

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

RESİMDE FİĞÜR VE DOĞA İLİŞKİSİNE POSTMODERN BAKIŞ
Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan
Gülistan KARAGÜZEL

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Doç. Sedat BALKIR

İstanbul 2019

Gülistan KARAGÜZEL tarafından hazırlanan **RESİMDE FİGÜR VE DOĞA İİŞKİSİNE POSTMODERN BAKIŞ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 26 / 06 / 2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

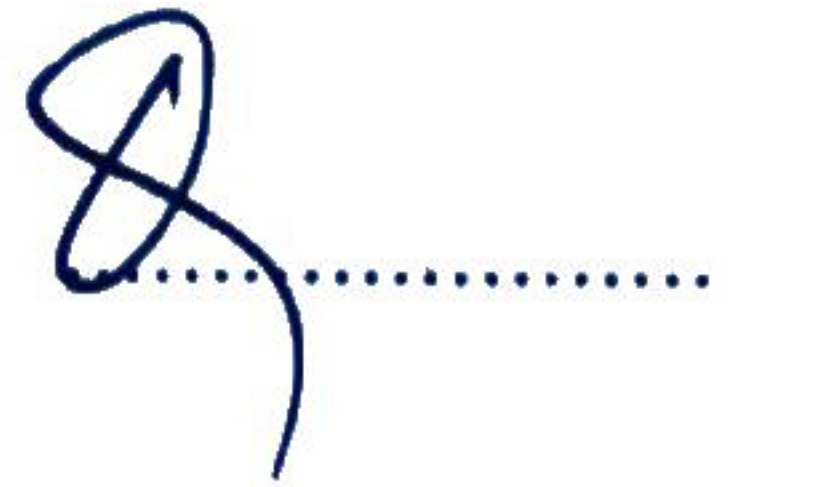
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Sedat BALKIR (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. M. Orkun MÜFÜOĞLU



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Nesli TÜRK (Nişantaşı Üni.)



T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

RESİMDE FİĞÜR VE DOĞA İLİŞKİSİNE POSTMODERN BAKIŞ
Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan
Gülistan KARAGÜZEL

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Doç. Sedat BALKIR

İstanbul 2019

ÖNSÖZ

“Doğayla baş başayken kendimizi öylesine rahat ve keyifli duymamızın nedeni, doğanın bizim hakkımızda bir görüşü olmayışıdır.”

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Bu çalışmayı destekleyen Dr. Öğr. Üyesi Sedat Balkır’a, Prof. Mustafa Orkun Müftüoğlu’na, özet bölümünün İngilizce’ye çevirisini yapan ve bütün metnin düzeltelerinde yardımcı olan Dr. Öğr. Üyesi Nesli Türk’e, dostlarıma ve ablama teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışmada postmodernist açıdan resimde doğanın ele alınış biçimleri sanatçılar ve yapıtları üzerinden incelenmiş, baskın olan kavramların açıklanması örneklenmesi ve nihayetinde kendi çalışmalarımıla bağlantı kurulması hedeflenmiştir.

Öncelikle geçmişten bugüne doğaya bakış ve onu sorgulama şeklimizin resmi nasıl şekillendirdiği kısa bir özet olarak açıklanmıştır. Modern insanın yabancılaşma ve ötekileşme problemlerinin manevi yansıması olarak yüce kavramının ilk kez görülmesi sebebiyle romantizm ve Caspar David Friedrich'in resimleri açıklanmıştır. Aşkının ifadesi olan yüce kavramının güzelden farklı olarak resme girmesi, modern resmin olanaklarını da genişletmiştir. Süprematizm'de sadeleştirilmiş formun peşinde manevi vasıfların soyut resimde ifadesini mümkün kılan yücenin, postmodernizmde sınırsız-belirsiz olanın ifade edilemezliği olarak kullanımındaki dönüşüm incelenmiştir. Romantizmde, manzarada yüceliği deneyimleyen figürün postmodernist resimde doğada Tanrı'yı arayan merkezi konumundan kayması, tekinsizlik içinde tahakküm çabalarının saçma sonuçlarını yaşaması, tüketim kültürünün izlerini bolca gördüğümüz konformizm çabası içindeki acizliği, ironi kavramının kullanımı içinde incelenmiştir. Tüketim ve sanatın kitlelerle barışmasının yolu olarak kiç, özgün formun dışlanması olarak eklektizm ve türevleri pastiş, parodinin resimdeki kullanımları örneklerle irdelenmiştir. Doğa ve figür imgesini resimlerinde kullanan ressamlar incelenmiş, son olarak ele alınan konunun kendi resimlerimle bağlantısı kurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Doğa, manzara, modernizm, postmodernizm, yüce, ironi, kiç, pastiş, parodi, camp

ABSTRACT

In this study, the ways of dealing with nature in painting during postmodernism are investigated through artists and their works. The study also aims to explain and exemplify the dominant concepts, and ultimately to draw the connections of the mentioned concepts with my own works.

Firstly, how the approaches to nature, lifestyles and ways of questioning form influenced painting are briefly explained. Based on the emergence of the concept the *sublime* as a spiritual reflection of alienation and becoming the other in relation to the Modern human, Romanticism and the paintings of Caspar David Friedrich are examined. Unlike *beauty*, the concept of the *sublime* which becomes the subject of painting as an expression of transcendence, has expanded the possibilities of modern painting. The transformation in the use of the *sublime* enables the image of God in abstract painting in pursuit of the purified form in suprematism, is discussed in compare to the use of unlimited-indefinite in postmodernism. The figure seeking for the spiritual qualities in nature, experiences the sublimation of the landscape in Romanticism. This shakes the figure's central position and re-arranges it in postmodernist painting. The absurd results of the domination efforts by the figure senses uncanniness and the inability within the struggle for conformism in which we see traces of consumption culture in abundance, has been studied in the use of concept irony. As a way of reconciliation of art and consumption with the masses, the kitsch, eclecticism and its derivatives as the exclusion of the original form, the use of parody and pastiche in the field of painting are explained through examples. Painters using the image of nature and figure in their paintings are examined, and the connection between the subject and my own paintings are explained.

Key Words: Nature, landscape, modernism, postmodernism, supreme, irony, kitsch, pastiche, parody, camp

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
ABSTRACT	III
İÇİNDEKİLER	IV
KISALTMALAR	VI
RESİMLER LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	2
2. TARİHSEL SÜREÇTE RESİM SANATINDA FİGÜR-DOĞA İLİŞKİSİ	3
2.1 Doğa-İnsan ilişkisinin Resimdeki İlk Örnekleri.....	3
2.2 Natüral Doğa.....	5
2.3 Sembolik Doğa.....	6
2.4 İdeal Doğa.....	9
2.5 Romantizmde İdeal ve Aşkın Doğanın Ayrılması.....	12
2.6 Modernizm.....	17
2.7. Postmodernizm.....	24
2.1.1. Arazi Sanatı, Ekolojik Sanat, Çevresel Sanat.....	25
3. RESİM SANATINDA FİGÜR-MANZARA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA POSTMODERNİZM VE KAVRAMLAR	27
3.1. Kiç.....	27
3.2. Eklektizm, Pastiş, Parodi.....	29
3.3. <i>Camp</i> Estetiği.....	33
3.3. Postmodernizmde Yüce.....	37
3.4. İroni.....	40
4. POSTMODERN BAĞLAMDA FİGÜR-DOĞA İLİŞKİSİNİ İRDELEYEN RESSAMLAR	41
4.1. David Hockney.....	44
4.2. Anselm Kiefer.....	47
4.3. David Salle.....	52
4.4. Peter Doig.....	55
4.5. Neo Rauch.....	59
4.6. George Shaw.....	62

5.1.RESİMLERİMDE FİGÜR DOĞA İLİŞKİSİ	65
6. SONUÇ	73
7. KAYNAKÇA	76
8. ÖZGEÇMİŞ.....	80



KISALTMALAR

A.g.e. : Adı geçen eser

A.g.m. : Adı geçen metin

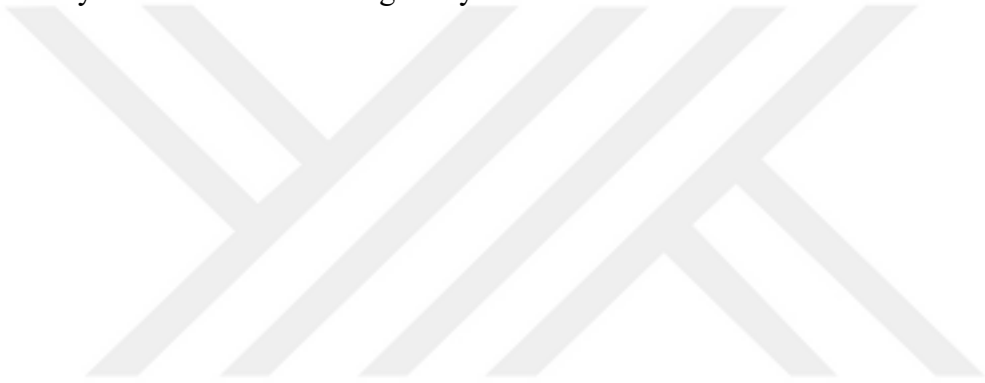
Bkz. : Bakınız

ev. : Çeviren (ler)

Haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa

t..y.b. : Tuval zerine Yağlı Boya



RESİMLER LİSTESİ

RESİM 2. 1. ÇATALHÖYÜK EVLERİNDEN BİR DUVAR RESMİ	4
RESİM 2. 2. ÇİÇEK TOPLAYAN KIZ, M.S.1. YÜZYIL STABİAE'DEKİ BİR DUVAR RESMİNDEN AYRINTI; MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE, NAPOLİ.....	6
RESİM 2. 3. SİMONE MARTİNİ, LİPPO MEMMİ, SANT'ANSANO;ALTARI AZİZ ANSANUS VE AZİZE MARGARET ARASINDA MÜJDE, (PEYGAMBERLER JEREMİAH, EZEİKEL, İSAİAH VE DANİEL), 1333, 184 X 210 CM., PANEL ÜZERİNE TEMPERA, GALERİA DEGLİ, UFFİZİ	8
RESİM 2. 4. GIOTTO Dİ BONDONE, ÖLÜ İSA'YA AĞIT, 1305 DOLAYLARI, FRESKO; CAPPELLA DELL'ARENA, PADOVA	9
RESİM 2. 5. GİORGİONE, FIRTINA, 1505 DOLAYLARI, 82 X 73 CM, T.Ü.Y.B, ACCADEMİA, VENEDİK. ...	11
RESİM 2. 6. CASPAR DAVID FRIEDRICH, BULUTLARIN ÜZERİNDE YOLCULUK, 1818, T.Ü.Y.B., 95 X 75 CM	13
RESİM 2. 7. WILLIAM TURNER, BİR KAR FIRTINASINDAKİ BUHARLI GEMİ,1842, T.Ü.Y.B., 91,5 X 122 CM, TATE GALLERY, LONDRA.....	15
RESİM 2. 8. CASPAR DAVID FRIEDRICH, DAĞDAKİ HAÇ (TETSCHEN ALTAR), T.Ü.Y.B.,115 X 110 CM ..	17
RESİM 2. 9. GUSTAVE COURBET , SANATÇININ ATÖYESİ: GERÇEK BİR ALEGORİ,1855, 359 X 598 CM, T.Ü.Y.B., ORSAY MÜZESİ, PARIS.....	18
RESİM 2. 10. GAUGUİN, "NAVE NAVE MOE", SACRED SPRİNG (OR SWEET DREAMS), (1894), T.Ü.Y.B., 73 X 98 CM., THE HERMİTAGE, ST. PETERSBURG	19
RESİM 2. 11. GEORGES SEURAT, GRANDE JATTE ADASI'NDA BİR PAZAR GÜNÜ, ÖĞLEDEN SONRA, 1833-6, 205 X 310 CM., T.Ü.Y.B., CHİCAGO SANAT ENSTİTÜSÜ	21
RESİM 2. 12. KAZİMİR MALEVİCH, SİYAH KARE, 1913, T.Ü.Y.B., 109 X 109 CM., LENİNGRAD MÜZESİ	22
RESİM 2. 13. ANDY GOLDSWORTHY, RESİM 2. 14. ANDY GOLDSWORTHY, RESİM 2. 15. ANDY GOLDSWORTHY	26
RESİM 2. 16. LYNNE HULL, YÜZEN ADALAR, RESİM 2. 17. ÖRDEK ADASI, RESİM 2. 18. KÜÇÜK MAVİ BALIKÇIL, 1998, FLORİDA	26
RESİM 3. 1. VİTALY KOMAR VE ALEXANDER MELAMİD, AMERİCA'S MOST WANTED (AMERİKA'NIN EN ÇOK ARANANI), 1994, NEW YORK, FOTOĞRAF: D. JAMES DEE	29
RESİM 3. 2. DAVID SALLE, İMPARATOR, 2000, KETEN ÜZERİNE AKRİLİK VE YAĞLIBOYA, 213 X 373 CM., NEW YORK	31
RESİM 3. 3. MARCEL DUCHAMP, L.H.O.O.Q,1919, READY-MADE, 19,7x12,4 CM	32
RESİM 3. 4. HERNAN BAS, MAVİ ÇİZGİ, 2005-2006, KÂĞIT ÜZERİNE KOLAJ, AKRİLİK, GUAJ, 31 X 25.4 CM	35
RESİM 3. 5. HERNAN BAS, KUĞU PRENSİ, 2004, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK VE GUAJ,76,2 X 101,5 CM. 36	
RESİM 4. 1. EDWARD HOPPER "ROOM İN NEW YORK", 73.7 X 91.4 CM, OİL ON CANVAS, LİNCOLN (NE), UNLF.M. HALL COLLECTİON, SHELDON MEMORİAL ART GALLERY, UNİVERSİTY OF NEBRASKA-LİNCOLN, 1932	42
RESİM 4. 2. EDWARD HOPPER, "HOUSE BY THE RAILROAD", 61 X 73.7 CM, MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK CİTY, OİL ON CANVAS, 1925	43
RESİM 4. 3. EDWARD HOPPER, GAS STATION/ BENZİN İSTASYONU, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA. 66.7 X 102.2 CM.	43
RESİM 4. 4. DAVID HOCKNEY, DOMESTİC SCENE, 1963, T.Ü.Y.B., 152X152 CM.....	45
RESİM 4. 5. DAVID HOCKNEY, BEVERLY HİLLS HOUSEWİFE, 1966, İKİLİ TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK, 183 X 366 CM.	46
RESİM 4. 6. DAVID HOCKNEY, A BİGGER SPLASH 1967, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK, 243 X 244 CM.	46
RESİM 4. 7. DAVID HOCKNEY, A BİGGER GRAND CANYON, 1998, T.Ü.Y.B., 207.0 X 744.2 CM., NATİONAL GALLERY, AVUSTRALYA.....	47
RESİM 4. 8. ANSELM KİEFER, EİS UND BLUT, 1971, KÂĞIT ÜZERİ SULUBOYA, 29.8 X 39.5 CM, ÖZEL KOLEKSİYON-ALMANYA, (ROYAL ACADEMY ANSELM KİEFER SERGİ KATALOĞU)	48
RESİM 4. 9. ANSELM KİEFER, MARGARETE, 1981, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA VE SAMAN, 280 X 380 CM	50
RESİM 4. 10. ANSELM KİEFER, YOUR ASHEN HAİR SULAMİTH, 1981.....	50

RESİM 4. 11. ANSELM KIEFER, THE ORDERS OF THE NIGHT, 1996, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK VE GOMALAK, SEATTLE SANAT	51
RESİM 4. 12. DAVID SALLE, İKİ ÇIPLAK VE ÜÇ GÖZLÜ MANZARA, 1986, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA VE AKRİLİK, 259,08 X 353,06 CM.	53
RESİM 4. 13. DAVID SALLE, THE MENNONİTE BUTTON PROBLEM, 2010, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA VE AKRİLİK, 213,36 X 396,24 CM	54
RESİM 4. 14. PETER DOİG, KANO GÖLÜ (CANO LAKE), 1997, T.Ü.Y.B., 200 X 300 CM.....	56
RESİM 4. 15. PETER DOİG, ÇEKİRGE (GRASSHOPPER), 1990, T.Ü.Y.B., 200 X 250 CM.	57
RESİM 4. 16 . PETER DOİG, PELİCAN (STAG), 2003, 276 X 200,5 CM,T.Ü.Y.B., MİCHAEL WERNER GALERİSİ, NEW YORK	58
RESİM 4. 17. NEO RAUCH, PERDE, 2005, T.Ü.Y.B., 270 X 420 CM.	59
RESİM 4. 18. NEO RAUCH, GEBOT, (2002), T.Ü.Y.B., 250 X 210 CM.	60
RESİM 4. 19. NEO RAUCH, HEİLLİCHTUNG, 2015, T.Ü.Y.B., 305.8 X 506.7 X 6,4 CM	61
RESİM 4. 20. GEORGE SHAW, THE SCHOOL OF LOVE, 2015-2016, ENAMEL ON CANVAS, 46 X 55 CM WİLKINSON	63
RESİM 4. 21. GEORGE SHAW, I WANT TO SHAKE MY BACK AGAIN, 2015-2016 ,ENAMEL ON CANVAS 178.5 X 198 CM,WİLKINSON GALLERY, LONDON	63
RESİM 4. 22. GEORGE SHAW, I'D LIKE TO STAGGER BACK, 2015-16, HUMBROL ENAMEL ON BOARD, 178 X 198CM, NATIONAL GALLERY, LONDON	64
RESİM 5. 1. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, DİPTE ZAMAN, 2010, T.Ü.Y.B., 140 X 140 CM.	65
RESİM 5. 2. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, TEFekkÜR III, 2014, T.Ü.Y.B.,140 X180 CM.	66
RESİM 5. 3. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, SIKINTININ İFŞASI, 2014, T.Ü.Y.B., 100 X 100 CM.,	67
RESİM 5. 4. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, İSİMSİZ, 2015, T.Ü.Y.B., 200 X 170 CM.	68
RESİM 5. 5. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, İSİMSİZ, 2015, T.Ü.Y.B., 200 X 200 CM.	69
RESİM 5. 6. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, YERYÜZÜ CENNETİ II, 2016, T.Ü.Y.B, 180 X160 CM.	70
RESİM 5. 7. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, İSİMSİZ, 2018, T.Ü.Y.B., 30 X 45 CM	71
RESİM 5. 8. STANLEY KUBRİCK, 2001: A SPACE ODYSSEY FİLMİNDEN BİR SAHNE, 1968	71
RESİM 5. 9. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, İSİMSİZ, 2018, T.Ü.Y.B., 45 X 30 CM.,	71
RESİM 5. 10. GÜLİSTAN KARAGÜZEL, GÜVENLİ YER, 2018, T.Ü.Y.B, 200 X 200 CM.....	72

1. GİRİŞ

1.1.Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada resimde doğa içindeki figür kavramının postmodernizmdeki ifadesinin, modernizmle kıyaslanarak farklılıklarının ve belirleyici temel unsurlarının vurgulanarak, sanatçılar ve örnekler üzerinden incelenmesi hedeflenmiştir. Tarihten bugüne resimde doğa içinde figür imgesinin örnekleri verilerek, romantizmle yaşanan kırılma, resmin sadeleşme süreci olarak modernizmde temsili doğadan kopması açıklanacaktır. Geç modernizmin elitist tavrının, seçkin sınıfın kontrolündeki sanatın kitlelere yayılması süreciyle postmodernizmin doğuşu ve beraberinde gelişen çok kültürlülük, yeniden figür, yeniden resim, yeniden anlatı, çoğulculuk, belirsizlik gibi kavramların konumuzla ilişkilendirilmesi amaçlanmıştır. Konuyla bağlantısı irdelenecektir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Doğa içinde figür kullanımının resim sanatında tarihten bugüne ele alınmış biçimleri açıklanacaktır. Öncesinde resmin arka planı olarak kullanılan manzaranın, resmin nasıl ana konusu haline geldiği anlatılacaktır. Doğada modern insanın yalnızlığını ve varoluş anlamını arayışının sorgusu olarak yüce estetiğinin güzelden daha önemli bir kavram haline gelmesi Romantizm ile olmuştur. Bu kapsamda romantik manzarada bilinmezliğin en etkileyici sorgularını yapan Caspar David Friedrich'in resimleri incelenecektir. Modernizmin mükemmel resim ideali ve ilerlemecilik ütopyası ile doğadan uzaklaşması, geç modernizmde ideal form arayışının giderek yinelenen estetik klişelere dönüşerek ve kurumlar tarafından kabul görerek banalleşmesi, bu banalleşmenin kaçınılmaz olarak postmodernizmle eleştirilmesi ve modernizmle ötelenen kavramların resme tekrar geri dönmesi ele alınacaktır.

Postmodernizmde, modernizme karşı olarak, resimde anlatıya, öyküsellğe, klasik betimleme yollarına ve doğanın görüldüğü gibi yansıtılması ilkesine geri dönülmesi, her şeyden yararlanılabilen bir özgürlük alanı oluşturulması, kişisel anıların, bellek ve nostaljinin tümdenci, hepçil ve akılcı objektif çabaların yerini alması örneklerle sanatçılar üzerinden irdelenecektir. Ele alınan kavramların resimlerime yansması üzerinde durularak bu çalışma sonlandırılacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Konuya yönelik olarak, kütüphane kaynakları, web sayfaları, kitaplar, dergiler, makaleler, tezler, sergi katalogları ve röportajlar üzerinden yapılacak araştırmalar değerlendirilecek ve yorumlanarak sunulacaktır. Örnek olarak gösterilecek resimlere internet üzerinden ulaşılarak çalışmada kullanılacaktır. Ortaya çıkan metnin resimlerimle ilişkisine dair detaylar, örneklemeler yapılarak açıklanacaktır. Konuya yönelik bir sergileme ve sunum gerçekleştirilecektir.

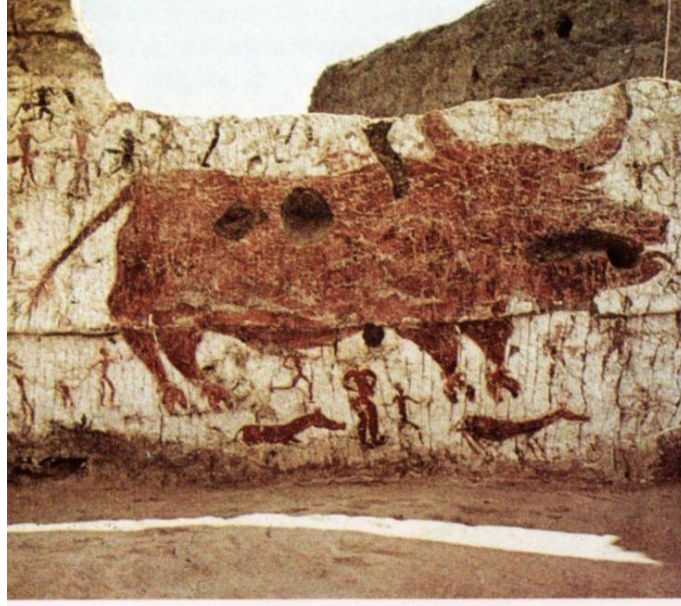
2.TARİHSEL SÜREÇTE RESİM SANATINDA FİĞÜR-DOĞA İLİŞKİSİ

2.1 Doğa-İnsan ilişkisinin Resimdeki İlk Örnekleri

İlkel insan kuşkusuz doğadaki en zayıf canlı türüydü. Alet yapması kendini güvende hissetmesi için yeterli olmuyordu. Vahşi doğa, ölüm korkusu ve daha nice bilinmezlerin karşısında yaratıcı olmak, doğayı sembolleştirerek sanata dönüştürmek ve kendine sanat, din gibi güvenli alanlar yaratmak zorundaydı. Mağaraların en gizli ve en derin yerlerine avlamak istediği hayvanların resimlerini yapmaya başladı. Gombrich'e göre; bu resimler görünen yerlere yapılmadığı için süsleme amacıyla değil, büyüsel amaçlara hizmet etmek için yapılıyordu. "Bu bulguların daha iyi bir açıklaması, bunların, resim yapmanın insana güç verdiğiğine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleri olmasıdır. Bir başka deyişle bu ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ve taşbaltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı."¹

İsmail Gezgin Sanatın Mitolojisi'nde ilkel insanların en çok ren geyiği tükettiklerini, resmini yaptıkları boğa, bizon, at gibi hayvanların çok az tüketildiklerini ifadelendirir. Hatta en çok kümes hayvanlarının tüketildiğini ve besinlerin %75'inin toplayıcılıkla elde edilmesine rağmen bu tip resimlerin mağara duvarlarında neredeyse hiç betimlenmediğini savunur. Dolayısıyla bu resimleri basit av sahneleri olarak göremeyiz. Bu resimlerde yer alan hayvanlar hükmedilemeyen doğayı, ele geçirilemeyen ölümü temsil etmektedirler (Resim 2.1.).

¹ Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev.Erol Erduran/Ömer Erduran, s.42



Resim 2. 1. Çatalhöyük evlerinden bir duvar resmi

Çatalhöyük'te ele geçen duvar resimleri bu mitosun da binlerce yıl boyunca hiç değişmeden devam ettiğini göstermektedir. Kompozisyon yine aynı; ortada büyük bir boğa ve onunla mücadele eden çok sayıda insan (Hodler 2006). Sahnede ilginç olan şey başka hayvanların da olmasına rağmen insanların onlarla hiç ilgilenmemesidir. Doğada başka tehlikelerin de olmasına rağmen en önemli en büyük düşmanın ölüm olmasından kaynaklanır bu durum. İnsanlar ellerinde, oklar, mızraklar ve sabanlar yoluyla bu büyük düşmana saldırırlar.²

Bu dönem insanı dünyanın dört bir yanında yaptığı mağara resimlerinde ortak bir tavrı sergilemiştir. Konuları ve ele alınış biçimleri hemen hemen aynıdır. Dolayısıyla “dönemin sanatçıları” bu resimlerde insanlığın ortak duygularını yansıtmaktadırlar. Bireysel resimler yapmış olsalardı farklı konularla karşılaşmış olurduk. Böylece bilinen ilk doğa içinde insan resmi örnekleri büyüden, ölüm korkusundan, doğaya karşı güçsüzlükten ortaya çıkmıştır ve evrensel estetik bir olgu olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

² İsmail GEZGİN, *Sanatın Mitolojisi*, s.17

2.2 Natüral Doğa

Antik dönemin iki önemli düşünürü, estetiğin temellerini atan Platon ve halefi Aristoteles'tir. Platon illüzyonizme ve natüralizme kayan doğayı olduğu gibi aktarmaya varan sanata karşıdır. Platon'un bakış açısı aşkın bir metafizik anlayışa dayanır. Ona göre sanat görüntüyü değil idealar alemindeki özü taklit etmelidir. Ressam doğa karşısında ayna olmamalıdır. Aksi halde konumu, görüntünün taklidini yapan marangozun yaptığı yatağı da taklit ederek, 'taklidin taklidinin taklidi' olarak varlık sınıflandırmasında çok aşağılara denk gelmektedir. Öğrencisi Aristoteles Platon'un tam zıttı olarak özün biçimden ayıramayacağını savunur. Öz biçimden ayrılmadığına göre görünür olanın taklidi de temsilde yansıtılmış olur. Objenin kendisinden değil ama temsil edildiğinde, gerçekliğiyle özdeşleştirdiğimizde ortaya çıkan karşılaştırma ve tanıma bilgisinden zevk aldığımızı savunur.

Aristoteles'in mimesis kavramıyla doğanın üç türlü temsil imkânını kasteder. Ona göre şeyler ya oldukları gibi yani bir realizm içinde, ya görünmesi gerektiği gibi yani ideal olarak, ya da anlatıldıkları gibi yani temsil geleneğine bağlı olarak ele alınmalıdır.

Antik Yunandan başlayarak sanatta temel eğilim görme, duyum ve algılama yoluyla doğayı taklit etmeye dönüşmüştür. "Yunan sanatı Platon'un döneminde illüzyonizm yolunda ilerlemektedir. O dönemde dekor resimlerinin etkisiyle, sadece göz aldatmacasını hedefleyen bir tür illüzyonist empresyonizm gelişmiştir."³ Resim 2.2. de gördüğümüz duvar resmi bu durumun bir örneğidir. Pompei, M.S. 79 yılında Vezüv'ün lavları altında kalan zengin bir merkezdir. O zamanlarda bu kentin hemen her evinde, her konağın duvarında bu tip resimlere rastlanabilirdi. Bu resim doğayla doğrudan ilişki kurulduğunun göstergesidir. Günlük hayattan sıradan bir an, izlenimci bir ressamın yapacağı gibi

³France FRAGO, **Sanat**, Çev.Özcan Doğan s.37

betimlenmiştir. Resimde ne anıtsallık ne de sembolist bir anlam görülmektedir. Ressam zorlayıcılıktan uzak, doğal bir estetik yakalamayı başarmıştır.



Resim 2. 2. Çiçek toplayan kız, M.S. 1. yüzyıl Stabiae'deki bir duvar resminden ayrıntı; Museo Archeologico Nazionale, Napoli

2.3 Sembolik Doğa

Platon ve Aristoteles sonrası MS III. yüzyılda yaşamış olan Plotinos düşünsel yapısıyla hem antik ve helenistik dönemi hem de bütün bir orta çağ dönemini; hatta 17. yüzyıl Cambridge okulunun Platonizmi ile 19. yüzyıl Alman romantik idealizmini tümüyle etkilemiştir. Ayrıca 20. yüzyılda soyut sanatın ustaları Kandinsky, Mondrian ve Malevich'in fikirlerini bu filozofa dayandırdıkları rahatlıkla söylenebilir.

“Yeni Platoncu Plotinos’un sanat metafiziği, Platon’un diyalektik anlayışına karşı, mistik bir anlayışla karışmıştır; onda estetik ile teoloji aynı şeydir: “Güzel İyi’nin ve Doğru’nun görkemli parlaklığıdır; güzellik, göz kamaştırıcı birlik, salt form ve düzendir. Güzellik varlıklarda onların simetrisi ve ölçüsü olarak karşımıza çıkar; çünkü yaşam formdur; formda güzelliştir” (Enneadlar,I.VI.). Platon’nun gidimli (discursif) bilgisine karşılık Plotinos’da karşımıza çıkan görme bilgisi, bir tür özel görmeye (vision) dayanan bilgidir. Gizli şeyleri gönül gözüyle görme, bir tür mistik görüş olan bu görme biçiminde bilen ile bilinen aynı şeydir. Ona göre İyi’nin güzelliği, estetiğin hakiki karakterini verir. Öte yandan İyi, Bir, Form ve her şeyin kaynağı Tanrı özdeştir, bir ve aynı şeydir.”⁴

Plotinos’un sanatın doğayı taklit etmediği, ondan üstün, onu aşan bir şey olduğu düşüncesi bütün orta çağ sanat estetiğinin temelini oluşturmuştur. Gotik dönem sanat anlayışında doğayı taklitten ziyade metafizik bir etkinin peşinden gidilmiştir. Plotinos anlıksal görüde bizleri tanrısal olanın temasından koparan unsurları sanattan temizler. Perspektif, şeylerin uzaklığa göre küçülmesine, renklerin soluklaşmasına, ışık-gölge ayrıntılarının belirsizleşmesine ve parçalı, farklı renk alanları görmemize sebep olur. Plotinos’a göre her parça dini değer taşıdığı için aynı değerde ele alınmalı, perspektife göre küçülüp soluklaşmamalı, renkler formun öz rengi olmalı, her şey eşit derecede aydınlanmalı ve belirli bir ışık yönü kullanılıp karanlık alanların oluşmasına izin verilmemelidir. Bu düşüncelerin hepsi Gotik resim örneklerinde gözlemlenir. Figürler dini kişiliklerdir. Fondaki doğanın yerini varakla kaplanmış düz alanlar almıştır. Çünkü gotik ressamı doğal olanın üstündeki metafizik etkinin peşindedir (Resim 2.3.).

⁴ Nejat BOZKURT, **Sanat ve Estetik Kuramları**, s.118



Resim 2. 3. Simone Martini, Lippo Memmi, Sant'Anzano;Altarı Aziz Ansanus ve Azize Margaret Arasında Müjde, (Peygamberler Jeremiah, Ezeikel, Isaiah ve Daniel), 1333, 184 x 210 cm., Panel Üzerine Tempera, Galeria Degli, Uffizi

Bu dönemin önemli ressamlarından Giotto, doğanın uzunca bir süre simgesel olarak kullanılmasından sonra doğayla gerçekçi bir ilişki kurulmasına öncülük etmiştir. Giotto'nun resimlerinde yenilik olarak figürlerin arasında boşluk, hacimsel bir form anlayışı, ifadelerde gerçekçilik görülür. “Özellikle Ölü İsa'ya Ağıt” adlı pano (resim 2.4.), yeni resim anlayışının tüm niteliklerini ortaya koymaktadır. Giotto, vücudu görünmeyen, tümüyle giysilerle örtülü figürlerde yoğun bir hacim ve mekân etkisi yaratmıştır. Ayrıca gerek doğa öğelerinin işlenişi gerek yüzlerdeki dramatik anlatım Arena Şapeli fresklerini orta çağ geleneğinden ayrılmış doğalcı bir anlayışın önemli örnekleri arasına katmaktadır”.⁵

⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, s.598



Resim 2. 4. Giotto di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1305 dolayları, Fresko; Cappella dell'Arena, Padova

Ön plandaki bağdaş kurmuş figürlerle, Aziz Yahya arasındaki uzaklığı kafamızda canlandırmaya çalışırsak, aralarında hava ve boşluk bulunduğunu, hareket edebileceklerini hemen hissederiz. Ön plandaki bu figürler Giotto'nun sanatının her bakımdan ne kadar yeni olduğunu gösterir. Erken Hristiyan sanatının, bir öyküyü, Mısır sanatındaki gibi, her figürü açık ve tam olarak göstererek Doğu anlayışına dönmüş olduğunu hatırlıyoruz. Giotto bu anlayışları bir yana bıraktı. Onun böylesine basit kalıplara gereksinimi yoktu. O bize bu hüznü sahnenin her figüre yansıyan acısını öylesine inandırıcı bir biçimde gösteriyor ki, yüzlerini göremediğimiz bağdaş kurmuş figürlerde bile aynı acıyı duyuyoruz.⁶

2.4 İdeal Doğa

Resimde orta çağa ait olan ifadeler, gelişen Rönesans düşüncesiyle giderek azalmaya başlamıştır. Aklın ön plana çıkıp, insanın merkeze oturtulduğu ve hümanizmin yaygınlık kazandığı bu dönemde doğayla insan arasındaki ilişkide din etkisi azalmaya başlamıştır. Antik çağa ait eserler yeniden değer kazanmış ve

⁶ Bkz. (1), Gombrich, s.202

incelenmeye başlanmıştır. Aristoteles ve skolastik düşünceye karşı oluşan tepki, Platon'a yakınlık duyulmasına sebep olmuş, 15. yüzyılda Floransa'da kurulan Platon Akademisi ile biçim kazanmıştır.

İtalya'da perspektifin keşfi, Flandre'da yeni boya tekniklerinin yayılması, yeniplatonculuğun ars libarelis üzerindeki etkisi, Savonarola'nın desteklediği mistisizm ortamı gibi birbirinden farklı, ama benzeri etkenlerin sonucunda Güzellik, XV. yüzyılda, bugün bize, biz modernlere çelişkili görünen, ama dönemin insanların tutarlı buldukları çifte yönelimle değerlendiriliyordu. O dönemin insanları Güzelliği, hem bilimsel kurallar uyarınca doğanın taklidi hem de bu fani dünyada tam olarak fark edilemediği için gözle algılanamayan doğaüstü bir kusursuzluğun görüntüsü olarak yorumluyordu. Görünen dünya hakkındaki bilgi, mantıksal kurallarla yönetilen duyularla algılanamayan bir dünyanın bilgisine açılan yola dönüşmüştü. Böylelikle sanatçı -hiçbir çelişki sezmeden- hem yeniliğin yaratıcısı hem de doğanın taklitçisi oldu. Leonardo da Vinci'nin açıkça belirttiği gibi, taklit hem inceleme ve tek tek figürlerin doğal öğelerle yeniden kurulduğu doğaya sadakatten ibaret bir yaratıcılık; hem de biçimlerin pasif bir tekrarı olmayan, teknik yeniliğe gereksinim duyulan bir faaliyetti. (Leonardo'nun kadınların yüzündeki Güzelliğe gizemli bir hava kazandıran ünlü sfumato yöntemi gibi)⁷

Rönesansta dinsel konulu resimlerin yanı sıra, tarihi, mitolojik ve portre resmi örnekleri görülür. Antikitenin incelenmesi sonucu resimlerde çıplak yeniden gündeme gelmiştir. Dinsel konulu resimlerde figürler giyinik ve kutsallığa uygun bir ağırbaşlılıkla verilirken, çıplak figürler mitolojik konularda insana özgü doğal hareketlerle betimlenmiştir. Resimlerde insan ve çevresindeki doğa detaylı bir şekilde incelenmesine rağmen, manzara resminin tamamlayıcı unsuru olarak, figürün ön plana çıkmasına hizmet etmektedir. Rönesans sanatçısı manzarayı düzlemler halinde kurgulayarak derinlik hissini oluşturmuştur.

Gölgesel ve renkçi üslubu benimseyen Venedik ekolü ressamı Giorgione'nin, manzaranın fon işlevi görmediği, bir doğa olayının ana tema olarak konu edildiği ilk

⁷ Umberto ECO, **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, s.176,178

resim olarak “Fırtına” resmi (resim 2.5.), barındırdığı teknik, felsefi ve psikolojik öğeleriyle döneminin önemli bir yere sahiptir.

Figürlerin özel bir dikkatle çizilmesine ve kompozisyonun sanatsal açıdan bir hayli basit olmasına karşın, resim sadece her yere nüfuz etmiş ışık ve hava sayesinde kaynaşmış bir bütünü oluşturuyor. Bu ışık, fırtınanın tuhaf ışığıdır ve İlk kez olarak resimdeki kişilerin, önünde hareket ettikleri manzara sadece bir arka düzlem değil. Resim gerçek konusu olarak, kendisi için orada bulunuyor. Figürlerden, bu küçük tablonun çoğunu kaplayan manzaraya bakıyoruz, sonra tekrar figürlere dönüyoruz; Giorgione, kendisinden önce gelenler ve çağdaşları gibi önce nesnelere ve kişileri çizip sonra onları bir mekâna yerleştirmiyor, doğayı, toprağı, ağaçları, ışığı havayı, bulutları ve kentleri, köprüleriyle insanları bir bütün olarak düşünüyor. Bir bakıma bu, hemen hemen perspektifin keşfedilmesi ölçüsünde, ileri doğru atılmış büyük bir adımdı. O zamandan başlayarak resim sanatı, artık kendine özgü yolları ve kendine özgü gizli yasaları olan bir sanattı.⁸



Resim 2. 5. Giorgione, Fırtına, 1505 dolayları, 82 x 73 cm, t.ü.y.b, Accademia, Venedik.

⁸ Bkz. (1) Gombrich, s.331

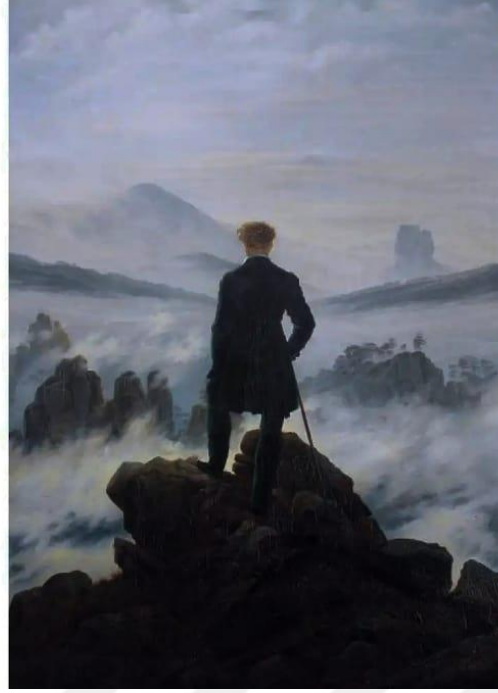
2.5 Romantizmde İdeal ve Aşkın Doğanın Ayrılması

Romantizm modern insanın, doğa karşısındaki çağdaş problemlerinin temellerinin görüldüğü dönemdir. Romantizm bir devrimler dönemidir. Sosyal, ekonomik, siyasal devrimler çağa ruhunu vermiştir. Fransız ihtilaliyle mutlak monarşi yıkılmış, efendi-köle sistemi çökmüş, özgürlük eşitlik, adalet, milliyetçilik kavramları önem kazanmıştır. Üretim sistemlerinin feodaliteden kapitalizme evrilmesi burjuva ve işçi sınıfını doğurmuş, bu seferde sermayenin tek elde birleşmesi işçinin yine aç ve haklarından mahrum, ürettiği şeyin akıbetinden habersiz bir makineleşme umutsuzluğu içerisine sürüklenmesine sebep olmuştur. Sanatçının özgürleşmesi ama ürettiği şeyin metalaşması söz konusu olmuştur. “Sanatçı, insanlık tarihinde ilk olarak ‘özgür’ bir sanatçı, ‘özgür’ bir kişi oldu; saçmalığa dondurucu bir yalnızlığa varan bir özgürlüğe kavuştu. Yarı düş yarı ticaret bir uğraş oldu sanat.”⁹

Bu bunalım modern insanın problemlerinin sanattaki yansıması olmuştur. Yabancılaşma, ötekilik, yalnızlık gibi konuların temelleri romantik yaklaşımda görünür oldu. “Düş kırıklığı”nın yanı sıra bir de “soğukluk” teması, ıssız yabancı bir dünya duygusu çıktı ortaya. İlk olarak romantizmle beliren bu özellik daha sonra hiç kaybolmadı; tersine, kapitalist düzenin gelişmesi boyunca hayatın artan yabancılaşması içinde kendini her gün biraz daha duyurur oldu. Bu soğukluk duygusu ile birlikte sıcaklığa ve güvenliğe, hayalimizde ana karnına benzer bir yere dönme özelliği baş gösterdi.”¹⁰ Friedrich’in “Bulutların Üzerinde Yolculuk” resmi, bu durumu çok belirgin bir şekilde anlatır. (Resim 2.6.). Bilinmeyenin eşiğindeki, keşfetme arzusuyla dolu, dinin egoyu ezen etkisinden kurtulmuş, çağdaş giysiler içerisinde geleceği izleyen güçlü, yalnız modern insan.

⁹ Ernst FISCHER, **Sanatın gerekliliği**, Çev.Cevat Çapan, s. 66

¹⁰ A.g.e.,s.77



Resim 2. 6. Caspar David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk, 1818, t.ü.y.b., 95 x 75 cm

Romantizm sadece Klasisizme değil, aydınlanma akılcılığına da bir tepkiydi. Akılla kavrananın sınırlarının ötesine geçmek, sınırsız hissetmek, sezmek istiyordu. Böylece güzel estetiğine karşı yüce estetiği ağırlık kazandı. Bu kavram ilk kez MS 1. yüzyılda Longinus adlı bir yazar tarafından kullanılmıştır; Longinus ‘yüce’yi sanat eserini algılayanın duygusal katılımını tetikleyen ulu ve soylu tutkuları ifade eden bir kavram olarak ele alır. 1750’lerde ise bu kavramın yayılmasını Edmund Burke sağlamıştır. Yüceliği güzelliğin karşısına koyarak, ona korkunç ve dehşet veren, aklın hissedebileceklerinin sınırlarını zorlayan şeylerin özelliklerini verir. Ama güzellikle yücelik arasındaki farklılıkları sistematik bir disipline oturtan Kant olmuştur.

Güzel gibi yüce de estetik yargıya dayanır, fakat güzel biçimsel olduğu için sınırlı ve sonlu bir objeyle ilgiliyken, yüce sınırsız ve biçimsiz gönderme yapar.

Doğanın güzelliği objenin biçimiyle ilgilidir ve bu biçim sınırlı olmaya dayanır; fakat yüce, sonsuzluğun bir objede ya da o obje sayesinde temsil edilmesi bakımından, biçimsiz bir objede de bulunabilir.” (Yarg. Eleşt., s.74) Dahası, güzel olan şey anlama yetisine bağlıyken, yüce akla gönderme yapar. Oysa akıl, bizi geçen

bir şeylere gönderme yapan bir yetidir. Yüce deyiminde güzelde göremeyeceğimiz mutlağa yönelen bir atılım ve aşkınlık hareketi söz konusudur. Yüce bize aşkınlığı gösterir ve sanki yüceye bağlı zevk yargısı bizim arayışımıza cevap verebilirmiş ve estetik, yeniden Varlığa ve duyular-üstüne yöneltiyormuş gibi oluverir her şey. Yüce deneyiminin bir tanrısallık deneyimi olduğunu, bir adı ve yüzü olmayan, bilinmeyen ancak yoklukta ve en uç deneyimlerde algılanabilen bir Tanrı deneyimi olduğunu söylemek abartı sayılmaz. Bununla birlikte eğer güzel saf bir zevk sunuyorsa, yüce de karışık zevke vesile olan şeydir; bu zevk, ilk anda yaşamsal güçlerin sınırlanmasına ve ardından ortaya çıkıp yayılmasına neden olur. Yüce ilgi çekici ya da eğlenceli bir şey değildir; ciddiyeti, ağırlığı ve saygıyı empoze eder: Bu öznel nitelikte menfi bir zevktir. Ayrıca, biçimsel ereksellik güzel bir objeyi içsel olarak karakterize etse de yüce obje diye bir şey yoktur. Yüce sadece bir temsilin kavranmasında söz konusudur. Doğanın güzelliği, mekanizmanın ötesinde, bir sanat anlayışında son bulur, oysaki yüce duygusunu uyandıran şey kaotik durumlara dayanır ve zihnimizdeki uyum ihtiyacını dikkate almaz. Kant'a göre yüceyi karakterize eden şey, özellikle "korkuyla karışık zevk düşüncesidir (...)"¹¹

Kant iki tür Yücelik arasında, matematik Yücelik ile dinamik Yücelik arasında ayrım yapar. Matematik Yüceliğin tipik bir örneği yıldızlı gökyüzü manzarasıdır. Burada, gördüklerimiz algılayabildiklerimizin çok daha ötesine gider ve gördüğümüzden fazlasını düşlemeye zorlanırız, çünkü Tanrı, dünya veya özgürlük gibi aklımızın kanıtlayamadığı düşünceleri oluşturmamıza izin veren mantığımız, bizi sadece duygularımızın ötesinde olmayan algılayamadıklarını dizginleyip tek bir sezgide toplayamayan hayal gücümüzün erimini de aşan bir sonsuzluk varsayımına yöneltir. Hayal gücü ile aklın arasında "özgür oyun" imkânının yıkılmasıyla, ortaya öznelliğimizin boyutlarını kavramamıza yardım eden ve sahip olamayacağımızı elde etme isteği duyuran, rahatsız edici, olumsuz bir haz çıkar.

Dinamik Yücelik için en tipik örnek, **fırtına** görüntüsüdür. Burada aklımızı sarsan sonsuz genişlik değil, sonsuz güç izlenimidir; bu örnekte de duyarlı doğamız kendini aşağılanmış bulur ve bu da bir kez daha bir rahatsızlık duygusu doğurur (...)¹²

¹¹ Bkz. (3) FRAGO, s.114

¹² Bkz. (7) Umberto ECO, s.294

Turner'in Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi resmi eğer Kant yüceliğın temsil edilebilir olduğuna inansaydı dinamik yüceye iyi bir örnek olabilirdi (resim 2.7.). Çünkü Turner'in yaklaşımı, aşkın doğa güçlerinin temsili olarak, yeni tip bir resim anlayışının yaratıcısıdır.

Sanatın Öyküsü'nde de resim açıklanırken dinamik yücenin açılımları betimlenmiştir adeta;

(...) Bize tüm verdiği şey kıyameti koparan deniz ve korkunç fırtına ile savaşan teknenin karanlık gövdesi, direkte cesurca dalgalanan bayrak. Rüzgârın hızını dalgaların gemiye vuruşunu hissediyoruz sanki. Ayrıntılara bakmaya zamanımız zaten yok. Bunlar göz kamaştırıcı ışık ve fırtına bulutunun koyu gölgeleri içinde yutulup gitmiş. Denizde bir kar fırtınası gerçekten böyle mi olur, bilmiyorum. Ama bunun, romantik bir şiiri okurken ya da romantik bir müziği dinlerken düşlediğimiz korkunç ve karşı durulamaz bir fırtınaya benzediğini kesinlikle söyleyebilirim. Turner'da doğa her zaman, insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Denetleyemediğimiz düşler karşısında kendimizi inanılmaz boyutlarda küçük hissederiz ve doğanın güçlerini istediği gibi kullanan sanatçıya hayranlık duymak zorunda kalırız.¹³



Resim 2. 7. William Turner, Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi, 1842, t.ü.y.b., 91,5 x 122 cm, Tate Gallery, Londra

¹³ Bkz. (1) Gombrich, s.493, 494

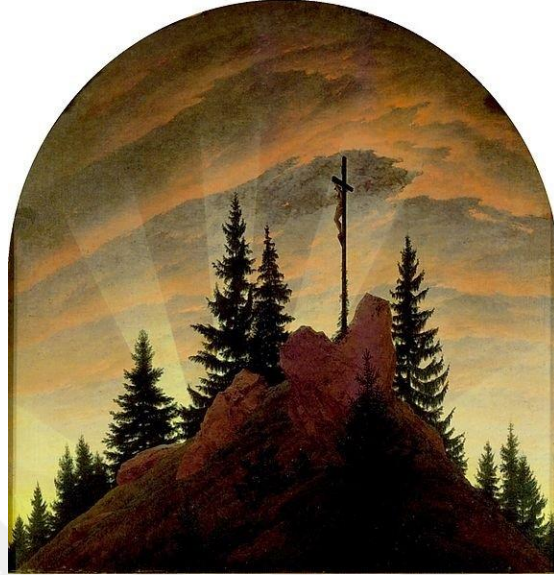
Kant “kendinde şey”i temsil edilemez, düşünülebilir bir alan olarak ayrıştırıyordu. Kant’la hesaplaşarak sistemini kurmuş olan Alman idealistlerinden Schelling, sanatı aşkın olanın temsili olarak görerek, Kant’ın ayırıcı, çözümleyici bakış açısını birleştirici, bireşimci bir yapıya bürümeye girişti. Schelling de “Tanrı’nın diğer yarısı olarak doğa Tanrı’nın tezahür edebileceği yer olmasa da O’nun olmazsa olmaz koşuludur: Tanrı, sadece kendini doğada gizleyerek tinin ışığında görülebilir.” Alman Romantik ressam Caspar David Friedrich’in resimlerinde de mutlağın tinsel gözden yansımaları söz konusudur. Friedrich’in resimlerinde hemen ilk bakışta doğanın tinselliği, aşkın doğa, figürün doğada kendini tefekkür içinde bulması gibi durumlar göze çarpar. Friedrich’in resimlerindeki bir önemli diğer nokta da buradaki dinsel etkinin, tek tanrılı dinlerle ilgisi olmayışıdır. Örneğin “Dağdaki Haç” isimli resminde çarmıha gerilmiş İsa küçük görünmektedir (resim 2.8.). Bu resimler doğanın gücü karşısında dinlerin ne kadar küçük kaldığının ironisidir. Bu Tanrı ile doğa arasında aracı bir dini kabul etmeyen kendini doğadaki tinsellik için geçirgen kılan mistik gözün ifadesidir.

Caspar David Friedrich’in etkilendiği ünlü Alman tanrı bilimci Schleiermacher, tin ve doğanın özdeşliğini savunur. Bu özdeşlik evrende Tanrıda gerçekleşir. Kavramsal düşünce bu özdeşliği anlayamaz. Fakat özdeşlik duyumsanabilir. Schleiermacher bunu öz bilince bağlar. Temel bir duygu dolaysızlığı vardır ki bu düzeyde henüz kavramsal düşüncenin ayırım ve karşıtlıkları ortaya çıkmış değildir. Deyim yerindeyse bu öz-bilinçteki duygu temelidir ve “kendi” nin bilincinden ayrılamaz. Daha açık bir deyişle “kendi” Tanrısal bütünlüğün doğrudan ve biricik nesne olarak herhangi bir anlık sezgisini taşıyamaz ama kendisini tüm karşıtlığı aşan bütünlük üzerine bağımlı olarak duyumsar. İşte bağımlılık duygusu öz bilincin “dinsel yanıdır” gerçekte “dinsel duygudur”. Dinin özü ne düşünce ne eylem ne de sezgi ve duygudur. Evreni sezmeye çalışmaktır. Ve Evren, Schleiermacher’e göre sonsuz Tanrısal olgusalıktır.¹⁴

Friedrich’in resimleri, doğanın figürle ilişkisi bağlamında varoluş felsefesini sorgular nitelikte çalışmaları, onu sanat tarihinde özel bir yere koyar. Resimlerinde

¹⁴ Evren GÜL, **Caspar David Friedrich’in Romantizmi**, www.dusunuyorumdergisi.com/wp-content/uploads/2017/01/aav_gazete_sayi_69.pdf

tefekkürün etkisiyle açığa çıkan huşu duygusunun yanı sıra, kuzeyli olmasının da etkisiyle görülen melankoli, karamsarlık, terk edilmişlik, yalnızlık gibi çağdaş kavramlar dikkat çeker.



Resim 2. 8. Caspar David Friedrich, Dağdaki Haç (Tetschen Altar), t.ü.y.b.,115 x 110 cm

2.6 Modernizm

Terim olarak modernizm; şimdi, şu anda anlamındaki Latince “modo” kökünden türetilmiş “modernus”tan gelir. İlk kullanımı, Hristiyanlık için pagan gelenekten sonra gelen anlamında Hristiyan Modern Dünya olarak MS 5. yüzyıla kadar gider. Ama devrimsel manada ortaya çıkışı 18. yüzyıl aydınlanma düşüncesiyledir. Aklın dine karşı üstünlük kazanmasıyla, insan hakları bağlamındaki gelişmelerin sonucunda bireyin ön plana çıkışıyla, pozitif bilimlere, ilerlemeye olan inançla, teknolojik, ekonomik gelişmelerle ilerleyen modernizm, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanmıştır. Buharlı gemi, otomobil, telefon, elektrik, fotoğraf makinesi gibi devrimci nitelikte hayatı değiştiren yenilikler yaşam standartlarını tamamen değiştirmiştir. Kömür, petrol, buhar gibi yakıtlarla çalışan çok verimli üretim araçları kullanılmaya başlanmış, bu durum üretimin artmasıyla birlikte tekelleşmenin oluşmasına yol

açmıştır. Modernizmin ikinci yüzü olarak, yeni oluşan işçi sınıfı ve fabrikalaşma kentlerde yığılmalara sebep olmuş, doğayla insan arasındaki ilişkinin geri dönüşsüz bir kopma noktasına gelmesinin temelleri atılmıştır. İnsanın kendi doğasına yabancılaşması ve kimlik bunalımı yaşaması, temel insani problemlerin ve kitle kültürünün ortaya çıkması ile sonuçlanmıştır. Aydınlanmanın da modernizmin de iki uçlu yönü vardır. Modernizm, olumlu gibi görünen teknolojik, ekonomik ve bilimsel birçok gelişmenin önünü açarken, aynı zamanda insanlığın kaderini değiştirecek savaflara, toplu katliamlara varan olumsuzluklara da sebep olmuştur.

Sanatsal açıdan modernizme gelecek olursak, 19. yüzyılın sonuna kadar akademilerin düzenlediği ‘salon’ sergileri, sanat çevrelerince otorite olarak görülüyordu. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde mitolojik kaynaklı şablonlaşmış resim, yeni oluşan orta sınıfın sanatsal ihtiyacını tatmin etmemeye başladı. Gördüğünü değil de ideal olanı yansıtmaya çalışan romantik ve klasik resme en güçlü tepkiyi Gerçekçi resmi savunan Gustave Courbet vermiştir. Gündelik yaşamı ve sıradan insanları yücelten resimler yapmıştır. 1855’te yaptığı “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori” resminde kendini akademik çıplığa sırtı dönük bir şekilde, yüzünü doğaya dönük resmetmiştir (Resim 2.9.). Resmin sol tarafını gündelik yaşamın sefalet dolu yüzü, sağ tarafını bohem arkadaşları oluşturur. Resim dönemin ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel özelliklerine dokunduran eleştirel bir resim olarak, geleneğin kalıplarını kıran modernist bir başyapıt olmuştur.



Resim 2. 9. Gustave Courbet , Sanatçının Atöyesi: Gerçek Bir Alegori,1855, 359 x 598 cm, t.ü.y.b., Orsay Müzesi, Paris

1863'te Salon'a başvuran 3000 resmin geri çevrilmesi protestolara sebep olmuş, kabul görmeyen sanatçılar "Reddedilenler Salonu" başlığı altında alternatif bir sergi düzenlemiştir. Bunu takip eden süreçte Bağımsızlar Salonu sergileri, Sonbahar Salonu sergileri gibi düzenlenen birçok sergi, galeriler ve yeni oluşumlar sanatçıya beklenen özerkliğini vermiştir. Çağdaş bir sanatçı olarak Gauguin, sanayi devriminin getirdiği kent yaşamının iç huzursuzluklarını modern yaşamdan uzakta, kendi deyimiyle "medeniyet hastalığından arınmış" olarak, el değmemiş doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı aramak için Tahiti adasına gitmiştir. Doğanın karşısında, primitif bir anlayışta dekoratif öğelere yer verecek şekilde, gerçekçi olmayan parlak ve düz alanlar halinde sürdürdüğü renkle doğaüstü bir anlayışa varmayı başarmıştır. (Resim2.10.) Gauguin'in resminde doğa, taklide dayalı olarak değil, resmin kendinin ne olduğu üzerine bir düşünme ve yorumlama alanı olarak vardır. Gauguin bu durumu şöyle açıklar; "Bir tavsiye: doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratanın kendisine odaklanmalısın. İlahi ustamız gibi yaratmaya çalışmak, ona doğru yükselebilmemizin tek yoludur."¹⁵ Gauguin'in resimde doğayı renk ve biçime dönüştürme ifadesi, Nabililer ve Fovistleri de etkilemiştir. Onlar da doğa karşısında aynı dönüştürücü güçle hareket etmişlerdir.



Resim 2. 10.Gauguin, "Nave nave moe", Sacred Spring (or Sweet Dreams), (1894), t.ü.y.b., 73 x 98 cm., The Hermitage, St. Petersburg

¹⁵Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.30

Gerçekçi, doğalcı sanat, sanatı gizlemek için yine sanatı kullanarak aracın üzerini örtmüştür. Modernizm sanatı, sanata dikkat çekmek için kullanıyordu. Eski ustalar, resmin araçlarını oluşturan yassı yüzey, desteğin biçimi, boyanın özellikleri gibi sınırlamalara ancak örtük ya da dolaylı biçimde tanınabilecek olumsuz etmenler gibi yaklaşıyorlardı. Modernizmde ise aynı sınırlamalar olumlu etmenler olarak görülmeye başlandı ve açıklıkla tanındılar. Manet'nin resimleri, üzerine boyandıkları yassı yüzeyleri açıklıkla ortaya sermeleri sayesinde ilk modernist resimler oldu. Manet'nin ardından izlenimciler, kullandıkları renklerin tüp ya da kaplardan çıkan boyanın rengi olduğuna dair bir kuşkuya yer bırakmamak için taslak çizmeye ve vernik kullanmaya tövbe ettiler. Cezanne, çizim ve tasarımını tualin dikdörtgen biçimine daha açık bir şekilde oturtabilmek için gerçeğe benzerlikten ya da doğruluktan fedakârlık etti.¹⁶

Örneğin izlenimciler 'an'ın resmini yaparak, resmi şimdiye çekerek sembolik öğelerden temizlemiş oldular. Modern Sanatçı taklit kaygısından uzaklaşmış, gerçeğin özde ne olduğunun yorumunu yapmaya girişmiştir. Sanatçı doğanın karşısına geçip, doğayla değil sanat ve kendiyi yüzleşmiştir.

“Modernizmin tarihi, arındırmanın, yani soyun temizlenmesinin; sanatın özünde bulunmayan her şeyden ayrılmasının tarihidir.”¹⁷ Seurat'nın “Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra” isimli resmi, bu arındırma çabasının soylu bir örneğidir. Resimde alelade gibi duran, doğal görünen hiçbir öğe yoktur. Her şey mekanik bir şekilde düzenlenmiştir; figürler nefes almıyor gibidir. Figürlerin işlenişi, ağaçların işlenişiyle aynıdır. Daha doğrusu resmin her detayı aynı anlamı ve önemi içerir. Her şey optik bir yanılsama için oradadır. Bütün fırça vuruşları, puantilist resim gereği gözde karışacak şekilde milimetrik bir hesapla düzenlenmiştir. Resmi mutlaklaştırma, keskin bir doğruya oturtma çabası, bu resimde görünür olmuştur.

¹⁶ Artur DANTO **Sanatın sonundan sonra**, Çev. Zeynep Demirsü, S.102

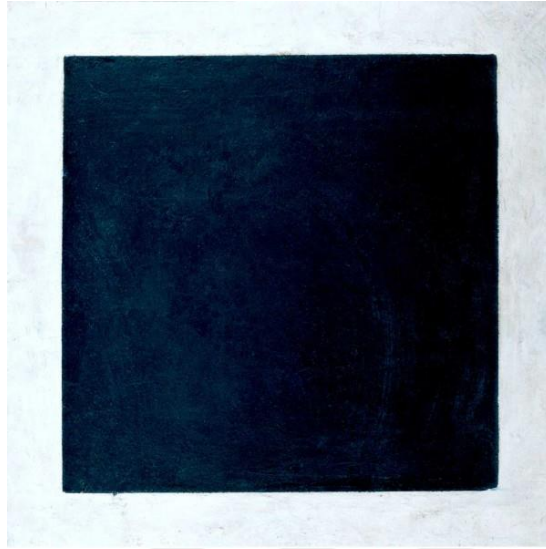
¹⁷ A.g.e, s.97



Resim 2. 11. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra, 1833-6, 205 x 310 cm., t.ü.y.b., Chicago Sanat Enstitüsü

“Modernizmin özü” ise Greenberg’e göre, “bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin o disiplini eleştirilmekte kullanılmasında”¹⁸ yatmaktadır; yani bu yöntemler disiplinin altını oymak için değil de disiplinin yetkinlik alanındaki yerini daha da sağlamlaştırmak için kullanılır. Bu bağlamda “Doğayı küp, silindir, koniye göre al” deyişiyle Cezanne, doğaya sırf bir “göz” olarak bakmayı eleştirmiş, resmi sağlam, geometrik temeller üzerine oturtmak istemiştir. Doğayı meditatif bir şekilde inceleyip resimle, doğaya alternatif bir dünyaya ulaşmak istemiştir. Formu gereksiz ayrıntılardan ayıklama ve konstrüktivist bakış açısıyla, soyutlamanın ve soyut resmin önünü açarak modernizmin kurucusu olmuştur. Cezanne’ın başlattığı yol kübizm’den geçerek Malevich’in “Siyah Kare” resmine varmıştır. Malevich’in “sıfır biçim” diye adlandırdığı beyaz üzerine siyah kare, modern resmin doğayla iplerini koparttığı son noktadır.

¹⁸ A.g.e., s.94



Resim 2. 12. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, t.ü.y.b., 109 x 109 cm., Leningrad Müzesi

Sanatçının ölümünden sonra bir rastlantıyla bulunan 1962’de yayınlanan yazılarında nesnelere dünyası insan iradesinin tasarısı olarak tanımlanır. Kant ve Fichte’den Hegel’e kadar Alman İdealist felsefesi Rusya’da çok iyi tanınıyordu. Schelling Rusçaya çevrilmişti. Schopenhauer’in İstem ve Tasarım Olarak Dünya adlı yapıtı da Maleviç’e herhalde yabancı kalmamıştı. Nesnelere dünyası, Maleviç’e göre, insan tasarısının ürünüdür. İnsanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünyadır, Kendi deyimiyile “yemlik” olarak tasarlanan bir dünya¹⁹

“Sıfır biçim” sadece sanat için değil, insanlık için de bir kurtuluştu Malevich’e göre. Bu çağa Maleviç “Süprematizm-Nesnesiz dünya” çağı diyordu;

Süprematizm çağı yaratıcılık sanatı olacaktı. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan, “Hiçlik” içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Fakat “Hiçlik” içinde erime yok olma demek değildi. “Hiçlik” nesnelere boyunduruğundan kurtulmaydı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü. İrade ve isteklerin sustuğu “Hiçlik” içinde insan, Maleviç’e göre, evrensel titreşimlerin ürpertisiyle sarsılır. “Evrensel titreşimler”,

¹⁹ Nazan İPŞİROĞLU /Mazhar İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, s.66

Kandinsky'nin "ruhsal titreşimler"iyle karıştırılmamalı. "Hiçlik" içinde ne bireye ne de onun ruhsal yaşantılarına yer olabilirdi.²⁰

Malevich'in geliştirdiği süprematizm, aşkın estetiği amaçlar ve dinsel bir erek gütmektedir. Resmi maddeden arındırarak ruhu göstermek istemiştir. Temel geometrik formlar evrensel olanı anlatmak için en yüksek biçimlerdir. Süprematizm'den sonra 1915'de ortaya çıkan Pürizm ve onun ardılı olan Minimalizm, benzer anlayışta ifadelerle varmıştır.

Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabiler, Futuristler, Sürrealistler...-Batı sanatının hiçbir döneminde bu kadar kısa zamanda bu kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştı. Büyük sanatçıların çevresinde toplanan bu gruplar çoğu kez kısa ömürlü oluyor. 1905'te ortaya çıkan fovlar altı yıl sonra dağılıyorlar. 1910'da toplanan Fütüristler grubu 1914'te çözülüyor. Birbirini izleyen ya da aynı zamana rastlayan gruplar (sürrealistlerin dışında) kapalı bir çevre niteliği taşıyorlardı.²¹

Bu paragraftan da anlaşıldığı gibi, resmin özünün ne olması gerektiğine dair bir manifestolar dönemidir modernizm. Sonuç olarak bütün bu akımlar doğayı bir görünüş olarak almışlar ve onu belli bir felsefi bakış açısında yetkinleştirecek şekilde parçalamışlar, ayıklamışlar ve doğaya paralel ek bir gerçeklik alanı oluşturmaya çalışmışlardır. Bu doğayla kurulan manevi bir ilişki değildir. Doğadan yola çıkan bir üst gerçekliği hedefleyen, mekanik ve evrensel bir doğru yaratma çabasıdır. Bu pratik gerçeklikten koparılmış, akılla kuşatılmış, yüceltilmiş bir dildir.

²⁰ A.g.e., s.69

²¹ A.g.e.,s.24

2.7. Postmodernizm

“Modernizm ötesi”, “modernizm sonrası” anlamlarına gelebilecek olan postmodernizm, modernizmin hem devamı hem aşılması olarak ele alan görüşleri içerir. “Postmodern, modernitenin tarihsel programı olan aydınlanmanın sınırlarının belli olmasıdır. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik ideallerinin tümüyle hayata geçmesinin, farkın ve karşıtlığın tamamen ortadan kalkmasının mümkün olamayacağını anlaşılmıştır.”²²

“Modernizmin ilk gerçek krizi II. Dünya savaşıyla, atom bombasının kullanılması ve imha kamplarıyla ortaya çıkmıştır.”²³ Teknolojiye verdiği sınırsız öncelikle Batı uygarlığı evrenselleşmişti; ama bu evrensellik, her şeyin toptan yıkımından başka bir şey ifade etmiyordu.”²⁴ modernizmin akli kendi karşıtına dönüşmüş, modernleşme ve özgürleşme vaatlerini baskı altında tutmak ve tahakküm altına almak için kullanmıştır. “Modernite, bilginin dayandırılabilmesi sarsılmaz bir temel arayışından, evrenselleştirici ve totalleştirici iddialarından, tartışmasız ve kesin hakikati sağlama kasıntısından ve sözüm ona kuruntulu rasyonalizminden ötürü eleştirilir.”²⁵ Postmodernizm, tüm üst anlatılara tepeden inmece yaklaşımlara karşı çoğulcu bir bakış açısını savunur. Büyük akımlar dönemi sona ermiştir. Her şeyin birbiri içinde eridiği anlatım yolları benimsenmiş, gelecekçilikten çok geçmişin verileriyle yeni bir şimdi oluşturulmaya çalışılmıştır.

Modern toplum bütünüyle sanayileşmiş, endüstrileşmiş toplum demektir. Postmodernizm bilgi toplumunu ve ideal aklın yerini araçsal aklın almasını ifade eder. Modernizmdeki bireyin ve ulusun özerkliği, büyük devletlerin küçük devletleri sömürü politikaları, Postmodernizm ile birlikte ulusal sınırların ortadan kalktığı, sermayenin bürokratik engellere takılmadan rahatça dolaşıma açıldığı neoliberal ekonomiye dönüşmüştür. Modernizmde etkili olan etnosantrizm (batı kültürünün diğer kültürlerden üstün olduğu anlayışı), postmodernizmde her türlü kültüre ve etnik

²² Ahmet ÖZKİRAZ, **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, s.99,100

²³ A.g.e., s.123

²⁴, Perry ANDERSON, **Postmodernitenin Kökenleri**, Çev. Elçin Gen, s.13

²⁵ Steven BEST, Douglas KELLNER, **Postmodern Teori**, Çev. Mehmet Küçük, s.17

anlayışa önem veren bir yapıya dönüşmüştür. Fakat bu önem kültürün metaya dönüşmesini, alınır-satılır hale gelmesini ve yüzeyselleşmesini getirmiştir. Medya en büyük güç durumuna gelmiştir.

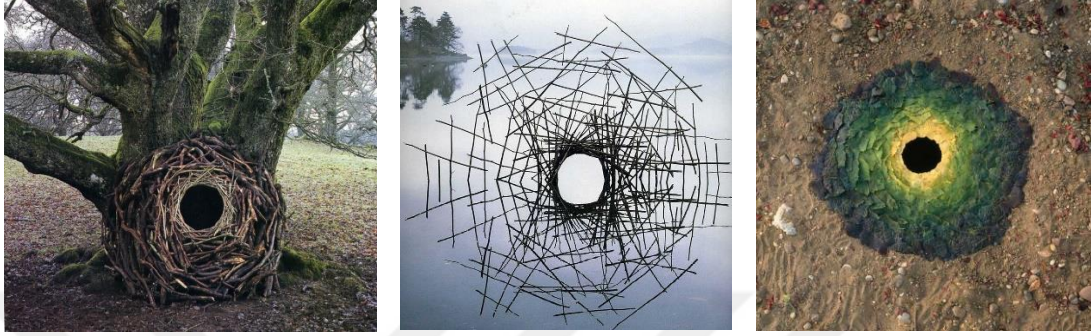
2.1.1. Arazi Sanatı, Ekolojik Sanat, Çevresel Sanat

Modernizm boyunca gelişen ekonomiler doğada geri döndürülemez bir şekilde tahribata yol açmışlardır. Uzaklaşılın doğa, hızlı kentleşme ve makineleşme sonucu mekanikleşen insan, hayatına daha da yabancılaşmıştır. 1960’larda gerçekleşen çevreci bilinçle paralellik gösteren Arazi Sanatı, Ekolojik Sanat gibi doğaya dönen sanat anlayışları, doğanın ötekileştirilmesi ve yağmalanmasına karşı tepki geliştiren çevresel hareketlerden beslenen sanatçılardan oluşur. Bu sanatçılar geleneksel peyzaj algısının dışına çıkmış, “fırçanın yerini buldozerin aldığı” yeni bir manzara anlayışı geliştirmişlerdir. Manzaranın sınırlarının kaldırıldığı bu anlayışta seyircinin estetik algısına hizmet eden geleneksel manzara resimlerinden bambaşka bir amaçla hareket edilmiş, doğaya duyarlılık geliştirmek amaç edinilmiştir. Sanatın metalaşmasına, galeri ve müzelere sıkışmasına tepki gösteren bu sanatçılar sanatı bir idrak aracına dönüştürmeyi hedeflemişlerdir. “Eğer bu işler üzerinde iyice düşünersek bunların, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; 20. yüzyıl kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan birer tepki olduklarını anlarız”²⁶

Andy Goldsworthy’nin ürettiği eserler, çevresel sanatın örnekleridir (Resim 2.13-2.14-2.15); “Doğadaki kendi yerini ve sürecini, doğanın süreçleriyle anlamaya çalışan onunla bütünleşen, doğada geçici zararsız dokunuşlarla ilerlemeyi tercih eden bir

²⁶ Nobert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev.Cevat Çapan/Sadi Öziş, s.335

sanatçı görürüz. Sanatçının malzemesi doğanın kendisi, çalışmalarına hayat veren ise mevsimsel süreçlerdir. Amacı estetik bir kaygıyla doğaya farkındalık sağlamak, düşündürmek, hissettirmektir. Çalışmalar yapım sürecinde de sonrasında da doğaya zarar verir nitelikte değildir.”²⁷



Resim 2. 13. Andy Goldsworthy, **Resim 2. 14.** Andy Goldsworthy, **Resim 2. 15.** Andy Goldsworthy

Lynne Hull’un işleri estetik kaygının yanı sıra işlevselliğin de görüldüğü Ekolojik Sanat’ın iyi örneklerini verir. Çevresel sorunlara pratik çözümler getirilen bu çalışmalarda, bilim insanları, mühendislerle ortak projeler üretilir. Örneğin “Kaplumbağa Adası” projesi sonucunda kaybolan türler bölgeye dönüş yapmıştır. (Resim 2.16.-2.17.-2.18.)



Resim 2. 16. Lynne Hull, Yüzen Adalar, **Resim 2. 17.** Ördek Adası, **Resim 2. 18.** Küçük Mavi Balıkçıl, 1998, Florida

²⁷ İrfan AYDIN/ Yeşim ZÜMRÜT, **Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar**, Akdeniz üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, s.62

3. RESİM SANATINDA FİGÜR-MANZARA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA POSTMODERNİZM VE KAVRAMLAR

3.1.Kiç

Günümüzdeki kullanımı ile kitsch kavramı 19. yüzyıl Sanayi Devrimi sonrasında kitle kültürünün ortaya çıkması ve üretilmesi aşamasında oluşmuştur. Kapitalizm, sanayileşme ve endüstrileşme sonucu oluşan seri üretim tekniklerini, yüksek sanat ürünlerinin taklitlerinin çoğaltılması ve kitlelere pazarlanması için kullanmıştır. Yeni oluşan işçi sınıfı ve orta sınıfın beğenisinin hesaba katılması, sanat nesnesinin dekoratifleşmesini, kolay anlaşılır olmasını getirmiştir. Yani kitsch sanat nesnesinin yozlaşması, anlam kaybetmesi, metalaşmasıdır. “Kitsch anlayışı, başlangıçta bir moda kültürü olarak karşımıza çıkmış ve büyük kitleleri etkilemeye başlamıştır. Sanayileşmiş bir ekonominin sonucu olarak ortaya çıkan kitsch; genel beğeni düzeyine indirgenmiş, ‘ucuza’, ‘satın alınabilen’, ‘popüler’, sanatsal bir yapıya sahip olan, kolay üretilip tüketilen, yüzeysel bir algılanmaya sahip, üretimi ticari kaygı ile yapılan ürünleri tanımlayabilmek için kullanılmıştır.”²⁸ “Şık olanın tersi”, “değersiz sanat”, “gösterişli sanat” gibi negatif anlamlara gelen kiç kavramına olumlu yönden bakarsak kitleleri kaynaştırması, kucaklaması, sınıflar arasındaki ayrımları tek potada eritmesi gibi birleştirici güçlere sahiptir. Kiç standartlaşmış, denenmiş ve kabul edilmiş; garantici, klişeleşmiş kriterlerin tekrarı olarak toplumu yüzeyselleşmiş bir katmanda bütünler. Avangard sanat evrensel değerler bütünü ortaya koymaya çalışırken küçük bir sınıfı temsil eder olmuştur. “Modernizm ilk biçimiyle devrimci bir rol üstlenir, anti burjuva niteliğini açıkça ilan eder ve toplumsal bilincin gelişmesinde rol oynamaya soyunur. Ancak II. Dünya savaşı sonrasında modernizm akademikleşir, kuralları belirginleşir, marjinal görülen ve reddedilen modernist sanatçılar düzenli öğretim içinde klasikleşir, metropollerin saygın galerilerinde yer edinirler. Bu noktada

²⁸ Gonca İlbeyi DEMİR, *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, s.14,15

modernizm tümüyle elitist bir yapı içine girecektir.”²⁹ Kiç bu noktada devreye girer küçük bir zümreye hitap eden estetik anlayışı toplumun bütününe yayar.

“Postmodernist sanat anlayışı ve pop-art için, özgün olmanın hiçbir gereği ve anlamı yoktur. Sanat için kullanılabilir tüm teknikler zaten kullanılmış durumdadır ve sanat gelebileceği son noktaya gelmiştir. Bu nedenle yeni akımlar peşinde koşmanın ve sanatta avangardın bir önemi kalmamıştır. Bunun yerine eski biçimlerin taklidi (kitsch) ön plana çıkar. Kitlelerin zaten önceden bildiği biçimlerin ve nesnelerin taklidi olarak kitsch, kuşkusuz özgünlüğe, yeniliğe ve farklılığa önem veren modern sanat anlayışı tarafından aşağılanacak, değersiz bir şeydir.”³⁰

Bu anlamda Vitaly Komar ve Alexander Melamid, elit bir kesimin beğenisine hitap eden modern sanata karşı, kitlelerin beğenisinin, popüler kültürün zevklerinin sanat nesnesindeki tespitine girişmişler ve bununla bağlantılı olarak, Amerika’da insanların tablolarında en çok hangi özelliği aradıklarına dair bir araştırma gerçekleştirmişlerdir. “Sanat hakkında pek bir şey bilmeyen ama ne istediğini bilen”³¹ insanlarla gerçekleştirdikleri bu ankette, Amerikalıların %44’ü mavi rengi, %49’u gölleri, nehirleri ve okyanusları betimleyen manzaraları, %56’sının tarihi figürlere yer veren resimleri tercih ettikleri ortaya çıkmıştır. Bu özelliklerin tümünü yansıttıkları resim ‘Amerika’nın en çok arananı’ ismiyle 1994 yılında Manhattan’da Alternatif Müze’de tanıtıma çıkarılır (Resim3.1.). Resim en çok aranan özellikleri bir anlam kaygısı gütmeyen yan yana yedirerek tam bir kitsch sorgusu yapar. Yaptıkları anketlerdeki sonuç “Yüzde 44 mavi renkle su ve ağaçlardan müteşekkil manzara, sanki modernizm hiç yaşanmamış gibi, sanatı düşünen herkesin ilk aklına gelen , a priori evrensel estetik olgusu belli.”³² “İnsanlar manzara resimlerini manzara olmayanlara ve ünlü kişilere yer veren tabloları ünlü kişilere yer vermeyenlere tercih ettiklerinden, Komar ve Melamid de onlara ünlü kişilere yer veren manzaralar sunmaktadır.”³³ İlk bakışta romantik bir manzara hazzını yaşatan bu resim, bakıldıkça

²⁹ Ayşe Meltem CANSEVER, **Postmodernizm ve Resim**, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, s.19

³⁰ Hikmet ŞAHİN, **Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine**, s.14

³¹ Bkz. (17), DANTO, s.256

³² Bkz. (17), DANTO, s.257

³³ Bkz. (17), DANTO, s.258

derinlikten yoksunluğu sebebiyle kiçleşir. Ayrı ayrı hoş giden şeyler yan yana geldiğinde anlamsızlaşmaya başlar. Zevk öğeleri birbirini götürür absürd bir çeşit sıfır noktasına ulaşılmış olur. Komar ve Melamid, ortak beğeni sorgusunu dünyanın birçok ülkesinde devam ettirmişlerdir. Sadece en isteneni değil en istenmeyenleri de belirlemişlerdir. Amerika'nın en çok arananı bir başyapıt değildir ama Komar ve Melamid'in bütün bir insanlığın estetik kriterlerinin ortak paydasının araştırılması, bir eserde somutlaştırılması projesi bir baş yapıttır ve Kiç üzerine güzel bir araştırma olmuştur.



Resim 3. 1. Vitaly Komar ve Alexander Melamid, America's Most Wanted (Amerika'nın En Çok Aranani), 1994, New York, Fotoğraf: D. James Dee

3.2.Eklektizm, Pastiş, Parodi

Seçmecilik de denilen eklektizm, resimde farklı dönemlerden işlerin üslupsal veya biçimsel olarak yeni bir çalışmanın oluşumunda kullanılmasıdır. Sanat için yüzde yüz özgün bir yapıtın zaten anlaşılacağı, yeni bir işi algılayabilmemiz için geçmişe referans verilmesi gerektiği düşünülürse, eklektizm geçmişten bugüne farklı

boyutlarda hep vardır. Bu anlayış en çok Postmodernizm’de baskındır. Çünkü bilinçli bir karmaşa ve çoğulculuk peşinden gidilir. Resimde merkeze göre kademelenmenin, özgün bir formdan kaçınmanın anlayışı olarak eklektik yapı baş aktördür.

Modernizmi özgün ve katışıksız saf form sözcükleriyle tanımlarken postmodernizmi, eklektizmin alt başlıkları olarak tabir edebileceğimiz, pastiş, parodi, kolaj benzeri sözcüklerle ifade etmek mümkündür. Burada yüceltilmiş bir form anlayışı görülmez; farklı estetik disiplinler, farklı teknikler ve hatta farklı üslupların aynı sanat çalışması için kullanılması söz konusudur. Postmodernizm çoğaltma ve yayma endüstrisinin bütün olanaklarını sanat formunu kitlelere ulaştırmada ve sanatın kitle kültürünün bir parçası haline gelmesinde kullanır. Bazen yüksek sanatın “biricik nesnesini” olduğu gibi çoğaltarak, bazen işe espri katarak popüler kültürün bir parçası haline getirir. Bu aşamada pastiş ve parodi kavramları devreye girer. Pastiş “ünlü sanat yapıtlarının çeşitli bölümlerinin kopya edilerek, bütünlük kaygısı güdülmeden bir araya getirilmesiyle oluşturulan eklektik (derleme) yapıta denilmektedir. Çoğu zaman başka bir sanatçının üslubunun taklit edilmesi anlamına da gelmektedir.”³⁴

“Friedrich Jameson pastiş postmodernizmin önemli özelliklerinden biri olarak görmektedir. Postmodern dünyada yaşanan baş döndürücü hızla kaydedilen değişimler, sürekli daha yeninin ve ilginçin üretilmesi zorunluluğu, bu dünyada tüm üslupların bulunduğu eşsiz sanılarından bile çoktan düşünüldüğü ve artık üslup açısından yeniliğin yaratılmasının olanaksız olduğu görüşleri öne sürülür. Bu koşullar altında da ancak şimdiye dek var olan üslupları taklit etmek mümkün olacaktır. İşte pastiş bu noktada ortaya çıkmakta ve alıntılama, yinelenmeler, parçaları bir araya getirmelerle postmodern içinde yer almaktadır.”³⁵

Amerikalı ressam David Salle’nin resimleri pastişin tipik örnekleridir (Resim3.2.). Popüler, sıradan, sanat tarihinden birçok imge resimlerinde gelişigüzel, karmaşık bir bütün oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Pastişin öğeleri resimlerde olduğu gibi bazen kaynaşmış, bazen kolajı andırır bir şekilde parçalı ve dağınık

³⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, “Pastiş”, s.1221

³⁵ Güzin YAMANER, Postmodernizm ve Sanat, s.32,33

olabilirler. David Salle'in resimleri vurguyu içerikten biçime kaydırma, simetriyi bir düzene göre kompoze etmeyi reddetme, özgün bir fırça sürüşünün yoksunluğu gibi postmodern resmin belirgin özelliklerini taşır. Farklı görüntü ve stilleri eş değer işaretlere indirgeme eğilimindedir.



Resim 3. 2. David Salle, İmparator, 2000, Keten üzerine akrilik ve yağlıboya, 213 x 373 cm., New York

Parodi ise TDK'da tiyatro terimi olarak "ciddi sayılan bir eserin bir bölümünü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü" olarak geçer. Resimde de buna yakın anlamlarda kullanılır ama parodi deyince hep mizahi olmak durumunda değildir. Önemli olan dönüştürücü yönüdür. Biçimi alıp olduğu gibi kullanır; ufak tefek bir değişiklik bambaşka bir şey söyler. Pastiş kullanılan bir resimde ise öykünülen üsluplar ve kadrajlar kolaj gibi yan yana getirilir; yeni bir şey söylemez. İzleyici bu karışıklıkla karşı karşıya bırakılır. Çoğulcu bir etki söz konusudur. Parodide yansılanan iş belirgindir. Hangi işe gönderme yapıldığı hemen anlaşılır, üzerine getirilen fikir nettir.



Resim 3. 3. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q,1919, Ready-Made, 19,7×12,4 cm

“L.H.O.O.Q.” -Fransızca’da “Kızın yakıcı kalçaları var” anlamına gelen kısaltma- imzasını taşıyan ünlü yapıtının içeriğiyle Duchamp, sanat tarihindeki yüksek statülü bir yapıtla dalga geçtiği kuvvetli bir parodi eser oluşturmuştur. Hazır postere eklediği bıyık biçimi bu alaycı tavrı pekiştirir (Resim3.3.). Duchamp formun özgünlüğüne inanan modernizme karşı sanatçının bir şeye sanat demesinin yeterli olduğunu savunur. Bu işinde de yüksek sanatın yüceleştirdiği bir formu mizah konusu yaparak yüzeyselleştirmiştir. Geçmişe dair bütün sanat eserlerinin, sanat fikirlerinin ve estetik değerlerin değersizleştirilip eleştirildiği düşünce yapısının öncüsü olan Duchamp, bu eserde yüceleştirilmiş evrensel bir sanat formunu dalga geçilir kılarak sınıf farklarını hiçe saymış, sanatı herkesin seviyesine indirmiştir.

3.3. *Camp* Estetiği

Camp'in³⁶ Susan Sontag tarafından 1964 yılında “*Camp Üzerine Notlar*” adlı makalesindeki geniş anlatımıyla bugünkü kullanımı yaygınlaşmıştır. İçerikten çok üsluplaşmayla ilgilenen *Camp*, öz ve biçim ayrılığını kabul etmeyen görünenin üzerinden hareketle teatrallik, ironi, şakacılık, abartı yollarını dışa vuran bir tür duyarlılığı ifade etmek için kullanılır. Kiçle benzerlik gösterse de *Camp*'in farkı, bilinçli olmasıdır.

Kiç, “...mekaniktir ve formüllerle uygulanandır; vekaleten tecrübe edilen sahte hislerdir, üsluba göre değişen, fakat özde hep aynı kalandır.”³⁷ Hatta Greenberg'e göre 19. yy. Akademik Sanatı da kuralların ve formüllerin öğretilmesine dayanan ve sanatı öğrenilebilir ve kolayca ifade edilebilir bir konuma indirgeyen akademik yaklaşımı da kiçtir. Kiç çoğu zaman yaratıcı olma yolunda, ciddiye alınarak ve uğraşılarak ortaya konulmuş güzellik çabasının genel geçer formüllerin uygulanmasından öteye gidemeyerek sanatın farkında olmadan içine düştüğü zevksizlik ve sıradanlıktır. Kiçin göreceli masumluğuna kıyasla *Camp* olan her şey bilinçli bir yapmacıklığı anlatır. “Aslında *Camp*'in özü, doğal olmayana (yapay ve mübalağalı olana) duyulan sevgidir.”³⁸ *Camp* doğal olana doğaya uzaktır, yapıntı ve stilizasyon temelinden beslenir. “Bütün *Camp* nesnelere ve kişilerinde büyük bir yapıntılık ögesi bulunur. Doğada hiçbir şey *camp*'vari olamaz. ... Kırsal bölgelerdeki *Camp* hala insan eseridir ve çoğu *camp*'vari nesne kentlidir”³⁹

Sontag, *Camp*'in köklerini Çin işi biblolar, karikatürler, yapay kalıntılar vs. gibi örneklerle 18 yy.'a götürür. Georges de La Tour' un teatral resimlerini, Mozart'ın eserlerinin çoğunu *Camp* olarak görür. Ayrım olarak da o dönemdeki doğayı dönüştürme ve hükmetme çabasının, günümüz *Camp*'inde olmamasını koyar. Çünkü

³⁶ Terimin tam bir Türkçe karşılığı dile yerleşmemiş olduğu için, İngilizce'deki orjinal yazılımı ile, italik olarak kullanılacaktır.

³⁷ Erdem ERGAZ, **Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar**, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi),s.12

³⁸ Susan SONTAG, **Yorum Karşı**, Çev.Osman Akınhay, s.363

³⁹ A.g.e., s.364

Camp doğayla yapay ilişki kurar. “Günümüzün *Camp* beğenisi doğayı siler, aksi takdirde onunla büsbütün çelişir.”⁴⁰ Ona göre *Camp*'in apolitik ve içeriği dışlayan yapısı bir yana bırakılırsa Art Nouveau akımı tam bir *Camp*'tir. Etrafına kıvrılmış yılanın olduğu bir lamba yapan Art Nouveau zanaatkarının ciddi tavrının *Camp* olduğunu anlatır.

Televizyon, sinema, müzik, edebiyat ve moda gibi birçok alanda gözlemlenen *Camp*'in gelişiminde *Drag queen** kişilikleri ve *Glam rock*** türünün müzisyenlerinin stilini örnek olarak verebiliriz. *Camp*'in genellikle homoseksüel beğeniyle açıklanması doğru değilse de ikisi arasında yakınlık olduğu kabul edilmelidir. *Camp*'in aslında vurguladığı kimlik Androjen'dir. “*Camp* iki cinsli tarzın zaferidir. ('Erkek' ile 'kadın'ın, 'insan' ile 'şey'in değiştirilebilmesi.) Fakat bütün tarzlar, yani yapıntılar, nihayetinde iki cinse birden aittir.” Sontag dandylik ve *camp* arasında da ilişki kurar. 19. yüzyıldaki dandy'nin kültür meselelerindeki konumuyla, *Camp*'in günümüzdeki konumunu özdeşleştirir. “*Camp* kitle kültürü çağında nasıl dandy olunur sorusunun cevabıdır.”⁴¹ Ender ve yapay şeylere düşkünlük, duygusuz bir umursamazlık ve aristokratik bir küçümsemede dile gelen dandylik sanat ve yapmacık tapıncının savunucusu olarak *Camp* ile benzerlik gösterir. Fakat dandyliğin tersine *camp* bayağılıktan beslenir.

“Eski usul dandy vulgerlikten nefret ederdi. *Camp*'in aşığı olan yeni tarz dandy ise vulgerliği takdir etmektedir. Dandy'nin sürekli gücendiği ya da sıkıldığı yerde, *Camp*'in ustası sürekli eğlenmekte, keyiflenmektedir. Dandy burnuna kokulu bir mendil tutar ve baygınlık geçirebilir; *Camp*'in ustasıysa pis kokuyu alır ve güçlü sinirleriyle böbürlenir.”⁴²

⁴⁰ A.g.e., s.369

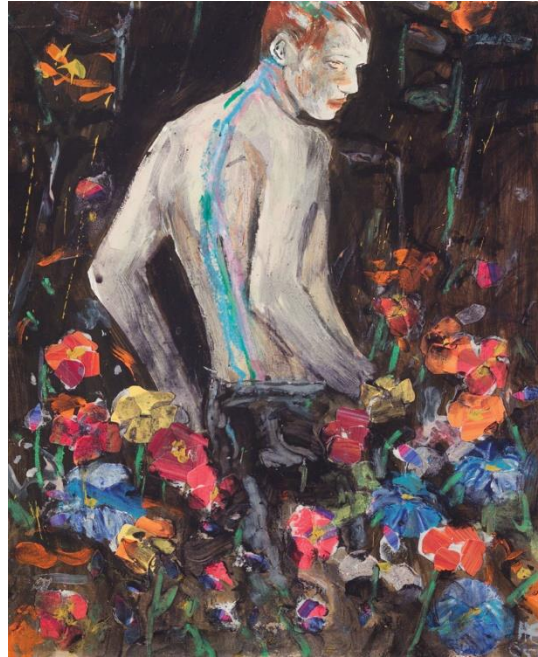
*“**Drag queen**” kişilikler genellikle erkekler tarafından canlandırılan, eğlence veya moda için genellikle abartılı feminen tavırlar ve toplumsal kadın rolleri benimseyerek kadın kıyafetleri giyen kişiler.

“Glam rock**”; 1970 lerin başında gelişen rock ve pop müziği türü olan, göz alıcı kıyafetler giyen, değişik makyajları ve saç stilleri olan parlak görünümlü ihtişamlı kostümlere sahip müzisyenlerin yansıttığı bu stil androjen kimlik rolünü geliştirmiş, cinsiyet rolleri üzerine yeni bakış açılarının kabulünü getirmiştir.

⁴¹ A.g.e., s.380

⁴² A.g.e., s.381

İngiliz dandyliğinin tipolojik özelliklerinin belirlenmesinde etkili olan Oscar Wilde'ın yaşam biçimi ve estetik üretimleri, günümüzün bakış açısıyla *Camp*'tir. Oscar Wilde'ın dandyliğinin *Camp*'le ortaklığını sağlayan şey Sontag'a göre nesnelere arasında önem sırası gözetmeyen eşitlikçi bakış açısıdır. Bunun yanında, bireysel tutkularının peşinden giden, ancak bunu yaparken büyük paradokslar üreten, gençlik ve güzellik idealiyle yanıp tutuşan ve en çok da kendi gençliği ve güzelliğine tutkun, efemine, söz ustası ama çocuksu bir eşcinsel erkek tipoloji çizmesi de sayılır. Hernan Bas da Oscar Wilde hayranı, eşcinsel ve resimlerinde bu konuları hissettiren bir sanatçıdır. Wilde'ın etkisini hem resimlerinde hem yaşamında kabul eder. Resimlerindeki dekoratifleşmiş doğa içinde arzu nesnesi olarak işlediği erkek bedenleri dandylik ve onun çağdaş hali *Camp* ile örtüşür. Eşcinselliğinin yansıması olarak homoerotik konularındaki genç erkekleri, gençliğinin ve güzelliğinin kalıcılığı için şeytanla anlaşma yapan Dorian Gray gibidirler. Örneğin Mavi Çizgi resminde, erotizm, gizem, ölüm ve çiçekler gibi aşına olduğumuz sembolist öğeleri abartılı renk ve kaba form diliyle, figürün adeta bir moda ikonu gibi doğal olmayan duruşuyla karşıtlıklar üzerinden bilinçli bir biçim anlatımına yani *Camp*'a ulaşmıştır (Resim 3.4.).



Resim 3. 4. Hernan Bas, Mavi çizgi, 2005-2006, kâğıt üzerine kolaj, akrilik, guaj, 31 x 25.4 cm

Bas'ın bir diğere resmi Kuğu Prensi'nde de Camp'in emaresi olarak, süslü, yoğun dekoratif bir doğa anlayışı içinde, koyu fonda porselen gibi parlayan teniyle arzu nesnesi konumundaki androjen figürü teatral bir sahnede yine karşımızdadır (Resim 3.5.). Mitolojik konulardan besleniyormuş hissi yaratan bu resimde aslında belirgin bir içerik yoksunluğu ve saçma tabiati hakimdir. Sanatçının yapmak istediği, postmodern anlayışın da yapısında olan, şeylerin doğasını karmaşık tutan, izleyiciyi anlam karmaşasıyla yüz yüze bırakan bir anlatım sergilemektir. Melankoli, yalnızlık, kayıp aşk, hayal kırıklığı ve yas gibi romantik konuların hissi altında maruz kaldığımız yapay ve mübalağalı olan boşluk duygusudur. Bu stilize teatrallık, duyguları yapaylaştırır, karşıtlık içinde beklenmeyeninde izinde buluruz kendimizi.



Resim 3. 5. Hernan Bas, Kuğu prensi, 2004, tuval üzerine akrilik ve guaj,76,2 x 101,5 cm.

Camp duyarlılığının getirdiği estetik söylemin çok katmanlı, aynı anda bir arada bulunamayacak özellikleri, bir uyum gözetmeksizin doyumsuz bir tavırla adeta üst üste yığıldığı, bütünlükten yoksun devşirmeci yapısı, postmodernizmin gündeme getirdiği estetik söylemle birebir örtüşür. *Camp* tuhaf olanın beğeni türüdür. Postmodernin belirli olanın dışında, anlatılmamış olanın izinde, sınırsızlığın peşindeki yapısı içinde *Camp*, varlık karşısında akıldan hariç yeni bir kavrama yolu

duyarlılığıdır. “Camp beğenisi, sıradan estetik yargının iyi-kötü eksenine sırt çevirir. Camp şeyleri tersine çevirmez. İyinin kötü ya da kötünün iyi olduğunu ileri sürmez. Onun yaptığı, sanata (ve hayata) farklı (tamamlayıcı) ölçütler sunmaktır.”⁴³

3.3.Postmodernizmde Yüce

Öncesinde bahsettiğim gibi yüce, 19. yüzyılda Romantizmle kullanımının doruğuna ulaşmış bir kavramdır. Aydınlanmanın akılcılığına tepki olarak doğan romantizmde sınırların ötesine geçmek, sınırsız hissetmek amacıyla kullanılan “yüce”, postmodernizmde aklın ve üst anlatıların önemini yitirmesiyle tekrar gündeme gelmiştir. Modernizmin ideal form anlayışında da yüce vardır:

“Modern estetik bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir; gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkân verir. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana teselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder. Oysa bu duygular, hakiki yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce, hazzın ve acının özgün bir bileşenidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve ingelemin ya da duyarlılığın kavramla boy ölçüşmesinin acısıdır.”⁴⁴

Modernizmde, soyut resimde, resmin temel elemanlarıyla oluşturulmaya çalışılan yüce, postmodernizmde tekrar doğanın içinde ve öznenin kendinde aranmıştır. Tekinsiz, yabancı, sınırsız olanın peşinden gidilmiştir. “Birçok sanatçı ve yazar uygar yerlere nazaran doğaya, özellikle de vahşi doğaya yakınlık duymuştur. Özellikle dünyada 60’lar ve 70’lerde doğaya karşı transandantal saygı gösterileri

⁴³ A.g.e., s.377

⁴⁴ JAMESON, HABERMAS, JLYOTARD, *Postmodernizm*, Çev. Necmi ZEKA, s.57

sanatçılar arasında yaygındır.”⁴⁵ Resimde konumuz bağlamında kullanılan yüce ise belirsizliğin, çoğulluğun, aşkınlığın yarattığı temsil edilemezlik halinin, kafa karışıklığının ve bocalama durumunun yansımasıdır.

Postmodernizmde Lyotard, yüce kavramı üzerinde durmuştur. Kant’ın her şeyin akılla açıklanamayacağı, yüceyle ilgili durumlarda aklın ve hayal gücünün yetersiz kalacağı görüşü, Lyotard’ın ilgisini çeker. Güzel olgusunu yüceden ayıran Kant, biçimsel ve sonluya ait olan güzeli algılarken uyum içinde olmamızdan, fakat sınırsız ve aşkın olan yüceyi algılarken dolaylı bir uyum gerçekleşmesinden bahseder. Lyotard karşıt olarak burada uyum görmez. Öznenin yüceye yol açan nesne karşısında hayal gücü, anlama yetisi ve akıl yoluyla heterojen olarak katmanlı bir yapıda çalkantılı bir ruh hali yaşamasından bahseder. Yüce’de bu çatışma halinin çözüme ulaştırılmasını değil görünür kılınmasını önemser.

“Lyotard yüce’nin doğurduğu bu durumu, söylemsel bir kopuş olarak görür. Daha açık olarak yüce duygusu, felsefi bir söylemin ya da bir düşünce durumunun ifade edilmesinin ya da sunulmasının olanaksızlığı, karar verilemezliğidir. Zihin, duyulur dünya ile transandantal dünya arasında gelip gider ve bağlantı kurmada yaşadığı sıkıntıdan dolayı bir “eksiklik”, bir “kasılma” durumu yaşar. Bu kasılma durumu, tam bir kavrayış sağlayamamış, bocalamış zihnin, son tahlilde spekülatif bir nesneye işaret etmesinden kaynaklanır. Söylemsel olarak tanımlanabilecek bu kasılma anı, alımlayıcıda bir yandan her şeye rağmen kavrayıştan kaynaklanan bir keyif, diğer yandan aklın bu kavrayışa ilişkin bir idea yaratamamada yaşadığı bir güçsüzlüktür.”⁴⁶

Böylece Lyotard yüceyi çokluğa ve çeşitliliğe ulaşılacak bir kavram olarak görür. “Birey yargısı aracılığıyla kendi ‘içsel Ben’ini görünür kılar ve kendi tekliği içinde başkasına bağlanır. Başka bir deyişle yüce’de birey, derin düşünme ile birlikte kendini ‘diğer içsel benlerin sesi’ ile muhakeme içinde bulur.”⁴⁷

⁴⁵ Arzu OTO, **Günümüz Sanatında Ruhsal Bir Bütünlüğün Temsilcisi Olarak Doğa**, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül), s.30

⁴⁶ Özcan Yılmaz SÜTÇÜ, **Kant ve Lyotard’da Bir Farklılık Politikası Olarak Yüce**, s.91

⁴⁷ A.g.m., s.92

“Yüce, deneyimin sıradanlığının yırtılması ve benzersiz bir şekilde görme gücünün adıdır. Lyotard yüce kavramıyla aklın mahkemesinin kalbinde bulunan ve zaman zaman onu aşan heterojen ve hiçbir şeye indirgenemeyen fark’ın açığa çıkmasını sağlar. Bütün dilsel ve siyasal biçimlerden önce gelen aklın çatışmacı varlığına referansta bulunan yüce’nin tekil gücü, hazzın ve acının özgün bir bileşimidir. Bu duygu, aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ancak çatışma halinde olan yetilerinin (hayal gücü, anlama yetisi ve akıl) kavramla boy ölçüşmemesinin de acısıdır. Bu duyguya, güzellik duygusu karşısında ontolojik bir avantaj sağlayan şey, aşırı coşkulu oluşudur. İşte, Lyotard’ın ‘estetikleştirilmiş teorisi ve politikası’ veya ‘politik estetiği’nin çerçevesini ‘yüce’nin bu tekil gücü belirler. Lyotard’ın yüceye dönüşü, onun postmodern perspektiflerine yeni bir felsefi ruh katar. Rancier’in belirttiği gibi, “onun yücesi bizzat duyulur olanın gücüne sahip olmak” (Ranciere 2014:91)tır. Duyulur olana bu dönüş, öznelliğin, politikanın ve gündelik hayatımızın oluşturulmasında dilin konumunu tersine çevirir. Her türlü uyumluluk ve dilsel uzlaşmayı dışlayan yüce ile politik alanda ‘ezeli ve aşılmaz kölelik’ yerini “fark”a dayalı bir tür duyusal çeşitliliğe bırakır. Lyotard’ın yüceyle ortaya çıkan anlaşmazlığı vurgulayışı, toplumsal yaşamda dilde cereyan eden çatışmaların, birbiriyle çelişen söylemlere paralellik etmesinden kaynaklanır. Başka bir deyişle yeni politik eğilim ancak dildeki çatışma ve çelişik söylemlerin açık bir şekilde hissedilmesiyle mümkündür. Nitekim kendisinin vurguladığı gibi “benim için kavram anlamında akla dayalı bir politika artık bitmiştir ve bence yüzyılımızın dönüm noktası budur” (Lyotard & Thebaud 2014 a:145). Bir duygu olarak “fark”, yetiler arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Aynı düzenlere ait yetilerin hem aklın mahkemesinde hem de bir nesneye ilişkin veya bir toplumsal konum karşısında (yüceye yol açan bir nesne ve olay) anlaşmazlığa düşerler. Lyotard’a göre, bu yetiler çatışması, aslında derin bir sessizliği ve bu sessizlik de coşkulu bir devinimi ya da toplumsal devrimi ima eder.”⁴⁸

⁴⁸ A.g.m., s.92

3.4. İroni

İroni dolaylı, imalı, incelikli eleştirilerle kalıplı anlatım biçimlerini yıkmak veya çok yönlülük kazandırmak için kullanılan bir yöntemdir. Düşünsel anlamda ilk kullanımı antik Yunanda Sokrates'e gider. Sokrates'te ironi, insanlarda doğru bilgiyi açığa çıkartmada kullandığı yöntemin birinci basamağıdır. Bu basamakta kişiyi sorduğu sorularla, savunduğu şeyin temelsizliğine vardırır. Savunucuyu çelişkiler içinde bırakır, afallatır. İkinci basamak olarak adlandırılan doğurtma durumunda ise, yönlendirme ve telkinlerle kişinin kendisinin doğru bilgiye ulaşmasını sağlar. Romantik dönemde Schlegel bu kavramı farklılaştırır. İroniyi, evrenin merkezinden kayan modern insanın, sınırsızlık, aşkınlık karşısında dünyayla baş etmek için onu hafife alma yöntemi olarak kullanması şeklinde ele alır. Çağdaş dönemde Postmodernizm, modernizme ironiyle yaklaşır. İroni otoriter bakış açılarını yıkmak, farklı bakış açılarının da eşit oranda gerçekliğe sahip olduğunu göstermek için sıkça kullanılan bir yöntem olmuştur. İroni Dada ve Gerçeküstücülükte, yüksek sanatı eleştirmek, altüst etmek için kullanılmıştır. Gerçeküstücülerin modern akla karşı bilinçaltını, absürdü kullanmaları ironik bir yöntemdir; Duchamp hazır nesneyle, modern estetiğin ideal, özgün form anlayışını ironiyle yıkmıştır. Warhol, seri üretim Birillo kutularıyla ve başyapıtların biricikliğini parodiye dönüştürüp çoğalttığı işleri ile bunu yapmıştır.

Tersinleme olarak da açıklanan ironi, resimde savunulan şeyin etkisini arttırmak için durumun tersine başvurmak olarak açıklanabilir. Resimde kullanımı Türk ve İran erotik minyatürlerine dek giden ironi kavramının Avrupa'da en iyi örneklerini Hieronymus Bosh, Arcimboldo, Bruegel, Daumier gibi sanatçılar vermişlerdir. Özellikle 20. yüzyıl sanatının belkemiğini oluşturan bu kavram, dada ve gerçeküstücülükte kullanımının doruğuna ulaşmıştır. Postmodernizm ironiyi keskin anlatıların sınırlarını belirsizleştirmek, büyük akımların ve sanatçıların yerini sarsmak için kullanır. Sanatta düzenliliği, simetriyi, mantığı yadsır. Olağan biçimi, tarihinde kullanılan anlam kökünden kopararak eklektik yapıya kavuşturmada ironiyi kullanır. Yani postmodernizm ironiyi, modernizmdeki evrensel estetik töze ulaşmaya çalışan formu reddetmek, tanımsız veya çok biçimli bir hale sokmak için kullanır.

4. POSTMODERN BAĞLAMDA FİGÜR-DOĞA İLİŞKİSİNİ İRDELEYEN RESSAMLAR

1933’de modern sözcüğü sanatta çok çeşitliliği gösteriyordu. İzlenimcilik, post izlenimcilik, sürrealizm, kübizm, soyut yaklaşım, süprematizm, bu akımların hepsi aynı anda sanatın etkin aktörleriydi. Realizmde bu durumun içinde kabul görüyordu. Birbirinden çok farklı anlayışta üretimde bulunan New York ekolü sanatçıları, Pollock, de Kooning, Kline, Newman, Rothko, Motherwell ve Still, Soyut Dışavurumculuk adı altında 1950’lerde Amerikan sanat piyasasına hâkim olmuşlardı. Böylece Realizm dışlanmış, etkisini yitirmeye başlamıştır. Greenberg, “temsili resimler temsil ettikleri şeylerin tanımlamaları bilincimizde ancak ikincil olarak bulduklarında esasen ve en zengin biçimde taklit edilir”⁴⁹ diyerek realizmi dışlamıştır. Zamanla bu görüşlerini yumuşatan Greenberg “soyut ile gerçekçi sanat arasında hiçbir temel fark olmadığını çünkü önemli olanın tür değil nitelik olduğu bir düzeyin var olduğunu”⁵⁰söyleyerek fikrini değiştirecektir. Müzelerin, sanat piyasasının ve eleştirmenlerin soyutlama ve nesnesiz sanatı destekleyip realizmi dışladıkları ortamda, realizmin en güçlü temsilcilerindendir Edward Hopper. Bu dönemde Hopper’ın sanatı “soyutlama çerçevesinde dar bir biçimde tanımlanmış olan bir modernizm tarafından yutulma tehlikesi taşıyordu.”⁵¹

Hopper’ın resimleri doğa-insan ilişkisine, doğaya kent yaşamıyla yabancılaşan melankolik figürleri ile örnekler verir. Thomas Eakins’tan, Robert Henri’ye süregelen realizm geleneğinin devamcısıdır. “Hopper’ın tabloları az öge içerir ve nettir; tabiri caizse metafizik gölge barındırmaz.”⁵² Resimleri endüstrileşen kent yaşamının yalnızlaşan bireylerini anlatır (Resim 4.1.). Tek kişilik şehir gibi ıssız ve bomboş görünür figürlerin yaşamları. Günlük Amerikan yaşantısını, filizlenmekte olan pop kültürüne öykünmeden görselleştirmiştir. Gökdelenleri, alışveriş merkezlerini, fast

⁴⁹ Bkz. (17), DANTO, s.154

⁵⁰ Bkz. (17), DANTO, s.154

⁵¹ Bkz. (17), DANTO, s.152

⁵² Bkz. (17), DANTO, s.152

food ürünlerini, tüketim nesnelere sanatının merkezinde tutmamıştır. Onun içselleştirdiği şey pop kültürü değil, modernizmin yabancılaşmış, kendi düşünce dünyasına çekilmiş bireyleridir. Doğadan korunaklı geniş yapılarda sıkışmış tek kişilik yaşamlarda, alttan alta teknolojiyle gelen konfora karşı bir eleştiri vardır. Uygar insanın ördüğü duvarlarla kazandığı tek zafer yalnızlığı ve melankolisi olmuştur. Öyle bir yalnızlıktır ki bu, kalabalıklar içinde bile devam eder. Figürler “Godot’yu Beklerken”deki gibi anlamsız yaşamlarının girdabında gelmeyecek bir şeyi bekler halledirler.



Resim 4. 1. Edward Hopper “Room in New York”, 73.7 x 91.4 cm, oil on canvas, Lincoln (NE), UNLF.M. Hall Collection, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska-Lincoln, 1932

İssız arazilerin ortasındaki ev resimleri terk edilmişlik ve tedirginlik hissi yaratır (Resim 4.2.). Manzara içinde konuşlandırılmış bu mimari, insan aklının doğaya dokunuşunu, doğa üzerinde yarattığı ve adına “uygarlık” dediği dönüşümsüz tahribatının güvenlik çemberini temsil eder. Güçlü bir şekilde hissedilen tekinsizlik duygusu modern insanın paradigması olarak çağdaş bir problemdir.



Resim 4. 2. Edward Hopper, "House By the Railroad", 61 x 73.7 cm, Museum of Modern Art, New York City, oil on canvas, 1925



Resim 4. 3. Edward Hopper, Gas station/ Benzin İstasyonu, tuval üzerine yağlıboya. 66.7 x 102.2 cm.

The Museum of Modern Art, New York 1940

1962’de soyut dışavurumculuğun etkisi yok olmaya yüz tutmuştu. Gerçekliği, o günün gerçekliğinden kopuk görmeleri, toplumla arasına mesafe koyuyordu. Böyle bir ortamda Pop Art yaşamsal bir gereklilik olarak Amerika ve İngiltere’de birbirinden bağımsız, iki farklı anlayış doğrultusunda gelişmiştir. Pop Art “ilgiyi öznel bir ruh

halinin dışavurumundan tekrar nesnelere dünyasına çekmiş ve kitle iletişim araçları tarafından yaratılan ya da kapitalizmin kültürel mantığını ortaya koyan bir noktaya dikkat çekmiştir.”⁵³ Akımın önemli temsilcisi Andy Warhol, amacını sanatı kişisel duygulardan arındırıp mekanik bir ürün haline getirmek, makine gibi duygulardan arınmış bir şekilde üretmek şeklinde açıklar. Ayrışmış herhangi bir yapıyı kabul etmediği için sanatı algılayışta sınıfsal farklılık ortadan kalkar. “Coca Cola’ya hayranım, çünkü hem zengin hem de fakir bu ürünü tüketiyor: Burada tüm ayrımların silindiği bir eşitlik var”⁵⁴ der. Coca Cola gibi bir tüketim nesnesini yüksek sanat konumuna taşıdığına, ayrıcalıklı olana özel bir sanat nesnesi değil, herkes için üretilmiş bir sanat meydana getirmiş olur. Duchamp ‘hazır nesne’yle formun kutsallığını kırıp herkesi sanatçı kılmak istemişti. Duchamp’ın üretiminde makine estetiği taşıyan nesnelere kullanması, estetik kaygı taşıma yanılgısı oluşturmuştur. Warhol’un Brillo kutusu gibi yüzeyselliği uçlaştırmış nesnelere kullanması, formu herhangi bir manasal süreçten tamamıyla soyutlayarak Duchamp’ın hazır nesnesini sıradanlıkta en uç noktaya götürmüştür.

4.1. David Hockney

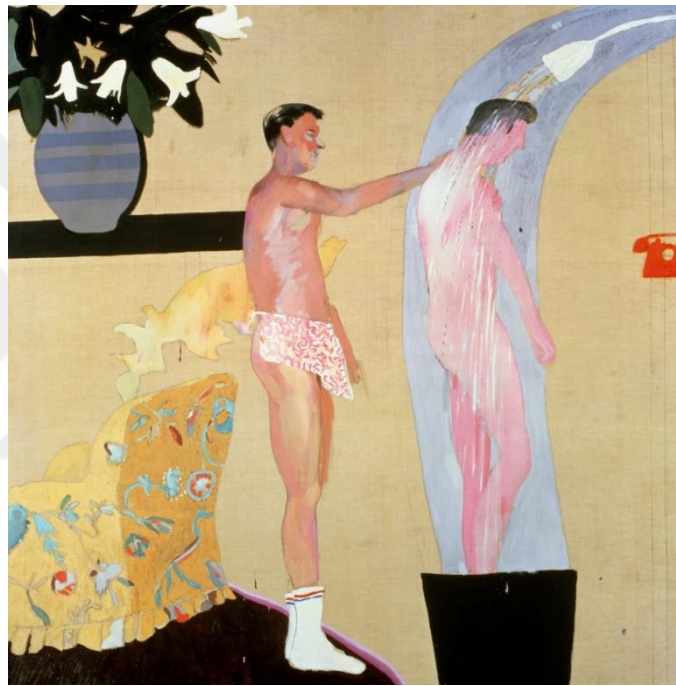
Bu dönemde doğa-figür ilişkisini hicivli bir şekilde ele alan bir diğer sanatçı David Hockney’dir. Pop sanat içinde anılan Hockney’i Arthur Danto tam olarak pop sanatçı olarak görmez. Danto pop’u; yüksek sanat içinde pop, yüksek sanat olarak pop ve kendi başına pop olarak ayrımlaştırır. Hopper ve Hockney resimlerinde reklam dünyasından nesnelere kullandığında bu yüksek sanat içinde pop olur der. “Pop art popüler kültür tüketim nesnelere yüksek sanat nesnesi olarak sunulmasıdır.”⁵⁵ Hockney bu anlamda tüketim kültürünün yaşamlara yansımalarının resmini yapar ama tipik bir pop sanatçıdır diyemeyiz.

⁵³ Şahiner RİFAT, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, s.16

⁵⁴ A.g.e., s.18

⁵⁵ Bkz. (17), DANTO, s.162

Postmodernizm cinsiyet ayrımcılığının, ırkçılığın, her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı muhalefet ortamını getirmiştir. Hockney eşcinselliğini resimlerinde dışa vurmaktan çekinmeyen, politik duruş olarak da bu tavrından taviz vermeyen öncü bir sanatçıdır (Resim 4.4.). 1960'lı yıllarda eşcinselliğin İngiltere'de yasaklı olduğu dönemde bu resimleri yapması cesurcadır. Başlarda bireysel bir başkaldırı olarak sanatçıların ele aldığı eşcinsellik, Postmodernizmde 1980'lerde "Eşcinsel Sanatı" olarak kategorileşecektir.



Resim 4. 4. David Hockney, Domestic Scene, 1963, t.ü.y.b., 152x152 cm

1964'de Los Angeles'ı ziyareti sonrası yapmaya başladığı Amerikan orta sınıfını anlatan resimleri, sanatının ağırlık noktasıdır. "Beverly Hills Housewife" resminde gördüğümüz sanatçının yakın arkadaşı, Amerikalı fotoğraf sanatçısı Betty Freeman'dır (Resim 4.5.). Bu resimde ilgi çeken, tekinsiz doğanın soldaki şezlongdaki zebra deseni, duvara asılmış doldurulmuş hayvan başı ve ön planda süs bitkisine dönüşmüş olan palmye ağacına dönüşmesindeki ironidir. Hiç kuşkusuz doğayı güvenli ve konforlu bir yere dönüştürme çabasının hem hicvi hem vahşeti resimde alenidir. Hockney'nin mizahi bakış açısı çoğu resminde görülür. Havuzlu resimli serisinden olan "A Bigger

"Splash" isimli resminde de havuza atlamış birinin ardından ortaya çıkan su sıçramasını konu edinmesi gerçek bir espridir (Resim4.6.). Havuz denizin güvenli, bilindir, konforlu hale getirilmesidir. Duvarlarla huzur arayan modern insanın nesneleşmiş hayatı akvaryumda balığa dönmüştür. Doğanın, modern insanın izole olmuş yaşamındaki dekoratif varlığı, Hockney'in resminde daimî bir eleştiri unsurudur.

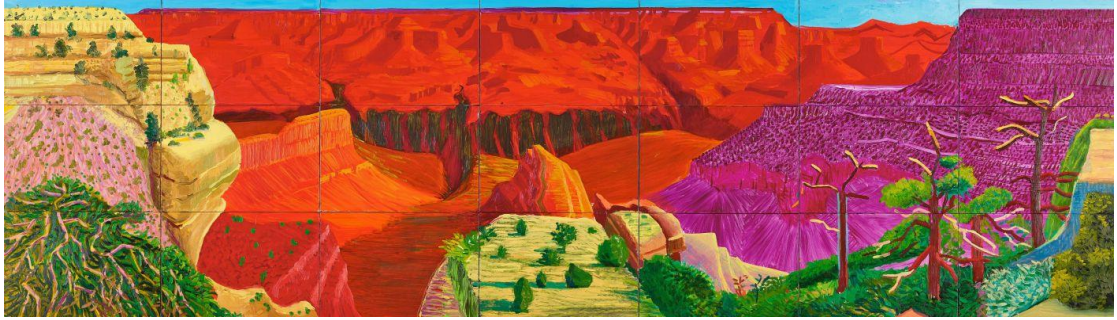


Resim 4. 5. David Hockney, Beverly Hills Housewife, 1966, ikili tuval üzerine akrilik, 183 x 366 cm.



Resim 4. 6. David Hockney, A Bigger Splash 1967, tuval üzerine akrilik, 243 x 244 cm.

Hockney'nin resminde manzara 1990'dan sonra ana konuya dönüşür. Barbizon ekolü ressamı gibi doğaya açılan sanatçının doğada yaptığı dev boyutlu poliptik manzaralar gerçekten etkileyicidir (Resim4.7.). Doğa karşısında aldığı eskizlerden bakarak çalıştığı Büyük Kanyon resmi, 60 tuvalden oluşan dev boyutlu bir resimdir. Burada Hockney, farklı bakış açılarını, aynı düzlemde harmanlayarak yeni bir düzlem oluşturmuştur. Altın rengi sarıları, kırmızılı, turuncuları, mavi, yeşil gibi tamamlayıcı renklerle kullanarak zengin bir fovist palet uygulamıştır. Romantik İngiliz manzarasının ruhunu taşıyan bu manzarayla ayrıca Gauguin'in sembolist anlayışı arasında da rahatlıkla bağlantı kurulabilir. Resim içinde doğayla ilişkisi kurgulanmayan figür, bu kez resmin izleyicisi olarak boşlukta olma hissini yaşayan gerçek bireylere dönüşmüştür.



Resim 4. 7. David Hockney, A Bigger Grand Canyon, 1998_t.ü.y.b., 207.0 x 744.2 cm., National Gallery, Avustralya

4.2. Anselm Kiefer

Kiefer ikinci dünya savaşı yıllarında dünyaya gelmiştir. Savaşı değil savaş sonrası travma günlerini yaşamış bir sanatçıdır. Kiefer “İkinci Dünya Savaşı’ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni dışavurumcuları”⁵⁶arasında yer alır. Alman halkının toplu bir hafıza

⁵⁶ Bkz. (16), ANTMEN, s.266

kayıbı içindeymiş gibi hep birlikte susan ve savaşla yüzleşemeyen halini sorgulayan işler üretmiştir. Neo-Nazi olmakla suçlanmasına sebep olacak bu işler, fotoğraflardan oluşan bir kitap olan “Besetzungen” (İşgaller) serisi ve bu fotoğraflardan esinle gerçekleştirdiği “Heroic Symbols” (Kahramanlık Sembolleri) resimleridir. Babasının asker üniformasıyla Hitler selamı verdiği fotoğraflar, en sert tepkiyi almış olanlardır. Buz ve Kan resminde ise, bu kez manzaranın tam ortasında Nazi selamı veren sanatçının kendisidir (resim 4.8.). Bu çalışma Yahudi kanına bulanmış Alman toprakları ve boşlukta asılı kalmış bir Nazi selamı ile, ironinin görselleşmiş halidir. “Kiefer tarihi sıkıcı, ahmakça ve absürt bir trajedi olarak görmektedir.”⁵⁷ Resimdeki poz “Nazi selamını yeniden canlandırmaktadır ancak bu selam, pozların kurgulanışından dolayı önceki anlamında olduğu gibi bir güç ve birliktelik çağrışımı yaratmaz. Zira bu pozlar, kitlesi olmayan bir figürün, bir deli gibi boşluğa verdiği selamın pozudur.”⁵⁸



Resim 4. 8. Anselm Kiefer, Eis und Blut, 1971, Kâğıt Üzeri Suluboya, 29.8 x 39.5 cm, Özel Koleksiyon-Almanya, (Royal Academy Anselm Kiefer Sergi Kataloğu)

⁵⁷ Bkz. (45), ŞAHİNER, s.88

⁵⁸ Ekin KOÇ, **Anselm Kiefer; Sanatının Anlam ve Biçimlendirme Kaynakları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi) s.17

Sanatçı, Alman geçmişiyle ilgili ayna gibi yansıtıcı olduğu bazı çalışmalarda kendiyile ilgili farklı görüşlere sebep olmuştur. Oysa ki bu işler bir ideolojinin savunucusu olarak değil kendi ruh halini olduğu gibi yansıtan bir çeşit terapi niteliği taşımaktadır.

“Kiefer’in manzara resimleri iki ayrı tür olarak ele alınabilir; ilki karlı, yarılmış, kara peyzajlar olan, yeryüzü ve gökyüzü ilişkisine odaklı daha çok Alman tarihine göndermeler içeren resimler, ikinci tür ise ağaç ve ağaçsıl öğelerle gelişen orman ve ondan gelişenler olarak kurgulanmış ve bu elemanlar üzerinden daha çok kuzey mitlerine göndermeler yapan resimlerdir. Yine iki türün de eş zamanlı olarak ve tekrarlarla geliştiğini, sürmekte olduğunu söylemek yanlış olmaz.”⁵⁹

Kiefer Alman geçmişini dışa vurduğu manzaralarının en etkili olanlarını, Yahudi şair Paul Celan’ın şiirlerinden etkilenecek gerçekleştirmiştir. Celan, ailesini soykırım kamplarında kaybetmiş, katliamın travmasını şiirlerine yansıtarak gidermeye çalışmış bir şairdir. Hatta 1970’lerde intihar ettiğini düşünürsek psikolojisinin çok da düzelmediğini söyleyebiliriz. Celan’ın “Ölüm Fügü” şiirinde “Altın Saçlı Margarete” ile Alman kadını, “Saçları Sül Olmuş Sulamith ile Yahudi kadını sembolleştirilmiştir. Kiefer Celan’ın bu anlatımına atıfta bulunan birçok resim gerçekleştirmiştir. Resimlerinde Margarete’in saçları için saman, Sulamith’in yanarak küle dönüşmüş saçları için kül kullanmıştır (resim4.9-4.10). Kiefer’in resimlerindeki açık göndermeler ne anlatmak istediğini tamamıyla karşılamaz. Resim izleyende çağrışımlar uyandırır. Yıkım, acı, melankoli, vazgeçiş, yüzleşme, ölüm... Daha birçok şey kullandığı sembolik maddelerin ardında serimlenmiştir. Resimleri görselleşmiş tindir sanki ve gizemini baktıkça yeniden oluşturur.

⁵⁹ A.g.m., s.42



Resim 4. 9. Anselm Kiefer, Margarete, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Saman, 280 x 380 cm



Resim 4. 10. Anselm Kiefer, Your Ashen Hair Sulamith, 1981

Kiefer 1970-72 yıllarında Beuys'tan çalışmaları üzerine eleştiri almış, bir nevi öğrencisi olmuştur. Beuys'un geçmişinin izlerini taşıyan yağ ve keçe nasıl yapıtlarına yansımışsa, Kiefer'in çalışmalarında kullandığı kurşun, kömür, saç, saman, kül gibi maddelerin yansımaları da aynı şekilde olmuştur. Bu malzemelerin ısıya, ışığa, zamana göre dönüşüme girmesi süreç sanatının kapsamında özelliklerdir.

Kiefer Hristiyanlık, Yahudilik, Gnostisizm gibi konuları, “mesafeli bir yalnızlığı ve yerine çakılıp kalmışlığı, yerselliğin, toprağın ve dünyaya ait olmanın vurgusunu”⁶⁰ arttırmak için karşıt öge olarak kullanır. Örneğin ayçiçek tarlasında uzanmış, ceset gibi soğuk bu beden sanatçının kendisine aittir. (Resim 4.11.). Bu figür dinsel, metafizik ve deney ötesi köklerinden kopmuş, hiçliğin ortasında tek başınadır. Asılmış bedenler gibi etrafını saran ayçiçekleri canlılıktan uzak ve çürümüş bir haldedir. Boşluksa kireç gibi soğuk ağırlığa dönüşmüştür ve nefes almayı zorlaştırmaktadır. Gökyüzü kapanmış, Tanrı çoktan terk etmiştir. Bu resmin yoğun duygusu ne ironi ne yücelik olgusudur. Açığa çıkan ağır bir melankolidir. Açık-koyusu azaltılmış, orta tonda boyanmış bu resimle arafta kalma durumu anlatılmıştır. "Kiefer'in eserlerinde cennetin ışığı hiçbir zaman saf değildir- cehennemin ruhu olan gri tarafından kirletilmiştir. "⁶¹



Resim 4. 11. Anselm Kiefer, The Orders of the Night, 1996, Tuval Üzerine Akrilik ve Gomalak, Seattle Sanat

“İlk Dışavurumculuğun doğanın ilkel güçlerini anımsatmasına karşın, Kiefer derin biçimde bir ürpertiyle yeryüzünün tahribatını göstermektedir. Kıyamet gününe benzer katastrofik (felaketli) bir izlenim vardır. İnsana acı biçimde dünyanın tehdit altında olduğu hissini vermektedir. Yeşil çayırların, görkemli, parlak ormanların izlenimleri yerini paslı, kirlili bir yaşama, derin kederlerle kaplanmış, harabeye dönmüş görüntülere bırakmıştır. Bu dramatik etkiler yanmış, yıpranmış

⁶⁰ Bkz. (45), ŞAHİNER, s.93

⁶¹ Donald KUSPİT, The Spirit of Gray,

samanla desteklenmiştir. Dramatik duygular uyandıran siyah, kahverengi, koyu mavi, gri, kirli sarı ve kızıl tonlarda doğanın yok olma hissi doğal bir malzemenin zaman içinde kendisini yok etmesiyle pekiştirilerek ifade edilmiştir.”⁶²

Sonuç olarak Kiefer, Pop Sanat, Süreç Sanatı ya da Neo-Ekspresyonizm gibi anlayışlarla yan yana anılsa da yapıtları bu anlayışların çok ötesinde, aşkın bir durumdadır. Yeryüzü, geçmişin izlerini taşıyan bir manzara ögesi olarak hep ana konularının içindedir ve zaman zaman figür çoğunlukla kendisi olarak yer yer ironi yer yer mistisizm ve melankoli içinde resimlerinde yer almaktadır.

4.3. David Salle

1952 Oklahoma doğumlu sanatçı, eğitimine 1970’lerde Valencia’daki California Sanat Enstitüsü’nde, John Baldessari’nin öğrencisi olarak başlamıştır. Çalışmalarında fotoğraf, resim, grafik gibi disiplinlerin öğelerini harmanlayan, kavram ağırlıklı işler üreten Baldessari’nin sanat anlayışının etkisi, Salle’nin resimlerine de yansımıştır. Salle, resim, baskı resim, fotoğraf, heykel alanında işler üreten set tasarımı ve yönetmenlik de yapmış olan çok yönlü bir sanatçıdır. Resimlerinde sanat tarihinden ve medyadan aldığı görselleri kaynaştırmadan, parçalı bir şekilde kullanır. David Salle, 1970 sonrası kavramsal temelli yaklaşımlara tepki olarak boyaya, resme, figüre geri dönen anlayışları tanımlamak için kullanılan, bir tür genel tabir olan, yeni dışavurumculuğun, Amerika’daki temsilcilerindedir. Amerikan sanatının hep kitle kültürüyle ilgili olan tarafı, Salle’in resimlerinde de görülür. Pornografiyi ve popüler kültür öğelerini kullanım biçimi onu çağdaşı Eric Fischl’a yaklaştırır. Resmin uzayını bozacak şekilde, figürlerin ani büyüüp küçülmesi ve birbirlerinin üzerine binmesi, tuval yüzeyinin diptik gibi ikiye bölünüp ayrı resim olarak algılanacak şekilde değerlendirilmesi Fischl ile ortak özellikleridir. Bir diğer Amerikan yeni dışavurumcu

⁶² Semih ZEKİ, **Sanatta Yeni Figürasyon Olgusu ve Yeni Dışavurumcu Resim Anlayışı**, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi), s.99

sanatçı olan Julian Schnabel'in "Resimlerimde kullandığım bir öge sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş, harfmiş, hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur"⁶³ sözündeki anlayış, Salle'in resimleri için de geçerlidir. "Salle de farklı kültürel kaynaklar arasında bir ayırım yapmamış; genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde birbirinden kopuk öğelerin bir araya geldiği imgeler yaratmış, hatta resimlerinin günümüzün "zapping" deneyimine benzer bir imgeler silsilesinden oluştuğu söylenmiştir."⁶⁴



Resim 4. 12. David Salle, İki Çıplak ve Üç Gözlü Manzara, 1986, tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 259,08 x 353,06 cm.

David Salle'nin resimleri, Çoğulculuk, eklektizm, ironi gibi postmodernizmin birçok özelliğini taşır. İlk bakışta bir anlam bütünlüğüne göre alıntılanmış imgeler içerdiği yanılsaması yaratan resimleri, sonuç olarak izleyicide kafa karışıklığı ve belirsizlik yaratır. Gerçekliğe referans veren figüratif imgeler, yapı sökümüne uğramış, bilinen bağlamlarından koparılmıştır. Bu da izleyici için algılama açısından zorlayıcı bir durumdur. "Çoğulcu bir yapıtın sunduğu okunabilme ve yorum

⁶³ Bkz. (16), ANTMEN, s.268

⁶⁴ Bkz. (16), ANTMEN, s.268

olasılıkları karşısında izleyiciye bu olasılıkları bütünleştirici bir metin oluşturmak görevi düşer. Bu da izleyici için sıkıcı olabilir. Çünkü bu anlayış anlatımsal bir hiyerarşik sistem içermediği için izleyiciyi boşlukta bırakmakta ve buna bağlı olarak da yaratıcı olmaya zorlamaktadır.”⁶⁵ Salle resimlerinde yüksek sanattan, popüler kültürden aldığı çeşitli imgeleri kolaj gibi düzenler. Bu da onu, özgün form arayışına tepki olarak seçtiği formlarla yeni bir dil oluşturan Duchamp’ın anlayışına yaklaştırır. Salle resmin yüzeyini sanki farklı tuvalermiş gibi ikiye, bazen üçe böler ve bu alanları birbiriyle alakasız üsluplarda boyar. Hatta Salle, “resmi oluşturan parçaların birbirleri arasındaki üslupsal bağintıyı koparmak adına o kadar ileri gitmiştir ki, resmin bazı bölümlerini tuttuğu ressamla boyatmaktadır”⁶⁶

Salle’nin resimlerinde doğayla birebir etkileşime geçme ve doğayı dönüştürme çabası görülmez. Çünkü resimlerinde önceden üretilmiş formları, yaratıldığı bağlamdan koparıp kullanır. Amacı formlarla, yeni anlamlara pencere açmak için çözüm olanakları sunmak değil de yeni sorun olanakları içinde karışıklık ve belirsizlik yaratmaktır. Yapaylıktan hareketle yeni bir yapaylık olarak kurulmuş resimlerinde bildiğimiz doğa çok uzaklarda kalmıştır.



Resim 4. 13. David Salle, The Mennonite Button Problem, 2010, tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 213,36 x 396,24 cm

⁶⁵ Kemal İSKENDER, “Klasisizmin Post-Modern Dönemi Ve Post-Modern Dönemin Klasisizmi...” s.22

⁶⁶ Bkz. (36), ERGAZ, s.19

4.4. Peter Doig

“Ben manzara resimleri yapıyorum ve bunların bazılarında figürler var; tüm bilmeniz gereken bundan ibaret.”

Peter Doig

19. yüzyıl romantizminde özellikle Friedrich'in resimlerinde yüceyi duyumsayan figürlerin aşkınlık içinde, doğanın mistisizmiyle, tefekkürle huşuya kavuşmasıyla birlikte, doğa karşısında yaşamının küçüklüğünün, anlamsızlığının ve terk edilmişliğinin farkına varan öznenin ikircikli durumu aynı anda verilir. Bu karşıtlık içindeki iki durumun birbirini bloke etmesi ironiktir. Postmodernizmde ise bu durumun içine mizah sızar. Bu resimlerde figür, doğa karşısında yaşamının küçüklüğüne, anlamsızlığına ve sonluluğuna tahammül etmek için çok ciddi olmayan dolaylı bir espriyle ele alınır. İngiliz ressam Peter Doig, konularını doğa figür ilişkisi üzerinden bu şekilde işleyen çağdaş bir ressamdır. Friedrich'in resimlerindeki doğa içindeki yalnız, melankolik, acı çeken figürler, Doig'in resimlerinde mizahi bir ironiye bürünmüştür. Sonsuzluk içinde sonlu ve sınırlı olmanın karamsarlığı, absürtlkle ele alınarak hafifletilmiştir. Örneğin Doig, “Kano Gölü” isimli resmini, korku filmi olan 13. Cuma'nın bir sahnesinden esinlenerek gerçekleştirmiştir (Resim 4.14.).

“Resim oluşturduğu garip renk skalasıyla, sessiz atmosferiyle ve yine yarattığı o kötücül önseziyle karabasanın bütün yoğunluğunu taşımaktadır. İzleyicide bir sonraki kareyle ilgili merakı kışkırtacak şekilde dingin ve bir o kadar belirsiz bir andır.”⁶⁷ Fakat durumun gerginliği ve belirsizliği, düz renk alanları ve figürü ele alışıdaki bilinçli naiflikle hafifletilmiştir. Arkadaki ormanın derinliği, koyuluğu azaltılarak ağaçların aydınlığıyla aynı yüzeye getirilmiş, dalların

⁶⁷ Arzu OTO, **Günümüz Sanatında Ruhsal Bir Bütünlüğün Temsilcisi Olarak Doğa**, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül), s.58

işlenişiyle birlikte dekoratif bir etkiye dönüşmüştür. Figür de içinde bulunduğu tekinsiz atmosfere zıt bir kayıtsızlık içindedir. Resmin gerilimi bu ikili hissiyatın aynı anda var olmasından kaynaklanır.



Resim 4. 14. Peter Doig, Kano Gölü (Cano Lake), 1997, t.ü.y.b., 200 x 300 cm.

Doig'in "Çekirge" isimli çalışması da sanatçının ironik bakış açısını taşıyan güzel bir örnektir (Resim4.15.). Çekirgenin bakış açısına göre oluşturulmuş bu kadrajda, dünyanın merkezinden kaymış öznenin bir çekirgeyle eş önemdeki varlığı imlenmektedir. Üç eşit parçayla keskin bir şekilde bölünmüş bu resimde yine soyutlama dozu yüksek bir etki söz konusudur.



Resim 4. 15. Peter Doig, Çekirge (Grasshopper), 1990, t.ü.y.b., 200 x 250 cm.

Doig resimlerini fotoğraflardan, gazete kupürlerinden, albüm kapaklarından oluşturur. Romantizm döneminde konularda ön plana çıkan mitler, efsaneler ve simgeler Doig'in resimlerinde kişiselleşmiş olarak ele alınır. Romantizm dönemindeki geçmişin özlenen ütopya anlayışının yansıması, kendi bulanık anılarının yansıması olarak, Doig'in resimlerinde şekil değiştirmiştir. “Bu resimlerde kişisel bir mit olarak geçmişin ve çocukluk yıllarının idealleştirildiğini görürüz. İssiz, derin ormanlar, belirsiz hatıralar, yitirilen çocuksu naiflik zaman dışı bir görünüm olarak en iyi ifadesini doğada bulur. Çocukluğun, insanlığın daha ilkel ve değer yargıları açısından daha masum bir dönemini çağrıştırmaları dolayısıyla idealize edildiğine rastlarız.”⁶⁸

Pelikan resmi 2000 yılında sanatçı arkadaşı Chris Ofili ile Trinidad'da gerçekleştirdiği bir tekne gezisi sırasında uzaktan gördüğü bir olaya dayanır (Resim 4.16.). Önce adamın birinin bir pelikanı kurtardığını düşünür. Sonra adamın pelikanın boğazını sıktığını anlar. Adam kuşun kanatlarını kırmış, boynundan sıkarak kıyıya doğru taşırken, hayvanın zarif boynunun yaptığı “s” hareketleri sanatçının aklına

⁶⁸ A.g.m., s.53

kazınır. 2002 yılında ailesiyle birlikte, Karayipler’de tropikal bir adaya yerleşir. Pelikan resminin varyasyonlarını bu süreçte gerçekleştirir. Bu resimler resim uğruna ailesini ve işini bırakıp Tahiti’ye yerleşerek vahşi doğada sanatı arayan Gauguin’in resimlerinin hissini andırır. Bir anının belirsizliği, adamın bakışının keskinliği aynı anda verilmiş. Resimde arkadaki kapalı, düz koyu alanla derinliğe çekiliriz; resme bakarken tekinsizlik, gizem, düşsellik, hafiflik ve mizah gibi duyguları aynı anda yaşarız. Figürün arkasından akan açık alanın tek bir hamlede sürülüp akışa bırakılmış etkisi, zamanın silinecek sıradan bir anını sabitler. Burada var edilmeye çalışılan, kaybolanın, anıya dönüşenin kısa bir şimdisiidir.



Resim 4. 16 . Peter Doig, Pelican (stag), 2003, 276 x 200,5 cm,t.ü.y.b., Michael Werner Galerisi, New York

Peter Doig’in resimlerinde genelde doğa içinde tek bir figür görürüz ve genelde bu figürün kimliğine vurgu yapılmaz. Bu resimlerde postmodernizmin getirdiği sınırları homojenleştiren tutum, çoğulculuk uğruna kişiliğin öznelliğini silmiştir. Sürekli değişen, kalıpları olmayan, kendini bir kültüre ve ideolojiye ait hissetmeyen bir figürdür gördüğümüz. Postmodern kimlik çoğulculuk uğruna, silikleşmeye ve tanımsızlaşmaya başlamıştır. Herkes olabilmek, hiç kimse olmamayı getirmiştir.

4.5. Neo Rauch

Şimdiye kadar ele aldığımız kavramların hemen hemen hepsine *Neo Rauch'ın sanatında rastlarız. Resimlerinde postmodern bir doğa algısı yaratan sanatçı aynı zamanda güçlü bir figüratif anlatım kullanır. Rauch, metafizik öğeleri şeyleştirilmeyi başaran hem aşkın duyguları hem mizahi durumları aynı anda veren çağdaş bir sanatçıdır. Eğitimini, sosyalizmin egemen olduğu Doğu Almanya yönetimindeki Leipzig okulunda, Bernhard Heisig ve Arno Rink'in öğrencisi olarak tamamlamıştır. "Sanatçının erken resimleri şiddetli expressifliği ile yüksek okulun o zamanki öğrenci ruhunu gösterir."⁶⁹ Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla iki karşıt durum olan, Doğu Bloğu'nun figüratif resim anlayışı ile Batı'nın soyut resim anlayışı, Rauch'ın tuallerinde örtüşür. Resimlerinde Alman kuşatılmış bölge sosyalizminin anıları öyküleme olmadan, parçalı bir şekilde, gerçekçilik ile soyutlama arasında ifadesini bulur (Resim 4.18.).



Resim 4. 17. Neo Rauch, Perde, 2005, t.ü.y.b., 270 x 420 cm.

***Neo Rauch** 18 Nisan 1960, Doğu Almanya Leipzig doğumlu. Alman sanatçı resimlerinde sanayi ve yabancılaşma politikaları ile kendi kişisel tarihinin kesiştiği eserler oluşturur. Giorgio de Chirico ve Rene Magritte sürrealizmi ile sosyalist gerçekçi bir çizgi izler. Sanatçı Leipzig Görsel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra, Profesör Arno Rink ve Profesör Bernhard Heisig'in yüksek lisans öğrencisi oldu. Almanya Leipzig yakınlarında çalışmalarını sürdürmektedir. Sanatçı 2002 yılında Vincent ödülünü kazanmıştır. Neo Rauch, Art Info, <http://www.artinfo.com/news/story/25190/neo-rauch>

⁶⁹ Şafak ERKAYHAN, **1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik**, s.164

“İzleyici Rauch’ın heterojen resim mekânında soyut ve somut parçaları, dinamik ve yavaşlatılmış itkiyi, hayal edilen uzaklığı ve endüstriyel soğukluğu, monokromi ve renkliliği, yüzeysellik ve mekân derinliğini bir arada izler. Onun stili Sosyalist Realizm’e dayanırken bir yandan Amerikan mizahından etkilenir, kavramsal olarak Sürrealizm’e yakın durur.”⁷⁰

“Ânı olası bir aşırılıktan önce yakalamak isterim.” Sözünün sahibi Rauch’ın resimlerine bakarken kendimizi şiddetli bir patlamanın ya da çöküntünün eşiğinde buluruz. Resimlerinde Sovyet sisteminin boğucu atmosferinden izler taşıyan imge çeşitliliği, çizgi film dergilerinden fırlamış bir tarzla görselleştirilerek yumuşatılmış, klostrofobik ve kâbusu andırır yapısı ile gerçeküstücü bir atmosfere ulaşılmıştır (Resim 4.19.). Zaman yatay yerine dikey hareket içinde kullanılmış, görüntüler birbiriyle alakasız olayların çoğulluğu şeklinde bir hiyerarşiye uymadan eşit varlık gösterecek şekilde ele alınmıştır. Bu geleneksel resmin düz sürekliliğiyle çelişen çağdaş bir yapıdır. Rauch, sanatsal kurgu ve düşsel kalıntılarla oynadığı oyunu bilinçli olarak boşluğa giden anlamsızlık üzerine verir.



Resim 4. 18. Neo Rauch, Gebot, (2002), t.ü.y.b., 250 x 210 cm.

⁷⁰ A.g.m.,s.164

Postmodern estetik içinde hiçbir kenarı, hiyerarşisi ve merkezi olmayan çoğulculuk anlayışını barındırması sebebiyle heterotopya kavramı farklı içerik ve biçimlerde sıkça kullanılır. Foucault söylemi ile ağırlık kazanan bu kavramla kendi içlerinde uyuşmayan birçok mekânın, zamanın ve olayın, bir gerçek yerde, ortak olarak ölçülemeyeceği halde birbiriyle üst üste veya yan yana getirilmiş şekilde ifade bulmasını kasteder. Rauch'ın resimlerinde geçmiş ve günümüzün öğelerini, farklı olaylar ve biçim örgülerini pop, sürrealist, fantastik ve sosyal realist tavrın izlerini aynı oranda taşıyacak biçimde, çoklu bir yapıda belirgin bir söyleve varmama endişesi güderek yaşatması, Foucault'un heterotopyasıyla örtüşür. Sanatsal ifadesinin ironik, nihilist, şok edici bir tutum içinde sınırları keskin fakat anlamı belirsiz göstergeler olarak ezber bozan tavrı izleyicisini afallatır ve sorgulamaya yöneltir.



Resim 4. 19. Neo Rauch, Heillichtung, 2015, t.ü.y.b., 305.8 x 506.7 x 6,4 cm

Dış mekânlarında birbirine indirgenemeyen, üst üste konamayan farklı mevkileri ve yerleri tanımlayan, sıra dışı bir ilişkiler bütünü olarak var olan ve düzlemler merkezi olmayan bir uzam oluşmasına neden olmuştur. Böyle bir uzam geleneksel bir uzam değildir. Dolayısıyla süreklilik, uyum ve düzen deneyimlendiğinde izleyiciye güven

duygusunu veren unsurlar yok olmuştur. Rauch, resimlerinin düzlemsel yapısında minyatürlerden etkilendiğini belirtir. Fotoğraftan çalışmadığını, kendi düşsel dünyasını dışa vurduğunu söyleyen sanatçı, perspektifleri, vizyonları ve düşünce aşamalarını sistematik fragmanlar olarak resimlerine yerleştirir.

Burada konumuz bağlamında doğanın teatral bir sahnenin fonu olarak mı yoksa nesneleşmiş bir doğanın parçalı görüntüsünde figürlerden aşağı bir yanının olamama esasının mı gerçekleştiğine karar verilemez. Resimlerinde düz yüzeye dönüşen atmosferin derinlik yaratmayan yapısı figürlere nefes aldırılmaz. Doğanın şeyleşmiş yapısı sıkışmışlık hissi yaratır. Alman romantiklerinden kalan manevi, yapı resimlerinde katı doğruluk ve sisli mistisizmin birleşimine sebep olmuştur ve yüce duygulanımının resimlerinde devam etmesini getirmiştir.

4.6. George Shaw

1966 doğumlu İngiliz ressam George Shaw, İngiliz banliyölerinin sıradan kesitlerini resmetmesiyle ünlü, yaşayan bir sanatçıdır. Kente sınır durumdaki sahiplenilmemiş doğa alanlarına atılmış çöpleri betimleyen resimleri huzursuzluk, tekinsizlik hissi yayar. Bu alanlar kent kanunlarının geçerli olmadığı sistemin gediklerini yansıtan uyuşturucu, pornografi, her türlü bedensel sınının izlerini taşıyan güvensiz ama özgür bölgelerdir. Shaw, resimlerinde romantik gelenekten gelen yüce klişelerini ve tanrının doğada görünür olma durumunu alaşağı etmeyi dert edinir.

George Shaw resimlerinde, kentin ve doğanın kesişimindeki sınır bölgelerde ortaya çıkan bastırılmamış, ilkel, dürtüsel insan eylemlerini irdeler. Shaw'ın banliyö ormanları, toplumun olağan kurallarının ve kısıtlamalarının geçerli olmadığı, ebeveynlerin ve otoritenin sorgulayıcı gözleri olmadan ilk sigara kaçamağı yapılan,

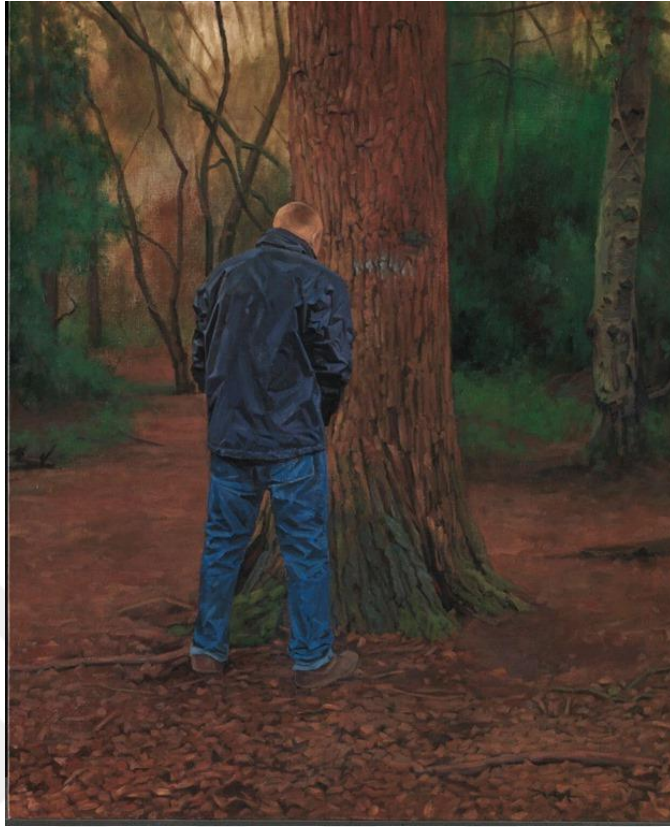
alkol tüketilen, bazen bekaretin kaybedildiği sınır bölgelerdir. Shaw bu alanlarda dizginlenmeden yaşanmış dürtülerin izini sürer. Şişeler, kutular, buruşuk pornografik görseller...vb. şeyler yüksek sanat nesnesi olarak Shaw'un resimlerinde görselleşir. İnsan varlığının bayağı atıkları totemik bir hale gelir. Terkedilmiş kamp ateşi neolitik bir anıttır artık. Çalılıklar arasından açılan bu gizemli karanlık boşluk, cehenneme giden koyu bir tünel gibidir.



Resim 4. 20. George Shaw, The School of Love, 2015-2016, Enamel on canvas, 46 x 55 cm
Wilkinson



Resim 4. 21. George Shaw, I want to shake my back again, 2015-2016 ,Enamel on canvas 178.5 x 198
cm,Wilkinson Gallery, London



Resim 4. 22. George Shaw, *I'd like to stagger back*, 2015-16, Humbrol enamel on board, 178 x 198cm, National Gallery, London

5.1.RESİMLERİMDE FİGÜR DOĞA İLİŞKİSİ

Resimlerimde İnsanın dönüşüme uğratmadığı, insan aklının nesneleştirmediği doğanın görselleştirilmesi sebebiyle, resimde bu tür yaklaşımların gelişimini yansıtmaya çalıştım. Doğanın sermaye ve güç sahiplerince araç haline gelerek üretim nesnesine dönüştürülmesi, içinde kendi doğamızı keşfettiğimiz alandan uzaklaşmamızı getirmiştir. Kültür kendini doğaya karşı verdiği savaşla oluşturmuştur. Doğayı kontrol altında tutulması gereken başıboş bir nesne olarak görmek hem doğaya hem de aslında doğanın parçası olan bizlere zarar vermiştir. Çünkü bu bakış açısı doğayı ötekileştirirken kendi doğamız kısırlaşmış ve yabancılaşmıştır. Bu anlayışta doğanın nesnesi olarak, varoluş kaygısı içinde kendimi kullandığım resimler gerçekleştirdim. Bu seriden bir örnek olan “Dipte Zaman” resmimde insanın doğa üzerindeki istilacı anlayışının getirdiği kentleşme olgusuyla doğayla bütünleşme alanlarımızın tahribatını, anlam kaygısı içinde ritüelleşmiş bekleyiş durumlarımızı alaysı bir şekilde ele almak için çoğaltma ögesini kullandım. (Resim 5.1.)



Resim 5. 1. Gülistan Karagüzel, Dipte Zaman, 2010, t.ü.y.b., 140 x 140 cm.

2014 yılında gerçekleştirdiğim Oluş ve Seyir isimli serginin temasını yücelik kaygısı taşıyan, doğayla kendi arasına mesafe koymayı reddeden, doğaya hükmeden değil, doğayla bütünleşen, doğanın arkasındaki anlamı sezme çalışan, çoğu zaman terkedilmişliğin hissiyle doğada melankolik bir bekleyiş içinde olan figürlerin betimlenmesi oluşturur (Resim 5.2.). Bu resimler Alman romantiklerinin doğada mistik gözün Tanrı'yı açığa çıkarmasının mümkün olmasını sağlayan görüşlerinden, bu durumun tezat düşünüşü olarak, "Tanrı'nın ölümünü" ilan eden, "üst insan"ıyla modern insanı yalnızlığına kavuşturun Nietzsche'nin düşünceleri arasındaki duygu durum değişikliklerini barındıran resimlerdir. Bu seride, Caspar David Friedrich'in sırttan görünen figürü "Rückenfigur" önemsemiğim bir kavramdır. İzleyicinin de durumla özdeşleşmesini sağlayan bu dönüklük sonucunda tefekküre dalarak varoluşun acziyle yüzleşmesini vaad eder.



Resim 5. 2. Gülistan Karagüzel, Tefekkür III, 2014, t.ü.y.b.,140 x180 cm.

Romantik dönemin izlerini taşıyan bu dönem resimlerimde çoğunlukla doğada yalnız olma durumu, muğlak olanın yarattığı kaygı görüldür. Romantizmde Caspar David Friedrich'in doğa duygusuna kattığı metafizik anlamı, düşselliği, melankoliyi,

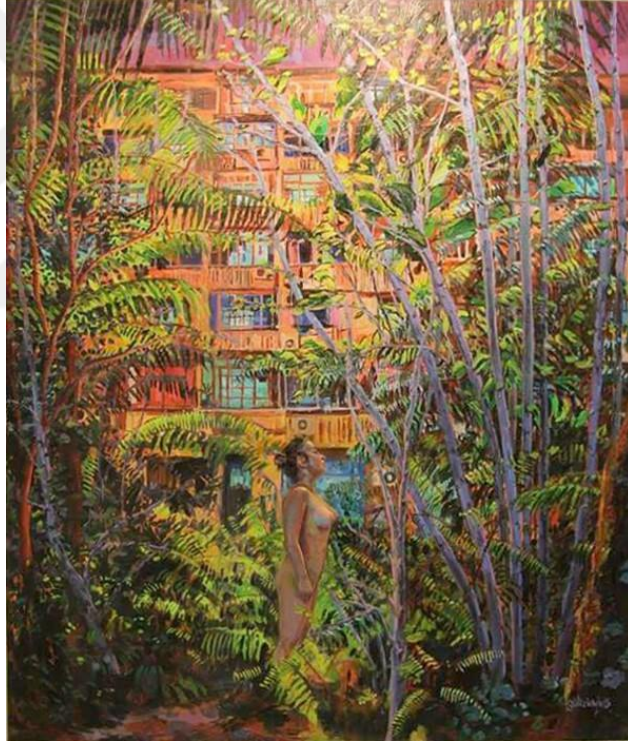
yalnızlığı, özneliği, nostaljiyi, derin duyguların görünürlüğünü ben de resimlerime taşımaya çalıştım. Friedrich'in "Vücut gözünü, görüntüyü önce ruhsal gözünle görebilmek için kapat. Sonra dışarıdan aldığın diğerlerini etkilesin diye karanlıkta gördüğün şeyi ışığa çıkar." Sözü tam olarak hissettiğim duygudur. Aşkın bir deneyimin ve sonsuzluğun kaynağı olarak doğa benim için vazgeçilmezdir.

Resimlerimde çoğunlukla kadın figürünü kullanmam, içsel yolculuğumun yansıması olabilir. Fakat bunun dışında zaten tarihin başlangıcından bu yana doğurganlık yaratıcılık, iç güdü, duygusallık, tekinsizlik gibi tanımlamalarla rasyonalitenin soğukluğu, aklın tahakkümüyle özdeşleştirilen erkeğe karşı, kadın doğayla hep ilişkilendirilmiştir. Benim için kadının doğayla bütünleşmesi, olduğu şeye dönüşmesi demektir (Resim 5.3.).



Resim 5. 3. Gülistan Karagüzel, Sıkıntının İfşası, 2014, t.ü.y.b., 100 x 100 cm.,

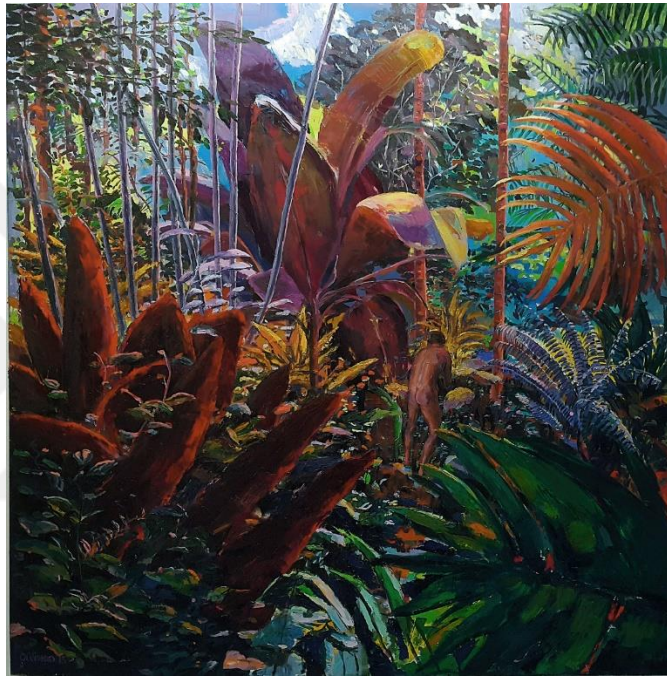
Bazı resimlerimde doğadan arta kalan alanlarda yaşamamızın bunalımı yansır. Betonlaşmanın yarattığı manevi krizin, ruhsal alanlarımızda yarattığı boşluk ve kentin sınırında kalan, henüz kente katılmamış doğa kalıntıları görülür (Resim5.4.). Depresyonun etkisiyle resimlerimde figürleri bilinçli olarak manevi duygulardan arındırma çabası ağır basmaya başlar. Bunlar artık aşkınlığa geçiş için kendini hiçe sayan figürler değildir. Tinsel ışık taşıyıp uçucu olmalarına izin verilmez. Bu durum sonsuzluk karşısındaki aciz durumumuzun, bilinmezliğin karşısındaki çaresizliğimizin, terkedilmişlik hissimizin, güçlü olma çabamızın ironisini yansıtmaya çabasıyla ilgilidir.



Resim 5. 4. Gülistan Karagüzel, isimsiz, 2015, t.ü.y.b., 200 x 170 cm.

Doğa karşısında değişen düşünce yapım, teknik anlamda da farklılaşmalar getirmiştir. Daha cesur renk kullanımı, çokça spatulayla oluşturulmuş düz renk alanları görülmeye başlar. Palet kullanımı, armoni üzerine harcanan mesai başlangıcından beri

önemsediğim bir konudur. Resimdeki form kurgunun rastlantısallığa izin vermeyen anlayışı da öncesine göre daha rahatlamıştır. Genel kurguya başlangıçta karar versemde resim esnasındaki yönlendirmelere açık olma durumu ortaya çıkmaktadır. Renk ve form anlamında soyut bir denge kurmak, cesur atılımlar gerçekleştirmek, yeniye açık olmak, beni heyecanlandıran şeylerin peşinden gitmek, resim yaparken ana tutkumu oluşturur. Örneğin resim 5.5.'de rengin canlılığından ödün vermeden sonuca varma isteği nerdeyse espası yok eder konuma gelmiştir.



Resim 5. 5. Gülistan Karagüzel, isimsiz, 2015, t.ü.y.b., 200 x 200 cm.

Peter Doig, ironi ve yüce duygusunu manzara içine taşıma şeklinden etkilendiğim bir sanatçıdır. Resim 5.5' de Doig'in resimlerinde yaptığı gibi doğanın karanlık güçlerinin yüzeyselleştirilmesi görülür. Onun Friedrich'in resimlerindeki özenin doğayla bütünleşmesini sağlayan argümanlarını yüzeysel ve dekoratifliğe dönüşen vuruşlarla tekrar ele almasındaki etkisinin benim resimlerime de yansıdığına inanıyorum. Bir başka ortak yan ise figürlerin kimliğine vurgu yapılmamasıdır. Benim resimlerime de yansıyan sürekli değişen, kalıpları olmayan, kendini bir kültür ve ideolojiye ait hissetmeyen, çoğulculuk uğruna silikleşmeye, tanımsızlaşmaya başlayan postmodern kimliği taşıyan anonim figürlerdir. Resimdeki egzotik hava, tropik atmosfer kaybedilen doğamıza bir göndermeyken, bilindik olmayanın yarattığı

kaygıyla baş etmenin yollarını arayan figür, doğaya ait olma duygusunu kaybetmiş, tekinsizlik içinde, tedirginlik halinde kaybolan ilkel dürtülerinin peşinden gider. Doğa yasalarının ve gizeminin sorgulanması ile ilişkili olan “tekinsizlik” atmosferi postmodernizmin distopik bakış açısıyla da örtüşür.

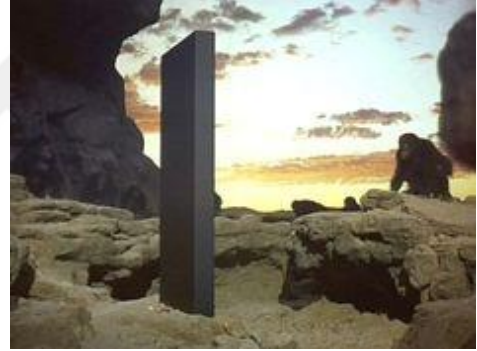
Yeryüzü cenneti II resmimde Gauguin'nin etkisinden söz etmek gerekir (Resim 5.6.). 1883'te borsada çalışırken işini ve ailesini bırakıp, batı medeniyetinin kokuşmuşluğuna inanarak Tahiti'de yaşamayı seçmesi, doğada gözle çalışmak yerine, primitif duyguların peşinden giderek üretmesi, rengi anti natüralist bir şekilde kullanması, ressamın beni çok etkileyen yönleridir. Gauguin'in “Bir tavsiye: doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratanın kendisine odaklanmalısın. İlahi ustamız gibi yaratmaya çalışmak, ona doğru yükselebilmemizin tek yoludur.”⁷¹ Sözüyle anlatmak istediği duygu durumunu resim yaparken hep yaşamak istemişimdir.



Resim 5. 6. Gülistan Karagüzel, Yeryüzü Cenneti II, 2016, t.ü.y.b, 180 x160 cm.

⁷¹Bkz. (16), ANTMEN, s.30

Son dönemde resimlerde kullandığım geometrik düzgün yapılar, doğaya insan eliyle yapılan müdahaleleri ve yüklenen mistik metafizik anlamları ifade eder. Stanley Kubrick'in insanlığın evrimsel gelişimini konu alan 2001: A Space Odyssey filminde birden ortaya çıkan siyah yekpare dikilitaş da beni bu anlamda etkilemiştir (Resim 5.8). Bu taş şaşkınlık ve merak içinde ona yaklaşan insanlığın içindeki keşif duygusunu ve bilinmeyi temsil eder. Resim 5.7, 5.9 da görülen geometrik yapılarda Kubrick'in siyah taşının etkisi vardır. Medeniyet ve bilinmezlik yolundaki insanlığın doğaya hükmetme çabasındaki o tükenmez mücadelesinin yapısı resimlerimde yaşamaya devam eder.



Resim 5. 7. Gülistan Karagüzel, isimsiz, 2018, t.ü.y.b., 30 x 45 cm

Resim 5. 8. Stanley Kubrick, 2001: A Space Odyssey filminden bir sahne, 1968



Resim 5. 9. Gülistan Karagüzel, isimsiz, 2018, t.ü.y.b., 45 x 30 cm.,

İnsan doğaya hükmedebileceğini ve onu şekillendirebileceğini fark ettiği zaman kendini bir daha doğanın içinde görmemiş, tüm gayretini onu düzenlemek ve kendi yaratılarını onun karşısına koymak için sarf etmiştir. “Güvenli Yer” isimli çalışmamda doğanın modern insanın izole olmuş yaşamındaki dekoratif varlığı, David Hockney’nin resimlerindeki gibi mizahi bir şekilde ele alınmıştır (resim 5.10.). Tıraşlanmış ve saksılara sığdırılmış doğa, aklın süzgecinden geçmenin nihai sonucunu yaşar. Arkadaki gölge, Hockney’nin ‘A bigger splash’ resminde havuzdan sıçrayan suyla atlayan figürü ima etmesi gibi, birazdan görünür olmayı legal olmayan bir gözetlemeyi taahhüt eder. Düz renk alanları, saf renklerin kullanımı, yerdeki motifleşen çiçeklerin tekrarı, arkadaki resmin üçte ikisini kaplayan kütle, gittikçe soyutlama dozunun arttığı bir resim anlayışına işaret eder.



Resim 5. 10. Gülistan Karagüzel, Güvenli Yer, 2018, t.ü.y.b, 200 x 200 cm.

6. SONUÇ

İlk insandan bu yana resmin durumu doğaya karşı veya doğayla birlikte şekillenmiştir. Başlangıçta bilinmezliğe karşı savunma mekanizması olarak gelişen mağara resimlerinde insanın konumu, betimlediği hayvanın yanında küçük ve savunmasız verilmiştir. Yerleşik düzende evcilleştirilen doğayla birlikte natüralist bir anlatıma bürünen doğa içinde figür resimleri, sonraki süreçte tek tanrılı dinlerin gelişmesiyle, mimetik doğanın ötelenmesini, sembolik bir anlatımın kabulünü getirmiştir. Metafizik etkiye ulaşmak isteyen Gotik dönem resmi, görüde tanrısal olanın temasından koparan unsurları resimden temizleyerek, doğayı resmin fonunda altın varağa indirgemmiştir. Rönesansta hümanizmin gelişmesiyle doğa, insan merkezli akılcı bir bakış açısıyla incelenmiş, ideal olan güzelliğin peşinde gerçekçi olan unsurlar resimden ayıklanmıştır. Yine kompozisyonun arkasında fon görevi gören doğa, Rönesans resminin hiyerarşisinde kademeli bir uzay mesafesi yaratmak için kullanılmıştır. Venedikli ressam Giorgione, döneminin istisnası olarak “Fırtına” resminde doğayı birincil şekilde hatta figüre baskın yapıda betimlemiştir.

Doğanın, resimde ideal olandan aşkın ve bilinmez olana dönüşmesi, 16. yüzyılda Kopernik’in dünyanın evrenin merkezinde olmamasının keşfiyle ilişkilidir. Bu keşif insanın aslında dünyanın merkezinde olmadığı algısını güçlendirmiş, sonsuzluk karşısında yaşamının sonluluğunun saçma boşluğuyla yüzleşmesini getirmiştir. Romantizmde üretimden yönetime gerçekleştirilen birçok devrim ve keşif, olumlu görünen unsurların yanında yabancılaşma, ötekileşme gibi modern insanın problemlerinin de temellerini görünür kılmıştır. Bu problemleri resimlerinde güçlü bir şekilde hissettiren Caspar David Friedrich olmuştur. Resimlerinde çağdaş insan, bazen doğaya gücü ile hükmeden, bazen de huşu içinde aşkın duygulara kapılmış halde verilmiştir. Friedrich doğayı varoluş sorgusu yaparak resimlerinde kullanması devrimsel niteliktedir.

Modernizm, bütün disiplinlerin kendi üzerine düşünmeye ve derinleşmeye meylettiği dönemdir. Her alan kendi sınırlarının en mükemmel en saf haline ulaşmak

için bir sorgulama içine girmiştir. Bu dönemde doğa resim için amaç olmaktan çıkmış, aracı konumuna indirgenmiştir. Sonuç olarak resmin kendi malzemeleri ve diliyle pür sanatın peşinde doğadan uzaklaşmış, ideal üslubun ve özgün formun imkanları zorlanmıştır. Resmin son noktasının en iyi örneklerini Maleviç vermiştir.

Postmodernizm ile büyük anlatılar ve ideoljiler dönemi sona ermiştir. Modernizmde doğrusal ilerleyen bir tarih anlayışı, gelişmeye duyulan inanç, evrensel doğruların mümkün olduğunu varsayıyordu. Postmodern sanat denilince, genellikle belirli bir ideoloji doğrultusunda hareket etmeyen, bünyesinde resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı disiplinleri barındıran, bir disiplinin diğerine üstün görülmesi, kavramsal yapısı ağır basan işler kastedilir. Söz konusu olan sadece resim değildir; olsa bile pastiş, parodi, kolaj barındıran, özgün bir form anlayışı taşımayan, eklektik yapıdadır. Postmodernizmin kapsamını ve sınırlarını belirlemek, zaten onun dışına çıkmak demektir. Postmodernizmin doğaya dönüş temellerini, Pop art'da sanatı kitlelerle buluşturma yöntemi olarak figüre ve temsili sanata dönüşünde bulabiliriz. Tipik bir pop sanatçısı olarak göremeyeceğimiz, pop'un tüketim unsurlarını resimlerinde kullanan David Hockney, güven çemberine alınmaya çalışılan doğanın, Amerikan orta sınıfının yaşayışı içindeki ironik hallerini resmetmiştir. Kiefer'in resimlerinde ise yüce duygulanımı ile ironi salınımı arasındaki doğa-figür ilişkisi melankoli ağırlıklı devam eder. Postmodern resmin eklektik ve anonim yapısı resimlerinde görülmez. Yüksek sanata dahil edilmesini gerektiren belirgin bir üslup, özgün bir form anlayışı hemen fark edilir. Peter Doig ise postmodern resmin yarattığı özgürlük alanı içinde kişisel anılar, bellek, nostalji gibi konulara eğilmiştir. Zaman zaman fantastik anlatıma kayan doğa içinde figür resimleri gerçekleştirmiştir. Neo Rauch ve David Salle'nin parçalı ve özdeşlik kurulamayan resim yapısı ise tam bir postmodern resim yaklaşımıdır.

Sonuç olarak postmodernizm modernizme karşı resimde anlatıya, öyküsellğe, klasik betimleme yollarına, doğayı görüldüğü gibi yansıtılmasına geri dönen bir yaklaşımdır. İçerisinde her şeyden yararlanılabilen bir özgürlük alanı oluşturmuş, kişisel anılar, bellek, nostalji, akılcı ve objektif çabaların yerini almıştır. Bir üst anlatı oluşturup büyük sanatçı olma durumunu rafa kaldırmıştır. Bulunmamış bir form

yaratmak için yola çıkma fikri yoktur. Bunun yerine bütün bir özneliği içinde sanatçı, akılcı modernizmin dışladığı mistik-metafizik gerçeğin bütün yorumlamalarından beslenmekte serbest kalmıştır. Hedeflediği ise tutarlı bir sonuca ulaşmak yerine açık uçlu bir deneyim yaşatmaktır.



7. KAYNAKÇA

Kitaplar

ANDERSON, Perry (2011), **Postmodernitenin Kökenleri**, İletişim Yayınları, 5.Baskı, İstanbul

ANTMEN,Ahu (2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık,1. Baskı, İstanbul

BEST, Steven/ KELLNER Douglas (2011) **Postmodern Teori**, Ayrıntı Yayınları, 2.Baskı

BOZKURT,Nejat (2000), **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa, 4. Baskı, Bursa

DANTO,Artur (2014), **Sanatın sonundan sonra**, Ayrıntı, 2. Baskı, İstanbul

DEMİR, Gonca İlbeyi (2009). **Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine**, Ütopya Yayınları, Ankara

ECO,Umberto(2006), **Güzelliğin Tarihi**, Doğan Kitap,1. Baskı, İstanbul

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1/2/3, YEM, 2.Baskı, İstanbul, 2008

FISCHER,Ernst (2017), **Sanatın gerekliliği**, sözcükler, 6. Baskı, İstanbul

FRAGO,France (2017), **Sanat**, Doğubati,3. Baskı, Ankara

Gombrich (2004), **Sanatın Öyküsü**, Çev.Erol Erduran/Ömer Erduran Remzi Kitap Evi, 4. Baskı, Çin

GEZGİN,İsmail (2008), **Sanatın Mitolojisi**, Sel Yayıncılık, 1.Baskı, İstanbul

GERMENER, Semra, (1997) **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, 1.Baskı, İstanbul

İPŞİROĞLU Nazan/Mazhar (1978), **Sanatta Devrim**, Ada Yayınları,1.Baskı, İstanbul

JAMESON, Fredric, HABERMAS, Jürgen, LYOTARD , Jean FRANÇOİS (1994), **Postmodernizm**, Çeviren: Necmi ZEKA, Kıyı Yayınları, 2. Baskı, Kıyı Yayınları, İstanbul

LYNTON, Nbert(1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitapevi, İstanbul

ÖZKİRAZ, Ahmet (2007) **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, 2.Baskı, Konya

SONTAG, Susan (2015), **Yoruma Karşı**, Çev.Osman Akınhay, 1.Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul

ŞAHİNER, Rıfat (2013), **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, Ütopya Yayınları, 2.Baskı, Ankara

YAMANER, Güzin (2007), **Postmodernizm ve Sanat**, Algı Yayınları, 1.Baskı, Ankara

Tezler

ASKER BAL, Ali (2000), **Resim ve İroni**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

CANSEVER, Ayşe Meltem(1995), **Postmodernizm ve Resim**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

ERGAZ, Erdem (2005), **Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

KOÇ,Ekin (2015), **Anselm Kiefer; Sanatının Anlam ve Biçimlendirme Kaynakları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul

OTO, Arzu (2011), **Günümüz Sanatında Ruhsal Bir Bütünlüğün Temsilcisi Olarak Doğa**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

ZEKİ, Semih (2011), **Sanatta Yeni Figürasyon Olgusu ve Yeni Dışavurumcu Resim Anlayışı**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul

Dergiler

İSKENDER, Kemal (Temmuz 1991), **“Postmodernizmin Gündemi: Ne var? Ne Yok” Sanat Çevresi**, Sayı: 153, İstanbul

İSKENDER, Kemal (Eylül 1991), **“Klasisizmin Post-Modern Dönemi Ve Post-Modern Dönemin Klasisizmi...” Sanat Çevresi**, Sayı: 155, İstanbul

İnternet Üzerinden Erişilen Kaynaklar

AYDIN İrfan / ZÜMRÜT Yeşim, **Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar**, Akdeniz üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192458>
 (Erişim Tarihi: 20.02.2019)

ERKAYHAN, Şafak (2011) **1960 Sonrası Almanya’da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik**

<https://books.google.com.tr/books?id=lzxvAwAAQBAJ&pg=PA164&lpg=PA164&dq=neo+rauch&source=bl&ots=3BDO80acVq&sig=ACfU3U3oRvaNq73g2fYgAZRmDX2UCinVYw&hl=tr&>

[sa=X&ved=2ahUKEwj--pPFworiAhVSLpoKHcddCB84ChDoATALegQICBAB#v=onepage&q=neo%20rauch&f=false](https://www.google.com/search?sa=X&ved=2ahUKEwj--pPFworiAhVSLpoKHcddCB84ChDoATALegQICBAB#v=onepage&q=neo%20rauch&f=false)

(Erişim Tarihi: 8.05.2019)

GÜL,Evren (Temmuz 2016), **Caspar David Friedrich'in Romantizmi**, Düşünüyorum, Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni

http://www.dusunuyorumdergisi.com/wp-content/uploads/2017/01/aav_gazete_sayi_69.pdf (Erişim Tarihi: 20.02.2019)

SÜTÇÜ ,Özcan Yılmaz(2017), **Kant ve Lyotard'da Bir Farklılık Politikası Olarak Yüce**, Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/307320>

(Erişim Tarihi: 20.02.2019)

ŞAHİN Hikmet(2016), **Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine**, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 9, Sayı 17

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275514>

(Erişim Tarihi: 20.02.2019)

KUSPİT, Donald (2002), **The Spirit of Gray**, Gagosian Gallery

<http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp>

8. ÖZGEÇMİŞ

Gülistan Karagüzel

1982 Zonguldak doğumlu. 2010 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü mezunu. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi Yüksek lisans öğrencisi.

Ödüller

2012 Türkiye Jokey Klübü Resim Yarışması Mansiyon Ödülü

2010 Mimar Sinan Üniversitesi Onur Ödülü

2010 Sakıp Sabancı Resim 3. Lük Ödülü

Kişisel Sergiler

2014" OLUŞ VE SEYİR"/ Akademililer Sanat Merkezi

2014 Genç Etki 11 / KAV/ ANKARA

Karma Sergiler

2017 "Bir yaprak gönder "Karma resim sergisi/A Atelye Galeri

2017"Hep birlikte/All of us" /Karma resim sergisi/ Beşiktaş Çağdaş Sanat Galerisi

2016 Labirent / Bahçe Grubu / Maltepe Türkan Saylan Kültür Merkezi

2016 Life N Style / Özgün Baskı Festivali Batum

2016 Life N Style / Özgün Baskı Festivali Tiflis

2016 "Gerçeklerden ölmek için"/Bahçe Grubu/ARTİST 2016 TÜYAP

2015 "Labirent " /Bahçe Grubu/ARTİST 2015 TÜYAP

2015 Bahçe Proje Sergisi / Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi

2014 "KAĞIT İŞLER II"/Karma resim sergisi/ Akademililer Sanat Merkezi

2014"MÜLKSÜZLEŞ"ARTİST 2014 TÜYAP

2014 "PARMAK İZİ" /Karma resim sergisi/ Alexandroupoli - greece

2013 GENÇ KUŞAK SERGİSİ II/ KAV/ ANKARA

2012 "Döngüsel Yansımalar" Akademililer Sanat Merkezi

- 2011 Tüyap Sanat Fuarı “Gravürhane”
- 2011 “Beden Farklılıkları Karma Resim Sergisi” Akademililer Sanat Merkezi
- 2011 “BiRbiRinden... Resim Sergisi ”Galatea/Art”
- 2011 Figüraktif Karma Resim Sergisi / Akademililer Sanat Merkezi
- 2011 Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması Sergisi
- 2010 10. Şefik Bursalı Resim Yarışması Resim Sergisi
- 2010 Sanatın Anadolu Aydınlanması (Erguvan) Karma Resim Sergisi / Tophane-i Amire
- 2010 Hayır Ben Öldürdüm Karma Resim Sergisi
- 2010 Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi
- 2009 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi
- 2009 Ümraniye Belediyesi Resim Yarışması Sergisi
- 2008 Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi
- 2007 TÜYAP Sanat Fuarı Karma Sergisi
- 2006 TÜYAP Sanat Fuarı Karma Sergisi
- 2006 Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Dokuzuncu Geleneksel “Deniz” Konulu Resim Yarışması Sergisi
- 2006-2007 32. Dyo Resim Yarışması Sergisi

KATILDIĞI ETKİNLİKLER

- 2017 Sagalossos 3.Resim Çalıştayı /Burdur
- 2014 XVII.International Art Colony "St. Joakim Osogovski"/Kriva palanka/Macedonia
- 2013 "5.Portakal Çiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi “ Sapanca
- 2012 “4. Portakal Çiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi “ Sapanca
- 2012 “SummArt Painters Campus” Kişinev/Moldova

İletişim

Tel: 0537 973 81 31

Email: gulistankaraguzel@hotmail.com

www.gulistankaraguzel.com