



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

RESİMDE DÜŞSEL İMGELER

Gülüzar YAMAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

RESİMDE DÜŞSEL İMGELER

Gülüzar YAMAK

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

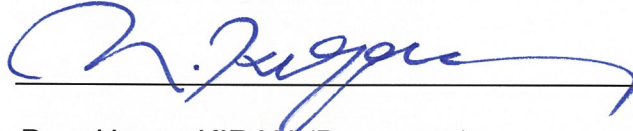
Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

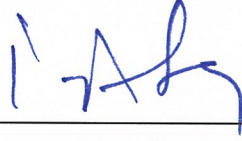
Gülüzar YAMAK tarafından hazırlanan "Resimde Düşsel İmgeler" başlıklı bu çalışma, 18.01.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



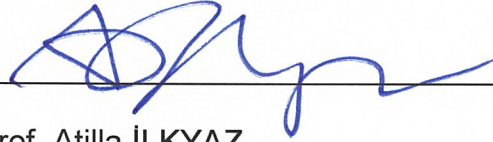
Prof. Hüsnü DOKAK (Başkan)



Doç. Hasan KIRAN (Danışman)



Prof. İsmail ATEŞ



Prof. Atilla İLK YAZ



Doç. Zühal BAYSAR BOERESCU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

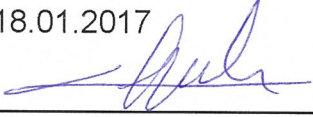
Enstitü Müdürü

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 başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.01.2017



Gülüzar YAMAK

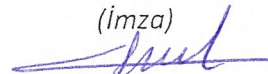
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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 Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)
- **Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)
- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**
- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

18. / 01. / 2017

(İmza)


Öğrencinin Adı SOYADI
Gülizar YANIK

ÖZET

YAMAK, Gülüzar. “Resimde Düşsel İmgeler”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

“Resimde Düşsel İmgeler” konulu çalışma raporumda, aklın her daim önde olduğu günümüz çağında; duygularını ve ruhunu kaybettiği içsel bir yok oluştan, “bireyin” kendisini bulmasında ve kirlenmiş ruhunu aydınlatmasında; öncelikle kendi kimlik arayışındaki içsel yolculuğu üzerinden (ben, benlik, bilinçaltı/dışı, bilinç v.b. konulara değinerek) gidilerek nasıl bir çıkış yolu araması gerektiği hakkında sanatın etkin rolüne ve gücüne değinilmiştir. Raporun, gerek metin gerekse görsel bölümleri oluşturulurken; bireyin öncelikle aileden başlayarak toplum içindeki tragedyasını anlatmakta olan 20.yy’ın en büyük sanatçılarından, Franz Kafka’nın, “Dönüşüm” adlı yapıtından esinlenilmiştir. Rapor oluşturulurken; raporun metin ve görsel bölümleri çeşitli yazar, düşünür ve sanatçıların düşünce ve eserleri ile desteklenmiştir.

Bireyin bu içsel arayışını, sorgulayışını ve arınarak aydınlığa ulaşmasını - doğadan da destek alarak- “düşsel imgeler” yolu ile oluşturulmuş resimlerde “yağlı boya” tekniği kullanılmıştır. Oluşturulan görsel çalışmalarda kullanılan imgelere ve renklere mitolojiden de esinlenerek sembolik anlamlar yüklenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Düş, İmge, Ben, Benlik, Bilinçdışı, Birey, Toplum, Sanat

ABSTRACT

YAMAK, Gülüzar. “Fantastic Images in Painting”, Master’s Thesis, Ankara, 2017

In my study report on “Fantastic Images in Painting”, the effective role and power of art is addressed with respect to how to find a way out through the inner journey of the person seeking his/her own identity (addressing issues such as self, personality, sub/unconscious, conscious etc.) in self-discovery of the “individual” and in enlightening his/her stained soul out of an inner destruction in the present-day age always emphasizing reason, in which emotions and soul are lost. When creating both the text and visual parts of the report, inspiration is drawn from “the Metamorphosis”, elaborating the tragedy of the individual in a society starting from the family, by Franz Kafka, one of the greatest artists of the 20th century. When creating the report, the text and visual parts of the report have been supported by thoughts and works of various authors, philosophers and artists.

“Oil paint” technique has been employed in paintings created through “fantastic images” referring to such seeking, questioning and purification and enlightenment of the individual –with support from the nature as well. The symbols and colors used in the visual works created have also been attributed symbolic meanings, also drawing inspiration from the mythology.

Key Words

Fantasy, Image, Self, Personality, Unconscious, Individual, Society, Art

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER ÇİZELGESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	3
I.1. Ben ve Benlik Bilincinin Farkındalığı	3
I.2. Bilinç, Bilinçaltı ve Bilinçdışı	4
I.3. Çağımızın Hastalığı.....	7
I.4. Yaşamın Travmatik Çirkinliğine Karşı Sanat	9
II. BÖLÜM	13
II.1. Sınırları Aşabilmek Adına Sürrealizm(Gerçeküstücülük)	13
II.2. Çalışmalara Kaynaklık Eden Sanatçılar.....	16
III. BÖLÜM	30
III.1. Neden Carl Gustav Jung?.....	30
III.2. Kafka ve İmgelerin Oluşumu.....	32
III.3. Esinlenmeler.....	33
III.4. Resimsel Çözümlenmeler	34
SONUÇ.....	45
KAYNAKÇA.....	47
ÖZGEÇMİŞ	50

RESİMLER ÇİZELGESİ

Sayfa No:

Resim1: Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889.....	17
Resim 2: Edvard Munch, Çılgılık, 1893.....	18
Resim 3, Wassily Kandinsky, Boğaz Doğaçlaması, 1914.....	19
Resim 4. Marc Chagall, Ben ve Köy, 1911.....	20
Resim 5. Giorgio de Chirico, Filozofun Zaferi, 1914.....	21
Resim 6, Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924.....	23
Resim 7. Joan Miro, Sarı-Portakal Rengi(Duvar Boyası), 1962.....	24
Resim 8. Salvador Dali, Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali, 1938.....	26
Resim 9. Rene Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1930.....	28
Resim 10. Rene Magritte, İnsanın Yazgısı 1, 1933.....	29
Resim 11: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm. 2014.....	35
Resim 12: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x60cm. 2014.....	35
Resim 13: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm. 2014.....	36
Resim 14: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150cm. 2015.....	37
Resim 15: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100cm. 2015.....	38
Resim 16: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100cm. 2015.....	39
Resim 17: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150cm. 2015.....	40
Resim 18: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm. 2016.....	41

Resim 19: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80cm. 2016.....	42
Resim 20: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x100cm. 2016.....	43

GİRİŞ

Bilginin ve teknolojinin sürekli geliştiği içinde yaşadığımız çağda bireyleri çoğu kez zamanla yarışır bir durumda görmekteyiz. Kendi varoluşlarını sorgulamaya yeterli zaman ayıramayan bu bireyler ne yazık ki kendi etraflarındaki fiziksel dünyanın sunduğu bütün olanaklara rağmen duygusal anlamda derin bir boşluk içerisinde yalnız, huzursuz ve kaygı dolu bir yaşam sürmektedirler. Bireyin gerek fiziksel gerek ruhsal bir karmaşa içinde bulunması; onu derin bir çıkmaza sürüklemektedir ki bu durumda birey çıkış yolu olarak kendini diğer insanlarla ilişkilendirir. Bireyin, kendi ile yüzleşmekten ise kendini başka insanlarla ilişkilendirerek onlara bağımlı bir şekilde yaşamayı tercih etmesi, durumu daha da içler acısı yapmaktadır. Kendi kimliklerini oluşturamamış ve kendi ayakları üzerinde duramayan bireylerin oluşturduğu toplumlar; başkalarına bağımlı olma, başkaları tarafından yönetilme vb. sebeplerden dolayı, günümüzde yeteri kadar gelişmemiş olan toplumları oluşturmakta olup, insanlık toplum tarihindeki en derin şiddetlerin yer aldığı savaşların tarafı olmak durumunda kalmışlardır.

Bu durumda, bireye düşen en büyük görev; içinde bulunduğu kaybolma halinin farkına vararak, kendine karşı yapacağı bir tanıma ve keşfetme yolculuğudur ki; kişi ancak kendi istek ve çabası ile kendisini tanıma ve bilinçlendirme yoluyla bu çıkmazdan kurtulabilir.

Bu bağlamda, “rapor” un birinci bölümünde; bireyin kendi kimlik arayışındaki içsel yolculuğunda “nasıl bir yol izlenebilir?” üzerinden gidilmiştir. Öncelikle; “bireyin” kendisini bulmasında ve kirlenmiş ruhunu aydınlatmasında; kimlik arayışındaki içsel yolculuğu üzerinden; ben, benlik, bilinçaltı/dışı, bilinç v.b. konulara değinilecektir. Daha sonra ise, bireyin; teknolojinin her gün biraz daha geliştiği günümüz çağında fiziksel, duygusal ve ruhsal yaşamdaki çıkmazlarına değinilerek, nasıl bir çıkış yolu aranması gerektiği hususunda sanatın etkin rolüne ve gücüne değinilecektir.

Raporun ikinci bölümünde; raporun içeriğinin ve görsel çalışmaların oluşturulması aşamasında esinlenen Sürrealizm akımına ve çalışmalara kaynaklık eden sanatçılara –görsel eserleri üzerinden örnekler de verilerek- değinilecektir.

Raporun son bölümünde ise; yine rapordaki çalışmalara kaynaklık eden Carl Gustav Jung ve Franz Kafka'ya yer verilecektir. Ayrıca; rapordaki çalışmalara esin kaynağı olan diğer sanatçılar ve resimsel çözümlemelere değinilecektir. Resimsel çözümlmelerde ise; düşsel imgelerin oluşumu, seçilen imgelerin mitoloji ve konu ile ilişkilendirilmesi, renklerin anlamları, kullanılan malzeme, sürüş tekniği, biçim ve renk armonisi hakkında bilgi verilecektir.

I. BÖLÜM

I.1. Ben ve Benlik Bilincinin Farkındalığı

Kişinin kendini bir birey olarak deneyimlemesi için öncelikle kendi kimliklerimizin keşfini yapmamız gerekmektedir. Bunun için ise ilk önce “benlik bilincinin farkındalığı” üzerinden yola çıkmak gerekmektedir ki bu farkındalık da bireyin benliğini sorgulaması ile başlar. Bu bağlamda öncelikle “ben” i tanımlamamız gerekir.

I.1.1. “Ben”: Ruhsal eylemlerin eksiksiz bir bileşimidir. Bütün kişisel bilinç işlemleri ben öznesine indirgenir. Ben –olmayan’ın karşıtıdır. Öylesine ki, bilinç kendisini benlik niteliğiyle ben-olmayan’dan ayırır ve onun karşısına koyar. “Ben”, bu anlamda “bilinç”in özdeşidir. Özne düşüncesi Fichte’ye göre; “ben”, saltık yaratıcı ilkedir. Tüm evreni “ben” olmayan olarak ortaya koyan odur. “Ben” olmasaydı “ben-olmayan” da olmazdı. “Ben”in düşüncelik kampında en iyi tanımını yapan Alman düşünürü Hegel’dir, ona göre “ben”, “kendinin bilinci”dir (Hançerlioğlu, 2012: 150). Bütün kişisel duygu ve düşünceler “ben”e aittir ve kişinin kendisinin farkında olmasıdır.

I.1.2.“Benlik”: Kişinin kendisi için edindiği bilinçlilik durumudur. “Benlik”, insanın kendi “ben”i üstündeki bilinçli bilgisidir. İnsan, kendisi üstünde edindiği bilgiyi, başkalarının kendisini nasıl gördüğü bilgisine katarak benliğini oluşturur. Bireyin diğer bireylerle ilişki kurmasını sağlar. May, “benlik bilinci”nin önemini şöyle açıklar:

“Çağlar boyunca, hatta Hz. Yusuf’un Firavun’un rüyalarını yorumlamasından önceki zamandan modern döneme kadar, insanlar rüyalarını bilgelik ve içgörü kaynağı bir kılavuz olarak gördüler. Fakat günümüzde çoğumuz rüyalarımızı tıpkı Tibet’teki törensel danslar gibi tuhaf birer olay olarak nitelendiriyoruz. Bunun sonucunda benliğin çok büyük ve önemli bir bölümü bizden kopuyor. Ve neticesinde bilinçaltımızın bilgeliği ile gücünün çoğunu kullanamıyoruz. Platon’un gelenekselleşmiş örneğini vermemiz gerekirse, bu durum dizginleri yalnızca tek bir ata bağlı olduğu halde diğer dört ya da beş at tarafından farklı yönlere sürüklenen bir savaş arabasını sürmeye benziyor. Bilinçli farkındalığımıza kapalı olmalarına rağmen bilinçaltındaki eğilim ve sezgilerimiz yine de benliğimizin bir parçasıdır ve farkındalık derecesine göre farklı boyutlara da erişilebilir. Krallığımızın o bölgesinde egemenliği ne kadar çabuk ele geçirirsek bizim için o kadar iyi olur (May, 2014: 110).”

Birey farkındalığı arttığı oranda kendisini canlı hisseder; “daha fazla farkındalık” “daha fazla benlik” der Kierkegaard. Artan bu farkındalık, artan bu “ben-lik” deneyimi ve eyleme geçen “ben”in aynı zamanda olanların öznesi olduğunu hissetme deneyimi birey olma anlamına gelir (May; 2014: 111).

Jung ise; “ben” in bilinç alanının tek merkezi olsa dahi psişesinin bütününe denk gelmediğini bu yüzden “ben” ile “benliği” birbirinden ayırdığını, “ben”in bilincin tek öznesi olduğunu, “benliği” ise bütünlüğün öznesi olduğunu ifade ederek tanımlar. Bu durumda bilinçdışının psişeyi de içerdiğini belirtir ve şöyle devam eder; “Bu anlamda Benlik Ben’i de saran ve içeren bir (ideal) büyüklük olacaktır. Bilinçdışı fantezide benlik, Goethe ile Faust ya da Zerdüşt ile Nietzsche ilişkisinde olduğu gibi genellikle üst ya da ideal kişilik olarak ortaya çıkar” (Jung, 2014: 53).

1.2.Bilinç, Bilinçaltı ve Bilinçdışı

Sanatta içsel gerçeklik yaratıcılığı dışsal gerçeklikten daha fazla etkilemektedir. Dışsal gerçeklik yaratıcılığın hızını engellerken içsel gerçeklik yaratıcılığı ortaya çıkarır. Bu nedenle içsel gerçeklik algısı daha önemlidir. Fakat içsel gerçeklikle uğraşmak hem sanatsal hem de insani açıdan daha zorlayıcıdır. Bu bağlamda; daha önce -bireyin kendi kimliğinin keşfi için- “ben” ve “benlik” hakkında tanımlamalar yapılmıştı (bkz:I.Bölüm:1.1). Raporun bu bölümünde ise biraz daha derinlere yolculuk yapılarak “bilinç”, “bilinçaltı” ve “bilinçdışı” konuları ele alınacaktır.

1.2.1. “Bilinç”: Bireyin dış dünyaya karşı kendi farkındalığıdır ve onu diğer canlı türlerinden farklı kılan en temel özelliklerden biridir. Bilinci, ben diye adlandırılan merkezle kurulan ruhsal ilişki olarak da tanımlayabiliriz. Öte yandan usun kullanılmasıdır ve bütün anlaksal süreçlerinin tamamıdır. Bilinç, toplumsal bir ürün olup, nesnel gerçekliğin bireydeki yansımasıdır. Engels şöyle der: “Bilinçli amaç, istenmiş bir erek olmaksızın hiçbir şey meydana gelmez”. Bilinç, insanın kendisini çevreleyen şeyleri fark etmesini, algılamasını ve algıladıktan sonra kavramasını gerçekleştirdiği gibi istemesini ve istediğini yapmasını da gerçekleştirir. Ayrıca bilinç, toplumsal bir üründür. İnsan topluluğunun dışında

insan bilinci olamaz (Hançerlioğlu, 2012:173). Bireyin kendisinin dış dünyayla ilişki içinde olması, her şeyden önce bilincin merkezi olan beni yani kendisini çevresi içinde tanınması anlamına gelir.

Bilinci, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır (May, 2012: 126) şeklinde tanımlayan May; bilincin ortaya çıkışını şu şekilde açıklar:

“İnsan bilincinin başlangıcına işaret eden İbrani mitinin, Cennet Bahçesi’nde Adem ve Havva’yı bir baş kaldırma bağlamında tasvir etmesi tesadüfi değil. Bilinç, cennette yasak olarak konmuş bir sınıra karşı mücadele için doğmuştur. Yehova tarafından konan sınırın ötesine geçmek daha sonra insanın içinde varlık kazanan ve gelişen diğer sınırların ortaya çıkmasıyla cezalandırılmıştır-kaygı, yabancılaşma ve suç duygusu. Ama bu baş kaldırma deneyiminden değerli nitelikler de ortaya çıktı- kişisel sorumluluğun duyumsanışı ve en nihayet yalnızlıktan doğup gelen insan sevgisi olanağı. İnsan kişiliğine konan sınırlara karşı durmak, gerçekte genişleyici bir hal alır. Böylece sınırlama ve genişleme el ele gider (May, 2012: 127).”

İnsanoğlu, bilincini M.Ö. yaklaşık 4000 yıllarında yazının icadıyla başlayarak çağlar boyu yavaş ve zor ilerleyen bir süreç içerisinde geliştirerek bugünkü uygar duruma ulaştırmıştır. Fakat bütün bu zorlu sürece rağmen bilincin evrimi günümüzde hala tamamlanmış olmaktan çok uzaktır ve insan zihninin büyük bölümü hala karanlıktadır.

1.2.2. Bilinçaltı, Bilinçdışı: Öncelikle şunu belirtmek gerekmektedir ki; bilinçaltı ile bilinçdışı aynı anlamı taşımamaktadır. Bu nedenle ayrı başlıklar altında ele alınmıştır. Yapılan tanımlamalar ve örnekler aradaki farkı anlamamızda yardımcı olacaktır.

1.2.2.a. Bilinçaltı: Felsefeciler, “bilinçaltını”; bilinç eşiğini aşamayan eksik algıların biriktiği bilinçdışı bir bölge saymışlardır. Gerçekte bilinç süreçleri olmadıkları halde bilinç süreçleri üzerinde etkisi bulunan ruhsal süreçleri dile getiren “altbilinç” Freud’culere göre unutulmuş ya da töre bilimsel baskılarla bilincin dışına atılmış anı ve isteklerin gizlendiği bir bölgedir. Alman düşünürü Schopenhauer; bilinçaltını, “bilinmesi olanaksız bilinç temeli” olarak tanımlar,

daha açık bir deyişle, düşünüre göre bilinci bu bilinmesi olanaksızlar yönetmektedir (Hançerlioğlu, 2012: 174).

I.2.2.b. Bilinçdışı: Bilincin yönetmediği düşünce ve davranışlardır. Bilinç, bilinçdışının esrarlı güçleri tarafından yönetilir. Hepimiz zaman zaman, “kafamda bir şimşek çaktı”, “birden içime doğdu” gibi ifadeler kullanırız. Bunlar; farkındalık düzeyimizin altındaki bir derinlikten fikirlerin fırlayıp gelmeleridir. May, bu diyarı, bilinçaltının, bilinç öncesinin ve farkındalığın altındaki diğer düzeyleri barındıran bir çanta gibi görüp “bilinçdışı” diye adlandırır ve “bilinçdışını”, bireyin gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizilgüçleri olarak tanımlar. Ayrıca bu gizilgüçlerin “özgür yaratıcılık” diye adlandırılan şeyin kaynağı olduğunu belirtir (May, 2012: 77).

Jung’un verdiği aşağıdaki örnek bilinçdışını kavramakta bize yardımcı olacaktır:

“Bilinçaltının bir kısmı bir zaman için geri çekilmiş birçok düşünce, izlenim ve imajdan oluşur. Bunlar kayıp olmalarına rağmen bilinçli zihinlerimizi etkilemeye devam ederler. Dağınık veya dalgın bir adam bir şey almak için odaya girer. Akli karışmış bir şekilde bir anda durur. Ne alacağını unutmuştur. Elleri uykuda gezer gibi masanın üzerindeki nesnelere arasında dolaşır. Başlangıçtaki amacını unutmuştur ama bilinçdışı tarafından hala bu amaç için yönlendirilmektedir. Sonunda birdenbire ne yapmak istediğini hatırlar. Bilinçdışı ona yol göstermiştir (Jung, 2015: 28/29).”

Buradan da bilinçdışının bilinç üzerindeki etkisinin çok büyük olduğu ortaya çıkmaktadır. Bilinçdışını değerli kılmak tamamen bilincin elindedir ki, ancak bu şekilde bilinçdışının saf doğasının armağanlarından faydalanılabilsin. Bu bağlamda bilinç ile bilinçdışının karşılıklı uyum halinde olması gerekmektedir. Aksi durumda, bilinçdışının meyvelerinden faydalanamayız.

I.3. Çağımızın Hastalığı

Bilginin ve teknolojinin sürekli geliştiği bir çağda yaşıyoruz. Bilgide ve teknolojiye ileriye doğru atılan her adım, sürekli sıcak ve soğuk savaş tehdidi altında olmak insanlığı ölüme biraz daha yaklaştırıyor.

Yaşadığı kötülöklere karşı bir şeyler yapamama acizliğı içinde olması ve çevresinde kimsenin olmamasından dolayı "birey" boşluk ve yalnızlık duygusu yaşamaktadır. Bu duygunun diğler nedenlerinden biri de insanın birey olma deneyimini yalnızca kendini başka insanlarla ilişkilendirdiğinde yaşaması ve yalnız kaldığında bu birey olma deneyimini yitirmekten korkmasıdır. Bir başka neden ise toplumun, "sosyal kabul görme"ye verdiği önemdir. Bireyler toplumsal alanda ne kadar başarılı olurlarsa kendilerinin yalnızlıktan o kadar çok uzaklaştıklarını düşünürler (May, 2014: 30). Oysaki sokaklar, alışveriş merkezleri, eğitim merkezleri gibi daha birçok yerlerde hatta ailelerde bile yalnızların oluşturduğu kalabalıkları görebiliriz. Dolayısıyla da fiziksel kalabalık bireyin yalnızlık duygusunu gidermeye yeterli bir ölçüt değildir. Boşluk ve yalnızlık duygusu aynı zamanda endişeyi de tetikleyen temel unsurlardandır. Endişenin dışavurumu olarak bireylerde nevroz ve duygusal bozukluklar görölmeye başlar. Endişe; birey olarak varlığımız tehdit altına girdiğinde hissettiğimiz duygudur, bizi benliğimizin "özünden" vurur (May, 2014: 41).

Televizyon, bilgisayar, akıllı telefonlar gibi teknolojik aletler sayesinde uydulardan adeta bardaktan boşanırcasına yağın bilgi kendi varlığımıza dair bugüne kadar hiç karşılaşmadığımız bir içsel belirsizlik yaşamamıza sebep olmuştur. Nesnel hakikat arttıkça, içsel niteliğimiz o kadar yok olmaktadır. Teknolojiye ileriye doğru atılan her adım çoğumuzu muhtemel bir yok oluşa doğru itmektedir. Nietzsche'nin bunu öngörmüş olması ise son derece ilginçtir: "Atom kaosu döneminde yaşıyoruz bu korkunç olgu... bu ulus devlet ve mutluluk adına çıkılan av bugünle yarın arasında yakalandığı andan daha büyük olmayacak; zira yarından sonraki gün tüm av zamanlarının sonu gelmiş olabilir" (May, 2014: 11).

Bireyin kendine yabancılaşmasının paralelinde bireylerin kişiliklerindeki radikal baskı yer almaktadır. Endemik kaygı, yalnızlık, bireylerin birbirine yabancılaşması ve bütün bunların sonucunda; mutlak ümitsizlik, duygusal ve ruhsal yaşamdaki deformasyon ve bireyde gerçekleşen öz-yıkım; tarihteki en büyük tehditle karşı karşıyayız. Bütün bu bunların sonucunda bireyin içinde bulunduğu çıkmazı Jung şöyle açıklar:

“Gerçekten de insan için en büyük tehlikenin açlık, deprem, mikroplar, kanser olmayıp, yalnızca insanın kendisi, göz kamaştırıcı bir açıklıkla ortaya çıkmıştır. Nedeni ortada: Ruhsal yaraları saracak, etkili bir çare yok henüz. Oysa bu yaralar doğanın en acımasız, en büyük yıkımlarından daha da yok edicidir! İnsanı olduğu gibi, halkları da korkutan en büyük tehlike, psikik tehlikedir. Beliren genel güçsüzlüğün nedenleri, bilinçaltını hiç dikkate almaksızın tek bilinçle ama yalnızca bilinçle ilgilenilmiş olmasıdır. Bunun sonucu olarak insan için en büyük tehlike, bilinçaltı etkilerin biriktiği kitleden kaynaklanır ve bilincin akılcı direnmelerini susturur. Her kitle örgütü, dinamik yığınından farksız gizli bir tehlike oluşturur. Çünkü buradan, kimsenin istemediği ve hiç kimsenin de engelleyemeyeceği etkiler yayılır! (Jung, 2013: 280).”

Birey olarak bu güçlükleri üstesinden kendimize dair algımızı güçlendirerek, bütün dışsal etkenlere rağmen bizi ayakta tutacak içsel güç merkezimize ulaşarak gelebiliriz. Ruhumuzu zenginleştirmeliyiz!

I.4.Yaşamın Travmatik Çirkinliğine Karşı Sanat

Günümüz toplumunda; “insanlardaki bu yıkım ve yok oluşu nasıl engelleyebiliriz?”, “Sanat bize yolumuzu bulmada yardımcı olabilir mi?”, “Kaybolmuş benliğimize yeniden ulaşmamızda, kirlenmiş ruhumuzu aydınlatmada sanat ne kadar yanımızda olabilir?”, “Yaşamın travmatik çirkinliğine karşı sanatı değil de saf akıllı savunmak ne kadar yeterlidir?”, bu sorulara cevap bulabilmek için çirkinliğe karşı ruhun bir parçasıyla değil, tamamıyla savaşmak gerekir. Düşünsel nesnellik, duygusal açıdan boştur, bu nedenle saf akıl yoluyla ruhsal yaşam üzerinde başarı elde edilemez. Saf akıl yoluyla ulaşamadığımız başarıya sanat yoluyla nasıl ulaştığımızı Donald Kuspit, şöyle açıklamıştır:

“Sanat, öznellikteki nüansları, aklın yapabileceğinden daha ince bir biçimde kaydeder, çünkü sanat, özneliğin var olduğu şeyleştirilemeyen anda var olur, oysa akıl, zamanı şeyleştirerek zamansallığa ilişkin tüm izlerinin, onunla birlikte de öznel öneminin yitmesine neden olur. Sanat, şeyleştirilemeyecek bir zamanda –sonsuz olan tek şey- var olduğundan, yıkım ve ölümün çirkinliğini şeyleştirmeye yönelik her tür girişimin zorunlu olarak başarısızlıkla sonuçlanacağına işaret eder. Yıkım ve ölüme yönelik ciddi bir bilinç benliği derinden sarsar, çünkü bunların benliğin yabancılaşamayacak temel parçaları olduğu bilincini içerir. Kendi kendinin yıkımıyla karşılaşan benlik, kendilik duygusunu yitirir. Yok olacağını, öleceğini fark ettiği içindir ki –nihai olarak hiçbir şey olmadığını en derinlerinde fark ettiği içindir ki- kendi duygularını yönetemez ve aklını kaybeder. Ama eğer tüm bunları sanat aracılığıyla yeniden fark ederse, benlik kendindeki ve dünyadaki yıkım ölümün derinliklerine dalabilir. Benlik onları hiçbir zaman anlayamaz, ama sanat sayesinde kendi yaşam anlayışı üzerindeki etkilerinin inceleyerek, bütün güvensizliğine rağmen kendi kendini kontrol edebilir. Sanat hiçbir zaman benliğe, Buda'nın sunacağı aydınlanmayı sunmaz, ama estetik deneyim, benliğe yaşamın sınırlı olsa da boşuna olmadığını gösterebilir (Kuspit, 2010: 203/4).”

Büyük bir yok oluşa ve yıkıma karşı benliğin sanat yoluyla farkındalığı; benliği yeniden kendindeki ve dünyadaki yıkımın ve ölümün derinliklerine götürür ve benliğe aydınlanma yolundaki bu dipsiz kuyuda ışık tutar. Sanat büyümlü tılsımıyla ve güzelliği sayesinde yaşamdaki çirkinliğe meydan okuyabilir onu tamamen ortadan kaldıramazsa da ona karşı savaşabilir. Çirkinliğin estetik açıdan dönüştürülmesi, dünyadaki çirkinliğin bir parçası olan insanların yıkım ve ölümlerine karşı bilincin yarattığı duyguları bilinçdışı kontrol altına alma duygusu yaratır ve insanları çirkinliğe karşı daha güçlü kılar. Donald Kuspit

“Sanatın Sonu” adlı kitabında; sanatın, çirkinliği nasıl değiştirebileceğini Rodin’in nasıl ifade ettiğini şöyle anlatır:

“Rodin, “Büyük bir sanatçının bu çirkinliği ele almasına izin verin,” der. “O çirkinliği anında değiştirecek, elindeki sihirli değnekle dokunarak onu güzelliğe dönüştürecektir.” “Sağlıksız olan”, “sağlığın simgesi olan düzenliliğin tersi olan” çirkinliğe güzel bir biçim verildiğinde “estetik açıdan doyurucu” bir şeye dönüşür; böylece, başka şeylere bulaşmasını önlemek için karantina altına alınmış gibidir. Sanat, çirkinliğe güzel bir biçim vererek, yok edilmese de bir şeylerin içine sokulabileceğini göstererek –böylece çirkinliği daha az travmatik hale getirerek- özündeki ilahi karakteri sergilemiş olur. Kötü olan şeyi, kaçınılmazlığını yadsımadan güzel olan bir şeye dönüştürür (Kuspit, 2010: 202).”

Sanat, yaşamın çirkinliğine karşı mücadele edilmezse insanlığı nasıl bir felaketin beklediğini göstererek bilinçlenmemizi sağlar. Sanat, çirkinliğe karşı mücadele ederek yaşamın nasıl daha güzel olabileceği gösteren bir aydınlatıcıdır ve bizi gündelik yaşamda içinde bulunduğumuz (en trajik durumlarda bile) duygusal noktadan o büyümlü tılsımı ile çok daha farklı bir noktaya götürür. Bu durumu, 20.yüzyılın önde gelen psikiyatrlarından Viktor E. Frankl, İkinci Dünya Savaşı sırasında bir toplama kampındaki deneyimleri eşliğinde şöyle anlatmaktadır:

“Tutuklunun içsel yaşamı daha çok yoğunlaşma eğilimi gösterdikçe, sanatın ve doğanın güzelliği, o ana kadar hiç olmadığı şekilde yaşanıyordu. Bu güzelliklerin etkisi altında kişi bazen kendi ürkütücü şartlarını bile unutuyordu. Auschwitz’den Bavaria’daki bir kampa yaptığımız bir yolculuk sırasında sevk vagonunun küçük, telli penceresinden, günbatımında parlayan doruklarıyla Salzburg Dağları’na bakarken birisi yüzlerimizi görseydi, bunların, bütün yaşam ve özgürlük umutlarını yitirmiş insanların yüzleri olduğuna kesinlikle inanmazdı. Bu etkene karşın ya da belki bu etkenden dolayı, onca zamandır özlediğimiz doğanın güzelliği bizi büyülemiştir (Frankl, 2015: 54).”

Yine, Viktor E. Frankl, İkinci Dünya Savaşı sırasında toplama kampındaki başka bir deneyimini de şöyle anlatmaktadır:

Kampta bile birisi, yanında çalışan yoldaşının dikkatini, Bavaria Ormanı’ndaki dev, gizli mühimmat tesisinin inşasında kullandığımız ağaçların arasında (Dürer’in ünlü suluboyasında olduğu gibi) parlayan gün batımının güzel görünümüne çekebiliyordu. Bir akşam, ölesiye yorgun, çorba kaseleri elimizde, barakamızın zemininde dinlenirken, tutuklulardan birisi içeri daldı ve toplanma alanına gidip harika günbatımını görmemizi istedi. Dışarı çıkınca, batıda parıldayan netameli bulutları, çelik mavisinden

kan kırmızısına her an değişen renk ve şekilleriyle bu bulutları barındıran canlı gökyüzünü gördük. Virane, gri renkli toprak barakalar keskin bir kontrast oluştururken, çamurlu topraktaki su birikintileri ışılan gökyüzünü yansıtıyordu. Dakikalarca süren ve insanı derinden etkileyen bir sessizlikten sonra, tutuklulardan birisi diğerine, “Dünya ne kadar güzel olabilirdi!” dedi (Frankl, 2015: 55).

Yukarıda Frankl'den verilen her iki örnekte yazar “doğayı” “sanat”la bütünleştirmiştir; sanatın en kötü durumlarda bile insanı farklı bir dünyaya götürdüğünü ifade etmektedir. Açlık, susuzluk gibi temel fiziksel ihtiyaçlar insan için ne kadar önemliyse, en kötü şartlarda bile insanın ruhunu besleyecek, aydınlatacak, arındıracak bir güzelliğin (tıpkı yiyecek ve içecek gibi) insan için önem taşıdığına farkına varıyoruz. Yine yukarıdaki paragraflarda; insanın doğayla ilişkisinde onun muhteşemliğini gözlemlerken yaşadığı hazzın benzerine sanatın da talip olduğu görülmektedir. Sanat, en özgün yapıtlarında bile (örneğin; mimaride doğadaki formların benzerini kullanarak ya da doğadaki fizik kurallarını formun inşasında kullanarak) doğanın verdiği hazzı kendi mecrasına taşıyarak; insanı güçlendirme, düşündürme, umutlandırma duygulanımlarını dışa vurma işlevlerini izleyicisine sunmaya çalışmıştır. Sanat, yaşamın en zor koşullarında bile bir anlık dahi olsa insanlara sihirli bir değnek gibi dokunur, dünyalardan dünya yaratır, öyle yücedir ki yaşamın içinde gibi görünse de her zaman yaşamın ötesindedir. Sanatın amacı çirkinliğin her yerde var olduğunu açığa çıkararak onu güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmaktır. Sanatın sahip olabileceği en derin anlam budur (Kuspit, 2010: 205).

Aklın, hayal gücünü iktidarı altına aldığı bir dünya, dehşet vericidir. Akıl karşısında hayal gücünü, gerçek karşısında düşü savunan sanat, hayata karşı direnir. Johann Georg Hamann (1730-1788), “Tanrı'nın geometrici değil şair” olduğuna inanır (Artun, 2011: 108). Baudelaire göre, “Dünyayı hayal gücü yaratmıştır ve hayal gücü yönetecektir”. Hayal gücünü katleden modernlik, akılcılık ve endüstriyel toplum, romantik edebiyatta barbarlık sayılır. Bu barbarlıkla ancak sanat baş edecektir. Çünkü, sanata akıl uygulanamaz; o akıldışıdır, irrasyoneldir. Dolayısıyla deliliğe yakındır. “Tanrı'nın anormallere yakın olduğu” da gene Hamann'ın inancıdır (Artun, 2011: 109). Geçmişten günümüze birçok sanatçıyı bir araya getiren-diğer insanlardan ayırarak farklı

kılan- tek bir ortak nokta vardır. “Hayal gücü” onları farklı ve eşsiz kılan akıl ve gerçeklik değil hayal gücüdür. Sanat, sonsuzluğu ve mutlak güzelliğe açılan yegane yoldur. Fischer hayal gücünün üstünlüğünü şöyle açıklamıştır:

“Homeros’un, Aristophanes’in, Villon’un, Giotto’nun, Leonardo’nun, Cervantes’in, Shakespeare’in, Brueghel’in, Goethe’nin, Stendhal’in, Puşkin’in, Keller’in, Brecht’in, Picasso’nun ve hepsinin üstünde Mozart’ın, her zaman, her zaman Mozart’ın adlarını bir araya getiren şey, belki de kişisel beğenin ötesinde bir şeydir. Bu sanatçıların ayrılıkları, sadece paylaştıkları ortak bir noktayı –ağır, dar görüşlü ve iç kapayıcı olan her şeyi coşkunlukla bir yana itmelerini- daha iyi ortaya çıkarmaya yaramaktadır. Yapıtların birçoğunda gerçeklik hayal gücüyle nerdeyse hiç ağırlığı kalmamışçasına damıtılmıştır: Nesnelere yer çekiminden kurtulmuş, hiçlikle sonsuzluk arasında bir denge sağlamışlardır. Ne korku olduğunda az gösterilmiş, ne de korkunun nedenleri yadsınmış, buna karşılık her şey sevince yakın bir sevimliliğe bürünmüştür (Fischer, 2012: 255).”

İnsanlığın “altın çağına ulaşması” hayali, ancak, sanat yoluyla; gerçeklerle yüzleşmesiyle, kendisiyle ve dünyayla birleşmesiyle gerçekleşecektir. Schlegel’in de ifade ettiği gibi; “Bir gün insanlar, tanrısal güçlerini yeniden keşfedecek ve hala gelmesi beklenen Altın Çağı tanıyacaklardır. İşte mitolojiden beklediğim budur” (Artun: 2011: 112). İnsanlık; özgür bir topluma ve aydınlık geleceğe ancak sanat yoluyla ulaşabilecektir ve böylece bireyin, kendine ve çevresine karşı yalnızlığı ve yabancılaşması sona erecektir.

II. BÖLÜM

II.1. Sınırları Aşabilmek Adına Sürrealizm(Gerçeküstücülük)

Gerek “rapor” un içeriği, gerekse “rapor” da ki görsel çalışmalar oluşturulurken öncelikle Sürrealizm akımından ve Sürrealist sanatçılardan esinlenilmiştir. Bu bağlamda Sürrealizm akımına değinecek olursak: Sürrealizm, Avrupa’da 1920’li yıllarda bir anlamda Dada’nın küllerinden doğmuştur. Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına –“Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır”- yok olmuş, yerini, Dada’nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Sürrealizm akımına bırakmıştır. Fransız şair Guillaume Apollinaire “Gerçeküstücülük” terimini ilk kullanan kişidir. Gerçeküstücülük akımına giden ilk adımı ise ünlü Fransız şair-yazar Andre Breton(1896-1966) -1922 yılında “modern arayışların” geleceğini belirleyecek uluslararası bir kongre tasarlaması ile- atmıştır. Breton Kongrede Kübizm ve Fütürizm gibi o güne kadar olan tüm modern akımların arasında Dada’yı da sayması ile Dada’nın da tarihe geçerek, miadını doldurduğunu ima etmiştir. İlk “Gerçeküstücü Manifesto” ise 1924 yılında Andre Breton tarafından yayımlanmış (Antmen, 2009: 133). Sanatın geleneksel biçimlerine ve burjuva değer yargılarına karşı olan Gerçeküstücülük aynı zamanda politiktir de.

Gerçeküstüçülerin; bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin ve aklın ötesine yönelik arayışları, öte yandan ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilme isteği, toplumu ve tarihsel gerçeklikle ilgisi olmayan aldatmacalardan kurtarmak ve kurulu düzeni eleştirmek hayali onların Psikanalize ve Marksizme ilgi duymalarına sebep olmuştur (Antmen, 2009: 135).

Andre Breton ilk Gerçeküstücülük manifestosunda; psikanalitik tedavide kullanılan ve “serbest çağrışım” tekniği olarak bilinen “ruhsal otomatizm”i sanatçıları için önermiştir. Ruhsal otomatizm; Breton’a göre “Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır” (Antmen, 2009: 136). Arzuların ve

kaygıların temel sebebine ulaşabilmek için bilincin ötesine uzanmak sanatsal yaratının bir parçası olarak görülmektedir. 19. Yüzyılın Simgeci sanatçıları anımsatan Gerçeküstücülerin; rüyalara yönelik ilgilerinin görsellik kazanması, Psikanalizin babası Sigmund Freud'a ilgilerini arttırmıştır ki bu sayede Freud'un rüyalar, cinsellik ve bilinçaltı konularındaki görüşlerinin popüler olmasında rol oynamışlardır. Sanatsal yaratıcılıktaki en önemli faktörün (ruhsal otomatizmde de bahsedildiği gibi) “doğaçlama” olduğunu vurgulayan Gerçeküstücüler; buluntu nesnelere, kolaj, frottaj, otomatik desen ve dekalkomani gibi tamamen rastlantısal yeni arayışları benimsemişlerdir (Antmen, 2009: 136).

“Gerçeküstücü nesne”ye çok fazla önem veren akımının, 1936 yılında Paris'te gerçekleştirilen bir sergide yer alan bu tür nesnelere ilgili olarak “Bu nesnelere her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelenmesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır” diyen Andre Breton, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları nesnelere yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemine değinmiştir (Antmen, 2009: 138).

Sürrealizm; gerçekçiliğin yanı sıra; soyut, dışavurumcu, sembolik, düşsel, figüratif gibi yaklaşımları da kapsamına almaktadır. Sürrealistler; içinde hem çok şey barındırıp hem hiçbir şey barındırmaması, görünen ve görünmeyen gerçeklerin olanakları araştırılıp, görünen gerçekliğin inkârına ulaştırarak yeni görünüşler ortaya çıkarmışlardır. “Sanatın” kendi sınırlarını aşıp, görünen gerçekliğin ötesine ulaştıran Sürrealistler; “hiç”e indirgenen, görünen ve görünmeyen gerçekliği “**düş**”lerle birleştirilmişler. Rene Passeron; “Sürreel hiç”i, Heidegger ve Sartre’ın sözünü etmiş olduğu “varlık içindeki boşluk yarığı” ya da kendi boşluk korkularının keyfine metafizik yoldan erişenin düşlediği dünyanın kıyısındaki uçurum değilse, bu sürreel hiç başka her “şey”de karşılığı bulunan bir her şey demektir” şeklinde çok güzel belirtmektedir (Passeron:2000:36). Sürrealistler; “sanat”ı varlıkla yokluk, hiçlikle her şey, anlamsızlıkla anlam, bilinen ile bilinmeyen arasında ince bir çizgiye yerleştirmişlerdir ve “**imge**”yi aklın ve bilincin baskıcı etkisinden kurtararak,

izleyiciye sıra dışı bir görsel şölen sunarak, izleyicinin dengesini sarsmaktadırlar.

II.2. Çalışmalara Kaynaklık Eden Sanatçılar

Sürrealizm'in gerçekliğin yanı sıra soyut, dışavurumcu, sembolik, düşsel gibi yaklaşımları kapsamına almasındaki temel sebep; Romantizm akımı ile birlikte bu akımların sanatçıların içlerine yönelmeleridir. Geleneksel sanatçı doğada gördüğünden daha fazlasını yaratamazken, Romantizmle birlikte sanatçıların kendi sınırlarını aştıkları görülmektedir. Baudellaire "1846 Salonu" adlı denemesinde Kuspit, Romantizm ile ilgili düşüncelerini; "Romantizm ne konu seçimi, ne de tam doğruluk üzerine kurulmuştur; Romantizmi tanımlatan şey duygu biçimidir. Romantikler bu duyguyu kendilerinin dışında aramış ama içlerinde bulmuşlardır" (Kuspit, 2010: 103) şeklinde ifade etmiştir. Romantizm'de duygu ve duygudan oluşan bireysel hayal gücü görülmektedir ve öznel duygu ile sezgi ön plana çıkmaktadır. Schelling "İnsanın doğadaki tanrısallığı ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceğini" söyler (Krausse, 2005: 57). Romantizm ile birlikte "Ben"e verilen değer ön plana çıkmıştır.

Sürrealist sanatçıların da "olmazsa olmaz"ı olan "bilinçdışı"nın temsil ettiği "içe yöneliş" aslında bize Romantizm'den itibaren birçok akımın sanatçıların bilinçdışının etkisi altında olduklarını gösterir. Van Gogh'un eserlerinde bilinçdışı ile bilinç algısı arasındaki gerilimi açık bir şekilde görebiliriz. Sanatçının eserlerinde; Resim 1'de görüldüğü gibi dış gerçekliği resmetmesine rağmen bilinçaltının yoğun etkisi - görüntünün anormal derece değiştiği ve bozulduğu- görülmektedir.

Sanatçı dış gerçekliği tamamen değiştirmiştir. Dış gerçeklik sadece onun duygularını tetiklemek için vardır. Asıl gerçek olan onun duygulardır. Görüntü, bilinçdışının etkisiyle değişmiş bambaşka bir hal almıştır. Resimde saf renkleri, kalın boya katmanlarını, nokta ve düz fırça vuruşlarıyla kullanan sanatçının aslında kendi coşkusu ve yoğun duygu durumu görülmektedir. Kullandığı renkler, biçimler ve fırça darbeleri sayesinde kendi ruhsal durumunu ve hislerini izleyicisi ile paylaşarak iletişime geçmektedir.



Resim 1: Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74 x 92 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

Van Gogh gibi Norveçli Sanatçı Edvard Munch da eserlerinde modern dünyada bireyin ruhen parçalanışını yansıtmaktadır. Munch'un 'Çığlık' adlı eseri (Resim 2) buna çok güzel bir örnektir. Olağan üstü etkileyici olan resim bireyin ruhsal yaşamına bir ayna tutmuş gibidir. Resimde; insanın sefaletini, korkularını, sıkışmışlığını, yalnızlığın, acısını görebilmekteyiz. Adeta modern toplumdaki bireyin bilinçaltına inmiştir sanatçı ve oradaki korkunç manzarayı tuvale yansıtmıştır. Ciltler dolusu kitap okunmuş olsa bile böyle bir görüntünün sadece okumayla kişinin belleğinde oluşamayacağı aşikardır.



Resim 2: Edvard Munch, Çığlık, 1893, Tuval Üzerine Yağlı Boya,84x66cm, Ulusal Galeri, Oslo

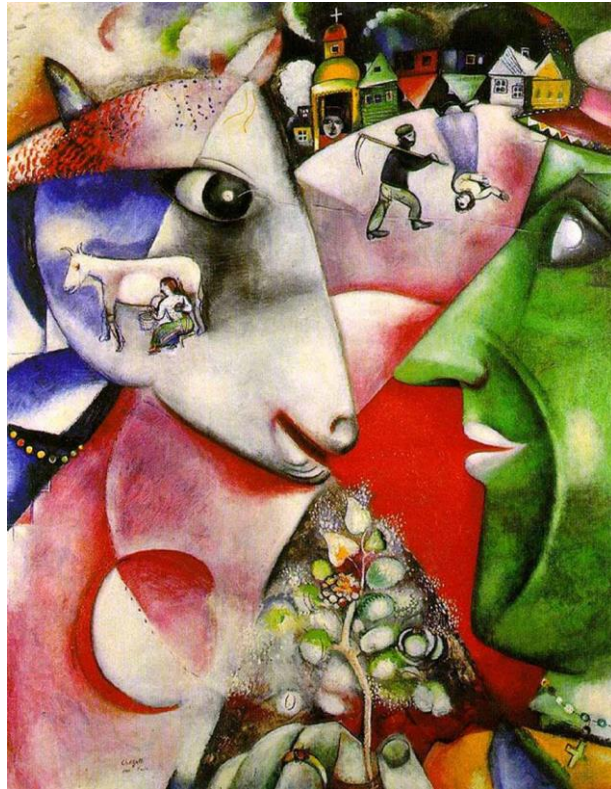
Resimde; tüm sahnenin çığlığı atan "baş"ın acısına ve heyecanına ortak olduğu görülmektedir. Aceleci bir üslupla fırçasını tuvale dokunduran sanatçının, donuk renkler ile parlak canlı renkler arasında direk geçişler yapması - kullandığı renkler ve tonlar- resmin içeriğini güçlendirmiştir.

İlk Soyut Dışavurumcu olan Kandinsky ise dış gerçekliği kullanmaktan tamamen vazgeçerek içsel gerçekliğe yönelmiştir. İçsel gerçekliği geleneksel olmayan soyut bir biçimde ifade eden ilk sanatçıdır. Sanatçı iç gerçekliği ifade etmek için yoğun renkler, rastlantısal fırça darbeleri, kıvrak, yumuşak çizgiler ve belirli bir formu olmayan şekiller kullanmıştır. Saf renklerin psikolojik etkileri üzerinde duran sanatçı, renk yoluyla insanlar arasında –tıpkı müzik gibi- ruhsal bir etkileşim olabileceğine inanmaktadır. Son derece bireysel ve ruhsal bir anlatıma ulaşan sanatçı lirik bir dil oluşturmuştur. Resim 3'e baktığımızda neredeyse bütün renkleri görmekteyiz. Renklerin her birine farklı (örnek; sarı; dünyeviliği ve melankoliyi, mavi; derinliği ve sakinliği, yeşil; dengeyi, hareketsizliği, zenginliği) anlamlar yükleyen sanatçının bu eserinde oldukça karmaşık, değişken, heyecanlı bir ruh halinde olduğu görülmektedir. Eser; karşıt renkleri, farklı perspektifleri, tanınabilir ve tanınamaz olan nesnelere gibi birçok zıtlıkları içinde barındırmakta olup, belli bir enerjiyle uçuşan renk ve biçimlerden oluşan soyut bir kompozisyonudur.



Resim 3: Wassily Kandinsky, Boğaz Doğaçlaması, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x110cm.

“Şey”lerin dış görünüşünün ötesine bakmak için uğraşan Rus Ressam Marc Chagall’ın çalışmalarına baktığımızda; hayal ve düş dünyasına olan tutkusu ile her zaman sıcak, zengin ve canlı olan çalışmaların bilinçdışının derinliklerinden çıktığını görmekteyiz. Ressam, resim 4’te de görüldüğü gibi yaratıcı gerçekliği bir başka türünü koymuştur ortaya. Bilinen ölçek ve yerleştirme kuralları resimde yerini başka bir gerçeğe bırakmıştır; noktalı çizgi insanın gözünü ineğin gözüyle birleştirerek, görünmeyeninde görünür kılınabileceğini kanıtlar. Yine resimde zengin sembolizmin etkisini de atlamamak gerekir. Marc Chagall, çocukluğunun bilinçaltındaki izlerine ve hayatındaki birçok acılara rağmen resimlerinde mutluluğu hiçbir zaman bırakmamıştır (burada mecazi bir anlam da düşünebiliriz).



Resim 4: Marc Chagall, Ben ve Köy,1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya,192x151,5cm. New York, Modern Sanat Müzesi

Yine, Metafizik akımının öncülerinde olan Giorgio de Chirico'yu inceleyecek olursak; resimlerinde sıra dışı perspektif, gölge oyunları ve hayali atmosferler kullanması ile Sürrealist sanatçılara da önemli bir model olmuştur. Marc Chagall gibi Giorgio de Chirico da “şey”lerin dış görünüşünün ötesine bakmak için uğraşmıştır ve Chirico'nun çalışmalarında da bilinçdışının derinliklerinin izi görülür. Giorgio de Chirico ve Andre Masson'un birbirinden son derece farklı resimlerinin bir ortak noktası varsa bu; imgeyi aklın ve bilincin baskıcı boyunduruğundan kurtarmak, izleyiciyi alışlagelmişin ötesinde bir görsellikle sarsmaktır. Gerçeküstücü resim, bu iki sanatçının yapıtlarının da ortaya koyduğu gibi, soyut, dışavurumcu, çağrışımsal olanla gerçekçi, figüratif, hayali, atmosferik diyebileceğimiz iki ayrı yaklaşımı her zaman içinde barındırmıştır (Antmen, 2009: 137).

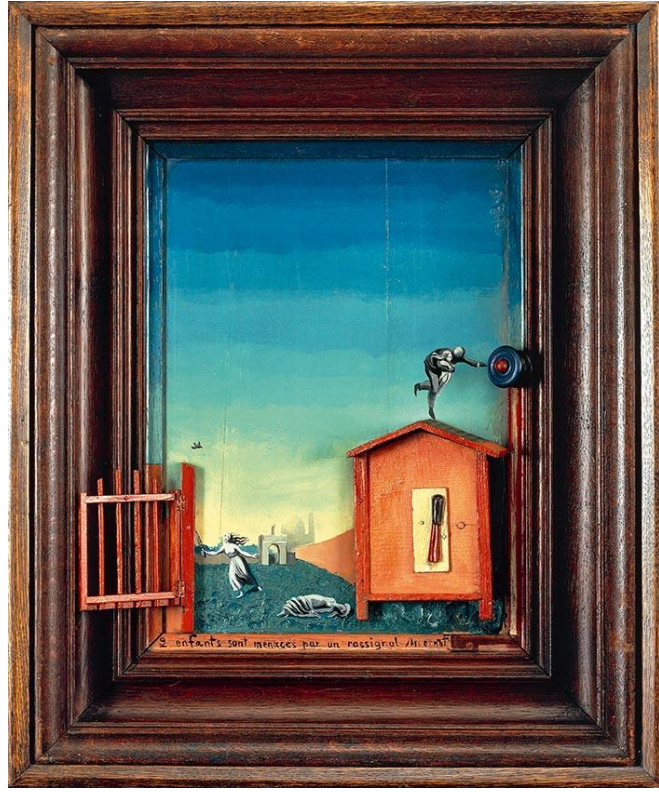


Resim 5: Giorgio de Chirico, Filozofun Zaferi,1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya,126x100cm. Chicago Sanat Enstitüsü

Resim 5'te de görüldüğü gibi sanatçının eserlerinde nesnenin gözün gördüğünden daha fazla bir anlam taşıdığı hissine kapılırız ki bu sanatçının en çok dikkat çeken özelliklerinden biridir. Buradan her nesnenin aslında hem görünen, hem de görünmeyen yanının olduğu gerçeğini ortaya çıkarabiliriz. Eserde görüntünün ötesinde görünmeyen olanla ilişki kurulabilmektedir. Jung, Chirico'nun eserlerinin, "şey"lerin bu "ruhani yönü"nü ifşa ettiğini, bunların, gerçeğin, bilinçdışıdan vizyonlar olarak gelen hayale benzediğini ifade eder (Jung, 2015: 251). Resimde olağan üstü bir durağanlık görülmektedir. Çarpıtılmış bir perspektif, fabrika bacaları, saat, ön planda enginar ve bir topun namlusu garip bir cansız doğa resmi gibi görünmektedir. Resimde bize yaşam belirtisini veren tek görüntü tirenin bacasından çıkan dumandır. Öte yandan, sağ köşede -ön ile arka arasındaki boşlukta- insan gölgeleri de görülmektedir. Resimde olağan üstü bir tedirginlik vardır ve bütün bu nesnelerin bir arada oluşu garip bir şekilde insanı rahatsız etmektedir. İtalyan eleştirmeni Soffici, bu resimdeki anlatımın "düşlerin dili olarak tanımlanabileceğini" söylemiştir (Lynton, 2004:149).

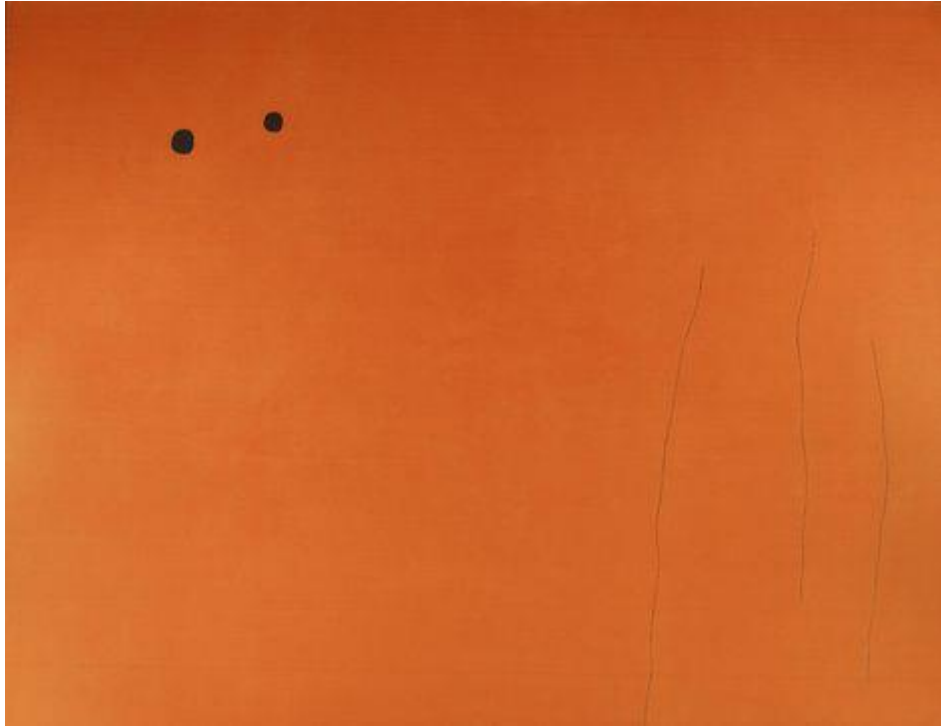
Sürrealist sanatçılardan Max Ernst ise çalışmalarında; hem gerçekçi betimlemeleriyle hayali görüntüler kurgularken hem de "frotaj" (kazıma) tekniğiyle çocukluğunun hayali atmosferlerine geri dönmektedir. Picasso ve Braqua'tan yapıştırma tekniğini öğrenen sanatçı imgelerini ilginç fotoğraflardan ve anatomi kitaplarından alarak hayal gücünü beslemektedir. İmgenin oluşumunu tamamen rastlantılara bırakan sanatçı kendi yapıtının oluşumunun aynı zamanda seyircisidir de. Sanatçı birbirinden kopuk imgeleri bulmakla beraber, diğer taraftan ayrıntılı düş resimleri de yapmıştır. Ayrıca üç boyutlu hazır nesnelere de kullanarak (Resim 6.da görüldüğü gibi) resmin sınırlarını zorlamıştır. Sanatçının 1924'te yapmış olduğu "Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk" adlı kabartmanın resim bölümünde, anlaşılmazlık ve düşsellik ile birlikte geçmişin (Rönesans) izleri de görülmektedir. Büyük bir gökyüzüne sahip olan manzara ve sağ tarafta ise kuş yuvası (hazır yapım nesne) görülmektedir. Figürün bastığı nokta ile dokunduğu nokta arası (ön-arka ilişkisi bakımında) perspektif kuralına aykırıdır. Sanatçı böylece çerçeveyi yapıta dahil etmektedir. Sol tarafta ise oldukça kalın profilli bir çerçeveye iliştilen oyuncak bahçe kapısı

yine resmin iç çerçevesinde yazılan başlıkla birlikte değerleri alt üst eden bir şaşırtmacaya yol açmaktadır.



Resim 6: Max Ernst, Bülül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924, Tahta Konstrüksiyonla Birlikte Tahta Üzerine Yağlı Boya, 70x57x11,5cm. New York, Modern Sanat Müzesi

Kontrolü tamamen kendi zihinsel çağrışımlarına bırakan İspanyol Sanatçı Joan Miro'dan bahsedecek olursak, sanatçının bilinçaltının dışavurumu olan yaratıcı süreci aklın ve mantığın denetiminden kurtardığı ve özgürleştirdiği görülmektedir.



Resim 7: Joan Miro,Sarı-Portakal Rengi (Duvar Boyası),1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 270x355,5cm. Paris, Maeght Galerisi

Sanatçının resimlerinde çoğu zaman lekeler ve derinliği olmayan işaretler ve simgeler görülmektedir. Sanatçı işaretlerle kurduğu dil sayesinde resimleriyle yakınlık kurulmasına ve insancıl ilgilerin ortaya çıkmasına sebep oluşturmaktadır. Resimler genelde, kendiliğinden ortaya çıkmış ve çabuk yapılmış izlenimi vermektedir. Bu özellikleriyle Breton'un aradığı "bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılması" özelliğini taşıyan sanatçılardan olduğu için, Breton, Miro'yu büyük bir sevinçle Sürrealistlerin arasına davet etmiştir (Lynton, 2004: 176). Miro çoğunlukla soyut biçimlerle çalışmıştır. Bu biçimler her zaman onun hayatından izler taşımaktadır. Bazen ise bu işaret ve simgeler

hiçbir anlam ifade etmeyebilir. Resim 7’de sadece bir tanesini gördüğümüz ve 1962 tarihli –günlük hayat ile ilgili- ilginç üç büyük resim yapmıştır. Kırmızı, yeşil, sarı, turuncu olmak üzere temel renkleri olan bu resimler, kendi kimliklerini zeminlerinin üzerindeki bir iki işaretle oluştururlar. Resimde biçim ve renk ögesi en yüksek değeriyle görülmektedir. Renk, boyut ve yalınlık oldukça dikkat çekicidir ve Sanatçının Amerikalıların etkisi altında kaldığı izlenimini yaratmaktadır.

Dali’nin resimlerinde ise fantezinin ve bilinçdışı imgenin baskın gücü bariz bir şekilde hissedilmektedir. Ancak, burada sembolizmin rolünü azımsamamak gerekmektedir. Sanatçının yaratıcı bir coşkunluk halinde iken resim yaptığı ve tümüyle hakim olduğu bir teknikle, düş imgelerini, aynen bilinçte doğdukları gibi tuval üzerine aktardığı eserlerinde çok net görülmektedir. Dali, bu imgeleri, neredeyse uykunun kapılarında yakalama girişiminde bulunmuştur. Sanatçının, zaman zaman düşleri yakalamak ve onları resimlerinde canlandırmak için kullandığı, bir bakıma naif bir yöntemi nasıl anlattığını Passeron, “Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi” adlı kitabında şöyle anlatmaktadır:

“Tan yeri ağarırken kalkar ve elimi yüzümü yıkamadan, giysilerimi giymeden yatağımın karşısında duran resim sehпасının başında otururum. Böylece sabah kalkar kalkmaz ilk gördüğüm imge, tuvalimin imgesidir; aynen uykuya dalmazdan önce en son gördüğüm imge gibi. Gözlerim tuval üzerinde sabitleşmiş bir durumda uyumaya çalışırım, böylece uyuduğumda onun biçimi aklımda kalmış olur. Ara sıra gece yarılarında, birdenbire yataktan kalkar ve tuvale ay ışığında bir kez daha bakarım. Ya da tam iki uyku kestirme arasında, zihnimi hiçbir zaman boş bırakmayan işi gerçekleştirmek için ışıkları yakarım. Gün boyu sehпamın başında otururken, bir medyum gibi gözümü tuvale dikerek devamlı bakar ve kendi imgelem gücümün öğelerini beklerim, beklerim ki tuvalden fırlayıp dışarı çıksınlar. İmgeler böylece ortaya çıktığında onları sıcağı sıcağına, buldukları yerde resmederim. Ancak bazen sehпamın başında saatler boyu, hiçbir şey yapmadan, elimde fırça, hareketsiz olarak ve herhangi bir imgeyi yakalayamadan oturduğum olur” (Passeron, 2000: 60).



Resim 8: Salvador Dalí, Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali, 1938, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 114.2x143.7cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

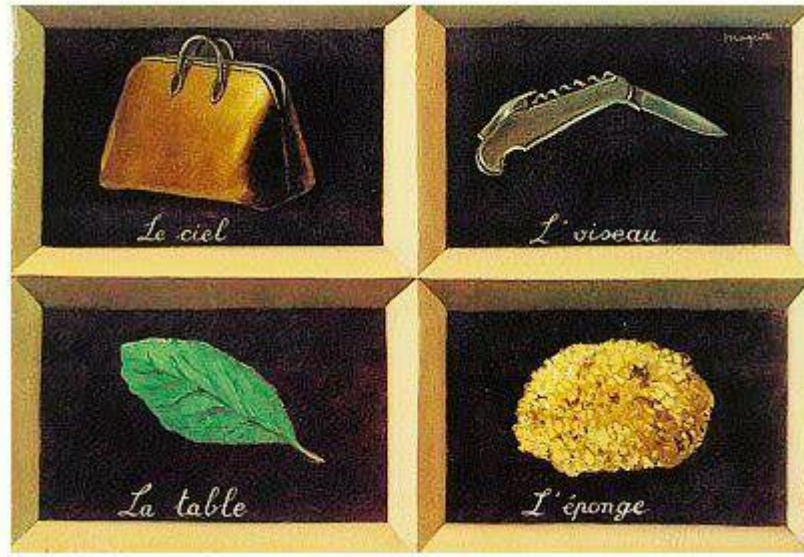
Dalı'nın çalışmalarından Resim 8'e baktığımızda, sağ üst köşede bir düşsel manzara görülmekte olup, burada bir köpeğin kafasını betimleyen dağın aslında içinden tünel geçen bir dağ olduğu görülmektedir. Denizin üstündeki kemerli köprüyü ise köpeğin tasması oluşturmaktadır. İçinde armutlar olan meyve kasesi ise köpeğin gövdesini oluşturmaktadır. Bu kaseye dikkatli baktığımızda aslında bir kızın yüzü görülmektedir. Kızın gözlerini ise kumsaldaki iki nesne oluşturmaktadır. İp ve kumaşın oldukça net görünüp bazı biçimlerin ise belirsizliği bize bir düşün tuvale yansımış görüntüsü hissini verir. Sanatçı burada her renk ve biçimin aynı anda birden çok "şey"i betimlemesini sağlamıştır. Dolayısıyla, bütün renklere ve biçimlere birçok anlam yüklemiştir.

“Ben sadece dünyanın gizemini duyuran imgeleri resmederim” şeklinde çalışmalarını ifade eden sanatçı Rene Magritte ise titiz bir şekilde işlediği düşsel imgelere, kafa karıştırıcı isimler koyup, resimlerinin akıldan çıkmamasını sağlayarak, resimlerinde gerçeği ortaya çıkarmaktan çok yeni bir gerçeklik ortaya koymaktadır.

Sanatçının resimleri ile ilgili düşüncelerini nasıl ifade ettiğini Antmen, “20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” adlı kitabında aşağıdaki şekilde belirtmiştir:

“Resimlerimi bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemek, onların gerçek doğasını görmezlikten gelmektir... İnsanlar birtakım nesnelere hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabiliyorlar, ama iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin karşısında ne düşünceleri gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek, onları belli anlamlar aramaya itiyor... Yaslanacakları bir şey olsun istiyorlar, rahatlamak istiyorlar. O boşluk duygusundan kurtulabilmek için tutunabilecekleri güvenli bir dal bulmaya çalışıyorlar. Simgesel anlamlar arayanla, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden geçiriyorlar. Bir gizem sezebildiklerine şüphe yok ama, bir an önce kurtulmak istiyorlar o sezgiden. Korkuyorlar. ‘Bu ne anlama geliyor?’ diye sorarken, gerçekte herşeyin anlaşılır hale gelmesini diliyorlar. Oysa o gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki veriyorlar resme. Onlar, başka sorular soruyorlar” (Antmen, 2009: 141).

Sürrealist’lerin filozofu olarak bilinen sanatçı, bilindik nesnelere ve sahneleri betimleyerek daha çok temsil olgusunun –gerçeklikle yanılısama, nesneyle imgesi- üzerine gitmiştir. Farklı kompozisyonlar içinde benzer imgeleri kullanarak zıtlıklar ve ikilemler kurgulamıştır.

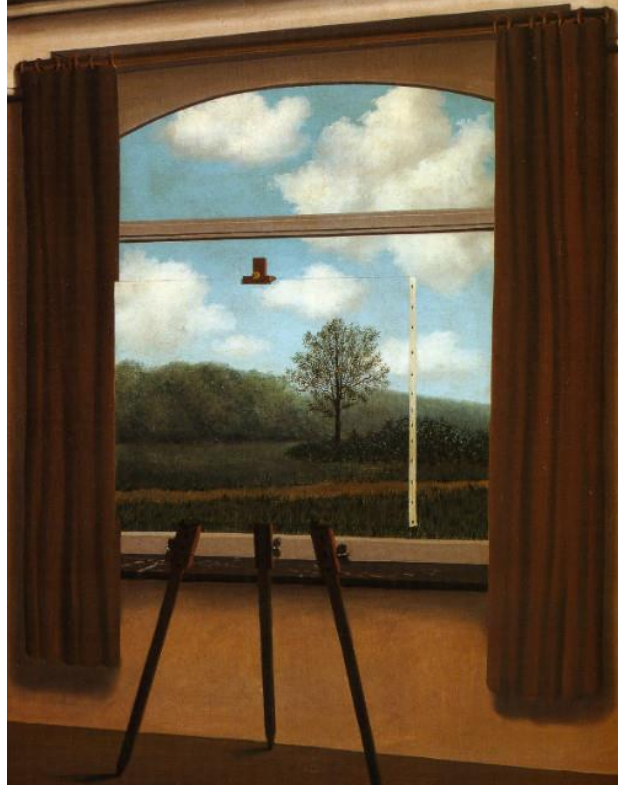


Resim 9: Rene Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1930, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38x53cm. Münih, Özel Koleksiyon

Sanatçının “Düşlerin Anahtarı” adlı eserini Resim 9’da inceleyecek olursak; altlarında isimleri olan dört ayrı nesne görülmektedir: Çantanın altında “gökyüzü”, çakının altında “kuş”, yaprağın altında “masa”, süngerin altında ise “sünger” sözcükleri yazmaktadır. Diğerlerinden farklı olarak “sünger”in altında “sünger” yazması, burada bir şaşırtmacanın olduğu hissi yaratmaktadır ve doğal olarak izleyiciyi düşündürmektedir. Sanatçının tabloya verdiği ad, aslında bizdeki şaşkınlığın sebebi, düşlerin ve merakın aslında bir nesneye verilen addan ve adlara duyulan güvenden kaynaklanmaktadır. Sözcükler güvenilir şeyler olmasına rağmen, görüntüden daha çok sözcüklere güvenilmektedir.

Farklı bir şaşırtmaca sanatçının Resim 10’da, (İnsanın Yazgısı-1) da görülmektedir. Burada da sanatçı bizi sözcüklerin ipucu vermediği bir kavram dolambacına sürüklemektedir. Resim içinde başka bir resim vardır. Sehpada duran manzara ile pencereden görünen manzara arasında tam bir örtüşme vardır ki asıl şaşırtmaca buradadır. Belki de sehpadaki resim bizi penceredeki manzaraya odaklanmamız için oradadır. Korkunç bir benzerlik olmasına rağmen tuval üzerindeki resmin aslıyla özdeş olmadığını bilindiği halde yine de yanılgıya düşülmektedir. Perdelerin aşağıya doğru gölge vermesi ise galerideki bir resim

görüntüsü hissi vermektedir. Bütün bu özellikler insanda tuhaf bir tedirginlik yaratmaktadır.



Resim 10: Rene Magritte, İnsanın Yazgısı 1, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x81 cm. Özel Koleksiyon

III. BÖLÜM

III.1. Neden Carl Gustav Jung?

Bölüm 2’de de anlatıldığı gibi Sürrealistlerin; bilinçaltına, bilinçdışına, rüyalara, aklın ve görünen gerçekliğin ötesine yönelik ilgi ve arayışlarının temelinde ahlaken dibe vurduğunu düşündükleri kültürel ve toplumsal etmenler yatmaktadır. Bireyi ve toplumu bu bataklığın içinden kurtarmak için mücadele etmişlerdir. Toplumsal düzenin eleştirerek - ki bunu bireye de indirgemişlerdir- bireyin bilincinin ötesine uzanmak arzu ve kaygıların gerçek sebeplerini ortaya çıkarabilmek temel problemlerinden biri olmuştur. Bu bağlamda bir baskı unsuru olarak gördükleri kurulu toplumsal düzenin eleştirilmesinde -bilinçaltı/dışına giden yolu keşfederek medeniyete hız veren ve “düşler”i, bilinçaltı/dışının işleyiş biçimiyle ilgili bilgilerin en önemli kaynağı olarak değerlendiren- psikanalizin babası Sigmund Freud’un düşüncelerinden yararlanmışlardır. Bu “rapor”daki çalışmalara ise Freud’un düşüncelerinden ziyade İsviçreli Psikiyatr –analitik psikolojinin kurucusu, içe ve dışa dönük kişilik, “arketip” ve “kolektif bilinçdışı” gibi kavramları ilk kez kullanan- Carl Gustav Jung’un düşünceleri kaynaklık etmiştir.

Freud’un öğrencisi olan ve belli bir süre Freud’ile çalışan Jung; Sigmund Freud’un, bilincin bilinçaltı/dışı arka planını deneysel olarak ilk defa araştıran öncü bir kişi olduğunu ve onun, rüyaların rastlantı sonucu görülmediği, bilinçli düşünceler ve sorunlarla ilgili olduğu varsayımı üzerinde çalıştığını belirtir (Jung, 2016: 21). Fakat belli bir süreden sora aşağıda da belirtildiği gibi düşünce ayrımları oluşmaya başlamıştır.

Freud’la çalışması sırasında; Jung’un en çok (Freud’un çalışması olan) nevroz psikolojisiyle ilişkili olan bastırma mekanizmasının düşlere uygulanması dikkatini çekmektedir. Fakat bastırmanın içeriğine geldiğinde Jung durumun farklılaştığını fark ederek bu konuda şöyle demektedir:

“Bastırmanın içeriğine geldiğimde durum farklılaştı. Bu konuda Freud’un düşüncelerine katılmıyorum. Bastırmayı cinsel bir travmaya bağlıyordu. Mesleki deneyimlerim bana nevrozda cinselliğin ikincil bir rol oynadığını, örneğin topluma uyum sağlama, yaşamın acı gerçeklerinin verdiği baskı ve

prestij gibi öğelerin daha ön planda olduklarını göstermişti. Daha sonra Freud'a bu tür vakalar sunduğumda ama o cinsellikten başka bir etken kabul etmiyordu. Bu da bana yetmiyordu” (Jung, 2015: 180).

Diğer taraftan Freud'un ruha karşı tutumunu da Jung garip bulmaktadır: Bir bireyde ya da bir sanat yapıtında ruhsallığın ifadesinden söz edildiğinde (doğaüstü değil zihinsel bağlamda) Freud'un bundan kuşku duyduğunu ve bunun bastırılmış cinsellikten kaynaklandığını söylediğini belirtmektedir. “Doğrudan cinsellik diye nitelendirilemeyecek bir şey de hemen psiko-cinsel oluyordu” şeklinde belirten Jung, bu varsayımın kültürün sonu olacağını söyleyerek karşı çıkmaktadır ve böyle varsayıldığında kültür, cinselliğin bastırılmasının kötü bir sonucu olacağı için bir gülmeceye dönüştüğünü belirtmektedir. “Evet öyledir, bu da kaderin karşı koyacak gücümüzün olmadığı bir cilvesidir,” şeklinde savunmasını yapan Freud'a karşı ilk başlarda her ne kadar da Freud'un düşüncelerini kabul etmemesine rağmen sessiz kalmayı tercih etse de Jung, daha sonraları Freud'dan ayrılarak kendi yoluna devam etmektedir (Jung, 2015: 182).

Jung, yukarıda da belirtildiği gibi sadece “cinselliğe” bağlı kalmayıp daha derinlemesine araştırmalar yapmıştır. “Arketip” ve “kolektif bilinçdışı” gibi kavramlar üzerinde ilk kez durarak, birey, toplum, kültür üzerinde engin çalışmalar yaparak ve hatta daha da ötelere giderek bu çalışmalarını mitoloji ile ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda “rapor”da ki çalışmaların çoğunda mitolojiden esinlenilerek “sembolik imge”ler kullanılmıştır.

III.2. Kafka ve İmgelerin Oluşumu

20.yy'ın en büyük sanatçılarından olan Franz Kafka, "Dönüşüm" adlı yapıtında, bireyin öncelikle aileden başlayarak toplum içindeki tragedyasını anlatmaktadır. Romanın başkahramanı olan Gregor Samsa; ailesinde ve içinde yaşadığı toplumda oldukça kötü şartlarda yaşamıştır ta ki devasal bir böceğe dönüşerek başkaldırıda bulunana kadar. Bu başkaldırı aslında ilk önce bilinçaltında başlamıştır ve kendine uygun biçime dönüşerek (Gregor Samsa zincirlerini kırarak sınırlarının ötesine çıkmıştır) gerçek bir başkalaşım oluşmuştur. Kitapta bu başkalaşım sonucunda Gregor Samsa'nın ailesi ve yaşadığı toplum tarafından dışlanması anlatılmaktadır. Böceğin görünüşü; bağımsız bireylerin, toplumun sürü mantığıyla uyuşmayan ve toplum tarafından dışlanan (tıpkı Adem ve Havva'nı Cennet Bahçesinde yasak meyveyi yiyerek Tanrıya karşı gelmeleri ve Tanrı tarafından cezalandırılmaları gibi) birey ile özdeşleşmektedir. Aslında buradaki "böcek" tiplemesi asıl olması gereken "insan"dır. Kitabın sonunda ise böceğe dönüşerek özgürlüğüne kavuşan Gregor Samsa, ailesine ve topluma kendini kabul ettiremeyince ölür. Yazar burada gerçeküstücü bir yaklaşım ile duygularını dile getirmiştir.

Raporun gerek metin gerekse görsel bölümlerinin oluşumu esnasında yazarın "Dönüşüm" adlı (yukarıda da çok kısa konusundan bahsedilmiştir) eserinden çok fazla etkilenilmiştir. Yazarın söz konusu kitabında toplumlardaki çoğunluğa karşı gelen bireyin düşünce ve davranışını anlatmak için oluşturduğu bireyi temsil eden devasa böcek (Gregor Samsa) imgesine benzer şekilde rapordaki imgeler bireyi temsilen kullanılmıştır. Fakat bireyin başkaldırısı ve özgürlük savaşı Grego Samsa'nın hayatı gibi bir tragedya ile bitmemelidir; bu bağlamda bizim yolumuzu açacak en büyük güç sanattır. Sanatın gücü Bölüm 1.3.1'de detaylı olarak anlatılmıştır. Görsel olarak ise yapılan çalışmalarda kullanılan renkler ve bireyi temsil eden devasa imgeler, bir taraftan izleyiciyi alışılmışlığın ötesine götürerek düşünmeye sevk edip, hayatı sorgulatırken diğer taraftan da güzel düşler kurmaya, umuda, aydınlığa, özgürlüğe davet etmektedir.

III.3. Esinlenmeler

Çalışmalar oluşturulurken; “1.4.1.Çalışmalara Kaynaklık Eden Sanatçılar” bölümünde anlatılan sanatçıların temel bazı yaklaşımlarından esinlenilmiştir. Bu bağlamda konuyu biraz daha genişletecek olursak:

Yaşadığımız dünyanın tüm travmatik çirkinliğine karşı bireyin acizliğini ve hem kendi içinde hem de toplum içindeki kayboluşunu, mutlak ümitsizliğini, duygusal ve ruhsal yaşamdaki deformasyonunu ve bireyde gerçekleşen öz yıkımını sorgulayan diğer yandan; ben, benlik, bilinç ve bilinçaltı/dışı gibi bireyin kendi kimlik keşfinde etkin rol oynayan etmenleri irdeleyen rapordaki çalışmalarda; modern dünyadaki bireyin ruhen parçalanışını çalışmalarında yansıtan Van Gogh’un (Resim 1) ve Munch’un (Resim 2) eserlerinde de görüldüğü gibi yaşanan duygu durumu sembolik imgeler ve renkler ile ifade edilmiştir.

Aklın her daim önde olduğu, duygularımızı ve ruhumuzu kaybettiğimiz günümüzde sanatın bizim kendimizi bulmamızda ve kirlenmiş ruhumuzu aydınlatmada en büyük yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda; renkler yoluyla son derece bireysel ve ruhsal bir anlatıma ulaşan Kandinsky (Resim 3) ve hayatındaki birçok acılara rağmen resimlerinde mutluluğu hiçbir zaman bırakmamış olan Chagall (Resim 4) bize en güzel örnekleri göstermektedir. Benzer olarak “rapor” daki çalışmalarda da her biri farklı anlamlar taşıyan kırmızı (sıcaklık, güç), mavi (derinlik, sakinlik, sonsuzluk), yeşil (huzur, denge ve hareketsizlik) ve beyaz (sessizlik) tonlarına ağırlık verilmiştir.

Giorgio de Chirico (Resim 5), Dali (Resim 8) ve Magritte’nin (Resim 9 ve Resim 10) eserlerinde imgenin aklın ve bilincin baskıcı boyunduruğundan kurtulduğunu görürüz. İmgeler özgürleşerek bilinenin ve görünenin ötesine yeni bir gerçekliğe ulaşmışlardır. Bu bağlamda rapordaki görsel çalışmalarda da bilindik nesne ve figürler sıra dışı bir şekilde kompoze edilmiştir.

III.4. Resimsel Çözömlmeler

Sürrealist bir yaklaşımla “tuval üzerine yağlı boya” yapılan resimlerde kullanılan renk, doku, nesne ve figürler bilinçli bir şekilde seçilmiştir. Ayrıca resimlerin oluşumunda “sembolik İmge”lerin rolü kaçınılmazdır. İnsanlığın sembolik imgeleri kullanışı tarih öncesi çağlara dayanmaktadır. Sembolizmin tarihine baktığımızda, her şeye (bitkiler, hayvanlar, taşlar, dağlar, güneş, ay, sayılar, kare, daire, renk vb.) sembolik bir anlam yüklenebileceğini çok açık görebiliriz. İnsanlar bilinçdışından yola çıkarak -dinde ve sanatta görüldüğü gibi- imgeleri sembollere dönüştürmüşlerdir ve sembollere yüklenen anlam ilkel çağlardan günümüze değin çok büyük önem taşımaktadır. Rapordaki görsel çalışmalarda; genellikle sıradan gündelik hayatta her zaman karşılaşılabildiğimiz, hatta sık sık tükettiğimiz imgelere; mitolojiden de faydalanılarak sembolik anlamlar yüklenmiştir. Sürrealist bir yaklaşımla devasa büyüklükte yapılan İmgeler, sıradanlıktan kurtarılarak farklı bir boyuta taşınmak istenmiştir.

Resim 11, 12, 13'te gökyüzünde boşlukta kayalıklarla birlikte devasa kırmızı biberler görölmektedir. Kırmızı biber deyince bizde her ne kadar “acı” çağrışımı yapsa da resimlerde bireyin yalnızlığına rağmen yaşama sınımsızlığına ve kararlılığını temsil etmektedir. Resimlerin en arka zemininde sonsuzluk ve derinlik hissi veren mavi renk görölmektedir. İlk önce mavi renkte gökyüzünün zemini boyanarak daha sonra üzerine figürler yerleştirilmiştir. Son olarak ise gökyüzündeki geniş beyaz bulut kütleleri yapılmıştır. Bulutlar; saflığı, sessizliği ve arınmayı sembolize etmektedir. Yine beyaz renkli bulutlar ile boşluk hissi yaratılmıştır. Resimlerin bazı bölümlerinde beyaz boyanın terebentin ile oldukça inceltildikten sonra tuvale sürülmesi ile transparan bir görüntü yakalanmıştır. Boşluktaki perspektif etkisine ve sis görüntüsüne bu şekilde ulaşılmıştır. Figürlere üç boyutluluk etkisi verebilmek için renklerin farklı (koyu ve açık aralıklarında) tonları koyudan açığa doğru üst üste bindirilerek elde edilmiştir. Gökyüzünün sonsuz boşluğuna doğru uzanan devasa dağlar ise yine sonsuzluğu ve gücü temsil etmektedir.



Resim 11: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm. 2014



Resim 12: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x60cm. 2014



Resim 13: Tuval Üzerine Yağlı Boya,60x80cm. 2014

Diğer bir resmin çözümlemesine geçmeden önce özellikle “elma” imgesi ile ilgili küçük bir açıklama yapmak gerekmektedir. Bizler mitolojik hikayelerden dolayı “elma”yı her ne kadar yasaklı meyve olarak bilsek de (Adem ve Havva’yı baştan çıkararak günah işlemelerine sebep olmasından dolayı) aslında Adem ile Havva yasak meyveyi yiyerek Tanrıya karşı gelmişlerdir ve kendi benliklerini oluşturmak için kuralları çiğneyerek bireysel özgürlüklerine kavuşmuşlardır. Rapordaki resimlerde kullanılan “elma” imgesi de bireylerin kendi benliklerinin; özgürlüğe, aydınlığa kavuşmalarını temsil etmektedir.



Resim 14: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150cm. 2015

Resim 14’te mavi bir gökyüzü ile mavi bir denizin sonsuzlukta buluştuğu bir mekan görülmektedir. Denizin üzerinde ise devasa bir kırmızı elma vardır. Gökyüzünün ve denizin sonsuzluğu sembolize ettiği mavi renk ayrıca devasa büyüklükteki elmanın kırmızısını dengelemektedir. Resimdeki derinlik etkisinde, gökyüzündeki bulutların ve ufuk çizgisine yaklaştıkça rengi mavi tonlarına dönüşen uzaktaki dağların rolü vardır. Elmanın devasa büyüklüğünü vurgulamak için ise; elma ile neredeyse aynı çizgi üzerinde duran sağ paralelinde, sadece bir parçası görülen düz bir karanın üzerinde kendi içinde oldukça büyük olan ve hemen bitişiğinde ondan biraz daha küçük olan iki tane

kaya görülmektedir. Gayet olgun, canlı ve taze duran bu elma ise insan figürünü temsil etmektedir. Elmanın yeşil renk yaprağı ile kayalıklardaki ağaçların yeşil görüntüsü, resmi dinlendirmek için kullanılmıştır ve huzuru temsil etmektedir.



Resim 15: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100cm. 2015

Resim 15'te beyaz bulut kütlelerinin ortasından yükselen iki tane kaya ve kayaların tam ortasında fakat kayalardan bağımsız bir elma görülmektedir. Derin bir mavi rengin üzerinde bulunan bulut kütleleri gökyüzünde boşluk ve sonsuzluk hissi yaratmaktadır. Resimde derinlik etkisi -daha çok mavinin koyu tonlarının bazı yerlerde daha çok (özellikle resmin üst kısmında), bazı yerlerde ise açık tonlarının (resmin alt kısmında, beyaz bulutların arka zemininde)-kullanılarak sağlanmıştır. Resimdeki beyaz bulutlar sessizli ve saflığı sembolize etmektedir. Ağırıklı koyu renk tonlarında iki tane gökyüzünün sonsuz derinliğine

uzanan kaya parçaları, gücü ve gizemi temsilen kullanılmıştır. Resimdeki elma ise bireyin bütün zorluklara rağmen zincirlerini kırarak özgürlüğüne kavuşmasını sembolize etmektedir. Kırmızı renk ise yaşama ve hayata bağlılık anlamında kullanılmıştır.



Resim 16: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100cm. 2015

Resim 16'da su ile derinlik ve perspektif sağlanmıştır. Derinlik etkisi; önden arkaya doğru önce beyaz, sonra mavi ve daha sonra yeşilin tonlarında suyun görüntüsü ile verilmiştir. Elmanın kırmızı rengi ile suyun ve gökyüzünün mavi rengini; elmanın yaprağında, kayalıklarda ve suyun en arka bölümünde bulunan yeşil renk dengelemektedir.



Resim 17: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150cm. 2015

Resim 17’de ise dağlıkların arasında suyun üzerinde devasa bir çilek görülmektedir. Gökyüzünde mavinin sonsuzluğunu, ufuk çizgisine yaklaştıkça bulutlar sessizliğe ve saflığa, arılığa çevirmektedir. Zeminde ise yeşilin tonlarında bize huzur veren su vardır. Kırmızının tonları ile yapılmış olan çilek, gökyüzüne doğru uzanan sapı ve yapraklarıyla sudan henüz çıkmaktadır ve arınmayı temsil etmektedir. Sağ ve solda bulunan dağlar; öncelikle, koyudan açığa doğru siyah ve kahve tonlarının üst üste bindirilmesi ve en son olarak da ağaç etkisi yaratmak için yeşilin tonları kullanılarak yapılmıştır. Alt zemini yaparken her ne kadar boya sıvı bir şekilde kullanılsa da, dokuları verebilmek için daha kalın boya katmanları kullanılmıştır. Su da ise hem alt zeminde hem de suyun üzerindeki renk geçişlerini yaparken boya oldukça inceltilerek sıvı bir şekilde kullanılmıştır.



Resim 18: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm. 2016

Resim 18'de ise kıyıda duran yine devasa bir çilek görülmektedir. Koyu mavi gökyüzünde ise diğer yağlı boya çalışmalarından farklı olarak daha yoğun bir şekilde açık beyaz bulutlar görülmektedir. Deniz ise; önden arkaya; beyaz, yeşil ve mavi renk tonları ile oluşturulmuştur. Kendinden çok emin bir şekilde dimdik duran; kırmızı tonlarındaki çilek imgesi ise insanı temsilen kullanılmıştır. İçinde çilek imgesinin bulunduğu, denizin ve gökyüzünün sonsuzlukta buluştuğu bu resim, izleyiciyi sessizce düşünmeye davet etmektedir.



Resim 19: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80cm. 2016

Resim 19'da gökyüzünün engin mavisinin altında ve berrak, durgun bir denizin ortasında; dünyaya yukarıdan küçümsercesine bakan devasa bir “tavus kuşu” (Zümrüdü Anka veya Simurg) görülmektedir. Mitolojik efsanelere göre kendi küllerinden yeniden doğan, bilgeliği ve ölümsüzlüğü sembolize eden Anka kuşu resimde de kendi kendini yeniden var eden insanı temsilen kullanılmıştır. Kuşun tüyleri yapılırken: aynı anda birçok renk bir arada kullanılmıştır. Resmin yapım aşamasında, renklerin birbirine kombine bir şekilde kullanılması bakımından oldukça zorlu bir süreç yaşanmıştır. Öncelikle ana renklerin en koyu tonları ile genel hatlar boyanmıştır. Daha sonrasında kat kat boyaların rengi açılarak sürülmüştür ve en son olarak asıl ana renkler sürülerek istenilen etki ortaya konmuştur. Elbette ki bütün bu süreç aynı anda olmamıştır. Renklerin birbiriyle karışmaması için öncesinde sürülen boyanın kuruması için belirli bir süre beklenmiştir.



Resim 20: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x100cm. 2016

Resim 20'deki kırmızı "zambak" imgesi masumiyeti, saflığı anlatmaktadır. Gökyüzüne doğru uzanmış olan üç zambaktan açmış olanı yaşamı simgeler iken, tomurcuk olan diğer iki zambak ise umudu simgelemektedir. Gökyüzü ve denizin sonsuzlukta buluştuğu resimde, kıyıda bulunan beyaz tonlarındaki birden çok taşlar ise gücü temsilen kullanılmıştır. Resimde, izleyicide içsel bir aydınlanma ve huzur hissi yaratabilmek için özellikle canlı renkler kullanılmıştır.

En az üç veya dört aşamadan sonra istenilen görüntünün elde edildiği yağlı boya çalışmalarında ağırlıklı olarak kırmızı, mavi, yeşil ve beyaz tonlarında renkler kullanılmıştır. Kırmızı sıcak, mavi soğuk bir renk olup yeşil ise sarı (sıcak) ve mavi (soğuk) rengin karışımı olarak dengeyi sağlamaktadır. İçinde bütün renkleri saklayıp ama renksiz görünen beyaz renk ise izleyiciyi dinlendirmek için kullanılmıştır. Resimlerde perspektifler genellikle renkler ile

sağlanmıştır: koyu ve açık renk tonlarıyla yani önden arkaya doğru rengin tonu açılarak ve sisli ve grimsi bir maviye ya da beyaza yakın bir renge dönüştürülmüştür. Bulut etkisi oluşturulurken boya bazen çok fazla inceltilerek transparan bir görüntü ile sis etkisi verilmiş olup, geniş bulut kütleleri ise kalın boya katmanlarının üst üste sürülmesi ile sağlanmıştır. Gökyüzündeki derinlik hissi veren mavi görüntüsü ince boya sürüşleri ile elde edilmiştir. Sudaki görüntüler ise boyanın oldukça ince ve sıvı bir şekilde üst üste sürülmesi ile elde edilmiştir. Figür ve nesnelerin görüntüsünde, rengin en koyusundan açığa doğru gidilerek ve hacmin yönüne doğru boyanarak üç boyutluluk yanılsaması elde edilmiştir. Yapılan çalışmalarda, ışık ve gölgenin de rolünü unutmamak gerekir. Boya sürüşleri ise mekanın ve imgenin şekline göre değişmekte olup, yer yer kalın fırça vuruşları, yer yer ise ince fırça vuruşları vardır. İstenilen renge genellikle birkaç aşamadan sonra ulaşılmıştır.

SONUÇ

“Resimde Düşsel İmgeler” adlı raporda; günümüz çağında bireyin ruhen parçalanışını, hem kendi içinde, hem de toplum içindeki kayboluşu üzerinden giderek, bireyin kendi (benliğinin farkındalığı) kimlik keşfindeki sanatın rolünü ele alınmıştır. Raporda, sanatın büyümlü tılsımı ve güzelliği sayesinde insanın; ruhunu yüce değerler ile besleyip, yaşamın çirkinliğine meydan okuyarak ona karşı savaşılabileceği düşünölmektedir. Ayrıca, rapor; insanlığın bilgeliğe, aydınlığa ve sonsuzluğa kavuşmasının düşünö sanat yolu ile nasıl gerçekleştirebileceğini ele almaktadır.

Raporun yazılı metnini ve görsel dilini oluştururken sanatın önemini vurgulamak için birçok düşünür, fikir adamları ve sanatçıların düşünce, fikir ve eserlerinden esinlenerek konu desteklenmiştir.

Rapordaki düşsel imgeler ise sadece “düş”ten ibaret olmayıp, kökeni mitolojiye kadar dayandırılarak günümüz gerçeği ile ilişkilendirilmiştir.

Başlangıçta her ne kadar zorluklar ile karşılaşılsa da bilgi ve tecrübeler arttıkça daha iyi sonuçlar elde edilen yağlı boya çalışmalarında; yüzeyde oluşturulan plastik dil ile düşünsel dilin uyumuna dikkat edilmiştir. Konu ile ilişkili olarak seçilen görsel imgeler, bilinçli bir şekilde düşsel bir kompozisyon içinde oluşturulmuştur. İmgelerin seçiminde hem mitolojik anlamları açısından hem de yazarın yüklediği anlam bakımından raporun ana teması ile ilişkilendirilmesine dikkat edilmiştir. Bu bağlamda; yapılan görsel çalışmalarda renklere ve renklere yüklenen anlamlara da önem verilmiştir. Kompozisyonların özellikle sade bir şekilde kurgulanması bireyin yalnızlığını temsil ederken, kullanılan sıcak ve soğuk renk armonisi huzuru, umudu, aydınlanmayı ve sonsuzluğu temsil etmektedir.

Yaşamla iç içe gibi görünse de her zaman yaşamın ötesinde olan sanat, çirkinliği güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmaktadır. Sanat, yıkım ve ölüm gibi yaşamdaki olumsuzlukları estetik açıdan dönüştürerek, insanda bilincin yarattığı duyguları bilinçdışında kontrol altına almasını sağlayarak; insanları

olumsuzluklara karşı daha güçlü kılmaktadır. Özgür bir topluma ve aydınlık geleceğe ulaşmada sanatın rolü kaçınılmazdır.

Sonuç olarak “düş” gibi görünse de bu düşün aslında sanat yoluyla gerçekleşebileceği kanısına varılmıştır.

KAYNAKÇA

ANTMEN, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARNHEİM, R. (2009). Görsel Düşünme (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.

ARTUN, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul: İletişim yayınları.

CASSOU, J. (1999). Sembolizm Sanat Ansiklopedisi (Çev. Ö. İnce-İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitapevi.

FISCHER, E. (2012). Sanatın Gerekliliği (Çev. C. Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınları.

FİNLAY, V. (2007). Renkler, Boya Kutusunda Yolculuklar (Çev. K. Emiroğlu). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

FRANKL, V. E. (2015). İnsanın Anlam Arayışı (Çev. S. Budak). İstanbul: Okyanus Us Yayınları.

GOMBRICH, E.H. (2002). Sanatın Öyküsü (Çev. E. Erduran-Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi.

GOMBRICH, E.H. (2015). İmge ve Göz (Çev. K. Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.

GRIMAL, P. (1997). Mitoloji Sözlüğü, Yunan ve Roma (Çev. S. TAMGÜÇ). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

HANÇERLİOĞLU, O. (2012). Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar. Cilt 1. İstanbul: Remzi Kitapevi.

JUNG, C. G. (2013). İnsan Ruhuna Yöneliş (Çev. E. Büyükinal). İstanbul: Say yayınları.

JUNG, C. G. (2013). Dört Arketip(Çev. Z. A. Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.

JUNG, C. G. (2015). Kırmızı Kitap (Çev. O. Gündüz). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

JUNG, C. G. (2015). Anılar, Düşler, Düşünceler(Çev. İ. Kantemir). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

JUNG, C. G. (2016). İnsan ve Sembolleri (Çev. H. M. İlgün). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

KAFKA, F. (2001). Dönüşüm (Çev. A. Cemal). İstanbul: Can Yayınları

KANDINSKY, W. (2001). Sanatta Ruhsallık Üzerine (Çev. G. Ekinci). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

KRAUSSE, A-C.(2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Çev. D. Zaptcioğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.

KUSPİT, D. (2010). Sanatın Sonu (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

LEPPERT, R. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü(Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LYNTON, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü (Çev. Prof.Dr.C. Çapan-Prof.Dr. S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.

MAY, R. (2012). Yaratma Cesareti (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.

MAY, R. (2014). Kendini Arayan İnsan (Çev. K. Işık). İstanbul: Okyanus Us Yayınları.

MAY, R. (2014). Varoluşun Keşfi(Çev. A. Babacan). İstanbul: Okyanus Us Yayınları

PASSERON, R. (2000). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi(Çev. S. Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi

SAYIN, Z. (2015). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.

YILMAZ, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Gülüzar YAMAK

Doğum Yeri ve Tarihi : Ünye, 1975

Eğitim Durumu

Ön Lisans : Hacettepe Üniversitesi Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksek Okulu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Yüksel Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

SANATSAL FAALİYETLER

2008, Kişisel Sergi, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara

2009, "Üç Renk", Grup Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi, Ankara

2010, Grup Sergisi, Fırça Sanat Galerisi, Ankara

2011, Grup Sergisi, Mustafa Ayaz Müzesi, Ankara

2012, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet Sergisi,
Ankara

2015, "Gravür", Grup Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
Ankara

2015, "Yeni Aralık", Grup Sergisi, Galeri Soyut, Ankara

İletişim

E-Posta Adresi : gulizaryamak@hotmail.com

Tarih: 18 Ocak 2017