

Görsellerin Deneyimlenmesi Üzerine Fenomenolojik Bir Yaklaşım

Çetin Güven¹, Songül Mollaoğlu^{2,3}

ÖZET

Bu makale, Fenomenolojinin anlamı, gelişimi ve Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinin görsel sanat eserlerinin analizine olan etkisini ve bu iki alan arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Araştırma, veri toplama tekniklerinden, literatür taraması ile yapılmış, ilgili makaleler referans alınarak, toplanan bilgiler bir araya getirilmiştir. Merleau-Ponty, fenomenolojisinde bedensel algının ve deneyimin önemini vurgulayarak, dünyayı nasıl algıladığımızı ve anlamlandırdığımızı derinlemesine araştırır. Bu yaklaşım, görsel sanat eserlerinin analizinde de güçlü bir araç sunar. Makale, Merleau-Ponty'nin bedenlenmiş algı kavramını ve sanatın duysal deneyimleri nasıl yansıttığını ele alarak, sanat eserlerinin izleyici üzerindeki etkisini ve izleyicinin eseri algılama sürecini açıklar. Van Gogh'un "Yıldızlı Gece", Edvard Munch'ın "Çılgılık" ve Pablo Picasso'nun "Guernica" eserleri örnekleminde, sanat eserlerinin renk, form ve kompozisyon gibi unsurlarının nasıl bedensel, duysal tepkiler uyandırdığını ve bu tepkilerin izleyicinin öznel deneyimlerini nasıl şekillendirdiğini analiz eder. Sonuç olarak, Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinin, görsel sanat eserlerinin çok katmanlı anlamlarını ve izleyici ile eser arasındaki dinamik ilişkiyi anlamada benzersiz bir perspektif ve derinlik sunduğu gösterilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fenomenoloji, Sanat, Merleau-Ponty.

A Phenomenological Approach to the Experience of Visuals

ABSTRACT

This article examines the meaning and development of phenomenology, as well as the impact of Maurice Merleau-Ponty's phenomenology on the analysis of visual art and the relationship between these two fields. The research was conducted using literature review, one of the data collection techniques, and the collected information was brought together by referencing relevant articles. Merleau-Ponty emphasizes the importance of embodied perception and experience in his phenomenology, deeply exploring how we perceive and interpret the world. This philosophical approach so serves as a powerful tool in the analysis of visual art. The article discusses Merleau-Ponty's concept of embodied perception and how art reflects sensory experiences, explaining the impact of art on the viewer's process of perceiving the art work. Through examples such as Van Gogh's "Starry Night," Edvard Munch's "The Scream," and Pablo Picasso's "Guernica," the article analyzes how elements of art such as color, form, and composition evoke bodily and emotional responses and how these responses affect the viewer's subjective experiences.

¹ Uzm. Öğretmen, Selçuk Anadolu Lisesi, ORCID: 0009-0005-1129-8580.

² İletişim Yazarı: songullmollaoglu@gmail.com

³ Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0002-3519-8702.

Ultimately, it demonstrates that Merleau-Ponty's phenomenology offers a unique perspective and depth in understanding the multilayered meanings of visual art and the dynamic relationship between the viewer and the art work.

Keywords: Phenomenology, Art, Merleau-Ponty

1. GİRİŞ

Fenomenoloji, 20. yüzyılın başlangıcında Edmund Husserl'in öncülüğünde ortaya çıkmış ve zaman içerisinde Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty gibi düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Fenomenoloji, kökeni itibariyle fenomen kelimesinden türetilmiştir. Fenomen, Yunanca'da görünüm anlamına gelen bir terimdir (Bal, 2013, s. 27). Husserl, fenomen kavramını "görünen ile görünen şey arasındaki özsel bir bağlantı nedeniyle çift anlamlı" olarak tanımlar (Husserl, 2003, s. 42-43). Fenomen kelimesinin iki anlamı bulunmaktadır. İlk anlamı, dış dünyanın gerçekten var olduğu ve bu dünyanın duyularımız, özellikle gözlerimizle algılayabildiğimiz bir şey olduğudur. İkinci anlamı ise, henüz açıklayamadığımız veya anlayamadığımız sıra dışı bir şeydir. Bu anlamda insanlar, duyuları aracılığıyla bağımsız bir gerçekliği olmayan fiziksel dünyayı anlayacak ve yorumlarıyla yeniden yaratacaklardır (Slattery, 2012, s. 232). Slattery'nin de belirttiği gibi, fenomenoloji, belirli bir fenomenden etkilenenlerin ve etkilenmeyenlerin bağımsız olarak tanımlanması sonucu elde edilen ortak bir kabuldür. Fenomenoloji, "*Birey ve onun bilinçli deneyimleriyle başlayan ve daha önceden var olan kabuller, ön yargılar ve felsefi dogmalardan kaçınmaya çalışan bir yöntemdir. Fenomenoloji olayları (görünümleri) toplumsal aktörler tarafından 'doğrudan doğruya' algılandığı şekilde inceler*" (Wallace ve Wolf, 2004, s. 297).

Diğer filozofların fenomenoloji alanı için tanımlarına baktığımızda ise; Heidegger şu şekilde ifade eder: "Her ne kadar "görünmek", fenomen anlamında kendini gösterme değilse ve öyle olmasa da yine de görünüm, bir şeylerin kendini gösterebilmesi zemini üzerinde mümkündür. Fakat görünümü mümkün kılan söz konusu kendini gösterme, görünmenin bizatihi kendisi değildir. Zira görünme, bir şeyin, kendini gösteren aracılığıyla kendini beyan etmesidir." (Heidegger, 2006: 30). Heidegger'in bu ifadesi, fenomenler ve varlık arasındaki derin ilişkiyi anlamaya yönelik bir çabadır. Görünmek, yüzeyde olanı ifade ederken, kendini göstermek, bir şeyin özünün veya gerçek doğasının ortaya çıkmasını ifade eder. Görünmek, bir şeyin kendini göstermesi için bir zemin sağlar, ancak yüzeydeki görünüşler, derinlerdeki özü tam olarak yansıtmaz. Görünme, bir şeyin kendini gösteren aracılığıyla yüzeye çıkmasıdır, ancak bu yüzeydeki görünüm, tam anlamıyla bir şeyin özünü veya gerçek doğasını temsil etmez.

Fenomenoloji terimi, Johann Heinrich Lambert'te (1728 – 1777) optik çalışmalara karşılık gelirken, Immanuel Kant'ta (1724 – 1804) duyusallık, Johann Gottlieb Fichte'de de (1762 – 1814) fenomenolojinin genel anlamının dışında yanıltıcı bir ifade olarak bilincin kendisinden bağımsız görüngüler şeklinde ifade edilmiştir. George Wilhelm Friedrich

Hegel (1770 – 1831), eserine Tinin Fenomenolojisi adını vermiş ve bizleri bilincin gelişim sürecine dair analizlerine tanık etmiştir. Husserl'in hemen öncesinde, Franz Brentano'nun (1838 -1917) çalışmalarını görmekteyiz. Brentano, Sir William Hamilton'ın (1791-1856) "zihin fenomenolojisi" teriminden etkilenmiş ve fenomenolojiyi, bilincin içindeki görüngüler olarak ortaya koyarak literatürde sıkça anılmıştır. Husserl'in, felsefenin bilimsel kesinliğe ulaşması gerektiği düşüncesi, Brentano'nun psikolojinin bilimsel bir disiplin olarak nesnelere görülebilir kılmasıyla paralellik gösterir. Husserl fenomenolojisinde, deneyim nesnelere çoklu ve eşsiz veriler sunarken, bu tekilliklere uygun özel bir yöntem gerekliliği ortaya çıkar. Bilimin temel referans noktası yöntem yaratmak olduğundan, Husserl de fenomenolojiyi bilim olarak ele alırken aynı referansı kullanır. Çünkü Husserl'e göre, bilim, paradigmaları aşarak yeni bilgilere ulaşabilmeli ve bu esneklik yeteneğini koruyarak bilim olma niteliğini kazanmalıdır. Böylece, fenomenolojide bir yöntem geliştirerek, gerçekliğin kökensel yapısını ifade etmeyi amaçlayabilirdi (Şan'dan Akt. Jale Asya Kahraman Özyılmaz, 2023).

Fenomenolojinin kökenlerini araştırdığımızda, bu düşünceyi ilk başlatan kişinin Franz Brentano olduğu, ancak en çok Edmund Husserl ile ilişkilendirildiği görülmektedir (Husserl, 2003, s.7). Husserl, fenomenoloji yöntemini, kesişen iki temel ayrım olan olgu-öz ve real-irreal üzerinden açıklamıştır. Husserl'e göre, fenomenoloji ne olgularla ne de gerçeklikle ilgilidir. Ona göre, bir olgunun özüne ulaşmak için öncelikle "doğal bir tavır almanın genel savları"nı (paranteze alma) bir kenara bırakmak gerekmektedir (Husserl, 2003, s. 18-19). Paranteze alma, Husserl'in ifadesiyle, bir yana bırakma anlamına gelir. Husserl, dış dünyaya ilişkin tüm söylediklerimizi araç içine alarak öze ulaşacağımızı belirtmiştir (Sarsmaz, 2018, s. 81-82). Husserl, ele aldığımız olguları olduğu gibi görmek için kişilerin kendi önyargılarından sıyrılması gerektiğini ve bu şekilde asıl gerçekliğe ulaşabileceklerini savunur. Husserl, bu gerçekliği "öz" terimiyle ifade etmiştir.

Husserl, felsefenin temel çıkmazlarını ele alırken, birey bilincinin yapısını ve deneyimlerin özünü incelemeye yönelmiştir. Fenomenolojinin amacı, bilincin doğrudan deneyimlediği "fenomenler"i inceleyerek, bu deneyimlerin özünü ve temel yapısını ortaya çıkarmaktır. Merleau-Ponty ise Husserl den aldığı ışıkla, beden ve algının dünyayla olan ilişkisini anlamak için kapsamlı bir çerçeve sunmuştur. Merleau-Ponty, Husserl'in çalışmalarından büyük ölçüde etkilenmiş ve onun fenomenolojik yöntemini benimsemiştir. Özellikle Husserl'in "yaşantı dünyası" (Lebenswelt) kavramı, Merleau-Ponty'nin düşüncesinde merkezi bir rol oynamıştır. Onun çalışmaları, algının ve bedenin birbirine nasıl bağlı olduğunu ve bu bağlantının bilincimizi nasıl şekillendirdiğini derinlemesine inceler. Husserl'in fenomenolojisini algı ve beden perspektifinden genişletmiştir. Husserl, daha çok bilinç ve öznel deneyimlere odaklanırken, Merleau-Ponty algının bedenlenmiş doğasını vurgulamıştır. Husserl'in "epokhe" (askıya alma) kavramını daha pratik bir bağlama oturtmuş ve algı deneyimlerinin kesintisiz akışını vurgulamıştır. Bu, fenomenolojinin daha

somut ve deneysel yönlerine dikkat çekmiştir. Merleau-Ponty Fenomenolojiyi, insan deneyimini ve dünyayla olan dinamik etkileşimimizi anlamının bir aracı olarak kullanır ve bu yaklaşım, fenomenolojinin daha geniş felsefi ve bilimsel kapsamda uygulanmasına olanak tanır.

1.1. Maurice Merleau-Ponty ve Bedensel Algı Fenomenolojisi

Maurice Merleau-Ponty, 20. yüzyıl fenomenolojisinin önde gelen isimlerinden biri olarak, beden ve algının felsefi analizine yeni bir boyut kazandırmıştır. Fenomenolojiyi bedenlenmiş algı kavramı üzerinden genişletmiştir. Bedensel algı fenomenolojisi, onun düşünce sisteminde merkezi bir rol oynar ve bilinç ile beden arasındaki ilişkiyi derinlemesine inceler. Bedensel algı fenomenolojisi, bedenin dünyayla kurduğu dinamik ve etkileşimli ilişkiyi ortaya koyar. Merleau-Ponty'ye göre, bedenimiz dünyayı algılamanın ve anlamlandırmanın başlıca aracıdır. Algı, yalnızca zihinsel bir süreç olmamakla beraber, aynı zamanda bedensel bir deneyimdir. Merleau-Ponty, bedenin dünyayla olan etkileşimini ve bu etkileşimin bilinci nasıl şekillendirdiğini incelemiştir. Bu, fenomenolojiyi daha somut ve yaşamsal bir bağlama konumlandırmıştır.

Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi, öncelikle bilme eyleminin bedenden ayrı bir zihin temsiline veya bilişsel içsel süreçlere indirgenmesine karşı çıkan epistemolojik bir problem olarak ortaya çıkar. Bu açıdan, Merleau-Ponty'nin bedenlenme teorisi, düşünme sürecini rasyonel bir öznenin zihin temsili veya bilgi işleme eylemi olarak tanımlayan Temsilci ve Bilişselci görüşlere karşı durur. Merleau-Ponty için düşünme ve bilme, dış dünyadan gelen verinin bilişsel olarak işlenmesi süreci değildir. Düşünme, bilme, anlama öznenin bedenselliğinden bağımsız kabul edilemez. Böyle bir özne kavramı, aynı zamanda bedenden bağımsız düşünen bir zihin kabulüne, yani Kartezyen Düalizmin zihin ve beden arasında oluşturduğu ontolojik ayrıma bir itirazdır (Ayдын, 2020).

Merleau-Ponty, duyum ve duyum vasıflarının alıcısı olması açısından tanımlanan pasif bir özne yerine canlı ve algılayan bir deneyim sürecinde olan, bütün bedeni ile var olma savaşı veren bir özne koyar. Bu açıdan, gelenekselleşen psikolojinin algıyı duyumla indirgeyen ve varlığın çok yönlü uzamsal yanını yok sayarak algıyı sadece bir bilişsel etkileşime ya da işleme eviren yaklaşımını eleştirir (Merleau-Ponty, 2006, s. 11).

Merleau-Ponty, bedeni felsefi düşüncenin merkezine koyar. Geleneksel metafizik düşüncede zihin-beden ikiliği ve ruhun önceliği varken, Merleau-Ponty, bedenin bilincin ve deneyimin ayrılmaz bir parçası olduğunu savunur. Bilincin dünyayla ilişkisinin beden aracılığıyla gerçekleştiğini vurgular. Merkezinde algı yer alan anlayışında; Algıyı, dünyayla doğrudan ve dolaysız bir ilişki olarak tanımlar. Geleneksel metafizik, nesnelere ve gerçekliği kavramsal ve analitik bir şekilde ele alırken, Ponty algıyı, bilincin dünyayı

anlamlandırma süreci olarak görür. Merleau-Ponty öznel ve nesnel gerçeklik arasındaki katı ayrımı reddeder. Ona göre, dünyayı deneyimlerken bu iki kavram iç içe geçer. Geleneksel metafizik düşünce, nesnel gerçekliği mutlak ve değişmez olarak kabul ederken, Merleau-Ponty, deneyim ve algının sürekli bir etkileşim içinde olduğunu savunur. Merleau-Ponty'nin düşüncesi, varoluşçu felsefenin etkilerini taşır. Geleneksel metafizik düşünce, varlığı evrensel ve soyut kavramlar üzerinden tanımlarken, Ponty, varoluşu somut ve bireysel deneyimler üzerinden anlamlandırır. İnsan varoluşunun özgünlüğüne ve bireyselliğine vurgu yapar.

“Bu düzeyde insanın birliği henüz kırılmamıştı; beden henüz insani dayanaklardan yoksun bırakılmamıştı; henüz bir makine olmamıştı; ruh henüz kendisi-için- varoluş olarak tanımlanmamıştı; doğal bilinç, beden hareketlerinin nedenini ruhta görmez; ...beden içine ruhu yerleştirmez.” (Merleau-Ponty, 1967, s.188). Merleau-Ponty buradaki ifadesinde; insanın birliği henüz kırılmamıştı diyerek, beden ve ruh arasındaki ayrımın henüz oluşmadığı bir durumdan bahseder. Geleneksel metafizikte beden ve ruh genellikle ayrı varlıklar olarak ele alınır. Ancak Merleau-Ponty, beden ve ruhun bir bütün olduğunu savunur. İnsan deneyiminin bedensel ve ruhsal yanlarının ayrılmaz bir bütünlük oluşturduğunu vurgular. Bedenin henüz insani dayanaklardan yoksun bırakılmamış olması, beden insan varoluşunda merkezi bir role sahip olduğunu belirtir. Geleneksel metafizik düşünce, bedeni genellikle ruhun bir aracı olarak görürken, Merleau-Ponty bedenin, insanın dünyayla olan ilişkisini kuran temel yapı olduğunu savunur. Bedenin henüz bir makine olmamış olması, beden mekanik ve indirgenmiş bir şekilde ele alınmadığını ifade eder. Geleneksel metafizik, bedeni genellikle mekanik ve işlevsel bir yapıya indirger. Ponty ise bedenin, yaşayan ve hisseden bir varlık olduğunu, mekanik bir yapıya indirgenemeyeceğini vurgular. Ruh henüz kendisi-için-varoluş olarak tanımlanmamıştı ifadesi, ruhun henüz soyut ve kendine yeterli bir varlık olarak ele alınmadığını belirtir. Geleneksel metafizikte ruh, genellikle beden ötesinde, soyut ve bağımsız bir varlık olarak ele alınır. Ponty, ruhun bedenle birlikte var olduğunu ve bu iki yapının birbirinden ayrılamaz olduğunu savunur. Ponty'nin bu düşünceleri, geleneksel metafizik düşüncenin dualist (ikici) yaklaşımlarına karşı çıkararak, beden ve ruhun, bilincin ve dünyanın bir bütün olduğunu ve birbirinden ayrılamaz bir şekilde birbiriyle ilişkili olduğunu savunur.

Merleau-Ponty, algının yalnızca zihinsel bir süreç olmadığını, aynı zamanda bedensel bir deneyim olduğunu savunur “Bilinç, dünya ve algılayan birey bedeni birbirinden ayrı entiteler değil, tam tersine iç içe dolanmış karşılıklı olarak birbirine bağlı var olmaktadır” (Uslu, 2016, s. 51). Bu söz, Maurice Merleau-Ponty'nin felsefi anlayışını ve fenomenolojik perspektifini özlü bir şekilde ifade eder. Merleau-Ponty, bilincin, dünyanın ve algılayan insan bedeninin ayrı ve bağımsız varlıklar olarak ele alınamayacağını savunur. Bunun yerine, bu üç unsurun birbirine sıkı sıkıya bağlı ve iç içe geçmiş olduğunu vurgular. “Ama bedenimizle ve dünyayla bu şekilde yeniden temas kurarak kendimizi de yeniden bulacağız. Çünkü ne de olsa kişi bedeniyle algılıyorsa, beden doğal bir bendir ve deyim yerindeyse algının öznesidir” (Merleau-Ponty, 2017a, s. 284). Beden, dünyayla olan

etkileşimimizin aracıdır ve bu etkileşim, algının temelini oluşturur. Örneğin, bir nesneyi görmek sadece gözün işleviyle sınırlı değildir; aynı zamanda beden pozisyonu, hareketleri ve dünyayla olan ilişkisi bu algıyı şekillendirir. Bu nedenle, algılayan beden, bilincin dünyayı deneyimlemesinde merkezi bir rol oynar.

1.2. Bilinç-Beden Bütünlüğü ve Sanat

Sanat ve felsefe tarih boyunca birbirleriyle derin bir bağ içinde olmuştur. Sanat, birey deneyimini ifade etmenin en etkili yollarından biri olarak, felsefi düşüncelerle sıkça kesişir. Algısal fenomenoloji, özellikle Maurice Merleau-Ponty'nin çalışmalarıyla, sanatın bu ifade gücünü ve birey algısının derinliklerini anlamada önemli bir araç sunar. Algısal fenomenoloji ve sanat arasındaki ilişki, dünyayı nasıl algıladığımızı ve bu algının nasıl sanatsal yaratımlara dönüştüğünü keşfetmeye olanak tanır.

Fenomenoloji, sanatın nasıl algılandığını, nasıl deneyimlendiğini ve nasıl anlamlandırıldığını inceleyerek, sanatın özünü ve onun birey bilinci üzerindeki etkilerini ortaya koyar. Bu bağlamda, Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı, sanatın sadece dışsal bir nesne değil, aynı zamanda izleyicinin bilinçli deneyiminde canlanan dinamik bir varlık olduğunu savunur. Sanat eserinin estetik değeri, izleyicinin deneyimiyle birlikte ortaya çıkar ve bu deneyim, fenomenolojik metodoloji ile derinlemesine analiz edilebilir.

“Fenomenolojik yöntem doğal tutumdan özsel olarak ayrılan ve saf estetik olarak sanatınızın nesnelere ve bizi kuşatan tüm dünyayı sunuşunda içinde bulunduğu konuma ve tutuma akraba olan nesnelere ilişkin bir konumlanma gerektirir. Saf estetik bir sanat yapısının sezgisi zihin tarafından tüm varoluşsal konumlandırmaların ve bu tutumu varsayan duyumsama ve iradenin yol açtığı tüm tutumların saf dışı bırakılmasında tamamlanır. Dolayısıyla fenomenolojik görme ‘saf’ bir sanattaki estetik görmenin yakın akrabasıdır.” (akt. Şan, 2016, s. 51). Fenomenolojik yöntem, dünyayı önyargılardan arınmış bir şekilde anlamak için doğal tutumdan (günlük hayattaki varsayımlar ve önyargılar) ayrılır ve saf estetik bir bakış açısı gerektirir. Sanat eserlerine baktığımızda, tüm varoluşsal ve kişisel önyargılarımızı bir kenara bırakırız ve sadece eserin kendisine odaklanılırız. Benzer şekilde, fenomenolojik yöntem de aynı şekilde önyargılardan arınmış bir bakış açısı ile dünyayı anlamaya çalışır. Bu yüzden, fenomenolojik görme ile sanattaki estetik görme birbirine çok yakındır; ikisi de nesnelere önyargılardan arınmış bir şekilde, saf haliyle görmeyi amaçlar.

Felsefe ve psikolojinin eklektik anlatım şekilleriyle ilgilenen Merleau-Ponty, döneminin davranışçı psikolojisi ve Descartes'ın düalizmine kesin olarak mesafe koyar. Descartes'ın bilimler için tasarladığı kesinlik idealinde; kişiyi bedensiz bir zihne (rasyonalizme) güvenmeye yönlendirmesi bu mesafenin doğasını belirginleştirir. Descartes, zihni ve bedeni olası bir hakikat için iki ayrı töz olarak tanımlar. Merleau-Ponty için Descartes'ın bu hakikate yönelik karşılık yine sanattan gelir; Resmin, yeni bir beden bilincinin

geliştirilmesinde önemli bir ifadesi olduğunu belirtir Merleau-Ponty. Resmi, pozitif bilimlerden farklı bir bilgi edinme biçimi olarak değerlendirir. Merleau-Ponty için resim adeta felsefi ifadenin doğrulanmasına paralel bir bilme ve düşünme şeklidir. Resim, Merleau-Ponty'nin ifadesinde gerçeğin kavranışındaki, hakikate doğru ilginin farklı bir boyutu gibi görünmektedir (Jale Asya Kahraman Özyılmaz, 2023). Ponty, sanatın nasıl algılandığını, nasıl deneyimlendiğini ve nasıl anlamlandırıldığını inceleyerek, sanatın özünü ve onun insan bilinci üzerindeki etkilerini ortaya koyar. Bu bağlamda, fenomenolojik yaklaşım, sanatın sadece dışsal bir nesne değil, aynı zamanda izleyicinin bilinçli deneyiminde canlanan dinamik bir varlık olduğunu savunur. Sanat eserinin estetik değeri, izleyicinin deneyimiyle birlikte ortaya çıkar ve bu deneyim, fenomenolojik metodoloji ile derinlemesine analiz edilebilir.

“Ressamın ve felsefecinin bu ortak hakikati, hissedilirin ötesinde (ya da üstünde) yer alan bir Birlik’e ve Askınlık’a açılma değildir; ne de ölümlülüğün ve her şeyin sonluluğunun melankolik ya da endişeli ifadesi (ne de dahası, bu iki durumun karmaşık ya da çelişkili iç içeliği). Felsefecinin ve ressamın bu ortak Hakikat’i kaba, ilkel(brut) ya da vahşi (sauvage) Varlık’ın Hakikat’idir, kaynak salten’in Hakikat’idir; gören ile görünür kesişmesinin, görünür ile görünmez iç içeliğinin Hakikat’idir.” (Merleau-Ponty, 2019, s. 11). Burada Merleau-Ponty, ressam ve filozofun ortak hakikatinin, soyut veya metafiziksel bir birlikten ziyade, en temel, en doğrudan ve en bedensel deneyimlerin düzeyinde bulunduğunu vurgular. Bu hakikat, duysal dünyanın, beden ve algının en saf ve ham haliyle ilişkilidir. Algılayan ve algılanan, görünür ve görünmez arasındaki dinamik ilişki, bu hakikatin temelini oluşturur.

Sanat ile Fenomenoloji arasındaki ilişki, sanat eserinin anlamsal gerçekliğine ulaşma yolunda, görünmeyen evrenlerin görünür ufukları genişletmesi bütünlüğünde derinlemesine yol alır. Bu bağlamda sanat eseri, fenomenolojik bir yaklaşımla oluşturuluyor denebilir. Sanat alanında ezoterik çerçeveye sahip örtük yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu örtüklükte, görünmeyen ufukları işaret eden bir amaç vardır. Bu anlamda ezoterizm, bu arayışıyla hem yöntemsel bir tutuma işaret eder, hem de sanat eseri olarak varlığını sürdürür. Bu varoluş, fenomenoloji ile sanat arasında karmaşık bir uyum yaratır (Jale Asya Kahraman Özyılmaz, 2023).

“Fenomenolojik yöntem doğal tutumdan özsel olarak ayrılan ve saf estetik olarak sanatımızın nesnelere ve bizi kuşatan tüm dünyayı sunuşunda içinde bulunduğu konuma ve tutuma akraba olan nesnellığe ilişkin bir konumlanma gerektirir. Saf estetik bir sanat yapının sezgisi zihin tarafından tüm varoluşsal konumlandırmaların ve bu tutumu varsayan duyumsama ve iradenin yol açtığı tüm tutumların saf dışı bırakılmasında tamamlanır. Dolayısıyla fenomenolojik görme ‘saf’ bir sanattaki estetik görmenin yakın akrabasıdır.” (Şan, 2016, s. 51). Fenomenolojik yöntem, dünyayı önyargılardan arınmış bir şekilde anlamak için doğal tutumdan (günlük hayattaki varsayımlar ve önyargılar) ayrılır ve saf estetik bir bakış açısı gerektirir. Sanat eserlerine baktığımızda, tüm varoluşsal ve

kişisel önyargılarımızı bir kenara bırakırız ve sadece eserin kendisine odaklanırız. Benzer şekilde, fenomenolojik yöntem de önyargılardan arınmış bir bakış açısı ile dünyayı anlamaya çalışır. Bu yüzden, fenomenolojik görme ile sanattaki estetik görme birbirine çok yakındır; ikisi de nesnelere önyargılardan arınmış bir şekilde, saf haliyle görmeyi amaçlar.

Sanatçılar, eserlerini araç olarak kullanarak yaratım güçlerini varoluşun temel gerçekliğine yönelik bir araştırma sürecinde harekete geçirirler. Bu bağlamda, özün (eidos) ne olduğunu kavramaya çalışan fenomenolog ile benzerlik gösterirler. Merleau-Ponty, yetişkinin rasyonel dünyasına geçmeden önce huzurlu ve barış dolu bir dünyada olduğunu ifade eder ve bu iki durum arasında bir karşıtlık kurar. Büyüdükçe, bu büyümlü algıdan uzaklaşıldığını belirtir. Ancak, bu durumun bir istisnası vardır; yetişkin, bu dünyayı algılama biçimine karşı bilinçli bir soyutlama ile masumiyete yeniden ulaşabilir. Merleau-Ponty, bizi fenomenolojik duruşu benimseyen varoluşçu olarak fenomenologla tanıştırır; özne-nesne gibi ikiliklerin ötesine geçerek, şeylerin doğrudan kendisine, o saf haliyle ulaşan kişi olarak tanımlar (Dorfman, 2017, s. 269). Ponty, fenomenolojik duruşu ve varoluşçu bakış açısını birleştirerek, sanat ile dünyanın ve kendi varoluşumuzun derinliklerine inme fırsatı sunar. Özne-nesne ikiliğinin ötesine geçerek, dünyayı ve deneyimlerimizi daha doğrudan ve saf bir şekilde kavramamıza yardımcı olur. Bu süreç, yalnızca felsefi bir arayış değil, aynı zamanda sanat eserinin de varoluşsal bir keşfidir.

1.3.Vincent Van Gogh - Yıldızlı Gece

Vincent van Gogh'un 1889 yılında ruh ve sinir hastalıkları hastanesinde yaptığı eser "Yıldızlı Gece"dir. Sanatçı, bu çalışmasında dağları eğri çizgilerle betimlemiş ve uzun fırça darbeleriyle servi ağaçlarını, kıvrımlı hatlarla da gökyüzündeki yıldızları çalışmasında yansıtmıştır. Van Gogh, bu tabloda daha parlak renkler kullanmış ve üslubundaki düz ve kısa çizgilerin yerini kıvrımlı çizgiler almıştır. Hastanenin penceresinden dışarıya bakarak yaptığı "Yıldızlı Gece" tablosu, hem gerçek hem de hayal ürünü bir gece manzarasını yansıtarak sanatçının yaratıcılığını ortaya koyar. Ancak kullandığı değişik renkler ve kıvrımlı çizgiler, onun depresif ve huzursuz ruh halini de yansıtmaktadır (İzmir.Art, 2022).



Resim 1: "Yıldızlı Gece" van Gogh'un 1889 yılında ruh ve sinir hastalıkları hastanesinde yaptığı eser. İzmir Art,2022 <https://www.izmir.art/tr/sanat-ve-psikoloji-etkilesimi-vincent-van-gogh>).

Van Gogh'un beyaz ve sarı renkleri kullanması, gökyüzüne dikkat çeken sarmal bir etki yaratır. Ayrıca, servi ağacı ve kilise kulesi gibi dikey unsurlar, güçlü gece gökyüzünden geri çekilmeksizin kompozisyonu nazikçe böler. Van Gogh, duyguları iletmek için renkleri kullanır. Onun geceye olan tutkusu, güçlü gökyüzünün sessiz kasabanın üzerinde yer aldığı "Yıldızlı Gece" adlı eserinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Görünüşe göre, Van Gogh yaşamı ve ölümü parlak yıldızlarla ve kasvetli, huzurlu bir köyle karşılaştırmaktadır. "Yıldızlı Gece" tablosu farklı yorumlara sahiptir ve bunlardan biri, bu tuvalin umudu simgelediğidir. Van Gogh'un, karanlıkta bile evlerin pencerelerinde ışık görmeyi mümkün olduğunu ve gökyüzünü dolduran parlak yıldızların her zaman yol gösterici bir ışık sunduğunu ifade ettiği söylenir (Paggift, 2022).

Vincent van Gogh'un "Yıldızlı Gece" adlı eseri, sanatçının yalnızlığını, toplumla olan çatışmasını ve iç dünyasının çalkantılarını yansıtan en güçlü yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Antonin Artaud, *Van Gogh: Toplumun İntihar Ettirdiği* adlı kitabında, Van Gogh'un toplum tarafından dışlanarak deliliğe sürüklendiğini ve onun gerçekte sıradışı bir bilinç

açıklığına sahip olduğunu öne sürer (Artaud, 1947). Bu bakış açısıyla *Yıldızlı Gece* incelendiğinde, tablo yalnızca bir doğa tasviri olmanın ötesine geçerek, sanatçının bastırılmış çığlıklarını ve varoluşsal sancılarını görselleştiren bir anlatıya dönüşmektedir.

Gökyüzünün Titreşen Hareketi: Duygusal Fırtına

Van Gogh'un dinamik ve dalgali fırça darbeleriyle işlediği yıldızlar, sarmal biçimde resmedilmiş ve tablonun tamamına hareketli bir atmosfer kazandırmıştır. Artaud'nun görüşüne göre, bu tür ifade biçimleri delilik değil, aksine sanatçının gerçeği daha derin bir boyutta algılamasının bir sonucudur (Artaud, 1947, s. 24). Yıldızların bu sarmal formu, Van Gogh'un zihnindeki içsel fırtınaları, toplum tarafından anlaşılmanın ve dışlanmanın yarattığı ruhsal sarsıntıyı temsil etmektedir. Artaud, Van Gogh'un toplum tarafından "tehlikeli" ilan edilmesinin, onun resmettiği bu gerçeğin tahammül edilemez oluşundan kaynaklandığını savunur. *Yıldızlı Gece*'deki bu kaotik gökyüzü de, sanatçının iç dünyasındaki çalkantıları ve varoluşsal sancılarını görselleştirerek, toplumun ona yüklediği "delilik" sıfatının haksızlığını gözler önüne sermektedir.

Kasabanın Karanlığı ve İzolasyon

Tablonun alt kısmında, gökyüzünün aksine durağan ve karanlık bir kasaba yer almaktadır. Artaud'nun Van Gogh'a dair değerlendirmeleri göz önünde bulundurulduğunda, bu kasaba toplumun durağanlığını, katılığını ve duyarsızlığını simgelemektedir (Artaud, 1947, s. 31). Van Gogh'un yaşamının büyük bölümünü toplumdan izole edilmiş bir şekilde geçirdiği düşünüldüğünde, bu kasabanın onun ulaşamadığı, ancak bir parçası olması gereken bir dünyayı temsil ettiği söylenebilir.

Van Gogh, *Yıldızlı Gece*'yi, Saint-Rémy'de kaldığı akıl hastanesinin penceresinden gördüğü manzaraya dayanarak yapmıştır (Erden, 2016, s. 82). Bu bağlamda, resmin alt bölümündeki kasaba sanatçı için bir yabancılaşma ve ulaşılamazlık metaforu olarak değerlendirilebilir. Artaud'nun vurguladığı gibi, Van Gogh'un en büyük trajedisi gerçeği diğer insanlardan çok daha net görebilmesi, ancak bunun delilik olarak yorumlanmasıdır (Artaud, 1947, s. 35).

Servi Ağacı: Ölüm ve Geçiş

Resmin sol tarafında yer alan büyük, koyu renkli servi ağacı, Van Gogh'un eserlerinde sıkça kullandığı bir motiftir. Servi, geleneksel olarak ölüm ve sonsuzlukla ilişkilendirilmiştir (Ayaydın, 2016, s. 40). Artaud'nun perspektifiyle ele alındığında, bu servi, Van Gogh'un yalnızca ruhsal durumunu değil, aynı zamanda toplumun onu ittiği kaçınılmaz sona işaret etmektedir.

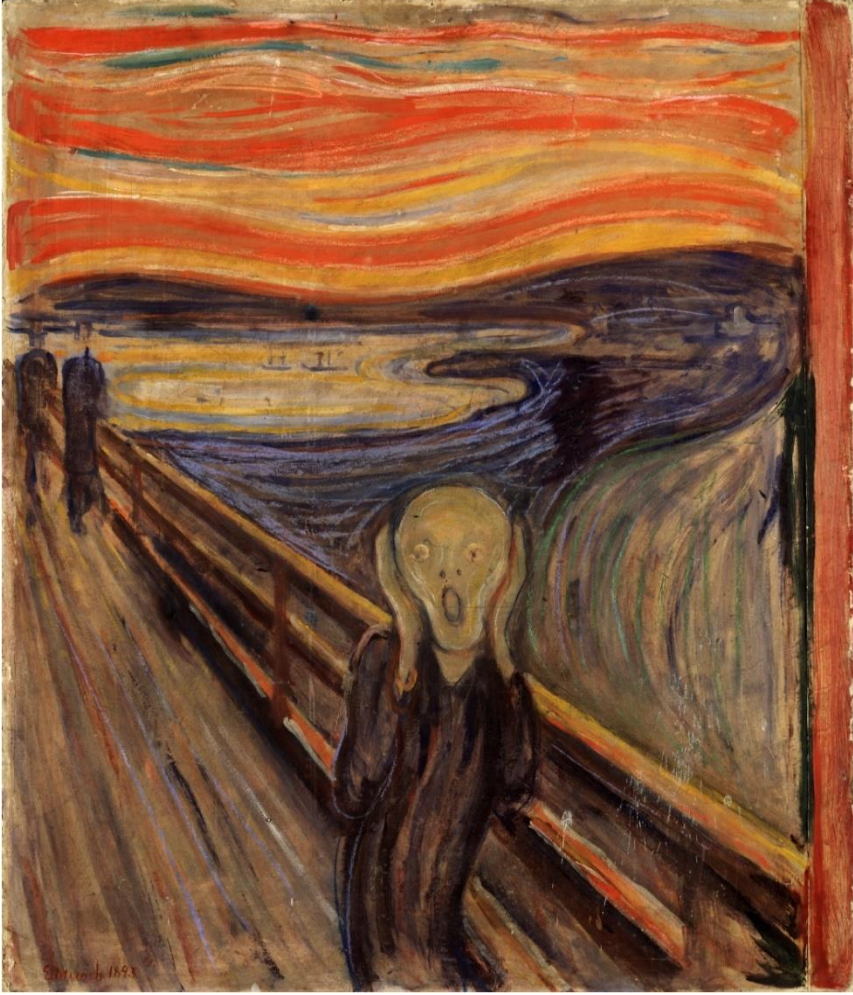
Van Gogh'un, tıpkı Artaud'nun belirttiği gibi, yalnızca bir ressam değil, gerçeğin ressamı olduğu düşünüldüğünde, bu servi ağacının bir ölüm metaforu olmanın ötesinde, onun sanatıyla ölümü aşma çabası olduğu da söylenebilir (Artaud, 1947, s. 47).

Van Gogh, ruh ve sinir hastalıkları hastanesinde kaldığı dönemde "Yıldızlı Gece"yi depresyonunun bir 'başarısızlığı' olarak resmetti. Eterik kompozisyon, göksel girdaplar, stilize edilmiş yıldızlar, parlayan bir ay ve bir hilal aydan oluşur. Resim, kısa, ressamane fırça darbeleri, canlı bir renk paleti ve ışıltıya odaklanır. Köy, gerçek hayat manzarasına dayanarak tasvir edilmiştir. Ancak Hollandalı sanatçı, genellikle gördüklerini aslına sadık kalarak resmetmesiyle tanınmasına rağmen, bu tabloyu yaparken belirli estetik özgürlükler benimsemiştir (Papgift, 2022).

Van Gogh'un tablolarında bedenlenmiş algı kavramı belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Tablodaki uzun fırça sürüşleri, kıvrımlı hatlar ve canlı renkler, sanatçının dünyayı nasıl deneyimlediğini ve algıladığını doğrudan ifade eder. Bu unsurlar, izleyiciyi sadece tabloyu görmekle kalmayıp, aynı zamanda Van Gogh'un dünyasını hissetmeye de davet eder. Fenomenolojik olarak, bu tablo izleyicinin kendi bedenlenmiş algısını da harekete geçirir çünkü izleyici, Van Gogh'un dünyayı nasıl gördüğünü kendi bedeninde ve algısında yeniden yaşar. Tablodaki yıldızlar, ağaçlar ve gökyüzü, görünür dünyanın unsurlarıdır. Ancak, Van Gogh'un fırça darbeleri ve renk kullanımı, bu görünür unsurların ötesinde bir şeyler ifade eder. Tablo, görünür olanın ardındaki görünmez gerçeklikleri, yani sanatçının içsel dünyasını, duygularını ve ruh halini yansıtır. Van Gogh'un depresyonlu ve sıkıntılı durumunu, kıvrımlı çizgiler ve birbirini takip eden dinamik hatlar aracılığıyla hissederiz. Tablo izleyiciye zaman ve mekanın ötesinde bir deneyim sunar. Tablodaki kıvrımlı ve döngüsel hatlar, statik bir anı değil, sürekli bir hareketi ve akışı temsil eder. Bu, izleyiciye zamanın ve mekanın ötesinde, daha derin ve daha içsel bir dünyayı keşfetme imkanı verir. Fenomenolojik olarak, bu tablo, izleyiciyi kendi zaman ve mekan algısını sorgulamaya ve yeniden değerlendirmeye yönlendirir. "Yıldızlı Gece" tablosu, izleyiciyi sadece pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, aktif bir katılımcı haline getirir. İzleyici, tabloyu sadece izlemekle kalmaz, aynı zamanda onunla etkileşime girer, kendi algıları ve duyguları aracılığıyla tabloyu yeniden deneyimler. Bu süreçte izleyici, Van Gogh'un dünyasını ve kendi içsel dünyasını daha derinlemesine keşfeder.

1.4.Edvard Munch / Çığlık

"Çığlık", Edvard Munch tarafından 1893 yılında tamamlanmıştır. Munch, bu tabloyu Norveç'in Oslo kentinde oluşturmuştur. Tablonun yaratılmasına ilham veren an, Munch'un bir yürüyüş sırasında yaşadığı bir deneyimdir.



Resim 2: Edvard Munch / Çığlık , (1893)(Babacan, 2023, <https://hbyazar.com/ciglik-edvard-munch/>)

Resme ilk baktığımızda bizi karşılayan bir figür, sanki dalgalanarak ve titreşerek durmaktadır. Figürün elleri, hayret ve dehşetle yüzünün iki yanına kapanmıştır. Ağız ve gözleri birçok duyguyu barındıracak kadar geniş bir şekilde açılmış olarak, garip bir tedirginlikle bize bakmaktadır. İnsanımsı bir formdan bile uzaktır. Bu figürü yakından incelediğimizde, ondan korkmak bile mümkün. Ancak ona yakından bakmakla hissedilen tek duygu bu değil, tam anlamıyla bir karmaşa halidir. Birey üzerinde duygusal bir etki yaratan bu görsel içinde büyük bir çaresizliği ve hüznü barındırmaktadır. Onun hemen arkasında uzayıp giden bir köprü ve köprü'nün sonunda iki figür daha bulunmaktadır.

Babacan (2013)'a göre, bu kişiler, sanatçının arkadaşlarının bir tasviri. Köprünün altından akan su koyu lacivertle tasvir edilmiş. Hemen üzerinde ise kırmızıya çalan sarı-turuncu bir gökyüzü görüyoruz.

Günlüğünde yazdığı notta Munch, Çılgılık konusundaki esinlenmesini şöyle anlatmaya çalışmıştır: “İki arkadaşım yolda yürüyordum; güneş battı, bir melankoli dalgasına kapıldım. Birden gökyüzü kıpkızıl bir renk aldı. Durup parmaklıklara yaslandım. Alev alev gökyüzü, mavi fiyordun ve şehrin üstünde kan ve kılıç gibi sarkıyordu. Arkadaşlarım yola devam etti; ben ise büyük bir endişeyle öylece duruyor ve doğada sonsuz bir çılgılığı hissediyordum sanki.” (Sooke, 2016). Edvard Munch'un bu betimlemesi, içsel dünyasının ve dışarıdaki doğanın nasıl birbiriyle bütünleştiğini güçlü bir şekilde ifade eder. Gökyüzünün birden kıpkırmızıya dönüşmesi, Munch'un gözünde doğanın şiddetli ve dramatik bir değişimini temsil eder. Bu renk değişimi, sadece bir doğa olayı değil, aynı zamanda sanatçının ruhsal durumundaki ani ve yoğun değişimlerin bir sembolüdür.

Arkadaşlarının yola devam etmesi, sanatçının yalnızlığını ve içsel yolculuğunu vurgular. Onlar günlük hayatın akışına devam ederken, Munch büyük bir endişeyle durup kalır ve doğada sonsuz bir çılgılık hisseder. Bu çılgılık, onun derin kaygılarını, korkularını ve varoluşsal endişelerini temsil eder. Munch, bu deneyimle doğanın sessiz ama güçlü bir şekilde nasıl birey ruhuyla konuşabileceğini anlatır. Fenomenolojik bir perspektiften, "Çılgılık" tablosu izleyici ile eser arasında derin bir ilişki kurar. İzleyici, tablodaki figürün dehşet ve çaresizlik duygusunu hisseder ve bu duygularla özdeşleşir. Tablodaki figür, sadece bir nesne değil, izleyicinin kendi duygusal tepkilerini yansıtan bir özne haline gelir. Bu ilişki, izleyicinin tabloya olan tepkisini daha da derinleştirir.

Munch, bu eserinde yalnızca kendi kaygılarını değil, insan doğasına ait korkuları da ortaya koymaktadır. Husserl'in fenomenolojide ele aldığı “epoche” (paranteze alma) kavramı, izleyicinin esere yalnızca görsel bir obje olarak değil, bireysel anlam dünyasıyla ilişkilendirerek yaklaşmasını ifade eder (Husserl, 1913). Bu açıdan bakıldığında, *Çılgılık* yalnızca sanatçının değil, izleyicinin de içinde bulunduğu psikolojik atmosferi ve varoluşsal kaygıyı yansıtan bir deneyim alanına dönüşmektedir.

Tablonun merkezinde yer alan figür, klasik insan formundan oldukça uzak, belirgin bir kimliğe sahip olmayan, neredeyse eriyip kaybolan bir varlık gibi tasvir edilmiştir. Figürün kimliksizleşmesi, bireyin kendi varoluşuyla kurduğu ilişkinin kaybolmasına işaret eder.

Merleau-Ponty'nin beden algısı teorisine göre, beden yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda bireyin dünya ile kurduğu anlam bağlarının bir uzantısıdır (Merleau-Ponty, 1945). Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, *Çılgılık*'taki figür, bedenin dünyayla olan bağlantısının kopmasını ve bireyin kendi içinde sıkışıp kalmasını simgelemektedir.

Figür, korku dolu bir çılgılık atarken elleri başına kapanmış, bedeni ise titreşen bir form almıştır. Bu görsellik, bireyin yaşadığı ruhsal çöküşü ve bilinçaltındaki kaygının fiziksel dünyayla olan bağlarının nasıl zayıfladığını anlatır.

Tablodaki gökyüzü, dalgalı, kan kırmızısına bulanmış yoğun şeritlerden oluşur. Bu renklerin tercih edilmesi, figürün iç dünyasındaki karmaşayı ve ruhsal dalgalanmaları görünür kılmaktadır.

Husserl'in "intentionality" (niyetlilik) kavramına göre, bilinç ve nesne arasında dinamik bir ilişki vardır (Husserl, 1913). *Çılgılık* tablosunda gökyüzü, yalnızca bir fon değil, figürün ruhsal durumunun dışı vurumudur. Bu, fenomenolojik açıdan bakıldığında, bireyin ruh halinin dış dünyayı algılama biçimini nasıl şekillendirdiğini gösterir.

Psikolog Carl Jung, kırmızı ve turuncu tonlarının bilinçaltındaki kaos, korku ve yoğun duyguları temsil ettiğini belirtmiştir (Jung, 1964). *Çılgılık*'ta bu renklerin gökyüzüne hâkim olması, yalnızca çevresel bir unsur değil, figürün iç dünyasının yansıması olarak da değerlendirilebilir.

Tabloda köprü boyunca ilerleyen iki figür, merkeze alınan çılgılık atan figüre karşı duyarsızdır. Bu, bireyin toplumsal yalnızlığını, kendi iç dünyasında hapsolmasını ve çevresindeki insanlarla kurduğu bağların zayıflığını simgeler.

Martin Heidegger'in varoluşçu felsefesine göre, insan "Dasein" (varlık) olarak kaygıyı temel bir deneyim olarak yaşar (Heidegger, 1927). *Çılgılık* da tam olarak bu varoluşsal kaygının dışavurumu gibidir. Figür, kendisini çevreleyen sessizlik ve umursamazlık içinde sıkışıp kalmış, yalnızlığın derin çukuruna çekilmiştir.

Köprüdeki diğer figürlerin bu kaygıya duyarsız olması, bireyin dünyaya karşı verdiği mücadelede çoğu zaman yalnız olduğunu göstermektedir. Tablonun bu noktası, insanın iç dünyasında verdiği savaşın çevresindeki insanlar tarafından fark edilmediği ve paylaşılamadığı gerçeğini vurgular.

Çılgılık tablosu, bu çalkantılı hayatın en çarpıcı yansımasıdır. Resmin her köşesinde, ruhun derinliklerine işleyen bir korku, çaresizlik ve bilinmezlik hissi saklıdır. Figür, yalnızca kendi dehşetini değil, insanın varoluşsal korkularını da temsil eder. Belki de bu yüzden, izleyici kendini bu eserin içinde kaybolmuş hisseder. Her bakışta daha derine çeken bir girda Yüzgüller, S. ve Yavuz, S. (2016). Acıyı okumak: temsil ve ifade bağlamında Pieta betimleri.

Art-Sanat Dergisi, (5), 47-62.p gibi, Çılgık insan ruhunun en karanlık köşelerine dokunan zamansız bir yankı olarak varlığını sürdürür.

"Çılgık" tablosu, izleyicinin algısal ve duygusal deneyimlerini derinleştirir. Bedenlenmiş algı, renklerin ve çizgilerin kullanımı, özne-nesne ilişkisi, zaman ve mekan deneyimi ile görünür ve görünmez arasındaki bağlantılar, bu tablonun zengin ve çok katmanlı anlamını ortaya koyar. Munch'un bu eseri, izleyiciyi kendi içsel dünyasına ve duygusal derinliklerine doğru bir yolculuğa davet eder.

1.5.Pablo Picasso / Guernica



Resim 3 : Pablo Picasso / Guernica 1937 (artucky.com, 2024, <https://artucky.com/blogs/blog/guernica-tablosu-kimin-guernica-tablosu-hikayesi>)

"Guernica" tablosuna ilk bakışta, izleyiciyi derinden etkileyen karmaşık ve kaotik bir sahneyle karşılaşırız. Tablo, hem duygusal hem de görsel olarak yoğun bir deneyim sunar. Picasso'nun savaşın dehşetini ve yıkımını yansıtan bu eseri, izleyiciye güçlü bir çaresizlik ve dehşet hissi verir. Bu ilk algısal deneyim, izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçirir ve eserin derin anlamını keşfetmeye yönlendirir.

“Resimde, kompozisyonun ortasının üst kısmında ışık saçan elektrik lambası ve elektrik lambasına kararlılıkla uzanmış bir elle kavranmış gaz lambası bulunmaktadır. Elektrik lambasının altında, vücudu gazete yaprakları olarak tasarlanmış at başı, en alt kısımda da yerde yatmakta olan, öldüğü halde kırık kılıcı hala elinde olan kahraman, sol üst kısımda mağrur görünüşüyle boğa başı, boğa başının hemen altında kucağında bebek, ölmekte olan bir kadın figürü vardır. Resmin her karesi mecaz yüklü formlardan oluşmuştur” (Balcı, 2016: 91).

Sanat tarihine damga vurmuş bu eserde, figürlerin bedenleri ve yüz ifadeleri, savaşın acısını ve dehşetini yoğun bir şekilde yansıtır. Kadınların çığlıkları, atın acı dolu bakışları ve parçalanmış bedenler, izleyicinin empati kurmasını ve bu korkunç deneyimi kendi bedensel algısı aracılığıyla hissetmesini sağlar. Bu, izleyicinin sadece görsel bir gözlemci olmaktan çıkıp, tabloyla bedensel ve duygusal olarak etkileşime girmesini sağlar.

Sanatçı, "Guernica"da siyah, beyaz ve gri tonları kullanarak renklerin duygusal etkisini minimize eder ve böylece sahnenin vahşetini ve dramatikliğini vurgular. Bu renk paleti, izleyicinin dikkatini şekillerin ve figürlerin ifade gücüne çeker. Keskin hatlar, çarpık ve parçalanmış formlar, savaşın ve yıkımın etkisini daha da yoğunlaştırır. Bu biçimsel özellikler, izleyicinin algısını derinleştirir ve savaşın acımasızlığını daha da belirgin hale getirir.

Boğa, faşizmin simgesi olarak görülmektedir (Blunt, 1969; akt. Elçioğlu, 2004). Gezgin (2014) ise Yunan mitolojisinde boğanın son derece görkemli ve etkileyici bir varlık olarak kabul edildiğini ifade etmiştir. *Guernica* eserinde yer alan boğa figürü, Franco ve faşist rejimin baskıcı gücünü temsil edebilir. Ayrıca, Picasso'nun boğayı zulmün, karanlığın ve faşizmin bir metaforu olarak ele aldığına dair yaygın bir görüş bulunmaktadır.

Elçioğlu (2004)'nin aktardığına göre, Picasso'nun Jerome Seckler ile yaptığı bir söyleşide boğanın "Kaba ve karanlık güçleri temsil ettiğini" ifade ettiği bilinmektedir. Tarih boyunca boğa, gücün simgesi olarak kabul edilmiş ve birçok kültürde tanrısal bir figür olarak tapınma nesnesi haline gelmiştir. Siyah renkte bir boğa, Hindistan kökenli olduğu düşünülen bir inanişe göre ölümü simgelemektedir. Picasso da boğa figürüne dair "Kaba ve karanlık güçleri temsil etmektedir" diyerek, eserine anlam katmıştır.

Tablonun sol tarafında yer alan boğa, kucağında ölü çocuğunu tutarak yas tutan bir kadının üzerinde konumlanmıştır. Figür, olan biteni izliyormuş gibi kendinden emin ve durağan bir duruş sergilemektedir. Aynı zamanda, boğa figürünün İspanyol kültürüyle olan yakın bağı nedeniyle, eserin ulusal kimliğinin belirlenmesinde İspanyol kültürünü temsil ettiği düşünülmektedir. Başer (2006), eserde yalnızca acının evrenselliğinin değil, aynı zamanda bu acının köken aldığı topraklarla olan bağının da hissedildiğini vurgulamaktadır.

Şair Juan Larrea, Picasso ile *Guernica* üzerine ilk konuştuğunda, sanatçı böyle bir yıkımın ardından bir şehrin nasıl görüneceğine dair hiçbir fikrinin olmadığını dile getirmiştir. Larrea ise bu durumu "Çin dükkânında çılgına dönmüş bir boğa" metaforuyla tanımlamıştır. Picasso, erken dönem çalışmalarında boğa ve Minotor figürlerini şiddeti, öldürme ve saldırganlık duygularını yansıtmak için kullanmıştır. Berger'e (1989) göre, sanatçının bu temalara yönelik ilgisi II. Dünya Savaşı'nın sonuna dek değişmeden devam etmiştir. Picasso'nun boğa figürünü, savaşın ve faşizmin yarattığı yıkıma karşı kişisel tepkisini ifade etmek için kullandığı düşünülebilir. Eserlerindeki Minotor betimlemeleri,

genellikle saldırgan ve yıkıcı bir karakter sergilediği için, bu bağlamda Minotor figürünün faşizmin dehşetini de içinde barındırdığına dair bir başka kanıt olarak görülebilir.

Batı resim ve heykel sanatının en bilinen motiflerinden biri de “Pitadır”. Yüzcüller ve Yavuz (2016)’ya göre Pietà, çarmıhtan indirilen ölü İsa’nın bedenini dizleri üzerinde tutan ve oğluna ağıt yakan Meryem figürünü tanımlayan bir betimleme türüdür. Aynı zamanda, İtalyanca kökenli olan bu kelimenin merhamet, şefkat ve dindarlık anlamlarını taşıdığı belirtilmiştir.

Yüzcüller ve Yavuz (2016)’ya göre Pietà, çarmıhtan indirilen ölü İsa’nın bedenini dizleri üzerinde tutan ve oğluna ağıt yakan Meryem figürünü tanımlayan bir betimleme türüdür. Ayrıca, İtalyanca kökenli olan bu terimin merhamet, şefkat ve dindarlık anlamlarına geldiği belirtilmiştir.

Elçioğlu (2004), Pietà’nın, ölmekte olan çocuğunu kollarında taşıyan perişan bir anne figürü olarak yorumlandığını ve bu figürün Meryem’i temsil ettiğini belirtmiştir. *Guernica*’nın sol tarafında, Pietà’nın en ikonik yorumlarından biri olan, İsa’nın annesi Meryem’in oğlunu çarmıhtan aldıktan hemen sonra kucaklamasını anımsatan bir sahne yer alır. Bu sahnede, annenin yaşadığı derin keder ve acı, Picasso’nun Pietà yorumu ile Guernicalı bir annenin çaresizliği arasında bir bağ kurularak dünyevi bir düzleme taşınmış ve aynı zamanda manevi bir anlam kazanmıştır.

Kadının başını yukarı kaldırarak haykırışı, acıyı temsil eder; ancak burada fiziksel bir ıstıraptan çok, içsel bir feryat ve yakarış söz konusudur. Anne figürü, çocuğuna yapılan bu zulüm karşısında sorumlulara hesap sormak isteyen tüm anneleri temsil eder. Aynı zamanda, boğanın öldürdüğü çocuğun kendi evladı olduğu düşünülürse, annenin boğaya dönerek ona bu kıyımı neden gerçekleştirdiğini sorması şeklinde de yorumlanabilir. *Guernica*’daki en dikkat çekici ve çok katmanlı motiflerden biri olan üst kısımdaki lamba/göz/ampul figürü, Elçioğlu (2004)’nın çalışmasına göre Tanrı’nın gözü ve Franco’nun emirlerinin yarattığı yıkıma tanıklık eden öfkeli bakışlar olarak yorumlanmıştır. Bazı yorumcular ise bu sembolü, yaşanan olayları gözlemleyen bir göz olarak değerlendirmiştir.

Eski inançlarda göz/ampul figürünün Tanrı’nın her şeyi gören gözünü temsil ettiği belirtilmiştir. Örneğin, Hindistan’da Varuna’nın gözü, Pers mitolojisinde Ahuramazda’nın gözü, Yunan kültüründe Helios’un Dünya’yı izleyen gözü, Mısır’da ise Ra’nın kutsal gözü olarak hayatın ve enerjinin kaynağı olarak kabul edilmiştir.

Bu özellikleriyle, güneş sembolü *Guernica* tablosunda anlamlı bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Eserde, bu figürün hâkim bir noktadan yaşananlara tanıklık ettiği ve tüm vahşeti gözler önüne serdiği düşünülebilir.

Bu figür, gökyüzüne açılan bir kapı gibi görünmektedir. Lamba/göz/ampul, yalnızca bir ışık kaynağı olmanın ötesinde, kötü amaçlar için kullanılan modern teknolojinin bir simgesi olarak da yorumlanabilir. Işık, yaratılışın sembollerinden biri olarak kabul edilse de, *Guernica*'da bu ışık bir başlangıcı değil, tam tersine, yıkımı ve felaketi aydınlatmaktadır. Ampul ya da Tanrı'yı andıran göz figürünün eserdeki merkezi konumu göz önüne alındığında, bu unsurun çağdaş teknolojinin yıkıcı gücünü gözler önüne serdiği de söylenebilir.

Başka bir perspektiften bakıldığında, Tanrı'nın (gözün) tüm adaletsizlikleri izlediği ve büyük hesap günü için bir kayıt oluşturduğu şeklinde de yorumlanabilir. Hesap günü geldiğinde, bu kayıtlara dayanarak hiç kimse işlediği suçları inkâr edemeyecektir. Maggi (2022), ilahi dinlerde kıyametin, insanlığın Tanrı huzurunda hesap verdiği gün olarak kabul edildiğini belirtmektedir.

At, kompozisyondaki en büyük figür olup resmin merkezinde konumlandırılmıştır (Blunt, 1969; akt. Elçioğlu, 2004). Bu figür, İncil'de yer alan kıyametin dört atlısını anımsatmaktadır. Söz konusu atlar ve binicileri farklı kavramları temsil eder: Beyaz at ve binicisi İsa'yı, kızıl at ve binicisi kanı ve savaşı, siyah at ve binicisi kıtlığı, soluk renkli at ve binicisi ise salgın hastalıkları ve ölümü simgelemektedir.

"Guernica adlı duvar resminde kullanılan mecazların çoğu İspanyol kültürüne aittir. Picasso, resmin kurgusunu zihninde tasarladıktan sonra, her imgenin simgeye dönüşme sürecinde etkili bir diyalog yaşamış, her mecaz yüklü simge için ayrı, ayrı eskizler hazırlayarak resmi tamamlamıştır. Resimde görüldüğü gibi simgeler imgelerin doğrudan kopyası değildir. Her simge sanatçının algısal, duygusal ve düşünsel boyutta kendi yaşamsal deneyimlerinin ürünü olan özgün yaratıdır. Sanat eserleri, sanatçıların yaşamsal birikiminin sonucu olarak ortaya çıkar. Eğer Guernica bombalanmasaydı, büyük olasılıkla böyle bir resimde ortaya çıkmayacaktı" (Balci, 2016: 93).

Eserin renk ve biçim kullanımı, bedenlenmiş algı, özne-nesne ilişkisi arasındaki bağlantılar, tablonun zengin ve çok katmanlı anlamını ortaya koyar. "Guernica", izleyiciyi savaşın ve yıkımın evrensel dehşetini keşfetmeye davet eder ve bu keşif sürecinde izleyicinin kendi içsel dünyasını ve duygusal derinliklerini anlamasına yardımcı olur. Picasso'nun bu eseri, sanatın insan deneyimini ve duygusal tepkilerini yansıtmaya gücünün güçlü bir örneğidir.

2.SONUÇ

Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, izleyici ile sanat eseri arasındaki dinamik ve etkileşimli ilişkiyi vurgular. Sanat eserleri, izleyicinin duygusal ve duygusal tepkilerini

uyandırırken, izleyici de eseri kendi öznel deneyimleri ışığında yeniden yorumlar. Bu karşılıklı etkileşim, sanatın çok katmanlı anlamlarını ve derinliklerini açığa çıkarır. Van Gogh'un "Yıldızlı Gece"sindeki sarmal gökyüzü, Munch'ın "Çılgılık"ındaki yoğun dehşet ve Picasso'nun "Guernica"sındaki savaşın vahşeti, izleyicinin algı ve duygularında derin izler bırakır. Her bir eser, izleyiciye kendi bedensel ve ruhsal deneyimlerini yeniden değerlendirme fırsatı sunar.

Fenomenoloji ve sanat arasındaki ilişki, sanatın felsefi derinliğini de ortaya koyar. Sanat eserleri sadece estetik nesnelere değil, aynı zamanda varoluşsal deneyimlerin ve birey durumunun yansımalarıdır. Bu eserler, izleyiciyi varoluşsal sorularla yüzleşmeye ve kendi deneyimlerinin anlamını sorgulamaya davet eder. Sanatın bu yönü, Merleau-Ponty'nin bedensel algı ve varoluş arasındaki ilişkiye dair düşüncelerini destekler. Sanat, birey deneyiminin karmaşıklığını ve derinliğini yansıtarak izleyiciye yeni anlamlar ve perspektifler sunar.

Sonuç olarak, Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, sanatın analizinde güçlü bir metodolojik araç olmaya devam etmektedir. Bu yaklaşım, sanatın hem bireysel hem de kolektif deneyimler üzerindeki etkisini anlamada önemli bir rol oynar. Sanat eserleri, fenomenolojik bir perspektifle incelendiğinde, izleyicinin kendi varoluşsal deneyimlerine dair derin bir anlayış sağlar. Bu da sanatın gelecekteki araştırmaları ve analizlerinde büyük bir potansiyel taşır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Makalenin tüm süreçlerinde Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hareket edilmiştir.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

Çıkar Beyanı

Yazarın herhangi bir kişi ya da kuruluş ile çıkar çatışması yoktur.

3. KAYNAKÇA

Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin Bedenleme Fenomenolojisi Bilinç ve Beden Bütünlüğü. *Klika Felsefe Dergisi*, (1), 77-90.

Artaud, A. (1947). *Van Gogh: Toplumun İntihar Ettirdiği*. Gallimard.

Ayaydın, M. (2016). *Sanatın Sembolleri: Doğa ve Ölüm*. İstanbul: Akademi Yayıncılık.

Babacan, H. (2023, 12 5). *hbyazar*. 08 28, 2024 tarihinde hbyazar.com: <https://hbyazar.com/cigliik-edvard-munch>.

- Başar, S. (2006). Toplumsal değişimler açısından Picasso'nun "Guernica", El Greco'nun "5. mührün açılışı", Goya'nın "Mayıs'ın 3'ü" adlı resimlerinin incelenmesi. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Bal, H. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri*. Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Balcı, Y. B. (2016). *Kuramsal Estetik*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Berger, J. (1989). Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı. *Metis*.
- Dorfman, E. (2017). Bir başkası olarak vücudum. *Cogito*, 88, 266-275.
- Erden, A. (2016). *Sanat ve Ruhsal Denge: Van Gogh'un İç Dünyası*. Sanat Kitabı Yayınları.
- Elçioğlu, C. (2004). Picasso'nun Guernica resminin sanatsal kaynakları. [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Gezgin, D. (2014). Hayvan mitosları, Sel.
- Heidegger, Martin (2006). *Varlık ve Zaman*, (çev. Kaan H. Ökten), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Heidegger, M. (1927). *Being and Time*. Niemeyer.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders*. Ankara: Bilge Su Yayıncılık
- Husserl, E. (1913). *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Routledge.
- İzmir.Art. (2022, 10 12). *İzmir Art*. 08 28, 2024 tarihinde İzmir Art: <https://www.izmir.art/tr/sanat-ve-psikoloji-etkilesimi-vincent-van-gogh>.
- Jung, C. G. (1964). *Man and His Symbols*. Anchor Books.
- Kahraman Özyılmaz, JA. (2023). Fenomenolojik Bakış, Sanat ve Ezoterik Uzlaşımlar. *Akademik Hassasiyetler*, 115-135.
- Mattei, S. (2023, 04 26). *artmajeur.com*. 08 28, 2024 tarihinde [artmajeur.com](https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/kompozisyon-vii-wassily-kandinsky/333310): <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/kompozisyon-vii-wassily-kandinsky/333310> adresinden alındı
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phenomenology of Perception*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları*, (Y. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Merleau-Ponty, M. (2017a). *Algının fenomenolojisi* (1. Baskı) (Çev. E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu). İthaki.
- Merleau Ponty, M. (2019). Göz ve tin (4. Baskı). (Çev. A. Soysal). *Metis*.
- Papgift. (2022, 03 15). *Papgift.com*. 08 28, 2024 tarihinde Papgift: <https://www.papgift.com/yildizli-gece-tablosu-ve-hikayesi/> adresinden alındı
- Ponty, M. M. (1967). *The structure of behavior* (Çev. Alden L. Fisher). Beacon.
- Sarsmaz, M. (2018). *Monadoloji ve fenomenoloji çerçevesinde yeni bir seçenek olarak "sözcükbilim" in olanağı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Slattery, M. (2012). *Sosyolojide temel fikirler*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Sooke, A. (2016, 16 03). *bbc.com*. 08 28, 2024 tarihinde [bbc news türkçe](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/03/160317_vert_cul_munch_ciglik): https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/03/160317_vert_cul_munch_ciglik adresinden alındı
- Şan, E. (2016). Sanat yapıtının fenomenolojisi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 49-63.
- Uslu, A. (2016). Hafıza ve Geçmişin Talebi Olarak Tarih Arasındaki Ayrım, *Vira Verita* (1), 42-64.
- Yüzcüoğlu, S. ve Yavuz, S. (2016). Acıyı okumak: temsil ve ifade bağlamında Pieta betimleri. *Art-Sanat Dergisi*, (5), 47-62.
- Wallace, Ruth A., Alison W. (2004). *Çağdaş sosyoloji kuramları*. İzmir: Punto Yayınları