



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**VINCENT VAN GOGH VE ANDY WARHOL ÜZERİNDEN
YAŞAM-ÖLÜM DİYALEKTİĞİNDE SANDALYE ÖRNEĞİ**

HÜLYA TOPAKTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOÇ. NEVİN YAVUZ AZERİ

ANTALYA, 2025



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**VINCENT VAN GOGH VE ANDY WARHOL ÜZERİNDEN YAŞAM-
ÖLÜM DİYALEKTİĞİNDE SANDALYE ÖRNEĞİ**

HÜLYA TOPAKTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

DOÇ. NEVİN YAVUZ AZERİ

ANTALYA, 2025

KABUL VE ONAY SAYFASI

Hülya TOPAKTAŞ tarafından hazırlanan “Vincent Van Gogh ve Andy Warhol Üzerinden Yaşam Ölüm Diyalektiğinde Sandalye Örneği” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir. 27/05/2025

Jüri Başkanı	Doç. Ülfet Ilgaz Topcuoğlu	İmza
Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Nevin Yavuz Azeri	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Nazan Düz	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir Kirişcan

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜRLER

Bu araştırma yazımda konunun belirlenmesi ve değerlendirilmesinde, engin tecrübe ve deneyimleriyle, tezin her aşamasında benden yardımını esirgemeyen danışmanım, Sayın Hocam, Doç. Nevin Yavuz Azeri'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca eğitim hayatım boyunca bana katkı sağlamış tüm hocalarıma en samimi teşekkür ve minnetlerimi sunarım.

Gerek varlığı gerekse bana olan inancı ile beni daima hedeflerim için destekleyen, özellikle beni bu mücadelede daima motive eden, maddi manevi destekleyen sevgili eşime ve bu süreçte sabırları için tüm aileme ve tezimi tamamlarken tüm zorlukları, stresimi, heyecanımı benimle birlikte yaşayan arkadaşlarıma en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Hülya TOPAKTAŞ

2025

T.C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hülya TOPAKTAŞ
	Numarası	202253002003
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Nevin YAVUZ AZERİ
	Tezin Adı	Vincent Van Gogh ve Andy Warhol Üzerinden Yaşam Ölüm Diyalektiğinde Sandalye Örneği

ÖZ

Bu araştırmada, insanın kendini ifade etme biçimi olan resim sanatında, orta çağdan başlayarak, yaşam ve ölüm teması, diyalektik ilişki içinde ele alınmış ve anlatılmaya çalışılmıştır. Öncelikle yaşam ve ölümün tanımları, dinlerdeki ve felsefedeki yeri, tarihsel süreçte resim sanatının, bahsi geçen konu dahilinde değişimi gözlemlenerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Örnek olarak seçilen sanatçıların ve eserlerin, yaşam-ölüm karşıtlığına sanatsal açıdan yaklaşımları ve ifade etme biçimleri, betimsel analiz yöntemleri kullanılarak yorumlanmıştır. Ayrıca Van Gogh ve Andy Warhol'un sanatlarında, sandalye temalı eserleri, yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında ele alınıp incelenmiştir. Yaşam ve ölüm temasının iki farklı dönem ve iki farklı sanatçı tarafından, yine sanatsal bağlamda, nasıl algılandığı ve yorumlandığı, çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu içerikler doğrultusunda yapılan tez çalışmasında önemli olan nokta, sanatçıların eserlerinde, bilinmeyen ve tecrübe edilemeyen yaşam-ölüm ilişkisinin farklı inançlar ve farklı felsefi görüşlerin yanında, varoluşçu düşünce bağlamında ele alınmış olması bakımından önemlidir. Yaşamın hareketliliği ve renkliliğine karşın, ölümün hiçliğinin, değişmezliğinin farkında olan sanatçılar, içerisinde bulundukları çağın sanatına uygun olarak, içsellerine dayanarak, yaşam ve ölüm temasını diyalektik bir ilişki içerisinde tuvallerine taşımışlardır.

Yaşamın diyalektiğinde, varoluşun özünü oluşturan ölüm, varoluş kaygısı ve yok olma korkusu ile kendini göstermektedir. Sonlu varoluşumuzla birlikte duyumsal olarak algıladığımız ölüm, yaşamın temel dinamiği ve insanoğlunun değişmeyen alın yazısıdır. İlk çağlardan itibaren yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında ölümün bilinmezliğine karşı duyulan korku, insanların yaşamında her daim huzursuzluk yaratmıştır. Bundan dolayı insanlar ölümü yok sayarken, sanatçılar yaşam ve ölüm diyalektiğini eserlerine tema olarak kullanmaktan çekinmemişler ve eserleri yolu ile hayatın geçiciliğini hatırlatırken, ölümsüzlüğe ulaşmayı amaçlamışlardır.

Anahtar Kelimeler; Yaşam, Ölüm, Vanitas, Varoluşçuluk, Sandalye, Pop Art

T.R.

AKDENİZ UNIVERSITY

INSTITUTE FINE ARTS

Student's	Name Surname	Hülya TOPAKTAŞ
	Number	202253002003
	Department	Resim
	Thesis Title	Chair Example In Life And Death Dialectic Over Vincent Van Gogh And Andy Warhol

ABSTRACT

This thesis study has tried to focus and explain the painting art which is the explanandum of human being in a dialectics relationship based on life and death themed from Middle Ages. First of all, definition of life and death and importance of them in religions and philosophy in the historical processes of painting art have been examined and tried to rendered. Artistic approach and render manner of sampled artists and art works have been examined based on life and death contrast with descriptive analysis. Moreover, art works of Van Gogh and Andy Warhol with chair theme have been adressed and rendered based on life and death dialectics. It has been attempted to analyze how the life and death theme has been perceived and interpreted in artistic context by two different periods and artists.

The important point in this thesis study conducted above context is existentialist interpretation of unknown and unexperienced understandings of life and death relationship regarding different beliefs and philosophic approaches in the art works of

artists. Artists who are aware of nothingness and immutability of death despite of the mobility and colorfulness have performed dialectic life and death relationship on their art works regarding their instant period art trend by believing their insights.

Death - which constitutes the absence of existence - manifests itself with existential anxiety and extinction fear. Death – which is perceived with finite existence sensually is the basic dynamics of the life and unchangeable destiny of human being. Fear for obscurity of death have rumbled on human being since the early ages in the context of life and death dialectic. Hence, despite of the fact that human being has ignored the death, artists has been not beware of using life and death dialectic in their art works as a theme. Artists have reminded temporality of the life and tried to reach out immortality with their art works.

Keywords: Life, Death, Vanitas, Existentialism, Chair, Pop Art

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI	i
TEŞEKKÜRLER	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vii
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	ix
GÖRSEL DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM: 1. SANATTA YAŞAM VE ÖLÜM DİYALEKTİĞİ	6
1.1. Yaşam Ve Ölüm Diyalektiğine Genel Bakış	6
1.1.1. Varoluşçu Felsefede Yaşam Ve Ölüm Diyalektiği	11
1.2. Resim Sanatında Gelenekselden Moderne Yaşam ve Ölüm Diyalektiği	15
1.2.1. Yaşam-Ölüm Sembolleri Ve Hiçlik	28
1.2.2. Modernizm Sürecinde Yaşam Ve Ölüm Teması	39
BÖLÜM: 2. VİNCENT VAN GOGH VE ANDY WARHOL'UN SANDALYE İMGESİ	59
2.1. Sanatta Sandalye İmgesi	59
2.2. Vincent Van Gogh'un Yaşamsal Deneyimleri ve Sanatı	70
2.2.1. Vincent Van Gogh'un Sandalye ve Pipo Eseri üzerinden Yaşam/Ölüm Diyalektiği	76
2.3. Andy Warhol Ve Sanatı Üzerine	83
2.3.1. Andy Warhol'un Elektrikli Sandalyelerinde Yaşam-Ölüm Diyalektiği	87
2.4. Sandalye Örneği; Karşılaştırılması	97

BÖLÜM: 3. BİREYSEL UYGULAMA ÖRNEKLERİNDE YAŞAM VE ÖLÜM DİYALEKTİĞİ	100
SONUÇ.....	114
KAYNAKÇA	116
EKLER.....	127
EK-1: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	127
EK-2: ETİK BEYANI.....	128
EK-3: TEZ ORJİNALLİK RAPORU	129
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ	129
EK-4: Master's/Proficiency in Art/PhD Thesis/	130
Art Work Report Originality Report	130
AKDENİZ UNIVERSITY	130

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Akt.	Aktaran
MÖ.	Milattan Önce
Vb.	Ve Benzerleri
Yy.	Yüzyıl
TÜKT	Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik
TÜYB	Tuval Üzerine Yağlı Boya

GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	Tanrı Osiris, MÖ 1275, Eski Mısır'da ölümsüz yaşam için diriliş Tanrısı,	7
Görsel 2.	“İnançla Günaha Kışkırtma”. Gravür. 1460-1467. Kupferstich kabinet Baskı ve Çizimler Müzesi,Berlin/Alman	17
Görsel 3.	“Yaşayan Üç Soylu ve Onların Ölü Karşılıkları”.13.Yüzyıl. Arsenal Kütüphanesi, Paris Fransa/Giraudon	18
Görsel 4.	“Giotto İsa'nın Doğuşu” 1305, fresk, Scrovegni Şapeli, Padua, İtalya	20
Görsel 5.	Leonardo Da Vinci 1472,147 Kavak panel Üzeri Tempera yağlı Boya Uffizi , Floransa	21
Görsel 6.	Masaccio, Kutsal Üçlü, Meryem ve Vaftizci Yahya ile Bağışçılar ve Lahit, 318 x 640 cm, Fresk, Yak. 1427, S. Maria Novella, Floransa (Labno, 2012, s.14	22
Görsel 7.	Giovanni Bellini “İsa, Bakire Pieta'nın Kollarında Öldü.” (1432 ca.-1516) 1505 Dim. 65x90 cm. Venice, Gallerie del 'Accademia)	23
Görsel 8.	Michelangelo Da Caravaggio "Judith Holofernes'in Başını Keserken" 1588/1589	25
Görsel 9.	Hans Holbein, “Elçiler”, 1533, 207x209, 5cm, National Gallery, Londra	26

Görsel 10.	Antonio de Pereda, Vanitas (1640) Tuval 31x37 cm. Zaragoza Museo Provincial de Bellas Artes	30
Görsel 11.	Paul Cézanne “Kafatası Piramidi”. 1898- 1900. TÜYB. 39 x 46,5 cm. Özel Koleksiyon	31
Görsel 12.	Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931, 24x33cm, Çağdaş Sanat Müzesi, New York	33
Görsel 13.	Pablo Picasso “Kafatası Pırasa ve Sürahi” 1945 T.Ü.Y.B. 73 x 115,9 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, San francisco /Kaliforniya.	34
Görsel 14.	Avni Lifij Kurukafalı, Kitaplı Ölü doğa 1905 44.5x53.5 cm tuval üzerine yağlıboya B. Aksoy Koleksiyonu.	36
Görsel 15.	Georgia O'Keeffe “Çene Kemiği ve Mantar” (1930) tuval. 41.2x50.8 cm. Memorial art Galery Of The Üniversity Rochester.	37
Görsel 16.	Francisco Goya, Üç Mayıs Katliamı, Tuval Üzerine Yağlı Boya 266 x 345 cm, 1814	42
Görsel 17.	Picasso Pablo, Guernica, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 3.49x7.76cm, Reina Sofía Müzesi, Madrid.	44
Görsel 18.	“Ölüm ve Yaşam” Gustav Klimt, 1908-1911, 178x198cm, Leopold Müzesi, Viyana.	45
Görsel 19.	Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz 1897. Tuval üzerine yağlı boya, 139.1×374.5 cm. Boston: Güzel Sanatlar Müzesi.	46

Görsel 20.	Le bonheur de vivre , Henri Matisse , 1905-1906, Tuval üzerine yağlıboya, 176,5 x 240,7 cm (69 1/2 x 94 3/4 inç). Barnes Vakfı koleksiyonunda	47
Görsel 21.	Edvard Much, "The Death Mother" (Ölü Anne), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1900, 99x90 cm., Almanya	48
Görsel 22.	Francis Bacon “Çarmıh Tabanında Üç Figür Etüdü” TÜYB 198/ 45 cm 1962 Guggenheim Müzesi Newyork ABD	49
Görsel 23.	Robert Ruschenberg “Kanyon”1959 Tüab.207.6/177,8/60,9 cm Özel Koleksiyon	50
Görsel 24.	Oscar Kokoschka "İnsanın Trajedisi" Litografi, 1908	51
Görsel 25.	Joan Miro “Eski Ayakkabılı Natürmort” TÜYB 81 / 117cm 1937 Modern Sanat Müzesi Newyork	52
Görsel 26.	Salvador Dali “Yeni İnsanın Doğuşunu İzleyen jeopolitik Çocuk” TÜYB 1943 Museum,St.Petersburg	53
Görsel 27.	Balkan Naci İslimyeli – “Gömü”, tuval üzerine akrilik boya ve karışık teknik, 130x180cm, 1989	55
Görsel 28.	Cihat Burak, İnsanlar ve Hayvanlar, Serigrafi, 37.5 x 50 cm, 1981. 2025	56
Görsel 29.	Gerrit Thomas Rietveld, Kırmızı ve Mavi Koltuk,1918	58

Görsel 30.	Piet Mondrian, Mavi, Kırmızı ve Sarılı Kompozisyon 1921, T.Ü.Y.B.	60
Görsel 31.	Franz Kline, “Sandalye”, 1950, TüYB 52.1 x 42,2cm	61
Görsel 32.	Francis Bacon, Sığır Böğürleriyle Çevreleyen Baş, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 129,9x121,9cm, Modern and Contemporary Art Galery, Newyork	62
Görsel 33.	F. Bacon Velázquez's Portrait of Pope Innocent X 1953 153 cm × 118 cm, TüYB	63
Görsel 34.	Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye, Ahşap Sandalye” 1965 Fotoğrafi ve Tanımı, Modern Sanatlar Galerisi (MoMA), New York	64
Görsel 35.	Robert Rauschenberg, “Sondajlar”, 1968, 238,8x1,097,3x137,2 cm, Ludwig Müzesi, Köln	65
Görsel 36.	David Salle, “Mingus Meksika’da”, 1990, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 244 x 312 cm, Saatchi. Galerisi, Londra, İngiltere (Honigman, 2011)	66
Görsel 37.	Jeff Koons, “Backyard”, 2002, tuval üzerine mürekkep, 416.6 x 731.5 cm	67
Görsel 38.	Joseph Beuys 'Şişman Sandalye' (1964–1985) (Khan Akademisi)	68
Görsel 39.	“Vincent van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kargalar” TüYB. 50.5 x 103.0 cm.1890 Van Gogh Müzesi Amsterdam	69

Görsel 40.	Vincent van Gogh “Üzgün Yaşlı Adam” “Sonsuzluğun Eşiğinde”, 1890, 160x80cm, Kröller Muller Müzesi, Otterlo, Hollanda	71
Görsel 41.	Vincent van Gogh” Sandalye ve Pipo” (1888-1889) tuval. 91 x 73 cm. Londra National Gallery Londra.	73
Görsel 42.	Vincent Van Gogh. “Gauguin”ın Sandalyesi” 1888. T.Ü.Y.B. 90,5 x 72,5 cm. Van Gogh Müzesi, Amsterdam/Hollanda	75
Görsel 43.	Vincent van Gogh “Sandalye ve Pipo”- “Gauguin”ın Sandalyesi” 1888,1889.	78
Görsel 44.	Andy Warhol Marilyn 1962, Tuval üzeri Karışık teknik akrilik 2054/1448mmFondation fort he Visual Art.Inc. Fotg. rocor. CCBY-NC2.0	80
Görsel 45.	Andy Warhol, “Çiçekler”, 1964, Tuval Üzerine İpek Baskı Tekniği, 119.7 x 117.2 x 2.5	81
Görsel 46.	Andy Warhol “Skull” TÜAB Serigrafi Baskı, her biri: 38,30 x 48,30 x 1,80 cm	85
Görsel 47.	Andy warhol” Warhol’un Ölümle Dansı” Wordpress portrait, 1970	86
Görsel 48.	Andy Warhol “Uçakta 129 Ölü (129 Die in Jet), 1962, Serigrafi, 254x182 cm Köln Ludving Müzesi	87
Görsel 49.	Andy Warhol, Küçük Elektrikli Sandalye (Little Electric Chair), 1964, Serigrafi, 55x71 cm, Castelli Galeri, New York	88

Görsel 50.	Andy Warhol, On İki Elektrikli Sandalye (Twelve Electric Chairs), 233-223 cm 1964, Serigrafi,	89
Görsel 51.	Andy Warhol, On İki Elektrikli Sandalye (Twelve Electric Chairs), 1964, Serigrafi	90
Görsel 52.	Andy Warhol “Küçük Elektrikli Sandalye” 1964-1965, Keten Üzerine Akrilik ve Serigrafi Mürekkebi, 55,9 x 71,1 cm (22 x 28 inç), fotoğraf: 2025 fotoğraf Christie’s	91
Görsel 53.	Andy Warhol, “Turuncu Felaket (Sandalye)”, 1963, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek baskı, 106 x 81 1/2 inch, Harry N. Abrams özel koleksiyonu.	93
Görsel 54.	Hülya Topaktaş “Adem ile Havva” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 100/70 cm 2024	95
Görsel 55.	Hülya Topaktaş “Varoluşsal Döngü” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 100/80 cm. 2023	96
Görsel 56.	Hülya Topaktaş “Yaşam -Ölüm” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 80/100 cm 2025	101
Görsel 57.	Hülya Topaktaş “Gebe” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 80/90 cm 2023	102
Görsel 58	Hülya Topaktaş “Korkusuz” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 60/90cm 2024	103

Görsel 59	Hülya Topaktaş “Sonsuzluk” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 90/100cm 2025	104
Görsel 60.	Hülya Topaktaş “Kırmızı Sandalye” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 40/60 cm 2025	105
Görsel 61.	Hülya Topaktaş “Sessiz Çığlık” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 70/100 cm 2025	106106
Görsel 62.	Hülya Topaktaş “Kız Çocuğu” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 80//100. 2024	107
Görsel 63.	Hülya Topaktaş “Sandalye” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 80/90 cm 2025	108
Görsel 64.	Hülya Topaktaş” İkili Kompozisyon” T.Ü.A.K.T. 20/20cm. 2025	109
Görsel 65.	Hülya Topaktaş “Narine Saygı” TÜAKT 60/80cm 2024	110
Görsel 66.	Hülya Topaktaş “Kırmızı Sandalye II” TÜAKT. 120/150 cm 2025	111
Görsel 67.	Hülya Topaktaş “Kırmızı Sandalye II” TÜAKT. 120- 150 cm 2025	112
Görsel 68.	Hülya Topaktaş “Kırmızı Sandalye II” TÜAKT. 120- 150 cm 2025	113

GİRİŞ

Sanat var olduğu andan itibaren hep bir devinim içerisinde olmuş; etki noktaları incelendiğinde sosyal, politik, ekonomik ve düşünsel birtakım evrelerden geçerek günümüze kadar gelmiştir.

Sanatta özellikle resim sanatında çok eski tarihlerden itibaren yaşam ve ölüm kavramı döneminin önemli sanat akımları içerisinde yine önemli sanatçıları tarafından en çok işlenen konulardan biridir. Bu durum yaşam ve ölüm diyalektiğinde, yaşamı sonlandıran ölüm kavramının, bilinmezliğini, geçmişten günümüze kadar korumuş olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca yaşam ve ölüm diyalektiği, içinde bulunduğu dönemin çözülmesi bakımından da önem taşırken, toplumsal nedenlerle bahsi geçen konuyu işleyen sanatçıların yanı sıra, ölüme çok yaklaşmış, ya da yakınlarının trajik ölümlerine tanık olmuş sanatçılar da sanat tarihinde önemli bir yere sahiptirler.

Yaşam pratiğinde insan, kendi ölümünü geriye dönüşümlü bir deneyim ve bilgi olarak yaşayamaz; çünkü ölüm geldiğinde o artık yoktur. Ölümden sonrası bilinmezdir ve hiçliktir. Bu durum, insanoğlunun trajik kaderidir, bir o kadar da kaygı ve korku vericidir. Epikuros endişeye gerek yok, “Ben varsam ölüm yoktur, ölüm varsa ben yokum” derken (Epikuros, 2000, s. 64), bir bakıma bu endişeyi yok etmeye çalışmış fakat yine de ölüm karşısında duyulan kaygı ve korku hep var olmuştur (Hakkı, 2015, s. 01). Geçmişten günümüze, tartışılmasına rağmen tam olarak anlaşılmayan, yaşamı sonlandıran ölüm kavramı, toplumların kültür ve inanış biçimlerini şekillendirmiştir (Gültekin & Balkan , 2019, s. 317). Ayrıca bu durum, toplumların sanatlarının da farklılaşmasına yol açmıştır. Tarihi kaynaklarda yazılan bilgilere göre, geçmişte ya da günümüzde yapılan sanat eserleri incelendiği zaman, düşünsel süreçlerin de etkisiyle, sanat eserlerinde evrensel boyutta yaşam-ölüm imgelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Bu araştırmada yaşam ve ölüm kavramının insanlar üzerindeki etkisi ve bu etkinin sanata olan yansıması incelenirken, Orta Çağdan başlayarak Rönesans gibi hem insanlık hem de sanat için çok önemli bu dönemden günümüze kadar, sanat, din ve felsefe çerçevesinde, sürecin anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Değişen yaşam koşulları içinde sanatta özellikle resim sanatında, yaşam ve ölüm karşıtlığına

sanatsal yaklaşımlar ve ifade etme biçimleri de aynı paralellikte değişiklik gösterdiğini kanıtlar niteliktedir.

Bu tez çalışmasının birinci bölümde, yaşam ve ölüm kavramının tanımları, dinlerdeki ve felsefedeki yeri özetlenmiştir. Konunun devamında resim sanatı tarihsel süreci içinde ele alınarak, yaşam ve ölüm diyalektiği irdelenmiştir. Yaşam ve ölüm kavramının insanlar üzerindeki etkisi ve bu etkinin sanata olan yansıması da anlatılmaya çalışılmıştır. Yaşanılan veba salgını sonucunda umutsuzluk ve çaresizlik hat safhadayken, Ortaçağ sanatlarının ana temasını, yaşamın diyalektiğinde din bağlantılı ölüm oluşturmuştur. Resimler genellikle, klasik estetik değerlerden uzak, çürüyen ölü bedenler ve çirkin ölüm temaları şeklinde betimlenmiş, izleyiciye ölümün korkunç yüzü gösterilmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise Avrupa’da (Hollanda) resim sanatında yaşam ve ölüm diyalektiğinde, ölüm kavramı yine ana tema olarak ele alınmış, ancak simgesel anlatılarla, izleyicilere yaşamın sonlu olduğu düşüncesi hatırlatılmıştır.

Avrupa’da Rönesansla birlikte aydınlanma çağı başlamış, böylece felsefe ve sanat alanındaki yenilikçi fikirler, sanatçılara içinde bulundukları dünyayı tanıma imkanı sunmuştur. Ancak resim sanatı uzun yıllar yine dine hizmet etmiştir. Din adamlarının gücünü ve otoritesini yitirmesi ile sanatçılar özgün eserlere imzalarını atmaya başlamışlardır.

Modernizmle birlikte, varoluşçu düşüncenin de etkisiyle günlük yaşamda, ölüm fikrini zihninden uzaklaştıran insanoğlu, sanatta da göze hitap eden estetik bakış açısından yararlanarak, nesnelere simgesel anlamlar yüklemek yoluyla dehşet görüntülerinden uzak eserler üretmişlerdir. Bahsi geçen dönemde yaşam, ölüm diyalektiği bağlamında daha çok yaşamın anlamına vurgu yapan eserler ön planda yer almıştır.

İkinci bölüm de ise “Vincent Van Gogh ve Andy Warhol Üzerinden Yaşam-Ölüm Diyalektiğinde Sandalye Örneği” adlı tez konusu iki sanatçı üzerinden ele alınmış ve çözümlenmeye çalışılmıştır.

Evrensel bir gerçeklik olan yaşam ve ölüm kavramı üzerine sanatsal yaklaşımlar, insanların yaşamları ve ruh dünyalarının anlaşılmasında yol gösterici olmuştur. Yaşamı boyunca içinde bulunduğu ruh halini resimlerine aktaran Van Gogh'un eserlerine bakıldığında, her biri üzüntülerini, umut ve ıstıraplarını, mutluluk ve bir anlık sevinçlerini kaydettiği, resimli bir anı defteri gibi görünmektedir. Diğer bir ifadeyle Van Gogh'un resimleri için duysal birikiminin renklerle görselleşmesidir. Yaşam ve ölüm diyalektiğini gündelik bir nesne üzerinden yorumlayan Van Gogh "Sandalye ve Pipo" adlı eseriyle Vanitas natürmort resme modern bir yorum getirmiş, hayatın geçiciliğini hatırlatmayı ve ölümsüzlüğe ulaşmayı amaçlamıştır. Andy Warhol ise erken yaşlarda tanıştığı ölümle yüzleşmenin yollarını aramış, sanatı yoluyla amacına ulaşmıştır. Bu bağlamda yaşamın diyalektiğinde hayatı sonlandıran ölüm kavramını farklı bir bakış açısıyla ele alan sanatçı "Elektrikli Sandalye" çalışmasıyla Lee'nin de söylediği gibi; işkence gören bir bedenin medya tarafından görünmez hale getirilişini ve egemen iktidarın onu nasıl tasarladığını ortaya koymuştur (Lee, 2011, s. 201). Tezin araştırma konusu bağlamında, (Elektrikli Sandalye) ölümün görsellerini tekrarlayarak aslında ölümün değil yaşamın önemine dikkat çekmek istemiştir.

Van Gogh'un resimleri, felsefe, bilim ve sanatı bir potada buluşturur; izleyiciyi sezgisel boyutun içine taşır. Sanatçının, içsel fırtınalarının da etkisiyle yaşamın diyalektiğinin yarattığı kaygı, korku, yalnızlık ve yabancılaşma gibi kavramlar ileri Van Gogh'un resimlerinde hayat bulur.

Baudrillard'a göre, artık bir "anlık etki" dünyasında yaşıyorduk ve yaşadığımız zamana ayak uyduran sanat da modernizmin elle tutulur sanatı değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıydı. Baudrillard bu bağlamda, içinde yaşadığımız simülasyon çağının en önemli sanatçısının Andy Warhol olduğunu düşünüyordu (Morgan, 2000, s. 186). Buradan yola çıkarak teknolojinin sanatla buluştuğu noktada; Pop sanatçısı Warhol, çağdaş sanatın teknolojiye bağlı ilerleyişini gördü. Zamanın, toplumun eğilimlerini ve beklentilerini takip etti. Algıladıklarını farklı şekilde göstermesini bildi. Sanat yaşamında Warhol bütün medya araçlarını kendi isteğine göre kullanan bir menajer oldu. Modern tüketici sanayi toplumunun içindeki gizli

mekanizmaları ortaya çıkarttı, derinlemesine çözümlemelerde görülebilecek bağlantıları gösterdi (...) Bu bakış açısından sonra sanat çok daha farklı bir yöne yürümeye başladı (Yapı Kredi, 2001, s. 46). Elektrikli Sandalye çalışmaları da tez konusu bağlamında, döneminin özelliklerini taşıması açısından önemlidir.

Bu çalışmada yöntem olarak Orta çağdan başlayarak günümüz resim sanatına kadar yaşam-ölüm diyalektiği bağlamında imge ve sembolleri içeren resimler, ressamaları ile birlikte incelenmiştir. Devamında tez başlığına uygun olarak yaşam ve ölüm ilişkisini özetlemek amaçlı bahsi geçen iki sanatçı ele alınmış, sandalye temalı eserleri üzerinden analiz edilip yorumlanmıştır.

Sonunda varılan nokta ise; yaşam-ölüm karşıtlığı, sanat pratiğinde farklı yöntemler kullanılmış olsa da yaşamı sonlandıran ölümü anlamayı, kabullenmeyi içermektedir. Ölüm korkusuyla uzun yaşam arzusuna kapılan insanoğlu, uzun yaşamak yerine iyi yaşamaya yönelirse, hayatın değerini anlayabilir ve yaşam, ancak ölüm algısı ile birlikte bir değer kazanabilir.

“Bireysel Uygulama Örneklerinde Yaşam ve Ölüm Diyalektiği” başlıklı üçüncü bölümde ise tez konusu kapsamında üretilen bireysel çalışmalara odaklanılmıştır. Bu bağlamda ortaya konulan çalışmalar üzerinden analiz edilip yorumlanmıştır.

“Vincent Van Gogh ve Andy Warhol Üzerinden Yaşam Ölüm Diyalektiğinde Sandalye Örneği” başlıklı tez çalışmasında, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak literatür tarama ve doküman analizi yapılmıştır. Yayınlanmış tezlerden, basılı veya elektronik dergilerdeki makalelerden ve konu ile ilgili kitaplardan, ilgili internet sayfalarından yararlanılarak, bahsi geçen konu kapsamında yeni bir perspektiften yorumlanmaya çalışılmıştır. Ele alınan kaynaklar doğrultusunda tez konusu bağlamında uygun sanatçı yapıtları belirlenmiş ve görsel dizin oluşturulmuştur. Elde edilen veriler doğrultusunda tez konusu ile ilgili yararlanılan alıntılara yer verilmiştir.

Varoluşumuzla başlayan yaşamın geçici ve ölümün kaçınılmaz olduğunu bilerek yaşayan insanoğlu, hayatını daha anlamlı kılma ve zenginleştirme çabasıdadır. Bu nedenle bilinçaltı, çoğu zaman ölümlü olduğu fikrini baskılayarak,

onunla baş edebilmek için kendine özgü yöntem ve stratejiler geliştirmiştir. Sanatçılarda eserleri yolu ile ölümsüzlük örneği olarak tarih sayfalarında yer almışlardır ve almaya devam edeceklerdir. Uygulama çalışmaları, araştırma yazısını destekleyecek şekilde tasarlanmış ve tez çalışmasında yer verilmiştir.



BÖLÜM: 1. SANATTA YAŞAM VE ÖLÜM DİYALEKTİĞİ

1.1. Yaşam Ve Ölüm Diyalektiğine Genel Bakış

Yaşam, insanın bilinçli olarak algıladığı bir gerçeklik ve bu gerçeklikte varoluş halidir. İnsanın doğasından gelen tüm eylemlerinin dahil olduğu bir gerçeklik halidir. Varlığın son buluşu (ölüm) biyolojik olarak yaşam faaliyetlerinin durmasıdır. Başka bir deyişle yok oluşturma ve insan doğasının başka bir gerçeğidir. İnsan doğduğu andan itibaren ilk nefesle ölüme doğru yürümeye başlar. Yaşam tamamen fiziki bir gerçeklikle yoluna devam ederken, ölüm metafiziktir. Varoluşunun başlangıcı olan doğumla nereden geldiğini ve varoluşunun sonu olan ölüm ile nereye gideceğini bilemeyen insanoğlu, bu belirsizlikten her zaman kaygı duymuştur. Düşünen varlık olarak insan yaşam ve ölümü üzerine ilk çağlardan itibaren tartışıp anlamaya çalışmış, birçok teoriler üretip varsayımlarda bulunmuştur. Bu anlamlandırma çabası, evrensel bir gerçeklik olan yaşam ve ölüm ikilemi üzerine farklı disiplinlerde, toplumların kültür ve inanç biçimlerinde, sanata bakış açılarında değişimlere yol açmıştır. İlk çağlardan itibaren insanlar yaşadıkları doğal afetler ve felaketler gibi olağanüstü durumlara bir anlam yüklemişler ve görünmeyen varlıklarla ilişkilendirmişler. Yarattıkları bu varlıkların insan hayatlarının her alanına müdahale ettiğine inanmışlar. Günümüz insanları gibi ilkel kabileler halinde yaşayan insanlar da aynı ölüm korkusu düşüncesine sığınarak Tanrı kavramını var etmişler. Tanrı, eski zamanlarda insanlar tarafından güçsüzlüğü ve sonluluğu saklamaya yarayan bir araç olarak görülmüş bu sayede insanlar, ölümlü olmaları ile başa çıkabilme gücü bulmuşlar. Schopenhauer'un da deyişiyle: "Bütün dini ve felsefi sistemler esas itibariyle bu amaca yönelir ve öncelikle ölümün kesinliğine karşı bir panzehirdir" (Akt.Cerit Helva, 2022) der.

"İnsan yaşamları ölümün merkezi bir rol oynadığı yaşamlardır. Diğer canlılar için ölüm, bir 'telef olma' olarak değerlendirilebilirken, insan için ölüm, özel bir anlama sahiptir... Bilen ve 'ne bildiğinin bilincinde olan bir varlık' olma özelliğindeki insan için 'sonlu varoluş' ya da ölüme dair bilinç en sarsıcı farkındalık halidir... Ölüm realitesi yaşamın her bir anını ve yaşamın içeriğini anlam ve değer itibariyle olumlu ya da olumsuz bir biçimde şekillendirmektedir... Yaşamın tamamlayıcı yönü olan ölüm, insanın yalnızca

aklıyla bilmeye çalıştığı değil, tüm varlığıyla bildiği ‘kendine özgü’ kişisel bir gerçektir” (Koç , 2009, s. 246 247).

İnsanoğlu yaşamaya devam ederken kendi ölümünü düşünür ve ölümü kabullenme yolları geliştirebilir. İçinde bulunduğu durumun farkında olan insan yaşadığı evrenin uyarlarıyla, ölümü daha sık düşünür ve özellikle ölümden sonraki hayat, bilinç altını her daim rahatsız eder. Bundan dolayı ruhun ölümsüzlüğü ve ölümden sonraki hayatın varlığına dair teoriler hemen hemen her dönemde tartışma yaratmış, yaşam ve ölüm diyalektiği sorunsalında ölüm sonrası hayatla ilgili kavramlar, her zaman dinlerin ilgi alanı haline gelmiştir. Birbirinden farklı anlatımları olsa da ölümden sonraki hayata atıfta bulunmayan hiçbir din yoktur. Bundan dolayı geçmiş tarihlerde, yaşam ve ölüm diyalektiğinde insanın ölümsüzlüğü arama çabası birçok destana da konu olmuştur.



Görsel 1. Tanrı Osiris, MÖ 1275, Eski Mısır’da ölümsüz yaşam için diriliş Tanrısı,

Papürüs, 40x40cm (British Museum, Londra)

Kaynak: https://www.tarihpedia.com/misir_esrarlar_isis_osiris/, erişim tarihi:30 04 2025)

Gılgamış destanında yaşam, ölüm ilişkisinde ölüm karşısında insanın tamamen acizliği resmedilirken, Babil geleneğinde yaşamın sonu olan ölüm için geri dönüşü olmayan yol olarak bahsedilmiştir. Mısırlılar ise, ölümden sonra da yaşamın devam edeceğine inandıklarından, ölüm ve sonrasında bedenin bozulmasını önleyecek teknikler (mumyalama, görkemli mezarlar) kullanmışlardır. Mısır sanatı (Görsel 1) ölüm, ebedilik inancıyla ve ölümün çaresizliğiyle beslenirken, ideal insan tipinin önem kazandığı Yunan sanatında, ölümden sonra yeniden doğuşa dair bir inanca rastlanmamıştır. Yunan inancında tanrıların ölümlü insan gibi ve insanlar arasında insancıl bir yaşam sürdüğü düşüncesi tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Yani onlara göre öteki dünya, bu dünyadır. “Aztekler ise ölü gömme törenlerinde, boynuna pamuk bir ip bağladıkları köpeği keserek, cesetle birlikte gömer ya da yakarlarmış. Köpeğin buradaki görevi, ölen kişiyi öte dünyaya giden yol üzerinde var olduğu sanılan Chiuhnahuapan Nehri’nin derin sularından geçirmektir” (Erginer, 1997, s. 74).

“İlk babalarımız günah işlememiş olsalardı, ölmeyeceklerdi. Günah işlediklerinden, kendilerinden sonra gelenler de ölmektedir. Elmayı yemek (Adem'in elmayı yemesi) sadece doğal ölüme değil, ebedi ölüme, yani lanete de yol açtı” (Russell, , 1972, s. 10) .

Kısaca ifade etmek gerekirse yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında kişinin kendi ölümüne karşı açtığı savaş, insanoğlunun varlık bulmasıyla paralellik göstermektedir. Felsefenin de vazgeçilmez konusu olan yaşam-ölüm diyalektiği düşünce tarihi içinde düşünürler tarafından da önemli bir inceleme konusu olmuş ve felsefi tartışmaların yapıldığı bir alan haline gelmiştir. Bahsi geçen konuyla yakından ilgilenen Alman düşünür “Martin Heidegger’in (1889-1976) perspektifinden, yaşamın ölüm aracılığıyla anlam kazandığı kuşku götürmez bir gerçektir. Ölüm insan yaşamının bir amacı değildir. Nitekim Heidegger’in insanı doğrudan ölümlü bir varlık yerine ölüm yönelimli bir varlık olarak almasının nedeni de var olmamanın anlamının sorgulanması aracılığıyla, var olmanın anlamına ilişkin bir kavrayışa ulaşmaktır. Bu bağlamda ölümün insan varoluşunun ayrılmaz bir parçası oluşu ve bir başkasına devredilemezliği, ölümün insan için nasıl bir varoluşsal sorun haline geldiğini görmemize olanak sağlar” (Polat & Aşkın , 2017, s. 43,44) .

Peki ama “...eğer ölüm kaçınılmazsa, eğer tüm yapıtlarımız, hatta tüm güneş sistemi bir gün yok olup gidecekse, dünya tesadüfi ise dünyayı ve o dünyanın içindeki insani düzeni insanlar kurmak zorundaysa, o zaman yaşamın ne gibi bir kalıcı anlamı” vardır (Yalom I. , 1989, s. 20)? Bu sorunun yanıtını verebilmek mümkün olmasa da cevabın aranması gereken yer, yaşam ve ölüm diyalektiği olacaktır.

Örneğin ölümün yaşam üzerindeki etkisine dikkat çeken ilk filozoflardan Stoacılar, ölümün yaşamın en önemli olayı olduğunu; iyi yaşamayı öğrenmenin iyi ölmeyi de öğrenmek ya da iyi ölmeyi öğrenmenin iyi yaşamayı da öğrenmek olduğunu söylemişlerdir. Buna ek olarak Seneca, yalnızca yaşamdan vazgeçmeye istekli ve hazır olanların, yaşamın gerçek tadını alacağını söylerken (Geçtan, 1990) Cicero felsefe yapmanın ölüme hazırlanmak olduğunu söylemiştir (Yalom I. , 1999).

Varoluşumuzla başlayan yaşamın geçici ve ölümün kaçınılmaz olduğunu bilerek yaşayan insanoğlu, hayatını daha anlamlı kılma ve zenginleştirme çabasıdır. Bu durum aynı zamanda kişilerde derin bir korku ve anksiyete kaynağı olmaktadır. Bu nedenle bilinçaltı, çoğu zaman ölümlülük fikrinin yarattığı derin korkuyu baskılayarak, onunla baş edebilmek için kendine özgü yöntem ve stratejiler geliştirmektedir. Ölümlülük olgusu da tüm dehşet vericiliği ve kaçınılmazlığı ile insan yaşamının açık ya da örtülü gündeminde “evrensel bir insanlık durumu” olarak varlığını korumaktadır” (Becker, 2013).

19. ve 20. Yüz yıllara gelindiğinde yaşam ve ölümün birbirlerine zıt kutuplar değil, bir bütün olarak ele alındığı görülmektedir. Ölüm geri plana itilmiş, yaşam düşünürler tarafından daha önemli felsefî inceleme konusu olmuş ve üzerine felsefî tartışmaların yapıldığı bir alan haline gelmiştir. Artık bundan sonra yaşam felsefesi, varoluşçuluk ve yaşam-ölüm ilişkisiyle beraber ele alınmıştır. Nitekim asrın düşünürleri arasında yer alan Nietzsche, Dilthey, Kirkegaard, Bergson, Camus, Heidegger, Sartre, Deleuze, Foucault, Levinas ve daha sonraki dönemlerde ise düşünceleriyle etkileyen filozoflar arasında Hegel ile Arthur Schopenhauer farklı kaygılarla yaşam ve ölüm konusuyla yakından ilgilenmişlerdir. (Helva, 2022, s. 5,6).

Ölüm ve yaşam hakkında ileri sürülen felsefi görüşleri kısaca özetlersek; İlk olarak ölüm ile yaşam karşıt olarak ele alınmış, ölüm, yaşamın anlamını yok eden, onu sonlandıran sınır olarak düşünülmüştür. Ölümün yaşamı sınırlandırması ise, insanlığın üzerindeki korkunç bir lanet olarak değerlendirilmiştir. Diğer bir görüşe göre, ölüm ile yaşam bir bütündür; ölüm, yaşamın anlam kazanmasını sağlayan bir sınırdır. Ayrıca konunun ele alınış şekline göre ikili bir ayrım daha yapmak mümkündür. Diğer bir taraftan bakıldığında ölüm, yaşamı sonlandıran, ancak bilincine varılamayan bir şeydir. Çünkü ona ilişkin deneyim yoktur. Yaşamın kalitesi açısından ölüm düşüncesini gizlemek önemlidir. Oysa diyalektik olarak ölüm, yaşamın tamamlayıcısıdır, varoluşsal bir olgudur. Yaşam ile ölüm arasında kurulan ilişki, yukarıda da anlatıldığı gibi pek çok düşünürün, dinlerin ve farklı felsefi akımların ilgilendiği en önemli konulardan biri olmuştur. Varoluşçulara göre de insan, doğduğunu ve bir gün öleceğini bilerek yaşayan tek canlıdır. Bu gerçek onu anlamlı yaşayıp yaşamadığı konusunda kaygılandırır. Huzurlu ve mutlu yaşamın nasıl olması gerektiğini bilebilmek, yaşamı, ölüm ilişkisi içinde değerlendirmek gerektiğinden, yaşamın anlamına ilişkin merakın olduğu yerde, ister istemez ölüme ilişkin bir düşünceye de yer vermek zorunlu hale gelmektedir. Bundan dolayı bahsi geçen düşünürler, yaşamın değerliliğini veya değersizliğini, yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında ele alarak anlamlandırmaya çalışmışlardır.

Sanatın tüm alanlarında insanlık tarihi boyunca, insanoğlu varlığını sürdürebilmek ve ortaya koyabilmek hayatına bir anlam yükleyebilmek için yaşam-ölüm temasına sıkça yer vermiştir. Yaşam ve ölüm diyalektiği her kültürde kendine bir yorum bulmaya çalışırken aynı zamanda toplumların sanat anlayışını da etkilemiştir. Evrensel bir gerçeklik olan yaşam ve ölüm kavramı üzerine sanatsal yaklaşımlar, insanların ruh dünyalarının anlaşılmasında yol gösterici olmuştur. Bu bağlamda; sanat yaşamını yaşam ve ölüm teması üzerine kuran Albert Camus, eserlerinde ölüm korkusunu yok edebilme çabasını anlatmış ve varoluşun anlamını insanın sonlu bir varlık olduğu olgusunda (ölüm) aramıştır. Camus'a göre, yaşamın ölümlle sonuçlanan dramıyla baş edebilmek ve varoluşun derinliğine ulaşabilmek için savaşımlar vermek gerekmektedir (Türkyılmaz , 2003, s. 111). “Marx’ın Hayeletleri” kitabında Derrida şöyle diyor: “Yaşamak, tanımlı gereği, öğrenilemez. Kendi

kendinden öğrenilemez, yaşam yoluyla yaşamdan öğrenilemez. Bir tek başkasından ve ölümü yoluyla öğrenilebilir. Ne olursa olsun, yaşamın kıyısındaki başkasından öğrenilebilir” (Derrida , 2007, s. 10).

Özellikle bazı sanatçılar, yaşam ve ölüm kavramını geleneksel tanımlarıyla kullanmakla yetinmemişler, değişime ayak uydurarak, modernizm çerçevesinde yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bozkurt’a göre belki de tarih boyunca bir kısım sanatçıların "yaratma" olgusu sırasında amaçladıkları şeylerden biri de ölümü tanımak, ölüme bir kimlik vermek, yaşamla arasındaki bağı ve iletişimi yakalamak, kurmak olmuş. Yaşarken ölümü yaratmayı ve tatmayı; yaşamdan ölüme, ölümden yaşama köprü kurmayı, ölümün sunabileceği varoluş biçimlerini "yaşama geçirmeyi" denemek istemişler (Bozkurt B. , 1993, s. 52).

“...insanların bütün arzuları, dilekleri daha doğar doğmaz yerine getirilmiş olsaydı eğer, yaşamlarını ne ile dolduracaklarını sorar ve bu soruyu şöyle yanıtlar: “Ya can sıkıntısından ölürlerdin ya da kendilerini asarlardı ya da olmadı birbirlerine düşer, kavga dövüş birbirlerini boğup öldürürlerdi, böylece kendilerini şimdi tabiatın onlara yazdığından daha büyük bir acı ve ıstıraba uğrattırlardı” (Schopenhauer A. , 2013, s. 17).

1.1.1. Varoluşçu Felsefede Yaşam Ve Ölüm Diyalektiği

Felsefî düşünce ve akımlar, çağının sorunları ile ilgili olarak şekillenir. Varoluşçuluk felsefesi de 19.ve 20. Yüzyılın sorunları ile ortaya çıkmış felsefî bir akımdır. Kierkegaard ile başlayan Varoluşçu düşünce 20. Yüzyıl’da Sartre ve Heidegger ile doruğa çıkmıştır. Temel konusu insan, insanla ilgili olan yani “yaşam ve ölüm” diyalektiğidir denilebilir. Varoluşçu felsefeye göre; Ölümlü bir varlık olduğunu bilen insan, tam da bu sebeple, kendini gerçekleştirmeli, bunu yaparken de özgür olmalıdır. A. Camus varoluşçu felsefenin temel sorununun yaşamın, yaşamaya değip değmeyeceğinin sorgulanması olduğunu söyler. Yani felsefenin araştırması gereken

temel sorun, yaşamın kendisinin değeridir ya da yaşamın kendisi yaşamaya değer mi? sorunudur (Tezcan, 2019, s. 1,2,3,).

Sanayi devrimi ile teknolojik ve bilimsel gelişmeler insanları beklenmedik sorunlarla karşı karşıya getirmiş, insani değerlerden uzak bir yaşam var olmuştur. Sosyo-ekonomik trajediler, savaşlar, ölüm, açlık ve sefalet gibi sorunlar insanların baş edemeyeceği boyutlara ulaşmış, gittikçe dünya insanlar için yaşanılır olmaktan çıkmıştır. Varoluşçu felsefe bu duruma kayıtsız kalmamış ve insanları korumak için ortaya atılmıştır. Varoluşsal problem yaşayan bireyin içsel durumlarını, korku, kaygı gibi iç sıkıntılarını açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Varoluşçu düşüncede kabul görmüş fikirler aynı gibi görünse de her bir varoluşçu yaklaşım diğerinden farklıdır. Bu bağlamda öne çıkan isimler biri Sartre, diğeri Heidegger'dir. Varlık ve varoluş tartışması ile başlayan varlık sorgulaması, aslında insana dair olandır. Varoluşçu filozofların ortak özelliği bireyi üstün tutmalarıdır. Sartre'da "kendisi için" ve "kendinde varlık" düşüncesi hakimken, Heidegger' de ise "insan olarak bizleri diğer varlıklardan (yani hem diğer doğal şeylerden hem de insan yapımı nesnelerden) farklı kılanın, kendi varlığımızı ve bir varlık olarak var olmanın anlamını sorgulayabilmek olduğunu düşünür" (Bolt, 2013, s. 14).

"Varoluş özden önce gelir ve her bir kimseye bir öz kazandırmayı sağlayacak özgürlükle özdeştir; insan ne ise o değildir ne olmuşsa odur. İnsan kendini kendi yapar, daha önce kazandığı bazı belirlenimlerin elverdiği ölçüde kendine biçim verir kendini oluşturur" (Tur & Akay, 2018) .

Varoluşçu filozofların düşüncelerinde farklar olmasına rağmen, ortak noktalarından da bahsedilebilir. Bu ortak noktalardan biri, varoluşun özden önce geldiği düşüncesidir. Sartre bu düşüncüyü Tanrı'nın yokluğu üzerinden temellendirir. O'na göre, Tanrı tarafından belirlenmemiş olan insan, kendini yaratır. Yani insan önce dünyaya atılarak varoluş kazanır, sonrasında Öz'ünü yani kendini yaratır. O'na göre varoluşçuluğun insan anlayışında, yaratıcı bir tanrı olmadığı için insan doğasından söz edilemez ve insanın özünü kendisinin yaratması nedeniyle, kendisini yine kendi istencine uygun bir olmaklığa sahip olduğu düşüncesi yatar (Sartre, 2017, s. 39). Sartre'ın bu anlayışında, tüm insanlarda ortak olarak bulunduğu düşünülen insan

doğasının bir eleştirisi ve her bir insanın biricik olduğuna yönelik vurgu bulunmaktadır. Sartre bu düşüncesiyle, varoluşçu felsefesinin bireyci çerçevesini çizmektedir. Bu düşüncesini temellendirmek için Sartre, Tanrı'nın olmaması noktasından hareket ederek önceden belirlenmiş bir insan doğası ya da özünün olmayacağı düşüncesine varmaktadır (Cevizci, 201, s. 611).

“Heidegger’in varlık felsefesinin temelinde ise insan varoluşunun, dünya içinde var olmayı ve başkaları ile var olmayı içerdiği ve düşüncelerimizin ve davranışlarımızın dünyadaki ilişkilerimiz tarafından şekillendirildiği düşüncesi yer alır” İnsanın fırlatılmışlığı ve dünya içinde var olma çabası gündelik deneyimler ve çevremizdeki insanlarla kurduğumuz ilişkiler üzerinden gerçekleşir. İnsanın dünya içinde var olması aynı zamanda diğer insanlarla birlikte var olmasıdır (Bolt, 2013, s. 13 s.29). Bu bağlamda, düşünen ve kendi varlığının farkında olan insan diğer canlılardan ayrılır. Ayrıca varlığının bir gün son bulacağını bilerek yaşayan tek canlı olarak, varoluşunda yaşam ve ölüm daima diyalektik bir ilişki içindedir. İnsan yaşamını korumak için içgüdüsel olarak yok olmaya dair düşüncelerden zihnini uzak tutmaya çalışır. Böylece insan bu derin korkusunu ve endişesini, yaşadığı ruhsal gerilimi aşmak için inanç sistemlerine, ahlaki değerlere, insani ilişkilerine ve felsefi zeminlere ölüm fikrini oturtmaya çalışır ve kendini anlamlandırma yolunda, kendini, ölümsüzlük arayışı içinde bulur.

“....İnsanın ölümle yüzleşme cesareti gösterebilmesi ve ölümün, yaşamının ayrılmaz ve kaçınılmaz bir parçası olduğunu bilerek yaşaması gerekir. Bununla birlikte ölüme karşı durabilmeli ve mücadele edebilmelidir. Bu gerilimden doğan mücadele, yaratıcılığın kaynağıdır. “[...] yaratıcı edim ile ölümümüzün ötesine ulaşabiliyoruz. Bu, yaratıcılığın böylesine önemli olmasının ve yaratıcılık-ölüm ilişkisinin yüzleşmemiz gereken bir sorun oluşunun nedenidir” (May, 2012, s. 10 ,14).

Gerald Corey’in dediği gibi; Varoluşçu felsefeden etkilenecek ortaya çıkan varoluşçu psikoterapiye göre de yaşamın anlamı konusu en temel yaşam problemlerinden biridir. Varoluşçu psikologlara yaşam ve ölüm diyalektiğinde varoluşun sonu olan ölüm bilincinin, insan yaşamına olumlu katkıları olduğu

düşüncesindedirler. Onlara göre yaşamın kendi içinde bir anlamı yoktur. Anlam insanın kendisi tarafından var edilmekte ve temel yaşamsal sorumluklardan biri olarak görülmektedir. Evrende kendi varlığını yaratan tek varlık insandır, insan kendi değerlerine göre kendi yaşamını belirler ve var olur. Bireyin varoluşunun tümüyle anlamsız olduğu gibi bir düşünce ve sonuç bireyi eylemsizliğe götürür. Bu bağlamda hayatına anlam araması bir insan özelliğidir (Corey, 1990). Varoluşçu psikoloji bu önermeleri yaparken, sosyal, ekonomik, kültürel yapıların ve bilimsel gerçeklerin üstünde bir değerlendirme ile anlam arayışının öncelikle bireyin kendi sorumluluğunda olduğundan bahsederken, kişinin ve yaşamının biricikliğine vurgu yapmaktadır.

Yaşamın anlamı konusunda temel kuramlar; Varoluşçu ve hümanist psikolog Victor Frankl'ın Logoterapisi sosyolojik bir perspektiften konuya yaklaşan Becker'ın terör yönetimi kuramı, Snyder'ın kontrol olarak anlam kuramlarıdır (Sezer, 2012, s. 216,217). Psikoanalitik kurama göre insan, doğuştan yaşam içgüdüğü ve ölüm içgüdüğü ile var olur. Yaşam içgüdüğü, insanın yaşama coşkusunu yansıtır ve cinsel içgüdüleri içerir. Ölüm içgüdüğü ise insandaki yıkıcı, yok edici eğilimleri içerir. Psikoanalitik görüşe göre yaşayan her varlık, ilksel (inorganik) konumuna dönme amacını taşıyan, yok edici içgüdülere sahiptir. Freud'a göre her insan bilinç altında kendi ölümsüzlüğüne inanır. Bu durum başlangıçta insanın ölüme karşı güçlü bir duyusal tepki vermesine yol açar. Yaşam ölüm ilişkisinde ölüm konusunda bilgisiz olan bireyde tutucu davranışlar gözlemlenir. Dolayısı ile hiçbir insan yaşamın sonu olan ölümü gerçekten kavrayamaz ve bilinçaltı ölümlü olduğu düşüncesini, hafızasında geri plana atar ve unuttur.

Logoterapi'nin kurucusu olan hümanist psikolog Frankl bu konuda geçmişin bireyle birlikte yaşamaya devam ettiğini vurgulamıştır. Ona göre bir olasılık gerçekliğe dönüştükten sonra sonsuza kadar böyle kalacak demektir. Ölümle biyolojik varlık sonlanmakla birlikte, ölüm anında tamamlanan yaşamın bütünlüğü geçmişte kalır ve kaybolmaz. Böylece logoterapide ölüm bir yok oluş değil aslında bireyin varoluşunu gerçekleştirmesidir (Frankl, 1997). From bu konuda şöyle der. Bireyin sahip olma davranışı arttıkça ölümden korktuğu ve bunun akılcı bir açıklamasının da bulunmamasıdır. Ona göre bu korku ölümden değil, sahip olunan şeyleri, bedeni, malı

mülkü, benliği yitirmekten dolayıdır ve kişi hiçbir şeye sahip olamayacağı bir uçuruma sürüklenmekten korkmaktadır. From'a göre bireyin yaşam sevgisinin artması ve başkalarının sevgisine karşılık vermesi bu korkuyu yenmenin çözüm yoludur. İnsancıl-varoluşçu bakış açısından bakıldığında insanın ölüme karşı tutumu, bireysel varoluşu ve anlam arayışını içeren bir deneyimdir” ifadesini kullanmıştır (From, 1995).

Hümanist psikologların bakış açılarıyla, insan davranışlarını yöneten en önemli iç güdü “kendini gerçekleştirme” güdüsüdür. Hümanist psikologlar ayrıca, beslenme, korunma, nesli sürdürme gibi fizyolojik ihtiyaçların önemine de vurgu yaparlar fakat bunları temel saymakla birlikte, insanın insan olarak daha üst düzeyde bazı ihtiyaçları olup bunları doyurmaya çalıştığını ileri sürerler. Bu üst düzeydeki ihtiyaçlar, saygı görmek, bilgi edinmek güzellikten zevk almak gibi salt insana özgü duygularla ifade bulan ihtiyaçlarıdır. Maslow'un tümüne “gelişme ihtiyaçları” (growth needs) dediği bu yüksek seviyedeki ihtiyaçlar ancak temel ihtiyaçlar doyurulduktan sonra ortaya çıkabilirler (Akt.Kuzgun & Mustafa T. Merve C., 2019, s. 170).

Bu bağlam da kendini bilme ve anlamlandırma çabası içinde olan sanatçı kimliğini ifade aracı olarak gördüğü sanat yoluyla oluşturur. “Ben kimim?” sorusunun cevabını arayan sanatçının yaratma güdüsünün de bu arayıştan kaynaklandığı söylenebilir. Varoluşunu, sanatsal üretim yoluyla gerçekleştirme uğraşında olan sanatçı, benliğindeki çatışmaların farkına varması ve çözmek için yöntemler geliştirmesi ile diğer insanlardan ayrı bir konuma yerleşir. Böylece sanatsal yaratıcılık, ölüme karşı bir tavır olarak, yaşamlarına anlam ve amaç kazandıracak bir dünya görüşü oluşturarak, ölümü geciktirme ve ölümsüzlük arayışında bir araç olmaktadır. Aynı zamanda ölümsüzlüğün imkânsızlığını da bilen sanatçı, meydana getirdiği sanat yapıtı aracılığıyla, iz bırakma ve ölümün ötesine geçmeye dair bir çaba içindedir (Akkaya, 2015) .

1.2. Resim Sanatında Gelenekselden Moderne Yaşam ve Ölüm Diyalektiği

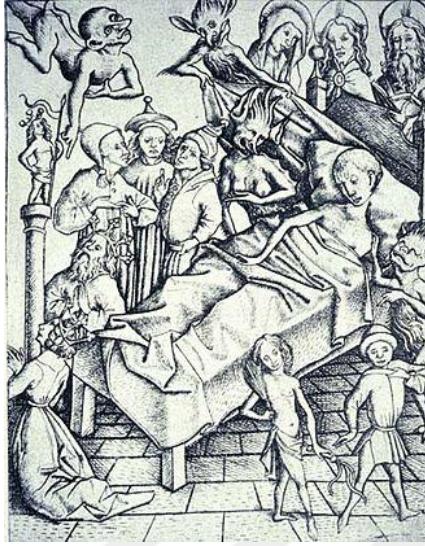
Sanat'ta özellikle resim sanatında çok eski tarihlerden itibaren yaşam ve ölüm diyalektiği, döneminin sanatçıları tarafından en çok işlenen konular arasında yer almaktadır. Yaşam ve ölüm ilişkisi yüzyıllar boyunca insanlar ve düşünürler tarafından

tartışılıp anlaşılmaya çalışılırken, insanın ölümlü olduğu gerçeği toplumların yaşama bakışlarını, kültür ve inançlarını değiştirirken doğal olarak sanatlarını da şekillendirmiştir. Bu bağlamda sanatın öyküsü kitabında Gombrich "dil nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatında nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev yapımı, resim ve heykel yaratımı veya dokuma gibi etkinlikleri sanat sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur" (Gombrich, 2013, s. 39).

İnsanoğlu içinde bulunduğu koşulları yaşamsal ihtiyaçları için değiştirirken, doğanın olağan üstü uyumundan ve insanda bıraktığı izlerden, etkilenmişlerdir. Bu süreçte insanın kendini güçsüz, çaresiz ve yalnız hissettiği noktada resim sanatını büyüsel ve dinsel bir güç olarak kullanmıştır. Yaşam ve ölüm diyalektiğinde ölümün dinsel anlatıları Orta Çağ'da tüm sanat dallarının ana temasını oluşturmuştur. Avrupa'da Hristiyanlığın yayılmasıyla kilise inancına olan bağlılık, skolastik felsefede ölüm düşüncesinin dine dayandırılması, tamamıyla sanatsal motiflerin dinsel temalar üzerinden yapılmasına sebep olmuştur.

Orta Çağın ilk dönemlerinde yine dönemin sanatçıları, doğayı taklit eden, yaşamı yansıtan resimler yapmaktan ziyade Hristiyanlığı yaymaya yönelik dini anlatımlarda yaşam ve ölüm ilişkisine bağlı olarak ölüm temasını kullanmışlardır. 14. yüzyıla gelindiğinde, tüm Avrupa kültürünü derinden etkileyen ve her yönüyle köklü değişimlere sebep olan veba salgınıyla, yaşamı sonlandıran ölümün gerçek yüzüne tanık olmuşlardır.

1346-1353 tarihleri arasında gerçekleşen "Kara Ölüm" olarak adlandırılan felaket sonrasında hayatın kısalığı ve ölümün kaçınılmaz bir gerçek olduğu düşüncesini yansıtan, ölüm yatağı sahneleri sanatta yerini almıştır (Görsel 2). Bu resimlerde, hasta insan yanında ölüm, bir melek veya çürümekte olan bir iskelet şeklinde betimlenmiştir. Yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında bu tür resimlerde hayata bağlılığı, insanların yaşamlarında anlam arama çabası ve hayatı kaybetmenin yarattığı korkular anlatılmıştır.



Görsele 2. “İnançla Günaha Kışkırtma”. Gravür. 1460-1467. Kupferstich kabinet Baskı ve Çizimler Müzesi, Berlin/Alman

Kaynak: https://de.wikipedia.org/wiki/Meister_E._S erişim tarihi: 28.05.2025

Tarihi kaynaklardan edinilen bilgilere göre, salgın birçok sanatçının ölümüne neden olması sonucunda sanat çalışmaları da sekteye uğramış ve durma noktasına gelmiştir. Sanatsal faaliyetler daha sonra, yaşam ve ölüm diyalektiğinde, hayatın kısırlığını ve ölümlü olduğumuzu hatırlatan, ölüm temalı resimler olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Veba salgınından sonra meydana gelen cüzzamın yaşandığı dönem, hastalık ve ölüm çağı olarak adlandırılmış, yine dönemin sanatçıları tarafından, resimleri aracılığı ile tarihi bir belge olarak gelecek kuşaklara aktarılmıştır.

13. yüzyılda Fransız şiirlerini toplayan “Recueil de poesies françaises” adlı eski el yazması kitabında yer alan “Yaşayan Üç Soylu ve Onların Ölü Karşılıkları” adlı resim, (Görsele 3) ölümle, yaşamı karşılaştıran, Memento Mori deyiminin ilk örneklerinden biri olarak kaynaklarda yer almıştır. Gözlem gücünün henüz gerçekçi bir biçimcilik yaratacak düzeye ulaşamamış olması esere şematik bir görünüm vermiştir. İskeletlerle temsil edilen ölüm, canlı bedenlerle karşı karşıya getirilerek yaşamla ölüm karşıtlığına, ölümün herkes karşısında eşit olduğuna vurgu yapmaktadır (Soydan, 2019, s. 19).



Görsel 3. “Yaşayan Üç Soylu ve Onların Ölü Karşılıkları”.13.Yüzyıl. Arsenal Kütüphanesi, Paris Fransa/Giraudon

Kaynak: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/French-School/422191/The-Story-of-the-Three-Living-Men-and-the-Three-Dad-Men.html>: erişim tarihi:01. 05. 2025

Memento Mori, insanın varoluşunun sonu olan, ölümlü doğasının felsefi bir hatırlatıcısıdır. Sanat alanında da insanlara fani olduklarını hatırlatmak için kurgulanan eserleri tanımlamaktadır. Sanatçılar Memento Mori temalı eserleriyle hem kendi ölümlülükleri ile yüzleşmekte ve izleyiciyi de yüzleştirmekte, hem de bu bağlamda eleştirel bir tavır geliştirerek toplumsal sorgulamalara neden olmaktadır. Aslında Memento Mori kavramını kültürel bir fenomen olarak toplumların ölümü algılayış biçimlerine karşı tutumları, yaşama yansıması ve bu bağlamda, birçok konu hakkında bilgi edinmemizi sağlarken, varoluşumuzu sorgulamamıza neden olmuştur. 15. ve 16. Yüzyıllara gelindiğinde yaşanan, siyasi ve sosyal gelişmeler toplumun yapısında ve sanat anlayışında da büyük değişimlere sebep olmuştur. Her türlü felaketlerin içinde şekillenen Ortaçağ sanatı, Gotik anlayış düşüncesi yavaş yavaş sorgulanırken, Rönesans'ın ilk ışıkları da belirmeye başlamıştır.

Rönesans, toplumsal, dinsel ve politik konularda din adamlarının söylemlerinin önemini yitirdiği mantık ve gözleme dayanan, felsefi bir akımdır. “Yeniden Doğuş” anlamına gelen keşif ve değişim dönemi olarak tarih sayfalarında yerini almıştır. Böylece, Ortaçağ Avrupası'nı etkisi altına alan yerleşik din anlayışı ve herkesin üzerinde görüş birliğine vardığı dogmatik dini bütünlük Rönesans'ın etkileri ile zayıflamıştır. Aynı zamanda bir burjuva sınıfı ortaya çıkmış ve bu sınıf din adamları

ve yöneticiler gibi statü sahibi olarak görülmüştür. Rönesans ile birlikte sanatçı 'zanaatkar' değil 'sanatçı' olarak görülmeye başlanmıştır (Erdoğan, 2014, s. 77).

Ronan'a göre de "Rönesans'ın ilk belirtileri Hümanizm olarak kabul edilen düşünce akımıydı. Hümanizm Ortaçağ'ın düşünce yaşamına egemen olan ve skolastik felsefeyi üreten din adamlarınca değil, kilise dışındaki kültür adamlarınca başlatıldı." (Dereköy, 2013) Ayrıca matbaanın icat edilmesi ve klasiklerin kopyalarının çoğaltılmasını kolaylaştırdığı için, hümanist hareketin başarısında önemli bir rol oynamıştır. Ortaçağ'da yasaklanan ve değersizleştirilen bütün etkinlikler, icatlar ve doğayı anlama çabaları, her alanda yenilik hareketi, bilimden sanata, ticaretten felsefeye günlük yaşam, Rönesans' da yoğun bir biçimde kendisini hissettirmiştir. (Turani 1990)'nin deyimiyle; "Ortaçağ sanatında tohumu atılan ve çeşitli etkenlerle büyüyen yeni dünya görüşü, birdenbire ortaya çıkmamıştır. Bu oluşum, toplumsal yapı içinde gelişen olaylar ve düşünceler yardımı ile oluşmuştur. Sanat hareketlerinin de bu toplumsal değişime, paralel olarak gelişmeye başladığı görülür. Yeni dünya görüşünün bir başka özelliği ise insanın kendi dünyevi güçlerini anlamasıdır " (Turani, 1990, s. 345).

Rönesans Resim Sanatı, Orta Çağ'ın şematik ve sembolik sanat anlayışından kurtularak, natüralist bir sanat anlayışı oluşturmak amacıyla, Antik Yunan ve Roma'daki sanat eserlerini incelemiş ve bu kaynaklardan olabildiğince yararlanmıştır. Erken Rönesans sanatçılarından Giotto ve Massaggio, doğayı detaylı bir şekilde gözlemleri sonunda devrim niteliğinde buluşlar gerçekleştirmişlerdir. Giotto figüre ışık, gölge yoluyla hacim kazandırarak üç boyutlu hale getirirken (Görsel 4) Massaggio ise düz bir yüzey üzerinde uzam izlenimi verebilmek için Brunellesch'nin matematiksel perspektif yasalarını kullanarak, resimde derinlik hissini yakalamıştır.



Görsel 4. “Giotto İsa’nın Doğuşu” 1305, fresk, Scrovegni Şapeli, Padua, İtalya

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Giotto_-_Scrovegni_17_Nativity,_Birth_of_Jesus.jpg

erişim tarihi:30 04 2025

Giotto’nun bıraktığı yerden devam eden Massaggio, doğalcı bir anlayışla insanları gerçeğe en yakın haliyle resmetmiştir. 15. yüzyıldan itibaren insanın kişisel özelliklerinin gözlemlenmesiyle, portre sanatı da hem burjuva kesiminde hem de kutsal kişilerin portrelerinde sahnelerde yerini almaya başlamıştır. Aynı yüzyıl ortalarında Almanya’da baskı tekniğinin bulunması önemli birçok şeyin yanı sıra sanatın da gelişmesine katkıda bulunmuştur (Turani, 1990, s. 385).

Rönesans’da sanatçıların yapıtlarının ortak bir özelliği de taş gibi kaskatı görünmesiydi. Gombrich’in deyimiyle bunun nedeni acelecilik değildi. Bu durumun nedeni büyük ihtimalle, figürler ne kadar çizgisi çizgisine, ayrıntılı bir şekilde resmedilirse, onun gerçekten nefes alıp yürüyecekmiş gibi görüneceği hayaliydi. Bu zorluğun üstesinden gelmek için çeşitli yollar deneyen ressamlardan biri olan Boticelli saçların dalgalanmasını ve uçuşmasını vurgulayıp, figürlerin dış katlarını yumuşatmaya çalışmıştır. Fakat bu sorunun çözümünü yalnızca Leonardo bulabilmiştir der ve devam eder. “Leonardo, bazı şeyleri izleyicinin hayal gücüne

birakmalı, dış hatlar çok katı çizilmemeli ve biçim, sanki gölgede kaybolurcasına biraz belirsiz bırakılmalıydı. Böylece her türlü katılık ve kuruluk hissi yok olacaktı. Leonardo'nun bu ünlü buluşuna İtalyanlar “sufumato” adını verdiler. Kısaca, bir formun diğeriyle kaynaşmasını sağlayan, bulanık, dış hatların kaybolduğu erime tekniği, daima izleyicinin hayal gücüne bir şeyler bırakmalıdır” (Gombrich, 2013, s. 223). Leonardo Da Vinci bilimsel çizimlerin yanında ayrıntılı anatomi çizimleri ile yüksek rönesans üslubunun yaratıcısı olarak kabul edilmiştir.



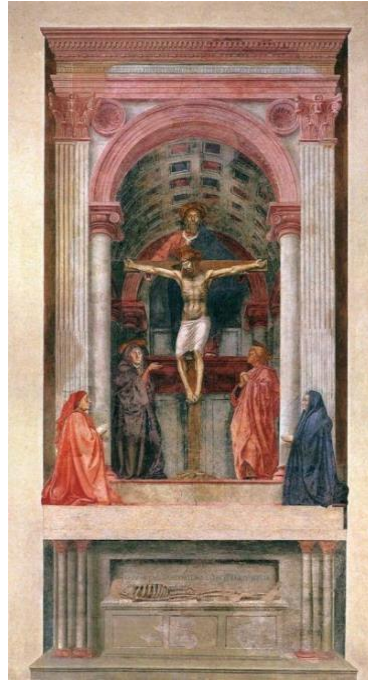
Görsel 5. Leonardo Da Vinci 1472,147 Kavak panel Üzeri Tempera yağlı Boya Uffizi , Floransa

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_\(Leonardo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_(Leonardo)) erişim tarihi: 30 04 2025

16. yüzyıla gelindiğinde Yüksek Rönesans Resim Sanatında hava espasının keşfedilmesiyle daha gerçekçi, daha güçlü bir derinlik duygusu yaratılmıştır. Resimler, Rönesans'a özgü estetik ve sanat felsefesine dayanarak, ideal güzellik anlayışıyla betimlenmiş ve doğadan ilham alınarak ideal bir dünyayı ve dış gerçekliği yansıtmıştır. Düşünce dünyasında ise, Aristo ve Platon'un sanat felsefesi, benimsenmiş yani idealar dünyası kuramı ile içselleştirilmiştir. Rönesans döneminde, zamanla natüralist resim anlayışı belli bir olgunluğa ulaşmış, Empresyonizm sanat anlayışına kadar devam etmiştir. Bu süreçte sanatın doğası gereği değişimler durmamış, farklı sanat akımları ortaya çıkmış ve Klasik Resim anlayışı varlığını korurken, özü de hep aynı kalmıştır.

Rönesans döneminde sanatta, yaşam ve ölüm ilişkisi bağlamında ölüm teması genellikle dini resimlerin temel konusu olmuş ve özellikle de Hz. İsa'nın doğuşu,

çarmıha gerilerek öldürülmesi ve çarmıhtan indirilişi betimlenmiştir. Orta çağın sonlarına doğru bilimin susturulduğu ve sanatın, dine hizmet ettiği noktada büyük işler başarılmıştır. Bireysel ve bağımsız bir resim sanatının ortaya çıkmasıyla, kişiliklerini kazanan ressamın eserlerine imzalarını attılar.



Görsel 6. Masaccio, Kutsal Üçlü, Meryem ve Vaftizci Yahya ile Bağışçılar ve Lahit, 318 x 640 cm, Fresk, Yak. 1427, S. Maria Novella, Floransa (Labno, 2012, s.14)

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/586101338992116892/> erişim tarihi;01 05 2025

Rönesans'ın yenilikçi ve ilerlemeci ruhunu yansıtan resim Masaccio' nun Kutsal Üçlü adlı eseridir (Görsel 6). Bu eserle birlikte Ortaçağ Hristiyan sembolü olan, yeniden dirilme sahnesi betimlenmiştir. Gombrich'in söylemiyle; “....ince bir zerafet yerine, büyük ve ağır figürler, kolayca akan eğriler yerine, katı ve köşeli biçimler, değerli taşlar ve çiçekler yerine, içinde bir iskelet bulunan çıplak bir mezar görülüyor. Meryem'in, İsa'yı işaret eden o basit el hareketi, resmin içindeki tek hareket olduğu için çok etkileyicidir. Masaccio'nun göstermek istediği tam da budur ve O'nun sanatı alışılmışın dışındadır” (Gombrich, 2013, s. 229).

Karacan'nın ifadesiyle, Estetik "...dini temsillerin taşıyıcısı olmak yanında, akıp giden yaşamdan uzak ve geçmişi geleceğe aktaran bir nesne olmuş, yücelik ve ölümsüzlüğün biçildiği aşkın ve ideal olanın karşılığı, kavramlarda kendini bulmuştur. Bu nedenle de form anlayışında kaide ve kütle gibi değişmez kalıplar edinip, modernizme kadar da bu kalıpların etrafında beliren bir üretimle kendini tekrarlamıştır" (Karacan, 2013, s. 18).

Giovanni Bellini'nin "İsa Bakire Pieta'nın Kollarında Öldü." (Görsel 7) resmi ise daha önceki Pieta betimlemelerinde, Meryem'in her iki yanına yerleştirilen, sert tavırlı aziz figürlerini görmemekteyiz. Bahsi geçen resimde yalnızca ölü İsa Meryem'in kucağında tek başlarına görülmektedir. Giovanni Bellini Meryem'i yaşlanmış ve çökmüş bir ifadeyle betimleyerek, yüzündeki acı dolu duygu yoğunluğunu pekiştirmiştir. Meryem'in giysisi İsa'yı koruyucu bir tavırla sarmalayıp, üçgen kompozisyon oluşturmuştur. Böylece Rönesans resimlerinin en belirgin özelliği olan pramidal yapıyı kullanmıştır. Üçgen kompozisyon Rönesans da resim dışında, mimari ve heykellerde de kullanılmış, göğe yükselişi ve yeniden dirilişi temsil etmektedir.



Görsel 7. Giovanni Bellini "İsa, Bakire Pieta'nın Kollarında Öldü." (1432 ca.-1516) 1505 Dim. 65x90 cm. Venice, Gallerie del 'Accademia)

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Giovanni_bellini,_piet%C3%A0_martinengo_01.jpg
erişim tarihi:01. 05. 2025

Daha önce de bahsedildiği gibi, Rönesansla birlikte insanların düşünme biçimleri de değişmeye başlamıştır. Bu sebeple, yalnızca felsefe alanında değil, sanat alanında da unutulmuş olan varlığın hakikatini kavramak adına önemlidir. Zamanın hiç durmadan akıp gitmesini (Yaşam-Ölüm Diyalektiği) vurgulaması, aynı zamanda kökeni Antik Yunan’a dayanan “ölüm ve genç kız” tasvirleri Rönesans döneminde özellikle de Almanya’da zirveye oturmuştur. Gençlik, yaşam, ölüm ve dünyaya dair her şey geçicidir ve tek gerçek ölümdür, düşüncesiyle ele alınan eserler, önceki dönemlerdeki şematik tavırlarından sıyrılarak, güçlü anatomik yorumlarıyla gerçekliğe çok yaklaşmıştır.

Rönesans’da Hümanizm’le beraber gündeme gelen Eski Yunan felsefesine göre insanı, ölümsüz bir varlık olan doğa ile birleştirme düşüncesi, kişinin doğa ile münasebeti açısından algılamasına ve dünyaya akılcılıkla bakmasına yol açmıştır. İnsanı dünyanın merkezine yerleştiren Rönesans felsefesi, yaşam ve ölüm temalarında fiziksel dünyanın ölçüleri kullanılmış, bahsi geçen dönemde tanrı kavramı Ortaçağ’ın cezalandırıcı kimliğinden çıkmış, varoluşun kaçınılmaz sonu olan ölümün herkese eşit davrandığı, doğanın gücüne hizmet eden bir yasa halini almıştır. Bu bağlamda tamamıyla dinden uzak ve dine karşı tavırla kiliseyi eleştiren Bosch’ da resimlerinde gerçekte olmayan bir dünya yaratarak dönem sanatını bir üst seviyeye taşımıştır.

Maniyerizm’in yapmacık tavrından kurtulmak isteyen, dönemin önemli sanatçılarından Michelangelo Da Caravaggio’da doğalcı tavrıyla güzel-çirkin düşünmeden, doğayı aslına bağlı kalarak betimlemiştir. Klasik örnekleri sevmeyen” ideal güzellik” kavramına da saygı duymayan sanatçı, alışıldık yöntemlerden uzak durarak, resim sanatını yeni bir bakış açısı ile yorumlamıştır. Caravaggio daha önce Dürer ve Giotto’nun yaptığı gibi kutsal bir temayı, gündelik bir olaymış gibi yorumlamıştır. Işığı kullanım şekli, bedeni yumuşatmak yerine, resme derinlik ve hacim kazandırmıştır (Gombrich, 2013, s. 292,293).

Caravaggio’nun 1598- 1599 yılları arasında resmettiği; “Judith Holofernes’in Başını Keserken” adlı eseri, (Görsel 8) barok dönemine ait önemli bir eserdir. Resme konu olan olay İncil’in Apokrif adı verilen ek kısmında yer alan, Yahudilerin, Asurlular tarafından işgal edildiği bir dönemde dul kalan, korkusuz ve güzel Judith,

halkını bu işgalden kurtarabilmek için oldukça tehlikeli bir plan tasarlar. Judith, halkına ihanet ediyor gibi görünerek ve yanına sadık hizmetçisi Abra'yı da alarak, Asurlular'ın kampına sızar ve bu planını yürürlüğe koyar. Asur generali olan Holofernes'i halkına dair bilgiler verme vaadiyle kandırarak ona yakınlaşır. Judith, Holofernes'in sarhoş olduğu bir ziyafet gecesinin sonunda, onu çadırında gafil avlar ve başını keser. Elinde generalin başının yer aldığı bir torbayla kamptan ayrılan Judith, tüm Asurlular'a korku salar ve böylece kaçmalarını sağlamış olur. Bu olay, halkını işgalcilerin elinden kurtaran Judith'in ve onun zaferinin sembolü olarak aktarılmıştır. “Caravaggio bu eylemin gerçekleştiği anı betimleyerek, yaşamın diyalektiği olan, yaşam ile ölüm, aydınlık ile karanlık, eserde çarpıcı bir biçimde izleyiciye aktarılmıştır” (Yıldız, 2020).



Görsel 8. Michelangelo Da Caravaggio "Judith Holofernes'in Başını Keserken" 1588/1589

Kaynak: <https://wannart.com/icerik/8376-bir-katilin-hikayesi-judith-holofernesin-basini-keserken>
erişim tarihi:01.05.2025

İnsanın kültür dünyası ile kurduğu ilişkide dünyayı ve bir nesneyi örneğin sanat yapıtını algılaması arasında fark bulunmaktadır. Buna göre insan, bir nesneye bakarken yalnızca maddi bir varlığı değil onu aşan düşünsel bir varlığı da algılamaktadır. Hançerlioğlu'nun dediği gibi; “Yaşanılan bu düşünsel devinimlerle, Rönesans insanı, dinsel bilinçten sıyrılıp, öznel bir kişiliğe sahip olmaya başlamıştır.

Bu özelliğin en büyük etkileri ise, sanatla kendini göstermiştir. Din ve dünyeviliği birbirinden ayırarak, güçlü bir sezgiyle evrenin evrimsel bir gelişim süreci olduğu düşünülmüştür. Evrenin sonsuzluğu kavrandıkça, Tanrı birey sorunsallığı artmış, yaratının gücü sorgulanmıştır. İnsanın çok yönlü ve bilgili olarak nitelendirilmesi, varlığın ilkelerini, istemek, yapabilmek ve bilmek olarak düşünülmüş, yaratı özelliğini ön plana atmıştır” (Hançerlioğlu, 2010) .

İlahi güzelliği evrende arayan Rönesans sanatı, hayatın birçok yönünü ele almasının yanı sıra varlığın sorgulanmasına sebep olan yaşam ve ölüm diyalektiği konusuna farklı bir boyut getirmiştir. Hieddegger’in düşüncesinde; Varolanlar, varlıklarını değerler sayesinde korur ve sürdürürler. Yaşamakta bir anlamda yaşama, değer yüklemek anlamına gelmektedir.



Görsel 9. Hans Holbein, “Elçiler”, 1533, 207x209, 5cm, National Gallery, Londra

Kaynak: <https://blog.sofos.com.tr/tablo-okumasi-elciler/> erişim tarihi;01.05.2015

Alman Hans Holbein'in tablosu yerinde bir örnek olacaktır. Rönesans dönemi ressamı Holbein'in "Elçiler" adlı tablosunda (Görsel 9) önceki örneklerle göre teknik ve tarz olarak farklı olsa da bir Memento Mori'dir diyebiliriz. Tabloda, mevki ve şöhret sahibi iki bürokratin zenginlikleri simgesel nesnelerle betimlenmiştir.

Nesnelerde gizlenen simgeler dikkat çekerken yaşam ve ölüm diyalektiği ironi yoluyla izleyiciye ders veren yeni bir gerçeklikle yansıtılmıştır. Varoluşumuzla beraber ölüme bağlı olduğumuzu bilmek yabancılaşma ile sonuçlanmaktadır. Ressam Hans Holbein, tabloya deforme edilmiş kuru kafa ekleyerek, dünya içinde varoluşu ve ölümü sorgulamıştır. Ayrıca Heidegger'in özellikle vurguladığı ölümün asla deneyimlenemeyeceği fikrini anlatılmak istemiştir. Tabloda amorf kuru kafanın varlığı ilk bakışta belirsizliğini korurken, büyük bir ustalıklarla yerleştirilmiş olan amorf yapı ancak farklı bir bakış açısı ile anlaşılabilir. Ölümün simgesi olan kuru kafayı tabloda gizlemesi ile sanatçının, ölüm fikrini öteleyerek, yaşamın önemine dikkat çekmek istediğini de söylemek mümkündür.

Modern gelişmelerin, keşiflerin, burjuva zenginliğinin sergilendiği Elçiler tablosunda amorf kurukafanın konumlandırılışı, Dasein'in hergünküllüğünde ölümden kaçarken, aslında herkes benliğinin yine de hep ölüme doğru varlık olarak belirlendiğinin işaretidir. Her ne kadar varlığının bu en uç olanağına karşı gamsız bir kayıtsızlık gösterse de hergünkülük içinde de onu kendine mesele edinir (Heidegger, 2018, s. 381). Ölüme doğru varlık demek, ölümü kara kara düşünmek, ölümü beklemek olarak anlaşılmamalıdır. Ölüm Dasein'in en zati olanağıdır. Bu olanak; kendi varlığını mesele etme, bu mesele edişle var olabilirlilik ve bunun yalnızca kendinden hareketle devralınmasını içerir. Ölüme doğru varlık olmak; hiçliğimiz ile yüzleşmek, yaşanan kaygı ile kendi olarak özgünleşmek ve böylece olanaklarımızı kavrayabileceğimiz otantik varoluşumuza geçmek demektir (Heidegger, Varlık Ve Zaman, 2018, s. 389).

Dasein fırlatıldığı dünyada sürekli mücadelesini sürdürmektedir. Tarihsel ve kültürel değerlere sahip olan Dasein, karşılaştığı zorluklar karşısında özgün tepkilerini vermektedir. Bu tepkilerden birinin de sanat olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Yapıtın varlığı, onun kendisini yeryüzüne koymasıyla mümkün olmuştur. Bu bağlamda şu

ana kadar resim sanatının tarihsel gelişim sürecine bakıldığında, bir sanatın kendisine ait zorunlu olan ortak özelliklerinin dışında resmin yapıldığı döneme ait farklılıklar kendisini göstermektedir. Resmin yalnızca temsil etme amacı olduğu düşünülse de aynı konu ele alındığında bile, yapıldığı döneme dair farklı değerler taşıdığı görülmektedir. Aralarındaki fark, ortaya koydukları biçimsellik gibi görünse de bu biçimselliğin farklılaşması, yapıtın konusunu aşan özün; öncelikle yaşanan dönem ve sonrasında yaşanan toplumsal olaylar, sanatçının düşünce yoluyla özgün bir anlatıma kavuşmasındandır diyebiliriz.

1.2.1. Yaşam-Ölüm Sembolleri Ve Hiçlik

Bazı düşünürlerin sanat hakkında düşünceleri şöyledir; Hegel' e göre sanat doğayı taklit ederek değil, insan zihninde var olanı ortaya çıkararak değer kazanmaktadır. Nietzsche ise varoluşu sanatla ilişkilendirir ve sanatı insanın asıl metafiziksel uğraşı olarak tanımlar. Başka bir deyişle insanın varoluş ve yaşamla ilgili tüm çelişkilerini ancak sanat yoluyla aşabileceğini söylemektedirler. Bu bağlamda; sanatçı kendi duygu ve düşüncelerini farklı malzemeler kullanarak oluştursa da durum değişmez. Dolayısıyla, bir sanat yapıtının içeriğini, o sanat yapıtında görünen yaşam olarak kabul edilen tasarım ve tanımlamalar kadar, sanatçının kendisini dile getirişi olarak gören bütün düşünceler de yanlıştır. Bir sanat yapıtının içeriği, onun kendi içinde barınır; onun dışında bir yerde, dıştaki dünyada ya da sanatçının bilincinde mevcut değildir. Bir yapıtın içeriği, kendi biçiminin anlamıdır, onu oluşturan gösterge sisteminin anlam yüküdür, yapıtın tüm görüntüsel dokusu içinde barınan ve oradan çıkan manevi bildirimdir (Kagan, 1993, s. 428).

Yukarıda bahsi geçen söylemler doğrultusunda, semboller sanat dünyasının en güçlü unsurları, en anlaşılır, en kabul görmüş ifade şekilleridir. Dünyanın birçok yerinde evrensel bir kavram olarak kafatası, yaşam ve ölümün simgesidir ve bu tür eserlere Vanitas denilmektedir. Orta çağın dehşet yıllarından itibaren ikonografik eserlerde işlenen, yaşamın acı gerçeği olan ölüm ve fanilik imgeleri Avrupa resim sanatında Rönesans, Barok ve Romantizm gibi başlıca akımları içinde “Memento

mori” ilkesinin devamı olan “Vanitas” temasıyla betimlenir ve sanatta kendine üslup olarak önemli bir yer edinir.

Vanitas, adını İncil’in Vaiz Bölümü’n den alan ve “Boşların boşu, her şey boş” gibi anlamları içeren, Protestanlığın “Kalvinist” kültüründe şekillenen, sanat tarihinde özellikle 17. yüzyıl İspanya ve Hollanda sanatında popüler olmuş, bazı belirtke ve nişanelerle betimlenen natürmortlar, hayatın kısılalığı, zamanın geçiciliğı, ölüm, ebedilik ve fanilik gibi konuların sanatçının düşüncesinin görselleşmesidir. Vanitas resimlerde kafatasları, saatler, halen yanmakta olan veya sönmüş mumlar, sabun köpükleri, en canlı halleri ile solmakta olan çiçekler, çürümeye yüz tutmuş meyveler, zenginliğı anlatan günlük objeler, kitap ve müzik aletleri gibi yaşama dair imgeler yoluyla, izleyiciyi hayatın kısılalığı ve kırılganlığı üzerinde düşünmeye yönelmeleri amaçlanmıştır (Akt. Leppert, 2021, s. 93). Orta Çağ’ın karanlık dönemlerinden sonra ölüme duyulan ilgi azalmamış fakat insanların umutlarını yeşertecek gelişmeler sonucu resim sanatında, yaşam ve ölüm tasvirleri de değişmeye başlamıştır. Vanitas türü ile günlük hayattan bir parça olarak görülen nesnelerin, sanatsal bakış açısıyla sembolik anlam kazanması ve seyirciye belli bir duyguyu aktarmayı amaçlamış olması, Vanitas resimlerini, klasik tür olmaktan çıkararak özel bir konuma yerleştirmektedir.

Yaşamın sanata dönüştüğü bu süreçte, yaşam ve ölüm teması İspanyol ressam Antonio de Pereda’nın küçük ve basit Vanitas resmi (Görsel 10) ile hayat bulmuştur. Sanatçı burada, varoluşun üç temel yasası olan yaşam, ölüm ve zamanı betimlemiştir. Ön planda yer alan esas kafatasının arkasında silikleşen görüntüsüyle iki kafatası neredeyse grotesk figürleri andırmaktadırlar. Sol arkadaki kafatası olmasa ortadaki kafatası olduğunu tahmin bile edemezdik. “Fakat teşhis edildiğı andan itibaren özellikle ortadaki kafatası bu haliyle kendi çift anlamını, sadece ölümü hatırlatan bir şey olarak değil, aynı zamanda incecik deri tabakamızın altındaki çirkinliğin¹ bir

¹ . Bu konu on yedinci yüzyıl öncesinde Hristiyan Avrupa’da birkaç neslin kafasını sürekli meşgul etmiştir.

ifadesi olarak taşıdığı anlamı ikiye katlıyor” (Leppert, 2021, s. 97 98). Kafataslarının önünde yer alan kilit ve anahtar hayati bilgiye, yani varoluşsal gerçeğimize simgesel olarak gönderme yapmaktadır. Ebedi hayatın anahtarı olan ölümü hatırlamaktır. Altın ve gümüş karışımı olduğunu düşündüğümüz saat ise varoluşsal, doğal ölümlülük olgusun da zamanın kısırlığını hatırlatıyor. Görüntüdeki deformasyon aynı zamanda beden ölüm sonrası çürümesine gönderme yaparak zamanı (Yaşam-Ölüm) farklı bir boyutta ele alıyor. Aynı resimde üç farklı açıdan tasvir edilen kafatasları insan anatomisine duyulan ilgiyi de kanıtlar niteliktedir.



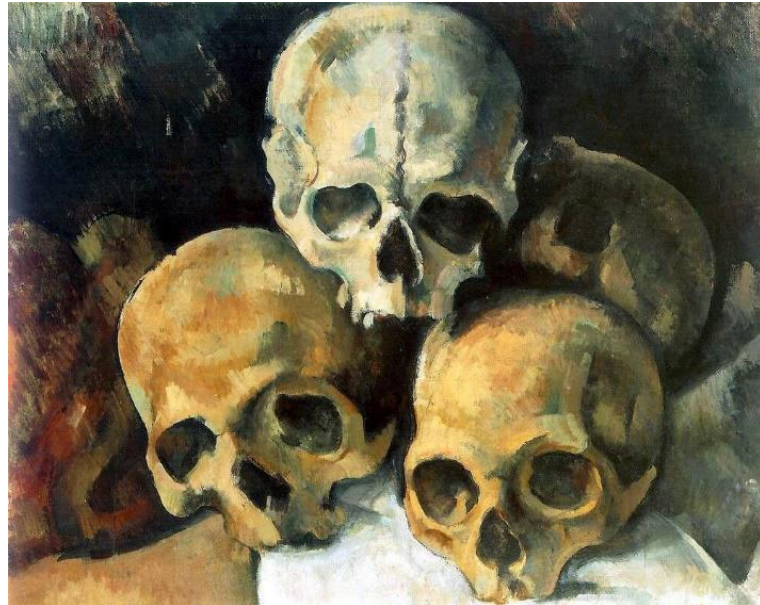
Görsel 10. Antonio de Pereda , Vanitas (1640) TüYB. 31x37 cm. Zaragoza Museo Provincial de Bellas Artes

Kaynak :https://www.wga.hu/html_m/p/pereda/vanitas.html erişim tarihi.01.05.2025

Kafatasları kimlere ait anlaşılmıyor, fakir mi zengin mi oldukları hakkında hiçbir fikir yok. “Ölümün hayatın oyuncularını "eşitlemesi" o eski Hristiyan temasını dile getiriyor: Tanrının gözünde hepimiz biriz. Bir başka ifadeyle, zayıf ve güçlü, yoksul ve zengin kategorileri ölümle birlikte battal oluyor” (Leppert, 2021, s. 97 98).

Bunların yanında kompozisyon ve deformasyona uğramış kafatasları, Vanitas olarak geleneksel ve teolojik Hristiyan düşüncesinden uzaklaştığı görülmektedir. Bu tavır bizlere sanatta modernitenin yaklaştığını hissettirmektedir.

Değişen zamanlara rağmen yaşam ölüm diyalektiğinden beslenen vanitas natürmortlar, 16. ve 17.yüzyıldaki gibi etkili olmasa da resim sanatına sıklıkla yön vermiştir. Her şeyin değişimine ve gelişimine uğramasına rağmen yaşamı sonlandıran ölümün bilinmezliği karşısında, eserlerde vanitas teması yerini korumaya devam etmiştir. Ancak modernizm döneminde vanitaslar içerik olarak boyut değiştirmiştir. 17. yüzyıl vanitas eserlerinde kullanılan nesneler, ahlaki onur nişanesi olarak kabul edilip kutsallaştırılırken, modernist vanitaslar daha belirgin, vicdanlı bir materyalizme bürünmüştür. Ayrıca 17. Yüzyıl vanitas resimlerde imgeler dönemin yaşam biçimini aktaran belge niteliği taşıırken, modern dönemde vanitas eserler bu özelliğini yitirmiş ve sanatçılar, kendine özgü tavrı ile çalışmalarını bir protestoya dönüştürmüştür. Özellikle ilk vanitas eserlerde hakim olan ince işçiliklere dikkat çekilerek, maddi yüzeyde gözle görülür bir şekilde yoğunlaştırdıkları, insan emeğine göndermeler yapmışlardır (Akt. Leppert, 2021, s. 106 107).



Görsel 11. Paul Cézanne “Kafatası Piramidi”. 1898-1900. TüYB. 39 x 46,5 cm. Özel Koleksiyon

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Pyramid_of_Skulls erişim tarihi:01.05.2025

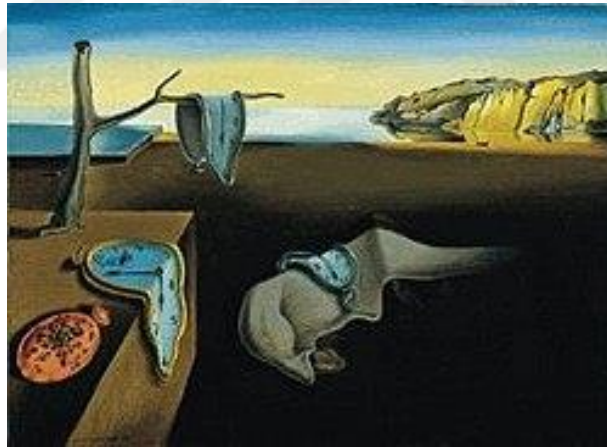
Bu bağlam içerisinde yaşam ve ölüm diyalektiğini anlatan, sanat tarihinde modern sanatın öncüsü olan ve kendisinden sonra birçok sanatçıyı etkileyen Paul Cézanne'nin "Kafatası Piramidi" adlı eseri (Görsel 11) Vanitas konusu için güzel bir örnektir. Cézanne tuvallerini tasarlanacak ve biçim verilebilecek bir alan olarak görmüş, tinsel ve simgesel bir anlam yakalamak için düz renk alanları yaratarak, doğalcı bir tavır üzerinde yoğunlaşmıştır (Little, 2010). Çalışmalarında gerçeklikten uzaklaşan sanatçı, ışık gölge oyunları ile tonladığı resimlerinde renk nüanslarıyla oluşturduğu lekeci tavrıyla, derinlik ve hacim duygusu yaratmıştır. Ayrıca Cézanne doğanın temel geometrik düzenini bozmak adına yüzeysel detayları resimlerinden çıkartmıştır. Çoğu izlenimci sanatçılar küçük boya dokunuşları kullanırken, Cézanne daha geniş boya lekeleri kullanmayı tercih etmiştir. Son dönem çalışmalarında yaşam ve ölümün simgesi olan kafatası temasına önem veren Cézanne'nin bu dönemde kendisinin yaklaşan ölümü sebebiyle, arkadaşlarına depresif ruh hali içinde olduğunu yazmış ve İçinde bulunduğu bu ruh hali sanatçıyı yaşam ve ölüm konusuna yakınlaştırmıştır. (Genel tarih, 2012) .

Cézanne'nin renk kullanımındaki ustalığı ve fırça hareketleri ile kurukafaları, ölümün korkunç yüzünü yok etmiş ve ölümü, yüceltilen anlatılarından uzaklaştırmıştır. Ayrıca yarattığı, renk ve leke atmosferi, kendinden sonra gelecek olan sanatçıları da etkilemiş, yeni akım ve üslupların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Modernizm döneminde sanatın dinamiklerini oluşturan, Ekspresyonizm, Kübizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlar resim sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir. I. ve II. dünya savaşları, toplumsal yapıdaki değişiklikler, yaşam ve ölüm temasının, ölüm fikrinin yarattığı korku ve kaygı sebebiyle bahsi geçen akımlar içerisinde sıkça ele alınmasına sebep olmuştur. Ekspresyonizmin duygusallığı, Kübizmin biçimselliği, Dadaizm'in alaycı tavrı ve Sürrealizmin bilinçaltı rüyalarıyla bütünleşerek, farklı bakış açılarıyla eserler üretilmiştir.

"Heidegger' e göre sanat, bireysel, özsel kendinde varlıklar olarak yalnızca sanat yapıtlarının kaynağı değil, ama aynı zamanda insanın tarihsel varoluşunun da kaynağıdır. Birey ve toplum olarak kendi insansal yazgısını tam bir biçimde

kavramaya çalışırken insana emanet edilen varlığı yine ona açılmamanın köklü tarihsel görevi sanata düşer.” (Bozkurt N. , 2014, s. 294)

İspanyol sanatçı Salvador Dali tarafından 1931 yılında yapılan “Belleğin Azmi” adlı resim (Görsel 12) modern sanatın ve sürrealizmin en önemli eserlerindendir. Tabloda ilk göze çarpan eriyen saatler ve biçimsiz tuhaf insanımsı nesne, izleyicide gerçeküstü, rüyamsı bir dünya izlenim yaratmaktadır. Gombrich’in yorumuna göre; arka planda İspanya’da yer alan Katalonya bölgesinden kayalıklar ve boş bir kumsalın mekân olarak seçilmesi, resmi bir miktar gerçekliğe yaklaştırır. Tabloda zamanın nesneye dönüşmüş hali olan saat, somut bir varlık olarak mekânda yerini almıştır ve geçip giden zamanı temsil etmektedir. “Heidegger terminolojisinde saat yararlılığı ölçüsünde çoğunlukla el-altında olan, ancak bozulduğunda, örneğin pili bittiğinde el-altında olanın görünmezliğini kaybederek, öne çıkıp mevcut olana dönüşendir. Ressam Dali ise saatleri yaz sıcağında eriyen peynirden esinlenerek tasarladığını ifade ederek onlara farklı bir anlam yüklemiştir (Passeron, 1990, s. 144,145).



Görsel 12.Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931, 24x33cm, Çağdaş Sanat Müzesi, NewYork

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Belle%C4%9Fin_Azmi erişim tarihi:01.05.2025

Kompozisyonun tam ortasında uzun kirpiklerle betimlenmiş bir göz kapağı ve eriyen saatin altında uyur pozisyonda biçimsiz bir yüz betimlenmiştir. Göz kapağının kapalı oluşu algının da kapalı olduğunu göstermektedir. Zaman, mekân ve form Dali’nin rüya formlarıyla biçimlenmiş, artık görsel izdüşüm, realite, doku gibi sanatsal

öğeler önemini yitirmiştir. Ağaç dallarının kuru örüntüsü ve arka planda yer alan sarı gökyüzü, çöl ortamını andırır ve çöl ısının yüksekliği ile eriyen peynir saatler zamanın akışını, geçmiş, şimdi ve geleceğin zorunluluk halini anlatıyor gibidir. Salvador Dali, tabloda ağaca astığı bir başka eriyen saat ile tarih ağacının meyvesi olan anı yani ölümlü olmamıza sebep olan Adem ile Havva'ya atıfta bulunmaktadır. Ağaçtaki eriyen saatin üzerindeki sinek, ölümü sembolize etmektedir. Kayalıkların önünde, sahilde bir beyaz leke ile görselleşen yumurta, gelecek beklentisinin ve üremenin, doğumun sembolüdür. Dikkatli bakıldığında karıncaların saati yeniden düzenleyerek, ele geçirdiği içsel ve döngüsel bir zamanı betimlediği görülür. Böylece Heidegger'in ontik dediği zaman algısı belirsizleştirilirken geçmiş, şimdi ve geleceğin bir aradalığında, "Belleğin Azmi" sonsuzluğu yakalamanın peşindedir. Başka bir deyişle; Salvador Dali'nin tablosunun isminden de anlaşıldığı üzere, zamana hükmetmek varoluşsal döngümüz için gösterilen sonuçsuz çabanın bir ifadesidir ve Belleğin Azmi, modern Memento Mori ve Vanitas resmin, en çarpıcı örneğidir.

Sanat tarihçisi Ernst H. Gombrich, "sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır" derken, bir anlamda sanatçıların yaşadıkları dünyayı algılayışlarına ve onların imgelem dünyalarının önemine dikkat çekmektedir (Gombrich, 2013, s. 16). Bu bağlamda yaşadığı çağın tanığı olarak sanatçının, eserleri ile görünmeyeni, zihin yoluyla görünür kılmıştır.



Görsel 13. Pablo Picasso "Kafatası, Pırasa ve Sürahi". 1945. T.Ü.Y.B. 73 x 115,9 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, San Francisco /Kaliforniya.

Kaynak: <https://www.funeralguide.co.uk/blog/death-art> erişim tarihi:01.05.2025

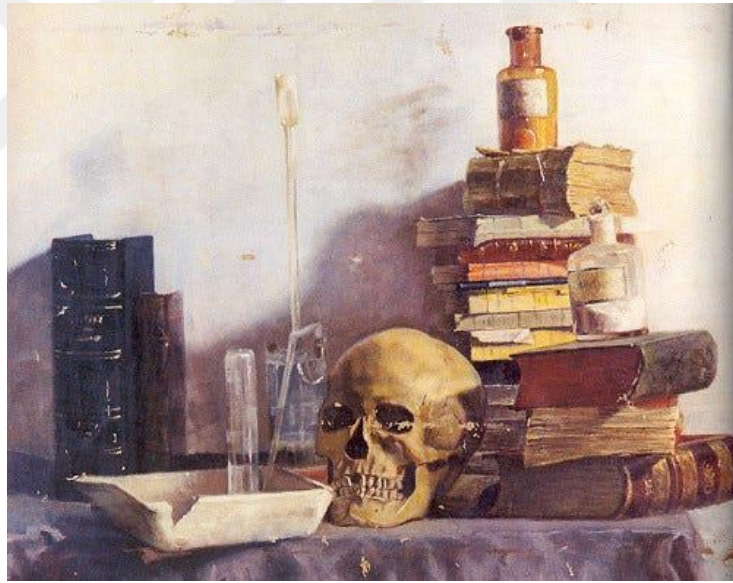
Picasso’da bu değişime ayak uydurarak, kübizm adını verdiği, resimlerinde imgeleri parçalara ayırmak yolu ile geometrik formlardan oluşan bir anlatım dili yaratmıştır. Bu anlatım dili 20 yüzyıl sanatında biçimsel açıdan en büyük devrim sayılmıştır. Rönesans’tan 19. yüzyılın sonlarına kadar sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmıştır. Oysa kübizm duyudan uzak, perspektif bütünüyle terkedilmiş, konu geometrik yapılar ile aynı anın, farklı açıları, aynı tablo içinde eş zamanlı olarak resmedilmiştir.

Picasso’nun “Kafatası, Pırasa ve Sürahi “adlı eseri (Görsel 13) Memento mori kültürünün bir uzantısı olan Vanitas natürmort resminin hem anlatım hemde biçimsel olarak geçirdiği evrim fark edilir boyuttadır. Soğuk ve uçuk renklerin yoğunlukta olduğu eserde, Picasso, nesneler dizilimiyle dengeli bir kompozisyon oluşturmuş ve nesneleri keskin kontürlerle çevrelemiştir. Eski dönem vanitas resimleri düşündüğümüzde, ölümü net bir şekilde anlatan kuru kafalar, Picasso’nun resminde neredeyse fark edilemediği gibi karikatürümsü bir etkiyle oldukça da komik görünmektedir. Ayrıca Picasso’nun resminde, insan varlığının geçiciliğini simgeleyen nesneler; Sürahi ve pırasa, günlük yaşamın parçaları olarak, kırsal yaşamının naifliğini anlatıyor gibidir. 17. yüzyıl natürmortlarının şaşalı ve kutsallaştırılmış ölüm anlatılarının realist tarzına karşın, Picasso gerçeklikten uzak, yüzeysel ve kübik bir anlatıyı yeğleyerek, her an başımıza gelebilecek olan varlığımızı sonlandıran ölümün, sıradan ve masum insanları bile ele geçirebileceğine, değinmiştir. Picasso savaş sonrası içinde bulunduğu ruh haliyle bu dönemde çokça vanitas konulu resimler yapmıştır (Mutual Art, 2010).

“Nesnelerin geometrikleştirilmesi ile yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir özler (essentia“lar) evreni elde edilir. Bu özler evreni biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cezanne“ın deyimiyle doğaya koşut bir evrendir. Ancak, başlangıçta böyle bir özler evrenine gidiş yalnız doğadan hareket edilerek gerçekleştirilir. Başka türlü söylersek, doğa ve nesneler yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelerin

deformasyonunu içerir ve sonunda doğa ve nesneler, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder “ (Tunalı, 2008, s. 128).

Türk resim sanatı içinde önemli bir yere sahip olan, Avni Lifij’in çok sayıda kitap betimlemesinin bulunduğu, 1905 tarihli "Kurukafalı, Kitaplı Ölü Doğa" (Görsel 14) resmi, yaşam ve ölüm diyalektiğinde Vanitas eserlere örnek teşkil etmektedir. Sembolizmin hakim olduğu eserlerinde empresyonizme doğru geçişler hissedilmektedir. Romantik ve içe dönük kişiliğinin eserlerine yansıyan etkisi görülmektedir. Genelde solgun, pastel tonlarda boyadığı yüzeyi, derinlik algısı yaratarak sıcak, renkli gölgelerle öne çıkarır ve kontrastlıklardan yararlanarak tezatlık oluşturur. Edebiyata ve şiire duyduğu ilginin de etkisi resimlerine yansımıştır.



Görsel 14. Avni Lifij Kurukafalı, Kitaplı Ölü doğa 1905. 44.5 x 53.5 cm TÜYB. Aksoy Koleksiyonu

Kaynak: <https://www.antikalar.com/avni-lifij> erişim tarihi:01.05.2025

Sanatçının geleneksel anlatıdan etkilenecek betimlediği Vanitas’ında tıbbi deney malzemelerini andıran unsurlarla birlikte kuru kafa yer almaktadır. Lifij’in, 1904 yılında anatomi öğrenmek için Eczacı Mektebi’nde fizik ve kimya derslerine katılmaya başladığı bir dönem çalışması olarak ilgi çekici olan bu eser, bilime olan

inancının da göstermektedir. Ayrıca eserde yer alan, seyircinin dikkatini üzerine çeken kitaplar, toplumların gelişiminde en temel unsur olan eğitimin önemine vurgu yapmaktadır. Lifi’ın resmi, sanatı yolu ile ölümsüzlüğü yakalama çabasını ve aynı zamanda tıp ile kaliteli yaşamın anahtarını göstermektedir. Tablodaki kuru kafa bilindiği gibi yaşam ve ölüm diyalektiğini özetlerken, bahsi geçen Vanitas Türk resim sanatındaki tek örneği olması sebebiyle de önemli bir yere sahiptir (Gören, 2001, s. 61).



Görsel 15. Georgia O'Keeffe “Çene Kemiği ve Mantar” (1930) tuval. 41.2x50.8 cm. Memorial art Galery Of The Üniversity Rochester

Kaynak: <https://collections.okeeffemuseum.org/object/8793>/erişim tarihi:01.05.2025

Georgia O'Keeffe'nin betimlediği Vanitas Natürmortu “Çene Kemiği ve Mantar'ın” (Görsel 15) görsel olarak çok farklı olmasına rağmen, Hollanda kaynaklı Vanitaslarla iki bakımdan benzerliği bulunmaktadır. Bunlardan ilki, çok açık tonlarda ele alınan ve resmin en belirgin nesnesi olan eşek çenesi, varoluşsal döngümüzde ölümü simgelemesi ve kompozisyonun bilinçli olarak statik bir düzende oluşturulmuş

olmasıdır. Bunun ötesinde kompozisyonda anlatıdan kaçınılmış, böylece statik düzen resmi metne çevirmeyi imkansızlaştırmıştır. Çene kemiğinin arkasında yer alan mantar, resmin arka planına, ufku kaplayan kara bulut gibi çöküyor. Özellikle modernitede anlamın bir olgular analogu olarak işlev görmesi bağlamında hem çene kemiğinin hem de mantarın nesnel veriler olma özellikleri sona erer.

Bu durum resmi özgün kılar ve resmi bir protestoya dönüştürür. Yani, “O’Keeffe’nin resmi, konu başlıklarını bir tür ahlaki, onur nişanı olarak ilan eden pek çok Kuzey Avrupa Vanitas resmine göre daha belirgin ve belki de daha vicdanlı bir anti-materyalizmi canlandırır”. İgmeler dünyaya ilişkin ortak bilgi kaynağıdır. O’Keeffe’nin imgelerinde edinilecek bir bilgi yoktur. O’nun imgeleri özeldir ve kendine özgüdür, yine de birbirleriyle kurdukları sembolik ilişki açısından, en yalın haliyle yaşamın geçiciliğini hatırlatmaktadır (Akt. Leppert, 2021, s. 105 106) .

Tüm çağlarda birçok düşünür yaşamın diyalektiğinde, ölümü irdelemiş ve irdelemeye devam edecektir. Ancak, ölüm zamansızdır, bu sebeple insan, yaşamını anlamlı kılma çabasıdadır. “Bu durumda onun varoluşunu gerçekleştirme serüveni bir bakıma ‘henüz-değil’ ile ‘artık-değil’ arasında yer almaktadır” (Solomon, 2006, s. 327) ve projelerini, kendini gerçekleştirme yolunda her zaman geleceğe yöneltir, bir bakıma geleceği kurgular. “Ölüm ise, gelecek ile ilgili tasarılar açısından özel bir öneme sahiptir. Çünkü kişinin kendi ölümü, tüm olanakların olduğu gibi en görkemli projelerin de sonu anlamına gelir” (Solomon, 2006, s. 296,243).

Yaşam ve Ölüm diyalektiği farklı bağlamlarda, farklı, gözlem ve duyumlarla algılanarak yorumlanması sonucunda, oldukça etkili bir tablo ortaya koymaktadır. Belirli bir zamana ait olmayan form ve yapılar, sürekli bir hareket ve değişim içinde olan oluşumlarla, yaşam ve ölüm gerçekliğinde, hayatın önemine vurgu yaparken, izleyeni kendi iç dünyalarına sürüklemektedir. Bu bağlamda, insanın kendi ölümlülüğünü, yani doğasını unutma tehlikesinden koruma görevi büyük ölçüde sanata düşmüştür. Sanat için ölüm ne teknik bir problemdir ne de tek problemdir. İnsanın ölümlülüğü, sanatın varoluş nedeni ve konusudur. Sanat sadece insana özgü olan bir bilginin varlığı üzerine kurulmuştur ve bu bilgi üzerinde var olmaya devam

edecektir. Bu da ölümsüzlüğün erişilmesi gerektiği gerçeğidir. Ölümsüzlüğe bir kere ulaşıldı mı, sona ermemesi için koruma altına alınmalıdır (Baumann, 1999, s. 115).

1.2.2. Modernizm Sürecinde Yaşam Ve Ölüm Teması

“Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü, Latince ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yüzyılda kullanılan bu sözcük, içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini ‘eski’den ‘yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir” (Akt.Mehmet & Zeka, 2013, s. 15). Modernizm geleneğe karşı bir tavır olmuş; genel olarak değerlendirildiğinde her çağda görülebilen bir olgu haline gelmiştir. Özellikle, 20. yüzyılın ilk yarısında oluşan sanat akımları ve çağdaş formlarla meydana gelmiş, fakat modern süreçlerin de doğmasını sağlamıştır (Eroğlu, 2003, s. 246, 247).

18. ve 19 yüzyılda yaşanan Sanayi ve Endüstri Devrimi ile meydana gelen sanayi ve teknoloji alanındaki gelişmeler, toplum yapısını etkileyerek insanların sadece çalışma yaşamlarında değil, duygu ve düşüncelerinde de değişimler yaratmıştır. Eski dönemlerin klasik düşünceleri, yerini modern bakış açısına bırakmıştır. Uygarlık seviyesinin yükselmesiyle endüstriyel gelişmelerin yanı sıra, yeni inançlar, tutkular ve beğeniler ortaya çıkmıştır. Endüstriyelleşme ve makine toplumun merkezine oturmuştur. İşlevselliğinin büyük bir kısmına makineler egemen olmuş, daha önceleri görülmeyen, süratli ve seri üretimler gerçekleştirilmiştir. Toplumsal yapıda ise, makineleşmenin hızı, duygu ve düşünce yönünden insan ilişkilerinde değişimlere sebep olmuştur. Disiplinli, seri ve maraton düzene sahip olan endüstri üretimi, insanları bu hızla büyüyen çarkın bir parçası haline getirmiştir. Böylece feodal ilişkiler ve toplumsal yapı bozulmuş, bu hareketli dış yaşamda birey, yalnızlaşmış, tek başına kalmıştır. Endüstrinin değersiz kıldığı ve kapsamı altına aldığı insanı, bir makine gibi duygusuzlaştırmıştır. Endüstri dönemi kısaca bir meta dünyası yaratarak, insanları ve sosyo-kültürel ortamı duygudan ve düşünceden sıyırmıştır (Şişman , 2011)

Dünya savaşlarının ve sanayileşmenin getirdiği olumsuzluklar, insan ilişkilerinin bozulması, kent yaşamına uyumsuzluk ve meydana gelen gelişmelerden dolayı varoluşçu felsefeden etkilenen görüş, sanatın her alanında olduğu kadar resim sanatında da etkili olmuştur. Aynı dönemde ortaya çıkan sanat akımları meydana gelen olumsuzlukların değişmesi ve toplumun yeni bir yapıya kavuşması için sanatı geleneksellikten uzaklaştırarak, farklı düşünce ve malzemeler kullanmak yoluyla tepkilerini yansıtmışlardır. Sanatçılar, bu dönemde yaşamın ölüme doğru serüveninde, dünyanın anlamsızlığı, insanın yalnızlığı ve ruh halleriyle ilgilenmişlerdir. Ekspresyonist sanatçılar, silah ve ateş seslerinin olduğu ölümlü bir savaşın ortasında var olmuşlardır. Bu sebeple, bu dünya ve öteki dünya arasındaki gerginliğe daha çok ilgi duyarak, Kübistler fizyolojik bir gerçeklik olan, varlığı sonlandıran, ölüm olgusunu, farkı bir bakış açısı ile yorumlayarak, yeni sanatsal bir dil yaratmışlar. Ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğuna inan Dadaistler ise ölümü, kabullenirken, yaşamı değiştirmeyi ön gören Sürrealist akımı ise, herhangi bir canlının başlangıcı ve sonu üzerine düşünceler sunarak ölümle yüzleşmişler (Umay, 1998).

Arnold Hauser'de "Sanatın Toplumsal Tarihi" kitabında şöyle bahsetmektedir. Devrimin son yıllarında Romantizm, yeni bir yaşam tarzını ve dünya görüşünü benimser ve yansıtır. En önemlisi, sanatta özgürlük kavramı yaratır. Bu özgürlük artık dehaya özgü bir ayrıcalık değil, her yetenekli kişinin ve sanatçının doğuştan hakkıdır. (Hauser, 1984). Bu anlayış sanatta yeni bir özgürlük mücadelesini başlatırken, siyasal, dinsel, yazınsal özgürlük de gelişmeye başlamıştır. Fransız İhtilali sonrasında monarşinin yavaş yavaş çöküşü ve aydınlanma ile birlikte sanatın doğası da değişmiş, modern bir bakış açısıyla, resimsel gerçeklik üzerinden öznel bir tavır oluşturmuştur.

Barış Acar modernite hakkında şöyle bahseder; Kendini yeryüzü ile bir bütün olarak gören insan ortadan kalkınca modernite ontolojik bir problem olarak var olmuştur. (Acar, 2007, s. 48, 51) Yani, teknolojik ve endüstriyel gelişmelerdeki hız ile doğal yaşamdan kopan insanın, bu dönemde olumlu olduğu kadar olumsuz etkilerle yüzleşmesi ile modernite bir probleme dönüşmüştür. Modernite böyle olumsuz bir yapıda ortaya çıkarken, bunun sonucu olarak sanatın ona karşı bir duruş sergilemesi

çok zaman almamış, modernitenin acımasızlığıyla yüzleşen sanatçının tepkisine dönüşmüştür. Bu bağlamda “Baudelaire’e göre asıl vahşet, modernliğin bir belirtisidir ve sanat, modernliği savunmaz, aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıdır” (Baudrillard, 2013, s. 31). Toplumdaki çözülmeyle beraber sanatta da ortaya çıkan bireysel tavır, modern sanatın en belirgin özelliği olarak yeni akımlar, yeni yaratımların oluşmasına sebep olmuş, özgünlük ve biriciklik gibi kavramlar ciddi olarak tartışılmaya başlanmıştır. Nesne, artık yeniden tanınması, tanımlanması gereken yeni bir olgu olarak görülmüştür. Aslında tüm bu biçim bozmalar, soyutlamalar ve modern diğer üsluplar, nesne ile oluşturulan, bu hesaplaşmanın ürünüdürler.

19.Yüzyıl sanatçılarından, İspanyol ressam ve oyma baskı ustası geleneksel ve modern sanat arasındaki geçiş döneminde yaşayan Francisco De Goya romantizmin etkisiyle, yaşam ve ölüm ilişkisini doğanın kaçınılmaz döngüsü olarak kabul eder. İfade özgürlüğü ve siyasal protestonun kesinlikle yasak olduğu bir dönemde yaşamış olmasına rağmen Goya’nın desen ve gravürleri o dönemdeki işçi ve köylü istismarının korkunçluğunu anlatan eserleri, tarihi belge olarak günümüze kadar varlığını korumuştur. Saray baş ressamı iken yapmış olduğu kraliyet ailesinin portrelerini de üstü örtük olarak eleştiren Goya yaşamı boyunca toplumsal olaylarla ve toplumsal aksaklıklarla ilgilenmiş, iktidarın açıklarını ve savaş vahşetini kınayan eserler yaratmıştır.



Görsel 16. Francisco Goya, Üç Mayıs Katliamı, Tuval Üzerine Yağlı Boya 266 x 345 cm, 1814

Kaynak: <https://birsanatbirkitap.com/sanat/3-mayis-1808-tablosu-analizi/> erişim tarihi 01.05.2025

Fransız Devrimi'nin yaşandığı dönemde yapılan “Üç Mayıs Katliamı” adlı eser (Görsel 16), Napolyon'un askerlerinin İspanya'yı işgali sırasında ayaklanan halkın kurşuna dizilerek idam edilmesini betimlemektedir. Sanatçı resminde, şaşırtıcı bir tepki yaratmak için renk ve form açısından yeniliklere başvurmuştur. Döneminde birçok ressam gömlek gibi gündelik birçok nesneyi, en ince ayrıntısına kadar gerçekçi bir tavırla ele alırlarken, Goya serbest fırça darbelerini ve enerjik renk kullanımını gereksiz ayrıntılara yeğleyerek, daha güçlü bir duygu yoğunluğu yaratmıştır.

“Gökyüzü kapkara ne ay var ne de yıldızlar; sahneyi askerlerin ayaklarının dibindeki kocaman bir fener aydınlatıyor. Böylece yerde idam mangasını, kurbanlardan ayıran kesin bir çizgi beliriyor ve uzun, ürkünç gölgeler oluşuyor. İdamlar gündüz vakti gerçekleşmesine rağmen, sanatçı bu korkunç vahşeti gece betimlemeyi tercih etmiştir. Kahve rengi, siyahlar ve grilerin egemen olduğu iç karartıcı renklendirme, karalanmış ve çarpıtılmış formlar, figürlerde yüzlerin hangi yönde olduğu belli belirsiz ve gölgelerin için eritilmiş gibidir (Sanat Atlası, 2010, s. 305,306).

Bu eserde sanatçı ışığı, iyiyi kötüye çevirmek için kullanmıştır. Tarih boyunca yapılan bütün sanatsal çalışmalarda ışık, konuya yüce bir güzellik kazandırmak için kullanılırken burada ve ışık katliam aracı olarak kullanılmıştır (Ötgün, 2008, s. 90, 103). Yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında varoluşsal gerçeklik olan ölüm, burada aynı sona mahkum olan insan tarafından gerçekleştirilmiştir. Günümüzde de hala önemini yitirmeyen eser, modern sanata doğru adımların izleridir. Sanat, insanoğlunun zihinsel bir eylemidir. Resim ise bir tür imgelerle düşünme yetisidir. Çünkü her imge, insanın benliğinin, toplumsal çevresi ve doğa ile kurduğu ilişkinin somut verileridir. Bu bağlamda Richard Leppert'in "Sanatta Anlamanın Görüntüsü" adlı kitabında bahsettiği gibi;

O halde "her imge belli bir görme tarzını somutlar" Ya da daha doğrusu, her imge tarihsel toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çekişen ve çelişen görme tarzlarını somutlar. Tam da bundan dolayıdır ki, imgelerin "içerikler"i sözcüklerin basit birer ikamesi değildir. Çünkü bunlar sözcüklerden çok daha fazlasını akla getirir. Resimler yalnızca zihne değil aynı zamanda bedene düşünceye, duygulara. vb. şeylere de hitap etmektedir (Akt. Leppert, 2021, s. 20 21) .

Cezanne'nin "Doğadaki her şey küreye, koniye ve silindire dayanır." sözünden hareketle, bazı sanatçılar çevresindeki her şeyi geometrik biçimler olarak görüyorlardı. Pablo Picasso ve Georges Braque 'ın özellikle 1907-1914 yılları arasında Paris'te geliştirdikleri Kübizm 20. yüzyılın en etkili yenilikçi akımlarından biri olmuştur. Sanatın gelişiminde bir devrim olarak nitelenen Kübizm, geleneksel perspektife, ışık, gölge kullanımlarına ve sanatı doğanın taklidi olarak gören düşüncelere karşı çıkmış; doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları etmek parçalara ayrılmış nesneleri, çeşitli yönlerden, aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirerek, yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Kübistler nesnelere, zamansal bir boyut katmayı denemişler, biçim sorununu ön plana alıp, rengi ikinci plana atmışlardır.



Görsel 17. Picasso Pablo, Guernica, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 3.49x7.76cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/7/7f/Picasso_Guernica.jpg erişim tarihi 28.04.2025

Tezin ana eksenini oluşturan yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında, kitlesel şiddet (ölüm) Picasso'nun Guernica'sında varlık bulmaktadır (Görsel17). Kübik tarzıyla Modernizmi temsil eden eser, konusunu yaşamışlıktan almıştır. Picasso'nun Guernica resminin savaş sembolü haline gelmesinin ötesinde, sanatçının simgesel değerler kullanarak, anlamını kat kat derinleştirdiği eserde, açıkça görünen gerçeğin, anlam bütünlüğü korunmuştur. Picasso eserlerinde biçime her zaman önem verirken konu ikici planda yer almaktadır. Önceki dönemlerinde siyasi bir tavır takınmayarak politik tartışmalardan uzak duran, klasik resimlere imza atan Picasso, savaş sonrası dönemde sanatsal dilini de değiştirmiştir.

Picasso'nun bahsi geçen eserinde görüldüğü üzere yaşam ve ölüm iç içe, hayatın diyalektiğinde konu, ölüm de değil, hayatın geçiciliği veya öldükten sonraki yaşamdan da bahsetmiyor. Resim savaşın sonuçlarını, acımasızlığını, masum halkın, hakkı olan yaşamının yine insanoğlu tarafından ellerinden alınışını anlatan, yaşam ve ölüm ilişkisinin farklı bir ifadesidir.



Görsel 18. “Ölüm ve Yaşam” Gustav Klimt, 1908-1911, 178x198cm, Leopold Müzesi, Viyana
Kaynak: <https://oggito.com/icerikler/gustav-klimtin-olum-ve-yasam-eseri-uzerine/64575>

erişim tarihi. 15.04. 2025

Heidegger’de ölüme doğru Varlık olmak konusu içinde örnek olarak Gustav Klimt’in “Ölüm ve Yaşam” tablosu incelenebilir. Kompozisyonda solda Klimt’in kendine özgü dekoratif, bezemeci tarzı ile vücudu kaplanan iskelet yani ölüm veya azrail tuvale aktarılmıştır. O elinde tehditkâr bir sopa ile yaşama şeytani bir gülümseme ile bakmaktadır. İskeleti saran, koyu renklerle işlenmiş olan örtü, dini sembollerle bezenmiştir. Bu sembollerin eski dönemlerdeki dini resimlere gönderme olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Sağ tarafta ise yaşam, canlı, umut, sevgi ve merhamet duyguları içinde, çıplak vücutlar birbirine sarılmış halde rengârenk çiçekler ve desenlerle kaplanmıştır. Klimt’in bu tablosunda, yaşamın daha baskın olduğunu fark ederiz. Bebeklikten gençliğe, yetişkinlikten yaşlılığa, insanın yaşam döngüsünün tüm evrelerini, iç içe aynı bezemeli örtü altında görmekteyiz. Yaşam içinde resmedilen tüm insanların bir figür hariç gözleri kapalı ve kendi dünyalarına dalmış gibi betimlenmişlerdir. Ölümün çirkin gülümsemesi yanında, hevesli boş bakan gözlerini fark eden tek insan gözleri açık olan kadındır. Yaşam döngüsünde tüm evreler sonlu, tüm resmedilen insanlar ölümlüdür. Fakat yaşamın oval çerçeveyi aşan biçimde

resmedilişiyile yaşamın döngüsünü anlatıyor. Bahsi geçen sanatçının resminde, mekanın varlığı hissedilmez, yaşam ve ölüm tamamen ayrıdır ve asla birbirlerine temas etmezler. Yani yaşam varsa ölüm yoktur, ölüm varsa yaşam yoktur demektir.

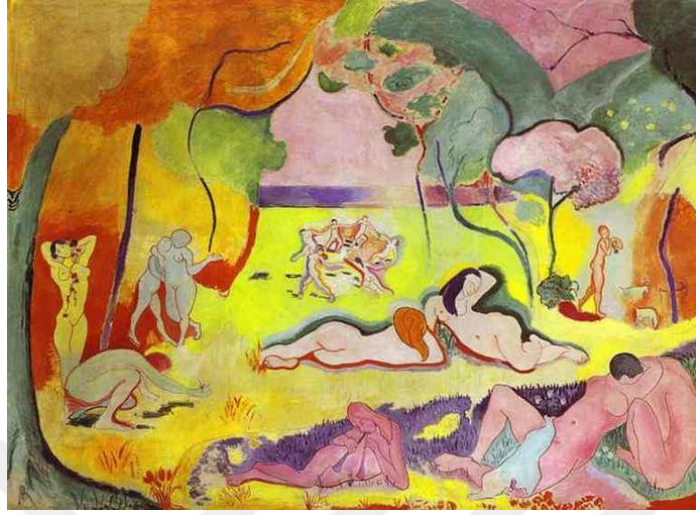
Çüçen'in bahsettiği gibi "Ölüme doğru varoluş; ölümün resimde betimlenişi yaşamı, varlığın anlamı ve olanaklılığını izleyiciye hissettirir. Sonlu olmak, kendi hiçliği ile yüzleşmek varlığın olanaksız olanaklılığının anlaşılmasını sağlar. Bu ise onu tekilleştirir, herkesten ayırır. Ölüm beklentisi Dasein'in kendini bireyselleştirmesi ile olanaklarını görmesini sağlayarak onu ölüme doğru özgür kılar (Çüçen, 2018, s. 218).



Görsel 19. Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz 1897. Tuval üzerine yağlı boya, 139.1×374.5 cm. Boston: Güzel SanatlarMüzesi

Kaynak: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/paul-gauguin> erişim tarihi:02.05.2025

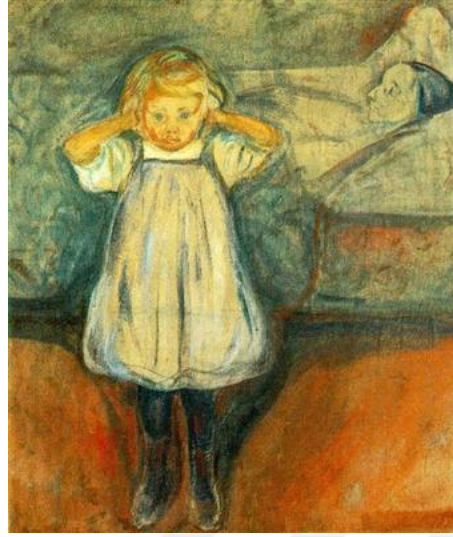
Post Empresyonist ressam Paul Gauguin, yerlilerden ve yaşadığı çevrelerden etkilenererek edindiği egzotik izlenimlerini sanatında malzeme olarak kullanmıştır. Sanatta klasikçi anlayışa sıkı sıkıya bağlı olmasına rağmen, bu anlayışın kökenindeki doğalcılığa ve sağduyuya karşı çıkmaktadır. P. Gauguin'in, insan varoluşunun doğası gibi insana dair temel sorunları kendine mesele etmesiyle oluşturmuş olduğu "Nereden Geldik Nereye Gidiyoruz" adlı resmi (Görsel19), doğumdan ölüme kadar insan yaşamını anlatmaktadır. Bir yanda henüz gün ışığı ile yeni tanışmış bir bebek, diğer yanda yaşlı bir kadın ve aralarında genç insanların yaşama sevinçleri, mutlulukları ile korkuları yer almaktadır. Ayrıca her yaş grubundan insanın günlük hallerinin yanında, insanın doğa ile arasındaki ilişkiden de bahsetmektedir. Guaguin tarafından yaşam ve ölümün sembolize edildiği bahsi geçen resim, Heidegger'in deyimiyle "ölüme doğru varlık" kavramını ve insanın varoluşsal döngüsünü anlatır.



Görsel 20. Le bonheur de vivre , Henri Matisse , 1905-1906, Tuval üzerine yağlıboya, 176,5 x 240,7 cm (69 1/2 x 94 3/4 inç). Barnes Vakfı koleksiyonunda

Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/m/matisse/bonheur.jpg> erişim tarihi:02.05.2025

Henri Matisse'nin La Joie de Vivre (Yaşama Sevinci 1905, 1906) adlı eseri, yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında, fovist renk anlayışı ile kompozisyon düzeniyle ve figür kullanımıyla varoluşsal bir betimlemedir. Resimde doğa içinde dans eden, müzik yapan ve dinlenen figürler, pastoral bir cenneti andıran atmosferde tasvir edilmiştir. Matisse'in canlı renkleri ve özgür fırça darbeleri, yaşamın neşesini ve sıradandılığını vurgular. Bu bağlamda eser, doğayla bütünleşmiş, özgür ve mutlu bir insanın varoluşsal anlarını kutlayan bir yaşam ilahisi olarak okunabilir. Yaşama sevinci resminde açıkça bir ölüm teması yer almaz; ancak, renklerin aşırı parlaklığı ve figürlerin neredeyse hayalsi biçimleri, gerçeküstü bir etki yaratmaktadır ve bu durum, zamanın geçiciliğine işaret etmektedir. Nietzsche'nin perspektiften bakarsak, Matisse burada "Dionysosçu" bir yaşam anlayışını yüceltirken, ölümü doğrudan temsil etmek yerine, onun farkında olarak yaşamı kucaklamayı önerir. Hegel'in diyalektik bakış açısına göre de yaşam ve ölüm birbirini dışlayan değil, tamamlayan kavramlardır. Bahsi geçen resimde ölümün yokluğuyla değil, yaşamın kutlanmasıyla ölümün üstesinden gelme çabası gözler önüne serilmektedir.



Görsel 21. Edvard Much, "The Death Mother" (Ölü Anne), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1900, 99x90 cm., Almanya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-dead-mother-1900> erişim tarihi.02.05.2025

Sanat tarihinde Ekspresyonist akımı, anlamın tanımını değiştiren, simgesel işlevi kesintiye uğratan ve bedenin ruhsal durumunu ortaya koyan bir akımdır. Tarihsel süreç içinde birçok sanatçı yaşam ve ölüm diyalektiğini, yaşamın kaçınılmaz sonu ve katlanılması zor bir durum olarak ele almış, resimlerinde tema olarak kullanmışlardır. Ekspresyonizm akımının önemli sanatçılarından olan Edvard Munch, doğanın yani varoluşumuzun kaçınılmaz gerçeği olan ölüm temasını, insanın kaygı ve korku duygularını tema olarak resimlerinde sık sık kullanmıştır.

Munch'ın "Ölü Anne" adlı resminde;(Görsel 21) kederli bir sessizliğin varlığı sezilir. Buna rağmen çocuk kulaklarını kapatarak bir anlamda ölümün yarattığı sessizliğe karşı koyar. Başka bir deyişle çocuk ölümün neden olduğu kederli sessizliğin çığlığını duyar" (Zengin, 2015, s. 53). Ayrıca resimdeki çocuğun izleyiciye doğru olan bakışları, ölümün yarattığı acıya izleyiciyi dahil ederek, ölümü hatırlatarak ölümün yarattığı acı ile yas sürecini izleyiciyi rahatsız etmeden ideal güzellikle aktarır.

Francis Bacon'da tez konusu dahilinde, eserlerini, varoluşçuluk düşüncesi üzerine oluşturmuştur (Görsel 22). Genellikle eserlerinde var olmanın ızdırabını, ümitsizliği ve insanoğlunun kötü ruh halini betimlemektedir. Figürleri, kapatılmış,

hapsedilmiş gibi, bir iç mekân da resmedilmiştir. İnsan tenini, derisi soyulmuş gibi, kasap vitrininde asılı duran hayvan eti ile ilişkilendirirken, çarpılmış, güçlü bir devinim içinde, fırtınaya kapılmışlar izlenimi yaratmıştır. Sanatçı Tuvallerini genelde dini konuları ele alan Ortaçağ'ın resimleri gibi tasarlamakta, ancak işlenen konu olarak insanın varoluşsal kaygılarının, yarattığı psikolojiyi betimlemektedir.



Görsel 22. Francis Bacon “Çarmıh Tabanında Üç Figür Etüdü” TüYB 198/ 45 cm 1962
Guggenheim Müzesi Newyork ABD

Kaynak: <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1577084146.pdf> erişim tarihi:02.05.2025

Sevgilisi George Dyer'ın intiharından etkilenen sanatçı, et ve kan görüntülerini resmederek, sanatından duyumsal bir keyif almıştır. Eserleriyle rahatsız etmeyi, iyi ve kötüyü, yaşam ve ölüm gibi diyalektik kavramları resimlerinde betimleyen Bacon, ölü hayvanların yaşam için feda edilen kurbanlar olduğuna dikkat çekmektedir. Eserlerinde, modernist bir yaklaşımla iyi giden şeylerin kabaşa dönüşebileceğini, sağlam sanılan gerçek dünyanın, sürekli ölüm ve yok olma tehdidi altında olduğunu duyumsamış ve izleyiciye de bu duyuları aktarmayı amaçlamıştır. Ayrıca Bacon'ın sanatında çürükler, yaralar, Nazi kollukları, dikkat çeker. İnsanların acılarını ve derin duygularını resmetmesi onu ekspresyonistlerin dünyasına yakınlaştırmaktadır (Ansiklopedi, 2024).

Modern dünyanın geçmişten bütünüyle farklılaşması sanatta yeni boyutların açılmasına sebep olmuştur. Modern sanat bir özerkleşme, özgünleşme ve soyutlama

serüveni olarak görülmüştür. Sanatın kendi modernliğiyle yüzleşerek ve keşfederek kendini yeniden doğurması gerektiği düşünülmüştür. Bu düşünce doğrultusunda, sanatta farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. Bazıları için sanat, ilkel olanı (Primitivizm) endüstrinin yarattıklarına tercih etmiş, bazıları içinde teknoloji ve makineleşmenin (Gelecekçilik) yüceltilmesi olarak ele alınmıştır. Modern sanatta, sanatın ne ve ne için olduğuna, neyi desteklediğine dair sorular sormaya başlamıştır.



Görsel 23. Robert Rauschenberg “Kanyon”1959 TÜAB.207.6/177,8/60,9 cm Özel Koleksiyon
Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-canyon> erişim tarihi:02.05.2025

Bu süreç boyunca sanatsal faaliyetler ve kültürel eleştiri birbirlerini yakından takip ederek belirleyici roller üstlenmişlerdir. Modern akımlar bu endüstriyel ortamda oluşan metalaşma ve kişide oluşan psikolojik etkiler üzerinde durmuştur.

Rauschenberg’de modern bakış açısıyla, varoluşunu sorgulayan sanatçılardandır. O’nun çalışmalarında (Görsel 23), yaşam ve ölüm diyalektiğinin anlam kurgusu, açık-koyu karşıtlığı üzerine temellenmiş olup, ruhsal açıdan karmaşık

bir izlenim yaratmaktadır. Çalışmalarında yaşam ve ölüm, yabancılaşma, savaş ve barış gibi zıt kavramları bir arada yorumlamıştır. 1960'lı yıllarda yapmış olduğu, sokak tabelaları ve kolaj tekniğinden yararlandığı, yaşamsal gerçekliği ile bağıntılı karakteristik unsurlara sahip çalışmalar ortaya koymuştur. Resimlerinde, yaşam ve ölüm karşıtlığında olduğu gibi, plastik yapıyı oluşturan farklı biçimsel karşıtlıklar birlikte var olmaktadır. Geometrik biçimlendirme anlayışı lirik yapıyla bir arada kullanılmış, geniş renk alanları kolajın kalabalık sistemiyle bütünleşmiştir. Sanatçı, günlük yaşamdan seçtiği rastgele nesneleri, boya ile birlikte harmanlayarak, resimde iki ve üç boyutu, tek bir görüntüsel gerçekliğe dönüştürmektedir.



Görsel 24. Oscar Kokoschka, "İnsanın Trajedisi" Litografi, 1908.

Kaynak: <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2009/12/sanat-tarihinde-avangard-bir-sanatc.html>
erişim tarihi 09.01.2025

Tezin konusu bağlamında uygun düşen diğer bir sanatçı ressam, şair ve baskı sanatçısı olan Oscar Kokoschka' (1886-1980) dır. Dışavurumcu sanatçılar gibi konularını hayatın sorunlarından seçmiştir. Kokoschka'nın sanat anlayışında kaos, boşluk, korku, endişe, yaşamın sonu olan ölüm ve iç sıkıntılar gibi ruh halini yansıtan psikolojik durumlar yer almaktadır. Eserlerinde estetik algıya uymayan biçim bozulmalarına uğramış portre ve figürler, bozuk olan ruh halinin göstergesidir.

Kokoschka'nın "İnsan Trajedisi" adlı litografisi trajik duyguları net bir şekilde ortaya koymuştur. (Görsel24) Figürün bedeninin kırmızı değerler ile resmedilmesi iç sıkıntılarının yoğunluğunu gösterir. Kaskatı kesilen portrenin ifadesi insanın yaşama sevincinin kalmayışını kanıtlar nitelikte dramatik olarak yansıtılmıştır. Bu durum heidegger'in yaşam ve ölüm felsefesinde ölümü kabullenme, ölümü bekleme olarak ifade bulmaktadır. Aslında sanatçının birçok eserinde gerçeğin somutlaştırılmasıyla ve biçim bozulmalarının şiddetiyle net bir şekilde gözlemlenmektedir (Dede, 2018, s. 1324, 1325).



Görsel 25. Joan Miro "Eski Ayakkabılı Natürmort TüYB 81 / 117cm 1937 Modern Sanat Müzesi Newyork

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/miro-joan/joan-miro-eski-ayakkabili-naturmort-9501/> Erişim Tarihi 13 04 2025

Modernizm sanat akımlarından sürrealizm akımını temsil eden sanatçılarından Joan Miro Bilinç altına dayalı resimleri ile tanınmaktadır. Dünya savaşlarından etkilenen sanatçının korkuları resimlerinde hissedilmektedir. "Stil life With Old Shoe" eserinde (Görsel 25) bilinç altındaki huzursuzluklarını, ölüm ve yaşama göndermelerini görebilmekteyiz. Resimdeki eski ayakkabının üstündeki desen bir kafatası görüntüsünü andırmaktadır. Resmin arka planındaki karanlıklar arasındaki aydınlık lekeler, iyi günlerin gelebileceğinin umudunu taşımaktadır. Sanatçı "korkunç bir drama yaşıyoruz, İspanya'da olup biten her şey hayal edemeyeceğiniz kadar dehşet

verici” diyerek savaşın ve yaşamı sonlandıran ölümün korkunçluğuna dikkat çekmektedir.

Bilinçaltının fazlasıyla önemli olduğu Sürrealizm akımında otomatik yazı metodu kullanılmıştır. Sürrealistlere göre bilinçaltı; toplum, ahlak, din ve yasa gibi zorunluluk öğeleri ile oluşur. Bilinçaltını oluşturan etkiler ise çeşitli durumlarda ifşa olur. Rüyalar sürrealistlere göre tamamen bilinçaltından meydana gelmektedir. Freudun psikanaliz fikirlerinden etkilenen gerçeküstücü sanatçılar, bilinçaltını ortaya çıkarmak gibi bir amaç edinmişlerdir.



Görsel 26. Salvador Dalí “Yeni İnsanın Doğuşunu İzleyen jeopolitik Çocuk” TÜYB 1943 Museum, St. Petersburg

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Geopoliticus_Child_Watching_the_Birth_of_the_New_Man
Erişim

Tarihi 13 04 2025

Sürrealizmin en önemli sanatçısı Dalí’dir ve düşünle gerçek, bir çeşit soyut gerçekle inşa edilmiş, böylece gerçeküstü resim doğmuştur (Görsel26). Breton gerçeküstü resmin amacını tanımlarken "Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yüksek

zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir" (Passeron, 1990, s. 35) demiştir.

Modernizmle birlikte resim sanatında biçimin sınırlayıcı yapısı, Soyut sanat olarak adlandırılan dönemle birlikte yıkılmaya başlamıştır. Bu dönemde ressamlar, doğa görüntülerinde ve nesnelerde biçim bozmalarından kaçınmamışlardır. Wassily Kandinsky'nin sanatı, biçim ve renklerden yararlanılan, duyular iletişimidir, anlayışı ile oluşturduğu resimleri, sanat tarihinde yeni bir dönemin de başlangıcıdır. Figürsüz yani dış gerçeklikten uzak, ondan hiçbir şey hatırlatmayan sanattır. Sabırlı çalışmaları, Kandinsky'yi olabildiğince bireysel ve ruhsal bir anlatıma ulaştırdı. Bu bağlamda kitabında: "Sanatçı, zamanın öğretilerine ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, 'bilinen' veya bilinmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır". Denge ve oran sanatçının dışında değil içindeydi ona göre. Kompozisyon, 'çağa has', 'sanatçıya has' ve 'sanata has' değerlerden oluşan iç gereklilik prensibine göre meydana gelmeliydi (Kandinsky, 1981, s. 58).

Kandinsky'nin sonunda geldiği yer, kendine ait olan son derece bireysel ve lirik bir anlatıdır. Renk ve soyut biçimlerin anlamları konusunda bilgiler vermese de verdiği bilgiler aslında temsilden tümüyle vazgeçmediğini de gösteriyordu. Mesela sarı dünyeviliği ve melankoliyi çağrıştıran bir renkti. Mavi, derinliği ve sakinliği, yeşilse dengeyi, hareketsizliği ve zenginliği ifade etmekteydi Satürn kırmızısıysa, gücü, atılganlığı ve sevinci anımsatırken, müziksel karşılığı da trompet seslerinden oluşmuş bir mızıkaya takımına denk gelebilirdi. Renklerin büründüğü şekiller ise, bir duman bulutu ya da ruhsal titreşimler gibi değişkendi. Bu arada, Kandinsky görsel dilin başka bir dile çevrilmesinin olanaksız olduğunu farkında olduğu için, verdiği şifrelerin de değişebilirliğini yeri geldikçe hissettiriyordu.



Görsel 27. Vassily Kandinsky “İmprovizasyon” Doğaçlama (1912) TüYB. 120x141.5 cm Lenbachhaus, Münih, Almanya

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/improvisations.php> erişim tarihi:02.05.2025

Böylece sanatçı nesneyi bütünüyle soyutlamadan, kendi deyimiyle, “onların ruhsal seslerini” duyurma çabasıdır. Kandinsky’nin 1912 yıllarında yaptığı “Doğaçlama” adlı çalışması (Görsel 27) tez konusu bağlamında, soyut tarzda yaşam ve ölüm diyalektiğini anlatır niteliktedir. Resimde ışık, renk ve lekeler, müziğin notaları gibi inişli çıkışlıdır, tıpkı hayatın iniş çıkışları gibi.

Kandinsky “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı yapıtında “Yalnızca o sanatçılara değer veririm: Gerçekten sanatçı olanlara. Onlar bilinçli ya da bilinçsizce, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eden, yalnızca bu sona erişmek için çalışan ve başka şekilde çalışamayanlardır.” der. (Wassily, 2015)

Balkan Naci İslimyeli de Türk resim sanatında, modern sanatın öncülerindendir. İlk üretiminden başlayarak İnsanın yaşam içindeki duruşunu bireyin varoluşunu, yaşamı ve ölümü sorgulayan bir aydın, multidisipliner bir sanatçıdır. Balkan Naci İslimyeli sanatında, Doğu ve Batı’nın kültürünü sentezlemektedir. Doğu’nun mistisizm duygusunu, Batı’nın teknoloji ve tarzını bir araya getirerek eserlerini oluşturmaktadır. Resimlerinde sıklıkla kullandığı, örümcek, kelebek ve at gibi imgeler özel bir yere sahiptir ve her biri farklı anlamlar taşımaktadır. Örneğin, örümceğin iplik iplik ördüğü yuvası yaşam ve

hayatta kalma mücadelesini simgelerken, kısacık ömürlü kelebek ise hayatın kısalığına ve gelip, geçiciliğini vurgulamaktadır. Resimlerinde sıkça kullandığı at figürü, özellikle göçmen topluluklarda önemli bir unsurdur. Orta Asya kültüründe uğur getirdiğine inanılır, şaman inanişına göre at gökten inmiş kutsal bir hayvandır ve şamanın yardımcı ruhlarından biridir.

Ayrıca Balkan Naci İslimyeli resimlerinde gözlemlediği dünyayı, kimi zaman masalsı bir biçimde kimi zaman da gerçeğin acıtan yüzünü, tüm çıplaklığıyla yansıtmaktadır. Sanatçı bu yönüyle çalışmalarında yaşam ve ölüm diyalektiğine de vurgu yapmaktadır. “Gömü” isimli resminde (Görsel 28), toprağa sınıksız bağlı olan insanın gözleri, izleyiciyi takip ederken, bakışlar yalnızlık ve umutsuz bit tavırla yaşamının durduğunu hissettirmektedir.



Görsel 28. Balkan Naci İslimyeli – “Gömü”, tuval üzerine akrilik boya ve karışık teknik, 130x180cm, 1989

Kaynak: <https://www.google.com/search?tbid=xjBxO8zUpe> erişim tarihi.30.05.2025

Toprak içerisinde betimlenen bu insan unuttuğumuz bir gerçeği hatırlatmak ister gibidir. Balkan N. bahsi geçen resminde; modernleşen dünyada insan, doğanın tüm

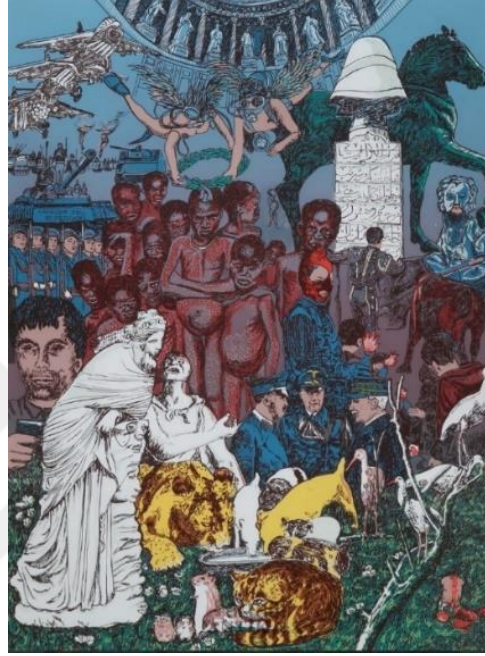
kaynaklarını yok ederek, doğaya hükmetmeye çalışıyor ve doğanın atardamarlarını keserek, aslında kendi hayat damarlarını kestiğinin farkında değiller, demek istiyor. Aslında İslimiyeli yaşam ve ölüm diyalektiğinde, varoluşsal döngümüzü farklı bir bakış açısıyla yorumlamıştır.

Ayrıca Cihat Burak, Erol Akyavaş ve Yüksel Arslan'dan sonra doğu ve batı kültürünü sentezleyerek yaşam ve ölüm temalı konulu resimlerini, İslami felsefe ile şekillendiren sanatçımızdan olan Ergin İnan da böceklerin ve insan figürlerinin yer aldığı eserlerinde, zaman zaman eski uygarlıklardan aldığı kültürel imgelere yer vererek, bunları sanatsal bağlamda resimlerinde sentezlemektedir. Çalışmalarında en ilkel, basit canlılardan, en gelişmiş insana dek, tüm canlıların yüz yüze olduğu yaşam ve ölüm diyalektiğini vurgulamakta, yaşamla ölümü karşı karşıya değil, yan yana, birbirini tamamlar biçimde yorumlamaktadır.

Cihat Burak' da kendine özgü üslubu ile Çağdaş Türk Resim Sanatında önemli bir yere sahiptir. Sanatçı zengin anlatım dilini, hiciv ve mizahla harmanlayarak, resimlerine yansıtmıştır. Genelde figüratif tarzda eserler üreten sanatçı geleneksel kalıplardan uzaklaşarak, özgün bir tarzda resimlerini oluşturmuştur. Yaşadığı toprakların kültürünü koruyarak, inançlarına bağlı kalan sanatçı, Cihat Burak, yaşamı, ölümü, varlık ve yokluğu sorgulayan eserleriyle, toplumsal duyarlılığı ve hayat görüşü sanatının tamamına yansıdığı hissedilmektedir. Kimi değerlendirmelerde ise Burak'ın yapıtları için ironi ve alegoriden söz edilmektedir. Çünkü toplumsal gerçekçiliğin, iktidar tarafının eleştirilmesi ve anlam yüklenmesi, belli bir ironi ve alegorik anlatım biçimlerini beraberinde getirmektedir.

Bu bağlamda Cihat Burak'ın resimleri üzerine, belki de en farklı bakış açısını, Benjamin'in Pasajlarında geçen "diyalektik imge" kavramı tanımlamaktadır. Nitekim Benjamin'in tarih algılamasında ortaya koyduğu; tarihsel bir andaki, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen imgeleri belli bir diyalektik yapı ile bir araya getirerek, tarihin bir tür görsel okumasının yapılabileceği konusundaki sıra dışı bakış açısıdır. C. Burak'ın "İnsanlar ve Hayvanlar" (Görsel 29) adlı resmi, bu türden bir okumayı olanaklı kılmaktadır. Burak, resminde insanların ve hayvanların doğasını birbiri içerisine geçmiş ve keskin ayrıştırmalara gitmeden karışık biçimde yapılandırmıştır. "Geçmiş,

şimdi ve gelecek” Romalı seçkinler, peygamberler, Afrikalılar, Kızıl Khmerler vb, üç diktatör, diyalektik bir ilişkiyle birbirine bağlanıyorlar” (Cıbroğlu , 2004). Kısaca resim bir varoluş-yok oluş hikayesidir.



Görsel 29. Cihat Burak, İnsanlar ve Hayvanlar, Serigrafi, 37.5 x 50 cm, 1981. Erş.13 02 2025

Kaynak:<https://www.mutualart.com/Artwork/İnsanlar-ve-Hayvanlar-Interior/A93BFDC5B371E523> erişim tarihi03.05.2025

İnsanı kendi ölümlülüğünü, yani doğasını unutma tehlikesinden koruma görevi büyük ölçüde sanata düşmüştür. Sanat için ölüm teknik bir problem değildir ve tek problem de ölüm değildir. İnsan ölümlülüğü, sanatın varoluş nedeni, hedefi ve konusudur. Sanat sadece insana özgü olan bir bilginin varlığı üzerine kurulmuştur ve bu bilgi üzerinde var olmaya devam edecektir. Bu da ölümün verili olduğu, oysa ölümsüzlüğün erişilmesi gerektiğidir. Ölümsüzlüğe bir kere ulaşıldı mı, sona ermemesi için koruma altına alınmalıdır. Sanatın öyküsünde öne sürüldüğü gibi, sanat dünyaya ölümün bilinci ile gelmiştir ve ölümün unutulduğu dakikada sanat ya ölecek ya da artık ilgi uyandırmayacaktır (Baumann, 1999, s. 115).

BÖLÜM: 2. VINCENT VAN GOGH VE ANDY WARHOL’UN SANDALYE İMGESİ

2.1. Sanatta Sandalye İmgesi

İçsel bir ihtiyaçla meydana gelen sanat, ilkel topluluklardan günümüze kadar, toplumsal koşulların değişim ve dönüşümleri sonucunda biçimlenerek ilerlemektedir. John Berger, 19. yüzyıldan başlayarak, sanat alanındaki köklü değişimleri tanımlarken, şöyle bahsetmektedir. “On dokuzuncu yüzyılla başlayan devrimci değişimler dönemine ait sanat tarihi, peş peşe verilmiş bir üsluplar savaşı değil, gelişen toplumsal gerçeğin sanatta öz olarak daha geniş, daha karmaşık bir ifade aramasından doğan üsluplar arası sürekli bir etkilenmedir” (Berger, 1987, s. 98). Sanat ve yaşam, tüm tarihsel süreç içerisinde, kendi dinamiklerinden etkilenerek biçimlenmektedir. Dolayısıyla sanatsal alanlardaki her köklü değişim, kendisine hayatın içerisinde bir yer bularak varlığını kabul ettirir ve daima ileriye doğru yol alır.

Bu sebeple insanoğlu, bulunduğu ortama ve koşullarına ayak uyduran bir varlık olarak, karşılaştığı sorunlara çözüm üretmiş ve sahip olduğu yaratma içgüdüsi doğrultusunda, fiziksel eylemlerini ve sosyal ihtiyaçlarını gerçekleştirebilmesine aracı olan, tasarım nesneleri bağlamında mobilyaları üretmiştir (Uludüz, 2020, s. 1). İnsanlık tarihi kadar geçmişi eski olan sandalyeler, günlük yaşamın önemli bir parçası olmasının yanı sıra sosyolojik, siyasal ve kültürel nesneler bağlamında yerini, geçmişten, günümüze kadar korumuştur. Bu tarihsel süreç içinde, farklı sanat dallarında, sandalye imgesi, farklı farklı anlamlarla, şaşırtıcı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Günlük kullanım nesnelerinin sanat eserine dönüşmesi ve bir sanat nesnesi haline gelmesinin ardından birçok sanatçı nesneler üzerinden kendi dilini yaratmaya başlamıştır. Günlük hayatta fazla anlam yüklenmeden yer/mekân değiştirilen sandalye bir anlamda yaşamın yardımcı oyuncusudur (Mulla, 2021, s. 184, 185).

Tarihi kaynaklardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, sanayileşmenin etkisinin sanata yansıdığı yıllarda sanatçı ve düşünürlerin farklı sanat hareketlerine öncülük ettiğini görmekteyiz. 1917 yılında ressam, yazar ve tasarımcı Theo Van

Doesburg'un katkılarıyla De Stijl grubu kurulmuştur. Yeni dünyanın, yeni bir sanatsal ifade biçimine ihtiyaç duyduğu düşüncesindeki bu grup, kurucularından olan ressam Piet Mondrian ile yeni bir tür geometrik soyut sanat anlayışı ortaya koymuştur (Antmen, 2009, s. 83). Gerrit Thomas Rietveld'in yapmış olduğu Kırmızı ve Mavi Koltuk isimli çalışması akımın ana düşüncesini yansıtırken De Stijl grubunun manifestosunu kanıtlar niteliktedir (Görsel 30). Bu çalışma, işlevsellik ve estetik bakımından plastik yapının tüm özelliklerini içinde barındırmaktadır. Ayrıca hacim, kütle, ışık, renk ve malzeme uyumuyla sanatsal özelliklere sahip bir yapıttır.

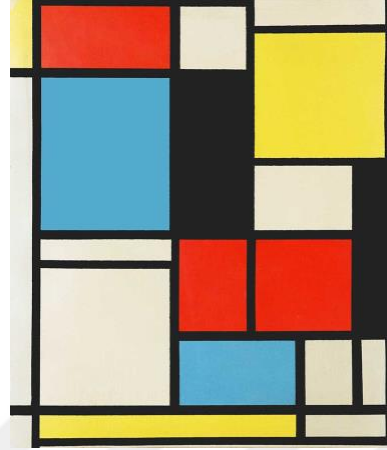


Görsel 30. Gerrit Thomas Rietveld, Kırmızı ve Mavi Koltuk, 1918

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Red_and_Blue_Chair erişim tarihi: 01.06.2025

Sandalyenin yapmış olduğu bir diğer çağrışım ise kullanılan renklerle ilişkili olan Piet Modrian'a ait "Mavi, Kırmızı ve Sarılı Kompozisyon" isimli eserdir. (Görsel 31) Rietveld'in Kırmızı Mavi Sandalyesi, Mondrian'ın resminin üç boyutlu oluşturulmuş bir örneği olarak "De Stijl" akımının simgesi haline gelmiştir. De Stijl, geometrik düzen ve ruhsal uyuma dayalı soyut sanatın, Avrupa halkının ızdırap ve acılarını sonlandırmak amaçlı barış ve iyimserliği üretebileceğini savunan topluluktur. Mondrian bir makalesinde "mantık sanatın, bütün varlığımızın plastik ifadesi olmasını

talep eder. Sanat aynı zamanda içimizdeki evrenselin de doğrudan ifadesi olmalıdır ki bu da tam tamına dışımızdaki evrenselin görünümüdür” diye açıklamıştır (Phillips, 2016, s. 54, 55).



Görsel 31. Piet Mondrian, Mavi, Kırmızı ve Sarı Kompozisyon 1921, T.Ü.Y.B.

Kaynak: <https://smarthistory.org/mondrian-composition-ii-in-red-blue-and-yellow/> erişim tarihi. 30.05.2025

Derinliği bulmak için, doğayı yok ettiğinden resimlerinde doğaya dair herhangi bir nesne yer almaz. Mondrian resimlerini non-figüratif olarak kurgulayarak temellendirir ve geometrik, biçimlerle oluşturduğu eserleri sanatın son noktasına ulaşır. Geometrik elemanlar, sanatta daha akılcı yaklaşımlarla tek başına bir varlık olarak yer edinir. Ressam Piet Mondrian’a göre, varlığın dış görünüşünden kurtarılması, modern soyut sanatın çıkış noktasıdır.

Soyut ekspresyonizm olarak adlandırılan akımın önde gelen isimlerinden biri olan Amerikalı sanatçı Franz Kline’da sandalye temasını kullanmıştır. Uzak doğu sanatından etkilenen Kline, yarattığı grafik illüstrasyon ve New York’un kısmen inşa edilmiş ya da yıkılmış kirişleri, tren yolları, yapı iskeleleri ve köprüleri esin kaynağı olmuştur. Kline tablolarını “beyaz biçimler” olarak adlandırırken, “Sandalye” isimli resimde (Görsel 32) dikkatimizi sadece nesne olarak sandalyeye değil, ayrıca beyaz renk üzerinde, boşluk duygusuna dikkat çekmek istemiştir. Resimlerinin gücü, koyu

boyayla simgelenen nesne ile beyaz renkle anlatılan geniş mekân arasındaki şiddetli gerilimin dışavurumunda yatmaktadır (Anonim, 1997, s. 253). Sandalye ne kadar basit çizgilerle oluşturulmuş olsa da yer aldığı yoğun dokularla derinliği olan bir mekân düzenlemesi izlenimi vermektedir (Gombrich, 2013, s. 604,605).



Görsel 32. Franz Kline, “Sandalye”, 1950, TÜYB 52.1 x 42,2cm

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/262451> erişim tarihi.09. 01. 2025

Francis Bacon da sandalye/koltuk imgesine eserlerinde farklı anlamlar yükleyen diğer bir sanatçıdır. “Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş” (Görsel 33) adlı eseriyle sandalyeyi günlük kullanım nesnesinden uzaklaştıran Bacon, iktidar ve güç simgesi olan koltuğu, sanatı yolu ile güçsüzlük ve zayıflığın simgesi haline getirmiştir. Ayrıca tezin konusu bağlamında ele aldığımızda; Bacon, figürün arkasında çengele asılmış eti çarmıhtaki İsa ile ilişkilendirmiştir. Onun için resim şeylerin örtüsünü kaldırarak, içlerini oluşturan duyguları ortaya çıkarmaktadır. Hem korku hem de güçsüzlük saçan, ağzı açık figür tasvirini eserlerinde sıklıkla işleyen sanatçı, böylelikle acının çılgınlığını görselleştirmiştir. Resimleriyle yaşam ve ölüm diyalektiğinde, yaşamdan aldığımız heyecanı, yaşam kadar ölümün de bilincinde olmamız gerektiğini anlatmaktadır.



Görsel 33. Francis Bacon, Sığır Böğürleriyle Çevreleyen Baş, 1954, Tüyb. 129,9x121,9cm, Modern and Contemporary Art Galery, Newyork

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/4884/figure-with-meat> erişim tarihi.30.05.2025

Leppert, "Sanatta Anlamanın Görüntüsü" adlı kitabında şöyle bahsetmektedir; "Francis Bacon'ın Sığırın Böğürleriyle /Etiyle Çevrelenen Baş adlı resmi (Görsel 32) İspanyol sanatçı Diego Velazquez'in 1650 yılında yaptığı Papa X. Innocent portresinin fotoğrafik röprodüksiyonlarına dayanılarak yapılmıştır; Bacon'ın saplantılı bir şekilde defalarca işlediği bir konuydu bu. İşte Bacon bu örnekte de yine Rembrandt ve Soutine'in kesilmiş sığır resimlerini kullanıyor. Tıpkı Soutine gibi Bacon da hayatı boyunca kesimhanelere ve ete ilgi duyduğunu kabul ediyordu: "çengeldeki hayvanı içgüdüsel olarak Çarmıhtaki İsa'yla ilişkilendiriyor." Bunu ise inançsız birisi olarak sonraları insanlık dışı bir vahşet sayıyordu." Velazquez'in portresinin "ilham"ı ne olursa olsun papanın biyografisi olmadığı kesin. Bacon'ın yorumu iktidarı teslim ediyor; Bacon aynı zamanda güçsüzlüğün portresini yapıyor: pasif hatta neredeyse felçli gibi oturan beden ise güçsüzlüğü kazıyor gözlere. Bacon kaynağını yeniden işliyor. Velazquez'in, hem becerikli bir kilise lideri hem de erken modern dönemin usta politikacılarından olan birisini resmettiği portresi, Bacon'ın tuvalinde kan akıtmayı kafasına koymuş ruh hastası -acımasız, uğursuz, erişilmez ve kudurmuş bir canavarın resmine dönüşüyor " (Leppert, 2021, s. 137,138) .



Görsel 34. F. Bacon Velázquez's Portrait of Pope Innocent X 1953 153 cm × 118 cm, TÜYB
Kaynak: <https://www.themaggar.com/francis-bacon-kimdir-eserleri/> erişim tarihi:18 03 2025

Francis Bacon'un sandalyenin daha ön planda olduğu "Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X 1953" adlı resmi, (Görsel34) sergilendiği dönem birtakım tepkilere sebep olmasına rağmen sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bacon'un bahsi geçen resmi Velázquez'in yorumu gibi göz alıcı değildir. Hapishaneyi andıran bir ortamda sanki Papa o sandalyeye oturtularak cezalandırılıyor gibi betimlenmiştir. Anladığımıza göre Bacon'un Sandalyesi burada işkence aracı iken diğerinde iktidarın ihtişamından bahsediyor. Tarihi kaynaklardan edindiğimiz bilgilere dayanarak, bu şekilde yorumlanmasının nedeni de Papa'nın yüzündeki çılgılık. Bacon çılgılığın nedenini net bir şekilde açıklamasına karşın, bazı sanat eleştirmenleri de Papa'nın yüzündeki çılgılığı Edward Munch'ın Çılgık tablosuna bir gönderme olarak yorumladığından bahsederler. Bacon'un papayı aciz ve acı içinde betimlemesinin nedeni de Papa'nın artık eski gücünün olmadığını, kilisenin toplum üstündeki etkisinin azaldığını göstermek istemiştir.



Görsel 35. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye, Ahşap Sandalye” 1965 Fotoğrafi ve Tanımı, Modern Sanatlar Galerisi (MoMA), New York

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

erişim tarihi: 09.01.2025

Sandalye temasına farklı bir yorum getiren, kavramsal sanatın göstergebilim ile ilişkisini anlatan en bilindik eserlerden biri olan, Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth'un “Bir ve Üç Sandalye” isimli çalışmasıdır (Görsel 35). Sanatçının sandalye nedir? sorusundan yola çıkarak tasarladığı bu enstalasyonda bir sandalye fotoğrafı, bir sandalye ve sandalyenin sözlük anlamının yazılı olduğu bir metinden oluşmaktadır. Kosuth, sanatın malzemeye bağlı olmadığını savunurken, bu çalışmasını çeşitli malzemeler kullanarak bir seri haline getirmiştir. Ayrıca sanatçı göstergebilime olan ilgisinden dolayı sanata farklı bir boyut getirerek, izleyiciyi dil ve sanat arasında düşünmeye sevk etmektedir.

Kosuth eseri hakkında, şöyle bahseder: " 'Bir ve Üç Sandalye' adlı işim 1965-1966 yılları arasında yaptığım işlerin bir temsili niteliğindedir. Bu iş; fotoğrafı, tanımı ve sandalyenin kendisiyle duygu ifade etmemektedir. Bu sergilenenler asla imzalanmamıştır, işin kavramı sunum biçimidir ve aynı malzemelerle tekrar yaratılabilir. Bunun nedeni benim niyetimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır, geleneksel sanatı ortadan kaldırmakta ve sanata kavram olarak yaklaşmaktadır.

Sanatın ve işin kendisi sadece bir fikirden oluşmaktadır. Bu iş de benim için modernizmi özetlemektedir" (Kosuth, 1999, s. 466).

Tarihi kaynaklardan edindiğimiz bilgiyle, Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg 1960'larda en çok Amerikan metropol yaşamının çok katmanlı bir portresini görselleştiren, büyük boyutlu, kolaj benzeri dizileri, serigrafi, baskı gibi farklı birtakım tekniklerle yorumlaması ile dikkat çekmiştir. 1968 yılında yarı karanlık bir mekân içerisinde yer alan resimdeki Sondajlar adlı bu çalışma, (Görsel 36) üzerine serigrafi tekniğiyle basılan ahşap sandalye imgelerinin bulunduğu, iki sıra saydam pleksiglas ve önündeki tek yüzlü uzun bir aynadan oluşmuştur. Pleksiglas panolara sese duyarlı 36 adet spot tutturulmuştur.



Görsel 36. Robert Rauschenberg, "Sondajlar", 1968, 238,8x1,097,3x137,2 cm, Ludwig Müzesi, Köln

Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/soundings> erişim tarihi: 09. 01. 2025

İç mekâna giren izleyici, ilk önce aynadaki yansımasıyla karşılaşmaktadır. İzleyici panoya doğru yürüdükçe, kendi kendine ya da yanındaki biriyle konuştuğu sesin yüksekliğine göre ışıklar farklı derecelerde yanmaktadır. İzleyici eserin yarattığı

farklılıkları yaşamak ve imgeleri görünür kılmak için şarkı söylemek, konuşmak, el çırpma gibi mekân içerisindeki diğer kişilerden daha fazla ses çıkartmak durumdadır (Atakan, 2006, s. 206).



Görsel 37. David Salle, “Mingus Meksika’da”, 1990, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 244 x 312 cm, Saatchi. Galerisi, Londra, İngiltere (Honigman, 2011)

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/262451> erişim tarihi.24.02.2025

“Ekspresyonist bir üslupla resimlerini oluşturan İtalyan sanatçı Enzo Cucchi ise, (Görsel 37) Van Gogh’un sandalyelerine göndermede bulunarak, manzarayı andıran soyut bir mekâna yerleştirdiği sandalyeyi, akıttığı boyayla çevrelemiştir. Genellikle resimlerinde depremler, doğal felaketler, ölü imgeler gibi yaşamı yok eden doğal güçleri ele alan sanatçının seçtiği sandalye imgesi ve bu imgenin üzerine sıçratılan boya ile oluşturulan görüntü, yok oluşu çağrıştırmaktadır” (Beyoğlu, 2016, s. 189) .



Görsel 38. Jeff Koons, “Backyard”, 2002, tuval üzerine mürekkep, 416.6 x731.5
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jeff-koons/backyard-2002> erişim tarihi.30.05.2025

Postmodernist, Amerikalı sanatçı Jeff Koons, tüketim nesnelerini sanat eseri olarak kullanarak, nesnelere bakış açımızı değiştirmektedir. Tüketim toplumunun, başarı ve lüks yaşam tarzını, acımasızca eleştirirken yüceltmesini ve ayrıca malları sanata, sanatı da mala dönüştürmek mümkün olduğundan, sanatın işleyişi üzerine yorum yapmaktadır (Cumming , 2006, s. 473,474). Sanatçı çalışmalarında nesneyle bütünleşerek, günlük yaşam eşyalarıyla; sandalye, merdiven, çöp kutusu, tencereler, ayrıca alüminyum metal, ağaç gibi nesneleri, çizgi film ya da animasyon karakterlerle beraber kullanarak kompozisyonlar oluşturmuştur.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi sanatta çok kullanılan, görsel öğelerden biri olan sandalye, farklı biçimlerde ele alınmış, yorumlanmış ve hayatla sıkı bir bağ kurulmasında büyük bir rol almıştır. Fiziksel yapısı sanatçıdan, sanatçıya değişerek şekillenirken, kültürel yapısındaki değişim içinde bulunduğu çağın koşullarına bağlı oluşmuştur. Bireyle sıkı bir iletişim kurmuş olması onu diğer nesnelerden ayrı bir konuma yerleştirmiştir. Böylece zaman içerisinde sanatçıların eserlerinde tema olarak yorumlanmasıyla sanatta varlığını kanıtlanmıştır.



Görsel 39. Joseph Beuys 'Şişman Sandalye' (1964–1985) (Khan Akademisi)
Kaynak: https://ichi.pro/tr/joseph-beuys-sisman-sandalye-fettstuhl-1964-1985-164377252119142#google_vignette erişim tarihi:03.05.2025

Bu bağlamda kendi zamanının sanat ruhunu yansıtan Gerrit Thomas Rietveld, kullanım amaçlı sandalye tasarımında, De Stijl akımının işlevsellik, estetik, kütle-hacim ve ışık-renk gibi önem verdiği tüm özellikleri içinde taşımaktadır. Kavramsal sanatın varlık bulmasında ön sırada yer alan Joseph Kosuth'un sandalye çalışması ise basit bir günlük kullanım nesnesinin, sözlük tanımının da yer verildiği dil ve sanatın birlikteliğinin, felsefi anlatımıdır. Joshep Beuys'un (Görsel 39), bir enstalasyon çalışması olan “Yağ Sandalyesi'nde” üç farklı nesneyi (sandalye, yağ ve tel) bir arada kullanarak farklı bir bakış açısıyla yaşamın gelip geçiciliğine vurgu yapmıştır.

Amerikalı sanatçı Franz Kline'nin yorumladığı sandalye, algımızı sadece nesne olarak kullanılan sandalyeye değil ayrıca mekanda yarattığı boşluk duygusuna da dikkat çekmek istemiştir. Robert Raushenberg ise yarı karanlık bir mekân içerisinde yer alan, ipek baskı yöntemiyle oluşturduğu ahşap sandalye imgelerine yer vererek mekanı sadece bir yüzey olmaktan çıkartarak, izleyiciyi de sanatına dahil etmiştir. Böylece izleyiciye farklı bir bakma, görme, algılama deneyimi sunmuştur.

Gündelik hayatımızın içinde sürekli etkileşim halinde bulunduğumuz sandalyenin sanat nesnesi olarak incelediğimizde genelde; var olma bağlamının

yanında boşluk, yalnızlık, bekleyiş, otorite, yaşam ve ölüm diyalektiği gibi derin duyguların ifade aracı olarak kullanılmıştır. Sanatçılar, özgün yaratım alanına dönüştürdükleri, yaşamın geçiciliğini, insanın varoluşsal kaygılarını ve ölümle yüzleşme anlarını ifade etmek için sandalyeyi basit bir nesneden çok daha fazlası haline getirmiştir.

2.2. Vincent Van Gogh'un Yaşamsal Deneyimleri ve Sanatı

Vincent Van Gogh 30 Mart 1853 yılında Hollanda'nın Groot-Zundert kasabasında dünyaya gelmiştir. Köklü bir ailesi olan Van Gogh'un ailesinde yer alan erkekler ya sanat ile ilgilenmiş ya da din adamlığı yapmışlardır. Babası rahip olan Van Gogh 1860 yılında Zundert'de okula başlamıştır. Katolik öğretmeni olan Köy okulu çok kalabalık olduğu için babası onu kardeşiyle birlikte okuldan almış ve evde özel öğretmen tutarak eğitim vermeye başlamıştır. Çok verimli bir sonuç alınmaması sonucunda 1864 yılında Van Gogh yatılı okula yazdırılmış ve Van Gogh'u ömür boyu etkileyecek sorunlar kendini göstermiştir. Özellikle ailesinden ayrılmanın yarattığı bunalım yetişkinliğine kadar uzanmıştır. 1866 yılında ilkokuldan sonra Vincent, Tilburg'da orta okula başlamıştır. Okuldaki resim öğretmeni Van Gogh'un başarılı olabileceğini anlamış onun resim eğitimi alması için teşvik etmiştir, fakat iki yıl sonra orta okulu bırakarak evine geri dönmüştür. Küçük yaşta aldığı tepkiler ve sıkıntılı geçen zamanlar onu derinden etkilemiştir. Hatta kardeşi Theo'ya yolladığı bir mektupta "Gençliğim kasvetli, soğuk ve verimsizdi" diye yazmıştır (Beaujean, 2005, s. 8,9).

Gombrich "Sanatın Öyküsü" kitabında V. Van Gogh hakkında şöyle bahseder; "Airles'deki gönüllü yalnızlığı sırasında, kardeşi Theo'ya yazdığı ve kesintisiz bir günlük gibi okunan mektuplarda, tüm düşünce ve umutlarını ortaya koyuyordu. Neredeyse kendi kendini yetiştirmiş, bu alçak gönüllü sanatçının, kendini bekleyen ünden habersiz yazdığı bu mektuplar, dünya edebiyatının en dokunaklı ve ilginç örnekleri arasında yer alır. Bu mektuplarda, sanatçı Vincent'in görev duyusunu, mücadelelerini ve zaferlerini, umutsuz yalnızlığını ve arkadaş özlemini hissediyor, ateşli bir enerjiyle çalıştığı aşırı yorucu ortamın farkına varıyoruz (Gombrich, 2013, s. 544,545).

Çocukluk döneminde aslında çok mutlu olan Van Gogh, yaşadıklarından dolayı mutsuz, melankolik ve intihara yatkın bir insana dönüşmüştür. Yıllarca hoşlanmadığı öğretmenlik, misyonerlik ve galeri sorumluluğu gibi işlerde çalışmıştır. Mutsuz bir iş hayatı, başarısız aşk ilişkilerinden, yoksulluktan ve ruhsal krizlerden sonra 1880 yılında resim yapmaya başlamıştır (Cumming, 2008, s. 330,331).

Birçok izlenimci ve art izlenimci ressamdan etkilenen Van Gogh, 1887'de ressam Paul Gauguin ile tanışmıştır. 1888'de Paris'in soğuşundan bunalan Van Gogh ütöpik bir sanat kolonisi kurma hayaliyle Güney Fransa'daki Arles kasabasına yerleşmiş, "Sarı Ev" olarak bilinen boş eve geçmiş ve geçirdiği bir kriz sırasında kulağının alt kısmını kesip koparmıştır (Görsel 40). Bunu bir gün sonra öğrenen Gauguin, Van Gogh'u terk etmiş ve onunla bir daha görüşmemiştir. Bu olaydan sonra



Görsel 40. Bedroom in Arles (first version, 1888). Oil on canvas, 72 × 90 cm (28.3 × 35.4 in). Van Gogh Museum, Amsterdam

Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22554513> Erişim:02 Şubat 2025

daha fazla bozulan ruh sağlığının etkisiyle, bir süre akıl hastanesine yatmış olan Van Gogh, burada resimsel anlamda çok üretken zamanlar geçirmiştir (Eşen , 2015, s. 113,119). Ruhsal durumu ile temellendirilen resimleri, kabul görse de görmese de yaşamı boyunca büyük bir coşkuyla resim yapmaya devam etmiştir.

Wincent'in "Resimlerimin satmaması konusunda bir şey yapamam. Ancak bir gün gelecek ve insanlar onların boya parasından fazlasına değdiğini anlayacak" sözü onun içinde bulunduğu durumu özetlemektedir. Van Gogh'un en büyük destekçisi olan kardeşi Theo onun resimlerini 1888, 1889 ve 1890'da açılan Bağımsızlar Salonu'na dahil etmiştir. Orada bir resmi satılmıştır bu onun sağlığındaki ilk ve tek satılan resmidir. 17 Temmuz 1890'da kendini vurarak intihar etmiş ve iki gün sonra hayat gözlerini yummuştur. Birçok önemli sanatçıda olduğu gibi, ölümünden sonra onun da sanatını anlayan ve yücelten sanatçı ile sanat paylaşımcıları sayesinde hak ettiği üne kavuşmuştur (Lunday, 2020, s. 147,152).

Sanat yaşamında Van Gogh, kendi verdiği kararlar ve kendisinin seçtiği yolda yürüyerek, kendi çabasıyla sanatını geliştirmiş önemli bir ressamdır. 1880 yılında Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Modern ressamlar arasında en çok beğendiği ve kendisinin de belirttiğine göre sanatında yeni fikirlerinin esin kaynağı Millettir. 1885'te Rijksmuseum'da (Amsterdam) Rembrandt ve Franz Hhn Als'ın eserlerini, 1886'da Japon estamplarını incelemiş, Rubens'in fırçası ve boya kullanımından çok etkilenmiştir. Karmen kırmızısı ile kobalt mavisi gibi güçlü renk etkileşimine dair, daha önceleri Delacroix'nın da ilgilendiği renk kuramları üzerinde çalışmalar yapmıştır. 18 Ocak 1886'da Anvers Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi, fakat burada, akademik öğrenimde umduğunu bulamadı. Paris'e giderek bir süre, Montmartre'da Fernand Cormon'la birlikte çalıştı. Bu sıralarda Emile Bernard, John Russel, Louis Anguetin ve Henri de Toulouse Lautrec'le tanıştı. Paul Gauguin, Camille Pissarro, Paul Signac ve çevresiyle ilişki kurdu. 1887'de Pariste, Rue Clauzel'deki Pere Tanquey's adlı bir galeride birkaç çalışması sergilendi. İlk grup sergisi, Gauguin, Lautrec, Bernard ve Anquetin'le birlikte "Painters of the Little Boulevard" adıyla açıldı. 20 Şubat 1888'de Arles'a gitti (Zurcher, 1985, s. 303,307) .

Vincent van Gogh, on yıldan az çalışmış olmasına rağmen ve 500 ün üzerinde resim yapmıştır. Fakat Ününü son üç yılda kriz dönemlerinde yaptığı resimlere borçludur.

Kant felsefesine göre, düşünsel yolla soyutlama eğilimleri, doğayı yeniden yaratma anlayışına dayanmaktadır. Kant'ın düşüncesine göre, eğer insanın

zihinsel yapısı başka türlü olsa idi; doğayı başka şekilde bilecekti. Yani soyut düşünsel yapı doğa biçimlerini belirlemektedir. Bu da Kant'ın mekân ve kompozisyon olgusunun zihinsel olgu olduğu düşüncesi ile örtüşmektedir (Tunalı, 2008, s. 172).

Bu bağlamda; Doğayı yeniden inşa ilkesini yaşama geçiren ilk ressamlardan biri Vincent Van Gogh'tur. Van Gogh, içselliği ile soyutlama ve doğayı yeniden inşa anlayışını başarılı bir biçimde resimlerinde yansıtmış ve hayatın, çıkar gözetin düzenine karşı gelen, romantik ruhuyla sanatını yönlendirmiştir. Fakat yine de resim sanatında, Delacroix dışında özellikle romantik manzara ustalarına ilgi duymamıştır. Yeni-Klasikçi ve Romantikler gibi, konu malzemesini yüksek ideallerle sınırlandırmamış, konularını gündelik yaşam içinden seçmiştir.

Lynton'un "Modern Sanatın Öyküsü kitabında söylediği gibi; Renkleri ve biçimsel özellikleri daha da belirginleştiren Van Gogh, konularını kişisel ve dinsel parıltılı bir gözle değerlendiriyor, boyayı kalın tabakalar halinde kullanıyordu. Çoğu zaman uzun çizgisel fırça darbelerinden yararlanıyordu (Görsel 41). Sanatçının tutkulu ve deliliğe varan coşkuları, yapıtlarına ayrı bir etki gücü kazandırıyor (Lynton, 2004, s. 20,21).



Görsel 41. "Vincent Van Gogh, "Buğday Tarlası ve Kargalar", TÜAB. 1890 TÜYB. 50.5 x 103.0 cm. Van Gogh Müzesi Amsterdam

Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4400305> erişim tarihi: 03.05.2025

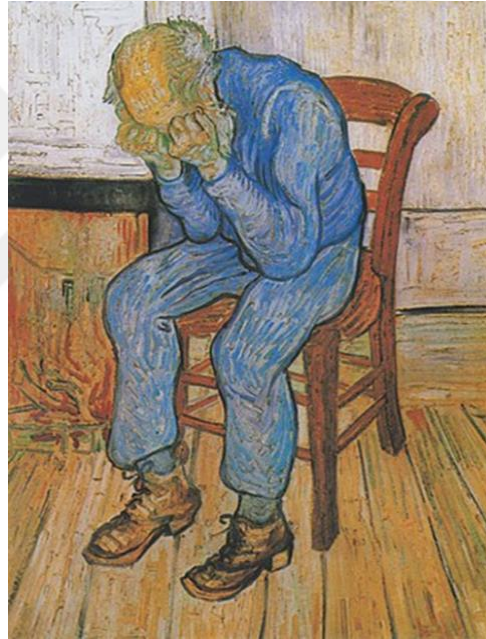
V. Van Gogh, başlangıçtan itibaren, birçok yapıtında, hiç kimsenin resmetmeye değer bulmadığı, sıradan insanların, günlük yaşamlarını ve dramatik gerçekliğini yansıtmıştır. Örneğin; “İplik Eğiren Adam”, “Masuracı”, “İhtiyar Adam”, “İncil Okuyan İhtiyar Adam”, “Kasap Dükkanı”, “Postacı”, “Patates Soyan Kadın”, “Anvers’te Eski Evler”, “Arles’da Langlois Köprüsü”, “Ay Çiçekleri”, “Selvi Ağaçları”, “Zeytinlik”, “Les Saintes Maries de la Merie’s’den Görünüş”, “Selvili Mısır Tarlası” “Sandalye”, “Yatak Odası” “The Cafe Terrace”, “Dut Ağacı”, “Saint Paul Hastanesi”, “Yıldızlı Sema”, “Siyah Üzüm Bağı” ve “Buğday Tarlası ve Kargalar” gibi.

“İzlenimcilik akımından sonra soyutlama eğilimlerinin başlangıcı diyebileceğimiz ard -izlenimcilik, İzlenimcilerden sonra gelen ressamların biçimini tanımlamak için kullanılan bir sözcüktür, özgün kullanımı Fransızca “postimpressionisme” dir. Başlıca ressamları Paul Cezanne, Vincent van Gogh (1853 – 1890), Paul Gauguin (1848 – 1903), Georges Seurat (1859 – 1891) ve Henri de Toulouse-Lautrec’tir (1864 – 1901). Bu akımın sanatçıları tarafından resimlerinde izlenimciliğin ışık renkleri ile atmosfer oyunlarına önem verilmemiştir. Bu ressamlar, nesneleri sağlam bir yapı içinde göstermek isteyen güneş renkleriyle yetinmeyerek, bütün renkleri paletlerine alan ve doğayı yeniden biçimlendiren ressamlardır” (Turani, 1995, s. 113) .

Post Empresyonizm’in Fransa’daki öncü sanatçılarından olan Vincent Van Gogh, Paris ve Londra’da bulunduğu sıralarda, Geleneksel Japon estamplarından sonra, resimde özgün, çizgisel ifade teknikleri ile Seurat’nın noktacılık tekniğine de ilgi duymuş, denemeleri sonunda, saf renkleri, nokta ve düz fırça vuruşlarıyla kullanan sanatçı, zamanla bu tekniği, kişisel bir üslup haline getirmiştir. “Salon” çevresi ressamların yaptığı gibi lokal renklere bağımlı bir taklitçiliği kabul etmemiş, renkleri saf haliyle ve zıtlıklar yoluyla, özellikle mavi ve sarının uyumlu karşıtlığı, resimlerinde, coşkulu bir canlılık yaratmıştır. Ayrıca diğer art izlenimci sanatçılara göre, renklerin sembolik ve dışavurumcu özelliğini kullanmasıyla ön sıralarda yerini almıştır. Böylece Van Gogh ile birlikte modern resmin gerçekliği yansıtmaya çabası fizikötesi bir boyut kazanmış, modern resim, gözle görüleni değil, görülmeyeni arayan bir anlayışa hizmet etmiştir. Bu bakımdan Van Gogh’un modern resme katkısı;

görüleni ve algılananı yansıtmak değil, duyumsanamayan gerçekliği görünür kılma çabasıdır ve bu yanı ile Ekspresyonistlere yakınlığından söz edilebilir.

Tarihi kaynaklarda yazdığına göre; V. Van Gogh, resimlerinin yalnızca sanat çevresine ve zenginlere değil, tüm insanlığa hitap etmesini istiyordu. Sanatında amacına ulaşan Van Gogh, gölgeyi renklendirmek yoluyla, resim sanatında yeni bir anlatımın da öncülüğünü yapmıştır. Dahilik ve delilik arasındaki sanatçının, renk ve ışığa dayalı çalışmaları, özgürlük ve ivedilik temeline dayanıp, hareketli, kıvrılarak yükselen biçimleri, vahşi sevinçlerden, umutsuzluğun derinliklerine kadar uzanan duygularının anlatımıdır.



Görsel 42. Vincent van Gogh “Üzgün Yaşlı Adam”/“Sonsuzluğun Eşiğinde”, 1890, 160x80cm, Kröller Muller Müzesi, Otterlo, Hollanda
Kaynak:<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9517164> erişim tarihi 04.02.2025

Vincent’in “Sonsuzluğun Eşiğinde”, Ayçiçekleri” Sandalye ve Pipo” ve Gauguin’ in Sandalyesi adlı natürmortları en yenilikçi eserleridir. Tüm bu eserleri ve daha fazlasını incelediğimizde Sanatçının varoluşumuzun vazgeçilemez gerçekliği olan yaşam ve ölüm diyalektiği karşısındaki kaygı ve korku, yalnızlık hissi, yabancılaşma gibi kavramlar, ileri modernizmin uyuşturucu ve şizofren deneyimleriyle Van Gogh’un resimlerinde hayat bulur.

Heidegger'in düşüncesinde, kaygının varlık bulması olarak belirlediği vicdan konusunu, Vincent Van Gogh "Üzgün Yaşlı Adam" veya diğer ismi ile "Sonsuzluğun Eşiğinde" resmi ile anlatmıştır. Yani Vincent Van Gogh'un 1890'da Provence'da yaptığı yağlı boya (1853-1890) resmi, içinde bulunduğu buhranın, geçirdiği bir psikotik atak sonrasının eseridir. Aynı zamanda intihar olarak kabul edilen ölümünden, iki ay öncesine rastlamaktadır. Zamanın durdurulamaz akışıyla, ölüme karşı duyulan kaygı ve çaresizlik, beden dili kullanılarak betimlenmiş ve kıvrılan fırça darbelerindeki tedirginlik, pişmanlık ve suçluluk, apaçık hissedilmektedir. Kısaca söylemek gerekirse anlatmak istediği tam da kendisidir.

2.2.1.Vincent Van Gogh'un Sandalye ve Pipo Eseri üzerinden Yaşam/Ölüm Diyalektiği

Fransız düşünür Montaigne'in söylediği gibi, "Hayatın içindeyken, ölümün de içindesiniz." (Dorman , 2011, s. 45).

Sanatın ölümle olan yakın ilişkisi teorik olarak, sanatçının özünde kişisel ölümsüzlüğe duyduğu arzudur ve bu onun içindeki yaratıcı içgüdüğü de devreye sokan esas etkindir; yani yaratma eylemindeki ortak itki sanatçının bilinçli veya bilinçsizce, kendini sonsuza dek var etme çabasıdır. Böylece sanatçı kendi ölümsüzlüğünü sanatı yoluyla silinmez bir iz bırakarak sağlamış olacaktır (Baumann, 1999, s. 115) .

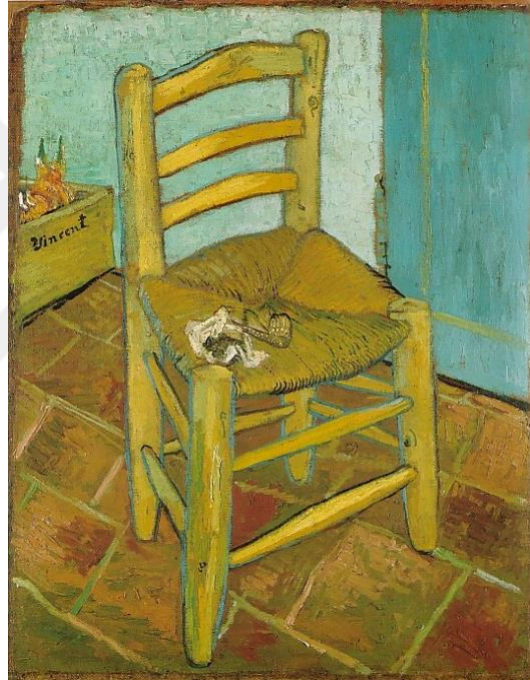
...ölümsüz olanın kalıcı olan olmadığını inatla vurgular. Ona göre bir sanat eseri artık sıradan olana cevap vermediğinde ve hiçbir pratik fonksiyonu kalmadığında kalıcı olabilir... Sanatın gizemi, sanatçının ölümsüzlük arzusundan doğmamıştır. Sanat eserinin ölümsüzlüğü kendisini yalnızca geçmişi hatırlatarak gösterir. Yaratanın amaçlarını değil, yapıtların kalitesini gösterir. Yani önemli olan, yapıtın izleyicide estetik duygular ya da entelektüel beğeni uyandırma yetisidir (Baumann, 1999, s. 116) .

Varoluşsal sorgulama sebebiyle, yaşam ve Ölüm kavramının sanattaki etkileri hemen hemen her dönemde, kültür ve gelenekte farklı yaratımlara yol açmış ve önceleri ölümü hatırlatırken, modern zamanlara gelindiğinde daha yaşam odaklı, yaşamın anlamı bağlamında anlatılara yerini bırakmıştır. Özne olarak sanatçının iç

dünyasında (imgeleminde) oluşturduğu ve sanatsal bir imgeye dönüştürdüğü, nesnelleştirdiği eseri, artık dış dünyaya ait, nesnel gerçeklik olgularından farklı olarak sanatsal bir yapıt, imgedir. Özne-insan “nesnel dünyanın öznel yansıması olduklarından her imge, öznel nesnelin birliğidir” (Hançerlioğlu, 2006, s. 184). Öyle ki kültürel toplumsal ve düşünen sosyal bir varlık olarak insanın iç dünyasında yaratıcılığına kaynaklık eden yapı imgelemdir. Öte yandan insan tarafından, yaşamı boyunca oluşturulan “sanatsal imgeler”, “simgeler” ve “göstergeler” nesnel dünyanın dış gerçeklik ve olgularıdır. Bu da dünya ile diyalektik bir süreç içerisinde ilişki kurmak yoluyla gerçekleşir. İnsan için bilgilerin ışığında nesneler dünyası olmadan imgelerin oluşması, imgeler olmadan da sanatsal bir yaratım gerçekleşmesi, yani sanatsal bir imge oluşturmak mümkün değildir. Aynı zamanda İmgeler (sanatsal), dış dünyada bir kültür varlığı olan özne, insanın deneyimleri sonucu, iç dünyasında oluşan bilincinin yansımalarıdır denilebilir. Bu Bağlamda;

Vincent Van Gogh, un ana konu olarak Sandalyeyi ele alması, şüphesiz ki sanat tarihinde en çarpıcı “sandalye” resmi olarak yerini almıştır. Van Gogh sandalyesi, Empresyonizm ve post empresyonizm arasındaki geçişin yapı taşıdır. Eserde Yaşam ve ölüm diyalektiği, sandalye gibi basit bir nesne üzerinden sembolize edilmiştir. Sandalye bir kullanıcının yokluğunda işlevselliğini yitiren, ancak yine de varlığını sürdüren bir nesnedir. Sanatçının düşüncesinde, sandalye imgelem yoluyla, insan yaşamının geçiciliği ile evrenin sürekliliği arasındaki ilişkiye de vurgu yapmaktadır diyebiliriz. Daha önce de bahsedildiği gibi, Van Gogh en son empresyonist serginin yapıldığı 1886 yılında Paris’e gitmiş ve gördüğü yapıtlar sanatçının üslubunu ve sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Önceki çalışmalarında görülen kasvetli ve karanlık atmosfer yerini, empresyonistlerin renklerine bırakmış, parlak ve canlı renkleri paletinde kullanmaya başlamıştı. Sanatçı, renkleri bir nesneyi tanımlamak amacıyla değil, tinsel dürtüsünün hissiyatını ifade etmek amacıyla kullanmıştır. Aşırı evhamlı ve duygusal bir kişiliğe sahip olan Van Gogh, kişisel izlenimlerini ve dünyayı zihninde gördüğü gibi tuvallerine yansıtmıştır. Kalın fırça hareketleriyle ün yapan Van Gogh, ışığı kullanışıyla ve özgün üslubuyla kendinden sonraki birçok sanatçıyı da etkilemiştir (Hollingsworth, 2009, s. 430).

Van Gogh, Sandalye ve Pipo adlı eserini (1888-1889) bu dönemde yapmıştır (Görsel 43). Sanatçının sandalye temalı iki farklı resmi bulunur. Aynı tarihlerde yapılmış olan bu iki eserin duygusal boyutu resmin sanatsal özelliklerinin ötesinde bir öznel taşımaktadır. Biri kendi adına diğeri ise arkadaşı sanatçı Paul Gauguin adına yapmış olduğu sandalyedir. Bu iki sandalye gündüz ile gece gibi birbirinden çok farklıdır. Kısaca iki sanatçı arkadaşın karakteristik farklılıklarının sandalye nesnesi üzerinden yorumlanması olarak da değerlendirilmektedir.



Görsel 43. Vincent van Gogh” Sandalye ve Pipo” (1888-1889) tuval. 9 1 .8x73 cm. Londra National Gallery Londra.

Kaynak:<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=151983> 04 01 2025 erişim

Van Gogh’un kendi için yaptığı, tuval üzerine yağlıboya ile resmedilen sandalye, açıkça bir gün ışığı tasviridir ve sol üstte görünmeyen köşeden çıkan ve kalın, altın rengi fırça darbeleriyle, açık renkli tahtaya yansıyan bir ışık kaynağı sezilmektedir. Resimdeki parlaklık ve sadelik havası, Van Gogh'un kendi

yansımasıdır. Sarı rengin tonlarıyla yaşamın sıcaklığına olduğu kadar, sarının ölümü simgelemesi ile hayatın geçiciliğine atıfta bulunmaktadır. Arka planda kullandığı mavi ve yeşil tonların sarı ile uyumu, resme dingin bir atmosfer katmıştır. Bu atmosferde yalnızlık duygusu bütün odayı kaplamış. Leppert'in söylediği gibi “Sandalye öyle bir açıyla çizilmiş ki, sanki yaklaşıyormuşuz ve sandalyeye oturacaktık, dolayısıyla pipo içmeye ve konuşmaya başlayacaktık” gibi hissettirmektedir (Leppert, 2021, s. 109). Sandalyenin ağaçtan yapılmış düz iskeleti üzerinde sazdan yaygısı ve dokumasındaki paralel çizgiler, arka planda kullanılan dikeylerle, resim de diyagonal denge sağlanmıştır.

William Hardy, Van Gogh: The History And Techniques Of The Great Masters isimli kitabında Vincent Van Gogh'un pipolu sandalyesinin resimsel değerlendirmesine göre; “bu çalışmanın renk kompozisyonu -mavi ve turuncu, kırmızı ve yeşil- kontrast renklerin birbirleriyle olan ilişki varyasyonlarına dayanmaktadır. Bu kontrastlıklar, en saf haliyle kompozisyonu vurgulayan bazı pasajlarda görünür. Böylece sandalyenin altındaki zemindeki pür kırmızı alan, sandalyenin bacağındaki yeşille dengelenir. Böylece dış hatları vurgulayarak saf resmin yapısını vurgulamayı amaçlar. Bu güçlü yapı imajın etkisini artırır fakat aynı zamanda çizgi ve renk arasında bir gerilim yaratır. Sandalyenin bacağı ve zeminin perspektifindeki bozukluk Van Gogh'un kendi bakışının öznelliğini yansıtarak kendi kişiselliğini açığa çıkartır. Pipo, mendil ve tütün soğuk ve sıcak tonların merkezindeki nötr beyazla açtığı alan resimsel anlatı açısından resme bir odak noktası kazandırır. Sandalyede kullandığı mavi ise resmin soğukluk hissini artırır” (William, 1997, s. 43).



Görsel 44. Vincent Van Gogh. “Gauguin’in Sandalyesi” 1888. T.Ü.Y.B. 90,5 x 72,5 cm. Van Gogh Müzesi, Amsterdam/Hollanda

Kaynak: <https://www.theartnewspaper.com/keywords/adventures-with-van-gogh> erişim tarihi: 04 01 2025

Van Gogh, Gauguin’in sandalyesini, karamsarlığı ve yıkılan umutları simgeleyen kırmızı ve yeşil renkleri kullanarak betimlemiş ve kasvetli bir ortam yaratmıştır. Van Gogh’un gün ışığı renginde boyanmış sandalyesi, olabildiğince sade ve yalınken, Gauguin ki, süslü ve daha hareketli bir yapıda tasvir edilmiştir. Ayrıca sandalyeler her iki arkadaşın kişilik özellikleri hakkında da bilgi vermektedir.” iki sandalye karşı karşıya gelecek şekilde çizilmiş ve sandalyelerin sahipleri sanki karşılıklı sohbet edeceklermiş gibi düzenlenmiştir. Karşılıklı asıldığında sanki iki arkadaşın sohbet ettiği izlenimini yaratmaktadır. Van Gogh'un üzerinde piposu duran sandalyesi hürmetkarlık derecesinde bir özenle çizilmiştir” (Leppert, 2021, s. 107). İki arkadaşın aralarındaki huzursuzluğu düşününce belki de bahsi geçen resimler, duygusal olan Van Gogh’un arkadaşlığa ve yalnızlığa gönderme yaptığı bir manifesto olmuştur.

Leppert “Sanatta Anlamanın Görüntüsü” (2021) Adlı kitabında bu konuda şöyle yamaktadır; “Nesnelerin "arkasındaki" insanlar görünmez. Ne bireyselliklerinin bir önemi vardır ne de kimliklerinin. Gerçekten de malların

sahip kullanıcısının kim olduğu kestirilemiyor. Van Gogh için önemli olan şey ise pek de ucuz sandalyenin kendisi değil sandalyeyi kullanan ve piposundan ve tütün kesesinden hemen fark edilen kişidir. Bir nesne olarak sandalyenin önemi tamamen üzerine oturan insandan kaynaklanmaktadır. Öbür kanattaki Gauguin sandalyesinin yaygısında, iki kitap ve yanan bir mum duruyor. Sanki Gauguin sadece bir an için sandalyesinden kalkmış görünüyor gibi sandalyeye yakından ve yukarıdan bakıyoruz. Birlikte düşünüldüklerinde iki resmin, sadece iki ayrı kişiye değil aynı zamanda ikisi arasındaki toplumsal ilişkiye de gönderme yapan bir anlamı da var” (Leppert, 2021, s. 109, 110).



Görsel 45. Vincent van Gogh “Sandalye ve Pipo”- “Gauguin’in Sandalyesi”

Kaynak: <https://www.theartnewspaper.com/keywords/adventures-with-van-gogh>

Erişim ;07 02 2025

Ayrıca sandalyelerin betimlenmesi, Van Gogh’un hem kendisini hem de Gauguin’i nasıl algıladığını gözler önüne sermiştir. Muhtemelen, yaşamı boyunca köy hayatını aristokrasiye tercih eden Van Gogh kendisini, yoksul işçi sınıfının bir mensubu gibi görürken, Gauguin temsil ettiği resim hayatın zevklerine daha yakın duran dünyevi bir görüş oluşturmaktadır.

Kısaca Van Gogh'un sade ve yalın bir şekilde betimlediği, sandalyesi değil, piposuyla ve tütün kesesiyle anlattığı ta kendisidir. Sandalyenin önemi betimlediği kişiden kaynaklanmış, nesne kişileşmiş, bir bedene ve bir aitliğe dönüşmüştür. Esere duygusal yoğunluğunu katan sanatçı, belki de özlem duyduğu fakat sağlamlaştıramadığı dostluğunu bu kişileştirmeyeyle ölümsüzleştirmiş, yaşamına dahil etmiştir. Eserde ki duygusal izlenim, sanki bir gün ölecek insanların arkada bıraktıklarını, anılarını ve yaşam tarzlarını resimlerine aktarmış ve böylece kendilerini ölümsüzleştirmeyi başarmıştır.

Sandalye ve Pipo adlı resimde, ilk bakışta bir zamanlar iki arkadaşın kullandığı basit bir nesne göze çarparken, şu an ikisinin de hayatta olamaması ve hala varlıklarından söz ettirmesi açısından, ölümsüzlüklerinin kanıtı olarak karşımızda durmaktadırlar. Ayrıca günlük yaşam nesnelerinden oluşan, sandalye pipo, mum ve kitap gibi öğeler, resmin bir Vanitas türü resim olduğunu hatırlatmaktadır. 19.Yüzyıl Hollanda'sının Vanitasları gibi Vincent'in Sandalye'leri de hayatın gelip geçiciliğini anlatmanın, farklı bir yorumudur. Daha önce de bahsedildiği gibi modern zamanlarda, sanatta, yaşam ve ölüm diyalektiğinde, ölümden daha çok yaşam ön plandadır ve Van Gogh'da aslında, burada ölümü değil, arkadaşıyla geçirdiği güzel günlerin özlemi üzerinden, yaşarken yapmak istediklerimiz konusunda daha dikkatli olmamız gerekliliğine vurgu yapmaktadır.

Modernliğin içerisinde var olan her şey post modernde tükenmiş veya başkalaşmıştır. Bu evrede kapitalizm bunu gerçekleştiren kültür üretici güç görünümündedir. Fredric Jameson'da modernizmden, postmodernizme değişim gözlemleriyle tükenmeler ile ilgili olgular ve çözümlemeler yapmaktadır. O'na göre Walter Benjamin'in faşizmi tanımladığı estetize edilmiş yaşam, postmodernliğin meta tüketimine dönüşmüş, Van Gogh'un eserlerindeki çileci otantik benlik deneyimleri, Warhol'un eserlerinde gözden çıkartılmıştır (Jameson, 2011, s. 35).

Buradan yola çıkarak, bahsi geçen konunun açılımı bakımından; Andy Warhol'un "Elektrikli Sandalye" eserini, yaşam ve ölüm ilişkisi üzerinden incelemek yararlı olacaktır.

2.3. Andy Warhol Ve Sanatı Üzerine

Andy Warhol, sanat alanına girdiği andan itibaren en çok konuşulan, en çok tartışılan sanatçı olmasının yanında, hakkında ki bunca söyleme karşın çizgisini değiştirmemiş, iddialı açıklamalarından geri adım atmamış bir isim olma özelliğiyle sanat algımızın kırılma noktasında yer almaktadır. Kimilerine göre “sanatın sonu” kimilerine göre “yeni sanat” ın başlangıcı” olarak nitelendiriliyor. Çoğu söyleminde derdinin sanat olmadığını beyan etmesine karşın, sanat alanında böylesine yankı uyandırması, artık hiçbir şeyin aynı olmayacağını göstergesiydi. Bu bağlamda; Warhol'a giden yolda Marcel Duchamp bir başlangıçtır denilebilir. Danto'ya göre, Duchamp'ın başlangıç olması "Platon'dan günümüze neredeyse tüm estetik tarihini reddetmeyi" başarmasıdır (Danto, 2014) Duchamp aslında göze hitap eden sanatsal tasarımları ve yapıtları reddetmesiyle eser, doğanın bir benzeri veya taklidi olmaktan çıkmıştır.

Gelişen teknoloji ile kitle iletişim araçlarındaki artış, her alanı olduğu gibi sanat ve sanatçıyı da etkisi altına almıştır. Özellikle siyasi ve kültürel açıdan büyük değişimlerin yaşandığı 20. yüzyıl da sosyal yaşam farklılaşmış ve üretim hızı, tüketim hızına yetişemez olmuş, tüketimin toplumu meydana gelmiştir. Sanat artık günlük yaşamdan bir parça ve bir tüketim ürünü haline gelmiştir. Sanatta popüler olan, çabuk tüketilen, kalıcılığı olmayan ürünlerin hâkim olduğu Pop Art olarak adlandırılan bir dönem kendini göstermiş; sanatçı popüler kültüre ve popüler ürünlere yönelmiştir.

Gelenekçi sanat anlayışına ilk sert tepkinin "DADA" hareketi ile geldiğini tarihi kaynaklardan biliyoruz. Pop Sanat da Dada ve Soyut Dışavurumculuğa bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın ortalarında Amerika ve İngiltere’de birbirinden bağımsız olarak, aynı zamanda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Pop Art Sanatın özünü teknoloji ve kitle iletişim araçları oluşturmaktadır. Başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımı bu sanatın geniş halk kitlelerine yayılmasına neden olmuştur.

İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway, “1958’de yazdığı bir sergi tanıtım yazısında, sinema, TV, dergi, reklam panoları ve hafif müzik gibi şeylerden meydana gelen kitlesel sanatın (Greenberg’in görüşlerinin tersine), biçeni, teknik

ve ikonografik açıdan hiç de akademik olmadığım belirtiyordu. Şöyle diyordu özetle: “Bizim endüstrileşmiş uygarlığımızın popüler sanatları, meydana gelen teknik değişimleri yansıtıyorlar -yavaş yavaş değil, tam tersine, şiddetli ve deneysel bir şekilde. (...) Popüler sanatlarda, haberdan fanteziye -örneğin film yıldızlarından parfüm reklamlarına, seksi kadınlardan kaba saba şeylere, güzellikten korkunç ölümlere- kadar her şeyi bulabilirsiniz. (...) Bir bütün olarak bakarsak, popüler sanatlar, dünyadaki değişimleri kontrol etmeye ilişkin hayal ve entrikalar sunarlar; değişen kültürümüzdeki her şey popüler sanatların malzemesidir” (Yılmaz , 2013, s. 249).

Böyle hızlı değişen bir süreç içerisinde reklamcılıktan sanat’ a geçiş yapan Andy Warhol tüm bu gelişmelerin ortasında aslında hem kültür endüstrisinin hem izleyicinin aradığı farklılığı ve heyecanı yaratan, ölene kadar da ilgiyi üzerinde tutmayı başarmış bir sanatçıdır. Onu bu kadar konuşulur bir hale getirensiz büyük ihtimalla farklı bir şeyler yapabilmek için sürekli denemeler yapması ve vazgeçmemesidir. Gompertz Andy Warhol’ un 1950’ ler den başlayarak, ses getirecek sanatsal denemelerini şu şekilde aktarmaktadır; Andy Warhol (1928 -1987) Rauschenberg ile Johns’ un çalışmalarının karşısına geçip bakar ve iyice umutsuzluğa kapılırdı. Onun gibi biri reklamcılık sektöründe çalışan ticari bir sanatçı, bu iki cesur sanatçının yarattıkları etkiyle boy ölçüşebilecek bir eser elde edememişti. Mürekkeple çizilmiş ayakkabı tasarımlarıyla bir ün yakalamıştı ve göz alıcı dükkan vitrinleri tasarlayarak iyi para kazanmıştı. Yıllardır pop motiflerle deneyler yapıyordu. Arka planda ters dönmüş arabasıyla, ölü James Dean’ in (1955) çizimini, yazar Truman Capote’ nin (1954) bir portresini, bir de üzerindeki Marcel Duchamp etkisine bir göndermeyle, Sürrealizm esinli bir satranç oyuncusu resmi üretmişti. Ama hala aradığını bulamamıştı (Gompertz, 2015, s. 256). Savaş sonrası, New York’ta sergi salonları, müzeler ve galerilerin çoğalmasıyla, New York’u bir sanat merkezi haline gelmiştir. Böylece toplumun sanat üzerine olumlu fikirler geliştirmesine ortam hazırlanmıştır. Amerikan toplumunun, ortak beğeni ve ilgilerine dayanan bakış açısıyla, sanat yüksek kültürden uzaklaşırken, sanatçılar da sanatlarından kazanç elde etmişlerdir. Herkesin algılayabileceği, ilgi çekici Pop Sanat medyanın da ilgi odağı olmuştur.

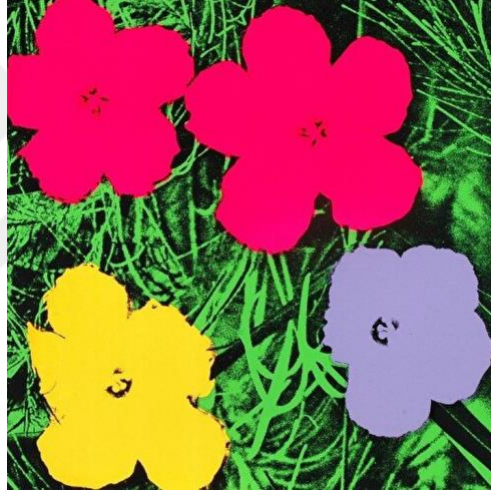
1950’li yılların sonunda, Warhol’la Robert Rauschenberg ve Jasper Johns birbirlerinden habersiz olarak, yüksek sanat ve Kitsch ayrımını gündeme getirecek benzer konular üzerinde durmuşlardır. Sanatçılar çoğunlukla Soyut Dışavurumculuğu eleştirerek, Amerikan gündelik yaşamının görselliğini benimsemişlerdir. Roy Lichtenstein, Marisol ve Rosenquist gibi sanatçılar, eserlerini sergiledikçe, Pop Sanat tanımlaması netlik kazanmıştır. Warhol ise, daha önceleri rağbet görmeyen tekniklerle tüketim metalarının imajlarını kullanarak, Pop Sanat’ın en önemli sanatçılarından biri olarak kendini kabul ettirmiştir. Andy Warhol, sürekli tekrarlardan yararlanarak afiş tekniği ile yaptığı Marilyn Monroe resimleri (Görsel 46), Coca Cola tasarımları ve “Campbell Çorbaları” gibi günlük tüketim nesnelerini, serigrafi tekniği kullanarak Amerikan yaşam tarzını sorgulatmıştır. Soyut sanata olan eleştirisini ve tepkisini ortaya koyan birçok eser üretmiştir. Bu tepkisini eserlerinde kullandığı ve herkese hitap eden imgelerle bezemiş ve bu sayede sanatını hem sisteme hem de topluma yakın hale getirmiştir.



Görsel 46. Andy Warhol Marilyn 1962, T.üzeri Karışık teknik akrilik 2054/1448mmFondation fort he Visual Art.Inc. Fotg. rocor. CCBY-NC2.0

Kaynak:<https://smarthistory.org/warhol-marilyn-diptych/erişim> tarihi:03.05.2025

Warhol'un soyuta olan tepkisini en çok hissettiğimiz eseri 1964 yılında fazlaca ürettiği “Çiçekler” isimli eserleridir diyebiliriz (Görsel 47). Çünkü bu eserlerinde yüzeysel bir anlatıma ve basit bir dekorasyon ürünü gibi gösterdiği çiçekler, sanat eserindeki o alışılmış estetik algının çok dışına çıkmıştır. Bu da izleyicinin sanat eseri algısını sarsmıştır. Warhol'un kola kutuları veya Brillo kutuları gibi eserlerinden de yola çıkarak amacını daha iyi anlayabilmekteyiz. Brillo kutularının sıradan çelik ve yünden bir ürün olmasına karşın, Warhol için bildiğimizin dışında bir anlamı bulunmaktadır. Toplumda Popüler olan insan yaşamlarından yarattığı fabrikasyon ve seri üretimi sanatına yansıtmış ve hızlı üretilen ve hızlı tüketilen meta olarak karşımıza çıkarmıştır.



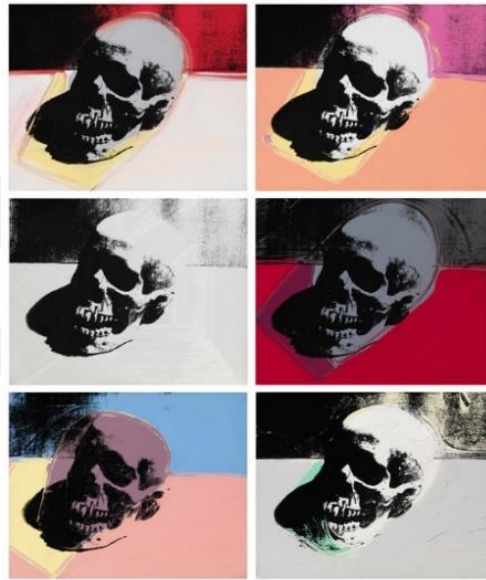
Görsel 47. Andy Warhol “Çiçekler”1964, Tuval Üzerine İpek Baskı 119.7 x 117.2 x 2,5 cm

Kaynak:<https://www.mutualart.com/Artist/Andy-Warhol/85A84FA828A34B78/Artwork>

erişim tarihi:08 02 2025

Ayrıca 1968 yılında Valerie Solanas (1936-88) tarafından vurularak ölümün kıyısından dönen Andy Warhol, bu olaydan sonra, varoluşumuzu sonlandıran ölüm temasına takıntılı hale gelmiştir. Warhol, Yaşam/ölüm ile ilgili imgelere ilgi duymaya başlamış ve Paris'te bit pazarından Vanitasın simgesi haline gelen ve hayatın geçiciliğine vurgu yapan, bir kuru kafa satın almış ve ölüm korkusunu yenmek için serigrafî yöntemiyle seri olarak kuru kafaları çalışmıştır (Görsel48). Çalışmada her bir

görüntüde göz çukurları, karanlığa gömülürken, kafa taslarının gölgeleri bir bebeğin profilini andırmaktadır. Bilinçli veya bilinçsiz, oluşan bu görüntü, yaşamın başlangıcı ve hayatın sonu olan ölümü başarılı bir şekilde eserinde birleştirmiştir. Warhol'un bu durumu gözden kaçırdığını düşünmek pek mümkün değildir. Belki de Warhol ölümün korkulacak bir şey olmadığını, yaşamın bir parçası olduğunu kabullenmeye çalışmış ve izleyiciye de aynı duyuları yansıtmak istemiştir. Warhol'un kafatasına bir motif olarak ilgisinin insan durumunu çağrıştırmasından kaynaklandığı vurgulanmaktadır (Foster, 2001, s. 69,91).



Görsel 48. Andy Warhol “Skull” T  AB Serigrafi Baskı, her biri: 38,30 x 48,30 x 1,80 cm
Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/83582> erişim tarihi: 11 02 2025

2.3.1. Andy Warhol’un Elektrikli Sandalyelerinde Yaşam-Ölüm Diyalektiği

Andy Warhol Amerika’da doğmuş olmasına rağmen ailesinin kökenleri Avrupa’ya (Slovakya) dayanmaktadır (Kucharski, 2014: 46). Koyu bir Katolik olan ailesi Amerika’ya göç edip burada yaşamlarına devam etmişler ve çocuklarının da dinlerine ve kökenlerine bağlı olarak büyümeleri ve eğitim almaları için büyük çaba sarf etmişlerdir. Bir yandan dinsel öğeler bir yandan da Coca Cola ve Campbell çorba

tenekeleri gibi Amerikan tüketim nesneleri içerisinde büyüyen Andy Warhol için sanat, çocukluğunda yer alan günlük nesnelerin gün yüzüne çıkmasından ibaret olmuştur. Dinsel öğeler ve tüketim nesneleri arasındaki ikilikte büyümesi, sanatçı için özel bir malzeme haline gelmiştir. Carnegie Teknoloji Enstitüsü'nde sanat ve tasarım eğitimi gören Warhol, 1950'nin ilk yarısında New York'taki dergilere illüstrasyonlar ve reklam sektöründe de bazı tasarım işleri yaparak geçimini sağlamış, bu sayede de tasarım dünyasında tanınmış bir isim haline gelmiştir (Antmen, 2021, s. 165). Tasarım sektöründen gelen tecrübesi sonraki yıllarda sanat görüşünü ateşleyen unsur olmuştur. 1950'lerin ikinci yarısında resim sanatına yönelip bu deneyimlerini bireysel çalışmalar haline dönüştürmüştür.



Görsel 49. Andy warhol” Warhol’un Ölümle Dansı” Portreit Wordpress.

Kaynak:<https://octopodartdotcom.wordpress.com/2018/02/22/warholun-olumle-dansi/>

erişim tarihi: 13. 02. 2025

Warhol’un yaşam ve ölüm diyalektiğinde ölüm ile uğraşı çocukluk yıllarına kadar uzanmaktadır. 1939’da tüberküloz teşhisi konan babası 1942’deki ölümüne

kadar evde ağır hasta olarak yatmış, Andy'de uzun süre babasının yaşam kavgasına tanıklık etmiştir. Ölümle yüzleşen Andy, bu durum sonrasında travma yaşamıştır. Bir diğer etken ise, üne kavuştuktan sonra hayranı olan senaryo yazarı Valerie Solanas'ın kendisine yaptığı suikast girişimidir. Karnından vurularak kalbi duran ve hastanede tekrar yaşama dönen sanatçı, iyileştiği andan itibaren içine kapanarak, ölüm üzerine daha fazla düşünmeye başlamıştır. Alman sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni Klaus Honnef Warhol için, “bu konu üzerine düşünmeye başladığı an, gerçek bir sanatçı konumuna yükselmiştir” yorumu yapmıştır (Kucharski, 2014, s. 51) .



Görsel 50. Andy Warhol “Uçakta 129 Ölü (129 Die in Jet), 1962, Serigrafi, 254x182 cm Köln Ludwig Müzes

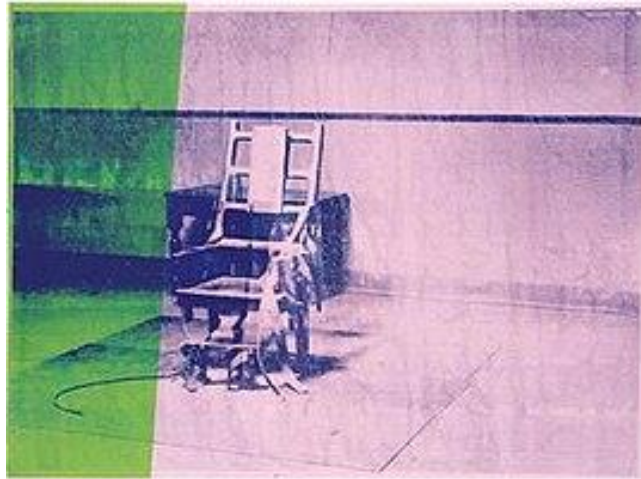
Kaynak: www.mutualart.com/Artwork/129-Die-in-Jet--Originaltitel/3A3E76EDFFB247E1g
erişim tarihi; 08 02 2025

Bu hadiseden sonra kendisini üne kavuşturan ünlü portre serilerini bir kenara bırakarak, Ölüm ve Felaket isimli yeni bir seriye başlamıştır. Bu yeni seri, günümüzde Köln'deki Ludwig Müzesi'nin koleksiyonunda bulunan 129 Die in Jet (Görsel 50) isimli çalışmasıdır. Sanatçı bu serinin çıkış fikrini ve ölüme bakışını şu sözlerle açıklamaktadır; Ölüm serisine nasıl başladım. Sanırım büyük uçak kazası resmiyle, bir gazetenin ilk sayfasında görmüştüm: 129 ölü yazıyordu. O sırada Marilyn resimlerini yapıyordum. O anda yapmakta olduğum her şeyin, aslında ölümle ilgili olduğunu fark

ettim. Ya Noel'di ya da İşçi Bayramı yani bir tatil günüydü ve ne zaman radyoyu açsam, “4 milyon kişi ölecek” gibi şeyler duyuyordum. İşte böyle başladı (Antmen, 2021, s. 167).

“Artık hepimiz ölümün Warhol'un hayal gücü üzerinde önemli bir etkisi olduğunu biliyoruz, ancak eserin ilhamı başka bir yerden geliyor gibi görünüyordu. Warhol, "Bana Ölüm ve Felaket Serisi'ni başlatma fikrini veren Henry'ydi (Geldzhaler). "Yazın bir gün öğle yemeği yiyorduk ve... ve Daily News'i masanın üzerine koydu. Manşet '129 Kişi Jette Öldü' idi. Ve beni ölüm serisine başlatan da buydu: Araba Kazaları, Felaketler, Elektrikli Sandalyeler” (Lee, 2011).

Bahsi geçen Uçakta 129 Ölü isimli çalışmanın içeriği, 4 Haziran 1962 tarihli New York Mirror gazetesinde yayınlanan bir uçak kazası görselinden oluşmaktadır. Sonraki birkaç yılda sanatçı bu seriyi, trajedi içerikli birçok görseli kullanarak sanatını genişletti. Bunlar; intihar edenler, trafik kazaları ve parçalanmış arabalar (kimi zaman içerisindeki ölü bedenleri de içerir), atom bombası patlamalarına maruz kalan yerli halk, köpeklerin saldırdığı insan hakları protestocuları ve infazda kullanılan elektrikli sandalye gibi bir dizi rahatsız edici görsellerden oluşmaktadır (Atar , 2023, s. 1411).



Görsel 51. Andy Warhol, Küçük Elektrikli Sandalye (Little Electric Chair), 1964, Serigrafi, 55x71 cm, Castelli Galeri, New York

Kaynak: <https://www.sanatatak.com/alice-cooperin-andy-warholunun-hikayesi/> erişim tarihi:08.02.2025

Warhol'un “Elektrikli Sandalye” çalışmaları kimi zaman parlak renklerle ve serigrafi yöntemiyle sürekli ve tekrarlardan oluşmaktadır. Bu seride tekrar unsuru, sanatçının özellikle üzerinde durduğu konu olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 51). Çünkü bir kültür için sembol haline geleni, tekrar yöntemiyle, parçalara ayrılmasıyla gücünü ve etkisini zayıflatmaya çalışmıştır. Bilindiği gibi bir görsele ne kadar fazla maruz kalınırsa etkisi azalmakta, izleyici duyarsızlaşmaktadır. Yani beslenen ortak kültürü aynı zamanda duyarsızlaştırmaya çalıştığı söylenebilir. Warhol, bu görselleri kendi sözleriyle şöyle açıklar; “Tamamen aynı olan bir şeye ne kadar çok bakarsanız anlam o kadar kaybolmakta ve siz de kendinizi, o kadar iyi ve hoş hissetmektesiniz” (Fineberg, 2014, s. 245).



Görsel 52. Andy Warhol, On İki Elektrikli Sandalye (Twelve Electric Chairs), 1964, Serigrafi

Kaynak: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1695099938> erişim tarihi: 08.02.2025

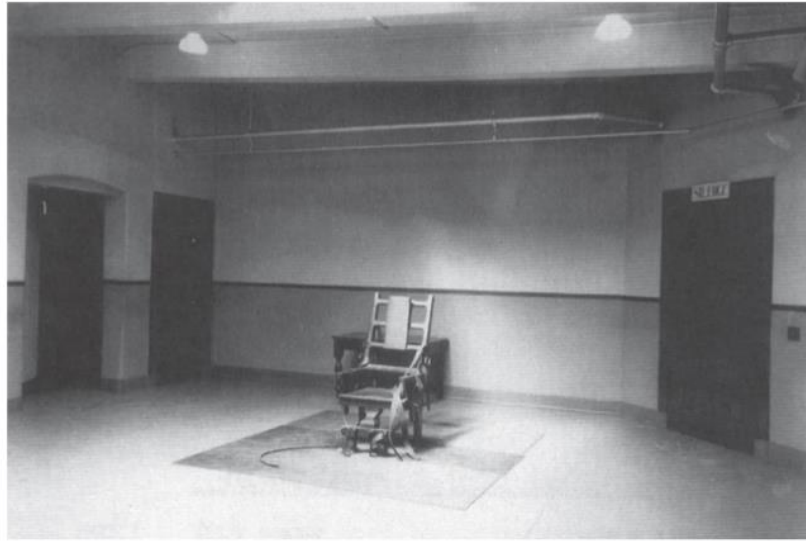
Tüylar ürpertici bir fotoğrafı tekrar tekrar gördüğümüzde artık hiçbir etkisinin kalmayacağı fikrinden hareketle Warhol, İntihar Eden Kadın, Araba Kazası ve Elektrikli Sandalye, serileriyle, ölümün bitmez tükenmez tekrarını görselleştirmiş ve ölümü tekrarlayıp çoğaltarak soyutlaştırması, ölüm acısını da katlanılabilir hale getirmiş, yani sıradanlaştırmıştır. Her gün hayatımızın bir parçası olan, basın yayın

araçlarından sık sık okuduğumuz, dinlediğimiz, izlediğimiz felaket ve ölüm haberlerine duyarsızlaşmamız da bu bağlam da örnek gösterilebilir.

Warhol'un haber fotoğraflarını kullanmayı tercih etmesi, bizleri ister istemez fotoğrafın kuramsal yönüne yöneltmektedir Simgesel nesneler ve bilgi parçaları olarak özellikle aile ve polis gibi önemli kurumların kataloglanmasında bir belge niteliği taşımaktadır. Bilgilendirme söz konusu olduğunda Sontag, fotoğrafların zaman kavramına gönderme yaptığı kadar boşluk kavramına gönderme yaptığını da vurgulamaktadır (Sontag, 1993, s. 36). Görüntülerin çerçeve içine alınması bir şeyi başka bir şeyden ayıran özellik olarak burada konu edinilmektedir. Çerçevelemek, aynı zamanda konunun farklı şekillerde ele alınmasına da vesile olabilmektedir. Warhol'un Ölüm ve Felaket serisinde kullanmayı tercih ettiği çerçevenin de oluşturduğu bütünlük, birbiriyle ilişkisiz, görüntünün, geçmişin veya birbirinden bağımsız bilginin, bir dizi halinde sunulmasıyla, tarihsel bir anekdot olarak geleceğe taşınmış olur. Bahsi geçen sanatçının, bu sunum şekli, birbiriyle bağı olmayan görünümlere farklı birer dünya görüşü katmayı, her birine farklı birer gizem, karakter ve anlam yüklemeyi sağlamaktadır. Tüm bu anlamlar bir arada sunulduğunda; izleyici görüntüdeki yoğunluk karşısında gerçekliği sorgular ve düşünmeye sevk edilir. Sontag'ın diğer bir yorumu da Warhol'un yaşam ve ölüm kavramıyla ilgili çalışmaları üzerinedir; 'ölümün envanteri' olarak nitelendirdiği fotoğraf, en içten ve rahatsız edici biçimiyle insanların nasıl yaşadığına dair kanıtlar sunmaktadır (Sontag, 1993, s. 83).

Andy Warhol'un Ölüm ve Felaket serisinde bir odak nokta ise, yaşama ironi katmanın bir yolu olarak karşımıza çıkmasıdır. İnsanları yaşamlarının belirli yaşında, ölümle veya trajediyle kucaklaşırken göstermek, yaşam ve ölüm diyalektiğinde bir gün gerçekleşecek olan kader anına gönderme yapmaktadır. Bir açıdan duygusal bir dönüm noktasına işaret eden görseller, geride kalan ve özlenen geçmişi, yansıtan nesnelere de dönüşmektedir. Ölüm ve Felaket serisinde Warhol'un acı çeken veya ölmek üzere olan insanların, medyada yayınlanan gerçek fotoğraflarıyla yansıtması, tıpkı tüketim nesnelerini kullanışı gibi günlük ve ortak kültüre ait olanın ele alınmasına dayanmaktadır. Malzeme olarak fotoğraf tabiatı gereği gerçeğin durdurulduğu an olarak sanata dahil edilmesiyle belgeleme ve kayıt tutma niteliğinden çıkarak insan

trajedisine dair bir beyan niteliğine dönüştürülmektedir. Ünlü sanat eleştirmeni Hal Foster 1996 yılında yayınlanan ünlü makalesi *Death in America* 1996'da Andy Warhol ve Pop sanat hakkındaki görüşlerini açıklarken 'kitlesele özne' kavramından yararlanmıştır. Kitlesele özne; Toplumsal boyutta bir tanıklık, öykünme, teşhircilik ve hatta röntgencililiği barındıran bir kavramdır. Warhol'un resmettiği Elvis, Marilyn ve Mao gibi ünlü ikonlarının yanı sıra felaketler serisi de kitlesele öznelliğin yaratılmasının birincil yoludur.



Görsel 53. Andy Warhol, Sing Sing Ölüm Odası (Sing Sing Death Chamber), 1962, Fotoğraf, 12x20 cm / 33x40 cm, Guggenheim Müzesi, New

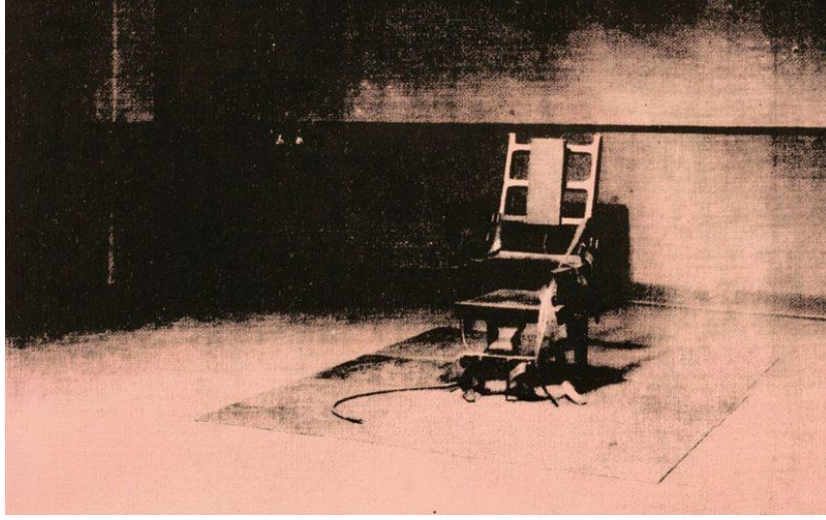
Kaynak: <https://books.openedition.org/uop/405?lang=en> erişim tarihi: 11. 02. 2025

Bu yönüyle Warhol yalnızca kitlesele özneyi çağrıştırmakla kalmamakta aynı zamanda gerek sadist ve mazoşist gerekse de tarafsız bir anonimlikle onu cisimleştirmektedir. Özellikle Ölüm ve Felaket serisiyle ve aynı zamanda “Elektrikli Sandalye” çalışmalarıyla O’nun sadomazoşist çağdaş bir versiyonunu sunmaktadır. Ölüm ve Felaket serisi kapsamında ortaya koyduğu ve New York eyaletindeki Sing

Sing hapishanesinde yapılan son infazı gösteren bir haber fotoğrafını kullandığı² (Görsel53) “Sing Sing Death Chamber” bu eleştirinin en belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır (Foster, 1996, s. 56) .

Çalışmasının temel kaynağı olan fotoğraf; boş ve geniş bir oda içerisinde, tehdit unsuru olduğu, ilk bakışta anlaşılan, arkılığı yüksek bir elektrikli sandalye yer almaktadır. Kolluk kısımlarından, mahkûmu bağlamak için kullanılan tokalı, deri kayışların sarktığı görülmektedir. Yerde, mahkûma verilecek olan elektriğin bağlandığı kablo dikkat çekmektedir. Sandalyenin hemen arkasında duvarı ortalamış şekilde ahşap bir masa, boş odanın sağındaki kapının hemen üzerinde de zar zor okunabilen “SILENCE” (sessizlik) yazısı görülmektedir. Sessizlik ikazı izleyiciyi uyarırken, bunun kime karşı yöneltildiği sorusunu gündeme getirmektedir. Lee Pamela 2011’e göre bu ikaz; Michel Foucault’un iktidar ve sansür okumaları kapsamında, çalışmanın kendi kendini sansürlediği, iktidar gösterisinin bir nitelemesidir. Warhol, gazeteden alınan bu fotoğrafın yanına yazdığı kendi açıklamasıyla birlikte, galerinin loş bir odasında tepe ışığı altında sergilemiştir. Bu sunum şekli çalışmaya teatral bir hava katmanın yanında alaycı bir üslubun da göstergesi olmuştur. Çünkü bu çalışmanın sergilenmesinin hemen öncesinde New York eyaletinde ölüm cezası yasaklanmıştır. Görseldeki elektrikli sandalye de son infazın gerçekleştirildiği sandalyedir (Görsel54).

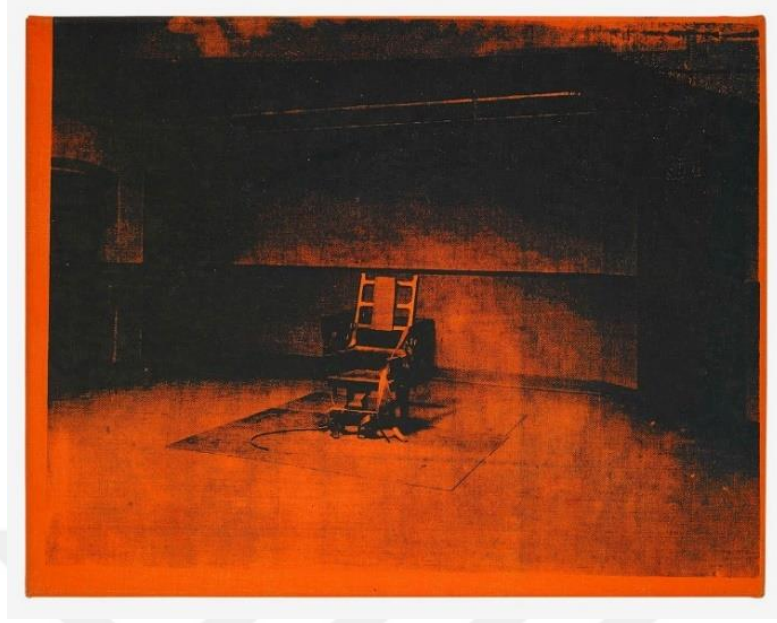
² Ethel ve Julius Rosenberg, II. Dünya Savaşı sırasında atom bombası hakkında gizli bilgileri Rusya'ya sızdırdıkları için aynı yıl idam edildiler.



Görsel 54. Andy Warhol “Küçük Elektrikli Sandalye” 1964-1965, Keten Üzerine Akrilik ve Serigrafi Mürekkebi, 55,9 x 71,1 cm (22 x 28 inç), fotoğraf: Christie’s

Kaynak: <https://publicdelivery.org/andy-warhol-death-disaster/> erişim tarihi.:18. 02. 2025

Hal böyle olunca boş ölüm odası ve içindeki korkulan ölüm makinası, bir sanatçının elinde önemli bir materyal halini almıştır. Şiddete dayalı ölümün acımasız gerçekliği, idam cezası konusu kapsamında, siyasi bir eleştiriye dönüşmüştür ve Warhol’un en iyi resimlerine işleyen sarhoş edici Pop’un bilinmeyen, gergin ve tekinsiz ana temasını oluşturmaktadır. (Lee, 2011, s. 181, 206) Görseldeki (Sing Sing Ölüm Odası) elektrikli sandalyenin ölüm saçan kasvetli görüntüsü, trajik bir yapıya sahiptir. Tıpkı bir zamanlar infaz için kullanılan haçın, Hristiyanlığın kurtuluşunu sembolize etmesi gibi elektrikli sandalye de grotesk bir ölüm aracından gizemli bir nesneye dönüşmektedir. Ancak ölümün aksine hayatın anlamına, kırılğanlığına, kurtuluşuna odaklanmaktadır. Bu açıdan sandalyenin temsili ne idam edilen faile ne de seyircinin mevcudiyetine izin vermektedir. Özetle, toplumların tarih içerisindeki yükselişlerinde, kamusal ölümün özelleştirilmesine tanık olmamız istenmektedir. Bu tanıklıkta ne bir kurbana ne de bir seyirci topluluğuna ihtiyaç duymaktadır.



Görsel 55. Andy Warhol, “Turuncu Felaket (Sandalye)”, 1963, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek baskı, 106 x 81 1/2 inch, Harry N. Abrams özel koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.artmajeur.com/media/cache/resolve/standard/n/i/nicolas/blog/e1ntef-vuaaplsa.jpeg> erişim tarihi:08.02.2025

1962 yılında yaptığı bu çalışmadan sonra Warhol, 1967 yılında elektrikli sandalye görseline tekrar dönerek yeni bir seriye başlamıştır. Ancak bu sefer 1953'teki bu fotoğrafın kırılmamış, serigrafiyle renklendirilip çoğaltılmış ve büyültülmüş kopyalarını ele almıştır (Görsel 55). Seride siyah renge ek olarak, canlı renklerin parlak tonlarını kullanıp, 40 farklı versiyonunu yapmıştır. Bunlar, boşluk ve doluluğun katı bir diyalektiğini sunmaktadırlar. Ayrıca Andy Warhol elektrikli sandalye çalışması ile otoriter bir nesne olan sandalyeyi ölüm ve yaşam ikileminde sorgulamış, sorgulatmıştır.

Özellikle serigrafinin uygulanış biçimi adeta bu karşıtlığı öne çıkarmak amacıyla görüntü silikleştirilmiştir. Ayrıca Warhol trajik sandalye görüntülerini tekrarlarla, yineleyerek ve farklı renk katmanlarıyla izleyiciyi, asıl öznenen uzaklaştırarak, özneyi/sandalyeyi dekoratif bir nesneye dönüştürmüş olduğunu da görmekteyiz. Böylece A. Warhol'un elektrikli sandalye çalışmaları için, ölümün modern şeklidir de demek mümkündür.

“Ölümsüzlük peşinde koşan sanatçılar ölümü yakınlarında görmek ve ona gözleriyle dokunmak isteyebilmektedirler, nitekim ölümü, en az canlı modeller kadar ayrıcalıklı model olarak görebilmektedirler” (Leppert, 2021).

2.4. Sandalye Örneği; Karşılaştırılması

Günümüzde hiçbir sanatçı Van Gogh kadar sanatı uğruna yaşamını feda etmemiş, hiçbir sanatçı duygusal açıdan, cehennem gibi bir dünyayı sanat sayesinde cennete dönüşeceğine inanmamıştır. Gerçekten de O, sanatın insani yanını göstermeye çalışmıştır. Pop sanat bunların hiçbirini yapmıyor ve Van Gogh gibi düşünmüyor. Van Gogh zamanında para tacirlerinden uzak durmuş, sanatı para olarak görmemiştir. Amcaları, sanat eseri pazarlayarak zengin olan sanat tacirleri olmasına rağmen, Wincent amcalarının eline düşmektense kıt kanaat ve yoksul yaşamayı tercih etmiştir. Günümüzde ise sanat tamamıyla içinde bulunduğu dönemi yansıtır hale gelmiştir. Yani kapitalist sistem sanatı paraya dönüştürmüş ve bu durum tamamıyla pop sanatın ortaya çıkmasıyla olmuştur. Sanat yapıtı ya da sanat nesnesi de sanat pazarında satılır hale gelmişti (Kuspit, 2014, s. 158,...,161).

“Sanat dünyasına ilişkin ne söylenirse söylensin, yozlaşmış olduğu söylenemez” demişti, Van Gogh ve 1880 başlarında” Resim inanç demektir, yalnızca ellerle değil, ruhlarımızın derinliklerinde olan bir kaynak tarafından da yaratılır diye devam etti. (Kuspit, 2014, s. 156).

Van Gogh’un “pipo ve sandalye” eserinin resimsel özelliklerine göre; mavi, turuncu ile zeminde yer alan kırmızı ise sandalyenin bacağına ki yeşille zıt renkler dengeli bir kompozisyon oluşturmuştur. Böylece sandalyenin, nesne olarak daha dikkat çekici olması sağlanmış ve tuval üzerine yağlı boya ile betimlenmiştir. Sanatçı bahsi geçen resmini modernizmin başlangıcı olan empresyonizm’ den, post-empresyonizme geçiş döneminde yapmıştır.

Andy Warhol’un Elektrikli Sandalyesi ise modernizmin devamı olan post-modernizm dönemine denk gelmektedir. Dönemin özelliklerinden olan teknolojiden

yararlanılarak, kolaj ve baskı tekniği kullanılarak yapılmıştır. Warhol daha sonra elektrikli sandalyelerini renklendirerek, seriler halinde çoğaltmıştır.

Mehmet Yılmaz'ın yazdıklarına göre; Warhol'un Sanatının yüzeysel tartışmaları üzerine Danto, Warhol'un bir filozof olarak düşünülmesi gerektiği iddiasını ileri sürüyor. Çünkü ona göre Warhol, bize sanatın ne olduğunu söylememiş olabilir, ama sanatla felsefî bağlamda ilgilenenlere önemli ölçüde malzeme sağlamış, yeni düşünce yolları açmıştır. Sözcüklerle değil, ama “paylaştığımız dünyayı sanata çevirerek” ve dolayısıyla sanatın ne olduğunu sordurarak yapmıştır, felsefesini (Yılmaz , 2013, s. 261).

Van Gogh'un sanatı birçok eserinden de anladığımız gibi acıdan ve hüzünden oluşmaktadır. O acı çeken hayatların bedenlerini sanata dönüştürmüş böylece yaşayan ölümler olmaktan kurtaracağına inanmıştır. Bu bağlamda, Sandalye temalı resimleri, sıcaktır, duygusaldır ve derinliği olan kişisel resimlerdir.

Andy Warhol'un Elektrikli Sandalye'si ise aynı anda hem özel hem de kamusaldır. Duygudan oldukça uzaktır ve aynı zamanda ürkütücüdür. Ortam bir bodrumu veya garajı andırmaktadır, Van Gogh'un resminin tersine oldukça soğuktur.

Warhol'un sandalyesi yalnızca kurbanın ve idamı izleyenlerin gördüğü bir şeydir, bu sebeple de özeldir. Kamusaldır çünkü devletin uyguladığı ceza ve terörün neredeyse klişeleşmiş ikonudur aynı zamanda “Elektrikli Sandalye” otorite ve iktidarın göstergesidir.

Van Gogh'un sandalyeleri, iki arkadaşın dostluklarını pekiştirmek için, sanatsal sohbetleri için sahiplerini beklerken; Andy'nin Sandalyesi tehdit eden bir güçle kurbanını beklemektedir.

Yaşam ve ölüm bağlamında, belki de Warhol " la birlikte Vanitas natürmort, uç noktasına ulaşmıştır. Çünkü elektrikli sandalye sadece maddi nesneyi doğrudan doğruya insanın ölümlülüğüne bağlamakla kalmıyor, aynı zamanda tam da ölümlülüğün nedenidir ve Warhol 'un Natürmort'unda durdurulmuş bir hayatı

görüyoruz. Burada sandalye silahtır ve insani söylemi susturan alettir. Andy'nin Elektrikli Sandalye'si; bugün devletin uyguladığı ölüm cezasının sembolleşmiş ikonu olan sandalyenin, batı tarihinde sandalyeye oturarak konuşan eski filozofların yanı sıra, Papa iktidarının göstergesi olmasındaki çelişkiyi ortaya koyan önemli bir çalışmasıdır.

Warhol, “Ölüm ve Felaket” adını verdiği çalışmaları ile insanlığa ölümü, felaketleri ve trajedileri hayatın bir parçası olarak kabul etmelerini, duyarsızlaştırarak acılarını hafifletmeyi ve ölüm korkularını yenmelerini hedeflemiştir. Ayrıca Sanatçı, medyanın halkı, şiddete ve trajediye karşı uyuşturmadaki rolünü göstermek istemiştir.

Van Gogh'un “Sandalye ve pipo” adlı resmi ise öncelikle iki kişinin yaşanmışlıkları üzerine kuruludur. Sandalye ve Pipo resmi kişiseldir ve ölüm burada kişinin kendi isteği üzerine gerçekleşmiştir. Dünyayı geride bırakmaya çalışan ve özü yakalamaya çalışan Van Gogh, Sandalye eseri ile içsel gerçekliğine ulaşmıştır. Sandalye resmi tam da bu ruh hali içindeyken resmedilmiş ve sahibini anlatır nitelikte betimlenmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi, sandalye üzerindeki mum, mendil ve pipo bize bir Vanitas natürmort olduğunu hatırlatmaktadır. Van Gogh'un Vanitası'nda duygusal bir izlenim vardır. Bir gün ölecek olan insanların geride bırakacaklarını anılarını ve yaşantılarını betimlemiş, böylece onları sonsuzlukta yaşatmayı başarmıştır. Sandalye ve Pipo “eseri; farklı yorumu, hayal gücünün genişliği, renkleri, ışığı ve fırçayı kullanmaktaki eşsiz becerisi ve duyarlı ruh hali ile Vincent Van Gogh adını ölümsüz sanatçılar arasına yazdırmıştır.

Her iki sanatçının eserlerini karşılaştırdığımızda görülen tek ortak nokta yaşam, ölüm diyalektiğinden bahsetmeleridir. Bu bağlamda; Yaşam ve ölüm kavramı irdelendiği zaman, sanatın önemli bir görev taşıdığı, varoluşumuzun doğası gereği, insanın ölümlü olduğu gerçeğinin unutulmaması ve sanatın her alanında hatırlatılması gerektiği vurgulanmıştır. Yaşam/ölüm diyalektiği sanatın salt plastik yapıtlarıyla yaratılan ölümsüzleştirilmiş örnekleriyle irdelenirken, sanatçıların da özellikle kişisel ölümsüzlüğe karşı yüksek bir itki içinde oldukları görülmüş; sanatın varoluş nedeni, konusu ve heyecanının insanın ölümlülüğü ile ilgili olmasıyla birlikte, bir yandan da ölümsüzlüğünü sağlayan bir araç olduğu anlaşılmaktadır.

BÖLÜM: 3. BİREYSEL UYGULAMA ÖRNEKLERİNDE YAŞAM VE ÖLÜM DİYALEKTİĞİ

Bu araştırmadan sağlanan katkı ile üretim yapan kişinin sürekli denemeler yaparak, oluşturduğu çalışmalar, estetik kurallar çerçevesinde aynı zamanda rahatsız edici bir tavırla, değişik ve üzerine sürekli bilgi beceri ekleyerek ilerlemesini zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda yeni denemelerle elde edilmiş ve tez konusuna bağlı kalınarak (Yaşam-Ölüm teması) üretilmiş eserler yazının devamında yer verilmiştir.

“Sanatın işlevsel amacı, düşünmeyi teşvik etmek, bir düşünce iletmek ya da bir örnek oluşturmak değildir. Sanatın amacı, daha çok, insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır (Tarkovsky, 2012).

Uyulama çalışmalarını, varoluşsal kaygılarıyla ve kendi varlığını sorgulayarak yaşam ve ölüm diyalektiğini temsil eden, resmedilme biçimlerini araştırarak çalışmalarına yön vermiştir. Tarihsel süreç içerisinde kullanılan yaşam, ölüm imgeleri, vanitas resimleri, memento mori gibi kavramlar ve modern zamanlarda bahsi geçen tema referans alınmıştır. Dışavurumcu bir tavırla, içinde bulunduğu çağın, bireye sunduğu bakış açısıyla paralellik göstererek, yaşamla ölüm arasında kurulan bağın birer yansımaları olarak tuvale aktarılmıştır. Hem gerçek anlamıyla hem de sembolik bir dille, resimlerde yaşam ve ölüm ilişkisi, günümüze yansımaları düşünülerek yorumlanmıştır. Bireyin varoluşsal kaygılarının ve yaşamsal gerçekliğine bakışının zihinsel yansımalarını görselleştirmiştir.

Çalışmalarını tuval üzerine akrilik boya kullanılarak karışık teknikle oluşturmuştur. Tuval yüzeyine akrilik boya, kağıt, ağaç kabukları vb. farklı malzemelerin birleştirilmesiyle, dokulu bir görüntü sağlanmış ve duygu yoğunluğuartırılmıştır. Resimlerinde tamamen, kullanılan boyanın işlevsel özelliğinden faydalanarak, izleyiciye kendi varoluşsal gerçekliğini göstererek, yaşamın anlamı üzerine düşünmeleri amaçlamıştır.

Hız. Adem ile Havva'ya Tanrı tarafından cennette istedikleri ağacın meyvesinden yiyebilecekleri, ancak ağacının meyvelerinden yedikleri takdirde öleceklerinin bildirilmesi emri ile eski çağlarda insanlığın en büyük sorunu, yaşam ve ölüm diyalektiğinde ölüm olmuştur.



Görsel 56.Hülya Topaktaş “Adem İle Havva” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 70/100 cm
2024

“Varoluşsal Döngü” (Görsel 56) adlı çalışma varoluşun en temel konularından olan yaşam ve ölüm diyalektiğini, görsel bir metafor aracılığı ile sunmaktadır. Resimde kullanılan soğuk tonlar ve toprak renkleri bilinçaltı, su, doğa ve beden arasındaki sembolik bağlara işaret etmektedir. Yani su yaşamın kaynağıdır ve evrim teorisine göre sudan var olduğumuz düşüncesini anlatır niteliktedir. Spiral biçimli kompozisyon, yaşamın, doğumla başlayıp ölüme uzanan sürecine değil, sürekli devam eden bir döngüye vurgu yapmaktadır. Bu döngüsellik hem Doğu felsefelerinde (Budizm, Taoizm’deki yeniden doğuş inancı) hem de Batı felsefesindeki Nietzsche’nin sonsuz dönüş kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Ayrıca bu döngüsel yapı Heidegger’in zamansal varlık anlayışıyla da örtüşmektedir.



Görsel 57. Hülya Topaktaş “Varoluşsal Döngü” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 80/100 cm 2023

Modern varoluş felsefesinin en önemli isimlerinden olan Martin Heidegger, insanı “orada-olma” (Dasein) olarak tanımlar, onun var oluşunu özellikle ölüme-doğru-varlık kavramıyla anlamlandırır. Dasein aynı zamanda kendi varoluşunun farkında olan ve ona yönelen onu sorgulayan varlıktır. Yani insan varoluşunu, ölüm olasılığı üzerinden kavrar. Ölüm yalnızca bir son değil, bireyin kendi potansiyelinin nihai sınırıdır ve bu bilinç insanı otantik varoluşa yönlendirir. Bu bağlamda spiral sarmal hissi yaratan yumurta kabuğu içindeki ki bebek figürü doğumu, yumurta içinden dışarı doğru uzanmış kadın figürü ise ölümü simgelemektedir. Kadının elindeki çiçekler ise yaşamın devamlılığını ve daima devam edeceğine vurgu yapmaktadır. Heidegger’in ifadesiyle bebek figür en otantik haliyle kendi varlığını, ölümle yüzleşerek kabul etmiş olur. Kısaca söylemek gerekirse ölüm, yaşamın karşıtı değil, onu tamamlayan, onu anlamlandıran koşuldur.



Görsel 58. Hülya Topaktaş “Yaşam -Ölüm” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 90/100 cm 2025

Tuval üzerine akrilik boya ve karışık teknikle tasvir edilen yaşam ve ölüm adlı çalışma izleyiciye ölümle her daim yan yana olduğumuzu göstermektedir. Yaşam ve ölüm birbirinden ayrılamaz, birbirlerine bağımlıdır (Görsel 58,59). Bizler var olduğumuz sürece farkında olarak veya olmayarak ölümle yan yana yaşamaya devam ederiz. Ödünç aldığımız zamanları ne zaman geri vereceğimizi bilmiyoruz. Bundan dolayı ölümün fiziksel varlığı aslında insanın hayatını önemli kılar ve yaşama bağlılığı kuvvetlendirir. Heidegger’e göre insan ölüme yazgılıdır ve yaşamını buna göre sürdürmelidir. Kişinin öleceği gerçeğini bilmesi ve farkında olması onu bulunduğu varoluş düzeyinden daha üst bir varoluş düzeyine geçmeye sevk eder (Heidegger, 2004). Bu bağlamda; yaşamın gelip geçici oluşu, ölümü kabullenme ile sonuçlanır demek mümkündür.



Görsel 59. Hülya Topaktaş “Gebe” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 80/90 cm 2023

“Ölümle beraber o hayat yok olur fakat aynı zamanda içinde yok edilmesi mümkün olmayan bir tohum da barındırır. Bu tohumdan yeni bir varlık meydana gelir; bu iki varoluş tek bir varlıktır aslında. İkisi arasındaki köprüyü göstermek elbette bu bulmacanın çözümü olacaktır” (Schopenhauer A. , 2014, s. 56).

Yaşamın diyalektiğinde, asırlardır ölüme duyulan korku ve arkasındaki bilinmezlik, ölüm gerçekliğini günlük yaşamdan soyutlamaktadır. Özellikle günümüz insanı mezarlıkları şehir dışına, gözden ırak mecralara taşıyarak, yaşamın kaçınılmaz gerçeği olan ölümü zihninden uzaklaştırarak, anlamlı bir yaşam sürmeyi tercih etmektedir. Tuval üzerine akrilik boya ve karışık teknikle, Hans Holbein’in amorf kuru kafasından esinlenerek betimlenmiş olan korkusuz adlı (Görsel 60) çalışma, ölüme meydan okumanın, modern bir bakış açısıyla yorumudur. Resmin merkezinde yer alan kollarını yukarı doğru açmış olan figür, Hristiyan ikonografisindeki çarmıha gerilme temasına gönderme yapmaktadır. Figürün kimliksiz olarak betimlenmiş olması,

konunun evrenselliğini ve insanoğlunun varoluşsal yalnızlığını, çaresizliğini gözler önüne sermektedir.



Görsel 60. Hülya Topaktaş “Korkusuz” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 60/90cm 2024

Fakat amorf kuru kafayı, golf topuna benzer bir nesneyle hedef alması, yaşamın diyalektiğinde ölüme meydan okuduğunu da göstermektedir Koyu mor, siyah, kahve ve sarı tonların birlikteliğinden doğan kasvetli ve hüzünlü atmosfer hayatın trajik bilinmezliğini simgelerken, fırça darbelerindeki hırçın ve katmanlı dokular yaşamsal mücadeleyi ifade etmektedir. Bu ifadeler doğrultusunda sanatın gücü devreye giriyor demek yerinde olacaktır. Ayrıca bu çalışma kendi varoluşsal gerçeğimize dair felsefi sorgulamaları tetikleyen bir ayna görevi görmektedir.

“Heidegger, insan olarak bizleri diğer varlıklardan farklı kılanın, kendi varlığımızı ve bir varlık olarak var olmanın anlamını sorgulayabilmek olduğunu düşünür” (Bolt, 2013, s. 14).



Görsel 61. Hülya Topaktaş “Sonsuzluk” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 90/100cm 2025

Yaşam ve ölüm karşıtlığının, sandalye imgesi üzerinden yorumu olan resim (Görsel 60) sanatta değişim ve dönüşümün göstergesi olarak karşımızda durmaktadır. Sanatsal söylemler içerisinde sandalye, genellikle yalnızlık, dinlenme, boşluk ya da otoriteyi anlatmak için kullanılmaktadır. Bu çalışmada ise sandalye, yaşamın geçiciliği ile ölümün kaçınılmazlığı arasındaki huzursuzluğa vurgu yapmaktadır.

Koyu ve karanlık bir atmosferde betimlenmiş olan sandalye üzerindeki belli belirsiz figür, insanın varoluşsal doğasını sorgulamaktadır. Derin bir boşluğun ortasında, figürün oturduğu kırmızı hatlarla soyutlanmış olan sandalye, yaşam sahnesini temsil etmektedir. Sandalye bedeni üzerinde taşıyor ama onun zaman

içerisinde yavaş yavaş yok oluşuna tanıklık ediyor. Figürün yüz­süz ve kimliksiz hali konunun evrenselliğinden bahsederken, kompozisyonu tamamlayan damlacıklar ise her şeye rağmen yaşamın devamlılığını anlatmaktadır. Resmi varoluş felsefesiyle ilişkilendirdiğimizde, Sartre'ın “varlık ve hiçlik” düşüncesini, figürün varla, yok arasında oluş halinden dolayı desteklemektedir diyebiliriz.

“Bu hayatta her şey dünya mutluluğunun boşa çıkmaya veya bir vehim olarak anlaşılmaya yazgılı olduğunu ilan eder. Hayat kendisini gerek büyük gerekse küçük meselelerde sürekli bir aldaniş olarak sunar. Eğer verseyse mutlaka almak için vermiştir.Zaman şeylerin beyhudeliğinin, sayesinde gelip geçicilik olarak görüldüğü biçimdir, çünkü onun sayesinde bütün keyiflerimiz ve zevklerimiz boşa çıkar ve ardından hayretle sorarız onlardan arta kalan şimdi nerede diye” (Schopenhauer A. , 2008, s. 12).



Görsel 62. Hülya Topaktaş “Kırmızı Sandalye” Tuval Üzerine Akrilik karışık teknik 40/60 cm 2025

Hayatı boyunca ölümlü olduğunu bilerek yaşamak zorunda olan insan, doğumu ile ölümü arasındaki kısa süre içerisinde kendini gerçekleştirme, hayatına bir anlam bulmak ve amaçlarını hayata geçirmek durumunda olan bir varlıktır. Geçmiş yıllarda

ve içinde bulunduğumuz zamanlarda savaşlar, yaşanan siyasi, ekonomik ve kültürel buhranlar, insanlığın geleceğe olan güvenini sorgulatmış, bu sorgulama sonunda güvendiği değerlerini yitirerek bunalıma itilmiştir. Varoluşsal sorunlar insanda gerilim hali yaratmakta ve insanı anlamsızlık hissine sürüklemekte; bu anlamsızlık hissi de nevrozlara ve psikozlara sebep olabilmektedir. Bu durum karşısında varoluşçu filozoflar kendi perspektiflerinden, kendi oluşturdukları sentezlerle, dünyaya atılmış olarak gördükleri insanın, yaşamdaki konumunu sorgulamaya, insanın varoluşuna bir anlam kazandırmaya çalışmışlardır.



Görsel 63. Hülya Topaktaş “Sessiz Çığlık” Tuval Üzerine Akrilik Karışık Teknik 70/100 cm 2025

Yaşam ve ölüm diyalektiği bağlamında ele alınan, “Sessiz Çığlık” olarak adlandırılan (Görsel 63) resim de bahsi geçen bu nevrozlar sonucu, hayatına anlam katamayan insanların yaşadığı dramı yani intiharını betimlemektedir. Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak, karışık teknikle yapılmış olan çalışma, mor ve sarı rengin

karişimlarından oluşturulmuş, resmin içeriğine uyum sağlanmıştır. Çalışma boşluk, sessizlik ve gerilim içerisinde asılı kalmış bir anı temsil etmektedir. Devrilmiş bir sandalye ve asılmış bir ip dm; bu ikili bir eylemin sonunu daha doğrusu kaçınılmaz olan varoluşsal sona giden bir tercih anını hatırlatmaktadır. Sanatın sonsuz gücünü gösteren bu çalışmada, insan bedenini görmemiş olmamıza rağmen, varlığı her yerde hissedilmektedir. Mekanın belirsiz olduğu arka planda, soğuk ve sisli ortam, içsel zlmenin dışavurumudur. Ayrıca sandalye ve ilmik, kullanım nesnesi olmaktan çıkmış, yaşamı sonlandıran ölüme sebep olan simge haline gelmiştir.



Görsel 64. Hülya Topaktaş “Kız ocuğu” Tuval zerine Akrilik Karişık Teknik 80//100. 2024

Bu bağlamda, Albert Camus, “Sisifos Söyleni” isimli kitabında: “Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir” (Camus, 2010, s. 15) diyerek felsefenin temel sorununun yaşam-ölüm diyalektiği olduğunu ve

yaşamın anlamının soruşturulması gerektiğinden bahsetmektedir. Bu bağlamda “Sessiz Çılgılık”, varoluşsal sorunların intihar olgusu ile olan ilişkisi üzerine düşünmeye ve hayatımıza anlam katmanın önemine vurgu yapmaktadır.

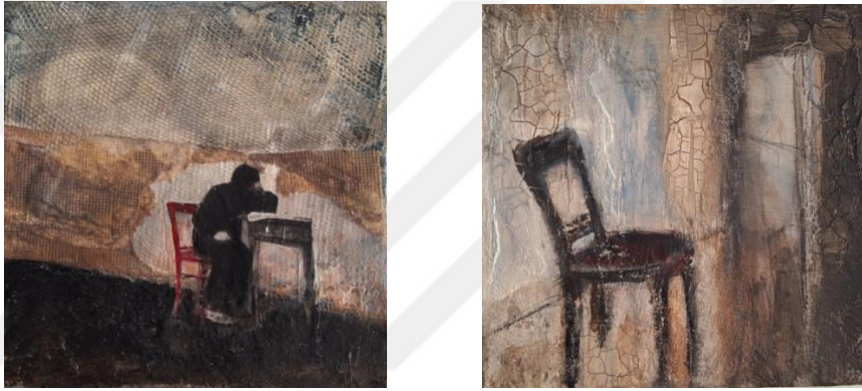
N. Bozkurt’un sanat ve estetik adlı kitabında söylediği gibi “İnsan güneşin batışına ya da mehtaba bir anlam yükleyebilir ve bundan duygulanabilir (Einfühlung); ama bu yakıştırılmış anlam her zaman güneşin ve ayın dışında kalacaktır. Oysa sanat yapıtındaki anlam, yalnızca okurun ya da seyircinin ona yüklediği bir anlam değildir. Sanat yapıtının kendisi anlamlıdır; bir insan ürünü olduğu için, belirli bir amaçlılık taşıdığı için anlamlıdır. Sanat hem bir gerçeği temsil eder, canlandırır, hem de insan duygularını dile getirir, dışa vurur” (Bozkurt N. , 2014, s. 51, 52).



Görsel 65. Hülya Topaktaş, “Sandalye” Tuval Üzerine Akrilik B. Karışık Teknik 80/90 cm 2025

Yukarıdaki söylemlere göre “Sandalye” adlı çalışma, soyut bir yaklaşımla hayatın zıtlıklarını, yani yaşam ve ölüm ilişkisi anlatıyor (Görsel 65). Akrilik boya kullanılarak karışık teknikle yapılmış olan resimde, gri tonlar içinde kırmızı, siyah,

mavi ve beyaz lekeler yer alırken en altta kahve tonları göze çarpmaktadır. Kırmızı ve mavi yaşamı temsil ederken siyah lekeler ve gri arka plan, ölümün gizemini ve belirsizliğini temsil etmektedir. Serbest fırça darbelerinden oluşan sandalye soyutlaması boşluk ve yalnızlık duygularını çağrıştırmaktadır. Ayrıca renklerin dağınıklığı varoluşsal gerçekliğimizin her insana ve her topluma göre farklı şekillendiğine vurgu yapmaktadır. Resmin alt bölümünde yer alan kahverengi, yeryüzünü ve yaşamın devamlılığını göstermektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse; bu çalışma yaşam ve ölüm arasındaki o ince çizgide, insanın varoluşsal sorgulamasının soyut bir dille ifadesidir.



Görsel 66. Hülya Topaktaş” İkili Kompozisyon” T.Ü.A.K.T. 20/20cm. 2025

Sanatçılar, sanat eseri üretimlerinde kaçınılmaz olarak yaşadığı toplumun meselelerinden etkilenmektedir. Üretimlerini toplumsal meselelere çeviren sanatçılar, olaylara eleştirel bir biçimde yaklaşarak sunumlarını gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda;

“Narin’e Saygı” isimli resim (Görsel 67) ailesi tarafından hayatını yitiren kız çocuğunu anlatmaktadır. Resmin alt zemininde kullanılan renkler ve dokular, Narin’inin çuval içinde deforme olmuş bedenini simgelemektedir. Üstte ön planda bulunan insanlar ailesini ve arkada gölgemsi figürler ise cinayetin sebebinin bildiği halde susan tüm insanları temsil etmektedir. Gergin ve bir o kadarda kasvetli ortam yaşanan dramın, cinayete maruz kalan kız çocuğunun hikayesidir.



Görsel 67. Hülya topaktaş “Narine Saygı” T.Ü.A.K.T 60/80cm 2024

Narin’in ailesi tarafından gerçekleştirilen cinayetinin sebebi henüz aydınlatılmasa da töre, gelenek ve görenekler, çocuk yaşta evlilikler (Görsel 64) vb. benzeri sebeplerle cinayetler, özellikle gelişmemiş toplumların sorunu olarak hala varlığını sürdürmektedir. Fakat sebep ne olursa olsun yapılan bu cinayetleri meşrulaştırmanın hiçbir bahanesi yoktur ve eser kara bir leke olarak tarih sayfalarında yerini alacaktır. Yaşam ve ölüm diyalektiğinde ölüm doğal bir süreci tanımlarken bu çalışmada ölüm, Narin’in varlık sebebi olan ailesi tarafından gerçekleştirilmiş ve yaşam hakkı elinden alınmıştır.

Heidegger'e göre, Nietzsche Tanrı'nın ölümünü ilan ederken, aslında bütün Batı metafiziğinin, felsefenin ölümünü kastetmektedir. Yani artık insanı yok olmaktan, ölümden, intihardan alıkoyacak ne bir inanç vardır ne de bir düşünce. Var olmayı anlamlı kılacak bir tek sanat kalır geriye: "Sanat bu hayatın en yüce görevi ve hakiki metafizik etkinliğidir." Artık "dünya ancak bir estetik fenomen olarak meşrulaştırılabilir." (Artun, 2017).



Görsel 68. Hülya Topaktaş “Kırmızı Sandalye II” TÜAKT. 120- 150 cm 2025

Uygulama çalışmaları dışavurumcu bir tavırla, içinde bulunduğu çağın, bireye sunduğu bakış açısıyla paralellik göstererek, yaşamla ölüm arasında kurulan bağın birer yansımaları olarak tuvale aktarılmıştır. Sandalye teması kullanılarak hem gerçek anlamıyla hem de sembolik bir dille, resimlerde yaşam ve ölüm ilişkisi, günümüze yansımaları düşünülerek yorumlanmıştır. Bireyin varoluşsal kaygılarının ve yaşamsal gerçekliğine bakışının zihinsel yansıması olarak da değerlendirilebilir. Aslında burada birey yaşamı sonlandıran ölümü sorgulayarak, ölüm korkusunu azaltarak kurtulmaya çalışmış, ölümden sonra da varlığını, eserleri ile sürdürmek istemiştir.

SONUÇ

Yaşam ve ölüm ilişkisi yüzyıllar boyunca insanlar tarafından tartışılıp anlaşılmaya çalışılırken, insanın ölümlü olduğu gerçeği toplumların kültür ve inanış biçimlerini ve sanatlarını şekillendirdiği görülmüştür. Dünyada yaşanan hastalıklar, savaşlar ve doğal afetler kazalar vb. ile yaşam ölüm diyalektiğinde, ölümü yanı başında hisseden sanatçıların ölümle kurdukları bağ, sanat eserlerinin içeriğini belirleyerek, çalışmalarına yansımıştır. Varoluşsal gerçeğimiz olan ölümün insanların yaşamında huzursuz bir etki bıraktığı incelenen çalışmalardan anlaşılmaktadır. İnsanların yaşamlarında hatırlamak dahi istemedikleri ölümü, sanatçılar yaratıcılıklarının bir unsuru olarak eserlerinde simgeler yoluyla göndermeler yaparak, ölümü ifade eden imgeleri, yaşamla ölüm diyalektiği kapsamında, hiç tereddüt etmeden, kışkırtıcı bir şekilde kullanmışlardır.

Bu bağlamda, tez kapsamında yaşam ve ölüm temasının sanat alanındaki yeri sorgulanmış ve yapılan sanat eseri incelemeleri sonucu, ölüm temasının 17. yüzyıl Hollanda resim geleneğinde, Vanitas resimlerinde yaşam-ölüm imgelerinin yer aldığı görülmüştür. Sanatçılar, hiçlik felsefesine dayanan Vanitas natüremortlar ile dünyada her şeyin geçiciliğine ve ölümün hatırlanması gerekliliğine vurgu yapmışlardır. Modern zamanlara gelindiğinde sanatın ifade olanaklarının genişlemesi ile sanatçılar yaşam, ölüm kavramını bir bütün olarak görmüşler ve nesnelere yüklenen sanatsal anlamlarla, farklı üslup ve tekniklerle eserlerini yorumlamışlardır. Günümüzde ise gelişen teknoloji ile kitle iletişim araçlarındaki artış, her alanı olduğu gibi sanat ve sanatçıyı da etkisi altına almıştır. Sanatçılar yine yaşamı sonlandıran ölüm korkumuzdan kurtulmak için yöntemler aramışlar ve teknoloji ile sanatı birleştirmişler. Böylece kültür için sembol haline geleni, tekrar yöntemiyle, çoğaltarak gücünü ve etkisini zayıflatmaya çalışmışlardır. Ayrıca yaşam/ölüm diyalektiği sanatın salt plastik yapıtlarıyla yaratılan ölümsüzleştirilmiş örnekleriyle irdelenirken, sanatçıların da özellikle kişisel ölümsüzlüğe karşı yüksek bir itki içinde oldukları görülmüş; sanatın varoluş nedeni, konusu ve heyecanının insanın ölümlülüğü ile ilgili olmasıyla birlikte, bir yandan da ölümsüzlüğünü sağlayan bir araç olduğu anlaşılmaktadır.

Yaşamın sürekliliği içerisinde değişen estetik dil, felsefi söylem, görüntüsel gerçeklik ve diğer tüm yansımaların temelde değişimin doğasında var olan eskinin ölümü ve yerine yeninin inşa edilmesi savunusu vardır. Değişim ve başkalaşım beraberinde yeni bir biçimsel ve düşünsel boyutu getirmektedir ve bu da yaşam ve ölüm diyalektiğinin en modern görüntüsünü ortaya koymaktadır. Sonuçta yaşam ve ölüm diyalektiğinde kaçamadığımız bir gerçek olan ölüm kavramının sanatla olan bağını, geçmişten günümüze hiçbir zaman koparmadığı görülür. Bundan sonra da insanoğlu var olduğu müddetçe bu karşılıklı etkileşim sanatçıların yaratıcılıklarının bir unsuru olarak devam edeceği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Acar, B. (2007). Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurum'un Ayrımlaştırılması. *Artist Modern*(83), 48,51.
- Akkaya, Ş. (2015). Varoluşsal Bir Çaba Olarak Fotoğraf Kendini gerçekleştirme; Nan Goldin örneği. *Moment Dergi*, 8,29.
- Aksoy, M. (2014). Rönesans Resim Sanatında Ölüm Teması. *SELÇUK ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler fakultasi Güzel Sanatlar Resim Ana Bilim Dalı*, s. 17.
- Akt. Leppert, R. (2021). *Sanatta Anlaman Görüntüsü imgelerin Toplumsal İşlevi* (İkinci basım b.). (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akt.Cerit Helva, İ. S. (2022, Haziran). Parerge and Paralipomena,. *YAŞAM VE ÖLÜM İLİŞKİSİ Hegel ve Schopenhauer'de Yaşam ve ölüm ilişkisi*. 04 25, 2025 tarihinde <https://grcis.pau.edu.tr/bitstream/11499/45574/1/%C4%B0mren%20Cerit%20Helva.pdf> adresinden alındı
- Akt.Kuzgun, Y., & Mustafa T. Merve C. (2019, 02 06). *Kendini Tanıma, Kendini Gerçekleştirme ,Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve TarihCoğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*.. kasım 3, 2024 tarihinde Dergipark: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/674065> adresinden alındı
- Akt.Mehmet , Y. J., & Zeka, N. (2013). *Modernden Post Moderne Sanat* (2 b.). Ankara: Ütopya Yayınevi Kıyı Yayınları.
- Anonim. (1997). *Sanat kitabı: 500 sanatçı 500 sanat eseri*. İstanbul: Yem Yayın Evi.
- Ansiklopedi, V. Ö. (2024, Eylül 16). *Vikipedia Özgür Ansiklopedi*. 04 13, 2025 tarihinde [Vikipedia Francis Bacon: https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_\(ressam\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(ressam)) adresinden alındı

- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul : Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2021). *Sanatçılardan yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2017, 06 24). *Skop Sanat Tarihi Eleştirisi*. 04 22, 2025 tarihinde https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-intihar-sanati/3416#_edn10: https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-intihar-sanati/3416#_edn10 adresinden alındı
- Atakan, N. (2006). “*Robert Rauschenberg’in New Guggenheim Müzesi’ndeki, Mona Hatoum’un da Yeni*”. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Atar , K. (2023, eylül). “Elektrikli Sandalye Serisi Bağlamında Andy Warhol’un ‘Ölüm ve Felaket’ Serisinin İncelenmesi”. *İdil*(109), 1408, 1418. doi:10.7816/idil-12-109-11
- Baudrillard, J. (2013). *Amerika*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Baumann, Z. (1999). *Sanat, Ölüm, Postmodernite ve Aralarındaki İlişkiye Dair*. İstanbul.
- Beaujean, D. (2005). *Van Gogh*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Becker, E. (2013). *Ölümü İnkâr. Ölümü İnkâr* (Ç. A. Tüfekçi, Çev.). içinde İstanbul: iz Yayıncılık.
- Benjamin , W. (2016). *Pasajlar*. (A.Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1987). *Sanat Ve Devrim*. Ankara: V yayınları.
- Beyoğlu, A. (2016, Temmuz 26). *Object Concept in Art Education and Artists’ Manners of Using with the*. Şubat 24, 2025 tarihinde Dergi Park: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/262451> adresinden alındı

- Bolt, B. (2013). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bozkurt, B. (1993). *Sanat Aşk Ve Ölüm Üzerine Bir Not*. 10 16, 2024 tarihinde Anadolu Üniverditesi E-Arşiv (<https://earsiv.anadolu.adresinden> alındı
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları* (11 b.). Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, A. (201). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say yayınları.
- Cıbroğlu , Y. (2004). Cihat Burak'ın Bir Resminde Özetlediği Vahşi Uygarlık,. *Adam Sanat*(219).
- Corey, G. (1990). *Theory and Practice of Counseling and Psychotherapy*. Grove, California: Brooks/Cole Publishing Company.
- Cumming , R. (2006). *Görsel Rehberler Sanat*. İstanbul: İnkılap.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Çüçen, A. (2018). *Martn heidegger; Vvarlık ve Zaman*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Danto, A. (2014). *Sanat Nedir*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Dede, B. (2018). Alman Ekspresyonist Sanat Eserinde Estetiksizleştirmenin Nedenleri. *Ulak Bİlge*, 6(9), , 1324,1325.
- Dereköy, S. (2013). Rönesans Aslında Bir Reendülüsans mı?, . *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(26).
- Derrida , J. (2007). *Marx'ın Hayaletleri*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Dıeter, B. (2005). *Vincent van Gogh*,. (S. S. Bulutsuz), Çev.) istanbul: Literatür Yayıncılık.

- Dorman , E. (2011). *İnsanlar Uyurlar Ölünce Uyanırlar*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.
- Epikuros. (2000). Menoikeos’a Mektup. *Felsefe logos*, 64.
- Erginer, G. (1997). *Kurban - Kurbanın Kökenleri ve Anadolu'da Kanlı Kurban Ritüelleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü* (2 b.). İstanbul: Nelli Sanat Yayınları.
- Eşen , A. C. (2015). *Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşı Devrimler*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat; Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitapevi.
- Foster, H. (1996). *Death in America*. JSTOR. Şubat 08, 2025 tarihinde Death in America. JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/778898> adresinden alındı
- Foster, H. (2001, Ekim). *Amerika'da Ölüm*. (A. Michelson, Editör) Şubat 11, 2025 tarihinde National Galleries.org: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/83582> adresinden alındı
- Frankl, V. E. (1997). *İnsanın Anlam Arayışı*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- From, E. (1995). *Sahip Olmak ya da Olmak*. (Çev.: (A. Arıtan, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayın Evi.
- Geçtan, E. (1990). Varoluş ve Psikiyatri. *Fırat Sağlık Hizmetleri Dergisi*, 5(14), 164.
- Genel tarih. (2012). 11 01, 2024 tarihinde Pyramid of skulls: <https://totallyhistory.com/pyramid-of-skulls/> adresinden alındı
- Gombrich, E. (2013). *Sanatın Öyküsü* (Dördüncü Basım b.). (E. E. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

- Gompertz, W. (2015). *Pardon Nereye Bakmıştınız*. (S. Evren, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gören, A. K. (2001). *Avni Livij*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gültekin , T., & Balkan , S. (2019, Nisan). Kurulanmış beden özne Yaklaşımında yaşam Ölüm Karşıtlığı ve öteki sanal Gerçeklik. *Ulak Bilge*(35), 317,325. 02 23, 2025 tarihinde <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1551346068.pdf> adresinden alındı
- Güvemli, Z. (1968). *Sanat Tarihi* (2. b.). İstanbul: Varlık Yayın Evi.
- Hakkı, Y. (2015, Şubat 2015). *Yaşam-Ölüm Diyalektiği' ve 'Yüzleşme'*. Yeni Düzen: <https://www.yeniduzen.com/yasam-olum-diyalektigi-ve-yuzlesme-82139h.htm> adresinden alındı
- Hançerlioğlu, O. (2006). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Hançerlioğlu, O. (2010). *Düşünce Tarihi* . İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1. baskı b.). (Y. ölönü, Çev.) İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık Ve Zaman /Sein And Zeid*. (A. Yıldırım, Çev.) Ankara: İdea yayın Evi.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık Ve Zaman* (3 b.). (K. Ökten, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Helva, İ. (2022, Haziran). Hegel ve Schopenhauer'de Yaşam Ve Ölüm İlişkisi. *Doktora Tezi Felsefe Ana Bilim Dalı*, s. 5,6.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (B. E. : Doç. Dr. Rengin Küçükdoğan, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitapevi Baskı Yayın Sanayi .

- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (A. G. Nuri Plümer, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Jung, C. (1997). *Analitik Psikoloji*. (E.Gürol, Dü.) İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. Ankara: İmge Kitap Evi.
- Kandinsky, V. (1981). *Sanatta Manevîlik Üstüne*. (A.N. Bigalı, Çev.) İzmir: Özden Ofset.
- Karacan, N. (2013, Haziran). Tarihsel Süreç İçerisinde Heykel Formu. *Anadolu Üniversitesi*, 4.(4).
- Kaufmann, W. (2001). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk* (4 b.). İstanbul: yapı Kredi Yayınları.
- Koç , E. (2009, 12). *Varoluşsal Bir Problem Olarak Ölüm Üzerine değerlendirme; Tolstoy'un İvan İlyiç'in Ölümü Adlı Eseri*. (G. Ü. Yrd. Doç. Dr., Dü.) 03 12, 2025 tarihinde Researchgate.net: <https://www.researchgate.net/publication/238740372> adresinden alındı
- Koçak, O. (1995). *İmgenin Halleri, Mithat Şen'in Resimlerine Doğru Üç deneme*. İstanbul: Metis yayınları.
- Kosuth, j. (1999). *Conceptual art: A critical anthology*. London: The Mit Press.
- Kucharski, M. (2014). *Religious Motifs in Andy Warhol's Selected Visual Realizations*. Anales: Annales Universitatis.
- Kuspit, D. (2014). *sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lee, P. (2011). *Death by Media: Warhol's "Electric Chairs"*. In Asselin, O., Mariniello, S., & Oberhuber, A. (Eds.). Şubat 11, 2025 tarihinde Les Presses de l'Université d'Ottawa | University of Ottawa Press: <https://books.openedition.org/uop/405> adresinden alındı

- Leppert, R. (2021). *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevleri*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınevi.
- Little, S. (2010). *...izimler Sanatı Anlamak*. (D. N. Özer, Çev.) İstanbul: Yem Yayınevi.
- Lunday, E. (2020). *Büyük sanatçıların Gizli Hayatları* (10.Baskı b.). İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi kitap Evi.
- May, R. (2012). *Yaratma Cesareti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Michel, R. (2009). *Modern Sanat. Yorum Sanat Yayınevi. İstanbul*. İstanbul: Yorum sanat Evi.
- Morgan, R. C. (2000). Modernizm, Yirminci Yüzyıl Sanatı. *P Dergisi*(16), 186.
- Mulla, G. (2021). Mekânsal İlişki Ögesi Olarak Sandalye. *Sanat ve İnsan Dergisi*(5(1)), 184,185.
- Mutual Art*. (2010). Kasım 3, 2024 tarihinde <https://www.mutualart.com/Article/Photo-essay--Picasso-as-a-campaigner-for/D67B48D01BC> adresinden alındı
- Ötgün, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 90 103 .
- Passeron, R. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (2 b.). (S. Tansuğ, Çev.) İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Phillips, S. (2016). *İZMLER Modern Sanatı Anlamak*. (D. N. Uzuner, Çev.) İstanbul: Yem yayın.

Polat, E., & Aşkın , Z. (2017, 01 31). Ölüm Kavramının Heidegger ve Sartre Felsefesindeki Yeri. *Klika Felsefe dergisi*(1), 43, 44. 03 18, 2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilikya/issue/31936/358791> adresinden alındı

Politzer. (2013). *Felsefenin temel İlkeleri*. Ankara: Kuban Matbaacılık.

Russell, , B. (1972). *Batı Felsefesi Tarihi Orta Çağ. .* Ankara Bilgi Yayınevi: Say Yayınları.

Sanat Atlası. (2010). İstanbul: Boyut yayınları /Dorling Kindersley yayını.

Sartre, J. (2017). *Varoluşçuluk*. İstanbul: say Yayınları.

Schopenhauer, A. (2008). *Hayatın Anlamı (Toplu Eserleri 3) (2 b.)*. İstanbul: Say.

Schopenhauer, A. (2013). *İsteme Ve Tasarım Olarak Dünya*. İstanbul: Biblos Kitapevi.

Schopenhauer, A. (2014). *Ölüm ve İçsel Doğamızın Yok Edilemezliği İle Olan İlişkisi*. İstanbul: Oda Yayınları.

Sezer, S. P. (2012). Yaşamın Anlamı Konusuna Kuramsal ve Psikometrik çalışmalar Açısından Bir bakış. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 209, 227,21 217.

Solomon, R. (2006). Ölüm Fetişizmi, Marazi Tekbencilik (içinde, Ölüm ve Felsefe). *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12, 296 327,343.

Sontag, S. (1993). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş yayınları.

Soydan, F. (2019). *Alegorik Evrende Vanitas İzlemi*. Ulusal Tez Merkezi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id> adresinden alındı

Şanko, L., & Akt.Büyükparmaksız, M. L. (2020). *Çağdaş Sanatta Ölüm Kavramı. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*. Social Sciences Studies Journal:

https://sssjournal.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=60030# adresinden alındı

Şişman , A. (2011). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Tarkovsky, A. (2012, Ekim 18). [https://www.edebiyathaber.net/Mühürlenmiş hayat.02_28_2025 tarihinde Edebiyat Haber Net:https://www.edebiyathaber.net/tarkovsky-sanatin-amaci-insani-olume-hazirlamaktir/](https://www.edebiyathaber.net/Mühürlenmiş_hayat.02_28_2025_tarihinde_Edebiyat_Haber_Net:https://www.edebiyathaber.net/tarkovsky-sanatin-amaci-insani-olume-hazirlamaktir/) adresinden alındı

Teber, S. (1985). *Picasso*. İstanbul: De Yayınevi.

Tezcan, S. (2019, 07 01). *Dasein Ve Kendisi İçin Varlıkta Var Olma*. Pamukkale GGCRIS Database: <https://gcris.pau.edu.tr/handle/11499/26832> adresinden alındı

Tunalı, İ. (2008). *felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tur, B., & Akay, Y. (2018, 04 27). *IQ, varoluşculuk, Varlık Özden Önce gelir*. 04 2025, 2025 tarihinde 10layn.com/varolusculuk-varolus-ozden-gelir/: <https://10layn.com/varolusculuk-varolus-ozden-gelir/> adresinden alındı

Turani, A. (1990). *Dünya sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitap Evi.

Turani, A. (1990). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: remzi Kitap Evi.

Turani, A. (1995). *Sanat terimleri sözlüğü*. istanbul: Remzi Kitapevi.

Türkyılmaz , Ü. (2003). Albert Camus'un Caligulası'nda Yaşam Ve Ölüm Diyalektiği. *Ankara üniversitesi Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*.

Uludüz, Ç. (2020). “20. Yüzyıldan Günümüze Malzeme ve Üretim Teknolojileri Bağlamında Sandalye Tasarımının. *Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*, s. 1.

- Umay, Z. (1998). Ölüm Kavramının Görsel İmgeye Dönüşüm Süreçleri ve Uygulamalar Güzel Sanatlar Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* (Birinci Baskı b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Wassily, K. (2015). *sanatta Ruhsallık Üzerine*. (G. Ekinci, Çev.) istanbul/Kadıköy: altıkkırkbeş yayın.
- William, H. (1997). *Van Gogh: The History And Techniques Of The Great Masters*,. Tiger Books Uluslararası PLC.
- Yalom , I. (1989). *Aşkın Celladı ve Diğer Psikoterapi Öyküleri*. (H. S. (Çev., Çev.) İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Yalom, I. (1999). *Varoluşçu Psikoterapi* (1. b.). (Z. Babayiğit, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yalom, I. (2013). *Varoluşçu Psikoterapi*. İstanbul : Kabalcı Yayınevi.
- Yapı Kredi. (2001). . *Sanatı Ve Yaşamıyla Andy Warhol*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Yıldırım, C. (2015). “Resim Sanatında Renk Simgesiliği ve Vincent van Gogh.
- Yıldız, S. (2020 , 01 21). *Wannart*. Wannart.com: <https://wannart.com/icerik/8376-bir-katilin-hikayesi-judith-holofernesin-basini-keserken> adresinden alındı
- Yılmaz , M. (2013). *Modernizimden Postmodernizme sanat* (2. b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zengin, M. (2015, aralık). Edvard Much’ un Sanatında Yas Olgusu. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, 53.

Zurcher, B. (1985). *Vincent Van Gogh- Art Life and Letters*,. London: Thunder Bay Press.



EKLER

EK-1: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

.. /.. /....

Hülya TOPAKTAŞ

EK-2: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

27 /05/2025

Hülya TOPAKTAŞ

EK-3: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: Vincent Van Gogh Ve Andy Warhol Üzerinden Yaşam-Ölüm
Diyalektiğinde Sandalye Örneği

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
05-May-2025 03:27PM (UTC+0300)	115	193596	27.05.2025	% 5	2666937733

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih gg/aa/yyyy)

İmza

Hülya TOPAKTAŞ

Öğrenci No:202253002003

Anasanat Dalı Resim

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Nevin YAVUZ AZERİ İmza)

EK-4: Master's/Proficiency in Art/PhD Thesis/**Art Work Report Originality Report****AKDENİZ UNIVERSITY****Institute of Fine Arts**

Title: Chair Example In Life And Death Dialectic Over Vincent Van Gogh And Andy Warhol

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows. (Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
05-May-2025 03:27PM (UTC+0300)	115	193596	27.05.2025	% 5	2666937733

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date dd/mm/yyyy)

Student No.: 202253002003

Department: Paint

Signature

Hülya TOPAKTAŞ

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

(DOÇ: Nevin YAVUZ AZERİ Signature)

