batı düşünce geleneğine karşı bir başkaldırıdır’’ şeklinde yorumlar (Artun, 2019:3). Sanatın özerkliğini yorumlayan Alman filozof İmmanuel Kant' a göre;

‘‘Modern bilgi rejimini tanımlarken, sanatı bilimden ve ahlaktan/dinden koparıyor. Sanatın amacının da, bilgisinin ve dilinin de kendisinde olduğunu savunuyor; Buna göre sanat, başka bir hakikati, doğayı, Tanrı'yı, azizleri,

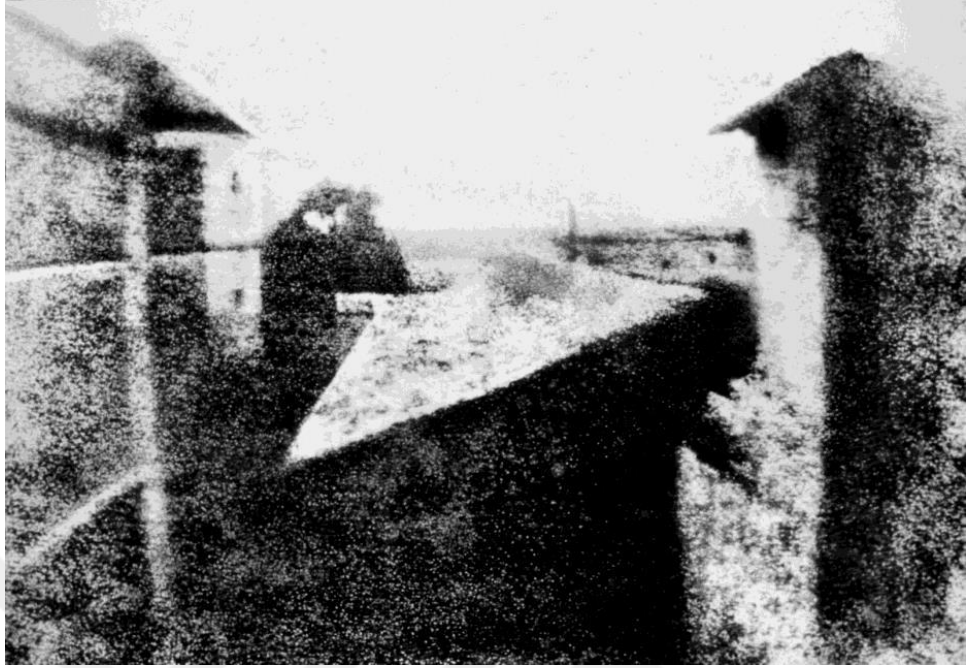
imparatorları, soyluları temsil edemez ve kendi dışında hiçbir şeyi temsil, taklit, tasvir edemez'' şeklinde yorumlamaktadır (Artun, 2019:5).

Romantizm, sanat tarihinin durağanlığına karşı bir devrim olarak görülmektedir. Romantizm ve modern sanatın benzer veya aynı olabileceğini Baudelaire ileri görüşlülüğü eserlerinde okunabilmektedir. 19. Yüzyıl ile birlikte doğan Modernizm, insanın yaşam koşullarını değiştirerek artık doğadan kopuş ve kent hayatına bir geçiş olarak görülebilmektedir. Alman sanat tarihçi Arnold Hauser' e göre modernizm Baudelaire'le başlamaktadır. Baudelaire'in modernizmin kurucusu olarak adlandırılması şu şekilde yorumlanabilir: "Baudelaire sanatı sadece romantik filozofların yaptığı gibi rasyonalizmden, yani akıldan, faydadan, amaçlılıktan özerkleştirmekle kalmamış, bütün bunlara, bütün modernlik değerlerine ve kurumlarına başkaldırmıştır. Sanat, sanat içindir, şiarında ifade edildiği gibi, sanatı hayattan ve siyasetten, her türlü müesses bilgi rejiminden sökerken, bütün bunları sanata mal etmiştir. Sanatın hayat olduğunu, siyasetin ve hakikatin sanata içkin olduğunu ilan etmiştir" (Artun, 2019:11). Modern hayata olan inanç yerini karşı bir estetik algıya bırakmaktadır.

1.3. Düşsel Manzaranın Kanıtı olarak Fotoğraf

Sanayi alanında gelişmeler, bilimsel araştırmaların büyük hızla ilerlemesi hayatın birçok alanında kolaylıklar sağlamıştır. Avrupa ülkeleriyle kurulan ticari-kültürel ilişkiler sayesinde sanat alanında teknik üretim ve içerik farklılıkları gibi konularda değişimler devrim niteliğinde önem kazanmıştır.

Modernizm, sanat alanında fotoğrafın keşfi ile yeni bir görsel materyalin doğuşu sanatçıların üretimlerinde ve anlatım şekillerinde gözle görülebilir farklılıklar yaratmıştır. Fotoğrafın keşfi 1780 ila 1850 yılları arasında gerçekleşmiştir. 1839 tarihinde fotoğraf sanatı hakkında ki genel düşünce yapısı “temiz doğumdur (günahsız doğuş diye dini kökenli bir terim). Ama gerçek şu ki fotoğraf resmin çocuğudur” (Hocneky, Gayford, 2017:228). Çekilen fotoğraflarda kullanılan ışık, perspektif, kompozisyon ve nesne resim sanatındaki görsellerle benzerlikler barındırmaktadır. Romantizm etkileri fotoğraf sanatında da görülmektedir. Fotoğraf sanatçıları, romantik sanattan etkilenerek geride birçok sanat eseri bırakmışlardır. En eski fotografik imge, günümüze kadar korunabilmiş olan fotoğrafçı Joseph Nicéphore Niépce’e aittir. Yaklaşık olarak 1826 tarihlerinde ilk imgeyi kurşun ve kalay alaşımlı özel bir plakaya aktarabilmiştir.



Görsel 10- Joseph Nicéphore Niépce, Le Gras'ta Pencereden Görünüm, 20x25 cm, 1826 / 27

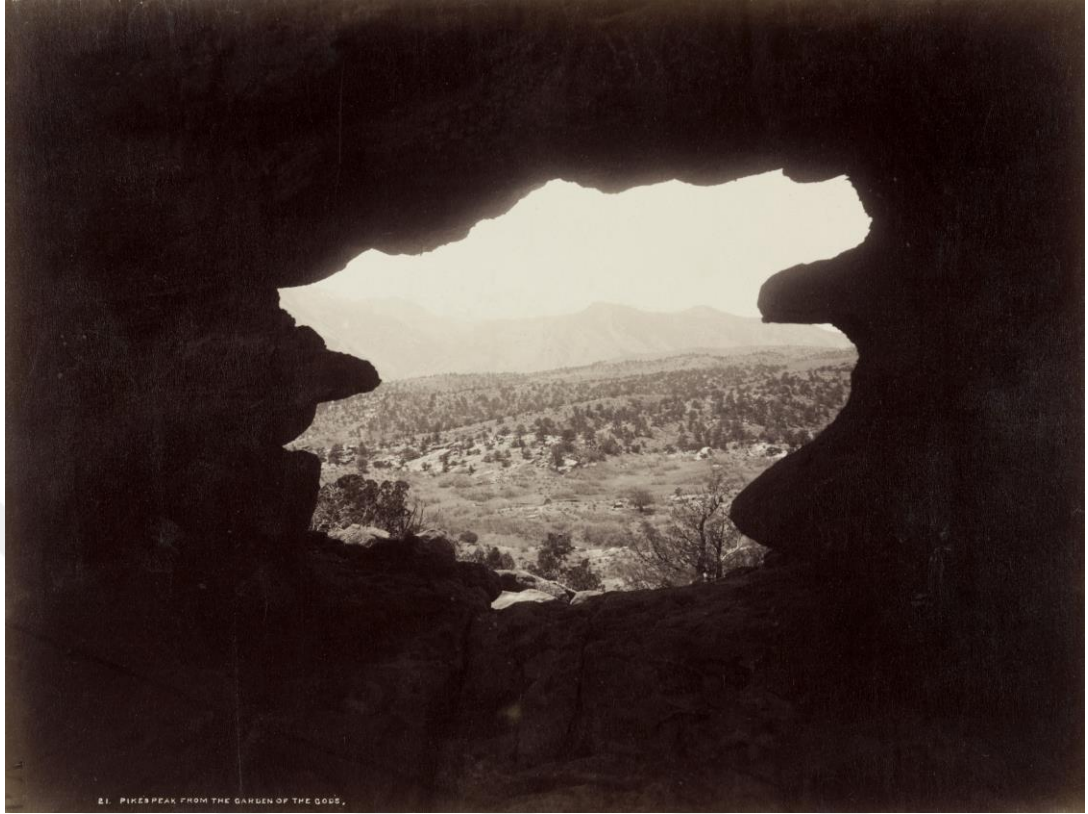
“Niépce’in ilk fotoğrafı kümesinin çatısını gösteriyordu; Joseph’in resimleri de apartmanın penceresinden görebildikleri idi. Tabi ki ilk başlarda fotoğraflar, fotoğrafın icadından hemen önce yapılan resimlerle çok alakalıydı” (Hockney, Gayford, 2017:230). 1839 yıllarına doğru fotoğraftan önce filmsiz kameraların varyasyonları yapılarak geliştirilmiştir. Aynı yıllarda ressam Cornelius Varley, ‘*grafik teleskop*’ adını verdiği uzaktaki herhangi bir nesneyi büyütüp kâğıda yansıtabildiği bir aygıt tasarlamıştır.

Kamera, sanat alanında kullanıldığı kimi zaman gizli tutulmuş ve bazı sanatçılar tarafından resim ve heykel sanatında kullanıldığı açıkça belirtilmiştir. Fotoğraftan yararlanarak üretimde bulunan bazı sanatçılar; Thomas Jones, Carleton E. Watkins, William Henry Fox Talbot, Louis Daguerre, William Etty, Jean Auguste Dominique Ingres, Frenand Knopff, Edgar Degas’dır. 1807 yılında tanınmış olan bilim insanı William Hyde Wollaston ‘*camera lucida*’ adını verdiği karanlık veya özel ışıklandırılmış bir odaya ihtiyaç duymadan kullanılabilen aygıtın patentini almıştır. Bu yeni aygıt ‘ışık oda’ ismi verilmiştir ve karanlık odaya artık ihtiyaç duyulmamıştır. Wollaston, çizim metotları ve imgelerin görünür hatlarını görüntülemekle ilgilenmiştir.



Görsel 11- Thomes Jones, Santa Maria de' Monte, Near Naples, Kâğıt üzerine grafit kalem, 18x26 cm, 1781

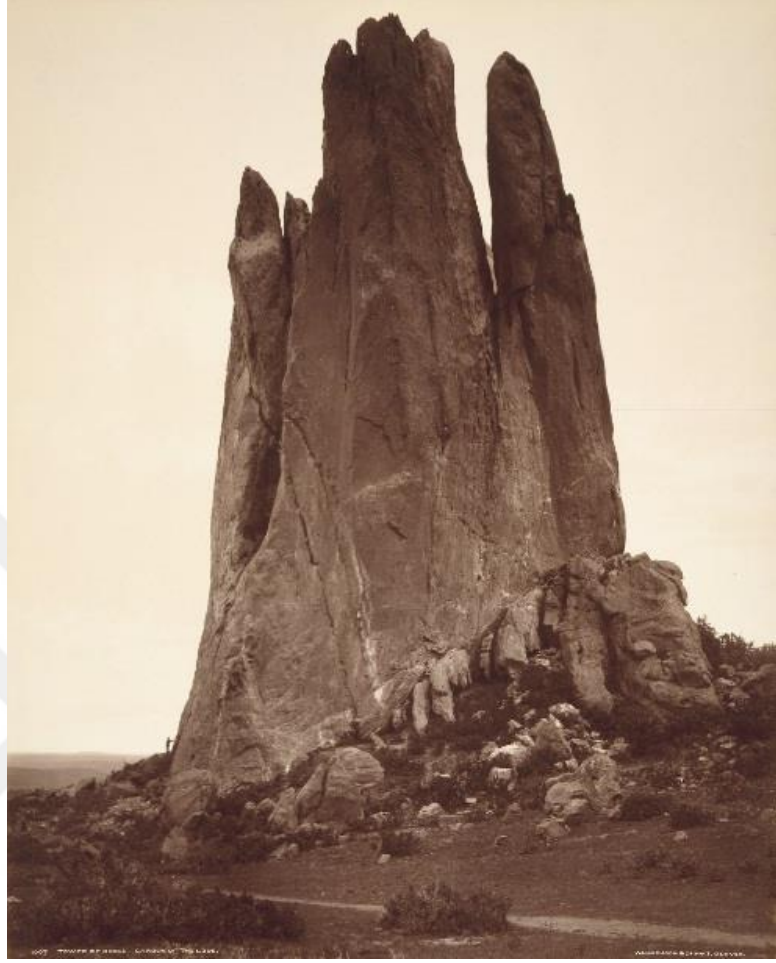
Thomas Jones eskizlerinde ve yağlı boya çalışmalarında optik aygıt ve kameradan faydalanarak eserler üreten sanatçılardan birisidir. Eskizlerin kâğıt üzerine düşen optik yansıması sayesinde grafit kalemi ile başarı bir şekilde çizim yapılabilmiştir. Birçok ressam tarafından manzara resimlerinde çokça kullanılan kamera tekniği gerçeğe en yakın sonuç vermesi nedeniyle çok ilgi görmüştür. Resim ve fotoğraf arasında pek az fark oluşmakla birlikte keskin bir ayrım görülememektedir. Fotoğraf sanatçıları ressamlar gibi doğa manzaraları için seyahatler yaparak uzun zaman alan manzara çekimleri yapmışlardır. Tıp ki Friedrich ve Turner'in doğa gezileri ve seyahatlerinde yaptıkları eskiz resimleri gibi fotoğraf sanatçıları aynı pratik ve düşünce ekseninde üretimlerde bulunmuşlardır.



Görsel 12- William Henry Jackson, Pikes Peak from the Garden of the Gods, Gümüş baskı, 25x33,5 cm, 1876

Amerikalı ressam ve İç savaş gazisi olan William Henry Jackson, Batı Amerika manzara fotoğraflarıyla tanınan ünlü bir kaşıftır.

“1870’lerden yüzyılın başına kadar profesyonel kariyerinin büyük bir bölümünde batı Amerika Birleşik Devletleri’nin en iyi manzara fotoğrafçılarından biri kabul edilmiştir. Batı Amerika doğa manzarasının boyut olarak büyük ölçekli gösterişli fotoğraflarını çekmiştir. Sıradağları daha uzun ve daha yüksekti, manzaraları daha uzağa uzanıyordu, arazileri daha vahşi, daha engebeli ve geleneksel topografik görüşlerden daha fazla merak duygusuyla doludur” (Johnson, Rice, Williams, 2012:209).



Görsel 13- William Henry Jackson, Tower of Babel: Garden of the Gods, Gümüş baskı, 43,2x54 cm, 1880

Fotoğraf makinesi genellikle fotoğrafçıyı hayali veya yorumlayıcı görüntülerinin yerine mevcut nesneleri tasvir etmekle sınırlandırmaktadır. Ancak sanatçının doğada aradığı öznel anlatım mekanik aygıtlar ile yeniden üretim sürecinde farklı lensler ve filtreler sayesinde izleyiciye doğanın etkileyici görünümünü sunabilmiştir. Doğa manzarası fotoğraflarda en önemli faktör elbette yaratıcı fotoğrafçının vizyonudur. Fotoğrafçı, doğanın temel niteliklerini algılayarak ve onu kendi yargısına, beğenisine ve ilgisine göre yorumlamaktadır. Etkili bir fotoğraf, insanlık ve doğa hakkındaki bilgileri

yayabilir, görünen dünyayı kaydedebilir ve insanların doğa anlayışını genişletebilmektedir.

Fotoğraf sanatı geçmişe bakış açımızı birçok yönden etkilemektedir. 1860'lara kadar fotoğraflar siyah-beyaz basılmıştır. İlk renkli fotoğraf baskıları üç renkli üretim yöntemiyle katmanlar halinde basılmaktadır. Renkli fotoğraf denemeleri son derece uzun pozlamalar sonunda elde edilmiştir. Resim ve yontu sanatı gibi fotoğraf sanatı da varlığın ölümden sonra devamlılığını sürdürebilmesi için amaçlanarak üretilmiş belge niteliği taşımaktadır.

Fotoğrafta perspektif kavramının bir teknik olarak ortaya çıkışı görüntülerde üçüncü bir boyuta geçiş sağlamıştır. Perspektif kullanımı ile üç boyutlu görüntülerin elde edilmesi hareketli nesneleri aktarmaya ve fiziğin dördüncü boyutu olan hareketlilik kavramı üzerine çalışmalar üretmeye imkân tanımıştır. Ressam her ne kadar yetenekli olursa olsun izleyiciye sunabildiği eserler üç boyutlu olmanın ötesine geçememiştir. Oysa fotoğraf ile birlikte gelişen hareketli görüntü, hareketin etkin bir şekilde kullanılmasını sağlamıştır. Kinetografi yani hareketli görüntü kamerasının icadı ile art arda görüntüler kaydedilebilmiştir. Kinetografi, fotoğraf makinesinden farklı olarak görüntülerin film kutusunun içinde sarılı bir mekanizmaya pozlamasını sağlamıştır. Yedinci sanat olarak adlandırılan sinema sanatının keşfi ile sanatçılar doğa algısını yeniden şekillendirmeye ve yeniden biçimlendirmeye yönelmişlerdir.

Sinema, fotoğraftan farklı olarak içerisinde zaman kavramını barındırmaktadır. Fotoğraftaki görüntüler nesnelerin kendisidir ve nesne bulunduğu zamandan ve uzaydan tamamen soyutlanmış sadece resim gibi yeniden üretilmeyen modelin kendisini sunmaktadır. Sinema ise fotoğraf gibi bir zaman kavramı içerisine nesneyi herhangi bir ana hapsedmeyerek hareketin sürekliliğini koruyabildiği bir kayıt halini almaktadır. Her ne kadar sinema görüntüleri dış dünyanın bir yansıması olarak görülse de görüntünün hareketli ve nesnenin sürekliliği sanatçının seçmiş olduğu imgelerle birlikte tinsel bir dünya sunmayı başarmıştır. Sinema ile video kullanımı da sanatçıların üretimlerinde etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Fotoğraf ile video kullanımı, sanatçıların hem eserlerini belgeme niteliği taşıırken hem de sanatsal üretimlerinde de yeni keşiflere olanak sağlamaktadır. Romantik Dönemde düşlenen doğa tasviri, fotoğrafın keşfi ile doğanın sanatçı zihninden çıkıp gerçek güzelliğini ve saflığını belgeleme niteliği taşımıştır. Fotoğrafla birlikte imgenin doğrudan gerçek dünyanın görünümü, sanatçı için hayali ve düşsel manzara imgelerinin bir kanıtı olarak görülebilmektedir.

Teknolojik gelişmeler sayesinde fotoğraf ve video, doğa ile ilgili üretimde bulunan sanatçılar için doğal olanla mekanik olanı bir arada kullanma olanağı sağlamıştır. Günümüz Çağdaş Sanatta sanatçılar, çalışmalarında kullandıkları siyah-beyaz fotoğraf ile geçmiş ve şimdiyi üretimlerinde farklı materyallerle birlikte kullanmaktadır. Bu sanatçılara örnek olarak Vija Celmins, fotoğraf ve basılı medya imajlarını çalışmalarında kullanmaktadır. Tacita Dean ise kullanmış olduğu imgelem gücüyle kendi içsel dünyasını, resimden ve fotoğraftan farklı olarak birçok konu ve içerikle filmlerinde düşsel anlatımlarda bulunmaktadır. Her iki sanatçıda Romantik dönemden etkiler taşıyan atmosferik siyah-beyaz doğa imgelerini çalışmalarında sıklıkla kullanmaktadır. Cai Guo-Qiang ise üretimlerini belgelemek için fotoğraf ve video tekniğinden yararlanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

VİJA CELMİNS, TACİTA DEAN VE CAİ GUO-QİANG'IN ESERLERİNDE DOĞA İMGESİ

İKİNCİ BÖLÜM

2. VİJA CELMİNS VE TACİTA DEAN VE CAİ GUO-QİANG'IN ESERLERİNDE DOĞA İMGESİ

Doğa kavramı sanat tarihindeki buhranlardan, tanrısal inançlardan ve birçok kalıplaşmış sembollerden çok günümüz sanatında kişiseliliğin bir tür sunumu olarak ele alınmaya başlamıştır. Doğa, sanatçıya artık bu izole edilmişlikten öte, yoğun bir karmaşıklık karşısında tek bir yön sunmamaktadır. Sanatçı için eserlerinde birçok faktörü, etkeni, tekniği ve yeni keşifleri sunabilecek bir ortam oluşturmaktadır.

Bu konu başlığı altında, doğa kavramını arşivler ve belgelerle yeniden üretimlerde bulunan İngiliz kavramsal sanatçı Tacita Dean, Amerikan çağdaş sanatçı Vija Celmins ve Çin kökenli çağdaş sanatçı Cai Guo-Qiang'ın çalışmaları incelenmektedir. Tacita Dean'ın çalışmaları filmleri, çizimleri, fotoğrafları, ses kayıtları ve enstalasyonlarından oluşmaktadır. Geçmiş ve şimdi ki zamanı birleştiren anlatılar, gerçek-kurgu, kişisel hikayeler ve daha geniş olayları birleştirmek için farklı dönemlerde gerçekleşen olaylar ve coğrafi konumlar arasındaki ilişkileri araştırır. Vija Celmins ise 'buluntu görüntüler' gibi geçmişte yayınlanmış görsellerden yararlanarak eser üretiminde doğa imgesini yeniden yorumlamaktadır. Cai Guo-Qiang ise eser üretiminde barutu kullanmaktadır. Kültüründen ve geçmişinden yararlanarak doğa manzarasına radikal imgelerle yorumlamaktadır. Her üç sanatçının da sanat üretiminde başvurduğu toplumsal olayların görsel ve kültürel bellekte oluşan imgeleri yeniden üretimlerinde kullanmışlardır. Filozof Peter Osborne' nin 'Çağdaş Sanatın Felsefesi' kitabında, çağdaş sanatta kültürel belleği şu şekilde anlatmaktadır:

“Çağdaşlık iddiaları artık hem bu tür eserleri yorumlamak hem de çağdaşlığını belirtmek için diğer olanakları bastırarak bir şekilde, sadece kültürel bellek iddiaları üzerine değil, çoğunlukla kültürel bellek iddiaları olarak ileri sürülür. Sonuç olarak tarihsel şimdi, bizzat hatırlanan geçmişten farkını veya mesafesini ifade etme ediminde, sanatsal olarak gitgide öncelikle geriye dönük bir tarzda, belleğin, geri kazanımın bir zamanı olarak tanımlanmaktadır. Çağdaş eserler anımsamanın yapıtları olarak anlaşılır ve

onlara bu nedenle değer verilir; anımsamaysa bellek veya anıya indirgenir veya bunlarla özdeşleştirilir ve tanıklıkla ilişkilendirilir’’ (Osborne, 2021:282).

2. 1. Vija Celmins’ in Buluntu Görüntülerinde Doğa İmgeleri

Vija Celmins 1938 yılında Letonya’nın başkenti Riga şehrinde doğmuştur. 1940 yılında II. Dünya savaşında Sovyet güçlerinin Letonya’yı işgaliyle kaçarak ailesiyle birlikte Almanya’ da mülteci kampında yaşamıştır. 1948 yılında Amerika’ya taşınan sanatçı İngilizcesi olmadığı için öğretmenlerinin desteğiyle resme ve çizime odaklanmasına neden olmuştur. 1955 yılında John Herron Sanat Okuluna başlamıştır. 1961 Yale Üniversitesini ardından Los Angeles’taki California Üniversitesinde yüksek lisansını tamamlayarak, California Üniversitesinde California Institute of the Arts’ta öğretim görevlisi olarak çalışmıştır.

Çizgi romanlar ve oyun kartları Celmins’in İngiliz kültürü ile tanışmasına yardımcı olmuştur. İlk görsel imge toplama eğilimi o zamanlarda başlamış ve 1960’larda bu ilgisinin artarak kitaplardan, gazetelerden ve dergilerden kendi sanatı için kaynak bulmaya devam etmiştir. Bulduğu nesneler bu süre zarfı boyunca ona farklı araçları kullanmasıyla üretimini tetiklemiştir. 1960’lı dönemlerde Andy Warhol ve Richard Hamilton gibi sanatçılarındaki buluntu nesneleri ve görselleri resimlerinde ve baskılarında kullanması Celmins için ilham kaynağı olmuştur. Celmins’ in çalışmaları ne kadar pop sanatıyla alakalı görünseler de asıl fikir yapısı Rene Magritte ve Giorgio Morandi gibi sanatçılara yakın bir bakış açısında bulunmaktadır. Buluntu görüntülerde nesnelerin gerçek ölçülerinden ve işlevinden uzak olarak orijinallikinden bağımsız nesnelerin görüntülerinden yararlanmıştır.

Celmins’in topladığı fotoğraflar arasında 1969’da Apollo 11 uzay gemisinin ay’a iniş fotoğraflarındaki dramatik görüntülerinden ilham alarak çalışmalar üretmiştir. Bilimsel fotoğrafların yanı sıra denizlerin, gökyüzünün ve çöllerin fotoğraflarının çizimini ve baskılarını üretmeye başlamıştır. Buluntu fotoğrafları ile içinde bulunduğu zaman ve mekân algısını tekrar kurgulayarak üretimlerini süreçsel katmanlara

dönüştürmüştür. Fotoğrafları eserlerinde kullanırken imajları kendine göre yeniden tarayarak, farklı imajlar oluşturmaktadır.

Celmins için bir eseri oluştururken harcanan zaman çalışmanın konusundan daha az önem ifade etmektedir. Celmins, görüntülerin sadece iki boyutluluğunu referans olarak kullanır ve üç boyutlu hissiyatını vermekle ilgilenmektedir. Doğadaki yüzeylerin ve gökyüzü imgelerindeki ufak ayrıntıları kullanarak yeni yüzeyler oluşturmaktadır.



Görsel 14- Vija Celmins, Ocean, Kâğıt üzerine grafit kalem, 35x47 cm, 1968

Celmins, 1960'ların sonunda Los Angeles'ta okyanus fotoğrafları ile başlamış ve daha sonra bu görüntülerden yararlanarak bir dizi seri çalışma üretmiştir. 'Ocean' adlı eseri kariyeri boyunca aynı kaynak görüntülerden 1990'lara kadar çizim, resim ve baskı resim tekniğiyle keşfetmeye devam edeceği bir konu olan okyanusun ilk tasvirleri arasına yer almaktadır. 1960'ların ortalarında Gerhard Richter ve Chuck Close' da dahil olmak üzere birçok ressam, yalnızca kaynak materyal olarak değil, aynı zamanda birincil konu olarak fotoğrafa yönelmiştir. Dergi ve kataloglardaki reproduksiyonlar, yalnızca sanat eserlerinin görünürlüğünün bir aracı olarak kullanılmakla kalmıyor, aynı zamanda sanatın aracı olarak hizmet etmektedir. Ancak Celmins'in çalışmalarındaki çizim tekniğinin

etkisi, dünyada ve fotoğraf ortamında görüleni yeniden üretme tekniğinin ötesine geçmektedir.



Görsel 15- Vija Celmins, Ocean, Kâğıt üzerine litografi, 31,7 x 42 cm, 1975

‘Ocean’ isimli baskı resmi dört litografik çalışmadan bir tanesidir. Bu dört eserin diğer parçaları ise ‘Sky’ (gökyüzü), ‘Galaxy’ (gökada), ‘Desert’ (çöl) isimli baskılardan oluşturmaktadır. Celmins üretiminde görüntülerin siyah-beyaz fotografik reproduksiyonları oluştururken hafif gri tonları paletinde sıklıkla kullanmaktadır. Resimlerine belli bir uzaklıktan bakıldığında bir boşluk hissi uyandırırken bir yandan da yakından incelendiğinde kendi yorumunun ne kadar detaylı olduğunu görülebilmektedir. Kullandığı malzemeler; odun kömürü, grafit kalemi ve yağlı boya izleyicide etkileyici bir izlenim bırakmaktadır. ‘Gökyüzü-Galaksi, Deniz-Çöl’ adlı eserlerinde klostrofobik bir anlatımın yanı sıra özgürlüğü simgeleyen sahnelerden oluşmaktadır. Celmins, okyanus

çizimlerine 1969 yılında başlayarak 1970'lere kadar uzanan birden fazla versiyonu ile üretimini sürdürmüştür.

Celmins'in 1970 ve 2016 yılları arasında yaptığı 'Ocean' baskı serisi, 1969'da California Venice' deki stüdyosuna yakın olan iskeleden çektiği fotoğraf serisine dayanmaktadır. Perspektifi dikkatli bir şekilde çerçeveleyerek, kıyı şeridini ve ufku kırparak, her yöne uzanıyormuş gibi görünen sonsuz bir kompozisyon yaratmaktadır.



Görsel 16- Vija Celmins, Ocean, Kâğıt üzerine mezzotint baskı, 26x32 cm, 2016

Celmins, süreç ve tekniğin keşfine yoğun ilgi göstererek uzun süreler boyunca baskı tekniğiyle üretimlerde bulunmuştur. Üniversite yıllarında aldığı baskı resim eğitimiyle üretimlerini bu yönde şekillendirmeye devam etmiştir. Ancak yaptığı baskılarda uzman baskı teknikleriyle pek ilgisi yoktur. Çalışmalarının baskı aşamasında estetik kaygıları ele alarak tekniğin farklı özellikleri ile üretimlerde bulunmuştur. Celmins, doğa imgesini kendi geliştirdiği teknik ile birlikte geleneksel ağaç baskı, litografik gibi benzer baskı tekniklerine yönelmiştir.



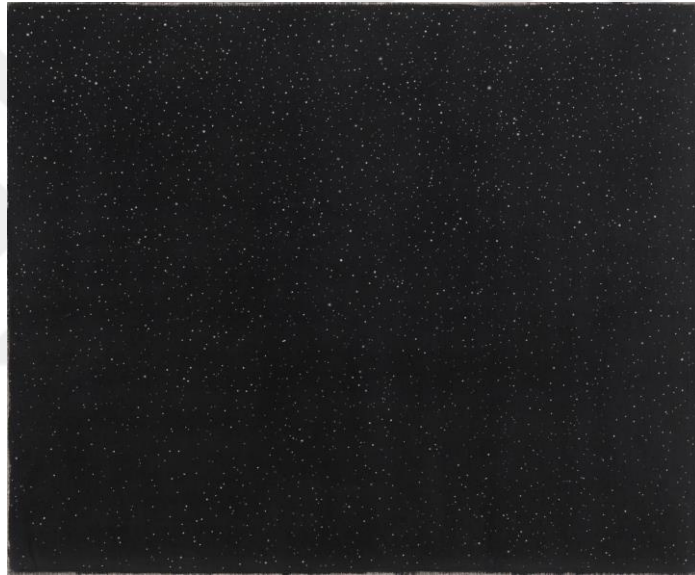
Görsel 17- Vija Celmins, Forest Fire, Tuval üzerine yağlıboya, 65x91 cm, 1965 / 66

New York'ta The Met Breuer modern ve çağdaş sanat galerisinde 2019-20 tarihleri arası '*To Fix the Image in Memory*' ismi ile retrospektif bir sergi gerçekleştirmiştir. Sanatçının 50 yılı aşkın üretimini kapsayan sergide çok sayıda eserine yer verilmiştir. Sergide, birçoğu kitaplardan ve dergilerden derlenen görüntülerin dikkatli bir şekilde yeniden yorumlanması ile tablolar, çizimler, mezzotint baskı ve heykelleri kapsayan bir dizi eseri içerisinde barındırmaktadır. Sergilenen en eski eserler arasında, Kaliforniya sahilinde kontrolsüz bir yangının görüntüsüne dayanan 1965-66 yılları arasında ürettiği '*Forest Fire*' isimli çalışması yer almaktadır. Celmins 30 yılı aşkın disiplinli bir şekilde 1986 ve 2016 yılları arasında üretimini sürdürdüğü okyanus dalgalarından oluşan seri eserlerini sergi kapsamında seyirciyle buluşmuştur.

Celmins, doğa imgelerini bazen doğrudan gözlem yoluyla, ancak daha sık olarak fotografik görüntüler kullanarak kendi geliştirdiği baskı tekniğiyle üretimlerini desteklemiştir. Üretimi için kaynakları, Kaliforniya'da ki stüdyosundan günlük nesneleri, Pasifik Okyanusu veya çöl fotoğrafları ya da gazete, dergi ve bilimsel araştırma dergilerinden bulduğu görüntülerden oluşturmaktadır. Sergi sanatçının 1964'ten günümüze kadar olan tüm kariyerini temsilen yaklaşık 120 eserinden oluşmaktadır.

Leonard A. Lauder Modern ve Çağdaş Sanat Başkanı Sheena Wagstaff sergi için düşünceleri şunlardır;

“Sanatının zengin mimarisi, olağanüstü algısal farkındalığında yatıyor. Celmins’in küçük tabloları bir okyanusun uçsuz bucaksız genişliğini ima ediyor. Karanlık gece gökyüzünü tasvir ettiği resimleri bizi uzayın derinliklerine bakmamız için resmin içine çeken titiz yüzeyleri seyretmeye teşvik ediyor. Celmins, çevremizdeki doğa ile değişen ilişkimizi sanat yoluyla nasıl anladığımıza taze, güçlü bir rezonans getiriyor” (Wagstaff, 2019:6).



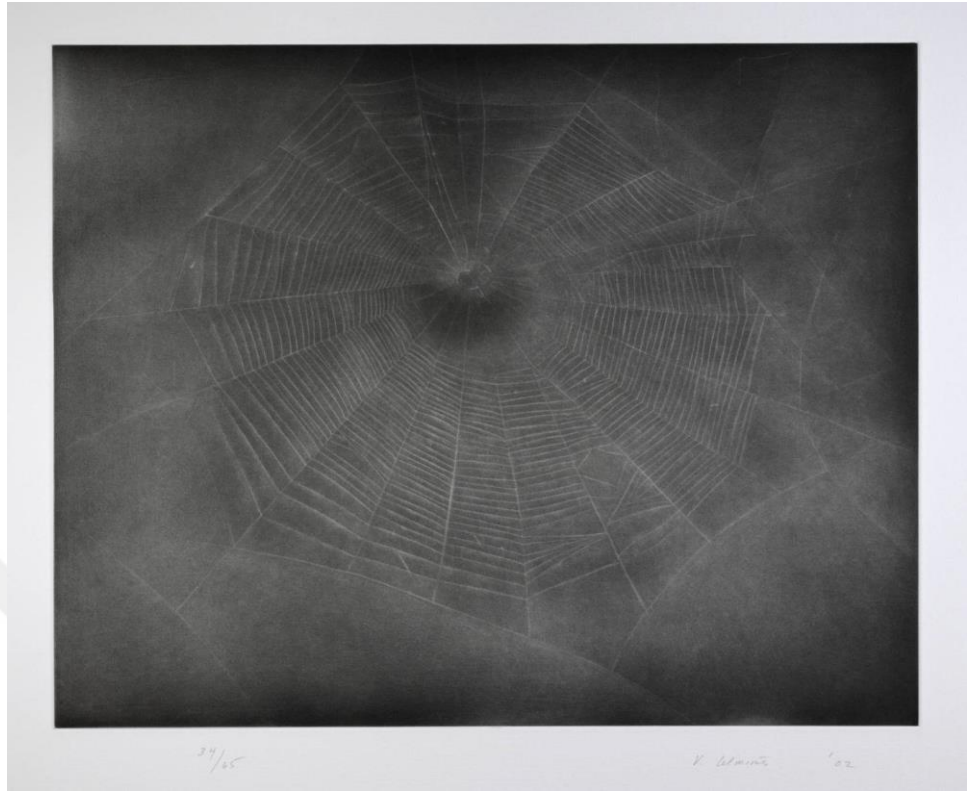
Görsel 18- Vija Celmins, Night Sky #5, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 78,7x95,3 cm, 1992

Celmins’ in buluntu görüntülerinden yararlanarak üretimde bulunduğu eserleri mekanik olarak yeniden üretilmiş ‘fotogerçekçi’ eserler olarak okunmamalıdır. Ancak böyle bir okuma eserlerinde yer alan, aynı anda hem konusunu betimleyen hem de onu yakalayan anlatım tarzını, hissiyatını ortadan kaldıracaktır. Uzaktan bakıldığında takımyıldızları ve dalgaları kişisel olmayan, tek renkli monokrom görüntüler olarak algılanabilmektedir. Ancak yakından bakıldığında, etkileyici mürekkep çizgileri, kâğıdın dokusu görülebilmektedir.



Görsel 19- Vija Celmins, *Night Sky 1 Reversed*, Kâğıt üzerine fotogravür, 39x42 cm, 2002

'*Night Sky 1 Reversed*' isimli baskı çalışmasında yıldızlarla dolu kompozisyon Celmins'in çizimlerinin, baskılarının ve resimlerinin çoğunda olduğu gibi gece görüntüsüne dayanmaktadır. Celmins, '*Night Sky*' serisini tümü takımyıldızları, galaksiler ve gece gökyüzünün fotografik görüntülerinden yararlanarak baskı tekniğini ile üretmiştir. '*Night Sky 1 Reversed*', gece gökyüzünün negatif görüntüsünün görsel ve dokusal yeniden anlatımında, dört farklı baskı resim tekniği bir araya getirilerek üretilmiştir. Dört yöntem her biri bakır gravür plakasına ayrı ayrı uygulanmaktadır. Çalışmada, asitle aşındırma, fotogravür, aquatint ve kuru kazıma yöntemi kullanılmıştır. Drypoint tekniği ile uçsuz bucaksız yıldız formlarını oluşturmak için kullanılmıştır. Gece gökyüzünde görülen görüntüler negatif baskı tekniği ile kâğıda sıçrayan mürekkep gibi gözükmesinin dışında uzaktan bakıldığında tam bir soyut imge etkisi yaratmaktadır.



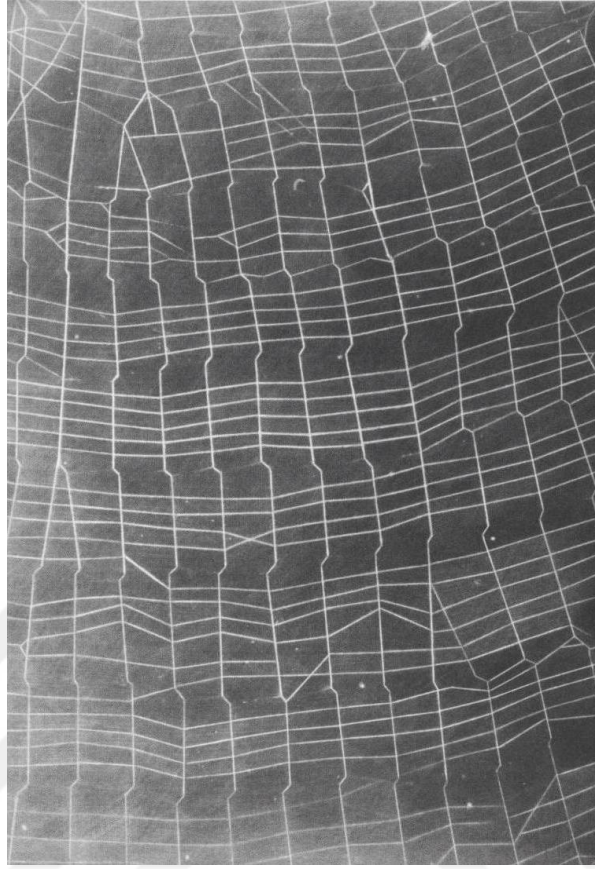
Görsel 20- Vija Celmins, Web 3, Kâğıt üzerine aquatint baskı, 54x65 cm, 2002

Celmins'in "*Web 3*" isimli çalışması kâğıt üzerine bir örümcek ağının tek renkli aquatint baskısından oluşmaktadır. Baskının konusu, Celmins'in çizimlerinin, baskılarının ve resimlerinin çoğunda olduğu gibi doğanın doğrudan gözleminden ziyade bir örümcek ağının fotoğrafına dayanmaktadır. Çalışma yüksek kontrastlığa sahip, ince ipliklerin karanlığa doğru odak noktasını oluşturduğu bulanık, gri tonların hâkim olduğu görülebilmektedir. Örümcek ağının havada asılı oluşu izleyiciyi karanlığın içinde parıldayan ipliklere odaklamaktadır. Celmins'in çalışmalarındaki monokromatik görüntülerde derinlik bağlamında micro bir anlatım görülebilmektedir. Çalışmanın yarı saydam ağ ve görünüşte kırılğan görüntüler bir bakıma evrenin ağ benzeri yapısını yansıtmaktadır. Celmins "*Web 3*" çalışması için şu şekilde anlatır; "Belki de örümcekle özdeşleşiyorum. Ben sonsuza kadar bir şey üzerinde çalışan ve ertesi gün aynı görüntü üzerinde tekrar çalışan türden bir insanım" (Reeve, 2020:1)



Görsel 21- Vija Celmins, Night Sky 3, Kâğıt üzerine aquatint baskı, 54x65 cm, 2002

“*Night Sky 3*” isimli çalışma gece gökyüzünün yıldızlarla dolu, bazılarının küçük, bazılarını büyük ve merkezlerinden uzanan ışık hüzmelerinin tek renkten oluşan kâğıt üzerine aquatint baskısından oluşmaktadır. Hiçbir yıldız formu kâğıdın beyaz yüzeyini göstermemektedir. Aquatint baskı tekniği ile tonlardaki geçiş ve baskı sırasında metal plakta oluşan çukurlar daha puslu ve parlak ışık noktaları olarak görülmemektedir. Çalışmadaki ton geçişi ve ayrıntılı dokusal kompozisyon izleyici tarafından yakından incelemeye teşvik etmektedir. Uzaktan bakıldığında çalışma görüntünün ana malzemesi olan fotoğrafla karıştırılabilmektedir. Bu izlenim teknik ve malzeme yapısının daha uzun incelenmesi ile baskı resmi olduğu anlaşılabilmektedir. 2001 yılında Celmins “*Night Sky*” serisi hakkında şunları söylemiştir; “Gece gökyüzü görüntüleriyle ilgili şeylerden biri, görüntünün biraz daha soyut ve biraz daha az spesifik hale gelmesidir. Özgünlük çok dikkatli ve duyusal bir şekilde çizim yapmaktan kaynaklanıyor. İlk görüntü bir çizimden oluşurken, ikincisi ise çizimden ortaya çıkan bir tür görüntüden oluşmakta” dır (Searle, Seymour, 2001).



Görsel 22- Vija Celmins, Web Ladder, Kâğıt üzerine mezzotint baskı, 45x34 cm, 2010

Bir bütün olarak bakıldığında Celmins'in çalışmaları kendi hayatımıza ve etrafımızda gelişen ufak detaylara odaklanır iken onlara nasıl bakmamız gerektiği hakkında ipuçları vermektedir. Bu seri 1990'lardan bu yana ilk büyük ölçekli retrospektif sergisi ile seyirci tarafından incelenabilmektedir. Kariyeri boyunca seyahat eden sanatçının eserlerinde kişisel tarihi rahatça okunabilmektedir. On yaşından önce Celmins, Leipzig, Mannheim ve Esslingen' deki üç mülteci kampında kalmıştır. Fotoğraflar üzerine çalıştığı üretimlerinde kullandığı 'yeniden tanımlama' eylemi olarak adlandırdığı ve görüntüyü bir ortamdan diğerine, çoğunlukla karakalem, mürekkep veya grafit kalem gibi yeni medyalar kullanarak yeniden tanımlamıştır. Celmins 'yeniden tasvir etme' eylemi ile eserlerinde kendi kayıp dünyasını hafızalardan siler iken şimdiki zamana uyarlamaya çalışması şeklinde okunabilmektedir.

2. 2. Tacita Dean'ın Arşivinden Doğa Kavramının Görsel Uygulamaları

İngiliz asıllı Alman Çağdaş sanatçı Tacita Dean'ın çalışmaları genellikle kültürel bellek ve geçmişin yeniden değerlendirilmesi, insan hakları ihlallerini kınamak ve mağdurların tarihteki yaşadıkları travmatik olayları, deneyimleri ortaya çıkararak eserlerinde birer anlatım aracı haline gelmiştir. Genelde grup veya kişisel portreler, ev eşyaları, evcil hayvanlar veya seyahat fotoğrafları gibi günlük görüntüleri toplamaktadır. Bu tür bellek arşivler günlük yaşam içerisinde görüntü, yazı, ses vb. gibi anonim sayılabilecek materyallerin izleyici üzerinde nostaljik bir his uyandırmaktadır. Ancak nostalji sadece fotoğrafların hikayelerinde ve karakterlerinde bulunmamaktadır. Dean ayrıca, geçmiş ve eski görüntülerden nostaljik bir duyumun işareti olan analog çekim teknikleri kullanmaktadır. Amacı analog filmin özelliklerini vurgulamaktır, çünkü dijital olanlardan farklı özelliklere sahiplerdir. Bu yüzden çalışmaları teknik açıdan düşük kaliteli bayat filmler ve basılı fotoğraflardan oluşmaktadır. Fotoğraflar ayrıca bu tür hatıraların kaydı olarak bize aile geleneklerini de anlatan bir albüme dönüşmektedir.

Dean, Avrupa ve Amerika'daki yerel pazarlardan topladığı buluntu görüntüleri kullanarak aile yapısının çeşitliliğini de göstermektedir. Tarihi ve siyasi olaylardan dolayı acımasız ve radikal hareketlerle yerinden edilen, göç etmeye mecbur bırakılan ailelerin yanı sıra, ev fikrinin farklı kavramları ve temsillerine dayanan kanıtlar ile çalışmalarında yeni anlamları beraberinde getirmektedir. Dean, aidiyet kavramını bir röportajında şu şekilde anlatır;

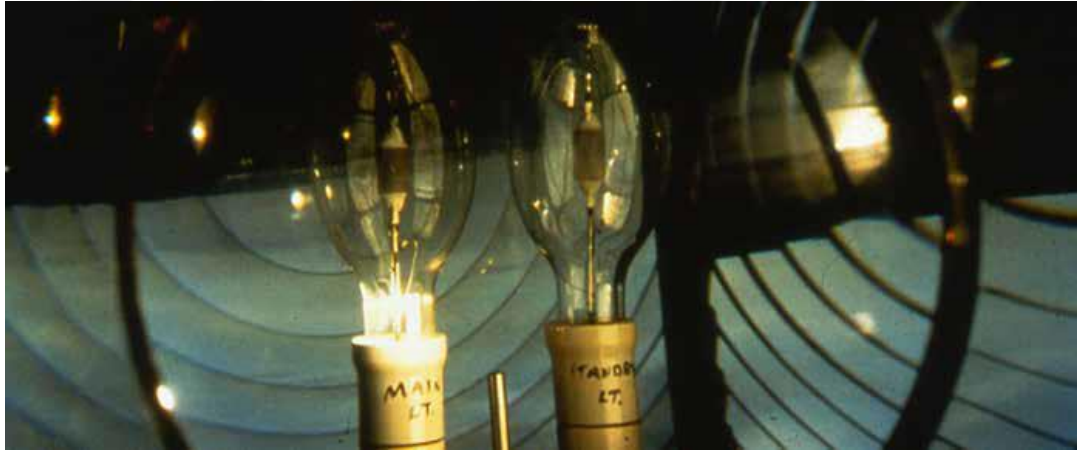
“Yuva, insanın şans eseri bulduğu bir yer. 2000 yılında bir bursla Berlin'e geldim ve bir daha hiç Londra'ya dönmedim. Daha sonra, 2014'te Los Angeles'ta, Getty'de konuk sanatçı programına davet edildim ve o tarihten beri buradayım. Bulunduğum yer yaptığım her şeyi etkiliyor. Mesela Berlin'de yaşadığım dönemde kentle çok uğraştım... Şimdi ise Los Angeles'ta resmen bir bulut gözlemcisi oldum” (Türkay, 2017: 7).

Dean, arşiv görüntülerini yeniden yorumlayarak “çalışmalarında yaptığı kayıp ruhları hatırlatmaktır. Dean bunu çeşitli biçimlerde; fotoğraflar, karatahta çizimleri, ses

işleri ve çoğu zaman anlatsal yan sözler eşliğinde kısa film ve videolar’’ ile anlatımını güçlendirmektedir (Foster, 2017: 48).

Dean, başta film olmak üzere pek çok medya türünde çalışmalar üretmektedir. Zaman kavramı sanatçının filmlerinde ana temalardan birisidir. Ancak Dean bize bu olaylarla ilgili soruşturma sonuçlarını değil, yaşanmış hikâyeleri anlatmaktadır. Çizim, fotoğraf ve ses de dahil olmak üzere çeşitli medyaları kullansa da en çok 16mm film çalışmalarıyla tanınmaktadır. Filmlerinde bir atmosfer yaratmak için genellikle uzun süreler ve sabit kamera açıları kullanmaktadır. Dean zaman kavramını şöyle yorumlar; “zaman deliliği yaşamaya başladı ve deftere girdiği tutarsız kayıtlar Tanrı ve evren hakkında şahsi bir söyleye dönüştürmektedir’’ (Foster, 2017: 50).

1990’ların ortalarında filmleri yorum içermemektedir, bunun yerine sık sık abartılı optik ses parçaları eşlik etmiştir. Özellikle 1990’larda deniz, Dean’in çalışmasında kalıcı bir temadır.



Görsel 23- Tacita Dean, *Disappearance at Sea*, (detay). 16mm renkli anamorfik film, optik ses, 14’, 1996

‘*Disappearance at Sea*’ yaklaşık on dört dakika uzunluğunda kısa bir filmidir. Film grenli görüntüler eşliğinde dönmeye başlayan bir deniz fenerinin ampul odasının iç kısmını, mekanizmasının nasıl çalıştığını göstermektedir. Kısa film çalışan ampullerin birkaç uzun ışık atışından oluşmaktadır. Her ışık atışı, odanın görüşünü farklı bir şekilde algılamamızı ve yavaş yavaş deniz manzarasının alacakaranlığa dönüşünü

göstermektedir. Dean, film görüntülerini nasıl oluşturduğunu bir röportajda şu şekilde anlatır; “İnanılmaz uzun zamanlarda çekim yapıyorum ve bekliyorum. Son derece pahalı, ancak kadraj içinde bir şey olmasını bekliyorum çünkü zum yapmayı ve kaydırmayı sevmiyorum. O kuşun kadrajdan uçmasını bekleyeceğim” (Scovell, 2016:2).

Filmde insan unsurunun olmaması, anamorfik lensler tarafından oluşturulan görüş derinliği ve genişliği ile mekânı güçlendirmektedir. Film sonuna doğru ilerledikçe neredeyse uğursuzca nitelendirdiğimiz martı sürüsünün geçmesi ve denizin şiddetli sesi kesintisiz devam etmektedir. Filmde gökyüzü şiddetli bir dizi kırmızı, pembe, mor renkleri ile alacakaranlık görüntüsüyle son bulmaktadır. Gün batımının trajedisi konusunu ‘*Disappearance at Sea*’ adlı video çalışması Dean’in arşivinden Donald Crowhurst’un talihsiz ve trajedik hikayesini ele almaktadır. Crowhurst, Teignmouth’ta yaşayan başarısız bir iş adamıdır. 1968 yılında Golden Globe Race’e dünyanın etrafını durmadan dolaşan ilk denizci olma isteğiyle katılmıştır. Yeterince hazırlıklı olmayan gemisi ile Crowhurst seyir defterine yalan ve tutarsız kayıtlar almaya, zaman deliliği yaşamaya ve beraberinde gelen telsiz bağlantısının kopmasından sonra denizde kaybolmuştur.

‘*Disappearance at Sea*’ video çalışmasında görülen deniz feneri, insan bedenini aramaktadır. Alacakaranlıktan geceye geçiş etrafında şekillenen film, umudun kedere dönüşmesi olarak da anlamlandırılabilir. Ölü ya da diri, görüntüdeki kişi artık fiziksel olarak orada değildir. O zamanda asılı kalarak ve melankolik duygu yaratımına neden olmaktadır. Bu nedenle görüntüdeki kişinin ölümü ve izleyicilerin de kendi kaçınılmaz ölümleri ile yüzleştirilerek, hatıra mori kavramı ile çalışma okunabilmektedir. Seyirci melankolik bir şekilde tetiklenmekte ve hem hayatın hem de kişinin kaderinin önemini yeniden düşünmeleri sağlamaktadır. 1996’da ‘*Disappearance at Sea*’ adlı filmi ile Dean 1998’de Turner Ödülü’ne aday gösterilmiştir. Dean denizle olan ilişkisini şu şekilde anlatır;

“*Cornwall’da yer alan Falmouth Sanat Okulunda eğitim gördüm ve denizle olan ilişkiyi o dönemde geliştirdim. Kürek takımının başındaydım ve bu her türlü hava şartında kürek çekmek anlamına geliyordu. Hem zor hem çok*

romantikti. İlk yıllardaki karalamalarımın da hep okyanusun daimî hareketleriyle bir bağlantısı vardı. Çiziyordum, siliyordum, sonra yeniden çiziyordum. Daha sonra Berlin'e taşındım ve konu ağaçlar oldu. Şimdi Los Angeles'tayım ve konu bu kez de bulutlar'' (Türkay, 2017:6).



Görsel 24- Tacita Dean Majesty, Kâğıt üzerine fotoğraf baskı ve guaş, 300x420 cm, 2006

Dean, 2001 yılından bu yana 19.yüzyıl manzara resimlerinin dikkat çekici ağaç formlarıyla ilgilenmiştir. 'Majesty', İngiltere'nin Güney Doğu'sundaki antik ağaçların fotoğraflarına dayanan birkaç çalışmadan biridir. Dean, İngiltere'deki en büyük ve en eski meşe ağacını eserinde tema olarak kullanmıştır. Eserin genel yapısı kitlesel olarak genişleyen ve fiber bazlı dört ayrı kâğıda bölünerek basılmış siyah beyaz bir fotoğraftan oluşmaktadır. Ağacın yapraksız dallarını ve gövdesini çevreleyen tüm alanı, yapısını ve formunu izole ederek beyaz guaş ile boyamıştır. 'Majesty' adlı çalışması görkemli boyutuyla izleyiciye hükmeder bir algı yaratmaktadır.



Görsel 25- Tacita Dean, Majesty, Kâğıt üzerine fotoğraf baskı ve guaş, 300x420 cm, 2006

Dean'ın metodolojisi; fikir odaklı araştırmalarının verdiği şans, kaza, tesadüf ve şiirsel birlikteliklerin yorumlanmasına dayanmaktadır. Jeffrey Eugenides ile yaptığı röportajında yaşlı ve deforme olmuş ağaç formlarının neden dikkatini çektiğini şu şekilde anlatır;

“Yakın zamanda Fontainebleau Postcard adlı October dergisi için bir fotoğraf çektim ve başlığı kontrol etmek için telefon etmek zorunda kaldım ve bana Kitakyushu'dayken (Japonya'da bir şehir) Fontainebleau Ormanı'nın tüm eski kartpostallarını bulduğumu hatırlattı. Japonya'da bu kartpostalların bu kadar çok bulunduğunun garip olduğunu düşündüğümü hatırlıyorum, neden Fontainebleau'nun bu kadar çok kartpostalları olsun ki? Ve sonra internete girdim ve beni Fontainebleau'nun meşe fotoğraflarına götüren Fontainebleau Ormanı'na bakmama, bu da bende eski meşe ağaçlarına ve sonra İngiltere'deki en yaşlı ağaçlara, porsuk ağaçlarına gitme güdüsü yarattı. Bilmeden önce, büyüdüğüm küçük köy bir zamanlar 1400 yıllık porsuk ağacının olduğu yer olarak

ortaya çıktı. Her zaman devam etmek için bu küçük ip uçlarına ihtiyaç duydum''
(Eugenides, 2006; 3).

2005 yılında Dean, ağaçları tasvir eden eski siyah beyaz kartpostalların arka yüzünü ve bazen de ön yüzünü boyayarak Deforme Ağaç serisini oluşturmuştur. 1990'ların ortalarında gittiği birçok ülkede bulunan fleamarketlerden edindiği kartpostalardan bir koleksiyon oluşturmuştur. Beyazın koyu bir zemine uygulanması, Dean'ın Londra'daki Slade Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenciyken başladığı yazı tahtası üzerine bir dizi çizim ile yaptığı çalışmalarının devamı niteliğindedir.



Görsel 26- Tacita Dean, T&I, Foto gravür, 25'li Seri, 340x431 cm, 2006

Dean'ın, çizimleri ve filmleri, şiirsel bir duyarlılık, geçmiş ve bugünü araştıran parçalanmış anlatılar, gerçek-kurgu ile karakterize edilmiş eserlerden oluşmaktadır. Bu

anıtsal foto gravür çalışması, kötü bir hikâyeye sahip olan orta çağ sevgilileri Tristan ve Isolde' nin aşk iksirini içtikten sonra yaşanan bir trajediyi ele almasının yanı sıra kahramanların baş harfleri ile eserin adını oluşturmuştur. 'T&I'ın romantik efsanevi hikayesi ile İngiliz iş insanı ve amatör denizci olan Donald Crowhurst' un gerçek hayat trajedisini birleştiren Dean, kolektif hafıza ve kayıp tarih temaları üzerinde durmuştur. Dean, birçok projesinde yer alan Crowhurst hikayesi de dahil olmak üzere çalışmalarında deniz temasını sıklıkla kullanmıştır. 1968'de Crowhurst tek başına dünya çapında bir yat yarışı için İngiltere'den yelken açtıktan sonra ve asla geri dönmemiştir. 'T&I' adlı eserinde Dean, kaybolan denizci ile trajik aşk hikayesini birleştirmiştir. Buluntu bir kartpostala dayanan çalışma, ayrıca Dean'ın sık sık baskılarına ve çizimlerine yazdığı beyaz, şifreli notlar içermektedir. Burada, 'başlangıç' ve 'aşama 4' teatral net yönlerin yanı sıra, kazada öldürülen bir sanatçı hakkında 'WSG'nin ait bir şiirinden parçalar yer almaktadır. Yirmi beş parçalık kompozisyonundan oluşan eser seyirciye sinematik bir anlatım önermektedir.



Görsel 27- Tacita Dean, Dolmen, Kâğıt üzerine karatahta boyası ile fiber tabanlı baskı, 240 x 462,9 cm, 2009

'*Dolmen*' serisi üç büyük kaya görsellerinden oluşmaktadır. Dean fotoğrafları Kuzey Avrupa'nın her yerinde bulunabilen dolmen veya antik mezar alanlarından fotoğraflamıştır. Dean'in daha önce üzerinde çalıştığı eski büyük ağaçların fotoğraflarından farklı olarak, taşların görüntülerinde karanlık, mat arka plan kullanılarak izole edilmektedir. '*Dolmen*' serisi Salvador Dali'nin eserlerinin gerçeküstü doğasına atıfta bulunmaktadır. Çok ince katmanlı uyguladığı boya tekniği ile nesnelerin havada asılı gibi algılanması sağlamaktadır. Dean'de Dali gibi boyalı dolmen serilerinde yüzeyde asılı nesnelerin gerçeküstü görüntülerini kullanmaktadır. Tarihsel olarak, dolmenler Neolitik döneme kadar uzanan mezar benzeri yapılardır. Dean, taşların fotoğraf baskılarına karatahta üzerine boyayarak müdahale eder ve zeminden nesneleri ayırarak havada asılı bir etki yaratmaktadır. Kayalar dağ masifi gibi görünür ve birbirinden farklı seviyelerde basılır, yukarı ve aşağı hareketleri, izleyicinin ağırlıklarını hissettiği gibi, aynı zamanda yüzey üzerine oluşan parlak ışıklar aracılığıyla boşlukta süzülüyormuş gibi algılanmaktadır.



Görsel 28,29- Tacita Dean, 'FİLM', 35mm, projeksiyon, siyah-beyaz ve renkli, 2011

Dean genellikle fotoğraf, gravür projelerini film ortamında yaptığı çalışmalara dayandırmaktadır. 2011 Tate Modern Turbine Hall Komisyonunda gerçekleştirilen '*FİLM*'i, adlı eserini sergilemiştir. Foto gravür projesi FİLM Stills ile sonuçlanan bir sergidir. FİLM Stills adlı eserinde; hafızadaki boşlukları yansıtılan filmlerin pırıltılarıyla ilişkilendirdiği 14 kare görüntü serisinden oluşmaktadır. '*FİLM*' Turbine Hall'da 13 metre yüksekliğinde monolit üzerine dikey yansıtılan 35 mm'lik sessiz bir filmidir. Bir sinemaskop lensini 90° ile film ekranının olağan manzara formatı dikey halde Tubine Hall'un oranlarına ölçeklendirilerek sergilenmiştir. Dean, '*FİLM*' çalışmasında sinema duygusunu yeniden yakalamak için maskeleme, çift pozlama, mat cam boyama gibi tekniklerini kullanmıştır.

Görüntüler, yapım sonrası değil film çekimi sırasında kasıtlı olarak sanatçı tarafından el ile manuel bir düzenleme yapılmıştır. Dean, 2001 yılında Niels Borch Jensen'in Kopenhag baskı stüdyosuyla iş birliği yapmıştır. Kartpostallar veya vintage fotoğraflar gibi materyallerle çalışarak, film ve fotoğraf ortamlarına olan ilgisini baskı yapımı alanına aktarmak için tifdruk baskı tekniği ile foto gravürü kullanmıştır.



Görsel 30,31- Tacita Dean, ‘FİLM’, 35mm, projeksiyon, siyah-beyaz ve renkli, 2011

‘FİLM’ görüntülerini bir selüloit şeridinin şeffaflığının da yansıtarak ekranın arkasında yer alan Turbine Salonu’nun duvarını görebilme imkânı sağlamaktadır. Duvarın kendine özgü mimari karakteri ile ‘FİLM’ çalışması görsel bir estetik kazanmaktadır. Şimşekler, ağaçlar ve deniz manzaraları gibi Dean’in önceki eserlerinden de aşina olunan görüntülerin renkli paneller ile yan yana gelerek duvarın mimari yapısıyla bir bütün oluşturmaktadır. Sergi mekanındaki görüntüler, Hollandalı Modernist Piet Mondrian’ın tablosu ve René Daumal’ın Analog Dağı romanındaki dağları da dahil referanslarda bulunmaktadır. Dean’in analog malzemeyi düzenlemesi, eklemeleri ve manipülasyonları ile mekanik film arasındaki ilişki görülebilmektedir. Kullanılan film, Kodak fabrikasının son filmlerden biri olsa da neredeyse nesli tükenmiş bir süreç için bir ağıt olarak yorumlanabilmektedir.

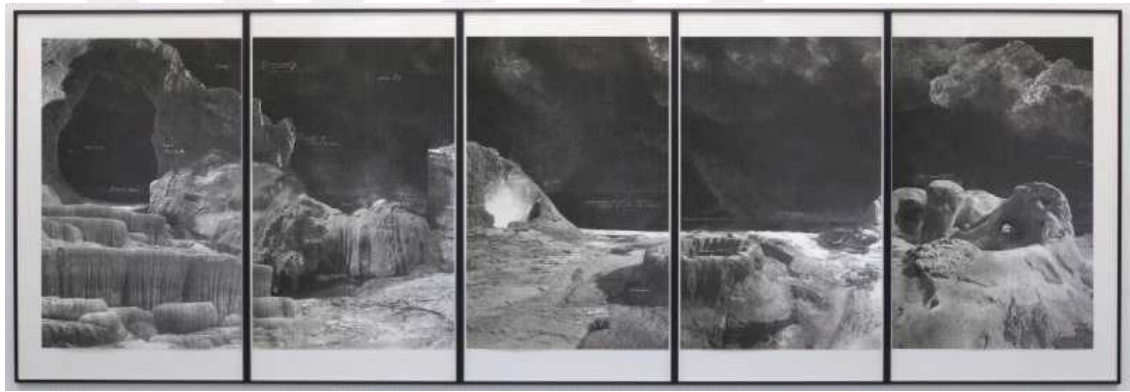


Görsel 32- Tacita Dean, *Fatigues D*, Karatahta üzerine tebeşir, 3'lü panel, 227.96x613.41 cm, 2012

Dean, Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen DOCUMENTA 13 sergisi için Afganistan'ın dağlık manzarasını yeniden yaratmıştır. '*Fatigues*' isimli seri altı panelden oluşan karatahta çalışmasıdır. '*Fatigues*' serisinde görülen doğa imgeleri Afganistan arazisini gösteren karatahta çalışmalarından oluşmaktadır. Dean, çalışmasında Hindu Kush bölgesinin dağ zirvelerini ve Kabil Nehri'ni besleyen buzul kaynakları tasvir etmiştir. Bununla birlikte sinematik izler özellikle karalamalar ve siyah beyaz çizimler Dean'in diğer çalışmalarının devamı niteliğindedir. '*Fatigues*' serisi Kassel'deki eski bir vergi dairesinde sergilenen büyük ölçekli çalışmalar için dramatik bir mekân kurgusu oluşturmaktadır. Dean, iki katlı mekânı çizimlerin anlatısında doğal bir olay dizisi oluşturmak için aşamalı bir şekilde düzenlemiştir. Hindu Kush'un yüksek dağ zirveleri ve Kabil Nehri'nin buzul kaynağı ile üst kattan başlayarak, karlar eriyip yükselmesiyle oluşan nehir imgeleri alt kısımlara inerek bizlere Kabil'in nehrini devingen yapısını göstermektedir.

Dean eserini, Rudyard Kipling'in 'Ford o Kabul River' isimli şiirinden ilham alarak üretmiştir. Şiirin konusu 1878-1880 yıllarında II. İngiliz- Afgan Savaşında gerçekleşen

İngiliz askerlerinin Kabilde oluşan şiddetli seller sonucu boğulmasının hikayesidir. ‘*Fatigues*’ çalışması hem orduda ki üniforma unvanlarına hem de Turbine Salonu’ndaki çalışmalarının sıralanış şekline atıfta bulunmaktadır. 6 parçadan oluşan dizi D, E ve F karatahta üzerine tebeşirle resmedilen yamaç ve zirvelerin, güneşli bir günün hissini uyandırarak romantik bir etki yaratmaktadır. ‘*Fatigues*’in C çalışmasında neredeyse tamamen karanlığın ortasından çıkan nehir yükselir, büyür ve tozlu beyaz parlak bir girdap oluşturarak A çalışmasında korkunç bir girdap halini alır, Kabil nehrinin gücünü ve yıkıcılığı tasvir edilmektedir. Çalışmalar üzerinde yazılı metinler ve şiirler Kipling’in şiirinden alıntılardan oluşmaktadır.



Görsel 33- Tacita Dean, Quatemary, Somerset beyaz saten foto gravür, 199x647,5 cm, edisyonlu 5’li set, 2014

Dean’ın anıtsal foto gravür çalışması ‘*Quatemary*’ Kopenhag Contemporary’nin sürekli değişen dünyanın yaşam birimlerini ele alan ‘*Ex Situ*’ karma sergisinde sergilenmiştir. Dean ‘*Quatemary*’ çalışmasıyla, doğa, kültür ve teknolojinin ayrılmaz bir şekilde birbirine karıştığı ve yeni bir dünyaya uyum sağlamaya çalışan göçmenlere uygulanan haksızlıkları anlatmaktadır. ‘*Quatemary*’ sanatçının yazılarıyla ve çizimleriyle birleşen 19. Yüzyıldan kalma albüm baskılarından oluşan, kıyamet sonrası meydana gelen yıkımın imgesel bir manzarasıdır. 6,5 metrelik çalışma, geleneksel baskı yapımının çok ötesinde Dean’ın kendi geliştirdiği foto gravür tekniği ile üretilmiştir. Dean’ın ilham kaynağı olan ‘Yellowstone’ süper volkanı belgeseli üzerine kurguladığı anlatımda çalışmasını şu şekilde yorumlamaktadır;

“Yellowstone süper volkanı patlamamış bir dağın kabarmasıdır. Magma, binlerce yıldır parkın kabuğunun altında toplanıyor. Yüzey belirgin bir şekilde yükselir ve gözle görülür şekilde gökyüzü buğulanıyor. O kadar büyük hale geleceğini, zeminin birbirinden ayrılacağı, destansı bir büyük patlamaya neden olacağı ve Amerika’nın birçok eyaletinin aniden silineceğini, bir kül bulutu ile kaplanarak, buzul çağına neden olacağını ve insan türünün yok olacağını izlemiştim” (Dean, 2014: 1).



Görsel 34- Tacita Dean, My English Breath in Foreign Clouds , Renkli litografi ve Tara tahta üzerine tebeşir, 2016

2016 yılında New York’taki Marian Goodman Galerisi’nde düzenlenen ‘My English Breath in Foreign Clouds’ sergisi, bir başka sergi olan LA Exuberance adlı serginin temelini oluşturan bir grup renkli litografi ve çizimlerden oluşmaktadır. Sergi sanatçının 2014-15 yılları arasında Getty Araştırma Enstitüsü’nde ikamet ettiği zamanlarda Los Angeles’a ait on sekiz aylık gezisiyle ilgili çalışmalarından oluşmaktadır. Litograf çalışmalara paralel olarak Dean bir grup tebeşir çizimi üzerine de çalışmalar üretmeye devam etmiştir. Dean tebeşir, guaş ve beyaz kalem kullanarak üzerinde çalışmaya başladığı eserleri hakkında şunları söylemiştir;

“Los Angeles hakkında beni en çok şaşırtan şey, az olacağını hayal ettiğim tek şeydi ve bu bulutlardı. Bu bulutlar Avrupalı muadillerinden farklıydı çünkü neredeyse hiç gri değillerdi, son derece değişken ve beyazdılar; Avrupa’da olduğu gibi yağmura bağlı değillerdi. Sunset Bulvarı’nda kaldığım süre zarfında çiçek açan hacimli bir atom bulutuyla karşı karşıya kaldım. Bu bana tebeşirle çalışmam için ilham kaynağım oldu. O zamandan beri bir bulut gözlemcisi oldum” (Royoux, 2016;2).

Bulutlar, Dean’in çalışmasında devingen bir imge serisi oluşturmaktadır. Dean’in bulutları çalışmalarında, John Constable’in (1776-1837) 17. yüzyıl ‘Cloud Studios’ eserlerini andıran bir anlatım gözlemlenebilmektedir. Dean bir bütün olarak çalışmalarında doğanın gücü, tarih ve nostaljiyle geniş kapsamlı konuları ele almaktadır.



Görsel 35,36- Tacita Dean, *Antigone*, Optik ses, Film, (detay) 2018

Dean'ın 35 mm çift Sinemaskop filmi '*Antigone*' çalışması müzenin antikalar koleksiyonu bağlamında Kopenhag'daki Ny Carlsberg Glyptotek sanat müzesinde sergilenmiştir. Dean'ın yapıtlarında dijital çağın baskın oluşu ile analog olarak ürettiği fotokimyasal filmi kullanmakta daha tutarlı bir hal almasını sağlamıştır. Serginin odak noktası 35 mm çift senkronize edilen sinemaskop filmi '*Antigone*' adlı eserinde sanatçı ablasının ismini kullanmıştır. Çalışmada Yunan trajedisi Sophocles'in '*Antigone*'undan MÖ 440' den bahsedilmektedir. "Sophocles'in MÖ 411 yılında yazdığı *Antigone* tragedyasında devlet yasaları ile Tanrıların kurallarının çatışması ve bunun sonucunda bireysel özgürlüğe inanan *Antigone*'nin otoriteye baş kaldırışı ele alınır" (Zerenler, 2005: 263).

Dean, İngiltere'deki Bodmin Moor'dan Yellowstone Parkı'na ve Wyoming'in meralarında 21/8/2017 tarihinde güneş tutulmasını kayda alır ve '*Antigone*' filmi post prodüksiyona başvurulmadan çekilmiş ve Dean film rulolarını birkaç ay sonra tamamlayıp işleninceye kadar çekimlerin bakılmasına ve gözden geçirilmesine izin vermemiştir. Her kareyi kısmen gizleyerek ayın hareketini kendi diyafram maskeleye yöntemini kullanarak üretmiştir. Anılar ve deneyimlerinden oluşan görüntülere benzer şekilde, farklı yerleri ve zamanları tek bir resim içinde birleştirerek aynı negatif çerçeveyi birden fazla pozlayarak kullanmıştır.



Görsel 37- Tacita Dean, Landscape, Portrait, Still Life, Karışık teknik, 2018

Dean, dikkat çekici filmleri, çizimleri ve fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Dean zamansal yolculukları ya da buluntu nesnelerdeki konulara şiirsel yaklaşımları doğa kavramı ile birlikte ele alarak, üretiminde arşiv dosyasından görüntüler kullanmaktadır. Güneşin batması veya sadece denizin hareketi gibi dokunaklı anları yakalamak için uzun süre çekimler yapmaktadır. Zamanın akışını kaydederek, sinematik ruh halini ve atmosfere odaklanan uzun süreli ve sabit kamera çekimleri yapmaktadır. Filmlerinde sık

sık şansa güvenmesi, aşırı pozlama veya çerçevenin ağartılması gibi hatalara izin vermektedir. Filmlerinde bir nevi geri dönüş sağlayan fotoğrafları, çizimlerine yönelik bu zanaatsal yaklaşım, dijital çağda ışıktır tutmaktadır. Simya ve sihir kavramlarıyla bağlantılı olarak bu tür sinemayı korumanın önemini vurgulamaktadır. Dijitalleşmenin faydaları arasında dünya ya erişilebilirlik, yayılma hızı ve verimlilik konuları evrensel olarak kabul edilirken, bazı insanlar da bu büyük teknolojik devrimde nelerin kaybedildiğini düşünmeye sebebiyet vermektedir. Bu bağlamda, sanatçı analog film kullanımı ve fotoğrafik tekniklerin yeniden canlandırılması ile zamanında bir müdahale olarak okunabilmektedir. Ancak bunların bazıları anakronistik olarak da görülebilir. Anakronistik analog film kullanımı fiziksel temas veya bir nesne ile ışığa duyarlı kâğıt arasındaki temasla üretilen fotogram, tüm analog fotoğrafçılıkta örtük olanı açıkça ortaya koymak anlamını da taşıyabilmektedir.

Dean'ın çalışmaları, hiçbir yer'in yani bir ütopya demek olduğunu ve hiçbir zaman içerisinde var olan kayıp anıların şimdi ki zamana açılan bir portal işlevi gördüğü arşivsel görüntülerden oluşturmaktadır.

‘‘Bir anlamda, Dean’ın arşiv çalışması bir arşiv çalışması alegorisidir: Kimi zaman melankolik, çoğu zaman baş döndürücü, her zaman eksik. Ayrıca, kahramanı genellikle kendisini sınavan bir esrarengiz göstergeler dünyasında yoldan çıkmış bir özne olan edebi tür olarak alegoriyi de akla getirir. Burada özneye rehberlik edecek tek şey davet edil(me)miş tesadüftür’’ (Foster, 2017: 49)

2. 3. Cai Guo-Qiang'ın Düşsel Gökyüzü Manzaraları

Çin asıllı New York merkezli Çağdaş sanatçı Cai Guo-Qiang çalışmalarında çeşitli sembolik anlatılar, geleneksel materyaller kullanarak üretimde bulunmaktadır. Resim, heykel, enstalasyon ve video gibi disiplinlerarası üretimlerde bulunan sanatçı eserlerinde Çin sanatının tarihsel anlatısını ve büyük doğa olaylarından ilham alarak üretimde bulunmaktadır. Çalışmalarında Çin tıbbı, fengshui, shanshui resimleri, bilim,

flora ve fauna, portre, havai fişeklerde dahildir. Çalışmalarının çoğu, içerik olarak Maoist/Sosyalist kavramlardan, özellikle de Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurucusu devrimci ve siyasetçi Mao Zedong'un hiçbir şeyi yok etme, hiçbir şey yaratma ilkesini güçlü bir şekilde eserlerine yansıtmaktadır. Qiang, bir röportajın da Zedong'un sanatında ki etkisini şu sözlerle anlatır; “Bir bakıma Mao Zedong, ütöpik romantizm ve duyarlılığıyla bizim kuşağımızdan tüm sanatçıları etkiledi” (Dow, 2011:14). Qiang, çalışmalarını esasında geleneksel Çin kültüründen esinlenerek üretmektedir. Aynı zamanda politik konulardan da yararlanmıştır. Sanatçının babasının hem bir kitapçıda çalışıyor olması hem de ressam olması Çin sanatının yanı sıra Batı edebiyatıyla da erken yaşta tanışmasını sağlamıştır.

2014 yılında Shangai Power Station of Art sergisinde sanatçının çizimleri, heykelleri, videoları, resimleri, enstalasyonları ve imza niteliğindeki barut çizimlerinin bir retrospektif sergisi gerçekleşmiştir. Sanatçının farklı mekanlarda sergilenen eserlerinden biri Ivan Ayvazowsky'nin 1850 tarihli Dokuzuncu Dalga eseriyle aynı ismi taşıyan çalışmasında, fırtınalı bir denizde geminin enkazına tutunan insanların doğa karşısında ki çaresizliğinin imgeleminden ilham alarak üretmiştir.



Görsel 38- Cai Guo-Qiāng, *The Bund Without Us*'in ateşlenme anı, Kâğıt üzerine barut, 400x2700 cm, 2014

Power Station of Art sergi mekanının ikinci katında, insanoğlunun yeryüzünden bilinmez bir şekilde yok olduğu, Şanghay'da doğanın tekrar varoluşunu ve vahşi hayvanların etrafta dolaştığı efsanesindeki nehir kıyısını betimleyen, yaklaşık yirmi yedi metre uzunluğunda panoramik '*The Bund Without Us*' isimli çalışması yer almaktadır. Qiang, kâğıt üzerine barut ve fırça kullandığı eserini sergi alanında ateşleyerek performans gerçekleştirmiştir.



Görsel 39- Cai Guo-Qiang, *The Bund Without Us*, Kâğıt üzerine barut, 400x2700 cm, 2014

Qiang, gençlik yıllarında Kültür Devrimindeki sosyal etkilere tanık olmuştur. Gösterilere ve geçit törenlerine katılmıştır. Ayrıca barutu hem iyi hem de kötü şekilde, yıkım ve yeninin inşasında kullanıldığını deneyimlemiştir. Görünüşe göre Qiang, deneyimlerini ve anılarını sayısız barut çizimleri ve patlama olayları aracılığı ile kanalize etmiştir. Barutu çalışmalarında bir medyum olarak kullanan sanatçı Çin'in katı ve baskıcı sanatsal geleneklerinden bir bakıma kendisini sıyırmak ve modern üretimlerde bulunmasında tetiklemiştir.

Çin'de bir sanatçı veya entelektüel olarak çok açık bir şekilde politik davranışlarda bulunmak risktir. Bu sebepten dolayı Qiang'ın eserlerinde daha dolaylı bir anlatım görülmektedir. Dünya meselelerini, özellikle küresel çevreyi derinden umursadığı gerçeğini yapıtlarına ansıtmaktadır. Ancak, sürgünde olmak ve tutuklu kalmadan toplumlarının sınırları içinde çalışmak isteyen diğer Çinli sanatçılar ve aydınlar gibi, Qiang'da sanatsal gerçeklik ile Siyasi partilerin nezaketi arasındaki zorlu süreçten geçmeyi tercih etmiştir.



Görsel 40- Cai Guo-Qiang, Elegy, Havai fişek performansı, 8 dakika, 2014

‘*Dokuzuncu Dalga*’ sergisi kapsamında Şanghay’ın Huangpu nehri kıyısında bulunan mavnada gerçekleşen ‘*Elegy*’ adlı performansı sekiz dakika süren havai fişek gösterisinden oluşmaktadır. Havai fişek fırlatılmasıyla başlayan performansta fişegin dumanında çiçekler, ağaçlar, dalgalar ve kuşlara benzer düşsel imgeler oluşmaktadır. Qiang, havai fişek performanslarını fotoğraf ve video ile belgeleyerek çalışmalarının devamlılığını ve görünebilirliğini koruyabilmektedir. Çin’deki nehirde yoğun bir tekne trafiğinin geçici olarak durdurulmasını sağlamanın yanında sanatçının böyle bir açılış için izin aldığını hayal etmek bile çok zordur. Ancak Qiang’ın Guggenheim ve Metropolitan Museum of Art gibi müzelerde gerçekleştirdiği sergiler sayesinde uluslararası bir itibar kazanmıştır.



Görsel 41- Cai Guo-Qiang, *Elegy*, Havai fişek performansı, 8 dakika, 2014

Qiang’ın ‘*Elegy*’ isimli performansı gökyüzünü dolduran sekiz dakikalık renkli hava fişeklerden oluşmaktadır ve doğanın ölümünün törensel bir anlatımı olarak

betimlemektedir. Gösteri, havai fişeklerin renkli duman görüntüleriyle geçmişe ve zamanın geçiciliğine bir atıfta bulunmaktadır. Çin kültüründe havai fişekler doğayı, kültürü, yaşamı ve ölümü temsil etmektedir. Duman metaforu, doğada var olan her şey gibi, hiçbir şey kalmayınca, bir zamanlar var olan güzellikten hiçbir hatıra kalmayana kadar yok oluş kavramını simgelemektedir. Bu şiddetli patlamalar bir sanat materyaline dönüşmüştür. Gökyüzünde anlık görülebilen çalışmaların gelip geçici hissiyatı düşsel bir anlatım sergilemektedir. Qiang'ın günün gündüz saatlerinde gerçekleştirdiği performanslarda gökyüzünde klasik fırça boyama tekniğine benzer desenler oluşturmuştur. Qiang, havai fişeklerde organik bitkisel boyalar kullanmıştır. Havai fişek patlamalarında oluşan duman, geleneksel resimde neredeyse bir fırça hareketiyle mürekkebin pirinç kâğıdı tarafından emilmesine benzer desenler oluşturmaktadır. Gündüz gökyüzünde gerçekleşen performansta hem geleneksel hem de modernizmin etkileri bir arada ifade edilmektedir.



Görsel 42- Cai Guo-Qiang, Silence Ink, Beton parçaları, metal çubuklar, 20.000 litre siyah mürekkep, Enstalasyon, 2014

'*Silence ink*' isimli çalışma 20.000 litre siyah mürekkeple doldurulmuş galeri tabanından kazılan 250 metrekarelik bir gölün enstalasyonu olarak Power Station'da,

'*Dokuzuncu Dalga*' sergisi kapsamında sergilenmiştir. Sergi alanının zemini oyulduktan sonra 5300 galonluk zifiri mürekkep kullanılarak bir gölet oluşturulmuştur. Alanın tavan kısmında oluşturulan mekanik sistem ile havuza devamlı olarak mürekkep püskürtülmektedir. Durgun yüzey belirli zaman aralıklarıyla tavandan gelen damlalar ile durgunluğu ve sakinliği bozulmaktadır. Bir nevi doğanın artık sınırlı bir zamanı kaldığını imlemektedir. Mürekkep göletinin etrafına yerleştirilen beton ve metal yığınları ise alışıla gelen geleneksel manzara resminin aksine Çin'in dünya endüstrisinde yükselişinin doğada ki etkilerinin birer yansıması olarak okunabilmektedir. Qiang, '*Silence ink*' isimli enstalasyonu ile doğanın her zaman insan üzerinde egemen olarak temsil edildiği geleneksel Çin manzara resmini, insanın doğa üzerinde egemen hale geldiği modern dünya bağlamında manzara resmine yeni bir yorum getirmiştir. Sergi alanında mürekkebin baskın kokusu nedeniyle mekânda uzun süre durulması zordur ve Çin'deki birçok nehrin, akarsuyun kirli olması, hayvanların bu suyu kullanamadığı gibi endüstriyel kullanım için bile çok zehirli olduğunu altını çizmektedir.



Görsel 43- Cai Guo-Qiang, Silence Ink, Beton parçaları, metal çubuklar, 20.000 litre siyah mürekkep, Enstalasyon, 2014

Geleneksel kültüre bağı bir baba tarafından yetiştirilen Qiang, geleneksel manzara resimlerine de hâkim bir şekilde büyümüştür. Geleneksel manzara çalışmalarında insanlar, doğanın ihtişamı karşısında genellikle pasif ve önemsiz figürler olarak betimlenmiştir. Görünürde bu ikincil pozisyonlarda tutulan insan figürleri yalnızca doğanın kaçınılmaz bir parçası oldukları için değil, aynı zamanda doğaya karşı saygılı ve alçak gönüllü olunması gerektiği izlemine yaratmaktadır. Resimlerde insan faktörü doğayı idealize ederek kendi amaçları için dönüştürmekten çok, doğa ile uyumu betimlenmiştir.

Çinliler henüz doğaya hükmetme veya kaynaklarını kullanma hırsına tam olarak sahip değildir. Bu değişiklik ancak, Avrupalıların yeni bir dinamizm ve endüstriyel üretim çılgınlığı tarafından büyülendiği 19. Yüzyıl Sanayi Devrimi'nden sonra başlamıştır. Çok geçmeden Çinliler de ülkelerini Japonya ve Batı'nın emperyalist yağmalarına karşı savunmak için yeterli zenginlik ve güç elde etmeyi saplantı haline getirmişlerdir. Bundan böyle kendilerini doğanın içinde değil, üstünde konumlandırmaya başlamışlardır. Qiang, '*Silence ink*' enstalasyonunda, doğanın her zaman üstün konumda betimlendiği geleneksel Çin manzara resmi ile insanın doğaya hükmettiği modern dünyayı incelikli bir bağ kurarak yeniden betimler.



Görsel 44- Cai Guo-Qiang, Sky Ladder, Enstalasyon, 2015

Qiang'ın 21 yıl süren kişisel çalışması '*Sky ladder*' büyük bir balon tarafından havada asılı duran ve patlayıcılarla donatılmış 1.650 fit yüksekliğinde bir merdiven enstalasyonundan oluşmaktadır. Enstalasyon birçok deneme sonucu başarısızlıkla sonuçlanmıştır. İlk olarak 1994 yılında İngiltere Bath'da kuvvetli rüzgarlar yüzünden proje yarıda bırakıldı. İkinci deneme 2001 yılında Şanghay'da akşam 9/11 saatlerinde uçuş kısıtlamaları nedeniyle balonun yerden gökyüzüne havalanamadı. 2012 yıllarında ise Los Angeles'ta üçüncü denemede orman yangınları riski nedeniyle sonuç alınamadı. 15 Haziran 2015 tarihlerindeki çalışma başarıyla tamamlandı.

15 Haziran sabahın erken saatlerinde, 6.200 metreküp helyumla dolu büyük beyaz bir balon, Çin'in Quanzhou kentindeki Huiyi Adası Limanı'nın üzerinde yavaşça gökyüzüne yükseldi. Performans tamamen hızlı yanan fitiller ve altın havai fişeklerle kaplanmış 500 metre uzunluğunda bir merdivenden oluşuyordu ve Qiang tarafından havai fişekler ateşlendi. '*Sky Ladder*' çalışması dünyevi ve göksel alemleri birbirine bağlayan cennete giden ateşli merdiven olarak okunabilmektedir. Havai fişek çalışması Qiang'ın kendisini deniz ürünleri satarak yetiştiren büyükannesine olan sevgisini ithafen gerçekleştirdiği bir performanstır.

Enstalasyonun görüntüleri internet ortamında büyük ilgi toplayınca sanatçı hakkında 2016 yılında '*Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang*' adlı bir belgesel film yapılmıştır. Filmde Çin'in dünyaya yaptığı en önemli katkılardan biri olan barutun tarihini Qiang şu şekilde açıklar; “Aslında kendilerini ölümsüz kılmak için bir iksir arıyorlardı” (Cascone, 2016:5). Bir bakıma ölümsüzlük arayışı, '*Sky Ladder*'ın vizyonunu hayata geçirmenin 21 yıllık sürecin ilişkisini de anlaşılır kılmaktadır. Qiang, çalışmaları ile çevresel endişelerini kültürüne dair semboller, imgeler kullanarak hem kendi ülkesinde hem de dünyada ki insanların doğa ile ilişkilerinde ruhani bir bağ kurmasını amaçlamıştır.

Sanatçı, çalışmalarını ve performanslarını, fotoğraf ve video aracılığıyla belgeleyerek izleyiciye ulaşmasını sağlamaktadır. Geleneksel havai fişek gösterilerinin gece gerçekleşmesinin aksine gündüzleri gerçekleştirilen performanslar; doğanın gelip geçiciliğine atıfta bulunurken, gece görülen rüyalardan gündüz görülen düşlere bir yolculuk olarak okunabilmektedir.

Çağımızın toplumsal, psikolojik, kültürel, çevre ve ekolojik sorunların, bellekte yer edinen olayların, dijital medya, fotoğraf ve video kullanımıyla sanata yansımış biçimi sanatçıların çalışmaları irdelenerek anlatılmıştır. Bu konu bağlamında insan- doğa ilişkisinin Çağdaş sanat içerisinde barındırdığı anlamlar ve farklı disiplinlerde üretim yapan sanatçıların doğayı konu edindiği yapıtlara değinilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
DOĞA İMGESİ KULLANIMINA DAİR GÖRSEL UYGULAMALAR

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.DOĞA İMGESİ KULLANIMINA DAİR GÖRSEL UYGULAMALAR

3. 1. Doğa İmgesinin Düşsel Yansımaları

Sanatçı doğanın barındırdığı kavramları kendi algısıyla yeniden şekillendirerek tinsel olanı üretiminde anlatma çabasındadır. Hem sanatçı kendi varoluş sebebini sorgulamakta hem de doğanın varlıkta oluşturduğu anlamı yaratım gücüyle kendi özgün dünyasını oluşturmaktadır. Görsel algıya bağlı olarak imgeleştirilen doğal nesneler, kişinin ruhsal ve duysal diliyle de tamamen bireysel bir değer kazanmaktadır. Sanatçı doğa kavramını bireysel olarak yeniden idealize etmektedir. Bireyin tabiatı oluşturduğu biçimlendirme kaygısı artık güzel olan, doğru olan değildir. Tabiatın bireyde oluşturduğu ruhsal evreni anlamlandırma kaygısıdır.

Sanatçı doğayı artık farklı bir gözle görmektedir. Bilinçaltına kayıtlı olanı, kendi kurgularını oluşturduğu düşsel alanda yeniden şekillendirmektedir. Bilinçaltında kayıtlı olan imgeler topluluğu rüyanın bir evresi olan düş ile kendini göstermektedir. Artık doğa imgesi, kişinin ruhsal ve duysal algısıyla tamamen bir değişime uğramıştır. Sanatçı düşlerinde ve rüyalarında yeniden biçimlendirdiği doğa kavramına sonsuzluğu, zamansızlığı ve kayıp alanları bir bakıma kayboluşu zihinsel manzaralarla evrimleştirmiştir. Doğa sanatçı için sadece bir kavram ve arayışı içerisinde bulundurduğu ruhani bir evren sunmaktadır.

Düş kelimesi, ruhun bilinçaltı etkenliğinin ürünü olduğu varsayılırsa, görülen düşlerin insanlar için önemli bir bildiri olduğuna inanmak gerek. “Düş sözü geceye dair olandan çıkmadır; düşçü, uykucuyu varsaymaktadır. Dış duyular körleşir, kaslar gevşer, beyin dinlenmeye çekilir. Karanlıklaşma öyle önemlidir ki burada, uyuyan çok defa salt uyanmasın diye düş görür” (Block, 2013:106). Sanatçı görmüş olduğu düşlerin kendi benliğinin bir ürünü olduğunu, kendine dönmek olduğunu yanı özüne dönmek olduğunu vurgulamaktadır.



Görsel 45- N. Pınar Özen, The Cloud, Kâğıt üzerine kömür, 380 x 172 cm, 2018

‘The Cloud’ adlı eserinde atmosferik sürekliliğini, ritmik devamlılığını, seyircide gerçek dünyadan uzaklaştırarak, bulut formunun sürekli değişim içerisinde oluşunun, birçok katmanın arkalı önlü sıralanmasıyla sunulmaktadır.

“Modern ressam, bulutların duyumsanabilir yanı, objektif konfigürasyonları, buğu efektleri, nesnelerin atmosferik yapıların filtresinde geçmiş görüntüleri ile ilgilenir. Fakat bu ilginin bir boyutu daha var. Eskinin ressamaları istikrar, devamlılık, açıklık ararken, modern gözlemci belirsizlikten, geçicilikten, değişimden zevk almaya, en büyük tatmini ve bilgiyi yerleştirmesi ve anlaşılması en zor olandan (rüzgâr, ışık, bulut gölgeleri, vb.) almaya davet ediliyordu” (Damicsch 2012:24)



Görsel 46- N. Pınar Özen, The Cloud, Kâğıt üzerine kömür, 380 x 172 cm, 2018

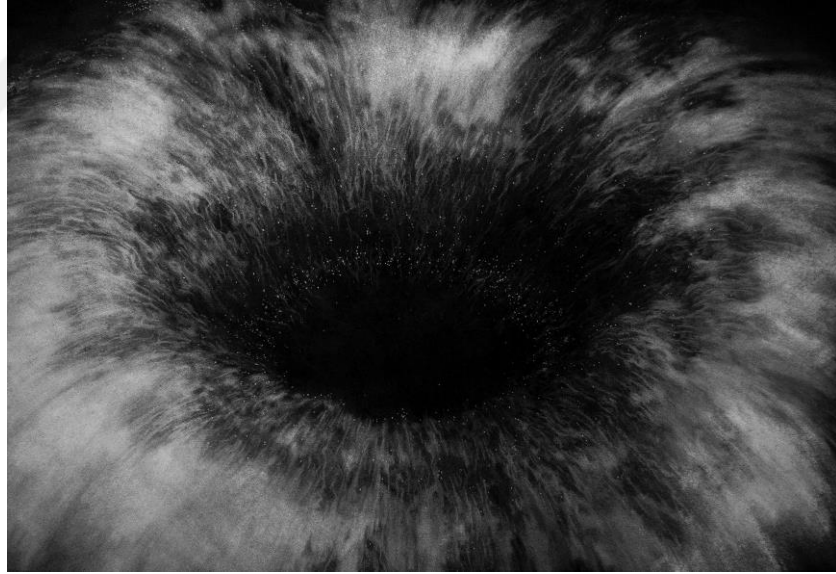
Puslu, karanlık, loş ve sessiz mekanlar izleyicinin bilinçaltındaki sembollere, rüyalarındaki görüntülerle bağlantı kurmaya iter. Sanatçı, bulut resimlerinde daha çok boyanın yoğunluğundan ziyade daha jestüel hareketlerle bir sistem veya bir tavırla resmetmek yerine doğadaki bulut uzamını tasvir etmeyi amaçlamıştır. Daha çok başkalaşıma uğramış olan, yapılandırılmış ve buharlaşmış gibi görünen doğadaki bulut formlarının bir özne olarak anti-madde arzunu resmetmektedir. Sanatçı burada dramatik bir gökyüzü oluşturmakla birlikte, yumuşak tonların geçişlerini sanat tarihinden edindiği referanslara borçludur. Aynı Romantik dönem ressamı Friedrich'in dramatik manzaraları, Constable'in bulut resimleri, Turner'in atmosferik parlak ışık geçişleri, Rönesans ve Barok dönemi resimlerinin gökyüzünün ilahi bir form olarak sembolleştirmesi sanatçının 'The Cloud' çalışmasındaki nüansların oluşumunu sanat tarihinden edindiği referansın bu kadar güçlü olmasından kaynaklanmaktadır.

“Uyumakla” “uyanmak” arasındadır rüya imgesi... Gözlerle görüldüğü için duyusal ve bedensel, dokunulamadığı için, sahibine geri döndüğü için hayalet

benzer bir tuhaflıktır. Gerçek olan'la yakınlığı nedir ne değildir; gerçek olan olmasa bile rüyada gerçek olan'ın etkisi vardır'' (Sayın, 2018:94)

'The Cloud' isimli çalışmada bulut formu net bir şekilde tanımlanması belirgin düzeyde resmedilmiş düşsel bir imgeden oluşmaktadır. Kullanılan boyanın doğanın bir ürünü olan kömür ile resmedilişi, bulut formunu bu kadar sert bir malzemeye, böyle sisli, puslu ve yoğun bir doku oluşturması izleyicide çalışmayı yakından inceleme isteği uyandırmaktadır.

Eserlerin hepsinde görülebilen yoğun sis katmanı ve puslu alanlar zihinde gerçekleşen düşsel alanların imgeleridir. Çalışmalar kayboluşta aranan, sürekli olarak düşlenen ve gerçek hayatta gözlemlenen nesnelerin iç dünyayla olan algısal bağın sembolleştirilmiş tinsel bir kurgusudur.

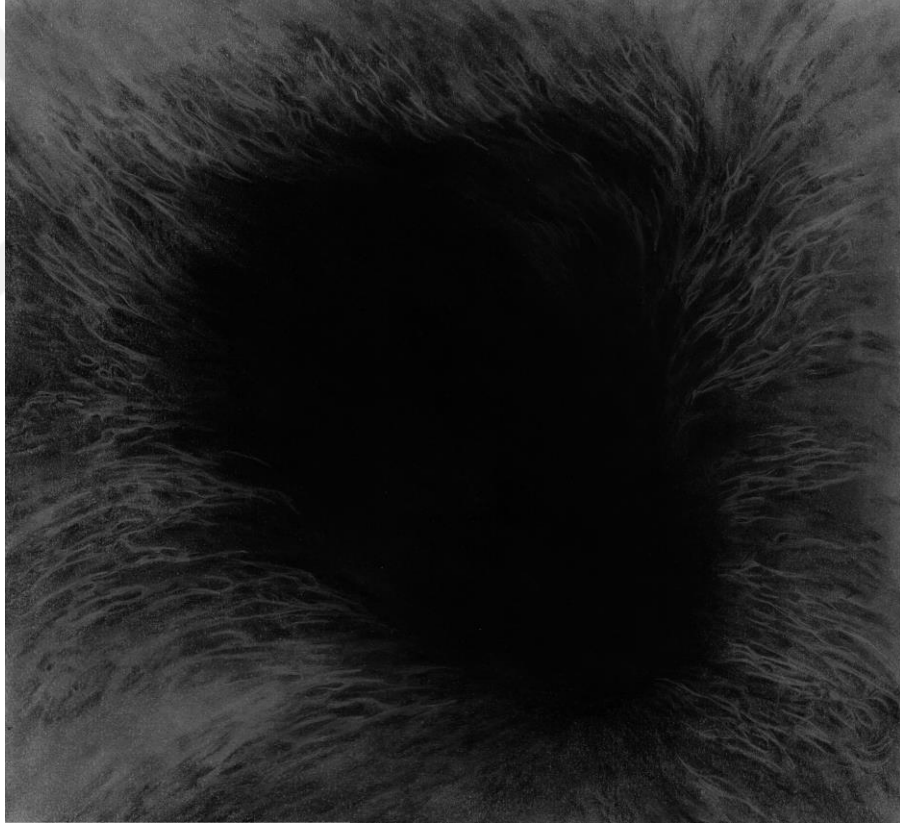


Görsel 47- N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi; Döngünün Sonu, Kâğıt üzerine karışık teknik (füzen, soft pastel), 70x50 cm, 2022

'Döngünün Sonu' adlı kâğıt üzerine karışık teknik çalışması, atmosferik bir alan görüntüsü ile düşsel doğa imgesini betimlemektedir. Resimdeki puslu ve donuk alan biliçaltında oluşan görüntüleri düş ve rüya yardımıyla, imgesel özdeşleşme, öznenin kendisini zihinde tanımlamaktadır. "Düşlerin bilinçaltı doğamızdan yayıldıkları kesinlikle varsayabiliriz: En azından, çıkarım yoluyla karmaşıklığını ortaya koyan

belirtilerdir. Bu nedenle düşler, insan ruhunun incelenmesinde en yalın araçlardır'' (Jung, 2016:56) İnsanın doğal dünyadan algıladığı nesneler yeryüzünde görüp kavrayabileceği nesnelerdir. Oysa bu nesneler dış dünyanın etkisiyle farklı ışık ve renk etkenleriyle insanda öznel bir yer edinmektedir. Bu öznel nesnelere görüşlerini için değil ama insan ruhunun değişken hallerine benzedikleri için ilgi duyulmaktadır.

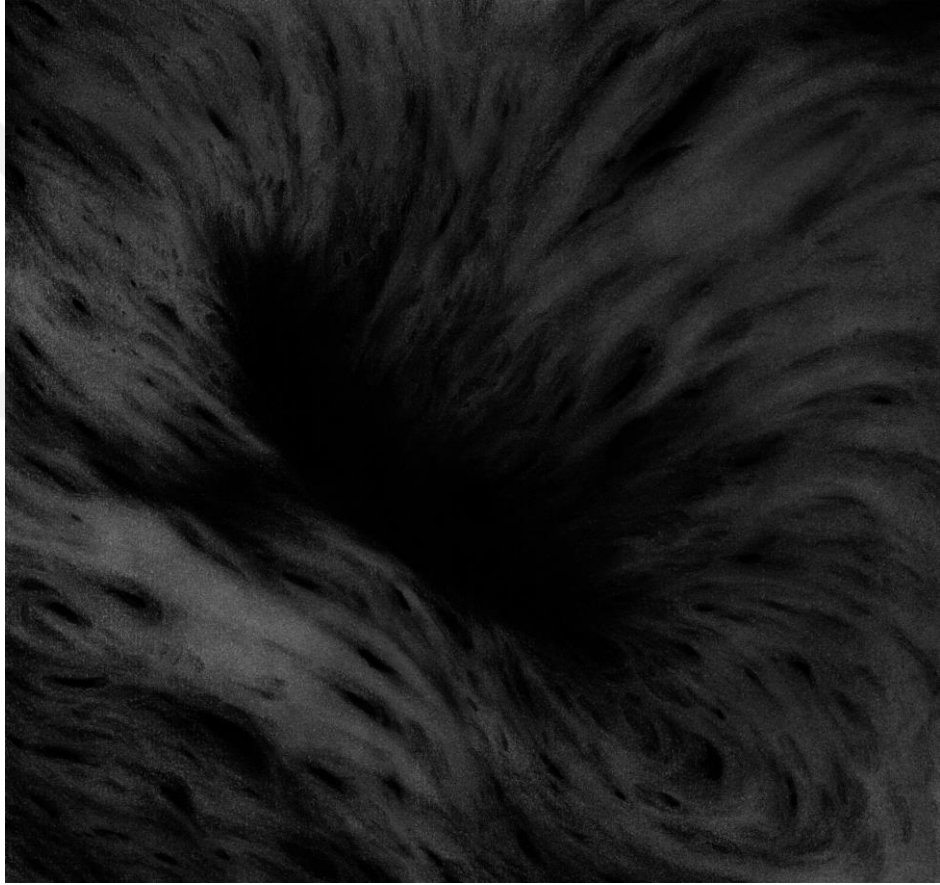
Çalışmaların genelinde kullanılan doğa imgesi ise birçok insanın bilincinde kendisinde farklı anlamlar yüklemektedirler. Eserlerde kullanılan tek ton renk geçişlerinin baskınlığı ise algılanan nesnenin içsel dünyada nasıl bir duygu durumuna dönüştüğünü yansıtmaktadır.



Görsel 48- N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi; Uğultular, Kâğıt üzerine karışık teknik (füzen, soft pastel), 33 x 35 cm 20 adet, 2022

'*Endless Blackness*' serisinin renk kullanımında monokrom bir tonlama ile oluşturulan doğa imgeselleri, atmosferden ya da kullanılan malzemenin vermiş olduğu

gri tonları sayesinde karanlık ve rahatsız edici manzaraların dramatik etkisini güçlendirmektedir. Görünüşte donmuş bir görüntü, herhangi bir insan formunun yokluğunda kaybolmuşluk hissi yaratması izleyicide endişe uyandırmaktadır. Zihinde kurgulanmış olan bu dramatik sahneler normal gündelik hayattan edinilmiş düşsel imgelerden çok uzaktadır. Sanatçının içinde olduğu duygu değişimini anlatmaya çalıştığı yeni bir biçimlendirme isteğiyle iç dünyasını yansıtmaktadır.

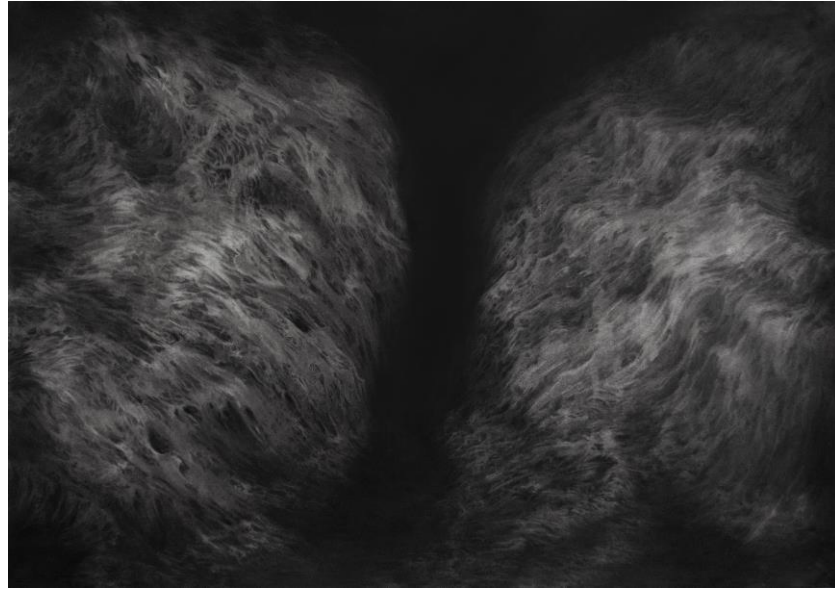


Görsel 49- N. Pinar Özen, Endless Blackness Serisi, Kâğıt üzerine karışık teknik (füzen, soft pastel), 33 x 35 cm, 2022

Serideki sessizlik teması, aynı rüyalarında sözsiz olarak anlatımının daha kısıtlı olduğu ve görüntünün sestense daha fazla anlam barındırmasından kaynaklanmaktadır.

“Rüyalarda işitsel niteliğin asgari düzeye indiği sıkça vurgulanan bir husustur. Emil Kraepelin daha 1910’da, bir rüyada görsel niteliklerin baskın olduğuna, ama konuşma dilinin alınmasının açıkça uyanıklık haline ait olduğuna dikkat çekmiştir: ‘Bu noktada, rüyalarımızın vizyonlar ve hareketlerin temsilleri aracılığıyla kendilerini açığa vurduğunu, işitsel algıların ise arka plana çekildiğini hatırlıyoruz. Aynı zamanda, konuşmanın işitilmesinin genellikle en önemli duyu algısı kaynağı olduğunu.’ Konuşmanın unsurlarını hatırlamanın güçlüğü de bundan kaynaklanmaktadır. Bellek, rüya imajlarını genelde seslerden çok kolay saptayabilir” (Botz- Bornstein, 2017:72)

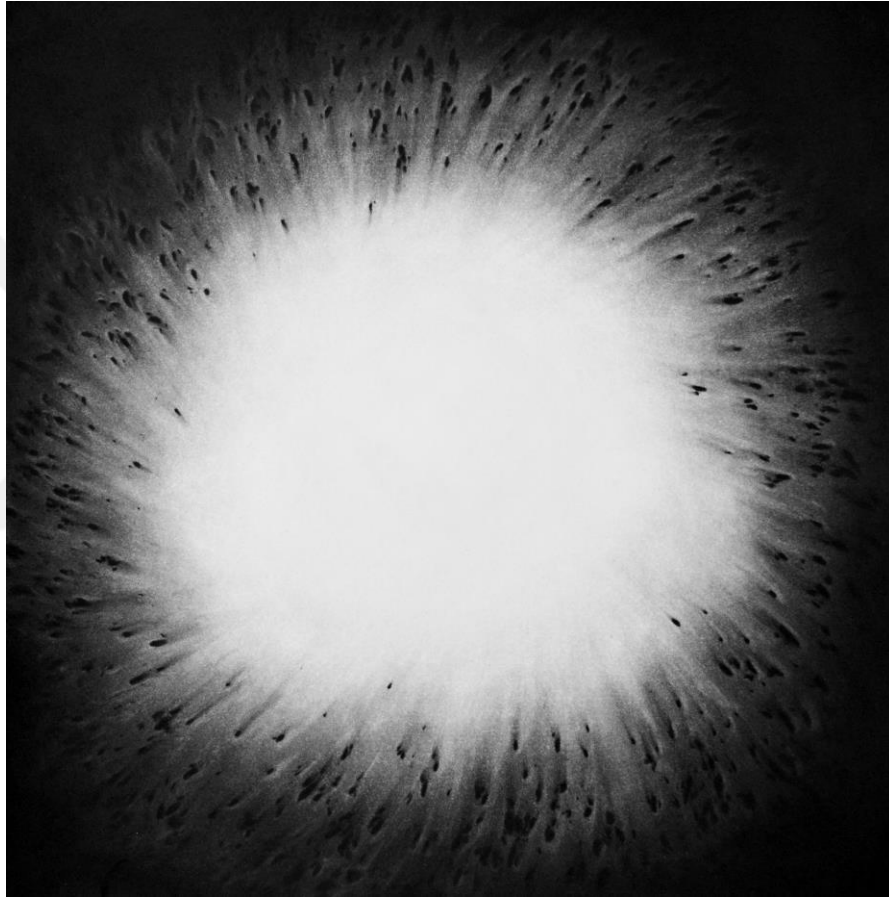
‘Endless Blackness’ serisi zihinde ve bellekte kayıtlı geçmişteki görüntüleri siyah-beyaz tonlarla hem melankolik hem de dramatik bir etki yaratmaktadır. Eserlerdeki sessizlik ve yolculuk temaları, insan yaşamının gelip geçiciliğini ve sonluluğunda bir sonsuzluğu vurgulamaktadır. Geçmiş ve gelecek arasındaki mekân görüntülerinin aynı doğanın kendini sürekli yenilerken aynı monotonlukla anlamını kaybetmemesi gibidir.



Görsel 50- N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi, Kâğıt üzerine karışık teknik (kömür,füzen), 72 x 100 cm, 2022

Doğa kavramını vurgularken içerisinde bulunan güzel kavramının niteliğini taşıyan nesnelerden öteye karanlığı, geceyi, sonsuzluğu ve melankolik ruh halini farklı bir

boyutta ele alınmaktadır. ‘*Endless Blackness*’ adlı serisinde görülmekte olan karanlık manzaralar, ruhun ve sonsuz hayatı yeniden anlatmaktadır. Sessizliğin siyah-beyaz estetiğiyle resimlerde uykuyu, baygınlığı ve trans halini yoğun düşünceler içine çeken görsel dil ile anlatılmaktadır.



Görsel 51- N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi, Kâğıt üzerine karışık teknik (kömür,füzen), 45 x 45 cm, 2022

Doğada siyah ve beyaz renklerinin yan yana geldiği veya karşı karşıya görülmesi pek olası bir durum değildir, çok nadir rastlanan bir doğa olayıdır. Serinin devam işlerinde de rüyaları ve düşleri konu alan imgelerde yarı uyanık ve yarı baygın olma durumu insanda uyku halinde olmanın yarı ölümlülük hissi uyandırmasında etkili bir rol

oynamaktadır. Siyah ve tonlarının geçmişten günümüze plastik sanatlar alanında ve birçok farklı disiplinlerde rahatsız edici bir etkisi olmuştur. Örneğin;

“Gecenin ve karanlıkların rengi, toprağın derinliklerinin ve yeraltı dünyasının rengi olarak siyah aynı zamanda ölümün de rengidir. Neolitik’ten itibaren siyah taşlar cenaze töreniyle ilgili ritüellerle özdeşleşmiştir; bazen çok koyu renkli heykelcikler ve nesneler de bunlara eşlik eder. Tarihsel dönemlerde bütün eski Orta Doğu’da ve firavunların Mısır’ında da durum değişmez. Bu mezarlık (kitonik) siyahı henüz şeytani ya da kötücül değildir. Tam tersine, toprağın bereketli boyutuna bağlıdır: Öbür dünyaya geçişini sağladığı ödül için uğurlu bir siyahtır, yeniden doğuşun işareti veya vaadidir” (Pastoureau, 2012:37).

Eserlerdeki siyah-beyaz ton geçişleri ise aynı rüyaların işitsel bir dilinin olmayışını vurgulamaktadır. Gerçek dünyada yaşanan çok renkliliğin, canlılığının tam tersini yansıtan düşsel alanlardaki imgelerin ölüm gibi bir sonun gizemli ve karanlığını betimlemektedir.



Görsel 52- N. Pınar Özen, Endless Blackness Serisi; Hiçbir Şeyin Tekrarı, Kâğıt üzerine karışık teknik (kömür,füzen), 50 x 70 cm, 2022

Seride anlatılan ölüm kavramı aynı doğanın devingenliği üzerinden kendi ruhsal ve düşsel devingenliğini anlatmaktadır. Maddenin doğa içerisinde ki sonluluğunun aslında devam eden bir sonsuz uzamın yeni bir başlangıcıdır. Devingen doğa kavramı bireyi, rüyalarındaki kısır döngü gibi ölümün düşe tabi olduğu bir çıkmazın içine sokmaktadır. Resimlerdeki düşsel manzaralar, zaman kavramı altında sınırlandırılmadığı, varlığın zaman içerisinde ki sonsuzluğu ile ilişkilidir.

Çalışmalar karanlık atmosferdeki nesnelerin gerçek oluşumlarıyla değil, ilksel olan hava, toprak ve su elementleri ile sonsuz olan betimlemektedir. Suların kuru topraktan, ışığın karanlıktan doğuşuna; kaosun sonsuzluğuna bir geri dönüşü olarak nitelendirilmektedir. Her şeyin birbiri ile özdeşleştiği, su ile hava arasında bir farkın kalmadığı, nesnelerin ve ufuk noktasının yok olduğu bir evrene yolculuktur. Huzur arayıp

bulamayan karanlık bir ruhun evrenidir. Çalışmalarda izleyici, dış hatları ve nesneleri değil karşılıklı nüfuz eden, etkileşen mevcudiyetleri görmek için sabit bir zamandaki formların manzarasını görmektedir.



SONUÇ

21. Yüzyılda doğa kavramı hem görsel hem de yapısal değişimi sebebiyle düşlenen ve arzulanan bir varlık haline dönüşmüştür. Düşsel alanda doğa imgesi sanatçının bilinci ile oluşturmak istediği tinsel doğanın dışsal bir görünümü olarak yeniden doğmaktadır. Düşsel ve arzulanan doğa imgeleri; mitolojik, felsefik, psikolojik, kültürel bellek ve daha kişisel anlatılar olan anılar gibi birçok alanı bünyesinde barındırabilmektedir. Çağdaş sanat ile günlük hayatın kesiştiği noktada doğa kavramı içsel ve evrensel sorunlar neticesinde eser üreten sanatçılar için insanlığın doğa karşısındaki çaresizliğini görünür kılmaktadır.

Çağdaş Sanatta doğa konulu bu tez çalışmasında insan ve doğa arasındaki ilişki incelenmiş ve sanat tarihi boyunca doğa kavramlarına verilen anlamlar sanatçıların yapıtları üzerinden anlatılmıştır. Doğa kavramı sanatçılar için biçimsel bir sunumun ötesinde; yaşam-ölüm, geçmiş ve gelecek, psikolojik, sosyolojik, kültürel ve toplumsal faktörler, coğrafi konum, tarihsel olaylar, gerçek ve kurgu, kişisel hikayeler gibi konuları bünyesinde barındırmaktadır. Bu bağlamlar eşliğinde sanatçıların eserlerine konu edindikleri doğa imgesi, her çağın kendine özgü doğa sorunlarını görülebilir kılmaktadır. İlk çağlardan günümüze kadar uzanan tarihsel süreçte doğanın devingenliği insanoğlunu derinden etkilemeyi başarmıştır. Sanat tarihi boyunca her çağ kendine ait bir doğa anlatımına sahip olmuştur ve tıpkı doğanın değişimi ve gelişimi gibi sanatta da anlamı değişime uğramıştır. Bu etkenler sanat eserlerinde doğanın sınırsızlığını göstermektedir.

Çağdaş Sanatta medyum ve malzemenin kullanım biçim ile yaşadığımız dönemdeki konuların çeşitliliği sayesinde sanatçıya geniş bir üretim yelpazesi sunmaktadır. Sanatçı kendini ifade ederken çeşitli personalar yaratmaktadır. Bu da sanatın dert edindiği konularda da çeşitlilik oluşmasını sağlamaktadır. Kültürel bellek, çevresel ve ekolojik bozulma, kitle kültür, hafıza ve travma gibi konular kişisel deneyimlerle üretilmeye yansımaktadır. Buna bağlı olarak doğa kavramı ile ilgili çalışmalar üreten günümüz sanatçılarının kendi yaşadıkları dönemin sorunları ile birlikte arşivsel görüntüler ve belgelerden yararlanarak ürettikleri yapıtlara yer verilmiştir.

Araştırma kapsamında doğa kavramının tarihsel süreç içerisinde hem anlam olarak hem de görsel olarak değişimi sanatçıların doğaya atfettiği anlamla birlikte eserler incelenmiş ve derlenmiştir.

Tez içerisinde konu edilen sanatçıların eserlerinde seçtikleri medyum ve malzemeler ne kadar bireysel bir anlatım olsa da çalışmaların genel yaratım sürecinde toplumsal ve kültürel değişimler sanatın sınırlarını yeniden şekillendirmiştir. Araştırmacının kendi sanat üretiminde kullanmış olduğu malzemelerde tez kapsamında seçtiği sanatçılarla paralellik içerisindedir. Sanatçının doğa ile arasında ki tinsel ilişkide kurgulamış olduğu çalışmalara yer verilmiştir. Sanatçı doğayı yorumlarken kendi okunaklı anlatımını, teknolojik koşulların görüntülerdeki etkisini sorgulayarak doğa algısını yeniden şekillendirmeye ve yeniden biçimlendirmeye yönelmektedir. Çalışmalarda bulut formunun doğrusallığını veya perspektifini yok sayarmışçasına irrasyonel ve biçimsiz olarak şekillendirdiği hayal gücünü ve görsel alanda standart gökyüzü eserlerine meydan okuyarak yeni görüş açılarını izleyiciye sunmaktadır. Çağdaş sanatta doğanın anlamlandırılması sanat disiplininde sanatçının kavramı nasıl işlediğine göre değişiklikler göstermektedir. İnsan duygulanımının ve ruhsallığının doğa imgesi altında birçok kavramla anlamlandırılması sanatçıda sürekli olarak işleyebileceği bir alan sunmaktadır. Doğa manzarasını düşsel ve estetik algı problematiği olarak ele alırsak, amacın sadece ruhsal ve içsel dünyayı sunmak için gerçekleştirilebilecek en uygun yer olmasından kaynaklanmaktadır. Araştırma ile desteklenen Çağdaş sanatta doğa kavramının sanatçıların üretimlerine katı sağladığı ve sanat üretimini etkilediği incelenerek anlatılmıştır.

KAYNAKÇA

- AKALIN, Şükrü Haluk vd. (2005). Türkçe Sözlük, Ankara: TDK Yayınları, 10. Baskı
- ARİSTOTELES (2015). Metafizik, Çev Gurur Sev, Pinhan Yayıncılık, İstanbul
- ARİSTOTELES (2012). Metafizik, Çev Ahmet Arslan, Divan Kitap, İstanbul
- BAATSCH Henry-Alexis Baatsch (1991). “Caspar David Friedrich’in Eskimeyen Romantizmi”, (çev. Kaya Özsezgin), Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi, Sayı: 33, Mayıs
- BOTZ- BORNSTEIN Thorsten (2017). Filmler ve Rüya, Çeviri; Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul
- BLOCH Ernst (2013), Umut İlkesi, İletişim Yayınları, İstanbul
- DAMİSCH Hubert (2012). Bulut Kuramı, Çev Burak Şaman, Metis Yayınları
- FREUD Sigmund (2021), Rüya, Öteki Yayınevi, İstanbul
- FOSTER, Hal (2017). Yeni Kötü Günler, Çev Ferit Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- WILHELM F, SCHELLING J.V. (2016), Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa, Çev Atilla Erol, Janus Yayınları, İstanbul
- HOBSBAWM Eric J. (2005). Devrim Çağı, Çev Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi
- HOCKNEY David & GAYFORD Martin (2017), Mağaradan Bilgisayar Ekranına, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- JOHNSON William S. RICE Mark WILLIAMS Carla (2012), A History of Photography, The George Eastman House Collection, Köln
- JUNG Carl G. (2010). İnsan Ruhuna Yöneliş, Çev Engin Büyükin, Say Yayınları, İstanbul

KOÇAK Orhan Koçak (1995). İmgenin Halleri, Metis Yayınları, İstanbul

MEİSEL Martin (2019). Kaos İmgelemi, Çev Mehmet Moralı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul

OSBORNE Peter (2021). Kavramdan Sonra: Çağdaş Sanatın Felsefesi, Çev Nüvit Bingöl, Tellekt Yayınları, İstanbul

PASTOUREAU Michel (2012), Bir Rengin Tarihi, Sel Yayıncılık, İstanbul

SAYIN Zeynep (2018), Ölüm Terbiyesi, Metis Yayınları, İstanbul

SOYKAN, Ömer Naci (1993). Türkiye'den Felsefe Manzaraları, Yapı Kredi Yay., İstanbul

ULAŞ, Sarp Erk (2002), Felsefe Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

ZERENLER Dilek (2005). Antigone'nin İki Farklı Yorumu, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırma Dergisi, sayı:18 syf 263

WILHELM F, SCHELLİNG J.V. (2016), Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa, Çev Atilla Erol, Janus Yayınları, İstanbul

İNTERNET KAYNAKLARI

CASCONE Sarah (2016). Cai Guo-Qiang Sets the Art World Aflame in New Netflix Documentary <https://news.artnet.com/art-world/cai-guo-qiang-sky-ladder-netflix-652061> , (10 Haziran 2022)

DEAN Tacita (2014) Quatemary, <https://www.artsy.net/artwork/tacita-dean-quatemary> ,(3 Haziran 2022)

DOW Steve (2010) Beauty and Terror <http://www.stevedow.com.au/default.aspx?id=503> ,(10 Haziran 2022)

EUGENİDES Jeffrey (2006). 'Tacita Dean', Majesty, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-majesty-t12805> ,(3 Haziran 2022)

TÜRKAY, Bahar (2017). <https://www.xoxodigital.com/post/10202/tacita-dean> , (3 Haziran 2022)

REEVE Antonia, Vija Celmins (2020). Web 3, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/94743> (4 Mayıs 2022)

ROYOUX Jean- Christophe (2016). My English Breath in Foreign Clouds, Marian Goodman Gallery, New York, 2 Mart-23 Nisan 2016 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-bless-our-europe-t15065> , (3 Haziran 2022)

SEARLE Adrian and SEYMOUR Anne, Vija Celmins – Drawings of the Night Sky, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-night-sky-3-ar00485> (26 Nisan 2022)

SCOVELL Adam (2016). Responses: Disappearance At Sea (1996)-Tacita Dean, <https://celluloidwickerman.com/2016/03/07/responses-disappearance-at-sea-1996-tacita-dean/> ,(3 Haziran 2022)

WAGSTAFF Sheena (2019). Vija Celmins: to Fix the Image in Memory <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2019/vija-celmins> , (3 Haziran 2022)

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Nur Pınar ÖZEN

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

Lisans: 2014- 2018, Dokuz Eylül Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü