



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA İKİ ve ÜÇ BOYUTUN KULLANIMIYLA
METAFORİK ANLATIMLAR

DOKTORA TEZİ

Ayşe Ece ONUR

AYŞE ECE ONUR

**ÇAĞDAŞ SANATTA İKİ ve ÜÇ BOYUTUN
KULLANIMIYLA METAFORİK ANLATIMLAR**

DOKTORA TEZİ

2023

Lefkoşa
Ocak, 2023

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA İKİ ve ÜÇ BOYUTUN KULLANIMIYLA
METAFORİK ANLATIMLAR

DOKTORA TEZİ

Ayşe Ece ONUR

Tez Danışmanı
Prof. Erdal AYGENÇ

Lefkoşa
Ocak, 2023

Onay

Ayşe Ece Onur tarafından hazırlanan “ÇAĞDAŞ SANATTA İKİ ve ÜÇ BOYUTUN KULLANIMIYLA METAFORİK ANLATIMLAR” başlıklı tez, kapsam ve nitelik açısından kalite standartlarına uygunluğu ile ilgili Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Doktora Tezi olarak 12.01.2023 tarihinde kabul edilmiştir.

Bu tez savunma sınavı online gerçekleşmiştir. Jüri üyeleri olurlarını sözlü olarak beyan etmişlerdir.

Jüri Üyeleri	Adı – Soyadı	İmza
--------------	--------------	------

Jüri Başkanı, Danışman:	Prof. Dr. Erdal Aygenc
-------------------------	------------------------	-------

Jüri Üyesi:	Prof. Dr. Vüsal Bağirov
-------------	-------------------------	-------

Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Yücel Yazgın
-------------	-----------------------	-------

Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Hüseyin Özçelik
-------------	--------------------------	-------

Jüri Üyesi:	Yrd. Doç Dr. Evrim Ergün
-------------	--------------------------	-------

Anasanat Dalı Başkanı Onayı

19./01/2023

.....

Doç. Dr. Erdoğan Ergün

Anasanat Dalı Başkanı

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. Kemal Hüsnü Can Başer



Etik İkelere Uygunluk Beyanı

Bu tezin içinde sunduğum verileri, bilgileri ve belgeleri akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi; tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu; çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kurallar gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

Ayşe Ece Onur

12/Ocak/2023

Teşekkür

Kendisinden almış olduğum dersler ve tüm sürece katkılarından dolayı tez danışmanım Prof. Erdal Aygenç'e teşekkür ederim.

Ayşe Ece Onur

Özet

Çağdaş Sanatta İki ve Üç Boyutun Kullanımıyla Metaforik Anlatımlar

Onur, Ayşe Ece

Doktora, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Ocak, 2023, 124 sayfa

Bu araştırma, yaratıcı eylemin varoluşsal bir fenomen olarak kabul edilmesiyle, yaratıcı eylemi, kişinin kendini araştırması sırasında gerçekleşen bir ifade biçimi olarak açıklamaktadır. Çağdaş sanat ticarileşme, ilgi çekici olma ve kopyalama/çalıntılama konularında eleştirilmekte ve insani değerler barındırmaktan uzaklaşmaktadır. Varoluşçu düşünceye göre sanatçı, varoluşsal bulunuşunu, özgün bir benlik inşa etme mücadelesiyle, dünyayla yüzleşerek dışarıya yansıtmaktadır.

“Eşsiz, özgün, hakiki” bir sanat eseri veya bir kişiliğin varoluşsal benlik arayışını araştırmak için; Varoluşçu düşünürlerin kavramlarından “kişilik”, “yeni”, “bağlam”, “kendiliğindenlik”, ve “anlam” ana başlıkları geliştirmiş, modern ve modern sonrası sanat çerçevesinde tanınan ve özgün olarak kabul görmüş sanatçılardan; Rothko, Matisse, Brancusi, Van Gogh, Gauguin, Courbet, Picasso, Stella, Lautrec, Giacometti, Pissaro, Seurat, Syesbye, Çizenel ve Peker’in eserleri üzerinden örneklendirilmiş ve kişisel uygulamalar bu başlıklar aracılığı ile bir sanat raporu olarak tartışılmıştır.

Fenomenolojik bir analiz olarak bu çalışma, uygulamaların halihazırda nominal gerçeklikleri oluşturmuş biçimler olarak kabulü ile özgünlüğün ölçütlerinin keşfedilmesine yardımcı olacak, çağdaş sanat eleştirilerinin bulanıklaştırmakta olduğu yaratıcı eylemin hakikatini anlamamıza katkıda bulunacaktır. Çağdaş sanat ile ilgili eleştiriler, varoluşçu düşüncenin içerdiği özgün, kalıcı, cesur ve etik olgularla çatışmaktadır. Sanatın benzersizliği, kişinin yapma biçiminde, yani dünyaya nasıl tepki verdiğinde yatmaktadır. Sanatçının biçime yönelik tutumu, estetik olmaktan öte varoluşsal kişiliğine ve felsefi yaşam anlayışına bağlı olarak insani değerler ile şekillenmektedir.

Anahtar kelimeler: varoluşçuluk, yaratıcı eylem, özgünlük, yeni, anlam

Abstract

Metaphoric Expressions with the Application of Two and Three Dimensions in Contemporary Art

Onur, Ayşe Ece

Ph.D., Department of Art and Design

January 2023, 124 pages

By accepting creative act as an existential phenomenon, this research explains creative act as a form of expression that takes place during one's self-exploration. Contemporary art is criticized for commercialization, being interesting, and copying/stealing, and it moves away from hosting human values. According to existential thought, the artist reflects his existential presence by confronting the world with the struggle to build an authentic self.

Topics such as "personality", "new", "context", "spontaneity", and "meaning" are developed from the concepts of Existential thinkers in order to investigate a "unique, original, genuine" work of art or a personality's search for existential self. from artists who are recognized and accepted as original within the framework of modern and post-modern art; The works of Rothko, Matisse, Brancusi, Van Gogh, Gauguin, Courbet, Picasso, Stella, Lautrec, Giacometti, Pissaro, Seurat, Syesbye, Çizenel and Peker are exemplified and personal practices are discussed as an art report through these topics.

As a phenomenological analysis, this study will help us to discover the criteria of originality with the acceptance of practices as forms that have already formed nominal realities and will contribute to our understanding of the truth of creative act that is blurred by contemporary art criticism. Criticisms of contemporary art conflict with e existential thought's original, permanent, courageous, and ethical facts uniqueness of art lie in the way one does it, namely how one responds to the world. The artist's attitude towards form is shaped by human values, depending on his existential personality and philosophical understanding of life, rather than being merely aesthetic.

Keywords: existentialism, creative action, originality, new, meaning

İçindekiler

Onay Sayfası	II
Etik İlkeler Uyumluk Beyanı	III
Teşekkür.....	IV
Özet	V
Abstract	VI
İçindekiler	VII
Görseller Listesi	IX

BÖLÜM I

Giriş.....	1
Problem Durumu: Sanat ve Eleştirisi	1
Araştırmanın Amacı	2
Araştırmanın Önemi	3
Sınırlılıklar.....	3
Tanımlar	4

BÖLÜM II

Kavramsal Temeller ve İlgili Araştırmalar	5
Varoluşçu Düşünce, Sanat ve “Özgünlük”	5
Kişilik: İzlenilebilirlik.....	10
Yeni: Esinlenmek.....	13
Bağlam	15
Kendiliğindenlik.....	17
Anlam: Şiirsel Gerçeklik.....	20

BÖLÜM III

Yöntem.....	23
-------------	----

BÖLÜM IV

Görsel Analizleri Ve Yorumlar.....	25
Kişilik: İzlenilebilirlik.....	25
Yeni: Esinlenmek.....	29
Bağlam	31
Kendiliğindenlik.....	38
Anlam: Şiirsel Gerçeklik.....	40

BÖLÜM V

Bulgular ve Tartışma Kişisel Uygulamalar.....	43
Kişilik: İzlenilebilirlik.....	44
Yeni: Esinlenmek.....	54
Bağlam	59
Kendiliğindenlik.....	66
Anlam: Şiirsel Gerçeklik.....	69

BÖLÜM VI

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	78
Kaynakça.....	82
EKLER.....	96
Ek-1. İntihal Raporu.....	96
Kaynakça.....	97

Görseller Listesi

	Sayfa
Görsel 1. “ <i>Mark Rothko (Marcus Yakovlevich Rothkowitz) 1929-1964</i> ”	25
Rothko, M. (1929). <i>Untitled</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/untitled-1929 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, m. (1938). <i>Untitled</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/untitled-15 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1944). <i>Aubade</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/aubade adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1948). <i>Untitled</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/not_detected_242115 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1949). <i>No. 19</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-19 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1950). <i>No. 10</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-10 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1950). <i>No. 10</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-10 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1952). <i>Untitled</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/untitled-6 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1955). <i>Red and Orange</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/red-and-orange adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1957). <i>Red and Brown</i> [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/red-and-brown adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Rothko, M. (1964). <i>No. 7</i> . National Gallery of Art, Washington DC, ABD. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-7-1964 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.	
Görsel 2. “ <i>Henri Matisse 1897–952</i> ”	26

- Matisse, H. (1897). *The Dinner Table* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/the-dinner-table-1897>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1903). *Luxembourg Gardens* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/luxembourg-gardens-1903>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1905). *The woman at the Window* [Resim]. San Francisco
 Museum of Modern Art, San Francisco, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/a-woman-sitting-before-the-window>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1909). *Still Life with Blue Tablecloth* [Resim]. Hermitage
 Museum, Saint Petersburg, Rusya. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/still-life-with-blue-tablecloth-1906>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1914). *Madame Yvonne Landsberg* [Resim]. Philadelphia
 Museum of Art, Philadelphia, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/madame-yvonne-landsberg-1914>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1923). *Odalisque* [Resim]. Stedelijk Museum, Amsterdam,
 Holland. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/odalisque-1923>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1928). *Odalisque with Turkish Chair* [Resim]. Pompidou
 Center, Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/odalisque-with-a-turkish-chair-1928>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1933). *The Dance* [Resim]. Barnes Foundation, Philadelphia,
 ABD. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/the-dance-1933-2>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1940). *Interior with Etruscan Vase* [Resim]. Cleveland
 Museum of Art (CMA), Cleveland, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/interior-with-etruscan-vase-1940>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1947). *Red Interior. Still Life on a Blue Table* [Resim].
 Museum of Modern Art (MoMA), New York, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/red-interior-still-life-on-a-blue-table-1947>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1948). *Large Red Interior* [Resim]. Pompidou Center, Paris,
 Fransa. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/large-red-interior-1948>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Matisse, H. (1952). *Blue Nude IV* [Resim]. Pompidou Centre, Paris, Fransa.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/blue-nude-iv-1952>
 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Brancusi, C. (1908). *Sleep* [Heykel]. National Museum of Art of Romania, Bükreş, Romanya. <https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/sleeping-muse-1909> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Brancusi, C. (1910). *The Sleeping Muse* [Heykel]. Katia Granoff collection - Art Institute of Chicago, Honfleur, Fransa - Chicago, ABD. <http://brancusi.1dez.com/opere/Muza-adormita.html> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Brancusi, C. (1911). *Prometheus* [Heykel]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/prometheus-1911> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Brancusi, C. (1915). *Newborn* [Heykel]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <http://brancusi.1dez.com/opere/Nou-nascut.html> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Brancusi, C. (1924). *The Beginning of the World* [Heykel]. Kröller Müller Museum, Otterlo, Hollanda. <http://brancusi.1dez.com/opere/Inceputul-Lumii.html> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4. “Vincent Van Gogh 1888-1890” 27

- Van Gogh, V. (1888). *Starry Night Over the Rhone* [Resim]. Musee d'Orsay, Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-starry-night-1888-2> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Van Gogh, V. (1889). *Green Wheat Field with Cypress* [Resim]. National Gallery Prague, Prag, Çek Cumhuriyeti. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/green-wheat-field-with-cypress-1889-1> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Van Gogh, V. (1889). *Mountains at Saint-Remy with Dark Cottage* [Resim]. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/mountains-at-saint-remy-with-dark-cottage-1889> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Van Gogh, V. (1889). *The Starry Night* [Resim]. Museum of Modern Art (MoMA), New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-starry-night-1889> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Van Gogh, V. (1889). *Wheat Field with Cypresses at the Haude Galline near Eygalieres* [Resim]. Metropolitan Museum of Art (Met), New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/road-with-cypresses-1889> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Van Gogh, V. (1890). *Road with Cypresses* [Resim]. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands. <https://www.wikiart.org/en/vincent->

van-gogh/road-with-cypresses-1890 adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Görsel 5.** *Vincent Van Gogh 1888 -1890* 28
 Van Gogh, V. (1887). *Still Life with Four Sunflowers* [Resim]. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands.
<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/still-life-with-four-sunflowers-1887> adresinden 10 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 6.** *Paul Gauguin, 1889*..... 28
 Gauguin, P. (1889). *Schuffenecker Family* [Resim]. Musée d'Orsay, Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/schuffenecker-family-1889> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 7.** *Vincent Van Gogh, 1889*..... 29
 Van Gogh, V. (1889). *Self Portrait with Palette* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/self-portrait-with-palette-1889> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 8.** *Paul Gauguin, 1894*..... 29
 Gauguin, P. (1894). *Self Portrait with a Hat* [Resim]. Musée d'Orsay, Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/self-portrait-with-palette-1889> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 9.** *Henri Matisse, 1940*..... 30
 Matisse, H. (1940). *The Dream* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/the-dream-1940> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 10.** *Pablo Picasso, 1931*..... 30
 Picasso, P. (1931). *Woman with yellow hair* [Resim]. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/woman-with-yellow-hair-1931> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 11.** *Gustav Courbet, 1866*..... 31
 Courbet, G. (1866). *The Sleepers* [Resim]. Petit Palais, Paris, Fransa.
<https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-sleepers-1866> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 12.** *Frank Stella, 1968*..... 31
 Stella, F. (1968). *Ifafa I from the V Series* [Baskı]. Art Institute Chicago, Chicago, ABD. <https://www.wikiart.org/en/frank-stella/ifafa-i-from-the-v-series-1968> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Görsel 13.** *Di Vannuccio, 1388*..... 32
 Di Vannuccio, F. (1390). *Crucifixion with the Virgin and Saint John the Evangelist* [Resim]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fransasco_di_Vannuccio._Crucifixion_with_the_Virgin_and_Saint_John_the_Evangelistc._1387-88_Philadelphia_Museum_of_Art_%28CAT94%29.jpg
 adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 14.** *Raphael, 1503*..... 32
 Raphael. (1503). *Crucifixion* [Resim]. National Gallery, London, UK.
<https://www.wikiart.org/en/raphael/crucifixion-1503> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 15.** *Raphael, 1511*..... 32
 Raphael. (1511). *The Alba Madonna* [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. <https://www.wikiart.org/en/raphael/the-alba-madonna> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 16.** *Paul Gauguin 1892 - 1899*..... 33
 Gauguin, P. (1894). *Reclining Tahitian Women* [Resim]. Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka. <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/reclining-tahitian-women-1894> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
 Gauguin, P. (1899). *Three Tahitian Women against a Yellow Background, 1899* [Resim]. Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya.
<https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/three-tahitian-women-against-a-yellow-background-1899-oil-on-canvas-1899> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
 Gauguin, P. (1892). *Woman with a Mango* [Resim]. Baltimore Museum of Art (BMA), Baltimore, ABD. <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/woman-with-a-mango-1892> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 17.** *Henri de Toulouse-Lautrec 1891 – 1895* 34
 Toulouse-Lautrec, H. (1891). *The Goulue and Valentin, The Boneless One* [Resim]. Musee Toulouse-Lautrec, Albi, Fransa.
<https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/the-goulue-and-valentin-the-boneless-one-1891> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
 Toulouse-Lautrec, H. (1892). *La Goulue Arriving at the Moulin Rouge with Two Women*. Museum of Modern Art (MoMA), New York, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/la-goulue->

- arriving-at-the-moulin-rouge-with-two-women-1892 adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Toulouse-Lautrec, H. (1895). *La Revue Blanche* [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/la-revue-blanche-1895> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Toulouse-Lautrec, H. (1894). *The Two Friends* [Resim]. Tate Modern, Londra, İngiltere. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/the-two-friends-1894> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 18. Paul Gauguin, 1892** 34
 Gauguin, P. (1892). *Woman with a Mango* [Resim]. Baltimore Museum of Art (BMA), Baltimore, ABD. <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/woman-with-a-mango-1892> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 19. Henri de Toulouse-Lautrec, 1892**..... 34
 Toulouse-Lautrec, H. (1892). *La Goulue Arriving at the Moulin Rouge with Two Women*. Museum of Modern Art (MoMA), New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/la-goulue-arriving-at-the-moulin-rouge-with-two-women-1892> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 20. Alberto Giacometti 1960**..... 35
 Giacometti, A. (1960). *Walking Man I* [Heykel]. Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, Pennsylvania, ABD. <https://www.fondation-maeght.com/alberto-giacometti-lhomme-qui-marche-i-1960/> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 21. Pişmiş Kil Çanak Orta Bronz Çağ**..... 35
 Tanalı, M. Z. (2002). *Sevgili Düşünceler*. Mimarlar Derneği 1927.
- Görsel 22. Sırsız Çanak Selçuk Dönemi**..... 35
 Tanalı, M. Z. (2002). *Sevgili Düşünceler*. Mimarlar Derneği 1927.
- Görsel 23. Alev Ebüzziya Siesbye 1995**..... 35
 Tanalı, M. Z. (2002). *Sevgili Düşünceler*. Mimarlar Derneği 1927.
- Görsel 24. Vincent Van Gogh, 1888**..... 36
 Van Gogh, V. (1888). *Still Life - Vase with Twelve Sunflowers* [Resim]. Bavarian State Painting Collections, Münih, Almanya. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/still-life-vase-with-twelve-sunflowers> adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Van Gogh, V. (1888). *Sunflowers* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/sunflowers-1888>
 adresinden 11 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 25.** *Vincent Van Gogh, 1888*..... 37
 Van Gogh, V. (1888). *Oleanders and Books* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/oleanders-and-books-1888>
 adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 26.** *Alev Ebüzziya Siesbye 1995*..... 37
 Tanalı, M. Z. (2002). *Sevgili Düşünceler*. Mimarlar Derneği 1927.
- Görsel 27.** *Alev Ebüzziya Siesbye 1997*..... 38
 Tanalı, M. Z. (2002). *Sevgili Düşünceler*. Mimarlar Derneği 1927.
- Görsel 28.** *Emin Çizenel 2009*..... 39
 Çizenel, E. (2009). *Provokasyon* [Resim]. A. Türkkkan Koleksiyonu,
 İstanbul, Türkiye.
- Görsel 29.** *Paul Gauguin 1891*..... 40
 Gauguin, P. (1891). *Brooding Woman* [Resim]. Worcester Art Museum,
 Massachusetts, ABD. <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/brooding-woman-1891>
 adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 30.** *Camille Pissarro 1881*..... 40
 Pissarro, C. (1881). *Peasant girl drinking her coffee* [Resim]. Art Institute of
 Chicago, Chicago, ABD. <https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/peasant-girl-drinking-her-coffee-1881>
 adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 31.** *Georges Seurat 1883*..... 40
 Seurat, G. (1883). *Peasant Woman Seated in the Grass* [Resim]. Solomon
 R. Guggenheim Museum, New York, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/peasant-woman-seated-in-the-grass-1883>
 adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 32.** *Orhan Peker 1971 -1977*..... 41
 Tanalı, M. Z. (2000). *Sadeleştirme*. Alp Yayınevi.
- Görsel 33.** *Leonardo Da Vinci 1519*..... 42
 Da Vinci, L. (1519). *Mona Lisa* [Resim]. Louvre, Paris, Fransa. (DETAY).
<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/mona-lisa>
 adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Görsel 34.** *Emin Çizene1 2007*..... 42
 Çizene1, E. (2007). *Provocation* [Resim]. M.Taviloğlu Koleksiyonu,
 Lefkoşa, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti. (DETAY).
- Görsel 35.** *Constantin Brancusi 1910*..... 42
 Brancusi, C. (1910). *The Sleeping Muse* [Heykel]. Katia Granoff collection -
 Art Institute of Chicago, Honfleur, Fransa - Chicago, ABD.
<http://brancusi.1dez.com/opere/Muza-adormita.html> adresinden 14
 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 36.** *Kişisel Çalışma 2022*..... 44
 Onur, A. E. (2022). *Oturan Adamlar I* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 37.** *“Tanrı veya Atlet” Roma Dönemi*..... 45
God or Athlete [Heykel]. (460). British Museum, Londra, İngiltere.
- Görsel 38.** *Auguste Rodin 1902*..... 46
 Rodin, A. (1902). *The Thinker* [Heykel]. Philadelphia Museum of Art,
 Philadelphia, ABD. <https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/the-thinker-1902>
 adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 39.** *Kişisel Çalışma 2017*..... 47
 Onur, A. E. (2017). *Oturan Adamlar* [Rölyef]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 40.** *Kişisel Çalışma 2020*..... 48
 Onur, A. E. (2020). *Yüzleşme* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye (Eskiz).
- Görsel 41.** *Kişisel Çalışma 2022*..... 48
 Onur, A. E. (2022). *Oturan Adamlar II* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 42.** *Paul Klee 1930*..... 49
 Klee, P. (1930). *Fruits on Red* [Resim]. Lenbachhaus, Münih, Almanya.
<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/fruits-on-red-1930> adresinden
 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 43.** *Mark Rothko 1970*..... 49
 Rothko, M. (1970). *Untitled (Black and Gray)* [Resim]. Solomon R.
 Guggenheim Museum, New York, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/untitled-black-and-gray>
 adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 44.** *A. Giacometti 1965*..... 49

- Giacometti, A. (1965). *Caroline* [Resim]. Saint Louis Art Museum, Missouri, ABD. <https://www.wikiart.org/en/alberto-giacometti/carolina-1965> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 45.** *Auguste Rodin 1870*..... 50
 Rodin, A. (1870). *Age of Bronze* [Heykel]. Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya. <https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/age-of-bronze> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 46.** *Auguste Rodin 1900*..... 50
 Rodin, A. (1900). *Eternal Spring* [Heykel]. Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya. <https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/eternal-spring> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 47.** *Henry Moore 1949*..... 50
 Moore, H. (1949). *Family Group* [Heykel]. Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/henry-moore/family-grown-1949> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 48.** *Henry Moore 1985*..... 50
 Moore, H. (1985). *Butterfly* [Heykel]. In front of “Haus der Kulturen der Welt”, Berlin, Almanya. <https://www.wikiart.org/en/henry-moore/butterfly-1985> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 49.** *Constantin Brancusi 1908 – 1924*..... 51
 Brancusi, C. (1909). *Sleep* [Heykel]. National Museum of Art of Romania, Bükreş, Romanya. <https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/sleeping-muse-1909> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
 Brancusi, C. (1910). *The Sleeping Muse* [Heykel]. Katia Granoff collection - Art Institute of Chicago, Honfleur, Fransa - Chicago, ABD. <http://brancusi.1dez.com/opere/Muza-adormita.html> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
 Brancusi, C. (1910). *The Sleeping Muse* [Heykel]. Katia Granoff collection - Art Institute of Chicago, Honfleur, Fransa - Chicago, ABD. <http://brancusi.1dez.com/opere/Muza-adormita.html> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
 Brancusi, C. (1911). *Prometheus* [Heykel]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/prometheus-1911> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
 Brancusi, C. (1915). *Newborn* [Heykel]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <http://brancusi.1dez.com/opere/Nou-nascut.html> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Brancusi, C. (1924). *The Beginning of the World* [Heykel]. Kroller Müller Museum, Otterlo, Netherlands.
<http://brancusi.1dez.com/opere/Inceputul-Lumii.html> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 50.** *Constantin Brancusi 1912*..... 51
 Brancusi, C. (1912). *Maiastra* [Heykel]. Guggenheim Museum, New York, ABD. <http://artobserved.com/2017/08/new-york-visionaries-creating-a-modern-guggenheim-at-the-guggenheim-through-september-6th-2017/> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 51.** *Constantin Brancusi 1940*..... 51
 Brancusi, C. (1940). *Bird in Space (L'Oiseau dans l'espace)* [Heykel]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/bird-in-space-loiseau-dans-lespace-1940> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 52.** *George Segal 1979*..... 52
 Segal, G. (1979). *Three Figures and Four Benches* [Heykel]. New Orleans Museum of Art, New Orleans, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/george-segal/three-figures-and-four-benches-1979> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 53.** *George Segal 1992*..... 52
 Segal, G. (1992). *Street Crossing* [Heykel]. New York City, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/george-segal/street-crossing-1992> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 54.** *Duane Hanson 1973*..... 52
 Hanson, D. (1973). *Young Shopper* [Heykel]. Saatchi Gallery, Londra, İngiltere. <https://www.wikiart.org/en/duane-hanson/young-shopper-1973> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 55.** *Duane Hanson 1996*..... 52
 Hanson, D. (1996). *Man on a Bench* [Heykel]. Crystal Bridges Museum of American Art, Arkansas, ABD. <https://www.wikiart.org/en/duane-hanson/man-on-a-bench-1996> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 56.** *Kişisel Çalışma 2022*..... 53
 Onur, A. E. (2022). *Oturan Adamlar* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye. (DETAY).

- Görsel 57. E. Manet 1876** 54
 Manet, E. (1876). *Stephane Mallarme* [Resim]. Musée d'Orsay, Pris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/stephane-mallarme-1876> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 58. C. Monet 1872**..... 54
 Monet, C. (1872). *Impression, sunrise* [Resim]. Musée Marmottan Monet, Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/impression-sunrise> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 59. P.A. Renoir 1879**..... 54
 Renoir, P. A. (1879). *Margot Berard* [Resim]. Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/margot-berard-1879> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 60. Kişisel Çalışmalar 2018 - 2019**..... 55
 Onur, A. E. (2018). *İki Küçük Kız* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
 Onur, A. E. (2019). *Konuşma* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye (Eskiz).
 Onur, A. E. (2018). *Koşan Adamlar* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 61. Paul Cezanne 1894**..... 55
 Cezanne, P. (1894). *Still life with Apples* [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/still-life-with-apples-1894> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 62. Salvador Dali 1931**..... 56
 Dali, S. (1931). *The Persistence of Memory* [Resim]. Museum of Modern Art (MoMA), New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 63. Rene Magritte 1929**..... 56
 Magritte, R. (1929). *The treachery of images (This is not a pipe)* [Resim]. Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, ABD. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 64. Rene Magritte 1953**..... 56
 Magritte, R. (1953). *Golconda* [Resim]. Menil Collection, Houston, ABD. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/gonconda-1953> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Görsel 65. Michelangelo 1510.....** 56
 Michelangelo. (1510). *Sistine Chapel Ceiling: Creation of Adam* [Fresk].
 Sistine Chapel, Vatikan.
<https://www.wikiart.org/en/michelangelo/sistine-chapel-ceiling-creation-of-adam-1510> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 66. Kişisel Çalışma 2019.....** 57
 Onur, A. E. (2019). *Tavan Heykeli* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye (Eskiz).
- Görsel 67. Kişisel Çalışma 2019.....** 58
 Onur, A. E. (2019). *Konuşma* [Resim Heykel]. Ankara, Türkiye (Eskiz).
- Görsel 68. Auguste Rodin 1902.....** 58
 Rodin, A. (1902). *The Thinker* [Heykel]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/the-thinker-1902> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 69. D. Gillespie 1982.....** 61
 Gillespie, D. (1982). *Encounter with the Distant Past* [Resim]. Radford University, Virginia, ABD.
<https://www.dorothygillespie.com/gallery/dek4zo7dw3bsz1vc5531rww7b0c8h0> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 70. Mithouard 2012.....** 61
 Mithouard, M. (2012). *Untitled* [Grafitti - Rölyef]. Seize Gallery, Marseille, Fransa. https://www.instagram.com/marchal_shaka/?hl=en adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 71. Anthony Caro 1962.....** 61
 Caro, A. (1962). *Early One Morning* [Heykel]. Tate Gallery, Londra, İngiltere. <https://www.wikiart.org/en/anthony-caro/early-one-morning-1962> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 72. Carl Andre 1969.....** 61
 ÖZKUL, T. (2019). ÇAĞDAŞ SANATTA KÜTLE VE YÜZEY İLİŞKİSİ. *The Journal of Social Sciences*, 34(34), 524-540.
<https://doi.org/10.16990/sobider.4844> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Görsel 73.** *Frank Stella 1995*..... 62
 Stella, F. (1995). *Severinda* [Resim]. Metropolitan Art Museum, Londra, İngiltere. <https://slideplayer.com/slide/13366120/> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 74.** *Jonty Huwiz 2020*..... 62
 Hurwitz, J. (2020). *Red Eyed Tree Frog* [Heykel - Yansıma]. Eden Gallery, Londra, İngiltere. <https://jontyhurwitz.com/red-eyed-tree-frog> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 75.** *Robert Rauschenberg 1955*..... 63
 Rauschenberg, R. (1955). *Monogram* [Heykel]. Moderna Museet, Stokholm, İsveç. <https://www.wikiart.org/en/robert-rauschenberg/monogram-1955> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 76.** *Kişisel Çalışma 2018*..... 64
 Onur, A. E. (2018). *İsimsiz* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 77.** *Kişisel Çalışma 2019*..... 65
 Onur, A. E. (2019). *Merak* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 78.** *Kişisel Çalışmalar 2017 – 2018*..... 66
 Onur, A. E. (2018). *İsimsiz* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye (Eskiz).
 Onur, A. E. (2017). *Kafalar* [Rölyef]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 79.** *Kişisel Çalışmalar 2018 – 2020*..... 67
 Onur, A. E. (2019). *Tavan Heykeli* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye. (Eskiz).
 Onur, A. E. (2018). *İki Küçük Kız* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
 Onur, A. E. (2018). *İsimsiz* [Resim - Heykel]. Ankar, Türkiye (Eskiz).
 Onur, A. E. (2020). *Üç Adam* [Rölyef]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 80.** *Kişisel Çalışmalar 2018 -2019*..... 68
 Onur, A. E. (2019). *Merak* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
 Onur, A. E. (2018). *Koşan Adamlar* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
 Onur, A. E. (2018). *İsimsiz* [Resim - Heykel]. Ankar, Türkiye (Eskiz).
- Görsel 81.** *Kişisel Çalışmalar 2017*..... 70
 Onur, A. E. (2017). *Oturan Adamlar* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
 Onur, A. E. (2017). *Kafalar* [Rölyef]. Ankara, Türkiye.
 Onur, A. E. (2017). *Çömelen Adam* [Rölyef]. Ankara, Türkiye.

- Görsel 82.** *Kişisel Çalışma 2018*..... 71
Onur, A. E. (2018). *İki Küçük Kız* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.
- Görsel 83.** *Kişisel Çalışma 2022*..... 72
Onur, A. E. (2022). *İki Adam* [Resim - Heykel]. Ankara, Türkiye.

BÖLÜM I

Giriş

Problem Durumu: Sanat ve Eleştirisi

Yakın geçmişte “sanatın sonu” (Danto, 2021) tartışmaları ile sorgulanmakta olan düşünceler, sanatın piyasası ve ticarileşme (Adam, 2018), meta sanat eserleri (Balkır, 2020) gibi maddi konularda, sanatın basında nasıl yer aldığı konusunda (Walker, 2019), ortaya konan eserlerin ilgi çekici, geçici, çabuk tüketilen hatta sınırları olmayan eserler olduğu konusunda (Groys, 2016), çalıntı, aşırma, kopyalama (Belcove, 2022) konularında gündeme gelmektedir.

Çağdaş sanat ile ilgili eleştiriler, varoluşçu düşüncenin içerdiği özgün, kalıcı, cesur ve etik olgularla çatışmaktadır. Yaygın olarak karşılaşılmakta olan “sanat” insani değerlerden uzaklaşmakta olan, tarihi ya da kültürel bir kalıcılık barındırması beklenmeyen, bir seri tüketim objesi olarak değerlendirilmektedir (Beret, 2002).

Yaratım sürecini sanatçının “bir şeyler yapma şekli” ile gözlemlemek, bize bu eylemin gizli veya daha az tartışılan ve telaffuz edilen bileşenlerinin anlaşılmasına dair ipuçları verebilir. Süreci ve sanatçının konumunu anlamadan, sonucu ve yaratıcılıkla ilgili diğer unsurları yargılamak oldukça zor olacaktır. Bir sanat eserinin özgünlüğünü araştırırken ortaya konması gereken bir fenomenin (dışsal) bir nesne olarak açıklanması değil, gözlemcinin “sanat eserini” deneyimlediği anda onu hissetme potansiyelidir. Herhangi bir nesnenin, nesnel değerlere göre incelenmesi mümkündür, ancak bir sanat eseri “olma cesareti” (Tillich, 2014) ile ortaya konmuşsa, nesnenin çözümlenmesiyle açıklanamayacak, daha ileri değerler taşıması beklenir. “Sanat nesnesine” yönelik ilginin çoğunun, sanatçı aracılığıyla gerçekleşmekte olan yaratıcı eylemin içsel mekanizmalarını bir kenara bırakan, biçimci genellemelerle sonuçlandığı kesindir.

Bu araştırma, yaratıcı eylem sürecini varoluşsal bir fenomen (görüngü) olarak kabul eder. Yaratıcı süreç sonucunda ortaya çıkan biçimi, kişinin kendi kişiliği ile yüzleşmek ve aklın ötesine geçerek birleşik ve etik bir süreklilik oluşturmak için önemli bir çaba olarak görür. Özgün sanat eserinin nasıl tanımlanabileceği, özgünlükte aranması gereken kavramların neler olabileceği, varoluşçu düşünürlerin sanatta özgünlük ile ilgili tartışmalarının neler olduğu bu araştırma kapsamında cevaplanmaya çalışılmış soruları oluşturmaktadır.

Bütün varoluşçu felsefeciler aynı temel sorun ile mücadele etmektedir; “özgür” bir varoluş fikri. Varoluşçu felsefede ele alınan özgürlük kavramının yaratıcı

süreçteki karşılığı özgünlüktür. Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Soren Kierkegaard ve Friedrich Nietzsche bu tutumun öncü yazarlarından bazılarıdır. Varoluşçu felsefeye göre, bireyin özgürce kendini keşfetme yolculuğu “özgün varoluş” fikri olarak karakterize edilir. Özgün varoluş, “görünüşte anlamsız / saçma bir dünyada yönsüzlük hissi ve karışıklık duygusu olarak tanımlanabilir” (Sartre, 2020). Birey samimi bir yaşam sürdürmek için kendi hayatına bir “anlam” vermekten tek başına sorumludur. Zamanla, yaratıcı dürtü bütünde var olan eksiklikleri ortaya çıkarır ve böylece kendini 'mevcut' ve 'aşkınlık' olarak fark eder. Ego kimliğini keşfeder, belirli bir istikrar veya kalıcı fizikselliğe ulaşır. Kişi kendi kendini var etmedikçe kimlik var olmayacaktır (Kaufmann, 1966, s. 290). Yaratıcı sürecin ürünü olan bir nesne öncelikle “öz” olarak ortaya çıkar, üreten kişinin kendini yansıttığı öz. Algılayan kişi bu nesneyi, özünü bilmeden algılar. Ancak nesnenin barındırdığı temel özellikler, algılayıcı için uyarıcı olur. Bir nesne duyularımızla bu Görselde etkileşmektedir. (Remhof, 2015, s. 292). Friedrich Nietzsche sanatı “bu hayatın en yüksek görevi ve gerçek metafizik faaliyeti” olarak tarif etmektedir. (Nietzsche, 2008, s. önsöz) Günümüzde ise sanat ekonomik, siyasal, teknolojik ve sosyal birçok unsura hizmet etmeyi görev edinmekle beraber “kişi” den, “anlam” dan, hakiki ve öz’e dair olandan, yaratıcı bir eylem olmaktan uzaklaşmış gözükmektedir.

Araştırmanın Amacı

Varoluşçu felsefe sanatta insan, özgürlük, seçim, başkaldırı, korku, endişe, saçma gibi ortak konulardan yola çıkmaktadır. Bu çalışmada bu kavramların yaratıcı eylem süresince, sanatçının sanata bakış açısına olan etkileri ve sonuç olarak ortaya çıkan sanat eserinde barınmakta olan değerler açıklanmaya çalışılmıştır.

Sanatçının varoluşsal varlığı, resim/heykel çalışmaları çerçevesinde ortaya konan nitelikler ve değerler, varoluşsal terimlerle ele alınmıştır. Bu aynı zamanda böyle bir çalışmanın heykel ve resim dalında nominal gerçekler olarak oluşturulan eserlerin fenomenolojik bir analizi olacağı anlamına da gelmektedir. Bu çalışma, varoluşçu düşünürlerden geliştirilen kavramlar aracılığı ile ortaya konan objeleri sorgulayarak, sanatçının arayışına entegrasyonunu ve sonuç ürünün barındırdığı değerler dolayısıyla “özgünlüğü” keşfetme girişimidir.

Araştırma, yaratıcı süreci, kişinin kendini arayışı sırasında gerçekleşen özgün ifadeler olarak ele alarak, belirlenen kavramlar ile özgünlüğün teorik bir açıklaması doğrultusunda kişisel uygulamalarla duraklayan varoluşçu arayışın sorgulayıcı bir sanat eseri raporu olarak yazıya dönüştürülmesi fikridir. “Cesaret eden bir süre dengesini kaybeder, cesaret edemeyense kendini kaybeder” Soren Kierkegaard.

Araştırmanın Önemi

Varoluşçu düşünürler, varoluşsal kavramlar olarak özgünlük, karşılaşma, kişilik, varoluş, öz, özgürlük, seçim, sorumluluk, anlam, kendiliğindenlik, kaygı, insanlık ve basitlik ilkelerini tartışmışlardır.

“Sürecin nasıl işlediğini ve sanatçının yaratıcı edimdeki yerini açıklayabilirsek, sürekli ilerlemeye ve dönüşüm sürecine rağmen bazı sabit değerler ve nitelikler olduğunu keşfedebiliriz. Hatta bu sabitlerin yıllar boyunca sanat üretim sürecinin doğasında olduğuna kendimizi bile ikna edebiliriz... Bu keşif sırasında süreci “bir sanat eserinin neye sahip olduğu”, “nasıl üretildiği” açısından gözlemlersek, “bunu yapan kişi”, kişisel tavırlarımızı geliştirmek için “düşünmek” ve “yapmak” arasında bir ilişki kurabiliriz. “Dahası, bu bulguların [kanıt olmasa da] iyi bir değere sahip olduğuna karar verilebilir ve kendimize şöyle diyebiliriz:” Bu kadar uzun süredir pek çok insan için doğru olan şey bizim için de doğru olabilir”. Böyle bir çalışma, bugüne kadar sağlam temellere dayanan değerlerin gelecekte de geçerliliğini koruyacağına güvenilebileceğini bize hatırlatmaya yetebilir” (Tanalı v.d. 2008, s. 83). Fenomenolojik bir analiz olarak bu çalışma, uygulamaların halihazırda nominal gerçeklikleri oluşturmuş biçimler olarak kabulü ile özgünlüğün ölçütlerinin keşfedilmesine yardımcı olacak, çağdaş sanat eleştirilerinin bulanıklaştırmakta olduğu yaratıcı eylemin hakikatini anlamamıza katkıda bulunacaktır.

Sınırlılıklar

Araştırma varoluşçu felsefenin önemli düşünürleri olan; Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty'nin (Gündoğdu, 2007, s. 97) sanatta özgünlük ile ilgili geleneksel düşünceleri çerçevesinde, May, Tillich, Camus, Barret, Tanalı, Gray, Bachelard ve Jung gibi sanatı ve yaratıcı eylemi varoluşçu bir anlayışla ele almakta olan filozofların dile getirdikleri ile desteklenerek sınırlandırılacaktır.

Yaratıcı eylem ve özgünlüğün keşfi için modern ve modern sonrası dönemden seçilen heykel ve resim çalışmaları, geliştirilen kavramlara örnek olarak gösterilecek ve kişisel heykel ve resim uygulamaları üzerinden bir sanat raporu olarak tartışılacaktır.

Tanımlar

Dasein: 'Orada olmayı' ifade eder. Dasein, öz'ün tam karşıtı olarak, 'varoluş' için kullanılan bir terimdir. Dasein, özünü dünya da yaşarken imar ve inşa eder. Hem 'dünya içindeki varlık' hem de 'ötekilerle birlikte varlık' tır (Tülüce 2016, s. 245)

Anamorföz: Yalnızca belirli bir şekilde veya özel bir cihaz kullanılarak görüntülediğinde tanınabilecek şekilde çarpıtılmış bir görüntü veya çizimi ifade eder (Hickin, 1992, s. 209).

Öznelerarası Anlayış: Anlamak, bir metin veya insan eylemi gibi bir şeyin anlamını hissetmek, kavramak veya anlamak anlamına gelir. Bir anlama, iki veya daha fazla zihne (öznellikler) erişilebildiğinde özneler arasındır (Schwandt & Jupp, 2006, s. 155).

Khora: Platon'un Timaios diyalogunda evrenin oluşumunu ifade etmek üzere yer verdiği mekân (sal)a ilişkin öne sürdüğü tanım/yaklaşım/açıklamadır. Bugün tanımlanan mekân ve mekân çatısı altındaki tüm meta/anahtar kavramlara göre oldukça farklı bir düşüncenin izlerini taşır. Mekâna ilişkin kuram ve kavramları açmak, düşün alanını sınırlardan ve verili olandan çekip kurtarmak adına ve en nihayetinde bilinçlerimize sızan modern düşüncenin logosundan sıyrılma ihtimalinde khôra ümitvar bir bağlam sunan oldukça iyi bir enstrümandır (Aslan, 2022).

BÖLÜM II

Kavramsal Temeller ve İlgili Araştırmalar

Kavramsal temeller bölümünde, modern ve modern sonrası batı sanatı çerçevesinde varoluşçu kavramlar ile sanatsal edimin bağlantısı ve varoluşçu düşünürlerin yaratıcı süreçle ilgili öne çıkardıkları kavramlar tartışılacaktır.

Kavramsal Temeller

Sanatı “akışkan” (zamanın geri döndürülemezliği) olarak gören çağdaş sanat, öyle görünüyor ki sanatın asıl amacıyla yani zamanın akışına direnmekle çelişiyor (Groys,2017, s. 8). Çağdaş sanatta şu anda barınmakta olan tekrar, canlandırma ve taklit unsurları dolayısıyla zaten başkaları tarafından gün yüzüne çıkartılmış değerlere, aynı ya da benzer imgeler üzerine, sadece estetik düşünceler ile geri dönmek yeni ve özgün kavramlarını reddetmek anlamına gelmektedir. 20. yüzyıl ile birlikte klasik formatlardan kopan sanatçılar, çağdaş sanatçının ortak noktası olarak, sanat yapıtının yalnızlığı ile topluluğu arasındaki bağ haline dönüşmüş bir “ilgi çekicilik” (sansasyon) meselesini benimsemişlerdir (Ranciere, 2019, s. 159). Will Gompertz “Pardon Neye Bakmıştınız?” adlı kitabında Postmodernizmi “sahte kimlik”, günümüzde sanatı ise “şöhret ve servet” olarak başlıklandırmaktadır (Gompertz, 2015, s. 7,295-308,308-332) 1970 sonrası sanatın “Modern sanat ölçüğünde dahi benzeri olmayan bir şaşırtma ve çileden çıkarma yeteneğine sahip olduğunu dile getirmektedir (Gompertz, 2015, s. 295). Bu durum sanatçıyı özgürlüğünden koparan, belirli bir talep sonucu, birtakım çıkarlar amacına sanatın kapsayabileceği bütün insani değerleri yok sayarak özgünlükten uzak bir üretim disiplininin oluşmasına sebep olmuştur.

Kuşkusuz sanat, toplumun ekonomik, sosyal ve politik koşullarına ilişkin temel taleplerine göre gerçekleştirilmektedir. Ama nesneyi yaratan bir “kişi” dir. Başka bir deyişle, sanat eseri, sosyal ve sanatsal bir çevrede yaratıcı bir kişilik tarafından gerçekleştirilmelidir. Aynı ekonomik ve sosyal faktörler altında farklı sanatçılar farklı tutumlar sergilerler. Farklı kompozisyonların nedeni, sanatçının kendi kişiliği ve varoluşsal tutumu, onun dünya ile kendine özgü karşılaşma durumudur (Tanalı v.d., 2008, s. 68-69).

Bir sanatçı, varoluşsal varlığını orijinal bir “benlik” inşa etme çabasıyla yansıtır. Bu, dünyayla yüzleşmekten ve karışıklığın ötesinde bir benliği inşa etme mücadelesi içinde oluşur. C.G. Jung’un dediği gibi, “Süreçteki çalışma şairin inancı olur ve fizik gelişimini belirler. Faust’u yaratan Goethe değil, Goethe’yi yaratan Faust’tur” (Jung, 2014, para. 159).

Rollo May bireylerin belirli özelliklerini kendini gerçekleştirme güdüsü olarak tanımlamakta ve gelişimin belirli “aşamalarını” şu şekilde tarif etmektedir:

Masumiyet- gelişmekte olan benliğin pre-egoik, öz-bilinç öncesi aşama; birey sadece yapması gerekeni yapar. Ancak, ihtiyaçları karşılama dürtüsü anlamında bir derece iradeye sahiptir. **İsyan-** isyancı benlik özgürlük ister, ancak onunla birlikte gelen sorumluluk hakkında tam bir anlayışa sahip değildir. **Karar-** Kişi hayatında, ebeveynlerinden ayrılmaları ve sıradan sahneye yerleşmeleri gereken bir geçiş aşamasındadır. Bu aşamada, asi aşamadan gelen isyancı ihtiyaçları karşılamakla birlikte hayatlarının hangi yolu izleyeceğine karar vermeleri gerekir. **Sıradan-** olağan ego sorumluluğu öğrenir, ancak onu çok talepkâr bulur ve bu nedenle uyumluluk ve geleneksel değerlere sığınır. **Yaratıcı-** özgün ve varoluşçu aşama, egonun ötesinde kendini gerçekleştirme aşaması. Kaderi kabul eden, kaygıya cesaret ile karşı koyar. (May, 2013, s. 153).

Rollo May’in de tanımladığı gibi varoluşçu bir davranış olan yaratıcılık aracılığı ile bu dürtüye karşı koyamayan bireyin üretimi sanatsal değerler / insani duyarlılıklar barındırmaktadır.

Bir başka varoluşçu düşünür Ortega y Gasset, insan yaşamını; Hazır verilmemesi; seçilmek ve dolayısıyla sorumluluk sahibi olmak, her birinin kendi seçimlerini yapması anlamında aktarılamaz olması; toplumun baskısı olmadan seçim yapmak zorunda olma anlamında yalnızlık içinde yaşamak ve her şeyden önce, bir dünya ile çevrili olma anlamında koşullu olmak; “böylelikle ben kendim ve koşullarımdan ibaretim” şeklinde ifade eder (Gasset, 1998, s. 8).

Bireyle tezat oluşturduğu müddetçe toplum yeterince anlaşılacaktır. Bunun yerine, toplumda olduğu gibi, bağlayıcı gözlemlerin ve yabancılara yönelik hissedilen bir baskı nedeniyle gerçekleştirilmesinden ziyade, bireyler arası paylaşımlı yaşam biçimi, önceden bilme, amaç ve sorumlulukla gerçekleştirilen ve

tanıdıklarımıza yönelik eylemlerle karşılaştırılmalıdır. (Donoso & Raley, 1999, s. 336 – 337).

Bu görüşe göre yaratıcılık, yaratıcının kendi fiziki yaşamının yapısının ifadesidir. Bir sanat eseri yaratırken, sanatçı kendini yaratır, yani ortaya konan sanat eseri sanatçıyı yeniden yaratır. Böylece yaratılan eser ve yaratıcı, birbirinin varlığını tamamlayıcı niteliktedir. Bu tamamlayıcı durumla ilgili çok dikkate değer bir örnek Michaelangelo'nun Musa'yı tamamladığında provoke etmek için heykelin dizine vurup, "konuş!" diye bağırmasıdır (Saramago, 2009).

Çağımızda ise çoğunlukla bu dürtü reddedilerek sanatta görülme / gösterilmek istenen şey kuramdan sıyrılan, mekânı çeşitlenip tesadüfileşen ve anlaşılmaktan çok izlenen bir sanat elde edilmek üzere üretilmektedir (Groys, 2017). Geleneksel sanat, sanat nesnelere üretmiştir, çağdaş sanat, sanat olayları hakkında enformasyon üretir (Groys, 2017, s. 9). Boris Groys, geleceğin geçici bir canlandırması ve taklidini gerçekleştirmekte olan çağdaş sanatın, sanat eserleri üretemeyeceğini öne sürmektedir.

Varoluşçuluk bir felsefe sistemi değil, insanı incelemeye bir yaklaşımdır. Dünyada yalnız olmanın insan için sabit bir doğası olmadığı ve bu nedenle tanımlanamayacağını öne süren, insan odaklı bir felsefi harekettir. Daha basit bir ifadeyle, varoluşçuluk, özgür irade, seçim ve kişisel sorumluluk yoluyla kendini ve yaşamın anlamını bulmakla ilgilidir. İnanılan şey, insanların deneyimleri, sorgulamaları ve bakış açılarına göre seçimler yaparken yaşam boyunca kim ve ne olduklarını bulmaya çalıştıklarıdır. Kişisel seçimler, nesnel bir hakikat gereksiz benzersiz hale gelir. Varoluşçu bir bakış açısına sahip kişi, yasalar, etnik kurallar veya gelenekler yardımı olmadan seçmeye ve sorumlu olmaya zorlanması gerektiğine inanır. "Bu, insanın önce var olduğu, kendisiyle karşılaştığı ve dünyada ortaya çıktığı daha sonra kendini tanımladığı anlamına gelir. Dolayısıyla, insan doğası başta yoktur. Kendini idrak eden, kendini varoluşa iten insandır. İnsan, olmayı istediği şey değil, yaptıklarından ibarettir." (Sartre & Kırkoğlu, 1998, s. 14)

Algıdan konu olduğunda, bilinç ve yargılar, seziler, duyular gibi deneyimlerin içeriklerinden söz etmemiz gerekir. Birçok sanatçı için yapılan çalışma, kendilerinin bir varlık olarak aramalarıyla ilgilidir, Heidegger, varlığının, duyarlı farkındalığın çevresinde yatan bu yönlerini barındırabilecek deneyimi kavramsallaştırmanın bir yolunu sunmaktadır.

Varoluşçu felsefenin temeli, insan zihninin özgürlüğü ve çeşitliliğidir. Bir sanatçının varoluşsal bulunuşunun diğerlerinden farkının, yaratıcı eylemin sanatçının bu dünyadaki varoluşunu iki taraftan, hatta üç taraftan etkilediğini söyleyebiliriz. Bir varlık olarak sanatçı, kendi seçimleri ile oluşturduğu arka planı, yani “varlık, zaman ve mekân” trilojisindeki yeri ile mevcuttur. Bu bilgi ve konum ile sanatçı kendi Dasein ‘ında (Heidegger, 2018) varoluşsal aşkınlığını yansıtan bir nesne üretir. Bu nesne kendisi ve diğerleri tarafından farklı açılardan bir fenomen olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla sanatçının kendini dışsal bir nesne olarak algılama şansı doğar. Tüm sanatçılar fenomenolog olarak doğar. Çevredeki nesnelere ruhuna bakarlar ve hepsi insanın varoluş hallerinin ifadeleridir. Bir benlik, sanatçı ve eserleri kullanılarak açıklanabilirse, sanattaki varoluşsal olasılık ve dolayısıyla sanatın barındırabileceği insani değerler daha iyi kavranabilir.

Bir nesnenin nesnel değerlerle analizi mümkündür, ancak bir sanat eserinin duyulara hitap eden nesnel değerlerden öte değerler taşıması beklenir (Pallasmaa, 2009, s. 59-65)

Yaratıcılık sadece sanatçılar için değil, tüm insanlık için varoluşsal bir nedendir. May’ in önerdiği gibi “yaratıcılık insan varoluşunun temel bir parçası, hatta varoluş sebebidir” (May,2015, s. 71). Bu, yaratıcılığın sadece bazı bilim insanlarının önerdiği gibi uyarlanabilir amaçlar için olduğu fikrinin reddidir. May için, “yaratıcılığın evrimsel bir adaptasyondan başka bir şey olmadığı fikri insanlığı ve özgür iradeyi göz ardı eder”, “Yaratıcı olmak genellikle son noktanın ne olduğunu bilmemekle birlikte, sizinle birlikte gitmeye ikna ettiğiniz insanlarla bu noktayı bulmak için çıkılan bir keşif yolculuğudur” (Robertson, 2011, s. 118).

Heidegger, özgünlüğün ilkel (orijinal) ile oldukça ilişkili olduğunu ve kelimenin anlamında da görülebileceği gibi, otantik kelimesinin hem “yayılmamış, orijinal” den hem de “unsprünglich, orijinal” sıfatından geldiğini söylemektedir (Gordon, 1999, s. 336-337). Orijinal düşünürler sınırlarda yaşama riskini alırlar, Nietzsche'nin de söylediği gibi, radikal bir şekilde yeniyi keşfetme şansının çok zayıf bir ihtimal olması nedeniyle uçurumun kenarında yaşamlarını sürdürürler (Gray, 1970, s. 231).

Öğrenilen şeyler araya girer, geçmiş bilginin ağırlığı külfetli hale gelir ve düşünce araya girer: Beni ben yapan o geçmişin otoritesine karşı kendim kimim? Belki de her birimizin sürekli olarak sürdürdüğü iç diyalogda, kendine karşı düşünme

duygusu, ben üzerindeki Ben'in kararlılığı olarak tanımlanabilir. İçimizdeki yerleşik benlik, ben ile olan bu diyalogda, düşünülmemiş ve tehlikeli derecede orijinal olanla herhangi bir radikal yüzleşmeye direnir. Diyalog, benim ilgilendiğim kadarıyla, gerçektir; Beni ya da geleneği reddetmekle ilgilenmiyorum (Gray, 1970, s. 231). Özgün-orijinal düşünürün çalışmalarının anlamsızlığından derin anlamı nasıl kavrayacağını öğrenmeyenler, çok önemli şeylerden mahrum kalacaklardır (Heidegger, 2007). Heidegger şunu belirtir; kendi özgün fikirlerinizi ifade etmezseniz, kendi varlığınızı dinlemezseniz, kendinize ihanet etmiş olursunuz. Ayrıca bütüne katkınızı yapmadığınız için topluluğumuza ihanet etmiş olacaksınız (May, 1994, s. 2).

Rollo May; “Kalabalığı takip etmek yerine, kendi benliğini ortaya koyma cesareti, kendi varoluşunuz için bir sorumluluktur der (May, 1994, s. 3). Dolayısıyla bir sanatçının özgünlüğü, kökeni/orijini ile ilişkisini araştırmakla ilgilidir. Sanatçının bağlamıyla; tarihiyle, çevresiyle, coğrafyasıyla ilişkisi ve bu ilişkiye geliştirdiği tepki varoluşçu düşüncede önemli bir yer kaplamaktadır. Heidegger’e göre, sanat eseri, doğrudan bir kimsenin eseri değildir. Eser, kendini açtığı yere aittir, bunun gerçekleştiği yerde ise eserin kendisinde hakikat meydana gelir (Çil, 2012, s. 81-89). Öyleyse sanat eseri hakikatin açığa çıktığı bağlamdır denebilir (Arga, 2020, s. 250).

Bir yaşam tarzı olarak kendi benliği gibi olmayı seçmek Tanalı’ya (2000) göre özgünlüktür (s. 95). Gerçek sanatçı, yeni bir gerçekliğe hayat veren kişidir (Murdoch & Kırkoğlu, 1992, s. 27). Heidegger, yaratıcı bireyleri varlığın kendisini ifade eden kişiler olarak açıklar. Yaratıcılıkları, dünyadaki öz yapılandırıcılığın temel görünüşüdür. Sanatçı, kendi varoluşundaki aşkınlığını duymak ve ifade etmek, özgün fikirlerini dinlemek, somutlaştırmak ve kendisini aldatmamakla ilgilendir. Kierkegaard sanatın değerini, bize bilişsel faydalar sağlamak için sanatın öğretme veya eğitme yeteneğinde bulmaktadır (Aumann, 2019, s. 166-176). Kierkegaard için sanat eserlerinin önemi birey olarak kim olduğumuzu keşfetme projemizde bize yardımcı olmalarıdır. Gerçek bir sanatçı, tüm bağlantılarını varoluşunun merkezine sabitlemeye zorlar. Taklit, sahte ve saf sanat arasındaki ayrım budur. Sanatçı, bütüne katkı sağlamamanın topluma ihanet etmek olduğunun farkında olan kişidir (May 1969, s. 316). May için, çoğu zaman saçma bir varoluşa benzerlik aramak yerine, birey kendi kendine özgün olmalıdır.

Sanat, sanatçı esere dâhil edildiğinde sanattır. Gerçek olmak bilgi ve kendine güven gerektirir, bütün olarak insan olmayı gerektirir. Bu nokta tamamıyla

Dasein'deki varoluşsal varlığımızla ilgilidir; "Kişinin kendi benliğiyle yüzleşmesi." Merleau-Ponty sanatı "kendi görsel 'derisini' yırtan bir şeyin üretimi." olarak tariflemektedir (Crowther, 1993, s. 102–118).

Bu eylemde bulunan ve bir şeyler yaratabilenler, "gerçek" denilenler, kimliklerini tereddüt etmeden ortaya koyarlar ve yaptıklarıyla kolayca okunabilirler. "Gerçek olmak", Süpermen olma fikrinden vazgeçmeye çalışmak ve kendini olduğu gibi kabul etmek, gerçek bir kişiliğe sahip olmak, var olandan var olmayanı aramak, bağlamla ilişkili olmak, nesneye izin verme çabası anlamına gelir. Gerçek olabilenler insani değerleri göz önünde bulundurarak bir insanın kalbi, ruhu ve varlığının doğrudan bir ürünü olarak sanatı, yalınlığa olan tutkuları olarak ortaya koymaktadırlar. Özgün sanat, özgün sanatçı varoluşsal bir benlik arayışının vazgeçilmez unsurudur (Tanalı, 2000). "Sanatçı olmak değil, sanatın ta kendisi olmaktır mesele" (Heidegger, 1999, s. 206). Sanatçının kendi davranışını, izini, tekniğini, bakış açısını geliştirmesi varoluşçu düşünürler tarafından özgünlüğün bir unsuru olarak tarif edilmektedir.

Varoluşçu düşünürlerin metinleri incelendiğinde, özgün bir sanat eserinin ne olup ne olmadığı konusundaki görüşler bağlamında keşfedilen kavramlar; "kişilik", "yeni", "bağlamsallık", "kendiliğindenlik" ve "anlam (şiiirsel gerçekçilik)" olarak vazgeçilemez temel ortak değerlerdir.

Kişilik: İzlenilebilirlik

Kendi kendini arama eylemi, genellikle sonucu gözlemleyerek anlaşılır. Sartre, bir sanatçıyı çalışırken gördüğümüzde, "hangi resmi yapacaksın?" diye sormadığımızı belirtiyor, muhtemelen sanatsal yaratımın önceden tahmin edilemeyen, hesaplanamayan ve tasarlanamayan özgür bir macera olduğunu ifade ediyor. Bu, insanın kendini yaratmasını güçlendiren, sanatçının, işini yarattığı anda kendini yarattığı ile ilgili bir düşüncenin ortaya konması oluyor, "iş hayatında somutlaşır" (Sartre, 1946). Sanatsal üretkenlik insanın kendi kendini üretmesinin bir uzantısıdır ve Sartre tarafından öngörüldüğü gibi insanın öz üretimi, sanatsal üretim modeli üzerine biçimlendirilmiş özgür sanatsal yaratıcılığın birçok özelliğine sahiptir.

Kierkegaard, dikkatini sanatın bize kendimizi öğretme becerisine odaklanmaktadır. Sanat eserleri onun için önemlidir çünkü birey olarak kim olduğumuzu keşfetme projemizde bize yardımcı olabilirler. Yaratıcı süreçte

karşılaştığımız sorular ve bunlara verdiğimiz cevaplar benliğimizi oluştururlar (Frances v.d.,2016, s. 213-220). Kierkegaard'ın insan doğasına ilişkin görüşünün en önemli parçası, bizim tamamen rasyonel yaratıklar olmadığımızdır. Bu iddianın kanıtı, yaptığımız hatalardır. Hatalarımız bizi birbirimizden ayırır ve kişiliğin oluşumuna katkıda bulunur, hatalarımız bizim bakış açımızı şekillendirir ve sorulara verdiğimiz cevaplar bu şekillenme sayesinde değişim gösterir. Kierkegaard, "temel olarak tüm anlayış, kişinin bir şeye nasıl eğilimli olduğuna bağlıdır" diyecek kadar ileri gider (Frances v.d.,2016, s. 213-220). Bu nedenle, 'kişinin içsel varlığı ... neyi keşfedip neyi saklayacağını belirler'. Kişinin neyi keşfedip neyi sakladığı ise onun davranışını oluşturur.

Kierkegaard ve Heidegger, sahiciliğe ulaştığımız anın açıklamasını, biz olan varlığın dünyada ve başkalarında kaybolmak yerine varlığını "sahiplendiği" durumu olarak açıklamaktadır. Heidegger, sanatın varlığa verilen yegâne sahici yanıt olduğunu ve "Varlığın Hakikati" nin büyüülü/mistik alanlarını ortaya çıkarabileceğimiz yolları açtığını düşünür (Kurt, 2014, s. 47).

“Heidegger, açığa çıkmanın basit olmadığını, doğru bilindiği ölçüde varlıkların karakteri olduğunu savunur. Daha ilkel bir anlamda, açıkta olma "oluşur" ve bu olay, varlıkların açıkta olmalarını ve doğru bir şekilde bilinmelerini mümkün kılan ilk şeydir. Bu tür ilksel açıklığa tekabül eden gizlilik hata değildir, bilakis aslen Varlığın kendisine aittir. Kendini gizlemeyi seven (Herakleitos) doğa, böylece sadece bilinme olasılığına göre değil, daha çok varlığına göre karakterize edilir. Bu sadece ışığa çıkmak değil, aynı zamanda karanlığa sığınmaktır. Bu sadece çiçeğin güneşte açılması değil, aynı zamanda dünyanın derinliklerinde kendi kendine kök salmasıdır. Heidegger, ilk olarak varlıkların açığa çıkmamışlıkları içinde ifşa edilmiş alanı temsil eden "Varlığın aydınlanması" ndan söz eder.”

“Varlık aydınlanması” nın ortaya çıkışı ve barınması, “Varlık Hakikati” nin açığa çıkarılmasının bir imkânının göstergesidir, bu, özel olarak sanatın kurucu rolü ve sanat yapıtı aracılığıyla mümkündür. Varlıkların özünü aydınlatan sanat eserinin özü, dünya ile yeryüzü arasında meydana gelen derin bir çatışma aracılığıyla oluşur (Kurt, 2014, s. 48). Heidegger'e göre insan, "varoluş" olarak tercüme edilen ama aynı zamanda kelimenin tam anlamıyla "orada olmak" anlamına gelen Dasein olarak tasavvur edilmelidir. Heidegger, bunu "bilinç" ve "akıl" ın yerine kullanmakla, insanın dünyada "ortaya çıkma", “açılma”, “aydınlanma” sayesinde kendi karakterini oluşturduğundan bahsetmektedir. Heidegger için özgünlük, bir varlık deneyiminin

olasılığıdır. Sanatın aracılığı ile ortaya çıkacak olan birey, hakikate yaratıcı eylemleri sonucunda erişmektedir. Yaratıcı eylem sonucu ortaya çıkan biçim varlığın hakikatinin nesnesi olacaktır.

Nietzsche, dünyada “hiçbir şeyin gerçekten eşit olmadığını” söylemektedir. “Aynı olan eylemler yoktur ve olamaz; şimdiye kadar yapılmış her eylem tamamen benzersiz ve geri alınamaz bir şekilde yapılmıştır ve bu her gelecek için eşit derecede geçerli olacaktır” (Steinhart, 2005, s. 248); "Tüm eylemlerimiz kıyaslanamayacak kadar kişisel, benzersiz ve sonsuz derecede bireyseldir" (Steinhart, 2005, s. 248). Nietzsche “The birth of Tragedy” ve “The Gay Science” da kişinin karakterine “stil” vermesinden ve böylece “kendini bir sanat eserine dönüştürmesinden” söz etmektedir (Came, 2014, s. 130). Nietzsche’ye göre karakter ve yaratıcı eylem birbirinden ayrılmamaktadır. Nietzsche’ye göre güzel olan yalnızca duyuşsal nesnelere ve bedenlerin değil, aynı zamanda bireysel ruh veya karakterin de yansıması olabilir (Came, 2014, s. 132). Nietzsche'nin “daha yüksek veya daha düşük bireyleri tercih etmenin temelde bir zevk ve estetik meselesi olduğunu” ve “kişinin karakterine 'üslup' vermek ve böylece 'kendini bir sanat eserine dönüştürmek' zorunluluğunda” olduğunu iddia etmektedir.

Orijinal “Richard Wagner'e Önsöz” yazısında Nietzsche bize “sanatın bu hayatın en yüksek görevi ve gerçek metafizik etkinliği” olduğunu bildirmektedir (Came, 2014, s. 132). Nietzsche insanın yapabileceği en anlamlı şeyin sanat olduğunu savunurken, kendini bir sanat eserine dönüştürmenin yolunun da bir “üslup” sahibi olmaktan geçtiğini vurgulamaktadır. Sanat eserine dönüşmeyi becerebilen bir birey varoluşunu bu üslupla sürdürecektir, yaptığı, ürettiği her şeyde bu üslubun izlerini sergileyecektir.

Merleau-Ponty, yabancı bir ülkede, kişinin yabancı bir dilin sözcüklerinin anlamını "bir eylem bağlamındaki yerlerine göre ve günlük yaşama katılarak" nasıl yavaş yavaş anlamaya başladığını anlatır (Merleau-Ponty, 2008, s. 184). Aynı şekilde, bir felsefi yazı, kendine özgü üslubuyla (Spinozist, eleştirel, fenomenolojik) kendini açığa vurur ve anlamın ilk taslağını oluşturmaktadır. “Fenomenoloji, kendisini bir tavır ya da bir tarz olarak açığa verir” (Merleau-Ponty, 2008, s. xxi). Merleau-Ponty’ye göre biçimsel tavır genel olarak anlamın oluşumu ve görünümü ile ilgili bir öge olarak ortaya çıkar. Dünyadaki şeylerin anlamı ile ilgili sorulara bir cevap sağlar. Tavır, üslup, tarz, insanın dünyayla iç içe geçtiği her deneyimde kendini gösterir; insan etinin her türlü algı ve ifade biçimine gömülüdür.

“Vermeer'in bir tablosunu "Vermeer"e dönüştüren şey, "Vermeer'in dilini konuşması, yani Vermeer'in tarzını ortaya koymasındır." (Merleau-Ponty, 1952, s. 61).

Yeni: Esinlenmek

Sartre, sanat eserinin bir temsil değil, yeni bir gerçeklik olduğu, kendine ait bir hayatı olduğu konusunda bizi uyarmaktadır. Batı sanat felsefesinin başlangıcından itibaren sanat eseri, çok düzeyli taklit sürecinin bir sonucu olarak anlaşılmıştır (Bal, 2012, s. 255). Oysa gerçek sanat eserleri sadece yeniyi bulmak adına taklitten faydalanırlar, takliti esinlenmeye dönüştürürler. “Sanat yapıtında ortaya çıkan şey, yeni şeylerin, benim hiç görmediğim ve görmeyeceğim nesnelere gerçekdışı bir bütündür. Ne resimde ne de dünyada var olmayan, tuvalde kendini gösteren ve bir tür sahiplenmeyle ele geçirilen nesnelere” (Sartre, 2004, s. 190-191). Sartre bu ifadesinde sanat yapıtında ortaya çıkan nesnelere, kişinin dünyada var olan gerçeklikleri kendi algı eleğinden geçirerek gerçekdışı, yeni nesnelere dönüştürdüğünü vurgulamaktadır. "Güzellik ancak hayale uygulanabilen ve dünyanın hiçliğini özünde taşıyan bir değerdir" (Sartre, 2004, s. 193).

Sartre gibi, Kierkegaard'ın yeniyi elde etmek konusunda başvurduğu kavram da hayal gücüdür. Bunu, olasılıkları görme veya olasılıkların görüntülerini oluşturma yeteneğimiz olarak tanımlar. Kierkegaard için özellikle önemli olan, yaşamın olası yollarını bulmamıza yardım etmede hayal gücünün oynadığı roldür. Bu şemsiye altında düşünebileceğimiz, akıl yürütebileceğimiz, hissedebileceğimiz ve önemseyebileceğimiz olası yollar yer alır. Böylece tüm yetilerimizle yapabileceklerimizi hayal gücümüz şekillendirir ve sınırlar. Bu, kapasite instar omnium "[tüm kapasiteler için] "dur. “Sickness Unto Death”de okuduğumuz gibi, "Her şey söylendiğinde ve yapıldığında, bir kişinin ne hissettiği, bildiği ve isteyebileceği, sahip olduğu hayal gücüne bağlıdır" (Ziolkowski, 2018, s. 66). Kişinin “yeni” olarak ortaya koyacağı şey o güne kadar karşılaştığı şeylerden ibarettir.

Heidegger'in şiirinde belirttiği gibi, "Eskilerin en eskisi bizim düşüncemizde arkamızdan geliyor", "ama yine de bizimle buluşuyor." (Heidegger, 2001, s. 10) Dolayısıyla eskinin en eskisi, yeninin en yenisi olabilir. Buna "hatırlama ve yanıt verme düşüncesi" (das andenkende denken) veya "yoğun" düşünme adını vermektedir. Bu durum ikili bir doğaya sahiptir, ancak aşağılayıcı anlamda bir belirsizlik barındırmaz. Böyle bir düşünce, kökene geri döner, ancak bunu yaparken

arayışın çağrısına mevcudiyet ve şimdiki zaman olarak yanıt verir. Eskiye düşünmenin ya da hatırlamanın zamanda ilk olan şeyler -örneğin felsefedeki Sokratik öncesi ile- ilgilenmesi gerekmez (Heidegger, 2012, s. 19-93).

Yaşadığımız çağda devamlı olarak yeninin önerisi var, birçoğu çıktığı gibi yok oluyor. Yeni olarak karşılaştıklarımız, diğerlerini bastıran, yüksek sesle bağırarak baskın durumlar ile yaşanıyor. Daha çok beklenmedik yerlerde ve beklenmedik anlarda karşılaşılan ve şaşırtmayı seven bir “yeni” ile karşı karşıya kalmaktayız. Bu durum, “yeni” nin ne olduğu sorusu ile ilgili bir yanılasmaya neden olmaktadır. Bugüne kadar yaşananları reddeden dün ve yarın arasında bir kopma, eşi benzeri olmayan bir durum olarak öneriliyor.

“Oysa tarihe bakınca, “yeni” ye varan, onu ortaya çıkartan kişi, çoğu zaman kabullenildiği gibi sadece bir “deha” değil, biriktirilenleri bir adım daha ileri itebilmiş, kendinden önce yapılmış olanları da barındıran, bunu doğru yerde, doğru zamanda başarabilmiş, bu yüzden de o ara rengin hep onun adıyla anılmasını hak edenler olarak gözükyor” (Tanalı, 2004, s. 5-6).

Merleau-Ponty, "Göz ve Tin"de modern sanatın bir eşdeğerlikler sistemi olduğunu, çizgilerin, ışıklandırmanın, renklerin, rölyeflerin, kütlelerin Logos'unu evrensel varlığın kavramsal olmayan bir sunumunu sergilediğini öne sürer; öyle ki sanatçıların yeni ifade araçlarını icat etme ya da mevcut olanları değiştirme çabaları, özünde insan varoluşunun ifşa ettiği tarih ötesi özellikleri için yeni eşdeğerlik sistemleri bulma girişimidir. Bu, çeşitli sanat akımları, dönemleri ve tarzları arasındaki farklılıklar ne olursa olsun, ortak bir amacı paylaştıklarını ima eder: "şeylerin zarfını" delmek (Carman, Hansen, 2005, s. 311). Merleau-Ponty yeni bir ifadenin ortaya çıkışını Cezanne'ın eserleri üzerinden şu şekilde ifade etmektedir; “Bir sanatçının dünyaya kişisel, belki de kendine özgü tepkisine dayanan bir sanat anlayışı.” (Carman, Hansen, 2005, s. 295).

Nietzsche Ecce Homo'da esinlenmek üzerine şöyle yazmıştır;

“Ondokuzuncu yüzyılın sonunda, güçlü çağların şairlerinin ilham dediği şey hakkında net bir fikri olan var mı? yoksa, ben tarif edeceğim. - Eğer kişinin sisteminde en ufak bir batıl inanç kalıntısı kalmışsa, yalnızca enkarnasyon, yalnızca sözcü, ezici güçlerin yalnızca bir aracısı olduğu fikrini tamamen reddetmesi pek mümkün değildir. Vahiy kavramı -ansızın, tarif edilemez bir kesinlik ve incelik, bir şeyin görünür, işitilebilir, insanı son noktasına kadar sarsan ve yere seren bir şey olması anlamında- sadece gerçekleri anlatan bir

kavramdır. Her şey istemsiz olarak en yüksek derecede, ancak bir özgürlük, mutlaklık, güç, ilahiyat duygusu fırtınasında gerçekleşir. – İmge ve mecazın istem dışılığı hepsinden tuhaftır; neyin imge ya da mecaz olduğu konusunda artık bir fikre sahip olunmaz; her şey kendini en yakın, en açık, en basit ifade olarak sunar. Aslında, Zerdüş'tün söylediği bir şeyi ima ediyor gibi görünüyor, sanki şeylerin kendileri yaklaştı ve kendilerini mecaz olarak sundular ("Burada her şey okşayarak senin söylemine geliyor ve seni pohpohluyor; çünkü sırtına binmek istiyorlar. Bindiğin her metafora her gerçeğe... Burada tüm varlığın sözleri ve söz mabetleri açılıyor önünüzde; burada tüm varlık söz olmayı diliyor, tüm oluş sizden nasıl konuşulacağını öğrenmek istiyor"). Bu benim ilham deneyimim; bana "o aynı zamanda bana da ait" diyebilecek birini bulmak için binlerce yıl geriye gitmek gerektiğinden hiç şüphem yok." (Nietzsche, 2012, s. 300-301).

Nietzsche burada esinlenmenin belirli kalıplardan sıyrılmadan, özgün varlık ile tanışmadan, varoluşa dair bir fikre sahip olmadan "yeni" yi üretmeyeceğinden söz etmektedir. Yeni olanın aslında hep varolmuş olduğunu, ancak özgün bir üslubun eskiyi yeniye dönüştürebileceğini vurgulamaktadır.

Bağlam

Seçilen benliğin bir varlık olduğu gerçeğini vurgularken Kierkegaard, benliğin içinde var olduğu tikel, ampirik durumun, toplam öz seçim eylemi bağlamında kabul edilmesi ve seçilmesi gerektiğini de iddia ediyor. Benlik kendisini bir boşlukta, Tanrı ile yalnız seçmez, kendisini bu zamanda, bu yerde var olan bu özel ben olarak seçer. Zamanın ve mekânın, onun durumunun tikelliği, bizzat benliğin seçiminin nesnesi değildir, fakat seçilen mutlak benliğin, aynı zamanda mekânın da yaratıcısı olan ilahi yaratıcı tarafından konulan bir benlik olduğu gerçeğinin bir sonucudur. Zaman, benliği dünya düzeninde belirli bir noktaya, şimdiye yerleştirmektedir. Benliğin kendini seçme ediminde karşılaştığı şey hem varlığının ilahi temelinin verilmişliği hem de kendisinin bilincine vardığı ampirik ve insani dünyanın verilmişliğidir (Pattison, 1983, s. 107-108).

Merleau-Ponty benlik ile onun dışsal nitelikleri, eylemleri ve deneyimleri arasındaki ikiliği reddedecektir. Sanat alanında bu, Merleau-Ponty'nin sanatın anlamını sanatçının niyetlerinde veya yaşamında bulan içselci sanat açıklamaları ile sosyal veya diğer bağlamsal anlam kaynaklarına bakan dışsalci açıklamalar

arasındaki ikilikten kaçınacağı anlamına gelir. Merleau-Ponty'ye göre sanat, sanatçı ve sanatçının hayatı birbirine bağlıdır; her biri birbirini açıklamaktadır (Carman, Hansen, 2005, s. 293). Bir kişinin hayatı, yaşandıkça eylemler ve olaylar tarafından giderek daha fazla şartlandırılmış olarak anlaşılabilir; öyle ki, herhangi bir zamanda, kişinin hayatının toplam tarihi, onu kapsamlı bir şekilde belirlemese bile sonraki tarihini şekillendirmektedir (Carman, Hansen, 2005, s. 310).

Kişinin benliğini oluşturan tarihinin sanatla şekillenmesi veya anlaşılması gibi herhangi bir tarihsel dönemin psikolojik ve ruhsal doğasını anlamak için de o döneme ait sanat eserlerini derinlemesine araştırılması mümkündür (May, 2015, s. 74). Sanat eseri her ne kadar kişisel bir serüven sonucu ortaya çıkıyor olsa da içinde yeşerdiği kültür ve çevrede bütünü varlığıyla ortaya çıkmaktadır. Özgün nitelikler taşıyacak her sanat eseri bağlamına bir “yenilik” teklifinde bulunur.

Sartre'ın sanat eseri ile ilgili denemesinin sonunda itiraf ettiği gibi, "insanın evrendeki temel durumunu özetleyen bazı olası sınırlar" (dünyada var olma, orada iş başında olma, diğer insanlarla olma, ölümlü olma zorunluluğu vb.) vardır (Sartre, 2020, s. 86). Ancak Heidegger tarafından adlandırıldıkları şekliyle bu "varoluşsallar" evrensel ve aşkın olmalarına rağmen, bireylerin "varlıklarını onlara referansla özgürce belirlemelerini" engellemez (Heidegger, 2018, s. 219). Bugental, otantik kişinin benlik, ilişkiler ve dünya hakkında farkındalığına sahip olduğunu vurgulamaktadır (Bugental, 1965). "Dünya, kişinin dâhil olduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir ve bu birey, dünya tasavvurunda rol alır. Yaratıcılık, yaratma asla sadece bireyle ilgili koşulların neden olduğu ifade yoluyla tartışılmaz. Birey ve dünya her zaman etkileşim halindedir. Bunlardan biri eksik olduğunda anlam anlamını yitirir" (Bugental, 1956, s. 203). Yaratıcı zihnin ortaya çıktığı yer burasıdır. Yaratıcılık, bilinçli bireyin dünyasıyla karşılaşmasıdır.

Nietzsche, bugün dünyanın kendisini yasladığı anlam bağlamının, köken itibarı ile mythostan (yani estetik bir perspektiften) kendisini koparan ve logosta temellenen bir bilimsel-teorik bakış (yani mantıksal-rasyonel bir perspektif) tarafından sağlandığı görüşündedir. Ona göre bugün “varoluşun değeri ve anlamı sorusunun” görmezden gelinmesinin temel sebeplerinden birisi; insanın yaşamla artık estetik bir ilişki yerine son derece teorik ve rasyonel bir bağlantı içerisinde bulunmasıdır. Oysa ona göre teorik bir çerçeveden yaşamın anlamı sorusunu sağlıklı ve de olumlu bir şekilde yanıtlamak mümkün değildir (Esenyel, 2019, s. 68). Nietzsche bağlamın akılcı bir yaklaşımdan çok akıldışı bir yaklaşım olduğunu

vurgulamaktadır. Bağlam özgür bireyin dünya ile etkileşimi sırasında dikkatinin nereye çekildiği sorusunun cevabı ile şekillenmektedir.

Kendiliğindenlik

Sartre kendi, orijinal hayal gücü teorisini şu şekilde dile getirmektedir:

i. İmge, bilincin bir halidir. Hayal etmek, algı modunda değil, hayal gücü modunda bilincin dışındaki bir nesneyi niyet etmektir.

ii. Hayal gücünün özelliklerinden biri yarı gözlemdir. Yani, ilki ikincisinden açıkça ayırt edilse de imgeleme bilinci hem algı hem de kavrama özelliklerine sahiptir.

iii. İmgeleme bilinci, nesnesini bir hiçlik (néant) olarak koyar.

iv. Görüntü, bilincin kendiliğindenliği tarafından yaratılır. Öte yandan, algı pasif bir eylem olarak kategorize edilir (Deranty, 2019).

Genel algıya göre Sartre'ın sanat görüşü, sanat eserinin maddiliğini gerektiği kadar vurgulamamakta ve sadece imgesel deneyimleri önemsemektedir. Sartre'a göre sanat eserinin gerçek, maddi öğeleri, estetik yargının sabitlendiği gerçek öğeler değildir. Bunlar bunun yerine sanal bir nesneye, yani eserin anlamının, gücünün ve güzelliğinin tezahür ettiği, eserin ideal niteliklerine sabitlenir (Sartre 1946, 213). Bu nedenle, sanat eserinin maddi yönleri, ideal yönlerin tezahürü için bir takım "olasılıklar" dır (Deranty, 2019). Bu "olasılıklar" bilincin kendiliğindenliği tarafından yaratılan imgeler, hayal edilen nesnelerin beden bulma olasılıklarıdır. Bu olasılıklar beden bulmadan önce imgede olduğu gibi beden bulduktan sonra ise malzemede bilincin "kendiliğinden yaratımını" kaybetmesi durumunda büyük olasılıkla kişiliğini ve etkisini de kaybedecektir. Kant'ın ortaya koyduğu gibi; "hayatın tekrarı ve zorunlulukları olmadan kendiliğindenlik boş, kendiliğindenlikten yoksun bu zorunluluklar ise kör olacaktır." (Pinkard,2022, s. 39).

Nietzsche sanatın bir oyun olduğu hakkında şu sözleri dile getirmiştir: "Bu alemde, oluş ile yok-olma, yapma ile mahvetme, hep aynı masumluk içinde ve içine ahlak bakımından sorumluluk katılmamak üzere, yalnız sanatçı ile çocuğun oyunlarında vardır. Çocuk ile sanatçı, nasıl oynuyorlarsa, ölümsüz ve canlı ateş de öyle oynuyor; masum olarak kuruyor, bozuyor ve mahvediyor. Bu oyunu ateş kendisi ile oynuyor. Bir çocuğun deniz kenarında kum yığını yapması gibi, su ve toprağı yığıyor ve dağıtıyor; zaman zaman oyuna baştan başlıyor. Sanatçıyı nasıl bir an yaratma ihtiyacı zorlarsa, onu da bir tokluk anında ihtiyaç kavırıyor. Çocukta

kavganın nasıl bir hak taşıdığını, sanatçının nasıl temaşacı olarak üstünde, yapıcı olarak eserin içinde bulunduğunu, sanat eserini yaratmak için nasıl zorunlulukla oyunun, kavga ile ahengin birleşmesi gerektiğini, sanatçıyı ve sanat eserinin meydana gelişini görmekle öğrenmiş olan estetik insan, alemi işte böyle görür” (Nietzsche, 1956, s. 37).

Bir oyun biçimi olarak sanat kendi içinde kendiliğinden, özgür ve haz vericidir, gerçeklikle ilgili olma zorunluluğundan, temsili olma zorunluluğundan veya herhangi bir şey söyleme zorunluluğundan kurtulmuştur (Pope, 2005, s. 119). Schiller oyun dürtüsünü, insanın varlığının ne sadece madde ne de sadece ruhtan ibaret olduğu gerçeğinin ortaya koyduğu ikililikten çıkaran bir alan olarak tanımlamaktadır (Schiller, 1965, s. 73). Oyun dürtüsünün biçim karşılığının “güzellik” olduğunu vurgular ve güzel olanda insanı tek başına esir almak isteyen madde ve biçim güdüsünün bir uyum içinde birleştiğinden bahsetmektedir. Eğer sanat bir oyun ise ve oyun da biçimsel olarak insanın maddi ve manevi yönlerini birleştirerek güzelliği ortaya koymakta ise, sanat objesi de spontan olan bu figür-ötesiliğin nesnel karşılığı olan maddiyatı – biçimselliği – malzemeyi aynı çerçevede ele almalıdır. Burada mesele olan, spontan olanı (imgeyi, hayal gücünü) maddi alana bir anlam olarak dahil edebilme durumudur.

“Leonardo da Vinci'nin sanatsal üretkenliği ne entelektüel özgürlüğüyle ne de çocukluğuyla açıklanabilir, ancak Merleau-Ponty'nin daha önce tanımladığı kendiliğindenlik ve tortulaşma diyalektiğiyle açıklanabilir” (Toadvine, 2016). Yaratıcı ifade mücadelesi kişinin kendine has özelliklerine dayanmaktadır, izleyicilerine dünyayı yeniden göstermeye çabalayan kişi bu kazanımları yaratıcı bir şekilde benimseme riskini göze alarak başarılı olabilir. Merleau-Ponty'ye göre algı deneyimi algının karakteristik yapısından ayrı ve nesnel dünyaya ait olmayan bir yapıdadır. Çünkü deneyimlenen algı çeşitli düzeylerde ve bütünleşme derecelerinde kendiliğinden ortaya çıkan örgütlenme yapılarından oluşur (Toadvine, 2016). Kendiliğinden oluşan bu düzende kişisel algının sonucu olarak oluşan imgenin nesnel karşılığı, izleyicinin algılama mekanizması yani maddi dünyada ilk karşılaştığı şey: “malzeme” olmalıdır. Malzeme nesnenin dışarıyla kurduğu bağın ilk unsurudur. Ancak malzeme ile iletişime geçen kişi ardındaki anlama yoğunlaşma şansını elde edebilir.

Heidegger'e göre “deneyim ve uygulama disiplini iki şeyi ima eder: birincisi, düşünülecek bir konuya dâhil olma ve onunla kalma kapasitesi ve ikincisi, onu

gerçekten olduğu gibi bırakma yeteneği. Bu yeteneklerden birincisi kararlılık ve sebat gerektirir. Düşünülmesi gereken bir şeye dâhil olmak, onunla yaşamak, arayışını çözülmesi gereken bir sorundan ziyade bir yaşam biçimi haline getirmek demektir (Gray, 1970, s. 230). Heidegger, bir konunun köklerine ulaşabilirsek veya onun deyimiyle, bu kökleri besleyen güneş ve toprağa ulaşabilirsek, şeylerin gerçek doğasının kendisini ortaya çıkardığını keşfedeceğimize inanır (Gray, 1970, s. 229).

Gray, "bir sanat eserinin kökeni" başlıklı makalesinde Heidegger'in, taş, tahta ve metal, sörf, rüzgâr ve bulutların, insanlarla hayvanların ve tanrının iç dünyayı nasıl canlandırdığından bahsediyor. Bir şeyi düşüncesizce nesne olarak kullanan kişi ile onun gizli potansiyellerini ortaya çıkarmak için ona yönelen ve ilgilenen sanatçı arasında büyük bir fark vardır (Gray, 1970, s. 235). Kişisel ön varsayımlar veya bir dünya görüşü ile bu düşünceyi çarpıtmayı reddetmeyi ifade ettiği, "bir meseleye girerken" veya "onunla ilgilenirken" izin verme merkezi bir öneme sahiptir. Bırakma, önümüzde olana bir dikkat ve itaattir. Orada olup biteni duyma ve görme kapasitesidir. Bu bırakma, öz irademizin salıverilmesidir ki, en azından düşünülmesi gereken konuya dâhil olmak ve onunla kalmak kadar başarılması zordur (Gray, 1970, s. 230).

Bu anlayış, Heidegger'in fenomenoloji olarak kabul ettiği şeydir. Heidegger Fenomenolojisi, nesnenin kendisini açığa vurmasına izin verme çabası demektir.

Yunanca "fenomen" kelimesi, ışık anlamına gelen "phaos" ile ve ifade anlamına gelen "apophanis" ile ilişkilidir. Fikir dizileri –gösterim- ışık dilidir– ışık, ışığı açığa çıkarır ve bu ışıkta dil belirir. Heidegger, bu anlamı kabul eder ve fenomenolojiyi “şeyin kendi hakkında konuşmasına izin verme çabasıdır” olarak tarifler. Heidegger’e göre nesneyi zorlayarak ve yakalayarak değil, nesnenin yapıldığı şey olmasına izin vererek varlıklarını bize açmalarına izin vermeliyiz. Gizli olanın gizliliği sona erdiğinde gerçeklik ortaya çıkar (Barret, 2011, s. 50).

İçeriğine, bulunduğu alana, malzemesine, barındırdığı anlama ait, zahmetsiz, insansı bir kusurdur kendiliğindenlik. Sanatçı ile doğmamış fikir, etkileşim sırasında ortaya çıkan bir kişisel gelişim, Tasarım sürecinde tasarımın ne olacağına karar verme, ani oluşumla kişinin kendini ikna etmesi. “Sanki her zaman oradaymış gibi.” (Tanalı, 2007, s. 60).

Gaston Bachelard, şiirsel imgelem üzerine fenomenolojik incelemesinde, 'biçimsel imgelem' ile 'maddi imgelem' arasında bir ayrım yapar (Bachelard, 1983, s. 10-11). Madde, bilinçsiz görüntüleri ve duyguları çağırıştırır. Ona göre, maddeden

kaynaklanan imgeler, biçimin uyandırdığı imgelerden daha derin deneyimleri, hatıraları, çağrışımları ve duyguları yansıtır.

Anlam

Nietzsche'ye göre hayat ancak sanat aracılığıyla anlam bulmaktadır (Daniels, 2013, s. 180-187). Özellikle sanat, müzik ve trajedi, bizi felsefe ve akılcılıktan daha derin bir deneyim düzeyine götürmektedir. Varoluş ve dünya, bilgi nesnelere olarak değil, sanatsal deneyimler olarak anlamlı hale gelmektedir. Nietzsche'ye göre sanat, hayatın daha geniş bağlamında bir rol bulmaz, aksine hayat ancak sanatta ifade edildiği ölçüde anlam ve önem kazanmaktadır (Daniels, 2013, s. 180-187).

Nietzsche sanatın anlamının deneyimle ilgili olduğu vurgularken, Kierkegaard sanatın anlamının kişinin kendini sanat ile ilişkilendirmesi sonucu ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Kierkegaard'ın favori mottosu: “de te narratur fabula” dır. [Masal senin için anlatılıyor] (Kierkegaard, 2013, s. 478). Kierkegaard, pek çok sanat eserine tarafsız bir bakış açısıyla yaklaştığımız sürece anlamını tam olarak kavrayamayacağımız şeklindeki can alıcı düşüncüyü yakalamaktadır. Onlarla kişisel ve bedensel bir şekilde ilgilenmemiz gerektiğini, bir fikrin kendi başına anlamsız olmadığını fakat daha çok onun kendi dünya deneyimlerimizle nasıl bir ilişkisi olduğunu söyleyemediğimiz sürece bizim için anlamsız olduğunu iddia etmektedir (Kierkegaard, 2009, s. 99-100).

Merleau-Ponty ise bu durumun “sessiz” ve “görünmez” olan bu yapının anlamının, seyircinin tepkisinde oluştuğundan bahsetmektedir. Merleau-Ponty, bir çalışmanın izini sürerek, "sanatsal emeğin her hareketinin", hatta resmin bile bir tür ritimle karakterize ederek gördüğümüzü iddia ediyor. "Rastlantısal olmayan tereddütlerin, yaklaşımların ve deneylerin, salt mevcut olanı aşan bir anlam olarak tutarlı hale geldiği hareket" (Merleau-Ponty, 2001, s. 83). Bu, "zekâ, duyarlılık ve hareketliliği" birleştiren tutarlılık, anlaşılabilirlik ve anlam sağlayan "görünmez" bir yapı olarak adlandırılabilir (Merleau-Ponty, 2008, s. 157). Sanatçının yeni anlamı ifade etme veya ifşa etme yeteneği, "Cézanne's Doubt"ta Merleau-Ponty tarafından tartışılmaktadır; bir sanat eseri, izleyici için yorumlama olanaklarının ufkunu açarak kendi özel ifade biçimini sunar; sonuç olarak, bir sanat eserinin anlamı, sanatçının orijinal yaratımı kadar izleyicinin tepkisi tarafından da belirlenir (Merleau-Ponty & Smith, 1993, s. 117). “Öz ve varoluş, hayali ve gerçek, görünür ve görünmez, resim

tüm kategorilerimizi karıştırır, dünyevi özlerden, gerçekleşmiş benzerliklerden, dilsiz anlamlardan oluşan hayali evrenini önümüze serer.” (Merleau-Ponty, 2012, s. 130).

Merleau-Ponty'nin seyirciye etki eden, görünmez ve sessiz olarak tanımladığını Sartre renk ve ses olarak dile getirmektedir. Sartre'a göre anlam, dünyadaki şeylerle bilinçli karşılıklı ilişkilerimizden doğar. Sanatsal yaratımın başlıca güdülerinden biri, kesinlikle dünyayla ilişkimizde temel olduğumuzu hissetme ihtiyacıdır. “Betimlediğim tarlaların veya denizin belirli bir yönünü veya birinin yüzündeki bir bakışı tuvale veya yazıya sabitlersem, onları yoğunlaştırıcı ilişkilerle ürettiğim bilincindeyim; hiçbir şeyin olmadığı yerde düzen getirerek veya şeylerin çeşitliliğine akıl birliğini dayatarak” (Sartre 1948, s. 27). Sartre, sanatçının yoğun ilişkilerle yeniden ürettiği tarlanın, denizin veya bir bakışın, izleyici de bir neşe, hüznü veya sıcak bir sis olarak hayat bulduğundan bahsetmektedir. Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi, anlamın nüfuz etmediği hiçbir duyum niteliği yoktur. Ama içinde barınan silik küçük anlam, hafif bir neşe, ürkek bir hüznü için kalır ya da sıcak bir sis gibi titrer; renk veya sestir” (Deranty, 2019).

Heidegger, büyük şairlerin özelliği olan iki tür düşünme şeklini "açıklık ve salıverme" olarak ayırır, "konsantrasyon ve yoğunluk" büyük düşünürleri karakterize eder. Şairlerin de şiirlerini oluştururken konsantrasyona ihtiyaçları olduğunu ifade etmektedir, aynı düşünürlerin de salıvermeye ihtiyaçları olduğu gibi. Yalnızca bu yetenekler bir araya getirildiğinde, birbirlerine eklenildiğinde, gerçek şairler ya da gerçek düşünürler elde edebiliriz. Heidegger'in yoğun düşünme tanımında amaçladığı, her olayda, anımsatanın ve yanıtlayanın düşünce olduğudur, bu birlik tam da şair ve düşünürün ayırt edilemez birliğidir. Yoğun düşünme şiirsel düşüncedir ve bu nedenle mantıksal düşünme değildir; mantıksal olandan daha kapsamlı ve titizdir (Gray, 1970, s. 23).

Hem Kierkegaard hem de Nietzsche, Batılı bireyin varlığında meydana gelen derin bir kopma ve kesilmeye işaret eder. Bu, temelinde, bireyin bedeni ve zihniyle bütünlüğü arasındaki çatışma / çelişki anlamına gelir. Kierkegaard'a göre “zihin, inancı süpürüyor”. Nietzsche'ye göre akıl ve bilim çağı irade sorusunu gündeme getiriyor “içgüdüler ve tutkular yok mu olacak?” Bu mesajın arkasında yatan gerçek, bireyin varlığına giderek daha fazla yabancılaşmasıdır (Barret, 2011, s. 42-43).

Bachelard, şiirsel imgenin bilincimize bir insanın kalbi, ruhu ve varlığının doğrudan bir ürünü olarak ortaya çıktığına inanır (Keiko, 2009, s. 6). "Duygu" denen şey, örneğin bir kadının portresine baktıktan sonra "ne kadar kasvetli", "ne kadar

mistik", "ne kadar zengin", "ne kadar saf", "ne kadar sakin" gibi sözlere neden olan niteliktir, aynı bir şiir okuduktan veya bir heykele baktıktan veya bir müzik parçasını dinledikten sonra olduğu gibi. Bu hassasiyetler burada zaman zaman içerik veya anlam olarak adlandırılmaktadır. Bu, onu başlıktan veya konudan ayırmak için yapılır. Bu fenomenle [içerik / anlam] her zaman aralığında ve her toplumda karşılaşılır ve evrensel insanın her zaman sahip olduğu ve her zaman sahip olacağı nitelikler bütünüdür, "gökyüzü her yerde aynıdır" (Tanalı, 2007, s. 56).

Değişen nitelikler, bir sanat yapıtındaki başlıklar ve konular gibi görünmektedir; sözde sanat eseri tarafından taşınan ve aktarılan değişmeyen duygular olarak içerik veya anlam her durumda mevcut görünmektedir. İnançlar, düşünceler, yaklaşımlar, hedefler, dil, gramer, toplumların talepleri ve diğer etkenler değişse, ilerlese ve dönüşse de bunlar bir sanat eserinde değişmez insani nitelikler olarak sabit kalır. Bunlar tüm sanatlarda, her zaman aralığında, dünyanın herhangi bir yerinde karşılaşılan hassasiyetler ve duyarlılıklar gibi görünüyor, bu yüzden ebedi olarak kabul edilmelidir.

"Güneşin altında yeni bir şey yok" cümlesi içerik, mana, sihir anlamına gelmektedir. Bu cümlenin şekiller, formlar, başlıklar veya konularla ilgisi yoktur. Bu formların arkasına yerleştirilen hassasiyetler ve duyarlılıklarla ilgilidir; sabırla yerleştirildikleri yerde, başkaları tarafından okunmayı beklerler. Bu anlam ya da büyü o kadar beceriklidir ki birçok şeyi değiştirir. Sayısız örneği olan bu büyü, sanat aracılığı ile bir araya getirildiğinde basit olanı saflaştırır; bir hacmi bir mekâna dönüştürür, duygusallık hassaslaşır; aşırı çoğul hale gelir, güzellik estetik olur ve sayısız örnek verilebilir (Tanalı v.d., 2008, s. 29).

Tanalı'ya göre, kişinin anlamı olan bir sanat eserinin önünde durduğunu anladığı anı, "Artık hiçbir şeyin çıkarılamayacağı yüce saflığa, sebebi olmayan bir neşeye, yalnızlığın hissedilebileceği bir yere, tam olarak anlaşılacak bir sır, ruhu ısıtabilecek bir yakınlık, kişinin adlandırılmayacağı, ancak gerçekten var olduğunu hissettiği, bir nefret, bir delilik, vahşi bir şey" olarak ifade etmektedir (Tanalı, 2007, s. 2).

BÖLÜM III

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırmanın metodolojisi, araştırmada yapılan yargıların ve iddiaların nesnellüğünün temeli olarak kabul gören öznelarası anlayışa dayanmaktadır. (Schwandt & Jupp, 2006, s. 155). Nitel bir araştırma olarak ele alınan bu kavramsal çalışma, farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız konulara odaklanmakta olan olgubilim (Ünal, 2020, s. 5) modeline göre desenlenmiş, döküman/metin inceleme yöntemiyle veriler toplanmıştır.

Sanatta özgünlüğün teorik temelde daha iyi tanınmasına ve anlaşılmasına yardımcı olacak görsel analiz ve yorumlara yer verilmiş, kişisel uygulamalar bu çerçevede incelenmiştir.

Evren ve Örneklem

19. yy. ortalarından itibaren varoluşçu düşüncenin felsefede bir sorgulama alanı olarak yaygınlaşmaya başlamasıyla ve izlenimci sanatçıların benimsediği gerçeği değil duyguları ortaya koymaya çalışan tutumdan başlayarak günümüze kadar olan dönem çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem ile tespit edilen görsel örnekler, konunun en iyi şekilde açıklanmasına olanak tanıyacak ve araştırma probleminin çözümüne en iyi katkıyı sunacak; tanınan ve özgün olarak kabul görmüş sanatçılardan; Rothko, Matisse, Brancusi, Van Gogh, Gauguin, Courbet, Picasso, Stella, Lautrec, Giacometti, Syesbye, Çizenel, Pissaro, Seurat, ve Peker olarak seçilmiş, 2018-2022 yılları arasında gerçekleştirilmiş kişisel çalışmalar araştırma kapsamında bir sanat raporu olarak tartışılmıştır. Özgünlüğün keşfinin araştırıldığı bu çalışmada, Raphael ve Da Vinci görsel analizlere önemli katkılarından dolayı örneklem kapsamında yorumlanmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada incelenen özgünlük kavramı ile ilgili Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty'nin sanat, yaratıcı eylem ve özgünlük kapsamında literatüre giren yazılı belgeleri ayrıntılı olarak taranmış ve metinlerdeki ortak kavramların oluşturmakta olduğu yeni bütünlük açıklanmıştır. Yaratıcı süreç, samimi bir dürtü olduğu sürece, varoluşçu bir davranış ve sanat eseri de bu

davranışın kaçınılmaz ürünüdür. Dolayısıyla varoluşçu bir yaklaşım ile ele alınacak bir tartışma, sanatta değişen değil, değişmeyecek olan değerleri anlamamızda ve uygulamalar üzerinden tartışılmasında bir kılavuz görevi görecektir.

Toplanan veri setinde özgünlük adına sıklıkla tekrarlanan veya yoğun vurgu yapılan olgular kodlanarak “kişilik”, “yeni”, “bağlam”, “kendiliğindenlik” ve “anlam” olarak beş başlık altında toplanmıştır. Metin analizi ile elde edilmekte olan bu başlıklar “eşsiz, özgün, hakiki” bir sanat eseri ya da bir kişiliğin varoluşsal benlik arayışını açıklayabilecek kavramsal ilişki bütünlüğünü oluşturarak bu araştırmanın metodolojisini oluşturmaktadır. Yapılan okumalar sonucu özgün sanat eserinin varoluşçu yaratıcı eylemin ulaşabileceği nihai sonuç olarak belirlendiği bu çalışmada, yukarıda belirtilen başlıklar özgünlük kavramının bünyesinde barındırdığı değerler olarak ele alınmaktadır.

BÖLÜM IV

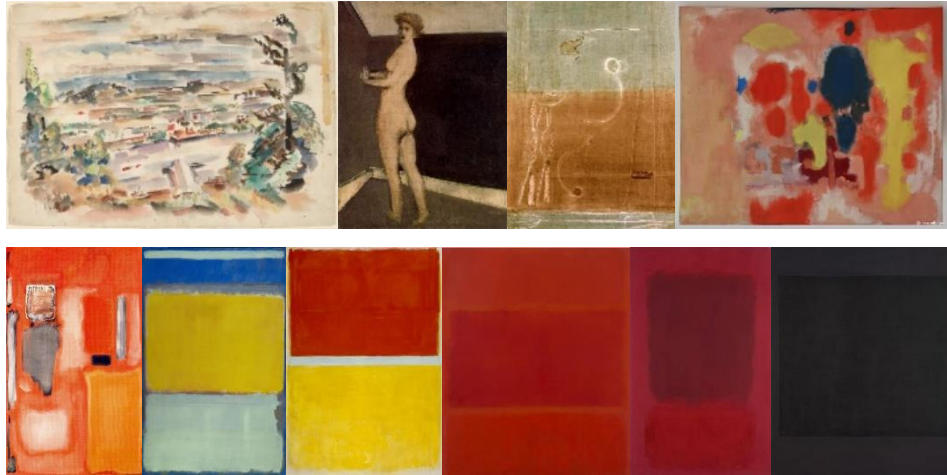
Görsel Analizleri ve Yorumlar

Kişilik: İzlenilebilirlik

Sanatçının geldiği ve durmakta olduğu yer gideceği yeri de belli etmektedir. Özgür bireyin yaratıcı eylem süresince ortaya koyduğu kişilik yapılan şeyler aracılığı ile algılanmakta olan süreklilik ve kopukluklardır. Aynı şeyleri tekrarlamak veya birbirinden çok farklı şeyler yapmak ile ilgisi olmayan bu davranış, özgün eserlerde zamanla kendilerini birtakım tutarlılıklar olarak belli etmeye başlarlar. Rothko'nun erken döneminden geç dönemlerine kadar süregelen geniş boya alanları ile yakın ilişkisi bahsedilen konuya bir örnektir. Ortaya çıkan bu bir tür lekecilik sanatçının değişimindeki mantığı görünür kılar, bu izlenilebilirlik ise sanatın sahiciliğinin bir ölçütü olmaktadır (Görsel 1).

Görsel 1.

Mark Rothko (Marcus Yakovlevich Rothkowitz) 1929-1964



Not: Rothko, M. (1929, 1938, 1944, 1948, 1949, 1950, 1952, 1955, 1957, 1964) [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD .<https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/all-works#!#filterName:all-paintings> chronologically,resultType:masonry.

Özgün birey sürekli olarak seçim yapma, onlar için sorumluluk alma ve bu sorumlulukların sonuçları olduğunun farkında olma sürecindedir (Sartre, 1946).

Mark Rothko için söz edilmekte olan izlenilebilirliğe Matisse'de de rastlanmaktadır (Görsel 2). Aynı görüşle Matisse'in resimlerine bakıldığında Rothko'nun tarzından, tavrından ne kadar farklı olduğu izlenmektedir. Rothko,

entelektüel mesajlara yönelirken, Matisse gündelik yaşamdan beslenmekte, büyük renk alanlarının yerine, yansıtılan objeler, farklı renkler ile tuvale taşınmaktadır.

Görsel 2.

Henri Matisse 1897 – 1952



Not: Matisse, H. (1897, 1903,1905,1909,1914, 1923, 1928, 1933, 1940, 1947, 1948, 1952) [Resim]. Muhtelif Galerilerde. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>.

Matisse ve Rothko'nun sanatının evreleri incelendiğinde, bir kişiliğin sanatına nasıl yansıdığı izleri, değişim sırasında atılan adımların mantığı, izlenebilmektedir, Rothko ve Matisse'nin tutumlarındaki farklılıklar, kendi kişiliklerindeki yansımaların ortaya çıkarttığı sonuçlar olmaktadır. Yapılan işin zorlamadan, kendiliğinden kişiselleşmiş olması, yaratıcı zihne ait inançlı tercihler, gönül verdiği şeyler izlenebilmektedir.

Benzer bir biçimde, Brancusi'nin "uyuyan ilham perisi" adlı eserinde, başlangıç ile vardığı noktadaki aşamaları, bir sonrakinin öncekinden sonra vardığı yeri ve sonunda ulaştığı nokta izlenebilmektedir (Görsel 3).

Görsel 3.*Constantin Brancusi 1908 – 1924*

Not: Brancusi C. (1908, 1910, 1910, 1911, 1915,1924) [Heykel]. Muhtelif Galerilerde.
<http://brancusi.1dez.com/opere-brancusi.html>.

Van Gogh'un resimleri izlendiğinde önceleri nesnelere ifade edildiği renklerin, nesnelere somut görüntüsünden uzaklaşarak lekeler haline gelmekte olduğu görülmektedir (Görsel 4).

Zaman içinde gördüğü şeyleri birer leke olarak nasıl algıladığını, fırça kalınlığıyla çizdiği ayrıntıların lekeye olan oranları hakkındaki tercihlerini zaman içinde nasıl geliştirdiğinin ipuçları belirlemektedir. Ve bu teknik sanatçının kendi varoluşu sorgulamasından oluşan bir teknik, başkası ile karıştırılmayacak bir nitelik ve Van Gogh olarak adlandırılan özgün bir ifade biçimi olmaktadır.

Görsel 4.*Vincent Van Gogh 1888 -1890*

Not: Van Gogh V. (1888, 1889, 1889, 1889,1889, 1890) [Resim]. Muhtelif Galerilerde.
<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>

V. Gogh'un ve P. Gauguin'in yaptıkları resimlere bakıldığında çok farklı iki kişilik izlemek mümkün olmaktadır. Kişiliklerinin yansımaları, her yaptıkları resimde gözlemleyebilmekte ve hangi resmin Van Gogh'a, hangi resmin Gauguin'e ait olduğunu anlayabilmekteyiz (Görsel 5, Görsel 6).

Görsel 5.

Vincent Van Gogh, 1887



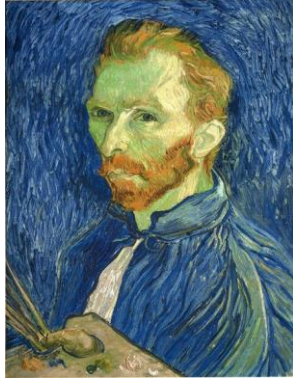
Görsel 6.

Paul Gauguin, 1889



Not: Van Gogh V. (1887) [Resim]. Kröller-Müller Museum. Otterlo, Hollanda.
<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/still-life-with-four-sunflowers-1887>
 Gauguin P. (1889) [Resim]. Musée d'Orsay, Paris, Fransa.
<https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/schuffenecker-family-1889>

Yaratıcı süreç, ancak sanatçı kendi benliğine yerleştiğinde, yaptığı şeyle hem kendisini hem de işini kendi mücadelesine göre değiştirdiğinde görünür olmaktadır. Değişim kendi varlığından ve sorgulamalarından kaynaklanırsa, onun tavrını takip ederek, hangi değişikliklerin neden olduğunu anlaşılabilir, değişim ve arayış, sanatçının kişiliğini ve özgünlüğünü ortaya çıkarmakta, varoluşsal arayış süreci takip edilebilmekte, özgün bir sanatçının kişiliği yapıtlarından ayırt edilebilmektedir (Görsel 7, Görsel 8). “Gerçek sanatçı, yeni bir gerçekliğe hayat veren kişidir” (Platon).

Görsel 7.*V. Van Gogh, 1889***Görsel 8.***Paul Gauguin, 1894*

Not: Van Gogh V. (1889) [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://www.Wikiart.org/en/vincent-van-gogh/self-portrait-with-palette-1889>

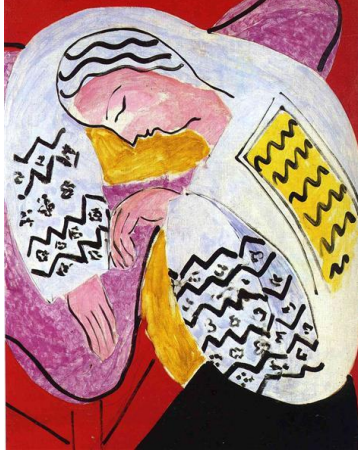
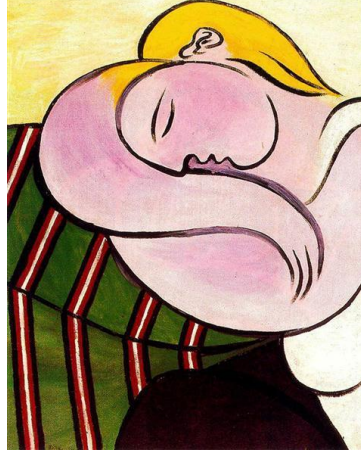
Gauguin P. (1894) [Resim]. Musée d'Orsay, Paris, Fransa. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin

Yeni: Esinlenmek

“Esinlenmek, geri dönüşü olmayan değişimi olanaklı kılan, yeniyi var eden, toplumun değişen değerler dizgesidir biraz da zaman aralıklarında, sizden önce var olan birikimlerin ufacık parçaları yenilenerek sürdürülür genellikle yaşam. Kimsenin ruhunun bile duymadığı ufak tefek yenilenmeler yaşanır. Ancak bir süre sonra, bu değişiklikler algılanır hale gelmeye başlar, bir eşik aşılmıştır” (Tanalı 2004, s. 5-6).

Esinlenme bir şarap sürahisinin veya bir köprünün, Trakl'ın çağdaş bir şiirinin, Van Gogh'un bir resminin gizli ve kalıcı doğasının veya Matisse ve Picasso'nun aynı konuyu farklı ele alış biçimleriyle de aynı derecede ilgili olabilmektedir (Görsel 9, Görsel 10).

Düşünce, bu kadar basit şeylerin olağan ve geleneksel kavramlarının ardına ulaştığında, zaman zaman şimdiye kadar düşünülmemiş olanlara dair şaşırtıcı içgörüler elde edebilmektedir. (Gray, 1970, s. 229). "Şiddetli eleştirel zekâya duyulan ihtiyaç, bir bilim insanı üzerinde çalışmak, orijinal bir düşünür üzerinde çalışmak kadar büyüktür, çünkü kendini orijinal olarak ortaya çıkaran şey, genellikle zaten bilinenlerin yalnızca yeniden işlenmesi olarak ortaya çıkmaktadır" (Gray, 1970, s. 231).

Görsel 9.*Henri Matisse, 1940***Görsel 10.***Pablo Picasso, 1931*

Not: Matisse H. (1940) [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/the-dream-1940>

Picasso P. (1931) [Resim]. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/woman-with-yellow-hair-1931>

Nietzsche'nin “tüm değerlere yeniden değer vermemiz” (2018, s. 13) gerektiği yönündeki meydan okumasında, düşüncelerimizin yanlış gittiği konusunda ısrar eder ve insanların kabul ettiklerinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini söyler (Deurzen, 2001, s. 32-33).

Tanalı, yeni bir ton, “arada” bir renk, sürekli değişim rutininde ancak ötesine geçildiğinde fark edilebilen bir eşik olarak tanımlamaktadır. Bir kısa çizgi yerine, kişinin yalnızca “o anı” sunmanın farkına vardığı, ancak tüm süreç içindeki zahmetli arka planın tanındığı bir aralık olarak tanımlamaktadır (Tanalı, 2007, s. 18).

Var olmayı zaten var olandan keşfetmek olarak da tanımlanabilecek macera [yaratıcı eylem], daha önce ulaşılan bir çizgiden başlamaktadır. "Zaten biliniyor olan", insanlığın zaman içinde yaptıkları ve topladıkları konusundaki farkındalığın göstergesi olan bir bağlama sahiptir. İnsanlığın zaman içinde biriktirmekte olduğu kültürel kazanımların farkında olmaktır (Tanalı, 2007, s. 21).

“Tüm bu gözlem ve algılardan sonra bile, sorulacak tüm soruların sizden önce sorulduğunu bilerek, daha önce bu sorulara verilen tüm cevapları bilerek, o şeyi genelde yapmak aslında fazladan bir şey barındırmasını gerektirir. Eski soruları tekrar tekrar soracak kadar alçakgönüllü olmak gerekir. Yıllar önce sorulan sorularla bir şekilde düne farklı bir cevap bulmaya çalışmaktır. Ancak bu ince çizgide

sorgulamaya başlama ve sorulması gereken tüm soruların sorulup sorulmadığından ve tüm cevapların henüz bilinip bilinmediğinden şüphelenme hakkı olacaktır (Tanalı, 2008, s. 35-36).

Görsel 11.

Gustav Courbet, 1866



Görsel 12.

Frank Stella, 1968



Not: Courbet G.. (1866) [Resim]. Petit Palais, Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-sleepers-1866>

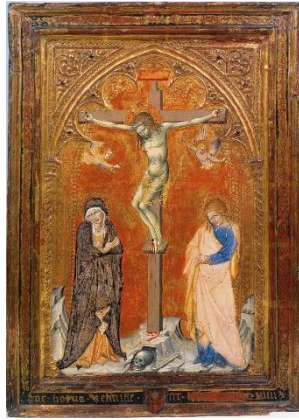
Stella F. (1968) [Resim]. Art Institute Chicago. Chicago, ABD. <https://www.wikiart.org/en/frank-stella/ifafa-i-from-the-v-series-1968>

“Ancak o zaman, bilgi birikimi, deneyim ve cesaretle ne yapılacağına dair yeni sorular sormak umut edilebilir. Ancak bunun bir sonucu olarak, bu yeni sorulara yeni cevaplar almaya hazır olunacaktır. Orada, amaca ulaşmak için yeni bir aracın icat edilmesiyle sonuçlanabilecek yeni bir umut beslenmektedir” (Görsel 11, Görsel 12) (Tanalı, 2008, s. 13).

Bağlam

Heidegger, bağlamın önemini şu şekilde açıklamaktadır; Varlık “olmanın” düşüşü, Yunan düşünürlerin biçimi açık ve güvenilir bir şekilde çözümleyebilmek için bazı şeyleri arka planlarından ayırmasıyla gerçekleşti (Most, 2001). Yunanlıların varoluşlarının çevrelerinden kopması, gerçekliğin anlamında ciddi bir kırılmaya neden oldu "gerçeklik, entelektüel bir yargının gerçekliği olarak tanımlanmaya başlandı". Şu andan itibaren gerçekliğin yeri akıldı. Gerçekliğin bu anlamı Batı için eşsiz'i oluşturur (Barret, 1962/2008, s. 67).

Örneğin Orta çağın tükenmişliği Raphael'in (1483-1520) resmindeki arka planlarından okunabilmektedir. Uhrevi arka planlar kaybolmakta, yerini kır peyzajları almaktadır. Bir yobazlığın ortadan kalkmaya başladığı, Raphael'in resimlerinde yaptıklarından kavranabilmektedir (Görsel 13, Görsel 14, Görsel 15).

Görsel 13.*Di Vannuccio, 1388***Görsel 14.***Raphael, 1503***Görsel 15.***Raphael, 1511*

Not: Di Vannuccio F. (1388) [Resim]. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, ABD. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_Vannuccio._Crucifixion_with_the_Virgin_and_Saint_John_the_Evangelistc._1387-88_Philadelphia_Museum_of_Art_%28CAT94%29.jpg

Raphael (1503) [Resim]. National Gallery, Londra, İngiltere. <https://www.wikiart.org/en/raphael/crucifixion-1503>

Raphael (1511) [Resim]. National Gallery of Art, Washington, DC, ABD. <https://www.wikiart.org/en/raphael/the-alba-madonna>

Batı da bu anlayış, 19. yüzyıl sonlarına doğru etkileri çağdaş sanatta da devam etmekte olan Modern Sanat ile birlikte bir nevi “geçmişten kopmakta olan, formal/biçimci, yerel ve gelenekselliği reddeden” (Şahin, 2016, s. 76-85) bir anlayışa evrilmiş gibi gözükmektedir.

İçeriği sürekli değişmekte olsa da ‘modern’ terimi hep, kendini eskiden yeniye bir geçişin sonucu olarak görmek için, Antik Çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (D’Entrèves & Benhabib, 1997, s. 31). Modernlikle birlikte “insan” adeta yeniden keşfedilmiş veya insana yeni payeler biçilmiş ve insan olgusu tekrar tanımlanmaya çalışılmıştır (Özkiraz, 2003, s. 14-15). Modernle birlikte gündeme gelen insana dair bu sorgulamalar, Yunan kültüründen kalma miras ile bağlamından kopartılıp söküldüğü zamanlarda anlamlandırılmayan ilgi çekme çabalarıyla sonuçlanmaktadır.

Eskiye, onun niteliklerini, ruhunu anlamak; ölçeği, dengeyi, uyumu, sıralamayı, ayarlamayı, tekrarlamayı ve ritmi, dili vb. kavramak ve zamanı, ruhunuzu ve bugünün kültürünü / bilincini eklemek, sanat eseri açıklamasında bağlamsallığı tartışmanın bir yoludur. Geçmişten pişmanlık duymadan tarih, çevre, kültür

ortamının oluşturduğu kendi değerlerini kullanmak ve yaratılan nesnenin evrensel olması bağlamsallık çerçevesinde bir gerekliliktir.

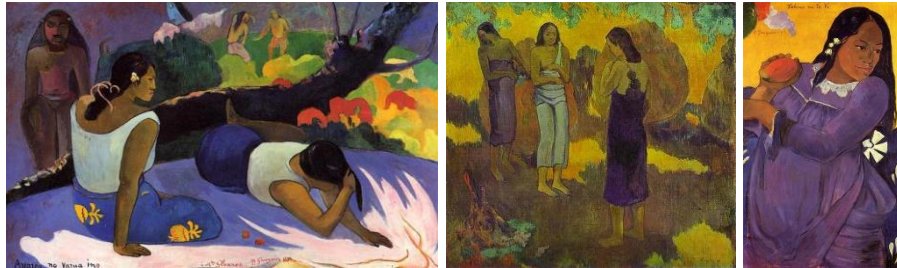
Genel perspektifi ile dünyadan ve sanatın tarihinden ayıramayacak olan bağlamsallık kavramı, sanatın anlamının keşfinde sanatçıyı, sanat eserini, kültürel, politik, estetik yaklaşım ve anlayışları, teknik unsurları da barındırabileceği gibi çağdaş sanatla birlikte yapıtların içeriği haline de gelmiştir.

Doğrudan onu yaratan kişiyle ilgili olan “yapma” sürecini dikkate alarak bir sonuç olarak bağlamsallığı gözlemlemek, değerlendirmeye bir boyut katacak, aynı zamanda bireyin sosyal bağlam içindeki konumunu anlamanın da bir yolu olacaktır. Ya da tam tersi; sosyal değerlerin dayatmalarını irdeleyerek, karşılığında bireyin sosyal bağlamın gerçekleşmesini nasıl etkilediği bulunabilmektedir. Kısacası bu arayış, toplumun ve bireyin kadermiş gibi karşılıklı olarak birbirlerini nasıl etkilediğini ve beslediğinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Gauguin’in Marquesas Adaları’ndayken yaptığı resimlere bakıldığında konuyu orada yaşananlardan, içinde bulunduğu bağlamdan aldığı farkedilmektedir (Görsel 16). Henri de Toulouse-Lautrec’in Paris kabarelerini konu olarak kullanması gibi (Görsel 17).

Görsel 16.

Paul Gauguin 1892 - 1899



Not: Gauguin P. (1894, 1899, 1892) [Resim]. Muhtelif Galerilerde. <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>

Görsel 17.*Henri de Toulouse-Lautrec 1891 – 1895**Not:* Toulouse-Lautrec H. (1891, 1892, 1895, 1894) [Resim]. Muhtelif Galerilerde.

<https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>

Gauguin, Marquesas Adaları'nda oturup Paris kabarelerini; Lautrec, Paris'te yaşarken, Marquesas Adaları'nı boyamaya kalkışmamaktadır (Görsel 18, Görsel 19).

Görsel 18.**Görsel 19.***Paul Gauguin, 1892 Henri de Toulouse-Lautrec, 1892**Not:* Gauguin P. (1892) [Resim]. Baltimore Museum of Art. Baltimore, ABD.

<https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/woman-with-a-mango-1892>

Toulouse-Lautrec H. (1892) [Resim]. MoMa. New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/la-goulue-arriving-at-the-moulin-rouge-with-two-women-1892>

Giacometti 2. Dünya Savaşının sona erdiği sırada yarattığı heykellerinde beden ve toplumun kırılğanlığını ve dönemin kayıtsız kalınamayacak endişesini konu olarak seçmektedir (Görsel 20).

Görsel 20.*Alberto Giacometti 1960*

Not: Giacometti A. (1960) [Heykel]. Carnegie Museum of Art Pittsburgh, Pennsylvania, ABD.
<https://www.fondation-maeght.com/alberto-giacometti-lhomme-qui-marche-i-1960/>

Alev Ebüzziya Siesbye'nin eserleri ise insanlığın başlangıcına yöneliyor, çağlar boyunca herkesin yaptığı ve yapmaya devam edeceği bir şeyi tekrardan yapmayı deniyor (Görsel 21, Görsel 22, Görsel 23). “Büyük bir cesaretle dün de bugün de olan, yarınlarda da olacak bir formu “kendi gibi” yapmayı deniyor” (Tanalı, 2002, s. 204).

Görsel 21.

Pişmiş Kil Çanak
Orta Bronz Çağ

**Görsel 22.**

Sırsız Çanak
Selçuk Dönemi

**Görsel 23.**

Alev Ebüzziya Siesbye
1995



Not: *Sevgili Düşünceler* kitabından (s. 204), M. Ziya Tanalı, 2002, Mimarlar Derneği 1927. Telif Hakkı 2002 Mimarlar Derneği 1927 (İzin alınarak yeniden basılmıştır)

Kendiliğindenlik

Bir ustanın elinde “bir şeyler yapma” eylemi, sabır gösterme sürecine dönüşür. Cevapların işin kendisinde gizli, doğasına gömülü olduğuna ve kendilerini ortaya çıkaracakları ümidiyle inanılmaktadır. “Nesnenin mahiyetini kabul etmek”, bir şeyler yaparken hem soru hem de cevap aramak, soruları gündeme getirmek ve cevapları bulmak anlamına gelmektedir (Tanalı, 2008, s. 25).

Van Gogh tarafından yapılan bu çiçeklerden ilki Münih’te, ikincisi de Londra’da sergilenmektedir. Dikkatli bakıldığında, Van Gogh’un çiçeklerinde, çiçek ve vazoyu ortaya koymanın ötesinde bir çaba olduğu fark edilmektedir (Görsel 24).

Görsel 24.

Vincent Van Gogh, 1888



Not: Van Gogh V. (1888) [Resim] Bavarian State Painting Collections, Münih, Almanya.

<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/still-life-vase-with-twelve-sunflowers>

Van Gogh V. (1888) [Resim] Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/sunflowers-1888>

Van Gogh çiçek ve vazoyu yaparken, açığa çıkmasını beklediği bir potansiyel olduğu fark edilmektedir. Van Gogh vazo ve çiçeğin ne olmak istediğini sorgulamaktadır. Biçimlerin tuvale oranı, çiçek ve vazunun kapladığı alan, zeminde kullanılan uyumlu ve kontrast renklerin nasıl sonuçlar doğuracağı gibi farklılıklar dikkat çekmektedir. Mükemmeli elde ettiğine inanmadığı için de denemeyi sürdürmekte, çiçekleri başka resimlere dönüştürmektedir (Görsel 25).

Görsel 25.*Vincent Van Gogh, 1888*

Not: Van Gogh V. (1888) [Resim] Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/oleanders-and-books-1888>

Bir konuyu sorguladıktan sonra başka konular arama yönünde ilerlemeyi tercih etmektedir. Çiçeklerin yanına daha fazla sayıda nesneyi yerleştirmeye çalışmaktadır. Bazı şeyleri değiştirdiğinde, değiştirmediklerini kontrol altında tutarak, değişikliklerin etkisini, açığa çıkmasını beklediği anlam ile ilgili denemeler olduğunu düşündürmektedir.

Açığa çıkması beklenen ile ilgili sorgulamaların, tekrarların, ararken tekrarlamamanın, tekrarlararken aramanın ne demek olduğu Alev Ebüzziya Siesbye'nin çalışmalarında da izlenebilmektedir (Görsel 26).

Görsel 26.*Alev Ebüzziya Siesbye 1995*

Not: *Sevgili Düşünceler* kitabından (s. 201), M. Ziya Tanalı, 2002, Mimarlar Derneği 1927. Telif Hakkı 2002 Mimarlar Derneği 1927 (İzin alınarak yeniden basılmıştır)

“Formun, rengin, kilin, dokunun, sırnın, çizginin; farklı sırların eklemlenmesinde, yerle ilişkilerinin ne olması ile ilgili sorular sormakta olduğu

izlenmektedir. Her deneyiminde muhtemelen yeni bir şeye rastlama umuduyla ve ısrarla, aynı soruları soruyor, bu sorular aracılığı ile cevap arıyor (Görsel 27).

Görsel 27.

Alev Ebüzziya Siesbye 1997



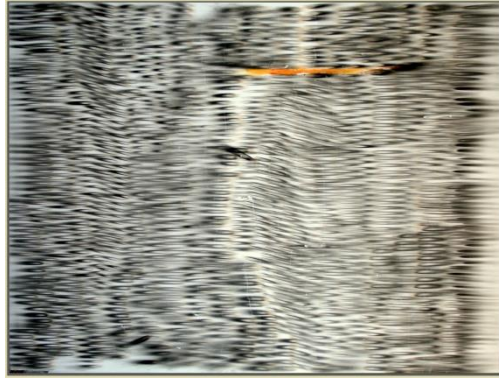
Not: *Sevgili Düşünceler* kitabından (s. 202), M. Ziya Tanalı, 2002, Mimarlar Derneği 1927. Telif Hakkı 2002 Mimarlar Derneği 1927 (İzin alınarak yeniden basılmıştır)

Malzemeye bir biçim vermek, bir sanatçının iradesi ya da hayalinden çok daha önemlidir; bir şeyleri şekillendirmek, sanattaki bazı temel değerlerin farkında olmayı gerektirir. Yüzyıllar boyunca şekil ve formlar yapılmış, yapımında kullanılan malzemelerin kurallarına göre kendini ayarlamış ve bu, o malzemenin sınırlarını keşfederek ve bunlara uyarak yapılmıştır.

Bu noktada Heidegger'in ortaya koyduğu bir başka kavram çıkıyor, basitlik. Bu şekilde yapılan bir çalışma da basit bir iş olacaktır. Heidegger, basit olanı orijinalle özdeşleştirir ve sonuç olarak tarihsel olarak anlaşılan başlangıç ile ontolojik olarak anlaşılan köken arasındaki fark üzerinde ısrar eder (Gray, 1970, s. 27).

Bununla birlikte, basit olan kolay veya hemen elde edilebilir bir şey değildir. Heidegger'in "İnşa Etmekte Yerleşik Düşünme" denemesinde ifade ettiği gibi, keşfi "uzun bir deneyim ve sürekli uygulama gerektirir. Leonardo da Vinci'nin" basitlik nihai karmaşıklığıdır" derken yaptığı alıntıyı hatırlatır.

Emin Çizenel'in *Provokasyon* (2009) isimli eserinde kendiliğindenlik ve kontrol arasındaki ince denge ortaya çıkmaktadır. Bu ince dengenin tam ortasında da basitliğin keşfi yatmaktadır. Bir alevin bırakabileceği izleri kavramsallaştırmak ve üzerinde düşünmek için çok zaman harcanabilir ama bir alevin bırakabileceği izlerin kontrolü ancak yapım aşamasında sanatçının da alevin de kendiliğindenliğe kendilerini bırakışında ortaya çıkmaktadır (Görsel 28).

Görsel 28.*Emin Çizenel 2009*

Not: Çizenel E. (2009) [Resim] A. Türkkan Koleksiyonu. İstanbul, Türkiye

Ne olacağı hakkında hiçbir fikriniz yokken kontrol etme girişiminde bulursunuz alev'i, bu işlerin ilginç bir hal aldığı zamandır. Kendiliğindenliğin kontrolüyle elde edilmekte olan basitliktir. Basitin elde edilmesini sağlayan bir alev'in spontanlığı ve sanatçının alev'i kontrol etmesi arasındaki tezatlıkta ortaya çıkmaktadır.

Heidegger'in amaçladığı, kökeninde basit düşünmek, başlangıcın arkasında düşünmek hem yoğunluk hem de sakinliktir. Tüm güçlerimizin zihnimizde ve hafızamızda bir araya gelmesi, gerçekten var olana açık olmamızı ve var olanı gerçekten olduğu gibi algılamamızı sağlayan bir kümeleme oluşturmaktadır. Basitin keşfi, dünyadaki şeylerin ve onlara ait olduğumuzun temel bağlantılarının çıplak kalmasıdır ve ihtişamı, bu çıplaklığın bize onu yeniden deneyimleyenlere getirdiği yeni ışıktadır. Şeylerin basit birlikteliğine yeni bir bakış açısıyla yaklaşılabilmesini sağlayan bu olgu, izleyiciyi sadece gözlemci değil, basitliğin keşfine katılımcı haline dönüştürmektedir. Bu tür içgörüler, daha önce onları karmaşıklaştıran pek çok şeyi alakasız hale getirerek insan hayatını basitleştirmektedir.

Heidegger, bu anlayışla "basitin tükenmez gücüne" ulaşmayı, bir şeylerle nasıl yaşayacağını veya ona yakın olmayı öğrenmekle gerçekleştireceğini söylemektedir. Bir şeye nasıl yaklaşılacağını ve onunla nasıl kalınacağını bilmek, her şeyden önce öğrenmeyi gerektirir. Basitliğin elde edilmesi kolay ve kendiliğinden olmayacaktır. Hepimizin içinde, gerçek varoluşun şaşırtıcı karmaşıklıkları karşısında basitliği yüceltmek için söndürülemez bir eğilim vardır (Gray, 1970, s. 23-36).

Anlam

“Anlam dendiği zaman, her çağda var olan, insanlığın her çağda deneyimlediği, büyü, ruh, estetik duyarlılık veya “içerik / muhteva” dediğimiz, söylenmeyen ama hissedilen şeylerden, imalardan, metaforlardan söz etmekteyiz” (Tanalı, 2008, s. 31). Anlam, sanatçının yaşadıkları karşısında edindiği kişisel izlenimlerin, duyarlılık ve düşüncelerin yansıtılmasından başka bir şey değildir. Bu saklı mesajlara ya da kalitelere estetik değerler denebilir. Sanat tarafından yansıtılan değer, büyü ya da duyarlılık her zaman aralığında, her coğrafyada, her toplumda aynıdır.

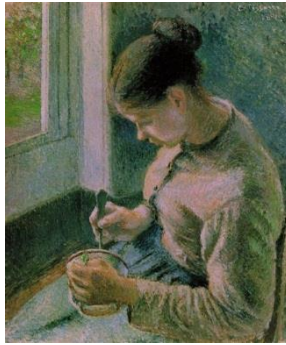
Görsel 29.

Paul Gauguin 1891



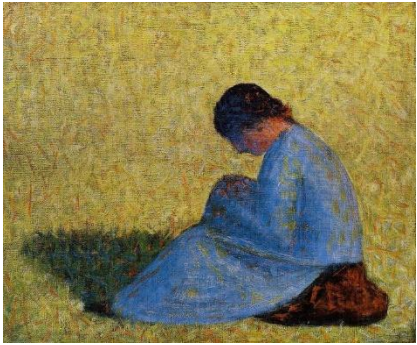
Görsel 30.

Camille Pissarro 1881



Görsel 31.

Georges Seurat 1883



Not: Gauguin P. (1891) [Resim] Worcester Art Museum, Massachusetts, ABD.

<https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/brooding-woman-1891>

Pissarro C. (1881) [Resim] Art Institute of Chicago, Chicago, ABD <https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/peasant-girl-drinking-her-coffee-1881>

Seurat G. (1883) [Resim] Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.

<https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/peasant-woman-seated-in-the-grass-1883>

Bu resimler yalnızca kadınların varlığını belgelemiyor, resmi yapanlar, onlar hakkındaki kanılarını, onların iç dünyalarına ilişkin bir bilgiyi; karşılarındakilerin iç dünyalarını nasıl algıladıklarını da yansıtmaktadırlar.

Resimleri yapanlar, “kadın” konusunu kullanmış olsalar da onların ifadeleri ve ortaya konuş biçimleri ile o kadınlar hakkındaki kendi kanılarını da anlatmak istemektedirler. Resimlerde kadınların hüznü yalnızlıkları hissedilmektedir. Örneğin Orhan Peker de “şey”lerin değil, yalnızlığın resmini yapıyor (Görsel 32).

Görsel 32.*Orhan Peker 1971 -1977*

Not: *Sadeleştirmeler* kitabından (s. 53-146), M. Ziya Tanalı, 2002, Alp Yayınevi. Telif Hakkı Alp Yayınevi.

Onun atlarda, kedilerde, kuşlarda dillendirdiği, Anadolu insanının, belki de bozkırdan öğrendiği, çağdaş ve evrensel bir içerik bulunmaktadır.

Nasıl ki Seurat, Pissaro, Gauguin yalnızlığı, kadın figürünü bir konu olarak işlerken ortaya koymaktaysa, Peker de bu duyguyu bir at, bir kedi ya da bir bahçe ibriği ile ortaya koymaktadır. Bu anlatım sırasında hem kendi kişiliği ile hesaplaşmakta hem de kendi ilgilendiği, iyi tanıdığı, hemen yanı başında duran nesnelere araç olarak kullanmaktadır.

Bu aynı zamanda Orhan Peker'in yerselliği ve yaşamışlığı da içermektedir. “Yalnızlık” gibi evrensel bir duyarlılığı yakalamak için kolay ulaşılabilir olan, resmi yaptığı yerde bulunan bir şeyi, örneğin bir hayvanı, bir çay bardağını tema olarak kullanmaktadır.

Aynı duyarlılık, aynı anlam, farklı konular aracılığı ile ortaya konabilmektedir. Farklı kişiler aynı duyarlılığı dile getirmekte olsalar bile farklı biçimler ortaya koymaktadırlar. Yapılan şeyde anlatmak için kullanılan araçlar değişmekte olsa bile, nesnelere arkasına yerleştirilen “büyü” çoğu kez aynı kalmaktadır. Bakınca “yalnızlık” denilen, bakınca “karamsarlık”, bakınca “mutluluk”, bakınca “sevgi dolu” denilen duyarlılıklar oluşturmaktadır anlamı (Görsel 33, Görsel 34).

Görsel 33.*Da Vinci 1519***Görsel 34.***Emin Çizenel 2007*

Not: Da Vinci L. (1519) [Resim] Louvre, Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/mona-lisa>

Çizenel E. (2007) [Resim] M. Taviloğlu Koleksiyonu. Lefkoşa, KKTC.

“Nesnelerin arkasına konan ya da oralarda kendiliğinden ortaya çıkmakta olan duyarlıklar gördüğümüz şeyin konusunun ne olduğundan, kimin yaptığından, geçmişinden geleceğinden, niye yapılmış olduğundan bağımsız olarak ilk bakışta aktarmaktadır “anlam” dediğimiz şeyi. Bizim büyü dediğimiz, insanlığın karşısına her çağda, her toplumda çıkan duygular, evrensel insanın hep sahip olduğu ve hep sahip olacağı nitelikler, duyarlılıklardır. Zaman zaman, konu ve nesneyle karıştırılsa bile sanat eserinin ruhunu oluşturan bu büyü, sakın sakın, nesnenin arkasında, yerleştirildiği yerde keşfedilmeyi beklemektedir. Yaratıcı eylemde anlam hüznün, neşe, ya da Brancusi'nin muse eseri ile hissettirdiği huzurun biçimin ardına saklanmış tarihtir. “Anlam”, her çağda var olan ve her çağda var olacak insansı duyarlılıklardan başka bir şey değildir (Görsel 35).

Görsel 35.*Constantin Brancusi 1910*

Not: Brancusi C. (1910) [Heykel] Katia Granoff collection- Art Institutue of Chicago, Honfleur, Fransa-Chicago, ABD. <http://brancusi.1dez.com/opere/Muza-adormita.html>

BÖLÜM V

Bulgular ve Tartışma: Kişisel Uygulamalar

Kişisel Uygulamalar

Varoluşçu düşünürlerin bir sanat eserinin anlaşılmasına yönelik olarak belirlenen kavramlar; kişilik, yeni, bağlam, kendiliğindenlik, anlam kişisel uygulamalarda bir eleştiri biçiminde sanat raporu olarak tartışılmaktadır.

Bu araştırmaya konu olan kişisel uygulamalarda, esas olan resim ve heykeli birbirlerine dönüştürme, heykelde resim – resimde heykel algısı arama ya da heykel ve resmin sınırlarını keşfetme çabası değil, ikisinin tam olarak bir arada bulunmasının potansiyelleri irdelenmektedir. Uygulamalar aracılığı ile resim ve heykelin kendi geleneksel tanımlarından uzaklaşmayan, resim ve heykelin birbirinden farklı ama birbirinin devamı olarak barındıkları durumda ortaya çıkan birliktelik ile denenen bir gerçeklik modeli ele alınmaya çalışılmaktadır.

Bulduğumuz mekânın varlığı somut bir gerçeklik kadar soyut bir gerçekliği de işaret etmektedir. İçinde fiziksel olarak bulunabildiğimiz bu somut mekânda, elle tutulamayan, görülemeyen-duyulamayan duyarlılıklar tarafından bedenlerimizin soyut mekânında savrulup dururuz. Resim ve heykel birlikteliği bu belirli belirsizlik durumunu bütünüyle bir fenomene dönüştürme çabası olarak geliştirilmeye çalışılan bir ifade biçimi denemesidir.

Bu bağlamda kişisel uygulamalar kapsamında resim ve heykel alanlarının rölyeften başlayarak, çizginin ve kütlenin birbirini tamamladığı, çizginin kendi başına başlayıp kütleyle dönüştüğü, her ikisinin de eşit ağırlıkta hem ayrı hem birlikte bulunduğu, çizginin ve kütlenin tamamen ayrı ama aynı zamanda etkileşim halinde olduğu denemeler yapılmaktadır.

Yapılan kişisel uygulamalarda bir süreklilik olarak aranmaya devam etmekte olan, beden barındırdığı muhalefet kavramlarını potansiyel olarak tanımlayan veya bulandıran bilginin, bedenin hangi hareket ve/veya hallerinde bulunduğunu keşfetmek, bedeni algılamak hem içe hem de dışa bakmanın bir ifade unsuru olarak ima ediliş yönünün ele alınmasıdır.

Bedenin hem içine hem de dışına bakmanın, yani bedeni hem fiziksel hem de aşkınlık olarak ele almanın bir yöntemi olarak resim ve heykel dallarının birlikteliği ile oluşturulmakta olan kompozisyonlar ele alınmaktadır.

Empresyonizm'in gerçekliği, Paul Cezanne ve gerçekte nasıl gördüğümüze dair araştırmaları, Sürrealizmin belirsizliği, soyut ile hayatımıza giren anlam,

Michelangelo ve Rodin'in sanat dünyasına getirdikleri anlayış bireysel uygulamalarda barınmakta olan esin kaynakları olarak nitelendirilmektedir.

Bu sanat akımları ve sanatçıların anlayış ve sanatsal davranışlarının uygulamaların büyük bir kısmının kaynağı olarak gözlemlenebileceği olgusu, uygulamaların köklerini batı sanatı geleneğine bağlamaktadır. Çalışmalar, bu gelenek içinde figüratif anlatım ve soyut ifade biçimi olarak figüratif soyutlama tavrı yakınlarında konumlanmaktadır. Geleneksel figüratif anlayışa yakınlığıyla biçim bulmakta olan "beden", heykel ve resmin birbirine karışmasıyla soyut bir anlatım tasvir etmektedir.

Kişilik: İzlenilebilirlik

Atletik beden, Soyut Figüratif alfabe, Heykel-Resim ilişkisi

Kişisel uygulamalarda heykel ve resmin birlikteliği ile ilgili çalışmalar, beden ile ilgili nesnel resimsel gerçeklerin soyut unsurlar aracılığı ile, var olandan başka anlamlara işaret etmesi amaçlanan denemelere dönüşmektedir. Metaforik anlatımlarla sonuçlanan bu denemelerin "biçimsel ifade yöntemi" ve kompozisyonu oluşturan "öznel" sanatsal "kişiliğin" gelişmekte olan karakterleri olarak görülmektedir (Görsel 36).

Görsel 36.

Kişisel Çalışma 2022



Not: Onur A. E. (2022) [Heykel - Resim] Ankara, Türkiye.

Aklın bir metaforu olarak sanat, Merleau-Ponty'nin (2008) dile getirmekte olduğu fenomenolojik görsel sanat teorisini yansıtmaktadır; sanat eseri ile bizim onu zihinsel temsilimiz arasında hiçbir ayırım olmadığı, çünkü her ikisinin de aynı maddeden yapıldığı ve varlığın birliğini paylaştığı söylenmektedir. "Sanatçı,

bedenini dünyaya ödünç vererek dünyayı resimlere dönüştürür": aslında şey "kendini içimizde görünür kılar". Dolayısıyla ressam, görülebilir olanın yaşamını, içsel "pasifliğin gizemini", bedensel özneliğini aramak zorundadır (Lavazza, 2008, s. 159-182).

Temsili görsel sanat eserlerinden (fotogerçekçi veya tarihi resimler dışında), belirli insanlara ve nesnelere benzerlikleri nedeniyle zevk alınmaz (Rabb & Brownell, 2019, s. 118). Burada ilgi çekici olan "olası bir dünya" fikridir. Uygulamalarda, bedenin bu dünyada bulunuş biçiminin "ideal durumuna" ulaşmış tasviri maddi olduğu kadar manevi değerleri barındırmayı da hedeflemektedir. Ortaya konuş biçimiyle birlikte Yunan kültürü mirasından uzaklaşan bu ifade yöntemi atletik bedeni daha "sıradan" ve "olması gereken" bir vücut anlayışına doğru taşımayı hedeflemektedir.

Yunan görsel mirasının bir imgesi olarak algılanan Yunan döneminin hiperreal bir fenomen olarak gördüğü, zaman zaman tanrıları ifade etmek amacı ile kullandığı atletik erkek bedeni günümüzde olağan bir imgeye dönüşmüştür. British Museum'da durmakta olan Yunan dönemine ait genç, atletik bir erkek figürünün plaketine basitçe "Tanrı veya Atlet" yazmaktadır. Döneme dair çok miktarda tarihsel verinin aksine bu heykelin belirli bir tarihsel bağlam veya bilgisi bulunmamaktadır (Görsel 37).

Görsel 37.

"Tanrı veya Atlet" M.Ö. 460



Not: Tanrı veya Atlet (M.Ö. 460) [Heykel] British Museum, Londra, İngiltere.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1818-0801-1

Bu heykelin “Tanrı veya Atlet” başlığı Charles Heiko Stocking tarafından “Erkek bedeninin Yunan görsel mirasıyla ilgili karmaşıklıklara bir örnek” olarak nitelendirilmektedir (Stocking, 2014, s. 45). Öte yandan “tanrı veya atlet” başlığı Johan Joachim Winckelmann tarafından popülerleştirilen “Yunan ideali” (Potts, 2000, s. 68) olarak bilinen modern kavramı – fiziksel beden ile ilahi arasındaki belirsizlik ve paradoksal ilişki – olarak ilişkilendirilmektedir.

On dokuzuncu yüzyılda modern vücut geliştirmenin ortaya çıkmasıyla birlikte bu erkek bedeninin büründüğü bu güçlü form yirmi ve yirmi birinci yüzyıllarda vücut geliştirme kültürünün bütün dünyaya yayılmasına yol açmıştır (Stocking, 2014, s. 46). Kas kütlesi her ne kadar vücudun anatomik yapısı ve yapmakta olduğu hareketin bir sonucu da olsa, biçimin ötesinde barındırdığı birtakım anlamlar bulunmaktadır. Erkek bedeninin sahip olduğu kas kütlesi Antik heykelde insanüstü bir durumu ortaya koymak için kullanılmıştır. Kas kütlesi aşırılık, güç, özgürlük, ölümsüzlük gibi anlamları ardında barındırmaktadır.

Modern döneme yaklaştığımızda Rodin ise kili veya kaba taşı şekilendiren ellerinin izlerini sanatsal ifadesinin bir parçası olarak kullanırken kas kütlesi ve hareketi doğal bir şekilde yorumlayarak bunları güçlü duyguları ifade etmek için kullanır (Görsel 38) (Hinners, 2015, s. 158).

Görsel 38.

Auguste Rodin 1902



Not: Rodin A. (1902) [Heykel] Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD.
<https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/the-thinker-1902>

“İnsan ve beden; sanatla kurmuş oldukları bağ çerçevesinde, çeşitli dönemlerin en karakteristik özelliklerini öne çıkartmıştır. Antik Çağ’da beden aklın

imgesi, Ortaçağ'da tanrının imgesi, Rönesans'ta bireyin imgesi olarak anlam bulmuştur. Beden, insanın dünya üzerinde kendi varlığını nasıl konumlandığını gösteren bir imgedir. Zaman zaman ruhun kabı, hapishanesi, zıttı, aklın çeliştiği, haz ve acının kaynağı, benlik tasarımımızın önemli art alanı, yük, sosyal kimliğimiz gibi birçok tanım almıştır” (Karakozak, 2019, s. 24- 25).

Biçimsel bir problem olarak beden, geleneksel anlamda betimlenmekten öte, anlamı aktarmak üzere biçimsel koşullarının yeniden tasarlanmasıdır. Beden bu anlamda bir strüktür veya bir nesneyi yansıtmaktadır. Sonuç üründe önemsenecek olan bedenin ne denli iyi bir şekilde kopyalandığı değil de anlamın biçimsel karşılığı olarak ne denli bedene sokulabildiğidir. Beden anlayışının kültürlerdeki yaşadığı değişim; dünya döndükçe onunla birlikte değişecektir. Tuval yüzeyinde bir figür, ya da heykelde üç boyutlu bir temsil aracı olarak beden, zihinsel etkinliğin bir sonucu gibidir ve estetik bilginin nesnesi olarak görülmektedir (Karakozak, 2019, s. 25).

Görsel 39.

Kişisel Çalışma 2017

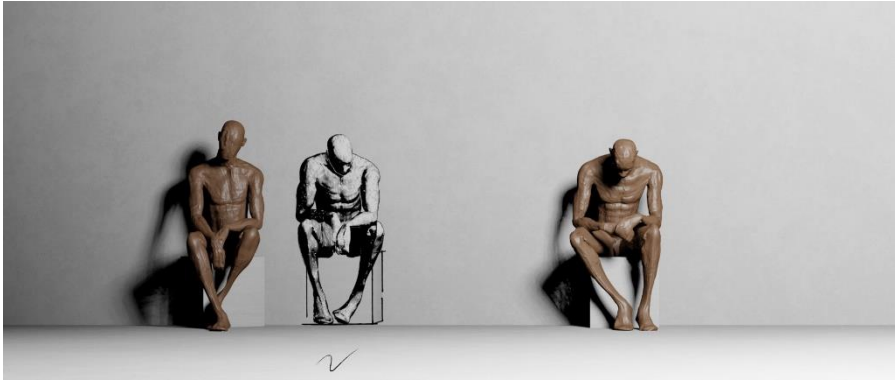


Not: Onur A.E. (2017) [Rölyef] Ankara, Türkiye.

“Atletik beden, bugün klasik olarak adlandırdığımız sanatsal tavrın bir sembolü olmakla birlikte, sporun ve sporcunun geçtiği zorlu yolda edinilen, disiplin, ahlak, dayanıklılık, dürüstlük, özveri vb. erdemlerin de imgesel bir temsilini oluşturmaktadır. Beden insanın maddi görünümüdür ve bununla birlikte maddi varlığını bilinçle birlikte sunmaktadır (Görsel 39). Zihin ile beden arasındaki bağ sürekli, güçlüdür. Düşünsel olanın somut hali bedenle açığa çıkmaktadır.” (Karakozak, 2019, s. 25).

Görsel 40.*Kişisel Çalışma 2020**Not:* Onur, A. E. (2020) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Bireysel uygulamalarda özellikle olarak göze çarpan insan bedeni ve kas, atletik beden; yadsınamayacak bir gerçek olarak çağı yansıtmak, olağanı, sıradanı çalışabilmek amacıyla kullanılmaktadır (Görsel 40). Bedenin bozulmayan figüratif anlatımı insanın maddi ve ideolojik potansiyelini temsil etmektedir. Atletik beden uygulamalarda bir konu olarak değil bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 41). Henri Gaudier Brezka'nın (1914) "modern heykeltraş" yazısında ifade ettiği gibi "kas" uygulamalarda esin gücünü içgüdülerinden alan, hissettiği şeyi eyleme dökabilen; içgüdülerini dinleyebilen kendine dürüst, ve aynı zamanda yaşayan, nefes alan, kusurlu bedeni yüceltecek disipline sahip olan bireyi temsil etmektedir (Turner, 2015).

Görsel 41.*Kişisel Çalışma 2022**Not:* Onur A. E. (2022) [Resim - Heykel] Dijital Çalışma.

Günümüzde sosyal çevrelerce hor görülen ve üstünden gelinmesi uygun görülen “ilkel”, “içgüdüsel” ve “temel” insani özelliklerin, bireyin dünyada bulunma serüvenindeki yadsınamaz yerini vurgulayarak “hatırlanmasını” ve “övülmesini” sağlamak amaçlanmaktadır.

Soyutlamalar ile figüratif çalışmanın gerçeği temsilinden uzaklaşarak beden biçimine dair kişisel yansımaların çalışmalara dahil edilmesine çabalanmaktadır. Soyutlamaların aynı kolektif şüphelere nasıl farklı cevaplar sağladığı Roach (2016) tarafından etraflıca tartışılmaktadır (Gürsel 42, Gürsel 43, Gürsel 44).

Resimde soyutun babası olduğu kabul edilen W. Kandinsky, Fransız izlenimcilerinin 1895 yılında Moskova’da açtıkları serginin kendisini ve yaptıklarını nasıl etkilediğini şöyle anlatmaktaydı;

“Birden ilk kez olarak, kendimi, katalogda sözü edilen, ancak benim tanımadığım ama bir saman yığını gösteren bir resmin karşısında buldum. Resim bana masalsı bir güce sahipmiş gibi geldi. Ama yapıtta, vazgeçilmez öğeler olarak kullanılan ‘nesne’ ve tema farkına varmaksızın, gözümde önemini yitirmiş olmasına karşın, resim hala masalsı bir güce sahipmiş gibi geliyordu” (“Soyut Sanat Nedir?” 2017).

Görsel 42.

Paul Klee 1930



Görsel 43.

Mark Rothko 1970



Görsel 44.

A. Giacometti 1965



Not: Klee P. (1930) [Resim] Lenbachhaus. Münih, Almanya.

<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/fruits-on-red-1930>

Rothko M. (1970) [Resim] Solomon R. Guggenheim Museum. New York, ABD.

https://www.citefast.com/?s=APA7#_Image

Giacometti A. (1965) [Resim] Saint Louis Art Museum. Missouri, ABD

<https://www.wikiart.org/en/alberto-giacometti/carolina-1965>

Bugün doğal gelen soyut anlatılar, bir gerekliliğin daha yeni farkına varıldığını vurgulamakta, “soyut” insan düşüncesini ve duyarlıklarını ifade eden bir yol, bir araç olmaktadır. Yansıtma eylemi yerine aklın yansıtılması egemen olmaya başlamaktadır (Tanalı, 2007). “Soyut ile, anlatılmak istenen şey konuya ve somut biçimlere sığınmadan anlatılabilmekte, hatta birey ve soyut, birlikte serpilip büyüme olanağına kavuşmakta, yapan kişinin kendi iç dünyasını, kişiliğini, kendisiyle hesaplaşmalarını ifade etmeye başlamaktadır” (Tanalı, 2007).

Heykelde de, 19. yüzyıl sonlarında bilinen tanıdık nesnelere, somut formlar giderek erimeye başlamış, o nesnenin kitlesel özelliklerini öne çıkartan biçimler haline dönüşmeye başlamıştır (Görsel 45, Görsel 46).

Görsel 45.

A. Rodin 1870



Görsel 46.

A. Rodin 1900



Not: Rodin A. (1870) [Heykel] Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya.

<https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/age-of-bronze>

Rodin A. (1900) [Heykel] Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya.

<https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/eternal-spring>

Örneğin H. Moore 1949 yılında kitlenin özellikleri yansıtılırken, 80’lerde vardığı çizgide, tanıdık hiçbir form kalmamıştır (Görsel 47, Görsel 48).

Görsel 47.**Görsel 48.**

Henry Moore 1949 Henry Moore 1985



Not: Moore. H. (1949) [Heykel] Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/henry-moore/family-grown-1949>

Moore H. (1985) [Heykel] “Haus der Kulturen der Welt” in Önünde. Berlin, Almanya.
<https://www.wikiart.org/en/henry-moore/three-forms-vertebrae-1969>

Brancusi'nin “uyuyan ilham perisi” nin başladığı ve vardığı yer soyutun potansiyellerini anlayabilmek için çok önemli bir serüveni anlatmaktadır (Görsel 49).

Görsel 49.

Constantin Brancusi 1909 – 1924



Not: Brancusi C. (1909, 1910, 1910, 1911, 1915, 1924) [Heykel]. Muhtelif Galerilerde.
<http://brancusi.1dez.com/opere-brancusi.html>.

C. Brancusi'nin kuşlarında da aynı başlangıçta kuş olduğunu kavradığımız bir nesne sonradan biçimlendirme nedenini kavradığımız bir benzetim haline gelmektedir (Görsel 50, Görsel 51).

Görsel 50.*Constantin Brancusi 1912***Görsel 51.***Constantin Brancusi 1940*

Not: Brancusi C. (1912) [Heykel] Guggenheim Museum. New York, ABD.

<http://artobserved.com/2017/08/new-york-visionaries-creating-a-modern-guggenheim-at-the-guggenheim-through-september-6th-2017/>

Brancusi C. (1940) [Heykel] Metropolitan Museum of Art. New York, ABD.

<https://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/bird-in-space-loiseau-dans-lespace-1940>

20. yüzyılın sonunda, somut formlar sanat alanında geri gelmiştir. Ama bu kez somut form kendinden başka birşeyi temsil etmeye başlamaktadır. Örneğin Segal'in insan figürleri, sosyal eleştirilerde kullanılan herhangi bir renk, bir çizgi, bir form niteliğinde ortaya çıkmaktadır (Görsel 52, Görsel 53).

Görsel 52.*George Segal 1979***Görsel 53.***George Segal 1992*

Not: Segal G. (1979) [Heykel] New Orleans Museum of Art, New Orleans, ABD.

<https://www.wikiart.org/en/george-segal/three-figures-and-four-benches-1979>

Segal G. (1992) [Heykel] New York City, ABD. <https://www.wikiart.org/en/george-segal/street-crossing-1992>

Kullanılan somut biçimler gerçek kişileri temsil etmekten öteye geçerek farklı anlamlara bürünmektedir. Duane Hanson, “yaşanılanı tekrarlamıyorum, insan değerleri üzerine konuşuyorum” demektedir (Görsel 54, Görsel 55) (Hanson et al., 2001, s. 77).

Görsel 54.

Duane Hanson 1973



Görsel 55.

Duane Hanson 1996



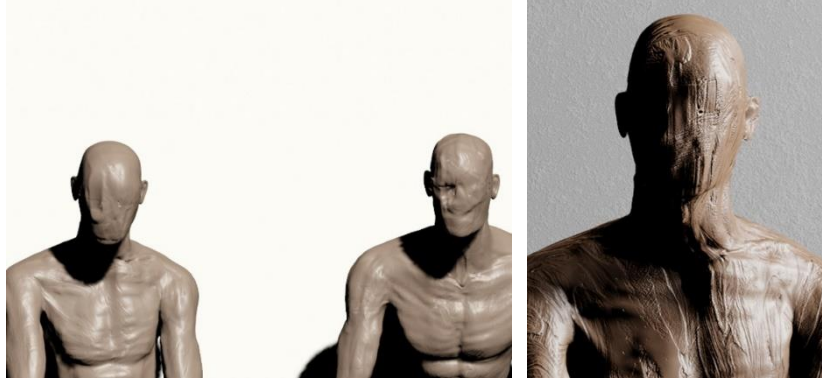
Not: Hanson D. (1973) [Heykel] Saatchi Gallery. Londra, İngiltere. <https://www.wikiart.org/en/duane-hanson/young-shopper-1973>

Hanson D. (1996) [Heykel] Crystal Bridges Museum of American Art. Arkansas, ABD. <https://www.wikiart.org/en/duane-hanson/man-on-a-bench-1996>

Soyut sanatın, belirli referans sistemleri barındırmadığından anlamı metaforlara dönüştürmekten çok salt duyarlılıklar halinde aktardığı söylenmektedir. (Avital, 1997, s. 137). Çağdaş figüratif sanatta ise insana tanıdık biçimlerin yeniden inşası söz konusudur. Fakat bu inşa taklitten öte bir metafora dönüşme potansiyeline sahiptir (Avital, 1997, s. 135).

21. yüzyıl sanatının 19. yüzyılda yeni bir dil olarak Batı kültürünün vardığı soyut anlayıştan soyut-figüratife doğru bir yola yürüdüğü izlenmektedir (Tanalı, 2007). Soyut ve somut hareket zaman içinde birbiriyle çakıştı ve eşit derecede soyut temelliydi (Laderman, 2005). Soyut kişisel yansımalarla desteklenerek tanıdığımızı sandığımız nesnelere bizimle yeniden tanıştırmaları, onların metaforik anlatımlarını kuvvetlendirmektedir.

Uygulamalarda kompozisyonun öznesi olarak karşımıza çıkan beden; ulaşılan son noktada salt gerçekliğin temsilinin amaçlanan etkiyi yakalayamamasıyla, soyut unsurlar bulundurmaya başlamakta, kırılmalı uzuvlar ve belirsiz yüzler ile ifade bulan bir çeşit “önsezi”, figüratif olan atletiklik ile insanın maddi bulunuşu ile birleşerek çalışmaların alfabetini oluşturmaktadır (Görsel 56).

Görsel 56.*Kişisel Çalışma 2022*

Not: Onur A. E. (2022) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Resim ve heykelin bir ifade biçimi olarak nasıl bir araya geldiği ise bu alfabeyi, bir dilde hakim olunan kelime dağarcığına dönüştürmektedir. Belirli gerçeklere sadakatten ziyade, olası bir dünya fikri ve metaforik anlamları oluşturan temel kriter bu kelime dağarcığıdır. İki ve üç boyutun birbirlerinin içine geçerek tek kompozisyonda buluşması ile ortaya çıkan mekandaki perspektif yanılması surrealist bir algıya sebep olmaktadır. Bu açıdan ifade biçimi, kompozisyonun unsurları olan soyut figüratif öznenen daha yüksek sesle konuşmaktadır. Bu nedenle soyut figüratif dil alfabe, resim ve heykelin birlikteliği ise yan yana gelerek anlamı oluşturacak kelime dağarcığı şeklinde tarif edilmektedir. Uygulamalarda özgün bir “kişilik”, “izlenilebilir” bir iz oluşturabilecek, denemelerle ve zamanla sabitlenebilecek muhtemel unsurların soyut figüratif öznelerin nesnel özellikleri ve tercih edilen ifade biçiminin bu özneleri bir araya getirmeye potansiyelleri olduğu düşünülmektedir.

Yeni: Esinlenmek

Empresyonizmin gerçekçiliği; Empresyonizm stüdyo ile gerçek hayat arasındaki duvarları yıkarak, akademinin beklentisi dışında yeni konuları ele alarak, bunlara yeni teknikler geliştirerek, maddi niteliklerin yapaylığından öte onları benimseyerek, modern yaşamın sanatçıları ortaya çıkarmıştır. Baudelaire’in kelimeleriyle, sanatçıların modern yaşamda “geçicideki ebediyi” (Eliot, 2021, s. 260) bulma çabası, onların “şimdi ve burada olan, şu ana özgü olan gündelikteki evrenseli yakalama” (Eliot, 2021, s. 260) amaçları bu uygulamalarda da aynı anlayışla ele alınmaktadır (Görsel 57, Görsel 58, Görsel 59, Görsel 60).

Görsel 57.*E. Manet 1876***Görsel 58.***C. Monet 1872***Görsel 59.***P.A. Renoir 1879*

Not: Manet E. (1876) [Resim] Musée d'Orsay. Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/stephane-mallarme-1876>

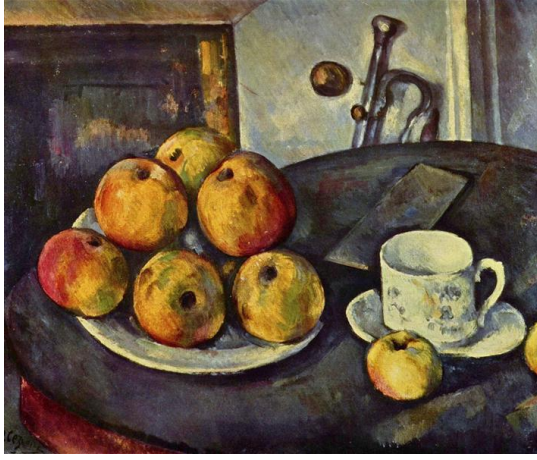
Monet C. (1872) [Resim] Musée Marmottan Monet. Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/impression-sunrise>

Renoir P.A. (1879) [Resim] The Metropolitan Museum of Art. New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/margot-berard-1879>

Görsel 60.*Kişisel Çalışmalar 2018 - 2019*

Not: Onur A. E. (2018, 2019, 2018) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Paul Cezanne; Cezanne ve gerçekte nasıl gördüğümüze dair ifadeleri, bu araştırmada ele alınan uygulamalarda temel algı sorgulamalarını şekillendiren önemli bir unsurdur. “Cezanne Geleneksel perspektif algısını bir ifade biçimi uğruna terk edip, perspektifin kaybı ile hakikati açığa vurmaktadır (Görsel 61). Resimde değişen perspektiflerin bir kompozisyonda birleşmesi, görsel bilgileri nasıl algıladığımız hakkındaki hakikati açığa çıkarmaya çalışmaktadır” (Gompertz, 2015, s. 95-97).

Görsel 61.*Paul Cezanne 1894*

Not: Cezanne P. (1894) [Resim] Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/still-life-with-apples-1894>

Daha sonralarında Kübizm'e, Fütürizm'e, Konstrüktivizm'e ön ayak olacak ve görsel algının sınırlarını zorlayacak bu anlayış (Gompertz, 2015, s. 95-97) araştırmaya konu olan resim ve heykel dallarının sahip olduğu algısal farklılıkların denenmesi fikrinin öncüsü ve esin kaynağı olmuştur.

Sürrealizm'in belirsizliği, Sürrealist hareket ile tanıdığımız metaforik anlatımlar, beklenmedik kombinasyonlar, varoluşsal tuhafliklar ve manevi etkinin izlerinin büyüleyici anlatım biçimi resim ve heykel arasındaki geçişlerde elde edilmeye çalışılan bir olgudur ve boyutların birlikteliği ile gerçeküstü bir ifade biçimi oluşturmaktadır (Görsel 62, Görsel 63, Görsel 64).

Görsel 62.*Salvador Dali 1931***Görsel 63.***Rene Magritte 1929***Görsel 64.***Rene Magritte 1953*

Not: Dali S. (1931) [Resim] MoMa. New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931>

Magritte R. (1929) (1953) [Resim] Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles, ABD. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948>

Michelangelo, Adem'in Yaratılışı, Figüratif imge ile gerçeküstü olanın aktarılması konusunda esin kaynağı olan, öncül isimlerden olan Michelangelo ile beden, anatomi, bedenin imgesel gücü, bedenin şiirselliği incelenmiş, “Adem'in Yaratılışı” freskinde öne çıkan “Michelangelo'nun tanrı ruhunu hissettirme biçimi” (Barolsky, 1998, s. 15-17) oldukça uzun bir dönem ilgi alanı olup, defalarca iletildiği anlam ve biçim ilişkisi açısından çalışılmıştır (Görsel 65, Görsel 66).

Görsel 65.

Michelangelo 1510



Not: Michelangelo (1510) [Fresk] Sistine Chapel. Vatikan.

<https://www.wikiart.org/en/michelangelo/sistine-chapel-ceiling-creation-of-adam-1510>

Paul Barolsky, Michelangelo'nun tanrısı biçimsel olarak ele alışı şu şekilde ifade etmektedir; “Geleneksel olarak, Tanrı'nın Âdem'i yarattığını gösteren resimlerde, tanrı ya yeryüzünde ayakta dururken ya da gökyüzünde oturmuş bir pozisyonda havada süzülürken görülür. Michelangelo, tanrısı Âdem'e doğru uçarken gösterdiğinde tamamen benzersiz bir şey yapar, çünkü bu şekilde tanrısı yatay olarak sunar ve izleyiciyi tanrının bedenini, aynı şekilde yeryüzünde yaslanırken yatay bir ekseninde tasvir edilen Âdeminkiyle karşılaştırmaya davet eder. Michelangelo'nun freskindeki paralel yatay yerleşimlerine göre Âdem ve tanrının bedenlerini karşılaştırmak için cesaretlendirildiğimizde, Âdem'in uzatılmış bacaklarının neredeyse Tanrı'ninkilerle aynı olduğunu görüyoruz. Michelangelo, izleyiciyi perdelerin arasından Tanrı'nın bedenini görmeye davet ediyor, öyle ki vücudunun üst kısmının kas yapısı dikkat çekici bir şekilde ifade ediliyor ve gözle görülür şekilde Âdem'inkiyle kıyaslanabilir bir biçimde ifade ediliyor” (Barolsky,2013, s. 21-24).

Bir devrim niteliğinde olan bu tasvirde, modern sanatçı veya izleyicilerin artık derin bir şekilde ilgilenmedikleri fresklerin taşıdığı manevi anlam, Michelangelo tarafından sanatsal bir manifesto veya şiirsel bir hayal gücü olarak görünür kılınmaktadır (Barolsky, 2013, s. 21-24). Tanrının Âdem ile

kıyaslanabilirliği ve konum olarak yakınlığı gerçekliği sorgulamanın bir biçimi haline dönüşmektedir. Michelangelo'nun bu ifade biçiminden, o dönemde insana en ulaşılmaz, en bilinmedik, en yabancı olguyu insana bu kadar yakın resmetmesinden etkilenilerek yapılan bu çalışmada, Michelangelo'nun şiirsel teolojisi yeniden işlenerek heykel ve resmin başka gerçekliklere ait olması durumu ile aşkın olan bedeninsana uzandığı bir tasvir denenmektedir.

Görsel 66.

Kişisel Çalışma 2019



Not: Onur A. E. (2019) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Manevi olanın maddi olana uzandığı bu denemede resim heykele dönüşerek kısmen bu dünyaya ulaşır ve tavanda konumlanan bu çağrışı, altında ona bakmakta olan izleyicinin varlığı tamamlar.

Rodin, Düşünen Adam. Araştırmacılar, Rodin'in Michelangelo'nun eserine belki de meslektaşlarından daha fazla hayran olduğunu ve Rönesans ustasının Fransız heykeltıraşlığındaki ilhamının açık kanıtı olduğunu defalarca yazmışlardır. (Sachs, 2012, s. 33-38). Cehennem Kapılarında Albert Elsen, Rodin'in Adem figürünün Michelangelo'nun "Adem'in Yaratılışı" nda Sistine Şapeli tavanındaki Adem'den kaynaklandığını gözlemlemiştir (Mirolli & Elsen, 1964, s. 577-579).

Daniel Sachs bu gözlemi, şu şekilde açıklar; Rodin, Michelangelo'yu taklit etmeye değil, Floransa'nın güçlü, zorlayıcı ve zamansız çalışmasının özünü yakalamaya çalışıyordu (Sachs, 2012, s. 33-38).

Floransa'dan Rose Beuret'e 1876 tarihli bir mektupta Rodin şunları yazmıştır: "Michelangelo'yu inceliyordum ve büyük sihirbazın bana bazı sırlarını anlattığına inanıyorum. Kendi tarzımda, onlara bu davranışı vermeyi

başardığımı düşünüyorum, nasıl üreteceğini tek başına bildiği bu tarif edilemez şeyi” (Sachs, 2012, s. 33-38).

Rodin, Michelangelo'nun "sırrının" yapay pozlardan ziyade "doğal insan tavırlarını tasvir ettiği" gerçeğinde yattığını keşfetmiş görünüyor – Rodin eserinde insan vücudunun harikulade eylem çeşitliliğini kopyalamıştır (Sachs, 2012, s. 33-38).

Araştırma kapsamındaki kişisel uygulamaların da en büyük ilgi odağı olan insan bedeni Rodin ile, bilinçaltının etkisini daha açık bir şekilde keşfederek, beden ve zihnin işleyişine yönelik imgesel araştırmalar olarak sürdürülmektedir.

Eserlerdeki anlam ve duyarlılıklar, oluşturulmakta olan dil ile yeniden canlandırılmaya çalışılarak biçim, anlam ve algı üzerinde uygulama ve okumaya yönelik çalışmalar yapılmaktadır (Görsel 67, Görsel 68).

Görsel 67.

Kişisel Çalışma 2019



Görsel 68.

Auguste Rodin 1882



Not: Onur A. E. (2019) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye

Rodin A. (1902) [Heykel] Musée Rodin Museum. Paris, Fransa. <https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/the-thinker>

Rodin'in Düşünen adamının sahip olduğu etkileyici duygudan etkilenerek yola çıkılan, heykel ve resmin birbiriyle dertleştiği bu denemede irdelenmeye çalışılan empresyonizm ile tanıdığımız "gündelikteki evrenselin" yakalanması çabasıdır.

Bağlam

Kütle-yüzey ilişkisi

“Günümüzün Batı heykelini incelediğimizde, heykel kavramının çok genişlediğini, neredeyse iki boyutlu olmayan her türlü çalışmanın heykel olarak nitelendirilmeye başladığını görürüz” (Huntürk, 2016, s. 17).

Bu araştırmaya konu olan kişisel uygulamalar; en tanıdık, en bilindik dil; en aşına olduğumuz konu olan, beden ele alınarak yeni bir tavrın keşfi umududur.

Bu dünyaya yöneltilmiş sorular ve muhtemel cevaplarının bir ifade biçimine dönüşmesi amacıyla denenmekte olan teknik, resim ve heykelin birlikteliği olarak ele alınmaktadır. Resmin; yüzeyi yani 2 boyutu, heykelin; kütleli yani 3 boyutu temsil ettiği bu birliktelik, olası ilişkileri ve ifade biçimi aracılığıyla oluşturduğu etkiler açısından çalışmalarda irdelenmektedir.

Yüzyıllar boyunca sanatçılar, görsel deneyimin doğasını ve gördüklerimizi ikna edici bir şekilde nasıl sunabileceğimizi incelediler (Pepperell, 2012). Yeni ifade arayışı, özellikle modern sanatın başlangıcından bu yana sanatçılar için her zaman başlı başına bir amaç olmuştur. “Çoğu modern hareketler, zamanımıza uygun bir dilin keşfiyle ilgileniyor gibi görünüyorlar” (Bolge, 1998, s. 54). Çeşitli soyutlama biçimlerinin doğmasına sebep olan bu arayış resim ve heykelde üç boyutun gerçekçi temsilinin ötesine geçerek farklı boyutların bu mecralarda nasıl yorumlanabileceğine dair birtakım denemelere sebep olmuştur. Örneğin, 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında aralarında Kübistler, Fütüristler ve Sürrealistler de bulunan birçok sanatçı, iki boyutlu sanat çalışmalarında dördüncü boyutu görsel bir yorumlamaya taşımaya çalıştı; "dördüncü boyut ve sonsuz olasılıklar dünyası yaratma" ("fourth dimension - Definition in art history - Interesting - 2022," n.d.).

Sadece iki boyutlu çalışmalarda dördüncü boyutu yansıtmaya çabası ile kalmayan bu tavır, resim ve heykel sanatının, hem biçim hem de içerik bakımından sorgulanmasına da sebep olmuştur. Resmin yüzeyle, heykelin ise üç boyutluluğu ile ilgili sınırları türlerin arasındaki bir “ayrılık” (Özkul, 2019, s. 531) olarak görülmekten çıkmaya başladı. İçinde vizyonu, algıyı ve perspektifi de barındıran, bu aşına olunmayan boyutların keşif yolculuğunda öne çıkmakta olan ifade yöntemlerinden biri de, iki boyut ve üç boyutun arasındaki sınırların belirsizleşmesidir. Bu gelişme, Picasso, Braque ve Archipenko'nun yanı sıra Ruslarda Gabo, Tatlin ve Malevich'in erken kolajlarına ve boyalı yapıtlarına kadar izlenebilir (Bolge, 1998, s. 54).

Teknoloji ve farklı bakış açılarıyla heykel ve resmin kesin çerçevelerinden kurtulup birbirlerine karışması hologramlarla üretilen “heykel” lerde, soyut resmin tuvalden ayrılma çabalarında, minimalizmin mekân ve heykel anlayışında, optik illüzyonlar, anamorfik çalışmalar ve enstalasyonlarda pek çok kez sorgulanmış ve tartışılmıştır. Günümüzde bulanıklaşmış olan resim ve heykel tanımları dolayısıyla resmin heykelle dönüştüğü, heykelin iki boyutta kaldığı veya kesin sınırlar olmaksızın birbirleriyle karıştıkları bir takım örneklere rastlamaktayız.

Örneğin Gillespie’nin çalışmasında resimler üç boyutlu olarak tasavvur edilebilir ve heykel resimsel olarak görülebilir (Görsel 69) (Bolge v.d., 1998, s. 59). İnsan davranışının saçmalığını ifade etmesiyle tanınan Marchal Mithouard, 2 ve 3 boyutu birlikte kullandığı eserlerinde grafiti, heykel ve geleneksel resmi harmanlamaktadır (Görsel 70). Heykelin resim gibi algılanması çabasına bir örnek olarak, İngiliz heykeltıraş Anthony Caro, 1962 çelik heykeli Early One Morning’de üç boyutlu öğelerin karmaşık düzenlemelerini düz resimsel çözümlere dönüştürüldüğünü izlemekteyiz (Görsel 71) (Collins, 1992, s. 186).

Görsel 69.

D. Gillespie 1982



Görsel 70.

Mithouard 2012



Görsel 71.

Anthony Caro 1962



Not: Gillespie D. (1982) [Resim] Özel Koleksiyon.

<https://www.dorothygillespie.com/gallery/dek4zo7dw3bsz1vc5531rww7b0c8h0>

Mithouard M. (2012) [Grafitti – Rölyef] Seize Gallery . Marseille, Fransa.

https://www.instagram.com/marchal_shaka/?hl=en

Caro A. (1962) [Heykel] Tate Gallery. Londra, İngiltere. <https://www.wikiart.org/en/anthony-caro/early-one-morning-1962>

Mekânın kendisi ile direk ilişkiye girmekte olan bu düzenleme, her ne kadar iki boyutlu da olsa adı “yer heykeli” dir (Özkul, 2019, s. 534). Düzenlemesini yerin üstüne yerleştirerek yer’i yeniden tanımlamakta olan Andre, galeri mekânında gerçekleştirmekte olduğu iki boyutlu bir doku farklılığı ile üç boyutlu bir algı yaratmaktadır (Görsel 72).

Görsel 72.*Carl Andre 1969*

Not: Çağdaş Sanatta Kütle ve Yüzey İlişkisi makalesinden (s. 534), T. Özkul 2019, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. Andre C. (1969) [Yer Heykeli]

Antmen bu durumu şöyle açıklamaktadır; “Yapıtlarıyla sadece heykel sanatının değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını öneren Andre’yi tarihsel süreçte modern heykelin geçirdiği aşamaların bir uzantısı olarak değerlendirmek te mümkündür” (Antmen, 2009, s. 185).

Çalışmalarını hiçbir zaman heykel olarak adlandırmamış ve onların tamamen resim olduklarını savunan Frank Stella ise tuvali yerinden söküp bir heykelle dönüştürme çabasında bulunmaktadır (Görsel 73). Yüzey ve kütlenin sahip olduğu özellikler, sınırlamalar ve ilişkilerinin irdelendiği bu denemeler sonucu, her ikisinin de birbirini içerdiği metaforik bir formdan bahsetmek mümkündür (Özkul, 2019, s. 540).

Görsel 73.*Frank Stella 1995***Görsel 74.***Jonty Huwicz 2020*

Not: Stella F. (1995) [Resim] Metropolitan Museum of Art. New York, ABD.

<https://slideplayer.com/slide/13366120/>

Hurwitz J. (2020) [Heykel - Yansıma] Eden Gallery. Londra, İngiltere. <https://jontyhurwitz.com/red-eyed-tree-frog>

Resim-heykelin tanımlamaları dolayısıyla oluşmuş bu metaforik ifade, anamorfik çalışmalarda da karşımıza çıkmaktadır. Jonty Hurwitz'in çalışmasında olduğu gibi, yozlaşmış perspektifte üç boyutlu formlar bir ayna yüzeyinde iki boyutlu görüntüler olarak sunulur (Görsel 74).

Resim ve heykelin sınırlarının bulanıklaşması ve birbirlerine müdahale etmelerinin dışında resim ve heykelin birlikteliği ile kurgulanan örneklerle de karşılaşmaktayız. Resim ve heykel kombinasyonunun 20. yy. daki belirgin örneklerinden biri, Rauschenberg'in "Combines: Painting+Sculpture" sergisindeki hazır nesnelerin tuvaldeki resimlerle birlikte oluşturduğu kompozisyonlar olarak kabul edilebilir (Görsel 75).

Görsel 75.

Robert Rauschenberg 1955



Not: Rauschenberg R. (1955) [Heykel] Moderna Museet. Stokholm, İsveç.
<https://www.wikiart.org/en/robert-rauschenberg/monogram-1955>

1950'lerde Rauschenberg, bu yeni sanat formunu tanımlamak için "Combine" terimini türetmiştir. Bu eserlerle Rauschenberg, günümüz sanatının en önemli konularından birini araştırmaktadır. Nadir bulunan sanat alanı ile günlük hayatın yavan dünyası arasındaki sınırı bulanıklaştırmaktadır (Molesworth, 2011).

Yirminci yüzyıl sanatçılarının ifade biçimine olan güncel ilgisi, geleneksel kategorilerin dışında duran yeni metaforlar ve ifade yöntemleri arayışından kaynaklanmaktadır" (Collins, 1992, s. 187). Daniel L. Collins'in söylediği bu sözler, iki ve üç boyutlu çalışma alanlarının bulanıklaşmasının veya birbirine müdahale etmesinin özünü açıklamaktadır.

Heykeller (resimlerin aksine) “hayali” mekândan ziyade “gerçek” mekânı kullandığından (Koed, 2005, s. 146), iki ve üç boyutlu formların sınırlarının kaybolması gerçek ve aşkın dünya arasındaki geçişi özetlemeye başlar; tıpkı yeni bir gerçekliğe kaçış gibi. Çağdaş sanatçıların çok boyutluluk kavramıyla ilgili deneyleri, boyutların geçişine vurgu yaparak her âlemin sınırlarını görmezden gelen bir uzay ve biçim sürekliliği yaratır (Collins, 1992, s. 187).

Resim ve heykelin birbirlerinden ayrı bir biçimde bulunuşundan farklı olarak, bu birleşimsel yöntem, alanı genişleterek gerçekçi illüzyonist derinlikler yaratır. Heykelsi olarak gözlemcinin hareketine adapte olurlar ve resimsel olarak gerçek sınırları reddederler, sonuçta belirsiz bir gerçeklik ortaya koyarlar (Biegon, 2005, s. 246). Her boyut, daha önce ayrılmış olan temel fiziksel özellikleri resim ve heykel disiplinleri arasında harmanlayarak, heykelin bir perspektife sahip olmasına ve resmin de çerçevesinden kopmasına izin verir. Çağdaş sanatta resim ve heykelin birleşimi, eserin temel olarak mekânda bir nesne haline geldiği üçüncü bir sanat formu ile sonuçlanmıştır (Bolge, 1998, s. 54).

Bu araştırmaya konu olan kişisel uygulamalarda ise, esas olan resim ve heykeli birbirlerine dönüştürme, heykelde resim – resimde heykel algısı arama ya da heykel ve resmin sınırlarını keşfetme çabası değil, ikisinin tam olarak bir arada bulunmasının potansiyelleri irdelenmektedir. Uygulamalar aracılığı ile resim ve heykelin kendi geleneksel tanımlarından uzaklaşmayan, resim ve heykelin birbirinden farklı ama birbirinin devamı olarak barındıkları durumda ortaya çıkan birliktelik ile denenen bir gerçeklik modeli ele alınmaya çalışılmaktadır (Görsel 76).

Görsel 76.

Kişisel Çalışma 2018



Not: Onur A. E. (2018) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Heykel varlığıyla bulunduğu mekâna dâhil olur, resim ise varlığıyla bulunduğu mekânda bir yanılısama oluşturur. Sartre resimdeki bu yanılısamadan şu şekilde söz etmektedir; “Resim sanatında, üçüncü boyut yanılısamasının diğer iki boyut yanılısamasını da gerekli kıldığını ressamlar uzun yıllardan beri bilmekteler. Figürler ile benim gözlerim arasındaki uzaklığın bir gerçekliği falan yok. O uzaklık, sadece bir yanılısama. İleri doğru birkaç adım atsam, sadece tuvale yaklaşmış olurum, figürlere değil. Hatta bir an için burnumu onlara dokundurduğumu düşünelim, yine de benden yirmi adım ötede görüneceklerdir; çünkü daha oraya yerleştirdiklerinde, benden yirmi adım uzakta tasarlanmışlardır” (Sartre, 1999, s. 92).

Resim izleyicide bulunduğu mekândan başka bir mekân algısı oluşturur. Resme bakmakta olan kişi bulunduğu mekân ile ilişkisini kesmekte ve resimdeki mekânı deneyimleme çabasına girmektedir. Pallasma ise bu konuya ilişkin saptamasını şöyle özetler: “Bizim resim kültürümüzde, bakışın kendisi yassılaşılarak resme dönüşür ve plastiğini kaybeder. Dünyada olmağımızı deneyimlemek yerine, retina yüzeyine yansıtılan görüntüleri izleyen biri gibi, dışarıdan bakarız ona” (Pallasma v.d., 2011, s. 39). Bu dışarıdan bakma deneyimi resmin iki boyutlu bir algı olarak izleyiciden ayrı bir şekilde bu dünyada bulunmasına olanak verir. Başka bir boyut, başka bir gerçeklik, izleyicinin hiçbir zaman fiziki olarak içinde bulunamayacağı bir gerçeklik niteliğindedir.

Heykel ise bunun tam tersi izleyici ile birlikte, izleyicinin yanı başında durmaktadır. İzleyici ile heykel aynı dünyayı, aynı gerçekliği paylaşırlar. Sartre’ın Giacometti üzerine yazdığı bir yazıda heykelin mekânsalımı ile ilgili düşünceleri şu şekilde ifade edilmektedir; “Heykelin tutkusu kişinin kendisini tamamen mekânsal kılmaktır, böylece uzayın derinliğinden, bir insanın öneminin öne çıkması sağlanır.” (Sartre, 1948).

Bulduğumuz mekânın varlığı somut bir gerçeklik kadar soyut bir gerçekliği de işaret etmektedir. İçinde fiziksel olarak bulunabildiğimiz bu somut mekânda, elle tutulamayan, görülemeyen-duyulamayan duyarlılıklar tarafından bedenlerimizin soyut mekânında savrulup dururuz. Resim ve heykel birlikteliği bu belirli belirsizlik durumunu bütünüyle bir fenomene dönüştürme çabası olarak geliştirilmeye çalışılan bir ifade biçimi denemesidir (Görsel 77).

Görsel 77.

Kişisel Çalışma 2019



Not: Onur A. E. (2019) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Bu bağlamda kişisel uygulamalar kapsamında resim ve heykel alanlarının rölyeften başlayarak, çizginin ve kütlenin birbirini tamamladığı, çizginin kendi başına başlayıp kütleye dönüştüğü, her ikisinin de eşit ağırlıkta hem ayrı hem birlikte bulunduğu, çizginin ve kütlenin tamamen ayrı ama aynı zamanda etkileşim halinde olduğu denemeler yapılmıştır.

Kendiliğindenlik

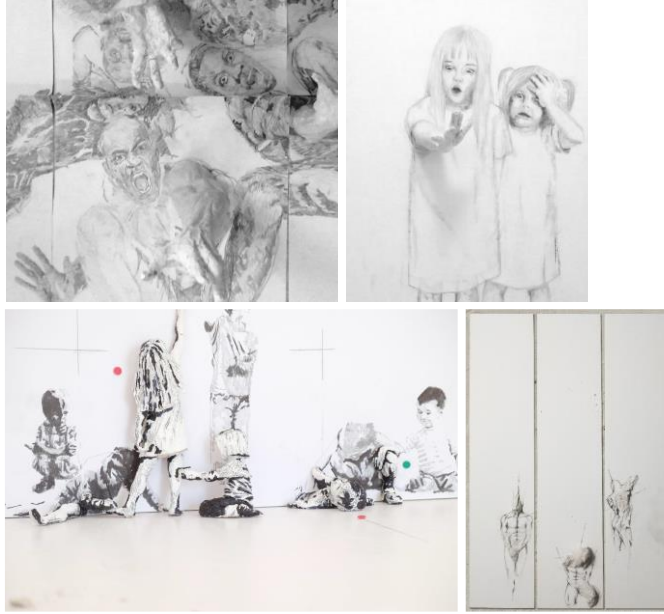
Sartre'in tarifiyile hayal gücünde bilinçte kendiliğinden yaratılan görüntü, gerçekte kendine bir beden bularak yarı kalmışlığını tamamlayacaktır. Hayal gücünde oluşan imge, bir bedene sahip olabilmek için "konum, denge, tekrar, bütün, vurgu, karşıtlık, benzerlik, renk, doku, kütle, kurgu..." (Tanalı,2007) gibi gözlemlenebilir araçlar aracılığıyla tekrar tekrar tasarlanacak ve tekrar tekrar malzemeye aktarılacaktır. Bu maddi gövdeyi oluşturacak olan malzeme hayal gücünde oluşturulan nesnenin temsilinden birincil olarak sorumludur. Bir sanat eserinin gözlemlenebilir özelliklerinin tasarlanması girşimi, malzemenin potansiyelleriyle örtüştüğü derecede özgün olacaktır.

Kişisel uygulamalarda karşılaşmakta olduğumuz ifade biçimi tasarımı aşamasında ve bitmiş ürünler olarak bazı malzeme denemelerinde bulunmaktadır. Sanat eserinin beden bulduktan sonra nasıl tezahür edileceğine dair bu olasılıkların kimi zaman "kendiliğinden yaratıma" yaklaşmakta kimi zaman ise bir zorlamaya dönüştükleri saptanmıştır. Bu bölümde, özgün bir üretimin sahip olması beklenen malzeme dili, figür-ötesi değerleri aktarabilme kapasitesi açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Görsel 78.*Kişisel Çalışmalar 2017 - 2018**Not: Onur A. E. (2018) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.**Onur A. E. (2017) [Rölyef] Ankara, Türkiye.*

Taslak çalışmaları süresince kullanılmakta olan kil ve karakalem birlikteğinin (Görsel 78). bitmiş ürünlerde karşılaştığımız alçı, akrilik boya ve mürekkep kullanımından daha etkili bir anlatım barındırdığı düşünülmektedir. Kile ve karakalem ile elde edilen etki alçı ve diğer malzemelerde eksik kalmış, potansiyelleri yeteri kadar dikkate alınmamıştır (Görsel 79).

“Sorgulama olduklarını, her keresinde, muhtemelen yeni bir şeye rastlama umuduyla ve ısrarla, aynı soruların sorulduğu, bu sorular aracılığı ile cevaplar arandığı izlenmektedir. Yanıt alınmadığında da bir önceki yanıtı kullanarak cevaplandığı, sorulan sorulardan çeşitlemeler ortaya çıktığı izlenmektedir. Bu tekrar yöntemini sabır olarak da tanımlamak mümkündür. Teknik ile duyarlıkları özdeşleştirebilmenin yöntemleri aranmaktadır” (Tanalı, 2007, s. 78).

Görsel 79.*Kişisel Çalışmalar 2018 – 2020**Not:* Onur A. E: (2019, 2018, 2018, 2020) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Tanalı'nın söz etmekte olduğu teknik ile duyarlılıkları özdeşleştirebilme imgeyi düşünürken sorgulanarak aranan bir şey olduğu kadar, biraz da yaparken ortaya çıkan, malzemenin potansiyeline, neye izin verip neye izin vermediğine göre ortaya çıkan bir olgudur. Bu rastlantı da imge de kendiliğinden oluşan, sorulmakta olan soruya verilen ("ilham" olarak adlandırabileceğimiz) cevabın, şimdi gerçeklikte bir kere daha malzemeye verilmesinin fırsatı ve aynı zamanda gerekliliğidir.

Tasarı sürecinin izin verdiği özgürlük ile taslaklarda ortaya çıkan kil ve karakalem ifade biçimini güçlendirmektedir. Heykel ve resmin birbirinden ayrı temsil edilmesine imkân veren bu malzemeler izleyicinin kendisini resim ve heykel arasında bir yerde konumlamasına olanak sağlamaktadır. Akrilik boya ve mürekkep ile heykel ve resmin aynı görsel özelliklerden oluşturulması çabası perspektif algısına daha fazla vurgu yapsa da boya ile üzeri kapatılmakta olan malzemenin, ağır, hantal, kırılabilir yapısı ifade biçiminin ortaya koyabileceği potansiyelleri engellemektedir (Görsel 80).

Görsel 80.*Kişisel Çalışmalar 2018 -2019*

Not: Onur A.E. (2019, 2018, 2018) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Müdahale edilemez yapısı ise resim ve heykelin birleştiği noktalarda denenmek istenen yöntemlerin önünü kapatmaktadır. Akrilik boya ve mürekkebin resim ve heykel alanlarını aynı dilde buluşturma çabası çalışmaların algı sürecinde farklılıklara sebep olan bir değişkendir. Resim ve heykelin farklı malzemelerden oluşması ve her ikisinin de boya aracılığı ile aynı plastik algıyı yaratması farklı etkiler barındırmaktadır. Her ikisi de uygulamalar kapsamında denenmekte olan etkin ifade biçimleri olmasına rağmen gerek gövde malzemeleri gerekse boya seçimi ve tekniğinin ifade biçiminin gelişmesini sağladığını söylemek doğru olmayacaktır. Uygulamalarda malzeme kullanımı adına, ifade biçiminin ve öznelere sahip olduğu potansiyel niteliklere rastlanmamış, özgün değer barındırabilecek bir malzeme dilinin henüz oluşmamış olduğu saptanmıştır.

Anlam

Heykel ve resim dallarında gerçeği hatırlatma kapasitesine sahip olan taklitçi bir temsil düzeyine ulaşıldığında, hayatın ya da gerçekliğin doğayı taklit ederek ifade edilebileceğinden çok daha karmaşık olduğu bilincine varılmıştır. Yaratıcı dürtünün sebebi olan “yaşadığım hayatı” biçimselleştirebilmek için onu ifade etmenin yeni bir yolu sorgulanmaya başlanmıştır. Bu karmaşık yaşamı kendi içinde temsil edebilecek bir tür yeni fizik arayışına girilmiştir.

Gerçek hayatta beden duyarlılıkları aktarma ve barındırma kapasitesine olan hayranlıkla, bedeni olduğundan farklı bir biçime dönüştürme çabası barındırmayan bu arayış, bedenin çoğu unsurunu olduğu gibi tutmakla beraber bazı soyutlaştırma girişimleriyle ifade biçimini güçlendirme yollarını keşfetmeye yönelmiştir.

İçinden anlamı çıkarmaya çalıştığımız bir bilmece gibi ele alınmakta olan bu arayış süresince heykel ve resmin birlikteliği, duyarlılıkları yansıtmamanın bir aracı olarak “acaba resim ve heykel aynı kurgunun içinde birbirinin devamlılığını sağlayabilir mi?” sorusuyla ele alınmaya başlanmıştır. Anlamın duyarlılıklarda gizli olduğu duyarlılıkların ise biçimlerle ifade edildiği bu alanda, bilmecenin cevabının “özgünlükte” saklı olabileceği kuşkusuz, birçok deneme sonucu devamlılığın yakalandığı, farklı boyutların birlikteliği ile özgün bir ifade biçimini yakalamak üzere tekrar kurgulanmıştır.

İnsan tabiatı yaşadığı dünyaya anlam vermek ister. Sanat söz konusu olduğunda anlam duyarlılıklarda var olur. Bu anlamı belirleyen ve görünür kılan şey ise biçimdir. Biçim denilen şeyin en basit haliyle görülen şey olduğunu söylemek mümkündür. Anlamı içinde barındırmakta olan bu fenomen ardında bir akıl, kurgu barındırmaktadır. Akıl denilen kurguyu sınavan şey, yaratıcı eylemde bulunan kişinin deneyimleri, kabulleri, itirazları, etkilendikleri, öyle veya böyle denk geldikleri, güldükleri, ağladıkları sayesinde sahip olduğu dürtü ile aktarmaktan alı koyamadığı duyarlılıklara sorulan “neden, nasıl?” sorularıdır. Bu da kişinin kimlik arayışının, kişinin kendisini dışardan görme, kendine şahit olma çabasının başlangıç noktasıdır.

Uygulamalarda resim ve heykelin etkileşimi olabilecek en basit, en tanıdık biçimlerde kurgulanmaya çalışılmış ve hayali olanın duyarlılıkları kaybetmeden gerçekleştirilebilmesi hedeflenmiştir. Nesnelere rastlantısal bir etkileşimi ifade etme potansiyelleri keşfedilmeye çalışılmış, bu rastlantısallıkları öne çıkarabilmek adına heykel ve resmin gerçeklikte sürreal bir algıya dönüşen birliktelikleri sorgulanmıştır.

Her birimizin bu dünyayı algılayışının parmak izi gibi farklı olduğu gerçeği ışığında ifade biçimi aracılığıyla amaçlanan, kelimelerle aktarılması imkânsız metaforik bir algı, kişisel deneyimlerin anlık bir yeniden üretimidir. Uygulamaların yaratıcı dürtüsü basit, sıradan, olağan ve olması istenen / düşlenen hayattan beslenmektedir. Gündelik hayata dair olan acı ve zorluklar kadar mizah ve eğlence de uygulamaların kaynağını ve konusunu oluşturmaktadır.

Anlam aracılığı ile ortaya çıkan duyarlılıklar izleyici ile buluştuğunda o'nun bu dünyadaki varoluşunun farklılığı dolayısıyla dönüşür, gelişir. İzleyicinin; heykel sayesinde aynı yerde olabildiği ama aynı zamanda resim sayesinde de bulunduğu alandan koptuğu hem maddi olanı hem de duyarlılığı bir nesne olarak bir araya getirmeye çabalayan, soyut bir mekân algısı ile yola çıkılmaktadır. İzleyicinin bu gerçeküstü alanda var olduğunu hissetmesi amaçlanmaktadır. Yaratıcı eylemde bulunan kişi yaratmakta olduğu şeyi çoktan deneyimlemiş hem üreten hem izleyen konumunda defalarca bulunmuştur. Fakat ilk defa gözlemleyen konumunda olan bir kişi resim ve heykelin etkileşimi aracılığıyla, sanat eserinin karşısında bulunan bir izleyici olmaktan çıkar ve deneyimleyen konumuna geçer. Yapılan çalışmalarda izleyicinin konumu biçimin önünde, yanında veya içinde değil o an'dadır. İzleyicinin fiziksel olarak birbirleri ile bağlantılı olan resim ve heykelin kapladığı sınırların içinde bulunabilmesi ile elde edilmeye çalışılan algı onun o anı deneyimleyebilme çabasıdır (Görsel 81).

Görsel 81.

Kişisel Çalışmalar 2017



Not: Onur A.E. (2017, 2017,2017) [Rölyef] Ankara, Türkiye.

Yüksek rölyeflerle başlayan denemelerde çizginin heykele dönüşmesi ile uygulamaların izleyicide bıraktığı mekânsal bir etki olduğu saptanmıştır.

Daha sonralarında kütle ve yüzeyin paylaşmakta olduğu ilişki derinleştirilmeye çalışılmış, çizginin ve heykelin kapladığı alanlar genişletilmiştir. Bu genişleyen alan sayesinde çizgi ile heykel kimi zaman birbirlerini tamamlama kimi zaman da birbirlerinden tamamen kopma olanağını yakalamışlardır. Kütle ve yüzeyin bu ilişkisi ile izleyiciye ulaşılmaz olan resme dâhil olma şansını tanımak amaçlanmaktadır.

Görsel 82.

Kişisel Çalışma 2018



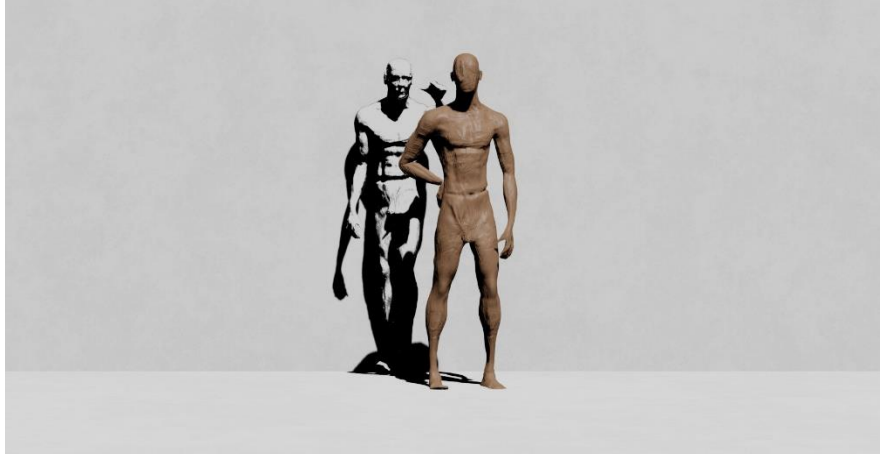
Not: Onur A.E. (2018) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Resmin buraya ait olmayan mekânı ile heykelin buraya ait varlığı izleyicide gerçekliği hem içinde bulunabildiği hem de bulunamadığı bir model olarak sunmaya başlamaktadır. Böylesi bir etkinin insan bedeninin aşkınlığını ve ifadedeki anlamı, biçimin çok boyutluluğu ile vurgulanabileceği düşüncesi, çalışmaların içeriğini ve izleyici ile olan bağımlı yeniden şekillendirmiştir (Görsel 82).

İnsan bedeninin aktarması olası anlam çeşitlilikleri resim ve heykelin kaplamakta olduğu alanları farklı iki gerçeklik olarak kabul edip bunların kendi aralarındaki iletişimine ve etkileşimine odaklanmakla sonuçlanmıştır.

Görsel 83.

Kişisel Çalışma 2022



Not: Onur A.E. (2022) [Resim - Heykel] Ankara, Türkiye.

Kimi zaman izleyici kompozisyonu tamamlayan bir unsura dönüşmekle birlikte eserin ilgi noktasıdır. Kimi zaman yaşayan bir bedenın fiziksel ve aşkın durumu birbirleriyle etkileşim halinde olan iki farklı boyut olarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Gözlemleyen kişinin gerçekte arasına giren “kişisel filtreyi” konu edinen bu çalışma, yaşanan deneyimi olabilecek en bariz hali ile biçime dâhil etmeye çalışmakta ve izleyiciyi de deneyimin yaşadığı ana götürebilmeyi amaçlamaktadır (Görsel 83).

“Temsil eden temsil edileni birebir yansıtmaz, yansıtamaz, başkası için akıldışıdır çünkü. Görünenden fazlası olması, ardında bir şey barındırması, imgeden öte olması sanat eseri söz konusu olduğunda bir beklentidir. Sanatı başkaları için bu kadar cazip kılan da bu beklentidir. Neyi, nasıl yapmış sorusudur. Biçimin ardında keşfedilmeyi bekleyen anlam ise neyin nasıl yapıldığında saklıdır.” (Tanalı, 2007, s. 85).

Belirlenen başlıklar çerçevesinde kişiliği oluşturacak unsurlar olarak, bedenın çalışmalarda bir konu olmaktan çıkıp bir yöntem olarak ele alınışı, soyut unsurlar ile bedenın kişisel yorumu ve heykel – resim ilişkisi ile geliştirilmekte olan ifade biçimi saptanmıştır. Görsel analizlerde tartışılan, Rothko, Matise, Brancusi gibi sanatçılar zamanın süzgecinden geçmiş, sanat tartışmalarında özgün bir görüş ortaya koymuş kişiliklerini kanıtlamış sanatçılardır. Bireysel uygulamalar üretienler üzerinden araştırmada saptanan başlıklar bakımından analiz edilmiştir, ancak bu çalışmaların

özgün bir kişilik oluşturmaktaki başarısını tartışmak zaman aracılığı ile olanaklı olacaktır.

Bireysel uygulamalarda göze çarpmakta olan esin kaynaklarının Yunan'dan beri tartışılmakta olan "mimesis" kavramı çerçevesinde önceden var olmuş olana, heykel ve resmin birlikteliği ile yeni bir cevap verip veremediği sorusu önemli bir soru olarak ortaya çıkmaktadır. Kimi düşünürlerce taklit olarak tartışılan "mimesis" kavramı, kimi düşünürlerce ise benzerliği kendi yolu aktarmak olarak tartışılmaktadır. Yeniyi var edecek olan değişimlerin bireysel uygulamalarda sadece ifade biçimi açısından ele alınmasının yeterli olup olmadığı, bir esin kaynağı olarak tekrardan üretilen çalışmaların değişen değerler barındırıp barındırmadığı, uygulamalar kapsamında bir tartışma konusudur.

Kişisel çalışmalar sonucu elde edilmeye çalışılan, kütle ve yüzey ilişkisinin bağlamı 20. yüzyıldan itibaren denenmekte ve sorgulanmakta olan resim ve heykel alanlarının sınırlarının ne olduğu sorusudur. Bireysel uygulamaların en belirgin tanım olarak bu bağlama ait olmasının ötesinde özgünlük çerçevesinde bağlamına yeni bir yorum getirip getirmediği tartışılabilir. Sadece resim ve heykelin sınırlarını sorgulamakla kalmayıp, birbirlerinin uzantısı olarak, boyutlarası mekanlarının birleştirilme çabası bağlam kapsamında daha önce denenmemiş birlikteliklerin ele alınmakta olduğu konusunu gündeme getirebilir.

Bireysel uygulamaların heykel ve resimin birlikteliği ile ortaya koymaya çalıştığı duyarlılık ve anlamlar, izleyicinin varlığı düşünülerek kurgulanmıştır. İzleyicinin kurgulanan şekilde uygulamalara dahil edildiğinde, oluşacak algının tasarlanan ile ne kadar çakışacağı, izleyicinin kendini kurgunun içinde konumlandırıp konumlandırmayacağı anlam çerçevesinde izleyici temelli olarak geliştirilebilecek bir tartışma konusudur.

Kimilerine göre "sanat' ın sonu" kimilerine göre "yeni sanat' ın başlangıcı" olarak nitelendirilen çağdaş sanat dönemi araştırma kapsamında belirlenmiş "kişilik", "yeni", "bağlam", "kendiliğindenlik" ve "anlam" kavramları açısından farklı temellere dayandırılarak değerlendirmekte ve tartışılmaktadır. Araştırmada kişiliğin "sanatçının arayışını izlenilebilir bir hikâyeye dönüştürmesi" olarak açıklanan olgu sanat eseri ve sanatçının kişiliği açısından farklı yönleriyle tartışılmakta olan bir konudur. Güncel metinlerde, kişilik, nesnel özellikler, taklitçi "mimesis" anlayışı, sanatçıların kişilik özellikleri ve sanatın kişilik üzerine geri dönütleri açısından gündeme getirilmektedir.

“Sanat, kendimizi, başkalarıyla, toplumla ve evrenle olan ilişkilerimizi keşfetmemize izin verir; yaratıcı ifade yoluyla, özellikle ustaca uygulandığında, ama aynı zamanda sezgisel ve içgüdüsel olarak üretildiğinde, eski kalıpları dönüştürebilir, reddedebilir ve kendimizi oluşturabiliriz” (Visnola, 2018, s. 4). Visnola, kişiliği sanat eserleri üzerinden tartışırken barındırdıkları izlerden çok içeriğine değinmektedir. Sanat eserlerinin tarif edilebilir nesnel özellikleri üzerinden anlamlar türeterek sanatçının kişiliği ile bağdaştırmaktadır. Postmodern dönemde ruhsal açıdan özgürlük çerçevesinde sanatçının kişiliğini incelemekte olan Saenko; bu günlerde sanatın statüsünün, dünya çapında tanınma ve orijinallik peşinde koşan simülakrlar tarafından kazanıldığından bahsetmektedir. Ancak bu tür “şaheserlerin”, ortaya çıktıkları yer ve zamanın sınırlarını aşmadan, bazen ikincil ve anlık ihtiyaçlarla karakterize edildiğini vurgulamaktadır (Saenko v.d., 2020, s. 63). Kişilik üzerinden yürütmekte olduğu tartışmada, kişilik kavramını daha önce yapılmış eserlerin tekrarları üzerinden kurgulamakta ve bu eserlerin bir kişilik yansıtıp yansıtmadığını tartışmaktadır. Araştırma kapsamında ele alınış biçiminden farklı olarak sanatın kişilik ile olan bağlantısı, genel olarak sanatçıların ortak karakteristik özellikleri ve yaratıcı eylemin psikolojik açıdan kişilik üzerinde yarattığı olumlu ve olumsuz etkiler bakımından gündeme gelmektedir.

Araştırma kapsamında “yeninin eskiden bağımsız olamayacağı ve yeni olan herşeyin bir esinlenme sonucu ortaya çıkması” olarak açıklanmakta olan yeni kavramı, Groys tarafından sanatın müzeden kopması olarak açıklanmaktadır (Groys, 2014). Yeni her şeyden önce, tüm tarihsel inşaların ve değerlendirmelerin ötesinde, eski ve yeni karşıtlığının ötesinde, sanatı hayata geçirme konusundaki bu vaadle bağlantılıdır (Groys, 2014, s. 23). Groys, araştırmada savunulunun aksine yeninin eskiyle olan bağların kopartılması sonucu oluştuğundan söz etmektedir. Çalışlar ise sanatta yeniliğin gerçekleşebilmesi için yeni’nin eski’yi değiştirmesi, dolayısıyla, eski’den hem biçimce hem de içerikçe’ farklı olması gerektiğini vurgulamaktadır (Çalışlar, 1982, s. 35). Bu değişimin hem içeriği hem de biçimi kapsamasını gerektiğinden, günümüz sanatının yeniliği sadece biçimde aramakta olduğundan söz etmektedir. Andrews, yeninin avangart ve gelenek arasındaki bir savaş olduğundan söz etmektedir (Andrews, 2018). Çağdaş sanatın büyük bir kısmının ise ilgi çekmek uğruna yeni kavramından uzak yalnızca gerçeklerden kaçmaya ve genel bir hastalık semptomu olan olumsuzlamaya aç, çıkmaza girmiş bir kültürden çıkan bir sanat türü olduğunu vurgulamaktadır. Yeni ile ilgili olan tartışmaların hepsi eski olandan söz

etmekte fakat yeniye eski ile farklı şekillerde ilişkilendirmektedir. Bazı tartışmalar yeniye; yeninin eskiden kopuşu olarak, bazıları yeni ile eskinin çatışması olarak, bazıları ise eskinin yeniye dönüştürülmesi olarak ele almaktadır.

Araştırmada yaratıcı eylem sonucu özgün olarak nitelendirilebilecek sanatsal bir üretimin sanatçının dünya ile etkileşiminden kopuk olamayacağı düşüncesi bağlam kavramının temelini oluşturmaktadır. Bu çerçevede bağlam sanatçının dünya ile kurduğu mekânsal, zamansal, kavramsal herhangi bir bağ olarak nitelendirilmektedir. Güncel tartışmalarda bağlam sanatsal üretimin mekânsal, kültürel, tarihsel, nesnel özellikleri üzerinden tartışılmaktadır. “Bir sanat eserinin statüsü, teması, içeriği ve estetik veya sanatsal özellikleri- tabiri caizse bir sanat eseri olarak içsel kimliği- onun özel tarihi ve kültürel bağlamına bağlıdır” (De Mul v.d., 2011, s. 24). Bir sanat eserini sadece maddi bir nesne olarak algılamak yeterli olamaz, çünkü onun bazı belirleyici özellikleri ilişkiseldir ve dolayısıyla doğrudan sergilenmez. Bir sanat eserini anlamak için onu maddi bir nesne olarak değil, yapıldığı tarihsel ve kültürel bağlam olarak ele almak gerekmektedir (Adewumi v.d., 2020, s. 231).

Kendiliğindenlik kavramı Bajnarova tarafından “dış ve iç uyaranlara yaratıcı ve sanatsal bir şekilde yanıt vermeye karar veren bir kişinin içsel ihtiyaçlarından kaynaklanan bir dürtü” olarak tanımlanmaktadır (Bajnarova, 2014). Kendiliğindenlik, direkt nesnel/biçimsel bir karşılığının açıklanmaması ile birlikte genel olarak yaratıcı eylemin dürtüsü veya bazı yapım teknikleri ile ilişkilendirilmektedir. “Kendiliğinden üretim, malzemelerin kullanımında ve formların oluşturulmasında serbestlik veya hareket kolaylığı açısından tanımlanır. Kasıtlılığın tersidir. Esasen akıcı veya önceden tasarlanmamış bir sanattır. Hız ve hareket çeşitliliği ve ifadenin kararlılığı ile artar. Çoğu zaman, bazıları çok hassas veya narin, bazıları şiddetli ve cesur olabilen vuruşların çeşitliliği ile tanımlanabilir. Her zaman işe doku katar. Bu çeşitli hareketlerle yaratıcı sürecin modelini ortaya çıkarır” (Burkhart, 1960. s. 44-45). Kendiliğindenlik kavramı Çinli bilgin filozoflar çemberinden ortaya çıkan benzersiz bir sanatsal yaratım yöntemi olan doğaçlamanın Batı’daki karşılığı olan çağdaş doğaçlama teknikleri ile bağdaştırılmaktadır (Mazur, 2014, s. 53).

Sanatın anlamının duyarlılıklarda gizli olduğu görüşü birçok yazar ve düşünür tarafından onaylanmaktadır. “Bir resmin anlamı ya da mesajı, duyarlılığın insan çerçevesinin pasif bir işlevi olduğunu ve duyarlılıkla alınan nesnelere nesnel

varoluşlarına sahip olduğunu unutmasıdır. Sanatçı esas olarak bu nesnel varoluşun olumlanmasıyla ilgilenir. Duyarlılıktan ahlaki öfkeye veya herhangi bir türden duyu dışı duruma geçtiğinde, sanat eseri o ölçüde saf olmaz. Bu, bir sanat eserinin, duyarlılık tarafından bilgilendirilen bir model olarak oldukça yeterli bir şekilde tanımlandığı anlamına gelir” (Read, 1936). Sanatın aktarmakta olduğu anlam tartışmalarında duyarlılıkların aktarılmasından söz edildiği kadar sanatın sembolik anlamından da söz edilmektedir. Sanatsal üretimlerin nesnel özellikleri okunarak barındırmakta oldukları sembolik anlamlar gözlemlenmeye çalışılır veya üretimlerin ardında onların hikayesini oluşturmakta olan koşulların sembolik temsilleri gizlenmiş anlamlar olarak çözümlenmeye çalışılır (MacBean, 2013). Sanat objesinin içinde gizlenmiş olan sembolik anlamlar barındığından söz etmekte olan bu yaklaşım sanat objesinin anlamını kavrayabilmek için onun salt varlığından öte bilgilere sahip olunması gerektiğini vurgulamaktadır. “Anlam nihayetinde kişinin "sanatçı" veya "sanat dünyası"nın ne olduğu bilgisine bağlıdır ve bu da kişinin "sanat"ın ne olduğunu bilmesini gerektirir” (Torres, 2001. s. 49). Anlam deneyimsel, anlık, duyguların aktarılmasına bağlı bir etki çerçevesinde değerlendirildiği kadar anlık olmayan ve anlama ulaşılabilmesi için belli bir bilgi birikimine sahip olunması gerektiği çerçevede de değerlendirilmektedir.

BÖLÜM VI

Sonuç ve Öneriler

Bir sanatçı, özgün bir benlik inşa etmek için kendi varoluşsal varlığını çalışmaları aracılığıyla yansıtır. Bu, dünyayla yüzleşmekten ve benliği inşa etme mücadelesinden oluşur. İnsan, doğal seleksiyonla evrim döngüsünü kırmaya başladığından beri, çok karmaşık bir düşünce formunun var olmaya başladığı söylenebilir. Bedenimizin varlığımızdan, bu yaşamdaki yerimizden sorumlu olan soyut kısmı, bizi seçtiren, karar veren, açıklayamadığımız / anlayamadığımız bir iç ses oluşturmaktadır. İnsan ne zaman kendi varlığını bir hayvandan ayırsa, seçmeye, inkâr etmeye ya da kısaca kabul etmeye başladığında kendi başına bir birey olmaya başlamış, sonra da yaratmıştır.

İnsan, doğal olarak bireysel bir varlıktır ve yalnızca başkalarının onun yerini / seviyesini kendi değerlerine göre yargılamasına ihtiyaç duyar, daha fazlası için değil. Kişi yaratırken insanlıktaki yerini yeniden düzenler. Yaratıcı eylem, çok yönlü bir etkileşimdir. Eylemin sonunda kendi aşkınlığını somut bir biçimde görme fırsatına ulaşır. Orada, bu cansız yaratılış, kişiliği üzerinde, kendisiyle aynı zaman sınırını paylaşan diğer tüm varlıklardan daha fazla etkiye sahiptir. “Ben” arayışı, belirsiz bir benliğin, sabırla ve ısrarla ikili bir kişiselleştirme ve kendine benzeme yeteneği taşıyabilen bir varlık arayışı ile üretilir. Yaratıcı kişiliklere baktığımızda, gözlemlerini ilham kaynağı olarak analogiler, metaforlar, imgeler kullanarak kişiselleştirdiklerini, kendi kendilerine benzeyen eserler ürettiklerini görmekteyiz.

Sanat tarafından üretilen varoluşsal gerçeklik, algı ile anlaşılabilen bir duyuşsal biçim üretmeyi önerir. Bu gerçeklik tamamen varoluşsal bir gerçekliktir. Bu gerçeklik boş ve çıplak bir biçim değil, belli bir referans çerçevesi ile var olan bir realitedir.

Araştırmada, varoluşçu düşünürlerin, varoluş, sanat eserleri ve özgünlük konusundaki söylemlerinden geliştirilen kavramlar ile, fenomenolojik bir analiz için başlıklar oluşturulmuştur. Sanatçının varoluşsal arayışı için, varoluşçu düşünürlerden geliştirilen kavramlar; “kişilik”, “yeni”, “bağlamsallık”, “kendiliğindenlik”, ve “anlam”, özneler arası bir metodoloji olarak inşa edilmiş ve bireysel uygulamalar orijinal özgün bir varlık potansiyelinde ve kişiliğin bir yansıması olarak sorgulanmıştır. Sonuç olarak, uygulamaların yeryüzündeki

varlığının yukarıda belirtilen potansiyel değerlerle yaratıcı eylem aracılığı ile uygulanan varoluşsal bir araştırma olarak tanımlanabileceği sonucuna varılmıştır.

Yaratıcı eylemde bulunan kişiyi somuttan soyuta veya soyuttan somuta ve değerlerden / normlardan khora'ya (Aslan, 2022) kadar somut güçler olarak düşünürsek, yaratıcı eylemin zaten kendi başına varoluşsal bir eylem olduğu söylenebilir. Tanalı'nın da belirttiği gibi, eşsiz olmanın, özgün olmanın ilk şartı kendine benzemektir. Sanatçının kişiliği dâhil edilmediğinde eser hiçbir şey ifade etmez. "Eşsiz bir sanatçıyı nasıl anlayabileceğimiz", sorusunun cevabı kendinizi aramak, kendiniz için üretmek, kendi gelişiminiz için yaşamaktır. Arayış gerçekleşse, sanatçı kararlıysa, arayış ile sanatçı arasındaki ilişkiyi anlamamak kaçınılmazdır. Bir sanatçının kişiliği kesinlikle işine dahil edilmiştir ve yaptığı her işte kendisini arayışının izi sürülebilir. Bir sanatçının benzersizliği, meseleleri ele alma biçiminde, yani Dasein'inde onlara nasıl cevap verdiğinde yatmaktadır.

Sanatçının çözümlere yönelik tutumu, kişiliğine, sadece sanatsal olmaktan çok varoluşsal varlığındaki felsefi yaşam anlayışına bağlı olarak her zaman insani değerlere odaklanmıştır. O kadar özel ipuçları barındırır ki, sanatta bulduğumuz belirli özellikler, eserleri varoluşsal arayış için bir araç haline getirerek, salt benliği sorgulamaktan kaynaklanmaktadır.

Araştırmada, yaratıcı edimin varoluşsal bir fenomen olarak kabul edilmesi, numenal gerçekleri oluşturmuş sanat objelerinin barındırdıkları değerler üzerinden, varoluşsal arayış süresince ipuçlarını barındıran yeni gerçekliklerin keşfedilmesine yardımcı olmuştur.

İnsancıl sanat, modern sanat sonrası post-modern akım ile birlikte insanı gözden çıkarmış olan sanat dünyasının kelime dağarcığına yeni bir renk tonu olarak geri eklenmelidir. Teknolojinin insanlığı ele geçirmek yerine, insanlığın hizmetinde ve kültürel değerlerin destekçisi olarak algılandığı, hümanist, sanatı bir takım ihtiyaçlara göre değil, insan doğası ve yaşantısına göre yorumlandığı "insancıl sanat".

Bireysel uygulamalar varoluşsal benlik arayışında biçimlere soru sorarak ve cevaplarında mümkün olabildiğince niteliği yakalamanın peşinde ilerleyerek gerçekleştirilmeye çalışılmış, yaratıcı eylemin sonuç ürünü nasıl etkilediğini anlamak için analiz edilmiştir. Araştırma kapsamındaki uygulamalar basitliğin peşinde koşarken, günlük yaşamdan ve yaşantıdan elde edilen saflıklar aracılığı ile anlamı yakalamayı amaç edinmiştir.

Mizah ve insanlığın eğlenceyle olan ilişkisi, acı ve zorluklar kadar insancıl bir bakış açısı arayışı olarak uygulamalarda irdelenmiştir. İçinde hayata dair birçok şeyi neredeyse bir özet gibi barındıran "oyun", uygulamalarda konu olarak ele alınan bir gereklilik niteliğindedir. Sanatın olmazsa olmazı akıl ve kurguya, yaşamı zenginleştiren bir çekicilik getirebilecek "oyun sanatı" nın eşlik etmesi fikri araştırma sırasında uygulamalara bir girdi olarak keşfedilmiş ve benimsenmiştir. İçgüdüsel neşenin estetik deneyime doğru yanıt olduğu inkâr edilemeyecek kadar samimi bir bulgu olarak değerlendirilmiştir. Tüm sezgisel faaliyetler yaratma sevinci ve çalışma sevinci ile ilgilidir. Uygulamalarda oyun unsurlarıyla heykel ve resimin birlikte kullanılmasında, uygulamanın bizzat konusunda bazen de esin kaynağında rastlanmaktadır. Oyun unsurları kimi zaman bireysel ve keyfi değerlendirebilecek olsa da çoğu zaman ortaya çıkmakta olan biçim aracılığı ile rasyonel ve kimi zamanda sembolik olarak vücut bulmaktadır. Bununla birlikte, bu araştırmanın ana argümanı, bireysel uygulamaların tüm söylemlerin sonunda sanatsal, insan ve varoluş ile ilgili orijinal meselelerde birleşip birleşmediğidir.

Uygulamalarda, özgünlüğün potansiyelini arttıran ve uygulamaları insancıl kılan bir başka özelliğin de, insan hatasının bir kusurdan öte kimliğin bir parçası olarak algılanması ve çalışmalara gerek içerik gerekse biçim olarak yön vermesi olduğu söylenebilir.

Van Gogh'un (Van Gogh, 2011) kardeşine yazdığı mektubunda olduğu gibi;
 "Keşke samimiyetle yaşamaya çalışırsak, gerçek üzüntüler ve büyük hayal kırıklıkları yaşayacağımızdan emin olsak da, bizim için iyi gidecek ve muhtemelen büyük hatalar yapıp yanlış şeyler yapacağız, ama kesinlikle doğru, bu doğru. Kişi daha çok hata yapsa da, dar görüşlü ve çok ihtiyatlı olmaktansa yüksek ruhlu olmak daha iyidir"

Bunu Jung şöyle dile getirmiştir;

"Bütünlüğe giden doğru yol, kader sapmalarından ve yanlış dönüşlerden veya Freud'un bahsettiği gibi oluşur; Hatadan hataya, kişi tüm gerçeği keşfeder" (Mason, 2021).

Bu anlayışlar, varoluşsal benlik arayışında olan bir kişiliğin delilleridir. Uygulamalar, bu ihtiyacı anlamak ve varoluşsal bir varlık olarak insanın kendisi ile başa çıkabilmesinin arayışı olarak gerçekleştirilmiştir. Ne kadar tatsız olursa olsun, kendimize çektiğimiz olaylar, öğrenmemiz gerekenleri öğrenmek için gereklidir; Attığımız adım ne olursa olsun, gitmeyi seçtiğimiz yerlere ulaşmak için gerekli"

(Bach, 2006). Uygulamalar aracılığıyla bu yolculuk, arayışın defalarca izlenimlerin gözden geçirilmesinde açığa çıkmaktadır. Anlamı barındırabilecek biçim arayışı, ortaya konmaya çalışılan dilde, konu seçimi ve pişmanlıklarda, renksizlik arayışında veya beden detaylarında takip edilebilmektedir.

Oluşturulmaya çabalanan dil kuşkusuz olarak arayışın bir unsuru olmakla birlikte, kompozisyonun kişiselliğini de ortaya koyma umudunu da taşımaktadır. İlk çalışmalardan başlayarak, biçimlerdeki geleneksellik unsurunun çağdaş bir dile dönüştürülme çabası, bir insani değer de yansıtılması peşindeydi. Bedenin karmaşıklığı ve duyarlılıkları aktarma potansiyelinden büyülenilerek çıkılan bu yolda başlangıçta “beden” sağlam bir form elde etmek amacıyla oluşturulmaktadır. Daha sonralarında bu arayış resimde ve heykelde aşkınlık ve fizikselliğin ayrı ve bütüncül yönlerini yansıtmak üzere biçimin kelime dağarcığını ve gramerini oluşturmaya başlamaktadır. Anlamın aktarılma çabasının büyük ölçüde bu kütle yüzey ilişkisine bağlı olduğunu söylemek mümkündür. Bu "vizyonun niteliği"yle uğraşmakta olan tutum, içinde bulunduğumuz ve etkilendiğimiz dünyanın anlaşılma zorluğunu ve bilinmezliğini kışkırtmaktadır.

Arayışın başka bir unsuru olarak ise sonuç ürün ile ona bakmakta olan insanın konumu arasında aranan samimiyet öne çıkarılabilir. Farklı dalların (resim ve heykel) kendi ifade biçimlerini farklılaştırarak, gerçekte olduğundan daha gerçek bir izlenim yaratmak için bu ifade biçimlerinin birleşmesiyle mekânın içinde yeni bir algı boyutu oluşturulmaya çalışılmaktadır. İzleyiciye yaklaşabilmek, onun da kendisini bu fenomenin bir parçası olarak hissedilmesi için bu anlayış benimsenmekte ve olası birliktelikler aranmaktadır.

Hem orada, hem burada olabilen, izleyicinin ise deneyimleyen konumunda bulunabildiği bu gramer, modern sanat ile tartışılmaya başlanan galeri mekânı ve izleyicinin konumu gibi tartışmalara eklenebilecek bir cevap olasılığı barındırmaktadır. Bilinçli olarak elde edilmeye çalışılan bu etki bilinçsizce hatırlanan unsurlarla birlikte biçimi bir metafora dönüştürmekte ve anlamı da içine gizlemektedir. Gördüğünü kişiselleştirebilme hassasiyeti, ötesine geçip geriye bakabilme çabası, biçim ile anlamı hapsedme arzusu uygulamaların başlıca motivasyonudur. Baskın bir kavramsal fikrin dikte etmediği bir biçim anlayışı, geliştirilmekte olan biçimsel dil, algı oyunları ve detaylar ile elde edilmeye çalışılmaktadır.

Uygulamalarla araştırılmaya çalışılan şey aslında geleneksel anlayıştan uzak olmayan bir biçim anlayışı ile teknolojiye, çağın gerekliliklerine, bilginin ulaşılabilirliğine yenilmeden yepyeni bir dil oluşturmanın mümkün olup olmadığına dair bir ipucunun var olup olmadığıdır. Adı olan diğer bütün türlere karşı neredeyse bir ilgisizlik olarak adlandırılabilir bir tutum ile, güzel ya da çirkin, modern ya da eskinin ayrımını yapmadan, sorulan soruların kendi plastik temalarını zenginleştirebilecek detayların gözlemi ile; bir bedeninin andaki hali ile ya da kişinin gözlerindeki duyarlılığın biçimi ile anlamın ilişkisi araştırılmaktadır.

Var olmayı zaten var olandan araştıran, kullanılan, kişiselleştirilen, insani değerlere ve içsel anlama önem veren bir yaratım; bu özellikleriyle içinde etik dediğimiz başka bir değere sahiptir. Günümüze kadar ulaşan modern sanat ortamında etik olma anlayışı, olduğunuz gibi olma olarak kabul ediliyor gibi görünüyor. “Gerçek olmak”, başka biri olmaya çalışmaktan vazgeçmek ve kendinizi olduğunuz gibi kabul etmek anlamına gelir, tam tersine sahte, öyle olmadan “başka bir şeye benzemeye” çalışmaktır.

Sonuç olarak, bir yaratılış bu özelliklere sahip olduğunda, meydana geldiği her kültürde zaman ve mekândan bağımsız olarak ebedi olmayı hak eder. Sanat eseri diyebileceğimiz bir eser bu özellikleri sistematik olarak taşır. Bu yaratıcı süreç anlayışının tersi piyasa değerlerine dikkat eder, şaşırtmaya çalışır, günlük trendlere ilgi duyar, insani değerleri veya bağlamsal tartışmaları ihmal eder. İnsani duygular yerine duygu provokasyonlarına dikkat ederler.

Araştırmada hakiki yaratıcı eylemin sahip olduğu değerler olarak; “kişilik”, “yeni”, “bağlam”, “kendiliğindenlik” ve “anlam”, kavramları saptamıştır. Varoluşçu bir arayış ile gerçekleştirilen yaratıcı eylemde, bu kavramların bir değer olarak ortaya çıkması yanında, bu kavramların aynı zamanda zamana yenik düşmeyen, yersiz güncel sanat tartışmalarından ayrı tutulan, özgün sanat eserlerinin değişmeyen ortak yönleri olduğu sonucuna varılmıştır.

Özgünlüğün ölçütü izleyenden çok yaparı ilgilendirir. Bu ölçütler bir sanat eserinin okunması adına değil, sanatçının öz değerlendirmesi adına geliştirilme fikrinden yola çıkmakta, “öz”e ait olan sanatın varoluşçu felsefede de ele alındığı gibi kişinin kendi gelişimi ile ilgili olması, yapılanın kendi kişiliğini sorgulamak için bir araç olarak kullanması, spontan ve bütün birikmişliğin neredeyse psikolojik bilinç altı bir dışa vurum olması dolayısıyla sanatçının yaratıcı süreç boyunca adlandırmaya ihtiyaç duymadığı unsurlar olduğu ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça

- Adam, G. (2018). *Dark side of the boom: The excesses of the art market in the 21st century*.
- Adewumi, C. K., & Kunde, T. M. (2020). THE ROLE AND IMPORTANCE OF CONTEXT IN ART. *University Of Jos Fine And Applied Arts Journal*, 1(2), 228-241.
<https://irepos.unijos.edu.ng/jspui/bitstream/123456789/3106/1/Adewunmi%2C%20C.K..pdf> adresinden 10 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.
- Andrews, N. (2018). *Newness & nostalgia in art*. Trebuchet. <https://www.trebuchet-magazine.com/newness-nostalgia-in-art/> adresinden 10 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla*. Sel Yayıncılık.
- Arga, B. (2020). MARTIN HEIDEGGER VE ARİSTOTELES'İN SANAT GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ. *FLSF (Journal of Philosophy and Social Sciences)*, 29(1). 247-257.
- Aslan, P. Y. (2022, January 24). *Özgürleştirici Bir Mekânsal Düşün İmkânı: Khôra*. Sosyal Bilimler. <https://www.sosyalbilimler.org/mekansal-dus-khora/> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Aumann, A. (2019). Kierkegaard on the value of art: An indirect method of communication. *The Kierkegaardian Mind*, 166-176. <https://doi.org/10.4324/9780429198571-15> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Avital, T. (1997). FIGURATIVE ART VERSUS ABSTRACT ART: LEVELS OF CONNECTIVITY. *Emotion, Creativity, & Art*, 134-152.
https://www.hit.ac.il/.upload/staff/Tsion_Avital/Figurative_Art_versus_Abstract_Art.pdf adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Bach, R. (2006). *The bridge across forever: A true love story*. William Morrow Paperbacks.
- Bachelard, G. (1983). *Water and dreams: An essay on the imagination of matter*.
- Bajnarova, M. (2014). SPONTANEOUS ARTISTIC EXPRESSION AS A UNIQUE WAY OF SELF-EXPRESSION. *Faculty of Education MU, Department of Art*.
https://is.muni.cz/do/ped/uredni_deska/ovvvv/35480914/47195738/prispevek_bajnarova_Z026_2014.pdf adresinden 10 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.
- Bal, M. (2012). SARTRE'S CONCEPTION OF ART GROUNDED ON HUMANIST EXISTENTIALISM AND PHENOMENOLOGICAL ONTOLOGY. *INTERNATIONAL JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES AND HUMANITY STUDIES*, 4(1).
http://www.metinbal.net/metin_yayinlar/metin_bal_Jean_Paul_Sartre_Aesthetics_Phenomenological_Ontology.pdf adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Barolsky, P. (1998). Michelangelo and the Spirit of God. *Source: Notes in the History of Art*, 17(4), 15-17. <https://doi.org/10.1086/sou.17.4.23205142> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Barolsky, P. (2013). The genius of Michelangelo's "Creation of Adam" And the blindness of art history. *Source: Notes in the History of Art*, 33(1), 21-24.
<https://doi.org/10.1086/sou.33.1.23595750> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Barrett, W. (2011). *Irrational man: A study in existential philosophy*. Anchor.
- Belcove, J. (2022, August 28). *The art world is booming. And so are the criminals, forgers and frauds in its midst*. Robb Report. <https://robbreport.com/shelter/art-collectibles/art-world-shady-secrets-cases-1234739359/> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Biegon, G. (2005). Caution—Objects are closer than they appear: Perspectively inverted Pseudoscopic images behind accelerated space. *Leonardo*, 38(3), 245-253.
<https://doi.org/10.1162/0024094054029029> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Bolge, G. S., Martin, R., & Martin, F. (1998). *Dorothy Gillespie*. Radford University Foundation Press.
- Bugental, J. F. (1965). *The search for authenticity: An existential-analytic approach to psychotherapy*.
- Béret, C. (2002). *Shopping: A century of art and consumer culture*. Hatje Cantz Pub.
- Burkhart, R. C. (1960). The creativity-personality continuum based on spontaneity and deliberateness in art. *Studies in Art Education*, 2(1), 43-65.
<https://doi.org/10.2307/1320000> adresinden 11 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.
- Came, D. (2014). Nietzsche on the aesthetics of character and virtue. *Nietzsche on Art and Life*, 127-142. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199545964.003.0007> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Carman, R. J., & Hansen, M. B. (2005). *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*. Cambridge University Press.
- Charles Heiko Stocking. (2014). Greek ideal as Hyperreal: Greco-Roman sculpture and the athletic male body. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 21(3), 45-74.
<https://doi.org/10.2307/arion.21.3.0045> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Collins, D. L. (1992). Anamorphosis and the eccentric observer: History, technique and current practice. *Leonardo*, 25(2), 179-187. <https://doi.org/10.2307/1575710> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Crowther, P. (1993). *Art and Embodiment: From aesthetics to self-consciousness, Chapter 6: Merleau-Ponty: Vision and Painting*. Oxford University Press.

Çağlayan, E. (2018). Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 22-34.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/itobiad/issue/34318/348445> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Çalışlar, A. (1982). SANATTA YENİLİK NEDİR? | SANATTA YENİLİK VE SANATSAL GELİŞME. *Bilim ve Sanat*, 34, 1982. <https://www.cafrande.org/sanatta-yenilik-nedir-sanatta-yenilik-ve-sanatsal-gelisme-aziz-calislari/> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Çetin, A. (2011). SOYUT SANATTA “IŞIK-RENK” OLGUSU. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 163-169. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/800218> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Çil, D. A. (2012). The relation of truth and technology in Heidegger's question concerning technology. *Synthesis Philosophica*, 27(1), 81-89.

Daniels, P. R. (2013). *Nietzsche and the birth of tragedy*. Routledge.

Danto, A. C. (2021). *After the end of art: Contemporary art and the pale of history- Updated edition*. Princeton University Press.

D'Entrèves, M. P., & Benhabib, S. (1997). *Habermas and the unfinished project of modernity: Critical essays on the philosophical discourse of modernity*. MIT Press.

De Mul, J., & Van de Vall, R. (2011). Gimme Shelter Global Discourses in Aesthetics. *International Yearbook of Aesthetics*, 15.

file:///D:/DOWNLOADS/Art_in_Context_On_cultural_limits_to_the.pdf adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Deranty, J.-P. (2019) *Existentialist aesthetics*, *Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Deurzen, E. V. (2001). What is the existential approach? *Counselling and Psychotherapy Journal*, 10(2), p. 32-33. <http://www.dilemmaconsultancy.org/the-existential-approach.html> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Donoso, A., & Raley, H. C. (1999). *Jose Ortega Y Gasset: A bibliography of secondary sources*. Bowling Green State University philosophy.
- Eliot, T. S. (2021). Baudelaire, vol.4. In *The complete prose of T. S. Eliot: The critical edition: 8-Volume set*. Johns Hopkins University Press.
- Esenyel, A. (2019). Bir Sanat Eseri Olarak Yaşamın Anlamı. *Felsefe Arkivi- Archives of Philosophy*, (50), 65-77. <https://doi.org/10.26650/arcp2019-589763> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Filoğlu, L. (1991, February 9). Soyut Sensin, Figüratif Babandır. *Cumhuriyet*. <https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/b70d4714-cb4d-464a-b881-b60af92e6f9e/content> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Frances, M. B., Emanuel, S. M., Stewart, J., & McDonald (eds). (2016). Imagination. *Volume 15, Tome III: Kierkegaard's Concepts*, 213-220. <https://doi.org/10.4324/9781315234755-31> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Gage, J. (1999). *Color and meaning: Art, science, and symbolism*. University of California Press.
- Gasset, J. O. (1998). *Tarihsel bunalım ve insan: Ortega Y Gasset'ten seçme yazılar*.
- Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmistingiz: Modern Sanatın 150 Yillik Sasirtici, Sarsici, Kimi zaman Da Tuhaf Hikayesi*.

- Gordon, H. (1999). *Dictionary of existentialism*. Greenwood Publishing Group.
- Gray, J. G. (1970). Splendor of The Simple. *In Philosophy of East and West*, 20(3), 227-240.
<http://www.jstor.org/stable/1398304> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Groys, B. (2014). *On the new*. Verso Books.
- Groys, B. (2017). *Akışta: İnternet Çağında Sanat*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Gündoğdu, H. (2007). VAROLUŞU FELSEFELERDEKİ BAZI ORTAK ÖZELLİKLER.
Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, VII (2007), sayı: 1, 7(1), 97.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/52462#:~:text=G%C3%BCn%C3%BCm%C3%BCzde%20varolu%C5%9F%C3%A7uluk%20denilince%20bir%C3%A7ok%20isim,varolu%C5%9F%2D%20%C3%A7u%20olarak%20kabul%20ediliyor2> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Hanson, D., Buchsteiner, T., & Letze, O. (2001). *Duane Hanson: More than reality*. Hatje Cantz Pub.
- Heidegger, M. (1999). *An introduction to metaphysics*. Motilal Banarsidass Publisher.
- Heidegger, M. (2001). *Poetry, Language, Thought*. Harper Collins Publishers.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni*. De Ki Basım Yayım Ltd. şti.
- Heidegger, M. (2012). *Bremen and Freiburg Lectures: Insight into that which is and basic principles of thinking*. Studies in Continental Thought.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve zaman*.
- Hickin, P. (1992). Anamorphosis. *The Mathematical Gazette*, 76(476), 208-221.
<https://doi.org/10.2307/3619130> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Hinners, L. (2015). Rodin. *Art Bulletin of National Museum Stockholm*, 22, 157-162.
<http://nationalmuseum.diva-portal.org/smash/get/diva2:998751/FULLTEXT01.pdf> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Holmberg, S. M. (2018). Abstracting a deeper meaning: How three sculptors use abstraction in their figurative work. *Sculpture Review*, 67(3), 8-19.

<https://doi.org/10.1177/074752841806700302> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve sanat kuramları*.

Jung, C. G. (2014). *Collected works of C.G. Jung, Volume 15: Spirit in man, art, and literature*. Princeton University Press.

Kahl, A. (2019, July 23). *Max Leiva*. WePresent | Unexpected stories about creativity.

<https://wepresent.wetransfer.com/stories/max-leiva-on-learning-to-embrace-sculpture> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Karakozak, E. (2019). Sanat Üretiminde Bedenin İzdüşümü. *Foto Graf E-Dergi*, 8, 24-28.

https://drive.google.com/file/d/1_XZrP8DG0hk3BHrcAGsEdH4OvFkbiWYz/view adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Kaufmann, W. (1966). *Existentialism from Dostoyevsky to Sartre*.

Keiko, H. (2009). Bachelard's theory of time: Missing link between science and art

aesthetics. *Aesthetics, Tokyo University*, 13. [https://3a.ro/wp-](https://3a.ro/wp-content/uploads/2016/07/text13_hashizume.pdf)

[content/uploads/2016/07/text13_hashizume.pdf](https://3a.ro/wp-content/uploads/2016/07/text13_hashizume.pdf) adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Kierkegaard, S. (2009). *Kierkegaard's writings, X, volume 10: Three discourses on imagined occasions*. Princeton University Press.

Kierkegaard, S. (2013). *Kierkegaard's writings, XI, volume 11: Stages on life's way*.

Princeton University Press.

Koed, E. (2005). Sculpture and the sculptural. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*,

63(2), 147-154. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00191.x> adresinden 23

Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Kurt, F. (2014). *THE RELATIONSHIP OF ART AND TRUTH IN THE PHILOSOPHY OF HEIDEGGER* [Doctoral dissertation].

<https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12617962/index.pdf> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Laderman, G. (2005). An Exhibition of Mid-Western Post Abstract Art. *Post Abstract Figuration: Paintings by the Midwest Paint Group*.

Lavazza, A. (2008). Art as a metaphor of the mind. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8(2), 159-182. <https://doi.org/10.1007/s11097-008-9091-5> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

MacBean, A. C. (2013). *Art and Symbolism The Technique of Applying Hidden Meaning and Communicating Specific Ideas Through Art* [Unpublished master's thesis]. Liberty University.

Mason, S. (2021). *Faith and logic social natural laws*. Lulu Press.

May, R. (1969). *Love and Will on the Path of Self-Actualization*. W.W. Norton &Company, Inc.

May, R. (1994). *The courage to create*. W. W. Norton & Company.

May, R. (2013). *Kendini Arayan İnsan*.

May, R. (2015). *Yaratma Cesareti*.

Mazur, R. (2014). Spontaneous Expression and Spontaneous Improvisation: What Contemporary Improvising Artists Can Learn from Chinese Artists-Philosophers. *The Polish Journal of Aesthetics*, 32(1), 53-65. file:///D:/DOWNLOADS/2.1-mazur_53_66.pdf

Merleau-Ponty, M. (1952). *Indirect language voices of silence*. Scribd.

<https://www.scribd.com/doc/314184953/Merleau-Ponty-Indirect-Language-Voices-of-Silence#> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

- Merleau-Ponty, M. (2001). *Signes*. Editions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Phenomenology of perception*. New York and London: Routledge. (Original work published 1945).
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve tin*.
- Merleau-Ponty, M., & Smith, M. B. (1993). *The Merleau-Ponty aesthetics reader: Philosophy and painting*. (pp.76-120). Northwestern University Press.
- Mirolli, R., & Elsen, A. E. (1964). Rodin. *The Art Bulletin*, 46(4), 577-579.
<https://doi.org/10.2307/3048224> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Moleswoth, H. (2011) *Robert Rauschenberg combines: Painting + sculpture*. Traditional Fine Arts Organization. <https://tfaoi.org/aa/2aa/2aa398.htm> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Most, G. W. (2001, April 20). *Heidegger's Greeks* [PDF]. Arion, Boston University.
<https://www.bu.edu/arion/files/2010/03/Greeks-Most.pdf> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Murdoch, I., & Kırkoğlu, S. R. (1992). *Ateş ve güneş: Platon sanatçıları neden dışladı?*
- Nietzsche, F. (2008). *The birth of tragedy*. OUP Oxford.
- Nietzsche, F. (2018). *Antichrist*. Courier Dover Publications.
- Nietzsche, F. W. (2012). *Ecce homo İnsan Nasıl Kendisi Olur*.
- Pallasmaa, J. (2009). *The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture*. Wiley.
- Pallasmaa, J., Holl, S., & Kılıç, A. U. (2011). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular*.
- Pattison, G. L. (1983). *Kierkegaard's theory and critique of art: its theological significance* [Doctoral dissertation].
http://etheses.dur.ac.uk/7823/1/7823_4820.PDF?UkUDh:CyT adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Pepperell, R. (2012). The perception of art and the science of perception. *SPIE Proceedings*.

<https://doi.org/10.1117/12.914774> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Pinkard, T. (2022). *Practice, power, and forms of life: Sartre's appropriation of Hegel and Marx*. University of Chicago Press.

Chapter 3. Spontaneity within the Revolt of the Oppressed: The Spontaneous "We"

Pope, R. (2005). *Creativity: Theory, history, practice*. Psychology Press.

Potts, A. (2000). *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of art history*. Yale University Press.

Rabb, N., & Brownell, H. (2019). Art is metaphor. *Empirical Studies of the Arts*, 38(1), 111-118. <https://doi.org/10.1177/0276237419868944> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Ranciere, J. (2019). *The future of the image*. Verso Books.

Rau, C. (1950). The aesthetic views of Jean-Paul Sartre. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 9(2), 139-147. <https://doi.org/10.2307/426334>

Read, H. (1936). *The meaning of art*.

Remhof, J. (2015). Nietzsche on objects. *Nietzsche-Studien*, 44(1).

<https://doi.org/10.1515/nietzstu-2015-0132> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Roach, h. C. (2016). *The Persistence of Sculptural Abstraction in Alberto Giacometti's Surrealist Objects, 1929-1935* [Master's thesis]. University of Illinois at Chicago <https://hdl.handle.net/10027/21208> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Robertson, C. (2011). *The link between Creativity and Authenticity*. Sayburg University The New Existentialist.

- Sachs, D. E. (2012). Rodin and Michelangelo: A new perspective. *Source: Notes in the History of Art*, 31(2), 33-38. <https://doi.org/10.1086/sou.31.2.23208935> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Saenko, N. R., Volkova, P. S., Kortunov, V. V., & Pupysheva, E. P. (2020). Spiritual Independence of an Artist's Personality in Postmodernity. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 25(7), 62-68. <https://www.redalyc.org/journal/279/27964362006/27964362006.pdf> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Saramago, J. (2009). *O caderno: Textos escritos para o blog: Setembro de 2008- Marco de 2009*.
- Sartre, J.P. (1946) *From existentialism and humanism- Jean-Paul Sartre*. ART THEORY. <https://theoria.art-zoo.com/from-existentialism-and-humanism-jean-paul-sartre/> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.
- Sartre, J.P. (1948). *What is literature?* trans. by Bernard Frechtman, London: Methuen, 1967.
- Sartre, J.P. (1965). *The chips are down*.
- Sartre, J.P. & Elkaim-Sartre, R. B. (2004). *The Imaginary: A phenomenological psychology of the imagination*. Routledge.
- Sartre, J.P. & Kırkoğlu, Ç.: (1998). *Yöntem araştırmaları*.
- Sartre, J. P. (1946). *Existentialism and humanism*. English translation by Philip Mairet, London, 1948. <https://theoria.art-zoo.com/from-existentialism-and-humanism-jean-paul-sartre/>
- Sartre, J. P. (1948). The Search for the Absolute, in Alberto Giacometti. In *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Translation by Lionel Abel. New York: Pierre Matisse Gallery.

Sartre, J. P. (1998). *Estetik Üzerine Denemeler*. (Çev: M. Yılmaz) Doruk Yayınları, İstanbul.

Sartre, J. P. (2020). *Varolusculuk*.

Schiller, J. F. (1965). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. (Çev. M. Özgü)

İstanbul: Milli Eğitim Basım evi.

Schwandt, T. A., & Jupp, V. (2006). Inter-Subjective Understanding. In *The SAGE*

Dictionary of Social Research Methods. SAGE Publications, Ltd.

DOI: <https://dx.doi.org/10.4135/9780857020116>

Soyut Sanat Nedir? (2017, March 7). [https://www.msxlab.org/forum/sanat/10772-soyut-](https://www.msxlab.org/forum/sanat/10772-soyut-sanat-nedir.html)

[sanat-nedir.html](https://www.msxlab.org/forum/sanat/10772-soyut-sanat-nedir.html) adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Steinhart, E. (2005). Nietzsche on identity. *Revista di Estetica*, 28(1), 241-256.

Şahin, H. (2016). MODERN SANATTA GELENEĞİN REDDİ. *Akademik Sanat*, 1(1), 76-

85.

Tanalı, M. Z. (2000). *Sadeleştirmeler*. Ankara: Alp Yayınevi.

Tanalı, M. Z. (2002). *Sevgili Düşünceler*. Mimarlar Derneği 1927.

Tanalı, M. Z. (2004). Kuortaneli Aalto 1898-1976. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi*

Bülten, 20(1), 5-6.

Tanalı, M. Z. (2007). *Sanatta Araçlar ve Değerler* [print].

Tanalı, M. Z., Öz, F. C., & Erkal, N. (2008). *Hüseyin Bütüner, Hilmi Güner: Yapılar,*

projeler, 1992-2007.

Tillich, P. (2014). *Olmak Cesareti*.

Toadvine, T. (2016). *Maurice merleau-ponty*, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/> adresinden 23

Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Torres, K. (2001). What art is: The esthetic theory of Ayn Rand. *Choice Reviews Online*, 38(08), 38-59. <https://doi.org/10.5860/choice.38-4404> adresinden 11 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Turner, S. V. (2015). 'Muscular Modernism', in *Wrestlers 1914, cast 1965*, by Henri Gaudier-Brzeska. *Tate Research Publication*. <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/wrestlers-henri-gaudier-brzeska/muscular-modernism> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Tülüce, H. A. (2016). Martin Heidegger'de Dasein Kavramı. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 16(1), 245-259. <https://dergipark.org.tr/pub/cuilah/issue/24360/258228> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Ünal, G. (2020). Tez Yazımı ve Araştırma Uygulamaları. *NKÜ*.
file:///D:/DOWNLOADS/Nitel_Arastirma_Desenleri.pdf

Van Gogh, V. (2011). *The letters of Vincent van Gogh*. Hachette UK.

Visnola, D. (2018). The role of art in the exploration of personality as wholeness. *Izglütüba zinātnei un praksei*, 73-96. <https://doi.org/10.22364/izup.07> adresinden 08 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Walker, J. (2019). *Art in the age of mass media*. Routledge.

Yalom, I. D. (1980). *Existential psychotherapy*. Hachette UK.

Ziolkowski, E. J. (2018). *Kierkegaard, literature, and the arts*. Evanston: Northwestern University Press.
<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/29978/650639.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Özgiraz, A. (2003). *Modernleşme teorileri ve postmodern durum*.

Özkul, T. (2019). ÇAĞDAŞ SANATTA KÜTLE VE YÜZEY İLİŞKİSİ. *The Journal of Social Sciences*, 34(34), 524-540. <https://doi.org/10.16990/sobider.4844> adresinden 23 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

İntihal Raporu

ÇAĞDAŞ SANATTA İKİ ve ÜÇ BOYUTUN KULLANIMIYLA METAFORİK ANLATIMLAR, Doktora Tezi

ORJİNALLİK RAPORU

% 7	% 7	% 1	% 3
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	acikbilim.yok.gov.tr İnternet Kaynağı	% 2
2	dergipark.org.tr İnternet Kaynağı	% 1
3	doczz.biz.tr İnternet Kaynağı	<% 1
4	www.sosyalbilimler.org İnternet Kaynağı	<% 1
5	mlpp.pressbooks.pub İnternet Kaynağı	<% 1
6	docs.neu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
7	sozriko.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
8	www.coursehero.com İnternet Kaynağı	<% 1
9	askamedievalist.com İnternet Kaynağı	<% 1

Özgeçmiş

AYŞE ECE ONUR

Tel:+905355119038

E- mail: ayseeceonur@gmail.com

	PERSONAL
Date of Birth	22 January 1988
Foreign Language	English (Good) IELTS 8, TOEFL 91, Italian (Intermediate), Spanish (intermediate)
Gender	Female

	EDUCATION
2018 - 2023	Near East University, Ph.D. in Fine Arts and Design Programme, Department of Sculpture.
2013 summer	Çankaya University, Ph.D. in Design Programme, Japanese Aesthetics./Visiting Student
2009 - 2012	Girne American University, Master of Interior Design. Thesis: "Alvar Aalto in Search of Existential Search"
2011 September - December	Helsinki University Institute for Art Research Department of Musicology, the Free mover / Visiting Student, completed master courses on; Music History Style Periods and Aesthetics I , Existential Semiotics
2004 - 2008	Girne American University, Department of Architecture (bachelor in architecture with honors / CGPA Ranked 1st among Architecture Students)
2007 summer	Scuola Leonardo da Vinci, Firenze Italian Language Course
2006 spring	NECA , Florence Italy, completed courses on; Elementary Italian I, Elementary Italian II, Italian Fashion Today, The art of Project Management, Italian Cinema
2002 - 2004	The American College (honors) Cambridge Certificate Examinations (IGCSE):

	Art&Design (A*),Physics (B),Mathematics (C),Turkish (A),
1994 - 2002	Büyük College
	AWARDS
2011	Research Grant 10,000 Euro – Niilo Helanderin Foundation Helsinki/Finland
2011	SCAD Honors Award \$8,000 to attend Savannah College of Art and Design Master Program – Did not attend
2008	GAU – Best Graduation Project Award GAU – Graduation Honors Award
2008	Turkish Cyprus Electrical Inst. Managerial Offices” National Architectural Competition - Mention Award (with S. Ermiyagil)
2007	Anittepe Dr. Fazil Küçük Museum National Architectural Competition - Mention Award (with S. Ermiyagil)
1998	McDonald’s Painting Competition - First prize
	WORK EXPERIENCE
2018 – 2020 Part-Time Lecturer NEU	Basic Design Studio Graduation Studio
2016 September- 2018 Part-Time Lecturer AHEP University	Basic Design Studio Freehand Drawing – Presentation techniques Construction Materials I Architectural Studio (in Vertical Studio)
2014 June- 2016 June Part-Time Lecturer	Architectural Studio II,III,IV,V,VI (in vertical Studio) Competition Studio

<p>Çankaya University</p>	<p>Basic Design</p> <p>Portfolio and Presentation Çankaya University, Faculty of Architecture, Department of Architecture</p>
<p>2014 June- 2016 September</p> <p>Chief Architect</p>	<p>Atölye B Architects Engineers Co. Ltd. <i>Ankara, Turkey</i></p> <p>Nevşehir Üniversitesi çarşı binası (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Sakarya Üniversitesi mühendislik ve işletme fakülte kantin binaları (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Ziraat Bankası Karaburun / İzmir sube ve lojman binası (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Ziraat Bankası Viranşehir / Urfa şube ve lojman binası (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Ziraat Bankası Ulus Genel Müdürlük binası Yerleşim Projesi (röleve restitüsyon yerleşim projesi)</p> <p>Ziraat Bankası Akdağmadeni / Yozgat sube binası restorasyon projesi (rölve restitüsyon restorasyon projesi)</p> <p>Bolu Topağaç köyü cami projesi (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Sakarya Üniversitesi İşletme Bölümü Fakülte Binası C1 ve C2 bloklar (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Ziraat Bankası Harran Sube binası (mimari proje)</p> <p>Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Emiyet Genel Müdürlüğü Karakol binaları (33 karakol binası) (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Sakarya Üniversitesi Bilişim Fakültesi Fakülte binası (mimari proje ve peyzaj projesi)</p> <p>Sakarya Üniversitesi Teknokent ek binası (mimari proje ve peyzaj projesi)</p>
<p>2012 Apr – 2014 May</p> <p>Chief Architect</p>	<p>3A Architectural studio. <i>Bodrum / Turkey</i></p> <p>Grand Yazici Hotel Eco-smart Residences, 2012</p>

	<p>Midtown Shopping Mall, Ortakent – Bodrum, 2012</p> <p>Selahattin Tamer Villa, Konacik – Bodrum, 2013</p> <p>Prishtina Mosque Competition, 2013</p>
<p>2012 – 2012 Apr</p> <p>Chief Architect</p>	<p>Atölye B Architects Engineers Co. Ltd. <i>Ankara, Turkey</i></p>
<p>2009 Oct – 2010 Apr</p> <p>Assistant of office works translations and interpretations English/Turkish</p>	<p>Assistant in Traffic Operations for the Traffic Safety Improvements Programme in the Turkish Cypriot Community (Europe Aid/124747/D/SER/CY) <i>Girne, Lefkoşa, Magusa, Cyprus</i></p>
<p>2006 - 2010</p> <p>Architect (Part-time)</p>	<p>Seyit Ermiyagil Architectural Office. <i>Girne, Cyprus</i></p> <p>Kurşat villa, Beylerbeyi 2006</p> <p>Şener village houses , Zeytinlik 2006</p> <p>Ruby James estate agency , Karakum 2006</p> <p>Sait prefabricated house , S-bölgesi 2007</p> <p>Anıttepe Dr. Fazıl Küçük Museum Architectural Design Competition Lefkoşa 2007 (mention)</p> <p>Turkish Cyprus Electrical inst. managerial offices (El- Sen) Lefkoşa 2007 (mention)</p> <p>Lemar Supermarket, Kaymaklı 2008</p> <p>Cyprus Foundation Funds Bank Ltd. General Directorate and central Branch</p> <p>Offices Building Architectural Design Competition Lefkoşa 2008</p> <p>The Dee European hotel , Gazi-Mağusa 2009</p> <p>Oktay House ,Zeytinlik 2009</p> <p>Altay House , interior design, Lefkoşa 2009</p>

	<p>Özerce House , Karaoğlanoğlu 2009</p> <p>Üstün House, Girne 2009</p> <p>Özerce House, upgrading ,Karaoğlanoğlu 2009</p> <p>Karpaz Ronnas valley rec. project design and drawings</p>
<p>2010 Spring - 2011 Fall</p> <p>Research Assistant</p>	Lefke European University, Department of Architecture (Basic Design Studio) <i>Lefke, Cyprus</i>
<p>2009 Fall - 2010 spring</p> <p>Teaching Assistant</p>	Girne American University, Faculty of Engineering and Architecture, Department of Architecture and Interior Design (Basic Design Studio , Architectural Studio , Graphic Communication and Free Hand Drawing Courses) <i>Girne, Cyprus</i>
<p>2006 - 2007</p> <p>Designer (Part-time)</p>	M.Ziya Tanalı Architectural Design Office. <i>Girne , Cyprus</i>
<p>2004 June - Sept</p> <p>Internship</p>	Atölye B Architects Engineers Co. LTD. <i>Ankara, Turkey</i>
<p>2005 June - Sept</p> <p>Internship</p>	Atölye B Architects Engineers Co. LTD. <i>Ankara, Turkey</i>
<p>2007- 2008</p> <p>Tennis coach</p>	Girne Municipality Tennis Club. <i>Girne, Cyprus</i>
	CONGRESSES AND SEMINARS PARTICIPATED
<p>May 2016</p> <p>Kaunas/Litvanya</p>	“Alvar Aalto in Search of Existential Self” 3 rd International Congress of Humanities, 23-26 May, Kaunas, Litvanya
<p>October 2013</p> <p>Ankara / Turkey</p>	“The Reality of Art” “IS IT REAL?” IASS Congress – together with Zeynep Onur, Ziya Tanalı
<p>December 2011</p> <p>Helsinki / Finland</p>	Oscar’s Day Seminar, (Semiotics) – paper presented “Existential Semiotics of Space in Alvar Aalto Architecture”, Helsinki. Will be published in “Synteesi Magazine”

September 2011 Lisbon / Portugal	AISV/IAVS European Regional Congress 2011 – paper presented “Existential Semiotics of Space”. e-book URL: aisv2011en.yolasite.com/resources/spaces%20F%20actual%20experiences.pdf
November 2010 Lefke / Cyprus	“Symbolism and Meaning in Architecture” the paper presented and published - the 6 th ARCHENG International Symposium on Architecture and Interior Architecture “Creating the Future” November 25-26 2010 Lefke European University
January 2009 Imatra / Finland	Imatra Semiotics Congress Winter School
March 2007 Girne / Cyprus	Workshop “Girne 2015”
	COMPUTER SKILLS
Since 2004	Autocad
Since 2006	Sketch up, Lumion
Since 2006	Photoshop
Since 2002	Blender