



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

SANATTA ŞİRSEL DUYGULANIM VE RUHSALLIK ARAYIŞI

Ali Erdiñç ÖZKILIÇ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANATTA ŞİİRSEL DUYGULANIM VE RUHSALLIK ARAYIŞI

Ali Erdiç ÖZKILIÇ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

SANATTA ŞİİRSEL DUYGULANIM VE RUHSALLIK ARAYIŞI

DaniŐman: Doçent, Nil KÖKEN

Yazar: Ali Erdinç ÖZKILIÇ

ÖZ

Bu tez çalışması, maneviyat arayışı, içsel yolculuk ve Şiirsel duygulanım temalarını, farklı dönem ve coğrafiyalardaki sanat anlayışları ve kişisel yaklaşımlar bağlamında incelemektedir. Ruhsallık olgusunu temel alarak gerçekleştirilen bu çalışmada, Doğu ve Batı sanat geleneklerindeki inanç sistemlerinin resim sanatına olan yansımaları araştırılmıŐtır. Bunun yanı sıra, bireysel anlatıların önem kazandığı Modern ve Çağdaş sanat dönemlerindeki sanatçılardan, manevilik ve duygulanım olgularını sanat pratiklerinde ele alış biçimleri üzerinde durulup, sanatçılardan üretimleri incelenerek kişisel yaşam hikayeleriyle ilişkilendirilmiŐtır.

Şiirsel Duygulanım başlıklı ilk bölümde, Şiirsellik kavramı ve Şiirsel atmosfere sahip yapıtların içeriği irdelenirken, 'Boşluk' bölümünde, boşluk ögesinin Doğu ve Batı sanatı manevi perspektiflerinde nasıl biçimlendirildikleri mercek altına alınmıştır. Ruhsallık Arayışı başlıklı ikinci bölümde ise renk, dağ ve sembolizm yoluyla oluşturulmuş yapıtlar incelenmiŐtır. Sanatta ruhsallık ve duygulanım biçimlerinin ifadesi, tez sürecinin ana odağını oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Ruhsallık, Şiirsel atmosfer, doğa, yaşam, ölüm, resim, sanat.

POETIC AFFECTIVENESS AND SEARCH FOR SPIRITUALITY IN ART

Supervisor: Associate Professor, Nil KÖKEN

Author: Ali Erdiñç ÖZKILIÇ

ABSTRACT

This thesis examines the themes of spirituality search, inner journey and poetic affect in the context of art perceptions and personal approaches in different periods and geographies. In this study, which is based on the phenomenon of spirituality, the reflections of belief systems in Eastern and Western art traditions on painting art are investigated. In addition, the ways in which artists in the Modern and Contemporary art periods, where individual narratives gained importance, handled the phenomena of spirituality and affect in their art practices are emphasized, and the artists' productions are examined and associated with their personal life stories.

In the first section titled Poetic Affect, the concept of poeticness and the content of works with poetic atmosphere are examined, while in the section titled 'Emptiness', how the element of emptiness is shaped in the spiritual perspectives of Eastern and Western art is examined. In the second section titled 'Search for Spirituality', works created through color, mountain and symbolism are examined. The expression of spirituality and affect forms in art constitutes the main focus of the thesis process.

Keywords: Spirituality, poetic atmosphere, nature, life, death, painting, art.

TEŞEKKÜR

Bu tez alıőmasının yürütölmesi sürecinde eşsiz bilgi hazinesini benimle paylaşıp rehber olan danışmanım Doçent, Nil Köken'e, gerektiğinde desteğini esirgemeyen Doçent, Serap Emmungil Karamanoğlu'na, bana yardım eden değerli arkadaşım Ümmihan Bulut'a ve manevi destek veren herkese teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ŞİİRSEL DUYGULANIM	3
1.1 Şiirsel İmgelem	7
1.2 Boşluk	27
2. BÖLÜM: RUHSALLIK ARAYIŞI	38
2.1 Renk ve Ruhsallık	45
2.2 Dağ ve Ruhsallık.....	57
2.3 Sembolizm ve Ruhsallık.....	65
SONUÇ	74
KAYNAKLAR	75
ETİK BEYANI	79
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	80
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT	81
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	82

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Eller Mağarası. MÖ 7.300- MS 700. Arjantin. https://l24.im/ub6Z	4
Görsel 2. Fra Angelico. Meryem'e Müjde. 1435. (Panel Üzerine Tempera, 154 cm x 194 cm). https://l24.im/0ea4rOQ	5
Görsel 3. John Constable. Salisbury Katedrali. 1831. (Tuval üzerine yağlı boya, 152 cm x 190 cm). https://l24.im/lqXp	12
Görsel 4. John Everett Millais. Ophelia. 1851-1852. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 cm x 111.8 cm). https://l24.im/2CJs	13
Görsel 5. Makiko Kudo. Sahne Perdesi. 2011. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 195 x 260 cm). https://l24.im/hM6FHK	14
Görsel 6. Makiko Kudo. Kaçış. 2016. (Tuval Üzerine Yağlı 91 Boya, x 91 cm). https://l24.im/EJi5	15
Görsel 7. Ali Erdinç Özkılıç. Dönüşüm. 2024. (Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90 x 100 cm)	16
Görsel 8. Elizabeth Magill. Burun (1). 2017. (Tuval Üzerine Serigrafi Baskı ve Yağlı Boya, 153 x 183.5 cm). https://l24.im/uDBk7oV	18
Görsel 9. Elizabeth Magill. Çok Katlı. 2017. (Tuval Üzerine Serigrafi Baskı ve Yağlı Boya, 153 x 183 cm). https://elizabethmagill.com/paintings/2016-17	18
Görsel 10. Kaye Donachie. Bulutlar Gri İsteksizliği İtıyor. 2009. (Tuval Üzerine Yağlı Boya). https://l24.im/h6meAb8	20
Görsel 11. Ali Erdinç Özkılıç. Maya. 2024. (Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60 x 70 cm) ...	21
Görsel12. Albrecht Dürer. Melankoli I. 1514. (Gravür, 24 x 18.5 cm). https://l24.im/GslPB	22
Görsel 13. Peter Doig. Dağcı. 2022. (Keten Üzerine Pigment, 195 x 295 cm). https://l24.im/NdiD	23
Görsel 14. Jean-Antoine Watteau. Pierrot. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 149.5 x 184.5 cm). https://l24.im/FnW	24
Görsel 15. Peter Doig. Beyaz Kano. 1990. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 241 cm). https://l24.im/R5ECP	25

Görsel 16. Huang Gongwang. Fùchūn Shān Jū Tú. 1271-1368. (Kâğıt Üzerine Mürekkep, 31.8 x 51.4 cm). https://I24.im/CjUzTVB	30
Görsel 17. Ma Yuan. Baharda Dağ Yolunda Yürüyüş. 1127–1279. (İpek Üzerine Mürekkep, 27.4 x 43.1 cm). https://I24.im/ME7s9u	30
Görsel 18. Caspar David Friedrich. Bulutların Üzerinde Yolculuk. 1818. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74.8 x 98.4cm). https://I24.im/duLf2q4	31
Görsel 19. Caspar David Friedrich. Deniz Manzaralı Wissower Klinken. 1824. (Sulu boya, 25 x 32 cm). https://I24.im/C9tlv	33
Görsel 20. Caspar David Friedrich. Deniz Kenarındaki Keşiş. 1808-10. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 cm x 171,5 cm). https://I24.im/t16DS	33
Görsel 21. Ali Erdiñç Özkılıç. Mavi. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85 x 100 cm)....	34
Görsel 22. Armin Boehm. Gorea. 2009. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 29 x 36 cm). https://I24.im/duD6Y7	36
Görsel 23. Armin Boehm. Gevşek ve kıvrılmış II. 2008. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Metal, 70 x 80 cm). https://I24.im/mWVGuo	36
Görsel 24. Dante Gabriel Rossetti. Beata Beatrix. 1864–1870.(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 86.4 x 66 cm). https://I24.im/H1NSk	39
Görsel 25. Hernan Bas. Şairlerin Halüsinasyonları (karahindiba). 2010. (Keten Üzerine Akrilik, Airbrush ve Ev Tipi Parlak ve Blok Baskı, 152.4 x 182.9). https://I24.im/IyG7m	41
Görsel 26. Caspar David Friedrich. Mezarlık Girişi. 1825. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 x 143). https://I24.im/ZTSX1My	42
Görsel 27. Ali Erdiñç Özkılıç. Işık Adası. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 120 cm).	44
Görsel 28. Wassily Kandinsky. Kompozisyon 7. 1913. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200.6 x 302.2 cm). https://I24.im/1efQIX0	47
Görsel 29. Mark Rothko. No.3/No.13. 1949. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 164.8 x 216.5). https://I24.im/8lgM	49
Görsel 30. Rothko Şapeli. Elizabeth Felicella. 2020. (Houston). https://I24.im/WcslEi .	50
Görsel 31. Pierre Bonnard. Kırsal Yemek Odası. 1913. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 168 x 204 cm). https://I24.im/ejiNglIn	51

Görsel 32. Ali Erdinç Özkılıç. Mor. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 100 cm)	53
Görsel 33. Ali Erdinç Özkılıç. Dağ Geçidi. 2024. (Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90 x 120 cm)	54
Görsel 34. Ali Erdinç Özkılıç. Meditasyon. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 120 cm)	55
Görsel 35. Ma Yuan. İsimli. 14-15. Yüzyıl. (İpek Üzerine Mürekkep ve Boya, 64.5 x 1282 cm). https://I24.im/UO07	58
Görsel 36. Utagawa Hiroshige. Tsuchiyama'daki Suzuka Dağı'nın Manzarası. 1840-1842. (Tahta baskı; Kâğıt Üzerinde Mürekkep ve Renk, 15.3 x 20.9 cm). https://I24.im/nCWjz	59
Görsel 37. Utagawa Hiroshige. Satta Açıklarında Deniz. 1858. (Renkli Ahşap Baskı, 35.9 x 24.5 cm). https://I24.im/nsZ3	60
Görsel 38. Nicholas Roerich. Hayat damlaları. 1924. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74 x 117.5 cm). https://I24.im/0yzqRM	61
Görsel 39. Ali Erdinç Özkılıç. Uzak. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 100 cm) .	62
Görsel 40. Ali Erdinç Özkılıç. Bellekten Dağ Kesitleri I. 2024. (Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 16 x 16 cm)	63
Görsel 41. Ali Erdinç Özkılıç. Bellekten Dağ Kesitleri II. 2024. (Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 16 x 16 cm)	64
Görsel 42. Hilma Af Klint. İnsan nedir. 1915. (Tuval Üzerine Yağlı Boya). https://I24.im/AlbY9	66
Görsel 43. Hilma Af Klint. 10 Büyük, No.2, Çocukluk. 1907. (Tuval Üzerine Yağlı Boya). https://I24.im/klv	67
Görsel 44. Piet Mondrian. Evrim. 1911. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 87.5 x 183 cm). https://I24.im/HMm7	68
Görsel 45. William Blake. Arınma İçin Ruhların Üzerinde Süzülen Melek Teknesi. https://I24.im/8R7wT	70
Görsel 46. William Blake. Günlerin Atası. 1794. (Suluboya ile Renklendirilmiş, Asitle İndirme Baskı, 16.8 x 23.3 cm). https://I24.im/kVOflag	71
Görsel 47. Ali Erdinç Özkılıç. Dönüş. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 100 cm)	72

GİRİŞ

Ruhsallık ve maneviyat, sanat tarihsel süreç boyunca farklı dönemlerde farklı yaklaşımlar perspektifinde ele alınmış konulardır. İnsanın yer yüzündeki varlığı ve çevreyle olan karmaşık ilişkisi onu diğer canlılardan ayıran en temel özelliklerdendir. İnsan var olanla yetinmez, görünen ötesini araştırır. Duyan, gören, sezen varlık olarak, varlık hakkında daha derin bir kavrayışa ve anlam bütününe ulaşmak ister.

Orta Çağ sanat anlayışında manevi temalar dini anlatılarla sınırlıyken, Rönesans dönemiyle, Antik Yunan değerleri ve mitolojik anlatılar da önem kazanır. Aydınlanma ile, daha sistematik ve akılcı bir yaklaşım benimsenmiştir ve neticesinde ruhsal pratiklere dayanan insan edimleri ve birçok uygulama hurafe gözüyle bakılarak çağ dışı sayılmıştır. Fakat, Ön-Raffaellolar ile aşk, aşkınlık arayışı, geçmişe özlem ve Yunan mitlerine yeniden dönülür ve bu sayede Romantik ve Modern sanata giden yolun eşiği aralandı. Romantizm döneminde ise Aydınlanma Diyalektiği'ne ve onun bilimin bakışıyla dünyayı parçalayan gözüne karşı daha farklı sesler sanat dünyasında yankılanmaya başlar. Romantiklerin dünyasında özgürlük, yaşamın estetikleşmesine ve bireysel ütopyaların kurulmasına gerek duyar. Bu anlamda romantikler panteist olarak tanımlanabilir. Yüce olan, onlar için tüm evrenle birlikte belirir ve parçalanamaz bir ilişki halindedir.

Çağdaş sanatta şiirsel imgelem, sanatçıların kişisel yaşamı ve ilgileri odağında kurulmuştur ve yeni sentezlerle insanı manevi olana yaklaştırır. Kimi sanatçılar çocuksu bir dille algıladığı dünyayı inşa eder, kimileri belleğinde kalan anıların, geçmiş deneyimlerin ruhundaki etkilerine odaklanır, kimi de doğaya karşı duyduğu heyecanı kendi bakışıyla dile getirir. Buna karşın, ruhsal olanın ifadesi her zaman nesnel olan ile ilişkilendirilmemiştir. Nesnenin içine yerleştiği boşluk da görüneni var eden ve uzamı içinde barındıran olarak Doğu ve Batı sanatında önemli bir unsur olmuştur. Boşluk olmadan nesne ve uzam ayırt edilemezdi ve sonsuz uzamda maddeleşen doğanın gizemli özü algılanamazdı.

İnsan güçlü duygulanımlar yaşayan bir varlık olarak her zaman aşkınlık arayışında olmuştur. Mutluluk, keder, neşe, ıstırap, coşku, çaresizlik, öfke, üzüntü, umut ve tatlı melankoli ruhunu oluşturan gizemli özde dalgalanmalar halinde ortaya çıkar. Duygular insan psikolojisinde öne çıkan, içlerinde muazzam enerjiler barındıran yapılardır ve bir şekilde ifade edilmeleri yaşamın devamlılığı açısından önemlidir. Keşfetme dürtüsü, Tanrısal olanı bulup kendinden yüce olana teslimiyet ihtiyacı farklı dönemlerde farklı şekillerde açığa çıkmıştır.

Yazılacak tez kapsamında, aşkınlık arayışının kökenlerine değinildikten sonra yakın ve uzak geçmişte meydana getirilen üretimlerin içeriği ve biçimi ele alınarak şiirsellik ve duygulanım kavramlarının tanımı yapılacaktır. İlk kısımda, yaratıcı süreci tetikleyen karşılaşma olgusu tanımlanıp, Romantik, Pre-Raphealist ve Çağdaş dönemlerin sanat anlayışları örneklerle açıklanacaktır. Özellikle, yalnızlık, doğa, bellek ve melankoli üzerine sanatçıların değişken yaklaşımlarına odaklanılarak yapıtlarda karşılaştırmaya gidilecektir. Aynı zamanda boşluk kavramı üzerinde etraflıca durularak Çin sanatındaki önemine ve Romantik sanatçı Caspar David Friedrich'in yapıtlarındaki yeri ve etkisine değinilecektir. Ek olarak, bir tür tekinsizlik ve araf izlenimi yaratan liminal mekân kavramı örneklerle incelenecektir. Ruhsallık Arayışı bölümünde, ruh kavramının kısa bir tanımı verildikten sonra sanatçıların içe dönüş ve kendi başına oluş olgularına yaklaşımları analiz edilecek ve renk-ruhsallık, dağ-ruhsallık ve sembolizm-ruhsallık ilişkileri sanatçı-eser bağlamında analiz edilecektir. Sözü edilen başlıklar kapsamında gerçekleştirilecek resim çalışmaları da biçim ve plastik yönlerinden çözümlenerek diğer sanatçıların yapıtlarıyla karşılaştırmaları yapılacaktır.

1. BÖLÜM: ŞİİRSEL DUYGULANIM

İnsanın anlam arayışı ve aşkın bir güce olan teslimiyet ihtiyacının izlerini Paleolitik ve Mezolitik çağlardan kalan farklı coğrafyalardaki çeşitli mağara duvarlarında görmek mümkündür. Bu ilkel resimlerin birçoğunda farklı türden hayvan tasvirleri ve günlük yaşamdan sahneler yer almaktadır. Hem dış dünyayı hem de iç dünyasını gözlemleyen insan bu resimlerle gündelik yaşamın kesitlerinin ötesinde, doğanın kudretli varlıklarını ve belki de doğanın ruhunu yansıtmak istemiş olabilir.

Mağara insanı yaşamını avla sağlıyordu. Doğa güçleri karşısında çaresizdi. Karşı koyamadığı bu güçlerden korkuyor ve onlara tapıyordu. Doğa güçlerine karşı onu koruyan mağaralar, onun için kutsaldı. Resimlere, çoğunlukla gün ışığından uzak, erişilmesi güç, dar dehlizlerden geçilerek varılan mağaralarda rastlanıyor. Paleontologlardan, mağaraların bir tür tapınak olduğunu, kült toplantılarının buralarda yapıldığını, resimlerin de kutsal bir anlam taşıdığını öğreniyoruz. Resmin benzetme ve canlandırma gücü, tarihin karanlık çağlarında bile insanoğlunu etkiliyor, mağara duvarlarına yaptığı resimlerde etkin bir gücün toplandığına, bunların bir tür büyü olduğuna inanıyor, tasvir yoluyla düşmanı yok etmek, av bereketini sağlamak istiyordu (İpşiroğlu, 2017, s. 22).

Mağaralarda yer alan resimlerde avlanma, kaçma ya da savaş gibi çeşitli eylemlerin görüntüleri yer alsada da karanlık çağlardaki tasvir yaşamdan anlatılarla sınırlı değildi. Dönemin insanı, duvarlara yapılan resimlerle doğanın bilinmeyen ve görünmeyen gizli güçlerini ilişkilendirmiş ve onları canlı bir form olarak algılayıp tapınmıştır (İpşiroğlu, 2017, s. 23). Varlığına dair esrarı sezen primitif insan, yaşadığı bölgedeki olay ve canlıları duvarlara betimleyerek belki de ruhsal bir arayışın ilk seslerini duyurdular. Bazen ise yalnızca kendi bedenine ait izler (Görsel 1) bırakmışlardır. Bu resimlerin, ulaşılması zorluklu olan bölgelerde yer alması, onlara yükledikleri anlamlarının derinliği ve kutsallığını destekler niteliktedir. Dönemin insanların inançları hakkındamuhtelif fikirler yer almaktadır. Konu hakkında yazar Yuval Norah Harari şöyle aktarmıştır:

Çoğu araştırmacı, animist inançların eski avcı toplayıcılarda yaygın olduğu konusunda birleşir. Animizm (Latince ruh anlamına gelen "anima" dan) temel olarak her yerin, her hayvanın, her bitkinin ve her doğa olayının farkındalığı ve hisleri olduğuna ve insanlarla doğrudan iletişim kurabildiği fikrine dayanır. Bu yüzden animistler tepenin üstündeki büyük kayanın da arzuları ve ihtiyaçları olduğuna inanabilir. Kaya, insanların yaptığı bir şeye kızabilir veya başka bir hareketlerine sevinebilir, insanlara tembihte bulunabilir veya

onlardan iyilik isteyebilir. Bu arada insanlar da kayaya hitap edebilir, onu yatıştırabilir veya tehdit edebilir. Sadece kaya değil, aynı zamanda tepenin eteklerindeki meşe ağacı, tepenin aşağısında akan dere, ormanın ortasındaki su pınarı, etrafında büyüyen çalılar, o pınara giden patika, oradan su içen fareler, kurtlar ve kargalar da ruhu olan yaratıklardır. Animist dünyada, ruhu olan varlıklar sadece nesnelere ve canlı şeylere değildir. Bir de fiziksel olmayan varlıklar vardır. Bugün bizim şeytanlar, melekler ve periler olarak adlandırdığımız ölümlerin ruhları, dost canlısı veya kötü niyetli varlıklar (Harari, 2015, s. 66).



Görsel 1. Eller Mağarası. MÖ 7.300- MS 700. Arjantin. <https://i24.im/ub6Z>

Daha yakın olan sanat tarihine baktığımızda, Batı dünyasında Orta Çağ dönemi boyunca ruhsallık anlayışının yüzyıllarca büyük oranda Hıristiyanlık inancının anlatılarıyla sınırlı olduğu görülmektedir. Dönemin eserlerinde İsa'nın hayatı öne çıkan yaygın temalardan biridir. Yaşamından kesitler kilise duvarlarında, sunaklarda ve el yazması kitaplarda yer alıyordu. Bu yapıtların amacı, okuma yazma bilmeyen halka dinin temellerini aşılmaktı. Kiliseye bağlı olarak çalışan sanatçılar, Orta Çağ boyunca konularını dini metinlerden alırken; Rönesansla birlikte mitolojik öykülerden sahnelerin de yapıtlarında yer aldığı görülür. Sanatçılar, konuları bağlamında dini ve mitolojik anlatılarla sınırlı kalsalar da özgünlüklerini ve ruhsallığı duyumsayışlarını uyguladıkları

renk, kullandıkları semboller ve oluşturdıkları kompozisyon gibi biçimsel öğelerle yansıtmışlardır.



Görsel 2. Fra Angelico. Meryem'e Müjde. 1435. (Panel Üzerine Tempera, 154 cm x 194 cm).

<https://124.im/0ea4rOQ>

Söz gelimi, İncil'de geçen Meryem'e Müjde sahnesi, farklı dönemlerde farklı sanatçılar tarafından içsel derinliklerine göre sıklıkla ele alınmış bir konudur. Meryem kimi sanatçılar tarafından penceresinden kendi şehrinin görüldüğü çağının evlerinden biri içine yerleştirerek onu aramızdan biri olarak tasvir ederken, kimi "Meryem'e Müjde" (Görsel 2) adlı yapıtta olduğu gibi, manastırı çağrıştıran kutsal bir mekâna yerleştirerek, Meryem'i

çileci dindar bir kadın olarak hayal etmiştir. Fra Angelico'nun yapıtında, konunun çeşitli sembollerle aktarıldığı görülmektedir. Tanrı'nın haberci meleği Gabriel, Meryem'e oğlu olacağını müjdelemek üzere gelmiştir. Resmin sol üst kısmında eski Ahit'ten bir sahne yer almaktadır; Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu. Bu tasvirin eserde yer almasının sebebi Tanrı'nın Kutsal ışığını barındırmasıdır. Işık, İki figürün üzerinde yer alan güneşten bir ışık demeti olarak Meryem'e doğru uzanmaktadır. Işık demetinin ucunda ise Kutsal Ruh'u simgeleyen beyaz bir güvercin yer almaktadır. Bu güvercin İsa'nın gelişini sembolize eder. Âdem ve Havva Tanrı'nın gözünde kaybedilen itibarın simgesi iken; eserin sağında konumlanan Meryem ve İsa ise, kurtuluşun habercisi niteliğindedir. Ortadaki sütunun üzerinde, Tanrı'yı temsil eden bir rölyef yer almaktadır. Resmin geneline derin bir ağırbaşlılık ve sükûnet duygusu hakimdir. Melek Gabriel, elleri göğsünde kilitli biçimde öne eğilmektedir. Meryem de bu hareketi aynı biçimde yansıtarak karşılık verir. Sol tarafta yer alan cennet, çeşitli bitki ve çiçek motifleriyle olanca güzelliğiyle boy gösterir. Ayrıca, ortadaki sütun dünyasal ve ruhsal olanın ayrılığını işaret eder. Bu eserde kutsal olan, zengin sembolik anlatım ve renk kullanımıyla, derin bir maneviyat içerisinde tasvir edilmiştir.

1.1 Şiirsel İmgelem

Yaşadığı dünyayla derin ilişkiler ağı içinde olan insan, karşısına çıkan durum ve olayları anlamlandırmak çabası içinde olmuştur. Çocuk gelişimci Piaget'e göre insan Doğduğu ve bilinçlenmeye başladığı andan itibaren çevresini saran fiziksel dünyadaki nesnelere ve diğer canlılar ile karşı karşıya gelerek zihninde çeşitli bilgi şemaları üretir. Varlık deneyiminde özel bir pozisyon almasını sağlayan bu şemalar, onu diğerlerinden farklı bir noktada konumlandıran unsurlardandır. Bilinç, her yeni bir uyarıcı ile karşı karşıya geldiğinde onu ya var olan şemalardan birine yerleştirme ya da yeni bir şema oluşturma eğilimindedir (Ahioğlu-Lindberg, 2011, s. 5) İnsanı, gezegeni paylaştığı diğer canlılardan ayıran en büyük özelliklerden biriyse doğayla kurduğu etkileşimin farklı türden sentezlere ve yaratımlara olanak sağlayan imgelemidir. İnsan, yaşama ve üreme dürtülerinin ötesinde, hayal gücü aracılığıyla duygu ve düşüncelerini aktarma çabası içinde olmuştur.

Kendini anlamak ve ifade etme çabası içinde olan insan için sanat en etkili mecralardan biri olagelmektedir. Bu anlatım formlarının en yücelerinden biri de şiirdir. TDK'de şiir: "Zengin sembollerle, ritimli sözlerle, seslerin uyumlu kullanımıyla ortaya çıkan, hece ve durak bakımından denk ve kendi başına bir bütün olan edebî anlatım biçimi; manzume, nazım." ve de "Düş gücüne, hayale, imgeye, gönle seslenen, anı, duygu, coşku uyandıran, etkileyen şey." olarak tanımlanmıştır (TDK sözlüğü, Erişim: 12.06.2024. <https://sozluk.gov.tr/>). Bu bağlamda, şiir ve resim sanatının da çıkış noktası olan imge arasında güçlü bir bağ vardır. Zihinde tasarlanan imge, çeşitli vasıtalarla bir araya getirilerek şiirsel bir düzen oluşturur. Böylece girift aşamalardan oluşan yaratıcılık süreci başlamış olur.

Bir şiiri etkileyici ve kalıcı kılan birtakım nitelikler bulunmaktadır. Bunlardan ilki; şiirin içeriğidir. Bu başlık altında özetle şiirin teması, ele aldığı meseleler, aktarmak istediği duygu ve hissiyatlar belirlenebilir. İkinci unsur ise; şiirin sunuluş yöntemidir. Bu kısım ise, şiirde kullanılan imgeler, tasvirler, söz sanatları ve biçimsel etki sağlayan kafiye, ölçü ve ritim gibi kavramları kapsamaktadır (Aksan, 2003, s. 23-25).

İmge, şiirde olduğu gibi, resim sanatının da öznesidir. Yalnızca, şiirin aracı dil iken; resim sanatının aracı renk ve formdur. Hem şair hem de ressam, zihninde beliren ve kimliğine, kişisel duygularına, ruhani coşkularına dair izler taşıyan eşsiz imgeler üretir. Kalbinde duyumsadıkları özdeşleşmeleri kendilerine ait tasarımlarla zihinlerinde yeniden inşa ederek izleyicilere aktarırlar.

Şiirin coşku verici, etkileyici ya da düşündürücü olmasını sağlayan ve şairin kişisel imge, duygu, düşünce ve tasarımlarının okuyan/dinleyene başarıyla aktarılmasına olanak veren baş öge, dilin kullanımındaki ustalıktır. Okuyan/dinleyende çeşitli duygulara, çağrışımlara yol açan, zihnindekileri güçlü bir biçimde onlara ulaştırabilen bir şair, dildeki gereçlerden, birtakım belli kalıplardan yararlanabildiği gibi, kimi zaman dilde hiç duyulmamış yeni bağdaştırmalara, yeni bileşimlere gidebilmekte, sözcüklerin anlam ve ses değerlerine yeni bir güç katabilmektedir (Aksan, 2003, s. 26)

Sanatçı, karşılaştığı ve ruhunun bilinmeyen bölgelerini titreşime geçiren unsurları zihninde yeniden tasarlayarak yapıtına aktarır. Bunu yaparken, çevresindeki doğal dünyaya yeni yeni çehreler kazandırarak kendine özgü güçlü anlatımlar meydana getirir. Şiir, insana, ruhsal olanın kapılarını aralayabilir denebilir. Zira sözün en yüce formu olarak tanımlanan şiir, günlük kullanımın ötesinde, insanın kalbinde ortaya çıkan ve tanımlanması güç duygulanımların açığa çıkmasında aracılık eder. Onu bir tür monolog olarak düşünebiliriz. Şiir, içe dönen kulağın aradığı gizemli saflığı kendi ruhunun dehlizlerinde bulmasıdır. Bu içsel müzik, zihnin rasyonel sesi alçaltıldığında kendi ezgisini hassas ve yumuşak kalplere açmaktadır. Şiir, insan ruhunda meydana gelen acı, mutluluk, sevinç, öfke, coşku, melankoli ve sevgi gibi karmaşık ruh hallerinden yeni imge örüntüleri yaratarak tüm bu durumların ötesinde bütüncül bir algılayışa kavuşturur ruhu. Adeta, hedeflediği tepenin zirvesine ulaşan bir tırmanıcının, geride bıraktıklarını kuş bakışı izlemesi gibi.

Alman kökenli şair Rainer Maria Rilke, hayatının belli bir kesitinde geçirdiği yolculuklar neticesinde sanatsal kişiliğini şekillendiren bir sanatçıdır. Doğaya ve ruhsal olana duyduğu derin arayış şiirlerinde sıklıkla kendini göstermektedir. Yaşamının bir döneminde aylarca Duino Şatosu'nda kalarak içsel sesine kulak vermiştir. Şatonun yakınından başlayan bir uçurumdaki kayalıklardan fırtınalı denize doğru indiği günlerden birinde kendine seslenen şu dizeleri duymuştur:

Kim duyar, ses etsem, beni melekler katından?
Onlardan biri beni ansızın bassa bile bağına,
yiterim onun daha güçlü varlığında ben. Güzellik
güç dayandığımız Ürkü'nün başlangıcından özge nedir ki;
ona bizim böylesine tapınmamız, sessizce hor görüp bizi
yok etmediğinden. Her melek ürkünçtür.
Kendimi tutar bu yüzden, yutkunurum
baştan çıkaran çağrısını karanlık hıçkırığının. Ah, kim var ki
kullanalım? Ne melekler, ne insanlar;
kurnaz hayvanlar bile farkındadır ki
pek rahat değiliz bu yorumlanan dünyada biz (Rilke, 1979, s. 13).

Bir resmi şiirsel kılan etkenler düşünüldüğünde belli özellikler tespit edilebilir. Bunlardan ilki, imgelerin öznel bir bakışla sanatçı tarafından seçilerek kişisel bir duygulanımı ifade edecek şekilde bir araya getirilmesidir. Söz gelimi, bir manzara resmi, sanatçının doğa karşısındaki izlenimlerinden referans alınarak oluşturulmuştur. Sanatçı, doğada yer alan nesnelere olduğu gibi tabloya aktarma kaygısı duymaz. Değişen gün ışığında farklı renk değerleri kazanan doğa elemanlarını, zihninde öne çıkan yönleriyle eleyerek yeniden yansıtır. Sanatçı bu ayrımı yaparken kendi kalbine seslenen unsurları göz önünde bulundurur. Örneğin renklere karşı duyarlılığı yüksek olan bir sanatçı, bahar mevsimine ait bir resmi farklı tonlardaki sıcak renkleri armonik bir şekilde kullanarak tasvir edebilir. Ortaya çıkan yapıt, doğanın bire bir kopyasından ziyade, onun özünü yansıtan bir çalışmadır ve izleyende coşku, mutluluk ve dinginlik duyguları uyandırabilir. Aynı zamanda bu bahar resminde yer alan ve tekrar eden, dikey, yatay ve dairesel biçimler de bir ritim duygusu oluşturur. Bu durum, şiirde kullanılan hece kalıplarının görsel karşılığı olarak değerlendirilebilir. Şiir duyma duyusuna seslenirken, resim görme duyusunu harekete geçirir. Fakat her ikisi de insan ruhuna dokunarak farklı duygulanımlar açığa çıkarır. Aynı şekilde batmakta olan bir gün ışığında tasvir edilmiş bir sonbahar resmi izleyiciye yalnızlık, melankoli ve hüzün duygulanımları yaşatabilir. Ya da fırtınalı bir deniz resmi, insanı kasvetli ve çalkantılı bir ruh haline sürüklerken; soğuk renklerde resmedilen terk edilmiş bir ev görüntüsü tekinsizlik ve hislerini duyumsatabilir.

Bir resmi şiirsel kılan diğer bir etken ise, az imgeyle çok çağrışım yaratması olabilir. Tek başlarına belirli bir anlam genişliğine sahip imgeler farklı kompozisyonlarla bir araya getirilmesiyle anlamları genişleyip değişebilir. Şair Rainer Maria Rilke'nin Duino Ağıtları isimli eserinden yukarıda verilen ilk ağıttan bir dizede, hıçkırık

olgusu karanlık sıfatıyla ilişkilendirilerek, hissedilen çaresizlik duygusu aktarılmak istenmiştir. Sanatçı yaşadığı duygulanımı doğrudan anlatmak yerine bir tür söz oyunu ile aktarmıştır. Tek başına, insanın fizyolojik bir durumunu ifade eden hıçkırık ile ışığın yokluğunu ifade eden karanlık bir araya getirilerek yeni ve zengin bir çağrışım türü oluşturulmuştur. Böylelikle soyut olan ruh durumu, sembollerle duyumsanabilir hale gelmiştir. Aynı şekilde, resim sanatında da farklı türden imgeler bir araya gelerek çeşitli duygulanımların ve aşkınlık arayışlarının sesini duyurabilir.

Son olarak ise bir şiiri düz yazıdan ayıran, şiirsel bir resmi de şiirsel olmayan resimden ayıran, her ikisinin de kalbe seslenmesidir. Düz bir yazı da insanda duygulanım yaratabilir elbette, ama bir şiir daha doğrudan ve özsel olarak insan ruhunda yankılar bulabilir. Aynı şekilde, şiirsel bir resim de doğrudan ruha seslenerek insanı etkisi altına alabilir. Kavramsal altyapıya sahip bir resim ya da çağdaş sanat eseri insanı belli düşünce silsilesi içine alırken, şiirsel olarak ifade edilebilecek bir yapıt ise daha çok kalbi ve duygulanımları harekete geçirir. Böylelikle, ifade edilmesi güç duygulanımları alışılmadık bir şekilde açığa çıkarılır.

İnsanın yaratma ediminin merkezinde karşılaşma olgusu vardır. Birini insan ve diğerini karşılaşılan şeyin oluşturduğu bu iki uçlu yapıda nispeten gizemli kalan taraf nesnel gerçekliktir. Varlıklar arasında bir tür kaynaşma olarak düşünülebilecek bu durumun alıcı tarafında bilinç sahibi insan yer alır. Nesnel dünyayla defalarca bir araya gelen özne, nesne aynı olsa bile her karşılaşmayı eşsiz ve biricik bir biçimde deneyimleyerek çeşitli çıktılarda bulunur. Öyleyse denebilir ki sanat eserinin temel koşullarından birisi karşılaşmadır (May, 2010, s. 95-97). Alıcı, karşı kutupta yer alan nesneye duyargalarını açtığı oranda onun gizemli etkisi altına girer. Ortaya çıkan yapıtın gücü ise, bireyin, imgenin kaynağı olan doğaya teslimiyetinin gücüyle doğru orantılı olduğu söylenebilir. Konu hakkında May şöyle aktarmaktadır:

Karşılaşmanın ayırt edici özneliliklerinden biri, tutku da diyebileceğim, yoğunlaşma derecesidir. Burada değindiğim duygulanımın niceliği değil. Kendini verişin bir niteliğini kastediyorum, bunun ile de büyük miktarda bir duygulanım içermesi gerekli değil, küçük bir deneyimde de -pencereden bir ağaca kısa bir bakış gibi- bulunabilir. Oysa bu geçici kısa deneyimlerin, burada tutku yetisi olan kişi diye düşündüğüm duyarlı kişi için hatırı sayılır anlamı olabilir (May, 2010, s. 103).

Sanat tarihine bakılacak olursa, 18. Yüzyılın sonlarına tarihlenen Romantik dönem, farklı ülkelerde şiirsel unsurların resimde sıklıkla görülmeye başladığı bir periyod

olarak sahneye çıkar. Romantik ruhu temsil eden şair ve ressamın sanatı, Aydınlanma düşüncesinin rasyonel yaklaşımından arındırarak, ona yüce ve gizemli bir kimlik kazandırmışlardır. Böylece analitik düşünceyi aşan sanat, mantığın hiçbir şekilde erişemeyeceği bir konumda belirmiştir (Dellaloğlu, 2021, s. 17). Romantizm, klasisizme karşı bir baş kaldırı niteliğinde düşünülebilir. Özellikle Alman romantikler, klasisizmin türler arası geçişlere olanak tanımayan değişmez normlarından ötürü ona mesafeli olmuşlardır. Ancak romantik sanat diğer taraftan neoklasisizm olarak da okunabilir. Çünkü romantik sanatçıların büyük bir kesimi Antik Yunan sanatına ve ideolojisine karşı nostaljik denebilecek seviyede ilgi duymuşlardır (Dellaloğlu, 2021, s. 94-95).

İngiliz Romantizmine bakılacak olursa: genel olarak yüce manzara tasvirleri içeren eserlerle karşılaşılır. Yüce kavramı, 18. Yüzyıl filozoflarından Immanuel Kant ve Edmund Burke tarafından irdelenen ve aşkınlıkla ilişkisi kurulan bir kavramdır. Yüce kavramı, her iki düşünürce benzer tanımlarla, insan kavrayışının ötesinde olan tanrının gücü ve doğanın büyüklüğü karşısında duyulan huşu, coşku ve korku gibi insan ruhunu ele geçiren duygularla tanımlanmıştır (Koşar, 2021, s. 151-152). İnsanın sınırlı kavrayışını aşan doğa, güzelliği ve büyümlü yapısıyla romantiklerin sıkça başvurduğu ana kaynaklardan olmuştur. Bu duruma, sınırlı olan insandan, sınırsız olan doğaya doğru bilincin bir genişleme arzusu olarak bakılabilir. İnsanda ürperti yaratan koca kayalıklar, gökyüzüne yükselen geniş dağlar, fırtınalı denizler ve diğer doğa unsurları Tanrı'nın sonsuz gücünün bir simgesi olmuşlardır.



Görsel 3. John Constable. Salisbury Katedrali. 1831. (Tuval üzerine yağlı boya, 152 cm x 190 cm).
<https://l24.im/lqXp>

Resim yapmayı hissetmenin başka bir türü olarak tanımlayan John Constable, resimlerinde doğa karşısında duyduğu aşkı detaylı şekilde ele almıştır. Doğaya ilişkin bilimsel gelişmeleri yakından takip etmiş ve açık alanlarda yaptığı gözlemlerle sanatını doğanın bilgeliğiyle buluşturmuştur. Doğal güzelliklere teslimiyet geliştirerek, izlenimlerini manzaralarına yüksek bir renk duyarlılığıyla yansıtmıştır (Krausse, 2005, s. 63). Sanatçı'nın büyüleyici eseri Salisbury Katedrali'nde (Görsel 3) onun doğaya olan sevgisini yansıtan yapıtlarından biri görülmektedir. Eserde, yeryüzünde yer alan ağaçlık alanda ve gökyüzündeki bulutlarda soğuk ve kasvetli bir atmosfer yer almaktadır. Kahverengi ve yeşilin çeşitli tonlarıyla biçimlenmiş manzara ve bulutlar ahenk içinde boy göstermektedirler. Resmin atmosferine hâkim olan karamsar yapıya rağmen tüm enerjisiyle bulutların ardından uzanan ve neşe uyandıran bir gökkuşağı belirlemektedir.

19. Yüzyıl ortalarına tarihlenen Ön-Rafaello Kardeşliği sanatçılarının konularının bazen tanık oldukları yaşam, bazen dini hikayeler, bazense aşk ve ölüm temaları etrafında şekillendiği görülmektedir. Eserlerinde, maneviyatı yükselterek ruhsal

olana yaklaşmak istemişlerdir. Bu sebeple dini metinlere ve mitolojik öykülere dönerek bu alanlardan beslenmişlerdir.

19.yüzyıl İngiltere'si sanayileşmenin ortaya çıkardığı kirliliğin sanatçılar tarafından çirkin olarak nitelendirildiği bir dönem olmuştur. Sanayileşmekte olan toplum yaşantısını çirkin bulan sanatçılar Ön Rafaelocu Kardeşlik Birliği çatısı altında birleşerek, Raffaello'nun yaşadığı döneme kadar olan Rönesans Dönemi'nin ise güzel olduğunu savunmuştur. Ön Rafaelocu ressamlar, yaşadıkları dönem içerisinde edebiyat, mitoloji ve şiir gibi ruhu doyuran güzellikler olması gerektiği fikrini benimsemişlerdir (Bütow, 2019, s. 92).



Görsel 4. John Everett Millais. Ophelia. 1851-1852. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 cm x 111.8 cm). <https://i24.im/2CJs>

Ön-Rafaellocu ressamlar, modellerini doğrudan tabiat içinde, açık hava koşullarında yüksek gerçeklikle tablolarına aktarmışlardır. Derin duyarlılıkla oluşturdukları yapıtlarında genellikle şiirsel bir atmosfer söz konusudur. Bu yapıtlardan birine örnek olarak, İngiliz sanatçı John Everett Millais'in "Ophelia" (Görsel 4) adlı eseri verilebilir. Ophelia, Shakespeare'in en bilinen oyunlarından Hamlet' in karakterlerindedir. Bu karakterden esinlenerek kendi göz alıcı Ophelia'sını oluşturan Millais, karakteri son derece titizlikle tasarlayarak izleyiciye sunmuştur. Tabloda, bir derenin göbeğine kendini bırakan genç kadın görülmektedir. Solgun teninden bir süredir orada olduğu

anlaşılmaktadır. Çektiği acıların dışavurumu yüzünde donuk ve acılı bir ifade olarak belirlemektedir. Derenin etrafındaki bitki örtüsü üzerinde naiflikle beliren çiçekler figürün gençliğini vurgular niteliktedir. Acılar içinde donmuş vaziyette gevşeyen elinden suya salınan çiçekler, onun uçup giden umutlarını çağırıştırır.

Manzara, resim sanatı geleneğinde, sanatçının her zaman en büyük yol göstericilerinden olmuştur. Günümüz sanat pratiklerinde de birçok sanatçı doğaya ve içsel doğalarına ilişkin şiirsel yapıtlar üretmektedir. Bunlardan birisi, Japon sanatçı Makiko Kudo'dur. Kudo, her gün önünden geçtiği ama bir anda parlamaya başlayan manzaraları resmettiğini söylüyor (Tomio Koyama Gallery, Erişim: 30.07.2024, <https://I24.im/Z8PN>). Sanatçının resimlerinde düşsel bir gerçekliği hissettiren öğelere rastlanmaktadır. Yapıtlarında küçük kız çocukları, hayvanlar ve doğa görüntüleri çocuksu bir saflıkla bir araya gelir. Çeşitli bitki örtüleriyle oluşturulmuş planlar, canlı renkler içinde yüzerek bir tür anime rüyasını andırmaktadır.



Görsel 5. Makiko Kudo. Sahne Perdesi. 2011. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 195 x 260 cm).

<https://I24.im/hM6FHK>

“Sahne Perdesi” isimli yapıta bakılacak olursa, ilk bakışta genç bir kızın hayali bir manzara içinde tepetaklak düşüşü görülmektedir (Görsel 5). Fakat dikkatle bakılınca, figürün düşmediği, çevresindeki birtakım dallar ve yapraklarla birlikte göğe yükseldiği anlaşılmaktadır. Doğanın içinde, yer çekimi etkisinden kurtulup havada süzülen figür, bir kuş tüyü gibi dans halindedir ve doğanın ruhu tarafından kutsanmış gibidir. Mavi ve yeşil tonlarının öne çıktığı resim sıcak bir çocuksu sevinçle doludur.

Sanatçının bir diğer eserinde (Görsel 6) doğada keşfe çıkmış bir kız çocuğu görülmektedir. Çocukluk dönemi, bireyin çevresindeki dünyaya merakla yönelip, olanı biteni incelediği ve zihninde nesnelere karşı bilgi şemaları oluşturduğu bir dönemdir. Alt merkezi kısımda, dizleri üzerinde eğilmiş olan meraklı çocuğun keşfine omzundaki küçük bukalemun arkadaşı eşlik etmektedir. Pastel tonlardaki bitki örtüsü, etrafını bir fauna gibi sarmaktadır. Yeşilin çeşitli tonları, morlar ve turuncular kompozisyon içinde dengeli biçimde dağılarak tüm yüzeyi kaplamaktadır.



Görsel 6. Makiko Kudo. Kaçış. 2016. (Tuval Üzerine Yağlı 91 Boya, x 91 cm).

<https://l24.im/EJi5>



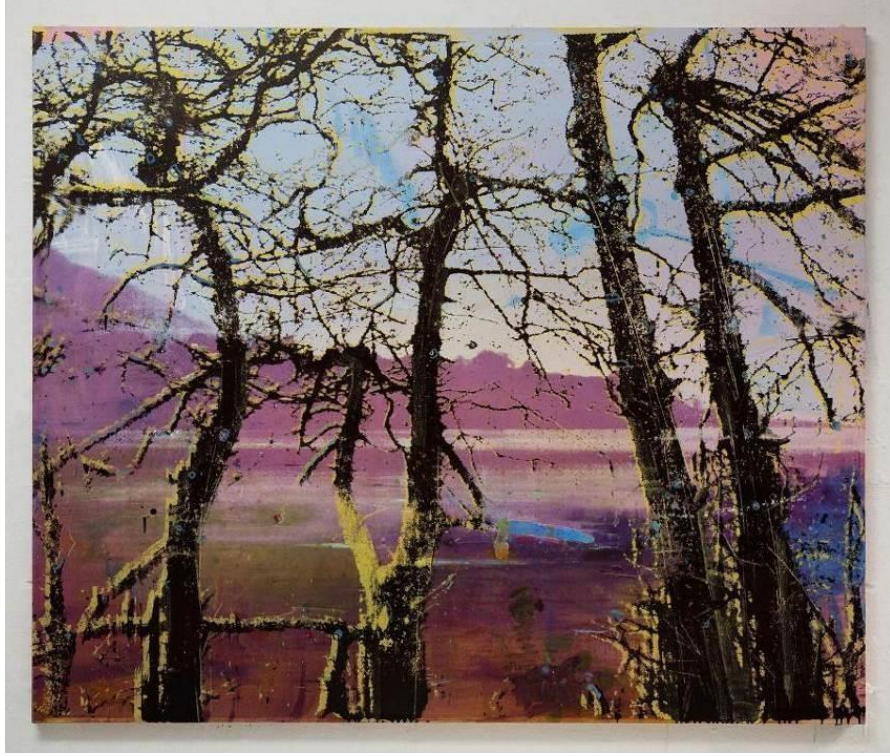
Görsel 7. Ali Erdinç Özkılıç. Dönüşüm. 2024. (Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90 x 100 cm)

“Dönüşüm” adlı çalışmada profilden tasvir edilen bir figür görülmektedir (Görsel 7). Ellerini bağdaştırarak, yüzünü gök yüzüne çeviren figürde bir tür coşku halinin imgesi aktarılmak amaçlanmıştır. Bedeni tabiat içinde bir nevi eriyerek kâinata karışmak ister. Vecd hali, genellikle dini terminolojide Tanrı’ya yönelen bilinç ve aşkınlık haliyle, kişinin kendi varlığının Tanrı’nın varlığıyla bütünleşmesi olarak tanımlanır. Belli ritüellerle ulaşılan bu durum neticesinde kişi manevi bir heyecan, kendinden geçiş ve ilahi huzur haline kapılır (Sayın, 2021, s. 266-267). Bu süreçte şuur kapanır ve dünyevi alemden uzaklaşılır. Sufi bir mistik olan Mevlâna, bu ruh haline kendi etrafında sema ederek ulaşırken, Budistler derin meditasyonlarla, Yahudiler ve Müslümanlar çeşitli zikirlerle ulaşmışlardır. Lakin, vecd hali yalnızca dini uygulamalar vasıtasıyla yaşanan bir duygulanım türü değildir. Doğayla kurulan derin bir temas da bu saf birlik halini yaşatabilir insana. Bir gül ya da çam ağacının kokusu, çimlerde öylece uzanıp toprakla kucaklaşmak ya da bir kristalin geometrik yapısında kaybolup evrenin kutsal yapısını duyumsamak bu ruhsal elektriklenmeyi başlatabilir. Dönüşüm’de bu türden bir kendini aşmak ve doğayla bütünleşmenin ifadesi yansıtılmak istenmiştir.

Yapıt plastik açıdan incelendiğinde, temel yapıların dikdörtgensel biçimde olup, dikey yönde hareketleri söz konusudur. Mavi pembe ve yeşil tonlarının hâkim olduğu küçük renk alanları yukarıdan aşağı yönde akmaktadır ve bir ritim duygusu oluşturmaktadır. Bu renkler, doğada var olan nesnelere ruhsal özünün birer simgesi niteliğindedir. Ön planda yer alan figür, natüralist anlayıştan uzak olarak pembe renk dokularından oluşan bir yapıya sahiptir. Burada, bedeni bir tür kozmik yağmura uğratarak, tabiat içinde çözülme anı yakalamak amaçlanmıştır. Bir kuş tüyünü ya da çiçek yaprağını çağrıştıran yapılar, soyutlaşmanın hafifliğini taşımaktadırlar. Yer yer doğaya ait, ağaç dalı ve yaprak gibi tanımlanabilir doğa nesnelere de seçilmektedir. Pembe figürün, başını yukarı yöne dönüşü, göksel olana içini açmakla ve ona teslim oluşla ilişkilendirilebilir. Genel olarak çalışma, içsel tabiatın dışsal tabiatla kucaklaşmasını bir imgeye dönüştürme denemesidir. Makiko Kudo'nun, Sahne Perdesi (Görsel 6) Yapıtında da benzer bir durum söz konusudur. Figür, büyüsel atmosferde, kendinden geçmiş bir vaziyette yüzmektedir.

Kanadalı sanatçı Elizabeth Magill, manzara sanatını kendine özgü bakışıyla eserlerine aktaran sanatçılardan biridir. Sanat pratiğini belleğiyle ve geçmiş anılarıyla ilişkili olarak tanımlayan Magill, çalışmalarında çoğunlukla büyüdüğü çevre olan Antrim Glens'in coğrafi görüntülerine yer veriyor. İrlanda'nın büyüleyici manzaralarına sahip olan bölgeleri, eserlerinde kişisel hikayesini sahnelediği arka planlar olarak kullanıyor. Coğrafyaya ait tarihin bu doğal güzelliklerle çeliştiğini düşünen sanatçı, bu ikilemi eserlerinde gündeme taşıyor (Laws, 2017, <https://l24.im/bihON>). 2017'de gerçekleştirdiği bir röportajda Magill, sanat görüşünü şöyle açıklamaktadır:

Sanırım, gün doğumu veya gün batımı gibi, birinin diğerine kolayca geçiş yapabileceği zıt unsurlar ve günün önemli zamanları ilgimi çekiyor; karanlığın ışığı tüketmekle tehdit etmesi veya tam tersi. Benim için bu, bir çeşit görsel sürtüşme veya olayların ortaya çıkma potansiyeli yaratıyor. Bana öyle geliyor ki, gece çökerken gökyüzü çoğu zaman çok parlak görünebilir, bu da ülkenin karanlığıyla tam bir tezat oluşturur. Çalışmalarımı dünyayı nasıl hissettiğim, düşündüğüm ve yorumladığımla tam olarak örtüşen bir yere getirmek benim için her zaman gerçek bir mücadele oldu. Bir arada var olan farklı unsurların perküsyonunu yaratmaya çalışıyorum. Bitmiş işin bir şekilde olasılığa açık ama aynı zamanda da sonlu görünmesini seviyorum (Laws, 2017, <https://l24.im/bihON>).



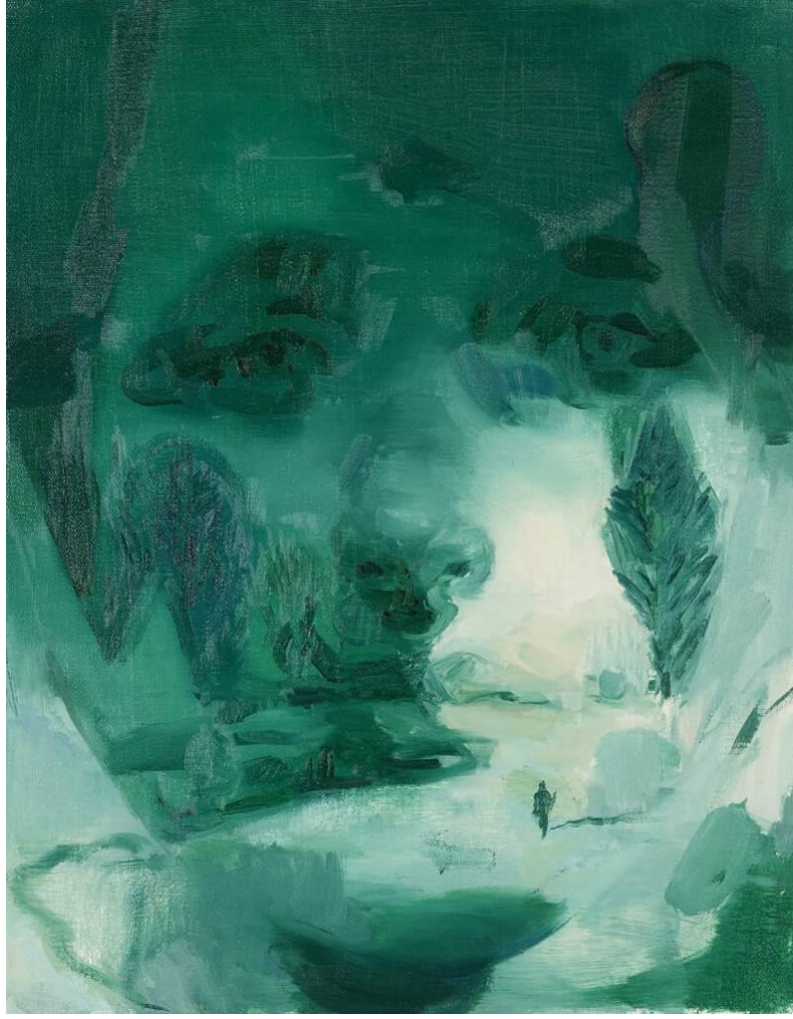
Görsel 8. Elizabeth Magill. Burun (1). 2017. (Tuval Üzerine Serigrafi Baskı ve Yağlı Boya, 153 x 183.5 cm). <https://124.im/uDBk7oV>



Görsel 9. Elizabeth Magill. Çok Katlı. 2017. (Tuval Üzerine Serigrafi Baskı ve Yağlı Boya, 153 x 183 cm). <https://elizabethmagill.com/paintings/2016-17>

“Headland” adlı eserde (Görsel 8), serigrafi baskı üzerine boyayla müdahale söz konusudur. Ön planda silüet şeklinde beliren koyu renkli ağaçlar ve geri plandaki negatif tonlardaki renkler bir tür kontrast oluşturmaktadır. Günlük yaşamda karşılaşılabilecek bu manzara, anti natüralist renk anlayışıyla sıra dışı ve gizemli bir karaktere sahiptir. Mistik bir rüyayı andıran bu resim, sanatçının belleğinde zamandan muaf olmuş birtakım anıların izlerini çağrıştırmaktadır. Merkezi şekilde konumlanan ağaçlar sanatçının eserlerinin temel yapılarındandır. Bu ağaçlar izleyici ve eser arasında bir duvar gibi dikilmektedir. Ağaçların ardında, pembe-mavi tonlarda bir göl ve gerisinde bir dağ silsilesi yer almakta. İzleyici resmin içine girmek istese de ağaçlar buna engel olur. Çünkü Magill, yapıtını üretirken normalin aksine, ağaç gövdelerinde ilk olarak ışığı temsil eden sarı tonu, ardından siyah tonu baskı tekniğiyle uygulamıştır. Bu şekilde, romantik sanat geleneğinde hâkim olan, izleyicinin odağını merkeze çekmenin aksine, onların yapıtın gizemli dünyasına girmelerine olanak tanımaz. Bir tür nükleer ışınım izlenimi uyandıran mavi, gri ve morlar, dünya gerçekliğini aşan salt bir ruhsallık içermese de maddenin aşınmaya başladığı bir tür ara geçiş evresini sezdirmektedir.

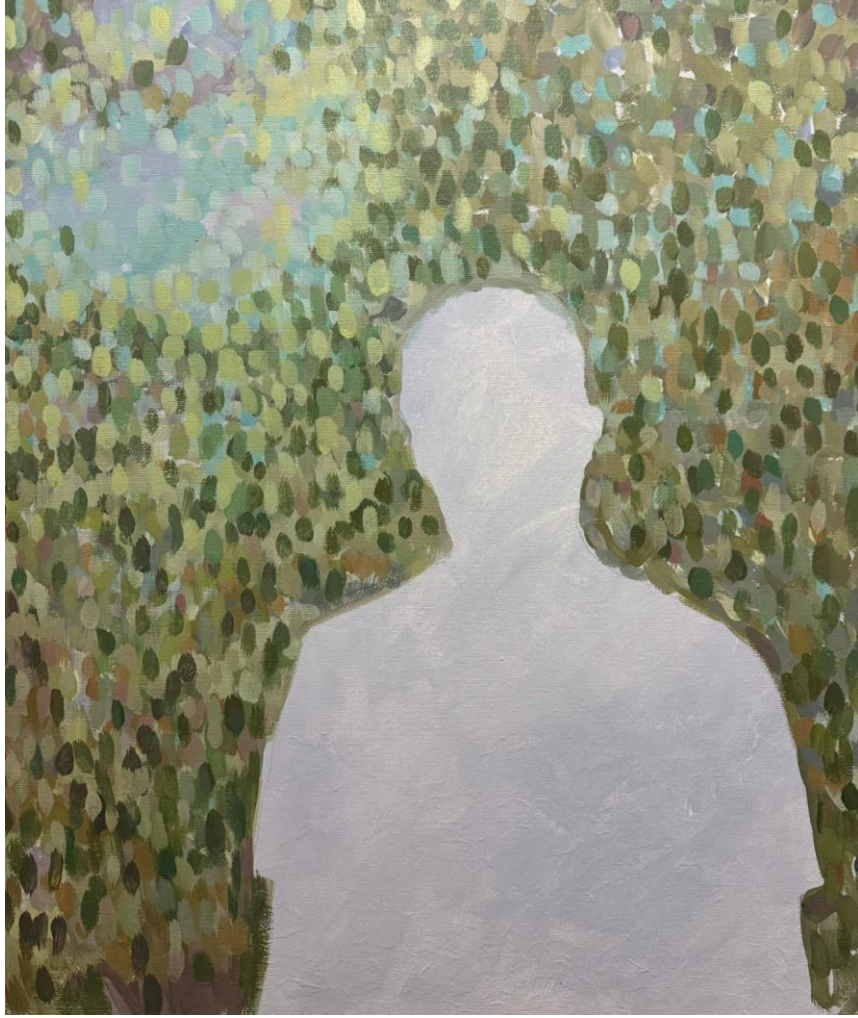
Sanatçının bir diğer eseri “Çok Katlı” yoğun ve karmaşık bir görüntü sunar (Görsel 9). Yine esrarengiz bir alanda beliren ağaçlar, arka plandaki çok katlı ve donuk binaları geride bırakmaktadır. Kaotik görünen gökyüzünde kuşlar farklı yönlere akın etmekte ve sağ alt köşede ne yaptığı belirsiz bir figür belirlemektedir. Koyu renklere ve kirli toksik bir ışığa sahip olan bu resim, sanatçının belleğindeki siyasi çatışmalarla dolu bir geçmişin izlerini taşıyor gibidir. İzleyici esere giremeye de belli bir mesafeden sanatçının ruhundaki buruk etkiyi duyabilmektedir.



Görsel 10. Kaye Donachie. Bulutlar Gri İsteksizliği İtıyor. 2009.
(Tuval Üzerine Yağlı Boya). <https://i24.im/h6meAb8>

Kaye Donachie, porte ve manzara geleneğini alışılmadık biçimde sentezleyerek yalın ve şiirsel imgeler üreten İskoç bir sanatçıdır. Çağdaş eserinde sıklıkla kadın portrelerine ve belli gruplar üzerinde güce sahip kadın liderlere yer verir. Bazen de bu portreleri içsel bir manzara ile birleştirerek lirik bir anlatıma ulaşmaktadır. Donachie, "Bulutlar Gri İsteksizliği İtıyor" isimli çalışmasında (Görsel 10) kendine ilham veren güçlü ve eksantrik bir kadını konu edinmiştir. Sessiz renklerle beliren bu resim duyarlı gözlere içini samimiyetle açmaktadır. Melankolik bir atmosfere sahip resimde, seyirciye hüznü ve belki de mağrur gözlerle bakan bir kadın görülür. Doğrudan seyirciye doğrulan bakışları Magill'de olduğunun aksine, izleyiciyi içine sürükler. Figürün yüzüyle iç içe geçen manzara, izleyende derin çağrışımlar uyandırmaktadır. Monokromatik, soğuk yeşil tonlar uzak geçmişte kalmış bir anı anımsatır. Eserde Donachie'nin iç dünyası, geriye doğru özlem dolu bir bakışla canlı kanlı bir mekâna dönüştürmektedir. Melankoli ve nostalji gibi yoğun duygulanımlar,

ruhun özlemini duyduğu uzak diyarlarla, bilinçaltında parlayarak ölümsüzleşen anılarla ve kavuşulamayan tasarılarla ilişkilendirilebilir.



Görsel 11. Ali Erdinç Özkılıç. Maya. 2024. (Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60 x 70 cm)

“Maya” isimli çalışmada, resmin ön kısmında bir genç insan imgesi yer almaktadır (Görsel 11). İçi boş görülen bedeni dingin bir gökyüzü sakinliğiyle doludur. Çevresini sarmalayan doğa içinde soyutlanan figür, kendisini ele verecek göz, dudak, kaş gibi anatomik yapılardan muaf tutularak bir kimlikten yoksun bırakılmıştır. Dahası, cinsiyetini açığa çıkaran güçlü bir ipucu da yoktur. Sanatçı, doğa içinde geçirdiği uzun zamanlarda, bilincine yansıyan toplumsal normları, davranış kalıplarını ve kültürel kodları sıkça sorgulamaktadır. Bir oto portre olduğu düşünülen figürün kimliksiz bırakılışı da bu sebeple olabilir. Eserde doğa haricinde beşerî hiçbir unsura rastlanmamaktadır. Kromatik olarak sessizleştirilmiş doğa renkleri, figürün etrafında

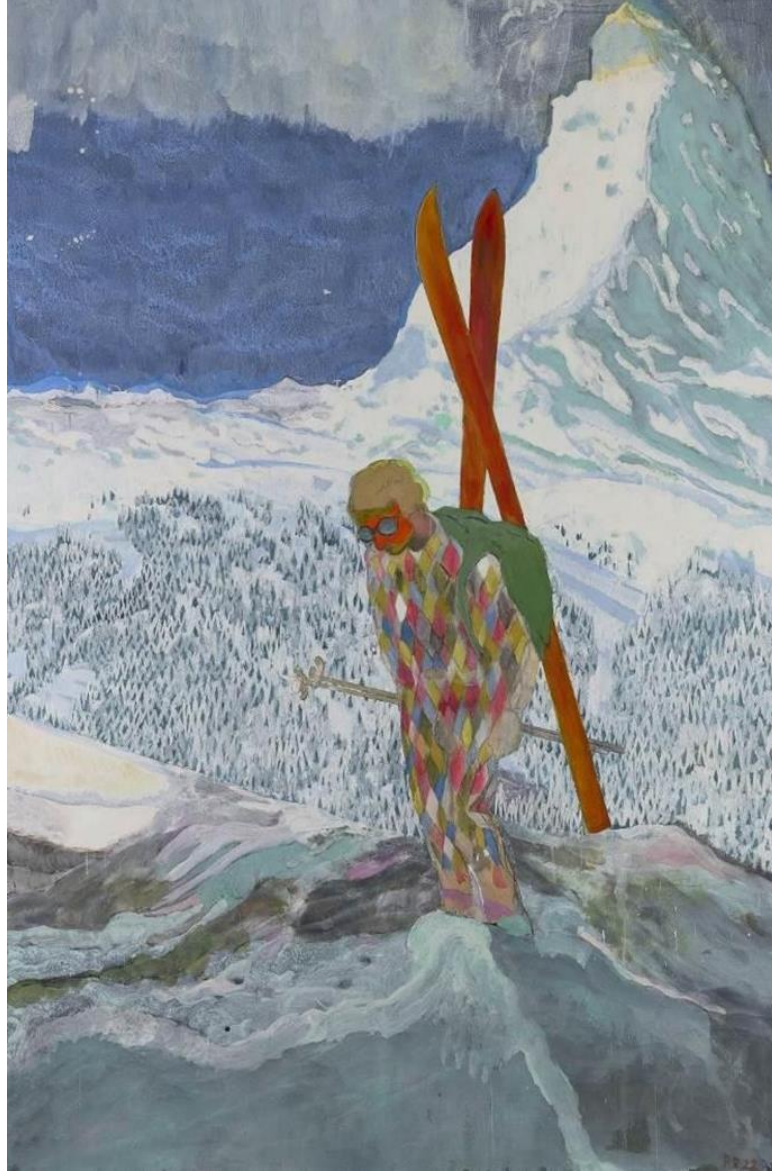
ahenkle dolaşır. Bedensel ağırlığından kurtulan figür, tabiat vasıtasıyla tüm suni etiketlerden sıyrılarak boşluğu deneyimlemektedir. Donachie'nin yapıtında kadın imgesi, içsel manzarayla bir kimlik kazanırken, burada doğa içinde, fakat bir bakıma da ondan ayrı olarak ruhsal bir çözülme söz konusudur.



Görsel 12. Albrecht Dürer. Melankoli I. 1514. (Gravür, 24 x 18.5 cm). <https://l24.im/GsIPB>

Albrecht Dürer'in "Melankoli I" adlı gravüründe, melankoli duygusunun bir melek imgesiyle kişileştirilmesi söz konusudur (Görsel 12). Başını eline dayamış olan kanatlı melek, uzaklara kederli bir bakışla dalmıştır. Çevresine dağılmış imgeler arasından doğa bilimlerine ait nesnelere: çok yüzlü bir geometrik yapı, küre, terazi, kum saati, buhurdanlık ve merdiven seçilmektedir. Demircan'ın ifadesiyle: "Rönesans düşüncesi melankoliyi yaratıcı deha ile ilişkilendirerek onun statüsünü değiştirmiştir" (Demircan, 2022, s. 46). Bu sebeple eser, bir tür entelektüel bulmaca gibi kurgulanarak, melankoliyi doğrudan tasvir yerine zihinsel bir bulmaca gibi sunar. Mantık, melankoli karşısında eli kolu bağlı değildir. Gravürdeki bilimsel öğeler zihni,

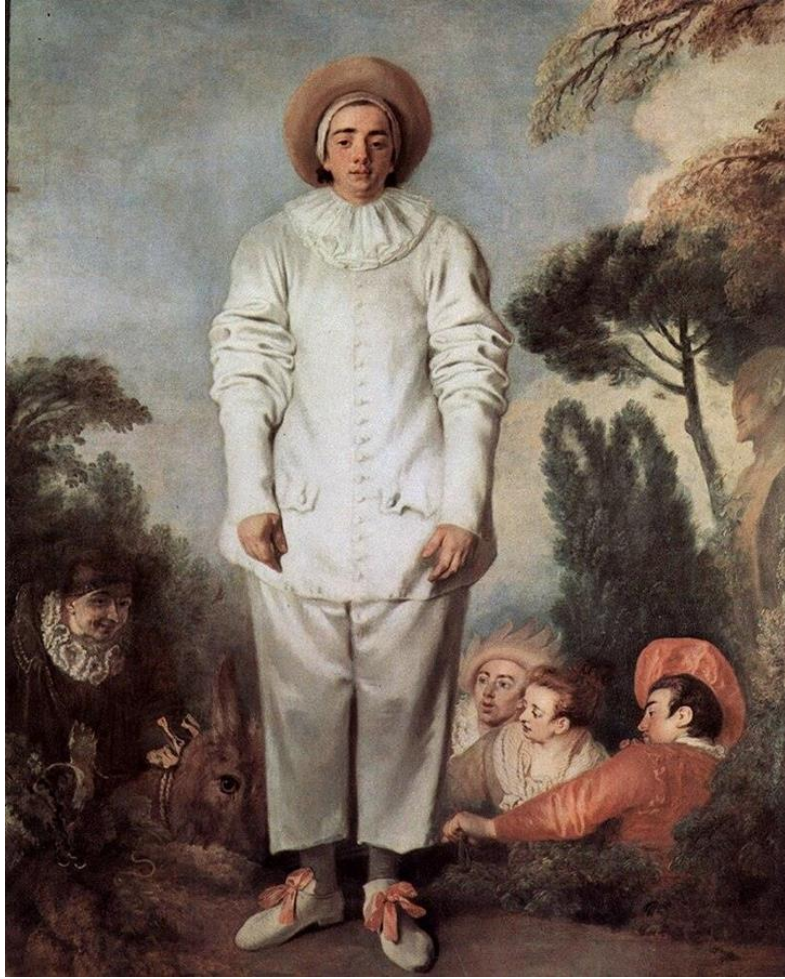
varlığı oluşturan temel armonilere ve yapılara açılan yolu aramaya teşvik eder (Grovier, 2019, <https://l24.im/RriDUB>). Dünyasal objeler arasında kalan melek, ufuklara doğru metafizik bir özlemle bakmaktadır. Titizlikle kurgulanmış bu yapıt, sanatçının manevi bir oto portresi olarak düşünülebilir. Eserde yer alan semboller ve anlamları, “Sembolizm ve Ruhsallık” adlı bölümde incelenecektir.



Görsel 13. Peter Doig. Dağcı. 2022. (Keten Üzerine Pigment, 195 x 295 cm). <https://l24.im/NdiD>

Bir diğer sanatçı İskoç Peter Doig, kendine has düşsel manzara ve kompozisyonlarıyla oluşturduğu eserleriyle uluslararası alanda tanınan bir

sanatçıdır. Doig, çalışmalarında yaşadığı coğrafyadan görüntülere sıklıkla yer vermektedir. “Dağcı” adlı eserde, Avrupa’da yer alan Matterhorn dağı zirvesine tırmanmakta olan bir kayakçı tasviri yer alır (Görsel13). Ön planda zirveye tırmanmakta olan kayakçı, bir palyaço kostümü içinde belirmektedir. Bu kostüm, Antoine Watteau gibi sanatçılar tarafından da kullanılan, sevilen ve eğlendiren soytarı arketipine işaret eder (Prodger, 2023, <https://l24.im/tKu3gHP>). Geniş boşlukların hâkim olduğu karlarla kaplı alanda beliren yabancı, sırtında kayağı ile yoluna devam etmektedir. Çevresini saran soğuk renkler arasında sıcak renklerden meydana gelen kıyafeti ile titreşmektedir. Bu gizemli figür, kayağı ile, sırtında çarmihını taşıyan İsa’yı da andırmaktadır. Fakat bu lirik imgelemde beliren; günlük bir sahnenin sıradanlığından yükselen şiirselliktir. Peter Doig, Watteau’nun “Pierrot” isimli eserine ironik bir göndermede bulunmuş olabilir (Görsel 14).



Görsel 14. Jean-Antoine Watteau. Pierrot. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 149.5 x 184.5 cm). <https://l24.im/FnW>

Farklı çağlarda yaşayan iki sanatçının palyaço imgesine yükledikleri anlamlar iç dünyaları kapsamında yorumlanabilir. Kendi var oluşunu kalabalığın duygusuna kapılmadan ayırmsıyor olmak bir bilinçlilik halidir. Kendi üzerine dönen bir bilinç olarak Watteau, kendisini kalabalıkları neşelendiren, sevecen, iyi niyetli ve masum ama aynı zamanda acımasız ya da kaba bir kalabalığın dışında kalan yalnız birisi olarak imgelemiş denebilir. Figürünün çehresinde tatlı bir melankoli hali vardır. Doig'in çağdaş imgesi de bu türden bir yalnızlık duygumu iletmektedir izleyiciye. Fakat Dağcı, kalabalıktan tamamen izole olmuş biçimde tek başına bir yolculuk halindedir. Bu açıdan yolculuğu, ruhsal tekamülün bir simgesi olarak okumak mümkündür. Yol üzerinde olmak, içe dönüşü de beraberinde getirir. Bu konuya "Ruhsallık Arayışı" adlı bölümde daha etraflıca değinilecektir.



Görsel 15. Peter Doig. Beyaz Kano. 1990. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200 x 241 cm).

<https://i24.im/R5ECP>

Sanatçının eserlerinin yinelenen temalarından bir diğeri de çeşitli kanolardır. "Beyaz Kano" adlı yapıtta, gece manzarasında su içinde yol alan beyaz bir kano

görülmektedir. Başta sıradan görünen bu manzara, ona baktıkça, izleyeni içine çekmektedir (Görsel 15). Ufuk çizgisinde beliren çizgiden, resmin dörtte üçlük bölümünün su ve onun üzerine yansıyan ağaçlardan oluşurken, ay ışığının nesnelere gizemli bir şekilde aydınlattığı resmin ortasında beyaz bir kano yol almaktadır. İlk bakışta içi boş görülse de içinde öne doğru eğilmiş bir figür dikkat çeker. Sanatçının, “Dağcı” adlı eserinde de olduğu gibi figür, çevresini saran doğa içinde tecrit olmuş haldedir. Tüm bu unsurlarıyla resim, izleyeni düşsel bir atmosfer içine almaktadır.

1.2 Boşluk

Boşluk, plastik sanatlarda temel tasarım öğelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır ve espas, genişlik, uzaklık, mesafe, büyüklük ve hiçlik gibi kavramlarla da ilişkilendirilebilir. TDK sözlüğünde boşluk: “Yerküre üzerinde kara ve denizler dışında göz alabildiğine uzanan mekân ve bu mekânın herhangi bir parçası.”, Oyuk, çukur, kapanmamış yer.” ve “Tenha, ıssız olan yer.” (<https://sozluk.gov.tr/>) gibi çeşitli anlamlara denk gelmektedir. Kelimenin zıt anlamlısı olan doluluk ile bir ilişki içinde karşımıza çıkmaktadır.

Sanat terminolojisinde, formun meydana getirdiği doluluk durumu pozitif uzam olarak adlandırılırken; onu saran boşluk ise: negatif uzam olarak ifade edilmektedir. Aynı zamanda bu ikilik fikri düalitedeki varlık-hiçlik, iyilik-kötülük, anlam-anlamsızlık, kaos-kozmos ve form-formsuzluk gibi kavramları da çağırıştırır. Düaliteye göre zihinsel olguların gerçek kaynağı beyin gibi maddi bir yapı değildir. Bu özün kaynağı hem bedenle birlikte var olan hem de ondan bağımsız olan ruhtur. Dolayısıyla insan maddi olan beden ve maddi olmayan bir özden meydana gelir (Reçber, 2000, s. 203). Boşluk ve zıttı olan doluluk da bilinen ve bilinmeyen arasındaki eşikte beliren ve birbirini anlamlı kılan bir bütündür. Bu anlamda onlar ruhsal olan ve dünyasal olanın birbiri içinde ortaya çıktığı yapılar olarak düşünülebilir. Sanat tarihinde, boşluk unsurunun kullanımıyla, şiirsel atmosferin sağlandığı pek çok yapıt vardır. Bunların kiminde, doğanın zengin unsurları geniş boşluklar içinde belirirken, kiminde ise boşluk, bakışın dalıp gittiği bilinmez özü duyumsatmaktadır.

Boşluk unsuru, bir resim yapıtına şiirsel nitelik kazandırabilmektedir. Çünkü maddi dünyada var olan nesnelere uzayıp giden geniş boşluklar içinde görünür olurlar. Bu ise onların kavranıp birbirinden ayırt edilmesi için gerekli alanı sağlar. Özellikle manzara resim geleneğinde karşılaşılan büyük boşluklar, insana doğanın büyüklüğünü ve evrenin sonsuzluğunu sezdirerek onda aşkın duygulanımlar yaşatabilir. Bu aşkın duygular derin bir özlem, yücelik ve güçlü bir sevgi olarak ortaya çıkabilir. Bu tür sanat yapıtları seyirciyi teslim alarak ruhunun genişleyip, evrensel bir kavrayışa doğru açılmasına olanak sağlar.

Uzak Doğu sanatına bakıldığında, özellikle Çin resminde dikkati çeken; imgesel anlatımın olağandışı yalınlığı ve boşluğudur. Görünüşte dünyanın temsili anlatımını içeren bu resimlerin, bu denli boş alan ihtiva etmesi izleyene ilk bakışta şaşkıncı gelmektedir. Bu durumu anlamlandırabilmek için, Çin coğrafyasının Dünya görüşüne ve inancına zihni konumlandırmak yerinde olacaktır.

Özellikle, İÖ ikinci ve İS ikinci yüzyıldan itibaren aşamalar halinde ruhsalcı bir yapıya bürünen Çin resim sanatı derin bir geçmişe sahiptir. Bu köklü geleneğin ruhsallık anlayışında kastedilen, dini bağlamdaki bir tinsellik anlayışı değildir. Çin resim sanatı Taoizm felsefesi ve Ch'an (Zen) felsefesinin etkileri altında kalmıştır. Yedinci yüzyılda, boşluk kavramı sanat yapıtlarında ortaya çıkmaya başlar ve zengin bir anlam kazanır. On beşinci yüzyıl dolaylarında doruk noktasına ulaşan bu yaklaşım günümüzde de Çin estetik yaklaşımında önemini korumaktadır (Cheng, 2006, s. 99-100). Taoocu düşünürler, dünya üzerinde ortaya çıkan farklı biçim ve görünüşlerin yapay ve aldatıcı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu hayali görüntüler, gerçekliği ve bütünlüğü parçalayıp yok etmektedir. Bu farklılıklar, toplumsal düzendeki hiyerarşik yapıda da kendini göstermektedir. Sınıf farklılıkları, insanı, özündeki birlik durumuyla çelişkiye düşürmüştür ve ilk çağlardaki, tabiatla uyumlu yaşamından alıkoymuştur. Dolayısıyla, Taoist düşünceye göre, her şeyin geldiği ve farklılaşmanın olmadığı yere geri dönmek esastır. Bu sebeple, farklılaşmanın yitiminin gerçekleştiği nokta olan boşluk (xu) kavramı yüceltilir. Fakat bu boşluk, hiçlik anlamında değil, gerçekliğin meydana geldiği ana kaynak niteliğindedir (Droit, 2014, s. 151-152). "Bir tekerliğin bütün demirleri tek bir göbeğe bağlıdır ve "arabanın gücü" de tekerliğin boş merkezinde, "hiçbir şeyin olmadığı yerdedir" (Droit, 2014, s. 152). Demek ki, Çin resim sanatına hâkim olan bu yaklaşıma göre Boşluk, varlığı mümkün kılan ve ona gelişme, büyüme ve hareket olanaklılığı sağlayan gizemli bir alan olarak nitelendirilebilir. Boşluktan meydana gelen, nihayetinde geri boşluğa dönmektedir. Dolayısıyla, her şey boşluğun içindeyse, her zaman maddi (dolu) olana odaklanmak, varlığın esrarlı özüne yüz çevirmektir denebilir.

Gökyüzü ve Yeryüzü arasındaki bütün uzamdır, "büyük bir körük" gibidir. "Boşluk düzleş(tiril)miş değildir ve ne kadar çok hareket ederse o kadar çok üretir." Bu boşluk, insanda arzuların arılaşmasının boşluğudur; bizi rahatlığa, dinlenmeye, sessizliğe götürür. Ama bu sessizlik doluluktur. Çalınan ve ürettikçe öteki sesleri

dışlayan bir enstrümandan çıkan seslerden farklıdır bu ses ve "sessiz müzik" aynı zamanda mutlak biçimde kayıp olan (doğuştan gelen doluluğa göre) her türlü seçmeyi dışlar; kendi içinde, örtük biçimde armonik bir bütünlük içerir. Aynı şekilde bize yapılan "öne çıkmama," tersine sessizce arka planda kalma daveti stratejik bir etkinlik kaygısına denk düşer. Bunun bir alçakgönüllülük isteğiyle karıştırılmaması gerekir. Aslında Taoçu bilge zıtların kaçınılmaz biçimde birbirlerini çektiğini ve birbirlerinin yerlerini aldığını ve de eğilmenin ödünleyici işlevinin kendi lehine olduğunu kavramıştır. Eğilirse daha kolay yükselecektir; geri çekilirse çok daha güvenli bir şekilde ileri gidecektir çünkü göz kamaştırıcı olanın "körleşeceğini" bilir (Droit, 2014, s. 152).

Bu görüşler ışığında, Taoist felsefenin, boşluk ve doluluk arasındaki muazzam dengeye işaret ettiği söylenebilir. Taoçu kozmolojide, boşluk-doluluk ve yin-yang ikilisi arasında derin bir ilişki vardır. Yin, olabildiğince yumuşak ve alıcı bir güce sahipken; yang, son derece etken bir kuvvet ile karakterize edilir. Bu ikisinin arasında ise boşluk bulunur. Tam ortada bulunan boşluk, yin ve yang ile etkileşerek yaşam ve yeni varlıkların meydana gelişine aracı olur. Böylece, bu üç özden binlerce varlık uzay boşluğunda beden kazanır (Cheng, 2006, s. 63-64). Cheng'in bu ifadelerinden yola çıkarak, boşluk olmasaydı tüm uzamın yerden göğe kadar maddeyle dolu olacağı ve hareket için hiçbir alan kalmayacağı söylenebilir. Dolayısıyla, boşluk, varlığın etkinlik gösterebilmesi için zorunlu bir unsur olarak görülmektedir.

Boşluk, geleneksel Çin resim sanatında, izleyenle geniş doğa görünümleri içerisinde karşı karşıya gelir. Avrupa sanat geleneğindeki doluluğun aksine zengin geniş alanlar resimin dokusunu oluşturur. Boşluk, çoğunlukla, yüzeyin büyük bir kısmını kaplamaktadır ve pasif bir halde değildir. Etrafını sardığı nesnelere ahenkli bir dans halindedir. Hassas bir anlayışta çizgisel ve lekesele değerlerden oluşan bu resimlerde ton değerlerinin uygulanışı olduğunca yalındır ve doğal güzellikler en yalın biçimleriyle tasvir edilmiştir (Görsel 16, 17). Bu resimler dünyanın en kısa şiirleri olan geleneksel Japon şiiri Haiku'lar gibi yalın ve öz anlatıma sahiptir. Haiku'larda genellikle doğada farklı mevsimlerde meydana gelen görünümler, sesler, olaylar betimlenir. Bir kurbağanın suya dalarken çıkardığı ses, rüzgârın hafif esintisi ve bulutların kapladığı bir dağ bu kısa şiirlerin konusu olabilir. Esasında, görünenin özünü yakalama çabası vardır denebilir (Tekmen, 2010, s. 152-153).



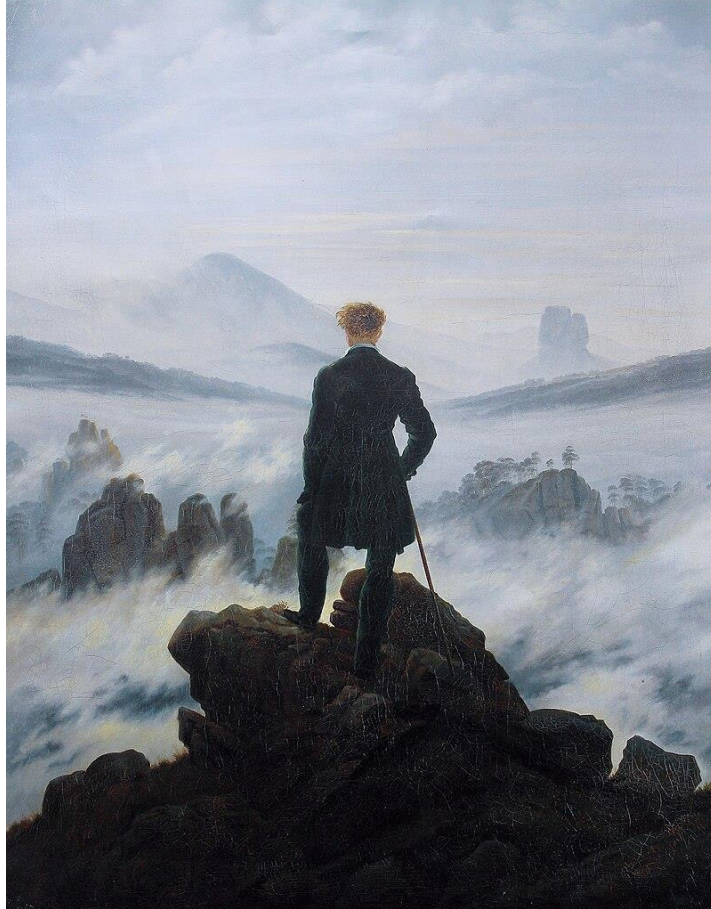
Görsel 16. Huang Gongwang. Fùchūn Shān Jū Tú. 1271-1368. (Kâğıt Üzerine Mürekkep, 31.8 x 51.4 cm). <https://124.im/CjUzTVB>



Görsel 17. Ma Yuan. Baharda Dağ Yolunda Yürüyüş. 1127–1279. (İpek Üzerine Mürekkep, 27.4 x 43.1 cm). <https://124.im/ME7s9u>

Batı düşüncesine bakıldığında ise boşluk kavramının köklerinin Antik Yunan'a kadar uzadığı söylenebilir. Farklı filozoflar, farklı dönemlerde boşluk kavramını çeşitli kavramlarla ilişkilendirmiş ve ona farklı özellikler atfetmiştir. Batı sanat tarihinde boşluk yüzyıllarca biçim ve mekân oluşturmada yan bir unsur olarak kullanılırken; Romantik dönemle birlikte kavramın, sanatçının derin duygulanımlarını ve iç yaşamlarını aktarmada ana bir araç olarak karşımıza çıktığı görülür.

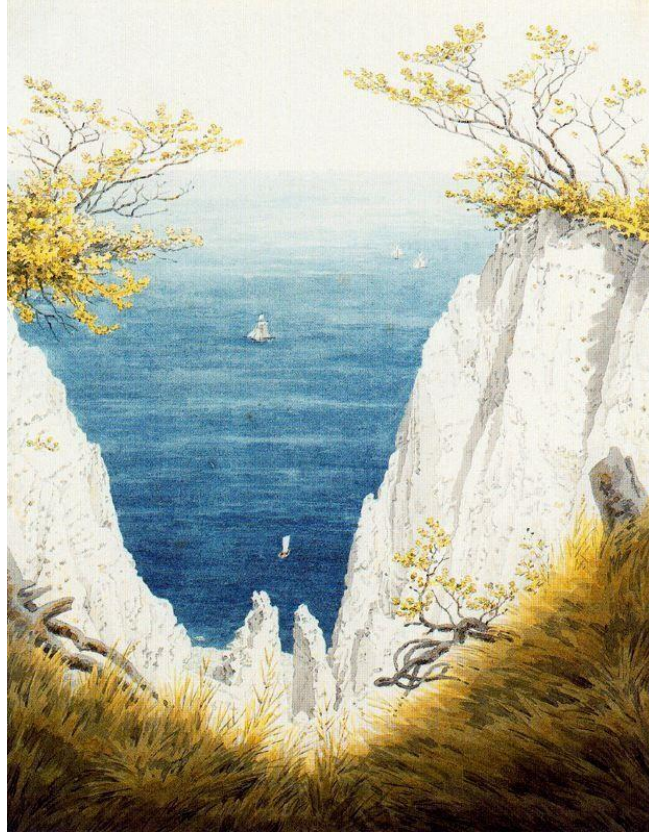
Romantizm ile resimde boşluğun kullanımı, çağın genel düşünce biçimi: eskiye duyulan hayranlık, öykünme ve bütünlük algısının bir sonucu olarak varlık ve sonsuzluk arasında rasyonel olarak ölçülenemez duygunun bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Romantizme gelindiğinde artık Kepler, Newton ve ardıl astronomlar ile uzay rasyonalize edilmiş bir gerçekliktir ve sanatçı ile bilim adamı artık aynı kimlikte buluşmaktan uzaklaşmıştı. Çağın sanatçıları bilimsel düşünceyi yansıtmak kaygısı gütmeyen Gothe'nin bütünlük anlayışına daha yatkın antik ezoterik bilgiye de gönderme yapma gerekliliği duymuşlardı. Resimde boşluk, mekan ve uzam rasyonel bir gözlemin yanılmasıyla çok duyguların aktarımı için kullanılmıştır. Böylece Caspar David Friedrich ve Turner gibi sanatçılar Empresyonizm'e açılan kapıyı aralamış oldular (Kara, 2018, s. 143).



Görsel 18. Caspar David Friedrich. Bulutların Üzerinde Yolculuk. 1818. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74.8 x 98.4cm). <https://124.im/duLf2q4>

Alman Romantiklerinden ünlü Sanatçı Caspar David Friedrich'in bilinen eseri 'Bulutların Üzerine Yolculuk' ta (Görsel 18), geniş boşluğun, akımın karakteristik özelliklerini yansıtacak biçimde ele alındığı görülür. Yapıtın ön planında tek başına kayalıklar üzerinde dikilmekte olan orta yaşlarda bir adam yer almaktadır. Önündeki sisli manzaradaki boşlukta göz alabildiğine uzanan dik kayalıklı tepeler tüm heybetiyle dikkat çeker. Yer yer ağaçlıklı alanlardan, sis altında gizlenmiş ormanların varlığı anlaşılmaktadır. Ufuğa doğru uzanan sis bulutlarını izleyen adam, varlığın esrarlı yüzüyle karşı karşıyadır ve bu ilişki doluluk-boşluk bağlamı içinde melankolik bir atmosfer sunmaktadır. Adamın varlığı, uzayıp giden sis bulutlarıyla beraber sonsuzluğa karışmaktadır. Figür, belli bir mesafeyi aşarak yüksek kayalıklara tırmanmıştır. Bir ayağı, hâkim bir vücut diliyle bir kayanın üzerindedir. Doğanın içinde, kuş bakışı manzarada derin düşüncelere dalmış görünmektedir. Şehirli yaşama ait kıyafetleri göz önüne alınırsa uzun süre orada kalmayacak gibidir. Onun doğayla olan ilişkisi sınırlı bir biçimde belirir bu yüzden. Bir ok gibi manzarayı kuşatan bakışı, görünenin ötesinde bir şeyi arar haldedir. Dağ Yolunda Yürüyüş (Görsel 17) isimli eserdeki mistik bir ustaya benzeyen figür de gözlerini boşluğa doğru seyre çıkarmıştır. Fakat, bu karakter tabiattan üstün ya da onu aşmaya çalışan bir konumda görünmez. Rahat kıyafetleri, doğada uzun zamanlar geçirdiği, belki de onunla iç içe yaşadığını düşündürür. Manevi olarak çoktan içsel bir bilgiğe ulaşmış gibidir. Yine de her iki karakterin de belli bir kişiyi işaret edecek yüz hatları tasvir edilmemiştir. Onlar, yaşadıkları dönemden herhangi bir kişi olabilir. Bu sebeple, izleyen kendini onların yerine kolayca koyup manzaranın etkisine kapılmaktadır.

Boşluk ve doluluk ilişkisini doğa tasvirleri üzerinden ustalıkla ele aldığı benzer temalar sanatçının eserleri arasında görülmektedir (Görsel 19). Eserde, Rügen adasına ait bir yaz gününden kesit tasvir edilmiştir. Tablonun sağ ve sol kısmından yükselen uçurum arasında, ufuk çizgisine uzanarak atmosfer boşluğunda kaybolan deniz, doğanın ihtişamını ve büyüklüğünü gözler önüne sermektedir. Sanatçının yinelenen temalarında doğa içinde büyük boşluklar, yalnız figürler, kayalıklar, dağlar ve uçurumların melankolik bir bağlamda yer alması, genç yaşında annesini kaybetmesi ve erkek kardeşinin travmatik biçimde yaşamını yitirmesine tanık oluşu, eserlerine psikolojik bir alt zemin oluşturulmuş olabilir.



Görsel 19. Caspar David Friedrich. Deniz Manzaralı Wissower Klinken. 1824. (Sulu boya, 25 x 32 cm). <https://I24.im/C9tlv>



Görsel 20. Caspar David Friedrich. Deniz Kenarındaki Keşiş. 1808-10. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 cm x 171,5 cm). <https://I24.im/t16DS>

Sanatçının, sergilendiğinde birçok tartışmaya yol açan eseri “Deniz Kenarındaki Keşiş” (Görsel 20), döneminin manzara anlayışından belirgin farklarla ayrılan ve boşluk doluluk ilişkisini mistik bir atmosferde yansıtan eserlerden biridir. Eserde, geleneksel manzara anlayışının unsurları yer almamaktadır. Güneş, bulutlar ardında kalmıştır ve kasvetli bir gök yüzü deniz çizgisi boyunca uzanmaktadır. Sol alt kısımda, soğuk deniz karşısında yer alan uzun elbiseli figür dikkat çekmektedir. Tek başına dalgalara karşı durmaktadır ve belki de Tanrı’yı, rüzgârın esintisinde, denizin kokusunda ve ayaklarının altındaki kumlu sahilde hissetmeye çalışmaktadır. Küçük bedenini çevreleyen uçsuz bucaksız boşluk, Tanrı’nın enginliğini ve sınırsızlığını sezdirmektedir. İzleyici ile arasında beliren boşluk da keşişin bilinmeyen iç dünyasını ve doğanın yüceliğini hissettirir niteliktedir.



Görsel 21. Ali Erdinç Özkılıç. Mavi. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85 x 100 cm)

“Mavi” adlı çalışmada boş bir kara parçası üzerinde uzanmakta olan maviye bürünmüş bir erkek figürü yer almaktadır (Görsel 21). Bedeni, ölümü çağrıştıran bir katılıktaki soğukluğa bürünmüş haldedir. Monokromatik tonlardaki mavi ve turuncu güçlü bir tezat oluşturarak yaşamın sıcaklığı ve ölümün soğukluğunun çarpıştığı bir ikilik alanına dönüşür. Yine de batmakta olan güneşin sıcak ışınları, yaşam için gerekli olan minimum ısıyı, o ince ölçüyü sağlamaktadır. Beden, çevresini saran boşlukta tecrit olmuş haldedir ve izleyenin gözlerini kendine çeker. Yarı uyku, yarı trans durumda, toprağa teslim olmuş vaziyettedir. Toprak, yaralara şifa verendir ve bu karşılaşmada tarafsızdır. Çünkü toprak hem ölümü hem yaşam enerjisini durmaksızın dönüştüren bir güce sahiptir.

Sanat eserlerinde boşluğun kullanımı, tekinsizlik hissi uyandıran liminal mekanlarla da ilişkilendirilebilir. Liminal mekân, iki farklı alan arasındaki geçiş mekanlarını tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Latince kökenli liminal kelimesinin anlamı ‘eşik’tir. Bir binanın boş deposu, terk edilmiş bir hastane, savaştan geriye kalan bir şehir enkazı ya da iki mekânı birbirine bağlayan ara yollar liminal mekanlara örnek verilebilir. Artık tanımlı bir işlevleri yoktur ya da tam olarak bir işleve sahip değildir. Bu mekanlar, tekinsizlikleri nedeniyle insanda ürperti ya da korku gibi rahatsız edici hisler uyandırabilmektedirler. Bilgili, kavramı şöyle tanımlamaktadır:

Liminal durumu, İslam inancındaki Cennet ve Cehennem arasındaki yer; yani “Araf”/“Arafta kalmak” şeklinde bir metaforla da betimleyebiliriz. Liminal mekân ise, terimin coğrafi disiplindeki en yaygın kullanım şeklidir. Liminal mekânlar, “normal” sosyal düzenin görülememesi; üzerine tam olarak kimlik verilememiş; kategorileştirmeye direniş gösteren; belirsiz ve muğlak olan mekânlardır. Farklı yorumlamalara açıktır. Araf mekânlarıdır. Kolayca sınıflanabilir ya da tanımlanabilir olmanın ötesindedirler. Üzerinde mücadele edilen, henüz sabit bir karakteri olmadığı düşünülen, müphem mekânlardır (Bilgili, 2020, s. 95).

Sanatçı Armin Boehm, eserlerinde, bilimsel ve dinsel olanın derinliklerini araştıran bir sanatçidir. Rasyonellik ve delilik arasındaki sınırları çok katmanlı uyguladığı boyasıyla sorgulayarak izleyiciyi de bu derin tefekkür deneyimine davet etmektedir. Eserlerinde yer alan çeşitli iç mekanlar ya da çeşitli kent görünüşleri ile sembolik bir dil oluşturarak dünyeviliği aşmak isteyen bir dil sunar. Sanatçı, Gölgelemin ve çeşitli ışık kaynaklarının arasındaki ilişkinin hâkim olduğu resimlerindeki mekanları var olan, ama aynı zamanda var olmayan mekanlar olarak tanımlamaktadır.

Düşünce ve duygularını çeşitli mekanlarla sembolleştirdiği eserlerinde bir tür soyutlaşma söz konusudur (Irrgang, <https://l24.im/AX79>).



Görsel 22. Armin Boehm. Gorea. 2009. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 29 x 36 cm). <https://l24.im/duD6Y7>



Görsel 23. Armin Boehm. Gevşek ve kıvrılmış II. 2008. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Metal, 70 x 80 cm). <https://l24.im/mWVGuo>

Sanatçının yapıtlarında katman katman uygulanan boya, sadece biçimsel olarak değil, içerik olarak de çok boyutlu bir yapı oluşturmaktadır. Birbiri içine eriyen surette gözüken kurşuni renkler, maddi ve metafizik olan arasındaki gelgiti işaret etmektedir ve sanatçının özgün tekniği, fizik ötesine olana dair arayışın izlerini içermektedir. Yoğun boya kütlelerinin arasından sızan ışık huzmeleri, varlığın çok boyutlu mistik yapısını düşündüren yoğun bir atmosfer sunmaktadır. “Gorea” adlı eserde bir oturma odasından kesit resmedilmiştir (Görsel 22). Eşyaları meydana getiren yoğun boya katmanlarının altından sıcak bir turuncu ışık atmosfer içine dağılmaktadır. İki farklı mekân iç içe geçmiş gibidir. Ortam, bir oturma odasının tanıdık etki bırakan hissinden uzaktır. “Gevşek ve Kıvrılmış” adlı yapıtta da benzer bir etki söz konusudur (Görsel 23). Resimde bir evin arazi içindeki konumu kuş bakışı olarak tasvir edilmiştir. Renk ilişkisi monokromatik kahverengiler ve evin pencerelerinden yansıyan sarı ışık arasında kurulmuştur. Ev kendini çevreleyen arazi boşluğunda tuhaf ve gizemli bir şekilde dikilmektedir. İçeride birilerinin olduğu hissedilse de ev sakinlerinin kimler olabileceği hakkında bir ipucu yoktur. Her iki eserde de bir tür arafta kalmışlık durumu sezilmektedir.

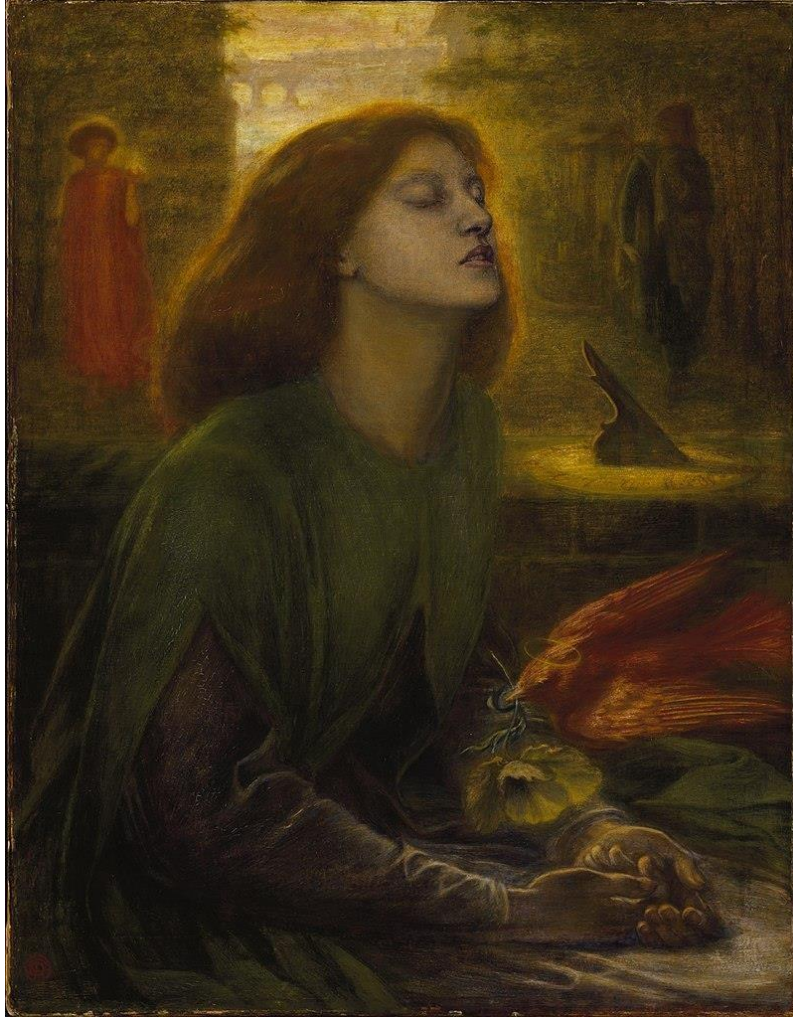
2. BÖLÜM: RUHSALLIK ARAYIŞI

Ruh kavramının var oluşu ve mahiyeti insanlık tarihi boyunca en çok tartışılmış konulardan birini teşkil etmektedir. En gelişmiş uygarlıklardan, en ilkel kabilelere; Doğu dünyasından Batı dünyasına farklı toplulukların kendilerine ait birer ruh anlayışları vardır. Kimi zaman sezgisel yollarla, kimi zamansa çeşitli ritüellerle ve derin düşüncelerle elde edilen bilgilere göre ruh, bedende var olan fakat, ondan ayrı olan gizemli bir varlıktır. Yalnızca dini inanış bağlamında değil, felsefenin de temel araştırma alanlarından biridir ruh.

Antik Yunan filozoflarından Platon, ruh ve beden kavramlarından sistematik olarak bahseden ilk düşünür olarak bilinmektedir. Platon'a göre varlık; idealar ve fenomenler dünyası olarak ikiye ayrılmaktadır. İdealar dünyası, fenomenler dünyasındaki geçici suretlerin özlerinin bulunduğu asıl varlık alanıdır. O, maddi olmayan, duyularla algılanamaz, bölünemez ve değişmez olandır. Görünür dünyadaki nesnelere ise bu alandan kaynaklanan birer gölgedir ve gelip geçici niteliktedir. Asıl gerçeklik, ruhun ait olduğu idealar dünyasıdır. İdealar aleminden kopup dünyada bedenlenen ruh, maddi dünyayı duygular aracılığıyla tanıyıp anlamlandırmak için dünyaya gelmektedir (Kaya, 2013, s. 174).

İnsan, yer yüzüne, varlığı meçhul bir kaynaktan atılmıştır. Dünya üzerindeki yolculuğu, çeşitli arayışlarla, yokuşlarla, girilmesi dar patika ve dehlizlerle doludur. Bu anlamda ruh, kaynağını arayan bir yolcu olarak düşünülebilir. O, önceden kestirmesi güç yollarda, özünün gizemli kaynağının peşindeki bir yolcudur. Çetin macerasında çeşitli durumlara, illüzyonlara, zorluklara ve büyüleyici karşılaşmalara tanıklık eder. Bir tür gözlem alanı olan ruh, tüm bu deneyimleri bünyesinde biriktirir ve sonunda sevinç, üzüntü, coşku, ıstırap ve neşe gibi duygularla parıldar. Maddi ve kırılğan bir bedende taşınan bu sonsuzluk parçası, yolculuğunun sonunda tamamına ermek ister; bir son olarak beliren: ölüm

İnsan, bir anne ve babadan dünyaya gelir, büyür, gelişir, karmaşık biyolojik süreçlerden geçerek olgunlaşır ve yaşamını tamamlar. Bilinçlenmeye başladığı çocukluk zamanlarında yer yüzündeki sonluluğunu idrak etmeye başlar. O, bilindiği kadarıyla, zaman boyutunda ölüme doğru yol almakta olduğunu bilen yegâne canlıdır. Bu durumda, dünya üzerindeki sınırlı zamanını çeşitli ilgi ve kaygılar üzerinden inşa etmek peşindedir. Anlam arayışı, çevresini saran maddi dünyada var olan nesnelere ve doğayı tanıdıkça artar ve gelişir. Fakat, çevreyle olan ilişki bir müddet sonra yetersiz kalır ve insan içine dönmek ihtiyacı duyar. Ucu bucağı bilinmeyen çokluk aleminde aradığı anlamın fısıltısını derin sessizlik anlarında belli belirsiz duyumsamaktadır.



Görsel 24. Dante Gabriel Rossetti. Beata Beatrix. 1864–1870.(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 86.4 x 66 cm). <https://i24.im/H1NSk>

Yoğun meditatif haller, bilinçli bir gayretle oluşan içe dönme eylemidir. Bu süreçte insan, tüm ilgi ve odağını dış dünyadan ayırarak, olabildiği ölçüde iç dünyasına yönlendirir. Beden eylemsizleşir, nefes alışverişi derinleşir ve kalp yavaşlar. Gözlerin kapalı olması, dikkatin dış dünyadan arındırılmasında esastır. Kelder, meditasyon hakkındaki görüşlerini şöyle aktarmaktadır:

Meditasyon yapmak sessiz, sakin olmak ve farkındalığı artırmak için bilinçli bir çaba göstermektir. İnançlarınız ne olursa olsun, meditasyon bir başka düzeydeki gerçekliği algılamayı sağlayabilir. Meditasyonu ister bir dua, ister derin düşünce olarak ya da bir bilinç arayışı olarak görün, meditasyon kişinin var olma duygusunu hissetmesini sağlayan bir tür derin ve sessiz gözlem sürecidir. Varlığı hissetmekle, insanın içinde ve çevresinde olan bitenlerle yoğun bir biçimde ilişkiye geçmesini kastediyorum (Kelder, 2004, s. 137)

Beata Beatrix (Görsel 24), Pre-Raphealist sanatçı Dante Gabriel Rossetti tarafından, ölen eşi Elizabeth Siddal anısına yapılan yağlı boya bir resimdir. Eşini resmettiği bu eserde, Kadın figür tablonun ortasında konumlanmaktadır ve gözleri kapalıdır. Kırmızı güvercin aşklarının bir sembolü niteliğindedir, aynı zamanda öteki dünyaya geçişin temsili olarak da okunabilir. Kadının gözlerinin kapalı oluşu ruhsal göç ve başka alemlere olan geçiş durumunu sezdirmektedir. Ölüme karşın acı ya da direnç halinde değil; sakin bir ruh ve teslimiyet halindedir. Üst üste zarif biçimde koyduğu elleri ve hafif yukarı uzanan boynu, aşkın bir güçle olan iletişimini hissettirmektedir. Sıcak gün ışıklarıyla bezenmiş mekânda ise gün batımı söz konusudur. Yine bu durum, kadının ruhsal başkalaşımının sembolü olarak okunabilir. Gün ışığı sönmektedir ve ruh başka diyarlara doğru yolculuğuna hazırlanmaktadır. Sıcak ve sessiz atmosfere sahip bu resim, içe dönüşün şiirsel bir örneğidir.

Sanatçı Hernan Bas, kendi başına oluş ve içe dönüş konularını ergenlik anıları ve genç erkek figürleri üzerinden ele alan bir sanatçıdır. Doğanın yüceliğini öne çıkardığı eserlerinde, psişik haller, paranormal durumlar, mitoloji ve okültizm etkileri de yer almaktadır. Genellikle kâğıt üzerine çalışmalar yapan sanatçının enstalasyon ve video sanatı türlerinde de eserleri bulunmaktadır.



Görsel 25. Hernan Bas. Şairlerin Halüsinasyonları (karahindiba). 2010. (Keten Üzerine Akrilik, Airbrush ve Ev Tipi Parlak ve Blok Baskı, 152.4 x 182.9). <https://124.im/lyG7m>

Sanatçının, “Şairlerin Halüsinasyonları” (Görsel 25) adlı yapıtında bir vadinin ortasında bulunan genç erkek figürü yer almaktadır. Arka planda uzanan siyah tepelikler kendini izleyiciye kapatarak gizemli durumları çağrıştırmaktadır. Bir göl kenarına oturmuş olan genç erkek tek başınadır ve çevresini saran doğa ile mistik bir iletişim halindedir. Karanlık tepelerin aksine; çeşitli doğa unsurları canlı ve yumuşak renkleriyle figürün etrafını kuşatmaktadır. Elleri bağdaş vaziyette kendi başına kalmış erkeğin hemen sağ kısmında çeşitli ışımalarla ortaya çıkan imgelerde neredeyse olağandışı bir durum söz konusudur. Uçsuz bucaksız doğa içinde beliren bu genç erkek yalnızlık duygusu içinde kendiyi baş başadır ve doğanın büyüleyici ruhu tarafından sarılmış vaziyettedir.



Görsel 26. Caspar David Friedrich. Mezarlık Giriş'i. 1825. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 x 143). <https://i24.im/ZTSX1My>

Mezarlıklar, dünyada yaşam sürecini tamamlayan bedenlerin ebedi dinlenme ve doğaya karışma mekanları olarak karşımıza çıkarlar. Ölülerin defnedildiği kabirler birçok inanışta kutsallık ve öteki dünyaya geçiş ile ilişkilendirilmiştir. Bu inanışlara göre, ölümlerle birlikte ruh, bedenden ayrılarak geldiği kaynağa geri döner. Mezarlıklar insan bilincinde genellikle ürperti yaratan korkutucu mekanlar olarak ilişkilendirilse de esasında mezarlıkta yapılacak bir yürüyüş yaşamın sonluluğunu ve içine gark olunan kederlerin gelip geçiciliğini hissettirmede yeterli olabilmektedir. Bu anlamda

onlar, bir tür arındıran ve teskin eden özel mekanlar olarak düşünülebilir. Sessizlik içinde yürüyen beden, ağaçlar ve çeşitli kuşlarla dolu bir mezarlıkta yaşam ve ölümü en dolaysız haliyle duyumsayabilir, onların ne kadar iç içe olduğunu kavrayabilir.

Mezarlık imgeleri, sanat tarihinde pek karşılaşılan imgelerden biri değildir. Caspar David Friedrich'in bir mezarlık girişini betimlediği çalışması (Görsel 26) bu ender yapıtlardan birisidir. Resme ilk bakışta göze çarpan anıtsal büyüklükteki mezarlık kapılarıdır. Bu kapılar yaşam ve ölüm arasında birer sınır gibidir. Kendisini ziyarete gelenleri tüm soğukluğuyla karşılamaktadır. Solmaya yüz tutmuş çalılıklardan mevsimin sonbahar olduğu anlaşılmaktadır. Sonbahar, görsel ve edebi sanatlarda sıklıkla yaşlılık ve ölümlü bağdaştırılan bir metafordur. Ufuk çizgisi boyunca çeşitli alanlardaki mezar taşları toprakta belirmektedir. Sol kapının girişinde elindeki bastonuyla yaşlı bir adam zorlukla seçilmektedir ve belki de yaklaşan sonunu arzulamaktadır. İzleyicinin bakışları da solup giden düzlemlerle beraber hiçliğe karışmaktadır. Sıcak bir gün ışığıyla yıkanan bu yapıt ölümün sessizliğini ve huzurunu barındırmaktadır. Friedrich'in ölümü bu kadar içten kavrayıp sezdirışı belki de ona birçok kez trajik biçimde yakından tanık oluşuyla ilgilidir. Henüz on yedi yaşındayken, o zamana kadar annesi ve üç kardeşini kaybetmişti.

"Işık Adası" adlı çalışmada, bir mezarlık bölümü tasvir edilmiştir (Görsel 27). Alacakaranlık, genellikle güneşin batışıyla ilişkilendirilir. Fakat, güneşin doğum vaktinden bir müddet öncesi de alacakaranlıktır. Onun ardından gün gelir. Eserde, gecenin ortasında beliren ve ışıldayan mezarlar dikkati çeker. Tuhaf olan, dış dünyanın karartılıp, mezarların özünden yüzeye çıkan ışıktır. Çünkü, mezar taşları ölümün soğukluğunu ve sessizliğini taşıyan cansız taşlardan meydana gelen yapılardır. Serttirler ve yaşamı barındırmazlar. Friedrich'in mezarlık tasvirinde, ışık doğada olduğu haliyle dışarıdan gelirken, burada içeriden dışarı yayılmaktadır. Bu durum ölümün bir son değil, yeni bir başlangıç olduğu düşüncesini akla getirir. Aynı zamanda dünya yaşamının bir serap etkisiyle gelip geçişini ve görünmez alemlerin var oluşunu çağırıştırır.



Görsel 27. Ali Erdinç Özkılıç. Işık Adası. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 120 cm).

Sanatçı, evinin yakınında yer alan bir mezarlıkta sıkça yürüyüşlere çıkarak yaşam ve ölüm üzerine düşüncelere dalmıştır. Dünya karmaşasında omuzlanan yükler, acı anılar, karamsar düşünceler ve endişeler mezarlık kapısından girince gizemli bir şekilde parlayıp sönen bir illüzyon gibi kaybolmaktadır. Üstelik bu yürüyüşler çeşitli armağanlarla bezelidir. Yeşilliklerin sardığı sessiz taşlar arasında öylece akmak ve Tanrı'nın rüzgarını hissetmek. Zamanın dışına çıkıp doğmuş ve doğmamış olanların ruhsal tınısını duymak. Çiçeklerin ruhani alevle tutuşan renklerini solumak. Duyular üstü bir gerçekliğe yaklaşmak.

2.1 Renk ve Ruhsallık

Renk, resim sanatında, sanatçının görme duyusuyla algıladığı dünyanın izlenimlerini iki boyutlu yüzeye aktarırken kullandığı temel elemanlardan birisidir. Renk yüzyıllarca natüralist bir yaklaşımla ele alınırken, modern sanatla birlikte başlı başına bir ifade aracı olarak sanatçının duygularını yansıtmaya eşlik etmiştir. Renkleri sıcak ve soğuk renkler olarak düşündüğümüzde, soğuk renkler tekinsizlik, kaygı, bilinmezlik, cansızlık ve korku gibi kavramlarla ilişkilendirilirken; sıcak renkler yaşam, neşe, canlılık ve hareket gibi öğelerle bağlantılı düşünülmüştür.

Renkler karmaşık duygu hallerinin aktarılmasında güçlü bir unsur olarak başvurulan ana kaynaklardandır. Sanatçılar, farklı konuları ele aldıkları eserlerinde farklı renk armonilerini kullanarak yapıtlarının iç dünyasını zenginleştirirler. Rengi kimileri gerçeğe uygun bir tavırla mantıkçı biçimde uygularken, kimileri ise renkçi bir anlayışla daha yoğun ve sembolik çağrışımlar oluşturacak şekilde uygulamıştır. Renk ve ruhsallık arasında güçlü bir bağ olduğu söylenebilir çünkü renkler formdan bağımsız olarak tek başlarına bile insanı farklı duygu durumlarına ve manevi boyutlara sevk edebilir.

Özellikle rengin, ruhsal güçlere sahip olduğuna inanan Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı yapıtında renk ve renklerin psikolojik etkileri üzerine uzunca değinmiştir. Kitabında öncelikle form meselesi üzerinde durmuştur. Kandinsky'ye göre sanatçı, maddi formları sanat eserinde ne kadar az kullanırsa, soyut dünyaya o kadar yaklaşacaktır. Fakat bu formlar gelişigüzel bir biçimde değil, yoğun bir içsel gereklilikten zuhur etmelidir. Bahsi geçen içsel gerekliliğin temelleri ise bir tür ruhsallığa dayanmaktadır. Bu yüzden sanatçı kendi içine sıklıkla dönerek varoluşun mistik sesine kulak vermelidir ve kendine özgü formlar ortaya çıkarmalıdır. Bu süreçte ise en güvenilir kılavuz olarak sanatçının öz duygularına işaret etmektedir (Kandinsky, 2020, s. 80-82).

Renkler ise kitapta sıcaklık-soğukluk ve açıklık-koyuluk bağlamında ele alınmıştır. Sarıya yakın renkler sıcaklıkla karakterize edilirken, maviye yakın olanlar soğuklukla tanımlanmıştır. Sıcak renkler, yatay bir düzlem boyunca seyirciye doğru uzanırken, soğuk renkler ise izleyenden uzaklaşmaktadır. Renkler ayrıca içsel birer harekete sahiptirler. Örneğin sarı dışa doğru hareket halindeyken; mavi içe doğru bir salyangoz gibi hareket etmektedir. Bu etkiler rengin tonuna göre değişmektedir (Kandinsky, 2020, s. 83-84).

Sarının etkisi açık tonlar eklendiğinde (daha basit bir ifadeyle beyaz karıştırıldığında), mavinin etkisi de koyu renkler eklendiğinde (siyah karıştırıldığında) artar. Bu durum sarının asla koyu renkte olamayacağı anlamına gelmektedir. Beyaz ve sarı arasındaki ilişki siyah ve mavi arasındaki ilişkiye benzer çünkü mavi siyaha yakın olacak kadar koyulaşabilir. Ayrıca bu fiziksel ilişki aynı zamanda ruhsaldır. Zira bu iki çift (bir yanda sarı ve beyaz, diğer yanda mavi ve siyah) içsel değerinde birbirinden sert bir şekilde ayrılır (Kandinsky, 2020, s. 85).

Kandinsky'ye göre, sarı dünyevi bir renk olarak nitelendiğinden fazla derinlere tesir edemez. İçine mavi katıldığında yeşile çalar ve hastalıklı bir karaktere bürünür. İnsan ruhunu yakıp kavuran bir tür delilikle bağlantılıdır. Mavi ise, ilahi bir renk olarak dinginlik hissiyatı uyandırır. Sarı ve mavi orantılı biçimde karıştırıldığında en dingin renk olan yeşil ortaya çıkar. Ruh üzerinde yatıştırıcı bir etkiye sahiptir. İçindeki sarı oranı artmaya başladıkça hareket etkisi artmaya başlar. Mavi oranı arttığında ise daha ciddi bir kimliğe bürünür. Bunu müzikal açıdan bir kemanın sakin ara tonlarına benzetmek mümkündür. Birçok türü bulunan kırmızı ise sarı kadar pervasız olmamakla birlikte canlı ve olgun bir karaktere sahiptir. Müzikal açıdan bir trompetin sert ve kuvvetli sesine benzemektedir. Genellikle renk olarak değerlendirilmeyen beyaz ise bütün renklerin içinde kaybolduğu sembolik bir dünya gibidir. Bu dünya o denli göklerde ki, bizim kulaklarımız ondan gelen tınılara sağırdır. Tek duyulan aşılabilir bir sessizliktir. Müzikte melodiyi sekteye uğratan duraksamalar gibi beyaz da ruhumuzda sessizlik uyandırır. Sınırsız ihtimallere gebe olan bir sessizlik... Ve son olarak siyahın sonsuz bir umutsuzluğu çağrıştıran sessizliği vardır. Siyah en sessiz renktir ve ölümün sessizliğine bürünmüştür. Beyaz her renk ile armoni içerisinde hareket ederken; siyah ile bir araya gelen renklerin tınısı keskinleşir (Kandinsky, 2020, s. 88-91).



Görsel 28. Wassily Kandinsky. Kompozisyon 7. 1913. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200.6 x 302.2 cm). <https://i24.im/1efQIX0>

Kandinsky'nin 1913 yılında yaptığı "Kompozisyon 7" isimli yapıtına müzikal terminolojide bir isim vermiştir. Çünkü onun için müziğin resimle doğrudan bir bağlantısı vardı. Duyuların birbirine karıştığı sinestetik deneyime göre, renkleri duyup, görebilmek, hatta tadabilmek mümkündür. Mesela, bir pastanın tadını çok pembe bulmak gibi. "Kompozisyon 7" de (Görsel 28), dağınık ve kalabalık bir kompozisyon söz konusudur. Dünyasal bir şeyi temsil etmeyen bu resim, öznel bir anlatıma sahiptir. Bir durumu değil de o durumun hissettirdiklerini anlatmak ister gibidir. Çeşitli form ve renkler arasında bir çatışma sahnelenmektedir. Birinci Dünya Savaşı öncesi gerçekleştirilen bu çalışma, dünyanın kaotik halini yansıtır biçimdedir. Kandinsky, dünyanın manevi ve ruhsal değerlerini teknoloji ile kaybettiğine inanmıştır. Bu sebeple sanatında ilkel bir yaklaşımla ruhsal olana yeniden ulaşmak istemiştir. Bir şeyleri yıkıp yeni bir düzen inşa etmek ister gibidir.

Rengin kullanımı ve ona yüklenen anlam dağarcığı sanatçıdan sanatçıya farklılık gösterir. Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçı Mark Rothko, "Renk Alanı Resmi"

olarak tanımlanan janrın önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Geç-resimsel soyutlama olarak da tanımlanan bu türde, geniş alanların bir veya daha çok renkle kapatılmasıyla oluşturulan kompozisyonlar dışsal gerçekliğin ötesinde, kendi gerçekliğini oluştururlar.

Rothko, yapıtlarını oluştururken, biçim ve renk ilişkisinden ziyade, yapıtlarının izleyici üzerinde uyandırdığı dini duygulara önem vermiştir. Eserleriyle karşı karşıya gelen izleyicinin yoğun duygusal tepkilerine birçok kez tanık olmuştur. Tanıdık imgelerin ve anlatının olmadığı resimlerinin derinliği karşısında seyirci birçok kez coşkulu ve muazzam duygulara kapılıp ağlamıştır. Sanatçı kendini bir soyutlamacı olarak tanımlamamıştır. Renk, biçim, ton ve yapı onun için geri planda kalırken, temel insani duyguların ifadesi çevresinde döndüğü mesele olmuştur. Yapıtlarını oluştururken deneyimlediği dini tecrübeyi eserlerini seyreden izleyiciye de geçtiğini gözlemlediğini aktarmıştır. Rothko'nun, resimleri için dini tecrübe kavramından bahsetmesi üzerinde durulması gereken bir konudur. Çünkü bu kavram din alanına aittir. Örneği din bilimci Rudolf Otto'ya göre din, insanın dışında bir varlık olan "numinous" karşısında tezahür eden aşkınlık, huşu ve hayranlık gibi duygulanımlardır. Alman idealist filozof ve ilahiyatçı Friedrich Schleiermacher dini, yaratıcıya duyulan "mutlak bağımlılık" olarak ifade eder. Din tarihçisi ve filozof Mircea Eliade ise dini, "kutsalın deneyimi", yani aşkın bir güçle girilen yoğun bir duygu deneyimi olarak tanımlamıştır. Bu açıklamalara göre dini deneyim, insanı aşan bir ilahi güçle karşı karşıya gelindiğinde oluşan bir durumdur. Fakat, Rothko'nun dini tecrübe olgusu bir tür Tanrı varlığında meydana gelen bir durumla ilgili değildir, dünyasal bir şeyle karşı karşıya gelince açığa çıkar (Crews, 2024, <https://124.im/RU0oYxi>).

No. 3/No 13 isimli eserde (Görsel 29), Rothko'nun uzun yıllar üzerinde çalıştığı bir kompozisyon ilişkisi görülmektedir. Resim dikey dörtgen şeklindeyken, üzerindeki renk blokları yatay dikdörtgen biçimdedir. İlginç olan: Bu renk alanlarının havada süzülüyor gibi olmalarıdır. Keskin kenarları yoktur ve köşeleri küresel biçimdedir. Belli belirsiz boyanmış alanların altından diğer renk katmanları nefes almaktadır. Parlak bir turuncu zemin üzerinde yeşil, beyaz ve koyu mavi alanlar titreşim

halindedir. Bu düz ve sisli renk alanları, izleyende derin düşüncelere kapılma ve melankoli hisleri uyandırır. Rothko'nun renklerindeki yarı saydamlık ve kenarların belirsizliğiyle oluşturulan sınırsızlık arayışı birçok çağdaşı sanatçının da kaygısı olan yüce estetiği ile bağdaştırılmıştır. Onun biçim ve renkleri yaşam ve ruhsal olan arasındaki ilişkiyi duyumsatırken izleyeni yoğun duygulanımlara götürebilir.



Görsel 29. Mark Rothko. No.3/No.13. 1949. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 164.8 x 216.5). <https://124.im/8lgM>



Görsel 30. Rothko Şapeli. Elizabeth Felicella. 2020.
(Houston). <https://124.im/WcsIEi>

1971 yılında Houston'da açılan Rothko Şapeli, 14 adet anıtsal büyüklükteki Rothko eserine ev sahipliği yapmaktadır (Görsel 30). Dini mekanlar, özünde manevi ritüellere ve belirli ibadetlere olanak sağlayan mimari alanlardır. İzleyiciye dini deneyim yaşatmayı hedefleyen sanatçı, çalışmalarını dini ritüellere ait olan geleneksel bir mekânda sergileyerek sanatının etkisini arttırmış ve amacını hayata geçirmiştir denebilir.

Fransız sanatçı Pierre Bonnard, ruhsal titreşimlerle dolu eserlerini yaratmak için ilginç bir yol izleyen sanatçılardandır. Tate Modern’de gerçekleşen “Hafızanın Rengi” sanatçının hayali imgelerinden oluşan ve renk kullanımındaki ustalığını belgeleyen sergilerinden biridir. Genellikle bir kapı eşiğinde veya bahçe içinde beliren doğa manzaraları içinde yer alan ve aydınlık bir ışıkla yıkanan figürleri sanatının karakteristik özelliklerini oluşturur. Ailesi tarafından yazıldığını hayal ederek kendine mektuplar yazıp gönderen sanatçı hayali bir anı arşivi yaratarak resimlerini bu gerçeklikler üzerinden kurgulamıştır (Reilly, 2019, <https://l24.im/Eqkz>).



Görsel 31. Pierre Bonnard. Kırsal Yemek Odası. 1913. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 168 x 204 cm). <https://l24.im/ejiNglN>

1913 tarihli “Kırsal Yemek Odası” isimli eserde (Görsel 31) ilk bakışta günlük yaşamdan sıradan bir kesit yer almaktadır. Bir oturma odasındaki masanın arkasında konumlanan seyirci, bu evi ara sıra ziyaret eden ve ev sahibesiyle vakit geçiren bir konuk olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Beyaz örtülü masanın

üzerindeki tabaklarda çeşitli şekerlemeler görülmektedir. Resmin orta kısmında bir kır bahçesine açılan kapıdan, ufuk çizgisi boyunca uzanan alanda çeşitli bitki ve çiçek motifleri sıcak bir bahar gününü çağırıyor. Sandalye üzerinde yer alan minik beyaz kedi de gözlerini izleyiciye dikmiş durumdadır. Sağ tarafta yer alan pencere pervazına yaslanmış bulunan kırmızı elbiseli kadın, rahat beden diline bakılırsa, bu evin sahibi olabilir. Konuğuyla geçirdiği hoş bir çay sohbetini betimleyen bu resmi ruhsal kılan: sıcak tonlu renklerin tüm atmosfer içerisinde yaşam neşesiyle titreşmesidir. Türlü çiçek ve ağaçları aşan ışık, eşikten içeri akarak enerjisini kapıya, duvarlara, masaya ve sandalyelere aktarmaktadır.

Gombrich'in benzetmesiyle Pierre Bonnard, "tuvallerine ustaca verdiği ışık ve parıldayan renk etkisi ile onların adeta duvar halısıymış gibi görünmelerini sağladı" (Gombrich, 2015, s. 553). Özellikle loş ışık, Bonnard'ın sanatında öne çıkan karakteristiklerdendir. Loş iç mekânda, kadın ve kedilerin, tüm bu figürlerin loşluk içinde eridiği ve nesnelerin aralarında tatlı lezzetli ahenkler yaratarak mücevherler gibi ışıdığı bir sonsuzluk anını imgeleştirmek ister gibidir sanatçı.

Pierre Bonnard'ın soluyan renkleri, günlük yaşamla iç içe geçen bir ruhsallık ihtiva etmektedir. Onun renkleri, Kandinsky ya da Rothko'da olduğu gibi, yaşamdan izole edilerek kendi gerçekliği içinde yeni bir bağlamda sunulmamıştır. Bonnard'ın renkli dünyasında yaşam gücünü barındıran ruhsal enerji, dünyasal nesnelere samimi bir birliktelik içindedir ve onlarla var olmaktadır. Dolayısıyla, izleyende samimi ve içten bir yakınlık hissi uyandırmaktadır.

"Mor" adlı çalışmada, bir ormanın kesiti tasvir edilmiştir (Görsel 32). Biçimsel olarak, dikey formdaki ağaçlar uzun ritimli bir dil oluşturmaktadır. Ağaçlar, farklı ton değerlerindeki fırça vuruşlarıyla hacim kazanmıştır. Kompozisyonun sol alt köşesinden sağ alt köşesine uzanan diyagonal biçimli su birikintisi tablonun dışına doğru akmaktadır. Resimde, gün batımına ait açıktan koyuya turuncu tonları ve mavi- soğuk yeşil renkli ağaçlar arasında zıt armonilerin kullanımı tercih edilmiştir. Fakat, gün batımının sıcak ışıkları ağaçlara düşmemektedir. Gün batımı, ışığın giderek silinmesi, bazı döngülerinin sona erişinin bir simgesidir. Dünyasal ışık

sönerken; ormanın kendi içinden ruhsal mavi bir ışık yükselmektedir. Mavi, ruhsallık ile ilişkilendirilmiştir. Çünkü akşam vakti tabiat alacakaranlık bir maviye kuşanır. Gece, görünür dünyanın sahneden çekilerek tatlı bir uykuya daldığı evredir. Bilinç kapanırken, kozmik bir bilinç uyanışa geçer. Duyularla algılanamayan, farklı bilinç düzeylerinde algılanmaya başlar. Çalışmada seçilen renklerle ifade edilmek istenen, aşkın bir uyanışın tezahürü ve iki farklı gerçeklik düzlemi arasındaki geçiş evresidir.



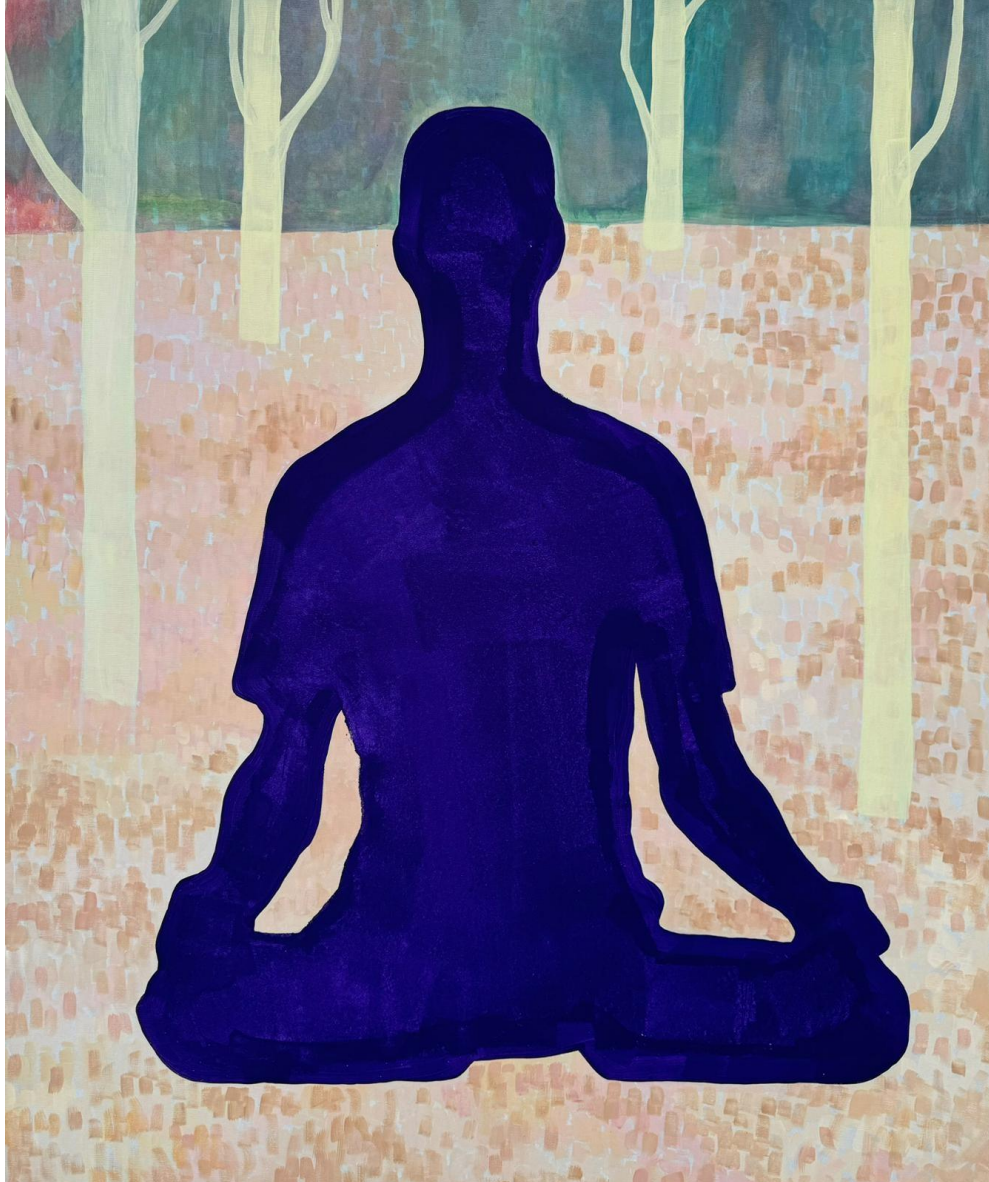
Görsel 32. Ali Erdinç Özkılıç. Mor. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 100 cm)



Görsel 33. Ali Erdinç Özkılıç. Dağ Geçidi. 2024. (Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90 x 120 cm)

“Dağ Geçidi” adlı çalışmada oldukça düşsel ve gerçeküstü bir manzaranın görüntüsü elde edilmek amaçlamıştır (Görsel 33). Planlar halinde çalışılan resimde mor bitki örtülü bir zemin üzerine renkli noktasal dokulardan oluşan ağaçlar yerleştirilmiştir. Sol alt planda açık pembe tonda bir zemin, sağ tarafta ve sol orta bölüme tepe benzeri imgeler yerleştirilmiştir. Tüm bu yapılar, orman içinde kendine has biçimde ışımaktadırlar. Yalnız, ağaçlardan birinin ardında kırmızı gözlere sahip siyah bir varlık silüeti yer almaktadır. Bu varlık, sanatçının çocukluk dönemlerinden beri kabuslarında onu kovalayan ve yakalamaya çalışan bir varlıktır. Öyle ki, 8’li yaşlarında evinde dinlendiği bir gün vücudunu paralize ederek ona görünmüştür. Bu çalışmada amaçlanan, varlığı korkutucu tabiatından ayırarak onu sevimli bir tabiat atmosferine yerleştirmektir. Ağaç ve renk dokularında ilham alınan husus, doğal kristallerin mikroskobik görüntüleridir. Kristaller görüntüleri ve anlamları itibariyle sanatçının erken yaşamından beri önemli bir yeter tutar. Kristal taşlar, milyonlarca yılda oluşan ve evrendeki en kusursuz yapıya yakın oluşumlardır. Farklı atom ve bağlardan meydana gelen molekülleri belli manyetik alanlar oluşturarak farklı türden psişik deneyimlere yol

açabilir. Kimi taşlar meditasyon yoluyla baka boyutlara bağlanmak için kullanılırken, kimileri daha derin bir kavrayışa yardımcı olur. Kimileri doğanın iyimser varlıklarını kendine çekerken, kimileri de kötü varlık ve enerjileri bulunduğu mekândan uzak tutar. Bilim insanı Nicola Tesla kristallerin bilinç barındırdığına dair görüşlerini şu şekilde ifade eder: “Kristallere dair açık ve net gelişimsel yaşam prensiplerine sahibiz. Kristallerin yaşam döngüsünü anlayamasak bile onların canlı olduğunu kabul etmeliyiz.” (Tesla, 2016, s. 66).



Görsel 34. Ali Erdinç Özkılıç. Meditasyon. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 120 cm)

“Meditasyon” adlı çalışmada, sanatçı uzun dönem yaptığı meditasyonlardan esinlenmiştir (Görsel 34). Resimde, doğa içinde meditasyon yapmakta olan bir figür yer almaktadır. Çevresindeki bitki örtüsü lekesele biçimdeki açık sarılar, pembeler, turuncu ve kırmızılardan oluşmaktadır. Figürün bedeni mor renk ile boyanmıştır. Buradaki amaç, sanatçının gözleri kapalı şekilde doğada gerçekleştirdiği meditasyonlardaki duygu durumu ve algılayış biçimini renklerle oluşturulmuş bir düzenle yansıtmaktır. Çevredeki renkler yoğunluğu düşük şekilde uygulanmışlardır. Çünkü meditasyon sırasında, dikkat çevreden arınarak iç dünyaya çevirmektedir. Fiziksel dünya ise bir tür soyutlanmaya maruz kalmaktadır. Meditasyonun ilerleyen evrelerinde daha ruhsal ve bütünsel algılayış biçimlerinin kavrandığı bir evreye geçilir. Böylece, her şeyi bir araya getiren ruhsal kaynakla bütünleşme haline ulaşılabilir. Sanatçı bedenini renklendirirken meditasyon pratiklerinde sıkça görmeyi deneyimlediği mor rengi kullanmayı tercih etmiştir. Mor renk, alın çakrasının rengidir. Alın çakrası, içsel bilgelik ve görünenin ötesini sezmeyle ilişkilendirilmektedir. Resimde mor ve sıcak renkler arasında bir karşıtlık söz konusudur, bu durum maddesel ve ruhsal olanın bir aradalığına işaret etmektedir.

2.2 Dağ ve Ruhsallık

Dağ kelimesi sözlükte: “Çevresindeki araziye göre büyük bir çıkıntı teşkil edecek şekilde yükselen toprak veya kaya kütlesi” (Ayverdi, 2011, s. 620) şeklinde coğrafi terminoloji bağlamında tanımlansa da dağ imgesi güzel sanatlarda ve edebiyatta çeşitli duygu ve düşünceleri ifade eden simgesel ve metaforik anlamlara sahip olabilmektedir.

Dağlar, fiziksel yapısı itibarıyla göklere doğru uzanan epeyce yüksek yapılardır. Ulaşılması güç oluşu bakımından bu alanlar, insanların medeniyetlerini kurdukları şehirlerden ve sosyal yaşamdan izole biçimdedirler. Birçok kültürde dağlar yüce olarak kabul edilmiştir. Bu sebeple, tanrıya yakınlaşmak isteyen münzeviler için de eşsiz alanlar niteliğinde olmuşlardır. Harman'ın da ifade ettiği şekilde: “Dağların kutsal oluşu ve onlara karşı tazimde bulunulması, Tanrı'ya en yakın yerler olarak kabul edilmeleri, daha gelişmiş dinlerde ise Tanrı'nın yüceliğini ve gücünü sembolize etmelerinden ileri gelmektedir (Harman, 1993, s. 400).

Kutsal dağ kültürüne hemen hemen bütün ülke ve kavimlerde rastlamak mümkündür. Japonca'da ilahları ifade eden kami kelimesi dağlar için de kullanılır. Fuji-Yama dünyanın eksenini kabul edilen kutsal dağdır ve hacılar belli temizlik kurallarına riayet ederek oraya çıkarlar. Çin'de dağların uhları olduğuna inanılır ve bunlara tapılır, özellikle K'ouen louen dünyanın eksenini kabul edilir. P'out cheou yer altı dünyasına açılan dağdır. Ayrıca ülkenin doğusunda bulunan T' aichan da kutsaldır. Taoistlere göre K'ouen louen'e aynı zamanda "dünyanın merkezinin dağı" da denir. Güneş ve ay onun çevresinde döner. Bu dağ ölümsüzlüğün mekanıdır ve ölümsüzler orada yaşar. Kişiyi semaya götüren yol olduğu için bu dağ taoistlerin sığınağıdır. Brahmanizm'in kutsal kitabı Rig Veda dağlara yapılan bir yakarışı ihtiva eder. Uzakdoğu kültüründe Himalaya dağların kralı ve en kutsal dağ, Meru dünyanın eksenini, Kailasa Tanrı Şiva'nın ikametgahıdır. Tibet inançlarında kutsal dağlar semanın direkleri veya yerin kazıkları, hatta ülkenin ilahları, mekanın efendileri olarak kabul edilmektedir (Harman, 1993, s. 400).

Dağ imgeleri Geleneksel Çin resminde sıkça işlenen konulardan biridir. Uzak Doğu resim sanatı geleneğinden daha önce “Boşluk” isimli bölümde boşluk kavramı sınırlarında bahsedilmişti. Çinli sanatçılar, boş hacimleri çeşitli doğa görünümüleriyle dengelemişlerdir. Dağ imgesi, Çin resminde çeşitli manzara resimleri içinde kullanılan ve doğanın girift tabiatıyla harmanlanan öğeler arasındadır. Bu resimlerde doğa yansımaları aracılığıyla ruhsal olana yaklaşmak söz konusudur.



Görsel 35. Ma Yuan. İsimli. 14-15. Yüzyıl. (İpek Üzerine Mürekkep ve Boya, 64.5 x 1282 cm). <https://124.im/UO07>

Ma Yuan'ın isimli çalışmasında (Görsel 35) ipek üzerine çalışılmış bir doğa manzarası yer almaktadır. Bu esere bakıldığında, doğanın ruhsal gücü yumuşak bir etkiyle açığa çıkar. Kompozisyonun ortasından yükselen üst bölümde birtakım sıra dağlar belirlemektedir. Önlü arkalı sıralanmış olan bu kütleler açık ve orta tonlardaki renklerle birer silüet izlenimi yaratır. Resimdeki öğeler: nehir, kayalıklar, dağlar alçak gönüllülikle bir arada yer almaktadırlar. Bir nesne diğerinin önüne geçmeye çalışmamaktadır ve hepsi bir arada bir senfoninin hassas uyumuna sahiptirler. İzleyicide meditatif bir etki uyandıran manzarada insan, heybetli dağlar karşısında küçük bir nokta gibi kalmaktadır.

Dağ betimlerine sıklıkla karşılaşılan bir diğer Uzak Doğu ülkesi Japonya'dır. Edo dönemi, Japonya'da siyasi ve kültürel anlamda köklü değişikliklerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Mali bakımdan güç kazanan eğitilmiş kesim, sanatsal beğeni konusunda etkin bir rol kazanmıştır. Özellikle bir tür tahta baskı yöntemi olan Ukiyo-e dönemin öne çıkan sanatsal ifade tekniğiyle üretilen eserlere verilen genel isimdir. Bu baskılarda o zamana kadar dini anlatılardan referans alınırken, Edo dönemiyle birlikte günlük yaşamdan kesitler ön plana çıkar. Farklı ekonomik statüye sahip kesimler coşkulu festivallerde dans ederken, geleneksel kutlamalar için meydanlarda toplanırken ya da doğanın tadını çıkarırken betimlenir. Yağmur ve kar

gibi tabiat olayları da zaman zaman ele alınır. Dikkat çekici olan, bu görsel anlatılarda ıstırap, hüznün ve üzüntü gibi insani duygulara genellikle yer verilmemesidir (Karakuş, 2024, s. 2). Bu yapıtlarda, doğanın mistik müziği eşliğinde yaşamını kutsayan insanlar yer almaktadır.



Görsel 36. Utagawa Hiroshige. Tsuchiyama'daki Suzuka Dağı'nın Manzarası. 1840-1842.
(Tahta baskı; Kâğıt Üzerinde Mürekkep ve Renk, 15.3 x 20.9 cm). <https://i24.im/nCWjz>

Ukiyo-e tekniğinin önemli temsilcilerinden biri sanatçı Utagawa Hiroshige'dir. Yapıtlarında, dağlar arasındaki patikalarda yürüyüşe çıkan, vadilerde güneşli havanın keyfini süren ve nehirlerde yıkanan insan temalarına rastlanmaktadır. Sanatçının sıkça betimlediği imgelerden birisi de yağmurlu havalardır. Tsuchiyama'daki Suzuka Dağı'nın Manzarası isimli eserde (Görsel 36) dağlar arasındaki yolu takip eden yolcular görülmektedir. Ufuk çizgisi boyunca uzanan dağlar, siyah kontürlerle birbirlerinden ayrılmaktadır. Renk paletine bakılacak olursa, güneşsiz havadan kaynaklanan kasvetli bir gökyüzü ve soluk bir ışık yer yüzünde gezinmektedir. Yine de sarı ve kırmızı gibi sıcak tonlar kompozisyon içinde dağılır.

Yolcular yağmur altında acele eder bir halde değildirler. Belki de sıklıkla gelip geçtikleri bu yol ve dağların kutsal enerjisi onlara ev hissini vermektedir.



Görsel 37. Utagawa Hiroshige. Satta Açıklarında Deniz. 1858.

(Renkli Ahşap Baskı, 35.9 x 24.5 cm). <https://l24.im/nsZ3>

Sanatçının olgunluk dönemi eserlerinden "Satta Açıklarında Deniz" de çalkantılı denizin gerisindeki Fuji Dağı görülmektedir (Görsel 37). Kompozisyonun alt kısmında diyagonal şekilde kıvrılan dalgalar hareketleniyor ve izleyiciye bir sörf duygusu yaşatmaktadır. Buna zıt olarak ise, uzaklarda durgun bir sahne yer almaktadır: su ve Fuji Dağı. Su üzerinde bir yelkenli yüzmektedir. Denizde başlayan dinamizm, Fuji Dağı'nın eteklerinde hafifler ve gökyüzüne karışır. Hiroshige'nin lirizm dolu resmi görsel bir şiir manzarası sunmaktadır.



Görsel 38. Nicholas Roerich. Hayat damlaları. 1924. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74 x 117.5 cm). <https://i24.im/0yzqRM>

Rus ressam, yazar ve teosofist Nicholas Roerich, dağ resimleriyle tanınan spiritüalist bir sanatçıdır. Okült mistisizme ve Budizm'e duyduğu ilgi birçok eserine ilham olmuştur. Uzun yıllar Himalaya ve Orta Asya'nın en uzak köşelerine yaptığı yolculuklarda beyaz dağların ardında olduğunu düşündüğü gizli Agarta şehrini aramıştır (Pal, 2024, s. 1298). Agarta, Tibet geleneğinde bahsi geçen ve Atlantis bilgelerinin soyundan gelenlerin halen orada yaşadığına inanılan olağanüstü bir yer altı şehridir. Söylentilere göre orada yaşayanlar günümüzün çok ötesindeki bir teknolojik güce ve evrenin gizli bilgilerine hakimdir. Doğu ülkelerine gerçekleştirdiği ve tehlikeli geçitleri aştığı ziyaretlerin ardından dağ imgesi Roerich için özel bir anlam kazanmıştır. Eşi de Teosofi'nin kurucusu Madam Blavatsky'nin Gizli Doktrin adlı kitabını Rusça'ya çeviren ve çeşitli kitaplar yazan spiritüalist bir insandı. Roerich, bir süre akademisyenlik yaptıktan sonra kendi sanat okulunu kurarak resim, dans, müzik ve tiyatro gibi bütün sanat alanlarını bir çatı altında birleştirmiştir. Bu durum, yaşamdaki çatışma ve karşıtlıklar arasında bir birlik sağlama içgüdüsünün sonucu olmuştur. Bunun neticesinde, görünen ve görünmeyen fenomenler arasındaki gizli bir bağlantıyı da duyumsayarak gizli bir hazineye erişip bu ruhsallık haliyle resimler yapmıştır. Birçok resminin hazine başlığını içermesi de bununla ilgili olmuştur. Bahsi geçen hazine maddi bir zenginlikten ziyade, gerekli

potansiyeye ve çabaya sahip olanların erişebileceği manevi bir hazinedir. Yüce dağlar onun sanatında, insan ruhunun gelişimi için kendine tayin etmesi gereken yüksek değerlerin bir simgesidir. Sanatçı öldüğünde yakılan bedeninden geriye kalan küller yaklaşık yedi bin esere konu olan dağlara bakan bir alana gömülmüştür (Nicholas Roerich Museum, <https://124.im/OtVJc>).

“Hayat Damlları” isimli eserde tüm yüzeyi kaplayan ve çeşitli doğrultularda uzanan dağlara yüksek bir açıdan bakış sunulmuştur (Görsel 38). Resmin sol alt köşesinde küçük bir kaya topluluğu üzerinde oturmakta olan zarif bir kadın yer almaktadır. İnce bir çizgi şeklinde akan dağ suyunu testisine doldururken, sabır ve sükût içinde beklemektedir. Kadının gözleri kapalı olduğundan odağını iç dünyasına çevirdiğini tespit edilebilir. Eserin ismi ve sanatçının dağlara yüklediği anlam göz önüne alındığında, su testisinde yavaşça dolmakta olan su gibi, insan da ruhsal güzelliğe erişmek için yüreğini bir tür mayalanma evresine bırakmalıdır çıkarımında bulunulabilir.



Görsel 39. Ali Erdinç Özkılıç. Uzak. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 100 cm)

“Uzak” isimli çalışmada, ufuk çizgisine doğru art arda uzanan dağ imgeleri yer almaktadır (Görsel 39). Resimde, mavinin çeşitli tonlarındaki dağlar diyagonal düzlemler boyunca belirmektedir. Sağ ve sol köşede bulunan kırmızı tonlu ağaç gövdelerinin dikey formları, dağların yatay formunu bölmektedir. Ağaçların köklendiği zemin bir tür enerjiyle devinim halindedir. Ay ışığının aydınlattığı gökyüzü de titrek bir ışıkla aydınlatılmıştır. Dağlar soğuk ve karlı bir görünüme sahiptir.

Dağlar, sanatçının yaşamında çocukluğundan beri etkilendiği yapılar olarak karşısına çıkmıştır. Genellikle onlara uzak bir mesafeden tanıklık etse de onların kendine fısıldayan ruhsal sesini ve çağrısını hep duyumsamıştır. Fakat, dağlara ancak şehir yaşamındaki belli bir mesafeden ya da uzun yolculuklar esnasında araç penceresinden bakabilse de çocukluk döneminden itibaren annesinin de orada doğup büyüdüğü Samsun’daki Kunduz Dağları’nı dönem dönem ziyaretler edebilmiştir. Dağlarda geçirdiği vakitlerde meditatif bir duruma geçerek gizemli ruhsal enerjilerin tesirinde kaldığı zamanlar geçirmiştir. Dağlar onun için, ataları ve doğanın ruhuyla kurduğu esrarengiz iletişimin bir ifadesidir.



Görsel 40. Ali Erdinç Özkılıç. Bellekten Dağ Kesitleri I. 2024. (Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 16 x 16 cm)



Görsel 41. Ali Erdinç Özkılıç. Bellekten Dağ Kesitleri II. 2024. (Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 16 x 16 cm)

Sanatçının diğer iki çalışması çok sayıda hayali imgeden meydana gelen küçük çalışmalardan meydana gelmektedirler (Görsel 40) (Görsel 41). Resimlerde referans olarak bellekte kalan dağ ve vadi imgeleri alınmıştır. Farklı gün ışıklarındaki farklı renk değerleriyle üretilen yapıtlarda kimi zaman sabahın erken saatindeki seher vaktinin görüntüsü yer alırken kimisinde batan güneşin sıcaklığıyla yıkanan dağlar ve atmosfer görülmektedir. Çalışmalardaki doğa elemanlarının keskin belirlenmiş hatları yoktur ve birbiri içine eriyerek dağılan ince bir enerji akışının etkisi yakalanmak istenmiştir. Katmanlar halinde uygulanan boya kimi yerlerde kalın, kimi yerlerde daha ince tabakalar halindedir.

2.3 Sembolizm ve Ruhsallık

Turani, oldukça geniş bir içeriğe sahip olan sembol kavramını “Birşeyi tanıtan, temsil eden şekil, alamet. Soyut bir fikri ifade eden timsal.” (Turani, 1968, s. 108) İfadeleriyle tanımlamıştır. Sembolizm, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren zamanın sanat anlayışına hâkim olan Gerçekçilik ve İzlenimcilik gibi natüralist akımlara karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımdaki sanatçılar hayal gücü ve duygularını eserlerine yansıtmayı tercih etmemişlerdir. Sembolistler ise; renk, müzik, şiir ya da biçim vasıtasıyla belirli duyguları uyandıran ve ruhsal durumları yansıtan imgeler üretmekle ilgilenmişlerdir (Graham-Dixon, 2013, s. 382). Onlar, gerçek nesnelere yerine, duygu, ölkü ve manevi olanı resmetmek istemişlerdir. Yeniden gündeme getirmek istedikleri ruhsal temalar nedeniyle dini ve mistik atmosferleri sanatlarında yansıtmaya çalışmışlardır.

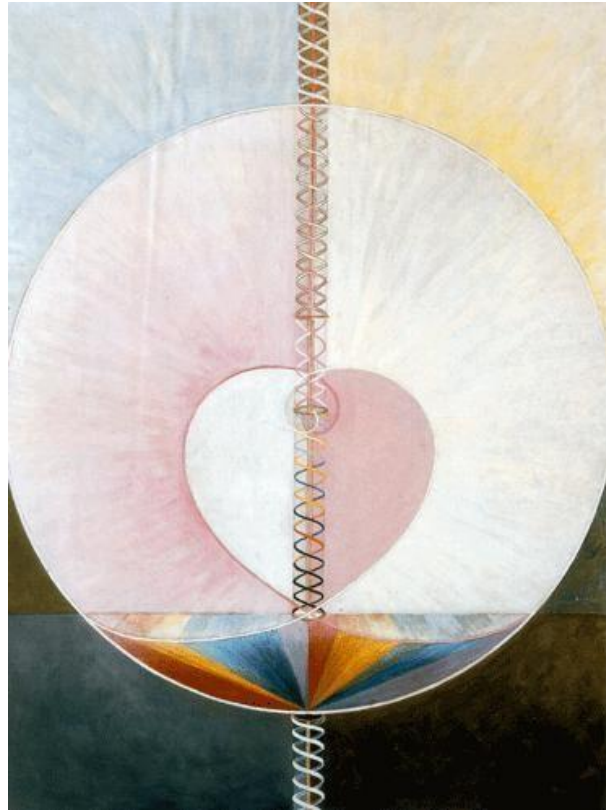
Sanat tarihsel sürece bakılacak olursa, sembollerin yalnızca sembolist sanatçılar tarafından kullanılmadığı, köklerinin çok geçmişlere dek gittiği ve günümüze dek geldiği de söylenebilir. Çünkü, bir bakıma yaratıcılık ürünü olan her yapının, sanatçının ruhunun ve kişiliğinin bir sembolü olduğu düşünülebilir. Bilinç ve bilinçaltı düzeyde ruha çekilen anılar, hisler, travmalar ve diğer güçlü duygulanımlar semboller aracılığıyla sanat eserinde açığa çıkmaktadır. Konu hakkında Kapar'ın tespitleri şu şekildedir:

Freud düşleri, gerçekleştirilemeyen bastırılmış istek ve duyguların doyuma ulaştığı yer olarak görür. Bilinçaltı ve bilinçdışının göstergelerinden biri olan rüyalar sembol diliyle oluştuğundan içinde yaratıcı değerlerin olduğu bir veri deposudur. Bilinçaltı yapının düşler ve çocukluk anılarından faydalandığı dikkate alındığında İmgeler çocuksu, arkaik endişeleri, bilinçdışı özelemleri ve benzeri ilkel, ruhsal içerikleri anlatırlar. Sembolik imgelerin üzerinde melankoli, mistisizm, geçmişe duyulan özlem ve yaşanmışlıkların etkisi olduğunda, bilinçaltı yapının su yüzüne çıkması kaçınılmazdır. Çoğunlukla kabul edilmesi güç ve yok sayılmak istenen duygular yaratıcı edim sırasında sınırlanamaz duruma gelir (Kapar, 2009, s. 44)

Sanat tarihinde pek söz edilmeyen ve ilginç bir yaşama sahip olan İsveç’li sanatçı Hilma af Klint genç yaşlardan itibaren spiritüalizme ilgi duymuştur. Akademik sanat eğitimi aldıktan sonra “Büyük iş” olarak ifade ettiği ruhsal anlam içeren yapıtlar üretmiştir. Akademide geçirdiği süre boyunca beş arkadaşıyla ‘The Five’ adlı bir grup

kurarak çeşitli meditasyonlar ve kanallık aracılığıyla manevi boyutları keşfetmeye başlamışlardır. Seanslar sırasında trans haline geçen grup üyeleri 'Yüksek Üstatlar' adını verdikleri varlıklarla iletişime geçtiklerini bildirmişlerdir. Bu mistik varlıklardan iletilen mesajları otomatik yazı ve çizim yoluyla kayıt altına almışlardır. Bir süre sonra yalnız kalması gerektiğini hisseden Klint gruptan ayrılarak en önemli eserlerine odaklanmaya karar vermiştir (The Hilma af Klint Foundation, <https://hilmaafklint.se/>).

Madam Blavatsky'nin teosofi metinlerini de okuyan Klint, 1906 yılında radikal bir kararla daha önce benzerinin pek görülmediği eserler üretmeye başlar. Tamamen soyut imgelerden oluşan bu yapıtlar, temsili gerçeklikten koparak aşkın bir ifadeyi arayan Kandinsky ve Malevich gibi sanatçılardan önce üretilmişlerdir. Buna karşın Klint, spiritüel çevrede gerçekleştirdiği bazı küçük girişimlerden sonra eserlerini dünyanın onları görmeye ve algılamaya hazır olmadığını düşündüğü için sergilememiştir ve resimleri ölümünden ancak yirmi yıl sonra olan 1986'ya kadar hiç gün yüzüne çıkarılmamıştır (Guggenheim, <https://124.im/3JCWi7>).



Görsel 42. Hilma Af Klint. İnsan nedir. 1915. (Tuval Üzerine Yağlı Boya). <https://124.im/AlbY9>



Görsel 43. Hilma Af Klint. 10 Büyük, No.2, Çocukluk. 1907.
(Tuval Üzerine Yağlı Boya). <https://l24.im/klv>

Sanatçının çalışmalarında, çiçek benzeri motifler, spiraller ve pastel renkler sıklıkla görülmektedir. "İnsan nedir" adlı yapıt duygusal yoğunluğu yüksek eserlerinden birisidir (Görsel 42). Kompozisyonun tam ortasından aşağı inen çizgi ve onu çevreleyen DNA benzeri form yapıtı ikiye bölmektedir. DNA molekülünün keşfinin ve ikili sarmal yapısının 1954 yılında bulunduğu düşünülürse, bir bilim insanı olmayan Klint'in çok yıllar öncesinde insanı anlatan bir eserde bu formu kullanması çarpıcıdır. Çeşitli formlarla örülü bu eser insanın varoluş anlamını içeren sembollerle doludur. Eril-dişil, iyi-kötü, aydınlık-karanlık ve maddesel-ruhsal olarak tanımlanabilecek unsurların bir araya geldiği eser, sanatçının ikiliği birleştirme çabası olarak yorumlanabilir. Yine bir diğer çalışma "Çocukluk", izleyicide sevgi ve neşe uyandıran unsurlar içerir (Görsel 43). Çeşitli pembeler, turuncular, uçuk maviler ve sarılar bir çocuk masumiyetini duyumsatmaktadır. Çok sayıdaki dairesel ve eliptik formların tekrarlanması sanatçının atom olgusuna duyduğu ilgiden kaynaklanabilir.

Zira, onun döneminde gerçekleşen bu keşif, sanatçının spiritüalizm ve görünmeyen boyutlara olan ilgisini perçinlemiştir. Sanatçının 'Atom' başlıklı serisi bunun bir göstergesi niteliğindedir.



Görsel 44. Piet Mondrian. Evrim. 1911. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 87.5 x 183 cm).

<https://i24.im/HMm7>

Hollandalı sanatçı Piet Mondrian, sanat yaşamı sürecinin başlarında temsili anlayışa bağlı çalıştıktan sonra aşamalı bir şekilde gerçekliği parçalayarak soyut geometrik bir dile ulaşmıştır. Bu anlamda "Evrim", sanatçının bir insan bedenini yansıttığı son eserlerindedir (Görsel 44). Roerich ve Af Klint gibi, Mondrian da teosofi doktrinine derin bir ilgi duymuştur. Bu sebeple eseri bu öğretinin fikirlerini temsil eden semboller içerir. Eserde, stilize biçimde tasvir edilmiş üç kadın imgesi yer almaktadır. Mavi ile boyanmış bedenlerinde herhangi bir kıyafet yoktur ve ortadaki kadın diğer ikisine göre daha yüksekte konumlandırılmış. Bu, onun manevi olarak daha üst bir seviyede olmasıyla yorumlanabilir. Resim incelenecek olursa, en soldaki kadın figürün gözleri kapalı vaziyettedir. Bu onun uyku halinde olması ve bilincinin evrensel gerçekle aydınlanmamış oluşunu temsil eder. Omuzlarında çiçeği andıran sembolik çiçekler yer almaktadır. Formun ortasında yer alan siyah üçgen

aşağıyı göstermektedir. Bilinç dünyasal düzlemedir. Etrafını çevreleyen kırmızı renk de bunu vurgular. Kırmızı renge sahip olan kök çakra da dünyasal zevkler ve arzular ile karakterize edilir. En sağda yer alan karakterin omuzlarındaki üçgen beyaz renge döner ve yönü yukarı dönmüştür. Bu, bilincin uyanış aşamasına geçişini temsil eder. Sarı renkle tasvir edilen ve biri aşağı, biri yukarı gösteren iki üçgen de iç içe belirir. Yani, bilincin odağı hem dünyasal olana hem maddesel olana dönmüştür. Ayrıca sarı renk, solar plexus çakrasının rengidir, daha yüksek bir benlik halini ifade eder. Ruhun evriminin son aşaması olarak ise ortadaki figür belirir. Gözler artık tamamen açılmıştır ve omuzlarındaki beyaz üçgenin dışındaki form daireye dönüşürken rengi de beyaza dönmüştür. Daire daha önce belirtildiği gibi tüm varoluşun ve birliğin sembolüdür. Beyaz renk, taç çakra olarak nitelendirilen ve en tepede yer alan çakranın rengidir ve saf bilinç ile ebedi benliği temsil eder. Ayrıca eserin genelinde baskın olan mavi renk gökselliğin bir sembolü olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak bu trio, ruhsal aydınlanma sürecini ezoterik sembollerle anlatımındadır.

“Şiirsel İmgelem” bölümünde yer verilen, Albrecht Dürer’in “Melankoli I” adlı eserinde de bazı semboller vardır (Görsel 12). Meleğin başının üzerinde yer alan duvardaki sayı ızgarasında bulunan tüm sütunların, satırların ve köşegenlerin toplamı 34 sayısını verir. Bu da çözülmesi gereken ve evrenle ilgili gizli bir armoninin sembolü olabilir. 34 sayısının bilindiği kadarıyla özel bir anlamı yoktur. Fakat düalistik anlayışta bakılacak olup, sayı ikiye bölünürse iki adet 17 sayısı elde edilir. 17 asal bir sayıdır ve 1 ve 7 rakamlarından meydana gelir. 1 tanrının birliğini sembol ederken, 7 birçok inançta kutsalı temsil eden bir diğer ana semboldür. Ayrıca bu iki rakamın toplamı 8 rakamına ulaştırır. Bu da sonsuzluğun bir sembolü olarak okunabilir. Dolayısıyla, Hilma Af Klint’in evrensel düzeni ifade eden üçgen ızgarasının matematiksel bir versiyonudur denebilir. Karenin, fiziksel olanı temsil ettiği düşünülürse, Dürer’in eserinde yer alan diğer maddesel elemanların ihtiva ettiği maddesellik vurgusunu pekiştirir. Fakat, nihayetinde tüm bu unsurlar metafizik olana yönlendirmek için kullanılmış semboller yığınıdır. Duvarda yer alan çan, insan yaşamının sonlu oluşunu, ölümü temsil ederken, kum saati de yine yer yüzünde insan için bahşedilen sınırlı zamanın bir metaforudur. Gravürde yer alan çocuk melek masumiyet ve saf algıyı simgeliyor olabilir.

İngiliz Romantizminin öncülerinden William Blake, 1757 ve 1827 yılları arasında yaşam süren ve şiirlerinde ve resimlerinde kullandığı yalın, fakat güçlü sembollere tanınan bir sanatçıdır. Genç yaşta kitaplar için illüstrasyonlar üreten bir gravürcünün yanında işe başlayarak sanat yaşamına başlamıştır. Kraliyet Akademisi'nde eğitim gördükten sonra bir yayınevinde gravürcü olarak çalışırken kendi ilk şiir kitabını da burada basmıştır. 'Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları' isimli eseri, en güzel şiirlerinin bir araya geldiği bir yapıttır. Esasında iki farklı yapıtın birleşiminden meydana gelen eserin masumiyet kısmında insan doğasının çocuksu yapısı, saflık, sevgi ve iyimserlik üzerine eğilirken; tecrübe şarkılarında insan ruhunun karamsarlık, nefret ve kötülük gibi karanlıkta kalmış taraflarını açığa çıkarır. Masumiyet Şarkıları, tekerlemelerden oluşan ve çocukluk döneminin erdemlerinin bir sembolüken, Tecrübe Şarkıları sosyal yaşamdaki düzensizliğin ve kilisenin otoritesinin bir sembolüdür. Özgürlük kavramının önemi üzerinde duran Blake, sanatçıları, toplumun aksayan yönlerini ifşa eden bir tür peygamber olarak nitelendirmiştir (Tutaş, 2014, s. 83-84).



Görsel 45. William Blake. Arınma İçin Ruhların Üzerinde Süzülen Melek Teknesi.

<https://i24.im/8R7wT>

Sanatçının eserlerinde ay-gemi sembolizmi ara ara kullandığı kişisel imgelerinden biridir. Işıksal nesne olma özelliğiyle öne çıkan ay, geri dönüşün bir sembolüdür. Gemi ise, birçok anlama gelebilmekle birlikte, burada yeniden doğuşun ve ölümsüzlüğün bir sembolü olarak işlev görür (Warner, 1980, s. 46). “Arınma İçin Ruhların Üzerinde Süzülen Melek Teknesi” adlı yapıtta, bir liman kenarında sıra halinde bekleyen insanlar tasvir edilmiştir (Görsel 45). Resmin sağ orta kısmında hilal şeklinde bir tekne ve üzerinde, etrafa görkemli ışığını saçan bir melek yolcuları karşılamaya ve onları Tanrı’nın huzuruna götürmeye hazırdır. Onları bekleyen yaşlı bir erkek, tekneye geçişi düzenleyen bir tür görevli gibidir. Yolculardan kimisi ellerini göğe açıp dua ederken, kimileri vedalaşmaktadır. Hilal şeklindeki tekne, ruhsal bir bilinç yükselişin, öteki boyutlara göçün ya da ruhsal arınmanın sembolü olarak işlev kazanmıştır.



Görsel 46. William Blake. Günlerin Atası. 1794. (Suluboya ile Renklendirilmiş, Asitle İndirme Baskı, 16.8 x 23.3 cm). <https://124.im/kVOflag>

“Günlerin Atası”, Blake’in hayalindeki Tanrı’nın elindeki kumpasla yer yüzündeki karanlıkları ölçtüğü bir resimdir (Görsel 46). Londra’da yaşarken bir merdivenin üzerinde karşılaştığı imgenin bu yapıta ilham olduğu söylenir. Dünya Blake için kötülüklerle dolu bir yerdi. Bu sebeple, Urizel adını verdiği Tanrı da kötü bir ruha sahiptir (Gombrich, 2015, s. 490). Tanrı kavramı dini anlatılarda çoğunlukla iyilik ve güzellikle ilişkilendirilirken, Blake’in anlam dünyasında negatif bir karakter kazanmıştır. Daha önceki örneklerde (Af Klint, Mondrian) Ruhsal düzen geometrik sembollerle ifade edilmiştir. Blake’in resminde ise Tanrı antropomorfist özelliğe bürünerek yaşlı bir adam imajına bürünür. Daire ve üçgen sembolizmi yine karşımıza çıksa da anlam bağlamı ters yüz edilmiştir.



Görsel 47. Ali Erdinç Özkılıç. Dönüş. 2024. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 100 cm)

“Dönüş” adlı çalışmada (Görsel 47) yaşamın sonu olan ölüm çeşitli metaforlarla anlatılmak istenmiştir. Resmin merkezinde elinde bastonuyla beyaz iki geçidin olduğu alana ilerlemektedir. Bu iki kapı, bir alemden ötekine geçişi, boyutlar arası yükselişi sembolize eder. Resmin alttaki üçte birlik kısmında siyah renkteki çeşitli çalı ve dallar yer almaktadır. Bu karmaşık yapı, yaşamdaki çeşitli iniş ve çıkışları, zorlukları temsil etmektedir. Uzun bir yaşamın sonunda yaşlı adam, engelleri açıp düzlüğe ulaşmıştır. Geçidin ardında pembe renkteki ağaçlar ve neon renge sahip yeşil dallar çeşitli yönlerde uzanmaktadır. Burası, öte bir alemin, başka bir gerçeklik boyutunun temsisi niteliğindedir. Kompozisyon alttan yukarı incelendiğinde: dünyasal olan ile aşkın olan arasında üç basamaklı bir geçiş evresi sembol diliyle anlatılmak istenmiştir. Çalışmaya ilham veren, yakın zamanda kaybettiği dedesinin anısıdır. Yaşamı sona eren ruh, yeni bir başlangıç için bu bedeni terk ederek öte alemlere geçmektedir.

SONUÇ

Bu tez çalışması, sanatta ruhsallık ve duygulanım olgularını sanat tarihsel süreç bağlamında incelemiştir. Çalışmada, ruhsallık arayışının farklı dönemlerdeki yansımaları ve konu hakkındaki bireysel düşünceler sanat metinlerinden alıntılarla desteklenerek aktarılmaya çalışılmıştır. Araştırmalar sonucunda, aşkınlık arayışının ifadesinin sanatçılar tarafından kimi zaman benzer kimi zaman değişken yaklaşımlarla ele alındığı tespit edilmiştir. Araştırmada sonuçlarına göre seçilen eserler gruplandırılarak belli başlıklar altında toplanmıştır.

Ruhsallık bağlamında gerçekleştirilen incelemelerde, şiirsel duygulanım ve fizik ötesi konularının birçok sanatçı tarafından işlendiği ortaya çıkmıştır. Bireysel algılar bağlamında yeniden tasarlanan içsel ve dışsal doğa imgelerinin, kişiyi görünenin ötesindeki bir gerçekliğe yaklaştırdığı gözlemlenmiştir. İlk bölümden son bölüme kadar, geçmişten günümüze dek ruhsallık, içe dönüş ve var oluşu anlamlandırma temalarının farklı kültürlerdeki ve inanç sistemlerindeki sanatsal yansımaları incelenmiştir.

Tez kapsamında gerçekleştirilen çalışmalarda sanatçı, kendi ruhsallık arayışının izlerini duyumsadığı dünya üzerinden kurmaya çalışmıştır. Bu bağlamı oluşturturken, doğa sevgisi ve onun tarafından ele geçiriliş ön plana çıkmaktadır. Doğa içinde geçirdiği yalnız ve uzun saatler, yapıtları için ilham niteliğinde olmuştur. Ayrıca çocukluk yaşantıları, kendi manevi deneyimleri ve şiir merakı, çalışmaların fikir zeminine ortam hazırlayan diğer kaynaklardır. Yapılan çalışmalarda yaşam ve ölüm arasında yaşanan çeşitli ruhsal tezahürlerin etkisi imgeleştirilmek hedeflenmiştir. Yapıtlarda belli insanlara ait karakteristiklere yer verilmemiştir. Bireysel olandan yola çıkıp evrensel olana ulaşmanın bir ifadesi aranmıştır. Yer yer plastik anlamda yetersizliklerle karşılaşılrsa da çalışmanın kapsamı geliştirilmeye açık bir yapı içermektedir.

KAYNAKLAR

- Ahioğlu-Lindberg, E. Nihal. (2011). Piaget ve Ergenlikte Bilişsel Gelişim. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 1, s. 1-10.
- Aksan, Doğan. (2003). *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlenmeleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ayverdi, İlhan. (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık.
- Bilgili, Münür. (2020). Coğrafyada Mekân Felsefesi Üzerine Yaklaşımlar. *International Journal of Geography and Geography Education*, 41,s. 88-102.
- Bütow, Neslihan. Öztürk. (2019). John Willam Waterhouse Resimlerinde Shalottlu Hanımefendi Şiiri. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 8, s. 90-101.
- Cheng, François. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Crews, Emily D. (2024, 12 Şubat). The Religious Experience of Mark Rothko, Smart Museum of Art. Erişim: 10.07.2024.
<https://smartmuseum.uchicago.edu/blog/the-religious-experience-of-mark-rothko/#:~:text=Rothko%20was%20raised%20in%20an,was%20for%20an%20>
- Dellaloğlu, Besim. F. (2021). *Romantik Muamma*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Demircan, Havva. (2022). Resimde Melankolik İmgenin Duygular Tarihi Açısından İncelenmesi. *Thyke Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12,s. 40 - 54.
- Droit, Roger-Pol. (2014). *Başka Diyarların Felsefeleri – Hint, Çin ve Tibet Düşünceleri*. (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Graham-Dixon, Andrew. (2013). *Sanat Atlası: Dünyanın En Kapsamlı Müze Kitabı*. (S. Selvi, Çev.). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Grovier, Kelly. (2019, 7 Kasım). *What is melancholy in the 21st Century?*
Erişim:27.07.2024 <https://www.bbc.com/culture/article/20191107-what-is-melancholy-in-the-21st-century>
- Guggenheim. (2018, 24 Ekim). *The Atom Series (1917) by Hilma af Klint*. Erişim: 26.07.2024. <https://www.guggenheim.org/audio/track/the-atom-series-1917-by-hilma-af-klint>
- Harari, Yuval. Noah. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens*. (E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Harman, Ömer. Faruk. (1993). "Dağ". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Cilt 8*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Irrgang, Christina. (t.y.). *Armin Boehm*. Erişim: 24.07.2024.
https://artmap.com/meyerriegger/exhibition/armin-boehm-2009#i_r5h4c
- İpşiroğlu, Nazan. (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kandinsky, Wassily. (2020). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (M.A. Sevgi, Çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kapar, Serpil. (2009). Resimde Sembolik İmgelemi Oluşturan Psikolojik Etkenler. *Sanat Dergisi*, 15, s. 43-46.
- Kara, Devabil. (2018). Plastik Sanatlarda Boşluk Deneyimi ve Kozmos. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 68, s. 140-152.
- Karakuş, Gülay. (2024). Bilgi Objесinin Estetik Objeye Dönüşümü Bağlamında Katsushika Hokusai Ukiyo-e'lerinde Fuji Dağı. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 31, s. 1-12.
- Kaya, Mustafa. (2013). Platon'un Ruh Kuramı. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, s. 171-182.
- Kelder, Peter. (2004). *Tibet'in Gençlik Pınarı*. (E. Özgen, Çev.). İstanbul: Dharma Yayınları.

- Koşar, Özüm. (2021). Sanatta Yücenin Neliği Üzerine Güncel Bir Okuma. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 13, s. 151-163.
- Krausse, Anna-Carola. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptcioğlu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Laws, Joanne. (2017, 4 Eylül). *Interview – with Elizabeth Magill, 'Biographical Landscapes', The Visual Artist's News Sheet*. Erişim: 28.07.2024.
<https://joannelaws.com/2017/09/04/interview-with-elizabeth-magill-biographical-landscapes-visual-artists-news-sheet-sept-oct-2017/>
- May, Rollo. (2010). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Nicholas Roerich Museum New York. Erişim: 26.07.2024.
<https://www.roerich.org/roerich-biography.php>
- Pal, Shraddha. (2024). Nicholas Roerich: A Journey Towards Universal Harmony. *International Journal of Science and Research*, 13, s. 1298-1300.
- Prodger, Michael. (2023, 5 Mart). *Peter Doig's dreamscapes*. Erişim: 25.07.2024.
<https://www.newstatesman.com/culture/art-design/2023/03/peter-doig-dreamscapes>
- Reçber, Mehmet. Sait. (2000). Düalizm, Swinburne ve Foster. *İslâmî Araştırmalar*, 2, s. 203-208.
- Reilly, Samuel. (2019, 1 Şubat). *The colourful life of Pierre Bonnard*. Erişim: 13.07.2024. https://www.economist.com/1843/2019/02/01/the-colourful-life-of-pierre-bonnard?utm_medium=cpc.adword.pd&utm_source=google&ppccampaignID=18151738051&ppcadID=&utm_campaign=a.22brand_pmax&utm_content=conversion.direct-response.anonymous&gad_source=1&gclid=CjwKCAjwqMO0BhA8EiwAFTLgIFwXmfjkpR9BTV8F2fNdVY9sGRiauiqgQ9cFFeu7gHlchKulNXXHbBoC_8MQAvD_BwE&gclsrc=aw.ds
- Rilke, Rainer. Maria. (1979). *Duino Ağıtları*. (A.T. Oflazoğlu, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı.

- Sayın, Emel. (2021). Vecd Duygusunun Kendilik Bilinci Üzerindeki Etkisi. *Balıkesir İlahiyat Dergisi*, 13, s. 265-279.
- Tekmen, Ayşe. Nur. (2010). Japon Şiiri Haiku ve Türk Şiirindeki Yansıması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 1, s. 149-157
- Tesla, Nikola. (2016). *Varolmanın Dayanılmaz Ağırılığı*. (P. Demirel, Çev.). İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat .
- The Hilma Af Klint Foundation. Erişim: 26.07.2024. <https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint/>
- Tomio Koyama Gallery. Erişim: 30.07.2024. <http://tomiokoyamagallery.com/en/exhibitions/makiko-kudo-3/>
- Turani, Adnan. (1968). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yayınevi.
- Tutaş, Nazan. (2014). William Blake'de Masumiyet ve Tecrübe: Kuzu ve Kaplan. *Folklor-Edebiyat*, 78, s. 83-90.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2024). Erişim: 12.06.2024. <https://sozluk.gov.tr/>
- Warner, Nicholas O. (1980). Blake's Moon-Ark Symbolism. *An Illustrated Quarterly*, 14, s. 44-59.

Etik Beyanı

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

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

beyan ederim.

01/08/2024

(İmza) Adı SOYADI

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Sanatta Şiirsel Duygulanım ve Ruhsallık Arayışı

Yukarıda başlığı verilen Tez 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
09.08.2024	50	89,892	02.08.2024	11	2429534891

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/ 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. (13/08/2024)

Ali Erdiñç ÖZKILIÇ

Öğrenci No.: N21137438

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doçent, Nil KÖKEN

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: Poetic Affectiveness and Search For Spirituality in Art

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
09.08.2024	50	89,892	02.08.2024	11	2429534891

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. (13/08/2024)

Ali Erdinç ÖZKILIÇ

Student No.: N21137438

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Nil KÖKEN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması 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 tezimin/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 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

01/08/2024

Ali Erdiç ÖZKILIÇ

*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.

