



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

GİZEMLİ, BÜYÜLÜ, TUHAF İMGELER

C. Numan SEVEN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

GİZEMLİ, BÜYÜLÜ, TUHAF İMGELER

C. Numan SEVEN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

GİZEMLİ, BÜYÜLÜ, TUHAF İMGELER

Danışman: Prof. Necla RÜZGAR

Yazar: C. Numan SEVEN

ÖZ

“Gizem”, “büyü”, “tuhaf” kavramları, eserlere duyduğumuz yakın ilginin kaynakları hakkında ipuçları barındırmakta ve yeni eserlerin ortaya çıkışında bu kaynaklardan yararlanılması, ilham verici olanaklar sağlayabilir görünmektedir. Bu tez çalışması, eserlere duyduğumuz ilginin köklerini, kavramlar çerçevesinden keşfederek insan doğası ile bağ kurmayı amaçlamaktadır. İnsanın dünyayı ve çevresini anlamlandırma mücadelesi içerisinde derinleştirdiği bu kavramların, sanat tarihi boyunca üretilen eserleri beslediği görülmektedir. Bilinmeyene karşı ilgimiz, merak ve keşfetme güdülerimizi harekete geçirmekte, sanat eseri de bu yolla var olabilmektedir. İnsan, büyü ile dünyayı şekillendirme arzusunu ancak yanılısama ve hayal gücünün sınırsızlığının da getirisiyle, başka bir gerçeklik formu olarak sanat eserlerinde mümkün kılabilmiştir. Sanat eserinin sunduğu bu yeni gerçeklik, doğa yasalarına aykırılıklar gösterebilmektedir. Tuhaf bulduğumuz bu görüntüler belleğimizde dikkat çekici etkiler bırakabilmektedir. Eserlerde yer alan bilinmezlik duygusu ve gizem, büyüsel etkiler ve tuhafıklar eser ile izleyicisi arasında çekim gücü oluşturmakta, çalışma kapsamında vazgeçilmez unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Gizem, büyü, yanılısama, tuhaf, sanat, resim

IMAGES OF MYSTERIOUS, MAGICAL, STRANGE

Supervisor: Prof. Necla RÜZGAR

Author: C. Numan SEVEN

ABSTRACT

The concepts of "mystery", "magic", "strange" contain clues about the sources of our close interest in works, and it seems that using these sources in the emergence of new artworks can provide inspiring opportunities. This thesis study aims to connect with human nature by exploring the sources of our interest in works within the framework of these concepts. It seems that these concepts, which people deepen in the struggle to make sense of the world and its environment, feed the works produced throughout the history of art. Our interest in the unknown activates our instincts of curiosity and discovery, and a work of art can exist in this way. Human beings' desire to shape the world with magic has only been possible in works of art as another form of reality, thanks to unlimited imagination and illusion. This new reality presented by the work of art can show contradictions to the laws of nature. These images, which we find strange, can leave remarkable effects in our memory. The sense of obscurity and mystery, magical effects, and oddities in the works create a power of attraction between the work and its audience and are considered indispensable elements within the scope of the study.

Keywords: Mystery, magic, illusion, strange, painting, art

*Anneme, Babama
ve
Sevgili Eşime*

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT.....	ii
İTHAF	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: GİZEMLİ ŞEY	2
1.1. Gizemli Bir Nesne: Perde	8
1.2. Gizemin Açığa Çıkması ve Günümüzde Gizem	11
2. BÖLÜM: ESERİN BÜYÜLEYİCİLİĞİ	13
2.1. Büyücüye Tekrar Yakınlaşmak	19
3. BÖLÜM: BİR BAŞKALDIRI STRATEJİSİ OLARAK TUHAF	24
4. BÖLÜM KAVRAMLARIN BİR BÜTÜN OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ	31
SONUÇ	40
KAYNAKLAR	41
ETİK BEYANI	44
ORİJİNALLİK RAPORU	45
ORIGINALITY REPORT	46
YAYIMLAMA ve FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	47

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Leonardo da Vinci. Mona Lisa. 1503-1507. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 77 x 53 cm). <https://bit.ly/3DudLit> 5
- Görsel 2.** Gerhard Richter. Betty. 1988. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 102 x 72 cm). <http://bit.ly/2HxzStw>.....7
- Görsel 3.** Raphaelle Peale. Denizden Yükselen Venüs / Venus Rising From the Sea. 1822. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.98 x 61.28 cm) 9
- Görsel 4.** Jean Auguste Dominique Ingres. Valpinçonlu Yıkanan Kadın / La Baigneuse Valpinçon. 1808. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 97 cm). <https://bit.ly/3kERe9W> 10
- Görsel 5.** Jean Auguste Dominique Ingres. Türk Hamamı / Le Bain turc. 1852-59. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 108 x 110 cm). <https://bit.ly/30liSCq> 10
- Görsel 6.** Hans Holbein. Elçiler / The Ambassadors. 1533. (Ahşap Üzerine Yağlıboya, 207 x 209.5 cm). <https://bit.ly/3kERe9W> 16
- Görsel 7.** Hans Holbein. Elçiler / The Ambassadors. (Detay). <https://bit.ly/3zxyYVG> 17
- Görsel 8.** Diego Velazquez. Nedimeler / Las Meninas. 1656. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 318 x 267 cm). <https://bit.ly/2Wxikre> 18
- Görsel 9.** Francisco Goya. Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır / El sueño de la razón produce monstruos. 1799. (Aside yedirme oyma baskı, 21.5 x 15 cm). <https://bit.ly/3gn6Cjo> 20
- Görsel 10.** Francisco Goya. Dev / El Coloso. 1808. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 105 cm). <https://bit.ly/2WCvCmt> 20
- Görsel 11.** Pablo Picasso. Avignonlu Kızlar / Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O). 1907. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm). <https://bit.ly/3jyYOE1> 21
- Görsel 12.** Michael Borremans. İsimsiz / Untitled. 2008. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 42 x 36 cm). <https://bit.ly/3mMf85Z> 22
- Görsel 13.** Joseph Beuys. Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Anlatılır / How to Explain Pictures to a Dead Hare. 1965. (Performans) <https://bit.ly/38EzLcp> 23

- Görsel 14.** Giuseppe Arcimboldo. Vertumnus / Kutsal Roma İmparatoru Rudolf II. 1591. (Panel Üzerine Yağlıboya, 70x58). <https://bit.ly/38q7SEv> 25
- Görsel 15.** Cornelis Norbertus Gijbrechts. Ters çevrilmiş resmin arkası / The Reverse of a Framed Painting. 1670. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 66.6 x 86.5 cm). <https://bit.ly/3zEeL1i> 26
- Görsel 16.** William M. Davis. Bir Tablo Arkası / A Canvas Back. 1870. (Tuval Üzeri Yağlıboya). <https://bit.ly/3zBrjqa> 26
- Görsel 17.** Meret Oppenheim. Tüylü Kahvaltı / Le Déjeuner en fourrure. 1936. (Tüylü kaplı kupa, tabak ve kaşık, Kupa; çap 10.9 cm, tabak; çap 23.7 cm, kaşık; 20.2 cm). <https://mo.ma/2Y2DNsL> 28
- Görsel 18.** Giorgio de Chirico. Aşk Şarkısı / The Song of Love. 1936. (Tuval Üzeri Yağlıboya 73x59.1 cm). <https://mo.ma/2Y2DNsL> 28
- Görsel 19.** Rene Magritte. Bu bir pipo değildir / Ceci n'est pas une pipe. 1929. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.33 x 81.12 cm). <https://bit.ly/3Bkh89Q> 29
- Görsel 20.** Numan Seven. Usta. 2015. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm) ... 32
- Görsel 21.** Numan Seven. Mühendis. 2015. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 50 cm) 32
- Görsel 22.** Numan Seven. Muamma. 2015. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 x 60 cm) 33
- Görsel 23.** Numan Seven. Yüzleşme. 2018. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 54 cm) 34
- Görsel 24.** Numan Seven. Kırmızı Toka. 2018. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 60 cm) 34
- Görsel 25.** Numan Seven. Körebe. 2018. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm) 34
- Görsel 26.** Numan Seven. Unutulmaz Gülüş. 2019. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm) 34
- Görsel 27.** Numan Seven. Bakış. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 x 60 cm) 35

Görsel 28. Numan Seven. Kaşık Bükücüsü. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm)	36
Görsel 29. Numan Seven. Kedili Kadın. 2019. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm)	36
Görsel 30. Numan Seven. Yelpazeli Kız. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 80 cm)	37
Görsel 31. Numan Seven. Maskeli Kız. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm)	37
Görsel 32. Numan Seven. Uçan Kız. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 50 cm)	37
Görsel 33. Numan Seven. Kadının Öfkesi. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 81 cm)	38
Görsel 34. Numan Seven. Seni Cennette Görsem Elimi Tutar Mısın?. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm)	39
Görsel 35. Numan Seven. Pandemia. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 90 cm)	39

GİRİŞ

Sanat eserleri bizi her zaman hayret ve şaşkınlığa sürükler. Hegel, Aristoteles'in sanatsal görü ve bilimsel araştırmanın 'hayret'le başladığı görüşünü; "Henüz herhangi bir şeye hayret etmeyen insan dar kafalılık ve ahmaklık içinde yaşar" sözüyle daha da derinleştirmiştir (Hegel, 2015, s. 28, 29). Sanat eserlerinin bizi kendine çeken, hayret veren yönleri hangi kavramlarda aranmalıdır? Veya ilgimizi çeken bir sanat eseriyle karşı karşıya kaldığımızda eseri hangi kavramlarla tanımlarız? Büyüleyici, harika, muhteşem, gizemli, enteresan, hayret verici, tuhaf gibi tanımlamalar ilk aklımıza gelenlerdir.

Bu tanımlamaları bir araya getirerek onlara yakından bakmak, eser ve izleyici arasındaki çekim gücünün hangi kaynaklardan beslendiğini keşfetmek, sanat eserlerinin farklı bir gözle kavranması ve yeni eserler ortaya konulması bakımından önemlidir. Sanatçının hangi ruh halinde hangi adımları izlediği, eserinde kullandığı teknik ve kavramsal elemanlar daima merakımızı cezbeder. Eseri üreten sanatçı kadar hiç bir zaman onu açıklayamayız. Sanat eserlerini açıklamak yerine onları bize bağlayan olgular ve dürtülerimiz üzerine yoğunlaşmak doğru olacaktır. Bu olguların kavranmasıyla sanatçı, yeni eserlerin ortaya konulmasında farklı yaratıcı stratejiler izleyebilecektir.

Eseri ilk görüşte tanımladığımız bu kavramlar birbirleriyle yakın ilişkili olduğu düşünülen "Gizem", "Büyü", "Tuhaf" olmak üzere üç ana başlıkta toplanmıştır. Dikkatle incelendiğinde her bir kavramın ilgimizi çeken eserleri kapsadığı görülebilmektedir. Kuşkusuz eserlerin başka boyutları da vardır ancak eserlere bu kavramlar çerçevesinden bakmak ilham verici olabilmektedir. Kavramları yalnız düşünmek yerine bir bütün olarak bakmak; kimi zaman bir kavramın öne çıktığı kimi zaman da kendini geriye çektiği durumları da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Birbirini besleyen bu kavramlar ayrı ayrı incelenirken sanat tarihindeki belirgin örneklerle desteklenmesi amaçlanmıştır. Son bölümde ise kavramların bir bütün olarak değerlendirilmesinin verdiği esinle üretilen çalışmalara yer verilmiştir.

BÖLÜM 1: GİZEMLİ ŞEY

Küçükken okulumuzun bahçesinde saklambaç oyunu oynardık. Ebe olmak oldukça heyecan verici olurdu. Herkesin saklanması için yeterli sayıyı saydığımızda, gizlenen arkadaşlarımızın nereden, ne zaman ortaya çıkacaklarını tahmin etmeye çalışmak, ebelemek için doğru yöne yönelip, yönelmediğimiz merak ve heyecan kaynağı olurdu. Hareket eden bir çalı parçasına veya çıkan seslere odaklanmak, henüz gelişmekte olan algılarımızı çıkarım yapmaya yöneltirdi.

Aslında çocukken oynadığımız saklambaç, körebe, bilmece gibi hemen her oyununun kurma kolu görevini üstlenen bazı zıt olgular vardır. Bu saklama ve açıklama arasında türevlendireceğimiz, birinin bildiğini, diğerinin bulmaya çalıştığı bir mekanizmadır. Bilen ile bilmeyen arasında gelişen, sır ya da gizem olarak tanımlayabileceğimiz bu olgular algılarımızla oynayarak çözüme ulaşana dek bizi kendilerine çekebilmektedirler.

Gizem, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde oldukça kısaca "sır" şeklinde tanımlanmakla beraber, "sır" kelimesine yönlendiğinde; *"Varlığı veya bazı yönleri açığa vurulmak istenmeyen, gizli kalan, gizli tutulan şey, aklın erişemediği, açıklanamayan veya çözülemeyen şey, bir işin, bir şeyin dikkat, yetenek, deneyim ve sezgi yardımıyla kavranabilen en zor, en ince yanı"* gibi tanımlamalar önümüze gelmektedir (TDK Sözlüğü, 2021).

Aristoteles "Metafizik" adlı eserinin ilk cümlesinde "Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler. Duyumların verdiği zevk, bunun kanıtıdır" (Aktaran: Arslan, 2007, s. 242 - 243) demektedir. Yani insan bilgiye sahip olmak ve ulaşmak için kullandığı keşfetme, merak, öğrenme gibi güdülerden haz almaktadır. Nazlı Ökten ise, "Hayalet Gemi" dergisinde Gaston Bachelard'ın "Ateşin Psikanalizi" adlı kitabına gönderme yaparak "Promete Kompleksini" açıklar:

Bachelard'ın Prometesi, babasından annesinin sevgisini çalan Oedipus'a naziredir. Promete ateşi tanrılardan çalıp insanlara getirdiği için cezalandırılır. Promete kompleksi babasından bilgiyi çalmak isteyen çocuğu açıklar. Bilgiyi simgeleyen şey ateştir ve ateş yakmasını öğrenmek çocuk için, kendisinden saklanan ve yasaklanan bir bilgiyi elde etmek ve böylece büyümekle eş anlamlıdır. Barınağı ısıtan ve yaşanılır hale getiren ateş aynı zamanda onu kavurup yok etme gücüne de sahiptir; bu nedenle iradesine hakim olacak olgunluğa gelmediği varsayılan çocuktan gizlenir bilgi. Ama o bilmek ister; büyümek için bu bilgiyi babasından çalmak zorundadır. Evden çaldığı kibritlerle uzaklaşıp kendisine ateş yakacak kuytu bir köşe arayan çocuk, merakını ateşin sıcaklığında

eritmeye çalışırken babasına öykünmenin ötesinde onu yenmiştir. Büyümek belki de böyle bir şeydir: merak etmek, istemek, verilmezse önce gizlice elde etmek sonra açıktan açığa hak talep etmek (Ökten, 1999, s.4-5).

Tarih boyunca insanlar öğrendikleri ya da keşfettikleri bazı bilgileri diğer kişilerden saklama eğilimi içine girmişlerdir. Eski uygarlıklardan günümüze değin çeşitli şifreleme metotları sayesinde bilgileri güvenli bir şekilde muhataplarına iletmişlerdir. İnsan doğası gereği kendini koruma, üstünlük sağlama çabası olarak da görülebilecek bu eylemin, sırra erişmiş kişi ve onun bu sırları paylaştığı sırdaşına üstünlük verdiği söylenebilir. Sırdaşların sahip olduğu bu bilgi, diğer kişiler için merak ve keşfetme arzusu doğuracağı, sır ortaya dökülmedikçe gizemli bir atmosfer oluşacağı muhtemeldir. “Gizliliğin ve Gizli Toplumların Sosyolojisi” eserinde Georg Simmel, insanların bilgiye erişme ve gizleme becerisini şu sözlerle açıklamaktadır:

Bilgi alanında iletişim halinde olduğumuz kişiye dair öznel, içsel olgular vardır. Bu kişi kendisi hakkındaki hakikati bize gönüllü olarak açıklamış ya da hakikati gizleme yoluyla bizi kandırmış olabilir. İnsan dışında, kendini gösterme ya da gizleme becerisine sahip başka bir özne daha yoktur; başka hiçbir özne anlaşılmayı ya da yanlış anlaşılmayı göz önünde bulundurarak tutumunu değiştirmez (Simmel, 2016, s.8).

Simmel’in tespitleriyle, insanların bu beceriyi tıpkı hayvanların doğada kendilerini koruma refleksi, bir tür kamuflej stratejisi olarak kullandıklarını söyleyebiliriz. Simmel yine aynı eserinde insanların bu davranış kalıbını kendisini koruma içgüdüsüne dayandırır. Ona göre “başkalarının mektuplarını gizlice okumak”, “anahtar deliğinden gizlice gözetlemek” benzeri gizliliği çiğneme eylemleri, imkan dahilinde her şeyi öğrenme haklarına olan inancın bir sonucu ve kendisini koruma çabalarının neticesi olarak ortaya çıkmaktadır (Simmel, 2016, s.18). Bir başkasının gizliliğine karşı yapılan kabul edilemez bu tür ihlallerin dahi genellikle gizlilik içinde yürütülmesi bu olgunun güdülerimizdeki yeri hakkında ip uçları sunmaktadır.

İster kendimizi korumak isterse güç sahibi olmak amacıyla veya ayrıcalıklı gruba dahil olmak için bilgiyi gerektiği kadar açığa döktüğümüz ya da sakladığımız sonucuna varabiliriz. Bunun neticesi olarak çözülmeyi bekleyen bir takım sırlar ve gizemlerin ortaya çıkması kaçınılmaz görünmektedir. Bilgiye erişmek isteyen ve saklamak isteyen arasındaki bu mücadeleyi merakla, arzuyla, keşfetme isteği ile saldıran ve belirsizlikle, muğlaklıkla, simgelerle, metaforlarla kendini savunan iki grubun çatışması olarak da görebiliriz. Kavramın daha iyi anlaşılması için bu çatışmanın ana kaynağını “*kayıp*” olgusunda aramak gerekmektedir.

Gizem kavramının yapı sökümüne odaklandığımızda 'kayıp' olgusunun önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Kayıp, varlığı az çok bilinen ya da tahmin edilen ancak şimdi varlığı ortada görünmeyen bir kavrama işaret eder. D. Leader'ın, Mona Lisa'nın kaçırlmasıyla ilgili yaptığı psikanaliz ilginçtir. Leonardo da Vinci'nin ünlü tablosu bir sabah (21 Ağustos 1911) ortadan kaybolmuştur. Haberin duyulmasından sonra ise yoğun kalabalıklar, müzeye kaybolmuş tablonun 'yeminde olmadığını' görmek için gelmiştir (Leader, 2004, s. 13 - 14). Öyle ki Louvre, kayıp tabloyu bir başka deyişle tablonun duvarda bıraktığı izi görmeye gelenlerle dolup taşmıştır:

Bir işaretler evreninin içinde doğarız ve psikanalitik bir perspektiften bakılırsa, bunun temel etkilerinden birisi kayıp tecrübesidir: Oidipus kompleksinin yasaklamalarıyla annenin kaybedilişi, eğitimin kısıtlamalarıyla beden hazzının kaybedilişi ve konuşma ile dilin üstlenilmesinin içerdiği farklı kayıp biçimleri. Ve kayıp arzuyu, bir zamanlar sahip olduğumuza inandığımız bazı şeyleri bulma özlemini yaratır. Sanat, medeniyet içinde bu arayışı sembolize etmek ve ayrıntılarına girmek için özel bir alan sağlar. (Leader, 2004, s.77)

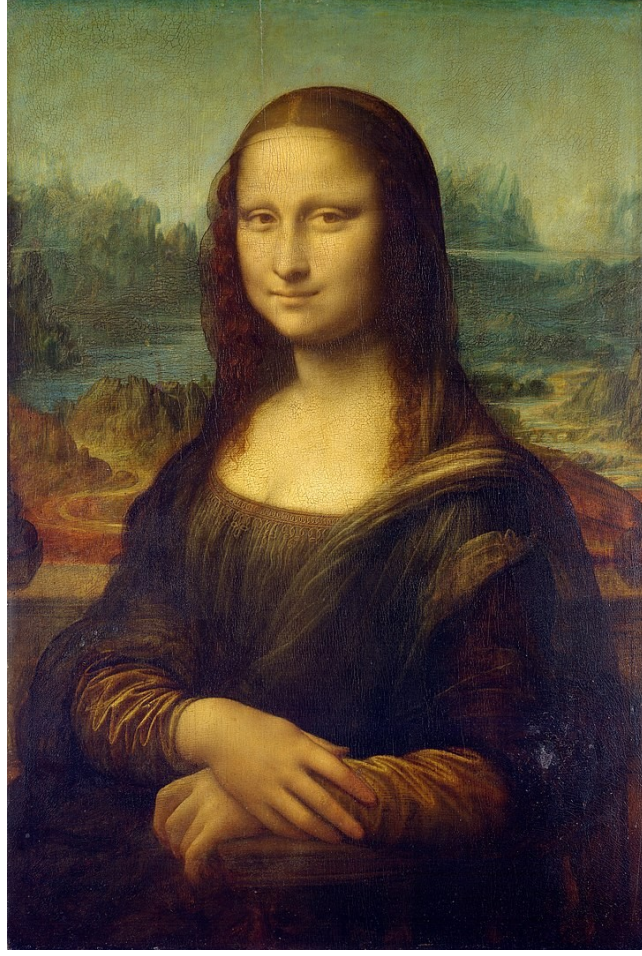
Ortadan kaybolan nesneye, karşı konulamaz bir şekilde ilgi duyuyor olmamızı ise Leader, Freudcu gözle şöyle aktarmaktadır:

Freudcu bakımdan, eğer peşinde olduğumuz nesne mevcut değilse onu aramaya devam ediyorduk ve eğer bir tablo ya da sanat eseri bir şeyin gizlendiğini aklımıza getiriyorsa, daha çok ilgimizi çekiyordu. Ötesini göremeyeceğimiz bir yüzey fikrini kuvvetlendiren herhangi bir sanat biçimi, arzumuzu uyandırmak için gayet uygun olacaktı. Yüzey bir örtü gibiydi, ötesini akla getiriyordu ama yine de onu esirgiyordu: Yoksa gerçekten önündeki örtü aracılığıyla var olmanın dışında bir varlığı olmayan bir nesneyi nasıl işaret edebilirdi ki? (2004, s.83)

Kayıp olgusu, gizemi çözmek için harekete geçiren fitil ateşi olarak düşünülebilir. Sadece varlığı bilinen şimdi ortada olmayan nesne için değil, varlığı ortada olup, nasıl ve neden orada olduğunu bilmemek de gizem olgusunu beslemektedir. Kayıp olan bilgidir, açıklıktır, netliktir. Bilginin çeşitli yollarla ve sebeplerle esirgenmesidir.

Tablo üzerine geri dönecek olursak (Görsel 1), Freud'un Leonardo da Vinci üzerine yazdığı incelemede söz ettiği gibi; Mona Lisa ve diğer resimlerinde yansıttığı "büyüleyici ve bilmecemsi ilginç gülümsemeyi" ancak "Leonardovari" diye nitelenmek doğru olacaktır. Ona göre bu gülümsemenin sırrı hala çözülememiş ve tablo bizi kendine çekmeye devam etmektedir (Freud, 2001, s. 64 - 66).

Gülümsemenin insanı kendine bağlayıp koyvermeyişi, her şeyden çok içerdiği şeytansal büyüsellikten kaynaklanmaktadır. Bazen baştan çıkarıcı bir edayla bize gülümser görünen, bazen soğuk ve ruhsuz bir tavırla gözlerini boşluğa dikmiş bakıyor izlenimini uyandıran bu kadın üzerinde yüzlerce ozan ve yazar bugüne dek pek çok inceleme kaleme almış, ama hiçbiri Mona Lisa'nın gülümsemesindeki bilmeceyi çözmeye başarısını gösterememiş, hiçbiri onun ne düşündüğünü ele geçirememiştir. (Freud, 2001, s. 65)



Görsel 1. Leonardo da Vinci. Mona Lisa. 1503-1507. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 77 x 53 cm). <https://bit.ly/3DudLit>

E.H. Gombrich, Mona Lisa'nın gizemli etkisini, tablodaki modelin, sanki gerçekten bize bakıyor, gerçekten düşünüyor gibi görünmesine bağlamaktadır: “Yaşayan bir varlıkmışçasına gözlerimizin önünde değişmekte, ona her baktığımızda daha bir farklı görünmektedir” demektedir (1997, s. 300). Tablo üzerindeki bu belirsizliğin, sanatçının, modelin ruh durumuyla ilgili bazı bilgileri izleyicinin hayal gücüne bırakmasından kaynaklandığı söylenebilir. Gombrich, Leonardo da Vinci'nin “sfumato” adıyla bilinen buluşunu “bir formun diğeriyle kaynaşmasını sağlarken, daima hayal gücümüze bir şeyler bırakan, bulanık dış hatların ve yumuşak renklerin kullanıldığı ‘erime’ tekniği” olarak açıklar (1997, s. 303). Da Vinci bu tekniği kullanarak modelin göz ve ağız çevresini belirsiz bırakmıştır. Bu sebeple “Mona Lisa'nın nasıl bir ruh durumuyla bize baktığından emin olamayız. Yüzündeki ifade her defasında elimizden kaçıyormuş gibidir” (1997, s. 303).

Heidegger, sanat eserinin kökenine inerken, eserin kendisini gizleyen olgular neticesinde aydınlanmanın gerçekleştiğini söylemektedir. Eserin kendini ortaya koymasını “yeryüzü” olarak adlandırır. Ona göre henüz aydınlanmamış olan “evren”dir. Yeryüzünün evrene dönüşümünü yani “aydınlanmayı”, kendisini gizleyen varlığın eserde aldığı role bağlar. Ona göre ancak bu yolla aydınlanma gerçekleşir. Hakikat ortaya çıkar (2011, s. 95). Heidegger, gizlenme olgusunu aydınlanmanın başlangıcı olarak görür ve bunu başarısız girişim olarak tanımlar:

Başarısızlık olarak gizlenme, bilginin yalnızca bir sınırı değil, bilakis aydınlanmanın başlangıcıdır. Fakat gizlilik aydınlanmanın içerisinde başka türdendir. Var-olan var-olana kendini iter, biri diğerini gizler, karaltır, az olan çok olanın yapısını kapatır, münferit olan bütün olanı inkâr eder. Gizlenme burada basit bir başarısızlık değildir, var-olan gerçi gözükür, fakat ondan daha farklı bir şey vardır. Bu gizlenme, çehresini bozmadır ve var-olan var-olanın çehresini bozmasaydı, var-olandan hiçbir şey anlamazdık ve tüketirdik, yolumuzu kaybedemezdik, geçip gidemezdik ve bütünüyle şaşırırdık. Var-olanın dış görünüşü olarak yanıltabilmesi, kendimizi yanıltabileceğimizin bir koşuludur, aksi bir şey değil (2011, s. 48).

Bir başka deyişle sanatçının, gördüğünü bozma eylemi veya yanılsama çabaları ile izleyicinin gördüklerini anlamlandırma mücadelesi, gizem ve aydınlanma arasındaki gerilimi beslemektedir. Heidegger bu gerilimi sanat eserinin niteliğini yükselten ve aynı zamanda ona kimlik veren karşıt bu olguların bir birlerinin tamamlayıcısı olarak değerlendirir: “Gizleme ve açığa çıkarmanın kavgası yalnızca eserin hakikati değil aynı zamanda var-olanın da hakikatidir. Zira hakikat açıklık olarak açığa çıkarma ve gizlemenin karşı karşıyalığıdır. Her ikisi birbirini tamamlar” (2011, s. 95, 96).

Sanat eserini izleyicisinden bir takım bilgiler esirgeyen ve bu yolla kendisine çeken bir bilgi parçası olarak görebilir miyiz? Bir başka deyişle sanatçıyı, izleyicisinin merakına, keşfetme arzusuna ip uçları dağıtan ve kendi yarattığı oyununa çağırarak sıkılmış bir çocuk olarak düşünebilir miyiz? Bu sorunun cevabını, Bozkurt “çeşitli tanımlamalarla tüketemediğimiz sanat kavramımız, bir tür ‘enigma’, bir tür ‘gizemce’ olarak karşımıza çıkmaktadır” sözleriyle desteklemektedir (Bozkurt, 1995, s. 9). Gadamer’e göre ise sanat yapıtı, bizi kendi kendimizle karşı karşıya getirmektedir. Ona göre sanat yapıtı “tıpkı gizlenen bir şeyin ortaya çıkarılması, saklanmış bir şeyin bulunması gibi bir keşif, bir buluş olayıdır. Sanat yapıtının ne dediğini anlamak kuşkusuz insanın kendi kendisiyle karşılaşması, kendini sorgulamasıdır” (Aktaran: Bozkurt, 1995, s. 302).



Görsel 2. Gerhard Richter. Betty. 1988. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 102 x 72 cm).
<http://bit.ly/2HxzStw>

Gerhard Richter'in 1988'de tamamladığı "Betty" isimli çalışması (Görsel 2) izleyiciden gizledikleriyle akla ilk gelen yapıtlardandır. Seyirci ile ilgilenmeyen bir figürün resmedildiği tablo, adeta izleyicisine çözülmeyi bekleyen bir bilmece sunmaktadır. Oldukça gerçekçi betimlenen resim, sanatçının tıpkı diğer çalışmalarında olduğu gibi fotoğrafı andırmakla beraber, kameranın odaklayan lensinden kaynaklanabilecek netlik ve bulanıklık neredeyse bir kamera objektifi kadar iyi yansıtılmıştır. Richter, burada kızı Betty'yi izleyiciye sırtını dönerek betimlemeyi yeğlemiştir. Kızın yüzü, fizyonomisi, psikolojik ifadesi, hüznü ya da mutluluğu izleyiciden saklanmıştır. Dahası Betty'nin ilgisi, izleyiciye poz vermekten çok, fondaki belirsizliğe ve bulanıklığa kaymış, bilinmezliğe doğru bakmaktadır. İzleyici için Betty'nin bir anlık ilgisini çekenin ne olduğu da kayıp parçalardan diğeridir. Richter'in izleyicinin düşüne bıraktığı bu muammalı kısımlar tablonun etkileyciliğini yükseltmiş, sanatçı esirgediği bu unsurlarla izleyicinin merak duygusunu yoğunlaştırmıştır.

Gizem olgusunu beslemek için Gombrich'in de dediği gibi "ressam bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmalıdır" (1997, s. 302). Çeşitli çağrışımlarla hayal gücüne bırakılan bu alan izleyicinin bilgisiyle, varsayımlarıyla doldurulmaktadır. Panofsky, "Son Akşam Yemeği" tablosunu Avusturyalı bir Aborjine gösterdiğimizde, kavram ve konulardan yalın bir "akşam yemeği partisi" yapıldığı izlenimine kapılabileceğinden bahseder (Panofsky, 2012, s. 33). Aynı şekilde Bedrettin Cömert; "hangi türden olursa olsun, bir sanat ürününün tadılması, onun kavranılmasıyla doğru orantılıdır" demektedir (Cömert, 1999, s. 9). Sanat tarihi boyunca gerek sözel gerekse görsel sanat formları anlatmak istediği konuyu açık anlamla sunmak yerine sıkça metaforlarla, alegorilerle, benzetmelerle, kavramların yan anlamlarıyla veya sembollerle örtmüşlerdir. Mitolojik hikayelerin, ulusal destanların fantastik öğelerle bezeli olmasının yanı sıra kıssadan hisse çıkarılacak yönleri de bulunmaktadır. Anlatmak istediğini örtülü bir şekilde söyleme biçimi, örtük anlamı çözme arzusunu diri tutmaktadır.

1.1 Gizemli Bir Nesne: Perde

Rephalle Peale'nin "Denizden Yükselen Venüs" adlı çalışması (Görsel 3) *trompe l'oeil* geleneği içinde, gizeme karşı arzumuzu tetikleyen örneklerindedir. Trompe l'oeil resimleri izleyiciyi yanıltma amacı taşıyan, sürprizi bol ve herhangi bir anlam ve konu barındırmayan resimlerdir (bu konuya üçüncü bölümde kısaca tekrar değineceğiz). Peale'nin bu çalışmasında yüzü izleyiciye dönmüş, yıkanmakta olan çıplak bir kadın resmi olarak umulan bir tablo görünmekle birlikte, izleyicinin görme iştahını engelleyen ve bu şekilde arzuları yükselten bir örtü bulunmaktadır. Resmin içindeki tablo, bir yağlıboya çalışmasının üslup ve tekniksel izlerini taşıırken, örtü çok daha gerçekçi işlenerek illüzyon yaratılmıştır. Örtüyle birlikte resme eklenen, seyirciyi adeta çarpan bu gizem ve bilinmezlik, merak duygumuzu harekete geçirmekte ve öylece kalmaktadır. Leppert'in de söylediği gibi "ağız sulandıracak bir görüntüyü örterek seyirciyi deli eden, çarpıcı şekilde gerçek ve kendi işini çok iyi gören" bir perdedir bu (2009, s. 52). Bir şeyin "üzerini örtmek" hem bir deyim hem de yalın anlamıyla bir şeyleri saklama, gizleme amacı taşımaktadır. Yine perde, mahrem yaşantılarımızı dış gözlerden ayıran bir araç olarak kullanılır.

Tiyatro veya sihirbazlık gösterilerinde izleyicinin görmemesi gereken kısımları ya da anları keser.



Görsel 3. Raphaelle Peale. Denizden Yükselen Venüs / Venus Rising From the Sea. 1822. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.98 x 61.28 cm).

“Valpinçonlu Yıkanan Kadın” resminde ise Ingres perdeyi aralayarak, izleyiciyi dikizciliğe zorlamaktadır (Görsel 4). Perde burada tablonun sol yanını boylu boyunca kaplayan, kadının farkında olmadığı izlenme eylemini güçlendiren, izleyiciyi gizli bir iş yaptığı yanılgısına düşüren işlev yüklenir. Kadının yüzünün görünmeyiş, sadece güzel bir beden olarak sunulması, modelin sol kolundaki eylemin belirsizliği ve ayaklarının altındaki küçük çeşmeden akmakta olan su gibi unsurlar cinsel imalarla dolu hayal gücüne bırakılmış kısımlardır. Ingres’ın “Türk Hamamı” adını taşıyan resminde yine bu model yer almaktadır (Görsel 5). Bu defa da herkesten saklanan ve bu sebeple batıda ilgi ve egzotik çağrışımlar uyandıran

esaret altındaki kadınların yaşamından bir sahne sunulmuştur. Tablonun yuvarlak olması anahtar deliğinden gözetleme hissi uyandırmakta, izleyiciyi kendi yarattığı bu hayal sahnesine davet etmektedir.



Görsel 4. Jean Auguste Dominique Ingres. Valpinçonlu Yıkandı Kadın / La Baigneuse Valpinçon. 1808. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 97 cm). <https://bit.ly/3kERe9W>

Görsel 5. Jean Auguste Dominique Ingres. Türk Hamamı / Le Bain turc. 1852-59. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 108 x 110 cm). <https://bit.ly/30liSCq>

1.2 Gizemin Açığa Çıkması Ve Günümüzde Gizem

Gizemin açığa çıkması, nesneden ilginin çekilmesi, merak duygusunun doyurulmasıyla sonuçlanabilir. Tıpkı bir illüzyonistin oyunu gibi; oldukça ilgi çekici ve merak uyandıran, kafamızda “*acaba bunu nasıl yapıyor*” türünden sorular sorduran bu oyunun sürekliliği için hiç açıklanmaması gerekir. Aslında herkesin bildiği “*el çabukluğu marifet*” oyunu açığa çıktığında, hayal kırıklığı yarattığı söylenebilir. Fransız psikanalist Lacan, “*object petit a*” şeklinde tanımladığı kavram, arzu ve nesnesinin ilişkisini açıklar niteliktedir. Lacan “*object petit a*” kavramını dayanılmaz bir arzu, fiziksel ve zihinsel tutku nesnesi olarak açıklar. Bu kavramı “*jouissance*” kavramıyla destekler. “*Jouissance*” acıdaki zevktir ya da zevkteki acıdır. Arzuladığımız nesnenin hayal gücümüzle yoğunlaşması ve arzu nesnesinin elde edilmesinden sonra yaşanan hayal kırıklığıdır. Zihnimizde hayal edilen şey öyle yoğunlaşmıştır ki artık elde edilen şey olmaktan çıkmıştır. Bu kavramı arzu etmenin, elde etmekten daha çok zevk vermesi olarak da açıklayabiliriz. (Lacan, 2013 s.193)

Gizemli olanın açıklığa kavuşana dek arzulanabilir olmasının yanı sıra, açıklığa kavuştuktan sonra ortaya çıkan gerçek, kimi zaman yanıltıcı veya sahte bir görünüm alabilmektedir. Ortaya çıkan bu gerçeğin nitelikleri Baudrillard’ın “simulasyon” kavramıyla açıklanabilir görünmektedir. Gizlemek ona göre “sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; “simüle” etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır” (2011, s.16). Baudrillard kavramını hasta bir insanı örnek vererek açıklar. Ona göre “miş” gibi yapan kişi, sağlıklı olmasına rağmen yatağında bizi hastalığına ikna etmeye çalışırken, “sahte” veya “düşsel” semptomlar göstermektedir. Bu durum ona göre gerçeklik ilkesine bir zarar vermez. Ancak gerçekte hasta olmayan kişinin semptomlar da göstererek hastalığı simüle etmesi “gerçekle”, “düş gücü” arasındaki ayrımı yok etmektedir. (Baudrillard, 2011, s.16).

Düş gücümüze, günümüzde ne kadar alan bıraktığımız tartışılabilir görünmektedir. Yüzyıl öncesinde bir başka yer hakkında, söylencelerle ve sayılı kaynaklarla ancak düşsel yorumlar ve tahminlerde bulunabilirken, bugün koltuklarımızdan dünyanın başka yerlerine, Baudrillard’ın sözünü ettiği gibi “simüle” ederek eriştiğimiz düşünülebilir. Müzede belirli bir mesafeden hayranlıkla izlediğimiz eserleri,

teknolojimizin de desteğiyle boya çatlaklarının arasına varıncaya kadar büyütüp merakımızı gidermekte, ne kadar sır kaldıysa onları da tüketmekteyiz. Baudrillard, “mumyalama işlemi” üzerine örnek vererek benzer bir yaklaşıma; mumyaların sırlarını deşifre eden bir toplum anlayışına karşı çıkmakta, günümüzde onların bozulmadan kalmasını sağlayan kadim sırları deşerek çürümeye ve bozulmaya mahkum eden bu anlayışı eleştirmektedir:

Ramses'i yok edebilmek için onu gün ışığına çıkartıp, bir müzeye yerleştirmek yeterli olmuştur. Mumyaları kemirip yok eden şey o küçük kurtçuklar değil, simgesel düzeni yer değiştirmeye zorlayan, hiçbir konuda yetkin olmayan ve kendinden önce var olmuş kültürleri çürümeye ve ölüme mahkum etmekten başka bir şey bilmeyen, onları önce öldürüp sonra bilimsel yöntemler aracılığıyla diriltmeye çalışan bize özgü bir tarih, bilim ve müze anlayışıdır. Tüm bu sırlara karşı yapılan bir saldırı, sırdan yoksun bir uygarlığın saldırısıdır. Bu, üstüne oturduğu temellerden nefret eden bir uygarlıktır. (Baudrillard, 2011, s.27)

Artık teknolojiyle iç içe geçmiş günümüz yaşantılarında sırlara ve gizemlere ne kadar yer kalmıştır? Sosyal medya araçlarından hayatımızın tüm kesitlerini parça parça sermekte, istediğimiz her bilgiye hemen erişmekte, kontrol mekanizmalarının kolayca denetleyebileceği araçlarla haberleşmekte, günün tamamını kapsayacak şekilde her yerde kameralarla gözetlenmekteyiz. Mahrem hayatlarımızı yine kendi kurduğumuz röntgenci bir anlayışa teslim ediyor görünmekteyiz. İnsanlığın hiçbir döneminde olmadığı kadar takip edilmekte, her şey bilinmekte ve artık gizli bir şey yapmaya olanak kalmadığı söylenebilmektedir. Baumann bu gözetim arzusunun sonuçlarını şöyle ifade etmektedir:

İnsanca, pek insanca ve doğuştan gelen aşkınlık dürtüsünün merkezinde duran şey rahatlığa ve kolaylığa yönelimdir. Bu dürtü bizi yorucu ve kaygı verici olmayan, tamamen şeffaf, hiçbir sürpriz ve gizem barındırmayan, şaşırtmayan veya hazırlıksız yakalamayan bir yaşam alanına; beklenmedik olay veya kazaların, “öngörülemeyen sonuçlar”ın veya feleğin sillesinin olmadığı bir dünyaya iter (Baumann, 2016, s.131)

Tüm gizemlerin çözüldüğü, her şeyin bilindiği, öngörülebilir olduğu veya kontrol edildiği bir dünya arzusu Baumann'ın bahsettiği gibi insanlığı sürprizi olmayan ve şaşırtmayan bir alana taşıırken, eserlere duyduğumuz heyecan ve hayranlık hislerimizi de etki altına alabilir görünmektedir. Oysa sanat eserinin gizemli yanı belki de pek çok kişi tarafından yorumlanabilir, analiz edilebilir olmasının yanı sıra cevabının olmayışı ya da cevapların sanatçının erişilemeyen ruhunda saklı oluşudur diyebiliriz. Sanat eseri sanki cevabı olmayan bilmece gibi onu çözmeye istekli kişiler için orada durmaya devam etmektedir.

BÖLÜM 2: ESERİN BÜYÜLEYİCİLİĞİ

Gizem, insan güdülerini açıklamaya daha yakın bir kavram iken büyü kavramı ise bu davranış dürtülerinin bir neticesi, vücut bulmuş bir formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyü mefhumunu Larousse ansiklopedisi şöyle açıklamaktadır: *“Tabiat kanunlarına aykırı sonuçlar elde etmek iddiasında olanların başvurdukları gizli işlem ve davranışlara verilen genel ad, bir güzelliğin başkaları üzerinde yaptığı şaşırtıcı etki”* (Meydan Larousse, 1995, Cilt 3, s.505).

Sanat kavramının doğuşunda büyüünün oldukça önemli bir yeri olduğunu görmekteyiz. İlkel topluluklarda ve kültürlerde sanatsal becerinin büyü için bir araç olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Dans, resimleme, süsleme, heykel, müzik, şiir, hatta mimari dahi büyüsel maksatlar için kullanılmıştır. G. Thomson “ilkel toplumlarda ne bilim vardır, ne de sanat: yalnızca büyü vardır” demekte, kavramların bu özden ayrışması için toplumun da sınıflara bölünmesinin gerekliliğini dile getirmektedir (1991, s. 25). Tarih boyunca şamanların veya büyücülerin sanatı andıran beceri ve yeteneklerinden dolayı toplum içinde kabul görmesi, sanatçıların ise pek çok kez büyücü veya sihirbaz yakıştırmalarıyla karşı karşıya kalması, kavramların çoğunlukla aynı özden beslenmesiyle ilişkilidir. Yine Thomson, “sanat nasıl büyüden doğduysa, sanatçı da aynı biçimde ilkel büyücününkine benzeyen bir toplumsal işlevi yerine getirir, insanların manevi önderidir sanatçı” (1991, s. 86) sözleriyle sanatçı ve büyücü arasındaki önemli benzer başka bir kimliğe vurgu yapar.

E. Fischer ise sanatın, büyüünün içerisinden doğumunun çokça kanıtı bulunduğunu belirterek din, sanat ve bilimin köklerinin “tıpkı bir tohum gibi” büyüde birleştiğinden bahseder. Sanat için yol ayrımına gelindiğinde ise bu “büyücülük görevi giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek” görevine dönüşmüştür (2012, s.28). Ancak Fischer sanatın bu yeni görevinin yanı sıra özünü de koruması gerekliliğine dikkat çeker:

Alinyazısı dünyayı değiştirmek olan bir sınıf için sanatın görevinin büyülemek yerine, aydınlatmak, eyleme itmek olması ne denli doğrudur, sanatta büyüünün payının da bütünüyle bir yana bırakılamayacağı o denli doğrudur. Çünkü özündeki büyüden yoksun oldu mu, sanat sanat olmaktan çıkar. Gelişiminin bütün dönemlerinde, ağırbaşlıyken de, eğlendiriciyken de, inandırırken de, abartırken de, anlamlıyken de, anlamsızken de, düşleri işlerken de, gerçekleri işlerken de

büyünün her zaman bir payı olmuştur sanatta. Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat. (2012, s.29)

Her iki uygulama için de esin, ruh, transa geçmek, benzetmek, etki bırakmak, şifa vermek önemli kavramlardır. Büyünün yegane amacının etki altına almak, tesir bırakmak olduğu gibi sanat eserleri de büyüden aldığı bu özle bizi yüzyıllar boyunca etkilemiş, ruhlarımızı şekillendirmiştir.

Kültürler arasında büyü uygulamaları ve kullanılan materyaller farklılık gösterse de benzetme olgusunun hemen her büyü pratiği içinde yeri olduğu görülmektedir. Büyünün etkili olabilmesi için ya olay benzetilir ya da etki edilecek kişinin saçından, tırnağından bir örnek veya onu anımsatacak bir sembol kullanılır. E. Cassirer, etki etmesi beklenen insanı temsil edebilecek her şeyin bu uygulamalarda kullanılabileceğinden bahseder ve benzerlik büyüü üzerine bir örnek aktarır.

'Benzerlik büyüü' diye adlandırılan birçok büyü biçimi bu temel düşünüşten doğmuştur. Fakat bütün bunlar, burada salt benzerlikten ziyade bilfiil özdeşliğin söz konusu olduğunu gösterir. Mesela bir yağmur büyüünde su serpilerek yağmur bu tarafa imrendirilir ya da su kızdırılmış taşlar üzerine dökülür, çıkan cızırtı esnasında soğuma gerçekleşir ve kuraklık böylece defedilir. (Aktaran Cassirer, 2011, s.147)

Jung ise hasta bir adamın “yenilenmesi” için baş ucundaki bir duvara açılan bir delikten geçirilerek, yeniden doğumun temsil edildiği bir büyü uygulamasından bahseder (Jung, 2005, s. 60). Yeniden doğuşu benzetmek için düşünülen bu yaratıcı tasarım, sanki modern bir sahne sanatından kesit gibidir. Belki de büyü ve sanatın işbirliği yaptığı nokta tam olarak burada aranmalıdır. Büyü etki göstermek için asla tam olarak aynı ortamı sağlama amacı gütmeyiz. Her zaman bir benzetme ile, çoğunlukla tiyatral bir tören içerisinde, simgelerin anımsatmalarıyla “gizli güçlere” bir çağrı sunar. Sanatın da işlev bakımından temel hedeflerinden birisinin taklit etmek olduğu düşünülürse, büyü pratiği içinde benzetme olgusuna dayanak sağlamadığından söz etmek neredeyse olanaksızdır.

Sanatsal büyüleyiciliğin, izleyiciyi yakaladığı bir an olarak ve benzerlik bakımından az önce bahsettiğimiz büyü örnekleriyle karşılaştırıldığında Baudrillard'ın verdiği “Pekin Operası” örneği ilginçtir:

Pekin Operası'nı düşünün. Bir sal üzerindeki iki bedenün düello hareketleri, akmakta olan bir nehri canlandırmaya yeter. Birbirlerine hafifçe temas eden, değmekten kaçınan, birbirlerine dokunmadan yakın temas halinde hareket eden iki beden, görünmez bir çiftleşme hali içinde, bu savaşın geçtiği karanlığın fiziksel mevcudiyetini sahnede canlandırır. Burada yanılısama mutlak ve yeğindir; estetik olmanın ötesinde fiziksel bir esrimedir tam da, gecenin ve nehrin gerçekçi mevcudiyeti saf dışı

birakılıp, doğal yanılısamayı yaratmak için sadece bedenlerin kullanılmış olmasından ötürü. Bugün olsa, böyle bir sahne için tonlarca su boşaltılır, düello kızılötesi kameralarla çekilir vs. Aşırı inceltilmiş imgenin sefilliği tipki CNN'deki Körfez Savaşı görüntüleri gibi. (2010, s. 29, 30)

Baudrillard gerçeğin gerçeği olarak tarif ettiği hiperrealizmi hayal gücüne hiç bir pay bırakmaması nedeniyle eleştirir ve sanatın illüzyon yönüne vurgu yapar: Ona göre “göz aldatması” nesnelere gerçekliliğini düşürmesine rağmen oluşan bu boşluğun düşle ve hayal gücüyle doldurulması ve böylece yeni bir vücut bulması anlamına gelmektedir (2010, s.31). Baudrillard her şeyin sanallaştığı dünyada yanılısamaya yer kalıp kalmadığını sorgular ve “illüzyonun sanat için gerekli olduğu sonucuna varır:

Bu anlamda, sanatın ve resmin yanılısama olduğunu bilen illüzyonistlere ihtiyacımız var - başka deyişle, sanatın ve resmin dünyanın entelektüel eleştirisinden de, (güzel ile çirkin arasında düşünsel bir ayrımı gerektiren) bildiğimiz anlamda estetikten de alabildiğine uzak olduğunu bilen illüzyonistlere; her kuramın bir "anlam aldatması" olması gibi sanatın da her şeyden önce bir göz aldatması olduğunu, bir "yaşam aldatması" olduğunu bilen illüzyonistlere; ve her resmin, anlatımsal, dolayısıyla sözüm ona hakiki bir dünya versiyonu olmak şöyle dursun, dünyanın varsayılan gerçekliliğinin, içine düşecek kadar naif olduğu kapanlar yaratmaktan oluştuğunu bilen illüzyonistlere. (2010, s.46)

Lacan, ilk çağ felsefesinde öykünme veya taklit anlamında kullanılan ve estetik anlayışları şekillendiren “mimesis” kavramını ve Platon’un yanılısamaya karşı çıkışını Zeuxis ve Parrhasius öyküsüyle değerlendirir. Plinius’un “Naturalis Historia” (Doğa Tarihi) adlı kitabında geçen öyküye göre Zeuxis taklit yeteneği ile öne çıkan bir ressamdır ve Parrhasius ile bir iddiaya tutuşur. Yarışmacılar resimlerini tamamladıktan sonra perdeyle kapatır. Yarışma vakti geldiğinde Zeuxis perdeyi kaldırır. Resmettiği üzümleri gören kuşlar resme üşüşür ve gagalamaya başlar. Sıra Parrhasius’a geldiğinde ise yalnızca perdenin resmini yaptığını söyler. Zeuxis taklit becerisiyle kuşları, Parrhasius ise göz aldatmasıyla insanları kandırmıştır. Lacan burada Parrhasius’un perdeyi resmederek, izleyicinin tablonun ötesini görmek isteyeceği bir şey sunduğunu belirtir:

Platon öyle diyor gibi görünse bile, mesele resmin nesnenin aldatıcı bir muadilim vermesi değildir. Mesele resmin göz aldatıcılığının olduğundan başka bir şeymiş gibi görünmesidir. Göz aldatmacasında bizi cezbeden ve tatmin eden nedir? Ne zaman bizi yakalayıp keyiflendirir? Bakışımızın basit bir yer değiştirmesiyle temsilin yerinden oynamadığını, bunun bir göz aldanması olduğunu fark ettiğimiz zaman. Çünkü o sırada görüldüğünden farklı bir şey olduğu ortaya çıkar, hatta şimdi o başka şey gibi görünür. (Lacan, 2013, s.120)

Lacan’ın da sözünü ettiği gibi bazı ressamlar izleyicilerine tablonun ötesini görmek isteyecekleri bir şeyler verir. Ona göre göz aldatmacası rolüyle ortaya çıkan “bakış terbiyeciliği” bizi ikna ederek bakışımızı farklı yöne yönlendirme eğiliminde bir çabadır. Sanatın büyüsel etkisi, gücünü bu yanılısama değerinden alıyor gibi

görmektedir. Tablolarda bizi büyüleyen şeyi kavramak için, belki de “bakış terbiyecisinin” bize doğrudan göstermek istemediklerini gözler önüne sermek gerekmektedir.



Görsel 6. Hans Holbein. Elçiler / The Ambassadors. 1533. (Ahşap Üzerine Yağlıboya, 207 x 209.5 cm). <https://bit.ly/3kERe9W>

Hans Holbein'in “Elçiler” isimli eseri, “bakış terbiyeciliği”ni açıklayıcı bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 6). Tablonun merkezinde gözümüze ilk çarpan, bürokratik görevde olduğunu çağrıştıran iki figür arasında, ressamın dokularını kusursuzca işlediği pek çok obje, dönemin bilimsel ve teknik araçları, müzik aletleri, zanaatkarların ustalıkla dokuduğu bir kilim bulunmaktadır. Kuşkusuz resimdeki nesnelerin konumu, teknik araçlar üzerinde kalan ölçü birimleri, nota defteri üzerindeki melodi gibi pek çok unsur, resmin sembollerle bezeli olduğunu düşündürür. Bunlar ressamın bize açık açık gösterdiği ipuçlarıdır. Ancak sembolleri tek tek yorumlamaya çalışmak yerine, tablonun bize gösterdiği yalın düzlemde

kalındığında, iki figür arasında konumlanan, oldukça tuhaf, ilk bakışta tanımlanamayan beyaz bir leke kafa karıştırmaktadır. Lacan'ın deyimiyle “adeta tuzağa düşürmek için oradan bakmakta olan o nesne” (2013, s.100) tablonun yanı başından tam ayrılırken (doğru açıyla bakıldığında), resimlerdeki tüm sembolleri unutturan, beyhudeliği ve ölümü çağrıştıran bir kuru kafaya dönüşmektedir (Görsel 7).



Görsel 7. “Elçiler” resminden doğru açıyla bakıldığında ortaya çıkan görüntü
<https://bit.ly/3z xuYVG>

Lacan tabloların işleviyle izleyicinin bakışları arasında bir ilişkiden bahseder ve ressamın izleyicilerine şöyle bir şey sunduklarını anlatır:

Bakmak mı istiyorsun? Peki, şunu bir gör bakalım! Göze bir yem atar, ama önüne tablo serilen kişiyi, bakışını oraya bırakmaya davet eder, tıpkı silahları bırakır gibi. Resmin yatışımıcı, düzen getirici etkisi buradan kaynaklanır. Bakış için değil göz için bir şey sunulmuştur, bakıştan vazgeçmeyi, bakışı teslim etmeyi içeren bir şeydir bu (Lacan, 2013, s. 109).

Bu bakışın Lacan'a göre doymak bilmeyen göz iştahıyla yani “kem gözle” ilişkisi vardır. Lacan en uygar toplumlarda dahi bu yaygın inancın köklerimize işlediğinden bahsederek gözün işlevini simgesel düzeyde sorgular. Ona göre “hiçbir yerde bir iyi gözün, kutsayan bir gözün izine rastlanmaması çarpıcıdır” (2013, s.123). Bu kalıplaşmış inanç, hastalık, bela, uğursuzluk gibi talihsizliklerin kaynağını haset dolu kem gözde arayarak, ona tesir edici bir güç atfeder. Lacan da bu bakışın teslim edilmesini veya göz iştahının doyurulmasını tabloların cazibesinin kaynağı olarak görür (2013, s.123)



Görsel 8. Diego Velázquez. Nedimeler / Las Meninas. 1656. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 318 x 267 cm). <https://bit.ly/2Wxikre>

Velázquez'in "Nedimeler" resminde ise bu bakış yanılması doruğa ulaşmıştır (Görsel 8). Velázquez, sanat tarihinin en önemli tabloları arasında yer alan yapıtında ona bakan kişiyi şaşkınlığa sürükleyecek bir tasarım yaratmıştır. Tablonun sol yanını kaplayan dev bir tuvalin arkasında çalışmakta olan ressam ve onun etrafında kümelenen saray mensupları, sanki zamanın durduğu bir anda öylece kala kalmışlardır. Tablonun merkezindeki küçük prensesin ve ressamın tam olarak nereye ve kime baktığı belirsizken, prensesin hemen üzerinde konumlanan aynada kral ve kraliçenin yansımalarını fark edip tablonun şifresini çözdüğümüz yanılgısına kapılırız. Bu yanılgılı görünüşe göre aslen ressam, kral ve kraliçenin resmini yapmakta, prenses de ebeveynlerine bir bakış atmaktadır. Ancak şaşkınlık ve muamma, tam da bu olan bitenin kavranmasından sonra başlamaktadır.

Tablodaki sahneyi izleyen veya resmi yapılan kişiler gerçekte kimdir? Kral ve kraliçeyse eğer, böylesi kudretli kişiler resimde belli belirsiz yer alırken, neden tüm detaylarıyla betimlenen prenses tablonun en aydınlık orta yerinde yer almaktadır? Yoksa bizler bu sahneyi kral ve kraliçenin gözlerinden mi seyretmekteyiz? Öyleyse Velazquez tablosuna bakış atan kişiye, baktığı kadar iktidarı mı sunmaktadır? Foucault'nun da belirttiği gibi resim "özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar tersyüz etmekte" (2001, s. 29) temsil karmaşasına yol açmaktadır. Eser, izleyicisini tablodaki gerçek ile içinde bulunduğumuz anın gerçeğini birbirine harmanlayarak içinden çıkılmayacak bir yanılsamaya sürüklemektedir.

Sanat eserinde bizi büyüleyen bu etkileyici unsurlar, göz aldatması veya illüzyonlardan da yararlanarak bakışımızı farklı bir yere yönlendirmekte, anlam dünyamızı çelişkiye düşürdüğü söylenebilmektedir. Delacroix, "Bir yılan oynatıcısının önündeki yılan gibi büyü" sözleriyle resim yapışını anlatır (aktaran Read, 2014, s. 93). Böylesi bir gösteride gerçekten de gözümüze görünen, yılanın çalınan ezginin büyüüne kapılıp dans etmesidir. Yılanın, kavalın ucunu kendine bir tehdit olarak görüp savunmaya geçtiğini görmemizi engelleyen şey ise bizi baştan çıkartan, cezbeden o büyüleyici nitelikte aranmalıdır.

2.1 Büyücüye Tekrar Yakınlaşmak

Sanat ve büyüün birlikte yol aldığı, sanatın daha sonra büyüden ayrıştığı belirginken, şimdi de kimi sanatçıların eserlerini "kötü ruhları kovmak" için "kurban verme" veya "adak adama" ritüelini gerçekleştirir gibi ortaya koymasını, sanatın büyüyle tekrar yakınlaşmasını incelemek gereklidir.

İşlediği konularla ve içinde bulunduğu toplumun sancısını üstlenerek belki de akıllara ilk gelen sanatçı Goya'dır. Sanatçı, ilerleyen sağırlığının da etkisiyle iyice içine dönmüş, duyusunun kaybıyla daha da duyarlı bir kişiliğe yönelmiştir. Çağının meydana çıkarttığı acıları ve karmaşayı, parçası olduğu toplumun "günah çıkartma" ayinine dönüştürmüştür:

Goya (1746-1828) sağır evinin resimlerinde olduğu gibi gravür ve desenlerinde de karabasanlarını ve sanrılarını dile getirdi; devler, canavarlar yarattı; büyücülüğe başvurdu ve deliliğe yol açtı. "Yalnızca insanların imgelemlerinde bulunan biçimleri" evcilleştirdi ve, sağırlığına kapanmış durumda, kendisine saldıran, kendisini küçümseyen iblisleri kalem ve fırçasıyla kovalayarak yalnızlığın boğuntusundan kurtuldu (Cassaou vd., 1999, s.32).



Görsel 9. Francisco Goya. Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır / El sueño de la razón produce monstruos. 1799. (Aside yedirme oyma baskı, 21.5 x 15 cm). <https://bit.ly/3gN6Cjo>

Görsel 10. Francisco Goya. Dev / El Coloso. 1808. (Tuval Üzerine Yağlıboya. 116 x 105 cm). <https://bit.ly/2WCvCmt>

Tuhaf iblislere, cadılara ve canavarlara yer verdiği, gravürlerden oluşan 1799 tarihli “Kapriçyolar” serisi, “Aklın uykusu canavarlar yaratır” isimli baskıyla simgeleşmiştir (Görsel 9). Bu seriyi ve ardından gelen serileri Gombrich, “İspanya’da tanık olduğu aptallık ve gericiliğe, acımasızlığa ve baskıya karşı çıkışlar” olarak değerlendirir (1997, s. 488). Çağının karmaşasını, simgeleştirdiği canavarlarla tarif eder. Yine “Dev” isimli eseriyle, kendi ruhunda yükselen bu büyük toplumsal sıkıntıyı yatıştırır. (Görsel 10).

İspanyol bir başka sanatçı Pablo Picasso ise küçük yaşta büyük bir yetenek olarak doğmuş, ressam babası palet ve fırçalarını ona bırakmıştır. John Berger bu durumun ressamın ilerleyen hayatında gizli güçlere ve büyüyle bağ kurmasına yol açtığını belirtir (Berger, 2010, s. 41). Sadece bunun bile onun “seçilmiş kişi” olduğunu düşünmesine yeter: “bir nesneyi resmederek ona sahip olur, ele geçirir.” (2010, s. 108)

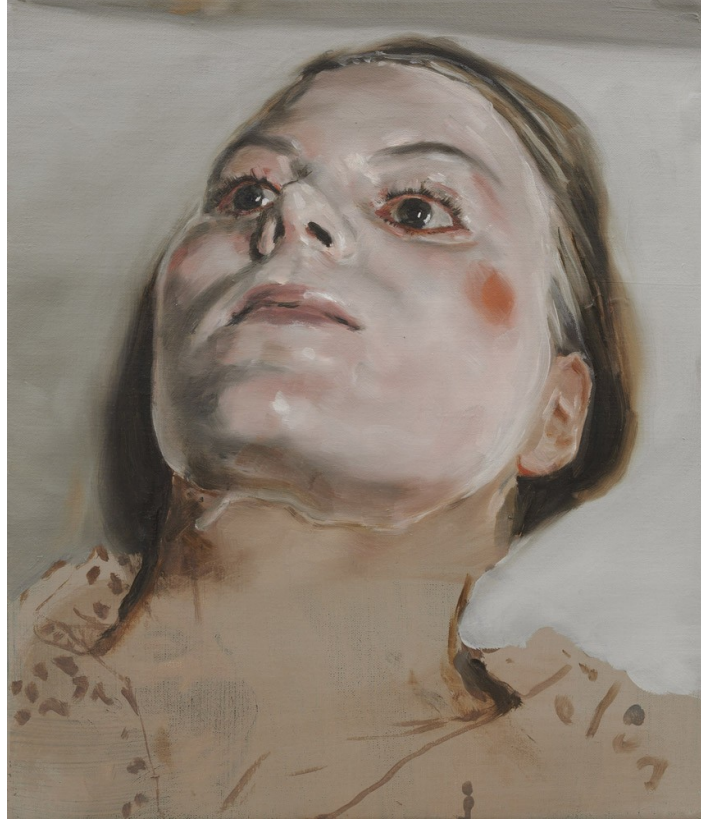
Picasso'nun kişiliği girift ve karmaşıktır. Onun kişiliğinde “büyücü” olarak başarısına karşılık “büyü”yü sömüren, Rasputin'i bile cebinden çıkartacak kadar kurnaz bir yan vardır. Kendisini sevilen bir insan kılmak ve bağımsızlığını savunmak için büyüü kullanan bir başka yanı daha vardır. Bir üçüncü yanıysa, sanatın gerçekten büyüden doğduğu noktaya olağanüstü yakın düşen duygudaşlıklar ve gereksinmelerce yöneltlen yanındır (Berger, 2010, s. 110).



Görsel 11. Pablo Picasso. Avignonlu Kızlar / Les Demoiselles d'Avignon. 1907. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm). <https://bit.ly/3jyYOE1>

Ressamın “Avignonlu Kızlar” (Görsel 11) tablosu sanat tarihinde bir dönüm noktasına işaret eder. Çalışmaya ve sanatçının sonraki çalışmalarına ilham veren, çoğunlukla büyüsel amaçlarla kullanılan, maske ve fetişlerle dolu Afrika ve diğer ilkel kabile sanatının sergilendiği Trocadero Müzesi ziyaretidir. Picasso, bu müzede gördüklerinden sonra, kötü ruhları kovmak için tablo fikrinin uyanışını Malraux'ya şöyle anlatır:

Ama tüm fetişler aynı şeye hizmet ediyordu. Onlar silahtı. Bağımsızlaşmaları ve ruhun özneleri olmaktan çıkmaları için insanlara yardım ediyorlardı. Araçtılar. Ruhumuzu şekillendirdiğimizde, özgürleşiyoruz. Ruh, bilinçaltı (hâlâ bundan pek bahsedilmiyor), duygulanım, bunlar aynı şey. Neden ressam olduğumu anladım. O korkunç müzede maskelerin, Kızılderili bebeklerin, tozlu mankenlerin arasında tek başınaydım. Avignonlu Kızlar (Demoiselles d'Avignon) bende o gün uyanmış olmalı ama biçimlerinden ötürü değil: çünkü bu benim ilk şeytan çıkarma tuvalimdi, evet! (Malraux, 2006, s.10)



Görsel 12. Michael Borremans. İsimsiz / Untitled. 2008. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 42 x 36 cm). <https://bit.ly/3mMf85Z>

Sanatçı bu tabloda ve diğer çalışmalarında çokça maske kullanmıştır. “Maske sözcüğü kem gözün etkisini massetme ve çelme yönünde koruyucu bir fonksiyonu olan nesne anlamındaki ‘muska’ kelimesinin Yunancasından gelmektedir” (Leader, 2004, s. 48). Michael Borremans’ın resminde olduğu gibi maskeler, izlenim yanılgısına yol açarak, kişiyi olduğundan farklı bir karaktere büründürür, yeni bir çehre kazandırır (Görsel 12). Jung’un kişinin farklı sosyal hayatlarında olduğundan farklı bir görünüm sunarak, toplumsal maskeler taktığımızı söylediği “*persona*” kavramını hatırlatır.

Kimi sanatçılar ise bedenlerini çalışmalarına dahil ederek büyü ayinini anımsatan performanslar sergilemiştir. Joseph Beuys performanslarında daima şamanlığa özgü kutsallaştırılmış nesnelere görünür kılarak toplumsal şifacı rolünü üstlenmiştir. “Beuys’un sanatı durmadan onu mitleştirir. İşlerine bakılırsa o bir şamandır, bir şifacıdır, kâhindir, büyücüdür, rahiptir” (Artun, 2015). 1965 yılında Düsseldorf’ta “Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?” (Görsel 13) ismini taşıyan

performansında balla kaplı vücuduyla, kucağındaki ölü tavşana galerideki resimleri anlatır, tavşanın patileriyle resimleri hissetmesini canlandırır. “Yorumlara göre Beuys burada, öteki dünyalarla, hayvanlar dünyasıyla ilişkiye geçebilen bir şaman rolündedir” (Artun, 2015). “Amerika Beni Seviyor Ben de Amerikayı” adlı performansında ise sistemli uygulamalarla Amerikan yerlilerinin çektiği acıları ve Nazi döneminde yaşananları bir kıl kurduyla aynı odayı üç gün paylaşarak, adeta günah çıkartma ayinine dönüştürür:

Bu gösteri, hem Amerikan yerlilerine uygulanan mezalim hem de Nazi mezalimiyle yaşanan travmaların bir kefareti gibidir. Bu travmaların sağaltılması yönündedir. Yani bir mesih gibi Beuys, insanlığı işledikleri günahlardan kurtarır. Bu günahların failleri, performansta ifade edildiği gibi, kurban olurlar (Artun, 2015).



Görsel 13. Joseph Beuys. Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Anlatılır / How to Explain Pictures to a Dead Hare. 1965. (Performans) <https://bit.ly/38EzLcp>

Sanat ve büyüün kökendaşlıkları nedeniyle büyüden beslenen sanatçı örneklerini çoğaltmak mümkündür. Sanatçıların, o ilkel büyücü kimliğini, insanlığın sancısını üstlenerek bugün de taşıdıkları söylenebilir. Sanat yoluyla kendi iç durumlarının veya içinde buldukları toplumun sıkıntılarını bastırarak, “arınmayı” gerçekleştirebilir görünmektedirler.

BÖLÜM 3: BİR BAŞKALDIRI STRATEJİSİ OLARAK TUHAF

Bir önceki bölümde büyüünün doğa yasalarına aykırı sonuçlar elde etmek isteyenlerin başvurdukları bir yol olduğundan bahsetmiştik. Şimdi ise normal düzene, alışılacagelmış işleyişe aykırı yaklaşımlar sergileyen sanatçıları tuhaf kavramı çerçevesinden inceleyeceğiz. “Tuhaf”, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde şöyle tanımlanmaktadır: “*Acayip, şaşılacak, garip, gülünç, anlaşılmaz, şaşılacak bir şey karşısında söylenen söz*” (TDK Sözlüğü, 2021)

Tuhaf, dikkatimizi çeken, tanımlayamadığımız, sıradan olmayan durum ve nesnelere tanımlarken sıklıkla dile getirdiğimiz bir kavramdır. Tuhaf şeyler, farklı bir bakış açısı sunarak, kalıplaşmış yargılarımızdaki boşluğu değerlendirmekte, karşı karşıya kalındığında düşünmeye ve yeni bir yargı oluşturmaya zorlamaktadır.

Rudolf Arnheim “Görsel Düşünme” adlı yapıtında “bir algısal örüntü, ne denli örgütlü ise ve çevresinden ne denli açıkça farklılaşıyorsa, kolaylıkla tanınma şansı o derece artar” demektedir, biyolojik evrimin bir sonucu olarak; “bir şey, kesin biçimde tanımlanmış karakteri sayesinde ayırt edilmedikçe, bilinen, beklenen ya da tepki gösterilecek bir şey olarak” fark edilemeyeceğinden bahsetmektedir (Arnheim, 2007, s. 45).

Leppert ise bir müze ziyaretinde yan yana sergilenen portrelere fazla zaman ayrılmazken, diğerlerinden radikal biçimde farklılaşarak geç Rönesans resminde dikkat çeken bir Arcimboldo portresiyle (Görsel 14) ilk kez karşılaşılan izleyicinin “gördüğü şey karşısında çakılıp kalabileceğinden” bahseder (2009, s. 230). Böylesine tuhaf bir temsili, alıcısını hoşgörü timsali, yeniliklere açık ve cesur bir kişilik olarak tanınmasına katkı sağlayan işlevini şöyle değerlendirir:

Arcimboldo’nun resimleri hiç kuşkusuz kendi nükteliğinin tezahürleridir. Ama aynı zamanda müşterisinin de nükteli olduğunu göstermeye yarar. İmparatorun kendi bilgisi ve onayı dahilinde bir bitki ve çiçek kokteyli olarak resmedilmesi hem onun nüktedanlığını hem de siyasi koltuğunun güvende olduğunu gösteriyor. İktidarının ve koltuğunun sağlam olduğundan emin olmayan hiçbir yönetici bırakın sipariş vermeyi, insanları güldürecek bir resmin yapılmasına asla izin vermez (Leppert, 2009, s. 232).

Arcimboldo’nun meyve, sebzelerden oluşan portrelerinin izleyicisini farklı bakmaya yönelik tavrı “trompe l’oeil” olarak tanımlanan özellikle 17.yy.’da yaygınlaşan resim türünde de karşımıza çıkmaktadır. Bu tür resimlerde anlatımcı bir konuya yer



Görsel 14. Giuseppe Arcimboldo. Vertumnus / Kutsal Roma İmparatoru Rudolf II. 1591.
(Panel Üzerine Yağlıboya, 70x58). <https://bit.ly/38q7SEv>

verilmez, daima aldatılmaya yönelik bakış için bir şeyler sunulur. Leppert'in deyimiyle; "resimlerdeki 'içerik' ya da 'anlatı' görülüyor olmalarıdır" (2009, s. 42). İzleyiciyi şaşırtmak amacıyla üretilmiş bu resimlerin malzemesi yanılsamadan ibarettir. Bu türde çalışmalar üretmiş William M. Davis ve Cornelius Norbertus Gijbrechts yarattıkları yanılsamayı bir üst boyuta taşımışlardır. Her ikisi de tablonun arkasını izleyiciye göstererek, neresinin önü, neresinin gerçek arkası olduğunu düşündüren ve algılarımızla oynayan tuhaf tasarımlar yakalamıştır (Görsel 15, 16). Leppert'in "olmayan bir resmin resmi" (2009, s.45) olarak nitelediği bu sıra dışı tasarımlar izleyiciye gördüklerinin arkasında gerçekte var olmayan bir tablonun varlığını vaat etmektedirler.



Görsel 15. Cornelis Norbertus Gijsbrechts. Ters çevrilmiş resmin arkası / The Reverse of a Framed Painting. 1670. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 66.6 x 86.5 cm). <https://bit.ly/3zEeL1i>

Görsel 16. William M. Davis. Bir Tablo Arkası / A Canvas Back. 1870. (Tuval Üzeri Yağlıboya). <https://bit.ly/3zBrjqa>

Tarih boyunca birçok yeni düşünce sanat birikimine eklenerek çeşitlilik kazandırmıştır. Yeni düşüncelerin bu birikime eklenmesi sürecinde karşı çıkışlar yaşanmış, kimi demode düşünceler terk edilmiş, yeni düşüncelere yerini bırakmıştır. B. Cömert, estetik anlayışlarımızın sınırını genişleten yenilikler üzerine şunları söylemektedir:

Alışılmış beğeni ölçülerimizi zorlayan, hatta ilk karşılaşmada bize olumsuz estetik yargılar bile verdiren birçok yenilik, onları tabanda besleyen ilke ve gerçekler anlaşıldıktan sonra, içimizde yeni kapılar açarlar, beğenimizin sınırlarını biraz daha genişletirler, yenilikleri daha sağlıklı ve gerçeğe uygun bir biçimde kabul edebileceğimiz bir düzeye ulaştırırlar bizi (Cömert, 1999, s. 9).

Cömert'in sözünü ettiği yenilikle ilk defa karşılaşma anında ortaya çıkan bu olumsuz yargılar, alışılmış beğeni formlarına yabancılıkları nedeniyle tuhaf karşılanabilmektedir. Gelenekleşmiş kalıplara aykırı yaklaşımlar sergilemek, yeni düşüncenin ortaya çıkışında kaçınılmaz görünmektedir. Tuhaf, burada eski düzenin yıkımına arka çıkmakta ve anahtar bir rol üstlenmektedir. Tümüyle yeni, alışlagelmişin dışında farklı bir stratejidir. Sanat tarihi boyunca, özellikle rönesanstan günümüze değin ortaya çıkan sanat anlayışlarının, yerini yenisine devrettiği düşünülürse, pek çok kez "tuhaf"la karşı karşıya kalındığı söylenebilir. Söz gelimi 18. yüzyılda sanat izleyicisinin dar saray çevresinden toplumun geniş katmanlarına yayılmaya başlaması, ressamın atölyede çalışmayı reddederek doğaya çıkması gibi unsurlar, pek çok avangart akımın ortaya çıkmasına neden olmuş, ortaya çıkan bu akımlar genellikle küçümseyici eleştirilerle adlandırılmıştır.

Walter Benjamin, tablolara aynı anda bakılmasıyla geniş kitlelerin ilgi taleplerinin resimde bir krize neden olduğunu belirterek, yeni sanat formlarının etkileri üzerine şunları söylemektedir:

Bir sanat formunun toplumsal etkisi ne kadar azalır, toplum içinde o sanat formuna yönelik eleştiri ve beğenilerde o kadar farklılık yaşanır. Konvansiyonel sanat formları hiç eleştiriye uğramadan beğenilirken, gerçekten yeni olan sanat formları tiksintiyle eleştirilir (Benjamin, 2015, s. 46).

Gombrich ise yeni sanat anlayışlarının gelenekle mücadelesini yorumlarken, ortaya çıkan tuhaflığın hoşgörülle karşılanmasının izleyici üzerindeki işlevini sorgular:

XIX.yüzyıldan beri, birçok sanatçı, boğucu gelenekçiliğe karşı, kentsoyluyu şaşırtarak savaştığını ileri sürmüştür. Ne yazık ki, kentsoylu bu arada, şaşırtılmış olmanın çok eğlenceli bir şey olduğunu anladı. Büyümeyi reddeden ama yine de çağdaş dünyada kendine bir yer bulan insanların tuhaf davranışlarını izlemekten hoşlanmaz mıyız? Üstelik, yeni şeyler karşısında şaşırmayı reddederek ne kadar ön yargısız olduğumuzu herkese gösterme şansını da elde etmez miyiz? (1997, s. 613 - 614).

19. Yüzyıla varıncaya kadar ortaya çıkan sanat hareketleri ve sonrasında gelişen avangard akımların, geleneği kırmak için tuhaf karşılanabilecek yaklaşımları, onlara yöneltilen eleştiriler de düşünüldüğünde, örneğin Empresyonistlerin sadece bir izlenimin peşinden koşmaları, Fovistlerin “vahşi” olarak değerlendirilmesi veya Kübistlerin geometrik tavırlarıyla kıyaslandığında hiç birisi Dada kadar tuhaflığın sınırlarını zorlamamıştır. Akımın karakteri estetik beğeniyi tümüyle reddederek mantıksız, anlamsız veya saçma üretimlerde kendisini göstermiş, sanat karşıtı hareket olarak tanımlanmasına yol açmıştır. “Marcel Duchamp, hazır-nesne kullanımı ve sanatın ne olduğuna ilişkin felsefi sorgulamasıyla 20. Yüzyıl sanatının en etkili figürlerinden bir olmuştur” (Antmen, 2009, s. 127). New York’taki Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nun sergisine gönderdiği “Çeşme” isimli, “Richard Mutt” imzalı pisuar, estetik yargılara saldırı niteliğinde bir nesnedir. Bu “nesne”yle Danto’ya göre; “güzelliğin gerçekten de sanatın tanımlayıcı öz niteliği olamayacağını ispatlıyordu Duchamp” (2010, s.113). Aynı şekilde Mona Lisa’nın röprodüksiyonunun, altına “L.H.O.O.Q.” yazarak ve bıyık, sakal ekleyerek müdahale etmesi, baş yapıt niteliğindeki bir esere doğrudan saldırı niteliğindedir. Passeron’a göre Duchamp burada sadece sanatı değil aynı zamanda “kadın”ı da hedefine almaktadır (Passeron, 1996, s. 31). Duchamp’ın bu başkaldırısı Danto’ya göre estetik, sanat felsefesi ve sanat pratiğini keskin çizgilerle ayırmaktadır (2010, s. 113).



Görsel 17. Meret Oppenheim. Tüylü Kahvaltı / Le Déjeuner en fourrure. 1936. (Tüy kaplı kupa, tabak ve kaşık, Kupa; çap 10.9 cm, tabak; çap 23.7 cm, kaşık; 20.2 cm). <https://mo.ma/2Y2DNsL>

Görsel 18. Giorgio de Chirico. Aşk Şarkısı / The Song of Love. 1915. (Tuval üzeri Yağlıboya, 73x59.1 cm). <https://mo.ma/3oprdf>

Dada hareketinin tuhaf karşılanabilecek bu tavrı daha sonra Gerçeküstücülükte de kendisine yer bulmuştur. Meret Oppenheim'in "Tüylü Kahvaltı" (Görsel 17) çalışmasıyla işlevinden ayırttığı fincanı gerçeküstücü bir objeye dönüştürmüştür. Freud'un davranışların kaynağını bilinçaltında aradığı çağda, "gerçeküstücüler bu isyanın bayrağını hayallerin, rüyaların, bilinçaltının derinliklerine inebilen bir sanatta aramışlardır" (Antmen, 2009, s. 135). Düşlerin doğası gibi tuhaf ve acayiplikleri ön plana çıktığı çalışmalar üretmişlerdir. Resim diliyle düşlerin formuna yaklaşan çalışmalar üreten Chirico şöyle demektedir:

Mermer kahramanlara, havada hareketsiz duran heykellere, kış güneşinin hiç ısıtmadan, sevmeden, mükemmel bir şarkı gibi üzerimize inen ışınlarına baktım. Bir kuş kafesinde ötüyordu. İşte o an insanları tuhaf formlar yaratmaya götüren gizemi hissettim. O zaman yaratı süreci, yaratıcıdan çok daha olağanüstü geldi bana (Aktaran Antmen, 2009, s. 140).

Gombrich'e göre Chirico'nun arzusu "anlaşılmaz ve beklenmedik bir şeyle karşılaştığımızda bizi saran o gariplik duygusunu yakalamaktı" (1997, s. 590). Chirico'nun da sözünü ettiği gibi, gerçeküstücülerin tuhaflikları kullanarak sıradan dünyanın sınırlarını aşma mücadelesine giriştikleri söylenebilmektedir. (Görsel 18) Lynton ise Chirico'nun seçtiği sıra dışı nesnelerin şaşırtıcı etkisinin nedenini "yalın ve saygın" bir anlayışta resmedilmesine bağlamaktadır (2004, s. 160).



Görsel 19. Rene Magritte. Bu bir pipo değildir / Ceci n'est pas une pipe. 1929. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.33 x 81.12 cm). <https://bit.ly/3Bkh89Q>

Gerçeküstücüler arasında benzer bir anlayış sergileyerek farklılaşan diğer bir isim Rene Magritte'tir. Ressamın bir pipo resminin altına eklediği "Bu bir pipo değildir" (Görsel 19) ibaresi, imge ve kavram arasındaki alışıldık bağlantının sorgulanmasına neden olmaktadır. İmgenin tersyüz edilmesiyle resmin tuval üzerine sürülmüş boyadan ibaret olduğunu unutturur. Bu şekilde önce piponun varlığını güçlendirir arkasından da onu inkar eder. Magritte imge ve sözcük oyunlarını "Düşlerin Anahtarı" isimli çalışmasında sürdürür. Bu sefer de bir çantanın altına "gökyüzü", çakının altına "kuş", yaprağın altına "masa", süngerin altına ise "sünger" yazar (Lynton, 2004, s.181). Burada ise bizi düşünmeye iten şey ise neden sonuncusunun aynı kaldığıdır. Freud düşler üzerine şunları söyler: "Düşlerdeki imgelemenin kavramsal konuşma gücü yoktur. Söylenmesi gerekeni resimler halinde getirmek zorundadır ama hiç bir kavram zayıflatıcı etkileri kaldıramayacağı için resimsel biçimi tam ve güçlü bir biçimde kullanır" (Freud, 1996, s. 135). Magritte de böylesi imgesel düşünmenin derinliklerine kendi sözcükleriyle müdahale eder.

Danto, John Cage'in "4.33" olarak adlandırdığı, hiç nota kullanmadan sessizliğin sesini dinletmek istediği bestesine izleyicilerin tepkisini şöyle aktarır: "Kalabalık gruplar halinde konseri terk etmişlerdi. Ağzlarında 'Cage çok ileri gitti' lafı dolaşıyordu" (2014, s. 34). "Tuhaf", burada görüldüğü üzere geleneğe karşı başkaldırı stratejisi olarak değerlendirilebilmektedir. Kuşkusuz boğucu geleneğe ait bu sınırlar genişletildiğinde, sanat eyleminin daha fazla çeşitleneceği söylenebilir. Ancak sanatçıların kimi zaman sınır tanımayan (Cage örneğinde görüldüğü gibi), hatta kimi zaman provokasyona varan kışkırtıcı yaklaşımları tuhaflığın sınırlarını zorlamakta, bu başkaldırı stratejisini belki de farklı bir kategoriye taşımaktadır.

Tuhafliklarla karşı çıkışların, başkaldırının, direnç göstermenin ilişkili olduğu görülmektedir. Deleuze sanat eserinin aynı zamanda bir direnme eylemi olduğunu söyler. Ve "yalnızca direnme eylemi ölüme direnir" diye de ekler (2003, s. 41).

BÖLÜM 4: KAVRAMLARIN BİR BÜTÜN OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

Dünya katı fizik yasalarıyla çevriliyken hayal gücümüzdeki serbestlik ve rahatlık hem şaşırtıcı hem de büyüleyicidir. Örnek vermek gerekirse, gerçek dünyada bir topu, avuçlarımızdan yere bıraktığımızda düşeceğini, sekeceğini, müdahale etmezsek başka bir ihtimal olmayacağını iyi biliriz. Ancak hayal gücümüzle topu bıraktığımızda, zihnimizde uçmaya başladığını canlandırabiliyor olmanın hiç bir fizik sınırının bulunmayışı çok etkileyicidir. Katı kurallarla işleyen dünyanın esaretine katlanmak için verilen bir armağan gibidir hayal gücü. Resim üzerinde hayal gücünün bu sınırsızlığını keşfetme ve kavramların zihinsel olarak uyanış süreci 2015 yılında 'Konsantrasyon' adlı kişisel serginin hazırlığı sırasında oluşmaya başlamıştır.

Bu dönem meditasyon yoluyla insan davranışlarını ve iç dünyayı daha fazla keşfetme isteğini uyaran; kaygı, korku, mutluluk, huzur, arzu gibi konularda iç çatışmalarla yüzleşilen bir süreçti. Serginin ismi bu nedenlerden kaynaklanmaktadır. Kavramların zihinde bıraktığı izlere yoğunlaşmalar, yeni imgelerin ortaya çıkmasına olanak sağlamış olmalıdır. 2015-2018 yılları arasındaki çalışmaların kapsamında "gizem", "büyü", "tuhaf" kavramları yer almaya başlamıştır.

2015 tarihli "Usta" (Görsel 20) isimli çalışma, figürün bir demir parçasını kol gücünü es geçerek zihin yoluyla havaya kaldırmasını canlandırmaktadır. Böyle uygulamaların gerçekliğine inanan kişiler olsa da zihin yoluyla bir nesneyi kontrol etmek, büyüleyici bir görüntü sunduğu kadar insanların konfor düşkünlüğünün, rahatlık arzusunun üretimi bir söylenceden ileriye gidememektedir. İnsanların çaba göstermeden sonuca ulaşmak istemesini, günümüzde teknolojinin de desteğiyle yaygınlaştığını gözlemlemekteyiz. Resimdeki figür ve gölgesi bir birlerine karşıt bir eylemde olduğu izlenimini uyandırır. Figür insan doğasına aykırı bir şekilde demir parçasını rahatça kontrol etmekteyken, gölgesi ise demir parçasını sıkıca tutuyor görünmektedir. Kolaylık ve zorluk arasında emeğin gücü artık gölgede kalmıştır.



Görsel 20. Numan Seven. Usta. 2015. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm)



Görsel 21. Numan Seven. Mühendis. 2015. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 50 cm)

Benzer bir ironi “Mühendis” (Görsel 21) isimli çalışmada da sürdürülür. Teknolojik, ekonomik ve sosyolojik gelişmelere paralel, alanında iyi yetişmiş, liyakat sahibi kişilerin yaşadığı değer kayıpları veya işini hakkıyla yapma arzusu oyun kartlarıyla bir yapı kurmaya çalışan ellerle betimlenmiştir. Oyun kartlarından oluşturulmaya çalışılan yapının yüzeyi parlak, kaygan bir yüzeydir. Türkiye’de inşaat sektöründeki gelişmeler ve ülkede yaşanan diğer gerçeklerin simgesel düzeyde yansıtılması amaçlanmıştır.

Bu seri içerisinde yer alan “Muamma” isimli çalışmada (Görsel 22) düz bir yüzeye serilmiş oyuncak harfler ve gölgeleri betimlenmiştir. Çalışma sanatın tıpkı bir şifre gibi çözülmeyi bekleyen doğasına ithafen yapılmıştır. Çoğunlukla 3 yaş altı çocuklar için tasarlanan bu oyuncaklar okul döneminde harflere aşinalık oluşturmak için tercih edilmektedir. Çocuğun harflerle bellek ve anlam kurma çabası gibi sanat eseri de izleyicisine anlamlandırma arayışı sunmaktadır. Nitekim sergi sırasında izleyicilerin en çok merak ettikleri tablo olmuştur. Pek çok ziyaretçi

tablonun içerisinde şifreli mesajın ne olduğunu sormuş, “sadece izleyicinin bulabileceği bir bilmece” yanıtıyla yetinmişlerdir.

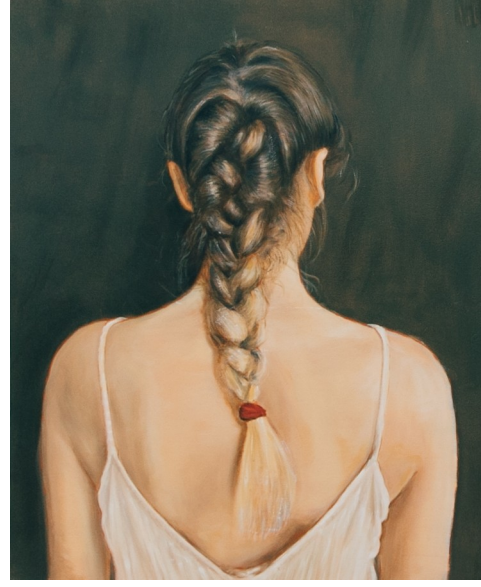


Görsel 22. Numan Seven. Muamma. 2015. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 x 60 cm)

İnsanların portrelerinin tiyatral bir atmosferde resmedilmesi yine aynı döneme rastlamaktadır. Portrelerde genel olarak, insan psikolojisinin çehrelerimizde beliren çeşitli ifadelerinin yakalanması amaçlanır. Kişinin karakterini bu ifadeler ele verir. Bu sayede tanımadığımız bir kişi hakkında fikir ortaya sürmek mümkündür. Ancak bu ifadelerin farklı bakış açılarıyla belirsizliğini sağlamak, ip uçlarını daraltmak gizemli bir atmosfer doğurabilir. “Yüzleşme” (Görsel 23) isimli çalışmada elinde ayna tutan bir kadın görünmekte, aynanın yansıması izleyiciye gösterilmektedir. Aynadan yansıyan görüntü belirsizdir. Aynadaki çehre belki de tabloyu seyreden çehresidir. “Kırmızı Toka” (Görsel 24) isimli çalışmada ise tabloda bize tamamen arkasını dönmüş bir kadın yer almakta, bize neden sırtını döndüğünün cevabını verecek hiçbir şey gösterilmemektedir. Onu tanımlayan tek şey kırmızı bir tokadır. “Körebe” isimli çalışmada (Görsel 25) izleyiciye bandaj nedeniyle, göz teması kuramayacağı bir portre sunulmuştur. Karşımızdaki insanın davranışlarımızı denetleyen gözlerinin kapalı olduğu anlar, çocuksu bir kuralsızlık fırsatı sunmaktadır.



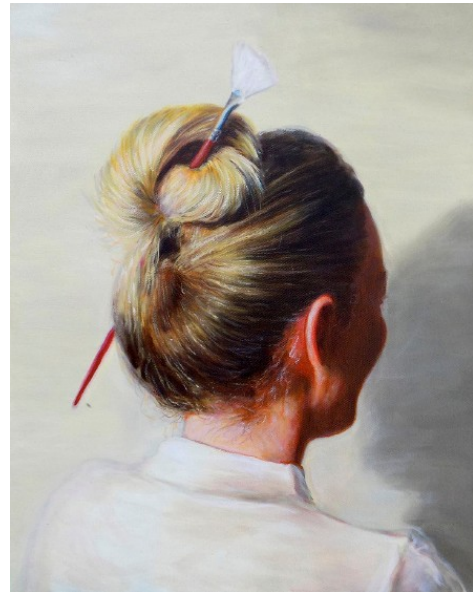
Görsel 23. Numan Seven. Yüzleşme. 2018. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 54 cm)



Görsel 24. Numan Seven. Kırmızı Toka. 2018. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 60 cm)



Görsel 25. Numan Seven. Körebe. 2018. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm)



Görsel 26. Numan Seven. Unutulmaz Gülüş. 2019. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm)

Portrelerdeki bu belirsizliğin oluşturduğu merakın “Unutulmaz Gülüş” (Görsel 26) adlı çalışmada artırılmasının amaçlandığı söylenebilir. Sırtını bize dönmüş figürün yanağına dikkatle bakıldığında güldüğü anlaşılmaktadır. Ama neden ve nasıl güldüğü belirsizdir. Fonda düz duvar dışında hiç bir şey belli değildir. Belki de tablonun izleyicisinin resim hakkındaki yorumuna bir gülümsemedir.



Görsel 27. Numan Seven. Bakış. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 x 60 cm)

İzleyiciyi resme dahil etmeyi hedefleyen kompozisyonlar bu çalışma kapsamında üretilen resimlerde de görülebilmektedir. “Bakış” adlı çalışmayı incelersek (Görsel 27) karşısında ona bakanların arkasında dikkat çekici bir olay olduğunu hissettirecek, izleyiciyi arkasına bakma refleksine düşürecek bir bakışla karşı karşıya kalındığı söylenebilir. Figürün tüm ilgisi izleyiciye poz vermek yerine onun arkasında olup bitenlere yöneliktir. Benzer bir yaklaşım “Kaşık Bükücüsü” isimli çalışmada da görülebilmektedir (Görsel 28). Tablo, nesnelere zihin yoluyla hareket ettirilebileceği iddiasında kararlı, konsantre olmuş bir figürü betimler. Ne var ki, eğilmiş kaşığın dışbükey ayna vazifesi gören yansımasında, ressamın bu resim üzerinde çalıştığı fark edilebilir. Sinema terminolojisiyle söylesek, resim kendi ortaya çıkış sürecinden “kamera arkası” gibi bir kesit sunmakta, gerçeklik algısını şaşırtmayı hedeflemektedir. Çift yönlü bu bakış gerçek sihrin sanat eserinin ortaya çıkışında saklı olduğunu anımsatır.



Görsel 28. Numan Seven. Kaşık Bükücüsü. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm)

Görsel 29. Numan Seven. Kedili Kadın. 2019. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm)

“Kedili Kadın” isimli çalışma (Görsel 29) elinde sahiplendiği kedisiyle poz veren figürü betimlemektedir. Kolundaki tırmalama izlerine rağmen, ikilinin aynı yöne bakmaları tuhaf ilişkilerine değin ipuçları sunmaktadır. Kolunda hissettiği acı ve yüzündeki gülümsemenin verdiği mutluluğunun oluşturduğu kontrast, tuhaf çağrışımlar uyandırmaktadır. “Yelpazeli Kız” isimli çalışmada (Görsel 30), yelpaze arkasında yüzünü saklayan, belki de yelpazenin aralıklarından bizi gözetleyen bir kız görünmektedir. Yüzünü saklayarak, insan yüzüne karşı verdiğimiz onu tanımaya ve analiz etmeye yönelik tepkileri boşa çıkartan bir çocuktur. “Maskeli Kız” isimli çalışmada (Görsel 31) resimdeki kız çocuğu bu sefer yüzünün bir kısmını maskeyle örtmekte, gizlice bize bakmakta, bizimle oyun oynamaktadır. Elinde tuttuğu maske bir çocuğun sevmeyeceği türden renksiz bir maskedir. “Uçan Kız” isimli (Görsel 32) çalışmadaysa yanılısamaya başvurulduğu söylenebilmektedir. Yere düşen gölgeden kızın uçtuğu izlenimine kapılırız, oysa duvara düşen gölgeyle zemindeki tuhaf gölgenin bir birleriyle uyuştugu söylenemez. Gölgelelerin kaynaklarındaki bu çelişkiyle, ayaklarının yere basıp basmadığı izleyicinin algısına bırakılmış bir belirsizliktedir.



Görsel 30. Numan Seven. Yel pazeli Kız. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 80 cm)



Görsel 31. Numan Seven. Maskeli Kız. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm)



Görsel 32. Numan Seven. Uçan Kız. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 50 cm)



Görsel 33. Numan Seven. Kadının Öfkesi. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 81 cm)

“Kadının Öfkesi” (Görsel 33) adlı çalışmada gözlerindeki boyaların aktığı bir figür görünmektedir. Figür ağladığı izlenimini verse de yüzü kararlı ve ne yapacağını bilen bir ifadeyle kaplıdır. Böylesi bir ifadeyle karşı karşıya kalındığında insanlar genellikle “ne olduğunu”, “şimdi ne yapacağını” merak ederler. Çalışma Türkiye’de yükselen kadın hareketleri, *İstanbul Sözleşmesi* tartışmaları sırasında yaşanan gerilim ve şiddet olaylarıyla ilişkilidir. Geçmiş ve şimdiki zamanın bir arada sunulduğu çalışmada, geçmişte yaşananlar akmış göz boyasında, şimdiki zaman ise yükselen kadın hareketleriyle çözüm yolunu görmüş kararlı ifadeyle saklıdır.

“Seni Cennette Görsem Elimi Tutar Mısın?” (Görsel 34) isimli çalışma bir hayvana ait kafatasıyla ilişki kurmaya çalışan bir figürü betimlemektedir. Korkuluk maksadıyla bir süre kullanılan, gerçek bir hayvana ait kafatasının, ardında bıraktığı izler üzerinde sanatsal amaçlarla sık sık çalışıldığında, onunla manevi bir ilişki kurulması kaçınılmazdır. Ne var ki Covid-19 pandemisi başladığında yaşanan belirsizlik, ölüm ve korku çalışmaya yansımış görünmektedir. Çalışma ülkece alınan önlemler sırasında gerçekleşmiş, yaşanan kısıtlamalar sebebiyle tamamlanması uzun sürmüştür. Çalışmaya Hans Holbein’in “Elçiler” eserinde yer alan belirsiz kafatasının ilhamıyla başlanılsa da yaşanan gelişmeler çalışmanın

evrilmesine neden olmuştur. Çalışma ölü bir hayvana ait kafatası yoluyla onun ruhunu hissetmeye çalışmakla, başka bir deyişle ölümü hissetmekle ilişkilidir.



Görsel 34. Numan Seven. Seni Cennette Görsem Elimi Tutar Mısın?. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm)



Görsel 35. Numan Seven. Pandemia. 2021. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 90 cm)

Pandemi başlangıcında yaşanan belirsizlik, korku ve panik çokça kişiye bu duyguyu yaşatmış görünmektedir. "Pandemia" isimli çalışma (Görsel 35) bu süreçte insan psikolojisinin çaresizliğini anlatır. Yaşayan canlı bir çiçekle, ölü bir hayvan kafatası arasında evinde sıkışmış bir insanı konu edinir. Burada kadının bedenini saran perde, evini simgeleyen bir metafora dönüşmüştür. Bedenini perdeden yani evinden ayıramaz haldedir. Aynı zamanda perdenin ironik biçimde şık bir elbiseye benzeyen şekli, şık kıyafetlerle pandeminin olmadığı zamanda yapılan aktivitelerin artık mümkün olmadığını çağırıştırır. Artık tüm aktiviteler ise onun için evindedir.

SONUÇ

Bu çalışmada “gizem, büyü, tuhaf” kavramları bir bağlam olarak ele alınmış ve bu bağlamdan hareketle çeşitli imgeler ve metaforlar üretilmiştir. Kavramların sanat tarihinde nasıl yer bulduğu araştırılmış, sanat tarihinin farklı dönemlerindeki izi sürülmüş, etkileri incelenmiştir. Böylece farklı tarihsel dönemlerdeki eser örnekleri keşfedilmiş ve bir çok düşünürün görüşlerine bu çerçeveden yer verilmiştir.

Bu tez çalışması vesilesiyle; gizemin, bilinmeyene karşı merak ve keşfetme güdüleriyle harekete geçirici insan doğasının bir parçası olduğu görülmüştür. İnsanın bilinmeyen dünyayı anlamlandırma mücadelesi gibi izleyici için de eser bir anlamlandırma halidir, eksiksiz bir açıklama yapmak mümkün görünmemektedir. Bu da eserin farklı yorumlara kapılarını açması anlamına gelmektedir. Bu nedenle gizemin hem sanatı hem de düşünceleri besleyen ana olgulardan biri olduğu söylenebilir.

Keşfetmeye açık, gizemli bu dünyayı açıklama arayışının, büyü ile kendisine bir teselli bulduğu, doğayı istediği gibi şekillendirebilme düşüncesiyle ve sınırları aşma arzusuyla bir çıkış yolu aradığı izlenimini uyandırır. Temsil boyutundan öteye geçemeyen bu arayış, insan ruhunu rahatlatmış görünse de ancak varsayımlar ve yanılsamalarla kendisine dayanak sağlayabilmiştir. Sanat eserlerinin düşlerin doğasına yakınlıkları nedeniyle dünyevi sınırları aşmak için yeni bir alan sağladığı söylenebilir. Her ne olursa olsun sanat ve büyü bir karşı çıkış halidir. Sanatın kendini yenileyebilmesi ancak normal işleyişe karşı “sıra dışı” olanın yarattığı heyecanla gerçekleşebilmektedir. “Tuhaf” kavramı anahtar bir rol üstlenerek bu heyecanı gidermektedir. Ancak kavramının sıra dışına çıkma eyleminin filizlendiği ilk evre olarak değerlendirilmesi, sanat pratiği içinde sınırları zorlayan kimi kışkırtıcı yaklaşımlar hakkında ip uçları verse de bu yaklaşımlardan ayrı tutulması ihtiyacını doğurmaktadır.

Kavramların bir bütün olarak değerlendirilmesi, sanatçıların kavramlarla bağlarını koparmaması, yeni eserlerin ortaya çıkış sürecinde önemini hissettirmektedir. Her şeyin işlemden geçmiş, kullanıma ve tüketime hazır sunulduğu günümüzde sanat ve sanatçıların kavramlarla bağlarını güçlendirmesiyle çözülmeyi bekleyen yeni bilmecelere, şaşırtmacalara daha çok ihtiyacımız yok mudur?

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, Rudolf. (2007). *Görsel Düşünme* (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, Ahmet. (2007). *İlkçağ Felsefe Tarihi 3 Aristoteles*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Artun, Ali. (2015). Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?, *e-skop*. Erişim: 21.07.2021. <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>
- Baudrillard, Jean. (2010). *Sanat Komplosu* (E. Gen-l. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2011). *Çaresiz Stratejiler* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Z., Lyon, D. (2016). *Akışkan Gözetim* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.
- Berger, John. (2010). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (Y. Salman-M. G. Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozkurt, Nejat. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Cassirer, Ernst. (2011). *Sembol Kavramının Doğası* (M. Köktürk, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Cassou, J., Pillement, G. ve diğerleri. (1999). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi* (Ö. İnce-İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cömert, Bedrettin. (1999). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Danto, Arthur C.. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, Arthur C.. (2014). *Sanat Nedir* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. (2003). *İki Konferans* (U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Fischer, Ernst. (2012). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Foucault, Michel. (2001). *Kelimeler ve Şeyler* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Freud, Sigmund. (1996). *Düşlerin Yorumu I* (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, Sigmund. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H.. (1997). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran- Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, G.W. Friedrich. (2015). *Estetik II Güzel Sanat Üzerine Dersler* (T. Altuğ-H. Hünler, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Heidegger, Martin. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşıllı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Jung, C. Gustav. (2005). *Dört Arketip* (Z. A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, Jacques. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (N. Erdem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leader, Darian. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı Sanatın Bizden Gizledikleri* (H. Akdemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan-S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Malraux, Andre. (2006). *Obsidiyen Kafa* (Z. C. Özatalay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Meydan-Larousse. (1995). *Büyük Lûgat ve Ansiklopedi: Cilt 3*. İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Ökten, Nazlı. (1995) Merak Üzerine Büyük Laflar. *Hayalet Gemi*, 26, s.4-5.
- Panofsky, Erwin. (2012). *İkonoloji Araştırmaları Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar* (O. Düz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

- Passeron, Rene. (1996). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (S. Tansuğ, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Read, Herbert. (2014). *Sanatın Anlamı* (N. Asgari, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Simmel, Georg. (2016). *Gizliliğin ve Gizli Toplumların Sosyolojisi* (İ. Dünder, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- TDK Sözlüğü. (2021). *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim: 05.06.2021
<https://sozluk.gov.tr>
- Thomson, George. (1991). *İnsanın Özü Bilimin ve Sanatın Kaynakları* (C. Üster, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

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 yararlanması 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.

05/01/2022

C. Numan SEVEN

Yüksek Lisans
Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Gizemli, Büyülü, Tuhaf İmgeler

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
05-01-2022	28	59272	23-12-2021	%18	1737727398

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 05/01/2022)

C. Numan SEVEN

Öğrenci No.: N18237519

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Prof. Necla RÜZGAR)

**Master's
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Images of Mysterious, Magical, Strange

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
05-01-2022	28	59272	23-12-2021	%18	1737727398

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. (date 05/01/2022)

C. Numan SEVEN

Student No.: N18237519

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Prof. Necla RÜZGAR)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

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

05/01/2022

C. Numan SEVEN

*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 korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (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 teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

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

