



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

RESİMDE BİR İMGE OLARAK KAĞIT

Mizgin Müjde GÖRÜCÜ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

RESİMDE BİR İMGE OLARAK KAĞIT

Mizgin Müjde GÖRÜCÜ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

RESİMDE BİR İMGE OLARAK KAĞIT

Danışman: Doç. Aslı Işıksal

Yazar: Mizgin Müjde Görücü

ÖZ

Doğayı tanımlama noktasında ağaç, bir sembol olarak kullanılmış ve bu yolla; ölüm/ yaşam, yaratma/yok etme, yıkım/yeniden inşa gibi metaforlar üzerinden anlamlar kurulmuştur. Tezin birinci bölümünde ağacın bu kavramlar üzerinden algıyı nasıl şekillendirdiği ve bu anlamların yaratılmasında yatan toplumsal ve biyolojik sebepleri incelenmiştir. Tez süresince üretilen resimler kapsamında ağacın, kırışık kağıt imgesine dönüşmesi, ilhamını, kesilerek yıkıma uğratılmasından alır. Ağacın kesilmesi bir yıkımı işaret etse de kağıt olarak üretilmesi, yeniden inşa anlamı taşır.

Endüstri toplumunun nesnesi haline gelen kağıdın, çalışmalarda kullanılan biçim itibariyle, buruşturulma eylemi üzerinden yıkım anlamını pekiştirmesi, çöpe atılmak üzere olan bir kağıt parçası izlenimi verilerek sağlanmış ve anlam tekrar kurulmuştur. İkinci bölümde bahsedilen kırışık kağıt imgesinin yarattığı diyalektik, bir neden sonuç ilişkisi kurularak açıklanmıştır. Sanatsal bir ifade aracı olan resmin konusu olması itibariyle, kırışık kağıt imgesini, üretim ilişkisi çerçevesinde yeniden dolaşıma sokarak tekrar ele alıyorum.

Anahtar Kelimeler: İmge, metafor, yıkım, yeniden inşa, ağaç, kağıt, kırıştırılmış kağıt.

PAPER AS AN IMAGE IN PAINTING

Supervisor: Assoc. Prof. Aslı Işıksal

Author: Mizgin Müjde Görücü

ABSTRACT

At the point of defining nature, the tree was used as a symbol and in this way; meanings have been established through metaphors such as death/life, creation/destruction, destruction/reconstruction. In the first part of the thesis, how the tree shapes perception through these concepts and the social and biological reasons for the creation of these meanings are examined. Within the scope of the paintings produced during the thesis, the transformation of the tree into a wrinkled paper image takes its inspiration from its destruction by cutting. Although cutting down the tree indicates destruction, producing it as paper means reconstruction.

The fact that the paper, which has become the object of the industrial society, reinforces the meaning of destruction through the act of crumpling in terms of the form used in the works, by giving the impression of a piece of paper that is about to be thrown away, and the meaning is re-established. The dialectic created by the image of wrinkled paper mentioned in the second chapter is explained by establishing a cause and effect relationship. As it is the subject of painting, which is a means of artistic expression, I revisit the image of wrinkled paper by recirculating it within the framework of the production relation.

Keywords: Image, metaphor, destruction, reconstruction, tree, paper, wrinkled paper.

TEŐEKKÖR

Tez alıŐması sűresince, desteęi ve nezaketiyle bana rehberlik eden danıŐmanım, sevgili Do. Dr. Aslı IŐıksal'a ve varlıęına her zaman minnettar olacaęım kocaman aileme en içten teŐekkűrlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM: İMGENİN NESNESİ İLE KURDUĞU İLİŞKİ BAĞLAMINDA: AĞAÇ METAFORU	2
II.BÖLÜM: KIRIŞTIRILMIŞ KAĞIT İMGESİ	8
SONUÇ	24
KAYNAKLAR	25
ETİK BEYANI	27
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	28
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT	29
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	30

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Piet Mondrian, 1872-1944	5
Görsel 2. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Akrilik, 130x120 cm, 2017	6
Görsel 3. Joseph Kosuth, Box, Cube, Empty, Clear, Glass, 1965	11
Görsel 4. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm, 2017	13
Görsel 5. Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929	14
Görsel 6. John Cage's, 4''33, 1952	15
Görsel 7. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965	15
Görsel 8. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x150cm, 2017.....	16
Görsel 9. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x170 cm, 2018-2019.....	17
Görsel 10. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x120 cm, 2018 ...	18
Görsel 11. Mizgin Müjde Görücü, Kara Kalem, 30x30 cm, 2022	19
Görsel 12. Mizgin Müjde Görücü, Kara Kalem, 30x30 cm, 2022	19
Görsel 13. Anthony Gormley, Blind Light, 2007	20
Görsel 14. Mizgin Müjde Görücü, Gölge, 00''42, Video Stil İmage, 2021 https://vimeo.com/user141391196	21
Görsel 15. Gölge, Video Eserin Sergilenme Biçimi	21

GİRİŞ

Tez kapsamında ağacın, doğada bulunduğu konum ve kültürün bir parçası olarak inşa ettiği anlatılar üzerinden ilham alınarak kırıştırılmış kağıt imgesi incelenmiştir. Resimlerde kağıt imgesinin imlediği ağaç, metaforik bir anlam taşımaktadır. Ağaç, doğanın bir parçası olarak varlık göstermesinin dışında kağıt üretimi sonucu, dönüştüğü yeni form ile birlikte önceki işlevini aşarak başka bir kullanım alanı yaratır. Kültürel anlatılar içerisinde yıkım ve yeniden inşa anlamları barındıran ağaç, tez süresince üretilen resimler kapsamında kağıdın buruşturulması ve atıl nesne olma imajı üzerinden yıkım imgesini tekrar yaratmaktadır. Bahsedilen ağacın kırıştırılmış kağıda dönüşmesi ve resimsel bir dille tekrar kurgulanarak canlanması bir diyalektik neden sonuç ilişkisi doğurur. Ağaç nesnesinin kırıştırılmış kağıt imgesiyle kurduğu ilişki, buruşturulma eylemi üzerinden yinelenir ve anlam yeniden inşa edilir.

Sartre, imge olarak varoluştan bahsederken nesnenin zihinde yaratılan basit bir kopyası olmadığından, nesnenin bilinç ile kurduğu bağ sonucu duygu ve düşünce üreten ve yaratan bir edim olmasından bahseder. İmge, imgesi olduğu şey ile dışsal ilişkisini sürdürse de artık ondan bağımsız başka bir varoluşu gerçekleştirir. Nesnesi olduğu şey, zarar görse ve hatta yok olsa bile imge var olmaya devam eder. Berger, imgeyi algılama şeklimizi bir görme biçimi olarak ifade eder. Duyularla algılanan nesnenin imgesi, var olduğu zihnin kişisel tarihiyle şekillenmesi anlamına gelir. Sartre da imgeyi, bakılan bir şey olarak öznenin karşısında konumlandırır ve imgeyi görüntülenmiş olarak bir nesnenin bilinci şeklinde tanımlar. Lacan ise, dilin şekillendirdiği soyutlamanın düşünce alanında yarattığı yansımaları dikkat çekerken imgelerin cogito'ya simgeler aracılığıyla görüldüğünü söyler. Tezde, özne ile nesne arasında bulunan mesafeyi düşünürlerin imge tanımlamaları çerçevesinde ele alarak sanatçı bakışı incelenmiştir. Bu bağlamda literatür taraması yapılarak tez süresince üretilen resimlerin metaforik olarak, ağaç, buruşturulmuş kağıt, imge ve imgenin yeniden inşası gibi anlamlarda okuması amaçlanmıştır.

I.BÖLÜM: İMGENİN NESNESİ İLE KURDUĞU İLİŞKİ BAĞLAMINDA: AĞAÇ METAFORU

Ağaçlar, toprağın göğe yazdığı şiirlerdir. Bizler onları yere devirir, kendi boşluğumuzu kaydetmek için kağıda dönüştürürüz.

Halil Cibran

Dünyayla ilişkimiz beden üzerinden kurgulanır. Beden hem bir özne hemde bir nesne olarak bir ötekinin var olma durumuyla ilişkilidir. Beden yoluyla çevre ile kurulan ilişki, içeri/dışarı etkileşimini işaret ederek diyalektik bir okuma da sunar. Cezaine bunu ‘doğa içeridedir’ diyerek ifade eder. Dolayısıyla doğayı tanımlama içgüdüsu kaynağını, içeriyi deşifre etme dürtüsünden alır. Anlam yaratma içgüdüsuüne sahip olan insan, dil yoluyla bedeni araçsallaştırır ve kendisiyle, gerçeklikle dolayısıyla öteki olanla ilişki ilk olarak bu yolla kurulur. İnsan, çevre ile olan ilişkisini algılamak için akıl yürütme yeti ve becerisi ile çeşitli sembollere başvurur. Lacan buna “simgesel olmayan hiçbir şey cogito nesnesi olamaz” der. Rancière’in deyimi ile “gerçek düşünülebilme için kurgulanmalıdır”.

Düşünmek bir soyutlama, bir simgeleştirme işlevidir. İnsan “simgeleştirme” yeti ve becerisi ile diğer varlıklardan ayrılmaktadır; bu ayrım nitel bir ayrımdır. İnsan, bu niteliğinden dolayı, başka bir varlığa indirgenemez bir biçimde özgül bir varoluştadır; bütün anlam ve ilişki dünyasını simgeler aracılığıyla kurar. Düşünmenin ve ifadenin olmazsa olmaz koşulu “dil”dir ve dil bir “simgeler dizgesi”dir (Bobaroğlu, 2023, s.13).

İnsanın ilişkisel bir varlık olması, anlam yaratmasını sağlarken, sosyal bir canlı olarak yaşamını idame ettirmesi ise aktarma gerekliliğini doğurmuştur. Mitolojik hikayelerden dinler tarihine, sanata, felsefeye, bilime uzanan sosyal, siyasal yapının temeli dil aracılığıyla kurulmuştur. Diller zamanla buldukları coğrafyanın kodlarıyla şekillenmiş ve çeşitli sembollerin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Semboller vasıtasıyla insan, doğada varlık gösteren nesnelere yönelmiş ve kutsiyet atfetmiştir. Bu nesnelere farklı kültür ve topluluklarda farklı mitolojik yönleriyle öne çıksalar da bazı anlatılarda insanlığın ortak kültürünü oluşturan kolektif bir dil de benimsenmiştir.

Kollektif dili oluşturan bu sembollerden biri de ağaçtır. Ağacın kollektif bir anlatıya hizmet etmesinin ilk ve en önemli sebebi, kaçınılmaz olana yani doğum ve ölüme, var oluş ve yok oluşa, devinim ve dönüşüme dair, bilinemez oluş halleri üzerinde, benzetmeler yoluyla hakimiyet kurma ve deşifre etme gerekliliğinden doğmuştur. Örneğin, ilk insan tasvir edilirken kullanılan sembollerden biri yasak ağaçtır. Kutsal kitaplarda geçen ortak anlatıya göre “Hz. Âdem’in meyvelerinden yemesi yasaklanan ağaç, iyiliği ve kötülüğü bilme ağacı’dır. Bu ağaca ‘Bilgi Ağacı’ ismi de verilmiştir” (Öztekin, 2008, s.69).

Kutsal kitaplarda yasak olan meyvenin net olarak elma olduğu belirtilmemektedir. Ancak İslam toplumunda geçmişten günümüze kadar gelen inanca göre bu meyvenin elma olduğu ileri sürülmektedir. Ayetlerde yer alan elma figürüne bilgi, ölümsüzlük ve günahın sembolü anlamlarını da yüklemek mümkündür. Elma, Avrasya kültürleri içerisinde ise sevgi, cinsellik, doğurganlık ve yaşam, bilgi ve karar, zenginlik sembolü olarak rol oynar. Elma ölüm ile yaşamı kendi içinde taşıyan bir sembol haline gelmiştir (Şentürk, 2019, s.133).

Bu sembollerden bir diğeri ise tanrısal olanla ilişki kurulan ‘hayat ağacı’ anlatısıdır. Bir inanışa göre hayat ağacı, üç kozmik alemleri birbirine bağlamaktadır. Kökleriyle ölümler alemleri olan yeraltını, gövdesiyle insanlar alemleri olan yeryüzünü ve dallarıyla tanrılar alemleri olan gökyüzünü temsil eder. Bu sebeple insanoğlu tanrı ile iletişim kurabilmek amacıyla hayat ağacına yönelmiş, dileklerini ve isteklerini hayat ağacı vasıtasıyla tanrıya ulaştırmıştır.

Ağaç, tanrısal ve tinsel olan ‘gökyüzü’ ile maddesel ve dünyevi olan ‘yeryüzü’ arasında ilişki bir niteliğe sahiptir. Ağaç, sonbaharda döktüğü yaprakları ilkbaharda yeniden canlanarak hayatın yenilenmesini müjdelirken yaşam ve ölüm arasındaki döngünün ve dengenin hatırlatıcısı niteliğindedir. Ağacın toprağa kök salması, bir taraftan ölümü ve yok oluşu çağırırsa da ironik bir biçimde; doğurganlığı, yaşamı ve varoluşu da imler. Ağaç ve insan arasında kurulan bu doğurganlık ilişkisi plasenta üzerinden kurgulanmıştır. Farklı kültür ve inanışlarda çocuk sahibi olmak isteyen kadınlar, kısırlığı engellemesi ve kolay doğum yapabilmek için çeşitli ritüellere başvurmuşlardır. Yine kök salma ve doğurganlık ilişkisi, ‘soy ağacı’ betimlemesiyle kişisel tarihin tanığı olarak da adlandırılır.

Her kültür, ağacın farklı özelliklerine dikkat çekerek bir anlam inşa etmiştir. Ağacın meyvelerine, cinsine, yapraklarının şekillerine göre bazı anlamlar, farklı özellikler üzerinden yinelenecek kullanılmıştır. Örneğin yine doğurganlık, çoğalma, bolluk ve bereket ilişkisi tanecikli yapısından ve ‘bir’in içinde ‘bütün’ü barındırmasından ötürü nar sembolü ile de özdeşleştirilmiştir.

Ağacın bu temsiliyetleri yaratmasında yatan temel içgüdü, kaynağını, doğada varlık gösterdiği hali ile canlı organizmalar için hayati bir öneme sahip olmasından alır. Ağaçlar, karbon tutma özellikleri sayesinde atmosferdeki karbondioksiti emerek bitki dokularında depolar ve sera gazlarının atmosferde birikmesini önleyerek iklim değişikliğini hafifletir ve oksijen seviyesini dengeler. Toprağı tutan kökleri, toprak kaymasını önleyerek erozyona engel olur ve yer altı su kaynakları bakımından önem arz eden yağış destekler. Bununla beraber ağaç, biyolojik çeşitliliği destekler ve organizmalar için oksijen, su, besin kaynağı gibi temel ihtiyaçları karşılar ve üreme, barınma, korunma gibi yaşam alanları yaratarak yuva olur.

Tüm bu anlatılar ışığında ağaç, gerek doğada bulunduğu konum itibarı ile gerekse yarattığı anlam katmanları sebebi ile bir devinim ve dönüşüm metaforu¹ olarak da karşımıza çıkar. Bunu suyun buharlaşması ve tekrar yağması, fotosentez yoluyla karbondioksiti oksijene dönüştürmesi, mevsimsel yaprak değişimi gibi içsel ilişkiler üzerinden okumak mümkündür. Ağaç, ortak kültür anlatılarında karşılaştığımız üzere ölüm ve yaşam arasında dengeleyici güç olması gibi birbirinin karşıtı ikilikler de yaratır.

Metaforun çok anlamlı yapısı; endüstri ile doğa, mantık ile eylem arasındaki ilişkiyi kurabilmesinden, imge ile gerçeğin, gündelik ikon ile resmin, günümüz ile geleceğin, özel olan ile kavramsal olanın diyalektik birlikteliğini sağlayabilmesinden kaynaklanır. David Newman, doğa ve kültür arasındaki diyalektik ilişkiye değinerek kültürün ikinci doğa haline geldiğini, günümüz sanatçıların “doğa ve kültür arasındaki mümkün yapısal ilişkilerin oluş halinde ya da yokluk içinde metaforlar yardımıyla sunulduğunu” belirtir (Boynukalın, 2017, s.1322).

¹ Bir varlığı, başka bir varlığa dayanarak görmek, daha iyi bilinen alandan, az bilinen alana bilgi taşımak. (Burke,1945, s. 5).



Görsel 1. Piet Mondrian, 1872-1944

Mondrian, soyut sanatın önde gelen figürlerinden biridir ve özellikle ağaç temalarını soyutlama ve geliştirme süreci, onun sanat pratiği üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır. "Kübizmin etkisiyle geometrik soyutlamaya yönelmiş, ancak Kübist soyutlamayı görünenin ötesine taşıyarak saf bir soyut sanat arayışına girmiştir" (Antmen, 2017, s.96). Hegel'in diyalektiğini oluşturan karşıtlıkların sentezi ilkesinden etkilenerek ızgara resimlerine yatay/dikey form vermiş ve bu karşıtlığı güçlendirmiştir (Görsel 1). Yine Spinoza'nın sonluluk/sonsuzluk ontolojisinden etkilenerek yatay ve dikey çizgilerin tuvalden taşıyormuş izlenimi vermesini sağlamıştır (Yılmaz, 2009, s.45).

Madde ve kuvvet arasındaki çatışma her şeyde mevcuttur; dişi ve eril ilke arasında. Bu toplumsal hayatta da böyledir. İki araç arasındaki denge mutluluktur. Kısmen biri soyut diğeri gerçek olduğu için buna ulaşmak zordur. Çatışmayla hayat başlar; değişiklik zaruridir. Dişi ve eril ilkeler dengede birliğe ulaşırlar. Kişi sadece zihinde hayatı ya da sanatı yaratamaz; ne de sadece maddeyle. Yaratı bu ikisinin birliğidir (Mondrian,1987, s.16).

Antik Yunan filozofu Herakleitos'a göre, "karşıt olan şeyler bir araya gelir ve uzlaşmaz olanlardan en güzel uyum doğar. Her şey çatışma sonucunda meydana gelir". İnsanın doğa ile olan karşılıklı ilişkisi, günümüzde bilgi ve iletişim aracı olan kağıdın yaratılıyor olmasında önemli bir yere sahiptir. Kağıdın icadı, insanlık tarihi için bilginin kapılarını aralamak, içinde bulunduğu ortam ve koşulları anlamak adına önem arz eden bir gelişmedir.

Doğada var olan ağacın yine doğanın bir parçası olan insanın etkileşimi sonucu kesilip kağıda dönüşmesi, beraberinde ikili bir durum doğurur. Bu ikililik, ağaç nesnesinin yıkıma uğratılması ve kağıt formunun yaratılması ile başlar. Yaratılan yeni form, ağaçtan gelse de artık onun özelliklerini barındırmaz (meyve vermez, fotosentez yapmaz) ve başka bir kullanım alanı yaratır. Böylece madde, uygulanan kuvvet sonucu bir önceki formunu aşarak yeni bir işleyiş mekanizması geliştirir. Bu karşıt ikilik, insan doğa ilişkisinde olduğu kadar ağacın kesilme eylemi ile modern dünyanın matbaası arasında da bulunmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Akrilik, 130x120 cm, 2017

Ağacın kesilmesi ile bir yok etme eylemi gerçekleştiriliyor olsa da bu eylem sonucunda modern toplumun temelini atan matbaanın bulunması, bu karşıtlığın birliğinden doğan

düaliteyi² temsil eder. Yok olmak yalnızca varoluşuna son vermek değil, aynı zamanda dönüşümün yarattığı yeni alanlara direnç göstermeyi bırakmaktır. Taoizm'in Yin Yang ilkesinde bu yaratıcı yıkım ile özdeşleşen bir felsefe benimsenmiştir. Yin Yang, karşılıklı ilişki içinde olduğu her kutbun dinamiğini içinde barındırır. Her şeyin zıttıyla var olması, kendi içinde karşıtını barındırması ideal formu yaratır.

Ağacın yıkımının ve inşasının yarattığı diyalektikten hareketle kurgulanmış bu tez, ağaç metaforundan aldığı ilhamla kağıt imgesini işaret etmektedir. “Diyalektiği nitelemekte şu veya bu düşünürün sonradan kullandığı tüm sıfatları bir kenara bırakarak ifade etmek gerekirse, diyalektiğin her şeyden önce en temel konusu değişimdir, her türlü değişimdir ve aynı zamanda etkileşimdir; her tür ve her derecede etkileşimdir” (Ollman, 2015, s.46).

Doğa ve kültür arasında bulunan etkileşim, organik ve tarihsel süreç düşünüldüğünde çelişiktir. Ağaç, yalnızca doğanın bir parçası olarak varlık göstermez, kağıt üretimi sonucu var olan işlevinden kopartılarak yeni alanlara hizmet eder. Endüstri toplumunda var olan konumuna müdahale edilerek yeniden form verilen ağaç, dönüştüğü kağıt nesnesiyle birlikte yeniden bir anlam inşa eder. Bu anlam, ağacın doğadan koparak akla hizmet eden bir unsura dönüşmesine sebep olur. Ağacın kesilmesi ve kağıda dönüşerek aktarım nesnesi haline gelmesi dolayısıyla yarattığı düalite ağacın, varlık gösterdiği her formda devinim ve dönüşümü yineleyen bir metafor olarak kurgulanmasına olanak tanır. Tez süresince üretilen resimler kapsamında, kağıt imgesinin işaret ettiği diğer bir düalite ise, ağacın kesilmesi gibi benzer bir anlatı içerisinde kağıdın buruşturularak tekrar yıkıma uğratılmasıdır. Ağaç nesnesinin kırıştırılmış kağıt imgesiyle kurduğu ilişki, buruşturulma eylemi üzerinden yinelenir ve anlam yeniden inşa edilir. Kırıştırılan kağıt imgesi ise sanat eserine konu olması bakımından varoluşunu devam ettirir.

² Türkçede “ikilik”, “ikileme”, “ikileme”, “ikili denge” gibi çeşitli biçimlerde kullanılmakta olup, doğadaki, evrendeki karşıtılık ve birbirini tamamlayıcılık ilkesini ifade eden genel bir terimdir. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Düalite>

II.BÖLÜM: KIRIŞTIRILMIŞ KAĞIT İMGESİ

Fikir, nesnelerin imidir; imge fikrin imi yani imin imidir. İmgeden varlığın kendisini değilse bile başkalarının edinmiş oldukları o varlığın kavramını elde edebilirim.

Umberto Eco

“İmago, Latincedeki im- kökünden gelir. İm-, imitari yani taklit etmek, suretini çıkarmak kavramının kökünde de yer alır. Latincedeki ilk anlamı daima hayal edilen ideal bir özelliğin, maddi olarak canlandırılmasıdır” (Başer, 2020, s. 58). İmge, Yunancada ise birden fazla anlam taşımaktadır. Platon epistemeye (kesin bilgi) dair görüşlerini açıklarken ‘eidola’ ü (görüntü) kullanmış ve onu ‘eikon’ (kopya) ve ‘phantasma’ (aldatıcı görünüş) olarak iki sınıfa ayırmıştır (Cevizci, 2005, s. 579). Platon imgeyi, gerçekliğin bozulmuş formu ya da bir yanılsama ve kopya, benzerlik ilişkisi çerçevesinde ele alırken, Sartre ise imgenin; bilinç ile nesnesi arasında kurduğu bir bağ olduğunu ve hiçbir zaman bir nesnenin basit bir kopyası olmadığını ifade eder.

Sartre, kendinden önce 19. ve 20. Yy’ın ilk yarısının düşünürlerinin fikirlerini, kendi tezi altında sentezleyerek bir imge okuması sunar. Sartre’ın fenomenolojik ontolojisi; hiçlik, bilinç ve özgürlük kavramları üzerine kuruludur. İmgeyi tanımlamadan önce Sartre’ın bu üç temel kavramına kısaca değinmek yararlı olacaktır. Çünkü Sartre ‘imge olarak varoluş’ ile ‘şey olarak varoluş’u birbirinden ayırır ve bunu ‘kendinde varlık’ ve ‘kendi için varlık’ olarak bilinç temelinde yapar.

20. Yy’ın değişen siyasi ve ekonomik şartları tanrı temelinde kurulan toplumsal yapının yerine insanı koyarak yeni bir bireyselciliğin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu durum aynı zamanda felsefede de iki yaratılış tarzının benimsenmesine yol açar. Bir tarafta tanrı merkezli yaratılış düşüncesi bulunurken diğer tarafta ise ‘tanrının öldüğünü ilan eden’ Nietzsche’nin etkisiyle yeni bir bireysellik çağının başlatıldığı ateist varoluş felsefesidir. Tanrı için varlık düşüncesinin temelini, kul olduğunun bilincinde olmak ve varoluşunu özüne uygun yaşamak düşüncesi oluşturur. İnsan günahla doğmuştur bu sebeple özgür değildir. Akli ve özgür iradesi ve diğer tüm eylemleri tanrı yolunda olmalıdır.

Ateist hümanist varoluşçular ise ‘varoluşun öz’den önce geldiğini’ söyleyerek insanın özgür bir varlık olma zorunluluğunu ortaya atar. İnsanın özgür olduğunun bilincinde olması onun kendi için var olma durumudur. Eğer tanrı yoksa insan olmanın da bir ön koşulu yoktur. Böylece insan özgürdür, insan özgürlüktür. Heidegger’ın da etkisiyle Sartre’a göre, insanın hiçlikten geldiğini kabul etmesi ve kendi eylemlerinin belirleyicisi olarak yine kendisini referans almak durumunda kalması, görünenin aksine olumsuz değil eylemi işaret eden bir olumsuzluktur. İnsan hiçlikten var olur ve dünyaya fırlatılmış ve hatta terk edilmiştir bunun sonucunda kendi doğasını kabul edip eylemlerinin sorumluluğunu almak ve kendi özünü zamanla kendisi inşa etmek durumundadır. Böylece Sartre, ‘varoluş’ tartışmasını salt düşünsel bir eylem olmaktan çıkararak praksiye³ döker.

Sartre’a göre ‘var olmak, kendi varoluşunun bilincinde olmaktır’. Bu bilinçlilik eylemini ise, ‘kendi için varlık’ (insan) ve ‘kendinde varlık’ (fenomenler dünyası) olarak iki var olma tarzı üzerinden okur. Kendi için varlık, bilinçli bir var olmandır. Kendilik bilincindedir ve kendisini değiştirip dönüştürecek devrim gücüne sahiptir. Kendi için varlık, hiçlikten geldiğinin bilincinde olduğu ve özünü zamanla inşa ettiği için, insandır. “İnsan karar verdiği şeylerden başka bir şey değildir. İnsan, yalnızca kendisini gerçekleştirdiği sürece var olur. Bu nedenle insan, eylemlerinin toplamından başka bir şey değildir. İnsan kendi yaşamından başka bir şey değildir” (Sartre, 2011, s. 41) .

Sartre’ın ‘sorumluluk yüklenen insan’ı, kendi yaşamını üretirken doğayla ve diğer insanlarla kurduğu ilişki bağlamında özgürdür. Burada Sartre’ın bahsettiği üzere insanın bir dizi seçimle kendini yaratmasının mümkün olduğu ve mutlak özgür olma zorunluluğunu ise Adorno eksik ve yanıltıcı bulur.

Adorno burada sorumluluk üstlenen failin Sartre tarafından “mutlak” anlamda özgürlüğe mahkum olarak ele alınmasını bir “yanılsama” olarak değerlendirir. Yanılsama, bireyin kendisini adeta dünyanın ondan hareketle oluşacağı bir “mutlak ben” olarak görmesinden doğar (Adorno, 2016, s.58). Bunun en önemli nedeni ise Adorno’ya göre Sartre’ın toplumsal ilişkiler ağının bireyin seçimlerine yönelik belirleyiciliğine yeterince dikkat çekmemesidir. Adorno için toplumsal ilişkiler ağı, oluşturduğu rasyonalizasyon

³ Kelime anlamıyla uygulama, aksiyon, pratiğin önemi gibi anlamlara gelmekte olan felsefi ifade. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Praksis>

biçimleriyle bireyin eylemlerini yönlendirir ve hatta kendisini dayatır (Metin, 2022, s. 523).

Kendinde var olan ise, varoluş koşulu olarak hiçbir eyleme bağlı olmayan ve bir bilince de sahip olmayan fenomenler dünyasıdır. Sartre, kendinde var olanın bilinçten bağımsız, herhangi bir eylemsellik nedeni olmayan ve bir öze sahip olan nesnelere olduğunu ifade eder. Örneğin bir ağaç kendinde varlıktır. Tohum ekildiği zaman, sonrasında hangi meyveyi vereceğine dair bile belirlenebilen bir öze sahiptir ve bunun sonucunda varoluşunu gerçekleştirir. Kendinde var olan; bilincin nesnesidir, kendinin bilinci değildir. Belirli bir yasaya göre hareket eder ve bir bilinç edimi geliştiremez. Var olma amacı bellidir ve kendini aşmak gibi bir sorumluluğu yoktur, nedensel olarak belirlenmiştir dolayısıyla özgürlükten de yoksundur.

Sartre, imge okuması yaparken aynı düşünsel yöntemi uygular. Bilincin nesnesine yönelerek onu ‘imge olarak varoluş’ ile ‘şey olarak varoluş’ şeklinde sınıflandırır. “Bir görüntüleme bilinci, gerçekten de, bir görüntünün bilinci değil, görüntülenmiş olarak bir nesnenin bilincidir” (Sartre 2004, s. 86).

İmgeyi açıklamak için ise masanın üzerinde duran beyaz kağıt örneğini kullanır. Bu kağıt bilince kendisini sadece var olan olarak sunar. Kendi varlığının özünü değiştiremeyeceği gibi konumunu da değiştiremez. Biçimi, rengi, kullanım amacı bir şeye hizmet etmek için vardır. Kendi bilincinde olmayan bu kağıt, bilinçten bağımsız bilincin nesnesidir. Formunu değiştirebilecek dönüşümü ve devinimi gerçekleştiremez çünkü eylemsizdir bu durum onu kendinde varlık yapar.

“Peki, ama şimdi de kafamı çeviriyorum. Kağıdı görmüyorum artık. Şimdi gri duvar kağıdını görüyorum. Kağıt yaprağı burada değil artık, orada değil artık. İmha olmadığını biliyorum ama gene de: eylemsizliği, imha olmaktan koruyor onu. Benim için olmaya son verdi yalnız. Ama gene de burada işte. Başımı çevirmedim, hala gri kağıda bakıyorum; odada hiçbir şey yerinden oynamadı. Bununla birlikte, biçimi, rengi ve konumuyla kağıt gene beliriyor bende; bana belirmediyse, bunun az önce gördüğüm kağıt yaprağı olduğunu da biliyorum kesinlikle. Bu şahsen aynı yaprak mı gerçekten? Hem evet, hem de hayır. Aynı niteliklere sahip aynı kağıt yaprağı olduğu savındayım kuşkusuz. Ancak, o yaprağın orda kaldığını bilmiyorum da değilim: karşımda bulunmadığını biliyorum; onu gerçekten görmek istersem, çalışma masama doğru dönmem, bakışlarımı kağıdın durduğu üstü kurutma kağıdı kaplı sumene yöneltmem

gerek. Őu an bana kendini gösteren yaprak ile az önce gördüğüm yaprak tıpatıp aynı ze sahip. z dediğimdeyse, yalnız yapıyı değil, bireyselliği de kastediyorum. Ne var ki, öz açısından bu tıpatılığa, varoluş açısından bir tıpatılılık eŐlik etmiyor” (Sartre, 2009, s.8).

Bir nesne, kendi başına anlama sahip olamaz çünkü kendilik bilincine sahip değildir. Sartre’ın da dediği gibi nesne, bilince kendisini sunar ve izleyici (alımlayıcı, sanatçı vb.) onunla etkileŐime girip ilişki içinde olduğunda anlam ortaya çıkar. Bu anlamı sağlayan Şey, bakıŐın konumunun yer deđiŐtirmesiyle gelen nesnenin konumunun da yer deđiŐtirmesidir. Nesne var olan düzlemde, var olduğu haliyle kalmaya devam etmez gözün konumu doğrultusunda yer deđiŐtirir, Őekil alır, farklı bir boyut kazanır. Göz ile etkileŐime giren nesne kendi imgesini yaratır, bu anlamın kendi doğasında bulunan bir edimdir.



Görsel 3. Joseph Kosuth, Box, Cube, Empty, Clear, Glass, 1965

Joseph Kosuth'un “Box, Cube, Empty, Clear, Glass” alıŐması, (Görsel 3) buna örnek olarak gösterilebilir. Cam kp, metin ve boŐluk arasındaki ilişkiyi vurgulayarak izleyiciyi düŐünmeye teŐvik eder ve sanatın anlamının kiŐiselleŐtirilmesine izin verir. Bu eser, soyut sanatın gücünü ve soyut kavramların izleyiciye nasıl sunulabileceğini gösteren önemli bir örnek olarak ön plana çıkar.

Kosuth'un çalışması, alımlayıcısının düşünce ve anlam arayışını harekete geçirir ve izleyicisiyle etkileşimini derinleştirir. Küplerin hepsi aynı boyutta ve şeffaftır. Biçimsel olarak ayrılan tek yanları üzerlerine yerleştirilen kavramlardır. Sanatçı, burada aynı nesneye, nereden baktığının ve kim olarak baktığının, nesnenin yarattığı imgeyi dönüştürdüğünü gösterir. Başta sadece şeffaf olan küp imgesi, kavramın algıyı şekillendirmesi sonucu, her bakışta bir öncekinin yarattığı imgeyi yıkarak yeniden inşa eder. "Yorumcunun sonsuz zenginlikteki bakış açısıyla yapıtın sonsuz zenginlikteki yönü birbirleriyle karşılaşır, ilişkiye girer ve birbirlerini ortaya çıkarır." böylece yapıtla karşılaşan her kişi için sürekli içsel ilişkiler doğar ve tamamlanmış, bitmiş bir kesinlikte görülse de yapıt, sonsuz sayıda "okuma" olasılığı içerir (Eco, 2019, s.91-95).

İmge, ilişki içerisinde olduğu gözün de kişisel tarihinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. İmgenin anlamını yaratan en önemli unsur, nesne ile bilinç arasında kurduğu ilişkidir. İmge, tıpkı iki ilmeği birbirine bağlayan iplik gibi birbirine bağlı imlerden oluşur. John Berger imgeyi tanımlarken "Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür" der ve ekler "her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır" (Berger, 2018, s. 10). Zihne kendini bir var olan olarak sunan imge, kişisel deneyimlerle şekillenerek her bedende, anlamın görüntüsünü yeniden inşa eder.

İmge, aynı zamanda bir görülen/görülme, varlık/yokluk diyalektiğini de işaret eder. İmge, nesnenin gerçekliğini aşarak, algısını onun soyut gerçekliğine yönlendirir. Bu yönelimsellik imgelemin kendinde saklıdır. İmge olarak bu şey, nesnenin gerçekliğinin hiçlenmesinden kaynaklıdır fakat hiçlenme edimi ile birlikte vardır. İmge, imgesi olduğu şey ile dışsal ilişkisini sürdürse de artık ondan bağımsız, başka bir varoluşu gerçekleştirir.



Görsel 4. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm, 2017

Bu ilişki, Görsel 4 de bulunan resim üzerinden, ağaç nesnesinin soyutlanarak kağıt imgesini yaratması üzerinden örneklendirilebilir. Birinci bölümde bahsedildiği üzere kağıt, gerek maddenin dönüşümü sonucu gerekse algılanma biçimi olarak nesnesi ile ilişki içerisinde kurgulanan bir imgeye işaret eder. Algılayan göz ve algılanan nesne arasında kurulan bağ sonucu oluşan imge, aynı zamanda nesnesine de göndermede bulunur. Pierce ise bunu gösterge sistemi olarak; soyutlamalar, nesnelere ve algılayan zihin şeklinde üçlü yapılar ayırır.

Göstergenin üç kategorisi vardır: görüntü, belirti ve simge (icon, index, symbol) (Minor, 2020: 239). Peirce görüntü, belirti ve simge biçimindeki üçlü şemasıyla bize Saussure'ün gösteren/gösterilen paradigmasından çok daha kullanışlı olan ve imge ile kavranabilir nesne arasında benzerlik kuran bir araç verir (Minor, 2020: 239). Pierce'ın üçlü göstergebilim sisteminde, Saussure'ün gösterenine en yakın kavram simgedir; bu sistemde gösterge olan görüntü, doğrudan nesnesine gönderme yapar. Görsel göstergenin (resim ya da heykel), gerçek nesnesi ile arasında bir bağ olduğunu ancak bu bağın taklit

ve kopyadan fazlası olduğunu ve bu durumun sözel gösterge için geçerli olmadığını belirtir (Minor, 2020: 239). (Yurttaş, Karaca, 2022, s. 33).



Görsel 5. Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929

Sürrealist bir ressam olan Rene Magritte, felsefeye duyduğu ilgi sonucunda çalışmalarını üretirken Hegel, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ve Michael Foucault gibi düşünürlerden etkilenmiştir. Magritte, eserlerinde genelde hakikat/kurgu, gerçek/gerçeküstü ve doğal/yapay gibi diyalektik konulara değinmiş ve imgeyi bu kurgular etrafında şekillendirmiştir. Çalışmalarında nesnenin var olan otoritesini sarsarak yeni anlamlar yüklemiştir. (Görsel 5)

Magritte'in 1929 yılında yaptığı 'İmgelerin İhaneti' isimli tablosu, var olan ve alışlagelmiş görme biçimini tekrar sorgulatmayı hedefler. Eserde bir pipo görseli ve altına Fransızca yazılan 'bu bir pipo değildir' imgesi ile biçim ve içerik, gösterge ve gösterilen ilişkisine değinmiştir. Yadsınamaz olana yani nesnenin kendisi değil resmi olduğu gerçeğine, oluşturduğu tezat önermeyle dikkat çekerek alışlagelmiş imge okumasını yıkan bir dil oyununa başvurur. Magritte, pipo resmi ile karşılaşma anında, izleyicinin zihninde beliren görsel imgeyi, yazı vasıtasıyla yıkarak, algılama biçimini sorgulatır ve imgeyi yeniden yaratır.



Görsel 6. John Cage's, 4'33, 1952

İmgenin görülen/görülmeyen, varlık/yokluk diyalektiğini işaret etmesine John Cage'in 4'33 adlı performansı yine bir diğer örnek olarak da gösterilebilir. (Görsel 6) Bir piyano eseri olarak kurgulanan eser üç bölümden oluşur ve toplamda 4 dakika 33 saniye sürer. Ancak eser geleneksel besteleme yaklaşımının ötesinde dinleyicilerine farklı bir deneyim yaşatır. Notaların ve melodilerin yerine, sessizliği ve seyircinin seslerini bir enstrüman olarak kullanır. Ortam seslerini performansın parçası haline getirerek deneysel bir kompozisyon sunan Cage, sessizlik imgesini yani yokluk içinde olanı bir sanat formuna dönüştürür.



Görsel 7. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Joseph Kosuth, sanatın biçimci tavrına karşın düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanarak sanatın doğası ve sanatçının rolüne dikkat çekmiştir. Kavramların gösterge olarak kullanıldığı işlerden bir diğeri ise Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye' adlı enstalasyonudur. (Görsel 7). Merkezde bir nesne olarak sandalyenin kendisi, solunda görsel olarak sandalyenin fotoğrafı ve sağında dilsel olarak sandalyenin tanımı. Kosuth, sanatın maddeyi değil zihni işaret etmesi gerektiği fikrinden yola çıkarak, maddenin göstergelerini farklı varoluş tarzları üzerinden ele alır. Madde, görsel, tanım, her biri farklı bir sandalyeyi imler. Fakat bununla beraber biçimsel anlamda farklı olsalar da içerik bağlamında hepsi sandalye olgusuna işaret etmektedir. Sanatçı, izleyiciyi gerçek sandalyenin hangisi olduğu sorunuyla baş başa bırakarak, temsil sorununa dikkat çeker. Bunu yaparken ise izleyicide var olan geleneksel temsil tanımını yıkarak sandalye imgesini yeniden şekillendirir.

Lacan, "Simgesel olmayan hiçbir şey cogito nesnesi olamaz" der. İnsan bilincinin nesne, olay ve olgularla ilişkisinde elde ettiği algılar, "imgeler" olarak saklanır ve kullanılır. Başka bir deyişle, imgeler, gerçeklik dünyası ile bilinç arasında ilişkiyi sağlar. Ancak imgelerle cogito doğrudan ilişkide değildir; imgeler cogito'ya simgeler aracılığıyla bağlanır, bu yansımali bir ilişkidir. Yine cogito'nun psişe ile ilişkisi de simgeler aracılığıyla olanaklıdır (Bobaroğlu, 2023, s.15).



Görsel 8. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x150cm, 2017

Ağaç nesnesini, ortak kültür anlatılarında bir sembol halinde yarattığı anlamlar üzerinden incelediğimiz birinci bölümün işaret ettiği üzere kağıt imgesi, karıştırılarak resmi yapılması yoluyla kağıt formuna dönüşmeden önceki varoluş biçiminin izlerini hem madde formunda hemde anlamı itibari ile bir iz gibi taşır. (Görsel 8)

Zen felsefesinde, Kintsugi adında bir Japon öğretilerine göre, yaşam her yönüyle değerlidir. Kintsugi felsefesi, kırılan nesneyi altın tozuyla yapıştırarak onarmak üzerine bir disiplin geliştirmiştir. “Kırık bir çay kasesini onarma fikri, Batı'nın mükemmellik ve simetri değerlerinin aksine, doğu felsefesi olan wabi-sabi'nin, hasarlı veya kusurlu güzelliği keşfettiği fikrin bir uzantısıdır. İşlem, aynı zamanda "altın onarım" anlamına gelen "kintsukuroi" olarak da bilinir” (Kamışkan, 2018, s. 164). Objenin kendi tarihine dair izler barındıran kırılmalar ve deformasyonlar, tam da kırıldıkları ve deforme edildikleri yerden, yeniden, daha değerli ve anlamlı bir varoluşu simgeler. Bu anlamı oluşturan, kusurlu kabul edilen parçalarının onarılması ve özgün görünümlerinin yaratılması paradokstur.



Görsel 9. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x170 cm, 2018-2019

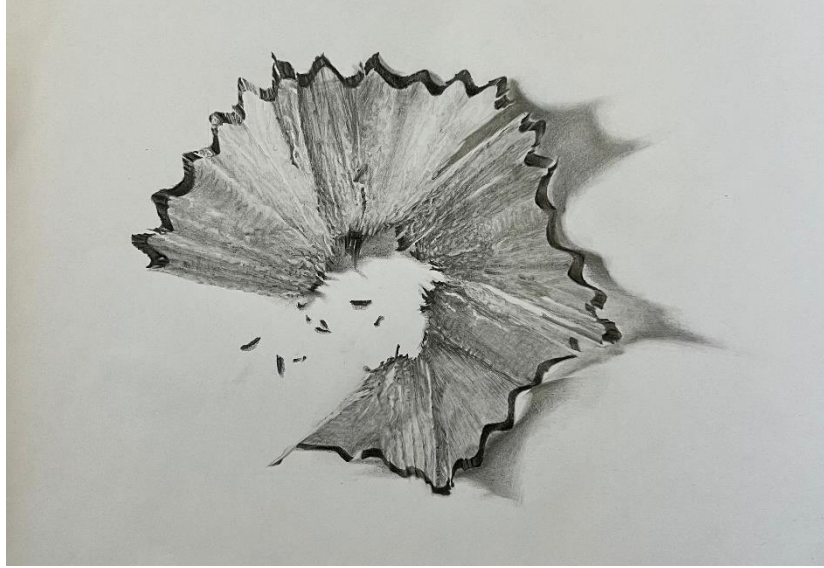


Görsel 10. Mizgin Müjde Görücü, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x120 cm, 2018

Benzer bir okumayı kırıştırılmış kağıt resmi üzerinden de yapmak mümkündür. Kesilen ağaç gibi kırıştırılan kağıt resmi de yıkım imgesi üzerinden kurgulanarak atıl nesne olma imajı çizer. Bu yıkım, ağaç için kağıt olma özelliği barındırırken, kırıştırılmış kağıt için ise sanat malzemesine dönüştürülmesi demektir. Bu çelişkinin yarattığı devinim ve dönüşüm her alanda kendini tekrar eden ve çağrıştırdığı şeyin zıttını da içinde barındıran ve yeniden yaratılan bir diyalektik imgeye dönüşür. (Görsel 9-10)



Görsel 11. Mizgin Müjde Görücü, Kara Kalem, 30x30 cm, 2022



Görsel 12. Mizgin Müjde Görücü, Kara Kalem, 30x30 cm, 2022

Kırıştırılmış kağıt imgesi ile benzer bir anlatı içerisinde kalemtraş talaşı imgesi de ağacı işaret ederek diyalektik bir ilişki çerçevesinde ele alınmıştır. (Görsel 11-12) Yukarıdaki bilgiler ışığında, kalemin yazmaya devam etmesi için ucunun traşlanarak/kesilerek sivriltilmesi gerekmektedir. Bu ilişki bir taraftan ucu açıldıkça kalemin yok olacağı imajı yaratırken diğer taraftan bu işlem sonucu işlevsel bir maddeye dönüşmesi düalitesi içerir. Bununla beraber yazma eylemi, kağıt gibi modern toplumu betimlemenin ötesinde, herhangi dilsel bir yönetime başvurmadan, doğrudan görülmeyen ve üstü örtük bir anlam yaratır.

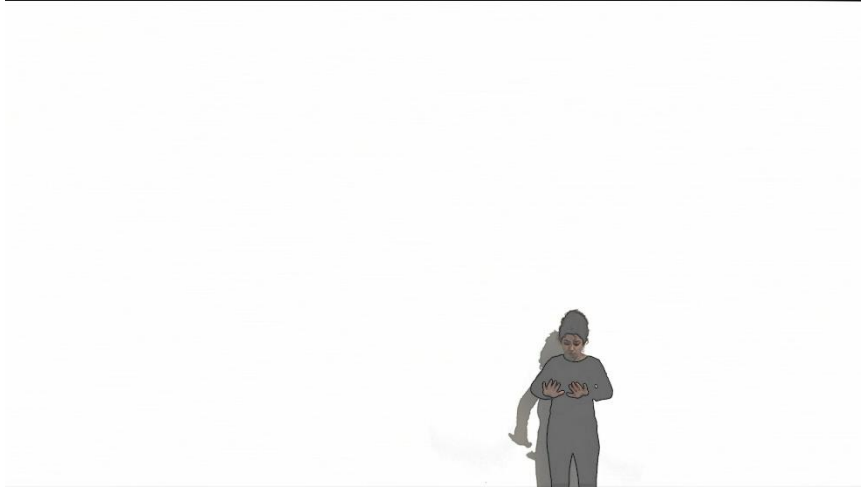


Görsel 13. Anthony Gormley, Blind Light, 2007

Gormley 2007 tarihli 'Blind Light' eserinde "Var oluşu belirleyen "gerçek" ile "hayal" ikilemini bir arada barındıracak unsurları da heykellerinde neredeyse eşit ağırlıklı kullanmıştır. Sanatçının izleyiciye mekansal bir deneyim sunduğu "Blind Light" isimli yapıtında ele aldığı duygu bir başka deyişle izleyicinin eserin bir parçası olma anında hissettirmeyi amaçladığı baskın duygu yalnızlıktır. Fakat salt yalnızlık duygusundan ziyade kalabalık içinde bireyin yalnız kalma halini yapıtın büyüklüğü ve kullandığı malzeme ile bir gerilim yaratarak izleyicilerin birbirinden haberdar olduğu fakat birbirini görmediği dolayısıyla bir farkında olma haline rağmen bedeni saran yalnızlık duygusundan bahsettiğini söyleyebiliriz. Sanatçının yapıtta kullandığı yoğun sis, yapıtın içinde izleyiciyi görme duygusundan kısmen mahrum bırakıyor. Bu mahrumiyet izleyicinin yön duygusunu kaybetmesiyle birlikte mekanı algılama biçiminde bir kırılma anı yaşanmasına neden oluyor.

Yapıt, izleyici için bilinmez, gizemli bir yolculuk, mekanın içinde deneyimlenen bu duygular izleyiciyle bütünleşiyor. İzleyici mekanın içinde yoğun sisi deneyimlerken aynı zamanda sergi mekanında bu yerleştirmenin dışında içerdeki insanları izleyen bir izleyici kitlesi daha söz konusu. Hem sisin içinde gördüğümüz insanlar hem izleyiciler farklı zamanlarda izleyici ya da sisin içindeki varlık olarak serginin dışında tekrar tekrar karşılaşıyorlar ve bu yeni anlamlar üretme hali izleyiciyi oldukça önemli bir noktaya taşıyor. Gormley'nin burada izleyiciyi mahrum bıraktığı 'görme' duygusunu izleyicinin algılama biçiminde oyunlar oynayarak mekan ile ilişki içinde öznel bir deneyim yaşaması

için yarattığını görebiliyoruz. İzleyici, onu izleyen öteki izleyiciler ve izleyicinin izlerken izleyene dönüşmesi çalışmanın bir parçası haline gelerek, içeridekiler ve dışarıdakiler ve/veya kalabalık içinde yalnızlık diyalektiği üzerinden bir imge okuması sunuyor.



Görsel 14. Mizgin Müjde Görücü, Gölge, 00''42, Video Stil İmage, 2021 <https://vimeo.com/user141391196>



Görsel 15. Gölge, Video Eserin Sergilenme Biçimi

‘Gölge’ isimli çalışma (Görsel 14) Covid-19 salgını sürecinde, hayatın sanal dünyaya taşınması sonucu ‘gölge’ metaforundan yola çıkılarak üretilen video çalışmadır. İnsanın kendi varlığına tehdit oluşturan, salgın gibi alışılmamış durumlar, insanın doğayla, birbiriyle ve hatta kendisiyle kurduğu ilişkiselliğin de boyutunu yeniden şekillendirerek, özünde yine kendisinin yarattığı bir yok oluşu simgeler. Gölge imgesinin diyalektiği üzerinden; gerçeklik/yanılsama, varlık/yokluk, ben ve öteki kavramları ele alınmış ve incelenmiştir.

Teknolojinin ilerlemeci yapısı, gerçekliğin de yeniden tanımlandığı bir akıl yaratır. Baudrillard postmodern dönemi simülakr çağının son evresi olarak değerlendirir. Ona göre semboller ve imajlar, gerçeğin ve somutun yerini alarak yeni ve sanal bir gerçeklik yaratır. Bu yaratım sonucu kurgulanan yeni gerçeklik, hem gerçeği yansıtmakta hem de yeni bir gerçeklik yaratmaktadır.

Gölge kavramı, aynı zamanda diğer sanat pratiklerimin de izlerini de taşır. Karanlık ve aydınlık gibi birbirinin aksini işaret eden kavramların birlikteliğinden doğan gölge imgesi, birinin varlığını nitelerken diğerinin yokluğunu imler. Gerçekliği kurgulama şeklimiz, gölgesinin varlığının kanıtını taşır. Zihin, gerçek ve yanılsama arasındaki bu ilişkiyi kurgularken, gölge varlık/yokluk düzleminde, bilince kendisini sunarak yapar.

Gölge ve ayna metaforu, insanoğlunun kendini izleme ve tanıma refleksini de temsil etmektedir. “Jacques Lacan bireyin çocukluk gelişiminin erken safhasına yerleştirdiği ayna evresini de yine bir ‘imago’ olarak düşünür, aynadaki imgenin ‘kendi’den farklılığı, bir diğer deyişle, ben ve öteki arasındaki ayrım tam da “özne” olmak açısından özeldir ve bu farklılık ancak dilde ya da dil ile sembolik olarak ortaya çıkmaktadır” (Şiray, 2019, s. 553). Kendini izlemek, bireysel bir refleks olmanın ötesinde, toplumsal bir boyut taşır. Çünkü öznenin kendini birey olarak kurabilmesi, ötekinin varlığı ile ilişkide olarak gerçekleşir. Gölge kişisel tarihi ve bireyin ruhsal durumunu imgelerken ayna ise kitle kültürünü ve anlam sorununu işaret etmektedir.

Video eserde (Görsel 14) zamanın ve mekanın bilgisine dair hiçbir veri bulamayız. Bize kendisini deşifre edecek, bilme istemimize kendisini sunan, herhangi hiç bir done vermez. Video eserde gördüğümüz tek şey bedenın varlığını kanıtlar nitelikte etrafına çizilen konturdur. Figür-bilinç, varlığının izdüşümü olan bedenın, tanımladığı beden imajından farkını deşifre etmek ister gibi bakışını tekrar ve tekrar içinde bulunduğú ortam ve koşullara çevirir. Bildiğı dünyanın dışında varolduğunun bilincindedir. Bedeni oluşturan eklemlerin hepsine sahip değildir; bacaklarının yarısı yok ve gövdesi, tanımladığı beden imajının ötesinde bir gölge efektine sahiptir. Her an daha da silikleşip yok olacak gibi görünürken, hala oradadır. Bütün bu yokluklara rağmen yine de vardır. Zihin, bilince kendisini sunan, bu eksiklikleri tanımlayacak, ellerine, bedenine, gölgesine baktığı zaman bunun ayrımını yapacak ve anlamını sorgulayacak düzeyde, varoluşunu gerçekleştirir.

Videonun sergileme biçimine bakıldığı zaman ise (Görsel 15) diğer çalışmalarım ile diyalog içinde olduğum her kavramı yeniden, birbirini tekrar ederek yaratıldığını görürüz. Videonun kendisi bir gölge imgesini işaret ederken karşısına konumlandırılan aynaya gölgenin gölgesi yansımaktadır. Yani imin imi. Fakat bu yansıma tek başına video ve ayna üzerinden kurgulanmaz. Mekanın duvarında oynatılan video, bir projeksiyon yardımı ile yansıtılmıştır. İzleyici projeksiyonun önünden her geçtiğinde kendi gölgesinin yansısıyla da yüzleşmektedir.

Videonun karşısında konumlanmış olan aynaya ise hem videonun görüntüsü hemde izleyicinin görüntüsü yansır. Bu yansıma projeksiyonun yarattığı gölgeden farklı olarak, izleyici bedeninin ayrıntısına da sahiptir. Daha gerçek gibi görünür fakat en nihayetinde gerçeğin yansıması olarak karşımıza çıkarak, algıyı tekrar şekillendirir. Bu karşılaşma anı, her an videonun kurgusunu dönüştürür ve izleyicisiyle bağ kurarak yeni anlamlar üretir. Bununla beraber, bedenın farklı açılardan yansıtılması, yanıltıcı bir mekan algısı da yaratır. Çalışma, mekanı kendisine katarak; gerçeklik/yanılsama, varlık/yokluk, ben ve öteki kavramları üzerinden diyalektik bir imgeye dönüştürür.

SONUÇ

Bu çalışmada ele aldığım mesele, doğa ve kültür arasında bulunan diyalektik ilişkinin kırışık kağıt imgesini yaratmasında yatan nosyonlar üzerine bakış geliştirmektir. Tezde, bu ilişkiyi açıklamak için ise ortak dilin yarattığı sembollere ve anlatılara başvurulmuştur. İmgenin nesnesi ile kurduğu ilişki bağlamında: ağaç metaforu adlı birinci bölümde; dil ve semboller vasıtasıyla ağacın kültür tarafından nasıl soyutlandığı ve yarattığı anlamları açıklayarak üzerinde durduğum konu, kırışık kağıt imgesinin ardında yatan diyalektik okumanın anlaşılması üzerine bir girişimdir. İmgenin ilişkilendirme gücünden dolayı kırışık kağıt imgesi, nesnesini işaret etmeyi çalışma boyunca sürdürür. Bu ilişki tek başına bir imge okuması şeklinde düşünülmemelidir. Bunun yanı sıra kağıdın varlığı, ağacın deformasyona uğraması olarak düşünüldüğünde doğanın diyalektiğinin bir soyutlamasını da içerir. Kağıdın karıştırılarak deforme edilmesi eylemi, kaynağını burada bulunan içsel ilişkilere dayandırır. İçsel ilişkilerin yarattığı düalite düşünüldüğünde, dolaşıma giren şeyin ne olduğu, o şeyin içinde bulunduğu sistemin bütünsel bir ilişkisini de içerir. Birinde gerçekleşen değişim, sistemde bulunan diğer şeylerin de devinimi anlamına gelir.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2017). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Başer, N. (2020). İmago. Cogito, 97, s. 56-70.
- Bobaroğlu, M. (2023). Simgesel Düşünme. İstanbul: Destek Yayınları.
- Berger, J. (2018). Görme Biçimleri (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Boynukalın, A.R. (2017). Çağdaş Sanatta Doğanın Metaforik Dönüşümü. idil, 6/32, s.1319-1335.
- Burke, K. A. (1945). Grammar of Motives and A Rhetoric of Motives. University of California Press.
- Cevizci, A. (2005). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Eco, U. (2019). Açık Yapıt. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Kanışkan, E. (2018). Kintsugi: Yara İzlerinin Güzelliği. Ulakbilge, 6/21, s. 161-178.
- Mondrian, P. (1987). The New Art The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian, Thames and Hudson, Londra.
- Minor, V. H. (2020). Sanat Tarihinin Tarihi. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Metin, G. A. (2022). Sartre'da Zamansallık, Varoluş ve Praksis İlişkisi. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 39/2, 519-526
- Ollman, B. (2015). Diyalektiğin Dansı. (C. Saraçoğlu, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Öztekin, S. (2008). Dinlerde Hayat Ağacı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı. Ankara.
- Sartre, J. P. (2009). İmgelem (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, J. P. (2011). Varlık ve Hiçlik (T.İlgaz, G. Ç. Esen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Şentürk, O. (2019). Hakimiyet Sembolü: KızılElma. Türk Dünya Araştırmaları, 123/242, s. 131-140.
- Şiray, M. (2019). Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği, Kaygı, 18/11, s. 549-566.

Yılmaz, E. (2009). Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul.

Yurttaş, H., Karaca, G. (2022) Sanat Eserini Anlamak: Malevich'in Siyah Kare'si Üzerinden Göstergebilimsel Bir Çözümleme. 17, s. 27-40.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

15/11/2023

Mizgin Müjde Görücü

Yüksek Lisans
Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Resimde Bir İmge Olarak Kağıt

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
15/11/2023	19	33,196	11/09/2023	%20	2228560830

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 15/11/2023)

Mizgin Müjde Görücü

Öğrenci No.: N19136701

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Doç. Aslı Işıksal)

**Master's
Thesis Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Paper As An Image In Painting

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
15/11/2023	19	33,196	11/09/2023	%20	2228560830

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (15/11/2023)

Mizgin Mjde Görücü

Student No.: N19136701

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Assoc. Prof. Aslı Iıksal)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

15/11/2023

Mizgin Müjde Görücü



*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

