

**ALIMLAMA ESTETİĞİ AÇISINDAN KEŞİF, HAZ VE
SAĞALTIM İLİŞKİSİ**

BANU BAŞKAYA

**İŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2022**

ALIMLAMA ESTETİĞİ AÇISINDAN KEŞİF, HAZ VE SAĞALTIM
İLİŞKİSİ

BANU BAŞKAYA

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek
Lisans Programı, 2022

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ALIMLAMA ESTETİĞİ AÇISINDAN KEŞİF, HAZ VE SAĞALTIM İLİŞKİSİ

BANU BAŞKAYA

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Güncel ÖNKAL
(Tez Danışmanı)

Maltepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Eren KOYUNOĞLU

Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU

Işık Üniversitesi

ONAY TARİHİ:

THE RELATIONSHIP BETWEEN DISCOVERY, PLEASURE AND THERAPY IN TERMS OF RECEPTION AESTHETICS

ABSTRACT

According to art, which accepts human beings and the world as a whole, the artist embraces the world in their own personality and emotions and reshapes and creates it in their works. Art is the state of transforming their inner reactions lying in their subconscious, which they cannot reveal, into a concrete object.

The artist performs their work by transferring the issues of life they try to resolve into the matter. While art is considered to be dependant on the material world by this dual structure, it is also a spiritual journey that goes beyond it. Emerging as a result of interpreting the ordinary with the self, art bears the duty of establishing a connection between the emotional turmoil, inner contradictions, and impulses of humans and society, and this helps to reach reconciliation. The work of art conveys the reflections of the artist's life adventure to the audience. When the audience encounters this adventure, it reveals a path. The reception of the audience is according to the emotional state with which the emotion of the path matches. In the last instance, the artwork received by that emotion gains meaning, and thus it is analyzed. Artworks experience the process of existence when they are interpreted and analyzed by the audience beyond aesthetic taste. They are reconstructed in each aesthetic reception. The present study handles reception in two ways; from the perspective of both the artist and the receiver of the artwork. The self-discovery and therapy experienced with the artwork created by the artist during the process of creation of the artwork have been studied through the answer sought by philosophy for the question "what is beauty" since Ancient Greece. The sympathy experienced by the receiver of the work with the work and the treatment process experienced through the work have also been tried to be explained with the concept of therapy.

In conclusion, this thesis, which examines art as a therapeutic power, seeks an answer to the question "how to reach therapy with the aesthetic of reception" through the concept of therapy.

Key words: Reception Aesthetics, Treatment, Aesthetics, Art Therapy, Art

ALIMLAMA ESTETİĞİ AÇISINDAN KEŞİF, HAZ VE SAĞALTIM İLİŞKİSİ

ÖZET

İnsanı ve dünyayı bir bütün olarak kabul eden sanata göre, sanatçı kendi kişiliği ve duygularında bu dünyaya sahip çıkarak eserlerinde onu yeniden şekillendirir ve yaratır. Sanat, sanatçının bilinçaltında yatan, açığa vuramadığı içsel tepkilerinin dışavurulması sonucunda, bu tepkilerin bir somut nesneye dönüşme halidir. Sanatçı, hayata dair meselelerini, maddeye aktararak eserleri üzerinden çözümler. Sanat bu ikili yapısıyla bir yandan maddeler dünyasına bağımlı görülürken diğer taraftan onu aşan ruhsal bir yolculuktur. Sıradan olanın, benlikle anlamlandırılması sonucunda ortaya çıkan sanatın, insanın içindeki duygu karmaşaları, iç çelişkileri ve dürtüleriyle, toplum arasında bağlantı kurma görevi vardır. Sanat eseri, sanatçının yaşam serüveninden yansımaları izleyicisine aktarmaktadır. İzleyici bu serüvenle karşılaştığında bir izlek ortaya çıkarır. Bu izleğin duygusu, onda hangi duygu durumu ile eşleşmişse o şekilde alımlama yapar. Son kertede o duyguyla alımladığı eser bir anlam kazanır ve sağaltım sağlanmış olur. Sanat eserleri estetik beğenin ötesinde izleyicisi tarafından anlamlandırılıp çözümlendiğinde var olma sürecini yaşar. Her bir eser, estetik alımlamada yeniden inşa edilir.

Bu çalışmada alımlama, sanatçı açısından ve eseri alımlayan açısından iki şekilde ele alınmıştır. Sanatçının bir eseri yaratma sürecindeki kendini keşfi ve yarattığı eser ile yaşadığı sağaltım, Antik Yunan'dan itibaren felsefenin, güzelin ne olduğu sorusuna aradığı yanıt üzerinden araştırılmıştır. Eseri alımlayanın eserle yaşadığı duygudaşlık ve eser üzerinden yaşadığı tedavi süreci de sağaltım kavramı ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, iyileştirici bir güç olarak sanatın incelendiği bu tezde sağaltım kavramından yola çıkarak “alımlama estetiği ile sağaltıma nasıl gidilir” sorusuna yanıt aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alımlama Estetiği, Estetik, Sağaltım, Sanat Terapisi, Sanat

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleőtirilmesindeki desteklerinden ve yardımlarından dolayı danıőmanım Prof. Dr. Güncel ÖNKAL'a teőekkürlerimi sunarım.

Banu BAŞKAYA

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	ii
ABSTRACT	ii
ÖZET	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
BÖLÜM 1	1
1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2	5
2. SANAT VE SAĞALTIM.....	5
2.1 İlkel Çağdan Günümüze Bir İfade Yöntemi Olarak Sanat.....	5
2.2 Sanat Kavramına Genel Bir Yaklaşım	8
2.3 Sanatçının Keşfi Kendini Bulma ve Gerçekleştirme Süreci	10
2.4 Yaratıcılık ve Yaratma Edimi	14
2.5 Sağaltım	18
2.5.1 Psikanaliz ve Sanatçının Sağaltımı	19
2.5.2 Psikopatolojik Bir Sanat Olarak Art Brut, Dubuffet ve Wöflfi.....	28
2.5.2.1 Jean Dubuffet.....	31
2.5.2.2 Adolf Wöflfi.....	35
2.5.3 Alımlayan Açısından Bir Terapi Yöntemi Olarak Sanat.....	37
2.5.3.1 Sanat Terapinin Tarihsel Süreci.....	42
2.6 Sanatçının İç Dünyasının Sanata Yansımaları	47
BÖLÜM 3	127
3. KATHARSİS'TEN MİMESİS'E BİR KEŞİF OLARAK SANAT	127
3.1 Estetiğin Niteliği ve İşlevi Tartışmasının Tarihsel Arka Planı.....	127
3.1.1 Katharsis Kavramı ve Sanatın Katharsis Etkisi.....	129

3.1.2 Mimesis	138
3.1.3 Estetik ve Haz İlişkisi.....	141
3.2 Bir Kavram Olarak Güzel, Estetik ve Sanatın İlişkisi.....	146
3.3 Felsefede Güzelliğin Tarihselliği	147
BÖLÜM 4.....	156
4. ALIMLAMA KAVRAMI VE ALIMLAMA ESTETİĞİ.....	156
4.1 Post Modernizm ve Alımlama Estetiğine Genel Bir Bakış	156
4.2 Alımlama Estetiğine Yön Veren Üç Kuramcı ve Alımlama Estetiği Kuramına Yaklaşımları	162
4.2.1 Wolfgang Iser ve Alımlama Yaklaşımı “Metnin İki Ucu”	162
4.2.2 Hans-Robert Jauss ve Alımlama Yaklaşımı “Beklentiler Ufku”	164
4.2.3 Stanley Fish ve Alımlama Yaklaşımı “Eylem Olarak Anlam”	166
BÖLÜM 5.....	172
5. SONUÇ	172
KAYNAKÇA	177
ÖZGEÇMİŞ.....	182

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1	Anonim, Bizon, Kaya Üzerinde Püskürtme Kök Boya,.....	6
Şekil 2.2	Pablo Ruiz Picasso, Boğa,1945	7
Şekil 2.3	Leonardo Da Vinci, 1503-1519, Hz. Meryem ve oğlu, Azize Anna, Louvre Müzesi, Paris	24
Şekil 2.4	Jean Dubuffet, Butterfly Wing Figure, Mukavva Üzeri Guaj Boya, 18,5 cm x 25 cm, 1953, Washington.....	33
Şekil 2.5	Jean Dubuffet, Karşılama, 6 metre, 1988, Paris.....	33
Şekil 2.6	Jean Dubuffet, Cursed Gossip, Dökme Taş Kaide Üzerinde Kömür, 13x3 cm, 1954, NewYork MOMA	34
Şekil 2.7	Adolf Wölfli, Avustralyalı Sığırtmaç Rose, 1911, 49,9 x 37,5 cm, Üçüncü hamur kâğıt üzerine kurşun kalem ve renkli kalem.....	36
Şekil 2.8	Wölfli, Neveranger Adasının Genel Görünümü, 1911	37
Şekil 2.9	Alaska İnuit Dans Maskı, 1880, 37 cm x 25 cm. Staatliche Müzesi, Berlin.....	49
Şekil 2.10	Pablo Picasso, Head of a Woman, 1907 Dan Mask	49
Şekil 2.11	Ernst Ludwig Kirchner, Friedrichstrasse, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 125 cm, Staats Galeri, Stuttgart	55
Şekil 2.12	Ernst Ludwig Kirchner, Berlin’de Sokak Sahnesi, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95 x 121 cm, Neue Galeri, New York.	55
Şekil 2.13	Ernst Ludwig Kirchner, Two Women in the Street, 1914, 120.5 x 91 cm Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf	56
Şekil 2.14	Ernst Ludwig Kirchner, Halle de Kırmızı Kule,1915, Essen Folkwang Müzesi, Almanya	56
Şekil 2.15	Ernst Ludwig Kirchner, Ressam ve Modeli, 1906, Kunsthalle, Hamburg.....	57
Şekil 2.16	Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportre, 1915, 69 cm x 61cm, Allen Memorial Art Museum, Ohio,ABD.....	58
Şekil 2.17	Otto Mueller, Çingenerler ve Ayçiçekler,1927,145 cm x 105 cm, Saarland Museum, Saarbrücken.....	60
Şekil 2.18	Otto Mueller, Three Acts Under The Tree, 1913, Sprenger Müzesi	61
Şekil 2.19	Otto Mueller, Landscape With Yellow Nudes, 1919, MOMA.....	61

Şekil 2.20	Emil Nolde, Dansçı, 1913, Litograf Baskı resim, Kağıt: 60x76 cm. Kompozisyon: 53.3 x 68.8 cm.	64
Şekil 2.21	Max Ernst, Yağmurdan Sonra Avrupa, Tuval üzerine yağlı boya, 54 cm x 146 cm, 1941, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, USA	65
Şekil 2.22	Max Ernst, Pieta ya da Gece Dönüş, Tuval üzerine yağlı boya, 1923, 116.2 cm × 88.9 cm, Tate Gallery, London	66
Şekil 2.23	Salvador Dali, Antropomorfik Dolap, Pano üzerine yağlı boya, 1936, 25.4 cm x 44.2 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,Dusseldorf .	67
Şekil 2.24	Rene Magritte, The Lovers I, Tuval üzerine yağlıboya, 1928, 54x73 cm, NewYork Modern Sanatlar Müzesi.....	69
Şekil 2.25	Rene Magritte, The Lovers II, 1928 New York Modern Sanatlar Müzesi, Tuval üzeri yağlıboya, 54 cm x 73,4 cm, Museum of Modern Art NewYork.....	69
Şekil 2.26	Rene Magritte, Umursamaz Uykucu, 1928, Tuval üzerine yağlı boya, 1928,1160 x 810 x 20 mm, Tate, London	70
Şekil 2.27	Hans Bellmer, Bebek,1934, Die Puppe'de ilk kez No.5 olarak yayınlandı	74
Şekil 2.28	Hans Bellmer, İkinci Bebek,1935	74
Şekil 2.29	Hans Bellmer, İkinci Bebek,1935	75
Şekil 2.30	Frida Kahlo, <i>Suyun Bana Verdiği</i> , 1938, Tuval üzerine yağlı boya, 91 cm x 70.5 cm, Collection of Daniel Filipacchi, Paris, Fransa.....	75
Şekil 2.31	Frida Kahlo, 1932, Henry Ford Hastanesi 30,5 cm x 38 cm, Dolores Olmedo Patino Müzesi, Mexico City	77
Şekil 2.32	Frida Kahlo, Doğumum, 1932, 30,5 cm x 35 cm, Metal üzerine yağlı boya, özel koleksiyon	78
Şekil 2.33	Frida Kahlo, Kesik Saçlı Otoportre, 1940, Tuval üzerine yağlı boya, 40 cm x 27.9 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD	79
Şekil 2.34	Oskar Kokoschka, Dejenere Bir Sanatçının Otoportresi, 1937, Tuval üzerine yağlıboya 110 cm x 85 cm National Galleries of Scotland, Edinburg	81
Şekil 2.35	Resim Oscar Kokoschka, Fırtına / Rüzgârın Gelini, 1913-1914, 181 cm x 220 cm tuval üzerine yağlıboya, Basel Sanat Müzesi Kunst Museum Basel	82
Şekil 2.36	Otto Dix, The War, 124 cm x 102 cm, 1924	84
Şekil 2.37	Otto Dix, Prague Caddesi, 1920, Tuval üzerine yağlı boya, Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya	85
Şekil 2.38	Max Beckmann, Titaniğin Batışı, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 265x 330 cm, Saint Louis Sanat Müzesi, Washington.....	86
Şekil 2.39	Max Beckmann, Gece, 1918-1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133x154 cm, Nordrhein Sanat Galerisi, Düsseldorf	87
Şekil 2.40	Max Beckmann, Aile Tablosu, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63,5 x 100 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	88

Şekil 2.41	Edvard Munch, Çılgılık, 1893, 84 cm x 66 cm, Ulusal Galeri, Oslo	89
Şekil 2.42	Edvard Munch, Hasta çocuk, 1885-1886, orijinal versiyon, Ulusal Galeri, Oslo	91
Şekil 2.43	James Ensor, Ölüm, 1896, Gravür, 23,2 cm x 17,5 cm. Spencer Sanat Müzesi, Kansas.....	92
Şekil 2.44	James Ensor, İsa'nın Brüksel'e Girişi, 1888, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Anvers.....	93
Şekil 2.45	James Ensor, Entrika, 1890, 38.5 cm x 26.6 cm, Royal Academy, Londra	94
Şekil 2.46	Vincent Van Gogh, The Olive Trees, 1889,73 cm x 92 cm, Tuval üzeri yağlı boya, Museum of Modern art, New York.	95
Şekil 2.47	Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece,1889,73 cm x 92 cm, Museum of Modern Art, New York	96
Şekil 2.48	Vincent Van Gogh, Ressam Olarak Otoportre, Aralık 1887- Şubat 1888, Tuval üzerine yağlıboya 65 cm x 50 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam	97
Şekil 2.49	Vincent Van Gogh, Self Portrait With Bandaged Ear, 60.5 cm x 50 cm, 1889, İngiltere Courtuld Enstitüsü	98
Şekil 2.50	Vincent Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890, Tuval üzerine yağlıboya 50.5 cm x 103.0 cm	99
Şekil 2.51	Alberto Giacometti, L'Homme Qui Marche, Yürüyen Adam 1950-1956.....	101
Şekil 2.52	Pablo Picasso, Guernica, 1937, 349 cm x 776 cm, tuval üzerine yağlıboya Reina Sofia Müzesi Madrid.....	103
Şekil 2.53	Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907, 243,9 cm x 233,7 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Museum of Modern Art, New York	104
Şekil 2.54	Louise Bourgeois, Maman, 1999, 927 cm × 892 cm × 1024 cm, 8165 kg, Bronz döküm, Kanada Ulusal Galerisi.....	106
Şekil 2.55	Louise Bourgeois, Babanın Yok Edilmesi / Akşam Yemeği, 1974, Sıva, lateks, ağaç, kumaş, 237.8 cm x 363.3 cm x 248.7 cm, Robert Miller Galerisi, New York	106
Şekil 2.56	Jackson Pollock, Sanatçı Jackson Pollock'un Stüdyosu	110
Şekil 2.57	Joseph Beuys, Küvet, (Badewanne, Bathtub), 1960, Galerie im Lenbachhaus, Munich	113
Şekil 2.58	Joseph Beuys, 1974, Amerika'yı Severim, Amerika da Beni (I Like America and America Likes Me)	114
Şekil 2.59	Tracey Emin, Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, 1995.....	116
Şekil 2.60	Tracey Emin, My Bed, 1998	117
Şekil 2.61	Tracey Emin, 1998, Homage To Edvard Munch and All My Dead Children.....	117

Şekil 2.62	Tracey Emin, Exorcism of the Last Painting I ever Made, The Life Model Goes Mad, 1996.....	118
Şekil 2.63	Marina Abramoviç, Rhythm 0, 1974	120
Şekil 2.64	Niki de Saint Phalle, Hon-en-katedral,1966, Galeries nationales du Grand Palais'in izniyle.....	122
Şekil 2.65	Niki de Saint Phalle, Portrait of My Lover (Aşığımın Portresi), Nisan 1961	124
Şekil 2.66	Niki de Saint Phalle, 1963, Tir Gambrinus, Galerie Becker, Münih	125
Şekil 3.1	Herman Nitsch Performans, Nisch Müzesi, Naples, 23 Mayıs 2010....	135
Şekil 3.2	Herman Nitch,150. Performans Dark Molo Performansı	135
Şekil 3.3	Herman Nitch, Korkunç doğrudanlık,150. Performans Dark Molo Performansı	136
Şekil 3.4	Yayoi Kusama, Kabak, Mixed Media, 1994.....	137
Şekil 3.5	Yayoi Kusama 31 Ekim 2021, Tel Aviv Sanat Müzesi sergisi devasa sıcak pembe şişme enstalasyonu	138

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Sanatın tanımı, tarihsel süreçte sürekli değişkenlik göstermiştir. Sanattaki değişimler sanatın tanımının da değişmesine sebep olmuştur. Sanat akımları ve oluşumlarının getirdiği çeşitlilikler ve sınırlılıklar yeni anlamları da beraberinde getirmiş, sanat eserleri bazen güzelin ve duyguların, bazen de çirkinliğin ve anlamın karşılığı olmuştur.

Platon ve Aristoteles'ten sonra estetik kuramlar, sanatı taklit, anlatım ve dil olarak değerlendirme eğilimde olmuşlardır. Bu durum değişen sanat anlayışıyla örtüşmemektedir. 20 yüzyıl sanatı, izleyicinin katılımıyla gerçekleşen, yaşamın tüm gerçekliğini yansıtan, işlevsel, tepkisel bir sanattır. Dolayısıyla yaşantısal gerçeklikten ve işlevden uzak estetik kuramlar 20. Yüzyıl avangard sanatının sanat tanımına uymamaktadır (Erzen, 1997a:735).

Sanat ilk çağlardan günümüze kadar geçen sürede, oldukça fazla değişime uğramıştır. Bir olgu olarak bakıldığında sanatın amacı ortaktır. Sanatçı, eser ve o eseri alımlayan daima bir iletişim halindedir. Sanat eseri, her dönemde sanatçının ona yüklediği anlam ve duyguyla var olur ve onu alımlayanla yeniden şekillenir ve inşa edilir.

Estetik alımlama, bir sanat nesnesini anlamak, algılamak ve yorumlamak olarak tanımlanabilir. Sanat nesnesi insanla alakalıdır. İnsan ilişkileri, eserin yapıldığı dönem, içinde bulunduğu problemler doğrudan veya dolaylı olarak sanat nesnesinin varlığını ve insanın anlama sürecini etkilemektedir. Bir sanat nesnesinin alımlanma yolculuğunda sanat eseri, sanatçı ve onu alımlayan birlikte hareket eden yol arkadaşlarıdır. Sanatçının içinde yaşadığı dünya, bilinçaltındaki kodlamalar, eserin malzemesi, tekniği ve o eseri alımlayacak kişi ya da kişilerin eğitimi, kültürel birikimi, ruhsal durumu bu yolculuğun yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Bir sanat eserini yaratan sanatçı, eserini oluşturmada önce bir araştırma sürecine girer. O eser ile ilgili incelemeler yaptıktan sonra kendi dünyasında keşfi başlar. Yaşadıkları, bilinçaltındaki kodlanmış duyguları keşfeden sanatçı öznel ve özgün bir eser yaratma sürecinde o esere duygusunu, bilgisini, tekniğini, tasarımını aktarır. Bu süreç sanatçının kendini alımlama sürecidir. Süreç, eserin karşısından onu alımlayan kişi açısından da aynıdır.

Alımlayanın bir eser karşısındaki ilk algıladığı şey o eserin malzemesi ve tekniğidir. Sonra o eser ile bir duygudaşlık durumuna geçer. Eser hakkında ne hissettiği önem taşımaya başlar. Onda ne tür bir his yarattığı, alımlayanın alımlama sürecini belirleyen faktörlerdir. Sanat nesnesinin alımlanmasında eserin yapılış tekniği oldukça önemlidir. Burada sanatçının özgürlüğü devreye girer. Özgür olmak sanatçının eserine özgün olmak olarak yansımaktadır.

Bir sanat eserinin alımlanmasında sanat eğitiminin rolü oldukça önemlidir. Sanat eğitimi kavramsal ve bilimsel açıdan eseri okumaya yardımcı olur. Bu da eserin alımlama süreci için önem teşkil etmektedir. Sanat eğitimi almak, sanatçı ya da alımlayıcı açısından düşünsel ve kültürel anlamda bir eser hakkında bakış açısı gelişmesine olanak sağlar.

Alımlama estetiğinde keşif süreci algıların ve duyguların ışığında gerçekleşir. Sanat eseri dış görüntüsüyle algılanır, duygularla derinleşerek estetik güzelliğe ulaşır ve sağaltım sağlar.

Sanatçının özgür olması özgün eserler yaratması açısından çok önemlidir. Özgün olmak sanatçının bir çizgisi ve tarzı olmasını ve bilinilirliği getirir. Özgün olmak eseri alımlayan açısından da kolaylık sağlar. Alımlayıcı bir sanat eserini alımlarken, eserin ona ne kattığını, ne mesaj verdiğini ve eserin verdiği mesajın ne kadarını alıp almadığına dikkat eder.

Alımlama, sadece görsel sanatlarda değerlendirilmemelidir. Sahne sanatlarında da (örneğin tiyatro) alımlama süreci olduğu görülmektedir. Bir tiyatro eserinin sahneye konulma aşaması, yönetmeninden seyircisine, ışıkçısından yazarına, dramaturgundan kostümcüsüne kadar türlü alımlama süreçlerinden geçer.

Bir tiyatro oyununun sahnelenmesinde oyun metnini okuyan dramaturg ve yönetmen, metnin yazarından sonra alımlama sürecini ilk başlatan kişilerdir. Oyun yazarı, eserinde kendinde yoğurulan duyguların dışavurumu ile anlatmak istediğini metnine aktararak bir sağaltım süreci yaşar. Metin sahneleme aşamasında dramaturg

ve yönetmenin eline gelir. Ve onlar kendi alımlama süreçlerini başlatarak bir anlam yaratırlar.

Bir sanat eserinin sanatçıda ilham olma halinden, dışavurulmuş duyguların sonucunda bir nesneye dönüşmesi, bu dönüşüm sürecinde sanatçının yaşadığı sağaltım bunun yanı sıra sanatçının eserinin alımlayıcıda karşılık bulduğu duygular bu tezin kaynağını oluşturmaktadır. Bu bilgiler ışığında bu çalışmanın ana sorunsalı, sanatın iyileştirici gücünü göz önünde bulundurarak alımlamadan sağaltıma nasıl gidilir sorusuna yanıt aramaktır.

Tez çalışması beş bölümde incelenmektedir. Birinci bölüm giriş bölümüdür. İkinci bölüm sağaltıma ayrılmıştır. Sanatın estetiğin ötesinde yüzyıllardır insanoğlunu tedavi etmek amaçlı da yorumlanmasından yola çıkılarak hazırlanan bu bölümde ilkel çağdan günümüze sanatın ifade biçimleri ve tedavi süreci ele alınmaya çalışılmıştır. Sanatın ne olduğundan yola çıkılan araştırma sürecinde, sanatçının kendini bulma ve keşfi ele alınarak sanatçının yaratım süreci üzerinden sanatın nasıl bir tedavi sağladığı araştırılmıştır. Bu araştırma sırasında Psikanaliz kuramı çalışmanın pusulası niteliğindedir. Bu bölümde Winnicott'un geçiş nesnesi kavramına, psikoseksüel evrelere, id, ego, süper ego kavramlarına ve Lacan'ın ayna evresine, melankoli ve yas gibi kavramlara kısaca yer verilmiştir. Sanatın sadece sanatçının değil, onu alımlayanın da kendini gerçekleştirip tedavi olmasına destek olan bir kavram olmasından yola çıkılarak sanat terapi de bu bölümde ele alınan konular arasındadır.

Sanatçının iç dünyasının yansımalarının anlatıldığı bölümde Almanya'da başlayan ve tüm dünyada karşılık bulan Dışavurumculuk akımına değinilmiş, iç dünyalarını sanatlarına aktaran sanatçılar arasından bazı örnekler seçilerek, belirli bir sıralama olmaksızın bu sanatçılar hakkında eserleri ve yaşamları üzerinden bilgi verilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde estetik, güzel kavramları ve bunların sanatla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. *Mimesis* 'ten *katharsis*'e sanat eserinin sanatçı üzerinde ve alımlayandaki etkisi ve yansımaları üzerinde durulmuş, ayrıca estetik ile haz ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır.

Tezin dördüncü bölümü Alımlama kavramını incelemek ve Alımlama Estetiğini anlamak ve kuramcılarını tanıyıp kuramlarını incelemek amacıyla yazılmıştır. Bu bölümde Alımlama Estetiğinde önemli olanın bir sanat eserinin alımlayıcısında yarattığı duyguların değil alımlayanın o esere anlam oluşturma yönünde yaptığı katkı olduğu gerçekliğine değinilerek alımlama estetiğinin duygudan çok düşünce ve bilgiye

dayalı olduğu gerçeği ortaya konulmuştur. Kısaca alımlayıcının eserin yeniden yaratılmasına büyük katkıda bulunması gerçeği dördüncü bölümün konusunu oluşturmaktadır. Post Modernizm ve Alımlama Estetiğine Genel Bir Bakış adlı başlıkta da postmodernizm çerçevesinde alımlama estetiği var mıdır? Alımlama estetiği kavramının post modernizm de anılması ne kadar doğrudur sorularına cevap aranmıştır.

“Alımlama Estetiği açısından Keşif, Haz ve Sağaltım İlişkisi” başlıklı bu çalışma kendi içinde adeta iki ayrı tez barındırması ve bunların orta noktada bir bütün haline getirilmesi yoğun ve zorlu bir çaba sonucunda ortaya çıkmıştır. Alımlama mı Alımlama Estetiği mi? Alımlama Estetiğinin Post modern sanatla bir ilişkisi var mı?, Sanatçı üzerinden anlatılan sağaltımdan, sanat terapiye geçiş nasıl bir bağlantıyla olmalı gibi soruları cevaplandırmak ve her bir konu başlığının kendi içinde ayrı bir tez yazacak kadar kapsamlı olması çalışmanın zorlayıcı unsurlarından biridir.

Konuların çok yönlü nitelikte olması, kuramsal anlamda geniş bir kaynak taraması yapılmasına sebep olmuştur. Ancak şunu söylemek doğru olur ki, her bir kaynak, farklı bir bakış açısı oluşturmuş, çalışmanın çok yönlü ele alınmasını sağlamıştır. Öncelikle yazın alanında çıkmış bir kavram olan Alımlama Estetiğinin plastik sanatlar çerçevesinde kullanımı özellikle postmodernizm dikkate alındığında çalışmanın anlaşılabilir olması için belirli sınırlılıklar çerçevlendirilmiştir. Yazım aşaması nitel bir araştırma sonucunda yapılmıştır. Araştırma sırasında veri toplama tekniği ile doküman analizi kullanılmıştır. Ayrıca Türkçe ve yabancı kaynakların çevirileri ve bu çevirileri aktaran kaynaklar özenle incelenerek analiz edilmiştir.

Tezin içinde genel olarak kavramlar temel sözlük anlamlarından yola çıkılarak ele alınmış, örneklerle ve alıntılarla ayrıntılı olarak açık bir şekilde aktarılmaya ve yorumlamaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, ilkçağdan, günümüze gelen süreçte sanatın, sanatçı, eser ve alımlayıcı üzerindeki etkilerini araştırmaktır. Sanatçının yaratım süreci esnasında kendini keşfiyle başlayan ve eseri alımlayanla son bulan ilişki sürecine sanatçı ve alımlayanın sağaltımına ayna tutmak ve bu süreci aktarmak varılmak istenen noktadır.

BÖLÜM 2

2. SANAT VE SAĞALTIM

Sanat ve sağaltım ilişkisinin incelendiği bu bölümde, sanatın iyileştirici gücü çerçevesinde sağaltım kavramından yola çıkılarak alımlama estetiğiyle sağaltıma nasıl gidilir sorusuna cevap aranacaktır. Bu bölümün amacı öz den gelen derinlerde kalmış olan duyguların sanat yoluyla yüzeye çıkma halini anlatmaktır.

İnsanoğlunun yaşam tekamülünü gerçekleştirme amacı, içindeki öze ulaşmaktır. İnsan öz'üne ulaşabilmek için içindeki denizinin derinliklerinde kalan tortuları temizlemeye çalışır. Sanat bu öze ulaşma yolunda tortuları temizlemeye yarayan araçlardan biridir. Gerçek dönüşüm alımlamaya başladığımızda başlar. Tıpkı bir iltihabın bünyeden atılma hali gibi sanat eserinde yaşanan bu duygu boşalımı da vücuttan atılan irin misali insanın beynini, ruhunu, bedenini rahatlatır. Sanat eserinin yarattığı rahatlama duygusu bütüne yaklaşmak, varoluşun kaynağına yakınlaşmak olarak sağaltıma sebep olur.

2.1 İlkel Çağdan Günümüze Bir İfade Yöntemi Olarak Sanat

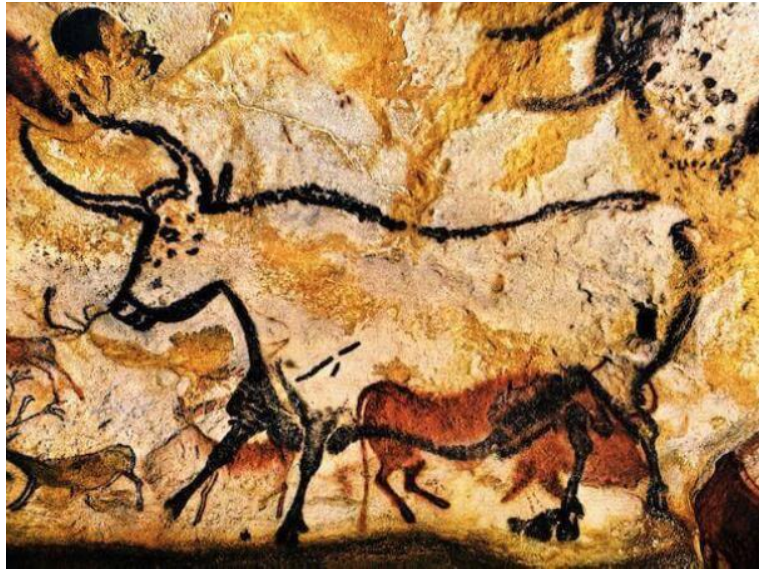
Binlerce yıl öncesindeyiz. Bir ormanın tam ortasında açık bir alanda. Ortada yanan bir ateş var.

Ortamda sessizlik hakim, sadece ürkütücü kuş ve yaban hayvanlarının sesleri duyuluyor. İlk olarak ateşin çevresinde yuvarlak olmuş kalabalık, yarı çıplak insanlar göze çarpıyor. Onlar ateşin başında duran insana bakıyorlar. Bu insan, yüzüne oldukça ürkütücü bir maske takmış, çıplak vücuduna bir hayvan postu sarmış, elinde iki tarafı ustalıklarla yontulmuş, ucu sivriltilmiş bir alet tutan bir erkek. O, kendisini izleyen kalabalığa o gün avda yaşadığı korkuyu ve av deneyimini yüksek tonda, garip sesler çıkararak, ritmik hareketlerle ateşin çevresinde dönerek, anlatıyor. Bu hareketleri izleyen kalabalık topluluk bir süre sonra adamı taklit ederek aynı sesleri çıkarmaya başlıyorlar. Katılımcılar ateşin çevresinde bu ritüele katılarak avcının yaşadığı duygu durumlarını ve yaşadığı tehlikeyi deneyimliyorlar...

Burada olayı yaşıyan avcı da, onu izleyen seyirci de aynı duygu durumundadırlar. Bu duygunun tanımını korku, acı ve şiddettir. Bu deneyimin anlatanda ve alımlayandaki karşılığı ise *Katarsis* yani arınma olarak tanımlanmaktadır.

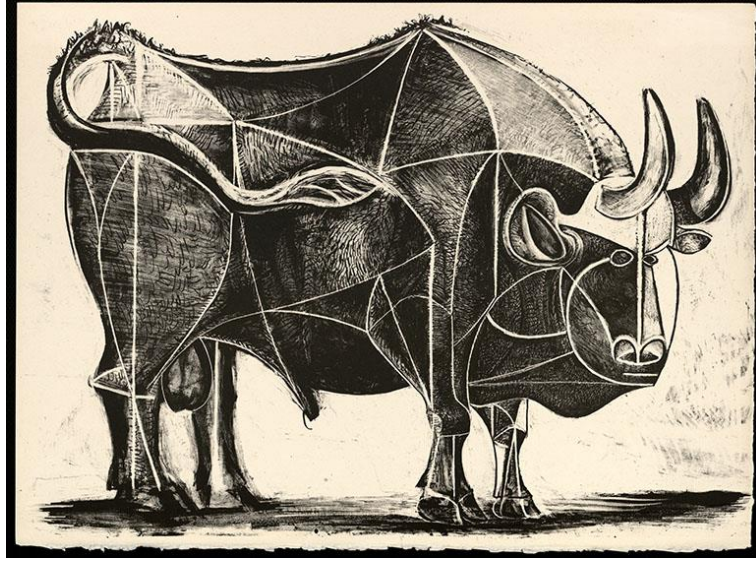
Yukarıda gündelik bir dille betimlenmiş olan sahne, tiyatronun temelini yaratan taklit, eylem ve topluca katılım ilkelerinin yaşandığı bir deneyimin okuyucunun gözünde canlanması içindir.

İnsanlık tarihinde sanat, en eski geçmişe sahip bir anlatı tarzı ve ifade aracı olarak kullanılmıştır. Yukarıda bahsedilen durum, ilk çağlarda mağara duvarlarına kazınan resimler ya da heykelcik gibi buluntular içinde geçerli olmuştur. İnsanoğlu için mağara duvarına yapmış oldukları resimler, yarattıkları üretimler, yapılan ritüeller ya da içeriğinde mesaj barındıran çaba, bir düşüncüyü ya da hissi ifade etme ihtiyacıdır. İnsanlar doğaya karşı kendilerini korumak ve duygu ve düşüncelerini karşı tarafa aktarmak adına bu resimleri mağara duvarlarına çizmişlerdir. Paleolitik çağa ait olan İspanya'nın kuzeyindeki Altamira mağarasında yerleşik düzene geçmemiş olan avcı toplayıcı yaşamı gözler önüne seren resim örnekleri, günümüz sanatına yön veren resimler olmuşlardır. Bu resimler başta Picasso gibi pek çok sanatçıya ilham vererek, sade bir anlatım ve güçlü desen çizimleri açısından onlara örnek teşkil etmiştir.



Şekil 2.1 Anonim, 'Bizon', Kaya Üzerinde Püskürtme Kök Boya, M.Ö 30.000
Lascaux Mağarası, Fransa. Altamira Mağarası

<https://www.ancient.eu/Altamira/>



Şekil 2.2 Pablo Ruiz Picasso,Boğa, Litografik Baskı, 1945

<https://www.haberturk.com/yasam/haber/1163094-picassonun-bogalari-ve-kadinlari>

Bilimsel literatürlere göre, mağaraya çizilen ya da kayalara oyulan bu şekiller ve figürler, Petroglif olarak tanımlanmaktadır. Petroglif kaya sanatıdır. Kaya sanatı mağaradaki taşların ya da kayaların üzerine yapılan duygu ve düşünceleri ifade eden çizimlerdir. Bu çizimler ilkel dönemin bir ifade aracı ve iletişim biçimi sayılmaktadır. İçeriğinde hayvan figürleri, gök cisimleri, av sahneleri, savaş anlatıları, savaşçılar ve şaman öğeler barındıran bu motifler ve çizimler ilk insandan bugüne dek var olan sanat anlayışında oldukça önem teşkil etmektedir.

Bu resimlerin çizilmesindeki amaç, henüz yerleşik düzene geçmemiş veya henüz geçmekte olan toplumların yaşadıkları olayları ya da bu olaylar karşısındaki hissettikleri duyguları diğer insanlara sanatsal ifadelerle aktarmaktır.

O dönemlere ait ritüellerin yapılış süreciyle vücut bulan birçok sanat eserlerine rastlamak mümkündür. Doğa, tarih öncesi dönemde insanoğlunun karşılaştığı korkutucu bir güç unsuru olmuştur. Tüm bu süreçlerin sonucunda elimize geçen bilgilerde, sanatçının ruhsal düzleminde kurduğu tinsel ilişkiyle form bulan çeşitli tasvirlerle ve şekillere rastlamak mümkündür. Bu formlarda estetik bir kaygı taşınmamaktadır. Bu resimleri çizen insanlar, eserlerini gerçekleştirirken sanatsal formlardan ziyade, saf sanat anlayışıyla kendini ifade etmek, duygu ve becerilerini aktarmak, bilgi vermek amacındadırlar. Malzeme, zemin ve teknik yöntemlerin hiçbir

önem teşkil etmemesi, saf sanat anlayışının olması ve sanatın tamamen insanın kendini ifade yöntemi olarak kullanılması, ileriki zamanlarda oluşacak sanat akımlarının zeminini oluşturmaktadır (Akt., Tarzan, 2010).

İnsanın yüzyıllardır kendini ifade etme yöntemi olan sanat, aslında sanatçılara atfedilmiş bir olgu olsa da ilk insanların yazıdan önce kullandığı bir iletişim aracıdır. Nitekim mağara duvarlarını resimleyen ilkel insanın sanat yapma kaygısı yoktur. O, yalnızca avlamak istediği hayvandan korkar ve güç kazanma kaygısıyla o hayvanı çizerek korkusunu dışa vurmaktadır. Bu yönüyle sanatın sağaltım özelliğinin tarih öncesi dönemlere dayandığı söylenebilir.

Sanat eseri üreterek kendini ifade etme dinamiği, tarihsel süreçle eş zamanlı gelişmiş ve değişmiştir. Tarihin ilk çağlarından günümüze değişmeyen en önemli şeylerden biri, insanın sanatsal eylemle kendini ifade etme yöntemidir.

Sanat çoğu kez değişime uğramış olsa da sanatçı, eser ve o eseri alımlayanın ilişkisi en büyük gerçekliktir.

İlk çağ insanını korkutan gücün doğa olduğu gerçeğine bakılacak olunursa, bu korkunun temelinde yatan duygunun insanın doğayı kontrol altına almak güdüsü olduğu görülmektedir. Bu durumu halen modern çağın insanında da farklı biçim ve ilişkilerde görmek mümkündür. Endüstriyel olarak gelişen ve teknolojik anlamda büyüyerek kontrolsüzce ilerleyen dünyada, bazı durumları kontrol altına alamamak gün geçtikçe günümüz insanında aynı türde bir korkuya sebep olmaktadır.

Dolayısıyla bu kontrol edilemez durum, modern çağ insanı için tıpkı ilkel insanın bakış açısında olduğu gibi dünyayı korkunç kılmaktadır. İfade biçimleri değişmiş olsa da ilkel çağ insanlarında olduğu gibi modern çağ insanı için de sanat, yaşamı anlamlı hale getirebilmek için bir çıkış noktası olmuştur.

2.2 Sanat Kavramına Genel Bir Yaklaşım

Gombrich, *Sanatın Öyküsü* kitabında, sanatın insanla var olan, şekillenip gelişebilen bir olgu olduğunu ifade eder. Gombrich, sanatı tarihin başlangıcından beri süregelen olgusal gerçeklikle birlikte, insanın farkında olduğu ya da olmadığı duygu ve düşüncelerin maddesel bir görüntüye dönüştürebilme süreci olarak tanımlar (Gombrich, 2004).

Sanat, bilinç ve bilinç dışı materyallerin ortak çabalarıyla estetik bir düzen ve biçim içinde psişenin dış dünyaya açılmasıdır ve birleştirme içgüdüsüne bağlı olarak

bir ahenk kurma işidir. İnsanın kendini tanıma, keşfetme ve dönüştürme sürecinde sanat, dönüştürmenin, yaratmanın dışavurum halidir.

Nietzsche, dünyanın acımasızlığına ve yaşamın anlamsızlığına karşı sanatı bir sığınak olarak görür. Çünkü sanat, ona göre tüm gerçekliği ile hiçliğe ulaşmanın ve özgürlüğün anahtarıdır. Bunun için, Nietzsche'ye göre sanat, dünyanın en hakikat dışılığını ve yalancılığını insan için katlanılabilir kılan gerçekdışı kültü ve onu kusurlu bir dünyaya karşı koruyan iyi görünüş istemidir (Yılmaz, 2006:16).

Nietzsche'ye göre, sanatın en büyük başarısı, sanatçının yarattığı kurgusal anlamın içine insanları çekebilmesidir. Sanatçı sübjektif bakış açısıyla yorumladığı, deneyimlerini ve yaşamsal bilgileri insanlara sanatı aracılığıyla aktarır. Bu, evrensel bir deneyimdir. Sanatçının tecrübesi sanat eseri aracılığıyla evrensel olana dahil olur. Yaşamın içinde var olan sıkıntılar, varoluşsal sorunlar, sanatçı gözüyle sanat eserine dönüşerek, bir anlam kazanır ve yaşam, insan için yaşanması ve çekilebilir bir hal alır. Sanatçı açısından değerlendirildiğinde, burada en önemli konu insanda bir duygu uyandırmak ve bir istek doğurmaktır. Sanat, insanla hayat arasında sağlıklı bir ilişki oluşturur (Yılmaz, 2006:16).

Nietzsche için sanat, felsefeye bilimden daha yakın olmalıdır. Nietzsche, sanatın mevcut yaşamı estetize ederek yaşanır hale getirdiği görüşündedir (Nietzsche, 1999). Nietzsche'nin esas amacı estetik temelli bir ideal yaratmaktır. O bu sayede insanın var oluşunun hiççilik yani nihilizmden kurtulabileceğine inanmaktadır. İnsan yaşamla sanatsal bir ilişki içine girerek bir anlam yaratabilir. İnsanın yaşamın anlamına aktif olarak katılabilmesi, sanat yoluyla gerçekleşebilmektedir. Yaşanan dünya ancak sanat aracılığıyla bir esere dönüşür ve yaşam sanat aracılığıyla daha yaşanabilir hale gelir. Sanat, insanlık tarihi boyunca insanın kendini ifade ettiği evrensel anlatım yollarından biridir. Sanatçı gerçek dünya ile olan ilişkisini kendi tinsel sürecinden geçirerek onu yapıta dönüştüren kişidir. Sanatçı eserini maddesel boyuta geçirmeden önce kendi iç dünyasında deneyimlediği bir süreç yaşar. Nesnellikten uzak sadece tinsel olarak sanatçının iç dünyasında şekillenen bu formsuzluk, sanatçının iç dünyasında ete kemiğe bürünerek gelişen bir yol izler. Sanat etkinliğinde bulunan kişi, iç dünyasını artistik formlar yoluyla yansıtır ve paylaşır. Bu yansımalarla kişinin nesne ilişkileri düzenlenir ve onların ardındakiler görülebilir. Sanat ile, insan kendini gerçeklikten kurtarır, özgürleşir ve kendi yarattığı dünyasında adeta bir yaşam alanı inşa eder.

Sanat insanı dış gerçeklikten kurtarır, gerçekliği kendi estetik kahkahası ve oyunlarında görme yeteneği verir (Yılmaz, 2006:16).

2.3 Sanatçının Keşfi Kendini Bulma ve Gerçekleştirme Süreci

“Resim Yapmak Kendini Keşfetmektir. Her İyi Ressam Kendisi Ne İse Onu Resmeder” Jacson Pollock

Sanatçı, güzel sanatlar alanında eser veren kişidir. Sanatçı aynı zamanda yaratıcı sanat insanı olarak da tanımlanmaktadır. Sözlükte, güzel sanatların herhangi bir alanında yaratıcı eser veren kimse, sanat adamı, sanat eri ya da sanatkar olarak yer almaktadır (TDK Sözlük, 2011). Başka bir ifadeyle, duyarlılığı, yaratıcılığı ve duygu durumu yüksek, duygularını eser üreterek ifade edebilme becerisine sahip, estetik bir bakış açısıyla yaratım yapabilen insan, sanatçı olarak kategorize edilir. Sanatçı kendine özgü ve özgündür. Yaşamında, aradığı güzele yaratımları ve yapıtları sayesinde ulaşır.

Sanatçının yaşadığı duygular ya da yaşadığı toplumdaki geçmişin izleri, sanatçının benliğinden eserine bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak aktarılan semboller olarak yansır. Bu durum aktarım yoluyla eserleri yapılandırmak olarak tanımlanmaktadır. Aktarım adeta, duyguların gücünü ortaya çıkaran bir belge niteliğindedir. Bu belgede sanatçının ruhsal gerçekliğinden, toplumsal ve kültürel etkileşimlerden izler bulmak mümkündür.

Sanatçının kendini arındırması ve öz varlığı ile buluşabilmesi için var olan enerjisini kontrol edebilmesi gerekmektedir. Bu içsel enerjiyi kontrol edemeyen sanatçı, yok oluşa doğru hızla ilerler. Freud’a göre arınma, bilimsel adıyla *katharsis*, yanlış yollara saparak orada sıkışıp kalan duygu yüklerinin normal yollara iletilmesi ve boşalım sağlanması olarak tanımlanır (Freud, 2013:81).

Freud’a göre dürtü, doyumunu teşvik eden bir enerji miktarıdır. Dürtünün dahili hedefi, doyuma ulaşmaktır. Bu hedefe kendi vücudunun dışında bir nesne ile ulaşır. Dürtüde en değişken olan nesnedir.

İnsanlık var olduğu günden beri insanoğlu, kendini inşa etme mücadelesi içindedir. Sanatçının, kendini arayış süreci bir hayli karmaşık bir durumdur. Sanatçının başta ölüm korkusu olmak üzere pek çok korku ve olumsuz duyguyla başa çıkması sanatı ile mümkün olmuştur. Sanatçının kendini ifade edebileceği sevinç, üzüntü, umut, kaygı, korku gibi tanımlar onun yaratıcılığıyla vücut bulmaktadır. Kendini var edebilme yolculuğunda sanat önemli bir araçtır.

Sanatçı yaratacağı eser için keşfe çıkmaktadır. Bu keşif bir araştırma sürecidir. Sanatçının kendini keşfettiği bu süreç, dış dünyada onu rahatsız eden şeyin iç dünyasındaki karşılığını bulmak içindir. Sanatçının bu keşif süreci onu önce dışarıda

daha sonrada iç dünyasında derin bir yolculuğa çıkarır. Sanatçının kendini bulma süreci, kendi içine yaptığı yolculukla mümkün olabilmektedir ve bu yolu bulması için yaratıcılığı ona yol gösterici olur.

Sanat insanın davranışsal özelliklerinden biridir ve psikolojiyle doğrudan bağlantılıdır. İnsanı anlamaya çalışan psikoloji bilimi, sanatı insana dair en üst noktada yer alan bir ihtiyaç olarak ele alırken sanatı insanı anlama yolunda bir araç olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda insan, duyum ve algı gibi insanın iç dünyasını oluşturan yapılar ve oluşumlar için sanattan faydalanır. Bu nedenle sanat eğitimi insanın psikolojik gelişimi için gereklidir. Yaratıcılık olarak tanımlanan süreçte bir şeye bakmak, duymak, ya da dokunmak değil, bakılan şeyin görülmesi, duyulan şeyin işitilmesi ve dokunulan şeyin hissedilmesi önemlidir.

Freud, bu duruma çocuk ve oyun kavramlarıyla yaklaşır. Freud'a göre sanatsal etkinliğin ilk dışavurumlarını çocuklarda aramak gerekir. Oyun oynayan çocuk kendine özgü bir dünya yaratmaktadır. Ve böylece bir sanatçı gibi davranır. Çocuk oyunsal dünyayı gerçek dünyadan ayırır ardından somut dünyanın nesnelere hayal dünyasında yarattıklarına dayandırarak oyunu kurar. Bu süreçte bilinçaltı katmanlarında var olan şeyler ortaya çıkar.

Sanatçı, keşfedendir. Sanatçı, keşiften sonra yaratıcılığının sınırlarını zorlayarak sürekli farklı olanı aramaktadır. Bu keşif sürecinde kendi iç dünyasının yanı sıra başkalarının duyguları ve yaşadıklarıyla ilgili analizler yapan sanatçı, empati kurarak bu tespitlerini eserlerine yansıtmaktadır. Empati, sanatçının eserlerini alımlayanlara da ayna tutmaktadır.

Sanatçılar toplumun en duyarlı kesimlerinden biridir. Dış dünyada yaşanan değişimlerin ruh hâllerine yansımalarını eserlerinde görmek mümkündür.

Tarihsel sürece bakıldığında sanatta dış dünyanın etkisiyle görülen değişimlere verilebilecek önemli örneklerinden biri Endüstri Devrimidir. Toplumsal yaşamda büyük değişikliklere sebep olan 19. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan Endüstri Devrimiyle birlikte sanata bakış açıları değişmeye başlamış ve sanat farklı bir şekle bürünmüştür. Bu dönemde bireylerde meydana gelen ruhsal birikimler sanatlarına yansımış ve bu süreç 20. yüzyıl yeni sanat akımlarının ortaya çıkarmasına sebep olmuştur.

Psikanalizin temel varsayımlarına göre, bireysel yaratıcılığın kökeni libidal arzuların bastırılmasından doğan çatışmadır. Bu varsayımdan yola çıkan kuramcılar sanatçının çocukluk çağlarından itibaren yaşamları ile sanat eserleri arasında bağlantı

kurmaya çalışmışlardır. Geçmişinde travmatik bir süreç yaşamış olan bireylerin içlerinde bir yerde her zaman canlı olarak duran bilinçli bir bağın olduğu ve bu bağın tedavi edilmemesi hâlinde kişinin bedenine yansiyarak bedensel hastalıkların temelini oluşturduğu konusu psikiyatrinin araştırdığı konulardan biridir. Burada önemli olan kişinin olanları algılayarak durumun farkına varması, onu içselleştirip adını koyması ve bu duygularının üstesinden gelebilmesidir. Bunları başarabildiğinde iyileşme süreci tamamlanmış olur.

Sanatçının eseri, iyileşme sürecinde sanatçının bilinçaltına itmiş olduğu duyguların, travmaların ve onlara karşılık gelen sembollerin bir nesneye dönüşmüş halidir. Bu nesneleşme hali sanatsal bağlamda, sanatçıya göre farklılık göstermektedir. Farklı algılara sahip olan sanatçıların keşif yolculuğu iyileşmenin ilk basamağını oluşturur.

İnsanlık var olduğu günden beri insanoğlu kendi var etme, kendiliğini inşa etme mücadelesi içindedir. İnsan denilen varlık doğumundan itibaren kendisine yüklenen duyguların ve bilinç dışına ittiği olayların sürecinde kendine bir yaşam yolu çizer. Tüm hayatı boyunca kendini bulmaya ve var etmeye çalışır. Bunu gerçekleştiremez ise kendisini cenderede sıkışmış hisseder ve sıkıştıran bir dürtünün esareti altına girer. Bu süreç ona kim olduğu, nereden gelip nereye gittiği, bu yolculuktaki deneyimlerinin ne olduğuna dair sorular sordurarak kendini sorgulamasına sebep olur. Bu sorular insanın içinde hissettiği esaretin ve içsel çekişmelerin sonucunu oluşturmaktadır.

Kendini gerçekleştirmek, Jung tarafından literatürlere geçirilmiş bir kavramdır. Kendini gerçekleştirmek, insanın yaradılışında olan insanlık kavramı ile insan olma potansiyelinin ortaya çıkarılması olarak ifade edilebilir. Jung'a göre, insan yaşamının esas galesi, kendi tedavisidir.

Jung, insanın kendini var etmesi fikrini şu sözlerle açıklar: İnsan eksikliklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlenmişliklerinin ıstırabını azaltmak ister. Bunu başarmak dünyayı tamam etmektir. Ancak bu tamamlanma hali merkezde insanın kendi olması şartıyladır. Yaratıcılık dediğimiz, hiç bitmeyecek, yani hiçbir zaman ufkuna ulaşılamayacak eylem de budur. Dünyayı tamamlama eylemi... (Saydam, 2010:8-15).

Genelde her sanat yapıtının altında kendini gerçekleştirmeye çalışan bir insanın çabası, her insanın içinde de bir sanat yapıtının tohumlarının bulunduğu söylenebilir (Köknel, 2012).

Bireysellik, sanatçı kişiliğinin oluşumunda çok önemlidir. Ve sanatçı kişiliğinin oluşumu bir hayli zaman alır. Özgün olan sanatçı kendi kimliğini var etmiş olur. Dışarıdan aldığı tetiklemeler ve uyarıların, içsel etkileriyle yaratım yapan sanatçı, esas kaynağın içsel tepkileri olduğunu fark ettiğinde sanatı için farklı bir yolu deneyimlemiş olur. O halde, sanatçının karakteri, kişiliği, kimliği, mizacı, sanatçı kişiliğini oluşturan temel unsurlardır demek mümkündür. Sanatçının özgün eserler yaratması, bireyselliğinin oluşması sancılı bir süreçtir. Bu süreçte sanatçı içsel birtakım problemlerle başa çıkmaya çalışır. Bu bir doğum sancısı gibidir. Bu süreç bir arayış sürecidir aslında ve bu arayış süreci sanatçının belki de hiç olmadığı kadar üretim yaptığı bir sürece de dönüşebilir. En doğruyu bulana kadar eser üreten sanatçının temsil probleminin çözümü bu şekilde olmaktadır.

Bir sanatçının yaratıcılığının başlangıç noktası, kendi gerçekliğini bulma ve kendini gerçekleştirme çabası ile başlayan, ardından bu gerçekliğe şahit aramaya kadar giden bir itkidir. Sanatçı için yaratım öncelikle kişiliğinin, ardından sanatçı psikolojisinin bir gerekliliğidir. Sanatçı için yaratım, dönem dönem girilen bir süreç olmaktan çok zorunlu bir oluş halidir. Sanatçının salt üretim yapması diye bir durum söz konusu değildir. Sanatçı verimli olabilmesi için, dönem dönem üretimlerine ara verip, adeta bir nadasa çekilmek gibi yaşamda onu besleyen, duygusal birikimler yapmasını sağlayan hayatını anlamlandıracağı süreçler yaşmalıdır. Sanatçının sanata es verip, ruhunu beslediği dönemler ve yapmış olduğu duygusal birikimler sanatçı için bir üslup yaratmada önemli rol oynar.

Her sanatçı bir yaratım sürecinde, kendi öznelliği ile baş başa kalır. Sınırlı dünyasında yaşayarak yapıtlarını üretir. Bu eserler tümüyle sanatçının kendisine ait, özel bir dünyanın gölgesidir.

Sanat yapıtının tek olabilmesi için sanatsal özellik çok önemlidir. Bir sanatçının kendi üslubunu yaratma ve kendi merakını anlatma kısmında bu özelliğe ulaşması esastır.

“Sanatçının kendi içsel değerler zenginliği ile yaşamakta olduğu somut dünyasının tüm ayrıntıları ve tüm gerçekliği ile yapıtlarına yansımış olması ve bunun yapıtlarıyla bütünleşmiş olması “sanatta öznellik” olarak karşımıza çıkar” (Özturan, 2006).

Sanatçının yaratıcılığını başta hayal gücü olmak üzere pek çok öge şekillendirip yönlendirmektedir. Bunlar arasında algı, bellek, imge gibi zihinsel malzemeler sayılabilir. Yaratıcılık sanatsal etkinliğin olmazsa olmazıdır. Yaratıcılığı besleyen

birçok unsur vardır. Çevresel faktörler, yaratıcılığın ortaya çıkmasında önem teşkil eder. Sanatsal yaratım sürecinde önemli olan, insanın sanatı kendini ifade etmek, anlatmak ihtiyacı için yapmış olduğu gerçeğidir. Sanat yapmanın gerekliliği bireyin kendisini ifade etme biçimi, diğer bir tanımla kendini gerçekleştirmesidir.

Freud, psikanalizin sanata giderilmemiş isteklerin doyurulmasını amaçlayan bir etkinlik gözüyle baktığını ifade eder. Ona göre sanatçılar nevrotiktir. Ancak nevrotiklikleriyle baş edebilmeleri sanatla gerçekleşir. Sanat, onlarda nevroza iten nedenleri bulur, yaratım sürecinden geçirir ve bir esere dönüştürerek kurtulmasına yardımcı olur. Freud, sanatçının yaratımına ket vurulursa önüne geçilmez tahribatların olacağını savunurken, sanatçıyı daima üretmeye iten, adı konulmamış bir dürtü ya da şeylerin varlığını dile getirir (Dervişoğlu, 2018:100).

Sanatsal etkinlikler ve yaratım, kişileri ruhsal hastalıklardan koruduğu gibi akıl ve ruh sağlığı bozulmuş kişiler için tedavi sürecine yardımcı olan bir güçtür. Sait Faik'in "Yazmasam deli olacaktım" cümlesi, Van Gogh'un "Resim yapmam aslında iyileşmem için gerekli" ifadeleri bu duruma örnek gösterilebilir.

2.4 Yaratıcılık ve Yaratma Edimi

Yaratıcı bir durum olması ya da yaratıcılığın devreye girebilmesi için, insanın iç dünyasında ya da dışarıda oluşan belirli bir sorun olması ya da sorun olabileceği ihtimalinin önceden saptanarak çözümlenmesi veya çözüm önerisi getirilmesi gerekmektedir. Yaratıcılık, var olan ya da olacak olan sorunların çelişen ve çatışan durumlarının onarılarak çözüm yollarının bulunma ve kotarılma sürecine verilen genel bir tanımdır.

Yaratıcılık bir süreçtir. Ve bu süreç aklınıza gelebilecek her türlü çalışmanın, uğraşın ve çabanın içinde vardır. Yaratıcılığı sadece sanatsal süreçte ele almak doğru değildir. İnsan ve insanlığın evriminin tüm duyuşsal, düşünsel ve tüm yönlerinde yer alan bir niteliktir (Erinç, 2011:94-95).

Freud, sanatsal etkinliğin ilk dışavurum hallerini çocuklar üzerinden oyunlarla incelemiştir. Sanatçının eylemi ve çocuğun oyun oynarken davranış arasında bir bağ olduğunu ifade etmiştir. Freud bütün çocukların çok geniş hayal kurma yetileri olduğunu söyler. Ona göre çocuklar, çocukça hayaller kurabilme yeteneğine sahiptirler. Ancak bir çoğu bu özelliklerini bastırır.

Freud, nevrotiklerin bu özelliklerini kontrol edemediklerini söyler. Ancak yaratıcı olan nadir bir tür olan sanatçıların hayallerini yaratıcı kanallara yönlendirebilme güçleri olduğunu belirten Freud, hayallerin yaratıcı kanallara yönlendirilerek psişik dengeleri kurmak için kullanılabileceğini ileri sürer.

Yaratıcı bir durum olması ya da yaratıcılığın devreye girebilmesi için, insanın iç dünyasında ya da dışarıda oluşan belirli bir sorun olması ya da sorun olabileceği ihtimalinin önceden saptanarak çözümlenmesi veya çözüm önerisi getirilmesi gerekmektedir. Yaratıcılık, var olan ya da olacak olan sorunların çelişen ve çatışan durumlarının onarılarak çözüm yollarının bulunma ve kotarılma sürecine verilen genel bir tanımdır.

Freud'a göre yaratıcılık, var olan problemlerin çözümü için yeni çözümler bulabilme yeteneği demektir. Yaratıcılığın sonucu olarak anlamlı, etkileyici, özel imgesel ürünler yaratılmaktadır.

İnsanları yaratmaya iten ve yönelten şey, kendi içlerinde yaşadıkları derin bölünmeleri fark etmeleri, kendi kimliklerini belirleme veya keşfetme istekleridir (Storr, 1992:283).

Bu keşfetme arzusu insanı yaratmaya yöneltmektedir.

Jung, yaratmayı bir yöntem olarak kabul eder ve sanatçının kendisini yaratıcılık bakımından bağımsız kılabileceğini söyler. Sanatçının yaratım sırasında kimseye bağımlı olmadığını belirten Jung, kendi resmini yaparak kendisine biçim verdiğini ifade eder. Jung'a göre ressamın kendi içinde etkin olan şey yine kendisidir. Bunun sebebi sanatçının egosunun ve sanatçının kendi içinde aktif olan şeylerin nesnesi olarak görünme halidir. Sanatçı sayısız resim yaparken ya da bir eser yaratma denemeleri yaparken bu iç etkeni yakalamaya çalışır. Bu yakalama çabası sonucunda psişik yaşamın gizli temellerini keşfeder (Storr,1992:283).

Freud bilinçdışını düşüncelerimizin, davranışlarımızın yaratıcı kaynağı olarak görmektedir. Freud'a göre bilinçdışı ruhsallığın merkezidir. Bilinç ise dış dünya ile ilgili günlük yaşamda kurgulanmış olan duygu ve hareketler bütünüdür. Bilinç duyum, duygu, haz, acı, mutluluk, mutsuzluk, algılanan her türlü durumu içermektedir. Freud, sanatçının yaratımına ket vurulursa önüne geçilmez tahribatların olacağını savunurken sanatçıyı üretmeye iten adı konulmamış bir dürtü ya da şeylerin var olduğunu dile getirir.

Yaratıcılık doğuştan gelebildiği gibi sonradan da geliştirilebilir ve öğrenilebilir. Bu da onun en önemli özelliğidir. İnsanlığın evriminin bilinmeyen tüm detayları ve

yönleri, bunlarla birlikte insanın genlerinden geçen genetik aktarımlar ve bunun gibi pek çok detaylar yaratıcılıkla birlikte ortaya çıkabilir.

Freud, sanatsal yaratıcılığın bilinçdışından kaynaklandığı görüşünü savunarak sanatçıların nevroitik ve içe dönük olduğunu ifade eder ve yaratma güdüsünün savunma mekanizmalarına yüceleştirme olarak temel oluşturduğunu ileri sürer.

Sanat psikolojisine giriş kitabında sanatta yaratıcılık'ın mistik ya da metafizik bir anlamı olmadığını belirten Sıtkı Erinç, *“Sanatta yaratıcılık için, algı yetisi üzerine bir düşünme, bir imleme yetisi katmak, katabilmek, bunun içinde sezgi gücünü kullanabilmek demektir”* ifadesini kullanır (Erinç, 2011:94-95).

Bir sanat eserinin yaratımı sırasında, ele alınan konu ne ise mutlaka bir yöneliminin olması gerekmektedir. İzleğin yani bu yönelimin olmaması halinde de sanatsal yaratıcılıktan söz etmek mümkün olabilir. Sebebi de sanatsal yaratım yapan kişi için yaratım içsel bir ihtiyaçtan doğan bir süreçtir. Sanatsal yaratıcılık sanatçının kişiliğinin bir gereğidir ve kişiliğin niteliğine bağlı olarak gelişebilir. Sanatçının özgün olma hali yaratıcılığın en temel özelliklerinden birisidir. Bu özgünlüğü besleyen de yeni ilişkiler, bakış açıları, sezgi ve algılama gibi kavramlardır.

Yaratıcılık sanatçıyla başlar. Yaratım sırasında sanatçı bilişsel bir sürecin içine girer. Bu süreçte sanatçı, tesbit ettiği sorunlara, kavramsallaştırdığı görüşün nesneleşebilmesine bir yol, sorduğu sorulara da cevap arar. Bu süreç tamamlandığında bir eser ortaya çıkar (Andreasen, 2005:21).

Yaratıcılık kavramı öznelidir. Öznel bir yaratım yapan kişi artık herkesten farklıdır ve işte o zaman o kişiye sanatçı denilmektedir.

Yaratım süreci gerek sanatçı ve gerekse yaratım açısından oldukça yıpratıcı, agresif ve sancılı bir süreçtir. Sanatçı bu yoğun ve zor sürecin sonunda eseriyle ilk defa karşı karşıya kalır. Sanatçının yaratım durumunda girmiş olduğu fiziksel ya da ruhsal etkileşim ve değişim psikiyatri alanında çalışmalar yapan bilim adamları tarafından hastalık olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının yaratım sırasında kişilik bölünmeleri yaşaması, ego durumuna geçmesi, çeşitli nevrozlar yaşaması psikolojinin önemle incelediği bir konudur. Sanatçıların yaratımlarını etkileyen nevroz ya da başka ruhsal hastalıklar olma ihtimali psikolojide önemle ele alınmıştır.

Sanatçıların yaratımlarının nevroz ve bunun gibi hastalıklara bağlı olduğunu düşünen Psikiyatriye göre bu hastalıklar tedavi edildiğinde sanatçıların yaratım yapıp yapamayacakları sorusu üzerinde kafa yorulan bir soru olmuştur.

Yaratım süreci, gerek sanatçı ve gerekse yaratım açısından oldukça agresif ve sancılı bir süreçtir. Sanatçının yaratım durumunda girmiş olduğu fiziksel ya da ruhsal etkileşim ve değişim, psikiyatri alanında çalışmalar yapan bilim adamları tarafından hastalık olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmaların sonucunda dört kuram ortaya konulmuş ve geliştirilmiştir. Toplumbilimci araştırmacılara göre bu kuramlar şu şekilde açıklanmaktadır. Birinci kuram, sanatçıların, başka insanlarda bulunmayan özelliklere sahip, olağanüstü insanlar olduğu yönündedir. İkinci kuram, sanatçıların zorlayıcı saplantıları olan bir ruh hastası olduğu yönündedir. Üçüncü kuram, sanatın toplumsal bir iletişim aracı olduğunu söylemektedir. Dördüncü kuram ise sanatın kaygılı ve nevrotik tipler için bir sağaltma aracı olduğu yönündedir. Bu kuramlara göre Dostoyevski, Vinci, Cezanne, Rimbaud, Rahmaninof ve bunun gibi nevrotikler, hastalıklarını evrensel sanat yapıtlarına dönüştürerek iyileşmişlerdir (Hançerlioğlu, 2003:319).

Yaratıcılık, sanatçının yaşadığı tecrübelerin, sanatsal bir görüye dönme sürecinin deneyimlenmesidir. Yaratım süreci eseri meydana getirecek olan yaratma itkisi ve sanat yapıtı ortaya koyma istencinin temelini oluşturmaktadır. Sanat, insanlık tarihi boyunca insanın kendini ifade ettiği, evrensel anlatım yollarından biridir. İnsanın kendini tanıma, keşfetme ve dönüştürme sürecinde sanat, dönüştürmenin, yaratmanın dışavurumudur.

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, yaratıcılık, sanatta önceden biçimi belirlenmemiş bir fikir, duygu ya da durumu ete kemiğe büründürme ve ona bir varlık kazandırma durumu olarak tanımlanmaktadır (TDK Sözlük, 2011). Yaratıcılığın en önemli özelliği hem doğuştan gelmesi, hem de sonradan gelişebilir ve hayata geçirilebilir olmasıdır. Yaratıcılığın Latince kökeni “crea” kelimesidir. Crea'nın karşılığı, doğurmak, yaratmak, meydana getirmektir. Batı dillerindeki karşılığı da “kreativitaet”, “creativity” dir (TDK Sözlük, 2011).

Bir sanat eseri oluşum aşamasında ilk olarak sanatçının araştırma sürecinden geçer. Sanatçıyı eser üretme noktasına getiren dürtü, onda toplumda, kendisine ait ya da öylesine bir şeyde gördüğü bir rahatsızlık halidir. Sanatçıya yaratıma iten ondaki bir derdinin olması durumu demek yanlış olmaz. Sanatçı bu kertede onda bu rahatsızlığı yaratan duyguyu keşfe çıkar. Bu keşif kendini keşfetme, kendini araştırma sürecidir. Kendi keşfi onun iç ve dışarıdaki dünyayı nasıl irdelediğiyle ilişkilidir. Dışarıdaki dünyada onu rahatsız eden şeyin iç dünyasındaki karşılığını bulmaya çalışan sanatçı bir dışavuruma ihtiyaç duyar ve yaratacağı eser için keşfe çıkar. Bu

keşif sürecinde yaratacağı esere yönelik araştırmalar yapar. Onu yaratıma iten duygunun karşılığı olan eseri araştırma süreci, sanatçıyı derin bir iç yolculuğa çıkarmaktadır. Sanatçının kendini tanıma, keşfetme, bulma süreci kendi içine yaptığı bu yolculukla mümkün olabilmektedir. Sanatçının eser üretirken izlediği yol, aslında öncelikle kendi tedavisi içindir. Bu yolda yönünü bulmasını sağlayan pusula, sanatçının yaratıcılığıdır.

Sanatsal ifade, eserin yaratım sürecinde sanatçının yapıtı ortaya koymasını iteleleyen bir derdinin olması durumudur. Başka bir tanımla hazımsızlık olarak tanımlanan duygu, eseri meydana getirmek için fitili ilk ateşleyen en önemli başlangıç noktasıdır.

Sanatçı sembolik anlamlar yükleyerek bir sanat yapıtı ortaya çıkarır. Bu eser bilinç veya bilinçaltı öğelerin önceliklerine göre şekillenmektedir. Sanat eserleri incelendiğinde sanatçının içsel çözümlerinin dışa aktarılan nesneleştirilmiş hâli olduğu görülmektedir. Sanatsal bağlamda nesneleştirme süreci farklı algı yapısına sahip sanatçıda sorunu tespit etmeyi, detaylı irdelemeyi ve çeşitli çözüm yolları geliştirmeyi barındırır. Bu süreç sanatçının keşif sürecidir.

Sanatçı, keşfederek, yaratıcılığının sınırlarını zorlayarak, farklı olanı arayandır. Bu keşif sürecinde kendi iç dünyasının yanı sıra başkalarının duyguları ve yaşadıklarıyla ilgili analizler yapar, empati kurar ve tüm bu elde ettiği bulguları eserlerine yansıtır. Bu durum sanatçının eserlerini alımlayana da ayna tutar.

Sanatçı, eser üretirken kendi bakış açısıyla gizli yanlarını keşfettiği yaşamını yansıtmaktadır. Duygu dünyasında birikenlerin yaratıcı bir biçimde dışa vurulması, zengin bir imgeleme ile gerçekleşir. İmge dünyasının zenginliği sanatçının geçmiş yaşantısının bir tür göstergesidir. Sanatçının travma yaşamasına hatta bu travmaların saplantıya dönüşmesine sebep olan olaylar, sanatçının yaratım sürecinde birtakım sembollere dönüşerek açığa çıkar.

2.5 Sağaltım

Sanatla sağaltım, kendini ortaya koyma ve kendini fark etmeyi sağlama sürecidir. Duygularını eseri ile ifade eden sanatçıyla eseri arasında bir bağ vardır. Duygular, yaratıcılık ve hayal kurma etkenleriyle sanatçı aracılığıyla bir esere dönüşür. Duyguların dışsallaşması bu şekilde gerçekleşir. Benlik, yansıtılan duygulardan etkilenir.

Sanatçının ruhsal bir esnekliği vardır. Hayal gücüyle yaratıcılığını kullanarak üreten sanatçı, kendi benliğindeki travmatik anıları kurgulayarak kendini yeniden inşa eder. Travmatik iz bırakan anılarla yüzleşilmesi, ya da konuşulabilmesi psikolojide tedavi süreçlerinde önemli bir adımı oluşturmaktadır. Sanatçı, kendini sanatsal üretimi aracılığıyla görünür kılar. Bu bir keşif sürecidir. Sanatçı, kendini keşfettiği ve ifade ettiği süreçte iç ve dış dünyasını irdeler. Sanatçı yaratıcılığını kullanarak travmatik anılarla yüzleştiğinde kendini yeniden inşa etmektedir.

İnsanın bütününe ele alan sanat, özgür ve sembolik olması sebebiyle insanlara iç dünyalarını, ruhlarındaki karmaşıklıkları ve çözümsüz duygularını çok çeşitli şekillerde yansıtabilmeleri için olanak tanır. Sanatla sağaltım, kendini ortaya koyma ve kendini fark etmeyi sağlama sürecidir.

Felsefenin de özel bir alanı olan sanatla sağaltım veya sanat terapinin temaları kendini tanıma, kendini keşif sırasında düşünme, cesaret ve zaman gibi temalardır.

Temel olarak anlamak ve sağaltıma dayanan sanatla terapinin birçok uygulama yöntemi vardır.

Terapi sözcüğü, bu tez çalışmasında sağaltım olarak kullanılmaktadır. Sağaltım, sağaltma işi, tedavi, aynı zamanda bir hastalığı yenecek etkileri ve bu etkenlerin kullanılma yöntemlerini bularak hastanın sıkıntılarını giderme, iyi etme işi demektir (TDK Sözlük, 2011).

Sanat, insanlara iç dünyalarını, ruhlarındaki karmaşıklıkları ve çözümsüz duygularını çok çeşitli şekillerde yansıtabilmeleri için olanak tanır. İnsan ile yaşam arasındaki estetik ilişki olan sanat, hayallerin, duyguların dışavurumsal ifadesidir.

2.5.1 Psikanaliz ve Sanatçının Sağaltımı

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başından itibaren damgasını vurmuş önemli kuramlardan biri olan psikanaliz kuramı, insanın iç dünyasının fark edilmesi, anlaşılması ve çözümlenmesi adına oldukça önemlidir.

Freud'a göre, psikanaliz ruhsal rahatsızlıklar için uygulanan bir sağaltım yöntemidir (Habip, 2007:640).

Psikanaliz kuramının sanatta varlığını göstermesinin en önemli kanıtı pek çok sanatçının eserlerinde yaratım çalışmasında psikanalitik düşünceden yararlanmış olmasıdır. Psikanaliz ilk yıllarından başlayarak sanat ve sanatçı ile oldukça yakından ilgilenmiştir. Bunun sebebi elbetteki Sigmund Freud'un sanata düşkün olmasından

kaynaklanmaktadır. Freud'a göre sanatçı, oyun oynayan bir çocuk gibidir. Sanatçı da çocuk gibi kendi dünyasını oluşturur (Parman, 2009:16).

Yaratıcılığın nedeni, ilham denilen kavramın nasıl oluştuğu psikanalizin sanat üzerinde en çok yoğunlaştığı düşüncedir. Yaratıcılık kavramının psikanaliz ile aydınlatılma isteği her zaman araştırmalarakonu olmuştur.

Freud, sanatçının iç dünyası ve bilinçaltının araştırılmasına odaklanmış, *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri* adlı bir makale yazarak sanat ve yaratıcılık bağlantısı hakkında düşüncelerini açıklamıştır. Buradan yola çıkarak Freud'a göre yaratıcı olan sanatsal eylem, yüceltilmiş bir eylemdir. Ayrıca sanat eseri, sanatçının yaşamıyla doğrudan ilişkilidir ve bilinçdışı, yaratıcılık açısından sanatın vazgeçilmezidir.

Psikanaliz ya da psikanalitik düşünce kuramı, insanı çözümlmeyi ve insanın iç dünyasının derinliklerine inerek bilinçdışına itilen sınırlarını keşfetmeyi amaçlayan bir disiplindir. Bireyin iç dünyası ve bilinçaltını çözümlemesi sebebiyle sıradan insanlardan çok sanatçıları etkilemiştir. Sigmund Freud'un geliştirdiği kuramda, Freud salt akıl ve mantığın, yaşamımızı kontrol etme ve yönlendirme için yeterli ve çok büyük bir etken olmadığını ifade eder. Ona göre yaşamımız bizim elimizde olmayan bilinç dışı güçler tarafından kontrol edilmektedir. Freud'un bu tezi psikanaliz adına çok önemli bir başlangıcın ilk ayak sesleri olmuştur (Duane, 2002:498).

Başlangıcından itibaren psikanaliz sıradan insanlardan çok sanatçılarla oldukça yakın bir ilişki hâindedir. Sembolistler, dışavurumcular ve ağırlıklı olarak Sürrealistler 19.yüzyılın sonu ve 20.yüzyılın başından itibaren görsel sanatlarda psikanalitik düşünceyi kullanmışlardır.

Psikanalikle birlikte sanatçıların kendilerini analiz ederek iç dünyalarını keşfetmeleri sonucunda yaşadıkları düşünsel süreç, onların yapıtlarına yansımıştır. Hermann Hesse, Freudyen kuramı uygulayan sanatçıların başında gelmektedir (Akt., Aliçavuşoğlu, 2012:1-16).

İnsanın bir eser yaratma, bir sanat eseri ortaya koyma iradesinin temelinde, insanın kendi var etme ve kendini yarattığı eser üzerinden tanıma ve anlamlandırması vardır. Bu sayede sanatçı varlığını eser üzerinden ortaya koyarken kendinden bir iz bıraktığı eseriyle kendini anlamlandırmaktadır. O halde eser yaratma ve bir sanat yapıtı ortaya koyma sanatçının kendi varoluşunu tekrar tekrar inşa etme tecrübesi olarak anlam bulmaktadır.

Sigmund Freud, sanatın ve sanatçının psikanaliz yöntemlerle incelenebileceğini ifade eder. Buna olan inancı sanatçıların üzerindeki etkisi sebebiyledir. Freud'a göre

psikanaliz, sanatçıların kendi bilinç dışlarını keşfetmeye, analiz etmeye yarayan bir araç, bazen de sanatçılar tarafından şekillendirilip vücut bulan, ete kemiğe bürünen bir eser olmaktadır. Sanat, insanın bunalımlarını ve kabuslarını hiçbir olumsuzluk olmadan boşaltma, bunun sonucunda rahatlama ve sağaltım halini güzel olarak tanımlama işidir.

Freud'a göre psikanaliz, salt ruhsal hastalıkları tedavi etmek için kullanılan bir teknik değildir. O, psikanalizi aynı zamanda sanatsal ilhama ışık tutacak bir bilim olarak görmüştür. Freud, sanatın hastalıkları iyileştirebileceğini ya da iyileşme sürecine yardımcı olacağını savunmaktadır. Oysa bu sav Sürrealistler için geçerli olamamaktadır. Sürrealistler iyileşme süreci ile ilgilenmemektedirler. Onların hastalığın kökenine inip bunu ortaya çıkarıp dışa vurmaya yönünde bir çabaları vardır.

Sürrealizm, gerçeğin bilinçaltında farklı olduğunu savunan rasyonel olmayan, göremediğimiz bir gerçek dışılığı verilen genel tanımdır. Sürrealistler için sanat dışavurum aracı olmakla kalmayıp aynı zamanda ruhsal bir etkinliktir. Freud'un rüyaları yorumlamasını hayatının en önemli keşiflerinden biri olarak gören Salvador Dali, ismini kendi verdiği bir çeşit oto psikanaliz yöntemi geliştirmiş ve eserlerine bu yöntemi kullanmıştır. Kendi düşlerini ve davranışlarını inceleyen Dali, bilinç dışı arzusunu keşfederek bilinçdışında oluşan gizli ifadeleri geleneksel sürrealist öğelerin yanında kullanarak gizli içerikleri açık içerik içine koyan eserler üretmiştir.

Psikanaliz yöntemi sürrealist sanatçılar tarafından kullanılan önemli bir araç ve büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Bu yöntemde sanatçılar bilinçdışındaki sese ve duyguya ulaşarak onu açığa çıkarıp bunu eserleri yoluyla dışa vurmaktadırlar.

Salvador Dali, gerçeküstücülüğe farklı bir boyut kazandırmış bir sanatçıdır. O çalışmalarında bilinçdışını farklı çalışmalarla eserlerine yansıtmıştır. Rüyalardan yararlanan Dali, basit rüya anlatımlarıyla ilgilenmek dışında daha derine inerek rüyaların öncesi ve rüyaların sonrasını ele alarak bir imge oluşturmaktadır. Dali "Eleştirel Paranoya" dediği kendi geliştirdiği bu resim tekniği ile sürrealistlerden ve Freud'dan eleştiri almıştır. Freud, bu tekniğin dehasından etkilenmiş olsa da Dali'nin fazla bilinçli ve fazla idealize bulduğu yöntemlerini eleştirmiştir. Çünkü Freud'a göre bilinçdışı Dali'nin söylediği kadar fazla bilinçli ve idealize değildir.

Psikanalizin sanat ile birbirinden ayrılmaz bir ilişkisi vardır. Psikanalizin sanat yapısını ve sanatçıyı anlamaya yaptığı katkıları görebilmek için onun ruhsal yaşamı düzenleyen kurallar konusunda ortaya attığı kavramları anlamak gerekir. Freud öncelikle ruhsallığın önemli yapıtaşı olan bilinçdışını tanımlamış

ve onun bilincin kabullenmediği ve bastırıldığı unsurlardan oluştuğunu göstermiştir (Öztürk, 2007:7-8).

Talat Parman, sanatın sürecini bir psikiyatri seansına benzetir. Parman, bu seansı şöyle anlatmaktadır. Psikanaliz süreci, analiz edilen (Analizan) ve analiz edenin (Analist) bir arada olduğu bilinçli ya da bilinçdışı sürecini bünyesinde barındıran bir alanda gerçekleşir. Analist analizandan kendisine iletilen duygu, imge ve duyuları zihninde yorumlayarak bir fikir edinir. Kısaca psikanalizde analizan ve analistin ruhsallıklarının karşılaştığı bir ortam yaratılmış olur.

Duyguların değişik tonlarının keşfedildiği ve işlendiği göz önüne alındığında psikanalizin bir sanat çalışmasını andırdığı söylenebilir.

Seansın kendisi bir sanat eseridir bir nevi bir şiirdir psikanaliz. Şair şiirini oluştururken onu ilmek ilmek dokuyup yüreğinde yoğururken şiir de şairi yazar, onu dönüştürür, yaratır. Bu durum analist- analizan ilişkisi içinde aynıdır (Parman, 2009:14).

“Analizanın (analiz edilen) iç yolculuğunda, analist (analiz eden) de sarsılır, işlenir, dönüşür ve adeta baştan yaratılır. Sanatı andıran bir disiplin olarak psikanaliz sanatı daha derinlikli bir şekilde anlayabilmek ve anlamlandırabilmek için zengin olanaklara sahiptir” (Parman, 2009:14).

Freud, sanatçının çocukluğunun sanat yapıtının yaratım sürecini etkilediği görüşündedir. Sanat yapıtını çözümlemenin aksine sanatçının kişilik yapısına ve eseri yarattığı sürece odaklanır.

Freud bu içsel yoğunluğu anne karnına düştüğü andan itibaren ele alır. Sanatçı doğduğu andan o yaratıma kadar geçen zamanda yaşamı boyunca bilinçdışına ittiği tüm sorunlarla, duygularla yüzleşmeye başlar. Freud, sanat yapıtını çözümlemenin aksine sanatçının kişilik yapısına ve eseri yarattığı sürece odaklanır.

Yapısal Kişilik Kuramı, ‘İd’, ‘Ego’ ve ‘Süper ego’ olarak üç zihinsel bölümde ele alınmıştır. Bu üç katman birbirinden bağımsız var olamazlar ve insan davranışlarını oluşturmaktadırlar. İd, Freud’un daha önce bilinçdışı dediği kavrama karşılık gelen ve kişiliğin en ilkel, ulaşılmaz bölümüdür.

“İd kalıtsal olarak gelen içgüdüleri de kapsayan ve doğuştan var olan psikolojik gizil güçlerin tümüdür” (Gençtan, 2006:44).

Haz İlkesi ile işleyen bir yaşantı olarak İd’in yanı sıra, gerçeklikten hiç haberdar olmayan İd’in denetimini sağlayan ve Gerçeklik İlkesi ile hareket eden yaşantı ise Ego’dur. İd’in istekleri ve gerçek koşullar arasında etkili ve uygun bir ilişki gerçekleşmelidir. İd ve gerçek dünya arasında aracılık yapan ego bu

ilişkiyi kolaylaştırır. Ego id'in denetimsiz ve ısrarlı tutkularının tersine, makul ve mantıklı ile kastedilen anlamları temsil eder(...) İd gerçeklikten haberdar olmadan, denetimsizce ister; ego gerçeklikten haberdardır, gerçekliği kavrar ve onu yönetir, çevreyi dikkate alarak onu denetim altına alır (Schultz ve E. Schultz, 2002:529).

Freud'un birincil narsizm kavramı, gelişimin ilk yıllarında çocuğun kendini dış dünyadan ayıramadığı için kendisini sevgi nesnesi olarak görmesini ifade eden normal bir gelişim aşamasıdır. Freud narsisizm kavramını normal bir gelişim aşaması, benlik saygısının normal bir yönü, kişilerarası ilişkilerde özellikle eş seçiminde kişinin kendine benzer özellikleri tercih etmesi ve kişilerarası ilişkilerden yoksun olma gibi çok farklı şekillerde kullanmıştır.

Freud'un "Birincil Narsisizm" dönemine tekabül eden "Ayna Evresi" yaklaşık olarak 6 ila 18 aylık dönemde meydana gelir. Bu dönem gelişimsel olarak, öznenin kendi imgesine aşık olup başkalarına yönelik sevgisinin üzerinden atladığı dönem olarak ifade edilir. Ayna Evresinde Lacan, ben'e ve imgesel'e ilişkin psikanalitik kavrayışı ortaya koyarken İmgesel, ben'in dünyasıdır. Ayna evresi, aynı zamanda özdeşleşmenin, duyu algısının, bir birlik duygusunun ve de dil edinimi öncesi dönemin evresidir (Homer, 2013).

İnsan varlığın kendini konumlandığı üç boyuta Lacan, simgesel, imgesel ve gerçek isimlerini vermiştir. Bu üç düzen, insan deneyiminin ve yaşayışının topolojisini oluşturur ve bu iççelik Borromean düğümü şeklinde iç içe geçmişlerdir. İmgesel kavramı anne-bebek ikilisine gönderme yaparak Lacan'ın ayna evresinden gücünü alır.

Lacan (2002), *Ecrits* içinde bir bölümde ayna evresi metaforu benliğin (ego) oluşumunun anahtarını vererek özdeşimler ve narsisizm ekonomisi üzerinden imgeselin mekaniğini anlatır. Buna göre, çok küçükken bedensel kontrolünü bile sağlayamayan bebeğin kendi bedenini parçalı gördüğü ve aynada kendini gördüğünde tanıyıp kendi imge bütünlüğünü kurduğunu ifade eder. bu evrede somut anlamda bir aynaya ihtiyaç yoktur, bebek karşısındaki kişide bütünlüğü görüp ilk özdeşimini kurmaktadır. Annenin arzusuna göre konumlanarak nesnesini dışarı atan çocuk, kendini hala bir bütün olarak algılamayı benliğini kurarak yapabilir; öznelliğin ilk adımını bedensel bütünlük üzerinden atarak sağlar. Özdeşim yoluyla olduğu için yani dışarıdan bir etkiyle benlik imgesi kurulduğundan aslında ayna evresi kendine yabancılaşmayı gösterir. Bu bağlamda ayna evresi çocuğu zihinsel gelişime açmış ve beden imgesine libidinal yatırım yapmasına sebep olmuş ve öznelliğin yolunu açmıştır. Kişinin "ben" diyebilmesinin ya da "gidiyorum" kelimesinin iyelik ekindeki ben anlamının verilebilmesinin koşulu olarak imgesel bir alan vardır. Ben, ötekenden farklı olduğunu onunla özdeşim kurup kendini ondan ayırarak yapar. Lacan'ın

Psikozlar seminerinde verdiği bir örnek Şu Şekildedir: oyun oynayan iki çocuktan biri diğerine vurur, tokadı yiyen ocuk ağlamaya başlar ancak tokadı atan ocuk da onunla ağlar ve yetiŐkinler gelip ne olduğunu sorduğunda ikisi de kendilerine tokat atıldığını söylerler. Bu tür i içe geçiŐlerin sonlandığı nokta ayna evresinin tamamlandığı yerdir ve bu beden imgesine yatırım yapılmasıyla öznenin bedeninin dıŐındakilerden kendini ayırmasının gerçekleŐmesidir.

Freud bir sanatçıyı anlayabilmek ve çözümlenebilmek için öncelikle o sanatçının eserlerini çözümlemektedir. Bu çözümlemede öncelikle imgeleri ele almaktadır. Freud için sanat eserindeki imgeler, bilinçaltındaki bastırılmış düşüncelerin birer ifadeleridir.

Freud'a göre, sanat, çocukluk tecrübelerinin bykle aktarılmasıdır (Freud, 2014:42). Psikanaliz kuramında sanat eserinin yaratılmasını tetikleyen bastırılmış duygular ve arzular ele alınmaktadır. Bu bastırılmış duyguları ve arzuları doyurabilmek adına sanatçı bir eser yaratmaya yönelir.

Leonardo da Vinci'nin kendine sakladığı ve ölümünden sonra ortaya çıkan kutsal aileyi tasvir eden Meryem, ocuk İsa ve Azize Anna tablosu bu duruma örnek teşkil eder niteliktedir.



Şekil 2.3 Leonardo Da Vinci, 1503-1519, Hz. Meryem ve oğlu, Azize Anna, Louvre Müzesi, Paris

<https://tr.painting-planet.com/meryem-ana-ile-bir-cocuk-ve-st-anna->

Leonardo da Vinci annesi ve üvey annesi tarafında iki anne ile büyümüştür. Freud, Leonardo da Vinci'nin bu eserde iki anne ile yaşayan çocukluğu aktardığını ifade eder. Sanatçı, çocukluğunda yaşadığı bir anı tuvale yansıtılmıştır Freud'a göre. Çocuk İsa burada Vinci'nin kendisidir ve elinde bir kuzu vardır. Freud kuzu simgesini günahların affedilmesi için kurban edilen olmak olarak açıklar.

Leonardo da Vinci'nin sanatında kadın figürleri oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Freud'a göre bu durumun sebebi, Leonardo'nun çocukluk döneminde yaşadığı anne ile ilgili travmalarıdır. Freud insanın üç - dört yaşının çok önemli olduğunu vurgulamaktadır. O, bu yaşlarda belleğe atılan izlenimlerin, ruha yerleştiğini söyler ve bu yerleşen duyguların izlerinin ileride hiçbir olay tarafından silinemez olduğunu ifade eder. Freud'a göre yetişkinlikteki davranış biçimlerinin temelinde bu izler vardır (Freud, 1979:30).

Leonardo'nun küçüklüğünde yaşadığı anne figüründen yoksun olmaktan kaynaklı derin anne özlemi, sanatçının resimlerine kadın figürü olarak yansımıştır. Anne ile ilgili bastırılmış duyguların sanat eseriyle dışa vurulması Meryem, İsa Çocuk ve Azize Anna resminde vücut bulur.

Freud bu tablo ile ilgili yapmış olduğu analiz de bu resmin Leonardo'nun çocukluğundaki izlenimlerin, bilinçdışına ittiği duyguların ve bastırılmış arzuların yer aldığını ifade eder. Bu resim, tüm bu duyguların bir sentezini oluşturan önemli bir belge niteliğindedir.

Freud Da Vinci'nin bu tablosu için şu ifadeleri kullanır:

“Öz annesinin yanından alındıktan sonra babasının yeni evinde, üvey annesi tarafından sevecenlik ve ilgiyle büyütüldü. Ancak öz annesinin hayali onda derin izler bırakmış olmalıydı” (Freud, 1999:191).

Resimde Leonardo, kendisini öz annesi ve üvey annesi ile birlikte resmetmiştir. Erkek çocuğun üzerine eğilmiş, gizemlice gülümseyen iki kadın figürü vardır. Bu kadınlar form olarak tek bir beden olarak iç içe geçmiş, birleşmiş olarak görülmektedir. Adeta tek bir bedenden çıkmış iki kafa olarak algılanan bu resimde formların dış hatlarını takip etmek zordur. Freud'a göre bu durum Leonardo'nun iki anneli oluşunun yansımasıdır (Freud, 1999:193).

Freud için annenin bir erkek çocuk üzerinde önemli oldukça büyüktür. Bu durumu Oedipus Kompleksi olarak tanımlayan Freud, Leonardo'nun resimlerinde anne figürünün vurgulanmasını buna bağlamaktadır. Leonardo'nun resimlerinde

erkeğin yaşamında yaşamsal öneme sahip olan anne figürünün eksikliği, yaşam boyu süren bir arayışa dönüşmektedir.

Freud erkek çocuğun ilk aşk hedefinin annesi olduğunu söyler. Oedipus Kompleksinin oluşum döneminde ve sonrasında bütün yaşamı boyunca annesine bağlı kaldığını belirten Freud, ilk hedefe bağlanmanın başlangıcı yaşamsal gereksinimlerin doyumundan doğduğunu ifade eder (Freud, 2000:140).

Burada yaşamsal gereksinimden kasıt, biyolojik, psikolojik boyutta emzirme edimi ile bağlantılıdır. Yeterince emzirilmeyen çocukların sevilmedikleri ve o doyumdan eksik kaldıkları duygusuyla ileride anneyi suçlama, yakınma ya da Leonardo'da olduğu gibi büyük bir özlem ve arayışa dönüşmektedir (Freud, 2000:143).

Oedipus nevrozu, tüm nevrozların temelinde yatan bir karmaşadır. 4 ile 6 yaşları çocukların ebeveynleri arasındaki cinsel ilişkinin farkına vardığı bir dönemdir. Çocuk kendini anne ile babanın ilişkisinde dışlanmış hisseder. Kıskançlık ve rekabet duygusu başlar. Kadın kimdir?, erkek kimdir?, kim kiminle evlenebilir?, bebek nasıl yapılır? bebek nasıl doğar? gibi sorular bu dönemde çözüme ulaşmak zorundadır. Bu zorlu bir süreçtir. Soruların çözümü erişkin ruhsallığını ve üst benliğin karakterini belirler.

Benlik bilinçliliğin temel mekanıdır. Ruhsallığın bastırmayı uyguladığı, dürtülerin harekete geçmeden önce bütünleşip birleştiği deyim yerindeyse ruhsal bir temsilciliktir. Alt benlik ruhsallığın bilinçdışı kısmıdır. Yaşamın erken dönemlerine ait bastırılmış ve bilinmeyen bellek izlerinin depolandığı yerdir. Üst benlik ise ruhsallığın rehberi ve vicdanıdır. Yasaklara ve kurallara uyulması, idealler yolunda mücadele edilmesini sağlayan üst benliktir.

Sanat eserleri bilinçaltında bastırılan düşüncelerin vücut bulmuş halleridir. Psikanaliz ile sanat ilişkisi oldukça iç içe olan kavramlardır. Sanat eserinin görünür halinin altında yatan anlamların çözümlenmesinde psikanalizin, önemli bir rolü vardır.

Bir sanat eserinin yaratım sürecinde sanatçının yaratımını başlatan sebeplerin görünenin ötesinde bilinçaltındakiler olduğunu vurgulayan Schnier'e göre psikanaliz, sanat eserini daha iyi anlamakta yardımcı olan çok önemli bir unsurdur. O, eseri yaratan sanatçı kadar eseri alımlayan izleyicinin de eserin anlamını bilinç dışı ile görüp algıladığını ve o eserden haz duyduğunu ifade eder (Schnier, 1953:75).

Sanatçı ve yapıt arasındaki bağı inceleyen "Sanat Eserinin Kökeni" adlı eserin yazarı Martin Heidegger, sanat yapıtının kaynağının sanatçı olduğunu vurgular. Martin Heidegger'e göre, sanat yapıtı, sanatçının eli ve etkinliğiyle yaratılır. Bu fikir, sanat

eserinin varoluş kaynağının sanatçı olduğunu anlaşılır biçimde ortaya koyar. Ona göre sanatçı yapıtı sayesinde doğar ve bir kimlik bulur. Sanatçının kimliğinin eserinde vücut bulması sanatçıya bir itibar kazandırır ve o eser somutlaştığı takdirde de sanatçı kendi kendisini kalıcı kılar (Heidegger, 2004:161).

Martin Heidegger'in sanat yapıtının kaynağının sanatçı olduğunu vurguladığı sanat yapıtı, sanatçının eli ve etkinliğiyle yaratılır sözü, yapıtın var olma sebebinin sanatçı olduğunu çok açık bir şekilde ifade etmektedir. Ona göre sanatçı yapıtı sayesinde doğar ve bir kimlik bulur. Sanatçının kimliğinin eserinde vücut bulması sanatçıya bir itibar kazandırır ve o eser somutlaştığı takdirde de sanatçı kendi kendisini kalıcı kılar.

Sanatçının, o yapıt sayesinde doğması yargısı, kalıcılık ilkesinden kaynaklanmaktadır. Ölümlülük bilinci ile sanatçının yapıt ortaya koyması Heidegger'in ortaya koyduğu insanın ancak yapıt sayesinde kalıcılığa ulaşacağı yargısı ile anlamını bulmuştur” (Zeybek, 2017:12).

Sanatçının öncelikle kendini keşfe çıkararak kendini anlamaya çalışması, kalıcı olma ve kendini var etme itkisiyle harmanlanarak bir yapıta dönüşme hali oldukça sancılı bir süreci oluşturmaktadır.

Dış etkilerin yarattığı duygu durumları, sanatçının iç dünyasında o duygulara karşılık gelen travmalar ve duygularla örtüşür. İşte bu süreç yaratım sürecidir. O nedenle yaratım süreçleri her zaman sancılıdır. Sanatçı bu yaşadığı duygu durumlarını eserine yansıtır. Bir anlamda bu yaratım sırasında kendiyi hesaplaşır.

Yaratım sürecinde sanatçı, kalıcı olma, dış etkilerin yarattığı duygu durumları, yaşadığı travmalar, kendini tanıma ve bilme istencini yaratım sürecini deneyimleyerek bir sanat eserine dönüştürmesi üzerinden tecrübe eder.

Martin Heidegger bu durumu “yaratmak, herhangi bir şeyin ortaya çıkarılmış bir şey diye görünmesini sağlamaktır. Yapıtın yapıtlaşması hakikatin meydana geliş biçimi olup tümüyle hakikiliğin doğası üzerine oturur” olarak tanımlar (Heidegger, 2007:159).

Sanatçı eserinin yaratım sürecinde kendisi ile yüzleşip, kendi var olma sebebine ne varsa onu somutlaştırıp eserine yansıtır. Kısaca bir anlamda *katharsis* yaşayarak kendi varoluşunu eserinde somutlaşması üzerinden deneyimlemiş olur.

Bir sanat eserinin bir yapıt haline gelmesi, hakikatin doğasındadır. Sanat eserinin sanat yapıtına dönüşmesi hakikatin gerçekleşme biçimidir. Buna göre yaratmak, herhangi bir şeyin ortaya çıkarılmış bir şey olarak görünmesini sağlamaktır (Heidegger, 2007:159).

Kendini gerçekleştirmek, Jung tarafından literatürlere geçirilmiş bir kavramdır. İnsanın yaradılışında olan insanlık kavramı ile insan olma potansiyelinin ortaya çıkarılması olarak ifade edilebilir. Jung'a göre, insanın bu dünyaya gelme sebebi ve yaşamının esas amacı kendi tedavisini gerçekleştirmektir.

Jung, insanın kendini var etmesi fikrini bir tamamlanma eylemi olarak görür. Bunu başarmak dünyayı tamam etmektir. Ancak bu tamamlanma hali merkezde insanın kendi olması şartıdır. İnsanın eksiklerini tamamlaması, çatışmalarından arınarak çözümlenmesi ancak yaralarının acılarını ve ıstırabını azaltarak gerçekleşir. İşte adına yaratıcılık denilen hiçbir zaman bitmeyecek, yani hiçbir zaman ufkuna ulaşamayacak dünyayı tamamlama eylemi budur (Saydam, 2010:8-15).

Köknel, her sanat yapıtının altında kendini var edip gerçekleştirmeye çalışan bir insanın çabası olduğunu söyler ve her insanda bir sanat yapıtının tohumunun bulunduğunu belirtir (Köknel, 2012).

İnsan, doğduğu andan itibaren yüklenen duyguların ve yaşadığı olayların bilinç dışına itilmesi sonucu hayatta kendine bir yol çizmektedir. Yaşamı boyunca kendini bulmaya ve var etmeye çalışan insan, bunu gerçekleştiremediğinde kendisini sıkıştıran bir dürtünün esareti altında hisseder. İnsanın kim olduğu, nereden gelip nereye gittiği soruları bu esaretin ve içsel çekişmelerin sonucudur.

2.5.2 Psikopatolojik Bir Sanat Olarak Art Brut, Dubuffet ve Wöfli

Art Brut'a deliliğin sanatı, dışarıda kalmış sanat bir anlamda "öteki"nin sanatı da denilenebilir. Hastalıklı beyinler, sürekli davranış değişikliklerine neden olduğu için yaratıcılığı azaltan nedenlerdir diye düşünülür. Oysa onlar duygusuz değildirler. Aksine yaptıkları çalışmalarla tedaviye daha duyarlı hale gelebilirler. Michel Thevoz (Thevoz, 16)

Art Brut, sanat dünyasının kurallarından uzak, toplumla uyum sağlayamamış bireylerin sanat çalışmalarına verilen bir kavramın adıdır. Türkçe karşılığı ham sanat olarak geçmektedir. Art Brut, toplumun dışladığı veya kendi tercihleriyle toplum normlarını reddeden bireylerin, dışavurumlarından ortaya çıkan sanat anlayışıdır.

Diğer bir adıyla Ham Sanat olarak tanımlanan Art Brut, Amerika'da Outsider Art olarak adlandırılmaktadır. Art Brut sanat terimi olarak 1945 yılında Jean Dubuffet tarafından kullanılmıştır. Dubuffet, akıl hastaları, hapisanedeki suçlular, bağımlılar, toplumdan izole şekilde yaşayanlar ve zihinsel engelli insanların yaptıkları eserleri öz ve gerçek sanat olarak değerlendirmiş ve bu sanatı toplumun kabul ettiği sanat anlayışının karşısına koymuş Fransız bir ressamdır. Alman Psikiyatrist Hans Prinzhorn,

İsviçre, Avusturya, İtalya'daki psikiyatri kliniklerinde on sekiz ay süresince yaptığı araştırma ve inceleme sonucunda 1924 yılında yazdığı “Akıl Hastalarının Sanatı” adlı kitapla Art Brut Kavramını ortaya koymuştur. Prinzhorn bu çalışmasıyla Dubuffet, Breton ve Tapie gibi sanatçılara yol göstererek kaynak oluşturmuştur. Bu sanatçılar 1948 yılında bir manifesto yayınlayarak Art Brut'u Sanat Kavramı olarak resmileştirmiş ve literatüre kaydetmişlerdir.

Bu manifestoyu yayınlayan sanatçıların amacı, toplumda egemen olan geleneksel sanat anlayışını, sanat eğitimi almamış, toplum tarafından dışlanıp öteki haline gelen bireylerin eserlerinin en saf hali üzerinden sorgulamaktır.

Özden gelen sanat olarak da ifade edilen Art Brut, herhangi bir sanat akımı değildir. Sanat akımlarının en önemli farkı üretim biçimleridir.

Art Brut sanatçılarının hiçbir sanat eğitimi almamış olması, sanatta kural tanımaz olmaları, sanatsal yaratımlarını herkesten gizleyerek sürdürmeleri ve çıkan eserleri sır gibi saklamaları öne çıkan özellikleridir. Onların eserlerinde belirlenmiş bir tema yoktur. Onların temaları, saplantıları ve içlerindeki duygularının dışavurumudur. Sanatçıların eserlerinin özgün olması onların özgür olmalarıyla ilişkilidir. Onlar kendi tekniklerini kendileri belirler. Malzemelerine kendileri karar verir. Teknik anlamda sıra dışı geleneksel sanata uymayan bambaşka malzemelerle ortaya çıkan eserler ortaya koyabilirler.

Ham sanatla uğraşanlar için gizlilik esastır. Çalışmaları hakkında bilgi vermezler ve onları sır gibi saklarlar. Art Brut sanatı yapabilen insanlar, toplumun kıyısında diyebileceğimiz türden kişilerdir. Böyle bir yaratım biçimine belki de sadece onlar cesaret edebilmişlerdir. Art Brut sanatçılarının bu cesaretlerinin sebebi, kendiliğinden oluşmuş olan koruyucu kılıf sebebiyle olabilir. Onların bilerek toplumun norm ve ölçütlerinden dışlanmaları, kültürel ve ideolojik hiçbir kaygı ve korku içinde olmamaları, hiçbir ideolojik düşünceye sahip olmamaları bu koruyucu kılıfı oluşturmuş ve onları koruyabilmiştir (Çelen, 2003:57).

Art Brut sanatçıları yalnızca kendine ve yalnızca kendileri için eser yaratırlar. Eserlerin büyüleyici ve özgün olmasının sebebi budur. Bu resimlerin çözümlenmesi ve incelenmesi ruhun gözlemlenmesinde etkili bir araçtır.

Bu sanatçıların kendi teknik özellikleri vardır, geleneksel hiçbir tekniği uygulamazlar. Eserlerinde kendi tekniklerini yaratırken farklı malzemeler kullanırlar. Art Brut sanatçıları sanatsal yaratımlarını toplum önünde sergilemek istemezler. Çünkü onlar seyirciyi “yargılayan” olarak görürler. Bu sanatçıların

istedikleri sadece toplumun yorumları ve yargılarından kaçarak sessiz sedasız bir gizlilikle iç dünyalarına sığınıp üretimlerini tek başına gerçekleştirmeleridir. Bu sanatçıların kendilerini var etmelerinin tek bir yolu vardır o da üretmek. Kendi gerçekliğini üreterek ortaya koyan sanatçıların eserlerinde sabır, özen ve işçilik göze çarpan önemli özelliklerdir. Sanatçıların eserlerini satış ve sergileme gibi bir amaçları olmadığı için onlar içlerinden geldiği gibi hiçbir kurala bağlı kalmaksızın sınırsızca üretirler. İç dünyalarındaki korkuları, takıntı ve sırlarını eserlerine yansıtan bu sanatçılar halüsinasyon ve sanrılarını sanat yoluyla dışavurular. İşte bu yüzden bazı eserler, sanatçıların aktarımları ve dışavurumları sebebiyle oldukça korkutucu eserleridir.

Art Brut sanat alanının dışında tıp, psikiyatri, sosyoloji, sanat tarihi, psikoloji gibi pek çok alanın araştırma konusu olmuştur.

Sanat çevresinde otoriteler tarafından oldukça tartışma yaratmış olan Art Brut kavramının toplum tarafından kabul edilip onaylanması bir hayli zaman almıştır. Dubuffet, kendi yaptığı eserler sanat otoriteleri tarafından onaylanıp, kabul gördükten sonra kırk yıl boyunca akıl hastaneleri, cezaevleri, klinikleri gezerek, özellikle şizofreni hastalarının eserlerini inceleme fırsatı bulmuştur. Akıl hastanelerindeki, şizofreni hastalarının eserlerindeki özgünlük onu oldukça etkiler, Cenevre’de bulunan Bel-Air sığınma evinin genel müdürü Prof. Charles Ladame’ın araştırmasına yardımcı olduğu eserler onu bu çalışmalara eğilmesi için destekler niteliktedir. Ladame, Dubuffet’e bir oda ayırır ve onun bu odada çalışmaları incelemesine yardım eder.

Dubuffet bu incelemelerinde Aloise, Wölfler ve Heindrich Anton Müller gibi sanatçıların eserlerini görerek onların dehasına ve yeteneğine saygı duyar ve inanır. Ve bunları satın alarak koleksiyon oluşturur.

Dubuffet’in, elindeki tüm bu eserler İsviçre Lozan’da bulunan “Campagne de l’Art Brut” müzesinin ana koleksiyonu olarak sergilenmektedir.

Art Brut sanatçılarından ilk akla gelenler, Aloise, Adolf Wölfler, Heinrich Anton Müller, Hernandez, Gironelle, Tripier, Forestier’dir. Art Brut Müze Koleksiyonunun yazarı Lausanne Lombardi, çalışmasında Art Brut eserlerinin toplumun isimlendirdiği gibi ‘deli resmi’ olmadığını ifade ederken, bu eserlerin tüm sosyal ve kültürel yapılanmaların ve kısıtlamaların ötesinde, bağımsız ve uç noktalarda yaşayan bir bireyselliğin dışavurumu olduğunu söyler (Lombardi, 2013:9).

2.5.2.1 Jean Dubuffet

1901 yılında Fransa’da doğan Dubuffet, 1918’den 1924 yılına kadar resim ve heykel eğitimi almıştır. 1924 yılında resim yapmayı bırakarak uzun seyahatler ve araştırmalar yapan Dubuffet, 1933 yılında tekrar sanata dönmüştür. Bu dönüşle birlikte Hanz Prinzhorn’un kitabından da etkilenecek Andre Bretonla birlikte 1948 yılında Art Brut hareketini başlatmıştır. Ölüm tarihine kadar Art Brut için çalışmış ve kendi kendini yetiştiren ressamın eserlerini desteklemiştir. Dubuffet’ye göre, sanat toplumun geleneksel tüm kurallarından uzak tamamen saf olmalıdır. O, sanata yüklenen abartılı değerlerin, sanatın gerçek anlamını çarpırdığını düşünmektedir.

Jean Dubuffet’in Art Brut’un ateşli bir savunucusu olmasındaki temel sebep Art Brut eserlerde görülen dışavurumun gerçekliğinin saf ve katkısızlık halidir. Bu eserlerde duygu tamamen saftır. İçten gelen tüm duygular hiçbir süzgeçten geçmeden eserlere direkt yansıtılır. Bu eserler tamamen özeldir. Tamamen gerçektir.

Dubuffet’in akıl hastalarının, çocukların, suçluların ve toplumun dışladığı insanların yapmış oldukları eserleri Art Brut başlığında toplayıp arşivlemesi, geleneksel sanata karşı başlatılan bir sorgulama olarak değerlendirilmektedir.

Dubuffet, Burjuvazinin sanat anlayışına karşı çıkar. O kültürel sanatın karşısındadır. Sanatı, sanatçının yaratıcılığını, kalıplara sokup, belli bir kitleye ait kılmak ve sanatı sınırlandırmak, sanatı kültür adı verilen bir çerçeve içinde ele almak Dubuffet’in mücadele ettiği en temel konudur.

Yapay olarak yaratılmış kültürün sanata etkisini araştıran Dubuffet, “Boğucu Kültür” kitabında sanat piyasasına yer vererek sanat piyasası denilen sistemin kültüre hizmet ettiğini ifade eder ve bu sistemin yaratıcılığı ve sanatsal üretimi yok ettiğini söyler. Dubuffet’e göre gerçekten yaratıcı olanın bu sistem nedeniyle bizlere ulaşması imkansız denilecek kadar zordur.

“Boğucu Kültür” Kitabında kültür tarafından kuşatılan insanın özgürlüğünün sınırlılığını bazı kavramlar üzerinden açıklayarak toplum eleştirisi de yapmaktadır. Örneğin Dubuffet akıllılığı ele alır. Akıllı nitelendirmesinin düşünce ve kültürel mekanizmalar içerisinde çaba ve hevesle normlara uyabilme yetisi gösteren kişiler için kullanıldığını ifade eder. Ancak gerçekte akıllılık bu mudur?

Peki ya mükemmellik? Onun için de bulunduğu her konunun rengini alan bukalemunu örnek verir Dubuffet. Ona göre mükemmel olan kendini özgü bir rengi olmayan ve bulunduğu havuzun rengini alan bukalemun mudur? Yetenek te onun

eleştiri alanına girer. Kültürel kalıplara uygun resim çizene, kültürün dönemsel modasına göre çizim becerisi gösterene yetenekli denmesi onu yetenekli mi yapmaktadır? Ya da yetenek bu mudur? (Dubuffet, 2005:87).

Terapide dışavurum nesnesi olan sanat, ilkel kelimesi ile tanımlanmaktadır. Burada ilkel, ilk anlamında kullanılır ve kişinin yaratıcılığı sırasında karşılaştığı ilk duygulara karşılık gelmektedir. İlkel toplumlarda eserlerde doğrudan bilinçaltı devrededir ve ilk elden dışavurum gerçekleşmektedir. İşte bu nedenle Dubuffet'in eserlerinde ilkel toplumdaki doğrudan bilinçaltı ile üretilmiş eserlerin izlerinden örnekler görülmektedir.

İçe kapanık ve yönelimli bireylerin bu ruh haliyle, geleneksel kabul edilen sanattan tamamen farklı bir anlayışla toplumun yargılarından etkilenmeden ürettikleri bir sanat kavramı olan ham sanatın, sanat dünyasının ticari kurallarından tamamen uzak olma gerçeği onu özgürleştiren yegane unsurlardan biridir. Ham sanat eserlerinin kendine özgü olması ve biricikliği sebebiyle sanat eseri olduğunu ifade eden Dubuffet, ham sanatın gerçek bir sanat olduğunu söyler. Dubuffet'ye göre içe dönük ruh hâlinde olan sanatçıların ödül, yergiden, satın alınma kaygısından, sanat akademilerini ve otoritelerini reddederek toplumsal etkileşimden uzak olarak yaratımı oldukça önemlidir. Dubuffet için sanatın yaratım süreci içerisinde, belirli ölçülerde patolojik gerilim, bilinçsizlik ve ruhsal gelgitler vardır. Profesyonel sanatçıların Art Brut sanatçıları arasındaki en önemli fark, profesyonel sanatçıların yaratma sürecinde kavramsal hedefler koymaları, analitik gözlem yapmaları ve yaratım sürecindeki deneyimlerin farkında olmalarıdır. Dubuffet bu durumun yaratıcılığı öldürmekte olduğunu düşünür (Dubuffet, 2005:87).



Şekil 2.4 Jean Dubuffet, Butterfly Wing Figure, Mukavva Üzeri Guaj Boya, 18,5 cm x 25 cm, 1953, Washington

<http://filmcritica.net/wpcontent/uploads/2015/02/Butterflywingscollage.jpg>



Şekil 2.5 Jean Dubuffet, Karşılama, 6 metre, 1988, Paris

<http://www.egitirim.gen.tr/tr/index.php/arsiv/sayi-31-40/sayi-36-ekim-2012/631-art-brut-ve-jeandubuffet-nin-heykelleri>



Şekil 2.6 Jean Dubuffet, Cursed Gossip, Dökme Taş Kaide Üzerinde Kömür, 13x3 cm, 1954, New York MOMA

https://www.moma.org/collection/works/81323?classifications=10&include_uncataloged_works=1&locale=fr&page=25).

Hastaların, yaratmış oldukları sanatsal ürünler üzerinden değerlendirilmesi ikinci dünya savaşı sonrasında başlamıştır. Savaş sonrasında yaşanan ağır travmaların çözümüne destek olarak sanat terapi çalışmaları da kullanılmıştır (Öztürk, 2016).

Jean Dubuffet'ye göre kişinin yaşadığı travmatik durumların temelinde, çocukluk sürecindeki şema dönemi arasında sıkı bir bağ, bir ilişki yatmaktadır. Dubuffet, kişinin bilinçaltına ittiği çocukluk dönemindeki travmalar ile resim aracılığıyla bağlantı kurduğunu söyler ve resmin, insanın ilkel bölgesini keşfetmesi açısından oldukça önemli olduğunu savunur. Bu düşünce sanat terapinin temelini oluşturmaktadır.

Dubuffet'in koleksiyonu Paris'teki müzenin ardından İsviçre'nin Lozan kentindeki "La Collection de l'Art Brut" müzesinde yer almaktadır. Bu koleksiyonun en önemli sanatçılarından biri olan Adolf Wölfli'ye ayrıca değilinilmesi gerekmektedir. Wölfli'nin eserleri gerçek bir bilinçaltı yansıması ve gerçek bir dışavurum örnekleridir. Wölfli akıl hastanesinde yatan ve ağır bir tedavi uygulanmış gerçek bir şizofrendir.

2.5.2.2 Adolf Wölfli

1864 yılında İsviçre’de yaşayan alkolik bir baba, çamaşırcılık yapan bir anne ve altı çocuklu fakir ve zorluklarla dolu bir hayatın içine doğan Adolf Wölfli’nin hayatı boyunca zor bir yaşamı olmuştur. Sekiz yaşında öksüz kalarak koruyucu ailenin yanına verilmiştir. Küçük yaşlardan itibaren maruz kaldığı kötü hayat şartları ve yapmış olduğu hatalar onu şizofrenliğe kadar götürür. Ömrünün sonuna kadar İsviçre Bern’deki Waldau Akıl Hastanesine kapatılır. Hastaneye yatışının ilk yıllarında şiddet içeren davranışlar sergileyen Wölfli, paranoya, halüsinasyon gibi davranışları arttıkça bol bol hücre hapsi cezası alır. Önceleri yalnızlığında çizmeye başlar. Ancak bu çizimler onda gözle görülür bir sakinleştirici etki yaratır (Encyclopedia Britannica, 2018).

1900’lü yıllara gelindiğinde Wölfli, yarattığı eserleri ile düşsel bir öz yaşam öyküsü oluşturmaya başlamıştır. 25000 sayfaya ulaşan bir defter tutan Wölfli, bu defterinde kendisini bir savaş kahramanı olarak tasvir eder. Hayali servetinin faiz hesaplamalarını, sadece kendisinin anlamlandıracağı Cherer, Crummah gibi bazı kelimeleri yazar. Defterine yazmış olduğu notaları elindeki kağıtları buruşturarak yaptığı müzik aletiyle çalar. Wölfli’nin ölümünden sonra defterleri incelendiğinde, 1600 civarında illüstrasyon, 900 kadar resim ve 1500 kadar kolaj yaptığı görülmüştür.

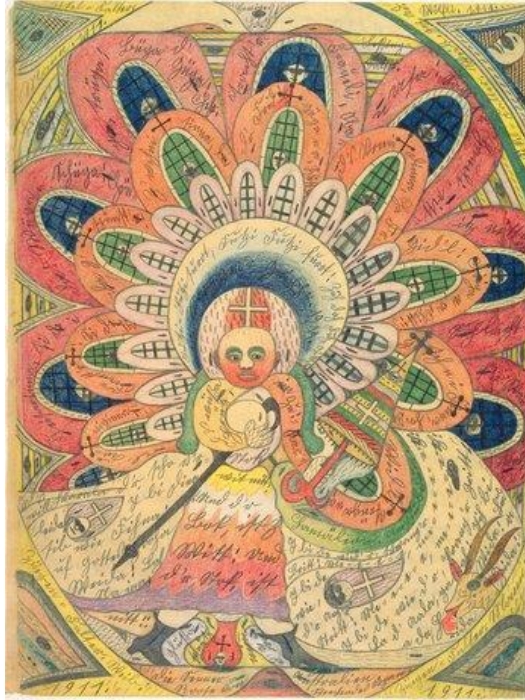
Kendisini defterlere sığdıramadığı zamanlarda Waldau’daki odasını boyamıştır. Bu resimler halen o odada Wölfli’nin anısını yaşatmaktadır (Yüksel, 2000:16-22).

Fantastik şekiller, şehir haritaları, mimarlık çizimleri, Almanca yazılar, notalar, geometrik şekiller Wölfli’nin defterlerinin konularından bazılarıdır. Kısaca Wölfli’nin eserlerinde felsefe, resim, müzik, edebiyat ve coğrafya iç içe geçmiştir.

Sürekli tedirgin ve özgüvensiz görünen, sakinleşmek için tütün çiğneyip, kalem kemiren bu adamın geride bıraktığı suçlarla, sanrılarla, halüsinasyonlarla ve sayısız eserlerle dolu akıl hastanesinde sonlanmış ömrü pek çokları için muamma ama sanat dünyası için adeta araştırılması gereken engin bir deniz gibidir (Erman, 2019:19).

Art Brut, sanat terapisi uygulamalarında temel teşkil edebilecek verilere sahip bir sanattır. Resim terapisi uygulamalarında Dubuffet başta olmak üzere diğer Art Brut sanatçılarının incelenmesi oldukça önemlidir. Jung ve Freud’un psikanaliz ve psikoterapi tekniklerinde ve sanat terapisi uygulamalarında ruhun dışavurumunun en saf göstergesi olarak Art Brut eserleri kullanılmaktadır.

Art Brut, sanat terapisinin ortaya çıktığı ilk dönemlerin akabinde, kurucusu Dubuffet tarafından psikiyatri klinikleri, psikoloji-psikiyatri ve rehabilitasyon merkezleri araştırmalarıyla da sanatla terapi uygulama alanlarının psikolojik rahatsızlığı olan bireylerde de sağlıklı bir şekilde uygulanabileceğini göstermektedir.



Şekil 2.7 Adolf Wölfli, Avustralyalı Sığırtmaç Rose, 1911, 49,9 x 37,5 cm, Üçüncü hamur kâğıt üzerine kurşun kalem ve renkli kalem

<https://www.adolfoelfli.ch/>



Şekil 2.8 Wölfli, Neveranger Adasının genel görünümü, 1911

https://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_W%C3%B6lfli

2.5.3 Alımlayan Açısından Bir Terapi Yöntemi Olarak Sanat

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre tedavi olarak tanımlanan terapi, tez çalışması boyunca sağaltım olarak kullanılacaktır. Psikoterapinin bir alt dalı olan sanat terapi (Yun: therapeuein) baskı, çatışma ve gerginlikler sonucu kişide oluşan ruhsal ve zihinsel problemleri ve bunlara bağlı olarak gelişen davranış sorunlarını, sanat yoluyla azaltan veya yok eden bir tedavi yöntemidir.

İyileşmek (iyileştirmek) anlamında da kullanılmaktadır (TDK Sözlük, 2011).

Sanat terapisinde temelde yatan ilkel ifadelerdir.

Dışavurumcu terapide kişinin anne rahmi bağlantısı ve çocukluğa inerek travmalarını keşfetmesi önemlidir. Bu keşifte önemli olan kişinin kendini ifade edebilmesinin sağlanmasıdır. Terapi yoluyla kişi kendini keşfederken bilinçaltı bilinçli olarak kendini ifade etmiş olur. Terapötik olarak ifade edilen bu süreç kişiyi tedavi etme sürecidir. Sanat terapisini aracılığıyla yaratılan sağaltımla gizli kalmış yaratıcılık da ortaya çıkar.

Sağaltım, açığa çıkamamış yaratıcılığın sanat terapisiyle ortaya çıkmasını sağlayan süreçtir. Sanatla tedavi süreci, bireyde baskı, çatışma ve gerginlikler sonucu oluşan ruhsal ve zihinsel problemleri ve bunlardan kaynaklanan davranışsal sorunları azaltmak veya yok etmek amacıyla, sanatın pek çok alanını kullanan bir süreçtir. Sağaltım sürecine hastalık çeken, travmaları olan, kendi gerçeği arayan kişiler dâhil olabilir. Bu kişiler bir profesyonel eşliğinde sanatı, yaratma ve iyileştirici amaçla kullanarak tedavi sürecine girerler. Bu süreçte, sanatsal öğeler yardımıyla somut formlara çevrilen ilkel dürtü, fantezi ve sözle ifade edilemeyen duygular, sağaltım aracılığıyla dışa vurulmakta ve iyileşme süreci başlamaktadır. Bu süreçte aslolan, sanat eseri ile vücut bulan duyguların çözümlenmesidir. Burada eserin ya da sanatın estetik yönü önemli değildir. Önemli olan danışanın terapötik olarak ihtiyaç duyduklarının dışavurumudur. Sağaltım sırasında kişinin kendisi sanat eserine dönüşmektedir. Amacı kesinlikle sanat eseri yaratmak olmayan bu terapi süreci kişinin bilinçaltına ittiği duyguları sanat yoluyla sembolleştirerek dışa vurma yöntemidir. Sanat bu süreçte araç olarak kullanılır ve duygu, düşünce, arzu ve istekler ruhun ihtiyacını ifade eder.

Sanat terapisi ile ortaya çıkan üretimde kişinin iç dünyası esere yansır. Sanat terapisinin temeli, sanatsal araçlarla terapiye katılan kişiye duygusal deneyim yaşatmak ve bu deneyim sonunda sağaltım sağlamaktır. Sanat terapide sanat bir araçtır. Kendini sözle ifade edemeyen kişiler için sanat terapisi oldukça önemli bir dışavurum aracıdır. Terapi süresinde birey kendini dışavururken sembolikleşen duygularını dışa aktarmaktadır. Semboller bireyin kendini ifade etmesi sebebiyle çok önemlidir.

Sanat terapisinde kişi tamamen kendi olmalıdır ve terapötik sürecini sanat nesneleriyle dışa vurmalıdır. Klasik sanat, kusursuz sanatı öngörmektedir. Sanat terapisinde kusursuzluk söz konusu değildir. Sanat terapide uygulanan sanatsal faaliyetler sonucunda ortaya çıkan yaratımlar tamamen terapiye katılan kişilere özgü ve biriciktir. Eserlerin hiçbirinde bu nedenle kusursuz sanat algısı yaratma gibi bir zorunluluk olmaz.

Psikoterapi “ruh iyileştirmesi” demektir. Sanat terapi de kişinin duygularını, hayal gücünü ve hayata bakışını keşfederek iyileşme sağlar. Sanat, günümüzde tedavi amacıyla başta akıl sağlığı olmak üzere tıpta pek çok alanda tedavi yöntemi olarak kullanılan bir dışa vurum yöntemidir.

Terapi sırasında yaratım sürecine katkıda bulunmak için kullanılan sanat, kişilerin içinde bulunduğu bilinçdışına itilmiş olan çıkmazlarının, duygu ve

düşüncelerinin yansıması, sözsüz iletişim kurmasının aracı olarak kullanılmaktadır. Sanat terapi ile kişi önce kendisiyle uyumu yakalar, ardından sosyal uyum becerilerini sağlıklı ilişkiler kurar.

Terapi süreci sırasında çeşitli materyaller kullanılan, dans, resim, müzik, hareket, drama, heykel, drama gibi sanat dallarıyla yapılan terapi çeşidi olan sanat terapide amaç, tamamen bireyin kendisini özgürce ifade etmesini sağlamak, yaratıcılığını ve yeteneklerini kullanarak var ettiği eser ile ruhsal, gelişimsel, nörolojik, mental ve davranışsal rahatsızlıklarını tedavi etmektir. Terapi uygulamasında hastalıklı, travma içinde olan, yaşama dair içinden çıkılmaz güçlükler çeken kişiler ve ya yalnızca kişisel gelişimini artırmayı hedefleyenler, bir profesyonel eşliğinde biraraya gelerek sanatı, yaratma ve iyileştirici amacıyla kullanır ve sağaltımı başlatırlar.

Yukarıda belirtilen ögeler yardımıyla sanatı somut formlara çevrilen kişiler, ilkel dürtü, fantezi ve sözle ifade edemediği duygularını sağaltım aracılığıyla dışa vurur ve iyileşme sürecini başlatmış olur.

Amerikan Sanat Terapi topluluğuna göre, sanat terapisi, danışanın duygularını dışa vurması, duygusal çatışmaları çözümlenmesi ve farkındalığın güçlenmesi, davranışlarını ve bağımlılıklarını yönetmesi ve sosyal becerilerini geliştirmesi için sanat terapisti tarafından sanatın, yaratıcı süreçlerin ve ortaya çıkan sanat çalışmasının kullanılmasıyla düzenlenen ruh sağlığı çalışmalarıdır” (American Art Therapy Association, 2007).

“Sanat terapisi görsel araçları, imgelemi, yaratıcı süreçlerle oluşan danışanın gelişimini, yeteneklerini, kişiliğini, ilgilerini ve çatışmalarını yansıttığı yaratıcı ürüne verdikleri tepkileri kullanmaktadır. Sanat terapisi duygusal çatışmaları uzlaştırması, farkındalığı artırması, sosyal becerileri geliştirmesi, davranışları yönetmesi, problemleri çözmesi, kaygıyı azaltması, gerçeğe yöneltmesi ve öz saygıyı artırması anlamında terapötiktir” (American Art Therapy Association, 2007).

Amerikan Sanat Terapisi Derneği, sanat terapisini her yaşta bireyin zihinsel, fiziksel ve duygusal varlıklarını iyileştirmek ve geliştirmek amacıyla sanat yapmanın yaratıcı sürecini kullanan bir ruh sağlığı mesleği olarak tanımlamaktadır. Buna göre sanat terapisi sanatsal olarak kendini ifade etmeyi içeren yaratıcı sürecin, insanların çatışma ve sorunlarını çözmeye, kişiler arası becerilerini geliştirmeye, stresi azaltmaya, davranışlarını yönetmeye, benlik saygılarını ve öz bilinçlerini artırmaya, iç görü elde etmeye yardımcı olduğu inancını temel alır.

Diğer bir deyişle sanatın hastalık, travma, yaşamsal zorluklar yaşayan veya yalnızca kişisel gelişim talep eden kişiler için profesyoneller tarafından geliştirici ve

tedavi edici olarak kullanımınıdır. Sanat oluşturmanın, travmatik deneyimlerle başa çıkabileceği, bilişsel becerileri geliştirebileceği ve hayattan zevk almayı artıracak doğru kullanımıdır (American Art Therapy Association, 2009).

Sanatın tedavi edici gücü ile ilgili pek çok tez ve yorum ortaya atılmıştır. Bireyin içgüdüsel dürtüleriyle toplumun bireyden talepleri arasındaki çatışmada orta noktayı bulduran sanat, bu özelliğiyle tedavi edici yöne sahiptir. McNiff, Art Heals adlı kitabında sanatın, acıyı kabul edip sonrasında bir şeyler yapmaya başlayan insanı iyileştirdiğini ifade eder.

Sanat terapisi, kişilerin yaratıcılığını ortaya çıkaran bir süreçtir. Bu süreçte kişi hem kendi potansiyelinin ve üretkenliğinin farkına varır hem de duygularını sanat eseriyle ifade ederken bir iç görü kazanır.

Sanat terapisini sanattan ayıran en önemli özellik, terapide ortaya çıkan eserin oluşum süreci bitmiş bir sanat eseri değil, geri planda gizlenen bir hikâyenin anlatıldığı ve bu anlatım sürecinin hiç bitmeyip devam ettiği kesintisiz bir olgu olmasından kaynaklanmaktadır.

İki aşamadan oluşan sanat terapisinde ilk aşama sanatın yaratılması, diğer aşama ise yaratılan eserin anlamının keşfedilmesidir. Sanatın yaratılması süreci spontan bir süreçtir. Özgür sanatsal yaratıcı süreç olarak da adlandırılır. Diğer aşama yani yaratılan eserin anlamının keşfedilmesi süreci ise yapılandırılmış bir yaratıcı yaklaşım olarak ifade edilebilir.

Bu sürecin temellerini atan, psikanalizin babası olarak anılan Freud ve Jung'dur. Bilinçdışına atılan duyguların sembol ve imge olarak sanatta şekil bulması sanat terapisinin uygulama biçimidir. Sanat terapi sırasında sözel olarak ifade edilemeyen duygular, resim çizerek, fotoğraf yorumlayarak, müzik dinleyerek, dans ederek, heykel yaparak, seramik çamurunu şekillendirerek veya drama yaparak ete kemiğe bürünür. Bu süreçte kişi, kendisini keşfettiği gibi çevresine de bambaşka açılardan bakar ve kalıplaşmış bakış açılarından uzaklaşır.

Duygu, düşünce ve hayallerini sanat aracılığıyla bir forma dönüştüren insan, bu şekilde kendini tedavi etme imkânı da bulmaktadır. İşaretler, semboller, resimler, sesler, beden hareketleri, yazı ve müzik insanların fiziksel ve ruhsal travmatik durumlarının çözülmesinde oldukça etkili bir araçtır.

İfade edilemeyen sanat yoluyla dışa vurumu ve sanat aracılığıyla konuşulabilir, görülebilir olması sanat ve psikolojinin iç içe oluşunun bir göstergesidir. Sanat ve psikolojinin birlikteliğinden doğan sanat terapi psikoterapi tekniklerinden biridir.

Bireyin dışı vuramadığı, gizli kalmış en uzak noktalarına kadar uzanan ve bilincin gelişmesine sonsuz kapılar açan sanat terapi, İkinci Dünya Savaşının ardından 1950'den sonra psikoterapide sanatın kullanılmasıyla başlamıştır.

Freud'un serbest çağrışım yöntemi olarak tanımladığı psikoterapi tekniği, resim ve dans gibi sanat dallarında kullanılarak geliştirilmiş ve sanat terapi psikoterapinin alanlarından biri olmuştur.

Tarih boyunca sanat, bir iletişim aracı olmuştur. Örneğin, resim yapmak, dil ile iletişim kurmaktan çok daha eskilere dayanır. Mağara duvarlarına yapılan resimler aslında sanatla iletişimin ilk örnekleridir. Resim yapmak gibi ses ve beden de sözsüz iletişim tarzı olarak dilden daha eskidir. İnsanlığın seslerle ve hareketlerle iletişim kurduğu ilk çağlarda tehlikeli bir durumu taklit, ses ve danslarla karşısındaki topluluğa anlatan kişi iletişimin ilk örneklerini vererek aslında bir anlamda tiyatronun temellerini atmıştır.

Duyular aracılığıyla gerçekleşen bilinç olgusu duyum olarak tanımlanmaktadır. İçten ve dış dünyadan gelen uyarıların sinirler yoluyla duyu organlarına iletilmesi olarak da tanımlanan duyum, izlenimle algı arasında kalan bir bilinç olgusudur. Duyumdan önce izlenim oluşur, algı ise duyumdan sonra gerçekleşir. Sanatsal eylemde de duyum ilk adımdır. Örneğin, bir manzaradan estetik haz alınır. Burada önce biyolojik duyumsama yani manzarayı seyretme olan görme duyusu gerçekleşir. Ardından manzaradan alınan estetik haz psikolojik duyuma dayanır.

Psikolojik duyumlar sanatsal çalışmaların kaynağıdır. Algı, duyumların beyin tarafından yorumlanması, anlamlandırılması olarak tanımlanır. Duyumlar algıların ham maddesidir. Duyumların beyin tarafından yorumlanmasıyla oluşan algılama imgeleri meydana getirir. Böylece dış dünyadan kaynaklanan algı, beyinde kavramsala dönüşür. Bir sanat eserini yorumlarken sanatçıdan da işaretler görülmektedir.

İnsanın yüzyıllardır kendini tedavi etme yöntemi olan sanat, aslında sanatçılara atfedilmiş bir olgu olsa da ilk insanların yazıdan önce kullandığı bir iletişim aracıdır. Nitekim mağara duvarlarını resimleyen ilkel insanın sanat yapma kaygısı yoktur. O, yalnızca avlamak istediği hayvandan korkuyordu ve güç kazanma kaygısıyla o hayvanı çizerek korkusunu dışı vuruyordu. Sanatla kendini keşfedip ifade eden ve bu sayede sağaltım sürecini kabul eden kişiler kendilerini özgür ve hafiflemiş hissederler. Çünkü ifade, insanın temel ihtiyacıdır ve girift bir yapıda olan insan zihni bunu her zaman kolayca başaramaz. Bu noktada psikoloji ve sanat ilişkisi doğar. İnsanı anlamaya çalışan psikoloji bilimi, sanatı insana dair en üst noktada yer alan bir ihtiyaç

olarak ele alırken insanı anlama yolunda bir araç olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda duyum ve algı gibi insanın iç dünyasını oluşturan yapılar ve oluşumlar için sanattan faydalanır.

Sanat insanın davranışsal özelliklerinden biridir ve psikolojiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle sanat eğitimi insanın psikolojik gelişimi için gereklidir. Yaratıcılık olarak tanımlanan süreçte bir şeye bakmak, duymak, ya da dokunmak değil, bakılan şeyin görülmesi, duyulan şeyin işitilmesi ve dokunulan şeyin hissedilmesi önemlidir.

2.5.3.1 Sanat Terapinin Tarihsel Süreci

Mağara duvarlarına yapılan resimlerden başlayan ve günümüze ulaşan çalışmalar sanat terapinin köklerini oluşturmaktadır. Sanat terapi evrensel bir terapidir. Kökleri ilk çağlara dek uzanmaktadır. Terapinin ilk çağlardan başlayan yansımaları mağara duvarlarına çizilen resimlerle başlar. Kullanımı ilkel çağlara kadar uzanan tören maskelerinin yapımı, Mısır uygarlığının simgesi haline gelen parşömen üzerine resim çizilmesi, ölümlerin mumyalanma törenleri sanat terapinin günümüze kadar gelen tarihsel sürecinin temellerini atan örnekleridir. Sanatla terapide ruhun gerçekliği ve bilinçaltının keşfedilmesi şekil, biçim ve çizgilere dönüşürken düşünsel temelini oluşturan sürrealizm, ekspresyonizm, fenomenoloji ve varoluşçulukla ilgilidir.

Sanatın tin ile bağlantısı vardır. Felsefi boyutta bir inceleme ve anlamlandırma yapmadan konusu sadece insan olan sanat terapiyi anlamak çok da mümkün olmayabilir. Felsefi anlamda yapılacak inceleme öncesinde sanat terapide uygulanan çalışmanın sonunda çıkacak sonuçları anlamak çok da mümkün olmayabilir. Örneğin terapi sırasında uygulanan bir resmin çizgi ve biçimlerinin düşünsel ve ruhsal derinliği kavranamayacak ve anlayamayacaktır. Sanat bir bilme ve ruhsal olanı aynalama yöntemidir. İnsan sanat terapi aracılığıyla kendini bilme ve kendini gerçekleştirmenin ne demek olduğunu deneyimleyebilir. Sonsuz çelişkileri bünyesinde barındıran bir canlı olan insan bu çelişkiler, içgüdüsel tepkiler ve toplumun normları arasında sanatla uzlaşma sağlar (Filiz, 2016).

“Sanat sıradan olanı sıra dışı deneyime çevirme yoludur” (Filiz, 2016)

Psikiyatri hastalarının sanat eserleri üzerinde yapılan ilk klinik incelemeler 19. Yüzyılın son çeyreğinde gerçekleştirilmiştir. Fransız psikiyatr Max Simon ve İtalyan psikiyatr ve suç hukuku uzmanı Cesare Lombroso bir araya gelerek bir çalışma yapmışlardır. Bu kişiler, psikiyatri hastalarının eserlerinde deliliğe dair belirtiler

aramışlardır. Yapmış oldukları bu çalışma psikiyatri hastalarının sanat eserleri üzerinde stilizasyon ve sembolizasyon adına yapılmış olan çok değerli bir katkıdır.

Sanat terapisinin ilk sistematik uygulamaları İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlamıştır. Savaşın yaralarını sarma, insanların üzerinde yarattığı korku ve kaygı gibi duygularla baş edebilme ve savaş sonrası yaşanan ağır travmaların çözümünde sanat terapi kullanılmaya başlanmıştır.

Ardından Amerika ve İngiltere'de yirminci yüzyılın ortalarında sanat unsurlarının tedavi sürecinde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte sanat terapi keşfedilmeye başlanmıştır. Sanat terapisinin keşfedilmesi ve terim olarak kullanılması sanatçı Adrian Hill tarafından olmuştur. Hill, tüberküloz hastalarıyla 1942 yılında birlikte bir çalışma yapan Hill, bu çalışmanın tanıtımında ilk kez sanat terapi sözcüğünü kullanmıştır. Oysa sanatla tedavinin tarihsel kökeni çok daha eskidir (Öztürk, 2016).

Tarihsel süreç ele alındığında görsel sanatların, insanın ilgi alanı olduğu görülmektedir. İnsanlar yaşadıklarını, düşüncelerini, isteklerini, korkularını, ihtiyaçlarını mağara duvarlarına yaptıkları şekillerden itibaren resim aracılığı ile birbirlerine aktarmışlardır. Bu resimlerin iletişimi sağlamanın dışında ruha iyi gelen yanı vardır. İnsanlar çizdikleri bu resimlerle kendilerini ifade edebilmiş ve bu sebeple rahatlamışlardır.

Sanat terapisi “sanatın iyileştirici etkisi” keşfedildiğinde ortaya çıkan bir olgudur. Osmanlılar adına Bimarhane dedikleri akıl hastaneleri kurmuş burada tedaviye gelen hastaları su sesi ve müzik kullanarak tedavi etmeye çalışmışlardır. Tarihsel sürece bakıldığında sanatla tedavi öncelikle hastalara sakinleştirici ve yatıştırıcı bir etkiyle tedavi etmeyi amaçlamakta olduğu görülmektedir.

Sanat ile kendini ifade etme durumu din ve inanışlarda da karşımıza çıkmaktadır. Kilise duvarlarındaki şekillerde şifalanma, şifalandırma temalarının işlendiği görülmektedir. Örneğin, Ortodokslar, bedenlerinde ortaya çıkan hastalıkları ifade etmek için heykeller yaparak kiliselere bırakmış, bu sayede şifa bulacaklarına inanmıştır.

Sanatın şifa veren niteliğine Salderay şu şekilde vurgu yapmaktadır: “Kaygı, belirsizliğe karşı duyulan endişedir. Hastalıklarını heykel ile somut bir biçime dönüştürmeleri söz konusu belirsizliği azalttığından dolayı onların rahatlamalarına yardımcı olmuştur. Hıdırellez'de dilek ve arzuları yansıtan ifadelerin çizilerek gül ağacının altına gömülmesi de görsel sanatların duyguların ve düşüncelerin ifade

edilmesinde kullanımına örnektir. Görsel sanat terapisi resim çizimi, heykel yapımı, ebru sanatı, seramik yapımı, çini boyama gibi aktiviteleri içermektedir. Pastel boyalar, kuru boyalar gibi pek çok boya türü resim çalışmasında kullanılabilceği gibi karakalem çalışması da yaptırılabilir. Çizilen resimler kişilerin gerçek kendiliklerinin yansımasıdır. Renklerin kullanımı, resmi çizme stili, resmi çizerken gösterdiği tavır ve kişinin çizdiği resme getirdiği yorum; kişinin iç dünyasına ait önemli ipuçlarını barındırdığından oldukça önemlidir.” (Salderay, 2010:133-145).

Görsel sanatların dışında müzik de duygularla bağlantı kurmada, şifalanmada en çok kullanılan unsurlardan biridir. Anne karnında kalbin atış ritmi ile başlayan ritim, müzik ve şifa ilişkisi yaşam sonlanana dek devam etmektedir. Osmanlılarda su sesi ile başlayan, daha sonra çeşitli ritim ve müzik aletleri ile yapılan şifalandırma çalışmalarına oldukça önem verilmiştir. Tarihte ilk olarak Bergama'daki şifa tapınağında su ve müzik dinletilerek hastaların tedavi edildiği bilinmektedir. Dünyanın ilk psikiyatri hastanesi Antik Çağ'ın ilk bilinen tedavi merkezi olan Bergama Asklepeion'dur. MÖ V. yüzyılda var olan bu merkez aynı zamanda dünyanın en önemli ve ünlü hekimlerini yetiştirmiş bir tıp okuludur.

Asklepios, Antik Yunan'da mitolojiye göre tıp ve sağlık tanrısıdır. Onun uyguladığı şifa yöntemleri Bergama'da MÖ IV. yüzyılda Asklepeion şifa tapınağında su sesi ve müzik dinletisi gibi yöntemlerle uygulanmış ve hastalar tedavi edilmiştir. Asklepeion şifa tapınağında tedavi sürecinin uygulanması hastanın ilk olarak şifalı sularla temizlenmesiyle başlamaktadır. Bu andan itibaren Tanrı'ya dua süreci başlar. İyileşmek şifa bulmak için tanrıya dua edilir, adaklar adanır. Bu bir ritüeldir ve ritüelin de şifalanmaya katkısı olduğu düşünülür. Hasta adaklar adadıktan sonra uykuya dalar. Uyandığında gördüğü rüyayı şifacılarla paylaşır ve bu rüya yorumlanır. Hastanın telkin süreci ile birlikte tedavi sonlanır.

Evliya Çelebi, eseri Seyahatname'de II. Bayezid tarafından Edirne'de yaptırılan darüşşifaya yer vermiş, burada hastalıkların tedavisinde müziğin, sanat aktivitelerinin ve su sesinin kullanıldığından söz etmiştir. Müzik, burada da çeşitli makamların psikolojik hastalıklarla eşleştirilmesi ve tedavide kullanılmasıyla karşımıza çıkmaktadır. İbn-i Sina'nın Kanun adlı eserinde melankoli; korkular ve yalnız kalma isteği olarak tanımlamakta ve tedavisinde müzik ile sanat aktivitelerinin önemi anlatılmaktadır.

Azerbaycan Gobustan'da MÖ 12.000 yıl öncesine ait kaya resimlerinde dans eden figürler görülür. Bu figürler müzikle terapinin başlangıcı kabul edilir. Orta

Asya’da kopuz çalgısı, Altaylarda ise davullar hastalıkların tedavisinde kullanılmıştır. İslam diniyle birlikte ortaya çıkan “baksı” adındaki hekimler seanslarında müzik, şiir, taklit ve dansa yer vermiştir. Özellikle trans hâlinde edilen dansın iyileştirici gücüne inanılmıştır (Somakçı, 2003:131-140).

Bu örneklerden yola çıkarak sanat terapisinin modern çağın bir buluşu olmadığını, köklerinin Antik Çağ’a kadar uzandığını söylemek mümkündür.

İlk çağlarda yalnızca belirli sesler çıkarabilen insanoğlu, yaşadığı bölgeye yaklaşan vahşi hayvan sürüsünü topluluğa haber vermek ve onları bu tehlikeye karşı uyarmak için çeşitli yöntemler denemiştir. Haberci, hareketlerle bir yandan meydana toplanan kalabalığı bilgilendirirken bir yandan da üzerine koyduğu vahşi hayvan postu ile hayvanların hareket ve seslerini taklit ederek bir tür gösteri yapmaktadır. Tiyatronun temellerini oluşturduğu iddia edilen bu gösterilerin izleyende yarattığı duygu durumları ile bir çeşit sağaltım yaratmakta olduğu bir gerçektir.

Dans ve ritüeller sanatın en eski izleridir. İlkel toplumların en etkili sosyal iletişim mekanizması nedir diye sorulduğunda akla ilk dans gelmektedir. Dans sırasında bir arada olma, aitlik, güven gibi duygular pekişirken bedensel farkındalık artmakta ve beden ile davranışlar üzerinde etkili bir kontrol sağlanmaktadır. Dans ve hareket terapisi esnasında hareket ile söz arasında köprü kurularak içsel yaşantı ile bedenin bağlantı kurması amaçlanmaktadır (Öz Çelikbaş, 2019:20-37).

Dans bir dışa vurum tekniğidir. Bilinçaltındaki ruhsal birikim hareket terapisi ile dışa vurulur. Dans eğer bir kareografi ile şekillenirse görsel bir şölen hâline gelebilir. Ritmik düzen bilinç altındaki çözümlerle bir araya gelerek bir sağaltım meydana getirir. Burada kareografinin kesinlikle bir sınırlandırma yaratmaması ve özgürlüğü kısıtlamamasına dikkat edilmelidir. Özgürlük sanatla terapide en önemli kurallardan biridir. Kurallarla terapiye başlayan kişi kendisini doğru anlatmalı ve ifade etmelidir. Şamanlarda dansla terapi çeşitlilik açısından oldukça zengindir.

Sanatın kişinin kendisini ifade etmesini kolaylaştıran ve yaratıcılığını dışa vuran bir eylem olması, hastalıkların özellikle de ruhsal hastalıkların tedavisinde sanat terapisinin kullanılmasını sağlamıştır. Sanat ve hastalık kavramları ilk bakışta birbirinden ayrı olgular gibi görünmesine rağmen ikisinin de ortak olduğu önemli bir nokta, bir köken vardır: İkisi de çok yönlü insan ruhunun ifadesidir.

İlk amacı bilinç dışına atılan ve baskı altında kalan duyguların ortaya çıkmasını sağlamak olan sanat terapi, insanların iç görü ile kendini keşfetmesini de mümkün kılar. Sanat terapi uygulanabilirlik açısından sanatın tüm enstrümanlarını kullanabilme

çeşitliliğine sahiptir. Terapiye katılan bir kişi görsel sanatları, gerek sahne sanatlarını ve diğer sanat faaliyetlerini kullanarak kendisini ifade edebilir.

Sanat terapisinin uygulanmasında bir uzmanın yönlendirmesi gerekir. Uzmanın öne sürdüğü bir konu eşliğinde bir imgeleme yapılır. Semboller ve imgeler aracılığıyla duygular ve bilinçaltı dışa vurulur ve tedavi süreci başlar. Bu süreçte kişi, yaratımında kendini keşfeder. Sanat terapisi; insanın kendisini keşfinde bir ifade aracı ve iyileşmesine katkı sağlayan bir süreçtir.

Sanat terapide danışanın gizli kalmış duyguları, korkuları, eksiklikleri, hayalleri, kısaca dile getiremedikleri herşey eserlerinde sembolik bir dille ortaya çıkmaktadır. Sanat aracılığıyla sembol, metafor, görsel imgeler kullanılarak danışanların iyileştirilmesi amaçlanmaktadır.

Sanat terapide kişi, içinde bulunduğu psikolojik durumu ve bilinçaltına ittiği duyguları, sanatın herhangi bir dalını kullanarak dışa vurmaktadır. Bilinç akışı olarak ifade edilen bu çalışma aslında kişinin duygu durumunu aynalamadır. Kişiler savunma mekanizmalarını kullanmaksızın sanat yoluyla duygularını ifade edebilme imkânı bulabilirler.

Psikoterapi “ruh iyileştirmesi” demektir. Sanat terapi de kişinin duygularını, hayal gücünü ve hayata bakışını keşfederek iyileşme sağlar. Sanat, günümüzde tedavi amacıyla başta akıl sağlığı olmak üzere tıpta pek çok alanda tedavi yöntemi olarak kullanılan dışa vurum yöntemidir. Terapi sırasında yaratım sürecine katkıda bulunmak için kullanılan sanat kişilerin içinde bulunduğu bilinçdışı itilmiş olan çıkmazlarının, duygu ve düşüncelerinin yansımaları, sözsüz iletişim kurmasının aracı olarak kullanılmaktadır. Sanat terapi ile kişi önce kendisiyle uyumu yakalar, ardından sosyal uyum becerilerini kazanarak sağlıklı ilişkiler kurar.

Terapi süreci sırasında çeşitli materyaller kullanılan, dans, resim, müzik, hareket, drama, heykel, drama gibi sanat dallarıyla yapılan terapi çeşidi olan sanat terapide amaç, tamamen bireyin kendisini özgürce ifade etmesini sağlamak, yaratıcılığını ve yeteneklerini kullanarak var ettiği eser ile ruhsal, gelişimsel, nörolojik, mental ve davranışsal rahatsızlıklarını tedavi etmektir. Terapi uygulamasında hastalıklı, travma içinde olan, yaşama dair içinden çıkılmaz güçlükler çeken kişiler veya yalnızca kişisel gelişimini artırmayı hedefleyenler, bir profesyonel eşliğinde bir araya gelerek sanatı, yaratma ve iyileştirici amacıyla kullanır ve sağaltımı başlatırlar. Yukarıda belirtilen öğeler yardımıyla sanatı somut formlara çevrilen sanatçı; ilkel

dürtü, fantezi ve sözle ifade edemediği duygularını sağaltım aracılığıyla dışa vurur ve iyileşme sürecini başlatmış olur.

Bireylerin kendini sanat yoluyla ifade edebildiği, kendi tedavi süreçlerini yaratabildiği sanat terapisi; özünde ilkel ifadeleri barındırır. Psikolojide anne rahmi düşüncesiyle de bağıntılı olarak bireyin çocukluğuna inebilmek ve travmalarını keşfedip kendisini ifade edebilmesini sağlamak oldukça önemlidir. Bu keşif, kişinin kendisini keşfetmesinin ardından ortaya çıkardığı bilinçaltının bilinçli ifadesiyle oluşur. Bu süreç terapötik denilen oldukça tedavi edici bir süreçtir.

Sağaltım, sanat terapisi yoluyla gizli kalmış yaratıcılığın da ortaya çıkmasını sağlar. Sanat terapisi genel başlıkta bireye en uygun sanat dalını da sunabilmektedir.

2.6 Sanatçının İç Dünyasının Sanata Yansımaları

“İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur”

Norbert Lynton (Akt., Antmen, 2010:33)

Dışavurum, ruhsal olay ve yaşantıların belirli gösterge, sembol ve betimlemelerle dışlaştırılarak ifade edilmesidir (Cevizci, 1999:230). Diğer bir deyişle, dış dünyadaki gösterge, sembol ve betimleme gibi uyaranların sezgi, düş gibi ruhun üzerindeki etkiyle görsel esere dönüştürülme sürecidir.

Dışavurumcu sanat, Naturalizm, İzlenimcilik, Akademizm gibi klasik sanat akımlarına bir tepki olarak doğmuştur. İnsanın ruhsal durumunun biçimlendirilmesi ile ilgili bir sanat görüşüdür ve klasik sanattaki doğanın gerçek görünümünü ikinci plana atmaktadır.

Ekspresyonizm yani dışavurumculuk Birinci Dünya Savaşı öncesinde ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Sanayi devrimi ve kapitalizmin etkisi ile insanların ruhları üzerinde oluşan baskı, ağır travma ve duygusal çöküntüleri ifade eden ve o duyguları aynalamaya yarayan bir sanat biçimidir ve sanatçıların yaşadığı ruh durumunu, duygularını, düşüncelerini yansıtmalarına yardımcı olmuştur.

20. Yüzyıl sanatta yenilik, değişim ve dönüşümlerin çağıdır. İzlenimci sanat anlayışından itibaren yenilik hareketinin ortaya çıkmasıyla birlikte sanatta da çeşitlilik söz konusu olmaktadır. Bu çeşitliliğin en önemli sebeplerinden birinin savaşların toplum üzerinde oluşturduğu kitlesel acılar ve yarattığı buhranlardır. Dışavurumculuk diğer sanat akımlarının oluşumu gibi sadece bir sanat akımı değil, daha çok bir yaşam anlayışıdır ve tüm bu duygu durumlarının bir söylem ve ifade biçimi olmuştur.

Freud'a göre dışavurumculuk uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusunun bir ürünüdür (Sağlam, 1992). Sanatçının iç dünyasını dışa aktarmayı hedefleyen Ekspresyonizm, empresyonizme tepki olarak Almanya'da ortaya çıkmıştır. Modern sanatın öncü akımlarından olan ve geleneksel sanattaki ilk kırılmaların mimarı olarak bilinen empresyonistler, realizm, romantizm, sembolizm, fovizm, dadaizm, primitivizm, kübizm, süprematizm, fütürizm ve ekspresyonizmin oluşmasına ilham kaynağı olmuşlardır. Empresyonist yani İzlenimci sanatçılar romantizm'den ilham almışlardır ve eserlerine dönemin sanat anlayışını barındıran içsellik, özgürlük, coşku, bireysellik ve gibi kavramları yansıtmışlardır.

Dışavurumcular ise, nesnelere dış görünümünü objektif olarak ele alan izlenimci sanatçıların aksine, insanın iç dünyasını ele alıp bu duygu durumunu ifade etmektedirler. Ruhsal temalı ve içerikli eserler yaratmak açısından önemli etkilerde bulunan Fovizm ve primitif sanat, Ekspresyonist sanatçılara iyi bir kaynak oluşturmuştur. Fovizmin sanat eserlerine yansıyan hırçın başkaldırı dışavurumcu sanatın ilk habercisi sayılmış, ekspresyonizmin temelini oluşturmuştur.

Geleneksel sanat anlayışına karşı çıkan ekspresyonist sanatçıların resimlerindeki figürlerde gözlenen deformasyonlar iç dünyalarının yabancılaşmasının dışa aktarılmasıdır. Ekspresyonist sanatçılar teknikle değil, resimlerine yansıttıkları yoğun güçlü duygularla izleyiciyi etkilemek amacındadırlar. Ekspresyonizm akımı, Afrika sanatından ciddi biçimde etkilenmiştir. Afrika ilkel kabilelerinin kendilerini ve duygularını ifade etmek amacıyla yaptıkları ürkütücü masklar, Ekspresyonist sanatçıların eserlerinde biçimsel açıdan oldukça etkili olmuştur.

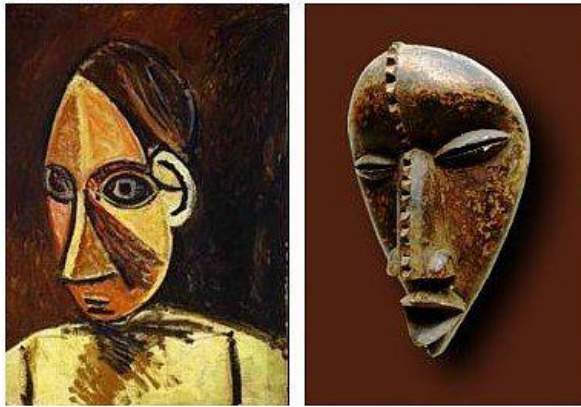
20.yüzyılın başında Avrupa dışı kültürlere oldukça ilgi duyulmaktadır. Matisse ve Fov'lar İran kültüründen etkilenerek İran halıları ve minyatürleri, bunların dışında da Kuzey Afrika Çinilerine merak salmışlardır. Aynı şekilde Braque ve Picasso zenci maskları toplamaktadırlar. Bu sanatçılar Afrika Kültüründen oldukça etkilenmiş, sanatlarında Afrika sanatının etkisini gösteren özelliklere yer vermişlerdir (İpşiroğlu, 1983:30).



Şekil 2.9 Alaska Inuit Dans Maskı, 1880, 37 cm x 25 cm. Staatliche Müzesi, Berlin

<https://acikerisim.sakarya.edu.tr/bitstream/handle/20.500.12619/93158/T04909.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Picasso ve Matisse, Vlaminck, Derain, Kirchner gibi sanat lar Afrika sanatından sadece biçimsel değil psikolojik olarak ta etkilenmiŐlerdir. Bu sanat lar eserlerine korku, kaygı, fantezi ve depresif haller gibi Afrika sanatında görünen duyguları yansıtmiŐlardır. Afrika sanatında nesnelerin algılanıŐı ve dönüştürülme özgürlüklerini çoğaltarak alan Ekspresyonizmde, bu sayede figüre öznellik katabilme imkanı geniŐlemiŐtir. Bunun sonucu olarak ekspresyonizmde nesne sadece yeniden üretilme Őekliyle değil, resmin bütününü oluşturan  gelerdeki bağlayıcılığı sebebiyle de önem kazanmaktadır. Bu durum i g d sellik olarak tanımlanır. İ g d sellik içinde mistik bir duyuu da barındırmaktadır. Afrika sanatı primitif bir sanat olmanın yanı sıra aynı zamanda içinde mistik ögeler barındıran dinsel bir sanattır (Kahraman, 2005:122).



Şekil 2.10 Pablo Picasso Head of a Woman, 1907, Dan Mask”

<https://tr.pinterest.com/pin/184366178484304558/>

Dışavurumcu sanatçılar, içinde yaşadıkları ortama ve topluma duydukları güvensizliği, toplumun metalaştırılmasını ve makineleşmeye karşı duydukları tepkiyi sanatları ile gerçekleştirmişlerdir. Afrika sanatındaki mistik anlayış da bu tepkilerin içinde barınmaktadır.

Dışavurumculuğun amacı; toplumu, dünyayı, insanları ve değerleri değiştirme, sanatı yeniden canlandırmaktır. Vincent Van Gogh, Gauguin, James Ensor ve Edward Munch, Dışavurumculuğu besleyen sanatçıların başında gelmektedir. Zenci heykelleri, Okyanus adalarındaki yerli halkın yaptığı tahta oymalar Van Gogh ve Munch'un "Kuzeyli modern eserleri" Die Brücke uslubunun meydana gelmesine yardımcı olmuştur.

20. yüzyıl başında Fransa'da "Fovizm", Almanya'da "Die Brücke" ve "Der Blau Reiter" gibi gruplarının buluştuğu ortak bir nokta vardı. Bu da bu sanatçıların dışarının izlenim yerine, içerinin dışavurumuna yönelmeleridir (Antmen, 2010:33).

Bu dönem, sanatçıların sanat nesnesi, gerçekleştirdikleri sürece ve bu süreçte yaşadıkları duygusal durumlara, sanatçıların ruh hallerine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu dönemde üretilen eserlerde eseri izleyen ile sanatçı arasında bir çeşit ruhsal etkileşim söz konusudur. Konudan önce ifadenin renk uyumları ve çizgilerdeki vuruşlarla algılandığı bu dönem, izleyicilerin alımlama halleri onların sezgi güçlerine göre değişmektedir.

Hanri Matisse, Andre Derain ve Maurice de Vlaminck gibi akımın öncüleri hoyrat fırça darbeleri, çığ renkleri, kaba figürler ve eserlerine yansıttıkları coşkulu ifadelerle sanat dünyasında yeni bir sayfa açmışlardır.

Ekspresyonizmin tarihsel sürecine baktığımızda 19. Yüzyılın sonlarına doğru oluşmaya başladığı görülmektedir. 19. Yüzyılın sonları dünyayı algılama ve üretim kavramlarının değiştiği bir dönem olmuştur. Dünya müzik, resim, edebiyat, bilimin ve daha pek çok alanın etkilendiği yeni bir sürece girmiştir. 19. yüzyılın sonunda sanayi devrimi ile birlikte sınıf çatışmalarının ve kapitalist burjuva rejiminin üst düzeyde yaşandığı bir dönem başlamıştır. Sosyalizm kavramı demokratikleşme ve sosyal toplum olma çabaları ile bu dönemde daha ön plana çıkmıştır. Ekonomik ve politik sıkıntıları beraberinde getiren 1. Dünya Savaşı sürecinde, değer yargıları yerle bir olmuş, burjuva kültürü ve burjuva estetiği can çekişmeye başlamıştır. İşte böylesi sancılı bir dönemde ekspresyonizm, sanatçıların yaşadıkları ve içinden çıkamadıkları duygu durumlarını çözülmesine yardımcı olmuştur. Ekspresyonizmle birlikte sanatçıların yaşadıkları duygular kendilerini ifade edebilmeleriyle önemli bir ifade

aracı olmuştur. Geleneksel sanat anlayışından uzaklaşan sanatçılar soyutlamadan yararlanarak deformasyonu da içine katan öznel bir dil geliştirmişler; ruh durumlarını, yaşadıkları politik ve ekonomik kaygılarını, korkularını, endişelerini yaptıkları ekspresyonist eserler aracılığıyla dışa yansıtmışlardır. Kısaca şunu söyleyebiliriz ki, Alman dışavurumculuğu sanayi üretimi, toplumsal sınıfların oluşması, burjuvazi ve derin buhrana karşı bir tepki, sanatsal bir başkaldırı olmuştur.

Adnan Turani, Endüstri Devrimi sonrası, yeni bir kent, yeni bir toplum ve yeni bir birey fikrinin oluştuğunu, toplumun ve toplumu oluşturan bireylerin Endüstri Devrimi sonrası dışa bağımlı bir hale geldiğini söyler. Bireylerin bu dönemde kulaklarını adeta tıkamak zorunda kaldığı büyük bir gürültünün varlığından bahseden Turani, insanın kendi eliyle bir endüstriyel düzen oluşturduğunu, yaratanını kendine köle eden ve onun başına bir bakıma dert olan yeni ve daha dünyanın varlığını ifade eder (Turani, 1999:58).

Bu dönem, kendi dünyasından kopmuş, sonunun ne olacağı hakkında hiçbir fikri olmayan, huzursuz, endişeli bireyler yaratmıştır. Bu durum insanın kendi eliyle yarattığı makinenin, kendi işine hizmet edecek yeni birey tipleri yaratması şeklinde de tanımlanabilir. Bu oluşum içinde yaşamak durumunda kalan insan profili kendi varlığından habersiz, kendini dinlemeye fırsatı olmayan, dışarıya karşı sevgisiz ve düşmanca tutum sergileyen insan profiline dönüşmüştür (Turani, 1999:58).

Dönem, burjuvanın kapitalist rejiminin hakim olduğu, savaşın, yoksulluğun yaşandığı, güvensiz ve kaygılı bir dönemdir. Bu dönemde ekonomik, siyasî, sosyal yapının etkilendiği buhran ortamı, toplumsal değerlerin karışması sanatçıların yaşadıkları kaygılar, yaşamsal tedirginlikler ve içsel tepkiler olarak eserlerine yansımıştır. Endüstrileşme sürecinde işçi ve işveren sınıfı yaratılmış, sanatın yerini yaşamsal zorunluluklar almıştır. Üretimden çok tüketim odaklı yaşanan gerçekler, dışavurumcu sanatçıların eserlerine olumsuz olarak yansımaktadır. Dışavurumculuk, yaşanan bu durumlara tepki olarak doğmuştur ve düzen, sistem adı altında insanları sınıflandıran, düşüncüyü sınırlandıran, toplumu bunalıma götürmüştür. Otoriteye karşı olan bir sanat akımı, bir yaşam biçimi olan Ekspresyonizmin ve ekspresyonist sanatçıların amacı, ezilen, arka plana itilen, haksızlığa uğrayanlara, işsiz kalanlara, umudunu yitiren gençlerin dayanışma içine girmesini sağlamaktır.

20. yüzyılın başına gelindiğinde sanatçıların bütün bu yaşananlardan kaçarak kendi içlerine kapanmaya başladıkları görülmektedir. Dış dünyada yaşanan bu değişim onların güven duygularını zedelemiş, samimi duygularını yitirmelerine neden

olmuştur. Korkuları, kaygıları eserlerine yansımaktadır. Dolayısıyla bu süreçten sonra biçim ikinci plana itilerek, sanatçıların eserlerinde anlam aranma başlanmıştır. Onlar için sanatın amacı ve anlamı sanatçıların duygularını ifade etmektir.

Dışavurumculuğun iskeletini oluşturan temel sanat hareketleri Die Brücke (Köprü) Hareketi, Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar) Hareketi, Der Sturm (Fırtına) Sergisi sayılabilir. Köprü grubunun iki temel amacı vardır. İlki, geleneksel toplum ve sanat yapılarını kırmak, diğeri ise sanatta özgürlüğün ifadesi olarak çizgi ve renk ile duyguları dışavurmaktır.

Bu grubun sanatçıları dönemlerinin resim sanatını alt üst etmek amacıyla hareket etmişlerdir. Sanatçılar, bunun için bütün devrim ve kaynaşma etkenlerini kullanarak, kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüyü canlı tutup, duygusal coşkuyu yeniden canlandıran herkesi bir araya getirmeye çalışmışlardır (Cabane, 2002:231).

“İnsanı büyük yapan onun bir amaç değil, bir köprü olmasıdır: insanın sevilebilecek yanı bir öteye-geçiş ve bir batış olmasıdır” (Nietzsche, 2003).

Nietzsche'nin 'Böyle Buyurdu Zerdüş' adlı kitabındaki bir cümleye dayanılarak 1905 yılında Paris'te Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Firtz Bleyl, Kirchner'in bir araya gelmesiyle kurulmuş olan köprü grubu Nietzsche'nin nihilist ruhu ve düşünce biçimi dışavurumcular üzerinde oldukça etkili ve yönlendirici niteliktedir. Nietzsche felsefesi, dışavurumculuğun en sevdiği motiflerle örülüdür.

“Gerilim, acıma, tutku, başkaldırı, içedönüklük, trajik bir karamsarlık, hüznü ve gergin hava, Nietzsche'nin vazgeçilmez motifleridir” (Sağlam, 1992:10).

Ekspresyonistlerin birleşmesindeki en temel kavram insanın içinde bulunduğu kaos ve gelecek endişesidir. Amaçları insanları sarsarak, içinde buldukları ortamda eylemsiz ve kaderci tutumları bırakmalarını sağlamak temel amaçlarıdır. Onlar yeniden bir yaşam oluşturup toplumu bilinçlendirmek istemektedirler. Bunun olabilme şartının birey olarak değişimden geçtiğini bilirler. Grubun temel amacı 1900'lerde Almanya'da yaşanmakta olan toplumsal bunalımla savaşmaktır. Bu sanatçılar huzurlu ve kaygıları olmayan bir gelecek yaratmak istemektedirler. Gelecek nesillerin yaşama umut ile bakmasını sağlamak, özgürlük ve yaratma hayali kurlmalarını sağlamak onlar için başarı kriteri olmuştur. Sanat yapmayı bu savaşın içinde iletişim yolu olarak seçen dışavurumcular, Nietzsche'nin “Hedef değil, köprü olmak gerekir” sözünden yola çıkarak ortak bir üslup geliştirmişlerdir. Bu üslup sonucunda hiç birinin yapıtı tarz olarak bir binden ayırt edilemez nitelikte olmuştur. Die Brücke grubu 1906'da

yayınladıkları bildiride kullandıkları ifade şu şekildedir: “*Yaratıcı dürtüsünü çarpıtmadan doğru bir şekilde yansıtan herkes bizdendir*”

Die Brücke grubu, en başta kendilerine ardında topluma karşı oldukça acımasız, karamsar, gerilimli ve tutkuludurlar. İlk önce kendilerini, kendi benliklerini ardından da tüm insanlığı sorgulamışlardır. “*Nietzsche'nin sizler yeterince acı çekmiyorsunuz bence*” sözleri onların ilkeleri olmuştur. Akla yatkın ya da uyumlu olarak içinde buldukları durumdan çıkamayacaklarını bilmektedirler.

Die Brücke grubuna ilk katılanlar, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt – Rottluf ve Frits Bley dir. Ardından da Emil Nolde, Max Perchstein ve Otto Mueller, katılmıştır.

Die Brücke grubu, sanat aracılığıyla insanların yaradılışlarından gelen bir gerçeklikleri olduğunu ifade etmektedirler. Bu alanda kuzey Avrupa temelli Dışavurumculuğun önce gelen ressamı Van Gogh, James Ensor ve Edward Munch'un eserleri ve sanat yaklaşımları örnek teşkil etmektedir. Zenci heykelleri ve yerli halkın yaptığı tahta oyma ve maskeler Munch'un ve Van Gogh'un Kuzeyli modern eserlerine örnek gösterilebilir.

Die Brücke grubu modern yaşamın sanatsal çalışmalarını daha çok besleyeceği kendi kişisel üsluplarını geliştirecekleri öngörüsüyle 1911 yılında Dresten'den ayrılıp sanatın ve yaşamın kesişme noktası olarak tanımladıkları Berlin'e yerleşmişlerdir.

Die Brücke grubunun öncülerinden olan Alman dışavurumcu ressam Ernst Ludwig Kirchner, dönemin sosyopolitik karmaşasını, bireylerin yaşadıkları, ekonomik, sosyolojik, psikolojik yabancılaşmayı güçlü bir ifadeyle resimlerine yansıtmış bir sanatçıdır. Kitle bilinci ve baskı sebebiyle Alman toplumunun kendi iç dünyasına kapanması ve var olma korkusuyla yaşadığı huzursuzluk, Kirchner'in eserlerinde ele aldığı başlıca konulardır.

Ernst Ludwig Kirchner, Die Brücke grubunu lideridir. Die Brücke grubu 1906 yılında yazdıkları manifestoda, ilerlemeye duydukları inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulduklarını ifade etmektedirler.

Alman, İtalyan ve Fransız resim sanatının etkisinde kalmış olan Alman resmi, Kirchner'in kurulmasında başrol oynadığı “Die Brücke” grubu ile güçlü bir biçimlendirme ile şekil bulmuştur (Turani, 2003:574).

Dresten'de mimarlık eğitimi gören Kirchner, kendine özgü bir çalışma yöntemi belirleyerek resimlerini kendi bakış açısıyla ve kendi gözlemleri esnasında almış olduğu notlardan yararlanarak oluşturduğu dışavurumsal dil ile gerçekleştirmiştir.

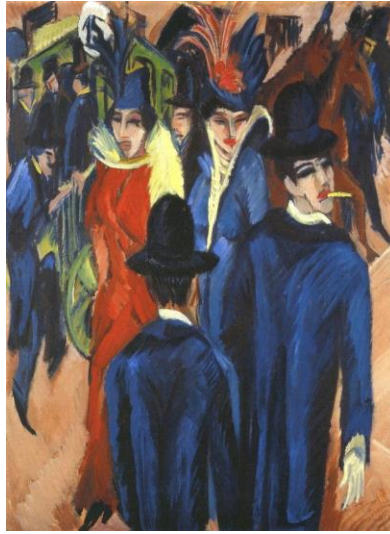
Sanatçı özellikle renklerde de bu özgünlüğü yakalamıştır. Munch'un baskı tekniğinden etkilenerek bir süre baskı resim eserlerde yapan Kirchner'in bu eserleri ileriki yıllarda Alman Ekspresyonistlere ağaç baskı tekniğinde referans olmuştur. Sanatçının resimdeki üslubu saf renkli ve yalın çizgilerden oluşan, geniş bir alan üzerine uygulanan iki boyutlu resim şeklindedir. Sanatçı kendine özgü yarattığı bu üslubu ve çizgileriyle coşkulu duygu ve düşüncelerini dışa vurarak iletmeyi amaçlamıştır (Eczacıbaşı, 1997:1002).

Almanya'daki ekonomik sorunlar, savaş, toplumda hissedilen kaos ortamı ve büyük bir çıkmazın yaklaştığı izleniminin varlığına rağmen Berlin sokaklarındaki zengin erkek ve kadınların, fahişelerin bu durumu umursamaz tavırları ve gösterişli yaşantıları Kirchner'in oldukça tepkisini çekmekmiştir. Modern kent insanının yapay, ikiye bölünmüş ve kasvet dolu yaşamını ve hallerini resmeden sanatçı, yazdığı günlüklerde kalabalık içinde olduğunda bile hüzünlü ve yalnız bir hayatı olduğundan bahsetmiştir. Sanatçının sokak resimlerinde erkek ve kadın formları birbirlerine kenetlenmiş bir şekilde kendini tekrar eden insan yığını olarak resmedilmektedir. Kadın ve erkek formları bilerek erotik olarak betimlenmiştir. Bu resimlerde sanatçının vurgulamak istediği unsur, bedensel yakınlık ve mekânsal darlık arasında kalan bireyin zihinsel uzaklığının görünür kılınmasıdır. Resimlerde kalabalık bir sokakta birbirine yakın duran ve etkileşim içinde olan ama aynı zamanda birbirlerine yabancı olan yalnızlaşmış insan toplulukları anlatılmak istenmektedir. Yurtsuz, terk edilmiş, topluma ayak uyduramamış olması sanatçının endişelerini arttırmış ve yaşadığı melankoli resimlerine yansımıştır. Kirchner, eserlerinde seçtiği konular, çoğunlukla portreler, manzaralar, çıplak insanlar, sirkler, müzikhollerden oluşur.



Şekil 2.11 Ernst Ludwig Kirchner, Friedrichstrasse, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 125 cm, Staats Galeri, Stuttgart

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kirchner-friedrichstra%C3%9Fe1914.jpg>



Şekil 2.12 Ernst Ludwig Kirchner, Berlin'de Sokak Sahnesi, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95 x 121 cm, Neue Galeri, New York.

<http://sanatokuma.blogspot.com/p/kierchner-ernst-ludwig.html>

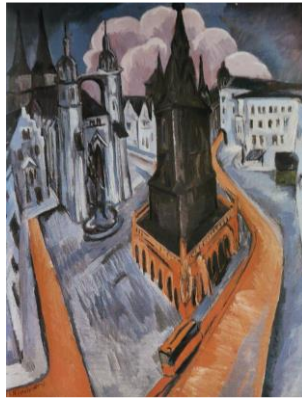


Şekil 2.13 Ernst Ludwig Kirchner, Two Women in the Street, 1914, 120.5 x 91 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf

<https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/two-women-at-the-street>

Kirchner, doğayla insan arasındaki doğal uyumu sorgulayan resimler yapması ile birlikte kendi renklendirme stili de gelişmiştir. Duyguların dışavurumu renklerin de kullanılmasıyla birlikte daha da güçlenmiştir.

Kirchner'in "Halle de kırmızı kule" adlı eserde grinin her çeşit tonu yer alırken yollar ve mimari detaylarda turuncu, bulutlarda da soluk pembe rengi kullandığı görülmektedir. Resim dışavurumcu sanatçıların eserlerinde görülen abartılı perspektif kullanımını da örneklemektedir.

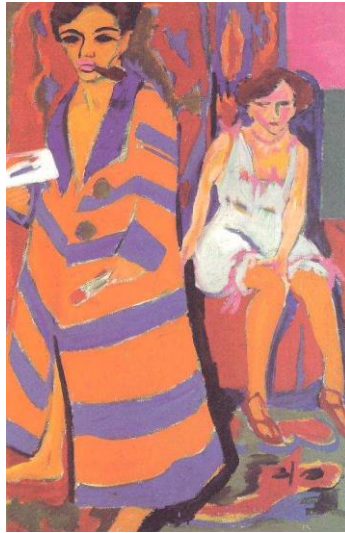


Şekil 2.14 Ernst Ludwig Kirchner, Halle de Kırmızı Kule, 1915, Essen Folkwang
Müzesi, Almanya

<https://tr.pinterest.com/pin/418412621623178742/>

Sanatçının gözlemlerinin artması ile birlikte resimlerinde de bu gözlemlerin yansımaları daha sık görülmektedir. Pembe ve menekşe rengini, sanatçının gözlemleri sonrasında resimlerinde daha sık rastlanır renkler olmuştur. 1910 yılında yapmış olduğu “Ressam ve Modeli” adlı tablosunda da bu renkleri kullandığı görülmektedir.

Kirchner’in, “Ressam ve Modeli” olarak bilinen “Model ile Birlikte Otoportre” adlı eserinde ilk olarak göze çarpan oldukça sade bir kompozisyon içindeki kalın güçlü kontur çizgileri arasında abartılı ve yoğun renklerdir. Turuncu ve mavi, pembe ve yeşil gibi baskın renklerin yan yana geldiği resimde modelin iç çamaşırında görülen soluk firuze rengi, ressamın kendi dudaklarındaki leylak renginin bu şiddetli renklerin arasına serpiştirilmiş olduğu görülmektedir. Kirchner’in Matisse’in etkisi altında yaptığı bilinen ve kendisini de kalın bir fırça ile çizdiği bu resmin biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacı ile boyandığı izlenimi hakimdir (Lyton, 2009:37).

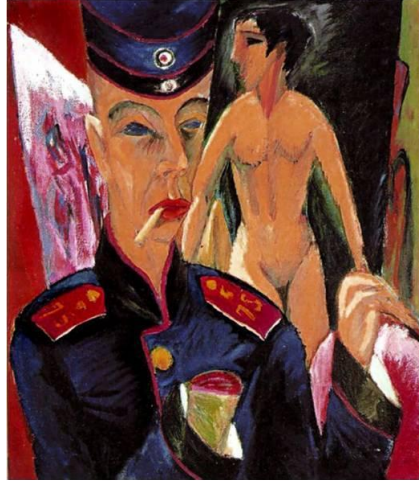


Şekil 2.15 Ernst Ludwig Kirchner, Ressam ve Modeli, 1906, Kunsthalle, Hamburg

<https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-model-ile-otoportre.html>

1914 yılında 1. Dünya savaşı gönüllü olarak askere yazılan sanatçının hayatında oldukça yıpratıcı bir dönüm noktası olmuştur. Askerliğe ve sisteme kesinlikle alışamadığı gibi asker disiplini yaşamak onu bunalıma kadar götürmüştür. Savaş Kirchner için kanlı bir karnavaldır. Savaş psikolojisi sanatçı üzerinde oldukça ağır hasarlara yol açmıştır. Kirchner’in “Bir asker olarak otoportre” adlı çalışması

dışavurumcu portre anlayışının en önemli örneklerinden biridir. Burada sanatçı savaşın militarist anlayışını yermek adına kendini askeri bir üniforma içinde resmetmiştir. Kullandığı kontrast ve yoğun renkler yaşadığı duygusal travmayı ve içsel tepkiyi dışa vurmaktadır. Sağ elini kesik olarak resmetmiştir. Bu sanatçının ruh hali üzerinde savaşın bıraktığı tahribatın sembolüdür. Renklerdeki kontrastlık deformasyonun etkisini pekiştirmektedir.



Şekil 2.16 Ernst Ludwing Kirchner, Asker Olarak Otoportre, 1915, 69 cm x 61cm, Allen Memorial Art Museum, Ohio,ABD

<http://sanatokuma.blogspot.com/p/kierchner-ernst-ludwig.html>

Savaşın sanatçı üzerinde yarattığı deformasyon oldukça büyüktür. Panik atak nöbetleri onda vücut ve ruh olarak büyük yıkım yaşamasına neden olmuştur. Kirchner bu durumun tedavisi için sanatoryuma yatmıştır. Tedavi sürecinden sonra da İsviçre'ye sığınarak küçük bir çiftlik evinde sadece resim çizerek sanatla kendi kendisinin tedavi sürecini hızlandırır (Wolf, 2005:56). Kirchner'in İsviçre'de yaptığı denemeler, resimler sanatında farklı bir sürece girmesine neden olur. O güne kadar ekspresyonist yöntemlerle yaptığı anıtsal yorumlamalar yerini Picasso'dan esinlendiği kübist biçim denemelerine doğru evrilmektedir.

Nazilerin Kitchner'in sanatını yoz sanat olarak kabul etmesi ve suçlamaları, sanatçı için oldukça ağır bir üzüntüye sebep olmuştur. Bu olaya çok içerleyen ve büyük bir depresyona giren sanatçı, 1938 yılında göğsüne dayadığı tabancayla intihar etmiştir (Wolf, 2005:56).

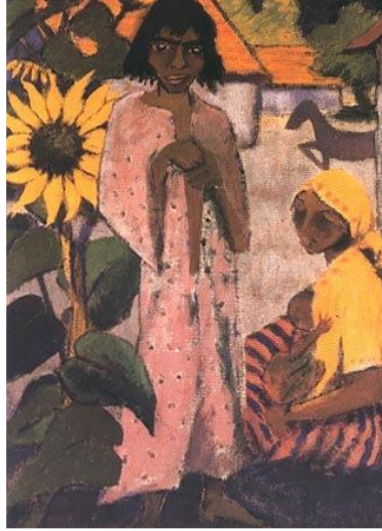
Dışavurumcu sanatçıların her birinin özgün olmasına karşın, sanatlarında ortak bazı noktalar vardır. Onlar eserlerini yaratırken biçim bozmacı tavır içindedirler ve eserlerinde simgesel, duygusal ve dekoratif etkiler görülür. Resimlerinde boyalarda yoğunluk ve dokusallık görülmektedir. Dışavurumcu sanatçılar abartılı bir perspektif ve desen anlayışı içinde eserler üretmişlerdir. Dışavurumculukta önemli olan sanat eserinden çok, o sanat eserinin gerçekleşme süreci ve sanatçının iç dünyasıdır. Ne söylendiğinden çok nasıl söylendiği önemlidir. Bu yoğun ifadecilik, sanatçı ve izleyici arasında ruhsal bir etkileşimin gelişmesine sebep olur. Çizgi ritmi ve renk uyumu ile sağlanan bu etkileşim, izleyicinin sezgiselliği oranında güçlenmektedir (Antmen, 2010:35).

Dışavurumcu Alman Ressamlardan hayalciliğiyle öne çıkan Otto Muller'in Die Brücke grubu için özel bir yeri vardır. O da diğer Dışavurumcular gibi Akademizme karşı bir sanatçıdır. Otto Muller Die Brücke Grubunun insan ve doğanın barış içinde yaşaması ülküsüyle yola çıkan ve eserler veren üyesidir.

Otto Muller, yıkanan insanlar ve çıplakları konu edindiği pastoral sahneler üzerinden dışavurumcu yaklaşımlarını ortaya koyar. Çingeneler ve onların yaşamları Muller'in resimlerine idealize edilmiş sahneler olarak yansımaktadır.

Sanatçının resimlerine yağlı boyanın yerine tutkal boyayla yaptığı tekniği onu taklit edilemez hale getirmiştir. Ustası olduğu bu teknikle eserleri diğer sanatçılardan ayrıcalık kazanmış, eserlerine çekicilik, madde dışılık ve şiirsellik gibi özellikler getirmiştir. Gauguin'in resimlerinde sıklıkla görülen Tahitili kız figürleri Otto Muller'in resimlerinde dar yüzlü, siyah saçlı, gotik ölçülerde kız figürü şeklinde yer almaktadır. Sanatçının renkleri genelde, kükürt sarısı, saz yeşili, tuğla kırmızısı renkleridir. Bu renkler onun Çingenelerle ilgili olarak yaptığı eserlerde sıklıkla görülmektedir.

Muller'in "Çingeneler ve Ayçiçekleri" resmi onun dışavurum anlamında duygularını orataya koyduğu önemli bir örnektir. Muller bu resmi sorunlu bir ilişki nedeniyle duygusal iniş çıkışlar ve çelişkiler yaşadığı bir dönemde yapmıştır. Muller, Çingenelerle ilgili yapmış olduğu eserlerde modern sanayi döneminde yaşayan toplumlarda dışlanan insanların varlığı ile romantik bir bağlam kurarak sıkışmışlık hissini göstermektedir. Gauguin'in eserlerindeki kayıp cennetin özlemini çağrıştıran eserlerinde gizli bir melankoli vardır (Wolf, 2005:35).



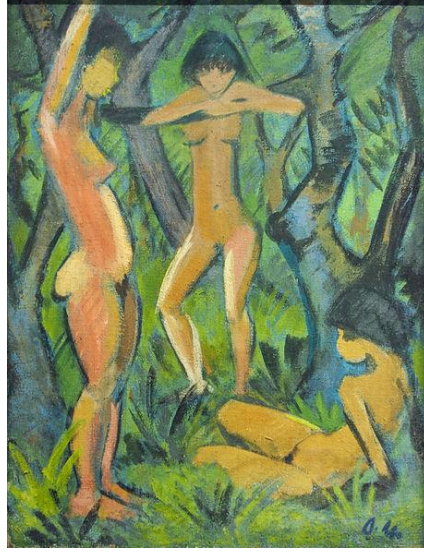
Şekil 2.17 Otto Mueller, Çingeneler ve Ayçiçekler,1927,145 cm x 105 cm, Saarland Museum, Saarbrücken

<https://twitter.com/tutunaz/status/1292990367097327621?lang=bg>

Kullandığı renk tonlarının benzerliği ile resmin bütünlüğün sağlamayı ve dinginliği amaçlayan Otto Muller, yapmış olduğu resimlerinde nesnenin ötesine geçmemektedir. Otto Muller resimlerinde eski Mısır sanatında izler bulmak mümkündür. Muller, düz renkleri kullanmıştır ve ana teması nü'dür. Resimlerinde nü kullanmasının temelinde insanın doğa içindeki en saf halini göstererek doğanın tüm çarpıcılığı içinde, insanın köklerini ve ilkel yaşamdaki sadeliğe geri dönüşünü yansıtmak yatmaktadır. Otto Muller, bu sade ve yalın çizgi ve renkleriyle ve farklı tarzdaki resimleriyle Die Brücke grubunun üslubunun dışında yer almaktadır.

Ernst Ludwing Kirchner Otto Muller hakkında "*hayatının eserleriyle uyum içinde olması Muller'i Die Brücke grubunun doğal bir üyesi yapmıştır*" ifadesinde bulunur. Kirchner'e göre Otto Muller, Die Brücke grubuna tutkallı boyaların çekiciliğini getirmiştir (Turani, 2011:582).

Otto Muller, doğayı ve doğadaki insan figürünü anlatış biçimiyle en başarılı dışavurumculardandır. Sanatında iç dünyasının ve kişisel duyguları etkisi gözle görülür düzeydedir. Otto Müller'i çağdaşlarına bağlayan şey yalın ve doğal bir yaşam biçimine duyduğu özlemdir. "*Girişimimin başlıca amacı doğa görünümüne ve insanlara olan duygularımı olabildiğince yalına indirgeyerek dışavurmaktır*" (Akt., Lionel, 1984:90).



Şekil 2.18 Otto Muller, Three Acts under the tree, 1913, Sprenger Müzesi

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%BCller_Otto_Drei_Akte_im_Wald_Sprengel_Museum_01.JPG



Şekil 2.19 Otto Mueller, Landscape With Yellow Nudes, 1919, MOMA

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:OttoMueller_LandschaftMitGelbenAkten.jpg

Otto Müller 1916'da savaşa katılmıştır. 1917 yılında akciğer rahatsızlığı ortaya çıkar ve tedaviye alınır. Müllerin gravür, ağaç baskı ve taş baskı resimlerinden oluşan sanatı sanatçının ölümünden sonra Naziler tarafından yoz olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte Alman müzelerindeki 357 kadar eseri yoz sanat unsuru olarak toplatılıp müzeden çıkartılmıştır.

Die Brücke grubunun bir başka üyesi Emil Nolde için “Bilgi hiçbir şey, içgüdü her şeydir” (Akt., Batur, 2003:268).

Nolde, 1906 yılında Empresyonizmden uzaklaşarak Ekpresyonizmle tanışmış ve resimsel, dramatik ve yoğun renk kullandığı bir resim tarzına geçiş yapmıştır.

Nolde renklerin onda yarattığı duyguyu şu şekilde ifade eder:

“Gümüş mavisi vardır, gök mavisi vardır, şimşek mavisi vardır. Her rengin kendi içinde beni mutlu eden ya da iten bir ruhu vardır ve bunların hepsi birer dürtü oluşturur. İçinde sanat olmayan biri için renkler sadece renktir, tonlar sadece tondur... ve hepsi bu kadardır. Hepsinin insan ruhu üzerinde cennetten cehenneme kadar değişen sonuçları vardır ve bunların tamamı farkedilmez bile” (Nolde, 1942 Akt., Özeskici,2018).

Dışavurumcuların en önemli sanatçılarından biri olan biri olan Nolde’un, resim tarzı bilinçaltını dolaysız serbest fırça darbeleriyle dışavurma yönündedir. Sanatçı doğaya bağlı kalmadan canlı renkleri kullanarak kutsal varlık olarak tanımladığı insanın mistik derinliklerini tuvaline yansıtmıştır. Emil Nolde için yaşamı boyunca etkilendiği ve başına gelen olayların sanatçıda yarattığı deformasyonu resimlerinde dışavurulmuştur. Sanatçının çalışmalarında, bireylerin yaşadığı travmalar ya da yıkım, kullanmış olduğu canlı ve parlak renklere tezat oluşturan figürlerinde gözlemlenmektedir. Boya kitlesi içinde yok olan bedenler ve kaybolan yüzler izleyicide modern yaşamın renkli getirisi içinde yaşayan insanın, sonuca gelindiğinde iç dünyasında biriken ve yaşadığı derin sancıları göstermektedir.

Adnan Turani sanatçının renk ile olan bağına şu şekilde anlatmaktadır:

“Renk, hamur halinde ve kitle olarak sürülmüş olduğundan büyük etkiye sahipti. Resimde boya, ince bir tabaka halinde biçimlendirilmemiş, kaba, hoyratça psikolojik bir araç olarak resim inşasında bir olanak olarak tuvale aktarılmıştır. Resimde çizgi onu hiç ilgilendirmemiştir” (Turani, 1999:577).

Nolde, Edward Munch, Van Gogh ve Ensor’un eserlerinden etkilenen sanatçı eserlerinde renkleri oldukça tutkuyla kullanmıştır. Figürlerinde şeytansı erotik temalar görülmektedir. Çok canlı ve birbiriyle uyumlu olmayan renkleri bir arada kullanmaktadır. Ona göre insan kendini doğadan ne kadar uzak tutarsa ve buna rağmen ne kadar doğada kalabilirse sanatı o oranda büyük olur (Turani, 1999:576).

Nolde, rengi bağımsız bir dışavurum gücü olarak kabul etmiştir. Dramatik mesajların renklerle verilmesi onu çalışmalarında ve düşüncelerinde özgürleşme noktasına getirmiştir.

Sanatçı formun “renk” için bir zemin ve bir iskelet olduğunu söylerken renk ve ışılıtının belirsiz bulanık fikirlerden ortaya çıktığını belirtir (Hofmann, 1986:237).

20. yüzyılın en başarılı yağlıboya ve suluboya ressamlarından biri olan Nolde, dinsel anlamda ele aldığı konulara yer verdiği tablolarıyla modern sanata büyük katkı sağlamıştır. Nolde, insanı kutsal varlık olarak kabul etmektedir ve insanın mistik derinliklerini doygun ve parlak renkler olarak tuvaline yansıtmıştır.

Sanatçının renkleri kullanması, figürlerdeki ifade, kompozisyonun dengesi sanatçının üzerinde olduğu kadar izleyici üzerinde de oldukça sarıcı etkiler bırakmaktadır.

Eserlerinde erkek ve kadın tasvirlerinde nefret ve aşk gibi temalar oldukça yoğun olarak görülmektedir. Parlak renklerle serbest fırça vuruşlarıyla kendine özgü stilini tuvale yansıtan sanatçı, eserlerinde sıra dışı anlatım ve hayal ürünü fantastik öğelere yer vermiştir. Sanatçının tasvir ettiği insan figürleri üzerinden çelişkili ve karmaşık duygu durumları yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Resimlerinde tek renk zemin tek renk ağırlıklı figürler ve nesnelere yerleştiren sanatçı, yalın bir biçimi benimsemiştir. Zengin hayal gücü ile görüntüyü renk ve ışık ile canlı renkler üzerinden veren Nolde, bu şekilde geçmişten gelen birikimlerine içselliği katarak dışavurumcu sanatçılar arasında kendine özgü bir üslup yaratmış olan bir sanatçı haline gelmiştir (Benson, 1933:13-14).

Nolde’un eserleri Nazi Partisi destekçisi olmasına karşın Hitler’in tüm modern sanat eğilimlerini dejenere ilan etmesi sonucunda müzelerden kaldırılmıştır. 1941’ yılından itibaren resim yapması yasak olmasına rağmen yapılmamış resimler adı altında yüzlerce suluboya resim yapmıştır.

Sanatçının eserlerinde diğer dışavurumcu sanatçılar gibi yerel kültürleri tanımak adına yapmış olduğu yolculuklar çok önem taşımaktadır. Onun sanatındaki en önemli hedef, yaratıcılık ve gizli kalmış kültürlere ulaşmaktır ve bu geziler sayesinde eserlerini egzotik öğeler ve parlak zeminlerle zenginleştirmiştir. Sanatçının “Dansçı” adlı resmi modern deneysel bir dansı yansıırken, modern ve ilkel olan sentezlenerek izleyiciye aktarılmıştır.



Şekil 2.20 Emil Nolde, Dansçı, 1913, Litograf Baskı resim, Kağıt: 60x76 cm.
Kompozisyon: 53.3 x 68.8 cm.

https://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Nolde

Dışavurumcu sanata etki eden bir başka akım gerçeküstücülüktür. Gerçeküstücüler de tıpkı Dada gibi insanoğlunun uygarlık macerası içinde akli sorgulamaktadırlar. Gerçeküstücü sanatçılar, bilinçaltı, rüyalar, görünen gerçeklikten öte aklın dışındakine yönelik arayışları ele almışlardır. Onlar, kültürel ve toplumsal ahlakın iflas ettiğini düşündükleri için aklın ötesine geçerek tamamen doğaçlamaya dayalı bir yaratım sürecinde eserler oluşturmuşlardır. Bu şekilde toplumsal ve kültürel yapının sınırlarını aşabilmeyi amaçlamışlardır.

Sürrealistler tarafından sürrealistten ziyade ekspresyonist olarak tanımlanmakta olan Max Ernst'ün eserleri sürrealizmdeki durgun bir simgesel anlatım yerine, vahşi, şeytansı, anti-militarist bir tavır sergilemektedir.

Dadaizm sanatta geleneksel olanla dalga geçip alay etmektir ve bu yönüyle sanatta çığır açmıştır. Bu akımdaki sanatçılardan biri de Max Ernst'tir. Ernst yaptığı eserlerde yaratıcı fikirleri, malzeme kullanımı ve getirmiş olduğu farklı tekniklerle resim sanatında farklılık yaratmış bu sebeple Dadaizm ve Sürrealizm akımına dahil edilmiştir.

Ernst, doğanın kendisinden ve gerek teknolojik, gerek ekonomik, gerekse sosyal gerçekliğinden uzaklaşarak, kendi benliğindeki benlik içinde betimlediği görüntüyü sanat eserine dönüştürmeyi amaç edinmiştir. Bu dönüşümü doğadan aldığı ilhamla yapar. Bu şekilde resimlerine kendi gerçekliğini yansıtır. Dünyaya ait nesnelere kendi gerçekliğinde soyutlayarak yeni bir dönüşüm içine girmektedir.

Surrealizm akımında yapılan resimlerde amaç izleyiciyi şaşırtmak, farklı duygu ve düşüncelere kapılmasını sağlamak, buna bağlı olarak bilinçaltında var olanları özgür bir şekilde yansıtmaktır. Max Ernst, Joan Miro ve Andre Breton gibi sanatçılar sanatlarında geliştirdikleri farklı teknik ve anlayışlarla gerek düşünce gerekse yaratıcı fikirleri nedeniyle sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuşlardır. Max Ernst kendine özgü geliştirdiği tekniğiyle sanatta ayrı bir yer edinmiştir. Surrealist akıma Frotaj, grataj ve decolmania adını verdiği üç teknik kazandıran Ernst, üstüste yapılan boyamalar, sonrasında o boyaların kazınması ile oluşan dokular arasında boyutlar yaparak alımlayanın hayal gücüne bıraktığı resimler yapmıştır.

Max Ernest'ün frotaj tekniğinde nesnelerin dokusu yüzeye yansımaktadır. Nesnelerin yüzey üzerinde etkisine odaklanan sanatçı, birbiriyle çelişki yaratan nesnelere bir arada kullanarak izleyici üzerinde anlaşılmaz bir etki yaratmaktadır. Frotaj tekniği dokulu bir yüzeyin üzerine kağıt ya da kumaş koyarak onun dokusunu kağıda geçirme tekniğidir. Ernst'ün eserlerinde bu teknik, akışkan form içinde izleyenin hayal gücüne bağlı olarak görebildiği yüzler, yaratıklar ve silüetler olarak yansımaktadır. Yüzeye cam veya kağıt koyup çekerek akışkan bir boya elde eden Ernst, "Yağmurdan sonra Avrupa" eserinde bu tekniği uygulamıştır.



Şekil 2.21 Max Ernst, Yağmurdan sonra Avrupa, Tuval üzerine yağlı boya, 54 cm x 146 cm, 1941, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, USA

<http://www.wikiart.org/en/max-ernst/europe-after-the-rain-ii>

İzleyiciler Ernst'ün resimleri yorumlamada güçlük çekmektedir ve bu durum Ernst'ün gizemli bir tavır içinde anılmasına neden olmaktadır.

Gerçeküstüçülük birbiriyle ilgisiz olan biçimler ve nesnelerin bir araya getirilerek bir bütün içinde sunulması ve bu nesnelerin düz bir yüzeyde şaşırtacak bir şekilde toparlanması ve sunulması esastır.



Şekil 2.22 Max Ernst, Pieta ya da Gece Dönüşü, Tuval üzerine yağlı boya, 1923, 116.2 cm × 88.9 cm, Tate Gallery, London

http://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_or_Revolution_by_Night

“Pieta ya da Gece Dönüşü” adlı eserde Ernst, kendisini İsa olarak temsil etmektedir. Sanatçı kendisini ve kıyafetlerini aydınlık olarak boyamıştır. Resimde geride kalan her şey sepya tonundadır. Resimdeki iki figürün bakışlarında tek bir noktaya baktığı görülür. Bu durum izleyiciye onların uykuda oldukları, uyurgezer gibi boş baktıkları yönünde bir his uyandırır. İki figür bir binanın önünde durmaktadırlar. Arkadaki binada bir adam resmedilmiştir. Ancak o da net değildir. Hayal meyal seçilen bu adam resmin sağ tarafında çizilmiştir. Resmin sağ tarafı izleyende boşluk hissi doğurur. Sağ taraf aklın bilinç dışı halidir. Resimde sol taraf oldukça nettir. Tuğlalar düzenlidir. Sol taraf insan beyninde aklın ve bilincin halini simgelemektedir. Freud Ernst için önemli bir figürdür. Birçok resminde olduğu gibi bu resimde Freudyen semboller taşımaktadır. Resimde görülen merdiven Freudyen sembol olarak bakıldığında cinselliği cinsel ilişki ve doruğa ulaşmayı temsil eder. Resimdeki adam Freud’a benzemektedir. Adam merdivenin tepesinde bulunmaktadır. Freud’un arkasında bir fil hortumu ve boru görülmektedir. Burada kullanılmasının sebebi Freud’un bilinci dışarıya boşaltan kişi olarak görülmesidir.

Ernst'ü taşıyan kişi sanatçının babasıdır. Baba figürü Meryem olarak tasvir edilmektedir. Meryem ana ve babanın oğlu mesih olarak da yorumlanan bu resimde babanın mesih rolündeki oğlu Ernst'ü bastırıldığı şeklinde yorumlanmıştır. Babasıyla sorunlu ilişki içinde olan Ernst iç dünyasındaki devnimlerini bu tablosuyla dışa vurduğu görülmektedir.

“Görmek genelde gözlerin açıkken yaptığı bir eylem olarak kabul edilir. Bir de gözlerimizi kapadığımızda gördüğümüz kendi iç dünyamız vardır. Bana sorarsanız en isabetlisi gözlerden birini kapalı tutmak, ki bu göz insanın kendi içine bakacaktır ve diğerini açık bırakmaktır. Bu gözle de dünyada neler olup bittiğine bakabilirsiniz”
(Max Ernst)



Şekil 2.23 Salvador Dali, Antropomorfik Dolap, Pano üzerine yağlı boya, 1936, 25.4 cm x 44.2 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf

<http://hrk46-dpe05-06.blogspot.com.tr/>

Salvador Dali'nin “Antropomorfik Dolap” adlı eseri Freud'un psikanaliz kuramına atıfta bulunan bir eserdir. Psikanalize çekmecelerle atıfta bulunur. Başına önüne eğmiş bir kadının bedeni çekmelerden oluşmaktadır. Çekmece Freudyan kuramda kadını temsil etmektedir. Dali belirgin olan sembolize olan bir formu resmine yerleştirmiştir. Resimde depresif bir atmosfer vardır. Bu depresiflikte, içinde bulunulan savaş ortamı betimlenerek sıkışmışlık hissi ifade edilmektedir. Bu resimdeki kadın tasviri savaş ortamı içinde, depresif bir durumda yıkılmadan kendini tutmaya

çalışan bir kadın bedenidir. Çekmecelerinden karanlık ve eşyalar saçılmaktadır. Kadın figürü perişan ve dağılmış bir halde önündeki karanlığa bakmaktadır. Resmin sağ köşesinde aydınlık içinde bir kalabalık görülmektedir. Bu da savaş ortamında aydınlıkta kalan refah içinde olan burjuvaları tasvir etmektedir. Onlar savaşın etkisini yaşamayan topluluğu tasvir ederler.

1910'lu yılların sonunda 1920'lerin başında Dada'nın küllerinden doğan bir Sürrealizm, Otomatizm denilen yeni bir ifade tarzını deneyimlemiş, kesintisiz hayal gücünü serbest bırakmak üzere bir hareket tarzı olarak ortaya çıkmıştır.

Rene Magritte, Sürrealizm (Gerçeküstücülük) akımının öncülerinden biridir. Kavramlar arasından ilişkiler kuran ve nesnelere bir felsefeci gibi yaklaşan ressam eserleri üzerinden izleyiciyi düşündürmeyi amaçlamıştır.

Foucault, onun eserlerinin temelinde çocukluğu olduğu söylemektedir.

“Rene Magritte her ne kadar bir düşünür gibi hareket ederen çalışmalarını üretmiş olsa da yaptığı resimlerin ham maddesi olarak kendi çocukluk dünyasının imgelerinden sıkça faydalanmıştır” der (Foucault, 2010).

Magritte, ressam kimliğinin ötesinde pek çok farklı alanda çalışmalar yapmış çok özellikli bir sanatçıdır. Sürrealizm akımının filozofu olarak da anılan Magritte, yazar, düşünür, dergi editörlüğü yapmıştır, iyi bir satranç oyuncusudur, klasik müzik tutkunudur. Gezmeyi çok sever. Büyük bir Charlie Chaplin hayranıdır. Çocukluğundan itibaren gerçeküstü, tuhaf imgelerle oldukça yakın temas içinde olmuştur. Ressamın hayal gücü oldukça geniştir.

Sanatçının travmalarla dolu bir yaşamı olmuştur. Bu travmalar onun sanat yaşamına yön vermiş, eserlerinde dışavurum olarak görülmektedir. Travmaları genellikle 13-14 yaşlarında başına gelenlerle oluşmuş travmalardır. Mezarlıkta gördüğü ressam, esir taşıyan balonun evlerinin üstüne düşmesi ve de en önemlisi ailece çıktıkları bir gezintide annesinin kaybolması ve sonrasında ölü olarak bulunması olarak sayılabilir. Magritte'in, psişik dünyası, annesinin ağır depresyondan çıkamaması ve 41 yaşındayken Sambre Nehri'ne atlayarak intihar etmesiyle farklı bir boyuta taşınmıştır. Magritte, bu olaya tanık olduğunda henüz 14 yaşındadır. İntihar eden annesinin cesedinin sudan çıkartılışı ve ırmak kenarında cesedin yüzünün geceliğiyle örtülmüş olması ressamın eserlerine yansımıştır. Aşıklar ismini verdiği eser serilerinde erkek ve kadının yüzünü örten kumaş ölümü çağrıştırmaktadır. İki insan yanyana olmuş olsalar bile bir kumaş parçası onları ayrı tutabilir. Aşıklar merak uyandıran, izleyiciyi düşünceye sevk eden, gizemli bir eserinden sadece biridir.



Şekil 2.24 Rene Magritte, The Lovers I, Tuval üzerine yağlıboya, 1928, 54x73 cm, NewYork Modern Sanatlar Müzesi

<https://www.renemagritte.org/the-lovers-1.jsp>



Şekil 2.25 Rene Magritte, The Lovers II, 1928 New York Modern Sanatlar Müzesi, Tuval üzeri yağlıboya, 54 cm x 73,4 cm, Museum of Modern Art NewYork

<https://www.renemagritte.org/the-lovers-2.jsp>

Magritte'nin anlayışına göre onun resimlerini bilinç olarak ya da bilinçsizce bir simgesel düzlemde ele almak Magrie'nin resimlerinin gerçek doğasını görmezden gelmek demektir. Resimleri alımlayıcı açısında da inceleyen sanatçı, izleyicilerin bazı

sanat nesnelinde hiçbir simgesel anlam aramadan alımlayabildiklerini, ancak söz konusu olan resim olduğunda izleyicilerin aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilmediklerini ifade etmektedir.

“Resmin karşısında ne düşünmelerini bilmedikleri için, yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek onları belli anlam arayışlarına itiyor. Simgesel anlamlar imgenin kendindeki şiiri ve ahengi gözden kaçırıyorlar. Gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki veriyorlar resme. Onlar başka sorular soruyorlar” (Antmen, 2010:141).

Magritte “Umursamaz Uykucu” adlı tablosunda, Freudyen sembolleri kullanmıştır. Resim uyku esnası anlatılmaktadır. Uyumak yarı ölüm demektir. Resimde, tabut izlenimi veren ahşap bir dikdörtgen içinde uyuyan bir insan figürü vardır. Ahşap doku, Freudyen çözümlemeye kadını temsil etmektedir. Ahşap içinde tasvir edilmiş adam figürü, anne karnındaki çocuk olarak da alımlanabilir. Yaşanmamış bir yaşamı, ya da yaşamdan önceki yaşamın tasviri olarak da anlamlandırılan bu resimde, mezar taşının üzerindeki semboller, insanın kaderinin alınına kazınmasını da betimlemektedir.



Şekil 2.26 Rene Magritte, Umursamaz Uykucu, 1928, Tuval üzerine yağlı boya, 1928,1160 x 810 x 20 mm, Tate, London

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/magritte-the-reckless-sleeper-t01122>

Resimde uyuyan adam figürü, adamın korktuklarının rüyasında gerçekleşmesinin sembolik olarak anlatımıdır. Mezar taşındaki semboller, birbiri ile bağlantı oluşturmaktadır. Freudyen çözümlemelerde kuş sembolü, erkek cinselliğini, şapka evlilik ve bağlılığı anlatır. Mum erkeklik organı, elma da kadın cinselliği, üreme ve çoğalma ve kadın göğsünü betimler. Bu semboller en üstte duran ayna yani köprü ile birbirine bağlantılandırılır.

Mavi düğüm cinsellikte heyecanın son bulması ve düzen sebebiyle yaşanacak monotonluğu simgeler. Tüm bu sembollerin anlamları ele alındığında resmin dışavurumu ve çözümlemesi izleyiciye anne karnına güvende olan ve uyuyan bir erkeğin güven ortamından çıktıktan sonra başka bir kadın cinselliğiyle tanışıp evlenerek erkekliğinin sona erme korkusunu anlatmakta bir nevi ölüme gönderme yapmaktadır denilebilir. Bu durum erkeğin alın yazısı niteliğinde mezar taşı sembolüyle bağlantılandırılmıştır.

Alman ressam Hans Bellmer, sürrealizm akımının sanatçıları arasında önemli bir yeri olan sanatçıdır. Annesinin huzurlu ve sıcak varlığının aksine, babasının baskıcı ve otoriter olması, Bellmer'in babasından nefret etmesine yol açmıştır. Bu nefret daha sonra sanatçının kendi deyimiyle “erkeksi otoriteye” ve “erkek egemen güce” tepkiye dönüşmüştür.

Hans Bellmer, sanat dünyasında adını 1930'lu yılların ortalarında üretmeye başladığı ve ardından fotoğrafladığı kadın bebek figürlerle duyurmuş bir sanatçıdır. İki dizi bebek çalışması yapan sanatçı ilk çalışmalarını 1933 ile 1935 yılları arasında, ikinci bebek çalışmalarını ise 1937 ile 1938 yılları arasında üretmiştir. Bellmer sonraki yıllarda bebek konusundaki takıntılı saplantısını fotoğraflar ve çizimlerle devam ettirmiştir.

Sanatçının yaşadığı üç belirgin olay onun sanatının doğumuna ve yaratıcılığına ilham olmuştur. İlki babasının geçirdiği beyin kanaması sonucu ailesinin yaşadığı evden başka bir şehre taşınması sırasında annesinin tavan arasında kalmış olan sanatçının küçüklüğüne dair oyuncakların bulunduğu bir kutuyu sanatçıya göndermesidir. Oyuncak kutusunda geçmişin büyülü dünyasını keşfeden Bellmer, kutuda bulmuş olduğu Kızılderili eşyaları, büyücü maskaları, bilyeler, tabancarla yaşadığı keşif sonrasında sanat çalışmalarını hızlandırmış ve sürrealistleri heyecanlandıran fikirlerin in temelini oluşturmuştur. Bu oyuncaklar üzerinden babasına duyduğu korku ve nefret duygularından kurtulmaya çalışan sanatçının yaşadığı ikinci ilham veren süreç teyze, amca ve kuzeni Ursula'nın Berlin'e taşınarak

onun yaşamına çok yakınlaşmasıdır. Ergenliğe adım atan kuzeni Ursula, Bellmer'in hayatında erotik bir heyecan objesi olmuştur. Bellmer evli olmasına rağmen kendi ergenliğine dair hatırlattıkları sebebiyle Ursula'ya ayrı bir önem vermiş Ursula bebek heykellerini şekillendirirken temel oluşturmuştur.

Üçüncü olarak da Bellmer'in izlediği bir operanın ilk sahnesinde gördüğü gerçek bebeğe çok benzeyen bir bebek figürüdür. Ayrıca Lotte Pritzel isimli balmumundan küçük bebek heykelleri yapan sanatçı da Bellmer'in sanatı için önemli milheng taşı sayılmaktadır.

Bellmer ilk eserleri olan bebekleri 1930'lu yıllarda Berlin'de yapmaya başlamıştır. Bu bebekler Nazilerin iktidara geldiği döneme denk gelmektedir. Bellmer, Nazilerin kusursuz güzellik ve üstün insan ırkı ideolojisine tepki olarak bu eserleri üretmiştir.

Bellmer'in çocukluğuna ait hatıralarını yeniden yaşaması, kuzeni üzerinden gençliğine dair ihtiras ve isteklerinin canlanması, Nazilerin o diktatör ve otorite figürü olarak yönetimin başına geçmesi sanatçıda yıkıcı bir hareketsizlik, hayal kırıklığı ve kızgınlık duygularının karışmasıyla travmaya dönüşmüş, bu duyguyla başa çıkmak için de bebeği yaratmış ardından da fotoğraflamıştır.

Bebekler Bellmer'e ait cinsel fantezilerin sanatsal araştırmasının başlangıcı sayılmaktadır.

Bellmer'e göre cinsellik bir problemdir ve sanatçı cinselliği sanatın tam ortasına yerleştirmiştir. Erotizm sürrealistlerin oldukça öne çıkardığı bir konudur. Bellmer'in bebekleri de sürrealizm akımının içinde güçlü bir yer bulmaktadır. Sürrealizm içinde uçlar, sınırsızlıklar, özgürlükler, cinsellikte cesaret, fantezilerin önemi büyüktür. Bellmer'in eserlerinde bu unsurlar yer almaktadır.

Bellmer 1933 ile 1935 yılları arasında yapmış olduğu bebek serisinin ilkinde bebek uzuvlarını sürekli sökmüş onları değişik şekillerde kombine edip yeniden düzenlemiş ve fotoğraflamıştır.

İkini bebek serisinde ise sanatçı, bebeklere hareket imkanı sağlayan sayısız komibasyonlar üretmiş ve onları fotoğraflamıştır. Bebekler geleneksel bebekler değildir. Dejenere olmuş vücutları ve duruşlarıyla farklıdır. Çoğunun kafası yoktur, hırpalanmışlardır. Görüntüleri rahatsız edici boyuttadır. Sanatçı öyküsel bir anlatımla bebekleri hırpalanmış, işkence görmüş, tecavüze uğramış, erotik, pornografik, kötürüm hale gelmiş duruşlara getirerek fotoğraflaması Bellmer'deki bilinç dışı durumları açığa çıkaran örneklemelerdir.

Bellmer'in yarattığı eserlerin oluşumundaki temel duygu, ailedeki dayatmacı tutum, toplumdaki kuralcılık, cinsiyet ayrımcılığı, baskı ve siyasetteki otorite ve baskın zihniyetin karşılığıdır. Hans Bellmer'in bebekleri günlük hayatta var olan kadın imgesine de eleştirel ve provakatif bir yaklaşım getirmektedir.

Bebeklerin sanatçıdaki yansıması, Nazizmin aşılması, bir türlü sahip olamadığı çocuk özlemi, gençlik dürtüleri, çocukluk anılarını çağrıştıran oyuncakları gibi içsel ve dışsal dürtülerdir.

Bebeklerdeki çift kalçaya eklenmiş çift bacaklı figürler, hermafrodittir. (Çift cinsiyetli)

Bu figürlerin fotoğrafları ya stüdyoda ya da stüdyo dışı mekanlarda çekilmiştir. Bu durum fotoğraftaki tekinsizlik duygusunu arttırmaktadır.

Freud en tekinsiz nesnelere balmumundan yapılmış figürler, yapma bebekler ve otomatlar olduğunu söyler. Freud'a göre bu figürler sadece canlı, cansız, insan olan ya da insan olmayan arasında ilksel bir karışıklığı kışkırtmakla kalmaz, aynı zamanda körlük, iğdiş edilme ve ölüme dair çocuksu bir kaygı da uyandırmaktadır. Ancak bebekler tekinsizin daha az göz önünde olan yanlarını devreye sokmaktadır (Akt., Foster, 2011:159).

Bebeklerin dövülerek bir ağaca bağlanması, merdivende çeşitli biçimlerde terk edilmesi, çengelle ağaca asılması ve bunların yüzlerce kare fotoğraflanması Bellmer'in dünya için gizemli, kötü ve acımasız olarak eleştirisi olarak tanımlanmaktadır.

Hans Bellmer'in iç dünyasındaki dışavurumlar, kültürel ve sosyal bakış açısı, fantezi yaratımlar olarak sanatına yansımış, provokatif olan, sorgulayan eserler üretmesine sebep olmuştur. Psikoloji, psikanaliz, mekanik, mühendislik, fizyoloji gibi bilimsel disiplinlerden yararlanmıştır (Akt., Çakmak, 2013).

Sanatçının bebek figürlerine olan saplantısı fotoğraflarının dışında çizimlerinde de devam etmiştir.



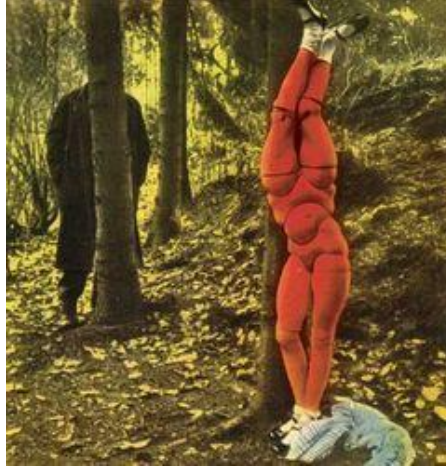
Şekil 2.27 Hans Bellmer, Bebek,1934, Die Puppe’de ilk kez No.5 olarak yayınlandı

<https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-kusurun-tekinsiz-dunyasinda-hans-bellmer-ve-jan-svankmajer-uzerine-bir-deneme/1017>



Şekil 2.28 Hans Bellmer, İkinci Bebek,1935

<https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-kusurun-tekinsiz-dunyasinda-hans-bellmer-ve-jan-svankmajer-uzerine-bir-deneme/1017>



Şekil 2.29 Hans Bellmer, İkinci Bebek,1935

Kendisini hiçbir zaman sürrealist görmese de sanat çevrelerince sürrealist ressam olarak tanımlanmıştır. Özellikle “suyun bana verdiği” ve “yaralı geyik” adlı çalışmaları sürrealist etkiler taşıyor niteliktedir. “Suyun bana verdiği” adlı çalışma Andre Breton, “Sürrealizm ve Resim” kitabına girmiş bir eserdir. Breton, Kahlo’yu sürrealist olarak kabul etmektedir (Herrera, 2003: 318). Sanatçının 1938 yılından sonra yapmış olduğu resimlerde sürrealizm etkisi daha çok belirgindir. Suyun bana verdiği adlı tablo yapmış olduğu çalışmalar arasında en karmaşık olandır.



Şekil 2.30 Frida Kahlo, Suyun Bana Verdiği, 1938, Tuval üzerine yağlı boya, 91 cm x 70.5 cm, Collection of Daniel Filipacchi, Paris, Fransa

<https://tr.pinterest.com/pin/550494754442740004/>

Frida Kahlo, yirminci yüzyıla damgasını vurmuş kadın ressamların başında anılan bir sanatçıdır. Kendi otoportrelerinde hayat mücadelesini, inişli çıkışlı hayatını, politik görüşünü yansıtarak bir anlamda özgürlüğü resimlerinde yaşamış bir sanatçıdır. Frida bir otoportre ressamıdır. Ve her zaman kendini resmettiğini ifade eder.

“Kendimi resmediyorum çünkü sıklıkla yalnızım, çünkü yapabileceğim en iyi şey bu” ifadesini kullanan Kahlo, yaşadığı tüm fiziksel ve duygusal yıpranmayı, sanatına devrimci travmatik ve trajik olarak yansıtmış ve resimlerinde alımlayanlara acı, tutku, aşk, ihanet gibi duyguları açığa çıkarmıştır. Yaşamı boyunca büyük özlemler ve acılar çeken Frida Kahlo, eserlerinde yaşadıklarını ve hissettiği duyuları derinlik ve yoğunluk olarak aktarmıştır.

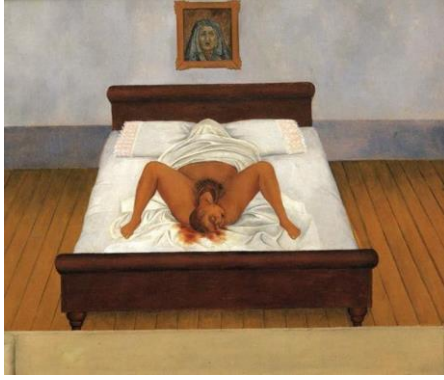
Frida Kahlo'nun yaşamında onu sanata iten bazı travmatik olaylar vardır. İlki sevgilisinin terk etmesidir. Tutkuyla bağlı olduğu ve sevdiği sevgilisi Frida henüz on sekiz yaşındayken geçirdiği kazadan sonra onu terk etmiştir. Bu onun ilk travması sayılabilir. Bu travmayı resim yaparak atlatmaya çalışan Frida ilk tablosu olan “Kadife Elbiseli Otoportre”yi Alejandro için yapmıştır. Kazanın ardından uzun ve zor bir tedavi süreci yaşayan Frida bu dönemde resim çalışmalarına devam etmiştir. Diğer bir travması politikacı, ressam Diego Rivera ile evlenmesi sonrasında gelir. Kahlo, evlilikleri süresince Diego Rivera tarafından pek çok kez aldatılmıştır. Diego ile ilişkisini düzeltmek için çocuk doğurmak istemiştir. Doktorların karşı çıkmasına rağmen hamile kalan sanatçı düşük yapmıştır. Duygusal yönden çöken ve yaşadığı her acı sonrasında kendini bir kez daha resim yapmaya adanmış Kahlo, duygularını resme dökerek acılarından kurtulmaya çalışmıştır.



Şekil 2.31 Frida Kahlo, 1932, Henry Ford Hastanesi 30,5 cm x 38 cm, Dolores Olmedo Patino Müzesi, Mexico City

<https://www.pivada.com/frida-kahlo-henry-ford-hastanesi-1932>

Henry Ford Hastanesi resmi, bebeğini kaybeden Frida'nın yapmış olduğu kanlı otoportrelerinin ilkidir. Frida bir hastane yatağında beyaz çarşaf üzerinde kanlı bir şekilde yatmaktadır. Bebek ölmüş yatak kan gölüne dönmüştür. Frida'nın elinde karnından çıkan altı kurdele vardır. Bunlar çeşitli figürleri sembolize eder. Kurdelenin birinde cenin vardır. Frida'nın gözlerinde yaş vardır. Bu resim için bir kadının içindekileri anlatma şekli ifadesinde bulunan Frida, mor renkli orkide ile duygusallığını, kemik ile hasar görmüş omurgasını sembolize ederek duygularını eserine aktarmaktadır. Yatağın arkasında gökyüzü görülmektedir. Bu gökyüzünde ufukta görülen bacalar ve binalar yer almaktadır. Bu manzara izleyende Frida'nın hastane odasında görünen manzaranın bu şekilde olduğu duygusunu uyandırmaktadır. Yatağın altında gözüken toprak rengi ile Meksika'dan uzakta ait olmadığı topraklara olmanın ruh durumunun yansımasıdır.



Şekil 2.32 Frida Kahlo, Doğumum, 1932, 30,5 cm x 35 cm, Metal üzerine yağlı boya, özel koleksiyon

<https://www.pivada.com/frida-kahlo-dogumum-1932>

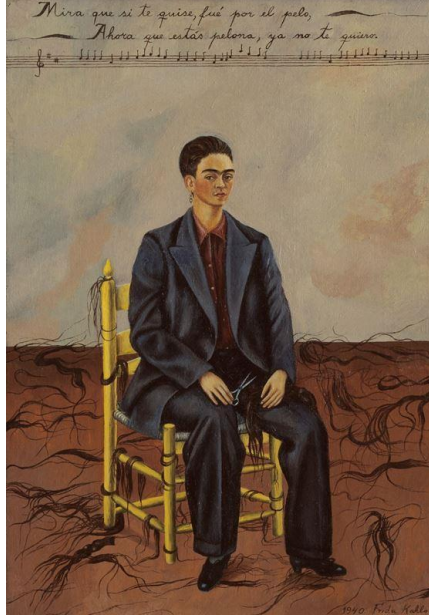
Doğumum resmi Frida'nın doğumunu anlatmaktadır. Doğum yaptığı yıllarda annesini kaybeden Frida, annesini doğuran kadının başındaki örtü ile resminde simgesel olarak annesine gönderme yapmaktadır. Mahremiyet kavramında vurgulandığı resimde doğum beyaz bir yatağın üzerinde gerçekleştirilmektedir. Bebek fidanın kendisidir. Kaşları bitişik ve ölü gibidir. Yatağın üzerinde duvarda duran resimde Bakire Meryem tasvir edilmiştir. Frida Kahlo bu resimde hatıralarının sembole dönüştüğünden bahsetmektedir. Resimde doğumu yapan kişi de, doğan bebek te Frida'nın kendisidir. Bu durum günlüğünde *“Hayatının en güzel şiirlerini yazan, kendini doğuran kişi”* sözleri ile yer almaktadır.

Frida'nın yaşamı pek çok acılarla dolu olsa da onu Diego'nun ihaneti hayatın en büyük darbesi şeklindedir. Diego, Frida'nın kızkardeşi Cristina ile bir ilişki yaşayan Diego, bu durumu Frida öğrenmesine rağmen ihanetine devam etmiştir.

Diego'nun ihanetlerine alışık olsa da bu durum Frida'nın travma yaşamasına sebep olmuştur. Duygusal çöküntüden sonra saçlarını makasla bir erkek saçı kadar kısa kesen Frida bu hâlini tuvale aktararak acısı ile yüzleşmiş ve bu durumu ölümsüzleştirmiştir.

1940 yılında tamamladığı “Kesilmiş Saçlı Otoportre” adlı resim o güne kadar yapılmış Frida resimlerinden oldukça farklıdır. Her zaman kadınsı elbiseler giyen, dişi yanını ortaya çıkaran otoportreler yapan Frida, bu resimde Diyo'nun takım elbiselerine benzeyen bir takım elbise giymektedir. Sağ elinde her şeyi kendisinin yaptığını kanıtlamak istercesine bir makas tutar. Diego'nun çok sevdiği saçlarından bir

tutam sol elindedir. Bu saçlar aynı zamanda onun fedakârlığının simgesidir.Yerlere saçılmış saçların ortasında âdeta bir boşlukta gibi bir sandalyede umutsuz şekilde oturmaktadır.



Şekil 2.33 Frida Kahlo, Kesik Saçlı Otoportre, 1940, Tuval üzerine yağlı boya, 40 cm x 27.9 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD

<https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-cropped-hair.jsp>

Oldukça zor bir yaşamı olan, acılarını resim yaparak dışavuran ve bu durumun üstesinden gelmeye çalışan Frida, resim yapmanın bütün yaşamını kapladığını söyler. Üç çocuğunu ve hayatında önem verdiği bir dolu şeyi kaybetmesinin boşluğunu resim yaparak dolduran Frida, günlüğüne “*Çalışmaktan iyisi yok herhalde*” diye yazmıştır.

Dışavurum akımının önde gelen temsilcileri arasında yer alan Oscar Kokoschka, kendine özgü bir yorumla yaptığı portrelerindeki kişilerin psikolojik ve ruh durumlarını incelemiş, biçimsel anlatımı ikinci plana itmiş bir sanatçıdır. Alman şair ve eleştirmen Thedor Daubler, Kokoschka'yı “ruh durumu ressamı” olarak tanımlarken, onun “en gerçek dışavurumcu” olduğunu ifade eder (Bükücü, 2012:48-49).

Oskar Kokoschka, yaşamında var olan sorunların üstesinden gelemeyip yaşadığı ruhsal çöküntüleri sanatla aşmak zorunda kalan dışavurumcu sanatçılardan biridir. Sanatçı, eserlerinde bazen alegorik, alaycı, bazen de trajik konuları ele almıştır.

Sanda Miller, yazmış olduğu makalesinde Oscar Kokoska'nın içsel yansımalarının sanatına portrelere, şehir manzaralarına, mitolojik ve alegorik tablolara sembol, işaret ve merak uyandırıcı etkiler olarak yansıdığını ifade eder. Miller Kokoschka'nın paletinden, resimlerinin dokusundan, boyasından yansıyan bu etkilerin içsel olduğunu belirtir ve bunun Kokoschka'nın sanatının kalitesini ortaya koyan bir unsur olduğunu belirtmektedir (Miller, 1986:78).

Tarihsel sürece bakıldığında Kokoschka'nın resimleri dönemsel olarak ele alınarak incelenmekte olduğu görülmektedir. Bu dönemler, 1907-1912 Alegorik Portreler (Viyana, Berlin ve İsviçre'de yapılan portreler), 1913-1915 Sembolik Portreler, 1917-1924 Dresten Resimleri, 1924-1931 Manzara Resimleri (Çıktığı seyahatlere ait resimler), 1934-1938 Prag Çalışmaları Dönemi, 1938 -1947 İngiltere Çalışmaları Dönemi ve 1947'lerde yaptığı İsviçre Manzaraları Dönemidir. (Dabrowski ve Leoport, 1997:20).

Sanayi Devrimi ile birlikte oluşan gerek politik, gerek toplumsal gerekse ekonomik anlamda yaşanan çöküntüler Kokoschka'nın resimlerine gevşek ve geniş fırça darbeleri, katmanlı boya vuruşları ve parlak, çığ renkleri olarak yer almaktadır. Sanatçı eserlerine kendisini, ikinci ya da üçüncü kişileri psikolojik yorumlayarak yansıtmaktadır. Figürlerdeki anlam onların temsil ettikleri duygu ile izleyici arasındaki etkileşim sağlamak açısından oldukça önemlidir.

Birinci dünya savaşı sonrasında faşizm ve baskılar Avrupa'yı derinden etkilemiş bu durumdan sanat ta nasibini almıştır.

Almanya'daki sanatçılar üzerindeki baskı oldukça rahatsız edici boyuttadır. Hitler'in faşizan rejimi çağdaş resmi yasaklamıştır. Çağdaş resim yapan sanatçılar yoz ressam olarak tanımlanarak hasta insan olarak ilan edilmişlerdir. Onlara göre bu hasta sanatçılar topluma hastalık bulaştırmaktadır. O nedenle onların yok edilmeleri gerekmektedir. Hitler'e göre bu sanat eserleri dejenere olmuş yani yoz sanattır.

“Dejenere olmuş bütün sanat örneklerini Alman müzelerinden temizleyin ve bir ibret sergisi için ayrılmalarını sağlayın” söyleminde bulunan Hitler, tüm sanat eserlerini imha edilmesini emretmiştir (Baraz, 1998:5).



Şekil 2.34 Oskar Kokoschka, Dejenere Bir Sanatçının Otoportresi, 1937, Tuval üzerine yağlıboya 110 cm x 85 cm National Galleries of Scotland, Edinburg

<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2009/12/sanat-tarihinde-avangard-bir-sanatc.html>

Dejenere sanat sergisine dahil edilen Kokoschka Dejenere bir sanatçının Otoportresi adlı eserinde muhalif bir duruş sergiler. Kokoschka'nın bu eserinde sanatçı kollarını çapraz bir şekilde koyarak Nazi iktidarına yönelik bir eleştiri ve muhalif duruş sergilemektedir. Sanatçının bu portresi Naziler tarafından bastırılmış sanatının bir göstergesi niteliğindedir.

Yakın planda konumlanan bu eserde sanatçının kaygı ve öfkesi yüzündeki kıvrımlara detaylı olarak yansıtıldığı görülmektedir. Arka planda sağ tarafta doğayla bütünleşmiş, doğanın renkleri içinde kaybolmuş belli belirsiz bir geyik figürü vardır. Sol tarafta ise bütünüyle kırmızıya boyanmış koşan bir insan figürü görülmektedir. Bu resim, oldukça yoğun renk tonu barındırmaktadır. Örneğin, sanatçının yüzünün sol yarısında çarpıcı kırmızı ve pembe renk, sağ yarısındaki sarı ve beyaz renkler dikkat çeker. Düzensiz spontanlıklarla sürülen kırmızılar, arka plandaki yeşil tonlarıyla bir kontrast oluşturmaktadır. Renkler duyguların birer temsili konumundadır. Kokoschka, Nazilere olan katı ve eleştirel tutumunu göstermek için impasto tekniğini kullanmıştır. Burada yakın planda tuttuğu elleri oldukça abartılarak çizilmiş ve vurgulanmıştır. Resimde abartılan formlar ve çarpıtılmış renkler sanatçının içinde bulunduğu duyguların iletildiği dışavurumcu otoportreye yönelik en önemli örneklerden birisidir (The Art Book, 1994:8).

Kokoschka, Besteci Alma Mahler ile yaşadığı üç yıl süren sarsıcı ve bir o kadar da olan sorunlu ilişkisini de sanatına yansıtmıştır ve duygularını bu şekilde sağaltma

yönüne gitmiştir. 1914 yılında yapmış olduğu Fırtına ya da Rüzgarın Gelini adlı eser sanatçının en önemli yapıtlarından biridir. Öfke, yas, melankoli gibi duyguları barındırmaktadır. Eser sanatçının içsel fırtınasını duygusal olarak dışsallaştırmasını temsil etmektedir (Blum, 2011:298). Bu eser bir dizi portre çalışması bu sorunlu ilişki döneminin sanatına yansıması olarak değerlendirilmektedir. Rüzgârın Gelini eseri, sanatçının kendi hayatından bir kesit olan ressamın başarısız, tutkulu, yoğun aşkını anlatmaktadır. Renkler bu eserde ruh hâlini destekler niteliktedir. Donuk ve tekdüze renkler eserde gizem ve tuhaf bir rahatsızlık yaratmaktadır. Eserde kendilerini üst bedenleri çıplak olarak resmeden ressam, kullandığı teknikle içinde yaşadığı ruh halini ve duygu durumunu aktarabilmiş ve içindeki karamsarlığı yansıtmıştır. Kokoshcka bu resim için “*Melankolinin gölgesi, coşkumuz ve aşkımız üzerinde asılıydı*” ifadesini kullanmıştır (Weidinger, 1996:65). Resimde boya, eğik ve dalgalı çizgiler şeklinde çok geniş fırça darbeleriyle uygulanmıştır. Kadın ve erkeğin aralarındaki tutkulu aşka rağmen, asla birbirlerini anlamayacakları düşüncesi karanlık ve bir o kadar zıt tonlarla yansıtılmıştır (İşman, 2008:60).



Şekil 2.35 Resim Oscar Kokoschka, Fırtına / Rüzgârın Gelini, 1913-1914, 181 cm x 220 cm tuval üzerine yağlıboya, Basel Sanat Müzesi Kunst Museum Basel

<https://www.sanatabasla.com/2014/06/ruzgarin-gelini-the-brideofthe-wind-kokoschka/>

İki figür karanlık bir boşluğun içinde biçimi bozularak çarpıtılmış şekilde çizilmiştir. Renklerdeki donukluk da bu karanlığa eklendiğinde alımlayıcıda cinselliği

çağrıştırmaktadır. Karl Klaus bu durumu “kent soylunun cinsel iki yüzlülüğüne karşı çıkarak kendini yok etme anlamına gelmektedir” olarak ifade eder (Wolf, 2005:60).

Kokoschka, renk ve dokuyu kullanarak ifade etmek istediği duyguları sanata dönüştüren bir sanatçıdır. O yaşadığı buhrandan bu şekilde çıkmayı başarabilmiştir.

Kokoschka'nın eserlerinde beden imgesi güven duygusuyla ilişkilendirilmektedir. İnsanların yaşadıkları ortamda güvende olmadıkları, korku ve endişe taşıdıkları Kokoschka'nın eserlerinde tuvale yansır. Kokoschka için renk önemlidir. Rengi bedendeki coşku ve heyecanı atırması yönünde kullanmıştır. Fırtına adlı eserde boya dik, eğik ve dalgalı çizgiler şeklinde uygulanmıştır. Fırça darbeleri geniş ve keskindir. Renklerdeki zıt tonlar ve karanlık ifade izleyende kadın ile erkeğin aralarındaki tutkulu aşka rağmen birbirlerini asla anlayamayacakları yönünde bir duygu oluşturmaktadır (İsman, 2008:60).

Oscar Kokoschka, özel hayatından Alma Mahler başta olmak üzere kadınlarla yaşadığı problemlili ilişkiler ve bu ilişkilerin onda yarattığı derin mutsuzluk ve umutsuzluk sebebiyle sanatçı Lotte Pritzel'e birebir kadın boyutlarında balmumundan heykel yapmasını istemesi Bellmer'in bebek figürlerine bir zemin hazırladığı söylenebilir. Kokoschka bu bebeği kendi Fetişim diye tanımlar ve yaşamına dahil eder. Tiyatroya, yemeğe giderken, arkadaşları ile buluştuğunda hep bu bebek vardır yanında. Bu bebek kokoschka'nın eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Yaklaşık iki yıl sonra beklentilerine uymadığı gerekçesiyle sanatçı bebeği yok etmiştir.

2. Dünya Savaşı sırasında yaşanan vahşet, sanatçıların savaş sonrasında savaşın bıraktığı izlere bakıp eleştirel bir yargılama yapmasını da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde pek çok sanatçı ulusal kahramanlık duygularıyla savaşa gönüllü olarak katılmıştır. Alman sanatçı Otto Dix de bu sanatçılardan biridir. Dix katıldığı savaşın vahşetini, acıyı ve kaygıları yaşadktan sonra ulusal coşkusunu yitirmiş savaşı bir vahşet olarak betimlemiştir. Otto Dix de, yaşamış olduğu savaş deneyimlerini ve savaşın üzerinde yarattığı travmaları abartılı bir biçimde eserlerine yansıtarak, savaşın yıkımıyla birlikte yaralı, yaşama hırsla dolu toplumu tasvir eden yapıtlarıyla kendini savaş tanrısı ilan eden bir sanatçıdır.



Şekil 2.36 Otto Dix, *The War*, 124 cm x 102 cm, 1924

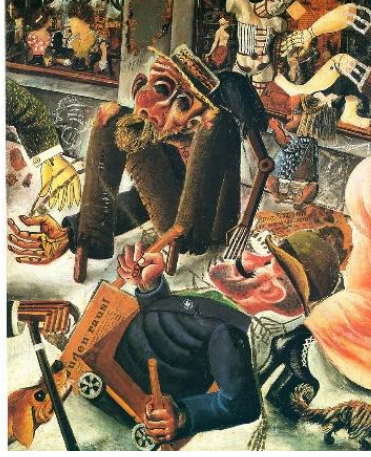
<https://tr.pinterest.com/pin/631348441500100726/>

1924 yılında yapmış olduğu elli eserden oluşan “Savaş” adlı çalışma serisi oldukça ses getirmiştir. Dix, savaş sırasında tanık olduğu, hafızasına sinen ve bir türlü atamadığı travma yaratan sahneleri ve onda yarattığı duyguyu dışavurumla, eserlerine yansıtmıştır. Savaşta ölü yığınlarının resmeden sanatçı, bedensel parçalanma ve ruhsal çürüme açısından bakarak bunlar üzerinden alaycı vurgularla felaketin eşiğindeki kültürü işaret etmiştir.

Otto Dix’in resimlerindeki savaş tasvirleri, ayrıntılardaki netlik, savaşın yarattığı psikolojik etkiyi hissettirmesindeki derinlik sebebiyle gerçeğe bir ayna tutmakta, izleyicileri yaşanan korkunç vahşetin sessiz bir tanığı haline getirmektedir. Otto Dix’in savaş resimlerinde verdiği kıyım ve yıkım gerçeği bir anlamda yaşam içindeki bireyin yıkıcılığını da gösteren önemli bir öge niteliğindedir. Vahşetin ve ölümün doğası ve acısı üzerine öznel yorumu ile Dix eserlerinde savaşın tüm yıkıcı gerçekliğini alımlayıcısıyla paylaşmaktadır.

“Ölüm Dansı”, “Sakatlar Geçidi”, “Prauge Caddesi” yabancılaşan bireylerin yansımaları gözler önüne seren eserlerdir. Burunsuz, ağızsız, suratları dağılmış adamların tasvir edildiği resimlerde savaş kurbanlarının yıllar geçse de taze kalan acılarını betimlemektedir.

Dix ve onun gibi savaşı resmeden sanatçılar, savaşın ve acının akıldan çıkmayan görüntüsünü, tüm çıplaklığı ve çirkinliği ile yine aynı dünyada göstermişlerdir.



Şekil 2.37 Otto Dix, Prague Caddesi, 1920, Tuval üzerine yağlı boya, Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya

https://www.researchgate.net/figure/Otto-Dix-Prague-Street-1920-Oil-on-canvas-Staatsgalerie-Stuttgart-Germany_fig6_262021847

“Prague Caddesi”, insanlıktan uzaklaşma sürecini yansıtan çok önemli bir eser niteliğindedir. Karamsarlık, nefret, tikslenme, mekanik insan hareketleri, insanlığın hastalıklı halini gösteren resim, Almanya’nın savaş ile yaşadığı sosyal güçsüzlüğün dışavurumu niteliğindedir. Resimde sakatlar, kıyıma uğramış insanların arta kalan parçalarından bir araya getirilerek yapılmış mekanik kuklalar şeklinde resmedilmiştir. Cansız mankenler cinselliğin fetişidir. Dix bu resimde, satın alındığı bir dönemde beden, cinselliğin her şey gibi bir piyasa değeri olduğuna vurgu yapmaktadır. Caddeye yerleştirilmiş sakat insanlar da büyük şehirlerin zevk labirentlerinin yanı sıra adeta bir cehenneme dönüştüğünün de vurgulamaktadır.

Toplumsal olayların sanatçıya ve sanatına olan yansımasına bir örnek de Alman ressam Max Beckmann’dır. İlk olarak 1. Dünya savaşı öncesi dönemde, toplu ölümlere sebep olan yıkımları resmeden sanatçı, yaşadığı dünyada anlamlandıramadığı ve bir türlü çözemediği, dış etkenler tarafından bireylerin başına gelen yok oluşları soyut bir kavram olarak ele almaktadır. 1912 yılında Titanik’in Batışı adlı eseri yapan Beckmann, Titanik kazasının dehşetini yeterince yansıtmada başarılı olmadığı eleştirileri alınca, gönüllü olarak askere yazılmış, savaşı mutlaka katılması gereken kaçınılmaz bir deneyim olarak görmüştür. Sanatçı savaşa katılmanın çok önemli bir deneyim olacağı görüşündedir bu sayede ölümün korkunçluğunu deneyimleyecektir ve ölümü daha etkin bir şekilde anlatabileceğini savunur.



Şekil 2.38 Max Beckmann, Titaniğin Batışı, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 265x 330 cm, Saint Louis Sanat Müzesi, Washington

<https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/sinking-of-the-titanic-1912>

Beckmann, savaşa katılmadan önce denemiş olduğu yöntemlerin yaşanmış olayların ve nesnelerin ruhunu aktarmaya yeterli gelmediği düşüncesini şu sözlerle ifade etmektedir.

Resim yapabilmek için yolum dünyanın bütün lağımlarından, bütün alçaklıklarından ve kutsallığın çiğnendiği yerden geçmeliydi. Bunu yapmak zorundaydım. İçimde kuralcı imgelem doğrultusunda ne varsa dışarı atılmalı, son damlasına dek (Norbert, 2005:28).

1918 yılında gerçekleşen Kasım Devrimi sırasında Almanya’da var olan şiddet, karmaşa, kaos ortamı sanatçıyı oldukça etkilemiştir. Bu ortamın Beckmann’ın eserlerine sadizm, tecavüz, işkence, eziyet gibi temalar olarak yansımış olduğu görülmektedir. Sanatçının eserlerindeki tıka basa doluluk hissi ve klastrofobik dar sahneler sanatçının içinde bulunduğu ruhsal durumun birer yansımaları olarak kabul edilmektedir.

Beckmann eserlerinin birçoğunu 1915 ile 1922 yılları arasında yaratmıştır. Savaş sonrası ruhsal çöküşünün izlerini taşıyan eserler tüm çıplaklığıyla Beckmann’ın resimlerinde vücut bulmaktadır. 1919 yılında “Gece” adlı eseri tamamlayan sanatçı, Almanya’da o dönemde çokça yaşanan siyasi cinayetleri estetik boyutta eserine yansıtmıştır.



Şekil 2.39 Max Beckmann, Gece, 1918-1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133x154 cm, Nordrhein Sanat Galerisi, Düsseldorf

<https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918>

Sanatçının Gece adını verdiği eseri sosyopolitik ve tarihsel bir eleştiriyi yansıtmaktadır. 1918 yılındaki Kasım Devrimi ve 1919 yılında gerçekleşen 1919 Mart genel Grevini tasvir eden sanatçı bu eser üzerinden ıstırap ve işkence dolu bir sahneyi resmetmektedir. Resimde ilk göze çarpan keskin açılı biçimlerdir. Bu biçimler alımlayanda sıkışmışlık hissi uyandıran klastropofik bir mekan algısı yaratmaktadır. Şiddetin getirdiği yabancılaşma duygusu, sıkışmışlık hissi, zemindeki döşeme, masa, çatı krişi ve vücutlardaki keskin ve kesik çizgilerle verilmektedir.

Burada Beckmann, sahneyi kurgulamaktadır. Bu sahnenin altında yatan tarihsel süreç ve gerçekler sanatçı tarafından ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Metaforlara yer verilen resimde, bu metaforlar çeşitli simgelerle resme aktarılmaktadır. Tablonun önünde duran yerdeki sönmüş mum, sanatçının aydınlatmak istediği gerçekleri ve olayların sembolüdür. Ortaçağda mum dini bir simgedir ve kaosa sürüklenmeyi, inançların alt üst olduğunun ifadesidir.

Perde gizleme ve örtme anlamında mumun aydınlatma ve ortaya çıkarma misyonuna zıt olarak yer verilmiş bir simgedir. Resmin adı gecedir. Gece yani karanlık yaşamın tüm sırlarını örten, gizleyen, bastırılmış duyguların bilinçdışından çıkmasını sağlayan zaman dilimi olarak tanımlanmaktadır. Gece burada savaşın, savaşla birlikte

yaşamın üzerindeki çökmüş buhranı ve karamsarlığı temsil etmektedir. Tüm bu simgelerin, politik, toplumsal, siyasal anlamda birer karşılığı vardır. Resim korku, sıkışmışlık ve buhranı izleyiciye aktarır.

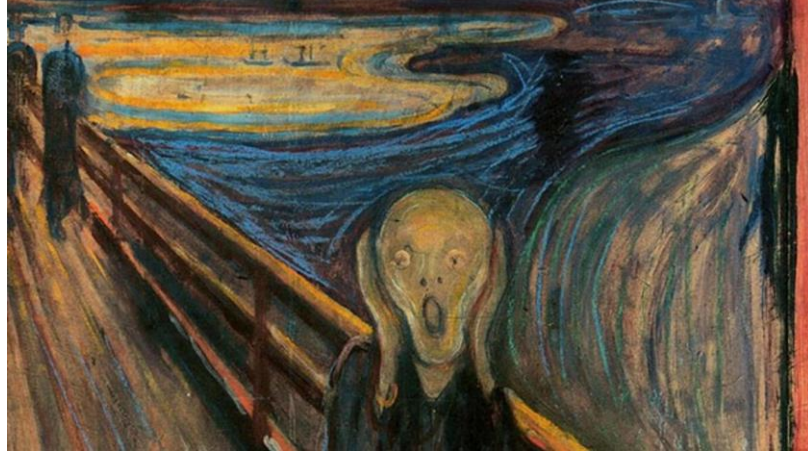
Beckmann 1915'te gönüllü katıldığı askeriye savaş sebebiyle yaşadığı ruhsal çöküş göz önünde bulundurularak ordudan terhis edilmiştir.

Bu deneyim ona resimlerindeki kesik ve keskin açılı çizgilerle yaptığı resimlere sebep olmuştur. Kısaca 1. Dünya savaşında yaşananlar Beckmann'ın zihinsel olarak büyük bir buhrana ve sarsıntıya sebep olmuş bu da Beckmann'ın sanatında yeni bir dönemin başlamasına sebep olmuştur

Aile Tablosu sanatçı ve sanatı için ayrı bir önem taşımaktadır. Bu eser ilk bakıldığında oldukça yalın, anlaşılır ve sadedir. Ancak bu sadeliğin altında kaotik bir atmosfer vardır ve her şey yerinden oynamış durumdadır. Resimde çizilmiş olan bireyler oldukça umursamaz ve kendilerine dönük bir görüntü sergilemektedirler. Oldukça aldırışsız görünürler. Fiziksel olmasa da ruhsal anlamda onları bekleyen bir bozulmuşluk, bir yabancılaşmışlık ortamı vardır. Bu yabancılaşma empati yoksunluğunu ifade etmektedir. Bu empati yoksunluğu ve sıkışmışlık hali, döşeme, duvarlar, tavan ve diğer eşyalar üzerinden verilen bir sıkışıklık durumudur.



Şekil 2.40 Max Beckmann, Aile Tablosu, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63,5 x 100 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.



Şekil 2.41 Edvard Munch, Çıglık, 1893, 84 cm x 66 cm, Ulusal Galeri, Oslo

[https://stringfixer.com/tr/National_Gallery_\(Norway\)#wiki-2](https://stringfixer.com/tr/National_Gallery_(Norway)#wiki-2)

Çıglık, Ekspresyonistlere ilham kaynağı olan, 20. yüzyıl resmine giriş olarak tanımlanan eser olarak sanat tarihinde yerini alan bir resimdir. Birinci Dünya Savaşı ile özdeşleşen Dışavurumcu Sanat Akımının ilk örneklerinden biri hatta en önemlisi Edvard Munch'un Çıglık adlı eseridir. Çıglık, dönemin ve yakın geleceğin karamsarlığını, içinde bulunulan çaresizliği tüm çıplaklığıyla yansıtmış bir resim olarak tarihe geçmiştir.

Munch bu resmin kendisinde yarattığı duyguyu, hüznü olarak tanımlamaktadır.

“Çıglık” sanatçının Oslo’da yürürken gökyüzünün renginin kırmızıya dönmesi, manzaranın aniden değişmesiyle ortaya çıkmıştır. O renk ve atmosfer Much’un bilinçaltındaki duyguların açığa çıkmasına neden olmuş, ruhunda yaşadığı acıların ve kayıpların tezahürü resme dönüşmüştür. Bir dönem Munch'un akıl sağlığı konusunda tartışmalara yol açan bu eser Munch'un “Yaşam Frizi” adını verdiği otobiyografi olarak kabul edilen serisinin ilk resmidir.

Anı defterine iki arkadaşıyla birlikte yolda yürürken güneşin battığını, gökyüzünün kan rengine döndüğünü yazmıştır. O sırada çite dayandığını, bitkin hale geldiğini ifade eden Munch'un bu anın kafasında yarattığı tasvir, fiyordun üzerindeki bulutların pis kokulu kan damlalarına dönüşmesi şeklindedir. Munch o an arkadaşlarının yola devam ettiğini söyler ve o durumda kendisinin göğsünde açık bir yarayla titreyerek orada kaldığını belirtir. Hüznü soluğu olarak tanımladığı o anı “Doğanın içinden kocaman, olağandışı bir çıglığın geçtiğini duydum” diye anlamlandıran Munch yaşamı boyunca tanık olduğu ıstıraplarını çıglık adlı tabloda

dışavurarak kendini sağaltmıştır. Munch'un yaşadığı bu durumu farketmeyip yürüyen arkadaşları sanatçının yaşamındaki yalnızlık duygusunu esere yansıtmaktadır.

Munch'un resimlerinde betimlediği insan figürleri karanlık ve ürkütücüdür. Renklerdeki abartı, çizgilerindeki düzensizlikler ve çizgiler sanatçının yaşamındaki acıların beden bulmuş hallerini yansıtmaktadır. Much, resimlerinde melankoli, acı, hastalık, karanlık yönlü insanlar, kıskançlık, yalnızlık, nefret, korku, gizemli doğa ve ölüm temalarını kullanmıştır.

20. yüzyılda dışavurumculuğa yön veren ilk çalışmalarda Van Gogh ve Edvard Munch'un etkisi büyüktür. Van Gogh doğaya yönelik renkleri ve ifadeleri kullanarak, Much ise sanatı özgür bir eylem, bir özgür ifade biçimi olarak kullanmasından ötürü bu akımın öncüleri sayılmaktadır.

Much dönemin insanlar üzerinde yarattığı baskılara isyancı bir tavırla tepki göstererek dahil olmuş hatta önderlik etmiştir.

Çılgılık acı hissetmenin, sıkışmışlık hissini, baskının sonucu ortaya çıkan bir eylemdir. Munch'un resminde çılgılık atan bir insan vardır. Bu insanın yüzü oldukça korkutucudur. Ona göre sanat sadece yaşamın güzel yanlarını konu edinmemelidir. Bütün yaşamı boyunca acı ve hüznün toplamı Munch'a öznel bir ifadecilik kazandırmıştır. "Çılgılık" sanatçının Oslo'da yürürken gökyüzünün renginin kırmızıya dönmesi, manzaranın aniden değişmesiyle ortaya çıkmıştır. O renk ve atmosfer Much'un bilinçaltındaki duyguların açığa çıkmasına neden olmuş, ruhunda yaşadığı acıların ve kayıpların tezahürü resme dönüşmüştür. Bir dönem Munch'un akıl sağlığı konusunda tartışmalara yol açan bu eser Munch'un "Yaşam Frizi" adını verdiği otobiyografi olarak kabul edilen serisinin ilk resmidir.

Munch'ın 1908'de alkolden kaynaklanan buhranına dek süren ilk ve en muhteşem dönemindeki resimlerinde, çok daha aşırı uçlara taşınmıştır. Munch gerçekten de hayatı ile sanatının ayrılamaz olduğu iddiasında bulunabilecek ilk Avrupalı sanatçıdır. Memleketi Norveç onun gözünde hep yoğun anlamlar taşımıştır (Smith, 2004:36).

Çocukluk yılları büyük acılar ve travmalar barındıran Edward Munch, beş yaşında iken annesini veremden kaybeder. Much, annesi ile ilgili anılarında annesinin mendillere kan tükürdüğünü unutmadığından bahseder. Edvard Munch, küçük yaşta yaşadığı bu kaybın ardından duygusal yoksunluklarla baş etmek zorunda kalmıştır. Hastalık ve ölüm korkusu onda derin izler bırakmıştır. On üç yaşında ağır bir verem geçirir. Bir yıl sonra kız kardeşi Sophie'yi veremden kaybeder. Yaşadığı kayıp ve

üzüntülerin sanatındaki ilk yansıması “Hasta Çocuk” adlı yapıtta kendini gösterir. Daha sonraki yıllarda birkaç farklı versiyonunu yaptığı bu resimle annesine ve kardeşine duyduğu özlemle birlikte onları ölümsüzleştirir. Resimde Sophie hasta yatağında yatmakta ve annesinin elini tutmaktadır.



Şekil 2.42 Edvard Munch, Hasta çocuk, 1885-1886, orijinal versiyon, Ulusal Galeri, Oslo

Nasjonalgalleriet, Oslo

Dışavurumcu sanat anlayışıyla eserler üreten bir diğer sanatçı James Ensor, kendi ruh durumunu düş gücüyle harmanlayıp doğrudan tuvaline yansıtmaktadır. Ensor içinde yaşadığı toplumu saçma, yapay ve tutarsız bulmaktadır. Bu durumu eleştirmek adına resimlerindeki insanların yüzlerine maskeler takarak insanlığın samimiyetsizliğini ve yapaylığını resmeder. “*Ensor’un amacı dışavurumu ön plana çıkarmak değil, kendi içinde yaşadığı ruhsal durum ve hayal dünyasının dürtüleriyle hareket ederek eserlerini ortaya koymaktır*” (Richard, 1991:29).

İnsanın varoluşu, doğum, ölüm, korku Ensor’un eserlerinde işlediği temalardır. Bu temaları karnaval maskeleri, iskeletler, çok çeşitli insan figürleri, kalabalık insan toplulukları ile harmanlayarak resimlerine yansıtmıştır.

Ekspresyonizm de görünenin ötesinde insanın iç dünyasından yansıyan gerçekliklerin simgelere dönüşerek eserlere aktarımı söz konusudur. Bu aktarım

sırasında biçim bozmak, formları ve şekilleri abartılı kullanmak esas olmandır. James Ensor bu özelliğiyle Ekspresyonizmin öncülerinden biri olmuştur. Belçikalı ressam, eserlerinde sıklıkla karnaval maskeleri ve maske figürü kullanmıştır. Maskeli ressam olarak da anılan sanatçının maskeleri kullanmasının temelinde çocukken yaşadığı yerde her yıl düzenlenen festival ve o festivallerde görmüş olduğu maskelerin yatmasıdır. Sanatçı, ilk eserlerinde koyu renklerin hakimiyetinde deniz manzarasını, kent manzarasını, iç mekanları resmetmiştir. Daha sonra yaptığı resimlerinde daha canlı ve aydınlık renkler kullandığı görülür. Babasının ölümü onu derinden etkiler. Bu ölüm sonrasında konularını değiştiren Ensor, daha çok toplumsal içerikli ve dini konularda eserler yaratır.

Eserlerinde iskelet, hortlak, ölüm, varoluş ve dini temalara çokça rastlanır. Maskeleri ise insanlığın zalimliğe ve yaptığı zulümlere dikkat çekmek için kullanır. Eserleri ilk zamanlarda oldukça tepki toplamıştır.



Şekil 2.43 James Ensor, Ölüm, 1896, Gravür, 23,2 cm x 17,5 cm. Spencer Sanat Müzesi, Kansas

<http://www.spencerart.ku.edu/collection/print/ensor/index.shtml>

Ensor'un "İsa'nın Brüksel'e Girişi" adını verdiği tablosu çağdaş topluma bir eleştiri ve yerme amacıyla yapılmış bir eserdir. Bu tablo oldukça tepki almıştır.



Şekil 2.44 James Ensor, İsa'nın Brüksel'e Girişi, 1888, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Anvers

<https://www.fruugo.com.tr/mesihin-1889da-bruksele-girisi-james-ensor-60x34cm/p-21584083-47248718>

"Entrika" isimli tabloda Ensor, kız kardeşi Mariette'in (yeşil elbiseli olan figür) Çinli nişanlısını, Tan Hee Tseu isimli bir sanat simsarı Oostende'ye, aileleri ile tanıştırmaya getirdiğinde, mahalle sakinleri tarafından ırkçılıkla karşılanmasını tasvir eder. Sanatçı resimde, sert fırça darbeleriyle korkutucu maske altında gösterdiği komşularını, kız kardeşi ve nişanlısını taciz eder şekilde ifade etmektedir.



Şekil 2.45 James Ensor, Entrika, 1890, 38.5 cm x 26.6 cm, Royal Academy, Londra

<https://www.tarihlisanat.com/james-ensor-entrika/>

Entrika, James Ensor'un kendinden olmayanı dışlayan toplumu yansıttığı bir resimdir. Ötekileşme kavramı, Ensor'un bu resminde tüm gerçekliğiyle verilmiş ve vücut bulmuştur.

Ensor kendi içindeki ruh halini ve hayal dünyası dürtüleriyle hareket ederek resme dönüştürmektedir. Sanatçı bunu duygularını dışavurmak adına yapmaz. Yaptığı eserle duygularında da sağaltım gerçekleşmektedir (Richard, 1991:29).

Amacı dışavurumcu bir sanatçı olmanın aksine sadece kendi ruh halini yansıtan eserler vermek olan Ensor, sınır tanımayan hayal gücünden çıkan eserlere imza atmıştır. Fırça darbelerinin düş gücüne hizmet ederek serbestçe kullanımı ve ruh halini yansıtma özelliği ile Van Gogh ve Edvard Much'a yakın eserlere imza atmıştır.

James Ensor içe dönük kişilikte bir sanatçıdır. İnsanlara ve dış dünyaya tamamen yabancılaşmış olarak bir yaşam sürdürmüştür. Bu nedenle resimlerini hayal gücünü kullanarak yaptığı ifade edilmektedir. Sanatçının düşünce yapısı ve düş gücü grotesk öğeler içermektedir. Hayal gücünü kullandığı eserlerinde korkunç figürler, hortlaklar, tanımlanamayacak yaratıklar kullanmanın yanı sıra gerçekçi üsluplarda da eserler üretmiştir.

Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına rağmen dehşet veren gerçeğini kendi ruhsal devinimleriyle eserlerine yansıtan bir başka sanatçı da Vincent Van Gogh'tur. Van Gogh, İzlenimcilik sonrası dönemin ressamının en başında gelmektedir. O, dışavurumcu resim anlayışıyla kendini ifade etmektedir.. Sanatçının yaşamı ile

resimleri arasında çok belirgin bir bütünlük söz konusudur. Yaşamının yirmi yedi yılı boyunca farklı meslekler denedikten sonra resim yapma başlayan Van Gogh, fırtınalı ve sıra dışı bir yaşamın içinde merak ve sorgulama içgüdüleriyle eserler yaratmış, modern resim tarihine damgasını vurmuş özel bir sanatçıdır. Van Gogh'un sezgilerinin güçlülüğü, duyarlılığı, mistik olana merakı ve ilgisi ile doğanın sırlarına erişmek ve o sırları eserlerine yansıtmak gibi bir çabası vardır. Sanatçı eserlerine hakikatin özü, temeli olan bir dünyayı yansıtmak istemektedir.

Ancak yaşadığı dönemdeki klasik sanatta egemen olan doğadan öykünme hakimdir ve o bu fikri onaylamamaktadır. Sanatçıya göre bu dünya daha derinlerde olan sezgisel, mistik bir dünyadır. Eserlerinde doğayı kendi yöntemleriyle yeniden oluşturan Van Gogh, kendi renklerini ve tekniğini kullanarak doğayı yeniden inşa ilkesinin yaşama geçirilmesine bir örnek teşkil etmektedir. 1888 yılında taşındığı Fransa'nın güneyinde bulunan Arles kasabasında oldukça fazla manzara ve natüremort tarzında eserlere imza atmıştır. Buranın ışığı ve güneşinden yararlanarak yaptığı resimler arasında Yıldızlı Gece, Zeytin Ağaçları, Buğday Tarlaları, Ayçiçekleri, Buğday Tarlası ve Kargalar adlı eserler önemlidir.



Şekil 2.46 Vincent Van Gogh, The Olive Trees, 1889,73 cm x 92 cm, Tuval üzeri yağlı boya, Museum of Modern art, New York.

<https://artsandculture.google.com/asset/the-olivetreest/dQGSvz9nCSY-xgw?hl=tr>



Şekil 2.47 Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, 73 cm x 92 cm, Museum of Modern Art, New York

https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1ld%C4%B1zlı%C4%B1_Gece

Van Gogh'un sanat yaşamının en verimli dönemi son on yılıdır. Sanatçı kendi içsel yaşadıklarını, duygularını ritmik fırça darbeleri ve serbest renk anlayışıyla dışa vurmuştur (Antmen, 2010:29).

Vincent Van Gogh'un yaşadığı zihinsel rahatsızlıklar, duygusal çalkantılar, psikiyatri kliniğinde yatması ve sonu intihara kadar giden sürecin temel nedeni çocukluğudur. Ressamın yaşamı, özellikle çocukluğu oldukça zor geçmiştir. Çocukluğundan kalan ve hiçbir zaman kurtulamadığı yalnızlık hissi onda duygusal boşluklar oluşmasına neden olmuştur.

“Gençliğim kasvetli, soğuk ve verimsizdi” diyerek andığı çocukluk ve gençlik döneminden sonra aşk hayatı da oldukça travmatik geçmiştir. Her ilişkinin sonu hüsrarla bitmiştir. Genellikle ilişkilerinde reddedilmesi onda güven kaybına ve hayal kırıklıklarına yol açmıştır. İnsanlarla sağlıklı iletişim kuramadığı için derin bir yalnızlık içinde hayat yaşamıştır. Tüm bu süreçlerinde yaptığı resimler onun yaşamının adeta kesitlerini sunmaktadır.

Dışavurum sanat akımında otoportre en çok kullanılan tekniklerden biridir. Otoportre bir anlamda kişinin kendini kanıtlama arzusudur. Ressamın kendini resmetmesi, “Ben kimim” sorusuna yanıt aramasıdır.

Sanatla yapılan sağaltım sanatçının algıları üzerinde bir etki oluşturmaktadır. Sanat bastırılmış öfkenin, korkuların dışavurumunda önemli çözümler yaratmaktadır. Sanatçı, duygu ve düşüncelerini eser yoluyla ifade ederek bir rahatlama yaşar. Her bir sanat eserinin görünenin ötesinde bir anlam taşıdığı gerçeği sanat terapide sanat eseri çözümlerken bilinmesi gereken en önemli özelliklerden biridir.

Bir sanat eseri değerlendirilirken sanatçının kişiliğinin, bilinçaltının ve yaşadığı çevrenin değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu değerlendirme sonucu otoportre bir sanat eserinin çözümlenmesinde uygun bir örnek teşkil etmektedir. Otoportre, ressamın kendini ifade ettiği kişisel bir anlatım şeklidir. Otoportrede ressam hem yaratıcıdır hem de resminde kendi kendisinin konusudur. Onlar yaşamlarının tüm zorluklarını kendilerini resmederek aşmaya çalışmışlardır.



Şekil 2.48 Vincent Van Gogh, Ressam olarak otoportre, Aralık 1887- Şubat 1888, Tuval üzerine yağlıboya 65 cm x 50 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

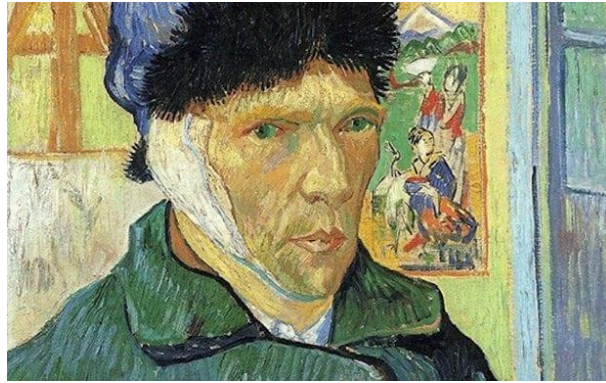
<https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-ressam-olarak-otoportre-1887-1888>

“Ressam Olarak Otoportre” eseri, Van Gogh’un Paris’ten ve samimiyezsiz ilişkilerden çok sıkıldığını hissettiği, ve tükendiğini düşündüğü bir sırada yaptığı bir eserdir ve Paris’te yaptığı son tablosu olma özelliği taşımaktadır. Bu portreyi yaparken ki hissettiği duygularını kız kardeşi Wil’e “*Alında ve ağızda kırışıklıklar, sert ahşap, çok kırmızı bir sakal, oldukça dağınık ve üzgün bir yüz*” olarak ifade ettiği bilinmektedir.

1887 yılında ressam Paul Gauguin ile tanışan Van Gogh, Paris'i terk ederek Güney Fransa'ya yerleşir. Sanatçının ruh sağlığının yavaş yavaş bozulması bu döneme denk gelmektedir. Güney Fransa'daki çizimlerine yalnızlıkla başa çıkabilmek ve depresyona girmemek için başlayan Van Gogh, kardeşine yazdığı mektubunda “Resim yapmam aslında iyileşmem için gerekli.” dediği bilinmektedir.

Van Gogh'un Paul Gauguin ile ilişkisinde psikolojisinin de günden güne bozulması sebebiyle oldukça zorlu bir süreç yaşamıştır. Öyle ki ardı arkası gelmeyen tartışmalarının bir tanesinin sonunda Van Gogh kendi kulağını kesip kopartmıştır.

Bu olay, ressamın uzun bir süre akıl hastanesinde yatmasına sebep olur. Van Gogh tedavi sürecinde bol bol resim yapar. Hastanedeyken Paul Gauguin'e ithafen yaptığı otoportresinde ressamın gözlerinde hüznün olduğu görülmektedir. Hayal kırıklığı içindeki bakışlar ve üzgün bir tavırla kendini resmeden ressamın bu resminde canlı renkler kullanmasıyla iki türlü düşünceye sebep olmuştur. Biri yaşadığı üzüntüyü resmetmek, diğeri ise akıl hastanesine kapatılması fikrinin yanlış olduğunu doktorlara ispatlamak. Kendisini tasvir eden sanatçının amacı, ruhsal durumunun bozukluğu içinde yaşama karşı direniş ve savaşını göstermeye çalışmaktır.



Şekil 2.49 Vincent Van Gogh, Self Portrait with Bandaged Ear, 60.5 cm x 50 cm, 1889, İngiltere Courtuld Enstitüsü

<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0022V1962>

Oraya döner dönmez çalışmaya başladım. Fırçayı tutamaz haldeydim. Üzüntüyü ve yapayalnız kalmayı anlatmakta hiç zorluk çekmedim (Farthing ve Doğanay, 2014:525).

Van Gogh için resim yapmak dünyanın onda yarattığı kaygı, korku ve endişelerden kaçmak ve iyileşme için en etkili yol olmuştur. Sanatçı yaşam sürecini adeta resimleri yoluyla izleyenlerine aktarmıştır. Buna en iyi örnek 1890 yılında yaptığı “Buğday Tarlası ve Kargalar” eseridir. Yolun sonuna geldiğini adeta bu eserle belgelemektedir.



Şekil 2.50 Vincent Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890, Tuval üzerine yağlıboya 50.5 cm x 103.0 cm

<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0149V1962>

Birçok kaynakta bu eserin atmosferi ile ilgili adeta ölümün habercisi niteliğindedir ifadesine rastlanır. Bu eserde gökyüzü mavi ve gri, yeryüzü sarıdır. Üç tarafa giden ayrılmış yollarında hiçbir yere çıkmıyor duygusu yaratır.

Sağa ve sola ayrılan yollar resmin kadrajından çıkmaktadır. Ortada bulunan yolun ufuk çizgisine varmadan yok olduğu görülmektedir. Adeta bütün yollar tıkanmıştır. Sarı renkli buğdaylar canlı bir atmosfer oluşturuyor gibi görünse de gökyüzündeki adeta çökmüş karanlık bulutlar ve siyah kargalar resme kasvet ve karamsarlık katmaktadır. Resimde ağır bir kasvet duygusu hakimdir. Resimde güneş ve ışığı yoktur. Gökyüzünü kaplamakta olan kara bulutlar resmin ışığını engeller. Kargaların iki şeyi sembolize eder. Birincisi göçün habercisidirler ve ölümü çağırırlar. Bu resimde hangi yöne uçtukları anlaşılmayan kargalar izleyiciden uzaklaşma hissi vermektedir. Tüm bu veriler bir araya getirildiğinde hiçbir yere çıkmayan yok, terk eden kuşlar, kasvet, karamsarlık bir veda bir terk etmeyi simgeler.

Karamsarlık o kadar baskındır ki ressamın coşkulu fırça darbeleri bile o karamsar ve kasvet görüntüsünü dağıtmaya yetmez. Van Gogh, kendi içinde yaşadığı duygu durumu ile bir dünya yaratmıştır ve bu yarattığı dünyayı resme aktararak bu duygusunu ifade etmiştir.

Kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektubunda yaratma gücünün onu ele geçirdiğinden bahseder. Resimlerinde izleyicileri teselli edecek bir şeyler ifade etmek istediğini söyleyen Van Gogh, yaptığı resimlerinin teselli edici bir müzik gibi olmasını arzuladığını belirtir (Akt., Antmen, 2010:30).

Vincent Van Gogh insanın gün geçtikçe duyarsızlaştıran günümüzde de çok sık tartışılan melankoli kavramını eserlerine birebir yansıtarak, sanat eserlerinde melankolinin anlaşılmasına örnek gösterilecek nitelikte eserler yaratmıştır.

Melankoli ruh ve kara seveda, hüznün olarak tanımlanmaktadır (TDK Sözlük, 2011). Victor Hugo, melankolinin, hüznü olmaktan kaynaklanan mutluluk olduğunu düşünmektedir. Melankoli günümüzde psikoloji alanında değerlendirilen bir rahatsızlık olarak tanımlanıp bunalım ya da depresyonla eş tutulan bir kavramdır. Melankolinin ruhbiliminin yanı sıra, sanatsal yaratım süreciyle de oldukça yakından ilgisi vardır. Sanat eserlerinde melankolinin esere yansması sanatçının ruhsal durumun ifadesi olarakdır. Özellikle resim sanatında figür, beden ya da portre yoluyla melankoli durumu esere yansıtılmaktadır. Başta Romantizm olmak üzere Sembolizm ve Dışavurumcu sanatçılar melankoliyi eserlerinde oldukça fazla kullanmışlardır.

Melankoli, çıkış yolu bulamayan, tükenmiş sistemlerde kendini ani bir duyarsızlaşma ve sessizlik biçimi olarak göstermektedir. İyiyle kötü, doğruyla yanlış arasındaki dengeyi koruyabilme ya da buna benzer değerleri birbirleriyle karşılaştırma hatta daha genelinde bir güçler dengesiyle toplumsal meydan okuma ve amaçlardan umut kesildiğinde geriye kalan şeydir. Çünkü sistem her yerde ve her zaman çok güçlüdür, yani üstün ve egemen bir konumdadır.

İşte bu nedenle, Vincent Van Gogh, resimde melankoli denildiğinde akla ilk gelen resamlardan biridir. Ressamın “Buğday Tarlası ve Kargalar” adlı eseri melankoliye en iyi örnek olarak gösterilebilir.

“Buğday Tarlası ve Kargalar” Van Gogh'un son resimlerinden biridir. Sanatçı bu resmi yaparken fırçayı tutamayacak bir halde olduğunu ifade etmiştir. John Berger Görme Biçimleri kitabında “Bu Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir” ifadesini kullanır (Berger, 2016:27).

Vincent Van Gogh, yolun sonuna geldiği duygusunun onda yarattığı çıkmazla yaptığı eserinden bir süre sonra 1890'da Paris'in dışındaki bir buğday tarlasına girerek kendini göğsünden vurarak intihar etmiştir.

Sanatçılar, yaratımları sırasında hangi konuyu ele alırlarsa alsınlar eser, sanatçının ruh hâliyle aynıdır. Eser ve sanatçının ruh durumu bir bütünün parçalarıdır. Sanatçının benliğinden gelen karmaşık kavramlar eserlerine yansımaktadır. Eserlere yansıyan biçimler sanatçının iç dünyasının dışa vurulmuş simgeleridir.

Heykeltraş Giacometti yaratıcılığın dışavurumunu örneklemek adına ele alınacak sanatçılardan biridir. Giacometti'nin sanat yaşamını incelendiğinde, hayatındaki temel sorunları yarattığı heykeller aracılığıyla çözümlenmiş olduğunu görmekteyiz. Yaratmak Giacometti için kendisinin gerçeğidir.



Şekil 2.51 Alberto Giacometti, L'Homme Qui Marche, Yürüyen Adam 1950-1956

<https://artwizard.eu/the-restless-perfectionism-of-alberto-giacometti-ar-43>

Giacometti onu yaratıma götüren “şey” in neler olduğunu ve yaratım sebeplerini şu ifadelerde anlatmaktadır.

“Kendimi bildim bileli, sanatı ilk desen çizişimden yada resim yapışımdan bu yana, kendimi savunmak için, gerçekliği dişlemek için, kendimi daha iyi savunmak, daha iyi saldırmak, daha iyi asılmak, açlığa, soğuşa, ölüme karşı kendimi korumak için, olabildiğince daha özgür olmak, yaptığım şeyde kendimi olabildiğince daha çok tüketmek için, kendi serüvenimi yaşamak, yeni dünyalar keşfetmek, kendi savaşımı vermek için yapıyorum. Bu savaşı, kazanmanın ve yitirmenin zevkini duymak için yapıyorum” (Giacometti, 2005:111).

Giacometti'nin heykellerinde yüzey kaba dokularla bezelidir. Figürü sıksadır ancak anıtsal nitelikte olan bu sıska figür akıl almaz derecede güçlü duran bir figürdürde aynı zamanda. Doğal olmayan bir uzatılmış hali vardır figürde. Tek başınlığı diğer insanlar arasındaki mutlak bir ayrılığı ifade etmektedir. Bu izleyene insanoğlunun kırılmasını ve de ölümlülüğü de aynalamaktadır.

Giacometti, başka heykeltıraşlar gibi büyük bir kil, taş, bronz ya da herhangi bir kitleyi ele alıp onu yontarak içindeki gizli şekli ortaya çıkarmamaktadır. Tam aksine o metal bir iskelele başlar eserine ve o iskelele kil ekleyerek dökümünü yapar. Kendine özgü bir anlatım şekli ve tekniği olan Giacometti'nin bu tekniği ve üslubu onu diğer sanatçılardan farklı ve eşsiz kılmaktadır (Müren, 1997:180).

Bir sanatçının eser yaratma süreci sancılı bir doğumun başlaması gibidir. Sanatçı olarak bu sancılı durumla baş etmek hiç de kolay değildir. O, dışarıdan aldığı etkileşimlere ve içinde yaşadığı huzursuzluklara karşı psikolojik bir yapı geliştirir. Bu yapı onun psikolojisiyle doğrudan alakalıdır. Sanatçının amacı içsel süreçten geçerek elde oluşan duyguları bir forma dönüştürebilmektir.

Giacometti'nin eserlerindeki en önemli ayrıntı onun resim ve heykellerinde görünenin ardındaki gerçekliği ararken boşluğu görmesidir. Sanatçının gördüğü bu boşluğu besleyen toplumsal ve bireysel olaylar önemlidir. İkinci Dünya savaşı sonrasında yaşadıklarının da etkisiyle kendisine özgün bir anlatım yöntemi geliştiren Giacometti'nin figürlerinde görülen sertlik ve incelik çağdaş insanın tedirginliğini ve yalnızlığının birer göstergesidir. Jean Paul Sartre, da sanatçının heykellerinin temelinde korku ve yalnızlığın olduğunu ifade etmiştir (Gombrich, 1995:528).

Giacometti'nin sanatını Varoluşçuluk üzerinden değerlendirmek gerekirse, Varoluşçuların savunduğu dünyaya atılmış özgür ancak hiçbir desteği olmayan insanın, kendini seçerken tek ve yalnız olduğu görüşü Giacomettinin eserlerinde bire bir görülmektedir. Sanatçı eserlerinde yalnızlık, iletişimsizlik gibi temalara oldukça sık yer vermektedir. Varoluşçuluğa göre yalnızlığın ve sorumluluğun insana yaşattığı bunaltı Giacometti'nin eserlerinde hüznün olarak izleyenlere sunulmaktadır.

Sanatçılar, içinde yaşadığı toplumun gerçekliklerini göz ardı etmeden yaşamak durumundadırlar. Toplumun yaşama biçimi, gelenekleri, dini inançları, siyasi ya da toplumsal düzen, ekonomi, teknoloji ve daha sayamadığımız pek çok konu sanatçının yaratım sürecini birebir etkiler. Sanatçı, yaşadığı toplumun doğal ya da toplumsal gerçekliklerin kendine yansıyan duygularıyla, hayalleriyle ve gerçeklikleriyle bir sanat nesnesi yaratır. Sadece iyi anlamda değil sanatçının düzene dair yaşadığı ve

içselleştirdiği tepkiler eserleriyle vücut bulur. Buna verilebilecek en iyi örneklerden bir tanesi, Picasso'nun İspanya İç Savaşına karşı duyduğu tepkiyi ve savaşın kendi iç dünyasındaki yansımalarını tuvale aktardığı Guernica adlı eseridir.

İspanyol sivil savaşının toplumsal yıkıntısını, barbarlığını ve yarıcılığını Guernica ile dile getiren ressam Dışavurumculuk akımının en önemli ve büyük eserini sanat tarihine mal etmiştir.

Guernica'da Almanlar tarafından bombalanan Guernica kasabası resmedilmiştir.

Picasso bu resmi yaptığı sırada atölyeye giren komutanın "bu resmi sen mi yaptın" sorusuna "Hayır siz yaptınız" cevabı önemli bir anektot olarak sanat tarihinde yerini almıştır.



Şekil 2.52 Pablo Picasso, Guernica, 1937, 349 cm x 776 cm, tuval üzerine yağlıboya
Reina Sofia Müzesi Madrid

<https://www.pablocicasso.org/guernica.jsp>

Pablo Picasso, 1881 yılında İspanyanın Malaga şehrinde dünyaya gelmiştir. Kübizm akımının George Baque ile birlikte en önemli temsilcisi olan Pablo Ruiz Picasso'nun "Mavi Dönem"i onun hüzünlü, melankolik, yalnızlık duygusunu yaşadığı, maddi zorluklar içinde kaybolduğu ve bu konularda eserler yarattığı bir dönemdir.



Şekil 2.53 Pablo Picasso, Avignon’lu Kızlar, 1907, 243,9 cm x 233,7 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Museum of Modern Art, New York

https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar

Bu dönem, Picasso’nun en yakın arkadaşı Casagemas’ın intiharıyla başlar. Sevgilisinden ayrılan Casagemas’ın yaşamına son vermesi Picasso’da derin bir üzüntü ve olumsuz bir etki yaratmıştır.

Picasso, duygusal yoksunluklarıyla özdeşleşmiş bu dönemde mavi resimlere Casagemas’ın anısı için başladığını söyler. Bu süreç, Picasso’nun hayatın ve şehrin gerçek yüzünü görmesine ve bu gerçekliğin çirkinliğiyle yüzleşmesine sebep olmuştur. Yoksulluk, sefalet içinde yaşayan toplumun dışladığı insanların gerçekliğiyle tanışan Picasso dilencilerin, hasta ve aç insanların, alkolik kadınların, sefalet içinde bir yaşam içinde olan sakatların resimlerini yapmaya başlamıştır. Ruhunda oluşan yara ve boşlukları eserlerine yansıtan ressam, yüzleşmek zorunda kaldığı yalnızlık, mutsuzluk, ötekileştirilmişlik, dışlanmışlık, umutsuzluk, melankoli gibi duyguları yaşayan insanları tuvale yansıtmıştır. Ressam, eserlerinde adını verdiği mavi döneme uygun olarak mavi rengi bolca kullanmıştır. Eserlerinde derin bir hüznün ve yalnızlık göze çarpmaktadır.

Bu yalnızlık bireysel bir yalnızlık değildir. Sanatçının yansıttığı yalnızlık toplum üzerinde oluşan, büyük şehirlerde yaşanan dışlanmanın ve var olmaya çalışmanın yalnızlığıdır. Picasso, ruh hâlindeki duygu değişimlerini otoportre olarak da resmeder. Bu eserlerde kendisini her zaman oldukça melankolik ve yalnız olarak yansıtır. Yalnızca toplumsal olanın değil, sanatçının kendi içinde yaşadığı duygusal iniş çıkışların da dışavurumu resimleriyle olmaktadır.

Bazı sanatçıların birebir yaşamsal deneyimleri ve bilinçdışına atmış oldukları duyguları sanatsal üretimleri sırasında çok daha yoğun bir itki yaratmaktadır. Louise Bourgeois, yarım yüzyılı geçen sanat hayatı boyunca ailesi ve ilk gençlik yıllarındaki deneyimlerinden beslenen bir sanatçıdır. Bourgeois, sanatçı olmanın acı ile bir bağlantısı olduğu inanır. Ona göre, sanatçılar kendilerini tekrar ederler. Bunun sebebi başka türlü bir tedaviye ulaşamadıkları içindir (Akt., Helfenstein, 2002:12).

Sanatçı, eserlerinin yaratımında tüm ilhamını çocukluğundan almıştır. Çocukluğunda babasının dadısıyla olan ilişkisine tanık olması ve bu durumu annesinin görmezden gelmesi, kabullenışı ve ilişkilerini görmeyi reddetmesi sanatçının bilinçaltına öfke, ihanet, kıskançlık gibi duygular olarak kodlanmıştır. Bu kodlanan duygular sonraki yıllarda eserlerine yansiyarak dışa vurulmuştur.

Sanatçının ruhsal durumunda babası ile ilgili duygular ağır basmaktadır. Babasıyla ilgili bilinçaltına kaydettiği çocukluk anılarında babası tarafından suiistimal edilen, kendisiyle sürekli dalga geçilen, şiddete maruz kalan ve babası tarafından aşağılanan bir çocuk vardır.

Bourgeois'in eserlerinde açığa çıkan duygular sanatsal bir forma dönüşerek çocuklukta yaşadığı travmatik deneyim ve mücadelesini belgelemek için kullandığı bir ifade aracına dönüşmüştür. Öfke, ihanet, kıskançlık gibi kavramlar onun duyguları ile eserlerinde biçim alır. Babasının alaycı tavrı sanatçının eserlerinde öfke, kin, nefret, ihanet gibi duyguların alaycı ve şakacı formlara dönüşmüştür.

Sanatçının travmalarını dışavurum şekli, heykellerinin yaratımında kullandığı malzemelerine de yansımaktadır. Heykellerinde sık sık kumaş ve tekstil kullanması, sanatçının ailesinin mesleği olan dokuma duvar halıcılığına bir gönderme yapması olarak kabul edilmektedir. Erotik ve cinsel içerikli imajları yansıtan eserlerinde çok çeşitli malzemeler kullanır. Lastik,tahta, taş ya da metal kullanarak yaratığı eserleri bir nevi otobiyografisinin yansımasıdır sanatçının.

Bourgeois, heykellerinin otobiyografik heykeller olduğunu ifade eder.

Annesini yirmi bir yaşında iken kaybeden sanatçı heykel sanatına yönelir ve anne figürünü heykellerine yansıtır. Sanatçının son yapıtlarından biri olan, içinde yirmi altı adet mermer yumurta bulunan bir kese taşıyan hamile bir örümceği tasvir eden eseri Maman'dır.



Şekil 2.54 Louise Bourgeois, Maman, 1999, 927 cm × 892 cm × 1024 cm, 8165 kg, Bronz döküm, Kanada Ulusal Galerisi

<https://www.gallery.ca/magazine/in-the-spotlight/louise-bourgeois-sculpture-maman-musical-interpretation-by-rob-kapilow>

Sanatçı Maman'ı annesinin kırılmasını ve zekâsını anlatmak için yapmıştır. Maman, acının unutulmaması ve acı çekenin duyulan sevgi, üstelik acı çeken kişi bir anne ise bu acıyı çekenin takdir edilmesi ve yüceltilmesi için farkındalık yaratmak amacıyla yapılmış bir eser olarak literatürlere geçer. Eser, bu nedenle yerden on metre yükseğe konumlandırılmıştır. Maman Fransızca anne demektir.



Şekil 2.55 Louise Bourgeois, Babamın Yok Edilmesi/Akşam Yemeği, 1974, Sıva, lateks, ağaç, kumaş, 237.8 cm x 363.3 cm x 248.7 cm, Robert Miller Galerisi, New York

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/14/art>

Bourgeois, “Babanın Yok Edilmesi” adlı eserini küçüklüğünde babasından gördüğü aşağılanmaya bir tepki olarak gerçekleştirmiştir. Burada cinsiyetçi bir tavır da vardır. Sanatçının babası, cinsiyeti nedeniyle yıllarca kızını aşağılamıştır.

“Babanın Yok Edilmesi” veya diğer adıyla “Akşam Yemeği”, sanatçının babasına duyduğu şiddetli tepkinin hiçbir zaman kaybolmadığının kanıtıdır. Sanatçı, babasının annesine yaşattığı travmayla eserleri aracılığıyla yüzleşir ve bu duygusunu sağlar. Sanatçı, yaşadığı tüm travmaları sanat sayesinde aştığını belirtir. Eserini onun iç dünyasına, bilinç dışına bir ayna tutmaktadır. Bu eserde insan vücudunun kıvrımları, çukurları ve oyukları olduğuna atıfta bulunarak vücudun topoğrafik bir bakış açısıyla bakıldığında çukurlar, mağaralar, ovalardan oluştuğunu ifade eder. Heykellerinin kaynağının bu olduğunu belirtir.

“Akşam Yemeği” mağaraya benzeyen alçak tavanlardan sarkan formların göze çarptığı bir eserdir. Masanın üzerinde iki büyük küresel form vardır. Masa bir örtü ile kaplıdır. Kırmızının tonlarının hakim olduğu ve yumuşak figürlerden oluşan bu eserin yaratmış olduğu atmosfer alımlayıcıya esaret, vahşet hissini yaşatmak klostrofobinin yarattığı sıkışmışlık hissini deneyimletmek amaçlıdır.

Eser, durmadan kendinden bahseden baba figürünün çocukları tarafından parçalanmasına, adeta bir yamyam ritüeline davettir Yaşadığı dehşetin kendisinde mitolojik bir boyuta ulaşmasını sanatçı “Agresiflik çok kolay hatırlanabilir” sözleriyle açıklar. Bu ölüm saçan bir iş, kişinin en çok sevdiği kişiye saldırma içgüdüsüdür (Bernadac, 1996:94-95 Akt., Veryeri, 2008).

2. Dünya savaşı sonrasında her şeyi yapılandıran ve kendi kontrolüne dahil eden Amerika Hükümetinin toplumsal olarak yapmış olduğu en önemli çabalardan biri halkın özgürce yaşamasını sağlamak, haklarına saygı duymak ve dolayısıyla halkın çıkaracağı toplumsal olaylara engel olmaktır. Halkın tepkisizleştirilme politikasının sanata yansıyan hali soyut ekspresyonizm’in ön plana çıkarılması şeklinde olmuştur. Halkın etkileneceği bir toplumsal olayın yaşanmaması sanatçıyı kendine odaklayacaktır. Çünkü sanatçı ilhamını toplumsal olaylardan değil bilinçdışına ittiği duygu durumlarından, kendisinden almaktadır. Sadece sanatçının psikolojik durumunun ve bilinçdışının yaratıma yansması olarak şekillenen soyut ekspresyonizmin en önemli özelliği sanatçının sanatçıyı yücelttiği ve değer verdiği bir sanat akımı olmasıdır. Soyut Ekspresyonistler 1950’li yıllarda Amerikan hükümetinden oldukça önemli destekler almışlardır.

Amaç bir Amerikan kültürü yani yapay kültür yaratmaktır. Bu anlamda sanat galerileri ve devlet kurumları bu sanatçıların eserlerine oldukça çok yer vermişlerdir. Avrupa'dan ülkelerini bırakıp Amerika'ya göç eden sanatçılar açısından bakıldığında özgür olarak sanatlarını icra edebildikleri bir ortamda dünya sanatına yön veren eserler ortaya koymak oldukça önemlidir. Mark Rothko, Clyfford Still, Alberto Burri gibi sanatçılar bu grupta yer alan sanatçılardan bazılarıdır.

Jackson Pollock *Action Painting*'in en büyük temsilcisidir. Kural tanımaz tavrı iler Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli sanatçılarından biri olan Jackson Pollock, "Resim yapmak kendini keşfetmektir. Her iyi ressam kendisi ne ise onu resmeder" sözleri ile sanatın ifade gücünü ortaya koymaktadır.

Dışa vurumculuğun önemli bir aracı olan Action Painting yani eylem resmi soyut dışavurumculuğun en önde gelen sanat hareketlerinden biridir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşananların etkisiyle birlikte toplumsal boyutta hissedilen değişim sanatçıları da farklı dışavurumlara yönlendirmiştir. Yaşanan değişimler toplumun her kesiminde bir karşılık bulsada bu durum sanatçıların eserlerine reddediş, başkaldırı gibi dışavurumsal tepkilerle yansımıştır. Sanatta zemin arayışı yüzey ve sanat nesnelere uzaklaşıp insan bedenine yönelmiştir. Performans sanatı işte bu süreçte oluşum göstermiştir. Soyut dışavurumcu çalışmalarında sanat eserine değil de sanat eserinin oluşum sürecine dikkat çeken Pollock sanata yeni bir soluk getirmiştir.

Amerika'da başlamış ve günümüz sanatına oldukça büyük katkısı olan bir sanat çalışmasına verilen addır. Bu akımla birlikte geleneksel resim ve geleneksel ressam imgesi tamamen ortadan yok olmuştur. Bu akım seyirciyi de farklı konumlandırmıştır. Seyirciler bitmiş bir eseri inceleyen edilgen alımlayıcıdan öteye geçip etkin bir seyirci haline dönüşmüştür. İçgüdüsel ya da bilinçdışı bir eylem yaratma isteğiyle gerçekleşen action painting'de yaratma edimi doğaçlama olarak eyleme dönüşerek sonucu önceden bilinmeyen bir deneyime dönüşmektedir. Bu sanat akımında önemli olan unsur seyirciyi eylemin içine katmaktır. Bu şekilde yaratıcı eylemin içine giren seyirci sanatçı aracılığıyla özgür bir duygunun, özgür bir eylemin ta kendisi olmaktadır. Buradaki en önemli şey resim yapılırken an'ın keşfidir. Çalışma sırasında ruhsal olarak hazırlıksız bir durum söz konusu olmalıdır. Sanatçılar genelde büyük boy tuvalerin üzerine damlatma, kazıma, fırlatma gibi yöntemlerle soyut biçimler vererek eserler üretmektedirler. Burada yapılan resmin, malzemenin, biçimin hiçbir önemi yoktur. Önemli olan deneyimleme anı'dır. Bu akımın en önemli temsilcilerinin başında Jackson Pollock gelmektedir.

Tarihsel süreçte 1960'larda Amerika'da ortaya çıkan bu Performans Sanatının esas amacı farklı ifade biçimleriyle sanatı ve yaşamı aynı noktada buluşturan çalışmalar yapmaktır. Bireysel olduğu gibi geniş katılımlı kolektif olarak da gerçekleştirilen beden ve performans sanatında seyirci pasif konumdan aktif hale getirilmekte ve sanatsal süreçten bilinç sürecine dahil olarak farkındalığa erişmektedirler. Arka planda düşünsel bir eylem, düşünülmüş kavramlar ve iletiler olan Performans sanatında, sanatçılar kendi bedenleri üzerinden politik, sosyolojik, psikolojik ya da teknolojik kaygılarla mesajlarını eyleme dönüştürmüşlerdir. Sanatçıların iç dünyalarındaki kaygı ve takıntılar onların üretimlerine zemin oluşturmuştur. Katharsis etkisi yaratarak sanatçıları sağaltıma götürmüştür.

Pollock, soyut dışavurumcu akımın temsilcisi sayılmaktadır. Klasik sanatı bir kenara bırakarak yere sermiş olduğu tuvalde kendine özgü yöntemlerle eserler yaratır. İzleyenleri tuvalin üzerine damlatarak, fırlatarak, altı delik kutudan boya akıtarak, bazen tuvalin üzerinde yürüyerek yaptığı performansla başı ve sonu olmayan bir hikayenin içine çeker. Fırçayla hiçbir işi yoktur. Tuvalin her tarafına dağılan, ritmik hareketlerle akmış olan boyalar birbirinin üzerine gelerek görsel bir derinlik oluşturmaktadır. Resimlerini yaparken ressamın ruhu, beyni, gözü, elleri, bedeni, boyalar, tuval bir bütün olmaktadır. Eleştirmenler bu sanat eylemini oldukça sarsıcı olarak değerlendirmektedirler.

Pollock'un eserleri bilinçaltını temel alması bakımından spontan gelişen kendine has bir üslupla yapılmış eserlerdir. Sanatçı tuvale boya damlatma yoluyla oluşturduğu resim tekniği ile psişik otomatizm olarak tanımladığı içsel düşüncelerini dışa vurarak tuvale dökmeyi amaçlamıştır.

Pollock resimlerinde performans sırasında üst üste binen boyaların katmanlaşması kaos ve sınırsızlığın birer tezahürü olarak tanımlanmaktadır.

Pollock'un eserlerinde salt kendini imleyen göstergelerin ilişkisizlik üzerine kurulu ilişkileri amorph bir karmaşa düzlemine oturtulmuştur. Dağılmış parçalar adeta eserle ve bütünle ilişkisini tamamen yitirmiştir. Clement Greenberg, bu karmaşık düzenlemeyi all over olarak ifade eder. Yani tuval üzerine baştan sona yayılmış eşit ağırlıklı kargaşa...(Ergüven, 2007:232).



Şekil 2.56 Jackson Pollock, Sanatçı Jackson Pollock'un Stüdyosu

<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-30289796>

Pollock için resim yapmak adeta gizemli bir ritüel gibidir. Pollock resim yaparken tablonun içine girdiğini ve kendini kaybettiğini, bilinçli olarak ne yaptığını bilmediğini ifade eder. Ancak tanımak için belirli bir süre geçtikten sonra ne yapmak istediğini gördüp fark ettiğini ifade eder. Ona göre her resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. O nedenle resimde tasarımda değişiklikler yapıp, imajı bozmaktan korkmaz. Tema ile resim arasındaki bağlantının kopması yani tablo ile kontağı kaybetme halinde sonucun kaotik bir noktaya evrildiğini ve darmadağın olduğunu belirten Pollock, saf bir uyum halinde oluşturduğu resimlerinde sonuçların her zaman başarılı olduğunu söylemektedir (Ergüven, 2007:232).

Gençlik yıllarında alkole alışan ve hayatının uzun bir döneminde alkol bağımlısı olarak yaşayan Pollock, görmüş olduğu tedavilerden yanıt alamayınca kendini terapi olarak tanımladığı sanatına adanmıştır. Sanatçının, boya ları tuvale akıtma, fırlatma ya da damlatma yoluyla yapmış olduğu eserlerin yaratım süreci bir tür bilinçli bilinçsizlik hali olarak tanımlanmaktadır.

Jacson Pollock'un özellikle 1947 ile 1950 arasında yapmış olduğu bu eserleri bir balenin ritmine sahip naif, törensi bir etkiye sahipti. Bu yıllardan önce yapmış olduğu eserlerde daha çok şiddet ve vahşet ifadeleri görülmektedir. Pollock'un boyayla ve doğaçlama olarak gerçekleştirdiği bu töreni çağrıştıran eserler ardından gelen

sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Bu sanatçılarda boyayı kullanarak duygularını ifade etme yöntemleri yaratmışlardır.

Soyut dışavurumculuk çalışmaları yapan sanatçıların bazıları ve sanat örnekleri arasında Yves Klein, Mark Tobey, Sam Fransiz gibi sanatçılar sayılabilir. Örneğin Fransız ressam Yves Klein'in dikey ya da yatay bir kumaş üzerinde vücudu tamamen boyanmış çıplak bir kadını yuvarlamıştır. Mark Tobey beyaz ve hareketli çizgiyle kıvrımlı renk yolları oluşturur, Sam Francis boya akıtarak oluşan belli belirsiz renk lekelerini soyut biçimden uzak bir sanat eserine dönüştürür.

Fluxus Hareketi çağdaş sanat çalışmalarında önemli bir etkiye sahip olan bir sanat hareketidir. Fluxus, Akış, arınma, çıkış ya da yükseliş gibi bir çok anlamla anılmaktadır.1960'lı yıllarda ortaya çıkmış bir sanat hareketi olan Fluxus, dönemin hakim sanat anlayışındaki değişimi anlatmaktadır. İlk çıktığı zamanlarda anlamsız ve saçma olarak anılan bu sanat hareketi, yeni anlatım biçimleri ile zaman içinde oldukça ilgi görmüştür.

O güne kadar varolan tüm sanat akımlarına karşı tepki oluşturmak bu akımın temel özelliğini oluşturmaktadır. Burjuvaziye karşı çıkan, sanatın tüm topluma mal edilmesi gerektiğini savunan bu hareketin öncüleri, yeni arayışlara yönelerek gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin sanat nesnesine dönüşebildiğini topluma kabul ettirmeye çalışmışlardır. Bu durum sebebiyle sanatın devrimci bir akımla karşı karşıya gelmesine yol açmıştır.

Fluxus hareketinde en belirgin özellik sanatçıların eserlerini önceden planlayarak gerçekleştirmemesidir. Tesadüf onların sanat eseri yaratımlarında başvurdukları yoldur. Onlar gerçekte sanat diye bir şey olmadığını savunurlar. Geleneksel sanat anlayışından uzaklaşan Fluxus sanatçıları için önemli olan esere felsefi yaklaşımdır. Bu felsefeye göre günlük hayat sanatın içindedir ve eserde bitmişlik önemli değildir önemli olan eserin yaratım sürecidir.

Joseph Beuys Fluxus Hareketinin öncü sanatçılarından biridir. Onunda sanat yapmasındaki amaç diğer Fluxus sanatçıları gibi popüler kültürü destekleyip canlandırmak değil, esas kaygı barındıran toplumsal olaylardır. Burjuvaziye karşı olan sanatçının yaşamı koyu bir Katolik ailenin bir üyesi olarak doğması ile başlar. Oldukça baskıcı olan ailesi sebebiyle Beuys'un ailesiyle olan ilişkileri hiçbir zaman iyi olmamıştır. Sıcak ve sevgi dolu bir aile ortamından uzak yetişmek Beuys'un ilerleyen yaşlarda kişilik bozuklukları, kendine güvensizlik gibi psikolojik hastalıklar

yaşamına temel oluşturur. Sanatçının bu yaşadığı eksik duygular daha sonra onun sanatına yansımış, Beuys, sanatla şifa bulmaya çalışmıştır.

Dünya Savaşı ile birlikte sanatçı gönüllü olarak askere gider. Yaşadığı birçok kazadan ve yaralanmadan kurtulan Beuys'un başına gelen bir olay onun sanatının temelini oluşturmaktadır. Hava saldırısına maruz kalan ve ağır yaralanan sanatçı mucize eseri ölmekten kurtulmuştur. Beyin sarsıntısı geçiren ve ağır şekilde yaralanan sanatçıyı Şamanlar bulmuş ve onu tedavi etmişlerdir.

Kafatasındaki kırıklar ve vücudaki şarapnel parçalarıyla soğuktan donmak üzere bulunan sanatçının vücudunu iç yağ ve bal ile sıvayıp, keçe ile saran Şamanlar sayesinde kısa sürede kendine gelip iyileşen Beuys için bu yaşadıkları bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçı hayatı ile ilgili derin bir sorgulamaya girerek yeni bir döneme başlamıştır. Sanat eserlerinde keçe, yağ ve bal ana malzemesi olmuştur.

Yaşamış olduğu psikolojik travmalar, parasızlık, zayıflık, maddi sıkıntılar sanatçının dönem dönem ruh sağlığını kötüye götürmüş, ağır bunalımları görmüş olduğu psikiyatri tedavileri ile de olumluya dönmemiştir.

Bu dönemde sanatına devam etmektedir ve Fluxus grubuna dahil olur. Grupla birlikte ilk eylemini "Toprak Piyano" adlı sanatsal eylemle gerçekleştirmiştir.

Beuys sanatın herkese açık olduğunu ve ideolojilerinin toplumu ön planda tutmak olduğunu savunarak her türlü aracın ve yöntemin sanatla bağdaştırılmasına önem vermektedir.

Rıfat Şahiner Fluxus Hareketi ve Beuys'un sanatı için şu ifadede bulunur:

Yapıtlarındaki insanın tinsel ve düşünsel gelişmesine ilişkin iyimser boyut, sanatın iyileştirici, düzeltici bir araç olarak kullanılmasını önermesi, bu kutuplaşmanın ve yalıtılmışlığın üstesinden gelmek için önerdiği çözümlerdir. Beuys bu altyapı üstüne temellenen sanatıyla ve tavriyle sanatçının bir eylemci, bir kuramcı, bir oyuncu ve bir Şaman olduğunu ortaya koymuştur ki, bu günümüze değin süregelen bütüncül bir sanatçı özelliğidir (Şahiner, 2008:62).

Beuys için sanat insan düşüncesi ve eylemidir. Dünya, çağın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunmalıdır (Akt., Sucuoğlu, 2014:47).

Eserlerinde Şamanizmden etkiler görülen sanatçı kullandığı malzemeler açısından sınır tanımamaktadır. Keçe ve yağ en önemli malzemeleridir. Şamanizm de keçe, yaşam, ölüm, iktidar gibi kavramlara karşılık kullanılmaktadır. Beuys, nesnelere anlamlar yüklemiş, zıtlıklardan yararlanmış, renklerin insan psikolojisi üzerindeki

gücüne inanmıştır. Sanatında disiplinlerarası bir sanat anlayışını benimseyen Beuys, zıtlıklar ilkesinden yola çıkarak renksizliği tercih etmiştir.



Şekil 2.57 Joseph Beuys, Küvet, (Badewanne, Bathtub), 1960, Galerie im Lenbachhaus, Munich

<https://tr.pinterest.com/pin/90705379974787263/>

Küvet, Beuys'un çocukluğuna dair bir nesnenin sanatına dahil edilmesinin örneğini teşkil eder. Küvet dünyaya gelmenin ifadesidir. Yaşamda birçok anıyı bünyesinde barındıran bir simge olarak alımlanmaktadır. Eserde küvet içinde duran parafin dünyada herşeyin ardında bir el olduğunu sembolize eder. Yaratıcılığı betimler. Sanatçı, nesnenin anlamına vurgu yapar (Beykal, 1992:32).

Beuys'un çalışmaları geçmişle hesaplaşmaktadır. Ortaya çıkan ürünleri de toplumsal hafıza üzerinde tetikleyen bir unsur olarak yer alır.



Şekil 2.58 Joseph Beuys, 1974, Amerika'yı Severim, Amerika da Beni (I Like America and America Likes Me)

https://en.wikipedia.org/wiki/I_Like_America_and_America_Likes_Me

Amerika'yı severim Amerika'da beni adlı aksiyonda Beuys, ahşap baston, bir çift eldiven, el feneri, üçgen metal, gazete, trübün sesi yayın bir cihaz ve en önemlisi de bir kurt ile aynı odada görülmektedir. Keçe ana figür olarak yerini almaktadır. Sanatçı mekana keçeye sarılı olarak gelmektedir. Mekanda bulunan iki büyük parça keçenin birinde el feneri vardır. Sanatçı bu aksiyonda uçakla Newyork'a gelir. Havaalanında keçeye sarılır ve ambulansa biner. Ambulans sanatçıyı galeriye getirir. Galeride saman yığını ve kurt vardır, tribün sesi çıkaran alet de açıktır. Gazete yığını köşede durmaktadır. Üç gün boyunca sanatçı galeride yaşar. Aksiyon sonunda keçeye sarılı bir şekilde ambulansla havaalanına geri götürülür.

Sanatçının bu aksiyonunda keçe kendini yalıtım anlamında kullanılmaktadır. Sanatçı kurda konsantre olabilmek, hiçbir şeyi görmemek için keçeye kendini yalıtım almaktadır. Sanatçı burada insanın doğaya bağlılığını ve insanla hayvanın arasındaki özel bir bağ olduğunu ifade ederek insanın doğa alemi ile arasındaki diyalogu düzeltmesi gerektiğine dikkat çeker.

Burada sanatçı hayvandan elde edilen bir malzeme olan keçeye sarılmasının somut ve metafizik düzlemine işaret ederek, keçeye bürünerek insansı biçimin terk etmektedir (Akt., Paust, 2005:85).

Batıda Sanayi Devrimi'yle birlikte sanatın nesnel gerçeklikle birlikte sorgulanarak halkla bütünleşmesi önemli bir atılımdır. Sanayi Devrimi'nden sonra ise hiyerarşiden uzak, toplumun her kesimini ele alan bir anlayış hâkim olmuştur. Bunun sonucunda da sanatçı ve alıcı arasındaki ilişkiler de güçlenirken değişen ve gelişen toplumlara yönelik sanatsal çalışmalarında olgunluk kazanmıştır (Özeskici, 2018:112).

Sanatta ifade ve dışavurum kadın bedeni üzerinden yapılan eserlerle de gerçekleştirilmektedir. Kadın bedeni temsiliyet kavramıyla ayrı düşünülmemektedir. Bu alanda bedenini sanatında kullanan sanatçılardan biri Tracey Emin'dir. Emin kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanarak medya tarafından popülerleştirilmiş bir sanatçıdır. Oysa onun bedenini bir araç olarak kullanarak yaptığı sanatta ifade etmek istediği duygular, dikkat çekmek istediği mesajlar vardır. Çoğu zaman teşhircilikle suçlanmıştır. Emin, bedenini pazarlanabilir bir "şey" olarak piyasaya sokar.

Sanatçı, kendi bedenini temsil ederken, benlik, önceki temsiller ve sanat yapıtına dönüşen benlikle ilgili kurguların ilişkisine yer vermektedir. Eserlerini düşüncesini kurgularken tarihten, şiiirden, geleneksel olan sanattan, popüler olandan, yüksek kültürden birer parça alarak bunları birleştirmektedir. Bunların sonucunda izleyici de cinsellik, cinsiyet ve mahremiyet adına farkındalık yaratır. Tracey Emin'in sanatı tam anlamıyla yaşamını dönüştürmesinin ve yaratmasının karşılığıdır. Malzeme olarak geçmişini kullanan sanatçı, şimdiki zamanı geçmişten değil, geçmişini şimdiden yorumlamaktadır.

Emin, itiraf ve mizansen arasındaki özel alanı kamusal alanın bir malzemesi olarak rahatlıkla kullanır. Mahrem alanını doğal bir doğrudanlıkla açar. İşlerinin kendisinden yola çıkmasına rağmen kendisini aşır, başkalarının da kendilerini ilişkilendirebildikleri bir düzleme ulaştığını söyler (Barber, 2001:26).

Sanatçının ifade dili günlük yaşamda kullanılan içinde argoyu da barındıran dildir. Bu durum izleyicileri ile samimi bir özdeşleşme ve empatiye sebep olmaktadır. Bu da sanat yapıtı, sanatçı ve özel hayat arasındaki ayrımı yok saymaktadır.

Emin yaptığı performanslarda kendi mahrem yaşamından yola çıkarak, oluşturduğu işlerden meydana gelmektedir. Sanatçının çalışmalarında alımlayıcı yani izleyici çalışmaya duygu durumlarına tanıklık ederek dahil edilmektedir. Birlikte olduğu erkeklerin isimlerinin, kürtaajla aldırıldığı iki bebeğinin isimlerini bir çadıra işlediği "Everyone I Have Ever Slept With" isimli çalışması kadın cinselliğinin

bağımsızlığını elde etmesi şeklinde yorumlanmıştır. Çadırın içine bakan izleyiciler başkasının yaşamını dikizleyerek, ifşaaya tanık olmuşlar.



Şekil 2.59 Tracey Emin, Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, 1995.

<https://www.wikiart.org/en/tracey-emin/everyone-i-have-ever-slept-with-1963-1995-1995>

“My Bed” adlı çalışmada sanatçı kendi yatağını kullanmaktadır. Kullanılmış kondomdan, kirlili iç çamaşırına, sigara izmaritlerine, içilmiş içki şişelerine, giyilmiş çoraplara kadar sanatçının kullandığı nesnelerin izleyiciye sunumu ile gerçekleşen bir performanstır. En mahrem alan olan yatağın kamusal alana dahil edilerek sergilenmesi terk edilmişlik, atılmışlık ve bedenin varlığının tanınmamasına denk gelmektedir. Esere bakan izleyiciler Emin’in duygusal ilişkilerindeki depresyon halini deneyimlemektedirler.



Şekil 2.60 Tracey Emin, My Bed, 1998

<https://www.wikiart.org/en/tracey-emin/my-bed-1998>

Tracey Emin, Edvard Munch, Yves Klein, Picasso gibi sanatçıların resimlerini yeniden üreten performanslar gerçekleştirmiştir. Edvard Munch, Emin için çok önemlidir. 1998 yılında gerçekleştirdiği “Homage To Edvard Munch and All My Dead Children” adlı çalışmasında sanatçı Norveç’te bir iskelede cenin gibi kıvrılarak durur. Sanatçının bedenini gösteren videoda Emin’in uzun çığlığı duyulmaktadır.



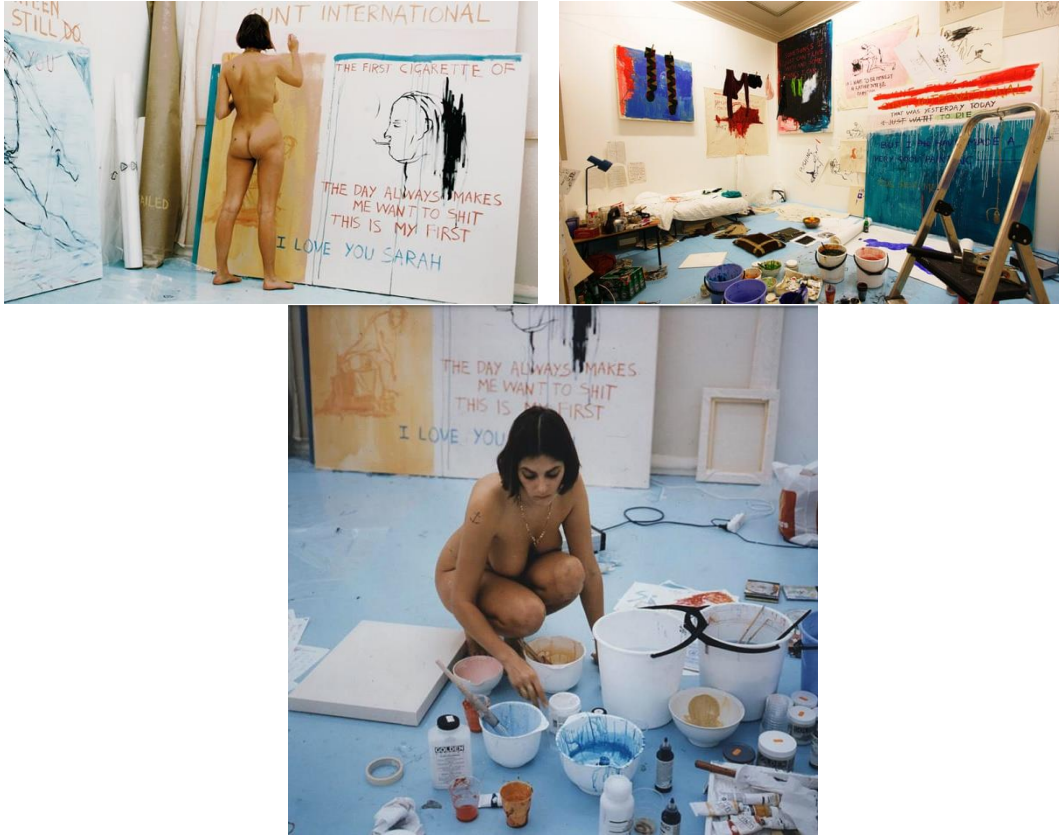
Şekil 2.61 Tracey Emin, 1998, Homage To Edvard Munch and All My Dead Children

<https://www.diken.com.tr/homage-to-edvard-munch-and-all-my-dead-children-tracey-emin/>

Stokholm’de 1996 yılında bir galeride çıplak olarak resim yaparak üç hafta geçiren sanatçının “Exorcism of the Last Painting I ever Made, The Life Model Goes Mad” isimli performansı izleyiciler tarafından izlenmiş ardından da fotoğraflanarak belgelenmiştir.

Emin’in enstalasyonlarında izleyici ile sanatçı arasında bir özdeşlik kurulması söz konusudur. İzleyici bu enstalasyonlara tanık olurken kendi geçmiş yaşantısına gider. Emin’in kurguladığı yaşamın içinde yer alan izleyici, bu çalışmalarını izlerken zevk alır, tiksinti duyar, duygusal bir özdeşlik kurar.

Yapılan bu tarz enstelasyon, performans gibi sanat faaliyetlerinde sanatçının bedeni halkın gözü önünde ortaya konulmaktadır. Bazen de bu çalışmaların fotoğrafları çekilir ve seyircilere ulaştırılır.



Şekil 2.62 Tracey Emin, Exorcism of the Last Painting I ever Made, The Life Model Goes Mad, 1996

https://www.christies.com/features/Tracey_Emin_Exorcism-5639-1.aspx

Performans Sanatında önemli bir yeri olan “bedeni” ortaya koyarak performatif gösteriler yapan sanatçılardan biri de Marina Abramoviç’tir. Abramoviç bedeni bir köprü olarak görmüştür ve beden üzerinden acı, ölüm gibi pek çok olguyla yüzleşip hesaplaşmayı sağlamıştır.

Beden, Abramoviç için bir başkaldırı, bir direniş ve fikirlerini tüm açıklığıyla ifşa etme yöntemidir. Abramoviç’in çalışmalarında Yugoslavya’da savaş sonrası yaşanan döneme karşı bir başkaldırı durumu söz konusudur. Savaş sonrası toplum üzerinde yaşanan baskı ortamı sanatçının performanslarında isyan etme ve haykırışa dönüşmektedir. Acı, kan, özgürlük, huzur ve ayrılık Abramoviç’in ele aldığı başat konulardır. Sanatçı eserlerini gerçekleştirirken geçmiş ile hesaplaşır, toplumsal ve bireysel olarak yaşanan sıkışmışlığı dışa vurur. İzleyiciyi aydınlatarak, düşünmesine sebep olur.

Performansları sırasında bedeninin ve beyninin sınırlarını zorlayan sanatçı, bu zorlamayı şu sözlerle tanımlamaktadır.

“Tehlikenin tanımını zorlayan ve kurcalayan sanat, benim ilgimi çekiyor ve dahası izleyenin gözlemi burada ve şimdi olurken dikkatlerini tehlikede toplamak, şimdiki zamanın, şu anın merkezine odaklanmalarını sağlamaktır”

Abramoviç, gerçekleştirdiği performanslarında o andaki bedeninin durumuna odaklanır. Sanatçının amacı, o an ile sonrasında yaşananları göstermektir.

Abramoviç’in sahnede kendini kırbaçlatması, çıplak vücuduna büyük buz parçalarını koyarak kendini dondurtması, yaşamındaki partneri olan Ulaş’la dudakları birbirine yapışık haldeyken birbirlerinin ciğerlerinden aldıkları havayı içlerine çekmeleri ve buna nefessiz kalana kadar devam etmesi öne çıkan performansları arasında sayılabilir.

Ritim 0 adlı performansı, Abramoviç’in kendisinin acı ve tahammül sınırını zorladığı, katılımcıların da tepki vermeyen bir insana karşı ne kadar ileri gidebileceklerinin sınırını deneyimledikleri bir performanstır. Seyirci ve sanatçı aynı düzlemde, ve aynı eşzamanlılıkta deneyim yaşamaktadırlar. Bu performansta Abramoviç, galerinin ortasında ayakta durmaktadır. Önünde 72 adet obje bulunmaktadır. Bu objeler makas, tabanca, bant, ip, zincir, fotoğraf makinası, mum, bal, gül, parfüm, şarap gibi objelerdir. Bu objeler insanlarda hem romantik ve de vahşiliği çağrıştıran nesnelere arasından seçilmiştir. Sanatçı izleyenlere bir yönerge verir. Bu yönerge de “Ben 6 saat boyunca burada ayakta duran bir nesneyim. Bu

objelerle bana istediğinizi yapmakta serbestsizni. Olacaklardan tamamiyle ben sorumluyum” yönergesidir.



Şekil 2.63 Marina Abramoviç, Rhythm 0, 1974

<https://www.imdb.com/title/tt11324260/mediaviewer/rm2588707841>

İzleyiciler ilk üç saat boyunca sanatçıya oldukça yumuşak ve iyi davranırlar. Zaman ilerledikçe yumuşak tavır yerini vahşi davranışlara bırakır. Cinsellik ve şiddet eğilimli hareketler arttıkça sanatçıya uygulanan şiddet te artar. Makasla sanatçının kıyafetlerini keserler, gülün dikenini batırarak vücudunun kanamasını izlerler, galerinin içinde çıplak vücudunu sürüklerler. Sanatçı bu yapılanlara hiçbir tepki vermeden izin verir. Altı saat sonunda galerici sürenin dolduğunu hatırlatır. Abramoviç ayağa kalktığında onun kanlı ve vahşi hareketlere maruz kalan bedenini gören izleyiciler salonu kaçarak terk etmişlerdir. Burada seyirciler, sanatçıya bir nesne gibi davrandıklarını ancak o hareket ettiğinde anlamışlardır. İçlerindeki bastırılmış oldukları vahşi ile yüzleşen seyirciler tepki vermeyen bir insana karşı ne kadar ileri gidebileceklerini deneyimlemişlerdir. Abramoviç de kendi acı ve tahammül sınırını zorlayarak kendi ile bir yüzleşmeye girmiştir.

Niki de Saint Phalle'nin yaşadığı travmatik deneyimlerden arınmak ve özgürleşmek için yaptığı Nanalar tam bir dışavurum örneğidir. Çalışmalarındaki dişilik, cinsel organların belirginliği ve kafa kısmının küçüklüğü, erkeklerin kısa süreli ve hayvansal içgüdülerini yansıtmaktadır. Phalle, tüm yaşadıklarından öğrendiği,

hissettiği deneyimlerini sanatıyla dışavururken aslında sanat terapisinde beklenen müdahalesiz dışavurumu da gerçekleştirmiş olur. Sanatçının sanat otoriteleri tarafından kabul ettiği çalışmalarından biri Nana's adını verdiği çalışmalarıdır.

Niki de Saint Phalle de eserlerini kadın kimliği, toplumsal cinayet, kadının toplumdaki rolü, üzerinden inşa eden bir sanatçıdır. Feminist bir sanatçı olan Niki de Phalle, Simone Beauvoir'ın *İkinci Cins* kitabı başta olmak üzere pek çok feminist kuramcından ve yapıtlarından etkilenir. Élisabeth Badinter'in kitabı *En Büyük Aşk: Anelik Sevgisinin Tarihi* adlı kitap onun başucu kitabıdır.

Niki de Saint Phalle'nin travmalarla dolu yaşamı ve üretim süreci, bir insanın içsel keşfinin ardından olaylarla baş etme yönteminde sanatı kullanmasını ve sanat aracılığıyla yaratıcı bireye dönüşmesi örneklenmektedir.

On bir yaşına kadar şiir yazarak kendini ifade eden sanatçı, babasının on bir yaşından itibaren kendisine tecavüze başlamasıyla birlikte ağır travmalar yaşamıştır. Babasının cinsel istismarı ile yaşadığı içsel çatışmaları ve annesi ile arasındaki zor ilişkiyle baş etmeye çalışan Niki de Saint Phalle sanatın kendisi üzerindeki sağaltıcı etkisini şöyle tarif etmiştir: “Öfkeli bir genç kadındım, ama o zaman hala sanatçı olamayan pek çok öfkeli genç kadın ve erkek vardı. Bir sanatçı oldum çünkü başka seçeneğim yoktu, bu yüzden bir karar vermeme gerek kalmadı. Bu benim kaderimdi. Yoksa yıllarca akıl hastanesinde kilitli kalırdım. Sanatımı kurtuluş ve bir zorunluluk olarak benimsedim”

Aile içinde yaşadıkları, toplumun baskısı sebebiyle bunları paylaşamamak sanatçıda ağır ağır agresif hareketlere ve duygulara sebep olmuştur. Bu duygu durumu ile baş etmek o yıllarda sanatçıyı daha çok üretmeye sevk etmiştir. Yaratıcı becerisini kullanarak onu sanata dönüştüren Phalle, eserlerine yansıttığı duyguları dışa vurarak travmalarını çözmüş ve kendini bu yolla tedavi etmiştir.

Aile Phalle'nin yaşam travmalarının her zaman merkezinde yer almaktadır. Sanatçı, kendisini ailesi tarafından geleneksel evlilik piyasasına hizmet etmek için yetiştirilmiş bir meta olarak görmektedir ve bu kuruma karşı çıkarak dahil olmak istememektedir. Ailesine karşı ona yaşattıkları tüm travmalar karşısında kendi ayakları üzerinde duran bir kadın olduğunu göstermek ve kendini var etmek için bir protesto yöntemi başlatır. Kendine özgü geliştirdiği tekniği sanatına uygulayan Phalle, ailenin onda yarattığı tüm travmaları yaratıma dönüştürür.

Nana's çalışmasının en bilinen ve ses getiren serisi de Hon-en Katedral'dir. (O Kadın Katedrali) Hon-en Katedral sanatçının dışavurumu adına oldukça yankı

uyandırmıştır. Niki, bu eseri 1966'da iki sanatçıyla birlikte gerçekleştirmiştir. Bunlar Jean Tinguely, diğeri de Per Olof Ultvedt'dir. Stokholm'de yer alan Moderna Museet'de sergilenen bu dev enstalasyonda izleyicilerin sergi alanına kadının vajinasından girme fikri oldukça ses getirmiş ve çarpıcı bir gerçekliği göz önüne sermiştir.



Şekil 2.64 Niki de Saint Phalle, Hon-en-katedral, 1966

<https://hyperallergic.com/178128/falling-for-niki-de-saint-phalle/>

Niki, bu çalışmasını yaparken defalarca uğradığı tecavüzün asıl sebebi olan üreme organına değinmektedir. İnsanların vajina kapısından içeri girmesindeki hazza değinen Niki, sergiyi izlemeye gelenlerin kendi cesaretlerine, utanmalarına, çekinmelerine şahit olmalarını istemiştir. Kadın olma ve kadın bedeninin kutsallığı hakkındaki kalıpları, kadın bedenini kamusal alana açarak yıkmayı hedeflemiştir.

Phalle'nin yaşamı boyunca ruhunda açılan yaraların kurtarıcısı sanat olmuştur. Sanatçı, resmin ruhunu çalkalayan kaosu rahatlattığını belirtir ve sanat yaparken eserlerinde ortaya çıkan ejderhaların ehlileştiğine inandığını ifade eder.

Küçük yaşta erkeklerden gördüğü kötü muamelelerin etkisiyle erkeklere ve sahip oldukları güce tepki gösteren Phalle, erkeklerin sanatçının kendini geliştirebileceği özgür alanını kendisinden çaldıklarını düşündüğünü ifade eder.

Sanatçının başta babası ardından da diğer erkekler olmak üzere erkeklere yoğun ve bastıramadığı bir öfkesi vardır. Phalle'nin erkeklerin dünyasını keşfetmek, kendi parasını kazanmak öncelikli isteğidir. Sanatçı eserleriyle kadın kimliğine yönelik

ataerkil bakış ile mücadele etmiştir. Nana heykelleri geleneksel ideal kadın kimliğinin karşıtlığını temsil eder.

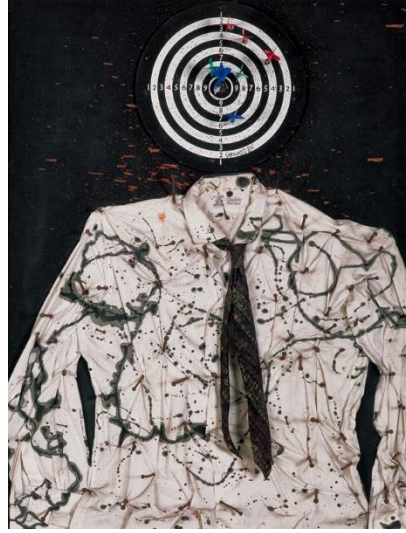
Kadınlığın kutlanması ve kutsanması fikrinden yola çıkılarak oluşturulan katedral aynı anda 150 ziyaretçiye ev sahipliği yapabilecek şekilde hazırlanmıştır. Niki'nin Nana'larının renkliliği ve neşeli görüntüsü bu eserde de ortaya çıkmaktadır. Ancak yaşadığı süreçlerin dışavurumu ve dramatik etkinin artırılması için katedralin içi simsiyahtır. Üç ay boyunca sergilenen HON, 100 000 kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Böylesi ses getiren bir yapıt, serginin açılışının ertesi günü hiçbir basın ve yayın organında yerbulamamıştır. Bunun nedeni insanların böyle bir gerçeklik karşısında ne düşündüğü vehissettiği hakkında yorum yapamaması gerçeğidir.

Nana, birçok dilde anne anlamına gelmektedir. Kybele gibi doğurganlık sembolü olan Nanalar Phalle'nin tanımlamasıyla sürekli çalışır ve yemek yapar. Her bir uzvunun büyük olması seks objesi olarak kullanılan kadının çaresizliğine ve erkekler tarafından bir kadının neden çekici bulunduğu dikkat çekmek içindir.

Sanatçının yapıtları, kendi yaşam öyküsü ile şekillenmiştir. Sanatçı, Antoni Gaudi'nin mimarisinin, Joseph Ferdinand Cheval'in İdeal Sarayı'nın, Bomarzo'daki Canavarlar Parkı'nın, Simon Rodia'nın Watts Kuleleri'nin, Jackson Pollock'un Eylemsel Resimleri'nin, Dadaistlerin ve Yeni Gerçekçilik gibi bazı grupların kendi sanatsal üretimlerinde güçlü bir etkisi olduğunu dile getirmiştir.

Niki de Saint Phalle'in ütopyasında şövalyelerden çok kadın kahramanlar vardır; erkek dünyasının şiddet sembolleri ise sanatçının kompozisyonlarında, performanslarında ve dev figürlerinde gözler önüne serilir. Sanatçı yapıtlarını, sevgi, korku, cinsellik, suistimal, hamilelik, doğum, evlilik, özgür aşk, saldırganlık, şiddet, tehlike gibi kavramlardan yola çıkarak üretmiştir.

1960'lı yılların başlarında, kadınların kendi kaderini tayin etme ve geleneksel rol modellerinin üstesinden gelmeye çalıştığı bir dönemdir. Niki de Saint Phalle, özgürleşmiş kadın konusuna yönelen bir nesil kadın sanatçıların öncüsü olmuştur. Niki de Saint Phalle 1961 yılında "Hedef Portre" olarak anılan çalışmalarını üretmiştir. Portrait of My Lover (Aşığımın Portresi) isimli Hedef Portre çalışmasında sanatçı, eski sevgilisinin kafasını dart tahtası olacak şekilde, eski sevgilisine ait gömleği ve kravatıyla tasvir etmiştir.



Şekil 2.65 Niki de Saint Phalle, Portrait of My Lover (Aşığımın Portresi), Nisan 1961

<https://hyperallergic.com/178128/falling-for-niki-de-saint-phalle/>

Sanatçı Aşığımın Portresini şu sözlerle ifade etmektedir.

Tanınmış bir sanatçıyla kısa bir süre ilişkiydim, ona aşık değildim ama beni bir şekilde etkisi altına almıştı. Bu bağımlılık hiç hoşuma gitmedi, bu yüzden onu sembolik olarak öldürmek için bir tabanca satın aldım... Bir gün aklıma onun bir portresini yapmak geldi. Bir oyuncakçıdan dart tahtası aldım ve sonra ondan bana gömleklerinden birini vermesini istedim. Gömlek yakasının etrafına bir kravat bağladım ve bunların hepsini ahşap bir levhanın üzerine yapıştırdım. Ona Aşığımın Portresi adını koydum. Kafasına dart oklarını atarken çok eğlendim. Başarılı bir terapiydi ve böylece kendimi ondan özgür kılma sürecine başlamış oldum” (Cantz, 2016:104).

Niki de Saint Phalle, 1961 – 1964 yılları arasında ürettiği resimlerine gerçek mermiyle ateş ederek yeni üretim biçimini geliştirmiştir. Sanatçı; “Bir terörist olmak yerine sanat teröristi oldum” açıklamasını yapmıştır.

Atış Resimleri (Tirs Picture) Fransızca “tirer” kelimesinden türetilmiştir. Oyuncak, boya kapsülleri, alçı malzemeleri ve buluntu eşyalar kullanılarak oluşturulan bir tekniktir.



Şekil 2.66 Niki de Saint Phalle, 1963, Tir Gambrinus, Galerie Becker, Münih

<https://hyperallergic.com/178128/falling-for-niki-de-saint-phalle/>

Niki de Saint Phalle'in bir silahla boy gösterdiği performansa dönüşen Atış Resimleri, savaş halindeki dünyaya ve kendi içinde yaşadığı saldırganlığa dikkat çeken sanatçı: “Kendi saldırganlığımı işime entegre etmeye başlamıştım. Ölüm ve felaket hakkında objeler yaratıyordum” ifadesiyle bu duruma vurgu yapmıştır.

Atış Resimlerini, bütün savaşlardaki adaletsizliklere dikkat çekmek ve feminist görüşlerini yaymak için kullanmıştır. Sanatçı Atış Resimleri'nde başlangıçta sadece boya kapsülleri ve buluntu objeler içeren alçı resimlerine ateş ederken, daha sonra toplumsal, politik ve dini anlamlar yüklediği resimlerine ateş etmeye başlamıştır.

Sanatçı, Atış Resimleri ile agresif ve kışkırtıcı bir şekilde gelenekselden kopmuş ve üretimlerinin yeni bir evresine başlamıştır.

(Atış Resimleri) Fransızcada ateş etmek anlamına gelen “tirer” kelimesinden türetmiştir. Atış Resimleri oyuncaklar, buluntu eşyalar, boya kapsülleri ve alçı malzeme kullanarak oluşturmuştur. Bu resimlerinde alçının içerisine yerleştirdiği boya kapsüllerine ateş ediyor ve alçı yüzeyleri “yaralamakta”, alt katmandaki boya kapsüllerini patlatarak boyanın fişkırmasını ve boyanın, beyaz resim yüzeyinin üzerinden akmasını sağlamaktadır.

Sanatçı Atış Resimlerini şu sözleri ile açıklamıştır: “1961 yılında babama, bütün erkeklere, küçük erkeklere, büyük erkeklere, önemli erkeklere, şişman erkeklere, erkek kardeşime, topluma, kilise kurumuna, manastıra, okula, aileme, anneme, kendime, ateş

ettim. Ateş ettim çünkü eğlenceliydi ve bana kendimi çok iyi hissettirdi. Ateş ettim çünkü resmin kanayıp ölmesini görmek beni büyülüyordu. Bu sihirli anın hatırı için ateş ettim. Akrepsi gerçekliğe sahip bir andı. Beyaz saflık. Kurban. Hazır! Nişan al! Ateş! Kırmızı, sarı, mavi, resim ağlıyor ve işte resim öldü. Resmi öldürdüm. Resim yeniden doğdu. Kurbanları olmayan bir savaş”

Niki de Saint Phalle’in bir silahla boy gösterdiği performansa dönüşen Atış Resimleri, savaş halindeki dünyaya ve kendi içinde yaşadığı saldırganlığa dikkat çeken sanatçı: “Kendi saldırganlığımı işime entegre etmeye başlamıştım. Ölüm ve felaket hakkında objeler yaratıyordum” ifadesiyle bu duruma vurgu yapmıştır. Atış Resimlerini, bütün savaşlardaki adaletsizliklere dikkat çekmek ve feminist görüşlerini yaymak için kullanmıştır. Sanatçı Atış Resimleri’nde başlangıçta sadece boya kapsülleri ve buluntu objeler içeren alçı resimlerine ateş ederken, daha sonra toplumsal, politik ve dini anlamlar yüklediği resimlerine ateş etmeye başlamıştır.

BÖLÜM 3

3. KATHARSİS'TEN MİMESİS'E BİR KEŞİF OLARAK SANAT

Felsefi düşüncede üç temel unsuru oluşturan üç ana soru vardır. Bunlar, “Doğru, iyi ve güzel nedir?” sorularıdır.

Felsefe, insanın evreni, toplumu, yaşamı anlama ve açıklama amacıyla gerçekleştirdiği bir etkinliktir. İnsan, bu etkinliğin içinde yer alıp bu süreci anlamak için sorular sorar ve bu sorulara cevaplar arar. Sanat insanın kökeninde var olan akılsal ve duygusal birikimleri bulup çıkarma eğilimidir.

Bu kapsamda tezin bu bölümünde bir kavram olarak güzel felsefesi ve sanat içerisinde ele alınışını belirleyen keşif sürecine *katharsis* ile *mimesis* anlayışları bağlamında incelenecektir.

3.1 Estetiğin Niteliği ve İşlevi Tartışmasının Tarihsel Arka Planı

Estetiğin güzel, iyi, haz ve beğeni arasında *katharsis* ve *mimesis* kurucu düşünceleri sonrasında kazandığı nitelik ve işlevlerin düşünsel, tarihsel arka planı bu alt bölümde ele alınacaktır.

Felsefi estetiğin kurucusu olarak bilinen ve felsefe tarihinin en değerli filozoflarından biri olan Platon'un felsefede konu edindiği temel problemlerin başında sanat ve güzellik gelir.

Poetika, felsefe tarihi incelendiğinde içinde sanat kavramının yer aldığı ve tartışıldığı ilk kaynak kitaptır. *Poetika*, Aristoteles'le anılmış olsa da Platon'dan beri sanat kavramı üzerinde yapılan tartışmalarda geçmektedir. Grek dilinde yaratma ya da üretme olarak tanımlanan poetika, poiein fiilinden türetilmiş bir kelimedir. Sözcük anlamının tam karşılığı olan yaratma, sanatsal üretim anlamında kullanılmaktadır.

Grek dilinde poiein fiili ile aynı kökten türeyen poiema sanat eseri, poieta de sanatçı olarak tanımlanır.

Antik Yunan'da "yaratı" anlamında ifade edilen poiesis, Aristoteles'le birlikte gerçeklik açısından ele alınır. Aristoteles praxis (uygulama) ile poiesis arasına bir ayrım koymuştur. Tragedya üzerinden tartıştığı sanat yapıtları Aristoteles'e göre yalnızca madde ve formdan ibaret değildir. Aristoteles için sanat yapıtlarının insanı hakikate ulaştıran bir görevi vardır (Jauss, 1982:508).

İnsanın amacının idealara ulaşmak olduğunu ve taklitlerin sanatçıyı idealardan uzaklaştırdığını düşünen Platon, sanatçının Tanrı'nın yaptığına en yakın olanı ortaya koyabilmek için idealar dünyasına gözünü dikmesi gerektiğini ifade eder. Ona göre yüksek sanat olarak tanımladığı mutlak güzellik ve idealara ulaşmak isteyen sanatçı, gerçeği elde edemeyeceği için Tanrı'nın yaptığına en yakın olanı ancak bu şekilde yapabilir.

Poetika'da bir trajedyanın ahlaki değerinin karakterlerinden bazılarının kötülüğüyle bozulmadığı gerçeği ifade edilir. Aristoteles sanat yapıtının ahlaki değerine bütün olarak bakar. Ona göre tragedyanın ahlaki değeri kahramanların özelliklerine bağlı değildir. Ona göre kahramanların dış görünüşleri, tavır ve davranışları, iyi veya kötü olması, sade ve dolaysız olması sanat yapıtının ahlaki değerini belirlemez. Ahlaki değer bir bütündür. Amaç göz önünde bulundurulduğunda önemli olan o tragedyanın sonunun nasıl bağlandığıdır. Önemli olan tragedyanın sonunda iyinin ve güzelin gerçekleşip gerçekleşmemesi, karakterin yaşadıklarından bir ders alıp almamasıdır. Kısaca asıl önemli olan eserin bütününden çıkarılacak olan mesajdır. Eserde yer alan kahramanlar ya da anti kahramanların ahlaki değerlere aykırı davranışları, çirkin olmaları, kötülük yapmaları önem teşkil etmez.

Platon, ideal devletin nasıl olması gerektiğini anlattığı üçüncü kitabı *Devlet*'te sanat eserinin insanın duygusal yanına hitap ettiğini ve bunun tehlikeli olduğunu savunur. Eser karşısında insanın duygularının coşup dengeli insan olma durumunun kaybolma tehlikesinde olduğu görüşündedir. Platon'a göre dengeli insan sınırlarını bilen ve duygularını dizginleyebilen insandır. Bu nedenle Platon, edebiyatçılar ve sanatla uğraşan kişileri genel itibarı ile topluma zararlı kişiler olarak kabul eder.

Kontrol altında bir düzen içinde yaşaması gerektiğine inandığı insanları bu kontrollü durumdan çıkararak, duygularıyla yüzleşip baş başa kalmasını sağlayan, doğal duygusal potansiyeli denetimden çıkarma gücüne sahip olan sana, Platon'a göre gereksiz hatta tehlikelidir. Platon, şiirin coşkuyu besleyip suladığı ve öldürülmesi

gereken heyecanı çoğalttığı görüşündedir. Heyecan, insanda yarattığı duygu sebebiyle otoriteye yönelik bir tehlikedir. Otoriteyisorguladır ve ona karşı kuşku yaratır. Şiirin tehlikeli tarafı dram sanatı ile ortaya çıkmaktadır.

Platon tutkuları besleyen, duyguları coşturan *mimesisin*, gerçeği arayanları yanılttığı inancındadır. Platon'a göre tragedya düzeni bozma ve yıkma ihtimali düşünüldüğünde zararlı bir şeydir. Platon tragedyanın yasaklanması gerektiğine inanmaktadır. Aristoteles bu düşünceye karşı çıkararak bireyin toplumla yaşadığı çatışma ve sorunlarda toplumun bireye değil, bireyin topluma uydurulması gerektiği görüşünü savunmaktadır (Thomson,1990:36).

Aristoteles, Platon'un bu düşüncelerini kabul etmemektedir. Platon'un şiirin coşkuyu ve heyecanı besleyip çoğalttığı görüşüne katılmaz. Aristoteles'e göre böyle bir heyecan vardır ancak bu heyecan bastırılması gereken değil, dışarı çıkması gereken bir şeydir. Aristoteles bu durumu tehlikeli bulmaz, aksine insan ruhu için bunun sağlıklı olduğunu savunur. Bu duruma Aristoteles'in Platona verdiği en anlamlı yanıt *katharsis* kavramını ortaya atmasıdır.

3.1.1 Katharsis Kavramı ve Sanatın Katharsis Etkisi

Sanat, insanlık tarihi boyunca insanın kendini ifade ettiği, evrensel anlatım yollarından biridir. Sanatın mimesisle başlayıp katharsisle son bulduğunu söyleyen Aristoteles'e göre sanat dalları da taklidin yani mimesisin nesnesi, tarzı ve aracının ne olduğuna bağlı olarak birbirinden ayrılmaktadır. Mimesiste sanatçı ve nesne arasında, katharsiste de alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında önemli bir etkileşim ve iletişim durumu vardır.

Katharsis, İnsan ruhunun arınması ve temizlenmesi anlamına gelir. Antik Yunan felsefesinde ruhun yıkıcı duygu ve tutkularından arınması anlamında kullanılmıştır.

Antik Yunan'da Katharsis tıp literatüründe vücut sıvılarının birikmesi sonucu bunalıma götüren bir rahatsızlık olarak tanımlanmıştır ve tedavisinin vücuttan atılması olarak geçmiştir. Bu durum Şamanlara bir referans olmaktadır. Şamanizm de de sağaltım tanımıyla etkileri görülmüştür. Ancak aslında Katharsis anlam açısından farklı bir önem taşımaktadır.

İnsan ruhunun arınması veya temizlenmesi olarak tanımlanan *katharsis*, insanın yaşamı için gereklidir. *Katharsis* kavramı, Antik Yunan felsefesinde ruhun yıkıcı

duygu ve tutkuların arınması anlamında kullanılmıştır. *Katharsis*, Antik Yunan'da başta Hypokrites Okulu olmak üzere tıp literatüründe vücut sıvılarının bunalıma götüren rahatsızlığı olarak geçen bir terimdir. Bu hastalığın tedavisi ise vücutta bulunan bu hastalıklı maddenin dışarı atılması olarak belirlenmiştir.

Katharsis kavramı Şamanizm'de de etkileri görülen bir sağaltım düşüncesidir. Şamanizm'de tedavi ve iyileştirme yönteminde üç unsur vardır. Bunlar şaman, hasta ve seyircilerdir. Hastalığın tedavisinde temel amaç hastalık yapan şeyin bedenden dışarı atılması ve ruhun geri dönüşümünün sağlanmasıdır. Bu tedavide şaman, hastayı rahatsız eden ne ise onu canlandırır, hastanın o duruma düşmesini temsilî olarak göstererek hastayı korkularıyla yüzleştirir. Bu sayede hastalık hâli yeniden yaşatılır; hasta, hastalığıyla yüzleşir. Seyirci topluluğu da bu ritüelle gerçekleşen tedavi sürecine dahil olarak hastanın iyileşmesini müzik ve dans ile kutlar. Bu ritüel, sağaltımın önemli bir parçasıdır.

Antik Yunan'da *katharsis*, devlete uyumlu yurttaş yetiştirmek için gereklidir. *Katharsis* bir sağaltım aracıdır ancak buradan bir sağaltım yaratması sebebiyle sağaltımdır. Uyumlu yurttaş yetiştirmek ve kontrolü elinde tutmak isteyen devlet, *katharsisi* sanat ve dionysos kültüründe kullanmıştır.

Devlete göre şiir ve tragedya insanda coşku ve heyecanı çoğaltmaktadır. Heyecan, insanda yarattığı duygu sebebiyle otoriteye yönelik bir tehlike oluşturur. Devlet için bu duygular bastırılması ve öldürülmesi gereken duygu durumlarıdır. Dionysos kültüründe *katharsis* kavramı önem taşımaktadır. Duygusal arınmanın ve sağaltımın temelinde *katharsis* kavramı vardır. *Katharsis* kavramı, Aristoteles'in şiir sanatı üzerine yazdığı *Poetika*'sında tiyatro ile ilişkilendirilmiş olsa da resim sanatında da temsil edilen nesnelere açısından aynı içeriği kapsamaktadır (Aristoteles, 2014).

Antik Yunan'da Dionysos kültüründe *katharsis* kavramı önem taşımaktadır. Duygusal arınmanın ve sağaltımın temelinde *katharsis* kavramı vardır. Antik Yunan'da *katharsis*, devlete uyumlu yurttaş yetiştirmek için gereklidir. *Katharsis* bir sağaltım aracıdır ancak buradan bir sağaltım yaratması sebebiyle sağaltımdır.

Uyumlu yurttaş yetiştirmek ve kontrolü elinde tutmak isteyen devlet için şiir ve tragedya coşku ve heyecanı çoğaltmaktadır. Heyecan, insanda yarattığı duygu sebebiyle otoriteye yönelik bir tehlikedir. Otoriteyi sorgular ve ona karşı kuşku yaratır. Şiirin tehlikeli tarafı dram sanatı ile ortaya çıkmaktadır. Oysa devlet için bu duygular öldürülmesi gereken duygu durumlarıdır. Dionysos şenlikleri bu amaçla oluşmuştur. Halkta coşkuyu sınırlar, içte kontrol sağlanarak bir sağaltım yaşatılır.

Thomson'a göre tragedyanın, Atina demokrasisinde çok önemli bir görevi vardır. Tragedya demokrasinin belirleyici konumundadır. Ait olduğu kültürü, toplum yapısını, yasaları yönlendirme özelliğine sahiptir. Dionysos kültü insanların devletin düzeninden kopuşu, kuralları tanımamazlığı ve özgürlüğü barındırdığı için politik açıdan devlet düzenini tehdit eden bir güç durumundaydı (Thomson, 1990:19-27).

Tiyatro oluşumu, Atina demokrasisinin en önemli belirleyici faktörüdür. Tiyatronun oluşumuna giden süreç, devletin Dionysos kültürünü engellemeyip işleyişe dâhil etmesiyle başladı. Bu durum şenliklerin devlet eliyle kontrollü olarak yapılmasına olanak tanıdı. Devlet belirli sınırlamalarla yılın belli dönemlerinde bu şenlikleri gerçekleştirdi ve dolayısıyla sistem kendiliğinden bir sınırlamanın içine girmiş oldu. Kuralları belli bir sisteme dönüşen bu düzenlemelerde esrik taşkınlıklar kontrol edilerek düzene girdi.

Latacz bu durumu Antik Yunan Tragedyaları kitabında *“Düzenin iktidarı, bu kültürün tehdidine, onu kurumsallaştırarak, zaman dışı bir araçla yanır vermiş oldu”* şeklinde yorumlamaktadır (Latacz, 2006:27).

Dionysos şenlikleri; doğa, bereket ve şarap tanrısı Diyonisos'u ve baharın gelişini kutlamak ve kutsamak amacıyla düzenlenen şenliklerdi. Dionysos insanla doğa arasındaki ilişki ve insanın doğanın sırlarına ermesine neden olan büyümlü bir gücü temsil eder. Antik Yunanda bu güce erişen insan Mainomia ve Enthousiasmos kelimeleriyle tanımlanmaktadır. Azra Erhat bu tanım için *“Doğanın sıralarına ermek ve gücüne ermek, yani bir nevi tanrılaşmak insan için ulaşımı en özlenen aşamadır”* ifadelerini kullanmaktadır (Erhat, 2001:103).

Her dönem için insanın akılcılıktan kopabilmesinin deneyimlenmesi olarak ifade edilen Dyonisos şenliklerinde akıl dışı ve taşkınlıklarla dünyada ölüm olduğu kadar dirilmenin de olduğu, yazın bir de kışının olduğu, doğanın ölmediğinin yaşatılarak anlaşılması istenmektedir. Bu temel motifler üzerine kurulu şenliklerde insanların normal hayatın dışına çıkarak bu durumu deneyimlemesi amaçlanmaktadır. İnsanların törenlerde maske ve hayvan postları kullanmasının nedeni kendi var oldukları dünyanın dışını deneyimlemesi ve başka biri olma duygusunu yaşaması içindir.

Bu törenlerde baharın gelmesinin coşkusuyla kendilerini sokaklara atan kalabalıklar yüzlerini boyamaktadır. Başlarına taçlar takar, satryler gibi giyinir, sabahlara kadar müzikler eşliğinde dans eder, içki içer, sokaklarda seks yapardı. Bu şekilde normal dünya düzeninin dışına çıkmanın dışavurumunu deneyimler ve bir sağaltım yaşarlardı.

Nietzsche, bu durumu taşkın ritüeller olarak tanımlamaktadır ve bu yaşananları tiyatro yani oyun sanatı ve katharsis kavramı ile ilişkilendirmiştir. Nietzsche'ye göre tiyatro birilerinin maske takıp başkalarına yanılısına yaratmasından ibaret değildir. Ona göre tiyatro, insanın kendinden geçerek, bizzat kendisinin değiştiğine ve büyülediğine inanmasıyla başlar (Nietzsche, 2005:112).

Dionysos şenliklerinde asıl olan Atinalıların toplum ve aile yaşamına verdikleri önemdir. Şenlikler sayesinde ailenin öneminin ve geleneksel değerlerin güvenliğini tehlikeye atan sakıncalarla yüzleşilmesi, kendi değerlerinin farkına varılması amaçlanmaktadır. Bu amaca tiyatro aracılığıyla ulaşılmaktadır. Tiyatro, kontrol altında, sınırları belli bir zaman ve mekân çerçevesinde insanların bu değerlerle yüzleşmesini sağlamaktadır.

Aristoteles Poetikada Tragedyaya özgü zevk, tiyatrodaki yüzleşilen durumların yarattığı derin duygulanımların sonucunda gerçekleştiğini söyler” (Latacz, 2006:54).

Tragedyaya özgü bu zevk, duyguların doruk noktasında yaşanan yoğun heyecan, acıma ve korku kaynaklı bir çeşit arınma (katharsis)dır. Tragedyanın görevlerinden biri, izleyicileri acıma ve korku yoluyla sahneden gördükleri hayatı deneyimleyerek coşkulu duygulardan arındırmasıdır.

Aristoteles, *Poetika*'da *katharsisi* trajik şiirin ve tragedyanın amacı olarak sunmaktadır. Tragedyanın insanların zihnine duygularına ve duyularına hitap ederek onları eğitebileceğini düşünmüştür. Eğer tragedyada iyi insanın başına felaket geldiği gösterilirse bu korku ve acıma duyguları yoluyla uyandırdığı arınma *katharsis* yaratır.

Aristoteles'e göre sanatı sadece estetik üzerinde değerlendirmek doğru değildir. Sanat bunların dışında ahlaki açıdan ele alınmalıdır. Ona göre, sanat ahlaki bir duruluk ve arınmayla kendini açığa vurur.

Sanat ve sanat kuramı alanında pek çok eser vermiş olan Betrice Lenoir, katharsis kavramını “*Tiyatro aracılığı ile acıma ve ürküntüyü canlandırarak bu tür heyecanların arınmasını sağlar. İnsanın duygu ve tutkularından arınması olarak beden içinde yoğunlaşmaların tutkuların boşaltılması*” olarak tanımlamaktadır (Lenoir, 2005:158).

Picasso katharsis kavramının tanımına örnek teşkil eden duygu ve görüntülerin yükünden arınmak için resim yaptığını şu ifadelerle anlatmaktadır.

“*Ressam, etrafındaki bir sürü şeyi gözden geçirir. Sanatın tüm sırrı, budur. Ormanda yürüyüşe çıkarım. ‘Yeşil’ hazımsızlığına uğrarım. Bu duyguyu bir resme*

boşaltarak rahatlamalıyım. Yeşil renk resme hâkim olur. Bir Ressam duyguların ve görüntülerin yükünden kurtulmak için resim yapar” (Ashton, 2001:36).

Sanatçı burada yeşil’in, hazımsızlığı derken yeşili sanat eseri koyma açısından değerlendirmektedir. Eser ortaya çıkmaya başladıkça sanatçı içindeki dürtü ve itkiden özgürleşir. Picasso’nun ifade ettiği gibi duygu ve görüntülerin yükünden kurtulur ve ‘*katarsis*’ yaşar. Picasso bahsettiği hazımsızlık duygusunu sanat eseri ortaya koyarak aşmaktadır. Sanatçının bir eser yaratma üzerinden deneyimlediği aşma duygusunu Ashton “*bir insanın yaptığı şeydeki biricik özgürlük kendi içindeki şeyden kurtulmaktır”* olarak ifade eder (Ashton, 2001:97).

Katharsis Antik Yunan Tiyatrosunda seyircinin kahraman ile duygudaşlık yoluyla özdeşleşmesi sonucu ulaşılan ruhsal bir arınma hali olarak tanımlanmaktadır. *Katharsis*, derin anlamıyla zihinsel ve ruhsal arınma olarak felsefe temel kavramlardan biri sayılmaktadır. Bu durumda *Katharsis* için sanatsal yaratımların ön koşuludur demek yanlış olmaz (Can, 2017:63-70).

Sanatın her dalı *katharsis* kavramını mümkün kılmaktadır. İnsanın içindeki bastırılmış saldırganlık iç güdüsünün dışa çıkarak arınma sağlayacağını söyleyen ve *Katharsis* kavramıyla özdeşleşen eserler veren sanatçılara Hermann Nish örneği verilebilir. Herman Nitsch başta olmak üzere inceleyeceğimiz diğer sanatçılar, sanatçıların yaşadıkları travmaları, sanatlarıyla nasıl dışavurduklarını anlamamız için yardımcı olacaktır.

Performans sanatında şiddet, acı ve mazoşizm sıkça ele alınan konulardır. İçinde şiddet barındıran performansların altında yatan sebep, toplum tarafından sömürülen, cinsiyetçi tavırlarla ötekileştirilen bedenleri akıl karşısında sorgulatmaktır. Bu gösterilerde şiddet, sanatın içinde dışavurulan bir öge olmaktan çok sanatın kendisi olmaktadır. Sanatın bu alanında ulaşılan *katharsis*, izleyicinin sarsılması, uyarılması, endişenmesi, iğrenmesi, acıyı hissetmesi üzerinden inşa edilmektedir. Kendi bedenlerine yönelerek şiddet uygulayan ve mazoşist tavırları sanat performansı olarak izleyenlere deneyimlettiren pek çok sanatçı vardır. Otto Muhl, Damien Hirst, Marina Abramoviç, Vito Acconci, Chris Burden, Orlan, Gina Pane bu sanatçıların başında yer almaktadır.

Bedene yönelik mazoşist tavırlarla performans gerçekleştiren bu sanatın en uç örneklerden biri Herman Nitsch’tir. Üzerinde bazen beyaz bir giysi olan, çoğunlukla da çıplak olarak performans gerçekleştiren Nitsch’in, kan ve dışkı gibi malzemeleri

kullanıldığı şiddet içerikli performanslarının çoğu polis müdahalesi ile sona ermiştir (Antmen, 2010:224).

Herman Nitsch

1960'lı yılların başından itibaren performans sanatı kavramına yeni bir boyut kazandıran Herman Nitsch, insanın saldırganlık içgüdüsünün kan dökerek tatmin edileceğini ifade ederek bunu dini ayin törenlerine benzer gösteriler düzenleyerek yorumlamıştır. Onun sanatında, izleyenlerde ve performansa katılanlarda bastırılmış saldırganlığın dışa vurulması temel esastır. Nitsch'in bu performanslarının düşünsel boyutu Antik Yunan'daki Dionysos Şenliklerine dayanmaktadır.

Aristoteles'in Katharsis tanımına dayandırdığı merhamet, korku ve arınma unsurlarını performanslarında birleştiren Nitsch, 1957 yılında Freudyen psikoloji, geleneksel tiyatro ve Dionysos'u harmanlayarak tüm duyguları içinde barındıran mistik bir tiyatro kurmuştur. Aristoteles'in tragedyaya için söylemiş olduğu, tragedyanın amacının insanda var olan acıma ve korku duygularını harekete geçirmesi ve ruhunda olan tutkuların arınarak temizlenmesi olduğu anlayışından yola çıkarak performanslarına yön veren Nitsch'in tiyatrosunda bakmayı öğrenmek performansların başat konusudur. Nitsch'in tiyatrosu dilin tek başına ifade ve anlam da yeterli olmadığı düşüncesiyle kurulmuş, gerçek olayları baz almıştır. Nitsch, modern insanın arınma yani katharsis'i deneyimleyebilmesi için yalıtılmış mekanlarda mahkum edilerek kanlı bir şiddet yaşaması gerekmektedir. İnsanın içinde baskıladığı öfke ve saldırganlık ancak bu şekilde dışa vurulabilir.

Sanatçının en önemli performanslarından biri 80. Eylem olarak adlandırdığı performansdır. Nitsch, bu performansında saflığın sembolü olarak beyaz bir kıyafet giymiş, gözlerini de beyaz bir bezle kapatarak çarmıha gerilmiştir. Nitsch'in yardımcılarının daha önce kestiği ve tüm iç organlarını çıkarttıkları sığırın kanı ve tüm organları çarmıha gerilmiş olan sanatçının üzerine dökülmüştür. Kendisini izleyen seyircilerin önünde gerçekleşen bu şiddet gösterisi yalıtılmış mekanlarda yaşayan ve bu mekanlara mahkum edilen modern insanın arınma yaşamayı amaçlamaktadır.



Şekil 3.1 Herman Nitsch Performans, Nisch Muzesi, Naples, 23 Mayıs 2010

<https://www.theguardian.com/culture/2017/jun/20/can-blood-guts-and-gore-in-art-be-beautiful-nitsch-shows-it-can>

Sanatçı performanslarında şiddeti, acıyı ve korkuyu hayvanları ve insanlar üzerinden gerçekleştirmektedir. Nisch'in kanlı performanslarının süresinin gösterinin etkileşimine göre 24 saat, üç gün, ya da altın gün sürdüğü bilinmektedir. Gerçek hayvan kanının kullanıldığı gösterilerde kanlar içinde debelenilir, sevişilir ve hatta o kanlar içilebilir. Bunlar Herman Nitch performansları için sıradan durumlardır. Nisch'i bu kanlı eylemlerinin altında elbette bilinçdışına ittiği pek çok sebep vardır.



Şekil 3.2 Herman Nitch, 150. Performans Dark Molo Performansı

<https://www.theguardian.com/culture/2017/jun/20/can-blood-guts-and-gore-in-art-be-beautiful-nitsch-shows-it-can>

Bu noktada Nitsch ve Nitsch gibi sanatçıları bu tür şiddet ve kan içerikli mazoşit eylemlere iten nedir sorusunu sormak gerekir.

Nitsch'i arkadaşı ve meslektaşı Otto Mülh, sadist olarak tanımlar ve

“Nitsch ona yeterli ilgi göstermeyen bir annenin tamamen narsist bir oğlu olan, alkolik ve otistik, onaylanmış deliliğiyle bir sadisttir” ifadesini kullanır (Akt., Kuhner, 2014).

Dünyanın varolmasından bu yana şiddetin varolduğunu, insanın içindeki en gerçek duygunun şiddet olduğunu ifade eden sanatçı için çalışmalarında kullandığı kan ve benzeri malzemeler şiddetin estetik ifadesidir. Ona göre, önemli olan bu duygunun sanatla ifade edilmesidir.



Şekil 3.3 Herman Nitch, Korkunç doğrudanlık,150. Performans Dark Molo Performansı

<https://www.theguardian.com/culture/2017/jun/20/can-blood-guts-and-gore-in-art-be-beautiful-nitsch-shows-it-can>

Nitch yaşam döngüsünü temsil etmek için bedenleri ve onları besleyen şeyleri kullanarak, aslında bir anlamda resim yapmaktadır.

Nitsch için yoğunluk, duyuları yoğun olarak yaşamak çok önemlidir. Kanın, etin vücudumuzun bir parçası olduğunu, kanı görmek ve hissetmenin ete ve bağırsaklara dokunmanın bir yoğunluk sorunu olduğunu söyler. Nitsch'e göre eylemleri yaşamı ve yaşam koşullarını keşfetmek adına bir deneyimdir.

Yayoi Kusama

“Sanatla uğraşmasaydım çoktan ölürdüm”

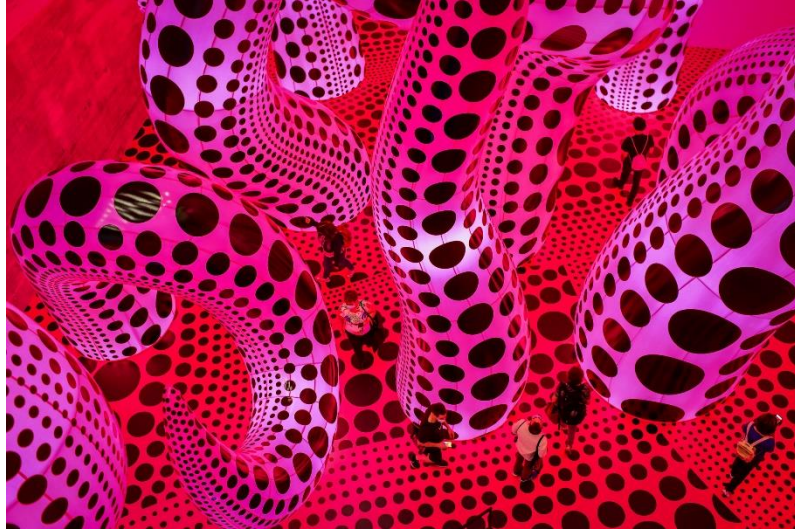
Yaşayan en önemli avangart sanatçı ünvanı ile tanınan Japon Yayoi Kusama, resim, enstelasyon, happenning, edebiyat, sinema da dahil bir çok sanat disiplininde oldukça önemli eserler veren bir sanatçıdır.

Yayoi Kusama için sanat yaşadığı, gördüğü, deneyimlediği bütün olumsuz şeylerden kurtulmak için bir araçtır. O bu yüzden sürekli çizmiş, boyamış ve yazmıştır. Kusama Freud’un bilinçaltı kuramıyla paralellik gösteren çalışmalar yapmış bir sanatçıdır. Bilinçaltına attığı tüm olumsuzluklar çalışmalarına yansımıştır. Sanatında çıplak bedeni kullanmasının nedenini, anne ve babasının küçük yaşlarda ona yaşattığı travmalara bir tepki olarak açıklar. Sanatçı sanatındaki çıplak görüntülerin yaşamış olduğu kötü deneyimlerin üstesinden gelmek için olduğunu ifade eder.



Şekil 3.4 Yayoi Kusama, “Kabak”, Mixed Media, 1994

<https://www.artmajeur.com/tr/magazine/2-sanat-haberleri/3-milyon-dolarlik-balkabagi-okyanusa-supuruldu/330413>



Şekil 3.5 Japon sanatçı Yayoi Kusama'nın 31 Ekim 2021'deki Tel Aviv Sanat Müzesi sergisindeki devasa sıcak pembe şişme enstalasyonu

<https://www.timesofisrael.com/massive-yayoi-kusama-exhibit-at-tlv-museum-of-art-offers-thrills-and-wonder/>

Sanatçının obsesifliğinin altında aşırı otoriter, baskıcı, oldukça sert, fazlasıyla kuralcı annesinin yaşattığı fiziksel ve duygusal şiddet, taciz ve babasının sayısız sevgilileri vardır. Sanatçının görsel dili çocukluktan gelen travmatik halüsinasyonlarından beslenmektedir. Yetişkinlikte cinsellik takıntısı olan ve aynı zamanda seksten nefret eden Kusama tüm bu çelişkili deneyimlerini çocukluk travmalarına bağlamaktadır. Kendi isteğiyle akıl hastanesine yatan ve orada yaşamını sürdüren sanatçı, eserlerinin büyük bir çoğunluğunu Tokyo'daki bu akıl hastanesinde gerçekleştirmiştir. Kusama'nın eserlerinde görülen yuvarlak lekeler, sanatçının korkularını, nefretini, takıntılarını, akıl sağlığını yansılayan öğelerdir.

3.1.2 Mimesis

Mimesis sözcük anlamıyla taklit, benzetme veya öykünmedir. Sanatın taklit yani *mimesis* olduğunu söyleyen ve bu kavramı estetiğe kazandıran ilk filozof Platon'dur. Platon, *Devlet* adlı yapıtının onuncu bölümünde dram sanatının hayatın bir taklidi olduğunu hayatın ise, taklitten başka bir şey olmadığını söyleyerek *mimesis*e atıfta bulunur.

Platon'a göre sanat sahici olandan iki defa uzaklaştırılmış olan, gerçeğinin gücünü yitirmiş olduğu işaretidir. Platon, *Devlet*'in X. bölümünde sanatı yaşamın bir

taklidi olarak ele almaktadır. Platon için Tanrı'nın yarattığı varoluşun yanında yaşam bir taklittir. Sanatise buna göre taklidin taklididir. Çünkü Platon dünyadaki her şeyi yaratıcının bir eseriolarak görür. Sanat, taklidin taklidi olduğundan gerçeğin soluk bir göstergesi olmaktadır çünkü gerçekten iki defa uzaklaşmıştır.

Platon, şiir gibi dramın da gerçek olmadığını ve yalanlardan oluştuğunu ifade ederken *mimesis* ile adlandırdığı taklidi anlam olarak aşağılar.

Platon, sanatçıyı Tanrı'nın var ettiğini yansıtan bir taklit ustası olarak görür. Sanatçının yaratıcı olması gibi durum yoktur, her şey Tanrı tarafından yaratılır. Bu nedenle sanatçı, doğayı iyi taklit edebildiği sürece sanatçı olarak kalır.

Bu durumda sanatın tek bir amacı vardır: Tanrı'nın bilgisine erişebilmek amacıyla doğada var olan, Tanrı'nın yaratımı olanı algılarla, duyularla en kusursuz şekilde alımlayarak onu biçime dökmek. Bu şekilde var olanı keşfederek Tanrı'nın bilgisine ulaşılabilir. Buna göre sanat bir *mimesis*dir, *mimesis* en basit anlamıyla taklit demektir.

Platon gerçek varlığı idealar dünyasıyla tanımlar. Yaşamda var olan nesnelere ve görünüşler taklidin objesidir.

Platon, taklit edilen sanatı reddetmiştir. Platon'a göre taklit olan sanat güzel olana ulaşmayı engelleyen bir şeydir. Ve bu durum güzel kavramını sınırlayarak insanları yanıltır.

Platon, sanat ile yapılan doğanın taklidinin güzelin kendisi olmaktan çok kusurlu bir kopya olduğunu düşünür. Gerçek olan sadece idealardır. Sanat taklit ile doğanın asıl güzelliğini ikinci plana atar. Bu taklitler ideaların kopyasıdır. Sanat eseri de bu durumda kopyadan bir şey olmadığına göre özgün olmadığı için bir varlığın kopyasının kopyası olmaktadır.

Aristoteles, İÖ 362-360 yılları arasında yazdığı *Poetika* adlı eserinde *mimesis* kavramına şöyle değinir: "Epik şiir, tragedya, komedy, ditrambos ve genel olarak flüt, lir sesi birer *mimesis*dir"

Aristoteles'in *mimesis* tanımı Platondan'a göre farklıdır. Ona göre *mimesis* yaratma eylemidir. Platon *mimesis*'i kopya edilen anlamında kullanır. Aristoteles, insanın varoluş sürecinde ilk yaşam bilgi ve deneyimlerini taklit ederek öğrenir. Bu durum insana büyük haz vermektedir. Aristoteles bu durumu öğrenmeye bağlar. Öğrenmenin, yeni bir şeyler keşfetmenin insanda hoş giden haz veren bir duygu olduğunu söyler.

“Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız, çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin şu resimden onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediyse bile yapıtı, bu kez taklit olarak değil, yapılışındaki ustalıklarla, renkleriyle ya da başka bir özelliğiyle hoşumuza gidecektir” (Aristoteles, 2014:13).

Aristoteles sanatı yaratma olarak ele almaktadır. Aristoteles Platonun ileri sürdüğü sanatın taklidi taklidi olma fikrini kabul etmez.

Sanat insanda yaratıcılığı ateşleyen, duyguları coşturan bir güçtür. Sanat sayesinde insan kendini özgürleştirir ve bu özgürlük topluma yansır. Aristoteles, *Poetika*'da dram sanatı için insanların nasıl davrandıklarını değil nasıl davranmaları gerektiğini gösterdiğini söyler.

Platon idealist bir bakış açısıyla sanat felsefesini oluşturmuştur. Aristoteles ise Platon'a göre daha rasyonalisttir.

Sanatsal üretim bağlamında *mimesis* kavramına Platon'a göre daha olumlu yaklaşan Aristoteles, insanın taklit etme yeteneğinin gelişmiş düzeyi olmadığı için sanatın hakikati ve geçerliliğini oluşturan şey olduğunu vurgulamaktadır.

Aristoteles'e göre, sanatçının sanat eserini yaratımı sırasında ruhsal derinliği ve olgunluğu öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra o sanat eserini alımlayan insanın da belirli bir derinliği ve olgunluğu olmalıdır. Bundan söz edilebilmesinin nedenini insanların doğaları gereği taklitten hoşlanmaları ve ondan bir şeyler öğrenip bir şeyler edinmeleri olarak ifade eder.

Aristoteles'e göre sanat doğayı taklit eder ve sanatın doğal oluşumunda kendine has, zorunlu yasaları vardır. Sanat bu katı yasaları ve oluşum süreçleri bakımından değişkenlik gösterebilir. Sanata yada doğaya dayalı meydana gelişlerin her birinde amaçsallık söz konusudur (Aristoteles, 1996:1065a30).

Poetika'nın ikinci bölümünde insanlar karakter bakımından ya iyidir ya da kötüdür ifadesi yer alır. Aristoteles'in bu ayrıştırmayı yapmasındaki sebep, taklit yani *mimesis* kavramı üzerinden açıklanmaktadır. Aristoteles, bu ifadeyle sanateserlerini yaratan sanatçının ortalama insan olarak tanımlanan insandan iyi ya da kötüolanı veya ortalama insanı taklit ettiği gerçeğini vurgular.

Aristoteles, *Poetika*'da eylemde bulunanlar için iyi ya da kötüdür ifadesinde bulunur. Buna göre insanlar, karakter bakımından iyi veya kötü olarak birbirlerinden ayrılıyorsa bütün ahlaksal özellikler de sonunda iyi ya da kötü karşılığında buluşur (Aristoteles, 2014:13).

Poetika'da *mimesis*in kimi kullanımlarında kavram kargaşası olmuştur. Bunun nedeni Aristoteles'in bu kavramı farklı anlamlarda kullanmış olmasıdır. İlk kullanımında *mimesis*i mimik anlamında bir yaratma; ikinci kullanımda ise sanat yapıtının yeniden yaratılması hâli olarak tanımlar.

Aristoteles, taklit kavramını sanatçıyı öne çıkarma açısında değişime uğratmıştır. Ona göre sanatçı, kendi zekâsı ve yaratıcı özellikleriyle bir yaratım yapan, var eden insandır. Platon'dan farkı, var olandan hareketle bilinmeyeni ortaya çıkarma konusunda sanatçıya bir kişilik vermesidir. Ona göre sanat bilgili değil, bilge insanı yaratır.

3.1.3 Estetik ve Haz İlişkisi

Haz kavramı öncelikle etik ile ilgilidir ve etiğin konusudur. Antik Yunan'dan beri felsefeciler ve düşünürler Son kertede insan eylemlerinin amacını sorgularlar ve insanın eylemlerinin amacı nedir?" sorusunu sorup insanı neyin mutlu edeceğini belirleme eğiliminde olmuştur. Haz kavramını bir sorun olarak alan felsefe, bu noktaya denk düşer. İnsanı neyin mutlu edeceğini araştıran felsefeciler en yüksek iyiyi bulmak amacıyla çalışmışlardır. Haz, bu süreçte etiğin konusu olarak ortaya atılmıştır. Aristoteles insanın kendini geliştirme sürecinde kendine has olanı yerine getirirse haz duyacağı fikrini ortaya koymuştur. İnsana haz veren şey tam anlamıyla kendi olmaktır. Platon'un öğrencisi olan Aristoteles bu kavramı ortaya koyarken ustasından etkilenmiştir. Çünkü Platon felsefesinde de kendine uygun olanı yapmak ve bununla birlikte kendine has olan hazları tatmak fikri vardır. "Aristoteles'e göre haz, yalnız insana özgü değildir. Ona göre her canlıya göre bir iş olduğu gibi, her insana özgü bir de haz vardır" (Aristoteles, 2015:15-20).

Platon, sanatı herhangi bir haz aracı olarak görmez. O, sanatla hazzı farklı bir bakış açısıyla değerlendirir. Platona göre sanat haz veren bir eylemdir. O sanattaki hazzı insanın bir yarayı kaşıırken hissettiği hazza benzetir (Aristoteles, 2015:15-20).

Bir *mimesis* etkinliğinde, haz, sanatçının yaratımını izleyiciye tüm detaylarıyla ortaya koyarak vermesi şeklinde gerçekleşmez. Sanatçı rastlantısal olan tüm detayları sanat nesnesinden ayırır, izleyene sadece konunun özünü verir. İşte haz sanatçının konunun özünü göstermesiyle gerçekleşmektedir.

Aristoteles sanat, katharsis ve haz kavramlarını bir arada düşündüğünde sanatın yalnızca haz veren bir etkinlik olmadığını, bilgi edinme ve alımlayanı eğitime gibi bir faaliyetler bütünü olduğunu yorumlar.

Bu anlamıyla taklit, bir tanıtma ve bilgilendirme işidir. Böylece izleyicinin aldığı haz gerçeği görmenin ve bilgi edinmenin verdiği hazzı dönüştürmektedir. Herhangi bir sanat eserinde nesnenin özünü kavrayan kişi gerçeğe döndüğünde onu daha iyi kavrar. İnsan için zihinsel ya da ruhsal bir arınma söz konusu olduğunda haz veren her uğraş arınmayı sağlayabilir” (Yetişken, 2012:19,27,35).

Aristoteles, hazzın etkinliğe bağlı olduğu savındadır. Ona göre insanın kendini gerçekleştirebilmesi, kendi olabilmesi hazzın tanımıdır. İnsan, kendine has olanı fark edip bunu deneyimlediğinde haz duymaktadır.

Aristoteles’e göre sanat, genellikle doğadaki eksiklikleri giderir ve toplumsal kusurları onarır. Aristoteles için sanat taklit ile başlar ve arınma ile son bulur. Aristoteles, şiir için duygu ve tutkuların arınmadır, der. Platon’un aksine Aristoteles’in estetik düşüncelerinde sanatın haz verici ve arındırıcı bir kimlik kazandığı görülmektedir. Taklit, gerçeğin yansıması olduğu kadar gerçeğin estetik yolla yeniden tasarımıdır ve alımlayıcıda haz duygusu uyandırdığı kadar duyguların arınmasında da etkin rol oynar.

Estetik haz, estetik tavırla nesneye yaklaşan öznenin duyduğu heyecan ve duygu durumudur.

Estetiği salt güzellik bilimi olarak tanımlama doğru değildir. Güzellikle insan arasında bir bağ ve ilgi olduğu gerçeğinden yola çıkarak, insanın güzellikten hoşlanıp haz aldığını söyleyebiliriz. Güzelliğin amacı, insana haz vermektir. Sanat nesnelere insana haz verir ancak bir sanat yapıtıdan haz alma görecelidir ve kişiden kişiye göre değişebilir. Bir manzara resminden alınan haz il eölğm temalı bir sanat eserinden alınan haz birbirinden farklıdır (Tunalı, 2004:16).

Estetik hazda estetik bir özne vardır ve bu özne, estetik bir tavır içinde estetik bir nesneye yaklaşır. Estetik öznenin bu yaklaşma sırasında hissettiği heyecan ve duygu durumu estetik haz olarak tanımlanmaktadır. Sanat eseri estetik bir nesnedir. Öznenin estetik nesne ile yaşadığı duygusal iletişimden estetik haz oluşur. Dolayısıyla sanatçı tarafından tasarlanmış bir duygu olan estetik haz, sanat eseri aracılığıyla onu alımlayanın yaşadığı deneyimi anlatır.

İnsanın kişiliğinde değişime sebep olan, onu gündelik hayatın dışına çıkararak mutlu eden sanat yapıtlarından alınan haz estetik hazdır. Estetik haz, yalın bir duygu durumu değildir. Kişiden kişiye değişen, kişiye özgü olan bu hoşlanma durumu insanın kendi duygu ve düşünceleri doğrultusunda oluşmaktadır. Bu duygu belli bir uyarıcıya bağlı tepkisel bir duygu değil, belli bir değere dayalı oluşan, yüksek düzeyde olan bir ruhsal duygudur (Tunalı, 2004:45).

Bir eser karşısında estetik haz, izleyende önce düşünce boyutunda gerçekleşmektedir. Daha sonra işin içine duygu boyutu dâhil olmaktadır.

Haz, geçmişten günümüze oldukça farklı açılardan ele alınmıştır. Örneğin, Antik Yunan'da hazzın bir ödül olduğunu düşünen filozof Epikuros, hazzın ihtiyaçlarla ortaya çıktığını, aç ve susamış bir insanın ekmek ve su bulması kadar iyi hissettiren bir ödül olduğunu ifade eder. Ona göre haz, ihtiyaçlarla ortaya çıkan, ihtiyaçların gerçekleşmesi ile arzuların sonlandığı bir ödüldür.

Antik dönemden günümüze güzel kavramı iyi, hoş ve doğru gibi kavramlarla bir arada anılmıştır. 18. yüzyılda Kant, güzel kavramını ilk kez kendi düşünce sistemi içinde salt estetik bir değer olarak tanımlamış, güzeli ayrı bir araştırma alanında temellendirmiştir.

Kant'a göre sanattan haz almak duyumlara bağlı değildir. Haz, düşünerek ve bu düşüncenin sonucu oluşan yargı yetisiyle oluşmaktadır ve düşünceye bağlı olduğu için evrenseldir. Kant, güzeli "menfaatsiz, hiçbir çıkar olmadan hoş giden" olarak tarif eder. Güzel olan bir şeyin verdiği haz, yarar gözetmeyen hazdır.

Güzel ve estetik gibi kavramlar ile ilgili akıl yürüten sanatla ilişkili düşünceler üreten isimlerden biri de Nietzsche'dir. Nietzsche'ye göre sanat, var oluşun bütün gerçeklerine, acılarına ve ıstıraplarına tahammül etmeye imkân tanıyan bir perspektiftir. İnsan, yaşamın anlamını estetik ile ilişkilendirdiğinde çözebilir. O hâlde yaşamı çözmek dünya ile sanatsal bir ilişki kurarak mümkün olabilir. Sanat, bütün acı ve trajedilere rağmen var oluşu anlamlandırabilecek bir güçtür. İnsan, sanatın içinde var oluşun ve yaşamın tüm ıstıraplarını, acılarını deneyimleyip kucaklayabilecek gücü bulabilmektedir.

Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu eserinde çirkini, uyumsuz olanı ve trajik olanı sanatsal bir deneyim bir oyun olarak ifade eder. Bu oyunda Apollon ve Dionysos üzerinden sanat eserinin var oluşunu, duygu durumunu, biçimini ilişkilendirir ve estetik hazzın bu iki Tanrı'nın birlikteliğinden ortaya çıktığını belirtir.

Haz ve arzu kavramları birbiriyle bağlantılı kavramlardır. Arzu, genel bir tanım olarak bir şeyi elde etme isteğidir. Bilinçli veya bilinçsizce ortaya çıkar, gerçek veya gerçek dışı, somut veya düşsel bir amaca yönelik olabilir.

Burada adı geçen bedensel haz, estetik hazdan tamamen farklıdır. Bedensel haz; bedensel arzu veya ihtiyaçların giderilmesiyle ortaya çıkan arzu ve ihtiyaçların giderildikten bir süre sonra yeniden ortaya çıkmasıyla kaybolan geçici hazdır. Kant'a göre bir sanat eseri nesne olarak var edilişi ve içeriği ile (ahlaki, entelektüel, politik

vb.) estetik haz üretebilir. Estetik haz, bir görünüşten veya içerikten haz almanın çok daha ötesinde kapsamlı bir durumdur. Estetik haz, fiziki duyguların çok ötesinde ve çok farklı bir hazdır. İnsanların sanat eserlerinden aldıkları haz da herhangi bir nesneden aldıkları hazdan çok daha farklıdır.

Estetik haz, izleyici ve sanatçı açısından ele alınarak iki şekilde incelenmektedir: Biri, izleyicilerin sanat eserinin yapılış ve anlatma biçimi karşısında duyduğu hayranlıkla gelen haz; diğeri sanatçının nesneye dönüştürdüğü eserin içeriğini eseri alımlayanın zihninde tekrar üretmesi sonucu çıkardığı anlamlarla sanatçının dünyasını çözümleyebilmenin verdiği haz. Buradan anlaşıldığı üzere estetik haz, sanat eserinin yaratım sürecinden itibaren var oluşunun değerlendirilmesi hâlinde alınan hazdır.

Özel bir var oluşa sahip sanat eserlerinde estetik haz ve duyumsal hazdan bahsetmek mümkündür. Bu hazlar, birbirinden farklılıklar barındırır. Duyumsal hazlara pozitif duygular olan sevinç ve türevi duygular eşlik eder. Estetik haz da ise sevinç olduğu gibi keder ve benzeri duygulardan oluşmaktadır. Estetik haz, hem pozitif hem de negatif duyguları içinde barındırır (Tunalı, 1996).

Estetik haz ile duyumsal haz arasındaki en önemli fark bellek alanında karşımıza çıkmaktadır. Estetik ile güzel kavramlarının eş anlamlı kullanılmasını engelleyen; hazzın duygularla olan ilişkisidir. Duyumsal haz, ihtiyacın ortaya çıkmasıyla birlikte ortadan kalkan haz türüdür. Tat alma, koku alma, dokunma gibi hazlar duyumsal hazlardır ve kalıcı bellekte var olmaz. Oysa estetik alımlama sonrasında gerçekleşen haz, görsel veya işitsel duygular ortaya çıkarır. Bu haz, insan belleğinde oluşan olumlu veya olumsuz duygularla yorumlanarak kalıcı hâle gelir. Öznelerin estetik haz yaşadıkları eserler, insanların bilinç dışına attıkları duygularının hafızalarında kalma önemlerine göre hayatlarına dâhil olur.

Birçok şeyi unutturduğu için insana sürekli ihanet ettiği varsayılan bellek, sözlük anlamıyla öğrenilmiş ya da yaşanmış konuları, bunların geçmişle ilgisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü olarak tanımlanmaktadır. Günlük rutinler içinde, yaşanan olaylar karşısında içinde duygunun ağır bastığı konu ve olayların daha rahat hatırlandığı bir gerçektir. Üzücü ya da olumsuz olaylar, ya da tam tersi çok mutlu olunan zamanlar diğer sıradan anlara nazaran daha kolay ve daha sık hatırlanma potansiyelindedir. Nedeninin hatırlanmadığı ancak sebebinin geçmiş hislere dayalı olduğu hislerin çoğu, şimdinin kararlarında önemli bir etkiye sahip olmaktadır. Bu bağlamda sanat eserlerinde gerçek bir estetik deneyim yaşatan eserler onu alımlıyanda kalıcı olmakta ve bir sonraki düşünce, tutum ve davranışlarını etkilemektedir. Başka

bir ifade ile öznelerin estetik yönelimde yaşadıkları eserler, insanların duygu boyutunda bellekte kalma başarılarına göre hayatlarına dahil olmaktadır. Duyguların bellekte karşılık bulduğu duygulanımları öne alan düşünceler, bu düşüncelerin duyguya dönüşmesi sürecine evrilir. Bellekte kalan deneyimler, estetik hazın oluşmasını ve kalıcılığını sağlar. Duyumsal hazlarda yaşanan duyguların oluşması bellekte var olan düşüneler sebebiyledir.

“Haz ilkesi, bilinçdışının işleyişini sağlayan birincil süreçte egemen olan amaçtır. Yukarıda bahsedildiği gibi birincil sürecin amacı ise bilinçdışı arzuların tatminini sağlamaktır. Tek bir noktada çakışan bu iki amaç bize haz ilkesinin nasıl işlediğini göstermektedir” (Tükel, 2014).

Haz ilkesi tanım olarak organizmanın enerji boşalımı yoluyla gerginliğini azaltması durumudur. Bu şekilde acıdan kaçınma ve haz arama gerçekleşir. Haz ilkesi isteğin doyurulması adı verilen kavram aracılığıyla arzuların bir parçası olarak kişinin amaçlı etkinliği ile bütünleşir (Tükel, 2014).

Freud, haz ilkesinin oluşumunu Oedipus Kompleksi ile bağlantılandırır. Freud’a göre, Oedipus Kompleksinden önceki dönemde, çocuğun anne ile yaşadığı dolaylı ilişki, çocuğun ihtiyaçlarına yönelik dolaylı bir tatmin duygusu yaratır ve bu da haz ilkesini inşa eder.

Bu dönemden sonra Oedipal döneme giren çocuk, yaşadığı karmaşanın çözümünü ‘Babanın Yasası’ni tanımakta bulur. ‘Babanın Yasası’ni tanımak hem gerçekliğe hem de kültürel bir özne olmayı sağlayan ilk adımdır. Çocuk babanın yasasını tanıdığı anda, arzusunun nesnesi olan anneye duyulan cinsel mahiyetli arzu nesnesinden uzaklaşır ve bu nesne dış gerçekliğe uygun olan başka nesnelere yer değiştirir. Bu durum gerçekliğe uygun olma durumuna hizmet eder ki bu gerçeklik ilkesinin ilk amacıdır. Gerçeklik ilkesinin bir diğer amacı, hazzı ertelemektir. Hazzı erteleme hali anlık yaşanan ve güvenilir olmayan bir haz yerine, daha güvenilir bir yolla ileride yaşanacak daha büyük bir haz vaatidir (Freud, 2013:34).

“Tıpkı din gibi, din de insana, eğer buyruklarını yerine getirir ve yasaklarına uygun yaşarsa, cenneti vaat eder. Din örneğinin yanı sıra sanatta benzer bir şekilde haz vaat etmektedir” (Freud, 2013:34).

Sigmund Freud’un psikanaliz kuramlarına felsefi bir bakış açısıyla bir dayanak kazandıran Fransız kuramcı ve psikanalist Lacandır. Lacan Haz’ı Jouissance sözcüğüyle tanımlamaktadır. Psikanaliz ile dilbilimi çalışmaları arasında ilişki kuran

Lacan, psikanalitik kuramının temel ilkelerinden biri olarak kabul edilen ve bilinçdışıyı açıklamakta dili kullanmıştır.

Bilinç dışına ilişkin olan yaklaşımını Bilinçdışı, bir dil gibi yapılanmıştır cümlesi ile ifade etmiştir. Lacan'ın bu sözü, kuramın ana düşüncesini oluşturmaktadır. Lacan Jouissance'i haz ilkesinin ötesine yerleştirmiştir. Freud'un haz tanımından oldukça farklı bir kavramdır.

Lacan'a göre Freud'un bahsetmiş olduğu haz, bedensel ve ruhsal bir gerilimin boşalması ve doyumun sağlanabilmesi durumudur. Oysa Lacan'ın tanımladığı Jouissance de, bir tatminin dışında bir dürtü tatmini de vardır (Lacan, 2013).

Jouissance kavramı, Lacanyen kuramın merkezine yaklaşık 1960'lı yıllarda yerleşerek kullanılmaya başlanmıştır. Lacan, tanımladığı bu kelimenin diğer dillere değiştirilmeden orijinal adı ile kullanımını önermiştir. Jouissance, genelde haz ya da keyif kelimeleri ile karıştırılmaktadır. Ancak zevk kelimesi bu kavrama daha uygun bir karşılık olacaktır (Soysal, 2009).

Jouissance, kendi kendisini yatıştırma amacı içerisinden bir gösterenden başka bir gösterene yönelen arzunun aksine mutlak ve kesindir (Homer, 2013).

Freud "ölüm dürtüsünü" hazzın tanımlar. Lacan arzu kavramını jouissance'ın tutarlılığı içerisinde tatmin aramak olarak açıklar.

"Ve pek hoşumuza gitmese de arzu, sembolik, ölüm dürtüsününün yönetimi altındadır. Ölüm hazzın ötesinde, erişilmez ve yasaktır. Üstesinden gelinemeyecek nihai sınırdır ve bu sınırdaki jouissance ile ilişkilidir" (Homer, 2013).

Lacan, Lacanyen kuramını Freud'u yeniden okuma olarak tarif etmektedir ve bu kurama yeni kavramlar getirmiştir. Ayna evresi, imgesel, simgesel, gerçek, hakiki, fallus, yarılma, jouissance bu kavramların bazılarıdır. Tüm bu kavramlar bizzat insan ile ilgilidir.

3.2 Bir Kavram Olarak Güzel, Estetik ve Sanatın İlişkisi

Doğadaki ve sanattaki güzeli konu edinen estetik, felsefi anlamıyla güzel olana yönelik duyarlılık, güzelin bilimi ya da öğretisi olarak tanımlanmaktadır. Güzellik, herkes tarafından bilinen, görülen ve var olandan daha çok, öznenin gayretiyle varlık kazanan bir şeydir. Güzellik için öznenin çabası gerekmektedir.

Güzelin ne olduğunu araştıran, "Güzel nedir?" sorusuna yanıt arayan estetik, felsefede bir disiplin olarak karşımıza çıkar. Buradan yola çıkarak kısaca ifade etmek

gerekirse felsefede güzel olarak tanımlanan, insana hoş gelen, zevk, heyecan vb. duyguları inceleyen disipline “estetik” denir.

Estetik olma, psikolojik ve fenomenolojik estetikçiler tarafından sorgulanan bir kavramdır. Psikolojik estetikçiler sanat eserinin yani objenin estetik olmadığını savunurlar. Onlara göre estetik, o eseri yaratan ve ona bakan kişilerin duygu durumlarıdır. Buna karşı çıkan fenomenolojik estetikçiler, estetik olan bir şeyin sanat eseri yani diğer bir anlamıyla da obje olduğunu savunmuşlardır.

Estetik, yüzyıllar boyunca doğal var oluş ve sanatsal yaratıcılık bağlamında “Güzel nedir?” sorusuna yanıt aranmış bir kavramdır. Estetiğin temelini oluşturan, güzellik kavramıdır. Bu nedenle estetik, beynimizde yer alan görme, duyma, koku alma, tat almamızı sağlayan duysal bilgileri işlemekle yükümlü olan duysal alanın tümünü incelemeyi. Estetik bu alanlardaki güzel olan kısımla ilgilenir.

Grekçe “aisthesis” veya “aisthanesthai” kelimesinden gelen ve “Aisthetikos, aisthanesthai” duymak, algılamak anlamlarını taşıyan Estetik, Kant tarafından iki anlamda kullanılmıştır. Bu anlamların ilki duygusallık diğeri de şimdi tanımıyla aynı olan estetik bilimidir.

Estetik için duyuumlara dayalı bir öğretiy olarak duysal bilginin bilimidir, diyen Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten, estetiği duyum bilgisi ve etkinliği üzerinden yorumlamıştır.

Yunancada aisthetike, güzel duygusu ya da güzelin algılanmasıyla ilgili şey olarak tanımlanır. Aisthetike bir felsefe dalıdır ve güzelin yapısını inceler.

Estetik ve güzellik ilk çağlardan beri düşünürlerin ele aldığı ve inceledii kavramlardır. Güzellik ideaların özelliğidir. İdealar güzelliğin kopyalarıdır. Nesnelere, güzelliğin kopyaları olan idealara benzediğinde ayrıca o ideaları yansıttıkları ölçü kadar güzeldirler.

Duyu bilim öğretisi olarak tanımlanan estetik, “duyular, algılar öğretisi” anlamına da gelmektedir. Estetik sözcüğü ilk kez 1735 yılında Baumgarten tarafından yayınlanan *Aesthetica* adlı yapıtta bilim dalı olarak kullanılmış ve bu eserden sonra estetik, güzeli inceleyen bir bilim olarak kabul edilmiştir.

3.3 Felsefede Güzelliğin Tarihselliği

Baumgarten, güzelin duyumsanması ve estetiğin duyumunu üzerine yaptığı çalışmalarda kendinden önceki anlayışların dışında farklı bir problem ortaya koyarak

duyumsamanın algı, anlamlandırma, çözümlene ve yargıya varma süreçlerini beraberinde getirdiğini ifade eder.

Duyumu algı ile ilişkilendiren Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*'nde Baumgarten'in estetiğin bedene ait bir söz olarak doğmuş olduğunu ifade eder ve Boumgarten'in orijinal formüllemesinde estetiği ilk kez sanata değil incelmış kavramsal düşünce alanına karşın, insani algı ve duyum alanına gönderdiğini belirtir (Eagleton 2010:31).

Baumgarten ile başlayıp Kant'la gelişen sanat, zaman içinde zanaattan daha önemli bir yere gelmiştir. Estetik, yalnızca güzelin ne olduğuyla ilgilenmez ancak klasik estetik kuram, oluşturuldukları dönemin sanat algısına uygun olarak güzel kavramını vurgular.

Güzellik felsefesi Antik Çağ'da Platon'la başlamıştır. Poiesis, sanatsal yaratım anlamında ilk kez Platon döneminde inşa edilmiştir. Platon, *Şölen* adlı eserinde poiesis'ten kavram olarak güzele ulaşmayı amaçlayan sanatsal üretim şeklinde bahsetmektedir.

Platon'a göre, var olmayı var etmenin her türüsüne yaratma denilmektedir. Yaratma kavramının çok geniş olduğunu belirten Platon, her sanat eserinin poiesis olarak tanımlandığını söyler. Sanat eserini yaratana poietes denilmekte olduğunu ifade eden Platon diğer poiesis'lerin yanı sıra yalnızca müzikle ölçümlü söze dayalı sanata Poiesis denildiğini belirtir (Platon, 2006:209e-b).

Platon, varlığın güzelliğinin kendine ait bir güzellik değil de yaratıcıdan pay aldığı için olduğu savını ileri sürer. Bu nedenle sanat bir taklit işi değil, bir yaratım yani "poiesis"tir.

Kelime olarak "poiesis", yaratmak yapmak, üretmek, anlamlarını ortaya koyan, Yunanca "poiein" fiilinden gelir. Platon, bir taklit ve tasvir anlamındaki *mimesis*le bir yaratma bir meydana getirme anlamındaki poiesisi birbirinden ayrı tutar.

Platon'a göre var olan bütün güzellikler, güzellik ideasından kendi paylarına düşen hisse oranında güzeldir. Platon, güzellik tanımının çeşitliliğinin, güzellik konusundaki öznel, farklı ve göreceli olan değerlendirmelerin farklılığının ve herkese göre ideal güzelliğin ne olduğu sorusunun insanların güzel ideasından aldıkları payın farklılığından kaynaklandığını ileri sürer.

Metafizik güzellik anlayışı Platon ile anılan bir anlayıştır. Platon temel bir felsefe sorusu olan "Güzel nedir?" sorusunu sormuş ve buna yanıtlar aramıştır.

Platon, güzel felsefesini idealar üzerinden yorumlamıştır. Platon'un mantıksal kavrama dönemi olan birinci döneminde yorumladığı güzel anlayışı ile ontolojik ve yaşlılık dönemleri olan ikinci ve üçüncü dönemlerindeki yorumlaması birbirinden farklıdır. İdeaların gelişimiyle beraber değişen güzel anlayışı Platon'un birinci dönemiyle farklılıklar gösterir. Güzel, idealar dünyasında güzel ideası olarak yer alır.

Güzel ideası kendinden başka hiçbir şekilde bedenlenemeyecek olan, cisimsel varlığa indirgenemez, doğmamış, doğurulmamış olan, sonsuz, ölümsüz, mutlak bir güzelliştir.

Platona göre tüm varlıklar güzelliğini güzel ideasından almaktadır. Nesnelerin duyular yoluyla algıladığımız güzelliği güzel ideasının bir sonucudur ve güzel ideasını yansıtır. Tıpkı ışığın gölgenin kaynağını oluşturması gibi, güzelin kaynağı da Platon için güzellik ideasıdır (Platon, 2006:105).

Platon'un temel hedefi güzeli açığa çıkarmaktır. Yukarıdaki söylemde sanatçının görünülerin ötesine geçmesi ve eserleri yeniden düzenleyerek yaratması, var olan düzensizlik ve uyumsuzlukların aksine bir düzen, bir uyum yakalaması esas alınmıştır.

Bu noktada güzeli açığa çıkarabilmenin amacı, var olan görünülerin dışına çıkıp nesnenin sahip olduğu ve ondaki gerçek güzelliği oluşturan geometrik formları öne çıkarırken bir uyum elde etmektir.

Güzel kavramı göreceli bir kavramdır. Bir insan için güzel sayılan, bir başka insana güzel gelmeyebilir. Bireysel beğeni ve öznel olma zeminine göre estetik beğeni ve güzellik algısını belirleyen kanı; zevkler ve renklerin tartışılmaz olduğu kanısıdır. Güzelliğin göreceli bir kavram olduğundan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz ki sanatsal bir güzellik ya da doğal olan bir güzellik karşısında somut ölçütlere dayalı, nesnel bir güzellik tanımından bahsetmek ve bunu temellendirmek mümkün değildir.

Birçok felsefeci için sanatsal ve doğal güzelliğin nesnel ölçütleri olmalıdır. Onlar estetik algılamının ve bir şeyin güzel olup olmadığının yargılamasının bireysel öznelliği aştığını düşünmektedirler. Bu nedenle güzel olanın nesnel bir zeminde şekillenmesi gerektiğini savunurlar. Ancak şu bir gerçektir ki bu durum, öznenin nesnel gerçekliği algılaması ve yargılamasıyla ilgili öznelliği bütünüyle dışlayamaz.

Aristoteles güzelliğin, uyum, ölçülülük ve oranın kendi içinde kaynaşarak birbirini tamamlaması halinin olduğu görüşündedir. Aristoteles, *Poetika*'da sanata dair güzellik kavramının sanat eserleri söz konusu olduğunda ortaya çıktığı görüşünü

belirtir. Aristoteles, sanata toplumsal bir vazife yüklemekte, sanat eserinden doğacak kathartik etki ile siyasal düzende ahlaki bakımdan arınmış bir topluluk öngörmektedir.

Aristoteles'e göre sanat anlaşılır olmalıdır. Bir eser seyircisinin gözünde açık ve anlaşılabilir olmalı, felsefi anlamda ve sanatsal anlamda erişilmek istenen amaca hizmet etmiş olmalıdır. Sanatçı, bu noktada bir amaca hizmet ettiğini unutmadan belirli sınırlar içinde kalmalı, bir öğretici bilinciyle hareket etmeli ve eserlerini o şekilde yaratmalıdır.

Estetik objenin temel sorunu ve sorusu sanat yapıtının ne olduğu üzerinedir. Bilgi, bilmek isteyen varlık olarak açıklanan özne yani süje ile bilinmeye çalışan varlık anlamına gelen nesne yani obje arasındaki ilişkidir. Özne bu ilişki sonucunda bilgiye erişir ve bilgi sahibi olur. Özne, bilgi edinme hâlinde duyu organları ve akıl gibi temel araçları kullanarak nesneye yönelir. Bilginin oluşması ise öznenin nesne ya da olaylarla ilişki kurması, onları tanınması gibi birtakım faaliyet sonucunda gerçekleşir. Süje, bir bilgi ögesidir. Bilme eyleminde algılayan ve kavrayan bilinç varlığı yani ben; süjedir. İnsanoğlu bilinçli bir varlıktır. Kendisinin dışında çevresinde var olan nesnelere kavrayabilme yeteneğine sahip olan insan, iç gözlemlerle de kendini, varlığını ve bilincini kavrayabilmektedir. Bilme eyleminde kavrayan ve algılayan varlığı süje; algılanan, kavranan bilinç varlığı da obje olarak tanımlanır.

Bilgi ile ilgisindeki süjeye “bilgi süjesi” denilmektedir. Doğaya bakıldığında görülen, tüm bilinen gerçeklikler, kısaca doğanın tamamı nesnel gerçeklik olarak tanımlanır. Bir de insanın kendi algılama evreni olarak tanımlanan deneyimleriyle, sezgileriyle, bilgi birikimleriyle oluşturduğu öznel gerçeklik vardır. Her ikisi sanatla ilişki içindedir ve sanatın doğuşuyla birlikte sanatın içinde yer bulmuştur. Bu bulunmuşluk hâli sanatın içinde obje ve süje açısından bir zenginlik yaratmaktadır. Sanat obje, sanatçı ise süjedir. Estetikteki objeyle korkuları, hedefleri, umutları, amaçları ve daha pek çok duygu durumlarıyla beraber ruhsal bir iletişime giren süje, bu süreçle birlikte farklı bir boyuta evrilir.

Estetik varlık, sadece öznenin var oluşuna dayanak sağlamaz. Estetik fenomen de ise ona dahil olan öznenin karşısında, özne'nin estetik fenomenle bağlantıya geçen estetik bir obje vardır. Estetik süje ile estetik objenin estetik bir ilgi içine girmesi sonucu oluşan varlığa estetik obje denilmektedir. Estetik obje sanatın bir eser olup olmadığını sorar ve cevabını arar (Tunalı, 2012:47).

Her sanat eseri bir sanat değeri taşır. Sanat eserini alımlayan estetik özne, estetik nesne ile sadece ilgi kurmanın yanı sıra ona değer de yükler. Bu değerler güzel 'in

yanısına yüce, estetik, trajik, komik gibi kavramlarla ifade edilir. Tunalı, bu değerlerin estetik değer olduğunu açıklarken bu değerlerin insanlar tarafından nesnelere yüklenmiş birer yüklem olduğunu da söyler (Tunalı, 2012:131).

Süjenin, estetik yargıya varabilmesi için estetik obje ile estetik ilgi içine girmesi gerekir. Bu yargı, sanat eserleri için de geçerlidir.

Deneyimleri, psikolojik birikimleri, bilinç dışına ittiği yaşanmışlıkları, travmaları ve daha pek çok kişinin iç dünyasına ait olan duygu durumlarıyla sanatın oluşmasında rol oynayan, tanıklık eden, sanat olayına katılan insanlar, toplumsal bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda toplumsal bir varlık olan insanın ete kemiğe büründürüp var ettiği sanat eseri de toplumsal bir ürün olmaktadır. Bir sanat eseri düşünce aşamasından üretim aşamasına kadar insanla ilgilidir ve insan emegidir. Bu süreç sanatçının yaşamsal deneyimleri, acılar, sevinçler, anılar, üzüntülerle yoğrularak sanat eserine dönüşür.

Süje, estetik algılama varlığı olarak estetik tavır ile estetik fenomene dâhil olur. Estetik fenomende süjenin objeyle olan ilgisi sonucunda bir yargı olarak objektifleşerek estetik yargı oluşur ve bu yargı estetik varlığa dönüşür. Süjede gerçekleşen estetik yaşantılar psikoloji ile incelenmesi gereken bir konudur. Estetik bir obje incelenirken objenin biçiminin değil, onu alımlayan süjenin davranışının incelenmesi gerektiği ifade edilmektedir. Estetik varlık her zaman estetik yargıya indirgenemez.

Estetik fenomenin bütünlüğünü oluşturan dört ana unsur eleman vardır. Bunlar sırasıyla estetik suje, estetik obje, estetik değer veya güzel ve estetik yargıdır. Estetik gerçeklik bu yapı taşlarının tek tek incelenmesiyle anlam kazanacaktır. Çünkü felsefi estetik bu dört unsurun bütünlüğü olarak meydana gelmektedir ve bunlardan hiçbirine geri götürülmemektedir (Tunalı, 1984).

Estetik bir yargı oluşabilmesi için süjenin estetik obje hakkında düşüncesele bir eyleme girmesi gerekmektedir. Duygulara bağlı bilgilerin doğruluğunu düşünce ve zihne bağlı bilgilerle mantık inceler. Bu durumda güzel estetik kavramının hedefi iken gerçek mantıksal kavramının hedefi olur.

19. Yüzyıl da Kant tarafından gelişen idealist estetik kavramı Hegel'de doruk noktasına ulaşır. Platon'un yolunu açtığı güzellik felsefesi Hegel ile olgunluk dönemine ulaşmıştır. Hegel'in estetiği tin yani mutlak ve tin kavramlarından yola çıkan Hegel felsefesine dayanmaktadır. Hegel'e göre bütün varlık ruhsal prensip

açısından evrensel aklın kendisini açması sebebiyle taşıdığı imkânları ileri sürmesinden meydana gelir.

Gelişmenin biçimi Hegel tarafından diyalektik olarak ifade edilir. Aykırılıkları, birirleriyle çelişen durumları aşarak ve bunları yok ederek yol alan bir ilerlemedir. Ulaşmak istediği “kendisinin ne olduğunu bilme”dir. Bu algıyla beraberinde oluşan ise bu algının sağladığı özgürlüktür (Gökberk, 1972).

Zihin ve düşünce yoluyla bilgiye ulaşma bilimine mantık denilmektedir. Bu bilgilerin doğruluğunun duyularla ve algılarla incelenmesi estetiği tanımlar. Birbirlerine çok yakın olsalar da mantığın, estetiğin ahlaki boyutu da dâhil tüm boyutlarını değil, yalnızca güzel olanı kısmını incelediği görülür. Hegel, bu nedenle estetiğin güzellik felsefesi olarak tanımlanması gerektiğini ifade etmektedir.

Hegel için estetik, duygu bilimidir. Estetik, konu olarak güzelin kapsadığı tüm konuları içermektedir. Bu bilim için kısaca sanat felsefesi, daha belirgin olarak güzel sanatlar felsefesi demek doğru olur.

Hegel, sanat güzelliğini duysal olmaya ve hayal gücüne bağlar. Görünüşü sanatla ve güzel olmayla ilişkilendirir. Güzelliği ide ile tanımlar ve güzelliğin idenin duysal hâli olduğunu belirtir.

İmmanuel Kant, varlığı akla ve doğaya dayandırır. Ona göre doğa zorunluluğun, akıl ise özgürlüğün varlığıdır. Bu noktada Kant, bu iki varlık arasında bir dünya belirler. Bu da duygu yani güzeldir. Kant, iyi ve güzel kavramları üzerinde durmuştur. Ona göre güzel yalnızca estetik bir kavramdır. Güzel olanı hoş, iyi ve doğru olandan ayırır.

Kant, güzelin doğrulukla hiçbir ilgisinin olmadığını ifade eder. Kant’a göre güzel, bir haz objesidir. Bu da bir kavrama dayanmaz. Güzellik; haz alma ve hoş gitme durumu ile bağlantılıdır. Akıl iyiliği kavrar. Kant güzel ve yararlılıkla ilgili bir bağ kuran Sokrates’in aksine yararlı olmayı bir objenin varlığına duyulan ilgiye bağlamaktadır.

Objenin varlığı ile bağlantıda olan her ilginin, estetik ilgiyi ortadan kaldıracığını ifade eden Kant’a göre konu objenin güzelliğini geçersiz hale getirmektir (Tunalı, 2012).

Kant ve Shiller’e göre estetiğin temel meselesi salt güzellikle sınırlandırılmaz. Çirkin, korkunç, dramatik, trajik, yüce gibi kavramlar mutlaka estetiğin içinde incelenmelidir. Friedrich Schiller, çalışmalarının tümünü estetik üzerine yoğunlaştırmıştır. İskoçyalı filozofların ve Kant’ın etkisinde kalsa da kendi özgünlüğünde düşünceler ortaya koyan Shiller’in öğretisi sevgidir.

Schiller, “İnsan nedir?” sorusunu sorar ve insan ruhunu oluşturan iki temel içgüdüden bahseder. Bunlar akılsal ve duyuşal içgüdülerdir. Akılsal ve duyuşal içgüdü olarak ele aldığında temel içgüdülerin birbirinin şartı olması gerektiğini savunan Schiller, duyuşlarımızla kavradığımız ve düşüncelerimizle şekillendirdiğimiz bir şeyi canlı olarak tanımlayabilmek için o biçimin duyuşlarımızla algılanması ve şekillenmesi gerekmekte olduğunu ifade eder. Bu durum tıpkı canlı kavramında olduğu gibi güzel kavramı içinde böyledir (Yetkin, 1972).

Schiller, güzeli bazı kavramlardan ayrı tutar. Sanatı hak etmediği düşündüğü hoş, sanatın maksadı olmadığına inandığı iyi bu kavramlardan bazılarıdır. İyi, sanatın bir maksadı olamaz çünkü filozofa göre sanatın gayesi hazdır. Bu kavramlar sadece sanatın bir aracıdır. Bu araçlar duyuşlara ve akla uygun hale geldiğinde biçimden uzaklaşır ve sadece uygulanır. Örneğin İyi, fikre yönlendirir, güzel, izlettirir, hoş ise duyuşları canlandırır (Özel, 2104:168).

Bir sanat eserinde güzellik kavramı onu alımlayanda yarattığı duyuş ve kavramlarla oluşmaktadır. Sanat eserinin güzelliği haz, içselleştirme, hoş gitme, eserde kendinden bir parça bulma, kendini iyi hissetme gibi duyuşlarla oluşur.

Kant ve Schiller gibi bazı felsefeciler estetiğin yalnızca güzel olma hâline ve estetiğin en temelinin güzel olma fikrine karşı çıkararak yücelik, komiklik, ilginçlik, zariflik, çocuksuluk, naiflik, soyluluk, çekicilik ya da çirkinlik gibi kavramların estetiğin inceleyeceği değerler içinde yer aldığı düşüncesini ortaya atmışlardır. Onlar felsefi, psikolojik, sosyolojik, antropolojik olguları ve arkeolojik buluntuları da estetiğe dâhil ederek “çirkin” olarak tanımlanan durum ya da şeyin sanat yapıtındaki ifadesinin (dışavurumun) sanat yapıtının bütünsel uyumunu ve kavramsal derinliğini bozmayacağını ifade etmişlerdir.

Bu yaklaşım, modern sonrası sanat anlayışına da örnek olmuştur. Çirkin kavramı, estetik ve sanatın içeriğinin güzelle sınırlanamayacağı gerçeğinde incelenmiş, sanatsal yaratıda çirkinin de estetik bir beğenin içeriğini oluşturabileceği ifade edilmiştir.

Antik Yunan’dan günümüze kadar gelen, mitolojiden esinlenen heykel ve resimlerdeki canavar görünümlü figürler sanattaki çirkin kavramını karşılar. “Çirkinin mükemmel güzelliği” kavramı buradan gelmektedir. Çirkinin mükemmel güzelliği bu eserlerle kendine yer bulmuş, sanatta güzelin yanında yerini almış ve beğeni kazanmıştır. Estetik, salt güzelin arayışıdır. Sanat felsefesi güzeli olduğu kadar çirkin

de kapsar. Çirkin kavramının temeli bizi Aristoteles'in *Poetika*'sına kadar geri götürebilir.

Umberto Eco, "sonsuzun estetiği" kavramından bahseder (Eco, 2006:147). Bu, çirkinin mükemmelliği diye anılan kavramın tamamlayıcısıdır. Umberto Eco, çirkinin de bir estetik değeri olduğunu ifade eder. Ona göre bu değer oldukça önemlidir. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan çirkinin mükemmel güzelliği kavramı da sanatta klasik sanatın tek konusu olan güzellik arayışına farklı bir bakış açısı getirir.

Güzelden hoş olana, güzellikten iyiliğe giden yol, akıl ve duyum arasında gidip gelir ve sanatta bir ifadeye kavuşur.

Batıda sanatın yansıtma fikrinin hakim olmasıyla birlikte Neo klasikler sanatı doğanın bir yansıması kabul etmişlerdir. Neo klasiklerin Rönesans'tan sonra Aristoteles'in sanatın güzeli yansıttığı düşüncesinden etkilenerek Aristoteles oyunlarını yeniden yorumlayıp canlandırmışlardır. Berna Moran, sanatın Neo klasiklerin inancının idealize edilmiş doğanın birer yansıması olduğuna değinir. Doğa görünenin görünmeyen yüzüdür. Sanatçı derinlere inerek insanla doğa arasında varolan özü yansıtmaktadır (Moran, 1975:179).

Sanatın ideal olanın taklididir düşüncesinde olan Aristoteles, belli bir ahlaki ve insani amaca hizmet eden taklidin kabul edilebileceğini ifade eder. Akıl dışı olan, imkansız olan şeyler Mitolojide ahlaki sebeplerle yer alabilir.

Aristoteles nesnel gerçekliğin çeşitli şekillerde ve farklı biçimde taklit edilebileceğini vurgular.

Bunlar ilk olarak, nesnelere birebir aynı şekilde taklit edilmesidir. Diğer, nesnelere dinsel yolla mitos ya da başka bir araçla taklit edilmesi, son olarak üçüncünün ideali bulmak adına oldukları gibi değil de olması gereken şekilde taklit edilmesidir.

Bu çerçevede sanat, nesnelere dayanmakla birlikte nesnelliğin özne tarafından bire bir taklidi olmaktan uzaktır. Sanat olsa olsa dolaylı, tinsel açıdan çok incelikli ve karmaşık bir taklit süreci olarak anlaşılabilir.

"Sanat nedir" sorusu yüzyıllardır sorulmuş ve sorgulanmıştır. İnsanı etkileyen her şeyin sanatı da etkilediği gerçeği ile sanatın insanla ilişkili insani bir faaliyet olduğunu ifade etmek mümkündür. Sanat olgusu üç temel unsuru barındırır: Sanatçı, eser ve alımlayıcı. Sanat bir disiplindir. Estetik değeri olan yaratma disiplini. Sanatçının kişiliğinden, duygu durumundan, evreninden birer yansıma olarak yaratılan sanat eseri, onu izleyende heyecan, beğeni, zevk gibi duygular uyandırır. Sanat eserini diğer

eserlerden ayıran en temel özellik güzelliştir. Daha sonra yücelik, haz verme, tek olma vb. özellikler gelir. Her sanat nesnesi bir değer taşır, yaratılan eserler de güzel sanatlar denilen sanat ürünleridir.

Sanat eserini yaratan kişi, sanatçıdır. Sanat eseri estetik obje, sanat eseriyle ilgili estetik iletişim içinde olan eserle bir bağ kuran kişiler de estetik süjedir.

Batı'nın kültür yapısı üzerinde çok ciddi değişimlerin görüldüğü, bireyler üzerinde aynı zamanda toplumun genelinde çok ciddi değişimlerin gerçekleştiği Aydınlanma Çağı olarak bilinen 18. yüzyılda Orta Çağ'ın dinle baskılanan dar zihniyette sıkışan kavramlarında büyük değişiklikler olmuştur.

Bu kurucu düşüncelerin ışığında sanatsal etkinlikte estetiğin bir nitelik ve/veya işlev olarak tartışılmasının özeti olarak tarihsel arka planında *katharsis-mimesis* arasında geçişler, kopuşlar, kaynaşmalar olarak bir birikimi görülür.

BÖLÜM 4

4. ALIMLAMA KAVRAMI VE ALIMLAMA ESTETİĞİ

4.1 Post Modernizim ve Alımlama Estetiğine Genel Bir Bakış

Sanat kavramını ortaya çıkaran üç etmen sanat nesnesi, sanatçı ve izleyicidir. Sanat, üreten ve eseri alımlayan izleyici açısından bakıldığında bir deneyimdir. Çalışmanın bu bölümünde sanatçı, eser ve alımlayan üçgenindeki alımlama kavramına yer vereceğiz.

Sanat ve sanatın işlevinin Antik Yunandan bu yana, güzel olan üzerinden tartışıldığını görmekteyiz. Sanatı güzel kavramı üzerinden tartışan felsefeciler, sanatın ne olduğunu araştırırken “Güzellik nedir”, “Güzel ve hoş gitme arasındaki ilişki nasıldır”, “güzel ile iyi arasında bir ilişki var mıdır”, “Sanat nedir” “Sanat ne işe yarar” vb. gibi sorular sormuş, bu sayede sanatın güzellik arayışına yanıt aramışlardır. Bu noktada sanat ve sanat eseri kavramlarının sözlükteki karşılığına bir daha bakmak yerinde olur.

Bir duygunun, bir tasarımın ya da güzellik gibi unsurları anlatmak için kullanılan yöntemlerin tamamı sanat olarak tanımlanmaktadır. Üstün bir yaratıcılık olarak da ifade edilen sanat onu alımlayanla mümkündür. Sanat eseri, onu alımlayan kişide estetik değer duygusu uyandıran insan üretimi eserlerdir. Sanat kavramını ortaya çıkaran üç etmen sanat nesnesi, sanatçı ve izleyicidir. Sanat, üreten ve eseri alımlayan izleyici açısından bakıldığında bir deneyimdir. Çalışmanın bu bölümünde sanatçı, eser ve alımlayan üçgenindeki alımlama kavramına yer vereceğiz.

Sanat ve sanatın işlevinin Antik Yunandan bu yana, güzel olan üzerinden tartışıldığını görmekteyiz. Sanatı güzel kavramı üzerinden tartışan felsefeciler, sanatın ne olduğunu araştırırken “Güzellik nedir”, “Güzel ve hoş gitme arasındaki ilişki nasıldır”, “güzel ile iyi arasında bir ilişki var mıdır”, “Sanat nedir” “Sanat ne işe yarar”

vb. gibi sorular sormuş, bu sayede sanatın güzellik arayışına yanıt aramışlardır. Bu noktada sanat ve sanat eseri kavramlarının sözlükteki karşılığına bir daha bakmak yerinde olur.

Bir duygunun, bir tasarımın ya da güzellik gibi unsurları anlatmak için kullanılan yöntemlerin tamamı sanat olarak tanımlanmaktadır. Üstün bir yaratıcılık olarak da ifade edilen sanat onu alımlayanla mümkündür. Sanat eseri, onu alımlayan kişide estetik değer duygusu uyandıran insan üretimi eserlerdir.

“Alımlama”, Latince *recipere* sözcüğünden gelmektedir. Latince *recipere* sözcüğü “karşılama”, “alma”, “bir eserin etkisi anlamı”nda kullanılmaktadır. TDK sözlüğünde alımlamanın sözcük anlamı “anlayarak kabul etmek” olarak geçer.

Sanat yapıtının yaşaması onu alımlayanla ilişkilidir ve bu sebeple “alımlayan, yapıt ve sanatçı” üçgenitüm sanatların temelini oluşturmaktadır. Resimden müziğe, sinemadan tiyatroya, plastik sanatlardan görsel sanatların bütününe her sanat yapıtı onu alımlayanla yaşar ve anlam bulur.

Sanat eseri karşısında sanatçı ve eseriyle iletişime geçen kişi, yani izleyici nihayetinde eseri alımlayandır. Alımlayan, eserle iletişime geçtiği andan itibaren sanatçı ile beraber ortak bir deneyimleme sürecine de girer. Burada esas soru bir sanat eserinin oluşumunda fikir aşamasından, sanatçının yaşadığı sağaltıma, eserin oluşma halinden alımlayıcısına ulaşma sürecine kadar olan süreçte izleyicinin alımlamanın neresinde yer aldığı sorusudur.

Önceki bölümlerde sanatçının bir eser yaratırken bilinçaltı kodlardan beslendiğini, anne karnına düştüğü andan itibaren iç dünyasında biriktirdiği duyguları eserine yansıttığını belirtmiştik. İşte bu noktadan yola çıkarsak izleyicinin bir esere bakış açısı ve o eseri alımlamasının onun öznel bakış açısıyla ve o bakış açısını oluşturan kendi kodlarıyla ilgili olduğunu söylemek doğru olur. Bu etkileşimde çevre, mekan, toplumsal normlar, alımlayanın psikolojisi gibi etmenler oldukça belirleyici unsurlardır. Esere kendi bakış açısıyla, kendi penceresinden bakan izleyici kendindeki hazır bulunuşluk, algı zemini, kültürel ve anlam içeriğine dayalı bir takım kodlarla esere yaklaşır ve eserle bir şekilde diyaloga girer.

Yaşamımız boyunca bilinçaltımıza işlenen tüm kodlar (Ki bunlar duyduklarımız, gördüklerimiz, yaşadıklarımız her şey) onlara yüklediğimiz anlamlarla değişmektedir. Kültürel ve ya öznel kodlar alımlayıcıya göre eserle bakış açısını farklı kılar.

Alımlayanın sanatsal üretimine dahil olma eğilimi, tercih sonucu şekillenen bir katılım eylemidir. Sanatçının bir süreç sonunda yaratımını gerçekleştirdiği nesne, izleyicinin dahil olmasıyla, sanatçıdan bağımsız yeni bir üretim yaratır.

Alımlamayla ilgili göstergeler ve bilimsel kuramlar, sanat yapıtını kendi nesneliliği içinde açıklayabileceği düşünülen bazı yapısal yöntemlerin esnekliğini yitirmesiyle, bazı biçimsel anlam değişiklikleri gerçekleşmektedir.

“Alımlama estetiği, 1960’ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır” (Moran, 2014:240).

Alımlama estetiği ilk olarak edebiyatta ortaya atılmış bir kavramdır. Edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumunda okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir tanım olarak ifade edilir. Bu kuram sadece yazın alanında değil daha sonra sanatın tüm dallarında yerini bulmuştur. Alımlama Estetiği kuramı, eserin anlamlandırılması ve yorumlanmasında alımlayıcının işlevi ve rolünü inceler. Alımlama estetiğinde tek bir hedef vardır, o da eserin anlamını alımlayanın eserle gireceği iletişimle çözmesidir. Sanatçı bu ilişkide yer almaz. Alımlama estetiğinde eser ile onu alımlayan baş başadır. Alımlayıcı esere bir anlam ve ruh vererek eserle hesaplaşır. Bu durumdan yola çıkarak sanatçının eserinde ifade etmek istediği duygu, iletmek istediği mesaj ya da o eserde yaratmak istediği her ne ise alımlamayıcının ortaya çıkmasıyla sona erer. Böylece alımlayanın yorumuyla yeni bir sanat eseri üretilmiş olur.

Alımlama estetiğinde bütün kuramcılarının ortak çıkış noktası dışlanan, yok sayılan, edilgin hale getirilen okurun ya da alımlayıcının metnin içine sokularak etkin hâle getirilmesi görüşüdür. Bunun sonucu olarak alımlayıcının üretim sürecinde yer almasının sağlanması tek ortak hedefdir.

Alımlama estetiğinde sanatçı eserinde bilerek boşluklar bırakır. Alımlayan (okur ya da izleyici) kendi deneyimlerinden yararlanarak o boşlukları doldurur ve yorumlar.

“Boşluk doldurmak, belirsizlikleri gidermek, yanıtları önceden belirlenmiş bir bulmacayı çözmek değil üreticisinden bağımsız yeni anlamlar üretmektir” (Özbek, 2013:37).

Böylece alımlayan eseri anlama ve anlamlandırma sürecinde kendi deneyim ve duygularından, yaşantısı ve bakış açısından kaynaklanan bir bilinci devreye sokarak, metnin sunduğu göstergelerle birleştirerek yeni bir eser yaratır.

Alımlama estetiği kuramı ilk olarak Almanya’da edebiyat alanında ortaya çıkmış bir yaklaşım tarzıdır. Okur-merkezli kuramlar arasında yer alan, Almanya’da Konstanz Üniversitesinde gelişen alımlama estetiği kuramı, Alman yazın alanında değişimlerin yaşandığı bir süreçte ortaya çıkmış ve şekillenmiştir.

1960 sonrasında Almanya’da Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss gibi kuramcılar tarafından Konstanz Okulunda ortaya çıkmış olan alımlama estetiği kuramı, temel olarak metnin anlamlandırılması ve yorumlanmasında okurun işlevi ve rolünü incelemiştir.

Wolfgang Iser’in temellerini belirlediği kuram, izleyenin sanat karşısında duygularını, çıkarımlarını ve yöneldiği düşünceyi önemseyen bir görüştür. Alımlama estetiği; sanatın bir kurgudan oluşmadığını, çok anlamlılık taşıdığı için izleyicisinde birçok düşünce ve duyguyu akla getirebileceğini ifade eder. Bu durumda izleyici daha etkin olmaktadır ve izleyicinin yaratıcı yanı ortaya çıkar. Alımlama estetiğinde bütün kuramcıların ortak çıkış noktası dışlanan, yok sayılan, okurun metnin içine sokularak etkin hâle getirilmesi görüşüdür. Bunun sonucu olarak okurun üretim sürecinde yer almasının sağlanması tek ortak hedeftir.

Alımlama estetiği kuramının çıkış nedeni modern öncesi dönemde okurun edilgen olmasıdır. Alımlama estetiği, okuru etkin hâle getirmiş ve okura sorumluluk vermiştir. Okurun etken olduğu bir edebiyat metninde karakterle bağlantılı, olay, zaman veya mekân ile ilgili aydınlanmamış noktalar alımlama estetiğinin devreye girmesiyle okurun katılımı ile aydınlanmaya başlamıştır. İşte bu noktada alımlama estetiği tanımına yazarın metninde bilerek bırakmış olduğu boşlukları, okurun kendi deneyimlerinden yararlanarak doldurması ve yorumlaması şeklinde bir ifadeyi eklemek doğru olabilir.

Alımlama estetiğinde, bir eser yaratan sanatçı ikinci plana itilir ve alımlayan ortaya çıkarılarak ona anlam üretme görevi verilir. Bu şekilde hem eser, hem de o esere yeni anlam üretecek alımlayan arasında bir iletişim gerçekleşir.

Alımlama Estetiği kavramının tarihsel sürecine baktığımızda karşımıza yazın alanında önce bir tıkanma ardından da bir dönüşüm süreci çıkmaktadır. Pozitivizmin çökmesi ile yaşamın her alanında olduğu gibi edebiyat da geleneksel kurallarda bir değişim, dönüşüm, çözülme sürecine girmiştir. Siyasette demokrasi kültürünün gelişmesi, öznelci akımların ön plana çıkması ve toplumsal çözümlerle birlikte radikal değişimler bu dönemde edebiyatta da kendini göstermiştir. Bu dönemdeki değişimler, edebiyatta klasik anlamların yetersiz kalmasına ve yenilik ve dönüşüm

sürecinin başlamasına sebep olmuştur. Her şeyin bu denli hızla değişimiyle modernizm adı verilen bir dönem hayatımıza girmiştir. Kapitalizmden beslenen modernizm ile kişiler tek anlamlılığın tekdüzeliğini bırakmış, onun yerine farklı algılamaları keşfetmiştir. Var olan tek anlamlılık hali modernizm hayatımıza girdikten sonra postmodernizmle birlikte çok anlamlılığa dönüşmüştür.

Edebiyat dünyasında çok anlamlılığın yalnızca yazara ait olmadığı kavranmasıyla birlikte diğer sanat dallarında da bu anlayış yayılmaya başlamıştır. Buna göre bir sanat eseri ne kadar çok sayıda insan tarafından okunur ya da gözlemlenirse alımlama süreci o kadar doğru olacaktır. Bu fikir oldukça benimsenmiştir.

Alımlama estetiğinin oluşumu son yüz elli yıldan beri edebiyat tarihi yazımında meydana gelen gerilemenin önüne geçmek ve bu süre zarfında okuyucunun unutulmuş önemini ortaya çıkarmak gereğiyle gerçekleşmiştir.

Postmodern yazar, modernizm dayattığı tek anlamlılığı kırmış, metinde kendi anlamını yaratmış kişidir. Yazarın yarattığı vermek istediği anlam da postmodernizmle değişime uğramıştır. Post modernizmle birlikte yazarın ve metnin tekilliği, yerini adına okur denilen kalabalık bir kitlenin çoğulculuğuna bırakmıştır. Bununla birlikte eserde var olan anlam, ne sadece yazarda ne de metinde bir şey olmaktan çıkmıştır (Moran, 2014:240-241). Kısaca Metnin anlamı okurdan bağımsız olamaz artık.

Terry Eagleton, alımlama estetiği ile ilgili görüşünü anlam üzerinden açıklar. Alımlama estetiğinde anlamın yazar, eser veya okurda olup olmadığını sorguladığını, dolayısıyla sanatın tanımıyla uğraşmadığını belirtir. Alımlama estetiğinin bu sorgulama sonucunda okurdan yana net bir tavrı olduğu yorumunu yapar:

“Zira okur olmadan edebiyat metinleri de olamaz. Edebiyatın var olabilmesi için okur da yazar kadar hayati önem taşır” (Eagleton, 2014:87).

Edebiyatta okur merkezli yazın kuramı olarak tanımlanan alımlama estetiği, eserin yazara ait olduğu dünyadan okuyucunun merkezde olduğu bir dünyaya geçiş hâlidir. Edebiyata anlam üzerinden yaklaşır. Esere anlam ve yorum katan yazarın yanı sıra okuru da işin içine katarak okura sorumluluk yükler. Bunun sonucunda yazarı ve metni ikinci plana iterken okuru merkeze yerleştirir. Alımlama estetiğinin oluşmasında birçok edebiyat akımı ve kuramının etkisi olmuştur. Bunlar arasında Prag Semioloji Okulu, Roman Ingarden'ın ontolojisi, Gadamer, hermeneutik ve Umberto Eco'nun açık sanat yapıtı anlayışı sayılabilir.

Alımlama estetiğinde alımlayan ön plandadır. Bu arada bir sanat eseri ile iletişime giren alımlayıcının ön yargılarını ve sabit inançlarını bir kenara bırakarak

esere yaklaşması beklenmektedir. Bu ön yargı bırakıldığında izleyici farklı alımlamalara imkân sağlayabilmektedir. Alımlama estetiğinin alımlayıcıyı ön plana çıkararak kuram olarak tanımlanmasının temelinde bir eserde hazır olarak bekleyen bir anlam olmadığı, metin içinde yakalanacak belirli ipuçlarından hareket ederek anlamın okur tarafından çıkarılması gerektiği vardır.

Alımlayıcı bir metni anlamlandırma sürecinde kendi deneyim ve duygularından, yaşantısı ve bakış açısında kaynaklanan bir bilinci devreye sokarak, eserin sunduğu göstergelerle birleştirerek yeni bir eser yaratandır. Alımlayıcının ön plana çıkarılma gereksinimi, modern öncesi eserlerde alımlayanın her zaman edilgen konumda bırakılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Yazınsal bir metinde karakter, durum, zaman, olay, mekân gibi unsurlarda aydınlanmamış durumların okur tarafından çözülmesine olanak verilmesi, okuru edilgenlikten çıkarıp etken hâle getirmektedir. Franz Kafka, James Joyce, Samuel Beckett gibi yazarlar bu dönemde okurun da işin içine girebileceği, yorum ve anlam yükleyebileceği eserler vermişlerdir.

Alımlama estetiğinde konu duygusal değil, düşünsel ve bilgiseldir. Burada önemli olan; bir eserin okura yaşattığı duygular değil, okurun eserin anlamını yeniden üretmede sunduğu katkıdır. Alımlama estetiğinde anlam ön plandadır. Esere okurun mu yoksa yazarın mı anlam verdiği esas tartışma noktasıdır.

“Esere anlamı yazar mı yükler? Eserdeki sözcükler mi üretir yoksa okur mu verir? Bu bir duygu durumu değildir. Düşünsel ve bilgisel bir sorundur ve bundan ötürü alımlama kuramı yorum bilim bağlamında öne sürülmüş bir kuramdır” (Moran, 2014:240-241).

Estetiğin sağaltım ilişkisi içerisinde ele alınmasıyla kuşkusuz estetik değerlendirmenin verili estetik ilişkide değil onun kurulmasında en baştan yer aldığı ve de süreç olarak sonrasında paylaşıldığı anlaşılmaktadır. Bu çalışmanın ilk üç bölümünde örneklendirilerek açıklandığı üzere “estetik nosyon” bir “alımlama” eyleminin onu alımlayan özne ve önzenin estetik değeri kuran, taşıyan, değerlendiren ve hatta yeniden ele alan fail/yapıcı (*agent*) olması ile ilişkilidir. Estetik formların ne tür değerlendirme yargılarına yol açacağına formun önüne geçmesiyle bu türden bir ilişkide estetik nesnenin kurulumundaki paradigma anlamlandırıldıkça nesne ve onun sahibi öznelere arasındaki ilişki aydınlığa kavuşmaktadır.

Bir sanat nesnesinin sanatta betimlenmesi ile estetik değerlendirilmesi arasındaki farkı köken ve değer yargıları arasındaki ilişkide bulan Page’in ayrımını

dikkate alırsak alımlama bu “açıklığı kapatan bir anlama biçimi”dir (Page, 2022:52). Bu anlama biçiminde, alımlamanın günümüz sanat olaylarını değerlendirme biçimiyle duyumsama biçimi arasında bir açıklık yer almadığı gibi, sanat nesnesinin bir ilişkiye ilişkin değerlendirme sunuyor olması söz konusudur. Eser veya sanat olayı tekrar tekrar ele alındıkça kendisine ilişkin daha çok katmana gidilecek ve eserin alımlama süreci sonsuza kadar sürecektir. Alımlama nesnenin nesnellliğini değil, izdüşümlerini konu edinir. “Özellikle modern anlayış sonrasında bozuluma uğratılan nesnesi bakımından sanat edimi gücünü konumlandırılmasındaki çeşitlilikten aldığı için değerlendirme etkinliği onun dünyasını kurar. Sanat dünyası tüm aktörleri ile öznenin bireysel estetik kurulumu yerine çoğul ilişkilerin özgün dünyası olarak karşımıza çıkar.” (Önkal, 2019:10).

Antikçağdan günümüze güzel olan üzerinden tartışılan sanatın ve estetik değerlendirmenin giderek anlam, değerlendirme ve ilişkisellik bir “eserin etkisini alma” anlamında kendisine tartışmalarda yer bulması bu bölümde konu edilecektir. Sanat yapıtının izleyicide son bulması, izleyicinin deneyiminin bu diyalogda değişime uğrayabileceği varsayımı aynı zamanda sanatsal sağaltımın bu ilişkide taşınmakta olduğunu da gösterir çünkü alımlama estetiğinde duygusallığın yerine düşünsel ve bilgisel bir anlam verme söz konusu olmaktadır. Alımlayıcının keşif süreci aynı zamanda eserin anlamının yeniden üretilmesi ve varlığa çıkarılmasıdır. Bu haliyle alımlayıcı bir süreç olarak da sağaltım eserdeki boşlukları doldurmaya bir davettir.

Alımlama yönelimli bir estetik değerlendirme biçiminin ele alınacağı bu bölümde, sanat-eser-alımlayıcı ilişkisinin son aşaması açıklanmaya çalışılacaktır.

4.2 Alımlama Estetiğine Yön Veren Üç Kuramcı ve Alımlama Estetiği Kuramına Yaklaşımları

4.2.1 Wolfgang Iser ve Alımlama Yaklaşımı “Metnin İki Ucu”

Alman edebiyat kuramcısı Wolfgang Iser, Konstanz Edebiyat Ekolünün kurucularındandır. Yazarın esere okurun da katılımını sağlaması ve okuru düşünmeye ve düşüncelerini yoruma dökmesine fırsat vermesi için eserde kasıtlı büyük ya da küçük boşluklar bırakılması görüşünü savunur.

Iser’in, 1972 yılında yayınlanan *İma Edilen Okur* ve 1978 yılında yayınlanan *Okuma Eylemi* adlı kitapları onun alımlama estetiğine yaklaşımına yön veren

kuramlarının temelini oluşturmaktadır. Iser, Alımla Estetiğini iki temel üç üzerinde oluşturmuştur. Bu uçlardan biri estetik, diğeri de artistik uç'tur.

Buna göre yazarın yarattığı metin artistik uç, okurun yarattığı somutlama da estetik uçtur. Wolfgang Iser, okurun metnin içinde metinle bir alışveriş yaptığını, esere bir olay gibi yaklaştığını ve eserin bir nesne olamadığını ifade eder. Bu iki uç olmadan eseri tamamlanmış olarak görmez.

Iser sanat eserini bir aynaya benzetir. Eseri alımlayan aynaya baktıkça kendisini görmektedir. Figürlerle bir özdeşlik kurar. Kendince düşler kurar, çözümsüzlüklerine çıkış yolları arar, çözümler üretir.

Alımlama estetiği, Wolfgang Iser'in edebiyat anlayışında salt okur merkezli bir kuram olma ya da okura büyük önem verme olsa dahi yalnızca okura yönelmiş bir kuram değildir. Iser, okurla birlikte metne ve yazara da birincil önem verir. Kuramın okur merkezli olmaktan çok okurun işlevini açıklaması kuramın eleştirilen yönünü teşkil etmektedir. Iser'in kuramında metindeki anlamı kuran yazardır. Ancak toplum ve dil de yazarla aynı derecede önem teşkil eder. Iser'e göre okur, boş bırakılan birtakım şeyleri elinde olmadan kendi bakış açısıyla doldurur. Böylece yazarın kurduğu metnin anlamını da okur gerçekleştirmiş olur.

Bir eser farklı dönemlerde ele alındığında her dönemdeki okur aynı metinden çok farklı anlamlar farklı yaşantılar çıkartabilir. Bir metnin estetik başarısı, o metnin okura yaşattığı estetik yaşantı sebebiyledir.

Iser, estetik yaşantının okurun, metnin içindeki boşlukları doldurup, bilinmezlikleri bilindir kılmasıyla gerçekleşeceğini belirtir. Ona göre metin, okurun kendi benliğiyle tamamlanmaktadır.

Burada okur, kendi dünya görüşü ve çabasıyla metni keşfedip anlamı bütünlerken metne katkıda bulunması sayesinde kendisine zevk de sağlar.

Terry Eagleton'a göre kuramın edebiyat eleştirisine kattığı en büyük yenilik, metnin birden fazla anlamı okur üzerinden mümkün kılma halidir. Bu kuram çerçevesinde okurların özgürlük alanını eleştiren Terry Eagleton, bu kuramda okurdan beklenen "ideolojisi olmama" halinin aslında bir ideoloji olduğunu belirtirken bu durumda nesnellik çatisı altında yazarın veya eserin değil de okurun sınırlandırıldığına dikkat çeker. Bu da bilimsellik kılıfına sokulmaya çalışılan bir yorum olgusunu beraberinde getirir (Eagleton, 2014:92).

Öznesi alımlayıcı olan alımlayıcıya dönük eleştiri yönteminde anlam, sanatçının yapıtında oluşturduğu boşlukların alımlayıcı tarafından doldurulması ile gerçekleşir.

Geleneksel olan yorumlama biçiminde sanat yapıtının tek bir anlamı olduğu, yorumlayanın gizli anlamı açığa çıkarması gerektiği ifade edilir. Bu durum anlamı oluşturanın yapıt mı yoksa alımlayıcı mı olduğunun tartışılmasına sebep olur. Alımlayıcıyı merkeze koyan eleştiri sisteminde yapıt belli bir anlam taşımamaktadır. Bu sistemde asıl anlamı oluşturan alımlayıcıdır ve yeni anlam üretimine temel belirleyici unsur da okurun birikimidir. Bu durumda sanat eserini alımlayan kişi, eseri yaratan sanatçının bilerek ya da bilinçsiz olarak eserde bıraktığı boşluğu bilinçaltı kodlarının onda çağrıştırdığı duygularla ya da yaşam deneyimleriyle sahip olduğu birikimlerle doldurmaktadır. Kişi bu sayede eserle hesaplaşır. Esere ruh ve anlam verir. Bu anlamlandırmada alımlayıcı ve eser baş başadır.

4.2.2 Hans-Robert Jauss ve Alımlama Yaklaşımı “Beklentiler Ufku”

Alman Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser ile birlikte Konstanz Ekolünü kurmuştur. 1982’de yazdığı Alımlama Estetiğine Doğru ve Estetik Deneyim ve Edebi Yorumlamalar adlı eserleri onun kendi kuramını ortaya koyarken önemli referansları olmuştur. Jauss’un başlıca dinamiği tarihtir. Tıpkı Iser gibi o da okurun, edebi metinlerin yorumlanmasında ön plana çıkarılması gerekliliğini savunur ve edebiyat tarihini araştırır. Iser tarihselliği edebi metnin gerçekliğini araştırıp sorgularken ele almış olsa da Jauss edebiyat alanında okurun rolünü açıklayabilmek için edebiyat tarihini araştırır ve öne çıkarır. Bu da onun farklı bir perspektiften bakmasına yol açar. Ona göre edebiyat tarihi okurun tepkisine göre yazılmalıdır.

Okurda oluşan tarihsel etkiye Jauss “beklentiler ufku” adını verir. Okur, ait olduğu dönemin sınırlarıyla edebî eseri okumaktadır. Bu sınırlılık, dönemine göre değişmektedir. Bu durumda edebî eserlerin yorumlanması yani alımlanması da değişiklik gösterir. Alımlama, eseri çevreleyen tarihi sürece göre farklılık göstermektedir.

Tarihsel süreç, göz önüne alındığında veya okur, toplumsal veya kültürel açıdan bir ön beklentide olduğunda beklentiler ufku olarak tanımlanan kavram ortaya çıkmaktadır. Beklentiler ufku ile tarihsel bağlamın içinde yer alan okur etken hâle gelmektedir.

Jauss’un okur merkezli kurama önem vermesi ve okuru metinden öne çıkarması, edebiyatın, tarihsel bağlamına yerleştirilmiş okur teorisinin üstüne kurulmasını gerektirmektedir. Bunun için diğer okur merkezli kuramlardan farklıdır. Jauss’un kuramının esas amacı, yazarların eseri oluştururken etkiler ya da edebi eğilimlerden

uzaklaşıp tarihsel süreçte okurun metni nasıl alımladığıyla ilgilenip bu duruma odaklanan yeni bir edebiyat tarih üretmeleridir (Eagleton, 2014:61- 96).

Bu yaklaşımla birlikte alımlayıcı ön plana çıkarken, yazar ve eser edilgen bir konuma yerleştirilmektedir. Okurun tüketim süreci metnin anlamı ve gerçekliğini ortaya çıkar. Okur, burada hemetken hem de edilgen bir konumdadır.

Okur, dönemin şartlarına göre şekillenmekte ve eserleri alımlamaktadır. Dönemin şartlarına göre eseri öznel yorumlayan okur, kendi öznel alımlama haliyle de etken konuma geçer. Jauss'un ortaya atıp önerdiği bu anlayış, edebiyat tarihi açısından bir devrim niteliğindedir. Jauss'a göre esere yazarın dünya görüşü, diğer metinlerle kıyaslamaları gibi değişkenlerle bakmamak gerekir. Esere aynı dönemde yaşamış, aynı toplumsal, fiziksel durumları deneyimlemiş akran olan okurların bakış açılarıyla bakmak ve incelemek doğrudur. Jauss'a göre eğer bu bakış açıları incelenirse ortaya bambaşka bir edebiyat tarihi çıkacaktır.

Jauss'un kuramı bazı yönlerden Alman filozof Hans-Georg Gadamer'in yorum bilgisi kuramına benzer. Gadamer, kişide ön yargıların geçmişten bugüne taşınan bir bilinç durumu olduğunu ifade eder. Bu durum nesneden gelen anlamla birleştiğinde bir yorum ortaya çıkar. Gadamer bu durumu "ufukların kaynaşması" olarak tanımlar. "Ufukların kaynaşması", tarihten gelir ve bugüne etki eder. Robert Jauss ise beklentiler ufku kuramıyla tarihi anlamaya çalışmaktadır. İki kuramcının kesiştiği nokta tarihe verdikleri önemden gelmektedir.

Gadamer, ön yargılarla ulaştığı anlam ve anlamak kavramları üzerinde durarak özneliği sorgular. Aslında bu Iser'in ön gereklilik kuramına gönderme yapsa da ondan farklı olarak tarihsel referanslara sahiptir. Gadamer'e göre anlam; yorumlama esnasında ortaya çıkar ancak bu durum öznel ya da özgür bir durum olmamaktadır.

Eagleton, Gadamer'e göre bir edebiyat yapıtının anlamının hiçbir zaman yazarın amaçlarıyla sınırlı olmadığını ifade eder. Buna göre kültürel veya tarihsel bağlamdan diğerine geçme sürecinde eser, yazarın ya da eserin tarihsel döneminde olmayan ve okurun algılayamadığı bir anlam kazanabilir. Okurun duygusal yorumları eseri sınırlandırır ve yeniden biçimlendirilir. İşte busebeple edebî metni olduğu gibi bilmek imkânsızdır.

Jauss, tarihsel bağlamda geleneğin dönüşümüne beklenti ufku üzerinden bir değerlendirme yapar:

“Şöyle ki yenilik getiren yani beklentilere uymayan bir eser o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur” (Moran, 2014:247).

4.2.3 Stanley Fish ve Alımlama Yaklaşımı “Eylem Olarak Anlam”

Stanley Fish, okur merkezli kuramlar içinde okurun yerini en üst seviyeye çıkaran Amerikalı bir kuramcıdır. Eserde en önemli rolü okura veren kuramcıdır demek doğru olur. Iser ve Jauss’un kuramlarının aksine Fish, bir metinde anlam ararken, okur üzerinden tarihsel ya da metinsel bağlamlara başvurmamaktadır. Fish’in anlam olgusu Iser’in ve Jauss’un anlam olgularından oldukça farklı gösterir.

Iser, kendi kuramında anlamın metnin içinde potansiyel bir şekilde olduğunu ve okurun bu anlamı bulup ortaya çıkarmak görevi olduğunu ifade eder. Jauss’a göre metnin anlamı tarihsellikle ilgilidir. Farklı dönemler okurda beklenti ufku oluşturur. Fish’e göre ise anlam sadece okurdur. Fish’in savunduğu anlam bağımsızdır. Metinden, yazarın amacından, biçimden, dilden farklı bağımsız biçimde ortaya çıkar. Onu varlığının sebebi okurun okuma eylemidir. Eseri okuyan okur, kendi birikimlerini, duygularını, yaşadığı dünyasını, yaşantısını okuduğu metinle birleştirdiğinde anlam oluşur.

Bir kelimenin, bir imgenin ya da herhangi bir ögenin eserin içinde gördüğü işi belirlemek ona anlamını vermektir. Bu durum, ancak bu imgenin okurda uyandırdığı yaşantıya yani karşılık geldiği duygu durumuna bağlıdır (Moran, 2014:98).

Fish’e göre anlam, eğer metinde sabit şekilde yer almıyorsa o zaman yazma eylemi ve okuma eylemi aynıdır ve bağımsız bir eylemdir. Fish, okuma eylemini metnin sınırlılıkları ve gerçekleştireceklerini okurun keşfetme ve deneyimleme süreci olarak tanımlamaktadır. Burada okumadan kasıt, bir metnin ya da bir eserin ne anlama geldiğini keşfetme meselesi değildir.

Burada önemli olan deneyim sürecidir. Yani alımlayıcının, o keşif esnasını deneyimleme sürecinde yaşadıklarıdır. Fish, bir okurun bir metinden çıkardığı anlamın diğer okurların da aynı metinden çıkardığı anlamla hemen hemen aynı olduğunu ve küçük farklılıklar gösterse de bu kadar yakın anlamların çıkarılmasında metnin anlamsal varlığının göz ardı edilmemesi gerektiğini savunmaktadır.

Okuma sürecinde iki türlü alımlama gerçekleşir. Birincisi yazarın ortaya koyduğu metin, diğeri de okurun bu metinden kurduğu anlamdır. Bu durum edebî metne durağanlıktan çıkıp, ona dinamiklik kazandıran bir etkileşim sürecidir. Bu

etkileşim sürecinin anlamı, metne ilişkin yapılan her okuma metnin yeniden üretiliyor olmasıdır.

Bu durum sadece edebi eserler için geçerli değildir. Sanatın her alanında alımlayıcının eserle girdiği ilişkide metin her defasında yeniden üretilmektedir.

Alımlama estetiğinde eserin yazıldığı dönemin şartları, yazarın yaşamından izler, düşünce kalıpları eserin alımlayan tarafından anlaşılmasını sağlayan bir unsur olarak kabul edilmez.

Okur, kendi dünyasında taşıdığı birikim kaynaklarıyla birlikte eserle iletişime geçer. Eserle kendi iç dünyası arasında yaşamış olduğu sürçmeyle, metin ve okura arasında metnin üzerinden alımla süreci başlar. Bu durum sanat eserleri içinde aymıdır. Paul Valery, anlam ve okur konusundaki fikirlerini açıklarken, sanat eserlerinin belli bir anlamı olmadığını söylemektedir. Ona göre anlamı belirleyen esas öge okurun kendisi olduğu gerçeğidir (Eco, 1992:19).

Alımlama estetiğinin tek bir hedefi vardır, o da eserin anlamını alımlayanın eserle gireceği iletişimle çözmesidir. Sanatçı bu ilişkide yer almaz. Alımlama estetiğinde eserin alımlayanla olan iletişimi kurduğu köprü ile sağlanmakta, dolayısıyla sanatçının varlığı önemsizleşmektedir.

Alımlayan eserle baş başadır. Eserin birikimi, yaşam deneyimleri, bilinçaltında biriktirdikleri eserle ilişkisinin varacağı boyutu ve ilişkinin derinleşmesini belirler.

Ayrıca alımlayıcının eser karşısındaki tutumu da eser – alımlayan ilişkisinin belirleyicisi durumundadır. Alımlayan kendi tecrübelerinden yola çıkarak birikimlerinden yaralanarak alımlama sürecini gerçekleştirir. Bu süreçte eserin anlamını alımlayan da uyanan duygular ve düşünceler belirler. Alımlayan esere bir anlam ve ruh vererek eserle hesaplaşır. Bu durumdan yola çıkarak sanatçının eserinde ifade etmek istediği duygu, iletmek istediği mesaj ya da o eserde yaratmak istediği her ne ise alımlayanın ortaya çıkmasıyla sona erer. Böylece alımlayanın yorumuyla yeni bir sanat eseri üretilmiş olur.

Çok katmanlı bir sanattan bahsederek sanat eserinin incelenmesi ya da yazılı bir edebî eserin çözümlenmesinin bir metnin okunmasının çok üzerinde bir eylem biçimi olduğunu savunan Terry Eagleton, eserlerin katmanlarının tek tek incelenip yorumlanmasının, eseri okuyanın bakış açısıyla yeniden yaratıldığı savını ortaya koyar. Böylece okuyucu; yaşamsal deneyimleri, birikimleri ve eseri okuduğu andaki yorumuyla eseri yeniden inşa eder. Bu eylem, okuru üretime katmış olur. Bu şekilde üretime katılan okur eserde yeni, farklı anlamlar ortaya çıkarır.

Bir resmi müşteriye anlam taşıyan bir kurye kamyonu olarak düşünmenin hiçbir anlamı yoktur. Seyirciler bir resimden paketlenmiş anlamlar almak için bekleyen kişiler değil, anlamın sapmasına bir fiil kılan insanlardır. Görebilmem için bir şeyler bilmem gerekir. En basitinden baktığım şeyin ne olduğunu tanımam gerekir. Orada görmemi bekleyen şeyin içinde ben de varım, kendi bilgim, inançlarım, yaptırımlarım, çıkarlarım, arzularım ve zevklerim (Leppert, 2009:20).

Sanatçının üretimi olan eser, birçok anlama sahip olabilir. Sanatçı vermek istediği mesaja yönelik bir üretim gerçekleştirir. Ancak bir sanat ürününün gerçek ve tek bir anlamı yoktur. Eser, izleyicinin yani o eseri alımlayanın kendi gerçeğine ulaştıktan sonra alımlayanın algısıyla yapılır.

Bu durumu Richard Leppert şu örnekle açıklar:

Alımlayanın sanatın sunduğu bilgiye ulaşabilmesi, sanat eserinin duyumsanmasından geçmektedir. Duyumsanmak, sezgi yoluyla bilmek ya da sezinlenmek anlamında kullanılır. Plastik sanatlarda duyumsanan şeyin karşılığı görüntüdür. Sanat eserinin bir parçası ve düşüncenin estetik ögesi olan görüntü zamana bağlı anlamlar üretebilir. Sanat eserleri, sanat eserinin sanatçı tarafından verili fikrinin somutlaştırılması hâliyle yani kasıtlı imge olarak tanımlanarak ya da alımlayıcı tarafından çok sayıda yorum yapıp sayısız anlamlar oluşturularak alımlanır.

İzleyiciler pasif değil aktif alıcılardır. Onlar algıladıkları imgeye ya da imgesel duruşa ilişkin kendi anlamlarını oluştururlar. Bir eserin var olması için ona bakan, o eseri anlamlandıran insanların olması gerekir. Esere anlam vermek sadece sanatçı bakış açısıyla gerçekleşmez. Eseri alımlayanların her birinin kendi dünyasında algıladıkları bakış açılarıyla eser tek tek yeniden anlamlandırılır. Alımlayanların her birinin bakış açısı kendi anlamlarını üretir. Her bir bakış başka bakışlarla kesişir ve ayrışır. Sanat eserinde görsel tatmin arayan alımlayıcı, eseri aynı zamanda tüketendir de. Bu tüketim esnasında haz ortaya çıkar.

Her sanatçının eserinde yaratmış olduğu form üzerinden bir iletişim başlatır ve bir diyalog oluşturur. İzleyici de kendi bakış açısıyla bu diyalogda yer alır. İzleyici bu sanat üretiminde bir fiil katılmakta hatta yapıtın bir anlamda yaratıcısı olmaktadır. Öyle ki izleyicinin olmaması sanatsal eylemin gerçekleşmemesi demektir. Örneğin Max Ernst 1920 yılında gerçekleştirdiği Dada sergisinde sergiye gezmeye gelen ziyaretçilere sergiye dahil olmalarına dair bir ortam hazırlamıştır. İzleyenlerin sergiye beğeni anlamında dahil olmalarını sağlamak için bir balta getiren Ernst, eseri beğenmemeleri halinde baltayı kullanabileceklerini iletmiştir. Bu durum izleyenlere aktif görüşlerini aktarma imkanı sağlamıştır.

Ahu Antmen Fütürizmle başlayan bu izleyicinin sanata dahil olma hareketlerini şöyle aktarır:

Marinetti'nin düzenlediği bir tür etkinlik olan Fütürist Akşamlar, sanatçıları halkla bütünleştirecek ve halkla doğrudan karşılaşmanın en kestirme yolu olan tiyatro sahnesindeki etkinliklerle, yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir (Antmen, 2010:69).

Bu noktada alımlayıcının sanat eserine doğrudan katılmasındaki amaçlanan, sanat nesnesinden öte, sanatçı ve alımlayıcı arasında kurulan algısal ve zihinsel boyuttaki sürece odaklanmaktır.

Sanat eseri ile alımlayıcı arasında dinamiklerin ortaya çıkmasında yaklaşım çok önemlidir. Tarihsel sürece bakıldığında bu dinamikler arasında birbirinden farklı yaklaşımlar söz konusu olmuştur. Bunların en önemlisi Umberto Eco'nun Açık Yapıt eserinde bahsedilen izleyicinin sanatçıyla birlikte yaratıma dahil olma durumudur.

Umberto Eco, yazınsal yapıtı açık yapıt olarak değerlendirir. Bu, çok anlamlı bir yapıttır. Ona göre eser, anlamını bir kez yazılmakla ve açıklanmakla tüketmez. Eserlerin her zaman yeni yeni alımlayıcıları vardır. Eser izleyicisiyle girdiği her diyalogda alımlayıcının içinde yaşadığı toplumun özelliğine, onun birikimine göre yeniden üretilir. Ve bu üretim izleyicinin eseri nasıl alımladığına bağlı olarak değişir.

Umberto Eco'nun bahsettiği bu açık yapıt, metnin sayısız anlam çıkarılabilen bir yapıya sahip olmasından ileri gelmektedir. Edebî eserler, boşluklara sahiptir ve okurdan bu boşlukları inşa etmesini ister. Okur, metnin içindeki istemli ya da istemsiz bırakılan bu boşlukları kendi yorumlarıyla doldurarak yeniden bir metin üretirken metne yeni bir ruh da katmış olacaktır.

Eco'ya göre alımlama estetiği tüketici gerçeğini oldukça önemser. Bir sanat eserinin gerçek anlamını onu alımlayanın birikim ve deneyimleri vermektedir. Tüketici sanat yapıtının çözümlenmesine sürekli kendini yenileyen sonsuz olanaklar sunar. Alımlayanın birikimi, hayalleri, yaşanmışlıkları sanat eserine her bakışta yeniden canlanır. Bu canlanma yapıta yeni yeni anlam katar. Umberto Eco, yapıtın yaratıcısının elinden çıktığında tamamlanmamış olduğu görüşündedir. Ona göre son sözü tüketici söyleyecek, son biçimi tüketici verecektir (Eco, 1992:14).

Alımlamada boşlukların okuyucu tarafından doldurulması hâlini Roman Ingarden, "belirsiz alanların belirli hâle getirilmesi" olarak tanımlarken Yılmaz Özbek, düzensizliklerin kendi aralarında bir düzen kurmasının saptanması ve çözümlenmesi olarak açıklar (Özbek, 2013:12-36).

Sanat yapıtını üreten, sanat eserini gerçekleştirirken izleyicisinden tamamen kopar. Üretimi bittiğinde sanatçının yorumu eser üzerinde tamamlanmıştır. Ancak sanatçı ile yapıt arasındaki duygusal etkileşim üretim bitmiş olsa dahi devam edebilmektedir. Eser üzerindeki yaratım, sanatçı çalışmanın son noktasını koyduğunda eylem sona erdiği için sabitlenmiş kabul edilir ve net olarak tamamlanır.

İzleyici ise sanat eserini alımlamaya başladığı andan itibaren ona eser içinde verilen göstergeleri kendi dünyasında anlamlandırmaya çalışırken üretimine devam etmektedir. Bu duruma seyircinin katılımı, eseri yaratan sanatçının yorumuyla benzeşmek zorunluluğu taşımaz. Bu özgürlük de üretimin anlamını çoğaltmaktadır. Günümüz çağdaş sanatında sanatın üretimi bitmez.

İzleyici ile kurulan yeni etkileşim, zaman gibi unsurlar değiştikçe yeniden üretilir. Sanat üretimini oluşturan unsur; sanat yapıtını var eden sanatçının kendi duyguları ve yönelimi sonucu ortaya koyduğu anlamın vardığı bir gerçektir.

Postmodern sanat anlayışıyla ortaya çıkan kavramlardan biri olan alımlama estetiği, eserdeki boşlukları doldurmada eseri alımlayanın dâhil edilmesi üzerine kurulmuş bir anlayıştır. Eser karşısında pasif durumda olan okuyucuyu edilgenlikten çıkarıp okuyucunun metni yeniden üretmesi temeline dayanır.

Post modernizm sürecinde sanat, hiçbir kurala uymayan, kural tanımayan, dayatmaları reddedip boyun eğmeyen bir oluşumdur. Dolayısıyla bu süreçte kurallar ve kalıplar koymak, çözümler üretmek aykırı ve zorlama olmaktadır. Alımlama estetiği ve Post modernizm arasında var olan ilişki ruh yakınlığı, anlayış birliği sebebiyle neredeyse ortak yaşama dönüşmüştür. Post modernizm sunduğu kaynak zenginliği ile alımlama estetiğine yaşam alanı ve anlamlı bir varoluş sunmaktadır” (Özbek, 2013:29).

Post modernizmde sanat eserini alımlayan oldukça karmaşık bir labirentin içinde kaybolmuş gibidir. Birçok resmin iç içe olduğu bir kompozisyonda her bir resmi birbiriyle ilişkilendirip yorumlaması beklenen alımlayanı oldukça bocalatır. Alımlayan bu durumda kendi düş gücünü zorlar, anlam üretmeye çalışır, kendi fantezi dünyasında yarattığı hikayeyle bir anlam üretmeye çalışır. İşte bu durum alımlayıcının yaratıcılığının önünü açmasına, bir tüketici olmasına rağmen aktif hale gelerek üretime dahil olmasına neden olur.

Sanatçı yarattığı eserde duyumsatmak istediği tüm bilgileri açık bir şekilde ifade ederse alımlayan pasif yani edilgen duruma geçer. Bu durum adeta verilen mesajın sanat eserinin üzerinde yazma hali gibidir. Oysa post modern sanatta eserlerin anlaşılır olmama hali, alımlayıcının bu karmaşanın çözümü adına bir hareket geçmesine sebep olur. Hedefe ulaşmak isteyen bir yarışçı gibi engelleri aşmak için düş gücünü zorlayan

alımlayıcı kendine çok şey katmaktadır. O nedenle post modern sanat eserleri her tür bakış açısına ve yoruma kaynaklık edecek zenginliktedir.

Umberto Eco anlık duygu ve sezgilerin alımlamada çok belirleyici olduğunu ifade eder. Sanat eserinin bir tek anlam yerine sonsuz sayıda anlam ifade edecek bir yapıda olduğunu, eserin sonu açık olarak alımlayana sunulduğunda bu durumun esere zenginlik kattığını ifade eder (Eco, 1992:29).

Bir sanat eserinin anlamının kapalı olarak sunulması alımlayana bir özgürlük getirir ve eser üzerinde son sözü alımlayanın söylemesine neden olur.

Sonuç olarak Post Modern sanat anlayışı birey olmak, bireyin kendini gerçekleştirme, çağı yakalaması ve çağı doğru yorumlanması gibi konu başlıklarında alımlayıcıyı şekillendirip yüreklendirir. Sanat eseri sadece onu yaratan sanatçının hayallerini, duygularını, toplumsal duruşunu, iç dünyasını, yaşamı algılayışını yansıtmaz. Sanatçının esere aktarımı, eserin alımlayanla karşılaşma anına kadardır. Eseri alımlayanın devreye girmesiyle birlikte eser yeni bir yaratım sürecine girer. Eser, alımlayanın da kendini gerçekleştirmesine önemli bir katkıda bulunur.

Alımlama Estetiği, çağdaş sanat anlayışını kavrama ve anlama açısından bir yaklaşım tarzı belirlemesi sebebiyle vazgeçilmez bir noktada yer almaktadır. Şimdiki zamanda bir sanat eserini anlamayıp, yorumlamak, sanatçının anlatmak istediği, kastettiği ve duyumsatmak istediği şeyleri anlamak değildir. Sanatçının duyumsatmak istediğini alımlayanın anlaması bir başarı olmadığı gibi hedeflenen bir sonuç olmamaktadır da.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Sanat, “Sanat Nedir?” sorusu ile başlamaktadır (Soykan, 2015:15).

Bu çalışmanın esas amacı, sanatın iyileştirici gücünü göz önünde bulundurarak alımlamayla sağaltıma nasıl gidilir? sorusuna yanıt aramaktır.

Sanat, estetik bir algıdır ve sanat objelerini anlayıp, kavrayarak alımlamaktır. Bu alımlamayla yaparken de sanat, sanatçı ve alımlayıcı üzerinde sağaltım etkisi yapar.

Estetik ve sağaltım ilişkisinde, estetiğin sağaltım ilişkisi içerisinde ele alınmasıyla birlikte estetik değerlendirmenin verili estetik ilişkide değil, onun kurulmasında en baştan yer aldığı ve de süreç olarak sonrasında paylaşıldığı görülmektedir.

Çalışmanın ilk üç bölümü “estetik nosyon” bir “alımlama” eyleminin onu alımlayan özne ve önzenin estetik değeri kuran, taşıyan, değerlendiren ve hatta yeniden ele alan fail/yapıcı (*agent*) olması ile ilişkilidir. Alımlama Estetiğinde önemli olanın bir sanat eserinin alımlayıcısında yarattığı duyguların değil alımlayanın o esere anlam oluşturma yönünde yaptığı katkıdır.

Alımlama estetiğinde eser ile onu alımlayan baş başadır. Alımlayıcı esere bir anlam ve ruh vererek eserle hesaplaşır. Bu durumdan yola çıkarak sanatçının eserinde ifade etmek istediği duygu, iletmek istediği mesaj ya da o eserde yaratmak istediği her ne ise alımlamayıcının ortaya çıkmasıyla sona erer. Böylece alımlayanın yorumuyla yeni bir sanat eseri üretilmiş olur. Alımlayanın sanatsal üretime dahi olma eğilimi, tercih sonucu şekillenen bir katılım eylemidir.

Her bir estetik alımlamada sanat eseri yeniden inşa edilir. Alımlama estetiğinde keşif süreci algıların ve duyguların ışığında gerçekleşir. Sanat eseri dış görüntüsüyle algılanır, duygularla derinleşerek estetik güzelliğe ulaşır ve sağaltım sağlar.

Sanat yapıtının izleyicide son bulması, izleyicinin deneyiminin bu diyalogda değişime uğrayabileceği varsayımı aynı zamanda sanatsal sağaltımın bu ilişkide taşınmakta olduğunu da gösterir çünkü alımlama estetiğinde duygusallığın yerine düşünsel ve bilgisel bir anlam verme söz konusu olmaktadır. Alımlayıcının keşif süreci aynı zamanda eserin anlamının yeniden üretilmesi ve varlığa çıkarılmasıdır. Bu haliyle alımlayıcı bir süreç olarak da sağaltım eserdeki boşlukları doldurmaya bir davettir.

Sanatçının özgür olması, özgün eserler yaratması açısından çok önemlidir. Özgün olmak sanatçının bir çizgisi ve tarzı olmasını ve bilinilirliği getirir. Özgün olmak eseri alımlayan açısından kolaylık sağlar. Alımlayıcı bir sanat eserini alımlarken eserin ona ne kattığını, verdiği mesajı ve verdiği mesajın ne kadarını alıp almadığını dikkate alır.

İnsan kaç yaşına gelmiş olursa olsun travma yaratmış olan eski deneyimleri, bastırıldığı dürtüler benliğinden silinmediği için ileriki zamanlarda davranış bozukluğu, saldırganlık gibi davranışlar sergilemektedir. Sanatçının keşif hali olan bu süreçten sorunlarına çözüm olacak sürece dek sanatçı bir arayış içindedir ve içsel yolculuk deneyiminde kendini özgürleştirinceye dek yaşadığı içsel problemlerle çok fazla sayıda eser üretir. Sanatçı bu davranışları yaratıma dönüştürebilirse bu onun yararına olmaktadır. Sanatçı içinde biriktirdiği bilinçaltına üstü örtülmüş bir şekilde depolanan bu duyguları sebebiyle yaratıma yönelir. Sanatsal yaratım için bu durum içsel bir ihtiyaçtır. Bir sanatçı için esin kaynağı dış dünyanın yarattığı durumların ona yansıyan içsel etkileri olmaktadır. Sanatçının amacı içsellikten gelen etkileri bir forma dönüştürmektir. Bu yaratım süreci sanatçının bilinçaltında örtü altında tuttuğu duygu ve travmalarla yüzleşmek olduğu için sancılı bir süreç olabilmektedir. Bir sanat yapıtının tek ve benzersiz olabilmesi için sanatsal özelliğinin olması gerekmektedir. Bir sanatçının kendi üslubunu yaratması ve tek biricikliğini koruması için kendini özgür hissetmeli ve öznel olması gerekmektedir. Sanatçı için yaratım sürecinde kendi içsel yolculuğunu gerçekleştirilmesi bir gerekliliktir. Sanatçı önce kendini tanımlamak istediği için yola çıkar. Bu yolculuğunda ona duygusal birikimleri, bilinçdışına itip üzerini kapattığı travmaları, yaşamsal deneyimleri eşlik eder. Tüm bu süre onun keşif süreci, bu yolculukta biriktirdiklerinin nesneye dönüşmüş hali de bir sanat eseridir.

Sanata, sanatçıya ve esere yaklaşım her dönemde farklı olmuştur. Toplumsal ya da siyasi gelişmelerle birlikte toplumların değişen görme biçimleri sanatı ve sanatın alımlamasını ve sanat anlayışını da şekillendirmiştir. Bu durum sanat, sanatçı ve alımlayıcı arasındaki ilişkide de değişim ve dönüşüme sebep olmuştur.

Postmodern sanatın alıcı ve eser arasındaki birlikteliğinin temelini Yılmaz Özbek şu şekilde tanımlar: “*Alımlama estetiği açısından eleştiri, irdelemek, sorgulamak, bir sonuca ulaşmak, yani anlam vermektir; belirsiz alanları belirli hale getirmek, karanlıkları aydınlatmaktır*” (Özbek, 2013:19).

Sanayi Devriminden sonra klasik sanatın yerini modern sanata bırakmasıyla birlikte değişen sanat anlayışı sadece sanatçı da değil onu alımlayan da da değişime sebep olmuştur. Modern sanat akımlarıyla birlikte geleneksel sanattaki katı tutum ve sanatın sadece soyluların tekelinde olan yüksek kültürdeki insanlara ait olma fikri Sanayi Devrimi ile birlikte geride kalmış sanat toplumla bütünleşmiştir. Sanatın toplumla bütünleşmesi sanatçının topluma karşı sorumlu olması anlamına gelmektedir. Bu durum sanatçı ve alımlayan arasındaki dengelerin değişmesine yol açmıştır.

Sanayi Devrimi sonucunda oluşan siyasi ve toplumsal hayatta yaşanan olumsuzluklar, ekonomik buhran, toplumsal düzende meydana gelen çarpıklıklar, halkta oluşan travmalar ve bunların getirdiği bunalımlar Birinci Dünya Savaşı ile birlikte sanatla farklı bir sürece evrilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan sanat akımı Ekspresyonizm, sanatçıların yaşadıkları ve içinden çıkamadıkları duygu durumlarını çözümlenmesine yardımcı olmuştur. Ekspresyonizmle birlikte sanatçıların yaşadıkları duygular kendilerini ifade edebilmeleriyle önemli bir ifade aracı olmuştur. Geleneksel sanat anlayışından uzaklaşan sanatçılar soyutlamadan yararlanarak deformasyonu da içine katan öznel bir dil geliştirmişler; ruh durumlarını, yaşadıkları politik ve ekonomik kaygılarını, korkularını, endişelerini yaptıkları ekspresyonist eserler aracılığıyla dışa yansıtmışlardır. Bu yansımalar alımlayıcının sanatçıya ve esere olan yaklaşımını etkilemiş, sanatçı ve alımlayıcı ilişkisini güçlendirmiştir.

Kandinsky’ye göre biçim ve form açısından değil, duygu olarak alımlayıcısını kendine çeken yapıt, bir anlamda hem sanatçısının hem de alımlayanın duygularının dışavurulmuş halidir (Kandinsky, 2009:7).

Ön yargılardan, kısıtlamalardan, kalıplardan uzaklaşan sanatçılar postmodern sanat akımına geçişi hızlandırmışlardır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan sanat akımları sanatın anlamına odaklanmış, anlam üzerine içerikler üretmişlerdir. Kavramsal Sanat, Digital Sanat, Minimal Sanat, Fluxus, Happening, Arazi Sanatı gibi oluşumlar bunlara örnek olarak verilebilir. Bu oluşumlar, alımlayıcının sanatla iç içe olması sanat eserinin kendisi ya da bir parçası olma haline kadar dönüşmüştür. Feminist sanat anlayışı, toplumsal cinsiyet ve kimlik politikaları, Queer sanat, LDBTİ benzeri örgütlemelerle birlikte sanat dünyasının

hesaplaştığı güncel sorunlar ve beraberinde gelişen oluşumlar sonunda sanatın sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı karşısındaki rolü sürece bağlı olarak değişiklik göstermiştir.

Netice de sanat eseri ve alımlayıcı arasında gelişen etkileşim alımlayıcının düşünsel katkısına imkan tanıyor ve alımlayıcıda estetik bir haz yaratıyorsa gerçekleşmektedir. Eserden eleştirel bir sonuç çıkarmak da izleyiciye düşen bir görevdir. Umberto Eco eğer sanat yapıtı izleyicinin gözünde anlamlı olabiliyorsa, bu sanat yapıtının içinde barındırdığı kişisel deneyimler ve değerlerin varlığı sayesinde olduğunu söyler (Akt., Öndin, 2009:121).

Sonuç olarak, Sanat eseri, sanatçının yaşam serüveninden yansımaları izleyicisine aktarmaktadır. İzleyici bu serüvenle ile karşılaştığında bir izlek ortaya çıkarır. Bu izleğin duygusu onda hangi duygu durumu ile eşleşmişse o şekilde alımlama yapar. Son kertede o duyguyla alımladığı eser bir anlam kazanır ve çözümlenmiş olur. Sanat eserleri estetik beğenin ötesinde izleyicisi tarafından anlamlandırılıp çözümlendiğinde var olma sürecini yaşar. Her bir estetik alımlamada yeniden inşa edilir.

Bu çalışmada alımlama sanatçı açısından ve eseri alımlayan açısından iki şekilde ele alınmıştır. Sanatçının bir eseri yaratma sürecindeki kendini keşfi veyarattığı eser ile yaşadığı sağaltım Antik Yunandan itibaren felsefenin güzelin ne olduğu sorusuna aradığı yanıt üzerinden araştırılmıştır. Eseri alımlayanın eserle yaşadığı duygudaşlık ve eser üzerinden yaşadığı tedavi süreci de sağaltım kavramı ile açıklanmaya çalışılmıştır.

İnsanoğlunun yaşam tekamülünü gerçekleştirme amacı içindeki öze ulaşmaktır. Öze ulaşabilmek için içindeki denizinin derinliklerinde kalantortuları temizlemeye çalışır. Sanat bu tortulara ulaşmasına yardımcı olan en doğru araçtır. Bazen bir resimde, bazen bir heykelin kıvrımında, bir tiyatro eserinin tiradında ya da bir sinema filminin küçük bir repliğinde bir ayrıntı onu alıp derinliklerine götürür.

Yaşadıkları, bilinçdışına ittiği unutmak istedikleri, unutamadıkları, hüznüleri, sevinçleri onda bir eser karşısında vücut bulur. Kendi gerçekliğinin karşısında savunmasızca kendini bulurken o yüzleşme ile bir tedavi sürecini de başlatır. Sanatçı yaratımı sırasında bu sağaltımı yaşarken, eseri alımlayan da alımlama sürecinde bunu deneyimler. İnsan tıpkı bir edebiyat eserini okurken bir karakterle tanışıp onu anlamaya başladıkça kendini onunla özdeşleştiriyorsa ve onunla iletişime geçip duygudaşlık yapıyorsa bir sanat eseri karşısında da aynı alımlama sürecine girer. Gerçek dönüşüm alımlamaya başladığımızda başlar. Tıpkı bir iltihabın bünyeden

atılma hali gibi sanat eserinde yaşanan bu duygu boşalımı da vücuttan atılan irin misali insanın beynini, ruhunu, bedenini rahatlatır. Sanat eserinin yarattığı rahatlama duygusu bütüne yaklaşmak, varoluşun kaynağına yakınlaşmak olarak alımlayanda sağaltıma sebep olur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Andreasen, N. C. (2005). *Yaratıcı Beyin* (K. Güney, Çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları
- Aristoteles (1987). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (2014). *Poetika* (S. Fırat, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Aristoteles (2015). *Nikomakhos'a etik*. (S. Babür, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Ashton D. ve Picasso P. (2001). *Picasso Konuşuyor* (M. Yılmaz ve N. Yılmaz, Çev.). A. Dora (Ed.), *Picasso'dan İki Demeç*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Berger, J. (2016). *Görme biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis.
- Cabane, P. (2002). *Die Brücke Modernizmin Serüveni*. E. Batur (Ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım
- Ciacometti, A. (2005). *Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Clero, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü* (Ö. Soysal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Dervişoğlu, M. V. (2018). Yazma ihtiyacını sorgularken. *İnsan ve Hayat Dergisi*, 100.
- Duane P. S. (2002). *Modern Psikoloji Tarihi* (2. Baskı, Y. Aslay, Çev.). İstanbul: Kaktüs Yayınları.
- Dubuffet, J. (2005). *Boğucu Kültür* (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: Dost Yayınları.
- Eagleton T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (B. Gözkan, vd., Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı Giriş* (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ergüven, M. (2007). *Görmece* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Erhat, A. (2001). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erinç, S. M. (2011). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Erzen, J. N. (1997). *Güzel Sanatlar Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Farthing S.ve Doğanay E. (2014). *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*. Çin: Caretta Kitapları.
- Freud, S. (2013). *Yaşamım ve Psikanaliz* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri: Sanat ve Edebiyat* (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gençtan, E. (2006). *Psikanaliz Sonrası*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombric, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (B. Cömert, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökberk, M. (1990). *Felsefe Tarihi*. İstanbul.
- Habip, B. (2007). *Psikanalizin İçinden*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hançerlioğlu, O. (2003). *Ruhbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heideger, M. (2004). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. (N. Gözüaydın, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Homer, S. (2013). *Jacques Lacan*. Ankara: Phoneix Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kahraman, B. (2005). *Ekspresyonizm: Bazı Temel Sorunlara Bir Bakış: Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kandinsky, W. (2005), *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (G. Ekici, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Latacz J. (2006). *Antik Yunan Tragedyaları* (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Leppert, R. (2009) *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (2. Baskı, İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları
- Lionel, R. (1991) *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (B. Madra, S. Gürsoy ve İ.

- Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Lombardi, P. ve Lausanne, G. (2013). *Collection de l'Art Brut*. Art Brut Müze Yayınları.
- Lonoir, B. (2005). *Sanat Yapıtı*. (1. Baskı, A. Derman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lynton N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi, Kitapevi.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi, Kitapevi.
- Malchiodi, C. A. (2007). *The Art Therapy Sourcebook*. New York: Mc. Grow-Hill Companies
- Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (25. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Müren, E. (1997). *Sanat Kitabı* (M. Haydaroglu, Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Nietzsche (2003). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. İstanbul: Kum Saati Yayınları.
- Nietzsche (2005). *Tragedyanın Doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği* (2. Baskı). Konya: Çizgi Yayınevi.
- Özel, A. (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Öztürk, Ş. (2007). *Freud ve Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parman, T. (2007). *Freud ve Çağdaş Sanat*. Ş. Öztürk (Ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parman, T. (2009). *Psikanaliz Yazıları "Psikanalist ve Sanatçı Belli Bir Cinayetin Savunması"*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Platon (2006). *Şölen Bordo Siyah*. İstanbul: Klasik Yayınlar.
- Saydam, M. B. (2017). *Araf'dalık-lar İnsanın Halleri ve Eylemleri: Psikomitolojik Çözümleme*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Schultz, D. ve Schultz, E. (2002). *Modern Psikoloji Tarihi* (Y. Aslay, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Soykan, Ö. N (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinko Yayıncılık.
- Storr, A. (1992). *Yaratma Dürtüsü*. İstanbul: A Yayınevi.

- Thomson, G. (1990). *Tragedyanın Kökeni* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Tunalı, İ. H. (2012). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, R. (2014). *Freud Okumaları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)* (M. T. Yalım, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik Doktrinler*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya.

Makaleler

- Baraz, Y. (1998). Dejenere olmuş sanat. *Genç Sanat Dergisi*, 52.
- Veryeri, I. (2008). Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1-16
- Çelen, B. (2003). Masumiyetini Kaybetmemiş Sanat. *Milliyet Sanat*, 533, 55-57.
- Esenyel, A. (2019). Bir sanat eseri olarak yaşamın anlamı. *Felsefe Arkivi*, 50, 65-76.
- Önkal, G. (2019). İlişkisel bir dünya olarak sanat ve nesnenin yeni estetik deneyimde bozulumu. *Felsefe Arkivi*, 50, 9-16.
- Page, J. (2022). Aesthetic understanding. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 1, 48-68.
- Salderay, B. (2010). Görsel sanatlar ve tedavi (Terapi). *Sanat ve Tasarım Dergisi*.
- Somakcı, P. (2003). Türklerde müzikle tedavi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Dergisi*.
- Şahin, H. (2013). Postmodern sanatta eklettik nesnelere. *Karadeniz Araştırmaları*, 36, 235-255.
- Thevoz, M. (1980). L'Art Brut, editions D'Art. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 14(25), 35-45.
- Yetişken, H. (2012). Sanatın ne'liği ve işlevi kaygı. *Uludağ Üniv. Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*.
- Yüksel, N. (2000). Art brut. *Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi*, 71-72, 16-22.

Tezler

Sağlam G. (1992). *Batı Avrupa ve Türk resminde yeni dışavurumculuk* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

Tarzan, Ö. (2010). *Yeni dışavurumcu tavrı oluşturan sanatçı kimliği ve yapıtlarındaki psiko-sembolik öğeler* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. <https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/9706/293235.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

İnternet Erişimleri

TDK <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 12.12.2021)

Köknel Ö. (2012). *Çalışma, Yaratıcılık ve Sanat*. <http://www.aymavisiorg/psikoloji/sanat%20%20ozcan%20koknel.html> (Erişim Tarihi: 12.12.2021)

Özturan M. (2006). *Sanatta ve Sanat Yapıtlarında Öznellik*. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?sanattavesanat> (Erişim Tarihi: 12.12.2021)

Aliçavuşoğlu E. (2012). *Psikanaliz, Freud ve Sanat*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/410064> (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

Zeybek H. (2017). *Modern Sanatta İfade ve Yapıt*. <http://docs.neu.edu.tr/library/6674524243.pdf> (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

Öztürk, G. (2016). *Sanatla İyileşmek*. https://medium.com/@gurcanozturk/sanatlaiyile%C5%9Fmek-723c43471802_ (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

Encyclopedia Britannica (2018) Erişim: 12.04.2022. <https://www.britannica.com/biography/Adolf-Wolfli> (Erişim Tarihi: 12.04.2022).

American Art Therapy Association. <https://arttherapy.org/> (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

Filiz Ş. (2016). *Sanat Terapisinin Felsefi Boyutları*. http://proje.akdeniz.edu.tr/mcri/mjh/6-1/MJH-11-12-Sahin_FILIZ.pdf (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

Can, H. *Aristoteleste Katharsis Kavramı*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/803611> (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

ÖZGEÇMİŞ