

T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM SANATININ EZOTERİK BOYUTLARI

Jale KAHRAMAN

MAYIS-2011

T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

RESİM SANATININ EZOTERİK BOYUTLARI

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Jale KAHRAMAN

Danışman
Doç. Dr. Mahmut ÖZTÜRK

ANKARA-2011

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

JALE KAHRAMAN'A ait RESİM SANATININ
ELÜTERİK BOYUTLARI adlı çalışma, jürimiz
 tarafından GÜZEL SANATLAR Resim-İş Eğitimi
EĞİTİMİ Anabilim/ Anasanat Bilim Dalında YÜKSEK
 LİSANS/~~DOKTORA~~/~~SANATTA~~YETERLİLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir. 13/06/2011

Akademik Unvan, Ad ve Soyad

İmza

Üye (Tez Danışmanı)

Doç. Dr. Mahmut Öztürk

Üye

: Yrd. Doç. Dr. Serap YASA S. YASA

Üye

: Yrd. Doç. Dr. Selman KARUZOĞLU Selman

Üye

:

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. Gönül ÜLKER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Anneme

TEŞEKKÜRLER

Tezimi hazırlarken desteğini sürekli hissettiğim saygıdeğer annem Ayşe Kahraman'a öncelikle teşekkür ediyorum. Beraberinde, bu çalışmayı yaparken beni uyarı ve katkılarıyla yönlendiren, sabır ve özveri gösteren danışmanım Doç. Dr. Mahmut Öztürk'e, uyarıcı önerileriyle katkı sağlayan Yrd. Doç. Dr. Serap Yasa ve Yrd. Doç. Dr. Şaduman Kapusuzoğlu'na da teşekkürlerimi sunarım.

YEMİN METNİ

Yüksek lisans/doktora tezi olarak sunduğum Resim Sanatının Ezoterik Boyutları başlıklı çalışmanın yazılmasında, bilimsel ve etik kurallara uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin tamamının ya da bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.
..../..../20..

İmza

Ad ve Soyad

ÖNSÖZ

“Resim Sanatının Ezoterik Boyutları” adlı bu çalışma, en yalın haliyle aydınlanma istencimin deneyimidir. Bu deneyimi herkes için paylaşılabılır olmaya götüren itki ise, tezin okur için de farklı algıların kapısından geçebilmenin inancında bilinç yaratmaktır. Böylelikle bilgilerin öğrenilmesinden öte, kendi felsefi refleksini yakalayabilen birey herkes gibi değil, kendi gibi olmayı içselleştirebilecektir. Kanımca bu iradeyi yakalayabilmenin en güzeli “sanat”ta var olmaktır.

Çalışma konusu 4 başlık altında toplanmıştır. Birinci bölümde tezin içeriğinin nasıl oluştuğuna dair; problem durumu, ifadesi, araştırmanın amacı, önemi, araştırmada kullanılan tanımlar, ilgili yayınlar gibi konular üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, ezoterizm, temel kavramlar ve ezoterik nitelikler taşıyan gelenekler ve felsefi katmanları açıklanmıştır. Üçüncü bölümde, sanatçıların hayatında spesifikleşen kavramsal ifadelerle geçilmiştir. Resim sanatının ezoterik boyutlarından seçmelerle bu ifadeler somutlaştırılmıştır. Dördüncü bölümde ise, çalışmanın bütününden sonuca gidilmiş, araştırmacının çalışmaları plastik ögeler ve kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmıştır. Ezoterizmi besleyen tavrın, resimlerde nasıl açığa çıktığı örneklerle beraber açıklanmıştır.

Jale Kahraman

Ankara/2011

ABSTRACT

Having played a substantial role in the development of today's civilization, ancient traditions have created a mindset such as enlightenment, transcendence allowing the individual to grasp the macro and micro cosmos. In the ancient civilizations, the existential struggle of the individual hides an esoteric insight. A person achieves the spiritual perfection and individual enlightenment through certain phases. Thus the "purification", the self-renewal is realized. In other words, the individual is on the way of becoming "perfect human being".

These ancient civilizations demand from the human beings to realize the following principles; the individual shall discover his/her own nature and his/her environment, know and go beyond himself/herself, and embrace the universe with love.

As a known fact beyond its questionable nature, the art has an esoteric boundary. Esoteric traditions, secret knowledge and discourses which have been going on for tens of thousands of years have used the means of the art reaching today. However, "the art" breathes in the semantic layers of the ancient civilizations. Having actualized the experiences in traditions such as Mysticism, Hermetism, Gnosticism, Kabala using images, texts, the artists have given a dimension to their own existences in a philosophical-intellectual meaning, together with their works having an esoteric association. The artists have, from time to time, tended towards an esoteric though not only with their Works, but also with their lives.

The esoteric view, which proposes to look at the paintings from inside as a coming into existence of their thoughts beyond the drives in the works, continues to

bring into existence the intellectual mindset of the humanity of thousands of years in various dimensions.

Artists who became internalized when creating an externality using a pictorial language against the constrained existence with respect to the philosophical problematic of esoteric dimension of the art, such as Kandinsky, Shih-t'ao, Albert Dürer, William Blake were not involved in a search for representation. They were creating an internal rhythm with the will to achieve a possible absolute inner freedom and harmony with a modest approach to the ancient traditions.

Key Words: Esoterism, Ancient traditions, Abstract Art , Spiritual, Transcendental.

ÖZET

Günümüz uygarlığının oluşumunda büyük etkisi olan kadim gelenekler; aydınlanma, aşkınlık gibi bireyin makro ve mikro kozmosu kavramasında özellikli bir bilinç yaratmıştır. Kadim uygarlıklarda bireyin varoluş mücadelesi içinde ezoterik açılımlar gizlidir. Kişi tinsel yetkinliğe ve bireysel aydınlanışa belirli evrelerden geçerek ulaşır. Böylelikle “arınması” kendini yenilemesi gerçekleşmiş olur. Birey, diğer bir ifadeyle “kâmil insan” olma yolundadır. Bu kadim uygarlıkların insanda bilince çıkarmasını istediği temel ilkeler özünde; bireyin kendi doğası ve çevreyle tanışması, kendini tanıması, aşması ve evreni sevgi yoluyla kucaklamasıdır.

Sanatın ne olup olmadığının ötesinde bilinen bir gerçeklik olarak, sanat ezoterik bir çepere sahiptir. Onbinlerce yıldır süren ezoterik gelenekler, gizemli bilgiler ve söylemler bugünün dünyasına ulaşırken sanatın olanaklarından yararlanmıştır. Bununla beraber “sanat” da kadim uygarlıkların anlam katmanlarında nefes almaktadır. Mistisizm, Hermetizm, Gnostikler, Kabala gibi geleneklerdeki deneyimleri imgelerle, metinlerle edimselleştiren sanatçılar ezoterik çağrışımı olan yapıtlarıyla beraber kendi varoluşlarını, felsefi-düşünsel anlamda da boyutlandırmışlardır. Sanatçılar, yapıtlarıyla olduğu kadar yaşamlarıyla da zaman zaman ezoterik bir yöne doğru ilerlemiştir.

Sanatçıların yapıtlarındaki itkilerin ötesinde, ressamların düşüncelerinin tabloları vücut bulmuş halini içten seyri içinde izlemeyi öneren ezoterik bakış, insanlığın binlerce yıllık düşünsel soluğunu farklı boyutlarda var etmeyi sürdürür. Resim sanatının ezoterik boyutlarının felsefi sorunsalında, zorlamalı varoluşa karşı resimsel diliyle dıştalık yaratırken içselleşen, soyut sanatın dimağı Kandinsky, Çinli ressam Shih-t’ao, Albert Dürer, William Blake gibi sanatçılar bir temsil arayışı

sorunuyla gelmiyorlardı. Kadim geleneklere mütevazı bir yaklaşımla, olası bir mutlak içsel özgürlüğü ve uyumu elde edebilme istencinde içsel bir ritim yaratıyorlardı.

Anahtar Kelimeler: Ezoterizm, Kadim Gelenekler, Soyut Sanat, Tinsel, Aşkılık.

GİRİŞ

İnsanı tinsel olarak geliştirme kaygısı taşıyan sanatın, 19. yüzyılda Alfred de Vigny'nin de belirttiği gibi; "Sanat, modern...tinsel inançtır" (Shiner, 2010:264) açımlarken ezoterizmin karakterinde de genelleşen bu "tinsel inanç" sürekli yolda olma metaforuyla ifadesini bulmaktadır. Bu söylem, "içsel görüş" tümcesinin karşılığında anamlanır. Fransız yazar René Guénon'un da belirttiği gibi ezoterizm ne bir dindir, ne de bir dinin iç kısmıdır. Kaynağını herhangi bir bilindik dinden de almaz (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ezoterizm>, 16 Şubat 2011'de erişildi). Aksisi bir okuyuş, kadim geleneklerde ilkeselleşen bir gerçeklik olarak, dogmatik kavrayıştan özenle sakınan tinsel aşkınlığı sakatlamaktır.

Düşünce tarihinin bugün belki adını dahi bilmediğimiz, ama mutlaka etkilerine maruz kaldığımız birçok ekolünde bir tür "evrensel bilgi"ye inanılmış, evrenin sırlarını kapsayan bir bilgelikten esinlenilmiştir. Bu bilgelik kimi zaman kendini Gnostisizm, Hermetizm, Kabala, Sufizm gibi kadim geleneklerde bulurken kimi zaman da resim sanatında olduğu gibi sanatın diğer alanlarında da böylesi aşkın bir ifade ile açığa vurma ediminde bulmuştur. Sanatçı da imgesel düşün oluşunu kendi içine yapılan yolculuk ile bilince çıkaran bir ifadede ezoterizmle birlikte aşkın metodolojik bir uzlaşım içerisindedir.

Sanat kendinde ezoterizmdeki olmazlardan biri olan inisiyasyonu taşıya gelmiştir. Kadim ezoterik geleneklerdeki ritüellerde bilinmeyeni araştırmak, sonsuzu imlemek, uzunca süren görüngüsel eğitim sonrasında sezgisel aşkınlıklar gibi artık algıda refleksleşen, sanatsal dille ortaklaşan yüzüne tanık olmaktayız.

Kozmosu gnosis bir bilgi türüyle de kavrayan sanatın, sanatçının farkında ya da farkındasız ezoterik dille ortaklaşması ifade edilmesi gereken bir benzeşimdir. Ezoterik

yaklaşımın bize kazandırdığı şey bilimsel akıl ile ulaşılan gerçekliğe soylu ve aydınlanmış bir tavırla yaklaşırken, bizlerdeki yaratıcı devinimin, ezoterik doktrinlerin karakterinde de olan, çıplak gözle görülürün dışındaki asıl yalınlığa ulaşma istencinin iradesini kazanmaktır.

Sanat, bugüne dek gizemden büyük oranda beslenmiştir. Sanatçılar bazen ezoterik toplulukların üyesi olmuş, orada gerçekleşen mistik deneyimlerini imgelerle ifade etmişlerdir.

19. yüzyılın sonlarında sembolizmi belli bir forma sokan şey ezoterizm olmuştur ve bilindiği gibi Mondrian, Kandinsky, soyut sanatın kurucuları bundan etkilenmişlerdir. Sanatçıları kendine çeken başlıca şahsiyetler arasında Blavatsky, Edouard Schure, Peladan sayılabilir. Antikitedeki hermetik ve ezoterizmin kendini gösterdiği gnoselara oldukça yakın olan gnostik türde belli bir doktrin birliği vardır. O halde, “soyut” sanat, mistik bir hareketin kalbinde şekillenmeye başlamıştır (Farago, 2006) .

Ezoterizm doğası gereği tarih öncesi dönemlerden günümüze değin onbinlerce yıldır devam etmektedir. Hermetizmdeki zümrüt tabletlerinden, hiyerogliflere, Albert Dürer’den William Blake’in sanatına ve hatta günlük yaşantımızda kullandığımız çeşitli nesnelerin tasarımlarına kadar kendini açığa vuran bir durumdadır.

Bu minvalde ezoterizm kendi geleneğindeki ifadesinde, temel görüngüsü mutlak içsel özgürlüğü ve uyumu elde edebilme istencinde, kendine özgü ilkeleriyle tüm dışsal limitleri aşma ve tüm gerçekliği bir bütün olarak bir arada idrak edebilme yetisini yaratabilmenin kendisinde yetkinleşen bir çabanın içinde olma gerekliliğini ifade eder. Sanat, bu kendine özgü ilkelerin içinde yer alan hayal gücü ve yaratıcılığı kendi doğasının temel koşulu olarak alımlarken, Albert Einstein’ da , “Kendimi ve

düşünme yöntemimi incelediğim zaman, fantezi yeteneğimin bilimi özümseme becerimden daha anlamlı olduğu sonucuna varıyorum” (Özsoy, 2003:20) diyerek, sanatın bireylerin fantezi oluşturma yeteneğini geliştirme işlevindeki isabeti bu sözlerle desteklemiştir. Filozof F.W.J. Schelling’e göre sanat, “doğa ve tarih tarafından paramparça edilen ezeli ve kökensel birliğin tek bir alev gibi parıldadığı kutsalların kutsalını...önümüze seren” (Shiner, 2010:264) bir eylem olan mutlakın kendini dışsallaştırmasıydı. Zaten tam da duyumsal bir yönü olmasından dolayıdır ki sanatın özel görevi “Tin’in en kapsamlı hakikatlerini...duyumsal olarak teşhir etmek suretiyle” (Shiner, 2010:265) ifade etmektir.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	v
ÖNSÖZ	vi
ABSTRACT	vii
ÖZET	ix
GİRİŞ	xi

BÖLÜM I..... iii

1. Giriş.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Problem İfadesi	1
1.3. Araştırma soruları	2
1.4. Araştırmanın Amacı.....	2
1.5. Araştırmanın Önemi	2
1.6. Sınırlılık.....	3
1.7. Araştırmada Kullanılan Tanımlar	3
1.8. İlgili Literatür.....	5
1.9. Araştırma modeli	8
1.10. Evren ve Örneklem.....	8
1.11. Verilerin Toplanması.....	8
1.12. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması:	8

BÖLÜM II9

2. Giriş	9
2.1. Ezoterizm, Temel Kavramlar ve Düşünsel Çerçeve	9
2.1.1.Ezoterizm.....	10
2.2. Ezoterik Nitelikler Taşıyan Yaklaşımlar Ve Gelenekler	12
2.2.1.Gnostisizm	12
2.2.2. Mistisizm	13
2.2.3. Hermetizm	14
<i>Ezoterik Hermes'den Hermeneutik</i>	16
2.2.4. Kabala	16
2.2.5. Sufizm.....	18
2.3. Felsefi Bir Kavram Olarak Ezoterizm.....	19
2.3.1. Ezoterik felsefenin sanat ile olan bağdaşımı	20
2.3.2. Ezoterizm ve metafizik eleştiri	21

BÖLÜM III.....25

3. Giriş	25
3.1. Wassily Kandinsky(1866-1944)	25
3.1.1. Aşkın olana ulaşma istencinde Kandinsky Arkeolojisi.....	27
3.1.2. Kandinsky kavrayışında temsil ve soyut	32
3.2. Resim Sanatının Ezoterik Boyutlarından Seçmeler	36
3.2.1. Albrecht Dürer/Melankoli I (Melancholia I)	36
3.2.2. Shih-Ta'o (1642–1718)	39
3.2.3. William Blake.....	40
3.2.4. Doğu mistisizminde Erol Akyavaş fenomeni	42

3.2.5. Tarihin görüngüsünde saf ilkede aşkınlaşma deneyimi olarak Mahmut Öztürk	45
--	----

BÖLÜM IV48

4. Giriş.....48

4.1. Ezoterik Bir Kavrayışta Resimle Yapılan Felsefi Açıklama48

4.2. Sonuç.....78

GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA81

RESİMLER DİZİNİ

Resim 3-1: Wasily Kandinsky, “Kompozisyon 5”, (1911), Tuval üzerine yağlıboya, 275x190 cm	27
Resim 3-2: Albrecht Dürer/Melankoli I (Melancholia I).....	38
Resim 3-3: Shih-t’ao Manzara, Cleveland Sanat Müzesi koleksiyonu, John L. Severance	40
Resim 3-4: William Blake 'in çizimiyle, insanlığın şiirsel yeteneklerini sınırlayan diktatör Tanrı Baba.	42
Resim 3-5: Erol Akyavaş, “Hallac-ı Mansur”, 1988, El yapımı Hint kağıdı üzerine akrilik, 80x50 cm	44
Resim 3-6: Mahmut Öztürk, “Dayak Yiyen Asyalı”, 2003, Yağlıboya, 100x80	47
Resim 4-1: “İsimsiz” , 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm	50
Resim 4-2: “İsimsiz” , 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm	54
Resim 4-3: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 21x29 cm	57
Resim 4-4: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 29x21 cm	58
Resim 4-5: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 21x29 cm	59
Resim 4-6: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 21x29 cm	60
Resim 4-7: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 21x29 cm	61
Resim 4-8: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm	62
Resim 4-9: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm	63
Resim 4-10: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine pastel, 21x29 cm	64
Resim 4-11: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine pastel, 21x29 cm	65
Resim 4-12: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm	66
Resim 4-13: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm	67

Resim 4-14: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm	68
Resim 4-15: “İsimsiz”, 2009, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm	69
Resim 4-16: “İsimsiz”, 2009, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm	70
Resim 4-17: “İsimsiz”, 2010, Tuval üzerine akrilik, 90x140 cm	71
Resim 4-18: “İsimsiz”, 2010, Tuval üzerine akrilik, 100x120 cm	72
Resim 4-19: “İsimsiz”, 2010, Tuval üzerine akrilik, 100x150 cm	73
Resim 4-20 : “İsimsiz”, 2011, Tahta üzerine akrilik 120x150 cm	75
Resim 4-21: “İsimsiz” ,2011, Tahta üzerine akrilik, 120x150cm	76
Resim 4-22: “İsimsiz”, 2011, Tahta üzerine akrilik, 45x80 cm.....	77

BÖLÜM I

1. Giriş

1.1. Problem Durumu

Farkındalık, aydınlanma, bilgelik gibi kadim geleneklerde yer alan içkin söylemlerin sanattaki karşılığı ve bunların kadim geleneklerle olan ilkesel uzlaşımı açılanmaktadır. Resim sanatındaki ezoterik boyutların bilince çıkarılması, ezoterizm ve resimde ortaklaşan aşkın ifadelerin kavranılması ve içselleştirilmesinde yardımcı olmaktadır. Ezoterik çepere sahip olan sanat, her türlü haliyle yaşantıda kendini göstermektedir. Bu bağlamda içrek algının ilkelerinin açılanması, günümüz disiplinlerine bakarken ayrı bir okuma zenginliği olarak algımızda önemli bir yere sahiptir. Bu okuyuşu yapabilmenin yolu onu öncelikle okunabilir bir somutlukta açığa çıkarmayı gerektirmektedir.

1.2. Problem İfadesi

Ezoterizmdeki bilgeliğe dair olan yaklaşımlardan hareketle, bireyin sanattaki aydınlanma ediminde ortaklaşan dilinde, resim sanatının ezoterik boyutları nelerdir?

1.3. Araştırma soruları

Bu araştırma dahilinde, başlıca şu maddeler ele alınmıştır;

1. Ezoterizmdeki temel kavramlar nelerdir?
2. Felsefi bir kavram olarak ezoterizm nedir ve ezoterik felsefenin sanatla olan bağdaşımı neler olabilir?
3. Ezoterizm ve Sanata dair eklektik örnekler nelerdir?
4. Ezoterik bir okuyuşla resim sanatına yaklaşabilir miyiz?
5. Ezoterik yaklaşımlar, araştırmacının resimlerinde plastik öğelerde yapılan kritiktğin açılımında nasıl karşılık bulur?

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı; kişi sanatsal edimleri sırasında yaşadığı deneyimlerle beraber algısal değişimler de yaşar. İnsanı, yaşadığı evreni, kendini, konumunu, kültürleri ve olası parametreleri izlemeye, yorumlamaya ve yaratmaya yönlendiren süreçlerde ne gibi kapılardan geçtiği ve bunların ezoterizmde ifadesini bulmuş inisiyasyonlar olarak nitelendirilen sıçramaların karakterleri üzerine bir açılama çabasına odaklanırken, bu karakterlerin sanatla olan uzlaşımına kuramsal bir çözümleme yaratmaktır.

1.5. Araştırmanın Önemi

Ezoterizm açık, doğrudan bir tanımlamaya gelmez. İçrekliğı ve gizemi ifade ederken, bir yandan da ışıık ve anlayış vaat eder. Yaşantıyı bilmeye yönelik çabada eski

geleneklerle beraber, bu çabanın kendisinin, yöntemlerinin, şeklinin sanatın kendisinde de nasıl ortak-aşkın bir dilde buluştuklarının açılanmasıdır. Resim sanatının beslendiği köken, gelenek ve yaklaşımlar konusunda inceleme eksikliği bu çalışmayı zorunlu kılmıştır.

1.6. Sınırlılık

Ezoterik kavrayış köklü bir geleneği beraberinde getirmiştir. Gnostisizm, Hermetizm, Gül ve Haç öğretisi, Thelema, Kabala, Sufizm gibi öğretiler ya da sistemleri sanatsal eklektiği üzerinden ifade etmeye çalışırken, bu çalışmanın amacı gereği asıl olan sanatsal eklektiğine özellikle yer verilecek, bazı öğretiler bu bağlamda tanımsal bir boyutta ele alınıp, sanatsal edimle ortaklaşan bir paydada dile getirilecektir.

1.7. Araştırmada Kullanılan Tanımlar

Ezoterizm: “İçrek yani dışa kapalı ve kendi içine dönük ya da apaçık olmayan” (Guenon, 2005: 17) .

Egzoterizm : “Dışrak, genel ve herkesin olabilen” (Stace, 2004:28) .

İnisiyasyon (Erginleme- Ezoterizm): ‘Dışarı’daki, ‘yabancı’, ‘harici’, ‘bigane’ kişinin ‘içeri’ alınması, ‘mahrem’ kılınması, ezoterik topluluğun üyesi yapılması, ezoterik bilginin ışığına kavuşmasıdır. Ezoterik inisiyasyon, bireyde, varlığın bir alt aşamasından bir üst aşamasına geçişi tinsel olarak gerçekleştirmeye yönelik süreçtir (Guenon, 2005:17) .

Gnosis (Tefekkür-Marifet): “Sezgi yoluyla elde edilen bilgi. Eski Yunanca da

iki bilgi türü vardı: Mathesis; öğrenilebilir bilgi, Pathesis; his, ıstırap yoluyla edinilen bilgi” (Hançerlioğlu, 1993:113) .

Yeni Plâtonculuk: “Antikçağ sonlarında dinle felsefenin birleşmesi ile oluşan sadece filozofik değil daha ziyadesi ile teozofik, Hermetik hatta mistik bir akımdır” (Hançerlioğlu, 1993:743) .

İmgelem: “Bir nesneyi düşsel olarak tasarımılama yetisi, hayal etme gücü” (Sözen ve Tanyeli, 2011: 113) .

Panteizm: “Kamutanrıcılık. Tanrının doğada içkin bulunduğu inancıdır” (Hançerlioğlu, 1993:238) .

İçrekçilik: “Asıl dinsel gerçeklerin, anlayabilecek yetenekte ve bilgide olanlara bildirilebileceği görüşü” (Hançerlioğlu, 1993:209) .

Okült: “Latince Occultus. Sırlar bilgisi, Genellikle 'doğaüstünün bilgisi' olarak anlaşılır. Popüler anlamda ise belli kişiler tarafından anlaşılan bilgi olarak da düşünülür” (Akıncı, 2008:13) .

Aşkınılık (Transcendentalism): “Deneyüstüolan”
(<http://www.zargan.com/sozluk.aspSozcuk=transcendental>, 12 Şubat 2011'de erişildi).

İkonografi (Iconography): Sanat tarihçisi ve estetikçi Erwin Panofsky; bir resim eserinin algılanabilmesi, dolayısıyla estetik bakımdan tadılabilmesi için, üç ayrı evrede gerçekleşen anlamların saptanması gerektiğini söylemiştir. Panofsky'nin, bu anlamları; “1. Doğal anlam, a) olgusal anlam b)ifadesel anlam 2. Anlaşmalı anlam 3. Asıl anlam veya içerik olarak katagorize ettiği disipline verilen addır” (Cömert, 1999: 11) .

Kaligrafi: Bir çeşit yazı sanatı. Arap alfabesi ile yazılan bu tür yazılara “Hat Sanatı” denmektedir. Fırça, kamyş ve kesik uçlarla yazılır. Genellikle yazı stilinde zarif, ince, kıvrak ritm ve değerleri içerir (Kazım Artut, Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara, 2002 328s) .

Holistik (holistic): Bütüncül-bütünsel. Bütüncül düşünme biçimi (Kazım Artut, Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara, 2002 327s) .

Kozmos (Evren): Kendini oluşturan öğelerin en küçüğünden en büyüğüne kadar bölünemez bir bütündür kozmos. Bununla birlikte makro kozmos ve mikro kozmos diye ikiye ayrılarak incelenmektedir. Makro kozmos, sonsuzcasına, evrenin tüm öğelerini içerir. Makro kozmos ve Mikro kozmos; kavramlarının kelime anlamları en kısa anlatımla büyük veya tüm evren olan makro kozmos, küçük veya kesit evren olarak mikro kozmos olarak tanımlanabilir. Var olan her nesnenin birbiri ile bağlantı içinde olduğu, en küçük oluşumun içinde en büyük oluşumun izlerini ve parçalarını taşıdığı bu iki tanım ile anlatılmaya çalışılır (Hall, 2008) .

Ortodoks: Sanat terminolojisi içerisinde, “bir sanat yapıtının nitelik ve gerçekliğinin yürürlükteki üretim ilişkilerinin bütünlüğünün terimlerindeki yorumu” (Marcuse, 1997:9) .

1.8. İlgili Literatür

Konuyla ilişkisi olan çalışmalardan; “Büyü, Gizem ve Bilim” adlı çalışmada Dan Burton ve David Grandy, ayaklarımızın sağlam zemine basmasını yeğlememize karşın, gizem ve sonsuzluk duygusuna olan ihtiyacımızı henüz yitirmediğimizin vurgusundan hareketle, kadim geleneklere özel bir açılama getirmektedir. Batı uygarlığının biçimlenmesinde olduğu kadar Yunan rasyonalizmi ve Yahudi- Hristiyan

geleneginde de büyük önem taşıyan okült'ün öyküsü anlatılmaktadır. Okült, bilimin varsaydığının tersine, canlı ve zeki bir dünyada açıklamalar arayışındadır.

Ahmet Akıncı'(2008) nın “Ezoterik Öğretiler” adlı kitabında, ister herhangi bir din, öğreti, görüş ya da anlayış benimsesin, isterse hiçbir dine, öğretiye ya da görüşe sahip olmasın, bilinçli ya da bilinçsiz olarak içinde bulunduğu evrenin gizlerine olan merakı üzerinden geleneksel sistemleri ve öğretileri açıklamıştır.

Ezoterizm ile ilgili çalışmalardan “Sanat Dünyamız“ adlı yayında; “Ezoterizm ve Sanat” üzerine özellikli bir dosya ile sanata sızan gizemci felsefe uluslararası isimlerle irdelenmiştir. Özellikle Albrecht Dürer'e dair olan irdelenmede, sanatçının ezoterik boyutu irdelenmektedir. Bu yayında Hollanda' dan Frank Van Lameon Batı Simyası ve Simya İkonografisiyle ilgili yazı ve görsellerin yanı sıra , Waburg Enstitüsü'nde Rönesans Tarihini araştıran Dame Frances Yates' e ait, Albrecht Dürer' in gravürleri, Galile'nin önceli Giordano Bruno'nun Kabala ile bağlantıları inceleniyor.

Taoizm öğretilerinin Lao-tzu felsefesini ve Çinli ressam Shih-T'ao'nun öğretilerinin resimlerini irdelleyen yazar François Cheng “Boşluk ve Doluluk” adlı kitabından yararlanılmıştır. Evreni aydınlatan dirimsel esinlerden, mikrokosmosdan yola çıkılarak, nesnelerin içyapılarını kavramaya ve onların kendi aralarında sürdürdükleri bağıntıları saptamaya çalışır. François Cheng, Çin resmiyle ilgili, kendi aralarında bir sistem oluşturan bu kavramları ilk kez göstergebilimsel bir yaklaşımla incelemektedir.

1775 doğumlu Alman filozofu Friedrich Wilhelm Joseph Schelling felsefesinde bir araştırma yapan Ömer Naci Soykan'ın “**Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat**” adlı kitabında doğa felsefesinin yanında; transzendenal İdealizm tartışmaları aracılığıyla insanın kendi bilme etkinliğinin nasıl gerçekleştiğinin tarih içindeki bir açılımı, Schelling felsefesinde en yüksek yetisi olan sanat yaklaşımları incelenmiştir. Kadim geleneklerde sürekli yinelenen transzendenal(aşkın) kavrayışı; Schelling'in ifade ettiği transzendenal bakımdan felsefe, çeşitli dönemleri olan öz-bilincin tarihidir.

Antik dönemden günümüze, Platon'dan Tarkovski'ye kadar sanatın kısa öyküsünü sunan France Farago, **“Sanat”** adlı kitabıyla 20. yüzyılda moderniteden hareketle sanattaki dönüşümleri anlama çabasında yardım etmektedir. Ontolojik bir gerçekliğe gönderme yapan soyut sanatın büyük ressamaları; Kandinsky, Mondrian, Malevitch gibi, figüratiften soyuta olanın açılmasında, sanatı gerçek olanı temsil etmekten ziyade, varoluşun hissedilebileceği bakış açısının irdelenmesinde faydalanılmıştır.

“Ezoterik-Batını Doktrinler Tarihi” adlı araştırma, insanlık tarihinin bugünden bakıldığında, karanlık günlerinden bu yana, inanç sistemlerini derinden etkileyen bir öğretinin, ezoterik inançların tarihi gelişim süreci içinde ele alınmasını irdelemektedir. Kitabın yazarı Cihangir Gener, akılcı düşünme sisteminin de bugüne ulaşmasını sağlayan bir perspektifle ele aldığı çalışması, tez için oldukça aydınlatıcı bir nitemdedir.

1886'da doğumlu Fransız matematikçi ve felsefeci René Guénon, metafizikten, geleneksel bilimlere, modern dünyanın eleştirisi gibi geniş bir alanda eserler verdi. Eserlerinde, dünyanın çeşitli gelenekleriyle, modern dünya arasındaki tezatlıklardan da yola çıkan Guénon'nun; **“İnisiyasyona Toplu Bakışlar”** , **“Doğu Düşüncesi”** , **“Metafizik Temaşa Ve Mistik Deneyim”** adlı kitaplarından yararlanılmıştır.

1911 tarihli **“Sanatta Tinsellik Üzerine”** adlı kuramsal çalışmasıyla, insanlığın tinsel potansiyelinin tehdit altında olduğunun altını çizen Wassily Kandinsky, bu çalışmanın en belirgin itkisi olan, öncü sanat görüşünde anahtar kelime “içsel gereklilik” e dair olan kuramsal yaklaşımlarıyla oldukça önemlidir. Kandinsky sanatın içsel gereklilikten doğması gerektiğini ve böylelikle, dış izlenimlerin rehberliğinden çıkar bir büyümeyle oluşması gerektiğini vurgulamıştır.

1.9. Araştırma modeli

Betimsel, kaynak tarama modeli esas alınmıştır. Konuyla ilgili kitaplar, makaleler, dergi ve internet ortamında yer alan bilgiler, görüşler araştırılmış ve kullanılmıştır. Kitap, ansiklopedi, dergi gibi kaynaklar kitapçıları, sahaflar ve kütüphanelerden temin edilmiştir.

1.10. Evren ve Örneklem

Ezoterik gelenekler evren kapsamındadır. Ezoterik geleneklerin neler olduğu, ne tarz yöntemlere sahip oldukları incelenmiştir. Sanatın ezoterik boyutları için örnek sanatçılar seçilip kuramsal boyutuyla beraber irdelenmiştir.

1.11. Verilerin Toplanması

Öncelikle kaynaklardan; sözel, görsel ve metin halindeki veriler toplanmıştır. Söz konusu veri kaynakları Türkçe ve İngilizce dillerinde ya da çeviri belge niteliğindedir. Verilerin toplanmasında internet ulaşımından da faydalanılmıştır.

1.12. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması:

Konu ile ilgili kaynaklar (kitap, ansiklopedi, makale, söyleşi, internet, bilimsel raporları, vb.) temin edilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM II

2. Giriş

2.1. Ezoterizm, Temel Kavramlar ve Düşünsel Çerçeve

Genel hatlarıyla 17. Yüzyıla değin dünya sanatı çeşitli dinsel biçimlerle iç içedir. Antik sanat paganizmin temeli olan mitolojiye dayanmakta iken ortaçağda ise bu durum temsili anlamda sınırlı sayıda olan bağımsız yapıtlar dışında kiliseye bağlı durumdaydı. Deneysel düşüncenin canlandığı Rönesansın yapıtları bile dinsel konularla ilintiliydi.

Batıda din Hristiyanlık öncesinde yaşamı yorumlama kaygısından beslenen mitolojik bir nitemde iken zamanla bugünkü dogmatik ifadesinde şekillenmeye başlamıştır. Görüngülerin birbirlerine eklemlendiği bir oluşta, eklektik bir yöntemle bütünselliğe ulaşmanın sağlıklı deneyim olabilitesi üzerinde ısrarla duran bir kuramsal çözümleme kendini dogmaya kaptırmaya karşı açığözlü bir tutumda olabilir. Bu gün, öncesinde bilimsel olarak kabul edilen bilgiler dahi, dünyanın evrenin merkezi olduğuna dair dogmalar gibi, günümüzde yaşantısını gündelik gerçeklikler üzerinden devam ettiren bireyler için bile oldukça komik karşılanmaktadır. Kadim kültürlerden alçakgönüllülükle istenilen, harika sırlarla kaplı duvarlar ister gerçek, ister hayal ürünü olsun, bizi aydınlanma umuduyla ilerlemeye davet etmesidir. Bu davette dogmatizmin çelmelerine takılmadan kadim geleneklere dair yapılan açıklamalar, tinsel aşkınlığın

sanatsal ifadesini kavrama açısından önemli bir devinim yaratabilmektir.

2.1.1. Ezoterizm

“Ezoterizm”de (Yun. Esoterikos);“Bir tinsel “merkez”den çıkan ve ancak kendisine götüren belirli teknikler de dahil olmak üzere her şey aşıldıktan sonra ulaşılabilen bilgi türünden söz edilmektedir” (Faivre ve Voss, 2006:143) .

“Ezoterizm” tümcesini ezoterik öğretilerle beraber açıklamak, ezoterizmi ezoterik öğretilerden herhangi biriyle özdeşleştirme ve ezoterizmin kendisini o öğretinin tümcesi sayan bir pratikte görmemize neden olabilir. Ezoterik ve inisiyatik alanla mistik alanı, bunlara karşılık gelen bakış açılarını birbirine karıştırma işi, bu günlerde oldukça sık yapıla gelen bir durumdur (Guénon, 2003) . Dolayısıyla ezoterizmin pratik-metodolojik edimselliği özellikle öne alınmaktadır. Yine de "Ezoterik" terimi -kelime anlamı olarak kadim Yunan'da, içerdiği bilgi çoğunluğa açıklanmayan ortalama algıdan özenli bir çabayla koruna gelen ve sadece kendi içinde yetkinleşmeye çalışan bilinçler için genelde sözlü olarak aktarılan doktrine ya da öğretiye uygulanan bir terimdir.

Pratik anlamda değerlendirildiğinde ise bu söz konusu "bilgi" esas olarak ruhsal (spirituel), okült ve bazen de majik bilgidir. Ezoterizimde söz konusu olan asıl şey ise bilgiyi içeren bu öğretilerin özünde sadece ruhsal gelişim amacıyla kullanıldıkları (ya da kullanılmaları gerektiği) gerçeğidir. Bu temel ana fikir doğrultusunda değerlendirdiğimizde ise sanılanın aksine, majik yani büyüye dayalı uygulamaların temelde ezoterizmin uygulama alanına girmediğini görürüz. "Ezoterik" deyiimi bir başka deyiş ile; Bir doktrinin, öğretinin ya da verilen herhangi bir şeyin gizli içeriği” olarak ifade edilebilir. Bu özellik nedeniyle Ezoterik öğretiler çoğu zaman Türkçe'ye “Gizli Sırlar Öğretileri” olarak da çevrilirler. Bu kapsamda baktığımızda ezoterizm hem gizliliği hem de ruhsal gelişmeyi bir arada içeren bir kavram olarak karşımıza çıkar (Akıncı, 2008).

Ezoterizmin bir çok kavramı kapsamı çok daha farklı öğretiler, yaklaşımlarla özdeş kılınmasına neden olmuştur. Bir kavramda onun ne olduğundan çok ne olmadığına dair açıklama yapmak kavramın kendisini anlaşılabilir kılma adına önemlidir. Dolayısıyla ezoterizmle doğrudan özdeş kılınmaması gereken öğretileri kaba hatlarıyla ifade etmek istersek; Okültizm, Mistisizm, Panteizm, Metafizik, Spiritüalizm, Teozofi, Antropozofi, Prapsikoloji, Ufoloji gibi örnekler verebiliriz. Kuskusuz bu öğretilerin de ezoterizm ile ortak yönleri vardır, fakat bütünüyle aynı tutmak imkansızdır (<http://www.hermetics.org/Ezoterizm%20Nedir.html>, 15 Şubat 2011'de erişilmiştir) .

İtalya'da Platon akademisinin öncülüğünde Yunan klasiklerinin gün yüzüne çıkması, bilim ve sanattaki devinimde oldukça önemlidir. Ezoterik öğretinin önde gelen temsilcilerinden Dante yepyeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır. Bu dönem adını dahi Ezoterik öğretilerden aldı; Rönesans. “Yeniden Doğuş” anlamına gelen Rönesans düşünürlerinin en büyük hedefi, Yunan Roma uygarlığı ile Hristiyanlık arasında bir iletişim, bir ilişki kurmak ve iki uygarlığı aynı potada eriterek yepyeni bir dünya kurmaktı (Gener, 1994) .

Ezoterik öğretilerin binlerce yıldan buyana savuna geldiği felsefi yaklaşıma “Hümanizm”adı verildi. Petrarca ve Boccaccio gibi ezoterik düşünürler insanın nitel gelişimine ve değerlere dair eserler yazdılar. Aynı konuları, kimisi Platon Akademisinin, kimisi diğer kardeş akademilerin üyeleri olan, Manetti, Erasmus, Mirandola, Montaign gibi düşünürler de işlediler. Uzun üstünlüğü ve insana, evrene saygınlığa dair çeşitli yapıtlar ortaya koydular. Ezoterik öğretilerin bilince çıkması ve açığa çıkarılması Rönesans sanat eserlerini yaratan hayal gücünün de serbestçe kendisine yol bulmasını sağladı. Boccaccio, şiir ve dinin birbirlerini tamamladıkları iddiasıyla, kutsal kitabın aslında şiirsel bir dille ele alınmış olduğunu öne sürdü. Bu ve benzeri girişimler neticesinde, din dışı konuları işleyen şair ve yazarlar da, yaratıcılık vasıfları nedeniyle kutsal bir saygınlık kazandılar ve diledikleri konularda daha rahat çalışma olanağı buldular. Öğretinin güzellik arayışı tüm sanat dallarına yayıldı ve Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello gibi üstatlarla Rönesans doruk noktasına ulaştı (Gener,1994) .

2.2. Ezoterik Nitelikler Taşıyan Yaklaşımlar Ve Gelenekler

2.2.1. Gnostisizm

“Yunanca bir sözcük olan gnosis bilgi anlamına gelmektedir. Gnostisizm, milatın ilk yüzyıllarından önce Akdeniz bölgesinde görülmeye başlanan ve oradan da Orta Asya’ya doğru uzanan, çeşitli mistik inisiyasyona yönelik dinler, mezhepler ve bilgelik okulları için kullanılan genel bir kavram ya da öğretilerdir” (Akıncı, 2008:21)

Gnostikler, gerçekte gizemcidirler ve tüm dogmaları, salt gerçeğe ulaşma yolunda yetersiz ve engelleyici bulurlar. Gnostisizm, eski Mısır ezoterizmini, eski Yunan ezoterizmini (Platon, Pisagor), İbrani geleneklerini (tradisyonlarını), Zerdüşçülüğü ve Hristiyanlığı eklektik bir tutumla sentezleyen, felsefeye verilen addır. Gnostisizm, ezoterizmden etkilenmiş bir akımdır. Hristiyan dogmatizmine karşı doğu mistisizmi, antik Yunan mitolojisi, Platon felsefesi ve teozofiden etkilenmiştir. “Gnosis”, insanın tinsel kurtuluşunu sağlayan bir bilinçlenme tarzıdır. Gnostikler, Gnosis’in bir “öz-bilgilenme” yani insanın kendini tanıması olduğunu söylerler (<http://blog.milliyet.com.tr/Gnostisizm/Blog/?BlogNo=94353>, 24 Ocak 2011'de erişildi)

Bu antik akım ve ona ait eserler 5.yy da Roma ordusu ve Katolik, dinsiz avcılar tarafından tamamen ortadan kaldırılmıştır. Ancak öğreti son yüzyılda Mısır’da 1940 Nag Hammadi ve 1970 El Minya’da ortaya çıkarılan gnostik kütüphane ve yazıtlarla tam anlamıyla bir yeniden doğuş yaşamaktadır.

Öğreti, diğer ezoterik öğretilerle ortak bir biçimde Işığın (iyi) ve Karanlığın (kötü) güçleri arasında var olan mitolojik bir mücadele olarak tanımlıyor ve onu kötü niyetli güçlerin (Demiurge) yönetimi altında olan bir maddesel alem ve Yaratıcı (Monad) ve Aeonlar tarafından yönetilen daha yüce bir ruhsal âlem olmak üzere iki bölüme ayırıyordu (Akıncı, 2008) .

Demiurge ve Monad gibi, kötülük ve iyilik üzerinden, diyalektik bir mitin yarattığı metafordan anlamına vardığımız Gnostik gelenek, açığa şöylesi bir bilgiyi çıkarır; “Fiziksel madde, yüce kökenlerimizi unutabilmemiz için spiritüel duyarlılıklarımızı bastırır ve boğar. Yine de muğlak düşünceler ve belli belirsiz anılar bazen kafamızı meşgul eder ve bunları ciddiye alırsak, gnostalji (bilgi özlemi), gnosis’e yol açabilir” (Burton ve Grandy, 2005:358).

2.2.2. Mistisizm

“Mistisizm” deyimini altında toplanan görüngüler (fenomenler) yalnız katıksız psikoloji alanında büyük önem taşımakla kalmaz, aynı zamanda derin insancıl niteliklere de sahiptir. Bununla beraber mistisizm gene de güç ve karanlık bir konu olma niteliğini kaybetmez; içten ve bireysel olma özelliği bakımından, başkalarına anlatılabilme, geçirilebilme imkânları azdır (Serouya, 1967) .

Mistisizm kelimesi, birinci yüzyılda, azizlerden Denysl’Aaseopagite tarafından icat edilmiştir. Fakat mistisizm, bu adı almadan ve hristiyanlıktan çok önce uzak doğuda, Hint’de, Çinde doğmuştur. Mistisizm görüngüsünün (fenomeninin), Hint, Budist, Grek-İsrail, Hristiyan ve İslam mistisizmlerinin yanısıra bunlara eklemenebilen edebi ve sanatsal boyutlarını da görmekteyiz (Safa, 1961:8) .

Gizem sözcüğüyle beraber açılanan mistisizm, matematik ve mantık alanında çalışmış Britanyalı düşünür Bertrand Russell’in, ezoterizmdeki geleneklerle beraber sanatın ritminde de duyulan bir yaklaşım olarak mistisizmi şöyle açıklamıştır. “Filozof olan en gözde kişiler hem bilimin hem de mistisizmin gerekliliğini her zaman duymuşlardır; hem mistik, hem bilim adamı olmak kanımca düşünce dünyasında ulaşmanın olanaklı olduğu en yüksek konumu oluşturur. Üstelik bu duygu yani mistisizm, insanda en iyi olan her ne varsa onun kaynağıdır” (Bal, 2009:9s) .

Yer yer felsefe ve bilimin özellikleriyle örtüşen mistisizm, felsefe ve bilimin sınırlarından sonra başlar. Mistisizm birçok yazılı kaynakta ve pratikte kendini gerçeklik arayışında üç klasik aşamada gösterir: Arınma, mükemmellik ve birlik. Mistik dış âlemle ilişkisini keser ve hakikati esrime halindeki deneyimlerinde arar. Dionysos, Pisagor (Pythagoras), Yeni Plâtonculara göre esrime, erişilebilecek en yüksek durumdur ve ancak esrime halinde evrenle buluşulur.

Mistik deneme sırasında meydana gelen esrime hali imgelemi şiddetle kamçılar. Böylesi mistik kavrayış duysal ve sezgisel olmak üzere ikiye ayrılır. Duyusal sezgide, sezginin konusu olan nesne, duyularla, doğrudan ve aracısız olarak bilinir. Buna karşın, yalnızca insana, özellikle de belli bir zihinsel gelişme düzeyine erişmiş insana özgü olan zihinsel ya da entelektüel sezgi, bağlantıları mantıksal ve nedensel ilişkileri doğrudan ve aracısız bir biçimde idrak etmekten meydana gelir. Ayrıca; sezgi, izlenim ve duyuları dışlaştırmak ve onları ifade etmeye yarayan insana özgü bir bilgi türüdür. Doğal olarak bu dışlaştırma en yetkin haline sanat yapıtlarında kavuşur. Sanatçı dehasının tanrısal bir özde kabul edilmesinin ve bir deha kültüne varılmasının nedeni, gündelik sezgilere sahip olan insan ile sanatçı sezgileri arasında bir öz ve nitelik ayrılığı görülmesidir (Bal, 2009) .

Örneğin Balzac ile Flaubert onların istemli bir tasavvur olmakla beraber romandaki kahramanlarla içlerinden konuşa konuşa, düşe kalka sonunda kendilerini onların yerine koyarlardı. “Flaubert, Madam Bovary’yi öldüren zehirin tadını birkaç gün ağzında duymuştu. Bu mevcudiyet görüngüsü (fenomeni) konusunda William James özellikle, gözle görünmeyen gerçeği bulup çıkartan mistik sezgiye dayandırıyordu” (Serouya, 1967:40) .

2.2.3. Hermetizim

Tarih boyunca hemen tüm ezoterik ve mistik öğretilere ve inanışlara temel olması bakımından Hermetizim en temel ezoterik öğretilerden biri olarak kabul edilir.

Aslına bakacak olursanız,”Bu konuda bir başka temel ezoterik öğretisi olan Kabala ile çekişirler”diyebiliriz (Akıncı, 2008:26) .

Hermetizm, Eski Mısır’da yaşamış bilge Hermes Trismegistus'un öğretisidir. Kimilerine göre Hermes Trismegistus bir inisiye idi, dolayısıyla öğretisi ezoterik bilgilerden oluşuyordu. Eski Yunan yazarlarına göre bu ezoterik öğretisi Mısır’ın özellikle Teb ve Memphis tapınaklarındaki inisiyasyonlarda öğretiliyordu. Mısır kökenli Yunanca metinlerde Hermes Trismegistus’tan majinin, simyanın, astrolojinin, astronominin, tıbbın ve bilgeliğin kurucusu olarak söz edilir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hermetizm>, 10 Eylül 2010'da erişilmiştir) .

Batı uygarlığını derinden etkileyen Hermetizmin simgesi Hermes veya Thoth’dur. Hermes, kendisinden sonra gelen dinleri, akımları, sanatı, bilimi ve felsefeyi etkilemiştir. Hermes mitolojide, ayaklarında kanatlar bulunan ve elinde çift taraflı yılanlı bir asa (Kadüs) tutan, miğferli bir şekilde temsil edilmiştir.

Hermes, Homeros destanlarında, tanrının habercisidir, babası Zeus’un güvenilir elçisidir. Ölülerin ruhlarını Hades’e götüren de odur. Bu görevi nedeniyle adı Psykhopompos’tur, yani “Ruhlar Kılavuzu” (Cömert, 1999:33) .

Hermes binlerce, “İnsan varoluşunun aynası ve özetidir. Aşağıda olan da yukarıda olan gibidir. Evren ise, büyük çapta bir insandır. İşte birlik mucizesi budur” demiştir. Hermes’in, “Yukarıda ne varsa, aşağıda da o var” tümcesi (mottosu) ; bir sıra ve düzen içerisinde sistemli olarak, makro ve mikro kozmos bakış açısından; insanın Tanrısal özelliklerle donanıp, Evrenin ahenk ve güzelliğine ulaşmasıdır (<http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=53348>, 25 Ocak 2011'de erişilmiştir) .

Ezoterik Hermes'den Hermeneutik

Sosyal bilimlerde mikro çerçeveli bir bakış açısı öneren yaklaşımlardan biri olan Hermeneutik, kadim geleneklerle ve 19. Yüzyıldan itibaren empirist-pozitivist epistemolojiye karşı yöneltilen eleştirilerle şekillenmiştir.

Bu yaklaşımın 20. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden Hans-Georg Gadamer'e (1900-) göre hermeneutik, hermeneuion sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır. Gadamer, teolojik boyutta hermeneutiğin kaynaklandığı söyleneceyi şöyle açıklar: Tanrıların habercisi/mesajcısı/elçisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Ne var ki onun bildikleri hiç de tanrıların mesajlarının dümdüz bir aktarımı değildir; tanrısal buyrukların birer açıklamasıdır. Öyleki Hermes bunları ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde çevirir. Hermeneutik etkinliği daima bir başka 'dünya'ya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği olmuştur (İnal, 2000) .

Kadim geleneklerin kökleri üzerinde yükselmiş bir örnek olarak, İnsanların çeşitli etkinliklerinin; eylem, dil, söz, metin, norm, düşünce, kural, çeşitli ürünler, kurumsal organizasyonlar gibi anlamını kavrama ve açıklama, yorumlama sanatı olan hermeneutik; günümüzün kavramsal sanatı, linguistik çözümlemeleri, Derrida'nın yapı sökümüne kadar gelebilen bir kavramdır.

2.2.4. Kabala

Tüm ezoterik öğretiler arasında en ilginç ve gizemli olanlardan biri Kabala'dır. Derinlemesine incelendiğinde görülürki Kabala tüm ezoterik öğretilerin, temel kavramlarının tümünü bünyesinde toplayan, sadece kuramsal yönüyle değil ama aynı zamanda pratiğe yönelik yanıyla da hemen tüm ezoterik ve hatta ekzoterik öğreti ve sistemlere temel oluşturmuş bir sistemdir. Kabala'nın ilk yazılı eserlerinin 12.yy da

ortaya çıktığı kabul edilir. Söz konusu tarihlere kadar tamamen gizli, sözlü bir öğreti olarak kulaktan kulağa bir öğrenciden diğerine aktarılan Kabala'nın kaynağının gerçekte hiç kimse tarafından bilinmediğidir. Çünkü o aslında bir öğretiden ziyade Yaratıcı, Varoluş, İnsan Ruhü ve diğer varlıkların Varoluş içinde aldıkları yeri açıklamaya çalışan bir bilgi, inanç felsefe sistemidir (Akıncı, 2008) .

Yahudi mistisizmi olarak kabul edilen Kabala, diğer bütün mistik ekollerden farklı olarak bir dengeye dayanır ve kendine has ilkeleri ile dikkat çekicidir. Örneğin genel olarak doğu kökenli mistik topluluklarda temel felsefe hep verme esasına dayanmakta olup, bunun sağlanabilmesi için de nefsin yok edilmesinin gerekliliği benimsenmektedir. Batılı mistik akımlarsa daha maddesel unsurlara sahiptir. Özellikle Tapınak şövalyeleri ve bunların adeta en gelişmiş (mütekâmil) uzantısı olan Masonluk'ta, bir felsefe etrafında toplanan ve genel olarak siyasi ve ekonomik alanda radikal hedefler belirleyen gruplar mevcuttur. Bu topluluklar doğu toplumlarının bilgi birikimlerini genellikle batı mantığına uyarlamakla birtakım sonuçlara ulaşmaktadır. Oysaki Yahudi mistisizmi, bu iki genel ekol arasında bir köprüdür, nitekim Kabalistik ekol temelde alma-verme dengesine dayanmaktadır ve bu esas dâhilindeki bir yaşam biçimini benimsemektedir. Vermek için almak prensibi böylelikle bambaşka bir ekolün yaratılmasına yol açmaktadır (Burul, 2006) .

Kabala mitinin bize evrensel aşkınlığa ulaşmak için açtığı metafordan birçok topluluk faydalanmıştır. Kabala tanrısal olanın doğası, yaratılış, insan ruhunun kaynağı, yapısı ve kaderi ile insanoğlunun yaratılış içinde oynadığı rol konusunda çok geniş bir tartışma alanı içerir. Ayrıca bu kuramsal ilgi alanına ek olarak, başlangıçta sadece seçilmiş belli bir kesime öğretilen meditatif, ibadete yönelik, mistik ve ayrıca büyüye yönelik bir takım pratik uygulamaları da kapsar. Kabala öğretisi saydığımız bütün bu yönleriyle yalnızca Yahudiler değil ama Yahudi olmayanlar tarafından da yüzlerce yıl boyunca çalışılmış ve kullanılmıştır.

2.2.5. Sufizm

Kelime anlamı açısından ele aldığımızda “sufi” sözcüğünün anlamını, mistiklerin maddeci odaklanmayı reddettiklerini göstermek üzere giydikleri basit kaba yünden almakta olduğunu görürüz. Yaratılmış olan gerçekliğin bilgi ve sevgi yolu ile bireysel olarak anlaşılması Sufizm’in temel yolunu oluşturur.

Tarihsel anlamda öğretinin kaynağı ise Hz. Muhammed’in zamanında İslam dininin doğuşuna kadar izlenebilir. O çağda Hz. Muhammed’in dinsel öğretileri “sufiler” olarak adlandırılacak olan bir grup bilgini derinden etkilemişti. Bu kişiler bir platforma oturarak yaratılışın gerçeği hakkında tartışmalar yaparlar ve ruhsal saflaşma, meditasyon yaparak içsel yolu ararlar. Sufiler tanrısal Olanın anlaşılmasına giden yolu bulabilmenin insana verilen benzersiz bir hak olduğuna inanırlar. Sıradan mantık araçlarının ise böylesine yüce ve her konuyu kapsayan bir kavram için çok sınırlı olduğunu düşündüklerinden sadece konuşmaya dayalı tartışmaların böyle bir gerçeği anlamaya yetmediğini kabul ederler (Akıncı, 2008) .

İslam dininde ise, özellikle İran’daki Sufizm (Soufisme) felsefesi, kendine özgü mistik bir inancın ruhsal yaşantısı olmanın niteliğini taşımaktadır (M.S 10. Yüzyıl). Sufist felsefenin en başta gelen kurucusu Hallac-ı Mansur’dur (858-922). Hallac-ı Mansur da sufizmi açıkladığımızda; Vahdet-i vücud (varlığın birliği) felsefesi, evrendeki bütün varlıkların tanrıyla özdeş olduğu inancını taşır. Bu aynı zamanda, dinin yüzeyiyle, kabuğuyla yetinmeyerek derinliklerine inme eğilimindedir (Bal, 2009) .

Hallac-ı Mansur sufizm felsefesini savunmadaki ısrarı yüzünden feci bir şekilde öldürülmüştür. Ve aynı yolun büyük mürşitlerinden Ömer Hayyam (M.S 1047-1122) ve Mevlânâ Celaleddin-i Rumi (1207-1273) gibi düşünürler de, İslam mistisizminin en başta gelenleridir (Altar, 2009) .

2.3. Felsefi Bir Kavram Olarak Ezoterizm

Ezoterizmin düşünsel köklerine bakıldığında Pisagor (Pythagoras), Platon (Eflatun), Plotinus gibi Yeni Platoncular da dahil bir çok düşünüre karşılaşılabılıriz. Pisagor, Platon gibi düşünürlerin, bugün modernler tarafından felsefi sistemin yapıtaşları olarak bakılan kimselerin de Mısır ve Babilonya bilgeliğinin eğitimine tabidirler (<http://mahmuderolkilicdusuncesi.blogspot.com/2011/01/ezoterizm.html>, 18 Mart 2011'de erişilmiştir) .

Antikçağ mistik düşünürü Pisagor (Pythagoras) öğrencilerini, “esoterikos (ezoterik) ve exoterikos (egzoterik) diye ikiye ayırır, gizli öğretisini yalnızca birincilere öğretirdi” (Hançerlioğlu, 1993:209) . Sanatın ezoterik boyutlarında çoğunlukla referans alınan ‘Yeniplatonculuk’ (Neoplatonizm) kurucusu antik filozof Plotinus’un mistik felsefesi de Yahudi, Hristiyan, Gnostik ve Müslüman filozoflara ve mistiklere yüzyıllar boyunca esin kaynağı olmaya devam etmiştir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Plotinus>, 3 Ocak 2011'de erişilmiştir) . Plotinus tinsel ödevin, ışığın kaynağına doğru yükselmek olduğunu söylemektedir. Pek az kimsenin pek az eriştiği “esrime” halinde insan Tanrıya kadar yükselip onunla “bir olabilir”. Yeni-Plâtonculuk tüm-tanrıculığın başlıca bir çıkırırıdır, bütün mistisizmlerin (gizemciliklerin) de ana kaynağıdır (Gökberk,1979) . Bu bağlamda bu günün soyut sanatçısının da referans aldığı esrimeyi Plotinus şöyle dile getirmiştir;

“Bu büyük isteği üreten nesneyi, kavranabilir olsa da tüm biçimlerden tamamen kurtulmuş görmek bizi şaşırtmayacaktır; ruh bu nesne için aşkla alevlendiği andan itibaren, tüm biçimlerden ve hatta kendisinde olan kavranılabilirin biçiminden sıyrılmaktadır; eğer ruh herhangi bir deneyle ilgilenmeyi sürdürürse, o nesneyi ne görebilir, ne de ona uyum gösterebilir. Ruhun, nesnenin kendine doğru gelmesi şansına sahip olduğunu veya daha çok nesnenin varlığının ruha, ruh mevcut şeylere sırtını döndüğü zaman ve ruh mümkün olduğu kadar nesneye benzer ve güzel olarak kendini hazırladığı zaman belirlediğini varsayalım: Bu durumda ruh birdenbire nesnenin kendi içinde belirlediğini görür, aralarında hiçbir şey yoktur; artık iki değildirler, ikisi biri

oluşturmaktadırlar; nesne orada olduğu sürece ayırım olanaksızdır.

...Kendi dışında ve ölümsüzlük içkisiyle esriyen zekâ, bu mutlu bütünlük durumuna ulaşmak için yalınlaşarak seven zekâ haline gelir; böyle bir sarhoşluk zeka için azla yetinmekten daha iyidir -Plotinus” (Cuvillier, 2007:857) .

Plotinus ve diğer düşünürlerin referans tümcelerinden biri olan “tin”,kendi bağlamında öne çıkarılıp, özellikle üzerinde durulması gereken tümcelerden biridir. Ezoterizm ve sanatta sürekli vurgulanan tinselliğe, öncelikle tin ve ruh arasındaki ayrımla değindiğimizde; Tin daha genel bir terimdir kişi ile evren arasındaki ilişkiyi belirtir; oysa ruh bu ilişkiyi yaşamakta olan kişiyi belirten daha benliğe yönelik bir terimdir. Bir anlamda ruh bize tinden daha yakındır. Dolayısıyla ruhu, benliğin aldığı tinsel form olarak tanımlayabiliriz (Kovel, 1994) .

2.3.1. Ezoterik felsefenin sanat ile olan bağdaşımı

Hellenizm-Roma felsefesinin ahlak sorunlarının başlıca kaygı yapıldığı dönemdeki öğretiler, aydınlar için dinin yerini tutacak bir dünya görüşünü oluşturmak istemişlerdi. Bu dönemde bilgi artık bir içsezi olmuştur; bilge örneği de usunu kendisine kılavuz yapan Sokrates değil, yaşamı mistik bir temele oturtmak isteyen Pythagoras(Pisagor) ’tır.

Fesefe ile dinin iç içe gireceği bu gelişmeyi İskenderiye’de Yahudi düşünürü Philon (M.Ö. 25 – M.S 50) başlatmıştır. Onun yaptığı, Tevrat’ı Platon felsefesi açısından bir yorumlama olmuştur. Ona göre, Yunan felsefesi ile Tevrat özdeşirler, çünkü Tevrat’taki melekler, kişiler, olaylar vb. birtakım simgelerdir. Yunan filozofları sonra bunları kavramlar haline sokmuşlardır. Yeni Plâtonculuk o sıralarda ortaya çıkan Hıristiyanlığa karşı çoktanrıcılığın dayanağı, felsefesi olmak istemiştir (Gökberk, 1979)

Plotinus'un Kant'la birlikte fakat başka nedenlerle, 20. Yüzyılın ilk yirmi yılında soyutlamanın, biçimin kurban edilişinin ve bunun kaçınılmaz sonucu olarak perspektifin terk edilişinin öncüleri olan ressamlardaki aşındırma denemelerinin temel referansı olması bizleri şaşırtmayacaktır. 20. yüzyılda terk edilen perspektif, Plotinus'un bu türden alışılmadık düşüncelere daldığı bir dönemde açılan ve Ortaçağ Hristiyan sanatıyla uzayan parantezin ötesinde, daha önce Rönesans'la yani klasik Antikiteye dönüşle yeniden canlanacak ve büyük önem kazanacaktır (Farago, 2006) .

Ezoterik anlamda bakıldığında bütün kadim gelenekler ve felsefeleri arasında paralellikler görülmektedir, farklılıkları dışavurum esnasında biçimlenmektedir. Sanat üzerinden baktığımızda ezoterizmin genel felsefesini şu şekilde de açımlayabiliriz; Mutlak içsel özgürlüğü ve uyumu elde edebilmek içsel koşullanmalardandır. Dolayısıyla böylesi bir felsefi yaklaşımda tüm dışsal limitleri aşma ve tüm gerçekliği bir bütün olarak, bir arada idrak edebilme gayretindedir. “Gelişimini sağlamak amacıyla ezoterik anlayışı uygulamaya çalışan kişi, tüm yaşamı boyunca tecrübesini, aklını, iradesini ve inancını kullanarak seçtiği yolda ilerlemeye çalışır. İşte bundan dolayı ezoterik yol herhangi bir dogmaya, koşulsuz olarak itaat etmeye, bağlanmaya ve körü körüne inanmaya karşı çıkar” (Akıncı, 2008:16) .

Bu mutlak içsel özgürlük, ezoterim ve sanatta, tin görüngülerinin tarihte ortaya çıktıkları felsefi ortaklaşmada kendini kutsallık ve fikri esinlenme ile göstermektedir. Kutsallık kavramı ve esinlenme genellikle eşgüdümlüdür. Kutsal ruhun gücü, doğa güçlerinin gerçekliğinin bütün olağan kavranışlarının bütünüyle dışında olan bir şeyin vücut bulmasıdır.

2.3.2. Ezoterizim ve metafizik eleştiri

Metafizik terimi Aristoteles tarafından bilinmemektedir. Kökeni M.Ö 50 yılları civarında, “Aristoteles'in yapıtlarını ilk kez toplayıp bir araya getiren Rodoslu

Andronicos'un bu konuları inceleyen yapıtlardan sonra sınıflandırılmasına borçludur" (Cuvillier, 2007:753) .

Kültür içeriğimizin Aristoteles'in kavramlarına olan bağlılığının sonucu olarak estetiğimizin de kurtulamadığı kaba taklit teorileri, bütün sanat ürünlerinin çıkış noktasını ve amacını oluşturan asıl psikik değerlere karşı bizi körleştirir. Sanatın gelişme tarihi, evren gibi çember şeklindedir. Karşı kutbu olmayan bir kutuptan bahsedilemeyeceği gibi, yalnız klasik sanat olan tek bir kutup çevresinde bir gerçeklik yaratmak da körlüğe neden olabilmektedir. Dolayısıyla bütün güzel-olmayanları, yani klasik olmayanları bir yana itmek ve güzel metafizik'ten söz açmaktır. Bu güzel metafiziğinin yanında daha üstün bir metafizik bulunur; bu metafizik, sanatı bütün kapsamıyla kuşatır ve her materyalist yorumun dışında her yaratmada kendini gösterir, ister bu yaratma Maori'lerin tahta yontmacılığında, isterse en iyi ilk Asur çalışmalarında olsun. Bu metafizik görüş, bütün sanat ürününün, insanın dış dünya ile, yaratılışın başından beri ve her çağda yaptığı büyük hesaplaşma sürecinin sürekli olarak kaydından başka bir şey olmadığı hakkındaki bir bilgiyle ortaya çıkar. Buna göre, "sanat, aynı süreç içinde bulunan din ve değişen dünya görüşleri olgusunu belirleyen ruhi kuvvetlerin sadece başka bir ifade biçimidir. ..." (Worringer, 1993:128) .

Böylesi bir sanatsal okumadan hareketle ezoterik ritüellerde metafizik; deneyi yani verili olayları aşan bir bilgi olma, evreni mümkün hale getiren şeyi göstermeye yönelik her şeye dair bir kapsayıcılığı da vardır. Uygar toplumlarda metafizik deneyimde kabaca iki türlü yaklaşım görüyoruz. Biri kendinde doğrulamasını taşıdığı ve diğeri de bunu kendi dışında taşıdığı anlamında birbirinden ayrılan iki tür metafiziği buluyoruz. Schopenhauer "popüler metafizikler" diye adlandırdığı bu kendi dışında taşıdığı anlamı dinlerle özdeşleştiriyor (Cuvillier, 2007) . Modern inanç bunalımı birçok kişiyi, kültür içinde dinin geleneksel olarak işgal ettiği yer ile ilişkilerini yeniden tanımlamaya itti. Modern gelenek esasen bu ışık altında değerlendirilebilir. Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Kafka, Heidegger gibi düşünürlerin yapıtlarına baktığımızda tinsellik sorusunu din dışı bir çerçevede içinde ele alma çabasını görmekteyiz. Tinselliğin dinden fazla bir şeyleri içerdiğini söyleyebiliriz. Tinin'in büyük felsefecisi Hegel'in

düşüncelerinden esin alan bir dizi geleneğin; Marksizm, varoluşçuluk, Nietzsche düşüncesi, Heidegger'in felsefesi, yapısalcılık sonrası ile yapıçözüm felsefeleri , “Yeni Çağ” tinselliği, Jung psikanalizi, özgürleşme teolojisi, feminist tinsellik gibi, bunların tümü de “tinsel yollardır” (Kovel, 1994:26) .

20.yy.da tinden daha az uzaklaştırılmış bir görüş Martin Heidegger'in felsefesinden çıkar. Nietzsche' nin Yaşam istencinin reddedilmesi bağlamındaki zemine (minval) atfenki kritiğinde, Nietzsche'nin; Schopenhauer ve benzerlerinin yaşamsal coşkunun verdiği yaratıcılıktan yoksun oluşlarını, tevekküle çekilmiş bilgeye özgü o dramatik duruşa dönüştürüp yüceltmeye çalışan gülünç figüratif yapısını irdelemektedir.

Heidegger metafizikten çabuk ve kolay kaçışların Nietzscheci reddini kendi metafiziğini ‘aşma’ tasarısında tümüyle destekler: “Metafizik kapanmayı kırmanın tek yolu onun (hem de en tehlikeli biçiminin) ‘içinden geçmek’, metafizik nihilizmin verdiği acıyı en üst noktada çekmektir. Bu ise sahte kurtulmuşluk hissi veren her şeyin reddedilmesi gerektiği anlamına gelir” (Žižek, 2003:18) .

Tam da bu zeminde üzerinde düşünülmesi gereken, Schopenhauer'un “popüler metafizikler” diye adlandırdığı, insanın idrak edebilmesi için somutlaştırılmaya çalışılan retoriklerdir. Slovoj Žižek Gıdıklanan Özne adlı kitabında; Hristiyanlık ve Doğu düşüncesi gibi modern öncesi geleneksel Bilgelik formlarına dönerek ontik düzeyde gerçekleşmiş olan sosyal hatalara; ataerkil tahakküm, mekanikçi paradigma gibi yan etkilerine indirgeme çabalarını tümüyle beyhude oldukları için reddetmemiz gerektiğini dile getirir. Žižek ; “Buradaki asıl sorun, bu çabaların etkisiz kalışları değil, daha derin bir düzlemde, savaştıkları kötülüğü içten içe kaşıyarak daha da alevlendiriyor olmalarıdır” (Žižek, 2003:18) .

Sanatın doğasından ileri gelen eleştirel bilinç kendini böylesi yan etkilere karşı da kavramsal tartışmalarını, devinimini sürekli dinamik tutmuştur. Flaubert'in 1853 yılında yazdığı bir mektubunda Louise Colet'e şöyle sesleniyordu: “Gelin, tıpkı

mistiklerin birbirlerini ‘Tanrı’da sevdikleri gibi biz de birbirimizi ‘Sanatta’ sevelim” (Shiner, 2010:263) .

‘Sanatta’ sevelim tümcesi kendini spesifikleştiren edim olarak sanat farklı bir disiplinin lirik ifadesiyle bizi buluşturur. Sanat ontolojisi yeni ontoloji olarak kendini tartıştıran kavramlara gelindiğinde tinsel varlık alanını bir varlık alanı olarak kabul eder. İdealist felsefenin büyük filozofu Hegel’in tinsel varlığı gibi mutlaklaşan, bireyleri tinin kazaları (aksidens’leri) olarak niteleyen söyleme karşı tinsel varlığı reel varlığın en üst basamağı olarak görmektedir. Modern ontoloji, objektifleşmiş tin varlığı terminolojisini Nicolai Hartmann’ın katkısıyla bugünkü terminolojide görünür kılmıştır. Objektifleşmiş tinin asıl önemi de, özellikle sanat ontolojisi yönündedir. Çünkü objektifleşmiş tin, asıl varlık alanını sanat dünyasında elde eder.

İsmail Tunalı Sanat Ontolojisi adlı kitabında objektifleşmiş tinsel varlığın bir reel varlık değil de, bir irreel varlık dünyası olduğunu ifade etmektedir. Buna göre şu soru sorulmaktadır. Objektifleşmiş tin bir gerçek dışı (irreel) varlık olarak nedir?

“Yazı, edebiyat, bilimsel eserler, kap-kacak, gündelik kullanma araçları, v.s. Biraz geniş bir anlamda, objektifleşmiş tinsel varlığa, biçim kazanmış ve yazıda tortulaşmış bütün düşünce yaratmaları girer. Bilimsel ve felsefi evren sistemleri, mistik ve dinî görüşler bu çeşittendir. Ama objektifleşmiş tinsel varlığı bulabileceğimiz asıl alan, sanat dünyasıdır. Sanat eserleri tipik objektifleşmiş tinsel ülkeyi gösterir. Objektifleşmiş tinin en salt temsilcileri, hiç şüphesiz, edebiyatın, şiirin, figüratif sanatların, müziğin yaratmalarıdır. Bunların yanında her çeşitten anıtlar, yapılar, teknik eserler, hatta belli sınırlar içinde âletler, silâhlar, fayda sağlayan araç ve gereçler, el işi ürünleri ve endüstriyel ürünler. Ama ilk plânda, objektifleşmiş tinsel varlığın tipik temsilcileri sanat eserleridir. Objektifleşmiş tin asıl varlık alanını onlarda bulur. "Sanat eseri, cins bakımından tinsel varlığın özel bir formu içine, yani 'objektifleşmiş tin'e girer. Sanat eseri, bir objektivasyondur, yani, bir tinsel içeriğin bir objede ortaya çıkışıdır” (Tunalı, 2002:44) .

BÖLÜM III

3. Giriş

3.1. Wassily Kandinsky(1866-1944)

Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), 1936 tarihli “Kübizim ve Soyut Sanat” kitabında soyut yönelişleri iki genel eğilim altında ele almış; birini Kazimir Malevich’e diğerini de Wassily Kandinsky’ye göre açıklamıştır. Maleviç’ de zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, Kandinsky’de içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğerini mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve akılcı olmayan (irrasyonel) olarak değerlendiren Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı ‘Klasikçi’ ve ‘Romantik’ olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. “Bu ayrım üzerinden bakıldığında soyut sanatın yapısal/geometrik kanadında Cézanne-Kübizm-Maleviç-Mondrian arasında; daha organik biçimlerin egemen olduğu dışavurumcu, geometrik olmayan kanadında Gauguin-Matisse-Kandinsky arasında köprüler kurulabilir” (Antmen,2008:80).

Adı geçen sanatçılarda ve akımlarda özellikle Kandinsky’nin 19.yüzyılın sonlarında antikitedeki hermetik ve ezoterizmin kendini gösterdiği gnoselara oldukça yakın gnostik türde doktrinlere karşı olan yaklaşımları daha da çok açıklanmaktadır.

Kandinsky “Sanatta Tinsellik Üzerine” (Über das Geistige in der Kunst 1912) adlı kitabında böylesi gnoseları hermetik bağıntılarla dile getirmiştir. Bu geleneklerin ve ezoterik yaklaşımların canlılığına değinen Kandinsky’nin kendi döneminde çıkagelen bir çok manifestoda da, soyuta, maddesel olmayana ulaşma çabasının tohumları olduğunu belirtmektedir. Sanatçılar bilinçli ya da bilinçsiz olarak, Socrates’in ‘kendini bil’ sözüne uymakta, yapıtlarını böylesi felsefi bir zeminden yola çıkarak ifadelendirmektedirler. Resmi, müziğin soyut “dil”i gibi düşünen ve böylelikle kendi dehasının önünü açan salt soyut resmin yaratıcısı Kandinsky, yaşantısı, yapıtları, yazdığı kitaplarla sanatta tinsellik üzerine özel bir açılım yaratmıştır.

Dolayısıyla Kandinsky yapıtları yaşantısında, yaşantısı kendi dönemseline diye devam edebilecek bir birleşimde kendini bize daha çok vermektedir. Kandinsky’nin devinimlerini de yarattığı tarih 1914’ü gösterdiğinde, Avrupa’nın politik sistemi çökmek üzeredir. Yine de yeni bir toplumsal sistemin oluşumuna zemin hazırlayan uluslararası boyuttaki çıkmazla karşılaştırıldığında, son birkaç yılın askeri çatışmaları önemsiz kalır. Bu durum sayısız değişikliğin ve farklı yönlerde ilerleyen yenilikçi hareketlerin oluşmasıyla, sanat dünyasında da yankı bulmuştur. Bu hareketlere katkıda bulunanlardan biri Rudolph Steiner’dir. “Kandinsky 1913 yılında Antroposofi Topluluğu’nu kurmadan önce, 1875 yılında Helena Blatavsky’nin temellerini attığı Teosofi Topluluğunun sekreterliğini yapmıştır. Bu topluluk Hinduizm, Budizm gibi ritüellerden yararlanarak eklektik tinsel(spiritüel) bir kuram yaratmaya çalışmıştır” (Rapelli, 2001:54) .

Münih'teki yeni sanat hareketinin önderlerinden biri olan Kandinsky’nin üyesi olduğu toplulukta ressamlar, oyun yazarları, eleştirmenler, şairler, müzisyenler vardı. 20.yy’ın ilkyarısında bu topluluğu bir araya getiren, Kandinsky'nin dillendirdiği şekliyle 'içsel ses'in ifadesi olmuştur (Kandinsky, 2001) .



Resim 7-1: Wasily Kandinsky, “Kompozisyon 5”, (1911), Tuval üzerine yağlıboya,
275x190 cm

3.1.1. Aşkın olana ulaşma istencinde Kandinsky arkeolojisi

Tinsel aşkınlığı, Kandinsky'nin varoluşsal tarihi üzerinden, İtalyanlar ve onların öncüleri olan öncü Yunanlılar ve daha da devam edersek onların öncüsü olan Mısırlıların, dışsal gerçeklikten çok içsel olgulara dair düşünsel, pratiksel oluşların içinde oldukları idealine varabiliyoruz.

Bu ideal, esinini Yunan ve Roma sanatının dışsal gerçekliğin ifadesiyle meşgul olan dönemlerinden alan Rönesans'ın naturalistik uyanışıyla, gözden kaybolma eğiliminde oldu. Öte yandan Rönesans'ı Ezoterizmin ve tinsel inisiyasyon gelenekleriyle bireyi aydınlanmaya iten eğilimin kendisi esasında bu yeniden doğuşu oluştururken, bu koşulların kendisini yaratan gücün kendini nereye çektiği de, ortaya çıkan zıtlıkta felsefi

anlamda altı çizilebilir olgulardan biridir.

Kandinsky'nin sanat tarihçileri tarafından salt soyut resmin yaratıcısı olarak nitelendirilişi onun dönemseli ile ilişkilendirilebilir duran geçmişini bilmek bize yaptığımız analizlerde elbette yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla öncü Mısırlılardan alına gelen kadim gelenekler, felsefi kavramlar bize bugünün varoluşunu kısmende olsa anlamlandırmada yardımcı olurken, özellikli (spesifik) olarak da aldığımız bir döneme ışık tutulmasında da ayrı bir öneme sahiptir.

Aydınlanma, aşkınlık, esinlenme gibi kadim geleneklerde olan ideallerin Rönesans' da ve yine aydınlanma adına gözden kaybolması insan kalabalıklarının idrak edebilme yetisinde somutlaşmaya çalışılırken deforme edilişiyle ilişkili başka bir boyuttur. Varoluşsal sorunsal insanın usuna mitolojiler, dinsel ritüeller şeklinde bir idrak edebilme çabasında bilince çıkarken, beraberinde dogmalar, yasaklar şeklinde de kendini göstermiştir. Bu dogmaları kırmaya yönelik ezoterik birikim ,‘Yeniden Doğuşla’ farklı bir materyalist yörüngede kendi özgürlük alanı için başka bir yaşamsalı deneyimleme yoluna girmiştir. Bunun da kendi içinde farklı dogmalar yaratmış olabileceği paradoksundan hareketle tarih okumaları yapmak daha sağlıklı olabileceği düşünülebilir.

Örneğin 19 yy'da Kadim gelenekler tekrar tartışılır bir nesnelliğe büründü ve öncesinde Rönesans'ın payandalarından olan ezoterik yaklaşımlar kendini nereye çekmiş olabilirdi? Bu soruların cevaplarına dair arayış Kandinsky'nin ezoterik sanat anlayışını kavramamızda önemi oldukça büyüktür. Hümanizm ve Rönesans'ın etkileri, 15. Yüzyıldan itibaren, genişleyerek 18. Yüzyıla kadar devam etti. Bu akımların giderek kendi çıkarlarını zedelediğini ve kurulu düzene darbe indirdiğini gören Papalık, 18.yüzyıldan itibaren özgür düşünceye karşı savaş açtı. Fransa'da Protestanların Katolikler ile barış içinde yaşamalarını öngören Nantes Fermanı yürürlükten kaldırıldı. 1757'de yayınlanan bir kraliyet fermanı ile dine saldıran, otoriteye karşı gelen tüm yazar ve yayıncıların ölüm cezasına çarptırılacakları duyuruldu.

Bu karardan on yıl sonra, sadece dini hoşgörüyü savunan Marmontel, “deizm ve ateizm gibi her çeşit suçu kışkırtıcı öğretilerin yanı sıra, Katolik kilisesinin temellerini sarsabilecek her türlü akımın bastırılması” gerekçesiyle ölüme mahkûm edildi. Bu karar özellikle Ezoterik doktrini mahkûm etmek için alınmış bir karardı. Ancak Ortaçağ artık bitmişti ve kilisenin karşısında suskun-kitleler değil, dev düşünürler vardı. Protestan liderler Calas ve Sirven’in Papalıkça mahkûm edilmeleri üzerine Voltaire, kilisenin adaletsizliğine karşı büyük bir kampanya başlattı. Buna karşılık Papalık, Denis Diderot’un, adaleti doğrudan, güzelde ve iyide arayan Ezoterik eseri Ansiklopedi’nin yakılmasına karar verdi (Gener, 1994).

Rönesans Döneminde “yeniden bulunan” ilkçağ düşünürlerinin çoğu gerçekte ortaçağda biliniyor, kitapları raflarda duruyordu. Rönesans’tan önce ilkçağı canlandırma akımları yaşanmış, 12. yy. Aristoteles’in bugün bilinen bütün yapıtları derlenmişti. Rönesans’ın gerçek etkisi insanı dinsel iktidarın dayattığı zihinsel kalıplardan özgürleştirmek, özgür araştırma ve eleştiriyi esinlendirmek, insan düşüncesinin ve yaratıcılığının taşıdığı olanaklara güveni pekiştirmek oldu (<http://www.frmtr.com/tarih-ve-inkilap-tarihi/683881-ronesans-ve-reformun-cikis-sebepleri-ve-sonuclari.html>, 2 Şubat 2011’de erişildi) .

İlkçağ felsefecileri ve yazarları İtalyanca’ya çevrilirken, ilkçağ öykülerinin kahramanlarına da Hıristiyanlıkla ilgili nitelikler yükleniyordu. Mitolojik olaylarda Hıristiyanlığın özünü ve anlamını belirtecek sembollerle donatılıyordu. Botticelli’nin Venüs’ün Doğuşu adlı resminde Yeni Plâtoncu düşünce kendini gösteriyordu. Doğal olarak bu dönemde sanatçılara yol gösteren, onlara klasik konuları nasıl resimleyecekleri hakkında bilgiler veren uzmanlar da devreye girmiştir. Bu da Rönesans’ın çok boyutlu, tüm sanat dallarını kuşatan, bu yüzden de büyük bir ekip çalışmasıyla anlam kazanan bir uyanış olduğunu göstermektedir. Bu tip bir ekip çalışması, Raffaello’nun Vatikan’da gerçekleştirdiği duvar resimleri için de yapılmıştır. Değişik adlarla anılan birkaç salon süslemesinden oluşan Vatikan duvar resimleri arasında Atina Okulu diye bilinen kompozisyon, dizinin en tanınmış örneğidir. 1509-11 yıllarında resimlenen Camera della Segnatura adlı salonun bir duvarında yer alan bu

kompozisyon, felsefe alegorisidir. Raffaello ilkçağ'ın anıtsal mimarisi önünde bir yanda idealist Platon'u, öte yanda realist Aristo'yu resimlemiştir. Felsefi inançlarına paralel olarak Platon göğü, Aristo yeri gösterir. Ayrıca resimde, Euclid'den Diogenes'e (Diyojen) kadar pek çok ilkçağ felsefecisi ve matematikçisi de yer almıştır. Felsefi içeriğinin yanında, desen ve form açısından son derece olgun bir anlatıma sahip olan bu yapıtlarda, Rönesans resmi en üst noktaya ulaşmıştır (İtalya'da Rönesans Sanatı <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.html>, 4 Şubat 2011'de erişildi).

Rönesans'ın naturalistik-realist tavrı dogmalara ve yasaklara mesafeli bir ilkesel korunaklılık yaratması bir gerçekliktir. Akılcı, realist ve yararçı anlayışın hakim olduğu bir yörüngede, Kant'ın da felsefesinin birleşimiyle kendini Sanayi Çağına taşıyan süreç, paralelinde yabancılaşmanın, mekanikleşmenin pragmatizmin egemen olduğu akılcı bir anlayışın da açığa çıkması ile ilişkilendirilmekteydi. 18. yy sonlarına doğru olgunlaşan Sembolizm, Romantizm gibi akımlar, bu sefer de dönemin kendisinin mekanikliğine ve natüralist dogmacılığına tepki olarak ortaya çıkmışlardır.

19. yüzyılda Édouard Manet' den yeni Kübistlere kadar çok sayıda ressam Empresyonizmi aniden karşısında bulan halk üzerinde derin etkiler yaptı. Umarsızca sürdürmeye çalışan birkaç ressam dışında Avrupa sanatı geleneğini dağıttı. Yalnızca Bizans geleneği olarak bilinen dönemi değil, yalnızca Giotto ve Okulunun yarattığı görkemli canlanmayı değil, “Sembolist” sanat anlayışının “Natüralizm” üstündeki etkilerini de dağıttı. Michelangelo sembolist geleneği canlı tutmuş olsa da, sembolizmin El Greco'nun eserlerinde karakteristik bir dil kazandığını biliyoruz. Goya üzerindeki etkisi yanında Manet'nin üzerindeki İspanyol etki de El Greco'dan kaynaklanmaktadır. Yanısıra, Rembrandt'ın ve başta Brouwer olmak üzere çağdaşlarının, Delacroix, Decamps ve Courbet'nin eserlerine olan etkileriyle Fransız sanatına iz bırakmış oldukları hatırlanırsa, Cézanne ve Gauguin'e giden yol açıkça görülecektir. ‘Sembolist Gelenek’ sözü, sanatçı nesilleri arasındaki bilinçli benzerliği ifade etmek üzere kullanılmamaktadır. Kandinsky'nin dediği gibi: “Sanattaki ilişkiler, dışsal forma dayalı değildir; içsel anlamın kavranışına dayanırlar, bazen hatta sık sık, dışsal forma dayalı

benzerlik ortaya çıkıcaktır. Oysa ruhsal ilişkileri değerlendirirken, yalnızca içsel anlam göz önüne alınmalı” (Kandinsky, 2001:20).

19. yüzyıl sonunda İzlenimciler’den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir (Antmen,2008).

Özellikle ‘Sembolist’ geleneğin modern anlatım biçimini temsil eden Gauguin’nin resmettiği şeyler Kandinsky’nin kökenlerinin yakalanmasında, felsefi tutumun yanı sıra, plastik anlamda da bize ipuçları vermektedir. Gauguin’in resimleri uçtaki ve içteki anlamı, geçici ve dışsal anlamından daha önemli olmuştur. Resimleri, trajik ya da tutkulu şiirlerdir. Aynı zamanda, geleneksel formu içsel anlatıma feda etmektedir. Sanatı, ruhsal olana, doğal nesneler ya da kelimelerle ifade edilemeyecek olan o derin noktaya doğru durmadan ilerler. Temsili formları terk edişi doğal ifade vasıtalarını bırakmasına neden olmamıştır; yani insan figürleri, ağaçlar ve hayvanlar onun resimlerinde bulunurlar. Fakat, onun temsilin tam bir reddine Cézanne’dan daha yakın oluşu, takipçilerinin izlediği yol ile görülür (Kandinsky, 2001).

Ezoterizm kendini salt soyut olanda sınırlandırmasa da bu döneme dair görüngüsünü kendi felsefi niteminin dışında, sanatçıların tinsel olana yönelmesinin elbetteki sosyo-ekonomik nedensellikleri de vardı. İsviçreli ressam Paul Klee’nin (1879-1940) altını çizdiği gibi, “dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış” görünmektedir. Pek çok soyutçu ressam, belki de bu nedenle, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışına girmiştir. Bununla beraber Klee’nin bu yaklaşımını Alman sanat tarihçisi ve estetikçisi Wilhelm Worringer’in (1881-1965) 1908 tarihli “Soyutlama ve Empati” adlı kitabı da dönemin sanatçılarını etkilemiştir. Worringer, Klee’nin dediği gibi, giderek ‘korkunçlaşan dünyaya’ uyum sağlayamayan sanatçının içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yöneliminin Birinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmesinin bir rastlantı olmadığını ifade etmiştir (Antmen, 2008).

İkinci Dünya savaşını izleyen yıllarda Batıda soyut sanatın, gelişim gösterdiği görülür. Soyut sanat anlayışının temelinde kapitalist üretim ilişkilerinin, toplumsal yaşam tarzının ve teknolojik gelişmelerin yarattığı sorunlar ve çelişkiler yatmaktadır. 18.yüzyılda buhar makinesinin üretimde kullanılmasıyla başlayan sanayileşme kapitalist toplum yapısını hızlandırmıştı. Sanayi toplumu, makineleşme, çözülen toplumsal ilişkiler, metropol yaşamının zorluğu, bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşması, kirlenen doğa ve çevre, sanatçının iç yolculuğuna dönmesini sağlamıştır.

Sosyo-ekonomik nitemi bu dönemin anlaşılmasında yardımcı olan bir açıklama gibi dursa da böylesi söylemleri anlamamızda varoluş ve temsil ilişkisi insan usunda aranan gerçeklik-tin-aşkınlık gibi nitemlerin derinleştirilmesi bağlamında ezoterik zeminle daha rahat ilişkilendirilebilir felsefi sorunsal gibi durmaktadır.

3.1.2. Kandinsky kavrayışında temsil ve soyut

Temsil uzun süre Avrupa’da tartışmasız olarak kabul edilmiştir. Yunanlılardan başlayarak duyumla ya da algılamayla ulaşılabilir olarak düşünülebilir gerçeği betimlemenin, sanatın temel eğilimi olduğu kabul edilmiştir; duyumsanabilir görüngülerin varoluşta kendisinin ötesinde bir ifade ve hissiyat yapma ihtimali olsa da, özneyi varoluşa ekleme ve kendi somutluğuna yönelik güven itkisi, söz konusu algılamının özünü oluşturabilmektedir. Bununla beraber Worringer, böylesi bir temsilin de ötesinde bu temsilin kendini farklı bir paralellikte Antikiteden Klasizme benzeri olabilen iradeyi özdeşleyim üzerinden şöyle ifadelendirmektedir; “ ..., o olağanüstü derecede insanın ilgisini isteyen dış dünyaya ait her tek tek şeyi de, dış dünya ile olan belirsiz ve karmaşık bağlılığından ve bununla da olguların akışından çıkarıp kurtarmaya ve taklitle onu maddi bireyliğine yaklaştırmaya, hayat ve zamanlılık olarak sahip olduğu her şeyden temizlemeye, mümkün olduğu kadar da hem onu çeviren dış dünyadan hem de onu seyreden süje’den bağımsız kılmaya insanı zorlar; bu seyirci de, tek tek şeylerde, kendine akraba olan canlılıktan zevk almak yerine, zorunluluk ve kanunluluktan zevk almak ister...” (Worringer, 1993:50).

Gösterge yargısı moderniteyle birlikte değişmeye başlamıştır ve böylelikle modernite göndergenin, bir gerçeklik arayışı olarak göndergenin, ortadan kalkmasıyla doğmuştur. Bununla birlikte, geleneksel sanatın göndergesel karakteri, bilindik temsiller izlemeye olanak veren figüratif imgelerin çokluğu nedeniyle bu boyutu karanlıkta bırakmaktadır. Varoluş ile temsil arasında var olan ilişki yine de Platon'u düşündürmüştür ki Platon imgede yanılısamalı bir gerçeklik görmektedir, zira imge sadece şeyin yerine geçerek onu temsil eder. Temsil etmek, aslında verili bir gerçekliğin kendisini (simülakrını) üretmektir; gerçekte orada olmayan bir şeye gönderme yapmaktır; göndergenin gerçek veya kurgusal olması bu durumu değiştirmez ki kanımca modernite ile iyice sivrilen bu kurgusallık böylesi bir açıklamayı daha iyi kavratmaktadır. Figüratif sanatlar, dilsel sanatlar gibi (edebiyat, şiir), dilin dışında yer alan bir şeyi hedeflerler ve o şeyi ifade ettiklerini ya da gösterdiklerini iddia ederler: Edebiyat, dil üzerinde çalışarak imgeler yaratır; plastik betimleme ise göndergeyi temsil eden bir obje, bir heykel, fresk ya da tablo yaratır. Böylelikle, güzel görünümün yeniden öne çıkarılması, Avrupa'daki plastik kültürün temel prensibi haline gelmiştir; kuşkusuz buradaki güzellik sanatçının tinselleştirilmesine bağlıdır. Tinselleştirme ve benzetim (simülasyon) ilişkisi de farklı bir tezatlıkta fakat aynı varoluşta bize kendini gösterebilir (Farago, 2006).

Bu aynı zamanda, Rönesans insanının ve sonraki yüzyıllarda yaşayan insanların inandığı gibi zekânın ve duyuların dünyayı bizlere gösterme gücüne sahip olduğuna inanmayı gerektirir. O halde bu plastik kültür anlayışı normatiftir, benzerlik, temsil eden ile temsil edilen arasındaki uygunluğun, gerçekliğin ya da gerçeksiliğin ölçütü niteliğindedir. Bu durumda, temsil etmeye ya da resmetmeye dayanan sanatsal etkinlikten önce, gerçek, verili olarak bulunmaktadır ve varoluş kesindir. Ampirik gerçekliğin gönderge rolü oynamasının tek nedeni, hiç kimsenin dünyada olduğundan, dünyanın insana sunulduğundan ve varlığa kenetlendiğinden şüphe duymamasıdır. Şeylerin temeline dair arayış, sanattan ziyade dinin karakterinde olmasıyla din yerleşikliğinde, değişmez sembolik göstergeler sağlamaktadır. Daha iyi bir ifadeyle, geleneksel temsili yani duyumsanan varoluşun dile getirilmesini mümkün kılan şey, özellikle kutsal anlayış açısından, bir ön-temsil düşüncesidir. “Rönesans ile birlikte bu sistemin çökmesi, kutsallığa ulaşmayı sağlayan kurumda yer değişikliği yaşanmasına

neden olmuştur ve insanın aşkınlıkla olan bağı, uygun fonksiyonlar üzerinden, sanata doğru yönlendirmiştir ki, sanat; Gerçeğe dair arayışın en önemli biçimi olarak kalmıştır (en azından görülür bir biçim)” (Farago, 2006:12).

Gerçeğin kendisine gidilebilitesi üzerinden baştan varsayım la yola çıkan soyut sanatın 20. yüzyılın başlangıcında temsili Rönesans biçimlerini bırakıp, varoluşun sembolik boyutu olarak, soyut sanatın en büyük arzusu, yarattığı eserleri izleyen bakışa varoluş duygusunu uyandırmak olmuştur. Böylesi bir durumda, tasviri reddeden soyutlama pratiğinin, kökensel varoluşu keşfetmeye yönelik bir dikkat çağrısı olarak sunulduğunu biliyoruz. 20. yüzyılın başlarında yaşanan soyutlamaya geçişte sanatta tinsellikte Kandinsky, son gerçekliğin Mondrian ya da üstün gerçekliğin Malevitch’de ifade edilmesi arayışı, şeylerin tasvirlerini değil de bizzat kendilerini sergilemeye yönelik çalışmalarla durmaksızın bu temeli yakalamaya çalışmaktadır; sergiledikleri şeyler, şeylerin doğalarından gelen yapaylıklarına rağmen, insana, hiçliğin değil de varlığın olduğunu hatırlatmaktadır (Farago, 2006).

Böylesi bir varlık sorunsalı ile birlikte, 20 yüzyıl sanatını etkilemiş olan Worringer’in yaklaşımında Avrupa’nın ve yazınsal tarihin alışageldiği salt Batı eksenliliğin ötesine geçip ‘soyut’ imine olan çözümleyici yaklaşımında Doğu felsefeleri ve itkileri oldukça önemlidir. Kandinsky de böylesi bir farkındalığı açığa vurmaktadır. “Sanatta Tinsellik” adlı yapıtında kadim geleneklere vurgu yaparak sanatın ilksellere dönmesi gibi bilimin de kadim geleneklerdeki aşkın-bilge iradi yaklaşımının içselleştirilmesi yönelişlerine dair çözümlemeler yapmaktadır; “...bu adamlar da unutulmuş yöntemlerden yardım alabilmek için neredeyse unutulmuş zamanlara geri dönüyorlar. Oysa bu yöntemler hala canlıdırlar ve bilgimizin tepesinden, merhamet ve küçümsemeyle bakmaya alıştığımız uluslar tarafından kullanılmaktadırlar. Bu uluslardan biri de, bizim uygarlığımıza ait bilim adamlarının görmezden geldiği ya da yüzeysel açıklamalar ve sözcüklerle geçiştirdiği problemlerle ilgili olarak zaman zaman yüzleşmek zorunda kaldıkları Hindistandır” (Kandinsky, 2001:56) . Kronolojik bilinçle yaklaştığımızda, Kandinsky ve Miro, Klee, Doesburg, Hartung gibi Batılı sanatçıların karşılaştıkları olgu; İnsanın fikri gelişmesinin gururu içinde kaybolmuş olan ve bilimsel

bilginin en sonuncu olarak felsefede tekrar canlanan “kendiliğinden şey” duygusu, tinsel kültürün yalnız sonunda değil, başında da bulunduğu (Worringer, 1993:130).

Böylesi bir farkındalığı, Kandinsky’nin kadim geleneklere olan dokunuşunda spesifikleştğinde, aracı durumda olan, dahil olduğu Teosofik Toplum’da edimsel dilini görebiliyoruz; ruhun sorununa içsel bilgiyle yaklaşma. Kandinsky ezoterizmi de sanatla olan ilişkisini şöyle ifade etmektedir; “Edebiyat, müzik ve resim, bu ruhsal devrimin kendini hissettirdiği ilk ve en duyarlı alanlardır. Şimdiki zamanın karanlık resmini yansıtır ve başlangıçta pek az kişinin zayıf bir ışık olarak gördüğü, çoğunluk içinse ‘varolmayan’ şeyin önemini gösterirler”. Ezoterizmdeki inisiyasyon nedenseli de; “...başlangıçta çok az kişinin zayıf bir ışık olarak gördüğü...” tümcesinde anlaşılabilir durumdadır. Düşünsel anlamda soyutun kendisini kavrama ve derinleştirme özel bir çaba gerektirmektedir. Kadim geleneklerdeki inisiyasyon mantığı da zaten insanların özel bir çaba sonrasında kişisel aydınlanma kapılarından geçebileceğini ifade etmesi bunu doğrular niteliktedir.

Soyut ifadesi, ‘temsil’ olgusu ve Kandinsky’ye dair açıklamalarda çok boyutludur. Söz edilen temsili olmayan soyut, dinsel geleneklerde insan betimlemesinin yasak olduğu dönemlere kadar gider. İslam’daki kaligrafi ve hat sanatlarının soyut tasarım diye imlenen formlarının felsefi altyapısını irdelemek Kandinsky’nin içsel bilgisine varma çabasıyla örtüşür.

Doğu’nun kültür dünyası, bütün zihni bilgilerin dışında kalır. Batı’da bütün kültür hayatını taşıyan bir akım, Doğu’da sadece yüzeyde bir bakış yaratır. Doğu’da hiçbir bilgi, insanın sınırlı oluşu ve evrende onun çaresiz yitikliği hakkındaki bilinci bastıramadı. Hiçbir bilgi burada, onun doğuştan olan dünya korkusunu ortadan kaldıramadı. Çünkü bu korku, ilkel insanda olduğu gibi, bilginin önünde değil, üstündedir. Güçlü ve en derin bir dünya içtepisi ile koşullu olan kurtuluş ihtiyacı, dinsel tasavvurların aşkın (transcendental) derecelerinde en açık bir şekilde ortaya çıkar. Ve buna uygun olarak, Bu görüşler arasındaki nedensel ilgilerin ağı o derece açık olarak gün ışığındadır ki, buna bir işaret bile yeter. Buna karşılık, böyle bir aşkınlığa meyleden

ruhsal yapı ile onun sanattaki ifade biçimi arasındaki ilgileri o derece az biliriz. Çünkü bilinmeyen ve bilinmeyen şey karşısında ruhun duyduğu bu korku, yalnız ilk Tanrıları yaratmamış, aynı zamanda ilk sanatı da yaratmıştır. Başka bir deyimle: “Dini aşkınlığa(transcendentalizm'e) daima bir sanat aşkınlığı (transcendentalizm'i) karşılıktır... İçerikçe, aşkın duyumu belirleriz, sanat yaratması sürecinin, biçimi belirleyen istem etkinliğinin asıl özünde ise, onu gözden geçiririz” (Worringer, 1993:132) .

3.2. Resim Sanatının Ezoterik Boyutlarından Seçmeler

3.2.1. Albrecht Dürer/Melankoli I (Melancholia I)

Eramus'un, Luther'in, Agrippa'nın çağdaşı olan Albrecht Dürer(1471-1528), makro kozmos ile mikro kozmos arasındaki uyumdan hareketle kozmosu yöneten yasalarla bağlantılı İtalyan sanat kuramını özümsemişti. Dürer, bu kuramın Kuzey'deki başlıca temsilcisi haline geldi; İtalyan sanat kuramında oran, insan ile evren arasında bir bağlantı oluşturur ve bu bağlantı, Vitruvius'un belirlediği gibi mimaride ve bütün sanatlarda oran aracılığıyla dile getirilir. Oran, güzelliğin, estetik doyumun temelidir. Bu kuramda geometri, mimaride, resimde ve müzikte güzelliğin temel aldığı şey matematik bilimidir. Dürer görüşleriyle bu kuramın nüvesine nüfuz etti; parlak zekâsıyla kuramın matematiksel temelini kavradı; sanatçı yeteneğiyle kusursuz geometrik kesinliği olan, derin anlamlar içeren çizimler yaptı. Dürer, sanatı güç olarak görüyordu ve estetik gücün kökünü sayı oluşturuyordu (Sanat Dünyamız, sayı:97).

Panofsky, Dürer'in 1514 tarihli tanınmış Melancholia I gravürünün kompozisyon öğelerini gözlemlemekte, öte yandan Panofsky, Dürer'in gravürüne içten bir okuyuşla yaklaşmaktadır. Öncelikle Melankoli (Melancholia) sözcüğünün yalnızca bunalım durumu diye tanımlanmakla kalmadığını, genel olarak yaşamı özel olarak da insanların huyunu yöneten dört ruh halinden biri diye bilindiğini belirtir. Melankoliyi canlandıran

başka ortaçağ ve erken Rönesans imgelerini gözden geçirdikten sonra Panofsky, sanatsal ve entellektüel yönelimli nesnelerin varlığını açıklamaya girişir ve sanatlardaki canlandırmalara bakar. Dürer'in imgesinin, iki ikonografik tiplere olan Melankoli ile Geometri'nin bileşimi olduğuna karar verir. Panofsky kendi Melankoli yorumunu doğrulamak açısından, hata giderici bir önlem olarak başka kültürel belgelere bakar. Marsilio Ficino gibi Yeni-Platoncu felsefecilerin Melankoli kavramını Dürer'i andırır biçimde yeniden gözden geçirdiklerini, nahoş ruh hali olarak oynadığı rolden kurtarıp, yaratıcı deha ile yakından ilişkilendirir. Yeni-Platoncu felsefe daha önce, melankoli ve yaratıcı deha konusundaki ikili eğilime sahip olanları ilahiyatçılar, şairler ve felsefecilerle sınırlandırmıştır.

Okült yazarı, düşünür Agrippa'nın (1486-1535) yaratıcı zekaya ilişkin üç bölümlü sınıflamasının birinci sırasında doğuştan yaratıcı zekaya sahip sanatçılar, ikinci sırada mantıksal zekaya sahip devlet adamları, üçüncüsünde ise ilahiyatçılar ve sezgisel zeka vardır. Bu genişletilmiş zeka görüşü Dürer'in Melankoli temsiline uyar ve aynı zamanda yapıtın başlığındaki ne olduğu anlaşılmayan 'I' sayısını da açıklar (Murray, 2009).

Agrippa'nın Gizli Felsefe'sinde Kabala'nın oynadığı rol vurgulanmıştı, yalnızca melekler düzeninin ve dinsel gizemlerin göküstü dünyasında değil, aynı zamanda kötü güçlerden kesin olarak korunmayı sağlayan iyi ve meleklerle özgü güçlerin yönlendirdiği bir ak büyüdür. Agrippa'nın betimlediği esinli melankolinin üç aşamasının, esinin kesinlikle şeytani nitelikli olduğu söylendiği için, böyle bir korumaya büyük bir gereksinimi var gibidir. Dürer'in melek kanatlı Melankoli'si, tam olarak Agrippa'nın Büyü-Kabala birleşimini dile getiriyor olabilir. Satürn'e özgü uğraşlarla kuşatılmış olan Melankoli, gezegenlerin en yücesinin esinlendirici etkisine seslenmekte ve Satürn'ün meleğince kötülükten korunmaktadır. Melankolinin meleksi niteliğini yalnızca melek kanatları değil, arkasındaki merdiven de gösterir; binanın tepesine değil, genel olarak yukarı, göğe doğru giden bu merdiven, meleklerin inip çıktığı Yakub merdivenidir.

Dürer'in Melankoli'si, depresif bir eylemsizlik hali içinde değildir. Yoğun bir görüsel esrime içindedir. Melankoli, güçlü yıldız olarak Satürn'den değil, Satürn'ün meleğinden de -Zamanın kanatlan gibi kanatları olan bir tinden esin alır.

Aç köpek, anlam için önemli bir anahtardır. Bu av köpeği, depresif başarısızlık halinin bir başka göstergesi değildir. Esinin bu ilk aşamasında aç ve sıkı denetim altındaki beden duyularını temsil etmektedir; bu aşamada eylemsizlik, başarısızlığın değil yoğun bir içsel görünün temsilcisidir.



Resim 7-2: Albrecht Dürer/Melankoli I (Melancholia I)

Melankolik “duyularının dışına çıkmıştır ve görüsel bir esrime hali içinde dünyaların ötesindeki dünyalara yükselmektedir. Tek canlı ve uyanık duyu, sanatçının

elidir -oymabaskı aletiyle görüyü kayda geçiren çocuk meleğin eli - bu olağanüstü oymabaskıda kendi esinlenme psikolojisini kayda geçiren Dürer'in kendi elidir (Sanat Dünyamız, sayı:97) .

3.2.2. Shih-Ta'o (1642–1718)

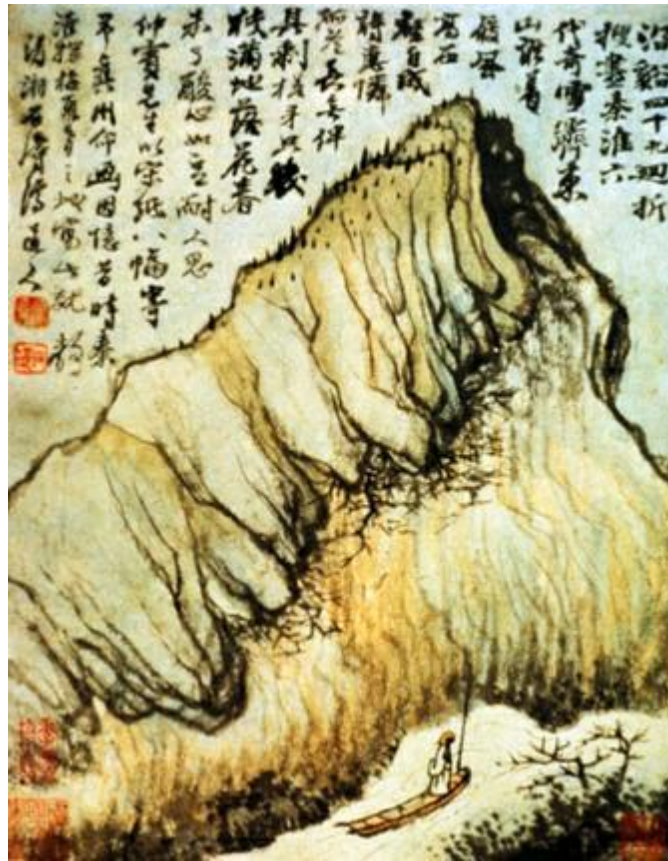
Uzak Doğu bilgeliğinin, Budizm yoluyla içselleştirdiği varoluşunda, dünyadan çekilme, meditasyon, evren ve doğayla uyumlu bir denge kurma çabaları Çin resim sanatının ikonografisini ve üslubunu saptayan temel özellikleri verir. Doğayla uyumlu bir denge içinde olan Çinli ressam için manzara ressamlığı bir meditasyon ürünüdür (İpşiroğlu, 2010:32) .

Budizm, Çin sanatını, sanatçıya yalnızca yeni konular esinleterek etkilemedi. Resimlere yeni bir yaklaşım geirdi. Böylesi bir yaklaşım Rönesansa ulaşılan dek ne eski Yunanistan' da ne de Avrupa'da görülmüştü. Çinliler, ressamı da esinlenmiş ozanla aynı yere koyuyorlardı. “Doğu dinlerine göre doğru tarzda bir meditasyondan daha önemli hiçbir şey olamazdı” (Gombrich, 1999: 150) .

Kadim geleneklerdeki esin kavramı Çin kozmolojisinin merkezinde yer alır. Bu kozmolojiye göre, Gökyüzü-Toprak kavramının önünde giden kargaşa (kaos) , bir kavramının belirlediği ilk ünitenin yolunu açan başlıca “Esin”dir. İki dirimsel esini, Yin ve Yang'ı gösteren iki kavramdan türemiştir bir kavramı.

Shih-t'ao, piktüral bir plan üzerinde kozmolojik kavramlardan söz eder. Buna göre resim, yaratma eyleminin basit bir temsili betimi gibi yorumlanmaz. Yaratım, özü ve işleyişi açısından, makrokozmosunun işleyişiyle özdeş bir mikrokozmostur. T'ang'lar döneminden yazar Chang Tsao'nun ünlü deyişinde olduğu gibi: “Dışarıda Yaratım olgusunun biçimini yakalıyorum; içeride ise, onun kendi kaynağına ustalıkla ulaşmış oluyorum”; Shih-t'ao da bu konuda şöyle diyebiliyordu:

“Fırçanın içine işleyen mürekkep, tinin bir kazanımıdır; Mürekkep'ten yararlanan Fırça, esprinin kararsızlığını ifade eder başlangıçta... İnsan, formasyonun ve yaşamın eylem gücünü kendi ellerinde tutar, yoksa Fırça'nın böyle bir çizim yapması nasıl olanaklı hale gelebilirdi, Fırça yardımıyla gerçeklik, ete ve kemiğe nasıl bürünebilirdi...” (Cheng, 2006:166) .



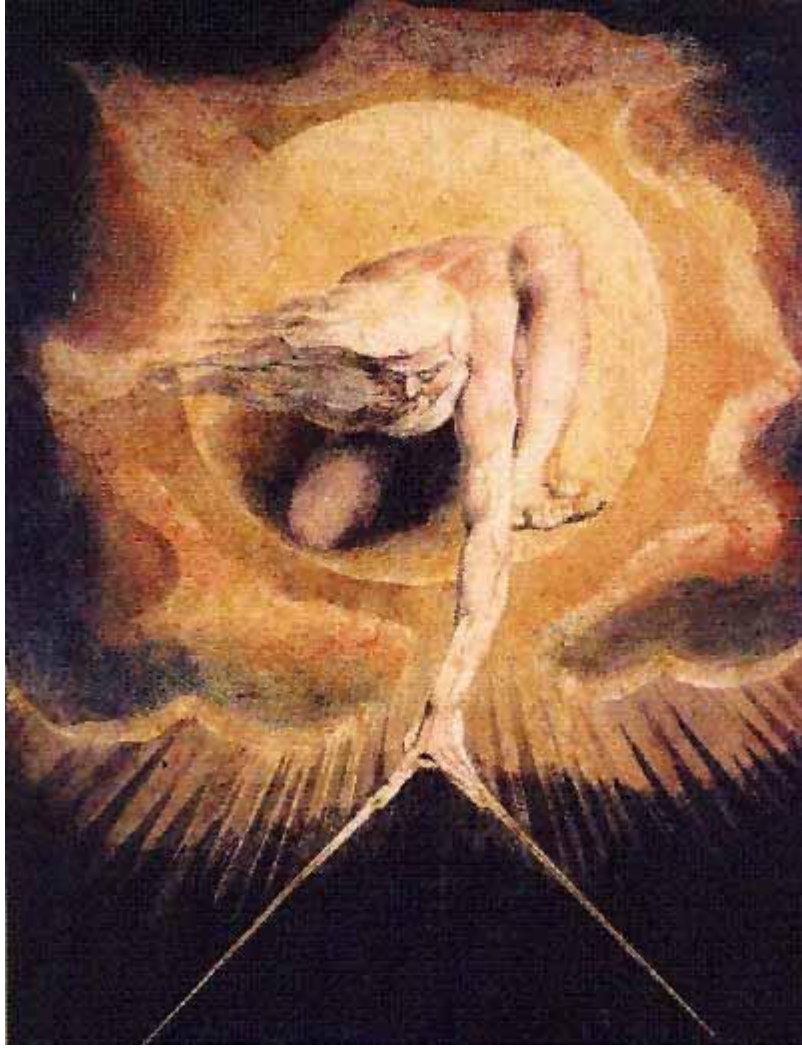
Resim 7-3: Shih-t'ao Manzara, Cleveland Sanat Müzesi koleksiyonu, John L. Severance

3.2.3. William Blake

İngiliz şair, ressam William Blake (1757-1827) çocukluğunda gerçek yaşamdaki figürler yerine babasından ödünç aldığı Yunan antik eserlerindeki çizimleri kopyalamayla resme başlamış ve Raphael, Michelangelo, Marteen Heemskerck ve Albercht Dürer'in çizimlerini keşfetmişti.

Yaptıklarında egemen olan üç şey vardı: gerçekdışı biçimlerden kaçınma, herhangi bir alanda otorite düşmanlığı ve isteğin, arzunun yüceltilmesi. Bunlar resim dilinde çizginin vurgulanması, çevre çizgisinin belirtilmesi ve gotik biçimin benimsenmesi olarak yansıdı (http://tr.wikipedia.org/wiki/William_Blake, 16 Ocak 2011'de erişildi) .

Bilim Devrimi sonrasında yaşayan Black, çağdaşı Goethe gibi sanatçılar; Newton fiziğinden ilham alan mantık hayranlığına karşı tepki gösterdiler. Black kadim Gnostisizmin unsurlarından bazılarını benimsedi ve akılcı bilime yönelik tutumunda bunlar belirleyici oldu. Kutsallığın dogmatik komutalarda değil, ruhun özgürleşmesinde yattığına inandığından, Eski Ahit'in zorba Tanrı'sını reddetti. Tanrı Baba'nın bir pusula kullanarak dünyayı yaratışını gösteren ünlü çizimi, insanoğlunun yaratılışından gelen becerilerini bencilce sınırlamak doğası gereği özgür ve sınırsız olanı kısıtlayıp dizginlemek isteyen bir diktatörü resmeder. Zihni kısıtlayıp hayal gücünü engelleyen ve sonuç olarak, evrenin sonlu olduğunu söyleyen dinsel akideler ve bilimsel kuramlar, kısmen bu haksız egemenliğin sonucuydu. Blake de, fiziksel maddenin sınırlılığını kabul etmesine karşın, bunları mutlak olarak görmüyor ve donuk maddi algılama organlarımızın spiritüel hayal gücümüzü de donuklaştırmasının gerekmediğinde ısrar ediyordu. "Algı kapıları temizlenseydi, her şey insana olduğu gibi, yani sonsuz görünürdü," diye yazmıştı (Burton ve Grandy, 2005:364).



Resim 7-4: William Blake 'ın çizimiyle, insanlığın şiirsel yeteneklerini sınırlayan diktatör Tanrı Baba.

Sınırsız tinsel (spiritüel) hayal gücü, tanrısallığın ikamet ettiği yerdı ve bu düşünceden yola çıkan Blake, geleneksel Tanrı-insan engelinin yıkılmasına izin verdi: "Tanrı bir İnsan. O bizim içimizde mevcut biz de onun." Kuşkusuz bu, pek çok okült bakış açısı için değerli bir düşüncedir.

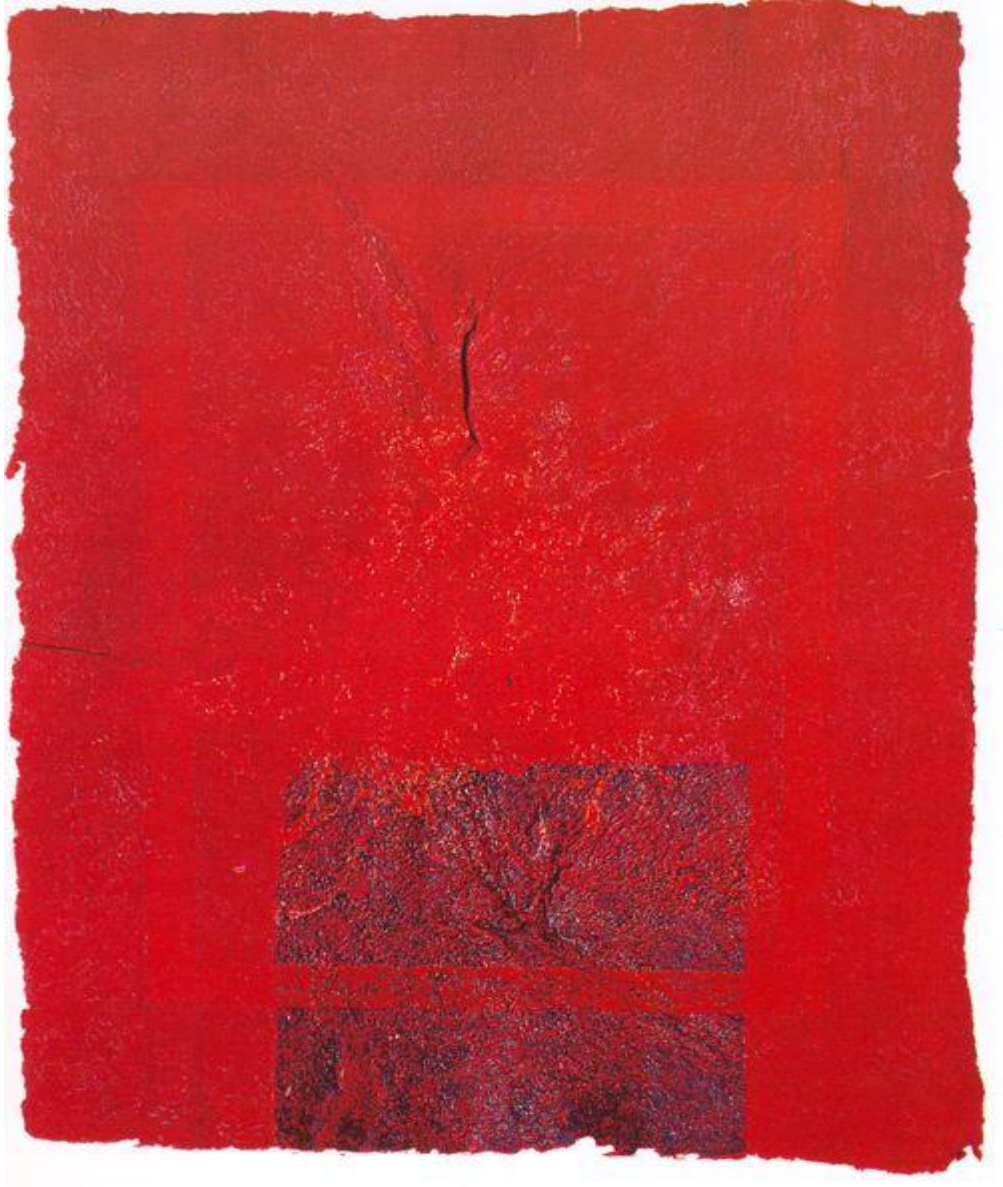
3.2.4. Doğu Mistisizminde Erol Akyavaş Fenomeni

1932'de İstanbul'da doğan, 1948'de Bedri Rahmi Eyüboğlu' nun atölyesinde

misafir öğrenci olarak resim çalışmaya başlayan Erol Akyavaş (1932- 1999) tasavvuf felsefesi ile derinden ilgilenmeye başlamış, bunu hat, minyatür ve ebru gibi geleneksel türlerin soyut yorumlarıyla dışavurmuştur. “Çizimlerine fantastik mekân tasarımları havası verebilen ve asıl mesleği mimarlık olan Akyavaş, resimlerinde bilinçli simgelerle beraber, gerçeküstücü ve metafizik bir resim atmosferi oluşturmuştur” (Tansuğ, 1999:263) .

Akyavaş, 1954-60 yılları arasında mimarlık eğitimi almak için gittiği Chicahago'da Batı resim ve sanat geleneği ve değerleri içindeki kendiliğini kökenlerinde ve çok boyutlu kültür açılımında buldu. Sanatçı, Amerika'da ciddi bir 'kimlik' sorgulaması yaşar. O, Amerikan kültürü ile bir Avrupalı olarak karşı karşıya geldiğinde gerçekte bir Doğulu olduğunu anlamıştır. Farklılıkların bir arada barındığı bir resmin peşine düşmüştür. Bu Akyavaş'ın resimlerinde “ yollar, geçişler, labirentler, delikler, dehlizler, duvarlar, sınırlar, çadırlar, evler, barınaklar, kentler, mimari planlar-şemalar, kalıntılar, harabeler, gömütler şeklinde ifadesini bulur. Sanatçı, köklü bir geleneğin ve kendi anlam arayışlarının zengin seçeneklerini, ezoterik işaretlerini sunmuştur bizlere” (Bal, 2009:115) .

“Hallac-ı Mansur Serisi” adını verdiği bir dizi resimde, İran doğumlu, tasavvuf yolu olarak da açıklanan vahdet-i vücud (varlığın birliği) felsefesini savunmuş ve “Enel Hak” (Ben mutlak hakikatim, Ben tanrı'yım) dediği için idam edilmiş olan Hallac-ı Mansur'u konu edinmiştir.



Resim 7-5: Erol Akyavaş, “Hallac-ı Mansur”, 1988, El yapımı Hint kağıdı üzerine akrilik, 80x50 cm

Çağdaş Türk Resim Sanatı, Anadolu halk resmi, minyatür (kitap ressamlığı) ve harf simgeçiliğinden (kaligrafi) beslenen bir geleneğin üzerinde şekillenmiştir. Anadolu’da resmin varlığı kabul edildiği anda akla önce minyatür (kitap ressamlığı) gelir. Bunun karşısında ise halk sanatı olan halk resmi vardır. Minyatür söz konusu olduğunda, resim burada gerçeği veriyor ama bu gerçek İslam sanatının soyut form diline aktarılarak gerçeklik niteliğini yitiriyor ve bir iç görünün resmi oluyor.

Yüzyıl Türk nakkaşı Matrakçı Nasuh'dan etkilenen Erol Akavaş, Matrakçı Nasuh'un Süleymanname yazmasından bir ordugah tasviri, çağdaş bir üslûp anlayışına uyarlanmıştır. Nakaş'ın sefer yollarındaki şatolar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan geometrik disiplini, Erol Akyavaş'ta da vardır. Gördüklerini değil, gördüklerinin kavramalarını resme geçiriyordu. Bu yüzden resimlerinde bütün ayrıntılar silinerek en önemli formlar kalıyor ve bunlar geometrik motifler haline sokularak, halı desenleri gibi derinliği olmayan bir düzeye aktarılıyordu (Tansuğ, 1999:266) .

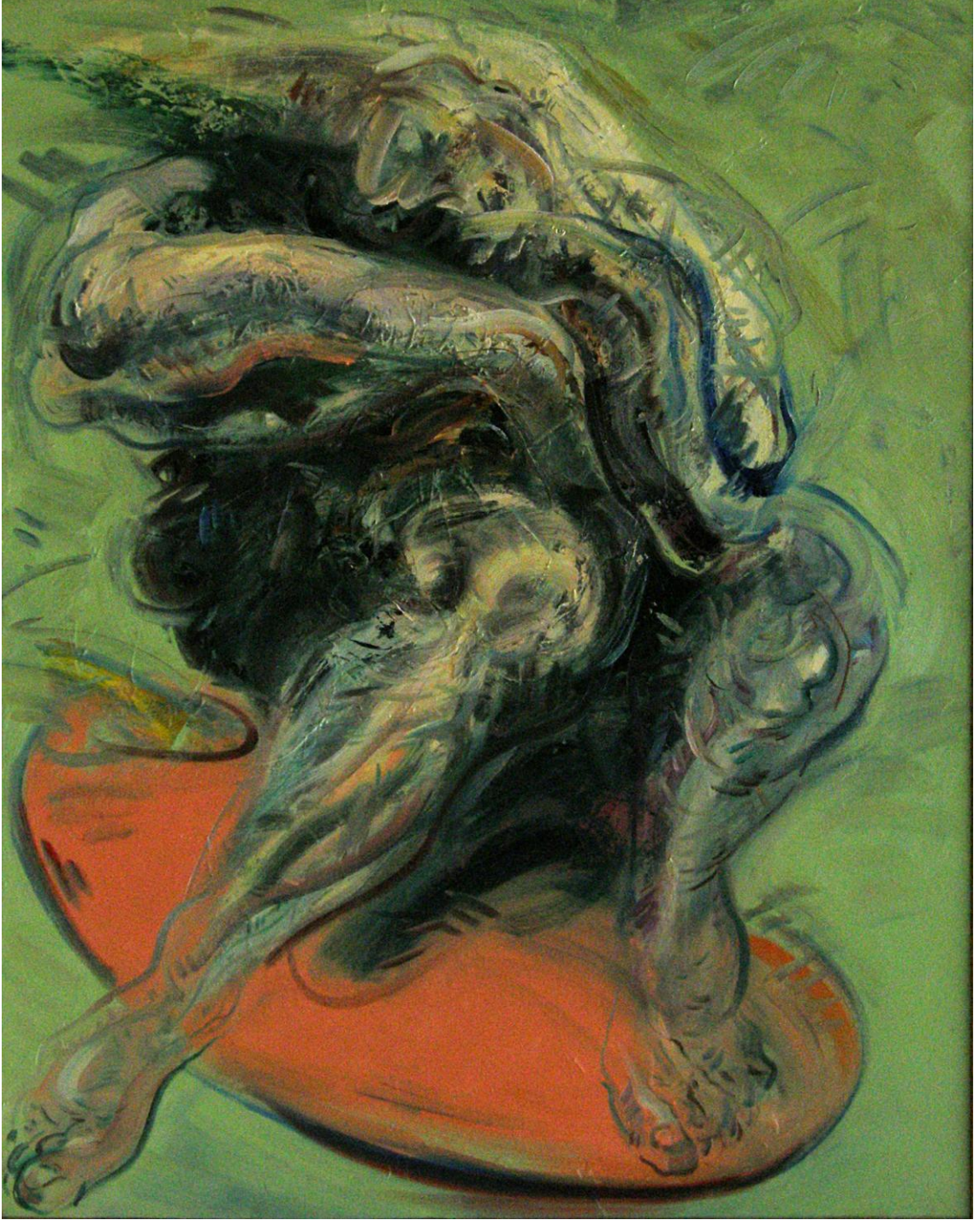
3.2.5.Tarihin görüngüsünde saf ilkede aşkınlaşma deneyimi olarak Mahmut Öztürk

Ezoterik öğretilerin temelinde olan kendini bilme ve öğrenme yolunun egzoterik (dışrak, görüngü bilgisi) ifadesi, kendini farkındalık yaratmada birçok disiplinde varedebilir. Ezoterik bilgiye varmak egzoterik bilginin kendisiyle olanaklıdır. Bu nedenle egzoterik bilgi, kültür kavramlarının özümsemesi, bilinçlenme gibi bir disiplin gerektirmektedir. Bu disiplinin kendisinde inisiyasyon sürecine karşılık gelmektedir.

Sanatın ezoterik boyutlarında, biçim düşüncesini içten kavrayan, uzun bir sürede edinilmiş bir disiplini; kuramsal metinlerle, resimlerle ve farkındalığı bilince çıkarmaya çalışan aktivitelerle, bir bütün halinde ifade etme iradesinde olan Mahmut Öztürk (1959-); tinsel bir etiğin önemini vurgulayan çalışmaları ile ele alınmaktadır. Özbilinç yaratmada sorgulanan, Jannis Kounellis'in de ifadesiyle; "Özbilinç, insanın kendi konumunun, tarihin çözümlemesini yapması" (Beuys, Cucchi, Kiefer ve Kounellis, 2005:13), Öztürk resimlerinin dinamiğini oluşturur. Bireyin kendi saf aşkın bilincini yaratmasına dıştaki görüngülere karşı iradi yaklaşımı beraberinde farkındalığı da getirir. Bu farkındalık sanatta, soyut kavramların yeniden somutlanması olarak simgeleri oluşturur. İnisiyasyon çabasındaki her birey gibi Öztürk'de figüratif simgesellikten kendi soyut dışavurumunu oluşturmaktadır. Doğaldır ki bunu yapabilmek için binlerce yıllık geçmişin düşünsel zemininde davranan sanatçı, kadim geleneklerin kendini varetği Anadolu topraklarında, Anadolu kültürü ve motiflerini zamanın hertürlü yok ediciliğine karşı sanatıyla zamanlar ötesi boyutta ortaya koyduğu

biçimlerle anlamlandırmaktadır. İngiliz eleştirmen ve sanat tarihçisi Clive Bell'in “Sanat (Art)” adlı yapıtında da değindiği gibi, biçime neden 'anlamalı' tümcesini; “Yüce sanat tutarlıdır ve belirsizlikten uzaktır çünkü uyandırdığı duygular zaman ve mekandan bağımsızdır” (Murray, 2009:61) cümlesiyle desteklemiştir.

Ressamın yapıtlarındaki biçimsel süreci hazırlayan anlamın kendisine dönüldüğünde; çatışmalı kavram, ikilemler gibi kuramsal yapılar diyalektik bir disiplinle irdelenmektedir. Öztürk tarihin görüngüsünde kendi konumunun sorumluluğuna dair çözümlemeler yapmaktadır. Modernite ve sonrası üzerine olan düşünce biçimleri üzerine de ayrıca eğilmektedir. Bu edim sırasında tanık olduğu savaş, yoksulluk gibi olgular sanatçının düşünsel pratiğinde de kendini yapıtlarında açığa vurmaktadır. Resim 6 da “Dayak Yiyen Asya”lı adlı yapıt; 2003' de ABD tarafından, Birleşik Krallık önderliğinde oluşturulmuş Çokuluslu Koalisyon Kuvvetlerinin bir askeri harekâtla Irak' a girmesiyle başlayan ve devam eden savaşın oluşumuna dair yapılmış bir kritiktir. Resmin kuramsal zemininin duyulur kavramlarından, olguların fikirlerine ulaşma ve giderek bu olgulardaki saf ilkeleri ve yasaları bulgulama anlayışında aşkınlaşan dışavurum olarak yapıt, kendi dilinde de alımlayıcıyı sarmaktadır. Lekeci anlayışla birlikte soyuta evrilen, ritimsel dil kullanımıyla beraber, kuramsal itkisinin dışında kendi kendiliğinde de aşkın bir iletişim yaratmaktadır.



Resim 7-6: Mahmut Öztürk, “Dayak Yiyen Asyalı”, 2003, Yağlıboya, 100x80

BÖLÜM IV

4. Giriş

4.1. Ezoterik Bir Kavrayışta Resimle Yapılan Felsefi Açıklama

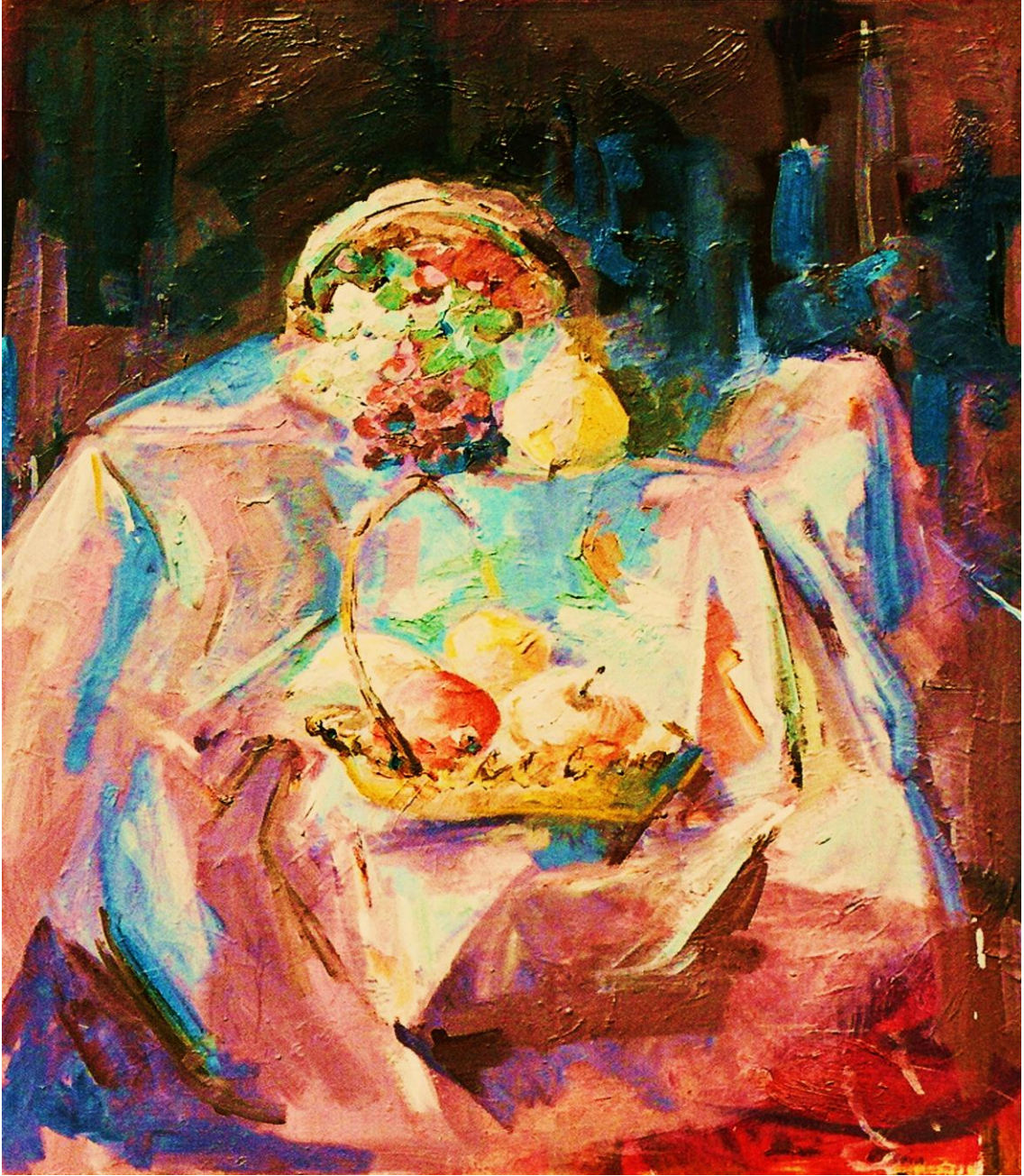
Bu gün sanatın görüngüsü, her türlü kategorik ve kendine kapalı tanımlamaları zorlarken, bu zorlayış beraberinde sanat yapıtını kavrayışta geleneksel eğilimleri irdelemeyi dışlamamaktadır. Sanat yapıtına yaklaşım, biçim ve eleştiri yöntemleri çeşitlidir. Sanatın ne olduğunu açıklamaya çalışan bu yaklaşımlar onun çok anlamlılığını tanımlamaya çalışmaktadırlar. Alımlayıcı (izleyici/okur) ve yapıt ilişkisinde, sanat yapıtına yaklaşımlar dört tür yaklaşımda temellendirilmiştir. Sanatçı merkezli, yapıt merkezli, alımlayıcı merkezli, toplum merkezli yaklaşım biçimleri (Ötgün, 2009. <http://www.sanativetasarim.gazi.edu.tr> 15.03.2011'de erişildi). Sanat yapıtını açıklamaya, anlamlandırmaya çalışan yaklaşımların birbirlerine eklemlenen olgular olduğunu gözardı ederek kesin sınırlar çizmekte ayrı bir dogmatik yapının parçası olabilmektedir.

Örneğin sanat yapıtı eleştirilerinde referans olarak alınan İsviçreli sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin (1864-1945) sanat yapıtının görsel kalıplarına önem vermesine rağmen kendisine biçimci olarak yaklaşılmaması konusunda karışık duygulara sahiptir. Sanat Tarihinin İlkeleri' (Principles of Art History) nin ilk baskısında Wölfflin, 'adların bulunmadığı' bir sanat tarihi geliştirmeyi ortaya koyar. Wölfflin, sanatçının

üslup oluşturmasını sağlayan olguları kùltürün ve çağın belirlediğini düşünmesinden dolayı, sanatçıların adlarını; sanatçının yaşantısını, düşünsel süreçlerini dışarda bırakarak, sanat yapıtlarını tanımlamak için kullanmıştır. Kitabının daha sonraki gözden geçmiş baskılarında Wölflin adsız bir sanat tarihi önerisini geri çekmiştir. Wölflin sanatçıların önceden belirlenmiş görme biçimlerine kısıtlandıklarından, bireysel sanatçıların önemini kabul etmiştir. Aslında yazar, deha sahibi sanatçıların her dönemi tanımladığını savunmuştur (Murray, 2009:304).

Bu çalışmadaki resimlere dair okuyuşu; Ezoterik gelenekleri bilince çıkarma çabasının itkisiyle örtüşen, bir yığın gerçek içinden insanın tinsel gelişiminin yasalarını çekip çıkarma istenciyle kavramak, olası bir olguyu da ötelememek anlamına gelmektedir. Resimlerin kronolojik grafiğinde geçmişten bu güne olan alımlama, ezoterizmde olan inisiyasyon mantığındaki gelişimler ve atlamalar şeklindeki bakışla örtüşmesinin yanısıra, salt böylesi bir bakışta; kuantum sıçramalarına, geriye dönük benzerliklere, düşünsel açılımın nerde olası bir “üst” ifade yaratabileceğine dair beklentileri karşılayamayabilir.

Çalışmalarda soyuta geçiş süreci öncelinde alıntılanan resim 1’ e bakıldığında, daha sonraki yıllarda yapılan “soyut” resimlere plastik değerler açısından referans olabildiğini görmekteyiz. Yapıt merkezli bir iletişim kurma çabası içinde ele alınan plastik değerlerden, düşünsel süreçlerle beraber değişen yapıtın okuyuşuna dair kaygıların değiştiği süreçlere değin; figüratif, natüralist, soyut kavrayışta olagelen üsluplar, akımlar, sanatın katmanlı görüngülerinin taşıdığı ortak plastik bir dilden de bahsetmek mümkün olabilir. Böylelikle biçimsel değerlendirmede referans alınan Wölflin, yapıt merkezli olan yaklaşımlarda, çizgisel ve boya-resimsel görme biçimlerinin karşıt doğasını belirtmek için beş çift görsel nitelik olarak; 'çizgisel' karşısında 'resimsel', 'düzlem' karşısında 'girinti', 'kapalı biçim' karşısında 'açık biçim' ve 'tam açıklık' karşısında 'görece açıklık' kavramlarını ortaya koymuştur (Murray, 2009:302) .



Resim 8-1: “İsimsiz” , 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm

Resim 1 de görsel niteliklerle flulaşmış dış çizgiler ve birbirlerine giren renkler dahildir. Bu edim Wölfflin'e göre, belirgin ana hatlar, yani çizgiselin karşısında duran resimsel olanı işaret etmektedir. Figürleri çevrelerinden ayıksılaştıran, ön planlar ile geri planları belirleyen 'düzlem' tümcesinin karşılığını çok bulamazken, bunun yine

karşısında konumlandığı 'girinti', yani perspektifte görülen şeylerin boylarını kısaltmak ve belirgin biçimde küçültmek gibi yöntemlerle oluşturulan derinlik duygusunun daha ağır bastığını söyleyebiliriz. Kapalı ve açık biçimde ayrışılan olguya geldiğimizde ise, kapalı biçimin çoğunlukla dikey, yatay, simetri ve kompozisyonun merkezini temel alarak, tamamlanmış izlenimi yaratmaktadır. Bunun aksine resimde kendini diğer kriterlere nazaran daha da öne çıkaran 'açık biçim' kavrayışı hakimdir. Resimde formlardan yola çıkıldığında kapalı biçim daha hakim iken, renk kullanımı, fırça vuruşlarıyla beraber formu çözen kompozisyonu kapalı olmaktan alıkoyan bir görsellikle karşılaşmaktayız. Çoğunlukla renksel devinimler asimetrik bir görüngüde bu kanıyı niteler durumdadır. Diğer bir öge olan 'çokluk', bir çok öğenin tek bir kompozisyona dahil edilmesini, 'birlik' terimi ise, belirli öğelerin görsel izlenime katılmasını betimler. Resim 1 açık biçimsel yapısıyla 'birlik' ögesini zorlama peşindedir. Resime dair karakteristik olabilecek şeylerden biri 'tam açıklık ve görece açıklık' tümcesinde; resimsel öğelerin kesin özelliklerini bizden isteyen 'tam açıklık' olgusunu değil, öğelerin zihinde kolay anlaşılardan, eksik canlandırılması dinamiğidir. Resim 1'in Wölfflin ilkeleriyle açmılandırılmaya çalışılması, yapının oluşturulmasında, kompozisyon ilkelerinin öne alınmasıyla ilişkilendirilmiştir.

Wölfflin yöntemini oluştururken, betikbilim (filoloji) alanında çalışmış babası Eduard Wölfflin'den etkilenmiştir. Wölfflin'in karşılaştırmalı yönteminde etkili olan, on dokuzuncu yüzyılda dil ile ilgili bir bilim sayılan bu alan, dilin yapısı, kökenleri, bileşimleri, eski yazarların metinsel eleştirileri ve yorumlanması ile ilgilenmiştir (Murray, 2009:301).

Plastik okuyuşun demlendiği, kendi içindeki ilkelerinin içselleştiği, geleneksel yaklaşımların irdelendiği süreçlerle beraber gelen farklı okuyuşlarda, sanatçıların analizleriyle beraber kendi dehalarını ortaya koyduğu süreçler, yapının salt biçimsel algı yoluyla alımlıyıcıyla olan ilişkisinin dışında farklı yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Romantizm süreciyle beraber, sanat yapıtında duyguların dile getirilmesi, bilinçdışı anlatım olanaklarının zorlanması özellikle 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Dışavurumculuk, ve 1980'lerde Yenidışavurumculuk akımları bu kuramı savunanlar

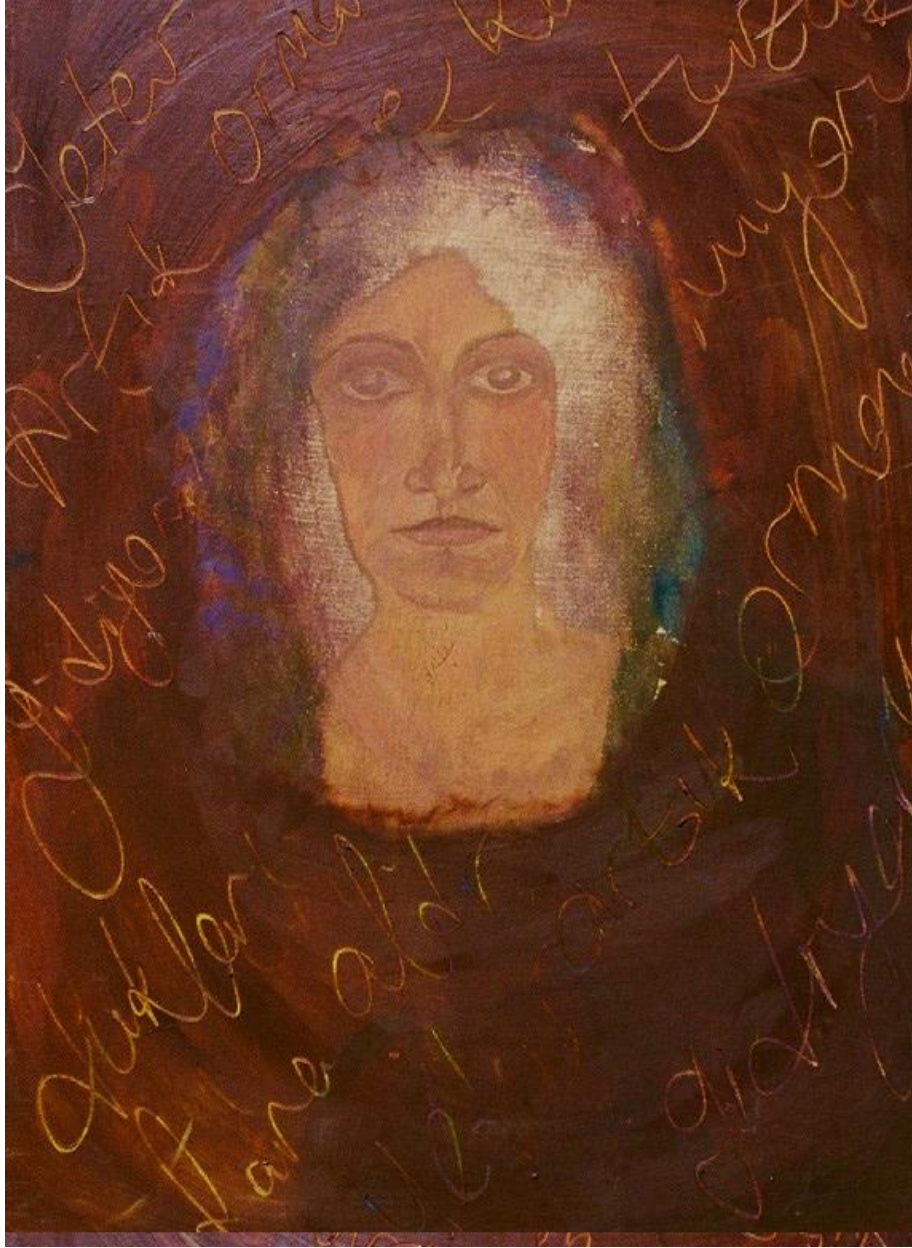
tarafından odağa alınmıştır. Batı kanadında kadim geleneklerin, mistisizmin de kendini açığavurduğu bu süreçle beraber sanatçıyı merkez alan yaklaşımlar ve okumalarda beraberinde gelmiştir. Sanatçı merkezli yaklaşım biçimlerinde “Psikanalist eleştiri” ve “ruhsal eleştiri” önemli bir yere sahiptir. 19. yüzyılın sonlarına doğru, Sigmund Freud (1856-1939), bilinçaltını insanın bastırılmış arzularını rüyalarla, bir içebakış yoluyla ortaya çıkışı olarak tanımlamıştır. Psikanalist eleştiri yaratmanın kaynağını irdelerken, sanatçı merkezli okumada irdelenen “Ruhsal eleştiri” psikanalist eleştiri ile benzeri denklemlere sahip olsa da bazı farklılıklarla ondan ayrılır. Sanatçının apıtlarındaki tekrarları, imgeleri, renk seçimlerini, çizginin karakterini inceleyerek sanatçının karakterize ettiği ve kendindeki örtülü yanı bilince çıkarmaya çalışır. Sanatçının psikolojisi, biyografisi gibi etmenlerin, sanatçının ürettiği yapıtla sıkı bir bağ olduğu ilkesini savunur (Ötgün, 2009. <http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr> 15.03.2011'de erişildi).

Yaratmanın kaynağındaki “esin” tümcesi ezoterik geleneklerde sürekli vurgu halindedir. Resim sanatının ezoterik boyutlarında; Freud'un “Sanat ve Sanatçılar Üzerine” adlı kitabında Leonardo da Vinci, Michelangelo'nun Musası gibi psikanalist analizlerinde Freud yaratıcılığı tanımlarken, sanatçının yaratım süreçlerine değinmiştir. Yaratma daha çok bir esin olarak değerlendirilmiş, daha sonra bu esinin bir etki karşısında sanatçıya yönlendiği vurgulanmıştır (Freud, 2001).

Yapıt merkezli yaklaşım biçimlerinde çözümlemeler yapıt odaklı olsalada çizgiler, renkler, dokunuşların saf bakışla karşılaştığı anda algılanan tin kendini diğer parametreleri de çözümlemeye götürmektedir. Resim 2 de dönemsel olarak resim 1 ile aralarında çok fark olmamasına rağmen kendini kendi sıçramasına bırakan bir dile doğru evrilme süreci görülmektedir. Bireyleşme kavramının büyük düşünürü olan Gilbert Simondon'un felsefesinden etkilenen Bernard Stiegler'in ifade ettiği “trans-bireyleşme”de; “bireyi, onun sadece süre giden bir süreçteki bir merhale, bir evre olduğunu geriye dönük tespit etmek gerekir. Böylece bireyin önemi kalmaz. Birey sadece bir görünüştür ya da sürecin bir merhalesidir, önemli olan sürecin kendisidir. Peki, bu süreç nedir? O, bireyleşmenin sürecidir, dönüşümün sürecidir; ve Simondon

için, her şey birbiri içinde mas (emilim) edilir ve bir bireyleşme süreci içine yerleştirilir” (Artist Actual, Mayıs/Haziran 2011:98).

Stingler'in ifade ettiği trans-bireyleşmede resim 2 süreçsel ifadenin bir parçası olarak ele alınır. Figüratif ifadesini aşan bir mistisizme kendini bırakan yapıt hikayesiyle beraber alımlandığında kendi sürecini bilince çıkarıp derinleştirecektir. Resim 2 nin sürecini bilmek yapıttaki okuyuşun kavrayışını da etkilemektedir. Böylesi bir okuyuşu; Heinrich Wölfflin ve Alois Riegl tarafından geliştirilen dizgelerin etkisinde kalan Erwin Panofsky(1892-1968) biçimciliğe verdiği önemi paylaşmamakla birlikte, biçimciliği tamamen reddetmemiştir. Panofsky özsel anlam ya da içerikten oluşan bir metodoloji geliştirmiştir. Yapıtın oluşma sürecini, öncesini kapsayan bu metodoji, süreci vurgulayan trans ediminin önceli sayılabilir. İkonoloji araştırmaları (Studies in Iconology/1939) adlı kitabında üç değişik düzey oluşturur. İkonografi-öncesi dediği bu başlangıç aşamasında, bir yapıttaki biçimler doğal nesnelerin (motiflerin) temsilleri diye tanımlanır. Belirli bir tarihsel üsluba ilişkin koşulların ve ilkelerin bilinmesine bağlıdır. İkinci düzeydeki genel anlamıyla ikonografi, sanatsal motiflerin temalara ya da kavramlara bağlanmasıyla oluşturulur. Örneğin Leonardo'nun “Son Yemek” tablosu, Yeni Ahit'ten bir hikaye olarak kavranır ve böylelikle bu düzeydeki ikonografi belirli dönemlere özgü kavramlar, tiplerin geçmişine dair bilgi verir. Üçüncü düzeyde ikonoloji diye tanımlanan düzey ise özsel anlamdan oluşur. Bir yapıt ile onun içinde yaratıldığı bağlam arasındaki ilişkinin anlaşılmasını amaçlar. Göstergelerin başka bir şeyin 'belirtisi' olduğu üzerinde durur (Murray, 2009:246).



Resim 8-2: “İsimsiz” , 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm

Yeter artık ormana gidiyorum ve kurdukları tuzaklara aldırmıyorum
isterlerse beni yakalasınlar

Yeter artık ormana gidiyorum ve yaşlı tuzakçıların öğütlerine
aldırmıyorum isterlerse beni yakalasınlar

Orman onların olduğunca ejderlerin ejder olmadığına ve cadıların cadı
olmadığına inanmama izin vermiyorlar

Kırmamak için onları kurallarını öğreniyorum

Yalnız, yalnız ejderi öldürenler anlar ormanın şarkısını...

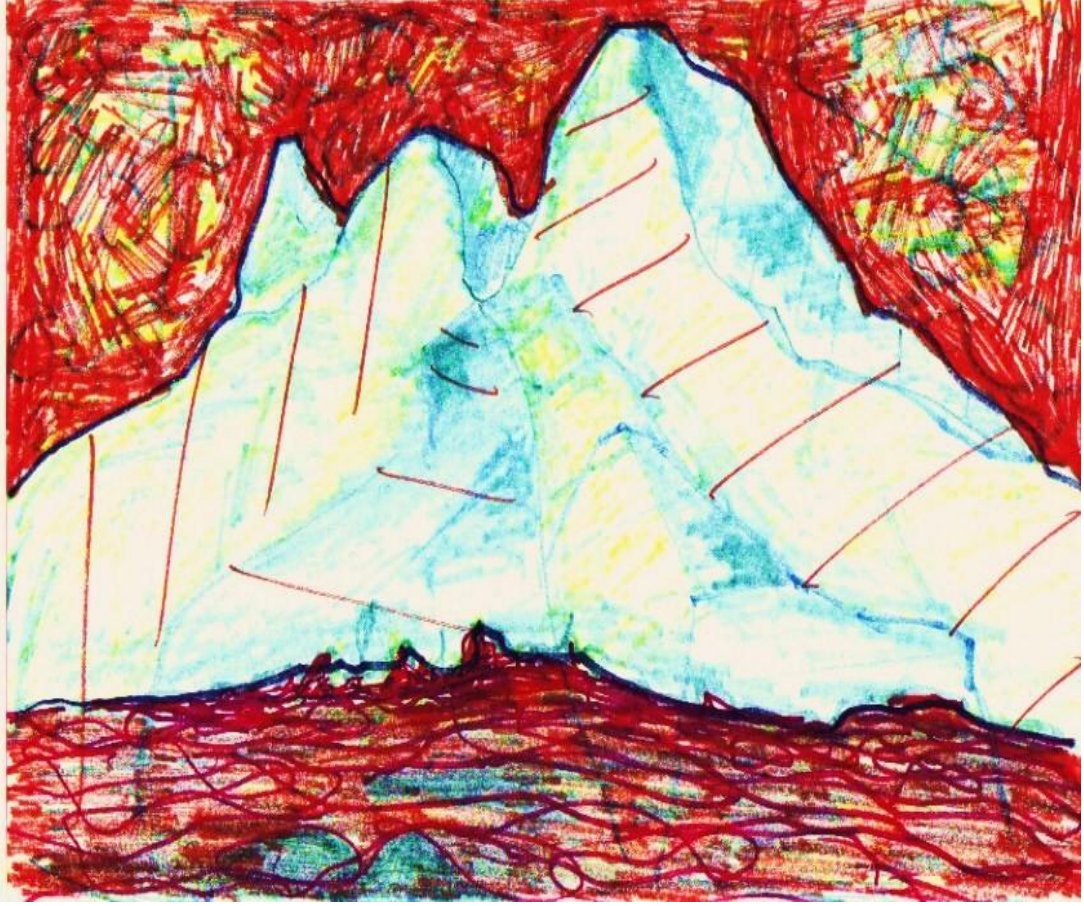
Yapıtın süreci ve kritiğinde hangi disiplinlerden geçtiğine dair olan bilgi, alımlayıcının bugünün eserlerine bakışını da belirlemektedir. Panofsky' nin özel katmanlara dair yaptığı vurgu sanat eserini boyutlandırmada eserin maddi nesnesi kadar, onu oluşturan süreçte, süreç kapsamına girebilen her türlü öğede ayrı ayrı anlam katmanları yaratmaktadır. Resim 2' nin yapılma süreci öncesinde okunan bir şiir kitabı yapıtın açığa çıkmasını sağlayan itici güçtür. Hatırda kalan dizelerin, dönüştürücü etkisinden dolayı tekrar kitabın peşine düşen J. Kahraman, kitabın ismini, yazarını anımsamamsı ile devam eden süreçte; sadece bir kaç dizeyi geçmeyen satırlarla, kendi mistik döngüsünü başlatan edimini yapıta yansıtmıştır. Bu edim dünyaca ünlü Katalan sanatçı Miro'nun dışavurumuyula özdeşleşmektedir. Çalışırken acı çektiğini, kesintisiz devrim yaşadığını ifade eden Miro söyleşisinde; “Karanlıkta yürüdüğünü” ve “plastik alandaki dönüşümlerin düşünce alanındaki dönüşümleri içerdiğini ifade etmiştir”(Artist, Nisan/2006:30). Bireyin içinde olduğu birçok olgudan kendini yapan -yıkan döngüselindeki bu düşünsel devrim, bu devrimdeki tin ile plastik dil arasında bir bağdaşlık yaratmaktadır. Resim 2'de; şiirsel ritmin bütününe ulaşılamayışın, bir yanıyla da içkinleşip hatırda kalan birkaç dizenin tatminini tabloyla yaşatan itkinin fenomeniyle karşı karşıyayız. Bunların yine de kültürel şifrelerle anlamlandırıldığı, düşünseldeki ve plastik dildeki eşleşmelerin bağlamını yaratan denklem tartışmalıdır. Biçimi bir bağlam içerisinde ele almak da yine kültürel imlerle sarılmış bir ritüeldir.

Fransız psikanalist Jacques Lacan' (1901-81) bu kültürel imlerle sarılı görüngüleri irdelerken, resime bir “bakış kapanıdır” (Murray, 2009:200) diyerek alımlayıcıyı ve göstergeleri zorlamaktadır. Günümüzde resimlerin yapılış sürecinde alımlayıcının okuyuşuna dair bilinç ya da bu bunun sezgisi, yapıtın yapılış sürecinde de bir dinamik olabilmektedir. Resim 3 te plastik dil çabasından kendiliğindenci bir biçimde sıyrılan edimin, artık kendini sezgiye bırakan ifadesiyle oluşturulmuştur. İçgörünün, psikanalitik yaklaşımların, sezginin, esrimenin çağrışımlı paslaşmalarında açığa çıkan bir görüngüdür. Bu “bakış kapanı” çağrışımlarını ötelemeyen ve tinsel

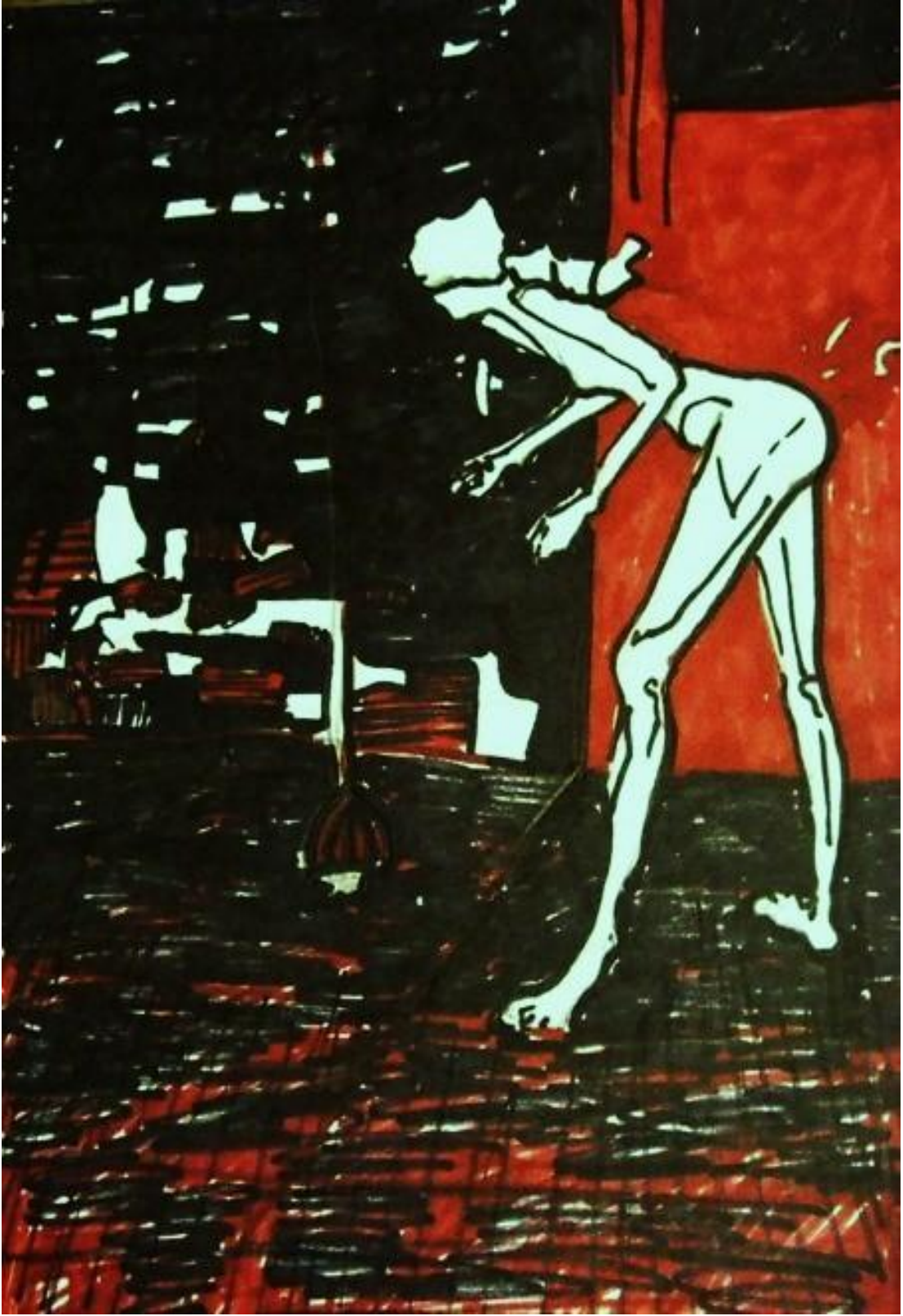
merakı katmerleyen her türlü deneyim olurlanarak, artık malzemede de akrilik, yağlıboya gibi alışılâgelmiş malzemelerden daha naif olarak alımlanabilecek pilot kalem, keçeli kalem gibi esasında uzamın buluşturduğu nesneler herhangi teknik bir kaygı olmadan deneyimlenmiştir. Bu dönemde yapılan resimlerin doğası; bir yanıyla çağrıştırdığı gerçek görüngülerle beraber, o görüngülerin kendisini zorlayan, gerçeküstü sıçramalarda, André Breton, Maurice Baskine gibi düşünürlerin yazınsalındaki etkileşimlerin paralelliğinde açığa çıkmaktadır.

Keçeli kalemle yapılmış olan resimler (3,4,5,6,7 numaralı resimler) küçük boyutlu kağıtlara çalışılmıştır. Çalışma nesnelerin kullanım basitliği ve çalışılan kağıtların boyutları çalışmaya daha hakim, spontan ve düşünsel hızla eşzamanlı, bilincin ötelenip, sezgiyle davranılan bir devinimde devam etmiştir. Malzemeyle olan karşılaşmanın belirleyenlerinden birinin vurgulana gelen kavramsal-tinsel ya da rastlantısal olabirirliğinde aranması yapıtta açığa çıkan dışavurumla örtüşmektedir. Resim 3'te, iki üç renk kullanımıyla çizgisel ritimde uzak yakın algısı oluşurken, çizgisel sıklıkla beraber valörlerin oyunu görmekteyiz. Hareket eden cisimlerin sahip olduğu enerjiyi imleyen kinetik, resim 3 de kinetik bir düzenlemede olarak okunabilir. Dinamizmle yüklü bir içerik olgusunu biçimin kendisindeki vurgulardan çıkarsama süreci içindeki spontane kavrayışta belirginleşmiştir.

Benzeri teknikle devam eden resim 4 illüstratif tarzıyla, bir anda donan bir görüngüdedir. Resimde karşıt ve bütünleyici renkler kullanılmıştır. Bir yanıyla da fovistlerin üslubunda ortaklaşan bir tınıyla kendini açığa vurmaktadır. 1902-1905 arasında yeni bir görüşten çok, bir teknik olanağı getiren fovistlerin tarzı bu resimlerin biçimsel dilinin oluşturulması sürecinde referans olabilmektedir. Maurice de Vlaminck, Othon Friesz, Andre Derain, Raoul Dufy, Braque Mattise 'in şiddetli renk yaklaşımlarıyla benzerlikler taşımaktadır. Resimlerde çizgi de bir renk lekesi olarak yer almaktadır. Köşeli çigiler, yuvarlak ve yarı geometrik düzeni içindeki çizgiler, az renk resimlerdeki hakim üsluptur. Resim 4 duruşuyla; fovist, illüstratif, dışavurumcu nitelikleri tartışırken yinede kendinde anlamlanma itkisinde açığa çıkmıştır.



Resim 8-3: “İsimsiz”, 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 21x29 cm



Resim 8-4: “İsimsiz”, 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 29x21 cm

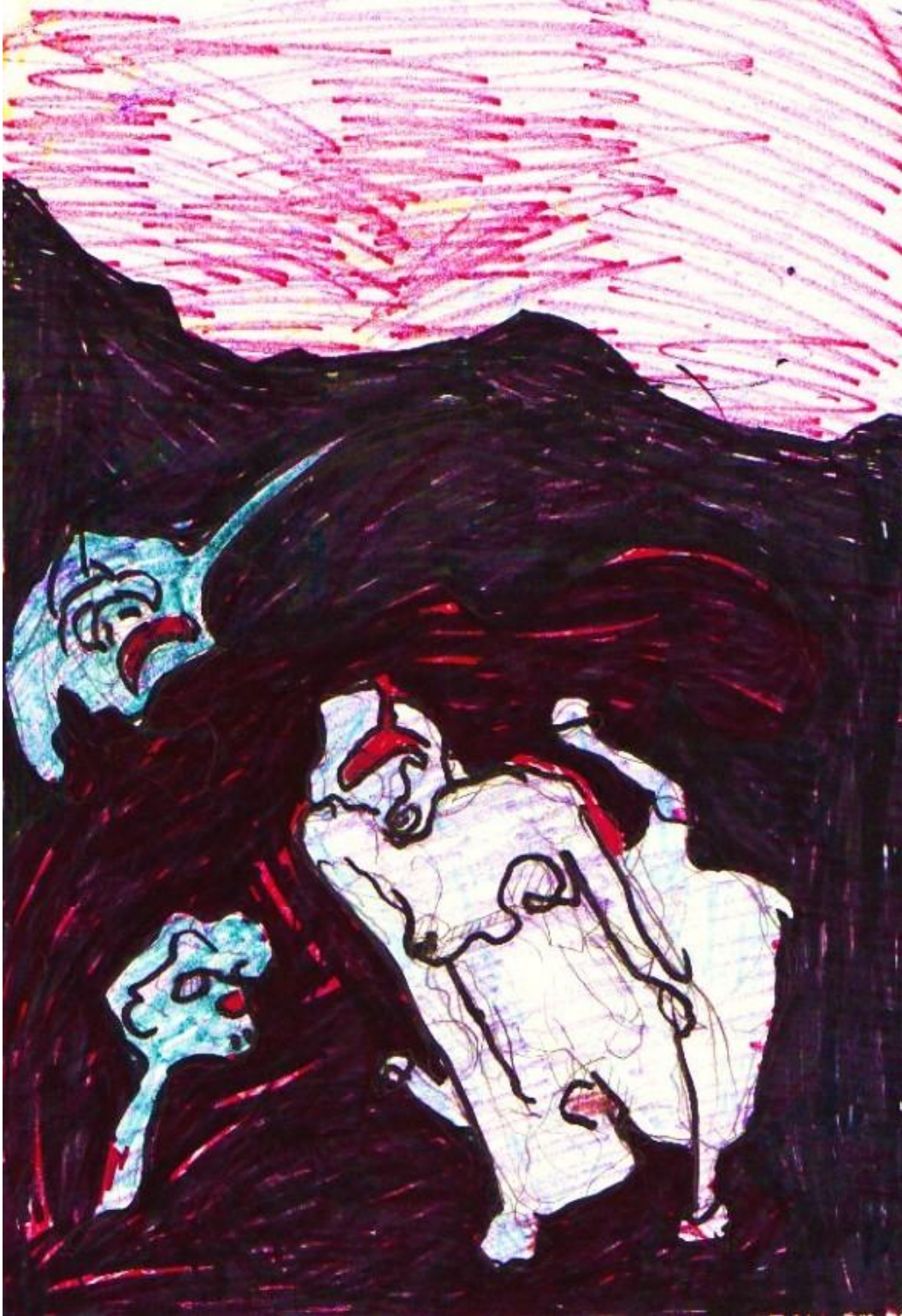


Resim 8-5: “İsimsiz”, 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 21x29 cm

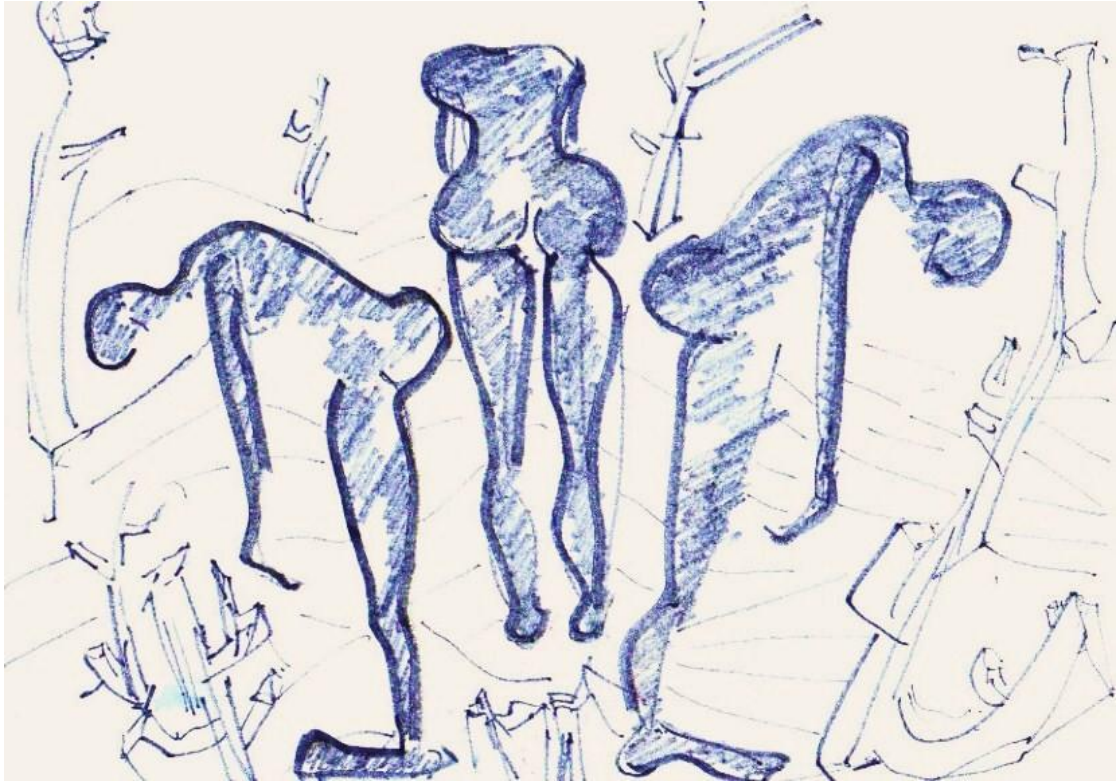
Resim 5: Yapının (construction) ötesinde, ritme ve hıza kendini vermektedir. Optik görme duyumuzdan çok, düşüncenin duyumunu içselleştiren algıyı öne alan bir devinimde davranmaktadır. Dolayısıyla görülür olanı çizginin hareketiyle başka bir şeyler olmaya iten örtük bir çelişkiyi barındırmaktadır. Resmin yapılış sürecinde Bergson dirimselciliğinden etkilenilen bilincin de bedeni böylesi bir biçime hazırlaması bu örtük çelişkiyi bir yanıla anlatabilir durumdadır.

Buluşun, düşüncenin saklı olduğu lirik dil, Resim 6'da, bir komedi ve korku filminin yanyana gelmişliğindeki gariplikte, lirik fakat şiirin içinde olmayan, grotesk bir dilin ürkütücü havasında açığa çıkan naiflikte anlamını bulan lirik bir dışavurum olarak oradalaşmaktadır. Soyut figüratiflikle alımlayıcının ilgisini doğrudan sarma itkisiyle olan bir sınırdaki, görüngüsel pozisyonuna rağmen, sınırlarını bilemediğimiz makro

kozmosda (evren), mikro bir imge gibi durmaktadır.



Resim 8-6: “İsimsiz”, 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 21x29 cm



Resim 8-7: “İsimsiz”, 2008, Kağıt üzerine keçeli kalem, 21x29 cm

Bu gün resim estetik konulu bir inceleme yerine daha geniş bilgilimsel bir denemenin parçası olarak da ele alınmaktadır. Bu yaklaşımı derinleştiren isimlerden biri olan Fransız felsefeci ve tarihçi Michel Foucault 1966' da 'insanın ölümü' konusunda irdelemeler yapmıştır. (Murray, 2009) Resim 7 nin sembolik olarak bu tarz düşünsel süreçlerlen doğan bir kritik olup olmamasının ötesinde, kültürlerin anlamsal açılımında; yabancılaşma, çöl, yoksunluk, varoluşsal boşluk gibi birbiriyle ilişkilendirilebilir bir çağrışımdadır. Mavinin konuyla örtüştürülebilir soğukluğu, benzerlikler kreasyonuyla, figürlerdeki statik yerleştirmeler, resmin çağrışımsal içeriğiyle örtüşen bir dil yaratma edimindedir. Plastik nitimini “İmalî kavramlar” dan alan resim, salt kendi çekici mistik gizilgücüyle açığa çıkma istencindedir.



Resim 8-8: “İsimsiz”, 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm

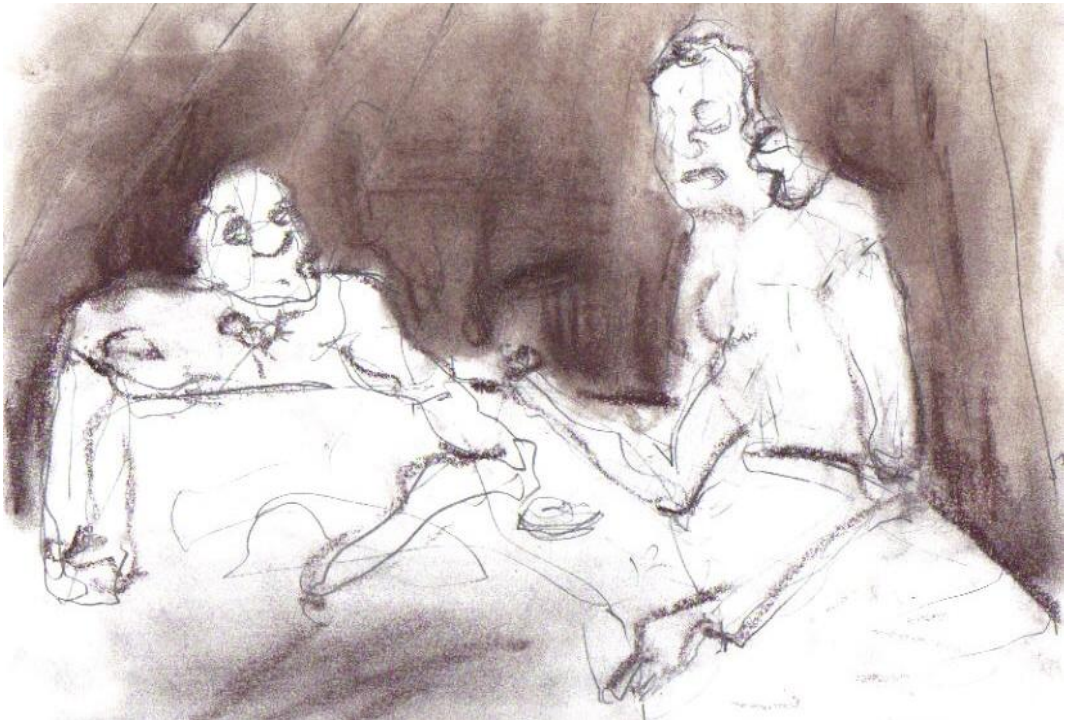
Çay ve kalemin dışında silgi ile silme sırasındaki hoş giden lekelerin bırakılmasıyla oluşturulmuş resim-8 ve resim 9; Yüksel Arslan'ın, toprak, kan, idrar, kök boya, yağ gibi maddelerden oluşturduğu renklerle tamamen kendine özgü üslubu ile etkileşim halindedir. İnsana, kozmosa dair disiplinlerin birçoğunun içinde olan Arslan elbette yaratıcı birçok edimin açığa çıkmasında pozitif bir örnek olarak alınlanmaktadır. “Arslan'ın atölyesi, bir ressamın atölyesinden çok, bir Ortaçağ simyacısının çalışma alanı gibidir. Duvarları kaplayan kitaplar, yalnız, edebiyat, felsefe ve sanat alanında değil, hatta daha çok, insani bilimler konusundadır (Edgü, 2006:90). Rönesans'tan modern zamanlara uzanan görsel sanatların dışında, yeni bir dil yaratmaktan çok, yeni bir kavram yaratma kaygısı taşıyan Arslan “arture”- peinture (resim) ve ecriture(yazı)

arası bir şey adını verdiği belgeler üretir (Vallet, 2006:92). Resim 8'in Yüksel Arslan'ın çalışma materyalleri ve illüstratif tarzıyla benzerlikler taşıması, resimin yapılma sürecindeki kendini tamamlamaya götüren bir itkidten bağımsız olarak alınabileceği gibi, bilince çıkarılmış bir örnek olarak da alınabilir. Hayvan insan formunu izlediğimiz resim 8; desen tadında, renk elemanları dışında biçimi gösteren izde, konturlarda, ton değerlerinde primitif bir çağrışımda; spontane niteliğinde kaba gerçekliği aşan bir dans, içeriğinin sert doğasını aşmak isteyen bir edim olarak izleyene kendi 'metnini' açıklamaktadır. Metin tümcesi, Fransız yazın ve kültür eleştirmeni Roland Barthes, görsel sanata ilişkin, bir felsefe profesörünün küratörlüğünü yaptığı, Paris'teki Pavillion des Arts' da, görsel imgeler konusundaki denemelerinden alıntılar sergilendiği, 1986 yazında yapılan sergide, yazarın sözleri birkaç metre uzaktan okunacak büyüklükte yazılı plakalarda anamlanır. Barthes; “Yazılı sözler maddi nesnelerdir ve görsel imgelerin kendileri de bir tür yazı, dünyanın uzamına oyulmuş elle tutulur yazıtlardır” (Murray, 2009:41).



Resim 8-9: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm

Yerleşik düzen güzelliği, plastik arılık ve sevimlilik biçiminde yaratılmamış olan Resim-9, ortodoks bir kavrayışın bütünüyle uzağındadır. Ölüm ve yoketmenin yaşama istencine altgüdümlü kılınmasının kurtarıcı imgeleri olarak resimden taşmak isteyen, içsel fişkırmının plastik öğelerinde de karşılığını bulan, belli belirsiz yerleştirmeler, hareket ve lekelerle, resmin içinde de kendini tutmak isyeyen el, dirimsel(canlılara dair) boyut arayışındadır. Başını başka bir boyuta çevirmiş bir kavrayışın imgesiyle alımlayıcıyı kendi içsel gerçekliğinde sarma itkisi, kendiliğinde bir karakter olmak isteyen plastik dille beraber izlenebilir. Bir kutuya belki bir boşluğa bakan gözün, köpekler ve parçalar izlenimiyle yarattığı harekette alımlayıcıyı da aşabilen, esrik bir dışavurumda olabilmektedir. Resmi böylesi bir esrimede çözümlemeye çalışırken, plastik tavrın, birçok olguyla ilişkisi olmasını, Lionello Venturi de bu ilişkiliği sanatçının duyarlılığının oluşumunun zorlu bir disiplinin kendisinde olduğunu; sanatçının çalışarak, tecrübelerinden, deneyimlerden faydalananarak, kültür ve sezgi gibi unsurlarla elde ettiğini belirtmiştir (Akay, 1963).



Resim 8-10: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine pastel, 21x29 cm

Resim 10 figüratif soyut gibi ifadelerin ötesinde bir 'form' olarak; bir yanda duygusal anlatımın ötesinde dadaist bir kavrayışın amaçsız iradesinde naifleşirken, diğer yandan da açık koyu değerlerinde, ritimsel çizgiselliğinde; göze hoş görünmekten başka ereği olmayan düzenin koşullarını da yerine getirmekten hoşnut bir birliktelik kritiğinde alımlanmayı zorlamaktadır. Resim bir işaret özelliği taşımaktadır. Ressam Mathieu; “Resimde ilgimizi çeken şey manadan önce işarettir” (Akay, 1963:10) demektedir. Plastik nitelik mistik işarete, açık anlamın ötesinde canlanıp varlığını açığa vurur. Resim 10'un en karakteristik yanı belkide, kendi işaretinde birbirleriyle etkileşimde olan hız ve spontane tavidir.



Resim 8-11: “İsimsiz”, 2008, Kağıt üzerine pastel, 21x29 cm

Bireyler kendi içsel aydınlanma yollarından geçerken benzeri görüngülerle tanışır ve benzeri hissiyatlarla donanırlar. Yapıtların kompozisyon ilkelerinde kullandıkları ortak öğeler dışında, kavramsal ya da plastik dilleri kendi içinde benzer tılsımlar taşır. 1928-29 yıllarında sürrealist metinlerin yayınlanmasında öncü olanlardan biri de Andre Breton'dur. Yüksel Arslan ile de ortak bir tarihe de sahip olan Breton metinleri mantık yerine duyguların, heyecanın üstünlüğü anlayışıyla davranırlar.

Görüngülerin sıkıcı ve donuk dünyasından yaratıcı bir boyuta dair sıçrama da temel gereksinimlerden biridir. Gerçeküstü tavrı, özellikle Freud sonrasında, bilinçaltının komplike yapısının irdelenişiyle beraber, hayalgücüyle birlikte demlenerek büyümüştür.

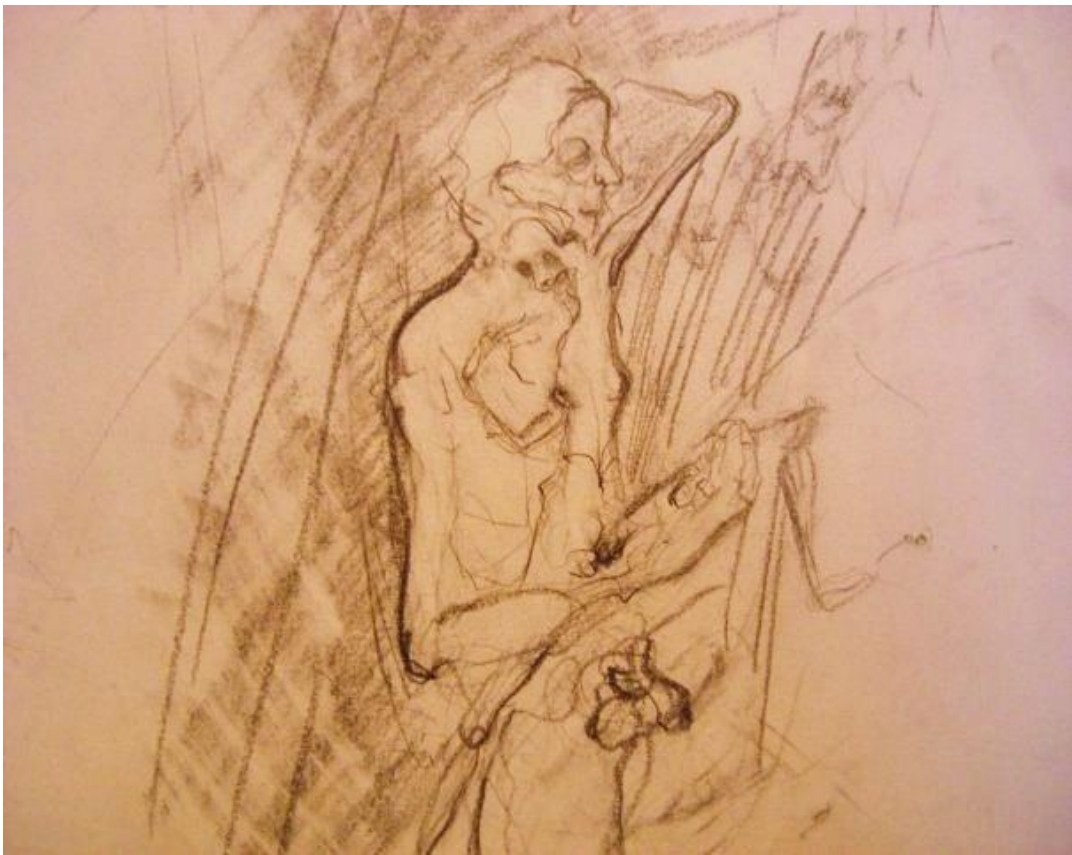


Resim 8-12: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm

Grotesk bir dışavurumda, törel değerlerden vazgeçilmesinde, rüyanın, hezeyanın, kabusun içinden çıkmaya çalışan varoluşa eklediğinde Resim 12; sürrealizmin oluşma parametrelerinden olan toplumsal gerçekliğin (savaş, sömürü, ve bunun gibi), sert yapısındaki kavrayıştan kendi gerçekliğiyle beraber dışardakiyle çarpıştığı anda dışarıdakinin gözüyle okunan bir terminoloji olarak “gerçeküstücülüğe” kendi gerçekliğinde açığa çıkma çabasıdır. Pozitivist mirası sorgulama zemininde kendi diliyle “Hermeneutik” hassasiyeti istemektedir.

“İkinci Dünya Savaşı sonrasında Foutrier, Wols, bunların ardından Mathieu,

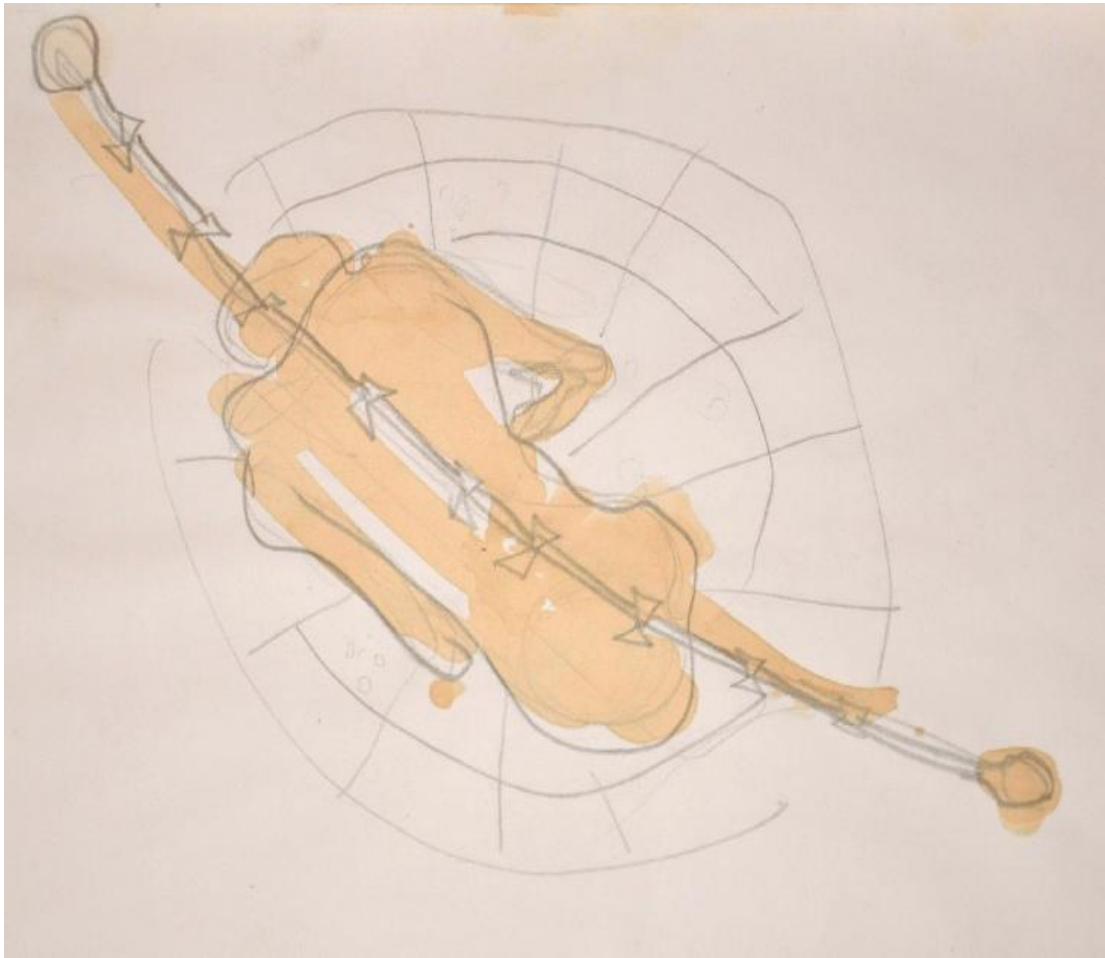
Hartung, lekeci (taşhist) bir anlatımla informel olanı tuvallerinde gerçekleştirdiler. Tuvalin yüzeyine atılmış, renk ve çizgi lekelerinde resmin işaret niteliğini belirttiler” (Akay, 1963:35). Resim 12 de sigara külü ve keçeli kalem le beraber informel olabilen bu geçmişin payandalarından biri olma çabası ile beraber, esinlenme halinde birden açığa çıkan form, sanki bilinci o anın usuna kapalı bir şeyler tarafından hareketlendirilmiştir. Doğada doğrudan “şu” denilebilecek ifadenin ötesinde bir varoluş olarak kendini varetmiştir



Resim 8-13: “İsimsiz”, 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm

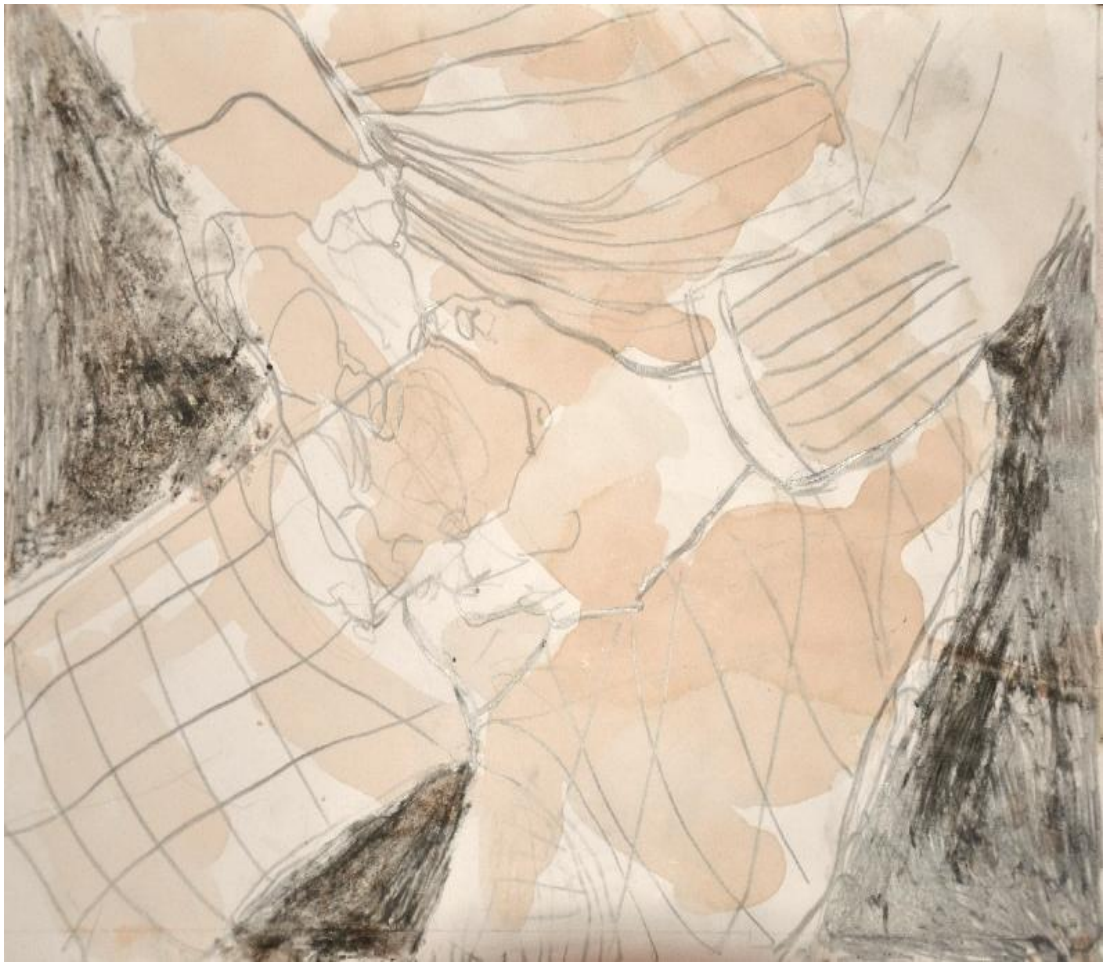
Resim 13, Fransız kuramcı Julia Kristeva'nın (1941-) kuramsal tavrıyla beraber açımlandığında, hikaye anlatıcılığının ötesine geçip, bir ötekinin de kendini bulduğu olgusalılıkta, fakat yine de tek başına durabilecek bir ötekinin varoluşunu da kabul eden sürece girilmiş olur. Sanatı imgelem yoluyla kendinin yeniden keşfine yönlendiren bir sağaltımla almak; “bedensel itki gücü ve duyguları temsile imgelem yoluyla bağlı”

(Murray, 2009:193) tutan Kristeva için oldukça önemlidir. Bu resmi açığa çıkaran itkinin kendisinin ne olup olmaması ile değil de bu itkinin, bireyin kendi temsiline anlam vermesi, kendi temsiliyle anlam üretmesini sağlayan estetik yaşantıdaki bağlantısı öne alınmaktadır. Ritimsel havalarında belli belirsiz iki figürün birbirleriyle olan teması, incelen ve kalınlaşan çizgilerle beraber, espasta oluşturulan taramalarla öne çıkarılması amaçlanmıştır. Bu taramaların figürlerin kendi içlerindeki dialoglarına çok müdahale etmesine izin vermeyen kontrollü kontrolsüz bir sezgiye kendini bırakan dışavurum olarak kendine yaklaşması istenmiştir.



Resim 8-14: “İsimsiz” , 2008, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm

Kademeli olarak, objenin bedenselliğinin ortadan kalktığı, kendini çizgi ve renk kompozisyonlarına bıraktığı sürecin resimlerinden olan resim 14 ve 15' de uzamın tasvirine doğru giden bir yolculuğun içindeki mistik bedeninde anamlanan, kavramsal bir okuyuş amaçlanmıştır. Psikanalitik yaklaşımların, ya da olası kişisel algıların üstünde bir boyut arayışı kendini plastik dildede tartışırma anlayışındadır. Günlük hayatta okumaya alışık olduğumuz bir konuma, içeriğin ve kişiselliğin dışlanarak, plastik öğelere makro bir aşkınlıkta yüklenen deneyimin deneyleri olarak yaklaşmak, görüngünün kendini anlatmasında bir yaklaşım olarak durabilmektedir.



Resim 8-15: “İsimsiz”, 2009, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm



Resim 8-16: “İsimsiz”, 2009, Kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm

Metafizik resimler olarak nitelenen; Chirico ve Morandi gibi italyan ressamların, tarihteki nefesini duyumsayan Resim 16, lirik bir tılsımı yakalama

iradesinde, siyahla oluşturulmuş espasın açığa çıkardığı figürleri aynı anda her an kendi boşluğunda da yok edebilecek gayrettedir. Chirico ve Morandi'de: “Eşyanın fizik yapısına bağlı kalan bu ressamın duygularını, bir bekleyişin, bir heyecanın, doğa içinde görünenin, doğa üstü kuvvetlerin varlığı altında yalnızlığını belirtmeye gayret ederler” (Akay, 1963:93)



Resim 8-17: “İsimsiz”, 2010, Tuval üzerine akrilik, 90x140 cm

Nüanslı bir renklilik içinde olan Resim 17'de renklerin ton dereceleri ve bu tonların diğer tonlarla olan ilişkileri temelinde biçimlenmiştir. Resmi resmin özüne, kendi olanaklarına yöneltme edimi sorgulanmaktadır. Düşünüş, duyuş, zarafetin olası bir plastik tavrı, objektivizm ötesinde kendini nasıl açığa vurmaktadır sorunsalıyla

ilgilenmektedir. Objektivizmle imlenen: 15. yüzyılda Rönesans'ın başlangıç devrinde bilimsel perspektif bulunmasıyla, bütün yüzyıl boyunca ressamlar perspektif üzerinde durdular. Doğu resmi gibi bir istisnada, yüzeyin içinde üçüncü boyutla ilgilenmedi. Günümüz sanatında da perspektif gibi objektif algı değil; yüzey, hacim, yoğunluğun optik bir kavrayıştan geçmediği sanatın kendine has saf pratiği olarak alımlandığı görülmektedir. “Mekansal anlaşmalar ne olursa olsun perspektif ve üçüncü boyut olmadan resim, bunlardan ayrı bir ilgi merkezi bulur” (Akay, 1963:17) . Resim 17' deki görüngüde tek boyutlu tutum, renklerle oluşturulmuş parça bütünde, transparan geçişlerle, lekeyi espasla buluşturmaktadır.



Resim 8-18: “İsimsiz”, 2010, Tuval üzerine akrilik, 100x120 cm

Soyutlamaya biçimin içselleştirmesi olarak bakan 20.yy soyut sanatçıları (Farago, 2003) etkileyen isimlerden biri olan Baudlaire; figüratif resimlerde resmin konusunu farketmemek için resme uzaktan bakmak yoluyla, “biçimlerin müziği ve

tablonun melodisinin resmin temeline ait problemler olduğunu önceden anlamıştı” (Akay, 1963:72). Anlamlarla iç içe olan şair, kompozisyonu kendi içeriğinden ayırıp, onun ritmini duyabileceği bir kavrayışla yaklaşmaktaydı. Resim 18'de olası kompozisyon estetiğinin rutininde, tonda, renkte, biçimde uygulanan ritmin kendinde monotonlaşma problematiğine düşmemek için, yukarı soldan indirilen çizgisel doku, resmi kendine yönelik bir soruya yönlendirmektedir. Formların birbirlerine göre farklılık sistemleri ile, bir öncekine uygunluk ilkesi yani kendini ritimde hissettiren alt yapı, resimde yukarıdan aşağıya sağa doğru inen çizgisel dokusu ile altta kalan ritim monotonluğunu durdurarak, müzikteki “aksak ritim” misali asimetrik ve devingen bir arayışın vurgusu olma itkisinde davranmaktadır



Resim 8-19: “İsimsiz”, 2010, Tuval üzerine akrilik, 100x150 cm

Soyutlama içtepisisin psişik koşullarından değinen W. Woringer, soyutlama içtepisinde insanın dış dünya görüngüleri karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğu gösterir ve kuvvetle aşkın (transendantal) bir renge bürünen düşünceleriyle ilgi kurar. Woringer bu durumu, “büyük tinsel uzay korkusu” olarak açıklamaktadır (Worringer, 1993:23).

Soyuta dair kavrayışa Hegel'den doğru geldiğimizde ise:

“Töze ait olanı sanatçı bütünüyle yapıtına vermiş, ama belirli bir bireysellik olarak kendine yapıtında hiç bir edimsellik vermemiştir; yapıtına eksiksizliği ancak tikelliğini kendisinden dışlayarak, bedeninden vazgeçip kendini arı eylemin soyutluğuna yükselterek kazandırabilir. Bu ilk dolaysız üretimde yapıtın sanatçının öz bilinçli etkinliğinden ayrılığı henüz yeniden birleştirilmiş değildir; yapıt buna göre kendi için edimsel olarak dirimselleşmiş değildir, ama ancak oluş süreci ile birlikte bir bütündür. Bir sanat yapıtındaki ortak öge, yani bilinçte üretilmiş ve insan eli tarafından yapılmış olması yapıtın karşısında duran Kavram olarak varolan Kavram kıpısıdır” (HEGEL, 2004:452).

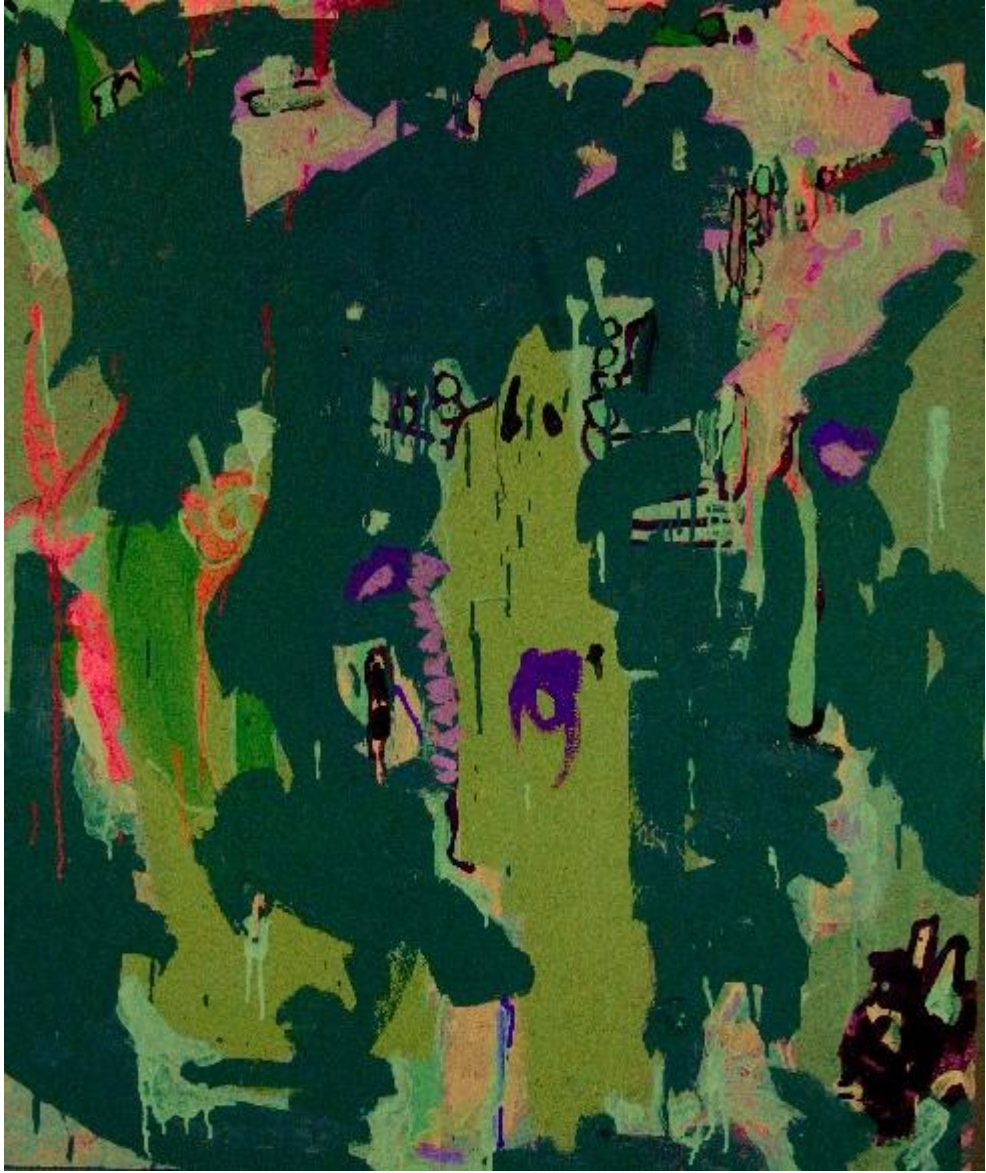
Biçimlerin sadece ufak tefek benzerliklerle sınırlı tutulduğu Resim 19'da soyut görüntünün birçok armonisi sunulmakta. Bu armoni soyut resimde insanın tinselliğiyle barışık bir altyapı üzerinde oluşturulmaktadır. Resimde sertlik ve bir yanıla da serbestlik isteyen bir birlik yaratılmak istenmiştir. Resmin yapılma sürecinde deneyim öncelikli yaklaşım olmaktadır. Bununla beraber sürecin içindeki analiz, yalnızca resmin yapılma sürecinde ele alınarak, spontane olanın saf dokunuşu korunmak istenmiştir. Renk armonilerini sınırlandırmayan, kalıba sokmayan bir dikkat; resmi alımlayıcı açısından, alımlayıcının resme dair çağrışımlarını boyutlandırma olanağı için yaratılmıştır. Kırmızı, turuncu, sarı karışımlarıyla beraber renksel hareket ve dinamizm yaratılmak istenirken, renkler ön cephede daha çizgisel dik formlarıyla, arkada daha sakin duran yatay formlar denge yaratılmak istenmiştir. Seçilen kromatik soğuk renklerde kendini öndeki biçimlerden dışlayan bir kontrast ilişkiye girilmemesi için ara renk ve tonları üzerine özellikli yaklaşmıştır.

Bahattin Akay' ın renklerin kalite kontrastında dengeli bir düzenleme için verdiği referansta; $\frac{1}{3}$ turuncu= $\frac{2}{3}$ mavi, $\frac{1}{2}$ kırmızı= $\frac{1}{2}$ yeşil olarak göstermiştir. Resim 19, böylesi bir oranlama kaygısı yaratmadan, İtalyan felsefeci Benedetto Croce' un da ifade ettiği “Sezgi mantıksal ve ruhsal yönden en temel andır” (Murray, 2009:101) tümcesi gibi şekillenmiştir.

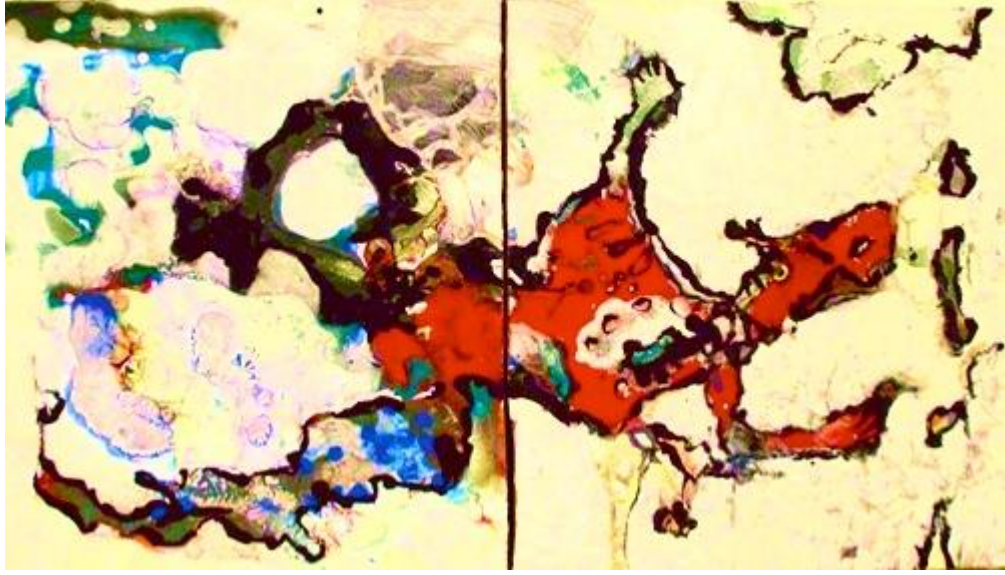


Resim 8-20: “İsimsiz”, 2011, Tahta üzerine akrilik 120x150 cm

“Süreç Felsefesi” adı verilen idealist yaşama felsefesinin Fransa' daki temsilcisi olarak tanınan Henri Bergson, pozitivizmin dogmalarını irdelerken, insani ve tinsel değerlerin önemini vurgulamıştır. Heyecan ve duyarlılığı ön plana alan Bergson, soyut sanatçıları etkilemiştir. “Eşyanın tanımını yaparken gerçekte, kendi iç dünyamızı, yaşantılarımızı tanımlıyoruz” (Akay, 1963:94) diyen Bergson'un düşünsel konseptinden referans alan resim 20 ve 21 Bergson etkileşiminde; mekan ve madde ilişkilerinden çok, biçimin kendi ilkelerini, içsel doğasına bırakmaktadır. Renk kontrastlarını izleyebildiğimiz resim 20, kendi mistik doğasıyla bir olma çabasıdadır.



Resim 8-21: “İsimsiz” ,2011, Tahta üzerine akrilik, 120x150cm



Resim 8-22: “İsimsiz”, 2011, Tahta üzerine akrilik, 45x80 cm

“Başlangıçta kelimeler vardı”. Hiç de değil! Başlangıçta duygu vardı. Kelam duygunun yerini almak üzere ondan sonra geldi, tıpkı tırıs gitmenin dörtlüyle gitmenin yerini almasında olduğu gibi, oysa atın doğal yasası dörtlüyle gitmektir; ata tırıs gitmeyi öğrettiler. İnsana duygusal şiiri terk ettirip diyalektiği, yani ağız kalabalığını benimsettiler, öyle değil mi?”

Louis-Ferdinand Céline vous parle La Pléiade

Böylesi bir metnin oluşturduğu itki üzerine yapılan Resim 22, Evrenin çalınmış tinini “Simülasyon” (benzetim) kavramıyla açığa çıkaran sosyolog Jean Baudrillard, yaşadığımız çağın umudunu sanatçıya atfederken birçok olgu kritiğinde sağ kalmayan değerleride bizlere aktarmıştır. Bu süreç işlerken pozitivist yaklaşımların tümünden gelimci kavrayışından, sanatçıya olan yaklaşımın hassas bir kendiliğe doğru döndüğü, kişinin kendi bireyselliğinde alımlanması gerektiğini olurlayan hermeneutik yaklaşıma olan dönüşüm, sanatçının benzetim (simülasyon) evreninden ayrışmasında önemlidir.

4.2. Sonuç

Resimlerde kavramsal-soyut sanata dair olan imlerle yaklaşılması; resimlerin plastik dilinin düşünsel konseptlerle açılanmasıdır. Resimleri İlk bakışta sezgiye dokunan bir duyarlılık kaygısı taşımaktadır. İçsel hikâyelerini, felsefi sorunsallarını, ilksel naifliği daha çok geometrik formlarda ve minimalist öğeler üzerinde kurmaktadır. Resimler bir görüngü olmaya doğru ilerlerken düşünsel edimlerden açığa çıkan, bu esrime sürecinin tinsel objelerine dönüşürler. Bir Dakota yerlisi olan Sword'un sözlerine karşılık gelir bunlar; “Dünyadaki her nesnenin bir tini vardır ve bu tin wakan'dır. Bu yüzden ağaç ve benzeri şeylerin tinleri, insan tinine benzemeseler de wakan'dırlar. Wakan, wakan varlıklardan gelir. Bu wakan-varlıklar doğmazlar ve ölmezler” (Kovel, 2000:49) . Zamansız, uzamsız bir aşkınlığa sıçramayı tarifiendiren “wakan”ı sanat objesiyle özdeşleştiren kavrayışta kendi aşkın yerini bulmaktadır.

Sanat tarihsel olarak, insan tininin en eski ifade biçimi sayılır. İnsanın aşkınlaşma bilgeleşme kaygısının olduğu deneyimlerinin sanatsal bağlamda bir ifadesini yaratma ediminde, yaşamın ruhuna nüfuz edebilmek için hiçbir sınır tanımadan, bu tinin plastik dilini yaratırken kimi zaman alışla gelen akrilik, yağlıboya gibi malzemeleri kullanırken, kimi zaman da çay, saç boyası gibi gündelik hayatımızın nesnelerini kullanmak amaçlanmıştır. Bu malzemelerinde eserin yapılışı sırasında orada oluşluğunun varoluşunu, karakterini, malzemenin kimyasının da eseri oluşturmaya izin verdiği bir esneklikle yaklaşmıştır.

Devinimi, varoluşta olası bir dengede, mutlu bir elektriğin olabilitesi arayışıyla demlenen, bu süreci yapıtlarıyla bilince çıkarma çabasında esinlenme iradesi özellikle vurgulanmaktadır. Esinlenme iradesiyle anlatılan; Simülasyonla ifade edilen hiperrealitede, sanatçıların günün trendlerine uygun bir ritüel oluşturup, böylesi ritüellerde kendi popülitesinin tatmininin sanatçının kendi istenciymiş gibileştirildiği bir sisteme karşılık, dayatmalı tatminlerin ötesinde bir farkındalıkla kendi esinini yaratma iradesindeki özgür istençtir.

Tinin görüngübiliminde olduğu gibi esin, normal benliğimizin karakteristiğinden çıkarak “başka” biri olduğumuz, esasında güçle dolduğumuz ve normal kapsamımızın ötesine geçebildiğimiz bir durumdur. Bu elbette ki ressamın yaşantısından, içsel gelişim sürecinden bağımsız değildir. Ezoterik geleneklerle örtüşen bu esin kavramı ressamın eserlerini ortaya koyuşunda temel bir dinamiktir. Resimlerde kronolojik bir gelişim ya da evrimsel dönüşümler olarak bakmamıştır. Resimsel dilini oluşturmasına; bir durumdan ötekine ani bir kuantum sıçrayışı olarak yaklaşmaktadır. Friedrich Nietzsche Böyle Buyurdu Zerdüşt’ün yapısını betimlerken, yaratıcı süreçteki esinlenmeyi mükemmel bir biçimde: “Son derece düzensiz ve rahatsız edici bir şeyin ansızın tanımlanmaz bir kesinlik ve açıklıkla duyulup görülebilir bir şey haline gelmesini anlatmak istiyorum. Kişi duyar, aramaz; alır, verenden rica etmez. Bir düşünce, şimşek gibi tereddütsüz ve ansızın beliriverir; bu konuda bir seçimim olmamıştır” (Kovel, 2000:59). Bu esinlenme “başka biri olmak” tümcesinde kendini açımlassada, esin kişinin kendi derinliğine yaptığı içsel yolculuk sırasında bilinebilir-bilinemez olan parametreler altındaki karşılaşmadır.

Böylesi bir konseptte resimlerdeki iç ilişkilerin bağlantısı, kavramsal kavrayışının içsel bağlantısı olarak alınmalıdır. Belirli renklerin tekrarı, düzensiz ayrıntılar küçülen ölçeklerde yinelenir ve tümüyle soyut nesnelerde sonsuza kadar sürebilir; tam tersi de her parçanın her bir parçası büyütüldüğünde, yine cismin bütününe benzetebildiğimiz fraktalvari felsefi göndermeleri de istemiştir. Özellikle renkli resimlerdeki arka fonda yer alan beyaza yakın değerler öndeki düzlemi daha da öne çıkarmaktadır. Resmin bir iç gerçekliği olabileceğiyle ilgili düşüncüyü kışkırtan bir dil yaratılmıştır. Maddeyi enerjiye dönüştürmeyi deneyimlemiş, “us”lardaki somutu yakalama arzusuna her “us”ta ayrı bir çağrışımın da önünü açarak, bir sonraki seferde kendi değişimiyle gelen izleyenin eserle karşılaşmasında değişimin devinimiyle farklılaşan boyutların ivmesinde oynama yaratmaya çalışılmıştır.

Böylesi bir düşünsel refleksi boyutlandırırken; kadim gelenekler, mitoloji, kuantum mistisizm, semiyoloji, hermeneutik gibi alanlardan esinlenen çalışmalar da, bu alanların gözüyle yapılan bir okuyuşta kendi ivmesini daha da artırabilecektir. Burada

esasen yüzünü döndüğü şey hayalgücüdür. Schelling'in de ifadesiyle; "Mitolojik dünya, Tanrıların dünyası ne anlayışın ne de usun nesnesidir. O, ancak hayal gücüyle kavranmak içindir. Sanat da ürünlerini verebilmesi için anlayıştan ve ustan başka bir araca ihtiyaç duyar. Bu da hayalgücüdür. Mitoloji, sanattaki hayalgücü için uygun nesne olur" (Soykan, 1995:25).

Resmin doğasını oluşturan esinlenişinde çoğu zaman yarattığı hikâyeler, anekdotlar, lirik söylenceler gibi, resmin kendisiyle birlikte eşzamalı oluşan farklı türden nitemlerin birlikte okunması resimlerin; kavramsal, soyut, ritmik nitemlerine yaklaştırır. İçten seyir katmanlarının böylelikle zenginleştirildiği bir okuma niyetlendiği olumlu çarpışmalarla kendini farklı boyutlarda görünürleştirir. Resimsel süreçlerle eş zamanlı oluşan yazınsallar, resimleri açıklama kaygısıyla yapılmamıştır. Hepsi kendi öznelliğinde kendi özerkliğini korumaktadır. Yazınsalı da kendine has üslubu nedeniyle, resimlerdeki soyut niteliklerle belirli açılardan bağdaşmaktadır.

Sanat, düşünce ve duyguları ifade edilebilir egzoterik bir sürece evriltmede önce ezoterik kavrayıştan yakalar özneyi ve aynı zamanda görünmeyen, yüce tılsımları ortaya çıkarabilir. İnsanlar yaşam deneyimlerinde kosmozu anlamaya, kavramaya yönelik bir eğilimi kendinde hep taşımıştır. İnsandaki bu deneyimler Hermetizm, Kabala ve diğer ezoterik öğretilerin içinde kendinde bir aşkınlık yakalama sürecinde ortaklaşmaktadır. Bu bağlamda da sanatın varoluş biçimiyle ortaklaşmaktadır. Bunun dışında 3. bölümde Dünya ve Türk resminde örnek olarak incelenen sanatçıların da tarihte doğrudan böylesi ezoterik bir deneyimde oldukları ortadadır. Bu kaynaşmalar, deneyim sürecinin kuramsal ve kavramsal yanını anlamaya iterken, kendimizde benzeri ezoterik esrimelerde görmemizi bilince çıkarmamızda yardımcı olmaktadır.

GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA

- ARTUT, Kazım. (2002), Sanat Eğitimi Kuramları ve Yönergeleri, Anı Yayıncılık, Ankara.
- ALTAR, Cevat, Memduh (2009), Sanat Felsefesi Üzerine, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- AKINCI, Ahmet. (2008), Ezoterik Öğretiler, Dharma Yayınları, İstanbul.
- ANTMEN, Ahi. (2008), 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BURTON, Dan, GRANDY, David. (2005), Büyü Gizem Ve Bilim, (Çeviri: Yasemin Tokatlı), Varlık Yayınları, İstanbul.
- BEUYS, Joseph, Cucchi, Enzo, Kiefer, Anselm ve KOUNELLİS, JANNİS. (2005), Bir Katedral Yaratmak, (Çeviren: Ahmet Cemal), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BATAİLLE, Georges. (2006), İç Deney, (Çeviri: Mehmet Mukadder Yakupoğlu), YKY, İstanbul.
- CÖMERT, Bedrettin. (1999), Mitoloji Ve İkonografi, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- CHENG, François. (2006), Boşluk ve Doluluk, (Çeviri: Kaya Özsezgin), İmge Kitapevi, Ankara.
- CUVİLLİER, Armand. (2007), Felsefe Yazarlarından Seçme Metinler, (Çeviri: M. Mukadder Yakupoğlu), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- FARAGO, France. (2006), Sanat, (Çeviri: Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- FREUD, Sigmund. (2001), Sanat ve Sanatçılar Üzerine (Çeviren: Kamuran Şipal), YKY, İstanbul.
- GUENON, René. (2003), İnisiyasyona Toplu Bakışlar, (Çeviri: Mahmut Kanık), Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara .
- GÖKBERK, Macit. (1979), Felsefenin Evrimi, Devlet Kitapları, İstanbul
- GENER, Cihangir, (1994), Ezoterik-Batını Doktrinler Tarihi, Gece Yayınları, Ankara.

- GOMBRICH, E. H. (1999), Sanatın Öyküsü, (Çeviri: Erol Erduran ve Ömer Erduran), İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan. (1993), Dünya İnançlar Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (2004), Tinin Görüngübilimi, (Çeviri: Aziz Yardımlı), İdea Yayın, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU, Mazhar. (2010), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- KOVEL, Joel. (2000), Tarih ve Tin, (Çeviri: Hakan Pekinel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- KANDİNSKY, Wassily. (2001), Sanatta Ruhsallık Üzerine, (Çeviri: Gülin Ekinci), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- MARCUSE, Herbert. (1997), Estetik Boyut, (Çeviren: Aziz Yardımlı, İdea Yayın, İstanbul.
- MURRAY, Chris. (2009), Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, (Çeviri: Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- RAPELLİ, Paola. (2001), Art Book Kandinsky, (Çeviri: Özge Özbek), Dost Kitapevi, Ankara.
- ÖZSOY, Vedat. (2003), Görsel Sanatlar Eğitimi, Anı Yayıncılık, Ankara.
- SAFA, Peyami (1961), Mistisizm, Babıali Yayınevi, İstanbul
- SOYKAN, Ömer Naci. (1995), Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SEROUYA, Henri. (1967), Mistisizm, (Çeviri: Nihal Önal), Varlık Yayınları, sayı:1260, İstanbul.
- SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur (2011), Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- SHİNER, Larry. (2010), Bir Kültür Tarihi, (Çeviri: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- TUNALI, İsmail. (2002), Sanat Ontolojisi, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer. (1999), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

TOWNSEND, Dabney. (2002), Estetiğe Giriş, (Çeviren: S. Büyükdüvenci), İmge Kitapevi, İstanbul.

ŽIŽEK, Slavoj, (2003), Gıdıklanan Özne, Çeviri: Şamil Can, Epos Yayınları

WORRINGER, Wilhelm. (1993), Soyutlama ve Özdeşleyim, Çeviri: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, Ankara.

DERGİ VE YAYINLAR

ARTİST, (Nisan/2006), Sayı 4/66, Artist Yayın, İstanbul.

Artist Actual, (Mayıs/Haziran 2011) Sayı 41, Biltur Basım Yayın, İstanbul.

FAİVRE, Antonie, VOSS, Karen-Claire. (2006) Batı Ezoterizmi ve Dinler Bilimi, Cogito, YKY, Sayı: 46

İNAL, Kemal. (2000), Hermeneutik, Evrensel Kültür, sayı:105

P. Dünya Sanatı Dergisi Sayı 42 Güz 2006, Yüksel Arslan'dan 'İnsan'lar

Sanat Dünyamız, sayı: 97

TEZLER

BAL, Ali Asker. (2009), Doğu Mistisizmi Ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.

BURUL, Şule. (2006), Yahudi Mistisizmi: Kabala, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ezoterizm>, 16 Şubat 2011'de erişildi

<http://www.hermetics.org/Ezoterizm%20Nedir.html>, 15 Şubat 2011'de erişildi

<http://blog.milliyet.com.tr/Gnostisizm/Blog/?BlogNo=94353>, 24 Şubat 2011'de erişildi

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hermetizm>, 10 Eylül 2010'da erişildi

<http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=53348>, 25 Ocak 2011'de erişildi.

<http://www.frntr.com/tarih-ve-inkilap-tarihi/683881-ronesans-ve-reformun-cikis-sebepleri-ve-sonuclari.html>, 12 Ocak 2011'de erişildi.

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm>, 4 şubat 2011'de erişildi.

<http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr> 15. 03. 2011'de erişildi.

ÖZGEÇMİŞ

Jale Kahraman, 26.07.1981 yılında Ordu' da doğdu. İlk ve ortaokulu Ankara'da bitirdi. 1998 senesinde Mobil Lisesinden (Ankara) mezun oldu. 2002-2006 yılları arasında Abant İzzet Baysal Üniversitesinde Resim-iş öğretmenliği programında lisans eğitimini tamamladı. 2007'de dil eğitimi için İngiltere'de bir yıl kalan Jale Kahraman, İngiltere dönüşü, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Eğitimi Bilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı (2009). Yüksek lisans eğitiminin 2. yılının ilk döneminde, “erasmus” değişim programı ile Çek Cumhuriyeti'nde bulunan Jana Evangelisty Purkynev Ustinad Labem Art and Design Faculty'de (Sanat ve Tasarım Fakültesi) öğrenimini tamamladı. Yüksek lisans tezi olarak “Resim Sanatının Ezoterik Boyutları”nı çalışmaktadır.

E- mail : cici_khrmn@hotmail.com