

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**RESİMDE BELLEĞİN OLUŞTURDUĞU İMGELERİN
GERÇEKLIK İLE İLİŞKİSİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20056175 Özlem ÖZKAN

Danışman:
Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU

İSTANBUL - 2009

Özlem ÖZKAN tarafından hazırlanan Resimde Belleğin Oluşturduğu İmgelerin Gerçeklik İle İlişkisi adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 04 / 2009

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Oktay ANILANMERT (Kadir Has Üniv.)

.....

Jüri Üyesi : Prof.Tayfun ERDOĞMUŞ (M.Ü.Öğr.Üy.)

.....

Jüri Üyesi : Prof.Caner KARAVİT

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU (Danışman)

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Sedat BALKIR

.....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ	V
1. GİRİŞ	1
2. İMGE – TEMSİL İLİŞKİSİ	4
3. BELLEĞİN İMGE ÜRETİMİ	13
3.1. Özne-Nesne-Fenomen	18
3.2. Bilinç - Bilinçdışı	24
4. SÜRECİN İMGE ÜRETİMİ	30
4.1. Süreç	30
4.2. Süreklilik	37
5. SONUÇ	40
6. EKLER	44
7. KAYNAKLAR	54
8. ÖZGEÇMİŞ	57

ÖNSÖZ

Çok katmanlı bir duruma sahip olan resimdeki imgelerin oluşumunda belleğin rolü ve diğer katmanlarla ilişkisi ele alınırken, resmin düşünsel ve ruhsal süreci de irdelenmeye çalışıldı. Böyle bir yaklaşım çalışmanın bir eser metni çalışması olarak, resimlerle paralel bir anlayışta oluşturulmasına olanak sağladı.

Eser Metni çalışmamın planlanması ve düzenlilik içerisinde kaleme alınmasında bana her zaman destek veren, en yoğun çalışma zamanlarında dahi zamanını ayırarak yol gösteren, danışman hocam Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu'na çok teşekkür ederim. Sanatta Yeterlik Programı süresince en başından beri destekleyici tavrı ve anlayışından dolayı Temel Eğitim Bölümü Başkanı hocam Doç. Caner Karavit'e ve anlayışlarında ötürü bölüm arkadaşlarıma teşekkür ederim. Yine bu sürecin en başında atölye hocam, daha öncesinde lisans dönemimde ve Yüksek Lisans Eser Metni çalışmamda danışmanım olan ve ne yazık ki 2008 yılında aramızdan ayrılan, değerli hocam Prof. Zekai Ormancı'yı saygıyla anmak isterim ve bu süreçte atölye hocalığımı üstlenen Prof. Yalçın Karayağız'a da çok teşekkür ederim. Ayrıca çalışmam süresince göstermiş oldukları anlayıştan ötürü aileme teşekkür ederim. Son olarak, bu süreçteki en zor ve sıkıntılı anlarımı paylaşan, her zaman anlayışlı ve destekleyici yaklaşımıyla yanımda olan, ihtiyaç duyduğum her an bilgisini ve fikirlerini paylaşan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi Doğan Yaşat'a çok teşekkür ederim.

ÖZET

Bellek geçmişi kendisinde olduğu gibi saklayan istenildiğinde hiçbir değişime uğratmadan tekrar ortaya çıkaran bir kasa değildir. İlk somut deneyimden hareketle son ana kadar zenginleşen ve hep bir “şimdi” de hareket eden bellek, resimdeki imgeleri, ilk çıkış noktasına göre bir “benzemezlik” içerisinde yeniden oluşturur.

Geçmişte deneyimlenmiş olayların ya da duyguların bugün yeniden resmedilmesindeki amaç, geçmişi aramak, deneyimlenen durumu olabildiğince sadık bir biçimde yeniden ele geçirmek ve sabitlemek değildir. Deneyimlenmiş bir duruma ait bir görüntünün, ele alınan bir formun ya da bir fotoğrafın, resme dahil olması bellekte işaret ettiği anlam ile buluşmasından kaynaklanır. Geçmiş şimdiye her defasında yeniden kuran, bir resmin oluşumunda önceki resimleri ve daha pek çok görüntüyü de kendisinde taşıyan bellek, aktarılmak istenen anlamın biçimini oluştururken, bunları içinde taşıdığı pek çok şeyle ilişkilendirerek yeni imgelere dönüştürmektedir. Bu dönüşüm resmin ve diğer resimlerin oluşum süreçlerinde de devam etmektedir.

Resmin oluşum süreci beyaz tuval üzerine yapılan ilk boya sürüşü ile başlamadığı gibi, son tuşla da bitmez. İlk karşılaşma ile düşünceler ve duygulanımlarla başlar, iki tuval ya da tuvaller arasında geçen zamanda da devam eder. Bu hem düşünsel hem de ruhsal bir süreçtir. Yeni bir resme başladığında, beyaz tuval daha önceki resimlere ve bu süre içindeki tasarımlara ait biçim ve renklere doludur. Yeni biçimler yaratmak için çabalayan ressam, yeniye ulaşabilmek ve oluşu tamamlayabilmek için bu tekrarların gerekliliğinin de farkındadır. Her bir resimde seçilmiş bir imge ya da anlam öne çıksa da, resim kendi içerisinde farklı pek çok anlamı taşıyan çoklu bir durum yaratır.

ANAHTAR KELİMELELER: Resim, Bellek, Süreç, İmge, Anlam.

SUMMARY

The memory is not a box which preserves the past exactly as it was and reveals it whenever necessary. The memory which flourishes out of the first experience and grows to the end, moving always in the 'present' recreates the images in painting, in a way 'dissimilar' to the origin.

Painting in the present emotions or events experienced in the past does not involve a *recherche* for the past, neither does this involve the re-capturing of an experience as close to its authentic version as possible, or fixing of it as such. The image of an event that one has witnessed, or, the form or the photograph which an artist takes a subject, appear in a painting only when this image/form/photograph intersects with the meaning that it awakes in the memory. When shaping the meaning that it longs to convey, memory, which continuously re-builds the past in the present, and carries with itself past paintings together with other images, transforms the latter, interlinking them with many other things, into a new figurative language. This transformation continues in the creation of the painting and of other paintings as well.

The forming process of the painting does not begin with the first brush or as it does not end with the last. It starts with the thoughts and feelings that the first meeting arises, and continues throughout the time passing between two or more paintings. This a process which is both intellectual and spiritual. When a new painting is started the canvas is full of past paintings and of formes and colors belonging to the representations taking shape ever since. The painter who tries to create new forms is aware that these repetitions are necessary for her/him to discover the 'new' and to brings the becoming to the end. Although a specific image or meaning is emphasized in each painting, the latter creates a situation of multiple aspects which carries with itself various meanings.

KEY WORDS: Painting, Memory, Process, Image, Meaning.

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 2.1. : Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir.....	10
Resim 2.2. : Paul Klee, Bahçede Figür.....	11
Resim 2.3. : Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV	12
Resim 3.2.1. : Jean Debuffet	28
Resim 3.2.2. : Edward Munch, Hasta Odasında Ölüm	29
Resim 4.1.1. : Paul Cézanne, Tespih Çeken Yaşlı Kadın.....	32
Resim 4.1.2. : Caspar David Friedrich, Buz Denizi	33
Resim 6.1. : “Sessizlik”	44
Resim 6.2. : İsimsiz	45
Resim 6.3. : İsimsiz	46
Resim 6.4. : “Sır”	47
Resim 6.5. : İsimsiz	48
Resim 6.6. : İsimsiz	49
Resim 6.7. : İsimsiz	49
Resim 6.8. : İsimsiz	50
Resim 6.9. : İsimsiz	51
Resim 6.10. : “Gece”	52
Resim 6.11. : İsimsiz	53

1.GİRİŞ

“Resimde Belleğin Oluşturduğu İmgelerin Gerçeklik ile İlişkisi” adlı eser metni çalışması, resimde kullanılan imgelerin, görünen dünyanın taklidine dayalı temsil işlevinden uzaklaştıkları durumda, belleğin oluşturduğu bir evrimleşme ile farklı gerçekliklere dönüşümlerini konu etmekte ve bu dönüşümün resmin oluşum süreci ve ressamın bu süreçteki konumu ile bağlantılarını kurmayı amaçlamaktadır.

Resimde kullanılan imgeler, sözcüklerle söylenebileceklerin görsel dönüşümleri, aynı şekilde çevirileri olmayıp, sözcüklerden daha fazlasını içermektedirler. Sözcüklerle görsel biçimler arasındaki ayrımın İmge-Temsil ilişkisi adlı bölümde değinilmekte ve resmin temsiliyet rejiminden uzaklaşmasının sözcüklerin hakimiyetinden kurtulup, kendi başına varlığını ortaya koyması ile başladığı belirtilmektedir. Böylece resim bir metne tabi olmaktan çıkmakta, artık metin resim üzerine konuşmaktadır. Ancak sanat yapıtının, Deleuze’ün de belirttiği gibi yaratıcısından da bağımsız, kendini kendinde saklayan bir konumda olduğu kabul edildiğinde, bu eser metni çalışmasında olduğu gibi, hiç bir metnin resimlerin tam karşılığı olamayacağı da kabul edilmektedir.

Söz konusu eser metni çalışması geçmişte deneyimlenmiş olayların ya da duyguların, bugün yeniden resmedilme çalışmalarını kapsamaktadır. Ancak çalışmalardaki amaç geçmişi aramak, deneyimlenen durumu olabildiğince sadık bir biçimde yeniden ele geçirmek ve sabitlemek değildir. Deneyimlenmiş bir duruma ait bir görüntünün, ele alınan bir formun ya da bir fotoğrafın, resme dahil olması bellekte işaret ettiği anlam ile buluşmasından kaynaklanır. Geçmiş şimdide her defasında yeniden kuran, bir resmin oluşumunda önceki resimleri ve daha pek çok görüntüyü de kendisinde taşıyan bellek, aktarılmak istenen anlamın biçimini oluştururken, bunları içinde taşıdığı pek çok şeyle ilişkilendirerek yeni imgelere dönüştürmektedir. Bu durum Belleğin İmge Üretimi adlı bölümde, konu ile ilgili referanslara başvurularak açıklanmaya çalışılmıştır.

Bellek geçmişi kendisinde olduğu gibi saklayan istenildiğinde hiçbir değişime uğratmadan tekrar ortaya çıkaran bir kasa değildir. Kendisinde topladığı geçmişi şimdide her defasında yeniden kuran bellek, ilk somut deneyimden itibaren oluşturmaya başladığı imgeleri, kurduğu sayısız ilişki ile ilk çıkış noktasının üzerine başka durumları da katarak, resmin ve diğer resimlerin oluşum süreçlerinde dönüştürmeye devam etmektedir.

Resmin yaratıcısından da bağımsız konumu Sürecin İmge Üretimi adlı bölümde ele alınmış ve bu durum “oyun” kavramı ile ilişkilendirilip açıklanmaya çalışılmıştır. Günlük yaşamda kendisini sürekli gözetim ve denetim altında hisseden, ressam için resim, katlanılmaz gibi görünen duyguların dönüşmesi ve üstesinden gelinmesi için bir aracı ve özgürlük alanı olarak düşünülse de, yaratım sürecinde ressamı kendi kontrolüne almakta ve yönlendirmekte, ressam da hakimiyeti kendi başına bulmuş şekliyle resme teslim etmektedir.

Resmin oluşum süreci tek bir kavramla açıklanabilecek bir durum değildir. Ressamın yaratma sürecindeki durumu Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Ne İçindeyim Zamanın* adlı şiiriyle örneklendirilmiştir. Şiirdeki zaman anlayışı, bu metin kapsamında ele alınış biçimiyle Bergson’un zaman anlayışına denk düşmekte, şiirin içeriği aynı zamanda ressamın yaratma sürecindeki durumu ile benzeşmektedir. Ressam için bu süreç tamamen, her aşamasında bilinçli gerçekleştirilen bir süreç değildir. Bu anlamda şimdiki zamanın bilincinde hareket eden belleğin, bilinçdışı ile ilişkisine de bu eser metni çalışması kapsamı içerisinde değinilmektedir.

Ele alınan konuların genişliği ve her birinin ayrı ayrı tez çalışmaları olabileceği düşünülerek, konuların her biri eser metni çalışması çerçevesinde ve ortaya çıkan resim çalışmaları doğrultusunda, bu konudaki referanslara başvurularak sınırlandırılmıştır.

Sonuç bölümünde ise, oluşturulmuş resim çalışmalarının konu ile ilgili

bağlantılarına ve kişisel yorumlara yer verilerek, bu resim çalışmaları boyunca ortaya çıkan imgeler üzerinde, belleğin rolü ile ilgili saptamalar ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

2. İMGE – TEMSİL İLİŞKİSİ

Resmin gerçeklikle olan ilişkisine tarihsel bir süreç içerisinde bakıldığında bu süreç içerisinde farklı toplumların, içinde buldukları dünya ile ilişkilerine ve inançlarına paralel bir anlayışta sanatlarında ya doğayı taklide ya da doğanın görünen gerçekliğinden uzaklaşıp, soyutlamaya yöneldikleri görülmektedir.

Eski Yunan’da Plinius tarafından anlatılan öyküye göre, görünen nesnel gerçekliği resminde en iyi şekilde yansıtmak ve bir yanılsama yaratmak amacıyla olan Zeuxis ile Parrhasios’un, bu iddialarını kendi aralarında yarışacak kadar ileriye götürmüş oldukları, yine Antik Yunan mitolojisinde Kıbrıslı heykeltıraş Pygmalion’un kendi yaptığı heykele aşık oluşu, heykelinde bir “benzerlik” yaratmaktan da öte kendisini “yaratıcı” olarak konumlandığı bilinmektedir. Dış dünyanın görünen nesnel gerçekliğini sadık bir biçimde yansıtmaya çalışan resim sanatına dair mimesis, taklit, benzerlik, temsil gibi kavramlar pek çok kez ele alınıp, tartışılmıştır.

Çok uzun süredir bilinen ise resimdeki hatta fotoğraftaki daha da ilerisi sinema ve televizyondaki görüntü/ingelerin bile gerçekliği hiç bir zaman olduğu gibi yansıtmadıklarıdır. Jacques Rancière *Görüntülerin Yazgısı* adlı kitabında Görüntü/ingelerin bir Öteki’ye göndermede bulduklarını söylerken, sinema filmi ile televizyon yayını karşılaştırmaktadır. Bir televizyon görüntüsünün de ötekisi olduğunu, bunun da stüdyodaki gerçek performans olduğunu belirtir. “Öte yandan bir sinematografik plan, bir roman cümlesinin ya da bir tablonun ait olduğu görüntü rejimine bağlı olabilir. İşte bu yüzden Eisenstein sinematografik montaj modellerini El Greco ya da Piranésé’de olduğu kadar Zola ya da Dickens’ta arayabilmiş, Godard ise Elie Faure’un Rembrandt resmine ilişkin sözleriyle bir sinema methiyesi yaratabilmiştir”¹ Burada televizyon örneğinde bahsedildiği gibi en gerçekmiş gibi görünen görüntü/ingelerin bile dışında “öteki” bir gerçeklik olduğu, yine sinema

¹ Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 8.

örneğinde olduğu gibi sanatsal görüntü/imgelerin dönüştürülmüş bir görüntü/imge olarak bir ötekiyi işaret ettiği söylenebilir. “Böylelikle görüntü/imge iki farklı şeyi tarif eder. İlişkilerden biri bir orijinalin benzerini üreten basit ilişkidir: Bu benzer, illa ki orijinalin sadık kopyası değil, ama onun yerini tutabilecek bir şeydir. Diğeri ise sanat dediğimiz şeyi üreten işlemlerin oyunudur: örneğin, tam da bir benzerliğin başkalaşıma uğratılması.”² Bu başkalaştırma hiç kuşkusuz sanatçının içsel bakış açısı ile, algılama biçimiyle, bu algılayış biçimini etkileyen belleğin de etkisiyle sayısız biçimi ortaya koyar. Bu anlamda görünen gerçekliği yapıtında en iyi biçimde temsil etmeyi ya da bir yanılsama yaratmayı amaçlamış bir ressamın dahi yapabildiği ancak bir “dönüştürme”dir.

Tüm sanat yapıtları, temsil edilen, yaşanan gerçeklikten belli bir uzaklıkta olma temeline oturtulmuştur. “Temsil edilen ve temsil eden arasındaki eşleme hangi ilkelerden yararlanılarak yapılmış olursa olsun, bir temsil, zorunlu olarak sadece *işaret ederek gösterebilir* ya da *ima ederek anlatabilir*. Bu türden bir resim izleyiciye orijinale ilişkin bir tasarım hazırlasa da, bu ne bir kopya ne de bir model olacaktır. Gerçeklik ve resim arasında benzerlik anlamında bir köprü yoktur. Burada, önce sanatçının yaratıcı ruhu, ardından da yine resmin yaratıcı sürecine eşlik ederek onu yeniden üreten ruh tarafından aşılın bir yarık vardır sadece.”³ Maurice Merleau-Ponty de *Göz ve Tin* adlı kitabının bir bölümünde bu konuya değinmektedir. “Ormanları, şehirleri, insanları, savaşları, fırtınaları bize ne kadar canlı *temsil* ederse etsin, oyma resim onlara benzemez: O, yalnızca, kağıt üzerinde şuraya buraya serpiştirilmiş biraz mürekkeptir. Şeylerden ancak figürlerini alıkoymaktadır, tek düzlem üzerine yassılaştırılmış ve nesneyi temsil etmek için biçimi bozulmuş, bozulması *gereken* (karenin eşkenar dörtgen, dairenin oval olması) bir figür. Nesnenin, ancak ona “benzememek” koşuluyla “imge”sidir. Eğer benzerlik yoluyla değilse, nasıl etkin olur? “Düşüncemizi tasarlamaya itmektedir, hiçbir şekilde demek oldukları şeylere benzemeyen işaretlerin ve sözlerin yaptığı gibi.”⁴

² A.g.k., 9.

³ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, 125.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, 47.

Avrupa resmine baktığımızda Rönesans’la birlikte on dokuzuncu yüzyıla kadar resim sanatında sözü edilen temsili bir anlayışın hakim olduğudur. Gombrich *Sanat ve Yanılsama* adlı kitabında Rönesans’ın temsil anlayışının dış dünyadaki mekan, figür ve nesnelerin tuval üzerine perspektif ve ışık gölge aracılığı ile görünene olabildiğince sadık bir biçimde, yanılsama yoluyla aktarılmaya çalışıldığını, hatta bunun için bir takım şemalar oluşturulup bunlardan yararlandığını belirtir. Perspektif konusunda P.Florenski resimde perspektif kurallarının olabildiğince doğru uygulanmaya çalışılmasının bir yanılsamayla, izleyicinin inandırılıp memnun edilmesi ile ilişkili olduğunu, tiyatro dekorlarıyla ilişkilendirerek belirtmektedir. “Sanatsal yaratımda perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde, temsili sanat yaratıcılarının perspektifi ‘becerememesinin’ kesinlikle sözkonusu olmadığı, aksine basitçe, bunu *kullanmak istemedikleridir*. Ya da daha açık bir ifadeyle perspektifinkinden farklı temsil ilkeleri kullanmak istiyorlardı onlar. Bu ilkeleri kullanmak istemelerinin nedeni de, çağın anlayışına uygun olarak dünyayı, bu temsil yöntemlerine de içkin olan bir tarzda hissediyor ve anlıyor olmalarıydı.”⁵

Temsili sanat anlayışında resimde, dış dünyanın olabildiğince, yanılsamalı bir biçimde aktarılmaya çalışıldığını, temsili olmayan sanat anlayışının ise sadece soyut resim olduğunu söylemek oldukça eksik ve yüzeysel kalacaktır. “Zira sanatın temsil edilebilirlik rejimini bir benzerlik rejimi olarak tanımlayıp onun karşısına figüratif olmayan bir modern sanatı koymak doğru değildir. Temsiliyet rejimi benzerliğin belli bir başkalaştırımının rejimidir, yani söylenebilir ile görülebilir arasında, görülebilir ile görülemez arasında belli bir ilişkiler sisteminin rejimidir. Meşhur *Ut pictura poesis** deyişinin taahhüt ettiği şiirin resimselliği fikri iki asal ilişkiyi tanımlar. İlk olarak, söz anlatma ve betimleme yoluyla burada olmayan bir görülebilirin görülmesini sağlar. İkinci olarak, bir fikrin ifadesini pekiştirerek, zayıflatarak ya da başka bir kılığa sokarak, bir duygunun şiddetini ya da ölçülülüğünü duyumsatarak, görülebilir olana ait olmayan bir şeyin görülmesini sağlar. Görüntünün bu ikili işlevi görülebilir ile görülemez arasında istikrarlı ilişkiler

⁵ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel,75

* “Resim nasılsa şiir de öyledir”, Horatio, *Ars Poetica*. (ç.n.)

varsayar: örneğin bir duygu ile onu ifade eden dil oyunu arasındaki ilişkiler, ama aynı zamanda resim yapanın elinin kullandığı, duyguyu tercüme eden ve dil oyunlarını transpoze eden ifade çizgileri.”⁶

Resimde kullanılan imgelerin sözcüklerle söylenebileceklerin görsel dönüşümleri, aynı şekilde çevirileri olduklarını söylemek doğru olmayacaktır. “Çünkü bunlar sözcüklerden çok daha fazlasını akla getirir. Resimler yalnızca zihne değil aynı zamanda bedene, düşünceye, duygulara vb. şeylere de hitap etmektedir.”⁷ *Genel Dilbilim* Dersleri’nin yazarı Ferdinand Saussure de “görsel göstergeler ile işitimsel göstergeler arasındaki ayrıma değindiğinde, görsel göstergelerin “süremdeş” olduklarını ve bir çok boyutta dallanıp budaklandıklarını, işitimsel göstergelerin tek boyutlu ve tek zaman çizgili olduklarını yazar.”⁸ Bir topluma ait dildeki bazı kelimelerin anlamları dilsel yapıyı bozmamakla birlikte zaman içinde değişebileceğinden, kelimeler sunuldukları an içinde değerlendirilmelidir.

Resimde temsilin dil ile ilişkilendirilmesi konusunda akla gelen en önemli isimlerden biri Michael Foucault dur. “Foucault görmek ve söylemek eylemlerini ayrı ayrı biçimler olarak kabul etmektedir. İki organ dil ve göz beraber olarak hareket ederler ama aynı şey değillerdir...Foucault *Les most et les Choses* (Kelimeler ve Şeyler) kitabının 25. sayfasında da yazdığı gibi: Biz istediğimiz kadar gördüğümüzü söyleyelim (Velasquez’in tablosu üzerine) görülen şey söylenen şeyin içinde değildir, istediğimiz kadar tasvirlerle ve metaforlarla imgelerin yardımı ile bazı şeyleri göstermeye uğraşalım, söylediğimiz yer gözlerimizin önüne açılan, gözlerimizin önünde harikalar yaratarak çiçek açan yer değildir; sadece belli sözdiziminin birbirinin ardında sıralanıp, anlamlarını açıkladıkları yerdir. Foucault Görmek ve Konuşmak arasındaki bağlantısızlığa dikkatimizi çekmekte ve ikilem yaratmaktadır.”⁹ Bu konudaki fikirlerini en açık ve somut biçimde René Magritte’in resmiyle aynı adı taşıyan *Bu Bir Pipo Değildir* adlı kitabında dile getirir. Magritte’in resmi, temsiliyetten kopuşun yalnızca soyut resme yönelmekle

⁶ Jacques Ranci re, *Görüntülerin Yazgısı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 15.

⁷ Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, 18.

⁸ Ali Akay- Emre Zeytinoğlu, *Kavramın Sınırlarında*, 134-135.

⁹ Ali Akay, *Michael Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları*, 23.

gerçekleştirilmediğinin kanıtı gibidir. Foucault'nun belirttiği gibi Magritte ustalıkla çizilmiş pipo resminin altına *bu bir pipo değildir* yazarak “yazı ögesi ile plastik ögeyi birbirinden titizlikle ve gaddarlıkla hiçbir resimde görülmediği ölçüde ayırmıştır”¹⁰ (bkz. Resim 2.1) Gerçekte de bu bir pipo değil pipo resmi.

Foucault Magritte'in resmini soyut resmin iki temsilcisinin işleri ile karşılaştırarak “Magritte'in resmi Klee ve Kandinsky'nin girişimine yabancı değildir ve daha çok onların girişimlerinin karşısında ve onlarla ortak olan bir sisteme dayanarak, hem karşıt, hem de tamamlayıcı bir figür oluşturur” der.¹¹ Klee neredeyse soyut olarak nitelendirilebilecek, izleyicinin görür görmez isimlendiremeyeceği resimlerine tanımlayıcı isimler vermiş, Kandinsky ise soyut resimlerine *doğaçlama* ya da *kompozisyon* gibi isimler vererek tamamen soyut anlayışa dayalı bir tutum sergilemiştir. (Bkz.Resim 2.2-2.3) Bu anlamda Foucault'nun sözünü ettiği gibi bu resimler Magritte'in tavrının hem karşısında hem de aynı yerde durmaktadır.

“Resimde temsili rejimin yıkılması on dokuzuncu yüzyılın başında janrlar hiyerarşisinin geçersiz kılınmasıyla, “janr resmi”ne, yani tıpkı komedinin trajediye karşıtlığı gibi tarihsel resmin soyluluğuna karşı amiyane insanların amiyane etkinliklerini temsil eden resme yeniden itibar kazandırılmasıyla başlar. Demek ki resimsel formların şiirsel hiyerarşilere tabiyetinin, sözcükler sanatı ile formlar sanatı arasındaki belli bir bağın iptal edilmesiyle başlar. Sözcüklerin gücü resimsel temsil tarafından norm olarak alınması gereken model değildir artık. Temsil yüzeyini delen ve orada resimsel ifadeliliği (*expressivité*) ortaya çıkaran güçtür. Yani resimsel ifadelilik ancak onu delen bir bakış ve temsili konunun ardında bir başka konuyu açığa çıkaran sözcükler olduğu ölçüde yüzeydedir.”¹² Sürekli bir şeyler anlatmakta olan sözcüklerin hakimiyetindeki resim bu bağından kurtulup, kendi başına varlığını ortaya koymaya başlamıştır.

¹⁰ Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, 34.

¹¹ A.g.k., 35.

¹² Jacques Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 80.

Temsili düzende resim metin üzerinden hareket ediyordu. “Tablonun kompozisyonunun tercüme etmekle yükümlü olduğu düzenlemeyi sözcükler birer şiir olarak, kutsal ya da dindışı birer hikaye olarak resmediyorlardı. Örneğin Jonathan Richardson, resmin yapılmaya değer olup olmadığını bilmesi için ressama önce o tablonun hikayesini yazmasını tavsiye ediyordu... Estetik çağda eleştirel metin artık tablonun ne olması ya da olmuş olması gerektiğini söylemez. Tablonun ne olduğunu ya da ressamın ne yapmış olduğunu söyler.”¹³ Bu da resmin metnin hakimiyetinden kurtuluşu anlamına gelir. Artık metinler (eksik ya da fazla) resmin üzerine konuşmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda farklı bir gerçeklik anlayışına yönelen ve temsiliyetten uzaklaşan resim sanatında, sembolizm ile nesnelere anlamlarına yönelimle başlayan, duyuşsal bir gerçeklik anlayışından düşünsel varlığa giden yolda Cezanne’ın doğayı ve nesnelere silindir, küp ve konilere göre ele alması ile devam eden yaklaşım, yirminci yüzyılda giderek düşünsel olarak ‘kurulan’ bir kurgusal soyut dünyanın oluşumuna imkan vermiştir.¹⁴ Resim sanatındaki bu yeni anlayış bilim ve felsefedeki değişimler ile de paralellik gösterir. “Yeni resim, başka türlü görmek üzere şekillendirilmiş, temsil yüzeyi üzerinde, temsilin altında resimsel olanın belirlediğini görmek üzere şekillendirilmiş bir bakışa kendini sunan bir resimdir. Fenomenolojik gelenek ile Deleuzecü felsefe sanata temsiliyetin ardındaki buradalığı uyandırma görevini seve seve verirler.”¹⁵ Deleuze’e göre yaratıcısından da bağımsız sanat yapıtı, kendini kendinde saklayan konumundadır.

¹³ Agk. s.82

¹⁴ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 123.

¹⁵ Jacques Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 83.



Resim 2.1. René Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1928/29.



Resim 2.2. Paul Klee, Bahçede Figür.



Resim 2.3. W. Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911.

3. BELLEĞİN İMGE ÜRETİMİ

Yaşanmış bir deneyimden, gündelik yaşamda maruz kalınan durumlardan ya da görüntülerden hareketle oluşmaya başlayan imgeler, belleğin müdahaleleriyle, dönüşmeye ve ilk çıkış noktasının üzerine başka durumları da katarak oluşumlarını sürdürmeye devam etmektedirler. Amaç bu durumları ya da görüntüleri başlangıçtaki şekliyle olabildiğince sadık bir biçimde aktarmaya çalışıp, sabitlemek değildir. Kuşkusuz geçmişte deneyimlenmiş olayların ya da duyguların ister sözel ister görsel bir ifade ile olsun birebir aktarımından söz etmek imkansızdır. Buradaki imgelerin belleğin oluşturduğu bir evrimleşme ile farklı bir gerçekliğe dönüşümü söz konusudur. “Her sanat yapıtının bir *anıt* olduğu doğrudur, ama buradaki anıt bir geçmişi anan şey değildir, kendi öz saklanması için yalnızca kendi-kendilerine borçlu olan ve olaya onu kutlayan bileşimi veren bir mevcut duyular kitesidir. Anıtın eylemi anımsama değil, uydurmadır. Çocukluk anılarıyla yazılmaz, ama şimdiki zamanın çocuk-haline gelişleri olan çocukluk kitleleri aracılığıyla yazılır.”¹⁶

Geçmiş şimdide her defasında yeniden kuran, bir resmin oluşumunda önceki resimleri ve daha pek çok görüntüyü de kendisinde taşıyan bellek, aktarılmak istenen anlamın biçimini oluştururken, bunları içinde taşıdığı pek çok şeyle ilişkilendirerek yeni imgelere dönüştürmektedir. Deneyimlenmiş bir duruma ait bir görüntünün, ele alınan bir formun ya da bir fotoğrafın, sayısız görüntüler içerisinden seçilmiş olması tesadüfi bir durum ya da görüntü olarak beğenilmiş olması değildir. Bir karşılaşmadır. Bellekte işaret ettiği anlam ile buluşmasıdır. Pek çok ressam şeylerin kendilerine baktıklarını söylerken, bir anlamda bu karşılaşmadan (buluşmadan) bahsetmektedirler. “André Marchand şöyle der: Bir ormanda, birçok kez, ormana kendimin bakmadığını hissettiğim olmuştur. Kimi günler, ağaçların bana baktığını, bana konuştuğunu hissettim...Ben oradaydım, dinliyordum...Bence ressam evren tarafından delinmelidir, onu delmek istememelidir.”¹⁷ Bu iletişim, ressamın içinde bulunduğu ruh hali, duyguları ve kaygılarına karşılık gelen bir

¹⁶ G.Deleuze- F.Guattari, **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz, 144.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, 41.

buluşma ile kurulur. Yaşanan pek çok deneyim içinden seçilmiş olması bu nedenden kaynaklanır.

“Sanatçı nesnelere algılamaz; o, belirli –benzersiz ve evrensel- bir ritme duyarlıdır ve şeylerle rastlaşmasını bu ritimle görür ve nesnelere, yeterince hafif oluncaya, ağırlık duygusundan yeterince arınıncaya kadar, böylelikle de Nietzsche’nin dediği gibi, dansa katılıp saf genç kız adımlarıyla bize yaklaşıncaya kadar kemirip aşındırır. Soyutlamanın gerçek anlamı işte budur. Sanatçı soyutlama ile yalnızca bunu, dansa katılabilecek olanı, bu ritimle titreşime girebilecek olanı Gerçek Olan’ın onuruna yüceltir.”¹⁸

Bu karşılaşma sonrasında ilk somut deneyimden hareketle oluşmaya başlayan biçimler belleğin kurduğu sayısız ilişki ile yeni imgelere dönüşmeye başlayarak farklı bir gerçekliğe bürünürler. Bu dönüşüm resmin oluşum sürecinde ve diğer resimlerin oluşum süreçlerinde de devam eder.

Bellek geçmişte deneyimlenenleri, görüntüleri ya da anıları oldukları gibi saklayan, istediğimizde onları oldukları gibi içerisinden çıkarıp alabileceğimiz bir kasa değildir. Bellek geçmişi şimdiki zamana taşımaktadır. “Anılar geçmişe oysa bellek bugüne “buraya ve şimdiye” aittir. Bellek duyular bloku halinde, şimdiki zamanın içinde ortaya çıkar. Geçmişe ait bir bellek yoktur...bellek bizi geçmişimize değil, var olduğumuz şimdiki zamana gönderir. Gönderdiği yer anılardan çok duyular blokunun şimdiki zamandaki halidir. Anlıktır bellek. Anı’ya aittir demek mümkün değildir. O, içinde yaşadığımız an’ı belirler. Anın yeğinliğini içerir”¹⁹ O halde bellek geçmişe ve geleceğe ait olanı şimdiki zamanda yeniden kurar.

“Deleuze, şimdinin şimdiyle aynı anda geçmiş olmasa, aynı an kendi içinde şimdi ve geçmiş olarak varolmasa, asla geçmeyeceğini ve yeni bir şimdinin bu şimdinin yerini alamayacağını durmaksızın tekrar eder. Kısacası geçmiş, şimdiyle

¹⁸ Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, 193.

¹⁹ Ali Akay, “Bellek Üzerine”, **Anı Bellek I Sergi Kitabı**, Küratör Vasıf Kortun, 28-29.

aynı anda, geçmişin ve şimdinin virtüel bir arada varoluşunda biçimlenir.”²⁰ Deleuze’ün geçmiş ve şimdiki zaman üzerine düşünceleri Bergson’un zamanın oluşumu düşüncesiyle paralellik gösterir. “Benim şimdiki zamanım diye adlandırdığım şey, hem geçmişimin hem de geleceğimin sınırlarını ihlal eder. Öncelikle geçmişimi ihlal eder, çünkü konuştuğum an daha konuşurken benden uzaklaşmıştır; sonra da geleceğimi ihlal eder, çünkü bu an geleceğe yöneliktir... Şimdiki zamanım dediğim şey benim yakın gelecek karşısındaki tavrımdır, benim eli kulağında eylemimdir.”²¹

Bergson *Madde ve Bellek* adlı kitabında iki tür bellekten söz eder. “Birincisi, gündelik yaşamımızın tüm olaylarını cereyan ettikleri ölçüde imge-anılar biçiminde kaydeder; hiçbir ayrıntıyı ihmal etmez; her olguyu, her jesti kendi yerine ve tarihine yerleştirir. Yararlılık ya da pratikte uygulama gibi bir art düşünce olmaksızın, yalnızca doğal bir zorunluluğun etkisiyle geçmişi biriktirir.”²² Diğerinde ise “şimdiki zamanın içinde biriken çabalardan oluşan tüm bir geçmişin bu bilinci hala bellektir ama ilkinden son derece farklı bir bellek, daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek. Onun geçmişten sahip çıktığı tek şey, birikmiş çabayı temsil eden zekice koordine edilmiş hareketlerden başkası değildir; geçmişteki bu çabaları, onları hatırlatan imge-anılarda değil, güncel hareketlerin gerçekleşmesini sağlayan kesin düzende ve sistematik karakterde bulur. Yani artık bize geçmişimizi sunmaz, onunla oynar; ve bellek adını hala hak ediyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki ana uzattığı içindir. Biri *hayal eden*, öteki *tekrarlayan* bu iki bellekten ikincisi birincisinin yerine geçebilir, hatta çoğu zaman birinciymiş yanılısamasını verebilir.”²³ İkinci bellek daha çok alışkanlıklarla ilgilidir. Bu nedenle resimler arasındaki benzerliklerin ve yer yer tekrarlanan biçimlerin olması, ressamın belli bir oranda bu alışkanlıklarla uzlaşmasıdır.

²⁰ K. Ansel Pearson, “Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze” **Bellek: Öncesiz, Sonrasız**, 99.

²¹ Henri Bergson, **Madde ve Bellek**, Çev. Işık Ergüden, 103-105.

²² A.g.k. 61.

²³ A.g.k. 62.

Bellek, yeni bir resme hem daha önce yapılmış resme/resimlere, hem de sonrasında yapılacak olan resim/lere ait izleri belli bir ölçüde taşıyacaktır. Yeni bir resme başlandığında bembeyaz tuval aslında daha önceki resimlere ait biçimlerle ve bu süre içindeki tasarımlarla doludur. “Bütün bu kaskatı, donmuş yüzeyin yanında daha önce gördüğüm hiçbir akışla karşılaştırmaya gelmeyen kesintisiz bir akış vardır. Her birinin kendinden önce geleni izleyip içerdiğini bildiren peşpeşe durumlar vardır. Uygun bir biçimde söylendikte, bu durumlardan geçip izledikleri yolu görmek için dönüp bakınca bunların olsa olsa çeşitli durumlar yarattığı söylenebilir. Onları deneyimlerken bu durumlar öyle sıkı örgütlenmiş, ortak bir yaşamla öylesine derinden canlandırılmışlardır ki birinin nerede bittiğini, bir diğeri nerede başladığını söyleyemem. Gerçekte bunların hiçbiri ne başlar ne de biter, ama hepsi birbirlerinin içine geçerler.”²⁴ Seri içerisindeki her resmin bu oluşun bir parçası olduğu ve henüz oluşmamış bir resme ulaşmak için yapılmış bir çaba olduğu düşünüldüğünde bir resmin nerede başlayıp, nerede bittiğini söylemek çok da kolay olmayacaktır.

Bütün bu açıklamalardan sonra, kabul edilmesi gereken resimler arası benzerliklerin, yer yer tekrarların kaçınılmaz oluşudur. Yeni biçimler yaratmak için çabalayan ressam, yeniye ulaşabilmek ve oluşu tamamlayabilmek için bu tekrarların gerekliliğinin de farkındadır. Bu tekrar sonsuza kadar aynı biçimlerle ve renklerle aynı resimleri yapmak değildir. Bir doyma noktasına ulaşıncaya dek bu oluşun içinde kalmaktır. Her tekrarla birlikte, ilk baştaki anlamdan uzaklaşılır ve dönüşüm de böylelikle gerçekleşmiş olur. “Biz uyarana alıştıkça, onu meydana getiren ve tekrar tekrar dikkatimizi üzerlerine odakladığımız göstergeler (çok uzun süre baktığımız bir nesne ya da takıntılı biçimde dilimize doladığımız bir sözcük gibi) bir tür doyma noktasına ulaşırlar ve kenar çizgilerini yitirmeye başlarlar, körelirler; aslında bu noktada geçici olarak körelen bizim duyarlılığımızdır...Bizim için form bir süreliğine tükenmiştir artık.”²⁵ Bu doygunlukla birlikte resme yeni biçimler girmeye başlar. Giderek zenginleşen bellek her defasında eklenen farklı düşünce ve tasarımlarla geçmişini şimdiye taşımaya devam ediyorsa o halde resme yeni biçimler, farklı renkler

²⁴ Henri Bergson, **Metafizik Giriş**, Çev. Barış Karacasu, 11.

²⁵ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, 56.

de giriyor olsa, bu değişim çok keskin bir değişim olmamaktadır. Yine önceki resimlere ait izler bir şekilde varlıklarını sürdüreceklerdir ya da geçmişe ait biçimler zaman zaman kendilerini göstereceklerdir.

“Bu içsel yaşam bir yumağın açılmasına ya da aynı biçimde yumağın sürekli sarılmasına da benzetilebilir; çünkü geçmişimiz peşimizden gelir, izlediği yol boyunca topladığı şimdiyle durmadan kabırır...Oysa gerçekte bu ne bir açılma ne de bir sarılmadır, çünkü bu ikisi, parçaları türdeş, üstüste gelebilir yüzeyler ve çizgiler tasarımını çağrıştırmaktadır. Ancak, aynı bilinçli varlığın yaşamında iki özdeş an yoktur. En yalın duyumu alın, onun değişmez olduğunu varsayıp onun içine bütün bir kişiliği koyun: Bu duyuma eşlik edebilecek bilinç birbirini izleyen iki anda kendisiyle özdeş kalamayacaktır, çünkü ikinci her zaman, birincinin üzerinde ve ötesinde, birincinin ona bıraktığı anıyı da belleğinde taşıyacaktır.”²⁶

²⁶ Henri Bergson, **Metafiziğe Giriş**, Çev. Barış Karacasu, 11.

3.1 Özne – Nesne - Fenomen

“Her duygu apriori bir nesneye ilişkindir; ikincinin sunulduğu birincinin görüngübilimidir”

W.Benjamin

Avrupa resim sanatında Rönesans’tan on dokuzuncu yüzyıla uzanan bir çizgide resim sanatında hakim olan temsili anlayışın, biçimsel açıdan dış dünyanın görünen nesnel gerçekliğine sadık bir anlayışa sahip olduğu *İmge Temsil İlişkisi* adlı bölümde belirtilmiştir. Bu süre içerisinde ressam bakışını nesnelere görünen gerçekliğine çevirmiş, görüneni en sadık biçimde perspektif ve ışık gölge gibi resimsel elemanların da yardımıyla tuvaline aktarmaya çalışarak, sonuçta bir “benzemeçlik” elde etmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda, romantizm ile başlayan ve empresyonizm ile devam ederek, yirminci yüzyılda soyutlamalara ve giderek soyuta varan yeni resim anlayışıyla birlikte, öznenin nesne ile olan ilişkisi, varlık kavrayışı da değişmiştir. Özne ile nesne arasındaki ilişki hem resim sanatı hem de felsefe tarihi içerisinde farklı dönemlerde farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Burada bu ilişkiyi her dönem açısından ele almak bu eser metni çalışmasının amacını ve kapsamını aşacağından, konu bu çalışma kapsamı içerisinde sınırlandırılmıştır.

Daha önce belirtildiği gibi on dokuzuncu yüzyılda resmin temsil işlevinden uzaklaşmaya başlaması ile ortaya çıkan yeni yaklaşımlar, bilim ve felsefedeki yeniliklerle de paralellik gösterir. “Yalnız tek tek insanların ve dönemlerin değil, her *felsefe* görüşünün, sanatta her *izm*’in belli bir görmesi, dünya karşısında belli ve yeni bir duruşu vardır. Bunun için her felsefe ve her “izm”, dünyayı, varlığı yeni bir şekilde görmeyi ifade eder, yeni bir bilgi objesini geliştirir. Nasıl felsefede idealist bir bilgi objesi, pozitivist bir varlık yorumundan, bilgi objesinden çok farklı ise, aynı şekilde sanat alanında da bir klasisist varlık yorumu da bir impresionist varlık

yorumundan çok farklıdır... İmpressionist sanat, objeyi *duyu* yoluyla kavrar ve obje onun için bir *duyumlar kompleksidir*. İmpresyonist estetik değer de yine duyularda temellenen...duyumların meydana getirdiği bir görünüş, bir fenomendir.”²⁷

İki tür varlık kavrayışından söz etmek gerekirse, biri ya öznenin dışında, öznenen bağımsız olarak vardır, yani nesnelir ya da ben'den bağımsız bir gerçeklik alanı değil, özneye bağlı, öznel bir fenomendir. Bu felsefe tarihinin çok eski zamanlardan beri tanıdığı ikili varlık kavrayışını ifade eder.²⁸ “Ortaçağ'da ve Yunan felsefesinde insan, bir bütün olarak görülüyor ve şimdilerde sıklıkla bilinç denilen ruh-içi yaşama ilişkin anlayış, doğal bir deneyimleme içinde icra ediliyor, dışsal bir algıdan ayırt edilen içsel bir algı olarak görülmüyordu. Descartes'tan bu yana psikoloji kavramı, hatta genel olarak ruha ilişkin bilim kavramı, kendine özgü biçimde değişmiştir. Tinsel olanın bilimi, aklın bilimine *bilinç bilimine* dönüşmüştür ki, bu bilim, kendi nesnesini içsel deneyimleme denilenle elde etmektedir. Fizyolojik psikoloji için de psikolojinin izleğinin ne olduğu baştan bellidir; bu yaklaşım, salt dışsal biçimde ve zıtlık içinde dile getirilmiştir: Bir töz olarak anlaşılan ruhun bilimi değil, ruhun görüngülerinin, içsel deneyimleme sırasında ortaya çıkanın bilimi.”²⁹ Bu yeni yaklaşım, sonrasında Husserl'in fenomenolojik araştırmalarının da öncüsü olmuştur.

“Fiziksel gerçekliğin yanında bir de psişik (ruhsal) gerçeklik vardır. Acaba bu psişik gerçekliğin duyum denen basit elemanlarla nasıl bir ilgisi vardır? Bu ilgi tıpkı maddi gerçeklikle olan ilgi gibidir. Yani bütün ruhsal yaşam, bütün yüksek bilinç yaşamı, duygular, hatırlamalar ve tasavvurlar, kavramlar, hep bu basit elemanların, duyumların meydana getirdiği biçimlenmelerdir. Buna göre, ruhsal varlık alanında tek bir biçim verici eleman, tek bir prensip görüyoruz: *Duyum*. O halde, hiçbir soyut duyma, isteme, düşünme yoktur. Hem fizik ve hem de psişik olan

²⁷ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 12.

²⁸ A.g.k. 20.

²⁹ Kaan H. Ökten, **Heidegger Kitabı**, 131.

duyum, bütün psişik yaşamın temelini oluşturur...Duyum, nesnede olan real bir özellik değil, öznedeki olan, öznel bir fenomendir”³⁰

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Empresyonist sanat, doğayı duyularıyla kavradığı gibi olan doğa olarak, figüratif bir anlayışta resmetmek istemişti. Ancak yirminci yüzyılda bu anlayış yerini yeni bir gerçeklik arayışına, nesneye değil nesnenin anlamına yönelen, farklı biçimlerdeki soyutlamalara ve nihayetinde soyut resme varan bir anlayışa bırakmıştır.

Paul Klee'nin söylediği gibi: “Sanat, artık görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar.”³¹

Yirminci yüzyılda resim sanatında soyutlamaya yönelik, felsefede karşılığını fenomenoloji felsefesinde bulur. “Çağdaş soyut sanatın ünlü temsilcisi ve kuramcısı Wassily Kandinsky'nin soyut sanat üzerine olan düşüncelerini geliştirdiği ‘Über das Geistige in der Kunts (Sanatta Tinsel Olan Üzerine)’ adlı kitabı ile fenomenoloji felsefesinin kurucusu Edmund Husserl'in fenomenoloji felsefesini temellendirdiği ‘Ideen zu einer reinen Phaenomenologie (Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler)’ adlı kitabının aynı yıllar içinde yayınlanması (1912-1913), herhalde rastlantıyı aşan bir olay olarak kabul edilmelidir. Fenomenoloji felsefesinin de felsefe için gösterdiği erek, soyut sanat anlayışının sanat için gösterdiği erek ile büyük bir yakınlık gösterir.”³² Kandinsky'nin sözünü ettiği saf resme ulaşmak ve savunduğu içsel zorunluluk düşüncesi ile fenomenolojinin indirgeme ile nesnelere özünü kavrama düşüncesi aynı amacı yansıtır. Mondrian'ın bu dönem içerisinde ağaçlardan yola çıkarak, oluşturduğu resimlerinin giderek soyut bir anlayışa varması da yine fenomenolojik tavırla paralellik gösterir. Felsefi bakımdan fenomenolojinin belirlenimi ise, Kant'ın ünlü fenomen-noumen ayırımından çıkış noktasını alır. Descartes'ın ‘düşünen özne’sini, kendi kendisini nesnesi olarak kuran bir özneye dönüştüren Kant'ın, görünenler ile görünmeyenlerin ardındakileri birbirinden ayıran bu düşünsel edimi, fenomenolojinin de yolunu açmıştır. İ. Tunalı fenomenoloji üzerine düşüncelerini aşağıda alıntılanmış biçimiyle açıklar.

³⁰ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 19-20.

³¹ A.g.k. 123.

³² A.g.k. 133-134.

“Fenomenoloji için de hareket noktası adından da anlaşılacağı gibi *fenomen*’dir. Hatta fenomenlerden hareket etmek fenomenoloji için bir parola değeri taşır. Ancak ne var ki fenomenolojinin ‘fenomen’ deyince anladığı şey, duyu verilerine dayanan görüşler değil, tersine varlık objektivleşmeleridir. Bunu daha açık söylersek: Fenomenolojinin ‘fenomen deyince anladığı şey, ‘parantez içine alınan’ duysal görüşlerin arkasında kalan, artık kendisini paranteze alamayacağımız şeydir...Burada paranteze alınan şey , yalnız duyulur dünya nesnelere dünyası değildir, paranteze alınması gerekli olan aynı zamanda doğal bir varlık olan ‘bilinç’dir. Çünkü genel-doğal-tez, bize yalnız nesnelere dünyasını değil, aynı zamanda doğal bir varlık olan sübjektif ben’i verir. Bunun için, paranteze alma ya da eylem dışı bırakma, bu ruhsal ben için de geçerlidir. ”³³ O halde bilinç de burada nesne konumundadır.

Ondokuzuncu yüzyıl sonu ile başlayan çizgide özellikle Yirminci yüzyılda ressamın soyutlamaya yönelmesine neden olan faktörler sosyal, politik, kültürel, felsefi, bilimsel ve endüstriyel yönden dünyada meydana gelen değişimlerdir. Artık ressamın içinde yaşadığı dünya ile ilişkisi değişmiştir. İki dünya savaşı, iç savaşlar, Auschwitz, bilimde ve teknikte meydana gelen değişimler sonrasında ressam dünyayı yeniden yorumlama ve anlamlandırma durumundadır.

Wilhelm Worringer *Soyutlama ve Özdeşleşim* adlı kitabında bu iki kavram üzerinde durur. Özdeşleşimde insan, kendi varlığının dışında bulunan nesnelere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Ancak bu insanın içinde yaşadığı doğa ve doğal nesnelere arasında bir güvenin ve huzur ortamının oluşmasıyla mümkündür. Soyutlama içtepisi açısından ise insan ile doğa arasında tam tersi bir ilişki söz konusudur. Soyutlama içtepisi insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğun sonucudur. Ve insan bu huzur ve güveni sanatta, kendi yarattığı sanat biçimlerinde bulacaktır.³⁴

Kuzey ve Güney toplumlarının, İlkel kavimlerin, Doğu ve Batı sanatlarının araştırılması, ayrıca özellikle ekspresyonizm ele alındığında, bu akımın

³³ A.g.k. 141-142.

³⁴ A.g.k. 125-126.

temsilcilerinden Beckmann'ın "Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum", Franz Marc'ın ise "Ben korkumdan kurtulmak için resim yapıyorum" demesi, içinde yaşadıkları dönem düşünüldüğünde Worringer'in düşünçesini haklı çıkartmaktadır.

Özne- nesne ilişkisinde uzun bir süre devam eden anlayışa göre egemen olan taraf özne iken, bu üstünlük ilerleyen sürede farklı görüşlerle ortadan kalkmıştır. "Adorno'ya göre değişim değerinin kullanım değeri üzerinde giderek artan egemenliğiyle toplumsal olarak dayatılan- şey, dünyanın büyüünün bozulması, insan doğası ile doğa arasında doğal olmayan bir yaranın yaratılmasıdır. Bu yara doğal değildir ya da doğaya aykırıdır, çünkü insan doğal dünyanın bir parçasıdır. Kendimizi doğanın üzerine çıkarmakla; dünyayı, ideal olarak, bilen bakış açısının bile ortadan kalkacağı ya da nesnelere dünyasında yalnızca bir başka nesne haline geleceği (ki bu da aynı sonuca varır) temsili bilmenin bir nesnesi kılmakla; dünyaya yönelik bütün öznel tepki ve dolayısıyla insan öznelere görüldüğü biçimiyle dünya ortadan kalkar. Aydınlanmanın yolu olan bu yolla, kendine yeterli olduğu duyurulan bir metodolojik rasyonellik bıçağı, onu kullananın kendi etine saplanır. Çıkan kan, modern öznenin özneliği ve nesne dünyasının anlamıdır. Bilimin (teknolojinin, sermayenin) yarattığı kültür bunalımı, bir öznel ve anlam bunalımıdır."³⁵

"Adorno'nun görüşüne göre, gündelik yaşamın temel belirleyicileri artık tek tek öznel deneyiminden geçmemektedir; şimdi eylemlerin ve şeylerin ne anlama geleceğini makro yapılar belirlemektedir. Bu makro yapılar, onların emrindeki birer memur olan bireylerin iradeleri dışında iş görür."³⁶ Bugün insanlara nasıl giyinecekleri, neleri yiyecekleri, nasıl hareket edip, ulaşım araçlarında nasıl davranacakları, telefonu kaç dakika kullanacakları sürekli uyarılar halinde veriliyor ve insan hep bu belirlenmiş sınırlar içinde hareket edebiliyorsa gündelik yaşamdaki deneyimler kişiselikten yoksundur denilebilir.

³⁵ J.M. Bernstein, "Görünüşü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği" *Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe* sayı:36, 201-202.

³⁶ A.g.k. 205-206.

İnsan bir tür gözetim altındadır. Foucault'a göre "Mademki XX. Yüzyılın sonunda insanları kontrol altına almak hapishaneyi, tımarhaneyi, okulu gerektirmiyor, o halde modern ruhlarımız bu özgürlük hapishanesinde toplum olarak kontrol altında tutulmaktadır."³⁷ Bu bir anlamda toplumda klostrofobik bir ruh durumunun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Sonuçta toplu olarak alınan güvenlik önlemleri, verilmeye çalışılan "güvendesiniz" düşüncesi, insanda güvende olmadığı, daha da güçlü bir biçimde her an tehlikede olduğu duygusunu artırmakta, hep yaratılmaya çalışılan özgür insan fikri yerini gözetim altındaki insana bırakmaktadır. Resim ise ressama bir anlamda kişisel bir deneyim alanı açmaktadır. *Sürecin İmge Üretimi* adlı bölümde belirtildiği gibi; resim, başa çıkılması zor ve katlanılmaz gibi görünen duyguların kökten dönüşmesi ve üstesinden gelinmesi için bir aracı haline gelir. Ancak yaratım sürecinde özellikle oyun ile ilişkilendirilen kısımda söz edildiği gibi, ressam hakimiyetini kendi başına bulmuş şekliyle bu kez de resme teslim etmektedir.

³⁷ Ali Akay, **Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları**, 63.

3.2 Bilinç - Bilinçdışı

Belleğin İmge Üretimi adlı bölümde yaşanmış bir deneyimden, gündelik yaşamda maruz kalınan durumlardan ya da görüntülerden hareketle oluşmaya başlayan imgelerin belleğin müdahaleleriyle, dönüşmeye ve ilk çıkış noktasının üzerine başka durumları da katarak oluşumlarını sürdürmeye devam ettiklerini belirtmiş, yine aynı bölümde deneyimlenmiş duruma ait bir görüntünün, ele alınan bir formun ya da fotoğrafın, sayısız görüntüler içerisinde seçilmiş olmasının tesadüfi ya da istem dışı olmadığını, bunun bilinçli bir seçim olduğunu vurgulamıştık. Biraz daha net bir şekilde ifade etmek gerekirse, sokakta yürürken burnumuza gelen bir kokunun bizi çocukluğumuza, çocukluğumuzdaki bir ana, yaşadığımız eve götürmesi gibi bir şey değildir bu. Hiç umulmadık bir anda, dışarıdan gelen bir etkiyle çıkagelen geçmiş değildir. Zihinde olan bir düşüncenin, anlamın, seçilmiş bir görüntü ya da form ile buluşmasıdır.

İlk çıkış noktası, Deleuze'ün *Proust ve Göstergeler* adlı kitabında bahsettiği gibi iradedışı bir bellek ile ilişkili değildir. Deleuze burada iki tür bellekten söz eder. *İradedışı Bellek* ve *İradi Bellek*. Bilindiği gibi Proust'ta, *Kayıp Zamanın İzinde*'de Madlen'in tadıyla iradedışı bellek devreye girer ve Combray canlanır. Bu yalnızca geçmişe ait bir şeyin hatırlanması değil, hayal kırıklıklarının da yaşandığı bir arayıştır. Hakikati arayış.

Deleuze'e göre, iradedışı belleğin duyumsanabilir göstergeleri fazlaca maddi (hayata ait) kalacağından, sanata daha yakın olan imgelemin göstergelerinden daha aşağıdırlar. Sanata yönlendirirler ya da sanat başlangıcı oluştururlar ancak hala hayat göstergeleridirler. Hayattan üstün olan sanat ise iradedışı belleği temel almaz.³⁸ Söz konusu olan anımsamada çağrışımsal bir mekanizma söz konusudur: şu anki duygulanım ile geçmiş bir duygulanım arasındaki benzerlik. Proust'ta çok sık karşılaşılan bir vurgudur. Madlenin tadı, bunun ilk kez tadılmış olduğu Combray'i

³⁸ Gilles Deleuze, *Proust ve Göstergeler*, Çev. Ayşe Meral, 60-61.

yeniden canlandırır. İki duygulanım arasındaki benzerliğin de ötesinde, neredeyse iki duygulanımdaki aynı niteliğin özdeşliği söz konusudur.³⁹ Ancak yine de tam olarak bir özdeşlikten söz edilemez.

İradi bellek ise, geçmişini doğrudan kavramayıp, onu şimdilerde yeniden oluşturur. Bu durumda da söz konusu belleğin geçmişi, olduğu şimdiki ve artık geçmiş olduğu şimdiki göre görecelidir. İradi bellek geçmişin *kendi içindeki varlığını* gözünden kaçıtır ve sanki geçmiş, şimdi olduktan hemen sonra oluşturuluyormuş gibi davranır.⁴⁰ Bu görüş *Belleğin İmge Üretimi* adlı bölümde belirtildiği gibi Bergson'un *Madde ve Bellek*'teki düşünceleri ile paralellik gösterir. Yine de bir noktadan sonra Proust ile Bergson'un sorunu birbirinden ayrılır. Bergson geçmişin kendi içinde korunduğunu söylemesine karşılık, Proust geçmişini kendi içinde korunduğu biçimde nasıl kurtarabileceğimizi sorar.⁴¹

Deleuze, iradedışı bellek ile bu soruya cevap ararken aslında bunun mümkün olamayacağını şöyle belirtir:

“Bilinçli algıda kaldığımız sürece madlenin Combray’le tamamen dışsal bir bitişiklik ilkesi vardır. İradi bellekte kaldığımız sürece Combray, geçmiş duygulanımdan ayrılabilir olarak madlenin dışında kalabilir. Ama işte iradedışı belleğe özgü olan budur: bağlamı içselleştirir, geçmiş bağlamı şimdiki duygulanımdan ayrılmaz kılar. Aynı zamanda iki an arasındaki benzerlik daha derin bir özdeşliğe doğru kendisini aşarken, geçmiş ana ait olan bitişiklik de daha derin bir farklılığa doğru kendisini aşar. Combray şimdiki duygulanımda tekrar ortaya çıkar, geçmiş duygulanımdan farklılığı şimdiki duygulanımda içselleşmiştir. Şimdiki duygulanım artık farklı nesneyle olan ilişkisinden ayrılamazdır. İradedışı bellekte temel olan şey, aslında yalnızca birer koşul olan benzerlik, hatta özdeşlik değildir. *Temel olan şey, içselleştirilmiş olan için farklılıktır.* Bu nedenle anımsama sanata ve irade dışı bellek de eğretilene benzer: ‘iki farklı nesneyi’ tadıyla madleni, renk ve ısı

³⁹ Agk.63.

⁴⁰ Agk 64.

⁴¹ Agk 65.

nitelikleriyle Combray'ı alır; birini diğeriyle kuşatır, ilişkilerini içsel bir şeye dönüştürür.”⁴²

“Bellek bilinçdışı değildir. Bellek (hafızanın varolduğu yer, akıl, olarak düşünülürse bunun yeri olarak bilinen, anatomide beyindir diyebiliriz) bilinçdışı ile aynı şey gibi durmaz. Freud'un *Metapsychologie* kitabındaki tasvirine göre psişik topik denilenin anatomi ile bir ilgisi yoktur; bu psişik aygıtın bölgelerine gönderimde bulunur ve bölgelerin yeri bedenın herhangi bir yeri olabilir. Freud'da bilinçdışı bir temsiliyettir ve geçmişe aittir. Halbuki Deleuze-Guattari'nin makinasal bilinçdışı adını verdikleri şey sadece şimdiki zamana aittir. Eski olaylar hatırlanmaz. Onlar bir gönderen sayesinde şimdiki zamanla güncelleşir.”⁴³ O halde Deleuze'un makinasal bilinçdışı adını verdiği şey irade dışı bellekle yakın bir yerde durmaktadır.

Bilinçdışı, bilinç ve bellek, bu üçü aynı şey değildir. Ancak bilinçdışının ressamın bilinçli yaşamında, şeylere bakışında ve onları anlamlandırmasında çok da belirgin olmayan bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. O halde resim şimdiki zamanın bilincinde işleyen belleğin oluşturduğu imgelerden oluşmakla birlikte, somut halde saptanamaz da olsa bilinçdışının etkilerini de içermektedir.

“Dubuffet, kendi sanatından söz ederken şunları söyler: Nesnelere daima en basit halleriyle, betimleyici olmadan, şeylerin gerçek nesnel ölçülerinden uzak durarak, çocukların çizimlerine benzeyecek şekilde yapmaya çalıştım. Gerçekten de çocukların çizimlerine ve resim çizmeyi bilmeyen birinin resimlerine ilişkin sürekli merakım, onlarda, nesnelere keyfi bir biçimde odaklanan gözlerin yanlış konumundan değil de, bilinçdışı bakışının pusulasından kaynaklanan, nesnelere çizmeye yönelik bir yöntem bulma umudunu taşımamdır; böylece her insanın hafızasına kendi iradesi dışında kazınan izleri bulmaya ve her bireyi, çevresinde olan ve gözüne takılan şeylere bağlayan etkili tepkileri gözlemlemeye çalışıyorum.”⁴⁴ (Bkz. Resim 3.2.1.)

⁴² Agk. 66-67.

⁴³ Ali Akay, “Bellek Üzerine” **Anı/Bellek I Sergi Kitabı**, 33-34.

⁴⁴ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, 137-138.

Dubuffet'nin sözettiği bilinçdışı bakışının etkilerini resme aktarmak, bu çalışma kapsamında ortaya koyulan resim çalışmaları için bir amaç değildir. Ancak resmin oluşum sürecinde bilinçdışının etkilerinin de resmin tamamen dışında kaldığı söylenemez. Bu durum Edward Munch'un *Hasta Odasında Ölüm* adlı resmi ile örneklendirilebilir. Resimde odada ölüm yatağında kızkardeşi ve etrafında üzüntü içinde olan insanlar resmedilmiştir. Munch bu resmi, kızkardeşinin ölümünden 12 yıl sonra yaparken, resminde o günü bilinçli bir şimdi içinde kugulamıştır. Ancak Munch'un diğer resimlerine baktığımızda da görülen ölüm ve acının kendisini her zaman hissettirmiş olduğudur. (Bkz. Resim 3.2.2.)

Bilinç ve bilinçdışı birbirinden ayrı şeyler olmakla birlikte, aralarındaki sınır gece ile gündüz arasındaki sınır gibidir.⁴⁵ Ancak resim sanatında, pek çok ressamın resimlerinde bilinçdışının etkileri, ressamın kendisi için dahi gizlilik içermektedir. Bu anlamda resim çalışmalarını irdelemek, oldukça geniş kapsamlı bir çalışmayı gerektirir ve bu da ayrı bir tezin konusu olabilir. Resim sanatına bilinçdışının hissedilir yansıması 19. yüzyılda Romantizm ile başlayarak, Sembolizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm'den, Soyut Dışavurumculuk'a dek uzanan bir çizgi boyunca etkili olmuştur.

⁴⁵ Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları**, Çev. Gürol Koca, 112.



Resim 3.2.1. Jean Dubuffet, 1944.



Resim 3.2.2. Edward Munch, Hasta Odasında Ölüm, 1895.

4. SÜRECİN İMGE ÜRETİMİ

4.1.SÜREÇ

Başlangıçta verilmiş pek çok kararlar ve tamamen kontrol altında başlanmış bir resim süreçteki haliyle ressamı kendi kontrolüne alabilir ve roller tamamen değişebilir. Resmin nasıl yapılacağına ilişkin ne kadar çok düşünülürse düşünülün, yapıt en son haline gelene kadar, bu oluşum sırasında defalarca yıkılıp yeniden kurulacaktır. Sonuçta ortaya çıkan eser bu deneyimin nesnel karşılığı olabilir, ancak bu durumun tam bir göstergesi olarak kabul edilemez. “Hiçbir imgenin, benim kendi bilinçli yaşamımın akışında deneyimlediğim özgün duyguyu eksiksiz biçimde yeniden yaratamayacağı açıktır.”⁴⁶ Resmin yaratma süreci, deneyimlenen durum, yaratıcı açısından dahi pek çok yönden sözel ifade edilebilecek bir durum değildir. Bu nedenle resmin oluşum süreci üzerine yazılmış her metin, bu deneyimin bir gölgesi olarak her zaman eksik kalacaktır. Çünkü süreçte saklı olan pek çok şey için söylenen pek çok söz, deneyimlenen bu durumun tam karşılığı olamayacak ve resmin içsel anlamını verme başarısını gösteremeyecektir. “Gadamer, bir sanat eseri tecrübesinin her türlü öznel yorumlama boyutlarının üzerinde olduğunu, buna sanatçı ve algılayan kişilerin de dahil olduğunu söyler.”⁴⁷

Tanpınar’ın bir şiiri ressamın yaratma sürecindeki sözcüklerle birebir anlatılamayacak durumunu işaret eder gibidir.

- | | | | |
|---|--|---|--|
| 1 | “Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpare, geniş bir anın
Parçalanmaz akışında. | 3 | Başım sükutu öğüten
Uçsuz, bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş; |
| 2 | Bir garip rüya rengiyle
Uyumuş gibi her şekil
Rüzgarda uçan tüy bile
Benim kadar hafif değil. | 4 | Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.” ⁴⁸ |

⁴⁶ Henri Bergson, **Metafiziğe Giriş**, Çev. Barış Karacasu, 13.

⁴⁷ Richard Palmer, **Hermenötik**, Çev. Yrd. Doç.Dr. İbrahim Görener, 217.

⁴⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Bütün Şiirleri**, Haz. İnci Enginün, 19.

Tanpınar'ın şiirinde ifade ettikleri, ressamın yaratma sürecindeki “haline geliş”lerine, ruhsal bir iyileşmeye, dünyanın görünen nesnel gerçekliğinden uzaklaşıp farklı bir gerçekliğe dönüşümüne, yeni bir dünya kurulumunda kontrolün kendisinde olduğunu sezmesine rağmen, yine de kontrol edemediği bir durumda olmasına denk düşer. Şiirdeki zaman anlayışı aynı zamanda Bergson'un zaman anlayışı ile de paralellik gösterir.

Cézanne da benzer bir durumdan söz ederken, bir resmini yaparken içinde bulunduğu durumu şöyle ifade eder:

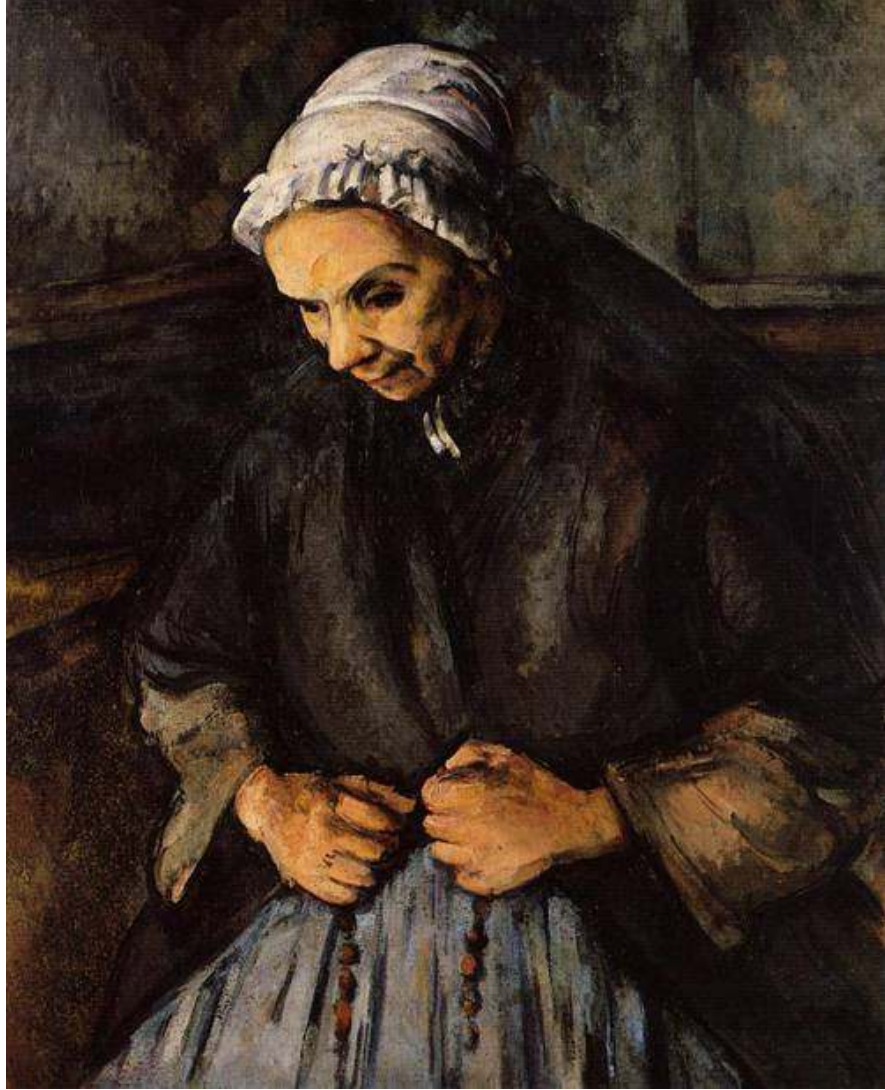
“Bilirsiniz, Flaubert *Salambo* 'yu yazdığında, her şeyi erguvan kırmızısı gördüğünü söylüyordu. Ben *Tespîh Çeken Yaşlı Kadın* 'ı (Bkz. Resim 4.1.1.) yaparken, bir Flaubert tonu görüyordum: bir atmosfer, tanımlanamayan bir şey, *Madame Bovary* 'den yayıldığına sandığım mavimsi kızıl bir renk. Bir an için tehlikeli ve çok yazınsal bulduğum bu saplantıdan kurtulmak için Apulée'yi okumamın bir yararı olmadı. Hiçbir şey değişmiyordu, o baskın kızıl mavi üzerime geliyordu. Bütünüyle onun içinde yüzüyordum.”⁴⁹ Cézanne sözünü ettiği resminde içsel bakışını dış dünya ile buluşturmuştur. Pek çok sanatçı için de bu durum söz konusudur. Örneğin Caspar David Friedrich de dış dünya ile iç benliğinin buluşması sonucu resimlerini oluşturmuştur. (Bkz. Resim 4.1.2.) Friedrich daha çok ölüm ve yalnızlık temalarının hakim olduğu resimlerini yaparken, bu durumu “olduğum gibi olmak için çevremdekilerle yekvücut olmam, kendimi bulut ve kayalarla özdeşleştirmem gerekiyor”⁵⁰ diye özetlemektedir. “Aslında, romancı da içinde olmak üzere, sanatçı, yaşanmışlığın algısal durumlarından ve duygusal geçişlerinden taşar. O bir uz-görendir, bir haline- gelendir.”⁵¹

Resmin oluşum sürecinde yapıyla kurulan ilişki, bir özne nesne ilişkisi değildir. Ressam yapıtının önünde ya da karşısında değil, bütünüyle içinde olan kişidir. Resmin başlangıcında önceden belirlenmiş bir takım kurallarla hareket edilse de sonraki aşamalarda bu kurallar defalarca bozulup yerlerine yenileri inşa edilmektedir. Söz konusu olan resmin kendi dinamiklerinin olması ve yaratıcısını da

⁴⁹ Beatris Lenoir, **Sanat Yapıtı**, 193.

⁵⁰ Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları**, Çev. Gürol Koca, 110.

⁵¹ G. Deleuze-F. Guattari, **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz, 146.



Resim 4.1.1. Paul Cézanne, Tespîh Çeken Yaşlı Kadın, 1895/96.



Resim 4.1.2. Caspar David Friedrich, Buz Denizi, 1823-24.

buna göre içine alıp yönlendirmesidir. Tam da bu noktada, oluşum sürecinde yapıt, “oyun” ile benzeşim gösterir.

Oyun kavramı ile kastedilmek istenen, eğlenmek ya da iyi vakit geçirmek için eylemde bulunulan bir şey oluşu değil, kendisinin içerisine girebildiğimiz bir varlık oluşudur. Sanatın oyunla olan ilişkisi ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek kadar geniş olduğundan, burada yalnızca eser metni çalışması kapsamında, oyun ile sanat eserinin kendi başına bulunuş şeklinin benzerliği konu edilmektedir.

Resmin oluşum sürecinin oyunla benzeşen bir diğer yanı da yaşanan mekandan düşünsel ya da fiziki anlamda soyutlanmış ayrı bir alan içinde gerçekleşiyor olmasıdır. Örneğin çocuklukta bir odanın içinde, oyun alanı olarak oluşturulmuş ayrı bir mekan gibi, ya da diğer oyunların oynandıkları diğer alanlar gibi, tuval de ressama soyutlanmış bir alan olarak sunar kendisini. Önceden belirlenmiş kurallarla başlayan oyun, kuralların defalarca bozulup, yerlerine yenilerinin devreye girmesi ile başka başka biçimlerde devam eder.

J. Huizinga “Her oyun bir anlam taşır. Eğer oyuna bir öz yükleyen bu faal ilkeye zihin dersek aşırıya kaçmış oluruz; eğer ona içgüdü dersek hiçbir şey söylememiş oluruz”⁵² der. Gadamer’e göre ise; “Bir oyun ‘sadece bir oyundur’ ve ‘ciddi’ değildir. Ancak –bizzat oyunun kendisinden hareket edersek- oyun gerçekten ciddi bir hal alır, onu ciddiye almayan bir kişi de ‘oyunu bozar’. Oyunun kendi dinamikleri ve oynayanların bilinçlerinden bağımsız hedefleri vardır. O, bir özne karşısında duran bir nesne olmayıp, bizim içerisine girdiğimiz bir varlığın, kendisini tanımlayan hareketidir.”⁵³

Oyun bu noktada sanat eserinin durumunu işaret eder. Oyuncu oyuna başladıktan ve içine girdikten sonra kendisini başka bir dünyanın hakimiyetine teslim eder ve onun tarafından yönlendirilir. Sanat eseri ve sanatçı için de durum aynıdır.

“Bir oyunun, oyuncuların eylemleri veya bilinçleri içerisinde değil, tersine bunları kendi alemine çekip ruhuyla doldurduğu bir varlığa sahip olduğunu görmekteyiz.

⁵² Johan Huizinga, **Homo Ludens**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 17.

⁵³ Richard Palmer, **Hermenötik**, Çev. Yrd. Doç.Dr. İbrahim Görener, 226.

Oyuncu oyunu kendisi için zararsız bir gerçeklik olarak tecrübe eder. Bu gerçeklik “kasıtlı” bir gerçeklik olunca, bu kural daha fazlaca geçerli bir hal alır. Oynanan şey seyircilere sunuş şeklini aldığıda da durum aynıdır.”⁵⁴ Oyun bu yönüyle de yaratım sürecindeki yapıyla ve sanatçının durumuyla birebir örtüşür. Çünkü bu süreç yaratıcı tarafından tamamıyla bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmez.

“Duchamp’a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayındır. Duchamp’ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Sanatçının “eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur; bunlar da en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli olarak yapılmaz, yapılmamalıdır da.” Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye –tamamen kişisel yaratıcı sürece- duyarsız kalmak demektir. Bu süreç bilişsel, duygusal, iradi bir süreçtir- sanatçının şahsının baştan aşağıya gözden geçirilmesi; başka bir deyişle, başa çıkılması zor ve katlanılmaz gibi görünen duyguların kökten dönüşmesi ve üstesinden gelinmesidir.”⁵⁵

Duchamp yaratma süreci ile ilgili sanatçıdan izleyiciye yönelen bir aktarım faaliyetinden söz etmektedir.

“ Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir-yada malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta

⁵⁴ A.g.k. 228.

⁵⁵ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, 35.

ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan (yoksa kendi kendini taklit etmekten mi?) ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür.”⁵⁶ Duchamp’ın kullandığı aktarım kelimesi psikanalitik (ruhçözümsel) tedavide kullanılan bir terimdir. Erken çocukluk dönemine ait olumlu ya da olumsuz duyguların dış yansıtımıdır. Ancak burada kullanılan biçimiyle aktarımdaki amaç, yalnızca çocukluk dönemine ait duyguların yüzeye yansıtılması değil, daha genel bir anlamda bilinçdışının da resme müdahalelerine izin vermektir.

⁵⁶ A.g.k. 31.

4.2 SÜREKLİLİK

Resmin oluşum süreci beyaz tuval üzerine yapılan ilk boya sürüşü ile başlamadığı gibi, son tuşla da bitmez. İlk karşılaşma ile düşünceler ve duygulanımlarla başlar, iki tuval ya da tuvaler arasında geçen zamanda da devam eder. Bu hem düşünsel hem de ruhsal bir süreçtir. Tuval üzerinde çalışılan zamanın dışında, (arada geçen boşlukta) resim oluşum sürecini zihinde devam ettirir.

Balthus *Anılar*'ında bu süreci şöyle ifade eder: "Sık sık atölyede tuvalin önünde birkaç sigara tütürerek derin düşüncelere daldığım ya da okuyormuşum gibi elimi tuvalin üzerinden geçirdiğim olur. Bu da resim yapmaktır ve günün tek çalışması olabilir. Yapılmakta olan bu tabloya bu temas, bu birleşme... Bugünün her yerde hüküm süren ve zamanın trajik cenderesinin hızlandıran aceleciliğiyle hiç ilgisi olmayan ve elde edilmesi gereken bu yakınlık..."⁵⁷ "Atölyede ya da herhangi bir yerde, oluş halinde olan ressam için resmin oluş süreci de devam etmektedir. Seri içerisindeki her resim bu oluşun bir parçasıdır. Her resim için geçerli olmamakla birlikte bazen bir resmin bittiğine aylarca duvarda asılı kaldıktan ve başka resimler de yapıldıktan sonra karar verilebilir. Resim bu oluş içerisinde düşünsel ve duygusal yönden kendisini tamamlamıştır. O nedenle bir resmin nerede başlayıp, nerede bittiği çok da belirgin değildir.

Resmin oluşum süreci bir diğer yandan izleyici tarafından devam ettirilmektedir. "Her sanat için söylenmesi gereken şudur: sanatçı, bize verdiği algımlar veya görülerle bağlantılı olarak duygulamaların göstericisi, duygulamaların mucidi, duygulamaların yaratıcısıdır. Onları yalnızca kendi yapıtında yaratmaz, onları bize verir ve bizim onlarla birlikte haline gelmemizi (oluş) sağlar, bileşiğin içine alır bizi."⁵⁸

Bir kez daha yapıtın yaratma sürecinde yaratıcısından da bağımsız bir varlığı olduğunu belirtirsek, bu sürecin izleyici ile birlikte devamını da kabul etmiş oluruz.

⁵⁷ BALTHUS, *Anılar*, Derleyen: Alain Vircondelet, Çev. Orhan Suda, 86.

⁵⁸ G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, 150.

İzleyici yapıt karşısında kendi belleğinin birikimi, deneyimleri ve sanatçının verdiği ipuçlarıyla yapıtın oluşumunu sürdürecektir ve bir anlamda bu oyuna dahil olacaktır.

İzleyicinin yapıtı algılamasında görme biçimi, belleğin rolü, yaşadığı kültürel çevre, bilgi ve kişisel deneyim gibi çeşitli faktörler etkili olacaktır.

“Seyirciler bir resimden paketlenmiş anlamlar almak için bekleyen kişiler değil, anlamın saptanmasına bilfiil katılan insanlardır. “Görebilmem” (yani, “algılayabilmem”) için bir şeyler bilmem gerekir. En basitinden, baktığım şeyin ne olduğunu tanımam gerekir; ama tabii tanımak bana sadece küçük bir avantaj sağlar.”⁵⁹ Bu da Gombrich’in *Sanat ve Yanılsama* adlı kitabının *bulutlardaki imgeler* adlı bölümünde bahsettiği gibi, bir lekeyi ya da bulutlardaki biçimleri farklı şekillerde yorumlamaya benzer.

“Bazan bir bulut gözümüzde bir ejderha oluverir;
Bir duman, bakarsın, bir ayı oluvermiş, yada bir aslan,
Derken kuleli bir hisar, bir korkunç kayalık
İnişli çıkışlı bir dağ, masmavi bir yarımada,
Üstünde ağaçlar, dünyamıza yukardan baş sallayan,
Gözlerimizde havayı deve yapan ağaçlar”

SHAKESPEARE, *Antonius ve Kleopatra*.⁶⁰

Bu anlamda her izleyicinin görme biçimiyle yapıt tekrar tekrar anlamlandırılacaktır.

Richard Leppert *Sanatta Anlamın Görüntüsü* adlı kitabında sanat yapıtı ile izleyici arasındaki durumu izleyici açısından şöyle değerlendiriyor: “Orada, görmemi bekleyen şeyin içinde *ben* de varım: Kendi bilgim, inançlarım, yatırımlarım, çıkarlarım, arzularım ve zevklerim. Bilinçli birisi olarak imgeye asla bir *tabula rasa* olarak yaklaşmam –“masum göz sadece efsanelerde olabilir”⁶¹– çünkü herhangi bir şeyi görmeden önce, daima zaten belli derecede bir bilme, inanma, isteme, vb., ile mücehhez haldeyim. Dahası şunu da biliyorum: Tıpkı benim gibi (karşımdaki)

⁵⁹ Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, 17.

⁶⁰ GOMBRICH, *Sanat ve Yanılsama* s.182, (çeviri için: Sabahattin Eyüboğlu, Antonius ve Kleopatra, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967)

⁶¹ Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, 18, Aktaran, Gombrich, *Art and Illusion*, 64.

imgenin yaratıcısı da tahta panoya ya da tuvale belli bir bilgi, inanç, yatırım, çıkar ve arzu ile mücehhez olarak yaklaşır”⁶²

Resimde bırakılan belirsiz, tam olarak tanımlanmamış alanlar, izleyiciye kendi yaratım sürecini oluşturabilmesi için, sayısız olanaklar sağlar. Ancak burada belirtilmek istenen nokta resmin bitmemişliği değildir. Yapıt ressam tarafından tamamlanmıştır. İzleyici yapıt ile ilişkisinde, oyuna dahil olan, bu anlamda da yönlendirilendir. Umberto Eco *Açık Yapıt* adlı kitabında bu durumu ele alırken “...yapıt birçok kişisel müdahaleye olanak tanır, ama bu, biçimsiz, kişiliksiz, herhangi bir müdahale olmamalıdır. Yorumcuya yapılan zorlayıcı ve tek yönlü bir davet de değildir; her zaman yaratıcı tarafından tasarlanmış bir dünya olarak kalacak bir şeye, yorumcunun yönlendirilmiş olarak katılmasına imkan tanıyan bir çağrıdır”⁶³ der. Söz konusu olan yapıtın kalıcılığı, anlamın değişen sürekliliği, izleyicinin yorumunun ise geçiciliğidir. O halde bu durum ressamın kendisi için de geçerlidir. Eğer yapıt daha önce söz ettiğimiz gibi yaratıcının iktidarını elinden alıyorsa, o halde yaratıcı da uzun süre önce tamamlanmış bir resmine, üzerinden yıllar geçtikten sonra baktığında, bir anlamda izleyici konumunda resmini yeniden kuracaktır. Hatta bu nedenle kimi zaman resme koymuş olduğu ismi dahi değiştirmek isteyecektir.

⁶² A.g.k. 18.

⁶³ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Çev.Pınar Savaş, 32.

SONUÇ

Gündelik yaşamın büyük bir hızla akışı, herşeyin bu hız içerisinde gerçekleşiyor oluşu, en önemli olayların etkisinin bile aynı hızla eriyip gitmesi karşısında resim, bu akış içinde ressamın durduğu noktaları, aktarmaya çalıştığı farkındalıkları içerir. Bu farkındalıkları aktarmaya çalışırken, sürekli başvurulmuş belleğin ortaya koyduğu ise ilk somut deneyimdeki gerçeklik ile şimdi arasında bir benzemezliktir. Bu benzemezliğin ve dönüşümün oluşum sürecinde, resmin ve ressamın konumu, imgelerin oluşumunda belleğin rolü, metinde resim çalışmaları ile paralel bir anlayışta anlatılmaya çalışılmıştır.

“Resimde Belleğin Oluşturduğu İmgelerin Gerçeklik İle İlişkisi” adlı eser metni, yaşanan somut deneyimlerin ya da duyguların resmedilme çalışmaları boyunca ortaya çıkan imgeler üzerinde belleğin rolü ile ilgili saptamaları belirleyip, bu imgelerin resmin oluşum sürecinde belleğin kurduğu çok sayıda ilişki ile farklı bir gerçekliğe dönüşümlerini ele almayı, ancak resmin yaratım sürecinin ressam açısından birebir sözel bir ifade ile açıklanmasının çok da mümkün olamayacağını belirtmeye çalışmıştır. Ressam için bu süreç bilinçli olduğu kadar bir o kadar da sezgiseldir. En başından ressam tarafından belirlenmiş pek çok karar ve kuralla başlanan resim, bu süreç içerisinde ressamı kendi kontrolüne almakta ve yönlendirmektedir. Deneyimlenmiş bir duruma ait bir görüntünün, ele alınan bir formun ya da bir fotoğrafın, resme dahil olması bellekte işaret ettiği anlam ile buluşmasından kaynaklanır.

Kendisinde topladığı geçmişi şimdide her defasında yeniden kuran bellek ilk somut deneyimden itibaren oluşturmaya başladığı imgeleri, kurduğu sayısız ilişki ile ilk çıkış noktasının üzerine başka durumları da katarak, resmin ve diğer resimlerin oluşum süreçlerinde dönüştürmeye devam etmektedir. Geçmişin ve geleceğin sınırlarını ihlal eden şimdiki zaman gibi, yapılmakta olan bir resim de hem

kendisinden önceki resimlerden izler taşımakta, hem de daha sonra oluşacak resme ait izleri de ister istemez kendisinde bulundurmaktadır. Yeni bir resme başlandığında bembeyaz tuval aslında daha önceki resimlere ait biçimler ve renklerle doludur. Bergson'a göre biri hayal eden, diğeri tekrarlayan, ama çoğu zaman birbiri yerine geçen, nihayetinde şimdiki zaman bilincinde birleşen belleğin tekrar ile ilişkisi alışkanlıkları aydınlatmaktadır. Bu nedenle resimler arası benzerliklerin ve yer yer tekrarların olması kaçınılmazdır. Resminde yeni biçimler yaratmak için çabalayan ressam yeni olana ulaşmak için bu tekrarların gerekliliğinin farkında olup, alışkanlıklarla da uzlaşmak durumundadır. Bu tekrarlar bir tür doyma noktasına ulaşırken, yerini resimdeki yeni imgelere bırakmaktadır.

Bugün gündelik yaşamda kontrolü ele geçirmeye çalışan insan, kendisini giderek kontrolsüz bir yalnızlığın ortasında bulmakta, alınan bir sürü güvenlik önlemleri karşısında tam anlamıyla güvensizlik ortamında olduğunu hissetmekte, yakalamaya çalıştığı özgürlüğünü yine bu uğurda feda etmektedir. Artık özneye düşen kendisi için belirlenmiş, planlanmış bir yaşamı, herşey kontrolü altındaymışçasına devam ettirmektir. İnsan için bu durum sanki içinden bir türlü çıkamadığı bir film gibidir. Senarist ve yönetmen geri plandadır, ama asıl iktidar sahibi de onlardır. Bu durumda neredeyse her yere yerleştirilen kameralar da üzerine düşen görevi yeterince yerine getirmektedir. İnsan bir tür gözetim altındadır. Foucault'a göre ruhlarımız bu özgürlük hapisanesinde toplum olarak kontrol altında tutulmaktadır.

Bu durumda yaşanan bir tür klostrofobiye ait ruh durumunu aşmak ve bir özgürlük alanı açmak için yapılan bir resim, yaratma sürecinde ressamı kendi kontrolüne alarak, hedeflenen özgürlüğe de ilk darbeyi vurmaktadır. (Bkz. Resim 6.1.) Resimde belli belirsiz hissedilen dikenli teller, bir deniz feneri ve geri plandaki şehre ait görüntüler, belleğin, geçmişteki bir görüntüyü dönüştürerek, o görüntünün üzerine başkalarını da ekleyerek ya da bazılarını eksilterek resmin yapıldığı “şimdi”deki anlamın biçimini oluşturmasıdır.

Televizyonda bir film gibi seyredilen savaş görüntüleri, gazete fotoğrafları, bireysel yaşamda karşılaşılan bir duruma ait bir görüntü, bütün bunlar ve daha fazlası bellekte adeta üstüste gelen (iç içe geçen) yüzeyler oluşturmakta ve resimde aktarılmak istenen anlamın biçimi oluşturulurken yeni imgelere dönüşmektedirler. Resimlerde kullanılan dikenli teller, sınırlandırılmış alanlar, helikopter imgeleri, tanımsız mekanlar, bir tür belirsizliği, ve tedirginliği temsil eder. Çok sakin bir görünümün altında kendisini hissettiren dikenli teller geçmişe, bu görünümün üzerine düşen helikopter gölgeleri de şu ana ve geleceğe ait huzursuzlukların göstergeleridir. Bugünün insanının artık mutlak bir sukuneti ve huzuru yaşayamaması gibi. (Bkz. Resim 6.2.)

Bu dönüşüm ve oluş süreci diğer resimlerde de devam eder. Denizin üzerine kurulu demir konstrüksiyonlar, doğaya yapılan müdahaleler, dikenli teller bir araya geliş biçimleri ile bir tür kafes meydana getirirler. (Bkz. Resim 6.3.,6.5) Belleğin oluşturduğu yeni imge artık bu anlamın biçimi olarak, nesnel gerçekliği olan, her hangi bir kafese “benzememek” koşuluyla, oluşturulmuş kafes imgesidir.

Bellek biriktirdiği, birbirleri ile ilişkilendirdiği, bireysel yaşamdaki bir deneyimle özdeşleştirdiği tüm durumları her seferinde bir şimdi içinde yeniden kurarak resimdeki imgeleri oluşturur. Örneğin 1999 yılında, yönetmenliğini Sam Mendes’in yaptığı *American Beauty* adlı filmde uçan bir poşet, hem bellekteki anlam ile özdeşleşmekte hem de belleğin şimdi içinde yeniden kurgulaması ile resme dahil olmaktadır. (Bkz. Resim 6.8.) Filmdeki bir karakter kendi el kamerası ile çektiği, havada oradan oraya uçmakta olan bir poşetin görüntüsünü izleyiciye bir süre izletir ve bu görüntü ile arasında kurulan ilişkiden söz ederken poşetin kendisine “başka bir boyutta başka bir hayatın var olduğunu” öğrettiğini söyler. Bu resimsel ifade ve görüntü ile izleyiciyi de bu iletişime sokar. Resimde yapılmaya çalışılan, filmdeki görüntüsü ile o poşeti, o haliyle resmetmek değil, belleğin “şimdi” ki anlam ile özdeşleştirerek, onun üzerinden yeni bir imge yaratılmasıdır. Bu bir fotoğrafın, bir televizyon görüntüsünün, ya da gündelik yaşamda karşılaşılan bir duruma ait görüntünün resme aktarılmasından çok farklı değildir. Ressam resmine dahil edeceklerini, belli bir görme biçimi ile seçer, daha doğru bir ifade ile bu görme

biçimi ile şeylerle karşılaşır. Örneğin “gece” (Bkz. Resim 6.10.) isimli resmin çıkış noktası gazetede ki sınır ötesi hareketla ilgili bir fotoğraftır. Fotoğraf gazeteden kesilip çıkarıldıktan uzunca bir sürenin sonunda yapılmış bir resimdir. Resmin oluşumunda fotoğraf model olarak kullanılmamış, fotoğrafın bıraktığı anlam, kişisel yaşamdaki başka öğelerle de birleşerek yeni bir gerçeklik kazanmıştır. Resmin oluşum sürecinde, gündelik yaşamda her gün karşılaşılan, metro istasyonundaki sarı çizgiler, resimsel bir eleman olarak, sınır çizgilerini temsilen resme dahil olmuş, sonuçta ortaya çıkan resim, ilk çıkış noktası olan fotoğrafla bağlarını koparmış, kendi varlığını ortaya koymuştur.

Resimler tıpkı bellekte üstüste gelen, daha doğru bir ifade ile iç içe geçen durumlar gibi, ince boya katmanlarından oluşur. Bu baştan sona sistemli bir biçimde ayrılabilir katmanlar değildir. Çünkü bütün katmanlar resimde hep bir şimdi içinde değerlendirilerek en son andaki bütünü içerisinde yer alırlar. Resimde tam olarak tanımlanmamış belirsiz alanlar, izleyicinin resme kendi deneyimi ve birikimi ile yapının yönlendirdiği oranda katılmasına olanak sağlarlar.

Bilinçdışı, bilinç ve bellek, bu üçü aynı şey değildir. Ancak bilinçdışının ressamın bilinçli yaşamında, şeylere bakışında ve onları anlamlandırmasında çok da somut olmayan bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. O halde resim şimdiki zamanın bilincinde işleyen belleğin oluşturduğu imgelerden oluşmakla birlikte somut bir biçimde saptanamaz da olsa bilinçdışının etkilerini de taşımaktadır. Her bir resimde seçilmiş bir imge ya da anlam öne çıksa da, resim kendi içerisinde farklı pek çok anlamı taşıyan çoklu bir durum yaratır. Bu durumun pek çok noktası bazen ressamın kendisi için dahi bilinmezlikler içerir. Bu anlamda resimler üzerine yazılmış her metin gibi, bu metin de her zaman eksik kalacak ve resmin içerdiği gerçekliğin tam karşılığı olamayacaktır.



Resim 6.1. Sessizlik, 120x100 cm, tuval üzerine akrilik, 2007.



Resim 6.2. İsimsiz, 130x140 cm, tuval üzerine akrilik, 2008.



Resim 6.3. İsimsiz, 93x80 cm, tuval üzerine akrilik, 2007.



Resim 6.4. Sır, 130x100 cm, tuval üzerine akrilik, 2008.



Resim 6.5. İsimsiz, 110x100 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2007.



Resim 6.6. İsimsiz, 40x40 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2007.



Resim 6.7. İsimsiz, 40x40 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2008.



Resim 6.8. İsimsiz, 99x97 cm, tuval üzerine yağılıboya, 2007.



Resim 6.9. İsimsiz, 180x140 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2008.



Resim 6.10. Gece, 100x120 cm, tuval üzerine yağıboya, 2008.



Resim 6.11. İsimsiz, 100x120 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2008-2009.

KAYNAKLAR

Kitaplar

AKAY, Ali, (2000), **Michael Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları**, Bağlam Yayınları, İstanbul

AKAY, A. – ZEYTİNOĞLU, E., (1998), **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

BALTHUS, (2001), **Anılar**, Derleyen, Alain Vircondelet, Çev. Orhan Suda, K Kitaplığı, İstanbul.

BERGER, John, (1990), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurtdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

BERGSON, Henri, (2007), **Madde ve Bellek**, Çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

BERGSON, Henri, (1998), **Metafiziğe Giriş**, Çev. Barış Karacasu, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

DELEUZE, Gilles, (2004), **Proust ve Göstergeler**, Çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

DELEUZE, Gilles-F. GUATTARI, (1993), **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DRAAISMA, Douwe, (2007), **Bellek Metaforları**, Çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto, (2001), **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.

FLORENSKİ, Pavel, (2001), **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michael, (1993), **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GOMBRICH, E.H., (1992), **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HUIZINGA, Johan, (2006), **Homo Ludens**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

KUSPİT, Donald, (2004), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.

LENOİR, Béatrice, (2003), **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

LEPPERT, Richard, (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ÖKTEN, H. KAAAN, (2004), **Heidegger Kitabı**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

PALMER, Richard, (2003), **Hermenötik**, Çev. Yrd.Doç.Dr. İbrahim Görener, Anka Yayınları, İstanbul.

PONTY, Maurice Merleau, (1996), **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

RANCIERE, Jacques, (2008), **Görüntülerin Yazgısı**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, (2009), **Bütün Şiirleri**, Haz. İnci Enginün, Dergah Yayınları, İstanbul.

TUNALI, İsmail, (1992), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Makaleler

AKAY, Ali, (1993), “Bellek Üzerine”, **Anı Bellek I Sergi Kitabı**, İstanbul.

BERNSTEİN, J.M., (2003), “Görünüü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği” **Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, COGİTO, sayı:36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

PEARSON, Keith Ansell, (2007), “Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze” **Bellek: Öncesiz, Sonrasız**, COGİTO, sayı 50, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1974 yılında İstanbul'da doğdu. 1993-1999 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü'nde başladığı Yüksek Lisans Programını 2002 yılında, "*20. Yüzyıl Resim Sanatında Soyutlama*" adlı eser metni çalışması ile tamamladı. 2003 yılında aynı Üniversite'nin Temel Sanat Eğitimi Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2005 Yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü'nde Sanatta Yeterlik Programına başladı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü'ndeki görevini sürdürmektedir.