

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

YAPIT – İSİM – ALGI İLİŞKİSİ ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Erdal DEMİR**

Ankara, 2013

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

YAPIT – İSİM – ALGI İLİŞKİSİ ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Erdal DEMİR**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Canan Deliduman**

Ankara, 2013

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA ve ONAY SAYFASI	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
RESİMLER DİZİNİ.....	vi

I. BÖLÜM

1.1.GİRİŞ.....	1
1.2. Problem Durumu,Konunun Tanımı.....	3
1.3. Amacı	3
1.4. Önemi.....	4
1.5. Yöntemi.....	4
1.6. Kuramsal Çerçeve.....	5
1.6.1. Varsayımlar.....	6
1.6.2. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	7
1.6.3. Veri Toplama Tekniği.....	8

II. BÖLÜM

2.1.VARLIK - NESNE DİYALEKTİĞİNDE	
ALGI FENOMENOLOJİSİ.....	9
2.1. Algının Kökeni: Nesne - Düşünce Diyalektiği.....	9
2.2. Anlamın Kökeni.....	14

2.2.1. Dil - Eylem Diyalektiği.....	14
2.2.2. Dil - Düşünce Diyalektiği.....	18
2.3. Resimde Algı Fenomenolojisi.....	21
2.3.1. Bellek.....	24
2.3.2. İmge.....	27

III. BÖLÜM:

3.1.RESİMDE DEĞİŞEN TEMSİL

VE NESNENİN DEĞİŞEN BAĞLAMI.....	29
3.1. Nesnenin Değişen temsili.....	29
3.1.1. İzlenimcilik.....	31
3.1.2. Kübizm ve Fovizm.....	38
3.1.3 .Dışavurumculuk ve Soyut Sanat.....	44
3.2. Nesnenin Değişen Bağlamı.....	48
3.2.1. Dada ve Makine Estetiği.....	50
3.2.2.Flüksus.....	55
3.2.3. Yeni Dışavurumcu Resim.....	58

IV. BÖLÜM:

4.1.ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ANALİZLERİ.....	65
4.1. Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı.....	66
4.2. Ten'in Ben'de Görünümü: Prometheus.....	80
4.3.İsimsiz Manasız mıdır?.....	98

4.4. Beyaz Bereliler.....	100
---------------------------	-----

V. BÖLÜM:

SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	104

Erdal Demir'in "Yapıt – İsim – Algı İlişkisi Üzerine Görsel Çözümler" başlıklı tezi 12.12.2023... tarihinde, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Başkan: Yrd. Doç. Cengiz SAVAŞ

Üye (Tez Danışmanı): Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

Üye: Prof. E. Yıldız DOYZAN

ÖNSÖZ:

Elime bir bardak aldım, onu yeniden oyдум.
Edip Cansever, *Gelmiş Bulundum*.

Yetersizlik ve eksikliklerine rağmen bu çalışmada, sözel düşünce deneyimi ile okuduğum, sanat kuramı dışında kalan ve özel ilgi geliştirdiğim okumalar eşliğinde sanatın fenomenolojik yapısının tartışıldığı bir metni amaçladım. Her çalışma bittiği yerde başlar şiarıyla bu metin bir sonu değil bir başlangıcı barındırmaktadır. Bu süreçte yanımda olan ve emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Erdal Demir

ÖZET:

GAZİ GÜZEL SANATLARENSTİTÜSÜ RESİM ANASANAT DALI YAPIT – İSİM – ALGI İLİŞKİSİ ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Erdal DEMİR

Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Canan DELİDUMAN
Eylül - 2013, 106 sayfa

Sanatsal düşünme toplumsal uzlaşılarından bağımsız, tamamlanmış sözcüklerle kendisini ifade eden mekanik dili dışlayarak, ereği kendinde olan (aoto-telos) düşünmedir; bir sonucu değil tasarımı barındırır. Bu bağlamda içinde konumlandığımız ancak dışsal olarak karşımızda duran görünümeler dünyasının nesneleri alanı belirlenmiş, tanımlanabilir nesneler olmaktan çıkıp tasarımlar bütünü haline gelmektedir. Bu haliyle sanatsal düşünce görünümelerin maddesel, mekanik çerçevesini aşarak *öteki*'nin imkanlarını barındırır.

Kişi adlandırdığı nesnede kendi istemini dile getirir. Etik, estetik, entelektüel, ideolojik tüm değerler kişinin bilincinde başlayarak toplumsal bilince, oradan aşkın (transandantal) bir gerçekliği arzularak evrensel bilince ulaşır. Soyutlama ile gelişen bu değerler arzumuzun ereğini ortaya koymaktadır, bu bağlamda kişi yaşadığı değerler sisteminin (kültür) taşıyıcısı olarak dile getirdiği genel geçer istemdir. Buna koşut olarak tuvaldeki bir imge deneyimin (istem) öncesiz ve sonrasız varlığının biçimleniş halini temsil etmektedir. Bu şekilde sanatsal düşünce ile dile gelen görünümün formel yapısı değil süre gelen yapısıdır; anlamın çoğul doğasıdır.

Modern sanat görünümelerin düzleme ya da yontuya taşındığı formel bir sanatı dışlayarak, görümlerin düzlemde ya da yontuda yeniden açmlandığı bir sanatı öngörmüştür. Bu da sanatın görünümeler içinde konumlanan kendinde bir görünüm olarak varlık kazanmasını sağlamıştır. Bu şekilde sanat görünümelerin yansıtıldığı (taklit) bir alan olmaktan çıkıp, görünümelerin yansıdığı, ereği kendinde bir alandır. Artık tuval ya da yontuda izleyici olarak deneyimlenen temsili bir form değil, sanatçısının tabii olduğu bir anın temsidir. Bu haliyle bir sanat eseri kendinde bir temsil olarak, görünen gerçekliğe koşut, anlamın çoğul doğasının barındığı bir fenomen olarak görünümeler içinde konumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: yapıt, algı, fenomen, varlık, nesne.

ABSTRACT:

Artistic thinking is independent of social conventions and precludes the mechanical language which expresses itself in completed words. It's the thinking which has itself as its end (auto-telos); it does not involve a conclusion but a representation. It is in this context that objects of the world of appearances, in which we are situated in yet that stands before us externally, cease to be strictly defined identifiable representational objects and become a unity of representations. Artistic thought in this sense, surpasses the material, mechanical sphere and harbours the possibilities of the *other*.

Named object expresses the will of the namer. Ethical, aesthetic, intellectual and ideological values start from the individual's consciousness to reach the collective consciousness. And then, as desiring a transcendent reality they arrive at the universal consciousness. The values, that are the products of abstraction, express the aim of our desire. In this context the individual, as the (culture) bearer of the value system which he/lives in, is the universal will. Correspondingly, an image on the canvas represents the formation of the eternal existence of the experience. (the will) In this sense, what's expressed in artistic thinking is not the formal structure of appearance but the pluralistic nature of meaning.

Modern art, precluding the formal art that places appearances in planes or sculptures, envisioned an art which appearances are disclosed in planes or sculptures. This allowed art to exist situated as an appearance in itself among other appearances. In this sense art cease to be a domain where appearances are mirrored (imitation) and becomes a domain where appearances reflect themselves; a domain which has itself as its end. What's experienced as a spectator in canvas or sculpture is not a representational form anymore but a representation of a moment that the artist is subject to. In this sense a work of art is representation in itself, parallel to reality; a phenomena situated among apperances, harbouring the pluralistic nature of meaning.

Key words: work, perception, phenomenon, entity, object.

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1. C. Monet, İzlenim, 1872.....	32
Resim 2. Edouard Manet, Kırdan Öğle Yemeği, 214x 270cm, 1863.....	33
Resim 3. Paul Cezanne, <i>Saint- Victoire Dağı</i> , 1904 - 1906.....	35
Resim 4. Paul Cezanne, <i>Yıkılanlar</i> , 1906, Philadelpa Sanat Müzesi.....	37
Resim 5. Pablo Picasso, <i>Avignolu Kadınlar</i> , 1907.....	41
Resim 6. Henri Matisse, <i>Madam Matisse Yeşil Çizgili Portre</i> , 1905, 40x32cm.....	42
Resim 7. Vincent Van Gogh, <i>Buğday Tarlasında Kargalar</i> , 50.5x130cm, 1890.....	46
Resim 8. Wassily Kandinsky, <i>Doğaçlamalar 19</i> , 1911, 120 x 141.5cm.....	47
Resim 9. Georges Braque, <i>Keman ve Sürahi</i> , 117 x 73 cm, 1910.....	51
Resim 10. Marcel Duchamp, <i>Gelin</i> , 1910-1912.....	51
Resim 11. Marcel Duchamp, <i>Bisiklet Tekerleği</i> , 1913.....	53
Resim 12. Joseph Beuys, <i>Amerika beni Seviyor Bende Amerikayı</i> , 1974, New York gösteriye ait filmlerden bir sahne.....	57
Resim 13. Hans Hofman, <i>Siyah Leke</i> , tuval üzerine yağlıboya, 55x65cm; 1948.....	59
Resim 14. Jackson Pollock, <i>Çalışırken</i> , 1951, Fotoğraf: Hans Namuth.....	60
Resim 15. Willem de Kooning, <i>Kadın I</i> , tuval üzerine yağlı boya, 1950 -52.....	62
Resim 16. Pablo Picasso, <i>Kadın Başı</i> , tuval üzerine yağlı boya, 1909-10.....	62
Resim 17. Robert Motherwell, <i>İspanyol Cumhuriyetine Ağıt</i> , 1953-54, tuval üzerine yağlı boya, 200x240cm.....	63
Resim 18. Mark Rothko, <i>Mavi, Yeşil ve Kırmızı</i> , 1950, tuval üzerine yağlıboya, 230x115cm.....	64
Resim 19. <i>Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı1</i> , tuval üzerine akrilik, 120x100cm.....	68
Resim 20. <i>Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı2</i> , tuval üzerine akrilik, 120x100cm.....	69
Resim 21. <i>Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı3</i> , tuval üzerine akrilik, 120x100cm.....	70

Resim 22. Suda Bir Hücre, tuval üzerine akrilik, 120x100cm, 2012.....	71
Resim 23. <i>Seyrederim-Seyredersin</i> , Tuval üzerine akrilik, 100x120cm.....	72
Resim 23. İlişkiler, tuval üzerine akrilik, 120x100cm.....	73
Resim 25. <i>Başka Bir Deniz 1</i> , tuval üzerine yağlıboya, 120x100cm, 2012.....	74
Resim 26. <i>Başka Bir Deniz2</i> , tuval üzerine yağlıboya, 120x100cm, 2102.....	75
Resim 27. <i>Vahşet Tiyatrosu</i> , tuval üzerine akrilik boya 120x100cm, 2012.....	77
Resim 28. <i>Mor Külhani</i> , tuval üzerine akrilik, 150x100cm, 2011.....	78
Resim 29. <i>Denizler Altında Bile Bulurlar Beni</i> , tuval üzerine akrilik, 120x100cm, 2012.....	79
Resim 30. <i>Desen</i> , kağıt üzerine kurşun kalem, 41.5x29.5cm.....	83
Resim 31. <i>Desen</i> , kağıt üzerine kurşun kalem, 41.5x29.5cm.....	84
Resim 32. <i>Temrin</i> , derici kağıdına akrilik boya, 49x32cm, 2012.....	85
Resim 33. <i>Temrin</i> , derici kağıdına akrilik boya, 39x32cm, 2013.....	86
Resim 34. <i>Temrin</i> , derici kağıdına akrilik boya, 39x32cm, 2013.....	87
Resim 35. <i>Temrin</i> , derici kağıdına akrilik boya, 49x32cm, 2012.....	88
Resim 36. <i>Temrin</i> , derici kağıdına akrilik boya, 49x32cm, 2012.....	89
Resim 37. <i>Temrin</i> , derici kağıdına akrilik boya, 39x32cm, 2013.....	90
Resim 38. <i>Temrin</i> , derici kağıdına akrilik boya, 39x32cm, 2013.....	91
Resim 39. <i>Prometheus</i> , kağıt üzerine guvaş boya, 26x34cm, 2013.....	92
Resim 40. <i>lo</i> , kağıt üzerine guvaş boya, 16.5x27cm, 2013.....	92
Resim 41. <i>Prometheus</i> , kağıt üzerine guvaj boya, 78x57cm, 2013.....	93
Resim 42. <i>Prometheus</i> , kağıt üzerine guvaj boya, 78x57cm, 2013.....	94
Resim 43. <i>Tiranlar</i> , kağıt üzerine guvaj boya, 34x26cm, 2013.....	95
Resim 44. <i>Prometheus</i> , tuval üzerine akrilik boya, 150x100cm, 2013.....	96
Resim 45. <i>Prometheus</i> , tuval üzerine akrilik boya, 270x150cm, 2013.....	97
Resim 46. <i>Prometheus</i> , tuval üzerine akrilik boya, 100x100cm, 2013.....	97
Resim 47. <i>İsimsiz Manasız mıdır?</i> , tuval üzerine karışık teknik, 120x100cm, 2013.....	99
Resim 48. <i>Beyaz Bereliler</i> , yerleştirme, 2013.....	101

I. BÖLÜM:

1.Giriş:

İçinde konumlandığımız ancak dışsal bir varlık olarak karşımızda duran görünümle dünyası, onunla kurduğumuz tensel\insel bağlarla görünen gerçekliğin içinde bize kendi gerçekliğimizi sunmaktadır. Bu diyalektik süreç içerisinde uzamda ve zamanda yeniden konumlanan dışsal görünümle varlığımızı ortaya koymaktadır. Gerçekleşen varlık-nesne diyalektiği ile algı, artarda gelişlerle varlığın belleğini oluşturmaktadır. Algılarımız bir önceki algımızın devamı olarak belleğimizi oluştururken varlığımız dış gerçeklik hakkındaki tasavvur ve tasarruflarıyla dünyayı yeniden algılamakta ve kurgulamaktadır.

Dünyayı algılamakta ve kurgulamakta yöntemi sanat olan bilgi, ötekini imleyen aykırı düşüncenin bilgisidir. Bu bilgi, sanatçının eline aldığı bardağı yeniden oymasıyla bardakta gerçekleşen bağlamın bilgisidir. Sanatçı bardakta kurduğu bağlamla gerçekliği dışlaştırmak, bardakta öteki bir dünya yaratmış ve dünyayı yeniden yaratmış olur. Böylece algının artardalığı dışsal gerçeklikler içerisinde konumlanmış ve dışsal gerçekliğin belleği varlık tarafından yeniden kurgulanmış olur. Kurulan bağlamla, görünenlerin ötesinde dünyanın keşfedilmeye hazır görünümle olarak açıldığını görmekteyiz. Böylece fenomenle dünyasında var olabilmekteyiz.

İnsanın yarattığı soyutlamalar, önce bilgisizlik çağında, bilinmeyenle yarattığı huzursuzluğun itici gücü olarak simgeci düşünmenin özdeşleym ürünüydü. Bu soyutlamalar ilk saymaca uzlaşıldı ve insanlığın ilk ortak anlamlarını teşkil ediyordu. Soyut içtepinin huzursuz edici gizemini aşmaya çabalayan insanın ürünü olan bilgi, nesnenin ve evrenin bilinmeyen hakikatini determine ederek ve neden-sonuç yasalarını kavramaya çalışarak bugünün modern dünyasını inşa etmiştir. Bugünün modern dünyası tarihin evrensel belleğini teşkil etmektedir.

Modernizmin sanat istemi, sanatın doğa değil, doğanın, biçim veren tinle işlenmesi şeklinde kendini gerçekleştirmesidir. Bu şekliyle sanat, düşünseldir, doğanın anlamıdır. Bu dünyanın ayak seslerini Rembrant ve Goya'nın tuvallerinde görmekteyiz. Modernizmin öncü ressamlarından Paul Cezanne'ın "izlenimler değişir, doğa hep aynı kalır" sözü de modern sanat isteminin bu halini temsil etmektedir. Modernizmden günümüze sanat düşünsel olarak kurulan kurgusal soyut dünyadır ve kurulan bu dünyada İnsan kendi içinde yeniden insan yaratır. Bu haliyle tuvalde nesnelerin betimlenmesinden öte yapıtın iç anlamı resmin doğasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada üst bir dil olan resmin, fenomenolojik yapısının yapıt, isim ve algı ekseninde çözümlenmesi amaçlanmıştır. Ad Raeinhart'ın belirttiği gibi "Modern sanatın biricik konusu bizzat kendisinin farkında olmasıdır." (akt. Yılmaz;139; 2001). Bu şekliyle Modernizmle birlikte sanatın dili, sanatı görünümde içinde kendinde bir fenomen olarak kurmuştur.

1.1. Problemin Durumu, Konun Tanımı:

Görünüşlerin türlü ifadelerinden biri olarak üst dil olan sanat, insanın içinde konumlandığı dış gerçekliği soyutlama içgüdüğü ile sembolize ederek insan anlayışında kendini ifade etmiştir. Bu da büyüden sanata, felsefeden bilime, insanın anlam arayışını teşkil etmektedir. İnsanın yarattığı soyutlamalar, önce bilgisizlik çağında, bilinmeyen yaratığı huzursuzluğun itici gücü olarak simgeci düşünmenin özdeşleşim ürünüydü. Bu soyutlamalar ilk saymaca uzlaşıları ve insanlığın ilk ortak anlamlarını teşkil ediyordu. Soyut içtepinin huzursuz edici gizemini aşmaya çabalayan insanın ürünü olan bilgi, nesnenin ve evrenin bilinmeyen hakikatini determine ederek ve neden-sonuç yasalarını kavramaya çalışarak bugünün modern dünyasını inşa etmiştir. Bu günün modern dünyası tarihin evrensel belleğini teşkil etmektedir.

Bu günün Modern Dünyasında sanatın bağımsız bir disiplin olarak var olması ve sanatın bir üst dil olması bağlamında sanat, gerçekliğin tuval üzerinde yeniden temsille ifade bulduğu alan değil, aynı zamanda dış gerçeklik içerisinde bir temsil olarak, fenomenolojik yapısını kurmuştur. Bu da görünümler içerisinde sanatın kendinde bir görünüm olması bağlamında, sanat nesnesinin iç hakikati dış gerçekliğin sanatçıya belirliş koşullarını barındırır. Bu da resimde algının önceliğini ve göreceli tasarımını ortaya koymaktadır. Bu şekliyle sanat, düşünseldir, doğanın anlamıdır. Burada sanatçı gösteren olarak görendir. Bu araştırmada gören olarak sanatçının algılayış formları, gösteren olarak sanatçının dış gerçeklik karşısındaki inisiyatif yapıt-isim-algı ekseninde çözümlemek amaçlanmıştır.

1.2. Amacı:

Bu araştırmanın amacı; bir bilgi nesnesi olarak karşımızda duran sanat eserinin neyi temsil ettiğini ve kendisinin nasıl bir temsil olduğunu ve böylece resmin fenomenolojik yapısı yapıt, isim, algı ekseninde çözümlemektir.

1.3. Önemi:

Bir sanat yapıtı sanatçısının algılama, düşünme ve yapıt üretme mantığının temsilidir. Bu noktada sanat yapıtı yalnızca bir şeyler hakkında bir gösterge değil kendisinde de bir şeydir. Kendisinde bir deneyim olarak sanat yapıtı -bilgi nesnesi-içkin bir nesnedir. Bu bağlamda sanatçının yaratma süreci -öncelikle algı fenomeni- ve yapıtın ismiyle temsil ettiği biçimsel içeriğin araştırılmasının sanatçının üstlendiği inisiyatifin yapıtın nasıl bir temsil olduğunun anlaşılması açısından bu araştırmanın önemli olduğu düşünülmüştür. Bu haliyle bir resmin duvarda asılı ölü bir nesne olmaktan öte, edilgen bir formda yaşayan sanat yapıtın yaratım ve temsil bağlamında iç varlığının anlaşılması önemli olmaktadır.

1.4. Yöntemi:

Araştırmanın yöntemi araştırma ve uygulama çalışmalarından oluşacaktır. Araştırmanın yöntem çerçevesi; çalışmanın birinci bölümünde felsefi bir bilgi olarak algı fenomenolojisi ile tarihsel süreçle insanlığın ortak eylem pratiği algı edimi bağlamında tartışılmıştır. Bu bağlamda İnsanlığın anlam üretme kaygısı üzerine kurulu olarak gelişen sanat istemi fenomenolojik olarak açıklanması amaçlanmaktadır. Son olarak kendisinde bir deneyim olarak resimde algı fenomenolojisi ile yapıtın yaratım ve tasarımının açıklanması göz önünde bulundurulmuş olup, çalışmanın ikinci bölümünde, birinci bölümde geçen bilgiler doğrultusunda yapılan literatür taraması ile modern sanat istemi ve 1950 sonrası sanatı tarihsel olarak *yapıt, İsim, algı* eksenin de açıklanmıştır Bu bölümü oluşturacak olan kaynaklar sanat tarihi okumaları doğrultusunda dönemi, akımı ve içeriği gözeterek tartışılacaktır. Çalışmanın son bölümünde ise araştırmacının uygulama analizleri *yapıt, isim, algı* bağlamında çözümlenmiştir.

1.5. Kuramsal Çerçeve:

Bu çalışmada estetik deneyim olarak sanat eserinin fenomenolojik yapısı yapıt, isim, algı eksenin de tartışarak çözümlemek ve böylece sanatsal üretimin çok katmanlı yapısının görünmeyen sürecini ortaya koymak çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

Sanatçının özgürleşme sürecinin ilk nüveleri Rönesans ile başlamaktadır. 19. yüzyıl Kant felsefesi ile sanatın kendinde ayrı bir disiplin olarak tanımlanması ve sanatçının *deha* olarak belirmesiyle sanat eseri anlaşılmaya çalışılan bir bilgi nesnesi olarak tarihte kendi varlık alanını belirlemiş bulunmaktadır. Fransız burjuva devrimi ve Alman aydınlanması olarak tarihlendirirsek Romantizm özgür sanatçının ilk inisiyatifidir. Deha ve özgürlükle öne çıkan düşünce de, her sanatçının kendi varlık koşulları ve bu varlığın kendi anlam paradigmaları, kişinin moral değerleri üzerine kurulu, salt nesne olarak sanat eserini ortaya koymaktadır.

"Richter ve üç arkadaşı gençliklerinde bir gün belirli bir manzara parçasının resmini yapmaya gitmişlerdir. Ve tabii asıl amaç karşıdaki manzaraya herkesin birebir sadık kalmasıymış. Ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukla bağlı kaldığı, hepsi de yetenekli sanatçılar oldukları halde yine de sonunda dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim meydana gelmiş. Richter bundan, *nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı* ve her sanatçının renk ve şekilleri kendi mizacına göre başka başka yollarda kavradığı sonucunu çıkarmış."(akt. Yılmaz,2006; 17).

Bu örnekten yola çıkarak yapıt bir özne olarak sanatçısının ölçüsüdür. Yapıt bir nesne olarak iyi, güzel, çirkinden fazlaca bir şey ifade etmemektedir. Ancak yapıt sanatçısının varlığıyla bir bilgi nesnesi olarak karşımızda durmaktadır. Bu bilgi nesnesi sanatçısının olmadığı yerde varlığını ismiyle duyurmaktadır. Bu bilgi nesnesi bize aktarmak istediği sanatçısının ölçüsüne göre isimlenir ki bu ölçü

sanatçısının insiyatifi, değerler yapısıdır. Burada yapıt temsilin nesnesidir. Bu bağlamda sanatçının sorguladığı göz sorgulayan olarak kendi varlığı, seyreden olarak yapıtın kendisi ve ismiyle izleyicinin varlığıdır. Bir sanat nesnesi aktaran ile seyreden arasında duran kurulu günlük dilden farklı olarak öteki argümanın temsili ifade eder. "Bir isim geldiğinde hemen isimden daha fazlasını söyler, ismin ötekisini, kısaca ötekini söyler"(Derrida, 2008;13).

İsimle varlık bulan bu bilgi nesnesi varlığın ötesindeki hakikatin temsilidir. Bu varlığın ötesindeki hakikat ise sanatçının algı fenomenidir. Bu bağlamda nesnel olarak içinde yaşadığımız dünya ile öznel olarak karşısında durduğumuz dünya varlığın duyuları üzerine deneyimlenen ve bu deneyim bağlamında anamlanan bir dünyadır. Bu bağlamda isimde ve duyumda özdeş olan ortak anlamlar ya da ayırım olarak beliren anlamlar ortaya çıkmaktadır. Bu da kişiden kişiye deneyimlenen fakat insan-insan ilişkisinde ortak anlamların birliğini deneyimleyen varlığın algı fenomenini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda bir bilgi edimi olarak deneyimlenen sanat eseri günlük pratik edimlerden bağımsız bir öteki argümanın bilgisini barındırmaktadır. Bu bilgi aykırı düşüncenin tasarımı olarak kendini nesnesinde – Resim, Heykel, Kıl, Boya- sunar. Ve sanatın eserinin fenomenolojik varlığı plastik olarak bu temsillerde nesnesel varlığını ortaya koyar.

1.5.1. Varsayımlar:

Görünümler dünyasına yönelişimiz pratik edimlerimiz sonucunda gelişen öznel duyumun etik ve estetik değerleri üzerine kurulu benliğimizi ortaya koymaktadır.

Fenomenolojik olarak sanatsal düşünme, her şeyi mekanik açıklama ve anlatım kalıbına sığdırmak ile gelişen -güç kurma mantığı üzerine kurulu- dili dışlayarak, ötekini imleyen aykırı düşüncenin dilini kullanmaktadır.

Bilinç kendisini deney imleyerek inşa eder. Zihindeki temsilcileriyle bilinç varlığın belleğini oluşturmaktadır. Böylece yaratımın varlık koşulları sanatçı ve

eserine yönelik sebep ve sonuç ilişkisine göre gerçekleşir ki bu da sanatçının algı fenomenini temsil eder.

Varlık koşulları her zaman değer üzerine kuruludur. Kendinde bir görünüm olarak var olan sanat yapıtında içinde konumlandığımız ortak uzlaşılar dünyasından çıkar kendinde bir dünyaya gireriz. Bu dünya kendisini yaratmada, hayale ve kurguya bırakan dünyadır. Bu dünyada ki imgeler ve tasarımlar gerçek, görünen dünyada ki imgelerle örtüşmez, bilinçli bir çarpıtma olarak uzlaşılar üzerine kurulu dünyayı reddederek, kendi, öteki dünyalarının olanaklarını sunar.

Sanatçının yapıtta dile getirdiği gerçeklik öteki olanı imlediği için aşkın bir gerçekliktir. Yapıtın kendisiyle dile getirdiği gerçeklik sanat nesnesi olarak içkin bir gerçekliktir. Bu noktada karşımızda duran bir sanat nesnesi aşkın bir yapı olmayı beklemektedir ki bu da temsilin nihai hedefidir.

1.5.2. Kapsam ve Sınırlılıklar:

Bu araştırmada ele alınacak konuda kuramsal çerçeve algı fenomenolojisi ve sanatsal yaratım disiplinler arası bir okuma eşliğinde tartışılmıştır. Araştırmanın birinci bölümünde Felsefi bağlamda algı fenomenolojisi tartışılmış olup, araştırmanın ikinci bölümünde tarihsel sınırlandırma modernizmden 1950 sonrası sanatını kapsayacak şekilde sanat tarihindeki önemli örnekler üzerine çözümlemeler yapılmıştır. Bu dönemin öncü sanatçılarının yapıtları üzerine yazı ve görseller araştırılmış mektupları, biyografileri, makaleleri okunmuş ve yapıtlar üzerinde görsel çözümlemeler yapılmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde araştırmacının uygulama analizleri üzerine yapıt, isim ve algı eksenli çözümlemeler ile sonuçlandırılmıştır.

1.5.3. Veri Toplama Tekniği:

Bu araştırma tarama modeline göre oluşturulmuştur. Araştırmaya kütüphane ve arşiv taraması yapılarak başlanmıştır. Konuyla ilgi muhtelif kaynak okumaları yaparken konuyla ilgili sanatçıların yapıtları incelenerek, günlükler, mektuplar, makaleler okunmuştur. Dönem üzerine ilgi yapılan okumalar eşliğinde Sanat tarihsel örnekler tartışılarak dönemim ana özelliklerini içeren bölümler hazırlanmıştır. Konuyla ilgili literatür taraması da konu ile ilgili hazırlanmış olan yüksek lisans ve doktora tezleri için YÖK kütüphanesi ve Bilkent Üniversitesi kütüphanesinden yararlanılmış olup, araştırmacının kendi kişisel okumaları da göz önünde bulundurularak kaynakça oluşturulmuştur. Tezde ele alınan sanatçıların seçiminde dönemin öncü akım ve kavramları göz önünde bulundurulmuştur. Bu akım ve kavramlar disiplinler arası okumalar eşliğinde resmin algısal gerçekliği ile tartışılarak ve araştırmacının uygulama analizleri bu doğrultuda çözümlenmiştir.

II.BÖLÜM:

VARLIK - NESNE DİYALEKTİĞİNDE ALGI FENOMENOLOJİSİ.

2.1. Algının Kökeni: Nesne - Düşünce Diyalektiği

Kendisine bakılan mahallin verdiği surette bakanın kendi nefsi görünür.

Muhyiddin-i Arabî; *Fusûs ül Hikem* (1992; 22).

İnsanı insan yapan en önemli etken onun duyum ve deneylerden gelen verileri soyutlama yetisine sahip olmasıdır. Bu şekliyle bilinç bir yanıyla görme, saptama alanıysa bir yanıyla da kurgulama alanıdır. Friederich Engels’e göre "Bir kavram kavramın özsel doğasına sahiptir ve bu nedenle, prima face gerçeklikle – ki bu gerçekliğin önce soyutlanmış olması gerekir- doğrudan çakışmaz..."(Engels,1999; 255). Nesnel gerçeklikle kavram arasında beliren uzamda algının önceliği söz konusu olmaktadır. Kişiden kişiye, toplumdan topluma değişmeyen bir algıdan söz edemeyeceğimizden her algı kendine göreliği ile izlenimler hakkında kendinde tasavvurlar ile var olacaktır. Taşın *taş* olarak varlığı bir duyum ve deneye ilişkin bilişsel hali temsil etmektedir. Burada nesneye bakan öznenin öznel, belirsiz ve geçici algısı söz konusudur. Bu da düşünsel bilinç denilen öznel algının varlığını belirlemektedir.

“Fenomen, bir görünüşe çıkış ve kayboluş sürecidir.” (Hegel, 2009; 70). Nesneyi bir fenomen olarak ele almak yanlış olmaz, bu durumda nesnenin

görünüşe çıkıp kaybolduğu yeri de bilinç olarak ele almak gerekir. Nesneyi tanımlamak için nesnenin bilinçte oluşan temsilcisinin varlığını tanımlamak şarttır. Bu da bilimlerin, sanatların ve felsefenin başlangıç olarak aldığı farkındalık varsayımıdır. Bilinç deney imleyerek kendisini inşa eder, temsilcisi olmayan nesneyi bilinç tanıyamaz. Yaşamın bilinçlilik ya da kendini bilme eylemi olduğunu göz önünde bulundurursak, öznel duyumun olmadığı bir varlığı hayal edemeyiz.

Engels'in belirttiği *prima face* dolayımından duyumsanan, dolaşıma sokulmamış olan bir anın fotoğrafıdır. Bu anda özne bilmediği bir nesne karşındadır. Her şeye dokunan bu özne, bilmediği bu nesneyle arasında gerçekleşen gerilimi aşma çabasında bulunacaktır. Bu gerilim öznenin düşüncesidir. Aşılmaya çalışılan şey ise nesnenin bilinmezliğidir. Kullanıma sokma mantığı içerisinde gerilim halindeki düşünceye sahip olan bu özne nesneye dokunarak bu gerilimi aşacaktır. Böylece dolaşıma sokulmamış olan bakış öznenin inisiyatif olarak dokunmasıyla dolaşıma sokulacak ve bir deneyim olarak düşüncedeki yerini alacaktır.

Birey olarak algıladığımız dünya, aslında bizim eserimizdir ve kendi deneyimlerimizle yönetilir. Aynı şekilde algıladığımız dünya da duyumlarımızın doğasına sahiptir. Böylece dışarıımızdaki -içinde konumlandığımız- dünyayla, zihinde algılanan içerideki dünya arasında fark oluşmaktadır. Descartes *Cogito, ergo sum* önermesiyle kişinin kendi içinde oluşan benlik bilincinin kaynağının huzursuz edici gizemini kavramaya çalışmıştı. Felsefeciler bu ikiliğe zihin-beden sorunu dediler (Lakey, 1998; 150). Descartes, gerçekliğin iki temel töz türüne ayrıldığını ileri sürmüştür. Birincisi sıradan maddedir ve bu töz türünün temel özelliği uzayda yayımlı olmasıdır. Ancak Descartes'e göre gerçekliğin, madde ve mekaniğin terimleriyle açıklanamayacağını düşündüğü yalıtılmış bir köşesi de

vardır: insanın bilinçli varlığı (Churchland, 2012; 12). "... akılda, başka ne olursa olsun, kendi aklılarımız gibi bir şey olmalıdır; yoksa ona akıl demezdik. Öyleyse, bizim başından beri bildiğimiz tek akıl olan kendi aklımız, işe başlarken göz önüne alacağımız ölçüttür." (Dennett, 1999; 14). Bu haliyle nesneye yönelimli öznenin istemi, şeylerin özdeksel doğalarının suretini çıkartacaktır.

Şeyler kendi özdeksel doğalarına sahiptir. Şeylere yönelen beden izlenimler hakkında belirli bir istemi – inanç ve arzularının ne ile ilgili olduğuna dair-sergiler. Ayrıca bu istemin bu şeylerle nasıl ilgili olduğu da izlenimlerin doğasını belirler. Beliren fenomen bu algılayışın yakalanmasına dairdir.

Daniel C. Dennett *Aklın Türleri* adlı kitabının *Düşünmenin Yaratımı* adlı beşinci bölümünde, öz bilincin gelişmesinin, diğerlerinin akıllarından neler geçtiği hakkındaki hipotezleri geliştirmeye ve sınamaya yarayan bir savaş hilesi olduğu fikrini öne sürmüştür. "Eğer benim düşüncüm hakkında düşünecekseniz, ödeşebilmemiz için benimde sizin düşüncünüz hakkında düşünmeye başlamam gerekecek - düşünmenin silahlanma yarışı." (Dennett; 1998; 134). Devamında Dennett düşüncünün yönelim üzerindeki yapı çatısını şöyle kurmuştur: Birinci düzey bir yönelmiş sistemin pek çok şey hakkında inanç ve arzuları vardır ama inanç ve arzuları hakkında inanç ve arzuları yoktur; ikinci düzey yönelmiş bir sistem kendisinin ya da başkalarının inanç ve arzuları hakkında inanç ve arzulara sahiptir; üçüncü düzey bir yönelmiş sistem bir şey istediğine inanmamızı istemek gibi istek ve arzulara sahiptir; dördüncü düzey yönelmiş bir sistem bir şeye inandığımıza onun inanmamızı istediğimize inanabilir ve böylece kurulan düşünce yapı çatısı bu şekilde daha karmaşık yapılar oluşturmaktadır (Dennett, 1998; 135).

Buradan tekrar Descartes'in *Cogito, ergo sum* ilkesine dönersek varlığın konumlandığı dünyada nesnelerle ve kendisi gibi canlı diğer varlıklarla nasıl bir diyalektik sürece tabi olduğunu açıklayabiliriz.

Hayvanlar edilgen bir biçimde, bir parçası oldukları çevrelerinin bilincindedirler. İnsan ise, kendinden ayrı, üretim çalışmasındaki etkinliğinin bir nesnesi olarak bilincindedir içinde konumlandığı çevrenin. Dolayısıyla nesne olarak doğanın bilincinde olduğundan özne olarak kendinin bilincindedir (Thomson,1998; 20). Bu haliyle insan yaşama etkinliğini isteminin nesnesi yapar. İhtiyaçlarına cevap arayan varlığın istemi (arzusunu) doğrultusunda eyleme geçmesi ile görünümeler zihinde temsilcisi (imgesini) yaratır. Böylece zihinde düşünsel eğilimler olarak yansır. Bu biçimiyle düşünsel eğilimler "ben ile dış dünya" arasında aracı fikirler olurlar. Aracı yapı haline gelen fikirler, kişide yeni arzu nesneleri ve istemler oluşturmaktadır. Doğanın biteviye devriminin yanında, kişinin dış dünyaya yönelimi de biteviye bir devrim sergilemektedir.

Bu haliyle uzamda ve zamanda gerçekleşen bu diyalektik süreç homojen yaşanmadığından, nesnenin bize göreliği söz konusu olmaktadır. Görelilik fiziği de mutlak ve kesin nesnelliğin bu noktada bir düş olduğunu onaylıyor, her gözlemin gözlemcinin konumuna sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermekle ve mutlak bir gözlemci düşüncesini bir yana bırakmakla onaylıyor bunu (Ponty, 2008; 16). Kim olduğu bilinmeyen bir yazar, *evrende -bildiğimiz kadarıyla- kavranacak bir şey yoktur yazmış*; Einstein ise bu ifadenin altına *okunmuş ve onaylanmıştır* yorumunu el yazısıyla eklemiştir (Borghesi 2000; 120). Bu şekliyle bilim Einstein için gerçeklerle karşılaştırıldığında ilkel ve çocuksu kalmaktadır. "Öyleyse Descartes'a göre algı bilimin henüz açık hale getirilmemiş bir başlangıcından öte bir şey değil..." (Ponty, 2008; 14). Dış dünyayı kavramakta yöntemi kuşku olan Descartes, dış dünyanın farkında olan, amacı doğrultusunda

dışsal görünümüleri sorgulayan bir zihnin-bedenin varlığını ortaya koymaktadır. İstemi doğrultusunda dünyaya yönelen beden bilincin dolaysız gerçekliği karşısında duraksar, yerini benliğinin bilincine bırakır. Düşüncenin kesinliği algının kesinliğini temellendirmez ancak bize bir momentten diğerine geçmeyi gösteren ve zamanın birliğini veren algı deneyimi olarak algının kesinliğine dayanır. Bu anlamda kendimizin bilinci de dâhil her bilinç algısaldır (Ponty,2008;44). Yapay zekanın tartışıldığı, anti-maddenin keşfedildiği uzay çağında *Bilincim, fiziksel bedenimin çözülüp dağılmasından kendini kurtarabilecek mi?* sorusunu soran zihin felsefecisi Paul M. Churchland, bilimin ilerleyişindeki isteminin dışında varlık-nesne arasında gerçekleşen zihin-beden düalizmine işaret etmektedir (Churchland, 2012; 11). Gerilimi aşmaya çabalayan öznde gerçekleşen bu süreç, gerilimin kendisinin bilgiye dönüşmesinin bilinçli olduğunu göstermektedir. "Bilmece şuydu: Vücudum hem görendir hem görünürdür. Oki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün *öbür yanını* tanıyabilir. Kendini gören olarak görmektir; kendine dokunan olarak dokunmaktır (Ponty,2006:3).

Algı bir düşünsel eğilim olarak bizim görünümeler dünyasına yönelişimizi sergilemektedir. Protagoras' ın *İnsan, her şeyin ölçüsüdür* önermesinde özne-nesne ilişkisinde esas olan kurulan ilişkidir ve bu ilişkinin belirleyicisi de insandır şeklinde belirlemektedir. Bu haliyle algılanan görünümeler dünyası ilkel, rölatif özelliğini korumaktadır.

Sonuç olarak içinde konumlandığımız görünümeler dünyası bize keşfedilmeye hazır tasarım nesneleri olarak belirlemektedir, bu tasarım nesnelerinin belirleyicisi de ona bakan öznedir. Varlık ve nesne arasındaki diyalektik süreç zihinde temsilcisini bulan nesneyle ve bu nesneye yönelen öznde gelişir. Bu

nedenle *prima face* gerçeklikte, görünümler dünyası, anlamı bilinmeyen bir dünyaya atılmış ilk adımdır.

2.2. Anlamın Kökeni:

İnsanoğlu olarak, bir anlam arayışı içinde bulunan, ama gerçek anlamı olmayan bir dünyaya fırlatılmış olma şansızlığını yaşayan yaratıklarız.

Irvin D. Yalom, *Din Ve Psikiyatri* (2006; 31).

2.2.1. Dil - Eylem Diyalektiği

Kendi bilincinde varlık olan insan eyleminin amacı, doğayı kendi gereksinim ve tasarımına göre işlemektir. Bu eylem pratiğinde doğaya tek başına hükmedemeyen insan toplumsal bir yaşama biçimi pratiğini geliştirmiştir. Gelişen bu toplumsal yaşam pratiğinde söz, kullanım değerine göre gelişen ilk örgütlü sistemdi. Toplumsal gereksinimlerin karşılıklı iletimi için dil araç olarak gelişmiştir. Bu noktada dil anlamsal bir değer içermiyordu. Dilin amacı üretim ilişkisinde gereğe göre, basit iletişim kurmaktı. Kullanım değeri üzerinden gelişen dilin soyut, ilişkisel, örneğe göre beliren, saymaca bir niteliği yoktu. Bu dilin kullanım değerini üretim ilişkisindeki gerekliliği belirler.

Her insan eyleminin her nesnenin sembolik olarak değerlendirilmesinde başlıca ilke kültürdür (Zerzan, 2012; 19). Üretim ilişkilerinde insan şeyleri manüple ederek saymaca anlamlar oluşturmaktadır. Bu saymaca anlamlar kültürün belirleyicisidir. Şeyleri kendi amacı doğrultusunda doğa ile mücadelesinde kullanan insan, aracı nesneler üretmiştir. Dil insanın bilinçli etkinliği sonucu ürettiği nesneler ile kültür arasındaki iletimi sağlayan saymaca ilişkidir. Böylece insan doğa ile ilişkisinde etkide bulunan toplumsal bir özne olarak var olmuştur. Aracın amaç uğrunda ikinci plana geçmesi nesneyi tanımlamamızı, böylece anlamlandırmamızı sağlamıştır. Böylece bu edim gereğe göre dilden öteye geçerek örneğe göre gelişen saymaca bir dilin gelişimini sağlamıştır. Bu durum nesneyi kullanıma sokarak fark ettiğimiz ve pratiklerle pekiştirdiğimiz farkındalık duyumunun sonucunda ortaya çıkmıştır. Böylece doğa karşısındaki edilgen insan, nesneyi kullanım mantığına sokarak doğa karşısında etken bir varlık olmuştur. İnsan-doğa ilişkisinde madde, "İnsana duyumları aracılığıyla iletilen ve duyumlarımız tarafından sureti çıkarılan, fotoğrafı çekilen ve yansıtılan ama aynı zamanda duyumlarımızdan bağımsız olarak varolan nesnel gerçekliği belirten bir sınıflama..." olarak insan varlığında yerini almıştır (Thompson,1998; 17). İnsan-insan ilişkisinde sezgisel olarak yakalanan bu farkındalığın iletimi için madde gibi tanımlanabilen, aracı olarak kullanıma sokulabilecek yeni bir araca ihtiyaç vardır. Bu iletim de dil ile gerçekleşebilecektir. "Dil, doğal varlık olarak insanın doğasında bulunmayan, insanın insanlaşma sürecinde toplumsal yaşamının zorunlu sonucu olarak ortaya çıkar." (Erdost, 2009;114). Ancak bu dilin değişim mantığına göre gelişebilmesi için insanın nesneler hakkında daha tümel soyutlamalar yapabilecek bir zihne sahip olması gerekecektir.

Tüm insan topluluklarının, en temel öyküsü olan bir başlangıç efsanesi vardır. Bu başlangıç efsaneleri düşünsel bilinç kaynağından, her şeye açıklama arayan içsel sesten fışkırır. Düşünsel bilincin insan zihninde tüm parlaklığıyla

yanmaya başladığı andan itibaren mitoloji ve din, insan tarihinin bir parçası haline geldi. Mitolojideki yaygın temalardan biri de, insan dışındaki hayvanlara- ve hatta dağ ya da fırtına gibi nesne ve güçlere- insani güdü ve duyguların atfedilmesidir (Lakey, 1998; 166). Bu insan düşüncesindeki ilk özdeşleyim ürünleridir.

İnsanlar, kendi bedenlerinin yapısı ve konumlandıkları dışsal gerçeklik hakkında tam bir bilgisizlik içinde ve düşlerindeki görüntülerin dürtüsü altında bulundukları en eski zamanlardan beri kendi düşünceleri ile duyumlarının kendi öz bedenlerinin bir eylemi olmadığı, ama bu bedende oturan ve ölüm anında bu bedenden ayrılan ayrı bir ruhun işi olduğu düşüncesine varmışlardır; bu andan sonra da bu ruhun dış dünya ile ilişkileri üzerine kendilerine birtakım fikirler yaratmak gerekmiştir (Engels, 2006; 21).

Mağara duvarlarındaki resimlerin önemi bize o dönem insanın farkındalık duyumunu temsil etmesidir. Bir av sahnesi mağaradaki tasarımın ilk unsurudur, bu unsur dışsal gerçekliğe ilişkin bir bilgiyi gerektirir ve yansıtır. Bu ilişki insan-doğa çelişkisini aşarak insan-insan ilişkisini\çelişkisini doğurur. Böylece insan-doğa, insan-insan ilişkilerini önceleyen, pratikler sonucu soyutlamalarla elde edilmiş sözcükler doğmuştur. Bu sözcükler anlamsal içeriklerden yoksundur. Bir nesnenin ve deneyimin iletimini sağlayacak basit seslerden türemiştir ve saymaca diyebileceğimiz kavramsal içeriklere sahip değildirler. Üst paleolitik insanların yaptıkları resimleri açıklamayı amaçlayan ilk önemli hipotez, avlanmanın büyüüne işaret eder. Avustralya'daki aborjin (esas yerli) resimlerinin, gelecek avın ganimetini artırma amaçlı, sihirli totem törenlerinin bir parçası olduğu bu hipotezlerden biridir (Lakey, 1998; 119). Başka bir örnek hipotez olarak; bizon avına çıkan insan, bizonu duvara resmederek onun karşısında güç kazanacağına inanmıştır. Resmetmek onu tanımlayabilmektir ve insan tanımladığı şeyi boyunduruğu altına alabilecektir (Yılmaz, 2006:57). Bu resimler ve açıklayıcı

hipotezler kendisinden güçlü doğanın karşısında insanın anlam arayışını temsil etmektedir. Bu hipotez İrvin Yalom'un belirttiği gibi gerçekte anlamı olmayan bir dünyada anlam arayan şansız varlıklar olduğumuzu desteklemektedir.

"İlk insan, soğumuş lav kayalarının üstüne çıkıp çevresine bakınca kendisine göre değerlendirdiği iki şey gördü; kendisinden aşağıda olanlar, kendisinden yukarıda olanlar... Kendisinden aşağıda olanlara aldırmadı ama kendisinden yukarıda olanlardan ölesiye korktu." (Hançerlioğlu, 2008;23). Bu durumu önceleyen neden algının kökeni bölümünde de belirttiğimiz üzere, insanın hayvandan farklı olarak kendi isteminin de yani bilinçli eyleminin de farkında olmasıdır. Bu haliyle aracın amaç uğruna ikincil bir öneme sahip olması insanın yeme, barınma ve üreme gibi birincil yaşama etkinliğini isteminin nesnesi haline dönüştürür. İsteminin nesnesi haline dönen yaşama etkinliğinin kendinde bir anlamı olmalıydı ve bu anlamın kendisinde bir amacı olmalıydı. Bu amaç maddeci tarihsel görüşe göre şu şekilde belirlenecekti: İnsan, üretim çalışması sırasında, çevresini bilinçli deneyimi altına alır ve varlığını sürdürmesini sağlayacak temel şeyleri üretir; bu ilk süreçte insandan doğaya, öznenen nesneye doğru bir devinim vardır; bunu doğadan insana, nesneden özneye tepke bir devinim izler, böylece insan dış dünyayı etkileyip değiştirirken kendi dünyasını da değiştirmiş olur; bu ortaklaşa kullanım değeri üzerine kurulu üretim çalışmasının sonucunda aletlerin daha yetkin kullanımı sonucu elde edilen değişim değeri üzerine kurulu üretim fazlası, saymaca nesnelerin (metaların) var olmasıyla devam eder. Topluluk için yaptığı zorunlu çalışma ile kendisi için yaptığı fazla çalışmayı birbirinden ayırt eder. Topluluk için yaptığı üretim çalışması, kullanım mantığı üzerine kurulu somut ve nitelikseldir, kendisi için yaptığı fazla üretim, değişim mantığı üzerine kurulu soyut ve öznelidir. Böylelikle insanlar meta değişiminin toplumsal uygulaması içinde somut ile soyutu, özel ile geneli, görünüş ile özü, öznel ile

nesneli birbirinden ayırt etme (soyutlama) yeteneğini elde ederler (Thomson, 1998; 22-24).

Sonuç olarak içinde yaşadığı dünyayı, toplumsal üretim ilişkisiyle etkileyen ve değiştiren insan, dünyaya ve kendi dünyasına artı nesneler katmaktadır. Bu artı nesneler soyut ve öznel olduğundan ötürü artı değerler olarak insan-insan ilişkisinde ve insan-doğa ilişkisinde yer almaktadır. Bu pratik süreçteki artı değer toplumsal üretim sırasında bireyde ve toplumda anlamsal ve düşünsel eğilimler olarak gelişmektedir. Artık dil sadece gereğe göre (kullanım değeri) değil, örneğe göre (değişim değeri) de gelişen saymaca bir nitelik kazanmaktadır. Saymaca nitelik kazanan bu dil büyü, anlam, sanat ve bilimin kökenini oluşturmaktadır. Böylece ortak semboller eşliğinde toplumsal bir dil gelişmektedir. Toplumsal uzlaşırlarla elde edilen bu ortak semboller her bir bireyi topluluğun bir parçası yapmakta ve toplumsal yaşantının devamlılığını sağlamaktadır.

2.2.2. Dil - Düşünce Diyalektiği:

Düşünerek zaten düşünülmüş olana verirsek ancak,
henüz düşünülecek olan da serilir önümüze
M. Heidegger, *Özdeşilik Ve Ayrım* (1997; 28).

Her düşünce bir anlatım biçimi bulmaya, bir anlatım biçimi içine kendini sokmaya çalışır. Bu şekliyle iletim nesnesi olarak her düşünce özü gereği bir sözdür (Akarsu, 1986;38). Bu durum dil ve düşünce arasında gelişen ortaklaşa bir

sürece işaret etmektedir. Sözcüklerin kavramsal yapısı toplumsal olayların ve değerlerin etkisiyle belirlenir. Kişiyi saymaca uzlaşılarda kendine bağımlı kılan dil, kişide sözcüklerin yeniden belirlenmesi, üretilmesi ve saymaca niteliklerin manüple edilmesiyle işleyen diyalektik süreçte kişi dili kendine bağımlı kılar. Bu süreç dil-düşünce arasındaki diyalektiği belirlemektedir. Kişi insan-doğa arasındaki süreci geçerek insan-insan ilişkisinde toplumsalı oluşturur. Bu ilerleme İnsan- insan ilişkisi/ çelişkisini de aşarak 'benlik' bilincini doğurmuştur. Algının kökeni bölümünde belirttiğimiz zihin-beden düalizmi anlam arayışı içindeki insanın benlik bilincini ortaya koymaktadır.

Dünya düşünce düzlemine aktarıldığında bilinmez olanın huzursuz edici gizemi ortadan kalkar. Çünkü bilgi, her nesneyi içinde boğulduğu kütleden çekip çıkararak bilinmezin huzursuz edici gizemini aşar ve böylece onu anlaşılır kılar. Bu şekliyle düşünce (kelimeler) nesnelerin imgeleriyle birlikte insan zihninde yerini almış olur (Vendryes,2001;21). Dil ile iletilen, sözcüklerle sembolik anlamlarını kazanan kavram bir nesnenin ya da varlığın zihindeki sunumudur. Soyut düşünceler tasarlamak ve onları ifade etmek dilin insana sağladığı en büyük yarardır. Dünyanın sunduğu görünümünden şu ya da bu yönden bir felsefe yaratmak için kelimelerin belirttiği düşünceleri soyut kılmak gerekmiştir. "Epikuros'un Bahçesi"nde Anatole France şöyle der: "İnsan dilindeki bütün kelimeler başlangıçta maddi dünyaya ve gözle görülür elle tutulur bir benzetmeye dayanıyordu. Yola düz, doğru, keçi yoluna eğri, büğrü denmesiyle ilk ahlaki düşünceler dile getirilmiştir..." (Vendryes, 2001; 29). Dil düşünce diyalektiğinde her kavram kendisiyle ilgili olanı içeren ve kendisine ilgisiz olanı dışlayan bir tutarlılıkla kurulmuş olmalıdır. Aksi halde bu diyalektik süreç tek yönlü işleyen, gelişmeden uzak, saymaca niteliği olmayan ve iletişim kurmamızı olanaksız kılan güdüklüğe mahkum karışıklıklar toplamından öte bir şey olamazdı.

Nesnelerin imgeleriyle birlikte zihin de temsilcisini alan düşünceler (kelimeler) suretini çıkardığı nesnenin ve toplumsal öznenin bilgisini özümser ve bilgi olarak değerlendirdiklerinin fazlasını da kendisi yaratır. Böylece bilgiyi kendisi için organize eder ve içinde bulunduğu toplumla paylaşır. Bu süreçte kişide ve içinde bulunduğu toplumda bilginin art arda gerçekleşmesiyle varlığın belleği oluşur.

İçinde yaşadığı dünyayı işleyen, taklit eden ve içinde yaşadığı dünyanın göstergeleriyle özdeşleşen insanın doğayı değiştirmesi alet yapımından dil kullanımına doğru evrimsel bir doğrultuda gelişmiştir. Bu süreç insanın doğayı isteminin nesnesi yapmasıyla başlamıştır ve bilinçli bir süreci temsil etmektedir. "Popper, Darvinci düşüncüyü şu üç 'kozmetik evrimsel aşamaya' uygulamıştır: Dünya 1; ağaçlar, masalar ve insan bedenleri gibi fiziksel nesnelerin olduğu dünyadır. Dünya 2; hisler, duyumsamalar ve bilinç gibi öznel devinimlerin dünyasıdır. Dünya 3; düşüncelerin, dil ve hikayelerin, matematik ve bilim ile sanat ve teknoloji çalışmalarının dünyasıdır. Dünya 3, bizim tarafımızdan yaratılmış olmasına karşın son derece özerktir (Popper, 1972) ve içeriği, bir tür geçmişe doğru giden nedensellik yoluyla diğer dünyaları etkiler." (Blackmore, 2011;37). Buradaki dünya üçü eski topluluk ve toplumların ritüellerinde, simgesel dünya görüşlerinde din ve mitoslarında arayabiliriz. Buradaki husus dilin ve dilsel diğer göstergelerin (ölü gömme ayinleri, bahar şenlikleri, mağaradaki duvar resimleri, söz, şarkı vb.) bir sonraki varlığa aktarılmasıdır.

Eylem pratiğiyle gelişen ve saymaca anlamlarla düşüncede kendisini yeniden yaratan dil kültürel evrimin devamlılığını sağlamaktadır. Susan Blackmore *Mem Makinesi* kitabında dili memetik kod olarak değerlendirir. Memleri memesis (yansıtma kuramı) ten üretilmiş kültür eşleyicileri olarak ele almaktadır. Böylece anlam konuştuğumuz dilin bize kültürel yansımaları olarak

işlenmektedir. Bu bağlamda konuştuğumuz her an mem üretmekteyiz ve bu süreç dil aracılığıyla gerçekleşmekte olup, süreçte öznenen nesneye, nesneden özneye ve öznenen özneye tepke devinimler şeklinde gerçekleşmektedir.* Sonuç olarak düşünceyle diyalektik süreçte gelişen dil ve dilin taşıyıcısı olarak sözcükler -dilsel göstergeler- kavramsal içeriğinden ötürü içinde konumlandığımız dünyada bilgi nesnesi olarak var olmaktadır.

2.3. Resimde Algı Fenomenolojisi

Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür.

Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*,(2006; 32).

Anlamları toplumsal yapı içinde belirleyerek, tamamlanmış sözcüklerle konuşmak zorunda olmak düşüncenin sınırlarının daralmasına yol açar. Fenomenolojik olarak sanatsal düşünme, her şeyi mekanik açıklama ve anlatım kalıbına sığdırmak ile gelişen -güç kurma mantığı üzerine kurulu- dili dışlayarak, ötekini imleyen aykırı düşüncenin dilini kullanmaktadır. Bu dil toplumsal uzlaşılardan bağımsız, insana estetize edilmiş bir hayatın olanaklarını sunarak onu aşkınlılaştırır. Sanatın alanına girdiğimiz zaman öznel-nesnel bütünlüklerin çeşitliliğinde ve hatta çelişikliğinde insan olmanın sayısız yüzleriyle karşılaşırız. (Timuçin, 2011;56). Bu bağlamda insanın algıladığı dünya tanımlanabilir nesneler olmaktan çıkıp düşünce ve duygularıyla tasarımılanan nesneler bütünü haline gelmektedir. Edip Canseverin *Gelmiş Bulundum* şiirindeki *elime bir bardak aldım, onu yeniden oydu*m satırı sanatsal yaratıya bir örnektir (Cansever, 2011;81).

*bkz. Susan Blackmore, *Mem Makinesi*, 2011; 32.

Bu şekliyle ‘resim’ sözcüğünden yalnızca duvara asılı bir nesneyi değil, izleyicinin gözü önüne serilmiş, renkler ve formlardan oluşan bir duyusal yaratıyı anlamaya başlarız.

Kendinde bir deneyim olarak sanat yapıtının işlevselliğini gnosolojik olarak ele aldığımızda tüm pratik, entellektüel ve haz üzerine kurulu istemlerimizden sıyrılırız. Bu sanat yapıtının kendine özgülüğü ile ilgili durumunu belirlemektedir. Estetik çalışmalarında bu durum estetik tavır ve auto-telos (ereği kendinde olma) olarak ifade edilmektedir. Buna göre, estetik tavrın aouto-telos’u vardır demek, estetik tavır ereği kendinde bulunan tavır demektir, kendi dışında ereği olmayan tavır demektir (Tunalı, 2008; 25). Bu haliyle sanat yapıtı alımlayıcısının karşısında ölü, edilgen bir nesne olmaktan çıkıp, alımlayıcısı ile özdeşleşerek kendinde bir nesne olarak varolabilmektedir. Burada iki durum belirlemektedir: birincisi kendisi olarak kendisinin dayanağı –ki bu M. Heidegger’in varlık* tanımıdır- olarak alımlayıcısının özdeşleştiği sanat yapıtı; ikinci olarak alımlayıcının pratik bilinciyle yaklaştığı ve etik ve estetik yargılarda bulunduğu sanat yapıtı; bu da alımlayıcısı ve sanat yapıtı arasındaki ayrımı belirlemektedir. Alımlayıcı kendi pratik bilinciyle yaklaştığı sanat yapıtını *bu güzeldir* ya da *bu güzel değildir* yargısıyla kendi pratik yargısının etik ve estetik nesnesi haline dönüştürecektir. Varolan sanat yapıtında alımlayıcısının pratik bilincinin yargı nesnesi haline dönüştüğü süreci tepke bir devinim izlemektedir. Bu tepke devinim bronz’un A. Rodin’in elinde *Düşünen Adama* dönüşmesidir. Düşünen Adam’ın alımlayıcısı ile buluştuğu andan öncesi ve sonrasında izleyicisinin entelektüel, pratik ve haz üzerine kurulu edinimini belirliyor olması onu nesnesel bir gerçeklikten aşkın bir gerçekliğe taşımaktadır. Artık biçim ve malzeme duyularımızın sanat yoluyla ifade edilmesi için kullanılan bir araçtır. Bu aracın nesnesel seçimi (ağaç, taş, bronz, boya vb.) yapıtın kendi iç anlamıyla aracı

*bkz. Martin Heidegger, Özdeşlik ve Ayrım, 1997;20

kılınmış malzeme olarak kendisini ifade eder.

Kendinde bir deneyim olarak izleyicisini aşkın bir gerçekliğe taşıyan sanat yapıtı, biçiminin ve içeriğinin gücüyle verili toplumsal uzlaşılar karşısında özerkliğini kendinde nesne olarak ortaya koymaktadır. Bir sanat yapıtında biçim nesnesel ilişkilerin dışında kendinde bir temsil olarak kendisini inşa eder. İçerik sanat yapıtında yabacılaşmış ve dolaylı kılınmış olarak görünür. Yapıttaki biçim ve içerik bize bakma deneyimini iletir. Bu da M. Ponty'in fenomenolojisinde gören olarak görenin gördüğü gözü temsil eder.* Çizmek, görünümünün yapısını inceleyerek bakmaktır. Bir ağaç çizimin gösterdiği ağaç değil, bakılmakta olan ağaçtır(Berger, 2009; 12). Bu şekliyle sanat yapıtını alımlamak yaşanmış bir deneyime, sonrasında, durağan bir şekilde dahil olmaktır.

Sanat yapıtı, kendisinde olan anlamı ve içeriğin biçimle yansıtılması ile varlık kazanır. Sanatın ötekini imleyen gizil gücü yalnızca kendi estetik deneyiminde yatar. Kendinde bir görünüm olarak varolan sanat yapıtında içinde konumlandığımız ortak uzlaşılar dünyasından çıkar kendinde bir dünyaya gireriz. Bu dünya kendisini yaratmada, hayale ve kurguya bırakan dünyadır. Bu dünyadaki imgeler ve tasarımlar gerçek, görünen dünyadaki imgelerle örtüşmez, bilinçli bir çarpıtma olarak uzlaşılar üzerine kurulu dünyayı reddederek, kendi, öteki dünyalarının olanaklarını sunar. Sanat yapıtın içi mantığı başat toplumsal kurumların içine alınmış ussallığı ve duyarlılığı geri püskürten bir başka usun doğuşunda sonlanır (Marcuse, 1997;18). Böylece sanat nesnesi görünümün içinde kendinde bir görünüm olarak var olabilmektedir.

*bkz. M. Merleau-Ponty, Güz Ve Tin, 2006; 33

2.3.1. Bellek:

Bizim hakiki düşüncemiz, üzerinde hiç tereddüde düşmediğimiz değil,
dönüp dolaşıp hep kendisine geldiğimiz düşüncedir.
Denis Diderot, *Felsefe Konuşmaları*, (1997; 27).

En ilginç devrimler ve olaylar kafatasının kubbesi altında, beynin dar ve gizemli
laboratuvarında meydana gelir.
Charles Baudlaire, *Modern Hayatın Ressamı*(2007; 109).

İdealist felsefeciler kavramlaştırmanın bir soyutlama olduğunu söylemiştir (Hançerlioğlu,1994; 381). Doğa kavramlaştırmalarımızdan önce orada sessizce vardı ve insan kendi dışındaki şeyi adlandırarak kendi dışındaki şeyi tanıyacak ve kontrol altına alacaktı. İnsan doğayı tanıyıp karşısında bir deneyim imleyerek ve öngörülerini ile bilgi edinerek olaylar ve nesneler arası bir ilgi kurmaya başlayacak ki bu da insanda soyutlama yeteneğinin gelişmesine neden olacaktır. İnsan sahip olduğu soyutlama yeteneği ile adlandırma (kavramlaştırma) ve adla beraber gelişen, anlamlandırma ile zihni bir işlemle belleği oluşturacaktır.

Bilinç kendisini deney imleyerek inşa eder. Zihindeki temsilcileriyle bilinç varlığının belleğini oluşturmaktadır. Bellek deneyimlerin artarda gelişleriyle bütünlük kazanmakta ve soyutlamalarla yeni duyular ve olgular inşa etmektedir. Bu süreç öznenin nesneye, nesneden özneye ve öznenin özneye devrim ve tepke devrimlerle gerçekleşmektedir. Bilinç bu diyalektik süreçte varlığının belleğini oluştururken güdümlü olarak da sürecin kendisi de varlığının bilinçli edimleri doğrultusunda bilincin nesnesi haline dönüşmektedir. Bu haliyle bellek ansal bir işlemdir ve geçmişini saklama ve yeniden kullanma yetisinden doğar.

Algının kökeninde belirtildiği üzere yaşamı bilinçlilik, ya da kendini bilme eylemi olduğunu göz önünde bulundurursak öznel duyumun olmadığı bir varlığı hayal edemeyiz. Görünümler dünyasına yönelişimiz pratik edimlerimiz sonucunda gelişen öznel duyumun etik ve estetik değerleri üzerine kurulu benliğimizi ortaya koymaktadır. Bu da belleğin en güçlü duyumunu temsil eden benlik bilincimizi işaret eder. Benlik bilinci bizim öznel idealist bilincimizi oluşturmaktadır. Benlik bilinci, bir iç gerçekliğin, zihin durumlarının ve etkinliklerinin gerçekliğinin sürekli kavranışıdır (Churchland, 2012;115). Benlik bilinci ile ilgili olarak insandaki bu duyumu algının kökeni bölümünde zihin-beden sorunu olarak ele alınmıştır.

Cezanne sanatı kişisel bir kavrayış olarak değerlendirmiştir. Bu kavrayış ise duyumla ilgilidir (Bernard, 2001; 78). Ressam her şeyden önce nesnelerin görsel duyumuna ağırlık vermektedir. Bu görsel duyum üzerine yapının içsel yapısı kişisel kavrayışlarla ortaya çıkmaktadır. Bununla ilgili olarak algının önceliği izlenimlerle ilgili kavrayışımızın temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda bellek geçmişe ve geleceğe doğru belirsiz bir duyumun üstüne anın fotoğrafını çektiği suretle kendini inşa edecektir.

Tuval'deki bir imge o anda beliren bir duyumun temsilinden öte, deneyimin öncesiz ve sonrasız varlığının biçimleniş halini temsil etmektedir. Bu da imgenin bilinçte süregelen, hareketli ve sonsuz duyumunu içermektedir. Yani resim yapmaya o anda başlamamışsınız; duyumlarımızın öznel, sonsuz çeşitliliğini o anda bir duyum ve durum eşliğinde biçimlendirerek görünür kılmışsınız. Bu haliyle bellekteki görünümler hareket halinde olan bir cismin geometrik biçimini belirlemez, sürmekte olan kinetik biçimini belirler (Jakobson, 1990; 20). Tuvalde var-olan, kinetik biçimin bellekteki duyumudur. Bellekte sürmekte olan kinetik

görünümün tuval üzerinde varolmasına, görünümün her değişikliğine biçimin renk değişikliği eşlik eder. Bu noktada tuvalde duyularımız aracılığı ile sureti çekilen ve sürmekte olan anın fotoğraflarından başka mutlak bir şeyden söz edemeyiz.

Sonuç olarak duyularımız aracılığı ile sureti çekilen fotoğraflar insan belleğinde sabit, mutlak görünüm olmaktan öte, öncesiz ve sonrasız kavrayışın öznel, belirsiz ve değişken yapısını içerir. Bu da maddenin yayımlı olması ve maddeye yönelimli öznenin genel geçer algısı ile bellekte sonsuz şekilde temsilcisini yaratır. Bu haliyle belleğimiz öncesiz ve sonrasız deneyimlerimizin deltasını oluşturmaktadır. Özne, bilincinde olduğu duyum ve deneylerle sürecin öznesi olabilmektedir. Öznenin sürecin öznesi olmaktan çok nesnesi olduğu durumlar tuval üzerinde tasarım nesneleri olarak varlık bulmaktadır. Buradan varılmak istenen sonuçla imgeler sanatçının nesnesi olduğu duyumun aracısı olma halidir. Sanatın yaratıcılık duyumu, öznenin kendisinin nesnesi olduğu durumlarda ayyuka çıkmaktadır. Bu da yapıtındaki sanatçıyı ifade etmektedir.* "...eser sanatçıyı sanatçı olarak ortaya çıkarır. "Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser sanatçının kaynağıdır." (Heidegger,2003;7). Duyularımız belleğimizdeki temsilcileriyle aracı fikirler oluşturarak, imgelerle tuvalde varolabilmektedirler. Her duyumu bir önceki nesnesel temsilin üstüne inşa ederek yeni imgeler ve temsil nesneleri oluşturulmaktadır. Böylece duyum ve deneylerden gelen veriler belleğimizde, kendini, bir sonraki duyumun yeni tasarım nesneleri olarak ifade eder.

*bkz. Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, Aralık 2003; 7-10

2.3.2. İmge:

*Dağın kendisidir, oradan, ressama kendini gösteren,
odur ressamın bakışıyla sorguladığı.*

Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin* (2006; 40).

Genellikle “imge”, bir şey göz önüne getirildiğinde yani hayali canlandırıldığında kişinin bir imajı görmesi anlamında bir imgenin var olduğu veya zihinde içerildiği anlamına gelir. Böylece kişinin anladığı şey, zihninin bir içeriği yani ona özel bir şeydir. Zihinde temsilcisi olmayan nesneyi bilinç kavrayamaz. Bilinç bir yanıyla görme ve saptama alanıysa, diğer bir yanıyla kurgulama alanıdır. (Timuçin,). Bu haliyle imge tasarım olarak zihinsel soyutlamalarla bellekteki yerini alır. Nesnenin bilgisi, dış dünyadaki nesneye oranla, zihinsel düzeyde bulunur. Artık, bilgisi edinilen, görüngünün ya da niteliğin özdeşi olmayıp gerçeğin zihin tarafından özümlemiş yeni biçimidir. Algıladığımız nesnelerin ya da görüngülerin bilgisini, düşüncede, amaçta ve istemde yeniden üretiriz. Bu durum salt insana özgü bir niteliktir. Bu duruma göre, zihin, duyularla algıladığımız nesneleri ve görünüşleri ve görüngüleri (fenomenleri) yeniden üreterek yeniden tanıtacak biçimde gözler önüne serer. Bu işlevini de, kavramlarla ya da imgelerle yerine getirir (akt. Sivri, 2008; 144).

İmgeler belleğimizde formsuz, soyut olarak varolmaktadırlar. Fakat İmgeler bilincimizin dışında, ifadesini simgelerle yani göstergesel formlarla sağlar. İm simgede duyuşal algılanabilir olandır (Wittgenstein, 1996; 35). Anlatım şekli olarak simgeler imgelerin formunu oluşturmaktadır.

Resimdeki imgeler anlam üreten doğurgan bir düzlem oluşturmakta ve bu anlam çok yönlü olabilmektedir. Bu *Bellek* bölümünde belirtildiği üzere

duyumlarımızın öncesiz ve sonrasız olması ile ilgili olarak duyumlarımızın deltasını oluşturmaktadır. Bu şekliyle sanat yapıtı ve göstergesel formlarla alılmayıcısına ulaşan imgeler, anlam çeşitlenmelerinin ve yorumlarının sayısının çoğaldığı alanlardan biridir. Resimde anlam sorununu ikonografik yöntemle inceleyen E. H. Gombrich, yapıtın gerçekleştirildiği dönemin toplumsal ve tarihsel koşullarının araştırmacı tarafından göz önünde tutulması gereken olgular olduğuna inanır. Bir sanat eserinin yorumu, eserin kendisi kadar, yorumlandığı çağın anlayışına da bağlıdır. Ancak önemli olan sanatçının yapıtına katmaya niyetlendiği yan anlamın, yapıtın dışındaki başka anlam dizgelerine gönderme yapabilmesidir. Resimdeki dizgenin, plastik olarak, çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelenmesi, kütle gibi biçimlendirme unsurlarıyla oluştuğu düşünülebilir. Biçimin yapısını oluşturan nitelikleri belli bir içeriğe uygun olarak yansıtan ise üsluptur (Tansuğ, 1993; 45-48). Buradan varılan sonuçla imgeler dahil olduğu bilinç eşliğinde, bilincin öznel duyum, tasarım ve istemine göre sanat yapıtında, sanatçısının üslubuyla varolmaktadır. Bu haliyle üslup bir yöntem olmaktan çok imgenin formunu oluşturan ve duyumsal olarak imgede ifadesini bulan biçim ve içeriğin toplamı olmaktadır. Yani sanatçının üslubu sanat yapıtında kendinde bir imge olarak da varolmaktadır. Böylece genel okuma eşliğinden daha özele yani yapıtın kendisine yönelerek sanat yapıtında imgenin duyumsandığı ve yapıt aracılığı ile bize ulaşan belleğin olgusal gerçekliğine ulaşabilmekteyiz. Bu da algının kökeni bölümünde belirttiğimiz üzere, istem ve arzularımızın ne ile ilgili olduğuna dair bilgileri yapıtta imgeler eşliğinde açıklamamızı sağlayacaktır.

Sonuç olarak görünümler zihnimizde temsilcilerini imgelerle oluşturmaktadırlar. Simgesel formlarla ifadesini bulan imgeler, yapıtta zihnin yönelimli olduğu olgular ve olayları, istem ve arzuları gene kendinde bir yapı olan üslupla ifadesini bulurlar. İmgenin kendisi ve simgesel dışı vurumu yapıtım iç dinamiğini ve biçimsel yapısını oluşturmaktadırlar.

3. BÖLÜM:

RESİMDE DEĞİŞEN TEMSİL VE NESNENİN DEĞİŞEN BAĞLAMI.

3.1. Nesnenin Değişen Temsili:

*Bizim işimiz, nesnelerin ve varlıkların düşüncesini, ruhunu, çehresini ele geçirmektir.
Görsel etkiler! Görsel etkiler!... yaşamın geçici arızalarıdır onlar, kendisi değildir.
Honore De Balzac, Gizli Başyapıt (2008; 28).*

*Cezanne'da, Juan Gris'de, Braque'ta, Picasso' da farklı biçimlerde çizilmiş nesneler
"gayet iyi bildiğimiz" nesnelermiş gibi gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze
takılırlar , bakışımızı sorgularlar...
Maurice Merleau-Ponty, Göz Ve Tin, (2002; 59).*

Modernizm XIX. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi (Shiner, 2004; 370). Modernizmle birlikte gelişen sanat isteminde, gerçekliğin betimleniş tarzından öte olarak resim ve heykelde temsil sorunu öne çıkmaktadır. Paul Cezanne'ın Emile Bernard'a resimle ilgili olarak söylemiş olduğu "tuval üzerinde duyarlı bir imge yaratmaktır aslolan" sözü resmin konusunun görünümünün ifadesinden çok resmin kendisi olduğunu ve resmin kendide bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır (Bernard, 2001; 89). Bu haliyle modern sanat aristokrasiye karşı ilk zaferini "sanat için sanat" söylemde kazanmıştır. Modernizmle birlikte resimde ve heykelde

biçimin yapısını oluşturan, imgeleri belli bir içeriğe uygun olarak yansıtan, sanatçısının üslubu olmuştur. Ressam ya da heykeltıraş üretim çalışmalarında kendi sanat yapıtının ötesinde pratik, ekonomik ve etik kaygılar gütmeksizin sanat yapıtının kendinde ereğini ve sanat yapıtının kendi iç dinamiğini sorgulayarak üretim çalışmalarında bulunmuştur. Konu biçim, içerik ve temsil ile sanatçının duyumu ve üslubu doğrultusunda kendini var etmiştir. Modernizmle birlikte kendini var eden sanatçı üslupla kendi bireyselliğini en rahat şekilde açımlayacağı dayanağı bulmuştur. Charles Baudelaire Modernizm ve Romantizmi bir ve aynı şey olarak görmektedir. Bu bağlamda "Romantizm sanatçının hissetme biçimindedir" derken modern sanatın ruhunu pekala kavrayabilmekteyiz (Baudelaire, 2007; 96-97). Modernizm ile birlikte felsefede Algı Fenomenolojisi olarak kendini inşa eden bu süreç sanatta daha önce belirlenmiş verili biçimler ve konu doğrultusunda biçimlenen resim ve heykeller değil, sanatçının kendi duyumu ve üslubuyla gelişen bağımsız bir sanatı ortaya koymaktadır.

Sanatta hızlı devrimlerin yaşanmaya başlandığı 19. yüzyıl Fransa sında sanat, bireyselliği ifade etmek için mükemmel bir araç olarak ortaya çıktı. Sanatçı yapıtının her türlü yaratıcısı olarak görünümlerin öznesi olarak ta yapıtta varoldu. Yapıtta alılmayıcıya iletilen konusu belirlenmiş, sipariş görünümlerden çok ressamın ya da heykeltıraşın deneyimlemiş olduğu ve dahil olduğu bir anın fotoğrafıdır. Alımlayıcı bu haliyle sanat yapıtında sanatçısının da izleyicisi konumuna gelmiştir.

3.1.1. İzlenimcilik:

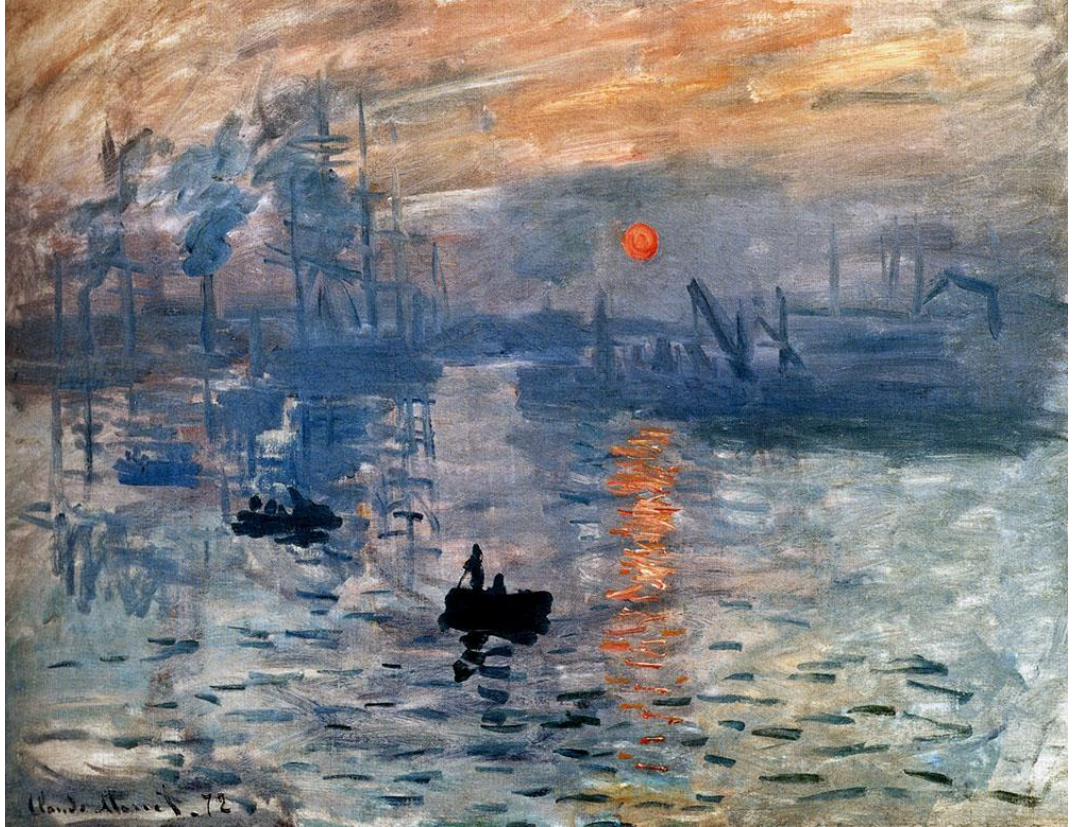
Ressam, bir ‘optik’ sahibi olmalı;
bizden önce kimsenin bakmadığı gibi bakmalıyız doğaya
Paul Cezanne, *Cezanne Üzerine Anılar* (Bernard, 2001, 77).

Her bireyin belli bir görme algısı olduğu gibi, her dönemin de belli bir görme ve varlık yorumlama yönelimi vardır. Charles Baudelaire’in görme deneyimi ile ilgili aktardıkları görmenin, 19. yüzyılla birlikte kaynağının bakılan nesnenin oluşturduğu yapıdan öte, bakanın deneyimine ve doğasına devrolduğudur. "Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur- ‘liberal’leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir." (Artun, 2007; 39). Böylelikle yönelimi belirleyen temel unsur ise bakanın/görenin istem ve arzularının ne ile ilgili olduğudur.

İzlenimci resim için ışık ve renk temel iki duyumdur ve bu iki duyum izlenimci resimde öne çıkan iki önemli unsurdur. Yedi renkten meydana gelmiş olan güneş ışığı, izlenimci resimlerde görünümünün dokusunu belirler ve sınırsız bir şekilde bütün nesnelerin üzerine taşarak, nesnelerin sınır çizgileri keskin, belirlenmiş bir yapı olmaktan çıkıp maddenin yayılımlı doğasına dönüşür. Bütün nesnelerin ışığın tayf örtüsüne bürünmesi sonucu bütün konturlar, formlar, eriyerek tanımlanabilir, devinimsiz varlıklarını kaybeder. Bu haliyle izlenimler ışığın belirlediği görünebilir olma olanağı şeklinde nesnenin formunda zamansal bir edim kazanır. Böylece İzlenimcilikle birlikte tuvalde temsil edilen nesne resimde, değişen, oluşan, devingen görünümünün, fenomenlerin dünyası durumuna gelir. Devingen görünüm, nesnenin zamansal boyutunu da içermektedir. İzlenimci ressamlar nesnenin ışığa dayalı değişen ve oluşan yapısını

resmetmek için açık havaya çıkmışlardır. Açık havada nesnenin görünen yapısı bir dizi eskizle yakalanır ve bu anlık izlenimler maddenin yayımlı doğasını tuvalde bu şekilde ifadesini bulur. Artık modern görme ediminde eskiz, maddenin çoklu yapısını görme ve teknik olarak ifade etmede bir araç olarak var olmuştur.

C. Monet'nin *İzlenim* tablosu izlenimcilik akımına ismini veren tablo olmuştur. Tablonun ismi izlenim ise resmi aşağılamak için eleştirmenler tarafından kullanılmıştır. Resimde var olan imgeler atölyede estetize edilmiş görünümünden çok, açık alanda, atmosferde yayımlı ışığın ve maddeyi görünümü kılan rengin izlenimiyle ve kendi özdeksel doğalarıyla tuval üzerinde var olabilmektedirler.



Resim 1. C. Monet, *İzlenim*, tuval üzerine yağlıboya, 1872

Modernizm ile birlikte resimdeki temsili nesneler, görünümünün nesnesel temsilinden öte anlamsal, kurgusal imgeler olarak varlık kazanmıştır. Bu anlamsal yapı ne kilise tarafından belirlenen, nede kentin önde gelen burjuva beğenisi ile sipariş edilen bir isteme dayanıyordu. Sanatçısı kendi pratik, entelektüel kaygılarının üreticisiydi. Bu bağlamda temsille birlikte imgelerin toplumsal algılanışı da söz konusu olmaktadır. E. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* ve *Olimpia*'sı modern resmin devrimci imgelerini barındırmaktadır.



Resim 2. Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, tuval üzerine yağlıboya, 214x270cm, 1863.

Üslup olarak Edouard Manet bu tablosunda hacimlerle düzlemleri keskin bir şekilde belirtmektense, renkleri derecelendirmeyi ve ışığa duyarlı yardımcı renkler

kullanmayı tercih etmiştir. Bu haliyle ışığın madde üzerindeki zamansal yayılımı resimde bitmemişlik hissi uyandırmaktadır. Işığın madde üzerindeki bu yayımlı doğası resimde çoklu görülebilirlik olanağını belirler.

Manet, alıntılardığı kompozisyonlara ve temalara bütün eleştirelliği ile aristokrasiyi ve burjuvaziye sokar. Popüler aristokrat ve burjuva kılık kıyafetleri içerisinde kardeşi, kayınbiraderi ve modelini çıplak biçimde resimler. Çıplak figür, ironik ve tuhaf olan bir kahvaltıda bırakır ve resmin kendi çerçevesinden çıkarak fütursuz biçimde izleyiciyi süzer. Bu İmge, çerçevenin dışında olan bir alan yaratır. Bu alanda resim alımlayıcı da beğeni üzerine kurulu pratiğinin ötesinde huzursuz ve tedirgin edici bir atmosfer sağlar. Şimdiye kadar tamamen çıplak tasvir edilen Tanrı ve Tanrıçalar, Manet tarafından hem başka bir resimden koparılır hem de yeni bir statü kazanarak, gündelik yaşam pratiği olan bir kahvaltıda oturarak hayatla buluşur. İzleyici ve sanat ortamı, Tanrı ve Tanrıçaları ideal içerisinde kusursuz çıplak biçiminde görmeye alışmıştır. Neki bu günlük yaşamdan bir sahne olunca, durum gerek izlek olarak gerekse resmin gnosolojik süreci açısından tam bir sarsıntı yaşatır

Modern sanatta rengin ve biçimin ifadesi izlenimci resimde temel gramerini bulmuştur. Bu doğrultu da Cezanne'ın ifade ettiği *Tuval üzerinde duyarlı bir imge yaratmaktır* sözü modern sanatın ve izlenimci resmin temel kaygısını ifade ediyor. Diğer taraftan yapıtın bitmemişlik etkisi öne çıkmaktadır. Bu haliyle izlenimci resimler ciddi eleştirilerle karşılaşılıyordu. "A. Rodin'in heykellerinde yer alan yontulmamış, amorf yapılar yerini izleyicinin hayal gücüne bırakırken, klasik beğeniye ters düşüyordu. O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hala, düzenli ve pürüzlü olmak demektir. Bu dar kafalı alışkanlıklara aldırmayarak, yaratılış ile ilgili kişisel görüşünü (resim 346) ifade eden Rodin, Rembrandt'ın ressamın hakkı olduğunu savunduğu şeyi (sayfa 423)

ortaya koymuştur: Sanatçı, sanatsal amacına ulaştığı an, yapıtın tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür." (Gombrich, 1999; 530).

Modernizimle birlikte ivme kazanan sanattaki her ilerleme, yerini yeni sorunların aldığı duyumsal bir merhaleye varmıştır. Özgünlük, sanatçının duyum ve üslup olarak kendisini yeniden yaratması şeklinde sanat eserinde sanatçının benliğini öne çıkartmaktadır. Bu noktada Cezanne İzlenimci resim ile müzedeki resim arasında kalıcı yeni bir resmin "nasıl?" olacağı sorunuyla ilgilenmiştir. Cezanne, akademi sanatının yöntemlerinin doğaya aykırı olduğu konusunda, İzlenimci arkadaşlarıyla aynı fikirdeydi. Fakat optik duyuma öncelik tanıyan ve hacmin ışığın gölgesinde erimesi sonucu belirsizleşen biçimler ile Poussin gibi klasik ustaların önem verdiği, hacimsel yalınlık, uyumlu tasarım ve mükemmel dengenin resmini yakalamak Cezanne'ın resmi için özgül bir problem olmuştur (Gombrich, 1999; 538).



Resim 3. Paul Cezanne, *Saint- Victoire Dağı*,tuval üzerien yağlıboya, 1904 - 1906

Cezanne resimlerinde belirli bir düzeni yakalamayı hedeflemiştir. Bu düzen ne akademideki kurallarla sınırlı, ne de Raphael, Titien, Rubens ve Rembrant gibi sanatçıların kurgusal tekrarıdır. Amaçladığı, imgelem ile görünümün duyarlı bir şekilde, biçimi feda etmeden renk ile ifadesidir. Emile Bernard'ın *Cezanne Üzerine Anılar* kitabında da belirttiği gibi; burada gözünden çok kafasında oluşturduğu bir biçim anlayışı söz konusuydu.* Bu bağlamda yakalamak istediği güzellik değil, resimsel olanın doğadaki karşılığıydı. Resimsel olanın doğadaki karşılığı, nenseler ve ilişkiler arasındaki uyumu yakalayarak resimde ne aşkın bir gerçekliği hedefleyerek, nede resmi görünümünün tuval üzerindeki tekrarı olarak kurgulanmasına indirgeyerek yakalanırdı. Böylece perspektif kurallarından bağımsız iki hatta üç görüşlü resimleri ve Sainte-Victoria Dağı'nın farklı açılardan sürekli yeni bir deneyimmiş gibi resmedilmesi, resimlerinde perspektif dışı bir derinlik sağlamaktadır. İzlenimci resimde öne çıkan, eskizle ışığın maddenin üzerindeki yayılımlı doğası resimde akan zamanı ortaya koymaktaydı. Fakat bu noktada maddenin kütleli doğası, ışığın konturları eritmesi sonucu boyutlu yapısını kaybediyordu. Cezanne, maddenin boyutlu yapısının da feda edilmediği, izlenimlerin değiştiği fakat gerçekliğin görünümde kaybolmadığı bir resmi hedefliyordu. Bunu İzlenimci resimlilerden farklı olarak biçimi feda etmeden, renkler arasındaki uyumu karşıt renkleri bir arada kullanarak ve nesnenin çoklu görünümünü ve görünebilirlik olanağını da hesaplayarak maddenin zamansal yayılımını biçim ve renkle sağlıyordu.

*bkz. Emile Bernard, *Cezanne Üzerine Anılar*, 2001; 30.



Resim 4. Paul Cezanne, *Yıkananlar*, tuval üzerine yağlıboya, 1906.

Biçimin yalın şekilde ifade edildiği, formlar ile renklerin anlatım duyarlılığını birleştirdiği *Yıkanalar* resmi Cezanne'ın varmak istediği sanat yapıtını ortaya koymaktadır. Cezanne'ın resimlerinin temelde iki dayanağı vardı. Birincisi renk. Renk, maddenin enerjisinin ışıktaki karşılığı olarak maddenin formunu belirliyordu. Bu şekliyle form ve renk aynı şeye denk gelmektedir. Form'un Cezanne'ın resmindeki karşılığı ise modülasyon tekniğinde kendini var ediyordu.* Diğer dayanak noktası ise formun dural yapısını belirleyen insan

*bkz: Modülasyon kadanse: *Cezanne'ın resimlerinde kullandığı modülasyonu tanımlamak için kullanılan terim. Modülasyon kadanse, sıcak renklerle soğuk renklerin yan yana getirilerek, hacim ve perspektif etkileri oluşturulmaya çalışılır.* N. KESER, *Sanat Sözlüğü*, ütopya yayınevi, 2009, 219

zihnindeki geometrik yapısı. Doğadaki tüm biçimlerin temelde geometrik yasalara dayandığını vurgulayan Cezanne "Her şey koni, silindir, küre gibi geometrik formlara indirgenebilir." sözüyle görünümlerin tuval üzerindeki ifadesini vurguluyordu. Bu düşüncelerin ışığında Picasso ve Braque resmi Kübizim ile devrimci bir dönemece sokarlar. Kübistler nesnenin salt görünen açıdan yansıtılması yerine onun üç boyutluluğunun kavranması için nesneleri parçalara ayırıştırıp yan yana ekleyerek biçimsel bir kodlama yoluna gitmişlerdir. Picasso'nun ve Braque'ın geometrik biçimlerle oluşturdukları kompozisyon düzeni Matisse'de renksel bir perspektife dönüşür. Çünkü Matisse, Cezanne'ın derinlik anlayışını rengin kendi iç enerjisi olarak ele alır. Resim düzleminde renk yüzeyleri şiddeti ölçüsünde planlar oluşturmuştur .

3.1.2. Kübizm Ve Fovizim:

Ben gözü değil, zihni yanıltmanın peşindeyim.

Pablo Picasso, *Picasso İle Yaşamak* (Gillot, Lake2012; 346).

Odaklanmış görme dünyayla karşılaşmamızı sağlar,
çevresel görme ise bizi dünyanın teniyle sarmalar.

Juhani Pallasmaa, *Tenin Gözleri* (2011; 13).

Rönesans'la birlikte gelişen perspektif geleneğinde resmin yapısal bütünlüğü, imgeyi görünümün merkezi olarak dural bir bakış açısıyla tuval üzerinde derinlikli bir yapıda resmetti. Bu haliyle görünen, kendi nesnesel gerçekliğiyle tuvalde resmedilmeliydi. "Perspektif bir tek gözü, görünen nesneler dünyasının gözü yapar" (Berger, 2008; 16).

"Bildiğimiz gibi, yassı tuval yüzeyinde, bir nesnenin üç boyuluymuş gibi resmedilmesi, Rönesans'tan beri süregelen bir yanılsatma yöntemidir. Bu yöntemde, tuvalin yassılığı görmezden gelinmiş ve tuval bir uzaymış gibi ele alınmıştır. Bu şekilde boyanan bir tuvaldeki masa ya da gitar görüntüsü belli bir açıdan gösterilmiş, bu yüzden diğer açılar es geçilmişti... Oysa biliriz ki, o nesnenin göremediğimiz yanları da vardır. Nesnenin diğer yanlarını görmek için çevresini dolaşırsak uzun ya da kısa, belli bir zaman harcamış oluruz. Ne var ki bir yöntem daha var görmesek de düşünebiliriz o nesnenin diğer yanlarını... Rönesans'tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının terk edilmesi, dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına, dünyanın gözden ziyade zihinle algılanmasına yol açtı." (Yılmaz, 2006; 44-45).

Modernizm kendisini kilise doktrininden bağımsız, seküler bir düşünce olarak hayata egemen kılmıştı. Bilimin, felsefenin ve sanatın yasaları kendi iç dinamikleri doğrultusunda, seküler bir yapı halinde oluşturulmuştu. Kiliseler mekansal olarak şehirden uzaklaşmış oldular. Rönesans düşüncesi genel olarak kendini kilise otoritesi doğrultusunda gerçekleştirmişti. Bu bağlamda Rönesans resmindeki tek açıdan görme üzerine kurulu perspektif *evreni tanrının gözüyle görme* mutlakıyeti doğrultusunda bir anlam kazanmıştı. "Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir. Perspektif geleneğine göre görsel karşılık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez, Tanrı'nın kendisi durumdur." (Berger, 2008; 16). Bakışın bu çok yönlülüğü imgenin yaratımında, bakışa sahip kişiyi ve temsile dayalı duyumu görünür kılmıştır. Nesnenin kendisi varolandan bağımsız bir şekilde görünebilirlik olanağıyla çoklu bir yapıya sahip olmuştur. Cezanne'ın belirttiği ilişkiler arası uyum, Picasso'nun Rönesans perspektifine dayalı geleneksel resmetme tekniğiyle bağlarını kökten koparmasıyla, resmin biçimsel yapısı mutlak bir şekilde değişmiştir. Bu değişimin diğer ayağını ise görünümün görece yapısı ve algılanışı şeklinde gerçekleştirmiştir. Eş zamanlı olarak bilimde gerçekleşen *Görelilik Kuramı*

dönemin algılayışını ortaya koymaktadır. "Bu açıdan ister akılcı ister duygucu olsun, modernlik Tanrı'yı dışlar: Tanrı iradesi yerine, insan akıllı ve iradesini koyar." (Yılmaz; 2006; 15). Bu da yukarıda belirtildiği üzere *mutlak* dünya düşüncesiyle bağını kökten koparan modern bilim, felsefe ve sanatının maddenin yayımlı doğasına ilişkin önsezileri ile gerçekleşmiştir.

"Kübitler, görüngülerin iç içe geçişini görsel olarak açığa çıkarabilecekleri bir sistem yaratmışlardı. Böylelikle de sanatta, durağan var olma durumları yerine, süreci açığa çıkarma imkanını yaratmışlardı. Kübizim, tümüyle etkileşimle ilgilenen bir sanattır: Değişik yönler arasındaki etkileşim; yapı ve hareket arasındaki etkileşim; katı cisimlerle onları çevreleyen uzam arasındaki etkileşim; bir resim yüzeyine yapılan belirsiz olmayan işaretlerle, onların temsil ettikleri değişken gerçeklik arasındaki etkileşim." (Berger, 2003; 77).

İzlenimcilerin resme getirdiği özgürlüklerden biride ressama ne istediğini, resme geleneksel beğeniye bağlı kalmadan yapma hakkı tanınmasıdır. Bu noktada Picasso'nun resimlerinde günlük, sıradan bildiğimiz imgelerle karşılaşırız. Picasso bu şekliyle geleneksel estetik beğeniyi de alt-üst edecek bir resmi amaçlıyordu. Bu amaçla sorgulamaya başladığı *Avignolu Kadınlar* resimde değişen imgenin önemli bir örneği olarak burjuva beğenisine en şiddetli eleştirisini sunuyordu. Resmin ismi Picasso tarafından verilmemiş olsa da Avigno bölgesi Barselona da yer alan genelev mahallesinin ismidir. Larry Shiner'ın *Sanatın İcadı* kitabında değinmiş olduğu Vauxhall* esas itibarıyla eskinin açık genelevi olması ve sonrasında ise dönemin Aristokrasisinin toplandığı ve J. S. Bach'ın müziğini icra ettiği, eğlencenin ve sohbetin fonu olarak dinlendiği açık hava eğlence mekanı olarak ele aldığımızda *Avignolu Kadınlar*'ın ismiyle yönelttiği saldırı net bir şekilde yüksek beğeniyi hedeflemektedir.

*bkz. Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı yayınları, 2007; 156.



Resim 5. Pablo Picasso, *Avignolu Kadınlar*, tuval üzerine yağlıboya, 1907

Matisse öncüsü olduğu Fovizim akımıyla resimde renge dayalı bir uyumu hedeflemiştir. Matisse Picasso ve diğer Kübist resamlardan ayrı olarak hacmi, yukarda da belirtildiği üzere Cezanne'ın renklerle hacimleri yalın bir şekilde oluşturduğu, renk üzerine kurulu derinlik anlayışından yola çıkarak rengin kendisi olarak ele alır. İzlenimcilikle beliren boyayı tüpten çıktığı gibi kullanma Fovizim de kontrast renklerin bir arada kullanılmasıyla daha çarpıcı ve *vahşi* görünümlere dönüşmüştür.



Resim 6. Henri Matisse, *Madam Matisse Yeşil Çizgili Portre*, 1905, 40x32cm,

Renk seçiminin temelini gözleme, duyguya ve her yaşantının ruhuna niteliğine dayandırıyor. İfadeyi renk uyumu üzerinden kurmayı amaçladığı *Madam Matisse*' in portresinde renkler arasındaki kontrast biçimi destekliyordu. "Bu renkler rasgele seçilmiş gibi gelebilir, oysa sonuç inandırıcıydı; güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti. Başka bir ressam başı belirgin gölgelerle biçimlendirip ona heykelsi bir görünüm verebilirdi. Matisse ise bu sonucu ışık-gölge karşıtlığının yarattığı görsel gerilime benzeyen bir karşıt renkler

gerilimi ile elde ediyordu: Böylece yüzün bir parçasını gölgede bırakarak, ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmek zorunda kalmıyordu."(Lynton, 30).

Sentetik (bireşimsel) kübizm ile devreye giren resim dışı malzemelerin resme girmesi resmi kavramsal olarak Dada'ya ve Gelecekçiliğe bağlayacaktır. Malzemenin bu eklektik yapısı modern sonrası dönem sanatının doğasına ilişkin, *kurgu* ve *montaj*'ın* ilk örneğini temsil etmektedir. Matisse'in Cezanne'ın renkler arasındaki uyumu kontrast renklerin bir arada kullanılması ile elde ettiği renksel uyum, post-izlenimci resim ve Matisse'nin öncü olduğu fovlarla birlikte dışavurumcu resmin temel dayanağını oluşturmaktadır. Renk üzerine kurulu bu arayışlar dışavurumcu resimle birlikte *non figüratif* yani resimde temsili nesnenin hepten çıkartıldığı, nesnesiz temsilin resmine doğru evrilecektir. Ayrıca kübist resimde öne çıkan resmin gereğine göre nesnelerin yapı bozumu, daha ileri derecede, salt resimsel elemanların ilkeleri doğrultusunda düzenlenmesiyle soyutlamadan soyut resme geçilmiştir.

*bkz; Yılmaz, Mehmet, Modernizimden Postmodernizme Sanat, 2006; 18.

3.1.3 .Dışavurumculuk ve Soyut Sanat:

Dünya, insanın dışında değildir, dünyaya dışardan öylesine bir nesne gibi bakılmaz.

İnsan ve yaşam onun içerisinde, onunla birlikte kurgulanır.

Bu yüzden varoluş dünya ile bir diyalogdur.

Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* (2003; 88).

Bilincin yönelimli yapısı algılanan nesneye etik, estetik ve entelektüel değerde nitelikler atfeder. Bu durum *dil-düşünce diyalektiği* bölümünde "İnsanların yola düz, doğru, keçi yoluna eğri, bükü denmesiyle ilk ahlaki düşünceler dile getirilmiştir..." şeklinde savladığımız niteliğin varlığını ifade etmektedir. Bu nitelikler bilincin doğasını belirler. Estetik'in alanına girdiğimiz zaman bu durum *özdeşleşim* olarak kendini vareder. "Örneğin, yıkık bir sütun karşısında duyduğumuz eziklik, sütuna değil, kendimize ait bir duygudur. Ama, bu eziklik duygusunu kendimizde değil, o yıkık sütunda yaşarız." (Tunalı, 2008; 41). Bu haliyle nesneler bilinçte duyular sayesinde kendi anlamsal doğasını oluşturur. Burada öne çıkan bilincin yönelimli doğasıdır. Modern resimde bu süreç kendini dışavurumcu resimde en özgürce sunabileceği üslubu bulmuştur.

Dışavurumcu resimde rengin simgesel, duygusal ve semiyotik olarak kullanılması görünenden çok görenin öne çıktığı zihinsel bir argümanı ortaya koymaktadır. Bu bağlamda peşinden koşulan duyumun, resimde temsilini yaratmak için biçim bozma bir teknik değil olağan bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece Dışavurumcu resimdeki deformasyonla İzlenimci ve Kübist resimdeki deformasyon arasında bir fark belirlemektedir. Bu fark özellikle maddenin yayımlı doğasına dair, zamansal algılanışında sorgulandığı Kübist resimde öne çıkmaktadır. Kübist resmin doğasını belirleyen maddenin kütsel

algılanışı iken, dışavurumcu resimde beliren deformasyonda maddenin tinsel doğası öne çıkmaktadır. "Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur." (Antmen, 2008; 54). Fakat yine de bu resmin biçimsel köklerini Cezanne'la başlayan ve Picasso'yla birlikte kübizmi belirleyen maddenin görece algılanışı ve resmin kendi iç dinamiklerine ilişkin deformasyon ile Matisse'in renk üzerine kurulu perspektifinde arayabiliriz. Tinsel ve zihinsel duyum üzerine dayalı anlamsal kökeni Goya'nın ve Rembrandt'ın tuvallerinde görebilmekteyiz.

"Kübizm bir kavram-ressamlığıydı. Fakat bu kavram-ressamlığı daha doğayla bağlarını büsbütün koparmamıştı. Kübistlerin bunu istedikleri de söylenemez. Tersine doğaya yaklaşma, onu daha derin kavrayabilme çabası içinde tek bakış-noktasını kırarak kavram ressamlığına yönelmişlerdi." (İpşirlioğlu, 2009; 45). Nesne temsili ve kavram ressamlığının ötesinde, duyumun öne çıktığı ilk örnekleri Vincent Van Gogh'un tuvallerinde görmekteyiz. Van Gogh'un resimlerindeki temsili nesneler kendi özdeksel doğalarından sıyrılıp ressamın maneviyatı doğrultusunda varlık bulurlar. "Buna göre, malzeme ve biçim var-olanın belirlenimi olarak araçta yurt edinir... Malzeme ve biçim hiçbir zaman salt nesnenin nesneselliğinin başlangıçtaki belirlenimi değildir" (Heiddeger, 2003; 18). Bu şekliyle resim sanatçısının varlık bulduğu tinsel bir merhaleye ulaşmıştır.

John Berger'in BBC televizyonu için yapmış olduğu ve *Görme Biçimleri* adıyla Türkçeye aktarılan kitapta *Buğday Tarlasında Kargalar* resminin altına el yazısı ile "Bu Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir." notunu düşerek imgenin bilincimizdeki yeni deneyimini sunmaktadır. Konumuzla ilgili olarak İsmail Tunalı'dan alıntıladığımız *sanat eserinde o deneyime dahil olma*

ve Martin Heidegger'in dile getirdiği *sanat eserinde sanatçının deneyimine şahit olama* durumu resmin, kökeninde sanatın pratik, araçsal ve biçimsel formun



Resim 7. Vincent Van Gogh, *Buğday Tarlasında Kargalar*, 50.5cmx130cm, 1890.

ötesinde varlığın varlıkta belirme halini görmekteyiz. Bu şekliyle resim artık biçimin, tekniğin ve temsilin sorgulandığı alan olmaktan çıkıp duyumun, öz bilinçsel olarak kendi ifadesini bulduğu dili kurmuştur. Bu bağlamda dışavurumcu resimde şahit olduğumuz görünüm, tuvalinin karşısındaki sanatçıdır. Bu ise daha genel olarak her görme edimi bir görenin deneyimini bize sunduğunu ifşa etmektedir. “Çizilmiş imge, bakma deneyimini içerir. Fotoğraf, olayla fotoğrafçı arasında bir karşılaşmanın kanıtıdır. Çizim, bir olayın görünümünü ağır ağır sorgular; bunu yaparken de bize görünümünün her zaman bir tarihe sahip yorumlar olduklarını hatırlatır” (Berger, 2009; 12). Dışavurumcu resimde öne çıkan duyumun süreç içerisinde tuvalde belirimi bizi sanatçısının dünyasına götürmektedir. Böylece sanatçı yapıtıyla birlikte, yapıtında yaşayabilmiş ve izleyici sanat yapıtında yaşayan sanatçının deneyimini alımlayan ve kendinde bir deneyim olarak yapıtta özdeşleşen bir konuma gelmiştir. Sonuç olarak resim dünyanın bir taklidi değil, kendinde başlı başına bir dünyadır.



Resim 8. Wassily Kandinsky, *Doğaçlamalar 19*, 120 x 141.5cm, 1911.

Nesnenin resimden hepten atıldığı, temsilin nesnesel görünümlele bağıını kopardığı yeni süreç *soyut sanatta* var olacaktır. İzlenimcilikle başlayan süreçte nesnenin temsili görünümü resimsel dil oluşturma kaygısı güdülerek deformasyona uğratılmıştı. Kübistler ise nesnenin geleneksel perspektif kurallarından bağımsız bir şekilde çok boyutlu algılanışını göz önünde bulundurarak, nesne kavramında göreceli bir algılayışın söz konusu olduğunu ileri sürerek nesnenin kavramsal ve boyutsal algılayışını ortaya koymuşlardı. Dışavurumcu resimde ise sanatçının duyum ve deneyimine ilişkin resmin olanaklarını, öz bilinçsel olarak ifade etmenin yollarını sorgulamışlardı. Böylece nesnenin temsilde soyutlamalar, resmin yeni dinamiklerini oluşturmuş

bulunmaktadır. Fakat gene de resmin konusu nesnel dünyanın algılanışı ve tuval üzerinde resimsel bir imge yaratmak kaygısından tüm olarak bağımsızlaşamamıştı. “Sanatın *içsel bir gerçeklik*’ ten kaynaklandığına inanan Kandinsky için duyuların gerçek ifadesini bulmasında *primitif* öğeler –örneğin içgüdüler- çok önemli bir yer tutmuş, duygunun doğrudan ifadesi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır” (Antmen,2008;86). Bu doğrultuda Kandinsky dışsal gerçekliğin reddedildiği, nesnenin resimden hepten çıkartıldığı bir resmi amaçlayarak 1909’dan sonra *doğaçlama* adı altında bir dizi resim yapmıştır. *Doğaçlama*’larında yine bir oranda figürlere ve manzaralara şahit olmaktadır. Bu görünüme dair imgeler doğrudan doğruya o nesneleri betimleme amacı gütmeyen, olabildiğince içinden geldiği gibi ve formu bilinçli bir denetimi en aza indirerek kavradığı resimlerdir. Bu resimlerinde amaçladığı dışsal gerçekliğin tuval üzerinde betimsel temsiline dayalı resmin yerine, resmin kendi iç dinamiklerine–renk, çizgi, espas, ton- dayalı resimdir. (Lynton, 2004; 83).

3.2. Nesnenin Değişen Bağlamı:

Yeni sanatın her türünde bir komando birliği, bir öncü birlik gibi hazır bulunuyorduk, çünkü bu yeni sanattı, çünkü bu sanat, kendi hayatlarını yaşama sırası gelmiş bizler için dünyayı değiştirmek istiyordu. Çünkü bizler bunun bizim meselemiz olduğunu biliyorduk.

Stefan Zweig, *Dünün Dünyası* (2011; 68)

XX. yüzyıl sanatı, karşı çıkışların sanatı olmuştur, bu karşı çıkışlar *Aydınlanma* ve *sanayi devriminin* insanlara vaat ettiği olası dünyaların hayal kırıklıklarıyla sonuçlanmasının tepkisini temsil etmektedir. Sanat yirminci

yüzyılda gerçekleşen vaat noksanlığıyla varlığını sorgulayarak, sanat olmayanın ne olduğunu sorgulamıştır. Picasso'nun *Avigon'lu Kızları*, Marcel Duchamp'ın *Çeşmesi*, F. Tomasso Marinetti'nin cüret ve başkaldırı üzerine kurulu manifestosu sanatın alınabilirliği üzerine kurulu hiçbir estetik kaygı taşımıyordu. Bu bağlamda sanat artık içinde bulunduğu toplumun anti tezi'ni sunuyor ve sanat aracı kılınmış bir eylem olarak bunun yollarının sorgulandığı örneği temsil ediyordu.

Kübizm'de öne çıkan kavram ressamlığıydı. Picasso'nun kolajlarında varolan herhangi bir nesnenin temsili (sürahi, pipo, mutfak sandalyesi, basit bir masa v.b.) yüzey üzerinde bir gazete parçasıyla imgeye dönüştüğünde, nesnenin hem gazeteler, hem de imge temsili üzerinde düşünecek bir şeyler veriyordu. "Kağıt yapıştırmanın amacı farklı dokuların kompozisyona girerek doğadaki gerçeklikle yarışan resimdeki gerçekliği oluşturabileceği fikrini vermektir." (Gillot&Lake, 2012; 77). Bu şekliyle resim görünümüler üzerinde manipasyonlar da bulunarak görünen gerçekliği düşünsel, kavramsal gerçekliğe taşıyordu. Artık bir tuvalde ya da her hangi bir sanat yapıtında öne çıkan nesnenin yeni bağlamıdır. Yine Picasso'nun kendi ressamlığıyla ilgili olarak söylemiş olduğu "Düşüncemin hareketinin kendisinden daha çok ilgimi çektiği bir noktaya geldim." sözü sanatçısının nesne'yi ele alışındaki düşünsel bağlamı ortaya koymaktadır.

Resimde ki görünümülerin zorunlu temsili nesneler olmaktan çıkıp düşünsel bir hare kazandığı ve Dada ile sanatın düşünsel bir etkinlik olarak kendini yeniden inşa ettiği bu süreç, sanatta nesneden çok kavramı ortaya koyacaktır.

3.2.1. Dada ve Makine Estetiği

*Benim onun sanatının neşterinden korktuğum denli korkuyor
oda benimkinden. Soğuk çeliği kalemin.
James Joyce, Ulysses, (2013; 35).*

Dada bir sanat akımından ziyade siyasi içerikli bir başkaldırıyı temsil etmektedir. Sanatsal söylem dada için aracı kılınmış bir eylem pratiğine denk gelmektedir. Kant'ın estetik kategorisinde sanat ereği kendinde olan (auto-telos) bir alan iken, Dada sanatın bu yalıtılmış çeperini inkar ederek sanatı aracı kılınmış bir eylem pratiğine dönüştürmüştür. Bu karşı çıkış modernizm'in ilerleme ve akılcılık ilkesi üzerine inşa ettiği yeni dünya söyleminin I. Dünya Savaşını engelleyememesi ve hatta Modernizmin sömürü üzerine kurulu yeni bir dünyanın inşasına (modernler ve ilkeller olarak) odaklı politikaların ürünü olarak bu savaşın gerçekleştiği düşüncesi Dada için tüm modern politikaların ve söylemlerin inkarını zorunlu kılmıştır. Bu karşı çıkıştan sanatın da payını alması kaçınılmazdı, çünkü sanat burjuva devrimi ile bağımsızlığını kazanırken, ereği kendinde bir alan olarak içeriğini modern sanat söyleminde kazanıyordu. Bu haliyle modernizm'in sonucu olan bu yıkımdan sanatta sorumlu tutulmaktadır. Dada böylece, sanatın ve onun biricik alıcısı burjuva estetiğini amaçlamayan ve hatta sanatını da amaçlamayan karşı estetikle tüm etik ve estetik değerlere saldırmaktadır. "Modern Batı uygarlığına umut bağlamanın boşuna olduğunu haykıran anarşistler, komünistler, filozoflar, nihilistler ve bunlara meyilli sanatçılardı bu barut fiçıları. *Kaza ise savaştan başkası değildi.*" (Yılmaz, 2006; 107).

Kübist resim nesnenin temsilinde çok boyutlu, zamansal algılanışı üzerinde durarak resme kavramsal bir boyut kazandırmayı amaçlamıştır. Bu çok boyutluluk *eş zamanlı betimle* olarak bir nesnenin hem cepheden hem de profilden resmedilmesiyle sağlanmıştır. "Kübist sanatçılara göre ressam, bir objeyi, o an için, sadece karşıdan görüyor olabilirler ama o objenin diğer cephelerinden görünümelerini de bilmektedirler. Bu nedenle yüzey üzerine objenin diğer görünümelerini de gösterme hakkına sahiptir." (Keser, 2009; 121).



Resim 9. Georges Braque,
Keman ve Sürahi, 117 x 73 cm, 1910



Resim 10. Marcel Duchamp, *Gelin*,
1912

Böylece nesnenin temsilinde kavramsal bir algılayışın öne çıktığını görmekteyiz. Diğer taraftan Kübist kolajlarda resim dışı malzemelerin resme dahil edilmesiyle imgenin öteki temsili söz konusu olmaktadır. Bu öteki temsil bir

vazonun gazete kağıdıyla görselleşmesi nesneye kavramsal bir boyut kazandırmaktadır. Bu noktadan hareketle Dada kolajlarında ve hareket üzerine kurulu gelecekçi resimlerde öne çıkan düşüncedir. Bu düşünce yüksek ereği olmayan, seçkin estetik kaygı taşımayan, gündelik yaşama dayalı kavramsal bir dünyaya ait düşüncedir. Bu ise Kübizim bölümünde tartıştığımız mutlak *idea*'nın yerini dünyevi nesnelerin konu edindiği ve Picasso'nun Rönesans perspektifine dayalı geleneksel resmetme tekniğiyle bağlarını kökten koparmasıyla, resmin biçimsel yapısı kökten değişmiştir. Bu durum resim ve modern düşüncenin Tanrıyla bağlarını hepten kesmesi ve dünyevileşmesiyle sonuçlanmıştır. Dada ve Gelecekçilerde öne çıkan ise *mutlak* bir şekilde bağların koparıldığı tanrıda dahil tüm modern argümanın ve medeniyetin kıyasıya eleştirmesi şeklinde karşı saldırıya odaklanan bir düşünceye evrilmiştir.

Resimde gerçekleşen kavramsal yaklaşım Marcel Duchamp'ı hazır nesne fikrine götürmüştür. Gene Picasso'nun dile getirmiş olduğu "Düşüncemin hareketinin kendisinden daha çok ilgimi çektiği bir noktaya geldim." sözü daha ileri bir noktada Marcel Duchamp'ı salt düşünce merkezli kavramsal sanata doğru götürmektedir. Günlüğündeki şu notlar hazır - yapıt düşüncesini anlamamız açısından çok önemlidir: "Daha 1913'te bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım..." Duchamp fiziksel bir nesne üretmekten vazgeçmiştir. Nesne üretmek yerine, düşüncesini ortaya koyabilecek bir 'hazır nesne' den yararlanmak ve onu bir sanat bağlamında değerlendirmek Duchamp'a yetmiştir. Duchamp, sanatın ne olduğuna dair alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönmüştür. Sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki ölçütleri sorgulayan sanatçı, bu

ölçütlerin oluşumunda kurumların ve izleyici beklentisinin rolünü irdelemiştir. (Yılmaz, 2006; 118)



Resim 11. Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği* , 1913

Hazır yapıt göze ve el becerisine dayalı sanatın eleştirisini barındırıyordu. Bu şekliyle iyi beğenin de, kötü beğeni kadar zararlı olduğu görüşünden yola

çıkan Duchamp hazır-yapıt kavramıyla her şeyin sanat nesnesi olduğu tezini öne sürmüştür. “Bu nesneyi Bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmamsının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi seçti. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.” (Yılmaz, 2001; 64). Hazır-yapıt ile (anlamın kökenin de belirttiğimiz üzere) kullanım değeri dışında, artı değere sahip, saymaca, ilişkilerin bağlamını sorgulayan zihinsel argümanı hedeflemiştir. "Eni sonu, tıpkı bir sanatçının kullandığı boya tüplerinin hazır ürünler olması gibi , dünyadaki bütün tuvalerin de birer *ready-made aided** olduğunun kabul etmek gerekir." (Yılmaz, 2001; 67).

Geleneksel ressam için tuval ve boya ne ise Marcel Duchamp’ın sanatı için de düşünce o demektir. 1913'te ortaya koyduğu ilk hazır nesne olan Bisiklet Tekerleği ile birlikte Duchamp sanatsal yeteneğin antitezi olan bir yaratıcı sürece girmiştir. Kendisini geleneksel resimden uzak tutmaya ve sanat eserinin kavramsal değerinin ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Artık nesne sanat eseri olur, çünkü sanatçısı onu o şekilde tasarlamıştır.

Sonuç olarak Kübizim de öne çıkan nesnenin çoklu yapısı , hareket’in sürekliliği üzerine kurulu Gelecekçi resim ve Dada da öne çıkan hazır-yapıt fikri fiziki duyarlılık üzerine kurulu zihinsel bir argümandır. Bu argüman, sanatçısının bir nesne’nin konumunu ve bağlamını kendi zihinsel sürecine tabi tutarak, çok boyutlu ve eş zamanlı doğasını hesaba katarak gerçekleştirdiği algısal normu görünür kılmaktadır. Diğer taraftan salt zihinsel bir olgu olarak karşımıza çıkan hazır-yapıt ta ise sanatçı artık sadece nesnelerle ilgili değil kavramlarla da ilgili bir üretim faaliyetine dahil olmaktadır. Böylece sanat eseri karşımızda felsefi bir problem olarak varlık alanını genişletmektedir.

* bkz: ready-made aided; yardım edilmiş hazır-yapıt. *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, YILMAZ, Mehmet; 66; 2001

3.2.2. Fluksus :

İnsan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde yalnızca oynar ve o,
oynadığı yerde tam bir insandır.
Friedrich Schiller, (akt. Dellaloğlu, 2007;81).

"Bugünkü post-romantik duyarlılıklarımızı yaralayabilir ama Aristoteles, zanaatçı/sanatçının belli bir ham maddeyi (insan karakteri/deri) alıp belli bir fikir ve işlem kümesini (oyun örgüsü/ayakkabı biçimi) kullanmak suretiyle belli bir ürün (tarajedi/ayakkabı) imal ettiğine inanıyordu." (Shiner, 2004; 51). Duchamp'ın hazır yapıt-fikri Kant'ın estetik kategorilerini yadsıyarak her şeyin sanat nesnesi olabileceği fikrini ortaya koymuştu. Fluxus ise sanat üretimini Aristoteles'in zanaat/sanat fikri şeklinde değerlendirip; Duchamp'dan devralınan hazır yapıt fikride daha bir geliştirilerek herkesin sanatçı olabileceği fikrine yönelmiştir.

Fluksus Georges Maciunas'ın çıkarttığı bir derginin ismi olarak sanat alanında kullanılmaya başlanmıştır. *Akış, hareket* gibi anlamlara gelir. Bir sanat akımının ismi olarak anılması 1962'lerden sonradır. Bu hareket düşünceye ve eyleme dayalı, yaşama doğrudan müdahalede bulunan bir sanatı ve yaşamı amaçlamaktaydı. Köklerini bir yandan *Gelecekçi Akşamlar*'dan, Duchamp ve Dadacılığın yok sayıcı ve alaycı tavrından, diğer yandan da John Cage'in müzikteki arayışlarından almıştır. (Yılmaz, 262).

George Maciunas 1963 yılında bir Fluksus manifestosu kaleme almış, Fluksus'u kendi yayınları, galerisi ve ortak yaşam alanları ile tüm sanatçıların anonim birer Fluksus işçisi olarak rol alacağı bir kolektif haline getirmeye

çalışmıştır. George Macihrinas'ın yazdığı "Fluksus Manifestosu"nda, 1960'lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biri olan Fluksus'un amaçları şöyle sıralanıyordu:

"Fluksus'un amaçları toplumsaldır, estetik değildir. Fluksus'un amacı, güzel sanatların zaman içinde yok edilmesidir. Bunun nedeni, malzeme ve (senin gibi) insan kaynakları konusundaki ziyana durdurmak ve bunları sosyal anlamda yapısal amaçlara yönlendirmektir. Tıpkı uygulamalı sanatlar gibi..."

Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir... Fluksus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır... Güzel sanatlar yok olup sanatçılarda başka işler bulana kadar Fluksus'un gelip geçici gösterileri sürecektir"

Bu haliyle Fluksus'un amaçladığı dolaylı bir sanat ediminden ziyade yaşama ortak olan ve yaşama doğrudan müdahale eden, alınıp satılabilen sanat nesnesinden çok yaşamsal pratiğin sanatsal eyleme dönüştüğü devindirici sanat bilinci idi. Böylece Ponty'nin ifade etmiş olduğu "Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür." fikri Fluksus'la bir eylem pratiğine evrilmiştir. "Sanat, toplumun içinde kalmaya devam ederek içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütoppyayı, ötekini saklı tutarak aşkın eleştiri konumunu garanti etmektedir." (Dellaloğlu, 2007;60).

Joseph Beuys'un "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?" (1965) ve "Amerika Beni Seviyor Bende Amerika'yı." (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışlarını gözler önüne serdiği gibi,

yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye topluma ve doğaya yönelik duyarlılığını ifade eder.



Resim12. Joseph Beuys, *Amerika beni Seviyor Bende Amerikayı*, 1974, New York gösteriye ait filmlerden bir sahne.

Geleneksel sanat nesnesini dışlaması, kalıcılık yerine gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimsemesi ve bitmiş yapıt yerine süreçselliği ve anı önemsemesi nedeniyle bugün daha çok fotoğraflarından izleyebildiğimiz Flüksus günümüzde kalmış örnekleri, sanatçıların gündelik hayattan malzemeler kullandıklarını ortaya koyar.

3.2.3 . Yeni Dışavurumcu Resim:

Resmin artık konusu yok mu diyorlar? Var, ama yalnızca tek konusu, tek modeli: ressam.

Resim yaratıcısını anlatır oldu, tıpkı roman, şiir, hatta deneme gibi.

Michel Ragon, *Modern Sanat* (1987; 20).

En şahane resimde, ressam kendi kendinin ortağıdır.

Resim onun düşünme aracıdır.

Robert Motherwell, (akt. Yılmaz, 2001; 133).

Sanatta her yeni yaklaşım bir başkaldırı ile başlar. Bunun ilk kırılmalarına İzlenimci resmin akademik sanatla yollarını ayırmasında tanık olmaktadır; Dada ile resmin çerçevesi daha genişletilerek kavramsal bir algıyla yeniden inşası, modern resimde yeni bir kırılma noktası olmuştur. Bu haliyle artık resim biçimsel olmanın yanında kavramsal olanı da içermektedir. Tuval resminde yeni bir kırılma noktası ise 1941-1943 yıllarında Paris'le bağlarını koparan New York sanat ortamının belirmesiyle gerçekleşmiştir. "Faşizm tarafından hırpalanan Modernizm Amerika'da daha genel olarak *kültür kavramıyla* özdeşleşmişti. Daha önceleri Amerika'da bir türlü yerine oturtulamayan Modernizm, şimdi *arka kapıdan* kayıp içine giriveriyor ve ulusal bilincin içine yerleşiyordu"(Baykam, 236). Bu haliyle ulusal Amerikan sanatı yeni biçim ve yeni bir tinle varlığını ortaya koyuyordu. "Pollock ve de Kooning kuşağının henüz yetişmekte olduğu yıllarda Arshile Gorky, Hans Hofmann ve Mark Tobey yol açıcı çalışmalar içindeydiler. Ancak bu üç ressamdan önce, hayranlık duydukları sanatçılar duruyordu gençlerin önünde. Gençler Monet'den Picasso'ya, Kandinski'den Gabo'ya kadar modern sanatın ustalarının hemen hemen hepsinden haberdardı... Kısaca, genç kuşağın bilinçlenip

ve cesaretlenmesinde çok önemli rol oynayan Gorky, Hofmann, Tobey Amerikan sanatı ile Avrupa sanatı arasındaki önemli köprülerdi" (Yılmaz, 2006; 159-160).



Resim 13. Hans Hofman, *Siyah Leke*, tuval üzerine yağlıboya, 55x65cm;1948.

Kandinskiy'nin lirik soyut doğaçlamalarında beliren resimsel kompozisyonlarda ışık, renk, ritim resmin gereğine göre tuvalde ifadesini bulurken, Yeni Dışavurumcu resimde eylemin tuval üzerinde resimsel karşılığı kendi ifadesini buluyordu. Yukarıda *köprü* diye adlandırdığımız öncü Amerikan ressamlarının tuvallerinde göze ilk çarpan hızlı bitirmişlik etkisi oluyordu. Bu ise resimde bir nesnenin ya da soyut bir kompozisyonun resimsel belirişinden öte olarak zamanın mekanda yani tuval üzerindeki kaydı olarak karşımıza çıkmaktadır. "Amerikalı ressamlar, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar... Artık tuvalde gördüğümüz, bir resim değil bir olay haline gelmiştir" (Antmen, 2008; 148). Tuval resim yapma sürecinin yani

resimsel eylemin karşılığı olarak belirmektedir. Daha sonra bu süreç ardıl sanatçılar ile *eylem resmi* ve *renkli yüzey resmi* olarak daha belirgin bir hal alacaktı.

Büyük boyutlu tuvalerin üzerinde akıtılmış boyalarla resim yapan Jackson Pollock, fırça ve palet kullanmadan yere sermiş olduğu tuval bezleri üzerinde bir takım ritmik hareketler yaparak elinde tuttuğu boya tüplerindeki boyaları akıtarak resim yapmaktaydı. Tuvalin her tarafında gezinerek ve boya tüplerinden boyayı akıtarak yaptığı bu resimlerde inceli kalınlı bir birlerinin üzerine gelmiş boyalar, ilginç bir görsel derinlik oluşturunuyordu. Ayrıca daha önemlisi, belli bir zaman diliminde, *sanatçının tuval üzerindeki devinimlerinin kayıtlarıydı* bu resimler. (Yılmaz, 2006; 163).



Resim 14. Jackson Pollock, *Çalışırken*, 1951. Fotoğraf: Hans Namuth.

Picasso nesnenin çoklu görünümünü resmederken Rönesans'dan beri beliren perspektif kurallarını dışlayarak mutlak otoriter gözün gördüğü görünümünden bağımsız eş zamanlı bir görünümü ortaya koymaktaydı. Aynı şekilde Gelecekçiler ve Marcel Duchamp'da *Merdivenden İnen Çıplak* resminde maddenin yayımlı doğasına dair eş zamanlı görünümü hedeflemiştir. Burada öne çıkan ana fikir hareketin zamansal yayılımıdır. Buda dural algının yerine hareket eden bir zamanın algılanış fikrini koymaktadır. Fakat genede ressam tuval karşısında, tek yönden bakarak, kendi dural algısı çerçevesinde nesnenin çoklu görünümünü ortaya koymuştur. "Soyut dışavurumculuğun eylem resmi denen kolundaki sanatçıların hemen hepsi, kübizim ve gerçeküstücülüğe çok şey borçlu olduklarını söylemişlerdi. Gerçekten de bunlar kübizmin etkisiyle tuval yüzeyini parçalamış; bununla birlikte Miro'nun simgesel gerçeküstücü motiflerini andıran işler yapmışlardı" (Yılmaz, 2006; 171). Pollock'un tuvaleri ise hareket eden zamanın resimsel kaydıdır. Gene aynı şekilde eylem resminin diğer önemli temsilcisi Willem De Kooning dir. Yaptığı kadın portleri Picaso'nun yaptığı kadın portreleriyle kıyaslandığında ortaya çıkan, herket içerisinde beliren formlardır. Fakat yukarda değindiğimiz gibi Picasso'da beliren bakılan bir formun resmi iken Kooning'in eylem resminde öne çıkan ise zaman içerisinde, eylem pratiğiyle yakalanan bir formun resmi söz konusu olmaktadır. Sonuçta öne çıkan ise eylemin tuvaldeki karşılığıdır. Böylece Picasso'nun tuvalinde beliren nesnenin resimsel temsili iken Pollock ve Kooning'in tuvalinde beliren eylemin resimsel karşılığıdır. "Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey bir birleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde *temsil eden şey* olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu" (Lynton, 2004; 230). Artık söz konusu olan ne resim, ne de temsil; tuval de var olan, eylemin resimdeki biçimsel kaydı.



Resim 15. Willem de Kooning, *Kadın 1*, tuval üzerine yağlı boya, 1950-52.



Resim 16. Pablo Picasso, *Kadın Baş*, tuval üzerine yağlı boya, 1909-10

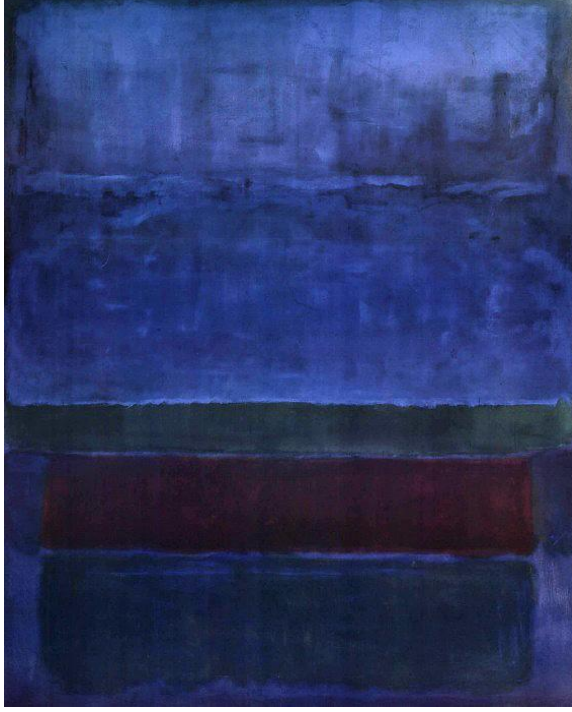
Soyut Dışavurumculuk akımının diğer eğilimi *renkli yüzey resmi*'nin soyut anlayışı, *eylem resmi*'nden oldukça farklıdır. Eylemin vurgulanmasını isteyen Pollock, De Kooning'den farklı olarak tuvalin yüzeyi, neredeyse sanatçısının izleri belli olmayacak şekilde, -isminden de anlaşılacağı üzere- renk alanlarının düzenlenmesinden oluşur. Özellikle buna Robert Motherwell, Mark Rothko, Clifford Still ve Barnett Newman'ın tuvallerinde karşılaşmaktayız. Soyut dışavurumcu bu ressamlar için resim temsilin bir aracı değil temsilin kendisiydi, yani resim başlıbaşına bir erekti. Bu da Ad Raeinhard'ın belirttiği gibi "Modern sanatın biricik konusu bizzat kendisinin farkında olmasıdır" şekliyle odaya çıkıyordu. "...Rosenberg, resmin sanatçının yaşamının bir anı'nın ifadesi olduğunu dolayısıyla tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir." (Antmen, 2008 ;148). Robert Motherwell'e göre sanatçının toplumsal tarihi kendine ait bir dünyayı seven ruhsal bir varlığın tarihidir. Van gogh'un tuvallerinde de resamın deneyimine şahit olmaktayız. Fakat şu farkla ki, orada beliren aynı zamanda ressamın nesneyi görme ve temsil

deneyimi iken yeni dışavurumcu resimde, görmeden bağımsız salt bir nesneyle karşı karşıyayız; temsilden bağımsız sıfır bir biçim. Tuvalde dış gerçeklik adına bir dünyayla karşılaşmamaktayız, artık *ruhsal yeraltındayız*.

Harold Rosenberg'e göre "Tuval üzerindeki tavır, her türlü ahlaki, siyasi ve estetik değerden bağımsız, özgürlüğün tavrı olmalıydı...Bu da sanatçının gerçek varoluşundan, öz yaşam öyküsünden başka bir şey değildi" (Yılmaz, 2006; 164). Kendisi de estetik, sanat tarihi ve felsefe üzerinde makaleler yazan Robert Motherwell sanatçının işlevini ruhsal olanı görünür kılmak ve *eğer varsa sanatın işlevini* de böyle görüyordu.(Yılmaz, 2001;132).



Resim 17. Robert Motherwell, *İspanyol Cumhuriyetine Ağıt*, 1953-54, tuval üzerine yağlı boya, 200x 240cm.



Resim 18. Mark Rothko, *Mavi, Yeşil ve Kırmızı*, 1950, tuval üzerine yağlıboya, 230x115cm.

Sonuç olarak savaş sonrası dönemde Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçılarla beraber gelişen yeni dışavurumcu resim, *-eylem resmi ve boyasal alan resmi* şeklinde- sanatçının zihin ve beden performansının kaydı olarak karşımızda durmaktadır. Yeni dışavurumcu resim modern resimden devraldığı biçimin içine sanatçının yaratım anı'nı sokarak öz devindirici bir resmi görünür kılmıştır. Pollock'un ifade ettiği gibi *bir Amerikan matematiği ya da fiziği saçma gelmesi gibi saf bir Amerikan resmi fikride saçmadır*. Son olarak "Tümünün paylaştıkları ortak duygu, bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanacak yeni bir sanatın doğması gerektiği idi. Bu yeni sanat, salt Avrupalı olmamakla da kalmayacak; aynı zamanda üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamalarıyla Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecektir." (Lynton, 2004; 230).

4. BÖLÜM:

ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ANALİZLERİ.

Birey yaşadığı alanın ve zamanın toplumsal yapısından ayrı düşünülemez; bu haliyle birey anda ve mekanda yaşadığı toplumun bilincini taşır. Bu bilinç toplumsal olanın süzgeçinden geçerek, kendi öznel duyum ve deneyimleri dahilinde dünyayı algılar ve kurgular. Buna eş zamanlı bir deneyim dahil olur; toplum tek tek bireylerin toplamından fazla bir niteliği taşır, buda kendi süzgeçinden geçmiş bireyin nitelik kazandığı somut bir argümanı ortaya koymaktadır: kültür. Kültür bireyin hem nedeni hemde sonucur. Bir kültür içerisinde yetişen birey o kültürün taşıyıcısı olduğu kadar, kendi öznel deneyim ve duyumlarının sonucu geliştirdiği pratikler dahilinde müdahale ettiği yeni anlam ve bilgi deneyimleri ile kültürün belirleyicisidir. İşleyen bu diyalektik süreçte birey ve toplum, ilişkiler toplamıdır. Bu ilişkiler anlamın ve deneyimin motor gücünü teşkil etmektedir. Kültürel deneyim birkez oluşturulduğunda birey saymaca ilişkiler toplamında algılar dünyayı. Yinede birey *benlik bilinci*'nin itici gücüyle dünyayı algımlarken hep ötekini istemektedir, bu şekliyle de dünyayı kendi istemine göre yeniden kurgulamaktadır; bu ise bireyin öznel, belirsiz, gelip geçici bilincini temsil etmektedir.

Sanatsal düşünme, dünyayı algılamakta ve kurgulamakta her şeyi mekanik açıklama ve anlatım kalıbına sığdırmak ile gelişen -güç kurma mantığı üzerine kurulu- dili dışlayarak, ötekini imleyen aykırı düşüncenin dilini kullanmaktadır ve böylece kişiye ötekini imleyen yeni tasarım ve arzu nesneleri sunmaktadır. Bu haliyle dolayımına sokulmamış arzu ve istençlerin bilgisine ulaşabilmekteyiz. *Anlamın kökeni* bölümünde belirttiğimiz üzere buda insanın

insanlaşma yolundaki farkındalık bilincinin sonucudur. İçinde konumlandığımız dünya bize kendi nesnel argümanlarını sunmaktadır ama aynı zamanda karşımızda, bizden bağımsız bir şekilde duran dünya ise bizde yeni istem ve arzular doğurmaktadır. Böylece maddesel (real) dünyayla girdiğimiz diyalogta ondan ireal olanı istemekteyiz -ki bu da tüm mitlerin, dinlerin ve yaratının özünü oluşturmaktadır. Bu ise istemimizin aşkın (transandental) bir gerçekliğe ilişkin olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bilgiye ise nesneyi mekanik açıklama kalıbına indirgemeyerek sanatsal yaratımda varılmaktadır. Böylece nesnel argümanların dışında, alanı belirsiz, fakat istem ve arzumuzun ne ile ilgili olduğuna dair bir düzlemde dünyayı ve görünüşleri kendimize içkin kılmaktayız. Görünüşler bizim için artık tasarım nesneleridir. Tıpkı Edip Cansever'in *Gelmiş Bulundum* şiirindeki dizesinde olduğu gibi: *Ben elime bir bardak aldım onu yeniden oydum.*

4.1. Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı:

Protogoras'ın "herşeyin ölçüsü insandır" sözü bize değerlerin insani olduğunu sunmaktadır. Etik, estetik, entellektüel, siyasi tüm değerler kişinin bilincinde başlayarak, toplumsal bilince, oradanda aşkın (transandental) bir gerçekliği arzularak evrensel bilince uzanır. Tüm düşünce ve dinler tarihi bu erek üzerine varlığını ortaya koyan ideolojiler ve dinlerle doludur. Anlamın kökeninde alınıldığımız: "İnsan dilindeki bütün kelimeler başlangıçta maddi dünyaya ve gözle görülür elle tutulur bir benzetiye dayanıyordu. Yola düz, doğru, keçi yoluna eğri, bögürü denmesiyle ilk ahlaki düşünceler dile getirilmiştir." anlatısı evrensel olana doğru olan ve soyutlama ile gelişen değerler ve ideolojiler arzumuzun ereğini ortaya koymaktadır. Bu şekliyle kişi içinde bulunduğu

toplumla ilişki halinde iken, kendi bilinci dahilinde toplumla bir çatışkı halindedir. Bu çatışkı yaratıcılığın huzursuz edici gizemini açığa çıkartmaktadır.

Genel olarak modern resim, özelde ise soyut dışavurumcu resim dünyayla kurulan nesnesel dili dışlayarak, kapalı, içe dönük, temsilden bağımsız bir sanatı öngörmüştür. Çünkü sanat ereği gereği kendinde bir yapı taşımaktadır: Ereği kendinde olan, aşkın bir gerçeklik olarak görünümde içinde konumlanmakta ve dünyaya oradan müdahale etmektedir. Yani dünyanın düzleme ya da yontuya taşındığı bir yer değil, dünyanın düzlemde ya da yontuda açımlandığı bir yer olarak varlığını ortaya koymaktadır. Araştırmacının *Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı* uygulamalarında,(Resim 19, 20, 21) birey-toplum ilişkisinin toplamı olarak belirlenmiş sosyo - ideolojik çatışkının toplumda yattığı us yarılımının huzursuz edici gerilimi, rengi bir şiddet ögesi olarak kullanarak, temsil ve tasfirden bağımsız, renksel yüzey resimi amaçlanmıştır. Sosyo-ideolojik çatışkının yaşandığı kamusal alanda yer alan bir grafiti çalışmasından esinlenerek, içsel olan ve dışsal olan arasında ki gerilimin yaratıcı huzursuzluğunun temsili, Orhan Veli'nin "İstanbul Dinliyorum Gözlerim Kapalı" şiirindeki huzurun yerini bir parodi olarak "Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı" şeklinde isimde ifadesini bulmuştur. Uygulama duygu ve düşüncenin toplamı olarak bir seansta yakalanmış olup, güncel sanatın olanaklarının sorgulandığı yazılama ile müdahalede bulunulmuştur.



Resim 19. *Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı*, tuval üzerine akrilik, 120x100cm, 2010.



Resim 20. *Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı2*, tuval üzerine akrilik, 120x100cm, 2010.



Resim 21. *Evreni Dinliyorum Gözlerim Kapalı 3*, tuval üzerine akrilik, 120x100cm, 2009.

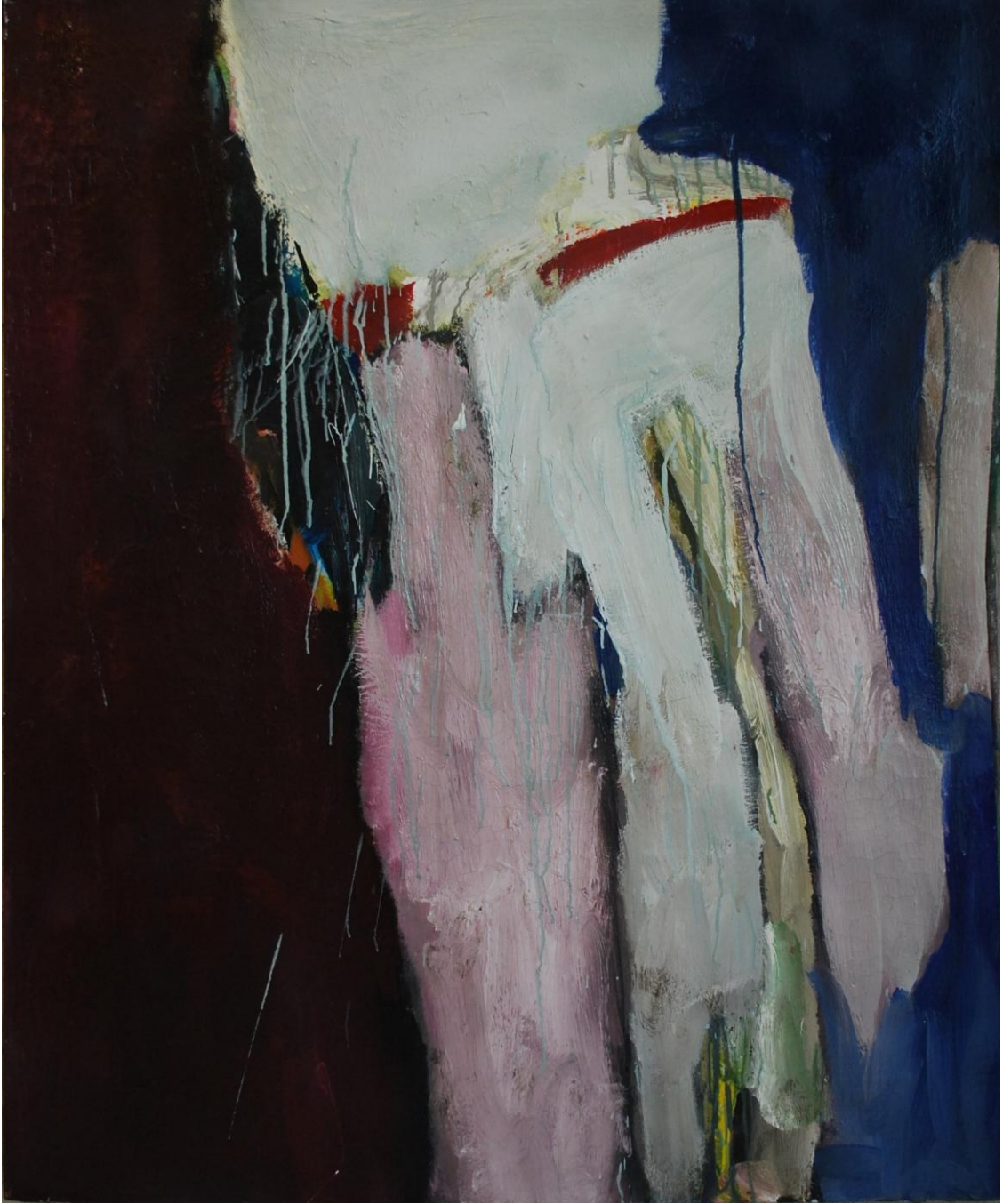
Fırçanın kendisi başlı başına bir form içermektedir. Yine bu başlık adı altında düşünülen fakat form olarak fırçanın tuvalde ki biçiminin hesaba katıldığı diğer resimlerde, (Resin 22, 23, 24, 25, 26) boşluk ve imgenin sorgulandığı devinimsiz resim amaçlanmıştır. Kullanılan göz ve bank imgesi ile içsel olanla dışsal olan arasındaki çatışkının yaratıcı huzursuzluğu içe dönük bir benlik bilincinin dışavurumunu temsil etmektedir. Bu imgeler hesaplanmadan oluşan bilinç yansımalarından öte bir anlam ifade etmemekle birlikte temsili bir varlığa bürünmektedir. Bu şekliyle huzursuzluğun itici gücüyle bilinç, bilinç dışı eğilimler eşliğinde nesnelere anlamlar yükleme eğilimindedir. Buda yaratımdaki aşkın gerçekliğe doğru nesnenin öteki anlamını içermektedir. Bu soyutlama nesne temsilinden bağımsız zamanda ve mekanda beliren öznel duyumun tuvalde ki yansımaları barındırmaktadır.



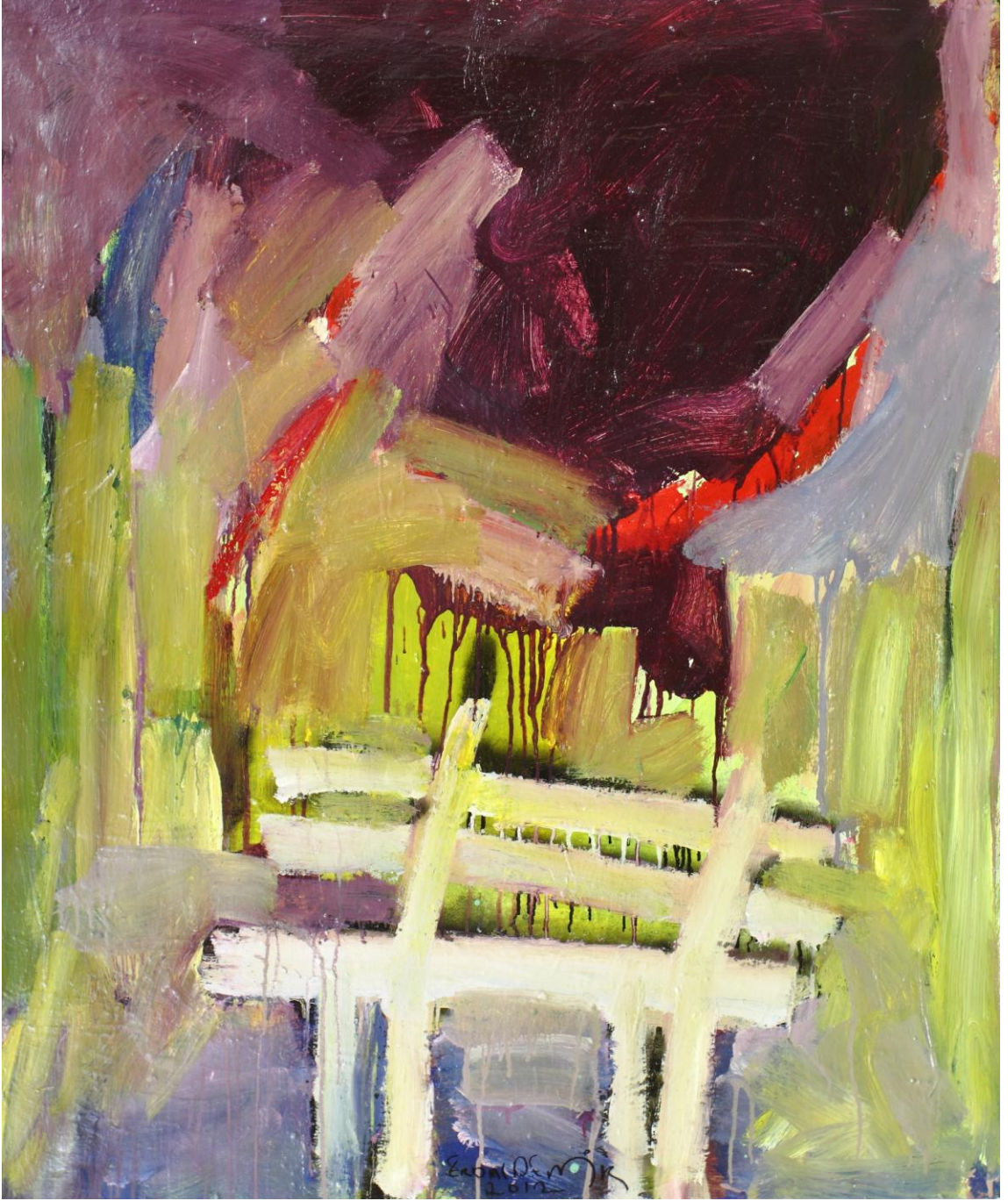
Resim 22. *Suda Bir Hücre*, Tuval üzerine akrilik boya, 120x100cm, 2012.



Resim 23: *Seyrederim-Seyredersin*, Tuval üzerine akrilik, 120X100cm, 2010.



Resim 24. *İlişkiler*, tuval üzerine akrilik, 120x100cm, 2012.



Resim 25. *Başka Bir Deniz 1*, tuval üzerine yağlıboya, 120x100cm, 2012



Resim 26. *Başka Bir Deniz2*, tuval üzerine yağlıboya, 120x100cm, 2102.

Vahşet Tiyatrosu, Mor Külhani ve Denizler Altında Bile Bulurlar Beni, isimli resimlerde (Resim 27, 28, 29) toplumsal us yarılımı, şehir bilincinin dolayına sokulduğu ve her gün yeni bir gündeme duyarsızlaşan gerçekliğin karşısında, zamanda eriyen vahşetin çanları bireyin ruhsal yeraltındaki duyumları eşliğinde kendini göstermektedir. Bu duyumlar eşliğinde, kişi savaş'ın varlığından haberdar olsa da kendisi bu gerçekliğin içinde yaşamadığından farkındalığı bir duyumdan öteye gitmemektedir. Bu şekliyle kişi enformatik bir bilinçle, kurgulanan gerçekliğin izleyicisi ya da oyuncusu olmaktadır. Kişi seyreden olarak seyredilen bir tablonun tanımlanmış nesnel benliğini oluşturmaktadır. "Vahşet diyorum ya, herkes önce, hepimize özgü o her şeyi aşağılama alışkanlığıyla 'kan' anlamına geldiğini düşünüyor. Ama bence, 'Vahşet Tiyatrosu' zor tiyatro ve öncelikle yabanıl tiyatro demektir. Ayrıca, gösterim düzeyinde, öyle birbirimizin gövdesini parçalayarak, testere ile organlarımızı biçerek ya da bazı Asur imparatorlarının yaptığı gibi ulakla kutularda insan kulağı, kıyılmış insan burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelerin ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatroda bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır." (Artoud, 1993; 37).

İçinde konumlandığı toplumsal sözleşmenin üreten ve tüketen nesnesi olarak kişi, algıladığı dünyanın karşısında sınırları belirlenmiş ve tanımları yapılmış bir gerçekliğin içerisinde konumlanmakta ve hayatın seyreden nesnesi olarak, bilincin çerçevesi çizilmiş, sınırlı benliğini oluşturmaktadır. Her eylemi ve söylemi yaşanan bir pratiğin bilincinden ziyade toplumsal uzlaşılarla önceden kabul edilmiş bir gerçekliği içermektedir. Dünya içerisinde bilinçli bir özne olarak konumlanmış kişi, bilincinde olamadığı pratik ve deneyimlerin izleyicisi olarak dışsallaşmış ve zamanın edilgen tanığı olarak varlık bulmuştur. Böylece öznesi

olduğu, doğayla oluşturduğu diyalektik sürecin yerini nesnesi olduğu doğanın bilincini taşımaktadır.



Resim 27. *Vahşet Tiyatrosu*, tuval üzerine akrilik boya, 120x100cm, 2012.



Resim 28. *Mor Külhani*, tuval üzerine akrilik, 150x100cm, 2011



Resim 29. *Denizler Altında Bile Bulurlar Beni*, tuval üzerine akrilik boya, 120x100cm, 2012.

4.2. Ten'in Ben'de Görünümü: Prometheus:

Prometheus özgürlük ve bilincin sembolü olarak Yunan mitolojisinde karşımıza çıkmaktadır. Özgürlüğün bilince içkin olduğunu kabul edersek bilinç kendini bilme ve şey'lere yönelme halidir. Prometheus mitinde dile gelen ne yaptığını bilen bilincin kendinde erek halidir. Bu ise insanın bilincinin de bilincinde olmasıyla ilgili olarak istem ve arzularımızın ne ile ilgili olduğuna dair kendi ön görüşünün nesnesi konumundaki benlik bilincini ifade eder. Bu da *Algının Kökeni* bölümünde belirttiğimiz farkındalık bilincidir. Böylece kişi kendisi ve kendisi dışında olanlar arasında aracı kılınmış eylem ve söylem pratikleri geliştirmiştir. Kişi böylece anlamlar dünyasında konumlanabilmiştir. Daniel Dennet'in *Aklın Türleri* kitabında belirttiği "Eğer benim düşüncüm hakkında düşünecekseniz, ödeşebilmemiz için benimde sizin düşüncünüz hakkında düşünmeye başlamam gerekecek - düşünmenin silahlanma yarışı." bize Prometheus'tan kalan benlik bilincini ortaya koymaktadır. (Dennett, 1998; 134). Artık kişi kendisini yaşamın öznesini yaparken kendisi dışındaki gerçekliği isteminin nesnesi yapmış olmaktadır. Böylece doğa içerisinde eyleyen bir özne olarak kişi, doğayı yani dış gerçekliği isteminin nesnesi yapmıştır. Bu haliyle mutlak güç olan tanrı fikri ile doğa arasına kendi bilinçli istemini koymuştur, böylece tanrı ile bir savaşıma girmiştir. "İnsan kendi gücünün bilincine varmış, tanrıya karşı ayaklanmıştır. Ona isterse tapar, isterse hiçe sayar onu, güçsüz ya da güçlü olduğu oranda tapar ya da hiçe sayar . Tanrı insanın elinde bir oyuncaktır, asıl tanrı, yani asıl yaratıcı insanın kendisidir." (Erhat, 2008;255).

Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyasında konu bilince ermiş bir varlık olan insandır, oynan dramda insanlığın dramıdır. Bu haliyle insan baş kaldıran bir varlığı olarak karşımıza çıkmaktadır; doğayla tanrı arasında kendi bilinçli istemini arzusunun nesnesi yaparak tanrıdan bağımsız bir varlık olarak

doğada konumlanmaktadır. Böylece insan doğada kendisinden güçlü olanlar ve kendisinden aşağıda olanlar arasındaki çelişkinin öznesi olmuştur. İnsanlığın bilince ermesi Aiskhylos'un tragedyasında şöyle anlatılmaktadır:

"Önceleri insanlar görmeden bakıyor,
 Dinlediklerini anlamıyorlardı,
 Uzun ömürleri boyunca düş görüntüleri gibi
 Düzensiz, gelişigüzel yaşıyorlardı.
 Bilmiyorlardı duvar örmesini.
 İçine gün ışığı giren evler yapmasını,
 Ağaç kullanmasını bilmiyorlardı.
 Yerin altında, karanlık mağaralarda
 Karınca sürüleri gibi yaşıyorlardı.
 Ne kışın geleceği belliydi onlar için.
 Ne çiçekli baharın, ne bereketli yazın.
 Bilinç yoktu yaptıklarında
 Ben gösterinceye kadar onlara yıldızların
 Doğuş batışlarını kestirmenin yolunu.
 Sonra sayı bilgisini verdim onlara,
 Bu kaynak bilgiyi onlar için ben bulup çıkardım.
 O dizeler ki belleğidir her şeyin,
 Anasıdır bilimlerin ve sanatların.
 Hayvanlara da ilk boyunduruk vuran ben oldum
 Ölümlüleri kurtarmak için kaba saba işlerden;
 Atları dizginleyip arabalara koştum,
 Zenginlerin şahını arttıran arabalara.
 Denizler aşan gemilerin bez kanatlarını
 Bulan da benim, başkası değil.
 Evet, ölümlüler için neler bulmuşken,
 Bugün zavallı ben, bulamıyorum yolunu

Kendi başımı dertten kurtarmanın." (Aiskhylos, 2013; 19-20).

Yine tarihin ilk edebi metni olan Gılgamesh destanında insanın trajedisi, varlığın ölüm karşısında ki çaresizliğidir. Bu ise insanın kendisinde yukarıda olanlar karşısında ki yenilgisini ortaya koymaktadır. Tanrılara kafa tutan Gılgamesh en yakın arkadaşı Enkidu'nun ölümünden sonra derin bir yalnızlığa düşmüştür ve *Bende onun gibi ölecek miyim?* korkusuyla sonsuzluğu aramaya çıkmıştır.

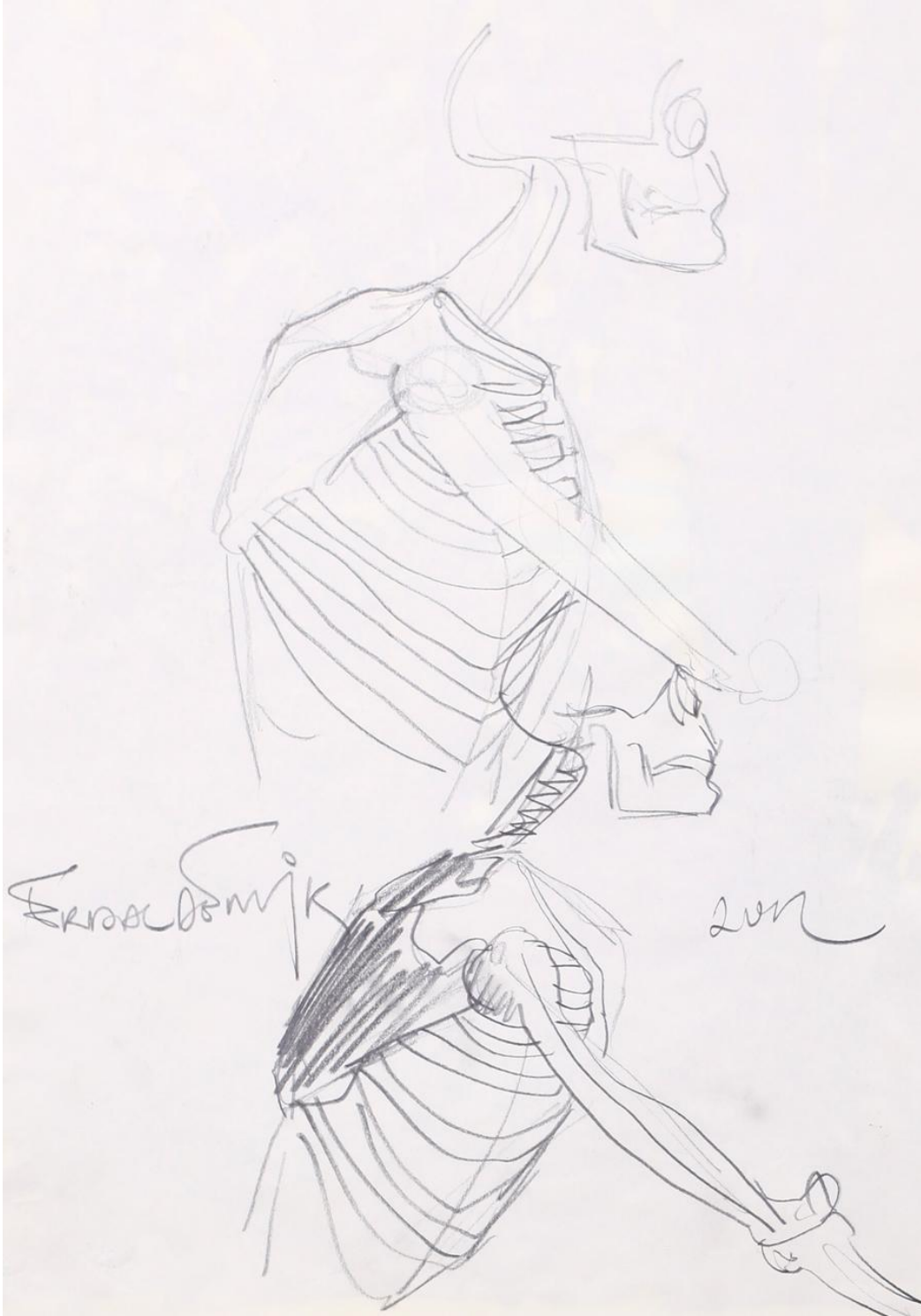
Bu iki söylencede karşımıza çıkan kişinin, kendini bilme edimiyle doğaya yönelimidir. Kişi bilen olarak kendisinin farkındadır. Bu ise *Algının Kökeni* bölümünde de belirtmiş olduğumuz ve modern felsefede Descartes'ın *Cogito ergo sum* önermesiyle, kendisi ve bilinci arasında bir mesafe koyduğu zihin - beden düalizmine işaret etmektedir. Bilincinin huzursuz edici gücüyle varlıklar arasında bilen bir varlık olarak konumlanan insan, sürekli bir ötekisini isteyerek bilinmezin karşısında bileni ortaya koymaktadır. Fakat *Bilincim, fiziksel bedenimin çözülüp dağılmasından kendini kurtarabilecek mi?* sorusunu soran zihin felsefecisi Paul M. Churchland, doğa karşısında bilinmeze yönelimimizin ilkel ve yabani doğasına işaret etmektedir. Bu haliyle algılarımız bizim istem ve arzularımız dahilinde doğaya yönelmekte ve kendisinde istem ve arzularımızın ne olduğuna dair benlik bilincimizi ortaya koymaktadır.

Uygulamalar iskelet imgesiyle, varlığın konumlandığı ve bilme ediminin mirası olan benlik bilincinin sorgulandığı resimlerden oluşmaktadır. Soyut bir anlatımdan ziyade iskelet imgesiyle temsili bir resim ortaya çıkmıştır. Bu temsil felsefi bir jargon olarak Prometheus'un bilincinde olan varlık halini ortaya koymaktadır. Kişi, doğrudan deney imlemediği ve bilincinde olamadığı durumlar karşısında bilinmezin huzursuz edici gizemini içselleştirmektedir. En yabani ve ilkel algılarımız bu duyular eşliğinde vücut bulmaktadır. İlkel düşünce, simgeci

düşünce, dinsel düşünce ve modern akıl, tüm bilim ve felsefe tarihi bu bilinmezin aşılmasına dairdir. Kendi bilincinde varlık olarak insan tüm pratik, etik ve entelektüel değerleri bu ilkel duyum eşliğinde geliştirmiştir. Uygulamanın birincil çalışmaları (Resim 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38) *Temrin* olarak isimlendirilmiş olup, formun doğasının ve plastitesinin araştırıldığı çalışmalardan oluşmaktadır. İkincil uygulamalarda Prometheus imgesi (Resim 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46) soyut dışavurumcu anlatımda resmedilmiştir. En nihayetinde kendine yönel beden sonsuz olmamanın huzursuz edici bilgisini simgesel varlıklarda vücut bularak aşmaya çalışmaktadır. Bu haliyle temsilin içinde bir temsil olarak varlığın ben ile öteki arasındaki çatışkısı ve uzlaşımı soyut dışavurumcu anlatımla resmedilmiştir.



Resim 30. *Desen*, kağıt üzerine kurşun kalem, 41.5x29.5cm



Resim 31. *Desen*, kağıt üzerine kurşun kalem, 41.5x29.5c



Resim 32. *Temrin*, derici kağıdına akrilik boya, 49x32cm, 2012.



Resim 33. *Temrin*, derici kağıdına akrilik boya, 39x32cm, 2013.



Resim 34. *Temrin*, derici kağıdına akrilik boya, 39x32cm, 2013.



Resim 35. *Temrin*, derici kağıdına akrilik boya, 49x32cm, 2012



Resim 36. *Temrin*, derici kağıdına akrilik boya, 49x32cm, 2012.



Resim 37. *Temrin*, derici kağıdına akrilik boya, 39x32cm, 2013.



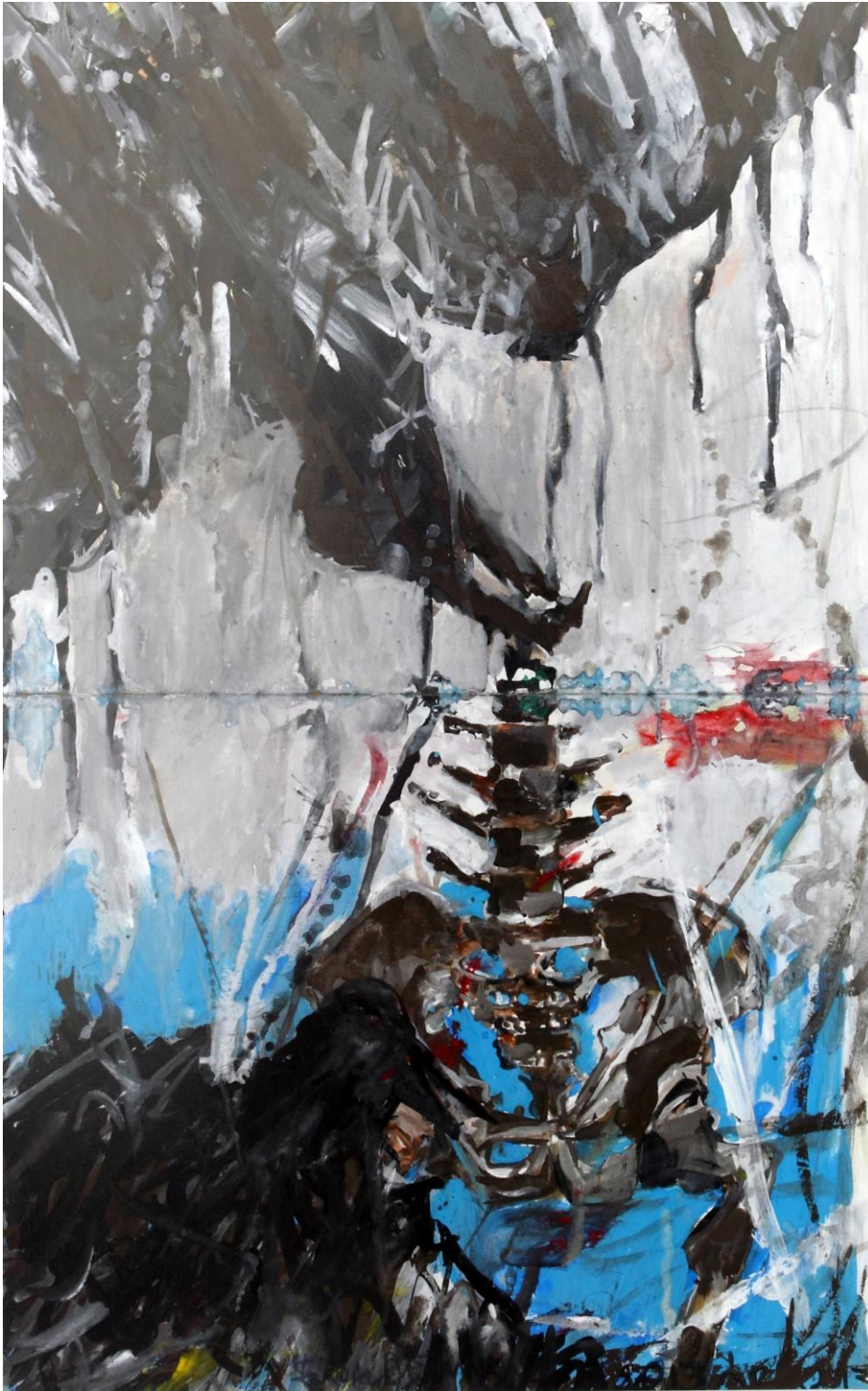
Resim 38. *Temrin*, derici kağıdına akrilik boya, 39x32cm, 2013.



Resim 39. *Prometheus*, kağıt üzerine guvaş boya, 26x34cm, 2013.



Resim 40. *İo*, kağıt üzerine guvaş boya, 16.5x27cm, 2013.



Resim 41. *Prometheus*, kağıt üzerine guvaj boya, 78x57cm, 2013.



Resim 42. *Prometheus*, kağıt üzerine guvaj boya, 78x57cm, 2013.



Resim 43. *Tiranlar*, kağıt üzerine guvaj boya, 34x26cm, 2013



Resim 44. *Prometheus*, tuval üzerine akrilik boya, 150x100cm, 2013.



Resim 45. *Prometheus*, tuval üzerine akrilik boya, 270x150cm, 2013.



Resim 46. *Prometheus*, tuval üzerine akrilik boya, 100x100cm, 2013.

4.3.İsimsiz Manasız mıdır?

İsim karşımızda duran bir nesneyi ya da yaşanan bir pratiği nesnel temsil ile tanımlama ve alanını belirleme işlemidir. Bu haliyle olgusaldır, soyuttur. Zihinde temsilcisi olamayan nesneyi ya da durumu bilinç kavrayamaz. Yaşamın bilinçlilik ya da kendini bilme eylemi olduğunu göz önünde bulundurursak, öznel duyumun olmadığı bir varlığı hayal edemeyiz. Engels'in belirttiği *prima-face* gerçeklikte dolaylılamadan duyumsanan, dolaşıma sokulmamış bir anda kendimizi bilmediğimiz bir gerçeklikte buluruz. Her şeye dokunarak deney imleyen zihin, bilincinde tasavvuruna varamadığı bir gerilimi yaşamaktadır. Bu gerilim bilmediği nesnenin ya da olayın kendisidir. Özne bilmediği bu nesne ile arasında gerçekleşen gerilimi aşma çabasında bulunacak ve nesneye dokunarak, kullanıma sokma mantığı içerisinde nesnenin bilinmez haresini aşarak, deneyim düşüncedeki yerini alacaktır. Böylece içinde konumlandığımız ancak dışsal varlık olarak karşımızda duran görünümeler dünyasıyla aramızda bir köprü kuracağız: İsim. Artık dünya ile dolaylı bir diyalogda bulunacağız.

Bu şekliyle algıladığımız görünümeler dünyası duyularımızın doğasına sahiptir. Görünümeler dünyasına yönelen benden, izlenimler hakkında inanç ve arzularının ne ile ilgili olduğuna dair bir tutum sergiler. Bu da düşüncenin (dünyaya yönelen beden), yönelimli doğasını ifşa etmektedir. Dil aracı kılınmış bir söylem olarak inanç ve arzularımızın istemimizdeki temsili şeklidir ve bir ortak uzlaşma çatısı altında saymaca değerler sistemimizin ismidir. Böylece zihinde düşünsel eğilimler olarak yansır. Bu biçimiyle düşünsel eğilimler "ben ile dış dünya" arasında aracı fikirler oluştururlar. Platon'un mağara benzetmesinde olduğu gibi ismin bize ifade ettiği nesnenin suretidir, nesnenin kendisi dil ile örtülmüş olup zihindeki temsilcisiyle gerçekliğini kavradığımız görünümelerden

öte bir şey değildir; nesnenin kendisi bizim dışımızda olandır. Bu haliyle " Her söz bir önyargıdır." (Nietzsche, 2010; 55).



Resim 47. *İsimsiz Manasız mıdır?*, tuval üzerine karışık teknik, 120x100cm, 2013.

4.4. Beyaz Bereliler:

Kültür saymaca ilişkiler eşliğinde ortak semboller icat ederek kendisini kalıcı kılar, aksi halde bir kültürden söz edemezdik. Kültür, toplumun moral değerlerinin sözel, yazınsal ve ekinel belirleyicisidir. Birey içinde yaşadığı toplumun kültürel eşleyicisi ve taşıyıcısıdır. Bu bağlamda kültür mem alış-verişleriyle varlığını sürdürmektedir. Birey ve toplum arasında ara kültürel bileşkeler mevcuttur; cemaat. Kişi doğduğu andan itibaren içinde bulunduğu cemaatin dinsel, etnik ve ideolojik mirasçısıdır. Cemaatler ara kültürler olarak kapalı bir yapıya sahiptirler ve bu noktada toplumsal uzlaşılardan bağımsız bir radikalizm barındırırlar. Ben ve öteki arasında sınırlarını belirlemeyen cemaat alt kültürü olduğu genel içerisinde yok olma tehlikesine maruz kalır. Bu bağlamda cemaat'in değerler sistemi mutlak ideoloji olarak kişinin öteki karşısında nasıl konumlanacağını doktriner belirleyicisidir. Kapalı kitlelerin değerleri mutlak olanın belirleyici olduğundan, kendi değerlerinin dışındaki tüm olay ve olgular kendi mutlaklarına karşı bir hakaret ve tehlike içermektedir. Böylece kültür ekini içerisinde saymaca uzlaşılar arasında mutlakıyet sorunu ortaya çıkmaktadır. Bu da insanın (aydınlanmamış zihnin) anlamsal doğasından kaynaklanan aidiyet güdüsünün sonucudur; en ilkel dönemde bile insan dünya karşısında nasıl konumlanacağı üzerine düşünmek zorunda kalmıştır. Tıpkı Bertrand Russell'ın insan psikolojisine değindiği şu yazısında olduğu gibi: " Bizler insanıdır; bu nedenle de yaradılışın amacı bizleriz. Amerikalıdır; bu nedenle de Amerika Tanrının ülkesidir. Beyazdır; ve bu nedenle de Tanrı, kara derili oldukları için Ham ve onun torunlarını lanetlemiştir. Duruma göre ya Katolik ya da Protestanıdır; bu nedenle de Protestanlar ya da Katolikler, duruma göre, aşağılıktırlar. Erkeğidir; bu nedenle kadınlar mantıksızdır; ya da kadındır; ve bu nedenle de erkekler hayvandır. Doğuluyuzdur; bu nedenle Batı vahşi ve düzensizdir; ya da Batılıdır; bu nedenle de Doğu güçsüz ve efeminedir." (Russell, 2004; 19). Ben ve öteki arasındaki bu çatışmayı mantık dışı bir eğilim olarak ele alırsak, kişi kendi mutlak isteminin askeridir.



Resim48. *Beyaz Bereliler, yerleştirme*, 2013

5.BÖLÜM:

SONUÇ:

İçinde konumlandığımız fenomenler dünyası ile girdiğimiz diyalektik süreçte nesneler zihnimizde temsilciler ile (imge) açılmaktadır. Zihinde imgesel olarak açılan fenomenler maddenin mekanik çerperini aşarak, maddenin çoklu doğasına kavuşmaktadır. Bu da bilginin de bilgisine sahip olduğumuz bilincimizi ortaya koymaktadır. Böylece algıladığımız fenomenler istem ve arzumuzun ne ile ilgili olduğuna dair kendi bilincimizin açıldığı bir alana dönmektedir. Bu da bilincimizin yönelimli doğasını ortaya koymaktadır; gören olarak görmek.

Modern sanat görünümünün düzlemde ya da yontuda yansıtıldığı (taklit) bir sanatı aşarak, görünümünün yeniden açıldığı bir sanatı ortaya koymuştur. Bir tuval ya da yontuda izlediğimiz bildiğimiz nesneler olmaktan çıkıp, gözümüzü sorgulayan, gözümüze takılan nesneler olmuştur. Böylece zihnimizde tabi oldukları temsilcilerin yerini çoklu anlamlara sahip nesneler ve biçimi almıştır; o artık her hangi bir tabure değildir. Böylece sanat algıladığımız dünyada görünümün içinde kendinde bir görünüm olmuştur.

İsim, varlık ile nesne arasında beliren uzamda saymaca ilişkiler eşliğinde gelişen mekanik tanımlamadan öte olarak, kişinin madde karşısında konumlandığı duyumu temsil etmektedir. Bu haliyle isim, söylediğinden daha çok olanı barındırır içinde; söyleneni değil söylenmekte olanı. Bu da bize yine zihnin yönelimli doğasını ortaya koymaktadır. M. Dushamp'ın hazır yapıt fikriyle ortaya koyduğu *Çeşmesi* nesnenin isminden bağımsız olabileceği fikrini temsil etmektedir.

Temsili ya da temsilden bağımsız bir sanat yapıtında, yapıtın çoklu yapısına dair isim izleyicisinin ilk anahtarıdır. Yapıt bize gösterdiklerinin dışında, ne olmak istediğine dair olarak ismiyle çözümlenir zihnimizde; doğrudan bir bilgiyi barındırdığı gibi, bilgilerimizle aramıza mesafe koyan bir parodiyi de dile getirir. Bu haliyle bize yalan söyleyebilir. Tıpkı Mehmet Yılmaz'ın bize aktardığı şu örnekte olduğu gibi: "Yer bir sanat galerisi. Galeride bir resim var. Ancak, resim diye asılan tuvalerin birinin üzerinde, ne bir renk var ne de biçim. Bembeyaz bir tuvali resim diye asmışlar; adı da *Ot Yiyen İnekler*. İzleyicilerden biri dayanamamış ve ressama sormuş: 'Özür dilerim, ama ben burada ot mot göremiyorum.' 'Elbette göremezsiniz', demiş ressam, 'Çünkü inekler yedi.' 'İnekler mi?! Peki onlar neredeler?' 'Beyefendi, amma da safsınız, ot bitince çekip gittiler işte!'"

Sonuç olarak sanat reel gerçekliğe sırtını dönerek ireel olanı yani aşkın bir gerçekliği konusu yapmıştır. Görünen gerçekliğe koşturarak sanat gerçekliği kendi içinde yeniden inşa etmiştir. Bu da sanatı görünümüler içinde kendinde bir görünüm olarak var etmiştir. Sanatın doğası kendine tabii bir doğayı barındırdığından, dünyaya yönelişimizde maddesel olanın ve de tanımlanabilir olanın dışında bir gerçekliği sunmaktadır. Dil de tıpkı sanat gibi gerçekliğin sembollerle kendinde ifadeler olarak aktarılmasıdır. Gerçekliği sunmazlar, onun bizce tanımlanabilir suretini temsil ederler.

KAYNAKÇA:

- AKARSU, Bedia, *Dil-Kültür Bağlantısı*, İnkılap Yayınları, 1998.
- ARABİ, Muhyiddin-i, *Füsüs Ül Hikem*, Çev. Nuri Gençosman, M.E.B, 1992.
- ARTAUD, Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- BAYKAM, Bedri, *Boyanın Beyni*, Giad yayınları.
- BERGER, John, *O Ana Adanmış*, Haz. Yurdanur Salman- Müge Gürsoy Sökmen, Metis yayınları, 2009.
- BERGER, John, *Picasso'nun Başarısı Ve Başarısızlığı*, Çev.Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis yayınları, 2003.
- BERNARD, Emile, *Cezanne Üzerine Anılar*, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitapevi, Temmuz 2001.
- BLACKMORE, Susan, *Mem Makinesi*, Çev. Nil Şimşek, Alfa Yayınları, Eylül 2011.
- BORGHESE, Silvia, *Cezanne ArtBook*, Çev. Özge Özbek, Dost kitapevi yayınları, Ekim 2000 (katalog).
- CHURCHLAND, M. Paul, *Madde ve Bilinç*, Çev. Berkay Ersöz, Alfa Yayınları, Ocak 2012.
- DENNET, Daniel, *Aklın Türleri*, Çev. Handan Balkara, Varlık yayınları, 1999.
- DERRIDA, Jacques, *Khora*, Çev. Didem Eryar, kabalcı yayınları, 2008.
- DİDEREOT, Denis, *Felsefe Konuşmaları*, Çev. Adnan Cemgil, Sosyal yayınları, 1997.
- ENGELS, Friedrich, *Felsefe Metinleri*, Çev. Yurdakul Fincancı, Sol Yayınları, 1999.
- ERDOST, M. İlhan, *Bilim İle Yazın Arasında*, Sol Yayınları, Kasım 2009.

- FICHER, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel yayınları, Ocak , 2003.
- GOMBRICH, Ernst. H, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, 1999.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, Aralık 1994
- HANÇERLİOĞLU, **Orhan**, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitapevi, Aralık 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich , Çev. Nejat bozkurt, Fikir Mimarları Dizisi, Say Yayınları, 2009.
- HEİDEGGER, Martin, *Özdeşlik ve Ayrım*, Çev.Necati Aça, Bilim ve Sanat yayınları, 1997.
- HEİDEGGER, **Martin**, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, Babil Yayınları, Aralık 2003.
- İPŞİRLİOĞLU, Nazan-Mazhar, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap, Ekim 2009.
- JAKOBSON, Roman, *Sekiz Yazı*, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, Düzlem Yayınları, Ocak 1990.
- JOYCE, James, *Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2103.
- LEAKEY, Richard, *İnsanın Kökeni*, Çev. Sinem Gül, Varlık Yayınları, 1998.
- MARCUSE, Herbert, *Estetik Boyut*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 1997.
- NİETZSCHE, Friedrich, *Gezgin ve Gölgesi*, Çev. Murat Batmankaya, Say Yayınları, 2010.
- PONTY, Maurice Merleau, *Göz Ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, Aralık 2006.
- PONTY, Maurice Merleau, *Algılanan Dünya*, Çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, Nisan 2008.
- RAGON, Michel, *Modern Sanat*, Çev. Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, 1987.
- RUSSELL, Bertrand, *Russel'den Seçme Yazılar*, çev.Rabia Nilgün Aydoğan, Dost Kitapevi Yayınları, Şubat 2004.

- SİVRİ, Medine, *Paul Eluard Ve Nazım Hikmet'te Renklerin Dili*, Kanguru yayınları, Şubat 2008.
- SHİNER, Larry, *Sanatın İcadı*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı yayınları, 2004.
- TANSUĞ, Sezer, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitapevi Yayınları 1993.
- THOMSON, George, *İnsanın Özü*, Çev. Celal Üster, Payel yayınları, Kasım 1998.
- TİMUÇİN, Afşar (2011), *Dilde Ve Sanatın Dilinde Anlamın açınlanması*, Bilim Ve Gelecek Dergisi,sayı 86, s. 35-41.
- TUNALI, İsmail, *Estetik*, Remzi kitapevi, Ekim 2008.
- VENDRYES, J.V, *Dil Ve Düşünce*, Çev. Berke Vardar, Multilingual, 2001.
- YALOM, Irvın, *Din ve Psikiyatri*, Çev. Emre Aslanoğlu, Merkez kitaplar, Eylül 2006.
- YILMAZ, Mehmet, *Sanatçıları Okumak ya da Hayli Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Kasım 2001.
- YILMAZ, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya yayınevi, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus*, Çev: Oruç Aruoba, YapıKredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- ZERZAN, John, *Gelecekteki İlkel*, Çev.Cemal Atila, Kaos yayınları, Mayıs 2012.