



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

İFADE NESNESİ

Murat ATABEK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

İFADE NESNESİ

Murat ATABEK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

İFADE NESNESİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK

Yazar: Murat ATABEK

ÖZ

Yirminci yüzyıla gelindiğinde ifadenin sanat alanındaki anlamının ve içeriğinin değişmeye başladığı görülmektedir. Bunun öncesinde ise ifadenin temsille olan yoğun bir ilişkisi söz konusuydu. Bir konunun başka şeylere başvurularak tasvir edilmesi ve anlatılması ifadeyi tanımlayan bir olgu olarak kabul edilirdi. Ancak, sanat alanında bu ve buna benzer şekilde oluşmuş olan geleneklere karşı getirilen eleştiriler yoluyla temsil ve anlatısallık arasındaki ilişkilerde bir değişim yaşanmıştır.

Klasik temsil, resimde yanılsatıcı bir optik uzam algısı yaratan perspektifin reddiyle birlikte biçimin tekrar yüzeyle aynı zeminde tartışılabilir hale gelmesiyle beraber ortadan kaldırılmış olur. Artık resim ve heykelde görünmeye başlayan şey bir konunun temsili olmaktan çok resim ve heykelin kendi koşullarından doğan ve dünya ile doğrudan ilişki kurmaya başlayan yeni bir ifade anlayışıdır. Geleneğin reddinin ardından bu disiplinlerin yapısına dair sorgulamalarla ayrıştırılmaya başlanan sanatın içerisindeki bu çeşitli bileşenlerin her biri yeni bir değer olarak ortaya çıkarılmıştır. Örneğin resimde, yüzeyin biçimle aynı zeminde tartışılmaya başlanmasıyla birlikte renk de artık salt kendi niteliklerini sorgulatan bir olgu olarak varlık göstermiştir.

Bu raporun araştırma konusu, bir sanat yapıtının oluşumu için önemli olgulardan birisi olan ifadenin, eylemle ve beraberinde gerçekleşmekte olan bir yaratıcı edimle olan ilişkisi üzerine temellendirilmeye çalışılmıştır. Bu kapsam içerisinde raporun amacını destekler bir biçimde farklı kavramlara da değinilmiştir. Eylemin ifade edici yönünün bir sanat yapıtının oluşumuna katkısı gibi, diğer kavramların da bu süreçteki yeri ve öneminden bahsedilmiştir. Bu yaklaşımdan yola çıkılarak bazı çalışmalar gerçekleştirilmiş, sanatın bir yaratıcı edim olarak ele alınışıyla, sanat alanında yeni ifade yollarının önünü açan sanatçı örnekleri ve sanat yapıtları değerlendirilerek desteklenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: İfade, eylem, edim, nesne, sanat.

EXPRESSION OBJECT

Supervisor: Dr. Lecturer Şinasi TEK

Author: Murat ATABEK

ABSTRACT

The meaning and content of expression in arts start changing in the twentieth century. Prior to this change, expression bore an intense relation with representation in arts. Describing a subject by creating an image or a form and presenting it was a phenomenon that defined expression. In time, however, various criticisms were voiced about the traditions invented in the field of arts with the purpose of changing its structure. Through the criticisms towards the components forming the structure of painting and sculpture, the relation between representation of the object and the narrativity established through the created representation started changing in these disciplines.

Classical representation was eliminated with the rejection of perspective creating an illusive optical space in painting together with the form becoming discussible on the same level as the surface. What is now visible in painting and sculpture is not simply a representation of a subject but more of a new understanding of expression which emerges from the conditions of painting and sculpture and starts connecting with the world directly. Following the rejection of tradition, every one of these various components in arts, which were beginning to be separated with the questions raised towards the structures of these disciplines, emerged as a new value. For instance, in painting, the start of discussions about the surface on the same level as the form led the way for colour, which is a significant element in this relational condition, to become a phenomenon that makes its own qualities open to discussion.

This report aims to base expression, which is the research subject of this report and an important phenomenon for the creation of an art piece, on the relation it has with action and the concomitant creative act. Within this scope, certain different concepts are mentioned to support the purpose of the report. The place and significance of these said concepts are likewise mentioned, such as the contribution of the expressive aspects of an action to the creation of an art piece. Some pieces were created based on this approach and these are supported by providing examples of artists, who paved the way for new ways of expression in the field of arts by addressing art structurally, and by interpreting their artworks.

Keywords: Expression, action, act, object, art.

TEŞEKKÜR

Öğrenimim süresince göstermiş olduğu ilgi ve desteği için hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek'e,

Tez savunması jürisine katılımları ve sınav sırasında yapmış oldukları katkılar için Prof. Mümtaz Demirkalp, Prof. Ayşe Sibel Kedik, Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay ve Dr. Öğr. Üyesi Engin Sarı'ya,

Arkadaşlarım,

Merve Karlı, Deniz Ceyhun Baykan, Ilgaz Çoban, Eren Özügür, Gökhan Baltacı, Zeynep Sağım ve Alper Sağın'a,

Anna Kei, Naimar Baptiste, Aurélien Merlet'e ve Dominique Renolleau'a destekleri için teşekkür ederim.

Murat ATABEK

Annem Ayşe Atabek'e

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: SANAT ALANINDA İFADENİN OLUŞUMUNA ETKİ EDEN KAVRAMLAR.....	2
1.1. Karşılaşma, İstek.....	4
1.2. Tarihsel.....	5
1.3. İlkel Durum.....	8
1.4. İfade ve Yaratıcı Edim.....	13
1.5. Tin Kavramı.....	19
2.BÖLÜM: İFADENİN SANAT YAPITINA ETKİSİ.....	21
2.1. Yaratıcı Süreç.....	22
2.2. Eylem.....	25
2.3. Odun Kesmek.....	30
KAYNAKLAR.....	37
ETİK BEYANI.....	40
YÜKSEK LİSANS ORJİNALLİK RAPORU.....	41
THESIS ORIGINALLY REPORT.....	42
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	43

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Boyanmış bir taş parçası / a painted piece of stone. M.Ö. 73.000.....	10
Görsel 2. Oyulmuş bir taş parçası / a carved piece of stone. M.Ö. 73.000.....	10
Görsel 3. Constantin Brancusi. Paris Brancusi Atölyesi / Paris Atelier Brancusi. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	11
Görsel 4. William Tucker. 1994. Adem / Adam.....	12
Görsel 5. Paul Cézanne. 1885. Bellevue bakışından Sainte-Victoire Dağı / La Montagne Sainte-Victoire vue de Bellevue.....	14
Görsel 6. Mark Rothko. 1960. Mor üzerine Koyu Siena üzerine Siyah / Black on Dark Sienna on Purple.....	15
Görsel 7. Mark Rothko. 1957. Kırmızılar üzerinde Siyah / Black over Reds.....	15
Görsel 8. Johann Sebastian Bach. 1748-1749. Contrapunctus XIV'un son sayfası / The last page of the Contrapunctus XIV.....	17
Görsel 9. Alberto Giacometti. 1956. Venedikli Kadınlar / Women of Venice.....	22
Görsel 10. Alberto Giacometti. 1935-1945. Heykeller / Sculptures.....	22
Görsel 11. Alberto Giacometti. Roma Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi / National Gallery of Modern and Contemporary Art in Rome. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	23
Görsel 12. Jackson Pollock, 1950. Bir: Numara 31 / One: Number 31.....	26
Görsel 13. Cy Twombly. Roma Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi / National Gallery of Modern and Contemporary Art in Rome.....	28
Görsel 14. Cy Twombly. 2005. İsimsiz / Untitled.....	29
Görsel 15. Murat Atabek. 2020. Eskiz Defteri / Sketchbook.....	30
Görsel 16. Murat Atabek. 2020. Eskiz Defteri / Sketchbook.....	31
Görsel 17. Murat Atabek. 2019. Çalışma sürecine ait görsel / A picture of working process.....	31

Görsel 18. Murat Atabek. 2019. Sergilemeye ait görsel / A picture of exhibition.	32
Görsel 19. Murat Atabek. 2019. Çalışma sürecine ait görsel / A picture of working process.....	32
Görsel 20. Murat Atabek. 2020. Kesilmiş odun parçası / Cut piece of wood.....	33
Görsel 21. Murat Atabek. 2020. Kesilmiş odun parçası / Cut piece of wood.....	33
Görsel 22. Murat Atabek. 2020. Eskiz Defteri / Sketchbook.....	34

GİRİŞ

İfade, düşünce ve dilin alanında geniş bir yer kaplamaktadır. Her düşünceden doğan her hareketin ve eylemin ifade edici özellikleri vardır. Düşünce ifade yoluyla anlam kazanabilir ve anlam da ifade yoluyla anlaşılabilir olur. İfade, bir anlama uzanan süreçteki betimleyici özelliktir. Düşüncenin açığa çıktığı süreçte ifade, kendisini bu açıklanma tarzının fiil özelliğinde göstermeye başlar. Dolayısıyla ifade, hareket ve eylemin nedeni ve amacı olan anlamın anlaşılabilmesini sağlayan bir kavramdır.

Bu özelliklere paralel bir biçimde ifade, sanat alanında, sanatçının yaptığı sanat yapıtı üzerinden okunabilir. Sanatçının, bir sanat yapıtını oluşturduğu süreç boyunca ve sonrasında öncelikli önem taşıyan konulardan birisi de sanatçının, o yapıtın kazanacağı anlamla birlikte kendisinin de bir ifade geliştirebilmiş olmasıdır.

İfade, sanatçı için eylemsel ve aynı zamanda yaratma edimine yönelik temel bir veridir. Ayrıca yaratma ediminin öncesinde de ifade, sanatçının düşüncelerini ve isteklerini içeren bir olgu olarak varlık gösterir. Sanatçının düşünce ve isteklerini, müdahaleci bir davranış yoluyla nesneye ve malzemeye gönderen ifade, beraberinde nesnel bir varlığın, bir sanat yapıtına dönüşümünü sağlayan süreçte önemli bir etken görevi görmüş olur. İfade, sanatçının bu düşünce ve isteklerini buldukları yerden çıkararak ve dünyada onlara bir tanımlama getirmeye ve anlamlandırmaya yarayan bir hareketlilik olarak düşünülebilir. Sanatçının zihinsel alanında bulunan düşünce ve istekler bütünüyle sanatçının içinde barındırdığı türden şeyler değil, onun dünyada deneyimlediği ve hayata karşı edindiği görümler olarak düşünülebilir. Dünyanın yapısını ve niteliklerini algılamadan ve bunlar hakkında herhangi bir düşünce geliştirmeye başlamadan, bir konu hakkında açıklamada bulunmak mümkün değildir. Dolayısıyla düşüncenin ve ifadenin nesnesi dünyadadır ve hatta dünyanın kendisidir. “Mantıksal uzam içindeki olgular, dünyadır.” (Wittgenstein, 2018, s. 15).

İfade de bu bağlamda, sanatçının deneyimlediği dünyanın yapısına ve gerçekliğine karşı tepkisel bir davranış olarak düşünülebilir. Özneden dünyaya ve dünyadan özneye doğru bu çift taraflı ilişkisel hareketlilikten doğar. Sanat alanında, sanat yapıtının oluşumuna eylemsel bir tavır ve beraberinde biçimsel anlamda katkıda bulunur.

1.BÖLÜM: SANAT ALANINDA İFADENİN OLUŞUMUNA

ETKİ EDEN OLGULAR

Gerçeğin ekili tarlasını süren, boyunduruk altındaki bir sığır gibi (Farachi, 2008, s. 51).

Sanat yapıtında ifade, sanatçının o yapıt üzerinde gerçekleştirdiği tüm bireysel müdahalelerin bütününde kendisini göstermektedir. Sanatçı tarafından bir sanat yapıtını oluşturmak için bir malzeme, bir nesnel varlık üzerinde gerçekleştirilmiş olan tüm bu bireysel müdahaleler ifadeyi belli eden izlerdir. Dolayısıyla ifade sanat yapıtının oluşumu sürecinde bir nesnel varlığın biçimi ve formuna etki ederek görünüm kazanmış olur. Sözü edildiği gibi, düşünsel ve eyleme yönelik bir veri olan ifadeyi sanatçı yaratıcı bir eylemsellikle sanat yapıtına duyulabilir bir nitelik olarak kazandırır ve onu somutlaştırmış olur. Böylece, kazandığı bu niteliksel özellikleriyle sanat yapıtı, sanatçının duyumsama ve düşünme tarzının bir nesneleşmesidir ve oluşan bu yapıt dünyadaki diğer tüm nesnelere kadar gerçek bir varlık olma özelliğini taşımaya başlar. “Sanatçı, fikri duyuşal mecrada cisimleştirmek için yollar bulur.” (Danto, 2017, s. 122).

Şöyle de düşünülebilir, sanat yapıtının kazandığı bu gerçeklik, dünyadan ve dünyadaki nesnel varlıktan elde edilen bir gerçekliktir. Nesnel varlığı, kendi gerçekliğini ve anlamını kazanabilmek için dolaylımlar. Bunu sanat yapıtının oluşması için gerçekleştiren bir insan olduğu için bireysel bir deneyimin ifadesiyle bu nesnel gerçeklik öznel bir değışime uğrar. Bu demektir ki tüm bu süreçte sanat yapıtı, kendisine özgü yeni bir gerçeklik kazanır. Bu gerçekliğiyle de sanat yapıtı dünyada diğer nesnelere arasında bir yerde kendisini konumlandırmış olur. Sanat alanında, ifadenin sanat yapıtı üzerinden okunabilmesinin nedeni, ifadenin bu şekilde somutlaşması sayesinde. Tıpkı Spinoza'nın belirttiği gibi: “Nasıl ki fikrin nesnesi gerçeklik bağlamında yer alıyorsa, fikrin kendisi de düşüncenin bağlamında yer alır.” (2019, s. 52).

Doğal olarak şu da anlaşılabilir ki, sanatçı en başta, kendisini ifade edebilmek için bir sanat yapıtı üretir. Her sanatçı kendi yaptığı sanat aracılığıyla bir şeyler söylemek ister. Bu şu demektir; yani dilin sınırlarını zorlayarak ve aşmaya çalışarak bir şeyler üretmek isteyen insanın farklı yollara başvurarak kendisini ifade etme ihtiyacı, aynı zamanda insan olmanın en temel gereklerinden birisidir. Wilhelm Worringer, doktora tezi olan ve 1908 yılında

yayımlanan ‘Soyutlama ve Özdeşleyim’ adlı metnin ilk sayfalarında şu düşüncesini belirtmektedir: “Biz daima kendi kendimizi etkin kılma ihtiyacı içindeyiz. Hatta bu, özümüzün temel ihtiyacıdır.” (1985, s. 14). Norbert Lynton da, Modern Sanatın Öyküsü kitabında Worringer’in bu görüşüne benzer bir şekilde: “Sanat yapmak insanın verimli olma, doğal olma yollarından biridir” diyerek sanat yapmanın temel nedeni hakkında düşüncelerini belirtmiştir. (2009, s. 221).

Bu düşünceler kabul edilebilir olmakla birlikte, şu da belirtilmelidir ki, burada sanat üretimiyle beraber nesnede ortaya çıkan ifadeyle kastedilenin, özelleştirici ve kişisel olan, yani sanat yapıtı ve onu üreten sanatçı arasında doğrudan bir bağıllık ilişkisini savunan bir görüş olarak anlaşılması gerekir. İnsan zihninde bilginin doğuştan var olduğu söz konusu olamayacağı gibi, ifade de doğrudan doğruya insanla ilişkilenen bir kavram değildir. Burada ifadeyle birlikte açıklığa kavuşturulmak istenen şey, nasıl olursa olsun, sanatçının düşüncelerinin bir ürünü olan sanat yapıtının, bu düşüncelerin niteliksel ifadelerini kendisinde toplayarak bir sanat yapıtı olduğu konusudur. Üretilen bir anlamın, tekilden genele yayılarak çoğul bir karşılık bulabilmesidir. Bu düşünceler de, insanın dünyayı tanımak, dünyadaki varlığının anlamını sorgulayabilmek ve kavrayabilmek için gösterdiği çabadan ortaya çıkar. İnsan, dünyayı algılayabilmek ve tanıyabilmek için onu dolaylı ve sonrasında kendi ifade yollarını geliştirir. Richard Sennett’in belirtmiş olduğu gibi: “İnsanlar kendi yaptıkları şeyler sayesinde kendileri hakkında da fikir sahibi olabilirler.” (2019, s. 20). Yine Sennett’in bu düşüncesinin hemen ardından eklemiş olduğu gibi bu durumun maddi kültürle, yani insanlığın dünyaya bırakmış olduğu geçmişinden gelen birikimle de ilişkisi vardır. Aynı zamanda bunun her defasında insanın kendisini tarihsel olandan sıyrarak şimdiki zamana dönüp kendi kendine yaptıkları şeyler aracılığıyla kendi özünü keşfetme durumuyla da ilgisi vardır. Dolayısıyla ifade içsel olduğu gibi bir o kadar da dışsal olan bir şeydir. Dünyadan onu tanımak için alınan, insan ona kendinden bir şeyler katarak dünyaya geri verir. Sanat da, bu yolla, günlük yaşamda kendine has bir akış sağlamış olur.

1.1 Karşılaşma ve İstek

Böylelikle sanatçının kendisini ifade etme isteği sanatsal üretimde bir başlangıcın nedeni olarak kabul edilebilir. Sanatçının elindeki ilk düşünsel verilerden birisi olan ifade isteği, sürekli değişimi devam eden ve dönüşen dünyanın, biçim olarak uzantıları olan nesnelere gerçekleşen karşılaşmalar yoluyla ortaya çıkar. Karşılaşma, öznenin ve nesnenin, bu iki ayrı unsurun, aralarında bir etkileşimin başlamasına sebep olacak kadar özne için belirgin olması durumudur. Nesnenin, öznenin duyu alanına girmesi ve varlık göstermesi olarak tanımlanabilir. Fark edilen bir nesneyle gerçekleşen karşılaşma olayı ile sanatçı, bir etkilenişin ve algılayışın ifadesini sanatsal bir yaratıcı edim olarak tekrar dış dünyaya geri yansıtır. Bu süreçte de o nesneyi bir sanat yapıtına dönüştürmüş olur. Örneğin Rollo May de, yaratıcılığın karşılaşma edimi içerisinde ortaya çıktığını belirtir (2019, s. 95). Sanatçı ve dünyada varolan nesne arasında yaşanan bu karşılaşmadan sanat yapıtı meydana gelir. Sanat yapıtı, sanatçının nesneyle yaşanan bu karşılaşmadan doğan etkilenişinin somut bir ifadesidir. “Etkileniş, özümüze değil, varoluştaki eyleyen dışsal nedenlere dayanmaktadır.” (Deleuze, 2019, s. 48).

Doğada başka şeylerle karşılıklı ilişkisi olmayan bir şey olsaydı ve bu şey aynı zamanda (biçimsel özünü tamamen bağdaşmak durumunda olan) kendi nesnel özüne sahip olsaydı, o zaman bu nesnel özün de diğer fikirlerle karşılıklı ilişkisi olmazdı; başka bir deyişle, ondan hareketle hiçbir çıkarsamada bulunamazdık. Öte taraftan, -Doğada varolan her şey gibi- başka şeylerle karşılıklı ilişki halinde olan şeyler anlaşılır olacak, bu şeylerin nesnel özlere de gene aynı karşılıklı ilişkiye sahip olacaktır [...] (Spinoza, 2019, s. 52).

Bu karşılaşma anı aynı zamanda, sanatçı için dışsal olanı tanımlamaya yönelik soru sormasına neden olan ilksel bir nedendir. Karşılaşma anı, beraberinde sanatçının bir yanıt vermek için harekete gereksinim duymasına ve yaşanan bu olaya karşı bir ifade geliştirmesine neden olur. Bu sorgulamanın ortaya çıkardığı ifade isteği, sanatçının, sanatsal anlamda bir yaratma uğraşına dönüşür. İstek ise, bir eylemin gerçekleşebilmesi ve sonuca ulaşmasını olanaklı kılan, düşüncenin ve sonuç odaklı davranışın arasında bir yerde duran insana özgü bir güdü olarak düşünülebilir. Heidegger’in de dediği gibi: “İstek, işe koyulan olarak varolanın açıklığına maruz kalan, mevcut kendini aşmanın çekingen kararlılığıdır.” (2011, s. 64). Alain Bonfand, Soyut Sanat adlı metninde ise, Worringer’in sanat tarihini ele alışındaki temel prensibi şu cümleyle açıklamaktadır: “Sanat tarihi, yapma erkinin değil, yapma istencinin tarihidir.” (Bonfand, 2015, s. 10).

1.2 Tarihsel

Bu haliyle, bireysel bir tavır olarak sanatçı ifadesi, ilk olarak Rönesans döneminde ön plana çıkmaya ve kendisini göstermeye başlasa da, doğrudan doğruya kavramsal bir yöntem ve içerik olarak kullanılması 19. Yüzyılla beraber modernizmin neden olduğu ve insanların yaşamını derinden etkileyen toplumsal değişimlerle birlikte gerçekleşmiştir.

Fakat bu değişimlerin öncesinde sanat, onu üreten sanatçı için bireysel ve varoluşsal sorgulamaların yapıldığı bir alan olarak işlev görmüyordu. Antik dönemde ve ortaçağda sanat yapıtı, dinsel aşkınlığı ve yüceliği tarif edebilme uğraşı içerisinde, bu tür edebi anlatısallıkların topluma aktarılmasında iletişimsel bir araç olma rolünü üstlenmişti. Sanatçı da bu kapsam içerisinde alegoriye¹ başvurmuş oluyordu. Üretim aşaması bittikten sonra sanat yapıtları toplumsal alana ait geleneksel ve kültürel bir simge² halini alıyordu.

Geçmiş yüzyıllar boyunca sanat yapıtları birbirlerinden ayrı dönemlerde benzer konuların çalışıldığı ve bu dönemlerde uygulanmakta olan üslup farklılıklarıyla geniş tarihsel zaman aralıklarının tanımlanabildiği, ideolojik sembollerdi. Sanatçının biçim verme becerisi, tarihsel ve dinsel anlatımın vücut bulmasını sağlarken, sanatçının bireysel ifadesi bu tür ideolojik olguların arkasında gölgeleniyordu. Alegorik anlatımın en iyi ve güzel şekilde biçime kavuşup vücut bulması için hedeflenen sonuca ulaşabilme ideali, sanatçının öznel ifadesini geri planda bırakıp, ustalашmış sanatçının yeteneği ve becerilerinin, bu idealin gerçekleşmesi için sonuna kadar kullanılmasını öngörüyordu. Örneğin; “Antik Mısırlı bir sanatçının o dönemde kendi kişiliğini ifade edecek çok az fırsatı vardı. Kullandığı üslubun kuralları o denli katıydı ki, sanatçıya çok az seçme şansı tanınıyordu. Seçenek yoksa ifade de yoktur.” (Gombrich, 2007, s. 502).

“Sanatın asıl amacının kişiliği ifade etmek olduğu düşüncesi, ancak sanatın diğer tüm amaçlarını kaybetmesi sonucu güç kazandı.” (Gombrich, 2007, s. 503). Bu durumun terk edilmesine yol açan kırılmalar ilk önce Rönesans’taki düşünsel ve kültürel alanlardaki değişimler sayesinde olmuştur. Örneğin; resim yüzeyinde bir derinliğin algılanabilmesini olanaklı kılmak için yapılan çalışmalar sonucunda perspektifin geliştirilmesi, Rönesans dönemindeki kültürel değişimlere önemli ölçüde yön vermiştir. Perspektif yoluyla insan bakışının resim yüzeyinde merkeze alınması Rönesans’la beraber insanın bir birey olarak

¹ Alegori, asıl anlamlarının ahlaki veya ruhani başka anlamların şifreli işaretleri olarak okunabildiği bir metin veya anlatılardır (Eagleton, 2011, s. 261).

² Alegori ve simge, öteden beri sanat eserinin niteliklerinin hareket ettiği bir çerçeve tasarımı sağlar (Heidegger, 2011, s. 11).

önemli olduğu görüşünün önünü açmıştır. Gombrich perspektifin Rönesans sanatçılarının statüsünün değişmesindeki etkisini şu görüşleriyle açıklamıştır:

İtalyan'ların daha sonra, perspektif yasalarını incelemek için matematik bilimine, insan vücudunun yapısını incelemek için anatomiye yönelmeleriyle, büyük buluşlar dönemi başladı. Bu buluşların sonucunda sanatçının ufku genişledi. [...] O başlı başına bir ustaydı ve doğanın gizemlerini araştırıp evrenin gizli yasalarını incelemeye şan ve şeref kazanamazdı (2007, s. 287).

Perspektif, gelenekselleşmiş anlatıyı henüz aşabilmiş olmasa bile, sanatçının katı kuralların altından kalkıp resim yüzeyinde yeni keşiflere yöneldiğinin kanıtı olmuştur. Perspektifi geliştirmek için farklı bilimsel ve teknik alanlarla ilgilenmeye başlayan Rönesans sanatçısı, anlatının hükmünü gerçekleştirmek için uğraşan birisinden ziyade, kendi aklının peşinden gidebilen, özgürleşebilmeyi kendisine amaç edinen, aydın bir birey olma yoluna yönelmiştir.

Ne var ki, Rönesans dönemindeki sanatçıların geliştirmiş oldukları bu ilerlemeler zamanla geleneğe dahil oldular ve onlar da katı kurallara dönüştüler. Sanatın kendi bileşenlerinin ön plana çıkabilmesi için Modernizme kadar beklemek gerekecektir. Modernizmin getirdiği bir takım eleştiriler, anlatının ve becerinin oluşması için kavramların ardına gizlenen sanatın kendisine ait olan asıl değerlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Clement Greenberg bu süreci şöyle açıklamaktadır:

Gerçekçi, yanılısamacı sanat, medyumu gizlemiş, sanatı sanatı gizlemek için kullanmıştı. Modernizm sanatı sanata dikkat çekmek için kullanıyordu. Resim medyumunu oluşturan sınırlamalar – düz yüzey, desteğin şekli, boyanın özellikleri-, Eski Ustalar tarafından ancak örtük ya da dolaylı bir şekilde dile getirilebilecek olumsuz etkenler olarak görüyordu. Modernist resim bu aynı sınırlamaları açıkça dile getirilebilecek olumlu etkenler olarak görmeye başladı (2016, s. 818).

Richard Sennett ise Zanaatkâr isimli kitabında şu düşüncesini belirtir: “Zanaat ve sanat arasındaki çizgi, teknik ve ifadeyi birbirinden ayırır gibi görünür.” (2019, s. 88). Bu açıklamanın ardından Sennett, “sanat nedir?” sorusunun, bireyin özerkliğinin ne anlama geldiğini anlamaya çalışmakla ilgili olduğunu vurgular ve şöyle devam eder; “Yani anlamlı bir yolda, kendi kendimize ve içimizden gelerek bizi çalışmaya sevk eden bir dürtü olarak özerklidir ilgimizi çeken.” (2019, s. 89). Sennett’in anlamlı bir yol diye kastettiği insan yaşamıdır ve insanın yaşam içerisindeki zamansal ilerleyişidir. Aynı zamanda her ilerleyişle de geride bıraktığı ve insanın kendi belleğiyle ona bağlandığı insanlığın kendi geçmişidir. İnsanın özerk durumu ise onun dünya ile olan zorunlu ve kaçınılmaz ilişkisiyle alakalıdır.

İnsanın dünya karşısındaki bu özerk durumu, dünyayı ve yaşamı anlayabilmek için onu sanatsal ve bilimsel alanlarda çalışmaya yönlendirir. İnsan, dünyanın kendiliğindenliğine ve devinimine karşı yanıtlar aramaya girişir. Böylelikle insanın dünyadaki bu özerk yaşamı yaratıcı ve dönüştürücü bir güç olarak kendisini diğer varlıklar arasında farklı ve önemli bir yere taşır.

Richard Sennett zanaat ve sanat kavramlarını, tekniğin sürekli gelişimiyle paralel bir biçimde, doğrusal yönde büyümeye müsait bir incelenme tarzıyla, içe dönük bir özgünlük arayışının sorgulanmasının karşıtılığı üzerinden tartışmaktadır. Rönesans'la başlayan değişimlerle beraber kendi içsel gerçekliğini keşfeden, yeteneğinin ve bireysel ilgi alanlarının da kendisini ifade edebilmesi için bir araç olarak kullanabileceğini fark eden Rönesans sanatçısının nasıl ortaya çıktığını belirtirken şu yorumda bulunur:

Kültürel değişimin bu versiyonunda, sanat birçok ağır yükü kaldırmıştır. Her şeyden önce, modern toplumdaki öznelliğe uyumlu yeni, daha büyük bir ayrıcalığı temsil etmiştir; zanaatkâr kendi topluluğunun dışına dönüktür, sanatçı ise kendi içine dönüktür (2019, s. 89).

Sennett'e göre zanaatkâr insan kullandığı aletleri, bir teknisyen olarak kullanmaktan öte insanlığın avcı-toplayıcı ya da köksüz savaşçılar olarak göçebelğe son veren kolektif bir amaç doğrultusunda eline almaktaydı (2019, s. 34). Zanaatkâr insan, becerilerini kullanarak toplumsallaşıyordu ve kendi medeniyetini kurabilen ve geliştirebilen bir varlığa dönüşüyordu. Böylelikle zanaatkârın becerisiyle, emek verilerek üretilmiş zanaat ürünü de toplum tarafından kabul edilip, kültürel bir miras olarak geleceğe aktarılacak bir bilgiye dönüşüyordu. Richard Sennett'in yorumuna göre bu tür geleneksel 'beceri toplumlarında' toplumsal normlar, bireysel donanımlardan daha değerlidir (2019, s. 35). Bu yaklaşım, bir ürün (meta) haline dönüşen insan becerisinin topluma mal olması gerekliliği ve nesilden nesile aktarılmasının bu toplumlar için önemli olduğu anlamına geliyor. Kendi kendisini geliştirebilen toplumlardaki zanaatkâr ve usta sınıfı, geçmişten edindikleri bilgi ve deneyimleri sonraki genç kuşaklara aktarmaları o toplum düzeninin devamlılığı açısından önemsenen bir tutumdur. Bunun yanında, bir şeylere biçim verme uğraşı, öncelikle tekil bir eylemdir ve bu Sennett'in de belirttiği gibi hem ilksel, hem de dış dünyaya karşı içsel bir anlamlandırma çabasıdır. "Bir sanat eseri, duyum ve imgelem yoluyla algımız için yaratılmış ifadeci bir formdur ve ifade ettiği şey insan duygusudur." (Langer, 2012, s. 18).

Gombrich ise Sanatın Öyküsü kitabının giriş bölümünde, insanın kendisini sözlü olarak ifade edebilmesinin yolu olan dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmediğimizi belirtiyor (2007, s. 39). Bu doğru olmakla birlikte tarihin her döneminde farklı gelişmişlik düzeylerindeki toplumlarda insanlar dilin yanı sıra, dünyayı anlamlandırabilmenin yollarını çeşitlendirebilmiş ve farklı yöntemler ve araçlar geliştirebilmeyi başarmıştır. İnsanların bir şeyleri biçimlendirebilme becerisiyle ortaya koymaya çalıştığı ifade ve anlamlandırma arayışının, dillerin oluşumundan daha eski bir geçmişe sahip olabileceği tahmin edilebilmektedir. Bu durum insanın sesli iletişime geçmeden önce çevresini, nesnelere ve dünyayı, görme ve dokunma duyularıyla tanımlamaya başlayabilmesiyle bağlantılı olmuştur. İnsanlar düşüncelerini ve sözsöz ifadelerini sembolize ederek kaydedebilmenin sistemli bir formu olan yazının icadından önce de dünyayı tanımlayabilmek için bilinçlerinde tasavvur ettikleri imgeleri nesnelere aracılığıyla biçimlendirme yoluna gitmişlerdir. Yine Gombrich'in dile getirdiği gibi bu amaçla ortaya çıkan resim ve heykel sanatı ise sadece birer sanat yapıtı değil, belirli görevleri olan objeler sayılırdı (2007, s. 39).

1.3 İlk Durum

İnsan, bedeni aracılığıyla, yeryüzünde bulunan nesnelere yaşanan karşılaşmalarla birlikte, bir bakıma dünyada hayatı deneyimlemektedir. Dünya ise, biraz önce bahsedildiği gibi, bu karşılaşma anının ve yaşanan bu anın neden olduğu etkilenişlerle beraber insan eylemlerinin ve sanatsal bir üretimin de gerçekleştiği yerdir. İnsana göre dünya, kendi bedeninin onun içerisinde olduğunu bildiği ve aynı zamanda kendisine göre bir tür dış çevre olarak da tanımladığı bir yerdir. Merleau-Ponty'nin kendi deyişiyle dünya; "Kuruluşunun yasasına kendimde sahip olduğum bir nesne değil, tüm düşüncelerimin ve sarik algılarımın doğal ortamı ve alanıdır." (2017, s. 14).

Buna göre özne aslında dünya ile ne tam anlamıyla iç içe, ne de kendisini tümüyle dışlayabilmiş bir konumdadır. Bunun nedeni insanın diğer canlılardan farklı bir algılayış tarzıyla kendini dünyadan ayırabilmiş olmasında yatmaktadır. Wilhelm Worringer, ilkel

insan kavramı üzerinden, insanın dünya karşısında bulunduğu bu çatışmalı ilişkisel durumla ilgili düşüncelerine şu ifadeleriyle açıklık getirmektedir:

İlkel insan, dış dünya nesnelere arasında yitik, zihinsel bakımdan çaresizdir, dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfilik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa: “Kendiliğinden şey” içtepisi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alın yazısı olarak “kendiliğinden şey” duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi türüdür (1985, s. 26).

İnsan, dünya ve nesne arasındaki ilişkiyi en yalın ve en uygun bir biçimde açıklayabilecek bir kavramsallaştırma örneği ilkel insan tanımı üzerinden yapılabilir. Çünkü ilkel insan, Worringer’in de ifade ettiği gibi dünyaya egemen olabilmesi için gerekli araçlardan ve yöntemlerden henüz yoksun bir durumdadır. Adeta dünyaya atılmış haldedir ve dünyayı keşfetmekle yükümlü bir varlık türüdür. “İnsan ve dış dünya arasındaki hesaplaşma süreci, doğal olarak yalnız insanda gerçekleşir ve gerçekte içgüdü ve akıl arasındaki bir hesaplaşmadan başka bir şey değildir.” (Worringer, 1985, s. 129).

Worringer’in bu düşüncelerinden yola çıkıldığında, insanın dış dünyaya hakim olma süreci, aynı zamanda insanın bilgi edinme süreci olarak da görülebilir. Bilgi, insanın sürekli bir şekilde karşılaştığı ve hep içinde olduğu dünyadaki nesnel düzene getirdiği kavrayışların ve tanımların kabul görüp, geçerli kılınmış halidir. Ona karşı bir farkındalığa gerek olmasa bile kendi halinde varlığını sürdüren ve Worringer’in de belirttiği gibi belirsiz ve keyfi durumdaki dünyanın nesnel yapısına dair insanın kendi zorunluluklarından ötürü ona karşı getirdiği bu tanımlar ve yorumlar, bilgidir. Worringer’in yukarıda yapılmış atıfta sözünü ettiği alışkanlık ise insanın bilgi edinme sürecinin artık kalıcı olması durumu sayılabilir. İnsan ve dünya arasındaki bu ayrılmış durumda bilginin üretildiği alanlar oluşturulmaktadır. Aby Warburg ise, bu ayrılan ilişkisel durumu, yani kişinin kendisiyle dış dünya arasında bilinçli bir mesafe yaratmasını medeniyetin kurucu edimi olarak görür (2017, s. 234).

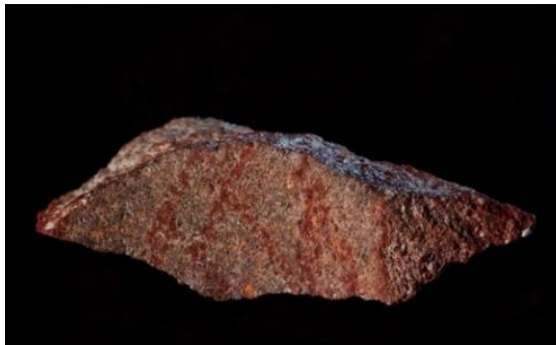
Fakat sanat üretmek bilgiye sahip olma sürecinden daha farklı bir sürecin sonucundan doğar. Sanat, insanların dünyada ürettikleri bilgi türlerinin ötesinde bir düşünsel alanı oluşturmaktadır. Sanat üretiminin sonucu olan sanat yapıtı, dünyadaki bilgi türlerinin bir bakıma askıya alınıp, dünyada bulunmayan ve kendi başlarına var olmaları da mümkün olmayan şeylerin dünyada diğer varlıklar gibi görünürlük kazanması ve cisimleşmesi olarak düşünülebilir (Görsel 1-2). “Bilgi, bir kendi-başına-var-olanın objeksiyon’udur; buna

karşılık sanat-yaratması ve sanat kavraması, kendi-başına-var-olmayan bir şeyin objektivasyonudur.” (Tunalı, 1970, s. 60).

Worringer’in gündeme getirdiği ‘yeniden doğan kendiliğinden şey içtepsi’ ise geleneğin kurallarına karşı getirilen eleştiriyi birlikte bilginin bilinçli bir şekilde reddi sonucunda tekrar ortaya çıkar. Bu reddediş, Modernizmin geleneğin kökleşmiş kurallarına karşı getirdiği eleştiri ve aynı zamanda Modernizmin ilkel insan topluluklarına bakışı ve tutumuyla kendisini de sorguya çekmesi neticesinde verilen bir karar olmuştur.

Aynı zamanda arkeolojinin de gelişmesiyle birlikte modern anlamda bir araştırma odağı haline gelen ilkel insan topluluklarının yaşayış şekilleri ve onların doğanın karşısına çıkardığı problemlere yönelik buldukları çözümler, bugün de insanlığın yüz yüze geldiği problemlere karşı çözümler üretebilmelerinde onlara örnek olmaya devam etmektedir. İlkel olana yönelen bir bakış ve bunun için yapılacak zamansal geriye dönüşler, bugünün insanının, bir parçası olduğu geçmişiyle bağ kurmasını sağlamaktadır.

Bunun yanında düşünen ve yaratan ilk insanın tarihi, her yeni buluşta daha da geriye gidiyor. İnsan tarih yoluyla geçmişi, şimdiki zamanla ilişkilendirebilir. Bu bağlamda Walter Benjamin’in de belirttiği gibi: “Geçmiş tarihsel olarak dile getirmek, o geçmişi gerçekte nasıl olduysa öyle bilmek değil, bir anıyı ele geçirmek içindir.” (2019, s. 40). “Tarihsel olan bu şekilde yaşama hizmet edebilir. Biz de yaşam ve eylem için tarihe gereksiniyoruz.” (Nietzsche, 2020, s. 1).



Görsel 1. Boyanmış bir taş parçası / a painted piece of stone. M.Ö. 73.000. (Nature). Erişim: 10.11.2020. <https://is.gd/utfnZa>



Görsel 2. Oyulmuş bir taş parçası / a carved piece of stone. M.Ö. 73.000. (Newsweek). Erişim: 10.11.2020. <https://is.gd/OKLc7o>

Wilhelm Worringer’ın düşüncelerine uyum sağlayabilecek bir örnek olarak sanatçı Brancusi gösterilebilir. Brancusi, Batı modernizmini yoğun bir şekilde yaşamış ve bununla beraber, moderniteyi aşarak ilkel halkların sanatındaki yalın bir algılayışı da içeren bir sanat anlayışına sahip olmuştur (Görsel 3). “Moderniteyle birlikte aynı zamanda Brancusi için önemli olan ilkel sanatçılar kadar kurallardan bağımsız kalabilmek ve sanatın anlatım araçlarını dolaysız ve eksiksiz kullanabilmektir.” (Lynton, 2009, s. 48).



Görsel 3. Constantin Brancusi. Paris Atelier Brancusi / Paris Brancusi Atölyesi. Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Yakın bir zamana gelindiğinde ise, örneğin 1980’li yıllarda William Tucker’ın kitlesel biçimlerde ve yığın halinde heykeller yapmaya başlaması, yaratıcı edim olarak biçim verme yöntemi ve tavrı açısından moderniteye ait unsurlar içerse de ve bu haliyle geriye dönük bir tutum olarak görünse de, ortaya çıkan bu yeni yapıtların formlarında eskinin ustalığıyla ilgili hiçbir ize rastlanmamaktadır (Görsel 4). Bu bağlamda William Tucker’ın nesneye getirdiği tanım kendi üretimleriyle ve bu raporun içeriğiyle uyumluluk göstermektedir: “İnsanın dünyayı anlama ve denetime alma çabaları sırasında yarattığı bütünlükler ya da birimler.” (2016, s. 844).



Görsel 4. William Tucker. 1994. Adem / Adam. (Artsy). Erişim: 19.02.2020. <https://is.gd/JNXNut>

Kitlesel bir cismi alıp ona biçim vermek, dünyada bir nesne olarak durabilecek bir şey yapmak istiyordu (Dore Ashton). Sanki modern heykeltçilerin bu en bilgili ve düşünceli temsilcisi yeniden temel ilkelere dönmek gereğini duyuyordu. Bu yeni yapıtlar bize Rodin'i, zaman zaman da Michelangelo'yu anımsatır, ama bunlarda tarih öncesinden kalma özellikler de vardır (Lynton, 2009, s. 341).

Bu görüntüsüyle William Tucker aynı zamanda Donald Kuspit'in bahsettiği gibi Eski Ustaların maneviyatını ve hümanizmini, 'Modern Ustaların' yeniliği ve eleştireliliğini taşıyan 'Yeni Eski Ustalar' sanatının özelliklerini taşır (Kuspit, 2014, s. 197). Böylelikle Tucker, eskinin modernist biçimciliğini askıya alarak, artakalan dışavurumcu etkiyle 20. Yüzyılın sonuna gelindiğinde yeniden bazı ontolojik problemlerin kapısını aralamaktadır.

1.4. İfade ve Yaratıcı Edim

Sanatçının ifade çabası, kendisini çevreleyen dünyayı betimleyebilmesi için kullandığı temel araçlardan birisine dönüşmektedir. Bu görüşe paralel bir biçimde örneğin Paul Cézanne da doğayı bir ifade aracı olarak görüyordu. Doğayı bu doğrultuda bir model ve içerik konusu olarak kullanmaktaydı. Cézanne'ın doğayı içerik olarak ele alışı ve işleyişinin, geçmişin oluşturduğu bir gelenekle örtüşen bazı ortak yanları olsa da aynı zamanda o, doğayı yeniden yapılandırmanın yoğun uğraşı içerisinde olan bir sanatçı olarak bilinmektedir. “Cézanne'ın geçmişteki büyük örneklerle duyduğu bağlılığa rağmen, kendisi dünyayı yansıtmak için düz bir yüzeye boya süren ilk insanmış gibi yapıyordu resimlerini.” (Lynton, 2009, s. 23). Rönesans geleneğinde olduğu gibi sanatçının gördüğünü en doğru bir biçimde resmetme anlayışına karşı bir biçimde çalışarak kendi kendine sürekli olarak deneyerek, yeni kurallar bulma çabasının belirtileri yaptığı resimlerde görülebilmektedir. Doğa yoluyla imgeye ulaşmak yerine, yine doğanın aracılığıyla imge öncesi sürecin elemanlarını ortaya çıkarmak, sanatçı ve imge arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulamak Cézanne'ın temel amaçları arasındaydı. Resim yüzeyine geçirmiş olduğu doğanın araştırıldığı bu süreçler boyunca edindiği bilgiler Cézanne'ın dünyayı algılayış tarzının birer ifadesidir.

Cézanne için sanat yaşamla taklide dayalı bir bağımlılık ilişkisi içinde olmaktan çok, ona paralel bir varoluşa sahipti. Onun kendi kuralları vardı, kendi uyumlarının ardında koşuyordu, eski usul yorumlayıcılığı tasfiye ediyor ve leke-resim sanatının demokrasisini ilan ediyordu, [...] (Barnes, 2018, s. 113).

Cézanne kendi ifade araçlarını bulabilmek amacıyla uzun çalışma dönemleri boyunca doğayı indirgeyici bir anlayışla onu silindir, küre, koni formunda bir tür özet haline getirebilmeyi başarmıştı. Bu yaklaşımla, dış dünyadan elde ettiği soyut form parçalarıyla birlikte Cézanne bu dış dünyayı bir kompozisyon olarak yeniden kurmaktadır. Cézanne'a göre bir ressam kendisini çizim ve renkle ifade edebilirdi. Bu araçları kullanabileceği en kapsamlı model doğaydı onun için. Cézanne için doğayı model edinmek demek, kendisini dünyadaki diğer elle tutulmaz bir spekülasyonun içinde kaybetmesine yol açan edebi ruhtan uzak durabilmek anlamına geliyordu (2016, s. 54). Cézanne'ın kastettiği edebi ruh, geçmişin alegorisi ve bu bağlamda dünyaya yerleşmiş geleneğin varlığıydı. Onun başarısı alegorinin ve geleneğin alanını reddedip, kendisinden uzaklaştırabilmek olmuştur. Kendi sözlerine de bakılacak olursa eğer Cézanne, insanın doğa ile olan ilişkisi hakkında ve ona karşı nasıl bir tavır benimsenmesi gerektiğiyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

İnsan doğaya karşı aşırı titiz, aşırı içten, aşırı uysal olamaz; ama az çok kendi modelinin ustasıdır, ve her şeyin ötesinde, ifade araçlarının ustasıdır. Karşınızda duran şeyin özüne ulaşın ve kendinizi olabildiğince mantıklı bir şekilde ifade etmeye çalışın (Cézanne, 2016, s. 54).



Görsel 5. Paul Cézanne. 1885. Bellevue bakışından Sainte-Victoire Dağı / La Montagne Sainte-Victoire vue de Bellevue. (Wikipedia). Erişim: 08.11.2020. <https://is.gd/BEDoaX>

Cézanne'da bu tür yeni kavramların ortaya çıkması, Julian Barnes'ın da belirttiği gibi mimetik yöntemin kendisinin de bir yöntem ve içerik olarak kullanılması sonucuyla olabilmıştır. Cézanne doğayı bir anlatının temsil edilmesi uğruna kopya etmeyip, mimetik unsuru da kendi keşfetmiş olduğu ifade araçları arasında denk bir düzeye getirmiştir. Dolayısıyla Cézanne, Lynton'ın da belirttiği gibi Modern bir sanatçının ilkel ve yalın olanı araştırma sürecindeyken aynı zamanda Worringer'in batı sanatı hakkındaki görüşlerine uyan bir sanatçı profili sergilemektedir.

Bunun yanı sıra Cézanne, doğayı model olarak kullanırken onu Platoncu bir anlayışla idealize de etmemektedir. Dağı, üzerinde araştırma yapılabilecek bir dünya nesnesi olarak ele alıp, bu çalışma süreci boyunca elde ettiği verilerin üzerine gitmek gibi bir amacı vardır. İşte bu sebeplerden dolayı, Cézanne'ın çalışma ve üretme yöntemi, süreç içerisinde öykünmeye ve alegoriye müracaat etmediğinin ve dağı yalnızca bir dağ olarak algıladığının

ve bu algılayışla resmettiğinin bir göstergesidir. Bu bağlamda Cézanne'ın resim anlayışı doğrudan doğruya peyzajın ve natürmordun kendisidir denilebilir (Görsel 5).

Rothko'daki indirgeyici ve fazlalıklardan arınmış olan yöntem, kendisini doğrudan doğruya yüzey üzerinde göstermektedir. Klasik resim anlayışındaki perspektif ve derinlik algısı, gerçeğe uygunluk ve anlatısal olma gibi Batı sanatındaki yerleşik kuralların reddi, Rothko'nun resimlerindeki biçimsel dile yansımıştır. Üzerinde klasik bir anlatımın saf dışı bırakıldığı yüzeyin kendisi de bu süreçte tartışılmaya açılan yeni bir problem olarak ortaya çıkmaktadır.

Yüzey, bir konunun anlatımından artık uzak olsa bile, yine de bir klasik eserdeki biçimsel dizilim ve kompozisyon anlayışı Rothko'nun resmetme sisteminde varlığını sürdürmeye sanki hala devam etmektedir. Sanatçının resimlerinde görünen bir nesnel varlığın, herhangi bir konu aracılığıyla ya da bir gerçeklik olarak taklit edilmesi yoluyla resme aktarılması olarak olmasa bile bu yapıtlarda doğrudan nesnenin saf biçimsel varlığının yüzeye aktarılması söz konusudur.

Rothko'nun resminin büyüklüğü son aşamada, [...] ifadeci niteliğinde yatıyor ve eğer bu niteliği belirlemek isteseydik -bu kaba bir belirleme olacaktır- bir acı çekme ve hüznün biçiminden, zar zor ya da nazik bir şekilde saklanan bir biçimden bahsetmemiz gerekecekti (Wollheim, 2016, s. 852).



Görsel 6. Mark Rothko. 1960. Mor üzerine Koyu Siena üzerine Siyah/Black on Dark Sienna on Purple. (Artsy). Erişim: 15.12.20. <https://is.gd/So4Tc0>



Görsel 7. Mark Rothko. 1957. Kırmızılar üzerinde Siyah/Black over Reds. (Markrothko). Erişim: 15.12.20. <https://is.gd/KM2dK2>

Klasik bir resmin kompozisyon anlayışı içerisinde temsil şu andan itibaren kullanılmıyorsa eğer, kompozisyonun kendisini göstermek ve yüzeyin kendisinin ortaya çıkması, Rothko için gelinen nokta bu olur (Görsel 6-7). Böylelikle yüzey, tartışılmaya açılan bu problematiğin birincil dereceden kaynağı olarak ön plana çıkar. Dolayısıyla bu işlemleri takiben renk de kendi asıl niteliğini ortaya koyan bir mevhum olarak yeni bir konumda yer almaya başlar. Clement Greenberg, 'Soyut Ekspresyonizmden Sonra' başlıklı denemesinde, Rothko'nun resimlerindeki rengin durumunu şu düşüncesiyle açıklamaktadır: "Artık o bir alanı, hatta bir düzlemi doldurmaz ya da belirtmez, bütün şekil ve mesafe kesinliğini dağıtarak kendi adına konuşur." (2016, s. 829).

Bu düzeyde renk aynı zamanda Paul Klee'nin belirttiği gibi özsel bir farkı belirtir. Bununla beraber, Paul Klee'ye göre bir sanat eserinin yaratılmasında sanatın kendine özgü boyutlarına girmenin bir sonucu olarak doğal biçimin çarpılması eşlik etmelidir. "Çünkü orada doğa yeniden doğar." (2016, s. 398). Paul Klee bu özgül boyutları çizgi, ton değeri ve renk gibi biçimsel etkenler olarak belirler ve rengin kendine özgü özelliklerini şu şekilde açıklamıştır:

Açıkça çok farklı nitelikleri olan renktir. Çünkü ne tartılabilir ne de ölçülebilir. Ne teraziyile ne cetvelle, biri saf sarı ve diğeri saf kırmızı olan, benzer alanlara ve benzer parlaklıklara sahip olan iki düzey arasında herhangi bir fark saptanamaz. Yine de, özsel bir fark, bizim, sözle, sarı ve kırmızı adını verdiğimiz bir fark kalır (2016, s. 398).

Johann Sebastian Bach da içinde yaşadığı dünyanın bu kendiliğinden haliyle mücadele ediyor ve onu tam anlamıyla kavramaya çalışıyordu. Üretmiş olduğu müzik yoluyla, algıladığı dünyaya ve yaşadığı hayata dair bir düzen arayışının uğraşı içerisindeydi. Dışarıda olmakta olan, gelen ve geçen, akış halindeki bütün olan bitenden kendisini geriye alabilmek onun için mümkün gözükmemektedir ve Bach tam tersine kendisini akış halindeki dünyanın bu kendiliğinden oluş haline maruz bırakıyor, müziğini bu durumu algılamakta bir araç olarak kullanıyordu. Aynı zamanda Bach'ın dünyadaki bu kendiliğindenlikten aldığı referansla, kendi sayfalarına yazdığı notalar kompozisyon olarak ne kadar karmaşık olursa olsun, bu notalar ve icra ettiği müzik, dış dünyadan edindiği karmaşıklığa karşı sunduğu bir düzen ve tanım olarak duyulabilmektedir (Görsel 8).

Attığı adımlardan ziyade bazıları pek soyut, diğerleri ise pek somut olan düşünceleriyle meşguldü ve uzun süredir soyut olanı somuta, somut olanı soyuta dönüştürmeye alıştığından, bunları her zaman birbirinden ayırt etmeksizin yürüyor olmalıydı. Bu eğilim zevklerini belirliyor ve aklını yönlendiriyordu. Zihinsel yapılardan, geniş iç mekanlardaki koridorların ve salonların düzenlenmesinden olduğu gibi, dini yapılardan, bir masayı dört ayak üzerine oturtulmuş bir tepsi yapan nesnelere ilkesinden, üzerine bastırıldığında göz kapaklarının ardında oluşan şekillerden ve özellikle ustaca çaldığı füglerden, kanonlardan, çeşitlemelerden, en usta işi kontrapuanlardan zevk alıyordu. Kimi zaman bütün dünya ona bir füg biçiminde görünüyordu: Bir binanın, bir başka bina tarafından taklit edilen ve sokağın görünüşü içinde çoğaltılan ön yüzü, bir marşın yankısının teması, bir çanın yanıtı, rüzgarın yapraklar arasındaki strettosu, atların nal sesleri ve arabasındaki tekerleklerin ritmi, konuları giden, gelen, geri gelen ve birbirine karışan konuşma, kiliselerdeki vitrayların sivri köşeleri, rüzgarlı havalarda karın ya da kumun dalgalanmaları, kuru yapraklar, kütüklerin dal budak salmaları... Nesnelere ve olayların özdeğliğinden çok, bunların formlarıyla ya da imleriyle ilgileniyordu: Gerçeklik, evrenin düzenini sese dönüştüren müzik kadar mükemmel başka bir şey sunar mı? (Farrachi, 2008, s. 7).



Görsel 8. Johann Sebastian Bach. 1748-1949. Contrapunctus XIV'un son sayfası/The last page of the Contrapunctus XIV. (Wikipedia). Erişim: 21.11.20. <https://is.gd/HPWFZe>

İfade, sanatçının sanat yapıtı yoluyla geliştirdiği anlamla beraber dilsel alanının sınırlarında gezinen bir tür söyleyişin dışarıya yansıtılmasıdır. Sanat yapıtının dışarıya sunulup tartışılmaya açılmak istenen ve bu amaçla eserle birlikte onun bünyesinde oluşan yeni bir betimlemedir denilebilir ifade için. Bilginin sınırında dolaşan ve tanımlanmamış olanı tanımlamaya yönelik bir eylemlilik durumu ve girişimdir. Sanatçı, bu dilsel alanın sınırlarında ve keşfetmiş olduğu anlamları deneyimleyerek çeşitli kavramlar elde edebilir. Aynı zamanda, bunu bir çalışma ve üretim yöntemi olarak kullanabilir. Sanatçının ifade arayışı, onu, kavram ve tanım arayışına götürdüğü gibi, beraberinde maddi şeylere

başvurarak ve onlarla bir ilişki kurmaya başlayarak bir tür sanatsal yaratıcı edime yönlendirmiş olur.

Albert Camus ise Sisifos Söyleni kitabında insanın yaratıcı edimi hakkında şu düşünceleri yazar: “İnsan yaratımında gizem yoktur, istem gerçekleştirir bu mucizeyi. Ama hiç değilse gizi bulunmayan gerçek yaratım da yoktur.” (2015, s. 130). Camus’nün kitabında sözünü ettiği istem, insanın dünyayı kavrayış çabası ve dünyaya karşı etkilenişin oluşturduğu fikir ve düşüncelerin bir tür içeriden dışarıya güdüsel bir biçimde açığa çıkan bir taşkınlık hali durumudur. Daha önce de bahsedildiği gibi bu istekli olma hali, dışarıda, dış dünyada karşılığını bulmaya çalışan yaratıcı bir kuvvete dönüşür. Camus’nün de belirttiği gibi, insanın uğraşının istekle olan ilişkisi onun yaşamını sürdürdüğü dünyaya egemen olma çabasında yatar. Sanatın ve felsefenin anlam arayışı için kendine seçtiği yol, bilimden farklılaşan bir biçimde gerçekliğin peşinde giderek dünyayı tam olarak açıklamaya çalışmak değil, onu öncelikle betimlemek için uğraşmaktır aslında. Buna bağlı olarak da bir sanatçının görevi de dünyayı deneyimlerken kendi ifade araçlarını geliştirmektir. Camus’nün kitabında öne sürdüğü uyumsuz insan kavramı, yazar ve sanatçının yaşayış biçimiyle özdeşleşen bir insan modeli olabilir. Albert Camus’ye göre bu insan modeli için de yine öncelikle önem verilmesi gereken şey: “Açıklamak ve çözmek değil, duymak ve betimlemek söz konusudur.” (2015, s. 112). Örneğin, İngiliz felsefeci A.C. Grayling de benzer şekilde Wittgenstein’in son dönemlerinde karar verdiği felsefenin uygun yöntem ve amaçlarına ilişkin görüşlerini şu cümleyle dile getirmektedir: “Wittgenstein’in yöneme ilişkin yorumlarının gelip dayandığı sonuç, felsefedeki amacımızın açıklamak değil, tasvir etmek olması gerektiği iddiasıdır.” (2016, s. 116). “Açıklama tümünden atılmalı, yerine betimleme geçmeli.” (Wittgenstein, 2017, s. 67). İfade de, deneyim yoluyla sahip olduğu şeyi, yeni bir şeymiş gibi üretmeyip onu sadece betimlemektedir aslında. Bunu kendisine amaç edinen bir girişimdir. İsmail Tunalı da Nicolai Hartmann’ın, modern ontoloji kavramıyla beraber öne sürdüğü gibi verilen diğer örneklerle paralel bir biçimde, var olanı inceleme yönteminin, var olanı olduğu gibi betimleyen bir yöntem olması gerekliliğini şu şekilde belirtmiştir:

Var-olanı tanımlamaya çalışmamalı, tersine onu tasvir etmeye çalışmalıdır. Varlık ya da var-olan bir şey olarak var-olan, yani ‘ne ise o olan’ bir şey olarak, somut olarak ele alınmalıdır. Var-olanın somut olarak ele alınması, var-olanın bütünlüğünü gösterir. Ne var ki bu bütünlük bir çokluğu ifade eder (1971, s. 18).

1.5. Tin Kavramı

Sanatçı ifadesinin, sanat yapıtı yoluyla tekilden genele yayılıp, evrensel bir karşılık bulabilmesi fikri, bu haliyle taşıdığı anlamla, tinsel varlık kavramının kapsadığı bir alana uygun geldiği akla gelebilir. İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi kitabında incelediği Nicolai Hartmann'ın modern ontoloji kavramında önemli bir yer tutan tinsel varlık kavramını geliştiren, aydınlanma fikrinin felsefi ve düşünsel kurucularından Hegel olmuştur. İsmail Tunalı'nın kitabında belirttiği gibi Nicolai Hartmann ise, bu tinsel varlık kavramını daha derinden temellendirip geliştirir (1971, s. 24). Tunalı, kitabında Hartmann'ın görüşlerini izleyerek, Hegel'in düşüncelerine göre değişiklik gösteren tinsel varlık kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

Tinsel alan, kültür dünyasını oluşturur. Kültür dünyası ise, ruhi varlık dünyasından tamamen farklıdır [...] Ama, burada da yine aynı bağıllık münasebeti hüküm sürer. Yani tinsel varlık da, ruhi varlığın organik ve inorganik varlıklara bağlı oluşu gibi ruhi varlığa bağlıdır, ona dayanır. "Tinsel hayatın büyük tarihi fenomenleri bireylerin ruhi hayatına dayanır, bunlar, tinsel fenomenlerin her zamanki taşıyıcılarıdır." [...] Bu taşıyıcı tabaka ruhi bireylerdir. Tinsel varlık dediğimiz [...] bu, kültür ve tarih varlığıdır diye kısaca tanımlanabilir. Ama, kültürü ve tarihi olayları taşıyan ruhi bireylerdir. İnsanın olmadığı yerde kültür de, tarih de olamaz (1971, s. 24).

Hegel, tinsel varlıkta bir cevher karakteri görmüş ve onu mutlaklaştırmıştı (1971, s. 35). Böyle olunca da bu tür bir tinsel varlık anlayışı içerisinde Hegel'e göre sanat: "Mutlak Tin'in bilincine varmanın en üstün ifadesidir; bir başka deyişle Mutlak Tin'in duyuşsal tezahürüdür." (Artun, 2016, s. 1). "Sanat eseri, duyuşsal bir nesne olarak, sadece duyuşsal kavrayış için var değildir [...] duyuşsal olmasına karşın aynı zamanda özünde tinsel kavrayış için vardır." (Hegel, 2020, s. 9). Görüldüğü gibi Hegel bu yorumuyla sanat eserinin yarattığı anlamın, sanat eserinin nesnel varlığının bulunduğu yer olan dünyadan ayrı bir yerde, tinsel varlık alanında olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla sanat eserinin, nesnel bir varlık olarak anlamını da bu şekilde, bir bakıma yadsımış olmaktadır. Beraberinde Hegel insan etkinliğinin bir ürünü olarak sanat eserini şu cümleleriyle tanımlamaktadır: "İnsanın içsel ve dışsal dünyayı, içerisinde kendi özünü yeniden tanıdığı bir nesne olarak, kendi tinsel bilincine yükseltme yönündeki akılsal gereksinimdir." (2020, s. 11).

Bununla beraber, Hegel sanatta doğanın biçimlerini kopyalayarak tekrar elde etmenin bir yolu olan mimesisin, sanatın temel amacı olduğu varsayımına şu görüşlerinde belirttiği gibi karşı çıkar:

Taklit ilkesi tamamen biçimsel olduğu için, bu ilke sanatın amacı kılındığı zaman, nesnel güzelliğin kendisi ortadan kalkar. Çünkü bu ilke amaç kılınırsa, o zaman artık taklit edildiği düşünölen şeyin karakteri değil, ama yalnızca taklidin doğruluğu söz konusudur (2020, s. 18).

Hegel'e göre örneğin antik mimesis estetiğinin yerini yaratım estetiği alır (Artun, 2018, s. 1). Böylelikle, bu görüşe göre sanat artık doğanın taklidi olmayıp kendini özerk bir yerde konumlandırabilmiştir. Ancak Hegel kendi bakış açısıyla savunduğu sanat eserinin duyusal ve nesnel niteliklerini, tinin dünyadaki bir sunumu olarak görmektedir. Bu fikirleriyle birlikte Hegel, insanın yaratma edimini özel bir tinsel varlık alanında değerlendirmekle de sanatı Platon'dan farklı bir yolla da olsa idealize etmiş olmaktadır: “Sanat ve sanat eserleri, tinden doğmakla ve tin tarafından yaratılmış olmakla, bizzat tinsel bir türdendirler, ama yine de onların sunumları bir duyusallık görünüşüne bürünür ve duyusal olanı tinle kaplar.” (2020, s. 9).

Nicolai Hartmann'a göre ise tinsel varlık: “Havada duran bir şey değildir, tersine, tinsel varlık, başka tarzda olan bir varlık temeline dayanarak meydana gelir. Böylece, tek kişinin kişisel tini bir ruh hayatına ve bu ruh hayatı yine maddi organik hayata dayanır.” (1971, s. 35). Böylece, sanatçının sanat eseri üzerinden üretmeye çalıştığı anlam, ifadenin nesnel bir biçim alması yoluyla niteliksel ve duyulabilir özellikler taşımasıyla beraber, dünyada gerçekleşen bir yaratıcı edim olarak yeryüzünde somutlaşmış bir biçimde yerini almış olur. Böyle bir anlayışla Hegelci tinsel varlık kavramından ayrılan sanat eseri Nicolai Hartmann'ın geliştirdiği ve kullandığı objektivleşmiş tin kavramıyla uyum sağlamış olur.

2. BÖLÜM: İFADENİN SANAT YAPITINA ETKİSİ

Her tür eylemde unutmak vardır: her tür organik yaşamda yalnızca ışığın değil, karanlığın da olması gibi (Nietzsche, 2020, s. 7).

İnsan eylemleri ve edimleri, insan hayatının bütününe yayılır. Günlük yaşam içerisinde parçalı olarak görülebilen bu insan eylemleri ve edimlerinin gün içerisinde bittiği ve her defasında yeniden başladığı algısı, aslında o bir günün, zamanın parçalanmış bir birimi olmasıyla ilgisi olduğu düşünülebilir. İnsan yaşamının bir günü olarak tanımlanan şey, genele yayılmış bütünsel bir hareketlilik olan zamanın bölünerek parçalara ayrılmış ve birim haline getirilmiş planlı bir biçimdir.

Zamanı kendince kavrayan ve ona kendine göre çeşitli nitelikler atfeden varlık sadece insandır. Bunu yine dünyada, yeryüzünde kendi bedeni ve duyuları aracılığıyla nesnelere algılayarak ve gözlemleyerek gerçekleştirmektedir. “Dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz.” (Merleau-Ponty, 2020, s. 25).

İnsan, zamanın hareketliliğini, kendisi ve diğer nesnelere arasındaki ilişkiler üzerinden dolaylı ve birimsel bir nitelik haline getirerek kendisi için algılanabilir ve kontrol edilebilir bir temsile dönüştürmüş olur. Dolayısıyla insan yaşamının bir günü, bu yaşamın içerisinde oluşturulan bir birim demektir. İnsan bu yolla, nesnel gerçeklikler üzerinden ona atfettiği bütünsel bir formu ve hareketliliği olan zamanı, birimsel bir niteliğe dönüştürerek kendisi için kullanılabilir bir veriye dönüştürür.

İnsan hayata geldiği andan itibaren sürekli olarak, bir hareketin ve eylemlilik halinin içerisinde. Bu devinime katılır ve aynı zamanda bu durumu kendisi için tanımlamakla da yükümlüdür. Bunu, dünyanın hareketine sahip olduğu duyu ve yetilerin tümüyle birlikte katılarak ve yorumlayarak yapar. İnsana göre bu hareket ve eylemlilik hali, dışarıyı sürekli bir şekilde dolaylı olarak devam eden bir deneyimleme süreci halindedir. İnsan dünyayı bir dışsallık olarak kavrar ve onu deneyimleyerek ondan ihtiyacı olanı kendisi için alır. Deneyimin sonucu, o deneyimi eylem yoluyla insanın kendisine mal etmesidir. Böylelikle insan, hayatı boyunca gerçekleştirdiği eylem ve edimleri aracılığıyla deneyimlediği dünyada, kendi kendisini kurar ve kültürel anlamda her defasında yeniden üretir. Bu durum hayatın büyük bölümünü kapsamaktadır.

Bir önceki bölümde Bach örneğiyle belirtildiği gibi, dünyadaki doğal yaşamın ritmi ve ilerleyişinin, kendine göre bir hali vardır ve kendine göre olağan bir akışa sahiptir. Farrachi, Bac Son Füg kitabının devamında evrenin düzeni hakkında şu yorumda bulunur:

Evrenin düzeni basittir. Su akar, ağaçlar biter, çiçekler açar, taşlar öylece durur, zaman geçer, ot büyür, deniz yükselir ve çekilir, mevsimler değişir ve geri gelir, Dünya döner, güneş parlar, ölüm canlıları ele geçirir, yaşam doğar, Tanrı susar, hayvanlar ilerler; elma ağaçları elma, ayakkabı tamircisi ayakkabı, besteciler müzik verir. Evrenin düzeni karmaşıktır. Su akar, ağaçlar biter, taşlar öylece durur, zaman geçer, deniz yükselir, Tanrı susar... Basit ile karmaşık, soyut ile somut birbirlerinin yüzleridir (2008, s. 7-8).

2.1 Yaratıcı Süreç

Özne ve nesnel bir varlık arasında yaşanan karşılaşma durumundan önceki bölümde bahsedilmişti. Buna dair bir örnek olarak Giacometti'nin yaratıcı edimi ve bu yaratıcı edimin sanatçının hayatına yayılan çalışma süreci doğru bir örnek olarak gösterilebilir.

“Karşılaşma Giacometti’de yarattığı mücadele ve kaygının yüksek derecesini açığa koyar.” (May, 2019, s. 98). Bu durum Giacometti'nin bütün hayatında, yaşayış biçiminde ve dolayısıyla da çalışma ve üretme yönteminde etkili olmuştur. Onun bütün hayatını kapsamış olan tüm bu yaratma süreci Camus'nün dile getirdiği gibi tanrıların lanetlediği Sisifos mitinde ona yüklenmiş olan sonu gelmez göreve de benzetilebilir:

Tanrılar Sisifos'u bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm etmişlerdi. Sisifos kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşecekti hep. Yararsız ve umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmadığını düşünmüşlerdi, o kadar haksız da sayılmazlardı (Camus, 2015, s. 137).



Görsel 9. Alberto Giacometti. 1956. Venedikli Kadınlar/Women of Venice. (Guggenheim-bilbao). Erişim: 01.01.21. <https://is.gd/u33KnF>



Görsel 10. Alberto Giacometti. 1935-1945. Heykeller/Sculptures. (Venetiakapernekasblog). Erişim: 01.01.21. <https://is.gd/bX>

Karşılaşmanın gerçekleştirdiği bu ilişki durumundan ortaya çıkan kaygıyı Giacometti dünyayı algılama deneyimine ve beraberinde yaratıcı bir edime dönüştürür ve bu deneyimi görünür hale getirir. Rollo May'in, Yaratma Cesareti isimli kitabında, Giacometti'de oluşan bu kaygının, sanatçının gerçekleştirmeye çalıştığı ideal görü ile nesnel sonuçlar arasındaki çatlakla ilişkili olduğundan bahsedilir (2019, s. 100). Dış gerçekliğe ait olan modeli taklit etmekten öte bir şekilde, sadece bu dış gerçekliği ve orada olanı kendince gösterebilme çabası içerisinde sanatçının ellerine ulaşan kaygının malzeme üzerinde sanatçının bu deneyiminin izlerine dönüşmesidir (Görsel 9-10-11). "Üzerinde çalışıyor olduğu heykel ya da resmin, nesnel bir gerçekliğe karşı gelen öznel deneyimin ifadesi olduğunu hisseder." (2019, s. 100). Giacometti nesneye doğrudan doğruya biçimlendirilmek için duran bir malzeme gözüyle bakar. Giacometti'nin nesneye olan bu yaklaşımı ve ona karşı uygulayı yaratıcı edim Bergson'un düşünceleriyle paralellik göstermektedir:

İmal etmek maddenin içinden bir nesnenin biçimini oyup çıkarmayı içerir. En önemli şey, elde edilecek biçimdir. [...] imal etmeye yönelen bir zeka, şeylerin aktüel biçimiyle yetinmeyen ya da onu son olarak kabul etmeyen, tersine bütün maddeye sanki istenirse oyulabilecekmiş gibi bakan bir zekadır [...] eylem, ve özellikle imal etme, bizi şeylerin her aktüel biçimini düşünmeye, hatta doğal şeylerin biçimini, yapay ve geçici olarak düşünmeye zorlar; düşüncemizin algılanan nesneden, o nesne örgütlü ve canlı olsa bile, onun iç yapısını dışarıdan işaret eden çizgileri silmesini sağlar; kısacası, onun maddesini biçiminden bağımsız olarak görmemizi sağlar (2016, s. 166).



Görsel 11. Alberto Giacometti. Roma Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi/National Gallery of Modern and Contemporary Art in Rome. Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Yaşamakta olduğu bu deneyim, raporda bahsedildiği gibi aynı zamanda düşüncenin ve anlam arayışının ilksel bir deneyimidir. May'ın tabiriyle, Giacometti çevresindeki dünyayı, insan olmaya ilişkin kendi görüşünden tekrar-üretim ve algılama mücadelesine adanmıştı (2019, s. 101). Bu mutlak yerde kalabilmek için Giacometti her gün yeniden heykel yapmaya başlar. Bir başka deyişle mutlak olan, Giacometti için her gün yeniden başlayan çalışmanın, yaşanan bu sürecin içerisinde kalabilmektir. Giacometti ortaya çıkardığı heykellerden çok memnun olmadığını da söyler: “niyetlendiğim şeye benziyorlar, ama tam o değiller.” (2016, s. 653). Sartre, Giacometti'deki bu huzursuzluğun sebebine şu düşünceleriyle açıklık getirir:

Onu rahatsız eden şey bu hareketli dış hatların, hiçlikle varlık arasındaki bu yarı hallerin, hep değişmesi, iyileşmesi, bozulması ve bir kez daha başlaması, kendi düzgün yollarına koyulması, bütün bunların ona uzak bir toplumsal mesleğe yol açması. Onları unutacak. Bu yaşamın muhteşem birliği ısrarla mutlak olanı aramasından geliyor. (2016, s. 653)

Giacometti işte yaşadığı bu paradoksun içerisinde resim ve heykellerini yapar. Onun bu durum içerisinde gerçekleştirmek istediği şey bir heykel yapmanın ötesinde, aslında ne gördüğünün bilgisine ulaşabilmek ve ona nesnel bir kalıcılık getirebilmek olabilir. Bunun nedeni daha önce de bahsedildiği gibi dış dünyanın onu zorlamasıdır ve Giacometti'nin bu yaşantı deneyimi ve ona karşı geliştirdiği yöntem daha önce hiç ele alınmamış bir biçimsel ifadeyi geliştirmesine neden olur. Hayatını ele geçiren uzun çalışma süreleri bunun içindir. Giacometti'nin yapıtları bir noktadan başlayan ve bir sonuca varmadan ama sürekli bir

şekilde ilerleyerek devam eden uğraşların ürünüdür. Bu süreç içerisinde yapıtlarını bozar, yıkar ve yeniden tekrar yapar. Buna her gün devam eder ve bu yaşam deneyimi Sartre'ın da bahsettiği gibi onu diğer tüm insanların yaşama şekillerinden ayırmakta olan bir deneyimdir. Bu farklılıklarla giderek nesnelleşmeye başlayan Giacometti'nin görüşü, çalışma bırakıldığı anda artık kendi uzamını oluşturmaya başlayan nesnel bir değere dönüşür. Fakat Giacometti'nin heykellerinin oluşturduğu uzam zamanında gelenekte görünen ve bir ilke olarak üç boyutlu nesnelere içine yerleştirildiği temsil olarak uzam algısı gibi değil, doğrudan doğruya gerçek uzamı biçimleriyle yeniden sunarlar. Sartre Giacometti hakkında yazdığı metinde bu durumu şu ifadeleriyle açıklar:

Giacometti'nin bir heykeline yaklaşmayız. Yakınına gittiğiniz zaman bu göğsün dereceye göre sarkmasını beklemeyin, değişmeyecektir; ve siz, yaklaşırken meme uçlarına basıyormuşsunuz gibi tuhaf bir izlenime kapılacaksınız; onların imalarına sahibiz, onları tanırsallaştırırız, artık onları görme noktasına geldik: bir iki adım daha ve onlara sahip olmak üzereyiz; bir adım daha ve her şey ortadan kaybolur, alçımın kırışıklıkları orada kalır. Bu heykeller kendilerinin sadece saygılı bir uzaklıktan görülmelerine izin verirler (2016, s. 655)

2.2 Eylem

Avrupa'da, Modernizm'le beraber resim yüzeyini ve resmin yapısını oluşturan öğelerin ayrıştırılıp, her birinin birer salt nitelik olarak anlam kazanmasından sonra, 1940'lı yıllara gelindiğinde ise artık bu öğelerin Amerika'lı sanatçılar tarafından kendilerine özgü bir biçimde tekrar ele alınmaya başladığı görülmektedir. Amerikan Soyut Ekspresyonist sanatçıları resmin biçimsel bileşenlerinden olan bu öğeleri bir bakıma idealist bir tutumla yeniden kullanmaya başladılar. Buna neden olarak, Avrupa düşüncesinin katkısıyla beraber içinde yaşadıkları coğrafyaya ait eski kültürlerin de etkisi gösterilebilir.

En temelde bu sanatçılar için sanat yapmak bir eylem hali olarak görülmekteydi. Bu bakışla yapılan sanat yapıtı, sanatçıların eylemlerinin izlerini taşıyan kesitlerden oluşuyordu. Dolayısıyla bu eylemler aynı zamanda sanatçının yapıtını yaparken yaşadığı sürecin, geçirdiği o anın da tuval üzerindeki yansıması oluyordu. Bu tutumun öne çıkmasında ayrıca sanatçıların içinde yaşadıkları o dönemin endüstriyel ve maddeci toplum yapısına karşı bir direnç gösterme çabası da yatmaktaydı. Bu türden bir tüketim kültürünün giderek artmış olduğu ve üretim mekanizmalarının büyük çoğunluğunun tüketimi ve maddileşmeyi teşvik ettiği bir dünya sisteminde, insana ait yalın bir özellik olarak ortaya çıkan eylem ve onun

ifadeci yönü, sanatçının kendi iç dünyasına ait bir değer olarak görüldü. Teknolojiye, seri üretime ve onun getirdiği yaşam tarzına bir tepki olarak sanatçı eylemlerinin belirsizliğinin ve kestirilemez oluşunun iz düşümlerine değer verilmeye başlandı. Her sanatçı üzerinden farklı görünümde ve biçimlerde açığa çıkan bir şey olmasıyla da önem kazandı.

Bu tür idealist görüşlerin yanı sıra Soyut Ekspresyonist sanatçıları bir eylem sanatı icra etmelerine götüren şey, aynı zamanda onların resim yüzeyini nesnel bir gerçeklik olarak algılamalarından ileri geliyordu. Yani yüzey, gerçeklik dışı bir uzam algısı olarak kullanılmıyor doğrudan doğruya sanatçının üzerinde çeşitli araçlar kullanarak eylemlerini gerçekleştirdiği somut bir yüzey olarak ele alınıyordu.

Bir eylem olan bir resim sanatçının biyografisinden ayrı tutulamaz. Resmin kendisi onun yaşamının seyreltilmiş karışımındaki bir “momenttir” – “moment ya da vakit” ya tuvali lekelemekle geçen eylem dakikaları anlamına, ya da işaret diliyle yürütülen ışıklı bir dramın süresi anlamına gelir. Eylem-resim sanatçının varoluşuyla aynı metafizik töze sahiptir (Rosenberg, 2016, s. 630)



Görsel 12. Jackson Pollock. 1950. Bir: Numara 31/One: Number 31. (Moma). Erişim: 06.01.21. <https://is.gd/VTddbQ>

Jackson Pollock da erken dönemlerinde Avrupa'daki sanat akımlarına ilgi duyan bir sanatçıydı. Fakat daha sonrasında bu akımların kendilerine ait çalışma tarzlarından ortaya çıkan biçimleri takip etmekten vazgeçip uzaklaşmaya başladı. Sanatçının yapıtlarında giderek imge yok olmaya başladı ve bunu takip eden süreçte kullandığı fırçanın da yüzeye teması da kesildi. Tuval yüzeyini yere serdikten sonra fırçadaki boyayı kendi hareketiyle

yüzeyde dolaştırarak uygulamış olduğu bu farklı çalışma yönteminden yeni biçimler ortaya çıkarmaya başladı.

Jackson Pollock'un herhangi bir amaç gözetmeksizin boyayı yüzeyde kullanması, aynı zamanda bu türden bir sanatçı eyleminin, resim yüzeyinde bırakmış olduğu kalıntıda sanatçının varlığının da o kalıntının iziyle birlikte görünürlük kazanması anlamına geliyordu. Bununla ilgili olduğu kadar Pollock'un yapıtları bedenle ve bedenin hareketiyle ilişkili olduğu söylenebilir. Beden, sanatçının eylemlerinin başlamasına, eylemin uygulanmasına ve tamamlanmasına yardımcı olan önemli bir öğedir. Tüm bunlarla birlikte şu da anlaşılabilir ki, soyut dışavurumculukta öznenin belirişi, dikkat çekici bir özellik olarak öne çıkmıştır.

Pollock ve diğer soyut ekspresyonist sanatçılardaki bireysel isteklerin, nesne ve malzeme aracılığıyla dünyanın koşulları ile bir etkileşim ve ilişki içerisine girerek gelişim gösterdiği görülebilmektedir. Sıradan gibi anlaşılabilir bu yaklaşımların dünya verileri ile kurmuş olduğu bağ sonucunda, sanatçının izlediği yol ve teknikler ile sanat alanında biçim kazanmaya ve görünür olmaya başlamışlardır. Aynı zamanda rastlantısal olan ve bu rastlantısallığın sonucunda sürekli bir şekilde, yeni ve farklı biçimlerde açığa çıkan bu veriler sanatçı tarafından yönlendirilmektedir. Örneğin, boyanın akışkan özelliğinin Pollock tarafından kullanılması gibi. Bunun gerçekleşmesi için tuval bezini yere sererek boyanın bu yüzey üzerinde akıtılarak gezdirilmesine ve böylelikle, buna neden olan yerçekimi kuvvetinin Pollock'ta önemli bir öğe olarak ön plana çıkması gibi. Bu ve bunun gibi bütün olgular en başta bir sanatçı tarafından gün içerisinde alınan dış dünya ile girilen etkileşim sonucunda ortaya çıkan bireysel kararlar yoluyla gelişim göstermektedir. Aynı zamanda bu durum her ne olursa olsun kuralları ilkel bir biçimde sorgulamanın ve böylelikle günlük hayata sürekli şekilde yerleşen klişelere olan bağlılıklardan koptuğu çalışarak ona karşı yenilikler geliştirebilmenin temel bir insani özellik olduğu anlaşılabilir (Görsel 12).



Görsel 13. Cy Twombly. Roma Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi/National Gallery of Modern and Contemporary Art in Rome. Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Yapıtlarında eylemin öne çıktığı bir diğer sanatçı da Cy Twombly'dir. Twombly'nin yaratmakta olduğu şey, basitçe, çizgi çizme eyleminin doğrudan kendisiyle ilgilidir.

Pollock'taki resmetme eyleminin sonunda yüzeyde oluşan biçim, farklı bir derinlik algısıyla kendine has bir soyutu ön plana çıkarmaktadır. Twombly'nin yapıtlarında ise pek de öyle bir durum gözlenmemektedir. Oluşturmakta olduğu biçimlerde çizgi çizme eyleminin kendisi görünür kılınmaktadır. Bu biçimler başka bir durumu nitelememektedir.

Twombly'deki çizgi çizme eylemi aynı zamanda belli bir anın, yani çizgiyle ve o resmi yaptığı anla bağlantılıdır. Böylelikle, öncesi ve sonrası Twombly için çok da önemli olmamaya başlamaktadır. O ana dair, elin araçsallaşarak doğrudan doğruya yüzeyde iz bırakmaya başlaması, bu durumun nesnellik kazanmasıdır. Kalemin ya da fırçanın belirli konuların anlatım araçları olma özelliklerinden çıkarılıp sanatçının deneyimine dahil edilmesi ve bu koşullarda ne anlatabiliyorlarsa onun görünür olması söz konusudur. Bu süreci bağlayan ise Twombly'nin çizgi çizerken uyguladığı refleksleri olur (Görsel 13). Sanki resim ya da yazı olmak isteyen ya da istemeyen, kararsız, üretmeyi ya da hiç üretmemeyi isteyen birinin davranışlarını sergiler gibidir bu yapıtlar (Görsel 14).

Doğrudan malzemeyi kullanmayla ilgili ve kaygıdan uzak gibi görünen bu tür yaklaşımlar çocuksu bir tavır gibi düşünülecek olsa da, tabii ki Twombly yetişkin bir insanın kaygılarını taşımaktadır. Ancak, o ana yerleşebilmek için bu kaygıların üstesinden gelebilmiş ve bilinçli olarak unutabilmiştir.



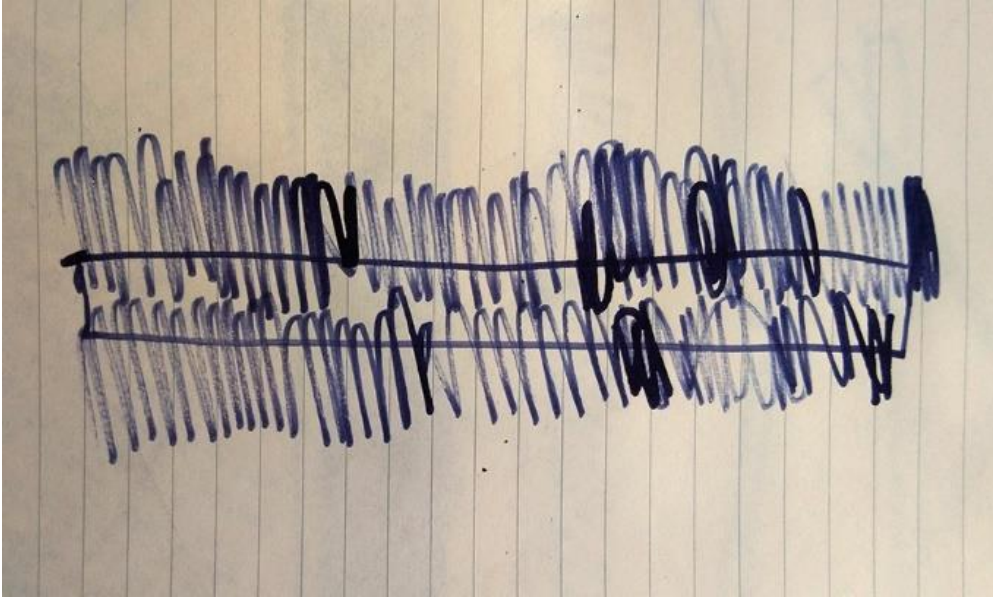
Görsel 14. Cy Twombly. 2005. İsimsiz/Untitled. (Christies). Erişim: 18.01.21. <https://is.gd/KeOXEX>

2.3. Odun Kesmek

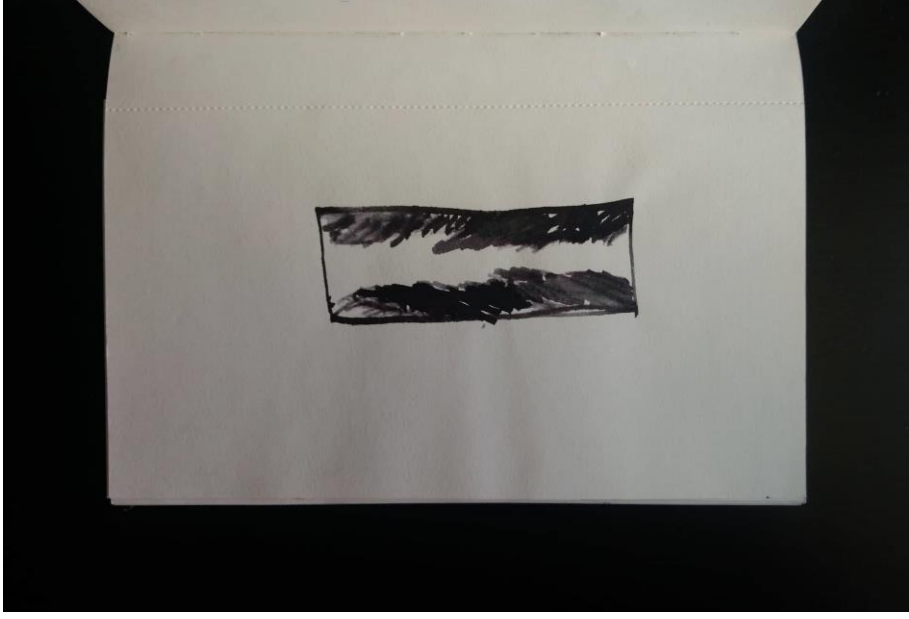
Bütün nesnelere verilmişse, bununla, bütün olgu bağlamları da verilmiştir (Wittgenstein, 2018, s. 17).

İfadenin, eylemle ve yaratıcı edimle olan ilişkisi üzerine temellendirilmesi amaçlanan bu raporun araştırma konusu için belirlenen yöntem ise günlük yaşamın içerisinde alınan bir eylem olan odun kesmektir.

Bu kapsamda, odun kesme eylemi günlük yaşamın içerisinde alınıp, sanat alanında yaratıcı bir edimin yöntemi olarak kullanılmak istenmiştir. Sadece bir odun parçasını alıp onu kesmek istemek; bu türden bir istekle, bir odun etrafında kesikler açılarak geçirilen süreç sonunda o odun parçasının aldığı yeni biçim, özneye ait bir eylemin biçimini alır (Görsel 15-16-17).



Görsel 15. Murat Atabek. 2020. Eskiz Defteri/Sketchbook.



Görsel 16. Murat Atabek. 2020. Eskiz Defteri/Sketchbook.



Görsel 17. Murat Atabek. 2019. Çalışma sürecine ait görsel / A Picture of working process.



Görsel 18. Murat Atabek. 2019. Sergilemeye ait görsel / A Picture of exhibition.



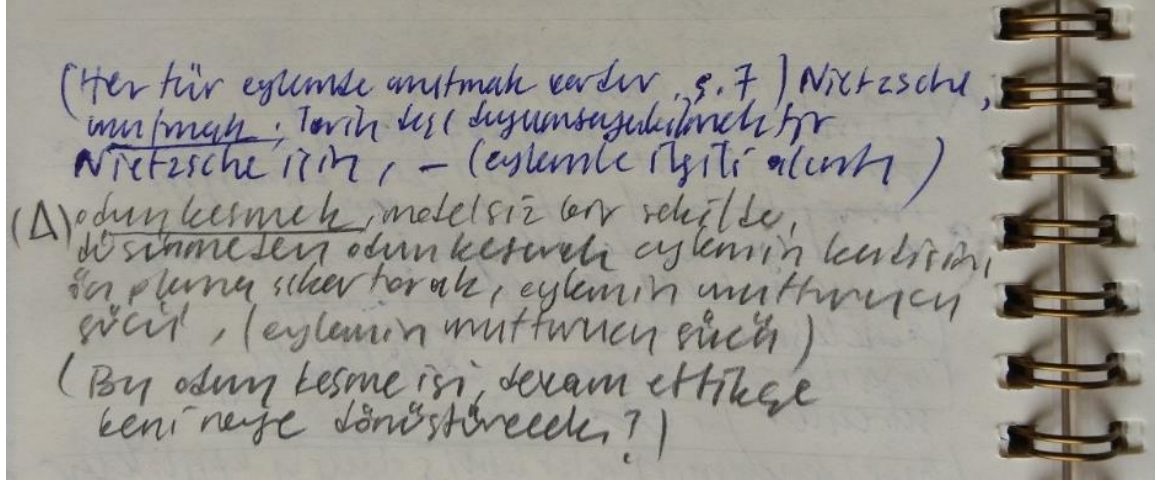
Görsel 19. Murat Atabek. 2020. Çalışma sürecine ait görsel / A Picture of working process.



Görsel 30. Murat Atabek. 2020. Kesilmiş odun parçası / Cut a piece of wood.



Görsel 41. Murat Atabek. 2020. Kesilmiş odun parçası / Cut a piece of wood.



Görsel 22. Murat Atabek. 2020. Not Defteri / Notebook.

Bu türden bir deneyimle, aynı zamanda bir oluş halini tarif etmek için ya da bu şekilde bazı etkilerden bahsedebilmek için, etkin olmayla ilgili bir anlam üretilmeye çalışılırsa eğer, bu tür kesme ve yontma eylemlerinden sonra oluşan biçimler arta kalmaktadır (Görsel 18-19-20-21).

Öznenin nesneye doğru olan yönelimi, eylem aracılığıyla gerçekleştirilen temas ve daha önce de bahsedildiği gibi karşılaşmadan doğan etkileşimle, nesneyi kuşatmaktadır. Şu da denilebilir ki, öznenin nesneye olan etkileşimi, nesnenin kendine ait olan nitelikleriyle kaynaşmaya başlar. Bu durum, bir eyleme başlamadan önce bunun bir karşılığının da olacağını beklentisinden ileri gelmektedir. Bu yaklaşım, her düşüncenin ve yönelimin kendisini görünür kılmak için, dışarıda varolanla bir bağ kurabilmesi gerekliliğiyle ilgilidir. Dünyada bu tür bir ilişkiyi gerçekleştirebilecek ve bu ilişkiyi kurabilecek tek varlık insandır. İnsanın dünya ve nesnelere kurabildiği ilişki ve müdahale etme yetisi bunu gerçekleştirmektedir. Nesne, yani bu rapor kapsamında ele alınan bir odun parçası, kendisini algılanabilen somut bir varlık olarak insanın duyuşsal alanına ve insanın dolayımına sunar.

Bir tasarıma bağlı kalınmadan, o anda nesneye kurulan bağ ile eyleme geçerek (odun kesmek), bedenini yönlendirilmesiyle başlayan odun kesme deneyimi ile elde edilen biçim, yaşamla bağlı olan yaratıcı bir edim olarak sanat alanına yerleştirilmektedir.

İnsanın geçmişten bugüne kadar gelen kalıtsal eğilimlerinden biri de biçim verme itkisidir. Bu bağlamda odun kesme eyleminin kendisi, bu raporun içeriğinde yaşam alanından sanat

alanına geçen, daha doğrusu bu iki olgu arasındaki mesafeyi kateden bir yönelim olarak kullanılmak istenmiştir (Görsel 22).

Bir eylem türü olan, insanın dünyadaki nesnelere üzerindeki değiştirici ve dönüştürücü etkisinin temeli olan biçim verme itkisinin bu raporda irdelenmesi ve görünür kılınması amaçlanmıştır. İşlevsel durumlardan arındırılmış bir odun kesme eyleminin, nesne üzerindeki izi, bu durumun nesnedeki etkisi ve böylelikle özneye ait bir ifade nesnesine dönüşümü deneyimlemek istenmiştir. Odun kesme eyleminin kendisi, modelin ya da herhangi bir tasarımın olmadığı türden bir yaklaşımla, öznenin doğrudan doğruya nesnenin kendi yapısıyla ve sunduğu olanaklarla bağ kurmaya çalışan bir yöntem olarak kendisini nesnede biçim ve ifade olarak göstermektedir.

Çalışma süreci boyunca şu konu gözlemlenmiş ve öne çıkmıştır; yukarıda bahsedildiği gibi tasarım ve modelden uzaklaşarak doğrudan biçim verme eyleminin kendisi aracılığıyla nesneye yaklaşıldığındaki bu süreçte her olguya ait her bir ögenin kendi varlıklarının görünür olmaya başladığı, nesnenin kendi varlığı yani ağacın ağaç olarak hali ve odun kesme eyleminin kendisi olarak aldığı biçim görünürlük kazanmaktadır. Böylelikle yontulan ağacın aldığı yeni biçimin de ağacın nesnel varlığının içeriğinde bir olgu olarak var olduğu gözlemlenmiştir. Bu, kendiliğinden olanla, var-olan karşıtlığının özne ve nesne arasındaki etkileşim yoluyla bir bakıma birbirine kaynaşması halidir.

Bu durum Wittgenstein'in 'olgu bağlamı' olarak tanımlamış olduğu kavrama karşılık gelebilir. Grayling, Wittgenstein'in olgu bağlamı kavramına şu yorumla açıklık getirmektedir:

'Olgular bağlamı' kavramını sezgisel olmanın dışında açıklamak zordur. Örnek vermek istersek, benim elimde kalemle bir masada oturuyor olmamın, bunu baharda Oxford'da yapmamın, bir araya gelince bu sözcükleri belli bir zaman ve yerde yapıyor olduğum olgusunu meydana getiren olgu bağlamlarına –'şeylerin olagelen halleri', var olan durumlar- dahil olduğunu söyleyebiliriz. Yine, Wittgenstein açıkça bu tür örnekler vermekten kaçınır. Olgu bağlamlarını, ciddi anlamda soyut bir biçimde, bir nesnelere bileşimi olarak tanımlar. Bununla kastettiği, bir olgular bağlamının, kişinin bileşenlerine ayırabildiği (analiz edebildiği) bir şey olduğudur; bu bileşenler, düzenlemeleriyle birlikte, olgu bağlamlarının temel yapı taşlarıdır. Bu yapı taşları nesnelere, ve nesnelere de karışmamış -yani yapısız- olmaları itibarıyla 'basit'tirler. Bu nedenle, bileşenlerine ayıramaz ya da kendilerinden daha temel bir şeye indirgenemezler. Dünyanın meydana geldiği ilkel unsurları oluştururlar. Dahası, nesnelere için, der Wittgenstein, nesnelere olgu bağlamlarının olası unsurları olması gerekir; herhangi bir olası nesnelere bileşiminin (olgu bağlamının) dışında var olabilen nesne düşüncesi, boş bir düşüncedir (Grayling, 2016, s. 66-67).

Bu açıdan bakıldığında, eylem yani bu raporda yöntem olarak kullanılan odun kesmek, Wittgenstein'in dile getirdiği gibi dünyadaki bir olgu olarak diğer olgular arasında birleştirici gücüyle anlam kazanmaktadır. Odun kesmek, o gün içerisinde ve orada, başka herhangi bir şey de yapılabilecekken odun kesmeye karar verip, bu eyleme başlamak ve bir nesneyi bu eylemle, bu eylemin izine dönüştürmektedir. Böylelikle, bu biçimin olasılığının da nesnenin içeriğinde olduğunun anlaşılmasıyla beraber dünya ile bir bağ kurulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Artun, Ali. (2016). *Tarihte Sanat Tarihi ve Wölfflin*. Erişim: 28. 10. 20. <http://www.aliartun.com/yazilar/tarihte-sanat-tarihi-ve-wolfflin-1/#4>
- Artun, Ali. (2018). *Sanatın Sınırları*. Erişim: 27. 10. 20. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sinirlari/3787>
- Barnes, Julian. (2018). *Gözünü Açık Tutmak*, (Çev. S. R. Kırkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2019). *Pasajlar*, (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, Henri. (2016). Yaratıcı Evrim'den. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 166-169. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Bonfand, Alain. (2015). *Soyut Sanat*, (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Camus, Albert. (2015). *Sisifos Söyleni*, (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Cézanne, Paul. (2016). Emile Bernard'a Mektuplar. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 53-56. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Danto, Arthur. (2017). *Sanat Nedir*, (Çev. Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. (2019). *Spinoza Pratik Felsefe*, (Çev. A. Nahum). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eagleton, Terry. (2011). *Şiir Nasıl Okunur*, (Çev. K. Genç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Farrachi, Armand. (2008). *Bach Son Füg*, (Çev. H. Bucak). İstanbul: Can Yayınları.
- Gombrich, Ersnt. (2007). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grayling, A. C. (2016). *Wittgenstein*, (Çev. E. Derviş). Ankara: Dost Yayınevi.
- Greenberg, Clement. (2016). Modernist Resim. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 817-822. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Greenberg, Clement. (2016). Soyut Ekspresyonizmden Sonra. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 828-830. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

- Hegel, G. W. F. (2020). *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, (Çev. T. Altuğ-H. Hünler). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Heidegger, Martin. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. F. Tepebaşı). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Klee, Paul. (2016). Modern Sanat Üzerine'den. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 397-403. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu*, (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Langer, Susanne K. (2012). *Sanat Problemleri*, (Çev. A. F. Korur). İstanbul: Mitos-Boyut Sanat Dizisi.
- Lynton, Norbert. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. C. Çapan-S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- May, Rollo. (2019). *Yaratma Cesareti*, (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2020). *Algılanan Dünya*, (Çev. Ö. Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2017). *Algının Fenomenolojisi*, (Çev. E. Sarıkartal-E. Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich. (2020). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası Zamana Aykırı Bakışlar-2*, (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rosenberg, Harold. (2016). Amerikalı Eylem Ressamları. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 629-632. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul. (2016). Mutlak Arayışı. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 652-657. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Sennett, Richard. (2019). *Zanaatkâr*, (Çev. Melih Pekdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Spinoza, Benedictus. (2019). *Anlama Yetisinin Düzeltilmesi Üzerine İnceleme*, (Çev. E. Ayhan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tucker, William-Scott, Tim. (2016). Heykel Üzerine Düşünceler. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 844-847. İstanbul: Küre Yayınları.

Tunalı, İsmail. (1971). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Warburg, Aby. (2017). Geçmişin Dışavurum Değerlerinin Emilmesi. Uwe Fleckner (Ed.). *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları*, s. 234-238. (Çev. E. Koyuncu). İstanbul: Umur Yayınları.

Wittgenstein, Ludwig. (2017). *Felsefi Soruşturmalar*, (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.

Wittgenstein, Ludwig. (2018). *Tractatus Logico-Philosophicus*, (Çev. O. Aruoba). İstanbul: Metis Yayınları.

Wollheim, Richard. (2016). Nesne Olarak Sanat Eseri. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 847-853. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

Worringer, Wilhelm. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

ETİK BEYANI

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

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

beyan ederim.

23/02/2021

Murat ATABEK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: İFADE NESNESİ

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
22/02/2021	52	72593	01/02/2021	% 14	1515090703

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (23/02/2021)

Murat ATABEK

Öğrenci No.: N17130889

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI
UYGUNDUR.

(Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK)

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : EXPRESSION OBJECT

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
22/02/2021	52	72593	01.02.2021	%14	1515090703

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (23/02/2021)

Murat ATABEK

Student No.: N17130889

Department: Sculpture

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

(Dr. Lecturer Şinasi TEK)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

23/02/2021

Murat ATABEK

Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

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

