

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

SANAT YAPITI OLARAK "YAPIP ETME" NİN ANLATISI

Sanatta Yeterlik Eser Metni

Hazırlayan:
20036017 Yasemin Nur Toksoy

Danışman:
Yrd. Doç. Gülçin Özdemir

İSTANBUL, 2006

ÖNSÖZ

Bu metni hazırlarken en önemli motivasyon kaynağım olan ve çalışmam boyunca bana her anlamda destek olan çok değerli ve sevgili Hocam Yrd. Doç. Gülçin zdemir'e, bu süreçte kimi zaman sabahlara kadar benimle çalışan ve umutsuzluğa düştüğüm anlarda bana katlanan dostum Burcu Dündar'a, özellikle son bir ayda bana sonsuz sabır gösteren eşim Fevzi Toksoy'a, her an benim zaten en iyisini yapacağıma inanan annem Nil Erkalır'a, sürekli ne zaman bitireceğimi sorarak beni daha çok çalışmaya teşvik eden babam Selçuk Erkalır'a, evlerinin kapısını çalışmam için bana aan bir süredir neredeyse beraber yaşamaya başladığım yeni evliler canım kardeşim Demet Erzurumluoğlu ile eniştem Tunç Erzurumluoğlu'na, kızlarıma evde olamadığım zamanlarda çok iyi bakarak beni rahat ettirmeye alışan Zülfiye Abla'ya, gleryzleriyle evimde gibi rahat hissetmemi sağlayan Levent Gloria Jeans kafesi çalışanlarına çok çok teşekkür eder ve bu çalışmayı güzel kızlarım Nil ve Aral Toksoy'a armağan ederim. Umarım onlarda hayatlarında uğruna uykusuz kalacak kadar sevecekleri bir çalışma konusu bulurlar.

ÖZET

(SANAT YAPITI OLARAK YAPIP ETMENİN ANLATISI)

Bu çalışma, sanat üretimin sürecini ve bu sürecin yaşamla içiçe geçtiği durumları değerlendirmeyi amaçlar. Özellikle emeğe dayalı bir üretimin üzerinde durulurken, bu üretim şekillerinin sanat olarak tanımlanma nedenleri de sorgulanır.

Tüm metin sanat üretimini, daha yaşamsal bir düzlemde konumlandırmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda zanaat olarak adlandırılmış olan eylem yeniden ele alınmış ve kimi zaman bu eylemin sanat olduğu iddia edilmiştir.

Sonuçta varılan nokta sanatın yaşamdan ayrılamayacağı ve yaşamında sürekli yapıp etmelerle sanata dönüşebileceğidir. Çalışma sanatın ne olduğunun değil nasıl yapıldığının üzerinde durur. Metnin içerdiği sanatsal ve yaşamsal örnekler bir sıra gözetmeksizin metnin akışında yerlerini alırlar. Bu bir eser metin olduğundan kişisel üretim anlarını ve biçimlerini de içinde barındırır.

Kullanılan kaynaklar sanatsal, felsefi metinlerin yanısıra tesadüfen çalışmanın sürecinde bulunmuş olan kaynaklardır. Burada amaçlanan bu metnin yapıp etme sürecinin de metnin içerisinde yer almasıdır.

ANAHTAR KELİMELER: Sanat, Zanaat, İcra, Süreç, Emek, Oyun, Ayrım

SUMMARY

(AS AN ART PÍECE THE NARRATION OF MAKING PROCESS)

This study aims to discuss the process of art making and to assess the conditions where this process mingles with life. Emphasizing labor based productions, it inquires the reasons of defining them as art.

In all text art production is seen from the point of daily and simple life activities. In this context, the activity called as craft is reconsidered and sometimes this activity is claimed to be art.

Finally the result point is that art can not be separated from life and life, with its endless creating processes, can be transformed into art piece. This study is not an attempt to give a definition of art. It particularly focuses on how art is being produced. The artistic and daily examples of productions are placed in the text without any timeline. Since this study is the text of a work of art, it also includes all the instants and forms of personal production.

In addition to artistic and philosophical texts, resources that are obtained coincidentally, throughout the study have been used. The intention is to show also the making and constructing process of the text itself.

KEY WORDS: Art, Craft, Execution, Process, Labor, Game, Division

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	2
2. ZANAAT, SANAT, AYRIM.....	3
2.1. Kategorileştirme.....	5
2.2. Bütünleştirme.....	14
3. ZANAATÇI, SANATÇI, İCRACI.....	26
3.1. Maharet.....	36
3.2. Dokumak.....	38
4. İCRA EDEN, YER, AĞ.....	42
4.1. İCRA EDEN (TIRTIL).....	42
4.2. YER (YAPRAK)	47
4.3. AĞ (HARİTA).....	50
5. EMEK, OYUN, SANAT.....	58
6. SONUÇ	67
7. KAYNAKLAR.....	68
8. ÖZGEÇMİŞ.....	71

1. **GİRİŞ**

Çalışmanın Amacı

Bu çalışma emek içeren üretim şekillerinin ve bu üretimlerin arasından sanat olarak tanımlananların nedenlerinin sorgulanmasını amaçlar. Aynı zamanda tanımlamaların yapılmadığı, bütünleştirici düşüncenin ve yaşama biçiminin de üzerinde önemle durur. Amaç yapıp etmeyi içeren yaşamsal süreçleri sanatın alanına, sanatı da bir özgürleştirici eylem olarak gündelik yaşamın içine sokmaktır.

Çalışmanın Kapsamı

Bu metin sanat tarihi üzerine bir araştırma ve 'sanat'a bir övgü niteliğini taşımaz. Kişisel yapıp etmelerin bir anlatıya dönüştüğü ve derinlemesine yaşanan süreçlerin bireylerin sonlu yaşamlarında çıkış noktaları yaratabildikleri durumların arayışını içerir. Aynı zamanda bir eser metin olarak yazılmasından dolayı kişisel sorgulama sürecini ve öznel bir yolculuğu içinde barındırır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu metin süreç içerisinde kendi yöntemini oluşturmuştur. Bu yöntem rastlantılara, tesadüflere ve oyunlara açıktır.

Bu noktada tesadüflerle şekillenen bir okuma sürecini örnek olarak vermek isterim. Hocam ve tez danışmanım bana çalışma sürecimde "Kara Kitap" adlı yapıtı okumamı söylediğinde aslında tavsiye ettiği ve düşündüğü "Benim Adım Kırmızı" adlı kitaptı. Ben de çalışmamla ilgili yerleri bulmak için "Kara Kitap"ı tekrar okudum. İçinden aslında daha sonraları beni daha derin bir okuma sürecine yönlendirilecek bir bölüm buldum. Aslında okumam gereken "Benim Adım Kırmızı" idi. Tesadüfen ve rastlantılarla okuduğum "Kara Kitap"ta Mesnevi'nin dördüncü cildinde geçen karınca hikayesinden bahsediliyordu. Ben de Mesnevi'nin dördüncü cildini okudum. Okumanın sonlarına doğru, bahsi geçen karınca hikayesinin varlığından şüphe etmeye başladığımda, dördüncü cildin sondan dördüncü sayfasında karınca hikayesini buldum. Böylece aslında çalışmam için okumamın gerekli olmadığı bir kitaptan okumamın çok önemli olduğu başka bir esere yöneldim. Tüm bu süreç kendi içinde bu çalışmanın yöntemi üzerine çok güzel bir örnek teşkil eder.

Sanat yapıtı olarak yapıp etmenin anlatısına yoğunlaşırken metnin kendisi anlatı halinde olan bir yapıp etmeye dönüşmüştür. Sonuçta tüm yazılanlar çalışmanın içerisindeki yerlerini doğal bir süreçle belirlemişlerdir. Metnin arkasındaki doku birbirinin içine geçen ilişkisel ağlardan oluşur.

2. ZANAAT, SANAT AYRIMI

Bu çalışmanın başlığında yer alan “yapıp etme” sözcüklerini sanat üretimi kapsamında ele aldığımızda kaçınılmaz olan sanat zanaat ayrımını irdelemektir. Sanat ve zanaat ayrımını düşündüğümüzde ayrımları ve bu ayrımların sanat içindeki yerini sorgulamaya başlarız. Sonuçta ayrımların ve özellikle sanat ve zanaat ayrımının nasıl oluştuğu noktasına veya ayrımların olmasının gerekip gerekmediği sorusuna kadar düşüncemizi ilerletebiliriz.

Aynı zamanda, “yapıp eden herkes sanatçı mıdır?”, “Yapıp edilen herşey sanat mıdır?” sorularını da sorabilirsiniz. Ben kendi adıma bu soruları sorarken, bir takım eylemleri sanat çerçevesi içine koyan tanımlamaları ve aynı zamanda bu ayrımların yapılmadığı durumları da değerlendirmeye çalışacağım.

Öte yandan bahsi geçen sorular nedeniyle, bu zamana kadar eğitimini aldığım ve onunla şekillendiğim Batı'nın sanat tarihine yeniden bakmaya yönlendiğimi söyleyebilirim. Tüm sorularıma cevap veren bir sistemi sadece Batı'da bulmaktayım. Zaten o sistemin sorularını soruyorum. Öte yandan bu sistemin içinde yer almayan sorular da beni ilgilendiriyor. Ancak eğer bir metin hazırlıyor, bir fikri açıyorsam ve de bu sanat ile ilgili ise Batı düşünce sistematığı bana bu konuda herşeyi sunuyor.

Sanat ve zanaat ayrımına geri dönecek olursak Batı'da, sanat ve sanatçı kategorilerinin oluşumunda, Rönesans bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Artık sanatçının adı vardır. Rönesans'dan başlayarak 18. yüzyılda sanat ve zanaat ayrımı keskinleşmiştir. El emeğine ve maharete dayalı ürünler yerini faydanın gözetilmediği *kendinden geçmiş bir dikkatin nesnelere* olarak gören güzel sanatlar ürünlerine bırakmıştır. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde, güzel sanatlara, yüce hakikati ortaya çıkarmaya ya da ruhu iyileştirmeye dair aşkın bir tinsel görev verilmesiyle, sanatlardaki eski işlev

düşüncesi de bölünmüştür. Böylelikle de sanat yüksek bir kültürün ürünü olarak kabul edilmiştir. Gündelik olandan uzaklaşıp yeni bir tinsel yatırım metası haline gelmiştir.

Rönesans'ta, isimleşen ve cisimleşen sanatçı toplumsal bir sistemin üyesiydi. Bu sistem kırıldığında sanat kendi kendisine döndü: Sanatın konusu sanat oldu. Modernite sanatın sadece kendisi için olduğu düşüncesiyle beslendi. Buna dayanarak, bu dönemde sanatsal üretim alanlarına dair tanımlamaların daha da keskinleştiği söylenebilir. Bu keskinleşme nedeniyle sanatsal üretim gündelik yaşam pratiğinden kendini iyice uzaklaştırmış ve insanın kendini doğadan ayrı konumlaması bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. Meseleye bu açıdan bakacak olursak, modern sanat sisteminin inşası büyük bir özgürleşmeden ziyade ilk günden itibaren onarmaya çalıştığımız bir kırılma olarak belirecektir.

Tanımlamalar sanatı ve sanatçıyı anlamlandırmaya yetmediği gibi sanatın sonu teorilerinin oluşmasına önayak oldu. Sanat yaşamdan uzaklaştığı, yalnızca bir "düşünce"den ibaret olmayıp kendiliğinden sistemler ve pratikler ürünü olduğunda bir o kadar da izleyiciden uzaklaştı ve paylaşımına kapalı bir hale geldi. Sisteme karşı oluşan eğilimler ise yine sanat tarihi içinde kendine bir yer buldu. Bu sürecin sonunda, sanat karşısı sanat eylemleri de müzelerdeki yerlerini aldılar.

Günümüzde ise sanat sistemleri ve buna bağlı ekonomiler hala hakimiyetini sürdürmekte. Ancak buna alternatif oluşumlar ile sanatçılar kendilerine çıkış yolları aramaktalar. Bugün öncelikle amaçlanan en temelde, sanatın toplum içindeki işlerliğini sağlamak ve onu yaşamın içinde dağıtmaktır. Batı bu yeni dönemin tarihini daha yazmamıştır ve sonuçta yapılacak her çıkarım spekülasyona açıktır.

Bugün Doğu anlayışı ve sanatında Batı sanatındaki gibi kesin ayrımlara ya da kategorilere rastlanmamaktadır. Zaten Doğu'ya Doğu diyen de Batı'dır. Doğu'da sanat kendi kendine var olan bir sistem olmak yerine yaşamın içinde

yer alan bir duruş olmuştur. Bu kadarı bile tanımlanmamış ve sınırlandırılmamıştır. "Sanat tarihi" yoktur. (Burada sanat tarihini tırnak içine alarak sanat tarihini ayrı bir kavram, sistematize bilginin sınıflandırılmış başlığı olarak gördüğümü belirtmeliyim.) Yani Doğu'da sanatın tarihi bu anlamda yoktur.

Sözünü ettiğim bakış açısı ile kategorilerin olduğu sistemi ve olmadığı "öteki" durumları araştırırken kendimi nereye ve nasıl konumlandığımı bulmaya çalışacağım.

2.1 Kategorileştirme

"Düşünce Batı'ya kayıyor" deyişi; uygarlığın 'Bereketli Hilal'deki¹ köklerinden Batı'ya doğru hareket ederken bireysellik, özgürlük, akılcılık ve evrenselcilik değerlerinin gitgide daha baskın ve belirgin olma niteliği kazanması anlamına gelir.

Babililer hukuk sistemini oluşturup evrenselleştirdiler. İbraniler bireysel farklılığın altını çizdiler. Yunanlılar bireyselliğe daha çok değer verdiler ve buna kişisel özgürlük, tartışma ruhu ile formel mantığa bağlılığı da eklediler. Romalılar akılcı örgütlenme ile Çinlilerin teknolojik ilerleme alanındaki dehasını andıran bir yaklaşım getirdiler ve –bin yıllık bir boşluğun ardından –ardılları İtalyanlar bu değerleri yeniden keşfederek, Yunan ve Roma çağlarının başarılarının üzerine kendilerininkini inşa ettiler. Doğu'dan Batı'ya bu ideolojik yolculuk adım adım devam etti.²

¹ Suriye Çölü'nün kuzey kısmından kavis. Mısır, Fenike, Asur ve Babil uygarlıkları, sayısız göç ve istilaya hedef olan bu bölgede gelişmişti.

² Richard E. Nisbett, "Doğulular ile Batılılar nasıl -ve neden- birbirinden farklı düşünürler? Düşüncenin Coğrafyası", 65,66

Batı düşüncesinin ana gövdesini oluşturan çizgi, uzunca bir zaman, her alanda olduğu gibi insan ve toplum üzerine düşünme eyleminin sırtını dayayacağı güvenilir bağımsız değerler, kategoriler üretmeye çalıştı. Bir ülke ne kadar Batı'da yer alıyorsa, genelde sözünü ettiğimiz bağımsız değerlere bağlılığı o kadar fazlalaştı.

Yunanlılar, kendilerini içinde buldukları dünyanın doğası hakkında çağdaşlarından çok daha fazla spekülasyon yaparak onun modellerini yarattılar. Yunanlıların tüm bilimsel keşifleri içinde en önemlisi, doğanın kendisini keşfi ya da, icadı idi. Onlar doğayı, "evren eksi insanlar ve kültürleri" olarak tanımlıyorlardı. Bu bize çok aşikar bir ayırım gibi görünse de, başka hiçbir uygarlıkta böyle bir tanıma rastlamayız. Yunanlıların doğayı nasıl icat ettiklerinin akla yakın bir izahı, onların dışsal, nesnel dünya ile içsel, öznel dünya arasında bir ayırım yapmış olmalarıdır. Dolayısıyla, nesnellik aslında öznellikten, iki ayrı zihinde birbirinden farklı dünya betimlemeleri bulunabileceğinin ve dünyanın her iki betimlemeden bağımsız bir varoluşu olduğunun kabulünden doğmuştur.

Bütün Batı sistemi gövdesini, Yunanlıların bu modellemelerinin üzerine inşa etti. Nesnelere ve olayları sınıflandırarak, sistemli tanımlama ve açıklama için yeterince kesin kurallar ürettiler.

Batılılar, dünyaya ilişkin sarıh modellerinde çoğu zaman fazlasıyla basit düşünürler, daha basit ve daha determinist bir dünyada yaşarlar. Dünya basit ve istikrarlı bir yerse, onu anlamak için kurallar geliştirmeye ve bu kuralların uygulanacağı kategorileri belirlemeye çalışmak yararlı olacaktır. Onların dünyası şeylerin fazla değişmediği, ya da gerçekten değişiyorsa bile, gelecekteki değişimin şu anki değişimle aynı yönde ve aynı hızda olacağına güçlü bir biçimde inanıldığı bir dünyadır. Yunanlılara göre, tek yapılması gereken, bir nesnenin ayırıcı niteliklerinin ne olduğunu anlamak, böylece ilgili kategorilerini belirlemek, sonra da kategorilere uygun kuralı uygulamaktır.

Nesne bir kez başlangıç noktası olarak kabul edildiğinde, birçok şey otomatik olarak peşinden gelirdi: Nesnenin nitelikleri dikkat çekicidir; nitelikler nesnenin sınıflandırma temeli haline gelir; kategoriler yapı kuralının temeli olur; olaylar da böylece kurallara uygun olarak davranan nesnelere sonuca olarak anlaşılır.

Batılı düşünce, değişimin olmadığı bir dünyada, çizgisel bir alanda, soyut ilkeler uyarınca yaşamayı yeğler ve bu ilkelerin herkese uygulanabileceğine inanır. Büyük resme bakmak yerine, dikkat çekici nesnelere veya insanlara odaklanırlar; ve nesnelere davranışlarına hükmeden kuralları bildikleri için olayları denetleyebileceklerini düşünürler.

Ben'in bölünmez bir özgür eyleyen olduğu bir dünyada yaşarlar. Batılı etkin tarz, insanın çevresini özgürce yönlendirebileceği inancına dayalıdır. Bu görüş, bir kişinin hedefini belirlediği, o hedefe ulaşmak için tasarlanmış bir plan geliştirdiği ve ardından çevreyi plana uygun olarak değiştirmek üzere harekete geçtiği bir davranışlar silsilesini beraberinde getirir.

Ya o/ya bu türünden kategori saplantısı, Batı'nın entelektüel tarihi boyunca süregelmiştir. Her yüzyılda bolca rastlanan ikilikler, genellikle sonuçsuz tartışmaların temelini oluşturur: Örneğin, tarafların ikiye ayrılarak, belli bir davranışı anlamının en iyi yolunun, ya onun her türlü biyolojik düzenlemeden bağımsız olarak zihin tarafından üretildiğini kabul etmek, ya da ona, zihinsel süreçlerin aracılık etmediği katıksız fiziksel bir tepki olarak bakmak olduğunu savundukları zihin/beden çekişmeleri gibi. Modern entelektüel çağ ikiliklerle karakterize edilir.

Bu türden bir düşünce sistemi içinde çelişmezlik ilkesine duyulan bir saplantıyı barındırır. Bu mantıkta bir önerme diğeriyle çelişkiliyse önermelerden birinin reddedilmesi gerekir. Örneğin, matematikteki temel argümanlarla ilgilenen Yunanlılar, çelişkiye duydukları saplantılı yadsımadan dolayı, hem cebirde hem de Araplarınki gibi tek haneli sayı sisteminde gerekli

olan sıfır kavramını geliştiremediler. "Sıfır" olmayış demektir ve olmayış ise olanaksızdır. Sonsuzluk ile **sıfır**a yaklaşan çok küçük sayıların yanı sıra, bir sıfır anlayışı da, en sonunda Doğu'dan ithal edilmek zorunda kalacaktır.³

Çelişkiden kaçınma eğilimi, Batılıların inançları haklı çıkaracak ilkeleri aramaya olan yatkınlığıyla bağlantılı görünmektedir. Kişi bir ilkenin inançlarına kılavuzluk ettiğini gösterebilirse, tam tersine işaret eden her türlü görünüme karşın, inançlarının tutarlı olduğunu kanıtlayabilir.

Çoğu şey için kesin ayrımlar kullanmış olan Yunanlıların dilinde bizim güzel sanat dediğimiz şeyin karşılığı olan hiçbir sözcük yoktu. Bizim genellikle "sanat" olarak çevirdiğimiz "techne" kelimesi, tıpkı Romalıların ars'ı gibi, bugün bizim "zanaat" dediğimiz şeyleri de içine alıyordu. Techne/ars, marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykelticilik ve at terbiyeciliği gibi birbirlerinden çok farklı şeyleri kapsıyordu. Gerçekten de techne ve ars, bir nesnelere sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu. Bu terimler geleneksel olarak yapılmış bir nesneden çok bir şeyin yapılma biçimine işaret ederlerdi.

İngilizcedeki "art" sözcüğü de, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince ars ve Yunanca techne sözcüklerinden türetilmiştir. Bu düşünüş tarzında insanların sanat faaliyetlerinin karşıtı zanaat değil doğaydı. Benzer bir şekilde günümüz Türkçesinde kullandığımız Arapça kökenli "sanat" sözcüğü de çift anlamlıdır. Sanaat, sınaat; insana gerekli eşyalardan birini meydana getirmek için yapılan iş, ustalık anlamına gelir. Sözcüğün çoğulu da sanayidir. Günümüz Türkçe sözlüklerde sanat-zanaat ayrımı mevcut iken, Osmanlıca sözlüklerden yola çıktığımızda sözcüğün geçmişteki yaygın kullanımını itibarıyla, bir duygunun, tasarımın veya güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü olarak bugünkü güzel sanatlar

³ Richard E. Nisbett, "Doğulular ile Batılılar nasıl -ve neden- birbirinden farklı düşünürler? Düşüncenin Coğrafyası", 36

anlamından ziyade ortaya bir ürün konulan bir meslekteki uyulması gereken kuralların toplamı ve bu ürünlerin üretilmesi işini ifade ettiğini görüyoruz.⁴

Eski Batı sanat sistemindeki, fayda ya da eğlence için üretilen herhangi bir nesne ya da icra olarak sanat düşüncesi, bugün bizim sanat, zanaat ve bilim olarak ayırdığımız şeyleri bir araya getiren kurumlara yakından ilişkililiydi. Sanat üretimi genellikle işbirliği içinde gerçekleştiriliyor, tek bir sanat eseri birçok akıl ve elin biraraya gelmesiyle üretiliyordu.

Bu sistemde modern düşünceleri andıran sanata ilişkin tek genel sınıflandırma geç Helenistik ve Roma dönemlerinde sanatın liberal ve bayağı ya da hizmetçi sanatlar olarak ikiye bölünmesiydi. Bayağı sanatlar fiziksel emekle ve/veya ücret karşılığı yapılan sanatlar, liberal ya da özgür sanatlar ise soylu ve eğitilmiş sınıflara uygun olan entelektüel sanatlardı.

Hellenistik ve Roma dönemlerinden başlayarak sanata ilişkin sınıflandırmaları tarihsel bir sıra içinde alt alta getirebiliriz. Ancak bu bilginin metnin içinde belirleyici bir duruşu olmamasından dolayı ve bendeki Doğulu zihnin, bu katı çizgisel tutum içinde sıkışması nedeniyle bu ayrımları harmanlayarak genel olarak sunacağım. Kaldığımız yerden devam edersek, erken ortaçağ yazarları sanatı sınıflandırmada Greko-Romen yaklaşımını sürdürdüler ve eğitimsel amaçlarla, liberal sanatları kendi içinde üçlüler (mantık, gramer ve retorik) ve dördümler (aritmetik, geometri, astronomi ve müzik kuramı) şeklinde iki ana dala ayırdılar. 12. yüzyıla gelindiğinde bu gelenekselleşen karşıtlığın algılanışında köklü bir değişiklik meydana gelmişti. Aşağılayıcı terimler olan "bayağı" ve "hizmetçi"nin yerine "mekanik" teriminin kullanılması gerektiği savunuldu ve yedi tane liberal sanat olduğuna göre yedi tane de mekanik sanatın olması gerektiğini iddia ediliyordu. Yeni bir isimle adlandırılmaları ve liberal sanatlarla aralarında paralellik kurulması sonucunda mekanik sanatların itibarını artırıyordu. 15. yüzyıla gelindiğinde, perspektif ve modelleme bilgisinin hızla yayılması

⁴ Larry Shiner, "Bir Kültür Tarihi, Sanatın İcadı", 49

yeniden dirilmesiyle birlikte inanılıyordu ki bilimsel bilgi "icat" için zorunluydu. Buradaki "icat" terimi modern anlamıyla "yaratım"ı değil, içeriğin keşfini, seçilmesini ve düzenlenmesini gösteriyordu.⁵

Bu aşamada yüksek statülü sanatlardaki kadınların sayısında genel bir azalma görülmeye başlamıştı. Ekonomik rekabeti ortadan kaldırma yolundaki dile getirilememiş gayeden başka, kadınların yüksek üretim biçimlerinden dışlanması dolaylı bir sebebi de ailenin bir üretim birimi olmaktan çıkıp modern hane halkına doğru uzun dönüşüm sürecinin başlamasıydı. Ortaçağın cinsiyet farklılığı teorileri kadınları Havva'nın tehlikeli kızları olarak görürken, Rönesans dönemi cinsiyet rollerindeki farklılığa ilişkin bir ideoloji geliştirdi, buna göre kadınların birincil işlevi çocuk bakımı ve ev işlerinin idaresiydi.

Cinsiyet rollerindeki bu farklılaşma nakışçılık karşısında alınan tavırlarda ortaya çıkmaya başlıyordu. Daha önce kadınlar işlemecilik sanatlarından başka diğer bütün sanatlarda da çalışıyorlardı. Erken Rönesans döneminde nakışçılık tekniğinin zorluğu en az resim kadar meydan okuyucuydu; profesyonel nakışçılığın sadece ince ve sabır gerektiren bir el işinden ibaret görülmesi daha sonraları gerçekleşecekti. Öte yandan nakışçılığın soylu kadınların boş vakitleri için bir meşgale oluşturmada ve dolayısıyla iffetin korunması ve kadınlığın pekiştirilmesinde ne denli önemli olduğunun altı çizilmeye başlanmıştı. Bundan dolayı, Rönesans, "sadece nakışçılığın resimden ayrılmadığı, aynı zamanda da nakışçılığın kendi içinde kamusal...ve evcil bir sanat olarak ikiye ayrıldığı bir sürecin" başlangıcıydı.

Zanaatın kadınlaşma meselesi, sanatçı ve zanaatçı bölünmesinin toplumsal cinsiyet önyargılarıyla ne kadar ilişkili olduğunu gösteriyor. Modern sanatsal deha kavramı ta başından itibaren cinsiyetçiydi. Deha ile yeteneğin henüz yakın anlamlara işaret ettiği zamanlarda, kadınların ve

⁵ Larry Shiner, "Bir Kültür Tarihi, Sanatın İcadı", 63

zanaatçıların belli bir faaliyet konusunda deha sahibi oldukları söylenebiliyordu.

Yeni güzel sanatlar sistemi yalnızca davranışlar ve kurumlarla bağlantılı değildi; bu sistem aynı zamanda daha genel ilişkilerin, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerinin bir parçasıydı. Fakat kimi türleri, güzel sanatların tinsel statüsüne ve bunların üreticilerini de imalatçılar statüsüne indirgemek, kavramsal dönüşümü aşan bir şeydir. Nitekim yüceltilen tür ve etkinliklerle alçaltılan tür ve etkinlikler ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet sınırlarını pekiştirdiği zaman, bir zamanlar sadece kavramsal bir değişimden ibaretmiş gibi görünen şey aynı zamanda iktidar ilişkilerinin sigortası gibi görünmeye başlar.

Tarihsel seyrimize devam edecek olursak, 16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, "icat" fikrine, "hayal gücü", "esin" ve "doğal yetenek" gibi nitelikler eklenmeye başlanıyordu. Bu anlayışta yeteneğin zarafeti emekle işlenerek değil doğal kabiliyet olarak ortaya çıkması durumunda sözü edilebilecek bir şeydi. Bununla birlikte zorlu zanaatçılık başarılarına kolaylıkla ve az bir süre içinde imza atan ressamın hüner sahibi olduğu söylenirdi. Esin ise zihni eserler yapmak için kullanabileceği imgelerle dolduran şeydi. Sanatçı kimliğine yüklenen bütün bu doğa üstü ve akli ötesi özelliklere rağmen, Artemisia Gentileschi'nin yaptığı bu yüzyılın en dinamik portrelerinden birinde, zihin ile el bir aradadır. ⁶Resim sanatının değerinin, ne kıymetli bir yaradılışa ne de kuramsal numaralara değil sadece icra eden sanatçının çalışmasına dayandığını söyleyen bir kendi portresinde sanatçı ile zanaatçı hala birliktedir.

⁶ Larry Shiner, "Bir Kültür Tarihi, Sanatın İcadı", 105



Resim 2.1.1 Artemisia Gentileschi La Pittura olarak kendi portresi yaklaşık 1630

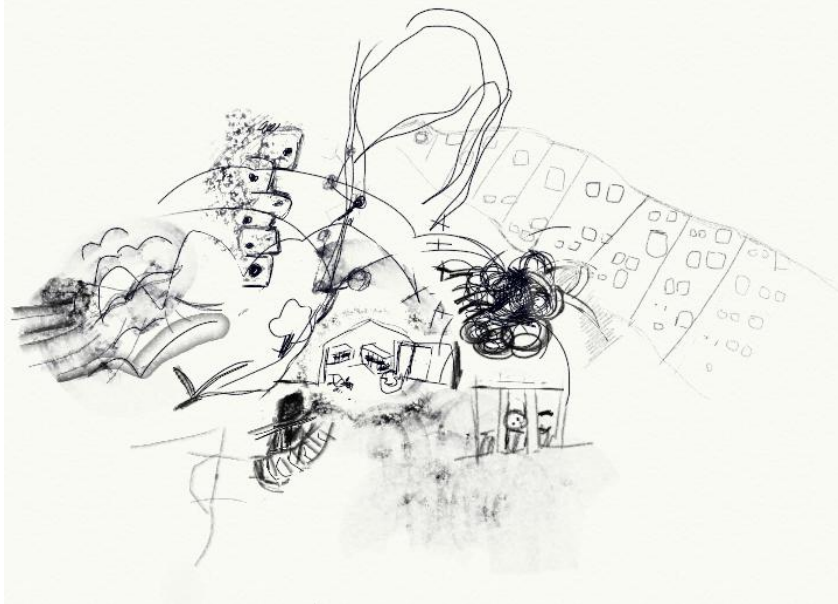
Eski zanaatçı/ sanatçı anlayışı 18. yüzyılda bir daha birleşmeyecek şekilde ikiye ayrılmıştır ve bunun sonucunda da hayal gücü, zarafet ve özgürlüğün sanatçı yaratıcıya atfedilmesine karşılık zanaatçı olarak adlandırılan insanların payına sadece beceri, emek ve yararlı hizmet düşmüştür. Bu ayrım estetik olanla pratik olan arasında kurulan bir karşıtlığın sonucudur. Sanatçı cimbrizla çekilerek daha yüksek değerlerin katına çıkarılmıştır. Bu süreç şu argümanı gerektirir: Tarihsel devrimin gerçekleşmesi için öncelikle tarihüstü bir sanat kavramı var olmalıdır. Sözü ettiğimiz ayrım tarihüstü bir sanat kavramının oluşması için gereklidir.

Ayrımlandıkları noktada, sanatçının doğanın kendiliğindenliği ile hareket ettiği söylenirken, zanaatçının "mekanik olarak" hareket ettiği söyleniyordu. Buna göre zanaatçı sadece kuralları uyguluyor, hayal gücünden yalnızca farklı şeyleri birleştirmek için faydalanıyor ve emirleri yerine getirerek hizmet ediyordu. Durum böyle olunca da eskiden birer erdem

olarak görülen kural, beceri, taklit, icat ve hizmet günaha değilse bile yavaş yavaş ayıba dönüşüyordu.

Batı'nın, özellikle de Amerika'nın, imalat ve ticaret dünyalarını atomlaştırmaya, yani modülerize etmeye başlamasıyla her şeyin üretimi, mümkün olduğunca standartlaştırılmış parçalara ve en basit şekilde yinelenebilir hareketlere bölünmüştür. Her alet, her unsur, her hareket analiz ediliyor ve azami derecede verimli hale getiriliyordu. Zamanın kendisi de modüler bir parçaya dönüşmüştü. Bir zanaatkar tarafından yaratılması aylarca süren nesnelere artık birkaç saatte üretilabiliyordu. Böylece zanaatçı üretim dünyasındaki yerinden de edilmiş oldu.

Modernist miras yapay yalıtım mirasıdır ve ilerleme düşüncesini içinde barındırır. Bu nedendir ki, anlatı olarak sanat tarihinin kuruluşunu mümkün kılan bir iddia olan sanatın ilerlediği iddiası zorunluluk haline gelmiştir.



Resim 2.1.2 Batı Tekrar

Tahammül edilemez yoğunlukta bir tür öz bilinç, en billurlaşmış ifadesini "sanat için sanat" da bulur. Sanatın amacı yine kendisidir, kendisinin amacı da kendisidir ve böylece devam eder. Geliştirilmiş haliyle bu

ifade modernliğin önemli ve karakteristik kriterlerinden biridir. En uç noktada, "Sanat sanat içindir" öğretisi sanatın hiçbir kullanım değeri olmadığını, gerçek dünyaya uygulanamayacağını ve mutlak anlamda "saf" bir bakışın uygun nesnesi olduğunu savunur.

Gerçek değerler karşısındaki duyarsızlığımızın boyutları mevcut güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar ayrımında yansır; birincinin kullanım değeri, ikincinin de anlamı yoktur. Aynı duyarsızlığı vasıflı işçiyle esinlenmiş sanatçı ya da dahi ayrımında da görmek mümkündür. Kendimizi öyle inandırdık ki, sanat bu dünyalı olamayacak kadar iyi, emek de sanatla aynı derinliğe erişemeyecek kadar kaba bir etkinlik; sanatçı neredeyse bir peygamber, işçi de neredeyse bir hayvandır. Bu şekilde, sapkın bir idealizmle insanı şaşkına çeviren bir duyarsızlık yanyanadır; aslında, bunlardan biri olmadan öteki de olamaz. Burada üzerinde durmamız gereken tek şey bu kategorilere dünyanın "öteki" yanında rastlayamayacağımızdır.⁷

2.2. Bütünleştirme

Mesnevi'de topal kuşlarla ilgili bir hikaye vardır;

"...Bir gün, bir alim, kendi türleriyle uçmayı reddeden iki ayrı cins kuşa rastlar yol kenarında.

Hayli merak eder bu iki farklı yaratığın nasıl olup da kendi aileleriyle, ait oldukları yerlerde yaşamak istemediklerini, nasıl olup da bir 'yabancı'yı kendi kardeşlerine yeğlediklerini.

Biri karga, biri leylek...

⁷ Crispin Sartwell, Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği, "Yaşama Sanatı", 73

O kadar farklıdır ki kuşlar ihtimal veremez birbirlerini sevdiklerine, türdeşleriyle değil de birbirleriyle uçmayı yeğlediklerine.

Öyle ya, karga dediğin kargalarla uçmalıdır, leylek dediğinse leyleklerle.

Yaklaşır ve merakla inceler kuşları. Ta ki her ikisinin de topal olduğunu keşfedinceye kadar.

O zaman anlar ki, birlikte kaçar, birlikte uçar, beraber yaşamaları beklenenlerin yanında tutunamıyanlar.

O zaman anlar ki, sahip oldukları değil, sahip olmadıkları kimilerini birbirine yakın kılan.

Topal kuşlar birbirlerinin arzularını bilir ve sömürmek ya da örtmek yerine kabullenirler öylesine.

En sahici dostluklar ortak varlıklar üzerine değil, ortak yoksunluklar üzerine kurulanlardır.

Aynı şekilde zengin, aynı şekilde mesut olanların ortak paydaları sabun köpüğü gibidir, uçar.

Ortak acı, ortak hüznün, ortak pürüzdür esas yakınlaştıran, yaklaştıran..."

Doğular için, nesnelere temel alan bir sınıflandırma ve kesin bir biçimde ayrım yapıldığına, olayları anlamakta hiç de yararlı görünmüyordu. İnanışlarına göre dünyanın doğasına ilişkin arka plan düzeni, onun ayrı ayrı nesnelere toplamından çok, kesintisiz maddelerden oluşan bir kütle olduğuydu. Bilginin sınıflandırılması ve sınırlandırılması, daha büyük bilgiyi parçalara bölerdi. Her şeyin temelde birbiriyle ilintili

olduğuna dair inançları, nesnelere bağlam tarafından değiştirildiğini anlamalarını sağlamıştı. En önemlisi de, nesnelere yaratılış özellikleri mutlaka istikrarlı değildi. Dünya o kadar karmaşık ve etkileşimliydi ki, kategoriler ve kurallar nesnelere anlaşılmasına ya da kontrol edilmesine yardımcı olamazdı. Kesin olarak tanımlanmış terimler veya kategoriler yerine, anlamlı ve mecazi dili kullanırlardı. Bu dil anlam örtüsünü açmak yerine onu gizlerdi.

Bu düşünce geleneği, gerçekliğin durmaksızın değişen doğasını vurgular. Dünya durağan değil, dinamik ve değişken bir yerdir. Belli bir durumda olmak, sadece durumun değişmek üzere olduğunun bir işaretidir. Gerçeklik sürekli akış içinde olduğundan, gerçekliği yansıtan kavramlar da sabit ve nesnel olmaktan çok, akışkan ve öznedir.

Doğulular soyut spekülasyonu büyük bir ölçüde engellemeye çalışırlar. Bağlamsızlaştırmaya karşı güvensizlik sonucunda, soyut önermeler temelinde çıkarımlar yapmaktan hoşlanmamaktadırlar. Konfüçyüsçülükte, eyleme yönelik herhangi bir sonuç getirmeyen bir bilme düşüncesi yoktur Eyleme rehberlik etmeyen düşünce semeresizdir. Bilgiye bilgi adına hiçbir zaman büyük ilgi duyulmamıştır. Bilgi, marifet denen derin araştırma ve tahkikin sonucudur. Önemle üzerinde durulan bilgiye ulaşmak değil, bilgiye ulaşırken katedilen yoldur. Bilgi yaşamsaldır, deneyimin ve sürecin kendisinden çıkar.

Nasıl ki tohum, ancak toprakta hayat bulursa, hikmet tohumu da kalp toprağında yeşerir. Bilgi akıllı yoluyla aktarılamaz, ona gönül deneyimiyle ulaşılır.

Dünya aralıksız bir biçimde değişir ve çelişkilerle doludur. Bütüncül inançlarına bağlı olarak evrendeki herşey, bir biçimde başka her şeyle bağlantılıdır. Doğrusal harekete karşı döngüsel hareket hakkındaki inançlarıyla, şeylerin sürekli olarak değiştiğine inanırlar; ayrıca onlara göre belirli bir yöndeki hareket, gelecekteki değişimlerin aynı yönde olacağına

işaret etmekten uzak bir biçimde, olayların ters yönde gelişeceğinin belirtisi olabilir.

Evren her an tekrar yaratılmaktadır. Bu alem oluş ve bozuluş alemidir. Yapılma yıkılmadadır. Devamlı ve anlık yayılma ve kasılma vardır. Her kalp atışında biz ölür ve yeniden doğarız.

Her şey birbirinde rezonans yaratır. Herşey ve herkes bir ilişkiler ağı içinde yer alır. Bu bağlamda, soyut bir şekilde ele alınabilecek, yalıtılmış bir benlik olamaz. Kişi öteki özgül kişilerle ilişkili olarak yaşadığı rollerin bütünüdür. Hepsi biraraya toplandığında bu roller her kişi için benzersiz bir kimlik kalıbı dokur, öyle ki, kişinin rollerinden bazıları değişirse, ötekiler de zorunlu olarak değişerek onu tam anlamıyla farklı bir insan yapar.

Tasavvuf inancında insan ezeli bir bütünün parçasıdır. Bu ben bilincinin tümüyle iptal edilmesine dayalı bir iman yoludur. "Ben' demeye tek hakkı olan Allah'tır; çünkü her kim 'Ben' derse marifet düzeyine yükselemez." Hak ancak tüm çizgilerini, resmini, ismini ve hüviyetini imha edene yansır. "O" olmasaydı, "Ben" ortalığı kaplardı. Kişi dünyadaki bireyselliğini "O"'nun varlığında eriterek onda yok olur; böylece kendi tanrısal bireyselliğine kavuşarak Tanrı ile birleşir ya da zaten bir olduğunu anlar. "Ben ben değilim, ben dediğim sensin hep" der Fuzuli. Alemin hakikatini kendi içinde arayan Hallac'ın ise vardığı son nokta ünlü Ene'l Hakk, "Ben Mutlak Hakikatim" sözüdür.⁸

Nice kişiler vardır ki ulaşmak istedikleri yerden hareket eder, oraya varmak için yola düşerler. Bu düne ulaşmaktır. Örneğin 365 günlük mesafeyi katederek bir yıl sonra dünkü güne ulaşabiliriz. Bu durumda büyük zahmetlere ve uzun zamana muhtaç olmanın yanında vuslat daimi olmamaktadır. Tam bir yıl sonra ancak ulaşabildiğimiz o gün, ancak elimizde yirmi dört saat tutulabilmekte, daha sonra hemen elimizden çıkmaktadır. Bu yol kurbiyet yoludur. Kurbiyet, merdivenler kurarak ya da yüksek yüksek

⁸ Annemarie Schimmel, " İslamın Mistik Boyutları", 77

kaleler ve minareler yaparak göğe çıkmak gibidir. Kurbiyyet yakınlık kazanmaktır. Yakınlık, bir şeye kendi gayretiyle yakınlaşmaktır. Kurbiyyet tasavvuf yoludur.

İslam mistisizminde birlik içinde çokluğa, çokluk içindeki birliğe inanılır. Burada ikilik yoktur.

Doğu da Allah'ındır, Batı da.⁹

Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun.¹⁰

Surette sen küçük bir alemsin ama hakikatte en büyük alem sensin.

Görünüşte dal, meyvanın aşıdır; fakat hakikatte dal meyva için var olmuştur.

Meyva elde etmeğe bir meyli, meyve vermeğe bir ümidi olmasaydı hiç bahçıvan, ağaç diker miydi?

Şu halde meyve, görünüşte ağaçtan doğmuştur ama hakikatte ağaç, meyveden vücut bulmuştur.

Hakikatte babam, benden doğdu... ağaç, meyvadan vücut buldu.

Sufinin başlıca ilkesi 'dünyada olmak, ancak dünyadan olmamak'tır. Nefsi iyice eğitmek için, kalbi temizlemek ve zikir yapmak gerekir. Zikrin başarıya ulaşması için insan, bütün irade ve gücüyle Allah'a yönelmelidir. Zikre başlamadan önce kimsesiz bir yer seçmek lazımdır. İşte bundan sonra "Allah Allah" diye zikir edilir. Bu dilin zikridir. Bir müddet sonra dilin hareketi durur ve kalp "Allah Allah" demeye başlar. Daha sonra insan,

⁹ Kuran, Bakara, 115

¹⁰ Orhan Pamuk, "Benim Adım Kırmızı", 188

kalbin tekrarlarını da unuttur. O, Allah'tan başka herşeyden uzaklaşmış olur. Kalp gözü açılır.

Bu mertebe, fena fillah, insanın kendinden ve tüm dünya işlerinden vazgeçip birlik denizine dalması, yok olma, ve süreksizlik makamıdır. Bu makama ulaşan kimse aşık olduğu Allah'tan başka bir şey görmez. Onda yok olur. Hatta onda yok olduğunu da unuttur. Gerçekler ve ilahi sırlar şimşekler gibi çakar. Bu hal çok deva etmez. Etse bile nadirdir. Bu halde iken erişilen sırları açıklamaya ruhsat olmamaktadır. Bu mertebeye ulaşan sufi deneyimini kimse ile paylaşamaz.

Tasavvuf yolunda en yüce şerefe ulaşmak isteyen şu yedi şeyi diğer yedi şeye tercih etmelidir: 'Fakirliği zenginliğe, açlığı tokluğa, aşağıda olmayı yükseklerde olmaya, zilleti izzete, tevazuu kibre, hüznü neşeye, ölümü hayata". İman yolunda yeni bir hayat için ölmeden ölmek gerekir. Terk etmek aşama aşama gerçekleşir: Terk-i dünya, terk-i ukba, terk-i terk. Kişi ilk aşamada dünyayı terk eder, daha sonra dünyayı tek etmenin vereceği mutluluğu terk eder, sonunda terk etmeyi terk eder.¹¹

Cüneyd "Biz şu tasavvufu dedikodu ile tahsil etmedik, aç kalmak, dünyayı terk etmek, hoşça giden ve alışılan şeyleri kesinlikle bırakmak suretiyle tahsil ettik" demiştir. Onun içi tasavvufi hayat, insanın sürekli olarak kendi kökenine, geldiği yere, yani Allah'a, her şeyin kaynağına dönme uğraşısıydı; bu yüzden mutasavvıf, en sonunda 'olmadan önceki oluşuna' ulaşmalıdır.

Bu inanışa göre, Ruhun ve kalbin en gizli eylemlerini bile sürekli inceleyerek muhasebesini yapana muhasibi denir. Muhasibi; insanın aşağı yaradılışına karşı amansız bir savaşı, yalnızca tene karşı mücadelesini değil, aynı zamanda aralıksız manevi eğitimi ve her düşüncüyü psikolojik açıdan ayrıntılı bir şekilde çözümlenmeyi de önerir. Böyle titiz bir eğitim sonucunda,

¹¹ Annemarie Schimmel, " İslamın Mistik Boyutları", 51

parmağının ucunda, yiyeceği şey helal değilse onu uyaran bir damar olduğunun farkına varır.

Bu alem Nefsin şehvet ve arzusu neticesinde hadis olmuştur: Nefs, madde ile birleşmek ve onda zevk sahibi şekiller meydana getirmek istemiştir. Bunun üzerine madde düzensiz bir şekilde hareket etmeye başlamıştır. Nefs şaşırılmış ve duyduğu istekten pişman olmuştur. Bunun üzerine Allah yardımı yetişerek kainatın düzenini kurmuştur. Fakat bu alem gerçek vatan ve saadet yeri değildir. Maddenin bağlarından insanı kurtaracak tek çare felsefi bilgidir. Bütün nefsler hürriyetine kavuştuğu zaman alem dağılacak ve şekilden mahrum olan ilk haline dönecektir.¹²

Tabir caizse, dünyanın ve onun ayartmalarının tek temsilcisi olan nefs bazen oyunlarıyla saf ruhu kandırmaya çalışan ve onu dünyevi hayatın tuzaklarına düşüren bir kadına benzetilmiştir. Nefs, sözcüğünün Arapçada dişil olması, bu benzetmeyi hem kolaylaştırır hem de olanaklı hale getirir. Nefs insanın anası, akıl da babası olarak kabul edilebilir. Dünyayı arayan kişi kadındır.

Tasavvufun cins-i latife karşı tutumu değişkendir ve hatta tasavvufun, kadınlara ait etkinliklerin gelişimine İslamın başka dallarından daha elverişli olduğu söylenebilir.

İlk gerçek Müslüman velinin bir kadın oluşu –büyük aşık Rabiâtü'l-Adeviye –elbette, en parlak sözlerle övgüye değer ideal kadın imgesini biçimlendirmeye yardım etmiştir: “Bir kadın Allahü Teala'nın yolunda er olursa, artık ona kadın denemez”

İlk mutasavvıf olarak kabul edilen, Rabia aşk meselesini kendi nazarında “Allah” hakikatiyle irtibatlı olarak ele almak suretiyle tasavvufa yeni bir anlam ve kavram bahşetmiştir. Tasavvufu yeni bir mecraya sokarak “vakte-i vücud” meselesini ortaya koymuştur. İnsan ve hakikat aşk

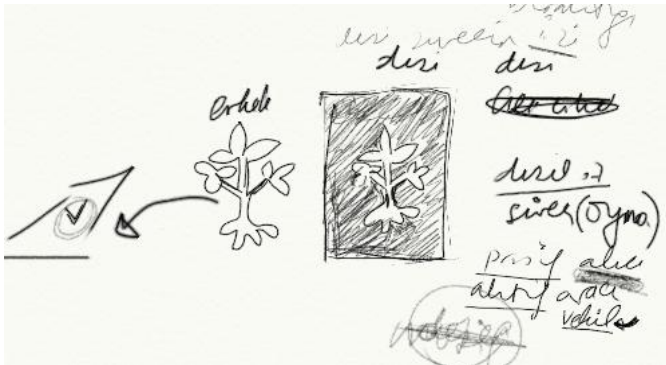
¹² İbrahim Agah Çubukçu, “Gazali ve Şüphelilik”, 30

temelinde birleşmiştir. **Aşka** ulaştığında birliğe ulaşırsın; sınırları, isimleri ve farklılıkları aşarsın!¹³

Sekizinci yüzyılda tasavvufta tek kadın veli Rabia değildi. Gözlerinden ırak olsa da, gönüllerinden asla ırak olmayan ilahi sevgili için iç çeken birçok kadın tasavvuf yolunu seçmişti. Kadınları sevmeyenler bile, duygularındaki yoğunluk yüzünden Rabia'yı özgeci aşkın örneği olarak kabul etmişlerdi; ancak tevhitte artık ne aşık ne de maşuk diye bir ayırım olmayacağından, erkek ile kadın arasında bir ayırım olamazdı.

İbn Arabi'ye göre kadın, Rahim olan Allah'ın sırrını gösterirdi. Yine zat kelimesinin Arapçada dişil olması, İbn Arabi'ye, Allah'taki dişil unsuru keşfetmek için çeşitli yöntemler sundu. Bu konuda Rumi, Allah'ın yaratıcı faaliyetinin kendisini en iyi kadında gösterdiğini açıkça söylemişti ve hatta, "kadın sanki yaratıcıdır, yaratılan değil" diye ifade etmişti.

Elle tutulur formların yaratılması ile kişi ilahi olanı kavrar, sanatın varlığı için en temel neden budur. Anlatımın bittiği yerde, sözün bittiği yerde sürekli bir yapıp etme vardır. Sanatçı tarafından maddenin şekillendirilmesi ve yaratıcı sürecin kendisi dişil özün prensiplerindedir. Dişil öz sürecin kendisidir. Yaratıcının yapım sürecinde iki rol oynar, o sahip olunan fikri içine alan pasif bir alıcı ve doğmak üzere olanın aktif aracı, vekili olur.



Resim 2.2.1 Kağıt Oyma Sanatı

¹³ Annemarie Schimmel, " İslamın Mistik Boyutları", 413

Geleneksel "kaat'ı" sanatında kağıt üzerine hattatlar tarafından yazılmış güzel bir yazıyı veya motifleri oyarak başka bir kağıt ya da madde üzerine yapıştırma işleminde, oyulup çıkarılarak başka bir yere yapıştırılan kısma "erkek oyma"; oyulan kısma ise "dişi oyma" denilir. Burada dişi oymanın kendisi tüm süreçleri izini içinde barındırır. Oluşan eserin pasif alıcısı ve aktif aracısıdır. Dişi hikayede yer almaz, anlatımın dışında kalır ama hikayenin ortaya çıktığı yerdir.

Duyarlı formların gerçekte yaratılması çok önemlidir çünkü potansiyeli ortaya çıkarılmadan, çıkmaya hazır, bilinmeye hazır olan doğa pasif ve uykuda olarak yatacaktır. Zanaatçı bu ruhu ortaya çıkarır, bu bir halının, ya da bir minyatürün yaratılması olabilir.

İbn Arabi göre; çamurdan formlar yapan bir zanaatçıya bakarken bir kimse zanaatçının elindeki çamurun saf bir edilgenlik, saf bir hareketsizlik halinde olduğuna dair yüzeysel gözlemlerde bulunabilir. Böylece önemli bir durumu gözden kaçıır ki, gerçekte, çamur kendi payına yapıcı bir eylem olarak zanaatçının eylemini belirler. Tabi ki, zanaatçı çamurdan türlü şeyler yapabilir, ama, biri ne yapabilirse yapsın, çamurun kendi doğasının belirlediği ince sınırın ötesine geçemez. Başka bir deyişle, çamurun kendinden doğası içine girebileceği formları belirler.

Eylemde bulunan bireyin kendisi değildir; dünya düzeni birey aracılığıyla eylemde bulunur. "Şeyleri yapanın benlik olmadığını gördüğü gibi, bütün eylemlerin yalnızca Doğa tarafından yapıldığını gören, doğru görür." Dolayısıyla, kişi araçları kutsayarak eylemde bulunduğu bir anlamda eyleminin faili olmaktan çıkar; o dünya düzeninin bir parçası olarak eyler. Ya da daha doğrusu, kişi eylemlerinin faili olduğu yanılsamasından kurtulur; kişi eylemlerini kendi bedeni aracılığıyla eylemde bulunan doğa olarak görmeye başlar. Bu gibi bir eylem

sanatsal bir eylemdir. Sanat üretiminin süreci içerisinde kişi yapıp ettiğiyile, yapıp etmesiyle bir olur. Parçalara ayrılarak dağılır.

Gerçek anlamda sanat gerçeklikte tam olarak mevcut hale gelmenin insanların şeylerle ve birbirleriyle bir oluşlarını yaşamalarının bir yoludur. Dünyayı ve insanları kendimizden geçerek olumlamanın bir yoludur. Geniş anlamda sanat ibadet amaçlıdır.

“Ben gizli bir hazineydim. Ben bilinmeyi arzu ettim böylece evreni yarattım”. Yaratımın draması arzudan bilinir olmaya, var olmayandan var olana geçişte yer alıyor. Allah alemi önce görülsün diye yarattı. Sonra da gördüğümüzü birbirimizle paylaşalım, konuşalım diye kelimeleri verdi bize, ama biz kelimelerden hikayeler yaptık da nakışı bu hikayeler için yapıyor sandık. Oysa nakış doğrudan Allah'ın hatıralarını aramak, alemi onun gördüğü gibi görmektir. Nakışetmek hatırlamaktır.

Doğu'da nakış aklın sessizliğidir. Anlatımın olmadığı yerde yer alır. Nakışın en derin yeri, Allah'ın karanlığında belireni görmektir. Her şeyin her şeyi tekrar ettiği ve bu yüzden yaşanıp ölmek olmasa insanın zaman diye bir şeyin varolduğunu hiç farkedemediği ve alemin de zaman hiç yokmuş gibi hep aynı hikayeler ve resimlerle resmedildiği hem eski hem de yeni bir zamanda yer alır nakış.

Gerçek nakış gözün o sırada görmekte olduğu şeyin yardımıyla değil, elin alışkanlığı ve hatırladığı ile çizilir. Ressam kağıdının başında her zaman yalnızdır. Onun için hatırlamaya hep muhtaçtır. Bütün masallar, herkesin masalıdır. Bütün nakış da Allah'ın nakşıdır. Allah nakışın bir şenlik olmasını istemiştir ki, alemin de, bir şenlik olduğunu bakmasını bilene gösterebilir.

Nakıştan önce bir karanlık vardı ve nakıştan sonra da bir karanlık olacak. Boyalarımızla, hünerimiz ve aşkımızla Allah'ın bize, görün, dediğini hatırlarız. Hatırlamak gördüğünü bilmektir. Bilmek gördüğünü hatırlamaktır.

Görmek hatırlamadan bilmektir. Demek ki nakşetmek karanlığı hatırlamaktır. Büyük üstatların resim aşkı, renklerin ve görmenin karanlıktan yapıldığını bilip, Allah'ın karanlığına renklerle dönmeyi ister. Hafızası olmayan ne Allah'ı hatırlar, ne de onun karanlığını. Bütün büyük üstatların resmi, renklerin içinde, zamanın dışındaki o derin karanlığı arar.

“Kalbimden geçenlerin, hatıralarımın ve acılarımın renkleriyle uydurduğum için anlattıklarım kendi başımdan geçenlere eşlik eden bir çeşit kederli nakış gibiydi.”

Mesnevi'nin dördüncü cildinde Mevlana, müsveddelerin üzerinde yürüyen karıncanın hikayesini anlatmıştır. Bir karınca, kağıtta giderken kalemin yazı yazdığını görüp kalemi öğmeye başlamış. Gözü keskin olan başka bir karınca, 'ben görüyorum' der, 'bu hüner parmaklardan; parmakları öğ'. Gözü ikisinden de daha iyi gören bir başka karınca 'kolu övmek gerekir' diye ekler.

Bir karıncacık, kağıt üstünde kalemi gördü; bu sırrı bir başka karıncaya söyledi. Dedi ki: 'O kalem, kağıdı fesleğen, süsen ve gül bahçesi haline getirdi ve acaip şekiller yaptı.' Bunu gören bir karınca, 'o sanatı yapan parmaklardır'. 'Kalem, yaptığı işte parmaklara tabidir' dedi. Üçüncü karınca dedi ki: 'Hayır...onları yapan koldur'. 'Parmaklar, kolun kuvvetiyle o nakışları çizdi'. Böylece her biri bahiste ileriye doğru gitti. Nihayet birazcık anlayışı olan ve karıncaların ulusu bulunan bir karınca dedi ki: 'Bu hüneri, suret yapıyor sanmayın, öyle görmeyin. Suret, uykuda ve ölümden bundan bihaberdir. Bu nakışları, akıldan, candan başka bir şey yapamaz.' Halbuki o da, akılla canın, Allah'ın döndürüp hareket ettirmesi olmazsa cansız bir şeyden ibaret olduğunu bilmiyordu.¹⁴

“..Bana heyecanla gösterdiği bazı harika sayfalar vardır: Yazının akışıyla, yaprakların dalgalanışı ayı coşkudan, duvar süsleriyle, sayfanın tezhibi aynı dokudan olur; çerçeveyi ve tezhibi

¹⁴ Mevlana Celaleddin Rumi, "Mesnevi 4. cilt", www.semazen.net.

kanadıyla delen kırlangıcın telaşı ile aşkların telaşı birbirine benzerdi. Birbirlerine uzaktan göz süzen, manidar laflarla birbirlerine sitem eden aşıklar, bu resimlerde öyle küçük çizilir, öyle uzakta görülür ki, insan bir an, sanki hikaye onları değil, buluştukları şahane saray ve avlusunu, yaprakları tek tek aşkla çizilmiş harika bahçeyi ve onları aydınlatan yıldızlı geceyi ve karanlık ağaçları anlatıyor sanır. Ama o resimlerde, nakkaş¹⁵n ancak içten bir tevekkülle çizebileceği gizli renk düzenine ve bütün resmin her köşesinden çıkan o esrarlı ışığa iyice dikkat kesildiğinde, bu resimlerin sırrının resmettikleri aşk ile aynı malzemedен yapılmak olduğunu iyi bakan anlar hemen.”¹⁶

Bu dünyanın güzelliği ve sırrı ancak ona sevgiyle gösterilen dikkat, ilgi ve şefkatle çıkar ortaya. Mutlu kısrakların, atların yaşadığı o Cennet'te yaşamak istiyorsanız gözünüzü dört açın da renklerine, ayrıntılarına ve şakalarına dikkat kesilerek bu dünyayı görün.

¹⁵ Nakkaş: Süslemeli dokuma yapan kimse; ressam

¹⁶ Orhan Pamuk, “Benim Adım Kırmızı”, 171

2. ZANAATÇI, SANATÇI, İCRACI

Teknoloji; doğa ve insanın dışında yer alan şeyler hakkında bilgi edinmek, onların içine nüfus etmek dolayısıyla onlara müdahale etmek ve şeylerin yapılarını onları kullanmak için ortaya çıkartmaktır. Günümüzde bir sanayi dalı ile ilgili yapım yöntemlerini, kullanılan araç, gereç ve aletleri kapsayan bilgidir. Teknolojiyi bugünkü anlamından geçmişteki daha geniş, daraltılmamış anlamına taşırsak; teknoloji özünde bir yapma ya da şeyleri kendilerini ortaya çıkarmaya bırakma biçimidir. Teknolojiyi teknolojik olmayan bir biçimde düşünmemizi sağlayan bir yapma biçimi varsa, bu yapma biçimi sanattır.

Techne adını tek başına teknolojinin taşımadığı zamanlar olmuştur. Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi, bir zamanlar saçılan ışığın göz kamaştıran görüntüsündeki hakikatin ortaya serilmesine de techne deniyordu. Ve sanata basitçe techne deniyordu. Sanayi de çoğul olarak sanat, sanatlar demekti. Bir zamanlar sanatlar sanatsal olandan türememişti. Ve bir zamanlar çeşitli sanatları icra eden insanlar modern anlamda ne "zanaatçı" ne de "sanatçı" değil zanaatçı/sanatçıydı: Yani becerikli ve incelikli icracılardı.

İcra etmek bir işi tatbik etmektir. Düşünce halindeki bir şeyi ortaya koymak onu uygulamaya geçirmektir. Bu eylem aynı zamanda içinde yorumlamayı da içerir. Tatbik ederken yorumlarız. En basit şeyi yaparken bile biz onun hakkında edindiğimiz bilgileri yorumlarız ve kendi içimizde erittiğimiz birikimi kullanırız. Sonuçta her eylem içinde bir icraat vardır.

Zanaatçı da sanatçı da icracıdırlar. Kategorileştirme başlığı altında, zanaatçı ve sanatçının içiçe geçtiği ve ayrımlandırıldığı tarihsel dönemleri ortaya koymaya çalışırken, bugün bu ayrımların pek de anlamının kalmadığının, zanaatçı ya da sanatçı olmanın yerini icracı olmanın aldığını farketmekteyim.

Bugün artık bunun gibi keskin ayırım ve tanımlara rastlamamaktayız. Ayrıca tanımlamalar yapmaya çalıştıkça kendimizi daha da tanımlayamadığımız bir durumda bulmaktayız. Zanaatçı, sanatçı ayırımının yapılamadığı, içiçe geçtiği durumları belirlemek gerektiğinde ise ikisinin ortak noktası olan icracı olma durumu karşımıza çıkar.

Bu noktada, sanat yapılan şey değil, yapılanın nasıl yapıldığı meselesidir. Mütevazı bir zanaatçı ürünlerine değil işine kendini verir. İş sanat haline gelmiştir. İşlerken sayfaya geçirdiği tevekkül ve sabır duygusu ile binlerce resimde küçük sevimli otları, acemice gölgelenmiş kayaları ve peygamber sabrıyla yaprakları tek tek çizilmiş on binlerce servi, çınar ve nar ağacını tekrar tekrar nakşeder. Mekanik olarak yapılan bir etkinliğin ritim ve bütünlük gösteren bir etkinliğe dönüşümü estetik bir dönüşümdür. O varoluşa ritim getirmiştir.

Çınar ağacının bütün yapraklarını göğü kaplayacak şekilde tek tek göstererek çizen Şirazlı Şeyh Ali Rıza, bu resme bakıp asıl konunun çınar ağacı olmadığını söyleyen bir budalaya cevap olarak, nakışta asıl konunun güzel genç kızın tutkusu değil, nakkaşın tutkusu olduğunu mağrurca kanıtlamak için, aynı çınar ağacını bir pirinç tanesi üzerine, yine bütün yapraklarıyla çizmeye girişmişti. İster bugün yapılsın, ister yüz yıl önce, ister bir savaş meclisi olsun ister aşk meclisi, imanını tam nakkaşın asıl resmedip gösterdiği şey kendi nefsiyle savaşıdır ve kendi nakşetme aşkıdır, ve demek ki nakkaşın resmettiği şey sabrıdır. O çalışma ile tevekkülü birleştirir.

"Uzun çalıştıktan sonra ne güzeldir sokaklarda yürümek! Alem sanki daha dün yaratılmış gibi yepyeni ve şaşırtıcı görünür."¹⁷

Sürekli bir yapıp etmeye yaratıcı bir etkinlik dersek, yapıp etmenin incelenmesi bizleri yeniden üretimin, tekrarların çözümlenmesine, yani nesnelere ve yapıtları üreten etkinliklerin kendilerini yeniden ürettikleri ya da dönüştükleri koşulların çözümlenmesine götürür. Yaptığımız her şey aslında

¹⁷ Orhan Pamuk, "Benim Adım Kırmızı", 271

doğal mekanizmayı kendi haline bıraktığımızda bir yaratıcı etkinliktir. Bütün bunlar bir kere dünya ve kendimiz hakkında bir bilgi toplama yöntemidir.

Rönesans'tan beri sanatçının kimliği vardır. Kendini sanatçı olarak belirlemek kendini dünyanın merkezine koymaktır. Bu da beraberinde büyülenmeyi kendini Tanrı katına yerleştirmeyi getirir. Sanat, etkinlik ve nesnesi ile yapılanı yetkinleştiren ve gerçekleştiren bir şeydir. Kişi ister yapsın ister yaşasın, sanatla uğraşırken, meziyetlerinin birçoğu aynı anda etkinliğe katılır. Bu, kısmen de olsa, etkinliği kendinden amaçlı kılan şeydir; kişi bizatihi etkinlik içinde bütünleştirildiği duygusunu yaşar. Bu tatmin edici, kişiye özel olan, görünür de değil altta yatan, akıl ötesi bir deneyimdir.

Görsel sanatçı materyalleri ele alma ve bu ele alış yoluyla düşünme arzusu taşıyan bir kişidir. Materyallerin inatçılığı onları işleme fırsatı sağlar ve sanatçının onlar üzerinde çalışırken uzmanlaşmasını gerektirir. Materyallerin nitelikleri ile insan kapasiteleri arasındaki bir karşılaşma sonucunda oluşan uzmanlık zamanla geliştirilir. Ve sanat yalnızca uzmanlar tarafından yapılan ya da gerçekten iyi yapılan bir şeydir.

Burada gelişip serpilerek şey öznellik dolayısıyla zaman ötesi bir durumdur. Bu öznellik çeşitli ikilikler arasında kalır: İnsani ve tanrısal, gündelik ve kozmik, burası ve ötesi. Aynı zamanda üçlemelerle de: Erkek, kadın ve öteki; uyanıklık, uyku, rüya; sıradan, kahramansı, tanrısal; gündelik, tarihsel, kozmik. Artık bundan sonrası da böyle sürüp gider, çatışma kutupları katlanarak çoğalır. *Burada değinmem gerekir ki, kutupları çoğaltma adına, metnin konu başlıklarını üçlemelerden oluşmuştur. Amaçlanan bu kutupların arasında bir seçim yapmak değil, bunları bir arada bütünleştirerek ve harmanlayarak değerlendirmektir.*

Öte yandan zanaatçı kimliksizdir. Örneğin nakkaş için gerçek hüner ve ustalık; erişilemez bir harika resmederken, kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır. Resmin güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye,

Allah'ın yarattığı alemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana çağırması önemlidir. Önemli olan nakkaşın saygısıdır. Usta bir nakkaşın pek çok şeyi hüner ve yeteneğinden özür dilemek için yaptığı söylenir. Bütün güzellikler O'nundur. Bir zamanlar O dünyayı en eşsiz haliyle görmüş ve gördüğü şeyin güzelliğine inanarak onu kullarına bırakmıştı. Nakkaşların ve nakşu severek ona bakanların işi, Allah'ın görün dediği bu harika manzarayı hatırlamaktır. Konuyu yaşamak değil, hiç yaşamamış olmak usta yapar onları.

Nakşın zamanı yoktur. Nakkaş resminde kullandığı hep aynı şekilde yapılmış parçaları biraraya tekrar tekrar toplar. Minyatürlerinde bir zaman sırasıyla izleyen olayları, bir resimde aynı zamanda resmeder ve hatıraları arar. Nakkaşın hatıralarının Allah'a ulaştığı yerde, mutlak bir sessizlik, mutlu bir karanlık ve boş sayfanın sonsuzluğu vardır. Orada ne söz, ne yazı, ne de anlatı vardır.

Nakkaşın hüneri, hem şimdiki anın güzelliğine pür dikkat kesilip her şeyi bütün ayrıntılarıyla ciddiye almaya, hem de kendini fazlasıyla ciddiye alan bu alemle araya, bir adım geri çekilip bir aynaya bakar gibi bir şakanın mesafe ve marifetini koymaya dayanır. ¹⁸Alemi, Allah'ın gördüğü yerden, yukarıdan ufuk çizgisi çizilerek resmeder.

Eğer kendisini Tanrı katına koyan Batılı sanatçının resmindeyseker çerçeveden ve resimden dışarı çıkar gideriz; eğer Herat üstatlar gibi yapılan bir resimdeyseker, Allah'ın bizi gördüğü yere geliriz; eğer Çin resmindeyseker resimden hiç çıkamayız, çünkü Çinlilerin resimleri hiç bitmeden uzar gider.¹⁹

Kendini Tanrı katına çıkartmadan, kendini kimliklere bölerek çoğaltan ve kendisi sanat olan yaşamını nakış gibi işleyen zanaatçı/sanatçıya daha güncel bir örnek olarak Masist Gül'ü gösterebiliriz.

¹⁸ Orhan Pamuk, "Benim Adım Kırmızı", 420

¹⁹ Orhan Pamuk, "Benim Adım Kırmızı", 271



Resim 3.1 M.G.

Masist Gül, aslında birçoklarının oyunculuğuyla bildiği, üç yıl önce yitirdiğimiz bir sinema sanatçısıdır. Kendisi pek fazla bilinmeyen yönüyle de olağandışı bir sanatçıydı. Sinema sanatçısı tarifi ona yetmemiş olacak ki, bir dönem için kullandığı kartvizitinde kendisi için 'Aktör', 'Ressam' ve İşlemeci'liğin yanı sıra 'Resimli Romancı', 'Felsefe Ressamı', 'Karikatürist', 'Şair', 'Yazar', 'Heykeltraş', 'Tornacı', 'Marangoz' ve 'Halter Antrenörü' tanımlamalarını kullanmayı uygun bulmuştur. Bakır işlemeciliği ve kolaj

sanatçılığıyla da dikkat çeken Gül, yine kendi ifadesiyle 'tahsilsiz ve hocasız' bir kabiliyet olarak Türkiye kültür haritasındaki kalıcılığını ise, ölümünden sonra yaşanan bir tesadüfle sağlamlaştırmıştır.



Resim 3.2 Masist Gül, "Kaldırım Destanı"

Kendini 'amatör kahırkeş sanat uzmanı' olarak tanımlayan Gül, şiir, resim, kolaj, bakır üstüne çizim gibi çeşitli işlerin yanısıra 80'li yılların başında Kaldırım Destanı – Kaldırımlar Kurdunun Hayatı adını verdiği 'aylık mecmua' biçiminde 6 kitaplık bir dizi tasarladı. Bugüne kadar basılmamış olan bu el yapımı kitaplarda Gül, 1905 ile 1978 yılları arasında yaşayan Kaldırım Fahri adlı bir kabadayının şiddetli ve sert yaşam hikayesini çizgi roman tarzında resmetti.²⁰

Kaldırım Fahri'nin maceralarının anlatıldığı el yapımı çizgiromanlar, siyah tükenmez kalemle tek tek çizilmiş kareler, imla hataları dolu konuşma balonları ile doludur. Fakat sararmış yapraklarda bir gizem, hayranlık uyandıracak bir yaratıcılık sizi bu sanatçı kitaplarının içine çeker.

'Sanatçı kitabı' dediğimizde ne anlıyoruz? 'Sanatçı kitapları'nın hikâyesi ne zaman, nasıl başladı?

Aslında sanatçı kitapları bir şekilde hep olagelmışlerdir. Kimi zaman bu ürünler sanatçının üretimi ile paralel gitmiştir ancak sanatsal üretimleriyle birebir örtüşmemişlerdir. Aslen bir sanatçı kitabında, kitabın kendisi sanat işidir. O işi göstermenin başka bir yolunun olmaması, ve işin kitabı talep etmesi esas olandır. Bu aynı zamanda kitabın dayattığı forma bağımlı bir üretimdir. 60'lı yılların sonunda ve 70'li yılların başında kavramsal sanatla birlikte sanatçı kitapları sanat üretiminin içine büyük bir güçle girmişlerdir. Sanatçı kitabı sanatı zihnin hizmetine vermek için kullanılan bir araç haline gelmiştir. Yazının örneğin bir tuval üzerinde resimsel olarak dahi yer almış olması, görsel sanatların kavramsal boyutuna dikkat çekilmesine neden olmuştur. Böylece sanatta kavramsal olanın öne çıkartılması için sanatçı kitapları ihtiyaç duyulan bir düzlem haline gelmiştir. Sanatın kavramsallaşması sonucunda güzel sanatlar ile edebiyat ve felsefe arasındaki sınırlar aşınmaya başlamıştır. O dönemde bu kitaplar görsel olanla metinsel olanın çarpıştığı yeniden inşa edilen bir platformdur. Zamanımızda ise bu

²⁰ www.radikal.com.tr/ek_haber.php

kitaplarının yanında CD'ler, internet fanzinleri, internet üzerinde yer alan bloglar-ağ günlükleri aracılığıyla sanat için yeni alanlar oluşmaya başlamıştır.

...Vizon dergisini Mart 2005 sayısında dergide sergi bölümünde bir yapıtımı sergiledim. Bir moda dergisinin iki sayfasına yayılan bu yapıtta yine moda dergilerinden ve gazetelerden çektığım karelerin içinden delerek çıkardığım ayrıntıları kendi hikayemi oluşturacak şekilde biraraya getirdim. Küçük bir parça enine eklenerek ve derinine doğru delinerek büyüdü. Boşlukta bir yerden başlayarak yatay ve dikey olarak genişleyen hikaye zaman içinde oluştu. Ashında altını çizmem gerekir ki, bu yapıtta hikaye sürecin kendisinin ve bütün yapıp etmelerin anlatısıdır. Hikayeyi oluşturan yaratıcı fikir aralıksız bir örülüşle hesaplanırken, özne bu dokunun ve bu yapımın içinde kaybolarak kendini açığa çıkarır.



Resim 3.3 "Dergide Sergi"

Bunların yanında sanat kitabı olarak tanımlanmamış özgürce görüş ve kişisel duruşların ortaya koyulduğu demokratik bir üretim biçimi olarak fanzinler durmaktadır. Fanzinleri yapanların altını çizmek istedikleri bir dertleri veya bir konuları vardır. İtici güç, hayatlarına dair özel bir durumu dünya ile paylaşmak isteğidir. Fanzinler için toplama ve derleme önemlidir.



Resim 3.4 Belvü

Bir zamanlar bizim de bir derdimiz vardı. Daha da doğrusu birimizin derdi hepimizin derdi olup onun içinden kendi hayatlarımıza bakmaya çalışmıştık. Ceren Oykut, Zeyno Pekünlü ile ben (Yasemin Nur Toksoy), Ceren Oykut'un Tophane'de annesi ile oturduğu Belvü apartmanın çarpık şehirleşme sonucu temellerinin hasar görmesinden dolayı boşaltılması gerekmesi üzerine, Belvü adlı fanzin dizimize başladık. 2003-2004 yılları arasında, Belvü'nün üç sayısı da kollektif çalışma sonucu el yapımı hazırlandı ve çoğaltıldı. Temelde üçümüz için de asıl dert geçicilikti. Bu his, insanın, yapıların, zamanın, hayatın geçiciliği olarak hepimizin

hayatlarında farklı yer etmişti. Biz de Belvü'nün geçiciliğinde ve kaderinde kendi olası kaderlerimizin geçiciliğini ve sallantısını oluşturduk. Bir süre sonra Belvü bir araç haline gelmişti. İlk iki sayıda üçümüzde kendimize ayrılmış sayfalarda-mekanlarda Belvü'yü kendimizce anlattık ve onun hikayesine ortak olduk. Son fanzinde is Belvü dışarı çıktı yerine bizler girdik. Üretirken birbirimizin mekanlarına müdahale etmeye başladık. Her birimizin sayfasında diğerinin eklediği bir fikir vardı ve bir sayfa elden ele gezinip son halini alıyordu. Fanzin kollektif bir yapıya dönüşmüştü.

Fanzindeki bu kollektif hal, sanatçı kitabında bulunmamaktadır. Sanatçı kitabında, sanatçı kitaba mekan muamelesi yapar ve kitap başlı başına bir iştir, bitmiş bir işi belgeleyen basılı bir malzeme değil. Sanatın altyapı açısından kısıtlı olduğu ortamlarda kitabın geçerli bir mekân olarak kabul edilmesi, üretilen sanat işinin düşük maliyetlerle geniş kitlelere ulaşmasının etkili yollarından biri olabilir. Aynı zamanda bu sanatı yüksek değerlerin katından daha gündelik, daha yaşamsal ve hatta dokunsal elle tutulur bir alana çekmektedir.

Gül'ün **sıradışı** sanatçı kimliğini yansıtan kitabının **tıpkı basımını** şu an elimizde tutabiliyorsak, bunu fotoğrafçı, sanatçı Banu Cennetoğlu'na, her tür **basılı** malzemeyi seçmiş işleri toplamak, üretmek ve yaymak maksatlı kurduğu BAS'a ve 'sanatçı kitapları'nı topladıkları Bent dizisine borçluyuz. Dizinin ilk kitabı Bent 001, Masist Gül'ün 6 bölümden oluşan, 'Kaldırım Destanı-Kaldırımlar Kurdunun Hayatı'. Bu kitabın bizlere ulaşması ise tamamen tesadüfler silsilesi: Banu Cennetoğlu, bir gün Masist Gül'ün özenle hazırladığı mecmua serisini bir eskicide görüp hayran kalır, fakat onu alıp ne yapacağını bilemez. Uzun yıllar yurtdışında kaldıktan sonra bu kitaplarla ilgili ne yapmak istediğine karar vermiş olarak ülkeye döner. Şans eseri kitaplar 'tam takım' eskicide durmaktadır. Onları almakla kalmaz, Masist Gül'ün ailesiyle de irtibata geçer ve aldığı manevi destekle Gül'ün el yapımı aylık mecmuasının tıpkı basımı yapılır.

Cennetoğlu, 2003 yılında bir televizyon kanalında duyduğu Gül'ün ölüm haberi üzerine, kendisi hakkında daha çok şey bilme isteğiyle yola çıkmış ve yaklaşık 3 yıl sonra bu 'gönül borcu'nu bir sergiyle ödemiştir.

Gül'ü güncel sanat sisteminin içine sokan, kayıtlara geçiren Cennetoğlu'dur. Gül'ün ölümünden sonra bu kitaplar Banu Cennetoğlu'nun hikayesinin parçası olup kendi yaşam süreçlerinin olası gidişatından başka bir yola başka bir yaşama girmişlerdir. **Tıpkı** basımları yapılan sanatçı kitaplarını yapan Gül'dür. Cennetoğlu ise bu kitapları araç olarak kullanmış ve bir sanatsal görüş ortaya koymuştur. Gül'ün yapma süreçlerine katılmamış ve onu hiç tanımamıştır ancak derininde duyulan samimi, olduğu gibi olana, sağlam üretime karşı ilgi onu bu işlerin parçası haline getirmiştir. Gül'ün kitapları kendi yaşamıyla çok örtüşmektedir. Yaşamı işidir, işi de yaşamı. Bu şekil bir üretimi farkına varıp, bunu tırnak içine alan ve aslında hepimizin gözünde var eden Banu Cennetoğlu'dur. Bugün Masist Gül'ü ve kitaplarını biliyorsak bunu onun tesadüflerle harmanladığı keşfetme sürecine ve bu süreci sonuna kadar takip etme inancına bağlıyız. Aynı zamanda farkına vardığımız bir başka şey de Gül'ün tavrına müdahale edilmeyip onun yanında yer alınmasıdır. Sanatçı bir zanaatçı/sanatçıyı malzeme olarak kullanıp kendi duruşunu ve sanatını icra eder. Burada Cennetoğlu icracıdır.

O yapan ve yaşayan değil bunu günümüzde yorumlayan, dolaşıma ve yeniden basıma sokandır. Bu başka bir sanatçının yapıp etme sürecini ve bu sürece eşit olan hayatını onu yücelterek kendi sözünün öznesi haline getirmektir.

Zanaatçı, Sanatçı, İcracının ortak noktalarından biri beceridir. Bu beceri, el becerisi, ortaya bir ürün çıkarma, bir şeyleri oldurma, bir fikri ortaya koyma, tatbik etme ya da günümüzdeki gibi bir iletişim becerisi olarak ortaya çıkabilir.

Maharetle ve kendini vererek yapılan işlerin neden az çok evrensel bir değer taşıması gerektiğini anlamak zor değildir. Her şeyden önce, ustalıklarla yapılan ürünler kullanılmaya daha yatkındır ve kullanım amaçlarına daha kolay erişim sağlarlar. Aynı zamanda kazanılmış beceri, çeşitli koşullarda, hayatta kalmayla açlıktan ölme ya da bollukla kıt kanaat geçinme arasındaki farklılık anlamına gelebilir. Tıpkı binlerce nesil boyunca hünerli ve becerikli avcı topluluklarının beceriksiz kuzenlerinden daha uzun ve iyi yaşama imkanı buldukları gibi.

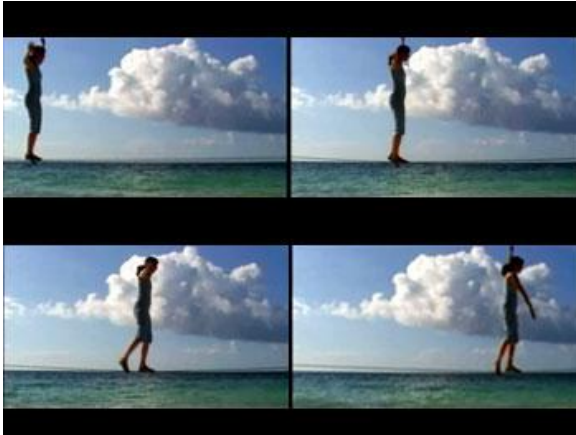
Her kültürün estetik anlamda bir sanat kavramı olmasa bile, maharetle ve kendini vererek yapmayı anlatan bir kavramı vardır. Temelde, bu terim zanaatla ya da tatmin edici ve pratik bir sonuç için materyallerin kendini vererek ve ustalıklarla kullanılmasıyla eşanlamlıdır. Bir şeyleri sanatla yapmak onu büyük bir maharetle yapmaktır. Yaratıcı etkinlikler arasında ayırım yapmadan, malzeme, araç ya da ürün türlerini çekip ayırmadan ortaya koyarsak maharet; herhangi bir insan etkinliğinin büyük bağlılıkla ve üstün beceriyle izleyebileceği bir yolu karakterize eder.

Süreç içinde bağlılıkla ve kimi zaman da sabırla yapılan etkinliklerin sonucunda beceriler geliştirilir. Edinilen beceriler hem şeyler üzerinde artan bir güç hem de şeylerle artan bir ahenk bilinci yanında, hem şeyleri oldurabilme hem de şeylerin oluşunda yer alabilme duygusu verir. Bir ustalık becerisi geliştirme ve bunu kullanmak kendi başına tatmin edici bir eylemdir. Zanaat/sanat bağlamında üretmeyi tercih etmem bu nedendendir.

Antoni'nin "Bir çizgi çizmek" adlı eseri süreç içinde edinilen beceri ve bunun sunumu üzerine anlamlı bir örnek oluşturur. Eser, görünüşte galeri mekanına sanatçının yerleştirdiği rampalar üzerine oturtulmuş birbirine bir halat bağlı iki devasa makaradan oluşmaktadır. Fakat bu büyük düzenleme bir avuç insanın izleyeceği bir performansın düzeneğidir aslında. Antoni performansını gerçekleştirmek üzere bir makaranın üstünde belirir. Sakince iki elini açar ve iki makara arasında gerilmiş cambaz ipinin üzerinde yürümeye başlar. Başlangıçta yalpalamasına karşın kendini toparlar ve ipin ortasına gider içgüdüsel olarak durur ve geri döner. Dengesini seslere rağmen toplamaya çalışırken çalan bir telefon yüzünden dengesini kaybeder. Kendini toparlamaya çalışsa da başaramayıp vazgeçer ve kendini yere kenevir yığının üzerine atar. Bütün bu zamanda sanatçının yaptığı sanki bir sanatçının her zaman yaptığı şeylerin süzölmüş bir metaforudur: yeni maharetler edinmek, bunları denemek ve sunmak, başarısızlık riskini göze almak.



Resim 3.1.1 – 3.1.2 Antoni, "Bir Çizgi Çizmek"



Maharetle ilgili bu bölümü toparlamak gerekirse, bu bölüm gereklidir çünkü edinilmiş beceriler nakkaş için de, Leonardo için de, Janine Antoni için de, Banu Cennetoğlu için de önemli araçlardır.

3.2 Dokumak

Dokumak en eski insan aktivitelerinden biridir. Zanaatçı, bir halıyı dokurken zamanın kaydını tutar. Halı hayat hikayesinin dokunduğu bir mekandır. Çalışmaya ve eyleme dayalı bir iştir. Bu eylem ürününü zaman içinde kendini dikine bir hareketle üstüste getirerek ve yatay bir hareketle hayatın içinde genişleyerek tamamlar. Dokuma eylemi ürünün kendisidir. Dokumak yaşamımıza, cümlelerimize ve ilişkilerimize yerleşmiştir. Bu hayatta herkes müstakbel bir dokumacı ya da müstakbel bir ipliklidir.



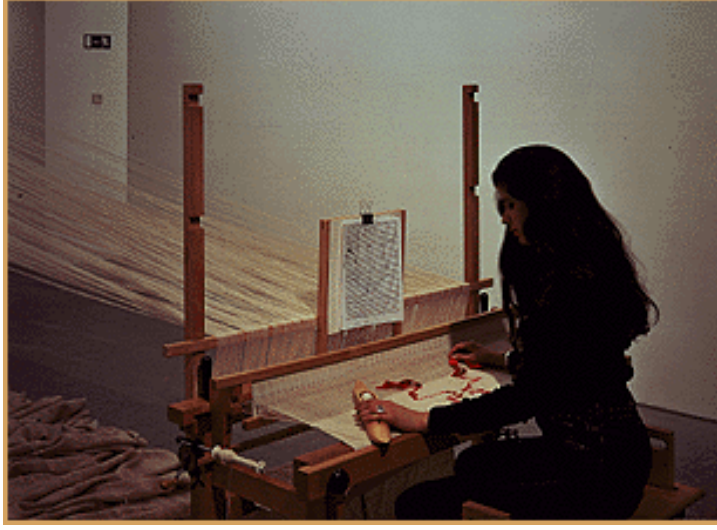
Resim 3.2.1 Antoni, "Uyuklamak"

Janine Antoni eserlerini, yemek yemek, yıkamak, uyumak, temizlemek gibi alışılmış insan aktivitelerini sanat çerçevesi içinde icra etmek ve de eritmek olarak açıklıyor. Sanatçının yapıtları alt yapısını gündelik yaşamımız üzerine kurarken geri planda girift referanslar barındırmaktadır.

Antoni' "Uyuklama" adlı eserini tatbik ettiğinde amacı kişiye özel olan bu zamanın, kısmen hayattan kopuş ve aralığının bir kaydını tutmaktı. Çoğu zaman içimizdeki bu dünyanın tam anlamıyla bir yaşam alanı olduğunu hatta belki de anlamın üretildiği yer olduğunu kabul edebiliriz. Bedenimiz nasıl sürekli bir sindirim faaliyeti içinde ise zihnimiz de sürekli bir düşünme faaliyeti içindedir. Ama bu faaliyet dış dünyayla ilişkilerimizi kuran öteki zihinsel ve sanatsal süreçlerin askıya alındığı uyku sırasında çok daha yoğun bir hal alır.

Uyku ve uyanıklık arasındaki sınırlar hep çok ince olmuştur. Uyku mu asıl gerçekliktir, yoksa uyanıklık mı? Bu akıl ötesi halde her zaman gizemli ve özlü bir taraf bulunmuştur. Biz bu alemde uykuya benzer bir haldeyiz. Öldüğümüz zaman uyanıp gerçeği görebileceğiz. Peki uyku ve düşler dokunabilirler mi?

Janine Antoni yukarıda adı geçen çalışmasını gerçekleştirmek için; uykusundaki REM anlarını, dikkatin duyumsal girdilerden hatıralara yöneldiği değişik bir teyakkuz durumunu, kaydeden bir alete bağlı olarak bir galerinin içinde yatıyordu. Bu alet onun rüya aktivitelerini kaydediyor ve çizgisel bir çıktısını alıyordu. Sabah galerinin içinde uyanan Antoni, basit bir tezgahın başına geçerek ham iplerden yaptığı halının içinde rüyalarının desenini mavi geceliğinden söktüğü bir iplikle dokuyordu. Sonu gelmeyen bir dokuma yapan sanatçı, geceleri ise çalışmasının ürünü altında kıvrılıp uyuyordu. Antoni ve galeride gerçekleştirdiği eylemi, sürekli tekrarlanan, sonsuza kadar devam eden mitolojik hikayelerden ve masallardan çıkmış gibidir.



Resim 3.2.2 Antoni, "Uyuklamak"



Resim 3.2.3 İcraat

Galeriye Antoni sergisini görmeye giden izleyici onu tezgahının başında çalışırken buluyordu. Antoni burada hem icracı hem de sanatçıdır yani icracı sanatçıdır. Kendi sanatının da malzemesidir. İzleyici sanatçının bir dokuma eylemi icra ettiğini, ve bu icraatın ve icra eden sanatçının kurgulanmış eserin dairesel mantığının bir parçası olduğunu gerçek bir deneyimle yaşayabiliyordu. Yapıtı üreten süreç izleyiciye kapalı ve sadece Antoni'nin yaşadığı kişisel bir süreç değildi.

Gecedeki o öteki dünyanın kayıtlarını gündüz dokurken aynı zamanda gelen izleyicilerle sohbet ediyor, onların rüyaları ve gizli yönleri üzerine bilgi edinmeye çalışıyordu. Bu durum galerinin içinde samimi bir ortam yaratmasının yanında izleyiciyi de sürecin, eserin parçası yapıyor, aynı zamanda izleyicinin bu türde bir yaşama ve düşünme biçiminin farkına varmasını sağlıyordu.

4. İCRA EDEN, YER, AĞ

4.1. İcra Eden (Tırtıl)

*“Ağaçta geziyor bir tırtıl
Yaprak yiyiyor ktır ktır
Pis tırtıl hain tırtıl
Yaprakları yeme ktır ktır”*



Resim 4.1.1 Tırtıl

Şimdi tırtılları konu edinen bir hikayeye bakalım:

***Tırtıllar** çam ağaçlarındaki yuvalarında yaşarlar. Ağaçtan düştüklerini kimse görmemiştir. Bu yüzden yerde yürüyen tırtılları görmek hayret vericidir. Sıralanıp zincir olmuş şekilde arkaya arkaya ilerlemeleri yavaş yavaş giden tren vagonlarını andırır. Hepsi kördür nereye gittiklerini ne biz ne de kendileri bilirler. Zincirin en başındaki tırtıldan aldıkları emirle hareket ederler.*

Bir çok kişi en öndeki "lider tırtıl sanatçısıdır" diye iddia edebilir. İkinci sıradaki tırtılın görevi çok önemlidir zira ikinci tırtıl olmasaydı sonraki tırtıllar da olamaz ve bütün tırtıllar tek başlarına gezerlerdi. Sıradaki diğer tırtıllar sıradandır. Öyle pek özellikleri yoktur. Gerçekten böyle midir? Unutmamak gerekir ki her tırtıl diğerinin yalnızlığını takip eder hep.

Oysa biraz düşünecek olursak Son tırtıl da önemlidir. İsmi son olmasına karşın aslında en önemli tırtıllardan biridir. Son tırtıl olmasaydı sonsuz bir tırtıl kuyruğu olurdu. Tırtılların bu kadar büyük yalnızlıkları hem de bu kadar uzun kuyrukları olamaz. Ayrıca daha önemli bir neden ise son tırtılın şahsiyeti ile ilgilidir. Son tırtıl, nos tırtıldır! "Nos tırtıl olmak" nasıl bir şeydir? Ya da sanatçı tırtıl olmuşsun, nos tırtıl olmuşsun, tırtıl için ne farkeder? Bütün bunlar tırtılın umrunda mıdır?

Elinize orta büyüklükte bir taş ya da sopa alıp tırtılların arasından bir tahminle orta tırtılı ezersiniz. Ezilen tırtıl hemen ölmez sarı yeşil bir sıvı çıkar gövdesinden (bu sıvı mutlaka bir şeye iyi gelir) can çekişir ama aslında can çekişen diğer tırtıllardır.

Tırtıl kuyruğu böylece ikiye bölünür

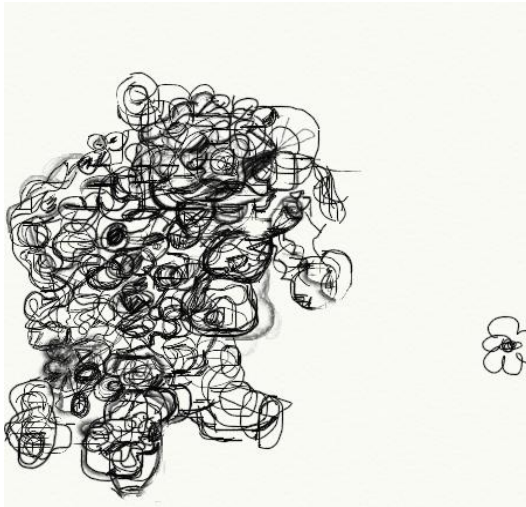
Ön tırtıllar, lider tırtıldan olası orta tırtıla kadar olan tırtıllar, ölen tırtıldan haberdar değildirler. Ön tırtılların en arkasında kalan tırtıl hayatında daha önce hiç nos tırtıl olmadığından bir boşluğa düşer. Aslında ön

tırtılların hepsinin içinde anlamsız bir boşluk nedenini bilmedikleri bir iç sıkıntısı belirir.

Arka tırtıllar ise ölen yani öldürülen tırtıldan nos tırtıla kadar olan tırtıllardır. Fazlaca bocalarlar. Eğer nos tırtılın karakteri sağlam değilse akibetleri ön tırtıllardan farklı olmaz. Nos tırtıl karakterli, demokratik ve kişisel hırslarından arınmışsa bu diğer tırtılları da iyi yönde etkiler.

Ancak kurtulma şansları yine de azdır. Böyle bir durumda tek çıkar yol ön ve arka tırtılların hem kendi içlerinde hem de grup olarak birbirleriyle kolektif çalışmalarıdır. Ön tırtıllar yavaşlamalı, arka tırtıllar hızlanmalı ve böylece birleşmelidirler. Şu ana kadar bu hareketin sadece bir tek örneğine rastlanmıştır. 1994 yılından kalan bir fosil kalıntısı hala bilim adamlarını şaşkına çevirmektedir. Tırtılların izleri ve son konumları fotoğraflarının çekilmesine izin verilmediği için akılda kaldığı kadarıyla anlatıcı tarafından resmedilmiştir.

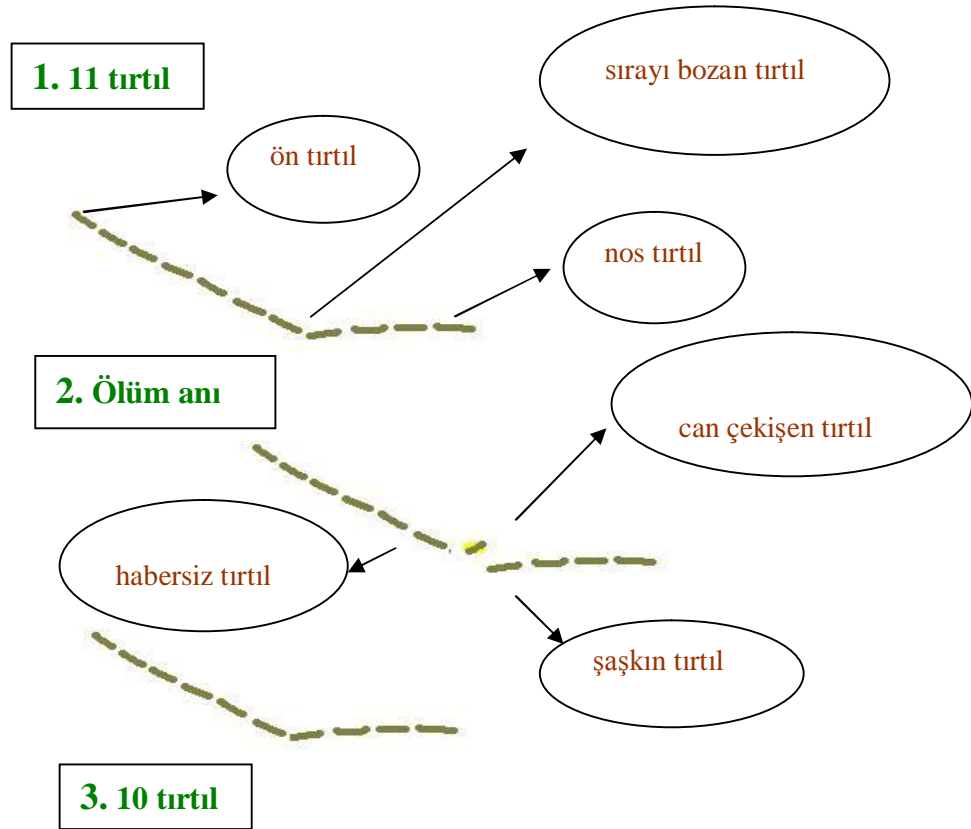
Bu 11 yalnızlık birimi bir tırtıl sırasındır. (Bkz. Resim 4.1.2) aralı tırtıl sırayı bozar ama diğer 10 tırtıl hoşgörülüdür istiflerini bozmazlar. 7 numaralı tırtıl ölür sonra kimsenin anlayamadığı birşey olur.²¹



Resim 4.1.2 Ara

²¹ Özgür Temiz, www.geocities.com/ozgurtemiz/duz/trtl.htm

Tırtıl veya tırtıl kuyruğu hakkında yapılan ve yapılacak her yorum bize aittir. Tüm bu yazılanlar tırtılın değil bizim tırtıla ilgili hikayemizdir. Tırtıl kuyruğu hikayesinde olduğu gibi insana ait ayrımlar ve tanımlamalar tırtıla giydirilir. İlk tırtıl neden sanatçı tırtıldır? Toplumda kabul görmüş sanatçı tanımını toplumun bir adım ilerisinde giden ve öncü olan bir kimliği içerir. En öndeki tırtıl da bu tanımlama çerçevesinde takip ettiği hiçbir tırtıl bulunmadığından ve kendi kendinden oluşturacağı bir hareketin kahramanı olduğundan sanatçıdır. Son tırtıl sondan başa tersten okunduğunda nos tırtıldır. Aslında görevinde bu tanımın içindedir. Sondan başa düzeni korumak ve izlemek görevidir. Onun varlığı düzeni ve sistemi yaratır.



Resim 4.1.3 Tırtıl Kuyruğu

Tırtıl kuyruğu ile ilgili bu hikayeyi kendi hikayemin konusunu açmak için, tırtılın hakkında spekülasyon ve yorum yapabilmek için bir araç olarak kullandım. Benim tırtılla ilgili hikayem yapraklar üzerinde tırtılın bıraktığı izlerin ve şekillerin ilgimi çekmesiyle başladı. Bu izler daha önce gördüğüm kıtır kıtır yenmiş yapraklardakiler gibi değillerdi. Yine kendi yorumumu katarak, başka türlü görmeyi bilmediğimden, bu izleri ashında olmadıkları bir şeylere, çizgilere, tırtılın yazdığı bir yazıya, bir haritaya ve yollara benzettim. Tırtılı çizgileri çizen bir icracı, emeğini işleyen bir zanaatçı ve kendi serüvenini çizip kaydeden bir sanatçı olarak gördüm. Oysa tırtılın bütün bunlarla hiçbir ilgisi yoktu. Ayrımlar yapmamaya her ne kadar inansam da doğayı evren eksi insan ve kültürleri olarak tanımlamaktan kaçamadığımı farkediyorum. Böylece insanı ve kendimi ayrı bir yere koyarken ashında unuttuğum, benim de doğa olduğum, benim de tırtıl olduğum gerçeğidir.



Resim 4.1.4 Tırtılın Yolu

4.2 Yer (Yaprak)

Yaprak tırtılın yaşam yeridir. *Benim için yapraklar, mevsimler demektir.* Bir çoğumuz daha sonra ne yapacağımızı bilmeden ve düşünmeden zamanı durduracakmış gibi yaprakları saklarız. Aynı böyle bir ortak duyguyla, Nick Meredyan çok beğendiği bir çiçeğin iki yaprağını kendine saklamak için bir kitabının arasına koyar. Aradan epey bir zaman geçer ve tesadüfen ipek gibi duran iki yaprağı bulur. 1968'den beri Kapalıçarşı'daki Cevahir Bedesteni'nde esnafılık yapan Meredyan'ın bu iki yapraktan hat ve tezhip sanatını kullanarak hayat verdiği tablo gibi yapraklara uzanan serüveni bu tesadüfle başlar. Bu kurumuş yaprakların üstüne ne yapılabilir diye düşünür. Aklına gelen 'yaprakların üzerine hat sanatı yapıp yapılamayacağı' sorusunu bir kaligrafi ustası arkadaşı ile paylaşır. Bu fikirden çok heyecanlanan kaligrafi ustası üzeri işlenmiş yapraklarla çıkagelir ve yaprakların yolculuğu böylece başlamış olur.



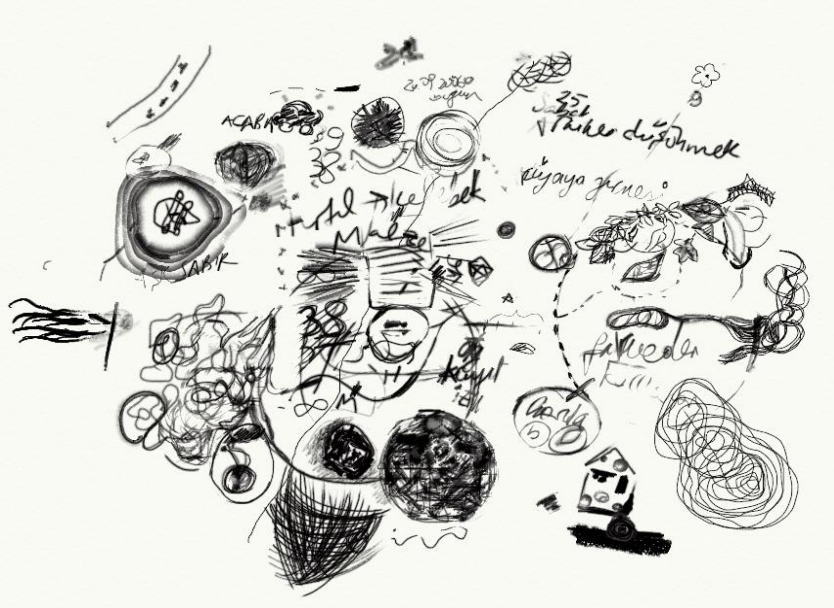
Resim 4.2.1 Hiç

Meredyan öncelikle yapraklar üzerine çok zengin olan İslami kaligrafisini yaptırır. Daha sonra Hıristiyanlık ve Musevilik'ten de konuları işlemeye başlar. Yapraklarında en çok vurguladığı temalar, hoşgörü, sevgi ve barıştır. Meredyan, hangi dine mensup olursa olsun, hemen herkesin benimseyeceği güzel sözleri kullanır. Bu yapraklar aynı zamanda onun hayata bakış açısını sunduğu birer mekan halini alırlar. Yaprığın üstüne işlenen sözlerin büyük sözler olmasına gerek yoktur hayata dair bir duruşu betimlemeleri yeterlidir.

Meredyan "Bu da geçer yahu" diye çok güzel bir söz bulur onu kullanır. Bir süre önce çok hoşuna giden bir söz daha bulur: 'Gel keyfim gel'. Burada yer alan yaprak 'Hiç' adlı bir çalışmadır. Yaşama süreci durdurulmuş ve dondurulmuş bir yaprak üzerine yazılabilecek en anlamlı sözcüklerden biridir. Bütün bu çabalar koca bir hiçtir aslında.

Bir yaprak şeklini kaybetmeden kurutulmaya çalışıldığında, zaman içinde yaprak deforme olup çatlamaya, kırılmaya başlar. Ancak Merdenyan'ın kullandığı yapraklarda hiçbir bozulma olmadığı gibi üzerindeki hat ve tezhiplerle kusursuz birer tablo gibi görünmektedirler. Bu çalışmalar her yaprakla mümkün olmamaktadır. Sadece iki yaprak türü kullanabiliyorlar: Dieffenbachia ve caladium. Meredyan sabırla ve yıllarca yılmadan yaptığı denemelerden sonra bu iki türün en elverişli tür olduğunu farkediyor.²²

Yaprağın üzerine sürülen boya tamamen yaprağa özeldir. Bu teknikler yapılan yaprakların ne kadar uzun ömürlü olacağını sorulduğunda da şöyle yanıtlar Meredyan: "On yıl oldu, hiçbir bozulma görmedim. Çerçeve içinde muhafaza edildikleri için de yüzlerce yıl bozulmadan kalacaklarını ümit ediyorum. Yoksa benim için büyük bir şok olur."



Resim 4.2.2 Tırtılı Düşünmek

²² Önder Durmaz, "Yaprakların İkinci Baharı", Sky Life

İşin en meşakkatli bölümlerinden biri de, yaprağın kurutulma aşamasıdır. Yaprakların kuruması bir buçuk yıl kadar bir zaman alır. Onlar uykuya dalıyorlar ve bir buçuk yıl sonra ikinci hayatlarına başlıyorlar. Meredyan haftada en az iki kez, yaprakların 'uyudukları' yerleri değiştiriyor. Eğer yerlerini değiştirmezse, yapraklar sayfalara yapışabiliyor. Her yüz yapraktan sadece 30-40 tanesi ikinci hayatına döndürebilen Merdenyan'a göre, bu iş için sabırdan önce aşk lazım. "Aşk olmadan sabır olmuyor. Yaprakların rüyalarınıza, hayatınıza her anına girmesi lazım." Bir şey sizi rüyalarınız da bile takip ediyorsa veya bir şeyi yapmaya rüyalarınız da bile devam ediyorsanız o her ne ise sizin damarlarınıza işlemiştir. Bütün bunlar Meredyan için zevkli ve heyecanlı bir oyundur.



Resim 4.2.3 Yaprak

Meredyan yaprakları mekan olarak kullandı ve onlar üzerine seçtiği sözleri yaprakların üstüne işletti. Ben tırtılın yapraklar üzerine yaptıklarını malzeme olarak kullandım. Tırtılın yaptığı çizgileri rastlantı ile gördüm ve onları çok sevdim. Yaprak üzerindeki çeşit çeşit yolları kaydetmek ve kendi belleğime, kendi üretim sürecime katmak istedim. Onları farketmiş olma ve paylaşma heyecanımı kaybetmeden yapabileceğim en hızlı belgeleme metodu fotoğraflarını çekmekti. Ben de arka arkaya yaprakları, tırtılın yollarının, çizgilerinin fotoğraflarını şipşak ve amatörce çektim.

Tırtılın üzerinde icra ettiği yapraklar onun yaşam alanı, benim ise kendi sözümü ve yolumu oluşturmak için kullandığım araçlardır. Tırtılın yaptıklarını farketmemle başlayan süreç Banu Cennetoğlu ile Masist Gül arasında yaşanan ilişkiden çok da farklı değildir. Burada Masist Gül'ün yaşamıyla örtüşen sanatçı kimliğinin yerini, tırtıla benim tarafımdan giydirilen sanatçı kimliği alır. Daha önce birebir kendimin yapıp ettikleri ile üreten benim için, bir tırtılın yapıp etmelerini icra etmek yeni bir durumdur. Buradaki amacım bana ait olmayan bir sürece eşlik edip ona ortak olmaktır.

4.3. Ağ (Harita)



Resim 4.3.1 Kabartma Harita



Resim 4.3.2 Tırtılın Haritası

Doğada güvende olmak için cevabı bilinmesi gereken sorulardan belki de en önemlisi, "nerede olduğumuz" sorusudur. Haritalar doldurulacak cevap anahtarları gibidirler. Merakını gidermeye çevresinden başlayan insan, zamanla büyük bir çevrenin içinde olduğunu, 'dünya'yı fark eder. Kontrol halinde tutmak için, bütünü görme isteğiyle, kendi dünyasını çizgiler yoluyla tasvir etmeye ve edindiği bilgileri ortaya koymaya başlar. Harita kendi varlığını arayan insanın içinde yaşadığı dünyanın bir temsilidir.

İnsanoğlunun macerasını bir kil tabletin üzerindeki çizgiden, uzayın, gezegenlerin haritasını çıkarmaya taşıyan güç insanlığın ortak düşün gücüdür. Mantık sizi A noktasından B noktasına götürür, düşün gücü ise her yere. Daha iyi ve yaşanabilir bir dünya tasarlayanların en büyük düşü, dünyanın giderek aşındırılan masalsı güzelliğinin yok edilmeden, herkesin masalı haline gelebilmesidir.

Borges, 'Bilimde Kesinlik Üzerine' isimli metninde, en mükemmel haritanın peşinde koşan bilinmeyen bir imparatorluğun coğrafyacılarını anlatır. Öylesine coşkulu çalışmaktadırlar ki bu görevliler, tek bir eyaletin haritası bütün bir şehri; imparatorluğun haritası da koca bir eyaleti baştan başa kaplamaktadır. Ve bu tutkuyla, gerçek boyutlarında, imparatorluk topraklarıyla bire bir eşleşen bir harita yapmayı becerirler.

Haritaya sahip olmak toprağa sahip olmaktır. Toprak üstünde bir güç elde etmektir. Haritalar yaşanılan topraklarla ilgili bilginin bir güç ve iktidar biçimi olarak ortaya konmasıdır. Dünyanın olması gerektiği gibi, inançlara göre yapılandırılması ve bunun gerçek olarak sunulması haritaları bir propoganda ve dünyaya hükmetme aracı haline getirmiştir. Onlar dünya üzerindeki hakimiyeti sembolize ederler ve otoritenin tılsımını taşırlar. Günümüzde dahi bazı haritalar belirli bir kültürün baskın iktidar anlayışında çizilmektedir.

Bu bağlamda haritalar hiçbir zaman tam bir gerçekliğe sahip değildir. Haritalar, kişisel olmayan bir bilgi şekli olarak temsil ettiği toprağı toplumsallaştırmamaya meyillidirler. Sosyal olarak boş bir alan nosyonunu besler ve büyütürler. Onların soyut nitelikleri konu edilen topraklarda yaşayan insanlarla taşınan vicdani ağırlığı hafifletir.

Gerçekliği olmayan kişisel bir harita yapmaya karar verdim. Böylece tırtılın benim için yol olan izlerini birleştirerek kendi haritamı yapmaya başladım. Olmayan bir harita yapmak gidilemeyecek yerleri sahip olunamayacak ve yaşanamayacak toprakları hayal etmektir. Başka bir açıdan bakarsam ise kabul görmüş bilimsel haritaların gerçekliği kadar benim haritamda gerçektir diyebilirim. Benim haritam üzerinde hayali yolculuklara çıkabilirim. Aynı daha önce hiç gitmediğim ve belki de hiç gidemeyeceğim yerlerin haritalarına bakıp o yerleri hayal etmem gibi kendi haritamdaki toprakları da hayal edebilirim. Daha önce de belirttiğim gibi haritaya sahip olmak toprağa sahip olmaktır. Bu benim haritam, bu da benim toprağım desem, ne olur?

Yaşamlar içindeki karmaşıklık fazlaştıkça haritalara duyulan iştah artıyor. Gündelik hayatın içinde, haritalarla eskiye kıyasla daha çok karşılaşıyor ve harita sözcüğünü daha çok duyuyoruz. Haritaların, öteden beri karmaşık olanı basit bir şekilde ifade etme işlevinin değişik anlamlar kazanarak, yaygın bir şekilde kullanıldığını izliyoruz. Öte yandan, haritalar gündelik yaşamın içinde yerlerini sağlamlaştırmışken, artık biz sıklıkla **ağ** sözcüğünü kullanmaya başladık. İlişkiler karmaşıklaştıkça, kimlikler, roller arttıkça ve farklılaştıkça haritalar üzerindeki sessizliğinin arkasındaki ağlar önemli oldu. Böylelikle ağlarla birlikte insan faktörünü de gözeten toplumsal haritalar meydana geldi.

Böylelikle uzun erimli rastlantısal bağların, koca toplumları “küçük dünyalar” a indirgediği ortaya kondu. 1967’de yapılan dahice bir deneyle dünyanın gerçekten küçük olduğu gösterildi. Bu deneyle toplum bireylerden oluşan birleşik etkileşim **ağı**ndan oluşuyordu ve bireyler birbirlerine rastgele ağlarla bağlanmışlardı. Harvard Üniversitesi’nden toplum bilimci profesör Stanley Milgram, toplumsal **ağımızın** tipik büyüklüğünü saptamak istedi. Bunu bulmak için, Nebraska ve Kanada’daki 100 kişiye paketler postaladı ve yolladıklarını Massachusetts’deki bir “hedef” kişiye iletmelerini istedi. Çok basit bir istek gibi görünmesine rağmen, alıcılar, hedef kişinin nerede yaşadığını bilmiyorlardı; yalnız isminden mesleğinden ve yaşamına ilişkin birkaç ayrıntıdan haberdarlardı. Milgram, alıcıların, paketi daha kolayca ulaştırabileceğini düşündükleri ilk elden bir tanıdıklarına postalamalarını önerdi.

Müthiş bir sonuç elde edilmişti: Paketler hedefe, genellikle beş yeniden postalamanın ardından ulaştı. Sanki Amerika’daki herkese, alt tarafı birkaç yeniden postalamanın ardından erişilebiliyordu. Demek ki, paket bir kez daha postalanırsa dünyadaki herkese ulaşmak mümkündü. Böylece gezegendeki herkesin diğerinden sadece altı insanla ayrıldığı fikri ortaya çıktı: Altıncı dereceden ayrılık.



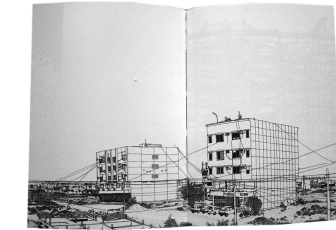
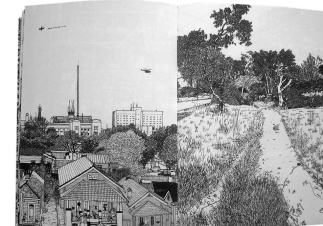
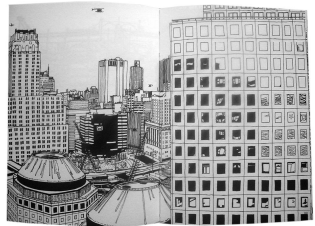
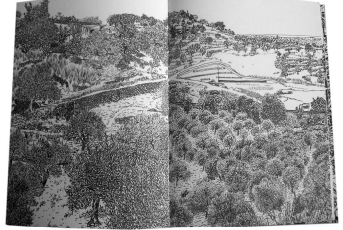
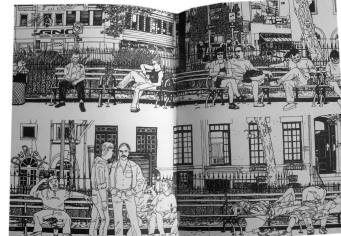
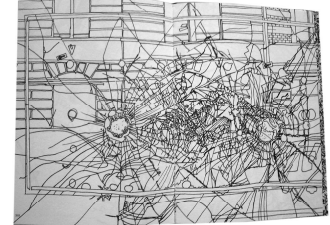
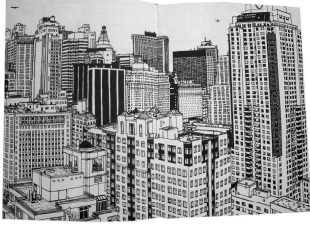
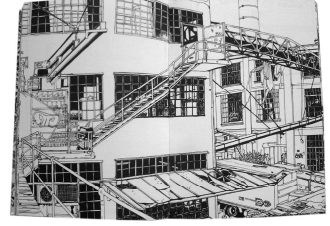
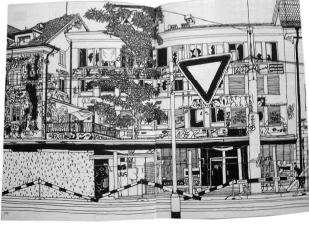
Resim 4.3.3 Benim Haritam

Herkesin birbirinden altı bağlantı ile ayrıldığı küresel dünyada niye hala ayrılıkların altı çizilmektedir? Uydular aracılığıyla kendimizi uzaydan izleyecek kadar nasıl da kendimize bu kadar uzaklaşabildik? İletişim ağlarımızı ve sınırlarımızı nasıl oldu da yuvarlağın dışına taşırdık? Sonuçta bizi birbirimize, bizi bir yerlere yaklaştırması gereken ağlar içinde kaybolduk. Görünüşte aynı GPRS, GSM ve internet ağlarını kullanarak birbirimize değmeden birbirimize bağlanıyoruz. Üstüste gelmiş ve içiçe geçmiş ağların içinde işliyoruz. Tüm bunlara bağlı olarak güncel sanatta görünür veya görünmeyen ağları çözme ve deşifre etme tavrı gelişmiştir. Gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanan ve sunulan sanat, gerçekliği olmayan ağlar içinde bir gerçeklik bulma çabasına girişmiştir. Küresel olarak bağlantılı toplumun hızlı yükselişle güncel sanatçı çoğu zaman rastlanan görünür kentsel tasarım ağlarını, demiryollarını, karayolları ve görünmez telekomünikasyon ağlarını çizerek ve tasvir ederek bir meydan okumaya girişir.



Resim 4.3.4 GRR

Boş alan nosyonunu besleyen haritalar ve güncel ağlara meydan okuyan Ingo Giezendanner, namı diğer GRRR 1998'den beri dünyanın farklı şehirlerini dolaşıp çizimler yapıyor. Çizimleriyle haritalar içinde kesişen çizgilerden ve koordinatlardan ibaret olan yolları ve alanları



Resim 4.3.5 İngo Giezendanner, Şehir Kayıtları

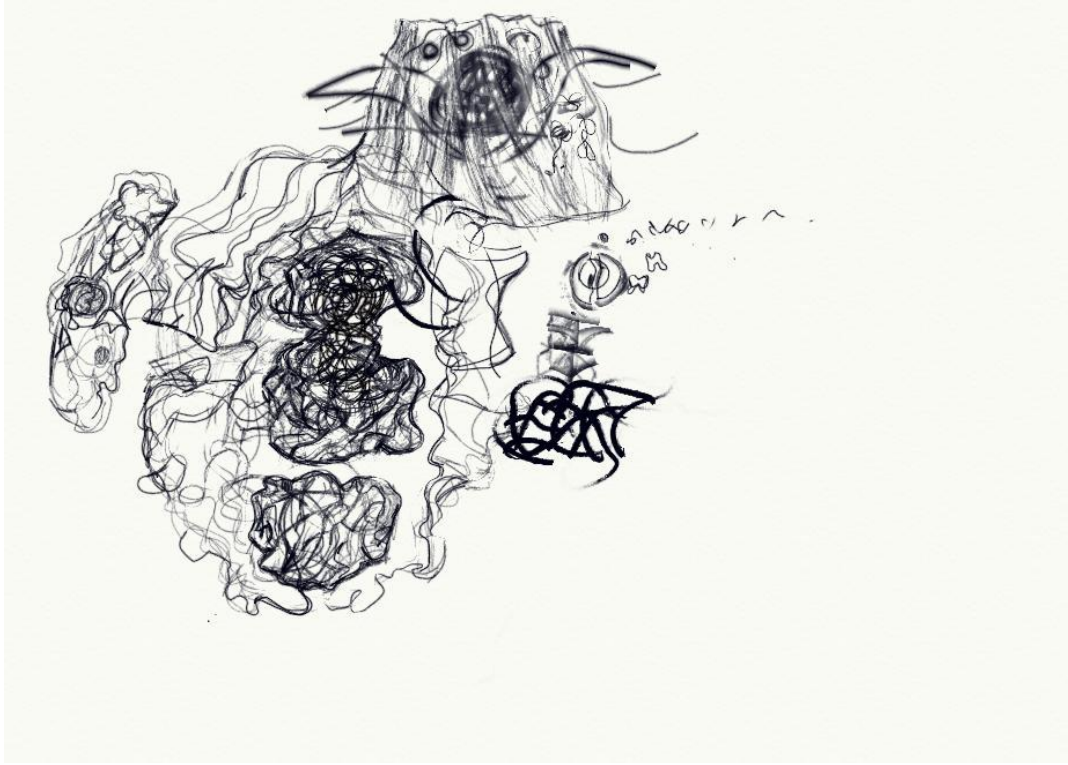
yaşanmışlıklarıyla tekrar resmediyor. Böylece farklı bir boyutta yeni bir harita yaratıyor.

Sanatçının burada yer alan, Urban Recordings / Kent Kayıtları isimli son 8 yıldır yaptığı tüm çizimlerden bir seçki olan kitabı, bir tür retrospektif niteliğinde bir sanatçı kitabıdır. Kitap katlanarak birbirinin içine geçmiş kentsel yaşam haritalarını içerir. Aslında hiçbir yer veya kent tasarlandığı ve sunulduğu gibi net ve karmaşadan arınmış değildir. Çizimleriyle, yüzeye indirgenip düzenlenmiş kentlerin içindeki karmaşayı ve gerçekliği arar. Böyle bir dünyada insan yaşamı ve insanın yarattığı tasarı çatışır.

5. EMEK, OYUN, SANAT

Baştan beri altını çizmek istediğim emek ve bir çeşit oyun ile, eyleyen - eyllenen süreci sanat olarak konumlama çabasıdır. Bu da tüm bir yaşamdır.

Bu bölümün şimdiden sonrasını ben daha önce bir kez yazmıştım. İki saat kadar, büyük bir zevkle üç haftadır üzerine düşündüğüm metni yazıya dökerken, herşey tam kıvamındaydı ve arkası artık çorap söküşü gibi gelecek iken metni o haliyle kaydedip tekrar devam etmeye karar verdim. Hani herkesin başına gelir ya, kaydet komutunu verdiğim anda bilgisayar kilitleti. Daha sonraki sabaha kadar süren ve ertesi günde devam eden aramalarım sonuçsuz kaldı. Bu bölümün kaybolan kısmını bir daha o şekilde yazamam. Nasıl başladığım, düşünceyi nasıl geliştirdiğim ben de hala saklı olmasına rağmen aynı kelimeleri ve sözcükleri bulmam mümkün değil. Kayıp kısma ilgili merakım ve özlemim uzun bir süre içimde kalacak. Yeniden yazacağım bölüm eskisinin tadını aramaya çalışırken kendi yolunu çizmeye çalışan yeni bir metin olacaktır. Bana kayıp metinden kalan, yazarken aynı zamanda yaptığım bu çizimdir. Anlatının olmadığı yerdeki tüm yapıp etmelerim onda kayıtlıdır. Aynı zamanda tüm metnin arasında gördüğümüz karalama türünden çizimler de tüm bu yazma sürecinin o materyallerle yeniden kayıdır.



Resim 5.1 Kayıp

Bu yaşam eylem olarak emek harcamaya ve oluş halindeki bir şeyin olmadan önceki durumlarına dikkat çeker. Eylem şekli aynı zamanda bitmeyen devamlı bir üretimin de altını çizer. Emegın ayrılmaz parçası **işçidir**, yani bir anlamda yapıp eden kişidir. Sanatçı da bir sanat emekçisi ve yaşam işçisi olarak kabul edilebilir.

Hangi emek şekli veya şekilleri sanattır?

İnsana özgü bütün yaratıcı yaşam biçimleri, temelde doğal gerçekliğe karşı uydurulmuş bir protesto, insanın içinde bulunduğu durumun hakikatini yadsımadır. İnsan için ölümlülük bilgisinin varlığı ve bu bilginin kullanılmış olması tarihsel ve kültürel emegın oluşturulmasına önayak olmuştur. İnsanlığa ait tüm çabalar içerdikleri yaratıcı biçimlerle birer varoluş sanatıdır.

İnsanlık öncelikle kendi varlığının önemine ilişkin canlı mitler ve anlamlar yaratmaya çalışır. Oluşturulmuş mitler arasında en canlı olanı insanlık tarihinin mitidir. Tarih yazımıyla insan sonsuz zamanın üstünde ve yaşadığı mekanı tanımlayarak dünyanın üstünde hakimiyet elde eder. Gerçekte dünyayı var eden de dünyayı tanımlayan ve sonsuz evren içinde varlığını belirleyen insandır. Ve tanımlayamadığı her şey için ise yardımına yetiyecek bir inanç sistemi bulunur. Bir inanç sistemi aynı zamanda dünyadaki yaşamı, maddiyatı da geçerli ve gerekli kılar. İnsan yaşamının sonunu düşünmekten kendini alıkoyacak bir düzen için ve aynı zamanda bu dünyada geçirdiği vakite anlam kazandıracak her türlü eylemi oluşturmak için emek harcamıştır. Yaşamdan sonraki yaşamı da aynı şekilde kurmuş ve sistemleştirmiştir. Varlığından kesin delillerle emin olmadığı soyut ve ihtimallere dayanan bir öteki dünya inancı geliştirmiştir. Bu ihtimale inanmakla ne kaybedilebilir ki? Gazzali Hz. Ali'nin Ahrette şüphe eden bir kimseye "işler senin dediğin gibi ise ikimiz de kurtuluruz, fakat benim dediğim gibi ise sen helak olursun, ben kurtulurum" dediğini naklediyor. Böyle bir inançta iki ihtimal de kurtuluştur.²³

Bu dünya tek bir dünya değildir. Yazılı ve anlatıya dayalı bir dünya sisteminin yanı başında anlatının olmadığı doğaya karşı bir hakimiyetin geliştirilmediği ve insanı doğa ile bir sayan bir yaşama ve düşünme biçimi vardır. Bu insanın kendisini doğanın akışına bırakması ve bu akışı içinden geçirme çabasıdır.

Buna karşın doğal gerçeklere rağmen yaşanan tüm bu çabalar ve ayak diretmeler birer oyuna dönüşürler. Yaşamın içi boş bir kap olarak sunulduğuna, içinin onu taşıyanlar tarafından doldurulmayı beklediğine ve böylece yaşama bir "anlam kazandırılabilceği" ne inanılır. Kurmaca bir gerçekliğin kuralları ve buna göre stratejiler geliştirilir.

Örneğin modernite ile oyuna eklenen yeni kurallar arasında en dikkate değer olanı eylemin bir proje ile harekete geçirilmesi, bir proje ile

²³ İbrahim Agah Çubukçu, "Gazali ve Şüphecilik", 61

düzenlenmesi ve izlenmesi, bir proje ile ölçülmesi ve anlamlandırılmasıdır. Bu gidecek yerlerin önceden seçildiği ve yaşam programlarını buna göre ayarlandığı bir sistemdir. Herşey bir “yaşam projesi”, bir “yaşam planı” tarafından yönlendirilir. Ölüm gelecekte geçilecek bir köprü olarak kabul edilmesine rağmen bu geçiş zamanının ertelenebileceğine ısrarla inanılır. Burada üretilmesi gereken gelecektir. Yaşama anlam verme hakkı, bilinmez ve belirsiz olan geleceğe bırakılır.

Postmodern bir dünyada ise, bütün yaşam bir köprü geçme oyununa dönüşmektedir. Bütün köprüler genelde birbirine benzer, hepsi kişinin günlük yaşam planının parçasıdır. Böylece hiçbir köprü son ve dönülenemez köprü gibi uğursuz bir görünüm sergilemez. Köprüyü geçmek alışılmış, hatta kimi zaman hoşça giden bir etkinliğe dönüşür; bunun en önemli nedeni bugüne dek gerçekleştirilen her geçişin geriye dönülebilir gösterilmesidir. Köprülerden hiçbiri tek yönlü bir yol olarak gösterilmemiştir. Hiçbir şey sonsuza dek, “edebiyen” ortadan kayboluyor görünmemektedir. Bir zaman berbat edilen bir şey bir sonraki seferde daha iyi yapılamaz değildir. Hiçbir kayıp geri döndürülemez değildir. Artık hiçbir şey bir son ya da ölüm yoluyla ortadan kaybolmaz, hızla yayılma, süreklilik, doygunluk ve açıklık yoluyla kaybolur. Artık ölümcül ortadan kaybolma modası değil, bölümlenerek dağılma modası vardır.²⁴

Yaşam bir yolculuktur. Bir yolcu bir sonraki noktadan ötesine ulaşmayı düşünmez, önemli olan iki nokta arasında, aralık boyunca ilerlemektir. Bir yolun keşfedilmesi, sonunda kişiyi başlangıç noktasına götürür. Bu sonsuz bir arayıştır. Yaşamlarının dibinde toplanan enerjinin dışarı atılabileceği **çıkış** noktaları arayıp dururlar.

Kendi aşkınlık dürtülerini özerk olarak çalıştırılabilen, çıkış noktaları aracılığıyla dışarı atabilen bireyler sistemler ve oyunlar olmadan da yaşayabilirler. Bütün bu sistemler içinde kendilerine ait bir yol bulurlar. Yaptıkları şey, günlük yaşamın kısacık ömrü içinde boğulup giden herkese

²⁴ Zygmunt Baumann, “Ölümlülük, Ölümsüzlük ve diğer hayat stratejileri”, 221

“hiçbir amaç” olarak görünebilir. Aslında hiçbir amaç olmadan yol almak çok önemlidir. Sanatsal sürecin temelinde yatan bu amaçsızlıktır. Bu amaçsızlığın kabulü geçici ve yaygın günlük endişelerin darlığını aşmak için, bir yerde sonsuz bir bütünlüğe ulaşmak ve derinde yatan akışın ritmine kendini bırakmak için gereklidir.

Sanatsal bir süreç bu dünyaya gömülme ve aynı zamanda dünyadan kaçmadır. Bu sanatını icra eden kişinin bu dünyanın içinde olması, ama kesin olarak bu dünyadan olmaması demektir. Ancak sanatçı aşkınlık mücadelesi boyunca başarıyla dünya üzerinde gerçek izler bırakma yoluyla da olsa, bu dünyadan olanla bağ kurmaktan bütünüyle kurtulamaz. İcra ederken kullandığı araçlar bu dünyadandır. Bu araçların üstünden anlatının ve sözün olmadığı derine inen başka bir dünya yaratırlar. Görünüşte mekanik bir süreç olan üretimin temelinde muazzam bir kendini olumlama ve inkar eylemi yatmaktadır.

Gündelik şeylerden yola çıkarak derinine inen bir eylemin sanat olarak sunumu Tom Friedman'ın yapıtlarında en güzel örneğini bulur. Yoğun emekle yapılan işler sanatçının kendisi tarafından gerçekleştirilen birer yolculuktur. Sergilediği eserlerinden bazıları hayal bile edilemeyecek bir çalışma süresini içerirler.

Friedman'ın alışılmış nesnelere yeni bir şeye dönüştürme yeteneği, materyal oluşlarına ve kapasitelerine kendisi adanması, zanaatçının faaliyetini kavramsallaştırma yoludur. Emeğin ortaya konduğu süreç çok kişisel bir süreçtir. Herkesin kendi kısacık yaşamını kişisel bir ölümsüzlüğe dönüştürme çabası kişisel bir süreç olmak durumundadır. Sanatçı 1993-1994 arasında yaptığı aspirine kazınmış kendi portresinden oluşan eserinde kendi imajını ve deneyimini işinin kavramının ve icrasının parçası olarak kullanmıştır.



Resim 5.2 Tom Friedman, İsimsiz

Yapıtları sanatın ne olduğunu değil sanatın ne olması gerektiğine dair tüm bilgileri unutmaya bir övgüdür. Emeye dayalı bu süreçlerle kendini geri planda tutar. Friedman'ın yapıtları, sanat yapımı ve sanat hakkında düşünmek üzere yapılmış yaratıcı buluşları kapsayan bir yaklaşımı temsil ederler.

Tom Friedman'ın süreci genellikle gündelik objelerin en tipik özelliklerini yalıtarak ve/veya abartarak hemen hemen tanınmaz hale gelmesi ile sonuçlanır. Örneğin, basit bir kalemi ve yine basit olan kalem açma eylemini ele alırken bir kalemin bütün yüzeyini kesintisiz bir şekilde adamakıllı bir uğraşla açarken sıradan bir eylemi bu sıradanlığından yalıtır. Artık o bir kalemi tek seferde sonuna kadar açmak üzerine yetkinleşmiştir. Kalem kullanılmayarak sonsuzlaştırılmıştır. Friedman'ın sanatında en önemsiz fikirler en uç noktaya kadar taşınmaktadır. Ele aldığı materyaller üzerine tanımlayıcı bilgiler sunan yapıtları içerikten yoksundur. Yani bir kalemlerle ya da bir aspirinle yapılan işlerde ortaya konan o materyalle yaşanan süreçtir. Sürecin kendisi içeriktir.

Gündelik yaşamın içinde derinine inen bir eylemin sadece sanat yapmayı amaçlayarak yapılmadığı ama belirlenmiş sanatsal eylemler içerisinde yapıldığı durumlar da belirir. Bu eylemler kişinin gündelik yaşamının içinde özgürleştirici eylemlerdir. Plastik Cerrah Ahmet

Çanga'nın tıp fakültesinde öğrenciyken can sıkıntısını gidermek için başladığı kalem oyma uğraşı böyle bir eyleme iyi bir örnek olabilir. Çanga yonttuğu kalemlerden heykeller yapmaya başlar. Sıkıntısını bir yontmasında zincirlenmiş, içine kapanık ve bunalımda bir insan olarak tasvir eder. Zincir kalemin en üst kısmından oyulup koldan aşağıya kaydırılarak bulunduğu bölgeye getirilmiştir. Diğer kalemler de olduğu bu kalemde de zincir dahil kalemin hiçbir bölümünde ek yoktur. Her bir heykel tek bir kalemin içinden çıkarılmıştır. Çanga kendine bulduğu çıkış yolunda sanatsal bir yaratıma ulaşmıştır. Kullanım değeri olan bir şeyi başka bir şeye dönüştürüp onun üzerinden başka bir dünya yaratmıştır.



Resim 5.3 Ahmet Çangal, Kaleminden Heykeller

Yaşamlarında özgürleştirici eylemlerin ve takıntılarının peşinden gidip onları sonuna kadar yaşayıp yaşamlarını onlardan anlamını onlardan ibaret kılan herkes sanatçıdır. Aynı zamanda böyle bir takıntıyı yaşamı haline getiren bir birey sanatın malzemesi de olabilir. Örneğin, sanatçı Kutluğ Ataman Sanatçı Stefan'ın Odası adlı yapıtında güve, kelebek ve diğer böceklerin takıntılı bir kolleksiyoncusu olan Stefan Naumann'in öyküsünü anlatır. Bu enstalasyon, farklı yükseklik ve açılarla asılı duran seyrek kümelenmiş 5 ekrandan oluşur. Bunlardan dördü durmadan Stefan'ın dünyanın dört bir yanından topladığı, kurutulup, iğnelenmiş koleksiyonunun yatay kamera hareketiyle çekiminin görüntüleridir ve sessizdir. Canlı tırtıllar yapraklar üzerinde güçlkle ilerler, güveler de çırpınmaktadırlar. Görüntülerin bu yavaşça kayması rüyavari bir etki uyandırır. Beşinci ekranda, Naumann evindedir ve tutkusunu anlatmaktadır. Kendisini kuşatan bu tutkunun bir 'mani' sınırında dolaştığını hissetmek mümkündür. Bir ara, Ataman samimice bu böcek kolleksiyonunun metaforik bir tavrı, yaşama tekabül eden bir yanının olup olmadığını sorar, Naumann'ın yanıtı büyüleyicidir. Bir iki saniyeliliğine dona kalır ve soruyu anlamadığını belirtir, hepsi bu. Sadece ve sadece böcekler hakkında konuşmayı tercih eder. Bu harikulade, nadide yaratıklara takıntılı ve bu tutkusuyla kendini tüketmiş olan bu adam da esasında harikulade ve nadide bir yaratıktır. O artık, ketum güdüleri ve bilimsel sezgileriyle bir entomoloğa benzeştiği kadar bir sanatçı gibidir aynı zamanda. Onun bu fevkaledde "eseri" tırtılların gösterişli girift desenlere bürünmesinden sonrasına dairdir.²⁵

Bu gerçekle kurgunun içiçe geçtiği bir dünyadır. Bir dünyadan birçok kurgusal dünya yaratılır. Çünkü herkesin yarattığı kendisine ait bir kurmaca bir gerçeklik vardır. Kendi gerçekliğini ve sürecini kurgulayan insan bir kümedeki yerine başka bir şeyin konabileceği bir eleman ya da bir ilişki ağındaki yeri doldurulabilir bir delik değildir. Yaptığım şey önemlidir ve benim bunu yapmaktan vazgeçmem de önemlidir.²⁶

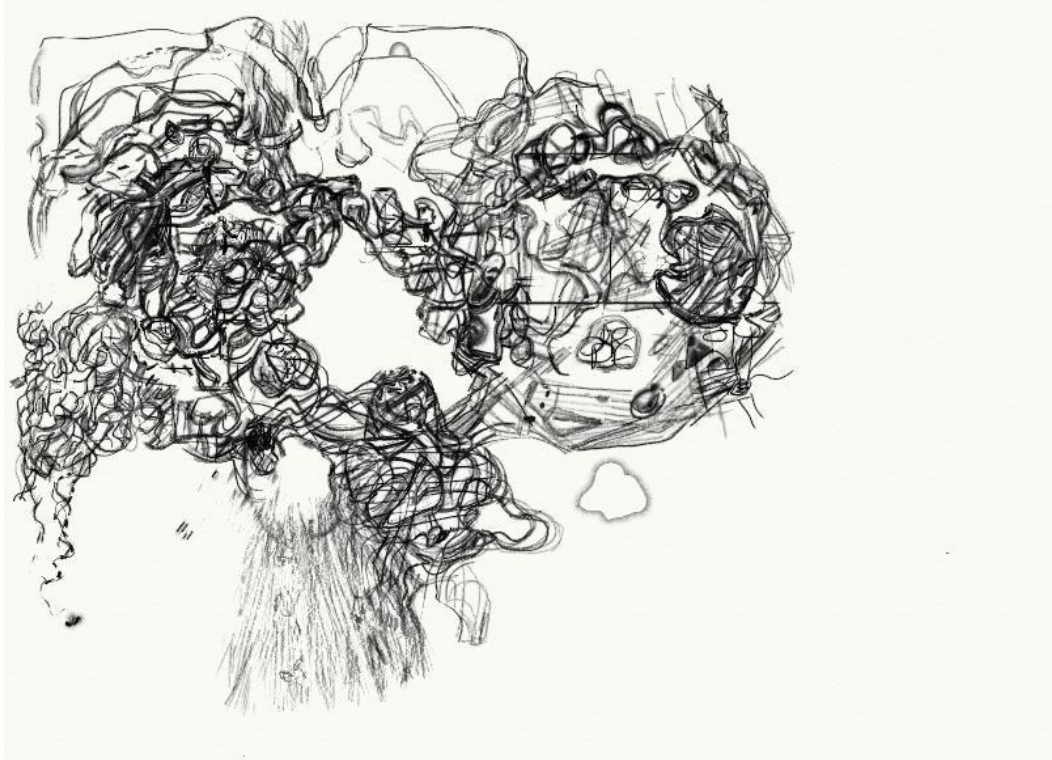
²⁵ Levent Çalıkoğlu, Kutluğ Ataman, Belge(sel)den Kurmacaya

²⁶ Zygmunt Baumann, "Parçalanmış Hayatlar", 116

Bu dünya, kendi kendini yapan bir dünya, yapay bir dünya, sanat eseri bir dünya, tıpkı bütün sanat eserleri gibi kendi temellerini aramak ve kurmak ve savunmak ve korumak zorunda olan bir dünyadır.

6. SONUÇ

Bu metin bitti derken halen üzerinde uğraşacak yerler ve ekleyecek şeyler bulmaktayım. Hiçbir zaman da tam anlamıyla bitmeyecek. Durum böyleyken bu çalışmanın bir sonuç bölümü olamaz. Tüm çalışma sonlanmayan sürekli bir "yapıp etme" halini anlatmaya ve yaşamaya çalışma çabasıdır. Bir gün varılması kaçınılmaz olan son ölümdür. Varlığımızın geçiciliği ve günlük dertlerimizin anlamsızlığını kavramamızı sağlayan, kontrol edemediğimiz olaylarla yaşanan kopukluk (Örneğin, bugün çalışırken bir anda oluveren deprem gibi) dışında her zaman bir şey yapmaya veya bir şey olmaya uğraşırız. Yaşam sonsuz yapıp etmelerle son ana kadarki vakti çoğaltma çabasıdır. Yaşam sürekli bir yapıp etmedir.



Resim 6 Bitmez

KAYNAKLAR

a. Kitaplar

BAKHTIAR, Laleh (1976), "Sufi: Expressions of the Mystical Quest", Thames and Hudson, Londra.

BAUMAN, Zygmunt (2001), "Postmodern Ahlak Denemeleri", Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

BAUMAN, Zygmunt (2000), "Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri", Çev. Nurgül Demirdöven, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

ÇUBUKÇU, İbrahim Agah (1996), "Gazali ve Şüphencilik", YKY Yayınları, İstanbul

GROSENICK, Uta (2003), "Women Artists Icons", Taschen, Köln

NISBETT, E. Richard (2003), "Düşüncenin Coğrafyası: Doğulular ve Batılılar Nasıl –ve Neden Birbirinden Farklı Düşünür?", Çev. Gül Çağalı Güven, Varlık Yayınları, İstanbul

PAMUK, Orhan (2005), "Benim Adım Kırmızı", İletişim Yayınları, İstanbul

SARTWELL, Crispin (2000), "Yaşama Sanatı: Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği", Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

SCHIMMEL, Annemarie (2001), “İslamın Mistik Boyutları”, Çev. Ergun Kocabıyık, Kabalıcı Yayınları, İstanbul

SHINER, Larry (2004), “Bir Kültür Tarihi”, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

VANEIGEM, Raoul (1996), “Gençler için Hayat Bilgisi El Kitabı: Gündelik Hayatta Devrim”, Çev. Ali Çakıroğlu, Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

b. Süreli Yayınlar

ÇALIKOĞLU, Levent – ATAMAN, Kutluğ, “Hayatın Kendisinin Sanat Olduğunu Ortaya Çıkarmak”, Sanat Dünyamız, YKY Yayınları, Sayı: 94, Bahar 2004

DURMAZ, Ahmet, “Yaprakların İkinci Baharı”, Sky Life, Ocak 2006

ŞAH, İdris, “Fakirler ve Öğretiler” Cogito, “Ezoterizm” Sayısı, Sayı: 46, Bahar 2006

c. İnternet Kaynakları

CANGA, Ahmet, www.absolutearts.com/portfolios/a/acanga

Erişim Tarihi: 2.9.2006

www.geocities.com/ozgurtemiz/duz/trtl.htm

Erişim Tarihi: 1.10.2006

www.ebenzin.com

Erişim Tarihi: 30.9.2006

<http://www.designboom.com/portrait/friedman.html>

Erişim Tarihi: 13.9.2006

<http://www.the-artists.org/ArtistView.cfm?id=381CE1D5-4623-4E60-9E1596997D1D3BD4>

Erişim Tarihi: 11.9.2006

www.grr.net

Erişim Tarihi: 16.09.2006

KONUĞ, Ahmet, "Mesnevi-i Şerif Şerhi", 4. Cilt, www.semazen.net

Erişim Tarihi: 10.09.2006

"Kahırkeş Hapçıya Fahri Danışman",

www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=6005

Erişim Tarihi 17.09.2006

pist-org.blogspot.com

Erisim Tarihi: 10.9.2006

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında İstanbul'da doğdu. 1994 yılında İtalyan Lisesi'nden mezun oldu. Aynı yıl Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne girdi. 1998 yılında lisans eğitimini birincilikle tamamlayarak, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. Ayrıca 2000 yılında ABD'de; Brooklyn, New York'ta Pratt Enstitüsü'nde Resim bölümünde MFA master programına devam etti. 2001 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki yüksek lisans tezini tamamladı. 2001 yılında Türkiye'ye dönerek, aynı üniversitenin Resim Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2002 yılında ABD'deki master tezini de tamamlayarak, MSÜ SBE Resim Bölümü'nde sanatta yeterlik eğitimine başladı.