

ankara

IBM



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ZİHİN İLİŞKİSİ

Başak AÇAR

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Atilla İLK YAZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

AĞUSTOS-2019

RESİM ZİHİN İLİŞKİSİ

Başak AÇAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

AĞUSTOS 2019

Başak AÇAR tarafından hazırlanan “Resim Zihin İlişkisi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Atilla İLKİYAZ

Görsel Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Başkan : Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Üye : Doç. Dr. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Tez Savunma Tarihi: 05.08.2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada:

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi.
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu.
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi.
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı.
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu.

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

(İmza)
(Adı Soyadı)
(Tarih)



Resim Zihin İlişkisi
(Yüksek Lisans Tezi)

Başak Açar

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Ağustos 2019

ÖZET

Tez temel olarak üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm zihin ve gerçeklik kavramlarına açıklık getirmek adına zihin felsefesi ile başlamaktadır. Zihin felsefesi altı bölümde anlatılmaktadır. Bunlar ontolojik sorun, semantik sorun, epistemolojik (bilgibilim) sorun, yöntembilimsel sorun, yapay zeka ve nöro-felsefedir. İkinci bölümde ise gerçeklik, zihin ve resim arasındaki ilişki mağara döneminden günümüze kadar sanatçılardan resim örnekleri ile incelenmektedir. Mağara resimleri, Hieronymus Bosh, Leonardo da Vinci, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Paul Klee, Marcel Duchamp, Rene Magritte, Jackson Pollock, Gerhard Richter, Frank Stella, Chuck Close resimleri bu örneklerdendir. Aynı zamanda bu bölümde, teze konu olan resimlere zihin felsefesinin altı başlığı altında bakılabilir mi diye küçük sorgulamalar yer almaktadır. Son bölümde de konuyla ilgili yapılan uygulamaların süreçleri işlenmektedir. Uygulamalar boya resimleri ve fotoğraflardan oluşmaktadır. Son bölüm ile ilk iki bölüm arasında çalışmanın bağlamına uygun biçimde kesişen kümeler oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Gerçeklik, zihin, zihin felsefesi
Sayfa Adedi : 75
Danışman : Prof. Atilla İLK YAZ

Relationship Between Mind and Painting
(Master Thesis)

Başak AÇAR

ANKARA HACI BAYRAM UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS

August 2019

ABSTRACT

This thesis is composed of three chapters: first chapter begins with the philosophy of the mind in order to clarify the concepts of mind and reality. The philosophy of mind is explained under six headings: ontological problem, semantic problem, epistemological problem, methodological problem, artificial intelligence and neuro-philosophy. The second chapter analyzes the relationship between reality, mind and art with sample paintings by artist from the cave age to contemporary period –namely, paintings by anonymous cave artists, Hieronymus Bosh, Leonardo da Vinci, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Paul Klee, Marcel Duchamp, Rene Magritte, Jackson Pollock, Gerhard Richter, Frank Stella and Chuck Close. Also, this chapter inquires whether it is possible to analyze the paintings that are the subject of this thesis under the philosophy of mind. The last chapter discusses the processes of the applications in painting and photography under this subject. The last chapter attempts to create intersection sets of the first two chapters within the scope of this thesis.

Science Code : 40408
Key Words : Reality, mind, philosophy of mind
Number of Pages : 75
Advisor : Prof. Atilla İLKYZAZ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. ZİHİN FELSEFESİNE GENEL BİR BAKIŞ	5
2.1. Ontolojik Sorun.....	5
2.2. Semantik Sorun (Anlambilim)	6
2.3. Epistemolojik (Bilgibilim) Sorun.....	8
2.4. Yöntembilimsel Sorun.....	9
2.5. Yapay Zekâ	10
2.6. Nöro-Felsefe.....	11
3. RESİM TARİHİNDE ZİHİN KONULARININ ARAYIŞLARI	13
3.1. Mağara Resimleri Zerdüşt ve Platon	13
3.2. Leonardo da Vinci, Hieronymus Bosh, Caravaggio'da Zihin ve Gerçeklik	16
3.3. Klee ve Sineztezi	26
3.4. Marcel Duchamp	30
3.5. Neden Bu Bir Pipo Değildir?	34
3.6. Bilinç ve Jakson Pollock	40
3.7. Gerhard Richter	44
3.8. Frank Stella	46
3.9. Chuck Close ve Fotogerçekçilik	48
4. ARAŞTIRMANIN UYGULAMA ANALİZLERİ.....	53
5. SONUÇ	71
KAYNAKLAR	73

ÖZGEÇMİŞ 75



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. <i>Buzul Çağı İnsanları, Bizon Çizimi</i> , duvar üzerine çeşitli doğal boyalarla, yaklaşık 900x800 cm, günümüzden yaklaşık 30.000, 40.000 yıl önce	14
Resim 3.2. Mağara İnsanları, Chauvet Mağarasındaki çizimler, duvar üzerine çeşitli doğal boyalarla, 32.000 yıl önce	15
Resim 3.3. Leonardo da Vinci, <i>Beyin Fizyolojisinin İncelenmesi</i> , kağıt üzerine kahverengi mürekkep kalem, 1508	18
Resim 3.4. Leonardo da Vinci, <i>insan kafatasının önden sagittal kesitli anatomi çalışması (detay)</i> , kağıt üzerine kahverengi mürekkep kalem, 1489	19
Resim 3.5. Leonardo da Vinci, <i>Ayı ayağı anatomisi (detay)</i> , kağıt üzerine çizim, 1482	21
Resim 3.6. Hieronymus Bosh, <i>Delilik Taşının Çıkartılması</i> , ahşap üzerine yağlı boya, 48x35 cm, 1475-1480	24
Resim 3.7. Caravaggio, <i>Aziz Jerome Yazı Yazıyor</i> , tuval üzerine yağlı boya, 117x157cm, 1607-1608	25
Resim 3.8. Poul Klee, <i>Oda Mimarisi</i> , kağıt üzerine suluboya, 77X121 cm, 1915	28
Resim 3.9. Klee, <i>Siyah Üzerine Soyut</i> , karton üzerine yağlı boya, 15x15 cm, 1925 ...	29
Resim 3.10. Duchamp, <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> , tuval üzerine yağlı boya, 146 x 89 cm., 1912	32
Resim 3.11. Edward Muybridge, <i>Merdivenden İnen Kadın</i> , 1887	33
Resim 3.12. Efiene Jules Marey, <i>Uçan Pelikan</i> , 1882	33
Resim 3.13. Rene Magritte, <i>İmgelerin İhaneti-1</i> , tuval üzerine yağlı boya, 62x80cm, 1929	35
Resim 3.14. René Magritte, <i>Bu Bir Pipo Değildir</i> , kağıt üzerine çizim	37
Resim 3.15. Kosuth, <i>Bir ve Üç sandalye</i> , bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı, 1965	38
Resim 3.16. Jakson Pollock, <i>31 numara</i> , sunta üzerine yağlı boya, 530. 8 x 269, 5 cm, 1950	42
Resim 3.17. Hans Namuth, <i>Jakson Pollock resim yaparken</i> , fotoğraf, 1950	43
Resim 3.18. Gerhard Richter, <i>Merdivenden İnen Kadın</i> , tuval üzerine akrilik, 1965	44

Resim	Sayfa
Resim 3.19. Eliot Elisofon, <i>Merdivenden İnen Çıplak resminde olduğu gibi Marcel Duchamp Merdivenden İniyor</i> , fotoğraf.....	45
Resim 3.20. Frank Stella, <i>Wolfeboro I</i> , tuval üzerine flüorışılmalı alkid ve epoksi, 409.9 x 253,4 cm, 1966	46
Resim 3.21. Frank Stella, <i>Wolfeboro II</i> , tuval üzerine flüorışılmalı alkid ve epoksi 406,5x 354 cm., 1966	47
Resim 3.22. Chuck Close, <i>Gwynne</i> , 1982,kağıt üzerine suluboya, 188.6x148cm	50
Resim 3.23. Çin Yapımı, <i>Jiajia</i> , insansı yapay zekâ, 2016	51
Resim 4.1. Başak Acar, <i>Zihnimdeki Lekeler 1</i> , tuval üzerine akrilik, 150x100cm, 2018.....	53
Resim 4.2. Başak Acar, <i>Zihnimdeki Lekeler 2</i> , 2018, fotoğraf.....	54
Resim 4.3. Başak Acar, <i>Mürekkep testi</i> , 2019, tuval üzerine akrilik, 120X120 cm.....	55
Resim 4.4. Başak Acar, <i>Mürekkep Lekesi Tek Renk 1</i> , 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi.....	56
Resim 4.5. Başak Acar, <i>Mürekkep Lekesi Tek Renk 2</i> , 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi.....	57
Resim 4.6. Başak Acar, <i>Mürekkep lekesi Tek Renk 3</i> , 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi.....	57
Resim 4.7. Başak Acar, <i>Mürekkep Lekesi Tek Renk 4</i> , 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi.....	58
Resim 4.8. Başak Acar, <i>Mürekkep lekesi Tek Renk 5</i> , 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi.....	58
Resim 4.9. Başak Acar, 2018, <i>Mürekkep testi renkli 1</i> , tuval üzerine akrilik, 50X50 cm	59
Resim 4.10. Başak Acar, <i>Mürekkep testi renkli 2</i> , 2018, tuval üzerine akrilik, 120X120 cm	60
Resim 4.11. Başak Acar, <i>Mürekkep Testi ve Portre I</i> , 2019, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik, 60x90cm.....	61
Resim 4.12. Başak Acar, <i>Mürekkep Testi ve Portre II</i> , 2019, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik, 60x90cm.	62
Resim 4.13. Başak Acar, <i>Mürekkep Testi ve Portre III</i> , 2019, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik, 60x90cm	62
Resim 4.14. Başak Acar, <i>Paletlerim ve Ben</i> , 2014, tuval üzerine akrilik, 90X120 cm..	63

Resim	Sayfa
Resim 4.15. Başak Acar, Paletlerden Lekeler I, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.	64
Resim 4.16. Başak Acar, Paletlerden Lekeler II, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.	65
Resim 4.17. Başak Acar, Paletlerden Lekeler III, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.	65
Resim 4.18. Başak Acar, Paletlerden Lekeler IV, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.	66
Resim 4.19. Başak Acar, Paletlerden Lekeler V, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.	66
Resim 4.20. Başak Acar, Neden Bu Bir Pipo Değildir I, 2019, tuval üzerine akrilik, 100x 80 cm.	67
Resim 4.21. Başak Acar, Neden Bu Bir Pipo Değildir II, 2019, fotoğraf.....	68
Resim 4.22. Başak Acar, İmgeler I, 2019, tuval üzerine akrilik, 80x 120 cm.....	69
Resim 4.23. Başak Acar, İmgeler II, 2019, fotoğraf	69

1. GİRİŞ

Resim sanatında, gerçeklik ve zihin konusu “*bütün yollar Roma’ya çıkar*” sözüne benzer bir şekilde ilerlemiştir. Bir resim ister Rönesans dönemine ait olsun, ister lekecilere, gerçekçilere ya da gerçeküstüçülere, her zaman gerçeklik ve zihin konusuyla uzaktan veya yakından ilgili olmuştur. Sadece resim de değil, pek çok bilim ve sanat alanının en temel sorusu gerçeklik ve zihin nedir sorusudur. Resmin bu diğer iki konuyla bağlantısı nedir? Gerçekliğin algılarla geliştiği ve zihnin bu durumda algılarla nasıl çalıştığı, gerçeklik ve zihin arasındaki bağları gözler önüne serer. Resmin ise gerçekliği ve zihni anlamamızda bir araç olması, bu alanın gerçeklik ve zihinle derin bağlantısını açıklar. Tartışmaları açabilmek adına, zihin konusu daha önce felsefede nasıl tartışmalar yaratmıştır bakılmalıdır. Zihni çıklayabildiğimiz zaman gerçekliği de açıklayabiliriz. Eğer konu çok iyi anlaşılmazsa resim yorumları da ayakları yere basmayan yorumlar olacaktır. Burada amaç felsefe tarihini öğrenmek değil, gerçeklik ve zihinle ilgili tartışmaların nasıl oluştuğunu ve nasıl günümüze geldiğini anlayarak, yani genel tabloya hakim olarak, ayrıntıları kolay kavrayabilmektir.

Geçmişten günümüze bilgiyi sevme yolunda pek çok filozof bilgiyi, gerçeği aramıştır. Gerçeği aradığı zihin ise ikinci bir merak konusu olmuştur kendisi için. Peki neden yolları kesişir bu iki kavramın?

“Bu dünyada yaşamayı beceremiyoruz, ıstırap çekiyoruz. Bir yandan kendi arzularımızın tatmin edilip, istediğimiz gibi bir hayat kuramamanın sıkıntısı, gerginliği; öte yandan diğer insanların haksızlığı, saldırganlığı yaşamayı çekilmez kılıyor. La rahate fid dünya! Beşeriyet hep bu dert ile mustarip olmuş. Ecdâd dünya dar-ül mihnet demiş. El-hak doğru. Bu sebeple en eski zamanlardan beri pek çok düşünür saâdetin (mutluluğun) yolunu aramış. Batı akademik hayatında sözü yunanilerden başlatmak adettir. Ben de âdete icâbet edeyim. Kadim Yunan filozofları (Epikuros, Sokrat, Eflatun, Aristo, Stoacılar) bu konuda hâlâ meşhur olan fikirler ileri sürmüşler. Her birinin görüşü diğerininkinden farklı olmakla beraber, esas fikirleri birbirlerinininkilere çok benzer. O da şudur: Mutsuz olmamızın sebebi arzularımızdır, duygularımızdır. Binâenaleyh, duygularımızı kontrol etmeliyiz. Peki, nasıl? Bilgi ile, akıl ile; yani felsefe ile” (Baykan, 2009, s.19,20).

Baykan’ın felsefeyle ilgili bu görüşüne karşın, sanatın amacı her zaman gerçeği aramak değildir. Nietzsche’ye bakarsak sanatçının, gerçekten kaçışının anlatılışını görebilmemiz mümkündür.

Nietzsche’nin estetiğe verdiği önemdeki esas yaratıcılıktır, ona göre sanatçı gerçeği dönüştürür. Gördüğü dünyayı kendi sureti ile daha sade ve güçlü hale getirir. Kendisini

olgun dönemlerinde bir sanat felsefecisi olarak gören Nietzsche'ye göre sanat yanılısamanın aracıdır, gerçekliğin değil. Apolloncu/Dionysoscucu karşıtlığı ele alırken Apollon'u (der "scheinende") ışıldayan tanrı yani yanılısamanın tanrısı diye açıklar. Schein sözcüğü hem "benzerlik hem de "yanılısama" anlamına gelmektedir. Apollon , yanılısamayı temsil eden uzak doğu tanrıçası mayadan ismi gelen maya ile yanılısamalar yaratırken, Dionysos mayayı dağıtır. Burada anlatılan romantizmin estetik anlayışından kalan gerçek ile düş dünyasına kapılma arasındaki zıtlıktır. Filozofa göre insanlar gerçeğin yüzünü kaldıracabilecek durumda değildir. Sanatsal yaratılarda izleyici bir süreliğine gerçek dünyanın sıkıcılığını bir kenara bırakır ve yanılısamalı yapıtın kendi yanılısamalı dünyasının kurallarını gerçek sayarak estetik bir dünyada bir süreliğine rahatlar. 1873'te yazdığı "Ahlaki Olmayanlarla Doğruluk ve Yalan Üstüne" adlı denemesinde Nietzsche der ki, "her kavram temsil ettiğini beyan ettiği şeyin yanılışlamasıdır." "Sanatı sanat yapan, gösteren ile gösterilen arasında bir çelişki olmasıdır, zaten böyle olmasa sanat eseri sadece bir kopya olarak kalacaktır. Sanatçı ise sadece olduğu gibi biçimleyen değil, aynı zamanda bir yorum katandır. Ancak bu yapmış olduğu yorum doğruluğu içermek zorunda değildir. Tabii ki resimler bizim gerçekle bağımızı güçlendirebilir ama bu amaçla yapılmayabilir ya da onları sanat yapan şey gerçekliğe uygunlukları değildir. Mona Lisa'yı bir vesikalık görüntü değil de sanat yapan unsurun içerisinde, Mona Lisa'nın gerçekte kim olduğunun önemi kalkar. Ancak bu kişinin kimliğini bilmemiz veya neden gülümsediğini öğrenmemiz gibi bilgiler, yapıtın gözümüzdeki çekiciliğini artırabilir. Hiç birimiz artık Mona Lisa'yı bir sanat yapıtı olarak görürken, onun aslına uygun yapıp yapılmadığıyla ilgilenmeyiz. Nietzsche'ye göre, tüm estetik yorumlar, şeylerden, gösterilene olan bağdan kopmuşlardır. Sanatı, doğanın yeniden yorumlanması olarak görür ve sanatçı-filozof olmayı da bu çelişkide bulur (Megill, 2012; s. 69-162).

İşte, insan mutsuzluğuna çare ararken hem gerçeği aramaya başlar, bir diğer yandan ise ondan kaçır. Örneğin, ölüm hepimizin kabul etmesi gereken bir gelecek iken bu sanki hiç olmayacakmış gibi yaşırız.

Resim sanatında gerçeklik felsefe ve bilimde aydınlanma ile biçim değiştirir. Mağara döneminde gerçek, yabancı hayat iken, Ortaçağ'da dini kitapların resimlemesi olmuş, atomun parçalanması ile Picasso tuvalde gerçeği parçalamış, fotoğraf makinesinin gelişimi ile fotogerçekçilik gelişmiştir. Aynı şekilde gerçeğin ne olduğu sorusu da resimde de, felsefede de net bir cevap içermez. Hangi resmin en gerçekçi resim olduğu sorusuna verilecek net bir karşılık bulamayız. Günümüzde, en ince ayrıntısına kadar aynı

resmedilmiş bir fotoğraf karesi bile bize çok gerçekçi gelmez. Çünkü fotoğraf bile gerçekliğin bir anıdır. O an en gelişkin makineyle bile çekilse, tam olarak anı yansıtmayabilir. Fotoğrafi çekilen kişi, gündelik hayatın dışında bir durumla karşılaştığı için makineye poz verebilir. Fotoğrafi çeken kişi, poz vermesi gerekmeyen herhangi bir obje bile çekse sonuçta araya giren başka bir göz vardır: fotoğraf makinesinin lensi. Bir Rene Magritte resmi mi daha gerçekçidir, bir Gustave Courbet ya da Chuck Close mu sorusuna da net bir cevap bulamayız. Madem ki resim bize net bir gerçekçilik sunmaz, bu durumda neden mi resim yaparız? Çünkü bunları düşünmemizi sağlar resim.

Ressamlar kuşkusuz filozoflardan farklı bir düşünme deneyimi yaşarlar. Filozoflar kelimeleri kullanırken; ressamlar biçim, renk, azlık- çokluk, çizgi, leke, zıtlık gibi unsurlarla düşünürler. Bu tabii onların hiç kelimelerle de düşünmediği anlamına gelmez. Onlar sadece en nihayetinde bir resim ortaya koyarlar ve bu resmi açıklamak her zaman yaptıkları bir şey değildir. Bu durumda felsefe ve resim arasındaki bağlantıyı aramak temelsiz bir hareket midir? Hayır değildir. Çünkü ressamın tam olarak o felsefi görüşe uygun düşünmesi gerekmez bağlantıya bakmamız için; ressam belki öyle düşünmüş, belki öyle düşünmemiştir. Burada biz, aradaki bağı bulmak için bakarız iki tarafa. Kelimeler ve biçimler arasında bağ kuşkusuz vardır. Sadece iki farklı dil türüdür bunlar. Felsefeciler kelimeler ve terimlerle düşünürken, ressamlar biçimlerle düşünürler. En nihayetinde iki dil türü de bizi düşündürür. Bizi düşündürme şekilleri de iki farklı dil türü ile gerçekleşir. Bazen bu iki alanın çakıştığını görmemiz de mümkündür. Bir tuval resminde bulunan kelimelere şahit olmuşuzdur; ya da bir nöro-felsefecinin resimlerden bahsetmesi kitaplarında sıkça karşılaşılan bir durumdur. Buradan alanların birbiri ile ilişki içinde olduğunu görebiliriz.

Bir çoğumuzun bu sorularla ilgili kafasında bazı cevaplar bulunmaktadır. Zihin felsefesine ait kuramları ve yaklaşımları şöyle bir gözden geçirdiğimiz zaman, zihin felsefesini altı bölümde incelemek mümkündür. Ancak bu altı bölümde kendi içlerinde bölümlere ayrılmaktadır. Hepsi de bir diğerinden farklıdır bu yüzden hangi tarafta bulunduğumuzu anlayabilmek için, şöyle bir hepsine bakmak ve daha önce kafamızda olan fikirlerden sıyrılmamız gerekmektedir. Önyargısız bir şekilde bu bölümleri incelediğimiz zaman belki de başlangıçtaki fikrimizde sabit kalmadığımızı bile fark edebiliriz. Çünkü zihin felsefesi de her geçen gün açılan, ilerleyen, gelişen bir alandır, buna bağlı olarak da resim sanatı da gelişme gösterir. Bu durumda belki de kendimize yakın bulacağımız yaklaşımlar bir değil, bir kaç tane bile olabilir. Böyle bir durumda yapılması gereken, bir tarafı çok net tutmadan,

genel tabloya bakmaktır. Zihin ve gerçek nedir sorusuna verilecek yanıtı bu genel tabloyu anladıktan sonra vermek ayakları yere sağlam basan bir tavır olacaktır. İŞte, bu amaçla bu tez öncelikli anlatımını zihin felsefesini altı gruba ayırarak açıklamakla başlar. Ardından seçilen resimler üzerinden bu bağları inceler. Son olarak da gerçeklik ve zihni açıklarken hangi tarafta bulunduğunu resim örnekleri üzerinden anlatır.



2. ZİHİN FELSEFESİNE GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Ontolojik Sorun

Dualizmde, zihne, elle tutulamayan ve gözle görülemeyen; bedene iseyer değiştirebilen ve maddesel olarak hissedilebilen bir durum olarak bakılır. Dualizmin ilk yol ayrımı olan töz dualizmi, zihni fiziksel olmayan durumlara bağlı çalışan, kendine ait kimliğin olduğu bir yapı olarak tanımlamaktadır. Beden ve ruh ayrımı çok eskilere dayansa bile dualist görüşün en önemli savunucusunu Descartes olarak görmekteyiz. Descartes'a göre gerçeklik ikiye ayrılmıştı, ilki uzayda yer kaplayan madde idi; ikincisi üç boyuta sahip olmayan bilinç idi, düşünme burada gerçekleşmekteydi. Bu görüşe Kartezyen dualizm denilmektedir (Randall, Buchler, 2014; s. 306- 307; Churchland: 11-16).

Ancak nasıl olur da zihin ve beden iki ayrı parça ise birbirlerine etki ederler, arada bir bağlantı olmalıdır.

Descartes bu bağı 'gudde' olarak açıklar.

Çok küçük bir gudde bu, beyin dokusunun ortasına yerleşmiş ve beynin ön kovuklarındaki zerrelere arkadaki zerrelere iletişimini sağlayan kanalın üstüne öyle asılmış ki, şöyle hafifçe kımıldadığında o zerrelere yönünü fazlasıyla değiştirebildiği gibi, karşılığında o zerrelere yönünün hafifçe değişmesi bu gaddenin hareketlerinin de fazlasıyla değişmesine neden oluyor (Descartes, 2015; s. 47-48).

Dualizmin anlaşılmasını zorlaştıran ise onun iki farklı görüşten oluşuyor olmasıdır. İkinci görüşün birinciye göre biraz daha yumuşamış olduğunu görmekteyiz. Bu ikinci görüşe nitelik dualizmi denir. Bazı zihinsel durumları beyne bağlı ele alırlar.

Nitelik dualizmi ölümsüz zihinlerin varlığına karşıdır. Beyne bağlı zihinsel nitelikler, düşünme, acı duyma, arzu etme vs. niteliklerdir. Çünkü bunlar bilinçli düşünmeye bağlıdır. Bu görüş epifenomenalizme benzese de farklıdır. Epifenomenalizm zihinsel olayların beyinsel durumlara bağlı, onların bir yan ürünü olarak çalıştığını kabul eden kuramdır. Örneğin; çivinin üzerine oturan kişi acı duyar ve sıçrar. Zihinsel olaylar zihinsel olaylara neden olurken, zihinsel olaylar fiziksel olaylara neden olmazlar (Gödelek, 2011; s. 106-107).

Bir diğer yol ayrımı olan davranışçılık kuramının, psikolojideki davranışçılıkla karıştırılmaması gerekir.

Felsefi davranışçılık, zihin faaliyetlerini bazı davranış biçimlerine indirger. Buna, yağmurun yağacağını düşünen birinin yanına şemsiye olarak dışarı çıkmasını örnek verebiliriz (Gödelek, 2011; s. 108-109).

Üçüncü kurama, indirgemeci materyalizme özdeşlik kuramı da denir. Temel dayanağı zihinsel durumların beynin bazı kısımlarıyla bağlantılı olduğunu söylemesidir, her şey nihayetinde maddedir.

Zihin de maddenin bir fonksiyonudur. Eğer beynin bazı kısımları zarar görürse bunun zihinsel sonuçları olur, o halde indirgemecilik bir şeyi başka bir şeye indirger (Solms, Turnbull, 2013; s. 63-65; Gödelek, 2011; s. 109).

İşlevselcilik görüşüne göre ise belli bir zihinsel nitelik belli bir işlevsel rol ile tanımlanır; işlevselcilerin çoğu materyalisttir.

Zihnin ne olduğu sorusuna zihnin ne işe yaradığı sorusuyla aynı bakan kişi, zihinsel ve fiziksel durumların aynı olduğunu, insanın karmaşık bir fizik nesne olduğunu düşünür. Ancak işlevselcilik ile materyalizm aynı şey değildir. İşlevselcilik zihin-beden sorununu bertaraf etmeye çalışır. Zihinsel bir durumda olmak işlevsel olmak demektir. Aynı zamanda işlevsel olabilen bir varlığın zihin faaliyetleri vardır (Solms, Turnbull, 2013: 75; Gödelek, 2011; s. 109-110).

Son ontolojik kuram, eleyici materyalizm, kendinden önceki tartışmaların çelişkilerinden doğar.

Zihinsel ve fiziksel durumlar aynı şey değildir der, bununla birlikte iki durumun kendilerine ait varoluşlarını kabul ederken birbirlerini takip ederek çalıştıklarını söyler. Beyin faaliyetlerinin zihinsel sonuçlara yol açması, pankreasın insülin sağlaması kadar doğaldır (Gödelek, 2011; s. 108-110).

2.2. Semantik Sorun (Anlambilim)

Anlambilim tartışmanın esas meselesi sağ duyuya dayalı psikolojik terimlerin anlamlarını nasıl aldığıdır. Hem ontolojik hem de epistemolojik sorun ile bağlantılıdır.

Anlambilim üç kuramdan oluşur. İçsel gösterime dayanarak tanımlama, psikolojik terimlerin anlamlarını içsel gösterim yoluyla kazandığını savunan görüştür. Terimleri öğrenirken farklı yollara başvururuz, bir çocuğa farenin ne olduğunu öğretmek için fare resmi gösterip, ardından onun fare olduğunu söylersek ve bunu çok sık tekrarlırsak bu

kelime ve anlamı oturur. Bir başka yol olarak çocuğa fare kelimesinin anlamını açıklarız; örneğin, fare kedilerin kovaladığı, küçük, kara gözlü, kuyruklu, kemirgen bir hayvandır deriz. Ancak bazı terimleri deneyimlemeden öğrenemeyiz. Bir çocuğa sobanın ne kadar sıcak olduğunu söylesek de o bunu hissetmeden öğrenemez. Bu *Ortodoks anlambilim* kuramıdır. Bununla birlikte renk ve acı gibi terimlerin deneyimlenmeden kavranamayacağını savunan görüşe de standart görüş denir (Churchland, 2012; s. 81- 98).

Başlangıçta sadece davranışçılık vardır; daha sonra ‘mantıksal davranışçılık’ ve ‘yöntembilimsel davranışçılık’ olarak ikiye ayrılır. Yöntembilimsel davranışçılığı, yöntembilimsel sorun altındaki başlıkta inceleyeceğiz.

Mantıksal davranışçılığa göre, zihinsel kavramların davranışlara bağlı olarak açıklanabileceği durumu bir tanımlama sorunudur. Zihinsel görüngüler, davranış yeteneğinin olmasından kaynaklanırlar. John, yağmur yağacağını düşündüğü için değil, pencereyi kapatma yeteneği var olduğu için gider, pencereyi kapatır. Yani davranışçılık zihnin salt davranış ve davranış yeteneği olduğunu söyler (Searle, 2004; s. 53).

Bu noktaya kadar anlambilim terimlerin anlamının oluşumunu insan davranış biçimlerini inceleyerek araştırmıştır. Birazdan anlatacağımız bölümde ise, doğadan yola çıkılmaktadır. Kuramsal Ağ Tezi ve Halk Psikolojisi denilen görüştür bu ve terimlerin anlamlarını, bağlı oldukları ağ üzerinden açıklar.

Kuramsal Ağ Tezini anlamak için fizik alanı gibi bir alana bakacak olursak, fizik dediğimizde, kuantum, rölativite, görelilik teorisi gibi bir dizi terim ele alınır ve kuantum fiziği dediğimizde, onu bağlı olduğu kuramsal terimler kümesinin içinde ele alırız. Bir de tümdengelimsel nomolojik açıklama vardır. Bir kuramsal terimler kümesi elemanı olan terimi sadece anlamsal olarak etkisine almaz. Yaz aylarında sarkan elektrik telleri buna güzel bir örnektir. Metaller sıcakta genişir, soğukta büzülür. Bu örnek tümdengelimli bir doğa yasasından yapılmıştır. Halk psikolojisi kuramı, başkalarının acılarını, arzu ve geleneklerini, anne kucağından beri öğrendiğimiz bilgilerle nasıl anladığımıza verilen yanıttır. Acı teriminin anlamını kavramlarımızın bir başkasının acısını anlamamızla bir ilgisi yoktur. Ağrının niteliği bireyden bireye büyük farkla hissedilebileceği gibi, bu durum türler arasında da mevcuttur, bazı böcekler ağrıyı hissetmezler (Churchland, 2012; s. 88- 97).

2.3. Epistemolojik (Bilgibilim) Sorun

Artık yapay zekânın ayak seslerini duymaya başlarız. Günümüzde insanımsı robotlar yapılmaktadır, onlar da insanlar gibi acı, sevinç, şaşkınlık gibi mimikleri kullanmaktadır. Peki ama gerçek duygular mıdır bunlar? Bu konunun tartışıldığı alan olan bilgibilim sorun, başka zihinler sorunu ve özbilinç sorunu olarak ikiye ayrılır

Başka zihinler sorunu, kabul ettiğimiz doğruların zeminini sorgular. Başka canlıların davranışlarına bakarak onların bir zihne sahip olduğunu söylesek de bununla ilgili deneyler olmadan emin olamayız. Bir kuş gibi uçmanın nasıl olduğunu hayal edebiliriz ama hayalimiz yine insan zihni ile uçmayı hayâl etmek olacaktır. Hayvanlar bize en yakın canlılardır; bizimki gibi bir ağızları, burunları, bacakları vardır, acılarını ve mutluluklarını davranışlarından anlayabiliriz; bunun sonucunda ise bir zihin sahibi olduklarını söyleyebiliriz. Peki ya cansız nesnelere için aynılarını söyleyebilir miyiz? Bilgisayar masamızın bir zihni olabilir mi? Davranışlarına bakarak onların bir bilinci olmadığını söyleyebiliriz ama kimse bilinçdışı olduklarını kanıtlayamaz (Searle, 2004; s. 98-105).

Başka zihinlerin nasıl işlediğini tam olarak bilemezken kendi zihnimizin nasıl çalıştığını bilebilir miyiz? Her şeyden önce kendi farkındalığımızın düzeyi nedir? İşte tam bu noktada başka zihinlerden özbilinç konusuna atlanır.

Özbilinç sorunu, kendinin farkında olmak demektir. Bu nedenle de beyin en önemli organımızdır. Bazen korku bazen arzular ile kişiyi yönlendirerek onu hem tehlikelerden korur hem de istediği hayata ulaşması sağlar. Beyin sapında iç organlarımızın hayatını düzenleyen birtakım çekirdekler vardır. Bu çekirdekler temel tasarımın bir parçasıdır; ancak o kadar önemli bir parçasıdır ki onlarda meydana gelecek küçük bir değişiklik yaşamımızı allak bullak edebilir hatta ölmemize neden olur. Bu devrelerin zihin ile doğrudan ilgisi yoktur. Zihin bu sistemlerin bittiği yerde başlar. Bu devrelerin hemen üstünde, iç organları ve zihni yöneten bir yer bulunur. Biz burayı bilinçli farkındalığımızın arka planı, üzerine algının durmadan değişen durumlarının yazıldığı bir sayfa olarak algılarız ki bu sayfa biz uyurken bile yazılmaya devam eder. Burası *tonus* olarak adlandırılan bilincin iç yüzeyidir ve şöyle der: “Ben varım, yaşıyorum, şöyle düşüncelerim var ve böyle hissediyorum.” Kendisi hakkında hem fiziksel hem de zihinsel anlamda bilgi sahibi olmak da diyebiliriz buna. Bu konuyla ilgili iki ayrı görüş vardır, biri çağdaş görüş bir diğeri de geleneksel görüştür. Çağdaş görüş, herhangi ayırt etme ve kavrama alanlarının kişiden kişiye değişebileceğini söyleyen bir görüştür. Aynı olaya bir çocuk ile yaşlı bir

kişinin farklı bakacağını söylerler. Özetle öz bilinç burada, sadece algılar dünyasının bir ürünüdür: Özalgilama. Öz bilinç sorusunda fiziksel ve zihinsel durumların bilgisinin, kişinin dış dünyayı algılamasıyla edindiği sürekli güncellenen bilgiyle aynı olması gerekir ancak geleneksel görüş der ki dışsal dünya algımıza pek çok şey eşlik eder, bu yüzden dışsal dünya tam ve sorunsuz algılanamaz ancak içsel dünyamızda ağırmız var ise vardır ve bu durum oldukça nettir (Solms, Turnbull, 2013: 250- 251; Churchland, 2012; s.115-127).

2.4. Yöntembilimsel Sorun

Zihni anlayabilmek için bilime ihtiyaç vardır. Öğrenme, uyku, bellek, dili kullanma gibi konular hakkında bilmemiz gerekenlerin çok azını biliyoruz ve daha fazlası için bilime gereksiniyoruz ancak kullanılacak yöntemlerde tartışmalar yaşanmaktadır.

Yöntembilimsel sorun, yöntembilimsel idealizm, bilişsel/sayısal yaklaşım, yöntembilimsel materyalizm olarak farklı başlıklara ayrılır (Churchland, 2012; s. 129- 149).

Yöntembilimsel sorunda aynı konu üzerinde iki farklı kutuplaşmanın olduğu görülür. Bir grup ontolojik tartışmaya da dahil edebileceğimiz fikirler ileri sürerken, bir diğer grup yapay zekaya adım atacak fikirler öne atmıştır.

İlk bahsettiğimiz yöntembilim idealizm ve fenomenolojiyi (görüngübilim) açıklamaya İdealizm ile başlarsak idealizm, varlığı düşünce yaratır derken, bir başka okumayla varlığı ruh yaratır der. Tam gelişmesini maddeyi yaratanın tanrı olduğu ile tamamlar. Önemli temsilcilerinden Berkeley maddelerin, duygular yoluyla bazı fikirler oluşturmamıza yaradığını ve bu yüzden onların var olduklarını düşündüğümüzü, gerçek olanın madde değil, zihin olduğunu söyler, burada zihinden kastı ruhtur. Berkeley gibi maddelerin, tanrının rüyası olduğunu savunanlara nesnel idealistler, kişinin kendi rüyası olduğunu savunanlara öznel idealistler denir. Başka bir idealist olan Kant, maddi dünyanın büyük ölçüde insan zihninin ürünü olduğunu söylemiştir. Kant'a göre iç dünya düşüncelerden kurulmuştur. Görüngübilim, merkezi Kıta Avrupa'sı olan felsefi gelenektir. Kant felsefesini dayanak alır ve dallara ayrılır. Görüngübilime göre deneyimlerimiz dünyası kurulmuş bir dünyadır ve bu algısal dünyayı doğuştan gelen algılamamız, öğrenilmiş kavramlarımız yaratır. Buna aynı zamanda yaşam dünyamız adı verilmektedir. Bilimsel konuları dahi, zihnin maddeler dünyasını algılamasının bir uzantısı olarak görürler. Önemli temsilcilerinden biri olan Hegel, nesnel idealizme yeni bir yorum geliştirmiştir. Hegel,

tinin kendi bilgisine ulaşacağı yolculukta, kendiliği ile nesnel dünyanın arasındaki ayrımın kalktığı bir noktaya varacağından bahseder. Bu iki dünya arasındaki anlaşmazlık, mutlak akıl kendini tamamladığında ortadan kalkacaktır. Bizim dünyamız dediğimiz son ise mücadelelerimizin sonucunda oluşacaktır. Başka bir fenomenolog (görüngübilimci) olan Husserl ise, madde ve zihni iki eşit gerçek olarak görür. Anlambilimin en önemli kavramı kurmadır. Husserl kurmayı, şeylerin kendilerini, bilinçlerine göstermeleri sırasında gelişen bir durum olan zaman ile açıklar. Bilinç ona göre, bir zamansallaşma sürecidir (Politzer, 1945; s. 44-47; Churchland, 2012; s. 130-136).

Yöntembilimsel davranışçılık daha çok psikoloji bilimi ile içindedir. Girdi olan uyarıcılar ile çıktı olan davranışlar arasındaki bağı inceler. Bu görüşe göre deneysel bilim, iç gözlemsel sonuçlara ulaşmaz ve zihni açıklamaz (Searle, 2004; s. 53).

Bilişsel ve sayısal yaklaşım ise işlevselciliğin bir uzantısı gibidir. Bir hesap makinesi gibi çeşitli girdi durumları aritmetik işlemlerle ifade edilir. Sonuç olarak çıkan girdi ve çıktı durumları birbirleri ile sayısal bir bağlantı içindedir ve sistematik olarak birbirlerine bağlıdır. Aynı şeyi doğal zekâyâ sahip organizmalar için de söylerler. Amaç burada, canlı olsun olmasın onu çevreleyen durumların işlevsel örgütlenmesini ortaya çıkarmaktır (Churchland, 2012; s. 143).

Zihnin bir işlemci olduğu fikri içimize sinsin sinmesin artık kaçınılmaz biçimde bilimsel, felsefi bir tartışma konusu olmuştur.

Buna da bağlı ortaya çıkan yöntembilimsel materyalizm, sinir sisteminin kendisini incelemek üzere yola çıkar (Churchland, 2012; s. 149).

2.5. Yapay Zekâ

Yirminci yüzyıla geldiğimizde insan özelliklerini taklit eden robotlar üretilmeye başlandı. Bu robotlar insan zihnini ve davranışlarını taklit ediyorlar. Böylece insan bilincinin işlevsel özelliklerini taklit ederek, insan zihni ile yapay zekâ zihni arasındaki sonuçların aynı olup olmayacağını anlamak mümkün olacaktır.

Beynin çalışma sisteminin taklidi sonucunda zihin oluşup oluşmayacağını ele alan tartışmalara yapay zekâ tartışmaları denilmektedir. Yapay zekâ terimi, ilk defa 1956 yılında John McCarthy tarafından ortaya atılmıştır. Yapay zekâ ile uğraşanların amacı, oyun oynamak, iyi tahminler yapmak, amaçlar belirleyip, planlar oluşturmak, karşılıklı

konuşmak vb. gibi zekâ gerektiren faaliyetleri robotlara yaptırmaktır. Her ne kadar yapay zekâ denildiğinde ilk akla gelen, bilgisayarların da insanlar gibi düşünüp, duygulanıp duygulanamayacağı gibi sorularsa da yapay zekânın araştırma alanı daha çok bilinçli düşünme eyleminin nasıl gerçekleştiğini incelemektir. Bilişsel bilimin içindeki bu alt disiplin, beyin işlevlerini taklit eden bilgisayarlar yapar ve bazıları için bunun amacı insan zihni hakkında daha çok şey öğrenmektir. Ancak bunun yanında yeni sonuçlar da gündeme gelmiştir. Eğer insan zihni belli bilgi aktarımları sonucunda ortaya çıkan bir bilgi işlem makinesi gibi çalışıyorsa bir insan üretimi makine de uygun koşullar sağlandığında insan zihnini üretebilir (Solms, Turnbull, 2013; s. 76-77, Gödelek).

2.6. Nöro-Felsefe

Bilinçle ilgili tartışmalar kompleks bir tartışma olduğu için bu problem pek çok alanı da ilgilendiriyor. Bu alanlardan en önde geleni felsefe olsa da biyoloji, psikoloji ve nöroloji de bilincin tartışıldığı alanlardır.

Zihin felsefesinin geneliyle kıyaslandığında eliminatif materyalist kurama bağlı olan nöro-felsefe, bilimle yakınlığını biraz daha ileri götürür. Elimine (ayıklanan) edilen burada halk psikolojisi kuramıdır. Halk psikolojisinin gündelik yaşamı götürmek için işe yaraması dışında, bilimin bu teoriyi ileride çürüteceği görüşündedirler. Nöro-felsefe olmuş bitmiş bir kuram değildir, bilimsel ilerlemelerle birlikte sürekli güncellenmektedir (Tura, 2012; s. xi-xix).

O halde zihin nedir? Yukarıda pek çok kuramdan bahsedildi. Bu kuramlar bazen çok net bir şekilde birbirinden ayrılırken başka okumalarda birbirinden ayrıldı. Bir felsefeci ya da nörolog (sinirbilimci) bunlar hakkında çok daha uzun yazılar yazabilir; ancak bizim amacımız burada zihin ve beden sorununa var olan tartışmalar üzerinden bakıp bir sonuç çıkarmaktır. Varılan kesin olmayan sonuçlar şunlardır: Zihin bizim bilincimiz dışında yani farkında olmadığımız süreçlerde de çalışan bir durumdur. Biz onun bazı çalışma süreçlerini algılarız ama bazı süreçleri ise hiç algılamayız. Beyne bağlı çalıştığı muhakkaktır bunun yanında pek çok durumda vardır onun çalışmasını etkileyen: sosyal şartlar, genetik durumlar, kişinin kültür düzeyi, arzuları, korkuları, başka nöronlarla olan bağlantıları vs. gibi. Bedensel durumlar zihin tarafından her zaman gözlemlenemez. Örneğin, şimdi şu nöronum çalışıyor gibi bir hissiyat kimsede bulunmamaktadır. Bunun yanında kendimizin nasıl bir duygu içinde olduğunu ya da bir konu hakkında ne düşündüğümüzü iç bakış

yöntemi ile görebilmekteyiz. Hissedemediğimiz noktalarda bilim bize yardım eder. Aynı bir saatin çalışmasını dışarıdan bakıp anlayamadığımızda yaptığımız gibi, nörologlar beynin yapısını inceleyerek, anlayamadığımız noktaları aydınlatırlar. Bu durumda gerçeklik de, aynı zihnin beyne bağlı çalışması gibi, bu dünyaya bağlı olan duyularımız tarafından algılanır. Duyular, dünya olmasa hatta daha da genişletip buna evren diyelim, algılayacak bir şey bulamadığı gibi zaten oluşamazdı da. Bir diğer yandan da en azından dünya, duyularımız olmasa farklı bir formda olacaktı. Örneğin, üzerinde pek çok bina olmayacaktı. Başka zihinler konusuna gelirsek, acı hemen hemen herkes için tatsız bir deneyim olsa da bazı durumlar kişiden kişiye farklı algılanabilir. Renkler ve zevkler tartışılmaz deyişi buna en iyi örnektir. Bu durumda da bir makinenin zihin sahibi ve gerçekliği algılayabilmesi için onun sadece bir işletim sistemi olması yetmez, onun aynı zamanda bir özbilinci de olmalıdır; kendi zevkleri, seçimleri olmalıdır. Bu olmayacak bir şey midir, bunu henüz bilmiyoruz. Bilim bize bunu gösterecek, o güne kadar da bu konuda kesin şeyler söylemek çok doğru olmayacaktır. Ancak yakınlık duyduğumuz kuramlardan bahsedebiliriz ve tartışmaları yakından takip ederek bilgilerimizi güncelleyebiliriz. Çünkü bu tartışmalar insanlık için olduğu kadar sanatın gelişimi için de önemlidir.

3. RESİM TARİHİNDE ZİHİN KONULARININ ARAYIŞLARI

3.1. Mağara Resimleri Zerdüşt ve Platon

Resmin ilk ortaya çıkışı hakkında çeşitli teoriler bulunmaktadır. Bunlardan birisi geçmiş çağlarda yaşayan insanların arasında resmin bir dil olduğu görüşüdür. Dil, insan beyninin büyümesine sebep olan önemli bir faktördür. Bunun da insanoğlunun zihin gelişimi ile doğrudan bir ilgisi vardır. Resim de bir dildir ve bu dil de insan zihninin, el-göz koordinasyonunu geliştirerek ilerlemesine sebep olmuştur. İster ayinsel bir amaçla yapılsın ister salt estetik bir sebep olsun mağara resimlerinin en büyük özelliği, bir dil olarak insan evriminde büyük bir rol oynamasıdır. İnsanların her çağda yaptığı aletler ve sanat eserleri onların zihin gelişimine bir kanıttır. Bu resimler insan beyni ve zihninin gelişimini anlatan belge niteliğindedir.

Çok titiz bir şekilde yapılan bu resimlerde av hayvanları resmedilmiştir. Bazılarının yapımında kuş tüylerinden fırça veya içi boşaltılmış kemiklerin ucundan hava yardımıyla boya üflenerek yapılmıştır. Çizim ve kontürlerinde taş aletler kullanılmıştır. Hayvan figürleri oldukça gerçekçidir. Yapılan incelemelerin sonucunda öncü bir prehistorya uzmanı olan, bilim adamı Breuil, bu resimlerin Buzul Çağı'na ait olduğunu kabul etmiştir (Turani, 2000; s. 29-30).

Mağaralarda yaşayan insanlar dışarıdaki hayat şartlarına dayanabilmek için avlanmaya başlarlar. Avcılık başlamasaydı dışarıyı da tanıyamayacaklardı. Sadece belki mağara çevresinden topladıkları bitkilerle beslenebileceklerdi ancak et yiyerek daha da güçlenen bedenleri sayesinde yeni yerler de keşfedemeyeceklerdi. Ava gitmek için yeni aletler keşfedemeyecek, bu aletleri yapan zihinlerinin gelişimi hiç gerçekleşmeyecekti. İnsanoğlu mağarasından çıktı ve beyni, zihni, bedeni gelişti. Hep orada kalsaydı belki de soyunun devamı mümkün olmayacaktı bile. Platon'un mağara benzetmesini hatırlayalım.



Resim 3.1. *Buzul Çağı İnsanları, Bizon Çizimi*, duvar üzerine çeşitli doğal boyalarla, yaklaşık 900x800 cm, günümüzden yaklaşık 30.000, 40.000 yıl önce

Bilgi kuramının anahtar öğelerini anlatan Platon'un mağara alegorisi, insanın doğasını anlatır. Aynı zamanda manüple edilerek gerçekten uzaklaştırılan toplumları eleştirir. Benzetmeye göre, sonu ışığa açılan bir yer altı mağarasında ayakları ve boyunlarından zincire vurularak mahkum edilmiş insanlar yaşarlar. Tek görebildikleri şey önleridir. Arka taraflarında yüksekte bir yerde bir ateş yanar ve ateşle aralarında bir tür perde ya da duvar bulunmaktadır. Bu engelin arkasında ise ellerinde çeşitli nesnelere veya canlıların kuklalarını taşıyan insanlar geçmektedir. Mahkumlar ateşin yarattığı ışıkla bu kuklaların gölgelerini görmektedir. Hareket edemedikleri için bu insanlar neyin gerçek neyin gölge olduğunu anlayamamakta, gördükleri gölgeleri gerçek sanmaktadır. Kuklalardan gelen seslerin ise gölgelerden geldiğini sanmaktadırlar. Mahkumların bilgisi duyularıyla algıladıkları bir bilgidir. Bu bilgi aynı zamanda görüntülerin bilgisidir (Cevizci, 2009; s. 87-88).



Resim 3.2. Mağara İnsanları, Chauvet Mağarasındaki çizimler, duvar üzerine çeşitli doğal boyalarla, 32.000 yıl önce

Burada Platon iki ayrı bilgi türünden bahsetmiş olur, görünenlerin ve gerçeklerin bilgisi. İki ayrı dünya oluşmuştur. Gerçeklerden oluşan bölge idealar olmuş, fenomenlerden oluşan bölge ise gölgelerdir.

Aşkın olan idealar fenomenlerin varlık nedenidir. İdealar kendilerinin kopyaları olan fenomenler sayesinde içkin hale gelmektedir. Bu iki ayrı varlık alanı aynı zamanda iki ayrı bilgi görüşü de oluşturmaktadır. Bunlardan biri akıl yoluyla bilinebilir bilgi olan *episteme*dir. Diğeri ise, görünüşler dünyasının duyu yoluyla algılanabilir fenomenlerine ilişkin bilgi üzerinden gelişen doksadır. Bu durumda güzel bir kadın, ideanın kopyası, ideadan pay almış ancak aslı olmayan bir güzelliğe sahip kadındır. Tabi ki algılanan dünyada gerçektir. En azından gölgeler ve imgelerden başka bir şey görmeyen zihin için gerçeklik budur. Zaten gördüğü şeyi gerçek zannetmese kişi imgeler dünyasında yaşadığı

kabul edilmezdi. Bu durumda zihin gerçeği görmede etkin bir rol oynamamaktadır (Cevizci, 2009; s. 82- 99).

Bu fikir gerçek sandıkları ile manüple edilen toplumların aydınlanma ile gerçeğe kavuşabileceklerine dair olumlu bir tarafa sahip olsa da, gerçekliği zihin ile kavrayamayacağımız fikrini de geliştirdiği için biraz olumsuz bir özelliğe de sahiptir. Tabi burada bir çelişki de doğmaktadır. Mağaranın dışına çıksaydı insan orada da yine zihni ile ideaların varlığını kavrayabilecekti.

Nietzsche'nin Zerdüşt'ü ise, gerçeği bulmak için mağaraya dönmüştü. Çünkü artık toplum bir mağara haline gelmişti, mağara ise dışarısı olmuştu.

Zerdüşt otuz yaşında yurdunu ve yurdunun gönlünü bırakarak dağlara çıktı. Orada ruhunun ve yurdunun yalnızlığının tadını çıkardı ve on yıl bundan bıkmadı. Ama en sonu gönlünde değişme oldu, -ve bir sabah tanla kalktı, güneşin karşısına geçti ve ona şöyle dedi: Ey ulu yıldız! Aydınlattıkların olmasaydı, ne olurdu senin mutluluğun! (Nietzsche, 1964; s. 27).

Platoncu ontolojide ideaları gerçekler olarak görürüz. Bu durum Nietzsche'de tersine işler, onun için idealar değil, kişinin kendisi gerçektir. Zerdüşt ideaları da görmüş, onlardan da tatmin olmamış ve içine yönelmiştir. Her iki durumda da insanın gerçeği arayışında bir görünenler dünyası ve bir de görünmeyenler ama gördüklerimizi etkileyen bir görünmeyenler dünyası bulunmaktadır. Gerçekler durumlara ve zamanlara göre yer değiştirebilir. Mağara resimlerinde ise görünenin ardındaki dış dünya gerçeklerini idealar olarak görmekteyiz.

3.2. Leonardo da Vinci, Hieronymus Bosh, Caravaggio'da Zihin ve Gerçeklik

Leonardo da Vinci çağının en büyük ressamlarından biri olmakla kalmayıp aynı zamanda günümüz tıbbının hâlâ faydalandığı anatomi çizimlerini de ilk yapan kişi olarak tarihe geçmiştir. İnsan kafatası kesimleri yaparak çalışmış, aynı bir nörolog gibi beyni ve işleyişini anlamak istemiştir. Bu noktada aslında resim ve bilim öyle bir çarpışma yaşamıştır ki işte bu durum Leonardo'yu aynı zamanda tarihe bir deha olarak aktarmıştır. Ona gelene kadar beyin, zihin ve gerçeklik konuları sadece fikrinsel, felsefi bir alan iken, onunla birlikte bu konular tıbbi bir alanın da konuları olmuştur.

Leonardo insan ve hayvan anatomisini, çürümek üzere olan cesetler üzerinde araştırmış bir ressam olarak tanınır. Yaşadığı zamana göre, yaptıkları kilise tarafından yasadışı

bulunmaktaydı. Yıldızının parladığı dönemlerinde, Papalık Roma'sında, Alman teknisyenlerinden biri onun kadavra incelemelerini Papa'ya ihbar etti. Ancak Leonardo'nun yaşamıyla ilgili çok fazla efsanevi olay anlatılmaktadır. Kendisinin çizimlerine bakarsak eğer emin olabileceğimiz tek kadavra incelemesi bütün bir insan kadavrasından eksiksizce belgelenmiştir. Maria Nuova Hastanesi'nde ölümünü beklediği 100 yaşında bir erkek vücudu üzerinde gerçekleşen bu kadavra incelemesi (Leonardo'nun çizim sayfalarında kullandığı tabirle *vecchio*), o zamanın usullerine göre defnedilmeden önce, sanatçı tarafından üzerinde otopsi yapılmasına izin veren bir sisteme büyük ihtimalle dâhildi diye düşünülmektedir.

Leonardo'nun başka hayvan ve insan parçaları üzerinde de bu çalışmayı yaptığı kesin; ancak bunlar bütün bir vücut değildi. Leonardo'nun hayvanlar üzerinde yaptığı incelemelere de insanı tanımaya çalıştığı kadavra incelemeleri diyebiliriz. Bu hayvanların yaptığı çizimlere bakılarak kuş, ayı, at ve öküz olabileceği düşünülüyor (Kemp, 2004; s. 77).

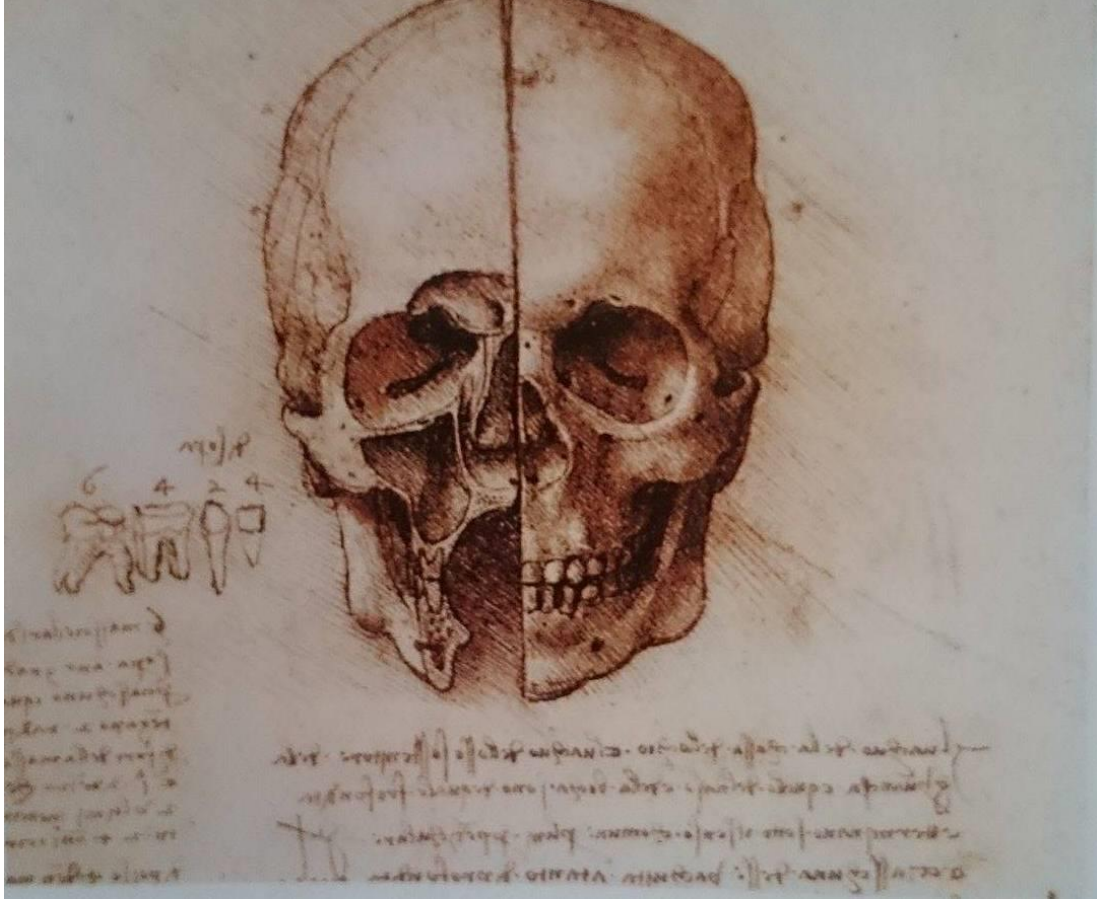
Leonardo tarafından 1489 tarihinde çizilmiş olan kafatası serileri, onun gerçekliğin peşindeki tutkusunu açıkça göstermektedir. Ona göre, doğada hiçbir canlı boşuna oluşmuş değildir ve eğer bir biçimi varsa mutlaka bir işleyişi ve işlevi de vardır bu biçimin.



Resim 3.3. Leonardo da Vinci, *Beyin Fizyolojisinin İncelenmesi*, kağıt üzerine kahverengi mürekkep kalem, 1508

Kafatasındaki tüm girinti ve çıkıntılar kendisi tarafından ne işe yollarıyla ilgili bulmasıydı. Beyin, imgelem ve iletişim sisteminin merkeziydi. Bu sistem aynı ordudaki sisteme benziyordu. Askerlerin subaylarının emirlerine uyması gibi sinir dalları, sinir şeritlerine hizmet ediyor, subayların komutanlarının emirlerine uyması gibi sinir şeritleri de sensuscommunise (sağduyuya) hizmet ediyor ve bu durum sensuscommunisün zihne ya da ruha uyması olarak devam ediyordu. Sistem duyulardan aldığı bilgiyi beyne iletliyordu. Ressam ise, gördüğü dünyanın yeniden yaratıcısıydı. Bir sinir ağı algıladıklarını yüze ve uzuvlara iletiyor, bunlar ise mimik ve jest olarak biçimleniyordu. *Son Akşam Yemeği*'nde

İsa'nın ihânete uğrayacağını duyan masum Büyük Yakup şaşkın bir şekilde, kollarını havaya kaldırırken, suçunu bilen Yahuda gerilip, boğaz tendonlarının ortaya çıkmasına neden olur. Leonardo'ya göre insanoğlu tam bir kas ve sinir makinesidir (Kemp, 2004; s. 81).



Resim 3.4. Leonardo da Vinci, *insan kafatasının önden sagittal kesitli anatomi çalışması (detay)*, kağıt üzerine kahverengi mürekkep kalem, 1489

Bu noktada insanı bir makineye benzetmek hiç de tuhaf değildir. Örneğin zihnin görme sistemi ile fotoğraf makinesinin görme disiplini karşılaştıracak olursak bunu hemen anlarız.

Görüntünün oluşması bir çeşit form değiştirme sürecidir. Dış dünya nesnesi ister canlı olsun ister cansız, önce göz aracılığıyla beyne gider ve zihnimize artık başkalaşmış soyut bir resme dönüşür. Burada soyut derken dış dünya nesnesi olmayan demek istenmiştir. Bu görüntü artık hem nesnel olan hem nesnel olmayan dünyanın alanındadır ve bununla birlikte yepyeni bir alandır burası (Yılmaz, 2013; s. 22).

Göz oldukça karmaşık yapısına karşın son derece basit bir şekilde çalışır. Gözün arkasında bulunan bir doku alanı olan retina, ışığı alır ve beyne ulaştırır, zihnin anlayabileceği bir biçime getirir. Işığı alan yüz milyon kadar hücre bu inanılmaz olayı gerçekleştirir. En bilinen adıyla bu hücrelere çomak ve koni adları verilmektedir. Bu hücreler titrek bir tüyle iletişim kurar ve bu tüyler hücrelerin hareketi için kaygan bir yer oluşturur. Çomak hücreler ve konik hücreler birbirlerine genel olarak benzese bile incelendiğinde farklılıklar gösterir. Işığı emen moleküller çomak hücrede bulunur, bir çomak hücrede yüz milyona yakın redopsin görülmüştür. Redopsinlerin temel taşı proteindir. Retinanın da yardımıyla redopsinler ışığı alırlar ve vücuda gönderilen bir sinyal haline dönüştürürler. Böylece dış dünya ve iç dünyanın bağlantı kurması sağlanır (Zeman, 2006; s. 211-215).

Hücrelerin beyin yarımkürelerinin arka kısmıyla bağlantı kurması sonucunda görme olayı tam olarak gerçekleştiği için, bu beynin arka kısmındaki bölgelere görme korteksi denir (Churchland, 2012; s. 209-210).

Fotoğraf makinesi aynı insan beyni gibi çalışır. İnsan gözü yerine geçen mercek, görme korteksi yerine geçen karanlık oda bu benzerlikleri gösterir. İnsan kafatası üzerine yapılan incelemeler fotoğraf makinesinin gelişmesine öncülük etmiştir, kuşkusuz yapılan araştırmaların devam etmesi bilim yolunda daha pek çok yeni buluşu da tetikleyecektir. İster insan zihni olsun ister bir makine, işleyişi anlamak bizi aydınlatacak gerçeğe götürecektir.



Resim 3.5. Leonardo da Vinci, Ayı ayağı anatomisi (detay), kağıt üzerine çizim, 1482

İşlevselciliğin, ontolojik sorunlardan biri olduğunu belirtmiştik. İşlevselcilik görüşüne göre zihinsel bir durum karşısında fiziksel bir durum ile tanımlanmaktaydı. İşlevselcilik yaradığı tam anlaşılmasa da, resmedilerek belgelenmeliydi. Kafatasına duyduğu bu büyük ilginin en büyük sebebi, tüm duyu organlarının burada birleşmesidir. Kafatasında dikey bir kesit alındığında ortaya çıkan frontal sinüs ilk defa kendisi tarafından keşfedilmiştir. Bu kafatası incelemelerine neden olan sebeplerden en önemlisi Leonardo'nun, insanın zihinsel yetilerini beyindeki sinir merkezleri ile ilişkilendirmesidir. Bu yaklaşım, materyalizme yakın bir durumdur, aynı şey değildir ancak Leonardo'nun yaklaşımını materyalizme benzetmekte mümkündür bu durumda. Zihnin nedir sorusuna Leonardo da zihin nasıl işler cevabı verilmektedir. Nasıl işlediğini ise, aynı bir saatin nasıl işlediğini anlamak için açıp içine bakılıyorsa, zihnin nasıl işlediğini anlamak için de kafatasının açıp içine bakmıştır sanatçı. Zihnin ne olduğu sorusuna, zihin ne işe yarar sorusuyla aynı bakıyor sanatçı. Bu da demek oluyor ki, zihinsel durumlarımız, fiziksel durumlarımızla bir ve zihinsel durumlar fiziksel durumlardır. Yani insan demek bir sistemdir. Onu anlamak demek bu sistemin nasıl çalıştığını anlamak demektir. Bedendeki tüm kasların, kemiklerin ve yapıların bir işlevi vardır bu nedenle zihinsel bir durumda olmak işlevsel bir durumda olmak demektir. Çalışmalarını sadece insan kafatası üzerinde gerçekleştirmeyen sanatçı, bedeni bir sistem

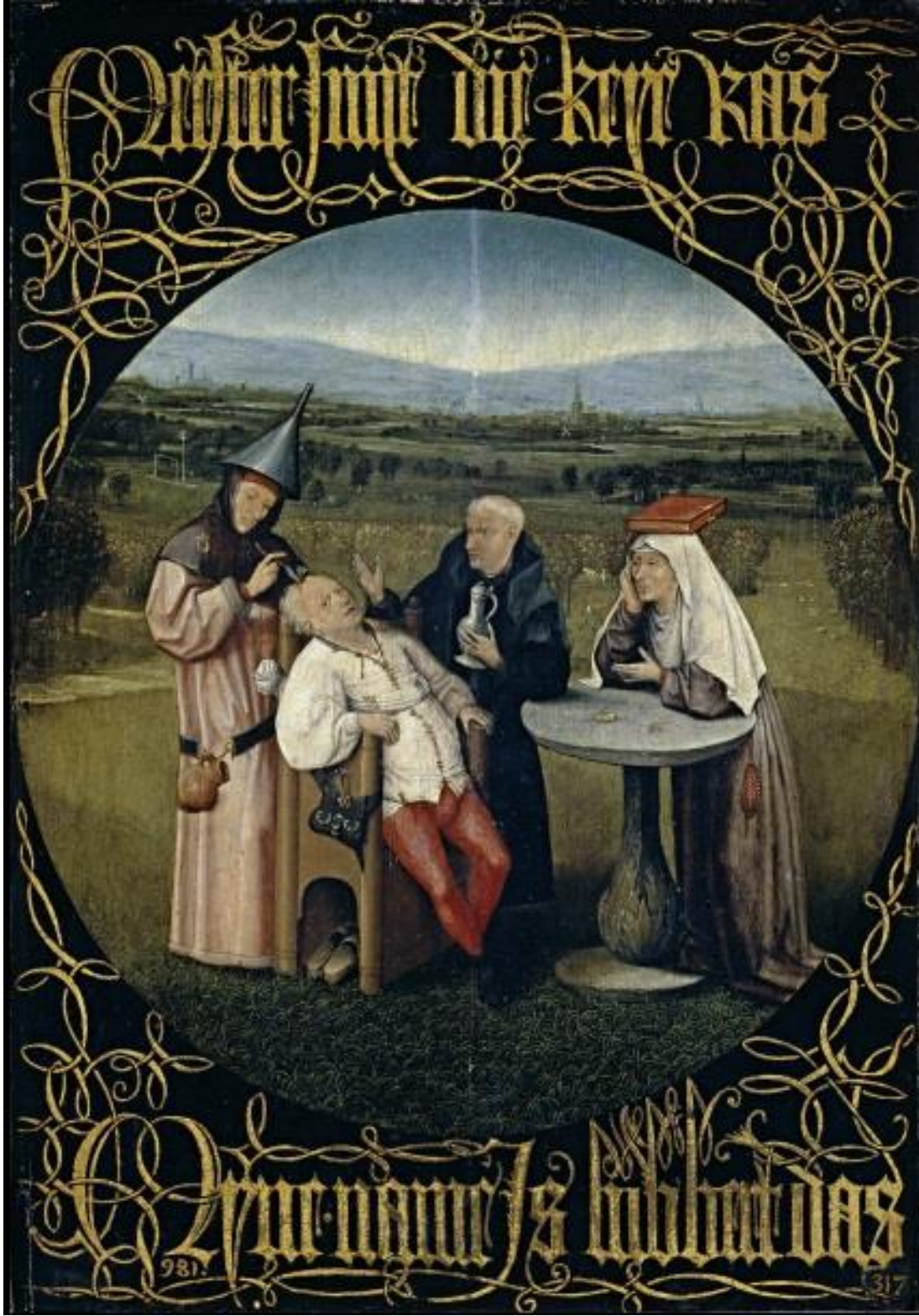
olarak görmektedir ve tüm bu sistemi incelemektedir. Hatta insan incelemeleriyle de kalmayıp hayvanlar üzerinde de araştırma yapması, doğayı dâhi bir bütün sistem olarak ele aldığını göstermektedir. İşlevsel olan her varlığın zihinsel bir durumu olabileceği fikri vardı işlevselcilikte. İşte aynı bu fikirdeki gibi, sanatçı, işlevsel olan her varlığı elinden geldiğince incelemiştir. Buna bitkiler, hayvanlar ve insanlar dâhil olmuştur. Tabii, Leonardo bu araştırmaları yaparken ben işlevselcilik görüşü içerisinde bu araştırmaları yapıyorum dememiştir. Ancak bugün yaptığı araştırmalara baktığımız zaman bunu görebilmemiz mümkündür. Araştırmalarının yönünü eleyici materyalistlere benzetmekte mümkündür yine de işlevselcilik görüşüne daha yakın durmaktadır. Çünkü eleyici materyalistler, fiziksel durumların zihinsel durumlara yol açabileceğini düşünürken, zihin durumları ve beden durumlarının birbirinden farklı şeyler olabileceğini de düşünmekteydiler. Leonardo da Vinci'de ise zihin ve beden durumunun bir olduğunu anlama çabası vardır. Bunun en büyük kanıt kendisini bu işleyişe adayan çalışmalar yapmasıdır. Ona göre gerçek demek işleyişin nasıl olduğunu keşfetmek demektir. Bunun keşfedildiği noktada gerçeğe ulaşılmış olunur. İsa'nın ihanete uğrayacağını duyan masum Büyük Yakup şaşkın bir şekilde, kollarını havaya kaldırırken, suçunu bilen Yahuda gerilip, boğaz tendonlarının ortaya çıkması gibi gerçek, *Son Akşam Yemeği* resminde tendonlarda gizlidir. İşleyiş gerçekliktir. Da Vinci'nin kendi sözleri bilime ve doğayı anlama çabasına olan yakınlığını ortaya koymaktadır. Diyor ki sanatçı; “ bilime sahip olmadan uygulamaya koyulanlar, pusulasız, dümensiz denize açılan ve nereye gideceğini asla kesin olarak bilmeyen kaptan gibidir”.

Leonardo da Vinci'den başka ressamın da bu konuyla ilgili resimleri olduğunu görmekteyiz. Bu ressamlardan birisi de Hieronymus Bosch'tur. Orta çağ'da yapılmış bir eser olan *Delilik Taşının Çıkartılması*'na bakacak olursak bu resmin, Katolik kilisesinin trepanasyon uygulamasına karşı olduğu bir döneme denk geldiği görmekteyiz. Trepanasyon, kafatası üzerine delikler açılarak beyinde gelişen hastalıkların belirlenmesi ve tedavisinde kullanılan yöntemin adıdır. Bu tedavi yöntemini tıbbi bir araştırma olarak, yani bir çeşit günümüzün nörobilim diye adlandırdığı alana ait çalışmalar olarak görmekteyiz. Deliliğe neden olan hastalığın, farklı davranış biçimlerine neden olan durumun iyileştirilmesi temel amaçtır. Bosch'un resminde anormal davranışlara neden olan beyindeki taşın, trepanasyon yöntemi ile çıkartıldığını görmekteyiz. Bosch'un bu resmi yapmasında iki temel neden olabilir: Birincisi dahil olduğu Protestan kültürüne bir karşı çıkış amacı olabilir ve bu ihtimal çok güçlüdür; ikincisi ise günümüz nörobilim alanının

ortaya çıkmasına katkıda bulunmak olabilir. Aynı zamanda bu iki neden birbirinin önemli biçimde destekleyicisi olmuştur (Tanrıdağ, 2018; s. 35-49).

Leonardo da Vinci ile aynı dönemlerde yaşayan sanatçı Bosch'un delilik üzerine başka resimlerinin de olduğunu bilmekteyiz. Bu nedenle bu *Delilik Taşının Çıkartılması* isimli resmin rastgele bir konu olmadığını anlamak zor değildir izleyici için.





Resim 3.6. Hieronymus Bosh, Delilik Taşının Çıkartılması, ahşap üzerine yağlı boya, 48x35 cm, 1475-1480

Bosch akli anlamının yoluna giden deliliği önemseyen önemli ressamlardan birisidir. İster deliliği anlatsın ister akıllı olma durumunu, onu tıbbi gelişmelerden yana, insan zihninin çalışması üzerine kafa yoran, bu meselenin ardında saklanan sosyal olayların gerçekliğine ışık tutan bir sanatçı olarak anmak mümkündür.

Bir diğer ele alacağımız ressam Caravaggio'nun, *Aziz Jeron Yazı Yazıyor* adlı eserinde, resmin bize göre sol tarafında bulunan kafatası 1600'lü yıllarda ressamlar için kafatasına duyulan ilgiyi göstermektedir. Caravaggio'nun pek çok resminde kafatası görmemiz mümkündür.

Bunun anlamı yaşamın geçiciliğini anlatmak olabilir ancak bununla birlikte bize işaret edilen başka bir konu daha vardır bu resimde. Aziz Jerome (MS 340-420) Latin kilisesi babasıydı. Başka resamlara da konu olan bu aziz, resimlerde bazen keşiş, bazen bilgin, bazen ise kilise babasıydı. Yine Leonardo da Vinci eserleri arasında da Aziz Jerome'u görmemiz mümkün. Azizlerden pek hoşlanmayan Protestanlar, Jerome'un Bakire Meryem'i yüceltmesini onaylamamışlardır. Tüm bunların nihayetinde Jerome, Katolikler için gericiliğe karşı savaşmanın bir sembolü olmuştur.



Resim 3.7. Caravaggio, *AzizJerome Yazı Yazıyor*, tuval üzerine yağlı boya, 117x157cm, 1607-1608

Caravaggio bu resimde kendisini yalnız resmetmiştir. Genellikle aziz yanında bir aslanla tasvir edilmektedir. Çünkü bir efsaneye göre, Jerome bir aslanın pençesine batan diken çıkarttıktan sonra, aslan onu terk etmez ve yanında kalır. Caravaggio'nun onu yalnız resmetmesinin nedeni ise Katolik Karşı Reformasyon hareketinin bu tarz hikayelere değer vermemesidir. Yine buradan Caravaggio'nun safını anlamaktayız. Resimde fazlalık olabilecek tek bir şey göremeyiz. Aziz sanki bir münzevi gibi resmedilmiştir, mekân oldukça sadedir. Burada münzevilik ile hayatın geçiciliği anlatılmak istenmiştir. Sanatçı, Jerome'un kafatasının konikliğini, kurukafada tekrar etmiştir. Kurukafa sanki hem bize hem azize bakmaktadır (Rynkc, 2016; s. 224-225).

Caravaggio bu eserinde, açık bir şekilde tıptan, bilimden, gelişmeden yana olduğunu bizlere göstermiştir. Leonardo da Vinci gibi onu da bu karşı çıkışıyla günümüz nörobilimine katkıda bulunanlar arasında görebiliriz. Leonardo da Vinci ve Caravaggio arasındaki fark, Leonardo'nun doğrudan bilime hizmet eden resimler yapması; Caravaggio'nun ise gericiğe bir karşı duruş amacıyla resim yapmasıdır. Yine Bosh'un da burada alıntıladığımız resmini tıbbi ve bilimsel gelişmelerden yana olduğunu anlatmak için yaptığını söylememiz yanlış bir çıkarım olmayacaktır. Bosh da, Caravaggio da Protestan kültüründendir ve kilisenin bazı yasaklarına isyan etme amaçlı bu resimleri yapmışlardır.

3.3. Klee ve Sineztezi

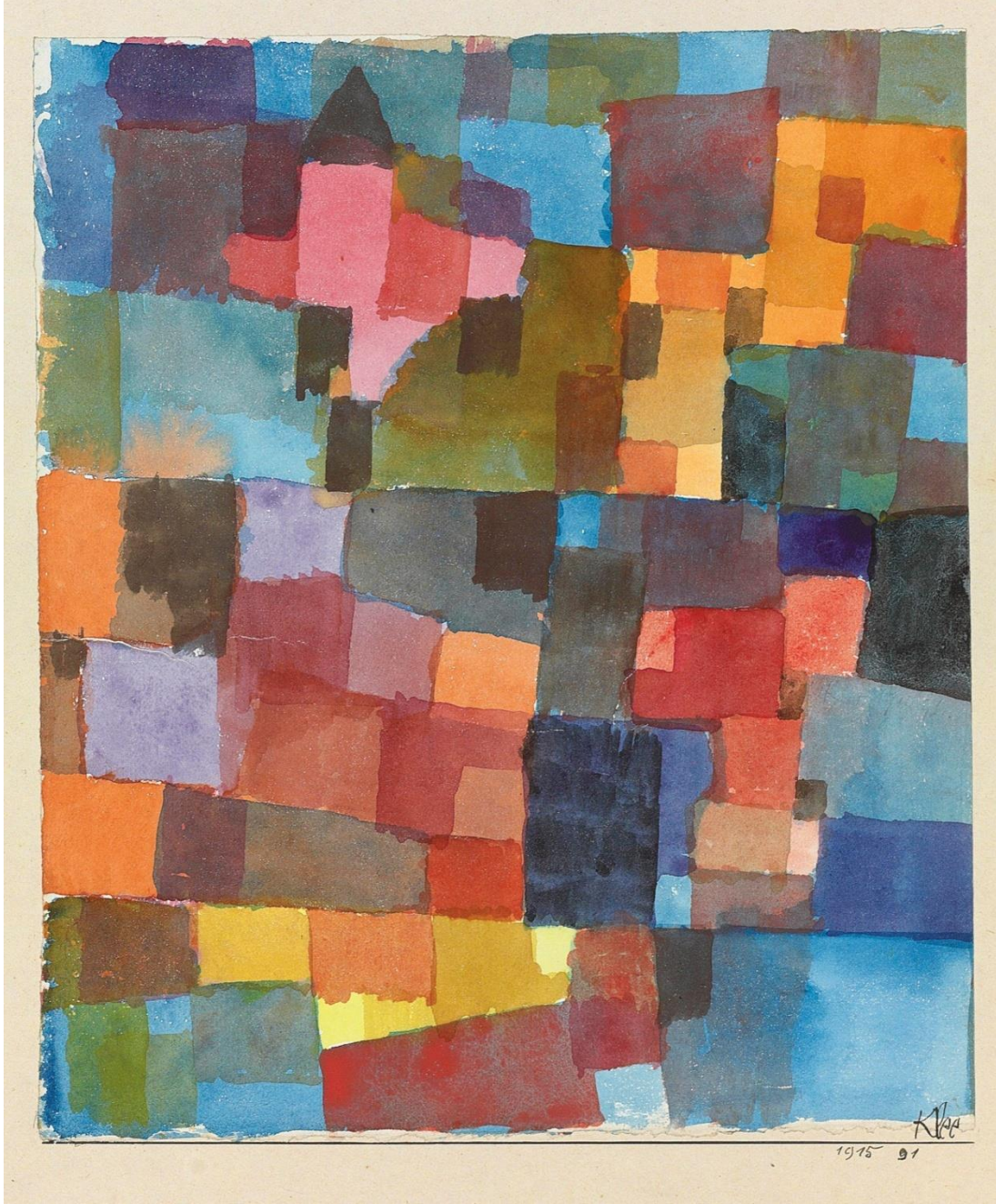
Klee'nin müzik bilgisine sahip olunmadığı takdirde elbette bahsettiği müzik ve resim açıklamalarını anlamak zor. Ya da perspektif bilmeyen birisi yine onun ders notlarından bir çıkarım yapamayacaktır. Birden çok alanı birleştirdiği için, anlatımlar karmaşık gelebilir, ancak bazı anlatımları oldukça açıktır.

Oluşturmacı biçim öğretisine göre, kısaca kavramları açıklamak gerekirse, analiz denildiğinde kimya alanındaki analiz akla gelecektir. Herhangi bir ürünün başarısı hakkında yapılacak bir araştırma için nasıl onun bileşenleri incelenecek olunursa, ya da sağlığa zarar veren bir içeceğin zararlı taraflarının anlaşılması için yine bütünü parçalara bölmek ve bileşenlerine bakmak gerekir. Bütünü parçalar oluşturur (Klee,2010; s.47).

Burada açıkça Klee görmesini nasıl yeniden örgütlediğinden bahseder. Onun için görme, Mondrian'daki gibi, biçimin dış formunu görme değildir. Onun için görme, biçimi yaratan parçaların nasıl işlediğidir. Nasıl bir mekaniğe sahip olduğudur onu heyecanlandıran. Leonardo nasıl kasları merak edip , anlamak için mekaniğini, diseksiyon yaptıysa, Klee de

formu anlamak için onu parçalara böler ve bir çeşit diseksiyon uygular, yani formu açıp içindeki renklere bakar, sesi oluşturan renkleri inceler.

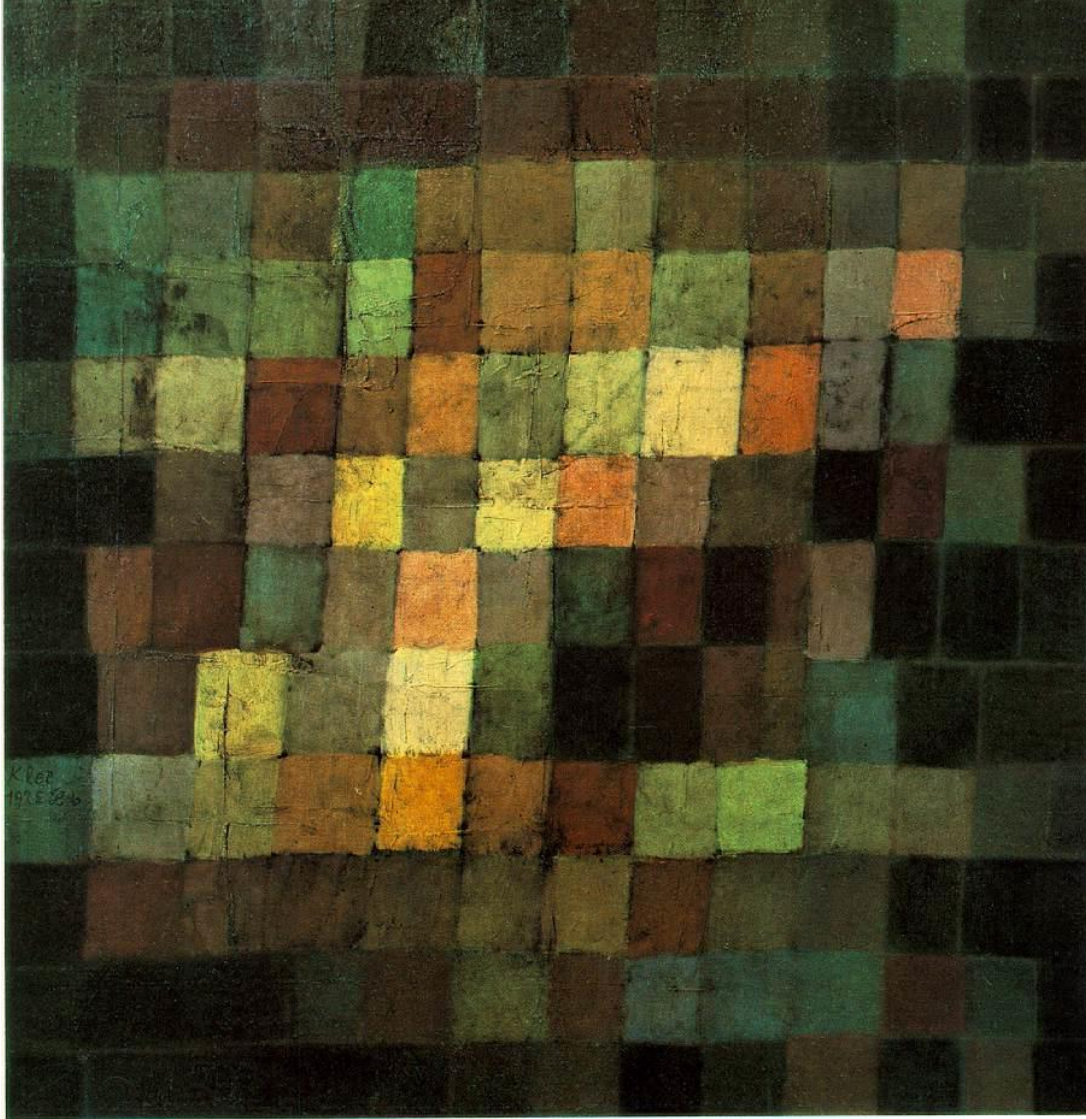
Bir yapıtın oluşum sürecinin analizi olarak anlayabileceğimiz *oluşturmacı biçim öğretisi* sayesinde resim yapıtlarını daha derinlemesine de anlayabileceğimizi söyler Klee. Kendilerine ‘oluşturmacı’ der, Klee. Hem dışsal hem içsel gereksinimlerle sanat yapıtlarını oluşturduğumuzu söyler. Bir yapıtı salt biçim olarak değerlendirmez. Çizgiden başlar anlatmaya. Çizgi bir soyut düşünme biçimidir. Bu nedenle de çizgi matematiğe ve geometriye benzer. Sayılardan önce çizgi vardı. Bugün kullandığımız tüm teknoloji çizgi sayesinde vardır. Uçan uçaklar çizgi sayesinde uçar. Çizgiden sonra noktalar oluşur. Form çizginin örgütlenmesidir diyebiliriz. Çizgiyi bireye benzetebiliriz. Çizgilerden oluşan biçimleri ise bir topluma benzetebiliriz. Klee işte bu toplumun sosyolojisiyle de ilgilenmiştir. Klee, Bauhaus ders notlarının devamında müziğe geçer. Resmin matematiği ile ilgili çokça araştırmaları vardır yine. Renklerle sayılar da onun için yakın konulardı. Aynı hesap kitapları renkler için de uyguladığını görürüz. Klee’nin, renklerle sayıları bu kadar bir görmesi aslında, sadece ona ait bir özellik değildir. Bazı insanların bir sayı gördüğüne akıllarına bir renk geldiği durumlar dahi vardır. Bir dokunun bir duygu yaratması, bir sayının bir his uyandırması da yine bu ilginç durumlara eklenebilir.



Resim 3.8. Poul Klee, *Oda Mimarisi*, kağıt üzerine suluboya, 77X121 cm, 1915

Nörolog Ramachandran bu durumu sinestezi (birleşik duyu) ile açıklıyor. Birleşik duyu problemi olanlar üzerinde yaptığı deneylerle ilgili deneyimlerini şöyle anlatıyor; Ramachandra'nın Francesca isimli deneği, ne zaman gözlerini kapatıp bir dokuyu algılamaya çalışsa, bu dokunun kendisine bir duyguyu ima ettiğini söyler: Kot kumaşı, büyük üzüntüyü, İpek, dinginlik ve huzuru, portakal kabuğunun ise şok duygusunu çağrıştırdığını söyler. Öte yandan Mirabelle'se, siyah mürekkeple yazılmış dahi olsalar, rakamların bir renge denk geldiğini söylüyor. Zihninde bir telefon numarası hayal ettiğinde, sayılarla birlikte bir renk yelpazesi canlanıyor, hatta bu sayede telefon

numaralarını daha kolay hatırlayabiliyor. Esmeralda ise piyanodan bir ses duyduğunda bir renk görüyor gözünün önünde. Örneğin, diyezli ses gözlerinin önünde mavi renkler oluşturuyor. Başka seslerse başka renklere denk geliyor ve böylece daha becerikli bir şekilde icra ediyor müziğini. Ramachandra'nın bu denekleri için hasta ya da deli demek çok doğru olmaz. Bu aslında herkeste düşük düzeyde olan ancak bu deneklerde çok üst düzeye çıkmış olan bir durum.



Resim 3.9. Klee, *Siyah Üzerine Soyut*, karton üzerine yağlı boya, 15x15 cm, 1925

Ramachandran bu durumu sineztezi olarak adlandırıyor. Birleşik duyu problemi olanlar dış dünyayı, gerçeğe hayal arasında gidip gelen yepyeni bir mecrada algılıyorlar. Ramachandran, bunun üzerine yedi rakamını gördüğünde güçlü bir biçimde kırmızı rengini de göngören bir hastası üzerinde pek çok deney yapıyor ve beynimizde sayı ve renk

bölgesinin birbirine çok yakın olduğu için bunların oluştuğunu anlıyor. En yaygın birleşik duyu türü sayı ve renk üzerinden, beyindeki sayı ve renk bölgesindeki oluşmuş olan çapraz bir bağlantı ile bir sayı gördüğümüzde bir renk oluşuyor zihinde ya da gözlerin önünde (Ramachandran, 2015; s. 113-116).

Klee'nin de birleşik duyu problemi var mıydı bilmiyoruz, belki de hepimiz bir parça sinestezikiz. Özellikle sanatçılar ve ressamlar. Örneğin Picasso için barış, beyaz bir güvercindi. Matisse'in kadınları maviydi. Dali'nin saatleri eriyordu. Klee için renk ve sayı çok yakın şeylerdi. Tuvalinin bir kısmına koyduğu mavinin karşısına ne renk koyacağını sanki tartarak karar veriyordu. Bu durumda nöroloji bize Klee'nin resimlerini anlamamızda yardımcı olabilir.

3.4. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak* isimli resminde, çıplak bir figürü, merdivenin başından sonuna kadar inişinin ardışık anlarıyla resmetmiştir. Bu görüntü seri çekim fotoğrafları anımsatmaktadır. Aynı zamanda bir video kayıt gibidirler. Resmin durağanlığını yıkan bu eser, doğal bir yapının devinimini mekanik bir işleyiş gibi sunmaktadır. Bu tavrı ile sanatçı, insanı mekanik bir yapı gibi ele alırken aynı zamanda, fotografik etkiyi ve video etkisini kullanması ile de yine resme de mekanik bir yaklaşımda bulunmuştur.

Bu resminden sonra da sanatçının daha çok göze hitap eden resim alanından ayrılıp düşünsel bir alana geçiş yaptığı farkedilir. Sanki görme eyleminin beyinsel bir süreç olduğu üzerinde durmaktadır sanatçı. *Merdivenden İnen Çıplak* bunun için atılmış bir çılgılık gibidir. Görmenin zihinde seri bir video kaydı gibi olduğunu anlatan resim aynı zamanda görme işleyişinin gözle değil, beyin korteksiyle ilişkisini de anlatmaktadır. Zihindeki video kaydına benzeyen kayıt *Merdivenden İnen Çıplak*'tır.

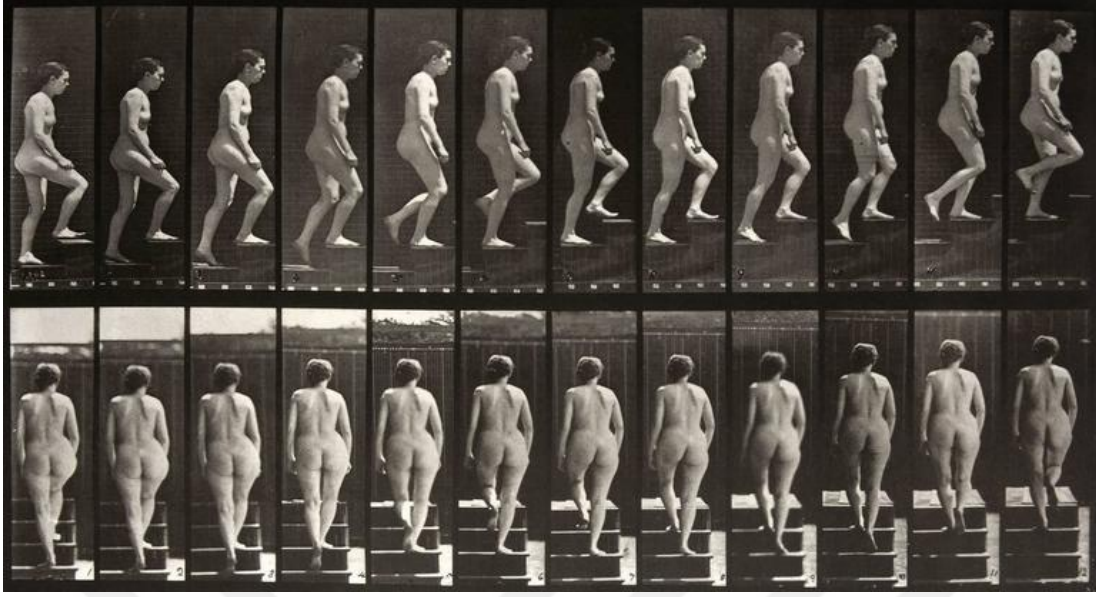
Picasso, "aramak bir şey ifade etmez, önemli olan bulmaktır", demiştir. Duchamp da arayış yolunda Picasso gibi bulan bir sanatçıdır. *Merdivenden İnen Çıplak* resmi, Paris'te açılan bir sergide reddedildi ve Duchamp için artık kendi sanatına dair bir yol ayrımı oluştu. Ya kübizimde ilerleyecek ancak Picasso'nun gölgesinde kalacaktı ya da kendi yolunu bulacaktı. Ayrıca gelecekçilerin resim anlayışlarından izler barındıran resimde rengin öne çıkmasının yerine, biçimsel bir öne çıkış bulunmakta, hem mekan hem figür parçalanmaktadır. Bir devinimin anlara bölünmüşlüğü de, yine gelecekçi bir anlatımdır.

Ancak bu benzeyiş biçimseldir çünkü gelecekçilerin makinaları oven yaklaşımını Duchamp'ta göremeyiz. Bu anlatımın asıl referansları Mubridge ve Mrey'in fotoğraflarıdır (Yılmaz, 2013; s. 162-163).



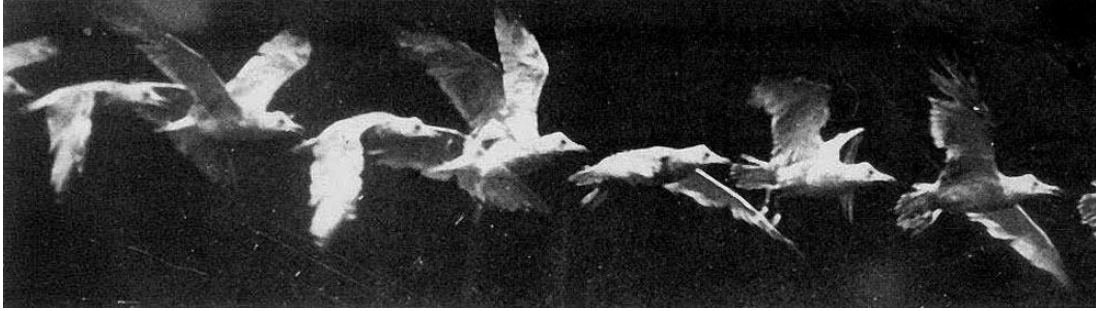


Resim 3.10. Duchamp, *Merdivenden İnen ıplak*, tuval üzerine yağlı boya, 146 x 89 cm., 1912



Resim 3.11. Edward Muybridge, *Merdivenden İnen Kadın*, 1887

Muybridge, deneysel fotoğraflarını çalışırken atların ve insanların ardışık fotoğraflarını çekmeyi başardı. Bir devinimin farklı anlarını aynı karede topluyordu. Duchamp da ondan etkilenerek bir devinimin farklı anlarını üstüste resimledi. Muybridge, Marey ve Duchamp devinimin peşindedir.



Resim 3.12. Etienne Jules Marey, *Uçan Pelikan*, 1882

Zihnimiz de devinimsel imgeleri saklar ve yenilerini üretir. Rüyalarımız buna verilecek en iyi örnektir. Zihin sürekli akışkandır. Hep yeni bir imajla dolar ve hiç bir zaman durağan bir yapıya sahip değildir. Resmin sabit bir görüntü olması zorunluluk değildir.

3.5. Neden Bu Bir Pipo Değildir?

Magritte hem felsefi bir şey söyler hem de ressamdır. Bu durum onun resmine yazıyı almasına neden olmuştur. Yazı dili ve resim dili arasındaki çelişki ressamın yaratıcılığını arttırıyordu, resimde de maddesel sorunlarla çok fazla ilgilenmiyordu. Amacı boyanın estettiğini yaratmak değildi.

Yazı dilinin resim üzerindeki üstünlüğü, Magritte için, resmin sadece kendi içinde bir gelişim göstermesine duyduğu ilgisizlik yüzünden daha baskın gelmişti. Dönemi eleştirmenleri tarafından bu tavrı bazı kaygı veren tartışmalara yol açsa da Magritte bir ressam gibi değil de, bir filozof gibi davranır. Martin Heidegger'e, Jean Poul Sartre'a ve Michel Foucault'ya hayranlık duyuyordu. 1960'ların ortalarında Magritte, Foucault'un *Sözcükler ve Şeyler* kitabını okumuştur. Aynı zamanda New York'ta açtığı bir sergisine *Sözcükler ve Şeyler* adını vermiştir. Sözcükler ve şeyler arasındaki ilişki defalarca kez Magritte resimlerinin konusu olmuştur. Aynı zamanda Foucault ve Magritte arasında mektuplaşmalar bulunmaktadır. Ütopyanın hayâli yolunun karşısında duran Foucault ve Magritte, heterotopi haritacıları olarak, sözcükleri ve şeyleri, hem yan yana hem karşıtlık içinde birbirine tutturarak dili eleştirirler. Foucault bunu, tarihsel-bilgi kuramsal olarak gerçekleştirirken, Magritte resimleriyle, görsel bir dil ile gerçekleştirir. Magritte için bu yüzden resim dünyasının filozofu denebilir. İkisi de Saussure'ün gösterge, gösteren ve belirtilen nesne ya da kavranan arasındaki bağı incelerler. Saussure'cü dilbilimde sözcükler şeylere rastlantısal bir şekilde bağlanırlar. Sözcüklerin tek başına değil, bir bütün halde dilin içinde olan parçalar olarak anlamları vardır. Pipo resmine, bu bir pipo değildir denirken, bir pipo resminin, piponun kendisi olup olmadığı söylenmektedir. Burada bu karmaşa peki neden bu kadar önemlidir. Çünkü dil ve gerçeklik arasındaki bağı araştırması bakımından bu karmaşa eski bir tartışma konusudur. Özellikle Babil'deki karmaşadan sonra sözcükler ve şeyler birbirine girmiştir. Ancak yine de sözcük ve anlam arasındaki bağ tamamen kopmamıştır. Aydınlanma filozofları da sözcükler ve şeyler arasındaki bağa dikkat çektiler. Yine Hristiyan dini vahyin dilsel yolla gelmesiyle dile büyük bir anlam yüklemiştir. Saussure'cü dil felsefesinde aynı konunun işlendiğini görmekteyiz. Magritte resminde görüntüler, herhangi bir model ya da kökene benzemez. Bir şeyi başka bir şeye benzettiğimiz zaman, benzettiğimiz şeyi yüceltmiş, onu daha gerçekçi kılmış oluruz, öbürünü kopya kılmış oluruz. Geleneksel anlamda resim sanatı, perspektif ve modelden yararlanması bakımından köklere bağlı kalmıştır. Gerçeküstücü ressamlar modelden faydalanmazlar, görsel bir anlatımın içine dilsel bir anlatım kattığı için Magritte resminde

bu durumu bir üst seviyede görebiliriz. Bu resim şu şeyin resmidir demek aslında tüm bunların bir anlatımıdır. Modern sanat ile birlikte resim kendisinden başka bir şey değildir ve de dilden bağımsızdır. Benzeyişe dayanmak zorunda değildir. Tabii, burada öne çıkan resim soyut resim iken, Magritte resminde gerçeküstüçülük olarak kendini göstermiştir. Foucault benzeyiş ve andırış üzerinden Magritte resimlerini anlatır. Benzeyişte modele bağlılık varken, andırışta model artık kaybolmuştur. Andırışla gelen farkların güzelliğine işaret eder Magritte'in resmi. Bu resimde bizi asıl yanıltan resim ve yazı arasında kurmaya çalıştığımız bağıdır. Gördüğümüz form apaçık bir pipodur, yazı ise tersini söylemektedir. Magritte bu konuda iki tane resim yapmıştır. İlk çizim 1926 tarihlidir. İki resme de bakmak konuyu daha da aydınlatacaktır. Özenle çizilip boyanmış piponun altında yine çok özenle yazılmış "Bu bir pipo değildir" yazısı vardır. Aynı pipo ikinci resminde altında aynı yazıyla bulunmaktadır; ancak bu sefer boyanmamış sadece desen olarak vardır ve etrafında bir çerçeve, çerçevenin yerleştirildiği bir şövale bulunmaktadır, şövalenin bir mekânın içinde olduğunu belli eden zemin çizgileri mevcuttur. Tüm bunların üzerinde ise havada asılıymışçasına duran büyük bir pipo vardır (Foucault, 2005; s. 7-21).



Resim 3.13. Rene Magritte, *İmgelerin İhaneti-1*, tuval üzerine yağlı boya, 62x80cm, 1929

Bu iki resme baktığımız zaman Kosuth'un sandalyesini de akla getirmek mümkündür. Sandalyenin kendisi, fotoğrafı ve resminin birlikte düzenlenişinde olduğu gibi, Magritte resminde de bir resmin içinde hem piponun resmi hem kendisi bulunmaktadır; tabii, aynı zamanda bunlar bir resmin içinde olduğu için şöyle de denebilir, burada piponun resmi ve piponun resminin resmi bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak şöyle bir yorum yapmak mümkün müdür: Kosuth'un çalışması, Magritte'in resmini anlamamızda rehberlik edebilir mi? Ya da böyle düşünülürse ortaya nasıl bir sonuç çıkar? Foucault'un *Sözcükler ve Şeyler* kitabından da yola çıkarak, Magritte ve Foucault arasındaki etkileşimi de hesaba katarak diyebiliriz ki sözcükler ve şeyler anlamsal olarak birbirinden ayrı şeylerdir. Onları birbirinin içinde aramamız anlamsızdır. Çünkü her şeyden önce bir piponun, birisi için olan anlamı ile bir başkası için olan anlamı arasında değişimler olabilir. Bu durumda bir şeyin sözlük anlamı o şeyi tanımlaya yetmeyecektir. Sanat devreye girdiğinde, gördüğümüz dünyayı yeniden biçimleyen sanatçı için biçimlerin anlamları kendisi için şekillendiği gibi izleyici için de yeniden oluşacak ve böylelikle oluşan yeni dil üzerinden izleyici ve sanatçı konuşmaya başlayacaktır.



Resim 3.14. René Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, kağıt üzerine çizim

İmgelerin İhaneti resmine bir çeşit çözülmüş kaligram denebilir. Kaligramlar metin ve figürü birbirine iyice bağlar. Formun yarattığı mekan içine yerleşir sözcük ve artık onun boyunduruğu altındadır. Onu tanımlamaktan başka bir şey söyleyemez. Bu çözülmüş kaligramda ise sözcükler artık formu yadsımaktadır. Bu bir pipo yağmur ya da kuş olsun,

metin onu anlattığı andan itibaren, yağmur kurumuş, kuş uçmuş, pipo içilmiş olabilir. Görünen ve okunan arasındaki uzaklık artmış olur böylece ve o şey görüldüğü zaman susar, okunduğu zaman ise görünmez olmuştur (Foucault, 2005; s. 22- 26).



Resim 3.15. Kosuth, *Bir ve Üç sandalye*, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı, 1965

Dilbilimin herhangi bir çıkış noktasının doğruluğuna varma çabası olanaklı değildir. Birbirine kesişimi olan beş ya da altı doğru vardır. Tek bir veri ile de hepsine ulaşmak mümkündür. Biçim ile anlam arasındaki ayırım, yani dilde bilince bağlı olan iç olgular ile dışsal olan nesnel dünya arasında bir ayırım vardır. Bu ayırımı yaparken düşünceleri ya da biçimleri sınıflandırma yasası, iki tarafın kesişim noktasını hiçe sayar. Dilbilimcilerin ele aldıkları ögeler, hem karmaşık hem de karmaşıklıkları içinde kendi içlerinde tam bir birlik oluşturmayan ögelerden yola çıkarak sınıflandırma olanağının bulunmadığı durumlardır. Örneğin, hava gibi; havanın içinden oksijen ve azotu çıkarırsak hava hava olmaktan çıkar, sözcüğün sözcük olmaktan çıkma ihtimaline benzer bu. Kuşkusuz hava iki ögesi de maddi olan bir yapıdır, sözcük ise bir diğer ögesi zihinsel olan bir yapıdır. Ancak burada söylenmeye çalışılan anlamla birlikte göstergenin de bir bilinç olgusu olduğudur. Bu durumda özdeşlik, dilbilimsel araştırmanın başvurduğu tek olgudur. Dilbilim duyulara bağlı verilerden yola çıkan diğer biçimlerin karşısındadır. Ağızdan çıkan bir ses, (mer) sesi

üzerine düşünecek olursak mer sözcüğü bir anlam yüklediğimiz sürece bu sözcüğün bir dil olması söz konusu değildir. Bu durumda sadece duyuya hitap eden herhangi bir sözcük yoktur. Yani bir dilsel kendibaşınalık diye bir şey yoktur. Olguların karmaşa ve birleşiminden doğan göstergeyle gösterdiği şey arasında da ortak nokta yoktur. Eğer gösterge ve düşünceleri sınıflandırmaya kalkarsak, elimizde iki dilbilgisi oluşur; biri düşüncenin, diğeri ise göstergenindir ve ikisi de eksik kalır. Dil problemini bir ontolojik sorun olan dualist görüş açısından değerlendirecek olursak, dili bölen ikicilik, yani ses ile düşünce arasındaki bölünme, sesçil ve zihinsel diye ikiye ayırma değildir. Bu konuya bakmanın en kolay olduğu gibi olayları yanlış değerlendirmeye de kolaylıkla yol açabilir. Asıl ikicilik, kendisi olan bir sesçil olgu ile gösterge olan sesçil olgu arasındaki kopukluktur. Zihinsel olarak anlam ile fiziksel olarak ses diye ayrılmaz. İki ayrı alan vardır, biri içsel olandır ve burada hem anlam hem de bir gösterge vardır, dışsal olan alanda ise gösterge vardır yalnızca; çünkü bizim için gösterge, sestem başka bir şey değildir (Saussure, 2014; s. 33- 37).

Bu durumu zihin felsefesinde gördüğümüz ontolojik soruna benzetebiliriz. Ontolojik sorun zihin ve beden sorunu üzerinden tartışmasını yürütüyordu. Bir ontolojik tartışma olan özdeşlik kuramı zihin faaliyetlerimizi, fiziksel durumlara, yani maddeye indirgiyordu. Saussure'da ise anlam yine zihne indirgenmektedir. Ya da davranışçılarda gördüğümüz gibi gerçeklik ya da anlam, kişiden kişiye göre değişmektedir. Gösteren gösterilene işaret ediyor. Gösteren bir ses ve tek başına bir anlamı yok bunun. Duyulan sesler ancak kişinin kafasındaki imgelere onu yönlendiriyorsa o zaman anlamlar oluşmaya başlıyor. Anlam nerededir o zaman? Zihin nerede? Aslında her gösterilen bir gösterendir. Gösterenler başka gösterilenlere gönderiyor. Örneğin Türk Dil Kurumu pipo sözcüğünü iki ucu açık küçük boru olarak açıklıyor; ancak boru sözcüğüne bakarsak yine onun karşısında da bir yerden, başka bir yere sıvı ya da gaz aktarmaya yarayan herhangi bir silindir yapıyla karşılaşabiliyoruz. Bu durumda nesne borazan ya da soba borusu da olabiliyor. Pipo ya da soba borusunu ele alırsak eğer, her iki kavramı da açıklayacak başka sözcükler vardır yine. Örneğin, eski dilde borunun karşılığını açıklayan sözlükler bulabiliriz. Anlam sadece bir sözcük; anlam diye bir şey yok. Kendi içinde bulunduğumuz kültürel yapılar var; dogmalar, ideoloji ve gelenekler var. Bunlar bir de sistematik oldukları için çeviriye uğruyorlar. Türk dil kurumu sözlüğünde arapçadan gelen eski bir kelime olan nefir, boynuzdan yapılmış bir tür çalgı olan borudur. Bir zamanda başka bir anlama gelen gösteren, bir başka zamanda başka bir anlama da gelebiliyor. Anlamın sabit olmadığını

görüyoruz. Gösterilenler değişir kaymaya uğrar. Sürekli bir anlamaya çalışma içindedir insan ama bu anlama asıl gerçekliğe bir türlü ulaşamaz. Bir dönem anlamın gösterilende olduğu düşünülüyorken, aynı şekilde zihin nerdedir diye düşünülüyor. Dil ve zihin felsefesi bir şekilde aynı sorular kaynağından beslenmektedir. Dil zaman içinde de değişen bir durumdur. Günümüzde artık gerçeklik parçalanmış, lokal gerçeklikler var. Farklı davranışların getirebileceği doğru yaşamlar var., gerçeklik bir değil. Farklı kültürler bizi farklı şekillendiriyor, mutlak bir gerçekliğe bakamıyoruz artık. Sanat böyle olmak zorunda değil, güzel böyle olmak zorunda değil, gerçek herkes için değişebilir. Bu durumda içinde yaşadığımız kültüre, geleneklere, coğrafyaya, zamana ve inanışlara göre, bu resimdeki pipo, bu bir pipo değildir cümlesi ile uyumlu bir hale geliyor. Bu resim, aynı zamanda bir tablonun üzerine yapışmış pigmentlerdir; orada sadece tuvalin üzerinde pigmentler var ve gözlerdeki hücreler bu yapıyı algılıyor. Bir pipo imgesi bu sadece, bir pipo değil. O bir gösteren, baktığımız şeyin bir resim olduğunu unutuyoruz. Gördüğümüz bir nesne, üzerinde sadece boyalar olan bir gösterenden başka bir şey değil; eğer biz bir anlam vermiyorsak tabii. Tüm bunlar zihin ve beden sorununa bir göndermedir. Magritte'in bu resminde anlam zihindedir. Gösteren yani pipo, sadece kendisi bir pipo değildir; eğer ona zihin bir anlam vermiyorsa. Burada zihin anlam, beden ise pipo olarak düşünülebilir çünkü optik olarak algıladığımız formu zihnimizde anlamlandırırız. Arada hiçbir bağ olmadığı söylenemez, birlikte bir macera içindedir form ve imge. Salt formun bir krallığı yoktur, aynı zamanda tek imgelere gönderme yapabilecek durum form değildir; sözcükler de vardır ve sözcükler ile formlar farklı göndermelerde bulunabilirler, aynı konu üzerinde bile.

3.6. Bilinç ve Jakson Pollock

Soyut dışavurumcu ressam, Jackson Pollock, yaptığı eylem resimlerini, Ocak 1948'de ilk kez sergiledi. Bu resimler, ressamın yere serdiği tuval bezleri üzerine boya kutularından ya da bir ölçekten boyayı saçarak, damlatarak yaptığı resimlerdi, daha sonra da bu bezleri şaseye geriyordu. Kumaşın üzerinde oluşan izler, üzerinde gezindiği resme farklı açılardan yaklaşan ressam vücudunun hareketlerini kaydediyordu sanki. Beyin, göz ve zihin birbirinin içinde kayboluyordu. Resim artık bir şeyin temsili değil de ressamın hareketlerinin kaydını yapan bir videonun pek çok karesinin üst üste binmesinden oluşmuş tek bir kareye dönüşmüştür (Lynton, 2015; s. 30).

Ed Harris'in yönetmenliğinde çekilen 2000 yılı yapımı *Pollock* isimli filmde Amerikalı bir sanat koleksiyoncusu olan Marguerite Guggenheim kendisinden, ona sergi açabilmek için resimler istediğinde, Pollock'un günlerce hiçbir şey yapmadığını görürüz. Günlerce tek bir resim yapmaz. Öylece bekler. Sanki bir dolum halindedir. Son gün kendisini bir odaya kapatır. Oturur bekler bekler...

Sanki hala bir itici gücün gelmesini beklemektedir. Sonra birden ayağa kalkar ve resim yapmaya başlar, sanki çıldırmış gibidir. O kadar hızlı resim yapıyordur ki bu resim yapma hızını edebiyattaki bilinç akışı tekniğine benzetmek mümkündür. Eline gelen bütün biçimler aniden dökülürmek ister sanki. Bu, aklına gelen bütün kelimeleri üzerine hiç düşünmeden bir kâğıda yazan gerçeküstücülerin tekniğine benzer. Bilinç akışı tekniği denmekte bu tekniğe Pollock sanki bilinç akışı tekniğini resme uyarlayan ressamdır. Bu noktada boyayı damlatması bir zorunluluktur. Bu daha hızlı olmasını sağlıyordu. Bu düşüncelerin ya da biçimlerin kendiliğinden akışına bir set vurmuyordu. Önceden planlamıyor, plansız bir şekilde resme başlıyordu. Çünkü elinden çıkıverecek biçimlerin önünde planın da bir engel oluşturmasını istemiyordu. Bu durumda fırlatmanın ve tuval üzerinde iki ayağı üzerinde resme çıkmanın da Pollock için bir zorunluluk bir gereksinim olduğunu görürüz. Damlatmak için en uygun yol, tuval üzerinde iki ayağının üzerinde yükselmektir. Bezi tuvalden ayırmak gerekliliktir, çünkü varoluşunu resmin içine dâhil etmek istiyordu. Resimleri için büyük bir varoluş sorgulamaları diyebiliriz. Resmi tuvalden ayırıp onun içine dâhil olarak, resim ve kendisi arasındaki sınırı kaldıran sanatçının resimleri için hem postmodern hem de kullandığı primitif sembollerden de yola çıkarak ilkel bir dışavurumun mükemmel kaynaşması diyebiliriz. Hem ilkel benliğine sağlam bir şekilde basar hem daha güçlü ilerleyebilmek adına iki ayağının üzerine basar sanatçı, kendini resme dahil ederek aynı zamanda yine resmin perspektifine dahil eder kendini.



Resim 3.16. Jackson Pollock, 31 numara, sunta üzerine yağlı boya, 530. 8 x 269, 5 cm, 1950

Resim alanında ortaya çıkan perspektif fikri felsefede nasıl gelişmiştir diye bakacak olursak, 17. yüzyılda sonsuzluk varsayımının felsefede yüksek bir etkisi olduğunu görüyoruz. Pascal bu sonsuzluğun mutsuzluk verici bir durum olduğunu söylüyor. Filozoflar ve yeniden canlanan stoacı felsefe de bundan bahsediyor. Sonsuzluk içinde kaybolmuş, kırılğan bir insan. Yüzyıl savaşlarıyla kırılan insan sonsuzlukta kendini bir kırıntı gibi hissediyor. Descartes ile birlikte bu sonsuzluğun içindeki bireyin nasıl odak noktası olabileceği fikri ortaya çıktı. İnsan düşündüğü sürece bu sonsuzlukta odak noktası olabilecekti. Sanki bir kaldıraç olmuştu düşünce. Düşündüğü ölçüde insan sonsuzluğun karşısındaki terazide ağırlığı kendi tarafına çekebilecekti. Descartes cogito'dan yola çıkıyordu. Ne kadar geri gidebilirim ki evrenin sonsuzluğundan en uzağa çekilebileyim. Bunun için de kuşku yöntemini kullandı. Her şeyden kuşku duydu. Öyle bir noktaya geri çekilmeliyim ki artık kuşku duyulacak bir yer kalmasın düşüncesi ile geri çekilmeye başlar. Bunu Descartes'in sonsuzluğa gösterdiği bir tepki olarak görebiliyoruz. Bu arada 17. yüzyılda Antonie van Leeuwenhoek mikroskopu bulmuştur ve sonsuzluğun aynı zamanda tersine yani küçülerek bir yere gelindiği fikrinin gelişmesine neden olmuştur. Göksel cisimlere doğru giden bir makro sonsuzlukla birlikte acaba bir mikro-sonsuzluk var mıydı? Çünkü suya bir mikroskopla baktığımızda pek çok organizma görüyoruz. Leibnez "sonsuz küçüklükler" hesabını ortaya atmıştır. Makro sonsuzlukla baş etmenin yollarını Kartezyen yöntem, analitik geometriyle halletmeye çabalamıştır; ama barok çağda ortaya çıkan mikro yaklaşımla nasıl baş edilecekti? Sonsuzlukta küçülen çizgiler fikri eski olmasına karşın artık yeterli değildi ve yeni bir şeylere ihtiyaç oluşmuştu. Leibnez ile hem

makro hem mikro düzeye yeni bir bakış açısı geliştirdi. Descartes ile birey fikri oluşmuştu ancak eski birey bir şey miydi ve birey tek bir şey mi yoksa pek çok şeyden oluşan bir kompozisyon muydu sonsuzca karmaşık olan? Spinoza içinse birey makro ve mikro sonsuzda bir derecedir. Sonsuzca karmaşık olduğu gibi sonsuzca karmaşık olan başka bireylerin parçasıdır. Barok resminde bu sonsuz kompozisyonu görebilmemiz mümkündür (Baker – 1998; s. 3–49).



Resim 3.17. Hans Namuth, *Jakson Pollock resim yaparken*, fotoğraf, 1950

Modern resim de ise, bu sonsuzluk fikri ile baş etmenin yolunu geleneksel perspektifin yok oluşu olarak görebiliriz, peki tamamen mi yok olmuştur, hayır geleneksel perspektif yerini başka perspektif görüşlerine bırakmıştır. Örneğin, Mondrian'da bunu ağaç dallarının yavaş yavaş mikro kompozisyonlara dönüşüşü gibi görebilmemiz mümkündür. Ressama önerilen kompozisyonlar yerine ressamın kendi fikirlerini ortaya attığı, sırtını o en sağlam duvara yani düşüncelerine dayaması yine bu durumun yansımasıdır. Pollock sırtını dayamak için düşüncelerine güvenmemiştir, bilinçaltını ortaya çıkarabileceği bir duvara, plansızlığa dayanmıştır. Resimle arasına girebilecek tüm mesafelendiricileri ortadan kaldırmış. Kendi mikro perspektifini sonsuzluk diyebileceğimiz tuvale yansıtmak istemiştir. Bu resim yapma tarzına bir varoluş hesaplaşması diyebiliriz. Bunu bilinç sorununda gördüğümüz

bilinçli farkındalığımızın arka planını ortaya çıkarma çabası olarak da görebiliriz. Biz uyurken dahi çalışan bu arka planı uyanırken olabilecek en uygun haliyle, yani bir trans haliyle, plansız bir şekilde ortaya çıkarmak ister Pollock.

3.7. Gerhard Richter

Gerhard Richter'in resimleri iki farklı gruba ayrılmaktadır, bunlardan birisi fotoğraftan yola çıkılarak yapılan figuratif resimlerken bir diğer grup ise soyut resimlerdir. Foto gerçekçi üslubu ile tanınan Richter *Merdivenden İnen Kadın* isimli resmi ile, Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* resmine bir gönderme yapmaktadır. İki eser arasında benzerlikler dikkat çekse de farklar daha önemlidir. Duchamp'ın resminde figür erkektir ve perspektifin ortadan kaldırıldığı bir uzamda bulunmaktadır. Richter'in figürü ise, kadındır, merdiven ise gayet belirgindir. Duchamp'ın figürü soldan sağa doğru ilerlerken, Richter'in figürü, merdivenin üstünden aşağı doğru iner halde, sağdan sola bir harekette bulunmaktadır. Bu resmi ile Richter resimsel imge ile yapılan resmin yerine fotografik imge ile yapılan resmi koymuştur (304. Thompson, 2014; s. 304).



Resim 3.18. Gerhard Richter, *Merdivenden İnen Kadın*, tuval üzerine akrilik, 1965

Richter resimsel imge yerine fotografik imgeyi koyarak, gözün farklı görme ve zihnin farklı imgeleme biçimleri üzerine düşündürmektedir. Bunun için Duchamp'ın

Merdivenden İnen Çıplak resmini seçmesi bir tasadüf değildir. Eliot Elisofon'un çektiği bir fotoğraf olan *Marcel Duchamp Merdivenden İniyor* isimli çalışması bunun bize bir tesadüf olmadığını kanıtlar niteliktedir. Bu fotoğrafta Duchamp'ın merdivenden inen hallerini kare kare görmekteyiz. Genellikle fotoğraflar ve resimler belli bir durumun tek bir anını kareleştirir. Oysaki zihnimiz donmuş anların sabit görüntüleri değildir.

Duchamp olsun Richter olsun aslında zihnimizin bir video kaydı gibi akan bir durum olduğunu bize göstermektedir. Aralarında sadece bir dil farkı vardır. Duchamp fotoğraftan yararlırsa da sonuç fotografik olmazken, Rivhter fotoğraftan yararlanır ve sonuç foto gerçekçidir.



Resim 3.19. Eliot Elisofon, *Merdivenden İnen Çıplak* resminde olduğu gibi Marcel Duchamp *Merdivenden İniyor*, fotoğraf

3.8. Frank Stella

Frank Stella'nın tuval üzerine bu resimleri, optik yanılsamanın oluşturduğu etkiden yararlanılarak yapılmıştır. Şeritlerden oluşan görüntüler, beyaz bir zeminde resmedilmiştir. Şeritlerin etrafında bulunan gölgeler onlara bir zeminden yükseliyor hissi vermektedir. Yükseldikleri zemin ise tuval değilmiş gibi görünmektedir, çünkü tuval beyazdır, ve tekrar beyaz olan bir zemine asıldığında artık tuval görünmez olmuştur.



Resim 3.20. Frank Stella, *Wolfeboro I*, tuval üzerine flüorışmalı alkid ve epoksi, 409.9 x 253,4 cm, 1966

Sanki Őeritler kendi baŐlarına tuvalden bağımsız yaŐıyor gibidirler. Şeritlerin tam bir çıkış merkezi yotur, tuvalin etrafında dolanmaktadırlar. Şeritlerin ve tuvalin için ve dıŐı artık birbirine girmiştir. Resimlerin altında Őeritlere kaide olan yamuklar bulunmaktadır. Sanki onlar taŐır düzensiz poligonları. İçi boş olan zikzaklar boŐlukta salınıyor izlenimi verirken, içi dolu olan zikzaklar ise sanki yamuk kaidesine sabitlenmiŐ gibidir. Burada boŐluk ve doluluğunda bizde yarattığı optik gerilimden faydanılmıŐtır.



Resim 3.21. Frank Stella, *Wolfboro II*, tuval üzerine florıŐımalı alkid ve epoksi 406,5x 354 cm., 1966

Bu şekiller gölgeleri sayesinde gerçekte bağ kurmaktadırlar. Bu aslında bizim zihnimizin algılarımıza bağlı çalışmasıyla ilgili bir meseledir. Gözlerimiz tuvalin beyazı ile duvarın beyazını ilk anda farkedecek kadar keskin değildir. Bu nedenle bir an için tuval yok sanırız. Tabi kısa bir süre sonra belleğimizdeki daha önceki bilgilerden bunun mümkün olmadığını anladığımızda gerçekliği farkediyoruz. Resimlerin ölçeği 2 metreden küçük olmadığı için de etki yükseliyor. Bir an için bizi şaşırtan Stella, zihnimizdeki gerçeklikle dış dünyadaki gerçekliğin bazen farklı olabileceğini gösteriyor. bu iki dünya arasındaki farkın çatışması onu yeni bir resim anlayışına itiyor.

3.9. Chuck Close ve Fotogerçekçilik

Daha önce de belirtildiği gibi mağara duvarındaki resimlerden Platon'un bahsettiği ressama kadar, Nietchze'nin Zerdüşt'üne kadar, görünenin gerçekliği ressamların en önemli konusu olmuştur. Ancak bir süre sonra görünen gerçekliği resmetmek için bilindik geleneksel yöntemler yetmemeye başlar. Kaldı ki artık görünen gerçeklik de değişmiştir. 16. yüzyılda Leonardo da Vinci'nin bir görüntüyü, düz yüzeye aktarma çabası ile oluşturduğu karanlık bir odaya açılan delik ile elde edilen o ilk görüntünün altından çok sular akmıştır. CameraObscura, aslında ilk önceleri güneşin hareketlerini incelemek için kullanılıyordu. Leonardo da Vinci CameraObscura'yı büyük ihtimalle RogerBacon'nun *Opus Majos* adlı kitabında rastladı. CameraObscura ilerledi ve Vermeer'in resimlerindeki görüntüleri sağladı. 1822 yılında Joseph NiecephoreNiepce, CameraObscura'daki görüntüyü sabitledi ki bu ilk fotoğraftı. Daguerre ise Niepce'nin görüntülerinden daha gerçekçilerini yakaladı. FoxTablot sayesinde ise, negatiflerin pek çok sayıda pozitifleri elde edildi. Artık fotoğraf o kadar ikna edici bir gerçeklik sağlamaya başladı ki herkes fotoğraf karşısında resmin gerçekçiliğini tartışmaya başladı. 1859'da Fransa'da Palais De l'Industrie'de açılan bir sergide fotoğraf sergi salonuna taşınmış ve resim yapıtlarıyla karşılaştırılarak gerçekçiliği gözler önüne serilmişti. Delacroix fotoğrafın yeterli olmadığını düşünen ressamlardandır. Ona göre öyle derin bir gerçeklik vardır ki bunu fotoğraf makinesinin yakalaması elbette mümkün olmayacaktır, insan bu gerçekliği sadece duyuları ile algılayabilecektir. Yine de Delacroix gibi pek çok romantik gerçekçiliği yakalamak adına fotoğraftan yararlanmıştır. DominiqueIngres için ise Daguerrotype ile tanışması sanatını en çok etkileyen olaylardan biridir. Courbet dahi yarattığı gerçekçi görüntülerde fotoğraftan yararlanmıştır. Empresyonistler artık bu net gerçekçiliği terk etmeye çalışır ve post empresyonistlerde bu durumu fotoğrafın, bize gösterdiği görüntünün

bir iç görü içermediği gerekçesiyle eleştirildiği görülür. Kübizmde bazı fotoğraflık görüntülerin bozulmasını görürüz, bunu en iyi yaptıkları kolajlardan (kesyap) anlamak mümkündür. Dada hareketinde ise bol bol fotomontaj, fotokolaj gibi tekniklerle karşılaşılır. Fütüristlerde bir hareketin pek çok anının üst üste bindirilmesi sayesinde oluşan görüntülerden yaratılan çalışmalar görmek mümkündür. Kitle kültürüne ait görüntülerden oluşan pop sanat baskı tekniklerini çok fazla kullanır. Fotogerçekçilik ise fotoğrafın gerçekçiliğini tuvale en başarılı biçimde aktaran resim yapma biçimidir. (Rh Magazine, 2011; s. 64-66).

Fotogerçekçi sanatçıların resimleri ilk bakışta gerçek mi-değil mi etkisiyle beraber, fotoğraf zannedilmektedir aynı zamanda. Sanatçılar öyle ustalıklarla kopya ederler ki resimleri fotoğraftan ayırmak çok zor olabilir. Bu beraberinde bazı tartışmaları da getirir bunları yapay zekâ tartışmalarına benzetmek mümkündür.



Resim 3.22. Chuck Close, *Gwynne*, 1982,kağıt üzerine suluboya, 188.6x148cm



Resim 3.23. Çin Yapımı, *Jiajia*, insansı yapay zekâ, 2016

Yukarıdaki fotoğrafta görülen robotun ismi JiaJia'dır. Dünyanın en gerçek insana benzeyen robotlarından. Yüzü, saçları ve giyimi, takıları ve duruşuyla kendisini “Çinli bir kadından ayırt etmek ilk bakışta mümkün değildir. “Çin bilim ve Teknoloji üniversitesinde geliştirilen robot, silikon malzemeden üretilmiş. Başını oynatabilen, kafasını sallayabilen ve göz kırpaabilen JiaJia sorulara da yanıt verme yeteneğine sahip. Kendisine yöneltilen sorulara kayıtsız kalmayan robot, mesajın geldiği yöne doğru dönüyor ve konuşurken dudaklarını oynatıyor” (Köse, 2016Webtekno). Bu robotun malzemesi silikon insan ise yaşayan bir deriye sahiptir. Sanki hareketli bir heykel gibidir JiaJia. Bu haliyle fotoğrafın baskı olması ve resmin de boya olması gibi bir karşıtlığı içinde barındırır bu robot. Foto gerçekçi resimler o kadar baskı resimlere benzerler ki, ilk bakışta onların da boya olduğu anlamak da zorlanırız. Aynı JiaJia'yı gerçek bir insan sanmamız gibi.

Hem görünüş olarak yapay zekâlar fotogerçekçi resimlere benzer hem de üzerine üretilen düşünceler açısından benzerler. Yapay zekâlarla ilgili en büyük eleştiri onların asla insan gibi olamayacağıdır. Ne kadar kopyalanırsa kopyalansınlar, insan gibi hissedemezler ya da benlik bilinçleri asla olmayacak denir. Foto gerçekçi resimler de buna benzer eleştirilere maruz kalır. Boya resmi ne kadar benzese de baskı resmin kendisine, aynısı bile olsa, figüre bakılarak yapılan resme göre içinin boş olduğu, bir ruhunun olmadığı eleştirisi

getirilmektedir. Ruh kavramı ilginçtir, yapay zekâ tartışmalarında da eş zamanlı gitmektedir. İlerleyen zaman içinde bir ruh var mı, yoksa sadece bir işletim sistemi miyiz, benlik bilinci sadece insanlara özgü mü, bunları göreceğiz. Gelişen teknolojinin tıp, mühendislik ve felsefe alanları ile birlikte sanata da yansımaları görülecektir. Chuck Close foto gerçekçiliğın doruklarında bir sanatçıdır ve günümüz yapay zekâları insanlara çok benzemektedir. Şu an bu iki durum eş zamanlı gittiğine göre, gelecekte de bu senkronizasyonu koruyacaktır.



4. ARAŞTIRMANIN UYGULAMA ANALİZLERİ



Resim 4.1. Başak Acar, *Zihnimdeki Lekeler 1*, tuval üzerine akrilik, 150x100cm, 2018

Resim 4.1 *Zihnimdeki Lekeler*'de model olarak kendimi kullandım. Lisans dönemimden beri özellikle kendi bedenimi model olarak kullanmaktayım. Bunun en büyük nedeni ucuz olması ve fotoğraftan resim yaparken en iyi yapacağım kurguya göre kendim poz verebiliyor olmam oldu. Yine bu resim içinde önce fotoğraf çekimi alındı.Önce benim

fotoğrafım çekildi, ardından mürekkebin suda dağılmasını fotoğrafladım ve ikisini fotoshop ortamında birleştirdim.

Bu resimde mürekkeple resim yapan ben, mekanın olmadığı, gerçeküstü bir ortamda resmedilmiştir. Fonda ve saçlarda kullanılan rengin mürekkep lekeleriyle ve figürle oluşturduğu kontrast sayesinde, dikkat figüre ve mürekkep lekelerine yönelir. Benim kafamın üzerinde oluşan leke, suda dağılmış bir mürekkep lekedir. Dağınık olması ile, zihindeki bir görüntü izlenimi oluşturmaktadır. Ben resim yaparken bir yandan da zihnimde oluşan imge kafamın üzerinde belirir. Resmettikçe gördüğüm zihnimdeki görüntüyü tetikler, zihnimdeki görüntü de yaptığım resmi etkiler. Hangisinin daha önce oluştuğu akla gelen ilk sorulardandır. Kuşkusuz dış dünya gerçekliği olmasa aklımızda hiç bir görüntü oluşmazdı. Ancak resim yapmaya önce aklımızda başlarız. Sanatçıların ağzından sıkça şu cümleleri duyabilirsiniz. Düşünmem lazım, yalnız kalmalıyım, yaratma sancısı çekiyorum vs. bunların hepsi zihinsel durumlardır.



Resim 4.2. Başak Acar, *Zihnimdeki Lekeler 2*, 2018, fotoğraf

Zihnimdeki lekeler 1 resminde içinde bulunduğu fotoğraf çalışmasında, boya resmi olan Resim 4.1'de benim önümde bulunan leke zihindeki mürekkep lekesine gönderme yaparken, bu resmin önündeki fotoğraf benim önünde roscak testi mürekkep lekesi bulunmaktadır. Lekelerin roscak testinde kullanıldığı gibi bir şeye benzetilmesi figür ile

formsuz lekenin bulunduğu yerdir. Bu fotoğraf çalışması kendinden sonra gelen mürekkep testi isimli resmin doğmasını sağlamıştır.



Resim 4.3. Başak Acar, *Mürekkep testi*, 2019, tuval üzerine akrilik, 120X120 cm

“Rorschach testi diye bilinen mürekkep testinde hastaya bir dizi bütünüyle düzensiz, ama standartize edilmiş mürekkep lekelerinden oluşma resimler verilir ve hastadan bu lekeleri neye benzettiğini söylemesi istenir. Aynı leke bir hasta tarafından bir yarasa, bir başkası tarafından da bir kelebek olarak yorumlanır “ (Gombrich, 1992; s. 89).

Rorschach testinde amaç verilen cevaplardan bir kişilik analizi yapmaktır. Bu yöntem zihin ve resim arasındaki bağlantıya en doğrudan örnektir. Resimde hem lekeler hem de figüratif anlatımın birarada bulunması bize dış dünya gerçekliği ile zihinsel durumlarımız arasındaki bağlantıyı anlatmaktadır.

Lekeler zihnimize düşünceleri tetiklerler. Dağılımları ve birbirlerine geçişleri ile

zihnimizin de sınırlarını kaldırır ve bir nevi düşüncemizin sınırlarını kaldırır. Lekelerin oluşturduğu bu bağlantı ile zihindeki gerçeklik dış dünya ile ilişkiye girmiştir. Bu ilişki çağrışımları doğuran yeni bir gerçeklik alanı kurar. Artık iki dünyadan oluşan ancak yeni kurulan bu dünyanın kendi esinlenmeleri, kendi doğası ve yaratımları vardır. Bir leke bir kelebeğe, kadına yada kelebek kanatlı ir kadına dönüşür. Bu alanda asla dış dünyada göremeyeceğimiz biçimler ortaya çıkar. Resim sanatında bu dünyadan sık sık yola çıkılmıştır. Gerçeküstücülerin modelden bağımsız, rüyalarından yola çıkarak çalışmalarına benzer bir durumdur bu.

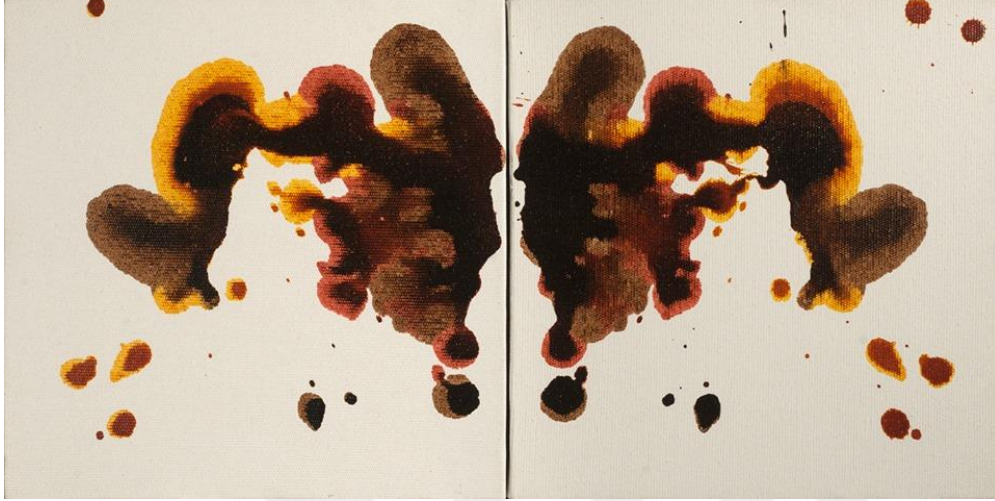
Mürekkep testi üzerine olan ilk resimde bir masanın önünde mürekkep testi yapmakta olan figürü görmekteyiz. Daha sonra sadece mürekkep lekelerinden oluşabilecek resimler üzerine gidilmiştir.



Resim 4.4. Başak Acar, *Mürekkep Lekesi Tek Renk 1*, 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi

Bu resimler tuvalin birisinin üzerine mürekkep döküldükten sonra diğer tuvali onun üzerine kapatıp kaldırarak oluşturulmuştur. Bu işlem sırasında ikinci tuvalin yapıştırıldıktan sonra hızlı bir şekilde kaldırılması önemlidir. Çünkü akan boyalar iki tarafın aynı görünmesine engel olmaktadır. Ardından kurumaya bırakılan tuvaler kuruduktan sonra birleştirilerek sergilenmektedir. Tek renk olan bu çalışmalardan pek çok kez denedim ve bir süre sonra bu çalışmayı renkli yapmaya karar verdim. Yine pek çok kez denemeler aldığım renkli çalışmaları ise akrilik boya kullanarak yaptım. Akrilik çalışmalarımda ise tuval bezini önce şasesden ayırdım. Düz bir zemine serdim önce bir fon renk yarattım. Bu rengin daha sonra uygulayacağım renge uygun olmasına ve fazla sesli olmaması için hafif

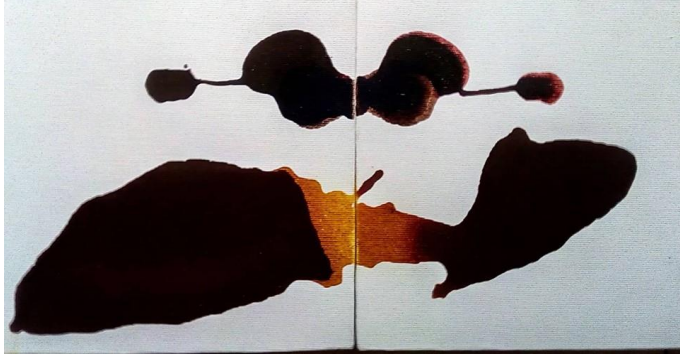
bir renk olmasına dikkat ettim. Oluşan fonun üzerine akrilik boyaları tüpten sıktım ve tuval bezini ikiye katlayarak tekrar açtım. Böylece bezin iki yanında birbirine benzeyen lekeler ürettim. En son aşamada ise bezin üzerindeki boyalar kuruyunca resmi yeniden şaseye gerdim. Aşağıda yapmış olduğum tek renk ve renkli çalışmaları görebilmemiz mümkün.



Resim 4.5. Başak Acar, *Mürekkep Lekesi Tek Renk 2*, 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi



Resim 4.6. Başak Acar, *Mürekkep lekesi Tek Renk 3*, 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi



Resim 4.7. Başak Acar, *Mürekkep Lekesi Tek Renk 4*, 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi



Resim 4.8. Başak Acar, *Mürekkep lekesi Tek Renk 5*, 2018, tuval üzerine kaligrafi mürekkepi



Resim 4.9. Başak Acar, 2018, *Mürekkep testi renkli 1*, tuval üzerine akrilik, 50X50 cm



Resim 4.10. Başak Acar, *Mürekkep testi renkli 2*, 2018, tuval üzerine akrilik, 120X120 cm

Resim 4.11, 4.12 ve 4.13 ise artık oluşan lekelerle bir biçimde ekleme isteğinden sonra kaynaklandı. İlk etapta kağıt üzerine bazı mürekkepten oluşan portreler denedim. Sonra kağıdın üzerine oluşan bu resimleri bez üzerine dijital çıktı aldım. Bu çıktıların üzerine onları yere serip üzerine mürekkep lekesine uygun akrilik boyalar döktüm. Boyayı dökerken resmin tek tarafına örneğin sağ tarafına uyguladım. Ardından yine bezi katlayıp açarak boyaların her iki tarafına bulaşmasını sağladım. Akrilik daha yoğun bir boya olduğu için mürekkep gibi kolayca akmadı. Portrelere uygun bir leke oluşturmaya çalıştım. Kuruyan resimleri tekrar şaseye gerdim. Aşağıda bu çalışmadan üç örneği görmekteyiz.

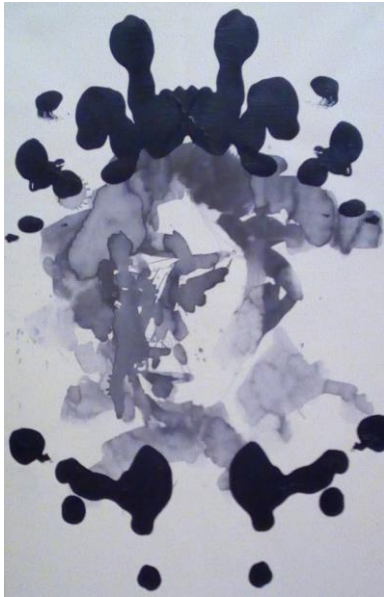


Resim 4.11. Başak Acar, Mürekkep Testi ve Portre I, 2019, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik, 60x90cm.

Mürekkep testlerinden yola çıkan *Mürekkep Testi I, II, III* isimli resimlerde zihinsel imgelerimizle, dış dünya görüntülerine lekeler aracılığıyla köprü kurmak hedeflenmiştir. Lekeler ve figürlerin birleşimi amaçlanmıştır. Bir lekeye baktığımızda aklımıza gelen görüntü ile leke bir arada sunulmaktadır.



Resim 4.12. Başak Acar, Mürekkep Testi ve Portre II, 2019, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik, 60x90cm.



Resim 4.13. Başak Acar, Mürekkep Testi ve Portre III, 2019, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik, 60x90cm



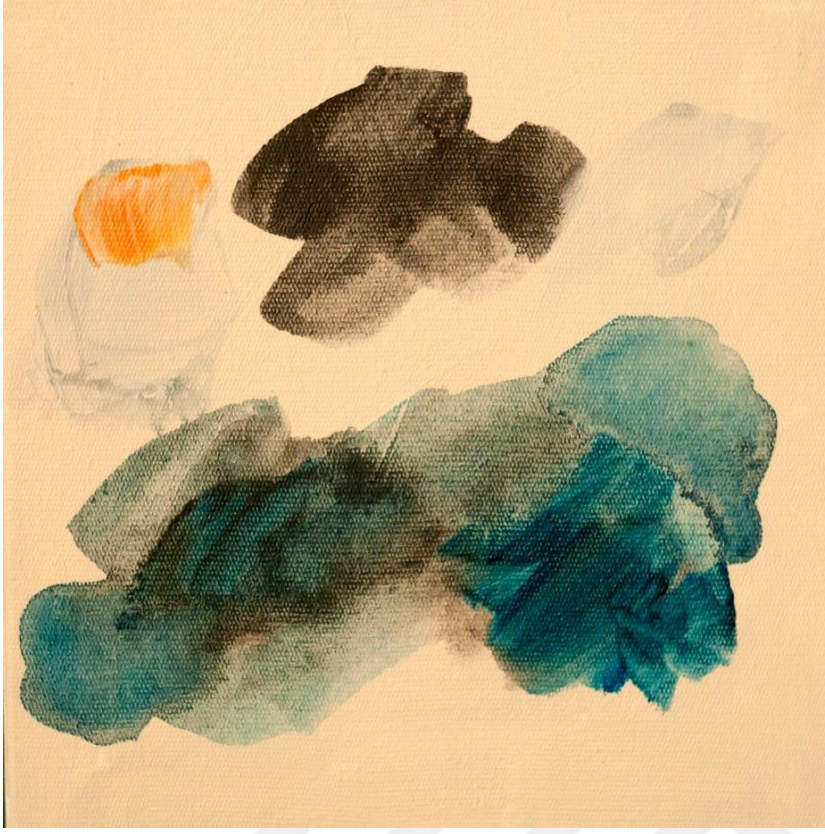
Resim 4.14. Başak Acar, *Paletlerim ve Ben*, 2014, tuval üzerine akrilik, 90X120 cm

Resim 4.14'de yine kendimi model olarak kullandım. Öncelikle bir fotoğraf çekip sonra ondan yola çıkarak bu resmi yarattım. Tuvale geçirirken resmi projeksiyon kullandım. Resimde elimde tuttuğum paletlerime bakmaktayım. Etrafa fazla nesne koymamaya özen gösterdim. Bulunan nesnelere ise sadece bir atölye ortamına gönderme yapan nesnelere oldu böylece konuyu dağıtmamaya çalıştım. Bir sehpa ve üzerinde bulunan resim yapma malzemeleri bunu anlamamızı sağlar. Benim paletime bakarak düşünceli bir halde olmam ile bu paletlerden yola çıkarak yeni resimlerin oluşacağına müjde verilmek istenmiştir. Ben ile resmi yapan ben aynı düşüncededir. Çizgiler ve lekelerin çatışması veya buluşmasıdır bu düşünceler. Çizgiler biçimin oluşumunu sağlar. Bir form ortaya çıkar. Bu form sayesinde doğayı resmedebilme şansımız olur. aynı zamanda doğayı anlama şansımız da olur. Leonardo da Vinci çizginin gücünü ortaya çıkarmış, insanı, hayvanı ve bitkileri anlamaya çizgi yoluyla gitmiştir. Bugün kullandığımız uçaklar, arabalar hep çizginin gücü ile oluşmuştur. Ancak resimde sadece çizginin forma giden yani şablon olup biçimi sıkıştırıcı yapısı bizim katı gerçeklikten uzaklaşmamıza neden olabilir. Oysa sanat insanı bu dünyanın sıkıcı gerçekliğinden uzaklaştırmıyorsa o zaman bir farkı yoktur onun da katı gerçeklikten. İşte leke burada devreye girer. Leke ile katı biçim flulaşır hatta yok olur.



Resim 4.15. Başak Acar, Paletlerden Lekeler I, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.

Paletlerden Lekeler isimli çalışmalar, *Paletlerim ve Ben* isimli çalışmadan yola çıkılarak yapılmıştır. *Paletlerim ve ben* isimli resmin paletinde kullanılan renklerden üretilmiştir. Figüratif bir resimden yola çıkılarak yapılan bu soyut çalışmalar, zihnimizdeki görüntüler gibidir. Zihinde oluşan imgeler çok çeşitlidir. Kesin bir formları yoktur. Bazen nesnel, bazen belli bir forma yakın bazen ise tamamen soyut olabilir. Bu çalışmalar bu noktayı ortaya çıkartmak niyetindedir. Resimlerimizde kullandığımız paletlerimiz yaptığımız resim nasıl olursa olsun aynı renklere sahip ancak soyut lekelerdir. Bir nevi yapılan resmin ham maddesi gibidirler. Oluşturulan resim figüratif bir resim dahi olsa, ona çok yakından bakılacak olursa yine bu soyut biçimleri görmek mümkündür. Aynı paletleri gibi.



Resim 4.16. Başak Acar, Paletlerden Lekeler II, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.



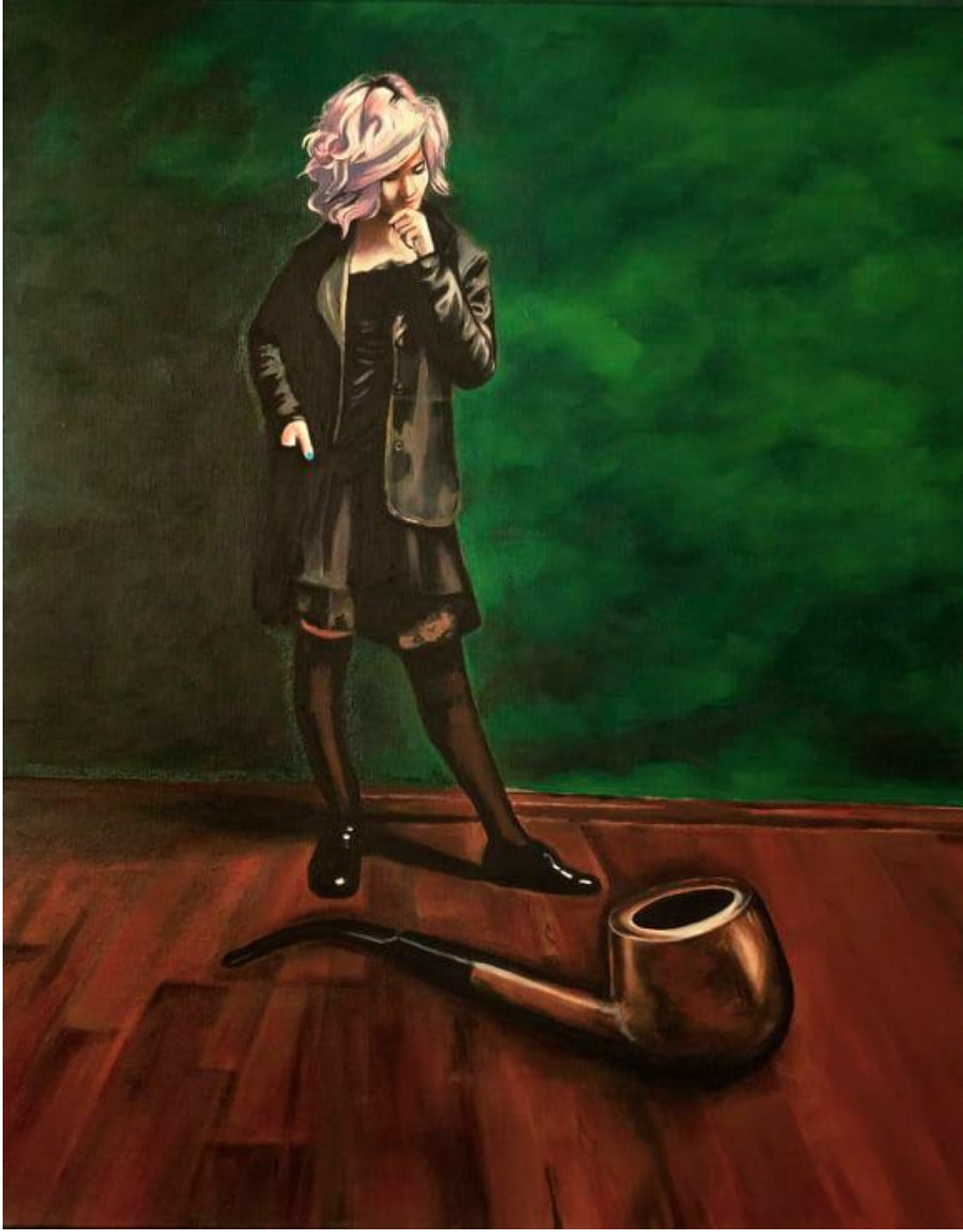
Resim 4.17. Başak Acar, *Paletlerden Lekeler III*, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.



Resim 4.18. Başak Acar, Paletlerden Lekeler IV, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.



Resim 4.19. Başak Acar, Paletlerden Lekeler V, 2019, tuval üzerine akrilik, 20x20 cm.



Resim 4.20. Başak Acar, Neden Bu Bir Pipo Değildir I, 2019, tuval üzerine akrilik, 100x 80 cm.

Neden Bu Bir Pipo Değildir adlı çalışma, Rene Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir* isimli resminden yola çıkılarak yapılmıştır. resimde bulunan ben, önümdeki büyük pipoya bakarak kelimelerin anlamlarının biçimleri ile arasındaki ilişkiyi düşünmekteyim. Resmin önünde tekrarlanan mizansen olan resim 4.14'te ise, neden kelimeler ve anlamlar arasındaki bağı düşündüğünü düşünen bir ben bulunmaktadır. Bu figür resimdeki figürle

aynı figürdür. Her iki düşünme eylemi de zihnimiz ve biçimler arasındaki bağı anlamak içindir.



Resim 4.21. Başak Acar, Neden Bu Bir Pipo Değildir II, 2019, fotoğraf

İmgeler I yani resim 4.15'te hedeflenen anlatım, belleğimizdeki imgelerin değişimi ile ilgilidir. Belleğimizde görüntüler her zaman net değildir. örneğin biz sevdiğimizden uzaklaştıkça yüzleri zihnimizde yavaş yavaş kaybolur. Aynı onların bizde yarattığı duygular ve düşüncelerin şiddeti gibi. resimde iki ayrı yüz işlenerek bu konuya değinilmiştir.

Resmin önünde tekrar figürün fotoğraflanması ile görüntülerin hangisinin daha gerçek olduğu sorgulanmaktadır. Zihnimizdeki görüntü, fotoğrafın resmi ve fotoğraftan oluşan bu kare, yine sonuç olarak zihinsel bir görüntü olacaktır.

Çünkü gerçek durağan değildir. insan bir oluştur. Görüntüler de sürekli bir oluş halindedir. Onları her sabitleme çabamız bir süre sonra onları da birer imgeye dönüştürür. Çünkü gerçek salt bir durum değil, bir oluş bir devinimdir.



Resim 4.22. Başak Acar, İmgeler I, 2019, tuval üzerine akrilik, 80x 120 cm.



Resim 4.23. Başak Acar, İmgeler II, 2019, fotoğraf



5. SONUÇ

Zihnimizdeki imgeler ve dış dünyadaki görüntüler arasında benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Bu benzerlik ve farklılıkların yarattığı çatışma resim sanatı için yaratıcı bir alan oluşmasını sağlar. Bu oluşan yeni yaratıcı alanın tek bir yerden beslendiğini düşünemeyiz. Dış dünyadan beslenen alan, zihin dünyasında işlenmek zorundadır. Ne sadece zihin dünyası ne sadece dış gerçeklik dünyası bu alanın oluşumu için yeterli değildir. Her iki alan da birbirine muhtaçtır. Görme algısı ile beyin korteksine gönderilen veriler, zihinde işlendikten sonra farklı veriler ortaya çıkartabilmektedirler.

Günümüzde ve geçmişte hem bilimsel alanlarda hem felsefe alanında zihin konusu işlenmektedir. Bu nedenle bu alanlar zihni anlamamızı sağlayan kaynaklarla doludur. Resim ve gerçeklik birbirinden ayrılamayan iki konu iken, zihni anlamamız da gerçekliği anlamamıza yol açacağı için, resmin zihin tartışmalarından kopmasını bekleyemeyiz.

Salt bir gerçek yoktur. Gerçek sürekli oluşan bir durumdur. Gelişen bilim ile zihni daha iyi anlamaya devam etmekteyiz. Bunun sanata ileride daha büyük etkileri olacaktır. zihnin ne olduğunu çözdüğümüz zaman, gerçekliğe daha da yakınlaşacağız.



KAYNAKLAR

- Andreasen, N. (2009). *Yaratıcı Beyin*, Ankara: Akılçelen Kitaplar Yayınevi
- Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu*, İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Baykan, F. (2009). *İnsanın Ahmaklığı Üzerine Bir Dipnot*, Ankara: Kendi Yayını
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları
- Churcland, P. (2012). *Madde ve Bilinç*, İstanbul: Alfa Yayıncılık
- Corballis, M. C. (2014). *Kendini Yenileyen Zihin*, İstanbul: Alfa Yayınları
- Descartes, R. (2015). *Duygular ya da Ruh Halleri*, İstanbul: Alfa felsefe
- Foucault, M. (2005). *Bu Bir Pipo Değildir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gombrich, E. (1992). *Sanat ve Yanılsama*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gödelek, (2015). *Zihin Felsefesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Ilgaz, T. (2018). *Leonardo Da Vinci / Defterler*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- Kemp, M. (2007). *Leonardo*, Ankara: Dost Yayınevi
- Klee, P. (2010), *Bauhaus Ders Notları*, İstanbul : Hayalbaz
- Lynton, N. (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Megill, Allan, (2012), *Aşırılığın Peygamberleri*, İstanbul: Say Yayınları
- Nietzsche, F.N. (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Milli Eğitim Basımevi
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi kitabevi
- Politzer, G. (1997). *Felsefenin Temel İlkeleri*, İstanbul: Sosyal Yayınları
- Ramachandran, V.S. (2016). *Öykücü Beyin*, İstanbul : Alfa Yayıncılık
- Randall, J , Buchler, J. (2018). *Felsefeye Giriş*, Ankara: BB101 Yayınları
- Rh magazin, 2011
- Rynck , P.D. (2016). *Resim Nasıl Okunur*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Saussure, F.D. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları*, İstanbul: İthaki Yayınları
- Searle, J. (2004). *Zihnin Yeniden Keşfi*, İstanbul: Litera Yayıncılık
- Solms, Turnbull, (2013). *Beyin ve İç Dünya*, İstanbul: Metis Yayınları
- Tanrıdağ, O. (2017). *Beyin Kültürü Tarihi*, , İstanbul: Boyut yayınevi

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*, İstanbul: Say Yayınevi

Turani, A. (1990). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Yılmaz, M. (2013). *Fotoğraf Resimdir*, Ankara: Ütopya Sanat Dizisi

Zeman, Z. (2006). *Bilinç Kullanma Klavuzu*, İstanbul: Metis Yayıncılık



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Başak Açar
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 15/05/1977/ Ankara
Medeni hali : Bekar
Telefon : 05377369192



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Lisans	Gazi Resim, Mersin Heykel	2014
Lise	Tevfik Sırrı Gür	1995

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2013	Kum Sanat Ankara	Asistanlık

Yabancı Dil

İngilizce



