

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
PSIKODİNAMİK YAKLAŞIMLARIN İMGELEM
YOLUYLA GERÇEKÜSTÜ RESİMSEL
ANLAMLANDIRMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

HAZIRLAYAN
Esranur KILINÇ

MALATYA-2019

Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma
Projeleri Birimi Tarafından 2018/1310 Proje
Numarası ile Desteklenmiştir.

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA PSİKODİNAMİK
YAKLAŞIMLARIN İMGELEM YOLUYLA GERÇEKÜSTÜ
RESİMSSEL ANLAMLANDIRMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

HAZIRLAYAN
Esranur KILINÇ

MALATYA-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA PSİKODİNAMİK
YAKLAŞIMLARIN İMGELEM
YOLUYLA GERÇEKÜSTÜ RESİMSEL
ANLAMLANDIRMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN
Prof.Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Esranur KILINÇ

Jürimiz 23.05.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezi oybirliği /oyçokluğu ile başarılı bulunarak ..Resim..... Anasanat, Resim. Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

1. Prof.Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN (Danışman)
2. Prof.Dr. İsmail AYTAÇ (Jüri Başkanı)
3. Dr.Öğr.Üyesi Fahrettin GEÇEN (Üye)

İmzası

.....
.....
.....

İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof.Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr Yüksel GÖĞEBAKAN'ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA PSİKODİNAMİK YAKLAŞIMLARIN İMGELEM YOLUYLA GERÇEKÜSTÜ RESİMSEL ANLAMLANDIRMALARI” başlıklı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Esranur KILINÇ



TEŞEKKÜR

Başta bu çalışmanın gerçekleşmesinde vakit ayırarak değerli bilgilerini sabırla ve ilgiyle benimle paylaşan, yaptığı yorum ve önerileriyle olaylara bakış açımı değiştiren, akademik disiplini ve sanatçı kişiliğini ömrüm boyunca örnek alacağım kıymetli tez danışmanım Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'a teşekkürü bir borç bilir, saygılarımı sunarım.

Bu süreçte bana psikoloji alanında kaynak önerilerinde bulunan ve istifade ettiğim hocalarla tanışmama vesile olan Prof. Dr. Süheyla Ünal'a, çeviri anlamında bana geri dönüt sağlayan Ahmet Gül'e ve bu süreçte beni motive eden dostum Pervin Kurçeren'e şükranlarımı sunarım.

Son olarak araştırmamın başlangıcından sonuna kadar bitmeyen sabrı ile kahrımı çeken, sevgisini ve desteğini her daim hissettiğim annem Semra Kılınç'a; bana araştırma ve sorgulama yetisi kazandıran, daima öğrenme ve üretme gayretine hayran kaldığım, maddi manevi desteğini bir an olsun benden esirgemeyen babam M. İzzet Kılınç'a; her konuda üzerime titreyen ablalarım Zehra, Kübra ve Büşra'ya; hayattaki en büyük şansım olan abim İbrahim'e ve ailemizin biricigi Yusuf Bera'ya bu süreçteki sabırlarından ve anlayışlarından ötürü teşekkür ederim.

Ayrıca İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Esranur KILINÇ

ÖZET

KILINÇ, Esranur, Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Psikodinamik Yaklaşımların İmgelem Yoluyla Gerçeküstü Resimsel Anlamlandırmaları, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019.

Varoluşundan itibaren doğadaki nesne oluşumunu gözlemleyen insanoğlu, tahlil ettiği nesneye özgün anlamlar kazandırır ve bu anlamları karşılaştırarak sorgular. Birey, kendine dair ne varsa, öznelleşme evresine geçmesiyle birlikte dış dünya üzerinde kendisi dışındaki her şeyi nesne olarak algılar. Yaşamı boyunca özne, doğayı şekillendirme, yeni nesnelere yaratma gayreti içindedir. O, nesnelere dünyasından yola çıkarak doğadaki nesnelere içsel dünyasının imgesi ve fantazyası haline getirir. Böylece yaratım sürecine giren “sanatçı özne”, dış dünya nesnelere zihinsel kurmacasına çekerek, nesneye getirdiği anlam ve yorumlamalar sayesinde özgün bir kişilik kazanır. Bu, onu diğer öznelerden farklı kılsa da özünü bulma, kendini keşfetme arayışı var olduğu sürece devam eder. Nesne algısı, öznenin özneye farklılık gösterdiği gibi yaşanan zamana, duruma ve mekâna göre de değişiklik arz edebilir.

Öznenin hayatı boyunca dış dünyayla olan hukukunda, kurduğu ilişkilerinde, aldığı kararlarda, tercih ettiği nesnelere olduğu gibi bir sanatçının eserinde kullandığı nesne ilişkilendirmeleri ve ifade ediş yöntemi de bilinçaltı güçler, içgüdüsel dürtüler ve zihinsel kurmacalar tarafından yönetilir. Bu anlamda Freudyen bakış açısı ile psikodinamik yapının çalışmaya dâhil edilmesi, sanatçının sanat eserinde kullandığı imgelerin ardındaki dinamik güçlerin incelenmesinde yol göstermiştir.

Tezin ilk bölümünde genel anlamda bir giriş yapılmış, ikinci bölümde “Psikodinamik Yaklaşımlar” ve “Özne-Nesne İlişkileri” konu olarak ele alınmış, üçüncü bölümde dış dünyanın sanata yansması teması işlenmiş, dördüncü bölümde sanat ile psikolojik tedavi yöntemi üzerinde durulmuş, beşinci bölümde ise, tez kapsamında ele alınan uygulama çalışmaları ve çözümlerine yer verilmiştir. Bu süreçte, dördü eskiz olmak üzere toplam 14 adet uygulama çalışması yapılmıştır. Bu çalışmalarda, özne-nesne ilişkisine dair dış dünya gerçekliğinin içsel dünya gerçekliğine olan etkisi konu alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Özne-Nesne İlişkisi, Psikodinamik Yaklaşım, Bilinçaltı, Yaratma Süreci, İmgelem.

ABSTRACT

KILINÇ, Esranur, *Surreal Painterly Meanings of Psychodynamic Approaches in the Context of the Subject-Object Relationship by Imagination*, Master's Thesis, Malatya, 2019.

Human beings who observe the formation of objects in nature since their existence, give special meaning to objects which they encounter and question them by comparing this meanings. The individual perceives everything in the World outside of itself as objects with the transition to the phase of subjectification. Throughout life the subject is in an effort to shape nature and create new objects. Starting from the World of objects, it makes objects in nature the image and the fantasy of its in herself. “artist subject” who enters into creation process by this way gains a peculiar individuality by taking outside objects into its mental fiction, and by giving them unique meanings and explications. This process continues as long as there is a struggle self-discovery, eventhough by means of this process the subject alienates itself from other subjects. The object perception may vary from subject to subject as well as the time, situation, andplace of thesubject.

The objectrelations and expression technique that an artist uses in itswork - as well as the subject's relationship with the outside World, its decisions and objects it chooses – are governed by the subconscious forces, instictual drives and mental fictions. Inthisperspective, theinclusion of the psychodynamic structure with the Freudian perspective has shown a way to examine the dynamic forces behind the images that the artist used in his work of art.

In the first part of the thesis, an introduction was made in general, in the second part, Psychodynamic Approaches and Subject-Object Relations were discussed as the subject. In the third chapter, the theme of the external world was reflected in the art, in the fourth chapter, the psychological treatment method with art was emphasized. In the scope of this study, the application studies and analyzes are discussed.

Keywords: Subject-Object Relation, Psychodynamic Approach, Subconscious, Creation Process, İmagination.

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI.....	ii
ONUR SÖZÜ	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR.....	xv

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı	3
1.3. Önem.....	4
1.4. Amaç	4
1.5. Yöntem	5
1.6. Problem Cümlesi	5
1.6.1. Alt Problemler	5
1.7. Sayıtlılar	6
1.8. Sınırlılıklar	6
1.9. Tanımlar	6

İKİNCİ BÖLÜM

2. PSİKODİNAMİK YAKLAŞIM VE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ.....	9
2.1. Psikodinamik Yaklaşım	9
2.1.1. Freudyen Yaklaşım	9
2.1.2. Psikodinamik Kuram	10
2.1.3. Topografik Model.....	11
2.1.4. İçgüdüler	14
2.2. Özne-Nesne İlişkisi	16
2.2.1. Felsefede Bilgi Arayışı.....	16

2.2.2. Özne	20
2.2.3. Nesne.....	28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DIŞ DÜNYANIN SANATA YANSIMASI	32
3.1. Sanata İlk Yöneliş.....	32
3.2. Sanatçının Düşsel Algı Süreci ve Düş Nesnesi	35
3.2.1. İmge	36
3.3. Sanatta Mantık ve Bilinç	39
3.4. Dış ve İç Gerçeklik	41
3.4.1. Sanat ve Dilin Ortak Paydası: “Bir ve Üç Sandalye”	42
3.4.2. Zihinsel Bir Metafor: “Silencio”	43
3.4.3. Baş Aşağı Bir Sanat: “Çeşme”	44
3.4.4. Varlığın Reddi: “İmgelerin İhaneti”	44
3.4.5. Nesne Dönüşümü: “Boğa Başı”	46
3.5. Yaratım Süreci.....	47
3.5.1. Tek Bir Nesne (Ağaç) - Farklı Yorumlar	48
3.5.2. Pablo Picasso’nun Boğa Serisi.....	51
3.6. Zamanın Psikolojik Geçmişinin Yaratma Sürecine Etkisi.....	56
3.7. Doğa Taklitçiliğinden Soyutlamaya.....	58
3.7.1. Nesnelerin İzlenimci Tavrı: Empresyonizm	59
3.7.2. Nesnenin Boyutsal Betimi: Kübizm.....	62
3.7.3. Bilinçaltının Estetik Dili: Sürrealizm	70
3.7.4. İçsel Gerçekliğin Sanatsal İnşası: Expresyonizm	80

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SANAT İLE PSİKOLOJİK TEDAVİ YÖNTEMİ	89
4.1. Bir Tedavi Aracı Olarak Sanat	89
4.2. Sanat Eserleri Üzerinde Psikanaliz Yöntem Uygulamaları	90
4.2.1. Freud’un Mona Lisa Örnekleme	92
4.2.2. Deli-Dahi: Van Gogh.....	97

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. ÇALIŞMALARIM VE ÇÖZÜMLEMELERİ.....	102
5.1. Çalışmaların Oluşumunu Belirleyen Eskiz Denemeleri	104
5.1.1. Eskiz I	104
5.1.2. Eskiz II.....	106
5.1.3. Eskiz III	108
5.1.4. Eskiz IV	111
5.2. Çalışmalar ve Yorumlamaları.....	112
5.2.1. Hamile Bakir	112
5.2.2. Pijamalı İhtiyar.....	116
5.2.3. Yasak Elma	119
5.2.4. Şuuraltı.....	121
5.2.5. İntihar	124
5.2.6. Toplama Kampı.....	126
5.2.7. Anal Dönem.....	129
5.2.8. Tecavüz.....	131
5.2.9. Bu Gece.....	133
5.2.10. Zoraki Gelin.....	134
TARTIŞMA ve SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA	141
GÖRSELLERİN ALINDIĞI İNTERNET ADRESLERİ	147

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.1:** Rembrand van Rijn, “Gece Devriyesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
363x437 cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam. 1
- Resim 2.1:** Sigmund Freud, “Topografik Kişilik Kuramı, Buzdağı Örneklemesi”. 12
- Resim 2.2:** “Pişmiş Topraktan Kullanım Nesnesi”, Neolitik Dönem. 26
- Resim 2.3:** Çatalhöyük Neolitik Kenti, “Taş Temelli Kerpiç Duvarlı Ev”, Konya. 27
- Resim 3.1:** Altamira Mağara Resmi, “Boğa”, İspanya. 33
- Resim 3.2:** Chauvet Mağarası, “Hayvan Figürleri”, Fransa..... 33
- Resim 3.3:** Chauvet Mağarası, “Aurignacian İnsan, Mamut”, M.Ö. 30.000 dolayları,
Fransa..... 34
- Resim 3.4:** Altamira Mağarası, “İnsan Eli Resmi”, İspanya..... 35
- Resim 3.5:** Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, Sandalye 82,3x37,7x53 cm,
Fotoğraf Paneli 91,4x71,5 cm, Metin Paneli 61x61 cm, 1965, Modern
Sanat Müzesi New York. 42
- Resim 3.6:** Eugen Gomringer, “Silencio (Sessizlik)”, 1954. 43
- Resim 3.7:** Marcel Duchamp, “Çeşme”, Yerleştirme, 61x 36x48 cm, 1917. 44
- Resim 3.8:** Rene Magritte, “İngelirin İhaneti”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1928-1929,
Los Angeles Sanat Müzesi..... 45
- Resim 3.9:** Pablo Picasso, “Boğa Başı”, 33,5x 43,5x19 cm. 1942, Picasso Müzesi,
Paris..... 46
- Resim 3.10:** Pablo Picasso, “Maymun Kafası”. 47
- Resim 3.11:** Paul Cezanne, “Büyük Çam ve Kızıl Toprak”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
72x91 cm, 1890-1895, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya. 48
- Resim 3.12:** Paul Cezanne “Büyük Çam”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x92 cm,
1887-1889, Sao Paulo Sanat Müzesi, Sao Paulo, Brezilya..... 49
- Resim 3.13:** Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 78.5×107.5 cm,
1911..... 50
- Resim 3.14:** Piet Mondrian, “Çiçekli Elma Ağacı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1912. 50
- Resim 3.15:** Pablo Picasso, “Boğa Serisi”, Taşbaskı Tekniği, 1945..... 51
- Resim 3.16:** Pablo Picasso, “1. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 5 Aralık 1945..... 52
- Resim 3.17:** Pablo Picasso, “2. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 12 Aralık 1945..... 52
- Resim 3.18:** Pablo Picasso, “3. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 18 Aralık 1945..... 52

Resim 3.19: Albrecht Dürer, “Gergedan”, Ksilografi, 1515.....	53
Resim 3.20: Pablo Picasso, “4. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 22 Aralık 1945.....	53
Resim 3.21: Pablo Picasso, “5. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 24 Aralık 1945.....	53
Resim 3.22: Pablo Picasso, “6. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 26 Aralık 1945.....	54
Resim 3.23: Pablo Picasso, “7. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 28 Aralık 1945.....	54
Resim 3.24: Pablo Picasso, “8. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 2 Ocak 1946.....	55
Resim 3.25: Pablo Picasso, “9. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 5 Ocak 1946.....	55
Resim 3.26: Pablo Picasso, “10. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 10 Ocak 1946.....	56
Resim 3.27: Pablo Picasso, “11. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 17 Ocak 1946.....	56
Resim 3.28: Sandro Botticelli, “İlkbahar”, Pano Üzerine Tempera, 203x314 cm, 1480-82, Uffizi Müzesi, Floransa.	58
Resim 3.29: Camille Pisarro, “Hasat”, 1901, Ulusal Galerî, Kanada.	59
Resim 3.30: Monet, “Gün Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48x63 cm, 1872, Marmottan Monet Müzesi, Paris, Fransa.	60
Resim 3.31: Edgar Degas, “Bale Sınıfı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x75 cm, 1871-1874, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.	60
Resim 3.32: Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 244x234 cm, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.	62
Resim 3.33: Georges Braque, “L’Estaque’da Evler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x60 cm, 1908, Kunstmuseum, Basel, İsviçre.	64
Resim 3.34: Paul Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı”, 1885, Barnes Vakfı.....	64
Resim 3.35: Juan Gris, “Gitarlı Natürmort”, Kolaj, 66x100,3 cm, 1913, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	66
Resim 3.36: Pablo Picasso, “Meyveler, Keman ve Cam”, Kolaj, 64,8x49,5 cm, 1913, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.	66
Resim 3.37: Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x49 cm, 1937, Tate Galerî, Liverpool.....	67
Resim 3.38: Pablo Picasso, “Guernica”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349,3x776,6 cm, 1937, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi, Paris.	68
Resim 3.39: Francisco de Goya, “Kurşuna Dizilenler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 266x345,6 cm, 1814, Prado Müzesi, Madrid.....	68

Resim 3.40: Pablo Picasso, “Kore’de Katliam”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x210 cm, 1951, Picasso Müzesi, Paris.....	69
Resim 3.41: Edouard Manet, “İmparator Maximilien’in Kurşuna Dizilmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 252x305 cm, 1868, Kunsthalle Mannheim, Mannheim.	70
Resim 3.42: Max Ernst, “At The First Clear Word”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1923, Sanat Koleksiyonu Kuzey Rhine - Westphalia, Dusseldorf, Almanya.....	71
Resim 3.43: Andre Masson, “Kaynaklar”, 1939.....	72
Resim 3.44: Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24x33 cm, 1931, Museum of Modern Art, New York, ABD.	72
Resim 3.45: Salvador Dali, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş Öngörüsü”, 1936.	73
Resim 3.46: Salvador Dali, “Bulutlarda Savaş”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm, 1974.....	74
Resim 3.47: Salvador Dali, “Yanan Zürafa”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1937, Sanat Müzesi Basel.	75
Resim 3.48: Salvador Dali, "Antropomorfik Dolap", 1939.	76
Resim 3.49: Salvador Dali, “Düşmüş Melek”.	76
Resim 3.50: Salvador Dali, “Çekmeceli Kadın", 1936.	77
Resim 3.51: Rene Magritte, “İnsanın Oğlu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x89 cm, 1964.....	78
Resim 3.52: Rene Magritte, “Tecavüz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.3 x 54.6 cm, 1945, Metropolitan Müzesi, New York.	79
Resim 3.53: Rene Magritte, “Yatak Odasında Felsefe”, 1947.....	80
Resim 3.54: Der Sturm, Dergi Kapağı, 1923, Ocak Ayı Sayısı.....	81
Resim 3.55: Erich Heckel, “Bir Masada İki Adam”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x120 cm, 1912, Hamburger Kuntshalle, Hamburg, Almanya.	82
Resim 3.56: Erich Heckel, “Uyuyan Kadın”, 1909, Hamburger Kuntshalle, Hamburg, Almanya.	82
Resim 3.57: Henri Matisse, “Dans”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x391 cm, 1910, St Petersburg, The State Hermitage Museum, Rusya.	83

Resim 3.58: Henri Matisse, “Müzik”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x285 cm, 1910, St Petersburg, The State Hermitage Museum, Rusya.	84
Resim 3.59: Vasiliy Kandinsky, “Kırmızı Oval”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.5×71.5 cm, 1920, New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi.	84
Resim 3.60: Paul Klee, “Senecio”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x38 cm, 1922.	85
Resim 3.61: Paul Klee, “Balık Büyüsü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1925.	85
Resim 3.62: James Ensor, “Ölümlle Yüzleşen Maskeler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x100 cm, 1888.	86
Resim 3.63: Edvard Munch, “Çılgılık”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 84×66 cm, 1910, Munch Müzesi, Norveç.	87
Resim 3.64: Andy Warhol, “Çılgılık”, 1984.	88
Resim 4.1: Sanat Psikoterapileri Derneği, “Sanat İle Tedavi”	92
Resim 4.2: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 77x53 cm, 1503-1506, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	93
Resim 4.3: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa Detay”.	93
Resim 4.4: Leonardo Da Vinci, “Bacchus”, Yağlı Boya, 177x115 cm, 1510-1515, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	94
Resim 4.5: Leonardo Da Vinci, “Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile”, Yağlı Boya, 168x112 cm, 1508, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	95
Resim 4.6: Andrea del Verrocchio, “Tobias ve Angel”, 33x26cm, 1470-1475, London.	95
Resim 4.7: Vincent Van Gogh, “Otoportre” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x54 cm, 1889, Orsay Müzesi, Paris.	98
Resim 4.8: Van Gogh, “Sargılı Kulaklı Otoportre”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x49 cm, 1889, Courtauld Enstitüsü, Londra.	99
Resim 4.9: Dr. Felix Rey'den Bir Mektup, “Van Gogh'un Kesik Kulağının Çizimleri”, 1930, Bancroft Kütüphanesi, California Berkeley Üniversitesi.	100
Resim 4.10: Vincent Van Gogh, “Kargaların Olduğu Buğday Tarlası”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50.5x103 cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	100
Resim 5.1: “Eskiz I”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20x15 cm, 2018.	104
Resim 5.2: “Eskiz II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20x15 cm, 2018.	106

Resim 5.3: “Eskiz III”, Elektronik Çizim, 2019.	108
Resim 5.4: “Eskiz IV”, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 20x20 cm, 2019.	111
Resim 5.5: “Hamile Bakir”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x100 cm, 2018.	112
Resim 5.6: “Pijamalı İhtiyar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2018.	116
Resim 5.7: “Yasak Elma”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2018.	119
Resim 5.8: “Şuuraltı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2018.	121
Resim 5.9: “İntihar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm, 2018.	124
Resim 5.10: “Toplama Kampı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2019.	126
Resim 5.11: “Anal Dönem”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x100 cm, 2019.	129
Resim 5.12: “Tecavüz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm, 2019.	131
Resim 5.13: “Bu Gece”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm, 2019.	133
Resim 5.14: “Zoraki Gelin”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2019.	134

KISALTMALAR

A.g.e.	: Adı geçen eser
y.y.	: yüzyıl
M.Ö.	: Milattan Önce
çev.	: çeviri
vb.	: ve benzeri
vs.	: vesaire
s.	: sayfa
ss.	: sayfa aralığı
cm	: santimetre
prof.	: Profesör
dr.	: Doktor
TDK	: Türk Dil Kurumu

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Bitkiler, hayvanlar ve diğer canlılar arasında farklı olarak insan, doğada düşünen ve düşünmekle kalmayıp yaşadığı çevreyi değiştirmeye, kendinden iz bırakmaya çalışan bir varlıktır. Kişi, birçok alanda olduğu gibi günümüzdeki sanat sınıflandırılması içinde de ele alındığında, onun birçok eser ortaya çıkardığı ve sanatın yapılandırma aşamasında çoğu yeniliğe öncülük ettiği görülebilir. Dolayısıyla bireyin, sanat yolu ile dünya kültür mirasına katkısı yadsınamaz bir gerçekliktir.

Sanatçıların genellikle soylular ya da din adamları tarafından desteklendiği devirlerde, sanatçı iç dünyasından çok kendinden istenen ya da en azından beklentilere uygun eserler üretmekteydi. Aynı durum saray ressamaları için de geçerliydi (Resim 1.1). Buna bağlı olarak sanat eserine toplumun istekleri şekil veriyordu. Her ne kadar imgeleştirme sürecinde zihnin katkısı reddedilmese de, o zamanlar klasik görüneni resmetme anlayışı baskındı.



Resim 1.1: Rembrand van Rijn, “Gece Devriyesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 363x437 cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam.

Rönesans dönemi itibari ile sanat ve sanatçının bireyselleşmeye başlamasıyla beraber, örgütlü akademiler etkilerini devam ettirmiştir. Özellikle romantizmle başlayan süreç; Empresyonizm (izlenimcilik), Kübizm, Sürrealizm (gerçeküstücülük) gibi

akımlarla devam etmiştir. Bu akımlar, akademilerin katı otoritesine bir çeşit isyan şeklinde ortaya çıkmışlardır. Geleneksel yapıya karşı çıkış, aynı zamanda modern sanatın da doğuşu olarak kabul edilebilir. Bazı ressamlar, resmedilen figürlerin olduğu gibi, standart aktarımı yerine içsel duyumsamaların ortaya çıkardığı izlenimleri resmetmeye başladılar.

Ardından gelen Ekspresyonizm (dışavurumculuk) ise o zamana kadar süregelen tüm alışılmış yapıyı değiştirir. Resmin konusunun, duyularımız ile algıladığımız dış dünya yerine sanatçının tamamen kendi kurgusu olan bir gerçeklikten ya da kendi duygularından beslenebileceğini savunur. Özellikle XX. yüzyılda dünyanın içinden geçtiği savaşlar, ekonomik sorunlar gibi kaotik olayları anlamlandırmak için geleneksel, düzenli olanın yerini sıra dışı, düzensiz ve uyumsuz olan alır.

Sanat alanında bu gelişmeler olurken yüzyıllardır toplumdan dışlanmış, evlerde hapis altında tutulmuş, genellikle “delilik” olarak isimlendirilen ruh hastalarına karşı da bilimsel yaklaşımlar bulunmaya başlanmıştır. Özellikle histeri alanındaki çalışmalarla başlayan ve hastanın hipnoz yardımıyla tedavisini öngören yaklaşımın yerini, öncülüğünü Freud’un yaptığı ve karşılıklı diyalog şeklinde gelişen hastanın bilinçaltına doğru bir yolculuğun hedeflendiği “psikanaliz” denilen bir yöntem geliştirilmiştir.

Psikanaliz yöntemi, bireyin yaşadığı olayları sınırlama olmaksızın anlatarak rahatlamalarını ve aynı zamanda bilinçaltına itilenlerin gün yüzüne çıkmasını sağlayan, ruhsal anlamda bir inceleme sürecidir. Tedavi eden kişi, tedaviye gelen kişiyi dinleyerek bilinçaltı kalıntılarını ulaşmayı hedefler. Ve böylece danışman, danışanın yaşamında kendisini etkileyen fenomenler üzerine yoğunlaşır ve çözümleme sürecine adım atar.

Bu yöntem, hayatın birçok alanında ve kişinin seçimlerinde, bilinçaltı etkilerin ne derece önemli ve yönlendirici güce sahip olduğu bilinci üzerine inşa edilmiştir. Bu bağlamda sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişki ele alınacak olunursa, sanatçının sanat eserine yansıttığı imgelerin, geçmiş yaşamındaki kalıcı birtakım etkilerinin getirisi sonucu oluştuğu savı öne sürülmektedir.

1.1. Problem Durumu

Sanatçı öznenin, sanat eserinde kullandığı imgelerinin ardındaki gizil güç nedir? Sanat eserinde kullanılan imgeler, sanatçının çevresindeki nesnelere olan etkileşimi

sonucunda nesnelere kendilerinde bıraktığı bilinçaltı etki süreçlerine mi bağlıdır? Sanat eserleri üzerinde psikanaliz uygulama yapılarak, sanatçı öznenin nesnelere yaklaşımına ve geçmiş yaşantılarına dair bulgular elde edinilebilir mi? Sanatçı öznenin, doğaya ait nesne oluşumlarını iç dünyasında anlamlandırıp, sanat eserine yansıttığı imgelerle sanatçıya dair Psikanaliz Kuram temel alınarak bilinçaltı çözümlemesi yapılabilir mi?

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Sanatçı ve sanat eseri arasındaki diyalektik bağlantının özne-nesne ilişkileri açısından incelenmesindeki amaç, bireyin kendinden bağımsız olan dış dünyadaki nesne etkileşimlerini içe aktararak yaratım sürecine dâhil etmesidir. Sanatçı, kendi hayatının öznesidir ve kendisi dışındaki her şey onun nesnesi konumundadır. Zihin sürecine dâhil ettiği her şey, sanatçı öznenin sahip olduğu nesnelere dünyasıdır. Böylece kişisel yapıt olan sanat eseri, sanatçı tarafından yorumlanan, usavurulan¹, anlamlı kılınan nesnelere bütünüdür.

Özne-nesne ilişkisi ele alınırken, modern felsefenin kurucusu olan, özne-nesne ilişkilerini felsefeye konu ederek bilimsel yöntemi belirleyen Rene Descartes'in bu konuda öne sürdüğü düşünceleri çalışmaya dâhil edilmiştir. Dolayısıyla özne, Descartes düşüncesi ile “düşünen özne” olarak yeni bir ifade kazanmıştır. Düşünen öznenin ancak ve ancak duyularının ötesindeki zihin gücü varlığıyla açık ve seçik bilgiye ulaşacağı fikri, Descartes felsefesinde temel alınmıştır.

Daha çok analitik görüş, izlenim, rüyalar, bilinç, fantazy, imajinasyon² gibi konular üzerine yoğunlaşan Sigmund Freud (1856-1939), öznenin dünyaya geldiği andan itibaren yaşamı boyunca nesnelere çeşitli etkileşimler sağladığı düşüncesini öne sürerek nesnelere bilinç ötesinde yarattığı etkiyi irdelenmiştir. Freud'un, öznenin bilinçaltı etki süreçlerini incelemek amacıyla kullandığı psikodinamik yapı, çalışmaya yön veren bir yaklaşım olmuştur. Sanatçının psikodinamik süreci, yaratım sürecine doğrudan dâhil olmaktadır. Geçmiş deneyimlerinden izler süren sanatçı, yaşadığı etkilerin belirtilerini sanat eserine yansıtır. Yaşam üzerindeki kalıcı etkilerin kişide

¹ Usavurmak: Bilinen ya da doğru olarak kabul edilen belli önermelerden başka önermeler çıkarma. Akarsu, Bedia, “Usavurmak”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara 1998, s. 184.

² İmajinasyon: Resmetmek, canlandırmak, bir görüntüyü birebir zihnimizde oluşturmak. E. Sönmez, “İmajinasyon ve Parapsikoloji Çalışmaları”, <<http://www.parapsikoloji.net/ijaminasyon-ve-parapsikoloji-calismalari/>> (29.11.2018).

oluşturduğu zihinsel yapılanma, yaratım sürecindeki imge oluşumuna dönüşerek şekil alır.

Sanat eseri, sanatçının kendi gayreti dışında bilinçaltında gizli tuttuğu yaşamsal etkilerin gün yüzüne çıkarıldığı zihinsel bir fenomendir. Estetik kaygıların da içinde barındığı deneyimler bütünü olan sanat eseri, sanatçının zihinsel faaliyetlerini ve fantazyalarını yansıtan önemli bir psikodinamik oluşum olarak çalışmada yerini almaktadır.

1.3. Önem

Felsefedeki “Özne-Nesne İlişkisi” ile psikolojideki “Psikodinamik Kuram”ın “Güzel Sanatlar”la ilişkilendirilerek ele alındığı bu çalışmanın üç farklı alanın daha önce bir araya getirilmediği bir konu olduğundan ve biricikliğini koruması açısından literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Amaç

Tezin içeriğinin gidişatına uygun amaç sıralaması esas alınmaktadır.

- 1- Sanatçı öznenin, dış dünya nesnelere ile olan etkileşiminin yaratım sürecine geçiş evresini irdelemek.
- 2- Dış dünya nesnesinin, sanatçının düş nesnesine dönüşüm evresine şekil veren uyarıları çözümleyerek düşsel algı süreçlerini kontrol eden mekanizmaları incelemek.
- 3- Doğanın nesne gerçekliği ile sanatçının nesne gerçekliği arasındaki uyumu veya uyumsuzluğunu sanat eserleri aracılığı ile anlamlandırmak.
- 4- Mantığın ve bilincin sanat eserleri üzerindeki varlıklarını sorgulamak.
- 5- Yaratma sürecinde sanatçı özne ve sanat eseri bağlantısını psikodinamik açıdan değerlendirmek.
- 6- Özne-nesne ilişkisinin bilinçdışı etki süreçlerine bağlı kalarak, sanatçının imgelemine plastik anlamda dışa vurulmasını incelemek.
- 7- İmge yaratma faaliyetinin bilinçdışı rollerini gün yüzüne çıkarmak.
- 8- Sanatçı öznenin resimsel unsurlar içinde kurguladığı imgenin oluşum sürecini irdelemek

1.5. Yöntem

“Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Psikodinamik Yaklaşımların İmgelem Yoluyla Gerçeküstü Resimsel Anlamlandırmaları” isimli çalışmada; resim sanatı, psikoloji ve felsefe alanları disiplinlerarası bir yaklaşımla sanatçı öznenin, dış dünya nesnelere ile olan etkileşiminin yaratım sürecine geçiş evresi incelenmiştir; resim sanatı, psikolojideki “Psikodinamik Yaklaşım”, felsefedeki “Özne-Nesne İlişkisi” ile bütünleştirilmiştir.

Çalışma, nitel araştırma modeli tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Araştırmanın teorik çerçevesi; resim sanatı, psikoloji ve felsefe alanları üzerinde yapılan literatür taraması ile hazırlanmıştır. Değerlendirme bölümü, farklı alanların literatür taramasından elde edilen bulgulardan yola çıkılarak bir bütünlük içerisinde sentezlenmiştir. Son olarak araştırma sürecinde ele alınan uygulamaların çözümlemesi yapılarak, özne-nesne ilişkisine dair dış dünya gerçekliğinin içsel dünya gerçekliğine olan etkisi sonucu ortaya konulmuştur.

1.6. Problem Cümlesi

Sanatçı öznenin, doğaya ait nesne oluşumlarını iç dünyasında anlamlandırarak sanat eserine yansıttığı imgeler, yaratım sürecinde ne gibi temellere bağlı kalarak şekillenir?

Çalışmanın problem cümlesi, aşağıdaki alt basamaklara ayrılarak problemler üzerinde çözüme ulaşılmaya çalışılmıştır.

1.6.1. Alt Problemler

- 1- Sanatçıyı, sanat eserini oluşturma evresinde etkileyen unsurlar nelerdir?
- 2- Sanatçının düşsel algısı ve düş nesnesi sanat eserine ne denli yansımaktadır?
- 3- Sanatta mantık ve bilincin yeri nedir?
- 4- Resim sanatı, dış dünya nesnesi ile düş nesnesi arasındaki farklılıkların, geçmiş yaşantıların ve bastırılmış duyguların görüntüye bürünmüş hali midir?
- 5- Sanatçının resimsel imge yaratımı, doğanın gerçekliği ile sanatçının içsel gerçekliği arasındaki çatışmanın ürünü müdür?

1.7. Sayıtlar

Birçok kaynaktan sağlanan çeşitli verilerin güvenilirlik ve geçerlilik derecesinin yüksek olduğu varsayılmaktadır.

1.8. Sınırlılıklar

- 1- Özne-nesne ilişkileri, Descartes düşüncesi ile desteklenmiştir.
- 2- Psikanaliz Kuram incelemesinde, Freudyen bakış açısı temel alınmıştır.
- 3- Bu çalışmada, sanat, felsefe ve psikoloji alanları disipline edilmiştir.
- 4- Araştırma, sanat sınıflandırması içinde görsel sanatların resim alanıyla sınırlandırılmıştır.

1.9. Tanımlar

Histeri: Hipokrat zamanında Yunanlılar bu bozukluğu tanımlamak için Yunanca rahim anlamına gelen "hysteira" kelimesinden köken alan histeri sözcüğünü kullanmışlardır. On dokuzuncu yüzyılda Paul Briquet çok sayıda bedensel belirtileri olan hastalarına dayanarak histerinin altında yatan nedenin temel olarak merkezi sinir sisteminin işlev bozuklukları olduğunu, bunun da üzüntüler ve kayıplarla başka örseleyici olaylara bağlı olduğunu düşünmüştür. Jean-Martin Charcot'ya göre ise histeri, merkezi sinir sisteminin dejenerasyonuna bağlıdır.³

Serbest Çağrışım: Hastaları uyanık durumda, düşünce düzeni ve toplum değerlerini gözetmeksizin özgürce konuşmaya teşvik etmek. Bu yöntemle hastalar içsel engellerini yenebiliyor, unutulmuş anılarına inebiliyor ve sorunlarını açıkça tartışabiliyorlar.⁴

Usavurmak: Bilinen ya da doğru olarak kabul edilen belli önermelerden başka önermeler çıkarma.⁵

İmajinasyon: Resmetmek, canlandırmak, bir görüntüyü birebir zihnimizde oluşturmak.⁶

³ Baykara, Sema, Konversiyon Bozukluğu Olan Hastalarda Serellar Hacim, (Uzmanlık tezi), Fırat Üniversitesi, Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı, Elazığ (Türkiye), 2015.

⁴ Geçtan, Engin, Psikodinamik Psikiyatri ve Normal Dışı Davranışlar, (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 54.

⁵ Akarsu, "Usavurmak", A.g.e., s. 184.

Cogito: Descartes'in "Düşünüyorum, o halde varım" düşüncesidir.⁷

Anksiyete: Anksiyete ortaya çıktığında, insanı bir şeyler yapmaya güdüler. Bunun sonucu insan, tehdit edici durumdan kaçabilir, tehlikeli dürtülerini bastırabilir ya da vicdanının sesine uyar. Anksiyete denetlenemezse kendisini çaresiz kalmış bir çocuk gibi hisseder.⁸

Septik: Kuşkucu.⁹

Psişe: Ruh.¹⁰

Dogma: Doğruluğu sınanmadan benimsenen ve bir öğretinin ya da ideolojinin temeli yapılan sav.¹¹

Sizoid Kişilik Bozukluğu: Yetişkinliğin ilk dönemlerinde başlayarak yapılaşan ve insanlara ilgisizlik ve duygusal yaşantılarda küntlülle belirlenen bir kişilik bozukluğudur.¹²

Nevroz: Freud'a göre, bedensel ya da sinirsel kökenli olmayan; gerçeklikle ilişkisi bir ölçüde çarpıtılmış olsa da henüz tümüyle yitirilmemiş olan ruhsal kökenli bozukluk.¹³

Fantezi: Gerçeğin ve olanağın dışında olarak, hayalin serbest işlemesi ve böylece meydana getirilen eser.¹⁴

İmgelem: Bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarımılama yetisi.¹⁵

Homo-sapiens: Us yetisi olan insan; us sahibi yaratık. Anaksagoras'tan Hegel'e dek uzanan geleneksel insan anlayışının kavramsal formülü. Karl von Linne (İsveçli

⁶ "İmajinasyon ve Parapsikoloji Çalışmaları", <<http://www.parapsikoloji.net/imaginasyon-ve-parapsikoloji-calismalari/>> (29.11.2018).

⁷ Descartes, Rene, Yöntem Üzerine Konuşma, (çev. Afşar Timuçin), Bulut Yayınları, İstanbul 2010, s. 43-44.

⁸ Geçtan, A.g.e., s. 64.

⁹ TDK (Türk Dil Kurumu), "Septik", Tıp Terimleri Kılavuzu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

¹⁰ Jung, Carl Gustav, "Psişe", *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, (1. Baskı), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 54.

¹¹ Akarsu, "Dogma A.g.e., s. 56.

¹² Geçtan, A.g.e., s. 262.

¹³ Bakırcıoğlu, Rasim, "Nevroz", *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*, (1. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara 2012.

¹⁴ TDK, "Fantezi", *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara 1948.

¹⁵ Akarsu, "İmgelem", A.g.e., s. 102.

doğa araştırıcısı) "Systema naturae" yapıtında bu deyimini kültür dönemi insanı için kullanmıştır.¹⁶

Litografya: Taş baskı.

Ksilografi: Ağaç baskı.



¹⁶ Akarsu, "Homo-sapiens", A.g.e., s. 96.

İKİNCİ BÖLÜM

2. PSİKODİNAMİK YAKLAŞIM VE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

2.1. Psikodinamik Yaklaşım

2.1.1. Freudyen Yaklaşım

Yüzylerce yıl toplum tarafından hoş bakılmayarak dışlanan, sürülen hatta içine şeytan girmiş inancı ile yakılan bazı hastaların ruhsal bozukluklarının beyin patolojisindeki değişimlerden kaynaklanabileceği savını öneren Emil Kraepelin (1856-1926)'den sonra ilk sistematik psikiyatrik hastalık-tanı ilişkisi oluşturulmaya başlanmıştır.

Kraepelin'le başlayan çalışmalarda daha önceden şeytana atfedilen birçok hastalığın beyin patolojisiyle ilgisi ortaya konarak, ruhsal hastalıklar da bedensel fiziki hastalıklar gibi kabul edilmeye başlanmıştır. Ancak hastaların yarısından fazlasında organik bir bozukluk saptanamadığından ruhsal bozukluklar bir sebebe bağlanamıyordu. Tanımlanamayan böylesi bir problem, bu konu üzerinde daha çok çalışma yapılmasını teşvik ederek farklı alternatifler üretme nedeni olmuştur.

XX. yüzyılın başında ruhsal bozuklukların fizyolojik kökenli olmayıp psikolojik nedenlerle oluştuğunu benimseyen bir görüş ortaya çıkarak, kişinin yaşamı boyunca karşılaştığı doğal engellemeleri ve çatışmaları aşamaz görebilir olduğu ve bu durumda normal olmayan hatta sağlıksız denilebilecek yolları deneyebileceği görüşü öne sürülmüştür. Bireyin yaşamında edindiği olumsuz deneyimlerin ve bunların kalıcı etkilerinin, onun normal dışı davranışlar sergilemesine sebep olduğu düşünülmektedir.

Psikanalizin temeli, histeri¹⁷ krizlerini çözmek için yapılan hipnoz ve telkin

¹⁷ Histeri: Hipokrat zamanında Yunanlılar bu bozukluğu tanımlamak için Yunanca rahim anlamına gelen "hysteira" kelimesinden köken alan histeri sözcüğünü kullanmışlardır. On dokuzuncu yüzyılda Paul Briquet çok sayıda bedensel belirtileri olan hastalarına dayanarak histerinin altında yatan nedenin temel olarak merkezi sinir sisteminin işlev bozuklukları olduğunu, bunun da üzüntüler ve kayıplarla başka örseleyici olaylara bağlı olduğunu düşünmüştür. Jean-Martin Charcot'ya göre ise histeri, merkezi sinir sisteminin dejenerasyonuna bağlıdır. Baykara, Sema., Konversiyon Bozukluğu Olan Hastalarda Serellar Hacim, (Uzmanlık tezi), Fırat Üniversitesi, Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı, Elazığ (Türkiye), 2015.

tedavilerine dayanır. Başlangıçta hipnoz ile tedavi yöntemini benimseyen Freud, zamanla hipnozdan vazgeçerek hastalarını hiçbir baskı ve endişe duymadan, sosyal değerleri göz ardı ederek özgürce konuşmaya yönlendirdi. Bu yaklaşıma “serbest çağrışım”¹⁸ adı verildi. Hastaların içsel dünyalarına inerek kendilerini daha iyi tanımalarına ve nevrozları¹⁹ ile başa çıkmayı öğrenmelerini sağlayan tedavi yöntemine ise “psikanaliz” ismi verildi. Psikanaliz yöntem Freud ile öylesine özleşmiştir ki “psikoterapist” denince insanların çoğunun aklına gelen imge, hastası divanda uzanmış annesinden söz ederken, sessizce oturan, gözlemleyen ve purosunu tütüren Freud imgesidir.²⁰

Zamanla Freud’un çevresinde toplanan meslektaşları özellikle cinselliğe dayalı açıklamaları benimsemeyerek kendi teorilerini geliştirmek üzere gruptan ayrılmışlardır. Günümüzde değişikliklere uğramış olsa da Freud’un Psikodinamik Kuram’a kattığı kavram ve yaklaşım yöntemlerinin çoğu geçerliliklerini sürdürmektedir.

2.1.2. Psikodinamik Kuram

Günümüzde çoğu kişi psikodinamik ve psikanalitik terimlerini eş anlamlı olarak kullansa da dinamik psikiyatrinin Psikanalitik Kuram’dan ayırıcı özellikleri vardır.

Psikodinamik psikiyatri ya da günümüzde daha sık kullanılan deyimle dinamik psikiyatrinin başlangıcı, yaklaşık yüz yıl öncesine dayanmakta. Ellenberger’ e göre, ilk kez on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Leibniz, dinamik sözcüğünü statik karşıtı olarak kullanmış ve bu terim psikiyatrik düşünce içinde bir süre daha çeşitli ve farklı amaçlarla kullanıldıktan sonra psikanalitik kuram içinde bugünkü anlamını bulmuştur (1970).²¹

Dinamik psikiyatri düşünce biçimi, hem tedavi edilecek olan kişi hem de tedavi eden kişi arasındaki ilişki sürecini kapsar. Bu iki kişi arasında olan bağ ve güven olgusuna dayanarak tedaviye gelen kişi; kendine ait dünyasını, yaşanmışlıklarını, hislerini karşıdakine anlatır. Tedavi eden kişi ise anlatılanların gerisindeki dinamik mekanizmalara ulaşır, çeşitli çıkarımlarda bulunur.

¹⁸ Serbest Çağrışım: Hastaları uyanık durumda, düşünce düzeni ve toplum değerlerini gözetmeksizin özgürce konuşmaya teşvik etmek. Bu yöntemle hastalar içsel engellerini yenebiliyor, unutulmuş anılarına inebiliyor ve sorunlarını açıkça tartışabiliyorlar. Geçtan, A.g.e., s. 54.

¹⁹ Nevroz: Freud’a göre, bedensel ya da sinirsel kökenli olmayan; gerçeklikle ilişkisi bir ölçüde çarpıtılmış olsa da henüz tümüyle yitirilmemiş olan ruhsal kökenli bozukluk. Bakırcıoğlu, Rasim, “Nevroz”, *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*, (1. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara 2012.

²⁰ Muckenhaupt, Margaret, Sigmund Freud Bilinçdışının Kâşifi, (çev. Fusun Akatlı), (7. Baskı), TÜBİTAK Yayınları, Ankara 2004, s. 4.

²¹ Geçtan, A.g.e., s. 49.

Dinamik psikiyatri, ilişkilerin bilinçdışındaki dünyasıyla da ilgilenir. İnsanın bilinçdışında, kendisinin ve çevresindeki diğer kişilerin yine kendisine göre yorumlanmış imgelerinden oluşan bir dünya bulunur. Bu dünya, insanın obje ilişkilerinde yaşamakta olduğu güçlükleri de yansıtır. Dinamik psikiyatriye göre, bilinç dünyamızın karışık olmasına karşılık bilinçdışı dünyamız denetleyicidir. Bir başka deyişle, bilinç dünyamızda özgürce yaptığımız sandığımız seçimlerin önemli bir bölümü bilinçdışı güçler tarafından etkilenir. Gerçekten de yaşamımızdaki önemli kararları, çoğu zaman, karar vermekte olduğumuzu fark etmeden veririz. Ancak, bilinçdışı güçlerin belirleyici etkisi, davranışların ve ruhsal bozukluk belirtilerinin tümü için geçerli değildir. Üstelik bilinçdışının etkili gücüne rağmen, psikanaliz ve psikodinamik psikoterapi yaşantılarında olduğu gibi, yine de seçim hakkımız vardır.²²

Kişi, bebeklik ve çocukluk dönemlerinde yaşantılarını yalnızca öznel algısı ile deneyimlemektedir ve yaşadığı olayların etkisine karşı yetişkinlere nazaran daha savunmasızdır. Bu nedenle Psikodinamik Kuramcılar, bebeklik ve çocukluk döneminin yetişkinlik evresinde belirleyici etkisinin büyük olduğunu savunur. Geçmiş yaşantıların gelecekteki yaşama yön vermesi durumu, dinamik psikiyatri uygulaması ile önlenebilir. Kişi, bu yöntem ile değişimlere uyum sağlayabilir, normal dışı davranışlarından kurtulabilir ve geçmiş şartlanmaları aşabilir.

2.1.3. Topografik Model

Histerik hastaların tedavi süreçlerinde hipnoz yöntemini kullanan Freud ve Breuer, tedavi esnasında hastaların eski anılarını anlattıklarında rahatladıklarını gözlemleyerek bu konu üzerinde çeşitli denemelerde bulunmuşlardır. Freud, daha sonra bu konu üzerinde çalışmış ve kuramı geliştirmiştir.

Daha önce ruhsal olayların beyin patolojisi ile ilişkilendirilme çabaları sonuçsuz kaldığında Freud, psikanalizi geliştirmeye başlayınca, patoloji yerine geçecek olan kuramsal çalışmalarda öncelikle “Topografik Kişilik Kuramı” denilen bir kuram üzerinde durmuştur. Sonuç olarak ruhsal aygıtı üç bölüme ayırmış, hepsine ayrı nitelikler yüklemiştir.

“Bilinçdışına bastırma” deyişi il kez bu çalışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Bölümlendirdiği üç başlık; bilinç, bilinç öncesi ve bilinçdışı kavramları ile ifade edilmiştir. Geliştirdiği kuramı, beynin zihinsel aktivitelerini yükselti eğrilerine benzeterek yapılandırmaya çalışmış ve Topografik Kişilik Kuramı’nı buzdağı ile ilişkilendirmiştir (Resim 2.1). “Bilinç” deyişi ile nitelendirdiğimiz düşünceler ve algılar, buzdağının görünen ama küçük bir kısmını oluştururken; bilinç dışı bölge, çok daha büyük bir yer tutmaktadır.

²² Geçtan, A.g.e., s. 51.

Peki ya düşünce dediğimiz şey nedir? Başlangıçta fiziksel bir tanım yapmak zordur.



Resim 2.1: Sigmund Freud, “Topografik Kişilik Kuramı, Buzdağı ÖrneklemeŐi”.

Bu tanım gelip geçici olabileceği gibi üstünde hâkimiyet de kuramayız. Fakat topografik model başlıklarının içinde ele alacak olunursa, düşünce kavramının hangi sistem üzerinde var olduğu çözümlenebilir.

2.1.3.1. Bilinç

Bilimsel psikolojinin tarihsel süreci, göz önünde bulundurularak incelendiğinde, ilk dönemlerden başlayarak büyük bölümünün bilinçle ilgilendiğine dikkat edilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru deneysel psikologlar, insan zihni ile ilgili uygun olabilecek tek çalışma alanının bilincin içeriği olması gerektiğine inanmıŐlardır. O döneme değin davranışların bilinçdiŐı belirleyicileri hakkında çok az düşünce söz konusu olmuştur. Bu nedenle de psikoloji bilimi temel olarak çalışmaların odağına bilincin analizini getirmiştir.²³

Beynin görevi, bilgi toplayıp bu bilgilere göre davranışları yönlendirmektir. Bu süreçte bilinç hemen hemen hiç devreye girmez. Beynin iŐleri arasında en küçük rol bilincindir ve bu bölge, bedenin içinden ya da dışından gelen algıları fark edebilir. Hayal ile gerçek arasındaki bu fark, algı sabitlemesi olarak nitelendirilebilir.

Freud, bu konu hakkında Şunları ifade etmiştir:

Bilinç, gerçeklikle uyumu sağlayan ve mantıksal düşünce baskın olduğu bölmedir. Bu

²³ Büyükkaya, İnan Tanju, Gerçeküstü Resmin Yapılanmasında BilinçdiŐının Rolü, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), IŞık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye), 2014.

sayede bilinçli eylemlerdeki düşünce ve duygular; neden, sonuç, zaman ve mekân boyutlarına uygun olarak kurulur. Burada özel bir noktaya değinmek gerekir: Çocukluğun ilk yıllarında düşünme biçimi bu özelliklerden yoksundur. Zamanla ikincil süreç de denilen bilinçli, mantıksal düşünce şekline geçilir. Bilinç öncesi ise herhangi bir anda bilincimizde bulunmasa da bir dikkat çabası ile hatırlanabilen düşünceleri içerir. Çok eski bir anının hatırlanması gibi. Bilinçdışı ise kişinin kendi özel çabası ile bilinç düzeyine çağrılmayan ruhsal süreçleri içerir. Bu bölmeye hipnoz ve serbest çağrışım gibi özel yöntemlerle ulaşılabilir.²⁴

2.1.3.2. Bilinç Öncesi

Bilinç alanında olmayan duygu, düşünce, anı, olay, istek, eğilim, dürtü gibi içeriklerin kişinin istemli gayretiyle de olsa bilinç düzeyine çıkabilen olaylar ve süreçlerin olduğu katman bilinç öncesidir. Bilinç ile bilinçaltı arasında bir köprü görevi gören bilinç öncesi, anılar ve genel bilgilerimizin bulunduğu yerdir.

Bilinç öncesi, hangi içeriklerin tutulup hangilerinin bilinçdışına bastırılacağını saptayan bir süzgeç ya da otosansür düzeneği gibi işlev görür.²⁵ Doğuştan var olmayan ve çocukluk dönemlerinde gelişen bilinç öncesi içerikler, bilince de bilinçdışına da erişim gösterebilir.

2.1.3.3. Bilinçaltı

Yukarıda bahsedilen algılamaların dışında geri kalan zihinsel fenomenlerin tamamına “bilinçaltı” denilmektedir. Engellenerek yani bir nevi sansür neticesinde bilinç düzeyine çıkma imkânı olmayan, genellikle bireyin ya da toplumun genel ahlaki ya da inanışları ile uyuşmayan dürtülerdir. Tedavide amaç, hipnoz ya da telkin yoluyla bu dürtülerin bilinç seviyesine çıkarılmasını da içerir.

Psikoloji bilimi 20. yüzyıla gelene kadar bilinç olaylarını, psikolojik olgularla bir saymıştır. Bilinç olaylarının tamamıyla ruhsal olguları içerdiği anlayışı 17. yüzyıldan sonra Descartes'e kadar dayanmaktadır. Descartes, “ruh kökünün” esas olarak düşünceyi ele almış ve düşünmeyi de bu günkü tanısıyla “bilinçdışı” ile aynı şey olarak kabul etmiştir. Descartes'e göre insanın bilincinde olmadığı düşüncesi yoktur, tüm düşüncelerin ana kaynağı bilinçdışı zihindir.²⁶

Bu kişilik kuramı geçici bir model olarak kalmış gözlemlenen bazı durumları açıklayamadığından daha yeni bir modele geçilmesi gerekmiştir. Örneğin bilinçaltında baskılanan ya da daha doğru bir deyimle sansürlenmiş duyguların tersine, bu duyguları sansürleyen ahlaki ya da sosyolojik duyguların bilinç düzeyinde olması gerekiyordu.

²⁴ Freud, Sigmund, Psikanaliz, (2. Baskı) Gece Kitaplığı, Ankara 2016, s. 14.

²⁵ Freud, A.g.e., s. 16.

²⁶ Büyükkaya, A.g.e.

Bilinçli duruma geldiklerinde bireyde anksiyete²⁷ yaratacak potansiyele sahip olan istek, eğilim, dürtü, duygu, düşünce, anı, olay gibi içeriklerin itilerek tutuldukları alandır. Bu içerikler doyuma ulaşmak için sürekli olarak bilinç alanına çıkmak ister. Bunlar istemli çabayla bilince getirilemez. Bunun için özel tekniklerin kullanılması gerekir.²⁸

2.1.4. İçgüdüler

İçgüdü, nedenlerinin bilinmediği, genellikle de sadece kendi türüne özgü olup, türün tüm üyelerinde görülen karmaşık davranışlar bütününe denir. Freud, içgüdülerin doğuştan var olduğunu savunur. İçgüdülerin gelişimi altı yaşına kadar olduğundan dolayı Freud, Psikanalitik Kuramı'nda kişilik temelinin henüz çocukken atıldığı savını öne sürer. Kalıtsal kökenleri belli olmamakla birlikte içgüdüler, öğrenme sonucu edinilmiş tepkilerden farklıdır. Tanım, daha sonra içerik değiştirerek annelik ve korunma içgüdüleri gibi fizyolojik değil, amaca yönelik bazı davranışları açıklamak için kullanılmıştır.

İçgüdüler, düşünceyle değil biyolojik uyarılma sonucu oluşurlar. Bu uyarılmanın ruhsal anlatımına “içgüdü”, içgüdüyü oluşturan uyarıcıya “ihtiyaç”, bunun psikolojik karşılığına da “istek” denir. En klasik örnek açlıktır. Aç kalmak ya da acıkmak, karnını doyurma ihtiyacı olarak ortaya çıkar ve bu ihtiyacı giderme isteği yiyecek aramayı güdülendirir. İçgüdüler, Freud tarafından yaşam içgüdü (eros) ve ölüm içgüdü (thanatos) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Freud, libido ile ölüm içgüdü arasındaki mitolojik mücadele ile büyük iç parçalanmalarını simgeleştirmek istemiştir.²⁹

2.1.4.1. Yaşam İçgüdü - Libido

Birey, yaşam içgüdü ile açlık, susuzluk, cinsellik gibi etmenleri göz önünde bulundurup kendini koruyarak ve yaşamını devam ettirerek insan ırkının sürmesine yönelik faaliyetlerde bulunur. Yaşam içgüdü (eros) çalıştıran enerji türüne “libido” denir.³⁰ Libido, bir canlı türünün öğrenme gerekmeden örgütlü, sürekli olarak bir amaca yönelik davranmasını sağlayan içsel güçtür.³¹

Dürtüler bütünü olarak nitelendirilen libido, cinsel dürtünün dinamik bulgusudur.

²⁷ Anksiyete; Anksiyete ortaya çıktığında, insanı bir şeyler yapmaya güdüler. Bunun sonucu insan, tehdit edici durumdan kaçabilir, tehlikeli dürtülerini bastırabilir ya da vicdanının sesine uyar. Anksiyete denetlenemezse kendisini çaresiz kalmış bir çocuk gibi hisseder. Geçtan, A.g.e., s. 64.

²⁸ Freud, 2016, s. 16.

²⁹ Foucault, Michel, Deliliğin Tarihi, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), (4. Baskı), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s. 62.

³⁰ Geçtan, A.g.e., s. 60.

³¹ Freud, 2016, s. 18.

Freud'a göre kişinin sevdiği ve ilgi duyduğu her nesne, onun için cinsel bir nitelik barındırmaktadır. Her dürtünün amacı ve nesnesi olduğu gibi her nesnenin de insan tarafından doyuma ulaşmayı amaçladığı cinsel bir niteliği vardır. Yani birey, dış dünya nesnelere libidinal aktarım sağlar.

Kişiliğin gelişimini, bireyin bebeklik ve çocukluk yıllarına bağlayan Freud, çocuğun dünyaya geldiği andan itibaren libidonun gücü ile davranışta bulunmaya başladığını savunarak, çocuk bedeninin libidoya doyum sağlayabilecek nitelikte olduğunu ve bu doyumun birçok dönemlerden geçerek toplumsal bir nitelik kazandığını aktarmaktadır.³² Freud'un yukarıda bahsettiği dönemler, libidonun psikoseksüel gelişim evreleri içindeki oral dönem (0-1 yaş), anal dönem (1-3 yaş), fallik dönem (4-6 yaş), latent (gizil) dönem (7-11 yaş) ve genital dönem (11-18 yaş) olmak üzere beş evreden oluşmaktadır. Bu evrelerin hepsinin kendine has yaş aralıklarının getirileri ve öğretileri vardır. Her birey, bu evreler içinde faaliyetlerde bulunarak toplumsal bir nitelik kazanmaktadır.

2.1.4.2. Ölüm İçgüdüsü

Yıkıcı bir güç olarak nitelendirilen ölüm içgüdüsü, yaşam içgüdüsüne göre daha kapalı işlenmiştir. Freud, ölüm içgüdüsü kavramını Fechner tarafından geliştirilen "tüm yaşayan süreçler sonunda maddesel dünyanın sürekliliğine dönüşürler" ilkesi üzerine geliştirmiştir.³³

Ölüm içgüdüsünün önemli bir türevi saldırganlık dürtüsüdür. Freud' a göre saldırganlık, aslında insanın kendine yönelik olan yıkıcı eğilimlerinin, dış dünyadaki nesnelere çevrilmesidir. İnsan, diğer insanlarla savaşır ve onlara karşı yıkıcı davranır, çünkü kendini yok etme isteği yaşam içgüdülerinin gücü tarafından engellenmiştir.³⁴

1932 yılında Freud'un Albert Einstein'a yazdığı bir mektupta saldırganlık hakkındaki görüşü dikkat çekmektedir. Bilindiği üzere Einstein, dünya barışı ile alakalı birçok çalışmaya katkı sağlamıştır. Freud'a insanların neden savaştıkları hakkındaki görüşünü istemiş, insanlarda nefret ve yıkma arzusunun mümkün olup olmadığını sormuştur. Freud şöyle bir yanıt vermiştir:

Bu tür bir içgüdünün varlığına inanıyoruz; aslında, şu son birkaç yıldır bunun tezahürleriyle ilgili çalışmalar yapmaktayız. Ölüm içgüdüsü, yıkım içgüdüsüne dönüşmektedir. Bu içgüdü

³² Freud, A.g.e., s. 18.

³³ Geçtan, A.g.e., s. 60.

³⁴ Geçtan, A.g.e., s. 60.

dışarıya, nesnelere doğru yönelmiştir. Deyim yerindeyse, canlı varlık, kendisine yabancı bir varlığı yok ederek, yaşamını korumaktadır.³⁵

2.2. Özne-Nesne İlişkisi

2.2.1. Felsefede Bilgi Arayışı

“Felsefe” diye telaffuz edilen kesin ve güvenilir bilgi arayışı, Eski Yunan Felsefesi ile başlamıştır. “Var olanların varlığı, anlamı ve nedeni üzerine sorularla ortaya çıkmıştır. Önceleri dinin ve söylencelerin yanıtladığı bu sorular, eleştirel bir düşüncenin ve gözlemenin konusu yapılmaya felsefe doğmuştur.”³⁶ Sorgulama yolu ile gerçeğe, kesin ve güvenilir bir bilgiye erişebilme amacı felsefenin özü olmuştur. Felsefe, bilinmeyene açıklık arayan ve bilinmeyi çözümlenmek adına üzerine yoğunlaşarak sorgulayan bir bilimdir. Bilgi toplama aracı güvenilirliği ile ulaşılan bilgi doğru orantıda güvenilirlik ve kesinlik teşkil eder. Bu nedenle bilgi edinme sürecinde bilgi toplama aracının önemli bir rolü vardır.

Platon felsefesinde bilginin yolu aranırken varlık anlayışı yöntemi ön plandadır. Kişinin, kendi algısının ötesine geçmediği takdirde bilgiye erişilemeyeceğini savunan Platon, algılanmadığında hatırlanan olarak yorumlanan şeyin aslında var olabileceğini ifade eder. “Algı ile bilgi elde edilemez. Çünkü algılanmayan bir şey, algılanmadığı zaman hatırlanır. Oysa algılandığında var olan, algılanmadığında var olmayan şeyin bilgisi söz konusu olamaz. Algı ile bilgi aynı anlamda alınır, algılanmayan şey, bilinemez olur.”³⁷

Aristoteles, bilgi edinme sürecinde her nesne için nedenler üzerinde durulması gerektiğini söylemiştir. “Ne için” sorusunun yöneltilmediği ve ona güvenli bir cevap almadığı sürece nesnenin bilincine varılamayacağını ifade etmiştir. “Her bir nesne oluşumunda ‘ne için’ sorusunun cevabını tam anlamıyla kavramadıkça o nesneyi bildiğimizi düşünemeyiz. Oluş, yok oluş ve her türlü doğal değişme üzerine bu yapılmalıdır ki onların ilkelerini araştırılan her nesneyi bu ilkelere götürmeyi deneyebilelim.”³⁸

³⁵ Freud, Sigmund, *Character and Culture*, New York: Collier Boks, 1963, s. 322.

³⁶ Akarsu, “Felsefe”, A.g.e., s. 80.

³⁷ Platon, *Diyaloglar 2*, (çev. Macit Gökberk), Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, ss. 210-212.

³⁸ Aristoteles, *Fizik*, (çev. Saffet Babür), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 61.

2.2.1.1. Descartes'in Bilgi Kuramı

XVII. yüzyıl Fransız düşünürü olan Rene Descartes (1596-1650), bilimsel yöntemi belirlemesi ve felsefesini öznenen hareketle inşa etmiş olması bakımından modern felsefenin kurucusu olmuştur. Descartes, felsefeye ve belirlediği metoda şüphe duygusunu sistematik bir şekilde dâhil etmiştir. Fakat şüphe, septik³⁹ bir boyutta olmamakla beraber kendi felsefesinde bir yöntem niteliğindedir.

Descartes, "Gerçeği arayanın yaşamında bir kez tüm nesnelere gücü yettiği ölçüde şüphe duyması gerekir"⁴⁰ diyerek, gerçek bilgiye ulaşma sürecinde şüphe duymanın öneminden söz etmiştir. Kendisinden en küçük bir kuşku bile duyulamayacak bir şeyin olmadığını nereden biliriz?⁴¹ Özne, eğer doğru ve güvenilir bilgiye erişmek istiyor ise tüm varlıklara şüphe ile yaklaşarak onları sorgulama evresine girmelidir. Aksi takdirde bilgiye erişilemeyeceği savunulmaktadır.

Descartes, şüphe duyduğu şeyleri açık ve seçik bir şekilde arama gayreti içindedir. Çünkü bir bilgi ancak açık ve seçik olduğunda kabullenilebilir. Açık ve seçik söyleminden kastına örnek verecek olunursa; insanların dünya üzerinde var olduğu bilgisi açık bir bilgidir. İnsanın var olduğu dünyadan daha özel ve seçilmiş bir bilgiye indirgeyerek nerede, nasıl ve ne şartlarda yaşıyor olduğu bilgisi ise seçik bir bilgidir. Genel bir tavır ile ifade edilen açık bilginin aksine daha özele ulaşılması, bilginin seçikliğini göstermektedir.

Şüphe ile yaklaşılan ve sorgulanan şeylerin mantıklı bir karşılığını arayan Descartes'in analitik geometri, mantık, cebir gibi ilimlerle olan ilgi ve alakası, bu ilimlerin kanıtlarının açıklığı ve seçikliği olmuştur. İlgilendiği ilimlerdeki güvenilirlikten etkilenmiş ve bunu felsefeye uyarlamak için gayret göstermiştir. Buna yönelik bir yöntem geliştirerek bilgi üzerine sağlama tekniği oluşturmuştur. Bu sağlamada olan dört kural ile açık ve seçik bilgiye ulaşmanın yollarını belirlemiştir.

Oluşturduğu yönteminin dört temel kuralı şunlardır:

- 1) Açık ve seçik olmayan hiçbir şeyi doğru kabul etmemek,
- 2) Problemleri çözümleyerek analiz etmek,

³⁹ Septik: Kuşkucu. TDK, "Septik", Tıp Terimleri Kılavuzu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

⁴⁰ Descartes, Rene, Felsefenin İlkeleri, (çev. Mesut Akın), Say Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 49.

⁴¹ Descartes, Rene, Kurallar ve Meditasyonlar, (çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, 1997, s. 94.

3) En basit ve kesin olan önermeden yola çıkarak karmaşık olana doğru ilerlemek,

4) Bu sıralamalar esnasında herhangi bir yanılısamayı önlemek için sık sık sağlama yapmak⁴²

Bu dört temel kuralın belirlenmesinde yukarıda da belirtildiği gibi analitik geometri, mantık ve cebir ilimlerinin etkisi olmuştur. Bu tür ilimlerin sağlama yaparak doğruya götürme durumunu kendi oluşturduğu felsefesinde de sağlama mantığıyla ele almış ve de doğru bilgiye ancak bu aşamalardan geçerek erişilebileceğine inanmıştır.

Descartes'e göre açık ve seçik bilginin temel kaynağı, zihindir. Bunu "Metafizik Üzerine Düşünceler" isimli eserinde balmumu örneğiyle açıklamıştır:

Descartes, eline bir balmumu alır ve ilk önce onu inceler. Balmumunun şeklini, büyüklüğünü, katılığını, sıcaklığını, rengini ve kokusunu hisseder. Ve onu ateşe yaklaştırır, böylece değişime uğradığını gözlemler. Balmumunun şekli değişerek yüzeyi farklılaşır, büyüklüğü artar, sıvılaşır, ısı oranı yükselir, rengi olduğundan daha koyu bir hal alır, farklı bir koku yayılır vb. Balmumu duyularla algılanabilecek boyutta bir değişime uğramıştır. Descartes, insanlara bu deney ile karşılaşılan balmumunun aynı olup olmadığı sorusunu yöneltir. İnsanlar, onun aynı balmumu olduğu cevabını verir. Bu cevap, duyularla algılanan bir değişimin sonucunda verilen bir cevap değildir. Çünkü duyularla algılanarak varılan bir sonuç olsaydı iki durum arasındaki değişim göz önünde bulundurulurdu. Balmumunun idrak eden fiil ne görüş, ne dokunuş, ne de tahayyüldür ve böyleymiş gibi görüldüğü halde, hakikatte hiçbir zaman bunlar olmamıştır; fakat yalnız zihnin bir görüşüdür.⁴³ Descartes bu deney üzerine bilgi arama metodu olarak zihni temele alır.

Bu ve buna benzer deneysel sonuçlar neticesinde Descartes, güvenilir ve kesin bilginin zihin olduğu kanaatine varır. Ona göre her ne kadar duyularla gözlemleyebildiğimiz, hissederek algıladığımız bir durum olsa dahi, bu yöntem gerçek bilgiye ulaşmak için doğru bir yöntem olmamıştır. Duyulardan ziyade zihnin yönünün, gerçek bilgiye erişme yolunda daha güvenli ve doğru olduğunu savunur. Descartes için

⁴² Descartes, Rene, Yöntem Üzerine Konuşma, (çev. Afşar Timuçin), Bulut Yayınları, İstanbul 2010, ss. 63-65.

⁴³ Descartes, Rene, Metafizik Düşünceler, (çev. Mehmet Karasan), Milli Eğitim Basınevi, İstanbul 1997, s. 163.

açık ve seçik bilgiye giden yol, duylardan öte zihinde saklıdır ve bu, Descartes'in Bilgi Kuramı'dır.

2.2.1.1.1. Descartes'e Göre Özne-Nesne İlişkisi

Descartes'in ortaya koyduğu Bilgi Kuram'ı, özne-nesne ilişkisi ile ilişkilendirilecek olunursa; özne tarafından nesne bilgisinin hangi yöntem ile kazanıldığı tartışması bu kuramın getirisidir. Descartes, modern dünyanın temeline özneyi yerleştirmesi sebebi ile aydınlanma çağına temel bir nitelik teşkil eder ve bu düşüncesi, felsefe tarihinde bir kırılma noktası olarak bilinir. Doğru ve apaçık bilgiye erişmenin temel dayanağının zihin olduğunu savunarak, "özne" ve "düşünme" ikilisinin arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirmiştir.

"Düşünüyorum o halde varım" deyimini ile düşünme etkinliğini yalnızca zihinsel bir eylem olarak değil, aynı zamanda var olmanın asıl kuralı olarak görmüştür. Bu sebeple düşünmeyi ontolojik boyutta ele almıştır. "İnsanlar düşünce yaratmayı öğrenmeden, düşünce onlara gelmiştir. Düşünmüyorlar, ama zihinlerinin görevini seziyorlardı. Nesnel psişenin⁴⁴ bilinçdışının kendiliğinden ve bağımsız olan faaliyetini yansıtan bir düş gibidir dogma.^{45,46}

Özne, bilgi edinme süreci içine girmeden önce ilk olarak kendi varlığını doğru ve güvenilir bir bilgi ile ispatlamak durumunda kalır. Kendi varlığının bilgisini doğru ve güvenli bir şekilde ortaya koyamayan özne, kendi dışında kalanların varlıklarını doğru bir bilgi ile bilemez ve onları içselleştiremez. Descartes'in kesin ve güvenilir bilgiye erişme süreci olan zihin, aynı zamanda öznenin kendi varlığının bilgisini ortaya koymasında dayanak noktasıdır.

Descartes, düşünen özneyi o kadar ön planda tutar ki, kendisinin var olması aşamasında anne ve babasını bir pozisyona oturturamaz. Ve bu durumu şu şekilde ifade eder: "Ana-babama gelince, görünüşte dünyaya gelmemi onlara borçluyum, her ne kadar bu hususta bütün inandıklarım doğru olsa dahi bununla beraber bundan dolayı, düşünen bir şey olarak beni meydana getiren ve muhafaza eden ana-babam olması

⁴⁴ Psişe: Ruh. Jung, "Psişe", 2016, s. 54.

⁴⁵ Dogma: Doğruluğu sınanmadan benimsenen ve bir öğretinin ya da ideolojinin temeli yapılan sav. Akarsu, A.g.e., s. 56.

⁴⁶ Jung, Carl Gustav, Analitik Psikoloji, (çev. Ender Gürol), (2. Baskı), Payel Yayınları, İstanbul 2006, ss. 271-272.

gerekmez; çünkü düşünen bir cevherle cismani bir fiil arasında hiçbir münasebet yoktur.”⁴⁷

Descartes’e göre özne, tüm doğru ve apaçık bilgilerin yapılandırıcısıdır. Bilen ve düşünen varlık olarak özne, karşılaştığı tüm nesnelere ne olduğu sorusunu yöneltir. Özne, nesnenin ne olduğu ve onun hangi doğaya ait olduğu sorularına cevap ararken, bu sorulara yine bilen ve düşünen varlık (özne), hem açık hem de seçik bir şekilde cevap verecektir. Dolayısıyla özne, hem şüphe edip soru soran hem de doğru bilgiye ulaşım cevabı veren konumdadır.

Maddesel nesnelere varlığının nasıl kanıtlanacağı sorunu ele alınırken, onun bir töz olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla maddesel şeylerin bilinci, zihin durumlarının bilinci ile aynı anlamda gözetilemez. Maddesel şeylerin "anlıktan yoluyla olmanın dışında algılanamayan özellikleri vardır.”⁴⁸ Descartes, maddesel nesne bilgisinin duyularla değil, anlıktan yollarla elde edilebileceği kanısındadır. O, ancak bu yolla kuşku duyulmaksızın doğru bilgiye erişileceğine ve kesin olarak bilineceğine inanmıştır. “Maddesel şeylerin varlığı, kuşku sürecinde anlıktan sonra ele alınır. Çünkü cogito⁴⁹, düşünmenin ilk olarak gerçekleştirdiği bir bilgi deneyimidir. Tüm bilgilerin çıkış noktasının cogito oluşunun nedeni, düşünen varlığın hiçbir kuşkuya yer bırakmaksızın kesin olarak kanıtlanmasıdır.”⁵⁰

2.2.2. Özne

Kelime anlamı olarak özne; kendisi dışındaki her şeye (nesneye) karşıt olarak dış dünyadan bağımsız olan, gerçeği dolaysız bir şekilde kavrayan, bir nesneyi o nesne olmaksızın zihinde tasarımılayabilme yetisiyle daha önce ilişkilendirilmemiş nesnelere birbirleriyle ilişkilendirilerek yeni bir şey yaratma gücüne sahip olan, üzerinde durduğu şeyin bilincine varan, nesneyi doğrudan doğruya hem kendi gerçeğiyle hem de düşsel algısı ile algılayan bireydir.

⁴⁷ Descartes, *Metafizik Düşünceler*, 1997, s. 168.

⁴⁸ Descartes, *Kurallar ve Meditasyonlar*, 1997, s. 99.

⁴⁹ Cogito: Descartes’in “Düşünüyorum, o halde varım” düşüncesidir. Descartes, 2010, s. 43.

⁵⁰ Ay, Volkan, *Modern Felsefede Özne-Nesne Ayrımı ve Öznellik Kavramı*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe (Sistemik Felsefe ve Mantık) Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye), 2003.

Özne, epistemolojik anlamıyla “öz” (töz) deyiminden türemiştir. Spinoza'nın deyimi ile öz, “Varoluşu için başka bir şeye gereksinme duymayan şey”⁵¹ olarak ifade edilir. Varoluşun kendi kendisinde var olma halini destekleyen bir düşüncedir. Öz, başka bir şey için varlık arayışına girmeksizin yalnızca kendi içinde var olmandır. “Öz” deyimi ile nitelendirilen her şey, kendi kendisine ve kendi kendisinde var olduğu haliyle kabullenilir. Öznede varlığı aranmayan öz, yalnızca kendi içinde vardır.

XVII. yüzyıldan itibaren özne, kuramlaşmış hali ile “ben” anlamında kullanılır. Ben olmayana (nesneye) karşı durmakla birlikte sürekli nesneye yönelme durumu da vardır. Kendisi dışındaki her şey onun için “ben olmayan” ise, başka bir “ben” için de kendisi “ben olmayan” niteliğindedir. Yani her özne kendisi için “ben” durumundadır ve kendisi dışındaki her şey onun nesnesi yani “ben olmayan” pozisyonudur.

Özne, yaşam süresince hayatına kattığı ve katacağı her durumda düşünen ve yalnızca düşünmekle yetinmeyip, kendi düşüncesini eyleme geçirerek tasarı faaliyetinde bulunan ve üreten bir yeteneğe sahiptir.

Özne, kendi yaşam deneyimleri içinde, kendisini ve çevresini tanıma özelliğine sahiptir. Doğada edindiği bilgilerin, karşılaştığı görüntülerin, hislerin ve duyguların zihninde duru olarak çözümlenme sürecini yaşar. Bu durum “sezgi” olarak nitelendirilebilir. Böylece sezgi yoluyla olmuş veya olacak bir şeyi net olmasa da kestirebilme yetisine sahiptir. Bu doğrudan doğruya kavrayabilme durumu, üzerine düşündüğü şeyin özünün bilincine varması halidir. İçgüdüsel bir yol ile öznenin bilincinde uyanan sezgisel durumlar, onun karar mekanizmasına yön verir. Yaşadığı farklı deneyimleri ile bilincinin denetiminden zaman zaman uzaklaşsa dahi ondan tamamen kopması söz konusu değildir.

Descartes, öznenin varlığını düşünme olarak sağladığını ve ancak bu şekilde var olacağını ortaya koyar. Düşünme eylemini sağlam ve güvenli bir yapıya ait kılarak, “düşünüyorum öyleyse varım” şeklinde bir sonuca ulaşmıştır. Descartes, “-Düşünüyorum öyleyse varım- doğrusunun, kuşkucuların tüm aşırı varsayımlarıyla sarsılmayacak kadar sağlam ve güvenli olduğunu belirlerken, bu doğruyu araştırdığım felsefenin ilk ilkesi olarak hiçbir kuşkuya düşmeden olabileceğine karar verdim”⁵²

⁵¹ Akarsu, “Töz”, A.g.e., s. 179.

⁵² Descartes, 2010, s. 43.

demmiştir. Gül ve Ünal, “Öznenin, Descartes’in ifadesiyle “düşünen şey” olmasının yanında, korku duyan, yaşayan ve arzulayan yönü, öte yandan kendi çıkarlarını koruyan ve kendisini merkeze alan konumu kısacası toplumsallığı bu düşünürler tarafından anlaşılmıştır”⁵³ diyerek, öznenin Descartes için yalnızca düşünen şey olarak kalmadığını söylemiştir.

2.2.2.1. Öznenin Doğa İle Olan Uyumu-Uyumsuzluğu ve Anksiyetesi

Yaşam boyunca her öznede farklı izler bırakan gerek sosyolojik gerek psikolojik vaziyetlerin ona yüklediği kimlik, öznenin yaşamı boyunca bilinçli karar verdiğini sandığı her durumun aslında geride duran karar mekanizmalarıdır. O, bunun farkına varmadan hayatını sürdürür ve verdiği kararların asıl sahibinin kendi bilinçli hali olduğunu savunur. Birey, bilinçaltımıza yerleşen ne varsa, verilen kararda asıl önemli kısmı onun yönettiğini düşünmez bile.

Özne dünyaya geldiğinden beri yaşadığı, gördüğü, duyduğu, hissettiği tüm duygu ve düşüncelerini zihnine kodlar. Gerekli durumlarda zihninde kodladığı o yaşantılara döner ve geçmişi anımsar. O yaşantısından izler sürerek gelecek yaşantısını bilinçsizce etkiler. Örneğin; yaşadığı çevrede savaşlar, kentsel sorunlar, toplumsal, siyasal ve ekonomik sarsıntılar yaşayan özne, bu yıpratıcı çevresel etkileri kendi dünyasında psikolojik anlamda yoğun bir şekilde yaşar. Kalıcı nitelikte olma ihtimalindeki bu etkiler, onun psikolojik ruh haline olumsuz bir şekilde yansır.

Öznenin istemi dışında gelişen bu durumlar, anksiyetesini arttıran etmenler arasındadır. Çevreden gelen problemlere yönelik geliştirdiği uyarıcı mekanizmanın ve küçük bir kaygının koca bir paniğe dönüşmesi hali olan anksiyete, yoğun yaşanması durumunda davranış bozuklukları yaratabilir. Özellikle çocukluk çağlarında yaşanan yıkıcı etkiler, ilerleyen yaşlarda anksiyetenin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu hususta Geçtan, çocukluk döneminde olumsuz çevre koşullarının yarattığı engellerle karşılaşan insanın, yetişkin yaşam için gerekli yetenekleri geliştiremeyeceğini ve zorlanma durumlarına karşı geliştirmiş olduğu yöntemlerin yetersiz kalacağını ifade etmektedir.⁵⁴

⁵³ Gül, Fikri, Şükrü Mert Ünal, “Modern Özne ve Modern Düzen Algısının Uzamı Olarak Kent”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2015 (20), ss. 70-77.

⁵⁴ Geçtan, A.g.e., s. 14.

Öznenin yaşı ilerledikçe çevresinde yaşanan olumsuzluklara gösterdiği direnç artar ve olumsuz etkilerin kendisi üzerinde bıraktığı kalıcılığı azalır. Problemlere karşı geliştirilen savunma mekanizmaları, yaştın ilerlemesi halinde daha çok devreye girer. Böylelikle çocukluk döneminde yaşanan travmatik olaylar, erişkinlik döneminde yaşanmasına kıyasla daha kalıcı bir iz bırakır. Bu etkiler, özne var olduğu sürece devam eder.

Zaman içinde özne, çevreden gelen etkilere karşı metotlar geliştirerek ona uyum sağlar. Fakat çocukluk döneminde yaşadığı olumsuz bir durumu var ise çevreden gelen etkilere davranış olarak abartılı tepkiler verir. Anksiyeteyi oluşturan durumlar, çevre ve özne uyumunda yetersizlik sağlayabilir. Oysa canlı, var olduğu sürece çevreye ve doğaya uyum sağlama gayretindedir. Anksiyete hali bu uyumu yakalayamadığından dolayı özneyi toplumsal hayatta çekingen kılar. Kaygı bozukluğu yaşayan kişiler yoğun panik halindeyken mevcut durumu olduğundan daha tehlikeli bir şekilde algılayarak o durumun hiç bitmeyeceği endişesinde olurlar. Anksiyete, fiziksel etkilere dönüşerek öznenin kontrol mekanizmasını etkisi altına alır. Nesne oluşumunun zihinsel tasarımı süreci de tıpkı bunlar gibi bilinçaltı etki süreçlerine bağlıdır, ondan etkilenecek şekilde şekillenir. Her özne için farklılık göstermesindeki sebeplerden biri de budur.

2.2.2.1.1. Toplumdan Soyutlanma Hali

Kendine yeni bir dünya oluşturmaya çalışan insan, iç dünyasıyla etkileşimler kurarak benliğini yeni bir zemine oturturma cesaretinde bulunur. Bu değişimi kendini toplumdan soyutlayan farklılıklarından dolayı yapması aslında onun bir avantaj olduğunun farkına varmamasındandır. Kendi dünyasıyla bu dünya arasındaki farklılıkları en aza indirmeye çalışarak benliğinden uzaklaşıp, onu o yapan farklılıklarını yok etme gayreti içine girer.

Rank, aynılık psikolojisine karşı çıkarak farklılık psikolojisini önerir. Nevrotik karakterin ya da çokluk şizoid⁵⁵ de denilen tipin ortaya çıkışını şöyle anlatır: "Kişi ilk önce kendine ait bir istemin varlığının bilincine vararak diğerlerinden farklı olduğunu algılar, sonra bu farklılığı aşağı bir şey olarak yorumlar, bunun sonucunda istem gücünü ahlaksal açıdan yıpratır. İstem gücünün diğer bir istemin karşısında yitirilmesi aslında istemlerin bir mukayesesinden ve farklılığının bilincine varılmasından başka bir şey değildir." Buradaki can alıcı nokta, sorgulamanın ve lanetlemenin istemin içeriklerine değil, bizzat kendisine gelmesidir. Yani istem, karşı-isteme ve bu istemin tüm içerikleri de kötüye dönüşmüştür. Kötü olan, bu istemin engellenmesi gerekliliği.⁵⁶

⁵⁵ Şizoid Kişilik Bozukluğu: Yetişkinliğin ilk dönemlerinde başlayarak yapılaşan ve insanlara ilgisizlik ve duygusal yaşantılarda küntlkle belirlenen bir kişilik bozukluğudur. Geçtan, A.g.e., s. 262.

⁵⁶ May, Rollo, Yaratma Cesareti, (çev. Alper Oysal), (2.Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 1975, s. 19.

May, kişilerin, bu dünyada ve kendi problemleri konusunda ancak, dünyayı kendileriyle olan ilişkisi içinde yakalarlarsa bir şey yapabilir olabileceklerini ve ancak (dünyadaki) kendilerine karşı bir tavır alabilip (dünyadaki) kendilerini reddedebilecek duruma gelirlerse kendi varlıklarını olumlayabilir olacaklarını öne sürmüştür.⁵⁷ Bu düşünce ile May, (dünyadaki) kendini reddetme durumunun aslında varlığını kabul edip olumladığı anlamına geldiğini söylemiştir. Burada yıkıcılığın, başkaldırının yaratıcılığa yönelen şekliyle, salt tepkisel olan hali arasında ince bir ayırım yatıyor.⁵⁸ Farklı olan kişi, sıra dışılığından kurtulmak isteyerek, zihnini arkaik insanın ruhuna bürünmeye zorlar, farklılıklarını daima bir kusur olarak görür. O, öteki insanlardan kendini ayıran düşünce, his ve duygularından utanç hisseder ve bir türlü farklılığıyla barışık kalamaz, kabullenemez. Farklılıklar bizim için açıktır; onları birbirine karıştıran, ayırım yapmayan bilinç, bizim üzerimizde bir cehalet etkisi yaratmaktadır.⁵⁹

İlkel zihniyetin sıradanlığına, monotonluğuna ulaşma arzusuyla kendini var olmadığı bir dünyaya sıkıştıran birey, kendine tavır alır ve farklılıklarını reddeder. Kendini normalleşme evresine iter. Yaptığı değişimde zorlanır ise bu durum, kişide psikolojik probleme dönüşerek farklı bir boyut alır. Aidiyet duygusundan mahrum kalır ve kendini bir türlü hem doğaya hem de kendine ait hissedemez. Kendi içinde oluşturduğu durum, kendinin ayrıcalıklı ve farklılıklarını kabullenip onları içselleştirene kadar devam eder.

Yaratıcı bir zihin, sanatı ve toplumu ileri bir düzeye taşıyarak diğer insanlardan ayırır. Onun bu ayırıcı niteliği ve ayrıcalıklı düşünceleri sıradanlıktan uzak, normalin ötesindedir. Yeni ve biricik olanı keşfetme arzusu ile daha önce birbiriyle alakalandırılmamış olan şeyleri alakalandırarak, onlarla ilişki kurarak sanat adına özgün eserler yaratır.

2.2.2.2. Öznenin Dış Dünya Nesnelere İle Olan Etkileşimi

Çevresindeki fiziksel ve duygusal anlamda her türlü uyarılardan etkilenen özne, onlara olumlu veya olumsuz yine duygusal veya fiziksel bir karşılık verir. Duygusal tepkiler gösterme hali, öznenin yaşadığı nesnel deneyimlere göre şekil alır. Henüz bilinç yüzüne çıkmayan, kendi denetimi dışındaki ve bilinç ötesindeki durumlar, uyarıya

⁵⁷ May, A.g.e., s. 21.

⁵⁸ May, A.g.e., s. 21.

⁵⁹ Foucault, A.g.e., s. 140.

vereceği duygusal ve fiziksel tepkinin olumlu veya olumsuz olma kanaatindeki yönünü belirler. Bilinç faaliyetlerini etkileyebilen bu durumlar, öznenin bir nesneye veya olaya verdiği önemine, nesnenin veya olayın özne tarafından belirlenen nitelik durumuna göre farklılık gösterir. Bir nesnenin veya olayın niteliğini belirleyen şey, öznenin o şey üzerindeki düşsel edimidir. Ruhsal süreci ile fiziksel ve duygusal davranış şekillenmesi, düşünen öznenin zihinsel önermesinin davranışa dönüşmüş halidir.

Öznenin etkilendiği tüm durumlar, ruhsal boyutta reaksiyon gösterir ve dış dünyaya davranışsal bir tepki olarak aktarılır. Herhangi bir nesne tarafından iç dünyasında uyandırdığı izlenimine yine kendi dünyasında yanıt verir. Özne, nesnelerin görüntülerinin haricinde, ruhsal hareketlerini ve etkinliklerini de takip eder. Nesnenin asıl görüntüleri, öznenin düş gücünde bütün olarak deformasyona uğrayarak, bambaşka bir görüntü halini alır.

Öznenin kendisi dışında var olan her şey onun nesnesi pozisyonundadır. Özne, kendisi dışında varlığını sürdüren her şeyi gözlemler ve sorgular. Yukarıda belirtildiği gibi özne, kendi dünyasının merkezinde yer alır. Nesnelerin etki alanı ona zaman zaman yön verse dahi kendi dünyasını dış dünyadan soyutlar. Öznenin dış dünya nesnesiyle etkileşimi, dünyaya geldiği andan itibaren başlar ve yaşamı boyunca devam eder. Onun nesnelere olan bağı, kendi psikolojik süreci üzerinde etkilerini göstereceği bir durumdur. Bu nedenle nesne etkileşimi özne açısından oldukça önemlidir. Varlığını sürdürdüğü sürece doğada var olan nesne oluşumunu daima gözlemleyen özne, nesneye duygusal ve sezgisel anlamda yaklaşarak onu tanımaya, çözümlenmeye gayret gösterir.

Özne, nesne oluşumları ile duygusal anlamda iletişim kurar, onları duyu organları ile hissetmeye çalışır. Nesnenin kendine ait anlamlarını öğrenerek, onları öznel amaçları doğrultusunda kullanır. Bu süreçte nesneyi, dış dünyanın oluşturduğu algıdan uzaklaştırarak kendi dünyasına çeker. Nesnenin kendine özgü anlamlarını sorgulayan özne, bir sonraki aşamada onu kendince anlamlandırma eğilimindedir ve dış dünyayla kendi dünyasındaki anlamları karşılaştırarak tekrardan sorgulama evresine geçer. Bu bir döngüdür ve yaşamına dâhil ettiği tüm nesnelere aynı şekillerde fakat farklı etkilerde gerçekleşir.

Kant'a göre, kendini bilme ile başlayacak olan bilgi aracılığıyla insanın, denetleyeceği doğayı da yeniden bir bilgi olarak kurmakta olduğunu söyleyen Özertürk,

öznenin gözlemediği dış dünyaya farklı bir bakış açısı getirdiğini ve ona yeni anlamlar yüklediğini vurgulamaktadır.⁶⁰ Bu düşünceye göre özne, doğadaki bir bilgiyi farklı boyutlara ulaştırıp bambaşka bir bilgi üretme amacı içindedir.

Örneğin kil, doğada bulunan bir nesnedir. İnsanoğlu, Neolitik Çağlarda kilin yakılması ya da ısıtılması sonucunda, şekil verip sertleştirilme yöntemi ile kendisine kullanım nesnesi elde etmiştir (Resim 2.2). Doğadaki nesneyi farklı bir perspektife ulaştırması bakımından kilin, kullanım nesnesi olarak dönüştürülmesi, “bilgi nesnesi” olarak değerlendirilebilir.



Resim 2.2: “Pişmiş Topraktan Kullanım Nesnesi”, Neolitik Dönem.

Yine aynı çağlarda güvenli bir şekilde sığınma ihtiyacından kaynaklı taş temelli, kerpiç duvarlı evler ortaya çıkmıştır (Resim 2.3). Bu, doğaya ait nesneyi bilgi ve kullanım nesnesi evresine dönüştürme aşamasıdır. Maden devrinde bakır, tunç, kalay gibi madenlerden elde edilen tarım ve savaş aletleri, öznenin yine doğa nesnelarini dönüştürme gayreti içinde bulunduğu bir örnektir.

⁶⁰ Özertürk, Saltuk, Beckett Öznesi Üzerine, Edebiyat Eleştiri Dergisi (Öznellik Sayısı), İstanbul 1994, s. 33'den aktaran, Kaplanoğlu, Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada, (Yayınlanmamış doktora tezi), Atatürk Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum (Türkiye), 2008.



Resim 2.3: Catalhöyük Neolitik Kenti, “Taş Temelli Kerpiç Duvarlı Ev”, Konya.

2.2.2.3. Sanatçı Özne

Yaşamı boyunca diğer öznelerden daha bağımsız düşünebilen, nesnelere farklı yorumlama gücüne sahip olan, onları hayal dünyasında kurgulayıp, estetik kaygılar güderek imgeleştiren, duygusal deneyimlerini kullanarak doğadaki nesnelere yeni bir boyut ve biçim kazandıran özneye “sanatçı” denir. Sanatçı özne, gerçeği dolaysız bir şekilde kavrayan, bir nesneyi o nesne olmaksızın zihinde tasarımılabilmekle yetisiyle daha önce ilişkilendirilmemiş nesnelere birbirleriyle ilişkilendirerek yeni bir şey yaratma gücüne sahip olan, üzerinde durduğu şeyin bilincine varan, nesneyi doğrudan doğruya hem kendi gerçeğiyle hem de düşsel algısı ile algılayan bireydir. Var olan gerçeklik içinde kendi benliğini bulma arayışına giren sanatçı özne, zaman içinde kendi benliğini oluştururken onu diğer öznelerden ayıran bir özgünlüğe sahip olur.

Sanatçı özneyi diğer öznelerden ayıran birçok özellik vardır. Diğer öznelerden farklı olarak sanatçı özne, doğaya ve nesnelere karşı diğer öznelere kıyasla daha duyarlıdır. Duygulanma ve deneyimlenme süreçleri ötekilerden daha bağımsız ve yoğundur. Bu süreç, ona ruhsal boyutta farklı etkiler yaratır. Kendi zihninde oluşanı dışa aktarma içgüdü ve yaratma yetisi ile duygularını amacına ulaştırma doğrultusunda dış dünya üzerinde üretmek ister.

Gerek duygusal gerek sezgisel anlamda dış dünya, sanatçı özneyi diğerlerine oranla daha fazla etkisi altına alarak, ona duygusal deneyimler yaşatır. Etkilenen sanatçı özne, ruhsal durumunu entelektüel birikimleri ve geçmiş deneyimleri ile birleştirerek dış dünyaya sanat nesnesi olarak yansıtır. Sanat, nesnel gerçeklik ve öznel duyumlardan

oluşur. Sanat yapıtını oluşturan, insan ve gerçeklik arasındaki, “iç”-“dış”, “özne”-“nesne” etkileşimidir.⁶¹ Kendi dünyası dış dünyadan her ne kadar bağımsız olursa olsun sanatçı özne, dış dünya nesnelерinin etki alanları içinden kopamaz ve yaratma aşamasında esin duyduğu kaynağı daima doğadır.

Sanatçı özne, doğada var olan nesneleri var olandan bağımsız şekliyle kurgulasa da, yeni bir şey yaratma eyleminin çıkış noktası, doğa ve doğada bulunan nesnelerdir. Yani doğadan bağımsız fakat bir o kadar da doğaya aittir. Öznenin yaşamı boyunca dış dünya nesneleriyle olan etkileşimleri onun üretme potansiyelini artırır.

Psikoloji biliminin henüz gelişmediği dönemlerde sanatçının toplumdan ayrılan tarafını anlamlandıramadıkları noktada sanatçıyı hasta olarak görmeleri şu şekilde ifade edilmiştir:

Psikolojik kuramların önüne geçemedikleri eğilimlerden biri de sanatçıyı hasta ilan etmek. Normal düşkün psikolojinin normalden sapmayı hasta görmesine karşı Rank, sanat olgusunu "psikolojinin ötesi" olarak kayda geçirdi. Psikolojinin ikiye indirgelediği (normal ve nevroitik) tipler Rank'ın psikolojisinde üçe çıkıyor. Rank, sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak koyuyor ve en önemlisi de nevrotiğin bir yönü olacağına bunun normale doğru aşma değil, sanatçıya (ya da yaratıcı tipe) doğru, yukarıya aşma olduğunu söylüyor.⁶²

2.2.3. Nesne

Nesne, öznenin bağımlılık kavramı olarak özne ediminin, bilincin kendisine yöneldiği ve kendisine yönelinen, düşünülen, tasarlanan şeydir.⁶³ Bir edim olmadan var olmayan nesne, dış dünyanın bir parçası halindedir ve hem bilincin hem de düşünme olayının karşısında durur. Özne, nesne ile gerek fiziksel gerek duygusal anlamda faaliyet içine girerek onunla olan etkileşimini artırır.

Nesne en genel tanımı ile üzerinden fikir üretilen şey, öznenin dışında olan ve onun bilmesine konu olan, karşımızda bulunan görüşümüze açık olan, düşünen özneye karşıt olarak düşünülen şey, bilgisine ulaşabileceğimiz bütün gerçeklik olarak tanımlanır.⁶⁴ Psiko-analitik literatürde duygusal enerji yatırımı yapılan herhangi bir şeyin (bir insan, yer, düşünce, fantezi⁶⁵ veya anı) nesne olduğunu söyleyen Güney, dış

⁶¹ Eco, Umberto, Açık Yapıt, (çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1992, s. 213.

⁶² May, A.g.e., s. 19.

⁶³ Akarsu, “Nesne”, A.g.e., s. 132.

⁶⁴ Timuçin, Afşar, Estetik, (2.Baskı), BDS Yayınları, İstanbul 1994, s. 185.

⁶⁵ Fantezi: Gerçeğin ve olanağın dışında olarak hayalin serbest işlemesi ve böylece meydana getirilen eser. TDK, “Fantezi”, 1948.

nesnelerin; kişi, yer veya şeyler olduğunu, iç nesnelerin ise dış nesnelere bağlanmış düşünce, fantezi veya anılar olduğunu vurgulayarak nesnelerin bilinçli ya da bilinç dışı olabileceği düşüncesiyle nesne ilişkilerinin benlik ile iç ve dış nesnelere arasındaki ilişkili olduğunu söylemektedir.⁶⁶

Şeyin şeyselliğinin unutulmasının nedeni düşünceden vazgeçilmiş olmasıdır. Heidegger'e göre "şeyin şeyselliği"ne, düşüncenin otoritesi yapılan "akıl" (ratio) tarafından şiddet uygulanır ve bu yüzden de düşünce daha düşünülür hale getirilmeyip, bunun aksine düşünceden vazgeçilir. Akıl dışı ve akıl ayrımının temeli de aklın meşruiyetinden kaynaklanır. Nesneyi böylece yalnızca ratio belirler. Akıl kendisini tek ölçüt olarak koyunca, bu ölçüt dışındakiler de kendilerini akla göre belirlerler ve "akıl dışı" denilen alan da tekrar akıl tarafından tanımlanır. Akıl ve akıldışı arasında yapılan ayrımın kaynağı "nesne" anlayışıdır. Nesnenin özünü belirleyen bu anlayış modern felsefenin temelini oluşturur.⁶⁷

Nesnelerle çevrili olan doğada, öznenin nesnelere karşı olan algısı, ilk aşamada nesnenin kendisine ait nesnel gerçekliğidir. Bu, dış dünya nesnesinin maddesel halinin özne tarafından farkında olma durumudur. Daha sonraki aşama, öznenin nesnelere dünyasından düş nesnesi boyutuna çektiği öznel nesne gerçekliğidir. Bu aşama ise, maddenin varlığının imgelem⁶⁸ yolu ile zihni süreçlere dâhil olup iç dünyaya dönüştüğü faaliyetidir.

2.2.3.1. Sanat Nesnesi

Sanatçı özne, bir nesnenin dış dünyadaki görüntüsünden ve ondan aldığı duygusal deneyiminden yola çıkarak, kendi zihninde o görüntüye yeni bir görüntü ve anlam yükler. Sanatçının nesne üzerinde kurguladığı görüntü, bir zihin tasarısıdır ve onun düş nesnesi haline dönüşen dış dünya nesnesi, özne tarafından kendi asıl amacı dışında kullanılır. Nesne, asıl amacından uzaklaşır ve zihni boyutta özne kontrolü altına girer. Öznenin zihinsel aygıtı, bu kontrolü ele alarak nesneye görünenin ötesindeki bir perspektiften bakar.

Sanatçının nesne üzerinde yaptığı şekil ve anlam deformasyonu ona özgünlük katar ve bu da sanat nesnesine doğrudan doğruya yansır. Sanatçının kendi özgünlüğü ve yorumuyla ortaya çıkan sanat nesnesi eşsizdir. "Sanat yapıtlarının ilk özellikleri, onların şeysellikleridir. Her sanat yapıtı belirli bir nesneliliği kullanır; resimde renk, dil

⁶⁶ Güney, Melike, "Sanat, Benlik Nesnesi ve İlham" *Klinik Psikiyatri*, 1999 (1): ss. 42-45.

⁶⁷ Bal, Metin, Martin Heidegger'in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve İnsan Arasındaki İlişki, (Yayınlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe (Sistemik Felsefe ve Mantık) Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye), 2008.

⁶⁸ İmgelem: Bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarılma yetisi. Akarsu, "İmgelem", A.g.e., s. 102.

yapıtında sözcükler, müzikte ses.”⁶⁹ Eco, bir aracın şeyselliğinin ancak onun kullanılmaz hale geldiğinde keşfedileceğini ve ancak o şey iş göremez hale geldiğinde yalnızca bir alet olmaktan çıkıp bir şey olarak fark edilebileceğini söylemektedir.⁷⁰

Öznenin dış dünya nesnelere ile olan etkileşimi, onu duygusal anlamda etkileyerek hayal dünyasının bir parçası haline gelir. Öznenin düş gücüne yerleştirdiği nesnenin kafasındaki görüntüsünü dışarıya yansıtma durumu, sanat eseri oluşum aşamasıdır. Daha önceden ilişkilendirilmemiş nesnelere birbirleriyle ilişkilendirilerek yeni ve biricik eser yaratmak, sanatçının en temel gayesidir. İmgelemine yaratım sürecine dâhil ederek onu sanat nesnesine çeviren sanatçı özne, nesnelere kendi dünyasına çekerek onu yorumlama, kendince anlamlandırma gücüne sahiptir.

Sanat nesnesinin oluşum aşaması, başlangıçta özne-nesne etkileşimi sonucunda, dış dünyaya bağımlı olarak gelişir. Öznenin dıştan içe aktardığı görüntü, artık dış dünyadan bağımsız bir hal alarak yalnızca özneye ait olur. Sanatçı özne, zihninde kurguladığı görüntüyü yaratıcı bir şekilde ortaya koyarken yine dış dünya ile bir ilişki haline girer ve zihnindeki doğaya yansır. Örneğin, bir sanatçının resim yapma süreci, iç dünyasını doğaya yansıtma aşaması olarak değerlendirilebilir. Dışsal olan gerçeğin belli birikimlerle içeriye aktarılması sonucu sanatçı öznenin tekrardan kendi gerçekliğini içeriden dışarıya aktarması olayı, sanat nesnesi yaratma sürecidir.

Dışarıda var olanı kendi dünyasında yorumlayan sanatçı öznenin, tekrardan dışarıya bir eser bırakırken dıştan içe, içten dışa olan bu döngüsü yaşamı boyunca sürekli olarak devam edecektir. Sanatçının kendi dünyası her ne kadar dış dünyadan bağımsız olsa da yaratım aşamasındayken, onu doğaya bağımlı kılacaktır. Bu aşamalar doğrultusunda sanat nesnesi, sanatçının özgün dünyasından koparak tekrar dış dünyaya ait olacaktır. Sürekli olarak bir döngü içinde aşamalarını tamamlayan sanat nesnesinin son durak noktası dış dünya olsa da başka bir öznenin etkileşim kurup iç dünyasına kazandırdığı, başka bir sanat nesnesi yaratması için esin duyduğu bir nesne olabilir.

Sanat nesnelere, farklı sanatçıların yaratım sürecine dâhil olduklarından ötürü hiçbir zaman dış dünyaya ya da iç dünyaya ait bir nesne olarak kalmayacaktır. Bir sanat

⁶⁹ Özşen, Derya, 20.Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım, (Sanatta yeterlik eser metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye), 2013.

⁷⁰ Bal, A.g.e.

nesnesi, başka bir sanat nesnesinin yaratım aşamasında bir esin kaynağı olabilir. Bu nedenle insanlık var olduğu sürece yukarıda tarif edilen döngü son bulmayacak ve sanat nesnesi yalnızca bir dünyaya ait olmayacaktır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DIŞ DÜNYANIN SANATA YANSIMASI

3.1. Sanata İlk Yöneliş

Öznenin sanata ilk yönelimi, doğa nesnelarini sanat nesnesine dönüştürme evresi ile ortaya çıkmıştır. İlk örnekleri tarihten önceki devirlerde görülebilir. Mağara tavanlarına ve duvarlarına, kemik üzerine, ağaç kabuklarına yapılan resimlerin, doğada bulunan tabii renkli taşlar ile boyanarak yapıldıkları bilinmektedir. Dikkat çekici unsur olarak, ilk mağara resimlerinin çoğunluğu hayvan figürleri içermektedir.

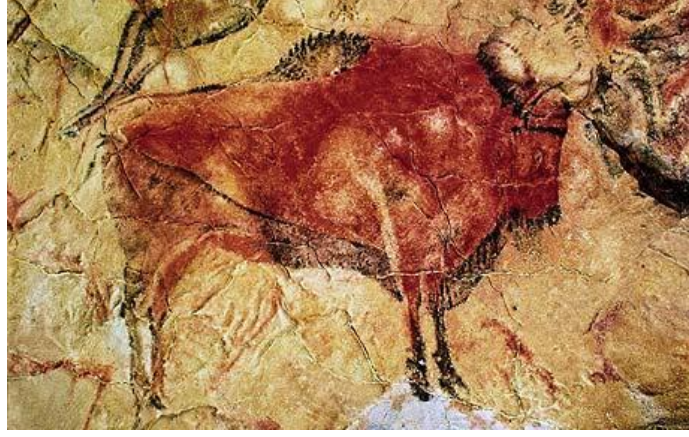
Resim sanatı serüveninin başlangıcı olarak mağara resimleri ele alınmaktadır. Mevcut konumları ve buldukları şartlar gereği özne, çevresinde gördüğü nesnelari ve olan biten olayları konu edinmektedir. Dolayısıyla bir nesneden yola çıkılıp imgelem yoluyla ortaya koyulan sanat eserinde sanatçının kullandığı imgeler, var olan bilinçdışı etkilerin göstergesidir. Mağara resimlerinde bulunan figürler, bu düşünceyi destekleyen görüntülerdir.

Paleolitik çağda yapılan ilk mağara duvar resimlerinin İspanya'nın kuzeyindeki Altamira Mağarası'nda bulunduğu bilinmektedir (Resim 3.1).⁷¹ Yaşamın her alanında kesitler taşımakla beraber insanlar, İspanya'daki mağara resimlerinden itibaren, korktuğu, beğendiği, inandığı konuları resimlerine konu etmişlerdir. Bu nedenle genellikle hayvan figürleri mağara resimlerine konu olmuştur (Resim 3.2). Özellikle yaban domuzu, geyik ve at gibi hayvanlar mağara resimlerinde fazlaca işlenmiş hayvan türleridir.

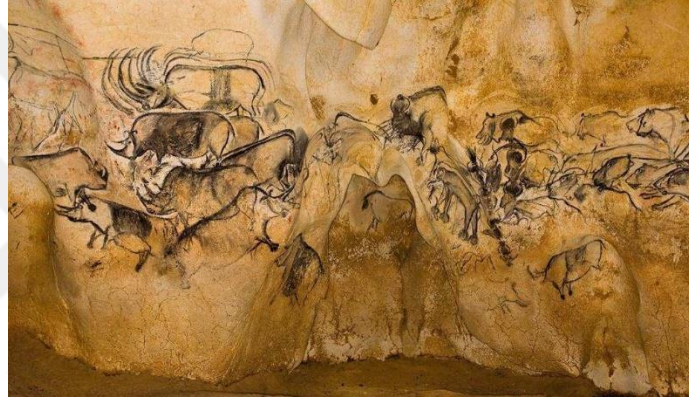
Resmin ilk imgesi hayvanlardır. En baştan başlayıp Sümer, Asur, Mısır ve ilk dönem Yunan resminde devam eden çizgide bu hayvanların tasvirleri olağanüstü derecede hakikidir. İlk imge üreticileri olan ressamalar, hayatları hayvanları yakından tanımaya bağı olan avcılardır. Ancak burada resim yapma fiili, avlanma fiili ile bir tutulmamalıdır. İkisinin arasındaki ilişki büyüeseldir.⁷²

⁷¹ Farthing, Stephen, Sanatın Tüm Öyküsü, (çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayal Perest Yayınevi, Çin 2012, s. 17.

⁷² Çetin, Ayhan, 19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti, (Sanatta yeterlik eser metni), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye), 2011.



Resim 3.1: Altamira Mağara Resmi, “Boğa”, İspanya.



Resim 3.2: Chauvet Mağarası, “Hayvan Figürleri” , Fransa.

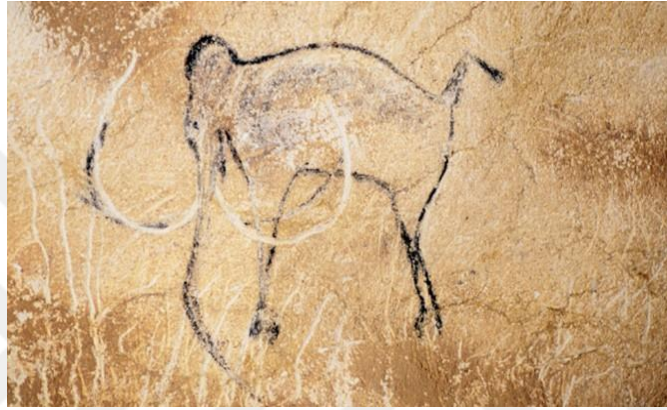
Yaşam içgüdüsüne bağlı olarak varlığını sürdürmek ve aç kalmamak adına yiyeceğe ihtiyaç duyan özne, çevresindeki imkânlar dâhilinde yiyecek elde etmek için avcılığa yönelirler. Hayvan nesnesi, öznenin hayatını devam ettirebilmesi için çok önemli bir etmen haline gelmektedir.

Bilinen en eski mağara resimleri M. Ö. 30.000 yılına uzanır. Bu resimlerin anlamları gizemini korusa da dinsel ve bütünsel amaçlarla yapıldıkları tahmin edilmektedir. Bu resimlerde sanatçılar, etrafında gördükleri dünyayı, hayvanları, nadiren insan benzeri biçimleri ve ruhani anlamlara sahip olduğunu düşünülen soyut işaretleri betimlemeyi seçmişlerdir. İspanya'nın Cantabria bölgesindeki Altamira mağarası, dünyadaki en muhteşem çok renkli mağara resim ve çizimlerinin bir kısmını barındırır. Bu resimlerin yapım tarihi Magdalenya dönemine (M.Ö. 16.000-10.000) uzanmaktadır ve resimler, çeşitli sembolleri, el işaretlerini, bizonları, atları, bir kuyruğu ve vahşi ayı olduğu tahmin edilen hayvan figürlerini barındırmaktadır. Resimler yalnızca Homo-sapiens⁷³ türünün ilk sanatsal uğraşını temsil ettiği için değil, üstün sanatsal

⁷³ Homo-sapiens: Us yetisi olan insan; us sahibi yaratık. Anaksagoras'tan Hegel'e dek uzanan geleneksel insan anlayışının kavramsal formülü. Karl von Linne (İsveçli doğa araştırmacısı) "Systema naturae" yapıtında bu deyim kültür dönemi insanı için kullanmıştır. Akarsu, “Homo-sapiens”, A.g.e., s. 96.

özelliklere sahip olduğu için de mükemmel olarak nitelendirilebilir. Dahası bu resimler, çizimlere üçüncü bir boyut kazandırması için duvarların şekillerinden faydalanılarak özenli bir biçimde tasarlanmıştır.⁷⁴

Eski insanlar, avcılık sürecinde hayvanların neye nasıl tepki verdiklerini öğrenmek için onları yakından gözleme ihtiyacı duyarlar. Avcıların yaşamları için önemli bir yere sahip olan hayvanlar, aynı zamanda onların yaratım süreçlerine dâhil edilerek resimlerine konu olmuştur (Resim 3.3). Çetin, ilkel insanlar için sanatın bir gereksinimden ibaret ve büyüsel olduğunu söyleyerek, o dönemde yaşayan insanların önceliklerinin kendi yaşamsal ihtiyaçları olduğunu vurgulamaktadır.⁷⁵

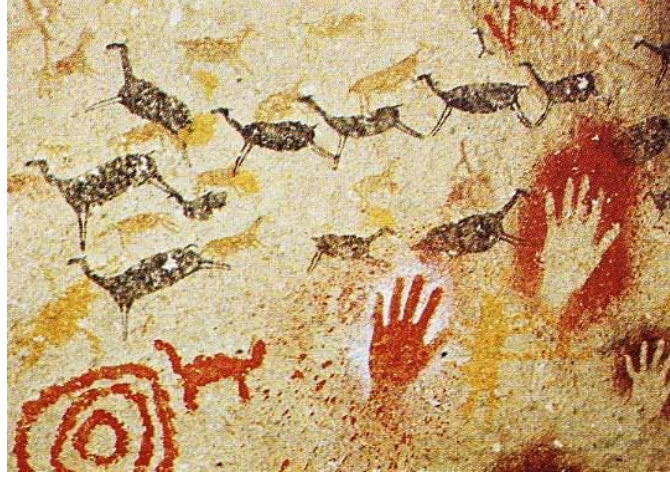


Resim 3.3: Chauvet Mağarası, “Aurignacian İnsan, Mamut”, M.Ö. 30.000 dolayları, Fransa.

Eski dönemlerdeki mağara resimlerinde hayvan imgelerinin dışında insan eli ifadelerinin de bulunduğu gözlemlenmiştir (Resim 3.4). Hayvan imgesi ve insan eli ifadelerinin arasındaki bağ, o dönemdeki avcılık yaşantısının insanlar üzerindeki etkisinin göstergesi olarak düşünülebilir.

⁷⁴ Farthing, A.g.e., s. 17.

⁷⁵ Çetin, A.g.e.



Resim 3.4: Altamira Mağarası, “İnsan Eli Resmi”, İspanya.

3.2. Sanatçının Düşsel Algı Süreci ve Düş Nesnesi

Özne, somut olan nesneyi düşsel algısına çekerek dış dünyadan koparır ve düş nesnesi haline dönüştürür. Nesneyi gözlemler, yaşadığı deneyimlerle nesne arasında güçlü etkileşimler sağlar, geçmiş yaşantıları ile bağdaştıracak boyutlara ulaştırır. O, nesnenin kendisine anımsattığı çağrışımlar doğrusunda zihninde bir yere oturtur ve nesneyi asıl ait olduğu doğadan koparır. O, artık yalnızca doğada var olan bir boyutta kalmayıp zihin süreçlerine dâhil edilmiştir. Sanatçının zihin sürecine yerleşen nesne, sanat nesnesine dönüşerek dış dünyaya aktarılır.

Sanatçı, bambaşka anlamlar kazandırdığı nesneyi kendi dünyasına almış ve onu düş nesnesi haline getirmiştir. Bu, istem dışı olan bir durumdur, öznenin ayrıcalıklı bir çabası değildir. Doğadan yola çıkarak zihin tasarısı elde etme halidir. Nesneyi doğadan ayırıştırma durumu söz konusu olsa dahi sürecin etkilendiği ilk ve asıl yer yine doğanın kendisidir. Bu nedenle düş nesnesinin tamamıyla doğadan bağımsız olduğu düşüncesi söz konusu olamaz.

Aynı nesnenin her öznedeki imgelem süreci, öznelerin bilinçaltı durumu ve geçmiş birikimlerine göre farklılık gösterir. Yani nesne aynı olsa dahi her öznenin o varlığa dair zihnindeki görüntüsü ve ona yüklenen anlamlar birbirinden ayrılır. Farklılığın sebebi, her öznenin içinde bulunduğu toplumun, kültürel değerlerinin, yaşantının, edindiği geçmiş deneyimlerinin, duygu ve düşüncelerinin aynı olmamasından ve bilinçaltı etkilerdendir.

3.2.1. İmge

İmge, doğada var olan nesnel gerçekliğin insanın düşsel dünyası üzerinde yorumlanmış, anlamını zihninde yeniden aydınlatmış düşünce yoludur. Gerçekle ilgisi olmadan gelişen ve zihninde tasarlanıp şekillendirildiği biçim olan imge, bir nesneyi olduğunun dışında yeniden tanıtmaya yarayan zihinde canlandırma halidir.⁷⁶ Özne, ruhsal anlamda olduğundan farklı bir boyuta taşıdığı nesneyi, sanatsal faaliyetine imge olarak yansıtmaktadır.

İmge, aslında var olmayan şeyi varmışçasına dış dünyaya aktarınca yeni bir gerçeklik yaratmış ve ona özgü bir kimlik kazandırmış olmaktadır. Dolayısıyla varlık yokken, öznenin zihninde tasarladığı düş nesnesinin referansı olarak, dış dünyaya yansıtılan ifadeleri ve izleri vardır.

“Taklit, kopya” anlamında da kullanılmış olan imge, Latince ‘imago’ sözcüğünden gelmektedir. Türkçe’de işaret anlamına gelen ‘im’ sözcüğünden türemiştir. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal anlamına da gelen imge, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin dilince yansıyan benzeri, hayal, imaj olarak tanımlanmıştır. Kant’a göre imgelem, bir nesneyi bulunmadığı zaman bile sezgide canlandırabilme gücüdür.⁷⁷

Birey, öncelikle dış dünya nesnesi ile yüzleşir, o nesneyi gözlemler, duyu organları ile algılamaya çalışır. Sonra onu zihninde farklı anlamlara ulaştırarak canlandırır, yeni tanımlamalar geliştirir ve nesneyi düş nesnesine dönüştürür. Daha sonra zihinsel tasarısını imge olarak dış dünyaya yansıtır. İmgenin nesnelere, öznelere ve bunlar arasındaki ilişkiyi yansıtır. Öznenin edindiği bilgi ve deneyimler sonucu oluşur.⁷⁸ İmge, özne tarafından biçimin nesneliliğinden yola çıkılarak öznel bir tavırla ifade edilir.

Her öznenin yaşantısına, kendi iç dünyasına ve bilinçaltı etki süreçlerine bağlı olarak dış dünya gerçekliğini algılayış biçimi farklıdır. Bu nedenle dış dünya aracılığı ile dönüştürülen imgeler de sanat alanlarına yansıma süreçlerinde ve imge yaratma faaliyetinde kişiden kişiye değişkenlik gösterir. Bu değişken durum, imge oluşturma aşamasındaki bireysel farklılıkların olduğu anlamına gelmektedir. Yaşamsal gerçeklikle zihinsel gerçeklik arasında oluşan farklılıklar, imge oluşumunda ortaya çıkan etmenlerdir.

⁷⁶ TDK, “İmge”, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

⁷⁶ Akarsu, “İmgelem”, A.g.e., s. 102.

⁷⁷ Çetin, A.g.e.

⁷⁸ Özşen, A.g.e.

İmgeye, felsefi yönüyle bir açıklama getiren Hançerlioğlu, insan bilgisinin ilk aşamasının duyuların getirdiği imgeler olduğunu ve imgenin sadece gözle elde edilmez olup işitme imgesi, dokunma imgesi, koklama imgesi, tatma imgesinin de var olduğunu belirtmiştir. Duyularımızın doğrudan doğruya nesnelere etkilenerek bilinçte gerçekleştirdikleri bu edimsel imgelerden başka, eskiden edinilmiş imgelerin çağırılmalarıyla bilinçte gerçekleşen çağırılmış imgelerin de var olduğunu ifade eden Hançerlioğlu, imgenin ancak bilinçte gerçekleşebilir olacağını, bilinç dışında kalmış birçok duyularımızın imge meydana getirmeyeceğini, imgenin duyuların bilinçteki izi olduğunu ve bu izin aslının tümüyle aynı değil, az çok eksik bir kopyası olduğunu vurgulamıştır. Hançerlioğlu, atomculuğun babası Demokritos'ın, bu bilinçsel izlere 'Yu. Eidolôn' dediğini ve bunların nesnelere kalkan atomların vücudumuza girmesiyle oluştuklarını ileri sürdüğünü belirterek şunları eklemiştir; "Eytişimsel ve tarihsel özdekçiliğin kurucularından Engels, Al. Abbilder deyişiyle dile getirdiği imgeyi 'nesnel gerçekliğin ansal tasarımı' olarak tanımlar. Lenin de aynı anlamda kopya, fotoğraf, yansı deyimlerini kullanır."⁷⁹

İmgenin duyumsal ve rasyonel olarak iki aşaması olduğunu savunan Marksçı-Leninci düşünce, duyumsal ve rasyonel imgeleri birbirinden ayırt edilebilir olduğunu belirterek duyumsal imgelerin; duyular, algılar, tasarımlar; rasyonel imgelerin ise; kavramlar, önermeler ve bu önermelerden kurulmuş, teoriler, varsayımlar gibi karmaşık imgeler olduğunu ileri sürmüştür.⁸⁰

Duyumsal ve rasyonel imgeler arasında hem sıkı bir bağlamlılık, hem de nitelikçe bir fark vardır. Duyumsal imgeler, özel adıyla algılar, bilgisi edinilen nesnelere zihne dolaysız aktarılmış, duyumsal kökenli birer kopyasındırlar. Bu kopyada, dış-görünüş, yüzeysel ilişkiler, bireysel olan ile rastlantısal olan, henüz iç, zorunlu, genel ilişkilerden ayırt edilmeden, öze birlikte yansıtılmıştır. Rasyonel imgelere gelince, bunlar dille ifade edilen, soyut birer içeriğe sahiptirler. Bunlar, bilgisi edinilen nesnelere iç, zorunlu, genel ilişkilerinin, yani özünün, dolaylı, fikrî kökenli birer kopyasındırlar. Bilgi edinme sürecinde duyumsal ve rasyonel imgeler daima kopmaz bir bütünlük oluştururlar ve her ikisi de dile sıkıca bağlıdırlar.⁸¹

Sanat, simgeler aracılığıyla duygu ve düşünceleri, imge ve değerleri aktarmada önemli bir işlev üstlenebilir.⁸² İmgeler, plastik sanatlarda biçime, fonetik sanatlarda ritme, sahne sanatlarında harekete dönüştürülür. Dolayısıyla plastik sanatlar imgesini

⁷⁹ Hançerlioğlu, Orhan, "İmge" *Felsefe Ansiklopedisi*, (4. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul 2005, s. 74.

⁸⁰ Buhr, M.ve A. Kosing, "İmge" *Marksçı-Leninci Felsefe Sözlüğü*, (çev. Veysel Atayman-İsmail Duman), Konuk Yayınları, İstanbul 1978, s. 131.

⁸¹ Buhr, A.g.e., s. 131.

⁸² Göğebakan, Yüksel, "Sanat Tarihi Öğretiminde Yöntem Karşılaştırması" *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2011, 1 (1), ss. 87-100.

maddeye, fonetik sanatlar sese-söze, sahne sanatları harekete yansıtarak düşsel faaliyetlerini dış dünyaya aktarırlar.

İmgenin yaygınlaşmasını sağlayan en önemli gelişme, 1798’de litografinin⁸³ icadıdır. ⁸⁴ Bu icat sonrası imgenin çoğaltılması için ucuz baskılar elde edilebilmiş ve baskı sayısı çoğalmıştır. John Berger’e göre, imge ortaya çıktığı andan itibaren birkaç dakikalığına ya da birkaç yüzyıl için saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir.⁸⁵ Berger bu sözü ile imgenin ortaya çıktığı şartları, zamanı gibi niteliklerin göz önünde bulundurulmasını ifade etmiştir. Bir imge farklı bir yüzyılda farklı anlamlara dönüşebilir. Buradaki algı farklılığı toplumun mevcut şartlarına göre şekil alır. Tabi ki bu, toplumdan ziyade kişiden kişiye de farklılık gösterebilir. Algının yönünde çevresel ve ruhsal etkilerle değişim yaşamaktadır.

Genel olarak değerler ve imgeler, dini inançlar, aile strüktürü, sosyal organizasyonlar, bireyler arasındaki sosyal ilişkiler ve yaşam şekli insanların oluşturmuş oldukları kültürel yaşam alanını ve dolayısıyla hayatını devam ettirdiği çevreyi etkileyen önemli bileşenler olarak değerlendirilmektedir. Yaşam şekli ve önemli eylemler setini tanımlayan kültürel öz, insan-çevre-kültür ekseninde belirleyici ve şekillendirici bir yapılanmaya sahiptir.⁸⁶

Geleneksel anlayış biçiminde, gerçekliği olduğu gibi yansıtma düşüncesinin önüne geçen XIX. yüzyıl sanatı, öznenin öznelliğini nesnel olandan arındırmış, nesneyi kendi dünyasındaki estetik değerlerle buluşturup bir imge halinde sanat eserine yansıtmıştır. Modern sanatta özne, kendi gerçekliğini imgeye dönüştürme faaliyeti kazanmıştır.

İç dünya gerçekliği, dış dünya gerçekliğinin ötesine geçerek nesnellikle olan bağlarını tamamen koparmıştır. Bu durum, sanatçının izleyen göz olmaktan uzaklaşıp ‘özne’ olmaya yönelmesiyle, nesnel bilginin peşinde değil, gerçeğin ‘öte’ yüzünü arayan özne olma süreciyle ilgili bir yaklaşımdır.⁸⁷

Doğada var olan her şey, eserlerde nesne olmakla birlikte, bu nesne herkesin ortak bir noktada birleşeceği şekilde nesnenin bildik, klasik temsili ve aktarımı olmayıp ressamın algısını etkileyen ışık-gölge gibi etmenlere göre biçim almıştır. Alışlagelmiş

⁸³ Litografya: Taş baskı.

⁸⁴ Menestrier, Claude François, “İmgeler Felsefesi”, *Sanat Dünyamız*, 2000, (75) s. 49.

⁸⁵ Berger, John, *Görme Biçimleri*, (çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 2006, s. 10.

⁸⁶ Gögebakan, Yüksel, “Avrupa Resim Sanatında Kültürel Mirasa Ait Unsurları Resimsel Bir İmge Olarak Kullanan Üç Sanatçı: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David”, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 2010 (23): ss. 65-94.

⁸⁷ Kahraman, H. Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, (3. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, s. 52.

bu düzen, sanatçının dış dünyanın değil, zihnindeki görüntünün eserine yansımaları halinde farklı bir perspektife ulaşmıştır. “İzlenimcilik” olarak isimlendirilen bu akım, kuralcı akademi çevreleri tarafından kabul görmez ve sanat alanında büyük bir tartışma başlatarak kendinden sonra gelecek akımların yolunu açar.

XX. yüzyılla birlikte nesne, imge ile bir araya gelmiştir ve Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Sürrealizm, Dada, Pop Sanat gibi ve sonrasında ortaya çıkan sanat hareketleri olarak dış dünyada yerini almıştır. Doğaya farklı bir gerçeklik anlayışı sunan Gerçeküstü akım, klasik anlayıştan kurtularak dış dünyanın özneye dayattığı nesnel gerçeklikten bağımsız bir şekilde kendine, öznenin düşsel dünyasına yönelik yeni bir yol çizmiştir. Fakat bu yüzyılın başlarındaki sanat hareketlerinde, nesne egemen gerçekliği var olduğundan dolayı imgeyle nesnenin arasındaki bağ yok edilmeden, sanatçının estetik kaygıları ile nesne yeniden anlamlandırılmıştır.

XX. yüzyılın ikinci yarısında modern sanatın öznel idealist biçimine karşı ortaya çıkan birçok eğilimin ortak noktası, nesnenin bilgisine yönelik ilgidir ve bu ilgi nesneyle imgesini buluşturan bir anlayış taşır.⁸⁸ Sözü geçen eğilimler, imge ve nesne arasındaki bağlantıyı daha da yakınlaştırır. 1960 sonrası Pop Sanat, Süper Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Kavramsal Sanat ve Post Modern dönem sonrasında ortaya çıkan birçok eğilim, nesnelci ve öznelci idealist anlayışlardaki bakışın (nesneye ait) görüntüsünü irdeleyen ve eleştiren bir tavır gösterirler.⁸⁹

Nesneyi imge ile buluşturan Pop Sanat, öznenin doğadan alıp yeniden anlamlandırdığı nesne anlayışını ortadan kaldırarak nesneyi kendi özünden tamamen koparır ve yeniden yaratır. Pop Sanat, geleneksel temsil kavramını ortadan kaldırırken, geleneksel sanatın dünya görüşünü de tersine çevirir.⁹⁰ Böylece imge, nesnel gerçekliğe değil öznel gerçekliğe ait olmuştur. Gerçeklik, nesne değil imge olmuş ve nesnel gerçeklik tümü ile geri plana atılmıştır.

3.3. Sanatta Mantık ve Bilinç

Sanatın ne olduğuna değinilmek gerekirse, “Arapça’da san‘ (sun‘) “yapmak, etmek”, sana‘ “işinde mahir olmak”, san‘at ise “yapılan iş, meslek” anlamına gelir.

⁸⁸ Özşen, A.g.e.

⁸⁹ Özşen, A.g.e.

⁹⁰ Çetin, A.g.e.

Terim olarak sanat, “maddî veya zihnî bir iş ve çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem”⁹¹ diye tarif edilmiştir.” Sanat, insanda estetik duyguyu heyecana getirecek eserler meydana getirme işidir.⁹²

Turani, sanatı “Yaratıcı biçimlendirme eylemi”⁹³ olarak tanımlamışken Akarsu, sanatın “Bir şeyi kendi iç yasalarına göre, özgürce biçimlendirme yeteneği”⁹⁴ olduğunu söylemektedir. Sanatın ne olduğuyla ilgili olarak daha kapsamlı bir tanım yapan Gögebakan, insanın yaratılışta kendine bahşedilen yeteneğe; eğitim, uygulama ve özel deneyim yoluyla kazanılan beceriyi de katarak, doğada görülenleri kısmen değiştirerek, çoğaltarak, yeni boyutlar kazandırarak taklit yoluyla yaptığı özel üretimin yetenek olduğunu ifade etmiştir.⁹⁵

Hindular, Konfüçyüsçüler, Taoistler, Budistler gibi doğu toplumlarına ait dinlerde yaratıcılık, var olanı meydana çıkarma veya taklitçilik olarak algılanırken; batıda insanın Tanrı ile ortak özelliklere sahip olarak yaratıcı güce sahip olduğuna inanılmaktaydı.⁹⁶ Yaratıcılık, daha önce ilişkilendirilmemiş ve bir araya getirilmemiş şeyleri ilişkilendirerek yeni bir şey üretme yetisidir.

Yaratıcı niteliğe sahip sanatçı ise, sanat icra etme yetisine sahip olan kişidir. Akarsu’nun yukarıda sanat üzerine ifade ettiği tanımı “sanatçı” ifadesine yöneltecek olursak; dışsal olanı, kendi iç yasalarına uygun, bağımsız bir şekilde ifade etme yeteneğine sahip olan kişiyi sanatçı olarak nitelendirebiliriz.

Sanatçı, sıradan olandan soyutlanıp sınırlılıkları zorlayan, düş gücünde olanı dış dünyaya yansıtan bireydir. Bu tür genel çerçevelerle tanımladığımız sanatın bilinç düzeyindeki yerini ve sanatçının yaratım aşamasındayken zihni kontrollerini çözümlenmek amacı ile bireyi nörobiyolojik anlamda incelemek gerekir. Ancak bu yöntemle sanatın bilinçli ve mantıklı bir şekilde yapılıp yapılmadığına dair bir sonuca varılabilir.

⁹¹ Koç, Turan, “Sanat”, *İslam Ansiklopedisi*, 2009, s. 90.

⁹² TDK, “Sanat”, 1948, s. 146.

⁹³ Turani, A., “Sanat”, *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara 1968, s. 138.

⁹⁴ Akarsu, “Sanat”, A.g.e., s. 155.

⁹⁵ Gögebakan, 2011.

⁹⁶ Runco, Mark A., Robert S. Albert, Creativity research: A historical view. J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Ed.), Cambridge University Press, New York 2010, ss. 3-19’dan aktaran Özaşkın Ayşe Gül, Ahmet Bacanak, Eğitimde Yaratıcılık Çalışmaları: Neler Biliyoruz?, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2016/5, ss. 212-226.

Nörobiloloji alanında yapılan araştırmalar, bir insanın doğduğu andan başlayarak yaşadığı tüm olayları ve onlara eşlik eden duyguları, bazı beyin hücrelerindeki bellek moleküllerinde bir arşiv gibi sakladığını göstermektedir.⁹⁷ Bu bağlamda öznenin yaşamı içinde biriktirdiği deneyimlerin ve izlenimlerin, kişinin gelecekteki yaşamını etkilediği düşünölmektedir. Çünkü bu izlenimlerin, davranışları sürekli olarak etkilediğini kanıtlayan belirtiler vardır.⁹⁸

Kişi, bilinçli yaptığını düşündüğu şeylerin aslında bilincin ötesinde bir durum olduğunu fark etmez. Freud, kişilerin kendi yaşamının rasyonel idarecileri olmadığını savunur ve bireyin yaşamının bilinçdışı güçler tarafından kontrol edildiğini iddia eder.⁹⁹ Bu düşüncesi doğrultusunda mantığın, yaşama yön veren birincil koşul olmadığını söyleyebiliriz. Eğer ki tüm duygularımızın çıkış noktasının bilinçdışı kimliğimiz olduğu konusunda anlaşmaya varırsak, mantiken zihnimize ekilen her fikrin gerçekte eğiliminde olduğu çıkarımına da varabiliriz.¹⁰⁰

Çeşitli yaşamışlıklar sonucu bilinçaltında oluşan patolojik yerleşkeler, kendini sanat eserinde istemsizce gösterir. Sanatçı bunun için gayret göstermese de nörotik davranışların kalıcı etkileri, onun sanat eserine doğrudan doğruya yansımaktadır. Bu anlamda mantık, sanata yön veren başlıca etkilerden biri değildir ve sanat eseri sanatçının bilinçli yüzü olarak tanımlanamaz.

Bilincin ötesindeki ruhsal yansıma olarak nitelendirilen sanat eseri, bilinçdışı etkiler altında gerçekleşir. Beyin hücrelerinde tutulan geçmiş yaşantılar, duygular, düşünceler kısacası kişinin yaşamında edindiği deneyimler, duygusal bir eylem olarak sanata yansımaktadır.

3.4. Dış ve İç Gerçeklik

Bilinçaltının etkisi ile sanatçı, dış dünyanın gündelik ve sıradanlığından koparak, iç dünyanın merak uyandıran atmosferine yönelmektedir. Bu uyum, dış gerçekliği kendi

⁹⁷ Geçtan, A.g.e., s. 15.

⁹⁸ Geçtan, A.g.e., s. 15.

⁹⁹ Schultz, D. P. ve S. E. Schultz, Modern Psikoloji Tarihi, (çev. Yasemin Aslay), (2. Baskı), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2002, s. 498.

¹⁰⁰ Charles, Baudouin , Kendi Kendine Telkin, (çev., M. Reşat Güner), Ege Meta Yayınları, İzmir 2004, s.29.

gerçekliğine çekiş evresidir. İçe yönelen sanatçı için dışsal olanın cazibesi gittikçe azalır ve merak uyandırmaz bir boyut alır. Dış dünyadan etkilense de zaman içinde ondan kopar ve iç dünyasındaki bağımsızlığını eşsiz eserlere dönüştürür. İçe yöneliş, yaratım sürecini doğrudan doğruya etkiler.

Kandinsky, dışsal olanın geleceği olmadığını, içsel olanın ise geleceğin tohumlarını içinde taşıdığını ifade ederek sanatçı ruhunun sanatına yansıtması görüşündedir. O, sanatı ruhsal yaşantının en kuvvetli unsurlarından biri olduğunu dile getirir ve ruhsal yaşantıyı ileri-yukarı doğru giden, karmaşık ama ayırt edilmesi kolay ve belirgin bir harekete benzetmektedir.¹⁰¹

3.4.1. Sanat ve Dilin Ortak Paydası: “Bir ve Üç Sandalye”

Joseph Kosuth'un (1945-...) çalışmasında, ahşap bir sandalye, sandalyenin kendine ait fotoğrafı ve “sandalye” kelimesinin sözlük anlamı kavramsal bir ifade ile ele alınmıştır (Resim 3.5). Anlamı açık olarak bilinmeyen bir cismin pratikte işe yaramayacağı vurgusu, çalışmanın temel dayanağıdır. Dil ve sanatı ortak paydada birleştiren Kosuth, bu yapıtında sanatı dilsel araç olarak kullanmıştır.



Resim 3.5: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, Sandalye 82,3x37,7x53 cm, Fotoğraf Paneli 91,4x71,5 cm, Metin Paneli 61x61 cm, 1965, Modern Sanat Müzesi New York.

Görünenden dile, dilden kavrama yönelmesi ve bu durumun kendi içinde bir döngü oluşturması, düşsel süreçlerde farklı etkiler yaratmıştır. İzleyiciyi düşündürmüş ve de dışa ait olan nesneyi, zihin sürecinde farklı boyutlarla anlamlandırabilmiştir. Her

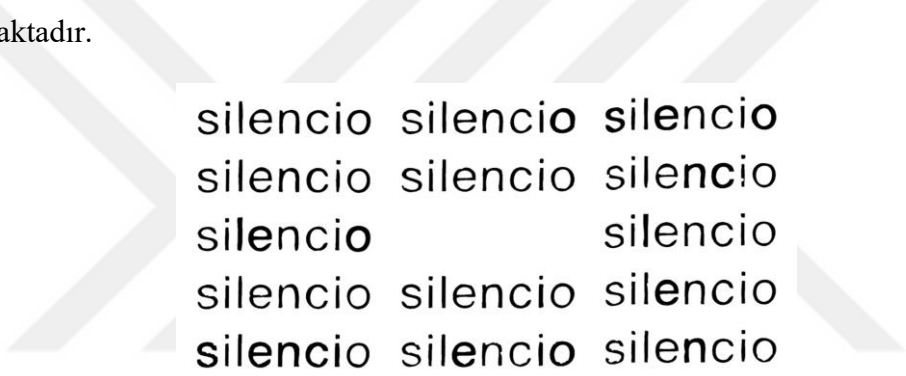
¹⁰¹ Kandinsky, Vassily, Sanatta Ruhsallık Üzerine, (çev. Gülin Ekinci), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2015, s. 30.

ne kadar dıştan yola çıksa da içe yönelmiş ve dış gerçeklikten ziyade kendi gerçekliğini dışa vurmuştur.

Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi. İç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılıyordu. Dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu. Dış gerçeklik algısı yaratıcılığı engelliyorken, iç gerçeklik algısı yaratıcılığı ortaya çıkarıyorsa, o zaman sanatçı için iç gerçeklik dış gerçeklikten daha önemliydi.¹⁰²

3.4.2. Zihinsel Bir Metafor: “Silencio”

İsviçreli şair Eugen Gomringer (1925-...), İspanyolca’da “sessizlik” anlamına gelen “silencio” kelimesini boş bir kâğıda sürekli olarak yazarak okuyucuda o kelimeye dair zihinsel bir mecaz yaratmak istemiştir (Resim 3.6). Sıradan bir dış gerçekliği okuyucunun belleğine işleyerek yarattığı etki, onun içe dönüşü ile amacına ulaşmaktadır.



silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Resim 3.6: Eugen Gomringer, “Silencio (Sessizlik)”, 1954.

Sayfanın tam ortasında yer alan beyaz boşluk ile sıradanlığı bozmuş, sessizlik kavramını farklı bir sessizlik ifadesi ile yıkmıştır. Sessizliğin bozulduğu hissini veren boşluk, kişide bir tedirginlik yaratır. Bir nevi o boşluğun asıl sessizlik olduğunu düşünmemiz gerekirken, ona bir gürültü atfederiz. Sonrasında okuyucuyu karşılayan bir dizi sessizlik ibaresi daha belirir ve sessizliğin monotonluğu devam eder.

Görsel şiirin öncülerinden olan Gomringer, bu çalışmasında dili yazınsal anlamlandırmasından ziyade görsel etkisiyle ele almış ve dış gerçekliği içe yöneltmiştir. Yazın dilini görsel algı ile bütünleştiren bu resim, tıpkı Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” isimli eserinde olduğu gibi dili sanatına dâhil ederek izleyicide farklı bir algı yaratmak istemiştir.

¹⁰² Kuspit, Donald, Sanatın Sonu, (çev. Yasemin Tezgiden), (3. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 112.

3.4.3. Baş Aşağı Bir Sanat: “Çeşme”

Marcel Duchamp (1887-1968), dış dünyanın hazır yapım nesnesi olan porselen bir pisuvarı ters çevirmiş ve üzerine imzasını atmıştır (Resim 3.7). Günlük yaşamımızda kullanım nesnesi olarak değerlendirilen bu nesne, Duchamp’ın yaratım sürecine dâhil olmuş ve sanat nesnesine dönüşmüştür. Böylece pisuvar, dış dünyaya bağımlı kalan ama iç dünyası ile anlamlandırdığı bir nesneye dönüşmüştür.



Resim 3.7: Marcel Duchamp, “Çeşme”, Yerleştirme, 61x 36x48 cm, 1917.

Duchamp, “hazır nesne”leri ile biraz değiştirip yahut hiç değiştirmeden sergilediği, endüstriyel olarak üretilen işlevsel nesnelere-dada ikonoklazmını uç noktalara taşıdı. Bunların en ünlüsü, sıhhi tesisat ve mühendislik firması “R. Mutt” imzalı ve gider yeri yukarıda kalacak şekilde baş aşağı çevirmiş olarak sergilenen Çeşme idi. New York'taki Bağımsız Sanatçılar Topluluğu tarafından yapılan bir sergide yer alan çalışma, bir perdenin arkasına yerleştirilmiştir. Avrupa'daki dada akımı, sanatın amacını ve kültürel değerlerini sorguluyordu. Duchamp, sanat eserini materyalist bir toplumda sanat eseri yapan şeyin ne olduğunu sorguluyordu ve malzeme değeri mefhumunu ortadan kaldırıyordu.¹⁰³

3.4.4. Varlığın Reddi: “İmgelerin İhaneti”

Rene Magritte (1898-1967), eserlerinde dış dünya nesnelere farklı anlamlar kazandırarak o nesneyi alışılmışın ve monotonluğun dışına çıkarmasıyla bilinir. “İmgelerin İhaneti” isimli çalışmasında bir pipoyu resmetmiştir; fakat piponun hemen altına “Bu bir pipo değildir” yazmıştır (Resim 3.8). Var olan bir dış dünya gerçekliğini

¹⁰³ Farthing, A.g.e., s. 411.

reddederek izleyicide merak uyandırmayı başarmıştır.



Resim 3.8: Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1928-1929, Los Angeles Sanat Müzesi.

Magritte, “Benim resimlerim hiçbir şey anlatmayan görsel imgelerdir. Akla gizemi getirirler. Doğrusunu isterseniz, resimlerimi gören biri kendi kendine şu basit soruyu sorar: ‘Bunun manası ne?’ O resmin bir manası yoktur. Çünkü zaten gizem de aslında hiçbir şeydir, bilinmeyendir” demiştir. Magritte, bu söylemi ile resimlerine biçtiği anlamsızlığı bir anlama sığdırmıştır. Çünkü sanat, çağlar boyu dışsal formla değil anlama meşgul olmuştur.¹⁰⁴

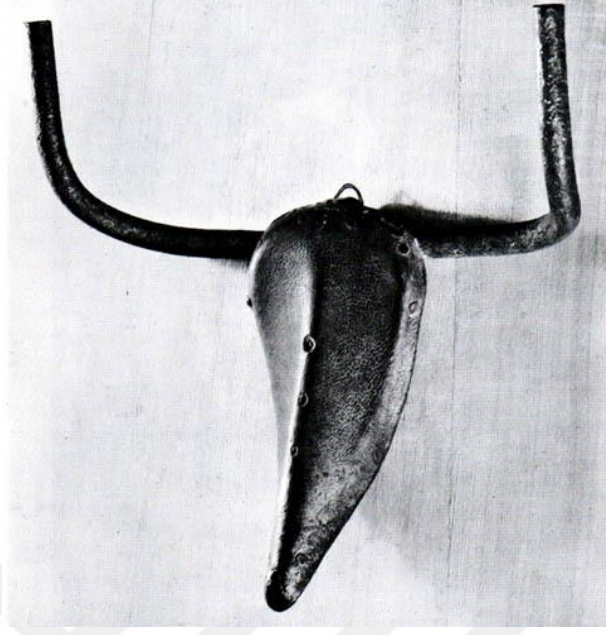
Thompson, Magritte’nin “İmgelerin İhaneti” adlı çalışmasına şöyle bir yorum getirmektedir:

Magritte’in ilk pipo imgesini yaptığı yıl, 1926’dır; hemen altında “la pipe” [pipo] sözcüklerinin yazıldığı üstünkörü yapılmış bir imgedir bu. Aynı anda hem olumlu hem de tezat olan bu yaklaşım, linguistik bir çevirinin meydana gelmesini şart koşar. Sözcükler imgenin, imgeler ise sözcüklerin üzerinden okunur. 1928 itibarıyla Magritte, İmgelerin İhaneti ile bu basit mekanizmayı daha da karşılaştırarak negatif bir cümle ve imge oyununu kapsayacak şekilde genişletir. Yapıtta, bir pipo imgesi yer almakta ve imgenin doğruluğu, altında yazan “ceci n'est pas une pipe” (Bu bir pipo değildir) ifadesiyle yalanlanmaktadır. Dolaylı olarak anlatılan şey, imgelerin hayali birer iz olduğu ve cisimlerle karşılaştırılmaması gerektiğidir. Dahası, sözcükler ya da daha kesin konuşmak gerekirse yazılı dilin hükmü –doğruluğu- imgenin aldatıcı doğasıyla geçersiz kılınabilir.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Kandinsky, A.g.e., s. 71.

¹⁰⁵ Thompson, Jon, Modern Resim Nasıl Okunur, (çev. Firdevs Candil Çulcu), Hayal Perest Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 178.

3.4.5. Nesne Dönüşümü: “Boğa Başı”



Resim 3.9: Pablo Picasso, “Boğa Başı”, 33,5x 43,5x19 cm. 1942, Picasso Müzesi, Paris.

Pablo Picasso (1881-1973), 1930'ların başında var olan nesnelere birbirine dönüştürmeye başladı. 1942 yılında bir bisiklet selesini ve gidonunu dönüştürerek boğa başı görüntüsü elde etmiştir (Resim 3.9). Nesnelere arasında bu yanılma, bilinen bir nesnenin farklı bir boyutta algılanmasına sebep olmuş ve doğanın sunduğu anlam yitirilmiş, sanatçının düşsel algısı ile bütünleşmiştir. Bu tür çalışmalarla asıl olanın doğa taklitçiliği değil, sanatçının kendi yorumu olduğu düşüncesi belirginleşmiştir. Picasso, nesne dönüşümü olan bu çalışması dışında oyuncak bir arabayı maymun yüzüne (Resim 3.10), tahta kesitlerini insan görüntüsüne dönüştürdüğü çalışmaları da olmuştur.



Resim 3.10: Pablo Picasso, “Maymun Kafası”.

3.5. Yaratım Süreci

Nesneyi dış dünyadan koparıp kendi dünyasının nesnesi haline getirerek zihninde oluşan tasarısını, entelektüel birikim ve deneyimlerini doğaya aktarma içgüdü, sanatçının temel gayesidir. Sanatçı, kendi düşsel kurgularını ve tasarladığı soyut nesnelerini somut bir hale getirerek doğaya aktarma arzusu içindedir.

Jung'a göre, sanatın yaratım süreci, ilk örnek imgenin bilinçdışında eyleme geçmesi ve bu imgenin özenle işlenip, tamamlanmış bir çalışma olarak biçimlendirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Ona biçim veren sanatçı, onu var olan dile çevirmekle, yaşamın en derin kaynaklarına uzanma olanağı kazandırmakta bizlere. Sanatın böylelikle çağın ruhunu sürekli olarak eğitmekte olduğunu düşünen Jung, sanatın en büyük yokluğu olan biçimleri uyandırmak olduğunu söylemiştir.¹⁰⁶

Sanatçı, iç dünyasındaki düş nesnesini dışa vurmak, onun doğayla nüfuz etmesini sağlamak, daha önce üzerinde durulmayan fikirleri, görüntüleri, melodileri yaratım aşamasına katarak, bunu sanatın farklı alanları ile doğaya aktarmak için gayret gösterir. Farklı alanlarda olsa dahi tüm sanatçıların amacı, duygu ve düşüncelerinin bir şekilde doğayla nüfuz etmesini sağlamaktır. Sanatçı içinde yaşadığı duygusal ruh halini doğaya aktararak biricik eserler ortaya koyma hazzını yaşar. Bu haz, onun yaratıcılığını tetikleyici bir unsurdur.

¹⁰⁶ Jung, Carl Gustav, Ulysses ve Picasso Üzerine Denemeler, (çev. Mazhar Candan), Düşün Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 13.

Yaşamı boyunca doğadaki varlıkları herhangi duyusuyla kaydeden özne, yaşama olan duyarlılığı arttıkça biriktirdiği varlıkları yeni anlamlarla buluşturduğu zihninden boşaltarak, oluşturduğu kurmacayı eserine yansıtır. Varlık üzerinden oluşturduğu imgelemi ve fantazyası eserine yansıtırken kullandığı imgeler, zihnin ötesinde oluşturulan nesnenin öznedede bıraktığı katıksız algıdır.

Nesne birikintilerinin kişide bıraktığı algılar, onun zaman içinde eserlerindeki kurmaca bir karaktere bürünür. Şöyle ki, sanatçının eseri onun karakteridir. Galuszka, yaşanan deneyimin, yaratılan eserde sanatçının o anki duyguların dışa vurumu olduğunu ifade ederek sanatçı ve sanat eseri arasındaki diyalektik bağlantının varlığından söz etmektedir.¹⁰⁷

3.5.1. Tek Bir Nesne (Ağaç) - Farklı Yorumlar

3.5.1.1. Paul Cezanne'nın Ağacı

Paul Cezanne (1839-1906), doğada nesnel bir özellik taşıyan ağaç nesnesini kendi yaratım sürecinde özgün bir nesneye çevirerek, zihinsel varlığa ulaştırdığı tasarısını eşsiz bir görüntüye dönüştürür ve dış dünyaya imge olarak yansıtır (Resim 3.11).



Resim 3.11: Paul Cezanne, “Büyük Çam ve Kızıl Toprak”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x91 cm, 1890-1895, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

¹⁰⁷ Galuszka, Frank, “Art and Inspiration”, *Adolesc Psychiat*, 1988, ss. 134-147.

Cezanne, sonradan yaratıcılık fikrini soranlara şöyle derdi: “Sanat işçiliğinin dayandığı üç esas vardır: tereddüt, dürüstlük ve itaat. Fikirler karşısında tereddüt, nefse karşı dürüstlük ve çevredeki eşyaya itaat.” Ne var ki Paul Cezanne’nin büyük bir disipline dayanan bu gerçek yaratma çağına girebilmesi için daha mücadelelerle dolu uzun yılların geçmesi gerekecekti.¹⁰⁸

Ağacın doğada var olan monoton görüntüsünün ötesine geçen Cezanne, onu baştan yaratarak var olanın dışında bir ağaç görüntüsü elde etmiştir (Resim 3.12). Cezanne’nin ağaçlarını doğadaki ağaçlardan ayıran birçok nitelik bulunmaktadır. Bunların hepsi Cezanne’nin doğadaki nesnelere olan kendi içsel yaklaşımlarının ürünüdür. Altuna, Cezanne’nin eserlerinin taşıdığı ifade tarzının tamamen ona özel olduğunu söyleyerek şunları eklemiştir: “Resimleri konu yönünden çoğu zaman önemsiz olduğu halde, öylesine usta bir tarzla ele alınmışlardır ki, ölçülü yapısı karşısında insan hürmetle eğilir.”¹⁰⁹



Resim 3.12: Paul Cezanne “Büyük Çam”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x92 cm, 1887-1889, Sao Paulo Sanat Müzesi, Sao Paulo, Brezilya.

May, Cezanne’nin doğadaki ağaç nesnesine olan bu özgün yaklaşımını şu ifadelerle yorumlamıştır:

Cezanne bir ağaç görüyor. Ağacı daha önce kimsenin görmediği bir biçimde görüyor. Kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz, “ağaç tarafından ele geçirilmeyi yaşamakta. Ağacın kemerlenen ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge, tüm bunlar ve ağacın daha birçok özelliği, onun algısı tarafından emiliyor ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor. Bunlar onun yaşadığı görünün parçaları. Bu görü, sahnenin bazı yanlarının dışarıda bırakılmasını, diğer bazılarını daha fazla vurgu getirilmesini ve sonra bütünü yeniden

¹⁰⁸ Altuna, Sadun, Ünlü Ressamlar-Hayatları ve Eserleri, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul 2013, s. 240.

¹⁰⁹ Altuna, A.g.e., s. 240.

düzenlenmesini içeriyor; ama tüm bunların toplamından da fazla. Evvela, bu artık bir ağacın görüşü değil, ağacın görüşü; Cezanne'ın bakmakta olduğu somut ağaç, ağacın özü biçimini alıyor. Görüşü her ne kadar özgün ve tekrarlanamaz olsa da, onun o özel ağaçla karşılaşmasından doğan tüm ağaçların görüşü yine de.¹¹⁰

3.5.1.2. Piet Mondrian'ın Ağacı



Resim 3.13: Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 78.5×107.5 cm, 1911.

Piet Mondrian'ın (1872-1944) doğanın zemin biçimlerini bulmak için daha derin bir çabaya girdiğini görürüz; artık ağaç, daha az ağaçtır; daha çok, tüm gerçekliğin altında yatan kalıcı geometrik biçimlerdir.¹¹¹ Mondrian'ın ağacı, Cezanne'nin ağaç imgesine göre daha belirsiz haldedir. Doğa nesnesine kattığı bu yorumu (Resim 3.13) ile Mondrian'ın Kübizm'den etkilendiği düşünülmektedir. Bu resim de etkilenme sürecinin başlangıcı olarak değerlendirilebilir.



Resim 3.14: Piet Mondrian, “Çiçekli Elma Ağacı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1912.

¹¹⁰ May, A.g.e., s. 95.

¹¹¹ May, A.g.e., s. 72.

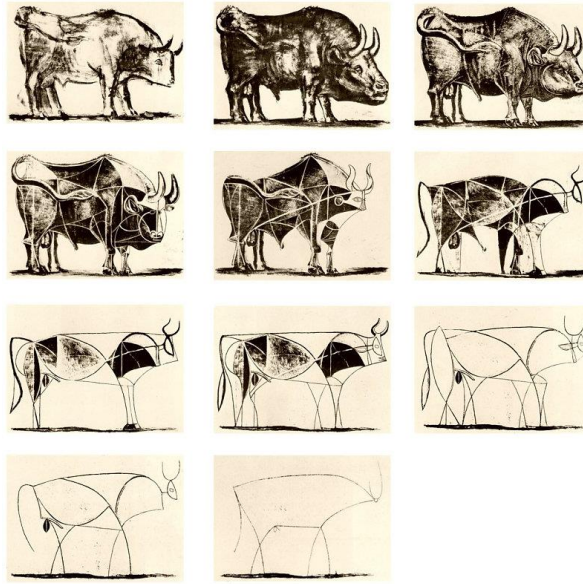
Doğanın alışlagelmiş nesne biçimini bozarak kendi dünyasının ağaç imgelemine yansıtan Mondrian, bu resminde (Resim 3.14) ağacı sistematik bir sıra içinde yerleştirdiği çizgisel ifadelerle resmetmiştir. Bir önceki resminde belirtilerini hissettiren geometrik soyutlama, bu çalışmada kendini daha yoğun hissettirmiştir.

Her ikisi de ağaç figüründen yola çıkmış olsa da Cezanne'nin ağacı ile Mondrian'ın ağacı benzerlik göstermemektedir.

3.5.2. Pablo Picasso'nun Boğa Serisi

Sanatçı, varlıktan yola çıkar ve varlığı varlığın olmadığı zihinsel eylemlere dönüştürüp yeniden kurgulayarak ona kendilik anlamlarını atfedip, zihinsel kurmacası içinde içselleştirip, anlamlandırarak farklı bir boyutta esin duyduğu varlıktan bambaşka ve biricik bir varlık yaratandır. Eserlerine kendilik duygularını işleyen sanatçı, onu eşsiz niteliğe taşır.

Picasso, 1945 yılında seri halinde yaptığı boğa figürlü taşbaskı eskizlerinde, kendi yaratım sürecindeki gelişim evrelerini sıralamıştır (Resim 3.15). Dış dünyadaki boğaya yakın bir izlenimle başladığı ilk eskizini, diğer eskizlerinde daha fazla soyutlama yaparak farklı anlatıma taşımıştır. Boğa görüntüsünün iç dünyasındaki biçimsel farklılıklarını gün geçtikçe var olan gerçeklikten kopartan Picasso, son eskizlerinde imgelemine daha çok sanatına yansıtarak boğa figürünü özgün bir niteliğe ulaştırmıştır.

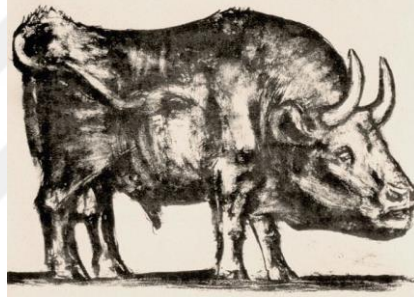


Resim 3.15: Pablo Picasso, “Boğa Serisi”, Taşbaskı Tekniği, 1945.



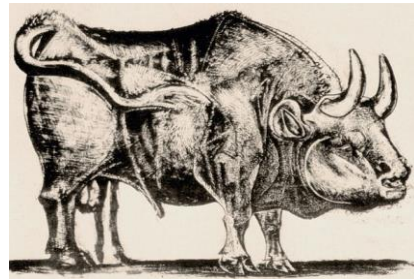
Resim 3.16: Pablo Picasso, “1. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 5 Aralık 1945.

Picasso serinin ilk çalışmasında (Resim 3.16), boğa figürünü gerçekçi bir üslupla ele almış, doğanın nesne öğretisinden çok kopmamıştır. Dolayısıyla nesneyi yaratım sürecine çok fazla dâhil etmeden dış dünya nesnesini yine dış dünyaya sanat yoluyla aktarmıştır.



Resim 3.17: Pablo Picasso, “2. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 12 Aralık 1945.

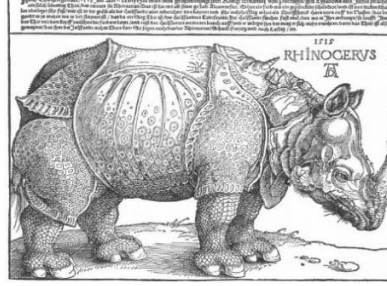
Picasso, taşbaskısının ikinci aşamasında (Resim 3.17) boğanın etkisini kuvvetlendirmiş ve ifade gücünü arttırmıştır. Doğada, boğaya yüklenen güç algısını yansıtmaya gayretinde bulunmuştur.



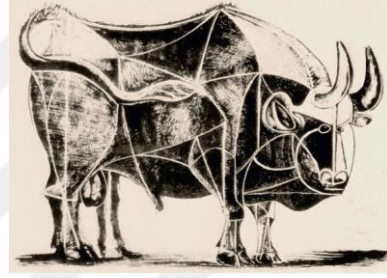
Resim 3.18: Pablo Picasso, “3. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 18 Aralık 1945.

Çalışmasının bir diğer aşamasında (Resim 3.18) boğayı daha efsanevi bir boyuta taşıyarak ona ait olan fiziksel yapıyı, kas şekillenmelerini ve iskeletini keskin ifadelerle

ön plana çıkaran Picasso'nun bunu yaparken boğayı çizgileri ile yavaş yavaş parçalamaya başladığı görülmektedir. Genel ifade etme biçimi olarak Dürer'in Gergedan ksilografisini¹¹² (Resim 3.19) anımsatmaktadır.

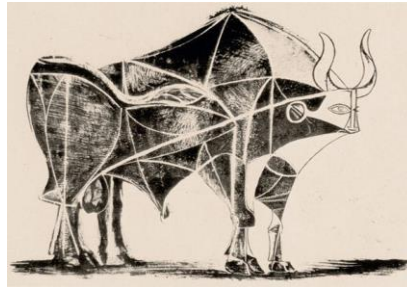


Resim 3.19: Albrecht Dürer, “Gergedan”, Ksilografi, 1515.



Resim 3.20: Pablo Picasso, “4. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 22 Aralık 1945.

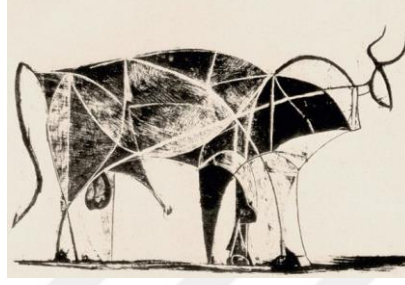
Sanatçı, aşamanın 4. boyutunda (Resim 3.20) iskelet ve kas yapılandırmasının genel hatlarını basitleştirerek parçalara ayırmıştır. Parçaladığı bölümlere ışık ve gölgeyi daha sert bir geçiş ile yerleştirmiştir. Resim, parçayı bir diğer parçadan ayıran sert kenar çizgileri ile oluşturulmuştur. Böylelikle bu aşamada boğa imgesini soyutlamaya başlamıştır.



Resim 3.21: Pablo Picasso, “5. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 24 Aralık 1945.

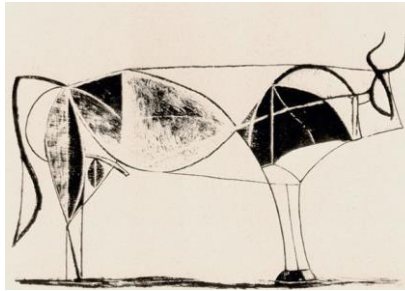
¹¹² Ksilografi: Ağaç baskı.

Boğa imgesini kas ve iskelet oluşumundan olabildiğince kopararak sadeleştiren Picasso, boğanın kafasını daha küçük, gözlerini ve boynuzunu ise daha büyük bir şekilde ele almıştır (Resim 3.21). Ayrıca boynuza estetik bir anlam yüklemek adına kıvrımını arttırmış, kenar çizgilerini hafifletmiştir. Boğanın sırt bölgesini yükseltmiş, baş kısmını vücuda ait kılmaya çalışmıştır. Bu, tamamen doğadan koparak kendi imgelemine yansıttığı bir görüntüdür.



Resim 3.22: Pablo Picasso, “6. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 26 Aralık 1945.

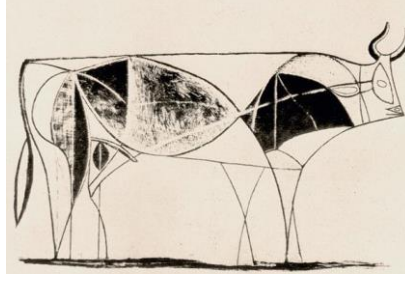
Bu aşamada (Resim 3.22), boğaya diğerlerinden farklı bir kafa ve kuyruk yaratan sanatçı, parçaların keskin oluşumunu daha oval çizgilere dönüştürerek resmi hafifletmiştir. Bir önceki aşamada olan sırt yüksekliğini, boyun kısmından kuyruğa doğru uzanan bir yay şeklinde çizgi ile yok etmiştir. Ayrıca boğanın baş kısmındaki göz, burun, ağız gibi detayları resme dâhil etmeyerek daha sade bir ifade kullanmıştır.



Resim 3.23: Pablo Picasso, “7. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 28 Aralık 1945.

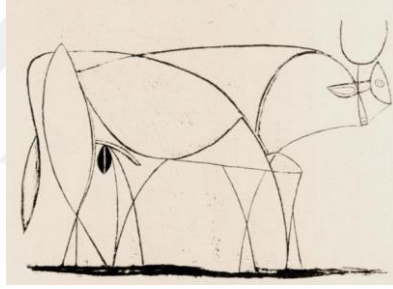
Picasso, parçalanmayı sadeleştirerek daha geniş parçalarla boğayı şekillendirmiştir (Resim 3.23). Dış hat olarak daha düz ve dikdörtgene yakın bir şema oluşturarak resimdeki birçok detayı ve kıvrımı yok etmiştir. 6. aşamadaki resimde, gövdeye ait olmayan kafayı bu aşamada gövdeyle bütünleştirecek biçimde boyun çizgisi

eklemiştir. Resimdeki düzeni bozmamak adına kuyruğa eklediği tamamlayıcı çizgiler de kuyruğun keskin yapısını hafifletmiş ve gövdeye dâhilmiş gibi bir izlenim yaratılmıştır.



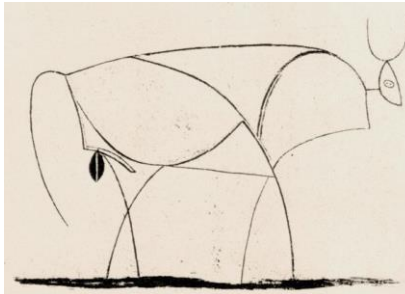
Resim 3.24: Pablo Picasso, "8. Boğa Levhası", Taşbaskı Tekniği, 2 Ocak 1946.

Picasso, kafayı ve kuyruğu yeniden yapılandırarak resmin kendi içindeki düzenini devam ettirmiştir (Resim 3.24). Bacaklar, boyutunu kaybederek daha basit bir ifade ile ele alınmış, kafaya tekrardan göz, burun ve ağız yapıları sade bir şekilde eklenmiş, kuyruk form kazanmıştır.



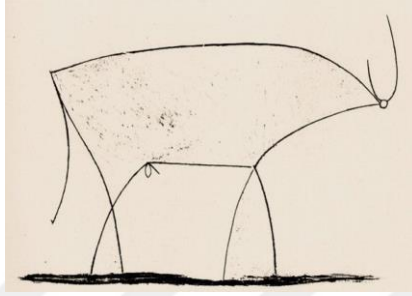
Resim 3.25: Pablo Picasso, "9. Boğa Levhası", Taşbaskı Tekniği, 5 Ocak 1946.

9. aşamada (Resim 3.25) resim, tüm tonları silinerek çizgisellik kazanır. Boğanın cinsiyetini vurgulamak adına yalnızca üreme organında gölge bulunduran Picasso, boğayı önceki aşamalardaki değişim aralıklarına nazaran daha gözle görülür bir farkla değişime uğratar. Boğanın bir öncekinde sağ tarafa dönük olan kafası bu resimde bize dönüktür ve genel olarak bir öncekinin tertibine kıyasla daha dağınıktır.



Resim 3.26: Pablo Picasso, “10. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 10 Ocak 1946.

Sona yaklaşan bu aşamada (Resim 3.26) sanatçı, çizgileri sadeleştirerek sadece temel yapılandırma çizgilerini resme dâhil etmiştir. Bu aşamada kafa, bacaklar ve kuyruk da büyük bir değişime uğrayarak minimal bir şekle bürünmüştür. Bu aşamada bir diğerinde olduğu gibi en dikkat çekici yer, boğanın üreme organıdır. Bu bölgede herhangi bir sadeleştirme söz konusu değildir.



Resim 3.27: Pablo Picasso, “11. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 17 Ocak 1946.

Son aşamada (Resim 3.27) ise artık tüm yapılarını kaybeden boğa imgesi, yalnızca dış çizgilerinin varlığı ile kendini göstermektedir. Picasso bu taslağında, doğada var olan boğa görüntüsünün sanata dönüşüm aşamasında en öz ve katıksız hali ile sunmuştur. Doğada var olanın tüm kalabalıklığından arınarak, boğayı kendi iç dünyasındaki boğa görünüşünün sadeliği ile buluşturmuştur.

Yaratım sürecindeki oluşum evresine ve düş nesnesinin sanat eserine dönüşüm aşamalarına iyi bir örnek teşkil eden Picasso'nun boğa serisi, sanatçının dış dünya nesnelere ile iç dünya nesnelere arasındaki geçiş evresini özetlemektedir. Kandinsky, her sanat eserinin çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağı olduğunu söylemektedir.¹¹³ Duyguların kaynağı olan sanat ise sanatçının bir nevi zihnindeki görüntüsüdür.

3.6. Zamanın Psikolojik Geçmişinin Yaratma Sürecine Etkisi

May, Yaratma Cesareti isimli kitabında ele aldığı yaratma yetisini bilinç ile ilişkilendirdiği bölüme şu şekilde bir giriş yapmıştır:

¹¹³ Kandinsky, A.g.e., s. 27.

Herkes zaman zaman "kafamda bir şimşek çaktı", "birden içime doğdu", "o an uyandım", "bende şafak söktü", "kafama dank etti" gibi ifadeleri kullanır durur. Bunlar yaygın bir yaşantıyı anlatmanın değişik yolları: farkındalık düzeyimizin altındaki bir derinlikten fikirlerin fırlayıp gelmeleri. Bu diyarı; bilinçaltının, bilinç öncesinin ve farkındalığın altındaki diğer düzeyleri barındıran bir çanta gibi görüp "bilinçdışı" diye adlandıracağım. ... Bilinçdışını, bireyin gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizilgüçleri olarak tanımlıyorum. Bu gizilgüçler "özgür yaratıcılık" diye adlandırabileceğimiz şeyin kaynağıdır. Bilinçdışı fenomenlerin keşfedilip açılmasının yaratıcılıkla çarpıcı bir ilişkisi var.¹¹⁴

May, aynı zamanda bilinç eşiği ve bilinçdışından gelen yaratıcılığın sadece sanat için değil, uzun vadede bilim için de asıldığını ileri sürmektedir.¹¹⁵

Kişi, kendilik durumuna erişebilmek için geçmiş yaşantısında edindiği tüm deneyim ve tecrübelerinin neticesinde mevcut durumunu şekillendirir. Böylece geleceğe, geçmişten gelen durumu göz önünde bulundurarak hazırlanır ve geçmişini tamamen ötekileştirmez. Geçmiş deneyimleriyle geleceğini ve kararlarını şekillendiren birey, geçmişin geleceğe bu denli etki yaptığının farkına varmadan hareket eder ve kendi yaşantısında bilinç dışı kararlar verir.

Kendine yitik bir birey özgünlük ve kendilikten mahrum olarak yaşantısını sürdürür. Bu durum, onun kişilik merkezini kaybetmesine yol açar. Fakat bu demek değildir ki birey geçmişle geleceğini sürdürür ve tamamıyla ona bağlı kalır. Yaşamı boyunca birçok değişim yaşayan bireyler, geleceklerini şekillendirirken geçmişlerini eleştirebilir, saplanıp kalmaz ama reddetmezler. Çünkü geride bıraktıkları varlığı, karar mekanizmalarının odak noktası olarak kendileriyle yaşarlar.

Bugünün öğretisi olan zamanın psikolojik geçmişi, kişinin yaşamında aldığı kararlarıyla, seçimleriyle ve zevkleriyle aslında sürekli kendinde tuttuğu, benliğinde biriktirdiği bir durumdur. Geçmişin varlığı son buldu sanılsa bile esasında onu görünür kılan birçok gizil sebeple karşılaşırız. Yaşadığımız her deneyim, kişinin duygu ve düşüncelerine yeni bir kimlik kazandırır ve bu oluşum hayatta kaldığımız sürece devam eder. Biriktirdiğimiz her deneyimle birlikte psikolojik ruh halimizin yönü değişebilir, güncel bir vaziyete ulaşabilir. Dostoyevski, insanın psikolojik bir değişim geçirmesi için uzun bir soyutlamaya girmesi gerektiğini söylemiştir.

¹¹⁴ May, A.g.e., s. 75.

¹¹⁵ May, A.g.e., s. 75.

3.7. Doğa Taklitçiliğinden Soyutlamaya

Soyluların veya din adamlarının sanatçıları desteklediği dönemlerde sanatçılar, iç dünyalarını yansıtmak yerine kendinden beklenen şekilde eserler ortaya koymaktaydılar. Sanata dair estetik değerlerin neredeyse tamamı soyluların önerdiği dinsel konulara yönelik olmuştur. Bu nedenle sanatçılar, dış dünyadan bir türlü kopamamışlar ve sanat eserlerine yaratım süreçlerini dâhil edememişlerdir. Kendilerinden istenen şekilde sanat icraatlarını gerçekleştiren sanatçıların eserlerine toplumun ileri gelenleri şekil vermekteydi. Sanatçının hayal dünyası toplum tarafından ötekileştirilerek yorumlama kabiliyeti geri plana atılmaktaydı. Böylece sanatçı, doğa taklitçiliğinden öteye geçemeyip klasik görüneni resmetse de, onun kendi eserleri üzerindeki zihnin katkısı reddedilemez bir gerçekliktir.

Sanatçı, Orta Çağ'ın sona ermesiyle ve Rönesans döneminin başlangıcıyla birlikte bireyselleşmeye başlamıştır. “Rönesans” terimi “yeniden doğuş” anlamına gelir ve antik Yunan-Roma kültürlerinin entelektüel ve sanatsal hazinelerine duyulan ilginin dirilişini ifade eder.¹¹⁶ Bu dönem, onlar için yeni bir sanat yaklaşımının ortaya çıkmasına katkı sağlayıp toplumun sanatçılar üzerindeki etkisinin azalmasına neden olmuştur. Günlük konuları pek fazla resmetmeyen Rönesans dönemi sanatçıları, eserlerinde daha çok din ve mitoloji konularını işlemekteydiler (Resim 3.28).



Resim 3.28: Sandro Botticelli, “İlkbahar”, Pano Üzerine Tempera, 203x314 cm, 1480-82, Uffizi Müzesi, Floransa.

¹¹⁶ Farthing, A.g.e., s. 150.

Daha sonra Romantizmle başlayan süreç Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm, Kavramsal Sanat gibi akımlarla devam etmiştir. Sanatçıların düş dünyalarına getirilen sınırlılıklar tamamen ortadan kaldırılarak, onun içsel dünyası sanat eserlerine dâhil edilmiştir. Sanatçılar, sıradanlığın ötesinde yepyeni bir düşünce oluşturarak, eserlerinde dış dünyayı olduğu gibi yansıtma kaygısından uzaklaşmışlar, kendi içsel yorumlarını esere yansıtarak biricik yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu durum bir başkaldırı olup modern sanatın doğuşu olarak kabul edilmektedir. Soyutlamaya giden bu süreçte, sanatçının eserlerinde bilinçaltının yansımaları belirginleşmiş ve mantık geri plana atılmıştır.

3.7.1. Nesnelere İzlenimci Tavrı: Empresyonizm

Rönesans'tan beri süregelen natüralist sanat, XIX. yüzyılda Empresyonizm'in açık hava ressamlığıyla son aşamasına varmıştı.¹¹⁷ Bütün sanat dallarını etkileyen, sanatçının kendi duyum ve izlenimlerini yansıttığı bu sanat akımı, 1870'lerde Fransa'da ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda Empresyonist resimler ilk kez Paris'te sergilenmiştir. Boyanın açık renklerle ve kesik fırça darbeleri ile uygulanıyor olmasından kaynaklı bitmemiş gibi görünmesi sebebi ile tepki toplanmış, aşağılanmıştır.

Empresyonizm akımının en yaşlı ve yöntemli savunucularından birisi Camille Pissarro' (1830-1903) dur. Konularının seçiminde uzun uzun düşünmüş ve ekilmiş tarlaların, köylerin, çayırların, giden kır yollarının, meyve bahçelerinin resmini yapmayı yeğlemiş, renk etkilerinden çok, yapı ve biçim üzerinde de durmuştur (Resim 3.29). Empresyonist devrimin ateşli bir destekçisi olarak 1874'ten 1886'ya kadar açılan sessiz serginin tümüne katılan biricik sanatçıdır.¹¹⁸



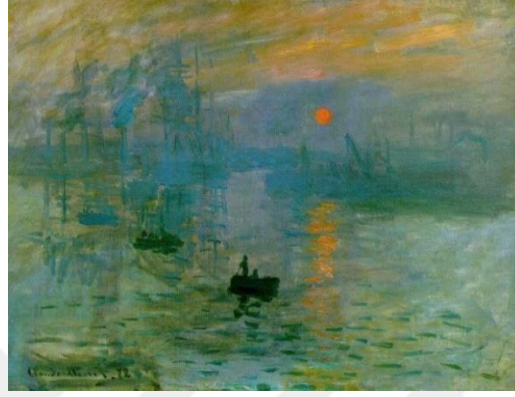
Resim 3.29: Camille Pissarro, “Hasat”, 1901, Ulusal Galeri, Kanada.

¹¹⁷ İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, Sanatta Devrim, (5. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2011, s.19.

¹¹⁸ İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, A.g.e., s. 19.

Bu yaklaşım, başlarda her ne kadar yadırgansa da zaman içinde sanatçılar tarafından kabullenilmiştir.

“Empresyonist” (izlenimci) terimi ilk ortaya çıktığı dönemde aslında aşağılayıcı bir anlam taşıyordu. Eleştirmen Louis Leroy (1812-85), Claude Monet'nin (1840-1926) yaptığı “İzlenim, Gün Doğumu” (Resim 3.30) isimli deniz manzarası için şu yorumda bulundu: “En ham haldeki bir duvar kâğıdı deseni bile bu deniz manzarasından daha tamamlanmış ve bitmiştir.” Leroy, iğneleyici makalesine “Empresyonistlerin Sergisi” ismini verdi ve böylece “Empresyonizm” sözcüğüne kötü bir anlam yüklemiş oldu.¹¹⁹



Resim 3.30: Monet, “Gün Doğumu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48x63 cm, 1872, Marmottan Monet Müzesi, Paris, Fransa.



Resim 3.31: Edgar Degas, “Bale Sınıfı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x75 cm, 1871-1874, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

¹¹⁹ Farthing, A.g.e., s. 316.

Edgar Degas'ın (1834-1917) "Bale Sınıfı" isimli eseri (Resim 3.31), 1874'te açılan ilk empresyonist sergide sergilenmiştir. Çalışmalarının çoğunda Paris Operası'ndaki baletleri konu almış olan Degas, onların sahne üzerindeki veya provadaki hallerini resmetmiştir. Edgar Degas, "Güzel dokuların resmini yapmak ve hareketi çizgiyle aktarmak için dansçıları kullanıyorum" diyerek dansçıların hareketlerini kendi çalışmalarında bir ritim olarak kullandığını söylemiştir.¹²⁰

Empresyonizm, göz duyarlığına dayanan duyumcu bir sanattır. Çevremizde yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu. Empresyonistlerle yeni bir dünya ortaya çıkmıştı. Batı sanatının her döneminde olduğu gibi, bu dönemde de alışlagelen dünya yeni bir görünüm kazanıyordu.¹²¹

Empresyonizm ile gelen nesne yorumlaması, varlığa yeni bir yaklaşım kazandırmıştır. Kendinden önce gelen akımların objeyi ele alış biçimini kendi görme biçimi ile yıkmış, ışığa, renge ve ana farklı nitelikler yükleyerek sanat eserine yansıtmıştır.

Empresyonist sanatçılar üzerinde yeni bulunmuş bir teknik olarak fotoğraf sanatı, modern görüntüyü saptama açısından önemli rol oynamıştır ve hızla gelen anı-ışığı yakalayan enstantane çekim gibi fotoğraf teknikleri, sanatçılara resimlerinde de aynı şeyi yapma düşüncesini getirmiştir.¹²² Bu anlık etkiler, sanatçıları objeye yaklaşım aşamasında etkisi altına almış ve bakış açılarına yön vermiştir. Işığın titreşimli etkilerini ve sayısız dans eden renk lekelerini daha önceden sezinleyen hem çok eskiden hem de yakın geçmişten birçok sanatçı vardır.¹²³

Perdahcı, "Doğa ile bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşarak teknoloji çağının getirdiği olanaklarla bu özgürlüğü sonuna değin 'Parçalanan ışığı toplama peşinde' kullanır. Zaten 'ışık' Empresyonizm ile birlikte sanatçı tarafından bir amaç olarak ele alınmaya başlanmıştır" diyerek Empresyonizm'de ışığın resmin aracı değil de amacı olduğunu vurgulamıştır.¹²⁴

Empresyonizm'in bir getirisi olan "yeni görme" anlayışı ile sanatçılar, XX. yüzyılda eserlerinde soyutlama evresine ulaşmışlardır.

¹²⁰ Farthing, A.g.e., s. 320.

¹²¹ İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, A.g.e., s. 19.

¹²² Perdahcı, Nurcan, Işığın Yeniden Keşfi, Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım, (Sanatta yeterlik eser metni), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye), 1999.

¹²³ Perdahcı, A.g.e.

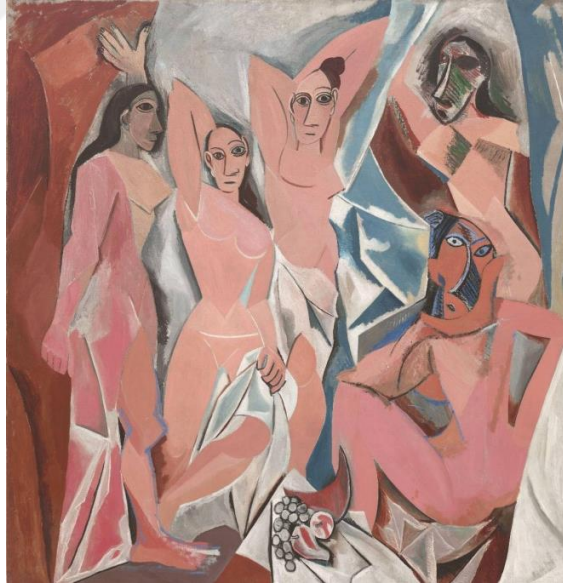
¹²⁴ Perdahcı, A.g.e.

3.7.2. Nesnenin Boyutsal Betimi: Kübizm

Fotoğrafın gelişim göstererek görüntünün dünyaya yayılması sonucu, her alanda olduğu gibi resim alanında da tarz değişiklikleri olmuştur. XX. Yüzyılın başlarında gün yüzüne çıkan Kübizm, kendinden önce gelen sanat akımlarının ardından yeni bir biçim dili ile ortaya çıkmıştır. Bu nedenle sanat tarihinde Kübizm, kırılma noktası olarak algılanmaktadır. Bu akımın öncüleri, Pablo Picasso ve Georges Braque (1882-1963)'dir.

Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları, gerçeği yansıtmaktan öteye geçemiyordu. Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim-dilinin yaratılması gerekiyordu. Sanat alanında bu büyük devrim 1910'larda Kübizm'le başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyor. Braque, Picasso, Rus ve Hollandalı Konstruktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian'ın denge ve oran araştırmaları ve Maleviç'in "nesnesiz-sanat" denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır.¹²⁵

Kübizm, Empresyonizm'e tepki olarak doğmuştur. Bu durum, eski düzene ayak uydurmayarak, bambaşka bir düşünce ile ortaya koydukları eserlerden anlaşılabilir. Kübizm, sanat tarihine XX. yüzyılın ilk avangard bakış açısını getirmiştir.¹²⁶ Sanatçıların nesneye yaklaşımları ve bakış açıları tamamen değişmiş, o güne kadar gelen geleneksel tavır ortadan kalkmıştır.



Resim 3.32: Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 244x234 cm, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

¹²⁵ İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, A.g.e., s. 9.

¹²⁶ Kaplanoğlu, Lütfü., Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada, (Yayınlanmamış doktora tezi), Atatürk Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum (Türkiye), 2008.

Picasso'nun 1907 yılında yaptığı "Avignonlu Kızlar" (Resim 3.32) isimli çalışma, dönemin ilk kübist resmi olarak bilinmektedir. Sanatçı, Barselona'nın Calle Avinyo'da bulunan bir genelevde çalışan kadınları resmine konu etmiştir. Şair ve eleştirmen Guillame Apollinaire (1880-1918), Andre Derain (1880-1954), Georges Braque (1882-1963) ve Henri Matisse (1869-1954) resmi ilk görmeye geldiklerinde, Picasso'nun bu çalışmasını yadsımışlar ve "bir tür şaka" olduğunu düşünmüşlerdir.¹²⁷ Bu resim, sanat dünyasına bambaşka bir bakış açısı getirerek Kübizm'i şekillendiren bir yapıt niteliğini taşımaktadır. Başta birçok eleştiri olsa da "Avignolu Kızlar", XX. Yüzyılda inşa edilen tüm sanat akımlarını etkileyen bir yapıt olmuştur.

Resimdeki geometrik formların çalışmanın tamamında hâkim olması, arka planın derinlik algısından uzak bir şekilde ifade edilmesi, olağan perspektifin yıkıcı görüntüsü, yüzleri Afrika masklarını anımsatan köşeli hatlara sahip çıplak figürlerin rahatsız edici ifadeleri ve duruş şekilleri, izleyiciyi olumsuz tepki vermeye itmiştir. Resim, renk çeşitliliğinden ziyade birkaç rengin versiyonlarından meydana gelmiş, keskin formların ön plana çıkmasını sağlamak adına belirgin çizgilerle tamamlanmıştır. Hacmin gerçekçi halinden hayli uzak olan formların yapısı, çeşitli geometrik şekiller ve fırça darbeleriyle çarpıcı bir hal almakla birlikte dışavurumcu bir etki yaratmıştır.

Yapıtın enerjik fırça darbeleri ile pekiştirilen gizli bir cinsel anlamı ve akışının olduğunu ifade eden Farthing, Picasso'nun daha önceki yapıtlarıyla ve sanat tarihiyle bağı olmayan bu resminin, XX. yüzyıl sanatının çoğunda görülen "parçalama" yaklaşımının ve kolaj gibi yeni tekniklerin ön bildiri niteliğinde olduğunu söylemiştir.¹²⁸

¹²⁷ Farthing, A.g.e., s. 388.

¹²⁸ Farthing, A.g.e., s. 392.



Resim 3.33: Georges Braque, “L’Estaque’da Evler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x60 cm, 1908, Kunstmuseum, Basel, İsviçre.

Kübizm, XX. yüzyılın ilk yirmi yıllık diliminde Picasso ve üslubu kısa sürede benimseyip kullanmaya başlayan Braque tarafından Paris’te geliştirildi. Her iki ressam da Fransız Post-Empresyonistlerinden Paul Cezanne’ın son derece albenili buldukları düz ve soyut geç dönem eserlerinden etkilenmişlerdi (Resim 3.33).¹²⁹ Cezanne, Picasso ve Braque’den çok önce silindir, küre ve koni gibi geometrik formları resimlerinde kullanıyordu.



Resim 3.34: Paul Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı”, 1885, Barnes Vakfı.

¹²⁹ Farthing, A.g.e., s. 388.

Kübizm'in gelişmesinde Picasso ve Braque'a esin kaynağı olan Cezanne, resimsel perspektifi ortadan kaldırarak, resimde kullandığı ifade biçimini geometriye ederek Kübizm'in mantığına öncü olmuştur (Resim 3.34). Cezanne'ın bu etkilerinden sonra bazı ressamlar, resimlerinde geometrik yapıları ön plana çıkarıp perspektifi ortadan kaldırarak ve bir nesneyi farklı bakış noktaları ile birlikte resmederek "Kübizm" adı altında toplanmışlardır.

Cezanne, dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini, öğrencisi Emile Bernard'a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme ve düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır: «Emile Bernard'a, Aixen Provence, 15 Nisan 1904. Doğayı; silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün.» Doğanın, nesnelere küplere, silindire ve konilere göre ele alınması da, doğanın, görünen bir dünya, duyuşsal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder.¹³⁰

John Berger, Kübist devrimin hazırlıklarının XIX. yüzyılda iki sanatçı tarafından yapıldığını belirterek, bunlardan ilkinin Gustave Courbet (1819-1877), ikincisinin ise Paul Cezanne (1839-1906) olduğunu ifade etmektedir. Berger, Courbet'nin, maddeciliğiyle, Cezanne'ın doğaya bakma sürecini diyalektik açıdan görmesiyle ressamların doğaya yaklaşım vurgusunu değiştirmiş olduğunu düşünmektedir. Apollinaire, Cezanne'ın resimlerinin bir kısmının Kübizm'in öncüsü olabileceğini fakat yeni ressamların babası olarak Courbet'yi gördüğünü söyler.¹³¹

Kübizm'in gelişiminde katkısı bulunan en önemli ressamlardan biri olan Picasso, bu akım ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Doğrusunu söylemek gerekirse, kübizmi yapıyorduk yapmasına da, keşke ne olduğunu bilebilseydik! Gerçekte, neyin nesi olduğunu kimse bilmiyordu. Biz bilseydik herkes, bilmiş olurdu. Einstein bile bilmiyordu. Keşfetme koşulları dışımızdadır. Buna rağmen - ne acıdır ki sadece bildiğimizi bulabiliriz. Kübizm bir sabır işidir, üstelik oldukça karmaşıktır. Böyle bir işi meydana getirmek için binlerce işçiye gerek vardır. İşte, asıl hikâye budur.¹³²

Bunun üzerine Ashton, ilk başta ne yaptığının çokta farkında değilmiş gibi atılan adımların sonucunda durumun gittikçe bilimsel bir hal aldığını ve teknik farklılıkları, yüzey değişikliklerinin olduğunu, kolajın tuvalde yer edindiğini söylemiştir (Resim 3.35-36).¹³³

¹³⁰ Tunalı, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, (9. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2013 s. 123.

¹³¹ Berger, John, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, (çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul 2003, ss. 60-62.

¹³² Ashton, Dore, Picasso, (çev. Mehmet Yılmaz), Ankara 2001, s. 85.

¹³³ Ashton, A.g.e., s. 84.



Resim 3.35: Juan Gris, “Gitarlı Natürmort”, Kolaj, 66x100,3 cm, 1913, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



Resim 3.36: Pablo Picasso, “Meyveler, Keman ve Cam”, Kolaj, 64,8x49,5 cm, 1913, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.

Kübizm, doğal bir nesneden yola çıkarsa da, sanatçının görme biçimine önem vermesi açısından bilinçaltı etkiler taşımaktadır. Nesnelere yüklenen anlamlarda sanatçının düşsel izleri vardır. Bu akımın gelişmesi ile doğal ve geleneksel formlar gittikçe kaybolmaya, yalnızca doğaya ait olmaya başlamıştır. Sanatçılar yaratım sürecinde temsile başvurmaksızın sanat eserleri oluşturmuşlardır. Nesnelere kendi görüntü ve anlamları ile tatmin olmayan sanatçı, Kübizm ile içsel duygularını dışa vurma gayreti içine girmiş, sanatına nesnelere dair kendi biçimlendirdiği anlamları

yansıtmıştır. Böylece nesnelere sanatçıları değil, sanatçılar nesnelere şekillendirmeye başlamıştır.



Resim 3.37: Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x49 cm, 1937, Tate Galeri, Liverpool.

“Bilinçdışı” dediğimiz zaman, akla ilk gelen akım, içsel sürecin önemli olduğu ekspresyonizm olsa da, biraz irdelediğimizde 20. yüzyıla adını altın harflerle yazmış Kübizm’in de bilinçdışına yer verdiğini görürüz. ... Bu konuda örnek verilecek olursa; Picasso’nun “Ağlayan Kadın” adlı portresi, kübizm kurallarını taşımakla birlikte, dışavurumcu fırça sürüşüne de yer vermiştir. Tam bu noktada resim, usun ötesine geçerek, fırçaların hırçınlığıyla dışavurumun tam da içinde bulur kendini ve resim artık sadece aklın değil, aynı zamanda bilinçdışının bir ürünü de olur. Picasso’nun bu portresi, Kübizm değerlerini taşımakla birlikte, fırçaların hissettirdiği dışavurum, portrenin iç gerçekliğini en keskin şekilde açığa çıkarmaktadır. Bu da bize iç ve dış gerçekliğin aynı eserde barınabileceğini gösterir.¹³⁴

Picasso, bu eserinde (Resim 3.37) acı duygusunu yansıtırken, İspanyol İç Savaşı’nın yıkıcı tesirlerini dolaysız bir biçimde resmetmek yerine, kendi içsel dünyasındaki ifadelerini kadın figürü üzerinde dışa vurmak istemiştir. Bunu yaparken hem Kübizm’in belirli kurallarını taşımış hem de dışavurumcu bir tavır sergilemiştir.

¹³⁴ Karaca, H. Esila, Resimde Bilinçdışı Anlatımın Raslantısal ve Deneysel Süreci, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye), 2010.



Resim 3.38: Pablo Picasso, “Guernica”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349,3x776,6 cm, 1937, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi, Paris.

Picasso, “Guernica” (Resim 3.38) isimli eserini de “Ağlayan Kadın” resminde olduğu gibi İspanyol İç Savaşı’nın etkisinde kalarak ve o savaşa içgüdüsel bir tepki olarak yapmıştır. Savaşın ve dönemin yıkıcı etkilerinin izlerini taşıyan bu eser, o savaşın dehşet verici atmosferine tanıklık etmektedir. Hükümetin isteği üzerine Paris’teki uluslararası bir sergi için yapılan bu çalışmanın tamamı grinin tonlarıyla oluşmuş ve Kübizm’in izlerini taşıyan geometrik formlarla resmedilmiştir.



Resim 3.39: Francisco de Goya, “Kurşuna Dizilenler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 266x345,6 cm, 1814, Prado Müzesi, Madrid.

Francisco de Goya (1746-1828) da tıpkı Picasso gibi demokrasiye destek veren resimler üretmiştir. Fransa’nın İspanya’yı işgal etmesini konu eden Goya, savaşın olduğu günden altı yıl sonra yapılan “Kurşuna Dizilenler” (Resim 3.39) eserini, katliamın içinde o ana şahit olmuşçasına, ayrıntıları ile resmetmiştir. Bu ayrıntıcı üslubu

ile olayın geçtiği döneme dair çıkarımlar yapmamıza olanak sağlamıştır. Resim, Fransız askerlerinin çaresizce isyan eden İspanyol halkın kurşuna dizmesini konu almıştır.

Buradaki önemli unsur, aynı dönemde yaşanan savaşı ele almalarına rağmen, resimsel anlamda farklı yorumlamalar yapılmasıdır. Goya, bir olayı doğadaki görüntüye yakın ve olağan bir şekilde ifade ederken; Picasso, olayın kendinde bıraktığı etkileri dışavurumcu ve sıra dışı bir ifade ile yorumlamıştır. Yaratıcılığın ve dışavurumun yoğun hissedildiği “Guernica” eserinde, sanatçının yaşanan savaşa dair içsel dünyasındaki oluşum ve bilinçaltı etkileri resme imge olarak yansımıştır. Bu eserde izleyiciye yansıyan vahşet etkisi “Kurşuna Dizilenler” eserine nazaran daha yoğundur. “Kurşuna Dizilenler” resminde Goya, izleyicinin zihninde yalnızca olayın görsel anlamda canlandırılmasını sağlamıştır.

Ayrıca Picasso’nun “Kore’de Katliam” (Resim 3.40) resmi ve Manet’in “İmparator Maximilien’in Kurşuna Dizilmesi” (Resim 3.41) eseri her ne kadar Goya’nın “Kurşuna Dizilenler” eserindeki şemanın benzer kurguları olsalar da, yine yukarıda belirtildiği üzere bu eserler farklı yaratma becerilerine sahip yorumlamalardır.



Resim 3.40: Pablo Picasso, “Kore’de Katliam”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x210 cm, 1951, Picasso Müzesi, Paris.



Resim 3.41: Edouard Manet, “İmparator Maximilien’in Kurşuna Dizilmesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 252x305 cm, 1868, Kunsthalle Mannheim, Mannheim.

Kübizm’in gelmesi ile sanat, eskisine nazaran daha ruhsal bir nitelik kazanmış ve sanat eserlerinde madde, mantıksal olarak yıkıma uğramıştır. Maddenin formu ve rengi doğanın öğrettiği, akla ilk gelen görüntüsü ile değil, sanatçının zihnindeki görüntüsü ile sanata yansımıştır. Kübizm ile başlayan maddi olmayana ulaşma arzusu, kendinden sonra gelecek olan sanat akımlarını doğrudan doğruya etkilemiş ve bu düşünsel sistem üzerine birçok akım kendini göstermiştir.

3.7.3. Bilinçaltının Estetik Dili: Sürrealizm

1920’de Paris’te doğan Sürrealizm, sanatçının zihninde tasarladığı imgelemine doğrudan doğruya dışa vuran bir sanat akımı olması nedeniyle yüzyılın önemli hareketlerinden biri olmuştur. Salvador Dali (1904-1989), Max Ernst (1891-1976) (Resim 3.42), Andre Masson (1896-1987), bu akımın önemli öncülerindendir.



Resim 3.42: Max Ernst, “At The First Clear Word”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1923, Sanat Koleksiyonu Kuzey Rhine - Westphalia, Dusseldorf, Almanya.

Sürrealist sanatçılar, iç dünyaya ait olarak ve dış dünya gerçekliğini reddederek, mantığın sanat ile ayrıştırdığı bir noktada sanat eserlerini üretirler. Psikanalist Sigmund Freud'un bilinçdışı teorisinden esinlenen Gerçeküstücüler, yaratım sürecinde akıl ve mantığa bağlı kalmadan hareket etmeyi arzu ederler, bunun için de düşlerden, içgüdüsel davranışı uyarıcı dürtülerden, özellikle de bilinçdışı dünyasının kolay anlaşılamayan fakat özü barındıran doğasından coşkulu devinimlerle faydalanmaya çabalarlar (Resim 3.43).¹³⁵

¹³⁵ Büyükkaya, A.g.e.



Resim 3.43: Andre Masson, “Kaynaklar”, 1939.

Sürrealist eserler, sanatçıların bilinçaltının görüntüleridir. Sanatçı, bilinçaltını farkında olmadan sanatına yansıtırken, dış dünya nesnelerini dış dünyaya ait olmaksızın kendi dünyalarındaki anlamlandırmaları ile ele alır. Mantık ve iradenin devre dışı olduğu bu akımda, sanatçıların eserlerinde kullandıkları imgelerden yola çıkılarak onların bilinç ötesi mekanizmalara ulaşılabilirliği diğer akımlara nazaran daha belirgindir.



Resim 3.44: Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24x33 cm, 1931, Museum of Modern Art, New York, ABD.

Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan “Belleğin Sürekliliği” (Resim 3.44) isimli çalışmada Dali, zihninde tasarladığı dünyayı ikna edici bir yorum ile izleyiciye sunmuştur. Resimde, nesnelere çeşitli dönüşümlere uğrayarak mantık dışı bir şekilde kurgulanmıştır. Bu kurguda dikkatleri üzerine toplayan cep saatleri, resmin en güçlü

nesnesi niteliği taşır. Farklı saat dilimlerini gösteren cep saatlerinin eriyip, yer çekimi ile kendini tıpkı bir kumaş gibi yere bırakması, o nesneye yumuşak bir doku hissi vermiştir. 1920’de yayımlanan ve yerekimin etkisi ile zamanın nasıl büküldüğünü anlatan, Einstein’in yazdığı “Genel İzafiyet Teoremi” adlı makale karşısında hayrete düşmüştür ve bu durumda şu soruyu sormak onun için son derece mantıklıdır: “Zaman bükülüyorsa saatler neden bklmesin?”¹³⁶

Metal saatlerin ve içerindeki hassas mekanizmanın gevşeyip eriyebileceği fikrini ne süren Dali, gerçek dünyayı algılama şeklimize adeta meydan okumuş, zaman kavramının doğasına ilişkin yeni bir yorum getirmiştir.¹³⁷ Dali, zamanın kendisinde bıraktığı psikolojik etkiyi ve imgelemine açık bir şekilde resimsel ifadeler ile yansıtmiştir. Ayrıca Farthing, saatlerin hepsi farklı anlarda durmuş olsa da, ölümün herkesi beklediği gerçeğine gönderme yapıldığını ifade eder.



Resim 3.45: Salvador Dalı, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş ngrs”, 1936.

Dali, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş ngrs” isimli resmi (Resim 3.45) İşpanya İç Savaşı’ndan altı ay önce yapmıştır. Fakat sonradan ismini “İç Savaş ngrs” koymuştur. Savaşın habercisi olduğuna dair bir hava taşıyan bu resimdeki fantastik figürün, ayakları ve kolları haşlanmış fasulye formuyla

¹³⁶ Farthing, A.g.e., s. 430.

¹³⁷ Farthing, A.g.e., s. 430.

yapılandırılmıştır. Bu resimde, bulunduğu mekâna nazaran büyük bir yer kaplayan ve kendi kendini boğmaya çalışan bir figür betimlemesi yapılmıştır. Figürde hem kendini boğan hem de boğulmaktan kurtulmaya çalışan bir hareket vardır. Bu çatışma, çalışmaya izleyiciyi düşündüren gizemli bir hava katmış ve Dali'nin o dönemdeki çatışmasını açık bir şekilde ortaya çıkarmıştır.



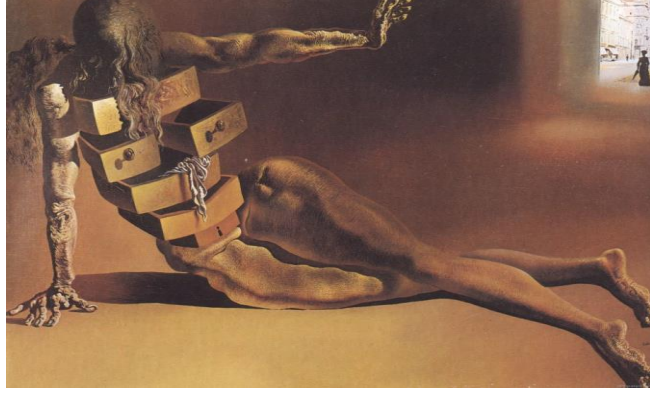
Resim 3.46: Salvador Dali, “Bulutlarda Savaş”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm, 1974.

Eserlerinde dış dünya nesnelere ait olmadıkları yerlerde ve düşsel mekânlarda resmederek izleyicide farklı etkiler yaratan Dali, “Bulutlarda Savaş” adlı resminde (Resim 3.46) sağ köşede oturan figürün bulutlar üzerinde olan savaşları seyre daldığı görülmektedir. Dali, resimlerinde bazı uğraşları eleştirel ve alaycı bir tavır ile gerçeküstü bir anlatımla aktarmaktadır. Bu resim de ona örnek teşkil eder niteliktedir.



Resim 3.47: Salvador Dalí, “Yanan Zürafa”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1937, Sanat Müzesi Basel.

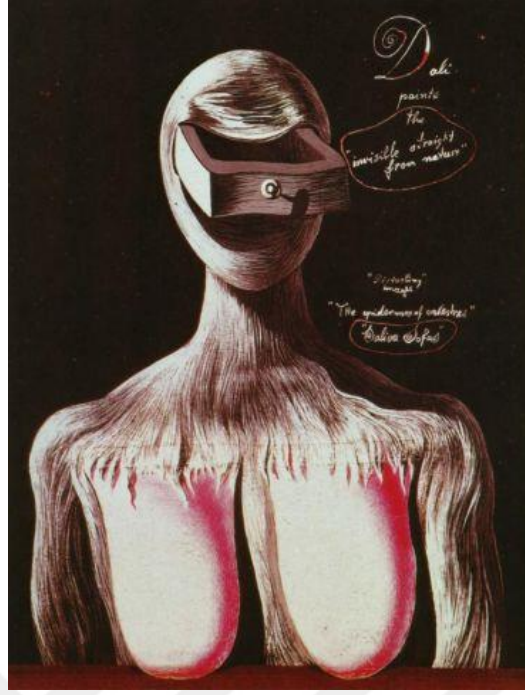
“Yanan Zürafa” (Resim 3.47) isimli eser, Dalí'nin yine İspanyol İç Savaşı'nın kendinde bıraktığı etkileri yansıtan bir eserdir. Resimde iki tane kadın figür var olup bu iki figürün arkasında resme yatay şekilde yerleştirilmiş iskelet formunu anımsatan ve figürü destekleyen ifadeler vardır. Bu ifadeler, toplumun aksayan ve eksik yönleri olarak ele alınabilir. Önde duran figürün göğsünde ve bacağına üzerinde açılan çekmeceler, resmin en dikkat çekici kısmıdır. Açılan çekmecelerin, kişilerin bilincinin gerisinde gizlediği duygu ve düşünceleri, psikanalizi imgelediği düşünülmektedir. Dalí, resimlerinde sıkça insan vücudunda yerleştirilmiş çekmece imgesini insan ve bilinçaltı anlamlandırması ile ele almış bu imgeleri kullanarak psikanalize verdiği önemi resimsel anlatımı ile vurgulamıştır (Resim 3.48-49-50).



Resim 3.48: Salvador Dali, "Antropomorfik Dolap", 1939.



Resim 3.49: Salvador Dali, "Düşmüş Melek".



Resim 3.50: Salvador Dalí, “Çekmeceli Kadın”, 1936.

Salvador Dalí, bir zamanlar şu yorumu yapmıştır: “Resim konusunda tüm arzum, mantıksızlığın somut imgelerine mutlak olanın yayılmacı öfkesiyle birer cisim verebilmektir.” Dalí, kurgusal bir endişe ve sıkıntı üretiyordu. Kendisini sık sık ölü böceklerle ve kirpilerle korkutarak hayal ettikleri ile gerçeklik arasındaki farkı muğlaştırmaya çalışıyordu. İçinde bulunduğu paronoid ruh hali sayesinde hayal gücünün dizginlerini bırakacağına ve gerçek nesnelere dayanan farklı yorumlara açık imgeler yaratabileceğine inanıyordu.¹³⁸

Sürrealizmle birlikte bilinçdışının açıkça tek ilham kaynağı olarak görülmeye başlamasıyla, bilinçdışı kavrayış ile bilinçli algı arasındaki ayrım yaratıcı bir biçimde ortadan kalkmıştır.¹³⁹ Kuspit, rüyanın içinde her ikisinden de unsurların olduğunu, bu nedenle rüya, imge ve düşünceleri görünüşte rastlantısal bir biçimde birbiriyle bağdaştırdığından, Freud'un ifadesiyle, bilinçdışına giden en meşru yoldu.¹⁴⁰ Rüyalar da tıpkı sürrealist eserler gibi kişinin bilinçdışında olan şeyi kapalı şekilde gün yüzüne çıkarmaktadır.

Zihnin ürettiği iadeleri algılamak amacıyla sürrealistler uyuşturucu madde kullanmak, alkol tüketmek, ruh çağırma seansları düzenlemek, hipnoz ve transa geçme çalışmaları gibi deneysel girişimlerde bulundular. Ayrıca hızlı kelime oyunları oynayarak gizli kalmış çağrışımları ortaya çıkardılar ve “otomatik yazım” oturumlarıyla daha önce üzerinde düşünülmemiş şiirler yazdılar. Bununla birlikte rüyalarını yazdılar ve toplanıp Sigmund Freud'un psikanalizle ilgili metinlerini okuyarak bu rüyaları analiz ettiler.¹⁴¹

¹³⁸ Farthing, A.g.e., s. 430.

¹³⁹ Kuspit, A.g.e., s. 116.

¹⁴⁰ Kuspit, A.g.e., s. 116.

¹⁴¹ Farthing, A.g.e., s. 426.

Gerçeküstücülüğün gelmesiyle ruh halinin sanata yansması, imgelere psikodinamik açıdan anlamlar kazandırmıştır. İmge, artık bir bilincin ardındaki dünyanın anlamlandırması içinde yer almıştır. Böylece sanatçının sanat eserinde kullandığı imgeden yola çıkarak sanatçıya dair çıkarımlar yapılması mümkün hale gelmiştir.

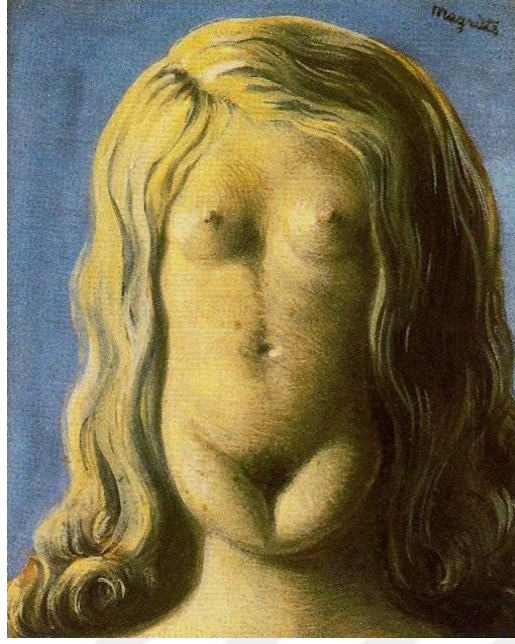


Resim 3.51: Rene Magritte, “İnsanın Oğlu”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x89 cm, 1964.

Sürrealistlere göre, "esrarengiz" demek, bilinçdışı demektir.¹⁴² Magritte, sanat yaşamı boyunca “gizem” kavramını sanatında kullandığı imgelerle başarılı bir şekilde bütünleştirmiş ve böylece sanat dünyasında bambaşka bir felsefi tavır geliştirmiştir (Resim 3.51). Nesnelere sıradanlıktan çıkararak alışık olunmayan mekânlarda ve alakasız nesne ilişkilendirmeleri ile resmetmiştir. Dış dünyanın alışılabilir düzenine bir tepki olarak sanat camiasında önemli bir yere sahip olmuştur.

Magritte, kadın figürünü çoğu kez resimlerine konu etmiştir. Kadına dair toplumsal algıyı kendi fantazyasında kurgulayarak, gizemli bir şekilde ve gerçeküstü bir tavır ile yansıtmıştır.

¹⁴² Kuspit, A.g.e., s. 113.



Resim 3.52: Rene Magritte, “Tecavüz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.3 x 54.6 cm, 1945, Metropolitan Müzesi, New York.

1947 yılında yaptığı “Tecavüz” (Resim 3.52) isimli eserinde Rene Magritte, bir kadın portresine kadının vücudunu yerleştirmiştir. Kadın cinsel organlarının oluşturduğu bir yüz ifadesi ile toplumsal hayatın kadını cinsel bir obje olarak gördüğü vurgulanmak istemiştir. Toplumun kadın algısı sorunsalı, Magritte’nin bu yorumu ile resimsel anlamda farklı bir bakış açısı kazanmıştır.

Magritte’nin “Yatak Odasında Felsefe” (Resim 3.53) isimli eserinde de kadın giysisinin kadının göğsüne dönüştüğü görülür. Tıpkı “Tecavüz” eserinde olduğu gibi bu eserde de Magritte, kadının cinsel meta olarak algılanması ve erkeğin cinsel ihtiyaçlarını karşılayan köle pozisyonunda görülmesini ele almıştır. Bu eserde de sanatçının bilinçaltı yerleşkesinin sanat eserine yansıdığı gerçeği ortaya çıkmıştır.



Resim 3.53: Rene Magritte, “Yatak Odasında Felsefe”, 1947.

3.7.4. İçsel Gerçekliğin Sanatsal İnşası: Ekspresyonizm

Ekspresyonizm’i diğer akımlardan (Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm vb.) ayıran en önemli özellik, diğerleri gibi tek bir sanat akımına veya belirli bir sanatçı topluluğuna ait olmamasıdır. Ekspresyonizm, farklı akımları da içinde barındırarak sanatçının duygularını dışa vurmasını amaçlayan bir ifade biçimidir. Terim olarak ilk kez 1912’de yenilikçi sanat dergisi Der Sturm’un (Fırtına) sahibi Herwath Walden tarafından kullanıldı.¹⁴³ Der Sturm dergisinde (Resim 3.54), Ekspresyonizm’in ilk yıllarından itibaren bu oluşuma dair fikirler paylaşıldı.

¹⁴³ Farthing, A.g.e., s. 378.



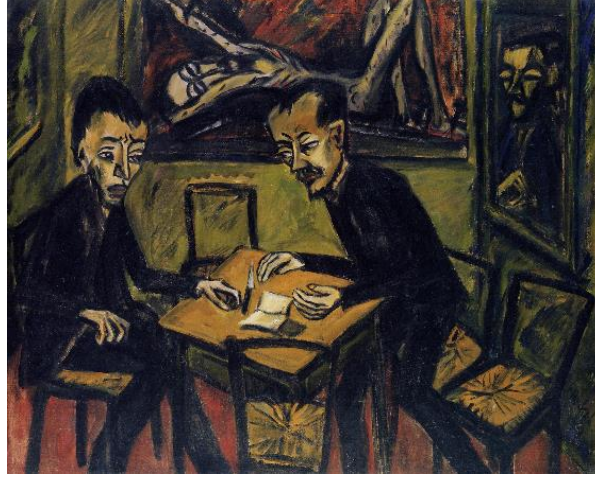
Resim 3.54: Der Sturm, Dergi Kapağı, 1923, Ocak Ayı Sayısı.

Nietzsche, “Yaratıcı olmak isteyen önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir” gibi sözleriyle, özellikle Alman Dışavurumcular üzerinde yoğun bir etki bırakmış ve Alman gençliğinin Birinci Dünya Savaşı yıllarında bunalım ve isyan çığlığı olarak ortaya çıkmıştır.¹⁴⁴ XIX. yüzyılın sonlarına doğru Almanya’da doğan dışavurumculuk, sanatçının içinde bulunduğu şahsi ruh halini, duygu ve düşüncelerini sanatıyla buluşturmasını sağlar.

Dışavurumcular, eserlerini çarpıcı ve etkili kılabilmek için renkleri ve formları doğanın görüntüsünden uzak bir şekilde, abartılı kullanmaktadırlar. Erich Heckel’in (1883-1970) yaptığı “Bir Masada İki Adam” (Resim 3.55) adlı resim, Fyodor Dostoyevsky’nin “Budala” isimli romanından etkiler taşıyordu. Heckel, kâbus benzeri bir sahne yaratmak için soluk renkler ve açılı tasarımlar kullanmıştır.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Akkuş, Yudum, Dışavurumculuk ve 1980 sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir (Türkiye), 2011.

¹⁴⁵ Farthing, A.g.e., s. 378.



Resim 3.55: Erich Heckel, “Bir Masada İki Adam”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x120 cm, 1912, Hamburger Kuntshalle, Hamburg, Almanya.



Resim 3.56: Erich Heckel, “Uyuyan Kadın”, 1909, Hamburger Kuntshalle, Hamburg, Almanya.

Heckel, genellikle doğa çalışmaları yapan bir sanatçıdır. “Uyuyan Kadın” (Resim 3.56) isimli eserinde, sanatçının coşkusunu ve duygularını kullandığı çarpıcı renkler hissettirmektedir. Sanatçının bu yorumu ile resimde sadece uyuyan kadın figürü değil, ötesinde anlamlandırıldığı hislerin var olduğu açık görülmektedir.

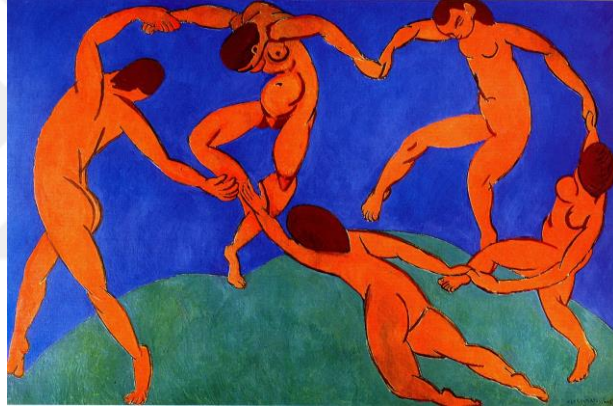
Dışavurumcular, görmeye yeni bir boyut getirerek pasif olan görmeyi aktifleştirmişler ve algıyı biçimlendirmede bireysel bir yorumu ve müdahaleyi ön plana

çıkarmışlardır.¹⁴⁶ Resme bakan kişi ile sanatçı arasında ruhsal bir etkileşim yaratan bu yaklaşım, izleyicinin kendine ait sezgileri ile birleşerek daha geniş anlamlara ulaşır.

Ekspresyonizm'in yayılmasında önemli bir katkısı olan Herwarth Walden, dışavurumculuk algısını şu şekilde izah eder:

“Ressamın yaptığı resim, en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlamıdır, dışavurumudur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini içindeki doğa görünümünü iletir.”¹⁴⁷

Matisse ise bu anlayış üzerine notlarına şunu ekler: “Her şeyin üzerinde kendimi dışavurum için bir yol arıyorum.”¹⁴⁸ Dolayısıyla Matisse'nin kurduğu bu cümle ile Dışavurumculuğu, sanatçının kendi duygularını, imgelemine ve fantazyasını dış dünyaya aktarmaya yarayan bir araç olarak nitelendirilebilir. Matisse, duygularındaki coşkuyu, oldukça canlı ve zıt renklerle ve dikkat çekici figürlerle resmine yansıtmıştır.



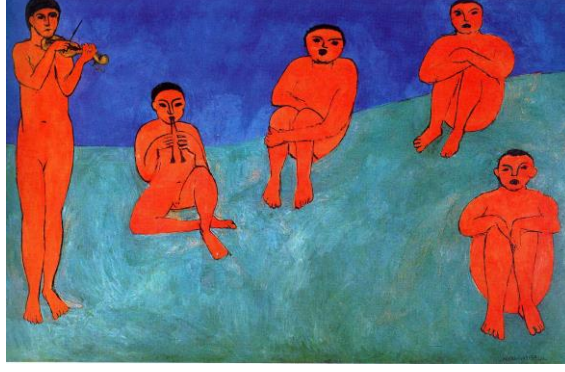
Resim 3.57: Henri Matisse, “Dans”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x391 cm, 1910, St Petersburg, The State Hermitage Museum, Rusya.

Matisse'nin mavi, yeşil ve kırmızı tonlarının zıtlıklarla hâkimiyet kurduğu “Dans” (Resim 3.57) isimli eserinde, mavi renk gökyüzünün, yeşil renk ise yeryüzünün temsili olarak nitelendirilebilir. Figürlerin, bu iki renk içinde Pagan dönemlerinden kalma ritüelleri anımsatan hareketler içinde yarattığı ritim ve enerji, izleyicide şiddetli bir etki uyandırmaktadır.

¹⁴⁶ Akkuş, A.g.e.,

¹⁴⁷ Richard, Lionel, Ekspresyonizm, (çev. Beral Madra), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 8.

¹⁴⁸ Richard, A.g.e., s. 8.



Resim 3.58: Henri Matisse, “Müzik”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x285 cm, 1910, St Petersburg, The State Hermitage Museum, Rusya.

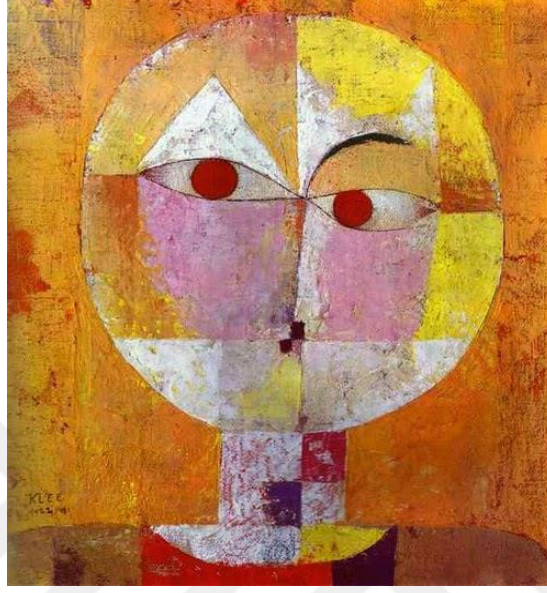
Matisse'nin “Dans” resmine eşlik eden ve Altın Çağına bir gönderme yapan “Müzik” (Resim 3.58) isimli eseri de plastik anlamda Dans resmindeki Fovist renkleri ve etkileri yansıtmaktadır. Fakat “Müzik” tablosundaki arkaik insan tiplemesindeki figürler, ötekinde olduğu kadar ritmik ve hareketli olmadıkları için yalnızca renklerin şiddetinden söz edilebilir. Ekspresyonist ressamların çekirdeğini oluşturan kişi olarak bilinen Vasiliy Kandinsky (1866-1944) ve Paul Klee (1879-1940), kendi yorumları ile bu oluşuma önemli katkılarda bulunmuşlardır.



Resim 3.59: Vasiliy Kandinsky, “Kırmızı Oval”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.5×71.5 cm, 1920, New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi.

Doğaya ait bir mekân algısı olmadan tasarlanan ve tamamen doğa dışı bir görüntüye sahip olan Kandinsky'nin “Kırmızı Oval” (Resim 3.59) isimli eserinde oluşturduğu imgeler, perspektiften hayli uzaktır. Resim, derinlik algısı üzerine

kurulmuştur. Çeşitli form ve renkler ile dikkat çekici bir özelliğe sahip olan bu resimde, isminin de verildiği üzere kırmızı oval form, rengiyle etkili, espası ile öne çıkan bir ifade haline gelmiştir. Resme bakan kişi tarafından sanatçının coşkusu hissedilir boyuttadır.



Resim 3.60: Paul Klee, “Senecio”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x38 cm, 1922.

Dışavurumculuk, Kübizm, Gerçeküstücülük gibi çoğu akımda kendi tarzını sınırlandırmayarak, sanat camiasında önemli bir yere sahip olan Klee, renk teorisi hakkındaki ilgisi ve deneyimleri sonucu edindiği tecrübelerini sanatına yansıtarak, renkleri izleyicide etkili kılmayı başarmıştır. “Senecio” (Resim 3.60) resminde olduğu gibi çoğu eserinde de renkleri kullanım ve imgeleri ifade ediş biçimi ile dışavurumcu bir izlenim yakalamıştır.



Resim 3.61: Paul Klee, “Balık Büyüsü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1925.

Klee'nin "Balık Büyüsü" (Resim 3.61) isimli eserinde koyu zemin üzerinde kurguladığı, kozmik bir mekân ve farklı imgelerin bulunduğu büyüdü âlem, tüm ihtişamıyla gizemli bir ifade ile ele alınmıştır. Bu kurgu, her ne kadar doğadan kopuk olsa da yine de sanatçının yaşanmış bir gerçekliği, içsel dünyasındaki fantazyasını ve gizil duygularını anlattığı gerçekliği öne sürülmektedir. Dolayısıyla Dışavurumcular için esas olan şey, resim yüzeyinde yer alan görüntüsünün ötesindedir.¹⁴⁹ Klee de dışavurumcu mantığı ile resimlerinde görüntünün ötesine ulaşma gayreti içindedir ve ruhsal halini yansıtan eserler ortaya koymuştur.

Freud, Dışavurumculuğu, "Uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusunun ürünü"¹⁵⁰ olarak ifade etmiştir. Van Gogh'un canlı renkleri, Ensor'un hayaletleri (Resim 3.62) andıran maske gibi yüzleri hepsinden de çok Munch'un "Çılgılık" (Resim 3.63) adlı resmi, bu insanı haber veren ipuçlarıdır.¹⁵¹

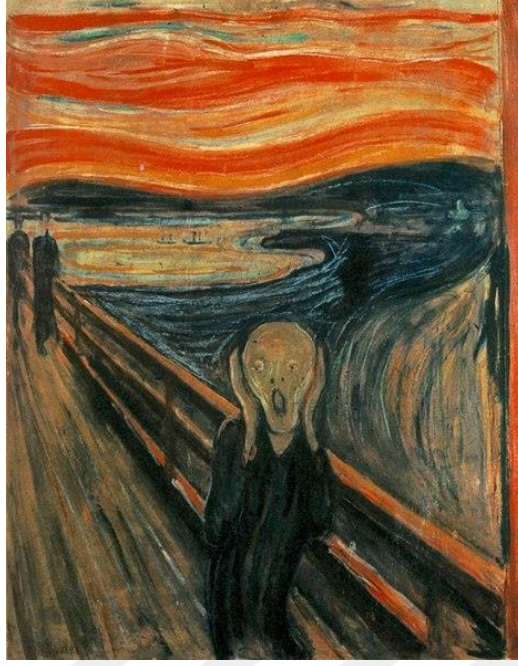


Resim 3.62: James Ensor, "Ölümle Yüzleşen Maskeler", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x100 cm, 1888.

¹⁴⁹ Akkuş, A.g.e.,

¹⁵⁰ Sağlam, Gülay, Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir (Türkiye), 1992.

¹⁵¹ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, 1983, s. 659.

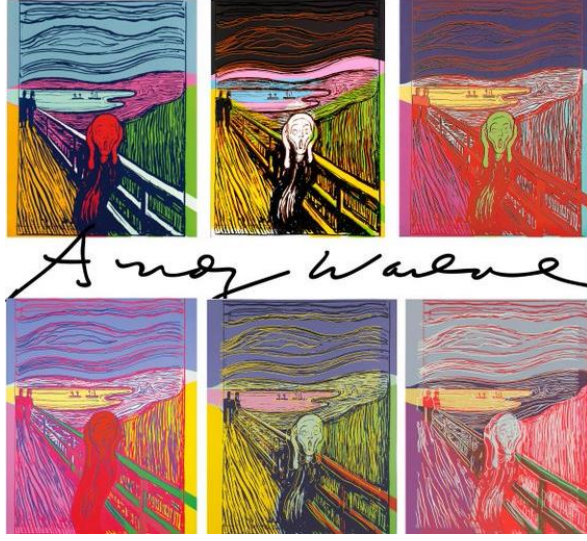


Resim 3.63: Edvard Munch, “Çığlık”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 84×66 cm, 1910, Munch Müzesi, Norveç.

Munch, “Çığlık” tablosunda kasvetli bir görüntü olarak yansıyan sarı, kırmızı ve turuncu ile boyanmış gökyüzünün altında, bir köprünün üzerinde cinsiyeti tam olarak belli olmayan bir insan figürünü betimlemiştir. Figür, iki eliyle kafasını tutmuş, yüzünde donuk ve çarpıcı bir ifade ile çığlık atmaktadır.

Resimde, öndeki figür ve gökyüzündeki kasvetli hava dışında her şey olağan haldedir. Gerek arkadaki figürler, gerekse görünen gemi, resme normallik havası katmaktadır. Sanatçının bu resme yansıttığı hem görsel hem de psikolojik çatışma, dışavurumcu bir ifadenin sembolü olmuş ve sanat tarihinde Leonardo Da Vinci’ye (1452-1519) ait “Mona Lisa” eserinin ardından gelen ikinci en ünlü sanat eseri olarak nitelendirilmiştir.

Andy Warhol, 1984’te Munch’un “Çığlık” adlı eserinden aldığı ilham ile resmi, farklı ve canlı renklerle yeniden basmıştır (Resim 3.64).



Resim 3.64: Andy Warhol, “Çığlık”, 1984.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SANAT İLE PSİKOLOJİK TEDAVİ YÖNTEMİ

4.1. Bir Tedavi Aracı Olarak Sanat

Freud, nevrozu savunma mekanizmaları ve travmatik nevroz olarak ikiye ayırmıştır. Savunma mekanizmaları, insanın geçmiş yaşantılarını engelleyen psikolojik bir kalkandır. Travmatik nevroz ise geçmişin geleceği etki altına aldığı bir durumdur. Geçmişte yaşaması gereken bir şeyi tam anlamıyla yaşayamayıp bastırıldığı ve ötekileştirdiği için bu durum daha sonra travmatik bir hale dönüşür ve etkisini sonradan hissettirir.

Freud'a göre, bir sanatçının, nevrotik materyalini bir sanat eserine dönüştürebilmesi; ondaki nevrotikliğin patolojik seviyede olmadığı; yani nevrozunun hâlâ ego kontrolünde olduğunu gösterir. Sanatçının estetik becerisi, gizli arzularını şekillendirmesini sağladığı için, onu nevroza sapsanmaktan kurtarır. Bu noktada başka bir soru ortaya çıkar: sanat eseri, nevrozdan garanti bir kurtuluş sağlıyorsa, nevrotik bireyleri sanat ile iyileştirmek mümkün değil midir? Bu sorudan hareketle sanatı psikanaliz alanında iyileştirici bir pratik olarak kullanan birçok uygulama türemiştir.¹⁵²

Sanatın nevrotik hastalıklar için bir tedavi yöntemi olarak görülmesinin yanı sıra, bir grup insan da sanatın bir tür nevroz olduğu fikrini öne sürmüştür.

Whinnie, sanatçının işi, yaşam tarzı ve toplumdaki pozisyonu dolayısıyla kendine özgü problemlere sahip olduğunu düşünmektedir. Kariyeri, bir sanatçınıninki kadar iç dünyaya bağlı olmayan mesleklerde çalışanların aksine, sanatçının duygusal varlığı, onun başarısının merkezini oluşturduğunu söyleyen Whinnie, sanatçının çoğu zaman sürdürdüğü yaşam ve kimlik mücadelesinin, sanat kariyeri ile özel hayatını entegre edememesinin kurbanı olduğunun farkına varmadığını ekleyerek; bu durumların sanatçıda devamlı huzursuzluk, depresyon, düşmanca hisler, yorgunluk, içe kapanma, uyku ve cinsel veya bedensel rahatsızlıklar olarak geri döndüğünü ifade eder.¹⁵³

¹⁵² Wollheim, Richard, *Neurosis and the Artist*, MIT Press, 1975, s. 2'den aktaran, Saldıran, Anıl, *Psikanaliz Başlığı Altında Freud'un Leonardo ve Mona Lisa Analizi Özelinde İmge Oluşumu*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye), 2012.

¹⁵³ Whinnie, Harold J., "Review: The Artist in Society. Problems and Treatment of Creative Personality by Lawrence J. Hatterer" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1968/26 (3): ss. 400-401.

Sanatın bir tür nevroz olduğu fikrine ise en çok itiraz eden Freud olmuştur; "Büyük bir başarı öyküsünün söz konusu olduğu durumlarda, nevrozu ön plana almanın haksızlık olduğunu çok çabuk unutuyoruz."¹⁵⁴ Freud'a göre dehayı ve hastalığı, yani sanatı ve nevrozu, birbirinden ayıramayacak iki şey olarak görmek; ancak hastalık ve nevroz kavramlarının yeniden değerlendirilmesiyle mümkün olabilir. Bir yazarı yazar yapan özellikler, başka bir insanda patolojik olarak yorumlanabilecekken, aynı özellikler yazarın yaratım sürecinde ona fayda sağlayabilirler. Her şeyden evvel nevrotik ve nevroz arasındaki farkı düşünmek gerekir.¹⁵⁵

Wollheim, Freud'a göre nevrozun kendine has bir yapıya sahip olduğunu, köklerinin geçmiş zamanda yattığını ve bu yüzden şimdiki zamanın ona etki etmeyeceğini belirterek nevrozun bir; arzular, inançlar, meyiller kümesi olduğunu ve nevrotik olmanın derecelerinin var olduğunu ifade etmiştir. "Freud, nevrotik olmayı derecelendirirken bireyin, nevrotik durumu yüzünden, aşk hayatında ve işinde yoksun kalıp kalmadığına bakmıştır" diyen Wollheim, Freud'un başka durumlarda, örneğin daha felsefi konuşmalarında; hepimizin nevrotik, hepimizin hasta olduğunu da söylediğini vurgulamıştır. Bunun bizi önemli bir noktaya getirdiğini; nevroz durumunu oluşturan arzuların, inançların ve meyillerin hepimizde bulunduğunu iddia eden Wollheim, nevrozu oluşturmadıklarında, bir bir ele alındıklarında, her birinin kuvveti ve üzerimizdeki etkisinin farklı olacağını; nevroz durumunda çok daha kuvvetli olmalarının sebebinin; nevrozun, akıl gelişimini sekteye uğratabilecek bir yapıda olduğunu aktarmıştır. Wollheim, nevrotik insanın şimdiki zamanda takıldığı veya geçmişteki bir noktaya döndüğünü söyleyerek son olarak; Freud'un, sanatı incelerken eserin içeriğine veya içeriğinin bir parçasına odaklandığını, oradan da sanatçının aklındaki gizli bir arzunun, inancın veya arzu-inanç birleşiminin izini sürdüğünü belirtmektedir. Rüya ve semptom üzerine olan çalışmaları Freud'a; içeriği, içerikte gizli olanı anlamada kullanabileceği bir teşhis aleti sunduğunu ifade eden Wollheim, Freud'un da bu aletin çözüm sunabileceğini düşündüğü anlarda onu kullanmaktan kaçınmadığını söylemiştir.¹⁵⁶

4.2. Sanat Eserleri Üzerinde Psikanaliz Yöntem Uygulamaları

"Psikanaliz kısa sürede pek çok alanda etkileşime girmiştir, bunlardan biri de sanattır. Freud'un Leonardo Da Vinci ve diğer ünlü isimler üzerinde teorilerini denemesi

¹⁵⁴ Saldıran, Anıl, Psikanaliz Başlığı Altında Freud'un Leonardo ve Mona Lisa Analizi Özelinde İmge Oluşumu, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye), 2012.

¹⁵⁵ Saldıran, A.g.e.

¹⁵⁶ Wollheim, A.g.e.

dikkat çekmiş ve psikanalize ivme kazandırmıştır.”¹⁵⁷ Freud’un, Leonardo’nun eserinde kullandığı ifadeler yaptığı sanat alanında ilk psikanaliz yorumu, sanatın bir tedavi aracı olarak kullanıldığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Sanatçının dış dünyaya yansıttığı eserlerindeki imge oluşumunun aslında o kişinin bilinçaltında var olanın yaratım sürecine dâhil edildiği kanısına varılmaktadır.

Psikanaliz ve sanatı ortak paydada buluşturan Freud, sanatçıların çocukluk veya geçmiş dönemlerde yaşadıkları baskın olayları, bilincin gerisinde biriktirerek sanat eserlerine farkında olmadan işledikleri tezini savunmuş ve de sanat eserlerini psikanaliz yöntemi ile incelemiştir. Sanat ve psikanaliz ikilisinin tedavi alanına olan katkısı, sanat eserlerindeki imge oluşumlarının bilinçaltı getirisi olup ve incelemeler sırasında çeşitli bulgulara ulaşılması anlamında kaçınılmaz bir gerçektir. Sanat ve psikanaliz ilişkileri yöntemi günümüze kadar uzanmaktadır (Resim 4.1).

İlk analizinin yayımlanmasıyla birlikte uyanan yankıların gittikçe büyüdüğünü ve Freud'un kuramlarının pek çok karşıt ve yandaş bulduğunu belirten Saldıran, günümüze dek incelenmeye ve yorumlanmaya devam edilen bu analizlerin güncelliklerinden bir şey kaybetmemiş olduğunu ifade etmektedir. Saldıran, Freud'un analizleriyle birlikte sanat ve psikanalizin etkileşime girmesinin, psikanalizde sanat ile tedavi imkânı üzerine de gelişmeler yaşanmasını sağladığını vurgulayarak, nevrotik rahatsızlıklara sahip bireylerin sanat uygulamalarıyla tedavi edilmeye çalışılması ve psikanaliz öğrencilerine zihinsel gelişmelerini teşvik etmek amacıyla sanat ödevleri verilmesinin bu etkileşimin bir sonucu olduğu savını öne sürmektedir. Saldıran, bu uygulamalarla sanatın zihin geliştirici yönlerinden faydalandığını; ayrıca eğitim alanında "görsel hafıza" gibi farklı öğretim modellerinin de ortaya çıktığını vurgulamıştır.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Saldıran, A.g.e.

¹⁵⁸ Saldıran, A.g.e.



Resim 4.1: Sanat Psikoterapileri Derneği, “Sanat İle Tedavi”.

Hastanın, yarattığı sanatsal süreç; örneğin resmi hakkındaki yorumu, resimdeki unsurlarla ve terapistle olan ilişkisi, hem bilinçdışı çatışmaları hakkında ipuçları vererek psikopatoloji düzeyini değerlendirebilmeyi sağlar hem de bilinçdışı çatışmaların farkındalığını artırarak psikoterapötik bir süreci başlatır. Bu aynı zamanda, hasta ve terapist arasındaki ilişkiyi oluşturmaya yardımcı, taşıyıcı ve değiştirici bir araç olarak işlev görür. Bilinçdışıdaki temel düşünce ve duygular, kelimeler yerine imajlar (görüntüler) olarak ortaya çıkar. Bu ürünler, doğası ne olursa olsun emosyonel bir katarsis sağlar ve hastanın korkularını, istek ve arzularını açığa vurmasına araç oluşturur. Resim aracılığıyla, hasta ve terapist arasında sembolik bir dil gelişir.¹⁵⁹

Emiroğlu, bu konuya konuşması bloke olan veya serbestçe kendini ifade etmekte zorlanan hastaların, çizim ya da boyama yoluyla, düşünce ve duygularını kelimelere aktarabileceği örneğini vererek geçmişteki birçok otoriteye göre sanatla tedavinin işlevi, hastanın ürünlerini yorumlamakla değil, hastanın bilinçaltındaki fenomenleri sembolik bir yolla, anlamı olan çizimleri aracılığıyla kendisinin anlaması, keşfetmesi ve yeniden onarması ile ilgili olduğunu ifade etmiştir.¹⁶⁰

4.2.1. Freud’un Mona Lisa Örnekleme

Freud, sanatı tedavi yöntemi olarak görmüştür. Bu sebeple Leonardo’ya ilgi duymuş ve Leonardo’nun sanatını, yaşanılmış travmaya verilen bir yanıt olarak incelemiştir.¹⁶¹ Freud, Leonardo Da Vinci’nin sanatında yer verdiği imgeleri, üzerinde çalıştığı Psikanaliz Kuramı ile çözümlenmeye çalışmıştır. Bu çözümlenmede sanatçının hayatı göz önünde bulundurulmuştur.

¹⁵⁹ B. Emiroğlu, “Psikiyatri’de Sanat Psikoterapisinin Gelişimi”, Sanat Psikoterapileri Derneği, <<http://www.sanatsikoterapileriderneği.org/psikiyatride-sanat-psikoterapisinin-geli351imi>> (08.02.2019).

¹⁶⁰ Emiroğlu, A.g.e.

¹⁶¹ Saldıran, A.g.e.



Resim 4.2: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 77x53 cm, 1503-1506, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Freud, Mona Lisa (Resim 4.2) ’nın yüzünde beliren tebessümün üzerinde çok fazla durmuş, psikanaliz yöntemi ile incelemelerde bulunmuştur. Bu çalışmadan yola çıkan Freud, Leonardo’nun hayatındaki anne nesnesine ulaşmış, annesiyle olan ilişkisinin yaratım sürecine ve sanat eserlerine ne denli etki ettiği konusunda düşünceler geliştirmiştir.



Resim 4.3: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa Detay”.

Bu gülümseme (Resim 4.3) birçok insan için birçok anlam ifade etmiş, ona her bakanın farklı yorumlamasına sebep olmuştur. Saldıran, Freud’un Mona Lisa’nın gülümsemesi üzerindeki görüşünü şu şekilde ifade etmiştir:

Freud, Mona Lisa'nın gülümsemesini Leonardo'nun takıldığı bir imge olarak görür. Sanatçı, yaşamının son yıllarında ürettiği çalışmalarında bu gizemli gülümsemeyi hep kullanmıştır; ancak belki de en etkili Mona Lisa'nın suratına yerleşmiş hâlidir. Freud'a göre bu gülümseme imgesi, çocukluğunda Leonardo'nun bilinçaltına yerleşmiş bir imgedir. Yaşamının olgunluk çağında bu imgeyle tekrar karşılaşmış ve bu karşılaşma ondaki hatırayı alevlendirmiştir. Bu derin etkilenmeyle son yıllarında büyük bir ilham kaynağına kavuşan Leonardo, imgeyi doyurmak istercesine peş peşe Bacchus (Resim 4.4) ve St. Anne (Resim 4.5) gibi eserler üretmeye başlamıştır; Mona Lisa da bu yeniden alevleş döneminin eserlerinden biridir.¹⁶²



Resim 4.4: Leonardo Da Vinci, “Bacchus”, Yağlı Boya, 177x115 cm, 1510-1515, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

¹⁶² Saldıran, A.g.e.



Resim 4.5: Leonardo Da Vinci, “Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile”, Yağlı Boya, 168x112 cm, 1508, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Kim olduğu insanlar tarafından tartışmalara sebep olan Mona Lisa eserinin yapımı dört yıl sürmüştür. Freud’un üzerinde durduğu Mona Lisa’nın yüzünde beliren gülümsemesi, Leonardo’nun küçükklükten beri yanında yetiştiği ustası Andrea del Verrocchio’nun (1435-1488) sanatında (Resim 4.6) da rastlanılan bir durumdur. Leonardo’nun birçok kadın figürüne yansıttığı gizemli tebessümlerin Verrocchio’nun etkisi olabileceğine de ihtimal verilmiştir.



Resim 4.6: Andrea del Verrocchio, “Tobias ve Angel”, 33x26cm, 1470-1475, London.

Leonardo'nun, Verrocchio'nun sanatından etkilendiği için kendisinin kadın figürlerinde de Verrocchio'nun figürlerine benzer bir tebessümün olduğu düşünülmektedir. Freud, bu düşüncelerin aksine birçok eserinde olduğu gibi Mona Lisa'nın gülümseme ifadesini de sanatçının annesi ile bağdaştırmıştır. O, Leonardo'nun annesinden ilham alarak Mona Lisa eserini oluşturduğu kanısındadır. Leonardo'nun Mona Lisa'yı gördüğünde onun yüzünde beliren gülümsemesini öz annesiyle çağrıştırdığını düşünen Freud, Leonardo'nun bilinçaltına ittiği baskın duygularının etkisi ile bu gülümsemenin ona ilham vermiş olduğunu ve bu nedenle Mona Lisa'yı tabloştırdığını savunmaktadır.¹⁶³

Freud, Leonardo'nun annesine erotik bir özlem duyduğunu düşünmüştür ve bu düşüncesini üzerinde çalıştığı çocuk cinselliği kuramı ile açıklamıştır. Leonardo'nun annesi, kocasının eksikliği sebebiyle çocuğuna yoğunlaşmış, aşırı sevgisiyle çocuğun zamanından erken olgunlaşmasına sebep olmuştu ve Leonardo, emzirme döneminde aklına kazınan, bu kuvvetli anne imgesiyle yaşamış ve hayatı boyunca bu imgenin izlerini taşımıştı.¹⁶⁴

Freud, Leonardo'nun annesine olan erotik özlemini şu sebeplerle açığa çıkarmaktadır:

Böylece tüm doyum bulmamış anneler gibi oğlunu kocasının yerine aldı ve oğlunun erotizminin fazla erken olgunlaşması, onun erilliğinin bir kısmını çaldı. Bir annenin emzirdiği ve bakımını üstlendiği çocuğa sevgisi, onun büyümüş olan çocuğa yönelik daha sonraki duygusundan çok daha derin bir şeydir. Yalnızca her zihinsel isteği değil, aynı zamanda her fiziksel gereksinimi de doyuran, tümüyle doyurucu aşk-ilişkisi doğasını taşır ve eğer ulaşılabilir insan mutluluğu biçimlerinden birini temsil ederse, bu büyük ölçüde bastırılmış ve sapık olarak adlandırılması gereken istekli itkileri kınamaksızın doyurma olasılığını sunması sayesinde. En mutlu genç evliliklerde baba, bebeğin, özellikle de erkekse, kendisine rakip olduğunun farkındadır ve bu gözdeye yönelik olarak bilinçdışında derinlemesine kök salmış bir düşmanlığın başlangıç noktasıdır.¹⁶⁵

Sonuç olarak Freud, sanatçıların sanat eserlerine dâhil ettikleri imgeleri, onların çocukluk veya geçmiş yaşantılarındaki deneyimlere bağlamaktadır. Aradan yıllar geçse de kişinin, bilinçaltına yerleştirdiği yaşantıları sanat eserinde gün yüzüne çıkardığı savını öne süren Freud, sanat eserlerinde kullanılan imge ile sanatçının bilinçaltı arasında güçlü bir bağ olduğunu savunur. Bu nedenle Psikanaliz Kuramı'nı birçok sanatçı ve onun yapıtları üzerinde uygulamıştır.

¹⁶³ Freud, Sigmund, Sanat ve Edebiyat, (çev. Ayşen Tekşen Kapkın, Emre Kapkın), (1. Baskı), Payel Yayınları, İstanbul 1999.

¹⁶⁴ Saldıran, A.g.e.

¹⁶⁵ Freud, 1999, s. 22.

4.2.2. Deli-Dahi: Van Gogh

1853 yılında dünyaya gelen Vincent Van Gogh (1853-1890), resim yapmaya başlamadan önce birçok şey denedi. Ailenin galeri işinde başarısız olmuş, bir öğretmen olarak da verimli olamamış, aşta kaybetmiş ve misyonerlikte de başarılı olamadığından “Her şeye rağmen tekrar yükseleceğim” diyerek sanatçı olmaya karar vermiştir.¹⁶⁶

Vincent, sanat hayatı boyunca geçimi için ailesine ve arkadaşlarına bağlıydı. 28 yaşındayken kendisine ekonomik olarak destek olacağını söyleyen kardeşi Theo sayesinde resim yapmayı öğrenmeye karar vermişti. Bu destek, Vincent’in ölümüne kadar devam etti. Vincent’in resme olan ilgisi, tıpkı kiliseyle ve kadınlarla olan talihsiz ilişkileri gibi yoğun ve acıydı.¹⁶⁷

Resim kariyerine 28 yaşında başlayan Van Gogh, Paris’teyken İzlenimcilik akımı ile tanışmıştır. Resimlerinde kullandığı üslup, onu birçok sanatçıdan ayırarak ön plana çıkarmıştır. Tabi ki bu ün, onu yaşarken değil, vefatından sonra yakalamıştır. Henüz 37 yaşında vefat eden Van Gogh, 10 yıllık sanatçılık dönemine binlerce eser sığdırmıştır. Sanatçı, günümüzde popülasyonu en yüksek eserlerini ölümünün son iki yılında ortaya koymuştur.

Son dönemlerinde epilepsi ile mücadelede bulunan sanatçı, Teo’ya yazdığı mektuplarda sanata olan gayretini ve hayatın ona getirdiği zorlukları depresif bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Sanatçı, mektuplarında Teo’ya hastalığının belirtilerini ifade etmiştir. Tıp uzmanları sonradan bu belirtileri gözeterek Van Gogh’un rahatsızlığının portfiri olabileceğini düşünmüşlerdir.

Şüphe duyulan bu hastalık, onun hayaller ve halüsinasyonlar görmesine sebep olan genetik bir hastalıktır. Rahatsızlığı ile birlikte sesler ve görüntülerle tamamlanan sanrılar gördüğü uzun dönemler ortaya çıkmış, bu krizler olmadığında da Vincent tamamen iyi durumda oluyordu ve bu durumunun da farkındaydı.¹⁶⁸ Belirli aralıklarla nöbetler geçirmiş, ani psikolojik değişiklikler yaşamıştır. Van Gogh’un hastalığı sırasında uygulanan tedavilerde aldığı ilaçlar, resimlerinde etkisini göstermektedir.

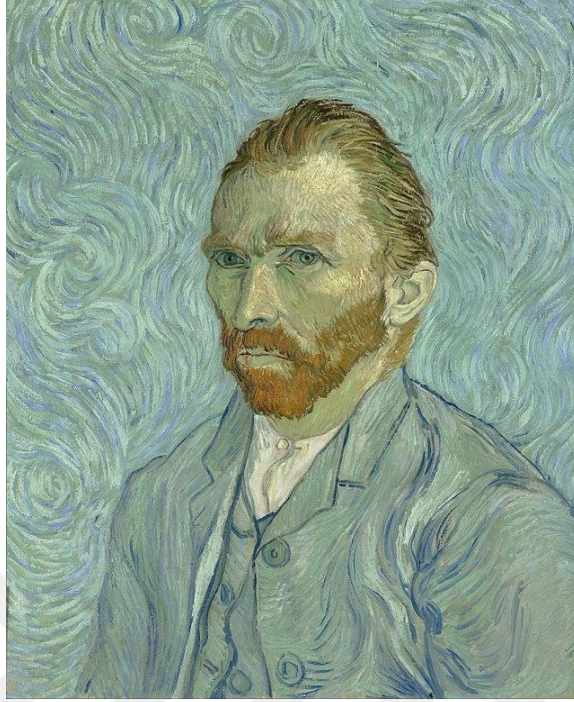
Vincent Arles’e taşındığında bir sanatçı topluluğu kurmayı umuyordu. Kendisine katılmak için yanına gelen yakın arkadaşı Gauguin ile tartışınca, Aralık 1888’e kadar bütün umutları söndü. Yine yalnız kalan, depresyondan muzdarip olan ve gerçek bir sinir krizi yaşayan Vincent, kardeşi Theo’nun parasını ödediği iki odada yaşayarak, St. Remy’deki akıl hastanesine kendi isteğiyle yattı. Vincent, hayatının sonuna kadar sinir krizleri geçirmeye devam etti. Sanrılarının

¹⁶⁶ Spence, David, Van Gogh, (çev. İlker Sevinç), (2. Baskı), Koleksiyon Yayınevi, İstanbul 2012, s. 4.

¹⁶⁷ Spence, A.g.e., s. 8.

¹⁶⁸ Spence, A.g.e., s. 12.

arasındaki dönemlerinde resim yapmaya çabalarken, duygusal yoğunluklu resimler yapmıştır.¹⁶⁹



Resim 4.7: Vincent Van Gogh, “Otoportre” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x54 cm, 1889, Orsay Müzesi, Paris.

Vincent “Otoportre” adlı resmi (Resim 4.7), 1889’da, kendi deyimi ile “su yeşili” rengi duvar kâğıdı ve perdeleri olan akıl hastanesinin yatak odasında yapmıştır. Arka planda dönen mavi ve beyaz çizgiler, Vincent’in içinde bulunduğu durumu hissettiği istikrarsızlık deryasını, varlığının karmaşasını işaret etmektedir.¹⁷⁰ Bu otoportrede ilk olarak delici ve rahatsız edici bakışlar göze çarpmaktadır. Resimde Van Gogh’un içinde bulunduğu buhran ve depresyon apaçık hissedilmektedir.

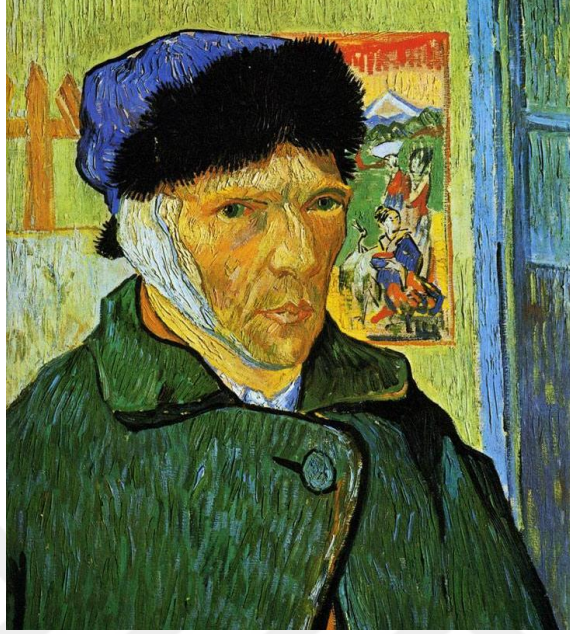
4.2.2.1. Van Gogh’un Kesik Kulağı

Sanatçı, 1888’de meslektaşısı ve dostu Gauguin ile tuttuğu bir kavgadan dolayı sinir krizi geçirerek sol kulağının bir kısmını kesmiştir. Kesik kulağını bir mendile sarmış ve bu tuhaf hediyeyi, bölgedeki randevu evinde bulunan bir hayat kadınına

¹⁶⁹ Spence, A.g.e., s. 18.

¹⁷⁰ Spence, A.g.e., s. 19.

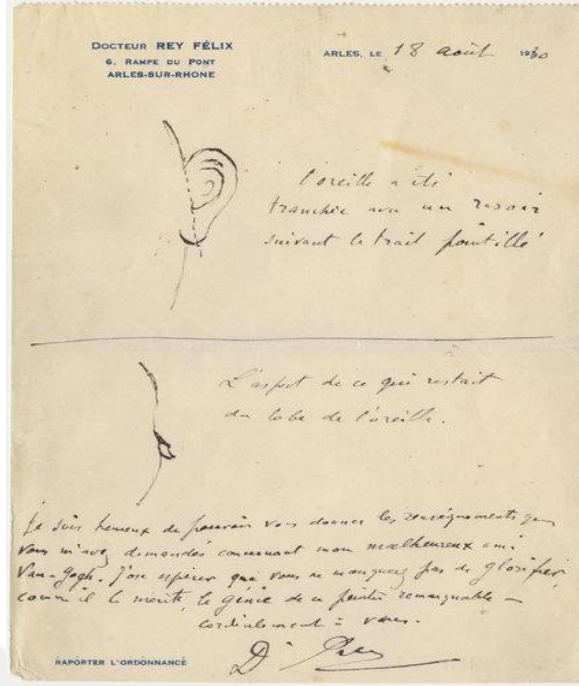
verdikten sonra eve dönüp kendinden geçmiştir.¹⁷¹ Daha sonra kendisinin kulağı sargılı halde otoportresini yapmıştır (Resim 4.8).



Resim 4.8: Van Gogh, “Sargılı Kulaklı Otoportre”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x49 cm, 1889, Courtauld Enstitüsü, Londra.

Van Gogh’un kulağını kesip kesmediği veya ne kadarını kestiği üzerine tartışmalar başlamış ve ardından birçok farklı yorumlar getirilmiştir. Bu tartışmalara cevap bulmak adına Irvin Stone, Van Gogh’un doktoru Felix Rey’den, kulağın kesilen kısmını çizmesini rica etmiştir. Bunun Üzerine Dr. Rey, bir reçete kâğıdına o günün tarihini atarak, sanatçının kesilen kulağının görüntüsünü resmetmiştir (Resim 4.9).

¹⁷¹ Spence, A.g.e., s. 24.



Resim 4.9: Dr. Felix Rey'den Bir Mektup, "Van Gogh'un Kesik Kulağının Çizimleri", 1930, Bancroft Kütüphanesi, California Berkeley Üniversitesi.

4.2.2.2. Van Gogh'un Ölümü



Resim 4.10: Vincent Van Gogh, "Kargaların Olduğu Buğday Tarlası", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50.5x103 cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Vincent, Theo'ya yakın olmak için Mayıs 1890'da Paris yakınlarındaki Auvers-sur-Oise'ye taşınmış ve burada intihar etmeden birkaç gün önce, kargaların fırtınalı gökyüzünde mücadele ettiği bu koyu, mutsuzluk ifade eden resmi yapmıştır (Resim

4.10).¹⁷² Sanatçı, bu resim için şöyle bir yazı yazmıştır: “Bir kafesteyim, bir kafesteyim ve ihtiyacım olan her şey var, aptallar! İsteyebileceğim her şey var! Ah Tanrım, özgürlük, tıpkı diğer kuşlar gibi kuş olmak.”

Van Gogh, 1889 yılının Eylül ayında Theo’ya, “Krizden önce acıdan ziyade korku hissediyorum... Tıpkı intihar etmeyi düşünen ve suyu soğuk bulup tekrar kıyıya çıkmak isteyen biri gibi tüm gücümle iyileşmeye çalışıyorum”¹⁷³ ifadeli bir mektup yollamıştır. Mektuptaki bu cümleler adeta ölümünün bir habercisi olmuştur. 27 Temmuz 1890 yılında Van Gogh, kendisini vurduktan iki gün sonra hayatını kaybetmiştir. Theo’ya yazmaya başladığı ve cesedinin üzerinde bulunan yarım kalmış mektubunda şöyle demektedir: “Sırf kendi sanatım uğruna hayatımı tehlikeye atıyorum...”¹⁷⁴

Bazıları sırf eserlerinin değerini arttırmak için kendi ölümünü planladığını ve böylece 1884’ten beri her ay para yollaması karşılığında yaptığı bütün resimlerini verdiği kardeşine olan borcunu ödeyeceğini düşünebilir. Sebebi ne olursa olsun Theo olaya “Dünyada hiçbir zaman bulamadığı huzuru buldu” diye bakmıştır.¹⁷⁵

¹⁷² Spence, A.g.e., s. 18.

¹⁷³ Spence, A.g.e.

¹⁷⁴ “Van Gogh’un Sanatı ve Tutkusu”, Sanat Karavani, <<https://sanatkaravani.com/van-goghun-sanati-ve-tutkusu/>> (12.01.2019).

¹⁷⁵ A.g.e.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. ÇALIŞMALARIM VE ÇÖZÜMLEMELERİ

Tez kapsamında ele alınan yağlı boya çalışmalar, özne nesne ilişkisi bağlamında, bireyin dış dünya nesneleriyle olan etkileşimini konu almıştır. Özne-nesne arasındaki diyalektik ve kolektif bağlantılar, resimde kütleli olarak ifade edilen figür ve imge görüntüsüne yansıtılmıştır. Temel çıkış noktası olarak ele alınan özne-nesne ilişkisinin yanında bilinçaltının da bu anlamda devreye girdiği söylenebilir. Şöyle ki; tezin temel dayanağı olarak, bir öznenin bilincinin şekillenmesindeki ana etken, dış dünya nesnelere onun üzerindeki ruhsal etkileri ile ilintilidir.

Etkilenen öznenin deneyimlediği ve duyularla algıladığı nesnelere ile olan etkileşimi, onun bilinçaltı etki süreçlerini oluşturmaktadır. Dolayısıyla öznenin yaşamı boyunca istekleri, kararları ve fantazyası bilinçli olarak yönetilmez. Bunu yönlendiren şey, öznenin kendisi değil, doğadaki nesnelere kişide bıraktığı bilinçaltı etkilerdir. Freudyan kuram, bastırılmış zihinsel olaylardan, özellikle cinsel özelemlerden oluştuğunu ifade eder.¹⁷⁶ Bilinçdışı sürülen oluşumların tamamı öznenin yaşamının çoğu yerinde karşısına çıkmaktadır. Öznenin yaşamı boyunca istek ve kararları nasıl bilinçaltı etkiler ile yönetiliyorsa, sanatçının da eserlerinin yaratım aşamasında oluşturduğu imgeler bilinçaltı etkiler ile şekillenmektedir. Doğanın nesne görüntüsünden uzak olarak, sanatçının kendi özgün yorumunun daha fazla hissedildiği eserlerde, kişinin içsel dünyası daha belirgin hale gelmekte ve bilinçaltına dair daha net bulgulara ulaşılmaktadır.

Soyutlamalı tavrın kullanıldığı eserlerdeki sanatsal kurmaca, sanatçının dış dünya nesnelere etkilenerek düş nesnesi pozisyonuna getirdiği bir yaratım ürünüdür. Sanatçı, doğaya ait olan nesneyi kendi dünyasında fantezileriyle buluşturarak kendine özgü bir imgelem yaratır. Deneyimlediği fenomenlerin etkisi ile anlamlandırdığı nesneyi önce içselleştirir, kendine ait kılar, daha sonra bunu estetiksel kaygılarla yeniden kurgular. Zihninde yeni bir anlam kazanıp, sanatçının dünyasında bambaşka bir

¹⁷⁶ Barrett, Terry, Sanatı Eleştirmek, (çev. Gökçe Metin), (2. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, s. 64.

boyutla şekillenen nesne, artık doğanın imajından sıyrılmış, sanatçının imajınasyonuna ait olmuştur.

Sanatçı, düş nesnesini estetik kaygılarla sanatsal uğraşına dâhil eder ve doğanın gerçeklik gibi görünen yüzünün altında yatan zihinsel gerçekliği sanatıyla buluşturur. Sanatçının imgeleminin sanat eserine aidiyetinin temel çıkış noktası olan doğa, eserde kendi görüntüsünden bir hayli uzak olsa dahi, sanatçının esin duyduğu bir niteliğe sahiptir. Bu esin aracı ile sanatçı, duygusal birikimlerini imge olarak sanatına yansıttığında biricik eserler yaratır. Sanat eseri, ne doğadan çok kopuk, ne de doğa ile bir bütün olur. Doğa, sanatçının yaratım sürecinin şekillenmesindeki iteleyici güçtür. O, doğaya ait bu gücü kullanarak eserlerinde doğanın reddi doyumuna ulaşır.

Bu bilgilerin ışığında çalışılan tezin uygulama aşamasında ele alınan eserlerde, öznenin dış dünya gerçekliği ile iç dünya gerçekliği arasında nesne ile kurduğu bağ, çalışmaların ana temasını oluşturmaktadır. Resimlerde genel anlamda kullanılan metafizik ortam, öznenin yaratım sürecindeki dış dünyayla olan kopukluğunu ifade etmektedir. Mekânın bazı bölümlerinde kullanılan doku çalışmaları, resimde kozmik bir imaj yaratmaktadır.

Çalışmaya kütleli olarak yerleştirilen ve özneyi işaret eden figürler, çeşitli formlarla ve farklı desenlerle ifade edilerek, öznenin kendi yaşamındaki dinamizmi vurgulamaktadır ve plastik anlamda resmin ritmini sağlayan niteliktedir. Resme dâhil olarak dış dünyaya ait nesnelere vurgulayan, yine kütleli formlarla ifade edilen imgeler, figürün sağında veya solunda yer almaktadır. Esas vurgulanmak istenen küre formundaki asıl nesne, çoğunda yukarıdan bir uzantı şeklinde gelen farklı bir nesne ile öne çıkarılmıştır. Nesneyi vurgulama yöntemi ile izleyici, ilk olarak nesne odaklı bir görüntü elde etmektedir ve resme bakan kişinin gözü ilk önce küçük olmasına rağmen şiddetli bir etki ile ifade edilen küre formunu algılamaktadır.

Odaklanılmasını istenen ve bir nesne ifadesi olan kürenin, figür ile diyalektik bir bağlantı içinde olduğu öne sürülebilir. Asıl nesne imgesi ile figürün baş kısmını oluşturan yapı, farklı büyüklüklerde olsa da aynı formları taşımaktadır. Bu iki yapının da küre formunda olması, öznenin nesnelere dünyası ile olan etkileşimine bir gönderme yapmaktadır. Özne, yaşamı içinde yer alan nesnelere edindiği deneyimler sonucu nesneyi o nesne olmaksızın kendi içsel dünyasının nesnesi haline getirir. Böylece

öznenin duyguları, düşünceleri ve hayata karşı olan tutumu, nesnelere dünyasının getirisi. Öznenin karar mekanizması, tamamen nesnelere dünyasıyla olan deneyimlerin ürünüdür. Dolayısıyla nesne, özneyi şekillendiren ana unsurdur. Bu düşünce, uygulama çalışmalarındaki asıl nesnenin ve figürün baş kısmının aynı formda ifade edilmesi ile vurgulanmak istenmiştir.

5.1. Çalışmaların Oluşumunu Belirleyen Eskiz Denemeleri

5.1.1. Eskiz I



Resim 5.1: “Eskiz I”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20x15 cm, 2018.

Dikey dikdörtgen bir yapı ile dizayn edilerek kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış bu yağlı boya eskiz (Resim 5.1), 20x15 cm ölçülerine sahiptir. Geometrik ifadelerle oluşturulan bu resimde mavi, sarı ve turuncu tonların varyasyonları hâkimdir. Yatay, dikey, diyagonal ve dairesel formlarla resmin dinamizmi sağlanmıştır. Fonda kullanılan açık mavi rengine gazete kâğıtları aracılığı ile uygulanan doku çalışması, resmin sol kısmındaki figürün hareketliliğini dengeleyen bir niteliktedir. Kullanılan bu doku çalışmaları resmin ritmik unsuru olmuştur.

Sarı kütlenin ayak kısımlarının temas ettiği zeminde kullanılan doku çalışması, üzerindeki mavi fondaki dokularla bir bütünlük kazanmıştır. Mekân, dikey ve yatay olmak üzere bölmelere ayrılmış, toplam dört ayrı bölüm olarak tasarlanmıştır. Sol altta yer alan turuncu tonlarındaki zemin yüzeyi, renk olarak yine kendisine benzeyen sağ alttaki zemin bölmesiyle ayrılmıştır. Sağ alttaki zeminin üzerinde bulunan dikey dikdörtgen fon turuncunun daha sıcak tonlarının kullanıldığı bir diğer mekân bölümüdür. Turuncu fonun önüne kontrastı olan mavi renkte kütleli yapının gelmesi, renk olarak çarpıcı bir etki uyandırmaktadır. Ayrıca bu fon, turuncunun kırmızıya yakın bir tonu olduğundan dolayı yeşil küreyle de bir zıtlık yaratmaktadır.

Genel renk armonisinde mavi ve turuncunun kontrast yaratan çarpıcılığı ön plana çıkmaktadır. Kütleli olarak geometrik formlarla soyutlama yapılan imgeler, resme bir düzen içerisinde yerleştirilmiştir ve resme bakan kişiyi yanıltan bir perspektif ile kurgulanmıştır. Figür olarak nitelendirilen ve sola dikey yerleştirilen kütle, soğuk renklerle betimlenmiştir. Sağ tarafta oluşturulan mavi fon, soldaki mavi kütlenin soğukluğunu destekler niteliktedir. Genel anlamda çizgilerin, daireselliğin, renklerin ve dokuların kalabalık bir şekilde var olduğu bu resimde, kütleli yapılar tuval üzerine bir düzen içerisinde yerleştirilmiştir.

Figür betiminin yapıldığı soldaki kütlenin baş kısmı olan küre formu, üstten görünen gövde kısmının koyu mavi yüzeyine ortalı bir halde konumlandırılmıştır. Modle ile yuvarlak formu hissedilen yeşil kürenin, sağdan aldığı sarı ışığı sola gölgeli yansımaları ile altındaki yüzeyle olan teması hissedilmektedir. Ayrıca resimde yeşil küreden daha küçük ve farklı renkte ele alınan bir imge daha vardır. Mor renkli küre formundaki imge, yeşil küre gibi sağdan ışık alarak gölgesini sola yansıtmıştır. Boyutu diğerine göre daha küçük olsa da mor küre, altında bulunan kütlenin sarı rengine olan kontrastlığı ile göze çarpmaktadır. Mor kürenin altında sandık etkisi veren yapı, hiçbir karışıma girmeyen şiddetli sarı renkte uygulanmıştır. Cepheden görünen bu sarı kütlede yatay fırça darbe etkileri görülmektedir.

Figür olarak tanımlanan yapının gövde kısmında oluşturulan mavi renkli dikey sütunlar, resmin ritmik elemanı olmuştur. Gövde kısmı, aşağıya doğru daralarak kendisini yine kendi cinsine ve formuna benzer bir kütleyle bağlamıştır. Fakat bu kütlede bulunan çizgiler, gövde kısmında bulunan çizgilerden farklı olarak yatay bir şekilde

sıralanmıştır. Figürün görünen cephesini bel ile bağlayan keskin dönüşü ve geriye doğru uzanan perspektifi, bir kâğıdın kırk beş derecelik açı ile katlanması görüntüsünü anımsatmaktadır. İçi görülen, geriye doğru uzanan katlanmış form; derinliği hissettirmek amaçlı daha koyu bir ton ile ifade edilmiştir. Figür tasvirinin bacak kısmını anımsatan kütle, aşağıya doğru daralarak belli bir noktadan sonra sola uzayan bir ayak etkisi yaratmıştır. Kütlenin gövde ve bacak kısmının ortasında sağa yatkın konumlandırılmış ten renginde yarım daire formu bulunmaktadır. Bu form ile hamile bir kadının karın şeklini anımsatan bir imaj yaratılmıştır.

5.1.2. Eskiz II



Resim 5.2: “Eskiz II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20x15 cm, 2018.

Kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış, dikey dikdörtgen yapısındaki bu yağlı boya eskiz (Resim 5.2), 20x15 cm ölçülerine sahiptir. Özne ve dış dünya nesnesinin geometrik formlarla soyutlaması yapılmıştır. Çalışmada baskınlık derecesine göre renkler kırmızı, kahverengi, yeşil, eflatun, sarı ve siyah olarak sıralanabilir. Yatay, dikey ve dairesel formlar, resmin genel itibari ile kompozisyonunu oluşturan elemanlardır. Metafizik bir mekân içinde sağ tarafta diğer resimlerden farklı olarak dört figür etkisi yaratan bir kütle kullanılmıştır. Dört kütle ve bir kürenin yer aldığı

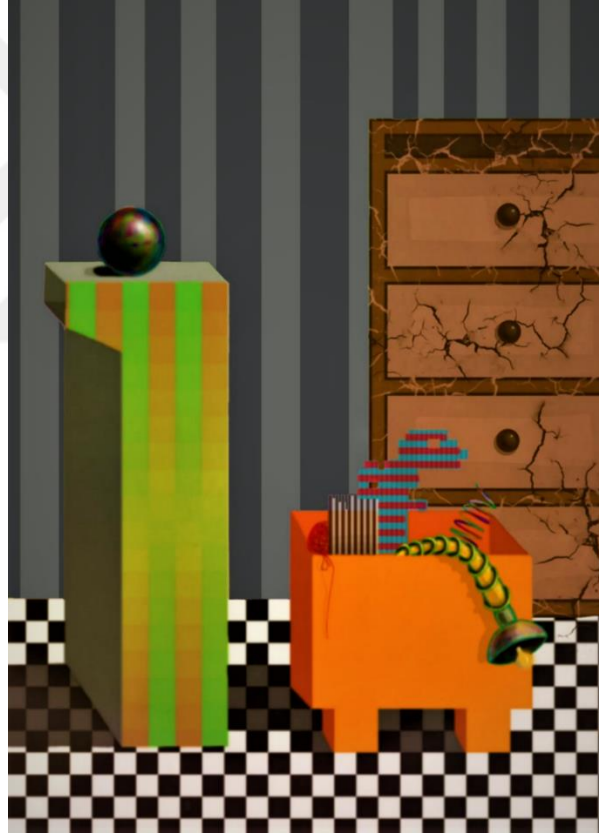
mekânın zemin kısmı kahverengi olarak resmedilmiştir. Bu ince, yatay zeminde kazıma tekniği ile doku oluşturulmuştur. Zeminin altında kalan bölge, kırmızının koyu tonunda olup kabartma hissi yaratan bir doku çalışması ile oluşturulmuştur. Mekânda ışık-gölge ve artistik perspektif gibi unsurlara yer verilmemiştir. Arka planda yeşil dokulu bir alan bulunmaktadır. Bu doku, yeşilin varyasyonlarının gazete kâğıtları aracılığıyla uygulandığı bir teknikle meydana gelmiştir.

Resmin sol tarafında figür niteliğinde boyutları, tonları ve dokuları farklı; yönleri aynı dört kütle yer almaktadır. En solda yer alan kütle, diğerlerine göre uzunluk açısından ikinci sırada yer almaktadır ve gövde kısmı kazıma tekniği ile dikey çizgilerle oluşmaktadır. Bir figürde baş kısmını anımsatan, gövdenin üzerinde sola yakın konumlandırılmış küre, kahverenginin açık bir tonuyla resmedilmiş, sağdan aldığı ışıkla modle edilmiştir. Çizgili gövdenin üzerinde bulunan form resimde en büyük boyuttaki küredir. Bu kütlelerin hemen arkasında yer alan en uzun kütle, eflatun renkli bir gövdeye sahiptir. Gövdenin üzerinde sola doğru konumlandırılmış kahverengi bir küre bulunmaktadır. Geride bulunan iki kütlelerin hemen önünde onlardan daha kısa, ikisine ortalı bir şekilde yer alan yatay çizgili gövdesi olan kahverengi bir kütle bulunmaktadır. Bu gövdenin üzerinde yine sola doğru konumlandırılmış, pembe tonlarında küre bulunmaktadır. Resmin sol tarafında yer alan yapıların en önünde ve en sağında kahverengi bir kütle daha bulunmaktadır. Bu kütle, en kısa boylu ve en koyu renkli bir gövdeye sahiptir. Gövde üzerinde kazıma tekniği kullanılarak karmaşık bir ifadeyle doku oluşturulmuştur. Üzerinde yer alan koyu kırmızı küre diğer yapılarda olduğu gibi sola meyilli konumlandırılmıştır. Küre, renk itibari ile resimde baskın olarak bulunan kırmızının tonunu taşıdığı için dengeleyici bir niteliğe sahiptir. Resimde kullanılan kürelerin hepsi sağdan ışık alarak modle edilmiştir.

Figür tasvirlerinin baş kısmının sola meyilli olması, izleyiciyi sol tarafa yönlendirmektedir. Sol tarafta kırmızı bir küre bulunmaktadır. Bu küre, zeminin altında bulunan kırmızı tonunu resimsel kompozisyon içinde tamamlayan ve dengeleyen bir elemandır. Fondaki yeşil ton, önüne aldığı kırmızı küreyi daha çarpıcı bir niteliğe ulaştırmıştır. Kürenin üst kısmında yukarıdan sarkıtılan, idam ipini anımsatan, sarı-siyah renkli bir imge bulunmaktadır. Bu imge, resmin sağındaki hareketliliği sola taşıyan ve resmin dinamizmini sağlayan bir elemandır.

Bu resimde figür etkisi yaratan kütleler diğer resimlerden farklı olarak daha fazladır. Artarda sıralanmış kütleler, insan topluluğu algısı uyanmaktadır. Buna bağlı olarak bir de resimde idam ipi nesnesinin kullanılması “ölüm” kavramını çağrıştırmaktadır. Resim içerik olarak ele alındığında yine diğer resimlerden farklı olarak sol alt köşede bulunan kırmızı küre, insanın benliğine vurgu yapan bir betimdir. Öznenin benliği dışında kalan tüm resimsel elemanlar dış dünya nesnesi olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla bu resim, özne-nesne ilişkileri göz önünde bulundurularak inşa edilmiştir. Plastik anlamda birbiriyle bağlantılı olan tüm resimsel elemanlar, özne-nesnenin güçlü etkileşimi olarak düşünülebilir.

5.1.3. Eskiz III



Resim 5.3: “Eskiz III”, Elektronik Çizim, 2019.

Açık kompozisyon olarak kurgulanmış dikey dikdörtgen yapısındaki bu çalışmada (Resim 5.3), özne ve dış dünya nesnesinin geometrik formlarla soyutlaması yapılmış olup birçok rengin farklı varyasyonları hâkimdir. Yatay, dikey ve dairesel formlar resmin dinamizmini sağlayan unsurlardır. Metafizik bir mekân içinde tek figür etkisi

yaratan bir kütle ile kullanılmıştır. Mekânın taban kısmında siyah-beyaz renkte küçük karo taşlar kullanılmıştır. Işık-gölge ve artistik perspektifin kullanılmadığı bu taşların genel görünümü cepheden bakıştır.

Arka planda grinin açık ve koyu tonlarında düşey çizgiler sıralı bir şekilde yer almaktadır. Resmin sağ tarafında, bir bölümü resmin dışında kalmış, cepheden görülen ahşap görünümlü, dört çekmeceli bir dolap yer almaktadır. Kahverengi tonlarındaki bu ahşap dolap, çatlaklı hissi veren hareketli bir dokuya sahiptir. Doku, koyu rengin üzerine açık, açık rengin üzerine koyu çatlaklar oluşturularak resmedilmiştir. Yukarıdan ilk üçünün görüldüğü çekmecelerin orta kısımlarında bulunan tutaç, yuvarlak formundadır ve tutaca modle verilerek hacim kazandırılmıştır. Fondan ve zeminden sonra resmin en büyük bölümünü kapsayan ahşap dolap, bütünlük açısından resmin önemli bir unsurudur.

Resmin sol tarafında yer alan figür niteliğindeki kütle baş kısmı, farklı renkleri içinde barındıran bir küre formundadır. Canlı renklerle ifade edilerek resimde doğrudan göze çarpan küre, sağdan ışık alarak gölgesini sola vermiştir. Verilen modle ile küreyi resimde kullanılan diğer yapılara nazaran daha çok ön plana çıkarmaktadır. Bu küre, gövdenin yukarı tarafı görülen açık gri yatay dikdörtgen yüzey üzerine, ortalı bir şekilde yerleştirilmiştir. Kürenin yüzeye olan teması, yüzeyin sol tarafına yansıyan kürenin gölgesi ile hissedilmektedir.

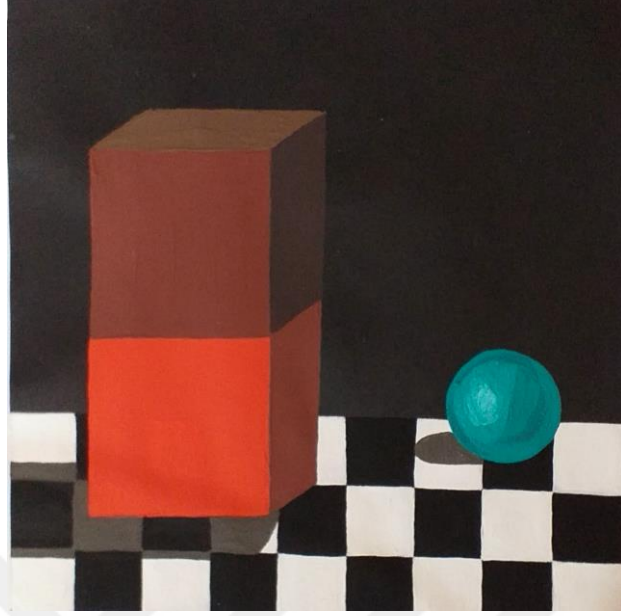
Figür betimiyle resme dâhil edilen yapının bitiş noktasına kadar aynı genişlikle devam eden gövde kısmı, yeşil ve turuncunun sırasıyla kullanıldığı dikey şeritlerden oluşmaktadır. Dikey şeritler kendi içerisinde küçük karelere bölünüp gövdenin orta kısmına doğru canlılığını yitirerek daha flu bir görünüme sahip olmaktadır. Yukarıda canlı renklerin kullanıldığı pikseli dikeyler orta kısımda renk canlılığını kaybeder ve aşağıya doğru turuncu dikey yeşile, yeşil dikey turuncuya dönüşerek tekrar canlı bir görünüm kazanır. Böylelikle tek bir dikeyde hem netlik dönüşümü hem de renk geçişi gözü yormadan sağlanmaktadır. Figür sağa dönmüş bir hal alarak solda bulunan koyu gri yapı ile boyutlandırılmıştır. Gövdenin sol üst tarafında içi boşaltılmış bir küp formu yer almaktadır. Gövde, zemin üzerinde sola doğru gölge oluşturmaktadır.

Resmin sağ tarafında bulunan ahşap dolabın önünde, pürüzsüz bir şekilde kullanılan turuncu renkli kutu görünümünde, içinin bir kısmı görülen bir biçim yer

almaktadır. Bu biçim, hafif sağa dönük resmedilerek sol tarafında verilen koyu turuncu yapı ile hacimlenmekte ve kendisine ait iki tane ayak görülmektedir. Bu yapı, zemin üzerinde sola doğru gölge oluşturmuştur. Böylece turuncu form hem renk hem de gölgelendirme itibari ile ön plana çıkmaktadır. Turuncu renkli kutu, resimsel bir kompozisyon içinde denge sağlamıştır. Kutunun içerisinden değişik doku ve renklere sahip farklı formlar çıkmaktadır. Birçok rengi ve farklı biçimi içinde barındıran bu bölge, izleyicinin resme baktığında odağına aldığı ilk yerdir. Öncelikle aşağıya doğru sarkan, sarı-yeşil tonlarında uzun bir geçişi olan, görüntüsü itibariyle lambayı anımsatan form göze çarpmaktadır. Sağa meyilli bu form, turuncu ön yüzeye gölgesini vererek öne çıkmaktadır. Bu formun solunda, siyah-beyaz dikey çizgileri olan dikey dikdörtgen bir form bulunmaktadır. Siyah-beyaz şeritler, yerdeki karo taşları ritim ve renk olarak tamamlar niteliğe sahiptir. Onun hemen sol arkasında ip yumağı etkisi yaratan kırmızı oval form bulunmaktadır. Bu formdan ince, kırmızı ve kıvrımlı bir çizgi, gölgesiyle birlikte turuncu formun önüne geçmektedir. Formun hemen yanında kırmızı-mavi yatay çizgilerin bulunduğu farklı bir biçim yer almaktadır. Onun yanında ise bir yay görüntüsünü anımsatan kıvrımlı bir yapı bulunmaktadır.

Solda bulunan dikey kütle öznenin benliği, mekân ise öznenin düşsel dünyası olarak tanımlanabilir. İçi boş olan turuncu kutu ve çekmeceli ahşap dolapla bilinçaltı tasviri yapılmaktadır. Çekmecelerin kapalı olması, kişinin bilinçaltına ittiği gizil duygu ve düşünceleri olarak betimlenirken, turuncu kutunun içerisinden çıkan düş nesnesi olarak ifade edilen renkli formlar ise, bilinçaltının gün yüzüne çıkardığı yönler olarak değerlendirilir. Böylece, özneye dair geçmiş deneyimlerin bilinçaltı etki süreçlerinin gün yüzüne çıktığı vurgusu yapılmaktadır.

5.1.4. Eskiz IV



Resim 5.4: “Eskiz IV”, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 20x20 cm, 2019.

Kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış bu çalışmada (Resim 5.4), özne ve dış dünya nesnesinin geometrik formlarla soyutlaması yapılmıştır. Resimde siyah, beyaz, kırmızı ve mavi renkleri hâkimdir. Yatay, dikey ve dairesel formlar, resmin dinamizmini sağlayan unsurlardır. Bir mekân içinde tek figür etkisi yaratan bir kütle ve bir küre formu vardır. Mekânın taban kısmında siyah-beyaz renkte karo taşlar resmedilmiştir. Işık-gölge ve artistik perspektifin kullanılmadığı bu taşların genel görünümü cepheden bakıştır.

Arka plan, grinin koyu tonuyla resmedilmiştir. Resmin sol tarafında yer alan figür niteliğindeki kütle, iki küpün aynı hizada üst üste konulmuş görüntüsünü yansıtmaktadır. Yukarıdaki küp koyu kırmızı rengindedir. Alta yer alan küp daha açık ve canlı bir kırmızı ile işlenmiştir. İkisinin üst üste gelmesiyle bu kütle, dikey dikdörtgen olarak nitelendirilebilir. Dikey dikdörtgenin yukarı tarafı ile sağ kenar kısmı resmedilerek kütleyle boyut kazandırılmıştır. Bu dikey dikdörtgen yapı, zemindeki siyah-beyaz yüzeye soldan gölgesini yansıtmıştır.

Çalışmanın sağ tarafında mavi renkli bir küre yer almaktadır. Dış dünya nesnesi olarak betimlenen mavi küre, soldan ışık alarak gölgesini yine siyah-beyaz yüzey

üzerinde sola yansıtmaktadır. Bu fiziksel çelişki nesnelar dünyası ile düş nesnesi arasındaki zıtlığa ve karmaşaya vurgu yapmaktadır.

5.2. Çalışmalar ve Yorumlamaları

5.2.1. Hamile Bakir



Resim 5.5: “Hamile Bakir”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x100 cm, 2018.

Dikey dikdörtgen bir yapı ile dizayn edilerek kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış “Hamile Bakir” (Resim 5.5) isimindeki bu yağlı boya çalışma, 140x100 cm ölçülerine sahiptir. Geometrik ifadelerle oluşturulan bu resimde mavi, sarı ve turuncu tonlarının varyasyonları hâkimdir. Yatay, dikey, diyagonal ve dairesel formlarla resmin dinamizmi sağlanmıştır. Fonda kullanılan açık mavi rengine gazete kâğıtları aracılığı ile uygulanan doku çalışması, resmin sol kısmındaki figürün hareketliliğini dengeleyen bir niteliktedir. Kullanılan bu doku çalışmaları resmin ritmik unsuru olmuştur.

Mavi renkli doku içinde bulunan sarı renkli ifadeler, zeminde duran sandık şeklindeki nesnenin şiddetli sarı tonunu hafifleterek bir geçiş sağlamıştır. Genel renk armonisinde mavi ve turuncunun kontrast yaratan çarpıcı hali ön plana çıkmaktadır. Kütleli olarak geometrik formlarla soyutlama yapılan imgeler, resme tertibince yerleştirilmiştir ve resme bakan kişiyi yanıltan bir perspektif ile kurgulanmıştır. Bu çalışmada, kozmik bir mekân içinde tek figür kullanılmış ve resme birkaç nesne dâhil edilmiştir. Figür olarak nitelendirilen ve sola dikey yerleştirilen kütle, soğuk renklerle betimlenmiştir. Sağ tarafta oluşturulan mavi fon, figürün soğukluğunu renk olarak desteklemiştir ve hafif bir geçiş sağlamıştır. Genel anlamda çizgilerin, daireselliğin, renklerin ve dokuların kalabalık bir şekilde var olduğu bu resimde, kütleli yapılar tuval üzerine bir düzen içerisinde yerleştirilmiştir.

Figür betiminin yapıldığı soldaki kütleli baş kısmı olan küre formu, perspektif olarak üstten görünen gövde kısmının üst yüzeyine ortalı bir halde konumlandırılmıştır. Modle ile yuvarlak formu hissedilen yeşil kürenin, sağdan aldığı ışığı sola gölgeli yansımaları ile altındaki yüzeyle olan teması hissedilmektedir. Ayrıca resimde yeşil küreden daha küçük ve farklı renkte ele alınan bir imge daha vardır. Turuncu renginde bu küre formundaki imge, yeşil küre gibi sağdan ışık alarak gölgesini sola yansıtmıştır. Boyutu diğerine göre daha küçük olsa da sıcak bir tonla resmedilen turuncu küre, renk ve gölge bakımından daha çarpıcıdır. Kürenin altındaki sandık etkisi veren yapı, şiddetli sarı renginde ve cephesinde keskin ve kabarık hissi veren motifler ile resmedilmiştir. Hiçbir karışıma girmeden uygulanan sarı rengindeki sandık dokusunun keskin görüntüsüyle, üzerinde duran kürenin yumuşak etkisi arasında bir zıtlık yaratılmıştır. Resimde turuncu renkli küreyi ön plana çıkaran bir unsur daha bulunmaktadır; kürenin üzerinde kırmızı bir iple yukarıdan sarkıtılmış şakulün sivri kısmı küreyi işaret etmektedir. Kullanılan ip ve şakul, resme plastik anlamda bir dinamizm kazandırmıştır. Ayrıca şakülü tutan ip, solundaki dikey inen mekân çizgisine ve figürün gövde kısmında bulunan dikey elemanlara bir destek unsuru olmuştur.

Dış dünya nesnesi olan kürenin figürün baş kısmı ile aynılık ilişkisi; özne-nesne arasındaki zihinsel bağlantıyı ifade etmektedir. Dış dünya nesneleriyle duyuşal ve duyuşal etkileşimler sağlayan özne, nesneyi kendi dünyasına çeker ve ona yeni bir anlam kazandırır. Zihninde oluşan nesnelere dünyasının yeni ve öznel anlamlandırmaları ile yaşamına dair kararlar alan öznenin hayatına vereceği yön, nesnelere edindiği

deneyimlere bağlıdır ve kendi isteği dışında gerçekleşir. Bu mantık, çalışmaya nesnel bir imge olan turuncu kürenin ve figürün zihnine vurgu yapan yeşil kürenin aynı formlarla ifade edilmesi şeklinde yansımıştır. Ayrıca perspektifin ve ışık-gölgenin çoğu yerde izleyiciyi yanılttığı bu resimde, iki kürenin de ışığı aynı yerden alması ve aynı tarafa gölge düşürmeleri, öznenin nesneden etkilenip onunla olan deneyimine göre şekil aldığı gerçekliğini ortaya koymaktadır. Örnek verilecek olunursa; figürün üzerinde bulunan dikey ve yatay çizgiler, ışığı soldan almıştır. Çalışmada form, ışık, gölge anlamında birbirini destekleyen tek resimsel unsur resimdeki kürelerdir.

Figür olarak tanımlanan yapının gövde kısmında modle etkisi ile oluşturularak ele alınan mavi renkli dikey sütunlar, kişinin aşamadığı engellerini betimleyen bir zindanın parmaklığı etkisini taşımaktadır. Mavi dikey sütunların ardında beliren ve yeşil etkisi tonu ile bir boşluk hissi yaratan plan, öznenin geride bıraktığı ve bilinçaltına yerleştirdiği geçmiş deneyimlerini ifade etmektedir. Böylece, geçmiş yaşantı ve deneyimlerin öznenin gelecekteki hayatı üzerinde aşılamayacak bir niteliğe sahip olduğu vurgulanmak istenmiştir. Yaşamını sürdüren birey, farkında olmasa dahi geleceğinin tasarısını, geçmiş deneyimlerinin ışığında yapmaktadır. Dolayısıyla öznenin geçmiş yaşantısı, benliğinden çıkarıp atamadığı, içinde hapsolan bir deneyimdir. Bu nedenle zindan ve boşluk betimi, aşılama geçmiş yaşantı ve deneyimlere bir vurgudur.

Gövde kısmının hemen aşağısında, sağa yatkın bir pozisyon alan ten rengindeki daire formu, sağda bulunan dokulu mavi fonla figür arasında bir geçiş sağlamıştır. Bu kısım ile hamile kadının karnının şeklini anımsatan bir imaj yaratılmıştır. Aslında hamilelik görüntüsü, bir ifade veya fikir olarak ele alınır; yukarıda belirtilen geçmiş yaşantıların bilinçaltı yerleşkesinin, öznenin günlük yaşamında gün yüzüne çıkma olayı olarak ifade edilebilir. Yukarıdaki bastırılan ve benliğe hapsolan geçmiş yaşantılarla oluşan bilinçaltı, hamile görüntüsü altında öznedeki patlak veren bir ifadeye dönüşmüştür.

Figürün belden aşağısına genel anlamda bir çerçeve çizilmiş; ince, yatay ve koyu mavi çizgiler figürün ayak kısmına kadar devam etmiştir. Figürün karın çizgisi ile görünen cephesini bel ile bağlayan keskin dönüşü ve geriye doğru uzanan perspektifi, bir kâğıdın kırk beş derecelik açı ile katlanması görüntüsünü anımsatmaktadır. İçi görülen, geriye doğru uzanan katlanmış form; derinliği hissettirmek amaçlı daha koyu

bir ton ile ifade edilmiştir. Bu kütledeki yatay çizgiler, figürün gövdesinde yer alan geniş ve dikey mavi çizgileri plastik anlamda destekler niteliktedir. Mavi çizgilerin aralarında bulunan ince transparan geçişler ise, hamileliğe vurgu yapan dairesel formun rengini kırmak amaçlı benzer bir tonda kullanılmıştır. Kütlenin bel kısmının genişliği, ayak bileği kısmına doğru incelenerek kendi içinde keskin bir ifade oluşturmuştur. Figürün ayak kısmında kullanılan dairesel yükselme, palyaço ayakkabılarını anımsatan bir imajdır. Ayakkabının yönünün perspektif açısından zıt verilmesi, figürün diz kapağı üzerine çökmüş edası yaratmaktadır.

Çalışmanın “Hamile Bakir” olarak nitelendirilen isminde de belirtildiği üzere, hamile olan kişiye “bakir” sıfatı kullanılarak, çalışmada var olan çatışma eserin ismine yansımaktadır. “Hamile” terimi toplumda kadına atıf edilen bir kelime iken, “bakir” terimi erkek için kullanılan bir ifadedir. Böylesi karşıt bir ilişkilendirme, eserdeki cinsiyetsizliğin bir sembolü halindedir. Bir cinsiyete tabi tutulmadan, yalnızca öznenin benliğinin yansıtıldığı bu resimde hamile yaftasının erkek için kullanılması gayet olağandır.

Cinsiyetten ziyade, “bakir” ve “hamile” terimlerinin de kendi içinde anlam ve mantık bakımından zıtlık teşkil ettiği görülmektedir. “Cinsel anlamda el değmemiş erkek” şeklinde tanımlanan “bakir” kelimesinin “hamile” terimi ile nitelendirilmesi, mantığa ters gelen bir durumdur. Bu, çalışmadaki parmaklık ifadesi ile bilinçaltına hapis olma olayının hamile ifadesi ile bilinçaltının patlak verme olayı kadar zıtlık teşkil eden bir durumdur. Bu zıtlık, “hamile bakir” nitelendirilmesi ile hem cinsiyet hem de anlam bakımından eserin ismine yansımıştır.

5.2.2. Pijamalı İhtiyar



Resim 5.6: “Pijamalı İhtiyar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2018.

Dikey dikdörtgen bir yapıya sahip olan kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış “Pijamalı İhtiyar” (Resim 5.6) isimindeki bu yağlı boya çalışma, 140x120 cm ölçülerine sahiptir. Resim, geometrik formlarla oluşturularak özne-nesne temasının kütleli olarak soyutlaması yapılmıştır. Bir önceki resimde olduğu gibi yatay, dikey, diyagonal ve dairesel formlar, resmin dinamizmini sağlayan unsurlardır. Resimde bir mekân içerisinde tek figür kullanılmıştır. Mekânın taban kısmında ışık-gölge gözetilmeksizin siyah-beyaz karo taşlar kullanılmıştır. Karo taşlar, resme renk açısından ritmik bir hareket kazandırmıştır.

Arka planda, sağa doğru girintisi bulunan geniş bir kolon yer almaktadır. Kolon, içinde yeşil, sarı, mavi ve turuncu renklerinin bulunduğu bir dokuya sahiptir ve resmin kompozisyonunun dengesi için oldukça önemli bir öğedir. Kontrollü bir şekilde yukarıdan aşağıya ve soldan sağa doğru boya akıtma yöntemi ile oluşturulan doku üzerindeki renkler, ön planda olan figür ve nesnelere renk açısından destekler niteliktedir. Kolonun solunda yeşilin tonları ile geometriksel boyutlandırma yapılarak kolona bir hacim kazandırılmıştır. Resmin sol, arka kısmında kalan bölme ise siyah

renginden ötürü bir boşluk, uçurum, derinlik ve belirsizlik hissi uyandırmaktadır. Bu kısım figürün tam arkasında bulunduğundan ötürü kişinin geçmiş deneyimleri ve bilinçaltı olarak nitelendirilebilir.

Figür etkisi yaratan soldaki kütleliğin baş kısmındaki küre formu, grinin tonlarından oluşmaktadır. Küre, yerdeki karo taşlarının renk değerlerini yukarıya taşınması açısından özellikle grinin tonu ile resmedilmiştir. Kullanılan gri ton, “kır saç” algısı uyandırdığından ötürü, öznenin ihtiyar olduğu vurgusu yapılmak istenmiştir. Sağdan ışık alarak yuvarlak hissini uyandıran ve ışık-gölge yapılandırılması ile resmedilen bu form, kendisinden daha koyu gri ile ifade edilen bir parça ile figürün gövdesine bağlanmıştır. “T” şeklindeki bu parça, figürün boyun kısmıdır ve gövdenin yukarısını görülen koyu kırmızı rengindeki dairesel bölme üzerine oturturulmuştur.

İhtiyar figürün gövde kısmında, turuncu ve sarı renklerinin varyasyonları hâkimdir. Gövde, yukarıdan bel kısmına doğru incelen kütleli bir formun ışık-gölge vurguları ile boyut kazanmıştır. Bu kısımda oluşturulan pürüzsüz modle, parlak ve göz alıcı bir özellik kazanmıştır. Yukarıdan başlayarak aşağıya doğru genişleyen ve belin soluna doğru bir dönüş ile devam eden keskin yapı, figürün kol kısmını betimlemektedir. Kol olarak nitelendirilen form, gövdeye nazaran daha koyu bir turuncu ile resmedilmiştir.

Figür betiminin bacak kısmı, yatay gri ve beyaz çizgilerden oluşmuştur. Bu çizgilere hacim ve ışık-gölge boyutlandırılması yapılmamıştır. Yalnızca gri çizgilerin içinde eskimiş ve solmuş hissi veren beyaz dokular vardır. Gri ve beyaz çizgiler belden aşağıya doğru incelmektedir ve alt kısımdan sola devam edip katlanarak sağa çapraz bir şekilde uzamıştır. Bu çizgisel hareketle, dizlerinin üzerine çökmüş bir ihtiyar figür görüntüsü ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yatay çizgilerde bulunan solmuş gri ve beyaz renginden ötürü resme bakan kişide pijama algısı oluşmaktadır. Bu algının sebebiyeti ile resmin ismi “Pijamalı İhtiyar” olarak nitelendirilmiştir.

Figürün önünde kırmızı tonlarının hâkim olduğu, ışık-gölge kullanılarak boyut kazandırılan, dört ayaklı olması gerekirken üç ayaklı olarak resmedilen bir sehpa resmi vardır. Nesnenin özne üzerinde aksayan, yıkıcı ve yanıltan hallerini vurgulamak amaçlı sehpa, bir ayağı eksik olarak ele alınmış ve dikkatli bakıldığında yanıltıcı bir denge ile ayakta durmuştur. Kırmızı rengi ile sehpa, arkasındaki yeşil ağırlıklı kolona karşıt bir

renk olduğundan dolayı resimde göze çarpan bir eleman olarak yer almaktadır. Sehpanın üzerinde sol tarafı oval biçimde kesik olan mavi bir küp ve turuncu bir küre bulunmaktadır. Bu nesnelere renk ve form açısından plastik anlamda kontrastlık yaratmıştır. Keskin formlara sahip olan kesik küp ile kendi içinde dokulu, oval küre sehpanın üzerinde bitişik konumlandırılmıştır. Mavi nesnenin resme yerleştirilme amacı; renk ve form anlamında kompozisyonu zenginleştirmek ve asıl vurgu yapılmak istenen turuncu küreyi ön plana çıkarmaktır.

Turuncu kürenin üzerinde, yukarıdan aşağıya doğru sarkıtılan bir ipe bağlı tek taraflı bir kanca vardır. İp, kesik beyaz ve kırmızı yatay şeritlerden oluşturmuştur. Bu çizgilerin ritmik sıralanması, yerde bulunan karoların dinamiğini taşımakta ve tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmaktadır. Dikey biçimde sarkıtılan kanca, kürenin tam üzerinde olarak ona vurgu yapmaktadır. Bir önceki resimde olduğu gibi bu resimde de nesne niteliği taşıyan küre formunun vurgulanması, figürün bir parçası olan küre ile ilişkilendirme yapmaktır. “Özne-nesne” mantığı içinde bir ilişkiye tabi tutulan iki imge, resmin önemli bir parçasıdır. Dış dünya nesnelere özne ile olan uyumu bu yöntem ile öne çıkarılmak istenmiştir. Bu mantık çerçevesinde arka plana yerleştirilen siyah renkli alan aracılığıyla, özne-nesne ilişkilerine bağlı olarak gelişen bilinçaltı fenomenlere vurgu yapmıştır.

5.2.3. Yasak Elma



Resim 5.7: “Yasak Elma”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2018.

Kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış, dikey dikdörtgen yapısındaki “Yasak Elma” (Resim 5.7) isimindeki bu yağlı boya çalışma, 140x120 cm ölçülerine sahiptir. Özne ve dış dünya nesnesinin geometrik formlarla soyutlaması yapılmıştır. Çalışmada beyaz, kırmızı, sarı, turuncu gibi renkler kullanılsa da, resme kahverengi ve yeşilin tonları hâkimdir. Yatay, dikey, diyagonal ve dairesel formlar, resmin dinamizmini sağlayan unsurlardır. Diğer çalışmalarda olduğu gibi metafizik bir mekân içinde tek figür etkisi yaratan bir kütle ile kullanılmıştır. Mekânın taban kısmında bordo-beyaz renkte küçük karo taşlar kullanılmıştır. Işık-gölge ve artistik perspektifin kullanılmadığı bu taşların genel görünümü cepheden bakıştır.

Arka planda koyu yeşil tonlarında düz ve geniş bir alan bulunmaktadır. Bu alanın önünde bir kalıp halinde arka planın sadeliğini yıkan, açık yeşil bir kolon vardır. Tek bir kolon olmasına rağmen üç parçaya bölünerek farklı plastik unsurlar içermektedir. Soldaki ahşap görünümlü içi boş merdivenin üzerinden yukarı doğru uzayan koyu yeşil tonlarındaki kolon, kahverengi ve turuncunun tonlarını taşıyan dokulu bir yapı ile kolonu sağ tarafa bağlamıştır. Doku, kontrollü bir şekilde yukarıdan aşağı, soldan sağa

doğru boya akıtma tekniği ile oluşturulmuştur ve sağındaki diğerlerine nazaran daha açık tonlara sahip olan hacimli bir kolona bağlanmıştır. Yeşilin dinginliğini bozan dokulu bölge, sahip olduğu canlı renklerden ötürü bir pencere edası yaratmaktadır.

Resmin sağ tarafında yer alan figür niteliğindeki kütlenin baş kısmı turuncu renkli bir küre formundadır. Canlı renklerle ifade edilerek resimde doğrudan göze çarpan küre, sağdan ışık alarak gölgesini sola vermiştir. Verilen modle, küreyi resimde kullanılan diğer yapılara nazaran daha çok ön plana çıkarmaktadır. Bu küre, gövdenin yukarı tarafı görülen koyu kahverengi yatay dikdörtgen bölme üzerine, ortalı bir şekilde yerleştirilmiştir.

Figür betimiyle resme dâhil edilen yapı, bileğine kadar aynı kütle ile devam eden gövde kısmı, kahverenginin açık ve koyu tonlarının sırasıyla kullanıldığı dikey şeritlerden oluşmaktadır. Açık tondaki dikey şeritler, kendi içerisinde bulunan yatay çizgilerle bir ritim oluşturmuştur. Koyu renkli dikey şeritler ise kendi içerisinde ince yatay çizgilerle ifade edilmiştir. Figür sola dönmüş bir hal alarak sağında bulunan koyu yapı ile boyutlandırılmıştır. Gövdenin sağ st tarafında içi boşaltılmış bir küp formu, sol kısmında ise dikey yerleştirilmiş dairesel bir metal formu yer almaktadır. Metal form, ışık-gölge yapılandırması ile boyut kazanmıştır. Metal, maddesel yapısından dolayı figüre ait olmayan bir görüntüye sahiptir. Dolayısıyla metal parçası, özneye ait olmayan dış dünya nesnesi olarak düşünülebilir. Figüre yerleştirilen bu uyumsuz parça, dış dünyanın özneye koyduğu yasak ve engelleri ifade eden bir anlam taşımaktadır.

Resmin sol tarafında ahşap görünümlü basamaklar, resimde hem merdiven hem de içi boşaltılmış bir kutu olarak nitelendirilebilir. Cephe kısmında ahşabın dokusu hissedilen merdiven, perspektif temelli kurgulanmıştır. Basamaklar, figürün gövdesinde kullanılan renkleri dengelemek amaçlı kahverengi tonlarında resmedilmiştir. Ayrıca figürde ve basamakta bulunan tonları yukarıya taşıyan dokulu bölme, yoğun kullanılan kahverenginin keskinliğini alarak resimsel bir kompozisyon içinde dengelenmesini sağlamıştır. İçi boş kutular, bilinçaltına vurgu yapmaktadır, merdiven mantığı ise “geçmiş” ifadesi ile anlamlandırılmış. Böylece, özneye dair geçmiş deneyimlerin bilinçaltı etki süreçlerinin gün yüzüne çıktığı vurgusu yapılmaktadır. Özneye yüklenen bu anlamdan ötürü merdiven yapısı ve figürün gövde kısmı birbirini tamamlayan renklerle ifade edilmiştir.

Ahşap dokunun önünde bulunan dikey dikdörtgen yapı, aydınlatıcı saf sarı rengi ve pürüzsüz yapısı ile kendini ön plana çıkarmaktadır. Sarı rengi, resmin hareketini sağlayan bir niteliktedir ve üzerinde bulunan kırmızı küreyi daha çarpıcı hale getirmek amaçlı kullanılmıştır. Turuncu küre gibi sağdan ışık alarak sola yansıttığı gölge ile daha çok boyut kazanan kırmızı küre, küçük bir imge olmasına rağmen renk ve ifade olarak güçlü bir görüntüye sahiptir. Yukarıdan sarkıtılan ipin ucundaki çift taraflı kanca, dış dünya nesnesi temsili olan kırmızı küreyi vurgulamıştır. Barikat bandı şeritlerini anımsatan ipin kesik turuncu ve beyaz renkleri, resme uyarıcı bir anlam yüklemiştir. Elma olarak anlamlandırılan kırmızı küre, yukarıdan aldığı uyarıcıyla ve ipin ucundaki çift taraflı kancanın tehlike uyandıran hissi ile dokunulmaz bir imge olarak düşünülebilir. Bu nedenle resme “Yasak Elma” ismi verilmiştir. Figürün üzerinde uyumsuz bulunan metal kısım, “dış dünyanın özneye koyduğu yasak ve engel” betimlemesi ile “Yasak Elma” ismindeki içeriği destekleyen bir ifadedir.

5.2.4. Şuuraltı



Resim 5.8: “Şuuraltı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2018.

Dikey dikdörtgen bir yapı ile kurgulanan kapalı kompozisyon tekniği ile resmedilmiş “Şuuraltı” (Resim 5.8) ismindeki bu yağlı boya çalışma, 140x120 cm

ölçülerine sahiptir ve resimde geometrik formlar hâkimdir. Özne ve dış dünya nesnesinin resimsel temsili, geometrik formlarla oluşturulmuştur. Renk anlamında zengin bir kompozisyona sahiptir. Kullanılan renkler dışında yatay, dikey, diyagonal ve dairesel formlar resmin dinamizmini oluşturmaktadır. Diğer çalışmalarda olduğu gibi metafizik bir mekân içinde tek figür kullanılmıştır. Mekânın taban kısmı, ışık-gölgenin ve perspektifin kullanılmadığı siyah-beyaz renginde küçük karo taşlardan oluşmaktadır.

Arka planda canlı renklerle ve çeşitli motiflerle oluşturulan dokulu bir yüzey bulunmaktadır. Doku içinde kullanılan bu renkler, önde yer alan nesnelerin rengini kompozisyon olarak dengelemektedir. Renkli fonun önünde, yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu şeritler yer almaktadır. Tel örgü olarak betimlenen gri şeritler, geride kalanın canlılığını engelleyen bir parmaklık etkisi uyandırmaktadır. Gerideki renkli plan, öznenin zihin dünyası olarak düşünüldüğünde, tel örgü olarak simgelenen şeritler, onun zihin dünyasına konulan dış dünyanın engelleyici faktörleridir. Çekmecelerin tel örgüler arasından şiddetli çıkışı, zihin dünyasındaki bilinçaltının kişi yaşamında patlak verdiğinin temsilidir. Bu çalışmada öznenin, hayatı boyunca bilinçaltındaki yerleşkelerinden kurtulamayarak, yaşamının çoğu yerinde karşılaşacağı gerçeği ele alınmıştır. Dali'nin resimlerinde figür üzerine yerleştirdiği çekmece formları, bu resimde esin kaynağı olmuştur. Fakat "Şuuraltı" isimli çalışmada çekmeceler, Dali'nin eserlerindeki gibi figür üzerine yerleştirilmeyip mekâna dâhil edilmiştir.

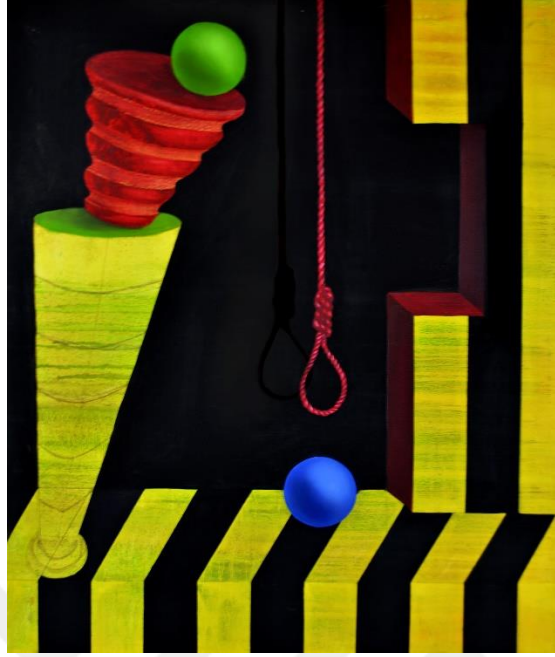
Tellerin arasından öne doğru açılan yeşil, mavi ve sarı renkli çekmeceler, resmin merkezinde yer alarak güçlü bir hareket sağlamıştır. Çekmecelerin görünen sol kısmı dikey çizgilerle taranarak bir ritim kazandırılmıştır. Çekmecenin ön yüzü, net ve pürüzsüz bir şekilde boyanmıştır. Yeşil ve mavi çekmecenin cephesinde kullanılan dairesel boşluk, izleyiciyi yanıltan bir ifadedir; boşluğun gerisinde, çekmecenin iç kısmı görünmesi gerekirken fondaki renkli kısım görülmektedir. Ayrıca çekmecelerin açılma yönlerinden ötürü resim, optiksel bir görüntü kazanmıştır. En altta yer alan sarı renkli çekmecenin içerisine doluşan, değişik formlara ve motiflere sahip olan imgeler, öznenin zihnindeki düş nesnelerini vurgulamaktadır. Bilinçaltı olarak nitelendirilen çekmecenin içerisinde bulunan düş nesnelerinin çekmecedan çıkarak mekâna dâhil olması; öznenin iç dünya gerçekliğinin dış dünya ile nüfuz ettiği anlamını taşımaktadır.

Çekmecenin hemen önünde bulunan mor küre, fırça darbelerinin oluşturduğu titreşim bir dokuya sahiptir. Işığı soldan alan kürenin, modle verilerek ön plana çıkması sağlanmıştır. Ayrıca arkasında sarı çekmecenin bulunduğu küre, mor rengi ile bir kontrastlık yaratmıştır ve bu karşıt ifade, resme bakan kişiyi ilk olarak kendine çekmektedir. Kürenin, keskin formlara sahip olan karo taşların üzerinde kusursuz bir dairesel formu ile yer alması, form açısından da zıtlık oluşturmaktadır.

Resmin solunda bulunan ve öznenin temsili olan figür etkisi veren form, resimde kütle olarak en fazla yer kaplayan bir elemandır. Baş kısmı, ışık-gölge ile hacim kazandırılmış ve bir bölümü kesilmiş küre formu ile ifade edilmiştir. İçi boş olan turuncu tonlarındaki kesilmiş kafanın kenarlarından akışkan bir sıvı dökülmektedir. Baş kısmı, gövdeye bağlanan bir yay formu aracılığı ile aşağıya doğru eğilmiştir. Figüre yüklenen bu hareket, aşağıdaki nesnelere vurgu yaparak bir gizem oluşturmuştur. Dolayısıyla figür, aşağıya doğru olan meraklı bakışlarına resme bakan kişiyi de ortak eder.

Figürün gövde kısmında, optiksel bir daire içine yerleştirilmiş, formun yapısına uygun şekil alan koyu gri çizgiler vardır. Çizgilerin arasında kalan kısım ten renginde ele alınmıştır. Gövdede verilen çizgisel açık-koyu renk, karo taşların ritmini yukarı taşıyarak kompozisyonu dengelemiştir. Figürün bacak kısmı, bileğe doğru incelen oval bir kütle şeklindedir. Bu kütle kahverenginin çarpıcı bir tonu ile ele alınıp, ışık-gölge unsurları göz önünde bulundurularak resmedilmiştir. Bir önceki resimde olduğu gibi bu resimde de figür üzerinde metal bir yapı kullanılmıştır.

5.2.5. İntihar



Resim 5.9: “İntihar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm, 2018.

Kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış, dikey dikdörtgen yapısındaki “İntihar” (Resim 5.9) isimindeki bu yağlı boya çalışma, 100x80 cm ölçülerine sahiptir. Özne ve dış dünya nesnesinin geometrik formlarla soyutlaması yapılmıştır. Çalışmada baskınlık derecesine göre renkler sarı, siyah, kırmızı, mavi ve yeşil olarak sıralanabilir. Diğer resimlerde de olduğu gibi yatay, dikey, diyagonal ve dairesel formlar, resmin dinamizmini sağlayan elemanlardır. Metafizik bir mekân içinde tek figür etkisi yaratan bir kütle kullanılmıştır. Mekânın taban kısmı sarı-siyah renkte çizgisel olarak resmedilmiştir. Siyah ve sarı çizgiler eşit aralıklara sahiptir. Mekânda ışık-gölge ve artistik perspektif gibi unsurlara yer verilmemiştir. Soldaki kütlelerin ayak kısmının ve mavi kürenin bulunduğu, çizgileri sağa yatık uzayan düzlem, aşağıda belli bir yatay çizgide kırılmış ve dik bir şekilde aşağıya uzamıştır. Bu kırılma, yerdeki düzleme hacim kazandırmıştır. Ayrıca sarı çizgilerde hafif bir etki ile doku çalışması yapılmış böylece sarının siyaha sert geçişi az da olsa hafifletilmiştir.

Arka planda siyah, düz ve geniş bir alan bulunmaktadır. Bu alanın sağ tarafında yine sarı, siyah dikey çizgilerle oluşturulmuş, kolonu anımsatan bir kütle vardır. Bu

kütle, sola yakın tarafın ortasından hafif sağa doğru kesilmiş olarak resmedilmiştir. Kütlenin sol tarafında kalan kısmına kırmızının tonları ile boyut kazandırılmıştır.

Resmin sol tarafında yer alan figür niteliğindeki kütlenin baş kısmı yeşil renkli bir küre formundadır. Altındaki kırmızı rengine olan kontrastlığı ile resimde göze çarpan küre, sağdan ışık alarak gölgesini sola vermiştir. Küreye verilen modle, küreyi resimde kullanılan diğer yapılara nazaran daha çok ön plana çıkarmaktadır. Kürenin aldığı ışığın sarı tonları ile modle edilmesi, kendisini mekândaki yoğunlukla kullanılan sarı ifadelerden koparmamasını sağlamaktadır. Bu küre, gövdenin yukarı tarafı görülen koyu kırmızı oval yapı üzerine, sağa yakın hizalı bir şekilde yerleştirilmiştir.

Figür betimiyle resme dâhil edilen yapının gövde kısmı yine sağa yatık bir pozisyonda yerleştirilmiştir. Dokulu kırmızı kütlenin alta doğru daralan gövde kısmı, belli bir sıra ile dilimlenmiş etkisi uyandırmaktadır. Kırmızının daha açık bir tonu ile yapıya yerleştirilen çizgiler, resimde bulunan sarı ve siyah çizgilerin devamlılığını sağlayan bir elemandır. Yapının diyagonal olarak yerleştirilmesi figürün öne doğru eğildiği etkisini yaratmaktadır. Gövde kısmı, üst tarafını gördüğümüz açık yeşil renkli bir oval yüzey üzerine yerleştirilmiştir. Açık yeşil yüzey, kütlenin üzerinde bulunan yeşil küre ile bir uyum içerisindedir. Gövdeyi taşıyan sarı renkli kütle, aşağıya doğru daralmaktadır. Ayrıca sol kenar çizgisinin tuvale paralel, sağ kenar çizgisinin diyagonal olması, yine kütlenin sağa doğru eğimli ifadesini güçlendirmektedir.

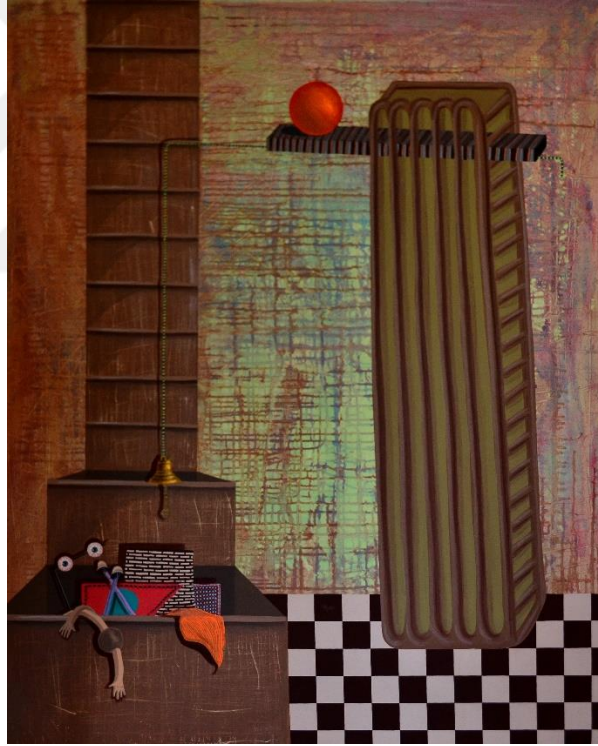
Resim gerek çizgilerin ritmiyle gerek çarpıcı renklerle genel anlamda hareketli bir niteliğe sahip olmasına rağmen izleyicinin ilk olarak odağına aldığı yer mavi küredir. Mavi küre, modlesi ve rengi itibarıyla resimde canlılığını koruyan en belirgin imgedir. Yukarıdan sarkıtılan urgandan idam ipinin ve soldaki figürün aşağıya yönelir şekilde sağa yatık konumlandırılması izleyicinin görme odağını istemsizce mavi küreye yönlendirmektedir. Dolayısıyla idam ipi ve figürün hareketi mavi kürenin göze çarpmasını sağlayan elemanlardır.

Yukarıdan aşağıya doğru sarkıtılan kırmızı urgandan idam ipi ifadesi, kürenin hizasına gelecek şekilde konumlandırılmıştır. İp, arkasındaki siyah düzlem üzerine soldan aldığı gölge ile öne çıkmıştır. Ayrıca ipin dik bir şekilde resme yerleştirilmesi sağındaki sarı, siyah çizgilere, figür etkisi yaratan kütlenin sol tarafındaki kenar çizgisine ve de zemin yüzeyinin alt tarafında kırılarak aşağıya inen dikey çizgilere

paralel bir nitelik taşır. Bu paralellik resme genel anlamda bütünlük kazandırmaktadır. Renk olarak ele alındığında idam ipi, figürün gövde kısmıyla ve sağdaki kolona boyut kazandıran kırmızı yüzeylerle kendini tamamlamaktadır.

Resim, özne-nesne ilişkileri göz önünde bulundurularak inşa edilmiştir. Bu uygulamada resmin isminden ve resme yerleştirilen urgandan da anlaşılacağı üzere “intihar” konusu ele alınmıştır. Çalışmada var olan metafizik mekân, öznenin zihin dünyası; mekâna yerleştirilen ve figür etkisi yaratan kütle, öznenin benliği; mekândaki imgeler ise kişinin bilinçaltına çektiği dış dünya nesnelere olarak tasvir edilmiştir. Plastik anlamda birbiriyle bağlantılı olan tüm resimsel elemanlar, özne-nesnenin güçlü etkileşimi olarak düşünülebilir.

5.2.6. Toplama Kampı



Resim 5.10: “Toplama Kampı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2019.

Kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış, dikey dikdörtgen yapısındaki “Toplama Kampı” (Resim 5.10) ismindeki bu yağlı boya çalışma, 140x120 cm ölçülerine sahiptir. Bu çalışmada özne ve dış dünya nesnesinin geometrik formlarla soyutlaması yapılmıştır. Çalışmada kahverengi tonları baskındır ve yatay, dikey, dairesel formlar

resmin dinamizmini sağlayan elemanlardır. Metafizik bir mekân içinde tek figür etkisi yaratan bir kütle kullanılmıştır. Mekânın taban kısmında koyu kahverengi ve kırık beyaz renkte küçük karo taşları kullanılmıştır. Mekânda ışık-gölge ve artistik perspektif gibi unsurlara yer verilmemiştir.

Arka planda kahverengi, mavi ve sarı tonlarının baskın olduğu dokulu bir yüzey bulunmaktadır. Doku, geniş bir alanda kontrollü bir şekilde akıtma tekniği ile oluşturulmuştur. Bu alanın sol tarafında kahverengiyle oluşturulmuş alt alta yerleştirilen çekmeceli ahşap dolabı anımsatan kütleler vardır. Altta yer alan iki kütle öne doğru yaklaşarak boyut kazanmıştır ve bu da bir çekmecenin açılmış hissini yaratmaktadır.

En alttaki ahşap çekmece görüntüsünün içinde çeşitli formlara, dokulara ve renklere sahip nesnelere yer almaktadır. Nesnelere içinde insana ait bir kaç uzvun soyutlaması yapılmıştır. Bu uzuv tasvirleri; en solda bir çubuğa yerleştirilerek resmedilen göz yapısı, yine solda aşağı doğru uzanan iki el formu, kırmızı renkteki plakanın önündeki renkli çubukların üzerine asılmış göz kapakları betimi ve de sağ tarafta yer alan saç görüntüsünü anımsatan turuncu yapı olmuştur. Bunların yanı sıra çekmece görüntüsünü anımsatan kütlelerin içinde resimsel anlamda zenginliği sağlamak amacıyla farklı nesnelere de yer almaktadır. Bu nesnelere; gözkapakları tasvirinin yapıldığı yapıyı taşıyan mor tonlarındaki iki çubuk, onun hemen arkasındaki ortası mavi renkte olan kırmızı üçgen plak, kırmızı plağın arkasında sıralı bir şekilde kırık beyaz ve kahverengi kullanılan yapı, bu yapının da gerisinde yer alan farklı renklerle doku oluşturulan boyca küçük formdur. Bu farklı şekiller resme hareket katmıştır ve sola doğru verilen gölgeleri ile daha çok öne çıkararak seyircinin odağı olmaktadır. Ahşap görünümlü yapının içinde yer alan şekiller, çeşitli form ve renklerde olmalarına rağmen resimdeki bazı unsurları desteklemektedirler. Buna örnek verilecek olunursa; ahşap çekmecenin içinde yer alan kırık beyaz ve kahverengi ile resmedilmiş yapı, yerdeki karo taşlarını hem biçim hem de renk olarak tamamlamış; yine ahşap çekmece görüntüsünün içindeki turuncu form, resmin üzerinde yer alan turuncu küreyi renk anlamında desteklemiştir.

Resmin sağ tarafında yer alan figür niteliğindeki kütlelerin baş kısmı, kütlelerin içinden geçen çizgili uzun yatay formun üzerinde yer alan turuncu renkli küredir. Küre, sağdan ışık alarak gölgesini sola vermiştir. Küreye verilen modle onu ön plana

çıkarmaktadır. Turuncu kürenin aldığı ışığın sarı tonları ile modle edilmesi, kendisini mekândaki yoğunlukla kullanılan sarı dokudan koparmamasını sağlamaktadır. Bu küre, yukarı tarafı görülen yatay formun üzerine, sola hizalı bir şekilde yerleştirilmiştir. Renk açısından sol alt köşede yer alan turuncu formu destekler niteliktedir.

Yatay formun içinden yine yatay olarak uzanan ve sol tarafta kırılarak aşağı doğru sarkıtılan sarı, siyah ve yeşil renkli ince bir çizgi yer almaktadır. Çanı tutan dikey çizgi, sağındaki figür etkisi yaratan kütlelerin çizgilerine ve sol tarafındaki ahşap görünümlü çekmeceli dolap tasvirine paralel bir nitelik taşır. Bu paralellik resme genel anlamda bütünlük kazandırmaktadır. Ayrıca ipin ahşap görünümlü yapı üzerinde soldan gölgesi verilmiştir. Bu çizgisel yapı, çekmece görüntüsünün alttan ikinci katında bitmiş ve ucunda sarkan çan ifadesi, renkli nesnelere hizasına gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Çan tasviri, sağdan ışık alarak gölgesini sola vermiştir ve ışık-gölgenin işlenmesi bakımından resimde güçlü bir nesne niteliği taşımaktadır

Figür betimiyle resme dâhil edilen yapının gövde kısmı, boydan boya belli bir sıra ile dilimlenmiş kahverengi dikey çizgilerle bir araya gelen kütle ile resmedilmiştir. Gövde kısmı sola dönük bir biçimde yerleştirildiği için figür görüntüsünün sağ kısmında yapının kenar kısmı görülmektedir. Kütlelerin kenar yüzeyi yatay çizgilerle oluşturulmuştur. Kütledeki çizgisel unsurlar, parmaklık görüntüsünü anımsatmaktadır. Parmaklık tasvirinin içerisi, çizgileri ön plana çıkaracak açık bir ton ile resmedilmiştir.

Resim gerek çizgilerin ritmiyle gerek yer yer çarpıcı renklerle genel anlamda hareketli bir niteliğe sahip olmasına rağmen izleyicinin ilk olarak odağına aldığı yer sol alttaki kütlelerin içerisinden çıkan renkli biçimlerdir. Ayrıca yukarıdan sarkıtılan çan nesnesi, izleyicinin görme odağını istemsizce resmin sol alt köşesine yönlendirmektedir. Bunun yanı sıra turuncu küre, modlesi ve rengi itibarıyla resimde canlılığını koruyan belirgin imgelerden biridir.

Resim, özne-nesne ilişkileri göz önünde bulundurularak inşa edilmiştir. Çalışmada var olan metafizik mekân, öznenin zihin dünyası; mekâna yerleştirilen ve figür etkisi yaratan kütle, öznenin benliği; mekândaki imgeler ise kişinin bilinçaltına çektiği dış dünya nesnelere olarak tasvir edilmiştir. Plastik anlamda birbiriyle bağlantılı olan tüm resimsel elemanlar, özne-nesnenin güçlü etkileşimi olarak düşünülebilir.

Bu çalışmada, sol alttaki çekmece görüntüsünden taşarak çıkmış olan insan uzuvlarının da yer aldığı kalabalık görüntü betimlenmiştir. Resme dâhil edilen çan imgesi, bu kalabalıklığa vurgu yaparak algıyı karmaşıklığa yöneltmiştir. Kalabalığın içerisindeki renk, doku, biçim farklılığından ve bu alana yöneltilen dikkatten ötürü bu resme “Toplama Kampı” ismi verilmiştir.

5.2.7. Anal Dönem



Resim 5.11: “Anal Dönem”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x100 cm, 2019.

Kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış, dikey dikdörtgen yapısındaki “Anal Dönem” (Resim 5.11) isimindeki bu yağlı boya çalışma, 140x100 cm ölçülerine sahiptir. Bu çalışmada özne ve dış dünya nesnesinin geometrik formlarla soyutlaması yapılmıştır. Gri ve kırmızı renginin baskın olduğu bu çalışmada yatay, dikey ve dairesel formlar resmin dinamizmini sağlayan temel elemanlardır. Mekân içinde figür etkisi yaratan bir kütle kullanılmıştır.

Mekânın taban kısmı hafif dokulu siyah renk ile resmedilmiştir. Arka planda gri rengine dokulu bir yüzey bulunmaktadır. Bu alanın sol tarafında mekâna yerleştirilmiş klozet resmi yer almaktadır. Klozet, belirli hatları ile beyaz ve gri renkli parçalara ayrılmış, ışık-gölge mantığı içinde keskin ve oval çizgilerle sınırlandırılarak resme dâhil edilmiştir. Çalışmaya yerleştirilen klozet tasviri, dış dünya nesnesini vurgulamaktadır. Klozet nesnesinin üzerinde mavi renkli bir küre yer almaktadır. Mavi küre sağdan ışık alarak klozet kapağının üzerine soldan gölge bırakmıştır. Küreye verilen modle, resme bakan kişinin dikkatini üzerinde toplamaktadır.

Resmin sağ tarafında yer alan figür niteliğindeki kütle baş kısmı, kütle için geçen çizgili uzun yatay formun üzerinde yer alan kırmızı renkli küredir. Küre, sağdan ışık alarak gölgesini sola vermiştir. Küreye verilen modle, küreyi ön plana çıkarmaktadır. Bu küre, yukarı tarafı görülen yatay formun üzerine, sola hizalı bir şekilde yerleştirilmiştir.

Yatay formun içinden yine yatay olarak uzanan ve sol tarafta kırılarak aşağı doğru sarkıtılan ince, çizgisel bir yapı yer almaktadır. Bu dikey yapı; dik bir şekilde resme yerleştirilen, sağdaki figür etkisi yaratan kütle için çizgilerine paralel bir nitelik taşır. Bu paralellik resme genel anlamda bütünlük kazandırmaktadır. Dikey çizginin klozet betimi yapılan yapı üzerinde soldan gölgesi verilmiştir. Bu çizgi, mavi kürenin üst hizasındadır ve onun ucunda kıvrılmış hissi yaratan bir eğim vardır. Böylelikle resimde modlesi ile güçlü bir niteliğe sahip olan mavi küre, bu çizginin onu vurgulaması bakımından daha da güçlü bir hale gelmiştir.

Figür betimiyle resme dâhil edilen yapının gövde kısmı, boydan boya belli bir sıra ile dilimlenmiş kırmızı dikey çizgilerle resmedilmiştir. Gövde kısmı sola dönük bir biçimde yerleştirildiği için figür görüntüsünün sağ kısmından, yapının kenar kısmı görülmektedir. Kütle için kenar yüzeyi yatay çizgilerle oluşturulmuştur. Kütledeki çizgisel unsurlar, parmaklık görüntüsünü anımsatmaktadır. Parmaklık tasvirinin içerisi, kırmızı çizgileri ön plana çıkaracak mavi renk ile resmedilmiştir. Bu renk, klozet tasvirinin üzerindeki mavi küre ile birbirini tamamlamıştır.

Resim gerek çizgilerin ritmiyle gerek renkleriyle genel anlamda hareketli bir niteliğe sahip olmasına rağmen izleyicinin ilk olarak odağına aldığı yer, sola konumlandırılmış mavi küredir. Ayrıca yukarıdan sarkıtılan ucu eğimli çizgisel form,

izleyicinin görme odağını istemsizce resmin solundaki küreye yönlendirmektedir. Bunun yanı sıra kırmızı küre, modlesi ve rengi itibariyle resimde canlılığını koruyan belirgin imgelerden biridir.

Resim, özne-nesne ilişkileri göz önünde bulundurularak inşa edilmiştir. Çalışmada var olan mekân, öznenin zihin dünyası; mekâna yerleştirilen ve figür etkisi yaratan kütle, öznenin benliği; mekândaki imgeler ise kişinin bilinçaltına çektiği dış dünya nesnelere olarak tasvir edilmiştir. Plastik anlamda birbiriyle bağlantılı olan tüm resimsel elemanlar, özne-nesnenin güçlü etkileşimi olarak düşünülebilir. Klozet imgesi, dışsal faktörlerin ve dış dünya nesnelere özne üzerinde derin ve kritik etkiler bıraktığı anal döneme vurgu yapmaktadır.

5.2.8. Tecavüz



Resim 5.12: “Tecavüz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm, 2019.

Dikey dikdörtgen bir yapıya sahip olan kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış “Tecavüz” (Resim 5.12) isimindeki bu yağlı boya çalışma, 100x80 cm ölçülerine sahiptir. Resimde, geometrik formlarla özne-nesne temasının kütleli olarak soyutlanması yapılmıştır. Önceki resimlerde olduğu gibi yatay, dikey ve dairesel formlar,

resmin dinamizmini sağlayan unsurlar olmuştur. Resimde bir mekân içerisinde tek figür kullanılmıştır. Mekânın taban kısmında ışık-gölge gözetilmeksizin yapılan siyah-beyaz karo taşlar, cepheden görüntüsü ile ele alınmıştır. Karo taşlar, resme renk ve biçim açısından ritmik bir hareket kazandırmıştır.

Arka planda, sağa doğru girintisi bulunan geniş bir kolon yer almaktadır. Kolon, içinde mor ve yeşil renklerinin bulunduğu bir dokuya sahiptir ve resmin kompozisyonunun dengesi için oldukça önemli bir öğedir. Kolonun solunda grinin tonları ile geometriksel boyutlandırma yapılarak kolona bir hacim kazandırılmıştır. Kolonun içe girintili kısmında kırmızı bir kutu bulunmaktadır. Kutunun içinde mor renkli kadın iç giyimi yer almaktadır. Resmin sol, arka kısmında kalan bölme ise siyah renginden ötürü bir boşluk, uçurum, derinlik ve belirsizlik hissi uyandırmaktadır. Bu kısım, figürün tam arkasında bulunduğundan ötürü kişinin geçmiş deneyimleri ve bilinçaltı olarak nitelendirilebilir.

Figür etkisi yaratan soldaki kütleli baş kısmındaki küre formu, dokulu bir yapıya sahiptir. Sağdan ışık alarak resmedilen bu formu, sol taraftan el görüntüsünü anımsatan bir biçim tutmaktadır. Mor küre, gövde kısmının üzerinde kalan yüzey üzerine oturturulmuştur. Figürün gövde kısmında insan vücudunun soyutlaması yapılmıştır. Ten rengi ile işlenmiş üst gövde, sağa doğru meyilli bir küp formundadır. Işık-gölge vurguları ile boyut kazanmış olan küpün üst yüzeyi kırmızı renkle resmedilmiştir. Bu formu sağ taraftan el görüntüsünü anımsatan bir biçim tutmaktadır. El tasviri, mor küreyi tutan el formu gibi gövdeye nazaran daha koyu bir renk ile ele alınmıştır. Figüre arkadan sarılmış hissini yaratan el tasvirleriyle arkada farklı bir figürün varlığı izlenimi oluşmaktadır.

Figür betiminin bacak olarak nitelendirilen kısmı yine ten renginden oluşmuş ve alta doğru daralan bir formla ifade edilmiştir. Bu forma ışık-gölge ile boyut kazandırılmıştır. Üst gövde, bacak kısmının üzerinde yer alan kırmızı renkli yüzeye yerleştirilmiştir. Geride, öndeki bacak tasvirinden bağımsız farklı bir bacak betimi vardır. Bu bağımsız yapı, yukarıda bulunan el ifadeleri ile aynı renktedir. Dolayısı ile izlenim olarak arkada yer alabilecek olan figüre ait olarak düşünülebilir.

Resimde kullanılan renkler, izleyiciyi rahatsız eden kasvetli bir hava yaratmıştır. Öndeki figüre ait olmayan, kaskatı duran el ve bacak tasviri ve kırmızı kutunun içerisine

sıkıştırılmış iç çamaşırının varlığı, özne tarafından istenmeyen bir durumun olduğu izlenimini vermiştir. Resmin isminden de anlaşılacağı üzere bu çalışmada tecavüz konusu ele alınmıştır. Bu konunun yarattığı olumsuz etki, figürün gerisinde bulunan siyah renkli yüzey ile ifade edilmeye çalışılmıştır.

5.2.9. Bu Gece



Resim 5.13: “Bu Gece”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm, 2019.

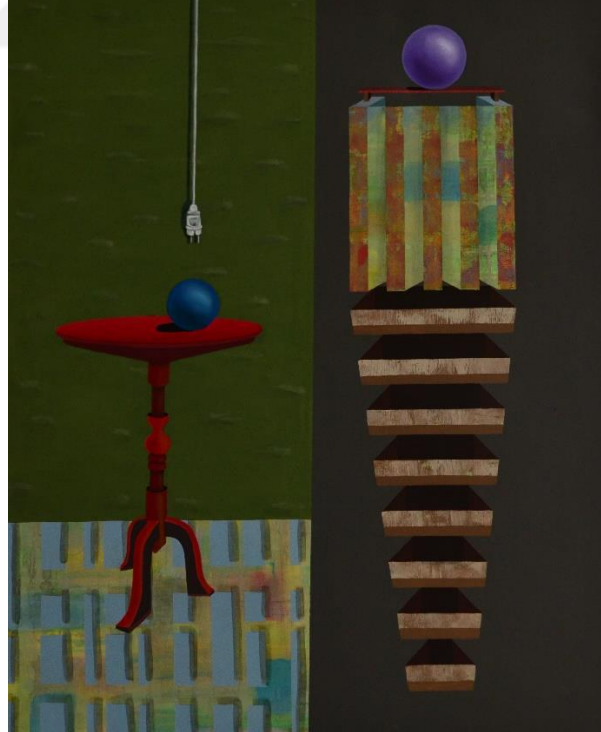
Kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış “Bu Gece” (Resim 5.13) isimindeki bu yağlı boya çalışma, 100x100 cm ölçülerine sahiptir. Resimde geometrik formlarla oluşturularak özne-nesne temasının kütleli olarak soyutlaması yapılmıştır. Yatay, dikey, diyagonal ve dairesel formlar, resmin dinamizmini sağlayan unsurlardır. Resimde bir mekân içerisinde tek figür kullanılmıştır. Mekân, artistik perspektif kuralları gözetilerek kurgulanmıştır.

Resimde yer alan zemin, gri renkte resmedilmiştir. Arka planda, sağa doğru girintisi bulunan yeşil renkte bir kolon yer almaktadır. Kolonun solunda yeşilin tonları ile geometriksel boyutlandırma yapılarak kolona bir hacim kazandırılmıştır. Kolonun içe girintili kısmında yeşil renkte bir küre bulunmaktadır. Bu küre, kendince bir dokuya sahip olup, sağdan ışık alarak gölgesini sola vermiştir. Yeşil kürenin yer aldığı yeşil kolonun sağ tarafında koyu yeşil renkli bir duvar bulunmaktadır. Bu duvar, mekâna yüzeysel zenginlik kazandırmıştır.

Figür etkisi yaratan sağdaki kütlelin baş kısmındaki küre formu, kırmızı bir renge sahip olup sağdan ışık almıştır. Kırmızı küre, gövde kısmının üzerinde kalan koyu turuncu rengindeki yüzey üzerine oturturulmuştur. Figürün üst gövde kısmında bulunan turuncu ve sarı küp üst üste resmedilmiştir. Küplerin üst tarafına doku çalışması yapılarak, resimde dokusal farklılık oluşturulmaya çalışılmıştır. Alttaki sarı küp, gövdenin alt kısmında yeşil renkli bir kütlelin içine girmiş olarak konumlandırılmıştır. Gövdenin mavi renkli alt kısmı alta doğru daralarak farklı bir küpün içine girmiş şekilde resmedilmiştir. Bu küp kırmızı renkli olup figürün ayağı niteliğindedir.

Resmin sol alt köşesinde içinden farklı iki nesne çıkan bir küp bulunmaktadır. Kırmızının ağır bastığı renkli küpün üzerinde yukarıdan dikey çizgiyle uzanan köstekli saat resmi yer almaktadır. Küpün üst tarafında mavi renkli bir yüzey bulunmaktadır. Köstekli saat ve onu tutan ip, mavi yüzey üzerine soldan gölgesini bırakarak resimsel anlamda daha güçlü bir niteliğe ulaşmıştır. Ayrıca bu sarkan imge, yere vurgu yaparak izleyicinin odağını kırmızı küpe toplamaktadır.

5.2.10. Zoraki Gelin



Resim 5.14: “Zoraki Gelin”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm, 2019.

Dikey dikdörtgen bir yapı ile dizayn edilerek kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış “Zoraki Gelin” (Resim 5.14) ismindeki bu yağlı boya çalışma, 140x120 cm ölçülerine sahiptir. Geometrik ifadelerle oluşturulan bu çalışmada birçok farklı rengin varyasyonları hâkimdir. Yatay, dikey, diyagonal ve dairesel formlarla resmin dinamizmi sağlanmıştır. Resmin sol üst yüzeyinde yeşil rengiyle ve sol zeminde ise mavi, sarı renkle oluşturulan doku çalışması, resmin sağ kısmındaki figürün doku hareketliliğini dengeleyen bir niteliktedir. Çalışmaya hâkim olan doku çalışmaları, resmin ritmik unsuru olmuştur.

Genel renk armonisinde yeşil ve sehpâ resmindeki kırmızı renginin kontrast yaratan çarpıcı hali ön plana çıkmaktadır. Kütleli olarak geometrik formlarla soyutlama yapılan imgeler, resme bir düzen dâhilinde yerleştirilmiştir ve resme bakan kişiyi yanıltan bir perspektif ile kurgulanmıştır. Bu çalışmada, kozmik bir mekân içinde tek figür kullanılmış ve resme birkaç nesne dâhil edilmiştir. Figür olarak nitelendirilen ve sağa dikey yerleştirilen kütleli gövde kısmında dokulu iki farklı yüzey bulunmaktadır. Üst gövde kısmı, farklı iki dokulu bölgenin sıra ile dikey bir şekilde dizilerek oluşturulmuştur. Bu, olumsuz bir etki uyandıran parmaklığı anımsatmaktadır ve bununla birlikte sağ tarafta oluşturulan gri renkli fon, figür üzerinde duygusal anlamda negatif bir algı yaratmıştır. Genel olarak çizgilerin, daireselliğin, renklerin ve dokuların kalabalık bir şekilde var olduğu bu resimde, kütleli yapılar tuval üzerine bir düzen içerisinde yerleştirilmiştir.

Figürün belden aşağısına genel anlamda bir çerçeve çizilmiş; yatay olarak açık ve koyu çizgiler figürün ayak kısmına kadar devam etmiştir. İçi boş çekmece olarak betimlenen, alt alta dizilen ve aşağıya gittikçe daralan form; kırık beyaz ve kahverengi olarak resmedilmiştir. Bu alanın ön yüzünde de doku çalışması yapılmıştır. Bu kütledeki yatay çizgiler, figürün üst gövdesinde yer alan dikey çizgilere bir zıtlık unsuru oluşturmuştur.

Figür betiminin yapıldığı sağdaki kütleli baş kısmı olan küre formu, perspektif olarak üstten görünen gövde kısmının üst yüzeyi üzerine yatay olarak yerleştirilen kırmızı forma ortalı olarak konumlandırılmıştır. Modle ile yuvarlak formu hissedilen, mavi derecesi yüksek olan soğuk mor renkli kürenin, sağdan aldığı ışığı sola gölgeli yansıması ile altındaki yüzeye olan teması hissedilmektedir. Ayrıca resimde mor

küreden daha küçük ve farklı renkte ele alınan bir imge daha vardır. Kırmızı sehpanın üzerine konumlandırılmış mavi renginde bu küre formundaki imge, mor küre gibi sağdan ışık alarak gölgesini sola doğru sehpanın üzerine yansıtmıştır. Boyutu diğerine göre daha küçük olsa da canlı bir tonla resmedilen mavi küre, renk ve gölge bakımından diğerine göre daha çarpıcıdır. Resimde mavi renkli küreyi ön plana çıkaran bir unsur daha bulunmaktadır; kürenin üzerinde yukarıdan kablosu sarkıtılmış beyaz fiş tasvirinin sivri metal kısmı küreyi işaret etmektedir. Kullanılan kablo ve ucundaki fiş, resme plastik anlamda bir dinamizm kazandırmıştır. Ayrıca dikey olarak yerleştirilen kablo, sağında dikey inen çizgisel görüntüye ve figürün gövde kısmında bulunan dikey elemanlara bir destek unsuru olmuştur.

Dış dünya nesnesi olan mavi kürenin figürün baş kısmı ile form olarak aynılık ilişkisi; özne-nesne arasındaki zihinsel bağlantıyı ifade etmektedir. Dış dünya nesnelere duyusal ve duygusal etkileşimler sağlayan özne, nesneyi kendi dünyasına çeker ve ona yeni bir anlam kazandırır. Zihninde oluşan nesnelere dünyasının yeni ve öznel anlamlandırmaları ile yaşamına dair kararlar alan öznenin hayatına vereceği yön, nesnelere edindiği deneyimlere bağlıdır ve kendi isteği dışında gerçekleşir. Bu mantık, çalışmaya nesnel bir imge olan mavi kürenin ve figürün zihnine vurgu yapan mor kürenin aynı formlarla ifade edilmesi şeklinde yansımıştır. Ayrıca perspektifin ve ışık-gölgenin çoğu yerde izleyiciyi yanılttığı bu resimde, iki kürenin de ışığı aynı yerden alması ve aynı tarafa gölge düşürmeleri, öznenin nesneden etkilenip onunla olan deneyimine göre şekil aldığı gerçekliğini ortaya koymaktadır.

Figürün sol tarafında kırmızı tonlarının hâkim olduğu, ışık-gölge kullanılarak boyut kazandırılan, dört ayaklı olması gerekirken üç ayaklı olarak resmedilen bir sehpa resmi vardır. Nesnenin özne üzerinde aksayan, yıkıcı ve yanıltan hallerini vurgulamak amaçlı sehpa, bir ayağı eksik olarak ele alınmıştır ve dikkatli bakıldığında yanıltıcı bir denge ile ayakta durmaktadır. Kırmızı rengi ile sehpa, arkasındaki yeşil ağırlıklı kolona karşıt bir renk olduğundan dolayı resimde göze çarpan bir eleman olarak yer almaktadır.

Çalışmanın sağ tarafındaki figürün üst gövdesinde dokularla oluşturulan zenginliğin parmaklık biçiminde ifade edilmesi, bir anlam karmaşası yaratmaktadır. Ayrıca figürün gerisindeki yüzeyin gri renkle ele alınması resme bakan kişide olumsuz bir etki bırakmaktadır. Figürün soğuk mor rengi ile ele alınan baş kısmı, onun içinde

olmaktan hoşnut olmadığı kasvetli bir ortam hissini uyandırmaktadır. Bunun yanında çalışmanın sol tarafında keskin renklerle ifade edilen imgeler, dış dünyaya ait olan fiş nesnesinden bağımsız imgelerdir. Kişinin düş nesnesi içinde çiğ bir renk ile resme dâhil olan beyaz fiş, izleyicinin gözünü yormaktadır. Tüm bunlar dâhilinde resme verilen “Zoraki Gelin” ismi resimsel elemanlarla yansıtılmaya çalışan negatif hissini barındıran bir isimdir.



TARTIŞMA ve SONUÇ

“Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Psikodinamik Yaklaşımların İmgelem Yoluyla Gerçeküstü Resimsel Anlamlandırmaları” adlı bu çalışmada; sanat eserlerinde kullanılan imgelerde, sanatçıya dair bilinçaltı etkilerin varlığı tartışılmıştır. Sanatçının, doğaya ait nesnelere iç dünyasında yeni bir anlama taşıyıp sanat eserine yansıttığı imgelerle, sanatçıya dair Psikanaliz Kuramı temel alınarak bilinçaltı çözümlemesinin yapılabileceği problemi ele alınmıştır.

Sorgulamada durum tespiti yapmak adına, felsefede bilgi arayışına yeni bir anlam kazandıran Descartes’in Bilgi Kuramı içerisindeki “Özne-Nesne İlişkisi” başlığı incelenmiştir. Bu başlık içerisinde; düşünme eylemini varlığın merkezine alan Descartes’in “cogito”suna yer verilerek, öznenin düşünen boyutu ele alınmıştır. Daha sonra öznenin doğa ile uyumu ve uyumsuzluğu, dış dünya nesnelere ile olan etkileşimleri analiz edilmiştir.

Sanatçı, doğaya ait nesnelere ile olan etkileşimleri sonucu ilham almaktadır. Dış dünya nesnesini içsel dünyasına aktaran sanatçı, ona yeni anlamlar yükler. Onun zihninde oluşturduğu nesne görüntüsü, dış dünyanın nesne görüntüsünden uzak bir imgelemidir. Çalışmada, sanatçı öznenin, doğaya ait nesnelere sanat nesnesine dönüştürme evresindeki yaratım süreci incelenmiştir. Yaratım süreci içinde olan sanatçının, dış dünya nesnelere iç dünyasında anlamlandırma ve bunun sanat eserinde imgeye dönüşme sürecinde sanatçıya dair bilinçaltının, fantazyanın ve dürtülerin etkisinin olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Bilinçaltı ve dürtülerin psikoloji bilimindeki pozisyonları incelenerek, Freud’un Psikodinamik Kuramı çalışmaya dâhil edilmiştir. Freud, geçmişte birçok sanat eserine psikanaliz yorumları yaparak sanatçıların bilinçaltına inebilmeyi başarmıştır. Psikanalizin sanat eserleri üzerinde uygulandığı deneyimler sonucu, sanatın mantık ve bilincin ötesinde bir yaratım olduğu kanısına varılmıştır. Bu bağlamda sanat eseri; düşsel algının, geçmiş deneyimlerin ve bilinçaltının gün yüzüne çıkmış hali olarak nitelendirilebilir. Dış gerçekliği kendi iç gerçekliğine dönüştüren sanatçı, ancak içsel dünyasını doğrudan doğruya sanat eserine yansıttığında özgün ve biricikliği yakalayabilir.

Bu araştırmalar çerçevesinde ulaşılan sonuç; sanatçının özgün bir eser üretirken bilinçaltının etkisinde kalarak, zihinsel tasarısını eserinde kullandığı imgelerle sergilediğı yönünde olmuştur. Bilinçaltının sanatta açık bir şekilde ortaya çıkması, psikanaliz tedavide bir araç olarak kullanılmıştır. Bu, resim sanatında da kullanılan bir analiz yöntemidir. Resimler üzerinde yapılan psikanaliz yöntem uygulamaları, tedavi gören kişinin bilinçaltına dair ipuçları vermesi açısından tedavi sürecine olumlu yönde etki yapmaktadır. Sanatçının resminde kullandığı imajlar, tedaviye gelen kişi ve tedavi eden kişi arasında bir simgesel bir dil haline gelmiştir.

Temel amacı sanatçı öznenin, dış dünya nesnelere ile olan etkileşiminin yaratım sürecine geçiş evresini irdelemek olan bu tezin ilk bölümünde genel anlamda bir giriş yapılmıştır. Daha çok literatür taramasından oluşan ikinci bölümde ise “Psikodinamik Yaklaşımlar” ve “Özne-Nesne İlişkileri” konu alınmıştır. Üçüncü bölümde dış dünyanın sanata yansması teması işlenerek yaratım sürecine değinilmiştir. Tegin dördüncü bölümünde sanat ile psikolojik tedavi yöntemi konusu üzerinde durulmuştur. Son olarak beşinci bölümde, tez kapsamında ele alınan uygulama çalışmaları ve çözümlemeleri yer almaktadır. Bu süreçte, dördü eskiz olmak üzere toplam 14 adet uygulama çalışması yapılmıştır. Bu çalışmalarda, özne-nesne ilişkisine dair dış dünya gerçekliğinin içsel dünya gerçekliğine olan etkisi konu alınmıştır. Bu etkileşim çerçevesinde öznenin deneyimlediğı ve duyularla algıladığı nesnelere ile olan bağı, onun bilinçaltı etki süreçlerini oluşturmaktadır.

Sanatçının, sanat eseri oluşturma evresinde bilinçaltının önemi ve onun düşsel algısıyla düş nesnesinin sanat eserine doğrudan yansıdığı dikkate alınmalıdır. Resim sanatının, dış dünya nesnesi ile düş nesnesi arasındaki farklılıkların, geçmiş yaşantıların ve bastırılmış duyguların görüntüye bürünmüş hali olduğu ve sanatçının resimsel imge yaratımı, doğanın gerçekliği ile sanatçının içsel gerçekliği arasındaki çatışmanın ürünü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Yapılan bu araştırma ile; sanat eseri ve sanatı icra eden bireyin psikolojik altyapısı arasındaki bağın güçlü olduğu varsayılarak, Güzel Sanatlar ve Psikoloji alanlarının disiplinlerarası ilişkilerinin arttırılıp, birbirini destekleyen ve tamamlayan unsurlar olarak değerlendirilmesi kanısına ulaşılmıştır. Bireylerin ortaya koyduğu resim uygulamalarından yola çıkarak kişiye dair psikolojik çözümlemeler yapılması

sonucunda, resim uygulamalarının psikiyatri merkezlerinde uygulanabilir bir çözüm yöntemi olacağı öngörülmüştür.



KAYNAKÇA

KİTAP

- Altuna, S., (2013), Ünlü Ressamlar-Hayatları ve Eserleri, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul.
- Aristoteles, (1997), Fizik, çev. Saffet Babür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ashton, D., (2001), Picasso, çev. Mehmet Yılmaz, Ankara.
- Baudouin, C., (2004), Kendi Kendine Telkin, çev. M. Reşat Güner, Ege Meta Yayınları, İzmir.
- Berger, J., (2003), Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul.
- Berger, J., (2006), Görme Biçimleri, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- Descartes, R., (1997), Kurallar ve Meditasyonlar, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları.
- Descartes, R., (1997), Metafizik Düşünceler, çev. Mehmet Karasan, Milli Eğitim Basınevi, İstanbul.
- Descartes, R., (2010), Felsefenin İlkeleri, çev. Mesut Akın, Say Yayıncılık, İstanbul
- Descartes, R., (2010), Yöntem Üzerine Konuşma, çev. Afşar Timuçin, Bulut Yayınları, İstanbul.
- Eco, U., (1992), Açık Yapıt, çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Farthing, S., (2012), Sanatın Tüm Öyküsü, çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayal Perest Yayınevi, Çin.
- Foucault, M., (2006), Deliliğin Tarihi, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), (4. Baskı), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Freud, S., (1963), Character and Culture, New York: Collier Boks.
- Freud, S., (1999), Sanat ve Edebiyat, çev. Ayşen Tekşen Kapkın, Emre Kapkın, (1. Baskı), Payel Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., (2016), Psikanaliz, (2. Baskı), Gece Kitaplığı, Ankara.

- Geçtan, E., (1997), Psikodinamik Psikiyatri ve Normal Dışı Davranışlar, (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan ve M. İpşiroğlu, (2011), Sanatta Devrim, (5. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Jung, C. G., (1995), Ulysses ve Picasso Üzerine Denemeler, çev. Mazhar Candan, Düşün Yayıncılık, İstanbul.
- Jung, C. G., (2006), Analitik Psikoloji, çev. Ender Gürol, (2. Baskı), Payel Yayınları, İstanbul.
- Kahraman, H. B., (2005), Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, (3. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kandinsky, W., (2015), Sanatta Ruhsallık Üzerine, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Kuspit, D., (2010), Sanatın Sonu, çev. Yasemin Tezgiden, (3. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- May, R., (1975), Yaratma Cesareti, çev. Alper Oysal, (2.Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Muckenhaupt, M., (2004), Sigmund Freud Bilinçdışının Kaşifi, çev. Füsün Akatlı, 7. Baskı, TÜBİTAK Yayınları, Ankara.
- Platon, (1996), Diyaloglar 2, çev. Macit Gökberk, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.
- Richard, L., (1984), Ekspresyonizm, çev. Beral Madra, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Schultz, Duane P. ve S. E. Schultz, (2002), Modern Psikoloji Tarihi, çev. Yasemin Aslay, (2. Baskı), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Spence, D., (2012), Van Gogh, çev. İlker Sevinç, (2. Baskı), Koleksiyon Yayınevi, İstanbul.
- Thompson, J., (2014), Modern Resim Nasıl Okunur, çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayal Perest Yayıncılık, İstanbul.
- Timuçin, A., (1994), Estetik, (2.Baskı), BDS Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İ., (2013), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (9. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

TEZ

Akkuş, Y., (2011) *Dışavurumculuk ve 1980 sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir (Türkiye).

Ay, V., (2003) *Modern Felsefede Özne-Nesne Ayrımı ve Öznellik Kavramı*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe (Sistemik Felsefe Ve Mantık) Anabilim Dalı Ankara (Türkiye).

Bal, M., (2008) *Martin Heidegger'in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve İnsan Arasındaki İlişki*, (Yayınlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe (Sistemik Felsefe ve Mantık) Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye).

Baykara, S., (2015) *Konversiyon Bozukluğu Olan Hastalarda Serellar Hacim*, (Uzmanlık tezi), Fırat Üniversitesi, Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı, Elazığ (Türkiye).

Büyükkaya, İ. T., (2014) *Gerçeküstü Resmin Yapılanmasında Bilinçdışının Rolü*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).

Çetin, A., (2011) *19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti*, (Sanatta yeterlik eser metni), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).

Kaplanoğlu, L., (2008) *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, (Yayınlanmamış doktora tezi), Atatürk Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum (Türkiye).

Karaca, H. E., (2010) *Resimde Bilinçdışı Anlatımın Raslantısal ve Deneysel Süreci*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye).

- Özertürk, S., (1994) “Beckett Öznesi Üzerine”, Edebiyat Eleştiri Dergisi (Öznelik Sayısı), s. 33’dan Aktaran Kaplanoğlu, (2008) *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, (Yayınlanmamış doktora tezi), Atatürk Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum (Türkiye).
- Özşen, D., (2013) *20.Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım*, (Sanatta yeterlik eser metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Perdahcı, N., (1999) *Işığın Yeniden Keşfi, Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım*, (Sanatta yeterlik eser metni), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Sağlam, G., (1992) *Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir (Türkiye).
- Saldıran, A., (2012) *Psikanaliz Başlığı Altında Freud'un Leonardo ve Mona Lisa Analizi Özelinde İmge Oluşumu*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).
- Wollheim, R., (1975) *Neurosis and the Artist*, MIT Press, s. 2’den aktaran, Saldıran, A., (2012), *Psikanaliz Başlığı Altında Freud'un Leonardo ve Mona Lisa Analizi Özelinde İmge Oluşumu*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).

MAKALE

- Galuszka, F., “Art and Inspiration”, *Adolesc Psychiat*, 1988, ss. 134-147.
- Gögebakan, Y., “Avrupa Resim Sanatında Kültürel Mirasa Ait Unsurları Resimsel Bir İmge Olarak Kullanan Üç Sanatçı: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David”, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 2010 (23): ss. 65-94.
- Gögebakan, Y., “Sanat Tarihi Öğretiminde Yöntem Karşılaştırması” *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2011, 1 (1), ss. 87-100.

- Gül, F., Ş. M., Ünal, “Modern Özne e Modern Düzen Algısının Uzamı Olarak Kent”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2015 (20), ss. 70-77.
- Güney, M., “Sanat, Benlik Nesnesi ve İlham”, *Klinik Psikiyatri*, 1999 (1): ss. 42-45.
- Menestrier, C. F., “İmgeler Felsefesi”, *Sanat Dünyamız*, 2000, (75): s. 49.
- Runco, M. A., R. S. Albert, (2010), *Creativity research: A historical view*. J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Ed.), Cambridge University Press, New York, ss. 3-19’dan aktaran Özaşkın A. G., A. Bacanak, *Eğitimde Yaratıcılık Çalışmaları: Neler Biliyoruz?*, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2016/5, ss. 212-226.
- Whinnie, H. J., "Review: The Artist in Society. Problems and Treatment of Creative Personality by Lawrence J. Hatterer", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1968/26 (3): ss. 400-401.

SÖZLÜK

- Akarsu, B., (1998) “Dogma”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “Felsefe”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “Homo-sapiens”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “İmgelem”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “Nesne”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “Sanat”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “Töz”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “Usavurmak”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.

Bakırcıoğlu, R., (2012) “Nevroz”, *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*, (1. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.

Buhr, M. ve A. Kosing, (1978) “İmge”, *Marxşçı-Leninici Felsefe Sözlüğü*, çev. Veysel Atayman-İsmail Duman, Konuk Yayınları, İstanbul.

Jung, C. G., (2016) “Psişe”, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, (1. Baskı), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

TDK, (1948) “Fantezi”, *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

TDK, (1948) “Sanat”, *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

TDK, (2011) “İmge”, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları.

TDK, “Septik”, *Tıp Terimleri Kılavuzu*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Turani, A., (1968) “Sanat”, *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

ANSİKLOPEDİ

Hançerlioğlu, O., (2005) “İmge”, *Felsefe Ansiklopedisi*, (4. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Koç, T., (2009) “Sanat”, *İslam Ansiklopedisi*.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, (1983), Görsel Yayınları.

İNTERNET

İmajinasyon ve Parapsikoloji Çalışmaları, <<http://www.parapsikoloji.net/imaginasyon-ve-parapsikoloji-calismalari/>> (29.11.2018).

Psikiyatri’de Sanat Psikoterapisinin Gelişimi, Sanat Psikoterapileri Derneği, <http://www.sanatpsikoterapileriderneği.org/psikiyatrیده-sanat-psikoterapisinin-gelişimi> (20.12.2018).

Sanat Psikoterapileri Derneği, Sanat Psikoterapisinin Gelişimi, <http://www.psikoterapileriderneği.org/psikiyatriderneği-sanat-psikoterapisinin-gelişimi> (08.02.2019).

Terapide Serbest Çağrışım Nasıl İşe Yarar?, <http://www.psikologankara.net/terapide-serbest-cagrisim-nasil-ise-yarar.html> (08.12.2018).

Van Gogh'un Sanatı ve Tutkusu, Sanat Karavanı, <https://sanatkaravani.com/van-goghun-sanati-ve-tutkusu/> (12.01.2019).

GÖRSELLERİN ALINDIğI İNTERNET ADRESLERİ

Albrecht Dürer, “**Gergedan**”. (Erişim Tarihi: 29.12.2018).

<http://insanvesanat.com/haber-avrupaya-gergedani-tanitan-adam-albrecht-durer-141.html>

Altamira Mağara Resmi, “**Boğa**”. (Erişim Tarihi: 22.12.2018).

https://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux#/media/File:Lascaux_painting.jp

Altamira Mağarası, “**İnsan Eli Resmi**”. (Erişim Tarihi: 29.12.2018).

<https://historyshadow.wordpress.com/2014/02/27/preserving-the-past-to-inspire-the-future-the-cave-of-altamira/>

Andre Masson, “**Kaynaklar**”. (Erişim Tarihi: 29.01.2019).

<https://www.elcultural.com/revista/arte/La-metamorfosis-de-Andre-Masson/8740>

Andrea del Verrocchio, “**Tobias ve Angel**”. (Erişim Tarihi: 20.12.2018).

https://www.wikidata.org/wiki/Q1635039#/media/File:Workshop_of_Andrea_del_Verrocchio._Tobias_and_the_Angel._33x26cm._1470-75._NG_London.jpg

Andy Warhol, “**Çığlık**”. (Erişim Tarihi: 09.02.2019).

<https://www.cermodern.org/munch--warhol.html>

Aurignacian İnsan, **Mamut**. (Erişim Tarihi: 22.12.2018). <https://goo.gl/ZUYA9f>

Camille Pissarro, “**Hasat**”. (Erişim Tarihi: 12.01.2019).

<https://theculturetrip.com/europe/france/articles/10-artworks-by-pissarro-you-should-know/>

Chauvet Mağarası Resmi, “**Hayvan Figürleri**”. (Erişim Tarihi: 14.02.2019).

arkeofili.com/chauvet-magarasi-sanilandan-10-000-yil-daha-eski-olabilir

Çatalhöyük Neolitik Kenti, “**Taş Temelli Kerpiç Duvarlı Ev**”. (Erişim Tarihi:

15.11.2018). <http://www.kilsanblog.com/unesco-dunya-mirasi-mimari/catalhoyuk-neolitik-kenti/>

Der Sturm, **Dergi Kapağı**. (Erişim Tarihi: 09.02.2019).

https://monoskop.org/Der_Sturm

Dr. Felix Rey’den Bir Mektup, “**Van Gogh’un Kesik Kulağının Çizimleri**”. (Erişim

Tarihi: 15.11.2018). <https://raffdergi.com/van-gogh-kulaginin-tamamini-mi-kesmis/>

Edgar Degas, “**Bale Sınıfı**”. (Erişim Tarihi: 12.01.2019).

<https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2012/02/edgar-degas-1834-1917-french.html>

Edouard Manet, “**İmparator Maximilien’in Kurşuna Dizilmesi**”. (Erişim Tarihi:

23.11.2018). http://www.wikiwand.com/tr/%C3%89douard_Manet

Edvard Munch, “**Çılgılık**”. (Erişim Tarihi: 28.12.2018).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg

Erich Heckel, “**Bir Masada İki Adam**”. (Erişim Tarihi: 09.02.2019).

<https://www.wannart.com/5-tabloda-disavurumculuk-iii-die-brucke-ve-issiz-mimarlar/erich-heckel-two-men-at-a-table-1912/>

Erich Heckel, “**Uyuyan Kadın**”. (Erişim Tarihi: 09.02.2019). [http://www.visual-arts-](http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/erich-heckel.htm)

[cork.com/famous-artists/erich-heckel.htm](http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/erich-heckel.htm)

Eugen Gomringer, “**Silencio**”. (Erişim Tarihi: 28.12.2018).

<http://www.sociedadlunar.org/blog/imagenesypalabras/tag/gomringer/>

- Francisco de Goya, “**Kurşuna Dizilenler**”. (Erişim Tarihi: 14.02.2019).
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/goya-lucientes-francisco-de/francisco-de-goya-lucientes-madrid-ayaklanmasinda-kursuna-dizilenler-370/>
- Georges Braque, “**L’Estaque’da Evler**”. (Erişim Tarihi: 26.01.2019).
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-lestaquede-evler-1429/>
- Henri Matisse, “**Dans**”. (Erişim Tarihi: 09.02.2019). <https://www.henrimatisse.org/the-dance.jsp>
- Henri Matisse, “**Müzik**”. (Erişim Tarihi: 12.02.2019).
<https://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Music.html>
- James Ensor, “**Ölümlü Yüzleşen Maskeler**”. (Erişim Tarihi: 18.02.2019).
<http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-37505.html>
- Joseph Kosuth, “**Bir ve Üç Sandalye**”. (Erişim Tarihi: 28.12.2018).
<https://www.moma.org/collection/works/81435>
- Juan Gris, “**Gitarlı Natürmort**”. (Erişim Tarihi: 27.01.2019).
<https://www.istanbulsanatevi.com/category/sanatcilar/soyadi-g/gris-juan/>
- Leonardo Da Vinci, “**Bacchus**”. (Erişim Tarihi: 09.01.2019).
[https://alchetron.com/Bacchus-\(Leonardo\)](https://alchetron.com/Bacchus-(Leonardo))
- Leonardo Da Vinci, “**Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile**”. (Erişim Tarihi: 02.12.2018). <http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/074-Meryem-ve-%C3%87ocuk-%C4%B0sa-Azize-Anna-ile-Virgin-and-Child-with-St.-Anne-Leonardo-da-Vinci.jpg>
- Leonardo Da Vinci, “**Mona Lisa Detay**”. (Erişim Tarihi: 09.01.2019).
<https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-mona-lisa>
- Leonardo Da Vinci, “**Mona Lisa**”. (Erişim Tarihi: 09.01.2019).
<https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-mona-lisa>
- Marcel Duchamp, “**Çeşme**”. (Erişim Tarihi: 12.01.2019).
<http://www.sanatatak.com/view/cesme-duchamp-tarafından-yaratılmadı>

Max Ernst, “**At The First Clear Word**”. (Erişim Tarihi: 29.01.2019).

http://www.artnet.com/artists/max-ernst/au-premier-mot-limpide-BnsA_008rUqbeEfTuNeL1w2

Monet, “**Gün Doğumu**”. (Erişim Tarihi: 28.12.2018).

<http://www.monetpaintings.org/impression-sunrise/>

Pablo Picasso, “**1. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**10. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**11. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**2. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**3. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**4. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**5. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**6. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**7. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**8. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Pablo Picasso, “**9. Boğa Levhası**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).

http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

- Pablo Picasso, “**Ağlayan Kadın**”. (Erişim Tarihi: 12.01.2019).
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-aglayan-kadin-9516/>
- Pablo Picasso, “**Avignonlu Kızlar**”. (Erişim Tarihi: 27.01.2019).
<https://www.sanatabasla.com/2012/08/28/avignonlu-genc-kizlar-les-demoiselles-davignon-picasso/>
- Pablo Picasso, “**Boğa Başı**”. (Erişim Tarihi: 20.01.2019).
<http://blog.kavrakoglu.com/tag/boga-basi/>
- Pablo Picasso, “**Boğa Serisi**”. (Erişim Tarihi: 06.01.2019).
http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm
- Pablo Picasso, “**Guernica**”. (Erişim Tarihi: 27.01.2019).
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>
- Pablo Picasso, “**Kore’de Katliam**”. (Erişim Tarihi: 29.01.2019).
<http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/pity-and-terror-picasso>
- Pablo Picasso, “**Maymun Kafası**”. (Erişim Tarihi: 20.01.2019).
https://deskgram.net/p/1851628411609690624_12601929
- Pablo Picasso, “**Meyveler, Keman ve Cam**”. (Erişim Tarihi: 14.02.2019).
<https://www.analisedellopera.it/picasso-alzata-con-frutti-violino-bicchiere/>
- Paul Cézanne “**Büyük Çam**”. (Erişim Tarihi: 29.12.2018).
<https://eclecticlight.co/2015/11/17/trees-in-the-landscape-6-paul-cezanne-and-constructive-strokes/>
- Paul Cezanne, “**Büyük Çam ve Kızıl Toprak**”. (Erişim Tarihi: 14.02.2019).
<https://eclecticlight.co/2015/11/17/trees-in-the-landscape-6-paul-cezanne-and-constructive-strokes/>
- Paul Cezanne, “**Sainte-Victorie Dağı**”. (Erişim Tarihi: 12.02.2019).
<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/11/paul-cezannenin-montagne-sainte-victoire-eseri/>
- Paul Klee, “**Balık Büyüsü**”. (Erişim Tarihi: 12.02.2019).
<https://bigartshop.ru/painters/klee-paul/fish-magic-0>

Paul Klee, “**Senecio**”. (Erişim Tarihi: 12.02.2019). <http://www.paulklee.net/senecio.jsp>

Piet Mondrian, “**Çiçekli Elma Ağacı**”. (Erişim Tarihi: 09.01.2019). <https://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp>

Piet Mondrian, “**Gri Ağaç**”. (Erişim Tarihi: 09.01.2019). <https://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp>

Piet Mondrian, “**Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon**”. (Erişim Tarihi: 02.12.2018). <https://www.istanbulsanatevi.com/category/sanatcilar/soyadi-m/mondrian-piet/>

Pişmiş Topraktan Kullanım Nesnesi. (Erişim Tarihi: 28.12.2018). <https://indigodergisi.com/2014/10/toprakla-atesin-aski-seramigin-dogusu/>

Rembrand van Rijn, “**Gece Devriyesi**”. (Erişim Tarihi: 12.02.2019). <https://www.sanatabasla.com/2014/04/29/gece-devriyesi-the-night-watch-rembrandt/>

Rene Magritte, “**İngelirin İhaneti**”. (Erişim Tarihi: 20.01.2019). <http://sanatokuma.blogspot.com/p/magritte-rene.html>

Rene Magritte, “**İnsanın Oğlu**”. (Erişim Tarihi: 05.02.2019). <https://surrealismopordos.wordpress.com/2013/11/30/el-hijo-del-hombre-1964/>

Rene Magritte, “**Tecavüz**”. (Erişim Tarihi: 05.02.2019). <http://www.moderndesign.org/2010/01/rene-magritte-art-for-sale.html>

Rene Magritte, “**Yatak Odasında Felsefe**”. (Erişim Tarihi: 16.02.2019). <https://eu.art.com/products/p13022339-sa-i2267408/rene-magritte-la-philosophie-dans-le-boudoir-c-1947.htm>

Salvador Dali, “**Belleğin Sürekliliği**”. (Erişim Tarihi: 06.02.2019). <https://www.sanatabasla.com/2012/06/04/bellegin-azmi-the-persistence-of-memory-dali/>

Salvador Dali, “**Bulutlarda Savaş**”. (Erişim Tarihi: 06.02.2019). <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/dali-salvador/salvador-dali-bulutlarda-savas-5034/>

Salvador Dali, “**Çekmeceli Kadın**”. (Erişim Tarihi: 08.02.2019). https://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/z_salvador_dali_08.htm

Salvador Dali, “**Düşmüş Melek**”. (Erişim Tarihi: 08.02.2019).

<https://fineartamerica.com/featured/purgatoire-canto-1--the-fallen-angel-salvador-dali.html>

Salvador Dali, “**Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş Öngörüsü**”. (Erişim

Tarihi: 07.12.2018). http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch7-12-07_detail.asp?picnum=2

Salvador Dali, “**Yanan Zürafa**”. (Erişim Tarihi: 08.02.2019).

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/dali-salvador/salvador-dali-yanan-zurafa-8227/>

Salvador Dali, “**Antropomorfik Dolap**”. (Erişim Tarihi: 17.12.2018).

<http://arteameno.blogspot.com/2013/08/escritorio-antropomorfico-salvador-dali.html>

Sanat Psikoterapileri Derneği, “**Sanat İle Tedavi**”. (Erişim Tarihi: 08.02.2019).

<http://www.sanatpsikoterapileridernegi.org/>

Sandro Botticelli, “**İlkbahar**”. (Erişim Tarihi: 09.01.2019).

<https://www.tarihli-sanat.com/botticelli-ilkbahar-tablosu/>

Sigmund Freud, “**Topoğrafik Kişilik Kuramı Buzdağı Örnekleme**”. (Erişim Tarihi:

17.12.2018). <https://gelisimogrenme.wordpress.com/2014/01/10/sigmund-freudun-topografik-kisilik-kurami/>

Van Gogh, “**Sargılı Kulaklı Otoportre**”. (Erişim Tarihi: 12.01.2019).

<https://www.sanatabasla.com/2013/12/10/kulagi-sargili-otoportre-self-portrait-with-bandaged-ear-van-gogh/>

Vasiliy Kandinsky, “**Kırmızı Oval**”. (Erişim Tarihi: 12.02.2019).

<https://www.wassilykandinsky.net/work-40.php>

Vincent Van Gogh, “**Kargaların Olduğu Buğday Tarlası**”. (Erişim Tarihi:

17.12.2018). <https://www.sanatabasla.com/2014/06/24/bugday-tarlası-ve-kargalar-wheatfield-with-crows-van-gogh/>

Vincent Van Gogh, “**Otoportre**”. (Erişim Tarihi: 12.01.2019).

[http://www.wikiwand.com/tr/Van_Gogh_otoportresi_\(1889\)](http://www.wikiwand.com/tr/Van_Gogh_otoportresi_(1889))