

Field : Fine Arts

Type : Review Article

Received: 12.09.2018 - **Accepted:** 27.10.2018

Vincent Van Gogh'un Sanatında Özdeşleşim ile Varılan Aşkınlık ve Günümüz Doğa Sanatı

Ceren YILDIRIM

Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Gaziantep,
TÜRKİYE

Email: cildirim@gantep.edu.tr

Öz

On dokuzuncu yüzyıl sonunda Alman estetikçiler özne ile nesne arasında kurulan özdeşliği tanımlamak için “*einfihlung*” terimini kullandılar. İnsanın doğada erimesi ya da nesneye girebilmesi anlamına gelen *einfihlung*'a göre bizim bir iç edimi önce yaşadığımız sonra nesneye yansıttığımız doğru değildir. Nesne ve düşünen özne, ayrılmaz bir bütünde kaynaşırlar.

Günümüz sanatında doğaya karşı ortaya çıkan duyarlılıklar *einfihlung*'un önemini yeniden gündeme getirmektedir. Bugün “Batı kimlikli” kültür dünyasının doğaya araçsal yaklaşımı ile öznenin nesne ile kurduğu empatik türden yaklaşım olan *einfihlung* arasındaki ayrım daha fazla zıtlaşmaktadır. Ekolojik problemleri ve sanatı var eden kültürün düşün yapısı ortak olduğuna göre sanatın tarihini de düşün yapılarındaki fark olarak iki kategoriye ayırabiliriz: bir yanda doğanın (nesnenin) araçsallaştırılması, diğer yanda onda, onunla var olma etiği yer alır.

Einfihlung kavramının içini dolduran önemli bir sanatçı olarak Vincent van Gogh'un (1853-1890) çalışması Batılı tahakkümcü bakış açısının bir reddidir. Onun doğa manzaralarına indirgenemeyecek yoğunluktaki ortaklığı nesne-özne ayrımının silindiği deneyimlerdir.

1960 sonrası Çevresel Sanat üretimlerinde nesne-merkezci bakış açısı tekrar gündeme gelmiştir. Doğada ilerleyerek süreç içerisinde ve doğaya en az müdahale ile gerçekleştirilen çalışmalar sezgisel bilgi alanına girerek dünyanın bugün ihtiyacı olan özgeci, empatik, saygılı, özen ahlakını yeniden kurar.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Özdeşleşim, Aşkınlık, Manzara Resmi, Vincent Van Gogh, Doğa Sanatı



Contemporary Natural Art Through Transcendental View of Vincent Van Gogh's Understanding-Einfühlung

Abstract

German aestheticians identified the term "einfühlung" to describe the identity established between the subject and the object at the end of the Nineteenth Century. Einfühlung implies people can be a part of nature or an object without reflecting their experiences towards them. This makes the object and the subject (imaginer/thinker) merge inextricably.

Art only takes place with the conditioning of the artist therefore there is no correct formula to interpret art. For example, the distinction between an empathic object-subject approach such as "einfühlung" and the self-centered approach are in apparent contradiction. This observational differences are as vivid as the lives we are living in an industrial society versus a dream life in countryside. Since identifying ecological problems and creating art are the products of a parallel mind-set we can divide the history of art in a categories: First one being instrumentalization of nature, and second one being a part of it.

Vincent van Gogh (1853-1890) fulfills the concept of Einfühlung as he reflects a viewpoint of rejection of the Western domination. His partnership with nature and associated landscapes cannot be reduced to a simple object-subject relationship.

After 1960, object-centric point of view, in the production of environmental arts, has become a trend. The importance has shifted from interventional art through nature towards intuitive art using nature.

Keywords: Aesthetic, einfühlung, transcendentalism, landscapes, Vincent van Gogh, ecology, Natural Art



Giriş

Estetik felsefesinde Doğulu ve Batılı yaklaşımlar bir kafa karışıklığına yol açmaktadır. Süjenin (sanatçının) psikolojik durumlarından birinin tarifi olan *einfihlung* (içkinlik ya da özdeşleşim) kimi teorilerde aşkınlık (*transcendent* olanın) karşısına konmuştur. W. Worringer (1881-1965) gibi önemli bir başvuru kaynağı ve bazı Batılı kuramcılar, primitif kültür yaratılarındaki ve kendileri dışında kalan Doğu sanatlarındaki soyutlama eğilimini korkudan ötürü doğadan kaçış olarak yorumlarlar. İslam sanatı da bu Doğu'nun içerisinde yer almaktadır. Buna mukabil bazı İslam estetikçileri de Batının *naturalizmasını* yererler. Tenzih inanişından dolayı doğanın dışta bırakılması gerektiğini savunurlar çünkü sanatçının yegâne amacı aşkın olan Tevhide ulaşmaktır. Biri (Doğu) aşkın bir sanat için tenzihi önerirken, diğeri (Batı) aşkın olana *naturalizmadan* da varılabileceğini duyurur. Konu Aristo ile Platon arasındaki uzlaşmazlık gibidir.

Bu çalışmanın amacı, aşkınlık (*transcendent*) ile içkinliğin (*einfihlung*) gerçekte zıt kutuplar olmadığını tanıtlamaktır. İbn-i Arabi'nin "arada olmak" şeklindeki tarifi probleme bir yanıt getirebilir. Özdeşleşim –*einfihlung*– da zaten gerçekte empati (yani egosuzluk) anlamına gelir. Kaldı ki İhsanı temaşa ederek aşkın olan Tevhide varma, bizzat İslam estetiği özelliklerindedir. Katı ahlakçılar böyle bir şeyi paganist sapkınlık olarak yasaklasalar da ruh, yolunu bulacak, kendi bahanesinden mânâya erecektir. Öte yandan Batı estetiğinin Doğu'yu yanlış değerlendirerek *individualism* karşıtı görmesinde de problem vardır. İslam estetiği özgünlüğü demde olma ile açıklar, biricik olan bir an, bir daha yaşanmayacaktır. Üretimdeki çokluk Allah'ın her an yarattığının da kanıtıdır. Bu akış felsefesinde o 'küçük ve ayrık' zannedilerek ayıklanmaya çalışılan özerklikler gerçekte tek gerçeklik değil midir? Aşkın olmak özgün –biricik bir deneyim ise bu yol özgürlüğe de giden yoldur. Sanat kişiyi bu özgürlüğe sevk eden en doğrudan yollardan biridir.

Kavram karmaşasına mahal veren problematik, bu çalışmanın konusunu teşkil eder. Örneklemesini; aşkınlığı özdeşleşim yolu ile deneyimleyen bir sanatçının, Vincent van Gogh'un kişiliği ve çalışması oluşturur. Çünkü Van Gogh bir yol olarak gördüğü çalışmasında, "küçük dünya" ve "psikolojizm" denerek değersiz addedilen bireysellik ile ilerlemiştir. O Yaradan'ı göreceksayet, o anda ve mekânda göreceğinden emindi. "*Katedralleri resmetmektense insan gözlerini resmetmeyi tercih ederim*"¹ der (Van Gogh, 2003: 306). Ekspresyonist akımın yolunu açtığı için, sanatçının çalışması ekspresyonizm içerisinde değerlendirilmiştir. Oysa Sanatçı konvansiyonele sanıldığından daha fazla sadıktır. Bir sanatçının *temperamanı*, üslupsal tekniği özün biçime dönüştüğü noktadaki dış yüz kabuğudur. Sanatının özünü ise içerik oluşturur. Gerçekte van Gogh panenteist Romantizme ve Hollanda Gerçekçiliğine sıkı bağlarla bağlıdır.

Çalışmada ortaya konan bir diğer tartışma konusu, insan türünün doğaya yaklaşımı ile ilgilidir. John Berger "*Görme Biçimleri*" eserinde burjuva toplumunun manzara resmine bakışındaki metacılığı eleştirir (Resim 1). Günümüz eko-feministleri, meselenin burjuvadan da önce Greko-Romen dünyada başladığını ileri sürmektedirler. Bahis Aristo-Plato tartışmasına geri gitmektedir (Plumwood, 1995: 11-254). İki farklı bakışı ortaya koyan ayrımın sonuçları bugünkü eril kimlikli dünyada izlenebilir. Bu iki farklı yaklaşımın bir ucunda ego-merkezlilikten çıkarak şeylerin merkezleri ile buluşma etiği, diğer ucunda ego-

¹ Theo'ya 28 Kasım 1885'te Antwerp'ten yazdığı mektubundan



merkezden şeylere bakarak onları araçsallaştırma vardır. Bu iki ayrı tutumun ürünlerini sanat tarihinde izleyebiliriz. Bu çalışmada doğa ile özdeşlik kuran van Gogh'a ayrıcalıklı bir yer verilmiştir (Resim 2). Doğada karşılıklı olma etiği ile çalışan van Gogh'un yaklaşımı ile günümüz doğada doğa ile çalışan bazı sanatçıların üretim tarzları birbirine koşut görülmüştür. Manzaraya seyirlik obje olarak bakma ile manzaranın içinden onu yaşayarak sanat üretme arasında fark vardır.



Resim 1: Gainsborough, T. (1750). *Bay ve Bayan Andrews* Londra: Ulusal Portre Müzesi.



Resim2: Van Gogh, V. (1890) *Siesta (Millet'e Saygı)*, Paris: Musée D'Orsay.

1. Suretten Hakikate

Worringer'in sanat psikolojisi kuramına göre *empfindung*, naturalist üsluptur ve stil dediği soyutlama içtepisi ile iki zıt ucu oluştururlar. Buna göre soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunun işaretidir ve kuvvetle *transcendental* –aşkın bir renge bürünerek din ile ilgi kurar. Worringer soyutlama içtepisinin büyük tinsel uzay korkusu ya da maddi meydan korkusu da diyebileceğimiz agorafobiden kaynaklandığını yazar. Buna göre çokluk âlemindeki değişkenlik ve geçicilik insana ölümü ve hiçliği düşündürür. Bundan korkan insan hızla öze, töze ulaşmak ister; soyut formlarda aşkınlık tesellisi bulur, adeta bu formlara sığınır. O halde doğa, gelip-geçiciliğin yeri olması ile idealar âlemini temsil edemez (1985: 23-24).

Dünyevi varlığını doğada içkin gören Greko-Romen dünyayı bir uca koyan Worringer, bu dünyanın dışında bıraktığı tüm kültürü de Doğu ve primitif diyerek karşıt uca yerleştirir (1985: 24-132). İslam sanatı da din ile sanatı birleştiren Doğu sınıflamasının içerisinde yer alır. İslam estetiği, Worringer'in savını Batı sanatının eleştirisini yaparak destekler. Modern sanat kimi örneklerinde bireyüstü ilhamla olan ilgisini tamamı ile koparmış, kozmosu ifade yerine, sonlu naturalizme yaslanmış, büyük ölçüde bireysel ve beşeri düzeydeki duygulanım ve algılayışların dışı vurumu olarak anlaşılan bir sanattır (Koç, 2008: 26). Burada öznel algıların alt bir sınıf olarak daha değersiz görülmesi söz konusudur, doğayı yansıtmaya da sonlu yani geçici olmasından dolayı tenzih edilir. Doğa sonlu olansa ona bakılmayacak (o gözlemlenmeyecek), ondan elde edilen simge, çokluktaki birliği ifade için kullanılacaktır. Her iki bakış açısındaki problem aynıdır: aşkınlık ile içkinlik (Worringer'in deyişi ile) birbiri ile uzlaşmaz iki yön olarak tespit edilir.

Worringer, tezinde içkinliği naturalizme ile ilişkilendirmiştir, oysa '*empfindung*'un bir ifadesi de empatidir. Empati, dışsal -dünyevi olanı değil içsel ve aşkın olanı karşılayan bir terimdir. Henüz 5. yüzyılda Aziz Agustinus panenteist görüşünde empatiyi 'birlik'in varlığına kanıt olarak sunuyordu (Gökberk, 1990:152-155). Panenteizmde Yaradan âlemde, âlem de Yaradandır. Bu görüş içkinlik ile aşkınlık arasında bir dengeye işaret eder. O hem değişmeyen töz hem de değişen *nature*dır. Bir yanıt da 12. yüzyılda İslam âlimlerinden biri



olan İbn-ül Arabi'den gelir. Arabi'ye göre nesnelde öznel, öznelde nesnel olan vardır. *Arada olmak* diye tabir ettiği etik felsefesine göre çokluktaki değişkenler değerlidir. Özneliğin nesnel doğruları yıpratmasına izin verilmemelidir ama nesnel etik de öznelin özgürlüğü önünde set olmamalıdır. Arabi bu bakış açısı ile bir hümanisttir. Ona göre tecellide tekrar yoktur, bu yüzden her demde olan kıymetli, biricik ve yoldur (Yasa, 2014: 39-85). O halde kişi *trancendent* olana naturalizm ile yani doğa ile kurulan özdeşleyimle de ulaşabilir ki bu empatidir. Hakikât bilgisine ulaştıran bir yoldur. Kişinin baktığı yerde eriyerek onunla bir bütün olması anlamına gelir. Burada erimekten kasıt ego-merkezli olmaktan sıyrılma anlamına gelir. Schopenhauer ego için “isteme” terimini kullanır: “istememesini geçici ya da tümüyle susturabilen insanlar, kişiliklerini silmekle bu dünyanın geçici kaygılarından da kurtulurlar. Onlar *causalitenin* dışında hür insan olarak bulunurlar” (Eren, 2005: 21). Kişi böylece bir bakışla baktığı nesnede kendini yitirir; bakılan ve bakan bir ve aynı şey olur (Eren, 2005: 25).

Yukarıda ifade edildiği şekilde, özdeşleyim yolu ile Hakikât'e ulaşmanın modern Batı sanatı tarihindeki ilk en büyük temsilcisi belki de Vincent van Gogh'tur. Bu çalışmanın amacı onun doğada özdeşleyim kurarak nasıl olup da *trancendent* –aşkın olanı deneyimlediğini ortaya çıkartma girişimidir. Sanat yapıtı her çağda, çağın oluşumları ile yeniden yorumlanır. Bu çalışmada tarihsel eleştiri yöntemi kullanılmış, böylece çağdaş üretimler van Gogh'un sanatı ile dikey bir nedensellikte ilişkilendirilmiştir. Sanatçının ruhsal tutumu incelemeye alınmış; sanatçı merkezli eleştiri yöntemi uygulanmıştır.

1.1. Vincent van Gogh'ta “Özdeşleyim”

Sanayi Devrimi yıllarında Avrupa'da nostaljik ütopyanın suç mahalli olan doğaya karşı, giderek artan bir hızla gelişen duyarlılık, yaygın bir moda halini alır. Bir yandan büyük kentlerin yıkıcı ve insana düşman çevresinde hızla yayılan reddediş ve eleştiri kırsala kaçmayı hızlandırırken diğer yandan Barbizon Ekolü ressamlarının açık hava resimleri sanatçıları stüdyodan dış alanlara çıkmaya teşvik eder (Bürği vd., 2009: 28) (Resim 3). 19. yüzyıl manzara ressamları burjuva modernizmine deneysel bir alan açarlar. E. Delacroix (1798-1863), G. Courbet (1819-1877), İzlenimciler ve tüm öncüler (avant-gardistler) manzara ve doğa çalışırlar (Resim 4). Doğadan çalışma, endüstrileşmenin sancılarını çeken toplumun duygularını, istek ve ihtiyaçlarını yansıtan bir ayna olur. Rakip araç fotoğrafın yükselişi resmin sınırlarına ve potansiyeline karşı abartılı bir farkındalık geliştirir. 21. yüzyılın başında W. Kandinsky (1866-1944) ve P. Mondrian (1872-1944) manzara resmi aracılığıyla etkili şekilde geleneksel sunum tarzından özerk görsel ifadeler geçeceklerdir. Van Gogh'un bu gelişime katkısı büyüktür. 19. yüzyıla derin kökler salmış olan sanatı, yirminci yüzyılda ulaşılacak uzak ufukları müjdelir. Van Gogh sezindiği bu gelişim çizgisini kardeşi Willemina'ya yazdığı bir mektubunda şöyle dile getirmiştir:

Öyle bir kuşak gelecek ki sadece bizim bu gün yaptıklarımızı değil, bugün hesaba katılmamış ama sonradan kamuoyunun en az kişilerin portreleri kadar hoşuna gidecek olan manzara ya da enteriyörlerin portrelerini -portrayal of landscape- yapacaklar (Van Gogh, vol.3: 434, Akt.: Bürği vd., 2009: 16).

Van Gogh'un mektubunda bahsettiği sanatsal başarı yaşadığı ve çalıştığı kırsalda gerçekleşmiştir. Çocukluğundan beri kendini içinde huzurlu hissettiği, uzun yürüyüşler yaptığı doğa, Van Gogh'a daima ilham vermişti. 1882'de The Hague'den yazdığı bir mektubunda Theo'ya çocukken sıradanın ötesinde duydukları doğa sevgisini şöyle anımsatır: “Herkes doğayı bir çocuk gibi sevmiştir ama kimse bunu seninle benim gibi bir yol haline



getirmemiştir”² (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 100-101). Aynı yılın sonlarına doğru başka bir mektubunda doğa ile kurduğu derin etkileşimi şu sözlerle ifade eder:

Anlıyorum ki doğa bana bir şey söylemiş, benimle konuşmuş ve ben onun dediklerini stenoyla kağıda geçirmişim. Stenoda çözülmüş, anlaşılması olanaksız kelimeler olabilir, gene de ormanın ya da deniz kıyısının ya da bir figürün bana anlattıklarından bir şeyler kalmış...³ (Kür, 1996: 81).



Resim 3: Açıkhava (plein-air) ressamlığı
www.kievartschool.com adresinden alındı.



Resim 4: Manet, E. (1874). Kayıktan Stüdyosunda Monet. Münih: Yeni Galeri.

Van Gogh'un 1883 Sonbaharında yaşadığı deneyim, ilhamı en kuvvetli şekilde duyumsadığı bir dönüm noktasıdır. Drenthe'nin bataklık kaplı uzak bölgelerinde beş parasız, başıboş dolaştığı üç ay içerisinde ruhsal arayışını belirginleştirir. Gereksinimi olan içsel sessizliği Drenthe'de bulur. Zweeloo'ya yaptığı yolculuğu Theo'ya: “bir yaprağın yere düşüşünün dahi duyulduğu sessiz, gizemli, huzurlu yer”⁴ olarak tarif eder (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 88). Bakir doğayı bir sanatçı için uygun bir yer olarak görmeye başlar. Sadece pitoresk olduğu için değil manevi açıdan da kentten daha üstündür. Drenthe, van Gogh'un Barbizon'u haline gelir. Tanrının doğa aracılığı ile kendisine konuştuğunu duyumsar:

Her şeyi burada, sessiz bozkırda gördüm ki orada senin ve benim üzerimizdeki Tanrı'yı hissettim. Şimdi kendimi tamamen düzelden, düşüncelerimi düzene sokan, onaran, yenileyip genişleten bir çevrede buldum, bunlarla kuşatıldım. Ve bu sessiz, ıssız bozkır bana ne konuşuyorsa sana yazıyorum.⁵

İssiz bozkır ona Paris'teki sanat ticareti işini maddi yıkıma rağmen bırakmasını ve ressam olmasını söylemiştir. Van Gogh Drenthe'de sonu nefsinin sonlanması ile biten “sözsüz bir müzik, bir senfoni kadar derin”⁶ bir deneyim yaşar: “Burada saatlerce yürüyen biri kendisinin hiçliğini ve dünyanın sonsuzluğunu hisseder.”⁷ Driftsand ve Black isimli küçük köylerde dolaşırken doğada geçirilen bir ömür hakkında Theo'ya düşüncelerinden bahseder:

En iyi yaşam hangisidir? En ufak bir şüphe yok ki kırsal yaşamda doğa ile uzun yıllar ilişki içinde geçirilen bir hayattır... Bir köylü olmak, bir rahip olmak... bir ressam olmak ve yıllar boyunca kırsalda yaşamış biri olarak bir el sanatına sahip olmak, bu yolda yıllarca ilerledikçe dereceli olarak daha iyi biri olacaksın ve sonunda da daha derin (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 86).

² Theo'ya 1882'de The Hague'den yazdığı bir mektubundan

³ Mektup no: 251, Theo'ya Eylül 1882, Lahey'den yazdığı bir mektubundan

⁴ mektup no: 340, Theo'ya Kasım 1883'te Drenthe'den yazdığı bir mektubundan

⁵ A.g.k., a.g.y.

⁶ A.g.k., a.g.y.

⁷ A.g.k., a.g.y.



The Hague, Etten ve Drenthe'deki resimleri daima doğanın içten yorumlarıdır. Meditasyon yapmak için düşlediği favori mekânı, önünde tahılların yeşerdiği ve çalıların rüzgarda dans ettiği ideal evinin pencere önüdür. Van Gogh'un bakış açısı insan yaşamı ile doğanın formlarının bir arada nasıl tınladığı (rezonance olduğu) üzerinedir. "Beşikteki çocuk da, tarla da doğup yeşermenin dinamizmini içerdiği için evrenin büyük motifleridir" (Edwards, 1989: 85). Bernard'a Kasım 1889'da yazdığı bir mektupta artistik çabasını bir çiftçinin çalışmasına benzetir: "Çiftçiler tarlalarında ne yapıyorlarsa benim de tuvalimde yaptığım odur"⁸ (Van Gogh, 2003: 445-446).

Drenthe deneyiminden sonra Van Gogh doğanın ona konuştuklarını resmetmeye başlar:

Manzara resmi yapmaya bazen özlem duyarım, tıpkı tazelenmek için doğa yürüyüşlerine can atmam gibi ve tüm doğada mesela ağaçlarda bana konuşan ifade ve ruh görünür. Sığır ya da söğüt dizileri, kimi kez düşkünler evindeki bir kabileyi andırır. Taze mısırlar tarifi mümkün olmayan saflıkta ve şeffaktedirler, uyuyan bir bebeğin verdiği duyguyu uyandırırılar⁹ (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 86) (Resim 5).

Deneyimlerini birbiri ile uzlaştırmaya çalışır:

Bu bakış açısında tanımlanamaz bir şeyler var-tüm doğa konuşuyor ve kaynağa ulaştırıyor, aynı duygular Victor Hugo'nun henüz bitirdiğim kitabında da var bir anlamda. Doğa ya da Tanrı, gözleri, kulakları ve anlamak için bir kalbi olan herkes içindir, bunu neden herkesin görüp hissedemediğini anlamama imkan yok¹⁰ (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 62).



Resim 5: Van Gogh V. (1889). *Yeşil Mısır Tarlalı Manzara*. Prag: Bridgeman Sanat Kütüphanesi.



Resim 6: Van Gogh V. (1888). *Arles Yakınında Gün Batımlı Buğday Tarlası*. İsviçre: Winterthur Sanat Müzesi.

Van Gogh için kent ve kırsal birbiriyle çelişen dünyalardı. Van Gogh için çözülemeyen problemlerden biri de yeni endüstrileşmeye başlamış kentlerin baskısının çocukluk anılarının kırsal bölgelerine duyduğu sevgi ve ihtiyaç üzerinde yarattığı gerilimdi (Edwards, 1989: 86). "Van Gogh için kent ve kırsal sıklıkla birbiriyle çelişen dünyalardı. Paris metropolünde kendini hiçbir zaman evinde hissetmedi ve The Hague'u Drenthe ve Brabant için terk etmesi bir tesadüf değildi" (Blotkamp, 2009: 73). Doğada şifalandırıcı güçler hissediyordu: 1888 Şubatında bedeni ve ruhu için daha sağlıklı bir çevre umuduyla Paris'ten ayrıldı. Son olarak kardeşi Theo'nun bebeği hastalandığında tavsiyesi Paris'ten kırsala taşınmaları yönündeydi.¹¹

⁸ mektup no:339, Bernard'a Kasım 1889'da Saint Rémy'den yazdığı mektubundan

⁹ mektup no: 242, Theo'ya 1883'te Nuenen'den yazdığı bir mektubundan

¹⁰ mektup no:248

¹¹ Theo'ya Temmuz 1890'da, Auvers'ten yazdığı bir mektubunda geçer (Bkz. Kür, 1996: 240-241).



Van Gogh, sanatının tüm özellikleriyle kırsalı telkin etmiş görünüyor. İnsanların sanayileşme, ilerleyen kent kültürü ve modern tarım tehdidine rağmen birbirine karşı hâlâ sağlam bağlar hissettiği kırsal, kentin yüksek tempolu yaşamı ile zıtlaşıyordu. Bu nedenle kırsal görünüm içerisinde sanayi kültürüne ait (tren gibi) simgeleri ve tersi olarak da şehir içerisindeki doğa manzaralarını kullandı. “Bu tür resimlerde kırsaldaki zamansızlık ve sağlamlık, şehrin telaş ve gelip geçiciliği ile keskin şekilde zıtlaşır” (Blotkamp, 2009: 74) (Resim 6).

Van Gogh’un doğaya karşı derin duyarlılığı insan-merkezciliğin ötesine geçiyordu, en ufak bir hayvanın dahi yaşamına duyduğu saygı, Vaiz Bonte’nin anılarında şöyle canlanır:

Çirkin bir tırtılın yaşamına dahi saygıyla yaklaşırdı. O yaşayan bir şeydi ve bunun için korunmalıydı. Birlikte kaldığı aile bana bahçede bir tırtıl gördüğünde yerden alıp nazikçe bir ağacın üzerine koyuşunu anlattı. Karakterinin bu özelliğinin önemsiz olduğu düşünülebilir belki ya da aptalca, değer verdiğim izlenim van Gogh’un iyi bir idealle aşılınmış olduğuydu: kendini ihmal ve tüm yaşayan mahlukata bağlılık. Bu başat ideali tüm kalbiyle kabul etmişti (Akt.: Edwards, 1989: 55).



Resim 7: Van Gogh, V.(1889). *Güve*. Amsterdam: Vincent Van Gogh Müzesi.



Resim 8: Van Gogh, V. (1888). *Çiçeklenmiş Armut Ağacı*. Amsterdam: Vincent Van Gogh Müzesi.



Resim 9: Van Gogh, V.(1887). *Çiçeklenmiş Erik Ağacı (Hiroshige'ye Saygı)*. Amsterdam: Van Gogh Müzesi.

Geleneksel Japon estetiği ile tanışmak Van Gogh’un Provence’taki ruhsal arayışını, yaşantısını ve çalışmalarını etkilemiştir. Paris’te bulunduğu sırada Avrupa’nın en büyük Japon baskı resim koleksiyonunun yer aldığı S.Bing Later’in dükkanını ziyareti van Gogh’un içindeki doğa özlemini tekrar alevlendirir:

Japon sanatını incelediğimizde kuşku götürmeyecek şekilde bilge, düşünür, zeki ve vaktini ne yapacağına adanmış bir adamla karşılaşırız. Fakat fırça darbeleri, hayvanları ve insanlarıyla birlikte tüm yabanın görünümünü verir. Bu durumda yaşamını tüketir ve tümünü gerçekleştirmek için yaşamı çok kısadır. Şimdi Japonların bize öğrettiği gerçek bir din değil midir, doğada yaşayan çiçekler gibi? Bana öyle geliyor ki kişi daha mutlu ve neşeli olmaksızın Japon sanatı çalışamaz. Geleneksel bir dünyada eğitim alıp çalışıyor olmamıza rağmen doğaya dönmeliyiz¹² (Van Gogh, 2003: 393).

¹² Theo’ya 24 Eylül 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan



Van Gogh, Bing'deki Japon baskılarından ve Provence'ın bol güneşli Japon atmosferine benzeyen doğasından anlamıştı ki doğa kendisini ve çalışmasını şifalandırarak; özgürleştirecekti. Gereksinim duyduğu Japon manzarasına ulaşmak için bir kez daha bir yabancı ve seyyah olmayı seçip, sahip olabileceği tek Japonya olan Prevence'a hareket eder. "Güney'in Japonyası" dediği Arles'te günlerini orman ve meyve bahçelerinde geçirir, uzak tepelere yürüyüşler yapar. Yağmurda, fırtınalı havada resim yapar. Van Gogh'un doğa ile kurduğu derin iletişim, hastalığının en ümitsiz dönemlerinde dahi kopmamıştır. Theo'ya Saint Rémy'deki hastaneden: "Pencerenin demir parmaklıklarından bir buğday tarlasını görüyorum. Van Goyen'in perspektifine benziyor. Üzerinde gün doğumunun tüm ihtişamını görebiliyorum" diye yazar (Van Gogh, 2003: 424) (Resim 10). Kısa süre sonra yazdığı bir başka mektubunda aynı duyarlılıkla karşılaşırız:

Bu sabah gün doğmadan önce uzun süre kırsalı seyrettim, kocaman seher yıldızından başka bir şey görünmüyordu. Daubigny ve Rousseau da aynı bu şekilde yapmışlardı, samimiyet, büyük huzur ve yücelikle dolu fakat aynı anda çok özgün hislere kapıldım, yüreğim parçalandı¹³ (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 105).

Van Gogh'un atakları devam etse de doğa ile kurduğu ruhsal bağ değişmez: "Hastalığım sırasında karlar eriyerek döküldü. Gece kırsala bakmak için kalktım. Doğa asla ama asla bana bu denli dokunmamıştı, bu denli hisle dolmamıştım."¹⁴ (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 105). Bir aile kurabilme hayalini yitirdiğinde kendisi için en uygun, konforlu ve dinlendirici yeri bulduğunu yazar:

Neyi umut etmiştim biliyor musun? Senin için bir aile neyse benim için de doğa, bulutlar ve yeryüzü, çimenler, sarı bir tarla, bir köylü aynı şey... Demek istediğim senin için iş yaşamında bulamayacağın şeyler, bir insanın ihtiyaç duyduğunda seni tedavi edecek ve rahatlatacak olan sevgisinde mevcut¹⁵ (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 150).



Resim 10: Van Gogh, V.(1889). Doğan Güneşli Buğday Tarlası. Özel Koleksiyon.



Resim 11: Van Gogh, V.(1890). Lazarus'un Dirilişi(Rembrandt'a saygı). Amsterdam: Vincent Van Gogh Müzesi.

¹³ mektup no: 593

¹⁴ mektup no: 620,

¹⁵ mektup no: 604



Edwards'a göre Van Gogh'un doğadaki birlikten edindiği deneyim devamsızlıktı. Doğadaki dönüştürücü güçler kişinin yaşam misyonunun ilahiliğini açıklamada belki de Tanrı kelimesinden daha doğru bir tarifti. Devamsızlık bozulma anlamına gelmiyordu, evrenin dönüştürme gücünü paylaşmak anlamına geliyordu. Zen felsefesi, şiiri ve resminde daima aynı kalmayıp, doğa döngüsünün mevsimsel aynı kalmayıydı. Mevsimsel döngüler "Doğaya göre devin, onun yasalarıyla özdeş ol" diyen Lao Tzu'nun (MÖ 6. yüzyıl) yaşam ilkesine uygundu. Tao'nun temel karakteristiği, sürekli hareketliliğin ve değişimin sahip olduğu devirsel bir doğa anlayışıdır. Doğada ve insandaki tüm doğal gelişmeler gelip-giden devirsel kalıplardan oluşur. Bilgelik bu devirsel kalıpları anlamak ve onlara uygun davranmak demektir. Abe Masao (1915-2006) bunu şöyle açıklıyor:

Budist kurtuluş egonun ölümünden başka bir şey değildir, evrendeki tüm şeylerin genel geçiciliklerinin varoluşsal gerçekliği, evreni gerçekte bu olarak görmektir. Bu gerçeklikte, kişi şeylerin ve kendi egosunun kuraldışı bağlantılarından, insanlık ve dünyaya doğru ve dahası dünya üzerinde yaratıcı olarak çalışıp yaşamaya doğru özgürleşir (Edwards, 1989: 107).

Bu anlamda doğadaki birliğin deneyimlendiği egodan özgürleşmiş yaratımda karşılıklı olma durumunun doruk deneyimi yaşanır. Doruk deneyimlerde algı, ben-aşkın, ben-siz bir niteliğe bürünür ve nesne-merkezli algıya geçilir. Kişisel olmayan, arzusuz, bencil olmayan, gereksinim duymayan bağlantısız bir algı söz konusudur. Birlik bilincinde dünya unutulur; dünya algılanan varlığın bütünü olmuştur. Bu biliş durumu ego-merkezsiz oluşuyla nesnenin doğasını daha doğru bir şekilde görmemizi sağlar. Benliğin nesnenin "içine akıp" ortadan kalkması, estetik deneyimde ya da sevgi deneyiminde ortaya çıkar. Algılanan ile algılayanın özdeşleşmesidir. Yeni ve daha büyük bir bütünde birleşilir. Kişi öznel olarak uzay-zamanın dışına çıkar (Maslow, 2011: 79-97).

1.2. Vincent van Gogh'ta 'Aşkınlık'

Van Gogh'un ister yıpranmış köylü çarıkları olsun, ister ağaç gövdeleri ya da fırtınalı açık denizler, yazılarından ve sanatından doğa ile kurduğu yoğun bir özdeşleşimi yaşadığını anlamaktayız. Bu sanat özünde derin bir felsefeyi gizlemekteydi. Van Gogh'un doğanın değişken görünüşlerinden seçtiği temalar onun için yaşadığı anlam bağının işaretleri, simgeleri idi. Yukarıda, sanatı soyutlama içtepisi ile üreten toplumların hızla dinsel bağ kurduğunu savunan Worringer'in tezine değinmiştik. İster mitoloji olsun ister tek tanrıcı dinler, ilahiyat ile ilişkilenen bir sanatın biçim dili simgeciliktir. Seçilen simge çokluğu tekte ifade eden gizil bir güç olarak ortaya çıkar. Kısaca simge, *trancendent* -dünya aşkın- boyutları ifade için uygun olan araçtır. Bu bölümde, van Gogh'un doğanın dış gerçekliğini sevmeye anında, aşkın olanı nasıl deneyimlediğini inceleyeceğiz.

Van Gogh için doğa canlı ve basit çeşitliliği ile sadece tutarsız düşüncelerle uzlaşmayı sağlamaz, aynı zamanda doğrudan estetik yolla hissedilen, yeni ruhsallığa geçiş kapısıdır. Vincet van Gogh aşırı korumacı ve geçerliği yitmiş olan dini katılık çağı ile 19. yüzyıl sonundaki bilimsel katılık çağının kesiştiği noktada yaşamış; gelenek ile modern arayıcı arasındaki mücadele ortamında yetişmiş bir sanatçıdır. Kapalı din anlayışının boğuculuğundan bizi kurtarır. Edwards'a göre van Gogh'un Japon sanatından edindiği asıl kazanım Batının insanı merkeze alan (*antroposentrik*) önyargılı bakış açısını tamamen terk etmede kendisine çıkış yolu olmasıdır. Ömür boyu süren doğa sevgisi Japon sanatçılarla



Provence’da birleşerek “ego-merkezcilik”ten daha ince bir forma dönüşerek “insan-merkezcilik” halini alır, ardından yerini “doğaya teslimiyet”e bırakır. Onun kişisel yolculuğu insanı merkez alan anlayışın sınırlarını aşarak Japon sanatının sırlarını araştırmaya doğru uzanmıştır. Bu yol onu her şeye saygı duyma anlayışına, küresel döngüdeki ruhsal boyutun kutsallığını fark etmeye götürmüştür (Edwards, 1989: 85-116).

Erickson da Edwards ile aynı fikirdedir: Van Gogh’un yaşamı, kendisine itici güç veren dini fikirlerini, sanat, edebiyat ve doğayla nasıl uzlaştırıp bir araya getirdiğinin araştırmasıdır. O, ilahiyat anlayışında doğayla sanatı birleştirmiştir (Erickson, 1998: 35). Doğa onun için işinin bir konusu olmaktan öte, dış gerçeklik ile mistik birliği sağlamada kaynağa ulaştıran en önemli unsurdur: *“Doğanın güzelliklerini duymak, hatta çok derinden duymak bile, dinsel duygu ile aynı şey değil, ama bu ikisinin birbirlerine çok yakın olduklarına inanıyorum”* der¹⁶ (Kür, 1996: 14). Bu tür bir çalışmada nefsinin yitirme duygusu şiddetle belirir: *“Şu an korkunç bir berraklığa sahibim, bu günlerde doğa o denli güzel ki kendimi kaybetmiş durumdayım ve resim bana sanki bir rüyadaymışım gibi görünmeye başladı.”*¹⁷ (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 102).

Van Gogh’un bir simgeci olarak düşünülmemesinin ardındaki gerçek, dönemi Simgeçileri ile giriştiği tartışmadır. Anlaşılamayan mesajından geriye kalan ise coşkun üslubu olduğundan sanatçı, dışavurumcu olarak düşünülmüştür. Simgeci akım sanatçıları ile girdiği tartışma, manzara resminin merkezindeki temel meselelerdi. Hollanda geleneksel gerçekçiliğine The Hague Okulu ile bağlanan Van Gogh için açık havada çalışmak temel bir esasken, P. Gauguin (1848-1903) doğadan çalışmaktan uzak duruyor; kendini düş dünyasına bırakmayı tercih ediyordu. Simgeçilerin manifestosu, fikirleri resmettikleri yönündeydi, nesnelere değil. Gauguin’e göre sanat zaten bir soyutlamaydı, doğadan önce hayallerin ürünüydü. Van Gogh ise doğanın sıkı gözlemden geçirilmeksizin hayal edilmesine karşıydı: *“..doğayı inceliyorum ki saçma-sapan şeyler yapmayayım, aklıbaşında kalabileyim.”*¹⁸ (Kür, 1996: 149) Van Gogh dinsel maniyerizme ya da dinsel fanatizme dönmeyi reddediyordu. Geleneksel ikonografik dinsel sahne resmetmek yerine ilahi olanı günlük yaşamda deneyim kazandığı sahnelerde görüyordu. Soğuk ve karanlık saydığı kurumsal ibadetten çok, ilahi olanı doğrudan doğadan deneyimlemeye başladığı, etrafını çevreleyen dünyayı sanki ilahi varlık kendisine açıyormuş gibi deneyimlediği bir yaşama geçmiştir.

Gauguin’in gizemli hayal ürünü rüyaları İncil’e ait görünümlemlerle primitif inanca dayalıydı (Dolores, 2004, 161). 1899’da “Calvary”, “Sarı İsa”, “Oklanan Joan”, “İsa Zeytin Bahçesinde”, “Sarı İsa”lı Öz-Portre” eserlerini gerçekleştirmişti. E. Bernard (1868-1941) ise 1887’de “Çobanların Secdesi”ni resmederek 1889’da Van Gogh’a tablonun fotoğrafını gönderdi (Resim 12). Bernard fotoğrafı gönderirken Vincet’tan övgü alacağını ummuştu oysa Van Gogh, Gauguin’in “İsa Zeytin Bahçesinde” ve Bernard’ın “Kralların Secdesi” resimlerini sert dille eleştirdi. Van Gogh konu hakkındaki fikirlerini Theo’ya yazdığı bir mektubunda dile getirdi:

Bütün bir ay zeytinlikte çalıştım, çünkü beyler hiçbir gözlem yapmaksızın gerçekleştirdikleri Bahçedeki İsaları ile asabımı bozmuşlardı... Gauguin ile Bernard’a

¹⁶ Theo’ya 17 Eylül 1875’te, Londra’dan yazdığı mektubundan

¹⁷ mektup no: 543, Theo’ya 1889’da Arles’ten yazdığı bir mektubundan

¹⁸ Theo’ya Ekim 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundan



görevimizin hayal kurmak değil, düşünmek olduğuna inandığımı yazdım”¹⁹ (Van Gogh, 2011: 269).



Resim 12: Bernard, E. (1887). *Çobanların Secdesi*. Paris: Müze Grenoble.



Resim 13: Van Gogh, V. (1889). *Sarı Gök ve Güneşli Zeytin Ağaçları*. Minnesota: Mineapolis Sanat Enstitüsü.

Edwards’a göre van Gogh için simgecilik sanatçıların kullandığı zekice bir kod değil, fakat her gün doğada işçi gibi çalışan, sevgi ve basitlik içerisinde yaşayan bir sanatçıya kendiliğinden açılacak olan daha derin ve yüce bir kaynaktan gelen bir dinamikti (Edwards, 1989: 127).

*Doğanın bana bir şeyler söylediğini anlıyorum, bana konuşuyor, ben de steno yazıcısı gibi kaydediyorum. Benim stenomda kelimeler deşifre edilemez, boşluklar ya da hatalar oluşacaktır; fakat bir orman, sahil ya da figürün bana ne konuştuğuna dair bir şeyler vardır orada ve bu evcilleştirilemez ya da üslupsal çalışmalarından, teorik sistemlerden çıkartılamaz, ancak doğanın kendisinden ortaya çıkar*²⁰ (Kür, 1996: 81).

Bernard ve Gauguin ile tartışmalarında, E. Zola’nın (1840-1902) şu sözlerini olumlu mânâda kullanır: “*Sanat çalışması bir doğa parçasının sanatçı mizacı tarafından algılanışıdır*”²¹ (Van Gogh, 2011: 169). Bu düşünce, Gauguin’in “Sanat doğadan önce hayallerden ortaya çıkan bir soyutlamadır” görüşü ile taban tabana zıttı. Zola ile Gauguin’in sözleri arasındaki farklılığa rağmen Gauguin’in, simgecilerle ortaklık kurması, soyutlama ve hayal kurma üzerine bir tür vurguya yer veren yöne doğru hareket etmesine neden olmuştu ve sonuçta doğanın sıradan formlarının sanatçı tarafından dışlanmasına yol açtı. Van Gogh’un kişisel dikkati ise var olan gerçeklik üzerine odaklanmıştı:

*...dürüst gerçekliği vermede dikkatim gerçek ve mümkün olan varoluşlar üzerine sabitlenmiştir. Soyutlama çalışmalarımın bir sonucu olarak ortaya çıkması mümkün bir idealizasyonu istemem hayli güç.*²² “*Bazen bir motifi abartıp değiştirdiğim oluyor fakat tümü bir resim amacı olmaktan uzak. Tersine onu asıl doğanın kendisinde buluyorum, ancak doğanın kendisinden çıkmalıdır*”²³ (Van Gogh, 2003: 445).

¹⁹ mektup no: 614

²⁰ Theo’ya Eylül 1882, Lahey’den yazdığı bir mektubundan

²¹ mektup no: 399, Theo’ya 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundan

²² mektup no: B21, Bernard’a 20 Kasım 1889’da Saint Rémy’den yazdığı mektubundan

²³ A.g.k., a.g.y.



Van Gogh, Bernard'a yazmış olduğu bu mektubunda hayallerin üzerinde hissettiği gerçekliği ifade etmek için üç imaj seçer. Bunlar onun için "aynı zamanda sembolik olan gerçeklik"²⁴ duygusunun belli başlı örnekleridir (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 124). Birincisi J.F. Millet'nin (1814-1875) bir eseridir: "...Manevi coşkuya kabiliyetim varsa şayet, mümkün olan gerçekliğe taparım, bu yüzden tarlalarda doğmuş bir buzağıyı çiftlikteki evine taşıyan köylüler gibi yeterince güç olan bir Millet ürpertisi yapabilmek için çalışmadan önce boynumu eğerim..."²⁵ (Van Gogh, 2003: 445). Van Gogh'a göre Millet bu tür bir sahne ile karmaşık yaşamdan tapılması bir sembolizm çıkartmış ve düğümleri çözmüştür. Köylü bir kadın ve çocuklarının, yeni doğmuş buzağı ile yaşamın varlığına saygı göstermeleri, bu sahenin tüm insanlara ulaşabilirliğidir. Seçtiği diğer iki imaj kendi resimlerindedir. İlki Akıl Hastanesi bahçesinden sezonun son güllerinin karşısında yer alan kesilmiş bir çam gövdesidir (Resim 14, 15), diğeri genç buğday tarlası üzerindeki gün doğumudur (Resim 10). Birinci resimle ilgili olarak Van Gogh üzerine güneş vurmuş, kesik dev gövdeler diye bahseder:

*Yenilgiye uğramış gururlu bir adama benzeyen bu kasvetli dev gövde, zayıf çalılar önünde solmakta olan güllerin solgun gülümseyişinin yanında canlı mahlûkatının doğasında zıtlık oluşturur... Hüzünlü gri yeşilin, kırmızı okrin, çevresindeki siyah kontürlerle yarattığı kombinasyonun, bana daima eşlik eden talihsiz acılarımdan biri olan keder tarafından "kırmızı-siyah" olarak adlandırılan duyguyu uyandırdığını anlayacaksınız. Dahası aydınlanmış büyük ağaç gövdesi motifi, sonbaharın son çiçeklerindeki hastalıklı yeşil-pembe gülümseme bu izlenimi onaylamakta.*²⁶

Burada insan duyguları ile doğanın dinamikleri arasındaki rezonans renk ve formlarda devam eden günlük bir sahne olmaktan sıyrılır. "Sembolizmin belirdiği derin seviyeyle iletişime geçebilmek için sanatçı, egosunu, ihtiyatlı ve geleneksel yolları terk eder, her şeyi inanç ve duygularının rolüne bırakmaya girişir" (Edwards, 1989: 127). Konuyu yürekte bilmek, sanatçı yaradılışının merkezi ile gerçeğin merkezinin buluşup iç içe geçtiği ilkel noktayı tarif eder. Paul Tillich'in (1886-1965) deyişiyle burası, "kimi çalışmalar olmaksızın bize kapalı kalacak bir boyutta gerçekle karşılaştığımız yerdir" (Tillich, 1957: 42-43). Ve burası aynı zamanda gerçeğin eleman ve boyutları ile iletişime geçen ruhumuzun, kilit altında bulunan boyut ve elemanlarının bulunduğu yerdir.



Resim 14: Van Gogh, V. (1889). *Yaşlı, Kesilmiş Ağaç ve Saint Paul Hastanesinin Köşesi*. Amsterdam: Vincent Van Gogh Müzesi.



Resim 15: Van Gogh, V. (1889). *Yaşlı, Kesilmiş Ağaç ve Saint Paul Hastanesinin Köşesi*. Assen: Folkwang Müzesi.

²⁴ mektup no: 425

²⁵ mektup no: B21, Bernard'a 20 Kasım 1889'da Saint Rémy'den yazdığı mektubundan

²⁶ A.g.k., a.g.y.

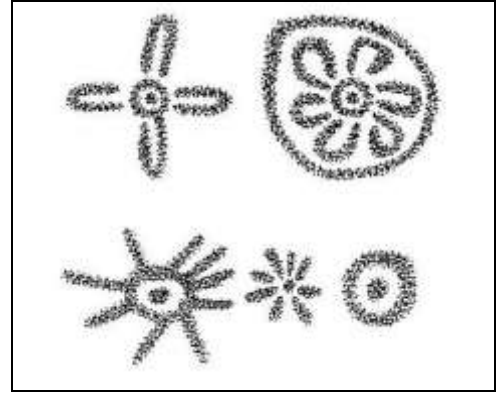


Van Gogh, fikirlerinin asıl ilham kaynağı olarak gördüğü Millet'den yola çıkarak kendi gerçekliğine varmıştır. Millet, kendisini en çok tarım işçilerinin günü gelince gidecekleri topraktan var olabilmek için kendi yaşamlarını çıkartma çabaları, yani iç yüzünde kendinden kendini yaratma imâsı ile etkilemişti. Van Gogh bunu sanatının ana fikri haline getirir. Köylünün mütevazi yaşamındaki üreticiliğini över, gerçek değerın sıradan günlük çaba içerisinde olanlarda bulunduğunu vurgular. Kendisine “köylü ressam” der.

Dini duygularını tarif için aziz azize resimleri resmetmek istemediğini ifade eder. Bu tür bir ifade modern çağın gereklerine uygun değildir ona göre. Babası ile modern edebiyat üzerine girdikleri sayısız tartışmanın konusu da budur. Vincent'a göre modern edebiyat da İncil'deki sözü pekâlâ söylemektedir fakat çağın ihtiyaçlarına uygun bir dille. O henüz yolun başında çok şeyi sevme yolunu tercih etmiş; resim ile edebiyatı, dini öğreti ile doğayı ve hepsini birbiri ile uzlaştırmıştır. Din kurumuna bağlı vaizlik görevinden gönülsüz olarak ayrılmıştır fakat vaaz verme misyonunu ömür boyu sürdürmüştür; kelimeleri değil fakat bu sefer imajları kullanarak. O kurumsal kiliseyi terk eder, dini inanışını değil.



Resim 16: Van Gogh, V. (1888). *Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş*. Zürih: E.G.Bhürle Vakfı



Şekil 1: Megalitik Dönem Güneş simgeleri (Van, 2001: 75)

Van Gogh'un sanatında sarı hasır şapka, güneş, ay, yıldızlı gök, buğday, göz, ateş, ekin ekimi ve biçimi, yeni-doğum, günebakanlar, serviler, zeytinlikler, kadın-erkek ikili çiftler, tüm yer altı ile ilgili simgeler gibi süreklilik arz eden simgeler ile; zıt renk dualizmi, sarı-mavi renk simgeçiliği gibi göstergeler sanatçının güçlü simge dünyasını ortaya koyar.

Sanatçı, kişisel simge dilini kendi yaşam serüvenindeki dış gözlemleri ile oluşturmuştur. Bu özdeşleymiden ortaya çıkan ise Hakikat bilgisidir. A. Schopenhauer'a (1788- 1860) göre sanat insana dair bilgi içerir, ancak bu bilgi, doktrinler üzerine ezber yapanların erişebileceği türden bir bilgi türü değildir. İnsan isteme ve bilmeden oluşmuş bir varlıktır. İnsanın isteyen yönü yani nefis onu dünyaya bağlayan yeter-sebep ilkesi -*causalité* zinciridir. Ancak deha, *causal* bağların dışına çıkarak ideleri görür hale gelebilir. “İstemesini geçici ya da tümüyle susturabilen insanlar, kişiliklerini silmekle bu dünyanın geçici kaygılarından da kurtulurlar. Onlar *kausalitenin* dışında, hür insan olarak bulunurlar.” Hür insan güç için istencini aşmış olandır. Esir insanların eriştiği bilgi, şeylerdeki bağıntılardır, töze ulaşamazlar. İnsandaki id yani isteme sustuğunda dünya farklı görünür. Kişi böyle bir bakışta baktığı nesnede kendini yitirir. Bakılan ve bakan bir ve aynı şey olur. Saf algı durumudur, objelerdeki ideler görünmeye başlar. Yeter-sebep ilkesine bağlı düşünen kişi akıl yolu ile hep bilinen yöntemle ilerler. Akıl bu yolu bırakırsa algıda yoğunlaşır böylece bilinç seyredilenle dolar. Bu yolla kişi algıladığı nesnede kendini yitirir, unuttur. Ben demeyi unutmak egoizmden sıyrılmaktır.



Tutkular, istek ve korkunun baskısı, istemeden doğan tüm acılar susar, aniden ve şaşılacak şekilde durgunlaşıp yatıştır (Eren, 2005: 15-48).



Soldan sağa sırasıyla:

Resim 17: Van Gogh, V. (1888). *Pipo ve Hasır Şapkalı Öz-Portre*. Amsterdam: Van Gogh Müzesi.

Resim 18: Van Gogh, V. (1887). *Hasır Şapkalı Öz-Portre*. Michigan: Detroit Sanat Enstitüsü.

Resim 19: Van Gogh, V. (1887/1888). *Hasır Şapkalı Öz-Portre*. New York: Metropolitan Müzesi.

Resim 20: Van Gogh, V. (1887). *Pipo ve Hasır Şapkalı Öz-Portre*. Amsterdam: Van Gogh Müzesi.

Sanatçının deha boyutunda Hakikati görür hale gelmesini ifade için literatürde çok sayıda kaynak bulabiliriz. Sonsuz ancak sonsuzlukta anlaşılır. Zaman ve mekânla sınırlı olan, sonsuz olamaz. “Doğu mistikleri deneyim sonrası bilinçte bir genişleme olduğu için, uzay ve zamanın alışıldık algılanma biçiminin değiştiğini öne sürerler. Artık zaman ardışıklığı bitmiş, zamansızlık ve dinamik bir “sonsuz şimdiki an” yaşanmaktadır” (Bobaroglu, 2002: 98). Zamanın adeta hem durağan hem de akışkan olduğu ayrı bir dünyaya geçilmiştir. Tüm dünya tek bir varsıl canlı varlık olarak bir birlik içinde algılanır. Estetik deneyimde, aşk deneyiminde olduğu gibi, dünyanın küçük bir bölümü tüm dünyaymış gibi algılanır. Bütünü algılama ve parçaların ötesine geçebilme (Gestalt) yeteneği doruk bir deneyimdir. Öznel biliş (*knowing*) ile bütünsel biliş (*cognizing*) arasında fark vardır. Bir çocuk dünyaya bütünsel algı ile bakar, deneyiminin niteliklerinin tadını çıkarttığından doruk deneyimi sürekli yaşar. Bu da ondaki tanrısal coşku ve neşeyi açıklar (Maslow, 2011: 79-97). Herakleitosçu devinim yasası, Goethe (1749-1832), Hölderlin (1770-1843), Hegel (1777-1831) ve Nietzsche’yi (1844-1900) etkilemişti. Logos değişmeden kalan akıldı. Varlık yokluğun, yokluk varlığın içindeydi. Bu diyalektik birlik, ikili kuantum yasasıdır: Evrenler, içindeki her şeyle birlikte her an atomlarına ayrılır ve tekrar birleşir. İnsan duyusu bu hıza yetişemediğinden bunu kavraması mümkün değildir. Tasavvuftaki ‘haşır ve neşir’dir. Her şey, dirilik, ‘dem’de (anda) olur. Evren enerjiden, titreşimden meydana geldiği için dağılma ve toplanma süreklidir (Tanrıbağı, 2010: 403).

Doğanın örgensel bir bütün olduğuna dair görüş Schelling felsefesinin çatısını oluşturur. Schelling doğayı yaratıcı tinin sanat eseri olarak nitelerken, estetik bilinci en üste koyar. Buna göre en yüksek bilinç aşamasına sanatta ulaşılır ve eser de ideaların görünür hale geldiği bir mikrokozmostur. Van Gogh benzer şekilde Tanrıyı, eseri doğa olan bir sanatçıya benzetir: “İsa tüm diğer sanatçılardan farklı olarak mermer ve kili küçümseyen, canlı et üzerinde çalışan bir sanatçıdır.”²⁷ (Van Gogh, Akt.: Edwards, 1989: 74). Van Gogh’un modeldekinden çok farklı yaratılmış bir uyumun doğada bulguladığı genel uyumu daha fazla karşıladığına dair yorumu dikkat çekicidir. Doğanın ona konuşan dilinin optik görünümünden farklı oluşu

²⁷ mektup no: B8, Bernard’a 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan



aynı zamanda simgesel olan gerçeklik kavramının açıklamasıdır. Bu tür gerçeklik anlayışı Henri Bergson'un (1859-1941) Sezgicilik (*Intuitionnisme*) felsefesi ile ortaya koyduğu duygudaşlık ile kavranabilen arı oluşum fikrine benzer.²⁸ "Bergson, 1888'de nesneyi tanımlamak kendi iç dünyamızı tanımlamaktır diyordu. Böylelikle dış gerçekten, yani eşyanın fizik biçimini tanımlamaktan uzaklaşıyor, kendi iç dünyamıza dönmüş oluyorduk. Bazı sanatçılar Bergson'un bu sezgi sistemini şiddetle uygulamışlardır" (Erdem, 1963: 208-209).

2. Günümüz Doğa Sanatında Özdeşleşim

Günümüz çevre sorunlarının felsefesal düzlemde ele alınışında, doğa/insan ayrışmasının Kartezyen Akılcılık ile başlatılması yakın bir tarihi ortaya koyar. Oysa eko-feministler günümüz Batı kimliğinin Greko-Romen dünyada kurulduğunu söyleyerek meseleyi Platon'a kadar geri götürmektedirler. Batı kültürünün insan/doğa ilişkisini bir ikicilik olarak görmesi ve "insan" kimliğini doğanın dışında kurgulaması tahakkümcü efendi kimliğini oluşturmuş, araçsallaştırılan dişil yönler ve doğa, toprak giderek daha fazla dışlanmıştır. Bize doğayla sadece asgari düzeyde ve rastlantısal olarak bağlantılı bir insan kimliği modeli sunulmuştur (Plumwood, 2004). Platoncu dünya-ruhu vizyonu doğanın tinselleştirilmesini değil, şeyleri doğada olduğu gibi bırakmayıp üzerlerine "insanın" rasyonel tasarımını dayatmayı öngören bir sömürgecilik modeli sunar. Platon "efendi"nin perspektifine göre düzensiz, gereksiz, işe yaramaz, denetimin dışında olan lüzumsuz özellikleri, türleri, kabileleri yok etmeyi ya da aklileştirmeyi kutsar. Bunun günümüzdeki dengi "kalkınma"dır. Kalkınma tekbiçimli ve muntazam örüntü oluşturma projesidir. Bu şekilde kavranan doğa, birlikte uzlaşmaya varılacak bir bağımsız öteki değil, iradenin düzene sokacağı, tabi kılınmış logos tarafından imal edilen bir ürün, bir araçtır (Plumwood, 2004: 121). Platoncu düşüncenin modern biçimine Descartes ve ardıllarında varılmıştır. Newton'un paradigmasına göre, akla ve mekanizmanın matematiksel ilkelerine uygun olarak işlemeyen şeyler, ikincil yeterli olmayan, gerçekten uzak ve adlandırılmaz "öteki" olarak kabul edilir (Donovan, 2007:18). Doğayı insanın gereksinimlerine göre hiçbir kısıtlama tanımaksızın ilhak edilebilir ve normalleştirilebilir görmek ile onu salt insan kullanımındaki şey olarak görmek arasında yakın bir bağ vardır (Plumwood, 2004: 151). İnsanın doğadan uzak, aşkın ve onu denetler konumunda olduğunu savunan egemen insan modelini yaratan Batı kültürü kendisinin insan kültürü olduğunu varsayar (Plumwood, 2004: 22). İnsan aklının üstünlüğü ve gerçeğin tüm diğer yönlerine hükmetme hakkı olduğu iddiası, küstahça gurura ve tek bir türün -Batı kültüründe yaratılmış olan kimliği ile- insan türünün şovenizmine yol açar (Donovan, 2004: 19). Sömürgeleştirilenler kendi kimliklerini belirleyen efendinin benlik ve kültürüne ikicilik yoluyla mal edilip dahil edilmiştir. Batı'daki egemen insan/doğa ilişkisi anlayışı bu mantıksal yapıya tekabül eden özellikler sergiler (Plumwood, 2004: 64).²⁹

²⁸ Bergson'a göre sürekli akıp geçen gerçeklik (Herakleitosçu anlamda) bölünemez bir bütündür, bu yüzden durağan ve parçalı düşünen rasyonellikle kavranamaz. Sezgi bir çeşit duygudaşlıkla şeylerin içine işler. Bu duygudaşlık arı oluşumdur. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Afşar Timuçin. (2004). Düşünce Tarihi-3)

²⁹ Eko-feministler ayrıca ve özellikle, toplumlarda kadına uygulanan şiddet ile doğaya uygulanan şiddet arasında doğru orantı olduğunu tespit etmişlerdir. Bookchin ekolojik olan bir topluma kavuşma umudundan önce, insanlar arası hiyerarşinin tüm biçimleriyle ortadan kaldırıldığı bir toplum yaratmamız gerektiğini savunur (Plumwood, 2004: 27).



Sanayi Devrimi'nin etkileri ile sanatın doğa emperyalizmine karşı tepkisi Romantizmdeki aşkinci doğa anlayışı ile kendini gösterir. Ardından açık hava *-plein-air-* ressamlığı ortaya çıkar. Yaratıcı mekân olarak doğanın seçilmesi İzlenimciler'de pozitivist olup yaklaşımları gelenekçi *mimesis* anlayışının son halkasıdır. Gauguin Pont-Aven Okulu'ndan farklı olarak, saflığı bozulmamış doğanın içine giderek orada üretse de amaç doğa değil bireysel, özgün iç dünyanın gizemleridir. Aksine, sanatsal yaratım mekânı olarak doğa Van Gogh'un ilham aldığı konusudur. O doğaya karşı kendi dünyasını dayatmaz, sanatını karşılıklı bir oluş durumunu deneyimleyerek spontan olarak oluşturur. Van Gogh'un doğaya yaklaşımı günümüz hegemonik güç anlayışından tamamen sapar. Doğa onun sanatı için bir malzeme, araç değildir. Sanatı doğrudan doğanın kendisinden çıkar, bu birliktelikten doğan üslup, doğanın dile gelişidir ve salt bireyin ben-merkez görüşünü yansıtmaz, ortaya çıkan, ortak bir dildir. Karşılıklılık etiği olarak özetleyebileceğimiz bu sanat felsefesi günümüz ekolojik yıkım dünyasının ihtiyaç duyduğu çözümü dile getiren en önemli farkındalık olarak değerlendirilebilir.

1960 sonrası Çevresel sanat üretimlerinde doğa-merkezci bakış açısı tekrar gündeme gelir. Özellikle doğada ilerleyerek süreç içerisinde ve doğaya en az müdahale ile gerçekleştirilen çalışmalar sezgisel bilgi alanına girerek dünyanın bugün ihtiyacı olan özgeci, empatik, saygılı, özen ahlakını yeniden kurar. Günümüzde doğanın içinde doğanın kendi malzemelerini kullanarak en az müdahale ile gerçekleştirilen çalışmaların sayısı hızla artmaktadır.³⁰ Doğada deneyimlenen sezgisel bilgi alanı ile oluşturulan bu çalışmalar tıpkı van Gogh'ta olduğu gibi doğanın sesi dinlenerek, gelip geçici anda, biricik olarak şekillenir. Bu üretimler doğayı ikincil olarak dışlaştıran –araçsallaştıran- düşün alt yapısından tamamen farklı olarak karşılıklılık etiğini yeniden kurar. Sanatsal üretim mekânı olarak doğadaki süreci seçen Michael Grab'in çalışmaları örneklerden sadece biridir³¹ (Foto 1). Doğanın yaratıcı süreç için seçilen bir mekân olmasının yanı sıra bilim ile sanatı birleştiren projeler karşılıklılık etiğini bir üst boyuta taşıyarak dönüştürme, sağlığına kavuşturma amacını güder. Mel Chin'in 1991 tarihli “İyileştirme Sahası” adını verdiği tarım arazisini toksik maddelerden arındırdığı çalışması toprağa saygı etiğini oluşturan en önemli örneklerdendir³² (Foto 2). Mel Chin'in ilhamı pek çok sanatçı için uyarıcı olmuş, bilim ile sanatın sınırlarını ortadan kaldıran projelerin üretimi hız kazanmıştır. Mary Daniel Hobson'ın kurduğu çevresel sanat hareketine üye sanatçılar örnek olarak gösterilebilir.³³ 20. yüzyıla girerken van Gogh'un gelecek için yaptığı ön görü olan manzara portreleri *-portrayal of landscape-* belki de bu yüzyılda gerçek anlamı ile ortaya çıkmaktadır.

³⁰ (www.environmentalart.net) adresindeki sanatçı örnekleri incelenebilir

³¹ Sanatçının eserleri için: www.gravityglue.com

³² sanatçının resmi sitesi: www.melchin.org incelenebilir.

³³ www.greenmuseum.org adresindeki sanatçı örnekleri incelenebilir.



Foto 1: Michael Grab
'in *Gravity Glue*
heykeli.



Foto 2: Chin, M. (1991). *İyileştirme Sahası*
Minnesota.



Foto 3: Allen J.I. (2004). Mavi
çiçek tohumlarından
oluşturulmuş biyolojik kağıt.

Sonuç

On dokuzuncu yüzyıl Alman estetikçilerinin ortaya attığı *empfindung* -özdeşeyim ilkesine göre sanatçı ego-merkez kısılcısından çıkarak nesne ile bir bütünde erir. Empatik olma ile açıklanabilecek psikolojik bir durum olan özdeşeyim Greko-Romen Batılı Kültür sanatınca benimsenmiştir. Worringer Batılı olmayan diğer sanatlardaki soyutlama içtepsisinin dünya korkusundan (agorafobi –açıkan korkusu) ileri geldiğini yazmıştır. Buna göre Doğulu ve primitif sanatlar hızla dinsel bir ilgi kurarak soyut formlara sınırlar. Bu teoride ölümsüz tözü yansıtan soyut stil ihtiyacı ile biçimdeki çokluğu, değişkenliği daha doğrusu ölümlülüğü yansıtan doğalcı üslup birbirine zıt eğilimler olarak sunulmuştur. İslam estetikçilerine göre ise sanat, soyut simgelerle üretilmelidir, naturalist yansımalar tevhid inanışına uygun değildir ve değerli de değildir. Bu iki farklı görüş bir kafa karışıklığına yol açmaktadır. İslam estetiğinde amaçlanan Tevhid yani Hakikate ulaşma ya da ideleri görme, doğalcı (naturalist) üslupla da mümkündür. Olabilirliğinin en büyük kanıtı olarak Vincent van Gogh'un sanatını ileri sürebiliriz. Sanatçı dış yüzey gerçekliğinde mânâ görmüş, doğaya sadık çalışmıştır. Sevgi boyutunu deneyimler. Özgün üretiminde ortaya çıkan ise Hakikat bilgisinin dışı vurumudur. İbn-ül Arabî'nin öznel etiği zedelemeyen nesnel etik anlayışını benimseyen bir bakış açısı ile sorun, sorun olmaktan çıkar. Birbiri ile zıtlaşan dünyaların gibi zannedilen Doğu-Batı, Nesnel-Öznel, Soyut-Naturalist, Özdeşeyim-Aşkınlık bu felsefede birbiri ile uzlaştırılır.

Günümüz Batı kimlikli insan modelinde doğa büyük bir tükenişi yaşamaktadır. 'Efendi'ye hizmet ile yükümlü görülen doğaya karşı zulme sanatçı duyarlılığı sessiz kalmamıştır. Van Gogh'un doğanın içinde, onu karşısına almadan, ondan doğan ilhamla yani doğa ile birlikte üreten tutumu Batılı egosantrik bakış tarzına bir yanıt olabilir. Nitekim Günümüz sanatı içerisinde doğanın sesini dinleyerek, onunla empati kurarak, ona zarar vermeden (hatta onu sağlıklılaştırarak) ve kişisel müdahaleyi en aza indirerek gerçekleştirilen sanatçı üretimlerinde aşkın olanın (*transcendentın*) sesi yükselmektedir.

Kaynakça

Blotkamp, C. (2009). Ruisdael in Provence. (Yay. Haz.: HATZE CANTZ). *Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes* içinde (s.58-77). Basel: Vincent van Gogh Museum Publishing.

Bobaroğlu, M. (2002). *Bâtınî Gelenek*. İstanbul: Ayna Yayınevi.



- Bürge, M.B., Zimmer, N. & Feilchenfeldt, W. (2009). Introduction. (Yay. Haz.: HATZE CANTZ). *Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes* içinde (s.14-29). Basel: Vincent van Gogh Museum Publishing.
- Dolores, M. (2004). *Gauguin and the Origins of Symbolism*. Madrid: Philip Wilson Pub.
- Donovan, J. (1997). *Feminist Teori -Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*. (Çeviren: A.Bora, M.A.Gevrek, F.Sayılan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edwards, C. (1989). *Van Gogh and God: A Creative Spritual Quest*. U.S: Loyola Univ. Press.
- Erdem, S. (1963). *Modern Sanat*. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Eren, I. (2005). *Sanat Bilgi İlişkisi*. Bursa: Asa Yayınları.
- Erickson, K. P. (1998). *At Eternity's Gate: The Spiritual Vision of Vincent van Gogh*. US: William B. Eerdmans Pub. Co.
- Gökberk, M. (1990). *Felsefe Tarihi*. (6.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Koç, T. (2008). *İslam Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Maslow, A. (2011). *İnsan Olmanın Psikolojisi*. (Çev. O. Gündüz). İstanbul: Kuraldışı Yayınları.
- Plumwood, V. (1995). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (Çeviren: B.Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Tanrıbağı, M. İ. (2010). *Hermetik Bilge Pitagoras*. İstanbul: Hermes Yayınevi.
- Tillich, P. (1957). *Dynamics of Faith*. New York: Harper and Row.
- Van Gogh, V. (2003). *The Letters of Vincent van Gogh*. (Editör: Roland De Leeuw). U.K.: Penguin Publishing.
- Van Gogh, V. (2011). *The Letters of Vincent van Gogh*. U.K.: Hachette Publications
- Van Gogh, V. (1996). *Théo'ya Mektuplar*. (Çeviren: P. Kür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Van, J. (2001). *Spirit and Art: Pictures of the Transformation of Consciousness Anthroposophic*. Virginia Herndon: Steiner Books Pres.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (Çeviren: İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Yasa, M. (2014). *Estetik-Etik İlişkisi*. Ankara: Elis Yayınları.