



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

DENEYSEL OTOPORTRE ÇÖZÜMLEMELERİ

Özlem Kaçmaz Ateş

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2013

DENEYSEL OTOPORTRE ÇÖZÜMLEMELERİ

Özlem Kaçmaz Ateş

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Özlem Kaçmaz Ateş tarafından hazırlanan "Deneysel Otoportre Çözümlenmeleri" başlıklı bu çalışma, 04/06/2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.


Prof. Hüsnü DOKAK (Başkan)


Doç. Cebrail ÖTGÜN


Doç. Necla RÜZGAR KAYIRAN


Yrd. Doç. Zuhra BAYSAR BOERESCU (Danışman)


Yrd. Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvurmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04/06/2013



Özlem KAÇMAZ ATEŞ

ÖZET

ATEŞ KAÇMAZ Özlem. *Deneysel Otoportre Çözümlenmeleri*.

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2013.

Portre, Meydan Larousse Ansiklopedisinde “bir kimsenin resim, fotoğraf vb. ile yapılan tasviri” şeklinde açıklanır (Meydan Larousse-C10-287). Otoportre ise, sanatçının portre konusu olarak kendisini seçmesidir.

Portre ve otoportre yaklaşık 5000 yıldır, yaşamın içinde yer alır. Portre dinsel amaçlarla, öbür dünyaya yolculukta kimliği belirtmek için; imparatorların gücünü ve egemenliğini göstermesinin bir aracı olarak; Hristiyanlığın ortaya çıktığı ve yayıldığı dönemlerde İsa'nın ve dinsel olayların tasviri ile inananların üzerindeki etkiyi arttırmak için; soyluların, varlıkların güçlerini sergilemek ve görüntülerini geleceğe aktarmak amacıyla resmedilmiştir.

Otoportre çalışmalarında, sanatçının varoluşuyla ilgili sorulara yanıt aradığını görmekteyiz. Otoportrenin konusu doğrudan “ben” ile ilgilidir. “Ben” olgusu yüzyıllardır, insanların temel problemlerinden birisi olmuştur. Varoluşçu felsefenin ortaya çıkışından sonra Kierkegaard, Heidegger, Nietzsche, Sartre, Rollo May, Victor Frankl gibi pek çok düşünür ve psikolog, “varlık”, “güç istenci”, “benlik bilinci” gibi farklı isimlerle ve yaklaşımlarla, “ben” olgusu üzerinde kafa yormuşlardır. Özellikle son 200 yılda, baş döndürücü bir hızla gelişen endüstri, teknolojik yenilikler, gittikçe gelişen ve küreselleşen kapitalist sistem, soğuk savaşlar, iç savaşlar, ekolojik dengenin bozulması gibi ekonomi, politika, çevre ile ilgili ve insanın içinde yaşadığı dünyayı şekillendiren olaylar zinciri varoluş sorunlarına yol açmaktadır. “Benlik bilinci” oluşturma gücünü yaratan kavramlar, yukarıda sözünü ettiğimiz düşünürlerden yola çıkılarak özgürlük, endüstrileşme, yalnızlık, yabancılaşma, güven, ölüm, doğa, simülasyon vb. şeklinde sıralanabilir.

Günümüzde otoportre, toplumsal olaylara ve gerçeklere ilgi duyan birçok sanatçının, çağdaş bir yaklaşımla, toplumsal sorunları kendi bedenleri ya da görüntüleri üzerinden yansıttıkları bir alan haline gelmiştir.

Bu sanat çalışması kapsamında, ağdaş insanın varoluş sorunları irdelenip; otoportre üzerinden farklı plastik biçimlerde ifade edilmeye çalışılmıştır. Yağlı boya çalışmalarda metafor olarak kullanılan “şeritler”, çağımızın kaotik ortamında varoluş sorunlarına yol açan etkenleri simgeler. Asamblaj çalışmalarda “yüz parçası kalıpları” kullanılarak, benlik bütünlüğü oluşturmaya çalışan birey ifade edilmek istenmiştir. Benliğe kuvvet veren bu çalışmaların temelinde, resim yapma sürecinden duyulan heyecan ve coşkunun yanı sıra varoluşu gerçekleştirme çabası vardır. Yapılan uygulamalı çalışmaların düşünme, tasarlama ve gerçekleştirilme aşamalarında büyük bir heyecan duyulmuş, özgün ve etkili bir dil geliştirebilmenin olanakları araştırılmıştır. Konuyla ilgili olarak yapılan çok sayıda otoportre çalışması ve eserlerin oluşum süreci detaylı olarak raporda yer almıştır. Seçilen sanat çalışması konusu bağlamında yapılan otoportre çalışmaları sergi olarak sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Portre, otoportre, varlık, varoluş, benlik bilinci

ABSTRACT

ATEŞ KAÇMAZ Özlem. *Experimental Self-Portrait Analyses*.

Master of Arts Thesis, Ankara, 2013.

Portrait is defined as "a painting, photograph, etc. representation of a person" in Meydan Larousse (Meydan Larousse-C10-287). Self-portrait is when the artist chooses themselves as the subject of the portrait.

Portrait and self-portrait has been a part of life for about 5000 years. Portrait has been made for religious purposes, to specify identity in the journey to the afterlife, as a tool for emperors to demonstrate power and domination, to increase the effect of religion on people through depictions of Jesus and religious events in early Christianity, to display the power of nobility and to transfer their images to the future.

In self-portraiture we see the artist searching for answers to questions about their existence. The subject of self-portrait is directly influenced by "self". The concept of "self" has been one of mankind's most fundamental problems for centuries. After the emergence of existentialism, many intellectuals and psychologists such as Kierkegaard, Heidegger, Nietzsche, Sartre, Rollo May, Victor Frankl have pondered on the concept of "self" under such names as "existence", "will to power", "knowledge of self". Especially in the last 200 years, the chain of events that shape the world that humanity lives in; the industry's stunning advancement, technological advances, expanding and globalizing capitalist system, cold wars, civil wars, destruction of ecological balance have caused existential problems. Influenced by the intellectuals mentioned above, concepts that complicate the formation of a "knowledge of self" can be listed as freedom, industrialization, loneliness, alienation, trust, death, nature, simulation, etc.

Today, self-portrait has become an area which many contemporary artists who are interested in social events and realities reflect and project social problems through their own images.

In the scope of this thesis project, the existential problems of modern man have been investigated and communicated through several plastic forms. The "strips"

used in oil paintings symbolize the factors that cause existential problems in today's chaotic environment. In assemblage works, "partial face molds" refer to the individual in pursuit of an integrated self. In the basis of these works which empower the self, lies the struggle to realize existence, as much as the excitement and enthusiasm for painting. The conception, design and application of the artwork was completed with great excitement and the possibilities of developing an original and effective language have been researched. Numerous self-portraits that have been made accordingly and their formation process is detailed in the report. The self-portraits made in accordance with the chosen thesis subject have been presented in an exhibition.

Keywords: Portrait, self-portrait, being, existence, knowledge of self.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: PORTRE VE OTOPORTRENİN TANIMI VE KISA TARİHİ.....	4
2. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ İNSANIN VAROLUŞ SORUNU.....	20
2.1. Özgürlük, Endüstrileşme.....	24
2.2. Boşluk, Yabancılaşma, Duygusuzluk, Yalnızlık.....	34
2.3. Endişe, Güven, Ölüm.....	37
2.4. Doğa, Simülasyon, Medya.....	42
3. BÖLÜM: 20. VE 21. YÜZYILDA OTOPORTRE KONUSUNA ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR.....	51
3.1. Tuvalde Otoportre.....	52
3.2. Fotoğraf Sanatında Otoportre.....	56
3.3. Bedenleşen Otoportre.....	62
4. BÖLÜM: ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR.....	68
4.1 Deneysel Çalışmalar.....	69
4.2 Yağlı Boya Çalışmalar.....	79
4.2.1. Glaze.....	80
4.2.2. Organik Şeritler.....	81
4.2.3. Ağaçlar.....	82
SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA.....	105
ÖZGEÇMİŞ.....	109

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: Fayyum portre, M.S.1. ve 3. Yüzyıl arası.....	6
Resim 2: Fayyum portre, M.S.1. ve 3. Yüzyıl arası.....	6
Resim 3: Fayyum portre, M.S.1. ve 3. Yüzyıl arası.....	7
Resim 4: Fayyum portre, M.S.1. ve 3. Yüzyıl arası.....	7
Resim 5: Özlem Kaçmaz, “Fayyum 1”, 2012, Tuvale sargı bezi, Alçı, Tutkal, Akrilik, Kağıt, 60x40x2 cm.....	8
Resim 6: Özlem Kaçmaz, “Fayyum 2”, 2012, Tuvale sargı bezi, Alçı, Tutkal, Akrilik, Kağıt, 60x40x2 cm.....	8
Resim 7: Resim 5’den detay.....	9
Resim 8: Resim 6’dan detay	9
Resim 9: Jean Fouquet, “Otoportre”, 1450, Siyah emaye üzerine altın, 6.8cm, Louvre	11
Resim 10: Albrecht Dürer, “Otoportre”, 1500, Ahşap üzerine yağlıboya, 67,1x48,7 cm.....	13
Resim 11: Rembrant van Rijn, “Otoportre”, 1655, Ahşap üzerine yağlıboya, 49,2x41 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.....	14
Resim 12: Rembrant van Rijn, “Otoportre”, 1661, Ahşap üzerine yağlıboya, Kenwood House, Londra.....	14
Resim 13: Vincent Van Gogh, “Otoportre”, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 51x45 cm, Özel Koleksiyon.....	16
Resim 14: Vincent Van Gogh, “Otoportre”, 1889 Tuval üzerine yağlıboya, Orsay Müzesi, Paris.....	16
Resim 15: Egon Schiele, “Otoportre”, 1912, 32,2x39,8 cm, Leopold Müzesi, Viyana.....	17
Resim 16: Egon Schiele, “Ayakta Otoportre”, 1910, Guaj, Suluboya ve Kalem, 5,8x36,9 cm Albertina Müzesi, Viyana.....	17
Resim 17: Frida Kahlo, “Otoportre”, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63,5x49,5 cm, Texas Üniversitesi, ABD.....	18
Resim 18: Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60 cm, Özel Koleksiyon, ABD.....	18

Resim 19: Nezaket Ekici – “Atropos”, 2006, Performans Enstalasyon, Foto: Zeynep Oray, Uluslararası Sinop Bienali, Sinop, 2006 / Gallery DNA, Berlin, 2006.....	28
Resim 20: Nezaket Ekici – “Atropos”, 2006, Performans Enstalasyon, Foto: Zeynep Oray, Uluslararası Sinop Bienali, Sinop, 2006 / Gallery DNA, Berlin, 2006.....	28
Resim 21: Uzak, Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, 2002.....	35
Resim 22: Marina Abramoviç, “Ritm 0”, Performans, 1974.....	39
Resim 23: Marina Abramoviç, “Ritm 5”, Performans, 1974.....	41
Resim 24: Oleg Kulik, “The Mad Dog”, Performans, 1994.....	43
Resim 25: Oleg Kulik, “I bite America and America bites me”, Performans, 1997, New York.....	44
Resim 26: Orlan, Carnal Art serisinden.....	45
Resim 27: Orlan, Carnal Art serisinden.....	46
Resim 28: Lucian Freud, “Otoportre”, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56x51 cm, Özel Koleksiyon.....	53
Resim 29: Chuck Close, “Siyah-Beyaz Otoportre”, 1968, Tuval Üzerine Akrilik, 107,5x83,5 cm.....	54
Resim 30: Chuck Close, Atölyesinde çalışırken, 2012.....	54
Resim 31: Jenny Saville, “Reverse”, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84x96 cm, Norton Museum of Art.....	55
Resim 32: Claude Cahun, “ Otoportre”, 1928.....	56
Resim 33: Claude Cahun, “Otoportre”, 1945.....	56
Resim 34: Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri Serisinden, 1977 – 1980....	58
Resim 35: Cindy Sherman, Tarihi Portreler Serisinden, 1990.....	58
Resim 36: Yasumaha Morimura, “Olympia”, 1999.....	59
Resim 37: Shirin Neshat, Allah’ın Kadınları Serisinden, 1993 – 1997.....	61
Resim 38: Beuys, “Ölü bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”, Performans, 1965.....	63
Resim 39: Beuys, “I Like America and America Like Me”, Performans- Enstalasyon, 1974.....	63

Resim 40: Marina Abramoviç, “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı”, Performans, 1975.....	65
Resim 41: Chris Burden, Performans, 1974.....	66
Resim 42: Şükran Moral, İsa Pozunda, 1994.....	66
Resim 43: Şükran Moral, “Bordello”, 1997, 2006, İstanbul.....	66
Resim 44: Özlem Kaçmaz, “Ben-lik”, 2012, Tuvale Alçı, Akrilik, Kağıt, Beyaz Tutkal, 60x40x2 cm.....	71
Resim 45: Resim 44'den detay, Tuvale Alçı, Akrilik, Kağıt, Beyaz Tutkal, 60x40x2 cm.....	71
Resim 46: Özlem Kaçmaz, “Derin Uyku”, 2012, Tuvale Alçı, Paket Malzemesi, Akrilik, Beyaz Tutkal, 50x35x2 cm.....	72
Resim 47: Özlem Kaçmaz, “Dilsiz”, 2012, Tuvale Alçı, Akrilik, Kurşun Kalem, Beyaz Tutkal, 50x35x2 cm.....	72
Resim 48: Resim 46'dan detay.....	73
Resim 49: Resim 47'den detay.....	74
Resim 50: Resim 47'den detay.....	75
Resim 51: Duchamp, “With My Tongue in My Cheek”, 1959, Karışık Teknik, 24,8x15cm.....	75
Resim 52: Yves Klein, “ Arman, Martial Raysse ve Claude Pascal'ın rölyef portresi”, 1962.....	76
Resim 53: Özlem Kaçmaz, “Kaotik”, 2012, Tuvale Alçı, Akrilik, Kurşun Kalem, Beyaz Tutkal, 50x35x2 cm.....	77
Resim 54: Özlem Kaçmaz, “Şiddeti Gördüm”, 2012, Tuvale Alçı, Kağıt, Akrilik, Kurşun Kalem, Beyaz Tutkal, 50x35x2 cm.....	78
Resim 55: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm.....	83
Resim 56: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x40 cm.....	84
Resim 57: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm.....	85
Resim 58: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x85 cm.....	86

Resim 59: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x85 cm.....	87
Resim 60: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x70 cm.....	88
Resim 61: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x85 cm.....	89
Resim 62: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x85 cm.....	90
Resim 63: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x70 cm.....	91
Resim 64: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x85 cm.....	92
Resim 65: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x85 cm.....	93
Resim 66: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125x100 cm.....	94
Resim 67: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x100 cm.....	95
Resim 68: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x100 cm.....	97
Resim 69: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm.....	98
Resim 70: Özlem Kaçmaz, “İsimsiz”, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm.....	99
Resim 71: Marie-Denise Villers, “Otoportre”, 1801, Tuval Üzerine Yağlıboya, 161,3x128,6 cm.....	100

GİRİŞ

Otoportre, sanat tarihinde ilk portre ve otoportre çalışmalarının görüldüğü Antik Mısır Döneminden günümüze kadar birçok sanatçının ilgisini çeken bir konu olmuştur. Başka konularda çalışan ressamalar bile, yaşamlarının çeşitli dönemlerinde kendi görüntülerini irdelemiş ve otoportrelerini yapmışlardır.

Sanatçı, önemli ölçüde, gördüğü, hissettiği, yaşadığı ve düşündüğü şeylere karşı; duyarlı, gözlemleyici, irdeleyici ve algıları açık konumda olması gereken kişidir. Bu nedenle fiziki görünümüne ve iç dünyasına özel bir ilgi göstermesi anlaşılabilir bir olgudur. Victor Frankl'a göre:

“Varoluşta bir anlam bulabilmek yaşamsal önem taşır. İnsanın anlam arayışı, içgüdüsel itkilerin ‘ikincil bir ussallaştırması’ değil, yaşamındaki temel bir güdüdür. Bu anlam, sadece kişinin kendisi tarafından bulunabilir oluşuyla ve böyle olması gereğiyle, eşsiz ve özel bir yapıdadır; ancak o zaman bu, kişinin kendi anlam istemini doyuran bir önem kazanabilmektedir” (Frankl, 2000, s.95).

Kişinin varlığını anlamlandırabilmek için seçtiği en önemli yollardan biri sanattır. Seçilen konu ne olursa olsun (otoportre, natürmort, peyzaj ya da soyut konular) insanın varoluşunu anlamlandırabilmesi bakımından yaşamsal önem taşır. Ve yine otoportrede kişinin, sanatın konusu olarak kendisini seçmesi, varoluşunu anlamlı kılmasının yanı sıra, bunu bir adım öteye taşıyarak, insanın kendisini sanat yoluyla geleceğe aktarmasına da yardımcı olur.

Sanatçı için otoportre çalışmanın, yukarıdaki nedenlere ek olarak ya da bu nedenlerin ötesine geçen kişisel yaklaşımları olabilir. Örneğin, Rembrandt farklı dönemlerde otoportrelerini yaparak yoğun bir şekilde benliğini irdelemiş, ifadeci bir yaklaşımla kendi duygularını açığa vurmuştur. Otoportrelerindeki ışık-gölge ilişkisiyle dramatik bir etki sağlamıştır. Frida Kahlo, yaşamındaki fiziksel ve ruhsal acıları, sürrealist imgelerle zenginleştirdiği otoportreleriyle tuvaline yansıtarak yaşama gücü bulmuştur. Egon Schiele, özsever yönünü açığa vurmuştur. Jenny Saville, otoportrelerinde şiddet olgusunu ve kadınlara dayatılan estetik imajların eleştirisini ön plana çıkarmıştır. Cindy Sherman,

kendini farklı rollerde ve kimliklerde kadınlar olarak fotoğraflamış ve kadının sosyal statüsünü, kadına dayatılan rolleri irdelemeye çalışmıştır.

İnsan yaşamda hem kendisiyle hem de birçok dışsal, psikolojik, sosyolojik, toplumsal olayla mücadele ederken kendi kimliğini, kişiliğini ayakta tutabilmek ve bir bütün olarak varolabilmek için bir savaş verir.

Çağımızın önemli özelliklerinden birisi bilgi çağı olmasıdır. Bu bilginin doğru kullanılarak, insanın bilinçlenmesi, insanın kendisini tanımasıyla başlar. Bu tanıma süreci çeşitli yollardan oluşabilir. Otoportre çalışmasında kişinin kendisini fiziksel olduğu kadar, ruhsal analizi de söz konusudur ve tanıma sürecinin bir parçasıdır. Öte yandan, insanın sanatta, en önemli çıkış yollarından birisi doğadır. Sanatçının gördüğü, kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bilgisi, sanatın öz konusunu oluşturur. Sanatçı otoportre çalışması ile bir yandan çok yakınında olan, iyi tanıdığı ve yorumlayabileceği bir konu seçmiş olur; diğer yandan çalışmaları ile kendini tanıma sürecini güçlendirmiş ve çeşitlendirmiş olur.

Bilim, endüstri, teknoloji, ekonomi ve politika alanında meydana gelen; birbirine bağlı ve sürükleyici gelişmeler, toplumlara özgürlük getirdiği kadar huzursuzlukları da arttırmıştır. Özellikle 1945 sonrası, yeryüzündeki büyük sermaye hareketleri, toplu kıyımlar, endüstriyel ve teknik gelişmeler, insanların kaygı ve korkularını da pekiştirmiştir. Bütün bunlar, bugünkü insanın sanata bakış tarzını da biçimlendiren gelişmelerdir. Günümüzde, insanların karşı karşıya kaldığı psikososyal sorunlara çözüm olabilecek alanlardan biri de sanat olabilir mi?

Çağımızda insanların kafasında: “Böylesine parçalanmış bir dünyada ben nasıl iç bütünlüğümü sağlayabilirim?” ya da “Hiçbir şeyin belli olmadığı bir zamanda kalıcı bir benlik bilinci oluşturmanın imkânı var mı?” şeklindeki sorular sıklıkla oluşabilmektedir. Böylesine kaotik bir ortamda, çağdaş insanın bu soruları sorması doğaldır ve “benlik bilinci”ni geliştirmesi açısından önemlidir. Bu soruların cevabının arandığı alanlardan birisi de sanattır. Çoğu insan kendi ayakları üzerinde durmasını engelleyen şartları yenmeye çabalarken sayısız ikilem ve zorlukla mücadele etmek zorunda kalır. Birey haline gelmek için

hissetmeyi öğrenmek ve ne istediğini bilmenin de ötesinde; hissetmeyi ve istemeyi önleyen güçlerle savaşıma gerekliliği vardır.

Sanatın her alanında bu savaş gerçekleşebilir. Bir ressam için tuval yüzeyi, onun çarpışma arenası olabilir. Kaygılarını, korkularını, kızgınlıklarını, eleştirilerini, umutlarını kendi dilinde ifade etmeye çalışır. Bu çaba sanatçının varoluşunu anlamlandırma, kendini ifade etme, yaşama ilişkin açmazlarını çözümlenme ve varlık bütünlüğünü sağlama yolu olabilir.

İnsan yeryüzünde var olmaya başladığı çağlardan itibaren büyük bir yaşam savaşı vermiştir. Bu mücadele her çağda farklı sorunları içermiştir. İlk çağlarda barınma ve beslenme temel problemler iken, çağlar boyunca bu temel sorunlar devam etmekle birlikte, çok çeşitlenmiş; hem nicelik olarak çok artmış, hem de çok karmaşık bir yapı kazanmıştır.

Otoportre üzerine plastik çözümlenmeler bağlamında mercek altına alacağımız sorun, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda ortaya çıkan ve günümüzde artarak devam eden “çağdaş insanın varoluş sorunu”dur.

Sanat yapıtları, büyük ölçüde, oluştuğu çağın sorunlarını yansıtır. E. Fischer’e göre: “Sanatın varlık nedeni, hiçbir zaman aynı kalmaz” (Fischer, 1990, s.9). Benzer şekilde, otoportre konusunun ele alınış nedeni, Antik Mısır’dan çağımıza kadar her dönemde farklı olmuştur. Elbette ortak kaygılar da vardır, ama çağını yansıtan farklı kaygılar da ortaya çıkmaktadır. Bu sanat çalışmasında çağdaş insanın varoluş sorunları irdelenecek ve bu sorunları yaşayan birey, otoportreden yola çıkılarak, plastik anlamda ifade edilmeye çalışılacaktır. Varoluş sorunlarını plastik alanda görselleştirmeye çalışırken, “özgün bir ifade biçimi” geliştirme ve sanat yoluyla yaşamı daha anlamlı hale getirerek “varoluşu gerçekleştirme” çabası, bu sanat çalışmasının temelini oluşturmaktadır.

I. BÖLÜM

PORTRE VE OTOPORTRENİN TANIMI VE KISA TARİHİ

Portre, Meydan Larousse Ansiklopedisinde “bir kimsenin resim, fotoğraf vb. ile yapılan tasviri” şeklinde açıklanır (Meydan Larousse – C10 – 287). Otoportre ise, sanatçının portre konusu olarak kendisini seçmesidir. Özne ve nesne, bakan ve bakılan aynı kişidir. Bu nedenle otoportre, çok özel bir konuma sahip olan çalışmadır. Portre ve otoportrenin birbirleriyle paralel hatta içiçe geçmiş konularından dolayı, portre ve otoportrenin tarihine kısaca değinirken, bunu birarada yapmak daha uygun olacaktır.

Portre, insanın fiziksel görünüşünü, kişiliğini ve ruhsal durumunu en iyi ve en açık şekilde yansıtabilmesi nedeniyle önem taşımaktadır. Portre, sanat tarihinin her döneminde varlığını gösteren, bazı dönemlerde biraz daha geri planda kalmakla birlikte, çoğu dönemlerde çok özel yeri ve önemi olan etkileyici bir konudur. Portreyi tarihi bir olgu olarak incelediğimizde, farklı tarihsel dönemlerde, o döneme özgü bazı amaçların ön plana çıktığı görülebilir.

Mısır Uygarlığının, sanat tarihine portre ve büst aracılığıyla yaptığı katkı ölçülemeyecek derecede büyüktür. Portre sanatının, bulunan en eski örnekleri Mısır Sanatının Arkaik Dönemine (M.Ö. 3000 – M.Ö. 2650) aittir. Bu portrelerin yapılış nedenleri, Mısır’ın inanç sistemi doğrultusundadır. Mısır inancına göre, öldükten sonra yaşamın sürmesi buna bağlıdır. Mısırlılar ölümle, portre ve büst aracılığıyla hesaplaşmışlardır.

Mısırlılar, ruhun öte dünyada yaşamını sürdürebilmesi için, bedeninin korunması gerektiğine inanıyorlardı. Bu nedenle günümüzde sırları tam çözülemeyen karışık bir mumyalama yöntemiyle, cesedin bozulmasını önüyorlardı. Ama bedeninin korunması yeterli değildi, dış görünümünün de korunması gerekiyordu. Bu amaçla yapılan portreler ve büstler çok büyük önem taşıyordu. Önce krallar daha sonra soylular için yapılan bu erken dönem portrelerinin bazıları, Mısır Sanatının en üstün yapıtlarından sayılır (Gombrich, 1986, s.30-35).

Bu dönemde bulunan ilk otoportre çalışması heykel alanında görülmüştür. M.Ö 1365’de Firavun Akhenaten’in şef heykeltraşı Bak, kendisi ve karısı Taheri’nin taştan büstünü yapmıştır¹. Bu otoportre çalışmasının tarihsel önemi çok büyüktür. Çünkü Bak ve Taheri, o dönemde portresi ve büstü yapılanlar gibi zengin, soylu ve güçlü değillerdi. Burada sanatçı yaratıcılıktan gelen gücünü ve ayrıcalığını kullanarak, içsel bir varoluş gereksinimiyle kendisinin ve karısının görüntüsünü büst aracılığıyla geleceğe aktarmıştır. Bu olayda bireyselleşmenin, kimliğini vurgulamanın bir örneği görülür. Oysa Antik Mısır’da genel olarak hem sanatçı açısından hem de portresi yapılan kişi açısından bireyselleşme ön plana çıkmamıştır. Oluşturulan yapıtlarda sadece öz önemsenmiş; ayrıntılar dikkate alınmamıştır. “Sanat’ın Öyküsü” kitabından özetle aktardığımızda, Gombrich’e göre:

“Geometrik bir katılık ve düzenlilik içinde, son derece arı formlar üretilmiştir... Mısırlı ressamalar, farklı bir imgeleştirme yöntemiyle her şeyi en açık ve kararlı biçimde korumaya çalışmışlardır... Baş yandan daha iyi görüldüğü için, yandan çiziliyordu. Yandan görünen yüz üzerine, karşıdan görünen göz ekleniyordu. Vücudun üst bölümünde, omuzları ve göğsü karşıdan çizmek daha uygundu. Fakat kollar ve bacakların hareketi yandan görüldüğünde daha belirgin olduğu için o şekilde resmediliyordu... Mısır Sanatı, sanatçının belirli bir anda görebileceği şeye değil, belirli bir kişiye veya yere ait olduğunu bildiği şeye dayanıyordu... Mısır üslubu, her sanatçının ergenlik çağından itibaren öğrenmesi gereken, çok sıkı yasalar topluluğundan oluşuyordu... Sanatçıdan değişik bir şey istenmiyor, “özgün” olması beklenmiyordu. Bu yüzden Mısır Sanatı üç bin yıldan uzun süren bir zaman diliminde çok az değişmiştir” (Gombrich, 1986, s.35-40).

Çok az değişen ve bireyselleşmenin pek görülmediği Mısır sanatında “Fayyum Portreleri” çok önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu portrelerde fiziksel özellikler daha gerçekçi biçimde yansıtılmıştır. Bu portreler, Mısır’ın Roma İmparatorluğu egemenliği altında olduğu dönemde; M.S.1. ve 3. yüzyıllar arasında, Fayyum bölgesinde yapılmıştır. Ahşap panolara çizilerek mumyanın baş kısmına yerleştirilen ya da doğrudan keten kefenlerin üzerine çizilen bu portrelerin, geçiş dönemindeki kozmopolit bir toplumun farklı gelenekleri, kültürleri, dinsel törenleri ve giyim kuşam tarzlarının bir karışımını yansıttığı söylenebilir (Resim 1 - 2).

¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/self-portrait> 9.2.2013



Resim 1 - 2: Fayyum Portreler, M.S.1. ve 3. yüzyıl arası

İlk Fayyum Portreleri yapıldığında ölülerin mumyalarına iliştirilen ölküleştirilmiş resimlerinin yapılmasının ardında iki bin yıllık geçmiş yatmaktaydı. Ama bu geçmiş dönemde Mısır Portre Sanatı henüz bireyselleşmemişti; insanlar profilden resmediliyordu. Portre sanatında, insanların doğalcı bir biçimde ve önden resmedilmesi Mısır'a dışarıdan gelmiş bir Grek-Roma tarzıdır. Fayyum bölgesinde M.S. 1. yüzyılın ilk yarısında gelişmiş ve M.S. 3. yüzyıla kadar sürmüştür. Bu portrelerde bize bakan yüzler canlı gibidir ve göz göze gelindiğinde bakan kişiyi derinden etkileyen çarpıcı bir dirilik taşırlar.



Resim 3 - 4: Fayyum Portreler, M.S.1. ve 3. yüzyıl arası

Portreler doğalcı bir üslupla yapılmış; ancak gözlerin betimlenmesinde bunun dışına çıkmış; gözler yüzün geri kalan bölümüne oranla daha büyük resmedilmiştir. Gözlerin büyüklüğünün abartılması, bu portrelerin daha güçlü olmasını sağlayarak, resmedilen yüzleri daha etkileyici ve canlı kılmakta, gözlere yaşam dolu bir çekim gücü kazandırmaktadır (Resim 3 - 4). Fayyum Portrelerinin asıl amacı ölümlerin öbür dünyaya göç etmelerinde onlara eşlik etmek olsa da bundan binlerce yıl önce yaşamış insanlara tanıklık etmiş ve yitip gitmiş bir dünyanın bir anlık da olsa gözümüzde canlanmasını olanaklı kılmışlardır².

² Tessa Kostzewa "Fayyum Portreleri" P Sanat Kültür Antika Dergisi, S:15,s.6-17,İstanbul,1999.



Resim 5: Özlem Kaçmaz, "Fayyum 1", 2012
Tuvale Sargı Bezi, Alçı, Tutkal, Akrilik, Kağıt,
60x40x2 cm



Resim 6: Özlem Kaçmaz, "Fayyum 2", 2012
Tuvale Sargı Bezi, Alçı, Tutkal, Akrilik, Kağıt,
60x40x2 cm

Resim 5 ve Resim 6 da görülen çalışmalarda "Fayyum Portreleri"ne gönderme vardır. Fayyum Portresini taşıyan mumya, birbirine zıt görünen ama birbirini tamamlayan anlamlar içermektedir. Fayyum Portreleri, ölen kişinin tekrar ikinci bir hayata başlayacağı düşünülerek, bedenlerini ve kimliklerini korumak amacıyla yapılırdı. Yani mumya hem ölümü, hem de yeni bir yaşamı aynı anda içinde barındırmaktaydı. Bu iki zıt olgu, aynı bedende birbiri içine geçmişti.

Bu çalışmalarda kullanılan "sargı bezi" bir yandan çağımızın kaotik ortamında yaralanan, örselenen, parçalanan bedenleri, ruhları ve kimlikleri; diğer yandan da sanat aracılığıyla kendilerini sağaltmaya, yaralarını sarmaya çalışan, varoluş çabası içindeki bireyleri anlatmaktadır. Mumyalanmış bedende olduğu gibi zıt kavramlar bir aradadır. Fayyum Portrelerinde doğalcı ve önden resmetme yöntemiyle bireyselleşme gerçekleşirken; bu portrelerle bağlantı kurularak yapılan çalışmalarda tüm olumsuz etkenlere karşın varoluş çabası içinde olan, kimliğini korumaya ve benlik bilincini oluşturmaya çalışan birey anlatılmaktadır.

Bu rapor kapsamındaki çalışmalarda, ağırlıklı olarak tuval üzerine yağlıboya çalışmalar yapılmakla birlikte; farklı malzemelerle ve asamblaj tekniğiyle yeni ifade biçimleri geliştirilmeye çalışılmıştır.

Daha önceki mesleki birikimden yararlanılarak “alginat” adı verilen ölçü maddesiyle, yüzün göz kısmına ait 1/3'lük kısmının ölçüsü alınmış ve içine alçı dökülmüştür. Alçı kalıbın üzerine, önceden yapılan bir otoportreden fotoğraf çekilerek çoğaltılan “göz” fotokopisi yapıştırılmış ve tuval üzerine monte edildikten sonra bir kısmı çay suyuyla, bir kısmı siyah akrilikle boyanmış sargı bezleri, tuval üzerine, bir mummyayı ya da yaralı bir insanı çağrıştıracak şekilde sarılmıştır. Fayyum Portrelerinde göz daha büyük çalışılarak portrelerin daha etkileyici ve canlı olması sağlanmıştır. Bundan yola çıkılarak yapılan çalışmalarda göz, kimliği ve canlılığı ifade eden unsur olarak kullanılmıştır (Resim 7-8).



Resim 7: Resim 5'den detay



Resim 8: Resim 6'dan detay

Fayyum Portrelerinde sargı bezi, ölünün bedenini mumyalayarak koruma ve öteki dünyaya hazırlama yöntemi iken, yapılan çalışmalarda parçalanmış benlikleri ve bu benliklerin oluşturulma çabasını anlatır.

Fayyum Portrelerinde özellikle gözlerin büyük çalışıldığı gerçekçi portreler, portresi yapılan kişinin öteki dünyaya yolculuğunda bir anlamda kimlik belgesi gibi ona eşlik ederken, asamblaj çalışmasında vurgulanan gözler, varoluşunu gerçekleştirme çabası içinde olan bireyin kimliğini ifade eder.

Fayyum Portreleri dışında, Antik Mısır'da egemen olan nesnel bakış Mezopotamya ve Sümer Sanatında da vardı. Aslında Mezopotamya ve Sümer

Sanatını Mısır Sanatına göre çok daha az tanıyoruz. Çünkü bu uygarlıkların bulunduğu vadilerde taş yatakları olmadığı için pişirilmiş tuğladan yapıların çoğu zamanla toz olup yok olmuştur. Dolayısıyla heykeller ve duvarlar üzerindeki kabartmalar günümüze kadar ulaşmamıştır. Az sayıda yapıt kalmasının bir başka nedeni, Mısırlılar gibi, insan bedeninin ve yüz çizgilerinin, ruhun yaşamasını sağlamak amacıyla korunması gerektiğine dair dinsel inanışları olmamasıydı. Yaptıkları portrelerde stilize formlar ve mantıklı bir yerleştirme düzeni kullanılıyordu (Turani,1983,s.72). Günümüze kalan Mezopotamya ve Sümer yapıtlarında da Mısır Sanatının genelinde olduğu gibi bireyselleşmenin gelişmediği görülür. Yunan Sanatı, Mısır Sanatındaki kalıpsal biçimlere can katmıştır. Antik Yunan'da görülen ilk otoportre örneği de bireyselleşme açısından önem taşır. Yunan heykeltıraş Phidias, Parthenon için yaptığı heykel figürler arasına kendi figürünü de yerleştirmiştir. Kendisini betimlediği figür, halktan birisini yansıttığı, daha sıradan ve doğal görünümlü olduğu için, Antik Yunan'da bu suç kabul edilmiştir. Çünkü mitolojik kahramanları ve tanrıları tasvir eden heykeller idealleştirilmiş kaslı vücutlara ve etkileyici güzel yüzlere sahip olmalıydılar³. Phidias yüceltilmiş figürler arasına, kendi doğal görüntüsünü yerleştirerek "ben varım, ben buradayım" demiştir. Bu durum bireyselleşme açısından, o dönemde gerçekleştirilmiş önemli bir başkaldırma eylemidir. Görüldüğü gibi Phidias ve Bak Antik Dönemde otoportreleriyle kimliklerini vurgulamak, geleceğe kalmak istemişler ve bunu başarmışlardır.

İskender Döneminde, kişisel portre sanatında sıçrama yaşanmıştır. Egemenlik kurmanın en önemli sembollerinden birisi sikkeler üzerine imparatorların portrelerinin basılmasıydı. İmparatorluğun en uzak köşelerine dek ulaşan sikkeler ve büstler aracılığıyla imparator varlığını ve gücünü gösteriyordu. Roma İmparatorluğu Döneminde Yunan Sanatı tekrarlanmış ve amacı farklılaşmıştır. Kişilerin bireysel özellikleriyle, dönemin soyluluğu, ağırbaşlılığı portrelere yansımıştır. İnsanların sağlıklarında gerçekçi bir biçimde

³ <http://en.wikipedia.org/wiki/self-portrait> 9.2.2013

resmedilmelerini öngören portre anlayışı Roma Sanatının büyük olasılıkla en kalıcı özelliklerinden biridir ve Rönesans Dönemine kadar sürmüştür.⁴

Portreye verilen önemin ve portre sayısının artması, 14.yy'dan başlayarak gerçekleşir. Özellikle Rönesans Döneminde dini konuların tasviri için çok sayıda portreler yapılmıştır. Bu dönemde çoğunlukla portreler figürün bütün bedeniyle birlikte işlenmiştir. Dini konuların tasvirinde sanatçılar genellikle, hayali portreler ya da idealize edilmiş portreler kullanmışlardır.

Antik Mısır Döneminde, heykeltıraş Bak'ın kendi büstünü çalışan ilk sanatçı olduğu düşünülürken, resim sanatında ilk otoportre olarak nitelendirilen resim, 1450 yılında Jean Fouquet (1420 – 1480) tarafından siyah emaye üzerine altından yapılmış küçük bir otoportredir⁵. Birçok sanatçı, zaman zaman oluşturdukları kompozisyonların herhangi bir yerine kendi portrelerini eklemiş olmalarına rağmen Jean Fouquet resim kompozisyonunu sadece bir otoportre olarak gerçekleştirmiştir (Resim 9).



Resim 9: Jean Fouquet, "Otoportre", 1450, Siyah emaye üzerine altın, 6.8cm, Louvre

Kendisini yüzülmüş deri olarak resmeden Michelangelo (1475 – 1564) ve kesilmiş kafa olarak resmeden Caravaggio (1571 – 1610) yüzyıllar öncesinde, cesur, rahatsız edici ve geleneksel tutumların ötesinde otoportrelerini yapmışlardır.

⁴ tr.wikipedia.org/wiki/portre-9.2.2013

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/self-portrait 9.2.2013

14. ve 17. yüzyıllar arasında portreler, bireylerin fiziksel özelliklerinin yansıtılmasını ön plana çıkarmasına rağmen, bu dönemde Rembrandt, Dürer gibi çağlarının kalıplarını aşmış sanatçılar vardır. Portrelerde fiziksel özelliklerin yanı sıra tinsel durumun da yansıtılmaya başlanması daha çok 17. yüzyıldan sonra ortaya çıkmış olmasına rağmen bu sanatçılar çok daha önce bunu gerçekleştirmişlerdir. Dürer ve Rembrandt, kendi benliklerini incelemişler ve iç dünyalarını yansıtmaya çalışmışlardır.

Alman sanatçı Albrecht Dürer (1471 – 1528), henüz 13 yaşında iken ilk otoportresini yapmış ve kendisini tanıma merakı çok erken yaşlarda ortaya çıkmıştır. Yaşamının daha sonraki dönemlerinde bu konuya ilgisi devam etmiş; fiziksel görünümünün yanı sıra iç dünyasını ortaya koymaya çalışmıştır. Adnan Turani, Dürer'in "Ben" den hareket ettiğini, bizzat kendini bir problem olarak ele aldığını belirtir (Turani, 1983, s.363). Dürer'in ilk otoportresinde bile kendi görüntüsünü ne kadar şaşırtıcı bulduğunu sezilenir. Bütün otoportrelerinin ortak yanı gururu yansımasıdır. Otoportrelerinde, o anki ruh halini ve düşüncelerini mümkün olduğunca yansıttığı gözlemlenir. Hiçbir otoportresinde kendini olduğu gibi yansıtmamış, kendinden daha fazlası olma, kendini aşma isteği ön plana çıkmıştır. Dürer, otoportreleriyle kendi varlığını sorgulamıştır. 1500 yılında yaptığı otoportresinde (Resim 10) kendini idealleştirilmiş özellikler taşıyan, yüceltilmiş bir şekilde resmeder. Otoportresinde gür saçları, zengin giysileri, kürklü paltosunun yakasını yapmacıklı bir şekilde tutuşuyla, oldukça kendini beğenmiş gibi görünse de aslında kendi benliğini araştıran ve sorgulayan bir sanatçıdır.



Resim10: Albrecht Dürer, "Otoportre", 1500, Ahşap üzerine yağlıboya, 67,1x48,7 cm

Otoportreler, 14. ve 17. yüzyıllar arasında yaşayan sanatçılara, onlara sipariş edilen portrelerin geleneksel sınırlarını aşarak, çok daha özgürce çalışabildikleri bir alan sağlamıştır. 14. ve 17. yüzyıllar arasında fiziksel özelliklerin betimlenmesi ön plandaydı; tinsel durum gözardı edilmekteydi. Portre siparişi veren kişinin beğenisine uygun, idealleştirilmiş özellikler taşıyan; modelin iç dünyasını yansıtmak yerine zenginliğini, soyluluğunu vurgulayan eserler üretilmekteydi. Sipariş portrelerde, portresi yapılan kişinin statüsünü ve varlığını ön plana çıkarma gerekliliği varken; sanatçılar kendi portrelerini çalışırken iç dünyaları üzerine yoğunlaşma imkânı bulmuşlardır. Daha korkusuz ve içten çalışarak ruhsal durumlarını yansıtmaya çalışmışlardır.

Bu şekilde çalışan bir başka önemli sanatçı Rembrandt Van Rijn'dir (1606 – 1669). (Resim 11 - 12). Gombrich, Rembrandt'ın otoportreleri için şöyle der:

"Gerçek bir insanın yüzüyle karşı karşıyayız. Ne bir gösteriş, ne de bir kendini beğenmişlik izi. Bu yüzde, insan yüzünün gizleri üzerine her an yeni birşey öğrenmeye hazır olarak, kendi yüz çizgilerini didik didik eden bir ressamın dokunaklı bakışları var yalnızca" (Gombrich, 1986, s.271).

Gençlik Döneminden başlayarak (1629) yaşamının her döneminde otoportresini yapmış olmakla birlikte, özellikle yaşlılık döneminde yaptığı otoportrelerde,

izleyiciyle çok yakın bir bağ kurmuştur. Yaşlılık dönemindeki otoportreleri için Berger şöyle der:

“Rembrandt, geleneği kendisinden yana çevirmiştir. Geleneğin dilini koparıp almıştır elinden. Yaşlı bir adamdır artık burda Rembrandt. Varolma sorununun sezilmesi – bir sorun olarak varoluş – dışında her şey yok olmuştur. Rembrandt’ın içindeki ressam, yalnızca bu sorunu anlatmanın yollarını bulmuştur” (Berger, 2008, s.112) .



Resim 11: Rembrandt van Rijn, “Otoportre”, 1655, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 49,2x41 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana



Resim 12: Rembrandt van Rijn, “Otoportre”, 1661 Ahşap Üzerine Yağlıboya, Kenwood House, Londra

18. yüzyılda portre, diğer konulara oranla hem sayıca fazladır hem de daha fazla yaygınlaşmıştır. Soylulardan aydınlara, sanatçılardan burjuva kesimine, varlıklı çiftçilere kadar birçok insan portre yaptırmaktan kendilerini alamamışlardır. Bu dönemde portre yaptırmak bir tutku haline gelmiştir. Birçok müze, koleksiyon ve galeride yer alan aile resimleri bu olayı kanıtlayan en güzel örneklerdir. Kişinin topluluk içerisindeki statüsünü, sınıfını belirten semboller, mesleklere ait göstergeler, kıyafetler, nişanlar, bu yüzyılda yapılan portrelerde vurgulayıcı biçimde kullanılmıştır (Berger, 2008, s.108).

1850’lerde fotoğraf makinasının icadından sonra büyük bir kırılma yaşanmıştır. Daha önce portre, varlıklı ve soylu kişilerin kendilerini ölümsüzleştirme ve statülerini gösterme yöntemi iken, fotoğrafın ortaya çıkışı ile bu belge niteliği,

anı yakalama önceliği ortadan kalkmış; bir fotoğraf makinasının yapamayacağı psikolojik irdelemeler, dışavurumcu yaklaşım ve plastik dil farklılıkları devreye girmiştir. Sanatçının yaptığı portre ve otoportre çalışmalarında, modelin fiziksel ve ruhsal özelliklerini vurgulayarak karakteristik yapısını ortaya çıkarmasının yanı sıra; çizgisiyle, boyasıyla özgün ifade biçimini oluşturması önem kazanmıştır.

“19.yüzyılın, önde gelen akademik ressamlarından Paul Delaroche (1797-1859), 1839 yılında Fransız hükümetine dönemin yeni icatlarından Daugerreotype üzerine bir rapor sunar: “Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen” bu aracın en usta ressamın bile ilgisini çekecek nitelikte olduğunu savunur. Daugerreotype’in, ressamların çok uzun bir sürede yoğun emek harcayarak yapabildiğini-üstelik daha mükemmel sonuçlarla-kolayca elde edebilmesine olanak tanıdığını söyler, Bu yeni aracı sanata mükemmel bir katkı olarak değerlendirir. Bu vesileyle o ünlü “Bugünden itibaren resim ölmüştür!” cümlesini söyleyip söylemediği kesin olarak bilinmemekteyse de gelecek çağın, esas olarak fotoğrafın çağı haline geleceğini sezdiği kesindir” (Antmen, 2010, s.11).

Fotoğraf makinası, portrede sanatçının yansıtabileceği pek çok şeyi yansıtabiliyordu. Hatta fiziksel özellikler çok daha mükemmel kaydediliyordu. O dönemde, genel olarak resim sanatında bir dönüşüm yaşandı. Resim sanatının varlığı sorgulanır hale geldi. Çünkü makina, sanatçıdan çok daha mükemmel ve kolay bir şekilde görüntüleri kayıt altına alıyordu. Bu durumda resim sanatı farklı bir açılım, makinanın yapamayacağı ifade biçimleri geliştirmek zorundaydı. Genel olarak resim sanatında yaşanan bu arayış ve resim sanatının varlığını devam ettirme çabası portre sanatında da yansımaları buldu. Özellikle portre sanatı bu durumdan daha çok etkilendi. Çünkü portre sanatçılarına, görüntülerini kayıt altına almak için sipariş veren insanlar, fotoğrafı tercih etmeye başladılar. Bu rekabetin ortaya çıkmasıyla sanatçılar, çizgi, boya, fırça darbeleri, renkler ve formlar konusunda kendi özgün üsluplarını geliştirmek konusunda daha yoğun bir arayışa girdiler.

Resim alanında, fotoğraf makinasının bulunmasıyla yaşanan dönüşümden sonra, kendi özgün ifade biçimini geliştiren, iç dünyalarını ortaya koyan ve varoluş çabalarını tuvale yansıtan sanatçılar arasında; otoportreleriyle ön plana çıkan üç sanatçı bu tez bağlamında kısaca incelenecektir. Dinamik fırça darbeleri, parlak ve canlı renkleriyle kendini ifade eden Van Gogh, dışavurumcu

bir yaklaşımla kendini açığa vuran Egon Schiele, sürrealist imgelerle yaşamındaki fiziksel ve ruhsal acıları tuvalinde izleyenlerle paylaşan Frida Kahlo, bu bölümde inceleyeceğimiz sanatçılardır.

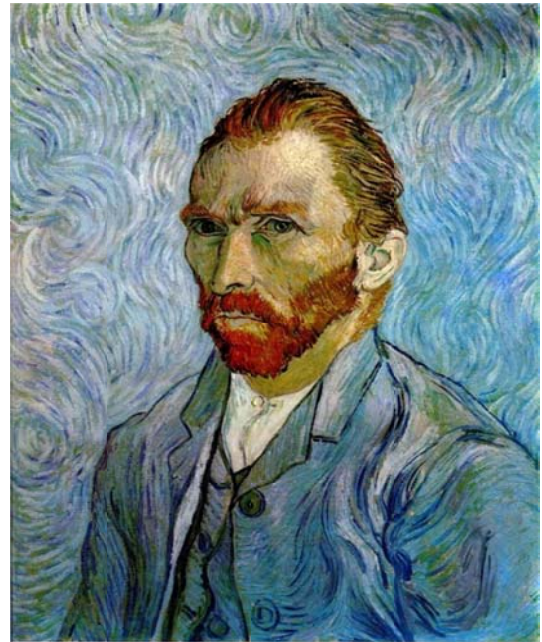
Ekspresyonizmin öncülerinden Hollandalı sanatçı Van Gogh (1853 – 1890) 37 yıl süren kısa yaşamının sadece son 10 yılında resim yapmış, hem iç dünyasını yansıtan otoportreleriyle hem de rahat ve atılgan fırça vuruşlarının ön plana çıktığı özgün plastik diliyle sanat tarihine damgasını vuran bir sanatçı olmuştur (Resim 13 - 14). Lionel Richard'a göre:

“Van Gogh’un başlangıç noktası sanatsal bir tutum yerine, “varoluşçu” bir gereksinime dayanıyordu. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu. Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen bir gerçeğin cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelere doğrudan bütünleşmeye açtı. Van Gogh’un bu düşüncesi, ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş tonlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça vuruşlarıyla iletiliyordu” (Richard, 1984, s.25).

Richard, gerçeğe varmak için kendini korunaksız olarak dış dünyaya teslim eden Van Gogh’un, varoluşçu acılara bir yanıt olarak “sanat yaratma” yolunu seçtiğini vurgulamıştı.



Resim 13: Vincent Van Gogh, “Otoportre”, 1889,
Tuval üzerine yağlıboya, 51x45 cm,
Özel Koleksiyon



Resim 14: Vincent Van Gogh, “Otoportre”, 1889
Tuval üzerine yağlıboya,
Orsay Müzesi, Paris

Van Gogh gibi dışavurumcu bir yaklaşımla kendini ortaya koyan bir başka sanatçı Egon Schiele'dir.

Dışavurumcu yaklaşımı ve özgün plastik dili ile Egon Schiele (1890 – 1918), kendini ifade ederken sık sık otoportreye başvurmuştur. Schiele'nin üretmiş olduğu yüzü aşkın otoportre, onun kendi kendini gözlemleyen sanatçılar arasında ilk sırayı almasına neden olmuştur. Bu durum sanatçının özsever yönünü de açığa vurur. Kendisine saplantı ile yöneldiğini ve kendi görüntüsünü çok çeşitli biçimlerde resme aktardığını görürüz. Bu konularda çalışmış Dürer ve Rembrandt, kendi görüntülerini resme aktarmak ve görsel bir özgeçmiş yaratmak amacıyla aynadan yararlanmışlardır. Oysa Schiele, gelişim sürecinde öyle bir noktaya gelir ki sanatçının benliği, tekiliğin değil bölünmüşlüğü, başka bir deyişle çifte kişiliğin irdelenmesi biçiminde kendini gösterir. Gerçek benlik ve resimlerdeki yabancılaştırılmış benlik arasında bir gerilim ortaya çıkar. Bu gerilim bireysel kimliğin kesinliğinden ziyade bir parçalanmaya ve çatışmaya işaret eder (Steiner, 2004, s.8). Sanatçının erken dönem (1905-1907) otoportrelerinde dikkatimizi çeken, kendini heybetli bir biçimde ve göstermeci bir yaklaşımla betimlemesidir. Klimt döneminden sonra 1910'dan başlayarak otoportrelerinde gerilim artmış, çıplak insan vücudunun, benliğin parçalanmışlığının anlatımı ön plana çıkmıştır (Resim15 -16).



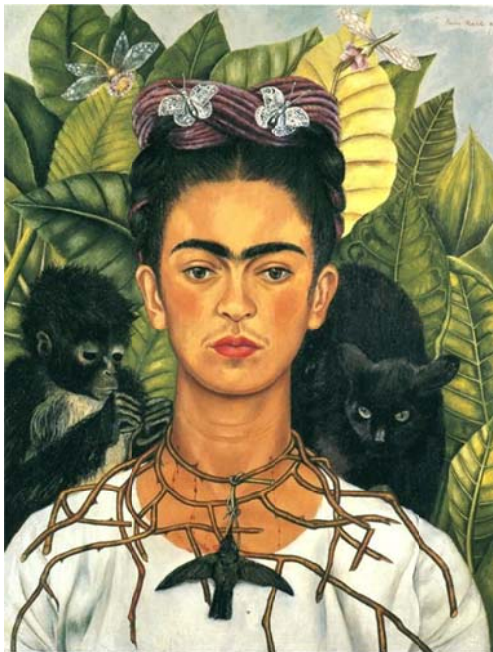
Resim 15: Egon Schiele, "Otoportre", 1912, 32,2x39,8 cm, Leopold Müzesi, Viyana



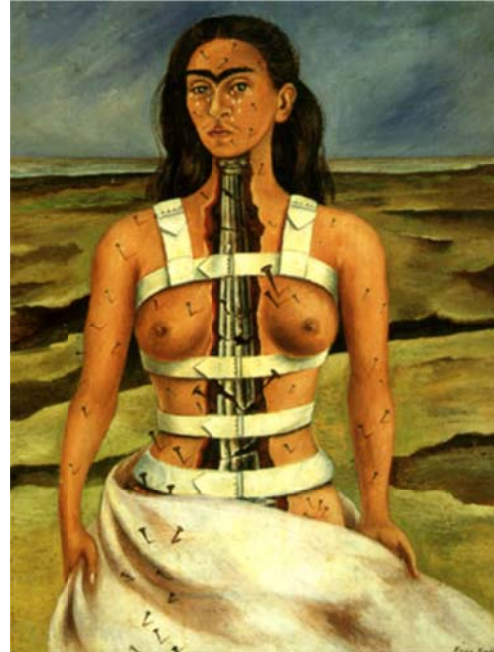
Resim 16: Egon Schiele, "Ayakta Otoportre", 1910, Guaj, Suluboya ve Kalem, 55,8x36,9 cm Albertina Müzesi, Viyana

Van Gogh ve Egon Schiele gibi, kendi iç dünyasını anlatan, kendini sanat yoluyla varetmeye çalışan ve bunu gerçekleştirirken, sürrealist imgelerle zenginleştirdiği anlatımcı bir ifade şeklini benimseyen Frida Kahlo, otoportreleriyle sanat tarihinde özel bir yere sahiptir.

Otoportreleriyle olduğu kadar, politik görüşleriyle de tanınan Meksikalı ressam Frida Kahlo (1907 – 1954), acı dolu kısa yaşamını büyük tutku ve mücadeleyle üretken bir hale dönüştürmüştür. Kahlo'nun resimlerindeki imgelerin, duygu yoğunluğunun, fiziksel ve psikolojik acının en yalın açıklaması onun yaşam öyküsünde ifadesini bulur. Resimlerinin çoğunda, nesneleşmiş bedeni ile bu bedene ait her organın acı-umut dolu çıığı hissedilir. (Resim 17 - 18).



Resim 17: Frida Kahlo, "Otoportre", 1940,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 63,5x49,5 cm
Texas Üniversitesi, ABD



Resim 18: Frida Kahlo, "Kırık Sütun", 1944
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60 cm
Özel Koleksiyon, ABD

Sanat, edebiyat ve felsefeye ilgi duyan, sosyalist ve feminist kimliğiyle güçlü bir kişilik oluşturan Frida Kahlo, 19 yaşında yatağa bağlı kaldığı dönemde sıkıntı ve acıdan kaçmak için resim yapmaya başlamıştır. Yatağının tavanına asılan aynaya baktığında önce dehşet duymuş, parçalanmış bedeni ve kendisi ile karşı karşıya kalmıştır. Bir süre sonra aynadaki Frida'yı çizmeye başlamış, yaşadığı fiziksel ve psikolojik acıları tuvale aktararak onlardan arınmaya çalışmıştır.

Resim yaparak kendini yeniden varetmiş, yaşamını anlamlandırmıştır. Yaptığı 143 resimden 55 tanesi otoportredir. Resimlerinde kullandığı imgeler nedeniyle sürrealist olarak nitelense de kendisi bunu kabul etmemiştir; sadece kendi gerçeğini resimlemiştir.⁶

Bu bölümde, portre ve bireyselleşme açısından önemli dönüm noktaları olarak ele aldığımız tarihsel süreçlerin ilkinde “Fayyum Portreler” üzerinde durulmuştur. Fayyum Portreleri fiziksel görünümün gerçekçi biçimde ele alındığı, bireyin kimliğini betimlemek açısından, taşıdığı fiziksel özelliklerin önemle vurgulandığı bilinen ilk portre resmi olarak sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir.

İkinci önemli süreç, fiziksel özelliklerin betimlenmesinin yanı sıra portresi yapılan kişinin tinsel dünyasının da yansıtılmaya başlandığı dönemdir. 17. yüzyıldan sonra daha belirgin olarak görülmekle birlikte, geçiş dönemi diyebileceğimiz 14. -17. yüzyıllar arasında Dürer ve Rembrandt gibi kilometre taşı sayılabilecek sanatçılar, kendi iç dünyalarını otoportrelerinde yansıtmaya başlamışlardır. Bu yaklaşımla, kimliğin oluşumunda sadece fiziksel değil, ruhsal özelliklerinde tamamlayıcı bir rolü olduğu vurgulanmıştır. İnsan tinsel ve tinsel özellikleriyle bir bütündür. Bu dönemde, resimde bu gerçek yansıtılmaya başlanmıştır.

Bir başka dönüm noktası, fotoğraf makinasının keşfidir. Bu durum, makinanın gerçekleştiremeyeceği plastik ifade arayışlarını ve dışavurumcu yaklaşımı ortaya çıkarmıştır.

Otoportre konusu, tarihsel süreç içinde bu sanat çalışması raporu açısından önemli olduğu düşünülen gelişmeler ışığında kısaca gözden geçirildikten sonra, bir sonraki bölümde bu sanat çalışmasının ana konusu olarak seçilen “çağdaş insanın varoluş sorunları”nın neler olduğu ve otoportre sanatındaki yansımaları üzerinde durulacaktır.

⁶ tr.wikipedia.org/wiki/Frida_Kahlo 10.2.2013

2.BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İNSANIN VAROLUŞ SORUNU

18. 19. ve 20. yüzyıllar çok yoğun toplumsal, siyasal, bilimsel ve kültürel gelişmelerin yaşandığı çağlardır. Birer cümle ile özetleyecek olursak: 18. yüzyılda “Aydınlanma Çağı” ile akıl ön plana çıkmış; dinsel kurumların etkisi azalmış, 1789 Fransız Devrimi özgürlük rüzgarları estirmiş, birçok bilimsel buluş gerçekleşmiştir. Sanayileşmenin gelişmesiyle birlikte, işçi sınıfının oluşması, işçi – işveren ayrımı platformunda farklı hak ve özgürlük arayışları başlatmıştır. Kapitalizm gittikçe güçlenirken, Sovyetler Birliği’nde 1917’de devrim ve 1980’lerde komünist rejimin dağılması yaşanmış, 1. ve 2. Dünya Savaşları ülkelerde büyük yıkımlara ve korkulara yol açmıştır. İki savaş arasında Hitler güçlenmiş ve Nazizm yükselmiştir. Einstein görecelilik teorisini geliştirmiş, Sigmund Freud bilinçaltını keşfetmiş ve psikanaliz kuramını ortaya atmıştır. Amerika ve Sovyetler Birliği arasındaki soğuk savaş sürecinde devam eden nükleer tehlikeler, Sovyetler Birliği’nin dağılmasından sonra bütün dünyaya yayılarak devam etmiştir. ABD 11 Eylül travması yaşamış ve bütün dünya bundan etkilenmiştir. İç savaşlar, çevre felaketleri, ekolojinin bozulması, teknolojik alanda hayalleri zorlayacak yenilikler ise devam etmektedir.

Çok daha kapsamlı olan bu gelişmeler insanı sürekli bir bombardımana tutmaktadır. İnsan bu kaotik ortamda, kendini göremez, duyamaz ve hissedemez konuma itilmektedir. Bu durumda yaşadığı tek nesnel hayat elinden kayıp gitmektedir. Böyle bir ortamda insanın kendisini var edebilmesi gittikçe güçleşmektedir. Oysa bilinçli ve özgür bir birey olarak yaşamının sorumluluğunu yüklenmesi, seçimlerini doğru yapabilmesi, elindeki tek nesnel hayatı anlamlı yaşayabilmesi “ben” ini, “varlığını” oluşturabilmesine bağlıdır. Bir sanat türü olarak “otopotre” doğrudan “ben” kavramıyla ilgilidir. Hasan Bülent Kahraman bir makalesinde:

“... Otopotre aynı zamanda Batı uygarlığının uğraşa uğraşa sonunu getiremediği ve her dönem başka bir anlam yüklediği “beden” meselesinin

de içinde yer alan bir düğümdür. Geçen yüzyılın, önceki dönemlerin onca birikimine karşın onlardan farkı “ben” kavramını ayrı bir anlam, içerik ve kapsam yükleyerek açıklamasıydı. Bu, daha yüzyılın başında Kübizmle ortaya çıkan önemli bir hamleydi. Maddenin anlamı rölativite kuramı bağlamında değişince insanın bir nesne olarak kendisiyle pozisyonu da değişiyordu. Sonra üst gerçekçilik ardından da özellikle Varoluşçuluk gelince “ben” kavramı tam bir zelzeleye tutuldu. Kuşkusuz yüzyıl başında ortaya çıkan psikanalizin işe katkısını ayrıca anmaya bile gerek yok. Bütün bunlardan sonra soru “ben kimim” ya da “benin veya benim gerçeği nedir?”e dönüşüyordu. Gerçeğin ve benin hassas dengesi idi otoportre artık...”⁷

İnsanın “ben” kavramıyla ilgili problemi, Hasan Bülent Kahraman’ın da vurguladığı gibi her dönemde önemli olmuştur. Özellikle Varoluşçuluk felsefesinin ortaya çıkmasından sonra Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Sartre gibi pek çok düşünür, “ben”, “benlik bilinci”, “varlık” kavramları üzerinde kapsamlı çalışmalar yapmışlardır. Çünkü insanın yaşamını elinde tutması, özgürce ve bilinçli bir şekilde, yaşamıyla ilgili kararlar alabilmesi için “kendi içine”, “ben” ine bakması hayati önem taşır.

Birinci bölümde irdelediğimiz gibi otoportre, konusu gereği doğrudan “ben” kavramı ile ilgilidir. Sanatçının kendi fiziksel görüntüsünün ötesinde “ben”ini, iç dünyasını irdelediği ve açığa vurduğu bir sanat türüdür. Örneğin Dürer, “ben neyin enstrümanıyım?” diye sormuştur. Dünyadaki varlığını, ne için yaşadığını, kim olduğunu sorgulamıştır. İnsanın kendisini bulma yolculuğu zor ve sancılıdır. Bu konuda yapılabilecek önemli yolculuklardan birisi, sanat aracılığıyla olandır. Sanatçı otoportresinde içsel yolculuğun en zor olanlarından birini gerçekleştirir. Kendi öz benliğine ulaşmaya ve dışavurmaya çalışır.

Varoluş sorununun neden önemli olduğu ve otoportreyle bağlantısı üzerinde kısaca durduktan sonra, çağdaş insanın varoluş sorununa geçmeden önce “Var olmak” ve “Varlık” gibi kavramlar üzerine, farklı düşünürlerin yaklaşımlarını incelemek yerinde olacaktır.

Varoluşçu felsefenin önde gelen düşünürlerinden Sartre’a göre insan varlığı, özden önce gelir.

⁷ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=121575> radikal “otoportre ve ötesi” 8 Temmuz 2004

“İnsanda-ama yalnız insanda-varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır” (Sartre, 2012, s.8).

Sartre’in görüşünü şu şekilde açabiliriz: İnsan, bir şekilde var olur. Kimileri için evrim yoluyla, kimileri için Tanrı tarafından yaratılmış olduğu kabul görse de sonuçta önemli olan, bu varolan yapının bilincine varmak ve o varlığı gerçekleştirmek, içini doldurmaktır. İnsan varolduktan sonra kendi kendisini yaratır. Kendi özünü, benlik bilincini oluşturur.

Biz varlığımızla ne yapmaktayız ve onu nasıl benlik sahibi bir bütün olarak ortaya çıkarmaktayız? Daha doğrusu bir bütün olarak ortaya koyabiliyor muyuz? Bu noktada, Rollo May’a göre varlık:

“Başından çeşitli deneyimler geçen ve ne kadar ufak olursa olsun, bu kuvvetlerin onun üzerinde çeşitli etkilerde bulunduğunu fark edecek kadar özgürlüğü olan kişideki sonsuz karmaşıklıkta bir dizi belirlenimci unsuru oluşturan şeydir. Varlık, kişinin tepki vermeden önce duraksama ve dolayısıyla tepkisinin ne yönde olacağını tartma yeteneğine potansiyel olarak sahip olduğu alandır” (May, 2012, s.123).

Varlık insanın içinde ama içgüdülerin ve önceden belirlenmiş davranış mekanizmalarının dışında kalır. İnsan, varlığının bilincinde olabilen ve dolayısıyla bunun sorumluluğunu taşıyabilen tek canlıdır. İnsanı diğer varlıklardan ayıran en önemli şey de kendi varlığının farkında olma ve kendi benlik bilincini yaratma kapasitesidir. İnsanın varlığını oluşturması Erich Fromm ve Rollo May’a göre “benlik bilinci”nin gelişmesiyle gerçekleşir. Rollo May’e göre:

“Değişik yönlerimizi izleyebildiğimiz ve fark edebildiğimiz merkeze “benlik” diyoruz. Benliğimiz oynadığımız rollerin toplamı değil, rolleri oynadığımızdan bizi haberdar eden kapasitenin toplamıdır” (May, 1998b, s.89).

Bu tanıma göre benlik farkındalıktır. İnsanın “ben”ine dışardan bakabilmesi ve görebilmesidir. İnsanın özgürce seçme edimini gerçekleştirmesi ve davranışlarının sorumluluğunu taşıyabilmesidir.

Sanat, benlik bilincine ve farkındalığa ulaşmanın en etkin yollarından birisidir. Bu konuyla bağlantılı olarak Simone de Beauvoir şöyle der:

“Yaşam kendi varlığını devam ettirebilme ve kendini aşma uğraşısıdır. Eğer sadece varlığı korumak söz konusuysa yaşamın ölümden farkı kalmadığı gibi insan ile bitkiyi ayırmak da imkânsızlaşır” (May, 1998b, s.132).

Beauvoir'in vurguladığı gibi, yaşamı devam ettirmek ve korumak içgüdüsel bir davranış iken, varlığı oluşturmak, geliştirmek ve anlamlandırabilmek insanı bir anlamda bitkisel yaşamından uyandırır. İnsanın kendi “ben” ine karşı farkındalık yaratır.

İnsanın kendi varlığını yaratma süreci, Sartre'da “özü oluşturma”, Beauvoir'da “kendini aşma”, Erich Fromm ve May'da “benlik bilinci” şeklinde kendini gösterirken, Nietzsche'de “güç istenci” şeklinde ortaya çıkar. Güç istenci, basit bir “olma”, “var olma” ya da varlığını devam ettirme istenci değildir. O, daha fazla olmak, büyümek ve yükselmek için verilen mücadeledir. Nietzsche'ye göre “güç istenci” var olma isteminden farklıdır, çünkü ona göre böyle bir istem söz konusu olamaz. Nietzsche şöyle der;

“Var olmayan, isteyemez de; ama var olan nasıl bir de var olmayı ister ki! Sadece yaşamın olduğu yerde vardır istem de; ama yaşama istemi değil, aksine güç istemi” (Örnek, 2012, s.128).

Bu anlatıma göre varoluşu gerçekleştirmek, Nietzsche'de “güç istenci” şeklinde vurgulanmaktadır.

“Nietzsche'de ‘güç istenci’ varoluşumuzun temel bir yönüne gönderme yapar. Potansiyel olarak her zaman yerinde durur; o olmadan insan olamazdık. Bir meşe palamudunun, meşe haline gelmesi bir seçim sonucunda olmamıştır ama insan karşılaştığı şeylerde istencini koymadığı sürece varoluşunu gerçekleştiremez. Bitkilerde ve hayvanlarda doğa ve varoluş aynı şeydir ama insanda doğa ve varoluş özdeşleştirilemez” (May, 2012, s.97).

Nietzsche'nin “güç istenci” kavramı, bireyin kendisini yaratmasını ve kendi özel varoluşunda, potansiyelini cesaretle gerçekleştirmesini gerektirir. Bu insanı bitkiden ve hayvandan ayıran en önemli özelliktir. Bitki ve hayvan zaten olduğu şeydir. İnsan ise olmak istediği şey olabilir. Kendi varlığını oluşturabilmek gibi bir seçeneği vardır.

Varoluşçu felsefenin önde gelen düşünürlerinden bir başkası olan Heidegger'e göre:

“İnsan varlığı, bir özün sonsuz ve kalıcı kararının insanı olmaya zorladığı şey değildir; o, olmaya karar verdiği şeydir, öz belirlenimdir. Bu nedenle insan, soyut bir tanımla, varoluşundan önce gelen bir özle donanmış olamaz; o kendi varoluşudur, o kendini yaptığı şeydir. Var olma kipleri, onun sahip olduğu kalıcı birer özellik değil, kendi serüveninde öne doğru sürükleyen somut var olma biçimleridir” (Mounier, 1986, s.80).

Mounier'in belirttiği gibi; insanın önceden belirlenmiş, değiştirilemez bir varlığı, bir özü yoktur. Evet, bir şekilde yeryüzünde var olur ve yaşamaya başlar ama asıl varoluşunu kendisi gerçekleştirir. Bu anlamda gelişime, dönüşüme açıktır.

Varoluş, “olma” değil, “oluş” sürecidir. Yani dinamik bir süreçtir. İnsanın özgürlüğü ve bireyselleşmesi bu sürecin temel taşlarıdır. Kişinin cesaretle hayata atılarak savaşmasını ve sorumluluk almasını gerektirir. İnsanın varoluşu, bu akışıyla tarih içerisinde kendisini ve yaşamı dönüştürebilen diyalektik bir süreçtir. Bu süreçte, çağdaş insan, pek çok sorunla yüzyüze gelir.

Varlık, varoluş, benlik bilinci, güç istenci nedir? sorularına, farklı düşünürler açısından bir açıklık getirilmeye çalışıldıktan sonra; “varlık” oluşumunu yani insanın “benlik bilinci” oluşturmasını ya da varoluşunu gerçekleştirmesini engelleyen etkenler irdelenmeye çalışılacaktır.

Varoluş sorunları üzerine kafa yoran Sartre, Nietzsche, Erich Fromm, Rollo May gibi düşünürlerin, üzerinde uzlaştıkları genel kavramlar aşağıda ele alacağımız özgürlük, endüstrileşme, yabancılaşma, endişe, doğadan kopuş vb. şeklinde sıralanabilir. Bu kavramların hepsi birbiriyle o kadar içiçedir ki, daha fazla kesişen alanı olanlar bir araya getirilmeye çalışılmıştır.

2.1. ÖZGÜRLÜK, ENDÜSTRİLEŞME

Varoluş sürecinde, çözümlenmesi en güç olanlardan birisi özgürlük kavramıdır. Özgürlük çok göreceli, teoride herkesin arzu ettiği ama pratikte kimi zaman insanın korktuğu ve farkına varmadan kaçtığı bir olgudur. Özgürlük, birey için hem ulaşılmaya çalışılan bir gereklilik, hem de bedeli ağır olan bir kazanımdır.

İnsan ve özgürlük arasındaki ilişki, en kuvvetli ifadelerinden birini, Kutsal Kitaptaki “Cennetten Kovuluş” efsanesinde bulur. Bu efsane, insan tarihinin başlangıcını bir seçme fiiline bağlar. Kadın ve erkek, cennet bahçesinde birbirleriyle olduğu kadar, doğa ile de tam bir uyum içinde yaşamaktadırlar. Huzur içindedirler ve çalışmalarına gerek yoktur. Ne seçme, ne özgürlük, ne de düşünce vardır. İnsanın iyilik ve kötülüğün bilgisini saklayan ağacın meyvesinden yemesi yasak edilmiştir. Fakat o, Tanrının emrine karşı gelmiştir. Tek tanrılı dinlere göre bu, günah işlemiş olmak demektir. İnsan açısından ise, özgürlüğün başlangıcını ifade eder. Otoriteye karşı gelmek, ilk insani eylemde bulunmuş olmak demektir. Doğadan ve cennetten kopan insan artık yalnız başına ve özgürdür. Aynı zamanda güçsüzdür ve korkular içindedir. İnsan cennetteki rahatlığından özgürlük ve bilgi uğruna vazgeçmiştir. Cennetin tatlı köleliğinden kurtulmuş fakat henüz kendini yönetecek, kendi benliğini gerçekleştirebilecek özgürlüğe ulaşamamıştır. E. Fromm’a göre:

“Bir şeyden kurtulmuş olmayı ifade eden özgürlük ile bir şeye ulaşmış olmayı ifade eden ‘olumlu özgürlük’ birbirinin aynı değildir” (E. Fromm, 1982, s.51).

Fromm’un sözünü ettiği “kurtulma” ile “olumlu özgürlük”, arasındaki mesafe arttıkça, sorunlar artar. Otoriteye, baskıya karşı çıkan, özgürlüğü uğruna cennetteki rahatlığını feda eden insan; özgürlüğünü kullanırken doğru ile yanlış, iyi ve kötü arasındaki seçimleri yaparken iç çatışmaları yaşar ve benlik bütünlüğü oluşturma çabası içinde sonsuz bir mücadeleye girer.

Özgürlüğün kazanılması mücadelesinde, pek çok travmatik aşama vardır. İnsan, doğduğu andan itibaren bu travmaları yaşamaya başlar. İnsan yavrusu, anne rahminden göbek bağı kesilerek ayrıldığı an; hem ilk bağımsızlığı yaşar hem de güvenli, sıcak ve ait olduğu ortamdaki, tekinsiz ve soğuk bir dış dünyaya adım atmış olur. Ama bu noktada tam bir bağımsızlık gerçekleşmiş değildir. Yalnızca iki bedenin birbirinden ayrılması söz konusudur. Çocuk, fonksiyonel bakımdan annesinin bir parçası olmaya devam etmektedir. Annesi tarafından beslenmekte, taşınmakta ve yaşam fonksiyonlarını onun yardımı ile gerçekleştirmektedir. Bir yandan da yavaş yavaş annesini ve diğer objeleri kendisinden ayrı varlıklar olarak görmeye başlamaktadır. Çocuk büyüdükçe

kendi dışında olan bir dünyanın varlığını hissetmekte ve temel bağlarından kurtuldukça, özgürlüğü gitgide daha fazla aramaya başlamaktadır. Bu süreç kişiliğin oluşumunun basamaklarıdır. “Eğer bu düzenli ve entegre kişilik bütününe “benlik” diyecek olursak, benliğin kuvvetinin artmasının, gittikçe gelişen bir bireyselleşme sürecinin sonucu olduğunu söyleyebiliriz” (Fromm, 1982, s.46).

Bu özgürleşme ve bireyselleşme sürecinin, ortaya çıkan bir başka sonucu gittikçe artan yalnızlıktır. Erich Fromm’a göre:

“Asli bağlar, insana güvenlik verirler ve insanla dış dünya arasındaki temel birliği sağlarlar. Çocuk, bu dünyadan koptukça yalnızlığını ve başkalarından ayrı bir varlık olduğunu farketmeye başlar. İnsanın kendi ferdi varlığına nazaran ezici bir kuvvete ve güce sahip olan ve çoğu zaman tehdit edici ve tehlikeli bir dünyadan ayrılma, fertte bir güçsüzlük ve endişe duygusu yaratır. İnsan, kendi başına hareket etmenin imkân ve sorumluluklarından haberdar olmaksızın, bu dünyanın tamamlayıcı bir kısmını teşkil ettiği sürece, ondan korkmayabilir. Fakat birey halini aldığı zaman, yalnız başına kalmış ve dünyanın her türlü tehlike ve son derece güçlü görünüşleriyle karşılaşmıştır. Bunun sonucu olarak, insanın kendi bireyselliğinden vazgeçmesi ve kendini tamamen dış dünya içerisinde eriterek güçsüzlük ve yalnızlık duygusundan kurtulması gibi içtepeler ortaya çıkmaktadır” (Fromm, 1982, s.46).

Fromm’un sözünü ettiği gibi, insan bir ailenin, bir dinin, sosyal bir grubun içinde olduğu zaman, ait olduğunu düşündüğü bu yapı, kişiye güven verir. Ama birisinin kızı, oğlu, eşi, annesi, babası, kardeşi olarak üzerine düşen rolü gerçekleştirmek; bir dinin inanani olarak gerekenleri yapmak; içinde yer aldığı sosyal grubun ondan beklediklerini gerçekleştirmek ve bu şekilde ait olduğu her yapının beklentisi olan rolü oynamak; bu roller bütününe özgür iradesiyle değil, öyle olması gerektiği için boyun eğmek kişinin özgürlüğünü sınırlandırır. Özgür bir birey olabilmek için bunlarla arasına mesafe koyduğu zaman, anne rahminden ayrıldığı zaman olduğu gibi, alıştığı ve güvendiği ortamdaki ayrılmış olmanın verdiği sıkıntıları yaşar. Tanıdığı, bildiği, alışkanlıklar üzerinden yürüttüğü yaşam alanlarının ve ilişkilerin dışına çıktığında bocalar. Daha az tanıdığı bu dünya güçlüklerle doludur. Bu dünya içinde var olabilmek için iç potansiyelini kullanması, kendisini zorlaması gerekecektir. Bu nedenle daha iyi tanıdığı, kendisini emniyette hissettiği, ait olduğunu hissettiği küçük dünyasına

geri dönmek, sığınmak isteyebilir. Üstesinden gelmek zorunda olduğu içsel çatışmalar yaşayabilir.

Kişi bir yandan özgürlüğünü korumak ve benlik bütünlüğünü oluşturmak isterken, diğer yandan bağlanılacak dünyanın içerdiği sorunlar ve yaratıcılığın tıkanması kişide içsel çatışmalara neden olur. E. Fromm bunu şöyle açıklamaktadır:

“İnsan birey halini aldıkça ya “sevgi ve yaratıcı iş”den gelen bir içtenlikle kendisini dış dünyaya bağlayacak ya da kişisel özgürlüğünü ve kendi benliğinin bütünlüğünü ortadan kaldıran bir takım bağlarla, belli bir güvenliğe ulaşmaya çalışacaktır” (E. Fromm, 1982, s.40).

Özgürlükten kaçmamak, varoluşu gerçekleştirmenin ön koşullarından biri olan özgürlüğe sahip çıkabilmek için Fromm’un işaret ettiği gibi yaratıcı iş ve sevgi hayati rol oynamaktadır. Sanat, sanatçının sevgiyle ve tutkuyla bağlandığı yaratıcı bir süreçtir. Bu süreç, kişinin iç potansiyelini kullanmasını, kişinin “yaratıcı iş”den aldığı tatminle kendisini daha güçlü hissetmesini sağlar. Bu durum, bireyin güçlüklerle dolu bir dünyaya cesaretle yaklaşmasının ve özgürlüğüne sahip çıkmasının temel koşullarındandır. Böylelikle varoluşunu gerçekleştirme yolunda önemli bir adım atmış olur. Bu çalışmanın amaçlarından birisi budur.

Fromm’a göre:

“İnsanın dış dünyadan ayrılması ve bireyselleşmesi ile benlikteki gelişme paralel gitmemektedir. Bireyselleşme süreci geliştiği halde, benliğin gelişmesi çeşitli kişisel ve toplumsal nedenlerle engellendiğinde katlanılamayan bir yalnızlık ve güçsüzlük ortaya çıkmaktadır” (Fromm, 1982,s. 47).

Fromm’un vurguladığı gibi, insan önce anne ve aile, sonra bağlı olduğu din ve içinde yer aldığı sosyal toplulukla asli bağlarını koparamazsa yani kendi benlik bilincini geliştiremezse onların bir parçası olarak kalır, kendini onlarla var eder ama özgür bir birey olamaz. Diğer yandan bu bağlar kişiye güven verir. İnsanın birey olmayı başarabilmek için ona güven veren bu bağları kaybetmesi, özgürlüğü katlanılamayacak kadar ağır bir yük haline getirebilir. Bu nedenle insanlar bu özgürlükten kaçarak, itaat etmeyi özgürlüğe tercih ederek, kendilerini güvensizlikten kurtarma eğiliminde olurlar. Diğer yandan itaat

ettiklerinde de ne anne rahmine ne de cennete dönüş mümkün değildir. Elde ettikleri güveni, özgürlüklerinden feda ederek kazandıklarını bildikleri için yine bir iç çatışma yaşarlar. Bu durumu “arada kalmak” olarak tanımlayabiliriz. İnsan, bireyin özgürlük yolunda bir adımı olarak tanımlayabileceğimiz “asli bağlarından” kopması ama kendi iç potansiyelini kullanarak “yaratıcı iş ve sevgi” kanalıyla “benlik bilinci”ni geliştirememesi durumunda, yalnızlık ve güçsüzlük duygusu içinde bocalar.

Özgürlüğün kazanılması, birtakım bedeller ödenmeden gerçekleşemez. Bu bedelleri ödemeye her insan hazır olmayabilir. Bu bedeli ödemeye hazır olanlar “benlik bilinci”ni gerçekleştirme yolunda önemli bir adım atmış olurlar.

“Özgürlük” kavramı, farklı sanat disiplinlerinde sık sık sorgulanmaktadır. Performans sanatçısı Nezaket Ekici, bedenini bir anlatım aracı olarak kullanarak, bir anlamda otoportrenin performans sanatındaki karşılığı olarak kabul edebileceğimiz “Atropos” isimli çalışmasında bunu gerçekleştirir.

“Atropos” Yunan Mitolojisindeki Kader Tanrıçası Moira ile bağlantılıdır. Atropos, efsaneye göre yaşamın kader ipliğini bir makas ile böler. Bu bir anlamda yaşamın efendisi olma ve özgürlüğü elde etmeyi sağlar (Resim 19 - 20).



Resim 19 - 20: Nezaket Ekici – “Atropos”, 2006, Performans Enstalasyonu, Foto: Zeynep Oray

Uluslararası Sinop Bienali, Sinop, 2006 / Gallery DNA, Berlin, 2006

Nezaket Ekici, bu performansında, özgürlük eylemi üzerine metaforik bir anlatım şekli geliştirmiştir. Saçlarından pek çok tutam ile tavana ve mekâna bağlı olan sanatçı, kendisini zorlayarak bir makas yardımıyla, saç tutamlarından tavana

bağlanmış uzun ipleri teker teker kesmiştir. İpleri kesmeye çalışırken saçından da parçalar kesmiş, yani kendine ait parçalardan da ayrılmıştır. Saç yaşamın bir simgesi olarak düşünülebileceği için, sanatçı, kendi içinde kilitli kalmış, kendisini kurtarmanın yine kendisine bağlı olduğu bir kukla gibi düşünülebilir.

Ekici burada ipleri ve saçları keserken bir özgürleşme eylemi gerçekleştirmiş, kaderin ağlarından kurtulmuş ve kaderini kendi avuçlarının içine almıştır⁸.

Bu performansında Ekici, özgürlüğünü elde etmek için bir mücadele vermiş, kendisini sınırlandıran bağları teker teker kesmiştir. Bunu yaparken bir bedel ödemiştir. Kendi parçası olan saçlarından da kesmek zorunda kalmıştır. Bu durumun asli bağlarını koparmaya çalışan insanı da ifade ettiği düşünülebilir.

Nezaket Ekici'nin performansında olduğu gibi özgürleşme, varoluşu gerçekleştirme yolunda çok önemli ve çaba gerektiren bir adımdır. Özgürleşme sancısının yaşandığı alanlardan birisi de yönetim şekilleri ve endüstrileşme ile ilgilidir. Adnan Turani, toplumların yönetim biçimlerini, tarih içinde şöyle sınıflandırmıştır:

- a) Devlet kuramamış toplumlar dönemi; M.Ö. 500'e kadar
- b) Monarşik yönetimli toplumlar dönemi; M.Ö. 500 – M.S. 1800
- c) Demokratik parlamenter yönetimli toplumlar dönemi; M.S. 1800 ve sonrası

Monarşik dönemlerdeki yönetim, özgürlükleri denetim altına almış; akli da din kurumu ile insanın iradesi dışında olan mutlak, metafizik güçlere bağlamıştır. Dolayısıyla o dönemde, sıradan bireyin yaşamı, ailesi dışında çok dar bir toplum ve doğa çerçevesi ile sınırlı kalmıştır. Ünlü mimar Le Corbusier, eskiden insan yaşamının ortalama 30 km yarıçapında bir çember içinde geçtiğini belirtir. Böylece kişi, kendi dünyasal ve dinsel işini, geleneksel kurallara uygun olarak yapıyor ve bu mutlak itaat, onun düşünme tembelliğinin sürekliliğini sağladığı gibi "bilinçsiz huzuru"nun da nedeni oluyordu. (Turani, 1999, s. 16)

Demokratik parlamenter yönetimli toplumlar döneminde bir yandan daha önce akla bile gelmeyen kişi özgürlükleri hukuk bakımından teminat altına alınıyor;

⁸ <http://sinopale.org/nezaket-ekici/?lang=TR>

diğer yandan 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük gelişme hızı gösteren endüstri, dünya toplumlarının tümünü her alanda etkileme egemenliği gösteriyordu. Turani bu konuda şöyle der:

“Bireyin çıkarı karşılığında bağlandığı endüstri, önce bireyin yaşamını katı iş saatlerine bağlamıştı. Üretim, saatin saniye sesleri gibi, monoton ve keyfi hareketlere fırsat vermeyen bir çalışma düzenini gerektiriyordu. Yani demokratik parlamenter yönetimin bireye sağladığı özgürlüğünü, birey, para karşılığında endüstriye devretmişti” (Turani, 1999, s.55).

Turani'nin belirttiği gibi, demokratik parlamenter yönetim, monarşi ile yönetilen toplumlarda bireyin sahip olamadığı daha özgür bir yaşam biçimi getirmişti. Ama aynı dönemlerde sanayileşmenin hızlanması ile birey, bir anlamda bir hücreden çıkıp, bir diğerine girmişti. Çünkü bu üretim-tüketim çarkı içerisinde daha çok çalışması ve para kazanması gerekiyordu. Bu durumda endüstri bireyin özgürlüğünü farklı bir şekilde elinden almıştı.

Ali Artun'a göre:

“1930'lardan itibaren 'taylorizm' insanları yaptıkları işe tamamen yabancılaştırır. Taylorizmin başlıca ilkesi, bir ürünün üretim sürecinin olabildiğince parçalanarak basit işlemlere ayrıştırılması ve bu basit işlemlerin, becerileri onları uygulamaktan ibaret olan uzmanlaşmış işçiler ile makineler arasında örgütlenmesidir. Dolayısıyla, önceleri baştan sona aynı zanaatkarın denetimi altında olan üretim süreci, her an makinalara devredilebilecek ayrıntılı işlemlere indirgenerek niteliksizleştirilir. Üretim sürecinin bütünüyle denetlenebildiği bilgi ve beceriler çalışanlardan koparılıp yönetim bölümünde yoğunlaştırılır. Kavrama, tasarlama gibi zihni yetiler uygulamadan ayrılarak değişik işletme ve mühendislik disiplinleri bağlamında bilimselleştirilir. Çalışanlar ise önceki zamanlarda kendilerine ait olan yetilerini, araçlarını, ürünlerini ve işlevleri üzerindeki egemenliklerini yitirerek, gizlerine varamadıkları makinaların esiri olurlar” (Artun, 2012, s.120).

Artun'un yukarıda sözünü ettiği gibi; daha önceki dönemlerde atölyelerde, bir işi başından sonuna değin aynı kişi tamamlıyordu. Oysa yeni endüstri düzeninde, binlerce parçası olan bütünün tek bir parçasını üretmek şeklinde işe katılan kişi, yaptığı işe yabancılaşmaktadır. Bu durumda çalışan kişi, eskiden olduğu gibi, işin yaratıcılığının ve bir bütün olarak üretilmesinin verdiği tatmin duygusundan yoksun kalmaktadır. Üretimde önemli rol oynayan makinalar, adeta insana hükmetmektedir. Sanayinin gelişmesi ve makineleşme ile birlikte kapitalizmin baskısı artmıştır. Sonuçta daha ağır çalışma koşullarına sahip işçi sınıfı da,

memurlar da yaptığı işle ilgili küçük bir kısmın dışında hiçbir şey bilemez hale gelmiş, yaptıkları işe yabancılaşmış, küçücük bir çark dişlisi halini almışlardır.

Varoluş sorunları üzerine, oldukça etkileyici edebi yapıtlar ortaya koyan Kafka, 1915 yılında yayımlanan “Dönüşüm” adlı romanında, öykünün kahramanı Gregor Samsa’nın toplumsal yapıya karşı çıkıp, bir sistemin, bir çarkın dişlisi olmaya direnişi, toplumsal bir birey olarak kabul edilmek ve sürüye karışabilmek için gerekli olan, “boyun eğen bir birey” konumunda olmaktan çıkması, böylece bir böceğe dönüşmesi, “böcekleşmiş” haliyle önce ailesinden sonra toplumdan dışlanışının hikayesi anlatılır. Bu romanda Gregor Samsa, kendi varoluşunu gerçekleştirmek için, ailenin ve toplumun ona sunduğu yapay cennet ortamından dışlanmak pahasına “böceğe” dönüşerek, metaforik bir anlatımla başkaldırır. “Metafor”, bir şeyin olduğundan başka bir şeyi temsil etmesidir. Kafka’nın, “Dönüşüm” romanında “böcek olmak” gerçekten böcek olmayı değil, Samsa’nın içinde bulunduğu sisteme aşırı derecede yabancılaşmasını, bir çarkın dişlisi olmasının verdiği boşluk, sıkıntı, yaşamın anlamsızlığı gibi duygulardan kaçmak için böceğe dönüşerek sistemden kopmasını ifade eder.

Makine, insanı yaptığı işlerden kurtarıırken, onun özgürlüklerini ve yeteneklerini de birlikte ortadan kaldırıyor. Hatta demokratik parlamenter düzenin getirdiği özgürlüklerin çoğunu, yarattığı endüstri gerekleri ile onun elinden alıyordu.

Turani’nin sözünü ettiği gibi:

“Endüstri, monarşik yönetim gibi, insan yaşamı üzerinde bir dikta kuruyordu. Bu bakımdan insanoğlu, monarşik yönetimdeki kralın tebası olmak yerine, endüstrinin tebası oluyordu. Büyük bir güce sahip olan endüstrinin yarattığı toplumun yeni insanı, Ortega Gasset’in dediği gibi, bugün teknik üretim aracılığı ile herşeyi önünde hazır bulmaktadır. Örneğin: televizyon, telefon, radyo, tren, otomobil, uçak, buzdolabı, elektrik süpürgesi, bilgisayar, v.b. hayatın her alanında kullanmaya alıştığı eşyalar insanın emrine amade bulunmaktadır. Endüstri çağı insanı, bunları öylesine kendi hakkı saymaktadır ki, ormanda yiyecek ve içeceğini daima hazır bulan eski ilkel insandan farkı kalmamıştır. Ortega Gasset, bu nedenle, bugünkü endüstri ortamında bir orman yasasının hüküm sürdüğüne değinmektedir. Demek ki endüstri, herşeyi hazır isteyen bir çeşit insan tipi, yeni bir Faust yaratmıştır. Dolayısıyla endüstri, yeni bir vahşinin, yeni bir ilkel insan tipinin doğmasına neden olmuştur. Bu insan tipi, düşünmeye değil, tüketmeye; yapmaya değil, yıkmaya; fedakarlığa değil, sadizme yönelmektedir. Aynen primitif halklarda olduğu gibi, kendinde canavar tasavvuru yoktur ama yaptığı canavarcadır. Ayrıca aynen primitif halklarda olduğu gibi onda da, bir kolektif bilinç oluşmuştur. Her gördüğüne saldıran,

her gördüğüne sahip olmak isteyen bir çocuk psikolojisi oluşmuştur. Ayrıca bilinçsiz bir madde düşkünlüğünü, kolektif inançlar gibi paylaşmaktadır. Karar verme gücü yoktur. Zaten, “kollektifleşmeye olan eğilim, bireyin ve nesnenin dağılmasıdır.” Kişinin karar gücünden yoksun olmaya başlamasıdır” (Turani, 1999, s.73).

Turani'nin, Ortega Gasset'ten yola çıkarak vurguladığı gibi, kolektif bir bilinçle manipüle edilen günümüz insanı büyük bir açgözlülükle hep daha fazlasını istemektedir. “Benlik bilinci”ne sahip birey haline gelemediği sürece, gerçek ihtiyacının ne olduğu konusunda bilinçli seçimler yapamayacağı için, bir çocuk psikolojisi içinde canavarca tüketmeye devam edecektir. Çünkü benlik bilinciyle seçim yapmadığı durumda, bireyden tüketmesi bekleneni tüketecektir. Bu da gerçek ihtiyaçlarının çok dışına taşmasına yol açmaktadır.

Turani şöyle devam ediyor:

“İnsanın mutlu olması için, maddi olarak çok şeye gereksinimi yoktur. Buna karşılık endüstri ve teknik, bunu dikkate almadan, durmaksızın insanın aklına hayaline getiremeyeceği yeni şeyleri onun önüne yığmaktadır. Böylece insan, kendi yaşantısının muhasebesini yapmaktan; mutluluğun duyulma noktası olan yapılacak işin vereceği o kendine güven gücünden ve yaratıcılığın sağlayacağı o iç huzuru duygusundan yoksun kalmıştır” (Turani, 1999, s.74).

Turani'nin vurguladığı gibi yaratıcı bir işin ya da üretmenin vereceği haz ve güven duygusunun yerini, daha çok tüketmenin verdiği düşünülen yapay bir tatmin duygusu almıştır. Endüstrileşme ile artan üretim, sürekli daha fazla kar etmek için tüketimi kışkırtan kapitalist sistem, devamlı bir üst modeli üretmenin peşinde olan teknoloji insanı daha fazla tüketime yönlendirmek için her yolu denemektedir. Bu konuyla bağlantılı olarak John Berger'e kulak verelim:

“Reklamın amacıysa, seyircide içinde bulunduğu yaşamdan bir ölçüde memnun olmadığı duygusunu kamçılamaktır. Toplumun yaşamında değil, kendi özel yaşamında bir eksiklik duymalıdır seyirci. Reklam seyirciye, sunulan nesneyi aldığı anda yaşamın daha iyi olacağını söyler; ona içinde bulunduğu yaşamdan daha iyi bir yaşam önerir. Bütün reklamlar huzursuzluk duygusunu işler. Her şey paraya dayanır; parayı ele geçirmek, huzursuzluğu yenmek demektir. Reklamın dayandığı temel huzursuzluk şu korkudan doğar: Hiç bir şeyin yoksa, sen de bir hiç olursun” (Berger, 2008, s.142).

Berger'in söz ettiği gibi kapitalist sistemin en önemli araçlarından biri olan reklam sektörü, tüketmediği zaman insanın eksik kaldığı duygusunu sürekli işler. Böylece insanlar, bir tüketim girdabına kapılırlar. Önlerine serilen pırıltılı

tüketim mallarına sahip olabilmek için daha çok çalışmak ve para kazanmak zorundadırlar. İşlerine yarayıp yaramayacağını düşünmeden, sadece bir üst modele sahip olmanın yarışına girerler.

Bir bakıma, endüstrinin yaptığı her teknik ilerleme bir yandan yaşamı kolaylaştırıyor gibi görünmekle birlikte, insanı makineleştirip, mutsuzlaştırmaktadır. Oysa endüstri, insana daha çok boş vakit bırakacağını, kendini dinleyecek daha çok zaman sağlayacağını öngörmüştür. Fakat çağdaş yaşamın süratli akış temposu, endüstrinin insana sağladığı boş vakitleri daha kolay yutmaktadır. Makine, bireyin üzerinden alacağını vaat ettiği yoğun ve monoton çalışma düzenini henüz kaldırmamış ve bireyi yaratıcılığa götürecek özgür çalışma ortamını sağlayamamıştır. Çağdaş insan hemen her konuda ne istediğini bilir gibi görünmektedir. Sanki biricik problemi de istediği şeyin ne olduğunu bilmesine rağmen ona ulaşamamış olmasıdır. Bütün enerjisini istediği şeye ulaşmak için harcar. İnsanlar gerçek isteklerinin ne olduğunu bildiklerini sanırlar. Amaç olarak seçtikleri şeylerin, kendi istekleri olup olmadığını düşünmezler. Okulda iyi notlar almak, daha çok para kazanmak, daha iyi bir araba satın almak gibi bir takım amaçların peşinde çılgınca koşarken “Bütün bunları gerçekten ben mi istiyorum?” sorusunun ortaya çıkması bireyi ürkütür.

E. Fromm bu konuyu şöyle ifade eder:

“Modern insanın ne istediğini bildiği yanılgısı içerisinde yaşadığı, oysa aslında neyi istemesi ‘bekleniyorsa’ onu istediği gerçeğini. Bu gerçeği kabul edebilmek için, bir insanın aslında ne istediğini bilmesinin genellikle sanıldığı kadar kolay olmadığını; herhangi bir insani varlığın çözümlenmek zorunda bulunduğu en güç problemlerinden biri olduğunu kavramak gerekir” (Fromm, 1982, s.264).

Fromm’un sözünü ettiği gibi, kendi isteklerimizmiş gibi peşine düştüğümüz arzular, amaçlar sistemin bize hiç sezdirmeden benimsettiği ve kendi seçimlerimiz olduğu yanılsaması içinde bizi yönlendirdiği hedefler olabilir. İnsanın gerçekten ne istediğini anlayabilmesi için benlik bilincine sahip olması, kendi öz varlığını yaratmış olması gerekir.

2.2. BOŞLUK, YABANCILAŞMA, DUYGUSUZLUK, YALNIZLIK

Endüstriyel ve teknik gelişmeler, insana vaat ettiği daha fazla özgür zaman ve yaratıcılık ortamını sağlayamadığı gibi, insanın doğadan kopmasına, boşluk ve yabancılaşma yaşamasına neden olmuştur.

Endüstri kentlerinde modüller halinde yan yana ve üst üste kurulmuş, birbirleri ile yaşam ilişkisi olmayan apartman dairelerinde olduğu gibi; çalışma yerlerindeki işin eşit süratteki hızı da yaşantıda tekdüzelik yaratır ve insanı hem işinde, hem toplumsal çevresinde izole eder. Genel olarak sabahtan akşama değin kapalı yerlerde çalışan, doğadan kopuk apartman katlarında yaşamını sürdüren endüstri çağı insanı, psikolojik birikimle doludur.

Derin psikolojik tahliller yapan sinema yönetmeni Nuri Bilge Ceylan'ın, 2002 yılında çektiği, bol ödüllü filmi "Uzak" yalnızlık ve yabancılaşma üzerine önemli okumalar içermektedir. Uzak filminde Yusuf, hayallerini gerçekleştirmek için geldiği İstanbul'da, gerçekten bir yabancıdır ve içinde varolmaya çalıştığı bu şehir, onu kabul etmemektedir. "İş bulmak" onun bu şehirde varolmasının ilk basamağı olacaktır. Uzaklara gitmeyi düşleyen fotoğrafçı akrabası Mahmut, ilk bakışta Yusuf'un hayalini kurduğu şeylere sahiptir. Bir eve, bir işe ve bir çevreye sahip olmasına karşın, boşluk, yabancılaşma ve yalnızlığı iç dünyasında yoğun bir şekilde yaşamaktadır (Resim 21).

Zuhal Baysar'ın Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine yaptığı çözümlemede:

"Uzun, sessiz sahnelerle örülü manzara-insan, mekân-insan çekimleri ile yönetmen, bir şey söylemiyormuş gibi görünerek varoluş, kimlik, gerçek hakkında izleyiciyi detaylı bir iç gözlem ve düşünsel serüvene yöneltir. Manzara ve şehir görüntüleri ile iç dünyaların görselleşmesini sağlar. Uzun yakın plan portre çekimlerinde izleyicinin, karakterlerin neredeyse iç seslerini duyacak şekilde, içsel dünyalarına girebilmesine olanak verir."⁹

Baysar'ın sözünü ettiği gibi uzun, sessiz sahnelerde yalnız ve yabancılaşmış bireyin, insansız sokaklara, onu içine almayan şehir manzaralarına bakarken hissettiği boşluğu, çaresizliği bizde hissederiz. Yakın çekim portrelerde bireyin yüzündeki kaybolmuşluğu, iç sıkıntısını okuruz.

⁹ Hacettepe Sanat Yazıları Dergisi, Zuhal Baysar, sayı 24, s. 87



Resim 21: Uzak, Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, 2002

Orta sınıfın büyük çoğunluğunun yaşamaya başladığı boşluk hissi, büyük ölçüde, mekanikleşmiş ticari ve endüstriyel döngünün monotonluğunun yaratmış olduğu bir duygudur. Bu boşluk hissi zamanla basit bir can sıkıntısı olmaktan çıkarak, özünde büyük tehlikeler taşıyan bir umutsuzluk dalgası haline gelir.

“Birey kendini anlamsız, sıradan ve boş hissetmeye çok uzun bir süre dayanamaz. Eğer herhangi bir aktiviteye doğru kaymaya başlamamışsa, kısa zamanda ruhsal devinimi korkunç boyutta yavaşlar; var olan potansiyel kendini boş vermişlik ve umutsuzluğa bırakır... Bizim üzerinde durduğumuz boşluk hissi, kaynağını, bireyin yaşamıyla ilgili hiçbir şey yapamayacak kadar kendisini güçsüz bulmasından alır. Ruhsal boşluk dediğimiz şey bir birikimin sonucudur. Birey kendine karşı şartlanır; kendi geleceğini yönlendiremeyeceğine inanır öncelikle. Bireyin kafasında, ne başkalarının davranışları, ne etrafındaki dünya ne de kendi hayatı kontrolü altında değildir. Yani boşluk, bir anlamda, şartlanma birikimlerinden elimizde kalandır. En sonunda isteklerinin ve arzularının önemi kalmaz ve her şeyden bir anda vazgeçer. Kayıtsızlık ve duygusuzluk aslında endişelere karşı oluşturulmuş bir savunma mekanizmasıdır” (May, 1998b, s.26).

Varoluşçu düşüncenin önemli yazarlarından Albert Camus'nün edebiyat alanındaki önemli yapıtı “Yabancı” 1942 yılında yayınlanmıştır.

Öyküdeki her şey kısa bir zaman diliminde olup biter. Cezayir’de bir rastlantı sonucu, bir Arap’ı öldüren orta sınıftan bir Fransız, Mersault, kendisini adım adım ölüme götüren süreci kayıtsız biçimde izler. Camus’nün yabancısının, yabancılaşmasını kendi ağzından şöyle aktarabiliriz: “...yani bu işin benim dışımda görülüyor gibi bir hali vardı. Her şey, ben karıştırılmaksızın olup bitiyordu, kaderim bana sorulmadan tayin olunuyordu (...). Kendi kendimi seyrediyormuş gibi bir hisse kapıldım”.¹⁰ Kitapta, Meursault’un topluma, kendine, ölümü bile kabul edebilecek kadar hayata, kısacası tüm varoluşa yabancılaşması yalın bir dille anlatılır.

Duygusuzluk, dünyanın baskısı altında kişinin içe dönmek zorunda kalmasıyla gündeme gelir; birey bu yüzden yeni bir kimlik problemiyle yüzyüzedir: “Kim olduğumu bilsem de, hiçbir anlamım yok. Diğer insanları etkileme olanağım yok” (May, 1998a, s.40). Böyle başlayan sürecin bir adım ötesi duygusuzluk, daha sonrası ise şiddete başvurmaktır. Bununla birlikte May, duygusuzluğu, modern çağda yaşamının zorunlu sonucu olarak görüp, bu durumu trajik bir paradoks olarak niteler: “Bir çeşit duygusuzlukla kendimizi korumalıyız” der. Duygusuzluk, insanın aşırı dürtüldüğü bir ortamda, “iz bırakacak bir hasara uğramadan yenilgiyi yaşamasıdır, ancak duygusuzluk hali uzarsa, salt zaman geçişi ile kişi zarar görür” (May, 1998a, s.41).

May’in görüşlerinden hareket ederek, içteki boşluğun, dışla bir duygusuzluk (apathy: tutkudan, heyecandan, duygulanımdan kurtulma, etkilenmeme) ilişkisine yol açtığını söyleyebiliriz (1998a, s.40). Dış dünyadaki ve medyadaki sürekli şiddet haber ve görüntülerine karşı, bu türde bir “apathy – duygusuzluk” geliştirdiğimiz düşünülebilir. May’in vurguladığı gibi sürekli trajik olaylar yaşamının ve izlemenin yarattığı psikolojik baskıya karşı insanlar kendilerini korumak için duygusuzluk geliştirebilirler. Ama bu duygusuzluk halinin gereğinden uzun olması bireyde kayıtsızlık yaratabilir. Bu noktaya, ileride medya konusunda tekrar değinilecektir.

Çağdaş insanın bir diğer karakteristik özelliği ise yalnızlığıdır. Yalnızlık ve boşluk duygusu çoğu zaman yanyanadır. Birey iç dünyasında neler olduğunu

¹⁰ <http://www.insanokur.org/?p=15490>

tam olarak bilemediği zamanlarda çareyi etrafına bakıp, başka insanlarla bağlantı kurmakta arar. Bu öylesine sarsıcı bir dönemdir ki, birey şimdiye dek yol gösterici olduğuna inandığı şeylerin kendini yönlendirmesi veya özgüvenini tekrar kazanması söz konusu olunca hiç işe yaramadığına inanmaya başlar.

Modern çağ insanı, iç dünyasında onu saran boşluğun kesinlikle farkına varmıştır. Bu yüzden, her zaman tanıdıklarının yanında olmaması, günlük programını unutması, işlerin tekdüze döngüsünden çıkması veya zaman bilincini kaybetmesi durumunda, bunalım tehlikesine benzer bir tehditle yüzyüze gelmekten korkar olmuştur. Alışageldiği olaylar ya da insanlar bir anda yokolursa, birey kendi ruhunda depoladığı güce sığınmak isteyecektir. Ne var ki, modern çağ insanların pek azı bu gücü kullanmayı başarabilir. Sosyal grupların içinde yerini almış birey rahattır. Özde bağımsız olmayı dileyen benliğinden vazgeçmek pahasına da olsa, geçici bir süre yalnızlığını bertaraf edebilmiş ama yalnızlık krizlerinde tek gerçek kurtarıcısı olarak “iç gücünü” yine reddetmiştir. “Yapayalnız olduğunu fark etmekten korkan o kadar çok insan var ki” diyor Andre Gide, “en sonunda kendilerini bulmaya hiç uğraşmıyorlar” (May, 1998b, s.27-34).

2.3. ENDİŞE, GÜVEN, ÖLÜM

Çağımız insanının benlik bilincini yok eden olaylardan bir tanesi de endişedir. Sadece günlük gazeteleri takip etmek bile, çağımızın endişe çağı olduğunu görmeye yeterlidir. Otuz beş yıla sığdırılmış iki dünya savaşı, ekonomik krizler ve durgunluklar, faşizmin patlaması, modern dünyanın soğuk savaşları, iç savaşlar, insan hakları ihlalleri ve daha bunun gibi pek çok gerçek, bize kurduğumuz medeniyetin temelde sarsılmakta olduğunu düşündürmektedir. Bertrand Russel’in fazlasıyla kötümser fikirlerine katılmamak mümkün değil:

“Geleceğimizin planlanmış ve parlak olduğuna inananlar aramızda en saf ve aptal olanlardır. Hayal gücünden ve kıvrak bir anlayıştan biraz nasibini almış olan herkesin içi şüphyle doludur” (May, 1998b, s.35).

Russel’in sözünü ettiği gibi, dünyada gelişen olaylar üzerine tarafsız okumalar yaptığımız zaman, iyimser bir tabloyla karşılaşmayız. Yaşadığımız endişe hangi

seviyede olursa olsun bilincimizi zedeler. Bireyin kim ve ne olduğu konusundaki oryantasyonunu siler, etrafındaki gerçeklerden soyutlanmasına yol açar. Bireyin içine girdiği bu kargaşa endişenin en acı veren yönüdür. Fakat yine de olayın iyi bir tarafı da mevcuttur: Endişe nasıl benlik bilincini yok ediyorsa, kendi benliğinin farkında olmak da endişeyi yok eder. Diğer bir deyişle benlik bilincimiz ne kadar güçlü ise, endişeye karşı o kadar dayanıklıyız demektir. “Endişe, bir iç çatışmanın habercisidir ve bu iç çatışma sürdüğü müddetçe, her zaman yapıcı bir kurtuluş yolu bulunabilir” (May, 1998b, s.39).

May’ın sözünü ettiği yapıcı bir kurtuluş yolu bulabilmenin ve benlik bilincini güçlendirmenin önemli kaynaklarından birisi de sanattır. Sanat yoluyla benliğini kuvvetlendiren bireylerin, yaşadığı dünyadaki problemlere kayıtsızlığı azalabilir ve toplumsal bilincin oluşmasına katkıda bulunabilir. Çünkü sürekli endişe duymak bir süre sonra bireyde dayanılmaz bir baskı yarattığı için, bireyi kayıtsızlığa sürükler. Yapıcı, yaratıcı bir yolla (sanat gibi) bu iç çatışmadan, endişenin yarattığı dayanılmaz baskıdan kısmen de olsa uzaklaşan bireyin kayıtsızlığı azalarak, farkındalığı ve duyarlılığı artabilir.

Çağdaş insanın yaşadığı bir başka aporetik durum (apori: özet olarak, üstesinden gelinemeyen bir çelişki, çözülmeyen bir çatışmayla sonuçlanan bir çelişki) güven bunalımıdır.

Bauman bu konuda şöyle der:

“Hayatımız çelişkilerle doludur ve bu nedenle çaresizce müphem kalmaya mecburdur. Güveniriz ve güvenmeyiz, (bizi güvendiğimiz biri için kolay av haline getirecek) güvenden ve güvensizlikten (sürekli güvensizlik yaşamı dayanılmaz hale getirir) aynı derecede korkarız” (Bauman, 2011, s.144).

Bauman’ın sözünü ettiği gibi, karşılaştığımız çeşitli durumlarda güven ve güvensizlik arasında seçim yapamayız. Bu nedenle ötekilerin güvenilir olduğuna inanır, aynı zamanda da kuşku duyarız ve bu bizi sürekli bir bilişsel uyumsuzluk durumuna iter. Kayboluruz, kafamız karışır, savunmasız kalırız. Bir çeşit parçalanmışlık yaşarız. Güven duygusunun azalması insanda sürekli bir huzursuzluk yaratır. Şüphede duymazsak zor durumda kalacağımızdan korkarız. Şüphede duyduğumuzda ise, bu duygunun verdiği rahatsızlıkla boğuşmak

zorunda kalırız. Bu durumda kişinin yaratıcılıktan gelen gücünü hissetmesi, bu duygunun üstesinden gelmesine yardımcı olabilir.

Body Art ve performans sanatçısı Marina Abramoviç, “Ritm 0” adlı performansında, katılımcılardan, bir masanın üzerine yerleştirdiği haz ya da acı verebilecek 72 adet nesneyi kendi üzerinde kullanmalarını ister ve 6 saat boyunca yapılan hiçbir şeye tepki vermeden oturur (Resim 22). İnsanların ona üç temel rol, Madonna, anne ve fahişe rolü biçerek davrandıklarının farkına varır. İzleyicilerden biri, içinde tek kurşun olan silahı Abramoviç’in başına dayar ve bir diğeri ona engel olur. Abramoviç, kararlaştırmış olduğu 6 saat dolunca, ayağa kalkıp izleyicilerin üzerine yürüdüğünde hiç biri yaşananlarla yüzleşemez ve kaçırlar. Bu deneyimden sonra Abramoviç “eğer seçimi topluma bırakırsam, öldürüleceğimi öğrendim” diyecektir.¹¹



Resim 22: Marina Abramoviç, “Ritm 0”, Performans, 1974

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/marina_abramovic

Güven duygusu üzerine çok düşündürücü, etkileyici ve tehlikeli olan bu performans, kime, ne kadar güvenebileceği üzerine yaşadığımız büyük çelişkiyi, oldukça çarpıcı bir anlatımla göstermektedir.

İnsanın temel açmazlarından birisi de ölümdür. İnsan, öleceğini bilen, kendi ölümünü önceden tahmin eden tek varlıktır. Ölüm yaşamın sonunda değildir, yaşamın her anında, yaşama ediminin ta kendisinde var olur.

Mounier'e göre:

“Ölüm yaşama bir anlam vermez; tersine ölüm, geçmişe anlamını verecek olan bir geleceği acımasız biçimde yok ederek yaşamın alacağı, her türlü anlamı ortadan kaldırır. Üstelik varlığını, hiçbir şey üretmeyecek olan bir şeyin devinimsizliği içinde dondurur” (Mounier, 1986, s.93).

Öte yandan varoluşçu analistler, ölümle yüzleşmenin yaşama en pozitif gerçekliğini kazandırdığını savunurlar. Onlara göre ölümle yüzleşmek bireysel varoluşun gerçek, mutlak ve somut olmasını sağlar. Kişinin varolmanın ne demek olduğunu kavraması için, var olmayabileceği, olası bir yokoluşun kıyısında yürümekte olduğu ve gelecekte bilinmeyen bir zamanda ölümün geleceği gerçeğinden hiçbir kaçış olmadığı gerçeğini de kavraması gerekir. May'in sözünü ettiği gibi:

“Varoluş otomatik değildir, öylesine bir tarafa konamayacağı ya da atılamayacağı gibi, her saniye varlıksızlığın tehdidi altındadır. Varlıksızlığa dair farkındalık olmazsa – yani ölüm ve kaygının yanı sıra konformizm nedeniyle potansiyellik kaybı gibi ve daha az çarpıcı fakat süreklilik arz eden tehditlere karşı da farkındalık olmazsa – varoluş anlamsız ve gerçekdışı olur ve somut öz-farkındalık eksikliği kendini gösterir. Fakat varlıksızlık ile yüzleşildiğinde, varoluş hayatiyet ve anındalık kazanır ve birey kendisi, yaşadığı dünya ve çevresindeki diğerleri hakkında daha artmış bir bilinç deneyimler” (May, 2012, s.134).

Her an yok olabileceğini bilerek yaşamak, insanda her şeyin boş olduğu duygusu yaratabilir. Diğer yandan May'in vurguladığı gibi yaşamın anlam kazanması için, kısa ve değerli olduğunu ancak “ölüm” gerçeğiyle yüzleşerek kavrayabiliriz. Sonsuz zamanı olduğunu bilmek, insanın elindeki zaman diliminin değerini azaltabilir. Her şey yarına ertelenebilir. Her an ölebileceğini bilmek ne denli zorsa, hiç ölmeyeceğini bilmek de o denli zor olabilir.

Ölümle yüzleşmek, ölüm korkusunu yenmekle ilgili olarak Abramoviç'in bir performansını örnek verebiliriz:

Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç, gösterilerinde kendini yaralayarak tensel acıyı deneyimleyen, hatta gösteri gereği içtiği haplarla ölüme çok yaklaşan bir sanatçıdır. Amacı ölüm korkusunun üzerine gitmektir. “Ritm 5” adlı çalışmasında, Abramoviç, geçmişin günahlarından ya da ruhun bulanıklıklarından, bilinçsizliğinden arınma teması üzerinde durmuştur. Sanatçı bu çalışmasında petrole, komünizmi simgeleyen büyük bir yıldız çizer ve onu ateşe verir. Yıldızın etrafında dolanırken kestiği saç ve tırnaklarını ateşe atar. En sonunda kendisini de yıldızın içine atarak bu arınmayı sembolik olarak tamamlar. Fakat baygınlık geçirir ve ölümden döner. Performanslarında sınırlarını ölümüne zorlayan sanatçı, ölüm ve acı korkusunu yenerek, bunların üstüne giderek, özgürleşmeyi hedefler (Resim 23).



Resim 23: Marina Abramoviç, “Ritm 5”, Performans, 1974

“Ölümlle (insanın kendi varlığının hiçbir yankısını bulamadığı dünyayla) yüzyüze gelebilme cesareti gelişmenin önkoşuludur, insanın kendi bilincine varmasının ve kendisini bulmasının ön koşulu” (May, 1998a, s.15).

Abramoviç, ölümlle yüz yüze gelebilme cesaretini göstererek, kendi varlığının bilincine varma çabası içinde olan bir sanatçıdır.

May, şöyle devam ediyor:

“Yaratıcılık ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir. Biz insanlar ölmemiz gerektiğini biliyoruz. Ne gariptir ki, ölümden söz edebiliyoruz. Biliyoruz ki, her birimiz ölümlle yüzleşecek cesareti geliştirmeli. Bununla birlikte ona başkaldırılmalı ve onunla mücadele etmeliyiz. Yaratıcılık, bu mücadeleden gelir.” (May,1998a, s.74)

Otoportre çalışan sanatçıların bilinçaltında, ölüme meydan okuma, kendi görüntüsünü geleceğe aktarmaya çalışarak sanat aracılığıyla ölümsüzleşme arzusu olabilir. May’in vurguladığı gibi, bu ölümlle mücadele etmenin bir yolu olabilir.

2.4. DOĞA, SİMÜLASYON, MEDYA

Çağdaş insan, doğaya karşı girişilen güç savaşında dört yüz yıldan bu yana elde edilen teknik başarının mirasçısıdır. Bu bizim en büyük başarımız olduğu kadar, başımıza gelebilecek en büyük tehlikedir aynı zamanda. Çünkü doğaya karşı verdiğimiz mücadele, artık kendimize karşı açtığımız bir savaşa dönüşmüştür.

Günümüzde, insanın doğayı kendi çıkarları doğrultusunda sınırsızca kullanması ve harap etmesi; bumerang etkisi yaratarak, yine insana dönüyor. İnsanın fizik ve ruh sağlığını ciddi boyutlarda tehdit ediyor. Daha da önemlisi “yaşanacak bir dünya” ortadan kalkıyor. Kullanılan araçlardan ve fabrikalardan çıkan gazlar, ormanların yok edilmesi, havanın gittikçe daha da kirlenmesine ve sağlıklı nefes almanın zorlaştığı ortamlara yol açıyor. Yine çıkan gazlar, ozon tabakasındaki deliğin büyümesine ve küresel ısınmaya, buzul tabakalarının erimesine, deniz suyu seviyesinin artmasına yol açıyor. Nükleer felaketler ve küresel ısınma ile artan yıkıcı doğal olaylar yüzünden pek çok can ve mal kaybı oluyor. Hava kirliliği, gürültü kirliliği, kötü beslenme gibi fiziksel koşullar, insanın hem fiziksel hem de ruhsal sağlığını tehdit ediyor.

Kiev’li sanatçı Oleg Kulik’in (1961) performanslarında insan merkezli dengeler oluşumuna karşı bir tavır gözlenir. Sanatçının dünya görüşünde antikapitalist ekolojist bir yön vardır. Özellikle 1980’lerde gelişen bu anti-kapitalist ekolojist

görüŖ, bir yandan insanlar arasında uygarlığın yarattığı eŖitsizlik ve yabancılaŖma sonuçlarını tartiŖırken; diğer yandan doğanın dengesinin insan tarafından bozulması, insanın kendisini dũnyanın merkezi kabul etmesi ve insanla diğer canlılar arasında eŖitsizliđin yaratacağı sorunları tartiŖir.

Oleg Kulik, 2. dũnya savaŖını takip eden 1950'li ve 60'lı yıllarda insanların ürettikleri ve tükettikleri metalara ve benzedikleri metalaŖmıŖ dũnyada kendilerini benzersiz bir tür gibi hissedip sürekli bir Ŗeyler üzerinde hakimiyet kurmaya çalıŖan insanlara, bir köpeğin formuna bũrũnerek türleri ve hakimiyet arzuları üzerine sorular sordurmayı amaçlar (Resim 24).



Resim 24: Oleg Kulik, "The Mad Dog", Performans, 1994

Sanatçı, kendi dıŖındaki canlıların dũnyasıyla iletiŖime geçerken, insani kural ve değer yargılarından vazgeçmek zorundadır. Çünkü insansal değer yargısı, yaŖama ritüelleri köpeğin dũnyasına bir Ŗey söylemeyecektir.

Kulik 1995 yılında, Moskova'da, köpek formuna girerek "Ben Amerika'yı ısıyorum, Amerika da beni" (I bite America and America bites me) adlı enstalasyon/performansını sergilemiŖtir. Sanatçı bu performansını New York'ta

gerçekleştirdiğinde bir kafesin içinde 2 hafta boyunca kalmıştır (Resim 25). Bu süre içinde ellerinin ve dizlerinin üzerinde yaşamış, kaselerden yemek yemiş, bir paspasın üzerinde uyumuş ve sadece gırtlaktan sesler çıkarmıştır¹².



Resim 25: Oleg Kulik, "I bite America and America bites me", Performans, 1997, New York

Bir yandan elimizdekini yok ederken, diğer yandan yapay ve sağlıksız şeyler üretiyoruz. Artık ne doğaldır ayırt edemiyoruz. Bitkisel ve hayvani bütün besinlerimiz daha gösterişli ve daha dayanıklı olmaları için genetik olarak tasarlanıyor.

"Ayrıca artık birer 'genetiği değiştirilmiş organizma' (GDO) olarak tasarlanan ve yalnız bir kere kullanılabilen (yani her ekimde yeniden satın alınması gereken, başka tohum vermeyen) tohumlar, dünya tarımını denetleyen birkaç korporasyonun mülkü halindedir. Bu GDO'lu simülatif tohumların yakın zamanlara kadar her çiftçinin yetiştirdiği orjinalleri ise aynı korporasyonların gizli gizli Norveç'te kurduğu Svalbard Küresel Tahıl Ambarında – müzesinde!- korunmaktadır" (Artun, 2012, s.59).

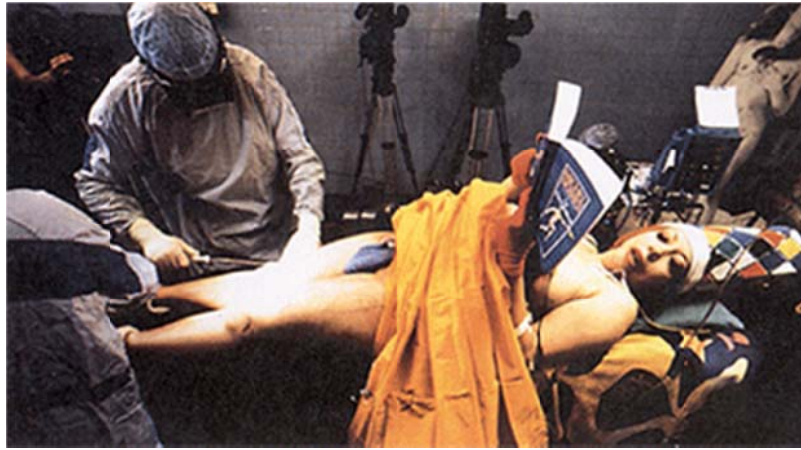
Artun'un sözünü ettiği gibi "doğal" artık müzeye kaldırılmıştır. Bu aynı zamanda insan sağlığını olumsuz etkileyen bir unsurdur. Bir başka simülasyon örneği Dubai'dir. Dubai'de inşa edilen palmiye şeklindeki adalardan sonra, Emir El Maktum'un bir vecizesi yapay adalarla denize yazılmaktadır. Dubai'de aklın sınırlarını zorlayan simulakrlar (gerçeklik olarak algılanmak isteyen taklitler)

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Oleg_Kulik

gerçekleştirilmektedir. Örneğin, 50 derecelik sıcaklığa sahip iklimde, kutup ayılarının bile olduğu kayak pisti inşa edilebilmektedir.

Böylesine bir hiper-gerçeklik atmosferinde, neyin gerçek, neyin sahte olduğu, birbirine karışıyor. İnsanlığın doğa üzerindeki egemenliği –uygarlık-, doğayı denetleme ve ona biçim verme hırsı, artık neredeyse kendi doğallığına da son vermektedir. İnsanlar biyoteknolojinin, nanoteknolojinin, gen teknolojisinin ürünlerine dönüşmektedir. Günümüz insanının, bir tasarım çağında ve evreninde yaşadığı söylenebilir. Ali Artun'a göre:

“Çevremiz, üstümüz, başımız, bedenimiz, ruhumuz, sinirlerimiz, cinselliğimiz giderek daha etkili boyutlarda tasarlanıyor. Ne düşündüğümüz, nasıl konuşacağımız hatta nasıl güleceğimiz, ne hissettiğimiz ve ne hissettireceğimiz tasarlanıyor. Neye benzeyeceğimiz –yani imajımız- ve giderek baştan aşağı kimliğimiz, öznelliğimiz artık bir tasarım nesnesi” (Artun, 2012, s.60).



Resim 26: Orlan, Carnal Art serisinden

Bedenin bir mecra, bir medya olarak durmaksızın yeniden tasarlanmasına ilişkin sanatsal performansların en uç örneği Fransız sanatçı Orlan'ın “operasyon”larıdır. Orlan “Carnal Art” olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi ameliyatla yüzünü ve vücudunu yeniden biçimlendirir (Resim 26). Orlan 1990 yılından beri yaptırdığı ameliyatlara yüzünü sanat tarihinin Mona Lisa, Venüs, Europa gibi efsanevi simalarını hatırlatacak biçimde yeniden tasarlayarak, bedeniyle onların canlı birer röprodüksiyonunu üretmektedir. Geçirdiği operasyonlar sonucunda

Venüs'ün çenesine (Boticelli), Psyche'nin burnuna (Gerome), Europa'nın dudaklarına (Boucher), Mona Lisa'nın alnına sahip olarak etini bir tasarım malzemesine dönüştürmektedir (Resim 27). Baudrillard'ın "insanın makinalaşmasına" ilişkin düşünceleri, Orlan'ı çağrıştırmaktadır:

"İnsan kendi röprodüksiyonunu tasarlaya tasarlaya, sonuçta bütün doğallığını -insanlığını- yitirerek bir yapıntıya, bir artifact'e dönüşecek ve nihayet böylece kendi ölümünde ölümsüzleşecektir. Kendi sonunda sonsuzlaşacak ve kendi yokluğunda var olacaktır" (Artun, 2012, s.65).



Resim 27: Orlan, Carnal Art serisinden

Çağdaş insan bir yandan doğadan uzaklaşıp, doğayı yok ederken, doğa harikası sanal dünyalar yaratmaya çalışıyor, diğer yandan bu sanal dünyaları yaratmaya çalışırken doğanın kaynaklarını sınırsızca kullanıp yok ederek gerçek doğayı ortadan kaldırıyor. Bu şekilde yıkıma dayalı, trajik bir kısır döngü oluşuyor. Bu kadar yapaylığın ortasında, insan kendi doğasından da kopuyor ve kendisi de şekillendirilen bir tasarım nesnesine dönüşüyor. Bunlarla mücadele edip, öz varlığını oluşturabilmesi gittikçe güçleşiyor.

İçinde yaşadığımız çağda bir paradoksla karşı karşıyayız. Radyo, televizyon ve uydulardan adeta bardaktan boşanırcasına yağın bilginin hiç bu kadarını görmemiş, kendi varlığımıza dair hiç bu kadar büyük bir içsel belirsizlik yaşamamıştık.

May'e göre:

"Nesnel hakikat arttıkça, içsel netliğimiz de o kadar azalmaktadır. Fevkalade bir şekilde artmış olan teknik gücümüz, bize bu gücü kontrol etmeye yarayacak bir araç sağlamadı ve teknolojiye ileri doğru atılan her adım, çoğumuz tarafından muhtemel bir yokoluşa doğru bizi iten yeni bir tarz gibi deneyimleniyor" (May, 2012, s.11).

Gazeteler, radyo, televizyon, telefon, internet ve cep telefonlarına gelen yoğun mesajlar yoluyla, insanların göz ve kulakları, hep dışarı yönelik olma durumuna sokulmuştur. Birey kendi kişisel dünyasından kopmuştur, koparılmıştır; tüm duyu organları devamlı olarak dış dünya tarafından uyarılmakta, meşgul edilmektedir. Bu durum "benlik bilinci" nin netliğinin azalmasına yol açarken; bu yoğun ve zorunlu dış dünya ilişkisi, bireyleri aynı düşünce ortamına sokmakta ve toplumda bir kitle robotluğu yaratmaktadır. İnsanlar farkına varmaksızın tektipleşmektedir. Kitle iletişim araçları, insanı çok başarılı bir şekilde manipüle etmektedir. Sonuçta insan, kendisi de bir robota dönüşüp, yarattığı makineler tarafından yönetilmektedir.

Endüstri, kendi gereksinimlerine uygun bir kent oluşturmuş, bu kentin karakteri de yeni bir birey ve yeni bir toplum yaratmıştır. Bu toplum bireyinin yaşamı, sürekli olarak dışa bağlıdır. Modaya, ortak eğlence ve iş hayatına, bütün dünyanın politik, askeri, eğitsel, toplumsal ve bilimsel olaylarına ilişkin ne haber varsa, günü gününe, saati saatine medya yoluyla bireye ulaştırılmaktadır. Hatta kısa süre sonra değil, anında haber bombardımanına tutulmaktayız. Bu durumda, Jean Baudrillard'a göre:

"Olay ve gerçek zaman dilimi içinde yayınlanan görüntüler arasında yok denecek kadar kısa zamansal mesafe, değerlendirme konusunda bir kararsızlığa yol açmakta ve olaya tarihsel boyutunu elinden alan bir sanallık yükleyerek, belleğimizde yer etmesini engellemektedir" (Baudrillard, 2012, s.69).

Baudrillard'ın simülasyon ve simülakr kuramı, gerçeklik yanılgısı üzerine önemli açıklamalar getirir.

"Bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon denmektedir... Simülasyon dünyaya ait gerçekliğin içinde çözülüp, dağıldığı ve yoğunluğunu büyük ölçüde yitirdiği devasa entropik bir süreçtir" (Baudrillard, 2011, s.14).

Gerçeğin algılanmasında yeni bir önerme getiren ve bir gerçeklik olarak algılanmak istenen simülakrlar ise, yaratılan illüzyonda imgelerin simülasyona uğramış durumları olarak tanımlanabilir.

Bir zamanlar gerçek dünyanın bir parçası olan imge, simülasyon evreninde gerçek dünyanın bir boyutuna son verip, boyut değiştirerek bir simülakra dönüşür ve gerçeğin yerini alır.

Ben ve gerçeklik olguları, insanın her zaman kafasını yorduğu konular olarak; yaşadığımız simülasyon ortamında gerçeklik algısının çarpıtılmasıyla daha da karmaşık hale gelmektedir. Ben ve gerçeklik arasındaki ilişkinin bozulması parçalanmışlığa yol açmakta ve “benlik bilinci”ni oluşturmak giderek güçleşmektedir.

Baudrillard, Körfez savaşı ile ilgili olarak şöyle devam ediyor:

“CNN izleyicileri savaşı daha gerçekleştiren bir ‘medya olayı’ olarak rahat ve geniş koltuklarında cips yiyerek izledi. Savaşın yeri ve bölgesi herhangi bir sınır içermiyordu. Bu savaş yayılarak Batı’da televizyon ekranlarına taşınmıştı. Füze bombardımanı ile imge bombardımanı arasında bir ayırımın yapılamayacağı noktaya dek üstelik...” (Baudrillard, 2011, s.1).

Baudrillard böyle bir dünyada eleştiri gücünü tamamen yitirmiş olduğumuzu öne sürer. Günümüzde “bir televizyon dizisi” rahatlığında izlenen savaşlar, trajik etkisini kaybetmekte sıradan bir olay haline gelmektedir. Ayrıca savaş, cinayet, kaza gibi trajik olaylarla ilgili haberlerle birlikte, ekranın altından-üstünden geçen reklamlar, hava durumu, borsa kurları, vb. haberler bir arada çağdaş insana sunulurken, “apathy – duygusuzluk” (tutkudan, heyecandan, duygulanımdan kurtulma, etkilenmeme) durumunun yaşanmaması mümkün değildir. Çünkü trajik bir olayla aynı anda sunulan günlük sıradan olaylar insanın algısında ciddi boyutta çarpıklığa yol açmaktadır.

Yani birey, kulaklarını adeta tıkamak zorunda olduğu dayanılmaz bir gürültü içindedir. İnsanın yarattığı bu endüstriyel düzen, büyüyünce yaratanını kendine köle eden ve onun başına bir bakıma dert olan yeni ve çok sorunlu bir dünya yaratmıştır. Böyle olunca kendi dünyasından kopmuş, huzuru elinden alınmış, sonunun ne olacağından endişeli bir insan tipi doğmuştur. Demek ki insanın yarattığı makine, bu kez yaratıcı olmuş ve kendi işine hizmet edecek bir birey

tipi yaratmıştır. Öyle ki bu insan artık “kendi varlığını” bile duyamaz hale gelmiştir.

Çağımız insanı, kendi kendini duymasını engelleyen bir mesaj bombardımanı altındadır. “Mesaj, medyadır” diyerek geçen yüzyılın en büyük kehanetinde bulunan medya peygamberi Marshall McLuhan, televizyonun “mesajını bir dövme gibi tenimize işlediğini” söyler. Ona göre “her medya, psişik ya da fiziki bir takım duygularımızın eklentisidir.” “Medyanın kişisel, politik, ekonomik, estetik, psikolojik, ahlaki, toplumsal sonuçları bize öylesine işler ki, dokunmadık yerimizi bırakmaz” (Artun, 2012, s.63).

Cep telefonlarımıza, bilgisayar ve televizyon ekranlarına ve diğer her türlü medyaya akan katlanılmaz yoğunluktaki bilgi bombardımanı, veri saldırısıyla öylesine karşı karşıyayız ki; her saniye üretilen veri hacmi, artık kullanılabilir ve denetlenebilir hacmi aşmış görünmektedir.

Artun’a göre:

“Toplumsal, endüstriyel, askeri, sanatsal vb. her anlamdaki tasarım eyleminin üst yapısını, bu kaotik veri evreni oluşturmaktadır. Bu veri evreninde bilginin ve bilgeliğin yeri olup olmadığı kuşkuludur. Bu şekilde kendimizi olağanüstü bir kültürel hegemonya altında buluyoruz. Gerçeklikleri kendi anlamlandırdıkları haliyle bize dayatmak için, zihnimizi ve bedenimizi teslim almak için uğraşıp didinen tasarımcılar, iletişimciler, reklamcılar, vb. devasa bir endüstri oluşturuyor. Hepsinin üstünde piyasa var. Her şeyin tasarlanmasını güden ancak kendi tasarlanamayan ilahi kudret.” (Artun, 2012, s.70).

Baudrillard ve Artun’dan yola çıkarak şöyle özetleyebiliriz: İnsanın kendisini bir tasarım nesnesi olmaktan kurtarması, kendi özünü yaratması, görüldüğü üzere hiç de kolay değildir. Küreselleşen dünyada kapitalist sistem, kendi varlığını sürdürebilmek için gerekli insan tipini yaratmanın çok etkileyici araçlarını geliştirmiştir. Yaratılan simülasyon ortamında “gerçek” algısı çarpıtılarak, bireyin eleştirel bakış açısı bulandırılmış; medya aracılığıyla “olması gereken insan tipi” yani daha çok üretilen, daha çok tüketen, veri bombardımanı altında yönünü kaybedip, “benlik bilinci”ni oluşturmaktan uzaklaşan insan tipi yaratılmaya çalışılmış ve büyük ölçüde başarılı olunmuştur.

Bu bölümde irdelemeye çalıştığımız kavramların ve sorunların dışında, varlık oluşumunu olumsuz etkileyen, sayılamayacak kadar çok etken vardır. Bu

çalışma raporunda, daha genel kavramlar ele alınmıştır. Örneğin cinsiyet, ırk, din ayrımcılığı gibi daha pek çok sorun “benlik bilinci”nin oluşmasında engel teşkil edebilir. Ama bu çalışma kapsamında, tüm insanların ortak sorunu olabilecek kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu kavramlar varoluş sorunu üzerine yoğunlaşan düşünürlerin belirlediği ortak kavramlardır ve yaşamın her anına, her hücrelerine sızmışlardır. Doğrudan karşılaşılan akut problemler şeklinde değil, sinsice ve kimi zaman bireyin yararına görünen unsurlar olarak, insanı kuşatırlar. Dördüncü bölümde inceleyeceğimiz, bu rapor konusuyla bağlantılı çalışmalarda bireyi kuşatan “şeritler” bu sorunları simgeleyen soyut organik formlar olarak göze hoş görünebilirler. Bunun nedeni varoluş güçlüğü yaratan etkenlerin de yaşamın içine, kendisini bir problem olarak çok açığa vurmadan sızmış olmasıdır.

İçinde yaşadığımız kaotik çağda, insanın varoluşunu güçleştiren etkenler bombardımanı altında, birey bunalmakta ve çıkış yolları aramaktadır. Varoluş sorunu yaşayan birey, her dönemde çağının tanıdığı olan sanatta yansımaları bulmakta ve çıkış yollarından birisi olarak sanatı görebilmektedir. Sanatçılar, plastik sanatlar, edebiyat, sinema, müzik vb. sanat dallarında gerçekleştirdikleri yapıtlarla yaşamı zenginleştirerek, farklı bakış açıları sunarak, çağının tanıklığını yaparak hem kendi varoluşlarını gerçekleştirme yolunda, hem de bireyin farkındalığını arttırma yönünde bir adım atmış olabilirler.

Sanat eserleri, sanatçının, içinde yaşadığı dünyayı yorumlayış biçimlerinin kayıdır. Otoportrede bu durum, sanatçının hem kendisini hem de dünyayı yorumlayış biçimi olarak bir arada ortaya çıkabilir. Bu yorumlama bundan sonraki bölümde inceleyeceğimiz örneklerden, Shirin Neshat'ta olduğu gibi sadece tanıklık şeklinde gerçekleşebilir; ya da Marina Abramoviç' de olduğu gibi eleştirel yanı ağır basabilir. Ama her ikisi de hem kendi varoluşlarını gerçekleştirmek hem de kendi bedenleri üzerinden pek çok insanın yaşayabileceği toplumsal sorunları anlatmak için sanat yolunu seçmişlerdir.

3. BÖLÜM

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE OTOPORTRE KONUSUNA ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR

Birinci bölümde değindiğimiz Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Egon Schiele gibi sanatçıların, otoportre çalışmalarında daha bireysel kaygılar taşıdıkları, dışavurumcu bir yaklaşımla kendi iç dünyalarını ve yaşama süreçleri içindeki daha kişisel sorunları ifade ettikleri görülmektedir. Özellikle Frida Kahlo, yaşamındaki tüm fiziksel ve ruhsal acıları kimi zaman gerçeküstü öğelerle, kimi zaman bire bir tuvalde yansıtarak, bu anlatım biçiminde en üst noktaya ulaşmıştır.

Otoportrenin konusu doğrudan “ben” olgusuyla ilişkilidir. Sanatçı kendi benliğini irdeler; fiziksel görünümünü, iç dünyasını, kimi zaman sorunlarını çalışmasında ortaya koyarken sürekli kendisiyle hesaplaşma, sorgulama halindedir. Bu sanat çalışmasında ele alınan, çağdaş insanın varoluş problemi de doğrudan “ben” olgusuyla ilgilidir. Varoluşu gerçekleştirmek, “benlik bilinci” oluşturmak “ben” olgusu üzerinden gerçekleşir. “Otoportre” ve “varoluş” konularının ortak öznesi “ben”dir.

Otoportre konusunda ortaya konulan çalışmalarda bir yandan yaşamı anlamlandırma ve varoluşu gerçekleştirme kaygısı her dönemde ortak amaç olmakla birlikte, günümüze gelindiğinde toplumsal sorunlara mercek tutan yaklaşımlar daha yoğun görülmektedir. Otoportre kelime anlamının dışına çıkmış, sanatçının sadece kendisini betimlediği çözümlene alanı olmasının yanı sıra, toplumsal sorunları kendi bedenini kullanarak yansıttığı ifade biçimi haline gelmiştir. “Varoluş sorunu” çağdaş insanların yaşadığı ortak problem olarak, bu tez çalışmasında hem çalışmaları yapan kişinin yaşadığı hem de toplumsal bir sorun olarak ele alınmıştır.

Bu rapor bağlamında yapılan çalışmalarda, varoluşu gerçekleştirme ve anlamlandırma çabasının ötesinde, otoportre üzerinden yola çıkılarak çağdaş insanın yaşadığı varoluş sorunları üzerine mercek tutulmaya çalışılmıştır.

Çağımızda otoportre üzerinden anlatılmak istenen konuların zenginliğinin yanısıra, malzeme ve teknik açısından çok farklı ifade biçimleri ortaya çıkmıştır.

Bugün geri dönüp bakıldığında, 1960 ve 1970'lerde üretilen önemli sanat yapıtlarının, yalnızca biçimciliğe bir tepki olmayıp, Minimalistler'in, Yeni-Dadacı ve Pop Art sanatçılarının sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devamı olduğu görülür. Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (Arte Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings), Gösteri Sanatı (Performance Art) ve Süreç Sanatı (Process Art) başlıkları altında sıralanabilecek sanat hareketlerinin tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeleri bulmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da sanatın tanımını genişletmişlerdir (Atakan, 2008, s.9).

Günümüzde otoportre konusunu, tuval üzerinde çağdaş bir ifade biçimiyle inceleyen sanatçıların (Chuck Close, Jenny Saville) yanısıra, özellikle fotoğraf ve performans sanatında, otoportre kapsamında ele alınabilecek, toplumsal sorunlara daha yoğun yer veren çalışmalar dikkat çekmektedir.

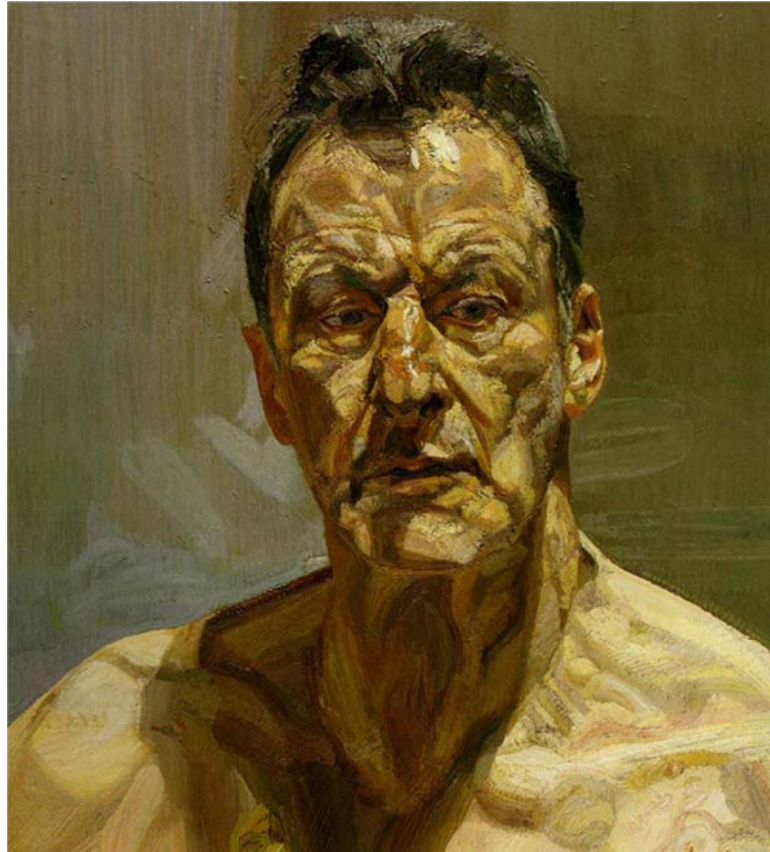
3.1. TUVALDE OTOPORTRE

Portre ve figür resimleriyle tanınan Lucian Freud (1922 – 2011), yaptığı çalışmalarda vücuttaki kusurları ya da abartılı yönleri göstermekte oldukça acımasız davranmıştır.

Gerçekçi yaklaşımından ödün vermeyen, pek çok eleştirmen tarafından itici bulunmasına karşın, inatla kendi özgün üslubunu geliştiren sanatçı, resmettiği kişiyi, hem fiziksel olarak, hem psikolojik olarak olduğu gibi yansıtmaya çalışmıştır (Resim 28).

Mehmet Yılmaz'a göre:

“Çizimdeki başarısı eski ustaları aratmayacak niteliktedir ama resmin havası yenidir. Freud’un resimlerinde bir yandan El Greco ve Goya’daki, bir yandan bazı soyut resimlerdeki boya tadı hissedilir. Yani boya, boya olarak maddi varlığını koruduğu gibi, aynı zamanda deriye, onun altındaki, ete ve damara dönüşmüş gibidir. Bu nedenle Freud “eti en iyi resmeden sanatçı” olarak ünlenmiştir” (Yılmaz, 2006, s.348).



Resim 28: Lucian Freud, “Otoportre”, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56x51 cm
Özel Koleksiyon

Pop Sanat’ın bir uzantısı olarak gelişen Fotogerçekçilik, Süpergerçekçilik, Hiper-gerçekçilik gibi isimlerle anılan akım, 1960’lı yılların son yarısından itibaren etkili olmaya başlamıştır. Teknik olarak genellikle projeksiyon makinesinden tuvale yansıtılan görüntülerin resmedilmesiyle gerçekleştirilir. Fotoğraf merceğinin gördüğünü kopya ederek resim yapmak eyleminin öznel boyutunu dışlayan Foto-Gerçekçilerin esas konusu, yansıttıkları dünya değil, fotoğraftan yansıyan dünyadır. Etrafımızı saran fotografik imgeler bombardımanına ilişkin bir yorum olarak okunabilecek bu tavır, gündelik hayatın

sıradan görüntülerinin gerçeklik duygusundan çok bir tür yapaylık içinde algılanmasına yol açar (Antmen, 2010, s.163).

Amerikalı sanatçı Chuck Close (1940), Fotogerçekçi tarzda çalıştığı, büyük boy portreleriyle tanınır. Close, 1967’de oldukça büyük boy, siyah-beyaz vesikalik fotoğraflar şeklindeki resimleriyle dikkat çekmiştir (Resim 29). Daha sonra renkli portreler serisine geçmiştir. Close, soyutlamaya sırt çevirmiş, portre tanımını değiştiren bir metot, bir analiz geliştirmiştir. Nedeni ise kendi sesini bulma isteğidir. Resimlerine yakından bakıldığında soyut renk bütünleri görülürken, uzağa gittikçe gerçekçi birer yapıyla karşılaşılır. (Resim 30)



Resim 29: Chuck Close, "Siyah-Beyaz Otoportre", 1968, Tuval Üzerine Akrilik, 107,5x83,5 cm Resim 30: Chuck Close, Atölyesinde çalışırken, 2012

Tuval resminde otoportreye çağdaş bir yaklaşım getiren İngiliz sanatçı Jenny Saville (1970), 1992 yılından itibaren dikkat çeken çalışmalarında iri kadın bedenleri, cerrahi operasyon geçirmiş yüz ve vücutlar, ölü ya da yaralı yüzler, travma mağdurları, deformasyona uğramış surat ve bedenler, cinsiyet değiştiren kişiler, mezbaha ve otopsi izlenimleri, obez ve hastalıklı vücutlara odaklanmıştır.

Çalışmalarında sıklıkla kendi yüzünü ve vücudunu kullanan sanatçı kanlı, yaralı, morarmış portrelerinde şiddet olgusuna dikkat çekmektedir. Çalışmaları

heyecan verici ama aynı zamanda irkilticidir. Büyük boyutlu çalışmalarında yoğun boya katmanı ve etkili fırça darbeleri görülür (Resim 31).



Resim 31: Jenny Saville, "Reverse", 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84x96 cm
Norton Museum of Art

Kusursuz beden anlayışını sorgulayan çalışmalarında, özellikle kadınlara dayatılan, çok zayıf vücutların daha estetik ve çekici olduğu anlayışına karşı çıkmaktadır. Kendisi çok şişman olmadığı halde, yapıtlarında vücudunu olduğundan çok daha şişman göstererek muhalif duruşunu sergilemektedir.

Kadınlar, ideal vücut ölçüleri cenderesinde psikolojik baskı altına alınırken, özgürce varlığını gerçekleştiren birey olma özelliği zedelenmekte ve bir tasarım nesnesine dönüşmektedir. Tasarım nesnesi olarak, 90-60-90 ölçülerinde idealleştirilen kadın tiplmesi, başta şiddet olmak üzere maruz kaldığı yaralayıcı ve parçalayıcı etkenlerin bir başka versiyonudur. Saville resimlerinde bu konuyu işleyerek özellikle kadınların "benlik bilinci"nin oluşumunda parçalayıcı rol oynayan bu durumu sorgular.

3.2. FOTOĞRAF SANATINDA OTOPORTRÉ

Fotoğraflarında, kendisini model olarak kullanan Claude Cahun (1894 – 1954), cinsiyet ve politika konusundaki çalışmalarıyla tanınır. 1929'da yayınladığı bir makaleyle, erkek ve kadın özelliklerini taşıyan ama ne erkek ne de kadın olan üçüncü bir cinsiyet olabileceğini öne sürmüştür. Cahun'un otoportreleri, bu konuya mercek tutan, yaşadığı dönemde cesurca çıkışlar yapan çalışmalardı.

Kendini sürrealist olarak tanımlamasına rağmen, kadına bakış açısıyla, bu gruba çok aykırı bir yerde konumlanıyordu. Sürrealistler çalışmalarında kadını çocuksu ya da dişi; çekici, arzulan, estetik objeler olarak tasvir ediyordu. Cahun ise çalışmalarında kendisini cinsiyeti belirsiz, itici, sorgulayıcı rollerde konumlandırıyordu.



Resim 32: Claude Cahun, "Otoportre", 1928



Resim 33: Claude Cahun, "Otoportre", 1945

Bu fotoğrafında Cahun, kendini beğenerek aynaya bakan çekici kadın portrelerini referans almaktadır. Ama o portrelerde kadın ne kadar dişi ve çekiciyse, burada tam tersine cinsiyeti muğlak ve itici bir şekilde yansıtılmaktadır. Cahun, gözlerini sorgulayıcı ve rahatsız edici şekilde izleyene dikmiştir. Aynadaki silüeti ise, bilinmeze bakmaktadır (Resim 32).

1932'de komünist partiye katılan Cahun, Hitler'e ve Nazizmin yükselişine karşı çıkan çalışmaları ve bildirimleri nedeniyle tutuklandı. Ölümüne mahkum edilmesine karşın, şans eseri kurtuldu. 1945'deki otoportre çalışmasında Nazi kartalı dişlerinin arasında yer almaktadır. Burada Nazizmi simgeleyen kartalı, güçlü dişlerinin arasında ısırarak ezen Cahun, bakışlarında Nazizmi yenme, yok etme isteği ve gücünü yansıtmaktadır (Resim 33).

Amerikalı kavramsal fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman (1954), kendi yüzünü ve bedenini kullanarak, toplumun kadına bakış açısını ve sanatta nasıl tasvir edildiğini sorgulayan fotoğraflar kurgulamaktadır.

Sherman kendi kendini fotoğraflayan, otoportrelerini oluşturan bir sanatçı olmakla birlikte, Mehmet Yılmaz'a göre:

"Fotoğraflarında o kadar farklı kimliklere bürünür ki, hakiki görüntüsünü gizlemeyi başarır. Daha doğrusu, kendisini model olarak kullandığı fotoğrafları birer 'karşı-portre'dir. Çünkü bir portreden beklenenin tersine, kimliği hakkında yanlış bilgiler verir bizlere" (Yılmaz, 2006, s.137).

Sherman'ın fotoğrafları, medyada kadının sunulmuş biçimine duyduğu tepkiyi dile getirir. M. Yılmaz şöyle devam ediyor:

"Sherman'ın kareleri, Batı toplumundaki birçok kadının arzu, düş ve endişeleri hakkında birşeyler anlatır, sömürdükleri konusunda onları uyarır. Fotoğraflarında büründüğü rollerin kaynağı, gerek seks, gerek aile dergilerinde, gerekse TV ve gazetelerde bolca verilen imgelerdir. Sanatçı bu imgelerden yola çıkar çıkmasına ama bunları tersine çevirir; pozunu 'olması gerektiği' gibi vermez" (Yılmaz, 2006, s.318).

Sherman'ın tanınmasını sağlayan ilk fotoğraflar, 1977-80 yılları arasında çektiği, 69 adet siyah-beyaz fotoğraftan oluşan "İsimsiz Film Kareleri" adlı seridir (Resim 34). Bu seride, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri ve stereotipleri konu alır. M. Yılmaz'a göre:

"Bu pozlarda, 1960'ların Amerikan filmlerindeki güzel ve sarışın kadın imgesini canlandırmış, ancak yüzüne tedirgin, şüpheli ya da tehlike altındaymış gibi bir hava vermiştir. Amacı, tüketim toplumunda kadının yerini kontrol ve tarif eden egemen ideolojiyi sorgulamaktı. Bu sayede, hem kimliklerin göreceli olduğunu vurguluyor hem de toplumun kadına verdiği rolleri ve kültürel koşullandırmaları açığa çıkarıyordu" (Yılmaz, 2006, s.318).



Resim 34: Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri Serisinden, 1977 - 1980



Resim 35: Cindy Sherman, Tarihi Portreler Serisinden, 1990

Sherman daha sonra çeşitli seriler gerçekleştirmiştir. 1985'ten itibaren oluşturduğu "Masal Resimleri" serisindeki fotoğraflarda, güncel kadın tiplmeleri yerine Afrikalı, Arap ya da Hint giysileri içinde egzotik kadın tiplmeleri canlandırmıştır. Ama bu tiplmelerde, Batılı erkeğin Doğulu kadın fantezisiyle dalga geçerek, son derece itici pozlar vermiştir (Yılmaz, 2006, s.319).

Bundan sonra gerçekleştirdiği bir başka seri "Tarihi Portreler"de, Raphael, Fouquet, Boticelli ve Caravaggio gibi, klasik resmin ustalarının resimlerindeki kadınları yeniden canlandırır. Kadının bu tarihsel resimlerde, nasıl tasvir edildiğini sorgular (Resim 35).

Yasumaha Morimura (d.1951), Cindy Sherman gibi fotoğrafla kavramsal nitelikte otoportreler yapmıştır. 1980'lerde kendisini model olarak kullanmaya başlayan Japon sanatçı, Man Ray'in "Prose Selavy olarak Marcel Duchamp" portresinden, Rembrant'ın "Gece Bekçisi"ne, Manet'in "Olympia"sından (Resim 36) bazı Japon başyapıtlarına, fotoğraf ve resimleri yeniden kendi portresini de katarak yorumlamış; Popüler Kültürle ilgilenerek kendisini Michael Jackson ve Madonna gibi fotoğraflamış, marka meraklısı çağdaş Japon toplumunu, onların kılığına girerek eleştirmiştir. Sanatçı, 1996 yılında, ünlü film yıldızlarının klasik rollerine bürünerek gerçekleştirdiği, Kierkegaard'ın 1849 tarihli bir kitabı ile aynı başlığı taşıyan "Hastalık ya da Güzellik, Aktris Olarak Otoportre" adlı, çoğunluğu renkli ve yaklaşık 90x120 cm boyutlarında, 57 fotoğraftan meydana gelen görkemli sergisini Yokahoma Sanat Müzesinde açmıştır. Söz konusu sergideki

eserlerden örneğin “After Faye Dunaway 2”de Morimura, Faye Dunaway’ın “The Gangster Story – Bonny and Clyde (Yön: Arthur Penn, 1967) filmindeki haliyle, kırmızı, düz bir fon önünde poz vermiştir. Sanatçı, fotoğraf makinesinin önüne geçerek, vurgulamak istediği konuyu, konu içerisindeki karakterlere bürünerek anlatır.



Resim 36: Yasumaha Morimura, “Olympia”, 1999.

İranlı sanatçı Shirin Neshat’a (1957) göre:

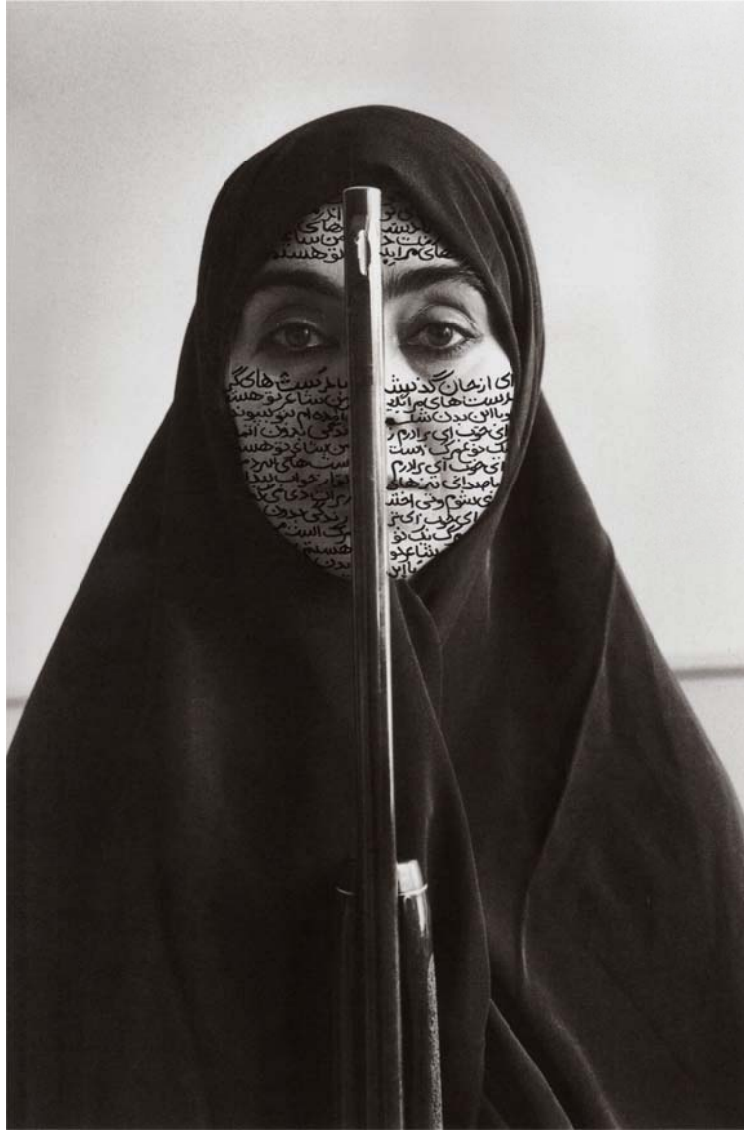
“Toplumsal hareketler, siyasal fikirler ve dinler kendilerine özgü beden politikaları ve stratejileriyle hüküm sürerler. Hiçbirinde beden, üzerinde ikamet eden sosyal bireyin kendisine ait değildir. Bizden bir şeyler için ölmemiz, yaşamamız, acı çekmemiz, vücudumuzda belirli işaretler taşımamız, bazı organlarımızdan ya da onların belli kısımlarından vazgeçmemiz, istenildiğinde doğurmamız, istenildiğinde öldürmemiz, gerektiği gibi hareket etmemiz, uygun görüldüğü şekilde yine uygun görülen insanla sevişmemiz, bizim karar vermediğimiz bir estetik ve güzellik anlayışına göre kendimizi dönüştürmemiz beklenir. Bir siyasal sistemi diğerinden, bir dini diğerinden ayıran beden politikaları olabilir. Fakat temel olarak insan bedeni daima bireyin iradesi dışında, yapısal olarak işleyen otoritelerin nesnesidir.”¹³

¹³ http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html

Shirin Neshat'ın sanatındaki başlıca problem genel olarak Ortadoğu'da, özel olarak İran'da kadınların içinde buldukları sistemlerin ya da muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin veya siyasal hareketlerin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesidir. Neshat, fotoğrafları ve video enstalasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirlediğini, onaylamak ya da reddetmekten öte, "tanık olmak" olarak tanımlayabileceğimiz bir yaklaşımla sanatında ifade etmektedir.

Neshat 1993 – 1997 yıllarında "Allah'ın Kadınları" başlıklı fotoğraflar serisini üretir. "Allah'ın Kadınları"nda Shirin Neshat, genellikle kendisini model olarak alıp, siyah beyaz fotoğraflarla çarşafli kadın imajlarını yineler. Neshat'ın yarattığı kurgusallıkta kadınların yüzlerinde, ellerinde, ayaklarında (dinen görünmesinde sakınca bulunmayan yerlerde) Arap harfleriyle, Farsça yazılar yer alır. Sanatçı bu yazıları fotoğrafların üzerine yerleştirmiştir. Yine aynı seri içinde yinelenen bir öge kadınların ellerinde tuttuğu, vücutlarına ve yüzlerine değen silahlardır (Resim 37). Yazılar ve silah toplum içinde kadınların politikleşmesinin ve militarize edilmesinin sembolleri gibidir. Bu fotoğraflarda asi, savaşçı ama bir o kadar da anaç bir kadın vardır. İran'da devrimin itici gücü Şii kültürüdür. Shirin Neshat, İran İslam devriminin en çarpıcı simgesi olan bu militan Şii kadın kimliğini temsil eden peçeli ve silahlı kadın fotoğrafların üzerine İranlı kadın şair Forough Farrokhzad ile Tahereh Saffarzadeh'in şiirlerini bir motif gibi yerleştirmiştir.¹⁴

¹⁴ http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html



Resim 37: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisinden, 1993 – 1997

Fotoğrafların üzerinde anlamlarıyla olduğu kadar, yarattığı motif etkisiyle estetik bir değer katan yazılar ile, 4. bölümde inceleyeceğimiz tez bağlamında yapılan yağlı boya resimlerin yüzeyinde dolaşan, metaforik bir anlatımla kaotik ortamı simgeleyen, bir motif ve armoni oluşturan şeritler arasında paralellik kurulabilir.

3.3 BEDENLEŞEN OTOPORTRE

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan performans sanatı, "Beden Sanatı", "Happening", "Aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans Sanatı, özellikle Kavramsal Sanat'a yönelen sanatçıların kendilerini her şeyden önce bedenleriyle ifade edebilmelerinin en doğrudan yolu haline gelmiştir. Sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir "malzeme" olarak kendi bedenlerini kullandıkları; resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarıyla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir.

Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına "sergilenen" bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür (Antmen, 2010, s.221).

Tuval resmi ve fotoğraf sanatında, sanatçının iki boyutlu yüzeyde gerçekleştirdiği varoluşsal çözümlemelere ilişkin örnekleri inceledikten sonra, zaman kavramının çalışmaya katıldığı performans sanatçılarından örnekler üzerinde durmak yerinde olacaktır. Özellikle çağdaş sanatta 1970'lerden sonra, sanatçıların kendilerine yönelik varoluşsal sorunlarının yanı sıra, toplumsal durumlara ilişkin çözümlmelerini de kendi bedenlerini kullanarak yaptıklarını biliyoruz. Bu noktada aslında sanatçı kendi bedeni üzerinden varoluşsal problemi ve toplumsal problemi yansıtarak, bedenini sanatsal malzemeye dönüştürmektedir.

Kavramsal sanat düşüncesinin yarattığı en belirgin hareketlerden biri Fluxus'tur. Sözcük anlamı "akış" olan Fluxus, bir gösteri, bir oyunlaştırma ve bu yollarla sanat kavramını alaya alma tavrı olarak nitelenebilir. Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir.

Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys (1921 – 1986), Fluxus’un temel ilkelerini kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır (Antmen, 2010, s.204 – 206).

Yılmaz’a göre:

“Sorunların çözümü, ona göre, insanın kendi varlığının ustası olduğunu ve bilimin yarattığı olanakları anlaması koşuluyla olasıdır. Çelişkileriyle, bunalımlarıyla duyarlı bir insan olarak, Beuys’un işe kendinden başlaması, kendisini sanata malzeme yapması; yani insanı ilk kez sanat eserinin malzemesi ve bir anlamda sanat eserinin kendisi olarak ele alması, “insan bir heykeldir”, daha doğrusu “insan plastiktir” demesi bu yüzdendir” (Yılmaz, 2006, s.273).

Sanatçının “Ölü bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?” isimli performansı, bir galeri içinde ölü bir tavşana resimlerini anlattığı bir saati içerir (Resim 38). Yüzü antik masklara bir gönderme olan, altın yaldızlı bir boya ile boyalıdır. Bu eylem, sanatın varoluş dinamiklerini sorgulamaktadır. Sanatın estetik bir haz yaratmaktan çok, zihinleri özgürleştirmek, böylece sanatı yaşam, yaşamı da sanat yapmak olduğunu savunan Beuys, bu doğrultuda yaşar ve üretir.



Resim 38: Beuys, “Ölü bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”, Performans 1965



Resim 39: Beuys, “I Like America and America Likes Me”, Performans-Enstalasyon, 1974

Sanatçının Amerikan yerlilerinin kanayan yarasına dikkat çekmek ve yarayı bir ölçüde hafifletmek için tasarladığı “Kır kurdu, Amerika’yı seviyorum ve Amerika beni seviyor” adlı eyleminde, başındaki lale biçimli şapkasıyla kendisini içinde bir kır kurdu, bir saman yığını, bir keçe, paspas, bir üçgen, eldivenler, türbün sesi, bir el feneri ve bir borsa haber bülteni bulunan galeriye kapatmıştı. Kurt

Amerika'ya, Orta Asya'dan yerlilerle birlikte gelen bir kurt cinsini temsil ediyordu. Gösteri sırasında eldivenlerini kurda vererek, simgesel olarak dostluk elini uzattı. Beuys, kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir ruhu olduğuna inanıyordu. Kurt, her seferinde kendisini ilgiyle izlemiş ama saldırmamıştı. Beuys, beş gün kurt ile aynı kafeste yedi, uyudu, gazetesini okudu ve vahşi kurt ile yaşanabileceğini kanıtladı. Sanatçının gözünde kurt gerçek Amerika'yı simgeliyordu. Beş günlük süre içinde birbirlerine zarar vermemişlerdi. Bu nedenle performansını "Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni" şeklinde adlandırmıştır (Resim 39).

Marina Abramoviç (1946), kendi bedeni üzerinden sanatını gerçekleştiren bir sanatçı olarak; performanslarının çoğunda vücudunu yaralamak ve tensel acıyı deneyimlemek suretiyle bedenini fiziksel olarak zorlamayı; bu yöntemle ölüm ve acı korkusunu yenerek özgürleşmeyi hedeflemektedir.

Abramoviç, bedeni hareket halinde olan bir tekne olarak düşünür. Bu tekne bedenin sahilden açılıp, ufukta kaybolması gibi bilinçli halden bilinçsiz hale geçip, batı kültürünün kodladığı her şeyden (dilden, acı ve ölüm korkusundan vs.) arınmak (teknenin yükünü boşaltması gibi) için, performanslarını gerçekleştirir. Abramoviç bu yönüyle Mehmet Yılmaz'a göre:

"Bedeniyle imge üreten, kendi bedenine sahip olmaya ve bedenini yapmaya karar veren bir kadındır." (Yılmaz, 2006, s.299)

Abramoviç'in 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği pek çok performansından birisi de, 1975'de Kopenhag'da yaptığı "Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı" isimli gösterisidir. Sanatçı makyajlı ve çıplak olarak, sağ elindeki metal fırça ve sol elindeki metal tarakla saçını taramaya başlamış ve bir yandan "Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı" cümlesini sürekli tekrarlamıştır. Saçını tararken gittikçe saldırganlaşmış, saçına ve yüzüne zarar vererek 1 saat boyunca performansını sürdürmüştür (Resim 40).



Resim 40: Marina Abramoviç, "Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı", Performans, 1975

Mehmet Yılmaz'a göre:

"Kendine yaptığı bunca eziyeti Batı kültüründeki en temel korkulardan biri olan acı korkusunu kafasından atma, dolayısıyla kendi bedenindeki "varoluşu" yakalama düşüncesinin yansımasıydı. Ayrıca, sözden bir kurtuluş da söz konusuydu burada, sözleri sürekli tekrarlaması, sözün anlamını kaybetmesine yol açmaktaydı" (Yılmaz, 2006, s.301).

İçinde yaşadığımız toplum, acı çekmeyi, zorluğu ve güç yaşam koşullarını aşıyarak; mesleki başarıyı, rahat ve hızlı yaşamayı yücelten, keyif almanın reklamını yapan bir toplumdur. Abramoviç ve Chris Burden gibi sanatçıların, gerektiğinde kendi bedenlerine işkence yaparak dikkat çekmelerinin nedeni, bizi olumsuzluk ve acı deneyimiyle yeniden karşı karşıya getirme zorunluluğu duymalarındandır. Amerikalı sanatçı Chris Burden'in camları kırık bir pencereden yarı çıplak bir halde geçmesi ya da kendini bir arkadaşına sol kolundan vurdurması ve bu eylemleri fotoğraflar aracılığıyla sanat olarak sunması, izleyiciyi tahrik etmeye yönelik girişimlerdir (Yılmaz, 2006, s.302).

Chris Burden, bir başka performansında, yaşadığı kentteki küçük bir garajda bir volkswagen'in arkasına sırtüstü yatmış ve bir arkadaşına kendini çiviletmişti. Bu şekilde arabanın dışarıda birkaç dakika son sürat sürülmesini istemişti (Resim 41).



Resim 41: Chris Burden, Performans, 1974

Şükran Moral savaş, kadın, din, güç temalarını işler. Sanatçı işleriyle travestiler, gay ve lezbiyenler, göçmen işçiler, hayat kadınları gibi ezilmekte olan, sömürülmekte olan kesimlere dair bir anlatı sunar.

Şükran Moral, kendi vücudunu bir sanat aracı olarak kullandığı İsa'nın çarmıha gerilmesi çalışmasından, Beyoğlu'nda erkekler hamamına girip yıkandığı video performansına kadar oldukça cesur işler yapmıştır. Moral, yaptığı işlerde provokasyonu, rahatsız etmeyi ve bu yolla düşündürmeyi seven bir sanatçıdır.

Çıplak olarak çarmıha gerilmiş Hz. İsa pozuna girerek, İtalya'dan 1994'te sınırdışı edilmesinden sonra "çektığı acıları" anlatmak istemiştir (Resim 42).



Resim 42: Şükran Moral, İsa Pozunda 1994.



Resim 43: Şükran Moral, "Bordello", 1997, 2006, İstanbul

1997 ve 2006'da İstanbul'da gerçekleştirdiği, davranışsal performanslarının bir diğeri olan ve toplumun ikiyüzlülüğüyle hesaplaşarak, gündelik yaşamın "bilinen ama bilinmez gibi davranılan, dillendirilmeyen" yönlerine eğilen "Bordello"da Moral, Karaköy Yüksek Kaldırımındaki bir genelevde hayat kadını kılığına girer. Sanat Tarihi boyunca alışıl gelmiş "estetik obje olarak sergilenen kadın" imgesini ters yüz ederken, ona bakan izleyiciyi de bu kez, bir "sanat yapıtı"na baktığından habersiz bir gruptan seçer ve performans sonrası oluşturulan videoda onları da sergiler (Resim 43). Şükran Moral, performans sırasında zaman zaman "satılık" yazan bir kağıt tutar. Binanın kapısında, yine sanatçı tarafından yerleştirilmiş bir yazı vardır: "Modern Sanatlar Müzesi"

Şükran Moral, toplumsal sorunlara eleştirel bakış açısı getiren, içinde yer aldığı ve kendisini gerçekleştirmeye çalışan bir birey olarak manipülatif etkenlerine karşı protest bir duruş sergilediği sistemi sorgulayan bir sanatçıdır.

Bu bölümde otoportre konusuna çağdaş yaklaşım getiren sanatçılardan yaptığımız bir seçkiyi inceledikten sonra, bir sonraki bölümde, ikinci bölümde irdelemeye çalıştığımız çağdaş insanın varoluş sorunları üzerine görsel çözümler geliştirilmeye çalışılacaktır.

4. BÖLÜM

ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

Daha önceki bölümlerde ele aldığımız üzere, portre konusu, tarihsel süreç içerisinde farklı amaçlarla çalışılmıştır: Portre, dinsel amaçlarla öbür dünyaya yolculukta kimliği belirtmek için; imparatorların gücünü ve egemenliğini göstermesinin bir aracı olarak; Hristiyanlığın ortaya çıktığı ve yayıldığı dönemlerde İsa'nın ve dinsel olayların tasviri ile inananların üzerindeki etkiyi arttırmak için; soyluların, varislerin güçlerini sergilemek ve görüntülerini geleceğe aktarmak için kullanılmıştır.

Portreye eşlik eden otoportre çalışmalarında ise bireyselleşmenin ve varoluşsal nedenlerin ağır bastığını görüyoruz. Belirgin bir şekilde Dürer ve Rembrandt'ın çalışmalarında ortaya çıkan bu eğilim, sonraki yüzyıllarda devam etmiş, özellikle 1970'lerden sonra bu nedenlere ek olarak toplumsal sorunları otoportre çalışmaları üzerinden ifade etme eğilimleri ortaya çıkmıştır.

Bu rapor bağlamında yapılan ve bu bölümde inceleyeceğimiz çalışmalarda, yaşamı anlamlandırma ve varoluşu gerçekleştirme gereksiniminin yanı sıra, ikinci bölümde çağdaş insanın varoluş sorunları olarak ele aldığımız etkenlerin plastik biçimde ifade edilmesinin yolları araştırılmaktadır.

Sanatçı etrafındaki dünyayı yorumlarken, kendi gerçekliğini ifade etmek ister. Düşüncelerinde var olanları aktarabilmek, biçim verebilmek için farklı malzemelere ihtiyaç duyabilir. Sanatta yaratıcılığı diri tutabilmek için kimi sanatçıların teknik, araç ve konu değişiklikleri yaptıkları bilinmektedir. Özellikle Picasso bu konuda yaptığı çalışmaların çeşitliliği ile tanınır.

Bu rapor kapsamında yapılan uygulamalı çalışmalarda, farklı ifade olanakları araştırmak amacıyla asamblaj, çeşitli malzeme, akrilik ve yağlı boya teknikleri kullanılmıştır.

4.1. DENEYSEL ÇALIŞMALAR

Farklı malzemelerin sunacağı imkânlardan yararlanmak ve yaratıcılığın sınırlarını zorlamak için, bir çeşit oyun duygusuyla ve sürprizlere açık olmanın verdiği heyecanı yaşayarak kolaj ve asamblaj çalışmaları yapılmıştır.

Kolaj, “Bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kağıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser” olarak tanımlanabilir (Turani, 2007, s.75). Kolaj tekniğinde, gazete kağıdı, kumaş, afiş, fotoğraf, cam, kum, metal gibi birbiriyle ilişkisiz görünen bir çok malzeme bir araya getirilerek, yepyeni biçimler oluşturulabilir.

Asamblaj (Assemblage) tanımı, “ilk kez New York’taki Museum of Modern Art’da 1961’de düzenlenen bir sergideki somut nesnelerin katkısıyla üç boyutlu bir kolaja dönüştürülen geleneksel tablo resmine ilişkin eserler için kullanılmıştır. Yeni Dada ve yeni-gerçekçilik karakterindeki bu sanat anlayışının örneklerini, Robert Rauschenberg’in Combine Painting’leri, yeni-gerçekçilerin ya da New York’lu sanatçı George Brecht, Alan Kaprow ve Jim Dine’in birçok çalışması oluşturmaktadır” (Turani, 2007, s.16)

Kolaj ve Asamblaj denildiğinde ilk akla gelen sanatçılardan birisi olan Picasso sürekli arayış içerisinde olan, farklı ifade biçimleri geliştirmeye çalışan bir sanatçı olarak bu teknikleri 1910’lardan itibaren kullanmaya başlamıştır.

Rapor konusuyla ilgili kolaj ve asamblaj çalışmalarında, varoluş sorunlarıyla parçalanmış ve “benlik bilinci” oluşturma gücünü çeken bireyi ifade etmenin bir yolu olarak, “alçıdan yüz parçaları” kullanılmıştır. Birinci bölümde incelediğimiz Fayyum Portreleriyle ilişki kurulan çalışmalarda olduğu gibi, daha önceki mesleki birikimden (diş hekimliği) yararlanılarak “alginat” adı verilen ölçü maddesiyle alınan yüz kalıplarının içine alçı dökülerek “yüz parçası modelleri” elde edilmiştir. Bu alçı modeller tuval üzerine yapıştırılmadan önce, kurgulanan kompozisyonun gerektirdiği renklerde, akrilik boya kullanılarak boyanmıştır. Bir kısmına, düşüncede oluşturulan kompozisyona ve ifade edilmek istenen fikre göre (çalışmalar üzerine açıklamalar kısmında değinilecektir) daha önce çalışılan yağlı boya portreden fotoğraf çekilerek çoğaltılan göz fotokopisi yapıştırılmıştır. Daha sonra akrilik boya ile boyanan tuval üzerine, tuvalin

renginde akrilik boya karıştırılarak renklendirilen beyaz tutkal aracılığıyla alçı model yapıştırılmıştır. Farklı malzemelerle kompozisyon zenginleştirilmiş, anlatılmak istenen düşünceyle bağlantılı ifade olanakları araştırılmıştır. Birinci bölümde açıkladığımız Fayyum Portrelerinin devamı niteliğinde çalışmalar yapılmıştır.

Kolaj ve Asamblaj çalışmaları kapsamında, yapılan ilk uygulama denemelerinde, farklı renkler ve daha fazla sayıda “yüz modeli”, aynı tuval üzerinde bir araya getirilmiş ancak “yüz parçası” güçlü bir etkiye sahip olduğu için fazla renk ve parçayı kabul etmemiştir. Bu nedenle “renk” ve “yüz modeli sayısı” konusunda minimalist bir yaklaşım izlenmiştir. Yapılan çalışmalarda, genellikle monokrom renk hakimdir ve bir ya da iki parça yüz modeli kullanılmıştır.

Uygulanan kolaj ve asamblaj çalışmalarında, tuval yüzeyi ile yüz modeli aynı renkte boyanmış olmasına rağmen, kabartma ve ışık etkisi ile espas sağlanmıştır. Monokrom çalışmalarda, aynı rengin açık ve koyu tonlarının kullanıldığı, rengin ışıktan gölgeye geçerken giderek erimesi ile konturun ortadan kalktığı “sfumato” (Leonardo da Vinci tarafından bulunan) tekniği ya da Cezanné tarafından geliştirilen “modülasyon kadanse” tekniği (soğuk ve sıcak renk tuşlarının yan yana kullanılması - renklerin frekanslarına dayanan bir tür hacim verme) ile formun hacmini oluşturma yönteminin dışına çıkmıştır. İki boyutlu yüzey üzerinde, aynı renge boyanmış yüz parçası üzerindeki girinti ve çıkıntıların, ışıkla ilişkisi sonucunda daha fazla ışık alan yerlerin ön plana çıkması, daha az ışık alan yüzeylerin gölgede kalması ile modle etmeden, ışığın kabartma üzerindeki etkisi ile hacimsellik ve espas sağlanmıştır.



Resim 44: Özlem Kaçmaz, " Ben-lik", 2012
Tuvale Alçı, Akrilik, Kağıt, Beyaz Tutkal,
60x40x 2 cm



Resim 45: Resim 44'den detay
Tuvale Alçı, Akrilik, Kağıt, Beyaz Tutkal,
60x40x 2 cm

Resim 44-45'deki assemblaj çalışmasında, siyah akrilikle boyanmış tuval yüzeyine, siyah akrilikle renklendirilmiş "beyaz tutkal" aracılığıyla, iki alçı yüz parçası ardarda yapıştırılmıştır. Bu çalışmada, siyaha boyanmış yüz parçası ile tuval yüzeyinin siyah rengi arasında kabartma ve ışık aracılığıyla espas ve hacim sağlanmıştır. Ten rengine yakın renklerde boyanan yüz parçası ile tuval ve siyah yüz parçası arasındaki kontrast ilişki sayesinde etki daha da güçlendirilmiştir. Etkiyi arttırmak için kullanılan bir başka öge, yüz parçalarını yapıştırmak için kullanılan beyaz tutkaldır. Tutkal siyah akrilik boya ile renklendirilmiş ve kıvamını arttırmak için içerisine "üstübeç" karıştırılmıştır. Koyu kıvamlı tutkal yapıştırma uygulaması sırasında bilinçli olarak modelin etrafına taşırılmış ve daha sonra sulandırılmamış saf akrilik boya ile beslenerek ve biçim verilerek alçıdan yüz modelinin etrafa yayılmıştır. Bu şekilde oluşturulan girintili-çukuntulu dokusal zenginliğin katılımıyla, gerilim artırılmış ve çalışma güçlendirilmiştir.

Burada "yaşam" ve "ölüm", "varlık" ve "hiçlik" birbirinin tamamlayıcısı gibi yan yana ve iç içe düşünülerek iki zıt renkte yüz parçası ile ifade edilmek istenmiştir.

Ten rengine yakın renkte boyanan ve gözü açılmış olan parça yaşam ve varlığı; siyaha boyanmış ve gözü kapalı olan parça ölümü ve hiçliği simgelemektedir. Yaşayan bireyin, kendi varoluşunu gerçekleştirme ve bütün haline gelebilmesi ancak onun çabasıyla gerçekleşebilir. “Ölüm” ise hiçliktir. Tuvalin yüzeyinde hakim olan siyah renk ölümü, karanlığı, yok oluşu simgelemektedir. Çağdaş birey, bir yandan beklentisi olan bir yaşam süresinin sonunda öleceği bilgisine; diğer yandan bunun her an olabileceği bilgisine, yaşamının her anında sahiptir. Bu bilgiyle yaşamak bir yandan zordur; öte yandan yaşamı zıddıyla düşünerek, daha anlamlı ve üretken yaşamak için itici güçtür. Karanlık, ölümden, bir kara delik gibi insanı yutarken; yaşamın içinde varoluş sorunlarına yol açan çirkinlikleri gizler. Birey, bu karanlığın içinden sıyrılıp, parçalarını bir araya getirmeye ve “benlik bilinci”ni oluşturmaya çalışmaktadır.



Resim 46: Özlem Kaçmaz, “Derin Uyku”, 2012
Tuvale Alçı, Paket Malzemesi, Akrilik,
Beyaz Tutkal, 50x35x2 cm



Resim 47: Özlem Kaçmaz, “Dilsiz”, 2012
Tuvale Alçı, Akrilik, Kurşun Kalem,
Beyaz Tutkal, 50x35x2 cm

Resim 46’da, beyaz akrilikle boyanmış tuval üzerine çiçek buketinin etrafına dekoratif amaçla sarılan, sentetik bir malzeme kullanılmıştır. Bu malzeme dokusunun zenginliği bakımından estetik haz uyandırmış ve kaotik ortamı

simgeleyebileceği düşünölmüştür. Dokulu sentetik malzeme, tuval yüzeyine beyaz tutkalla yapıştırılmış ve üzerine de gözü kapalı olan beyaza boyanmış alçı model yerleştirilmiştir.

Resim 47’de, beyaz akrilikle boyanmış yüzey üzerine, gözleri kapalı ama bir tanesinin çenesi kopmuş olan iki alçı yüz kalıbı yapıştırılmıştır. Daha sonra kaotik ortamı simgelemek üzere akrilik boya ve kurşun kalemle çizgiler çizilmiştir. Bu çizgilerle, bir önceki resimde anlatılan sentetik paket malzemesi arasında plastik yönden ve anlam açısından ilişki kurulmuştur. Yüz modeli ve tuval yüzeyinde kullanılan yaldızlı akrilik boya yanar-döner rengiyle, ışığın geliş yönüne göre parlayarak farklı bir etki yaratmıştır.



Resim 48: Resim 46’dan detay

Resim 46 ve 47’de tuval yüzeyinde hakim olan beyaz renk, yaşamda genellikle temizliği çağrıştırırsa da, bu resimlerde uyku ve uyuşukluk halini simgelemektedir. Çağdaş birey sistemin oyuncakları ile (medya, teknolojinin her gün yenileri eklenen son model üretimleri, futbol vb.) uyuşturulmakta ve uyutulmaktadır. Baudrillard’ın belirttiği gibi “eleştirel bakış açısı”nı kaybetmiş, izlediği vahşetlere kayıtsız kalmak durumunda bırakılmıştır. Televizyon karşısında cips yiyerek, ölüm ve işkence haberlerini kılı kıpırdamadan izleyebilecek konuma getirilmiştir. Tuval üzerinde yüzünün sol ve sağ yarısı

vardır, parçalanmıştır. Hatta birinde, alt çenesi kopmuştur. Susturulmuş, dilsizleştirilmiş, eleştirel bakış açısını yitirmiştir.



Resim 49: Resim 47'den detay

Resim 47 ile Duchamp'ın Resim 51'deki çalışması arasında hem teknik bakımdan, hem de mesaj bakımından paralellik kurulabilir.

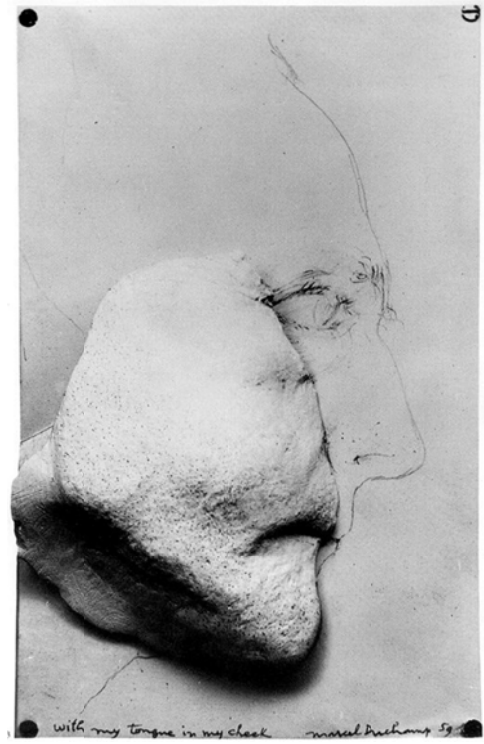
Zeynep Sayın, Duchamp'ın bu çalışması için şunları söyler:

“Duchamp, ilksel kökenin ikizliğine içeriden ve dışarıdan iki kez dokunan görüntü ile simgesel ezberi sürmekte olan görünümü “Çenemde Dilimle” de üst üste bindirir. “imge” ilginç bir otoportredir, geleneksel, karakalem, alçı ve fotoğraf tekniklerinden oluşan farklı hamleleri birleştirir. Bir bakıma Çenemde Dilimle, fotoğraf ve alçıyla iki kez çifte katlanmış bir imagodur” (Sayın, 2003, s.207).

Duchamp'nın çalışmasında Sayın tarafından tanımlanan “çifte katlanmış imago” da olduğu gibi Resim 47'de yüzün sol ve sağ parçasının iki ayrı parça olarak ölçüsünün alınıp karşılıklı yapılandırılmasında benzer bir tavır gözlenmektedir.



Resim 50: Resim 47'den detay



Resim 51: Duchamp, "With My Tongue in My Cheek", 1959, Karışık Teknik, 24,8x15cm

Sayın şöyle devam ediyor:

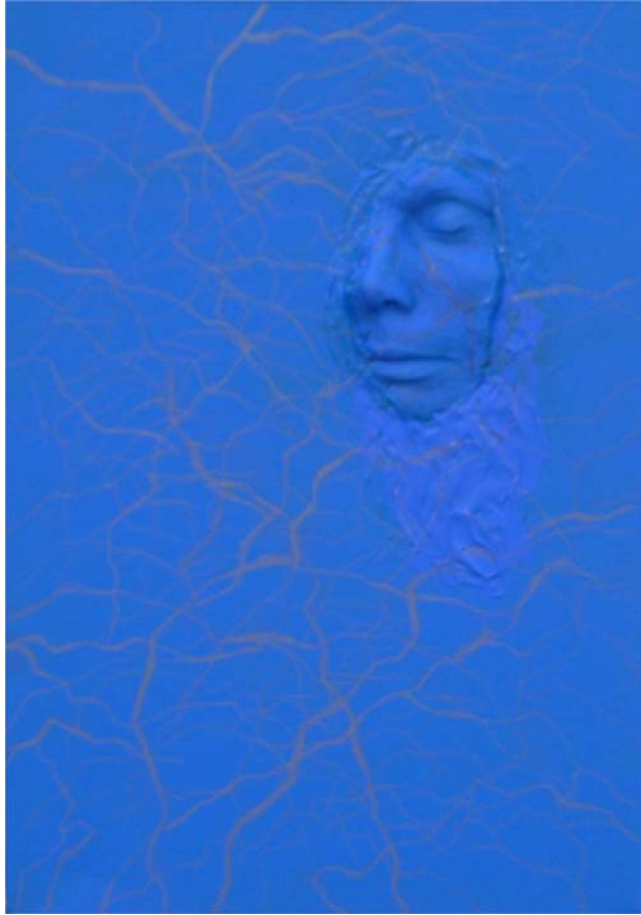
"Çenemde Dilim, bir yandan konuşmanın aracı olan organı belirtirken öte yandan insanlar arası simgesel düzene işaret etmektedir. Yanağın, çenenin ve ağzın çizimi üzerine yerleştirilen maskeyle dilin her iki anlamda sınırına dayandığı uzam göz önüne serilir. İnsanın dilini yitirdiği andır bu; maske, aynı anda çenenin ve ağzın üstünü örter, onları saklar ve çizimin ardında çizim olmayan şeye, bedenin görünümü yerine ikizine doğru ilerler ve onu perdeler. Dilsizlik, aynı anda simgesel düzenin dışına çıkmayı ve ölümler düzenine dahil olmayı içerir ama maskenin ardında gizlenmiştir" (Sayın, 2003, s.207).

Sayın, dilsizleşmeyi ölümlerle bağlantılandırırken, Resim 50'de, çenenin kopmuş olması, insanın parçalanması, kendi varoluşunu gerçekleştirememesi, sistem tarafından manipüle edilerek eleştirel bakış açısını yitirmesi, dilsizleşip, suskunlaşması anlamına gelmektedir.



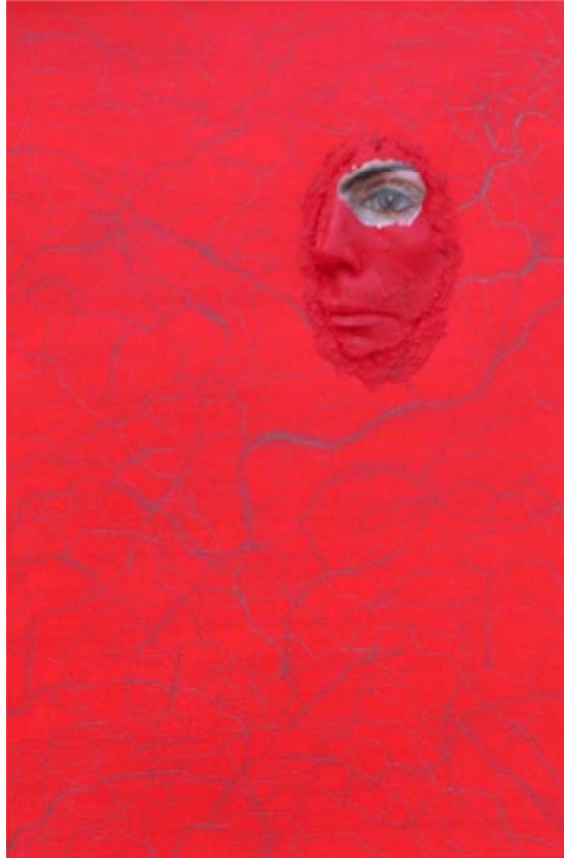
Resim 52: Yves Klein, “ Arman, Martial Raysse ve Claude Pascal'ın rölyef portresi”, 1962

Yves Klein Resim 52'deki çalışmasında, altın sarısı fon üzerinde, Klein mavisini kullanarak kontrast bir etkiden yararlanmıştır. Monokrom beden parçalarının kendi içindeki ışık-gölge hareketiyle yakaladığı etkinin yanı sıra, beden parçalarının sarı fon üzerindeki gölgesi de çalışmaya ayrı bir değer katmıştır.



Resim 53: Özlüm Kaçmaz, "Kaotik", 2012, Tuvale Alçı, Akrilik, Kurşun Kalem, Beyaz Tutkal, 50x35x2 cm

Yves Klein'in Resim 52'de görülen Klein mavisi ile boyanmış üç boyutlu beden imgelerinin yarattığı etkiden esinlenilerek yapılan çalışmada akrilik kobalt mavisi ile boyanmış tuval üzerine, aynı renkle boyanmış alçı yüz modeli yapıştırılmıştır (Resim 53). Burada mavi üzerine mavi uygulanarak farklı bir gerilim yaratılmıştır. Kabartma yüzeyde dolaşan ışık aracılığıyla espas ve hacim sağlanmıştır. Mavi ile renklendirilmiş ve kıvamı yoğunlaştırılmış tutkal yüz modelinin etrafına taşırılarak, dokusunun yarattığı yüzey hareketi ile etki güçlendirilmiştir. Daha sonra tuvalin, model dışında kalan yüzeyi kurşun kalem ile "kaotik ortam"ı simgeleyen çizgilerle motiflendirilmiştir. Kobalt mavisi üzerine kurşun kalemle çizilen çizgilere farklı açılardan bakıldığında bir kısmı parlayarak ön plana çıkmış, böylelikle yüzeyde ileri-geri bir hareketlilik ve espas oluşturulmuştur. Bu çizgiler yüzeyde hem oluşturduğu motif etkisiyle hem de yarattığı espas ile farklı bir armoni yaratmaktadır.



Resim 54: Özlem Kaçmaz, “Şiddeti Gördüm”, 2012, Tuval Alçı, Kağıt, Akrilik, Kurşun Kalem, Beyaz Tutkal, 60x40x2 cm

Resim 54’de görülen çalışmada, tuval yüzeyi akrilik kırmızı ile boyandıktan sonra, üzerine aynı renk ile boyanmış olan alçı model yapıştırılmıştır. Yüzeyde dolaşan kırmızı renk şiddeti simgelemektedir. Üzerindeki kurşun kalemle çizilmiş çizgiler, kaotik ortamı simgelemekte ve motif oluşturmaktadır. Yüz kalıbının üzerine “açılmış göz imajı” yapıştırılmıştır. Bireyin gördüklerinden etkilenerek hissettiği dehşeti yansıtmaktadır.

Bu çalışmada kullanılan kırmızı, kroması oldukça yüksek bir renk olmasına rağmen, üzerine yapıştırılan parçanın da kırmızı olması etkiyi daha da güçlendirmektedir. Yapıştırılan kontrast renkteki göz ve yüzeyde dolaşan çizgiler aracılığıyla gerilim artırılmıştır. Işık hem kabartma yüzey üzerinde hacim ve espas yaratırken hem de çizgilerin bir kısmını parlatarak öne çıkarmakta ve yüzey üzerinde ileri-geri hareketi sağlayarak kompozisyonun etkisini güçlendirmektedir.

4.2. YAĞLI BOYA ÇALIŞMALAR

Bu tez kapsamında yapılan yağlı boya çalışmalarda, özgün bir plastik ifade biçimi araştırılmaktadır.

Tuval yüzeyinde, önce figür ve içinde bulunduğu mekân serbest fırça vuruşlarıyla fiziki görünüme bağlı kalınarak çalışılmıştır. Kurgulanmış fotoğraflardan yararlanılarak çalışılan otoportrelerde, fiziksel görünümü kusursuz benzetme kaygısı güdülmemiştir. Çünkü amaç, otoportre üzerinden yola çıkılarak, çağdaş bireyin varoluş sorununa eğilmektir. Bu resimlerdeki birey de bu sorunu yaşayan pek çok insandan birisidir. Kendi görüntüsünü seçmesi, bazı kolaylıklara ve belki bilinçaltında olan bazı amaçlara hizmet etmektedir. Kendi görüntüsünü, kurgulanmış fotoğraflar aracılığı ile yorumlayarak, elinde her an hazır olan bir modelle çalışma imkânı vardır. Diğer yandan, birebir benzetme kaygısı gütmese bile, yine de kendi görüntüsünü (eğer kalabilirse) sanat aracılığıyla geleceğe aktarma çabası olabilir. Tüm insanlarda, bilinçli olarak düşünmeseler bile, çoğu zaman bilinçaltılarında yatan “ölüm korkusu” vardır. Otoportreler, bu korkuyla yüzleşmenin ve ölüme meydan okumanın bir aracı olarak da nitelendirilebilir.

Resimlerde daha çok çağdaş bireyin yüz ifadesindeki endişe, yabancılaşma, yalnızlık, hüznün duyguları ve duruşundaki birtakım işaretlerle ruh hali yansıtılmaya çalışılmıştır.

Çalışılan otoportrelerin üzerine, “transparan boya katmanı” uygulandıktan sonra, soyut organik formlar kullanılarak, farklı plastik öğelerin birbiriyle ilişkisi ve renklerle bir armoni yaratılmaya çalışılmıştır. Bu uygulama aynı zamanda ifadeyi güçlendirmek ve etkiyi arttırmak amacına da yöneliktir.

Burada “şerit” olarak adlandırılan soyut organik formlar metafor olarak kullanılmış ve görüldüğünden öte anlamlar yüklenmiştir. Resimlerde anlatılmak istenen kavramlar ile plastik öğeler arasında “form ve renk” bağlamında ilişki ve bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır.

Rapor bağlamında yapılan uygulamalı çalışmalarda organik şerit kümeleri, saydam boya tabakaları (glaze), ağaç dalı formu ve ağaç dokusu (figür ile birlikte), resmi oluşturan elemanlar olarak yer almaktadır.

4.2.1. Glaze

Turani'nin sanat terimleri sözlüğünde "glaze (glasi): saydam boya" olarak tanımlanmaktadır (Turani, 2007, s.48).

Zaman zaman "glaze", kimi yerde "saydam boya" ya da "transparan boya katmanı" olarak kullanılan ifadeler bir anlam farkı gözetmeksizin kullanılmıştır.

Glaze'nin uygulamalı çalışmalarda kullanım amacıyla ilgili plastik nedenler şu şekilde sıralanabilir:

- 1) Figür ve mekan çalışmaları ile "organik şeritler" arasına çekilen glaze tabakasıyla çok katmanlı bir espas yaratılmak istenmiştir.
- 2) Şeritlerin alttaki figürle çok karışmasını önleyerek şeritleri ön plana çıkarmak, vurgulamak amacı ile kullanılmıştır.
- 3) Bireyin görünümünü geri plana iterek ve "flu"laştırarak; bireyin kendini var etme gücü simgesel yoldan ifade edilmek istenmiştir.
- 4) Glaze'ye simgesel bir anlam yüklenmiştir. Bireyin yaşadığı varoluşsal sorunlarla arasına bir set, engel çekme isteğini yansıtmaktadır. Buna rağmen sorunlar ince, şeffaf, kırılman duvarı aşarak bireyin vücuduna dolmaktadır.

Özgün ifade biçimi geliştirme amacıyla deneysel çalışmalar yapılmış, riskler göze alınmıştır. "Transparan boya katmanı" ile boyanın diriliği ve fırça darbelerinin kaybolması gibi olasılıklar göz önünde bulundurularak, farklı bir espas oluşturma ve espası güçlendirme çabası güdülmüştür.

Her resimde ayrı bir heyecan yaşanmış, her glazede farklı bir sürprizle karşılaşmıştır. Glaze, kimi zaman istenenden fazla örtücü olmuş, kimi zaman fazla transparan olmuştur. İstenilen renk tonlarında transparan boya bulunamaması transparan boya seçimini sınırlandırmıştır.

Glaze uygulamaları sürecinde yoğun ve karmaşık duygular yaşanmıştır. Çünkü bu süreç yapma-bozma-yeniden yapma şeklinde ilerleyen ve çağımızın kaotik ortamında tüm manipülatif etkenlere karşın, kendi varlığını, benlik bilincini yeniden oluşturmaya çalışan insanın varoluş mücadelesine benzeyen bir süreçtir. Bozma endişesi ile daha iyi bir sonuca ulaşma beklentisi ve heyecanı iç içe geçmiştir. Yapılan çalışmalarda, ilk olarak oluşturulan peyzaj ve figür, boyanın diriliği, espas, hacim, kompozisyon gibi çeşitli plastik öğeleri etkili bir şekilde yansıtırken, üzerine uygulanması tasarlanan glaze aşamasında her defasında bir tereddüt oluşmuştur. Çünkü yapılan çalışmayı bozma endişesi o anda yoğun bir şekilde yaşanmaktadır. Transparan boyanın yaratacağı etki her defasında bir soru işareti taşımaktadır. Bu endişe duygusuyla boğuşularak çekilen glazede her seferinde sürpriz sonuçlar beklemektedir. Daha etkili bir plastik ifade yakalama umuduyla, resmi bozma hatta yok etme endişesi duyulmasına rağmen, her defasında glaze uygulaması yapılmıştır. Bu sürecin kendisi başlı başına bir heyecan yaşatmış ve riskleri göze alarak, kararlılıktan doğan uygulamanın getirdiği bir tatmin yaşanmıştır.

4.2.2. Organik Şeritler

Sanatçının amaçlarından birisinin, bir tür metafor yaratmak olduğu söylenebilir. Metafor bir şeye olduğundan, görünenden farklı bir anlam yüklemektir. Metafor yaratıcı bir süreçtir ve zihnimizi bilinen benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesine yönlendirerek, görünenden daha fazlasına ulaşmayı sağlayabilir.

Bu resimlerde kullanılan “eğri şeritler”, “organik şerit kümeleri”, “organik şeritler” olarak isimlendirilen soyut organik formlar, belki kurdele, konfeti gibi bilinen nesnelere benzetilebilir. Ama bilinen nesnelere yola çıkılmamış, varoluş sorunlarını simgeleyen soyut organik formlar olarak tasarlanmıştır. Eğri şeritler, yapılan uygulamalı çalışmalarda çağımızın kaotik ortamını, bireyin varoluşunu gerçekleştirmesini engelleyen etkenleri metaforik bir yolla anlatma aracı olarak kullanılmıştır.

Renk seçimlerini belirleyen temel etken, resimde motif oluşturarak estetik bir değer yaratmanın yanı sıra renk ve form armonisi ile plastik zenginliği

arttırmaktır. Şeritlerin bir kısmı daha geri plandadır çünkü yaşamın içine sızan, bizi her alanda kuşatan sorunlar kendisini sorun olarak belirgin bir şekilde açığa vurmayabilir, gizleyebilirler. Bir kısmı canlı, neşeli renklerle ön plana çıkarlar; tüketim ürünlerinde olduğu gibi, çok albenili, pırıltılı, çekici olabilirler.

4.2.3. Ağaçlar

Ağaçlar kompozisyonu zenginleştirmek ve mekan yaratmak amacıyla kullanılmışlardır. Huş ağacının üzerindeki dokuların çalışılması sırasında duyulan estetik haz sonucunda onları daha detaylı ele alma ihtiyacı hissedilmiş ve bazı kompozisyonlarda ön plana çıkarılmıştır.

Diğer yandan varoluş çabası içindeki bireyin doğaya sığınması ve doğadan aldığı huzur yansıtılmaktadır.



Resim 55: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm

Resim 55'de görülen çalışma, ilk örneklerdendir. Portre, aynadan yararlanılarak siyah, beyaz, gri tonlarında çalışılmıştır. Portre kurduktan sonra, üzerine farklı yönlerden düz siyah çizgiler çekilmiştir. Çalışma bir süre böyle bırakılmış, bu arada başka resimlere geçilmiştir. Daha sonra bu aşamadaki etkisi yeterli görülmemiş ve yarı transparan olan çinko beyazı terebentinle iyice seyreltilerek daha önce yapılan çalışmanın üzerine sürülmüştür. Kurduktan sonra üzerine açık ve koyu gri tonlarında, haki renginde kuru ağaç dallarını anımsatan çizgiler yüzeyi parçalamaya yönelik biçimde boyanmıştır. Bunlar kaotik ortamı simgelemektedir. Birey, bakışlarını izleyene dikmiş, bütün çıplaklığıyla "ben buradayım, şeffaf ve korunmasızım" demektedir.



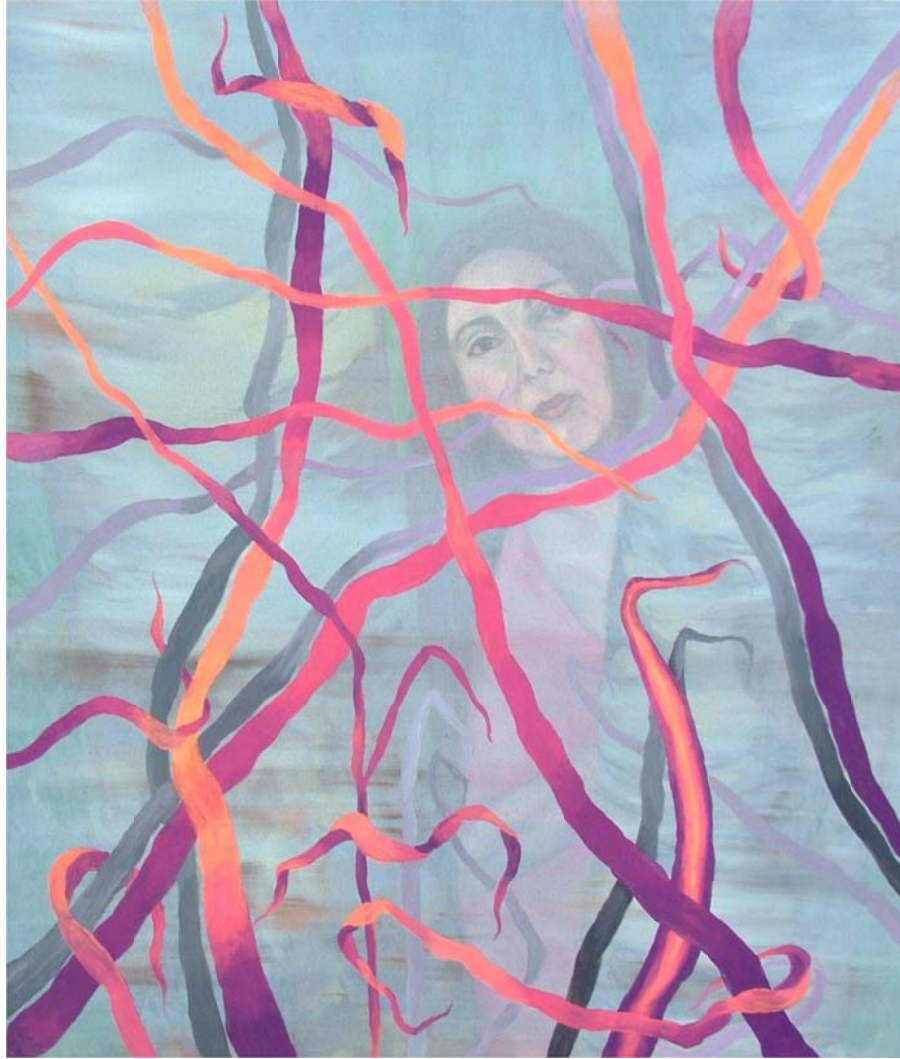
Resim 56: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x40 cm

Resim 56'da, portre fotoğraftan çalışılmış, kuruduktan sonra mavi-mor tonlarında şeritler çalışılmıştır. Daha sonra transparan açık kobalt mavisi ile yüzey boyanmıştır. Mavi tabaka kuruduktan sonra, üzerine ön plana çıkması için kontrastı olan turuncu renk ile yüzeyi parçalamaya yönelik organik şeritler boyanmıştır. İçine yer yer yeşil tonlarının da girdiği şeritler renk armonisi ve motif oluşturarak estetik değer katmanın yanı sıra, varoluş sorunlarına yol açan etmenleri simgelemektedir. Birey gururlu bir ifadeyle bakmaktadır. Bu, onu parçalamaya yönelik tüm etkenlere karşı, hala mücadele verişinin gururlu ifadesidir.



Resim 57: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm

Resim 57’de, portre fotoğraftan çalışılmıştır. Kuruduktan sonra üzerine, içine çinko beyazı karıştırılmış gri renkli glaze uygulanmıştır. Glaze beklenenden daha örtücü olmuş, bu nedenle sert fırça ile bastırılarak, süpürme hareketi ile boyanın yer yer incilmesi sağlanmıştır. Portrenin kimi yerlerde daha belirgin ortaya çıkması ile tuval yüzeyinde bazı yerleri daha transparan olan, kimi yerde daha örtücü olan glaze ile sürpriz bir etki sağlanmıştır. Bu etki estetik açıdan haz uyandırıcı bulunduğu için daha sonraki resimlerin bir kısmında denenmiş ama aynı etki sağlanamamıştır. Gri renkte glaze üzerine, kontrast etkisinden yararlanmak amacıyla ve renk ilişkisinin etkileyici olduğu düşünülerek ağırlıklı olarak pembe yer yer de mor renkte “eğri şerit kümeleri” boyanmıştır.



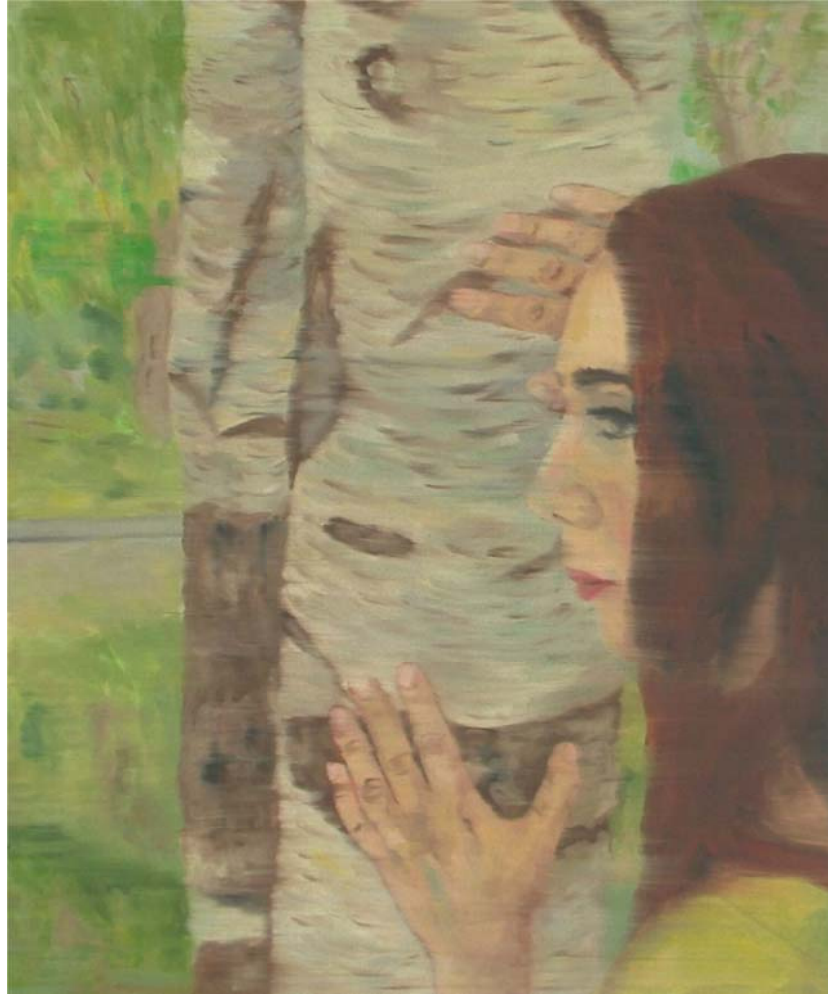
Resim 58: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x85 cm

Resim 58' de fotoğraftan yararlanılarak peyzaj içinde figür çalışılmıştır. Figür, iki huş ağacının arasından bakmaktadır. Belki kendisini olumsuz etkileyen etmenlerden bir parça gizlenmeye, korunmaya çalışmaktadır. Figür kurduktan sonra açık mavi, gri ve çinko beyazı karıştırılarak oluşturulan boya karışımı yüzeye sürülmüştür. Önceki resimde elde edilen etki sağlanmaya çalışılmış ama aynı etki ortaya çıkmamıştır. Yarı transparan boya fazla örtücü olmuştur. Ama burada figürün çok geriye gitmesi ile farklı ve gizemli bir hava oluştuğu düşünülmüştür. Üzerine mor, pembe, sarı ve gri renklerde organik formlar boyanmıştır. Bu ilk resimlerde "eğri şeritler", henüz çok kararlı değildir. Renklendirme, kalınlık ve form konusunda bir arayış olduğu gözlenmektedir.



Resim 59: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x85 cm

Resim 59'da figür, ağaca dayanmıştır. Adeta ağaçtan destek almaktadır. Huş ağacının dokusu estetik açıdan etkileyici olduğu için çalışmaların çoğunda yer almıştır. Bu aynı zamanda mekan yaratma ve kompozisyonu zenginleştirme amacına da hizmet etmektedir. Figür ve peyzaj çalışıldıktan sonra, üzerine yarı transparan sarı boya katmanı uygulanmıştır. Onun üzerine kaotik ortamı simgelemek amacıyla yapılan "soyut organik formlar" renklendirme ve form açısından hala kararsız durumdadır.



Resim 60: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x70 cm

Resim 60'da farklı bir teknik uygulanmıştır. Bu teknik beş çalışmada denenmiş, yeterince tatminkar sonuç alınmadığı için devam edilmemiştir. Diğer çalışmalar iptal edilmiş, içlerinde en iyisi olduğu düşünülen resim korunmuştur. Bu resimde figür profilden ve ağaca ellerini dayamış konumda çalışılmıştır. Resim yukarıdan aşağıya onar santimlik bölümler olarak boyanmıştır. Her bölüm boyandıktan sonra, henüz kurumamış iken, soldan sağa fırçayla süpürme hareketi yapılmış, boya birbiri içine geçişi sağlanmıştır. Amaç, "flu" bir görüntü oluşturarak bireyin kendisini tam gerçekleştiremeyişini ifade etmektir. Etkenler, netleşmeyi, "benlik bilinci" oluşturmayı güçleştirmektedir. Flu yapılmaya çalışılan resimde boya birbiri içine geçişi istenen düzeyde başarılı olamadığı için, bu tekniğe devam edilmemiştir. Resim kurduktan sonra, üzerine toprak sarısı içine haki yeşili karıştırılarak elde edilen transparan boya sürülmüştür.



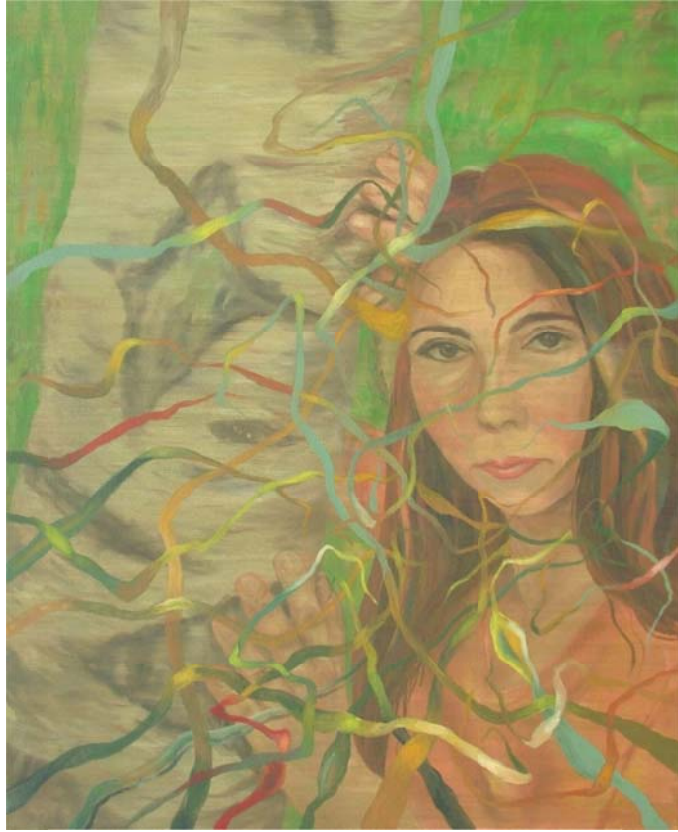
Resim 61: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlı boya, 70x85 cm

Resim 61'de figür peyzajla birlikte çalışılmıştır. Figür ellerini, kendisini parçalamaya yönelik etkenlere karşı korumak istercesine havaya kaldırmıştır. İlk çalışma kurduktan sonra, içine çinko beyazı karıştırılmış gri renkli yarı transparan boya katmanı uygulanmıştır. Bu aşamada sürpriz bir sonuç elde edilmiştir. Terebentinle seyreltilmiş boyanın içindeki terebentin alttaki boyayı yer yer eritmiştir. Bu etki heyecan verici bulunarak figürün yüzünde olabildiğince kontrollü uygulanmaya çalışılmıştır. Bireyin "benlik bilinci" oluşturma güçlüğünü oldukça iyi yansıttığı düşünülmüştür. Yarı transparan boya katmanı kurduktan sonra, üzerine gri ve sarı tonlarda soyut organik formlar çalışılmıştır. Organik formlar çalışılırken, spontan olarak formlar üzerinde oynamalar yapılmıştır.



Resim 62: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x85 cm

Resim 62' de figür belirsiz bir mekanda, düz fon üzerinde çalışılmıştır. Bunun nedeni daha sonra çalışılacak şeritlerin, düz zemin üzerinde kendisini daha iyi göstereceği düşüncesidir. Figürün üzerine, içine çok az turuncu karıştırılmış toprak sarısı glaze atılmıştır. Alttaki zemin mavi olduğu için, haki renge yakın değişik bir renk ortaya çıkmıştır. Glaze kuruduktan sonra, turkuaz mavi, sarı, yeşil, pembe renklerde "organik şeritler" boyanmıştır. Bireyin yüzünde çocuksu bir ifade vardır. Rengarenk şeritler bireyi tüketime yönlendirmek için oluşturulan albenili, çekici, her gün bir yenisi çıkan, tüketim malzemeleri başta olmak üzere varoluş güçlüğü yaratan çeşitli etkenleri temsil etmektedir. Şeritler daha rahat ve kararlı çalışılmaya başlanmıştır.



Resim 63: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x70 cm

Resim 63'de birey, doğadan kopmuş, endüstrileşme ve makineleşmenin girdabında boşluk, yalnızlık, yabancılaşma ve endişe duyguları taşımaktadır. Figür, ağaca yaslanarak ve ellerini ağacın kabuklarına temas ettirerek bir anlamda doğadan destek almaya, doğayla barışık olmanın verdiği huzuru yaşayarak yalnızlık ve endişe duygularından kurtulmaya çalışmaktadır. Diğer yandan tüketim hırsı içindeki insan yüzyıllardır doğayı tahrip etmektedir. Resimdeki birey, korumak istercesine ağacı elleriyle tutarak, doğanın yıkımını engelleme isteğini yansıtmaktadır. Yüzeyde dolaşan şeritler, doğayı ve insanı kuşatan tehditleri, simgesel anlamda anlatmaktadır. Figürün üzerine yeşil rengin içine toprak sarısı karıştırılarak elde edilmiş glaze çekilmiştir. Resimde doğanın verdiği huzuru yansıtan açık yeşil renk hakimdir. Sorunları simgeleyen şeritler de yakın renklindedir. Çünkü bizi kuşatan tehditler, her zaman "rengini" belli etmez. Kimi zaman yararlılık kisvesi altında kendini gizler. Şeritler oldukça kararlı ve rahat boyanmıştır.



Resim 64: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x85 cm

Resim 64' de, kurgulanmış fotoğraftan yola çıkılarak çalışılan figür, varoluşunu güçleştiren etkenlere karşı ellerini "hayır" dercesine kaldırmıştır. Fonda yer alan peyzajın canlılığıyla uyumlu olarak bireyin yüzünde hafif gülümser ifade yer almaktadır. Birey doğaya sığınarak ve bahar havasından etkilenerek, olumlu bir ruh haline bürünmüş, sorunlara karşı direnmeye çalışmaktadır. Fonda yeşil renk hakimdir içinde yer alan bordo kırmızı tonları, figürün üzerindeki tişörtte ve yüzeydeki şeritlerin içinde dolaşmaktadır. Transparan açık yeşil renkte glaze çekilmiş; üzerine kırmızı, sarı, açık mavi, gri renklerde şeritler çalışılmıştır.



Resim 65: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x85 cm

Resim 65'de fonda akrilik kırmızı boya düz olarak boyanmıştır. Burada kırmızı renk kanı simgeler. Kan doğum, ölüm ve şiddet ile iç içedir. Şiddet varoluş sorunlarına yol açan etkenlerden birisidir. Etrafımızı kuşatır; doğrudan maruz kalmadığımızda bile, medyadaki ölüm ve şiddet haberleriyle sarsılırız. Bu resimde dolaylı bir anlatım vardır. Birey, kendisini kuşatan şiddetten kaçınmak istercesine elini kaldırmıştır. Yüzü, bir ölünün soğukluğunda gri ve sarı tonlarında resmedilmiştir. Dudaklar ve tişört boyanmamış, fondaki kırmızı renk açık bırakılmıştır. Böylece kırmızının yüzeyde dolaşmasıyla, kuvvetli bir etki yakalanıldığı düşünülmüştür. Bireyin yüzündeki soğuk renklere karşın, dudaktaki canlı kırmızı, yaşama isteği ve çabasını simgelemektedir. Resimde kırmızı rengin, figürün üzerindeki renkle oluşturduğu kontrast etki güçlü bulunduğu için, transparan boya katmanı uygulamaktan vazgeçilmiştir.



Resim 66: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125x100 cm

Resim 66'da, kurgulanmış fotoğraftan çalışılan figür, otların üzerinde oturmaktadır. Başını eline dayamış karamsar ve düşünceli bir hali vardır. Mavi transparan boya uygulanmıştır. Glazenin içine $\frac{1}{4}$ oranında resim yağı konularak yüzeyin daha parlak olması sağlanmıştır. Saydam tabaka kurduktan sonra pastel tonlarda pembe, sarı, mavi, gri, yeşil şeritler çalışılmıştır. Kaotik ortamı simgeleyen şeritler kararlı ve rahat boyanmıştır.



Resim 67: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x100 cm

Resim 67’de, figür ağaca dayanırken, boy portre olarak çalışılmıştır. Huş ağacının dokusunun verdiği estetik hazzın yanı sıra, daha geride görülen ağaç dalları, resme ayrı bir zenginlik katmıştır. Transparan koyu turkuaz mavi boya tabakası uygulandıktan sonra, kırmızı tonlarında şiddeti simgeleyen şeritler uygulanmıştır.

Bu resimde birey yalnız, yabancılaşmış, hayal kırıklığına uğramış ve üzgündür. Soğuk ve kasvetli bir kış günüdür. Güneş kaybolmuş, karanlık çökmeye başlamıştır. Güneş sıcaklığı ve parlaklığıyla, güveni ve şeffaflığı simgelerken, buradaki yokluğu tekinsiz ve güvenilmez bir ortam yaratmaktadır. Kırmızı şeritler, sadece savaşlarda ölen insanları, öldürülen kadınları, her ortamda kol gezen şiddeti değil; yanı başımızda, hayatımızın içinde ve her alanda kuşatıldığımız yalan, sahtekarlık, ikiyüzlülük gibi psikolojik şiddetleri de simgelemektedir.

Resmin üst kısmında yer alan ağaç dalları ile alt kısmında yer alan şeritler arasında form bakımından görsel bir ilişki kurulmuştur. Bireyin varoluş bütünlüğünü tehdit eden şeritler, transparan koruyucu duvarı aşmış, bireyin koluna, bacağına, gövdesine dolanarak onu kuşatmışlardır.



Resim 68: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x100 cm

Resim 68de figür ağaç dallarının arasında, boy portre olarak resmedilmiştir. Ağaçların arasındaki figür üçgen kompozisyon şeması içine yerleştirilmiştir. Turkuaz mavi transparan boya katmanı uygulanmıştır. Üzerine mavi, gri, sarı tonlarında şeritler çalışılmıştır. Resimlerin genelinde (transparan boya yelpazesinin çok sınırlı olması nedeniyle), glaze renklerinin seçiminde sıkıntı yaşanmıştır. Toprak sarısı, haki yeşili, turkuaz renkler daha çok kullanılmıştır.



Resim 69: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm

Resim 69'da figür, üçgen kompozisyon şeması içerisinde, ağaçlar ile resmedilmiştir. Ağaçtan destek alan figür yaşadığı varoluş sorunları nedeniyle üzgün görünmektedir. Huş ağacı üzerindeki dokuların daha iyi görülmesi ve fırça tuşlarının hissedilmesi için, bu resim, bu şekilde bırakılmaya karar verilmiştir. Transparan boya katmanı uygulanmamıştır.



Resim 70: Özlem Kaçmaz, "İsimsiz", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x110 cm

Marie-Denise Villers'in Resim 71'de görülen otoportresinde uyguladığı kompozisyon şemasından yola çıkılarak yapılan bu resimde (Resim 70) birey tüm olumsuz etkenlere karşı sanat aracılığıyla varoluşunu gerçekleştirme çabası içindedir. Figür çalışıldıktan sonra, transparan turkuaz mavi boya tabakası uygulanmış, açık mavi, gri, turuncu şeritler boyanmıştır.



Resim 71: Marie-Denise Villers, "Otoportre", 1801, Tuval Üzerine Yağlıboya, 161,3x128,6 cm

Marie-Denise Villers'in (1774-1821), 1801 yılında gerçekleştirdiği otoportresinde (Resim 71) sanat aracılığıyla yaşamını anlamlandıran ve varoluşunu gerçekleştirmeye çalışan genç bir kadın görmekteyiz. Villers'in bu resmi yaparken neler düşündüğünü ya da hissettiğini bilmiyoruz. Belki tarihe bir kayıt düşmek, kendinden bir iz, bir belge bırakmak istemiş olabilir. Otoportresini yaparak, ölüm korkusunu yenmeye çalışmış, ölüme meydan okumuş olabilir. Villers'in yapıtı, yüzyıllar sonrasına kalarak bunu başarmıştır.

Resim yapan bu genç kadın, kendi çağından bize seslenmekte ve "ben varım" demektedir. "Ben buradayım, resim yapıyorum, varoluşumu hissediyorum ve gerçekleştiriyorum."

SONUÇ

Bu sanat çalışmasının yapılması, yaşamı anlamlandırma ve varoluşu gerçekleştirme yolunda bir adım olarak düşünülmektedir. Yapılan çalışmanın temelinde “resim yapma” eyleminden duyulan heyecan ve coşku vardır. Bu heyecanı yaşarken kazanılan plastik deneyimler, sanatsal bir dil oluşturma bakımından elde edilen önemli kazanımlardır.

Amerikalı felsefeci Horace M.Kallen’in ifade ettiği gibi:

“Bizim için yapılmış olmamakla birlikte, içinde ister istemez yaşamak zorunda olduğumuz bir dünyaya bir kez gelmiş bulunuyoruz” (Edman, 1977, s.27).

Kallen’in ifade ettiği gibi sadece yaşamak zorunda olduğumuz bir dünya değil, aynı zamanda yaşamak zorunda olduğumuz bir çağda doğuyoruz. Yaşadığımız dünya ve çağ, ne derece yoğun sorunlar içerirse de, benlik bütünlüğümüzü ne derece parçalasa da bunlarla mücadele etmenin ve varolmanın yollarını geliştirmeye çabalamaktayız. Sanatsal faaliyette bulunmak, bu mücadelenin önemli yollarından birisi olarak, bu çalışma sırasında yoğun bir şekilde yaşanmıştır.

Irwin Edman’a göre:

“Sanat aslında günlük yaşayışa anlam ve biçim kazandırma çabasıdır. Sanatçı zekası, duyarlılığı ve yaratıcı gücü ile insan yaşantısını yoğunlaştırır, aydınlatır, yorumlar” (Edman, 1977, s.18).

Edman’ın ifade ettiği gibi, çalışma sırasında hem zihinsel hem de pratik faaliyetler günlük yaşamı daha yoğun ve derin yaşayarak anlamlandırmaya yardımcı olmuştur. Sanatsal faaliyetler aracılığıyla, toplumu aydınlatmak gibi büyük misyonlar yüklenmek iddiası olamasa bile, çağın tanığı olarak çağdaş insanların yaşadığı sorunların temelinde yer alan kavramlar aktarılmaya çalışılmıştır.

May’in “yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır” (May, 1998a, s.74) sözünde vurguladığı gibi, bu çalışmada çağdaş insanın sorunlarını aktarırken, aynı zamanda bu sorunları yaşayan bir birey olarak, kendi dünyamla da sık sık karşılaşmak, hesaplaşmak ve sadece yaşadığımız

çağı değil, kendimi sorgulamak durumunda kaldığım bir süreç yaşamış bulunuyorum. Bu sürecin sonunda gelinen noktada Fromm'un dediği gibi:

“Benlik faal olduğu ölçüde kuvvetlidir. Yalnızca kendi içimizden gelen faaliyetimizin eseri olan nitelikler benliğe kuvvet verir ve dolayısıyla onun bütünlüğünün temelini teşkil eder” (Fromm, 1982, s.274).

Benliğe kuvvet veren bütün bu çalışmaların temelinde resim yapma sürecinden alınan haz, duyulan heyecan ve coşku vardır. Yapılan uygulamalı çalışmaların düşünme, tasarlama ve gerçekleştirilme aşamalarında büyük bir heyecan duyulmuş, yaratıcılıktan duyulan bir tatmin sağlanmıştır.

Bu rapor çalışması süresince ilginç, sürpriz, estetik haz anları ve heyecanlar yakalanmıştır. Örneğin, hediyeye gelen bir çiçek buketinin etrafında sarılı olan dekoratif paket malzemesi görüldüğünde, bunun tuval üzerinde estetik bir etki yaratabileceği ve kaotik ortamı simgeleyeceği düşüncesi oluşmuştur. Bu düşünceden yola çıkılarak çiçek buketinin formunu alan sentetik malzeme ütüyle düzleştirilmiş ve tuval üzerine uygulanmıştır. Sahip olduğu dokulu yapının verdiği estetik zenginlik ve üzerine eklenen yüz modelinin verdiği etkiyle birlikte, bir armoni içinde etkiyi güçlendirdiği görülmüştür. Böylece “sıradan” bir malzeme, “sanat değeri” olan bir malzemeye dönüşmüştür. Bu çalışmanın oluşma süreci içinde, önce düşüncenin belirmesi, sonra bu fikrin peşine düşülmesi, daha sonra eyleme geçilmesi ve sonuçlandırılması etaplarının her birinde heyecan duyulmuştur. Sonucun başarılı olduğunun düşünülmediği durumlarda (sözü edilen çalışmada olduğu gibi) süreçten ve sonuçtan ayrı ayrı haz duyulmuştur. Yeterli olmadığı düşünülen sonuçlarda, doğal olarak hayal kırıklığı yaşanmış, ama yine de yaşanan sürecin ve edinilen tecrübenin kazanım olduğu düşünülmüştür.

Bu çalışmanın, bir araştırma raporu olduğundan yola çıkılarak, özgün olmanın amaçlandığı plastik ifade biçimleri araştırılmıştır. Saklı kalmış anlatım olanakları ortaya çıkarmanın peşine düşülmüştür. Anlatılmak istenen konuyla bağlantılı bir ifade biçiminin oluşturulması konusunda uygun bir dil benimsendiği düşünülmektedir. Bu plastik ifade biçimlerinin geliştirilerek, daha ileri noktalara taşınabileceği yolunda çeşitli fikirler oluşmuştur.

Fayyum Portrelerine gönderme yapan çalışmaların etkili olduğu düşüncesinden hareketle, insan boyutuna yakın büyüklükte çalışmalar tasarlanmaktadır. Hem tuval üzerine hem de mumya formunda biçimlendirilmiş sunta üzerine uygulama yapılması planlanmaktadır. Düşüncede bu tasarıların oluşması önemli bir kazanım olarak görülmektedir.

Glaze uygulanması konusunda kayda değer bir deneyim kazanılmıştır. Boyanın hangi dereceye kadar inceltildiğinde, nasıl sonuçlar alınacağı; sınırlı bir yelpazeye sahip olan transparan boyalardan hangisi kullanıldığında istenen sonuca uygun kapatma ya da transparan etki sağlanacağı konusunda tecrübe kazanılmıştır ve bu deneyimin daha sonra yapılacak çalışmalarda yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Metafor olarak tasarlanan “eğri şerit kümeleri”ni biçimlendirme konusunda, ilk çalışmalarla, son çalışmalar arasında rahatlık ve kararlılık yönünden kayda değer bir gelişme olduğu gözlenmektedir. Şeritler üzerinde yer yer rastlantısal, zaman zaman kontrollü biçimlendirmeler yapılmıştır. Bu soyut organik formların, daha sonra çalışılabilecek olan soyutlama ya da soyut çalışmalarda bir plastik öge olarak kullanılabilmesi düşünülmektedir. Benzer şekilde ağaç dokusunun oluşturduğu güçlü etkiden yola çıkılarak, “huş ağacı” gerçekçi biçimde ele alınabileceği gibi, soyut ya da soyutlama şeklinde yapılan bir çalışmanın estetik bir elemanı olarak da daha sonraki çalışmalarda yer alabilir. Bu açıdan şeritler ve ağaçlar, birer plastik eleman olarak önemli kazanımlardır.

Kolaj ve asamblaj çalışmalarında, monokrom renk üzerinde ışığın etkisiyle yaratılan espas ile yağlı boya çalışmalarda çok katmanlı çalışma sonucu yaratılan espas farklı deneyimler yaşatmıştır. Bütün bu deneyimlerin, sonraki çalışmalarda olumlu bir katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Kolaj ve Asamblaj çalışmaları sırasında zihinde fikirler oluşması, bunların peşine düşülmesi ve gerçekleştirilmesi; yağlı boya çalışmalarda, anlam örgüsüne uygun bir dil geliştirilmeye çalışılırken uygulanan fikirler (özetle, çok katmanlı espas oluşturmak için figür ve peyzaj üzerine uygulanan transparan boya katmanı ve onun üzerine uygulanan şeritler) sanatsal eylem üzerine düşünme ve yoğunlaşma konusunda önemli bir deneyim olarak yaşanmıştır.

Gelinen son noktada, yaşanan süreçlerin ve sonuçların sanatsal gelişime olumlu katkısı olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKMAN, Kubilay, "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları". İzinsiz Gösteri, sayı:71, 5 Ocak 2006,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html
 Erişim Tarihi: 15 Şubat 2013
- ANTMEN, Ahu. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- ARTUN, Ali. *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- ATAKAN, Nancy. *Sanatta Alternatif Arayışlar* (Çev. Zeynep Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008.
- BAUDRİLLARD, Jean. *Simulakrlar ve Simulasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.
- BAUDRİLLARD, Jean. *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Postmodern Etik*. (Çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- BAYSAR, Zuhâl. Küçük Hikayelerle Büyük İnsan Manzaraları Kurgulamak; "Mayıs Sıkıntısı" Filminin Biçimsel Analizi. Hacettepe Sanat Yazıları Dergisi, sayı:24, s.87. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 2012.
- BERGER, John. *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

EDMAN, Irwin. *Sanat ve İnsan*. (Çev. Turhan Oğuzkan). İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi, 1977.

FISCHER, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan). Ankara: Verso Yayıncılık, 1990.

FRANKL, Victor. *İnsanın Anlam Arayışı*. (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.

FROMM, Erich. *Hürriyetten Kaçış*. (Çev. Ayda Yörükan). İstanbul: Tur Yayınları, 1982.

GOMBRICH, E.H. *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986.

KAHRAMAN, H.Bülent.(2004). Otoportre ve Ötesi. Radikal Gazetesi. 8 Temmuz 2004. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=121575>
Erişim Tarihi: 10 Şubat 2013

KOSTRZEWA, Tessa. Fayyum Portreleri. (Çev. Celal Üster). P Sanat Kültür Antika Dergisi, sayı:15, s.6-17. İstanbul: Portakal Yayınları, 1999.

MAY, Rollo. *Yaratma Cesareti*. (Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları, 1998a.

MAY, Rollo. *Kendini Arayan İnsan*. (Çev. Aysen Karpat). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık, 1998b.

MAY, Rollo. *Varoluşun Keşfi*. (Çev. Aysun Babacan). İstanbul: Okuyan Us Yayını, 2012.

MOUNIER, Emmanuel. *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (Çev. Serdar R. Kırkoğlu). İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986.

ÖRNEK, A. Süleyman. *Nietzsche'de Yaşama Sorunu*. İstanbul: Belge Yayınları, 2012.

RICHARD, Lionel. *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

SARTRE, Jean Paul. *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları, 2012.

SAYIN, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

STEINER, Reinhard. *Egon Schiele*. Germany: Taschen, 2004.

TURANİ, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

TURANİ, Adnan. *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

TURANİ, Adnan. *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

YILMAZ, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006.

http://en.wikipedia.org/wiki/marina_abramovic, Erişim Tarihi: 2 Mart 2013

http://en.wikipedia.org/wiki/Oleg_Kulik, Erişim Tarihi: 2 Mart 2013

<http://en.wikipedia.org/wiki/self-portrait>, Erişim Tarihi: 9 şubat 2013

<http://sinopale.org/nezaket-ekici/?lang=TR>, Erişim Tarihi: 15 şubat 2013

http://tr.wikipedia.org/wiki/Frida_Kahlo, Erişim Tarihi: 10 şubat 2013

<http://tr.wikipedia.org/wiki/portre>, Erişim Tarihi: 9 şubat 2013

<http://www.insanokur.org/?p=15490>, Erişim Tarihi: 17 şubat 2013

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Özlem Kaçmaz Ateş

Doğum Yeri ve Tarihi : İskenderun, 1966

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesi

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Sanatsal Faaliyetler : 2009, Kişisel Sergi: "Narlı Resimler", Aysel Gözübüyük Sanat Galerisi

2010, Kişisel Sergi:"Otoportreler", Anadolu Ajansı Sanat Galerisi

2012, Resim Bl. Lisansüstü Sergisi, Hacettepe Üniversitesi

2012,"Kadına Şiddet" Sergisi, Türk İngiliz Kültür Derneği

2012,"Aile İçi Şiddet" Sergisi, Türk İngiliz Kültür Derneği

2013, Resim Bl. Lisansüstü Sergisi – 2, Hacettepe Üniversitesi

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : 2002 - 2010 Özel Demet Hastanesi

1989 - 2001 Özel Muayenehane

İletişim

E-Posta Adresi : ozlemnilsu@gmail.com

Tarih : 04/06/2013