

MERLEAU-PONTY, SARTRE VE LACAN'IN
YAKLAŞIMLARI EKSENİNDE SANATTA 'BAKIŞ'

GÜL DELEMEN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

MERLEAU-PONTY, SARTRE VE LACAN'IN
YAKLAŞIMLARI EKSENİNDE SANATTA 'BAKIŞ'

GÜL DELEMEN

Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü,2012

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans
Programı, 2014

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

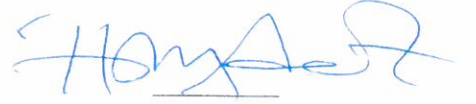
İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MERLEAN PONTY, SARTE VE LACAN'IN YAKLAŞIMLARI EKSENİNDE SANATTA
“BAKIŞ”
YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜL DELEMEN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Halil AKDENİZ
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



Prof. Rifat ŞAHİNER
(Tez Eş Danışmanı)

Yıldız Teknik Üniversitesi



Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK

Işık Üniversitesi



Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ

Işık Üniversitesi



Doç. Dr. Emre TANDIRLI

Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 15/09/2014

MERLEAU-PONTY, SARTRE VE LACAN'IN
YAKLAŞIMLARI EKSENİNDE SANATTA 'BAKIŞ'

ÖZET

Bu tezin temel amacı, Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın sanatta 'bakış' görüşlerini ortaya çıkarmaktır. Bunu yaparken de, sanattaki 'bakış'ın değişkenliğini; çağa,zamana, zamanın ruhuna dönük biçimlenmesini anlamak, anlatmaktır. Tezde öncelikle; ilk bölümde bakmak, görmek arasındaki fark belirtilerek, felsefe ile sanatın ortak izdüşümü olan algının ifadesi, diğer bölümlerde ise; Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın sanatta 'bakış'ın izdüşümü irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bakış, Sanat, Bakmak, Görmek, İmge, Algı, Uzam, Görüş Felsefesi, Varlık, Hiçlik, Öz, Hakikat, Çağdaş Sanat

THE “GAZE” IN ART ACORDING TO THE PHILOSOPHICAL APPROACHES OF MERLEAU-PONTY, SARTRE AND LACAN

Abstract

The purpose of this thesis is to discover the philosophical approaches of Merleau-Ponty, Sartre and Lacan to art. While trying to achieve this, the aim is also to understand and describe the way art changes and reshapes with the epoch itself and with the spirit of the times. In the first section of the thesis, the focus will be on the difference between “looking” and “seeing”, and on the expression of perception which is the common projection of art and philosophy. In the following sections, the projection of ‘the gaze’ in art according to Merleau-Ponty, Sartre and Lacan is delineated.

Keywords: Gaze, Art, Look, Seeing, Image, Perception, Extent, Philosophy Of Look, Existence, Nothingness, Essence, Reality, Contemporary Art

Teşekkür

Öncelikle bu tezin oluşumundaki desteklerinden ötürü tez danışmanım Prof. Dr. Halil AKDENİZ'e, bu çalışmanın yapılmasında ve gelişiminde benimle her daim değerli bilgilerini paylaşan, konuyla ilgili kaynaklara yönelmemi sağlayan hocam ve tez eş danışmanım Prof. Rifat ŞAHİNER'e teşekkürlerimi sunarım. Okul hayatım boyunca bilgilerini ve tecrübelerini paylaşan değerli bütün hocalarıma ve her zaman yanımda olan sevgili aileme teşekkür ederim.

Bu tezi gerçekliğiyle yaşamış olan sevgili babama ithaf ediyorum.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler	v
Şekil listesi	vi
1. Giriş	1
2. Sanatta ‘Bakış’ Üzerine	4
3. Merleau-Ponty ve Sanatta Fenomenolojik ‘Bakış’	31
3.1 Fenomenolojik ‘Bakış’	31
3.2 Uzam ve Tin.....	38
4. Sartre ve Sanatta Varoluşçu ‘Bakış’	52
3.1 Varlık ve Hiçlik.....	54

3.2 Yabancılaşma Fenomeni.....	59
3.3 Uzam ve Boşluk'a 'Bakış'.....	65
5. Lacan ve Gerçekliğin 'Bakış'ı	69
5.1 Yabancılaşma.....	71
5.2 Gerçeklik.....	75
5.2 Gerçeklik'in Değişken Yüzü.....	80
Sonuç	86
Kaynakça	91
Özgeçmiş	96

RESİM LİSTESİ

- Resim 2.1** Giotto Di Bondone: Presentation In The Temple, 1304. Tuval üzerine yağlıboya, 200X185cm. Capella Degli Scrovegni, İtalya
(<http://www.giottodibondone.orgHome-7-24-1-0.html>).....6
- Resim 2.2** Masaccio: Kutsal Üçlü, 1426-28. Fresko, 667X317cm. Santa Maria Noveella Kilisesi, Floransa, İtalya
(<http://www.backtoclassics.com/gallery/masaccio/trinity/>).....8
- Resim 2.3** El Greco: The Corporation Of The Virgin, 1591. Tuval üzerine yağlıboya, 105X80cm. Santa Cruz Müzesi, Toledo
(<http://www.wga.hu>).....10
- Resim 2.4** Diego Velazquez: Nedimeler, 1656. Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.18X2.76cm. Del Padro Müzesi, İspanya
(<http://www.wga.hu>).....12
- Resim 2.5** Camera Obscura, 1646
(<http://otekikafalar.blogspot.com.tr/2013/03/baks-makinalar-2.html>).....13

Resim 2.6 Claude Monet: Nilüferler, 1920. Triptik, Her Panel 200X24.8cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Water-Lilies>).....15

Resim 2.7 Julia Margaret Cameron: Beatrice, 1866. Fotoğraf
(<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=65366handle=li>).....16

Resim 2.8 Eugene Atget: Paris
(<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>).....18

Resim 2.9 Victor Vasarely: Zebra, 1939/60. Goblen, 204X188cm.
(<http://www.rogallery.com>).....20

Resim 2.10 Marcel Duchamp: Büyük Cam (Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin), 1915-1923. Karışık malzeme, 27.5X175.8cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia
(<http://davidweisner.com/work/say-what/>).....22

Resim 2.11 Marcel Duchamp: Stereoskop, 1969
(<http://v3.arkitera.com/h37737-duchampin-kapalı-kapısından-iceri.html>).....23

Resim 2.12 Marcel Duchamp: Stereoskop, 1969
(<http://v3.arkitera.com/h37737-duchampin-kapalı-kapısından-iceri.html>).....24

- Resim 2.13** Jeremy Bentham: Panaptikon Tasarımı, 1787
(<http://www.e-skop.com/skopbulten/sen-sustukca-bedenin-konus-tur-ulur/982>).....26
- Resim 2.14** Robert Smithson: Spiral Dalgakıran, 1969-70. Siyah Kayalar, Tuz Kristalleri ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah
(<http://robertsmithson.com>).....27
- Resim 2.15** Joseph Kosuth: Bir ve 3 Sandalye, 1965. Sandalye 82X37.8X53cm, Fotoğraf paneli 91.5X61.1cm, Yazı paneli 61X61.3cm
(<http://moma.org/>).....28
- Resim 2.16** Nam June Paik: Rose Art Memory, 1988. Video yerleştirme, 1988. 67X82.5X14inç.
(<http://partners.nytimes.com/library/magazine/millennium/m4/paik.7html>).....29
- Resim 3.1** Maurice Merleau- Ponty portresi
(<http://www.iep.utm.edu/merleau/>).....32
- Resim 3.2** Paul Cezanne: Self-Portrait with Soft Hat, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 60.2X50.1cm. Bridgestone Museum of Art, Tokyo
(<http://artgalleryabc.com/cezanne/cezanne>).....33

- Resim 3.3** Paul Cezanne: Victorya Dağı, 1897-1898. Tuval üzerine yağlıboya, 81X100.5cm. Bernhard Koehler Koleksiyonu, Berlin
(<http://artgalleryabc.com/cezanne/blog>).....34
- Resim 3.4** Francis Bacon: İnsan Bedeni Çalışmaları, Triptik, 1970. Tuval üzerine yağlıboya, Panoların her biri 198X147.5cm. Marlborough International Fine Art Koleksiyonu
(<http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2010/02/bare-arm-chairs-38-triptych-three.html>).....36
- Resim 3.5** Henry Moore: Koyunların Barışı, 1978. Bronz, Hertfordshire, İngiltere.
(<http://www.wisdomportal.com/Aug31/Moore-SheepPiece.html>).....37
- Resim 3.6** Caspar David Friedrich: Bulutların Üzerinde Yolculuk 1818. Tuval üzerine yağlıboya, 98.4X74.8cm, Kunsthalle Hamburg
(<http://www.wga.hu>).....39
- Resim 3.7** John Constable: Bulut Çalışması, 1820. Karton üstüne yağlıboya, 37.1X46.4cm. Victoria and Albert Museum, Londra
(<http://www.collections.vam.ac.uk>).....40

- Resim 3.8** John M.W.Turner: Aosta Vadisi'nde Fırtına, 1830. Tuval üstüne yağlıboya, 90.5X122.2cm. Sanat Enstitüsü, Chicago
(<http://www.artblart.com/tag/turner-valley-of-aosta-snowstorm-avalanche-and-thunderstorm>).....41
- Resim 3.9** Claude Monet: İzlenim, Gündoğumu, 1872. Tuval üzerine yağlıboya, 48X63cm. Marmottan Müzesi, Paris
(<http://www.gra2.com/>).....42
- Resim 3.10** Claude Monet: Günbatımında, Soğuk Havada Saman Yığınları, 1891. Tuval üzerine yağlıboya, 65X95cm. Özel Koleksiyon
(<http://www.mfa.org/>).....43
- Resim:3.11** Paul Cezanne: Meyve Sepetli Natürmort, 1888-1890. Tuval üzerine yağlıboya, 65X81cm. Orsay Müzesi, Paris, Fransa
(http://www.istanbulsanatgalerisi.com/product_info_n.php?products_id=3842).....44
- Resim 3.12** Paul Klee: Fruits on Red, 1930. İpek üzerine suluboya, 61.2X46.2cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Almanya
(<http://artgalleryabc.com/klee/blog>).....45
- Resim 3.13** Caravaggio: Meyve Sepeti, 1601. Tuval üzerine yağlıboya, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, İtalya
(<http://artgalleryabc.com/caravaggio/blog>).....47

- Resim 3.14** Erol Akyavaş: İsimlessiz, 1990. Tuval üzerine yağlıboya, 152X127cm.
(<http://artnet.com>).....48
- Resim 3.15** Henri Matisse: Kadının Yüzü, 1939. Karakalem, 37X26.7cm. Circa,
Fransa
(<http://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Face-of-a-Woman.html>).....49
- Resim 3.16** Theodore Gericault: Epsom Derbisi,1821. Tuval üzerine yağlıboya,
92X122cm. Louvre Müzesi, Paris, Fransa
(<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gericaul/1/111geric.html>).....50
- Resim 4.1** Jean – Paul Sartre portresi
(<http://egetarih.net/846/>).....52
- Resim4.2** Francisco Goya: Madrid’de 3 Mayıs 1808: 1814. Tuval üzerine
yağlıboya, 268cmX347cm. Del Prado Müzesi, Madrid
(<http://www.artgalleryabc.com/goya/goya>).....55
- Resim 4.3** J. R. Tintoretto, Aziz Markos’un Cesedinin Bulunuşu. (1562 -1566).
Tuval Üzerine Yağlıboya, 396X400cm. Pinacoteca di Brera, Milano.
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_001.jpg).....56

- Resim 4.4** Tintoretto: Cennet, after 1588. Tuval üzerine yağlı boya,
Palazzo Ducale, Venice
(<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tintoret/4a/5parad1.html>).....57
- Resim 4.5** Caravaggio: Evliya Mattheus'un Ödeve Çağrısı, (1599 -1600). Tuval
üzerine yağlıboya, 322X340cm. Conterelli Şapeli, Roma
(<http://www.wga.hu>).....58
- Resim 4.6** Alberto Giacometti, Üç Yürüyen Adam, 1948. Bronz, 72X43X41cm.
Kunsthhaus, Zürich
(<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/489978?img=1>).....60
- Resim4.7** Alberto Giacometti: Orman, 1950. Bronz, 58X64.5X60cm. Saint- Paul,
Fransa, Maeght Vakfı
(<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/489979>).....61
- Resim 4.8** Alberto Giacometti, Diago'nun Büstü, 1957. Bronz, 60.6X24.8X16cm.
Hirshorm Müzesi
(<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/489979>).....62
- Resim 4.9**Alberto Giacometti, Burun, 1947. Bronz, tel, ip, çelik, 82X42X40.5cm.
Kunstmuseum Basel
(<http://www.artchive.com/artchive/G/giacometti/nose.jpg.html>).....63

Resim4.10 Alexander Calder: Kırışık ve Kırmızıdisk, 1973. Çelik, Stuttgart. (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Alexander_Calder_Crinkly_avec_disc_Rouge_1973-1.jpg).....	66
Resim 4.11 Alexsander Calder: Kırmızı Petal, 1942. Çelik, tel, aliminyum, bakır, civata, yük. 259cm. (http://www.highendweekly.com/2011/07/weekender-alexander-calder.html).....	67
Resim5.1 Jaques Lacan http://kitap.radikal.com.tr/Preview/389257).....	69
Resim 5.2 Lacan: Kendi Kendimi Görürken Görüyorum (Çizim- Gerçeğin Geri Dönüşü – Hal Faster).....	71
Resim 5.3 Yabancılaşma (Çizim- Gerçeğin Geri Dönüşü – Hal Faster).....	72
Resim 5.4 Cindy Sherman: İsimsiz No.2, 1977. (http://www.stonybrook.edu/dalijung/2014/04/29/cindy-sherman-inspiration-for-composite-image/).....	73
Resim 5.5 Cindy Sherman: İsimsiz, 2010. (http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman	75

Resim 5.6 Kasimir Maleviç: Zamanımın Çıplak Çerçevesiz İkonu,
(<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>).....76

Resim 5.7 Mark Rothko: 1952. Tuval üzerine yağlı boya, 173X205.1cm
Özel Koleksiyon
(<http://www.wikipaintings.org/en/mark-rothko/no-8-1952>).....78

Resim 5.8 Hans Holbein: Elçiler, 1533. Tuval üzeri yağlıboya, 207X209cm.
National Gallery, Londra
(<https://www.wga.hu>).....79

Resim 5.9 Rene Magritte, Not to be reproduced, 1937. Tuval Üzerine Yağlıboya,
81.3X65cm. Hollanda
(<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/not-to-be-reproduced-1937>).....80

Resim 5.10 Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962. Tuval Üzerine Akrilik,
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>).....81

Resim 5.11 Gerhard Richter:Rudi Amca, 1965. Tuval Üzerine Yağlıboya, 87X50cm.
(<http://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595>).....83

Resim 5.12 Richard Prince: İsimsiz (Kovboy), 1989

(<http://www.wnyc.org/i/620/350/80/photologue/photos/nature-photographs-ss4.jpg>).....85

1. GİRİŞ

Felsefe ve sanatın birbirinden farklı iki ayrı disiplin olmasına rağmen; inceledikleri töz aynıdır. Her iki alan da dünyanın varlığı ve insan varoluşunun gizemiyle uğraşır, derinlemesine anlamaya çalışır; değişik yöntemler, yollar kullandıklarından dolayı, farklı insan yapılarına ulaşırlar. Ortak amaçları ise; insan bilgisini, yaşantısını incelemek, özü araştırmak, gerçeğe yönelmek ve herkes tarafından anlaşılacak şekilde bulgularını paylaşmaktır.

Bu çalışmada uzun ve derin bir konu olan 'bakış' meselesi, Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın yaklaşımı temel alınarak değerlendirilmiş ancak bu mesele üzerine yazan ve düşünen Berger, Zizek gibi birçok önemli ismin yaklaşımları da bu çalışmanın şekillenmesinde önemli olmuştur. Her ne kadar teze konu edindiğimiz üç düşünür 'bakış' meselesine farklı açılardan yaklaşıyor olsalar da, gerek geçtiğimiz yüzyılların, gerekse günümüz sanatının bazı önemli yapıt ve yaklaşımlarının analiz edilmesinde bize oldukça kavrayıcı bir 'bakış' açısı sunmaktadırlar. Elbette 'bakış' sorunsalı; görme, gösterme, çerçeveleme, işaret etme ve bir kavrama biçimi olarak sanatın farklı dönemlerdeki temsiliyet biçimlerine yaklaşmamızı ve işlerin ardındaki düşünsel yönelimleri analiz ederken bu tezlere eğilmemizi zorunlu kılıyor. Bu bağlamda da gerek sözünü ettiğimiz üç düşünürün felsefeleriyle ilişkilenen sanat yapıtlarının okunmasında, gerekse doğrudan bu düşünürlerce örneklenen, tartışılan ya da başka yazarlarca bağlantılandırılan işlere farklı bir noktadan bakmamıza da olanak sağlıyor.

İster Merleau-Ponty'nin felsefi yorumlarından, ister Sartre'ın varoluşçu ilişkilendirmelerinden, isterse Lacan'ın post-yapısalcı yönelimlerinden ilerleyelim, 'bakış' mefhumu üzerine düşünmeye başladığımızda onun görme politikalarıyla ilişkisine odaklanıyor oluyoruz. Böylece de kendi çağı içinde bir sanatçının görüntüyü üretme ve

iletme, içeriksel olarak görünenin ardındaki teslimiyet rejimine dönük doğrudan bir temasla karşılaşılıyor. Bu görme biçimleri kimi zaman dünyayı kavrayış tarzını, zaman ve mekan tasavvurunu imlerken, kimi zamansa gerçeklik/hakikate dair sarsıcı bir tanıklık yaratabiliyor.

Elbette sanatta 'bakış' mefhumunu çağlar boyunca geçirdiği farklı dönüşümler ve temsiliyet ilişkileri üzerinden irdelerken daha çok da günümüz sanatına dönük bir kavrayışa odaklanmak amacındayız. Bundan ötürü de bu tez bünyesinde irdelenen sanat yapıtlarının güncel felsefi meselelerle nasıl bir arada ele alınabileceğini sınınamaya ve yorumlamaya gayret edeceğiz.

Sanatçı için ne düşündüğü imgelem gücüyle neyi gördüğü ve izleyiciye neyi göstermek ve duyurmak istediği önemlidir. Bu tür öznel yanlarına bağlı olarak anlatısını oluşturan sanatçı, doğal olarak değer yargılarını, içinde yaşadığı topluma ait bazı yanları, geliştirdiği kendine özgü ideolojisini, yaşama 'bakış' yordamını olayları çözme biçimini de yansıtmış olur.

Sanat eserini anlamlandırmak, insan beyninin temel etkinliklerinden biridir. İzleyicinin algısıyla sanatçının 'bakış'ını buluşturan aslında sanat yapıtının tözüdür. İşte bu noktada sanatçının bunu nasıl yansıttığı önemlidir. Bu etkinlik algılama, belgeye kaydetme ve yeniden oluşturma ya da yapılandırma ile gerçekleşir. Algılama, göz ile beyin arasındaki ilişkiye dayalı bir insan etkinliğidir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi kurmak kavramlaştırmayı, görsel gösterge ile göndergesi arasındaki ilişkiyi kurmak da imgeleştirmeyi sağlar. Her gösterge bir önceki göstergeye yeni anlam katar. Göstergeleri birbiriyle ilişkilendirmek, bir bakıma yorumlama işidir. Yorumlama ise; bireysel bir edimdir. Yapılandırma, söz konusu edilen bilgileri düzenleme işidir. Sanatçının 'bakış'ında temellenen şey aslında gösterilendir. Burada onun gösterdiği izleyici de yeni algı biçimleri yarattığından yapıtın göndergesi her zaman değişkenlilik içindedir.

Anlama süreci içerisinde kişisel farklılaşmayı doğuran durum, her kişinin kendi bireysel yönlerinden getirdiği deneyimlerdir, yani izleyicinin sanat yapıtına kattıklarıdır. Sanat alımlayıcısı, sanatçının düşüncelerine tümüyle katılmak zorunda değildir.

Sanat eserine bakıldığında, sanatçının kendine özgünlüğü ve kişilik izleri görülmektedir. Sanatçı biçimlenmemiş malzemeyle hayalgücünü, ruhsal yetilerini katarak onu biçime kavuşturur. Buradaki biçimleyicilik elbette ki onun 'bakış'ını yansıtır.

'Bakış'ta gösterilen her zaman sanatçının neye, niçin, nasıl baktığının biçimini; bunu neden yansıtmaya, biçimleme gereğini duyduğunun düşüncesini buluruz. Yani, 'bakış', sanatçı için en temel çıkış noktasıdır. Yapıtını konumlandırırken ivmesini bundan alır.

Çağın olayları, zamanın gerçekliği 'bakış' kavramına her zaman yeni anlam, boyut katmıştır. Bu da giderek sanatın metalaşması, günün koşullarına göre sanatın dolaşımında yer açmasının önünü açmıştır. Bu da gösteri toplumunun kaçınılmaz bir açmazı olarak değerlendirilmektedir.

Bu araştırmada temel olarak üç felsefeci üzerine yoğunlaşıldı. Bu tez için, Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın seçilmesinin nedeni, yaşadıkları çağın önünde birer düşünür olmalarıdır. Görüşlerinin günümüze değin taşınmış, hatta etkileyici birer kaynak olması onların ne dediklerine bakılmasını gerekli kılmıştır.

İkinci bölümde, bakmak ve görmek ilişkisi sanat açısından incelenmiştir. Sanatta 'bakış'ın çağa ve zamana göre değişkenliği örneklenerek; biçimsel farklılaşmalar, gelenek oluşturma, bakma yöntemlerinin geçirdiği evreler ve 'bakış' aletlerinin etkinliği üzerinde duruldu.

Üçüncü, dördüncü, beşinci bölümde, sırasıyla Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın sanatta 'bakış' teorileri irdelenerek uzak - yakın duruşları örneklenildi. Onların sanatta özne - nesne ilişkisine dönük geliştirdikleri söylemlerin birbirinden farklı ve ortak yanları öne çıkarılarak günümüzde etkin, yönlendirici olma özellikleri örneklerle verilmiştir. 'Bakış'la gelen gerçekliğin değişken yüzü çağlar, dönemler, sanatçıların yapıtlarına yansıyanlar açısından da örneklenerek gösterilmiştir.

2. SANATTA 'BAKIŞ' ÜZERİNE

Türkçe sözlükte 'bakış' kelimesinin sözlük anlamı; "bakmak eylemi ya da biçimi" (Püsküllüoğlu, 2004, s. 219) olarak ifade edilir. Buradaki anlatım, 'bakış' kelimesinin görünür yüzüdür. Felsefede ise 'bakış'; fenomenolojinin yorumu, bilginin temellendirilmesi, mutlak varlığın (saf ben) anlaşılmasına dönük bir anlam arayışıdır. Sanatta 'bakış', sanatçının görme yolculuğunun en temel tözüdür. Bu 'bakış'ın, onun, algı biçiminin yanı sıra duygusal, düşünsel ve varoluşsal gerçekliğinin dili olarak yapıtına yansır.

Bakmak, zamanı taramaktır. Görmek ise; zamanı ayrıştırma, onun özünü ve anlamını derinlemesine kavramaktır. Bakmanın daima bir amacı vardır. Görme daha çok bir amaç oluşturma eğilimini gösterir. Sanat eseri; sanatçının özgün 'bakış'ını sergilerken, başka 'bakış' açılarının oluşmasına da öncülük eder. Görmek, gördüğümüz şeyler hakkında karar vermektir. Her sanatçı, gerçeklerle kurduğu ilişki oranında 'bakış'ını geliştirir. Gerçek, güzelliklerden zevk almayı, nesnelere tanımlamayı ve yaşamın anlamını görebilmeyi sağladığı için sanatçı için yol gösterici bir rehberdir. Özgün 'bakış' sanatçının, gerçekliğinin içinde kendi doğrularını ortaya koymasıdır.

Görme konuşmadan önce gelmektedir. Yalnızca baktığımız şeyler görülmektedir. 'Bakmak' bir seçme yeteneği olarak ifade edilir. Görme, zamana ve dönemlere göre farklılık göstermektedir. Görünen nesnelere, bellekte bulunan nesnelere daha belirgin görünür. Bir insanın gözüne bakıldığı zaman aslında kendimizin görüldüğü veya görülebileceği fark edilir.

Baktığımız nesne üzerine düşündüğümüz anda, onu gerçek anlamda görürüz. "Görme, gözle bir betimin varlığını duymaktır." (Eroğlu, 2009, s. 302) Görme yöntemi, insanın dünyayı algılayışı ile kurduğu ilişkiye göre farklılık gösterir. Doğu'da,

insan, nereye bakarsa, orada bildiği şeyi görür. Doğulu insan için, her görme; doğanın ötesine bakmaktır.

'Bakış' aslında canlı bir organizma gibi yeniliklerle beslenir, canlanır. Sanatçı kör noktada kaldığında ise; varlığının sürekliliğini sağlayamaz. Her karşılaşma sanatçı için izdir. 'Bakış'ın oluşumunda algı çok önemlidir. Sanatçı yaşadığı kültür ve zamanın ruhunu özümseydikçe, edindiği evrensel 'bakış'la eserlerini bütünleştirir. Sanatçının ilerleyebilmesi için değişime açık olması gerekir. Geçmiş ve şimdiki özümseyerek anın içinde var olur ve böylelikle zamanın ruhunu yakalayarak varlığının sürekliliğini de sağlar. Geçmiş, zamanı, teknolojiyi, değişimi, ruhu yakalamış bir sanatçı alıcının 'bakış'ını da değiştirmektedir. Simülasyon çağı ile sanatçı bugünü ifade eder, değişimin ve gelişimin ne boyutta olduğunu gözler. Böylelikle sanatçı için en önemli özellik değişimle akış içinde olmaktır. Sanatçı aşkın bakış - aşkın yaratıyı bu süreklilikte sağlayabilir.

Görünür olanı yansıtan iz, gölgede değişkenlik kontür ve renk ile başlar. İmgenin burada görünenden görünmeyene yönelmesi gören gözün algısı ile yeni bir yanılsama yaratır. "Göz birbirine karşıt iki gücü temsil eder: Göz hem parçalanmış benliği, hem de parçalanmamış bir bütünlük yanılsaması veren benliği içerir... Göz ve izleyici yine ikili bir işlevle ortaya çıkar." Burada imge bizi çifte bakıştan kurtarır. İmgesel duyum bir taşıyıcıdır aslında; her şeye dokunan, hayal gücünü besleyendir. İmge bir bilinçtir. Sanatçının algısı konumu bunu çeşitlendirir. Zamana ve çağa göre de değişkenlik gösterir. "Aynı çağın sanatları birbirlerini etkiler ve hepsi aynı etkilerce koşullanmıştır." (Sartre, 2005, s. 13) Her yeni çağ kendi imge anlayışını getirir. "Yeniçağ öncesi imgeler, onlara bakan göze karşılık veren, nesne ile göz arasında bir bakış alanı açan imgelerdir." (Sayın, 2013, s. 30) Bunu yeni görme alanı olarak nitelendirebiliriz. İmge bu alanın her zaman ilişkilendireni olmuştur. "Bakış ile göz arasındaki ilişkinin, karşılıklı bir ilişki olmasına rağmen, gören öznenin bakışına karşılık dünya ona bakan gözü her yerden ve her açıdan görmektedir." (Sayın, 2013, s. 29) Bu süreç, imgenin doğası hakkında şunu hatırlatır; imge düşünce etkinliği olarak nitelendirilse de bir öğreti değildir. Merleau-Ponty, Sartre, Lacan imgenin gücü, sürekliliği, değişebilirliğinin 'bakış' üzerindeki etkisini belirtirler.

Giotto, Modern Batı resminin kurucusudur. Önce resmi dinsel etkilerden kurtaracak eleman seçimlerine girmiştir. Böylece, sanat din yerine, mekan anlayışı, elemanlar

arası bir uzam ilişkisi içinde insanın parçası haline getirilmiştir. Ayrıca, Giotto resminde gökyüzünü mavi renge çevirmesiyle, doğalcılığı görülmektedir. Aslında, mavi gökyüzü insan merkezli bir dünyanın simgesi olur. Burada da dinselcilikten doğalcılığa geçiş; resim sanatında da auranın ortaya çıkması ile sanatta olgunlaşma görülmektedir. Bu aura'da zamana, döneme ve tavra göre değişiklik göstermektedir. Auranın köklü olarak ortaya çıkışı Giotto ile görülmektedir. (Eroğlu, 2009, s. 200)

Perspektif öncesi döneme baktığımızda ikonlar bir çıkış noktasıdır. Yani Giotto'da esin bulan ikonlarda temsili olanı görürüz. Düz, sabit, derinliksiz öne çıkanın etkisini yaratmada sanatçının (ya da ikonu çizenin) kim olduğu ne dediğinden ziyade 'kutsal' olanın önceliği egemendir. Bu esin kaynağına bakınca Giotto, alan, taşıyan, gören, düzene sokan yeni bir algısal 'bakış' yaratandır. Algı değişkendir. Zamana, kültüre, 'bakış'a, izleyiciye, özne ve nesneye göre şekillenir. Berger'in perspektif yorumu ve 'bakış'ına göre; görünen dünyanın algısı sürekli sanatçının 'bakış'ı ile çeşitlilik gösterir.



Şekil 2.1: Giotto Di Bondone: Presentation In The Temple, 1304. Tuval üzerine yağlıboya, 200X185cm. Capella Degli Scrovegni, İtalya

Kaynak: <http://www.giottodibondone.orgHome-7-24-1-0.html>

Giotto'nun getirdiği 'bakış' ve perspektif anlayışı, bu açıdan, 'Yeniden Doğuş' zamanının aurasıdır. Çünkü orada perspektif'in keşfi vardır. "Perspektif Latince bir sözcüktür, içinden bakmak anlamına gelir." (Panofsky, 2013, s. 9) Bu da bize nesnelere dünyasına bakma biçimini kazandırır. Giotto, resim (2.1)'de görüldüğü gibi; bir meleğin insan yüzünü almış olması ile insansı görülmesi resimde metamorfik¹ sürece katkı veren özelliğdir. Sanatçının 'bakış'ı ile izleyicinin/ alımlayıcının 'bakış'ı burada değişken bir çeşitlilik de gösterir: "Göz seçer... Göz bakar, tartar, ölçer, ayırt eder, algılar... Ama her safkan gibi onun da sınırları vardır" İşte bu da o değişkenliğin ne olduğu, nereden kaynaklandığını göstermektedir." (O'Doherty, 2010, s. 60)

Bu değişken duruş Rönesans sanatçısının çıkış noktasını oluşturmuştur. Onun görme yolculuğu doğa, nesne, insan bileşkesinde yeniden biçim alır. Sanatçının 'bakış'ı ne olduğu, olabileceği burada kendini gösterir.

O çıkışın sürekliliği dönemler, akımlar, yönelimlerle günümüze değişkenlikler içinde taşınır. Modern sanatın oluşumundaki dönüşümler ivmesini buradan alır.

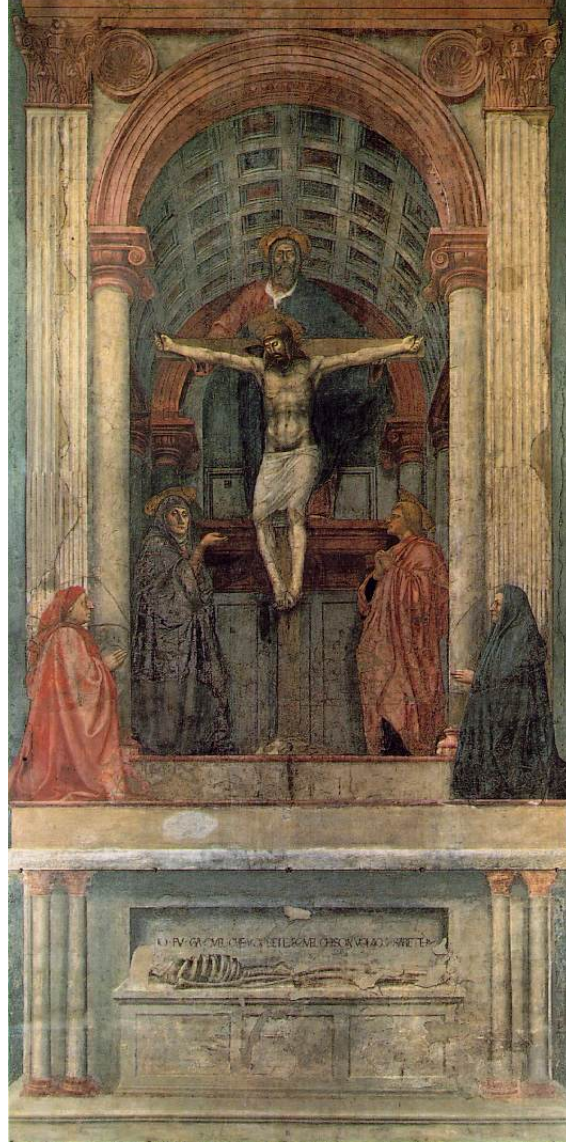
'Yeni' değişkenliğin bir yansımasıdır. Sanatta özgünlük aslında bu 'bakış'ın ne olduğu kadar, sanatçının çağında kendini konumlandırığı durumla da ilgilidir. John Berger'in deyimiyle; "Resim yapma itkisi gözlemden ya da ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar." (Berger, 2012, s. 31) İşte sanatçının konumu bu anlamda değer kazanır. Yani olduğu yer, durum, duruş onun "karşılaşmalar"ını belirler.

'Yeniden doğuş' düşüncesiyle birlikte, Rönesans birçok şeyde de yeni olana kapı aralar. Sanatta döngüsel 'bakış'ın biçimlenmesinde yeni bir yoldur. Değer gözün algısı kadar insanın bakma ve görme yolculuğunun farklılaşma biçimlerine de bu süreçte tanık olunur.

Baudelaire'in dediği gibi, "Her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu bulunmaktadır." (Antmen, 2010, s. 15) Sanatçı boşlukta, evrende, görülene, varolana bakarak, bunu algılayarak 'bakış'ını oluşturur. Ama orada asal olan bir şey daha vardır; kendi varoluşunu biçimleyen zaman. Sanatçı, zamansal 'bakış'la yeni bir töz kurar,

¹Metamorfik: Başkalaşıma uğramış olan.(Püsküllüoğlu, 2004, s. 1666)

kendi imgelemine yaratır. Bu yaratıcılığının seyri zamana, çağa göre de biçimden biçime girer. Öyle ki; Brien O'Doherty'nin de imlediği gibi; her çağ kendi yanılması beraberinde getirir, bu da o biçimleyiciliğin tözünü yaratır: "Sanat geçmişte yanılısama yaratmak için yapılırdı; şimdiyse tümüyle yanılısamalardan oluşmaktadır." (O'Doherty, 2010, s. 131)



Şekil 2.2: Masaccio: Kutsal Üçlü, 1426-28. Fresko, 667X317cm. Santa Maria Noveella Kilisesi, Floransa, İtalya.

Kaynak: <http://www.backtclassics.com/gallery/masaccio/trinity/>

"Bugün biz geçmişin sanatını hiç kimsenin görmediği bir biçimde görüyoruz. Aslında bambaşka bir biçimde algılıyoruz. Bu değişiklik; perspektif gele-

neği denen şeyin aracılığıyla gösterilebilir. Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Rönesans'ın başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. (...) Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlediği biçimde düzenlenmiştir. Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklık diye bir şey yoktur.(Berger, 1986, s. 16)

Rönesans resmine form kazandıran Masaccio dinsel figürlerde evrensel bir uyum, matematiksel bir armoniyi yakalar. Ondaki gerçeklik yanılsaması farklı yöntemlerden yararlandığını da göstermektedir. Perspektifte sistematik orantıyı yakalamıştır. Resmindeki 'bakış' derinliği getirdiği orantısallık Rönesans resminin etkileyici kaynağı olmuştur.

Masaccio bu resimde (2.2) orantı ile birlikte perspektif derinliğini vermektedir. Figürlere yansıyan tanrısal ifadenin insanileştirilmiş hali gerçeklik duygusunu yansıtır. Yarattığı form ile de estetik armoniyi yakalar. Görüldüğü gibi resimdeki renk uyumu perspektife derinlik katar. Yansıtılan gerçeklik duygusu hem yaşamsal olanı hem de ilahi buluşturur.

Zaman değişkendir, algının biçimleyici tözüdür. Çağa, dönemin tarihsel toplumsal dönüşümüne göre, bu değişkenlik kendi ruhunu var eder. Yaratıcı dünyanın algısını yapıtına yansıtan sanatçı ister istemez 'yeni'nin ruhunu oraya taşır. O değişkenlik durumu; modern dünyanın her aşamasında yeni biçimler yaratır. Perspektifin içinde de bu değişimler görülmektedir. Perspektifin getirdiği açılım; derinlik, üç boyutluluk, yanılsama görüntüsü sanatçı için önemlidir. Sözü edilen açılım, zamanla yeni 'bakış' olarak ters perspektifi de öne çıkarır. Florenski bunu şöyle yorumlar:

"Perspektif kısaltmalarıyla yapılan bu karmaşık düzenleme yalnızca binalarla değil, beden çizimlerinde de görülür. Ancak burada kısaltmalar çoğunlukla ısrarcı bir tavırla değil de, daha ölçülü ve dikkat çekmeyecek şekilde uygulandığı için bunların birer çizim "hatası" olduğu bile düşünülebilir." (Florenski, 2011, s. 43)

Simgesel olan burada aykırı duruşla sergilenir. Bu durum sanatçının hatası gibi görülse de gözün algısı ve durumun yanılması olarak kendini gösterir.

Görüneni yansıtmada 'göz'ün taşıdığı derinlikli bakış; gizli, saklı olanı da alıp taşır. "Küçük bir delikten karanlık ve yalıtılmış, kutu gibi bir mekana düşen ışığın, deliğin karşısında yer alan duvarda tersten görünen bir imge yarattığı ikibin yıldır bilinmektedir." (Florenski, 2011, s. 11) Burada 'bakış'ın egemenliği görülmektedir. Sanatsal 'bakış' la görünür kılınan da budur. 'Göz'ün gördüğü, görmenin çıktığı 'bakış' yolculuğu burada kendini gösterir. Merkezde olanı gören odak 'bakış' fotoğrafla netlik kazanır. Fotoğrafın icadıyla camera obscura gerçek yeni perspektifsel varoluşu ortaya koyar; özne - nesne ilişkisindeki değişkenliği, duruşu, ayrışmayı, bağıntıları bir bütünlük halinde sunar. "Dış dünyayı bir yandan özel mülke ve tabloya (Foucault) dönüştüren ve gözü onun maliki ilan eden camera obscura, diğer yandan akıl için olduğu gibi, gözün yolunun da bir olduğunu vurgulamaktadır." (Florenski, 2011, s. 11)



Şekil 2.3: El Greco: The Corporation Of The Virgin, 1591. Tuval üzerine yağlıboya, 105X80cm. Santa Cruz Müzesi, Toledo

Kaynak: <http://www.wga.hu>

El Greco'ya bakacak olursak; modern erken bir ekspresyonisttir. 16.yüzyıl içinde

insan figürüne yüklediği form değişikliği ile dışavurumsal farklı bir 'bakış' açısı sunmaktadır. Barok dönemde, izleyicinin, formları, figürleri ve mekanı kendisinin tamamlaması gerekir. Figürlerinde insanüstü görünümeler bulunmaktadır. Resim (2.3)'de görüldüğü gibi; dinsel kompozisyonlarda, geri plandaki gökyüzü ve atmosfer meselesi El Greco'nun içsel dışavurumunu ortaya koymaktadır. Sanatçı resimde belirtmek istediği duygu ve düşünceye göre ışığı belirler. Resimde öne çıkan, vurgulanmak istenen form diğerlerine oranla daha ışıklı ele alınır. Karanlıkta kalanlar ve ışık nedeniyle öne çıkan imgeler arasında oluşan dinamik etki ile hareket oluşmuş olur. Burada zaman kavramı harekete dayalıdır. Ayrıca dünya ve öte dünya anlayışları arasında da bir bağ kurar. Burada ruh halinin doğa anlayışı ile ortaya çıkmasıdır. "El Greco'da figürlere uygulanmış doğal ötesi ifadelendirme süreçlerinin hemen hepsinden başkalaştırma, metamorfik bir boyutu - elemanı devreye sokma durumu söz konusudur." (Eroğlu, 2009, s. 15) El Greco'nun resimlerinde bir haykırış söz konusudur; varlık ve yokluk bir arada simgelenir. El Greco, mistisizm, katolik ve engizisyon kavramlarının yoğun yaşandığı bir dönemde eserlerini oluşturmuştur. El Greco'nun yapmış olduğu figürler için; dönemin acılarından çıkış yolu olarak göğü ararlar." "Bakış' vücuttan bir an önce kaçıp kurtulmak ister. Vücut, sanki 'bakış'ın adeta acılı bir yoludur. Yeri yeryüzünü terk etmeye tutkundur. Resimlerindeki insanlar, yerçekimi ile ilahi çekim arasında bir merkez noktada teşkil eder." (Eroğlu, 2009, s. 44) Kendisi de, yeri ve yeryüzünü terk etmeye tutkundur.

Velazquez'in 'Nedimeler' resmi (2.3) sanat tarihinde 'bakış' açısı yönünden önemli bir eserdir. Barok ve kraliyet ressamı olan Velazquez gerçekçi 'bakış' açısını da resimlerine eklemiştir. Velazquez, bu resminde, resim içinde resimlerin bulunması, gerçek ile yanılgı arasında özel bir çizgide durması ve seyirciye farklı noktalarda farklı perspektifler sunması ile yenilikler ortaya çıkmaktadır. Resimde 12 karakter bulunmaktadır. Ortada prenses, sağında ve solunda nedimleri, solda Velazquez, çoban köpeğinin yanında sarayda yaşayan cüceler, onların arkasında yaşlı ve hizmetli ve koruma, kapıda saray çalışanı vardır. Velazquez, resmin solunda, hem seyirciye hem de kral ve kraliçeye bakarken kendini resmederek betimlemiştir.

Bu resimde simgesel olarak üç 'bakış' bulunmaktadır. Modelin resminin yapıldığı andaki 'bakış'ı, seyircinin 'bakış'ı, ve ressamın tablosunu yaparken ki 'bakış'ı. Bu 'bakış'lar birbiriyle ilişkilendirilmektedir. Bu resimde; "Temsilin birbirini izleyen işaret ve biçimleri konulmuştur; ama temsilin modeli ve hükümdarıyla olan ilişkisi,



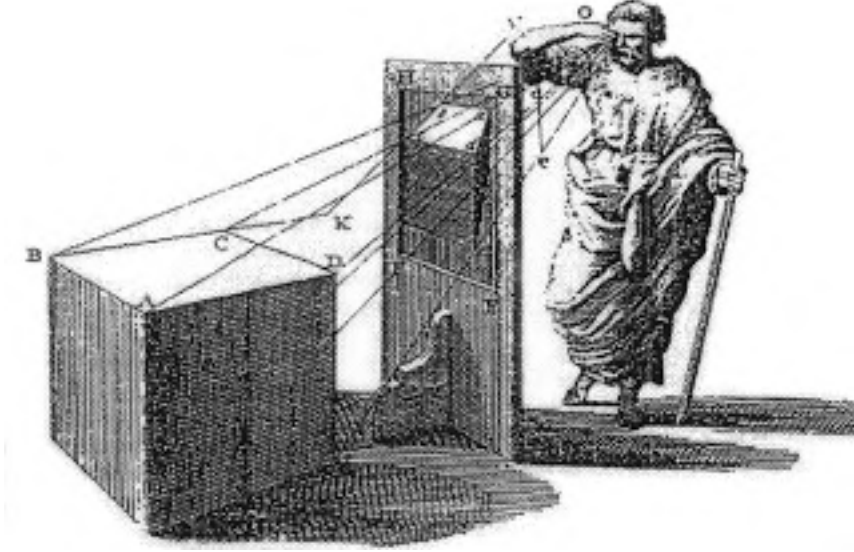
Şekil 2.4: Diego Velazquez: Nedimeler, 1656. Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.18X2.76cm. Del Prado Müzesi, İspanya

Kaynak: <http://www.wga.hu>

onu yapan ve onun sunulduğu kişiyle olan ilişki gibi zorunlu olarak kesintiye uğramıştır." (Foucault, 1994, s. 42) Resmin önemli bir noktası, arka duvarda asılı olan aynadır. Aynada kral ve kraliçe resimleri yapılması için poz vermektedir. Seyirci, kral ve kraliçenin durduğu noktadan görüntüye hakimdir ama kendini göremiyordur. Böylece, hem resmin içinde bir karakter hem dışarıdan bir izleyicidir. Aslında, ressam asıl resmi kendine doğru çevirmiş; izleyiciye bakıyor ve ölümsüzleştiriyor. Ayrıca, resmin üç odak noktası bulunmaktadır; Velazquez, prenses ve ayna. Işığın usta kullanımıyla her bir odak noktası birbirinden ayrılır ve farklı özellikler gösterir ve birleşir. Resimde figürlerin bir kısmı kendi aralarında etkileşim halindeyken diğer kısımda seyirciye (kral ve kraliçeye) bakmaktadır. Foucault'a göre, resmin konusu temsildir. "Özel bir boşluk, her yandan emredici bir şekilde işaret edilmektedir: Onu kuranın zorunlu olarak yokolması ve sonunda, onu zincire vurmuş olan bu ilişkiden kurtulan temsil, kendini saf temsil olarak verebilir." (Foucault, 1994, s. 41) Foucault, özneyi kuranlarla ilgilenmek yerine; kurulan özneleri görünür yapan bir düşünce sistemiyle ilgilenir. Böylece, iktidarın üretmiş olduğu özneleri yeniden kurar. Bu resim özne ve nesne seyirci ile model ilişkisi açısından realiteyi sorgulamaktadır. Temsil ile görünenin görülmez yüzü tamamen ortaya çıkmaktadır. Velazquez, burada resmin yapıldığı anın resmini yapmaktadır. Ansal 'bakış'taki derinlik, gözün algısına yansayanlar zamanın değişken yanını da anlatır. Velazquez işte bununla, çağının ötesinde

yeni bir 'bakış' ortaya koymaktadır.

Velasquez 'bakış'ı bir yanıyla çerçevede tutarken, öteki yanıyla da gözün algısını sırlı olana döndürerek yerleşik 'bakış'ı kırar. Orada hem yanılısama, hem yansıtma ayna imgesinde kendini gösterir; hem de yeni bir perspektif yaratır.



Şekil 2.5: Camera Obscura, 1646.

Kaynak: <http://otekikafalar.blogspot.com.tr/2013/03/baks-makinalar-2.html>

Optik 'bakış'ın oluşmasında Camera Obscura² yeni bir açılım getirdiği gibi, gözün gözlemcisi 'bakış'a da yeni anlam imleri taşımıştır. İmgenin değişebilirliğini de hatırlatan bu 'bakış' gözlemlen gelen yansımaları bir araya toparlayarak 'gözlemcinin 'bakış'ına değişkenlik kazandırır. "Camera Obscura bireyin 'monadik' bakış açısını tasdik etmiş ve meşrulaştırmışsa da gözlemcinin fiziksel ve duyusal deneyimi, mekanik bir aygıtla önceden verili nesnel bir hakikat dünyası arasındaki ilişkilerle ikame edilmiştir." (Crary, 2010, s.52) Lacan'a göre; imgelerin satılabilir ve satın alınabilir olarak meta değeri olarak görülmesi, merkezi perspektifin yeniden keşfi ve camera obscura'nın keşfiyle koşut gitmektedir. Descartes'e ifadesiyle;

"Camera obscura işlevini insan beyninde pineal bölge denen yer üstlenmektedir: Dışsal algıyla onun beyninde verdiği imgeyi eleştiren bölgedir bu, onun

²Camera Obscura: Latince karanlık oda. Duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten ışığı, deliğin karşısında yer alan duvara tersten yansayan ve mercek yardımıyla düzünden gösteren karanlık ve yalıtılmış, 1650'lerde taşınabilir hale gelen kutu gibi mekan(Sayın, 2013, s.308)

sayesinde algı ile temsil birleştirilir... Özne ile nesne, göz ile 'bakış' birbirini yansılayan birer aynadır. İmge ile 'bakış' aynı görüntüyü yansılamaktadır. Bir nesneyi görmek demek, bilen özne ile bilgi nesnesini aynı imge uzamında birleştirmek demektir. Göz nasıl görüyorsa imge de ona öyle gelir." (Sayın, 2013, s. 27)

Caravaggio resminin kurucu öğelerinden biri camera obscura'dır. Bu teknik ile geliştirdiği gerçeklik anlayışını resmine yansıtır. Yansıtıcı olarak kullandığı perdeleme tekniği ile gerçeğe yeni boyutlar katar. Böylece de resmini 'kaba gerçekçilik'ten kurtarıp etkileyici bir kaynağa dönüştürür.

Görüntünün etki yaratması için araçsal kılınan stereoskop nesnelere biçimsel olarak daha canlı kıldığı gibi 'bakış'a da bir derinlik kazandırır. Görme biçimlerine dönük bu çeşitlilik gözlenen ile gözleyen arasındaki alışverişin 'hakikat' ile nasıl boyutlandığını da anlatır. "19. Yüzyılda bedensel pornografik imgelerin çoğaltımı için kullanılan bir alettir stereoskop. Bedeni çıplaklığı içinde üçboyutlu dayatan ve görünenin fazlasının görülmesine izin vermeyen ilk icattır." (Sayın, 2013, s. 27)

Endüstri devriminden sonra, Baudelaire'in dediği gibi; "Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları birer hayat arşivcisi olarak gözlemlerini yansıtmışlardır..." (Antmen, 2010, s. 18)

Modern dönemde, resme yeni bir 'bakış'la resmin izleyicisiyle buluşmasında bir kırılma noktası yaşanır. Monet; bu yeni sergileme biçimiyle kapalı alanda resme açıklık getiren ve izleyiciyi içine alan bir 'bakış' sunmaktadır. Monet'in Modern Sanatlar Müzesi'ndeki sergi (2.6)'de; "Resimler sanki duvarın bir parçasıymış gibi algılanırken, resim düzlemi de iyice 'düzlem' haline gelmiştir. Tuvale yapılan resim ile duvar resmi arasındaki fark görünür kılınmıştır. " (O'Doherty, 2010, s. 41) Monet'yi farklı kılan, konuya baktığı gibi izleyicinin de aynı şekilde bakabilmesidir. Belli bir odak noktası olmadığından resim izleyicisinin 'bakış'ını kavrayabilmektedir.

Yaratıcı sanatta, görmenin ve algılayabilmenin ana koşulu; işlevsel olabilen bilginin varlığını görebilmek ve görme derinliğini hissedebilmeye bağlıdır. Fotoğraf makinesinde kullanılan objektif çeşitleri ve kadrajlama ile sanatçı yaratısal evrenini



Şekil 2.6: Claude Monet: Nilüferler, 1920. Triptik, Her Panel 200X24.8cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York

Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/Water-Lilies>

zenginleştirir. Böylece, görme ve görme derinliği gerçekleştikçe; farkına varma oluşmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl döneminde fotoğrafta kadraj, "Resimsel geleneklere göre kurgulanır... Fotoğraflarda... konunun kendiliğinden kadraja girmesine izin verilerek gerilim azaltılır. Görüntülerin uçlarına değil, odağına, konusuna bakıldığı bir dönemdir. " (O'Doherty, 2010, s. 36) Bakma ile görme arasındaki ayrımı getiren fotoğraf sanatçısının söylemini düşünsel töze dönük bir 'bakış' ile donatması gerektiğini hatırlatır.

19. yüzyılda fotoğrafın seri halde çoğaltılmasıyla; "imgenin satılabilir ve satın alınabilir bir meta olarak örgütlenmesi, "(Sayın, 2013, s. 79) yoğun bir şekilde portre fotoğrafçılığında görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında fotoğraf siyasal ve iktidarın bir güç simgesi olarak kendini gösterir. Fotoğraf tekil olmaktan çıkar kitleleşir. Walter Benjamin'in yorumuyla "sanat yapıtını tek kılan, ona otoritesini veren, onu ritüele bağımlı kılan aura'nın çözülmesi daha demokratik bir sanatın koşullarını hazırlar, sanatın kökenindeki ritüelden arınıp politikaya açılmasının imkanını sağlar." (Benjamin, 1995, s. 28) Sanatta metalaşma, çoğaltım ile değersizleştiği gibi biricikliğini kaybeder. Yani, özgünlük yerine aynışlaşma değer kazanmış olur. "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır... Yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır."(Benjamin, 2011, s. 55)

Sanatsal fotoğraf açısından baktığımız zaman; fotoğraf, "gözlenen ve gözleyen öz-nelerin deneyimlerini" ortaya koyduğuna göre, Roland Barthes'ın deyimiyle; "Göze nasıl görünürse görünsün, ne türden olursa olsun fotoğraf görünmez: gördüğümüz şey aslında o değildir." (Barthes, 1996, s. 19) Bir bakıma görenin (sanatçının) göstermek istediği 'bakış'ın yansıması vardır orada. Benjamin'in fotoğrafçılığın "aura'nın çözülüşü"³ ifade edişi; "Aygıt insanın suretini çıkarır, onun 'bakış'ına cevap vermeden. Oysa 'bakış'ta bakılıandan bir karşılık görme beklentisi vardır. Bu beklentinin karşılandığı yerde en geniş anlamda aura deneyimi söz konusudur." (Benjamin, 1995, s. 148) Yani aura'nın algılanabilirliğinden bahsetmektedir. Benjamin'e göre; "Bir görüntünün aura'sını⁴ duymak, ona 'bakış'a karşılık verme yeteneğini tanımak demektir." (Benjamin, 1995, s. 149) Fotoğraf ile artık biriciklik aura kaybolmuştur.



Şekil 2.7: Julia Margaret Cameron: Beatrice, 1866. Fotoğraf

Kaynak:

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=65366handle=li>

19.Yüzyılda, resimden fotoğrafa geçişte yüz, portre imgeleri değişkenliğe uğrar.

³ Aura çözülmüş, sanat yapıtını çevreleyen hale kaybolmuştur artık.

⁴ Aura:Yunanca ve Latince hava sözcüğünden türetilen ve rivayete göre insanı çerçeveleyen görünmez ışınım. Walter Benjamin'e göre; "mekansal ve zamansal ayrıksı bir hayalet"; sanat yapıtını yapıt yapan, onun birkerelikliğine özgü buğu ve yapıtı sarmalayan hale.(Sayın, 2013, s. 307)

Renk ve ışık biricikliğini yitirir. Portre fotoğrafçılığı (2.7) ile ışık biricikliğini yitirir; yeni anlam boyutu kazanır. Dauthendey fotoğrafların etkisi için; "Başlangıçta onun yıkadığı fotoğraflara uzun süre bakmaya çekindik. Alışamadık ayrıntıları ve doğaya olan alışamadık benzerlikleri nedeniyle bu resimlerdeki insan yüzlerinin de bize bak-tıklarını (bizi dikizlediklerini) düşünüyorduk." (Benjamin, 2002, s. 13) Burada 'bakış' değişkenliği yaşanır. Duran ile bakan, gören ile çeken ikilemi 'yeni model'i çıkarır. Çünkü fotoğrafı çekilen modelin saatlerce kıpırdamadan sabit durması gerekiyordu fotoğrafın ilk zamanlarında. Teknolojinin gelişmesiyle fotoğrafta hız, zaman, hareket kavramı ivme kazanmış ve çoğaltmacılığın önünü açmıştır. Bu durum, biricikliğin parçalanıp, 'bakış'ın zaman içinde değişkenliğe uğramasına neden olur.

Eugene Atget'in fotoğrafları sürrealist fotoğrafın ilk örnekleridir. Geleneksel portre fotoğraf yerine yeni tinsel havanın yok olması ile ilgilenmiştir. Benjamin'e göre Atget'in fotoğrafları; "Nesnenin kendi kabuğundan çıkması, tinsel havanın (aura'nın) yokolması, dünyada şeylerin ayrılığı duygusunun, çoğaltım sayesinde biricik olanın bile biricikliğinden vazgeçtiği bir noktaya eriştiğini gösteren bir işarettir." (Benjamin, 2002, s. 25)

Pasajlar 19.yüzyılda modern hayatın kurulan yeni yaşama alanlarıdır. Mekan kavramına yeni tanımlar ve boyutlar getirmiştir. Burada çeşitlilik, çoğulluk ve bir arada yaşama kültürüne yeni bir başlangıç olmuştur. Tekniğin olanakları her alanda yenden üretilebilirliği gündeme taşımıştır. Pasajlar görme, gösterme, buluşma, yaşama mekanı olmasının dışında; kalıcı ve sürekli olana zemin hazırlamıştır. Günümüzün metalaşan dünyasının gözdesi olan AVM'lerin oluşmasına ilk örnek teşkil eder.

Fotoğraf göz ile objektifin yakaladığı an duran ve durdurulan zamandır. Üstüste gelen her görüntüdeki an ile duran-akan zamanın imgesini buluruz. Bu görünen haki-katin hareketsiz görüntüsüdür. Ama nesne ile insan (özne)'yi ayıran da canlı ve cansız olmasıdır. Çünkü fotoğraf çeken kişi tarafından ikisi de bakılındır. Burada bakan ile bakılan arasında karşılıklı 'bakış'ım olur. Gören göz ile izleyen 'bakış'ın örtüşmesi vardır. Benjamin, işte burada bunun ayrımını yapar. Atget, Paris sokakları fotoğraflarında (2.8) bu durdurulan zamandaki ıssızlığı ve boşluğu gösterir; yer-mekan algısını ortaya çıkarır.

Biçimsel olarak sanatı görebilmek için seyirci, sanatçı ve eleştirmen kitlelerinin tavırlarıyla ilinti kurulmalıdır. Sanatçı açısından sanatı görmek; sanatçının geçmiş



Şekil 2.8: Eugene Atget: Paris

Kaynak: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>

sanat bilgileri ile, kendi yaşadığı dünyanın zamanın ruhunu yakalayarak, kendine 'bakış'ı olarak görür. İzleyici açısından sanatı görme olarak bakıldığında, izleyicinin bir görme yöntemi olması gerekir. İzleyici, birtakım resimsel unsurları öğrenip, bilip daha sonra sanatı daha derin görmeye başlar. Bu unsurlar; çizgi, açık ve koyu, renk, mekan, figürler, düzen, birlik olarak alınır. Eleştirmen açısından sanatı görmek ise; bir sanat yapıtının eleştirisini yapacak kişinin bazı özelliklere sahip olması gerekmektedir. Sanat eleştirmenin geçmişteki sanatsal oluşumları ve dönemlerine göre sanatçı grupları hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Eleştiri sayesinde eksiklikler ortaya çıkar ve gelişim sağlanır. Eleştirmen, kendi öz bulgularını, 'bakış'ını eleştirileri ile ortaya koyar. Sanat eleştirmeninin donanımlı, duygulu ve sezgi sahibi olması gerekmektedir. Eleştirmen doğal, gerçekçi ve yapıcı olmak zorundadır. Burada sanatçı eserlerini üretir, sergiler; sanat yapıtlarını izleyiciye sunar ve eleştirmenler tarafından eleştirilir.

Nesneler, onları algıladığımız boyut ve onlara verdiğimiz önem oranında görünürler. "İzleyicinin gözü, bir görüntüye derinlik kazandırmak için tüm ilgisini saptanmış şeylere yoğunlaştırdığında, görüntüleri gerçek gibi değil, gerçekten daha fazla açılımlarla görür."(Karadağ, 2004, s. 45)

İşte tözsel gerçeklik, sanatçının özne - nesne ilişkisine 'bakışı'nın verilerini de bize göstermektedir. Bizim tözsel algı dediğimiz şey hayatın ve doğanın gerçekliğinde boyutlanıp durandır. İşte sanatçının görme, kavrama algısı, burada değişkenlik yaratarak kendi özsel duruşunu, biçimini, bakışsal yorumunu getirir.

Modern dünyada çağdaş felsefenin sorguladığı en temel gerçeklik insanın yeryüzündeki varlığı ve özüdür. Bu da ister istemez her bir düşünürü yeni farklı, değişken 'bakış'lara yöneltmektedir. Benjamin bu çağı, aurası'nı kaybetmiş bir çağ olarak betimler. Ona göre; "Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk 'bakış'ta değil, son 'bakış'ta aşk... Miyadını doldurmuş şeylerin etrafını saran halede⁵, bu bir anlık ışımada, hakikatin de belireceğine inanır." (Benjamin, 1995, s. 37) İşte bu durumda bu üç düşünürün 'bakış'ı her yanıyla irdelenmeye, sorgulanmaya değerdir. Bizim burada ele alacağımız ana eksen elbetteki sanattaki 'bakış' sorunsalına bu düşünürlerin getirdiği açılmıdır.

Sanat algısı, özne - nesne ilişkisi ile başlıyor. Dönüştüren sanatçının ve düşünürün 'bakış'ıdır asıl önemli olan. Bu 'bakış'ın ne olduğunu Merleau-Ponty, Sartre, Lacan'ın açılımları ile gördük. Foster'ın altını çizdiği de, onlardaki 'bakış'ın uç noktalarını göstermektedir bize:

"Lacan bir açıdan Jean Paul Sartre gibi, görme ve 'bakış' arasında ayrım yaparken, bir açıdan da bu 'bakış'ı Merleau-Ponty' e benzer şekilde konumlar. Lacan'da dil konusunda olduğu gibi 'bakış' da, her açıdan görülen fakat dünya manzarasında sadece bir leke olan öznedenden önce varolur. Böyle konumlanan özne, bakışı kendisini sorgulayan bir tehlikeymiş gibi hissetmeye eğilimli olur; bu yüzden Lacan'a göre 'bakış', hadım edilme olgusuna bağlanan bu merkezi eksikliğin sembolü olarak üretilmiş olabilir." (Foster, 2009, s. 175)

1910'larda ortaya çıkan Gestalt Algı Psikolojisi⁶ kavramıyla, görsel algılamada yeni bir 'bakış' açısı oluşmuştur. Önce görsel parçaların toplanıp, bunları birleştirerek görülen bir nesne haline getirilmesi düşüncesinden çıkılarak görmenin aslında

⁵"Hale", "ayla" anlamına gelen aura Benjamin'de sanat yapıtını ya da genel olarak bir nesneyi eşsiz kılan varoluştur.

⁶Gestalt Algı Psikolojisi Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) ve Wolfgang Köhler (1887-1967) tarafından ortaya çıkarılır.

en başından düzenlenmesi ile insanın görme süreci oluşur. Bir düzenleme (Gestalt) olduğu öne sürülür. İnsan bütünlüğünün içinde olan bu parçalar; beden, duyular ve algılardır.



Şekil 2.9: Victor Vasarely: Zebra, 1939/60. Goblen, 204X188cm.

Kaynak: <http://www.rogallery.com>

Gestalt teorisinde algı yasaları olarak Şekil-zemin ilişkisi ve yakınlık yasası olarak belirlenir. Gestalt kuramına göre, tamamlanmamıŐ nesnelere tamamlanmıŐ gibi algılanmakta ve anımsanmaktadır. Benzer nesnelere, bir grup halinde algılanıp tek bir nesne olarak algılanır. Bir nesnenin ya da parçanın algılanıŐı, onun diğer parçalarla olan ilişkisine bağlıdır. rnek olarak senfoni orkestrasının oluşturduğu müzik bütün olarak dinlenir ve algılanır.

Victor Vasarely Op Art sanat akımının kurucusudur. Bu kuramda, iki boyutlu yüzey üzerinde hacimsel etki yaratmak için yanılsama ile derinlik, uzam ve zaman gerçek gibi algılanır. Vasarely'nin resminde (2.9), Zebra çalışmasında renk olarak kullanmış olduğu siyah ve beyaz keskin kontrastlığı ortaya çıkarır; bunun yanında ritim yapısını güçlendirir. Optik sanat, soyutlamanın pop versiyonu veya popun soyut

biçimi olarak, soyut resimle kavramsal bir bağlantı kurmaya çalışır; ancak bu en başından ölü bir harekettir."(Foster, 2009, s. 133) Bu dönem içinde, optik sanat zaten tasarıma indirgenmiştir. Ayrıca, Op art algısal yanılısamaya yönelik olmasından dolayı, bilinçaltını doğrudan etkiler. Bu sebeple her tür izleyiciye ulaşabilir. Yani gündelik yaşamın içine girmiştir.

Meta heykellere⁷ baktığımızda, hazır yapıta ironik bir mesafede durur.Yani, hazır yapıta bir soyutlama gibi davranır. Meta heykelde sanatın yerine tasarım ve kitsch'i yerleştirir. Sanat eseri değişim değeri olarak meta, diğer taraftan bir kullanım değeri açısından tanımlanabilir. "Bu tüketimin nesnesi, metanın kullanımı... Onun bir gösterge olarak diğer göstergelerden farkıdır; fetişleştirdiğimiz de bu farktır, 'nesnenin yapay, farka dayanan, kodlanmış, kurallara uydurulan yönüdür'."(Foster, 2009, s. 140)

Modern dünyanın algısı, sanatçının yeni arayışlara dönük söylemini de geliştirmiştir. Marcel Duchamp, sanat nesnesi olarak readymade'i ortaya çıkarması ve eserin müzeye girip değerinin artmasıyla sanatta bir kırılma noktası oluşturur. Bu durum, neyin sanat olduğu sorunsalını gündeme taşır. Böylece, Duchamp, yeni çağ bilincinin nesneye 'bakış'ındaki araçları daha kullanır. Duchamp, resmin düşünsel boyutuyla ilgilenerek dördüncü boyut meselesinden hareket ederek eserlerini oluşturur. Dördüncü boyut; kübistlere göre sonsuzluğun ifadesiyken; Duchamp'a göre, tanınmayan bir boyuttur. İki boyutlu olan resme, üç boyutlu evrenin izdüşümü olan dördüncü boyut, bilinmeyeninin simgesi olarak tanımlanır.

Duchamp'ın ifadesiyle dördüncü boyut:

"Göze görünmeyen dördüncü bir boyutun yansınma olasılığı hakkında düşündüm... Nasıl güneş dünyada iki boyutlu yanılısamalara yol açıyorsa, üç boyutlu bir nesnenin gölgesinin de iki boyutlu biçimler oluşturduğunu gördüm. Benzeşim ilkesine dayanarak buradan çıkardığım sonuç, bizim böylesine kendiliğindenmişçesine baktığımız üç boyutlu nesnelere bizim bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansımaları olabileceğidir."(Florenski, 2011, s. 22)

⁷Meta heykel: Satın alınmış eşyalarla yapılan heykel.

Bu görüşle Duchamp'ın, nesnenin aynı anda üstten ve alttan görünebilme düşüncesiyle eseri (2.10)'de görülmektedir. Sanatçı eserlerini oluştururken iki temel görüşten yol alır: Görünüm ve görüş. Duchamp, "Görünümü⁸, retinanın edindiği bir izlenim olarak ele alır. Nesnelerin görüntüsü ise, nesnelerin birer yansımasıdır; dördüncü boyuttaki pozitif haliyle kavranamayan nesnenin, negatif olarak yansımasıdır."



Şekil 2.10: Marcel Duchamp: Büyük Cam (Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin), 1915-1923. Karışık malzeme, 27.5X175.8cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia

Kaynak: <http://davidweisner.com/work/say-what/>

1969 yılında, Duchamp'ın ölümünden birkaç ay sonra Philadelphia'da 'Veriler' (2.11) sergilenir . Burada ispanyol bir kapıyla perde oluşturarak içeri girilemeyen bir mekan oluşturulmuştur. Seyirci eğilerek, kapının anahtar deliğinden bakması gerekmektedir. Kapının arkasında yüzü görünmeyen gelin (Büyük Cam'dan farklı olarak) çıplaktır. İçerisi 150 vatlık ampulle aydınlatılır. Burada yüzü görünmeyen kadın, içindeki gözlemci 'bakış'la çıplaklığa soyunurken kendini gözlemlemekte ve çıplaklığı perdeye dönüştürmektedir. Kadının arzusu erkeğin 'bakış'ıdır. Burada anahtar deliğinin kullanımı aslında basitliği gösterirken, diğer taraftan imge ile göz arasında mesafe koyulmaktadır. "Çıplaklığın kendini perde olarak örtünen bir 'bakış'a bakmayı, 'bakış'ın çift yanlılığını ve çifte görüşünü göze getirir. Çıplak olan ve tanrısal bir

⁸Nesnelerin özneye üç boyutlu ulaşmasını

gözlemci konumuyla her şeye dışarıdan bakan, 'bakış'ı gözetleyen bir 'bakış' vardır." (Sayın, 2013, s. 214)



Şekil 2.11: Marcel Duchamp: Stereoskop, 1969.

Kaynak: <http://v3.arkitera.com/h37737-duchampin-kapalı-kapısından-iceri.html>

Duchamp'ın stereoskopiyle yapmış olduğu çalışma resim (2.12)'de görülmektedir. Burada Duchamp stereoskopik bir görüntü yakalamanın yanında yeni bir çizim aracı ve projeksiyon biçimi de yakalar.

Gözlemcinin 'bakış' açısı gözlemlendiği nesneye göre değişir. Bu değişen 'bakış' açısıyla nesnelere de değişmektedir. Postmodern çağ, bu söylemin yeni biçimidir. Şahiner'in imlediği de bu açıdan önemlidir:

"Her şey zaten önceden görülmüş ve yazılmıştır; bu durumda emsalsizlik gösterişine kapılmaksızın yinelemeler yapmaya mahkumdur. Yaratıcı sanat eserinin, sanat çalışmasının yada müzede ikonlaştırılmış büyük metnin ötesine uzanan bu hamle, sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımın bulanıklaştırılmasını gerektirir. Sonuçta sanat her yerdedir. Sokakta süprüntülerde, bedende, happeningde. Bundan böyle yüksek sanat ya da ciddi sanat ile kitlesel popüler kültür arasında yapılması olanaklı geçerli bir ayrım yoktur. Dahası, Postmodern sanat nesnesi, modernist yapının temsili olarak dayandığı anlamsal arka



Şekil 2.12: Marcel Duchamp: Stereoskop, 1969.

Kaynak: <http://v3.arkitera.com/h37737-duchampin-kapalı-kapısından-iceri.html>

planın parçalanışı, merkezsizleşmesi ve dizi süreğen şimdi olarak var edilmesini içerir. Bundan ötürü Postmodern uygulamalarda fotoğrafın ayrıcalıklı bir konuma sıçradığına dikkat çekmek gerekiyor."(Sahiner, 2008, s. 219)

'Yeni'den ne anladığımıza gelince de moderniteden postmoderniteye geçişte zaman zaman sanatçının algısı özne ve nesneye de müdahale etmektedir. Sanat yapının üretim süreci ile sanatçının algısı ve 'bakışı' bu değişim ile postmodern algıya geçmektedir. Sanatçı yapının nesnesine dönüşmektedir. Eğer bu temel kavram eksikse yaratıcılığın anlamı (değeri) ve taşıyıcılığı her dem sorgulanır.

Görme kültürü, 21.yüzyılda ortaya çıkan bir kültür biçimidir. "Yönlü enformasyonun doğal bir sonucu olarak, bilgi birikimini ve büyük yaygınlık kazanan görüntü araçlarının el birliği ile yarattığı yeni bir kültür biçimidir."(Karadağ, 2004, s. 13) Bu görme kültürü, ana kavramlar olarak görmeye, gösterilenlere ve görünenlere dayanmaktadır. Görüntüler ise; görünümüler arasından seçilenlerin uyumlu bir düzen içinde sunulmasıdır. Aslında, her görüntü, görüntüyü yaratan sanatçının kişisel bir bildirisidir. Görüntüden sanatçının 'bakış'ını çıkardığımızda; geriye içeriği bulunmayan,

niteliksiz bir görüntü kalır. Nitelikli görüntüler, sessizlikler içindeki gerçekliklerdir. Aslında her görme nesnelere bir ilişki kurmaktır.

Günümüzde, sanal ortam yeniden oluşturulmuş bir dünyadır. Tasarlanmış ve kurulanmış bir gerçekliği bir aktarır. Bu sebeple, sanal gerçeklik daha çok gerçekötesi bir 'bakış' açısını egemen kılmaktadır. Sanal ortam, bizi yaşam gerçeklerinden tamamen koparmakta ve düş yaratmaya eğilimli bir topluluk haline getirmektedir. Gösteri toplumunun dönüştürücü rolü günümüz sanatçısının 'bakış'ını da bu bağlamda etkilemiştir.

Sanat derinliktir. Önemli olan sanatla ilgili kişinin gerçekle olan ilintisidir ve sanat yapısını oluştururken kullandığı yöntem olarak öznel ve özgün olmasıdır. Derinlik kavramı felsefeyle ilişki kurmaktadır.

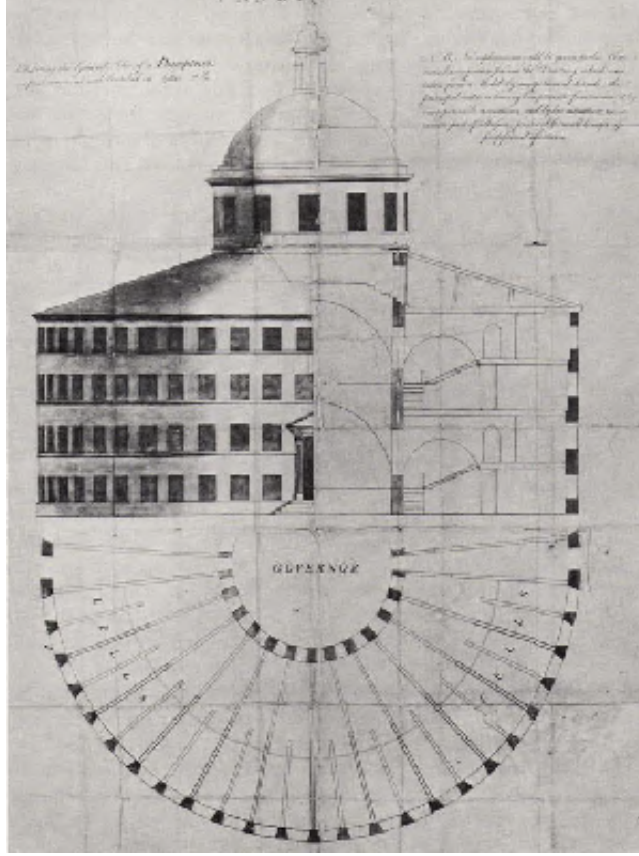
Burada Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın sanatta, düşüncede hatta algıdaki 'bakış'ını irdeleyerek, çağdaş sanatta yaratıcılığın sınırlarını belirleyen içtenlik, açıklık, iletmek, perspektif ve estetik vazgeçilmezliğinde 'bakış'ın ne denli gerekli, önemli hatta değişken olduğunu görülmektedir.

Endüstri çağında, toplum ve üretim kontrol altına alınıp en üst seviyeye getirilmiştir. Panoptikon⁹, geçmişte bir toplumu disipline edebilmek için cezalandırmaya dayalı bir iktidar biçimidir. Bu dönem toplumsal denetim çağıdır. Jeremy Bentham, içinde yaşadığımız iktidar biçimlerini tanımlayıp, betimleyerek panoptikon şemasını(2.13) oluşturmuştur.

"Ünlü Panoptikon... Bu, halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında da bir kule vardır. Halka, hem içeriye hem dışarıya bakan kulelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkum, deliliğini yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen bulunur. Her hücre hem içeriye hem dışarıya baktığından gözetmenin 'bakış'ı tüm hücreleri kat edebilir; hiçbir karanlık, kör nokta yoktur ve sonuç olarak bireyin yaptığı her

⁹Panoptik: Yunanca pan, her yerden, tümüyle, bütünüyle ve optike, görme öğretilerinden türetilen sözcük.

şeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği, buna karşılık şekilde panjurlar arasından, yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemde bulunur... Panoptikumla birlikte tamamen farklı bir şey meydana gelecektir; artık soruşturma yoktur, gözetleme, inceleme vardır." (Sayın, 2013, s. 316)



Şekil 2.13: Jeremy Bentham: Panaptikon Tasarımı, 1787

Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sen-sustukca-bedenin-konus-tur-ulur/982>

Foucault'un öne sürdüğü panoptik kavramı, sınırlandırılmış bir mekan ve geometriksel olarak uzamsallığın gözetleme şekli olarak da tanımlanabilir. Foucault, bu dönemin geometri ile ilişkisini açıklar: "Uzamsal olan, geometrik olarak farklılaştırılmış ve ayrıştırılmıştır. Otoyolların, endüstriyel bölgeleri çepeçevre kuşatan ağlara dönüştürülmesiyle, tüm aktiviteler ve hareketlilik kodlanmıştır." (Sahiner, 2008, s. 175)

Bu 'bakış' şekline örnek olarak Robert Smithson'un (2.14) bulunan 'Spiral Dalgakıran' çalışması verilebilir. Minimalizm, sanatın biçimci özerkliğinin hem ulaşıldığı hem parçalandığı tarihsel bir dönüm noktasıdır. Bu çalışmada Smithson, arazi çalışması yaparak, daire, spiral formlarını idealist geometrinin formları olarak kullanmış-



Şekil 2.14: Robert Smithson: Spiral Dalgakıran, 1969-70. Siyah Kayalar, Tuz Kristalleri ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah

Kaynak: <http://robertsmithson.com>

tır. Diğer taraftan bu formlar endüstriyel alanlardaki sadelikle bir zıtlık oluşturmaktadır. Smithson bu geometrik formlardan sıkça kullanmasının sebebi olarak antik ve dini kaynaklara gönderme yaptığını ifade etmiştir. Foucault'da panoptik kavramını irdelerken klasik çağa başvurmaktadır.

Sanatçının yaratıcılığındaki biçimsel yönelimler tözsel varoluşla çeşitlenebilir ancak biz orada, onun hem algı biçimini hem de 'bakış'ının özgünlüğünü görürüz. Bu da ister istemez sanatçının beslendiği kaynakların ne olduğunu da gösterir. Yapıt'ına yansıyanın gerçekliğin yansıması olması durumundan içinden geçtiği zamanın ruhuna kadar her şey o 'bakış'ı anlatır.

Kavramsal Sanat'ın önemli temsilcilerinden Kosuth'un 'bakış'ına göre; sanat yapıtı analitik formlardan oluşur. "Kavramsal sanatta otoritenin simgesi olarak gördüğü mekanlar için sanat üretimini rededer... Sanat nesnesini estetik içerikten yoksun bırakırken, sanat uygulamaları ile sanat kavramını örtüştürdüğünden sanat hem üretileni hem de üretileni anlatan yazı dilini içerir." "(Öndin, 2009, s. 98) Kavramsal sanatın, başlıca başvurduğu kuram Saussure'un gösterge ile gösterilen arasında bağ



Şekil 2.15: Joseph Kosuth: Bir ve 3 Sandalye, 1965. Sandalye 82X37.8X53cm, Fotoğraf paneli 91.5X61.1cm, Yazı paneli 61X61.3cm

Kaynak: <http://moma.org/>

olduğu fikridir. Kosuth, dilsel olarak tanımlanabilir kodlama yoluyla nesnenin kendisini, fotoğrafını ve anlamsallığını bir bütün olarak inceleyerek sunar. "Her biçim aynı zamanda değerlidir de; bunun için, dil ile biçim arasında bir başka biçimsel gerçeğe de yer vardır." "(Barthes, 2009, s. 20) Kosuth'un eseri, (2.15)'de bulunan iskemle, bir gösterge nesnesi olarak sergilenir. Sergilenen iskemle fotoğrafı ve sözlük tanımı ise; gösterge dizgesi olarak algılanır. Kosuth için, görüntüden kavrama olan dönüşüm ile sanat ancak kavramsal olarak varolabilir. "Göstergenin var olabilmesi için, bir yandan benzemeyen öğeleri birbiriyle değiştirebilmek, öte yandan da benzer öğeleri aralarında karşılaştırabilmek gerekir... Anlam ancak bu ikili belirleme sonunda gerçekten saptanabilir: Anlama ve değer."(Barthes, 2012, s. 59)

Sanatın mitik bir duruş, 'bakış' ötesi gerçekliği de aslında sanatçının kendi çağına dönük tarihsel söylemi ile buluşunca anlam kazanır. Şahiner, bu geçiş, durulma, yeni çağ söylemini şöyle adlandırır.

"Postmodernizm, biçimci yönelimler de dahil, yeni yaklaşımlara, yeni algılama biçimlerine ve çoğulcu bir sanat pratiğine uygun bir ortam olarak görünse

de, bir yandan da teknolojinin etkisi (fotoğrafın yaptığı gibi) sanatın mimetik fonsiyonlarını yerle bir ederek estetik uygulamaların yerini almaya çalışıyor. Bilgisayarda üretilen ve nesnesizleştirilmiş bir evrenin seri bir biçimde tekrara dayalı imaj oluşturma süreçleri, denetlenemez bir yükselişe geçerken, bir yandan da bu imajların düzensiz bir şekilde her şeyi istila etmesine olanak sağladığı görülüyor." (Sahiner, 2008, s. 223)



Şekil 2.16: Nam June Paik: Rose Art Memory, 1988. Video yerleştirme, 1988. 67X82.5X14inç.

Kaynak: <http://partners.nytimes.com/library/magazine/millennium/m4/paik.7html>

Postmodernizmin simge sanatçılarından Nam June Paik video sanatının kurucusudur. Paik videolar ile postmodern dönemdeki algılama tarzı olan şizofreniye göndermeler yapar. Paik'e televizyon, video gibi anlatımlarda farklı etkilenmeler olduğundan, izleyicinin televizyonda gerçeklik duygusunu kaybedeceğini ifade eder. Görüntülerin sentezlenmesi ve renklendirilmesi ile gerçeklik gerçekdışına dönüşür. Paik çalışmasında (2.16) Video göstergelerinden gösterge dizisi oluşturmaktadır. "Modernizm'deki 'zaman' ve 'uzam' kavramının çöküşünü, pastiche ve şizofreni kavramlarıyla açıklar. Pastiche, yeni bir üslubun keşfedilmesinin daha fazla mümkün olmadığı bir dünyayı temsil eder."(Sahiner, 2008, s. 45)

Günümüzde sanatta sanat mekanı da önemli değişim geçirmiştir. 'O'Doherty'nin dediği gibi sanat mekanı; "Bir yer olmaktan çıkarak bir göstergeye dönüşmüş, zaman

zaman sanatsal mecranın kendisi haline gelmiştir. (O'Doherty, 2010, s. 28) Ayrıca, sergileme mekanları eski fabrika binalarına, depolara yönelinilmiştir. Endüstrileşme ile yığınsallık, ayrışma, tekilleşme, görsel algının parçalanması, gerçek ve gerçeklik yeniden yaratıma göre adlandırılır. Bir yerde manipule edilene karşı kırıcı, yıkıcı 'bakış' öne çıkar. Küresel çağın protest 'bakış'ı olarak nitelendirilebilir.

3. MERLEAU-PONTY VE SANATTA FENOMENOLOJİK 'BAKIŞ'

Merleau-Ponty (1908-1961) 20. yüzyıl Fransız felsefenin önemli düşünürlerinden biridir. Descartes'ın izinden giden biri olmasına rağmen, Descartes'ın rasyonel aklın tek başına tek olarak bize gerçeği vereceği inancına karşı gelmiştir. Gestalt teorisini kullanmasına karşın, bu teorinin algıya yönelik yeterli olmadığını düşünen Merleau-Ponty aynı zamanda psikolojinin davranışçılık akımı üzerinde durmuştur. "Yapmış olduğu çalışmalarla; gerçek insanlardan oluşan bir toplum ile yeni ve çok önemli felsefi keşiflerin imkanını yeniden canlandırır." (Primožic, 2013, s. 113) Zamanla, bu görüşlerinde değişkenlik oluşmuş, dönemin davranışçı psikolojisinden keskin kopuş göstermiştir.

Merleau-Ponty'nin adı uzun süre Sartre ile birlikte 'Fransız varoluşçuluğu' içinde anılmıştır. Algı fenomenolojisi'nde de bir yakınlık görülmektedir. Bu konu üzerinde aralarındaki önemli fark ise; "Merleau-Ponty'de betimleyici özellikte, fenomenolojik bir felsefe öne çıkarken, Sartre Varlık ve Hiçlik'in özdeşliğine dayanan bir ontoloji kurma çabasıyla fenomenolojik tabandan bir ölçüde kopmaktadır." (Merleau-Ponty, 1996, s. 5) Merleau-Ponty'nin daha sonraki çalışmalarında asıl fark daha netleşir. Özellikle Görünür ile Görünmez'de Merleau-Ponty'nin Sartre'a olan mesafesi görülmektedir.

3.1 Fenomenolojik Algı

Algı, kökensel ve temel olarak pek çok açıdan bilinç öncesi ve tema öncesidir. Ve algıda baskın rolü beden oynamaktadır. Merleau-Ponty için beden öznedir, yani beden



Şekil 3.1: Maurice Merleau-Ponty portresi

Kaynak: <http://www.iep.utm.edu/merleau/>

varlığı olduğumuzu ifade eder. Merleau-Ponty'nin ifade etmiş olduğu erken dönem düşüncelerine göre;

"Fenomenoloji özlerin araştırılmasıdır ve buna göre bütün problemler özlerin betimlemelerini yapmakla aynı kapıya çıkar; sözgelimi algının özü ya da bilincin özü gibi. Fakat Fenomenoloji aynı zamanda özleri varoluşa geri veren bir felsefedir de ve insan veya dünyaya ilişkin bir kavrayışa, 'olgusalıklarından' başka bir başlangıç noktasından hareketle ulaşmaya da çalışmaz." (Primozić, 2013, s. 31)

Zamanla Merleau-Ponty algıyı yönelim merkezi olarak kullanarak betimler. Yönelim merkezi her yöne doğru hareketli olan algımızı ifade eder. Yani bizler birer anlam merkeziyizdir. "Özlerin bilimi olan fenomenoloji, nesnelere, doğal tavrın ve naif deneyimin öne sürdüğü varsayımlardan ayırarak onların özlerini bulmamıza imkan tanır." (Direk, 2003, s. 80) Hareketliliği sağlayan bedendir; anlamların çeşitlenmesini ve değişmesini ortaya koyan da bedendir. Merleau-Ponty yönelim merkezi'ni; "Bilinç yaşamı, bilişsel yaşam, arzuların yaşamı ya da algısal yaşam; geçmişimiz, geleceğimiz, insani durumlarımız, fiziksel, ideolojik ve ahlaki konumumuz ya da daha ziyade,

tüm bu bakımlardan konumlanmış olmamızın getirdiği sonuçlara ilişkin" (Primozić, 2013, s. 31) diye ifade eder.

Merleau-Ponty algının önceliğini, tını, duyuların önemini ifade edebilmek için sanata dönmenin gerekli olduğunu algılar. Yani görünenin ardındaki görünmeyeni algılayıp ortaya çıkarma, bunun içinde 'bakış'ın alımlama gücü ön plana çıkmaktadır.

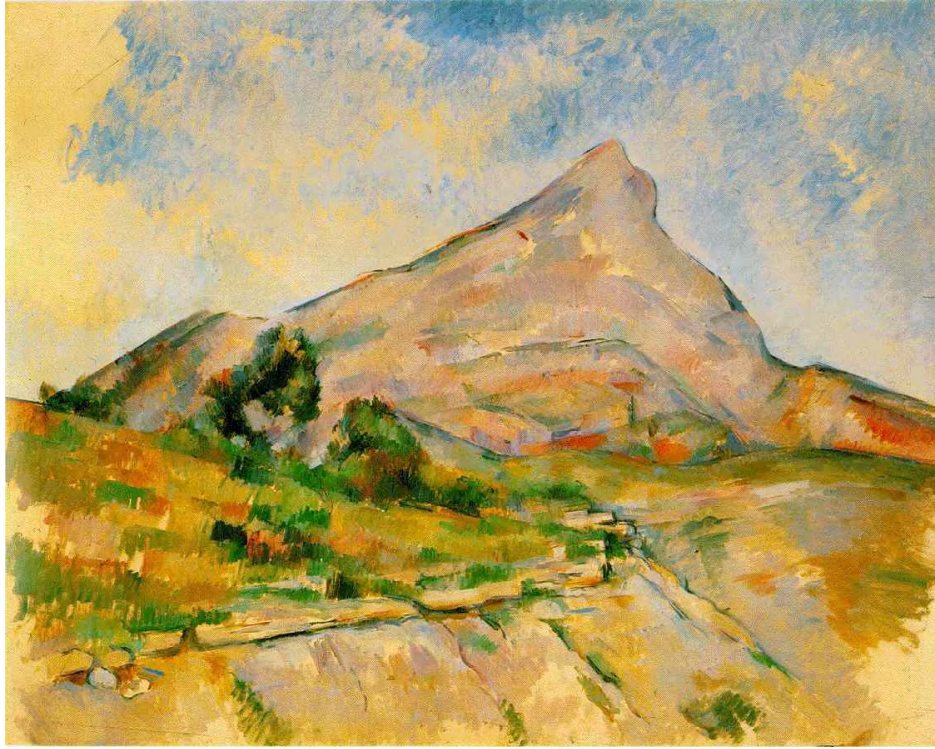
Merleau-Ponty anlatmak istediğinin daha görünen şeyler arasından, ne kadarını gördüğümüz çok tartışmalıdır. Bize görünen şeyler ile gördüğümüz ve yansıttığımız şeyler, birbirleriyle uzlaşmalarına karşın, birbirleriyle hiçbir benzer tarafları bulunmaz. Merleau-Ponty için; "Gerçek dünya bu ışıklar ve bu renkler değil, gözlerimin sunduğu bu ete tene bürülü görüntü değil; gerçek dünyada bilimin bize bu duyu yansımalarının ardında olduğunu söylediği dalgalar ve parçacıklar." (Merleau-Ponty, 2010, s. 12).



Şekil 3.2: Paul Cezanne: Self-Portrait with Soft Hat, 1894. Tuval üzerine yağlıboya, 60.2X50.1cm. Bridgestone Museum of Art, Tokyo

Kaynak: <http://artgalleryabc.com/cezanne/cezanne>

Görülebilir olanın yeniden oluşturulması olarak ifade edilen resim hiçbir mekansal sınırlamaya indirgenemez. Merleau-Ponty'nin çabası, "görüşü, anlama yetisi düşüncesinde eritmeyen, ama görüşün kendisini düşünmeye bırakan, böylece kendini felsefe kılan görüş olan bir görüş felsefesi geliştirmektir." (Merleau-Ponty, 1996, s. 10) Geliştirmekte olduğu görüş felsefi ile Merleau-Ponty; Cezanne'nın resimdeki düşüncesi ile Matisse, Klee, Delaunay arasında bir yakınlık fark etmektedir. Cezanne, resim (3.2)'de "resimde düşünmek" sözü ifade edilirken; Klee'nin görünmez "görünür kılınması" sözü bu yakınlığı göstermektedir. Cezanne için; "Renk bedende, duyumsama bedendedir, havalarda değil. Duyumsama resmedilmiş olandır. Tabloda resmedilmiş olan bedendir; nesne olarak temsil edilişiyle değil, böyle bir duyumsamayı uyandıracak şekilde yaşanmasıyla" (Deleuze, 2009, s. 41) varolur. Cezanne, görsel duyumsamanın içine yaşamsal bir ritim katar ve resimine yansıtır. Merleau-Ponty ressamların eserlerinden çok ressamların söylediklerine değinmektedir. Böylece, duyumsamanın özünü araştırır. Cezanne, kendi hakikatini resmetme kaygısıyla resmini yapar.



Şekil 3.3: Paul Cezanne: Victoria Dağı, 1897-1898. Tuval üzerine yağlıboya, 81X100.5cm. Bernhard Koehler Koleksiyonu, Berlin

Kaynak: <http://artgalleryabc.com/cezanne/blog>

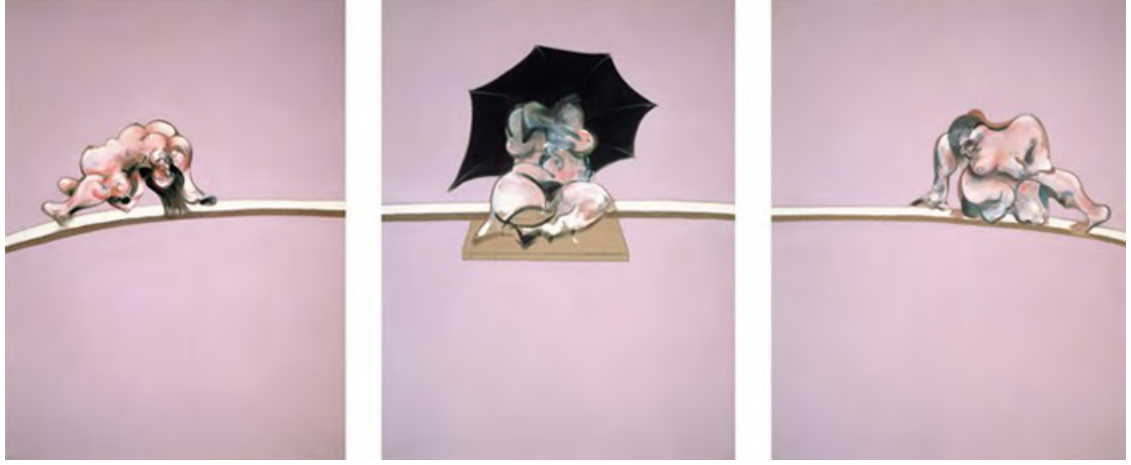
Merleau-Ponty için; Cezanne renklerin düzenleyişiyle doğa nesnelерinin konturunu ve biçimini oluşturur. Cezanne'a göre; ressam şeylerin "haresini" yansıtmalı.

Cezanne'dan beri pek çok ressamın resimlerinde perspektife karşı olmalarının sebebi; görsel algı deneyiminin verdiği duyguyu yansıtmak istemeleridir. Cezanne, bu algıyı şöyle dile getirir; "Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır." (Merleau-Ponty, 1996, s. 25)

Cezanne'ın resimlerine baktığımızda; boyayı doğa karşısında sezgi ile uyguladığı görülmektedir. Cezanne, resminde (3.3) resmetmek yerine; görünür dünyadan başka bir durumdan söz etmektedir. Cezanne'da ve izlenimcilerde; "Olduğu gibi tanıtılan, ama tanınamayan nesnedir: İmgede görünen şey, nesnenin çifte varoluşlu anlamı, onun eşzamanlı uzaklığı ve yakınlığıdır. Mekansal bir görüş, tinsel olana yaklaşırken, tinsellik mekansal olandan uzaklaşır." (Sayın, 2013, s. 138) Cezanne için; sanat doğa ile içiçe yaşayan bir organizmadır. Merleau-Ponty'nin ifadesiyle Cezanne: "Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez - resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır." (Merleau-Ponty, 1996, s. 44)

Merleau-Ponty'nin resme bakınca gördüğü canlılık halinin nedeni ressamın modeline yeteri kadar yaklaşmasıyla gerçekleşir. Victoria dağı ile Cezanne'ın arasında bütünlük ilişkisinden dolayı canlılık, gerçeklik görülmektedir. Cezanne'ın ifadesiyle; "Dünyanın yaşamından bir an geçer! O anı gerçekliğiyle yakalayıp resme geçirmek, bunu yaparken her şeyi unutmak. O anı yaşamak, duyarlı bir levha olmak... Gördüklerimizin imgesini yansıtmak..." (Berger, 2012, s. 31)

Francis Bacon, resimlerinde duyumsamayı, duyuların kökensel birliğini göstermek için resmeder. Yeni figürasyonun öncülerindedir. Bacon, temasal açıdan insanların var oluşunu irdeleyip resmetmiştir. Resimlerinde rengi, insan figürleriyle bütünleştirerek tamamlıyor. Burada Bacon'un triptiklerini incelediğimizde müzikle eşdeğer kılındığı ortaya çıkar. "Triptik, üç temel ritmin dağıtılmasıdır: Burada triptiğin, doğrusal olmaktan çok dairesel bir organizasyonu vardır." (Deleuze, 2009, s. 71) Bacon'un amacı, ritim olan duyumsamayı resmetmektir. Burada bedenin titreşimiyle, farklı duyumsamaları birleştirip bir araya getirir. Bacon'un çalışmalarında kontür titreşimin hizmetindedir. Ayrıca, arka plan sabit ve hareketsizdir. Triptikle beraber; duyumsamanın sınırları aşılmıştır. Resim (3.4)'de figürler havaya kaldırılmış, havada veya düşerken resmedilir. "Bu hareketsiz düşüşte, olabilecek en tuhaf



Şekil 3.4: Francis Bacon: İnsan Bedeni Çalışmaları, Triptik, 1970. Tuval üzerine yağlıboya, Panoların her biri 198X147.5cm. Marlborough International Fine Art Koleksiyonu

Kaynak: <http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2010/02/bare-arm-chairs-38-triptych-three.html>

yeni kompozisyon, yeniden dağıtım fenomeni meydana gelir. Çünkü duyumsamaya dönüşen ritmin kendisidir, kendi ayrı yönlerine göre figür haline gelen de figürdür." (Deleuze, 2009, s. 71) Triptiklerde üç ayrı ritmin birleşmesiyle genişleyen etkin ritim görülmektedir.

'Bakmak', nesnelerin dış yüzeyine yönelik gözlemdir; ilgilenmeye ve paylaşımaya başlangıç yapmaktır. "Görünür dünya ile devinme tasarımlarımın dünyası aynı Varlık'ın bütüncül bölümleridir. (Merleau-Ponty, 1996, s. 32) 'Bakmak' zamanı taramaktır, 'görmek' ise zamanı ayrıştırmak, onun özünü ve anlamını derinlemesine kavramaktır. Merleau-Ponty'e göre; "Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için... Ancak baktığımızı görürüz. Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yerdedir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceği bir yerde, "yapabilirim" in haritasında saptanmış olarak. Haritaların her ikisi de tamdır." (Merleau-Ponty, 1996, s. 32)

Merleau-Ponty balmumu örneğinde; balmumunu, beyazımsı rengi, çiçek kokusu, parmağında duyduğu yumuşaklık, elinden bıraktığında çıkardığı kuru ses diye tanımlıyor. Balmumu eritildiğinde, renksiz bir sıvıya dönüştüğünde, kokusu alınmadığında ve dokunulduğunda direncini yitirdiğinde... Balmumu bu niteliklerin hepsini yitirse bile varolmayı sürdürüyor. Merleau-Ponty'e göre; "Bu durum geçirdiği durum değişikliğine karşın kendisi aynı kalan şey, niteliksiz bir madde parçası, son

çözümlemede bir uzam kaplama, değişik biçimlere bürünme yeteneği... Balmumunun gerçek ve değişmez nüvesi bu öyleyse." (Merleau-Ponty, 2010, s. 13) Duyusuz tanımlamayla beynimizde o şey oluşmıyor. O şeyin kavranabilmesi, hissedilebilmesi, anlaşılabilmesini sağlayan algıdır. İşte bu algıdır 'bakış'ın tözsel varoluşunu biçimleyip 'nesne'leştiren. Yani biçimle özü buluşturan. Onu görme yolculuğuna hazırlayan da bu 'bakma' biçimidir.



Şekil 3.5: Henry Moore: Koyunların Barışı, 1978. Bronz, Hertfordshire, İngiltere

Kaynak: <http://www.wisdomportal.com/Aug31/Moore-SheepPiece.html>

"Bir tek ressam, gördüğünü değerlendirmeye zorlanmaksızın her şeye bakma hakkına sahiptir. Bir ressam için, diyebiliriz ki, bilgi ve eylemin parolası anlamını ve gücünü yitirmektedir... Cezanne, durağan bir doğa görüşü resmini ortadan kaldırıp Modern Sanat'ın başlangıcı olarak ifade edilir. Sanat doğa ile içiçe yaşayan bir harmonidir. Yaşama karşı güçlü ya da kırılğan olsun, tartışılmaz bir şekilde dünya söz konusu olduğunda ressam, kendi düşüncesinin efendisidir. Gözlerinin ve ellerinin, görerek ve çizerek keşfettiklerinden başka hiçbir tekniği yoktur, tarihin zaferleri ve skandallarının velvelesi içinde, bu dünyadan insanın

umutlarına ve öfkelerine güç bela bir şey ekleyecek olan tuvaler elde etmekte ısrarcıdır ve kimse de bundan şikayetçi değildir. (Primožic, 2013, s. 108)

Edebiyat, müzik ve sanat manevi dönüşümün yaşandığı duyarlı alanlardır. "Nesne soyutlaşmışsa bu saf tını ön plana geçerek ruh üzerinde dolaysızca etkide bulunur. Ruh da nesnesi olmayan bir titreşime geçer: Bu titreşim bir çanın..." (Kandinsky, 1993, s. 49) Zihnin özgürlüğü ile tabiatın üstünde sanat başlar. Merleau-Ponty'nin ifadesiyle; "Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan varolan vücudu bulmak gerekir" der. (Merleau-Ponty, 1996, s. 32)

Heykeltraş Henry Moore, (3.5)'de doğadaki yüzey şekillerinden ve insanlardan etkilenir. Böylece yeni yüzey şekilleri oluşturur. Eserlerinin doğanın bir parçası olarak algılanmasını istemiştir. Moore'un heykelleri çevreyle yeniden bir birliktelik kurarlar. Merleau-Ponty'ye göre; "Moore'un yontuları bunun şeylerin sözde olumluluğunu taşıdığını kesin bir şekilde göstermektedir. Çizgi, modern geometrilerde olduğu gibi, önceden varolan bir uzaysallığın kısıtlanması, ayrılması, değişime sokulmasıdır. (Merleau-Ponty, 1996, s. 71)

Sanatçının imgelemine var eden gerçeklik doğanın algılanmasıyla birebir ilintilidir. Buradan hareketle sanatçının ortaya koyduğu eserde soyutlama yetisinin ne olduğunu görürüz.

3.2 Uzam ve Tin

Yeni bir görüş ontolojisi geliştirmeye yönelen Merleau-Ponty; felsefe düşünceleri ile resim konusunun birleştiği noktaları dile getirmiştir. Merleau-Ponty için, uzay, uzaysallık ve tin kavramları önemlidir. Bu kavramlarla birlikte ufuk, boyut, boyutsallık, derinlik, kalınlık gibi kavramlara da önem vermektedir. Merleau-Ponty fizik optik 'bakış'ı "Dış dünya ile iç dünya arasındaki farkı kaldırmayı, her ikisine dair görüyü çakıştırmayı ve aynı bağıntılar bütününde birleştirmeyi arzulayan, geometrik uzayı görsel bir uzam olarak kurgulayan 'bakış'tır"(Sayın, 2013, s. 144) diye ifade eder.

Vasiliy Kandinsky'ye göre sanat yapıtı sanatçının içinden çıkar; "Ondan ayrılarak bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, bağımsız, zihin soluyan bir özne olur ve aynı zamanda, bir varlık olarak maddi, somut bir hayatta sürer." (Kandinski, 1993, s. 96)



Şekil 3.6: Caspar David Friedrich: Bulutların Üzerinde Yolculuk 1818. Tuval üzerine yağlıboya, 98.4X74.8cm, Kunsthalle Hamburg

Kaynak: <http://www.wga.hu>

Caspar Friedrich, romantizm akımı öncülerindendir ve resim sanatında doğanın yüceltildiği ve insanın doğa karşısındaki konumunu sorgular. Friedrich'in çalışmalarında yoğun içsellik izlenmektedir. Hatta bu resimleri kendi iç manzaraları diye ifade eder. Ayrıca sanatçının ölüm duygusu da resimlerinde izlenmektedir. "Çerçeveye baskı yapan resimler bu dönemde görülmektedir. Geriye bir ufuk çizgisiyle çerçevelenen belirsiz bir düzlem kalmıştır. Böylesi resimler sonsuz derinlikle düzlem arasında kalmış bir görüntü verir." (O'Doherty, 2010, s. 35)

Uzam ve tin romantizmde vücut bulur. Sanatçı bir bakıma kendi benliğini tözüne yansıtır. "Sanatsal 'şey' bazen kendini bir 'olay', ya da tartışma konusu edilmeksizin, zaman veya uzamda meydana gelen bir olaylar bütünü gibi gösterir."(Bourriaud,

2005, s. 31) Doğadan koparak insan - nesne, insan - insan ilişkisine farklı bir 'bakış' ile yaklaşır. İşte bu 'bakış' yenidir, değişikendir. Romantizm ile uzam ve tin daha algılanabilir bir düzeye gelir. Sanatçının 'bakış'ı daha duygulu, yalın, kavranabilirlik kazanır. Sanatçı 'bakış'ını içte olana yöneltirken özne - nesne ilişkisini içselleştirerek vermeyi önceler.

Romantizm öznel kavrayış yolunda içe dönük yeni bir atılımdır. Daha çok sanatçı kendini dinler. Bu dönemin sanatçısı, geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, yurt-severlik, toprağa bağlılık gibi duyguları derin olarak yaşar ve sanatında dile getirir. Burada örnek olarak John Constable'ı örnek verebiliriz.



Şekil 3.7: John Constable: Bulut Çalışması, 1820. Karton üstüne yağlıboya, 37.1X46.4cm. Victoria and Albert Museum, Londra

Kaynak: <http://www.collections.vam.ac.uk>

Constable, geleneksel peyzaj kompozisyon yerine, doğanın sürekli değişen görüntüleri üzerinde çalışmıştır. Resimlerinde doğalcı bir üslup görülmektedir. Constable, resmin, duygunun sadece başka adı olduğunu ifade eder. Burada da tinselliğin öne çıktığı görülmektedir.

William Turner, romantik akımın öncülerindendir. Turner, Constable'dan farklı olarak yaratılış ve doğa güçlerinin döngüsel durumunu resmetmiştir. Burada da Tur-

ner'in uzamsal bir boyutu yakaladığı gözlenmektedir. Turner'ın resimlerinde; "doğa güçlerinin dinamizmi karşısında duyulan coşku çıkış noktası olmuştur. Sanatında bize duyurmak istediği - yerle göğün birbirine karıştığı fırtına resimlerinde görüldüğü gibi - bu coşkudur." (İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, 2009, s. 149) Resimde (3.8) bulunan objelerin konturları yoktur ve merkezi perspektifin kuralları görülmemektedir. Turner, "Rengi bir ifade aracı, esas olarak da olağanüstü hava koşulları şeklinde görünen doğa güçleri arasındaki çatışmayı göstermek için kullanıyordu." (Zeidler, 2005, s. 35)



Şekil 3.8: John M.W.Turner: Aosta Vadisi'nde Fırtına, 1830. Tuvall üstüne yağlıboya, 90.5X122.2cm. Sanat Enstitüsü, Chicago

Kaynak: <http://www.artblart.com/tag/turner-valley-of-aosta-snowstorm-avalanche-and-thunderstorm>

Merleau-Ponty için; "Hakiki ressam, belirli bir yapma hünerine eriştiği anda, önceden ifade edebildiği her şeyin başka türlü söylenmesinin gerektiği başka bir alanı açmış olduğunu fark eder." (Merleau-Ponty, 1996, s. 79)

Sanatta görme yolculuğunda, İzlenimciler'in 'bakış'ında büyük değişim olmaktadır. İzlenimciler, nesnelere olduğu gibi değil, görüldüğü gibi resmederler. Bizim resmin 'bakma' mesafemizi sabit olmaktan çıkarır. Artık merkez, perspektif yoktur.

Form, perspektif kaybolup yerini tek değer olarak, tek gerçek 'renk' almaktadır ve sanatçı için renkler hakikattir. İzlenimcilik akımının ismi; 'İzlenim Gün Doğumu' Monet'nin resminden (3.9) gelmektedir. Bu resim alışıldık anlamda bir manzara resmi 'bakış'ından farklı olduğu ortaya çıkar. Resimde ışığın titreşimleri görülmektedir. Louis Leroy'un ifadesiyle bu resim; "Monet'nin resminin bitmemişlik duygusu uyanırdığını, bu anlamda "düpedüz izlenimden ibaret" kaldığını, bu tür resimler karşısında genellikle hayrete düşen izleyicinin duygularına tercüman olmuştur." (Antmen, 2010, s. 21) Artık bilimsel perspektifin yerini renkle elde edilen derinlik, uzaklıklar da yakınlıklar da renkle ifade edilmeye başlanmıştır.



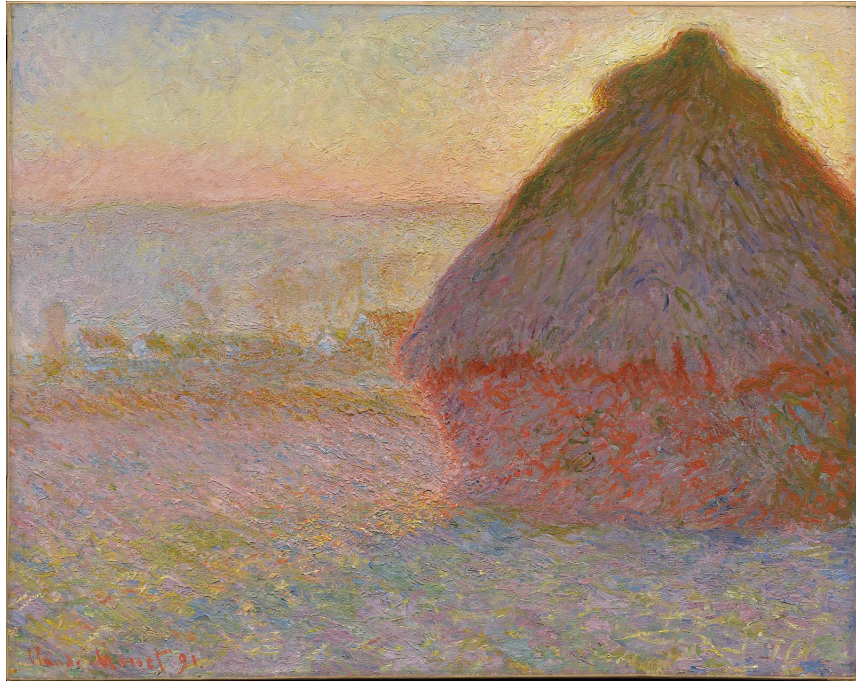
Şekil 3.9: Claude Monet: İzlenim, Gündoğumu, 1872. Tuval zerine yağlıboya, 48X63cm. Marmottan Müzesi, Paris

Kaynak: <http://www.gra2.com/>

İzlenimci olan Monet, doğaya baktığı zaman, sürekli bir değişim içinde bulunan doğanın renk ve ışık izlenimlerinin akışını görerek resmeder. Suje-obje ¹⁰arasındaki

¹⁰Suje; bilgi arayışında olandır. Suje, zne, bilen kelimeleri aynı kavramı karşılar. Objeye; bilendir. Ulaşılmaya çalışılan varlıktır. Suje'nin sorular sormasının nedeni olan şeydir. Objeye, nesneye, bilinen kelimeleri aynı kavramı ifade ederler.

bağı doğrudan duyumlayarak yansıtır. Monet'nin resminde (3.10)'de duyuşal bir doğa söz konusudur. Onun değeri, güzelliğı bir saman yığıını olmasında değil; bir saman yığıını ifade etmesidir. Bu dönemde duran bir mekan yerine, hareket mekanı doğuyor. Böylece ressamın ilgisi, renge olduğı kadar havaya da yönelmektedir. Artık obje var olan bir şeydir; var olan sujenin duyumlar içeriğinden başka bir şey değildir. Burada gerçek diye ifade edilen artık fenomenolojik bir gerçeklik olmayıp, duyularımızın bize doğrudan bildirdiğı görünüş dünyasıdır. Üç boyutlu objektif görme artık iki boyutlu bir yüzey görmesi haline dönmüş olur. İzlenimcilerin resmetmede arka planda bir aura belirlemektedir. İşte burada Merleau-Ponty'nin ifade ettiğı, uzamsal ve tinsel boyutu yakalama gerçekliğıdir.



Şekil 3.10: Claude Monet: Günbatımında, Soğuk Havada Saman Yığıınları, 1891.
Tuval üzerine yağlıboya, 65X95cm. Özel Koleksiyon

Kaynak: <http://www.mfa.org/>

Monet, Saman Yığıınları sergisinde, resim öğelerini de yeniden tanımladı: "Saman Balyası'nı anlamından koparmış ve nesneyi ışık ve atmosfer etkilerinin doğal bir yansıma alanı haline getirmiştir. Monet, konumu değışmeyen tek bir nesneyi kullanarak, kısa bir zaman aralığındaki sübjektif renk ve atmosfer algılamalarını kaydetti. Bu temel atmosferik zemin izlenimini envelope olarak adlandırdı." (Zeidler, 2005, s. 68) Kandinsky, Monet'nin "Saman Yığıını"ı gördükten sonra etkilenişini şöyle anlatır:

"Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde, onun beni sarmakla kalmayıp bir daha silinmeyecek gibi belleğime yerleştiğini ve her an bütün ayrıntılarıyla birden bire gözlerimin önünde canlandığını gördüm. Paletin o zamana kadar bana gizli kalan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için." (İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, 2009, s. 157)



Şekil 3.11: Paul Cezanne: Meyve Sepetli Natürmort, 1888-1890. Tuval üzerine yağlıboya, 65X81cm. Orsay Müzesi, Paris, Fransa

Kaynak: <http://www.istanbulsanatgalerisi.com/>

Monet, yüzeyde görüneye derinlik katarken 'bakış'ını renk ve biçim aurası ile gerçeği değışken bir boyuta taşır. Algılanan dünya, yalnızca doğal şeylerin bütünü değildir; tablolar, müzikler, kitaplardır, bir kültür dünyasıdır. İşte ressamın bu yolculuğu tüm bunları içerir; algılanan dünyanın içine girerken sanat yapıtlarını, dili, kültürü ve bunların içerdiği temel zenginlikleri düşünmenin yolu bulunmuş olur. Monet'nin, Nilüferler resminde yanısamalar dünyasına geçişı görölmektedir. "Monet'nin manzaraları genellikle esas konuya doğru ilerlerken keşfedilmiş görüntüler gibidir. Geçici bir çözümle yetiniyormuş duygusu hissedilir; odaklanacak belli bir noktanın olmayışı gözün görüntü üzerinde rahatça gezinmesine yol açar." (O'Doherty, 2010, s. 37)

Cezanne'nın İzlenimcilerden farkı; resimde de düşünsel bir doğa oluşturmasıdır. Cezanne, Modern Sanat'ın başlangıcı olarak, durağan bir doğa görüşü imkanı sa-nattan çıkarmış oldu. Cezanne, resmini doğa karşısında sezgisini kullanarak resmet-mektedir. Resminin arkasında geometrik derinlikler bulunmaktadır. Cezanne'ın res-minde (3.11) ve diğer resimlerinde bir yapısalılık bulunmaktadır. Arka planda ise, derinlik görülmektedir. Sıcak ve soğuk renkleri bir araya getirerek derinliği kübik olarak ifade eder. "Cezanne, kübizmin yeniden söyleyeceğini önceden bilmektedir: Dış biçim, zarf ikincidir, türemiştir, bir şeyin biçim almasını oluşturan değildir, bu uzay kabuğunu kırmak gerekir, meyva tabağını kırmak ve onun yerine, resmetmek." (Merleau-Ponty, 1996, s. 64)



Şekil 3.12: Paul Klee: Fruits on Red, 1930. İpek üzerine suluboya, 61.2X46.2cm. Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Almanya

Kaynak: <http://artgalleryabc.com/klee/blog>

Klee için görmek ve sezmek arasında bir ayrım yoktur. "Sanatçı, doğanın biçim-lenmiş olarak sergilediği şeylere içe işleyen bir 'bakış'la bakar. 'Bakış'larını derin-leştirdiği ölçüde dünle bugün arasında daha kolay bağlantı kurabilir." (İpşiroğlu ve

Mazhar İpşiroğlu, 009b, s. 139) Klee'nin dünyası doğan, ölen ve üreyen güçlerin oluşturduğu sürekli oluş içindedir. Klee'ye göre insan hep gelişim içinde kalmalıdır. Klee'ye; "Sanatın işlevi görüneni yeniden üretmek değildir; sanat görünür kılar" diye ifade eder. (Lynton, 2009, s. 223) Evrensel oluşum içinde sanat yapmak doğadaki yaratma sürecinin devamıdır. insanın doğal olma yollarından biridir. Resimde çizgi kuvvet olarak tanımlanır. Klee'nin resminde (3.12) olduğu gibi; çizgi bir fırça darbесinin ötekini etkilediğini sanatçı ve izleyici bilmelidir. Meleğin görünüşü, sanki bakışlarını bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. "Tarihin meleği de böyle gözükmelidir... Fırtına¹¹ onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir." (Benjamin, 2011, s. 42) Merleau-Ponty için; çizgi Klee ile düş görmeye başlamıştır. Kendinden görünür olan çizgiler yoktur; uzay öncesi bir dünyadan gelmişçesine görünür hale gelmektedir. "Ona göre, sonradan gelecek her kıvrılma ayırt edici değere sahip olacaktır, çizginin kendisiyle bir ilişkisi olacaktır, çizginin bir serüvenini, bir tarihini, bir anlamını oluşturacaktır." (Merleau-Ponty, 1996, s. 69)

Sanatçının gözü, görme yolculuğunda karşılaştığı her bir şeyi ayıklayarak 'bakış'ına taşır. Merleau-Ponty'e göre;

"Göz, dünyayı görür, ve dünyada tablo olmak için eksik olanı, ve tabloda kendisi olmak için eksik olanı, ve palette tablonun beklediği rengi; ve bitirildiğinde, bütün bu eksikliklere yanıt veren tabloyu görür, ve başkalarının tablolarını, başkalarının başka eksikliklere yanıtlarını görür." (Merleau-Ponty, 1996, s. 38)

Sanatçı nesneyi gerçekliğiyle değil, algı yetisinin kavrayışıyla biçimler. Resim (3.13)'de, sanatçının 'bakış'ının özü görölmektedir. "Caravaggio'nun üzümünün üzümün ta kendisi olduğu aynı anda doğru ve çelişkisizdir. Var olanın görülen ve gösterilene bu önceliği ile görülenin ve gösterilenin var olana bu önceliği, görüşün kendisidir." (Merleau-Ponty, 1996, s. 77)

Merleau-Ponty çalışmalarında dünyayla temasımızdan bahseder. Dünyayla algıladığımız şeye ilişkin düşünüm öncesi bir temas halindeyizdir. Bir şey ancak biz onu

¹¹Benjamin burada fırtınayı ilerleme olarak adlandırıyor.



Şekil 3.13: Caravaggio: Meyve Sepeti, 1601. Tuval üzerine yağlıboya, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, İtalya

Kaynak: <http://artgalleryabc.com/caravaggio/blog>

gördükten sonra vardır. 'Bakış' açılarımız, imkanlarımız ve imkanların birinden diğereğine geçişimiz arasındaki bağlantıyı sağlayan, şeylerin izlediği değişmez model olarak anlarsak eğer, bedenlerimizin ve zihinlerimizin bir ve aynı dünyanın içinde olduğunu görürüz.

Burada farklı 'bakış'ın yorumu ve biçimleyiciliğinden örnek olarak Erol Akyavaş resmini verebiliriz.

Erol Akyavaş resimde (3.14) ve diğer resimlerinde; kendine göre stilize ettiği yazı'yı diğer elemanlarla beraber kullanmıştır. Resim üzerindeki karışık teknikli çalışmalarında doku yaratıları ve imgeler ciddi bir zenginlik sağlamaktadır. Sanatçı kendi biçimsel elemanlarını kendisi yaratmaktadır. Bazı tekrarlanan motiflerle sanatında kendi 'bakış'ını oluşturmuştur. Mimar olmasından dolayı, farklı perspektif anlayışı kullanmıştır. Akyavaş, minyatür resminde kullanılan bindirme perspektifini anımsatıcı tanımlamalar ve geleneksel sanatlarımızdan seçilmiş elemanları eserlerinde kullanmıştır. Sanatçı, eleman, boşluk, malzeme zenginliğine kendi 'bakış'ını eklemiştir.

Kendi imgelemine yaratarak soyutlamaya gitmiştir, Akyavaş. Bu da bize sanatçı-



Şekil 3.14: Erol Akyavaş: İsimsiz, 1990. Tuval üzerine yağlıboya, 152X127cm.

Kaynak: <http://artnet.com>

nın 'bakış'ındaki yaratıcı tözün kaynaklarının önemli olduğunu göstermektedir. Soyut Sanat, derinlikle ilgilidir ve dünyevi olan yerine mistik olanın peşine düşmektedir. Modernizm ile yüzeysellik yerine derinliğe varmaya çalışılıyor.

Böylece resmedilen şey, nesnenin iç yüzünü oluşturmaktadır. Bu süreçte, sanatta tinsellik ortaya çıkmıştır. Endüstriyel dönem sonrasında, sanatta farklı ifade arayışları başlar. 20.yüzyılda saflık arayışı ortaya çıkmaktadır. Sanatçının bir çocuk kadar saf eserler oluşturmak gibi bir kaygısı vardır.

Resim bizi şeylerin kendi görüşüne götürür. Resim görüşün kendisidir. Resimde söz konusu olan şey, şeyleri algılarken olduğu gibi tabloyu algılamaktır, seyretmektir. Henry Matisse'nin çizgilerine baktığımızda, resimde (3.15) yaratılan algı ile birlikte 'bakış'ın yalınlığı ve duyumu bizi hemen içine alır. Sanatçının imgelemi kuşkusuz 'bakış'ının neye dönük olduğuna bağlıdır. Matisse, "Resim düzleminin ikilemini ve adeta biyolojik bir organizma gibi kendi dışına yönelimini en iyi anlatan sanatçıdır." (O'Doherty, 2010, s. 40) Merleau-Ponty'e göre Matisse kadınların resmini yapmıyor, onları kadın kılıyor.



Şekil 3.15: Henri Matisse: Kadının Yüzü, 1939. Karakalem, 37X26.7cm. Circa, Fransa

Kaynak: <http://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Face-of-a-Woman.html>

Derinliği ifade ederken Merleau-Ponty "Varlık'a, ve ilkin her çeşit bakış açısının ötesinde uzayın varlığına katılımıdır" der. (Merleau-Ponty, 1996, s. 52) Derinlik uzayın resimsel ve plastik formudur. Merleau-Ponty'nin söylemiyle; "Derinlik: Birbirini saklayan ve dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için görmediğim nesnelere görüyorum." (Merleau-Ponty, 1996, s. 50) İki boyutlu bir tabloya bakıldığında derinlik var ise; Merleau-Ponty için delinmiş bir varlıktır. Rönesans insanları ise, bu duruma pencere diye ifade ederler.

John Berger'in ifadesiyle; "Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir." (Berger, 1986, s. 16) Özellikle, bu çelişki fotoğraf makinesinin bulunmasından sonra daha belirginleşmektedir.

Fotoğrafın getirdiği görsellik, geniş 'bakış' açısının oluşmasını sağlamaktadır. Doğa, her şeyi ile bir bütünlüğü sergiler. Ayrıca doğa, fotoğrafın doğasına da en uygun ortamdır. Fotoğraf içinde bulunan nesnelere gerçektir. Gerçeklik, görüntülerle varlığını gösterir. Görüntü ortamı, görüntü yaratanların ve görüntülerin ortak yaşam alanıdır. Fotoğraf gerçeğin hizmetinde bir sanattır yani geçmişle gelecek arasında kalan

gerçekliktir. Fotoğraf, tüm sanatlara göre; daha nesnel bir görme ve somutlaştırma yolu olarak kabul görmektedir. Sanat fotoğrafı, gerçeğin sanatsal imgeye dönüştürülmesidir.

Henri Cartier- Bresson'un deyiimiyle; sanatçının 'bakış'ı esastır burada:

"Fotoğraf makinesi olayların nedenlerini açıklamak için uygun bir araç değildir. O olayları görüntülemek için yaratılmıştır ve en şanslı anında bile soruları ve cevapları kendine özgü şekilde sorar ve verir. Bu nedenle ben ondan objektif raslantuların izinde, avereliğimi tekrar canlandırabilmek için yararlandım." (Cartier-Bresson, 2006, s. 150)



Şekil 3.16: Theodore Gericault: Epsom Derbisi, 1821. Tuval üzerine yağlıboya, 92X122cm. Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Kaynak: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gericaul/1/111geric.html>

Theodore Gericault'un resiminde (3.16), atların tuval üzerinde dört nala koştuğu görülmektedir. Oysa Gericault, dörtnala koşan atın zaman durmaktayken resmini yapmıştır. Epsom Derby'sinin atlarında, bedeninin yer üzerindeki kökleşmesini göstermektedir. "Uzay üzerindeki bu kök salımlar süre üzerinde de kök salıdır. Rodin burada derin bir söz söylemiştir: Doğru olan sanatçıdır, yalancı olan fotoğraf, çünkü gerçeklikte zaman durmaz." (Merleau-Ponty, 1996, s. 73)

"Görüşün bize öğrettiğini kelimesi kelimesine anlamak gerekir: Onun aracılığıyla güneşe, yıldızlara dokunmaktayızdır, aynı zamanda her yerdeyizdir, yakın şeylere olduğu kadar uzaklara da yakın, ve kendimizi başka yerde hayal etme gücümüz bile, nerede olurlarsa olsunlar gerçek varlıkları serbestçe hedef alma gücümüz bile, görüşe borçludur, bize görüşten gelen araçları yeniden kullanmaktadır. Bir tek görüşür bize öğreten, farklı, 'dışsal', birbirine yabancı varlıkların yine de mutlak bir şekilde beraber olduklarını, 'eşzamanlılığı' - psikologların, bir çocuğun patlayıcılarla oynadığı gibi oynadıkları giz." (Merleau-Ponty, 1996, s. 75)

Sanatçı 'bakış'ı ile herşeye dokunur. Merleau-Ponty'ye göre; "Derinlik... bir hacimliliğin deneyimidir. Onun aracılığıyla güneşe, yıldızlara dokunmaktayızdır, aynı zamanda da her yerdeyizdir, yakın şeylere olduğu kadar uzaklara da yakın, ve kendimizi başka yerde hayal etme gücümüz bile..." (Sayın, 2013, s. 142) İçinde yaşadığı zamana, geçmiş zamana dönük 'bakış'ı aslında bugünden geleceğe yönelik anlam katmanlarını da içerir. Merleau-Ponty burada algı düzeyiyle içinden geçtiği zamanın ruhunu buluşturan temel düşüncelerden söz eder. Bu da Sartre ve Lacan'ı bir noktada buluşturmaktadır.

4. SARTRE VE SANATTA VAROLUŐUŐU 'BAKIŞ'

Sartre (1905 -1980) ađının çađdaŐı bir dűŐınőr ve bir edebiyat insanıdır. Onun felsefi sűylemi edebi kimliđinin dűŐınsel tűzűnű oluŐturur. Bireyin uezgűrlűđűnű, insan onurunu savunan, zamanla toplumsal sorunlara yűnelen Sartre içinden geçtiđi zamanın ruhunu yakalayan bir aydıındır. Sartre, insana ve hayata dair ele aldıđı en temel sorunsalları gűndemleŐtirirken Őunu hep űn planda tutmuŐtur: İnsan varlıđının sorgulanması. Bu dűŐınce, onu sanatın ne olduđu, neleri içerdiđi, sanatçının konumunu da sorgulayıcı bir belirlemeye yűneltmektedir. İŐte burada onun bu 'bakıŐ'ını irdeleyeceđiz.



Şekil 4.1: Jean-Paul Sartre portresi

Kaynak: <http://egetarih.net/846/>

Sartre için, uezne olan insanı yine uezne olan insan yaratır. Sartre'a gűre; "'BakıŐ' aracılığıyla baŐkasını, somut bir biçimde, kendi imkanlarına doğru zamansallaŐırken

bir dünyayı var kılan özgür ve bilinçli özne olarak duyumsarım." (Sartre, 2009, s. 365)

18.yüzyıldan beri imge sorunu açık bir şekilde incelenmektedir. Sartre için imge, görünüş alanıdır. Algılama eylemindeki imge görsel bir imge'dir. "İmgelem, ancak yaratıcı öğelerce ona eşlik edildiğinde ve us'un denetiminde yapıcı ve kurucu bir güç olabilir." (San, 2008, s. 29) Sartre'ın ifade ettiği, insan oluşumunda bir tözsellik kazandırdığı görünüştür. İmge ile düşünce arasında bir boşluk ifade edilir. Sartre için imge bilinci; "Ruhta düşünceler uyandırır; düşünceler hareketlerden kaynaklanmaz, insanda doğuştan vardır; ancak, hareketler vesilesiyle bilinçte ortaya çıkarlar." (Sartre, 2006, s. 15)

Sartre'ın 'bakış'ına göre; görünmenin kendi varlığı vardır. Bu sebeple önümüze çıkan ilk varlık, görünmenin varlığı olur. "İnsan gerçekliği, fenomenin varlığına doğru fenomenin ötesine geçebilir. Ama tekil nesneden öze geçiş, homojenden homojene geçiştir." (Sartre, 2009, s. 23) Bize bakmakta olanlar özne olarak başkasıdır; gözler değildir. Sartre'ın ifadesiyle: " Varlık ve Hiçlik'te her niteliğin o nesnenin 'varlığını açığa vurduğunu' yazıyor." (Merleau-Ponty, 2010, s. 30)

İnsanın doğadaki varoluşu başlı başına bir özsel bir nitelik taşır. Sanatçının varoluş sorgusu da onun ben'inin özü ile ilgilidir. Varlık ya da hiçlik kavramı bu anlamda Sartre da bir 'bakış' sorunsalıdır, yani niteliklerinin düzenli bütünü olarak kendi kendisini açıklar. "Varlık, sadece her türlü açığa çıkarılışın koşuludur: Açığa çıkarılmak için olan varlıktır." (Sartre, 2009, s. 24) Nesne öz ilişkisi bütünselliği oluşturur. Öz nesnenin anlamı olarak ifade edilirken, nesne varlığa sahip değildir. Nesne vardır. "Öznelerarası adımı vereceğimiz bir evren buluyoruz karşımızda. İşte bu evren içindedir ki insan kendinin ve başkalarının ne olduğunu anlıyor." (Sartre, 2012a, s. 61)

İnsanın yeryüzündeki serüveni sanatta varlık- nesne ilişkisini sürekli etkilediği gibi biçimlemiştir de. Çağdan çağa zamandan zamana geçişlerde kendi varoluşunun değişkenlikleri sanatın tözünde hep belirleyicilik kazanmıştır. İşte Sartre bu noktada sanatçı - insan kavramına bakışta yeni bir söylem getirmiştir. Onu Merleau - Ponty ve Lacan ile buluşturan, ayrıştıran da bunun ne olduğudur. Onun varoluşla ilgili

düşüncesine göz atacak olursak: "Varoluşçuluğa göre, insanda varoluş özden önce geldiğinden, özü, insan kendi kendine yaratır diye ifade eder." (Sartre, 1996, s. 588)

Bir diğer açıdan şöyle de denebilir: "Geleneksel görüş ise, tanrı insanları kendindeki insan düşüncesine göre var eder ve tüm insanlara özgü ortak öz vardır ki, bu değişmez özün adı insan doğasıdır." (Öndin, 2009, s. 67)

Sanatçının algısı insanın yeryüzündeki serüvenini kavramaya dönüktür bir bakıma. Modern çağ sanatçıya yaşanan durumu görme, algılama bilincini taşır. O buradan hareket ile evrensel bir dil yakalayarak kendi ütopyasını kurabilir. "Günümüz düşünürlerinin insanın doğasını bir yana bırakarak daha çok insanın durumu'ndan istekle söz açmaları boşuna değil."(Sartre, 2012a, s. 61)

Sartre kendi zamanının ruhunu kavrayıcı bir bakışla sorgularken insanın yeryüzündeki serüvenini 'varlık ve zaman' (Heidegger) sorgusundan yola çıkarak 'varlık ve hiçlik' söylemine yönelir. Burada sanatın varoluşsal sorunu, sanatçının çağının çağdaşı olma konumundaki durumu Sartre'm hep gündeminde olmuştur.

4.1 Varlık ve Hiçlik

Bir varolanın varlığı, ne olarak görülüyorsa o'dur. Varlık vardır... Sartre'a göre; varolan varlık, kendini olmakla tüketir, olmayan şeyle ya da artık olmayanla hiçbir ilişkisi yoktur. Varoluş, insanda özden önce gelir. İnsan önce vardır; sonrasında zamanla olur. Çünkü öz nesnenin anlamıdır; insan, özünü kendisi yaratır. Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak kendini yavaş yavaş oluşturur.

Hiçlik, varoluşçu edebiyatta yalnızlık, yabancılaşma ve bulantı gibi temaların ortaya çıkmasındaki derin nedendir. Hiçlik çemberinin içine, yeni bir varlık alanını yaratmak üzere yönelmesidir. Bu deneyim sembolik olarak kısmi ölüm ve tekrar doğma olarak sık sık karşımıza çıkar.



Şekil 4.2: Francisco Goya: Madrid'de 3 Mayıs 1808: 1814. Tuval üzerine yağlıboya, 268cmX347cm. Del Prado Müzesi, Madrid

Kaynak: <http://www.artgalleryabc.com/goya/goya>

Sanatçı, sanatını oluştururken aslında yapmış olduğu eser ile bütünleşir ve kendini var eder. Sartre, sanatçıların eserlerini incelerken sanatçının özünü, algısını, hayat izdüşümünü, varlığını gözlemler. Böylelikle sanatçının varoluşunu incelemiştir. Sartre'a göre; "Bastırılan, kararsız ve acı içindeki hayalperest Goya, savaşı değil ama kendi görüşünü resmetti." (Sartre, 1999, s. 105) Goya'nın resminde (4.2) görülmektedir.

Sanata olumlu bir zihinle bakan Sartre, yaşarken ünlü olan sanatçıların ikna edici olarak sorgulanmasını ve her sanatçının kendi döneminde layık olduğu konuma getirilmesini ister. Bu sebeple, sanatın doğasını ve insanla olan ilişkisini sorgular. "Ne dersiniz, sanatçı; insana ait şeyleri boşluğa zorla damgalamak isteyen birisi mi yoksa insansı özellikleri bir taşla yüklemek eğiliminde olan birisi mi?" (Sartre, 2009, s. 9)

Sartre, sanatçı olarak özellikle Tintoretto, Giacometti, Lapoujade, Calder ile ilgilenmektedir. Çünkü sanat hakkındaki görüşüne destek oldukları, aydınlattıkları ve

iyi birer örnek oldukları için. Çarpıcı imge ve imalarda bulunarak kendi çağdaşlarına göndermeler yapar. Böylece, onların çağımızın risklerine nasıl yanıt verdiklerini anlatmış olur. Sartre'ın deha tanımı şöyledir: "Sonlu bir varoluş ile sonsuz bir yokoluş arasındaki çelişki." (Sartre, 1999, s. 10)



Şekil 4.3: Jacopo Tintoretto: "Aziz Markos'un Cesedinin Bulunuşu", (1562 -1566).
Tuval Üzerine Yağlıboya, 396X400cm. Pinacoteca di Brera, Milano

Kaynak: <http://www.wga.hu>

Bir sanat eserine bakıldığında, ilk aşamada sanatçının kullanmış olduğu imgeler, yaşadığı dönemin algısı ve varlığı görülür. "Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir." (Berger, 1986, s. 19) Tintoretto, yaşamış olduğu dönemin, yaşamın izlerini resimlerine yansıtmıştır. "Tintoretto karanlık içinde aydınlık, aydınlık içinde karanlık sahneleri betimlemiştir." (Eczacıbaşı, 2008, s. 1498) Resimlerinde, yaşamış olduğu dönemin dinsel temalar ve sınıfsal çelişkileri bulunmaktadır.

Tintoretto, resminde (4.3) kompozisyon konusunda da yaşamında olduğu gibi

cesur ve yenilikçi davranmıştır. Sartre'a göre; "Deha hem Mutlak ile Göreli arasında hem de sonlu bir varlık ile sonsuz bir yokluk arasında bir çelişki demektir. Çünkü ressam, bu dünyayı terkedemeyeceğini; hatta becerebilirse, bütün benliğine nüfuz eden bu Hiçlik'e her yerde tahammül edebileceğini gayet iyi bilmektedir." (Sartre, 1999, s. 52)

Bu 'bakış'la birçok Rönesans kalıbının aşılmasını sağlamıştır. Sartre'a göre; "Bütün varlığını ortaya koyarak, "Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu"nu yapar. Şaşırtmak, sarsmak ve isteklerini beklenmedik bir şekilde kabul ettirmek onun kişiliğinde zaten vardı." (Sartre, 1999, s. 15) Işık ve gölgede oluşturduğu uyuşmayan kontrast, ön ve arka plandaki derinlik farkları, hareketlerdeki uyumsuzluk yapmış olduğu resimde dönemine yenilikleri getirmiştir.



Şekil 4.4: Jacopo Tintoretto: Cennet, after 1588. Tuval üzerine yağlı boya, Palazzo Ducale, Venedik

Kaynak: <http://www.wga.hu>

Sartre'a göre; "Her şey - konu, sayı, nitelik, hatta figürlerin hareketleri ve tuvalin boyutları bile - bir anlaşmayla sabitti. Bütün bunlar dönemin genel beğenileri ve dinsel kısıtlamalarla, geleneklerce saptanırdı." (Sartre, 1999, s. 19) Tintoretto, resminde (4.4) dini öykülerin heyecanını ve derinlik konusunu hissettirecek şekilde resimlerinde cesaretle geleneklerden kurtulmuştur. Sartre'ın ifadesiyle; "Uğradığı baskıların bü-

yüklüğünü anlamak için sadece Tintoretto'nun Dojlar Sarayı'ndaki bir resmi ile onun Louvre'daki "Cennet" adlı tablosunu karşılaştırmak yeterlidir. (Sartre, 1999, s. 19)

Her yokoluşun arkası yeni bir diriliş, her varoluşun arkası ise; yeni bir ölüm olur. Tintoretto, bu dönüşümleri yoğun yaşar. Hem döneminde, yaşamında, eserlerinde... Sartre'a göre; "Jacopo'nun ihtirası birdenbire patlar. Tutkusunun şiddetiyle beslenerek, ufacık da olsa bir ışık kaynağı, kısaca olanaklar arar. Başka da bir yolu yoktur. Bir yol ve görünen bir son... Hedef: Bu sona ulaşmak." (Sartre, 1999, s. 29) Tintoretto, resimlerini yaparken karanlığın içinde aydınlığı yaratır veya zamanla aydınlığın içinde karanlığı. Sartre'ın ifadesiyle; "Kendi mükemmelliğinin bir kurbanı olarak resim sanatı, Tiziano ile birlikte açar ve ölür. Jacopo açısından bu ölüm, yeniden diriliş için bir gerekliliktir: Her son, yeni bir başlangıçtır, hiçbir şey kalıcı değildir." (Sartre, 1999, s. 31) Sartre, görünenin arkasını görüp Tintoretto dehasını tanımlar. "Deha diye bir şey yoktur. O sadece, Hiçlik'in çizdiği kepezece bir küstahlığıdır. Var olan, sadece Küçük Boyacı'dır ve sınırlarının da farkındadır." (Sartre, 1999, s. 52)



Şekil 4.5: Caravaggio: "Evliya Mattheus'un Ödeve Çağrısı", (1599 -1600). Tuval Üzerine Yağlıboya, 322X340cm. Conterelli Şapeli, Roma

Kaynak: <http://www.wga.hu>

Varoluş olgusu her çağda, dönemde sanatçının yaratıcı sorunsallığı içinde yer

etmiştir. Yansıttığı her figür bir söyleme dönüşerek onun 'bakış'ını çağdan çağa taşımıştır. Buna bir örnek olarak Caravaggio resmini (4.5) verebiliriz. Statik duruşun ortadan kalkması ile sınırsız mekan kavramı hareketin göstergesi olur. Caravaggio, oluşturduğu gölgelerle yapıtlarında aydınlık karanlık dengesinin gücünü ve etkin şekilde kullanıldığını göstermektedir. Oluşturulan gölgelerde kullanılan koyu kahverengi ve siyahın ton geçişleri ile dramatik etki oluşur. Ve izleyicinin 'bakış'ında duygusal yönünü etkiler. Caravaggio'nun yapıtlarında şunları görürüz: Acı, insanın içsel yalnızlığının karanlık yüzü, üzücü olan keder, varoluş ve yokoluş sanrısı, erken modernliğin örneği diyebileceğimiz bu anlatımcı 'bakış' kendini 20. yüzyıla taşımıştır. Caravaggio resmindeki gerçekçilik sıradışı bir 'bakış'ın yansımasıdır. Getirdiği renk çeşnisi, ışığı kullanma biçimi, figüratif olana yüklediği anlam ondaki özgünlüğü gösterir. Sanatta 'bakış'ta gerçekçilik anlayışına tarihsel bir boyut katar.

Rönesans düşüncesinden taşınan miras elbetteki modern çağın sanatsal bakışında etkileyici olmuştur.

Estetik duyum ile birlikte yansıtılan insanlık durumlarına 'bakış'a yön vermiştir. Buna çağını kavrayış bilinci de diyebiliriz. Sartre'ın aslında temellendirdiği 'varlık ve hiçlik' bir bakıma yabancılaşmanın tözünü oluşturuyor.

4.2 Yabancılaşma Fenomeni

20. yüzyıl savaşlar çağıdır. Yaşanan trajik durumlar; yıkım, ölüm, kaos, yerinden yurdundan edinmişlik bir zaman sonra insan ruhunda derin yaralar açmıştır. İnsanın insana, insanın yaşadığı yere, zamana karşı duyduğu yabancılaşma ister istemez dönem sanatçısının 'bakış'ında etkileyici olmuştur. Sartre'ın bakışına göre; "Yabancılaşma sadece felsefeyi değil; aynı zamanda psikoloji, sosyolojiyi ilgilendiren bilgiler ararsı bir fenomendir." (Sartre, 2012b, s. 7)

İnsan bir nesne değil öznedir. Nesnelere boyunduruğu altına giren insan yabancılaşmıştır. İnsanın sahip olduğu değerlerin içi boşaltılmıştır. Nesnelere boyunduruğu



Şekil 4.6: Alberto Giacometti: Üç Yürüyen Adam, 1948. Bronz, 72X43X41cm.
Kunsthhaus, Zurich

Kaynak: <http://www.metmuseum.org>

altına girmiştir. Böylece, insan kendini nesnelere bulur. Bu buluşma bir karşılaşmadır. Sanatın doğası gereği her karşılaşma yaratıcı tözün esinini oluşturur. Her durumda insan yalnızdır. Yaşadığı koşulların, içine doğduğu çağın gerçekliği bu yalnızlık durumunu biçimler. İşte yabancılaşma olgusu 20. yüzyıl insanının en temel sorunsalıdır. Çünkü iki büyük savaşın getirdiği bunalım çağının tanığıdır bu insan. İşte bu nedenle, yabancılaşma varoluşçu filozofların hareket noktasıdır. Sartre'ın yabancılaşma fenomeninde 'bakış fenomeni' önemli yer tutmaktadır. "Algılamak için bakmak gerekir. Bir 'bakış'ı algılamak, bakılmakta olduğumuz farkında olmaktır. Sartre'a göre 'bakış' göndermedir, yönelmedir." (Sartre, 2012b, s. 7) Sartre için; başkasının 'bakış'ı, yabancılaşma kavramını çıkarmaktadır.

Giacometti'nin yapıtları, Sartre'ın bu düşüncelerini somutlayan bir örnektir. Varoluşçu sanatçı olarak görülen; Giacometti'nin resim (4.6)'de figürleri uzaklığı verdiği boşluğu yaşatır. Burada oluşan yalnızlık hissinin sebebi ise; Giacometti'nin insana duyduğu çekingenliğin oluşturduğu uzaklık kavramıdır. Sanatçıyı kavramış hareket etmeden sabit duruyorlar. "Görüşümüz neyi nerede gördüğümüze bağlıydı. Gördüğümüz şey de zaman ve yer içinde bulunduğumuz duruma bağlıydı. Her şeyin



Şekil 4.7: Alberto Giacometti: Orman, 1950. Bronz, 58X64.5X60cm. Maeght Vakfı, Fransa

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/489979>

kayma noktası olarak kabul edilen gözü üzerinde toplandığını düşünmek olanaksızdı artık." (Berger, 1986, s. 18) Tek başına yalnız olan figür, diğer figürlerle bir araya getirildiklerinde bir topluluğa dönüşür. Burada figürler arasında uzaklık ve boşluk kavramları gözlenir. "Üç Yürüyen Adam" heykelinde boşluk içinde bulunan varlıkların birbirine yabancılaşmasını görmeyteyiz.

Boşluk, her zaman varlıktan önce gelir Giacometti için. Varlığın onun içinde barınabilmesinin tek koşulu ise; etrafının, boşluk ile çevrenmesidir. Heykel, bir doluluktan boşluk yaratabilir. Giacometti'nin heykelleri, onun özünden birer parçadır. Giacometti heykellerinde resim (4.7)'de kendi duygulu iç dünyasını yansıtmıştır. Kendi içindeki boşluğun içine girer ve bu boşluğu yapmış olduğu figürlerde yansıtır. Her figür kendi boşluğu içindedir.

Sartre, Giacometti'nin heykellerini sürekli yeni ayrıntılara sahip olduğundan dolayı inceler ve yakından bakılması gerektiğini düşünür. Daha derine bakabilmek ister. Fakat Giacometti'nin hiçbir heykeline yaklaşamaz. "Şimdi kalkıp birileri, bu olanaksız, çünkü aynı nesne, yaklaşıldıkça uzaklaşamaz diyebilir. Fakat biz aynı nesneden söz etmiyoruz ki! Alçı kütlesi yakın, düşünsel insan uzak, hepsi bu."(Sartre, 1999, s.

95) Sartre, Giacometti'nin eserlerini özne nesne ilişkisi içinde incelemiştir. Ona göre, Giacometti, "sanatın özgürleşmesi" için önemli bir adım atmıştır. Bunu da her bir figüründe yansıttığı değişken bakışla ortaya koymaktadır.

Doğaya bakarak şekilsiz olan bir nesneyi sanatıyla heykele çevirir Giacometti, sanatın köklerine yakındır. O, tüm çalışmalarında Gerçeküstücülüğün izleri görülmesine rağmen 'bakış'ını doğaya çevirmiştir. Sartre'a göre; "Giacometti'nin resimlerinde, bir ayrıntıyı ikna edici bir şekilde açıkça görebilmek için gereksinim duyduğum şey, dikkatimi onun merkezinden uzak tutmak. Güvenim, göz ucuyla gördüğüm şey ile tazeleniyor. (Sartre, 1999, s. 80)



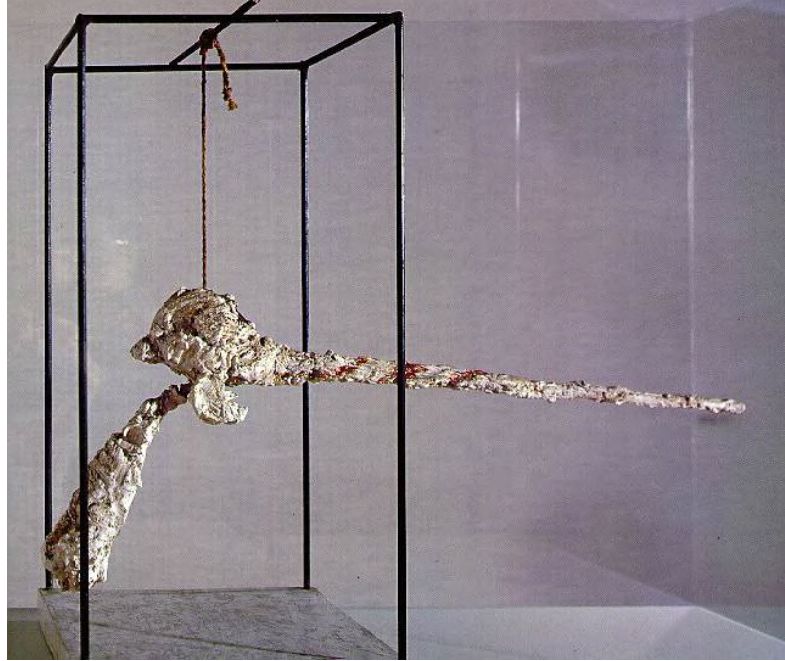
Şekil 4.8: Alberto Giacometti: Diago'nun Büstü, 1957. Bronz, 60.6X24.8X16cm.
Hirshorm Müzesi

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/489979>

Zamanla bilinçaltı yerine gördüklerini oluşturan Giacometti, yapmış olduğu eserlerde figürlerinin bazılarında yukarı doğru çıkıldıkça baş büyür. Bu tarz çalışmalarında özgün perspektif kuralı kullanmıştır. Sartre için; "Giacometti'nin yaratmış olduğu bu vücutlar, aslında maddenin önerileri, verilmiş sözlerinden başka bir şey değildir." (Sartre, 1996, s. 95)

Giacometti'nin heykelinde resim (4.8)'de ve bütün heykelleri bize kendi dünyasının siirselliğini yansıtır. "Bir başı olabildiğince tam olarak kopya etmek istediğinizde, sonuçta ortaya çıkan baş, ona bakan kişi açısından canlandırmak istediğiniz başla hiçbir benzerlik taşımayacaktır!... Bu durum, onu yapan kişinin duyarlılığına cevap verir. Dolayısıyla o yontuda kendi karşıtını bulur." (Giacometti, 2005, s. 279)

Giacometti, varoluşçuluk akımının ana temsilcilerindendir. "Sanatçı salt taklit etmeli, gördüğünü biraz olsun ortaya koymaya çalışmalı. Gerçeklik insanın sürekli aralamaya çalıştığı perdelerin arkasında gizli sanki. (Giacometti, 2005, s. 1) Giacometti biçimin ve görmenin ifadesiyle yapıtını boşluğun etkin varlığı ile ortaya koyar. "Ben kendimi yalnızca nesnelere, yontuyla, desenlerle gerçekleştirebilirim. Başka şeylerle değil." (Giacometti, 2005, s. 168)



Şekil 4.9: Alberto Giacometti: Burun, 1947. Bronz, tel, ip, çelik, 82X42X40.5cm.
Kunstmuseum Basel

Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/G/giacometti/nose.jpg.htm>

Giacometti'nin eserlerinde "Gerçeküstücülüğün" etkileri görülmektedir. Bu resimdeki (4.9) eserin özelliği bir kafes içine asılmış olan baş hareket ederek; uzun burnuyla bulunduğu mekanı yani üç boyutu aşmaya çalışmasıdır. Heykel; hareket edebilmesi ve üç boyutu aşmaya çalışmasıyla uzay - zaman - hareket konularını içine

almaktadır. Rodin'in görüşüne göre; enstantane görmeler, oynak duruşlar hareketi taşlaştırır.

Esin kaynağı olarak Giacometti kendi gördüğünün yanında bizim daha sonra göreceğimiz şeyi hayal etmesidir. İnsan eylemlerin kaynağıdır. Giacometti'nin heykellerinde eylem içinde izlenimini verir.

Sartre, Giacometti'nin yapıtlarını bir devrim niteliğinde görmektedir. Giacometti heykelini oluştururken, mutlağa giden yolu keşfederek yol alır. Giacometti'nin yapıtlarında gözlenen içe çekilen, saflaşan, kendini öteleyen, yabancılaşma duruşlarını simgeleyen bir bakış vardır. Sartre'a göre; "Bu sıradışı figürler o kadar ruhaniler ki, sık sık şeffaflaşıyorlar; o kadar bütün, bir o kadar da gerçekler ki, fiziksel birer darbe gibi unutulmaz ve maddi bir şey olup çıkıyorlar." (Sartre, 1999, s. 81)

Gerçekliği insanın aralamaya çalıştığı perdeler arkasında olduğunu ifade eden Giacometti'nin şeyler ve varlıklar arasındaki mesafe, yaşamının amacını, her türlü gerçekliğin bilinmez yanı eserlerinde görülmektedir. "O şeyler bana, bir bakıma, şeylerle ve benimle benzerlik içindeymiş gibi geliyordu." (Giacometti, 2005, s.279)

Giacometti'nin ayakta duran heykeli "Ufka paralel çizgiler genişlik verir. Gücü her şeye yeten Tanrı Babanın gözlerimizin önüne serdiği gösteriyi yansıtır." (Lynton, 2009, s. 219) Sartre'ın ifadesiyle; "Giacometti hem maddenin hem de mutlak hiçliğin eylemsizliğini reddediyor. Bir boşluk, genişletilmiş bir doluluktur: Doluluk ve yönlendirilmiş bir boşluk.Gerçeklik şimşek gibi çıkıyor karşımıza."(Sartre, 1999, s. 77) Giacometti'nin eserlerinde yoksunlaştırılmış varlık görülmektedir. "İmge, bedensel bir şeydir, dış bedenlerin sınırlar ve duyarlar aracılığıyla kendi bedenimiz üstündeki eyleminin ürünüdür." (Sartre, 2009, s. 15) İmge bilinci, ruhta düşünceler ortaya çıkarır; düşünceler insanda doğuştan vardır; hareketler vesilesiyle bilinçte ortaya çıkarlar. Giacometti bu imgelerin sonsuza kadar aldatıcı olarak kalmasının yanında, bu imgelerin her noktasının gerçek güçlerle dolu olduğunu bilerek sanatını oluşturmaktadır.Giacometti'nin heykelleri "O hem okşayıcı, hem de sert geçen sonsuzluk görünümünü vermek için, aşındırdıktan sonra bulunmuş bunlar.Ya da fırından çıkmışlar, korkunç bir pişirimin kalıntıları olarak: Ateş sönünce böyle bir şey kalıyor demek." (Genet, 2007, s. 37) Giacometti eserlerinde özünü somut bir şekilde ortaya koymaktadır.

Öndin'in ifadesiyle; "Varoluşçuluk için, varlık özden önce geldiğinden, insan üstüne düşünmede öznellikten hareket edilir. İnsan doğası diye bir şey kabul edilmediğinden, insan kendini nasıl belirlerse gidişatını bu doğrultuda saptar." (Öndin, 2009, s. 67) İnsan doğasının her durumda, her biçimde nasıl yansıtılabileceğinin; hatta varoluşunun özden nasıl kaynaklanabileceğini bize taşıyan ressamların başında gelmektedir.

Yabancılaşma olgusu modern çağın değişmezleri arasında yer etmektedir artık. Teknolojinin getirdiği yeni birçok sorun insan yaşamını kaygı verici bir duruma sürüklemektedir. İyileştirirken tüketen, sanrılar yaşatırken ötekileştiren bir yabancılaşma serüvenine sürükler insanı. İşte burada sanatçı insanın, evrenin, doğanın ne durumda olduğuna dönük bir 'bakış'ı kendine ütopya kılar. Çünkü ütopyasız bir yaratı günümüzde harçsız bir yapı gibidir.

İster istemez sanatçı, yaşadığı zamanın ruhunu kavramak için neyin nerede nasıl yaşandığı, biçimlendiğini görmek, algulamak zorundadır. Bunu yansıtmak içinde kaçınılmaz olarak kendi söylemini geliştirmek, tarzını oluşturmak yolunu seçer. İşte burada 'bakış'ını kurmada farklı düşünceler, farklı disiplinlerle (resim, heykel, sinema, müzik, v.b.) belli bir alışverişe girmek durumundadır. Onun görme yolculuğu tek başına sanatsal tözünü var etmede yeterli olamayacaktır elbette. Bu da onu çağının ve çağ ötesinin sanatçıları bu yönleri ile anlamaya, sorgulamaya götürecektir. O sorgulayıcı 'bakış'ı kendi sanatının kurucu tözünü var edecektir.

4.3 Uzam ve Boşluk'a 'Bakış'

Farklı disiplinlerin yanı sıra farklı sanat akımlarının, yönelimlerinin de sanatçının bu yolculuğunu nasıl etkileyip biçimleyebileceğini görmek açısından, Calder'in yapıtları örnek olarak verebilir.

Calder'in heykelleri Kinetik Sanat'ın öncü örnekleri arasında yer alır. Calder, resim (4.10)'de heykele zaman ve hareket boyutunu ekleyerek üç boyutun sınırlarını aşar. Giacometti'nin eseri olan "Burun" heykeli; ipe bağlı başın hareket etmesi ile



Şekil 4.10: Alexander Calder: Kırışık ve Kırmızı disk, 1973. Çelik, Stuttgart

Kaynak: <http://en.wikipedia.org>

gerçeğin imgesel boyutunu sunar. Calder'in amacı ise; harektir. Evrenin içindeki hareketin izdüşümü olarak eserlerini oluşturur.

Calder'in anıtsal heykelleri kamusal alanda varlığını oluşturmuştur. Kent yaşamının hareketli dünyasında var olmaktadır. Sartre'ın ifadesiyle; "Calder heykelde devinim yanılmasından çok, devinimi gerçekten ele geçirir ve kullanır. Adi ve sıradan metalleri incecik kemik parçalarını, çinko ya da teneke artıklarını, ağaç gövdelerini ve dallarını kullanarak garip düzenlemeler yapar Calder." (Sartre, 1999, s. 125)

Calder esinini, evrenin sürekli hareket halinde olması ve dengede kalabilmesinden alır. Boşluk içinde dengede hareket eden heykelleri, resim (4.11)'de soyut bir kavram olmaktan çıkar gerçeğe dönüşür. Sartre'a göre; "Bir bahçede ya da açık bir pencere önünde, sanki bir rüzgar arpi gibi, titreşir dururlar. Havadan beslenirler. Atmosferin onlara değen kısımlarından yararlanırlar, burada soluk alıp verirler." (Sartre, 1999, s. 127)

Çeşitli şekillerdeki ve renklerdeki heykellerin boşlukta dönerek sallanmalarını sağlar ve mutlak nesnelere dönüştürür. Sartre'ın ifadesiyle;" Calder, yaşayan bir hareketi

yaratarak gerçekiğin içine oturtur. Onun hareketli heykelleri kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz ve hiçbir şeyi göstermezler. Sadece kendi kendilerine benzeyen/yeten mutlak nesnelendir onlar." (Sartre, 1999, s. 125)

Gene de, biz, orada sanatçının 'bakış'ından ipuçları yakalar; yansıttığı imgenin deviniminden ne demek istediğini çıkarırız. Berger'in şu tespiti bu bağlamda yerindedir:



Şekil 4.11: Aleksander Calder: Kırmızı Petal, 1942. Çelik, tel, alüminyum, bakır, civata, yük. 259cm.

Kaynak: <http://www.highendweekly.com/2011/07/weekender-alexander-calder.html>

"Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zaman da görme biçimimize de bağlıdır." (Berger, 1986, s. 10)

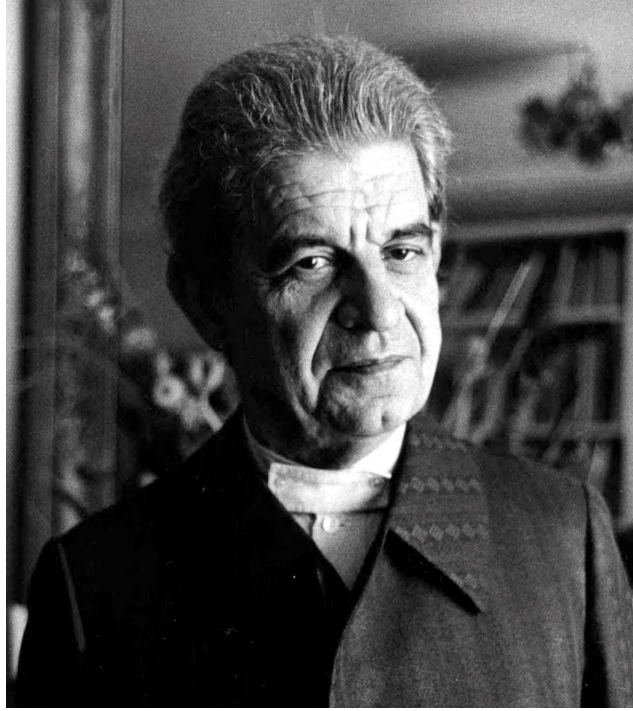
Calder, çalışmalarında raslantısal devinimi sunarak öncü ve özgür olarak tanımlanır. Her zaman değişen ama ilk duruşlarına da geri dönen heykeller oluşturur doğanın içinde akan bir nesne olarak. Sartre için; "Calder'in nesnelere her biri işte böyle bir denize benzer: en az onun kadar büyüleyicidir: değişken ve her zaman yeni." (Sartre, 1999, s. 127) Calder, eserlerini bu devinimlerden dolayı dört boyutlu çizimler olarak ifade eder. Sartre'a göre, "Calder'in hareketli heykelleri, sanki yanlış bir eylemi düzeltircesine, tereddüt ederler ve yeniden devinirler." (Sartre, 1999, s. 127) Ayrıca, Calder'in eserleri devinime göre değişen ışık etkileri yaratmaktadır. Calder'in eserlerinde boşluk içinde varlığın devinimi oluşmaktadır. Sartre'ın 'bakış'ıyla; "Tereddütlere, uyanıklıkları, sanki el yordamı ile bir şey aramaları, aradıklarını bulamamaları, ani kararları ve özellikle de muhteşem bir kuğunun asaletli tavırları, canlılık ve cansızlığın ortasında bir yerde, Calder'ın heykellerini garip birer yaratık yapar çıkar" (Sartre, 1999, s. 128)

Burada şunu görmekteyiz, Calder boşlukta ve yalnızlıktaki insan halini, durumunu gösterirken sözünü ettiğimiz yabancılaşma olgusu ile de bizi yüzleştirir. Yaratıcı algı ile alımlayıcı göz sanatsal varoluşun ne olduğunu bize hatırlatmaktadır. Sartre'ın şu belirlemesi de yerinde bir tanımdır diyebiliriz: Calder içtekini görür, gösterir orada akışkan olmayana baktırır. Bunu da soyutlayarak yapar. Onun her eseri tenden tine dönüktür. "Özetle, Calder'ın herhangi bir doğal canlıdan esinlenmek ya da taklit etmek gibi bir arzusu olmamasına karşın, onun devinimli heykelleri aynı zamanda, lirik ve teknik buluşlar, nerdeyse matematik düzenlemeler ve doğayı anımsatan simgelerdir: Doğa'nın simgeleridir." (Sartre, 1999, s. 128) Bir anlamda ondaki biçim/ figür çağrışımlarla imge yaratma gücünü de ortaya koyar.

Sartre'ın 'bakış' üzerine dile getirdiği düşünsel öz sanatçıda söylemin belirmesinde etkendir. Bu imgelem yaratmanın da kaynağıdır. Çünkü sanatçı özne nesne ilişkisinin algı düzeyine oradan varır. Burada Merleau- Ponty ile Sartre' ayıran en temel çizgi özne- nesne'ye 'bakış'taki farktır. Yani algılama yöntemleridir.

5. LACAN VE GERÇEKLİĞİN 'BAKIŞ'I

Lacan (1901-1981) psikiyatri ve psikanalizin yanı sıra felsefe ve antropoloji alanlarında da etkili olmuş bir düşünürdür. Onun sözel ve yaratısal dünyayı kavrayışı sanatçının algı düzeyine yeni bir 'bakış' kazandırmıştır.



Şekil 5.1: Jaques Lacan Portresi

Kaynak: <http://kitap.radikal.com.tr/Preview/389257>

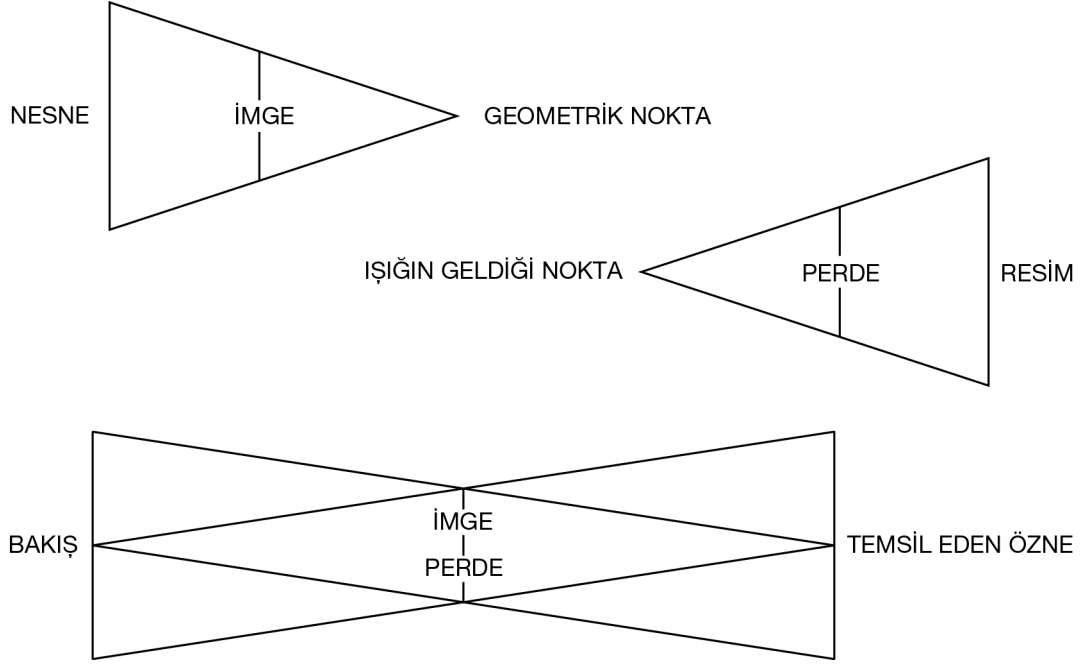
Lacan'ın 'bakış'ı tanımlayışı: "'Bakış' bize ancak tuhaf bir olumsuzluk biçiminde kendini gösterir; bu olumsuzluk ufukta deneyimimizin yoluna çıkıp onu durduran şeyi, yani iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler." (Lacan, 2013, s. 81)

Özneyi özgür seçimin öznesi olarak gören Sartre'ın düşüncesine karşı olarak Lacan simgesel yapıların insan üzerindeki belirleyiciliğini ortaya çıkarır. Buradan da Lacan'ın dilbilime bağlı olarak dilin durağan bir yapı değil, işleyen bir yapı olduğunu ifade eder. Sartre için varoluşçuluk bir hümanizmadır. Lacan ise; seminerlerinde psikanaliz bir anti hümanizmdir diye fade eder. Lacan'ın bu 'bakış'ı şöyle anlamlandırılır aslında:

"Lacan'da dil konusunda olduğu gibi 'bakış' da, 'her açıdan görülen fakat dünya manzarasında sadece bir leke' olan öznedeki önce varolur. Böyle konumlanan özne, bakışı kendisini sorgulayan bir tehlikeymiş gibi hissetmeye eğilimli olur; bu yüzden Lacan'a göre 'bakış', hadım edilme olgusuna bağlanan bu merkezi eksikliğin sembolü olarak üretilmiş olabilir. Bu durumda Lacan bir yandan görme gücü olan ve kendinin bilincinde (fenomenolojik öznenin temellendiği kendimi kendimi görürken görüyorum anlayışı) özneye yüklenen imtiyazlara, Sartre ve Merleau Ponty'den daha fazla meydan okurken; diğer yandan da eski temsil edilen özne üzerindeki eski egemenlik iddialarına da karşı çıkar. Lacan, kartezyen özneye meşhur sardalye konservesi öyküsüyle alay eder: Denizde yüzen ve güneşte parıldayan bir sardalye konservesi, balıkçı teknesindeki genç Lacan'a sanki ışığın geldiği yönden, yani ona bakan her şeyin olduğu yerden kendisine bakıyor gibi gelmiştir. Böylece gördüğü gibi görülen, resimlediği gibi resimlenen Lacan'cı özne ikili bir konuma sabitlenir. Bu Lacan'ın öznenin olağan görme üçgeninin üstüne ışığın geldiği noktada nesneden çıkan ve bakış olarak adlandırdığı diğer üçgeni yerleştirmesine neden olur." (Foster, 2009, s. 176)

İlk üçgen perspektif hakkında eğitim almış kişiler tarafından bilinir. Özne nesneye egemendir, nesne öznenin düzenlediği ve odaklandığı imgedir. Lacan; "Ben perspektifin algılandığı geometrik noktada konumlanan basit, noktasal bir biçim değilim. Hiç şüphe yok ki, resim gözümün derinliklerinde oluşur. Resim kesinlikle gözümün içindedir. Resimdeki ise benim" (Foster, 2009, s. 177)

Şemaya bakıldığında; "Bu şekilde öznenin de bakışın altında olduğu, onun ışığıyla fotoğraflandığı, onun bakışıyla resimlendiğidir. Bu durumda iki üçgenin üst üste binmesiyle nesne aynı zamanda ışık (bakış) yönünde, özne de aynı zamanda resim noktasında ve imge de perdeyle aynı çizgide yer alır." (Foster, 2009, s. 177) Şemada bulunan perde ise; nesne 'bakış'ı ile öznenin birleştiriciliğini; diğer taraftan özneyi nesne 'bakış'ından korur. İnsanların görme mekanı anlamındaki perdeye giriş



Şekil 5.2: Lacan: Kendi Kendimi Görürken Görüyorum

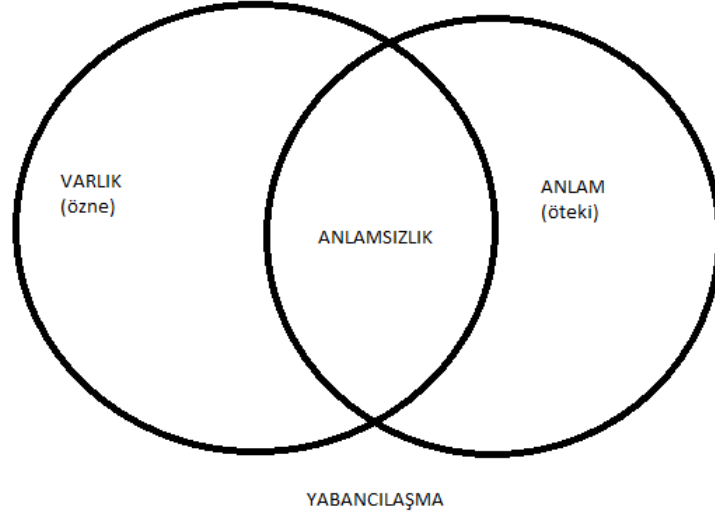
Kaynak: Çizim

olanağı vardır. Simgesel 'bakış'ı yönlendirip, azaltılabilir. "Lacan'a göre; insanoğlu gerisinde 'bakış'ın olduğu maskeyle nasıl oynayacağını bilir. Lacan 'bakış'ı sadece kötücül değil, aynı zamanda saldırgan olan; yakalayan, hatta ilk aşamada yatıştırıldığında öldürücü bir güç olarak tasarlar." (Foster, 2009, s. 177)

5.1 Yabancılaşma

Çağdaş anlatıda, ilgi merkezinde imge, perdeden nesne 'bakış'ına kayan bir değişimle oluşur. 'Bakış' bakan nesnedir. Bakılan 'bakış'ı üzerine alan, üstlenen öznedir. Bu durum, bir tarafta gerçekliğin, diğer taraftan da bazen öznenin görmezden gelinmesine yol açar.

Göstergenin sanatçının algısında, bir özne nesne ilişkisinin ötesinde, gösteren ile gösterilenin nasıl yansıtıldığını görmemiz açısından önemli bir yer tuttuğunu Lacan bize hatırlatır.



Şekil 5.3: Yabancılaşma

Kaynak: Çizim

Lacan, 'Ayna Evresi'¹² ile egonun oluşumuyla ilgilenir. Lacan, "Ayna Evresi'nde egomuzun ilk kez bedeninin aynadaki eski kavranışında bebekken sahip olmadığımız ancak önceden sezilen bedensel bütünlük imgesinde biçimlendiğini ileri sürer." (Foster, 2009, s. 257) Aynada kendimize baktığımız zaman, bu benliği bir imge, öteki olarak görürüz. Lacan, bu imge için; "Egomuzun imgesel izdüşümü olur. Ayrıca, bu durum genellikle, başka bir yetişkin öteki tarafından doğrulanır. Bu imgesel birliğin bedenimizin hala parçalar halinde olduğu bir önceki evreyi kapsayan bir fantazi ürettiğini belirtir." (Foster, 2009, s. 257) Bu etkinlik ile, imgenin anlık bir özelliğini geri getirmeye çalışılır. "Bir imge benimsediği zaman öznedeki gerçekleşen dönüşüm; imgenin bu safha etkisine bağlı olduğunu analitik kuramda o eski imago teriminin kullanımıyla yeterince belirtilmiş olmaktadır." (Harrison, 2011, s. 661) Sherman, resim (5.4)'de, bir kadın bedeni ile aynaya yansıyan yüzün birbirlerine geçmiş imgeleri arasındaki aynaya yansıyan yüzü moda ve eğlence sanayisi içinde yaşanan kendini yanlış tanımayı göstermektedir.

¹²Lacan, 'Ayna Evresi'ni (Ayna Safhası), ilk kez 1936 yılında, Marienbad'teki Uluslararası Psikanalitik Derneği'nin 14. Kongresi'nde okuduğu yayınlanmamış bir çalışmada dile getirmişti. 'Ben İşlevinin Oluşturucusu Olan Ayna Safhası' ilk kez 1949 yılında yapılan Uluslararası Psikanalitik Kongresi'nde okunmuştu.



Şekil 5.4: Cindy Sherman: İsimli No.2, 1977.

Kaynak: <http://www.stonybrook.edu/dalijung/2014/04/29/cindy-sherman-inspiration-for-composite-image/>

Ayna görüntülenene ben'in suretini gösterendir. Yani ötekileşme haline geçiştir. Orada, o imge yansılanan, yansıyan 'ben'in benzeşimidir. "Özne ve nesne 'bakış' ve göz, özdeşleyim ekseninde bir araya getirilir ve dışavuruma yaşantı değeri bahşedilir." (Sayın, 2013, s. 31) Arzunun nesnesinde bir teşhir vardır. Lacan'ın konumlandığı arzu-nesne bağıntısı süreklilik içerir, yeniçağın imgesi olarak da gösteriye dönüşür. Lacan sahicilik değeri taşımayan, arzu nesnesi olarak gelen dönemin imgelerini yeniden tanımlamayı, yeniden konumlandırmayı istemiştir. 'Bakış'ın arzu nesnesine dönüşebilmesi, nesne olarak öznenin içinde kendi 'bakışı'nın delinmesidir.

Fotoğraf, postmodernizmin ifade aracı olarak görülmektedir. Kavramsal sanatın bir gösteri sanatçısı olan Cindy Sherman'ın çalışmalarında özneleri daha çok 'bakış' tarafından görülür ve zapt edilir. Sherman, fotoğrafta (5.5) olduğu gibi, fotoğraflarında kendi gerçek otoportresini kullanmaz. Erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtır. Sherman, "İsimli Film Kareleri" projesinde aslında kendi ben'inin ayrıştırarak yapı sökümüne uğratmaktadır. "Öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgularken kimliğin ne kadar kaygan zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürür." (Antmen, 2010, s. 276) Sherman, uygun kadın bedenlerinde uygun özneliğin doğru hatlarını bozar. Bazı işlerinde resim

olarak öznenin nadir olarak ortadan kaybolduğu görülür. "Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum... İnsanlara onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum." (Antmen, 2010, s. 282)



Şekil 5.5: Cindy Sherman: İsimlessiz, 2010.

Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman>

Son dönem çalışmalarında Sherman, kadını arzu nesnesi olarak gösterir. Eserlerini büyük boy olarak vitrin mankenleri, plastik vücut parçaları, maskeler, cinsel ilişki mizansenleri, çöp resimlerine yönelir. "Görüntünün içinde gizlenen kör alan, görüntünün içinde o olmayan başka bir şeyi daha harekete geçirir. İmgenin içinde soluklanan bir "gizli-öte", imgesel çerçeveyi delmeye kadir bir gizlilik. Pornografi, imge içinde o olmayan şeye sahip çıkma kipindedir." (Sayın, 2013, s. 13) Pornografik imgenin dışavurumcu olması bu nedenledir. Freud'a göre, bakma hazzı içgüdüsel hazlardan biridir. Fotoğraf bakılan, asla görünmeyen nesne olduğundan ele geçirmeyi arzularan bir hazdır. Bu durum Lacan'ın röntgencilik dediği pornografik arzuyla eşdeğerdir. "Röntgen ışınlarının görünmeyen maddeyi aydınlatması gibi perdenin ardından seyrettiği silüeti gölge olarak değil, çıplaklığı içinde görmek isteyen bir içgüdüdür bakmak." (Sayın, 2013, s. 81) Sartre ise; dünyayı algılayabilmek için bakmak yerine bakılıyor olduğunu ifade eder. Sartre' a göre; "Ötekinin 'bakış'ı, benim olmadığım yerdedir. Ötekinin 'bakış'ını benim görebileceğim şekilde çıplaklaştırmak kadar per-

delemek de, bu nedenle pornografiktir." (Sayın, 2013, s. 20)

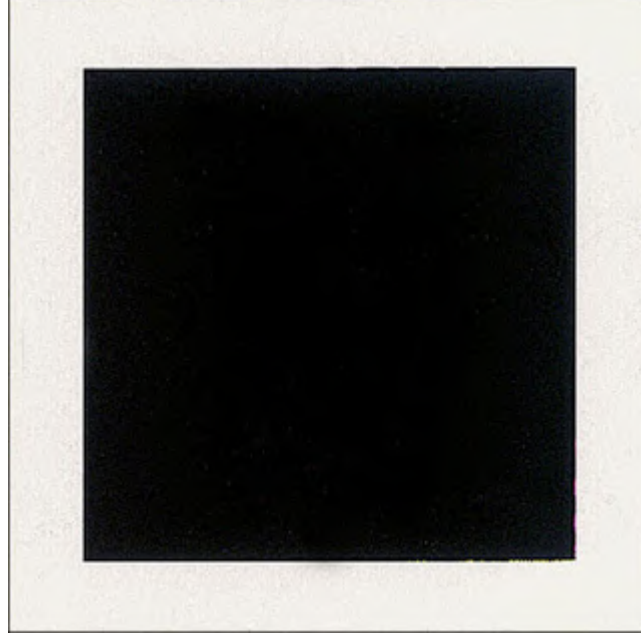
Çağdaş sanat örneklerine baktığımızda; nesnenin sık sık ortaya çıkan arzusunun gerçekten var olmak için ya da durumu harekete geçirmek için ayakta kalmasını ister görünür. "Çağdaş kültürdeki birçok kişiye göre hakikat travmatik veya iğrenç öznedir, hastalanmış veya zarar görmüş beden de yatar." (Foster, 2009, s. 209) Ego, kaotik dünyaya karşı zırha dönüşür. Kaosu temsil eden bütün şeylere karşıdır ego. Lacan'a göre; zırhlı ve saldırgan özne, paranoyak ve faşizan bir öznedir.

5.2 Gerçeklik

Lacan, 'gerçek'e 'bakış'ımızı değiştirmiştir. Sözü değişken kılan her duruş, durum herkese göre farklı algılanacağı gibi bunun yansıtılmasının da belirli kavramlarla nasıl mümkün olabileceğini göstermiştir. Ondandırığımız bu kavramlar sanatçının 'bakış'ında yeni algı odakları yaratır. Yaşanan çağ, içinde olunan durum Lacan için her dem bir araştırma, sorgulama mecrasıdır.

"Hitchcock 'Kuşlar' filminde kuşları acımasız ve müstehcen, süper egoya ait bir failin cisimleşmiş hali ile canlandırır. "Bu tür usta işi 'paranoyakça' hikayelerin ortak noktası, bir 'Ötekinin Ötekisi'nin varolduğu imasıdır: Büyük Öteki'nin (simgesel düzen) iplerini elinde tutan, üstelik bunu tam da söz konusu Öteki'nin 'özerkliği'nden bahsetmeye başladığı, yani şakalarda ya da rüyalarda olduğu gibi, anlamsız bir olumsuzluk yoluyla, konuşan öznenin bilinçli niyeti dışında bir anlam etkisi ürettiği noktalarda yapan gizli bir öznenin var olduğu iması. Bu 'Ötekinin Ötekisi' tam da paranoyanın Ötekisi'dir. Paranoyakça kurgu kendimizi sağaltma, bu ikame formasyon yoluyla kendimizi gerçek 'hastalık'tan, 'dünyanın sonu'ndan, simgesel evrenin çöküşünden çekip çıkarma çabasıdır. (Zizek, 2012, s. 35)

Sanatçının gerçeklik algısı yaratıcılığının tözündedir. Oradan yansıyan her şey yeni adlandırmalara açıktır. Sanatçı yarattığı algıyla neyi, niçin söylediğini de adlandırır. Ama bunu yaparken de yansıttığı imge, figür, nesne, özne kendi içinde yer değiştirdiği için bu adlandırma ona özgünlük sağlar. Burada yaratıcı algı Lacan'ın açtığı



Şekil 5.6: Kasimir Maleviç: Zamanımın Çıplak Çerçevesiz İkonu.

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>

pencereden bize yeni söylemler geliştirme 'bakışı'mı kazandırır. Kasimir Maleviç'in resimlerine bu bağlamda bakabilir. Maleviç'in resimlerinde ortak bir tema bulunmaktadır. Gerçek ile gerçeklik arasındaki ilişkiye ait renk çeşitlemesinden ibarettir. Maleviç'in ünlü resmi "Zamanımın Çıplak Çerçevesiz İkonu'nuna resim (5.6)'de baktığımızda, geometrik bir soyutlamayla ve beyaz bir fon üzerindeki basit bir siyah kareyle sunduğu bir ilişkidir. İçeriksizlik sınırına varılınca, zaman, mekan, yakın ve uzak gibi nesnelere ilgili tüm tasavvurlar ortadan kalkar. Beyaz üzerinde siyah kare geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan mutlaktır. Mutlak resim, mutlak gerçekliğin resmidir. Maleviç'e göre; "Eğer bir hakikat varsa, bu yalnız içeriksizlikte, hiçlikte'dir." (Tunalı, 2008, s.190) Düzlem üzerindeki kare aynı zamanda mutlak bir resmin de ilk yapıtaşı olarak görülmektedir. Maleviç' Bu aynı zamanda resim için sıfır noktasıdır. Maleviç bu resme 'Sıfır-Biçim' adını vermiştir. Böylece, Maleviç'e göre; yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerinin kesilip sıfırdan, hiçten başlanması gerekiyor. Bu eserde hiçlik duygusu hakimdir. Renklerin kontrastlığı görülmektedir. Nesne kaybolmuş, bilinen ve alışılan biçimi ortadan kalkmıştır. Karenin yalınlığı, sonsuz boşluk algısı oluştururken, hiçliğe gidiş olarak algılanabilir. "Maleviç nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanır... Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracacağı duygular, çağrı-

sımlar ve her türlü, ruhsal titreşimlerden arınmış olan biçimdi... Bu resim "susan hiçliğin sembolü" idi." (İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, 009b, s.56)

Hiçlik olan bu değer biçimi özgürleşme düşüncesinin ne olduğunu anlattığı gibi, hakikatin algılanmasında da yeni bir pencere açar. Hakikat olan görünen; gerçek algımızda yeniden tasarlanıp biçimlenendir. Çünkü burada yaratıcılık vardır. Maleviç bu tasarlanan dünyanın yani hakikatten gerçek'e dönüşenin ne olduğunu bize gösterir. Çünkü burada sanatçının 'bakış'ı ve yorumu vardır.

Zizek bunu şöyle yorumlar:

"'Gerçeklik' tutarlılığını ancak ortasındaki 'kara delik' sayesinde, yani gerçeğin dışlanması sayesinde, gerçeğin statüsünün merkezi bir eksik haline getirilmesi sayesinde kazanır. Rothko'nun son dönem resimlerinin hepsi, gerçeği gerçeklikten ayıran bariyeri kurtarmaya, gerçeğin her yere taşmasını önlemeye, kare ile ne pahasına olursa olsun onun fonu olarak kalması gereken şey arasındaki mesafeyi korumaya çalışan bir mücadelenin tezahürleridir. Eğer kare her yeri işgal ederse, eğer figür ile fonu arasındaki fark kaybolursa, psikotik bir otizm üretilmiş olur. Rothko bu mücadeleyi, gri bir fon ile tehditkar biçimde bir resimden ötekine yayılan merkezdeki siyah nokta arasındaki bir gerilim olarak resmeder. Bu resimleri 'sinematik' bir tarzda bakacak olursak, yani röprodüksiyonları üstüste koyup sürekli bir hareket izlenimi verecek şekilde hızla çevirecek olursak kaçınılmaz bir sona giden bir hat çizebiliriz neredeyse. Ölümünden hemen önceki tuvalerde, siyah ile gri arasındaki minimal gerilim yerini son bir kez canlı kırmızı ile sarı arasındaki yakıcı çatışmaya bırakmıştır; Bu çatışma hem son, çaresiz bir kurtuluş çabasına tanıklık eder hem de sonun eli kulağında olduğunu doğrular. Gerçeği gerçeklikten ayıran bariyer, bir 'delilik' alameti olmak şöyle dursun, asgari bir normallüğün ön koşuludur: Delilik (psikoz), bu bariyer yıkıldığında (otistik çöküşlerde olduğu gibi) gerçek, gerçekliği taşıdığı ya da gerçekliğe dahil olduğunda ortaya çıkar."(Zizek, 2012, s. 35)

Bu da bizi sanatın ne olduğu kadar sanatta 'bakış'ın nasıl, ne yönde biçimlendiğini algılamamıza yöneltir. Rothko'nun resmiyle (5.7) örnekleyebiliriz.

Soyut güzellik, geometrik yapısal bir güzelliştir. Elemanların denge ile birleşmesi sonucunda harmoniye dayalı bir güzellik ortaya çıkar. Bu güzelliğin ifadesi rasyonel



Şekil 5.7: Mark Rothko: 1952. Tuval üzerine Yağlı Boya, 173X205.1cm Özel Koleksiyon

Kaynak: <http://www.wikipaintings.org/en/mark-rothko/no-8-1952>

olarak 'mutlak açıklıktır'. Yani belirli sayı ve belirli ölçü olarak ortaya çıkar. Böyle bir sanat yapıtı artık evrensel olacaktır. Çünkü logos ve geometri, sayı ve ölçü, evrensel düşün elemanlarıdır.

Yeni sanat, sanat için nesneyi ifade aracı olarak kullanmayı reddeder. Böylece sanat içeriksiz olacaktır. Fakat genel anlam sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmez. Yeni sanat, 'sanatın içeriği sanatın kendisidir' ilkesini savunur.

Gerçekleri görmek, her zaman görünenin arkasındaki gizi görebilmeyle bağlantılıdır. Gördüğümüz her şeyin gerçek olduğuna inanırız. Baudrillard'e göre; yanılsama gerçekliği gizlemez. Lacan için, 'bakış' nesnedir. Özne, bakılan 'bakış'ı üzerine alır. Bakan nesnedir. Zizek'e göre; "Lacan için 'yamuk bakmak', düzgün bir akademik 'bakış'ın çoğunlukla gözden kaçırdığı özellikleri saptamayı mümkün kılıyor." (Zizek, 2012, s. 8) Görme duyusuyla algılanamayan, belli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir 'bakış' açısından algılanabilmesine anamorfoz denilir. 'Yamuk Bakış'ı Hans Holbein'in Elçiler resminde (5.8) çok iyi ifade eder. Tablonun aşağı ortasına başımızı eğerek (yamuk) bakıldığında bir kurukafa görülür. Gerçek, yamuk

bir 'bakış'la görülür. Lacan'a göre; gerçek olanı, ana mesajı görebilmek için 'Yamuk Bakmak' gerekir.

Farklı bir 'bakış'la resme yöneldiğimizde şunları görmek mümkün: Figürler arası 'bakış'taki kopukluk, uzaklık, ilgisizlik, ilişkilendirilme, simetrik duruş... John Berger'e göre; "Resimdeki iki adam kendilerinden emin ve resmidirler: Aralarındaki ilişki açısından bakıldığında rahattırlar. Peki, ressama (ya da bize) bakışları nasıldır? Gözlerinden duruşlarından , kimse onları tanımasa da olmuş gibi bir şey okunmaktadır." (Berger, 1986, s. 94)



Şekil 5.8: Hans Holbein: Elçiler, 1533. Tuval Üzeri Yağlıboya, 207X209cm. National Gallery, Londra

Kaynak: <https://www.wga.hu>

Sanatı bir 'gösteri'ye dönüştüren sanatçının 'bakış'ıdır. Lacan'ın ifadesiyle; "Nesne olmadan yani biz onu indirgmeden önce söz konusu varlık her şeyden önce bir 'şey' özelliği taşıyordu. Eşya nesne değildir. Bilinçdışı bir nesne olarak mı alacağız bir şey mi?" (Başer, 2012, s. 37) Bu da sanatçının yansıtma biçimi, söylemi ile bütünlük içermektedir. Bunun ne olduğunun algısı daha çok sanatın alımlayıcısı ile ilgilidir.

5.3 Gerçeklik'in Değişken Yüzü

Zaman ve çağ kendi gerçekliğini getirir. Bu nedenle sanatçı bu değişkenliğin yönlerini kendi algısına göre alıp biçimler bunu da 'yeni' ve farklı oluşturulmuş bir eser olarak ortaya çıkarır.



Şekil 5.9: Rene Magritte, Not to be reproduced, 1937. Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.3X65cm. Hollanda

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/not-to-be-reproduced-1937>

Gerçeküstücülüğün filozofu olarak kabul edilen Rene Magritte, döneminde yapmış olduğu resimlerde gerçeklik'le yanılsama arasında bütünlük göstermektedir. Magritte'in resmindeki sınırsızlık, gerçeği ortaya koyma biçimi, 'bakış'ındaki çeşitliliği

gösterir. Burada derinlik, yoğunluk, ironi vardır. 'Gerçek' onun algısal kırılmalarının yansımasıdır. Çünkü Magritte, resimlerinde çerçevenin dışına çıkan bir ressamdır. Magritte için, gerçek ile gerçek dışının buluşması gerçekliğin değişken yüzünü gösterir. "Bu nesnelere her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelenmesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır." (Antmen, 2010, s. 138) Magritte'in resminde (5.9) çağrışımsal imge, gerçeğin arkasındaki soyutlama gücü, biçimsel özgünlük, gerçeğin değişken boyutları olarak görülmektedir. Burada sanatçı, kendi özgün 'bakış'ıyla gerçekten kopmadan gerçeğe yeni boyutlar kazandırmaktadır. Sürrealizm ile gözle görülen ile gözle görülmeyenin birlikteliği söz konusudur. Artık nesne, gündelik hayatın dışında, akıl dışı bir görünüm kazanır.

Pop-art'ın yaygınlaşmasıyla yeni bir gerçeklik 'bakış'ı ortaya çıkar. Yani gerçeklik'in değişken yüzü ile karşılaşılır. "Gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde, basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelir." (Debord, 2014, s. 138) Pop-art'ta artık nesnelere metaya dönüşür ve gösteri toplumuna hizmet eder. Burada örnek olarak Andy Warhol'un çalışmaları gösterilmektedir.



Şekil 5.10: Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962. Tuval Üzerine Akrilik.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>.

Andy Warhol, Amerika'nın popüler 'gerçeği söyleme' geleneğinin parçasıdır. Warhol'a göre; "Yüzeyde gördüğünüze bakmanız yeterli; resimlerimdeki, filmlerimdeki yüzeylere bakın, işte ben oradayım... Benim için her şey öyle yüzeyde ki... Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğim de bu zaten." (Antmen, 2010, s. 166) Warhol, resminde (5.10) tamamen aynı olan şeylerin tekrarlarını bilerek yapar. Warhol'a göre, bir şeye çok bakıldığında, anlamdan uzaklaşılır, boşluk ve iyi hissedilir. Tekrarlananın ise, etkisi kaybolmuş olur. "Popun travmatik bir gerçekçilik olan gerçeküstücülük ile bağlantılı olduğunu iddia edeceğim. Travmatik olanı gerçeğe ıskalanmış bir karşılaşma olarak tanımlar" (Foster, 2009, s. 168) Warhol'un yeniden oluşturduğu aşk imgesi olan Marilyn tekrarları, bir süre sonra aşk imgesi etkisini yitirir.

Baskıda, renk ayrışmasında veya fotoğrafı çekerken olan kaymalar gerçeğe ıskalanmış karşılaşmaların görsel karşılıklarıdır. Lacan için, "Tekrar edilen her zaman şans eseri olmuş bir şey gibidir." (Foster, 2009, s. 170) Warhol bu yöntemle optik bilinçaltımızı karıştırır. "Bu karışıklık özne ve nesnenin içeri ve dışarının karışıklığıdır. Bu travmanın bir yönüdür; aslında travmatik olan bu karşılıktır." (Foster, 2009, s. 170) Belki buna bir örnek olarak; farklı disiplinlerin yanı sıra farklı sanat akımları, yönelimleri de sanatçının bu yolculuğunu nasıl etkileyip biçimleyebileceğini görmek açısından, Calder'in yapıtlarını verebiliriz.

Fotoğraf çekmek için yetenekli olmaya gerek olmadığı bilinmektedir. "Andy Warhol, herkes sanatçıdır diyecek kadar ileri giderek, yaratıcılığın çok fazla büyütülmesi gereken bir nitelik olduğunu ifade etmektedir." (Karadağ, 2004, s. 82) Gerçek fotoğraf sanatçısı, gördüklerini yaratıcı süzgecinden geçirerek, kendi tekniğine, yöntemine, anlatım diline kendi 'bakış'ını ortaya koymasındır.

Günümüzde fotoğrafa baktığımızda; fotoğrafta yakaladığımız 'gerçek'in yüzünün değiştiği görülmektedir. Fotoğraf sanatı da görünenin arkasındakini göstermek istediği için soyutlamaya gider. Gerhard Richter, foto-gerçekçi, soyut bazen her iki tarzı resimlerini aynı anda oluşturmuştur. Gerhard Richter'in çalışmalarında, fotoğraf (5.11)'de teknik yapısından dolayı imgenin detayları yerine her tarafa yayılan bulanıklaşmalar görülür. Bu şekilde optik bilinçaltını karıştırır. İmge bir karartma nedeniyle olmuş bir silinme gibidir. Burada bellek devreye girer. Bergson'un ifadeyle; "Geçmiş iki şekilde meydana gelir: 1.Devindirici mekanizmalarda. 2.Bağımsız

anılarda... Mevcut bir nesnenin tanınması, nesneden kaynaklanıyorsa hareketlerle, öznenen kaynaklanıyorsa tasarımlarla olur." (Bergson, 2007, s.) Bellek tutan, saklayan, taşıyan aynı zamanda da silendir. Fotoğrafın anlamı, o fotoğrafın gizemiyle, anlamlandırılır. Burada Richter, fotoğraflara dayanan bulanık resimlerle ilgi çekmiştir. "Motifler hiçbir zaman rastgele olmadı. Tam da kullanabileceğim türden fotoğrafları bulabilmek için çok çaba sarf etmem gerekti... Belki de her şeyin tesadüfi ve rastgele olmuş gibi görünmesi iyi olmuştur."(Harrison, 2011, s. 1201) Fotoğraflarda siyah beyaz olanı seçmesinin nedeni; daha güçlü, doğrudan ve gösterişsiz olması ve bu sebeple de daha inandırıcı şekilde yansıtmasıdır. 'Rudi Amca' bu eserlerden biridir. Burada savaş sonrası bellek Richter için; "Resimler çağrışımlara neden olurlar... Resimler bize doğayı kesintisiz bir şekilde anımsatırlar ve neredeyse doğasaldırlar; işte etkilerini bu gerçeklikten sağlarlar." (Yılmaz, 2009, s. 230)



Şekil 5.11: Gerhard Richter:Rudi Amca, 1965. Tuval Üzerine Yağlıboya, 87X50cm.

Kaynak: <http://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595>

Fotoğrafın keşfiyle, perspektifin önemi daha iyi anlaşılmıştır. Bu dönemde resim perspektiften uzaklaşırken; fotoğraf onun varlığını ve niteliklerini geliştirme yolunda devam etmiştir. Fotoğrafa özgü olarak; optik perspektif yani alan derinliğinin ola-

naklarını netlik ve fluluk olarak fotoğrafı gerçekte düşsel gerçeğin yol ayrımındaki sanat olarak ifade edilir.

Fotoğraf gerçeği kaydeder. Aynı zamanda da gerçekte ilişkisi olmadığını da ifade etmektedir. Çünkü fotoğraf, gerçeği temel olarak varlığını ortaya koyar. Fotoğraf kurları bütün detayları ile gösterir aynı zamanda da 'bakış'ı değişken kılandır. Görsel imgeye müdahale edilebilmesiyle imge kendi öz gücünü kaybeder. İyi bir fotoğraf bize imge yaratımının da gücünü anlatır; çünkü burada dışavurum esastır. Fotoğrafta görünenler ise; sanatçının doğayı, yaşamı görme ve yorumlamasıyla kendi 'bakış'ını ortaya koymasındır. İzleyici fotoğrafa baktığında; fotoğrafta yüzleşir ve fotoğrafçının onu yansıtmaya biçimiyle ilgilenir.

Fotoğraf nesnel bir 'bakış' yerine koyulabilir. Sanatçının seçici 'bakış'ı, öznel ve özgür yaratıcılığı, dönüştürmek için gereklidir. 'Bakış'lar nesnelere odaklandığında, bu nesnelere görülecek önemde bir cephesi mutlaka bulunabilir.

"İlk terim, bastırılmış olanın bir semptom veya gösteren olarak tekrarıdır. Ve Lacan yine Aristoteles'e bir gönderme yaparak bunu automation olarak adlandırır. İkinci terim, dönüştür: Bu gerçekte travmatik bir yüzleşmenin dönüşüdür, simgesel meydan okumadır. Lacan'ın tuche adını verdiği, hiçbir şekilde gösteren olmayandır. Birinci kavram olan semptomun tekrarlanması, travmatik gerçeğin dönüşü anlamına gelen ve böylece semptomların automatonunun gerisinde, 'göstergelerin ısrarının' altında haz ülkesinin ötesinde var olan ikinci kavramı kapsayabilir ve ortaya çıkarabilir." (Foster, 2009, s. 175)

Süper-gerçekçilik, bize gerçeği hatırlatmaktadır. Burada travmatik bir yanılsamacılık oluşur. Deleuze'in tanımladığı simulakrum¹³ özelliği ifade edilebilir. "Simulakrum, gözlemcinin hükmedemeyeceği büyük boyutları, derinlikleri ve uzaklıkları ima eder." (Foster, 2009, s. 184) Bir çok reklam imgesinde kullanılmaktadır. Örnek olarak Richard Prince'in Marlboro imgeleri verilebilir. Burada, Kuzey Amerika doğasını ve vahşi, özgür kovboyları ve atları imler. Prince, bu reklamların görünüş

¹³Simulakrum; Kendi içerisinde farklılaşmış bir 'bakış' açısını barındırır. İzleyici de kendi 'bakış' açısına göre dönüşmüş ve deforme edilmiş olan simulakrumun bir parçası haline gelir.(Foster, 2009, s. 184)



Şekil 5.12: Richard Prince: İsimless (Kovboy), 1989.

Kaynak:

<http://www.wnyc.org/i/620/350/80/photologue/photos/nature-photographs-ss4.jpg>

açısından süper realist, dış görünüş açısından ise gerçekdışı olduğunu vurgular. Fakat arzu açısından ise, gerçek'liği vurguladığını ifade eder. "Çağdaş kuramı, çağdaş anlatı ve filmi bir kenarda tutarsak, kavramsallaştırmadaki bu dönüşümün çağdaş sanatı tanımlayan bir unsur olduğu söylenebilir." (Foster, 2009, s. 187)

Lacan, kendi 'bakış'ı ile gerçek'in değişken yüzünü bize nasıl algılamamız gerektiğini gösteren bilincin, bilinçaltının akıp durduğu zamanın ruhunu görerek varabileceğimiz yolu ortaya çıkarır. Walter Benjamin'in ifadesiyle "Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir." (Benjamin, 1995, s. 36)

6. SONUÇ

Her çağ, kendi sanat görüşünü, 'bakış'ını getirdiği gibi kendi ütopyasını da oluşturmaktadır. Bu tez içinde, Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın yaklaşımları ekseninde sanatta 'bakış' konusu irdelenmiştir.

Sanatçı, içinden geçtiği zamanın gerçekliğinden etkilenir, bunu anlamaya, kavramaya çalışır. Etkilenme biçimi ona hem taşıyıcı bir ruh katar hem de oluşagelen sanat disiplinlerine, biçimlerine 'bakış'ı kaçınılmaz kılar. O, tekrardan değil, yeni, özgün olandan yanadır. Burada elbette kendi ütopyasını kurmak ve oluşturmak zordadır.

Bu tanıklık edilen zaman, yaşanan çağ bir biçimde sanatçının kendi gerçekliğini kurmada etkileyicidir. Aynı zamanda ondaki etkilenme kaynaklarını, yansıtma biçimlerini de gösterir. Sanatçı o ruhun taşıdığı birçok gerçek'i 'bakış'ına yansıttığı gibi etkilenerek yaratmaya dönük yanını da keşfeder.

Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın sanatta 'bakış'ını irdelerken; 'zaman', 'gerçek', 'etkilenme', 'yaratma' kavramlarının sanatçı için ne anlam ifade edebildiği, nasıl kaynaklık ettikleri de burada gösterilmeye çalışılmıştır.

İşte Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın düşüncesindeki etkileyici kaynak olma özelliği çağdan çağa, zamandan zamana taşınırken; sanatçının kendi 'bakış'ını oluşturmada, ütopyasını kurmada etkileyici kaynak özelliklerini de korurlar.

Sanatçının 'bakış'ını temellendirdiği nesne onun algısında yeni bir imge düzlemi yaratırken; ne ve neyi söylemek, göstermek istediğine de kapı aralar aslında. İşte burada temellenen 'bakış'ın yersel ve kültürel duruma göre her zaman değişkenlik gösterdiğini söylemek gerek. Bu yönelimlerin sonucunda yapı bozucu bir anlayışın egemen kılındığı görülmektedir.

Her dönem yeni bir 'bakış'la özne-nesne ilişkisine yorum farklılaşır. Burada esas olan 'bakış'ı eylemselleştiren sanatçının durumu, konumudur. Bu nedenle, Merleau-Ponty, Sartre, Lacan sürekli şunu yineler: Sanatta 'bakış'ta özne egemendir veya durandır ya da silinen; nesne ise, sanatçının algısına göre, hakikatten gerçek'e dönüşendir.

'Hakikat' doğada evrende varolan görünendir; yani tözdür. Gerçek ise; sanatçının algısı ve yaratıcılığı ile ortaya çıkarılan yeni, özgün yaratıdır. Sanatçı hakikati kurgulaştırarak, yeniden yaratarak gerçeğe dönüştürürken ütopyasını da gerçekleştirmiş olur. Sanatçı kendini tanımakla, sanatını özgün kılar. Her özgün sanatçının, felsefesinin bir ütopyası bulunmaktadır. Burada töz olan sanatçının amacıdır. Böylece sanatçı özüne bağlı kalmış olur ve 'bakış'ını ütopyasının eksenine göre kurar. Ütopya; sanatçı için yeniyi ifade etmede bir söylem şekli olur. Yapıtın da kendi içinde bir söylemi vardır. Söylem, yapıtın tözünü ifade eder. Sanatçı, söylemini oluşturmak için söylen biçiminden yararlanır. Söylen biçimi ise; resim, heykel, seramik, yazı ve bunun gibi olarak ifade edilir. Sanatçı söylen biçimini yapıtına yansıtır.

Hakikatin algısında, bu üç düşünürün yaklaşımı ve 'bakış'a getirdikleri zaman ve hakikat, varlık ve hiçlik, fenomenoloji, uzam ve tin ikilemleri ile açıklanırken aralarındaki ayırım şöyle ortaya konuldu:

Merleau-Ponty sanatın gerçek'e dönüştürülmesinde 'bakış'a şu anlamları yükler; uzam ve tinin yeni algı odakları yaratılmasında sanatçının 'bakış'ının ne denli önemli olduğunu vurgular. Sanatçının duyumsama yetisiyle, yapıta derinlik, çok boyutluluk kazandırabileceğinin önemi irdelenir. Burada sanatçının 'bakış'ında Fenomenolojik algının yarattığı derinlik gösterilmektedir.

Sartre için ise; sanatçının 'bakış'ında kaçınılmaz olan bakmaktır. İnsan varoluşunun gerçekliğini sorgulayan bir 'bakış'tır bu. Burada yabancılaşma olgusuyla birlikte

fenomenolojik 'bakış'ta irdelenmektedir. Sartre, özgürleşme kavramıyla birlikte algı düzeyinin varlık ve hiçlik ile ilişkisinde özneye dair yeni bir söylem geliştirmiştir. Özne olan insanı yine özne olan insan yaratır. Sartre için, varoluşçuluğa göre; insanda varoluş öznedan önce geldiğinden, özü insan kendi kendine yaratır.

Lacan ise; hiçleşme olgusuna yeni bir 'bakış' kazandırır. Bakan ile bakılan arasındaki öznenin flulaşması (hiçleşmesi) gerçeğin değişken yüzünü göstermeye ayna tutar. Bir bakıma, içe 'bakış'ın ne olduğunu da söyler. Lacan, ayna teorisiyle, egonun aynadaki izdüşümünü sorgulayarak oluşmuş olan maskelenmenin parçalanmasını gösterir. Gerçek'in algısını içselleştiren yeni gerçeklik'in dilinin kurulmasına ön ayak olur. Lacan, gösteri toplumuna geçişini simgesel yolla gösterir. Yani, sanatın metalaşması, değersizleşmesi, pop art'ın ve panoptik 'bakış'ın egemenliğinin yol almasını ortaya çıkarır.

Merleau-Ponty'ye göre; algısal duyum, 'bakış'ın, saf düşüncenin oluşumunda 'hakikat' nesnesi olarak belirleyicidir. Özne şeylerin tözüdür, ama duyum esastır. Çünkü 'bakış'ta belirleyicilik oradan geçer. Sartre da ise; tözün bir çekirdek olarak varoluşu, varlık ve hiçlik'teki varolma hali; düşselden gerçek'e yönelmede esastır. Duyumsanan, algılanan özne-nesne onun düşüncesinde bir akıl halindedir. 'Ben' ile ötekinin durumu, duruşu o etkilerden doğar. Sartre'a göre, sanatta 'bakış'da bunun üzerine kurulandır. Lacan ise; bilme örtmeyi algı ötesi bir durum olarak görür. Yani duyusal olanı içten geçiş; özne-nesne'de duruş hali biçiminde değerlendirir. Bu da sanatta 'bakış'ta kavramsal düzeni bozmada onu atak kılar. Simgesel gerçek ile düzenin düzensizliğine geçişi sürekli işaret eder.

Bu nedenledir ki, Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'daki sanat 'bakış'ını çağdaş sanatın geleceğinde bir töz olarak alabilsek de, "yeni", gelişeni de göz ardı edemeyiz. Ama dönüşme ve zamanın ruhunu yakalamada "yeni"nin ne olduğunu görmek, göstermek için, bu 'bakış'ın yalnlık, gerçeklik, iletme, bakış açısı, estetik kavramlarının önemini de görerek yol almak kaçınılmazdır.

Burada söylemek istenilen, iktidarın 'bakış'ının egemenliğinden sıyrılan sanatçı parçalanan bir dünyada her zaman yeni bir arayışa yönelerek yeni 'bakış'ı kurma çabası içinde olur. Burada uzun derin olan 'bakış' meselesini bu üç düşünür tarafından

sınırlanması ile birlikte, günümüzde yeni 'bakış' söylemleri geliştirildiği ifade edilir. İşte altı çizilen yalınlık, gerçeklik, iletmek, 'bakış' açısı, estetik sanatsal 'bakış'ı dönüştürücü yanlarıdır. Bunlarsız bir yapının eksikliği sanatçıyı hiçleşmeye yönelteceği kesindir. Bütün bu örneklemelerde ortaya çıkan günümüzde sanat için yeni bir pencerenin (Yeni bir 'bakış' açısı) açılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Sanatta çağa ve zamana göre 'bakış' değişkendir. Bu da sanatçının arayışının en temel koşuludur.

Çağdaş sanatta 'bakış'ın izlerden, etkilerden, ivmelerden giderek sürekli 'yeni'nin değişken olanın ardında olduğu görülmektedir. Başka bakma biçimi ile sanatçı 'kendi kendini yapan' bir durumu tarihselleştirir. Bu noktada da kültürel araçların farklılığı onun duruş, 'bakış'ını etkiler. Merkezden kopup bir hiçleşme algısına yönelir. Gösterinin mutlak, dogmatik olma hali, onda bir tür algı yanılsaması yaratır.

Teknolojik gelişmeler sanatsal 'bakış' imlerini zaman içinde değişikliğe uğrattığı gibi; sanatçının algısında da yeni 'bakış', kavrayış, yansıtma bilinci geliştirir. Sanatçının bu noktada geldiği yer aslında sınırdır. Bunu eşikte duruş, geçiş, değişip değişmeme olgusu olarak da değerlendirilir.

Sanattaki yaratıcı töz ister istemez varolunan bir duruşu, ortamı 'bakış'la ifade etmek zorundadır. İşte bu da sanatçının kendini konumlandığı düşüncenin izlerini yansıtır. Yani gerçek'e 'bakış'ı, yorumu esastır. Yeniden öznenin merkezlenmesi ile; kültürel araçların bunu yeniden inşa edip özne nesne ilişkisinin yeni bir 'bakış'la dönüşüme uğramasıdır. Parçalanmış merkezin yeniden bütünlenmesi yeni dönem sanatçının çıkış noktasını oluşturur.

Çağdaş sanatın geldiği noktada sanatçının 'bakış'ının temellendiği algı ve imge düzlemi, söylemini belirleyen 'bakış' yeni bir ivme kazanmıştır. Burada bunun etkileri gösterilmiştir. Sanatçının geldiği noktada, yeni ütopyalar yaratması kendi ütopyası içinde yeni bir sanatsal 'bakış' edinmesinin kaçınılmazlığı ifade edilmiştir. Bu da onun merkezde kalmasının önemini ortaya koymuştur.

Burada asıl geliştirilmek istenen söylem şudur; yaratıcılığın tözü bilimsel düşüncenin ayrılmazlığına işaret ederken; sanatçı için vazgeçilmez olan bilgi, bilim, algı yetisi, çağını kavrama düşüncesi tümüyle bilimin gelişmesinde hem estetik hem de

duyumsal olarak etkileyici kaynaktır. Bu karşılıklı etkileşim ve iletişim sanatın, sanatçının tözsel gerçeklğinde kendi varlığını bulur. Felsefe, bilim, teknolojik gelişmeler sanatın, sanat biliminin oluşumunda etkin olmasından dolayı, sanat biliminin oluşmasının önemi ve gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, Emel (2012) *Yabancılaşma Fenomeni*, Karakoyun Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2010). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Başer, Nami (2012) *Lacan*, Say Yayınları, İstanbul.
- Barthes, Roland (1996). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Barthes Roland (2009). *Yazı ve Yorum*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Barthes Roland (2012). *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter (1995). *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter (2002). *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, YGS Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter (2011). *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berger, John (1986). *Görme Biçimleri*, Metis yayınları, İstanbul.

- Berger, John (2011). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bergson, Henry (2007). *Madde ve Bellek*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Bonitzer, Pascal (2006) *Kör Alan Ve Dekadrajlar*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Cartier-Bresson, Henri (2006). *Karar Anı*, YGS Yayınları, İstanbul.
- Crary, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Genet, Jean (2007). *Giacometti'nin Atölyesi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Debord, Guy. (2014). *Gösteri Toplumu*, İstanbul; Ayrıntı Yayınları
- De Botton, Alain (2007). *Görmek ve Fark Etmek*, İstanbul, Sel Yayıncılık
- Deleuze, Giles (2009). *Francis Bacon*, Norgunluk Yayıncılık, İstanbul.
- Direk, Zeynep (2003). *Dünyanın Teni*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Eczacıbaşı, Şakir (2008) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı – Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Eroğlu, Özkan (2009). *Sanat Birikimi*, Artist Yayıncılık, İstanbul.
- Florenski, Pavel (2011). *Tersten Perspektif*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Foster, Hal (1996). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foster, Hal (1993). *Zoraki Güzellik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Foucault, Michel (1994). *Kelimeler ve Şeyler*. İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Genet, Jean (2007). *Giacometti'nin Atölyesi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Giacometti, Alberto (2005). *Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Harrison Charles (2011). *Sanat ve Kuram*, Küre Yayınları, İstanbul
- Kandinsky, Vassily (1993). *Sanatta Manevilik Üstüne*, Haylaz Sanat, İstanbul.
- Karadağ, Çerkez (2004). *Görme Kültürü – Görüntüler Evreni*, Doruk yayıncılık, Ankara.
- Lacan, Jacques (2005). *Benim Öğrettiklerim*, MonoKL Yayınları, İstanbul.
- Lacan, Jacques (2013). *Fallus'un Anlamı*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Lacan, Jacques (2013). *Psikanalizin Dört temel Kavramı*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Lacan, Jacques (2012). *Televizyon*, Monokl Yayınları, İstanbul.
- Lynton, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Magee Bryan (2007) *Felsefenin Öyküsü*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Merleau-Ponty, Maurice (2010), *Algılanan Dünya*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Merleau-Ponty, Maurice (1996), *Göz ve Tin*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Morss, Susan Buck (2010) *Görmenin Diyalektiği*, Metis Yayınları, İstanbul.

- O' Doherty, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Öndin, Nilüfer (2009) *Yirminci Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar (2009). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar (2009). *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif, Metis*, Yayınları, İstanbul.
- Primožic, Daniel Thomas (2013). *Merleau – Ponty Üzerine*, Sentez Yayıncılık, Bursa.
- Püsküllüoğlu Ali, (2004). *Türkçe Sözlük*, Doğan Kitapçılık, İstanbul.
- Rose, Jacqueline (2010) *Görme ve Cinsellik*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Roudinesco, Elisabeth (2012) *Her şeye ve Herkese Karşı Lacan*, Metis Yayınları, İstanbul.
- San, İnci (2008). *Sanat ve Eğitim*, Ütopya yayınları, İstanbul.
- Sartre, Jean –Paul (1997). *Estetik Üstüne Denemeler*, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Sartre, Jean –Paul (1996). “*Existentialism and Humanism*”, Harrison, C. ve Wood P., *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, Great Britain
- Sartre, Jean - Paul (2006). *İmgelem*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Sartre, Jean- Paul (2009). *Varlık Ve Hiçlik*, İstanbul; İthaki Yayınları

Sartre, Jean - Paul (2012). *Varoluşçuluk*, Say Yayınları, İstanbul.

Sartre, Jean - Paul (2012). *Yabancılaşma Fenomeni*, Karakoyun Yayınları, İstanbul.

Sayın, Zeynep (2013). *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul.

Şahiner, Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

Tunalı, İsmail (2008). *Modern Resim*, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Yılmaz, Mehmet (2009) *Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınları, Ankara.

Zizek Slavoj (2012) *Yamuk Bakmak*, İstanbul; Metis yayınları

GÜL DELEMEN

EĞİTİM:

Bilken Üniversitesi, Ankara, Türkiye (1988 -1991)

Tulane Üniversitesi, New Orleans, U.S.A. (1995)

IMOGA – İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi – Baskı Sertifikası (2008)

Işık Üniversitesi, İstanbul, Güzel Sanatlar – Görsel Sanatlar Bölümü (2008 -2012)
(Bölüm İkincisi- Not Ortalaması-3.62)

Işık Üniversitesi, İstanbul, Sosyal Bilimler Enstitüsü – Sanat Kuramı ve Eleştiri Tezli
Yüksek Lisans (2012- 2014) – Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan’ın
Yaklaşımları Ekseninde Sanatta ‘Bakış’

KATILINILAN SERGİLER:

“IMOGA Atölye Sergisi”, IMOGA- İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, Üsküdar, İstanbul (2007)

“Ustalar ve Çıraklar-1”, Işık Galerisi, Teşvikiye, İstanbul (2009)

“Ustalar ve Çıraklar-2”, Işık Galerisi, Teşvikiye, İstanbul (2010)

“33.FISAE Uluslararası Exlibris Sergisi”, Işık Galerisi, Şile, İstanbul (2011)

“33.FISAE Uluslararası Exlibris Sergisi”, Işık Galerisi, Maslak, İstanbul (2011)

“Uluslararası Sanat ve Tasarım Günleri Sergisi”, Işık Galerisi, Maslak, İstanbul (2012)

“Işık Mezunları Sergisi” Işık Galerisi, Teşvikiye, (2012)

“Işık Mezunları Sergisi” Işık Galerisi, Maslak, (2012)

“Primavera Sergisi”, Galeri FE, Çiftehavuzlar, İstanbul (2013)

“Floransa Bienali”, Floransa (2013)

“Işık Güzel Sanatlardan Kadın Sanatçılar Sergisi”, Işık Galerisi, Maslak (2014)