

FENOMENOLOJİK VE ONTOLOJİK BAĞLAMDA RESİMLERDE İÇERİDEN DIŞARIYA BAKIŞ ¹

Doç. **Sadık ARSLAN**

İğdir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

bahtiyar165@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8909-022X

Öz: Bu makalenin konusu, içeriden dışarıya bakışın olduğu resimlerdir. Bu tür resimlerde bakış, ilkin resmin aralığından resim dünyasına, ardından oradaki pencere imgesinden dışarıya uzanır. İzleyici, resmin karşısında olmasına rağmen resmin içindeymiş gibi dışarıya deneyimler. Bu durum, iç ve dış uzam arasındaki sınırların erimesine ve özne olarak izleyicinin konumun belirsizleşmesine neden olur. Dolayısıyla içeriden dışarıya açılan ara olarak pencereler, uzamlar arası eşzamanlılığın deneyimlenmesini sağlar. Bu araştırmada amaç, içeriden dışarıya bakışın resimlerini fenomenolojik ve ontolojik bakımdan incelemektir. Araştırmada resmin tanımlanma çabasında pencere-resim metaforunun güncelliğini koruduğu ve bu tür resimlerin iç ve dış diyalektiğini güçlü bir biçimde vurguladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Resim, Pencere, Fenomenoloji, Ara, Eşzamanlılık.

LOOKING PAINTINGS FROM INSIDE TO OUTSIDE FROM THE PHENOMENOLOGICAL AND ONTOLOGICAL CONTEXT

Abstract: The subject of this article is painting of looking from inside to outside. In such paintings, the looking firstly extends from the gap of the painting into the painting world, and then outwards from the window image there. Although the audience is in front of the painting, s/he experiences the outside space as if s/he were inside the painting. This situation causes the boundaries between inner and outer space to dissolve and the position of the audience as a subject to become unclear. Therefore, windows, as openings from the inside to the outside, enable the experience of simultaneity between spaces. The aim of this research is to examine the painting of the looking from the inside to the outside from a phenomenological and ontological perspective. It was concluded in the research that the -painting-window metaphor remains current in the effort to define the painting and that it strongly emphasizes the internal and external dialectics of such paintings.

Keywords: Painting, Window, Phenomenology, Interval, Simultaneity.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

Resim, en genel haliyle bulunduğu mekândan keskin sınırlarla ayrılan ve iki boyutlu bir düzlemde oluşan imgeler bütünüdür. Bu ayrıksı imgeler, duvara asıldığında arkasındaki düzleme derinlik duygusu kazandırır ve resim dünyasına açılan bir pencere yanılması yaratır². Öte yandan kapalı mekanlara ışık ve hava girmesini sağlayan pencere ise bakışı çerçeveye alan eşiktir. Bu eşikten bakılır ve dışarıdaki çerçevelenmiş evren deneyimlenir. Bu yönüyle resim ile pencere arasında bir benzerlik söz konusudur. Her ikisi de sınırlandırılmış bir bakışla algıyı bir çerçeveye sığdırır. Yani hem resim hem de pencere, izleyene sınırlandırılmış bir evren sunar.

Öte yandan resimdeki imgelerle penceredeki görüntü, fenomenolojik ve ontolojik açıdan aynı değildir. Resim, boya, çizgi vb. elemanlar yoluyla bilinç dünyasında meydana gelen aşkın bir dünya iken pencere, nesnelere yönelmesiyle bilinç dünyasında oluşan görüntülerdir. Dolayısıyla resim, genel olarak kendine özgü dünyası olan bir varlıktır. Bu varlık ise kendinde var olan aralık (pencere) yoluyla anlam bulur. Fenomenolog Eugen Fink; resmin, resim dünyasına yani özce gerçek dünyaya açılan küçük bir pencere olduğunu ifade eder (Akt. Sözer, 2019, s. 138). Tıpkı pencereden bakıldığı gibi, resimden de resim dünyasına bakılır. Orada sanatçının bakışından meydana gelmiş bir dünya görülür. Orayı deneyimlemek, ancak bez üzerine sürülen boyaların bıraktığı izleri aşmakla mümkündür. Bu sayede resim, özne için varlık kazanır. Bu varlık ise Heidegger'in çatlamak kavramıyla ifade ettiği dünyanın özünü dile getirmek üzere resmin doğruluğa (hakikat) açılmasıyla meydana gelir.

Resim, resim dünyasına açılan bir pencere ise onun dünyasında (imgede) var olan pencereden bakışın anlamı ne olabilir? Diğer bir deyişle pencereden sunulan bakışın resmi, ne ifade edebilir? Kuşkusuz bakış, bu iki pencereden (resmin kendisi ve imgedeki pencere) kademeli olarak farklı uzamlardan geçerek resim dünyasının derinliklerine uzanır. Özne olarak izleyici, bulunduğu mekândan resim dünyasına dâhil olurken ben bölünmesi yaşar ve bu durum, onun aşkın bir gerçeklik yaşamasına ve bulunduğu konumdan şüphe duymasına neden olur. Çünkü bu tür resimlerde uzamlar arası eşzamanlılık yaşanır. Dolayısıyla denilebilir ki içeriden dışarıya bakışın resmi, farklı uzamları eşzamanlı görmenin resmidir. Bu eşzamanlılık ise fenomenolojik bir yaklaşımla değerlendirildiğinde çoklu anlamların oluşmasına neden olur. Bu anlamlar, resimdeki pencereler (ara) yoluyla imgede var olan fenomenlerin betimlenmesiyle mümkün olmaktadır.

Her ne kadar farklı dönemlerden resimler seçilmiş olsa da bu araştırmada incelenen resimlerin ortak noktası, pencere imgesini içermesidir. Bu bağlamda makalede Jan Van Eyck'in 1435 tarihli Şansölye Rolin'in Bakiresi (Virgin ve Child with Chancellor Rolin), Ando Hiroshige'nin 1857 tarihli Ağaç baskısı, Pieter de Hooch'un 1658-60 tarihli Bir Annenin Görevi (A Mother's Duty), Caspar David Friedrich'in 1805-6 tarihli Sanatçı Atölye Penceresinden Görünüm (View from The Window of The Artist's Studio) ve Rene Magritte'nin 1933 tarihli İnsani Durum (The Human Condition) adlı eseri incelenmiştir.

² Bir metafor olarak resmin bir pencere olduğu düşüncesi, Batı sanatında Rönesans'a kadar uzanır. Resimde perspektifin kullanımıyla derinlik yanılması kaydedilen ilerleme, bu düşüncenin yer edinmesine yol açar. Bu durum, resme bakıldığında pencereden bakılıyormuş gibi bir izlenimin oluşmasına neden olur. Batı sanatında 19. yüzyılın ortalarına kadar egemen olan bu yaklaşım, aslında Leon Battista Alberti tarafından Rönesans'ta kavramsallaştırılır. Alberti, sanatçının resminin bir illüzyona benzemesi ve onun fiziksel yüzeyinin bir cammış gibi dikkate alınması gerektiğini savunmuştur. Bu sayede resim, duvara asılabilen taşınabilir bir pencereye dönüşmüş ve duvara asıldığında arkasındaki düzleme derinlik duygusu kazandırmıştır.

Yöntem

Bu makalede araştırma kapsamında ilkin konu ile ilgili ulusal ve uluslararası kaynaklar incelenmiş ve konuyla ilgili görsel ve yazınsal veriler edinilmiştir. Sonrasında ise araştırmaya konu olan resimler üzerine fenomenolojik ve ontolojik bir okuma yapılmıştır. Burada fenomenolojinin tercih edilmesinin nedeni, onun nesneyi açıklamaktan ziyade betimleme modeline dayanması ve bu yaklaşımın resimleri incelemede önemli veriler sunmasıdır. Araştırmayı anlaşılır kılmak için ilk bölümde fenomenoloji felsefesinin yanı sıra fenomenolojik ve ontolojik açıdan resmin anlamına dair açıklamalar yapılmıştır. İkinci bölümde ise araştırma kapsamında seçilen içeriden dışarıya bakışın resimleri, 'resim dünyası', 'ara' ve 'eşzamanlılık' kavramları etrafında fenomenolojik bir bağlamda incelenmiştir.

Fenomenoloji Felsefesine Kısa Bir Bakış

Fenomenoloji kavramı, ilk olarak Johann Heinrich Lambert'in *Neues Organon* adlı eserinde kullanıldığı bilinmektedir. Fakat bir düşünme yöntemi olarak onu ilk kullanan filozof Edmund Husserl (1859-1938)'dir. Husserl'in fenomenolojik metodolojiye ilişkin fikir ve görüşleri, Avrupa felsefesi üzerinde çok önemli bir etkisi olmuştur. Öyle ki Marcel, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty gibi varoluşçu filozoflar, onun yönteminden hareketle kendi yöntemlerini inşa etmişlerdir (Husserl, 2021, s. 9). Çağdaş felsefenin başlangıcı olarak kabul gören fenomenolojinin en önemli yanı, Descartes'a uzanan pozitif bilim anlayışıyla gelişen felsefeden kopuşu temsil etmesidir. Husserl, fenomenolojiyle felsefenin artık naif bir nesnellikten transandantal öznelliğe doğru radikal bir dönüşüm içinde olduğunu söyler (2021, s. 26). Bu bağlamda fenomenolojinin, daha önce göz ardı edilmiş olan bilginin öznel tarafına yöneldiği söylenebilir.

Fenomenoloji, öncelikle nesnelere ne olduğundan ziyade nasıl olduğuyla ilgilenir. Yani nesnenin ağırlık, az bulunurluk ya da kimyasal bileşimine odaklanmak yerine, onların nasıl görüldüğünü açıklamaya çalışır (Zahavi, 2020, s. 19). Dolayısıyla fenomenoloji, deneyimleme yoluyla dünyadaki nesnelere (fenomenler) veriliş türlerinin felsefi bir analizini yaparak onların görünüşlerini çözümlenmeye çalışır.

Heidegger'in ifadesiyle, fenomen kendini gösteren veya kendini açığa vuran şeydir (2004, s. 57, 59). Fenomenolojiye göre var olan her şey bir tür veriliş içerisinde. Bu veriliş, şeylerin varlık tarzıdır. Bu sayede şeyler zorunlu olarak sürekli bir bilince konu olacak şekilde oluşmaktadır. Bu anlamda Husserl, bir özne nesne bağlantısı kurmaya çalışır. Ona göre; özne daimî olarak bir şeye doğru yönelik iken nesne de özneye veriliş içerisinde. Bu ilişki, bilincin sahip olduğu yönelimsellik temelinde kurulmaktadır (2021, s. 35, 36).

Fenomenolojik yaklaşımda bilinç, önemli bir olgudur. Dünyayı açığa vurmada güçlü bir işleve sahiptir. İçsel bir yönelimsellik nesneyi algılar ve nesnenin verilişini temalaştırır. Bilinç sayesinde nesnenin nasıl görüldüğü açığa kavuşur. Dolayısıyla fenomenolojide nedensellik yerine anlam temel rol oynar (Zahavi, 2020, s. 34, 38). Burada bilinç yoluyla elde edilen bilginin gerçekliği, nesnellikten uzak olmamalıdır. Bu yüzden nesnenin yönelimselliği yoluyla elde edilen bilginin kurgusal yorumundan kaçınılmalıdır. Husserl'e göre; fenomenolojik deneyimin betimlemeleri, somut içerikli olmalı ve deneyimlendikleri gibi net olmalıdır (2021, s. 36). Diğer bir deyişle öz dünyası yansız olan bir dünyadır. Bu dünya varlığına karşı bile yansızdır (Mengüşoğlu, 2020, s. 31). Bu yüzden görünen dünya, nesnellik içerir. Nesnellik, erişilebilir ve kavranabildiğinden yalnızca görünen dünyada aranmalıdır.

Fenomenolojinin betimleme modelini benimsemesi ve bilginin öznel tarafına yönelmesi, onun görsel sanatlar ve edebiyat alanında etkili bir yaklaşım görülmesini sağlamıştır. Bu bağlamda resmin doğasına yönelik sorunların

çözümüne katkı sunabilir. Fakat öncesinde resmin fenomenolojik ve ontolojik açıdan ne tür bir anlam içerdiğini irdelemek gerekir.

Fenomenolojik ve Ontolojik Açıdan Resim

Fenomenolojik Açıdan Resim

Resim, sıradan bir nesne veya görüntü olmanın ötesinde imgesel bir dünyadır. Bu imgesel dünya, görünen dünyanın nesnelere göre görüntü olsa da aslında ondan farklıdır. Yani her ne kadar bir modelden üretilmişse de resim, modelinin kendisi değildir. Husserl'e göre; imgelem nesnesi olan resim, yönelimsel bilinç yoluyla meydana gelir. İlk algı tabanında ortaya çıkar. Sonrasında doğru ve yanlış herhangi bir çıkarımda bulunmayan nötürleşmiş bilinç te imgeleme ediminin ürünü olarak oluşur. Ardından resmetmeye aracılık eden resim bilincinden türer (Akt. Sözer, 2019, s. 91-92). Bu süreçte resim olarak sunulan gerçek, özne olarak izleyicinin imgeye yönelimiyle ortaya çıkar.

Fenomenologlara göre; dünyadaki nesnelere, doğrudan ve dolaysız sunulduklarından algısal deneyim özeldir. Dolayısıyla algının, bir sunum formu gibi işlev gördüğünü iddia ederler (Zahavi, 2020, s. 33). Öte yandan nesnelere algı dünyasında işlenmesi gibi resimde de model öznel bir deneyimle algılanıp tasarlanır. Bu öznel deneyimde bütünsel bir varlık olan resmin anlamı, başına buyruk değildir; onu açığa çıkaran bütün göstergeler ve ayrıntıların boyunduruğu altındadır (Marleau-Ponty, 2020a, s. 56, 57). Resimde söz konusu olan şey, izleyicinin tuvalde boya izlerinin sessiz sinyallerini algılamasıdır. Tablo izlendiğinde o sinyaller hiçbir şey söylemese de kesin bir düzen oluşur ve o düzeni açıklayabilecek durumda olmasa da onda hiçbir şeyin keyfi olmadığı anlaşılır (Marleau-Ponty, 2020a, s. 59).

Fenomenolojik yaklaşıma göre; iki şey ne kadar birbirine benzese de bunlar birbirinin resmi ya da imgesi değildir. Örneğin iki ot sapı birbirine benzeyebilir ancak bu birini, diğerinin resmi yapmaz; benzerlik, karşılıklı bir ilişki olsa da temsil için geçerli değildir. Örneğin portre, bir resimdir ancak bu, resmedilen kişiyi tasvir etmez. Husserl, tasvir edilen şeyi, tasvir olarak görmeyi mümkün kılmak için fiziksel çerçeve ve tuvalin ötesine geçmek gerektiğini ifade eder (Akt. Zahavi, 2020, s. 29-30). Çerçeve, burada resim dünyasına açılan bir tür pencere işlevi görür. Bu fiziksel aşamadan sonra resim dünyasında imgeler, artık gerçek dünyanın varlıkları değildir. Marleau-Ponty, ressamın gerçek nesnelere üstünde çalışırken bile amaçları asla nesnenin kendisini akla getirmek olmadığını, tam tersine tuvalin üzerinde kendine yeten bir görüntü kurmak olduğunu ifade eder (2020a, s. 58). Öyleyse resim, dünyanın bir taklidi değil, başlı başına bir dünyadır. Bu gerçeklik, bir tablonun karşısına geçildiğinde doğadan hiçbir şey gönderme olunmadığı anlamına gelir.

Ontolojik Açıdan Resim

20. yüzyıl başından itibaren ontolojik açıdan resim sorunsalı, mimesisten farklı bir kavrayışla çözümlenmeye çalışılmıştır. Resim, bir nesnenin taklidi veya temsili olmadığı gibi mimesiste belirtilen gerçeklikle ilgili bir varlık olmadığı savunulmuştur. Daha doğrusu gerçeklikten ziyade doğrulukla (hakikat)³ ilgili bir varlık olduğu düşünülmüştür. Heidegger; sanat yapıtını, gerçeklikle değil doğrulukla ilişkisine göre tanımlamak gerektiğini ifade eder. Ona göre; sanat yapıtı, kendi tarzında var olanın varlığını ortaya açar. Bu açılma, sanat yapıtında var olan

³ Heidegger'in kullandığı kavramlar, çevirilerde farklılaşabilmektedir. Örneğin bir kaynakta geçen *doğruluk* sözcüğü bir diğerinde *hakikat* olarak çevrilebilmektedir. Dil birliği açısından bu metinde *doğruluk* sözcüğü tercih edilmiştir.

doğruluğun kendini yapıta yerleştirmesiyle gerçekleşir. Böylece resmin varlığı, doğruluğun resme yönelip yerleşmesiyle ortaya çıkar (2011, s. 62).

Resimdeki doğruluğun açığa çıkarılması nasıl gerçekleşir? Bu konuda Heidegger, sanat ve sanat yapıtının varlığının ortaya çıkarılmasında çatlak metaforunu kullanır. Ona göre; sanat, sanatsal meydana getirir, meydana getirici ise çatlaktır. Çatlak, bir çatışmanın çatılmasının ürünüdür. Tıpkı toprakta olduğu gibi meydana gelen yarılmaların dünya ile çatışması gibi. Ancak bu basit bir karşıtlık olmanın ötesinde çatışmanın çatlaktaki birliğidir (2011, s. 59-61; Sözer, 2019, s. 95, 96). Bu çatışmanın birliğinden bir dünya yani yapıt ortaya çıkar. Dolayısıyla çatlama, resmin doğasını ortaya çıkarmanın ilk aşaması olarak görülebilir. Fakat çatlama, resmin varlığını ortaya koymada yeterli olmaz. Bu konuda Heidegger, çatlak metaforunu gestalt kavramıyla tamamlar. Ona göre; çatlaktaki çatışma gestalttır. Yapıtın yaratılması, doğruluğun gestalt halinde saptanmasıyla gerçekleşir. Burada gestalt, bir arka plan üzerinde figürün belirmesi olarak açıklanabilir. Bu ise resmin yüzeyine sürülmüş boya ve fırça darbelerinin izleyiciye yönelimselliğiyle ortaya çıkar.

Fenomenolojik yaklaşımda resmin yüzeyinde resmedilen şey (figür vb.), belli bir yönelimsellik ile izleyiciye ulaşır. İzleyici, resimdeki figürü büyük bir açıklıkla veya belli belirsiz algılayabilir ve bilinç dünyasında onları hayranlıkla, geçmişe özlemle vb. izlenim ve duygu durumlarıyla tasarlayabilir. Bütün bu süreç, kuşkusuz yapıtın kendinde barındırdığı yönelimselliğin izleyicinin bilinç dünyasına geçmesiyle oluşur. Fakat öncesinde resme atılan bakış, resmi var eder. Önay Sözer'in belirttiği gibi; resme bakıp yönelimsel edim deneyimlenmezse, resim bilinç düzeyinde oluşmaz. Ona göre; fenomenolojik anlamda resmin varlığını ortaya çıkaran ilk aşama, resmin kendisine yönelen bakıştır (2019, s. 97).

Sonuç olarak ontolojik açıdan resim, taklide dayanan doğruluk anlayışından ziyade sanat yapıtının kendisinde ortaya çıkan doğruluk anlayışıdır. Heidegger'e göre; bu doğruluk ise sanat eserinin var olanın varlığına açılmasıyla (çatlak) gerçekleşir. Yani sanat eserinin asıl anlam ve işlevi, doğrunun esere konulmasıdır (2011, s. 32). Bu durumda resim, yapıtta yer ile dünya çatışması sonucu çatlak olarak görünüş alanına girmesiyle varlık bulur.

İçeriden Dışarıya Bakışın Resimleri

Kutsiyet

Her inanç sisteminde kişinin kutsal mekânlarda herhangi bir kuşkuya girmeden ilahi olanı hissetmesi ve onunla bütünleşmesi arzu edilir. Bu bütünleşmenin aracı olarak ikonalar, özel işlev görür. İkonalar, Batı medeniyetinde ilahi olana odaklanmanın ve onu hissetmenin özel nesnelere sahiptir. Michael Bird'e göre; ikonalar, sanat eserine kutsal bir hava katan ve manevi gerçeği maddi bir biçime dönüştüren imgelerdir (2016, s. 47). Sonsuz hikmeti zamansızlıktan koparan ve Tanrı'ya tapınmanın araçlarıdır (Sayın, 2015, s. 41). Fakat ikonalarda manevi gerçek, dünyevi bir bakışla biçimlendirilir. Bu bakış, Batı sanatında uzun süre egemen olan tek noktadan sunulan bakıştır. İlahi olanı kavramak için dünyadan bir sahne, tüm detaylarıyla sunulur. Bazı resimlerde bakış, resim dünyasında iç uzamdan dışarıya uzanır. İzleyici, resmin arasından resim dünyasına, oradaki pencere aralığından da dış uzama bakar. Bu durum izleyiciyi resim dünyasına çeker ve orada olma hissi verir. Öyle ki resim, kutsal bir an içeriyorsa izleyici, resim dünyasına dahil olarak kutsal ana tanıklık eder. Orada olma hissi, ilahi olanı kavramaya yönelir. Bu durumda resim kutsal olana açılan bir pencereye dönüşür. Bu konuda Heidegger, bir yapıtın kutsala açılmasını, o yapıtın kutsalı kutsal diye açan ve Tanrı mevcudiyetini açığa çıkaran şey olarak ifade eder (2011, s. 39). Bu durumda resim, resim dünyasında kutsala açılırken aslında Tanrının varlığına da açılmış olur. Bu bağlamda dışarıya bakış temasının işlendiği kutsal an resimleri, incelenmeye değerdir. Sanat Tarihi'nde özellikle Rönesans'ta Kuzey Avrupalı sanatçıların resimlerinde bu yaklaşım sıklıkla görülür. Bu resimlerden Jan Van Eyck'in 1435 yılında

yapmış olduğu Şansölye Rolin'in Bakiresi (Virgin ve Child with Chancellor Rolin) adlı yağlıboya tablosu bu bağlamda dikkat çekici detaylar sunar (Görsel 1).



Görsel 1. Jan Van Eyck, 1435, Şansölye Rolin'in Bakiresi / Virgin ve Child with Chancellor Rolin. Wikipedia. Erişim:10.09.2023. <https://124.im/PXhb>

Merkezi perspektifin ilkelerinden başarılı bir biçimde yararlanan bu resimde derinlik olağanüstüdür. Bakış, perspektifin olanaklarıyla iç uzamdan dışarıya doğru uzanır. Sundurma aralığından görünen doğa, gerçekçi bir yanılsama sunar. Dış uzam, tüm detaylarıyla derin bir biçimde resmedilir: Şehri ikiye bölen nehir, ufuktaki dağlarla bütünleşir. Öte yandan iç uzamda kutsal bir an gerçekleşir: Kucağında çocuk İsa'yla Meryem, Aziz'in karşısında oturmaktadır. Kompozisyonun sağ üst köşesinde uçmakta olan melek, elindeki tacıyla Meryem'e yönelmektedir. Melek, tüm resmin en gerçektışı varlığı olarak görünürdür. Bu tavır, Batı düşüncesinde varlığın görünme arzusuyla ilişkilendirilebilir. Eugen Fink'in de belirttiği gibi; Batı'da genel anlamda varlık sorunu, görünür olmakla çözümlenmeye çalışılır; var olan görünür (Akt. Sözer, 2019, s. 132). Dolayısıyla her ne kadar kutsal bir içeriği olsa da Eyck'in resmi, günlük yaşamdan bir sahne sunar. Öyle ki onun başarılı resimsel yanılsaması, resim aralığından gerçek bir dünyaya bakıyormuş izlenimi yaratır.

Şansölye Rolin'in Bakiresi'nin resimsel yüzeyi, bir pencereden bakılan gerçek bir dünya illüzyonu yaratır. Bu tavır, Alberti'nin Batı sanatında uzun süre etkili olan düşüncesini hatırlatır. Ona göre; sanatçı, resimsel tasarısını bir illüzyon, yani resmin fiziksel yüzeyini bir cammış gibi dikkate alması gerekir (Bird, 2016, s. 64). Burada resmin bir pencere olarak algılanma fikri dikkat çekicidir. Resim, duvarın öte tarafındaki uzayı gösteren bir pencere aralığı gibidir. Bu aralık (resim), bir bakışın varlığıyla şekillenir. Eyck'in resminde de bakış, forma bürünür. Fakat resmi ayrıcalıklı kılan şey, imgede var olan sundurma aralığıdır. Bu aralık, ikinci bir bakış sunar ve bu bakış, iç uzamdan dış uzama açılır. İzleyici, ilkin resim aralığından kutsal anın yaşandığı iç uzama, sonrasında ise sundurma aralığından dış uzama dahil olur. Bu sırada dış uzamın dingin manzarası, iç uzamda gerçekleşen kutsal anı olabildiğince derin kavratır. Dolayısıyla izleyici, uzamları ayıran sınırlara takılmadan uzamlar arası bir eşzamanlılık yaşar.

Pencere imgesiyle dış uzamları çerçeveleme teması, Şansölye Rolin'in Bakiresi' nin yapıldığı dönemde Kuzey Avrupa sanatında sıklıkla görülür. Bu resimlerde tuvalin sınırları, izleyiciye psikolojik bir çerçeve sunar ve içeride olmak duygusunu yaşatır. Resimde ön, orta ve arka plan kademeli olarak sunulur ve oluşan derinlik yanılsaması, izleyiciye karşı konulmaz bir davet sunar. Bu sırada göz, resmin yüzeyinde bağımsız bir organmış gibi yoğun bir biçimde iş görür. Brian O'doherty'in belirttiği gibi, adeta bedenden bağımsızlaşan göz, onun küçük bir vekili olarak resmin mekânında gezinmeye başlar (2016, s. 34). Fakat onun gezindiği alan, çerçevenin veya tuvalin sınırları içinde kalır. Öte yandan bakış, daha özgürdür. Çünkü, bakış, resim dünyasına atılır ve oradan derinlere ulanır. Sözer Önay'ın da ifade ettiği gibi; bakış, var olanların kaynağına, ortamına yani dünyaya bakmak demektir (2019, s. 97). Eyck'in resminde de bakış, resim dünyasına atılırken resmin doğasını ortaya çıkarmada araçsallaşır.

Şansölye Rolin'in Bakiresi resminin derinliği, resmin gerçeklik meselesiyle ilişkisini hatırlatır. Burada gerçeklik meselesi ikirciklidir. Bu resim, Rönesans modelliğinde dış dünyadan bir görüntü sunmasına rağmen aslında gerçekte o değildir. Çünkü resimdeki imgeler ile dış dünyanın görüntüsü gerçeklik olarak birbirinden farklıdır. Resim, her ne kadar doğadan bir görüntü içerse de o, dış dünyanın görüntüsü değildir. Modelinden farklı kendine has gerçekliği olan bir varlıktır. Bu durumda gerçekliği belirleyen unsurlardan biri olan perspektif hem resimde hem de dünyada nesneye boyut kazandıran olgu olarak önem kazanır. Fakat perspektif, gerçekliği belirleyen tek unsur değildir. Dan Zahavi, gerçeklik anlayışı tanımı gereği perspektifi olmasına rağmen onu silmenin bizi dünyaya yakınlaştırmadığını ifade eder. Dünya hakkında bir şeyi anlamaktan bizi yalnızca alıkoyar (2019, s. 40). Fakat resimde perspektifi silmek, resim dünyasını yüzeye yakınlaştırır.

Enginlik ve Duygusalılık

Pencere, içeriden dışarıya bakılarak çevrenin görüldüğü aradır. Bu aradan bakış, çerçeveye alınmış bir biçimde içeriden dışarıyı kavrar. Özne bir deneyimle algılanan dış uzam, kişinin bilincinde farklılaşabilir. Bu durum algının salt görme olgusuna dayanmadığını gösterir. Richard Leppert'in belirttiği gibi; görme, sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele değil aynı zamanda zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir (2009, s. 18). Dolayısıyla pencere aralığındaki öznel deneyim gibi resimde sanatçının bakışından öznel bir dünya meydana gelir. Her ne kadar gerçekçi imgeler taşısa da resim, aslında sanatçısının bakışını yansıtan bir tür penceredir. Önay Sözer'in ifadesiyle; nasıl ki pencereden dünyaya bakılıyorsa aynı şekilde resimden de resim dünyasına bakılır (2019, s. 97). Bu durumda burada birbirine benzeyen fakat iki farklı gerçekliğe sahip pencereden söz edilebilir. Biri pencerenin kendisi, ötekisi ise resim nesnesidir. Pencere, dışardaki fenomenlerin yönelimselliğiyle öznenin algısında oluşan görüntü iken resim; tuval, boya vb. malzemelerden oluşmuş, varlığı doğruluğa açılan görüntü dünyasıdır. Bu farklı gerçeklik, resimde pencere imgesinin varlığını çoklu anlamlara büründürür. Michael Bird, sanatta pencerelerin genel olarak hayal ile gözlem ve iç ile dış uzam arasında bir arayüzü temsil ettiğini ifade eder (2016, s. 64). Dolayısıyla resimdeki bu arayüz (pencere imgesi), bakışı iç uzamdan dış uzama yönlendirir ve engin bir duygusalığa neden olur. Bu bağlamda, Japon sanatçı Ando Hiroshige, ev içi detayları gösteren ağaç baskı çalışması dikkat çekicidir (Görsel 2).

Hiroshige'nin resmi, büyük bir alanı kaplayan pencere imgesinden oluşur. Bu pencereden oldukça geniş bir dış uzam sunulur. Olanca derinliğiyle bu uzamda düz bir araziye kurulmuş şehir silüeti görülür. Ufuk çizgisine yerleştirilen dağ, yeryüzü ile gökyüzü arasında tek imge olarak belirir. Gökyüzü ile yeryüzünün birleştiği kısmın kızılılığı, resmin günbatımında gerçekleştiği bilgisini verir. Öte yandan resmin küçük bir alanını kaplayan iç mekân imgesi, minimal detaylar içermektedir. Pencere pervazına oturan ve dışarı bakan kedi, kompozisyonun tek canlı figürü olarak resmin duygusunu artırır. Bunun yanı sıra pervazın sağ köşesinde aşağıya doğru sarkan kumaş ve yanındaki kâse, kompozisyonun yalın objeleri olarak dikkat çeker. Resme hâkim olan çapraz bakış, mekânın iç ve dış

uzamlarını ortaya çıkarır. Dekoratif beyaz formlara sahip süslemeleriyle duvar ile yeşil zemin, resmin iç ve dış uzamlarını ayırıtıran ve ona boyut kazandıran diğer unsurlardır. Japon baskı sanatının karakteristik öğelerinin görüldüğü bu resimde tüm unsurlar, günbatımının dingin huzurunu ve güçlü enginliğini hissettirir.



Görsel 2. Ando Hiroshige, 1857, ?. Britishmuseum. Erişim: 11.09.2023. <https://l24.im/6Cyq>

Hiroshige'nin resmi, içeriden dışarıya bakışın sade ama güçlü bir örneğini sunar. İlk resmin aralığından resim dünyasına dahil olunur ve bu sayede içerde olma duygusu hissedilir. Buradan da resimdeki pencere imgesi aracılığıyla dış uzam deneyimlenir. Bu iki ara yoluyla kademeli olarak deneyimlenen iç ve dış uzamlar, uzamlar arası eşzamanlılığın yaşanmasına neden olur. Dolayısıyla pencere, burada gerçek dünyadan resim dünyasına oradan da başka dünyalara açılan bir ara yüz görevi üstlenir. Bu sayede gerçek dünya ile resim dünyası arasındaki sınırlar kaybolur ve bu iki dünyanın farklı olan gerçeklikleri birbirine karışır.

Hiroshige'nin resminin kurgulanış biçimi, özne olarak izleyicinin dünyadaki konumunu düşündürür. Resmin aralığından iç ve dış uzam deneyimlendiğinden izleyici, kendi konumundan şüphe duyabilir. Bu durum fenomenolojideki nesnenin yönelimselliğiyle açıklanabilir. İzleyici, resme yönelirken resimde izleyiciye yönelir. Dolayısıyla bu durum, resmin taşıyıcı öznesi olarak izleyicinin içeride mi yoksa dışarda mı belirsizliğini yaratır. Tüm bunlar fenomenolojik yaklaşımda öznenin dünyadaki konumunu hatırlatır. Husserl, "özne ne dünya içinde ne de onun dışındadır" der. Öte yandan bir diğer fenomenolog Merleau-Ponty'in içsellik ve dışsallık meselesinde, "...dünya bütünüyle içeridedir ve ben de bütünüyle kendimin dışındayım" ifadesini kullanır (Akt. Zahavi, 2020, s. 35). Dünyanın resmin içerisinde olduğu varsayıldığında izleyici, Hiroshige'nin resminden aslında dünyanın dışına bakmış olur. Tam tersine dünyanın resmin dışında olduğu varsayıldığında izleyici, resim dünyasından içeriye bakmış olur. Sonuç olarak öznenin konumuyla ilgili yaşanan ikilem, izleyicinin bu resimdeki pencere imgesi karşısında daha da büyür.

Fenomenolojik yaklaşımda öznenin nesneye, nesnenin özneye yönelmesiyle anlam oluşur. Bu durumda öznenin varlığı, anlam için hayatidir. Eugen Fink'in sanatta anlam yaratmada öznenin varlığını 'ben bölünmesi' tabiriyle açıklar. Ona göre; izleyici, resmin bütünü ve taşıyıcısıdır. Aynı zamanda ait olduğu gerçek dünyanın öznesidir. Resme baktığında özne, resmin ona yöneldiğini ve perspektifle onun bakışının resmin derinlerine ulanmasını sağlar. Resme bakan resim dünyasına yönelişin merkezidir; aynı zamanda resim dünyasının öznesidir (Akt. Sözer, 2019, s. 146). Hiroshige'nin resminde izleyici, resmin merkezinde bir özne olarak anlam üretirken bakışı farklı uzamlardan geçerek ulanır. Resimde fenomenlerin verdiği anlam, onun algısında karşı konulmaz duygular yaratabilir. Bu duygular ise çoğunlukla varlığa dair meseleleri sorunsallaştırırken sonsuzluk ve enginlik gibi çoklu anlamları içerebilir.

Bekleyiş

Ev, duvarlarıyla dış uzamdan ayrılan ve kendi iç uzamına sahip bir yapıdır. Onun dışarıyla bağlantısı, pencereler ve kapılar yoluyla gerçekleşir. Her ikisi de evin, dışarıya açılan aralarıdır. Fakat pencere, iç ile dış uzam arasında bir ara iken; kapı, bir geçiştir. Her ikisi de duvar denin engelinin aşılmasını sağlayarak içeriği dışarıyla eşleştirir. Bu sayede ev, salt geometrik bir yapı olmaktan uzaklaşır. Pencere ve kapılar yoluyla farklı uzamların eşzamanlı deneyimlenmesi evi bir varlığa dönüştürür. Gaston Bachelard, insanın dünyadaki ilk mekânı olarak evin, bir geometriden ibaret olmadığını hatta düş ile düşlemi barındıran bir evren olduğunu dile getirir (2017, s. 36). Dolayısıyla evin pencere ve kapılarının düş ile düşleme açılan birer ara olarak işlev gördüğü söylenebilir. Bu durum, resimdeki imgelere yansıdığı güçlü çağrışımlar yaratabilir. Bu bağlamda iç mekân tasarımlarıyla dikkat çeken Kuzey Avrupalı sanatçı Pieter de Hooch'un kapı ve pencereleri merkeze aldığı Ebeveyn Sorumlulukları adlı tablosu incelenmeye değerdir (Görsel 3).



Görsel 3. Pieter de Hooch, 1658-60, Ebeveyn Sorumlulukları / A Mother's Duty. Wikipedia. Erişim: 12.09.2023. <https://l24.im/J4hk97F>

Ebeveyn Sorumlulukları adlı resimde birbirine açılan bölümleriyle bir iç mekân görülür. İncelikli bir biçimde kurgulanan bu kompozisyonda ev içi detayların olduğu mekân oldukça yalın bir biçimde sunulur. Fakat resmin en dikkat çekici unsuru, mekânın barındırdığı aralardır. Açık kapı ve pencerenin yanı sıra yarı kapalı aralar da bulunmaktadır. Örneğin perdelerin arasından ev eşyalarının görüldüğü yarı kapalı aranın yüklük olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan yüklüğün hemen önünde çocuğun bakımıyla ilgilenen kadın ve onun ötesindeki köpek kompozisyonun canlı figürleri olarak dikkat çekicidir. Az sayıda eşyanın olduğu odada sepet ile sehpa, boşluğu dolduran diğer nesnelere dir.

Hooch'un iç mekân resminde kapı açıktır ve odalar arasında bir geçişgenlik vardır. İzleyici, ön bölümün uzamını deneyimledikten sonra, kapı aralığından giriş bölümünü ve sonrasında o bölümdeki pencereden dışarıyı deneyimleyebilir. Kapı, burada farklı bölümler arasındaki geçişi sağlayarak uzamları eş zamanlı yapar. Önay Sözer; kapıyı, bir odadan ötekine gidiş gelişini sağlayan ve mekânları eş zamanlı yapan geçit olarak tanımlar (2019, s. 5). Öte yandan bu geçit (kapı), bir diğer uzama açıldığı gibi ona kapanır da. Kapı, kendine açılana kapanan bir engeldir. Fakat bu engel duvar gibi bir engel değildir; duvarın bir parçası olarak düşünülse de aslında ondan farklıdır. Kapı, farklı uzamları birleştirirken tam tersine duvar, uzamlar arası bir ayrılık meydana getirir. Georg Simmel, duvarla kıyaslandığında kapının açılabilme özelliğinin onun çok daha güçlü bir kapanma duygusu hissettirdiğini ifade eder. Ona göre; duvar dilsizdir, kapı ise ötedeki uzamla konuşabilen bir unsurdur (Akt. 2019, s. 164). Dolayısıyla farklı uzamlar arasında bir geçiş olan kapı, açılıp kapanabilme özelliğinden güçlü bir kapalılık duygusuna sahiptir. Fakat bu resimde kapı, olanca açıklığıyla kapalılık duygusunu yitirir ve iç mekânı tek bir evrene çevirir.

Ebeveyn Sorumlulukları'nda pencere imgesi, dışarıya çıkmanın ve içeriye girmenin unsuru olarak belirgindir. Bu geçişgenliğin somut örneği, pencereden içeriye sızan ışıktır. Öğle sonrasının ışığı, güçlü duyuşsal etkisiyle pencerenin pervazına, odanın zeminine ve iç kapının yüzeyine düşer. Işığın açık pencereden içeri sızmasıyla dış uzam içeri alınır. Dolayısıyla pencere imgesi, burada içeriğin dışarıya, dışarının da içeriye alınmasına vesile olur.

Özne olarak izleyici, Hooch'un resminde en gizemli belirleyicidir. Sanatçı, kendi bakışından bir sahneyi, izleyicinin bakışı haline getirir. Bu durum, izleyicinin konumunu da belirler. Kuşkusuz bu resmi, Rönesans modelliğinde merkezi perspektifin bir yansıması olarak görmek gerekir. Bakış, resmin derinliklerine ulanırken resim perspektifi olarak izleyiciye yönelir. Bu durumda tablodaki perspektif, özne olarak izleyiciyi resim dünyasının merkezine konumlandırır. Dolayısıyla sanatçının bakışı, izleyicinin bakışı olarak varlık bulurken merkezi bir perspektif sunar. Öte yandan gerçek dünya da tek bir bakış yoktur; nesnelere, izleyeninin konumuna göre çoklu görünüşler sunar. Husserl'in de belirttiği gibi; "her görünüş, perspektiftir ve sadece görünen bir şey ima etmez, aynı zamanda kendisine görüldüğü kişiyi de ima eder. Başka bir deyişle, bir görünüş daima birisi için bir şeyin görünüşüdür (Akt. Zahavi, 2022, s. 157). Fakat Hooch'un resmindeki bu sabit bakış, duran bir bedeninin resim dünyasına oradan da dış uzama uzanan bakıştır. James Gibson, hareket edebilen cismani bir bedene iliştilmiş bir baş üzerinde hareketli gözlerle gördüğümüzü ifade eder. Ona göre; durağan bir bakış açısı, yalnızca hareketli bir bakış açısının sınır durumudur (Akt. Zahavi, 2022, s. 158). Kuşkusuz bu resimde sunulan durağan bakış, resmin aralığından resim dünyasına oradan dışarıya uzanan anlık ve sınırlı bakıştır.

Hooch'un resminde izleyicinin bakışını dışarıya yönelmesini sağlamada küçük köpeğin varlığı gizil bir etkiye sahiptir. Sırtı dönük bir biçimde köpek, kapı ve pencere aralığından dışarıya bakar gibidir. Dışardan gelecek bir beklenti veya tehlikeye karşı hazırdır. Sonuç olarak köpeğin bakışı, izleyicinin bakışını iç mekândan dışarıya yönlendirdiği gibi orada yaşanabilecek olasılıklara ve karşılaşmalara izleyiciyi hazırlayabilmektedir.

Özgürlük Tutkusu

İç uzamlar, duvarlar yoluyla dış dünyadan ayrılan kapalı alanlardır. Yani dış uzamdan uzak olma halidir. Bu durumda iç uzamda olmak, dış uzamın verdiği serbestlikten ve hareket alanından uzak kalmak demektir. Bu uzak olma hali, içeriye kasvetli, dışarıya ise özgürleştirici kılabilir. Gaston Bachelard, içeri ve dışarının bir tür parçalara ayırma diyalektiği olduğunu ifade eder. Ona göre; farkına varılmadan bu diyalektik, olumlu ve olumsuz düşüncelerin hayal tabanı haline gelir (2017, s. 255). İç uzamdan dışarıya açılan ara olarak pencereler, dışarının duygusunu içeri alır. Dış dünyanın görüntüsü pencereyle çerçeveye alındığında özgürlüğe duyulan istenç artar. Bu durumda pencere, dışarıya bakışın ve serbestliğe olan özlemin aracına dönüşür. Bu türden bir sembolik anlam, bazı sanatçıların konularına ve onların çalışmalarında özgürlüğe olan özlemin simgesine dönüşür. Bu bağlamda romantik dönem sanatçılarından Caspar David Friedrich'in Atölye Penceresinden Görünüm adlı tablosu incelenmeye değerdir (Görsel 4).



Görsel 4. Caspar David Friedrich, 1805-6, Sanatçı Atölye Penceresinden Görünüm / View From the Window of the Artist's Studio. Wikipedia. Erişim: 13.09.2023. <https://l24.im/ncv2>

Friedrich'in çalışması, resmin neredeyse tamamını kaplayan bir pencere imgesinden oluşmaktadır. Uzun dikey forma sahip olan bu pencere, iki ana bölümden meydana gelmektedir. Bu bölümlerden üst kısım, kapalı; alt kısım ise ardına kadar açıktır. Dahası üst kısımda sadece açık bir gökyüzü, alt kısımda ise kıyasal bir yaşam alanı görülmektedir. Resmin dikkat çekici unsuru olarak bir gemiye ait olduğu anlaşılan ve pencere aralığından görülen halat uçları, geminin gizemini canlı tutarken resmin derinliğine katkı sunar.

Friedrich'in resminin geneline hâkim olan ölçülülük, dikkat çekicidir. Bu ölçülülük, kalın duvarın simetrik çizgilerinden, pencerenin ince ve zarif çizgilerinden anlaşılır. Bunun dışında resimde ışığın kullanımı oldukça doğal ve ölçülüdür. Pencere aralığından sızan ışık, pencere pervazına ve kalın koyu duvarlara düşerek içeriye aydınlatır. Öte yandan iç uzamda kahveyi bir ton, dış uzamda ise açık bir ton hakimdir. Bu türden bir zıtlık, resmin iç ve dış uzamın duygusu hakkında ipuçları verir. İçerdeki koyuluk, tekdüze olanın; dışardaki açıklık ise özgürlüğe olan

istencin metaforu olarak belirir. Yani donuk kahverengi iç mekânın pencere aralığından atılan bakış, açık denizlere, bilinmeyene ve öngörülemez karşılaşmalara atılan bakıştır. Bu tavır, romantik sanatçıların resimlerinde sıklıkla görülen bir yaklaşımdır. Onların resimlerinde pencereden uzak mesafelere bakış, evin sınırlarını ve küçük burjuva yaşantısını terk etmeye duyulan arzunun metaforudur.

Friedrich'in resminde duvar, içeriği dışarıdan ayıran unsur olarak oldukça kütseldir. Bu yönüyle kütsellik, duvarın bir engel olarak sunulmasını sağlar. Önay Sözer'in de ifade ettiği gibi; duvar iki uzay bölümü arasındaki sessiz bağlantıyı keserek bir ayrılık meydana getirir (2019, s. 165). Fakat bu resimdeki engel (duvar), açık kanatlı pencere imgesiyle aşılmaya çalışılır. Bu kanatların imgesel yönelimselliği, izleyicinin zihninde özgürlük simgesi olarak belirir hatta bir çıkış veya kaçış istenci yaşatır.

Öte yandan pencere, iki uzam arasında eşzamanlılığa katkı sağlamasına rağmen izleyiciyi dış uzamda kalmaya ikna eder. Burada izleyicinin resme yönelmesi ve resmin de perspektifi olarak ona yönelmesi, fenomenolojik bağlamda resmin varlık bulmasını sağlar. Resmin taşıyıcısı olarak izleyici, resmin aralığından resim dünyasını, oradan da pencere imgesi yoluyla dışarıyı deneyimlediğinde artık gerçek dünyanın değil resim dünyasının öznesidir. Resimdeki boyasal alanın onun algı dünyasında imgeler yaratırken bilinç düzeyinde edindiği izlenimler resmin varlığını ortaya çıkarır. Bu durumda resimdeki görünenler, resimdeki görünmeyeni ortaya çıkarır. Merleau-Ponty'in belirttiği gibi "...görünmemeyi görünenin kendisi içerir" (Akt. Sözer, 2019, s. 9). Dolayısıyla Friedrich'in resmindeki tüm görünenler, resmin aşkın anlamını da görünür kılar.

Resmin Penceresi

Batı sanatında resim, sıklıkla pencereye benzetilir. Bu yaklaşıma göre resim duvara asıldığında, bir pencereden bakılıyormuş yanılsaması yaratmalıdır. Rönesans'ta kavramsallaşan bu düşünce, 20. yüzyılın başlarına kadar egemen olur. Fakat resmin fenomenolojisine ve ontolojisine yönelik yaklaşımlar değişmesine rağmen resmin pencere ile ilişkilendirilme düşüncesi güncel kalır. Ama bu dönemden itibaren Rönesans modelinde mimesise dayanan anlayışa karşı, bazı sanatçıların resimlerinde eleştirel bir tavır görülür. Bunlardan birini ortaya koyan René Magritte, İnsani Durum (La Condition Humaine) adlı bir dizi resimle bu tarihsel savla hesaplaşır. Bu bağlamda sanatçının 1933 tarihli eseri incelenmeye değerdir (Görsel 5).



Görsel 5. René Magritte, 1933, İnsani Durum / La Condition Humaine. Moma. Erişim: 14.09.2023. <https://www.moma.org/slideshows/22/371>

İçerden dışarıya bakışın resmi olan İnsani Durum (1933), perdeli büyük bir pencere imgesinden oluşmaktadır. Pencereden görülen manzara ile pencere önünde konumlanan şövaledeki tuval aynı görüntüyü sunar. İki görüntü tek bir imgeye dönüşür ve imge dış uzamın derinliklerine uzanır. Saydammış gibi görünen tuval, kenar çizgileri ve şövalenin ayakları sayesinde fark edilebilmektedir. Dışarda pencere aralığından etkili hava perspektifiyle derinlikli bir manzara, içerde ise yalnızca perde ve şövalenin olduğu yalın bir iç mekân sunulur.

Magritte, İnsani Durum adlı bir dizi resimle tarihsel olarak Batı sanatını bir dönem şekillendiren Leon Battista Alberti'nin resim-pencere metaforuna göndermede bulunur. Sanatçı 1933 yılında çizdiği bu resimle aldanarak inanmak (trompe l'oeil) şeklindeki resimler üzerinden gerçeklik meselesini tartışmaya açar. Bu resimlerde resim yüzeyindeki imgeyle ve onun gerçek temsilleri arasındaki farka dikkat çeker. Richard Leppert, trompe l'oeil resimlerin bir nesnenin gerçek temsiliymiş gibi görüldüğünden izleyicinin bakışına ihtiyaç duymayan resimler olduğunu ifade eder (2009, s. 41). Öte yandan Norman Bryson, bu tür resimlerde bakışın sanki hiç var olmadığını ve dolayısıyla görünen her şeyin kendi başlarına var olan nesnelere olduğu düşüncesinin hâkim olduğunu söyler (Akt. Leppert, 2009, s. 42). Oysa tablolar, bakışı kendine çekerek resmin tüm yüzeyinde gezinmesini ve onun bir resim olduğunu fark edilmesini sağlar. Çünkü resim, bakılmak için var. Dil ile imge arasındaki bağın kökeniyle ilgilenen ve resimlerinde bunu tasarlayan Magritte, aslında bu resimde de benzer bir kaygıdan hareket eder. Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir adlı kitabında, geleneksel Batı düşüncesinde dil ile nesnenin kesinkes ayrıldığını ifade eder. Klasik resimdeki perspektiften trompe-l'oeil'e kadar uzanan tüm teknik ve çabada imge kendi modeline benzetilmeye çalışılır (2019, s. 32). Foucault, Magritte'in resimlerinde taklide yani canlandırmaya (benzeyiş) dayanan anlayıştan koparak model ile resim arasında andırış olarak tabir edilen belli belirsiz bağıntılarla ilgilendiğini iddia eder (2019, s. 43). Dolayısıyla Magritte, resmin benzeyişe dayanan canlandırıcı gerçekliğe gömülü olan dilden özerk bir anlayışla resim yapar ve bu resmin kendisinden başka hiçbir şey olmadığı anlamına getirir.

İnsani Durum (1933) resminde tuvalin pencereyle oluşturduğu yanılsama, Batı sanatındaki imgenin nesneleştirme (benzeyiş veya canlandırma) fikrine karşı eleştirel yaklaşımın dikkat çekici unsuru olarak belirir. Tuval, burada tüm resimde olduğu gibi gerçek bir tuval değildir. O, sadece tuval nesnesine benzeyen ve aynı zamanda onun üzerindeki imgeler ile penceredeki görüntünün benzerliğini gösteren bir yanılsamadır. Dolayısıyla Magritte bu çalışmada resim-pencere ilişkisi üzerinde görsel imgeler ile dil arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Magritte'in resminde, dışarıya açılan bir ara olarak pencerenin tasarlanma biçimi dikkat çekicidir. İzleyici, ilkin resmin fiziki olmayan aralığından resim dünyasına ve oradan da pencereden dışarı bakar. Şövaledeki resme rağmen pencere aralığından dışarıyı deneyimleyebilmektedir. Dolayısıyla gerçekmiş gibi görülen bu trompe l'oeil'lik yaklaşımla resmin doğasına yönelik tartışmalara ironik bir biçimde vurgu yapar. Burada tuval ile pencere resmin ontolojisini anlamada önemli veriler sunabilir. Resim ne dış dünyaya ne de bütünüyle resimde görülen iç mekâna ait bir varlıktır. Sadece resmin dünyasına açılan bir ara veya çatlak olarak ortaya çıkan bir varlıktır. İzleyici ona yöneldiğinde, gerçek dünyada adeta bir boşluk yaratan, bir gedik açan resim-dünyasına yöneliyor demektir. Bu durumda izleyici artık ne resim dünyasının ne de gerçek dünyanın öznesidir. Resme bakanın durduğu yer, resim dünyasının kendisine yöneldiği noktadır. Dolayısıyla bu resimde özne olarak izleyicinin mekânsal konumu resmin merkezini belirler. Bu konumlanış resmin varlık bulmasına ya da anlam kazanmasına neden olur. Husserl'in de belirttiği gibi; özne yalnızca bedeniyle mekânsal olarak konumlandığında nesnelere bedenleşeceğini ve nasıl görünebileceğini öne sürer (Akt. Zahavi, 2022, s. 57). Magritte'in resminde izleyici, durduğu noktada ona yönelen perspektifin merkezinde resme dahil olarak resmin varlığını ortaya koyar.

Sonuç

Bu araştırmada içeriden dışarıya bakışın resimleri üzerine fenomenolojik ve ontolojik bir okuma yapılmış, bazı sonuçlar elde edilmiştir. İlk olarak pencere imgesini içeren eserlerin, resmin gerçeklik problemine ilişkin sorunlara çarpıcı veriler sunduğu görülmüştür. Pencerenin diğer uzama açılan bir ara olarak işlev görmesi hem imgenin hem de gerçek dünyanın gerçekliği hakkında önemli detaylar sunması bunu kanıtlar niteliktedir. İkinci olarak içeriden dışarıya bakışın resimleri, sanat yapıtının varlık sorununu açıklamada önemli veriler sunabilir. Resimde pencere imgesinin başka uzamlara açılması, sanat yapıtının doğruluğa açılarak varlık bulma düşüncesiyle örtüştüğünden resmin varlık bulma sürecini anlaşılır kılabilir. Dolayısıyla pencere gibi araların, resmin varlığını ortaya çıkarmada araçsallaşarak onun varlığını somutlaştırdığı ifade edilebilir. Üçüncü olarak bu tür resimlerde pencere ve kapı gibi araların uzamları eşleştirdiği ve bunun resim dünyasında uzamlararası eşzamanlılığın yaşanmasına neden olduğu tespit edilmiştir. Resmin fiziki olmayan arası hesaba katıldığında bu durum, gerçek dünya ile resim dünyası arasında bir geçişin yaşanmasını sağlamıştır. Bu geçişkenlik, resmin öznesi ve taşıyıcısı olan izleyicinin konumunu belirsizleştirmektedir. İzleyicinin gerçek dünya ile resim dünyasının arasında kalarak 'ben bölünmesi' yaşamasına ve bunun da onun bilincinde bir ikileme neden olduğu anlaşılmaktadır. Dördüncü olarak içeriden dışarıya bakışın resmi, içeride olmanın resmidir. Bu durum, öznenin resmin içinden dışarıya bakıyormuş gibi bir izlenime kapılmasına ve iç-dış diyalektiğini çarpıcı bir biçimde yaşamasına neden olmuştur. Bu diyalektik, içeri ve dışarının birbirinden bağımsız olamayacağını ve birbirinin varlığıyla anlam kazanabileceğini göstermektedir. Aksi durumda bu uzamların anlam yitimine uğrayacağı görülmüştür. Son olarak içeriden dışarıya bakışın olduğu resimlerde pencere imgesi, fenomenoloji yönteminde nesnenin yönelimselliği yoluyla özneye anlam yaratmada güçlü bir simge olduğu görülmüştür. Nesneye bakışta, pencere imgesinin fenomenolojideki nötr bilinçte anlamları çoğalttığı ve bunların resmi anlama sürecini zenginleştirerek çoklu anlamlara kapı araladığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla resmin tanımlanma çabasında pencere-resim metaforunun halen güncelliğini koruduğu ve bu bağlamda içeriden dışarı bakışın resimlerinde güçlü anlamlar ortaya çıkardığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Bachelard, Gaston. (2017). Mekânın Poetikası. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bird, Michael. (2016). Sanatı Değiştiren 100 Fikir. (D. Öztok, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Foucault, Michel. (2019). Bu Bir Pipo Değildir. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Heidegger, Martin. (2004). Varlık ve Zaman. (A. Yıldırım, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Heidegger, Martin. (2011). Sanat Eserinin Kökeni. (Fatih Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Husserl, Edmund. (2021). Paris Konferansları. (T. Kabadayı, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Leppert, Richard. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mengüşoğlu, Takiyettin. (2020). Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2020a). Algılanan Dünya Sohbetler. (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2020b). Algının Fenomenolojisi. (Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- O'Doherty, Brian. (2016). Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi. (Ahu Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sayın, Zeynep. (2015). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sözer, Önay. (2019). Sanat: Görünendeki Görünmeyen. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zahavi, Dan. (2020). Fenomenoloji İlk Temeller. (S. Bayazıt, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zahavi, Dan. (2022). Husserl'in Fenomenolojisi. (S. Bayazıt, Çev.). Ankara: Say Yayınları.

İnternet Kaynakçası

- Wikipedia. Erişim: 10. 09. 2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_Chancellor_Rolin
- Britishmuseum. Erişim:11. 09. 2023.https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-664
- Wikipedia. Erişim: 12. 09. 2023. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Mother's_Duty
- Wikipedia. Erişim: 13.09.2023.https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Blick_aus_dem_Atelier_des_K%C3%BCnstlers.jpg
- Moma. Erişim: 14. 09. 2023. <https://www.moma.org/slideshows/22/371>