

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

İMGENİN BELLEKTE DÖNÜŞÜMÜ VE TEMSİLİ

Samet DOĞAN

SANATTA YETERLİK ESER METNİ


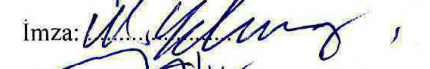

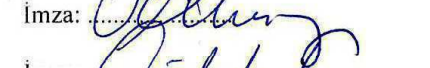

DANIŞMAN
Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN

ISPARTA, 2014

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Bu tez 27/05/2014 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/~~Oy Çokluğu~~ ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN	Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN
ÜYE	Prof. Mehmet YILMAZ
ÜYE	Prof. Hayri ESMER
ÜYE	Doç. Olcay ATASEVEN
ÜYE	Yrd. Doç. Güler BEK ARAT

İmza: 
İmza: 
İmza: 
İmza: 
İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür



Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (27/05/2014).

Samet DOĞAN

İmzası



SUNUŞ

“İmgenin Bellekte Dönüşümü ve Temsili” konu başlığında ele alınan eser metni, üç yıllık bir süreci temsil eden resim çalışmalarının açığa çıkardığı plastik oluşumları, bellek ve ona ait açılımlar çerçevesinde çözümlenmeyi amaçlar. Geçmişe yönelik deneyimler bağlamında ortaya çıkan resim çalışmaları, düşünsel ve psikolojik oluşumların ortaya çıkardığı süreçler bağlamında değerlendirmeleri içerir. Bu değerlendirme, konu ile ilişkili kavramlar ve bu kavramların eşlik ettiği bir alanı kapsayarak yapıt-sanatçı çerçevesinde bir açıklığa kavuşması amacını taşır.

Yapılan çalışmanın oluşmasında görüşleriyle ve yönlendirmeleriyle katkılarını benden esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. H. Nevin Güven’e teşekkür ederim.

Samet Doğan
Isparta, 2014

ÖZET

İMGENİN BELLEKTE DÖNÜŞÜMÜ VE TEMSİLİ

Samet Doğan

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Eser
Metni

Yıl : 2014, Sayfa : 58

Danışman : Yard. Doç. H. Nevin Güven

Belleğin etkinliği, insanın dünyaya ilişkin görsel, dilsel ve algısal duyumları ile başlar. Algı dünyaya ilişkin bir tanıma süreci oluştururken bellek bu tanımlamaya ait tüm verileri kendine özgü bir yöntemle kaydeder. Fakat bu işlemi algı nesnesinin birebir kopyasından çok, insanın düşünsel, psikolojik ve sosyal yaşantısına bağımlı bir değişimin ardından gerçekleştirir. Bu yolla algı nesnesi, bireyin özelliklerine bağlı bir nitelikte dönüşüme uğrayarak bellekte bir imge olarak yer edinir.

Resim sanatı, kendi etkinliğini imgeler yoluyla yerine getirir. Bu anlamda imge, resim sanatının temel malzemesi olarak sanatçı tarafından tekrar yorumlanarak, yapıtın bir unsuru haline getirilir. Bu noktada imge, ilk duyumun ötesine geçer ve yapıtta sanatsal bir kimlik kazanarak, farklı bir oluşu dile getirir. Bu durum onun varlık tanımlarını yitirmesine ve sanatçının biçim diline bağlı olarak farklı anlam dizgelerine sahip olmasına neden olur. Bu bakımdan sanatsal imgede anlam çağrışımları sonsuz bir çeşitlilik içerir. Bu çeşitliliği oluşturan temel neden, imgenin sanatçının sosyal, psikolojik süreçlerine bağlı olarak dönüşüme uğraması ve bu dönüşüme bağlı olarak biçim almasıdır.

Resim Sanatında bellek ve ona ilişkin alt kavramlar olan zaman, ölüm olguları sanatçıların yaşama karşı duyarlılıklarını arttıran, sanatsal eğilimlerini yönlendiren temel elemanlardır. Bunun nedeni, sanatçıların geçmişte yaşadıkları travmaları ve belleklerinde iz bırakmış anları sanatsal yaşantıda bir sorgulama nesnesine dönüştürmeleridir. Yapıtta biçim diline dönüşen bu sorgulama, sanatçıların konu seçimini ve plastik yaklaşımlarını yönlendiren bir etki alanına sahiptir. Sanatçıların çalışmalarında bu konuya ilişkin estetik yapılanma, gerek dolaylı bir anlatım gerek ise doğrudan anlatım biçimleriyle varlık kazanır. Dolayısıyla

sanatçıların yapıtlarında, kişisel yaşantılarına ilişkin deneyimler, belleğin yönlendirmesiyle ayrı bir yöntem ve biçimlerinin anlatım olasılıklarıyla görsel bir dile ulaşır.

Kişisel yaşantı temel alınarak oluşturulan ve üç yıllık süreci temsil eden çalışmalar, bellek ve ona ilişkin açılımlar çerçevesinde biçimlenir. Bu çalışmalar, genel olarak kişisel yaşantıyla ilişkili deneyimler ve bunları temsil eden imgelerin resimsel yorumlarını içerir. Ağırlıklı olarak portre yorumlamaları olarak açığa çıkan bu çalışmalar, geçmiş ve bugün arasındaki zamansal aralıkta oluşan etkiler bağlamında resimsel bir dille aktarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler : Güzel Sanatlar, Resim, Bellek, İmge, Temsil

SUMMARY

IMAGE TRANSFORMATION IN MEMORY AND REPRESENTATION

Samet Doğan

Süleyman Demirel University

Institute of Fine Arts, Art and Design Department, Proficiency in Arts Thesis

Year : 2014, Pages : 58

Supervisor : Yard. Doç. H. Nevin Güven

The activation of the memory initiates with human's visual, linguistic and perceptual sensations concerning the world. While perception forms the process of a worldly acknowledgment, memory records data related to those acknowledgments through its own technique. Yet, memory actualizes this processing after a transformation that depends on human's intellectual, psychological and social life, rather than copying perception identically. This case induces perception to evolve as its characteristic, exist as an image and remain in the memory by its present shape.

The art of painting fulfils its activity through images. In this respect, an image, as a basic material in art of painting, is re- interpreted and rendered a fundamental component in work of art by an artist. At this point, image goes beyond the first sensation and expresses a different entity by getting an artistic identity in work of art. This causes it to lose its existential meanings, along with appearing systems of different meanings. In this regard, meaning associations include never-ending varieties. The main reason that constitutes these varieties is that images transform by means of an artist's social, psychological processes; and it is shaped depending on this transformation.

In art of painting, memory; and time and death that are sub-concepts of the memory are primary matters which increase artists' sensitivities towards life and lead their artistic dispositions. This is due to the fact that artists transform their traumas that they experience in their former lives, and moments that make a mark on their memory into an interrogation object in their artistic lives. This interrogation turned into formal figure has an impact area which usually influences artists' theme choices and plastic approaches. In artists' works of art, this aesthetic structuring comes into existence by means of expressing meaning both implicitly and explicitly. Thus, in

artists' works of art, experiences related to their personal lives attain a visual figure through their memory's leading, together with the possible expressions of styles and various techniques.

Studies that are composed by taking personal lives as the base and represent three years process are shaped by concerning memory and its associations. These studies typically consist of experiences concerned with personal lives together with their representatives of pictorial interpretations of images. Predominantly studies that appear as portrait interpretations are tried to be conveyed by a pictorial figure in the context of affects that occur during the temporal gap between past and today.

Key Words : Fine Art, Painting, Memory, Image, Representation

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
SUNUŞ.....	İ
ÖZET.....	İİ
RESİMLER DİZİNİ.....	VII
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	
1. SANATTA BELLEĞİN AÇILIMLARI.....	3
1. 1. Belleğin İmge Üretimi.....	3
1. 2. Anımsamanın Nesnesi.....	5
1. 3. Sanatsal Tasarım Nesnesi Olarak İmge.....	7
1. 4. Resimde Temsil Biçimi Olarak İmge.....	8
II. BÖLÜM	
2. BELLEĞİN SANATSAL BİÇİMLENİŞİ.....	15
2. 1. Geçmiş Yeniden Kurma Biçimi Olarak Resim.....	15
2. 2. Resimde Deneyimin Plastik Biçimlenişi.....	20
III. BÖLÜM	
3. ŞİMDİDE KURULAN BELLEĞİN RESİMSSEL YORUMLARI.....	31
IV. BÖLÜM	
SONUÇ.....	38
KAYNAKÇA.....	40
EKLER.....	44

RESİMLER

Sayfa No

RESİM 1. (Rene Magritte, İmgelerin İhaneti I, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x62 cm).....	11
RESİM 2. (Frida Kahlo, Dadım ve Ben, 1937,,Metal Üzerine Yağlıboya, 34.9x29.8 cm).....	16
RESİM 3. (Paula Rego, Babasının Avlarıyla Oynayan Pamuk Prens, 1995, Kağıt Üzerine Pastel, 178x150 cm).....	18
RESİM 4. (Edvard Munch, Ergen, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151.5x110 cm).....	22
RESİM 5. (Edvard Munch, Madonna, 1895-1902, Renkli Litografi, 60.5x44.4 cm).....	23
RESİM 6. (Kathe Kollwitz, Ölüm ve Kadın, 1910, Gravür Baskı, 44.45x43.18 cm).....	24
RESİM 7. (Kathe Kollwitz, Dul I, 1922-1923).....	25
RESİM 8. (William de Kooning, Kadın I, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 192.7x147.3 cm).....	26
RESİM 9. (Arshile Gorky ve annesi, Van, 1910).....	27
RESİM 10. (Arshile Gorky, Sanatçı ve Annesi, yaklaşık 1926 – 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152x127 cm).....	28
RESİM 11. (Alselm Kiefer, Nuremberg, 1982, Tuval Üzerine Akrilik, Emilsüyon, Saman, 280x380 cm).....	29
RESİM 12. (Sokak, Samet Doğan, 2011, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 14x120 cm).....	40
RESİM 13. (Samet Doğan, Zamanın Korunumu, 2011, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 170x100 cm).....	41
RESİM 14. (Samet Doğan, İsim, 2011, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x75 cm).....	42
RESİM 15. (Samet Doğan, İsim, 2011, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x50 cm).....	43
RESİM 16. (Samet Doğan, İsim, 2011, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x50 cm).....	44
RESİM 17. (Samet Doğan, İsim, 2012, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x90 cm).....	45
RESİM 17. (Samet Doğan, İsim, 2012, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x90 cm).....	46
RESİM 18. (Samet Doğan, İsim, 2012, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x90 cm).....	47
RESİM 19. (Samet Doğan, İsim, 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x90 cm).....	48
RESİM 20. (Samet Doğan, İsim, 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x110 cm).....	49
RESİM 21. (Samet Doğan, İsim, 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 160x120 cm).....	50
RESİM 22. (Samet Doğan, İsim, 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya,	

90x90 cm).....	51
RESİM 23. (Samet Doğan, İsimsiz, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x150 cm).....	52
RESİM 24. (Samet Doğan, İsimsiz, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x150 cm).....	53
RESİM 25. (Samet Doğan, İsimsiz, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x150 cm).....	54

GİRİŞ

Sanatçının yapıt oluşturma süreci, imgeler üzerine kurulu bir dizgenin estetik ve yaşamsal deneyimlerle görünürlüğe ulaştırma, açığa çıkarma girişimidir. Bu eylemde temel alınan olgu, estetik bağlamda özgün bir dil oluşturma çabasıdır. Çaba, yalnızca teknik anlamda bir uğraş olma sorunundan çok, oluşuma yön veren yaşamsal deneyimlerin sanat yaşantısına kattığı içeriklerinden ileri gelmektedir. Sanat, dünyaya ilişkin algıları sanatsal bir düzleme olduğu gibi taşımaktan çok, sanatçının bakış açısının belirlediği bir nitelikle onu yeniden kurmaktır. Bu anlamda, bakış açısına yön veren temel durumları belirlerken ulaşabileceğimiz dayanak noktası, sanatçının sosyal ve psikolojik yaşantısına eşlik eden bir bütünde belirlilik kazanmaktadır. Bu bütününün açılımı, belleğe ilişkin deneyimler ve bu deneyimlerin “şimdiki zaman”da açığa çıkardığı düşünsel, duyumsal süreçlerin yapıttaki biçimlenişin temel nedenleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatsal üretimlerin temel nedenselliği, yaşamsal gerçeklere ilişkin verilen tepkilerle aynı gerekçeleri taşır. Her ikisi de bir duruma karşı başka bir durum oluşturma çabasına kaynaklık eder. Yaşamsallık kendi içeriğine dönük bir yinelemeyi isterken, bellek bu isteği karşılayan deneyimleri açığa çıkararak gerçekleştirir. Ancak sanatsal yaşantının belleğe ilişkin açılımı, bir isteği gerçekleştirmekten çok, kendiliğinden bir yönelişle gerçekleşir. Bu yönelişin temel eğilimi zihinsel bir seçimden çok, sezgisel ve psikolojik dinamiklerle harekete geçen, yaşanılan zamanda bir anlam oluşturma çabasında temellenir.

Oluşturulan yapıt metninde, bir süreci temsil eden plastik oluşumların bağlandığı kavram olan bellek ve deneyimlerin bugünkü sonuçları üzerinden ilişkilerini saptayarak bir sonuca gitmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda oluşturulan yöntem; yapıtta yer alan imgelerin tarihselliğini, ortaya çıkış biçimlerini, nedenselliklerini ve sanatsal bir biçim alma süreçlerini irdeleyerek, estetik bağlamlar çerçevesinde ortaya koymaktır. Her ne kadar bu süreç sanatsal biçimlenişte etkin olan olguların karmaşıklığını beraberinde getiriyorsa da, bir ifadeyi görselliğe ulaştırmanın neden daha yalın bir amaç eşliğinde açığa çıkmaktadır. Bu anlamda yapıtın başlangıcını oluşturan nedenler, onu geliştiren ve sonuçlandıran temel verilerle aynı bağlam içinde anlamlı kılınabilir. Dolayısıyla, sürecin kendisi birçok etkiye açık

olduğu için çalışmalarda oluşan görseller, “şimdi” ile geçmişin i içe geçtiği düşünsel ve psikolojik etmenlerin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hiçbir sözcük, bir yapıtı açıklamaya yetmez. Çünkü söz temelinde bir göstergedir, işaret ettiği şeyin oluşturacağı anlam dizgesi sonsuz olasılıklar taşımasıyla birlikte, bu anlamlara belli sınırlılıklar da dayatır. Bu anlamda resimde kullanılan imgeler, sözcükleri aşan, onun ötesine düşen, kendilerini ancak kendileriyle açıklayabilecek bir temsil biçimine sahiptir. Kendi zgnlğ gereği yapıtı; duyusal, düşünsel ve psikolojik süreçlerin oluşturduğu karmaşık bütünün bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu bütünün bağlamlarını zihinsel çabayla açığa çıkarıp, sözcüklerle anlatmak neredeyse olanaksızdır. Bu noktada resim, ancak bu bütünü açığa çıkararak, oluşumuna kaynaklık eden temel eğilimlerin bağlandığı noktaları zmlememize olanak verebilmektedir. Bu açıdan metnin içeriğine ilişkin yapılan tüm belirlemeler ve saptamalar bu bağlam içerisinde ele alınmış, çözümlemeler bu alan içerisinde değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, sanat tarihinde estetik üretimini önemli bir dayanağı olan bellek, resim sanatı tarihinde üretimlerin sanatsal yaşantıya eşlik eden ve yaratıcılığın merkezinde olan önemli bir olgudur. Rastlantısallık sanatta sanatçıya ufuklar aan bir olgu ve belleğe ilişkin zamansız karşılaşmalar da sanatçıya özgün açılımlar sunan yeni başlangıçların nedeni olabilmektedir. Bu açıdan bellek önermeleri, sanatsal üretimini temel kavramlarını içinde barındıran estetik bir neden olabilmektedir. Çünkü bellek, doğru ya da yanlıştan veya zaman ya da zamansızlıktan çok gereklilikle ilgilenir, bu gereklilik sanatsal üretimlerin temel niteliğiyle aynı ayrıcalığa sahip bir neden olurken, aynı zamanda bu üretimlerin bir konusuna dönüşebilmektedir.

I. BÖLÜM

1. SANATTA BELLEĞİN AÇILIMLARI

1. 1. Belleğin İmge Üretimi

Belleği oluşturan süreç algı etkinliğinin başlamasıyla aynı zamana denk düşer. Algı dünyaya ilişkin bir tanıma süreci oluştururken belleğin bunları kendine özgü bir yöntemle kaydederek koruması aynı zaman diliminin ortak paydasını oluşturur. Bunun bir sonucu olarak elde edilen bilgi, gerçek dünyaya ilişkin görüngüler, belleğimizde imge olarak bir temsiliyet alanı kazanır. Bu açıdan belleğe ait imgeler görsel, dilsel ve algısal süreçlerin ayrılmaz bir parçasıdır ve bu süreçlerin temelinde yer alırlar (Burnet, 2007:66). Bu temeli oluşturan bilgiler bellek tarafından yaşantıya ilişkin psikolojik ve sosyal ilişkiler bağlamında düzenlenerek kişiye ait, özgün bir bütün oluşturur. Bu açıdan imge, algı nesnesine bağlı olarak zihinde yeniden üretilmiş bir görüntüdür. Gerçekliğin kendisinden çok, zihinsel işleyişle yeniden kurulmuş oluşumunu temsil eder.

İmge, algı nesnesine bağlı bir gerçeklik biçimi taşımaktan çok zihinsel bir işleyiş sonucunda nesnesini temsil eden, fakat ondan nitel olarak farklılaşan bir şeyi dile getirir. Bu açıdan “imge ile nesne birbirine denk değildir; nesne izleyiciden bağımsız bir şekilde var olurken, imge kaçınılmaz şekilde, öznel izleme ve etkileşim mekanına bağlıdır” (Burnet, 2007:93). Çünkü dünyaya ilişkin deneyimlerimizin bir sonucu olarak imge iç yaşantıya ait süreçlerin değişimine bağlı olarak, farklılaşmaya yatkın bir yapı ortaya koyar. Dolayısıyla imge geçmişe dair bir bilgi olmaktan çok şimdiye ait durumların bir sonucu olarak, geçmiş ve şimdiki zamanın kesiştiği bir bağlamda var eder kendini.

İmge ve bellek ilişkisi Antik Yunan filozofları tarafından ele alınmış, analogilerin ışığında çözümlenmeye çalışılmıştır. Sokrates’e göre bellek, bir balmumu topağı olarak betimlenir. Buna göre algılarla elde ettiğimiz bilgileri, bu balmumu topağının üzerine, mühür yüzüğüyle mühür basar gibi onun izini basarız. Balmumunun yüzeyinin damgayla değişmesi gibi, beden de aldığı duyumlara göre biçim değiştirdiğini düşünen Sokrates’e göre; biz şeylerden duyum alırken onların sadece biçimini alırız, başka bir şey değil. Buraya kadar belleğimiz edilgindir. Bu noktadan sonra kendisi bir damga gibi çalışmaya ve edindiği izlenimleri fikirlere

dönüştürmeye başlar. Bu dönüşümde izler başka izlerle karışabilir, değişebilir, silinebilir ve izlerin üst üste gelmesiyle farklı izler ortaya çıkabilir. Bunun sonucunda silinmiş veya iz bırakmayan şeyleri unuttur ve bunlar hakkında hiçbir şey bilmeyiz (Draaisma,2007:47). Burada söz konusu “iz” bir anlamda imgeye denk düşen, nesnesine ait ikiz bir görüntü oluşturması ve bir temsil olarak belleğe kaydedilmesidir. Bu açıdan imgeyle aynı etkinlik ve biçim özellikleri taşıyan “iz” hangi açıdan bakılırsa bakılsın onu karşılayan bir özelliğe sahiptir.

Antik Yunan felsefesinde olduğu gibi imgelerin duyular gibi bedenini durumlarını dile getiren bir fenomen olarak tanımlayan Leibniz, duyular ile gerçek anlamda imgeleri, birbirinden ayırt etmenin, yolu olmayan bir durum olarak yorumlamıştır. Leibniz bellekte yer alan imgenin düşünceye bağlı bir sistem olmasıyla beraber, çoğu zaman düşünceyi aşan kendiliğinden işleyen bir durum olarak tanımlar. Ona göre bu mekanizma, düşünülen bir imgenin, ardından o imgeye bağıntılı olarak başka imge biçimlerinin de ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum, düşünceden bağımsız bir yönelim olarak belleğin kendiliğinden işleyişiyle ilgilidir. Leibniz bu durumu şöyle bir örnekle açıklar:

Ne zaman Titius’u düşündüğümüzü algılasak yalnızca Titius’un imajını algılamayız. Aynı zamanda Titius imajının arkasındakileri de algılarız. Böyle bir imaj düşünmek için yeterli değildir. Düşünmediğimiz zaman beynimizdeki imajların hiçbir önemi yoktur. Fakat Titius imajının arkasında bir şeyler algılarız. Aynı zamanda Titius imajı zihnimizde, düşüncemizdeki gerekli Titius gibi değildir (Leibniz,1989:76’dan akt. Kahveci, 2008:108).

İmge kendi yayılımını ve etkinliğini belleğin sahip olduğu deneyimlerle yeni anlam katmanları, yeni varlık biçimleri oluşturur. Bu açıdan imgeler insan düşüncesinin ve insan bedeninin ayrılmaz parçaları oldukları gibi düşünme, hissetme sürecinin de üretken odaklarıdır. “İnsan doğasına ve insanların yarattığı kültürel ya da sosyal biçimlenimlere dair tutarlı ve tarihsel olarak şekillenmiş bütün tanımların tam merkezinde yer alırlar” (Burnet, 2007:38).

Sonuç olarak, doğumumuzdan ölümümüze kadar geçen süreç içinde duyumsadığımız her tür veri, imge olarak bellek tarafından belli bir işleme tabi tutularak saklanır. Bu işlem sonradan edinilen deneyimleri ve olguları birbirlerine eklemleyerek yeniden üretilen bir yorum diline kavuşur. Dolayısıyla bellek,

gerçekliğe yönelik etken bir tutum içerisinde eleştirisel bir yaklaşımla bir tepki biçimi oluşturur. Bunun bir sonucu olarak geçmiş zamana ilişkin olarak görülen, duyulan, öğrenilen bilgiler belleğin müdahaleleriyle kişiye özel özgün imgeler bütünü olarak varlık kazanır. Böylelikle insana ait bireysel tarih bir anlamda onlara ait imgeler tarihi ve Ricceur'un deyişiyle; "Geçmişin temsilini meydana getiren mevcudiyetin bir imgenin mevcudiyeti olduğu görülür" (Ricceur, 2002:23).

1. 2. Anımsamanın Nesnesi

Resim sanatına ilişkin tarihsel süreçte sayılamayacak kadar biçimsel eğilim, bir o kadar da konu çeşitliliği vardır. Sanatçıların ele aldıkları konular benzer içeriğe sahip olmalarına karşın, ortaya çıkan estetik çeşitlilik, yapıta konu olan nesnenin ötesinde bir anlam derinliğine sahip olmuştur. Bu çeşitliliği ortaya çıkaran neden, her birinin ait oldukları yaşamsal koşullardan ve bu koşullar içerisinde estetik biçimleniş kaynaklık eden deneyimlerin farklılığından kaynaklanmaktadır. Bu noktada sanatçının estetik yaşantısı, bir anlamda kendi yaşantısına eşlik eden deneyimlerin bir sonucu olarak biçimlenmektedir.

Bu durumun bağlandığı temel nokta zihinsel bir eylemin nedeni olurken, bazen de geçmişe yönelik beklenmedik bir hatırlamanın, hayatın akışında yarattığı etkilerden ileri gelir. Bu hatırlama biçimi bilinçli bir eylemin sonucu olmaktan çok, sezgisel bir yönelimin açığa çıkardığı rastlantısal bir karşılaşma olarak belirir. Belleğin bir etkinliği olarak ortaya çıkan bu karşılaşma, konusunu oluşturan geçmiş ve onu temsil eden bir göstergede açığa çıkar. Bu gösterge geçmişe ait bir duyumsamayı temsil eden bir koku, bir ses veya bir görüntü vb üzerinden gerçekleşir. Göstergenin üzerinde taşıdığı anlam dizgesi bizi geçmişe yönelten duyuşsal bir durumun bir sonucu olurken, şimdiki zamanda açığa çıkmasının nedenselliğini de beraberinde getirir.

Proust'a göre bu nedensellik, cevaplarını, belleğin bilinçten bağımsız olarak açığa çıkardığı geçmişin içeriklerinde bulur. "istem dışı bellek" olarak tanımladığı bu durum, beklenmedik bir zamanda ortaya çıkar ve kendimize ilişkin gerçeklik arayışının temel göstereni olur. Bu aynı zamanda, yaşanan zamanda eksik olan bir durumu dile getiren belleğin hayatımızın akışına müdahalesidir. Bu müdahale hali şimdiki ile geçmiş an'ın birleşmesiyle ortaya çıkar ve bu bir uzlaşımından çok, dile

getirdikleri anlamın ortaya çıkışına neden olan bir mücadele durumuna benzer. Bu durumun temeli insanın değişimi ve dönüşümüne neden olan geçmişle şimdinin bitişikliğine bağlıdır. Bu bitişikliğin insan üzerinde etkisinin bir sonucu olarak, yaşamımıza ilişkin bir gerçekliği açığa çıkaracak ve bizi düşünmeye, doğruyu aramaya zorlayan bir şeyle karşılaşmaya bağlıdır. Tam olarak karşılaşmanın konusunu oluşturan ve bizim üzerimizde bir şiddet uygulayan, geçmişini temsil eden göstergelerdir. Bu bakımdan duyumsanabilir göstergeler ya arzu ve imgeleme uyandırma ya da istem dışı bellek aracılığı ile anlamlarına karşılık gelen Ben'i diriltme gücü vardır (Deleuze, 2004:24-93).

Bu güce karşılık gelen hatırlamayı "öğrenmenin bir başka biçimi" olarak ele alan Deleuze'a göre bu durum "geçmişe değil geleceğe yönelik" bir anımsamadır. Bu anımsama, bilinçli algının ve istemli belleğin tavrından koparak bizi göstergelere duyarlı kılar ve ayrıcalıklı anlarda belli göstergelerin yorumunu sunar. Bu an, aynı zamanda geride bıraktığımız sürecin tam merkezinde kavuştuğumuz ve bize ebediliğin imgesini veren bir zaman dilimidir. (Deleuze, 2004:25-71) Bu imge istem dışı bellek tarafından açığa çıkarılan ve geçmiş zamanı temsil eden bir "iz"dir aynı zamanda. Bu "iz" anı kırıntıları olarak geride bırakılan zaman dilimi bilincine hiç varılmadığı zaman en güçlü ve en kalıcı nitelikte karşımıza çıkmaktadır. (Benjamin, 1992:180-182).

Buna ilişkin olarak Freud 1921'de yayınlanan "Haz İlkesinin Ötesinde" denemesinde şu varsayımı öne sürer ve işler: "Bilinç, bellek izinin bulunduğu yerde oluşur. Bir şeyin bilincine varma ile bellekte iz bırakma, aynı sistem içinde birbiriyle uzlaşmaz olgulardır" (Özbek, 2000:116). Bu varsayımın temel ifadesi şudur: Bilinçli bir hatırlama ediminin karşısında, farkına varılmadan bellekte bir iz bırakmış ve umulmadık bir karşılaşmaya bağlı olarak hatırlanan bir duyumsamanın en basit içeriği bile diğerinden daha fazla anlam derinliğine sahiptir. Çünkü şimdide eksik olan bir duruma çağrı yapar ve bu çağrı belleğin müdahaleleriyle şimdiki zamanda bir etki alanı oluşturarak, bizi kendi var oluşumuz üstünde bir sorgulamaya iter. Bu sorgulamanın temel bileşeni geçmişte olmuş olanla, şimdi de olan arasındaki temel çelişkiyi ileri gelen bir varoluş sorunsalında temellenir.

Sanata ilişkin gerçek deneyim çoğunlukla rastlantılardan doğar. Bu rastlantılar sanatçıya ait geçmişin küçük bir ayrıntısını, hiç beklemediği bir anda karşısına çıkarır ve estetik gerekçelerinin temel belirleyeni olur. Aynı zamanda şimdiki zamana ilişkin bir sorgulamanın bir nedeni olarak, sanatsal yaratıcılığına yön verir. Dolayısıyla şimdiye ait anlam dizgesi geçmişte bırakılmış bir anı kırıntısıyla yeniden şekillenir. “Bu düşüncenin götürdüğü sonuç, içimizde oluşturduğumuz mutluluk tasarımının tümüyle bir zaman parçasının, yani kendi varlığımızın akışının bizim için yalnızca bir kez öngörmüş olduğu zaman parçasının rengini taşıdığıdır (Benjamin, 1992:33). Dolayısıyla, geçmişin bir kesintisini hatırlama deneyimi sadece bir anı ile ilgili bellekte saklı olan görüntüyü akla getirmeye dayanmaz. “Bunun yerine, bir hatırlama duygusu iki imgenin karşılaştırılmasından doğar: biri şimdide olan, biri geçmişte olan” (Schacter, 201:51-52).

1. 3. Sanatsal Tasarım Nesnesi Olarak İmge

Sanat, temel yapısı gereği imgeye ilişkin biçim ve içerik tanımlamalarını dönüştürerek, onu var olduğu formdan daha uzağa taşıyarak estetik bir amacın nesnesi durumuna getirir. İmgenin sanatsal yorumu, onu kendi bağlamlarından hızla uzaklaştıran, dönüştüren ve farklı anlam dizgelerine sahip olmasına neden olur. Bu anlamda sanatsal imge, etkin bir gözleme ve soyut düşüncenin özelliklerini birleştirerek sanatçının deneyimlerine aracılık etme görevini üstlenir. Onu daha önceden görülen, öğrenilen kavramlarla ve farklı ilişki biçimleriyle yeniden üreterek başka bir dile ulaşmasını sağlar. Bu açıdan sanatın dili “yaratıcılığın, izlemenin ve eleştirisel düşünmenin kesiştiği yerler, tüm biçimleriyle imgelere angaje olma edimine temel oluşturur... Daha da önemlisi, bu yaklaşım, görselleştirmenin öznel temelini analiz etmenin çeşitli karmaşık yollarını anlamaya çalışır” (Burnet, 2007:44).

İmge sanatsal bir değere ulaşırken sanatçıyla ilintili deneyim alanı aktif bir görev üstlenir. Başka bir deyişle her ne kadar ortak bir bağlamın sonucu olsa da ortaya çıkan başkalaşım artık kendi aidiyetini farklı bir alana borçlu kılar. Örneğin, bir portrenin neyi temsil ettiğini bilmemiz için kimi gereksiz fırça izlerine görünürlük kazandırması veya hareketleri ifade etmek uğruna bir takım bedenlerin oranlarının

bozularak uzatılması olabilir ya da bir duygunun anlamını keskinleştiren, bir düşüncenin algılanmasını karmaşıklaştıran bir dil oyunu olabilir (Ranciere, 2008:9).

Bu bakımdan, objektif bir algı sonucunda elde edilen imge, estetik deneyimin ortaya koyduğu nedensellikle subjektif bir varlık alanında değişime uğrayarak açık, esnek bir karakter kazanır. Dolayısıyla bir imgeyi kavramak, bu imgenin iki gerçeklik düzeyini aynı anda görmektir. Görsel bir deneyimin zihinde algılar biçiminde bir tutarlılığa sahip olduğunu söyleyen John Berger, bir tek şeyin ya da olayın görüntüsünün başka şeylerin ve olayların görüntüsünü de içinde barındırdığını ileri sürer. Bu anlamda belleğin sahip olduğu bir imge, aynı sistem tarafından kendisiyle ilişkili ya da ilişkisiz farklı imgelerin de ortaya çıkmasına kaynaklık eder. “İlk sistemin birincil enerjisi, her zaman geleceğe doğru atılan doğal yeniden üretim itkisidir; ikinci sistemin birincil enerjisiyle her zaman geçmişi koruyan bellektir” (Berger, 1988:114-115).

Dolayısıyla imgeye ilişkin sınırlamalar algılandıkları ve sanatın bir nesnesi durumuna geldikleri andan itibaren sonsuz bir anlam dizgesinin de kapısını aralayan sınırsızlığa sahip olur. “Bunun yarattığı aşırılık, insanların imgelerle, onları kendi kimliklerine ve duygularına dahil ederken yaptığı şeylerin doğrudan bir sonucudur. İmgeler insanlarla konuşur, çünkü görmek bedeninin hem içinde hem dışında olmak demektir” (Burnet, 2007:53). Bu bakımdan geçmiş zaman dilimine ait olan bir şeyin, artık orada olmadığı ve bir daha olmayacağını bilgisi olarak imge; şimdiki zamanda sürekli üretilen, yeniden kurulan kişisel bir gerçeklik alanına tabi olur. Bu anlamda geçmişe ait bir imgeyi çözümlmek ve yorumlamak bu imgenin “şimdi” ve “burada” uyandırdığı anlamları ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla imge görüldüğü biçimiyle değil onda ne okunduğuyla da var olur. Bu açıdan genellikle imge üzerine düşünmek, imge üretmek değildir, sözcük ya da üstdil üretmektir (Yücel, 2013:71-75).

1. 4. Resimde Temsil Biçimi Olarak İmge

Günlük yaşamda temsil, orada olmayanın bilgisi olarak, onun yerine geçen bir durumu karşılar. Nesne ve onunla ilgili bilgilerimiz, deneyimlerimiz doğrultusunda orada olmadığı halde canlandıran bir olgu durumundadır. Bu anlamda belleğe ilişkin olarak daha önceden görülmüş, duyulmuş, öğrenilmiş, edinilmiş bir şeyin imgesi olarak ortaya çıkan her oluşum, temsil olarak tanımlanır. Yani belleğe

ait bir imge, bir temsil olgusunun temel bir parçası durumuna gelirken nesnesiyle ilgili bağlamları kendinde toplayan ikincil bir olgu durumundadır (Ricoeur, 2002:266).

Ancak sanatta temsil ilişkisi, bu tanımın ötesinde daha karmaşık bir duruma gönderme yaparak, alışlagelmiş temsil ilişkilerini bir anlamda kendine özgü kurallarıyla açılar. Gerçekle olan ilişkisi ya da gerçekliğe ilişkin verdiği tepki alışlagelmiş beklentinin ötesinde bir varlık biçimi oluşturur. Bu durum Adorno'nun değimiyle “gerçekliğin negatif bilgisidir, aralarında bağlaç olmaksızın sıralanmış unsurların mantıksallığına sahiptir. Bu yönüyle inandırıcılık ve olumsuzluğu harmanlayan rüya imgelerini andırır. Sanatın, böylece, akıldışı bir akılcılıkla yüzleşen akılcı olmayan bir akı temsil ettiği söylenebilir” (Eagleton, 2003:427-449). Bu da bize, genelde sanatın, özelde resim sanatının kendi içeriğine dönük özel bir temsil biçimine sahip olduğunu ve bu anlamda kendisini ancak kendisiyle açıklayabilecek bir özelliğe sahip olduğunu gösterir.

Bu durumu somut bir örnekle açıklarsak: Matisse'in resmine bakan kadının tuvaldeki kadın figürüne bakarak “Mösyö, bu kadının kollarından biri uzun, biri kısa, niye böyle?” diye sorar. Bunun karşılığında sanatçı “ Madam yanılıyorsunuz, gördüğünüz kadın değil, bir tablodur” (Ziss, 1984:113) der. Bu kısa diyalog, sanatçının algılama ve yansıtma biçimine yönelik özgün tavrını açığa vururken, sanata ait temsil ilişkisinin içeriğini kavramamıza izin verir.

Resimde temsil ilişkisi, görünür olanı plastik bir dille yorumlama, bir açığa vurma eylemi olarak gerçekleşir. Bunu yaparken, temsil edenle edilen arasına bir sınır koyarken aynı zamanda bir geçişi oluşturur. Gönderme yaptığı nesneye ilişkin tanıklığı yapıt için bir başlangıç noktası oluştururken, bu tanıklığın yapıttaki yansımaları nesnenin bağlamından öte bir dil özelliği olarak varlık kazanır. “Bir yandan temsili eylem normlarının karşısına yapıta ait, yapıtın kendi üretim yasalarından ileri gelen mutlak bir yapma gücünü ortaya koyar. Ama bir yandan, bu koşulsuz üretim gücünü mutlak bir edilgenlikle özdeşleştirir” (Ranciere, 2008:121). Bu edilgenliğin bağlandığı nokta görülen dünyaya ilişkin bir göndermenin zorunluluğundan kaynaklanır. Yapıtta yer alan renk ve biçimsellik, görülebilir bir dünya formunu her ne kadar saklı bir düzeyde tutarsa tutsun, kendisinde açığa çıkan

form, yine dünyaya ilişkin deneyimlerin ışığında anlam kazanır. Çünkü yaşamla ilişkili deneyimlerimiz, yapıtın anlamlarını üreten alanın temel dayanağı durumundadır.

Sanatın oluşturduğu estetik dil, görünen gerçekliğe ilişkin benzerlik referansından hareket etse bile yapıtta biçimlenen oluşumlar bunun üzerinde anlamlar kazanır. Schopenhauer'in değimiyle sanatçı bu eylemi: “nesneyi bir an için iradenin yapışkan pençesinden kurtarıp sadece seyredilecek bir şey olarak tadına vararak, her şeyin içine kilitlendiği işlev ve etkilerin zincirini kırarak yapar” (Eagleton, 2003:209). Sonuçta açığa çıkan sanatsal imge kendi bağlamının ötesine geçerek farklı anlamlar, içerikler kazanır. Bu açıdan çifte bir anlam söz konusudur resimde, bir yandan görseelliğinin tek referansı kendi olurken, diğer yandan bu referansın göstereni algıladığımız dünyadır. Bu açıdan resim, her iki dünya arasında bir geçişi sağlayan temel bir özelliğe sahiptir.

Sanatsal imge, sanatçıya ilişkin belli bir görme biçimini ve yorum olasılıklarını dile getiren etkileri üzerinde barındırır. Varlık koşullarını oluşturan anlam, imgenin kendisinden çok, sanatçıya ve yapıta ait bir anlam dizgesiyle açıklanabilir. Bu durum Umberto Eco'nun her tür sanat yapıtında bir nitelik olarak temellendirdiği “açıklık” kavramına denk düşer. Eco'ya göre sanat yapıtları bu niteliğinden dolayı pek çok farklı yoruma izin verirler. Buna göre, sanat yapıtı özgünlüğü zedeleden, birçok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olduğu için “açık” yapıdadır. İzleyici yapıt karşısında, düşünüşü, duygulanımı ve deneyimi ölçüsünde, yapıtı algılamasına dayanan, uyararla, bu uyarana verdiği yanıt arasındaki bir oyuna katılır. Bu oyun, izleyicinin içinde bulunduğu kültürel şartlanmışlıklarına, beğenilerine, kişisel eğilimlerine ve önyargılarına bağlı olarak sonsuz bir çeşitlilik kazanır (Göksel, 2006:85-86).

Eco'nun ortaya attığı “açıklık” kavramı, sanatçının yapıtta oluşturmak istediği anlamların ötesine giden bir sonsuzluk fikriyle bağdaşır. Çünkü resim yalnızca zihne değil aynı zamanda bedene, düşünceye, duygulara vb. şeylere de hitap etmektedir. Bundan dolayı, sanatsal bir imgenin temsil ettiği görüntü, ona bakanın görebileceği şeyleri görebildiği, gezilecek bir yer ve ziyaret edilmeye değer bir keşif

alanı olarak daima görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığı için hep yeniden dönülen bir mekandır (Leppert, 2009:21-22).

Bu açıdan bir sanat yapıtının, sınırları verili bir alanı karşılayan dil karşısında anlam fazlalığına uğradığını belirten Foucault, dilin, sanatsal imge karşısındaki yetersizliğine dikkat çeker.

Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığının olması değildir. Bunlar birbirlerine indirgenemez niteliktedirler; gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir (Foucault, 2001:34-35).

Bu konuya ilişkin olarak Rene Magritte'ın “İmgelerin İhaneti I” adlı yapıtı (Resim 1.) çarpıcı örnek oluşturur. Resimde, tuvalin hemen hemen tamamını kaplayan ve kaba fırça işçiliğiyle boyanmış bir pipo imgesi ve hemen altında Fransızca “bu bir pipo değildir” yazısı yer alır. Bu yapıtta sanatçı, resimsel imge ile ilgili nesnel bağlamları ortadan kaldırarak ya da dönüştürerek, temsil edenle temsil edilen arasındaki bağıntısızlığa dikkat çeker. Sanatçı, resmi bir gösterge olarak dilin, bir temsil biçimi olarak piponun arasındaki ilişkiyi tümünden sekteye uğratacak ve beklentiyi boşa çıkaracak bir nitelikte oluşturmuştur. Burada denilmek istenen temel olarak şudur; resimsel bir imgenin dili, dünyaya ilişkin görünenin ve algılananın ötesinde bir anlama sahiptir. Bu dilin içerikleri ve bağlamları yine ona ait dilin ve bağlamların içinde aranmalıdır. “Görünürde, tablonun, kendi öz modeli olduğunu ileri sürmenin bir tarzıdır bu; ama gerçekte, böyle bir ileri-sürüş, tuval ile taklit etmek zorunda olduğu şey arasındaki bir iç mesafeyi, bir ıraksamayı, bir kopuşu içerecektir” (Foucault, 2012:48).



Resim 1.: Rene Magritte “İmgelerin İhaneti I”, 1928-1929

Magritte, resimle ilgili olarak 1966'da Foucault'a yazdığı mektupta, deneyim ile görülenin ilişkisini dile getirir. "Benzer olmak, sadece düşünceye aittir. Düşünce gördüğü, işittiği ya da bildiği haline gelerek benziyor; dünyanın kendisine sunduğu şey haline geliyor. Düşünce, haz ve acı kadar görülmeyen bir şey. Ama resim bir güçlük getiriyor burada, gören ve görülebilir olarak betimlenen düşünce var" (Foucault, 2012:56).

Magritte bize, yapıtta yer alan imgelere ilişkin temsilin bir benzerlik ilişkisiyle açıklanamayacağını ve bu ilişki biçiminin bilindik kavramların ötesinde gerçekleştiğini iletir. Bu yolla imge ve temsil ilişkisi ile sanatsal imge ve ona ait temsil ilişkisinin farkını ortaya koyar. Sanatçı yapıtında görünemeyeni görünür üzerinden açığa vurarak kendi özerk alanına ait tanımlar çerçevesinde bir anlam birliğine kavuşturur. Böylelikle imge ile sanatsal imge iki farklı şeyi temsil eder. İlişkilerden biri bir orijinalin benzerini üreten basit ilişkidir: Bu benzerlik, illa ki aslının sadık kopyası değil, ama onun yerini tutabilecek bir şeydir. Diğeri ise sanat dediğimiz şeyi üreten işlemlerin oyunudur (Ranciere, 2008:9). Ponty'nin dediği gibi:

Ormanları, şehirleri, insanları, savaşları, fırtınaları bize ne kadar canlı temsil ederse etsin, oyma resim onlara benzemez: O, yalnızca, kağıt üzerinde şuraya buraya serpiştirilmiş biraz mürekkeptir. Şeylerden ancak figürlerini alıkoymaktadır, tek düzlem üzerine yassılaştırılmış ve nesneyi temsil etmek için biçimi bozulmuş, bozulması gereken (karenin eşkenar dörtgen, dairenin oval olması) bir figür. Nesnenin, ancak ona "benzememek" koşuluyla "imge"sidir (Ponty, 2012:47).

Bu açıdan resimsel imge, temsil edilebilirliğin sadece bir benzerlik ilişkisi içinde ele alınamayacak kopuşunu dile getirir. Ancak bu kopuşun benzerlikten özgürleşme demek olmadığını söyleyen Florenski, sadece doğayla resim arasındaki ilişki biçiminin klasik durumundan vazgeçmesi olduğunu savunur. Ona göre bu durum, benzerliğin temsiliyetten özgürleşmesi, temsili oranların ve uygunluklarının yitimidir. Bu yüzden görünen dünyaya ilişkin görülenin temsili bir tercihe bağlı olarak değişebileceğini ve bu tercihte doğa-resim ilişkisinde benzerliği tersine çevirebilecek bir neden olabilirliğini ortaya koyar. Florenski bu durumu Ortaçağ resimlerinde perspektifin kullanım olanaklarını bir karşılaştırma eşliğinde çözüme kavuşturur (Florenski, 2011:75).

...sanatsal yaratımlarda perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde, temsili sanat yaratıcılarının perspektifi “becerememesinin” kesinlikle söz konusu olmadığı, aksine basitçe, bunu kullanmak istemedikleridir. Ya da daha açık bir ifadeyle, perspektifinkinden farklı temsil ilkeleri kullanmak istiyorlardı onlar. Bu ilkeleri kullanmak istememelerinin nedeni de, çağın anlayışına uygun olarak dünyayı, bu temsil yöntemlerine de içkin olan bir tarzda hissediyor ve anlıyor olmalarıydı (Florenski, 2011:75).

Florenski'nin bu yaklaşımı aslında modern döneme ilişkin bir bağ ve benzerlik taşımaktadır. Bu benzerlik görünen dünyanın resimdeki yansıması tercih olarak bir benzerlik ya da geometrik temellerine uygunluğunun ötesinde değerlendirilmesidir. Bu durum, yapıtla sanatçı ya da sanatçıyla dünya arasındaki ilişkiye bağlı olarak bir zorlayıcılık ilkesinin üzerinde bir yönelme olarak ele alınabilir. Bunun bilgiyle ya da fiziksel yasalarla bir ilgisi yoktur. Bu daha çok kendilerine zorla yüklenen şemayı reddetme özgürlüğü içinde aranması gereken kendine özgü bir temsil yöntemidir (Florenski, 2011:77).

Bu anlamda sanatta temsil edilen şey, bilinen genel geçer doğruların ötesinde sanatçının yönelimlerine eşlik eden bir ayrıcalık sergilemektedir. Yapıtta yer alan her biçim, nedenselliğini kendine özgü yöntem ve kurallarla betimleyen sanatçının tarzında aranması gerekliliğini ortaya koyar. Buna göre resimde oluşturulacak temsil ilişkisi, belli kural ve yöntemlerle belirlenemeyecek bir kavram durumuna dönüşmektedir. Burada belirleyici olan sanatçının bu konudaki yönelimi ve ürettiği estetik dilin kendi içinde oluşturduğu tutarlı bütünlüğüdür. Bu açıdan resimdeki temsil ilişkisini bir benzerlik ilişkisinden ibaret olmadığını ortaya koyan Jacques Ranciere Görüntülerin Yazgısı kitabında şunları söyler:

...sanatın temsil edilebilirlik rejimini bir benzerlik rejimi olarak tanımlayıp onun karşısına figüratif olmayan bir modern sanatı, hatta bir temsil edilemeyen sanatını koymak doğru değildir. Temsiliyet rejimi benzerliğin belli bir başkalaştırımının rejimidir, yani söylenebilir ile görülebilir arasında, görülebilir ile görünmez arasında belli ilişkiler sisteminin rejimidir. Meşhur *Ut Picture poesis* (Resim nasılsa şiir de öyledir) deyişinin taahhüt ettiği şiirin resimselliği fikri iki asal ilişkiyi tanımlar. İlk olarak, söz anlatma ve betimleme yoluyla burada olmayan bir görülebilirin görülmesini sağlar. İkinci olarak, bir fikrin ifadesini pekiştirerek, zayıflatarak ya da başka bir kılığa sokarak, bir duygunun şiddetini ya da ölçülüğünü duyumsatarak, görülebilir olana ait olmayan bir şeyin

görülmesini sağlar. Görüntünün bu ikili işlevi görülebilir ile görülemez arasında istikrarlı iliksiler varsayar: örneğin bir duygu ile onu ifade eden dil oyunu arasındaki ilişkiler, ama aynı zamanda resim yapanın elinin kullandığı, duyguyu tercüme eden ve dil oyunlarını transpoze eden ifade çizgileri (Ranciere, 2008:15).

İster figüratif olsun isterse soyut olsun sanat ve sanatçılar dünyaya ilişkin verileri kendilerine ait deneyimlere indirgeyerek, bunu estetik bağıntılarla ortaya koyarlar. Temsil özelliği kazanan da aslında bu deneyimi dile getiren yapıtın kendisidir. Bu noktada deneyimle ilintili bir dilin olduğu her yerde bir temsil şartı kendini bir zorunluluk olarak ortaya koyar. Bu anlamda sanat ancak sanatçıya ait bir dil olmaması durumunda bir temsil zorunluluğunu üzerinden atabilir. Aksi durumda oluşturulan her sanatsal dil bir temsil olarak varlık kazanacaktır (Florenski, 2011:20).

II. BÖLÜM

2. BELLEĞİN SANATSAL BİÇİMLENİŞİ

2. 1. Geçmiş Yeniden Kurma Biçimi Olarak Resim

Bellek geçmişe yönelik deneyimlerimizi açığa çıkaran bir neden olmakla beraber, kendimizi gerçekleştirmemize, bir özne olarak bireyselliğimizi açığa çıkarmamıza kaynaklık eder. Bunu, geçmişe ait bir duyumsama halini şimdiki zamanda açığa çıkararak, var oluşumuzun temel koşullarını bu günkü temel üzerinden değerlendirmemizi ve sorgulamamızı sağlayarak yerine getirir. Bu durum aynı zamanda, sanata ilişkin üretim biçimlerini belirleyen, tanımlayan ve ona yön veren, sanatçıya biçim ve konu olasılığı sağlayan ortak bir zeminin paydasını oluşturur. Dolayısıyla belleğin açılımları bir sebep olmaktan çok bir sonucu temsil eder, bu sonuç birçok sanat yapıtında bir varlık alanı kazanarak estetik bir dile sahip olur.

Bu anlamda estetik yapılanmalar insana ait deneyimlerin tarihsel bir perspektif içinde değerlendirilip, yeniden üretilip geliştirildikçe şimdiki zamana ait deneyimlerimize eklemlenir. Bugün geçmişin bir sonucudur ve sanatçı bu sonuçların uğrak noktalarını ortaya çıkardığı süreç boyunca sanatsal üretiminin bir nesnesi durumuna getirir. Dolayısıyla sanatsal yönelişin bir nedeni olarak, geçmiş ile bugünün bitişikliği söz konusudur. Bu durumda geçmiş bizi inşa ettikçe biz de dönüp geçmiş inşa ederiz (Leppert, 2009:25). Bu karşılıklı eyleme hali, yeni kavramların ortaya çıkmasının bir nedeni olurken, sanata dair farklı yapılanmaların da oluşmasına kaynaklık eder.

Bu konuya ilişkin olarak Frida Kahlo'nun 1937'de yaptığı "Dadım ve Ben" adlı çalışması (Resim 2.) geçmişe ait bir durumun şimdiki zamanda ele alınmasına dair iyi bir örnektir. Resim Frida'nın, kardeşinin doğumundan dolayı hastalanan annesinin kendisini emziremediği için Kızılderili bir sütanesi tarafından emzirilmesini konu alır. Frida'nın henüz 11 aylıkken gerçekleşen bu olaydan 30 yıl sonra ele alması, ona ait psikolojik gerekçelerinin yanı sıra, geçmişe ait bir durumun şimdiki zamanda sorgulanmasını içerir. Resimde Frida sütanesinin kucağında süt emmektedir. Bedeni bir bebeğin fizikselliğine sahipken, baş kısmı tahminen resmi yaptığı zaman dilimine aittir. Bu da bize belli bir zaman aralığına ait durumu işaret etmekte, şimdiki ve geçmiş aynı

düzlemde buluşturmasının görsel karşılığını vermektedir. Resim geçmiş ve belki de farkına varılmamış durumun şimdiki zaman duyumsamasıyla tekrar ele alınıp sorgulanmasının estetik bir karşılığı olmuştur.



Resim 2. : Frida Kahlo, “Dadım ve Ben”, 1937.

Frida'nın resmi bize, sanatçının yapıtı oluşturma sürecinin her ne kadar “şimdiki zaman” koşullarına göre biçimlendiğini gösterse de, bu koşulları oluşturan etmenin geride bırakılan zamansal deneyimlerin etkisiyle ortaya çıktığını gösterir. Dolayısıyla, bugüne ait bir durum, geçmişe ait bir durumla açıklamasını bulmuştur. Geçmişe ait bir deneyim “şimdiki zaman”ın ortaya koyduğu nedensellikte tekrar yapılandırılmış ve resmin yapıldığı zaman diliminin psikolojik koşullarıyla bir dile kavuşmuştur. Bunun sonucu olarak zamansal aralık ortadan kalkmış, geçmiş ile şimdi aynı zeminde buluşmuştur. Bu durumu açığa çıkaran bir neden olarak, resimdeki bebeğin hem geçmişe, hem bu güne ait bir tanımlamayla verilmiş olmasıdır.

Resimdeki zamansal sıçrayışlar Augustinus'un zamanı gelecek ya da geçmiş olarak değil de şimdiki zaman da konumlandığı kuramıyla örtüşür. Bu kurama göre,

şimdiki zaman diğer zamansal formları belirleyen, yeniden kuran, ona ait kavramlar oluşturan temel bir role sahiptir. Çünkü geçmiş zaman artık ortada yoktur, gelecek zamanda henüz gelmemiştir, bu durumda yaşanan tek zamansa şimdiki zamandır. Augustinus konuyla ilgili olarak şunları söyler:

Yani artık var olmayan benim çocukluğum artık var olmayan geçmiş zamandır. Fakat ben çocukluğumu anımsadığımda ya da anlattığımda onun imgesini şimdiki zaman içinde görüyorum, çünkü benim belleğimin içindedir. Gelecek zamanla ilgili olarak da biz önceden gelecekteki eylemleri düşünürüz ve bu düşünme eylemi şimdiki zamandır. Fakat bu önceden düşündüklerimiz henüz yoktur, gelecektir. Biz o eylemin içine girdiğimiz ve düşündüğümüzü yapmaya başladığımızda o eylem var olacaktır; çünkü eylem artık gelecek değil şimdiki zamanda olacaktır (Babür, 2007:53).

Ricoeur, Augustinus'un ele aldığı zaman kavramını dağılan bir birlik, bütünlük olarak çözümler. Bu bağlamda, zamanı dağılma ve bu dağılmanın belli bir yoğunlukta tutulması ve bir bütün olarak açığa çıkmasının gerilimi olarak çözümler. Augustinus, buna "ruhun dağılması" adını verir. Bu dağılma, durağan olan şimdiki zamanın, durağan olmayan geçmişin belleği ile geleceğin beklentisi tarafından kuşatılmış üçlü yapısının yaşadığı bir gerilimdir (Kurtar, 2009:80).

Augustinus'un zaman yaklaşımına sanatsal üretim perspektifinden yaklaştığımızda, kendi doğasına yatkın bir önerme çıkar. Çünkü sanatsal üretim biçiminin veya sanatsal yaratının merkezinde yer alan "şimdiki zaman", tüm zamansal formları üstünde toplayan belirleyici bir role sahiptir. Dolayısıyla sanatsal üretime yönelik her faaliyet, bir daha tekrarının mümkün olmayacağı bir imkansızlığı dile getirir. Bu anlamda "Yeniden üretilen zamansal nesnenin, deyim yerindeyse algıyla bağı yoktur; kopmuştur, tastamam geçmişte kalmıştır. Bununla birlikte şimdiki zamana bağlanır, onun peşi sıra gelir, tıpkı kuyruklu yıldızın kuyruğu gibi (Ricoeur, 2002:53).

Günümüzün önemli figüratif ressamlarından olan Paula Rego'nun "Babasının Avlarıyla Oynayan Pamuk Prenses" adlı resmi (Resim 3.) kendi çocukluk anılarından yola çıkarak oluşturduğu bir çalışmadır. Sanatçının 66 yaşında ele aldığı bu resimde Rego kendisini, gençliğe henüz adımını atmış bir genç kız olarak betimlemiştir. Arka planda ise diz çökmüş olarak yer alan üvey annesi kötümser bakışını Rego'ya doğru

yönelmiştir. Rego buna yönelik olarak babasına, üvey annesi karşısında adeta üstünlüğünü gösteren küstah bir ifadeyle karşılık vermiştir. Kucağında tuttuğu geyik başını ise adeta bu durumu kanıtlayan bir simgesellikle resmin tam merkezinde konumlandırmıştır.



Resim 3. : Paula Rego, “Babasının Avlarıyla Oynayan Pamuk Prenses”, 2004

Resim karşısında kendimizi bir tiyatro sahnesine bakar gibi hissederiz. Çünkü bütün yapılanmalar bize bir şeyi iletme üstüne kuruludur. Fakat bundan ötesinde çalışmaya konu olan olayı Rego'nun aradan geçen onlarca sene sonra ele alması ve “şimdiki zaman”da bir sorgulama biçimine dönüşmesidir. Çalışmanın ele aldığı olay, yapıldığı tarihe ait psikolojik bir nedenin temel gerekçesi olurken, sanatçının geçmişe ait bir durumu plastik bir dille üstesinden gelme girişimidir. Sanatçı bu durumu şöyle dile getirir:

Hislerimin bozukluğunun üstesinden gelmesine yardımcı olmadı hayallerim. Aksine ani içsel baskı altındaymış gibi yaşadım. Zaman zaman bu daha da güçlü oldu. Kendimde ruhsal bozukluk

olduğundan şüphelendim. Bu yüzden özellikle çocukluk anılarımı dikkate alarak bütün yaşamımın tüm ayrıntılarını iki kez gözden geçirdim. Çünkü geçmişimde bozukluğun nedeni olabilecek ve göremediğim bir şeyin var olduğunu düşündüm. Fakat geçmişe dönüş bana hiçbir şey sağlamadı. Bunun üzerine kendi kendime dedim ki hiçbir şeyi tam anlamıyla bilmezsem, bilmediğim zaman bile basitçe yapabileceğim şeyler olabilir. Böylece bilinçli olarak bilinçsizliğin dürtülerini kabul ettim; hatıralar, hayaller ve dışavurum...(Ataseven, 2011:143)

Rego'nun birçok çalışmasında açığa çıkan, psikolojik yaşantısını temsil eden bu yönelim, toplum içindeki varoluşundan yola çıkarak açıklanamaz, tersine kitlelerin standartlaştırılmış ve yapaylaşmış varoluşuna karşı "hakiki" tecrübeye ulaşmak için girişilen bir çabayla açıklanabilir. Bu anlamda belleğin yapısının deneyimin çözümlenmesinde belirleyici bir role sahip olduğunu ortaya koyan Bergson'a göre, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak bellekte birbiriyle kaynaşmış verilerin açığa çıkmasıdır (Özbek, 200:114). Bu verilerin oluşturduğu ruhsal devinimler bir öncekine benzer olmayacak bir şekilde ortaya çıkmakta ve bu sürekli olmaktadır. Ortaya çıkan bu devinim, kendi içinde özgün ve benzersiz duruma karşılık gelmektedir. Bu açıdan sanatsal bir verimliliği içinde barındırmakta, sanatsal yaratının temel koşullarını oluşturmaktadır.

Bergson'a göre bu yaratıcılık, ruh hallerimizdeki sürekli değişim ifade eder. Bergson bunu "süre" olarak adlandırır. "Süre", yaşamla insan arasındaki ilişkiyi ortaya koyan deneyimlerin somut haline karşılık gelen bir kavramdır. Bergson'a göre "Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daima ilerlemesidir" (Bergson, 1986:16'dan akt. Gündoğan, 2010:83). O daha çok durumlar karşısında ruhun devinimlerini açığa çıkaran bir akış halidir ve bir etkiye karşı ruhun verdiği tepkilerin, haller arası geçişlerin uzunlukları, kısalıklarındır. Bu açıdan zamanı belirleyen şey akrep ve yelkovanın ilerleyişinden çok insanın psikolojisi ve iç yaşantısındaki sürekli değişimin ortaya çıkardığı tecrübe halidir. Bu ise yaşamla, insan arasındaki ilişkinin en somut hali ve insanın dünya karşısında elde ettiği tek gerçeklik biçimidir (Bergson, 1986:16'dan akt. Gündoğan, 2010:82).

2. 2. Resimde Deneyimin Plastik Biçimlenişi

Her hatırlama bir zaman aralığı gerektirir, aynı zamanda her hatırlama bu zamansal aralığın farkına varmadır. Zaman bilinci, hatırlamanın nesnesinden çok bu zamansal akış halinin ulaşacağı sonuçlara varmadır. Var oluşumuzu borçlu olduğumuz şimdiki zaman, yok oluşumuzun nedeni olacak gelecek zamana ait bir başlangıçtır da aynı zamanda. Dolayısıyla bu yok oluşa yönelik her düşünüş belleği tetikleyen ve bir zaman bilinci yaratarak insanın “gerçek” bir deneyim yaşamasına izin verir. Bu durum ise geçmiş, şimdi ve geleceğin bilincine ait olarak deneyimin içselleştirilmesi, zaman karşısında “ben” fikrinin oluşmasına kaynaklık eder. Husserl buna, “iç zaman-bilinci” adını verir. Bu bilinç ise bellekte saklama ve geri çağırmanın ikili doğasında açıklanır (Ricoeur, 1985:109’dan akt. Kurtar, 2009:82)

Ünlü romancı Thomas Mann eserlerinde insanın ölümlü olduğu gerçeğinin tam tersi bir güce hizmet ettiğini belirli bir zamansallık bağlamında ortaya koyar. Onun *Büyülü Dağ* adlı romanı ölüm temasını kahramanın bilinçlenmesi serüveni ile koşut yürütür. Çünkü ölüm, diyalektik olarak tam tersi olan yaşamı haklı kılmak için işlenen bir temaydı ona göre. Buna ilişkin olarak şunları söyler:

“Eserlerimin ben öldükten sonraki ünü hakkında dileğim varsa o da şudur: Eserlerim hakkında densin ki bunlar ölümü tanıdıkları halde hayata dönüktürler. Evet eserim ölüme bağlıdır, ondan haberdardır, ama hayata koşmak ister. Hayata bağlılık iki çeşit olur: biri ölümü hiç bilmez: bu türü son derece basit ve pehlivancadır; öteki ise ölümü bilendir ve derim ki yalnız bunun tam manevi değeri vardır. İşte bu, sanatçıların ve yazarların hayata bağlılıklarıdır” (Mann, 1956:364’dan akt. Ülger, 2009:132).

Mann’ın ölüm duyumuna yönelik bu yaklaşımı Heidegger’de insanın özgün bir varoluş biçimlenişine giden felsefesiyle aynı bağlamda buluşur. Heidegger bu konuyu varolmayı unutma ve varolmayı düşünme olmak üzere iki varoluş biçiminde çözümler. İlkini madde dünyasının sıradan oyalanmalarına kaptırarak sorgulamadan uzak bir kabul ilkesine dayanan varolmayı unutmak olarak tanımlarken, ikincisini yaşamsal bir sorgulama ilkesine dayanan kendini değiştirme ve dönüştürme çabasının oluş biçimidir. Her iki yönelim biçiminin merkezine ölüm fikrinin unutulması veya varoluşa dâhil edilmesi olarak çözümleyen Heidegger ölümlü oluşumuzun farkına varılmasının bizi varoluş şeklinden daha yüksek olana geçmeye

sevk ettiğini söyler. Ona göre ölüm için varlık düşüncesi bizi bilinçlendirmekte, yönlendirmekte bunun ötesinde yeni bir hayata itmektedir (Aydoğan, 2008:79-144)

İnsan hayatını geçiciliğini simgeleyen ölüm düşüncesi karşısında ilk görsel imgeler, bu düşüncüyü aşma biçimi olarak ortaya çıkar ve ölüme karşı bir ölümsüzlük fikriyle bir başlangıç oluşturur. Bu imgeler, köken olarak Eski Latin halklarında *imago* tanımlanan cenaze maskeleridir. Bu açıdan görsel imgenin doğuşunu ölüme bağlayan Regis Debray mezarlarda resim ve heykelin kullanılan eski kültürlerden örnekler vererek sanatın ölümlerle birlikte doğduğunu ileri sürer; çünkü imge zaferi anlattığında bile söz konusu olan, ölüm karşısında kazanılan bir zaferdir (Yücel, 2013:28).

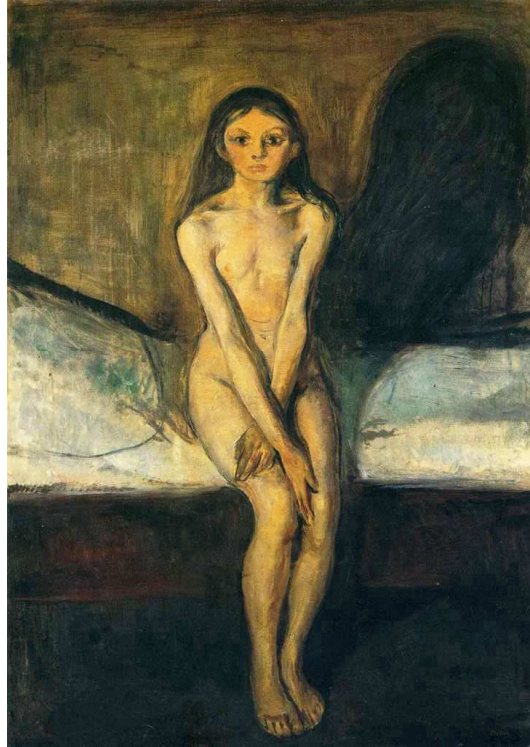
Bu anlamda sanat gelip geçiciliğe, yok olmaya karşı kalıcı ve var olma refleksiyle cevap verir. Sanatçıların ölümlerle ilişkisi her ne kadar düşünsel düzeyde üretimlerinin bir parçası durumuna gelmişse de bizzat bu tecrübeyi yaşamış sanatçılar için ölüm daha somut düzeyde ele alınmış ve çalışmalarına yansımıştır. Bu sanatçılar her ne kadar travmatik bir deneyim sürecinin etkilerini üzerlerinde taşıyacaklar da ölüm karşısında bir varoluş biçimi olarak sanatın diline yönelmişler ve sanat tarihinde yeni sayfalar açmışlardır.

Birinci Dünya Savaşı deneyimi yaşamış olan ve bu savaşta ölümlerle yüzleşen Otto Dix, Beckmann, ve Kirchner gibi belli başlı modern sanatçılar yaşamları boyunca yaşadıkları bu travmatik anların etkilerini resimlerine yansıtmışlardır. Geçirdikleri bu sarsıntılar ironik biçimde benlik bilinçlerini kazanmalarına ve varoluşsal gerçekliklerini ancak yaşadıkları ölüm deneyimiyle, varoluşları anlamsız hale geldiğinde yaşayabilmişlerdir (Kuspit, 2010:71). “Bunun etkisi hiç kuşkusuz travmatik olmuştur, ama travma onları uyandırmış, yaşamlarının gerçeklerini görmeyi sağlamıştır. Söz konusu sanatçılar için sanat, varoluşsal travmayı kabullenmenin yolu olmuştur ve bu süreçte benliklerini keşfetmişlerdir” (Kuspit, 2010:71) Sanatçıların yaşadıkları deneyim onların resimlerinde bir modernizm eleştirisini içeren politik resimlere dönüşürken, insan hayatının bu sitem tarafından değersizleştirilmesini çirkinliğin ve ilkeliliğin diliyle estetik karşılığını bulmuştur.

Ölüm düşüncesini yaşamsal bir dinamizmle karşılayan ve bu konuda yüksek perdeden bir etkiye sahip olan Edvard Munch'dur. Munch resimlerinde ölümlerle

yaşam arasındaki çelişkili durumu simgesel karşıtlıkla ortaya koyar. Onun 1894’de yaptığı “Ergen” adlı çalışması (Resim 4.) huzursuz ve şaşkın bir ifadeyle izleyiciyi sorgulayan bakışlarıyla, henüz ergenliğe yeni adım atmış bir kız figürünü ele alır. Gravürün merkezinde yer alan figürün varlığından çok ona ait gölgesi ön plana çıkar. Gölge genç kıza ait bir gölge olmaktan çok onu izleyen, masumiyetini tehdit eden, bizzat yok oluşunun sebebi olacak ölümün tanımsız bir suretidir adeta. Bu suret genç kızın narin, kırılgan ve yaşam dolu varlığı karşısında kaba bir belirsizlikle neredeyse resmin tamamına hakim olur. Bu hakimiyet insan hayatının ölüm karşısındaki çaresizliğinin bir sonucu olarak Munch’un bir çok resminde açığa çıkan bir durumdur. Sanatçı bu durumu yaşadığı bir deneyimle bağdaştırarak şunları söyler:

Artık her birini avucumun içi gibi bildiğim yosun tutmuş heykellerin arasında ayışığında yürüyüş yaptığım zaman, kendi gölgem beni dehşete düşürür. Işığı yaktıktan sonra, kocaman gövdemin tavandan yere kadar uzandığını bir anda gördüm. Ve sobanın üstündeki büyük aynada kendimi gördüm. Ve ölümlerle beraber yaşıyorum annemle, ablamla, dedem ve babamla, özellikle de babamla. Bütün anılar, en küçük şeyler, bir anda aklıma geliyor (Bischoff, 1994:34’den akt. Barense, 2009:47).



Resim 4. : Edvard Munch, “Ergen”, 1894

Munch'un daha sonra yaptığı "Maddona" adlı çalışması (Resim 5.) ölüme ait simgesel gölgesellik artık kendi başına bir varlık kazanmış gibidir. Gölge artık figüre ait fiziki bir durum olmaktan çok onu ele geçiren ve birbiri içinde eriyen bir karşıtlık olarak resmin geneline hakim olur. Bu belkide Munch'un ulaşmaya istediği bir sonuç olarak, hayatla ölümün birbirini kuşatan, birbirlerinin gerekçesi olan anlamların aynı paydada buluştuğu estetik bir gerekçe haline gelmektedir.



Resim 5. : Edvard Munch, "Madonna", 1895-1902

Munch'da olduğu gibi bir resmin başlangıcını oluşturan tasarım, düşünsel bir nedenden çok, deneyimlerin ortaya koyduğu psikolojik bir gereklilikten doğar. Bu durum, yaşamla ölüm arasındaki gerilimin ve zıtlığın estetik bir karşılığı olarak "duyusallığın baştan çıkarıcı yönünü, onu kendi karşıtına, yani acıya dönüştürerek içine alır" (Adorno, 1997:14'den akt. Ülger, 2009:124). Bu durum yaşamsal koşullara bağlı olarak bir direnme biçimi olduğu kadar, bir kabullenışı de beraberinde getirir. Fakat üretken bir kabullenıştır bu, Alman ressam Kathe Kollwitz olduğu gibi.

Kolwitz'in resimlerinde ölüme karşı yaşamsal direnç, bir umutsuzluğun dili olarak var eder kendini. Bu umutsuzluk, geleceğe yönelik bir karamsarlıktan çok politik bir duruş olarak ölüme teslimiyettir. Ölüm artık mücadele edilen bir neden olmaktan çok bir kabulleniş, bir teslimiyettir onun için. Bu cesur duruş resimlerinde ölüm olgusunu tanımsız bir simgesellikten çok tanımlı bir varlık biçimi olarak çıkarır karşımıza. Onun "Ölüm ve Kadın" adlı gravür çalışmasında (Resim 6.) ölüm bir varlık biçimi olarak çıkar karşımıza. Fakat buradaki ölüm kaçınılan, korkulan bir şeyden çok, erdemli bir şekilde kabullenışı ve teslimiyeti dile getirir. Bu teslimiyet Kolwitz'in oğlunu ve torununu savaşta kaybetmesinin bir nedeni olarak yaşadığı deneyiminin estetik bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kolwitz'in bu deneyimi, savaşa ve savaşın sonuçlarına karşı, annelik duygusunu ön plana çıkararak onu bir kadın hakları savunucusu haline getirmiş, bunu politik bir duruş olarak kurmuş ve resimlerini bu bağlam içerisinde oluşturmuştur.



Resim 6. : Kathe Kollwitz, "Ölüm ve Kadın", 1910

Kolwitz'in hayatı boyunca yaptığı resimlerin çoğunluğunu portreler oluşturur. Bu portrelerde (Resim 7.) yaşama karşı ilgisini yitirmiş, umutsuz ifadeleriyle ön

plana çıkarlar. Bu umutsuzluğun temellendiği kavram ölüm düşüncesi olurken, aynı zamanda yaşanan döneme ilişkin bir karamsarlığı da dile getirir.



Resim7. : Kathe Kollwitz, “Dul-I”, 1922-1923

Kollwitz’in hayat karşısında ölümü bir kabul biçimine dönüştürmesi, hayata ve sanata olan ilgisini yoğun bir üretim ilişkisiyle nesnelleştirmiştir. Bu anlamda ölümü kabullenmenin bizi daha üretken ve yaratıcı kılacağını söyleyen Eagleton tersinin sonsuza kadar yaşayacağımız yanılmasından ibaret olduğunu belirtir. Bu açıdan ölümü kabul etmek daha bereketli yaşamak olur ona göre.

...hayatımızın geçici olduğunu kabul ederek, onlar üzerindeki nevrotik hakimiyetimizi gevşetebilir ve onlardan daha fazla lezzet alabiliriz. Bu anlamda ölümle barışmak, ona karşı hastalıklı bir istek duymanın tam tersidir. Dahası, ölümü gerçekten aklımızda tutabilirsek, olduğumuzdan çok daha erdemli davranacağımız neredeyse kesindir...Aslında ölüm, gerçekten bizi yok etmek için vardır; ama süreç içerisinde nasıl yaşamamıza dair bize ip uçları verebilir (Eagleton, 2004:215-216).

Soyut dışavurumcu ressam William de Kooning jestlere dayalı olarak yaptığı “Kadın I” adlı çalışması (Resim 8.) benzer bir duygu üretir. Figürlerin bedenleri saldırgan ve neredeyse şiddete varan bir fırça işçiliğiyle parçalara bölünerek işlenmiştir. Hemen hemen tüm resimlerinde bu baskın psikolojik etkiyi ve

bilinçaltında yer etmiş öfkeyi görmek mümkündür. Donald Kuspit bu durumun diğer Alman Dışavurumcularda olduğu gibi varoluşsal bir anlama çağrı yaptığını ve bu çağrıyı ölüme vurgu yaparak gerçekleştirdiğini belirtir. Onun resimlerinde işlediği kadınlarla ilgili şunları söyler:

...kadınlarında bizi çeken şey ölümdür, parçalara ayırdığı cinsellikleri değildir. Onlardaki ölüm dürtüsü cinsel istek kadar güçlüdür ve sonunda cinsel isteği alt etmeyi başarır. De Kooning bize Ölüm ve Bakire'nin modern görüntüsünü verir...De Kooning'in, kadın tarafından simgelenen yaşamdaki ölüm anlayışına uygun olarak, kadın bedeni sonunda epik ve lirik özelliklerini yitirir, kısır jestlerin dümdüz oyun alanı haline gelir (Kuspit, 2010:73-76).



Resim 8. : William de Kooning, "Kadın I", 1952

De Kooning sanat yaşantısında yine çağdaşı olan ressam Arshile Gorky'den hem düşünsel hem de resimsel anlamda oldukça etkilendiği bilinmektedir. Bunu yakın dost olmaları ve çoğu zamanlarını birlikte geçirmelerine bağlamak

mümkündür. Matossian, sanatçının Gorky'den ne denli etkilendiğini şöyle dile getirir: “De Kooning, bir ustanın çırağı gibi davranıyordu. Sanatı Gorky'nin gözünden görmeye, onun gibi resim yapmaya, yalnızca tekniklerini değil, garip özdeyişlerini de öğrenmeye çalışıyordu. Aynı konu üzerinde çalışıyor, aynı ustalardan örnek alıyor, benzer ölüdoğa v portre tekniklerini deniyordu” (Matossian, 2011:202). Her iki sanatçının birlikte çalışması, ortak konular üzerine eğilmeleri her ne kadar benzer bir amaçtan hareket etse de, sonuçları farklı plastik bağlamlar üzerinde değer kazanmıştır. Bu durum De Konig'in resimlerinde psikolojik çabayı içeren parçalanmış kadın figürleri olarak biçimlenirken Gorky'de geçmiş yaşantıya özlemi dile getiren soyutlanmış figürlere dönüşür.

De Koonig gibi Soyut dışavurumculuğun önemli temsilcilerinden biri olan Arshile Gorky 1904 Van doğumlu bir ressamdır. 11 yaşına kadar annesi ve kız kardeşiyle Van'da kalan sanatçı, burada çıkan halk ayaklanmasından dolayı zorunlu olarak Erivan'a göç eder. Burada büyük bir yokluk yaşayan sanatçı ve ailesi, 1918 yılında çıkan kıtlık nedeniyle felaketin eşiğine gelirler. Aynı tarihte annesi açlıktan Gorky'nin kucağında ölür ve sanatçı için bu an ömür boyunca unutamayacağı, sanata yaklaşım biçimlerini belirleyeceği temel hareket noktası olur. Bu olayın hemen sonrasında ABD'ye kaçan Gorky, annesiyle birlikte çektiği bir fotoğraf (Resim 9.) üzerine çalışmalara başlar ve bu çalışmalar 1944 yılına kadar devam eder. Onun bu tarihlere ilişkin çalışmalarından biri olan “Sanatçı ve Annesi” adlı resmi (Resim 10.) aynı fotoğrafın resimsel yorumunu içerir. Resim, “Gorky'nin annesine ve geniş anlamda memleketine olan sevgisini bütün çalışmalarının içinden en çok yansıtan bu dikkat çekici başyapıt olmuştur” (Matossian, 2011:258).

Bu resimde 7 yaşında olan Gorky sandalyede oturan annesinin yanında elinde bir çiçekle ayakta durmaktadır. Çocuk Gorky'nin yüzündeki hüznü, dalgın ifadesi karşısında annesi dikkat ve şaşkınlıkla karşıya bakmaktadır. Resmin geneline hakim olan dramatik atmosfer anneye, çocuğun yüzündeki solgun renklerle ve griye yaklaşan geniş renk alanlarıyla daha da güçlenmektedir. Bu özelliğiyle resim, sanatçının çocukluğunda yaşadığı trajedinin izlerini taşıırken, aynı zamanda içselleştirdiği geçmişin bir biçim dili olarak nasıl açığa çıktığını gösterir.



Resim 9. : Arshile Gorky ve annesi, Van, 1910



Resim 10. : Arshile Gorky, Sanatçı ve Annesi, yaklaşık 1926 - 1942

Gorky'nin bu resminde olduğu gibi diğer tüm çalışmalarında derin bir melankoli hakimdir. Sanatçıda açığa çıkan bu melankolik yönelim geçmişe ilişkin yaşanan ve unutulmayan travmatik anların tekrar sorgulandığı bir sanat yaşantısı haline gelmiştir. Bu durum onun resimlerinde uyarıcı bir unsur haline gelmiş ve bir mit haline dönüşmüştür. Fakat bu mit halk masalları ve halk sanatından kaynaklanan, evine, ailesine ait belirgin anılar taşıyan daha kişisel yapıda mitlerdi (Lynton, 1991:238).

Gorky'nin resimlerinde geçmiş yaşantı, zlem duyulan bir anne figüründe odaklanırken, Yeni Dışavurumculuğun önemli sanatçılarından biri olan Alselm Kiefer'de eleştirisel bir sorgulama biçimine dönüşür. Kiefer Almanya'nın Nazi dönemine ilişkin yaptığı vurgulu ve simgesel resimlerinde, geçmişe yönelik hafızalarda iz bırakmış trajik olaylara gönderme yapar. Onun saman, emülsiyon ve akrilik gibi malzemeler kullanarak oluşturduğu 1982 tarihli "Nuremberg" adlı alışması (Resim 11.) bu yaklaşım biçiminin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Sanatçının bu alışması Almanya'nın Nuremberg adlı kentinde bulunan fabrikalarda Yahudilerin Nazi askerleri tarafından yakılarak öldürülmesini konu alır. Kiefer'in ele aldığı bu olay öncesinde Nuremberg kenti Almanya'nın en verimli topraklarının ve fabrikalarının olduğu, kültürüyle ön plana çıkan simgesel bir yerleşim yeridir. Sonrasında ise "Nazi törenlerinin yapıldığı mekanlar haline gelmiş, fabrikalar soykırım makinelerine dönüşmüş, topraklar ise soykırımı uğrayan insanların toplu halde katledilip gömüldüğü tarla mezarlar haline gelmiştir" (tgn, 2008:98).



Resim 11. : Alselm Kiefer, Nuremberg, 1982

Kiefer'in Nazi askerleri tarafından yapılan ve Yahudi soykırımının sembolü haline gelen Nurenberg kentini konu alan bu çalışması klasik tuval resmi geleneğinin ötesinde bir malzeme kullanımıyla ön plana çıkar. Sanatçının resimde kullandığı samanın yanı sıra yanmış saman, kül, emülsiyon ve akrilik boya gibi malzemeler bir anlamda kavramlarla nesnelere arasında kurduğu sembolik ilişki biçimine dönüşmektedir. Kullanılan her malzeme kendine karşılık gelen ve kendisiyle özdeş kılınan olayın detaylarına, oluş biçimine göndermeler yapacak biçimde düzenlenmiştir. Resimde abartılı bir perspektifle verilmiş ve yeni sürülmüş bir tarlayı andıran geniş bir görünüm yer almaktadır. Burada sık olarak kullanılan gerçek saman öbekleri bu görünüme gerçekçi boyut katarken aynı zamanda terk edilmiş ve artık kullanılmayan bir toprak parçasını sembolize etmektedir. Bu alandaki görüntünün ulaştığı ufuk çizgisinde ise güçlü ihtimalle soykırımın gerçekleştiği fabrikalar yer alır. Siyah lekeler halinde betimlenmiş bu alan bakışı resmin ön planında yer alan küller ve yanmış samanların oluşturduğu koyuluğa çekerken, izleyiciye fabrikalarda gerçekleşen katliamın oluş biçimine yönelik ipuçları vermektedir. Bu da yakılarak öldürülen insanların kömürleşmiş bedenlerine yönelik göndermenin resimsel bir karşılığı olmaktadır.

Kiefer'in bu çalışmasının da dahil olduğu hemen hemen tüm yapıtları, hafızalarda yer etmiş Nazi dönemine yönelik eleştirileri içeren bir yaklaşım biçimine sahiptir. Resimlerinde açığa çıkan benzer yaklaşımlar yanmış tarlalar, ahşap iç mekanlar, orman gibi konular bağlamında biçimlenir. "Naziler, onun resimlerine konu olan bu mekanlardan bazılarını karargah olarak, bazılarını da Yahudileri yakmak için kullanılmıştı" (Yılmaz, 2006:358). Bu mekanları resimlerinin temel malzemesi haline getiren sanatçının çalışmalarında ele aldığı konular, toplumsal belleğe ait bir durumu tekrar hatırlatarak yaşanan zamanda unutulmuş birçok şey gibi, bu olayların da unutulmamasına yönelik aktif bir çabayı temsil eder.

III. BÖLÜM

3. ŞİMDİ'DE KURULAN BELLEĞİN RESİMSEL YORUMLARI

Ressamın dünyayla ve yaşamla ilişkisini dile getiren estetik tavrı, geçmiş zamana ait deneyimler, yaşanılan zaman diliminin duyumları, düşüncüsü ile şekillenir. Bu anlamda ressam, içinde yaşadığı süreçlere ilişkin bir deneyim kazanırken, gördüğü görüntüleri, düşündüğü olguları ve hissettiği duygulanımları bir sanat kipi olarak değerlendirir. Bu aşamada sanatçının ele aldığı çalışmalardaki temel yönelimi, deneyimlerinin basit bir aktarımından çok, düşünceyi aşan bir “oldu”nun tanıklığını dile getirmektir. Sanatçı, bizi etkileyen şey ile düşüncemizin bu şeyin ne kadarına hâkim olabildiği arasındaki özsel uyumsuzluğa dile getirirken, bu aynı zamanda yapıtının estetik biçimlenişinin temelini oluşturur (Ranciere, 2008:113).

Çalışmaların ilk çıkış noktası ve gelişiminin temel dayanağı, bellek ve ona ilişkin kavramlarda temellenir. Kişisel yaşantıya ait geçmiş ve buna ait deneyimlerin süreç içinde açığa çıkardığı etkiler çalışmaların genel çerçevesini ve estetik oluşumunu belirlemiştir. Bu durum, zamanla belleğin kendiliğinden etkileriyle birlikte, kavramın kendisine de gönderme yapan bir birliğe dönüşerek alanını genişletmiştir. Bu birliğin açılımı; günümüz yaşantısının birey üzerinde oluşturduğu etkilerin zamansal bellek kaybına iten temel sorunlarının deşifre edildiği ve soruna ait olarak, bireysel yaşantının da buna dâhil edildiği bir sorgulama alanı halini alır. Bu bireyselden yola çıkarak, oradan toplumsala ve nihayetinde, o toplumsalın bağlandığı günümüz sisteminin politik yapılanmalarında cevaplarını bulmuştur. Başlangıcını oluşturan süreç bu noktadan sonra tersine bir işleyişi zorunlu kılmıştır. Bireysel bellek oluşumları ve güncellemeleri bir tür kolektif aklın birleştiği sistemde çözülmeyi bekleyen bir durum olarak ele alınmış ve yayılımını estetik bir yaşantı olarak güncellenmiştir.

Resmin temel unsuru olan imge, ressamın bilinçli ya da sezgisel olarak yöneldiği, amaç ve yöntemlerine bağlı olarak yapıtta biçim bulan, seçili bir malzemedir. Yapıtı konu olan imge, estetik gerekçelerle resmin bir konusu olabiliyorken, bazen de geçmişe ait bir deneyimi karşılayan ve tetikleyen bir sorgulama nesnesine dönüşebilmektedir. Bu anlamda imgenin açığa çıkardığı eskiye ait bir duygulanım, şimdiki duygulanımla üst üste gelmeye, birleşmeye çalışır ve

yaşanılan zamanın tüm anlam biçimlerini kuşatarak aralıksız olarak bize göstergeler üretir. Her göstergenin ayrıcalıklı zaman boyutu varsa, her biri aynı zamanda diğer çizgilerin üstüne biner, zamanın diğer boyutlarına katılarak sanat eserinin mutlak zaman boyutunda birleşirler ve kendilerine karşılık gelen bir gerçeklikte bulurlar (Deleuze, 2004:28-33)

Konu ve biçimleniş açısından belli bir süreci kapsayan resim çalışmaları, belleğin bilinçten bağımsız olarak ortaya çıkardığı, geçmişe ait deneyimlerin ve buna bağlı içeriklerin sorgulanıp, estetik bir dille aktarma çabasını güder. Bu durum, geçmişe ait bellekte yer etmiş zaman dilimlerinin ya da an'ların süreç içerisinde ortaya çıkardığı düşünsel ve psikolojik etkilerinin estetik yaşantıya dahil edilmesi ile bir belirlilik kazanır. Bunlar, hatırlamayı tetikleyici unsurlarla birlikte, hatırlamayı görünür kılan fotoğrafik imgelerin plastik bir dille aktarılmasını içerir. Deneyime eşlik eden görüntülerin resim düzleminde yorumlanması, dolayısıyla o görüntülere ait içeriklerin bütünleştiği duyumsamaları da açığa çıkarmış ve bu etkiler çalışmaların biçimleniş sürecinde eşlik etmiştir.

Bu anlamda ele alınan “Sokak” adlı çalışma (Resim 9.) zamansal içerikler bağlamında ele alınmış bir çalışmadır. Çalışmada şimdiye ait gerçeklik, bir anlamda geçmişe ait üç zaman dilimin ortak paydasında buluşmuştur. Bu anlamda çalışmadaki zamansal geçişler, benzer anlamları üreten bir nedensellikte var eder kendilerini. Bu nedenler, geçmiş zamana ait imgelerin ve ona ait içeriklerin bir sorgulama nesnesi olarak aynı resim düzleminde buluşmasıdır. Bunlar belli bir zaman aralığı çerçevesinde ele alınmış ve bu zaman dilimine ait farklı an'ları temsil eden köpek, taksi ve sırtı dönük figürden oluşur. Figürlerin çalışmadaki dağılımı etki sırasına göre ele alınmış, önden arkaya doğru giden bakışa göre düzenlenmiştir. Çalışmada yer alan kazıntılar ve biçim bozmalar resmin biçimleniş sürecinde ortaya çıkan anıya ilişkin yaşanılan psikolojik duyumların bir sonucu olmuş ve plastik bir değer olarak korunmuştur.

Bu konuya ilişkin bir diğer çalışma ise “Zamanın Korunumu” adlı çalışmadır (Resim 10.). Bu çalışma bir önceki çalışmanın bir devamı niteliğinde ve aynı görüntüye ait bir dizi çalışmanın örneğidir. Bu dizisel çalışmanın bağlandığı temel eğilim, anıya ilişkin görüntünün etkileyciliği ile beraber sırtı dönük halin yarattığı

dramatik etkidir. Bu etki zihinsel bir sonuç olmaktan çok kendiliğinden oluşan ve nedeni tanımlanamayan psikolojik bir yönelimdir. Çalışmada mekan içinde yer almış sırtı dönük bir figür yer almaktadır. Figür geçmiş yaşantıya ait fotoğrafik bir görüntüden yola çıkılarak oluşturulmuş ve figürün gerçek ölçülerine bağlı olarak boyutlandırılmıştır. Figürün bağlı bulunduğu mekan, resmin kendi içinde estetik bir birlik oluşturması ve modeldeki dramatik etkiyi vurgulamak adına renk, biçim ve form değişikliğine gidilerek organize edilmiştir.

Bir döneme ait her iki çalışma da kendileriyle birlikte yapılan birçok çalışmanın içinden seçilen, konuya ilişkin tipik örneklerdir. Bu konuyla ilgili yapılan benzer çalışmalar, süreç içerisinde konunun ve görüntülerin kesitlerine, ayrıntılarına doğru bir yönelim halini almıştır. Bu yönelim fotoğrafik görüntülerdeki portrelerde bir belirginlik kazanmış, bireysel olarak yaşanan psikolojik, düşünsel ve estetik alanına ait deneyimlerin, kavrayışların bir buluşma noktası olmuştur. Bu noktadan sonra portre konusu, sürecin kendiliğinden işleyen bir devamı olarak estetik biçimlenişin temel nesnesi haline gelmiş ve çalışmaların ağırlık noktasını oluşturmuştur. Konunun süreç içindeki başlangıcı, gelişmesi ile birlikte, geçmiş ve bugün arasında işleyen farklı kavramların da açığa çıkmasına neden olmuştur. Bu kavramlar konu bağlamında ele alınan portreye ilişkin ifadesellik ve bu ifadeselliğin gönderme yaptığı bellek kavramının günümüze yönelik uyarlamasıyla belirginlik kazanmıştır.

Konuya yönelişte hareket noktası, portrelerdeki yüze ait özelliklerin zamanla kazandığı karakteristik değişimler ve durumlara karşı verdiği tepkilerin okunabilirliğidir. Bu açıdan portre, temsil edilen kişideki bütün karmaşıklıkları içine alan “tek bir yüz” tarafından açıklanabilir olmasıdır. Aynı zamanda bu “yüz”ü tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsamaktadır (Leppert, 2009:218). Bu da oluşturmak istenen kavramlara ilişkin yan anlamlar üretmek, aynı zamanda plastik arayışın teknik yayılımını çoğaltılması bakımından önemsenen bir durum olmuştur.

Çalışmalarda ele alınan portre yorumları, başlangıçta belirtildiği gibi fotoğrafik görüntülerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu görüntüler başlangıçta kendi tanımlamalarına uygun, izi sürülen bir öykünme süreci oluşturmuş, resmin gelişim sürecinde ise birbirinden ayrılan farklı yoğunluk ve erteleme alanları

yaratarak kendini farklı tanımlama biçimlerine bırakmıştır. Bu aşamada çalışmalarda yer alan portrelerin temsil ettiği geçmiş, varlığını zihinde sürdürürken, resimlerde açığa çıkan bağlamlar şimdinin diliyle konuşan estetik bir var oluşa doğru yönelir. Bu durum nesnesinden çok, kendilerini işaret eden bir mevcudiyetti dile getirir. Bu türden bir mevcudiyet izleyiciye orijinale ilişkin bir tasarım hazırlasa da, bu ne bir kopya ne de bir model olacaktır artık. Çünkü imgeler de, gösterenler de, aslında gösterilenin yokluğunun farkındadırlar ve onun yerini almak için, onunla bütünleşmek istemelerine karşın, gönderme yaptıkları nesneye değil, her seferinde kendi olmayı talep eden bir varoluşa yönelirler (Sayın, 2003:26).

Bunun bir sonucu olarak portreler, kurulu bir benzerlik ve temsil ilişkisinden çok, ele alınan kavramlar eşliğinde kendilerini aşan, başka bir var oluş biçimine vurgu yapar. “Şimdiki zaman”ın ürettiği tüm duyuşsal biçimleri açığa çıkarmaya yönelik olarak hissettirmeye çalışılan bu vurgu, resimlerin gelişimi içerisinde bir iç yaşantı sorgulamasına dönüşür ve anlam bu mecrada şekillenir. Bu anlamda çalışmalarda yer alan portreler bir yandan kendilerine ilişkin tanımlama biçimleriyle ortaya konulmaya çalışılırken, diğer yandan bu tanımlama biçimlerini tümünden yok etmeye veya sekteye uğratılmaya ilişkin psikolojik bir çabayı içerir. Bu çaba resmin yüzeyine yayılmış anlık fırça vuruşları, biçim bozma, portreye ait bölgesel kapatmalar, silintiler, kazıntılar olarak açığa çıkar. Bu aşamada kendi görüntüsüne ait bağlamların askıya alındığı portreler, maddiliklerini aşarak, kendi temsil biçimlerinin değil, bir sürecin açığa çıkardığı duyumsamaları temsil eden estetik bir çabaya hizmet ederler. Bu duruma uygun olarak Adorno şöyle bir belirleme yapar:

“Sanatçı, deneyiminin öntemelinde, bu deneyimi yüceltebilmek için, empirik başka'nın varlığını duyumsamak zorundadır; böylece o, sanatın kendisi-için varlığını dünya karşısında tamamen kayıtsız bir duruma düşmekten korurken, kendisini de içeriğin sınırlamalarından özgür kılmalıdır (Adorno, 1997:81'den akt. Ülger, 2009:84)

Portre, portresi yapılan kişiye ilişkin bir zamansallığı dile getirir. Yani artık dönüşü olmayan zaman dilimindeki bir görünümü ve bu görünümün içerdiği an'a ait son biçimlenişi verir. Dolayısıyla insan hayatındaki bir kesitin, bir daha değişmemek

üzere dondurulmuş bir görüntü rejimini içerir. Bu açıdan portre, insana dair bir zamansallığı ve bu zamansallığın ulaşacağı bir sonluluk duygusunu da beraberinde getirir. Çünkü portreye ait yüz, zamana karşı dirençsizliğin biçimlendiği, okunur olabildiği bir durumu dile getirirken, aynı zamanda bir görüntüye kavuştuğu anda ölüme karşı, bir ölümsüzlüğü, yok olmaya karşı varolma fikrini de ortaya koyar. Bu anlamda çalışmalarda yer alan portreler, geçmiş ve geleceğe ilişkin zamansal aralıklarla beraber, bu zamanların tam merkezinde bulunan “şimdiki zaman”ın ortaya çıkardığı anlamlar kümesini de kapsayan bir oluşu dile getirir.

Bakış açısının bir sonucu olarak biçimlenen resim çalışmaları, belleğin açığa çıkardığı zaman duyumu ve bu duyumun ürettiği bir sonuç olarak, ölüm düşüncesinin içe dönük bir sorgulamasını da ele alır. Bu anlamda ele alınan portreler, yalnızca modeli yorumlayan bir dil olmakla kalmaz, aynı zamanda durumun kendisine eşlik eden modelin duruşunda, mimiklerinde açığa çıkarılmaya çalışılan bir dışavurumu da kapsar. “Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da bizler, insanları öncelikle yüz ifadelerine göre ve özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinçdışı biçimde yüzünü hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklediğini esas olarak değerlendirebiliriz” (Leppet, 2009:218). Bunun bir sonucu olarak, model ve ona ait özelliklerle beraber, açığa çıkaracağı düşünülen durumun kendisiyle özdeş kılınan psikolojik yaşantının kendisini de içerir. Bu anlamda çoğu portrelerde içe dönme arzusunun dile getiren bir durum olarak, modele ait gözler kapalı olarak betimlenmiştir. Portreye ait mimiklerinde eşlik ettiği biçimlenişe zaman zaman modele ait eller de dahil edilerek, elde edilmek istenen etki artırılmaya çalışılmıştır.

Portrelerin duruşu, mimikleri ve jestleriyle açığa çıkarılmak istenen karamsar ifadesellik, genel olarak yaşanan zaman dilimine ait kaygının bir sonucu olarak ele almak mümkündür. Karamsarlık, gözlerin kapalı olmasının nedeni olarak algıya ait bir isteksizliği de vurgular. İsteksizliğin bağlandığı nokta olarak günümüz dünyasından bir memnuniyetsizliğin ve var olan sistem içinde bir huzursuzluğunun ifadesini olarak değerlendirmek mümkündür. Bu durum, sistemin oluşturduğu kolektif akıldan ve aynı sistemin beklentisi olan şimdiki zaman odaklı yaşam biçiminden uzaklaşarak bireysel, özerk bir alanı oluşturma talebini dile getiren bir yönelme olarak okunabilir. Bu yönelme hali Bergson’un dile getirdiği, zamanının sayılarla ölçülemediği bireye has özgün bir iç yaşantı yaratmaktır. Bu yaşantıda

sadece ruhun devinimlerini dinlemek ve zamansız, mekânsız bir süreksizliğe dönüştürmektir. Geçmiş i içselleştirip şimdiki zaman bağlamlarını askıya almaktır. Aynı zamanda bu durum, günümüzün insanını tüketen şimdiki zaman odaklı yaşam biçiminin açığa çıkardığı hız duygusunun yarattığı patolojik halden soyutlanmadır.

Günümüzün özelliğini açığa çıkaran temel özellik, yoğun bir görüntü egemenliğinin hayatımızın her alanını kuşatmasıdır. Bu görüntü egemenliği, hizmet ettiği siyasal ve ticari bir alanda şekillenirken, toplumsalı görüntü, imaj vb ile bunların temsilleri üzerinden tek tip bir algı biçimine zorlayarak biçimlendirmektedir. Her görüntü sonradan oluşturulmuş bir içeriğe bağımlı kılınırken, bu görüntüye ait bireysel anlam oluşturmamıza ait zaman aralığımız, başka bir görüntü ve anlam dizgesi tarafından işgal edilip, bozguna uğratılmaktadır. Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" olarak tanımladığı bu sistem bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirerek yeni bir şeymiş gibi sunar. "Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirine benzer ya da iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar" (Adorno, 2009:109'den akt. Rutli, 2011:185).

Durumun ortaya çıkardığı bir özellik olarak, hatırlama ve bu hatırlamaya eşlik eden içerikler bireyin yöneliminden çok hatırlamayı açığa çıkaran kaba bir görüntü estetiği tarafından yeniden oluşturulmaktadır. Bunun bir sonucu olarak bireyin gerçekliğe ilişkin her tür algısı, o gerçeklikle karşılaşmadan biçimlendirilmekte ve sonuç olarak bellek de bunu ayak uydurmaktadır (Rutli, 2011:188). Sonuç olarak, bireyin kendi gerçekliğini açığa çıkaracak ontolojik tarihine yönelik ilgileri bir ürünün sloganı ya da bir reklam panosu olarak kendilerine geri dönmektedir. Bu anlamda birey veya topluma ilişkin gerçeklik Eagleton'un dediği gibi bir Beyaz Saray bildirisine; ahlaklılık, manevi çoğunluk ile eşdeğerliğe, güzellik ise, parfüm reklamlarında boy gösteren çıplak bir kadına dönüşmektedir (Eagleton, 2003:455).

Bu durumun bir sonucu olarak bireyin özgün bir kimlik oluşturma süreci yapay ve verili gerçeklik üzerinden sıradanlaştırırken, bireyin dünyaya ait düşünüşü faydacı bir zekaya dönüşmektedir. Bu dönüşüm, oluşturulmak istenen kültürel model üzerinden tüketime özgü bir karakter kazanırken, insanlar arası ilişkiler ve sosyal yapılanmalar bu değerler üzerinden biçimlenmektedir. Bu değerlerin nesnesi hep

şimdidir ve şimdiden bir başka şimdiye akan, sonu gelmez ve tatmin edilemez gelecektir. Bu zamansal tekrar, bireye görece bir özgürlük alanı olarak tüketim özgürlüğünden başka bir şey vermemektedir. Bu özgürlük alanı bireyselliğimizi silip süpüren ve aynı zamanda geçmişimizle beraber kimliklerimizi feda etmemizin temel gerekçesi olmaktadır ama geriye o özgürlüğü kimin kullanacağı sorusu cevapsız kalmaktadır (Eagleton, 2004:194).

Oluşturulan tüm çalışmalar, bahsedilen olguların nedensel bir sonucudur. Bu sonuç, kendi içinde bireysel bir deneyimi yaşamsal bir gerçekliğe dönüştürülüp, estetik bir dil oluşturma gerekçesiyle bir varlık biçimi oluşturmaktadır. Oluşumun dayandığı temel dinamikler, bireyselden toplumsala akan eleştirel bir sürecin ve buna eşlik eden düşünsel, psikolojik, duyumsanabilir kavramların birleştiği bir alan olmuştur tuval yüzeyi. Dolayısıyla, çalışmalarda yer alan portrelere ait olan tanımlamalardan ve biçimlenmelerden çok, onu ortaya çıkaran nedenlerin bağlı olduğu kavramları açığa çıkarıp düşünsel bir pratik elde etme çabasında odaklanır. Bu anlamda portrelerin mutsuz, kaygılı, dalgın, düşünceli ifadeselliği, yaşamla kendim arasında kurduğum ilişkinin ortaya çıkardığı bütün duyumsama hallerinin aktarıldığı bir araç olmuştur. Fakat yine de elde edilen çalışmalar, Bergson'un dediği gibi: "hiçbir imgenin, benim kendi bilinçli yaşamımın akışında deneyimlediğim özgün duyguyu eksiksiz biçimde yeniden yaratamayacağı açıktır" (Bergson, 1998:13). Bu açıdan yapılan her çalışma sonu kestirilemez biçimde bir sonrakinin devamı ve hep eksik kalmış bir oluşumun, bir sonrakinde telafi etme çabasına eşlik edecektir.

IV. BÖLÜM

SONUÇ

Yapılan çalışma, üç yıllık süreci kapsayan resim çalışmalarının alt yapısını oluşturan düşünel ve psikolojik etkilerin yapıt bağlamında çözümlemelerini amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, yapılan uygulama çalışmalarının ortak noktası olan kavramlar belirlenmiş ve araştırma bu kavramların çerçevesinde elde edilen verilerle açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Konuyla bağlantılı olarak felsefe ve sanat alanının yanı sıra psikiyatri, sosyoloji, politika gibi alanlardan yararlanılmış ve bu alanlarda yetkin olan düşünürlerin görüşleri çerçevesinde saptamalar yapılmıştır.

Elde edilen veriler doğrultusunda yapılan çalışmaların çıkış noktası ve estetik yapılanmasının temellendiği kavram “bellek” olarak belirlenmiştir. Belleğe ilişkin olarak özellikle felsefi alanda önemli çalışmalar yapmış olan düşünürlerin fikirleri ele alınmış, konu ile ilgili görüşleri incelenmiştir. Bu incelemede elde edilen genel yaklaşım; belleğin algı sonrasında bir yapılanmaya gittiği ve bu yapılanmada algı nesnesinin belleğin müdahaleleriyle bir değişime uğradığı belirlenmiştir. Algı nesnesine ilişkin bu değişimin, bellekte imge olarak bir dönüşüme uğradığı, bu dönüşümün bireyin yaşantısına bağlı düşünel, psikolojik etkilerle biçim ve içerik kazandığı görüşüne ulaşılmıştır.

Belleğin dünyaya yönelik duyuları imge olarak saklaması onun önemli bir özelliğini oluşturur. Fakat bundan da önemlisi saklanan bu bilgileri açığa çıkaran ve yaşanılan zamana taşıyan anımsama özelliğidir. Bu bağlamda anımsamayı mümkün kılan temel koşulları araştırılmış, belleğin “istemli” ve “istemsiz” olmak üzere iki tür anımsama şekli olduğu belirlenmiştir. Bu belirleme doğrultusunda konusunda uzman düşünürlerin görüşleri incelenmiş, özellikle “istem dışı bellek” konusundaki fikirleri değerlendirilmiştir. Çünkü sanatta birçok biçimlenişe kaynaklık eden yönelimler genelde “istem dışı bellek” tarafından açığa çıkan duygu ve düşünceler eşliğinde oluşturulduğu görülmüştür. Konu çerçevesinde özellikle resim sanatında bu doğrultuda eser vermiş sanatçılar ve yapıtları tespit edilmiş, konuyla ilişkileri bağlamında incelenmiş, biçim, içerik bakımından çözümlemeye gidilmiştir.

Edinilen bilgiler ışığında üç yılı kapsayan uygulamalı resim çalışmaları ele alınmış, biçim, içerik bağlamında irdelenmiş ve buna kişisel görüşlerde dahil edilerek desteklenmeye çalışılmıştır. Yapılan çalışmalarda oluşturulan plastik yapıların bağlandığı bellek ve onun açığa çıkardığı psikolojik süreçler tanımlanmış, resim düzleminde bu kavramlara karşılık gelen biçim, renk ilişkileri açıklanmaya çalışılmıştır. Bu ilişkiler, özellikle belleğin geçmişe dönük istemsiz anımsamalarının açığa çıkardığı sonuçları olarak tespit edilmiştir. Çalışmalarda ele alınan geçmişle ilgili uzamların ve deneyimlerin “şimdiki zaman” perspektifinden sorgulanması sonucunda oluşan plastik değerler neden-sonuç bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır. Bu noktada karşılaşılan en büyük zorluk; düşünsel ve psikolojik etkiler sonucu çalışmalara yansıyan biçimsel yaklaşımların söze indirgenemezliğinin yaşattığı sıkıntıdır. Bu zorluk, konusunu sanatın oluşturduğu J. Ranciere, R. Leppert, T. W. Adorno, T. Eagleton, D. Kuspit gibi düşünürlerin görüşleri çerçevesinde aşılmaya çalışılmıştır.

Konu bağlamında yapılan çalışmada şu saptamalar yapılmıştır: Sanat sadece görünen dünyayı taklit eden, yansıtan bir ayna değildir. Daha çok biçimleniş meydana getiren, sanatçıya ait iç dünyanın dışa açılmasını sağlayan bir aracı niteliğindedir. Bu işleviyle yapıtın biçimleniş koşulları, geçmiş yaşantıya ait deneyimler ve ona ilişkin içeriklerin açığa çıkardığı bir anlam kavrayışında temellenir. Bu durumu ortaya çıkaran etken, bellekte yer etmiş anlam katmanlarının şimdiki zamanda bir hareket alanı kazanması ve sanatçıyı bu alan içerisinde bir sorgulamaya itmesidir. Bundan dolayı sanatçı ve yapıt ilişkisi her zaman belli bir ‘şimdi’yle onun geçmişi arasındaki kurulan bir yaşantıyla açıklanabilir. Bu anlamda sanatçının geçmişe dair deneyimleri, belleğinde yer etmiş anlara ilişkin anımsamaları sanat yaşantısını belirleyen, onunla evrimleşen ve yapıtta açığa çıkan temel bir kaynak olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ADORNO, T. W. (2011). **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, N. Ünler, M. Tüzel, E. Gen (çev.) 6. Baskı, İletişim, Yayıncılık, İstanbul
- ALTHUSSER, L. (2004). **Yazılar**, Y. C. Uslu (çev.), 1. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- AYDOĞAN, A. (2008). **Heidegger**, 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.
- BABÜR, S. (2007). **Zaman Kavramı**, 2. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, J. (2010). **Tüketim Toplumu**, H. Deliceçaylı, F. Keskin (çev.), 4. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BENJAMIN, W. (1992). **Pasajlar**, A. Cemal (çev.), 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BERGER, J. (1988). **O Ana Adanmış**, Y. Salman, M. Gürsoy (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- BERGER, J. (2012). **Görme Biçimleri**, Y. Salman (çev.), 18. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- BERGSON, J. (2007). **Madde ve Bellek**, I Ergüden (çev.), 1. baskı, Dost Kitabevi, Ankara.
- BERGSON, H. (1998). **Metafiziğe Giriş**, 1. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- BERGSON, H. (1986). **Yaratıcı Tekamül**, M. Ş. Tunç (çev.), 1. Baskı, MEB Yayınları, İstanbul.
- BISCHOFF, U. (1994), **Edvard Munch**, Benedikt Taschen, Köln.
- BURNET, R. (2012). **İmgeler Nasıl Düşünür ?**, G. Pusar (çev.), 2. baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- DELEUZE, G. (2004). **Proust ve Göstergeler**, A. Meral (çev.), 1. Baskı, Kabalacı Yayınları, İstanbul.
- DRAAISMA, D. (2007). **Bellek Metaforları**, G. Koca (çev.), 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, T. (2004). **Kuramdan Sonra**, U. Abacı (çev.), 1. Baskı, Literatür Yayınları, İstanbul.

- EAGLETON, T. (2003). **Estetiğin İdeolojisi**, B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, E. Kılıç, E. Akman, N. N. Domaniç, A. Çitil, B. Kıroğlu (çev.), 1. Baskı, Doruk Yayınları, İstanbul.
- FERRARİS, M. (2008). **İmgelem**, F.Genç (çev.), 1. Baskı, Dost Kitapevi, Ankara.
- FLORENSKI, P. (2011). **Tersten Perspektif**, Y. Tükel (çev.), 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, M. (2001). **Kelimeler ve Şeyler**, M. A. Kılıçbay (çev.), 1. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul.
- FOUCAULT, M. (2012). **Bu Bir Pipo Değildir**, S. Hilav (çev.), 9. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, M. (1992). **Ben'in Yapımı**, L. Kavas (çev.), 1. Baskı, Ara Yayıncılık, Ankara.
- GADEMER, H. G. (2008). **Hakikat ve Yöntem**, H. Arslan, İ. Yavuzcan (çev.), 1. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- GOMBRICH, E. H. (1992). **Sanat ve Yanılsama**, A. Cemal (çev.), 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜNDOĞAN, A. O. (2010). **Bergson**, 2. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.
- KUSPIT, D. (2010). **Sanatın Sonu**, Y. Tezgiden (çev.), 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- LEIBNIZ, G. W. (1989). **New Essays on Human Understanding**, Press, Cambridge University, Cambridge.
- LEPPERT, R. (2009). **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İ. Türkmen (çev.), 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- LYNTON, N. (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**, C. Çapan, S. Öziş (çev.), 2. Baskı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- MATOSSIAN, N. (2011). **Arshille Gorky: Kara Melek**, M. Arık, T. Aykut (çev.), 1. Baskı, Aras Yayıncılık, İstanbul.
- PONTY, M. M. (2012). **Göz ve Tin**, A. Sosyal (çev.), 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- RANCIERE, J. (2008). **Görüntülerin Yazgısı**, A. U. Kılıç (çev.), 1. Baskı, Versus Kitap, İstanbul.
- RICOEUR, P. (2002). **Hafıza, Tarih, Unutuş**, M. E. Özcan (çev.), 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

RICOEUR, P. (1985). **Time and Narrative**, Volume III, The University of Chicago Press, USA.

SAYIN, Z. (2003). **Mithat Şen ve Beden Yazgısı**, 1. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.

SCHACTER, L. (2010). **Belleğin İzinde**, E. Özgül (çev.), 1. Baskı, Yapı kredi Yayınları, İstanbul.

YÜCEL, H. (2013). **İmgeden Yoruma**, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

YILMAZ, M. (2006). **Modernizmden Postmodernizme**, 1. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara

ZİSS, A. (1984). **Estetik**, Y. Şahan (çev.), 1. Baskı, De Yayınları, İstanbul.

Makaleler

ADORNO, T. W. (1997). **Aesthetic Theory**, Translator's Robert Hullot Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis, Aktaran:Emin H.Ülger

BISCHOFF, U. (1994). **Edvard Munch**, Benedikt Taschen, Köln. Aktaran: Zeynep Baransel.

BERNSTEİN, J.M. (2003). Görünüsü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği, **Cogito**, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe sayı:36, 201-202.

KAHVECİ, K. (2008). On Yedinci Yüzyıl Felsefesinde Bilinç Kavramlarının Analitik Açından Değerlendirilmesi, **Atatürk Üniversitesi SBE Dergisi**, 12, 2, 107-120.

KOLLWITZ, Käthe (1988), **The Diary and Letters of Käthe Kollwitz**, Edited by Hans Kollwitz, Northwestern University Press, Illinois.

KURTAR, S. (2009). Anlatısallaşan Zaman ve Der Zauberberg (Büyülü Dağ), **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 1, 1, 70-96.

MANN, T. (1956). **Tischrede bei der Feier des fünfzigsten Geburtstages**, T.Mann Werke, Berlin, 1956, II

ÖTGÜN, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, 1. Sayı, 90-103.

ÖZBEK, M. (2000). Walter Benjamin Okumak, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 55, 3, 103-131.

SARP, N. ve A. TOSUN (2011). "Duygu ve Otobiyografik Bellek", **Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar**, 3, 3, 446-465.

Tezler

- ATASEVEN, S. Y. (2011). **Çağdaş Figüratif Resimde Geleneğe Dönüş ve “Yeni-Eski Ustalar”**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE.
- BARANSEL, Z. (2009). **Kathe Kollwitz ve Edvard Munch Baskı Resimleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, SBE.
- GÖKSEL, N. (2006). **Umberto Eco’da Yorumlamanın Sınırları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, SBE.
- ÖZKAN, Ö. (2009). **Resimde Belleğin Oluşturduğu İmgelerin Gerçeklik İle İlişkisi**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE.
- RUTLİ, T. T. (2011). **Max Horkheimer ve Theodor Adorno’da Eleştirel Teori ve “Kültür Endüstrisi” Kavramı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, SBE.
- TÜCCAR, A. (2005). **David Hume’un Nedensellik Eleştirisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, SBE.
- ÜLGER, E. H. (2009). **Bir Müzik Felsefesi Olanğı Olarak Adorno’nun Estetik Kuramı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, SBE.

EKLER



Resim 9. : Samet Doğan, “Sokak” 2011, Tuval Üzeri Akrilik, 140x120 cm.



Resim 10. : Samet Doğan, “Zamanın Korunumu” 2011, Tuval Üzeri Akrilik, 170x100 cm.



Resim 11. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2011, Tuval Üzeri Akrilik, 75x90 cm.



Resim 12. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2011, Tuval Üzeri Akrilik, 50x50 cm.



Resim 13. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2011, Tuval Üzeri Akrilik, 50x50 cm.



Resim 14. : Samet Doğan, "İsimsiz" 2012, Tuval Üzeri Akrilik, 90x90 cm.



Resim 15. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2012, Tuval Üzeri Akrilik, 90x90 cm.



Resim 16. : Samet Doğan “İsimsiz” 2012, Tuval Üzeri Akrilik, 90x90 cm.



Resim 17. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2013, Tuval Üzeri Akrilik, 90x90 cm.



Resim 18. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2013, Tuval Üzeri Akrilik, 120x110 cm.



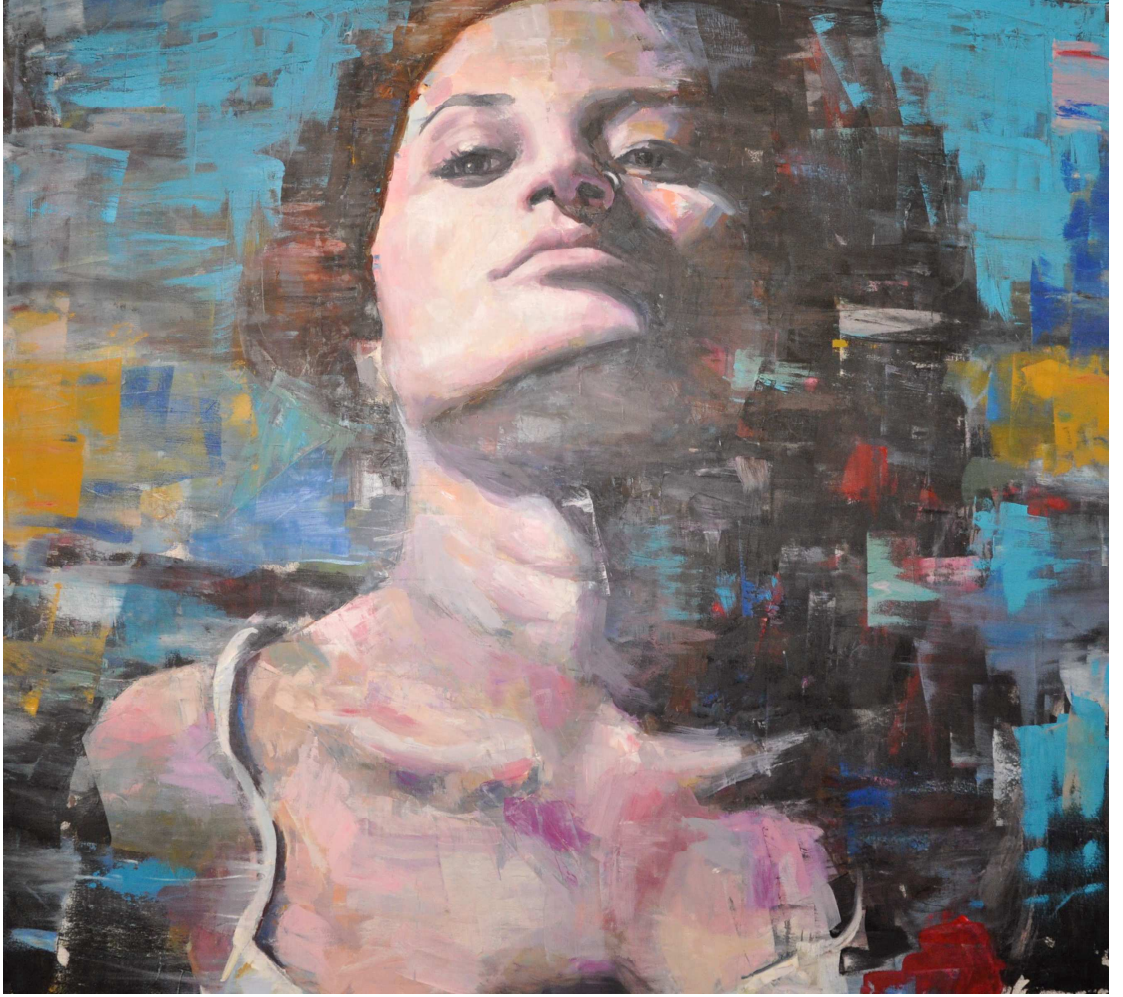
Resim 19. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2013, Tuval Üzeri Akrilik, 160x120 cm.



Resim 20. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2013, Tuval Üzeri Akrilik, 90x90 cm.



Resim 21. : Samet Doğan, "İsimsiz" 2013, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 170x150 cm.



Resim 22. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2014, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 170x150 cm.



Resim 23. : Samet Doğan, “İsimsiz” 2014, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x150 cm.