



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

YARATICI DENEYİMDE BEDENİN GİZEMİ

Parvin GHORBANZADEH DİZAJİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2017

YARATICI DEYİMİNDE BEDENİN GİZEMİ

Parvin GHORBANZADEH DİZAJİ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

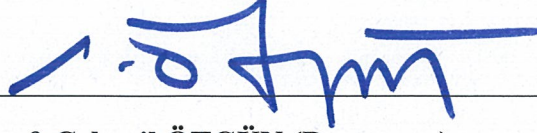
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

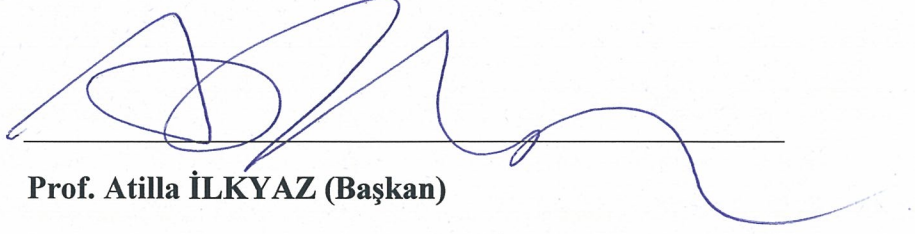
Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

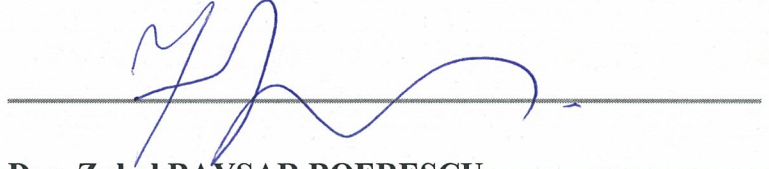
Parvin Ghorbanzadeh Dizaji tarafından hazırlanan “Yaratıcı Deneyimde Bedenin Gizemi” başlıklı bu çalışma, 13. 06. 2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Cebrail ÖTGÜN (Danışman)



Prof. Atilla İLK YAZ (Başkan)



Doç. Zuhale BAYSAR BOERESCU



Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin 3... Yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

13.06.2017



Parvin GHORBANZADEH DİZAJI

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)
- **Tezimin/Raporumun 30.12.2022 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)
- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**
- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

14.07.2027

(imza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Farzin Charbanzadeh Dizaji

TEŞEKKÜR

Sanatsal yolculuğum esnasında ben de her sanatçı gibi hayatın çeşitli zorluklarıyla karşı karşıya geldim. Hayatın bana verdiği en önemli ders; sanata sadık olmak, mücadele etmek ve her düşüşten daha güçlü olarak ayağa kalkmak olmuştur. Bu çalışmanın hazırlanmasında, benden hiçbir yardımı esirgemeyen, bilgi ve anlayışıyla her zaman yanımda olduğunu hissettiğim değerli hocam Prof. Dr. Cebrail Ötğün'e teşekkürü zevkli bir görev bilirim. Her zaman destekçim olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

Parvin Ghorbanzadeh Dizaji

Ankara, 2017

ÖZET

GHORBANZADEH DİZAJİ, Parvin, “*Yaratıcı Deneyimde Bedenin Gizemi*” Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2017.

Sanat dünyasında, her zaman en önemli konulardan olan insan figürü, özellikle beden bir nesne olarak, tüm sanat dünyasında kullanılmıştır. 20. yüzyıl sanatçıları mistik (gizemli) ve okült (gizil) geleneğin varlığını, modern imajın ilham kaynağı olarak görmektedirler. 60’lı ve 70’li yıllarda, modern sanat eserleri üzerindeki mistik etkinin gösterildiği yayınlar çıkmaya başlamıştır. Tarih sürecini sanatta olan gizemli dokular vasıtasıyla okumaya çalıştığımızda, sanat-yaratıcılık ve beden arasında sağlam bir ilişkinin olduğunu görmekteyiz. Kültürel değişimler, dinlerin çeşitliliği ve bundan çıkan felsefi düşünceler, sanatı etkileyerek tarih boyunca sanat akışını istedikleri yönlere çekmiştir. 19. yüzyılda Avrupa kültüründe sanat ve okültizm arasındaki bağı ortaya çıkaran tarihi atmosferi Paracelsus, Jakob Böhme, Swedenborg ve Novalis’in yazılarıyla, daha eski (antik) gizemci metinlere ve gizilci yazılara kolay ulaşılabilmesi, sanat ve gizilcilik arasındaki bağı belirlenmesini geciktirmiştir. Modernizmde sanatın gizemi, yaratıcılık ve beden ilişkisi sanatın ayrılmayan bir parçası olmuştur. Bu durum, araştırmanın önemini vurgular. Modernizm dönemi başladıktan sonra, bütün kavramların altüst olmasıyla birlikte, sanatta insan ve özellikle de kadın figüründe anlam değişikliği olmuştur.

Bu araştırma; “Yaratıcı Deneyimde Bedenin Gizemi” başlığı altında, düşünce tarihinde gizemciliğin ilk oluşumunu inceleyerek bu oluşumun tarihi sürecini takip etmiştir. Bu çalışma, tarihi dönemlerde düşüncenin, gizem ve beden ilişkisi üzerindeki etkisini araştırıp bu doğrultuda, günümüzde mistik sayılabilecek resimleri tanıyabilmek çabasıdır. Bu incelemenin devamında, bir sanat imgesi olarak beden, çalışmanın ana konusu olarak seçilmiştir. Tezde, gerektiği ölçüde açıklamalar yapabilmek için öncelikle, gizemcilik ve sonrasında bedeni alışlagelmiş kalıplardaki tanımlamalarının üstünde, daha kapsamlı bir tanımlamaya önem verilmiştir. Bu araştırmaların sonucunda ise dışavurumcu ve zengin dokulu, figüratif resimler ve gizemli acı çeken bedenler ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Gizem, Beden, Figür, Sanat, Okültizm

ABSTRACT

GHORBANZADEH DÍZAJÍ, Parvin, *“The Body's Mystery in Creative Experience”*

Doctor of Fine Arts in Thesis, Ankara, 2017.

Within the framework of art, human figure, which at any time is one of the most important subjects, especially as an object of body concept, has been used in the whole art world. 20th century artists see the presence of mystical and occult(hidden) tradition as a source of inspiration for modern images. In the 60s and 70s, publications demonstrated the mystical effect on the works of modern art. When we try to read the historical process through mysterious texture in art, we can see that there is a solid relationship between art, creativity and the body. Throughout history, cultural changes, diversity of religions and philosophical thoughts pushed the flow of art to the desired direction. In the 19th century, the historical atmosphere that unveils the link between art and occultism in european culture, with Paracelsus, Jakob Bohme, Swedenborg and Novalis written, has delayed the determination of the link between art and secrecy, the inability to reach the old mysterious texts and the hidden script. In modernism, the art of mystery, creativity and body-relationship has become an integral part of art. This situation emphasizes the importance of research. After the beginning of the era of modernism, with all the concepts being upset, there has been a change in the meaning of art, especially in the figures of women.

This study, entitled *“The Body's Mystery in Creative Experience”*, investigates the first formation of mysticism and its historical development. It explores the influence of thought on mystery and body relation in historical periods, trying to recognize the mystical paintings at the present time. At the continuation of this study, the body as the art image was chosen as the main theme of the work. In this thesis, in order to make the necessary explanations, firstly mysticism, after that, over the definitions of the conventional patterns the more comprehensive definition have been given importance. As a result of these investigations, expressive, highly textured figurative paintings and mysterious suffering bodies have emerged.

Keywords: Mystery, Body, Figure, Art, Occultism

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	iv
BİLDİRİM	iii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	6
SANAT VE GİZEM.....	6
1.1. GİZEMİN (MİSTİSİZMİN) TARİHİ	6
1.2. GİZEMCİLİĞİN SANATA OLAN ETKİSİ	12
2. BÖLÜM.....	48
BEDEN.....	48
2.1. BEDEN	48
2.2. DIŞAVRUMCULUK ve ANTI – ESTETİK BEDENLER	53
3. BÖLÜM.....	59
BEDEN ÜZERİNE SANAT YOLCULUĞU	59
3.1. GİZEMLİ ACILAR I VE II	60
3.2. UNUTULMUŞ	77
3.3. BEYAZ ÇIĞLIK	90
3.4. NEDEN	93
SONUÇ.....	98
KAYNAKÇA	101

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa no:

Resim 1.	Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Müzesi (Hazine Ht.2153) Fatih Albümü, 14. yüzyıl.	7
Resim 2.	Gentile Bellini, <i>Fatih Sultan Mehmet Portresi</i> , tuval üzerine yağlı boya, National Galeri, 69.9 x 52.1 cm, 1480	9
Resim 3.	Leonardo da Vinci, " <i>Mona Lisa</i> ", tuval üzerine yağlı boya, 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, 1503-1507.....	10
Resim 4.	Kasimir Malevich, " <i>Siyah Kare</i> ", Tretyakov Devlet Galerisi, 80 x 80 cm, 1915.....	15
Resim 5.	Piet Mondrian, " <i>Evolution Triptych</i> ", Heags Gemeente Müzesi, 1910- 1911	17
Resim 6.	Paul Sérusier, " <i>Aşk Ormanının Tilsimi</i> ", Tuval Üzerine Yağlı Boya, Orsay Müzesi, Paris 27 × 21.5 cm, 1888	18
Resim 7.	Paul Sérusier, " <i>Yılan yiyiciler</i> ", tuval üzerine tempera, 127 x 161 cm, 1894.....	19
Resim 8.	Caspar David Friedrich, " <i>Deniz Kıyısında Keşif</i> ", tuval üzerine yağlıboya, 110 × 171.5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, 1808-1810.....	20
Resim 9.	Caspar David Friedrich, " <i>Bulutların Üzerinde Yolculuk</i> ", Tuval üzerine yağlıboya, 98,4 x 74,8 cm, kunsthalle Hamburg, 1818.....	21
Resim 10.	Franz Stuck, " <i>The Guardians Of Paradise</i> ", Villa Stuck Müzesi, 250 X 167 cm, 1889.....	22
Resim 11.	Parvin Ghorbanzadeh, " <i>Tehlike</i> ", 70 x 50 cm, Metal Gravür baskısı, 2016.....	23
Resim 12.	Franz Stuck, " <i>The Sin, Günah</i> ", özel koleksiyon, 1893.....	24
Resim 13.	Vassily Kandinsky, " <i>Doğaçlama 2 8 (İkinci Versiyon)</i> ", tuval üzerine yağlı boya, Hediye Olarak Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York Solomon R. Guggenheim Kurucu Koleksiyon, 111.4 X 162.1 Cm, 1912.....	26
Resim 14.	Francis Kupka, " <i>sessizliğin yolu</i> ", Guaj ve kâğıt üzerinde suluboya ile renkli aquatint, 348 x 345 mm, 1903	27
Resim 15.	Frantisek Kupka, " <i>Ezgiler Ezgisi</i> ", gravür, kâğıt, 167 x 157 mm, 1905.....	27

Resim 16. Parvin Ghorbanzadeh, “Adsız”, “ <i>Gizemli Acılar I</i> ”, serisinden, tuval üzerine yağlı boya ve zift, ,25 x 25 cm, 2015	29
Resim 17. Francis Kupka, “ <i>Dikey Arasında Mme Kupka</i> ”, Tuval üzerine yağlı boya, 1910-1911	30
Resim 18. Fernand Khnopff (1858-1921)“ <i>The Caress / Kucaklama</i> ”Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüksel, Belçika, 50,5 x 151 cm, 1896.....	31
Resim 19. Paul Klee, “ <i>Omphalo-Centric Lecture</i> ”, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1939	33
Resim 20. Jackson Pollock, “ <i>The White Angel</i> ” , tuval üzerine yağlı boya, 43 x 30 cm, 1946.....	34
Resim 21. Giorgio De Chirico, “ <i>Arkeolog /Archaeologist</i> ”, tuval üzerine yağlı boya, 1927	36
Resim 22. Jan Van Eyck , “ <i>Arnolfini ’nin Evlenmesi</i> ” , 82,2 x 60 cm, Londra Ulusal Galerisi, 1434	37
Resim 23. Andy Warhol, “ <i>Big Electric Chair</i> ”, elektrikli büyük sandalye, Kâğıda on ekran baskısı, 89.5 x 121.9 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, 1971.....	38
Resim 24. Rene Magritte, “ <i>İmgelerin İhaneti</i> ”, County Sanat Müzesi, Los Angeles, Kaliforniya, 63.5 x 93.98 cm, 1928-29.....	39
Resim 25. Rene Magritte, “ <i>Aşıklar</i> ”, tuval zerine yağlı boya, 54 x 73 cm, Ulusal Portre Galerisi, 1928	40
Resim 26. Francisco Goya, “ <i>Aklın uykusu canavarlar yaratır</i> ”, Gravür Baskısı (Drypoint, Aquatint), özel koleksiyon, 21.5 x 15 cm, 1797	41
Resim 27. Francisco Goya, “ <i>Cadılar Bayramı</i> ” Siyah Resim Sergi Serisinden, tuval üzerine yağlı boya, Prado Müzesi, Madrid, İspanya, 1821-1823	43
Resim 28. Francisco Goya, “ <i>İki Yaşlı Adam Çorba Yiyor</i> ” , Museo del Prado, Madrid, İspanya, 49,3 x 83,4 cm, 1819-1823	44
Resim 29. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Rüya</i> ”, 40 x 33 Cm, Metal Gravür Baskısı, 2016.....	46
Resim 30. Francisco Goya, “ <i>Korku Ahmaklıktır</i> ” ,Dağlama, Aquatint Ve (Drypoint) ‘Ölümünden Sonra 1854-1863 Dolaylarında Deneme Prova Baskı’, Rosenwald Koleksiyonu, 22 x 32 Cm, 1816.....	47
Resim 31. Francis Bacon, “ <i>Çarmıha gerilme için Üç Araştırma (sağ panel)</i> ”, tuval üzerine yağlıboya, 1962	55

- Resim 32. Egon Schiele, “*Aktselfbstbildnis Yüzünü Buruşturarak*”, Nü Özportre, Kurşun kalem, kömür, suluboya kâğıt üzerine, 55.8 X 36.9 Cm, Albertina, Viyana, 1910.....56
- Resim 33. Kate Koltwits, “*The Widow / Dul I*”, Gravür Baskısı, 1922-1923.....57
- Resim 34. Parvin Ghorbanzadeh, “*Ruhuma Sarılmak*”, “*Gizemli Acılar I, Serisinden*”, Tuval zerine karışık teknik, 100 x 80 cm, 2015.....58
- Resim 35. Parvin Ghorbanzadeh, “*Hala Ayaktayım II*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm, 2017.....60
- Resim 36. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm, 2017.....61
- Resim 37. Parvin Ghorbanzadeh, “*Hala Ayaktayım I*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm, 2017.....61
- Resim 38. Parvin Ghorbanzadeh, “*Dayanış*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm, 2017.....62
- Resim 39. Parvin Ghorbanzadeh, “*İçimdeki Korku*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 100 x 120 cm, 2017.....62
- Resim 40. Parvin Ghorbanzadeh, “*İsyân*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2017.....63
- Resim 41. Parvin Ghorbanzadeh, “*İçimdeki Yara I*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 80 x 60 cm, 2016.....63
- Resim 42. Parvin Ghorbanzadeh, “*Beni İzle*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016.....64
- Resim 43. Parvin Ghorbanzadeh, “*Zahm*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016.....64
- Resim 44. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016.....65
- Resim 45. Parvin Ghorbanzadeh, “*Sırtımdaki Yara*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016.....65
- Resim 46. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016.....66
- Resim 47. Parvin Ghorbanzadeh, “*Sahte Rahatlık*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016.....66
- Resim 48. Parvin Ghorbanzadeh, “*Susgun Güzellik*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016.....67

- Resim 49. Parvin Ghorbanzadeh, “*Ruhum Acıyor*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016..... 67
- Resim 50. Parvin Ghorbanzadeh, “*Püslü Yaşam*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016..... 68
- Resim 51. Francis Bacon, “*Papa*”, Tuval üzerine yağlıboya, Des Moines Sanat Merkezi, 1953 69
- Resim 52. Parvin Ghorbanzadeh, “*Bekleyiş II*”, “*Gizemli acılar I*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2015 69
- Resim 53. Parvin Ghorbanzadeh, “*İntizar*”, “*Gizemli acılar I*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2015 70
- Resim 54. Parvin Ghorbanzadeh, “*Bekleyiş*”, “*Gizemli acılar I*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2015 70
- Resim 55. Parvin Ghorbanzadeh, “*Boşluk*”, “*Gizemli acılar I*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2015 71
- Resim 56. Parvin Ghorbanzadeh, “*içimdeki ben*”, “*Gizemli acılar I*”, Tuval üzerine karışık teknik, 100 x 50 cm, 2016 71
- Resim 57. Parvin Ghorbanzadeh, “*Mahkûm*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016..... 72
- Resim 58. Ken Currie, “*Gallowgate Lard*”, tuval üzerine yağ ve balmumu, , 100 x 78 cm, Satın Alma Ulusal Fonu yardımı ile satın alınan, 1997 73
- Resim 59. Ken Currie, “*Trajik Formlar No.4*”, Tuval üzerine keten yağ, 122 x 152 cm, 2014..... 73
- Resim 60. Chardin, “*The Ray*”, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 160 cm, 1728..... 74
- Resim 61. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Taş üzerine akrilik boya, 18 x 13 cm, 2016..... 74
- Resim 62. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Kâğıt üzerine karışık teknik, 19.50 x 19.50 cm, 2016 75
- Resim 63. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Kâğıt üzerine karışık teknik, 19.50 x 19.50 cm, 2016 75
- Resim 64. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Kâğıt üzerine karışık teknik, 19.50 x 19.50 cm, 2016 76
- Resim 65. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Kâğıt üzerine karışık teknik, 32 x 24cm, 2016 76

Resim 66. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Ümit</i> ”, “ <i>Gizemli Acılar II, Serisinden</i> ”, 33 X 25 cm, Metal Gravür Baskısı, 2016	77
Resim 67. Jenny Saville & GLEN LUCHFORD, “ <i>Closed Contact</i> ”, (<i>kapalı İletişim</i>), pleksiglas üzerine monte edilmiş baskı, 182.9 x 182.9 x 15.2 cm, 1995-1996	80
Resim 68. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Kaybolmuş sevgi</i> ”, “ <i>Unutulmuş Serisinden</i> ”, Tuval üzerine yağlı boya ve zift, 100 x 50 cm, 2015.....	81
Resim 69. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Koruma</i> ”, “ <i>Unutulmuş Serisinden</i> ”, Tuval üzerine yağlı boya ve zift, 90 x 50 cm, 2015	82
Resim 70. Kathe Kolwitz, “ <i>Ölüm ve Bir Öocuk İçin Çabalayan Bir Kadın</i> ”, 1911	82
Resim 71. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Adsız</i> ”, “ <i>Unutulmuş, serisinden</i> ”, Port Art Galery Koleksiyonu, Yağlı boya ve zift tuval üzerine, 200 x 150 cm, 2015.....	84
Resim 72. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Adsız</i> ”, “ <i>Unutulmuş, serisinden</i> ”, Port Art Galery Koleksiyonu, Yağlı boya ve zift tuval üzerine, 200 x 150 cm, 2015.....	85
Resim 73. Şirin Neşat, “ <i>Adsız</i> ”, LE jelatin gümüş baskı üzerine mürekkep, 153 x 114.9 cm, 2012.....	86
Resim 74. Şükran Moral, “ <i>Speculum & Obitorio</i> ” “ <i>Kanal Genişletme Cihazı</i> ”, Fotoğraf, 1997.....	86
Resim 75. (sol), Şükran Moral, 2009, (sağ), Gustave Courbet, “ <i>Lorigine du Munde/Dünyanın Kökeni</i> ”, tuval üzerine yağlı boya, 1866	88
Resim 76. Şükran Moral, kendi fotoğrafı.....	88
Resim 77. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Adsız</i> ”, “ <i>Unutulmuş, serisinden</i> ”, Tuval üzerine Yağlı boya ve zift, 150 x 110 cm, 2015	90
Resim 78. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Can Çekişen Duygular</i> ”, “ <i>beyaz çığlık serisinden</i> ”, Tuval üzerine füzen, 80 x 110 cm, 2013	91
Resim 79. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Dökülen korkular</i> ”, “ <i>beyaz çığlık serisinden</i> ”, Tuval üzerine füzen, 80 x 110 cm, 2013.....	92
Resim 80. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Özgür ruhum</i> ”, “ <i>beyaz çığlık serisinden</i> ”, Tuval üzerine füzen, 160 x 90 cm, 2014.....	92
Resim 81. Parvin Ghorbanzadeh, “ <i>Sensizlik</i> ”, “ <i>beyaz çığlık serisinden</i> ”, Tuval üzerine füzen, 80 x 80 cm, 2014.....	93
Resim 82. Rut Mackel, “ <i>çirkin gerçeği</i> ”, projesi, Fotoğraf, 2012	94

- Resim 83. Parvin Ghorbanzadeh, “*Neden/Why’s Serisinden*”, Dijital çalışma,
Foto plast üzerine baskı, 201495
- Resim 84. Jenny Saville, “*Kırmızı Donuk Bakışlı 1/Red Stare Head I*”, Courtesy
Gagosian Gallery. 2007-201195
- Resim 85. Jenny Saville, “*Reverse/ Ters*”, Tuval üzerine yağlı boya, 213.4 x
243.8 cm, 2002-200396
- Resim 86. Diego Valezques, “*PAPA*”, Tuval üzerinde yağlı boya, 165097



GİRİŞ

60'lı ve 70'li yıllarda, modern sanat eserleri üzerindeki mistik (gizemci) etkinin gösterildiği yayınlar çıkmaya başlamıştır. Özellikle Sixten Rigbom, dönüm noktası olan çalışmasında; okült (gizilci) ve soyut resim arasındaki bağı tanımlamıştır. Robert P. Welsh, Mondrian üzerindeki teozofinin etkisini tespit etmiştir. Uzun yıllar boyunca arka planda kalmış olan 'okült' ve sanat arasındaki bağı ilişkin araştırmalar, gizemciliğin (misticizmin) önemli sayıdaki sanatçı için geçerli bir ilham kaynağı olduğunu göstermiştir. Sanatçılar görüşlerini, evrensel bir dil bulmaya yönlendirmişlerdir. Tarih sürecini sanatta olan gizemli dokular vasıtasıyla okumaya çalıştığımızda, sanat-yaratıcılık ve beden arasında sağlam bir ilişkinin olduğunu görmekteyiz. Kültürel değişimler, dinlerin çeşitliliği ve bundan çıkan felsefi düşünceler, sanatı etkileyerek, tarih boyunca sanat akışını istedikleri yönlere çekmişler.

19. yüzyılda Avrupa kültüründe sanat ve okültizm arasındaki bağı ortaya çıkaran tarihi atmosferi, Paracelsus¹, Jakob Böhme, Swedenborg² ve Novalis³'in yazılarıyla, daha eski (antik) gizemci metinlere ve gizilci yazılara kolay ulaşılamaması, sanat ve gizilcilik arasındaki bağı belirlenmesini geciktirmiştir.

Dönüşüm, değişim dönemlerinde insanlığın temel inançlarını vurgulayarak yaşamın odağı haline gelebilir. Çünkü sanat kabile kültürlerinden en gelişmiş uygarlıklara, en geleneksel üretim biçimlerinden en sofistike yaklaşımlara kadar insanların duygularını, yalnızlıklarını, korkularını yeniden öne çıkaran kolektif bir harekettir ve sanatçı gücünü buradan alır. Modernizmin doğal sonucu olarak insanlar yalnızlık olgusuyla daha çok karşı karşıya gelmiştir. Kentlerde kalabalıklar arttıkça insanların yalnızlığı da artmıştır. Bu durum insanları kendileri için daha güvenli olduğunu düşündükleri yeni öznel dünyalar kurmalarına neden olmuştur. Bu düşünce ile yani öznel dünyalar kurma ile

¹ Paracelsus; (1493-1541) gizemsel tıbbın babası. Uyguladığı tedavinin temeli dış dünya (büyük evren) ile organizmanın çeşitli bölümleri (mikro kozmos) arasındaki uyuma dayanır. Cerrah olarak, dokuları kendiliğinden onaracak olan lenf, doğal merhem ve mumi kuramı ile ünlüdür. Büyücü olarak ise; ölümsüz gençliği sağlayan bir iksir bulduğunu, uyguladığını ve "homunculus"u yarattığını ileri sürdü. Bkz. (Paracelsus Kimyası içinde) Modern Bilimin Oluşumu, Richard S. Westfall, sayfa 76-91.

² Emanuel Swedenborg, İsveçli bilim insanı, filozof, Hristiyan mistiği ve din bilimcisi.

³ Novalis; Alman şair, 1772-1801. On beş yaşındaki nişanlısının ölümü, onun, tüm yapıtlarını etkileyen mistik coşku ve idealizme daha da yönelmesine yol açtı. Madenler ve doğa olayları konusunda bilimsel araştırmalarda bulundu. Dünya ve gizemleri konusundaki şiirsel görüşlerine derinlik kazandırdı.

sanatın gizemi, yaratıcılık ve beden ilişkisi, sanatın ayrılmayan bir parçası olmuştur. Klasik paganist dünyada, kadın bedeni mükemmel güzelliğe odaklanır; bu görüş Hristiyanlıkta da Madonna'nın imajı aracılığıyla bir şekilde devam ederken, masumiyet ve hüznün gibi başka kavramlar da onda görülür.

“Tinsel etkiler, temel modern sanat hareketlerinde görülmektedir, fakat modern sanattaki tinsel doğanın ortaya çıkması uzun yıllar almıştır. 20. yüzyıl altmışlı ve yetmişli yılların bilim adamları, sanat eserlerinin geleneksel yorumlarının inandırıcı bir analizini yapamamışlardır. Bilim adamları, modern imajın ilhamının, dönüştürülebilir görüldüğü veya araştırılmasının zorunlu olduğu sonuçlarını çıkarmışlardır. Günümüzde ise; bilim adamları, 20. yüzyıl sanatçıları için mistik (gizemli) ve okült (gizil) geleneğin varlığını, modern imajın ilham kaynağı olarak görmektedirler” (Regier, 1987, s. 9).

Modernizm dönemi başladıktan sonra, bütün kavramların alt üst olmasıyla birlikte, sanatta insan ve özellikle de kadın figüründe anlam ve bakış değişikliği olmuştur. Gerçi birçok sanat tarihçisine göre modern sanat tarihi bu çağda soyut sanata daha çok ilgi gösterildiğini anlatır ama bunun yanında figüratif sanat hiçbir zaman köşede kalmamıştır. Bu aslında insanoğlunun figüre anlam yükleme niteliğinin alışlagelmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Ortadoğu sanat tarihinde İslamiyet'in bakışına göre sanatta insan bedeni, her zaman soyut ya da soyutlaşmış sanat karşısında azınlıkta kalmıştır. Bu kültürde erkek ve kadın bedeni arasındaki ayrım göz önüne alındığında bu durum daha da fazlalaşmıştır.

Bu araştırma, “Yaratıcı Deneyimde Bedenin Gizemi” başlığı altında, düşünce tarihinde gizemciliğin, ilk oluşumunu inceleyerek bu oluşumun tarihi sürecini takip etmiştir. Tarih boyunca gizem-beden ilişkisi bazı basamaklardan geçip bazılarında ise atlamıştır. Bu çalışma, tarihi dönemlerde düşüncenin gizem ve beden ilişkisi üzerindeki etkisini araştırıp bu doğrultuda, günümüzde mistik sayılabilecek resimleri tanıyabilmek çabasıdır. Bu incelemenin devamında, bir sanat imgesi olarak bedeni, çalışmamın ana konusu olarak seçtim. Tezde, gerektirdiği ölçüde açıklamalar yapabilmek için öncelikle, gizemcilik ve sonrasında bedeni alışlagelmiş kalıplardaki tanımlamalarının üstünde, bir geniş ölçekli tanımlamaya önem verilmiş. Araştırma, üç bölüm olarak

sunulmuş: Birinci bölümün odak noktası gizem ve sanat ilişkisidir. Bu amaca ulaşmak için gizem'in tarihi süreci araştırılmıştır. Bu bölümde gizilcilik, gizemciliği de kapsayan bir öğretiyi olarak belirtilerek sanatta yarattığı etkiyi ve bu konu üzerinde yoğunlaşan sanatçıların eserlerinden örnekler incelenmiştir. Gizemin tanımı ve tarihine bakmak, bizi Kızılderili sanatından Afrika ilkel kabilelerindeki inanç ve uygulamaları da içeren çok geniş bir alana götürür. Tarihsel boyutta mistisizmle izini sürdüğüm gizilcilik, mistisizm yöntemleriyle konsantrasyon, oluşum aşamaları, sezginin sanattaki yeri ve belki de inanç ya da sevgi sanatta somutlaşmıştır. Bu bölümde gizemin tarihi ve felsefi anlamı ve sanatla eşleşmesi incelenmiştir. Gizli haberleşme ve bilgi saklama yöntemleri, çok eski çağlardan beri insanoğlunun ilgisini çekmiştir. Buna göre, bilginin gizlenmesi ve yalnızca istenilen kişiler tarafından okunmasına izin verilmesi *Steganografi* bilimi olarak adlandırılır ve tarihten bugüne kadar çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır.

Bu konuda Paul Klee şöyle demektedir: "Bütün evrimi geliştirecek asli kuvvetin bulunduğu gizli yere doğru, mümkün olduğunca sızabilmek, bir sanatçının misyonudur... Yaratılışın asıl nedeni; doğanın kaynağına ait her şeyin tek bir gizli anahtarı, 'sır' olarak kalmıştır" (Klee, 1924, s.12).

Son yıllarda sanat tarihçileri, 20. yüzyıl sanatında, çok sayıda sanatçı ve hareketin gizemci ya da gizilci kaynağına yer vermesinin nasıl yayıldığının, gittikçe daha çok farkına varmaktadırlar. Uzun yıllar boyunca arka planda kalmış olan "okült" ve sanat arasındaki bağa ilişkin araştırmalar gizemciliğin, önemli sayıdaki sanatçı için geçerli bir ilham kaynağı olduğunu göstermiştir. Sanatçılar gizemci ve gizilci bir dil/üslup kullanarak bütün insanlığa hitap edebilmenin yolunu aramışlardır.

Gizilciliğin modern sanatın çok çeşitli stilleri üzerindeki etkisi Fernand Khnopff, Paul Serusier, Gustave Moreau, Georges Braque, Juan Gris, Marcel Duchamp, Barnett Newman, Joseph Beuys, Kandinsky ve Malevich gibi sanatçılar üzerinde görülebilir, bu sanatçılar manevi dünya ile ilgilenmişlerdir.

Sanat tarihinde gizemciliği sanatına yansıtan sanatçıların sayısı bu tez çalışmasına sığmayacak kadar fazladır, ama birinci bölümde elverdiği kadarıyla bazı ünlü

sanatçıların değerli sanat yapıtlarında olan gizem anlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca kendi çalışmalarında bu konuyu ele alarak, bedenin üzerinde yapılan araştırmalar ve deneyimlerde, gizemli dünyamı, kendi sanat dilimle baskılar ve resimler üzerine örnekler verilmiş.

Beden başlığı altında toplanan ikinci bölümde ise; beden ve onun deformasyona uğrayışı ile beden kavramı arasındaki bağlantı incelenmiştir. Sanat çerçevesinde sürekli anlam taşıyan ve belki de en önemli konulardan olan insan figürü, özellikle beden kavramı, bir nesne olarak tüm sanat dünyasında kullanılmıştır. Beden, insanın maddi bölümü sayılır ve iki ayrı cinsiyetle tanımlayabiliriz. Sanat yapıtında bedenin gizemli ruha sahipliği farklı hisler ve duygularla yaratıcı bir şekilde bir konu ve bir öge olarak ön plana çıkabilir. Sanatçı bu gizemi anlamak için ruhun beslendiği mutluluk, hüzün, depresyon vb. duyguları inceler.

Beden bir nesne olarak her zaman sanatta arzu malzemesi olmuştur ve aynı anda da masumiyet ve kutsallığın sembolü olarak da tanımlanmıştır. Sanat hareketleri içinde feminist sanat pratikleri feminist hareketlerden büyük ölçüde etkilenmiş olup, cinsiyet ve beden üzerinden gelişen yabancılaşmaya, yabancılaşmayla karşılık verip, bunla beraber kadın feminist sanatçılar, bedeni bir temsil alanı ve sanat nesnesi olarak kullanmışlar ve en çok kendi bedenleri üzerinden resimsel bir söylem geliştirmeye çalışmışlardır.

Modernlikle medeniyet haline gelen, bireyselliğini yitiren ve bu seviyede bir iktidar alanına dönüşen beden, hak ve özgürlükler, mücadelenin yeni arenası haline geldi. Yaklaşık 20. yüzyılın sonlarından (1960'lardan) günümüze kadar beden hem estetik hem de protesto gösterimi için bir araç haline geldi. Bunun örneklerini performans sanatçıları ve feminist sanatçılarda görebiliriz. Örneğin Yoko Ono, Chris Burden, Vito Acconci ve Gina Pane ve bunlar gibi pek çok sanatçı yaygın yasaları ve inançları kırmak ve karşı gelmek için kendi bedenlerini kullanmış ve sergilemişlerdir. Bu sanatçıların vücudunu sanat nesnesi olarak niçin kullandıkları ve bedeni sorunlu kılan neden sorusu elbette yalnızca çoklu parametrik bir cevap hak ediyor, çünkü tamamen estetik değerlerle açıklanamıyor.

Feminist Avangard olarak adlandırılan feminist sanat hareketleri bugün pek çok sanatçının öncülüğünü yapıyordu. Örneğin, Hannah Wilke, Ketty La Rocca, Eleanor Antin, Birgit Jürgenssen, Gina Pane, Carolle Schneemann, Valie Export, Ana Mendieta, Cindy Sherman ve Martha Rosler, Sarah Lucas bu sanat hareketin en ünlü sanatçılarındandır. Feminist sanatçılar bilhassa beden üzerinden yeni bir söylem ve kadın kimliğinin oluşumunda bir yabancılaşma metaforu kullandılar. Genellikle sanatlarındaki beden uygulamaları ve gösterimleri kesinlikle bir kurgu ve kavram aracılığıyla yol alır.

İşte bu gösterimlerin bir kısmı, beden ya da beden imajları üzerine yapılan müdahaleleri içeriyor. Esasında bedene yapılan her türlü değişim ve müdahale, medenileşmiş ve yabancılaşmış bedenin tekrar kazanılması, duyumsanması olarak da düşünülür. Şüphesiz kadın bedeni aynı zamanda cinsiyet, cinsellik, şiddet, sömürü ve fetişizm gibi konuların ana alanıdır.

Üçüncü bölüm ağırlıklı olarak kendi çalışmalarımın oluşmaktadır. Ayrıca bu bölümde etkilendiğim sanatçıların çalışmaları üzerine yoğunlaşmıştır. Bu bölümde vermiş olduğum resim örneklerinde, gerçekçilik ve idealizmine karşı, anti- natüralist ve anti-estetik öznelliğine sahip olduğum bir bakış açısını içermektedir. Bu dışavurumcu plastik çalışmalarımın amacı, bedenlerimin iç dünyalarındaki gizli duyguları, çoğunlukla monokrom renk, çizgi, doku, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıdır. Bu çalışmalarımın neticesinde, “Unutulmuş”, “Gizemli Acılar I ve II” ve “Beyaz Çılgılık” adlı figüratif resim serileri ve “Neden” adlı fotoğraf serisi olarak, ortaya çıkmıştır.

1. BÖLÜM

SANAT VE GİZEM

1.1. GİZEMİN (MİSTİSİZMİN) TARİHİ

Gizemcilik (misticizm), öncelikle "gizilcilik" (okültizm) kavramı içerisinde değerlendirilir. Gizilcilik geniş anlamda, akılcılıktan ve bilimsel dizgelerden bağımsız yollar aracılığıyla, üstün ve gizli bilginin araştırılmasıdır. Astroloji, simya, teurji gibi 15. yüzyılda bilim sayılmış tüm etkinlikler; fal, kehanet, kabala, büyü gizilcilik kapsamındadır. Gizilcilik dar anlamda; doğa bilgisinin, büyüsel formüllerle elde edilebilecek gizlenmiş bir bilgi olduğu inancına dayanır. Gizemcilik, halktan saklanmış tüm bilgileri içeren, gizilcilik kapsamında, içrek bir öğretilerdir. Hindistan'a özgü bireysel derin düşünme, gizemciliğin de kaynağıdır.

Aslında Gizemcilik (Misticizm) en başından beri talihsiz bir kavramdır çünkü yanıltıcı anlamıyla 'bulanık', 'sisli' olarak bilinir. İlk olarak Misticizm kavramının içeriğini açmak ve sanatla olan ilişkisini tanımlamamız gerekiyor. Britanyalı filozof, matematikçi, tarihçi, toplumsal eleştirmen Bertrand Russel' a göre:

“İşte filozof olan en gözde kişiler hem bilimin hem de misticizmin gerekliliğini her zaman duymuşlardır; hem mistik hem bilim adamı olmak kanımca düşünce dünyasında ulaşmanın olanaklı olduğu en yüksek konumu oluşturur ve üstelik bu duygu yani misticizm, insanda en iyi olan her ne varsa onun kaynağı sayılır” (Russel, 1921, s.12).

Gizemciliğin temeli sayılabilecek öğretiler/doktrinler Çin'de Konfüçyüsçülük, Taoculuk; Hindistan'da Brahmançılık; Yunan'da Orfeusçuluk, Pythagorasçılık ve Hermesçilik olarak kendini gösterir. Bu öğretiler/doktrinler amaçlarını, halka açık dinlerden farklı olarak, gizemsel yöntemlerle gerçekleştirmeye çalışmışlardır. İslamdan önce, 8. yüzyılda, doğan Orfiizm'de ruhun insanlığı aşır tam anlamıyla tanrılığa yükselmesi eğiliminin çağımızdaki adı gizemciliğdir. Türk sanatında gizemciliğin adımlarını eski Türk minyatür sanatında gizemci öğelerde bulabiliriz.

Anadolu’da Türk minyatür sanatının başlangıcına ait, az olmakla beraber, bazı karakteristik yazmalar, günümüze kalabilmiştir. Eski Türkler’de Gizemcilik, Şamanlık ile şekillenmiştir. Şamanlık, dinsel büyüsel inanç ve uygulamalar bütünüdür. Eski Türk resim sanatında iki önemli ressam dikkat çekmektedir; Sicistani ve Mehmet Siyah Kalem. 14. yüzyıl’ın sonlarında yaşadığı sanılan Siyah Kalem’in sanılan yaşamına ilişkin hiçbir bilgi yoktur. Adına ve lakabına, Topkapı Sarayı Müzesi’nin Hazine Bölümü’nde bulunan ve Fatih Albümü diye tanınan iki albümde rastlanmıştır. Albümlerin içeriklerinin çoğunun, 14. ve 15. yüzyıllarda, Tebriz Sarayı’ndaki çeşitli minyatür okullarına ait örneklerden oluştuğu sanılmaktadır. Bunların, Topkapı Sarayı’na Yavuz Sultan Selim’in İran seferi sırasında, ganimet olarak getirilen yapıtlar arasında bulunduğu düşünülmektedir (Resim 1).



Resim 1. Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Müzesi (Hazine Ht.2153) Fatih Albümü, 14. yüzyıl.

Çalışmalarda hareketin iç dinamikleri, figürlerin belirli bir anlatı örgüsü bağlamında anlam kazanabileceklerini açıkça gösterir. Diğer bir deyişle Siyah Kalem’in figürleri, kuşaktan kuşağa miras kalan güçlü bir toplumsal hafızanın kaydettiği anonim anlatının aktörlerini canlandırmaktadır. Mehmet Siyah Kalem’in rulo resimlerin Asya kültüründe özellikle de Maniheizm ve Budizm kültürü içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Sanatçının ruloları tarihin belli bir zamanda ama meçhul bir nedenle parçalanıp ve yok edilmeye çalışılmış. Sanatçı Siyah Kalem'in sanatının benzersizliği, sadece doğaüstü yaratıkların tasvirinde değil, aynı zamanda insan ve gündelik hayatta yatıyor.

Siyah Kalem'in çalışmalarında Şamanizm'in ve Budist ikonografinin çok net etki ve izlerini taşıyan bu demonik varlıklar, normal insanlarla beraber aynı günlük yaşamı paylaşıyorlar. Demonlar sahip oldukları büyü gücüyle insan kaderi üzerinde taht kurup bu güçler sayesinde insan kaçırap, zulmedip, İpekyolu'nda anlatılan efsanelerin baş aktörleri olup Mehmet Siyah Kalem'in gerçekçi dünyasında yer bulurlar. Siyah Kalem ve sanatı üzerine gizem daha uzun yıllar boyunca çözülmeyecek gibi görünmekle beraber, popüleritesi arttıkça bulmacanın kayıp parçalarını tamamlamaya çalışacak daha fazla araştırmacının ilgisini çekeceğine kuşku yok.

Gizem etkisini farklı kültürlerde alfabenin harflerine sayısal değerleri vermesini görmekteyiz. Bu harflere sayısal değerler vermek için, *gösterim dizgesi* kullanılır. Bu yöntemlerin temel ilkesi, bir sözcüğün ya da harf öbeğinin harf değerlerini alıp, bunların yerine, yorumlanmak üzere sayı koymaktan oluşur. Bu yöntemlerde, bazı kalıplaşmış dizgeler kullanılır. Bu genel yöntem, Yunanlılarca *İsopsephi*, Müslümanlarca *hesab-ül-cümel* adlarıyla uygulanmıştır. Bu *Harf-Rakamların* gizlilikte kullanımı; *Kronogram*'¹ tanımlanır.

Türklerde, gizli yazı çok kullanılmıştır. Osmanlılarca yazılmış ya da çevrilmiş matematik ve büyü kitapları ile ilgili el yazmaları, gizli alfabeleri, sayısal dizgelerle doludur. Arap alfabetik sayılamasına baktığımızda da, Yunan ve İbrani modellerinden etkilenmeler görürüz.

Her Arap harfi, Allah'ın bir niteliğinin baş harfidir. Bu nedenle Arap sayısal alfabesinin uygulandığı, çok gizli bir dizgeye vardırılmıştır. Her harf, günlük kullanımdaki değerini değil, baş harfini oluşturduğu tanrısal değerinin sayısal karşılığını taşır.

Gizli haberleşme ve bilgi saklama yöntemleri çok eski çağlardan beri insanoğlunun ilgisini çekmiştir. Buna göre, bilginin gizlenmesi ve yalnızca istenilen kişiler tarafından

¹ Kronogram, tarihleri ifade etme yöntemidir.

okunmasına izin verilmesi *Steganografi* bilimi olarak adlandırılır ve tarihten bugüne kadar çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır. Sadece harfler değil, önceden bahsettiğimiz gibi rakamlar ve sayılar da, her zaman bir sır gizler ve gizemli bir anlam taşır. Tarih boyunca, hatta günümüzde bile, gerek resimlerin gerekse bazı öğelerin içerisine saklanmış gizli şifrelerin bulunduğunu görmekteyiz. Örneğin; ünlü ressam Gentile Bellini'nin¹ Londra'daki National Gallery'de muhafaza edilen Fatih Sultan Mehmed tablosunda bulunan bazı gizemli öğeler ve sayılara rastlayabiliriz (Resim 2).



Resim 2. Gentile Bellini, *Fatih Sultan Mehmet Portresi*, tuval üzerine yağlı boya, National Galeri, 69.9 x 52.1 cm, 1480

Bu resimde Sultanın sağ ve sol taraflarında sayı olarak yer alan altı taç, belki yaygın kanaatin aksine fethedilen devletlerin sembolü yerine; Fatih'in atalarını ifade etmektedir. Bunlardan üçü Osman Gazi, Orhan Gazi ve I. Murad, emir unvanına sahipti; diğer üçü ise 1395 yılında Mısır Halifesi tarafından Yıldırım Bayezid'e verilen sultan unvanına sahipmiş.

Bir başka örnekte; belki son yıllarda bu duruma en büyük örneklerden bir tanesi, meşhur Mona Lisa'nın portresindeki gözlerde bulunan gizemli harfler ve sayılardır (Resim 3). Bu arada Da Vinci'nin çok ezoterik (gizlemlili) olduğunu, çalışmalarında mesajlar vermek için semboller kullandığını da bildiğimize göre, bu şah eserde bulunan bu gizli sırlara inanmak mümkün. Da Vinci, 1490-1495 yıllarında çalışmalarını ve

¹ Rönesans döneminde Venedik'te yaşamış İtalyan bir ressamdır. 1478'de Venedik Cumhuriyeti tarafından Fatih Sultan Mehmet'in portresini yapmak üzere İstanbul'a gönderilmiştir.

çizimlerini aynada görüldüğü gibi deftere kaydetme alışkanlığı geliştirmişti. Bu şekilde kişisel düşünceleri sadece yansıma sırasında okunabilir hale geliyordu.



Resim 3. Leonardo da Vinci, “*Mona Lisa*”, tuval üzerine yağlı boya, 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, 1503-1507

İtalyan sanat tarihçisi ve ayrıca İtalyan Ulusal Kültür Mirası Komite başkanı; Silvano Vinceti, Louvre'de sergilenen tabloyu incelemek için Paris'e gittiğinde, komite üyesi Luigi Borgia'nın bir antika dükkânında eski bir kitap keşfettiğini ve bu elli yıllık kitabın Mona Lisa'nın gözlerinin çeşitli işaretler ve sembollerle dolu olduğunu anlatmıştır. Bu ilginç keşifle, İtalyan Ulusal Kültür Mirası Komitesi üyeleri, Mona Lisa tablosunun yüksek çözünürlükle büyütülmüş fotoğraflarında, Mona Lisa'nın gözlerinde harflerin ve numaraların görülebildiğini ortaya çıkarmışlar. Komite başkanı Silvano Vinceti'nin açıklamasına göre, çıplak gözle bakıldığında bu semboller görülemiyor, ama yüksek çözünürlükte büyütülerek bakıldığında net bir şekilde görülebilmektedir.

Bu araştırmaya göre, sağ gözde, LV harflerinin ressamın isminin kısaltması olarak yer aldığı belirtilirken, sol gözdekilerin bazı semboller olduğu, ancak henüz tanımlanmadığı söyleniyor. Vinceti, "Bunları tam olarak netleştirmek çok zor, ama CE ya da B harfleri gibi görünüyor. Resmin neredeyse 500 yıllık olduğunu ve ilk resmedildiğindeki kadar net ve canlı olmadığını unutmamak gerekiyor. Arka planda köprünün kavisinde 72 sayısı görülebiliyor ya da bu L harfi ile 2 rakamı da olabilir" der ve ekler; "bu sembolleri daha önce kimsenin fark etmemiş olması dikkat çekici ve ilk

incelemelerimizin ardından bir hata yapmadığımızdan ve bunların sanatçı tarafından tabloya konulduğundan eminiz. ...Bu araştırmanın henüz başındayız ve bu gizemin çok derinlerine inebileceğimizi ve mümkün olduğu kadar daha çok detayı ortaya çıkarabileceğimizi umuyoruz" .¹

Ayrıca Vincenti bu eserde, kadının bir erkek ve bir kadın modelin birleşimi olduğunu ve söz konusu erkek modelin Leonardo da Vinci'nin sevgilisi olduğu öne sürülen yardımcısı Gian Giacomo Caprotti olduğunu ve Mona Lisa tablosunun Toskanalı bir tüccarın karısı Lisa Gherardini ile Gian Giacomo Caprotti'nin *androjen bir karışımı* olduğunu iddia etmiş. Bugün bile tablodaki albenili bir gülümsemesi olan ve bir o kadar da gizemli kadının gerçek kimliği hâlâ kesin olarak bilinmemektedir.

Felsefî boyutta gizemcilik, Pythagorasçılık ile şekillenmiştir. Bu düşünüş, Paracelsus'da, Mirandola'da, Nettessheim'de, Cardanus'da, Büyük Albert'te, Suhreverdi'de, Farabi'de, Cabir ve Razi'de, İbn-i Sina'da etkiler bırakmıştır. Tasavvufta Bâtınlık olarak karşımıza çıkan gizemcilik burada, hareketi esas alır ve felsefî gizemciliklerden ayrılır. Tasavvuf, dinsel bir gizemciliktir.

İhvân² felsefesinde, sayılardan ilâhi sırlar çıkartılır ve onlara mistik anlamlar verilir. Gizemin felsefeye girişi, farklı dinlerin etkisi altında oluşuyla inceleyebiliriz; coşku, esrime, Tanrı'ya ulaşma ve Tanrı ile birleşme gibi gizemci öğeler, felsefeye Dionysos anlatısı ile ve Orfizm'in bir reformcusu olan Pythagoras ile girmiş, daha sonra Platonculuk ile biçimlenmiştir.

Sayı Gizemciliği ya da Matematik Simgencilik olarak da bilinen Pythagorasçılık savunucuları, zamanın bütün bilimleri; geometriyi, astronomiyi, tıbbi ellerinde tutuyorlardı. Pythagorasçı felsefe, matematik üzerine kurulmuştur. Pythagorasçılar, karşıtıllıklardaki birlik, ahenk, uygunluk ve her şeyin temelinde bulunan matematiksel ilişkilerle ilgilendiler. Pythagorasçılar için sayı, her şeyin prensibi ve özüdür. Çokluk, yalnız başına kararsızdır ve bir'lere ayılır.

¹ <http://www.gazetevatan.com/mona-lisa-nin-gozlerindeki-sir-346355-dunya/>
13 Aralık 2010 Pazartesi - 12:00, Erişim: 20.010.2016

² İhvân- I Safâ, İslâm coğrafyasında genelde felsefe özelde de İslâm düşüncesiyle ilgilenenlerin aşına olduğu bir topluluk ismidir.

20. yüzyılın ilk dönemlerinde Almanya’da ve tüm Avrupa’da Asya felsefesi ve dini ile ilgilenen akımlar vardı. Bu akımların popüler yazarları, Berlin ve Paris’te konferans salonlarında, gizliliğin doğu hiyerarşisindeki¹ temel doktrinlerini, yeni jenerasyona açıklamışlardır. Bütün Avrupa’da, yerleri gizli olmak koşuluyla seanslar yapmışlardır.

Doğu dininin derin felsefesi yönlerine, ruhun iç dünyasına ilişkin ciddi bir ilgi vardı. Blavatsky², yazılarıyla kuvvetli, popüler bir etki yaratmıştır. Özellikle Kandinsky ve onun aracılığı ile Klee’nin düşüncelerini büyük yönde etkilemiştir. Ünlü çalışması "Concerning the Spiritual in Art (Sanattaki Ruha İlişkin)’de Kandinsky, içsel aydınlanma yolu’ ile Blavatskyn'nin ruhun problemine ilişkin, yaklaşımı üzerinde yoğunlaşmıştır (Reiger, 1987, s.134 ve 135).

Yirmili ve otuzlu yıllardan pek çok örnek, Kandinsky'nin meditasyonla ulaşılan kozmik merkeze olan ilgisini açıklar. Kandinsky, Blavatsky’e olan hayranlığını, Klee ile de paylaştıkları söylenir. Blavatsky, Klee’nin dikkatini, insan bilincinin sayesinde konuşan gizemli kuvveti açıkladığı için çekmiştir.

1.2. GİZEMCİLİĞİN SANATA OLAN ETKİSİ

"Bütün evrimi geliştirecek asli kuvvetin bulunduğu gizli yere doğru, mümkün olduğunca sızabilmek, bir sanatçının misyonudur...Yaratılışın asıl nedeni; doğanın kaynağına ait her şeyin tek bir gizli anahtarı, ‘sır’ olarak kalmıştır" (Klee, 1924, s.28).

Mistisizm (Gizemcilik), tam anlamıyla tek bir uygarlığa mal edilemez. Giz, sır olan gizemcilik, kültürler arasında, ortaklaşa beslenip, kullanılmıştır. Yazınsal olarak gizemciliğin en eski kullanıcıları, yazıyı (alfabe olarak) keşfedenlerdir. Önemle üstünde durulması gereken konu; gizemciliğin, sanıldığı gibi aksine, medeniyet ve bilim merkezlerinde oluştuğudur. Simyacıların kimya bilimine ne derece önemli katkılarda buldukları ve gizemciliğin felsefi boyutta ilk şekillenişinin, sayı gizemcisi Pythagoras ile başladığı, gizemciliğin temelinin matematikte olduğunu unutmamak gerekir.

¹ Hiyerarşi (Yunanca), bir toplulukta veya bir kuruluştaki yer alan kişileri alt-üst ilişkileri, görev ve yetkilerine göre sınıflandıran sistemdir.

² 'Helena Petrovna Blavatsky', Rusya Yazarı. Modern Okültizmdeki Öncülerden Biridir.

60'lı ve 70'li yıllarda, modern sanatsal eserler üzerindeki mistik (gizemci) etkinin gösterildiği yayımlar çıkmaya başlamıştır. Özellikle Sixten Rigbom, dönüm noktası olan çalışmasında; okült (gizilci) ve soyut resim arasındaki bağı tanımlamıştır. Robert P. Welsh, Mondrian üzerindeki teozofinin etkisini tespit etmiştir. Uzun yıllar boyunca arka planda kalmış olan okült ve sanat arasındaki bağ'a ilişkin araştırmalar; gizemciliğin, önemli sayıdaki sanatçı için geçerli bir ilham kaynağı olduğunu göstermiştir. Sanatçılar görüşlerini, evrensel bir dil bulmaya yönlendirmişlerdir.

Manevi düşünceler içine gömülmüş çok sayıdaki modern sanatçı, gerçek dünyayı tasvir etmenin yeterli olmadığını farkına vardılar. Böylelikle maneviyatı ve mevcut olandan kozmiği kavramada önemli bir değişiklik oldu. Bu sanatçıların çoğu, doğadaki ruhsal güçlerin, modern materyalist toplumdan uzaklaştırılmış güçlerin resmini yaptılar. Gerçek dünyayı tasvir etmenin, ruhsal aydınlanmayı ifade etmek için yeterli bir araç olmadığını farkına vardılar ve soyutlamaya yöneldiler. Deneysel dünya reddedildi ve soyutlama ruhu, sanatçının madde ruhu üzerindeki başarısını ortaya koymasında araç oldu.

Akla hitap eden Orta Çağ resmi ve heykeli, 14. yüzyılda artık, duyulara da hitap etmeye başlamıştır. Gizemciliğin dolaysız etkisinin bir sonucu olarak, daha çok bireysel tapınmada kullanılmak üzere yapılan, küçük boyutlu, yeni Meryem ve İsa tasvirleri, bunun iyi birer örneğidir. 13. yüzyıl sonlarından itibaren doğan, bu yeni dinsel imgeler, özellikle Almanya'da büyük yaygınlık kazandıklarından Andachtsbild olarak adlandırılmışlardır. Yaygın adları pieta'dır.

14. yüzyılda bu birikimlerin, ilk portreleri de doğurduğunu görmekteyiz. Bunlar, gerçek portrenin yolunu açtılar. Bu dönemin sanatçıları, daha çok, Fransisken tarikatından olan sanatçı-rahiplerdi. "14. yüzyıl felsefesi, mistisizmin katkısıyla, yavaş yavaş gözlerini, bu alçakgönüllü ama Tanrı'nın bir parçası olan insana, onun iç dünyasına çevirmeye başlamıştır" (Akyürek, 1994, s. 160). "Bireye önem verilmesi açısından, hem nominalizm hem de mistisizm birleşmektedir" (Akyürek, 1994, s. 94).

Teozofi, Orta Çağ biliminin, gerçek anlamdaki felsefeye geçiş yolu üstünde ortaya çıkmıştır. Teozofi, doğaya hâkim olmak ister. Gizil bir sanatla, esrarlı formüller ve

işlemler ile varlıklara hükmedeceğini savunmaktadır. Jakob Boehme'e göre, görülen her şey, yüce bir sır gizlemektedir. Tanrı bu sırrı, kendisine yakın olan bazı kişilere vermiştir. Doğada gizli olan bu sır, Tanrı'nın vücudunun temsilidir. Bu vücut, bazı formüller ile maddi dünyaya aktarılabilir.

El-Farabi, dini ve manevi bir gizemciydi. Farabi'de Mistisizm, Tasavvuf ve yüksek bilgi bütünüyle iç içedir. Suhreverdi'nin felsefesi, Hermesçilik, Platon ve Zerdüşçülük öğretilerini içerir. 12. yüzyıl İnan felsefesinin temel özelliği, bu etkiler altında oluşmuştur. Suhreverdi'deki aydınlatma felsefesi ile İbn-i Sina'nın aydınlatma felsefesi ilişki içindedir. Mistik düşünce ve arayış, her zaman gizemci bir yapıda olmasa bile -ki zaman zaman karşımıza sanat, sevgi, macera hatta isyan olarak da çıkabilir, dinler de dâhil, tüm kurum ve atılımların itici kuvveti olmuştur. "Mistik düşünce ve eğitimin gereklerinden biri olan inisiyasyon'u, tasavvuf tarihinde de tam bir ağırlıkla görüyoruz" (Öztürk,1992, s. 15).

Çağımız resim sanatında gizemci temaların kullanımı, geçmiş yüzyıllarda geleneksel anlatımda belirgin ve açık anlamlı iken, oldukça şüpheli ve belirsizdir. Uzun yıllar boyunca soyut sanatın ilham kaynağı olarak görülmeyen gizemcilik (gizilcilik) hakkındaki yaygın düşünce, altmışlı ve yetmişli yıllarda, modern eserler üzerinde gizemci etkilerin bulunduğunu gösteren yayınların çıkmaya başlamasıyla bir ölçüde değişmiştir. Bu çabada, Robert P.Welsh, Rigbom, yazılarıyla dikkat çeken isimlerdendir. Konu hakkındaki metin ve yayınların, sanatçılar üzerinde büyük etkisi olduğu bilinmektedir.

“Gizilciliğin modern sanatın çok çeşitli stilleri üzerindeki etkisi, bazı bilim adamları tarafından halen sorgulanmaktaysa de, okültizmin varlığı daha uzun süre inkâr edilemez. Fernand Khnopff, Paul Serusier, Gustave Moreau, Georges Braque, Juan Gris, Marcel Duchamp, Barnett Newman, Joseph Beuys ve Malevich gibi sanatçılar, manevi dünya ile ilgilenmişlerdir” (Reiger, 1987, s.9 ve 10).

1890'lardan itibaren çoğunluğu sol düşünceye yatkın yazarlar politik gelişmelerle yakından ilgiliyken, ressam ve heykeltıraşlar daha çekingendiler. Daha doğrusu Kandinsky, Maleviç, Tatlin ve Lissitzki gibi yeni bir sanat peşinde koşan ateşli gençler

vardı ortalıkta; fakat aralarında siyasal görüş birliği yoktu. Örneğin, Kandinsky sanatını son derece dinsel ve metafizik duygular üzerine kurarken, materyalizme karşı olduğunu her fırsatta dile getiriyordu (zaten 1917 Devrimi'nden bir süre sonra ülkeyi terk edecekti). Malevich'in dinsel inançları Kandinsky kadar güçlü değildi ama sanata manevî bir anlam yüklüyordu. Ancak her iki sanatçının dünya tasarımları ne olursa olsun, sanatları kesinlikle devrimciydi.

Rus ressam Kazimir Malevich'in 'en büyük eseri' sayılan "*Siyah Kare*" adlı eseri '*Postmodern Bir Dünyada Kibleyi Bulmak*' yazarı Abdülhakim Murad'a göre yirminci yüzyıl sanatının belki de en önemli eseri sayılmaktadır (Resim 5). Rus sanatçı Malevich, 1878'de Kiev yakınlarında doğmuş ve 1935'te St. Petersburg'da vefat etmiştir. Ansiklopediler, onu, soyut resimdeki süpretamizm akımının kurucusu olarak tanıtır. Malevich'in çalışması, batıda soyut resmin zuhuru da, Batı sanatının genel çizgisi ve Batının hâkim felsefesi itibarıyla, bir kırılmayı temsil ederek; onu İslâm sanatının çizgisine yaklaştırmıştır.



Resim 4. Kasimir Malevich, "*Siyah Kare*", Tretyakov Devlet Galerisi, 80 x 80 cm, 1915

Sanatçının "*Siyah Kare*" adını vermiş olduğu etkileyici tablosunda siyah kare sezgi, beyaz alan da onun ötesindeki boşluktur. Malevich, bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmi olarak bilinen bu tabloyu, aynı dönem *sıfır biçim* olarak yorumlamıştır.

Son yıllarda sanat tarihçileri, 20. yüzyıl sanatında, çok sayıda sanatçı ve hareketin gizemci ya da gizilci kaynağa yer vermesinin nasıl yayıldığının, gittikçe daha çok

farkına varmaktadırlar. Bu konudaki yoğun ilgiye, “*The Sprituel in Art; Abstract Painting 1890- 1985*” Kataloğunda ve “*Abstract Art*”da rastlamaktayız. Bununla birlikte sembolistler, Marcel Duchamp ve sürrealistlerin belirli temsilcileri tarafından da ilgi gösterilmiştir.

19. yüzyıl’ da Avrupa kültüründe sanat ve okültizm arasındaki bağı ortaya çıkaran tarihi atmosferi, Paracelsus¹, Jakob Böhme, Swedenborg² ve Novalis³’ in yazılarıyla, daha eski (antik) gizemci metinlere ve gizilci yazılara kolay ulaşılabilmesi, sanat ve gizlilik arasındaki bağı belirlenmesini geciktirmiştir.

Teozofi hareketine, derin ve devamlı ilgilerini açıklayan sanatçılar arasında, Protestan olarak bilinen Mondrian ve Nabi sanatçısı Paul Ranson, Katolik olarak bilinen Paul Secusiec, Emile Schuffenecker ve Rus Ortodoksu Kandinsky sayılabilir. Fakat saydığımız sanatçılar arasında, sadece Mondrian, Teozofi Topluluğu’nun gerçek üyesi olarak biliniyordu. Piet Mondrian, *Theo van Doesburg*⁴ tarafından bulunmuş, *De Stijl* sanat hareketi ve oluşumunun önemli bir destekçisi olarak tanılıyor. Temsili olmayan ve Neoplastisizm olarak adlandırdığı stili yaratarak bu stil beyaz zemin üzerine enine ve boyuna siyah çizgilerden ve üç ana renkten oluşur. 1905 resimleri (The River Amstel) ile 1907’deki resimleri (Amaryllis) arasında Mondrian imzasının söylenişini Mondriaan’dan, Mondrian’a çevirmiştir.

¹ Paracelsus; (1493-1541) gizemsel tıbbin babası. Uyguladığı tedavinin temeli. dış dünya (büyükevren) ile organizmanın çeşitli bölümleri (mikrokozmos) arasındaki uyuma dayanır. Cerrah olarak, dokuları kendiliğinden onaracak olan lenf, doğal merhem ve mumi kuramı ile ünlüdür. Büyücü olarak ise; ölümsüz gençliği sağlayan bir iksir bulduğunu, uyguladığını ve "homunculus"u yarattığını ileri sürdü. Bkz. (Paracelsus Kimyası için) Modern Bilimin Oluşumu, Richard S. Westfall, sayfa 76-91.

² Emanuel Swedenborg, İsveçli bilim insanı, filozof, Hristiyan mistiği ve din bilimcisi.

³ Novalis; Alman şair, 1772-1801. On beş yaşındaki nişanlısının ölümü, onun, tüm yapıtlarını etkileyen mistik çöşku ve idealizme daha da yönelmesine yol açtı. Madenler ve doğa olayları konusunda bilimsel araştırmalarda bulundu. Dünya ve gizemleri konusundaki şiirsel görüşlerine derinlik kazandırdı.

⁴ Theo van Doesburg (1883- 1931), Hollandalı ressam, mimar, decorator ve sanat kuramcısı ve De Stijl hareketinin öncüsü sayılır.



Resim 5. Piet Mondrian, "*Evolution Triptych*", Heags Gemeente Müzesi, 1910- 1911

Gizemli ve manevi değeri olan Mondrian'ın "*Evolution Triptych*" adlı figüratif resmi (Resim 5), oluşturduğu süreç içinde, teozofi sanatçısı olarak nitelendirilmektedir.

Sanatçı kendi derin duygularını yansıtmaları için tüm maddi anlamlarından arındırması gerekiyordu, bu nedenle "Evolution" adlı eserinde de kullanmış olduğu renkler sadece, sarı, kırmızı ve mavi olmuştur. Bu üç ana rengin yanı sıra siyah ve beyaz bir nötrleştirici olarak görmüştür. Piet Mondrian'ın renk ve biçimde kat ettiği bu yol, betimlemeci bir anlayışı da kökten değiştirmeye götüren önemli yollardan biri sayılır.

Nabi Grubu, batı sanatında Orta Çağ'dan beri, çok az görülen bir durumdur; kendini, doğudan gelen etkilere açık hisseden yetenekli insanlar, Batının Hristiyanlığına temel bağlılıklarını korumaya niyetlidirler... Nabiler'deki "mistik" ve "teozofik" etkilerin varlığı, sanatları aracılığıyla kabullerinde açıkça görülmektedir. Natürizm ve alegoriden, düzleştirilmiş stilin daha dekoratif tarzı ve tasvirinin uğruna vazgeçen, Nabi Grubu ve Gauguin gibi simbolist sanatçılar, tarihsel açıdan önemli sanatçılardır. Nabiler'in tarzı, anlatının içeriğinin kolay anlaşılmasına ve Ortodoks olmayan ikonografinin kullanılmasına aldırış etmeyen bir tarzıdır (Regier, 1987, s.9).

19. yüzyıl ve 20. yüzyıl diğer Nabi sanatçı üyesi ve hatta Nabiler'in lideri olarak tanınan Paul Serusier, gizemci literatürün, özellikle de Teozofi Topluluğu'nun bir üyesi olarak yazmasa da, 1889 yılında kitabı çıkan ve topluluğun takdirini toplayan Eduard

Schure'nin istekli bir okurudur. Serusier'in resimli dili, Gauguin'in örneğinden sonra oluşturulmuş daha az ya da daha çok manzaralı modelinde, Zodyak'ın (burçlar) veya diğer standart amblemlerin geleneksel yorumlarından türemiş 'nişanlarla' dolu, figüratif resimlemeye doğru değişmeye başlamıştır. Sanatçı, Pont-Aven'de bulunduğu sürede Gauguin'in, sınırları belirlenmiş yalın biçimlerin, ara renkler kullanmadan düz renklerle boyanmasına dayalı Sentetizm anlayışının etkisi altında çalışmalarını ortaya koymuştur. Serusier'in "Aşk Ormanının Tılsımı" bu doğrultuda yaptığı ilk resim tanıtılabilir (Resim 6). Bu ilk sentetizm denemesi, sanat çevresinde büyük bir yankı uyandırmış ve daha sonraki eserlerinde de ana renklerden fazla uzaklaşmamış, figürlerinde belirgin konturlar kullanmıştır. Sanatçı Paris'e döndükten sonra bu anlayışı geliştirerek Gauguin'i çağrıştıran, ancak onunkinden daha yumuşak bir üslup geliştirerek, giderek Gauguin'in etkisinden sıyrılmayı başarmıştır. 1900'lerden sonra da çalışmalarında düz renkleri kullanmayı sürdürerek, sadece renklerin uyumuna daha çok yoğunlaşmıştır. Sanat yapıtlarında bir duyguyu ya da düşünceyi iletme kaygısı gütmemiş, süsleyici, karmaşık öğelere yaklaşmıştır.



Resim 6. Paul Sérusier, "Aşk Ormanının Tılsımı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, Orsay Müzesi, Paris 27 × 21.5 cm, 1888

Serusier, Buron Manastırı Dinsel Sanat Okulu'nun "Dinsel Simgecilik ve Kutsal Oranlar" anlayışından etkilendi. Sanatçı daha sonra Mısır sanatı, İtalyan primitivizmler, gizemli ve hesaplamalara dayanan dekoratif eserler için Orta Çağ duvar halıları inceledi. 1921 yılında resim sanatıyla ilgili kısa bir kitap olarak "Resimin ABC-

si”ni yayınladı. Kitap Sérusier’in estetik görüşlerinin bir özeti idi. Sanatçının “Yılan Yiyiciler”, adlı resimleri bunların bir örneği sayılır (Resim 7).



Resim 7. Paul Sérusier, “Yılan yiyiciler”, tuval üzerine tempera, 127 x 161 cm, 1894

“19. yüzyılda, okültizmin etkisinin, sanatsal üretimde görülmediği ileri sürülebilir. Teozofi Topluluğu’nun bir kısmında, sanatsal ifade yoluyla kendi doktrinlerini açıklamak için planlanmış bir teşebbüs olduğuna dair çok az kanıt vardır. Bunun yerine, sanatçıların kendi kendilerine, teozofik metinlerde protesto edilen dünya görüşünün geçerliliğine inandıklarını varsaymak, akılcı olabilir. Bu bağlamda, sırasıyla; Mondrian, Kandinsky, Kupka ve Malevich’in, kendi gizil deneyimlerini, oluşmuş gizilci deneyimlerle, geliştirme imkânı bulabildiklerini düşünmek mantıklıdır” (Regier, 1987, s.6).

Açıkkası; 20. yüzyıl sanatında gizilci etkilerin görülmediğine dair yorumlar, kişisel bazda yapılan yorumlardır. Sadece, soyut sanatta stillerin önemli farklılıklarını ortaya koyarlar. 20. yüzyılın diğer önemli sanatçıları, anlaşılmazdan, kompozisyon unsurlarını geometrik biçimde çağrıştıran yolu izlediler. Çoğunlukla Kandinsky ve Klee’de olduğu

gibi, yukarı doğru olan üçgenler, ilk olarak dağların taslağı ile birleştirilmiştir. Bu kullanım, Caspar David Friedrich'in romantik döneminin çevresinde izlenebilir.

Caspar David Friedrich, 19. yüzyılda yaşamış bir Alman ressam olarak, gizemci içerikli simgesel anlamlarla donatılmış, oldukça kişisel bir peyzaj sanatı geliştirmiştir. Düz ve parlak kompozisyonlarında, çoğu kez gerçekdışı bir atmosfer içinde, uçsuz bucaksızlık ve yalnızlık izlenimi egemendir. Kişiler, sırttan çizilmiştir. Friedrich'in yapıtları 19. yüzyılda yeniden gün ışığına çıkmıştır. Özellikle kariyerinin orta dönemlerindeki alegori peyzajları ile ünlüdür. Bu çalışmalarında karanlık silüetler, sabah sisi ve kıraç ağaçlar önemli derecede yer almaktadır.



Resim 8. Caspar David Friedrich, “*Deniz Kıyısında Keşiş*”, tuval üzerine yağlıboya, 110 × 171.5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, 1808-1810

Sanatçının çalışmalarında içinde yaşayan gizemli duyguları ve ruh durumunun görmektediriz. David Friedrich'in “*Deniz Kıyısında Keşiş*” adlı resmi (Resim 8), Uçsuz bucaksız doğa karşısında insanla evrenin bütünleşme isteği ve doğada şekil bulan Tanrı ile insan arasındaki ruhsal bağını vurgular. Bu çalışmada keşişin bulunduğu toprak; yeryüzünü ve insanı, gökyüzü ise Tanrı’yı simgelemektedir. Belki keşiş doğa güçlerinin ortasındaki insan varlığının önemsizliğini anımsatmak ve peyzajın ruhsal boyutunu sezdirmek için orada bulunuyordur. Keşişin bu tabloda, başını elleri arasına alması büyük bir keder içinde olduğuna işaret eder. Resmin gizemli ve sisli atmosferi denizin

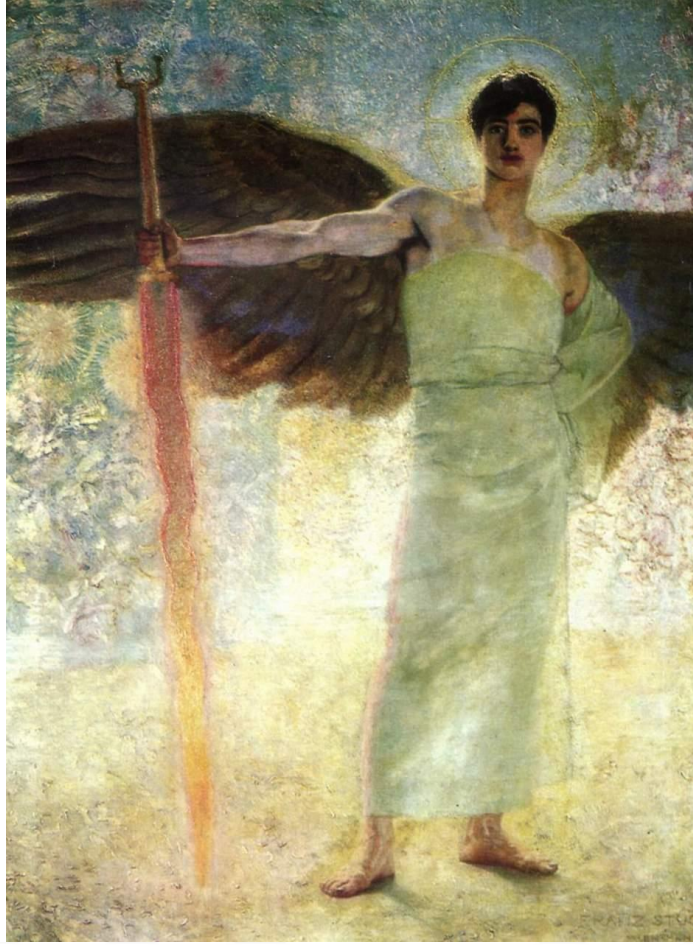
koyu rengi, gökyüzünün görkemli uçsuz bucaksızlığı; insanın bu durum karşısında yalnızlığını, çaresizliğini ve yok oluşu, melankolik bir görünüm oluşturur...

Caspar David Friedrich'in "*Bulutların Üzerinde Yolculuk*", adlı diğer çalışmasında ise kayalık üzerinde arkadan görülen bir figür görmekteyiz (Resim 9). Sisli ve şiirsel etkili bir atmosfere sahip olan bu resim, ön ve arka planında bir zıtlık görmekteyiz. Ön plandaki keskin hatlara karşın arkadaki yumuşak tonlar belirsizliğin ve boşluğun göstergesidir. Koyu ve açık rengin kontrastı kompozisyonu güçlendirir. Sanatçı insanın kendini doğanın ruhuna bırakıp bütünleşme isteğini resimleştirir, sanki. İnsanın karşısındaki büyüleyici gökyüzü puslu görünümüyle ve tüm görkemiyle oradadır. Doğanın içindeki insan manzaraya ayrı bir boyut katarken gizemli bir dünyaya yolculuk ve zamansızlık üzerine de düşündürmektedir.



Resim 9. Caspar David Friedrich, "*Bulutların Üzerinde Yolculuk*", Tuval üzerine yağlıboya, 98,4 x 74,8 cm, kunsthalle Hamburg, 1818

Kandinsky'nin hocası bilinen, Alman sembolist ressam Franz Stuck, çalışmalarında mitolojik karakterleri ve gizemli insanları konu ediniyordu. 1893'te bu defa kadın erotizmini konu alan resmi ile Chicago'daki bir yarışmada birinci oldu. Stuck, sanat yaşantısı boyunca estetik arayışından vazgeçmedi (Resim 10).

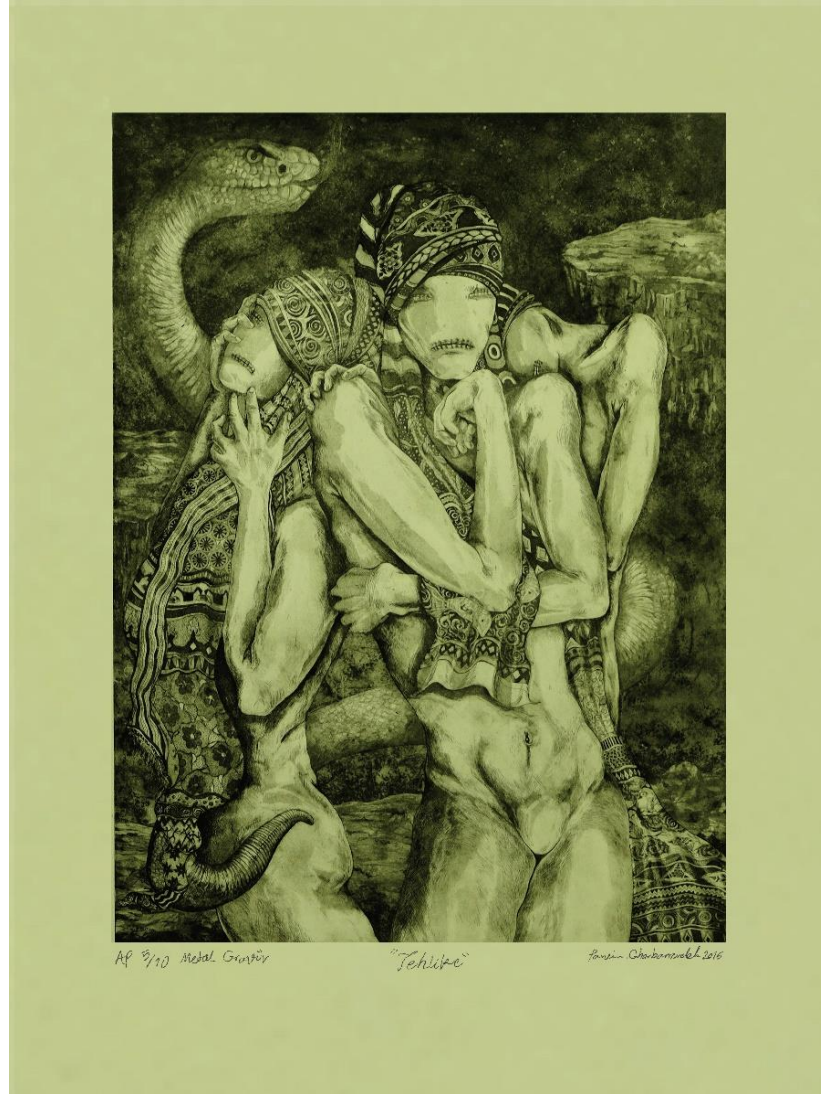


Resim 10. Franz Stuck, “*The Guardians Of Paradise*”, Villa Stuck Müzesi, 250 X 167 cm, 1889

Stuck bu çalışmasında Kuş gibi kanatları ve yanan bir kılıcı olan parlak bir meleği gösterir. Sanatçının ilk büyük yağlıboyası bilinen bu eser, Münih’teki Glaspalast’ta 1889 sergisine girilerek altın madalya ve 6000 Mark kazandı. Resim Stuck için bir atılım haline geldi ve tanınmış bir Sembolizm sanatçısı oldu.

Sembolizm sanatçıları, kadın bir günah sembolü olarak en büyük sorunlarından birisi görülmektedir. Buna göre çoğu zaman bu sanatçılar, konu olarak (baştan çıkarıcı kadın) resimlerinde kadın bir günah sembolü olarak yer almaktadır. Kendi çalışmamda ise “Tehlike” adlı çalıştığım gravür baskıda bu konuyu başka bir açıdan ele alarak kadın ve yılan imgesini kullandım (Resim 11). “Tehlike”de, günah düşüncesi yılan gibi tüm vücutları sarmış durumda gösterilmiştir. Bu çalışma bedenlerimin gizemli ve hayali bir korkusunun temsilidir. Aslında günaha bürünmesinin korkusunun göstergesidir. Stuck’un “*Günah*” adlı çalışmasında da kadın ve yılan sembollerine rastlayabiliriz (Resim 12). Bu

çalışmayı görünce, sanatçılar farklı zamanlarda yaşadysalar da, çoğu zaman düşünceleri değişmiyor diye aklıma gelmiştir. Ben “Tehlike” baskısını çalıştıktan sonra Stuck’un “Günah” adlı eserini gördüğüm için bu tesadüf bana çok ilginç gelmişti.



Resim 11. Parvin Ghorbanzadeh, “Tehlike”, 70 x 50 cm, Metal Gravür baskısı, 2016

Stuck da sembolist bir sanatçı olarak çalıştığı resimlerinde bu konuyu çok fazla ele almıştır.



Resim 12. Franz Stuck, “*The Sin, Günah*”, özel koleksiyon, 1893

Stuck’ın “*Günah*” adlı çalışmasında, bir kadın göğsü görmekteyiz. Sanatçı tarafından resimdeki kadının yüz ifadesini gizemli şekilde kasvetli tonlar kullanılarak karartılmıştır. Kadının omzunda bir yılan kuyruğu sol omzuna kadar uzanmış ve korkutucu yüzü resimde dikkat çekmektedir. Sanat tarihinde her zaman yılan bir günah sembolü kullanılmaktadır. Bu konu Stuck’un; Âdem, Havva ve Yılan figürlerini diğer resimlerinde de görmekteyiz. Bu resimdeki kadın aslında şeytanı ya da Lucifer’ı temsilidir. Resimde kadın korkutucu ve çekici bir yüz ifadesi ile izleyicilere bakmaktadır. Stuck’un zihnine hitap eden bu güçlü resimi, izleyicilere o çekime yakalanıp günaha girmek ve bakıp geçmek sizin elinizdedir, demektedir. Aslına bakılırsa eğer Hristiyanlıkta Lucifer şeytanın oğlu olarak geçer, erkektir ama bu resimdeki Lucifer ise Stuck tarafından kadın olarak resmedilmiştir. Bu da yukarıda

söylediğimiz gibi sembolistlerin, kadını günah sembolü bildikleri için Stuck tarafından erkek yerine kadın olarak kullanılmıştır. Oradaki yılan figürü ise işaret ettiğimiz gibi, insanların zaaflarının ve günahlarının sembolü sayılır. Belki de bu resim, yorumların ötesinde, sadece Stuck'ın Münih sokaklarında gördüğü ve etkilendiği bir fahişenin resmiydi.

Gizli imajların kullanımını modern sanat, dışavurumcu ve soyut sanatta da görmekteyiz. Modern sanat içinde amaçlanan esoterik (içrek) anlamı keşfetmek, bu stilin daha az tasvirsel ve daha soyut tarzı kullanıldıkça zorlaşmaktadır. Bu gelişmenin bir örneği, Rose-Carol Washton Long'un, Kandinsky'nin sanatı içinde gizli imajlar olarak ifade ettiği (Kandinsky, *Development of Abstract Style*: Oxford: 1980) kullanımındır. O aynı zamanda, 1910-1914 yılları arasındaki resimlerde, eski düşüncelerin gerçek saf soyutlama olabilmesi için figüratif, manzara ve mimari formatlardan türetilmiş çizgisel, düzeysel görünüşün (konfigürasyonunun) bulunması ve bunların, sanatçının kapsamlı ikonografik içeriğinde açık ruhani öneme sahip olması gerektiğini de göstermiştir. Steiner'in yazılarında da Kandinsky tarafından seçilmiş tasvir üzerindeki etkiyi içermesine rağmen, sanatçının kendisi tarafından zengin bir ikonografik motif sınırlandırması (zengin renkli kompozisyonların sonsuz çeşitliliğini görerek üretebileceği motifler arasından) yapılmıştır. Yayınlanmış sanat teorisinde daha açık görüldüğü gibi sanatçının, bu stilin daha soyut tarzına yavaş yavaş adaptasyonu, yaşam üzerindeki anti-materyalist dünya görüşünün ve manevi olarak aydınlatılmış toplum üzerindeki inançlara hizmet edebilmesi için kullanılmıştır. Kandinsky "Doğaçlama 28" adlı eserini yarattığında herhalde, oldukça karmaşık heyecanlı ve değişken bir ruh halindeymiş. Sakinleştiren renklerden rahatsız edenlere, uzağa gidenlerden öne çıkanlara, susanlardan bağıranlara, tanınabilen nesnelere tanınamayan nesnelere kadar pek çok şey var kompozisyonda (Resim 13). Hâkim bir renk ya biçim aramak boşuna ilk etapta tanınabilir hiçbir nesne yok gibi arama biraz dikkat edilirse bazı ipuçları yakalanabilir.

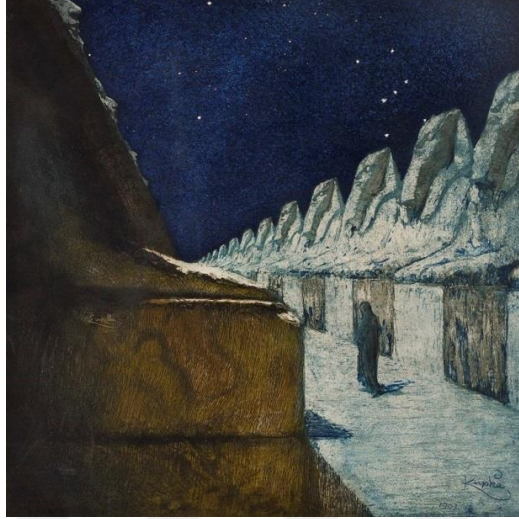


Resim 13. Vassily Kandinsky, "*Doğaçlama 2 8 (İkinci Versiyon)*" ,tuval üzerine yağlı boya, Hediye Olarak Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York Solomon R. Guggenheim Kurucu Koleksiyon, 111.4 X 162.1 Cm, 1912

Kandinsky'a göre, sanatçı, görünmezi algılama gücünün işlendiği özel metotlar hakkındaki yazılı kanıtları ortaya sunduğunda, bu açıklamalara dikkat etmelidir. Gizilci eserler açısından bu sunuş şarttır. Sanatçı, halkı 'doğal dünyayı' aşan 'resim dünyanın' çağrışımları hakkında bilgilendirmelidir. Sanatçılar, daha çok bazı mit veya kozmik olaylar referansı ile daha yüksek dünyaları çağrıştıran başlıkları kullanmayı tercih etmişlerdir. Bir başka açıdan söylemek gerekirse müzik'e benzer bir şekilde Kandinsky'nin yaptığı üç kategori gibi; "*Impressions, Improvisations and Compositions*" türünden etiketler kullanmışlardır.

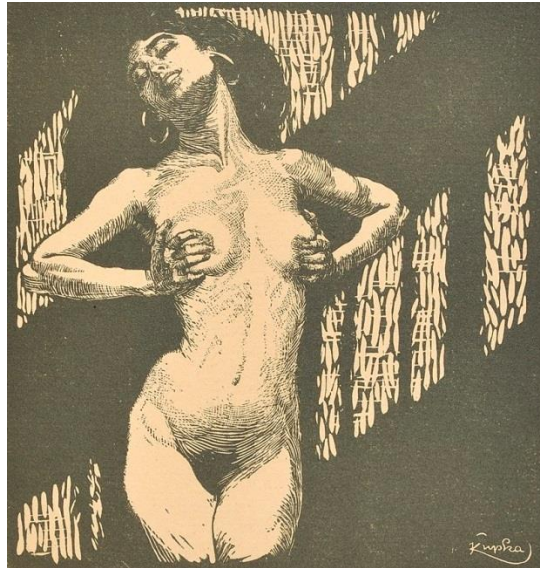
Diğer Sanatçılar; Mondrian, Kupka, Delaunay, katedral burçları, kuleler olarak yükselen dikey çizgiler ile gizilci geleneğin, ruhun maskulin alanındaki benzerliğini çağrıştıran unsurları ile feminen unsurları çağrıştıran yatay çizgilerin tersine bir benzerlik ortaya çıkarmışlardır. 19. yüzyılın sonlarıyla XX. yüzyılın başlarında, spiritüalizme eğilimli sanatçıların, kendi kavramlarını gerçekleştirmek amacıyla aradıkları tasvirin tarzını incelediğimizde, natüralizmden soyutlamaya doğru, stillerin tam hareketinin uygulandığı açıktır. Örnek olarak; Çek ressam Kupka'nın çalışmalarının çoğunda, realizm kullanılmıştır. *Soul of the Lotus* veya *An Avenue of Sphinxes*'deki temalar gibi. Kupka, medyum olarak güneşe tapındı ve gizem konusunda becerikliydi.

Bu tarz, 20. yüzyılda yaşamıştır ve alşimiye/simyaya ilgisi olan belirli sürrealist sanatçılarda da görölmüştür



Resim 14. Francis Kupka, “sessizliğin yolu”, Guaj ve kâğıt üzerinde suluboya ile renkli aquatint, 348 x 345 mm, 1903

Sanatçının çalıştığı “Sesizliğin Yolu”, gecenin gizemli mavi ışığının altında yavaşça yürüyen bir insanı görmekteyiz. Bu resim özgün kompozisyonuyla koyu ve ışık renklerin desteğinde, harika bir gizemli resim örneği sayılmaktadır (Resim 14).



Resim 15. Frantisek Kupka, “Ezgiler Ezgisi”, gravür, kağıt, 167 x 157 mm, 1905

Sanatçı Frantisek Kupka (1871 – 1957), önceleri hicivli desenler ve kitap resimlemeleri yaptı ve izlenimci bir resim anlayışından anlatımcılığa yöneldi. Seyahatlerinde maruz kaldıkları sayısız stilleri ve teknikleri ve halk sanatı ve felsefesi ile olan ilgisini birleştiren Kupka'nın erken dönem çalışmaları, konuya sıklıkla mistisizm ve sembolizm yüklendiğinde, çoğunlukla edebi ve metaforik olmuştur. Kupka'nın “Ezgilerin Ezgisi” adlı baskı çalışması, duyu dolu bir kadını resmetmektedir.

Bu gravür çalışmada karanlıktan çıkan bu aydın figüre, arka fonda dikey hareket eden çizgiler bir kasvetli dünya içinde belki de tehlikeli bakışlar ve düşünceler içinde olan rahat duruşlu çıplak bir kadını göstermektedir. Nü kadın, değişik duygular içinde hiç çekinmeden resimde boy göstermektedir (Resim 15). Bu beden ne kadar rahat bir duruşta gözüke de bence bir acılar içinde bürünmesinin de göstergesi olabilir. Güzellik ve çirkinlik sanatta daima farklı anlamlarla ve farklı estetik düşüncelerle resmedilmiştir. Bu resimdeki görünen kadının estetik güzelliği, sanatçının düşüncesine göre, farklı anlamda da görebiliriz.

Bu resimde benim ilgimi çeken, siyah- beyaz renklerin ve bedenin form ve hareket olarak akışı ve kadının yüz ifadesidir. Kadının siyah saçları resmin hareketini sağlayarak karanlık olan fonu da desteklemektedir. Kadın bedenindeki gizemli estetik ve güzelliği ve onun yanı sıra içindeki gizlediği hüznü benim ilgimi çekmiştir. Ben bu gizemliliği bedenlerde araştırarak, eserlerime uygulamaya çalıştım “Unutulmuş”, “Beyaz Çılgılık” ve “Gizemli Acılar I ve II” adlı figüratif resim serileri ve “Neden” adlı fotoğraf serisi bu şekilde ortaya çıkmıştır.



Resim 16. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar I*”, serisinden, tuval üzerine yağlı boya ve zift, 25 x 25 cm, 2015

“*Gizemli Acılar I*” serisinde, figüratif resimler çalışarak ahlaki sorunlarla yakından ilgilenmek istedim. Bu seride kadın bedenine yönelerek deforme edilmiş bedenleri, taş, metal ve toprak etkisinde kalan vücut dokularını ortaya çıkardım. Çabam; savaşın acımasızlığı, anlamsızlığı, insanın yalnızlığı ve çaresizliğini, insan lehine bir imge olarak kullanmaktır (Resim 16).

Kupka 1930’lu yıllardan sonra katı bir geometri anlayışına yöneldi. Kupka’nın çalışmaları, hareket teorilerini, rengi ve müzik ile resim arasındaki ilişkiyi yansıtan 1910-11 yıllarında giderek soyutlandı. Sanatçının “*Dikey Arasında Mme Kupka*” adlı eseri buna bir örnektir (Resim 17). Gizemli bir kadın portresi dikey bir renk kompozisyonu altında yüzerken görünüyor.



Resim 17. Francis Kupka, “*Dikey Arasında Mme Kupka*”, Tuval üzerine yağlı boya, 1910-1911

Sanatçı, soyutlama yolculuğuna devam ederken, “*Katedralin Anıtı*” veya “*Grafik Motif*” tablolarında olduğu gibi halüsinasyona benzeyen çarpıcı, güçlü tablolar oluşturdu. Kupka sürrealist hareketin gittikçe artan etkisine karşı koymaya çalıştı.

Gözlem yeteneğiyle insan ruhunu derinden etkileyen ve sanatındaki farklı yaklaşımlarıyla Sembolizm akımının şüphesiz en ileri gelen temsilcisi olan *Fernand Khnopff*, ileride eserlerindeki tek favori modeli ve konusu olacak kız kardeşi Marguerite’in 1864’de doğumunun ardından, aile 1866’da Brugge’den, Brüksel’e taşındı.

Sembolizm akımında yer alan Fernand Khnopff daima çalışmalarında bir ayrımcılık görmekteyiz. Metafizikte, tinselcilikte ve Gizemcilikte son noktaya gelinecek Sembolizm’in gelişmesi bakımından en uygun ortamın, sükûneti içinde barındıran Brüksel olması ve Fernand Knopff ile birlikte anılması olağanüstüdür. Realizm’in en ileri düzeyde olduğu zamanlarda sanat kariyerine başlayan Khnopff için bir şey hala eksik gibi görünüyordu.

Khnopff, Realizm'in etkisinde çalışmalarını sürdürürken sanatın içinde esrarın ve gizlin bulunduğunu hissederek, tarzını çok çabuk değiştirmeye çalıştı. Gizemli ve anlaşılmaz simgelerin sanatçısı olarak tanıldı. Çalışmalarındaki dinginlik ve sessizlik büyük ustayla adeta özdeşleşip ve neredeyse aynıdır. Durumların arkasındaki gizemleri, görünen gerçeklerin ve ortaya çıkarmakta ısrar edip, eserlerinde, duygularını simgelerle ve üstü kapalı göstermeyi hedefledi. Her zaman gerçekte var olanın içindeki gizemi aradı ve imgeler aracılığıyla varoluşun gizemini izleyiciye aktarmaya ve göstermeye çaba gösterdi.

Khnopff var olanın yalın, net ve çok açık biçimde görünmesi yerine sembollerle ifade edilmesini istiyordu, izleyicinin esere kendi bilinç ve sezgileriyle yaklaşması gerektiği kanaatindeydi. Sanatçının yaşadığı dönemin sembolistlerine göre; düşünceyi renk, ses ve koku gibi duyular etkiler. Aynı zamanda duyular ise düşüncelerin göstergesidir. Çalıştığı tablolarında sfenks, yalnızlık, düşler, kentler gibi sembolistlerin en gözde konularını ele alır ve anlamı kişiye göre değişebilecek olan simgelerden yararlanır. Doğanın kendisi yerine, izlenimlerini, gerçekte görünenler yerine sezdiklerini, yansıtmayı çalışır. Paris seyahati sırasında İngres'ten özellikle en çok İngres'in Oedipus tasviri onu etkilemişti. Oedipus ve Sfenks hikâyesine kucaklaşma resmi, sembolik bir gönderme sayılır. Dikkat edersek eğer, Mitolojide Oedipus ve Sfenks karşılaşması, Sfenks'in intiharı ile sonlanır ama sembolist Khnopff bize yeni bir bilmece verir, Sfenks ve Oedipus sevgiyle kucaklaşmaktadırlar ve bu resimde Sfenks'in insan olan başı Khnopff'un kız kardeşidir (Resim 18).



Resim 18. Fernand Khnopff (1858-1921) "*The Caress / Kucaklama*" Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüksel, Belçika, 50,5 x 151 cm, 1896

Belçikalı sanatçı Khnopff, sanatında son derece özenli ve titizdi. Daha Sonra kendisi için yaptırdığı incelikli evde, mimarisiyle en az resimleri kadar ün yapacaktı. Resimleri Viyana’da katıldığı sergi vesilesiyle Klimpt’in de dikkatini çekti ve ona ilham kaynağı oldu. Sadece Klimpt’in farkı, aynı soğuk güzelliği yıldızlarla süslemesiydi çünkü Khnopff’un yıldızlardan ve canlı renklerden uzak resimleri genelde korku filmlerinden sahneleri hatırlatıyordu. Çalışmalarında Kadının vahşi cazibesiyse, melek kadar masum oluşu arasındaki ince çizgiyi seviyordu ve göstermeye çalışıyordu. Sanat hayatında çok yönlü olan Fernand’ın çalışma alanı sadece resim ile sınırlı değildi. Rölyef ve gravürlerinin yanı sıra, aynı zamanda, hem kitap çizeri, hem heykeltıraş, hem fotoğrafçı, hem yazar hem de tasarımcı. Fernand Khnopff 1921 yılında Brüksel’de hayata veda etti. Belçika’nın 19. yüzyılın sonunda yaşadığı büyük sanatsal canlanma ve modern sanata geçmesindeki rolü günümüz sanat çevrelerince büyük önem taşıyor.

Almanya’nın Zürich’inde başlayan Dada akımı aşırı uçtaki hareketlerden tanılır. Dada akımı sanata, eleştirmenlere ve politikacılara duyulan öfkeyi temsil ediyordu. Bu yeni akım *Zen Budizm* denen, dinden de etkilenmiş. Gizemci sanatçılar Kandinsky, Klee ve Mondrian gibi resimlerine insanların iç gözü ile bakmaları gerektiğine inanıyorlardı ki Budizm’de *kutsal delilik* söyleniyordu. Sanatsal çalışmalarda her zaman önce biçim sonra konu gelmeli ki bu düşüncenin en iyi örneği İsviçreli ressam ve müzisyen Paul Klee’yi vere biliriz.

Çalışmalarında gizemli ruhu taşıyan ve 20. yüzyılın önemli sanatçılardan sayılan; Klee, yaşamının sonlarına doğru yaptığı "Omphalo-Centric Lecture" (Omphalo-Merkezci Konferans, 1939) yaratıcılık hakkındaki düşüncelerinin bir özeti gibidir (Resim 19). Bu resimdeki gizemli figür, doğrudan karşımıza çıkar ve Cupped’in (Eros) elinde, parlayan merkezi, bütün bilginin yayıldığı kutsal ışığı görürüz. Merkez, büyük öneme sahiptir. Bu, onun doğumu, yaratılışı ve yaşamın devamıyla çok açık bileşiminden kaynaklanmaktadır. Klee için yaşam/ölüm’ün sembolü; Omphalos¹, özel bir önem taşır. Klee için ölüm, bir son dediği, o, ölümü, bütün yaşamı boyunca aradığı yaşamın Merkezi’ne yaklaştıracak bir geçiş olarak düşünmektedir.

¹ OMPHALOS, Delphi Apollon Tapınağı’ndaki “Yuvarlak Taş’tır”.



Resim 19. Paul Klee, "*Omphalo-Centric Lecture*", Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1939

Klee'nin bu resmi, özel bir kaynağa sahiptir; "*Pomegranate'nin Afrodit'i İ.Ö.570-550*". Bu eser incelendiğinde, karnın ortasındaki daire biçimi (nar, navel, merkez) ve ellerle arasında çok büyük benzerlikler vardır. Klee, elleri tersine çevirmiştir ancak sol elin orijinal pozisyonunun ne olabileceğine dair izler hâl görünmektedir. Ana hatlar, Yunan heykelindeki sol el şeklini taklit eder. Sadece genel hatlarda değil detaylarda da paralellikler vardır. Bilinen resim ilişkisinin ötesinde, tanrıçanın çağrışımları, Klee'nin resmini, daha dikkatli incelemeye değerdir. Klee, büyük gözlem gücüne sahipti fakat onun bu gücü, içe dönüktür ve biçimsel yapının nasıl çalıştığı önemli değildir. Daha az anlaşılabilmenin çekici etkisi daha çok, gizemli ruh ve başka bir düzlemin varlığını konuşan bir çekicilik yaratmaktadır. Mistisizmde merkez düşüncesi büyük önem taşımaktadır.

Klee için sadece biten kaos ve kötülüğün değil; doğumun, oluşumun ve ışığın merkezine doğru gitmek için de sarmalı kullanmak uygundur. Klee'nin başarmayı denediği şey, hem sanatında hem düşünmesinde; ne yaşam ne ölüm fakat doğumun ötesinde bir durumdur. Bu Klee'nin kendi kişisel mistisizmidir. Klee, hemen hemen her şeye bir hareket kazandırdı. Bunu da; dünya ile kozmos, yaşayan ile ölü, geçmiş ve şimdi arasındaki yakın benzerliklere dayanan düşünceye, büyük alanlarda yer vererek

başarmıştır. Sanat yapıtlarıyla, sanat tarihine unutulmaz bir damgalar vuran, Amerikan ressam, soyut ekspresyonist hareketin önemli bir figürü olan Jackson Pollock, eşsiz damla boyama tarzı ile tanınıyordu. Jackson Pollock'un "The White Angel" (Beyaz Melek) adlı çok az bilinen çalışması, aslında görüldüğünden daha fazla dikkat ister (Resim 20).



Resim 20. Jackson Pollock, "The White Angel" , tuval üzerine yağlı boya, 43 x 30 cm, 1946

Bu figür kompozisyonunun analizi, eserin simyanın (alşimi) kökenini ilgilendiren bir konusunun olduğunu gösterir. "The White Angel", Pollock'un alşimi/simya konusundaki düşüncelerini açığa vurur. Judith Wolfe, yazılarında, Pollock'un alşimik yorumuna ilave yorumlara izin vermez ve damlatma tekniğindeki başarısına yeni bir bakış açısı getirir. "The White Angel"daki çok sayıda motifin detaylı tanımı ve onların kökenleri, okuyucunun, gizli kalmış figürasyona yönelmesine yardımcı olur. Pollock, erkek meleği solda, dişi figürü sağda resmetmiştir. Bu düzenle, Kabbala'daki Kozmik Hayat Ağacının/Sefirot'un sağlı sollu, er dişi kolonlarına gönderme yapılmaktadır. Üst soldaki dört noktalı elips, meleğin başını ve yüzünü özelliklerini tasvir eder. 1940'lı yıllar boyunca alşimi, New York'ta yenilikçi çevrelerin ilgisini çekti. Değişikliğin, Pollock'un boyamada karşılaştığı problemlerin çözümünün sonucu olduğu, genel olarak kabul edilmiştir. 1950 yılında, kendinin de ifade ettiği gibi; "Yeni ihtiyaçlar, yeni teknikler gerektirir." (O'Connor, 1998, s. 79)

Figüratif çalışmalarının çoğunda bulunan enerjik fırça darbelerinin ima ettiği derin duyarlılık, “The White Angel”da daha az belirgin olmasına rağmen, boyayı fırçayla sürmekten çok damlatma ile başarılan form, daha saf ifadeyi çağrıştırır. Meditasyon ve imajinasyon kavramları, Pollock’un resmin içinde olma ve onunla temas kurmayla ilgili kendi ifadesinin bazı anlamlarını açıklar. Boyanın ve tuvalin, görünebilir fiziksel özelliklerini onaylamasına ek olarak Pollock, bu materyallerin alşimistlerin kendi materyallerine yükledikleri gizli, ruhsal ve organik niteliklere benzer özellikler taşıdığını düşünmektedir. Onun bu düşüncesi, bir yaratıcı olarak onu alşimistlere bağlayıp daha da ileriye taşıyabilir, hayal gücü ile onu, fiziksel seviyeden manevi seviyeye yükseltebilir, altın ve altını yaratma işlemi alşimistler/simyacılar için ne demekse, Pollock için de eserleri ve yaratma sürecini zihninde tasarlaması o demektir. Wolfe tarafından sunulan; alşiminin Pollock üzerindeki etkileri olasılığı ile Pollock’un damlatma tekniğine, alşiminin de katkıda bulunduğu belirlenmiş oldu.

Metafizik sanatının öncüsü, 20. yüzyılın en sıra dışı sanatçılarından birini, Giorgio de Chirico İtalyan bir anne ve babanın oğlu olarak Yunanistan’da dünyaya geldi (1888-1978). Giorgio de Chirico efsanesinin kaynağı onun ‘metafizik’ resimleridir. Başta sürrealistler olmak üzere, birçok avangard sanatçıyı baştan çıkarmıştır. Primitif zamanların çizgilerine hayranlık duyan de Chirico, yapıtları ve düşünceleriyle Max Ernst, Salvador Dali, René Magritte ve Duane Michals gibi alanlarında isim yapmış sanatçılara esin kaynağı oldu. Sanatçı, Gerçeküstücülük/Sürrealizm akımını derinden etkiledi; 1910’da geliştirdiği ve ‘metafizik sanat’ olarak nitelendirdiği bakış açısı Balla, Kandinsky, Matisse gibi ressamların görüşleriyle birlikte, çağdaş sanatın önemli parametrelerinden biri olarak kabul edildi. “Metafizik Resimler”, neoplatonik düşünceyle Nietzsche felsefesini, antik mitolojiyi ve sanatçının kendi mitini eklemleyen gizemli, sembolik bir dil kurarlar. De Chirico’nun sanatında geometriyle, perspektifi ve tiyatroyu birbirlerine eklemleyen mimarlıktır. Ona göre, gerek evrenin, gerekse kendi sanatının esrarı mimarlık sayesinde hissedilir (Resim 21).



Resim 21. Giorgio De Chirico, "*Arkeolog /Archaeologist*", tuval üzerine yağlı boya, 1927

1960'lardan itibaren yeniden metafizik konulara geri dönen sanatçı, son senelerinde mankenleri gladyatörler, arkeologlar ve metafizik iç mekânları tekrardan resimlerine konu etti. De Chirico, sanatsal hayatı boyunca evrenin gizemini tuvaline boyarak, başarılı bir tarzla rüyalarının heykellerini yonttu. Sanatçı 1978'de, Roma'da 90 yaşında hayata veda etti. Bu değerli sanatçı hayatı boyunca unutulmaz eseriyle dünyaya silinmez bir iz bıraktı.

Yağlı boya resimleriyle ünlenen Flaman ressam, Jan Van Eyck, kısa sürede Rönesans döneminin önemli sanatçılarından oldu. Renkleri kullanma biçimiyle adından söz ettiren sanatçı, portre ve dinsel konulu resimlerde ön plana çıktı. Orta Çağ sanatçılarından sıyrılarak, yağlı boya tekniğini geliştirdiği ve bu teknikte çığır açtığı bilinir. Portredeki başarısı ve reçine üzerine boya dökerek elde ettiği renkler sayesinde kısa sürede üne kavuştu. Eserleri ekspresyonizmin etkisinde kaldı. Özellikle portrelerindeki detaycı yanı, ressamı ustalar arasına taşıdı. En ünlü tablosu 'Arnolfini'nin Evlenmesi', resim tarihi açısından da bir ilk olma özelliğine sahiptir (Resim 22). Arnolfini çiftini resimlediği tablo, evlenme anının resmedilmesi nedeniyle, bir nevi 'evlilik cüzdanı' niteliğindedir. Eseri bu kadar önemli kılan detay ise ayna. Duvardaki ayna, müthiş bir akis tekniğiyle anı derinleştirmek için kullanılmış. Aynaya dikkatlice bakıldığında, Van

Eyck'ın da resmin içinde olduğu görülür. Ressam, kendini ân'a dâhil ederek, resim sanatına farklı bir boyut kazandırdı.



Resim 22. Jan Van Eyck , “*Arnolfini'nin Evlenmesi*” , 82,2 x 60 cm, Londra Ulusal Galerisi, 1434

Bu resimde Jan Van Eyck gizemli bir tavırla iki yerde, orada hazır olduğuna ve sanatına bir imza atmıştır: aynanın üstünde, duvarda "Jan van Eyck buradaydı." (Johannes van Eyck fuit hic 1434) diye yazısını görmekteyiz. Aynadaki resim onun varlığını, imza olarak göstermektedir. Hâlbuki Rönesans döneminde yeni ortaya çıkan, yavaş yavaş yayılmaya başlayan burjuvazi, eskiden sadece kilisenin ve soyluların hizmetinde olan sanatı, kendine doğru çevirmeye başlayarak; para karşılığı sanat diye ortaya çıkmıştır. Orta Çağda Kilise sanatçının eserine imza koymasına hoş bakmamaktaydı çünkü tek yaratanın Tanrı olduğu inancı vardı. Yeni zamanlarda sınıf kavramının doğuşuyla birlikte, değişim kanunları devreye girerek, resim sanatına "renk" kazandırmıştı. Jan Van Eyck'in tüccar olan Arnolfini'nin resmi, 15.yüzyıldan sesini duyurmaya başlayan bir sınıfın ifadesi olarak önemli sayılır.

Bilinen Pop sanatın simgesi olan Andy Warhol, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısına sıra dışı kişiliğiyle damgasını vuran ressam oldu. Kurallarını tepetaklak eden bir ressam, birinci sınıf bir koleksiyoncu ve müzeci, müzik menajeri, dergi yayımcısı, grafik

tasarımcısı, ‘avant-gard’ sinemanın yaramaz çocuğu olarak tanınıyor. Warhol "Büyük Elektrikli Sandalye" adlı eserini, Pop-Art’ın öncüsü olan bu çalışmasını 1967 yılında yapmıştır (Resim 23). Warhol bu çalışmasında daha çok ölüm, intihar, araba kazaları ya da felaketler gibi temalar üzerinde gitmiştir. Bu fotoğraf çalışmasında renk ve kompozisyonla yaratılan gizem insanda dehşet uyandırır. Korku dolu duyguları izleyiciye aktarmasını iyice başaran sanatçı, bu eserde idam için henüz kullanılan veya kullanmaya hazır duran bir sandalyeyi göstermektedir. Warhol, boş ve soğuk bir alana, boş bir masa ekleyerek fotoğrafın gizeminin artmasına daha da sağlamıştır.



Resim 23. Andy Warhol, “*Big Electric Chair*”, elektrikli büyük sandalye, Kâğıda on ekran baskısı, 89.5 x 121.9 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, 1971

1963’te Andy Warhol, sanat eleştirmeni G. R. Swenson'a estetik yaratma sürecinden kopuşunu şöyle açıklamıştır: "Sanırım birisi benim için tüm tabloları yapabilmeli (Gene R. Swenson'un Röportajları, 1963, S. 26). Soyut Ekspresyonistler, sanatçıyı, dünyaya ilişkin şiirsel vizyonunu tek başına jestsal soyutlama yoluyla verebilecek kahramanca bir figür olarak gördüler.

İmge’nin kendisinde/bizatihi bir gizem, bir şiirsellik vardır, bunu gözden kaçırmamak gerekir. Her zaman gizemi sezen, onu kullanan sanatçılar bambaşka bir tepki veriyorlar resimlerine. Bir resimdeki, resimsel imgeler aracılığıyla, nesnelere ya da bu nesnelere arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir ifade, illüstrasyon ya da kompozisyon şeklinde algılamamak çok önemlidir. Resimde bir nesnenin neden orada olduğunu, neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediğim için,

resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir. Bu cümleler Gerçeküstü resmin en önemli temsilcileri arasında yer alan Rene Magritte'nin düşüncelerini hatırlatmaktadır. Belçikalı ressam, 1920'lerde sürreal resimler yapmaya yönelerek, bir dönem yeni-izlenimci ve Fovist tarzda eserler de üretmiştir. Warhol'un popülerliğe kavuşmasını sağlayan şey ise "*İmgelerin İhaneti*" adlı eserinde yer alan pipo imgesinin altına da "*Bu bir pipo değildir*" yazmasıdır (Resim 24).



Resim 24. Rene Magritte, "*İmgelerin ihaneti*", County Sanat Müzesi, Los Angeles, Kaliforniya, 63.5 x 93.98 cm, 1928-29

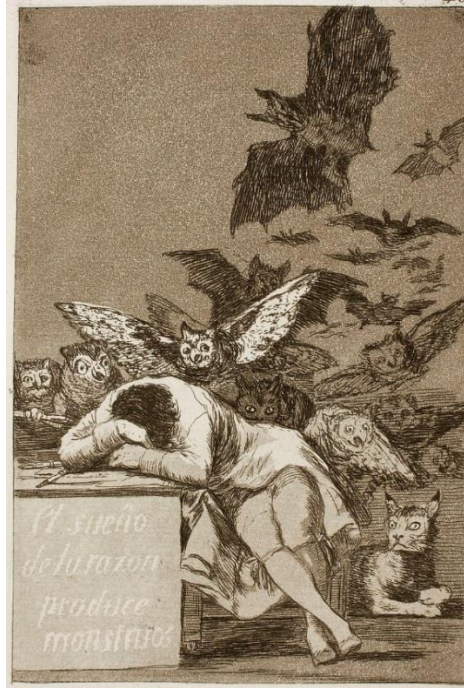
Magritte'in resimlerinin en doğru analizini belki kendi ifadesinde bulabiliriz; "Benim resimlerim hiçbir şey anlatmayan resim imgelerdir. Akla gizemi getirirler. Doğrusunu isterseniz, benim resimlerimi gören biri kendi kendine şu basit soruyu sorar: 'Bunun manası ne?' O resmin bir manası yoktur. Çünkü zaten gizem de aslında hiçbir şeydir, bilinmeyendir." Sanatçı aynı yaklaşımı, "*Bu bir muz kabuğu değil*", "*Bu bir kiremit değil*", "*Bu bir çekiç değil*" adlı eserlerinde de devam etti. Rene Magritte'nin hayal kırıklığına uğramış arzuları ortak bir temadır. *Âşıklar* adlı çalışmasında (Resim 25), bir kumaş bariyeri iki sevgili arasında samimi bir şekilde kucaklaşmayı engeller, tutku hareketini tecrit ve hayal kırıklığına dönüştürür. Bu eser, insanın gerçek doğasını tam olarak açılmama konusundaki bir tasvir olarak yorumluyor.



Resim 25. Rene Magritte, “*Aşıklar*”, tuval zerine yağlı boya, 54 x 73 cm, Ulusal Portre Galerisi, 1928

Örtülü yüzler, Magritte'nin sanatında ortak bir motifti. Sanatçı on dört yaşındayken annesi boğularak intihar etti. Vücudunun sudan avlandığına tanık oldu, ıslak cinsten yüzü sarmalandı. Bazıları, bu travmanın Magritte'nin kişilerin yüzlerini gizlediği bir dizi esere ilham verdiğini düşünüyorlardı. Magritte, tablolarıyla annesinin ölümü arasındaki herhangi bir ilişkiyi reddeden bu tür yorumları reddetti. "Resimlerim hiçbir şey gizlemeyen resim imgeleridir" yazdı, "gizemi uyandırır ve aslında resimlerimden birini gördüğünde kendine şu basit soruyu sorar: 'Ne demek?' Bu bir şey ifade etmiyor, çünkü gizem hiçbir şey ifade etmiyor, bilinmiyor. "Rene Magritte 1966'da bu felsefi düşünceye dayalı tablolar serisinin son eserini “*Çift Gizemler*” adını verdiği tablo ile tamamlayarak bir diğer çalışması “*İmgelerin İhaneti*” eserine işaret etmektedir. Sanatçının hedefi tuval üzerindeki pipo temsili sanatını kullanarak gerçeğe (yani tuval üzerindeki daha az gerçekçi değişik renkli pipoya) yaklaştırmak istemektedir ama tuval üzerinde olması ile bunun bir resimsel temsil olduğu gayet açıktır. Magritte çalışmalarında, nesnelere dünyasıyla ilgilenerek, gerçekle yapay arasında illüzyonu yaratmıştı. Magritte'in çalışmaları çoğu zaman eğlendirici ve nüktelidir. Ressamın ayrıca bazı meşhur resimlerin gerçeküstü/sürreal versiyonlarını çizdiğini de görmekteyiz. Son cümlesi şöyledir: “Resimlerimi bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemek, onların gerçek doğasını görmezlikten gelmektedir. İnsanlar bir takım nesnelere hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabiliyorlar, ama iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin

karşısında ne düşünceleri gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek, onları belirli anlamlar aramaya itiyor... Yaslanacakları bir şey olsun istiyorlar, rahatlamak istiyorlar. O boşluk duygusundan kurtulabilmek için tutunabilecekleri güvenli bir dal bulmaya çalışıyorlar” (Margritte). İspanyol bir romantik ressam ve baskı yapımcısı olarak tanınan Francisco Goya, 18. Yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başında yaşamış önemli bir İspanyol sanatçıdır. Uzun kariyeri boyunca döneminin yorumcusu ve tarihçisi olmuştur. En önemli eseri olarak 1797 yılında yaptığı baskı çalışmalarından “*Aklın uykusu canavarlar yaratır*” adlı eseri sayılır. (Resim 26). Sanatçının kâbusu, Caprichos'ta tasvir edilen, bozuk ve alay konusu için olgunlaşmış olarak tasvir ettiği, İspanyol toplumu hakkındaki görüşünü yansıtıyordu.



Resim 26. Francisco Goya, “*Aklın uykusu canavarlar yaratır*”, Gravür Baskısı (Drypoint, Aquatint), özel koleksiyon, 21.5 x 15 cm, 1797

Bu uğursuz görüntüde, hayatının geri kalanında Goya'nın çalışmalarını karakterize eden insanlığın karanlık vizyonunu görüyoruz. Yarasa ve baykuş her yandan tehdit ederken bir vaşak sakin fakat geniş gözlü ve uyanık olarak beklemekte, bir adam uykusuzca barış içinde uyur. Goya, izleyiciyi görüntüye aktif bir katılımcı olmaya zorluyor, hayalindeki canavarlar bile bizi tehdit ediyor.

Goya'nın bu çalışmasında, canavar üreten tüm sembolik unsurların arasında uyuyan kahramanın el pozisyonu bizi muhtemelen büyük bir anlam taşıyan araç olarak tutuklamıyor. Yine de Goya'nın kompozisyona ilişkin gelişimi, son oyma işleminden iki yıl önce 1797'de tamamladığı iki ön çizimde kaydedildiği gibi, ellerin düzeninin bir mesaj ilettiğini öne sürüyor. Bu jestlerin, uyuyanların melankoli zihinsel şartlarını gösterdiğine dair başlıca düşüncemdir...

18. yüzyıl medikal söylemlerinin incelenmesi, hayal gücünü zorlayan bir hastalık olarak melankoli teşhisini güçlendirir. Buna göre, nedeni uykudaki melankoli, kavramsal ya da alegorik bir fikir yerine kahramanı etkileyen fiili bir durum olarak algılanacaktır. Ancak Goya'nın jestlere olan ilgisi, sanatta etkinliği tanınmasının ötesine geçti. 1782'deki şiddetli hastalığından dolayı sağır kalmasına rağmen, onları günlük yaşamında kullanmaya zorladı. Bir yandan uykusunda uyku versiyonundaki jestler, işaret dili evrenselleştirmek için yaygın olarak paylaşılan hırsları ifade eder; diğer yandan, mesleğine, sağırlığına ima etti ve eğer 1792'de hastalığı için sunulan varsayımsal teşhislerden birine güvenersek onun melankoliğini ima ederek Goya'yı bizzat düşünüyorlardı.

Goya, Aydınlanma'nın sona ermesi ile Romantizm'in ortaya çıkışı arasında bir geçiş figürü olarak ortaya çıkar. Goya'nın "*Nedenin Uykusu*" başlıklı metni, tek başına akıl yürütmememiz gerektiğini, yani Romantizm'in Aydınlanma doktrinine karşı gösterdiği tepkinin merkezi bir fikri olduğuna dikkat çekiyor. Romantik sanatçılar ve yazarlar, Aydınlanma felsefesinin rasyonalizmine karşı duygu ve hayal gücü ile yakından ilişkili olan doğayı değerlendirdiler. Ancak "*Nedenin Uykusu*" karanlık ve unutulmaz sanatı Goya'nın gördüğü zulümlere tepki olarak ve daha sonra Aydınlanmanın, yani Napolyon Muhafızları'nın standart taşıyıcıları tarafından tepki olarak yaratacağını öngörüyor. Goya, fantastik imajı yaratmak için süs eşyasının atmosferik kalitesinden harika bir şekilde yararlandı. Bu baskı süreci, "*Nedenin Uykusu*" nun arka planında görülebilen, rengârenk, rüya gibi bir tonalite oluşturur.

Yaşamında son derece başarılı olan Goya'ya, hem 'eski üstatların sonuncusu' hem de 'modernlerin ilki' denir. Goya korunan bir adamdı, elimizde mektupları ve yazıları olsa da düşüncelerini nispeten az biliyoruz. 1793 yılında ciddi ve tanı konulmamış bir

hastalık geçirdi ve işitme duyusunu kaybetti. 1793'ten sonra çalışmaları giderek daha koyu tonlar taşımaya başladı ve kötümserleşti. Daha sonraki şövale ve duvar resimleri, baskılar ve çizimler, kişisel, sosyal ve siyasi seviyelere dair kasvetli bir görünümü yansıtmakta ve bu durum kendi toplumsal tırmanışıyla ters düşmekteydi. Orta çağdan kalma diğer eserleri arasında "*Caprichos*" ve "*Los Disparates*" gravür serisinde delilik, zihinsel sığınmacılar, cadılar, fantastik yaratıklar, dini ve siyasi yolsuzluklar gibi çok geniş bir konu yelpazesine sahip tabloları vardır. Goya 1819-1823 yılları arasında kendi zihinsel ve fiziksel sağlığı etkisi altında kalarak ülkenin kaderini, "*Siyah Resim Sergisi*" ile ortaya çıkarır; evinin sıva duvarlarında petrol üzerine uygulanan "*Quinta del Sordo*" (*sağır insanın evi*) adlı eserini yapar. Kendi ülkesinde, İspanya'da yaşanan siyasi ve sosyal gelişmeler onu hayal kırıklığına uğramıştır. Sanatçının "*Cadılar Bayramı*" ya da "*Aquelarre*" ve "*İki Yaşlı Adam Çorba Yiyor*" adlı eserleri, Siyah Resim Sergisi dizisinden sayılarak, sanatçının o dönemki ruh halini yansıtmaktadırlar.



Resim 27. Francisco Goya, "*Cadılar Bayramı*" Siyah Resim Sergi Serisinden, tuval üzerine yağlı boya, Prado Müzesi, Madrid, İspanya, 1821-1823

Goya'nın bu çalışmalarında, gizemli atmosfer ve korkulu yüz ifadeleri aynı bir korkunç rüyayı yansıtmaktadır. Figürler akıl hastanesindeki hastalarının benzeri olarak toplu ve bazen tek olarak çizilmiştir. Özellikle "*Cadılar Bayramı*" çalışmasında gördüğümüz kompozisyondaki toplu figüeller, sanki duydukları ve gördükleri tuhaf ve korkulu bir haberden çılgına dönerek akıllarını kaybetmiş gibiler. Sol taraftaki siyah giyisili cadıyı görünce, bu tuhaf davranışlar ve mimiklerin nedenini tahmin ediliyor (Resim 27).



Resim 28. Francisco Goya, “İki Yaşlı Adam Çorba Yiyor” , Museo del Prado, Madrid, İspanya, 49,3 x 83,4 cm, 1819-1823

Aynı ifadeleri ve düşünceleri sanatçının diğer bir tablosunda, “İki Yaşlı Adam Çorba İçiyor” adlı eserinde de görebiliriz. Bu resimde sadece toplu bir figür yerine iki figürün bulunduğunu görmekteyiz (Resim 28). Bana göre özellikle sağ tarafta görünen figürün yüz ifadesi ölmüş bir insanın kafatasını yansıtıyor. Belki bu çalışma sanatçının o karanlık döneminin hayâli, bir silueti olabilir. Belki de sol taraftaki yaşlı insanın son yemeği olduğunun ve ölümünün yakın olduğunun bir işaretidir. “Siyah Paintings/ Siyah Resimler” muhtemelen 1819-1823 yılları arasında Francisco Goya tarafından yapılan, on dört resimden oluşan seri resimlerdir. Bu resimler çılgınlığın korkusunu yansıtarak, yoğun uğurlu temaları canlandırmaktadırlar ve insanlığa kasvetli bir bakış açısını vermektedirler.

Goya'nın daha sonraki hayatının tarihsel kaydı oldukça kısadır. Bu andan itibaren düşüncelerinin hiçbir hesabı hayatta kalmaz. Bir sürü eserini kasıtlı olarak bu dönemden bastı. Goya başarılı ve kraliyetçe yerleştirilmiş bir sanatçıydı ancak son yıllarında kamusal hayata geri döndü. Napolyon Savaşları'ndan ve değişmekte olan İspanyol hükümetinin iç karışıklığından sonra Goya, insanlığa karşı küstah bir tutum geliştirdi. Panik, terör, korku ve histeri konusunda ilk elden ve akut bir farkındalığı vardı. Bu faktörlerin bileşimi, toplu olarak Siyah Resim Sergisi olarak bilinen on dört eserin üretilmesine yol açtığı düşünülmektedir. Yayınlanmamış sanatında, Orta Çağ'da

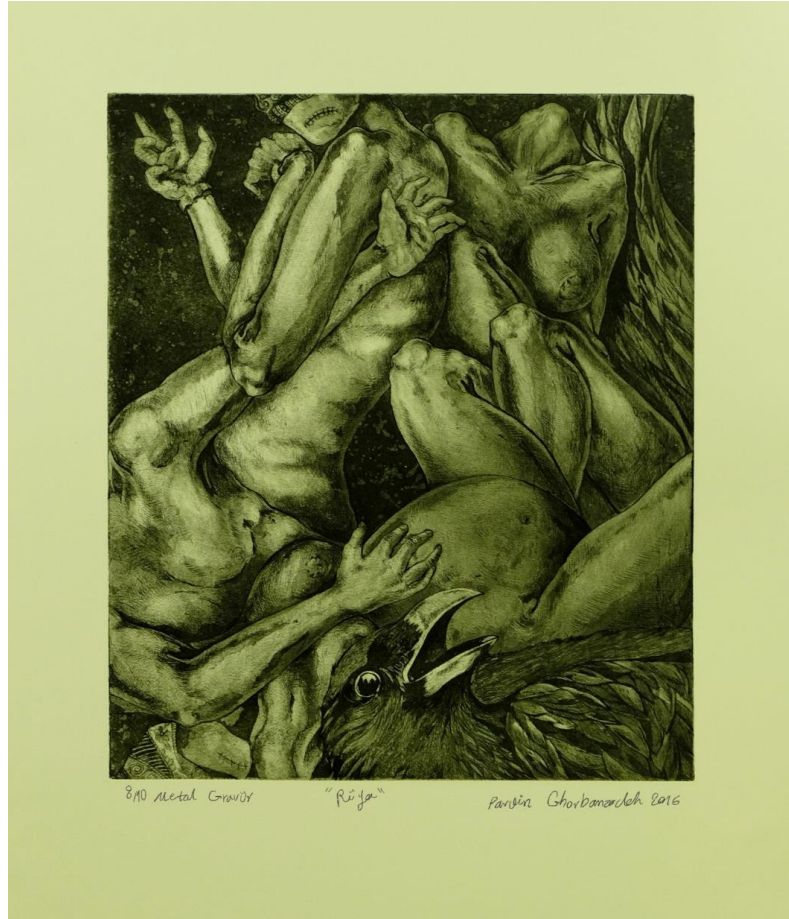
taktiksel bir geri çekilme olarak gördüğü şeylere karşı tepki göstermiş görünüyor. 75 yaşındayken yalnız ve zihinsel ve fiziki umutsuzluk içinde çalışmalarını, 14 Siyah Resim Sergisi'nden biri olarak tamamladı; bunların tamamı, doğrudan evinin sıva duvarlarına yağ ile uygulandı. Sanatçının eserleri eserin kamusal sergi için hiç kullanmadığı muhtemeldir: bu resimlerin, Batılı sanat tarihinde şimdiye kadar yapılmış herhangi bir şey gibi havalı özelliğe yakın olduğu, Goya tabloların başlığını vermedi, ya da yapsaydı asla ortaya koymadı. Çoğunun isimleri, sanat tarihçileri tarafından kullanılan isimlerdir.

Goya resimlerin sergileneceğini düşünmedi, yazmadı ve büyük olasılıkla onlarla konuşmadı. Ölümünden yaklaşık 50 yıl sonra, 1874'lü yıllara kadar bu insanlar yıkılıp bir tuval desteğine taşınmıştı. Yapılan işlerin birçoğu restorasyon sırasında önemli ölçüde değiştirildi ve Arthur Lubow'un sözleriyle "en iyi ihtimalle Goya'nın boyadığı şeyin kaba bir fakstı" olduğu söyleniyor. Zamanın duvar resimleri üzerindeki etkileri, ufalanmış sıvanın tuvale monte edilmesiyle oluşan kaçınılmaz hasar ile birleşince, duvarların çoğunda geniş hasar ve boya kaybı yaşandı. Bugün, Madrid'in Museo del Prado kentinde sürekli olarak sergileniyorlar.

Goya sonunda 1824'te Fransa'ya gitmek için İspanya'yı terk etti. Orada "*La Tauromaquia*" serisini ve diğer önemli tuvaleri tamamladı. Sanatçı 82 yaşında vefat ettiğinde sağ tarafından felç kalmış ve görme yeteneği azalmıştı ve bu nedenle boyama materyallerine erişimi de kısıtlanmıştı.

Goya'nın gravür çalışmalarını kendime, sanat anlayışıma çok yakın buluyorum. "Rüya" adlı çalıştığım metal gravür baskısını Goya'nın belki aynı düşünceler taşımaktadır (Resim 29). İnsanoğlunun en gizemli, bilinmeyen yanlarından biri, uykudur. Uyku esnasında, rüya gördüğü zaman ruhun bedenden bir süreliğine ayrılması ve bazen dışarıdan bedeni seyretmesi, bana çok ilginç gelmiştir. Sanki her uyuduğunda ölüp ve tekrardan canlanıyorsun ve bazende ruh tamamen bedenden ayrılıp bidaha geri dönmüyor ve böylece ölüm gerçekleşiyor. Eserimde bu ilginçliği, bu gizemli ruh halini vermeye çalıştım.

Korkunun ölümün kardeşi olduğu söylenir, bu felsefi düşünüşün en belirgin tarzda Goya'nın "Korku ahmaklıktır" adlı eserinde görülmektedir (Resim 30). Goya'ya göre; "Korkunun kendisi dışında hiçbir şey korkunç değildir". Bana göre korku her zaman, insanın içinde yaşayan gizemli bir duygudur, insan onu büyütür, canlandırır ve dışarı çıkarır.



Resim 29. Parvin Ghorbanzadeh, "Rüya", 40 x 33 Cm, Metal Gravür Baskısı, 2016

Rüya denen resimlerde hissedilen bu tuhaf simgeler her zaman benim için en büyük cevapsız sorulardan biri olarak kalmıştır. "Rüya" adlı çalışmamda önde bulunan karganın bir haberci temsilcisi olarak, arkadaki bedenlerin belki korku, bekleyiş ve geçiren gizemli olayın bir tepkisinin göstergesidir (Resim 29).



Resim 30. Francisco Goya, “*Korku Ahmaklıktır*” ,Dağlama, Aquatint Ve (Drypoint)
‘Ölümünden Sonra 1854-1863 Dolaylarında Deneme Prova Baskı’, Rosenwald Koleksiyonu, 22
x 32 Cm, 1816

Bedenler her zaman gizemliliğini koruyor. Cinsiyetin anlamı yoktur, çünkü önemli olan insanın kendisidir. Sanat tarihi boyunca, sanatçılar daima belli veya belirsiz, gizem konusunu ele almışlardır. Bu bölümde işaret ettiğimiz gizemi; Mehmet Siyah Kalem’in yarattığı devlede, Monalza’nın gizemli bakışları ve gülüşünde, malevich’in derin manevi duygularında, Mondrian’ın dik ve soğuk bedenlerinde, Caspar David Friedrich’in gizemli atmosferli resimlerinde veya Fernand Khnopff’un yarı insan, yarı hayvan bedenlerinde... Ve sanat tarihinde bunlar gibi daha çok sayıda çalışma görmekteyiz.

Geçmişte bazı sanat tarihçileri tarafından iddia edildiği gibi, bu uğraşlara olan ilginin, sanatsal kalitenin düşmesine neden olacağı düşünülmemelidir. Eğer sanatsal form ve ifadenin problemlerini, ilgili kişiler yararına sunmasından, özel gizemli bir deneyimi basitçe gösterme uğruna vazgeçilirse, bu, tabii ki mümkündür. Fakat bu olasılık, 19. yüzyılın sonlarından itibaren, kişisel yaratıcı stil arayışıyla birlikte gizli bilgiyi de arayan çok sayıdaki ciddi sanatçı için geçerli değildir.

2. BÖLÜM

BEDEN

2.1. BEDEN

Beden bilinç içeriğine de sahip olduğu için nesnelere dünyasında kendini ayrı bir varlık olarak gerçekleştirmiştir. Bilincin kurgulama özelliğine sahip olması onu etken bir varlık olarak özneleştirir. Bedenin gizemli ruha sahipliği sanat dünyasında farklı hisler ve duygularla yaratıcı bir şekilde bir konu ve bir öge olarak ön plana çıkar. Sanatçı bu gizemi anlamak için ruhun beslendiği duyguları inceler; mutluluk, hüznün, depresyon vb. Birinci bölümün odak noktasında gizem ve sanat ilişkisine dayanarak bu amaca ulaşmak için gizemin tarihi süreci araştırılmıştır. İkinci bölümde ise 'Beden ve Gizem' başlığı altında, beden ve onun deformasyona uğraşı ile beden kavramı arasındaki bağlantı incelenecektir.

Bedenimiz iç dünyamızı saran bir eldivendir ve varlığımızın dünyaya açılışıdır. Bu varlık ancak bilinçli bir duyarlılıkla kavranabilir. Sanat dallarında bir inceleme yaparsak eğer, her bir sanat dalı kendini var etmek için çeşitli arayışlar içine girer. Sanatın yine de en kuvvetli mazemesi insandır. İnsan, bir heykeltıraşın üzerinde çalıştığı ham malzeme gibi üzerinde sürekli çalışılan önemli bir malzeme sayılır. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki; beden ilk kez sanatın sadece malzemesi değil bizzat sanatın kendisi sayılır. Sanatın bir malzemesi olarak kullanılmaya başlandığında beden artık bir dile dönüşmüş oldu. Ancak sanatın kullandığı araçlar değiştikçe bedenin şekillenışı de değişti, çeşitlendi, karmaşıklaştı.

Beden bir nesne olarak sanatta, her zaman, arzu malzemesi olmuştur ve aynı anda da hem masumiyetin hem kutsallığının sembolü olarak tanımlanmıştır. Her dönemin kendine has bir beden algısı vardır. Eski zamanlarda anatomiyle, genetikle; günümüzde ise estetik cerrahiyle bedeni anlamak ve dönüştürmek çabası vardır. Beden bakışı üstüne çeker; ya pürüzsüzlüğüyle ya da içi dışında parça parça oluşuyla. Her durumda beden ilgi uyandırır, haz veren ve/ ya da iğrenç bir nesne olarak. Beden deyince akla gelen

insan figürü, malum, sanatın ve dolayısıyla sanatın tarihinin başlıca konularından biri, ama bir döneme kadar figür, akademik bir etüt malzemesi ya da estetik bir ideal olmanın dışında bir anlam taşımaz. Peki, günümüzdeki sanat dünyasına beden kavramı nasıl girmiş veya kullanım tarzı nasıl olmuştur? Özellikle toplumsal yaşamda sanat açısından bedenın görevi ne olur? Bu soruya cevap ararken öncelikle bedenın kullanımını çeşitli sanat dallarında incelememiz gerekir. Böylelikle modern teknoloji toplumu olan günümüz dünyası için de en doğru cevabı yaşam tarzında bulabiliriz. “Sosyal hayatta beden dil görevini üstlenir. Rudofsky’nin de belirttiği gibi yeryüzünde insandan başka gövdesinin biçimini değiştirmeye çalışan, onunla bir türlü uzlaşamayan başka bir canlı türü daha bulamayız. İşte belki hepsinin ötesinde insanı yaşama bağlı tutan, onun tüm nesnel ve öznel niteliklerinin omurgası olan, bedenler olabilir” (Dilek H, 2009, s. 17).

“Değişen felsefi düşünce ve dini dogmalar, teknoloji ve bilimdeki gelişmeler, sosyal gereksinimler, toplum yaşantısının her türlü alanına etki ettikleri oranda güzellik anlayışını, bu anlayışa uyacak biçimde günün modasını ve sanattaki baskın yaklaşımları da değiştirmiştir. Erkek egemen düşünceye göre, insan mükemmelliğinin ölçütü erkek olduğundan ve özellikle Platon’dan itibaren Batı düşüncesinin çevresinde biçimlendiği karşıt ikiliklerde, erkek güç ve zekâ, kadınsa güzellik ve doğayı simgelediğinden, erkek bedenine dair güzellik kıstasları çağlar içinde pek değişmemiş, erkeğin dış güzelliği estetiğin tartışma konusu olmamıştır. Oysa binlerce yıldır mikro düzeyde erkeklerin, makro düzeydeyse toplumun katı kontrolü ve baskısı altında olan kadın bedenine dair ideal güzellik algısı, tarih boyunca şaşırtıcı değişimler geçirmiştir” (Korkmaz, 2010, s. 35).

Bu konuyu çağrıştıran ve ele alan çok sanatçı olmak üzere, belki farkında olmadığımız yanlış âdetleri bir acı gerçek olarak kendilerine özel sanat diliyle gösteriyorlar ve bunun örnekleri 1960’lı yıllardan sonra başlayan feminist hareketleriyle beraber ortaya çıkan feminist sanatçılardır. Feminist sanat pratikleri büyük ölçüde feminist hareketlerden etkilenen, cinsiyet ve beden üzerinden gelişen yabancılaşmaya, yabancılaşmayla karşılık vermeye çalışmışlardı. Stratejileri ve temsil olanakları açısından çok geniş bir skalaya yayılan bu pratikler, en çok cinsiyet, cinsellik, kimlikler, kadın imajı, kadının kamusal ve özel alandaki rolü gibi konuları sorunsallaştırmıştır. Feminist sanatçıları,

özellikle kadın feminist sanatçılar bedeni bir temsil alanı ve sanat nesnesi olarak kullanmışlar ve en çok kendi bedenleri üzerinden bir söylem geliştirmeye çalışmışlardır.

Bu sanat pratiklerinde beden, canlı, çıplak ve izleyenlerle eş zamanlı bir eylem alanı haline dönüşmüş ve bu nedenle yabancılaştırıcı unsurlar çoğu kez sarsıcı, dramatik ve abartılı bir biçimde kullanılmıştır.

“Batı dünyasında, bazen bir hanımefendi bazen de bir fuhuş nesnesi olarak sunduğu ikiyüzlü kadın imajını büyük ölçüde yıkmaya yönelik temsillere girişilmiştir. İşte Feminist sanatın neredeyse bir beden sanatı olarak nitelenmesi, bedenin hem iyi bir duyumsama nesnesi olması, hem de psikanalitik (Lacan, Freud, Kristeva gibi) bir yorumlamaya uygun, canlı bir nesne olmasıyla beraber açıklayabiliriz. Şüphesiz kadın bedeni cinsiyet, cinsellik, şiddet, sömürü ve fetişleştirme gibi konuların da temel alanı sayılır” (Özlem A, 2014, s. 361).

Modernlikle medeniyet haline gelen, bireyselliğini yitiren ve bu seviyede bir iktidar alanına dönüşen beden, hak ve özgürlükler, mücadelenin yeni arenasına haline geldi. 20. yüzyılın sonlarından (1960’lardan) günümüze kadar beden hem estetik hem de protesto gösterimi için bir araç haline geldi. Bunun örneklerini performans ve feminist sanatçılarda görebiliriz. Örneğin Yoko Ono, Chris Burden, Vito Acconci ve Gina Pane ve bunlar gibi pek çok sanatçı yaygın yasaları ve inançları kırmak ve karşı gelmek için kendi bedenlerini kullanmış ve sergilemişlerdir. Bu sanatçıların bedenini sanat nesnesi olarak niçin kullandıkları ve bedeni sorunlu kılan neden sorusu elbette yalnızca çoklu parametrik bir cevap hak ediyor, çünkü tamamen estetik değerlerle açıklanamıyor.

Feminist Avangard olarak adlandırılan feminist sanat hareketleri bugün pek çok sanatçının öncülüğünü yapıyordu. Örneğin, Hannah Wilke, Ketty La Rocca, Eleanor Antin, Birgit Jürgenssen, Gina Pane, Carolle Schneemann, Valie Export, Ana Mendieta, Cindy Sherman ve Martha Rosler, Sarah Lucas bu sanat hareketin en ünlü sanatçılarından biridirler. Feminist sanatçılar bilhassa beden üzerinden yeni bir söylem ve kadın kimliğinin oluşumunda bir yabancılaşma metaforu kullandılar. Genellikle

sanatlarındaki beden uygulamaları ve gösterimleri kesinlikle bir kurgu ve kavram aracılığıyla yol alır.

İşte bu gösterimlerin bir kısmı, beden ya da beden imajları üzerine yapılan müdahaleleri içeriyor. Esasında bedene yapılan her türlü değişim ve müdahale, medenileşmiş ve yabancılaşmış bedenin tekrar kazanılması, duyumsanması olarak da düşünülür. Şüphesiz kadın bedeni aynı zamanda cinsiyet, cinsellik, şiddet, sömürü ve fetişizm gibi konuların ana alanıdır.

Bu Feminist sanatta yabancılaştırma daha çok, bedene uygulanan şiddet yoluyla yabancılaşmış bedeni şiddet anında tekrar ele geçirmeyi tasarlar. Bu arada sanatçı, kendi yabancılaşmış bedeni aracılığı ile izleyicide farkındalık oluşturmak, ama aynı zamanda şiddete şiddetle karşılık vererek şiddeti bir anlamda meşrulaştırmanın tehlikeli olabileceğinin farkındadır. Çok fazla uygulamada çıplak beden sergilenerek özel beden alanı kamusal açılır ve böylece tabu ve yabancı olan beden tekrar sıradanlaşır, toplumsallaşır. Diğer taraftan bedene yapılan müdahale ve dönüşümlerle yabancılaşmış, erkek ve hegemonya tarafından ele geçirilmiş beden, yeni bir kimlikle yeniden kurulması için dönüştürülerek özelleşir.

Sanat dünyasında sanatçılar, geleneksel kodlarla kadına atfedilen ama gerçekte kadına ait olmayan, yapmacık ve manipüle edilmiş pek çok fetiş nesnesi olarak yabancılaşma metaforu yaratmak için kullanırlar. “Tabular, beden ve cinsellik üzerinden gelişen, kirli, temiz, güzel, çirkin, iğrenç, çekici gibi kavram çiftleri psikanalitik ilgiler ve yabancılaştırma açısından ele alınarak sorgulanır ve beden üzerinden gelişen tüm bu sanat pratikleri, kadın kimliği, kadın imajı, kadının kamusal ve özel alandaki rol ve dönüşen dünya karşısındaki konumunu sadece belirlemekle kalmaz aynı zamanda kadının gelecekteki etkililiğine de katkıda bulunur. Fakat bu katkı bireysel hak ve özgürlükler, parçalanmış, bölünmüş ve çok kimlikli söylemler yerine daha toplumsal ve örgütlü sanat pratikleriyle anlam kazanma şansı olabilir. İşte kadın, toplumsal cinsiyet, ırk, yaş, coğrafya gibi tüm farklılıklarına karşın temelde kadın olma yanı sıra benzer sorunları var. Şüphesiz kadının varlığı ve bu varlığın bilinci kadının içinde yaşadığı toplumun dinamikleri tarafından belirlenir ve bu dinamikler ise öznel değil nesnedir ve bireysel değil toplumsaldır” (Özlem A, 2014, s. 362).

Her zaman vazgeçilmez sanatsal bir biçim olan beden formu, tarihin çeşitli dönemlerinde farklı şekillerde ele alınmış ve plastik sanatlarda değişik yansımalar bulmuştur. Sanatın amacının güzel olanı yansıtmak olduğu düşüncesinin hakim olduğu dönemlerde bile, çirkin/estetik dışı olarak nitelendirilebilecek sanatsal beden formlarına rastlanmıştır. Fakat Avangard hareketlerin etkisiyle özellikle Marcel Duchamp'la birlikte, sanatta estetik anlayış sorgulanmış, estetik olmayan nesnelerin de sanata konu olabileceği fikrine varılmıştır. Bu düşünceden hareketle anti-estetik olarak nitelendirilebilecek bedenlerin yanı sıra, bilinçli bir şekilde deforme edilmiş beden formları da sıklıkla plastik sanatlarda kullanılmaya başlanmıştır (Korkmaz, 2010, s.V).

Deforme olan bu yüzler ve bedenler tamamen sanatın çirkinlik ve güzellik kavramını eritiriyor. Her ne kadar güzellik ve çirkinlik kavramı farklı zamanlara ve kültürlere göre değişiklik gösterse de hepsinin aynı fikirde uzlaştığı görünüm de oldukça fazladır. Çirkinlik sadece ideal olmayan oranlara sahip beden özellikleriyle karakterize değildir. Aynı zamanda bütünlüğü bozulmuş, rengi değişmiş, işlevselliğini yitirmiş bir beden de güzellikten uzaklaşmıştır. Bunun yanı sıra, bedeninin eksikliği kadar uzuvlarının fazlalığı da bir çirkinlik göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Üç gözlü, altıparmaklı, çift cinsel organlı anomali bedenler anti-estetik olarak görülen formlardır. Sanatçılar, ideal oranların bir zorunluluk derecesinde uygulandığı klasik dönemlerde dahi var olan bu çirkinliklere ilgi duyup, eserlerine yansıtmışlardır. Doğada var olan çirkinliği yansıtmamanın yanı sıra, Maniyerist dönemde başlamak üzere, daha sonra 19. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılan ve günümüzde zirveye ulaşan sanatçıların bedeni bilinçli olarak bozmaları anti-estetik olarak nitelendirilen bir diğer form özelliğidir. Bu iki yöntemin sanatsal ustalıklarla sanat eserlerine yansıtılması her ne kadar formlar çirkin dahi olsa estetik duygular uyandırmaktadır. Bu niteliklerin dışında kalan üçüncü anti-estetik form grubu ise, çirkin olanın daha da çirkinleştirilerek yansıtılmasıdır ki, bu grup özellikle 20. yüzyıl sanatında vazgeçilmez biçim dili olarak kullanılmış ve günümüzde hala yaygın olarak kullanılmaktadır. Bunun neticesinde deforme olan bedenlerde bulunan yaralar, kesikler ve dikişler vb, sanat çalışmalarında kendini göstermektedir. Bu bedenler ne kadar da itici olursa, aslında büyük bir uyarı vermektedirler.

2.2. DIŞAVRUMCULUK ve ANTİ – ESTETİK BEDENLER

Dünyadaki yaşanan olayları, bir sanatçı duyarlı gözleri gözlemleyip sanatıyla anlatmaya çalışınca bazen çok aykırı bir görsellik ve anlatım ortaya çıkıyor. Bu çalışmaların sonucu, izleyici kitlesine çoğu zaman itici ve rahatsız edici geliyor, hâlbuki 21. yüzyılda insanların yaşadığı olaylar, sanatta gördükleri korkutucu resimlerden daha korkunçtur. Sanat dünyası özellikle 21. yüzyılda teknolojinin gelişmesiyle birlikte, rahatlıkla çok büyük bir kitleye hitap etme özelliği kazandı. Bu nedenle sanat eserleri çok büyük bir izleyici kitlesinin eleştirel bakışıyla muhatap kalabilir. Bu eleştirel bakışlara karşı sanatçıların tepkileri değişebiliyor. 19. yüzyılın sonlarında başlayan dışavurumcu sanat akımı, sanatçının diğerlerinin/başkasının düşüncesinden çok kendi düşüncesini önemsemesi, sanatıyla kitleden bağımsız olarak kendini ortaya koyması olarak da düşünülebilir/değerlendirilebilir.

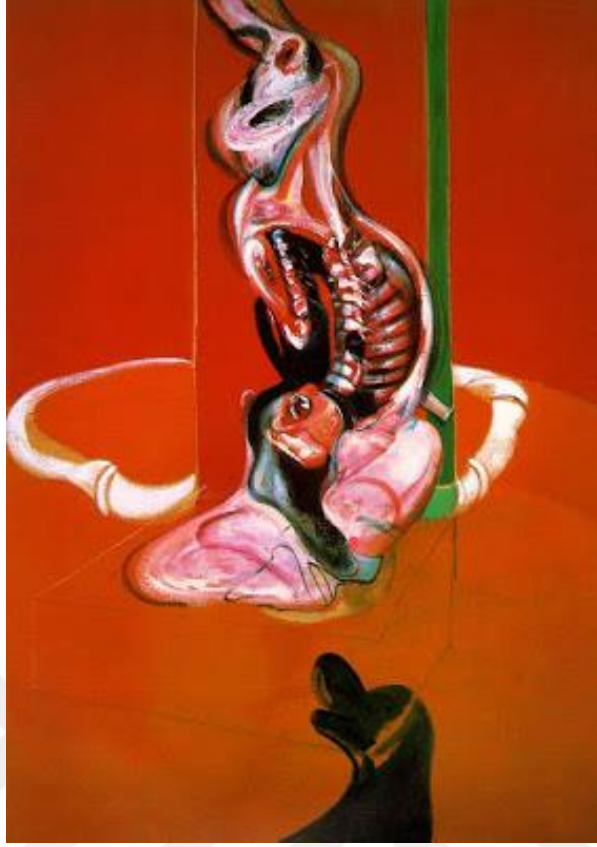
20. yüzyıl sanat akımı, politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Almanya’da pozitivizm, natüralizm ve empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımın sanatçıları; şiddet, karamsarlık ve sıra dışılığı ön plana çıkarmışlardır. Çoğu eser rahatsızlık vericidir ve ilk bakışta sert bir etki verir. Bu akım birçok sanat türünü etkisi altına almıştır. Bu türlerden biri de resimdir. Çizgiler oldukça sert ve keskin, renkler ise abartılıdır. Özgünlük en verimli şekilde kullanılmış, aynı zamanda eleştiriler en sert dille, rahatlıkla yapılmıştır. Dışavurumculuk terimi kullanılmadan da sanatta ifade edilmekteydi. Örneğin; İspanya’da ressam El Greco (d. 1541 – o. 1614) ve Alman Rönesans ressamı Matthias Grünewald (d. 1470 – o. 1528) içerikleri dışavurumculuk öğelerinden oluşmuş sanat eserleri vermekle beraber dışavurumculuk sıfatı sadece 20. yüzyıl sanat eserlerine verilmektedir. Dışavurumculuk birçok sanat formlarını kapsamaktadır: edebiyat, film, heykeltıraşlık, mimari, müzik, resim, tiyatro... Bu akım 1925’e kadar sanatçıları etkilemeye devam etmiştir. Dışavurumcu ressamlar arasında Edvard Munch (1863-1944), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), James Ensor (1860-1949) ve Oscar Kokoschka (1886-1980) sayılabilir. 1933 yılında Nazilerin Almanya’da başa geçmesinden beş yıl sonra Dışavurumcu sanatı yok olmuştur. Ama II. Dünya Savaşı’ndan sonra etkisini yeniden göstermeye başlamıştı. Bu yeniden doğan dışavurumcu sanatın nedeni ise, savaşın getirdiği yıkımlar, stres,

yabancılık, çaresizlik, karamsarlık olarak gösterilebilir. Sonradan Dışavurumculuk/Ekspresyonizm Kübizm, Fütürizm, Minimalizm ile özdeşleşerek temel bir sanatsal ifade olarak canlılığını sürdürmüştür.

Dünya sanatında Figüratif Ekspresyonizm akımının en önemli isimlerinden biri olarak tanılan Francis Bacon, 20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilmiştir. Eserleri, varoluşçuluk¹ düşünce sisteminin derin izlerini taşır; çok nadir istisnalar haricinde, var olmanın ıstırabını, ümitsizliği ve insanoğlunun kötü ruhluluğu 'nu resmeder. Bacon, bir röportajda insanoğlunu '*doğası henüz gelişmemiş hayvan*' olarak nitelemiştir. Konu açısından olduğu kadar teknik olarak da perfeksiyon ile rastlantısallığı birleştirmedeki üstünlüğü ile tanınan ressam, Konularda, Eadweard Muybridge'in zaman içindeki hareketleri inceleyen fotoğraflarından, Rembrandt, Diego Velazquez, Goya, Van Gogh gibi ressamların eserlerinden etkilenmiştir.

Papayı resmeden eserleri hâlâ kilise çevrelerinde olaylar çıkarılmasına sebep olmaktadır. Eserlerinde genelde bir figür, kapatılmış/kafeslenmiş olarak bir iç mekânda resmedilir. İnsan tenini derisi soyulmuş, kasap penceresinde asılı hayvan eti ile ilişkilendirerek betimler. Figürler çarpılmış, güçlü bir devinim içinde hapsolmuş, bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibilerdir. Tuvaller, genelde dini konuları resmeden Orta Çağ resimleri gibi triptik olarak tasarlanır ancak işlenen konu olarak insanoğlunun yozluğu, kötülüğü ve karanlığı mevcuttur.

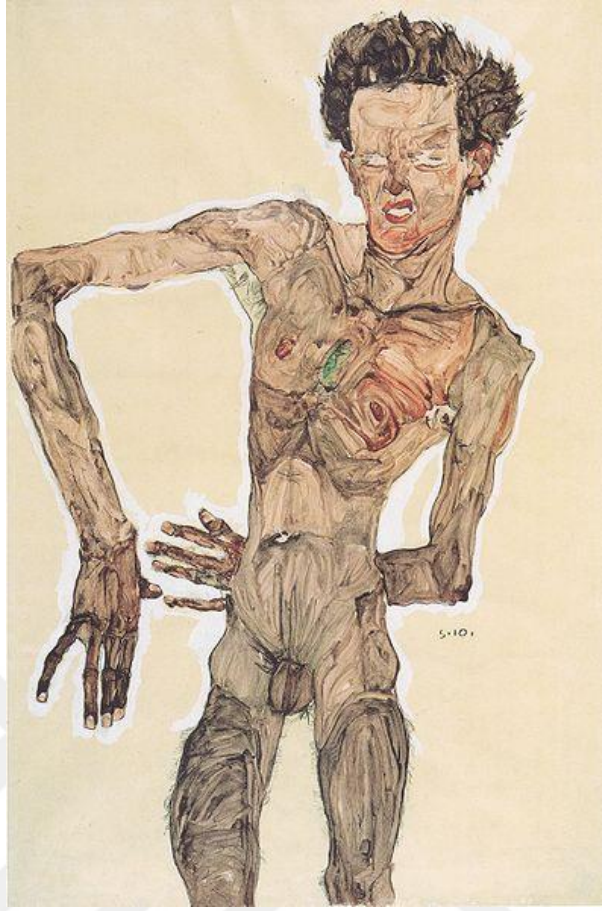
¹ Varoluşçuluk, 19. yüzyılın ortalarında, baskın sistematik felsefeye karşı bir tepki olarak doğmuş, felsefi bir düşüncedir.



Resim 31. Francis Bacon, “Çarmıha gerilme için Üç Araştırma (sağ panel)”, tuval üzerine yağlıboya, 1962

Francis Bacon, 1944 yılında yarattığı “Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma/Three Studies for Figures at the Crucifixion” adlı eserle kendini resim dünyasına kabul ettirip tanıtmayı başardı (Resim 31). Bacon, insanları et olarak tasvir eder ve böylece insanoğlunun hayvansal doğası üzerine düşünceleri ve bunun gibi tuhaflığın, fiziksel varlık olarak kendi varlığı hakkında insanın duygusunun özüne ulaşmasını tetikleyen bir tepki vermesini ister.

Dışavurumcu akımın en önemli diğer sanatçılarından biri de Avusturyalı ressam Egon Schiele'dir. Kırılgan, çoğu zaman hastalıklı, fakir ve hüzünlü figürleriyle ünlü Avusturyalı dışavurumcu ressam, Egon Schiele, Grafit, kurşun kalem ve suluboyayı kâğıt üzerine kullandığı çalışmalarında, genelde portreler üzerine çalışmıştır. Buna rağmen çizgilerinde yüzen güçlü bir enerji, yer yer erotizme dönüşerek, yer yer yaşama sevgisi olarak karşımıza çıkar (Resim 32).



Resim 32. Egon Schiele, “Aktselfbildnis Yüzünü Buruşturarak”, Nü Özportre, Kurşun kalem, kömür, suluboya kâğıt üzerine, 55.8 X 36.9 Cm, Albertina, Viyana, 1910

Figürlerini gerek teknik sebeplerle, gerek sembolik olarak fondan, beyaz, suluboya bir çizgiyle ayırır. Sanatçı Gustav Klimt’ten yoğun olarak etkilenmiştir. Sanat hayatında Klimt’ten çok destek alan Schiele, eleştirmene göre kendi özgün stilini tam olarak geliştiremeden, henüz 28 yaşındayken hayata veda etmiş. Çalışmalarıyla sanata başka bir anlam katan Kollwitz, Alman Dışavurumculuğunun öncelerinden biri olarak tanılıyor. “ Bu erken ekspresyoniste tarzı, onun dünya görüşünü paylaşan 20. yüzyıl genç Alman sanatçıları tarafından benimsenmiştir” (Rathus, 1995, s: 405). Kate Kollwitz’in söylediği gibi bir sanatçı çalışmalarıyla yaşadığı dönem insanlara çok etkili olması gerekiyor. Bu bir sorumluluğu yani bir sanatçı olmanın sorumluluğu üstlenmektir. Günümüzdeki tüm sanatçılar için pasif olmamak özellikle şimdiki dönemde bir amaç olmalıdır. Sanatınla insanları korumak bir slogan gibi görünse de ama yaratılan sanat insanların ve izleyicilerin düşüncelerinde çok büyük bir etki yarattığını her kes biliyor. Gizli ama çok güçlü ve keskin ama o kadar da sessiz bir

silah. Belki bu koruma, bir annenin veya bir babanın çocuğunu ölümden koruma telaşı gibidir ama genel bakışla tam olarak insanların diğer insanları korumasını isteyen bir duygudur. Hepimiz bu dünyada bir çocuk gibiyiz, sevgiye ve korumaya muhtacız. Kollwitz'in çalıştığı gravür baskı tekniğiyle hüzünlü bir anneyi resmetmiştir. Bu kadar derin duyguları çok basit bir çizgiler ve siyah beyaz renklerle anlatmak büyük bir yeteneğin göstergesidir (Resim 33).



Resim 33. Kate Kollwitz, “*The Widow / Dul I*”, Gravür Baskısı, 1922-1923

“*Ruhuma sarılmak*” adlı çalışmada (Resim 34), belki bende Kollwitz gibi insanlığın gizemli olan ruh yapısında yaşanan acılar veya mutluluklar, yalnızlıklar ve tüm duyguları somut bir biçimde gösterilmiştir. Bu çalışmada insanların tek bir isteğini yani sevmek ve sevilmeyi hatırlatmaya çalıştım. Sanatın en değerli varlığını, özgür ve özgün anlatımlı görürsek eğer, sanatçının bu avantajı kullanılması da bir başarı ve yetenek sayılır. Her sanatçı bu yeteneğe sahip olamıyor ama tarih boyunca cinsiyet ayrımı vermeden her daim büyük sanatçılar ve deha yeteneklerine rastlamaktayız. Belki insanın

içindeki görünmeyen ve bir dünya büyüklüğünde gizlenen gizemli ve acayip hisler ve duyguları iki boyutlu yüzeyde göstermek sıradan bir sanatçının işi değildir. Yaşayan bilir diye duyduğumuzda gerçekten buna inanmalıyız ki bir duyguyu yaşamadıysak anlamasıda zor olabilir. Bu nedenle gerçek bir sanatçı yarattığı eserinde, yarattığı süreçte eğer sanatının içinde yaşarsa, ortaya çıkan eser kesinlikle bir sanat eseridir ve bunun örneğini ölümsüz büyük sanatçıların eserlerinde göre biliriz.



Resim 34. Parvin Ghorbanzadeh, “*Ruhuma Sarılmak*”, “*Gizemli Acılar I, Serisinden*” ,Tuval zerine karışık teknik, 100 x 80 cm, 2015

3. BÖLÜM

BEDEN ÜZERİNE SANAT YOLCULUĞU

2010 yılında Türkiye'ye gelmemle beraber sanat anlayışında, sanatsal yolculuğumda kimi değişiklikler oldu. Bu yolculuk esnasında ben de her sanatçı gibi hayatın çeşitli zorluklarıyla karşı karşıya geldim. Hayatın bana verdiği en önemli ders; sanata sadık olmak, mücadele etmek ve her düşüştten daha güçlü olarak tekrar ayağa kalkmak olmuştur. Sanat dünyasında kendimi ve düşüncelerimi ifade etmek için resim dilini seçerek, şimdiye kadar bu zorlu ve o kadar da keyifli yolculukta ilginç sonuçlar elde ettim. Beden dili beni her zaman etkilemiştir. Bu nedenle çalışmalarım figüratif resimlere yönelip Dışavurumcu akımın etkisi altında olarak, anti-estetik düşüncesiyle kendi sanatsal plastik dilimi oluşturmaya çalıştım. Çalıştığım resimlerde bedenlerim, bedenin sahip olduğu doğadaki özelliklerini tamamen taşımamaktadır. Bazen doğadan uzak olan bazen de biraz gerçekliğe yaklaşımı olan bu bedenler, duygularımın, bilincimin ve biliçaltımın yansımalarıdır. Aslında doğru kabul edilen genel görünüm yerine, figüratif çalışmalarına kendi yorumumu katarak bu görünümleri gün yüzüne çıkardım. Çalışmalarım gerçekçilik ve idealizme karşı, anti-natüralist ve anti-estetik öznelliğine sahip bir bakış açısı içermektedir. Bu dışavurumcu plastik çalışmalarımın amacı, bedenlerimin iç dünyalarındaki gizli duyguları, hisleri, acıları ortaya çıkaran çoğunlukla monokrom renk, çizgi, doku, düzlem, kütle ve bazen yara izleri aracılığıyla dışa vurmasıdır. Bu çalışmalarımın neticesinde, “Unutulmuş”, “Gizemli Acılar I ve II” ve “Beyaz Çılgılık” adlı figüratif resim serileri ve “Neden” adlı fotoğraf serisi, ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalarda bazen bedende yapılan müdahale ve dönüşümler onun yabancılaşmasına neden olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılan ve günümüzde zirveye ulaşan sanatçıların bedeni bilinçli olarak bozmaları anti-estetik olarak nitelendirilen bir diğer form özelliği görünmektedir. Bu bilinçli deformasyonu kendi bedenlerimde uygulayarak, özellikle “Unutulmuş” serisi ismiyle görmekteyiz (Resim 71, 72, 74, 75, 76, 82). Bu seriler altında ortaya çıkmış bedenlerimde, duygu dolu acıların görseelliğini görmekteyiz. Bazen ölü görünen bembeyaz tenler ve bazen de, çirkin, rahatsız edici, yaralı, deforme olmuş ve paslanmış vücutlar görmekteyiz. “Gizemli Acılar I ve II” serisindeki bedenler, “Unutulmuş” serideki bedenlerin paslanmış, itici ve bazen taş görünümlü doku dolu özelliği taşımasıyla beraber bir değişime daha uğramış durumda

oluyorlar. 21. yüzyılın insanlığa vermiş olduğu en acı verici şey sahte bir huzur, sevinç ve mutluluk olarak söyleyebiliriz. Biraz karamsarlığa uğrasak da bence bir sanatçının görevi gerçekleri en doğru şekilde göstermektir. Savaşlarla ve haksızlıklarla dolu bir dünyada yaşamak zorunda kalan insanlar, dünyanın çok büyük bir bölümünü oluşturuyor bence. Benim resimlerimdeki bedenler, sahte gülüşler yerine acılarını vücutlarındaki yaralar ve dikişlerle bağırarak istiyorlar. Ama bu eylem, gizli ve o kadar da dışavurumcu bir çılgıktır, aynen Bacon'un veya Edvard Munch'un çılgılık adlı tablosu gibi. Çalışmış olduğum “*Gizemli Acılar I, II*” serisi bu düşüncelerin neticesi olarak düşünülmelidir.

3.1. GİZEMLİ ACILAR I VE II

Bence sanatta çirkinliğin altında yatan, gizemli, sanat estetiğini bulmak çağdaş sanatçının görevlerinden birisidir. Günümüz sanat dünyasında, izleyicinin bazen hayran olduğu güzel ve estetik bir resim, çoğu zaman başarılı bir sanat eseri olarak sayılamaz. Çalışmalarında her daim belirli fikirlerle, özellikle de iktidar ve iktidarın kötüye kullanılması ve dönüşüme ilişkin fikir taşıyıcısı olarak beden üzerinde sürekli ve güçlü bir diyaloga sahip olmaya çalışılmıştır. “*Gizemli Acılar I ve II*” serisi yukarıda ifade ettiğim düşüncelerimin bir görsel sonucudur (Resim 35 – 50, 52- 57, 61- 66).



Resim 35. Parvin Ghorbanzadeh, “*Hala Ayaktayım II*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*” ,Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm, 2017



Resim 36. Parvin Ghorbanzadeh, “Adsız”, “Gizemli Acılar II, Serisinden” , Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm, 2017



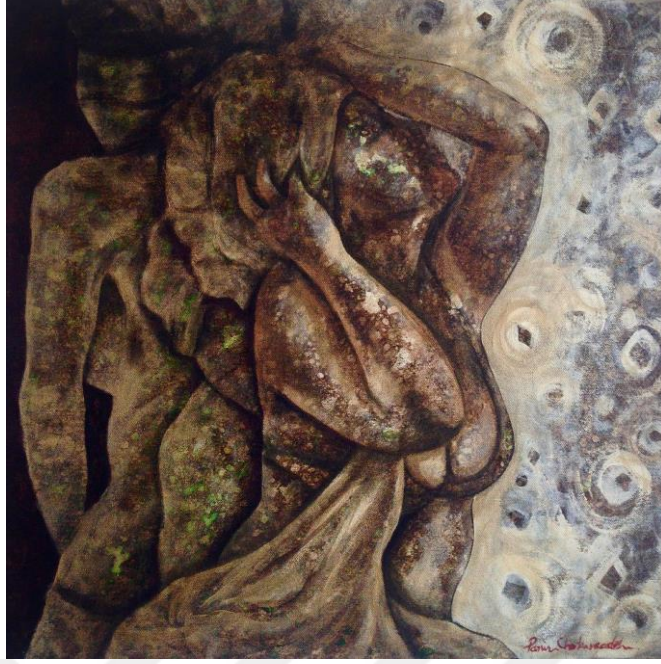
Resim 37. Parvin Ghorbanzadeh, “Hala Ayaktayım I”, “Gizemli Acılar II, Serisinden” , Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm, 2017



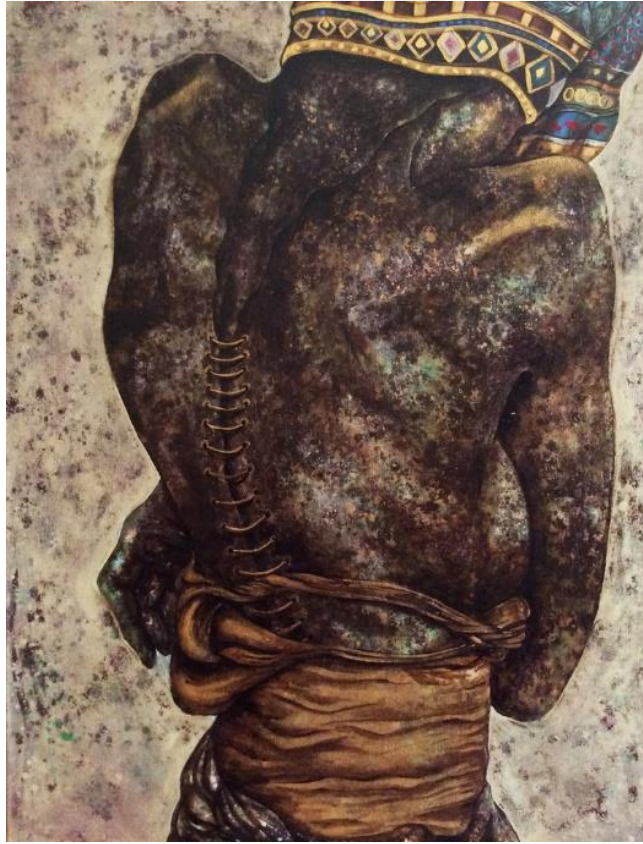
Resim 38. Parvin Ghorbanzadeh, “*Dayanış*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x100 cm, 2017



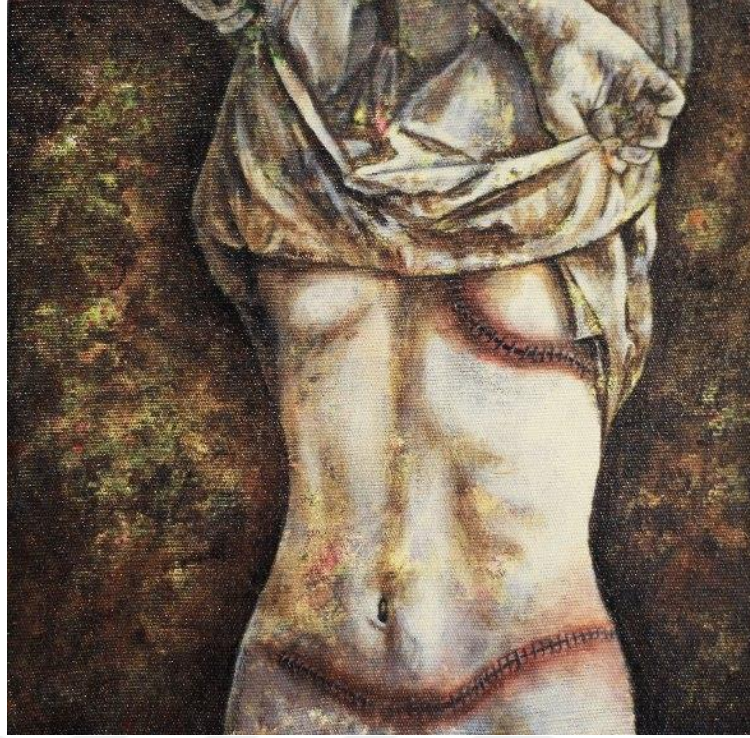
Resim 39. Parvin Ghorbanzadeh, “*İçimdeki Korku*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 100 x 120 cm, 2017



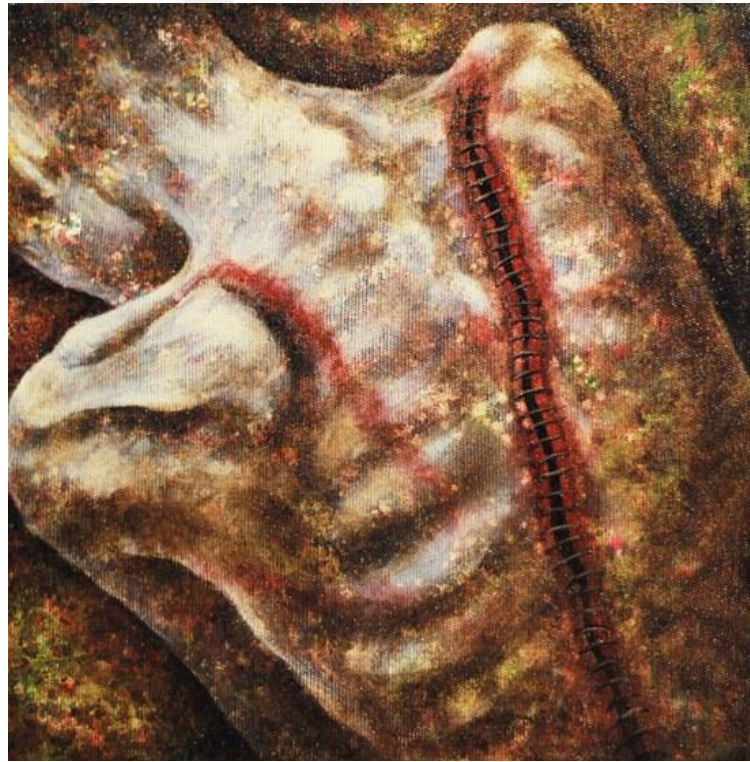
Resim 40. Parvin Ghorbanzadeh, “İsyan”, “Gizemli Acılar II, Serisinden” , Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2017



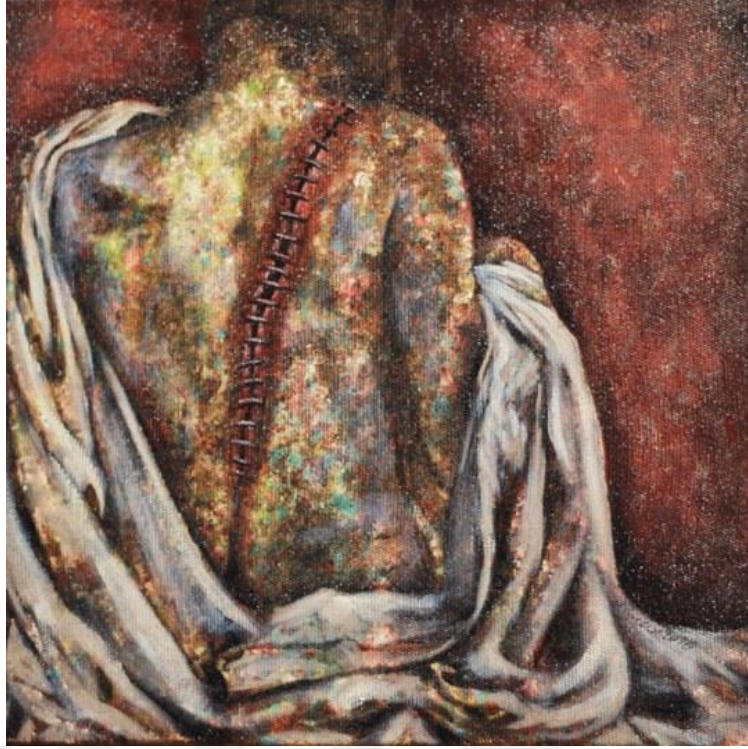
Resim 41. Parvin Ghorbanzadeh, “İçimdeki Yara I”, “Gizemli Acılar II, Serisinden” , Tuval üzerine karışık teknik, 80 x 60 cm, 2016



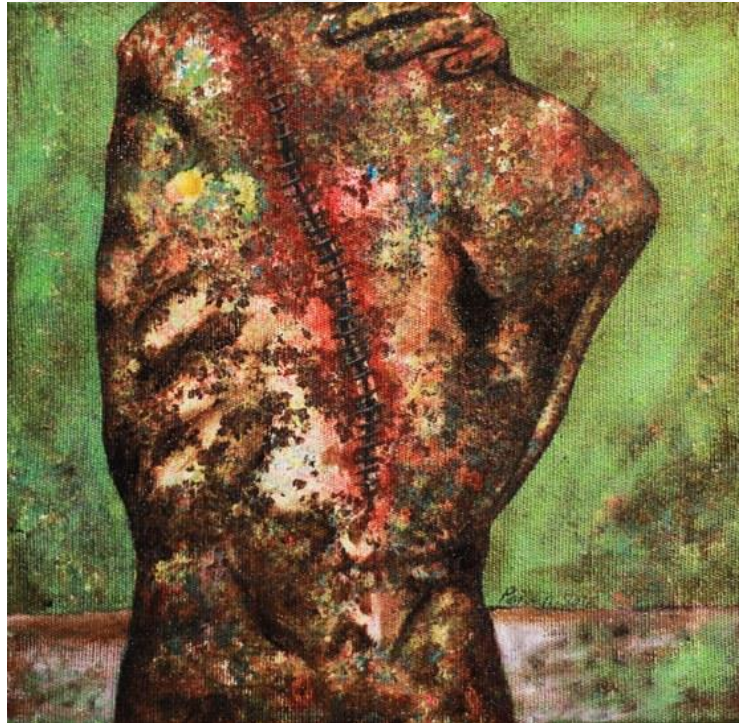
Resim 42. Parvin Ghorbanzadeh, “*Beni İzle*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016



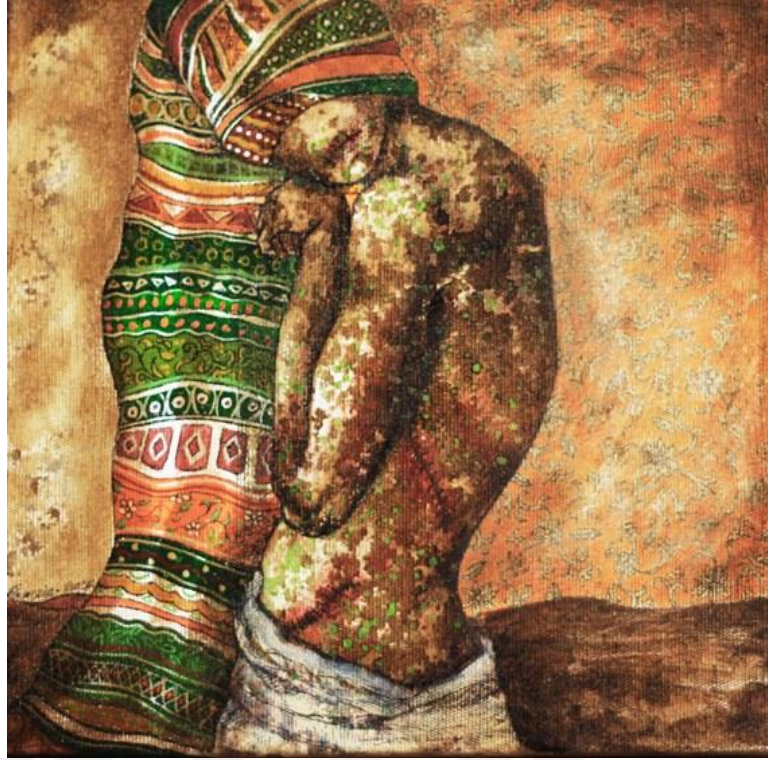
Resim 43. Parvin Ghorbanzadeh, “*Zakım*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016



Resim 44. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016



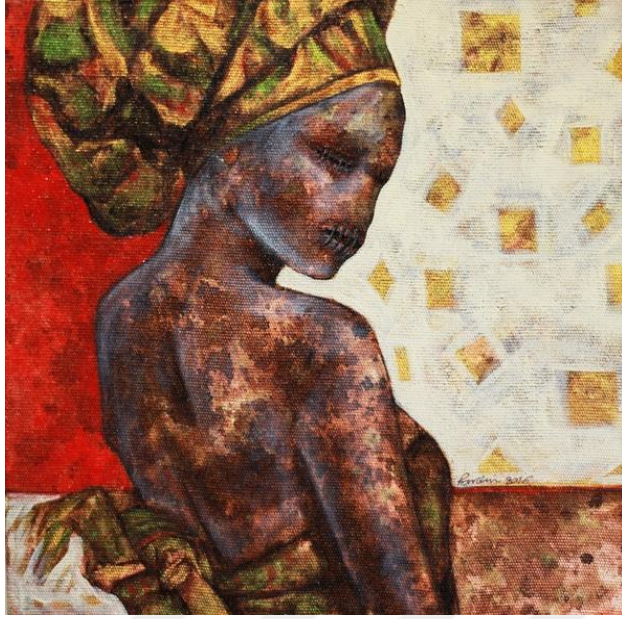
Resim 45. Parvin Ghorbanzadeh, “*Sırtımdaki Yara*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016



Resim 46. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016

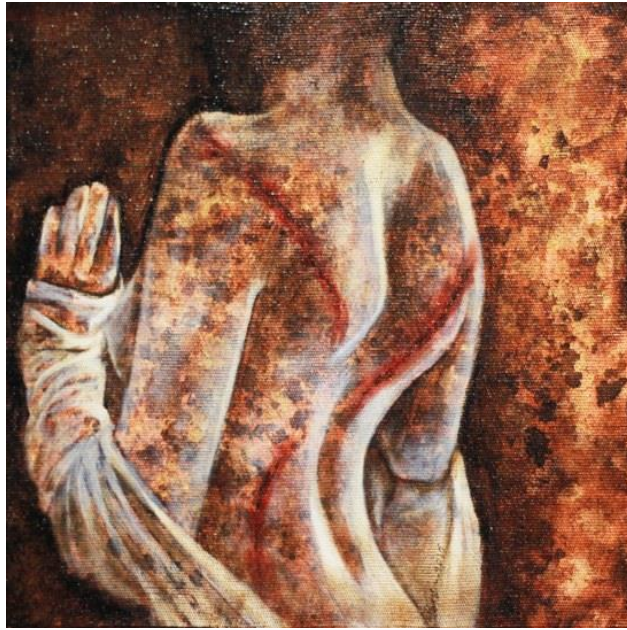


Resim 47. Parvin Ghorbanzadeh, “*Sahte Rahatlık*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016



Resim 48. Parvin Ghorbanzadeh, “*Susgun Güzellik*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016

Bedende yer alan acı verici yara izleri ve dikişler, sadece bir imgedir. Burada gösterilmek ve anlatılmak istenen asıl acı gövdenin altında çekilen gizemli acıdır, yani ruhun ızdırabı. Yaralı bedende yaşamaya mahkûm olan ruhun acısı. Bazen ruhum acıyor. (Resim 49).



Resim 49. Parvin Ghorbanzadeh, “*Ruhum Acıyor*”, “*Gizemli Acılar II, Serisinden*”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016

21. yüzyılda Francis Bacon'ın düşüncelerini reddetmek kendi kanaatime göre mümkün değildir. Sadece kendi görüşlerimle Bacon'ın tersine, kötülüğü değil belki insana yapılan kötülüğün sonucu kendi çalışmalarım da yer almaktadır (Resim 50).



Resim 50. Parvin Ghorbanzadeh, “Püslü Yaşam”, “Gizemli Acılar II, Serisinden”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016

Hayatta beklediğini bulamayan insanlar/bedenler gizemli acılarla baş başa kalıyor. Benim aradığım bu gizli acılar, bedenlerimde önceden ifade ettiğim gibi vücutta kendilerini göstermektedirler. Belki Bacon'ın acılar içinde çılgın atan siyaha dönük olarak sıyırmış gibi görünmesine neden olduğu “Papa” çalışmasındaki (Resim 51) ki gibi çok derin feryatları içine bürünmüşler. Sakin duruşlu figürler her zaman, közün altında yatan gizli ateşler gibidirler.

Çalışmalarım da her zaman büyük olaylara odaklanmak yerine, küçük modern insanın umutsuzluğuna odaklanarak önemi olan önemsiz olayları vermeyi tercih ederek, çalıştığım bedenlerde; ölüm, yalnızlık, acı, ümitsizlik, korkuları hissettirmeye çalışmışımdır. “Gizemli Acılar I” resim serisinde olduğu gibi.



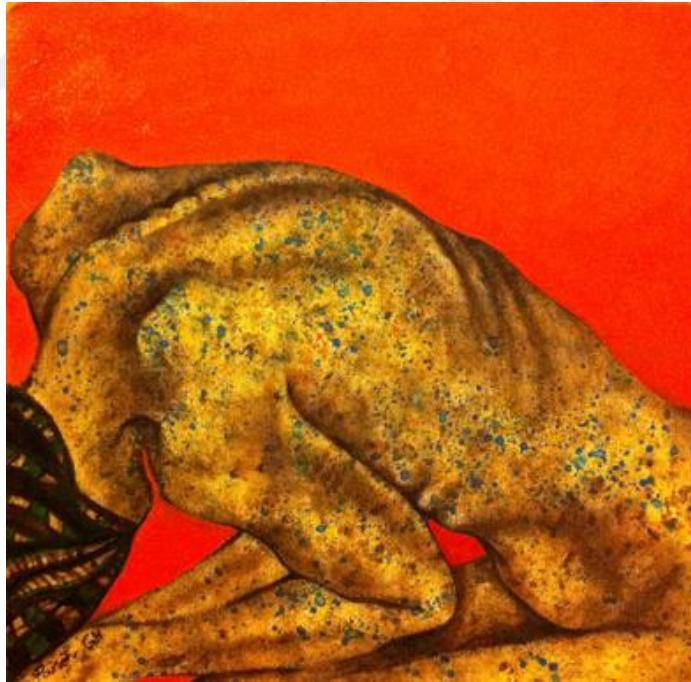
Resim 51. Francis Bacon, "*Papa*", Tuval üzerine yağlıboya, Des Moines Sanat Merkezi, 1953



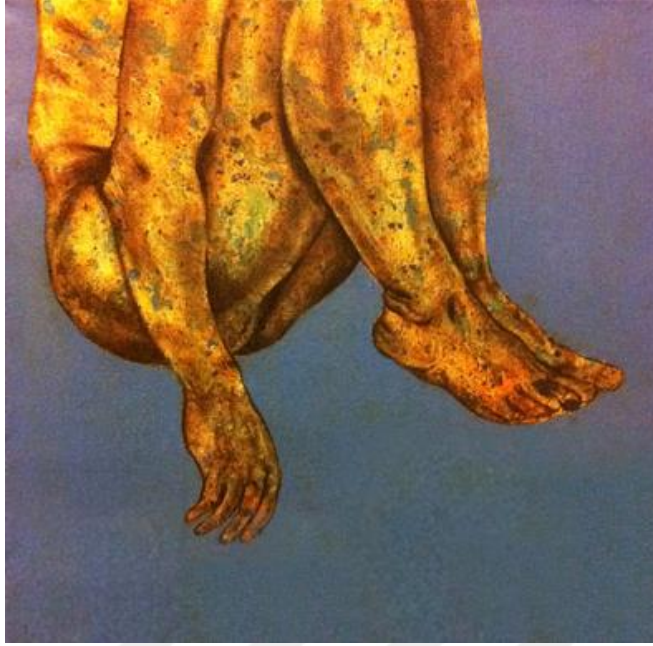
Resim 52. Parvin Ghorbanzadeh, "*Bekleyiş II*", "*Gizemli acılar I*", Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2015



Resim 53. Parvin Ghorbanzadeh, “İntizar”, “Gizemli acılar I”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2015



Resim 54. Parvin Ghorbanzadeh, “Bekleyiş”, “Gizemli acılar I”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2015



Resim 55. Parvin Ghorbanzadeh, “Boşluk”, “Gizemli acılar I”, Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2015

Bedenlerin soluk ve donuk ama duygulu ve bir mesaj iletmeye çalışan yüz ifadelerini “Gizemli Acılar I, II” resim serisinde de görebiliriz. Bu solukluk hem vücutta hem portrede yaşanan acıyı ve yalnızlığı temsil eder (Resim 56- 57).

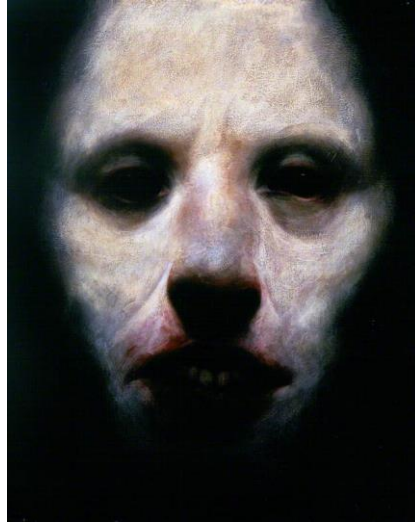


Resim 56. Parvin Ghorbanzadeh, “içimdeki ben”, “Gizemli acılar I”, Tuval üzerine karışık teknik, 100 x 50 cm, 2016



Resim 57. Parvin Ghorbanzadeh, "Mahkûm", "Gizemli Acılar II, Serisinden", Tuval üzerine karışık teknik, 25 x 25 cm, 2016

İskoç ressam Ken Currie'in çalışmış olduğu "Gallowgate Lard" adlı oto-portresinde de aynı "Mahkûm" adlı çalıştığım bedende bu donuk ve soğuk renkli duygulu ifadeleri görebiliriz. Ken Currie'nin "Gallowgate Lard" adlı çalışması İskoç işçi sınıfının kasvetli kent yaşamını anlatıyor. Currie'in bu çalışmalarında özgün fırça darbeleri ve soğuk ağırlıklı renkleriyle, acı ve yoksulluk duygularını yüzlere yansıtmıştır (Resim 58).



Resim 58. Ken Currie, "*Gallowgate Lard*", tuval üzerine yağ ve balmumu, , 100 x 78 cm, Satın Alma Ulusal Fonu yardımı ile satın alınan, 1997

Currie'nin tabloları öncelikle insan vücudunun hastalık, yaşlanma ve bedensel hasardan nasıl etkilendiğiyle ilgilidir. Bu temalarla yakından ilişkili olan eseri, sosyal ve siyasi konularla felsefi soruları da ele alıyor. Metafizik sorularla ilgili birçok resimde figürler bulunmamakla birlikte, yine de bir insan varlığı önerilmektedir. Bedenlerde dönüşümler, çoğu zaman askeri kıyafetler giymiş bedenler, sakatlanmış veya sargılı figürlerin portreleri, kıvranan et, yarım insan, yarı karkas gibi daha gerçeküstücü korkunç tabloları bu sanatçıda görmekteyiz (Resim 59).



Resim 59. Ken Currie, "*Trajik Formlar No.4*", Tuval üzerine keten yağ, 122 x 152 cm, 2014

Currie, sanat çalışmaları için ameliyathanelerde vakit geçirdi, kanserli tümörleri çıkarmak için kadvralarla çalıştı; bu da sanatçıyı derinden etkiledi. "*Trajik Formlar*",

nefis ayrıntılar ve renkler içerir. Kasapta satılan et parçalarının hayal ile tuvale yansımadır. Currie yeni tablolarında Goya, David, Bacon, Velasquez etkisi altındadır, daha da önemlisi Chardin'in "*The Ray*" adlı romanına atıfta bulunmaktadır (Resim 60).



Resim 60. Chardin, "*The Ray*", tuval üzerine yağlıboya, 140 x 160 cm, 1728

"*Gizemli Aclar II*", resim serisinin diğer örnekleri (Resim 61 – 66):



Resim 61. Parvin Ghorbanzadeh, "*Adsız*", "*Gizemli Aclar II, Serisinden*", Taş üzerine akrilik boya, 18 x 13 cm, 2016



Resim 62. Parvin Ghorbanzadeh, “Adsız”, “Gizemli Acılar II, Serisinden”, Kâğıt üzerine karışık teknik, 19.50 x 19.50 cm, 2016



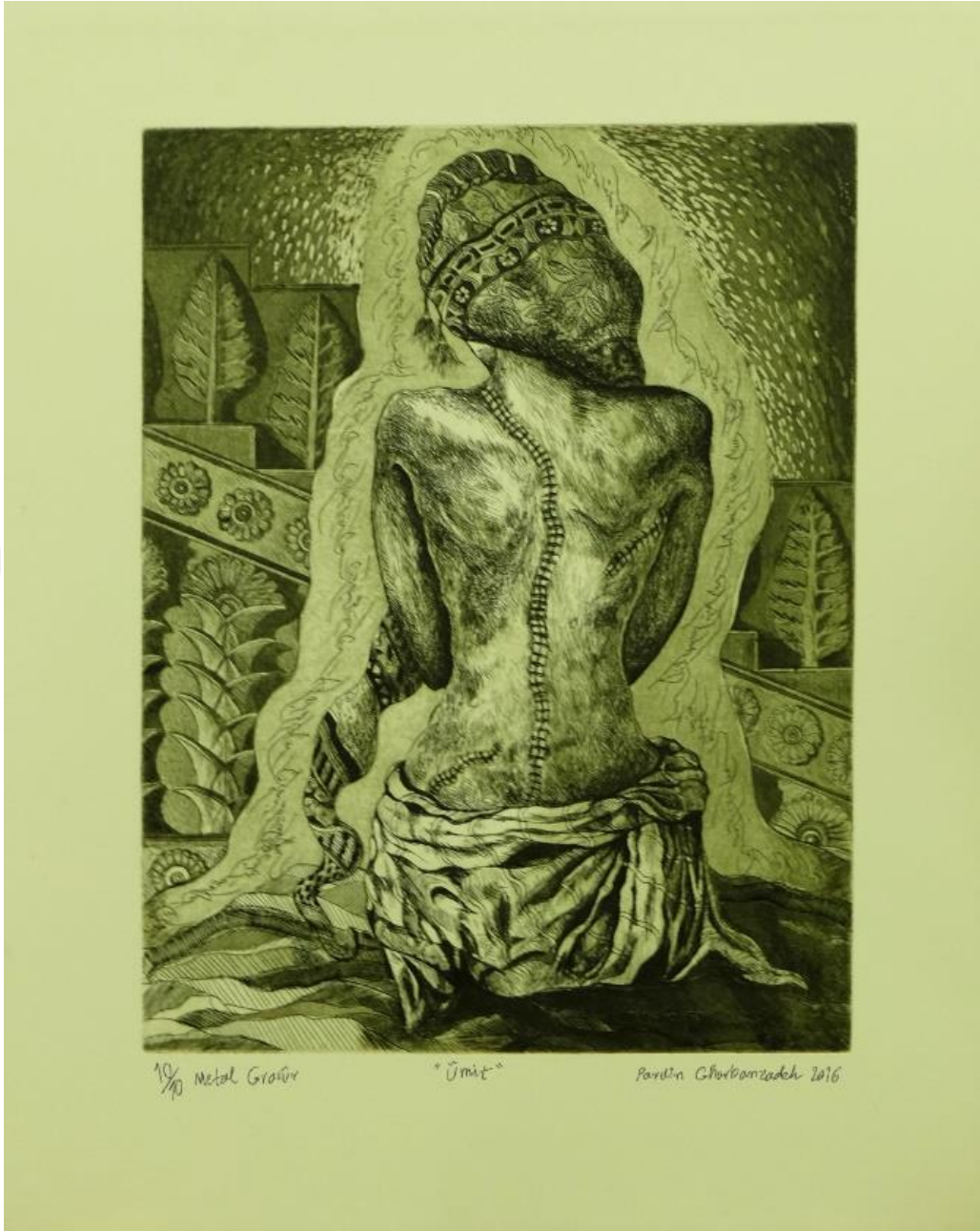
Resim 63. Parvin Ghorbanzadeh, “Adsız”, “Gizemli Acılar II, Serisinden”, Kâğıt üzerine karışık teknik, 19.50 x 19.50 cm, 2016



Resim 64. Parvin Ghorbanzadeh, "Adsız", "Gizemli Acılar II, Serisinden", Kâğıt üzerine karışık teknik, 19.50 x 19.50 cm, 2016



Resim 65. Parvin Ghorbanzadeh, "Adsız", "Gizemli Acılar II, Serisinden", Kâğıt üzerine karışık teknik, 32 x 24cm, 2016



Resim 66. Parvin Ghorbanzadeh, "Ümit", "Gizemli Acılar II, Serisinden", 33 X 25 cm, Metal Gravür Baskısı, 2016

3.2. UNUTULMUŞ

Moda sektöründe bedenleri sarmış değişimleri görürken, onunla beraber gelişen fotoğraf sanatında ve dijital sanatta da yeniden yaratılan bedenleri de görebiliriz. Beden aslında plastik bir madde haline gelmiştir, öyle ki, bir tasarı beden olarak modern teknolojilerin yardımıyla üzerine her türlü değişim yapabilmek mümkün olmaktadır. Özellikle 1980'li

yıllardan sonra tüketim kültürünün yoğun bir şekilde sarıp sarmaladığı beden, artık bir tasarıdır. Bu ‘tasarı beden’ yeniden biçimlenir, bu değişimlere uğrayan bedenlere cinsiyet tanımlarsak eğer çoğunlukla kadın bedenlerde arzulanan görsellik sağlanır. Hatta çoğunlukla da kadın sanatçılarda ve özellikle kadın performans sanatçılarında kadın bedenleri ve özellikle kendi vücutlarını bir imge olarak kullanışı görünür.

Sanatta kadın imgesi estetik bir öge olarak tarih boyunca sürekli kullanılmıştır. Bu kullanım şekli gerek cinsel obje olarak gerekse bir kalıp içerisinde değerlendirilmiş veya onun üzerinden birçok çıkar amaçlı kullanılmıştır. Antik uygarlıklarda ilkel insanın fikrini anlatan en başta gelen sanat eserleri arasında yerleşen heykellerin konusuna bakarsak, kadın figürü, yaşam, doğuş halinde kullanılmıştır. Mitolojilerde kadına doğurgan olması hasebiyle bir kutsallık özelliği atfedilmiştir. Klasik paganist dünyada, kadın bedeni mükemmel güzelliğe odaklanır; bu görüş Hıristiyanlıkta da Madonna’nın imajı aracılığıyla bir şekilde devam ederken, masumiyet ve hüznün gibi başka kavramlar da onda görülür.

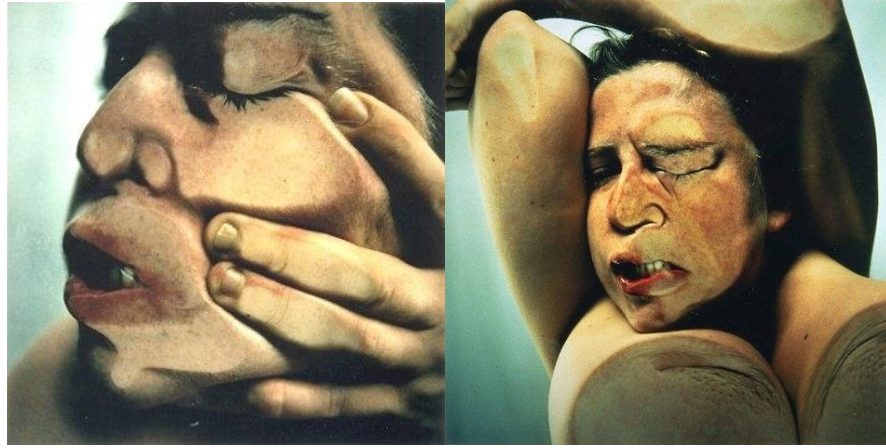
Modernizm dönemi başladıktan sonra, bütün kavramların alt üst olmasıyla birlikte, sanatta insan ve özellikle kadın figüründe anlam değişikliği olmuştur. Gerçi birçok sanat tarihçisi ve eleştirmene göre modern dönemde soyut sanata daha çok ilgi gösterilmiş olsa da, figüratif sanat hiçbir zaman köşede kalmamıştır. Bu aslında insanoğlunun figüre anlam yükleme niteliğinin hiçbir zaman kaybolmamasından kaynaklanmaktadır. Modern sanat, kadın figürüne şiddete maruz kalmak, nesneleştirme ve yabancılaşma gibi anlamlar eklemiştir. Bedenlerin şiddete maruz kalması insanın ruhunun ezilmesine daha çok sebep olmuştur. Acı çekmek ve içten parçalanmak sanatta her zaman sanatçılar tarafından farklı şekillerde kendini göstermiştir.

Ben de çalışmalarında bu konuyu ele alarak bedenlerin içten küflenmesi ve acıya bürünmesini dış dünyada nasıl yansıdığını göstermeye çalıştım. Belki beden üzerinde yer alan deriyi kaldırırsak ruhumuz üzerine görünen bu olabilir; hiç kimsenin görmediği duyguların çeşitli dokuları ve etkileri.

“Unutulmuş” adlı seri çalışmalarında, tek nesne insan bedenleridir. Bazen kendine sarılmış, bazen yalnızlığı sergileyen ama dik duran bedenler. Bedenlerin deforme

hallerini ve bazen de estetik olarak görünümünde hep gizlenen, bastırılmış duygular var. Yalnızlık, öfke, korku, ezilmiş ve morarmış özgürlük, dayak yemiş yürekler ve en güzeli aşk ve sevgi her şeye rağmen... Bu gizemli bedenleri, özellikle kadınların yaşadığı duygusal hayatı ve iç dünyalarını kendime ait özgün bir teknik ve kompozisyon ile anlatmaya çalıştım. Resimlerimde öznenin kadın mı erkek mi olduğunun bir önemi yok. Çünkü düşündüğüm tek bir gerçek var o da insan. Kendini, derdini anlatan insan bedeni... Biçimci yanımın etkisiyle içe yönelik kaygılarım olduğu için ve biçim dilimin öncelikli olarak öne çıkmasını sağlamak amacıyla çalışmalarında renge çok fazla ağırlık vermedim. Benim için renk ve plastik çok önemli olmadığı için çalıştığım resimlerin çoğunda renk monokrom ağırlıklıdır.

Postmodern dünyada yeni fikirlerin, alışılmış hale gelen kavrama karşı çıkması, feminizm gibi akımların doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu akımların yeni bakış açısı sayesinde kadın figürünün anlamı çok daha farklı yerlere yönelmiştir. Bu bakış açısı sanat dünyasının içine kadınları da katmak için çeşitli stratejiler ortaya koymuştur. Sanat tarihi boyunca beden ve özellikle kadın bedenleri çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Performans sanatında, sıkça bedenin çeşitli amaçlarla kullanımını görebiliriz. Kadın performans sanatçıların bu sanat akımında yeri bambaşkadır. Örneğin performans sanatçılarına benzer şekilde çalışan İngiliz sanatçı Jenny Saville bu sanatçılardan birisi olarak kendi vücudunu kullandığı “*Yakın Temas*” adlı projesinde (1995 -1996) baskıdan dolayı deforme olmuş vücudunu hissedişler ve duygulanımlarla göstermeye çalışmıştır (Resim 67).



Resim 67. Jenny Saville & GLEN LUCHFORD, “*Closed Contact*”, (*kapalı İletişim*), pleksiglas üzerine monte edilmiş baskı, 182.9 x 182.9 x 15.2 cm, 1995-1996

Sanatçı burada, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, şiddeti, kederi, korkuyu, psikolojik çöküntüyü bedeni ve yüzüyle hissettirmektedir. “*Yakın Temas*”ta, izleyici ile figür arasındaki mesafeyi ne kadar azaltmaya çalışırsa çalışsın, bir cam kalınlığı kadar bile olsa, bir uzaklık hep kalacaktır” (Yılmaz, 2006, s. 371).

Sanatçının sanat hayatında etkilendiği sanatçılar Lucian Freud, Rubens, Rembrandt, Bacon, Michelangelo ve De Kooning’i sayabiliriz. Özellikle, Rembrandt’ın “*Derede Banyo Yapan Kadın*” resmi sanatçının favorilerindedir, çalışmaları süresince bu resme çok fazla bakmıştır. Vücut anatomisi ve kaslar konusu üzerine çalışırken ise, Michelangelo’yu incelemiştir. Bununla birlikte, resmin çerçevenin dışına doğru büyüyüş şekilleri ile De Kooning’in “*Women*” adlı serisi sanatçıyı etkileyen diğer önemli unsurlardandır. Figürün resme dâhil olmasını ve bütünlüğü en iyi şekilde yakalamanın yollarını deneyerek araştırmıştır. Jenny Saville, bu sanatçıların eserlerine sanat hayatı sürecinde defalarca bakarak analiz etmiştir (Schama, 2010, s. 32, 34, 35, 36).

Kadın sanatçılar genelde çizdiği ve kullandıkları kadın figürlerinde çoğu zaman kendi yaşamlarını çizmeye çalışıyorlar. Böylece belki yaşadıkları sıkıntıları, şiddeti, ayrımcılığı, yalnızlığı ve hatta belki de yaşamla mücadele ettiklerini yapıtlarına yansıtmaya çalışıyorlar. Örneğin; kadınların toplumda yaşadıkları bazı baskılayıcı gelenekler ve yasaklar resim sanatında kadın figürlerinin yansımalarına neden olmuş ki, bu benim İranlı bir kadın sanatçı olarak da resimlerimde görülebilir.

21. yüzyılı birçok gelişmeye sahne olmuş, bu gelişmeler ekseninde sanatı ve sanatçıyı da etkisi altına almıştır. Sanayileşme ile beraber yükselişe geçen bilginin kullanımı günümüzde zirve noktaya ulaşmış ve gelişen teknoloji insan hayatına hem bir kolaylık hem bir baskılayıcı unsur olarak yansımıştır. İnsan emeğinin sömürsü ve insana verilen değerin gittikçe azalması toplumsal gerilimlere, olaylara ve başkaldırılara yol açmıştır. Böyle bir ortamda ve zamanda sanatçıya düşen görev çağına tanık olmak, çağının sesini, rengini, isyanını, hüznünü, neşesini, yani bir bütün olarak çağdaş insanı eserine konu etmek ve yansıtmaktır.

Bu düşüncelerden hareketle yaptığım “Unutulmuş” serisine ait olan “Kaybolmuş Sevgi” (Resim 68) ve “Koruma” (Resim 69) adlı eserlerde günümüz toplumunun unuttuğu bir değeri, bir insani duyguyu yansıtır: Şefkati. Şefkat etmiyorsak şefkat bekleyemeyiz.



Resim 68. Parvin Ghorbanzadeh, “Kaybolmuş sevgi”, “Unutulmuş Serisinden”, Tuval üzerine yağlı boya ve zift, 100 x 50 cm, 2015



Resim 69. Parvin Ghorbanzadeh , “Koruma”, “Unutulmuş Serisisnden”, Tuval üzerine yağlı boya ve zift, 90 x 50 cm, 2015

Etkilendiğim sanatçılardan biri olan Alman ressam Kathe Kolwitz’in, çalışmalarında bu düşünceleri daha yumuşak bir tarz ile göz önüne sererek daha mantıklı ve mükemmel bir tarzda yansıttığını görürüz. (Resim70).



Resim 70. Kathe Kolwitz, “Ölüm ve Bir Öocuk İçin Çabalayan Bir Kadın”, 1911

Hayatın zorlukları insanı olgunlaştırır denir, belki bu zorluklar ruhumuzu olgunlaştırır, düşüncelerimizi ve onun sonucunda bu düşüncelerle yarattığımız her sanat eserini de olgunlaştırır. Kendi çalışmalarımda 21. yüzyılın insanının çektiği sıkıntılar, yaşadığı travmalar belki özel hayatımızda yaşadıklarımızı unutturuyor. Belki bu çağda derdimiz bir sanatçı olarak tüm insanlığın derdidir. Amaç belki insan adına sanat diliyle dertleşmektir ve bunu tüm dünyaya göstermektir. Güçlü, bir o kadar da acımasız insanların ezdiği, sömürdüğü yoksul ve çaresiz insanlar benim sanatımı ve sanat anlayışımı çok etkilemiştir. Bence sanat toplumsal bir görevdir. Bu nedendir ki; çalışmalarımın çoğunluğu unutulmuş, ezilmiş, çaresiz, yalnız insanlardır.

Figüratif çalışmalarla ahlaki sorunlarla yakından ilgilenmek istedim. Çalışmalarda daha çok kadın bedenine yönlenerak deforme edilmiş bedenler, taş, metal, toprak etkisinde kalan vücut dokularını ortaya çıkardım. Yaşadığımız çağda savaşların anlamsızlığı ve acımasızlığı, haksız ölümleri ve yaşanan çeşitli dramatik olayları bir imge olarak düşünerek insanlara sundum. Bu çalışmalarım süresince kendime ait plastik dilin neticesinde soyut, deforme edilmiş, ekspersif anlatımlı figürler ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu figürlerin en dikkat çekici özelliği onların anlatımı yüksek ve dışavurumcu olmasıdır (Resim 71).



Resim 71. Parvin Ghorbanzadeh, “Adsız”, “Unutulmuş, serisinden”, Port Art Galery Koleksiyonu, Yağlı boya ve zift tuval üzerine, 200 x 150 cm, 2015

Bu seride yer alan eserlerdeki vurgular ve yaratmaya çalıştığım duygusal gerilimler ve kendime özgün kompozisyon kurgularımın dışavurumcu çalışmalar ortaya çıkmıştır. Yaşadığım dönemin olaylarını betimleyerek, bedende yaşanan acılar çok sert, kahve tonlardaki renkler, küflenmiş ve paslanmış metal renklerle zenginleşmiştir (Resim 72).



Resim 72. Parvin Ghorbanzadeh, “Adsız”, “Unutulmuş, serisinden” , Port Art Galery Koleksiyonu, Yağlı boya ve zift tuval üzerine, 200 x 150 cm, 2015

Kathe Kolwitz gibi, yaşadığımız ortamdan ve toplumdan memnuniyetsizlik duyabiliriz. Bu duruma karşı sanatsal eylemler yapmak, siyasi bakışları göz önüne sermek farklı sanatçılarda farklı bir anlatım tarz ile görünmüştür. Örneğin günümüz Türk sanatçısı Şükran Moral (Resim 74) ve İranlı sanatçı Şirin Neşat (Resim 73), her iki sanatçı belki kendi düşüncelerini radikal siyasi bir tarz ile ortaya koymuşlardır.



Resim 73. Şirin Neşat, “*Adsız*”, LE jelatin gümüş baskı üzerine mürekkep, 153 x 114.9 cm, 2012



Resim 74. Şükran Moral, “*Speculum & Obitorio*” “*Kanal Genişletme Cihazı*”, Fotoğraf, 1997

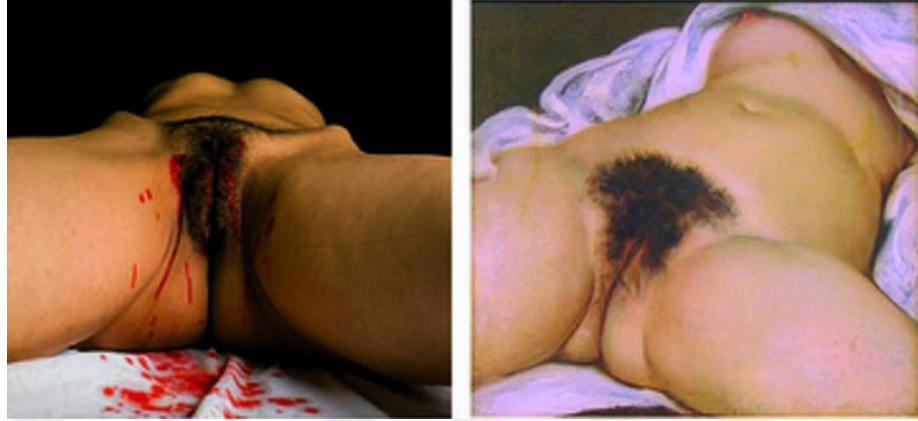
Kadının yaşadığımız toplumdaki rolü, göç gibi konuları ele alan Şükran Moral, “*Kanal Genişletme Cihazı*” (Resim 74), adını verdiği çalışmasında, muayene olmak için hazır

bekleyen bir kadının bacakları arasına bir ekran yerleştirmiştir. Sanatçı, Türk toplumunda erkeğin gözünden kadının konumlandırılmasına bir gönderme yapmaktadır. Bu aslında gelişmekte olan ülkelerin kadına bakış açısının da bir göstergesidir (Işıksal, 2010, s. 20). Speculum, Moral 1996 performans içerikli çalışmasını, bir yerleştirme olarak yer yer heykelimsi özelliklere gönderme yapan bir enstalasyon olarak sunmuş. Sanatçı için, jinekoloji muayene masalarının kendisine hep korkunç ve aşağılayıcı geldiğini söylemiş. Moral masaya uzanmış ve tam vajinanın görüneceği yere de bir televizyon koymuş. İşte bu konuşan vajinadır. Konuşan vajinanın amacı; aslında "kadın doğurgandır" sözünde olarak çocuk doğurma görevini veya medyada paramparça edilen kadın kimliğini yansıtmak istemiştir.

Joh Berger "*Görme Biçimleri*" adlı kitabında kadının, yaşadığı toplumdaki konumunun çelişmesini şöyle ifade etmektedir. "Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir" (Berger, 2009, s. 46). Şükran Moral toplumda var olan bu çelişkiyi "*Kanal Genişletme Cihazı*" adlı fotoğrafında daha da ön plana çıkartmış ve bu çelişkinin varlığını sanatın dili ile eleştirmiştir.

Yirmi yılı aşkın zamandır İtalya'da yaşayan bir sanatçı olan Şükran Moral İtalyan senatosunda aday gösterilen ilk Türk'tür. Sanatçı body art çalışmaları, performansları ve enstalasyonları ile kendinden pek çok kez söz ettirmiştir. Moral Türkiye'de performans sanatının önde gelen isimlerindedir. Bu zamana kadar yaptıklarıyla hep tepki almış, ya yaptıklarıyla Türkiye'den kaçmak zorunda kalmış ya da İtalya'dan sınır dışı edilmek zorunda kalmıştır. Moral'ın kaçmak zorunda olması sadece yaptığı işler yüzünden değil, ailesi yüzünden de evi terk etmek zorunda kalmış. Onun bugün bu kadar marjinal ve farklı olmasında yaşadıklarının payı büyüktür. Moral'ın eserlerinde birçok farklı konuya değindiğini görüyoruz: Cinsiyet eşitsizliği, zina, aile içi şiddet, savaş, göç, din, akıl hastaları, genelevler... Moral işleriyle tepki alsa bile o tüm gerçekleri tüm açıklığıyla, inatla insanların gözleri önüne seriyor. O oldukça cesur bir kadın, kendi vajinasının fotoğrafını sergileyecek, Akıl Hastanesi, Kadınlar Koğuşuna girecek kadar cesurdur. Belki Şükran Moral'ın yaptığı çalışmada, Gustave Courbet'nin etkisini görebiliriz ama

onun açısından hayat Courbe'nin gördüğü gibi değil ve eklediği kan kendi vajinasında büyük bir haykırı olabilir (Resim 75).



Resim 75. (sol), Şükran Moral, 2009, (sağ), Gustave Courbet , “Lorigine du Munde/Dünyanın Kökeni”, tuval üzerine yağlı boya, 1866

Şükran Moral kendisi bir kadın olarak kadın imgesini kendi yaşadığı tüm acı gerçekleri sanatı ile göstermeye çalışıyor. Şükran Moral'ın kadına bakış açısı çok cesurca tüm çalışmalarında gözüküyor. Kendi hakkını bu hayattan o itici bakışlarıyla isteyen Şükran Moral, yaptığı el hareketleri ile tüm saldırılara sanki bir dur ilanı vermiş. Fotoğrafında belki içten attığı çığlıkları böyle dışarıya yansıtmak istemiş (Resim 76). Belki halk onun sanatını ve bakış açısını kabul etmez ama gerçek hayatta gerçekleri her zaman inkâr edemeyiz.



Resim 76. Şükran Moral, kendi fotoğrafı

Aykırı olmak belki aşırı bir düşünce ve tarz ile sanatı bir slogana dönüştürür ve belki bu sloganlaşmış bu iki sanatçının yaptıkları çalışmalarda görünebilir. Şirin Neşat çalıştığı

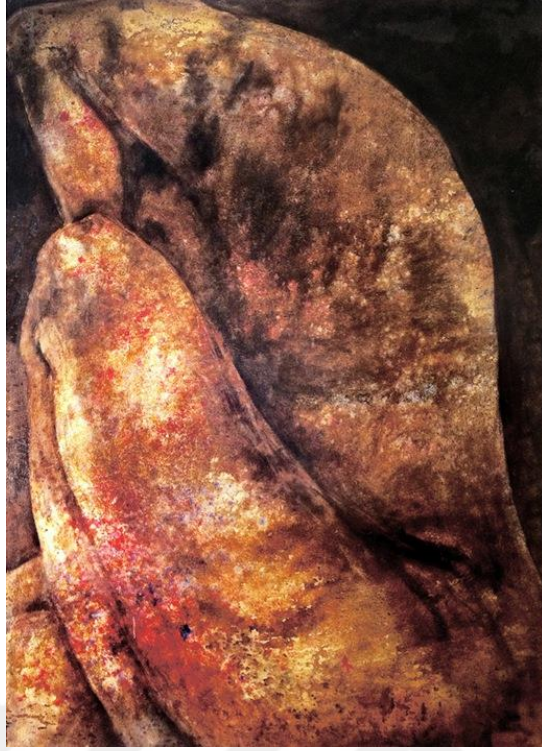
eserlerde belki siyasi bakışlarını daha öne çıkarmaya çalışmıştır, hâlbuki bu düşünceleri daha yumuşak bir tarz ile göz önüne sermek daha mantıklı ve sanat tarihinde gördüğümüz kadın sanatçılar bunu mükemmel bir tarz ile başarmışlardır.

Erkek ya da kadın sanatçılar, insan nasıl ki kendisini olduğundan farklı göstermek için maskeler takıyorsa, bedenleri için de aynı maskeleri kullandığını düşünerek, beden üzerindeki maske dâhil ‘deri’yi de soyarak kadının iç dünyasına giriyorlar. Onları şeffaflaştırarak, doğal hallerini görmeye çalışıyorlar. Bunu yaparken düşüncelerindeki renkliliği bedenlerine yansıtıyor, olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi görmeye çalışıyorlar.

Güzelliğin sadece bizlere dayatılan belli formlarda olmadığını, onların doğal halleriyle güzel olduklarını savunuyor. Toplumun öngördüğü şartlar içerisinde bir kadın sanatçı kendini yaşamak ve kendini sevmenin imkânsız hale geldiği günümüzde, kendi haklarına ancak yine kendisinin sahip çıkacağını düşünerek onlara hâlâ ne kadar güçlü ve üretken olduklarını hatırlatmaya çalışıyor.

Ben günümüz acımasız dünyanın koşulları altında beden konusuyla yola çıkarak, Şükran Moral kadar eylemci bir tavırla olmasa da, insanların içlerinde yanan bir yanar dağı göstermeye çalışıp ve bu etkiyi toprak ve taş ve metal dokularla ekspresif bir tarzla göstermeye çalıştım (Resim 77).

Bu çalışmalarımnda çoğunlukla kadın bedenlerini kullanarak, kadınların ruhsal durumlarını ifade etmek için figürlerde hiçbir yüz ifadesi vermedim ve vücudun konuşmasına izin verdim.



Resim 77. Parvin Ghorbanzadeh, “*Adsız*”, “*Unutulmuş, serisinden*”, Tuval üzerine Yağlı boya ve zift, 150 x 110 cm, 2015

3.3. BEYAZ ÇIĞLIK

Göze çarpan sadece tek bir şey var, o da sensin, belki unuttuğun bazı duygulardır. İyi bakarsan bir yerde belki içindeki önemsemediğin duyguyu bulursun! İçinde sürekli sessiz bir savaş; belki ölüm ve yaşam ya da iyiliğin ve kötülüğün savaşı. Ve o bedenler ve boş bir alanda bırakılan, içlerinde büyük bir travmayla yaşayan bedenler. Hiçbir şey renk, form, doku, mekân...

Bedenin gösterdiği kendi duygusu kadar etkileyici olmaması gerekir, bu nedenle sadece tek bir beden ve sadece siyah beyaz renkler ve boş bir mekân. Çünkü bedenlerin tek isteği bu. Kendine karşı dürüst ol diyorlar ve kendini rahat bırak istiyorlar ve düşün ki sen tek bir renksin; evet sen her zaman beyazsın ve o ruhunun beyazlığıdır. Sadece bir beden ismine sarılmış nesnede bir zamanlığına yaşamaya mahkûmsun.

“*Beyaz Çıglık*” adlı projede göze çarpan sadece tek bir nesne var; beden. Bu seride dokulardan hiçbir etki yok, çünkü burada sadece beyaz duygular önde olması gerekiyor.

Amaç izleyiciyi bu resimlerde kendisini bulmaya çalışmaktır. Ve o belki sensin, belki unuttuğun bazı duygulardır. İçinde sürekli sessiz bir savaş; belki ölüm ve yaşam ya da iyiliğin ve kötülüğün savaşı (Resim 78). O zaman duygularını bir an olsun rahat bırak, sana sarılmış bu beden elbisesini parçala ve kendini bırak, çünkü ruhun özgürdür, kutsaldır. Şimdi benim gibi beyaz bir çığlık atmaya hazır ol.



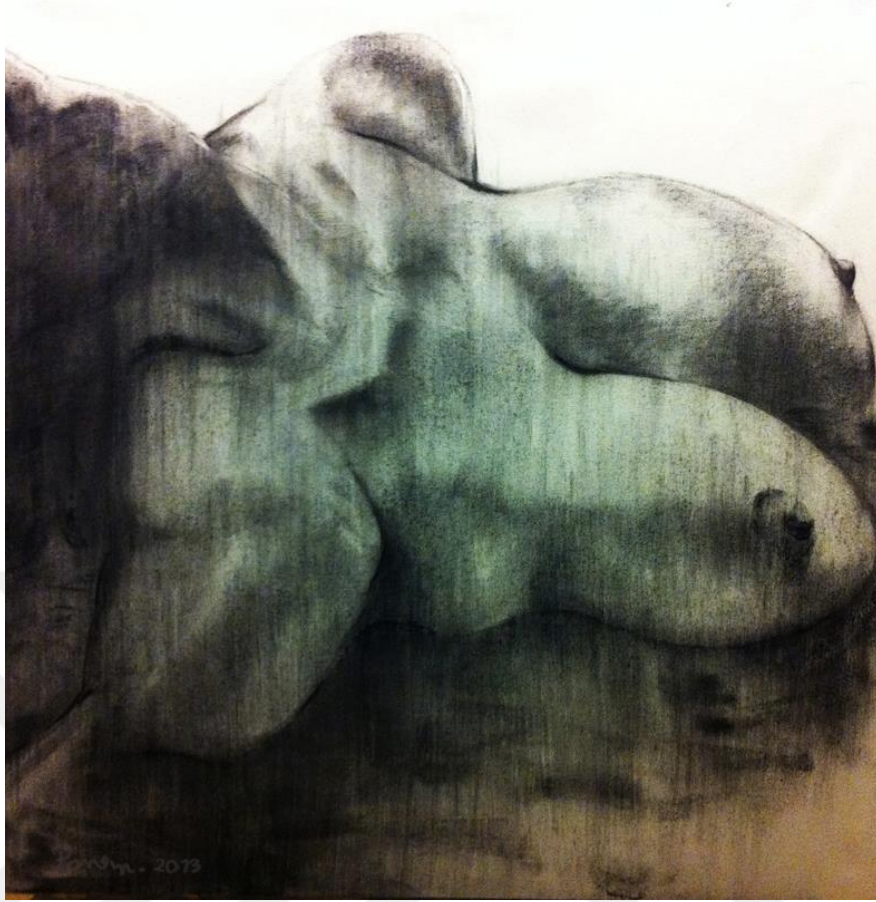
Resim 78. Parvin Ghorbanzadeh, “*Can Çekişen Duygular*”, “*beyaz çığlık serisinden*”, Tuval üzerine füzen, 80 x110 cm, 2013



Resim 79. Parvin Ghorbanzadeh, “*Dökülen korkular*”, “*beyaz çığlık serisinden*”, Tuval üzerine füzen, 80 x 110 cm, 2013



Resim 80. Parvin Ghorbanzadeh, “*Özgür ruhum*”, “*beyaz çığlık serisinden*”, Tuval üzerine füzen, 160 x 90 cm, 2014



Resim 81. Parvin Ghorbanzadeh, “Sensizlik”, “beyaz çığlık serisinden”, Tuval üzerine fuzen, 80 x 80 cm, 2014

3.4. NEDEN

Gözler ve sadece gözler. Hep soru soran, cevap arayan, ağlayan, gülen, kıskanan, şaşırın, üzülen, korkan, bağırın, sinirlenen, kırılan... Gözler. Hep beni etkileyen ve kendi iç dünyasında boğan ve derinlerinde kaybeden o duygusal gözler. Bu projede kendi hislerimi kendi gözlerimi çekerek belki duygularımı yansıtmak istedim. Bu projeyi bir soru ile yola çıkarak sadece kendimden, insanlardan, dünyadan bir NEDEN? sorusunu sordum ve cevabını belki korkudan belki saygıdan duygularımı gizlemeye ve bastırmaya çalışan ama her şeyi suskunlukla anlatan gözlerde buldum.

Bedenin en etkileyici organlarından biri de gözlerdir. Ve benim kendi figüratif çalışmalarında belki hiç görünmeyen bir organ. Çünkü bunun duygusal görevini benim deforme edilmiş ve bazen siyah beyaz bedenlerim üstlenmiştir. Ama bu organın

önemini es geçmemek gerekir, özellikle sanat çalışmalarındaki farklı sanat dallarında, kendi duyuş ve hissediş süzgecinden geçirdikleri gerçeklikleri göz önüne sermişlerdir. Örneğin; çektiği değişik fotoğraflarıyla çağdaş İngiliz fotoğraf sanatçısı Rut Mackel'de Saville'ye yakın bir düşünce bulabiliriz. Bu sanatçının gerçekleştirdiği “Çirkin Gerçeği” fotoğraf projesi, çirkinlik ve topluca her birimizin içinde var olan güzelliği araştırıyor. Sanatçı estetik çekici yüzleri dönüştürerek görüntüler. Bir modelin yüzüne karşı bastırıldığı çerçeveli cam ile oluşturulmuştur -son derece rahatsız edici- çeşitli yüz bozulmaları görüntülemiştir. Kendileri veya bir seyircinin yüzündeki değişimi göstermenin amacı, duygusal tepkiler tanımak ve ortaya çıkan çekiciliği bize sunmaktır (Resim 82).



Resim 82. Rut Mackel, “çirkin gerçeği”, projesi, Fotoğraf, 2012

Değişik duyguları sadece bir bakışla seyirciye aktarmak yalnız beden diliyle yeterli gelmeyince “Neden/Why's” adlı projede kendi gözlerimi çekerek bu amaca yaklaşmak istedim. (Resim 83).



Resim 83. Parvin Ghorbanzadeh, “*Neden/Why’s Serisinden*”, Dijital çalışma, Foto plast üzerine baskı, 2014

İngiltereli sanatçı Jenny Saville resimlerinde bakışların etkisinden faydalanarak, “*Stare*” isimli çalışmasını, birden fazla kompozisyonda farklı renk tasarımlarıyla çalışmıştır (Resim 84). Bu çalışmalarda, farklı renk kullanımları ve kalın fırça vuruşlarında sağlam bir etki göze çarpmaktadır. Yer yer akıntılarının kullanıldığı eserin kompozisyonlarında figürün gözleri ön plana çıkmıştır.



Resim 84. Jenny Saville, “*Kırmızı Donuk Bakışlı I/Red Stare Head I*”, Courtesy Gagosian Gallery. 2007-2011

Sanatçı “*Stare*” isimli bu projesini 2006-2011 yılları arasında çalışmıştır. Bu resimlerde belki en etkileyici kısım gözlerdir; büyüleyici ve keskin bakışlar ile izleyiciyi nereye odaklandığına yönlendiriyor. Portrenin sağ veya sol tarafa biraz eğilmesi, siyah saçlar, kuvvetli fırça darbeleri, kalın boyalar, genelde arka planın soğuk renkleri ve yüzde sıcak renkleri her üç resimde de görebiliriz. Donuk ama saf bakışlar bu resimde âdeta görünüyor. Nereye baktığı belli olmayan izleyiciyi tuvalin dışında geçen bir olaya dikkat çekiyor, beklide içindeki yaşayan acıları, o bakışlarla ve dudakların yarım açılmış hareketiyle ya da hiç konuşmadan her şeyi anlatmak istiyor. Fırça darbeleri bu duyguyu o kadar güzel göstermiş ki sanki her bir leke ve boya kendisi bir hikâye anlatıyor. Sanatçıya göre de resimde var olan her lekenin bir duygusu veya bir anlamı olabilir.



Resim 85. Jenny Saville, “*Reverse/ Ters*”, Tuval üzerine yağlı boya, 213.4 x 243.8 cm, 2002-2003

Sanatçının kullandığı sıcak renkler ve özellikle çarpıcı kırmızı renkleri onun Valeszques’den etkilendiğinin göstergesidir. Özellikle Valeszques’in “*PAPA*” adlı eserinden çok etkilenmiştir (Resim 86). Valeszques’in diğer resimlerinde figürlerin çözümünde kullandığı çinko beyazı, sanatçıyı doygun renk konusunda etkilemiştir. Sanatçının sanat hayatında etkilendiği sanatçılar Lucian Freud, Rubens, Rembrant, Bacon, Michelangelo ve De Kooning’i söyleyebiliriz.



Resim 86. Diego Valezques, “*PAPA*”, Tuval üzerinde yağli boya, 1650

Jenny Saville gibi kendi vucudunu kullanarak sanat çalışması yapan kadın sanatçılar olarak, Yoko Ono, Marina Abramovich, Orlan, Carolee Schneemann gibi sanatçıları örnek verebiliriz.

SONUÇ

Çağımızın gizli bilgisi, bilim ve teknolojinin hızla geliştiği kültürlerde üretiliyor. Artık, insan, doğada tanık olamadığımız pek çok olayı ve özelliği, “aşkın kurgu ve hesapları” ile kâğıt üstünde belirleyip, yüksek teknolojiyle bulguluyor. Tüm gizler ve sırlar, ancak bilgi ile çözülür ve yine ancak bilgi ile saklanır. Gizilci gelenekte bilginin, geleneği sürdürmede bir araç olduğunu düşünmek ve gizli bilginin, sadece gelenekten günümüze aktarıldığını sanmak bizi, gün gelecek yaşadığımız ortamın, şaşırtıcı özelliklerinin (teknolojik) içinde güçsüz ve yetersiz kılacaktır. Belki diyebiliriz ki kâğıt üstünde aşkın hesaplamalarla ulaşılan bilgi, gizli ise; gelecek çağın bilim adamları, aynı zamanda kâhin ve büyücüdürler ve sanatçılardır. Bu üç alan (bilim- sanat- gizlilik) kardeşliği kendini, “insanın yaratıcı gücü” ile gösterir.

Mistik literatür ve avangard sanatçılar tarafından, geçen yüzyıl boyunca teorilere gösterilen ilgi sadece, yayınlanmış sanat teorilerinde değil, daha önce de belirtildiği gibi onların sanat çalışmalarında da kendini göstermiştir. Bu çalışmalar 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan, akılcı ve materyalist dünya görünüşünü savunanların kısıtlanması olarak yorumlanan düşüncelere karşı çıkan hareketle kuvvetlenmiştir. Bu hareket; sanat, literatür ve felsefe ile özellikle hâlâ etkisi devam eden, çok sayıdaki gizilci toplulukta kendini gösteren dinin de alanlarını kapladı. Bu topluluklara ve onların öğretilerine çok sayıda sanatçıyı çeken bu gerçeğin ötesinde, anti-materyalist entelektüel görüşün, modern kültür tarafından parçalandığı düşüncesi ve bu parçalanmanın sınırlarının genişlediği de bir gerçek olarak varsayılmaktadır.

Sanat dünyasında bu görüş, genç kuşaklar tarafından başarısıyla yeniden keşfedildi ve korundu. Bireysel ya da küçük bir grubun, herhangi özel bir harekete olan, tüm benliğiyle duyduğu ilgiden daha büyük bir ilgi ile modern sanatçıların, gizemli veya gizli uğraşların etkisi altında ürettikleri etilistik ve ikonografik keşiflerinin örneklerini çokça görmekteyiz.

Hayatın zorlukları insanı olgunlaştırır denir; belki bu zorluklar ruhumuzu ve düşüncelerimizi ve onun sonucunda bu düşüncelerle yarattığımız her sanat eserini olgunlaştırır. 21.yüzyılın insanının çektiği sıkıntılar, yaşadığı travmalar çoğu sanatçıları özel

hayatında yaşadıklarını unutturur. Belki bu çağda derdimiz bir sanatçı olarak tüm insanlığın derdidir. Amaç belki insan adına sanat diliyle dertleşmek ve bunu tüm dünyaya göstermektir. Kendi açımdan her zaman sanatım, güçlü ve okadarda acımasız insanların altında ezilen yoksul ve çaresiz sınıf insanlardan etkilenmiştir. Bence sanat sanatçı için toplumsal bir görevdir.

Her zaman beden dili beni etkileyen konu olmuştur. Çalıştığım resimlerde bedenler, bedenlerin sahip olduğu doğadaki özelliklerini tamamen taşımamaktadır. Doğadan uzak olan bu bedenler, duygularımın, düşüncelerimin, bilincimin ve bilinçaltımın yansımalarıdır. Aslında doğru kabul edilen genel görünüm yerine, figüratif çalışmalarına kendi yorumumu katarak bu görünümü gün yüzüne çıkardım. Çalışmalarında gerçekçilik ve idealizmine karşı, anti- natüralist ve anti-estetik özelliğine sahip bir sanat anlayışının bakış açısını içermektedir. Bu dışavurumcu plastik çalışmalarımın amacı, bedenlerimin iç dünyalarındaki gizli duyguları, çoğunlukla monokrom renk, çizgi, doku, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıdır. Bu çalışmalarımın neticesinde, “Unutulmuş”, “Gizemli Acılar I ve II” ve “Beyaz Çılgılık” adlı figüratif resim serileri ve “Neden” adlı fotoğraf serisi olarak, ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalarda bazen bedende yapılan müdahale ve dönüşümler onun yabancılaşmasına neden olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılan ve günümüzde zirveye ulaşan sanatçıların bedeni bilinçli olarak bozmaları anti-estetik olarak nitelendirilen bir diğer form özelliği görünmektedir. Bu bilinçli deformasyonu kendi bedenlerimde uygulayarak, özellikle “Unutulmuş” serisi çalışmalarımı oluşturdum.

Bu seride kadın bedenine yönelerek deforme edilmiş bedenleri, taş, metal ve toprak etkisinde kalan vücut dokularını ortaya çıkardım. Çabam; savaşın acımasızlığı, anlamsızlığı, insanın yalnızlığı ve çaresizliğini yine insan için, insan lehine bir imge olarak kullanmaktır. Kendime ait plastik dilin sonucu olarak soyut, deforme edilmiş, dışavurumcu anlatımlı figürler ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu figürlerin en dikkat çekici özelliği, onların anlatımı yüksek ve dışavurumcu tarzıdır. “Unutulmuş” adlı seri çalışmalarda bu etki daha da belirgin olarak görünmektedir

Bu seride yer alan eserlerdeki vurgular ve yaratmaya çalıştığım duygusal gerilimler, kendime özgün kompozisyon kurgularıyla dışavurumcu çalışmalarla sonuç bulmuştur. Yaşadığım dönemin olaylarını betimleyerek, bedende yaşanan acılar, çok sert, kahve

tonlardaki renkler, küflenmiş ve paslanmış metal renklerle yansıtılmıştır. Dışavurumcu Alman sanatçı Kathe Kolwitz gibi, ben de insanlığın gizemli olan ruh yapısında yaşanan gelgitleri, acıları veya mutlulukları, yalnızlıkları ve tüm duyguları somut bir biçimde göstererek insanların belki tek bir isteğini yani sevmek ve sevilmeği hatırlatmak istedim. Tez çalışmasında sadece tarih boyunca beden üzerine verilen eserleri incelemekle yetinmedim aynı zamanda kendi çalışmalarında da beden imgesini Doğu kültüründen gelen bir kadının gözüyle yansıtmaya çalıştım. Bu yüzden de belki çalışmalarında kadın bedeni ağırlıklıdır.

Çalışmalarında bir kadının kendisini korumak için tüm güzelliğini gizlemek zorunda kalışını ve kadınların problemlerini konu edindim. Vücutları birbirine sarılmış kadın figürlerinin yer aldığı çalışmalarında, Resim olarak bedenlerin içten içe çekmiş olduğu acıları ifade etmeye çalıştım. İnsanın vücudundaki en önemli organı gözdür. Bu çalışmalarında gözün görevini erkeksi kadın vücutları üstlenmektedir. Kadın konulu olan çalışmalarda, kadınların hayat zorluklarını aşabilmeleri için erkekler kadar kuvvetli olmaları gerektiğini anlatmaya çalıştım. Çoğunlukla çalışmalarında hiçbir yüz ifadesi yer almamaktadır. Figüratif çalışmalarda acıdan ıslanmış veya sevinçten yaşarmış gözler yerine sadece bir beden duruş ve etkisi yer almaktadır.

Yarattığım figüratif çalışmaların yanında “*Neden*” serisinde, neden bedenlerde direkt duygu anlatımı yok, sorusunu cevaplamaya çalıştım. Bu fotoğraf çalışmalarında içimde yaşanan tüm duyguları göz önüne sermek istedim. Siyah beyaz olan bu çalışmalar belki diğer siyah beyaz resimlerime bir başlangıç olarak varsayılabilir. “*Beyaz Çılgılık*” adlı seri çalışmalar bir bedenin içten çılgılığı olarak da görülebilir. Bir sanatçı olarak çalışmalarında, büyük görünen olaylara odaklanmak yerine, modern insanın umutsuzluğuna odaklanarak gerçek önemi olan ve önemsiz sayılan olayları vurgulamayı sanatsal tercih olarak seçtim. Resmettiğim bedenler, insanoğlunun yaşadığı, ölüm, yalnızlık, acı, ümitsizlik ve korkuları göstermekte ve hissettirmektedir. Biçimci yanının etkisiyle içe yönelik kaygılarım olduğu için ve plastik dilimin öncelikli olarak öne çıkmasını sağlamak amacıyla, çalışmalarında bilinçli olarak renge çok fazla ağırlık verilmemiştir. Benim için renk ve dekoratif değerler çok önemli olmadığı için çalışmalarımın çoğunda renk monokrom ağırlıklıdır.

KAYNAKÇA

- Adivar A. A, (1994), Tarih Boyunca İlim Ve Din, V. Baskı, İstanbul.
- Adsal C, (1990), "Kadın", Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu.
- Akyürek E, (1994), Orta Çağdan Yeniçağa Felsefe Ve Sanat, Kabalcı Yayınevi.
- Albayrak A, (2012), (Saville, Freud, Bacon Ve Tuyman'sın Paletindeki Çileli Beden Teorisi) , Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi -20, S. 11.
- Alp K. Ö, (2014), Feminist Sanatta Beden Ve Yabancılaşma (Body And Alienation In Feminist Art), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art---E Kasım---Aralık'14 Sayı:14 Issn1308---2698.
- Antmen A, (2008), (Ed). Sanat/ Cinsiyet, Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arnason H. H, (1994), Modern Sanat Tarihi, (Çev: Feramerzi Mohammad Taghi), İkinci Yayın Tahran, Zerrin Yayınevleri.
- Azari, S. Shirin Neshat'ile röportaj, Erişim: 20.3.2016, <http://www.artandeducation.net/announcement/artists%E2%80%99-talk-shirin-neshat-shoja-azari-at-american-university-in-cairo/>
- Bal A. A, (2009), Danışman: Prof. Mümtaz Salam, Doğu Mistisizmi Ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.
- Bengül F, (2006), Sınıf Ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine Kuramsal Bir Çalışma, Marsin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berber, M., Moral, Ş. Erişim: 12.4.2016, <http://mugeberber.blogspot.com/2011/06/sukran-moral.html>
- Berger J, (2016), Görme Biçimleri (Ways Of Seeing), Çeviri: Yurdanur Salman, Kitabın Baskısı: 1. Basım: 1978, 22.
- Corbin. A, Courtine. J, Vigerello. G, (2008), Bedenin Tarihi---1, (Çev: Saadet Özen), Yky, İstanbul. S. 7.
- Çetinkaaya B. A, (2003), "İhvân- I Safâ Felsefesinde Sayıların Gizemi Üzerine Bir Çözüm Denemesi", Dünyası Dergisi, Sayı 37.
- Dempsey, Amy, Modern Çağda Sanat, Üsluplar Ekoller Hareketler, Çev. O. Akınhay, Akbank Kültür Ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007, S. 279.

- Dilek H. E. F, (2009), Modanın Yaratım Nesnesi Olarak “Tasarı Bedenler”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. Temmuz.
- Fichner-Rathus L, (1995), Understanding Art. New Jersey: Fourt Edition, Prentice Hall, Inc.
- Gazetevatan, Mona Lisa'nın gözlerindeki sır, Erişim: 20.010.2016, <http://www.gazetevatan.com/mona-lisa-nin-gozlerindeki-sir-346355-dunya/>
- Gombrigh E. H (1997), Sanatın Öyküsü, (Çev: Eral Öner Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güzel A, (2003), “Resim Kadına Hep Yakıştı” , Milliyet Sanat, 528: 16-17.
- Haldun İ, (2013), Mukaddime I, Slane Çevirisi, Kaynak Yayınları.
- <http://mugeberber.blogspot.com>
- <http://www.artandeducation.net>
- <http://www.gazetevatan.com>
- Işıksal A, (2010), Yaratma Sürecinde Çelişki ve Sentez, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- Klee P, (1924), Modern Sanat Üzerine, Jena Konferansı.
- Korkmaz Ekici. F. Deniz, (2010), Dada’dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden, Sanatta Yeterlik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı Danışman: Prof. Aydın Ayan, İstanbul.
- Kozlu D, (2009), “Modernizmm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Art-E-04.
- Kuspit D, (2014), Sanatın Sonu, Çev. Y. Tezgiden, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, S. 198, 199, 200.
- Lynton N, (1982), Modern Sanatı Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Mehmet F, (2006), Toplumsal Mücadelede Sanatçı Duruşuyla Kathe Kollwitz Ve “The End” (Son) Adlı Eserinin Analizi, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi 20: 145-150.
- O’connor F. V, (1998/ 99), “Jackson Pollock: Down To The Weave: A Commentary On A Selection Of Key Works,” İn Helen Harrison, Editor, Such Desperate Joy: Imagining Jackson Pollock, New York: Thunder’s Mouth Press, 2000, Pp. 177-194. [11th Annual Pollock-Krasner Lecture, Guild Hall, East Hampton, Ny, August 16, 1998.]

- Özbay Aydoğan S. M, (2006), “Kadın Bedeni Kurguları Ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar”, Sbe Sanat Ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat Ve Tasarım Programında Hazırlananyüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Özel A. C, (2006), “İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolf Gang Schulze”, Danışman; Yrd. Doç. Ramazan Bayrakoğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.
- Özlem A K, (2014), “Feminist Sanatta Beden Ve Yabancılaşma”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Hakemli Dergisi, Art-E-14, Pp:338-365.
- Öztürk Y, (1992), Aşar Nuri, Tasavvufun Ruhü Ve Tarikatlar, Yeni Boyut.
- Parvin G. D, (2015), “Kırmızı Donuk Bakışlı: Jenny Saville (Red Stare: Jenny Saville)”, 5. Uluslararası Türkiye'de Yurtdışı İnanlı Akademisyenler Bilimsel Konferansı, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Regier K. J, (1987), “The Spiritual İmage İn Modern Art”, A Guest Book, Usa.
- Russel B, (1921), Mysticism And Logic And Other Essays, Longmans Gren & Co. Inc. London.
- Satir M, (2013), “Gerçeklikten Soyuta Giden Yol”, Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Enistütü Dergisi.
- Schama S, (2010), Jennysaville İle Röportaj, Çev. A. Özdemir, Artist Modern Dergisi, Sayı: 106, S. 32, 34, 35, 36,37, 38, 39, 41.
- Ulusoy D, (2003), Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi.
- Uzel F, (1997),Çağdaş Resim Sanatında Mistisizmin Bulgulaması, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Ergin İnan, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Yılmaz M, (2013), "Modernden Postmoderne Sanat", Ütopya Yayınevi.

YARATICI DENEYİMDE BEDENİN GİZEMİ

Yazar Parvin Ghorbanzadeh Dizaji

DOSYA PARVIN_GHORBANZADEH_D_ZAJ.PDF (7.87M)

GÖNDERİLDİĞİ ZAMAN 14-TEM-2017 01:48PM

KELİME SAYISI

21121

GÖNDERİM NUMARASI 830802613

KARAKTER SAYISI

145532

YARATICI DENEYİMDE BEDENİN GİZEMİ

ORIJINALLIK RAPORU

% **15**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **14**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **3**

YAYINLAR

% **2**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	%2
2	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	%1
3	belgoturk.tv İnternet Kaynağı	%1
4	www.gunde1resim.com İnternet Kaynağı	%1
5	bombasti.co İnternet Kaynağı	%1
6	edergi.akdeniz.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
7	sanatkaravani.com İnternet Kaynağı	%1
8	dbpedia-test-fr.inria.fr İnternet Kaynağı	%1
9	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	%1

10

www.gazetevatan.com

İnternet Kaynağı

% 1

11

mersinkent.com

İnternet Kaynağı

<% 1

12

www.paslanmazkalem.com

İnternet Kaynağı

<% 1

13

yuksekseslikoro.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

14

www.sosyalbilgi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

15

www.kulturmafyasi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

16

www.10marifet.org

İnternet Kaynağı

<% 1

17

blog.kavrakoglu.com

İnternet Kaynağı

<% 1

18

www.e-skop.com

İnternet Kaynağı

<% 1

19

turknews.ca

İnternet Kaynağı

<% 1

20

www.ozmena.com

İnternet Kaynağı

<% 1

21

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

	İnternet Kaynağı	<% 1
22	pt.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
23	kolajart.com İnternet Kaynağı	<% 1
24	edergi.sdu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
25	e-dergi.atauni.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
26	www.aslioktener.com İnternet Kaynağı	<% 1
27	www.mehmetalidetinkaya.com İnternet Kaynağı	<% 1
28	dunyalilar.org İnternet Kaynağı	<% 1
29	dusundurensozler.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
30	www.tamsanat.net İnternet Kaynağı	<% 1
31	basribuyuktas.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
32	www.kerimusta.com İnternet Kaynağı	<% 1

33

deryabedir.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

34

art448.wordpress.com

İnternet Kaynağı

<% 1

35

www.ngv.vic.gov.au

İnternet Kaynağı

<% 1

36

heyula.net

İnternet Kaynağı

<% 1

37

www.psikoloji.resatonder-tr.com

İnternet Kaynağı

<% 1

38

issuu.com

İnternet Kaynağı

<% 1

39

lcivelekoglu.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

40

212.58.11.161

İnternet Kaynağı

<% 1

41

www.karakalem.net

İnternet Kaynağı

<% 1

42

ALP, Kafiye Özlem. "FEMİNİST SANATTA
BEDEN VE YABANCILAŞMA", Süleyman
Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
2014.

Yayın

<% 1

acikerisim.nigde.edu.tr:8080

43

İnternet Kaynağı

<% 1

44

www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

45

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

46

hedefedebiyat.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

47

tayproject.org

İnternet Kaynağı

<% 1

48

tr.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% 1

49

[Bryant. Handbook of Death and Dying](#)

Yayın

<% 1

50

ccsenet.org

İnternet Kaynağı

<% 1

51

ER HİMAM, E. Dilek. "Modanın yaratım nesnesi olarak "tasarı bedenler"", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2009.

Yayın

<% 1

ÇIKART

