

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

DIŞAVURUM DEVİNİMİ OLARAK RESİM

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20142301004 Ahmet KOCA

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Murat Mete AĞYAR

İSTANBUL- 2019

Ahmet KOCA tarafından hazırlanan ***Dışavurum Devinimi Olarak Resim*** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 14 / 05 / 2019

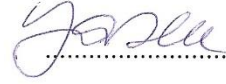
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

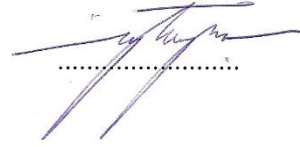
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Murat Mete AĞYAR (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Nur ERKALIR



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi H. Avni ÖZTOPÇU (Marmara Üniversitesi)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I.....	8
1.1 DIŞAVURUM DEVİNİMİ OLGUSU.....	8
1.2 DIŞAVURUM DEVİNİMİNİ BELİRLEYEN BELLİ BAŞLI ETMENLER.....	18
1.2.1 Varlığın Doğası Üzerine, Genel Varlık Algısı.....	18
1.2.2 Çevre Ögesi.....	23
1.2.3 İnsan Ögesi.....	27
1.3 ZAMAN, MEKÂN, ORTAK BİLİNÇ VE SANAT.....	28
1.4 DIŞAVURUM DEVİNİMİ DÖNGÜSÜ AKIŞ SÜRECİ.....	34
BÖLÜM II.....	43
2.1 RESİM SANATINDA İFADE.....	43
2.1.1 Sanat Tarihsel Perspektif.....	44
2.1.2 Yapıt Oluşturma Sürecinde Görsel Öğelerin Kullanımı, Anlam Üretimi Ve Duyguların Aktarımı.....	68
BÖLÜM III.....	105
3.1 DEĞERLENDİRME.....	105
3.2 SONUÇ.....	107
3.3 KAYNAKLAR.....	109
3.4 RESİM ÇALIŞMALARIM, RESİMSEL İFADEMİ BELİRLEYEN GEREKÇELER.....	111

3.5 ÖZGEÇMİŞ.....	121
-------------------	-----



ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans ‘Eser Metni’ çalışmasında; ortak bilince karşılık gelen bilgi alanlarının (bilim, sanat vd.) rehberliğinde, duyuşsal-algısal yönlerine değinerek kavramsal çerçevesini belirlediğim *dışavurum devinimi* olgusuyla, sanat tarihsel süreç içinde, sanatçı etkinliğiyle *duyuşsal varlık* kazanan resimsel ifade arasındaki bağı açıklık getirilmiştir.

Varlık kavrayışımla birlikte araştırmamı geliştirirken ortak bilince dair verileri, eser metnim bağlamında bir araya getirdim. Duyusal (görme, işitme vd.) verilerin dışına taşmadan, güncel veriler eşliğinde, *düşünsel ve duyuşsal zeminde* sanatsal ve dilsel ifademini gerçeklik değerini artırmayı ve güçlendirmeyi amaçladım.

Etkileşim ve duyuşla yazarız, çizeriz ve boyarız. Var oluşa dair türlü kaygılarım, varlığın ve belki de tüm zamanların huzursuz eden, ürküten, belirsiz ve kararsız yapısı ile günlerin getirdiği ve daima makul bir duyuşluluğı zorlayan kaotik, depresif ve zorunlu olarak umutlanmayı da içeren doğası, sanatsal ve dilsel ifademi biçimlendirmiştir.

Evren tarihi içinde ve yüzyılların karmaşasında resimsel ifadeyi olası kılan gerekçeler ile sanat yapıtı özelinde, resim yapıtının oluşum süreci, eser metnimin varlık nedenidir. Varlık, sanat ve resim bağlamında; bu merak ve ilgi, beni *dışavurum devinimi* kavramına götürmüştür.

Dışavurum devinimi olgusunun ele alınışı ve resim sanatıyla olan bağının belirlenmesi aşamasında, sanat bilgisinin dışında özellikle diğer bilgi alanlarının kullanımı yoluyla ucu açık, kuşatıcı bir kavrayış amaçlanmıştır.

Araştırmamın, nefes aldığı sanat hayatına billur, renkli bir çizgi, bir iz bırakması ve berrak bir bakış açısı kazandırması dileğiyle, danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Murat Mete AĞYAR başta olmak üzere ilham veren varlıklarıyla, desteklerini esirgemeyen yakın çevreme teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs, 2019

Ahmet KOCA

ÖZET

(DIŞAVURUM DEVİNİMİ OLARAK RESİM)

Evren ve insanlık tarihinin kaotik sahnesinde, bu varoluşsal sıkışıklığın ya da arada kalmışlığın yarattığı baskıları bertaraf edebilmek, çözümleyebilmek ve beraberinde bütün bu olup bitenleri ifade edebilmeyi sağlayacak yolları ve araçları bulabilmek öncelikle üstesinden gelmem gereken bir zorunluluğum olmuştur.

Bir baskı ögesi olmuş olması nedeniyle, hem dilsel hem de sanatsal yönden uyarıcı hayat birikimim bağlamında duyularımı ifade edebilmek var oluşumun temel nedenidir.

Resmi bir dışavurum devinimi çeşidi olarak tanımlayan ya da resmi belli bir ruh durumuna karşılık gelen davranışlar bütünü olarak gören bu araştırmamızda; dışı vurulanların varlıksal niteliği, değeri ve anlamı üzerine neler söylenebilir? Sanat objesinin varlık evrenindeki yeri nedir ve bir anlamı var mıdır? Sanatın temelinde yatan temel kaygı ve itki nedir? gibi sanatsal etkinliğin çerçevesini de belirleyen sorulara yanıtlar da aranmıştır.

Doğrudan varlıkla olan bağı nedeniyle içsel etkilerle anlam çeşitliliği üretimi temelinde, dışavurum devinimi olgusunun resimle olan bağına açığa çıkarmak amacıyla ve tez-eser metnini oluşturma sürecinde tercih ettiğim aşamalı bir yöntem olarak, önce, dışavurum devinimi olgusunu ve resimle olan bağına anlamaya ve açıklamaya yönelik kendi duyuşumu metne dönüştürdüm. Sonrasında, ham tez-eser metnimin kuramsal içeriğini alıntılarla destekleyip geliştirdim.

Bilgi alanlarından, genel varlık gözlemlerimden, araştırmalarımın ve sanatsal deneyimlerimden hareketle, tez-eser metnim bağlamında yaptığım çıkarımlarım kesin hükümler olmayıp, konuyu ve sanat çalışmalarımı çözümleyebilmek adına tercih ettiğim subjektif yargıları, ön kabullerim, son kabullerim ve onayladıklarımın oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Varlık, Dışavurum, Devinim, Sanat, Suje- Sanatçı, İmgelem- İmge, Sanat Nesnesi, Resim, Anlatı- Anlam, Plastik Temsil.

SUMMARY

(PAINTING AS AN EXPRESSION MOVEMENT)

On the chaotic stage of the universe and human history, I was always obliged to find the means and the ways how to overcome the pressure that was created by existential cognition and being mixed up in and to express all those affairs.

The main reason why I exist, as an object of pressure is to express the feelings about my life experience that is both lingual and artistic stimulant.

In this our search, which defines the painting as a kind of expression movement type or considers the painting as a whole which corresponds to a certain mood, what can be said about entity value and meaning of the outcasts? What is the place of the art object in the universe of existence and Does it have meaning in this universe? What is the main anxiety and impulse lying in the base of Art? such as answers to the questions that determine the framework of artistic activity.

First, I converted my feelings, dealing with expression movement and correlation with the painting into the text to understand and explain it, Because of painting is directly related to entity in the base of multi-meaning productivity by internal effect, with the aim of uncovering the relationship between picture and expression movement fact, as a progressive method that I preferred in the process of my thesis- work text. Then, I supported and improved with quotations theoretical content of crude my thesis- work text.

My inference in the content of knowledge, research, and artistic experience is not definite judgment, It is only my subjective judgement, my preadmission, final acceptance and my approvals.

Key Words: Existence, Expression, Movement, Art, Subject- Artist, Imagination-imagery, Art Object, Painting, Narration- Meaning, Plastic Representation.

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Albrecht Dürer (1471- 1528), *Dört Havari*, 1526, ahşap üzerine yağlıboya, panel başına 215 x 76 cm, Eski Pinakothek Sanat Müzesi, Münih.....2
- Resim 2:** Piet Mondrian (1872- 1944), *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 127 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....10
- Resim 3:** Paul Klee (1879- 1940), *Balık Büyüsü*, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 77 x 98,5 cm, Philadelphia Museum of Art, ABD.....11
- Resim 4:** Arnold Böcklin (1827- 1901), *İsa'nın Cesedinin Başında Acı Çeken Mecdelli Meryem*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 149 cm, Sanat Müzesi, Basel.....14
- Resim 5:** Pierre Puvis de Chavannes (1824- 1898), *Umut*, 1872, tuval üzerine yağlıboya, 70,5 x 82 cm, Walters Sanat Müzesi, Baltimore.....15
- Resim 6:** Theodore Gericault (1791- 1824), *Medusa'nın Salı*, 1819, tuval üzerine yağlıboya, 491 x 716 cm, Louvre Müzesi, Paris.....16
- Resim 7:** George Grosz (1893- 1959), *Toplumun İleri Gelenleri*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 108, Staatliche Museum zu Berlin, Almanya.....31
- Resim 8:** Paul Klee (1879- 1940), *Marc'ın Bahçesinde Fön Rüzgarı*, 1915, kağıt üzerine suluboya, 20 x 15 cm, Stadtichhe Galerie im Lenbachhaus, Münih.....32
- Resim 9:** James Ensor (1860- 1949), *Atölyede Ölüdoğa*, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 83 x 113 cm, Pinakothek der Moderne- Staatsgalerie Modorner Kunst, Münih.....36
- Resim 10:** Jackson Pollock (1912- 1956), *Mavi Direkler: Numara 11*, 1952, tuval üzerine yağlıboya, sır, cam parçaları ve alüminyum boya, 213 x 489 cm, National Gallery of Australian Canberra, Avustralya.....37
- Resim 11:** Vassily Kandinsky (1866- 1944), *Klamm Doğaçlaması*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 110, Stadtichhe Galerie im Lenbachhaus, Münih.....38
- Resim 12:** Robert Rauschenberg (1925- 2008), *Kanyon*, 1959, Birleşik (Kombine) resim, 219 x 179 x 57,8 cm, Sonnabend Galerisi, New York.....42
- Resim 13:** Raffaello (yak. 1483- 1520), *Felsefe (Atina Okulu)*, 1510-11, fresko, Genişlik 800 cm, Vatikan, Roma.....45
- Resim 14:** Genç Hans Holbein (1497- 1543), *Elçiler*, 1533, meşe panel üzerine yağlıboya, 207 x 209,5 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.....46
- Resim 15:** Michelangelo Buonarroti (1475- 1564), *Sistina Şapeli Tavanından ayrıntı*, 1508-12, fresko, Papalık Sarayı (Vatikan), Roma (Sistina Şapeli Tavanı: 13,7 x 39 m).....46

- Resim 16:** Michelangelo Buonarroti (1475- 1564), *Sistina Şapeli Tavanından ayrıntı*, 1508-12, fresko, Papalık Sarayı (Vatikan), Roma (Sistina Şapeli Tavanı: 13,7 x 39 m).....47
- Resim 17:** Tiziano Vecellio (yak. 1488-90/1576), *Baküs ve Ariadne*, 1520-23, tuval üzerine yağlıboya, 175 x 190 cm, Ulusal Galeri.....47
- Resim 18:** Caravaggio (1571- 1610), *Müziyenler*, 1595, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 118,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....48
- Resim 19:** Rembrandt van Rijn (1606-1669), *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*, 1632, tuval üzerine yağlıboya, 169,5 x 216,5 cm, Sanat Müzesi, Den Haag.....49
- Resim 20:** Jean-Honore Fragonard (1732- 1806), *Salıncak*, 1767, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm, Wallace Koleksiyonu, Londra.....49
- Resim 21:** Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780- 1867), *Homeros'un Tanrısallaştırılması*, 1827, tuval üzerine yağlıboya, 386 x 515 cm, Louvre Müzesi, Paris.....50
- Resim 22:** Jean-Baptiste-Camille Corot (1796- 1875), *Narni'de Köprü*, 1826, kâğıt üzerine yağlıboya, 34 x 48 cm, Louvre Müzesi, Paris.....51
- Resim 23:** Katsushika Hokusai (1760- 1849), *Kanagawa Açıklarında, Dalgalar Altında*, 1829-33, tahta baskı, 26 x 38 cm, British Museum, Londra, Birleşik Krallık.....51
- Resim 24:** Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Türk Hamamı*, 1862, ahşap panel üzerine yerleştirilmiş tuval, 108 x 110 cm, Louvre, Paris, Fransa.....52
- Resim 25:** Henri Matisse (1869-1954), *Odalisque, Harmony in Red*, 1926-27, Oil on canvas, 38.4 x 54.9 cm, Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998.....52
- Resim 26:** Paul Cezanne (1839- 1906), *Büyük Yikananlar*, 1899- 1906, tuval üzerine yağlıboya, 208 x 249 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.....54
- Resim 27:** Vincent Van Gogh (1853- 1890), *Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 64 x 80,5 cm, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo.....54
- Resim 28:** Paul Gauguin (1848- 1903), *Cezanne'nin bir Ölüdoğası Önünde Kadın Portresi*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 55 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.....55
- Resim 29:** Edvard Munch (1863- 1944), *Hayat Dansı*, yak. 1899, tuval üzerine yağlıboya, 124,5 x 190,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo.....55
- Resim 30:** Ernst Ludwig Kirchner (1880- 1938), *Potsdam Alanı*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 150 cm, Staatliche Museen zu Berlin- Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.....57
- Resim 31:** August Macke (1887- 1914), *Yeşil Ceketli Kadın*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 44 x 43,5 cm, Museum Ludwig, Köln.....58

- Resim 32:** Franz Marc (1880-1916), *Küçük Sarı Atlar*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 66 x 104 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.....59
- Resim 33:** Marcel Duchamp (1887-1968)'in *Çeşme*'sinin replikası, 1951.....61
- Resim 34:** Egon Schiele (1890- 1918), *Kucaklaşma*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 170,2 cm, Avusturya Galerisi, Viyana.....61
- Resim 35:** Pablo Picasso (1881- 1973), *Avignon'lu Kızlar*, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 243,9 x 233,7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....62
- Resim 36:** Umberto Boccioni (1882- 1916), *Bisikletçinin Dinamizmi*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 96 cm, Özel koleksiyon.....63
- Resim 37:** *Altamira Mağara Resmi*, M.Ö. 15.000, kaya üzerine pigment, Santillana del Mar, Cantabria, İspanya.....66
- Resim 38:** *At, Mağara resmi*, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları, Lascaux, Fransa.....66
- Resim 39:** *Bizon, Mağara resmi*, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları, Altamira, İspanya.....67
- Resim 40:** Edouard Manet (1832- 1883), *Kırda Piknik*, 1862-63, tuval üzerine yağlıboya, 208 x 265,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.....69
- Resim 41:** Pierre-Auguste Renoir (1841- 1919), *Le Moulin de la Galette*, 1876, tuval üzerine yağlıboya, 131 x 175 cm, Orsay Müzesi, Paris.....69
- Resim 42:** Gustav Klimt (1862- 1918), *Öpücük*, 1907-08, tuval üzerine yağlıboya, altın, 180 x 180 cm, Belvedere Sarayı Galerisi, Viyana.....70
- Resim 43:** Henri Matisse (1869-1954), *La Desserte (Yemek sonrası)*, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 220 cm, Hermitaj, St Petersburg.....70
- Resim 44:** Emil Nolde (1867- 1956), *Tropik Güneşi*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 104,5 cm, Nolde Stiftung, Seebüll.....71
- Resim 45:** Henri de Toulouse-Lautrec (1864- 1901), *Jartiyerini Düzelten Kadın*, 1894, karton üzerine guvaj, 61,5 x 44,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.....71
- Resim 46:** Georges Seurat (1859- 1891), *La Grande Jatte Adasında Pazar Öğleden Sonra*, 1884- 86, tuval üzerine yağlıboya, 207,6 x 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü.....72
- Resim 47:** Rene Magritte (1889- 1967), *İmkânsız Denemek*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 105,6 x 81 cm, Özel Koleksiyon.....72
- Resim 48:** Andy Warhol (1928- 1987), *Pop Kültürün Unutulmaz İkonası: Marilyn*, 101,6 x 101,6 cm, Thomas Ammann Koleksiyonu, Zürih.....73
- Resim 49:** Jan Vermeer (1632- 1675), *Resim Sanatı*, yak. 1666-67, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.....74

- Resim 50:** Nicolas De Stael (1914- 55), *Nis*, 1954, keten üzerine yağlıboya, 73,5 x 93,5 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, ABD.....74
- Resim 51:** George Grosz (1893- 1959), *Oskar Panizza'nın Anısına*, 1917-18, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 110 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.....75
- Resim 52:** Yaşlı Pieter Bruegel (yak.1525-30/ 1569), *Körler Körlere Yol Gösteriyor Meseli*, 1568, tuval üzerine tempera, 86 x 154 cm, Ulusal Galeri, Napoli.....75
- Resim 53:** Hieronymus Bosch (yak. 1450- 1516), *Son Yargı*, bir üç kanatlı panonun orta kısmı, yak. 1505-10, ahşap üzerine yağlıboya, 164 x 127 cm, Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana.....76
- Resim 54:** Hieronymus Bosch (yak. 1450- 1516), *Son Yargı'dan ayrıntı*, bir üç kanatlı panonun orta kısmı, yak. 1505-10, ahşap üzerine yağlıboya, 164 x 127 cm, Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana.....77
- Resim 55:** Michelangelo Buonarroti (1475- 1564), *Son Yargı*, 1534-41, fresko, 17 x 13,3 m, Sistina Şapeli, Papalık Sarayı (Vatikan), Roma.....78
- Resim 56:** Michelangelo Buonarroti (1475- 1564), *Son Yargı'dan ayrıntı*, 1534-41, fresko, 17 x 13,3 m Sistina Şapeli, Papalık Sarayı (Vatikan), Roma.....78
- Resim 57:** Hieronymus Bosch (yak. 1450- 1516), *Christ Carrying the Cross*, ca 1510- 1516, oil paint on panel, 76,7 x 83,5 cm, Museum of Fine Arts Ghents.....79
- Resim 58:** Agnolo Bronzino (1503- 1572), *Venüs, Eros, Budala ve Zaman*, yak. 1540- 50, ahşap üzerine yağlıboya, 146,5 x 116,8 cm, Ulusal Galeri, Londra.....80
- Resim 59:** Parmigianino (1503- 1540), *Uzun Boyunlu Meryem*, 1534- 40, ahşap üzerine yağlıboya panel, 219 x 135 cm, Uffizi Sanat Galerisi, Floransa.....81
- Resim 60:** EL Greco (yak. 1541- 1614), *Toledo manzarası*, yak. 1610, tuval üzerine yağlıboya, 121,3 x 108,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....82
- Resim 61:** Peter Paul Rubens (1577- 1640), *Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı*, yak. 1618, tuval üzerine yağlıboya, 224 x 210,5 cm, Eski Pinakothek Sanat Müzesi, Münih.....83
- Resim 62:** Francis Bacon (1909- 1992), *Çılgık Atan Papa*, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 152 x 118 cm, William Burden Koleksiyonu, New York.....84
- Resim 63:** Diego Velazquez (1599- 1660), *Papa İnnocent X'un Portresi*, yak. 1650, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 120 cm, Galeri Doria Pamphili, Roma.....84
- Resim 64:** Thomas Gainsborough (1727- 1788), *Sabah Yürüyüşü*, 1760, tuval üzerine yağlıboya, 236 x 179 cm, Ulusal Galeri, Londra.....85
- Resim 65:** Francisco de Goya (1746- 1828), *Çıplak Maya*, yak. 1800, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 190 cm, Prado Müzesi, Madrid.....86

- Resim 66:** Eugene Delacroix (1798- 1863), *Halka Önderlik Eden Özgürlük*, 1830, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 325 cm, Louvre Müzesi, Paris.....86
- Resim 67:** Matthias Grünewald (yak. 1480-1528), *İsenheim Altar Panosu*, yak. 1513-15, ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 269 x 650 cm, Unterlinden Müzesi, Colmar.....87
- Resim 68:** Matthias Grünewald (yak. 1480-1528), *İsenheim Altar Panosundan; Çarmıha Gerilen İsa*, yak. 1513-15, ahşap üzerine reçineli tempera, 269 x 307 cm, Unterlinden Müzesi, Colmar.....88
- Resim 69:** Jan Steen (1626- 1679), *Neşeli Aile*, 1668, tuval üzerine yağlıboya, 111 x 141 cm, Rijkmuseum, Amsterdam.....88
- Resim 70:** Edvard Munch (1863- 1944), *Çılgılık*, 1893, kâğıt üzerine mum boya ve tempera, 91 x 73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo.....89
- Resim 71:** James Ensor (1860- 1949), *La Mort et les Masque*, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 78,5 x 100 cm, Çağdaş ve Modern Sanat Müzesi, Liege.....90
- Resim 72:** Pablo Picasso (1881- 1973), *Deniz Kıyısındaki Yoksullar*, 1903, ahşap üzerine yağlıboya, 105,4 x 69 cm, Ulusal Sanat Müzesi, Washington.....90
- Resim 73:** Pablo Picasso (1881- 1973), *Kıyıda Koşan Kadınlar*, 1922, kontrplak üzerine yağlıboya, 34 x 42,5 cm, Picasso Müzesi, Paris.....91
- Resim 74:** Vincent van Gogh (1853- 1890), *Mısır Tarlasında Kargalar*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 50,5 x 103 cm, Vincent van Gogh Müzesi, Vincent van Gogh Vakfı, Amsterdam.....92
- Resim 75:** Albrecht Dürer (1471- 1528), *Mahşerin Dört Atlısı*, 1498, ağaç baskı, 39,5 x 28 cm, British Museum, Londra, Birleşik Krallık.....93
- Resim 76:** Max Beckmann (1884-1950), *Mesina Depremi'nden Bir Sahne*, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 253,5 x 262 cm, Saint Louis Art Museum, St. Louis (Morton D. May'ın bağışı).....94
- Resim 77:** Max Beckmann (1884-1950), *Gece*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 133 x 154 cm, Kuzey Ren-Vestfalya Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf.....95
- Resim 78:** Pablo Picasso (1881- 1973), *Guernica*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 349,3 x 776,6 cm, Kraliçe Sofia Sanat Merkezi, Madrid, İspanya.....96
- Resim 79:** Pablo Picasso (1881- 1973), *Guernica'dan ayrıntı*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 349,3 x 776,6 cm, Kraliçe Sofia Sanat Merkezi, Madrid, İspanya.....97
- Resim 80:** Max Ernst (1891- 1976), *Gelinin Giydirilmesi*, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 129,6 x 96,3 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.....98

- Resim 81:** Frida Kahlo (1907- 1954), *İki Frida*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 173,5 x 173, Modern Sanat Müzesi, Mexico City.....99
- Resim 82:** Yves Klein (1928-62), *Mondo Şeker Kamışı Kefeni*, 1961, Şile bezi üzerine pigment ve sentetik reçine, 274 x 301 cm, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, ABD.....100
- Resim 83:** Jörg Immendorff (1945- 2007), *Cafe Deutschland (Kalk/Titre/Kendine Gel)*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 285 x 330 cm, Saatchi Gallery, Londra, Birleşik Krallık.....101
- Resim 84:** Anselm Kiefer (1945-), *Varus*, 1976, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik boya, 200 x 270 cm, Stedelijk van Abbe Müzesi, Eindhoven.....102
- Resim 85:** Zdzislaw Beksinski (1929-2005), *Vahşi (İnto The Wild)- “vn”-*, 2003, 73 cm x 92 cm (mhs).....103
- Resim 86:** Zdzislaw Beksinski (1929-2005), *Adsız*, 1981, 62 cm x 73 cm (nckpd).....103
- Resim 87:** Rene Magritte (1889- 1967), *İmgelerin İhaneti*, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 62,2 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art, ABD.....104
- Resim 88:** Ahmet Koca, *Neşe Çıplak*, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm.....112
- Resim 89:** Ahmet Koca, *Ortak Mekânlar, Ayrık Zamanlar*, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm.....113
- Resim 90:** Ahmet Koca, *Ortak Mekânlar, Ayrık Zamanlar*, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm.....114
- Resim 91:** Ahmet Koca, *Ortak Mekânlar, Ayrık Zamanlar*, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 80 cm.....115
- Resim 92:** Ahmet Koca, *İç Hatlar*, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm.....115
- Resim 93:** Ahmet Koca, *Galata Güneşi*, 2015, Gravür Baskı.....116
- Resim 94:** Ahmet Koca, *Şehrin Partisi*, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm.....117
- Resim 95:** Ahmet Koca, *Arasında*, 2015, Gravür Baskı.....118
- Resim 96:** Ahmet Koca, *Melankoli*, 2015, Gravür Baskı.....119
- Resim 97:** Ahmet Koca, *Kayıp*, 2016, tuval üzerine akrilik boya, 120 x 90 cm.....120

GİRİŞ

Dünyanın yörüngesel hareketi, madde döngüsü, temel dinamiğinde *hareket* olan coğrafi öğelerin katılımı gibi hayatı biçimlendiren tüm değişkenler, canlı ve cansız varlığıyla birlikte yeryüzünde her şeyi değiştirir ve yerküreyi her dem yeniden oluşturur.

Küçük avcı topluluklarıyla başlayarak MÖ 3. binyıldan itibaren devletler kurmuş olan insanoğlu da evren tarihiyle karşılaştırıldığında yerkürenin yeni, fakat etkin bir üyesi olarak varlık evreninde yerini almıştır.

Diğer yönden *hareket* içinde var olan her geçen zaman ise insan, çevre ve kültür ekseninde varlığın her bir parçasını değiştirdiğinden elde edilen bilginin çeşitliliğini ve niteliğini de belirlemektedir.

İnsanoğlunun yeryüzünde tek tek ya da kitlesel devinimi ve özellikle yer ve konum değişikliği, kültürel birikim yoluyla elde edilen deneyimi de çeşitlendirmektedir. Örneğin, Albrecht Dürer (1471- 1528)'in Almanya'dan İtalya'ya gidişi, onun sanatsal birikimini de önemli ölçüde değiştirmiştir.

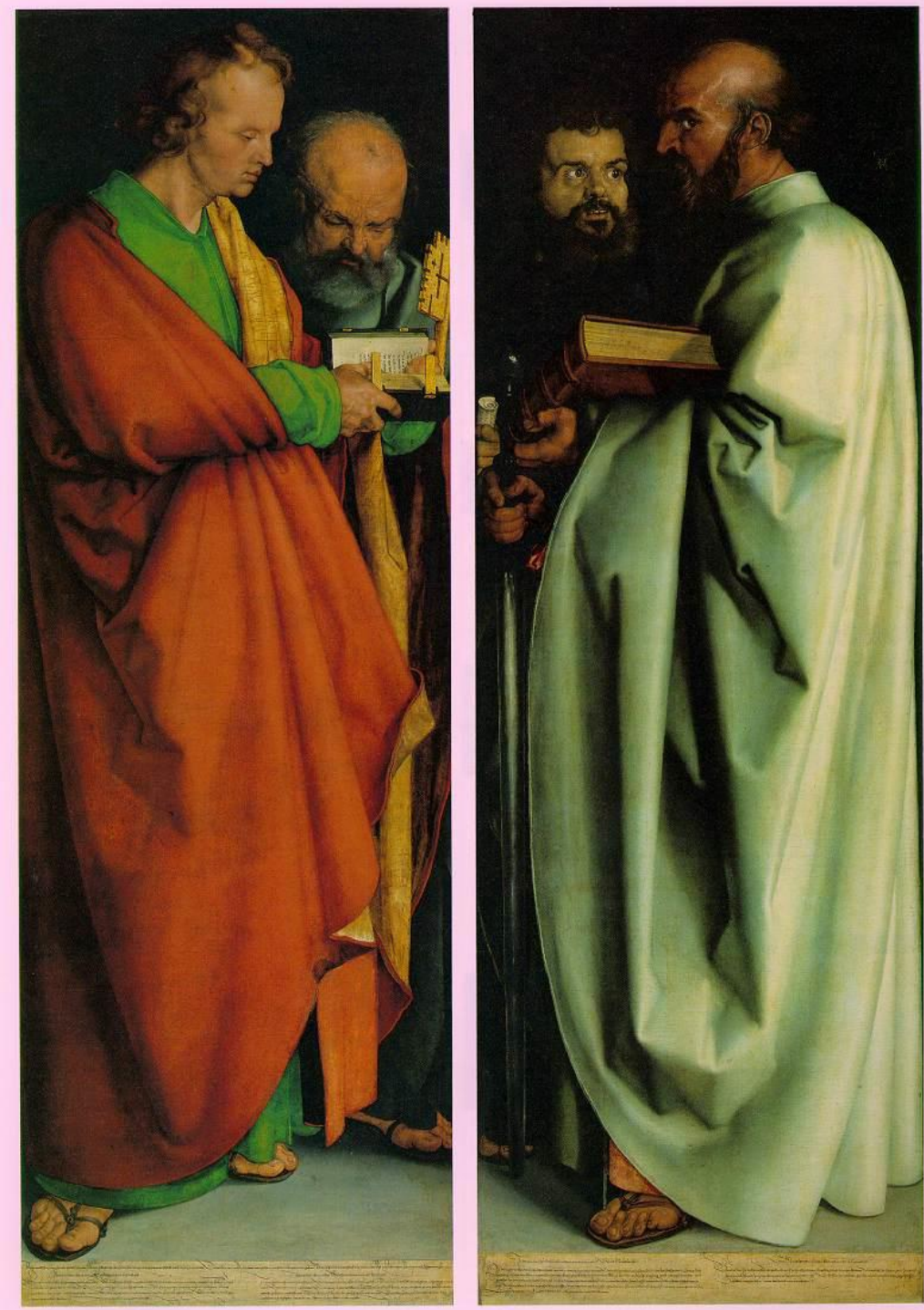
*“Zenginleşmekte olan ticaret şehri ve sanat merkezi Nüremberg’de doğan Dürer İtalya’ya giden ilk kuzey Avrupalı ressamlardandı. Almanya’yı biraz veba salgını nedeniyle ama aslında sanatsal ufkunu genişletmek arzusuyla terk etti. Venedik’te yıllar içinde ilerlemiş bir noktada bulunan Giovanni Bellini ile karşılaştı. Leonardo’nun fikirleriyle tanıştı, Mantegna’nın bakır oymaları üzerine çalıştı.”*¹ Bu seyahatin dönüştüren katkısıyla Dürer’in, *“Dinsel resimleri kökünü Kuzey sanatından alıyor ama aynı zamanda İtalyan Rönesansı’na bir köprüde kuruyorlardı.”*²

Sanatçının coğrafi deviniminin sanatsal izlerini taşıyan ve dört havari Yuhanna, Petrus, Pavlus ve Markos’un resimleri olan *“Dört Havari”* çalışması (Resim 1); *“Anıtsal figürler renklerinin parlaklığı ve hacimli, heykelsi görünüşleriyle Dürer’in Venedik’teyken birlikte çalıştığı Giovanni Bellini’nin etkisini ortaya koyar. Dört erkek dört farklı mizacın ve yaşın temsilcileridir. Onlarda kuzey Alpler’in sanatsal geleneği Antikite’nin ve İtalyan Rönesansı’nın klasik ihtişamı ile birleşir. Bir bütün olarak Martin Luther’in reform yapılmış bir kilisedeki adil bir cemaat kavramını yansıtır.”*³

¹ CORSO, Elizabeth (Baş Editör) (2012), **Başvuru Kitapları Sanat**, Çev. Derya Nüket ÖZER, 1. Baskı, NTV Yayınları, İstanbul, 194.

² A.g.k. , 196.

³ A.g.k. , 195.



Resim 1: Albrecht Dürer, Dört Havari, 1526

İnsan etkinliğinde olduğu gibi canlı ve cansız varlığıyla doğa olayları da kendi dinamiği ve devinimi içinde varlığını sürdürür. Varlığın maddesel formu, makro ve mikro düzeyde değişim içindedir, böylece dinamik yapısıyla varlıksal çeşitliliğini üreterek sürdürür.

“İnsan vücudunda yaklaşık 10 trilyon hücre –yaşamın bilinçsiz birimleri- bir bütün olarak birlikte çalışmak üzere bir araya geliyor. California Üniversitesi’nden (Berkeley, ABD) biyolog Nicole King, “Bu, organizasyon ve sürekli iletişim gerektiren karmaşık bir dans” diyor. Ve bu dans, bir hücreli organizmalardan deniz süngerlerine, böceklerle ve biz

insanlara dek uzanan çok çeşitli canlıları kapsayan çok hücreliler grubunun türediği 600 milyon yıl önce başladı.”⁴

Sumrulardan okyanustaki zooplanktonlara, böceklerden turnalara kadar milyonlarca canlı türünün şaşılması hareketliliği bir yandan muhteşem görsel bir şölene dönüşürken, diğer yandan bu hareketlilik canlı varlığın küresel sürekliliğini de sağlar.

Varlıksal çeşitliliği oluşturan doğa olaylarından, devinime bağlı oluş sürecini açıklayan kozmik devinin bir parçası olduğumuz evren, sürmekte olan varlığını kesintisiz harekete borçludur. Devinen dinamik karşıt güçlerin varlığı evreni şekillendirmektedir.

Ron Cowen, “*Derin Uzayda Yaşam ve Ölüm*” adlı makalesinde şöyle diyor, “*Evrende her saniye, bir yıldız, bütün bir galaksi parlaklığında bir ışık yayarak patlıyor.*”⁵

“*Genelde ortaya çıkan, bir nötron yıldızı –öylesine yoğun bir yıldız maddesi ki bir çay kaşığı madde bir milyar tondan daha ağır- oluyor. En kütleli yıldızlarda çökmeden geriye ise sadece, karadelik adı verilen ve her şeyi yutan bir delik kalıyor.*”⁶

Ken Crowell’de “*Yıldız Çarpması*” adlı makalesinde sırasıyla şöyle demektedir;

“*Samanyolu’nda yaşıyorsanız alçakgönüllü olmanız zor. Bizim galaksimiz diğer galaksilerin çoğundan daha büyük, daha parlak ve daha kütleli. Samanyolu’nun çıplak gözle ve optik teleskoplarla görülebilen yıldızlarla dolu diski, bir uçtan diğerine 120 bin ışık yılı uzunluğunda. Bunu da radyo teleskoplarla görülebilen, büyük oranda hidrojen gazından oluşan başka bir disk çevreliyor. Ve teleskoplarımızın görebildiği her şeyin çevresini, karanlık maddenin yuttuğu dev bir hale sarıyor. Hiç ışık yaymayan karanlık madde Samanyolu’nun yüz milyarlarca yıldızından çok daha ağır; bu nedenle de galaksinin toplam kütlesi, Güneş’inin bir-iki trilyon katına denk. Gerçekten, galaksimiz öyle büyük ki daha küçük onlarca galaksi, dev bir gezegenin yörüngesindeki uydular gibi onun çevresinde hızla dönüyor.*”⁷

“*...Samanyolu’nun, 13,7 milyar yaşında olan evrenden çok da genç olmadığını düşündürüyor. Sayısız yıldızıyla daha sonraları Dünya’da yaşamı mümkün kılacak olan görkemli galaksi, doğmadan önce hiç oyalanmamış.*”⁸

Kozmik evrenin kuşku götürmeyen kesintisiz bu hareketine karşın, tarihsel süreç içinde varlığın elde edilen ucu açık görece bilgisine paralel, Albert Einstein’in (1879- 1955) “Görelilik kuramı” ile Werner Heisenberg (1901- 1977) ’in atom altı parçacıklarının aynı anda konum ve hızlarının hesaplanamayacağını gösteren ve determinizme karşıt fikirleri pekiştiren “*Belirsizlik İlkesi*” süregelen bilgi alanlarındaki kesinlik algılamasının yok olmasına neden olmuş ve böylece varlığın deneysel ve gözleme dayalı edinilmiş bilgisine yönelik soru işaretlerini beraberinde getirmiştir. Öyle ki, Heisenberg’in mikro dünya için dile

⁴ ZİMMER, Carl (2006), “Yüzgeçlerden Kanatlara”, **National Geographic Türkiye**, Kasım, 143.

⁵ COWEN, Ron (2007), “Derin Uzayda Yaşam ve Ölüm”, **National Geographic Türkiye**, Mart, 122.

⁶ A.g.m. , 132.

⁷ CROSWELL, Ken (2010), “Yıldız Çarpması”, **National Geographic Türkiye**, Aralık, 170.

⁸ A.g.m. , 175.

getirdiği bu belirsizlik hali, çoklu çeşitlilikteki evrenin kestirilemez, bir kalıba sokulamaz makro dinamik devingen doğası içinde söz konusudur.

Diğer yandan, varlığın canlılara göre değişen görece duyuşsal algısı, diğer canlı varlıklar dikkate alındığında, farklı duyum eşik değerlerinin varlığı nedeniyle, gözlenen varlığa yönelik duyumların niteliği de görece çeşitlilik arz eder. Durağan noktanın konumu da diğer canlılar söz konusu olduğunda görece değişir. Zaman, mekân, duyum eşik değerleri ve ya duyuşsal sınırlılık; varsa şayet varlığın mutlak bilgisine ulaşmaya engeldir.

Varlığın tarihsel akış içindeki değişimi, dönüşümü ve sonsuz olasılık içindeki belirsiz çeşitliliği dikkat çekicidir. Antik Yunan'dan *Herakleitos* (MÖ:540-480), evrende sürmekte olan devinime dair varlığın bu niteliğini gözlemleyen ilk filozoftur. Thales, Anaximandros ve Anaximenes; “*Bu üç Milet okulu düşünüründen sonra Sokrates öncesi Yunan felsefesinin diğer ünlü ismi, bütün zamanların en keskin zekalı düşünürlerinden biri olan Herakleitos, bilinen ünlü iddiası ile sahnede yerini alır: “Varlık, yoktur; oluş vardır” veya “Varlık, oluştur.”*”⁹ Burada Herakleitos, “*Evren boyuna akan bir süreçtir, başı sonu olmayan bir değişmedir, hiç durmayan bu değişme içinde kalan, sürüp giden hiçbir şey yoktur. Panta rei-her şey akar*”¹⁰ ve “*Aynı ırmakta iki kez yıkanamayız. İkinci kez girdiğimizde bu ırmak büsbütün başka bir ırmaktır artık. Bu arada akıp giden sular onu başka bir ırmak yapmışlardır*”¹¹ diyerek durağan ve mutlak varlık anlayışına karşı çıkmış, devinen evrenin sürekli bir *oluş* halinde olduğunu ve tek başına hiçbir şeyin var olamayacağını savunmuştur. Çok daha sonraları bu görüşü *N. Whitehead* (1861-1947)' da yinelemiştir.

Buradan hareketle kestirmesi güç bir olasılık, değişim ve dinamik bir akış içinde bulunan hayatın belli mutlak bir tekrarı ve önceden kestirilebilir belli mutlak bir formu olmadığı düşünülebilir; bu durumda değişip dönüşen dinamik formlar halinde, varlığın akışı her yöne olabilir. Aristoteles'in de ifade ettiği gibi, “*Her oluş, bir maddenin form kazanmasıdır, “olabilir”in “olmuş” olmasıdır. Oluş'u anlamak, yani onu nedenleriyle kavramak istersek dört çeşit neden ile karşılaşırız: “Maddi neden” (causa materialist), kendisinde ya da kendisiyle bir şeyin olup bittiği nedendir; “formal neden” (causa formalis), maddede kendini gerçekleştiren formdur; bir nesnenin form'u, onun genel-kavramsal özüdür; dolayısıyla form'dan, nesneye zorunlu olarak ve özce ilişkin olanı öğreniriz; her olay, her hareket, yani her maddenin şekil kazanması da dıştan bir itiş, hareketi başlatan, “hareket ettiren neden” (causa efficiens) gerektirir; her oluşta, bunun varmak istediği ereği sorabiliriz, o zaman da oluşu yöneten “ereksel neden” (causa finalis)i buluruz.*”¹²

Ölüm yaşam döngüsünde değişmekte olan hayat gözlemi, her insan gibi, *oluş'a* tanıklık eden kimi şairlerin diline de yansır; hüznün, keder, sevinç birbirine karışır;

“Gördüm anıtlarını nice görkemli çağın
Zamanın zalim eli yıkıp etmiş yerle bir,

⁹ ARSLAN, Ahmet (2017), *Felsefeye Giriş*, 25. Baskı, BB101 Yayınları, Ankara, 92.

¹⁰ GÖKBERK, Macit (2016), *Felsefe Tarihi*, 29. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 24.

¹¹ A.g.k.

¹² A.g.k. , 75-76.

Başları göğe değen kuleler darmadağın

...¹³

“ ...

*Doğan varlık aydınlık günlere erer ermez
Olgunluğa ilerler, tam kıvamını bulur,
Ama şom karaltılar şanına aman vermez,
Zaman, armağanını yok etmeye koyulur.*

...¹⁴

“ ...

*Zamanın gaddar eli nasıl beni yıktıysa;
Günler kanını emip alınına işledi mi
Kırışıklar bir kere; gençlik tanı çıktıysa
Yaşlılık gecesinin karanlık yokuşunu,
Hükümdarı olduğu güzellikler kaçışır,*

...¹⁵

Buradan bir sanat nesnesi olarak resme gelecek olursak, sanatçının anlatımı ışığında, resimde dışavurum devinimi nasıl oluşur? gibi metnimize açıklık getirecek türden doğrudan bir soruyla giriş yapabiliriz. Ve böylece yapıt-resimle dışavurum devinimi arasında kurduğumuz doğrudan ilgiler nedeniyle, resmi bir dışavurum devinimi biçimi olarak gören yaklaşımımız açıklığa kavuşmuş olur.

Elbette tutarlı yanıtlara varmak için öncelikle bu sorunun varlık kavramıyla olan doğrudan bağının kurulması gerekiyor. Buradaki varlığın ne olduğu probleminin açıklığa kavuşması, dışavurumun ve dolayısıyla devinime bağlı dışavurumun çözümlenmesi noktasında, resimle dışavurum devinimi arasındaki bağı görmeyi ve resme sanatsal yönden bir dışavurum devinimi olarak bakmayı da olası kılacaktır. Her şeyde olduğu gibi dışavurum devinimi de varlığa bağlıdır ve doğrudan onunla ilgilidir. İfadenin dinamik bir süreç içinde boyayla duyusal alana girmesi, varlığı görme ve algılama biçimimize göre değişir.

Her türlü dışavurum devinimi nesnesi de bütün bileşenleriyle varlık evreninin bir parçası olduğundan, dışavurum nesnesinin genel doğasını anlamak ve varlık bilgisinin verilerine ulaşmak adına, varlık nedir ve varlığın genel geçer (mutlak) gerçek bilgisine ulaşabilir miyiz? Doğa (Ana madde: Arkhe-Töz) ve doğaüstü (fizikötesi, metafizik; tanrı, ruh, ölümsüzlük) neye karşılık gelir? gibi filozofça belirlenen her bir zihinsel tutum ve soru, *varlık evreni*'ni kavrayış alanına sokar ve böylece varlığı kavramaya yönelen görme ve düşünme biçimimiz bir yansıma olarak eylemi de belirleyen ana fikri oluşturur. Varlığın mutlak tüm etkilerini, sanatın *özel* doğasına rağmen, sanat yoluyla aktarabilir miyiz? gibi dikkate değer sorulara filozofların varlık görüşlerinden hareketle bir durum tespiti yapacağız.

¹³ SHAKESPEARE, William (2017), **Soneler**, Çev. Talât Sait HALMAN, 12. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 64.

¹⁴ A.g.k. , 60.

¹⁵ A.g.k. , 63.

Arkhe; bu filozofların önde gelenlerinden olan Thales'e göre *su*¹⁶; Anaximandros'a göre *Apeiron*¹⁷ (=sınırı olmayan); Anaximenes'e göre *hava*¹⁸; Herakleitos'a göre *ateş*¹⁹; Demokritos'a göre de *atom*²⁰dur.

Septikler ve sofistler varlığın doğru bilgisine ulaşamayacağını ileri sürmüştür. İlk septiklerden Pyrrhon ve Timon nesnelere kavranamazlığı *akatalepsia* (=kavranamaz)²¹ kavramıyla dile getirir. Sofistlerden duyulara gönderme yapan Protagoras'a göre, "*İnsan her şeyin ölçüsüdür, var olanların varlıklarının da, var olmayanların var olmadıklarının da*"²² derken, Gorgias'a göre, "*Bilseydik de, başkalarına bildiremezdik*"²³, "*çünkü bildirme sözlerle olur, söz ise var olandan başka bir şeydir. Bir başkasına bir renk tasarımı nasıl bildirebiliriz? Çünkü kulak renkleri işitmez, sesleri işitir; birbirinden başka olan iki kişide aynı bir tasarım nasıl olabilir?*"²⁴. Antik Yunan'ın kült filozoflarından Platon, ünlü "*Mağara Alegoris*"²⁵nde, varlığın gerçek bilgisine ulaşamayacağına dikkat çeker. İmmanuel Kant'a göre de nesnelere gerçek yapısı (*numen*²⁶=şeyin kendisi) *belirsiz ve bilinemez*'dir.

Diğer yandan varlığın mutlak, gerçek bilgisine dogmatik felsefi akımlardan *Empirizm*²⁷ (Deneycilik) duyu ve deneyimler ile, *Rasyonalizm*²⁸ (Akılcılık) akılla (rasyo) ulaşılacağını iddia eder.

O halde, insanın uzay-zamana bağlı sınırlı konumu nedeniyle, üretilmiş mutlak bir varlık bilgisinden de söz edemeyiz. Varlığı görme ve algılama biçimi değişmekle birlikte bugünü dünden, yarını da bugünden ayırıp farklı kılan şey, varlığın durmak bilmeyen değişimi ve dönüşümüdür. Varlığa dair elde edilmiş bilgi, kapsam ve içeriği zaman içinde değişerek güncellenir.

Bir bilgi türü olan sanat bilgisi de tüm sınırlılığı içinde duyusaldır ve varlığın net olmayan bu tam bilinmezliği üzerine kuruludur. Bu tam bilinmezlik hali farklı duyuşlara bağlı olarak zaman içinde sanatsal bir çeşitlilik doğurmuştur. Her dönemin, kendine özgü bir sanatı

¹⁶ GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, 20.

¹⁷ A.g.k. , 21.

¹⁸ A.g.k. , 22.

¹⁹ A.g.k. , 24.

²⁰ A.g.k. , 36.

²¹ A.g.k. , 86.

²² A.g.k. , 40.

²³ A.g.k.

²⁴ A.g.k.

²⁵ SKİRBEKK, Gunnar ve Nils GİLJE (2014), *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*, Çev. Emrah AKBAŞ ve Şule MUTLU, 6. Baskı, Kesit Yayınları, İstanbul, 79.

Mağara Alegorisi: Platon'un "Mağaradaki mahkumlar analojisi de, algılanabilen dünya hakkındaki bilgimiz ile idealara ilişkin elde ettiğimiz idrak arasındaki ilişkiyi göstermeye hizmet eder. Bir mağaranın içinde mahkumlar sadece mağaranın arkasındaki duvara bakar şekilde bağlı bulunuyorlar; arkalarında bir ateş ve ateş ile mahkumlar arasında bir takım nesnelere, bir taraftan diğer tarafa, mahkumların önündeki duvara gölgeleri düşecek şekilde taşıyor. Bu hareket eden gölgeler mahkumlarca gerçeklik olarak algılanır. Eğer bu mahkumlardan biri serbest kalır ve bu gölgelere neden olan nesnelere görürse, gerçeklik sandığı şeyin aslında gerçek nesnelere sadece görüntüleri olduğunu anlayacaktır. Dahası, eğer bu mahkum gün ışığına çıkıp güneşi görürse, güçlenecektir ve eğer mağaraya dönüp gördüklerini anlattırsa, duvardaki gölgeleri izleyen diğer mahkumlar tarafından çok az bir ihtimalle ciddiye alınacaktır."

²⁶ GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, 358.

²⁷ ARSLAN, *Felsefeye Giriş*, 55.

²⁸ A.g.k. , 56.

vardır. Her sanat yapıtı kendi zamanını yansıtır ve dolayısıyla döneminin gelişmelerinin, değerlerinin ve felsefelerinin etkisi altında özgün estetik bir duyarlılık sunar.

Her türlü sanatsal etkinliğin doğasıyla ilgili belirsizliklerin çözüme kavuşturulması ve belki de böylece tüm sanat dönemlerini kapsayacak biçimde, sanat nesnesi bağlamında sanatın ne olduğu ile ilgili soru işaretlerinin yok edilmesinin de bir yolu bulunabilir. Elbette bunun dikkate değer bir yolu sanatların esasında birer dışavurum devinimi formu olması yönüyle bağının kurulması olacaktır. Böylesi saf bir başlangıç noktası, sanatın kuşatıcı sırlı yüzünü aydınlatacak anlamlı veriler eşliğinde sağlıklı bir değerlendirmeye götürecektir bizi.



BÖLÜM I

1.1 DIŞAVURUM DEVİNİMİ OLGUSU

Dışavurum devinimi olgusunu ve genel doğasını belirlemeye yönelik kavramsal çerçeveyi oluştururken hem dışavurumun hem de devinimin etimolojine değinmek gerekiyor. Diğer yandan bu bölümde *dışavurum* ve *devinim* kavramlarının birbirine bağlı ve aynı zamanda ayrılmaz bir ikili olduğunu göstermeye çalışacağız.

Dışavurum devinimi olgusu bir kavram olarak varlık üzerinden temellenir. İçsel psişik halin ya da “İç”in dolaylı bir aktarımı olan dışavurum nesnesinin gözlenebilir, genel, somut ve/ veya soyut öznel dinamik doğasını açıklayan ve bu döngüyü belirleyen kavramı karşılar. Kapalı, örtülü taşkın bir potansiyelin açığa çıkarılması, temsile yetkili olası uygun görülen seçeneklerin sınırlı sayıda seçimlerini kapsar ve “İç”in “Dış”a taşması olarak gerçekleşir. Şimdi bu görüşümüzü biraz daha açalım.

Türk Dil Kurumu Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü (Felsefe Terimleri Sözlüğü)’ne göre “**dışavurum**”, Türkçe’de *ifade*; İngilizce’de *expression*; Fransızca’da *expression*; Almanca’da *Ausdruck* sözcükleriyle karşılanmıştır. Yine aynı sözlükte “dışavurum”; “*Ruhsal olayların belli im ya da betimlemelerle dışlaştırılması; bir iç’in, özellikle insan ruhunun algılanabilecek biçimde kendini dışa yansıtması (yüz anlatımı ya da sözle). // Dil ve sanat ruhun kendini dışa vurma aracıdır; her kültür çeşitli ruh biçimlenmelerini dile getirir. Bilinçli ve bilinçdışı eğilimlerin; birey, toplum, ulus ve insanla ilgili ruh devinimlerinin her birinin kendine özgü bir dile getirilişi (dışavurumu) vardır*”²⁹ biçiminde ifade edilmiş bir kavramdır.

Türk Dil Kurumu Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü (Felsefe Terimleri Sözlüğü)’ne göre “**devinim**”, Türkçe’de *hareket*; Latince’de *motus*; Yunanca’da *kinesis*; İngilizce’de *move, motion, movement*; Fransızca’da *mouvement*; Almanca’da *bewegung* sözcükleriyle karşılanmıştır. Yine aynı sözlüğe göre “devinim”; “*1. Yer değiştirme; bir noktanın uzaydaki bir durumdan başka bir duruma geçişi; zaman içinde durum değiştirme. 2. Olabilirlikten gerçekliğe geçiş. 3. Bir ruh durumundan başka bir ruh durumuna geçiş; bir düşünce sürecinin başlaması. 4. Tarihin akışı içinde var olan düzeni değiştirmeye zorlayan toplumsal, tinsel vb. güçlerin baskısı*”³⁰ni ifade eden bir kavram olarak tanımlanmıştır.

Şu haliyle dışavurumun ve devinimin fark edilebilir bir değişikliğe karşılık gelen doğrudan fiziksel bir yönü olduğu kadar psişik ve zihinsel süreçlerle de ilgili bir yönünün de var olduğunu görüyoruz.

Devinim, ortamına göre değişen ve miktarı değişkenlik gösteren karşıt güçlerin varlığında oluşur. “*Her oluşum, devinime dayanır*”³¹.

“*Birkaç örnek: Denizde, bir gemide yolculuk yapmanın verdiği sevinçle dolu ve kıyının ustalıklı seçilmiş rahatlıklarının tadını çıkaran bir geçmiş zaman kişisi. İşte atalarımızın*

²⁹ www.tdk.gov.tr

³⁰ www.tdk.gov.tr

³¹ KLEE, Paul (2006), **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 36.

betimleme biçimi. Oysa, bir transatlantiğin köprüsü üzerinde günümüzün adamı: 1. Kendi devinimi. 2. tam ters yönde ilerlemeye çalışan geminin devinimi, 3. akıntının yön ve hızını, 4. yeryüzünün dönüşünü, 5. (toprağın) dolanmasını, 6. tüm çevredeki ay ve gezegenlerin dönmesini görür. Sonuç: Merkezi, vapurdaki Ben (ene) olan bir devinimler bütünü.

Bir elma ağacının çiçek açması, kökleri, özsuyunun yükselmesi, gövde, büyüme halkalarını gösteren gösteren bir kesit, çiçek, çiçeğin yapısı, cinsel işlevleri, meyve çekirdeklerini sağlayan örtü. Bir çoğalma durumları bütünü.

*Uyuyan bir kişi, kanının dolaşımı, ciğerlerin örtülü solunumu, böbreklerin yetkin çalışması, başın içinde, yazgının gücüne ilişkin bir düş dünyası. Dinlenmek için bir araya gelen bir görevler bütünü*³². Evet bütün bunlar, biyolojik, fizyolojik ve kimyasal işlevlerle, varlık evreninin tekil ve çoğul bütünlerinde sürmekte olan devinimlerin birer sonucu olarak var olurlar.

*“Bir nokta devinmeye başladığı ve çizgi haline geldiği andan itibaren, zaman etkeni ortaya çıkar. Aynı biçimde, yer değiştiren bir çizgi bir yüzeyin doğmasına yol açar. Ayrıca, yüzeylerden uzaya götüren devinim için de özdeş durum söz konusudur”*³³.

Devinim, dışavurumun doğal bir parçasıdır ve dışavurum da devinimin genel bir formudur ve karşıtların dengelenmesi üzerine kurulur. “İç” ve “Dış”, döngüde birbirine dönüşür. “İç”, “Dış”a aktararak dengeye ulaşılır. Bu yönüyle devinim, potansiyelin kinetik hali olup zamana tabidir. Devinimin olmadığı yerde dışavurumda gerçekleşmez. Karşıt güçlerin yokluğunda ve/ ve ya eşit karşıt güçlerin varlığında, durağanlığa karşılık gelen sıfır devinim şartlarında dışavurumdan da söz edilemez. Bu, teoride böyledir. Her bir varlık, varlık evrenine egemen olan güçlerin etkileri doğrultusunda, kesintisiz akış içinde zamanla değişir.

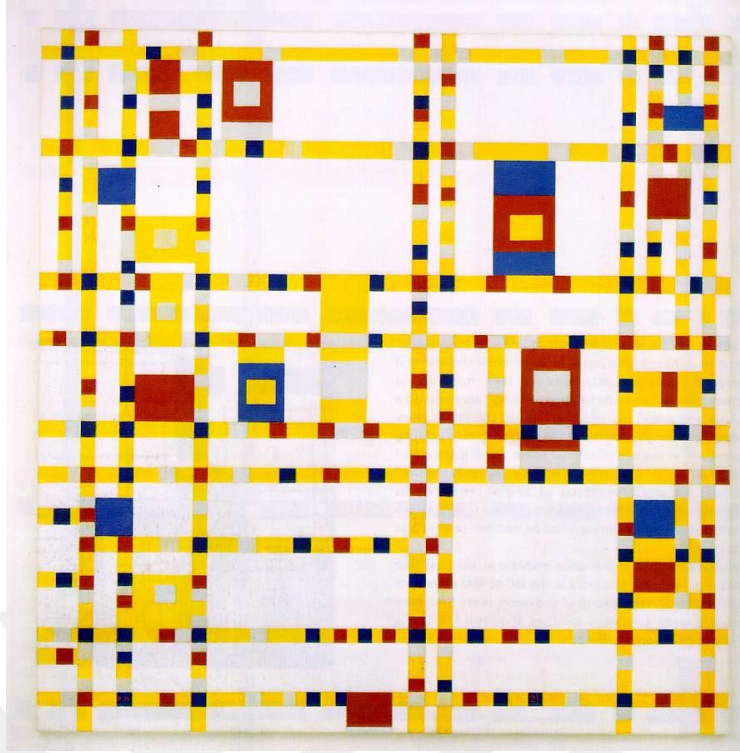
Dışa yansıyan tüm devinimler, içsel devinimlerin bir devamı, taşma hali ve bir karşılığı olarak var olur. Her haliyle dışavurum, sanatsal bir etkinliğin başından sonuna kadar tüm devinim hallerinin tamamını kapsar. Sanatsal ifade bağlamında içsel devinimin dışsal formları, imgelerin dışsallaştırılması yoluyla açığa çıkar ya da soyut bir ifadeye dönüşür.

*“Mondrian’ın temel yapıtları geometrik bir düzen içinde verilmiş katı bir soyutlamadan ibarettir; ana renkler kırmızı, sarı ve mavinin kullanılması ile yatay ve dikey çizgilerle tek bir dikdörtgen meydana getirir. Sonraları Mondrian şaşırtıcı dinamizme sahip son derece yalın resimler yaptı. Ritmik ve renkli yapıtlar grubu Boogie Woogie dizisinde bir ızgara resimlerin yüzeyi boyunca düzgün şekilli dikdörtgenler halinde “dans eder”.”*³⁴ (Resim 2)

³² A.g.k. , 39.

³³ A.g.k. , 36.

³⁴ CORSO, *Başvuru Kitapları Sanat*, 441.



Resim 2: Piet Mondrian (1872- 1944), Broadway Boogie Woogie, 1942-43

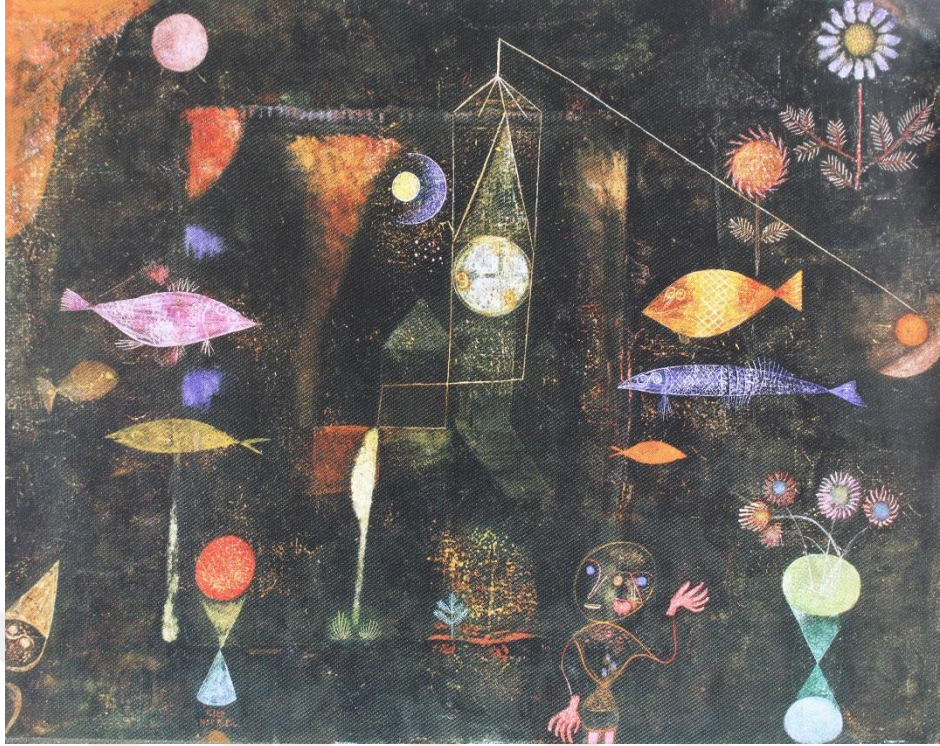
Her sanat türü, sanatsal bir dışavuruma aracılık eder. *Dışavurum nesnesi*, “İç”in “Dış”a yönelik *eylem* ve *ifade*’sinin bir karşılığıdır. (*eylem*: devinim, *ifade*: anlam). İfadeyse, zaman ve mekân içinde, devinimin anlamsal *tüm* çağrışımlarını kapsar. Algılama sürecinde; örneğin resimde, plastik elemanların kullanımının dizilimine bağlı önceliği ya da sonralığı, azlığı ya da çokluğu olası yorum ve anlamları da üretir.

“Balık Büyüsü, Klee’nin suyun altındaki dünyayı betimlediği bir dizi desen, yağlı boya ve sulu boya resminden biriydi. Serideki diğer resimler yalnızca balıkları ve başka deniz canlılarını içeriyordu ancak bu resimde balıklar, insan figürleri ve eşyalar aynı ortamda yer alıyordu.”³⁵

“Dikkatle incelendiğinde izleyici dikdörtgen resmin içinde kare bir bölüm görecektir. Bu kare, sahne içinde sahne gibi görünmektedir çünkü etrafında kırmızı perdeler vardır. Balıklar için iç ve dış dünya arasında bir fark yoktur ve her iki dünya arasında yüzerek gidip gelebilirler.”³⁶ (Resim 3)

³⁵ FARTHING, Stephen (Genel Editör) (2012), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çev. Gizem ALDOĞAN ve Firdevs Candil ÇULCU, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 416.

³⁶ A.g.k. , 417.



Resim 3: Paul Klee (1879- 1940), Balık Büyüsü, 1925

Sanatın matematiği ve üretici plastiği iç sestir, içsel devinimdir. Her geçen zaman devinime bağlı değişimleri de içinde taşır, an be an varlık ve çevre ekseninde elde edilen algılar da güncellenir. Haliyle akışkan ve değişken hayatın içinde kendi formunu bulan sanatın değişmez belli bir formu da yoktur, hayatla birlikte zamanla değişir.

Dışavurumda devinim gibi ölçümlenebilir bir zaman aralığında açığa çıkar ve dolayısıyla zamana tabidir. Zihnin bir önceki durumdan bir sonraki duruma yaptığı her bir geçiş (her bir durum değişikliği) devinimi oluşturur. Açığa çıkan dışavurum devinimi formunda ise duyu organının türüne göre devinim algılanır.

Başlama ve bitiş zaman aralığında fark edilebilir her bir ara, her bir geçiş ve her bir bekleme noktası devinim yerleridir. Doğadan örnekleyecek olursak,

David Quammen, “Büyük Göç” adlı makalesinde, *“Hayvan göçü, basitçe hayvan hareketleri olarak adlandırılacak bir olaydan çok daha büyük ve düzenli bir fenomen. Sonuçları ancak uzun vadede görülebilecek toplu bir yolculuk. Nesilden nesle kalımsal olarak aktarılan, içgüdülerle düzenlenen planlı ve destansı bir irade örneği”*³⁷ diyor.

Göç yolculuğundaki *turnalarda*³⁸ olduğu gibi, nötr alanlar ya da mola yerleri olarak tanımlayabileceğimiz duraklar; atlama ya da sıçramaya karşılık gelen devinim basamaklarını oluşturur.

³⁷ QUAMMEN, David (2010), “Büyük Göç”, **National Geographic Türkiye**, Kasım, 94.

³⁸ National Geographic Türkiye, Kasım 2010 sayısı, Sf. 114’de David Quammen, “Büyük Göç” adlı makalesinde bir Kanada turnasının yaklaşık 8 bin kilometrelik bahar göçünden söz eder. Bu makaleye göre turnalar, “Geceleri ya usulca akan Platte Nehri’nin sığ, serin sularında ya da onları yaklaşan yırtıcıların çıkardığı sesle uyuracak

Maddesel varlığın makro boyutunda fiziksel devinim, hareketi (yer değiştirme) içerdiğinden belli bir mekân ve zaman aralığında gerçekleşerek sonlanır. Ancak, bu son fiziksel durağan halde dahi ilgili maddi varlığın mikro dünyasında (moleküler, atom ve atom altı düzeyde), devinim varlığını sürdürür.

Resimde devinim, resmin iki boyutlu varlığı içinde plastik öğelerin (çizgi, ışık- gölge ve renk gibi) karşıtlıkları ve yön değişiklikleriyle sağlanır. Bu elemanlardan birinin ya da birkaçının lehine olacak şekilde, duygu durumlarını ve zihinsel devinimi aktaracak biçimde bir düzen kurulmuş olur.

Diğer yandan resmin kompozisyonunu kuran plastik elemanlarla asimetrik düzenleme, renkler arasında bırakılan nötr renk alanlarının varlığı (duraklar), diyagonal kompozisyonlar, kompozisyonun çizgisel ritmi gözde devinim (hareket) etkisi yaratır.

Çizgiyi düz ve eğri olmak üzere iki temel türe indirgeyecek olursak, bu iki tür arasında gidip gelen her çizgisel görünüm zıt yönlerde (yatay, dikey ve diğer ara yönlerde) bir karşıtlık oluşturacak şekilde bir araya getirildiğinde devinim oluşur. Çizginin en az iki farklı biçiminin bir araya getirilmesi devinimi oluşturmak için yeterlidir; Örneğin yatayda ve dikeyde iki düz çizginin bir araya getirilmesi ya da tek başına bir eğri çizgide oluşan yön değişikliklerinin devinimi oluşturması gibi.

Zıt renklerin kullanılması, renklerle elde edilen sıcak- soğuk ve açık- koyulu ilişkiler, renklerin farklı büyüklükte yüzey parçaları oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi, Renklerle elde edilen parlak ve mat alanların birlikte kullanımı gibi renklerle kurulan fark edilebilir her bir durum değişikliği devinimi olası kılar.

Böylece, resimde plastik elemanlar dikkate alındığında çizgiden renge kadar görsel öğelerle devinim oluşur. Ayrıca, yapıtın asimetrik kurgulanması da devinimi destekler. Karşıt plastik elemanların kurgusuyla göz bir öğeden diğer öğeye atlayarak iki boyutlu yapıt yüzeyinde optik bir akışa neden olur ve böylece plastik öğeler üzerinden devinim algılanmış olur (*görsel devinim*). Göz bir öğeden diğer öğeye belli bir zaman aralığında geçer. Geçişin hızına göre bu süre azalır ya da artar. Ancak, burada iki öğe arasında boşluk, ara ya da kestirme uzaklık değişmez ($x=v \cdot t$). Yapıt ortaya koyma sürecinde, sanatçının eylem biçimi ya da fiziksel devinimi de sanatçının dışavurumunun bir parçası olarak var olur. *Pollock* ve *Klein*'de olduğu gibi yapıt oluşturma süreci ağırlıklı olarak sanatçıya özgü fiziksel devinim üzerinden şekillenir.

“İnsan retinası, isimlerini biçimlerinden alan, yaklaşık 125 milyon tane çubuk hücre, 6 milyon kadar da koni hücre olmak üzere iki tip fotoreseptör içerir. Bunlar, vücuttaki tüm duyu

kum düzlüklerinde tünüyorlar. Her sabah engin, zarif dalgalar halinde havalanıp yakındaki tarlalara uçuyorlar ve orada günlerini çiftçilerin gözden kaçırdığı artık mısırları, solucanları ve diğer omurgasız hayvanları yiyerek geçiriyorlar.

Böyle bir mola dönemi, Hugh Dingle'm tanımındaki hedeften şaşmazlığın bir istisnası değil, turnaların nesillerdir tekrar ettiği sürecin bir parçası. Mola süresi boyunca 2,75 kilogramlık bir turna, ağırlığına 0,7 kilogram daha ekler. (Platte Nehri'ndeki turna görece daha büyüktür.) Kuşlar Nebraska ve Rusya arasında bu yağa ihtiyaç duyarlar. Bu yüzden zorlu yıllık döngülerini tamamlamak için, sığılıkları, kum düzlükleri, güvenliği, mısırları ve omurgasızlarıyla, mola yerlerindeki yaşam alanına ihtiyaçları vardır.”

reseptörlerinin % 70 ini oluştururlar; bu da, insanın çevresini algılamasında görme yetisinin ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır.”³⁹ Ancak devinimin varlığını belirlerken yalnızca görme organıyla sınırlandırmak da yanlış olur. Dışavurum devinimi formunun sunumu, duyu organlarından yalnızca birine uygun olabileceği gibi birden fazla duyu organının kapsamı alanına da girebilir.

“İç” ve “Dış” doğal olarak bir karşıtlık içinde var olur, peşinden dinamik bir akışa ve bu da devinime neden olur. Döngüye bağlı olarak zamanla yoğunlaşan içsel birikimin yarattığı baskılar devinime yol açar, denge bozulur ve böylece içsel formlarda dışa itilerek, dışın doğasına uygun formlarla birer dışavurum devinimi nesnesi’ne dönüşürler. Sanatsal olan dışavurum devinimini ise; içsel devinimlerin güçlü duyusal tepkiler eşliğinde ortaya konulmuş yapıt ile dışsal bir devinime dönüşmesi hali olarak ifade ediyoruz.

İnsan, akli ve duygularıyla, objektif ve fizyolojik nitelik taşıyan duyular, subjektif ve psikolojik nitelik taşıyan algılara dönüşür.

Görüldüğü üzere dışavurum devinimi, nesnesi olmayan salt zihinsel bir tasarım değildir, esasında duyusal alana girmiş tüm insan etkinlikleri de dâhil olmak üzere tüm varlık evrenini de içine alan tümel bir kavramdır. İnsan eylemlerine dönüşen dışavurum devinimi; önce varlığın zihinsel genel bir soyutlamasıyla var olur. Sonrasında insan eylemleriyle, doğalla yapay olan arasında gidip gelen bir skala içinde, duyusal alana taşar ve belli biçimsel bir nesneyle ya da nesnelere grubuyla da var olabilir. En sonunda sanatsal bir dile de dönüşebilir, resim gibi.

Dışavurum devinimi; açığa çıkmış gözlenebilir, duyusal çeşitli formlara dönüşen olgusal bu yönüyle somut ve dışa taşmayı sağlayan ortak bilincin varlığı nedeniyle de fizik ötesidir. Sanatçı, taşıdığı iç görüşü ve iradesiyle ortak bilinçten aldığı pay oranında dışavurum çeşitliliğine ulaşır. Sanatçı bu yönüyle, gizlenmekte olanı deşifre ederek ona dolaylı bir yoldan dokunmuş ve devamında öylece onu entelektüel alana taşımış olur.

Böcklin, “koyu renkler ve dramatik ifadeyle son derece dokunaklı ve simgesel bir yapıt ortaya”⁴⁰ koyduğu “İsa’nın Cesedinin Başında Acı Çeken Mecdelli Meryem”inde (Resim 4), “bizi sanatçının ölüme ve kedere dair son derece kişisel bakışına çekerek öznelere yaşamına davetsiz olarak girmekten doğan rahatsız edici bir duygu veriyor.”⁴¹

³⁹ CAMPBELL, Neil A. ve Jane B. REECE (2010), **Biyoloji**, (Çeviri Editörleri: Prof. Dr. Ertunç GÜNDÜZ, Prof. Dr. Ali DEMİRİSOY, Prof. Dr. İsmail TÜRKAN), 6. Baskı aslından gözden geçirilmiş 3. Türkçe Baskı, Palme Yayıncılık, Ankara, 1065.

⁴⁰ CORSO, **Başvuru Kitapları Sanat**, 339.

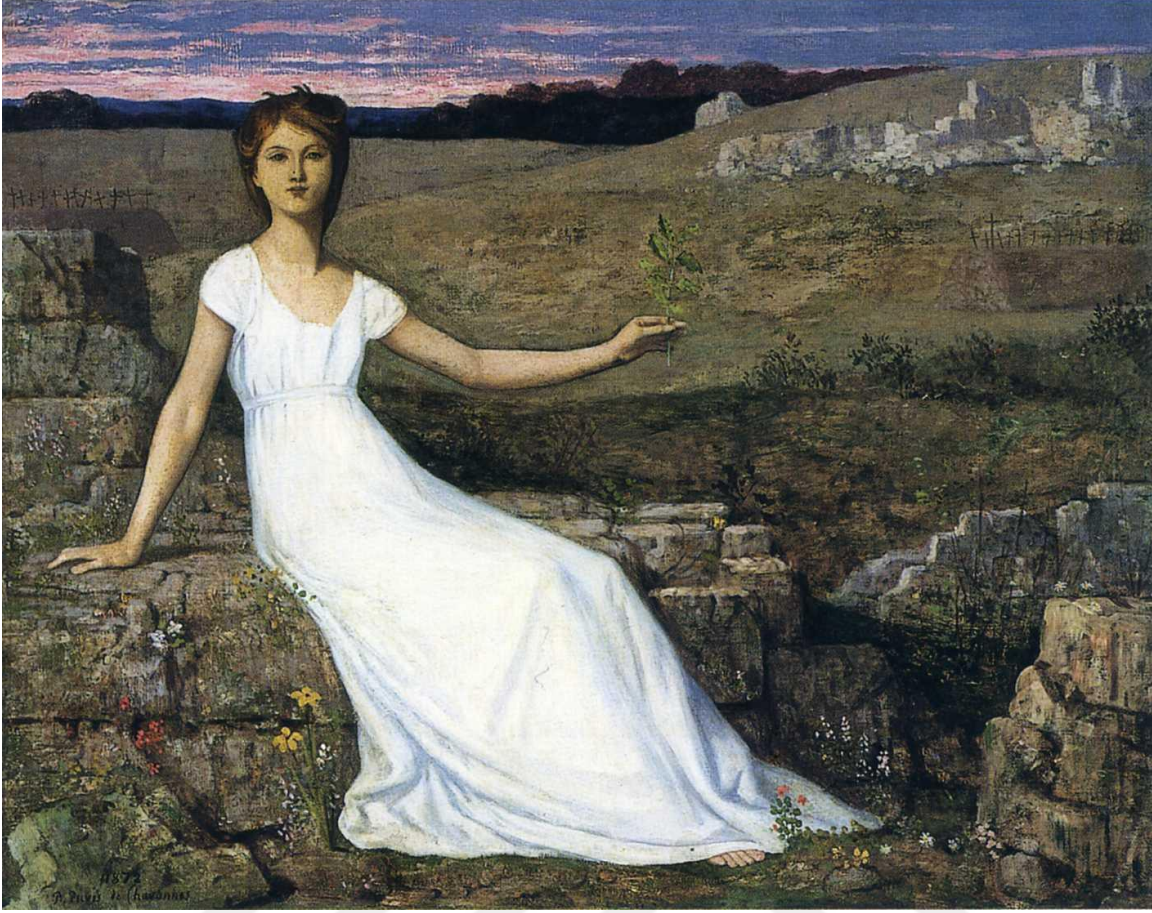
⁴¹ A.g.k.



Resim 4: Arnold Böcklin, İsa'nın Cesedinin Başında Acı Çeken Mecdelli Meryem, 1867

Diğer yandan “Umut” (Resim 5) ile sanatçı, “bir tepede oturan kırılğan bir kıızı betimliyor. Kıız, Umut'un kişileştirilişidir. Resim arka plandaki mezarlık, haçlar ve kalıntıların seçilmesiyle savaşın hüznünü simgeliyor. Tahrip edilmiş manzaraya katılan Umut, zeytin dalı, saf beyaz elbise ve büyüyen çiçekler aracılığıyla barışa özlemi simgeliyor.”⁴²

⁴² A.g.k.



Resim 5: Pierre Puvis de Chavannes, Umut, 1872

Gericault'nun "*Medusa'nın Salı*" (Resim 6), gökyüzü, açık deniz, sal ve temel figüratif varlık olarak insanların diziliminden oluşuyor.

Nötr renklerle ışık- gölge ve açık- koyu karşıtlıklar içinde figürlerin coşku dolu kitlesel deviniminin ivmelenecek yükseldiğini görüyoruz. Resimde anlatım, pramidal kompozisyonla elde edilmiş. Pramidal kompozisyonun tepesine doğru yükselen grafik umutlanmaya karşılık hayatı, taban boyunca uzanan hat ölüm-kalım mücadelesini göstermektedir.

Resim, açık denizde bir sal üzerinde dalgalarla boğuşan kimisi çıplak kimisi giyinik, kimisi ölmüş kimisi ölüm kalım-savaşı veren dehşet, acı ve umut içindeki insanların trajedisini anlatmaktadır, doğaya uygun gerçekçi düzenlemesi, politik ve felsefi iletişimi öne çıkar.

Bu resmin coşkulu devinimi romantik bir özellik arz ederken, pramidal kompozisyon, ışıklandırma anlayışı ve figürlerin heykelsi var oluş biçimi klasik bir nitelik taşır.



Resim 6: Theodore Gericault (1791- 1824), Medusa'nın Salı, 1819

Tüm aktarım biçimlerinin toplamına karşılık gelen *dışavurum devinimi*'nin, zihinsel süreçlerle oluşan dış gerçeklikle olan bağı nedeniyle herhangi bir *dışavurum devinimi nesnesi* asıl değil, aslın bir başka formu ifadesidir. Oysa dolaysız sunum aslın kendisidir. *Dışavurum devinimi* formları, değişkenlik gösteren nesnel dünyasında yalnızca asıl olana gönderme yapar.

“*Dışavurum devinimi*” kavramı olgusal olup nesnel bir gerçekliğe dayandığına göre, bir kaç örnekle biraz daha açalım.

“*Organizmalar sürekli olarak çevreleriyle etkileşen açık sistemlerdir*”⁴³

“*Bir organizma, çevresi ile madde ve enerji alışverişi yapan bir sistemdir.*”⁴⁴

“*Her organizma, sürekli olarak çevresiyle etkileşir. Çevre, diğer organizmaları ve cansız öğeleri içerir. Örneğin bir ağacın kökleri, topraktaki su ve mineralleri, yaprakları ise havadaki karbon dioksidi alır.*”⁴⁵

“*Ağaç, oksijeni havaya verir.*”⁴⁶

⁴³ CAMPBELL, Neil A. ve Jane B. REECE, **Biyoloji**, 8.

⁴⁴ A.g.k.

⁴⁵ A.g.k.

⁴⁶ A.g.k.

“Ağaç aynı zamanda diğer canlılarla da etkileşir. Örneğin, ağacın köklerine tutunmuş mikroorganizmalar ve meyve ya da yapraklarını yiyen hayvanlar vardır.”⁴⁷

Volkanik patlamalarda da görüldüğü gibi dışa vurulanlar, potansiyelin yalnızca bir bölümüne karşılık gelir; duyuşal eşik değeriierinin altında ve üstünde kalan, doğrudan tanımlayamadığımız bir varlık dünyasının da var olduğunu biliyoruz.

Şimdi *dışavurum devinimi olgusu*'nu varlığın doğası, genel varlık algısı, çevre ve insan öğelerinden hareketle detaylandırıp, oradan elde ettiğimiz saptamalarla yeniden sanata, sanat nesnesine, dışavurum devinimi döngüsü akış sürecine ve sonrasında resim sanatındaki ifadesine değineceğiz.

⁴⁷ A.g.k.

1.2 DIŞAVURUM DEVİNİMİNİ BELİRLEYEN BELLİ BAŞLI ETMENLER

1.2.1 Varlığın Doğası Üzerine, Genel Varlık Algısı

Giriş bölümünde felsefe dünyasının varlığa dair belli başlı yargılarına değinmiştik. Bu bölümde bir bölümüne daha değineceğiz.

Dışavurum deviniminin varlık bilgisi, dışavurum devinimi objesi ve dışavurum deviniminin estetik yönü (*sanatsal yön-resimde ifade*) üzerinden varlık algısını konumlandırmak; belirsizliğe, değişime ve *oluş*'un sürekliliğine doğrudan vurgu yapmak demektir.

Felsefe Sözlüğü'ne göre “**Varlık**”; “1) Bilinçten bağımsız olarak varolan nesnel dünyayı, madde’yi belirten bir felsefi kavram. Toplum sözkonusu olduğunda, “toplumsal varlık” terimi kullanılır. Dünyanın maddiliği ile dünyanın Varlık’ını özdeş alan diyalektik maddecilik, maddeden önce ya da maddeden bağımsız varolan idealist Varlık anlayışını olduğu kadar, Varlık’ı bilinç ediminin bir sonucu sayan idealist çabaları da geri çevirir. Öte yandan, yalnızca Varlık’ın nesnelliğini vurgulamakta yeterli değildir; çünkü bu durumda, Varlık’ın maddi ya da düşünsel karakteri sorunu, çözülmeden kalır. Varlık’ı birincil, bilinci ise ikincil olarak alışıyla, diyalektik maddecilik, bilinci varlığın edilgen bir yansımasından daha çok bir şey olarak almış olur ve bilinci Varlık’ı etkileyen etkin bir güç olarak görür. 2) Genel olarak varoluşu gösteren en soyut kavram. Bu anlamda, Varlık’ı nesnel süreç ve fenomenlerin çok daha somut ve daha derin özellikleri olan gerçeklik’ten, varoluş’tan ayırt etmek gerekir.”⁴⁸

Antik Yunan’dan günümüze kadar gelen ve değişkenlik gösteren bir varlık algısı birikimi oluşmuştur. Felsefe tarihi seyri içinde yerini almış Elalılar, sofistler ve septiklerin ileri sürdüğü varlığın varlığı ya da yokluğu yönündeki kuşkuculuğu ve yokluk felsefelerine rağmen, sanatların her bir türü varlık kavramıyla sıkı sıkıya bağlı zaman ve mekân içinde kendine özgü yaratıcı bir ifadeyle var olur.

*Empedokles*⁴⁹, varlığı toprak, su, ateş ve havaya indirgerken; *Platon*⁵⁰ (MÖ:427-347), varlığa bakışını idealar ve gölgeler dünyası biçiminde iki boyutlu bir evren tasarımı üzerine oturtmuştur. Platon’un ikili evren dünyasını reddeden *Aristoteles*⁵¹ (MÖ:384-322)’e göre ise tek varlık alanı vardır, o da içinde yaşadığımız duyuşal dünyadır. Aristoteles asıl varlığın idea olduğunu kabul etmekle birlikte, o ideayı Platon’un aksine ayrı bir evrende değil, içinde yaşadığımız bu evrendeki her varlıkta bir form halinde bulunduğunu savunur. Varlıklar aldıkları forma göre bir hiyerarşi içinde bulunurlar. Bu hiyerarşinin en altında formu olmayan madde, en üstünde ise maddesi olmayan ideanın kendisi saf form bulunur. Şöyle ki;

“*Demokritos’a göre “gerçek varlık” atomlar ve bunların hareketleridir; Platon’a göre ise, fenomenlerin “nedeni” olarak idealardır. Ama Platon, idealarla fenomenleri*

⁴⁸ FROLOV, İvan yönetiminde Bilimler Akademisi (1997), *Felsefe Sözlüğü*, Çev. Aziz ÇALIŞLAR, 2. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 503-504.

⁴⁹ GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, 32.

⁵⁰ A.g.k. , 53.

⁵¹ A.g.k. , 67.

birbirinden kesin sınırlarla ayırmıştı. Aristoteles için ise “gerçek varlık”, fenomenlerin içinde gelişen özdür (ousia, essentia). Bu anlayış ile Aristoteles, artık fenomenlerden ayrı, ikinci üstün bir dünya kabul etmez; nesnelere kavram halinde bilinen varlığı, fenomenlerin dışında ayrı bir gerçek değildir, fenomenlerin içinde kendini gerçekleştiren öz’dür; öz (ousia), “hep olmuş olan varlıktır” (to ti en einai); öz, kendi biçimlenmelerinin biricik dayanağıdır, ancak bu biçimlenmelerinde “gerçek” bir şeydir, bütün fenomenler de öz’ün gerçekleştirmeleridir. İşte Aristoteles, Herakleitos ile Elea metafiziği arasındaki karşıtlığı, bu gelişme kavramıyla aşmıştır.

Gelişme (oluş, genesis), Aristoteles için, özellikle form (eidos, morphe) ile madde (hyle) arasındaki bir ilgidir. Platon’ göre fenomen dünyası “sınırsız” (idea) ile “sınırlayan”ın (uzay) bir karışımı idi. Aristoteles için ise fenomenler dünyasındaki her şey, form kazanmış olan bir maddedir. Madde, oluşmuş (biçim kazanmış) bir nesnedeki form yüzünden gerçeklik kazanmış olan olabilirliktir; maddede gerçek varlık olan öz (ousia), ancak bir şey olabilme olanağı, bir şey yapabilme gücü olarak (dynamis, potentia) verilmiştir ve ancak form yüzünden bir gerçek, bir edim (energia, actus) olur. “Oluş” dediğimiz, burada, salt olabilirliğin form yüzünden gerçekliğe geçmesi olayıdır. Öz’ün, fenomenler yanında ikinci, daha yüksek bir gerçekliği yoktur; öz, fenomenler dizisi içindedir, bunlarla kendi olanağını gerçekleştirir. Genel (ousia’ya Aristoteles idea da der) ancak özel’in içinde gerçektir; özel de, kendisinde genel gerçekleştirdiği için vardır.”⁵²

“Kavramda bilinen varlık “genel öz”dür; bu öz, görünüşlerinde form yüzünden kendi olanağını gerçekleştirir, bu gerçekleşme olayı da harekettir (kinesis). Buna göre varlık, oluş’ta meydana gelmiş olan şeydir; varolan, “olmuş olan”dır.”⁵³

“İmdi, Aristoteles’e göre, varolan, form kazanmış olan maddedir. Ama madde ile form arasındaki ilinti relatiftir: Daha aşağısına göre form olabilen aynı şey, daha yukarıdakine göre maddedir. Örneğin tuğla toprak için form, ama ev için maddedir. Bu anlayışta gelişme kavramı, nesnelere değer bakımından düzenlenmelerinin ilkesi oluyor: Nesnelere düzeni, maddenin en aşağı biçimlenmelerinden en yüksek formlarına kadar aralıksız yükselen bir dizidir. Bu basamaklanmada her nesne cinsi bir alt basamaktakinin formu, bir yüksek basamaktakinin de maddesidir ve her nesne buna göre bir değer kazanır. Ama nesnelere bu dizilişlerinin hem aşağıdan hem de yukarıdan bir sınırı vardır – bunun aşağı sınırı “salt madde”, yukarı sınırı da “salt form”dur. Tamamıyla formsuz olan salt ya da “ilk madde” (prote hyle), yalnız bir olanaktır (dynamis), gerçek (energeia) değildir; herhangi bir yerde bir form olarak gerçekleşmiş olmadan var değildir. Ancak, bu formsuz madde yalnız yokluk da (“varolmayan”, ya da “boş uzay”) değildir, reel etkilerle kendini gösteren nedendir de. Maddenin varlığı, formların tek tek nesnelere kendilerini tam olarak gerçekleştirememelerinde kendisini gösterir. Formların kendilerini ancak olanağa göre gerçekleştirebilmeleri bu yüzdendir; doğanın yasal, ereksiz yönü de bu yüzden var. Bundan dolayı Aristoteles doğa öğretisinde ereksel (teleolojik) nedenler ile mekanik nedenleri birbirinden ayırır. Birinciler maddede kendilerini gerçekleştiren formlardır, ikinciler ise

⁵² A.g.k. , 74.

⁵³ A.g.k.

maddede bulunur ve formlara sınır çizerler; bunlar, formların büsbütün gerçekleşmesini engelleyen ilkedirler.

“Salt form” ise –asıl gerçek de bu- maddeyi gerekmeden, kendiliğinden en yüksek realiteye sahiptir. Böyle bir salt formu kabul etmek gerek, çünkü madde yalnız bir olabilirliktir, onun kendisinde gerçekleşme, hareket ya da oluş ilkesi yok. Aristoteles’in “kendi kendini gerçekleştiren öz” kavramına dayanan gelişme sisteminde hareketin zaman bakımından bir başlangıcı yoktur; hareket varlığın kendisi gibi öncesizdir. Ancak, varlıktaki hareketin nedeninin gösterilmesi gerek. Bu hareketin nedeni de, her yanda, form’un madde üzerindeki etkisidir. Bir yandan maddede bir biçim kazanmak itilimi vardır, öbür yandan formda da bir ereğe göre hareket etmek gücü vardır. Ama, form daha yüksek bir form karşısında maddedir, bu daha yüksek form da kendisinden daha yükseği karşısında yine maddedir; bu da böylece sonsuzluğa doğru uzayıp gider. Onun için, hareket kavranmak isteniyorsa, formlar dizisinde (hareket nedenleri zincirinde) kendisi salt form olan, kendisi artık hareket etmeyen ama bütün hareketlerin ilk nedeni olan bir ilke kabul etmek gerekir. Bu ilkeye de Aristoteles “ilk hareket ettirici” (proton kinoun) diyor. Bunun kendisi hareketsizdir; maddede kendisine göre biçimlenmek itilimini uyandırır; mekanik bir neden değil, ereksel bir nedendir, çünkü maddeyi bir ereğe (telos) göre biçimlenmek için uyarır.”⁵⁴ Buraya kadar doğa gözleminden hareketle kurduğu mantıksal tutarlılığını koruyan Aristoteles, ilk nedeni ya da salt formu tamamen metafizik dinsel bir ifadeye karşılık gelen Tanrı kavramıyla özdeşleştirir ve varlıksal devinimi Tanrı’ya duyulan özleyişin bir parçası olarak görür.

“Madde (salt olabilirlik, dynamis) hareket ettirilen şeydir, kendisi kendiliğinden hareket edemez. Salt form ise hareket ettirendir. Bu ikisi arasında da –salt madde ile salt form arasında- bütün varlıklar yer alır. Bunlar, hareket bakımından hem etkin, hem edilgindirler.”⁵⁵

“Sağduyuya da uygun düşen bir tavırla Aristoteles, algıyı doğuran nesnelere algıdan bağımsız olmaları gerektiğini söylemektedir. Ona göre varlık, algıdan ibaret olmayıp, tersine, bir şey var olduğu için onun algısı vardır. O halde, algılarımız, algılarımızın konusu olan ve algıdan ayrı, ondan bağımsız nesnel, gerçek bir dünyaya işaret ederler.”⁵⁶

“Platon’da asıl gerçek, idealar dünyasıdır; tek tek varlıklar bu gerçek dünyanın yansılardır, bu yansılar da idealar dünyasını bilmeye yol açarlar. Aristoteles’e göre ise, asıl gerçek tek tek nesnelere dünyasıdır, bunlarda da tümel’i, öz’ü bir soyutlama ile ayırırız; bunu da, varlıkların nitelik ve davranışlarını açıklamak için yaparız.”⁵⁷

“Aristoteles mantığının kökleri Platon’un idea öğretisindedir. Platon gibi Aristoteles içinde, gerçek varlık (ontos on) tümeldir ve tümelin bilgisi de kavramdır. Buraya kadar tam bir platoncu olan Aristoteles, bundan sonra hocasından ayrılır: Ona göre Platon, idealarla fenomenler, tümel ile tekil arasında inandırıcı bir bağ kuramamıştır. Bu bağlantıyı kurmak için yaptığı bütün denemelere rağmen, idealar dünyası fenomenler dünyasından ayrı, başka

⁵⁴ A.g.k. , 75-76.

⁵⁵ A.g.k. , 76.

⁵⁶ ARSLAN, *Felsefeye Giriş*, 97.

⁵⁷ GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, 72.

bir dünya olarak kalmıştır. İdea öğretisi öz ile görünüşü, varlık ile oluşu birbirinden koparıp ayırmıştır. İmdi Platon'un birbirinden ayırdığı bu iki dünyayı – birisi algılanan, öteki düşünce ile kavranan – kendi gerçek kavramında yeniden birleştirmek Aristoteles'in başlıca problemi olacaktır: İdea ile fenomen arasında öyle bir bağlantı kurmalı ki, bu bağlantı bize algılananı kavramsal bilgi ile açıklayabilmeyi sağlasın. Bu bağlantıyı da Aristoteles şöyle kuruyor: Ona göre idealar, tek tek nesnelere özüdür; bunların varlıklarının, varoluşlarının nedenidir; bunun böyle olduğunu göstermek de felsefenin ana ödevidir. Platon'da iki ayrı dünya vardı: İdealar dünyası (asıl gerçek olan dünya; duran, kendi kendisiyle hep eşit kalan dünya), bir de duyu dünyası (meydana gelip yok olan nesnelere, boyuna değişen şeylerin dünyası). Aristoteles için ise idealar dünyası duyu dünyasının içindedir.”⁵⁸

“Platon, geçerli ders kitaplarındaki açıklamalarda yazdığı üzere, ideaların gerçekte var olan şey olduğunu söylerken Aristo, bağımsız bir biçimde var olanın belirli şeyler, yani Aristo terminolojisini kullanırsak, “tözler” olduğunu iddia eder. Eyfel Kulesi, komşunun atı ve bu kalem belirli şeylere ya da Aristovari anlamda tözlere dair örneklerdir: Bağımsız biçimde var olurlar. Eyfel Kulesi'nin yüksekliği, komşunun atının altın sarısı rengi, kalemin altıgen kesiti ise kuleden, kalemden, attan bağımsız mevcut olamayan niteliklerdir.”⁵⁹

Düalistlerden Descartes (1596-1650) ise, varlığı birbirinden bağımsız hem idea hem de madde olarak görür. Descartes, varlık algısını düşünmeye bağlayan o ünlü deyişle ortaya koymuştur: “*“Düşünüyorum, o halde varım” (cogito, ergo sum)*”⁶⁰

Descartes'in dış gerçeklikten emin düşünüşünün aksine, Berkeley dış gerçekliğin varlığına kuşkuyla bakar; Berkeley (1685- 1753)'e göre, “*Varlık, algıdır. İnsan zihni için varlık, algıdan başka bir şey olamaz. Berkeley bunu, “Varlık, algıdır” veya “Var olmak, algılanmaktır” (Esse est percipi) sözü ile ifade eder.*”⁶¹

İki evrenli Platon'un ve tek evrenli Aristoteles'in varlık dünyasına metafizik bir nitelik katması George Hegel'le (1770-1831) birlikte yeni bir boyut kazanır. Hegel'in felsefesinde; “*Düşünce gibi varlık da dialektik olarak gelişen bir süreçtir. Varlık (evren), bir ilkenin, bir ilk-temelin kendini açması, belli bir ereğe doğru gelişmesidir. Bütün varolanların, bütün varlık çeşitlerinin arkasında ve temelinde bulunan bu ilkeye Hegel, yerine göre, “ide”, “akıl”, “söz” ya da “tin” (Geist) der. Adlarından da anlaşılacağı gibi, bu ilke manevi niteliktedir. Evren içinde, daha doğrusu evren olarak gelişen “ide”nin ereği, sonunda kendi kendisini bulması, kendisinin bilinç ve özgürlüğüne erişmesidir. Bu amaca doğru gelişmesinde “ide” –dialektiğin üçlü adımına uygun olarak- üç basamaktan geçer. Ama, her basamağın içinde birçok üçüzlü hareketlerde vardır; bunlar bir basamağı boydan boya geçip onu bir yukarı basamağa yükseltirler. “İde” (ya da “tin”) ilkin “kendi içinde”dir, “kendi kendine”dir. Bu evresinde “ide” henüz bir olanaklar ülkesidir; gizli olan gücünü henüz gerçekleştirmemiştir; ama kendisini bilmesi, tanıması için kendisine bir “gerçeklik” kazandırması gerektir. Bu amaçla “ide” (tin) kendini ilk olarak doğada gerçekleştirir. Ancak*

⁵⁸ GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, 70.

⁵⁹ SKİRBEKK, Gunnar ve Nils GİLJE, *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*, 96.

⁶⁰ A.g.k. , 251.

⁶¹ ARSLAN, *Felsefeye Giriş*, 96.

doğada “ide” artık kendi kendisinde değildir, kendisinden başka bir şey olmuştur, özüne aykırı düşmüş, kendisine yabancılaşmıştır, kendi özü ile çelişik olan bir duruma girmiştir. Bu çelişme, “ide”nin gelişmesindeki üçüncü basamak olan dar anlamıyla “tin”in dünyasında (kültür dünyasında) ortadan kalkar. Bununla da “ide” yeniden kendini bulur, ama bu sefer bilincine, dolayısıyla da özgürlüğüne kavuşmuş olarak. Çünkü doğada “ide”nin yasası zorunluluk idi. Kültür dünyasının yasası ise özgürlüktür. Ancak, bu, sübjektif değil, objektif olan, “genel”e, “yasa”ya bağlanma ile olabilen bir özgürlüktür.”⁶²

Materyalistler ise gerçeklik olarak varlığı oluşturan her şeyin maddeden oluştuğunu kabul ederler. Varlığın Hegel’de soyuttan somuta doğru değişim diyalektiği (Geist’in duyusal alana girişi), K. Marx (1818-1883)’da tersine işler; *“Marx da evrende bulunan her şeyi, onda iş gören fiziksel güçlerin bir sonucu olarak açıklar. Yalnız bu güçler, ona göre, mekanik olmaktan çok, Hegel’in öne sürdüğü biçimde, yani diyalektik bir tarzda iş görürler. Hegel, diyalektiği insan aklının, doğanın ve tarihin ortak mantığı olarak görür. Ona göre bu üç alanda da sürekli çatışmalı bir gelişme, ilerleme söz konusudur. Kısaca gerek düşünce, gerek doğa, gerekse tarihte iş gören güçler birbirlerini ortadan kaldırmak isterken daha üst bir senteze yol açarlar veya bu sentezde birleşirler. Ortaya çıkan bu sentezin kendisi, yeniden bir tez olarak kendisini ortaya koyar ve anti-tezini yaratır ve onunla olan çatışmasının sonucunda yeni bir sentez ortaya çıkar ve bu böylece devam edip gider.”⁶³*

Varlığa dair ilave pek çok başka görüşleri de buraya taşımak olasıdır. Ancak metne dâhil ettiğimiz bu yargılar, bize göre, varlık algısının değişkenliğini göstermek yönüyle yeterlidir.

Çünkü her şeyin içinde olduğu *varlık evreni*’yle olan algısal temasımız doğrudan değildir, duyusaldır. Zihinsel süreçlerle ilgili olan bu teması, düşünme alışkanlıklarımızı belirleyen düzenli ya da düzensiz bir bilgi yığını üzerinden kurarız. Bu bilgi çeşitliliği, geçmiş yaşam ve deneyimlerimiz (*ampirik veriler*) olabildiği gibi paradigmalara dayalı bilimsel yöntemlerle elde edilmiş birer veri setinden oluşabilir. Açıkçası tüm bilgi alanlarının temel niteliği zaman içinde değişiyor olmasıdır.

Öyle ki varlık bilgisini kendi felsefesine göre sınırlandırarak diğer bilgi alanlarına yönelik yargılarda üretmiş olan, bilimsel bilgi ve analitik bilim felsefesinden hareket eden *mantıksal pozitivizm*, estetik yargıları sübjektif yargılar kapsamında değerlendirir ve deneysel bir bilgi türü olarak görmez.

“Mantıksal pozitivizmde bir hükümün bilgi ifade edebilmesi için iki şartı yerine getirmesi gerekir:

- I- *Hüküm, iyi bir şekilde formüle edilmiş olmalıdır; yani gramer açısından (mantıksal olarak) doğru olmalıdır.*
- II- *Hüküm, emirik olarak sınanabilmeli yani tasdik edilebilmelidir.*

⁶² GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, 388-389.

⁶³ ARSLAN, *Felsefeye Giriş*, 103-104.

Bu şartları yerine getirmeyen hükümler bilgi ifade etmezler. Kavrayışsal açıdan (epistemolojik yönden) anlamsızdırlar. Ahlakî, dini ve metafiziksel hükümler-‘kimseyi öldürmeyeceksin’, ‘Tanrı sevgidir’, ‘Madde birdir’- kavrayışsal anlam için geçerli bu pozitivist ölçütlere göre kavrayışsal olarak anlamsızdır. Bu hükümler bilgi ifade etmezler. Böylesi hükümlerin duygusal olarak anlamlı oldukları tabii ki inkar edilemez. Örnek olarak değer yargıları, hem birey hem de toplum için genelde çok büyük anlam taşır. Bu teze göre asıl mesele bu hükümlerin bilgi sunmadıklarıdır.”⁶⁴

“Değer yargıları – ahlakî ve estetik hükümler- bu pozitivist tutuma göre kavrayışsal olarak anlamsızdır.”⁶⁵

Diğer yandan; *“Bir hükmün bilimsel olması için bu hüküm ilke olarak yanlılanabilir olmalıdır”⁶⁶* tezine götüren Karl Popper (1902- 1994)’in *eleştirel rasyonalizm*’i, varsayımı doğrulamaya yönelik deneylerin varlığına rağmen, varsayıma bağlı bilgilerin kesinliğinin yanlılanabilir olması olasılığını hükme bağlamıştır.

“ ‘Tüm kuğuların beyaz olduğunu’ asla teyit edemeyiz çünkü beyaz kuğularla ilgili yeni gözlemlerin tümü, ilke olarak teyit edici gözlemlerin sınırlı sayısına eklenecektir sadece. Ancak bu genel hüküm sonsuz sayıda örneğe (‘tüm kuğular...’) atıfta bulunur. Diğer yandan tek bir siyah kuğu hükmü yanlış çıkaracaktır.”⁶⁷

“Mantıksal pozitivistler bilim ve metafiziği birbirinden ayırma konusunda oldukça hassastılar. Bunu doğrulanabilir olanla doğrulanamaz olan arasındaki bir ayrım olarak tanımladılar, ve bu yine kavrayışsal olarak anlamlı olanla kavrayışsal olarak anlamsız olan arasındaki bir ayrımdı.”⁶⁸

1.2.2 Çevre Ögesi

İnsan faaliyetleri kozmosun potansiyelinden ve yarattığı etkilerden doğrudan ya da dolaylı etkilenir. Bu etkilerin anlamını fark edebilmek için yaklaşık 4.5 milyar yıl yaşında olan dünyanın ve varlık dünyasının bir çeşit taşıyıcı sepeti konumunda olan evrenin geçmişini de dikkate almak gerekir. Sanat alanı da bu geçmişin dışında değildir; her haliyle bu geçmişin bir parçası ve doğrudan etkisi altındadır.

“Davranış hem genetik hem de çevresel faktörler sonucu ortaya çıkar”⁶⁹

“Davranışı etkileyen çevresel faktörler bu davranışın altında yatan tüm genlerin ortaya çıkması ile ilgilidir. Bu durum hücre içerisindeki kimyasal çevreden tutunda bir yumurta ya da rahim içerisinde gelişmekte olan bir hayvanın karşı karşıya kaldığı tüm hormonal, kimyasal ve fiziksel koşulları içermektedir. Ayrıca bir hayvanın sinir sistemi ve

⁶⁴ SKİRBEEK, Gunnar ve Nils GİLJE, **Antik Yunan’dan Modern Döneme Felsefe Tarihi**, 541.

⁶⁵ A.g.k. , 542.

⁶⁶ A.g.k. , 543.

⁶⁷ A.g.k.

⁶⁸ A.g.k. , 545.

⁶⁹ CAMPBELL, Neil A. ve Jane B. REECE, **Biyoloji**, 1122.

efektörlerindeki bileşenler arasındaki çoklu etkileşimler ve diğer organizmalar ile kimyasal, görsel, işitsel ya da dokunsal etkileşimleri kapsar.”⁷⁰

‘Sinir sistemi, duyuusal ve motor mekanizmalar ve davranış biyolojisi’⁷¹ eşliğinde insan; hayatın tüm etkileri altında olduğundan kozmosun yapısı, çevre (*dış ortam; Biosfer*), biyolojik var oluş ve anatomik yapı, insan faktörü, yaşamın sürekliliğini sağlayan döngüler (*hayat-doğa döngüsü*): Besin zinciri, enerjinin dönüşümü ve madde döngüleri; Karbon, su, oksijen, azot, fosfor döngüleri bu etkileri oluşturan önemli yaşam öğeleridir.

Burada her türlü insan faaliyetini doğrudan etkileyen toplam etkiden de söz etmek gerekiyor. Şöyle ki; Kozmos özelinde yer kürenin akışkan, gevşek, kırılğan ve değişken yapısı insan faaliyetlerini de doğrudan etkiliyor. Yer kabuğunun kırılıp faylara dönüşmesi gibi hayatı değiştirip dönüştüren güçler (çevre etkisi) ile insan ve insan topluluklarına bağlı sosyal ve çevresel etkiler (insan-çevre etkisi) hayat dinamiğinin odağında yer alıyor. Bu bağlamda, evren ölçeğinde varlığın oluşum dinamiği de süreklilik arz ediyor ve hiçbir şey başladığı yerde kalmıyor, hayat döngüsü içerisinde değişerek dönüşüyor.

Hareketin, en küçüğünden en büyüğüne kadar varlığı çevresiyle birlikte nasıl biçimlendirdiği dikkate değer bir konudur. Bu çerçevede volkanlar ilgi çekicidir. Stephen S. Hall, “*Vezüv Şimdilik Uyuyor; Vezüv İçin Geri Sayım*” adlı makalesinde, arkeolojik verilerden hareketle Vezüv Yanardağı’nın tarihi süreçte yaşanmış çevresel etkilerini ve gelecekte yaşanabilecek olası felaket senaryolarını konu ediyor. Stephen S. Hall, “*Yeryüzündeki en tehlikeli yanardağ, İS 79 yılında Pompei’yi yok etti. Ve bir sonraki patlama çok daha büyük olabilir*”⁷² diyor.

Diğer yandan “*Dev bir dalga hemen her yıl dünyada bir yerleri vuruyor. Bir sonraki ne zaman ve nereye vuracak?*”⁷³ diyen Tim Folger’in kaleme aldığı “*Tsunamileri Çalışmak*” adlı bir makale, coğrafyaları şekillendirici öğelerden olan depremler, tektonik fay hatları ve yarattığı etkilerden söz ediyor; yazar bu makalede, yaşam- ölüm periyodunda tarihsel süreç içinde varlık gösteren belli başlı depremleri, yeryüzünün tektonik yapısını ve fay hatlarının çevreyle birlikte insan yaşamına doğrudan etkilerini ele alıyor.

“*Bazılarına göre, dev tsunamiler tarihi bile değiştirmiş olabilir. Örneğin bazı arkeologlar, 3 bin 500 küsür yıl önce Akdeniz’de bir tsunaminin Girit’in kuzey kıyısını vurduğunu öne sürüyor. Bu facianın, dönemin en ileri uygarlıklarından biri olan Minos uygarlığını çöküşe iterek Yunan anakarasından gelen Mykenai’lulara yenik düşmesine yol açtığını söylüyorlar. 1755 yılında Lizbon da bir deprem ve tsunami yaşamış ve on binlerce kişi ölmüştü. Ve bu trajedi de Batı felsefesi üzerinde kalıcı bir etki yarattı, döneme hâkim mutlu mesut iyimserliğinin yok olmasına yol açtı.*”⁷⁴

⁷⁰ A.g.k. , 1123.

⁷¹ A.g.k. , Bölüm 48: Sinir Sistemleri, Bölüm 49: Duyusal ve Motor Mekanizmalar, Bölüm 51: Davranış Biyolojisi

⁷² HALL, Stephen S. (2007), “Vezüv Şimdilik Uyuyor; Vezüv İçin Geri Sayım”, **National Geographic Türkiye**, Eylül, 74.

⁷³ FOLGER, Tim (2012), “Tsunamileri Çalışmak”, **National Geographic Türkiye**, Şubat, 88.

⁷⁴ A.g.m. , 95, 98.

Sözünü ettiğimiz etkilerle birlikte sanat alanı içeriği, ortak bilinci oluşturan diğer bilgi türlerinden doğrudan etkilenecek değişir ve güncellenir. İnsana ve evrene dair sistematik bilgi oldukça yeni olmasına rağmen insan bilimleri ve doğa bilimlerinde zaman içinde hatırı sayılır bir bilgi birikimi oluşmuştur. Günümüzde geçmişte olmadığı kadar yeni kavramlarla birlikte evren, uzay-zaman, yerçekimi ve uzayın dokusu gibi görünüme dair her şey yeni anlamlar kazanmıştır. Modern fizik bağlamında, varlığın fiziksel doğasına bakışta Kuantum fiziği ve rölativite teorisiyle karşı karşıyayız.

Özellikle çok güncel olan kuantum mekaniği ve genel görelilik kuramı, sanat alanı için önem arz eden dikkate değer bir konu olabilir. Şöyle ki; önce Einstein'le birlikte yerçekiminin uzay-zamanın şeklini değiştirdiğini gösteren matematiksel kanıtlarını, şimdilerde ise bu durumun ölçümlenmiş kanıtlarını görmekteyiz. Werner Heisenberg'in varlığın bilgisine dair kesinlik algılamasını ortadan kaldıran “Belirsizlik İlkesi”de bilimsel verilerin kesinliği ile ilgili kuşkuyu artırmıştır. Haliyle bu her şeyi değiştiren bir durum: Şok edici! Görsel sanatlar alanı nesnelere dünyası, öncelikle görünür dünya demek. Buradan hareketle kestirmesi imkansız (?) bir gerçeklik yanılması ile karşı karşıyayız.

Görüldüğü üzere varlık, bildiğimizi sandığımız bir şey olmayabilir. Şöyle ki; varlığın biçim, renk gibi plastik ve diğer niteliklerini izleyici de öncelikle belirleyen şey her canlı türde var olan kendine özgü duyum eşik değerleridir. Bizde duyusal varlığın plastik niteliklerini duyum eşik değerlerimizin sınırları içinde algılarız. Nesnelere biçimi, rengi, dokusu ve diğer niteliklerine duyularımız sonucunda ulaşırız. Canlılara göre değişen duyum eşik değerlerine örnek verecek olursak, *Tarsius syrichta*⁷⁵, 91 kHz'e; *Sarı Babun*⁷⁶, 41 kHz'e; *Şempanze*⁷⁷, 27 kHz'e; *İnsan*⁷⁸, 20 kHz'e kadar sesleri duyabilir.

“Toplam canlı çeşitliliğinin 5 milyon ile 30 milyondan fazla tür arasında olduğu tahmin edilmektedir.”⁷⁹ Canlı varlığa dair yapılmış bu bilimsel tespit tür sayıları kadar duyusal bir çeşitlilik, tür sayılarını katbekat aşan bir *davranış* çeşitliliği ve de belki de en azından tür sayıları kadar bir gerçeklik algısı çeşitliliği üretir.

Tarsius syrichta için yapılmış değerlendirmelerden biri şudur: “*Filipinler'de sayıları bir avuç. Kocaman gözleri var ama tetikte olmak için kulaklarını kullanıyorlar. Akustik açıdan en iyi duyan primat onlar... Tarsius syrichta, 91 kHz'e kadar sesleri duyabiliyor (bu düzeydeki sesleri neredeyse hiçbir karasal memeli duyamıyor), Bu yetenekleri, böcek avlama ve yırtıcılardan kaçmalarına yardımcı olabilir.*”⁸⁰

Diğer yandan; “*Küçük bir yarasanın 'insan kulağının duyamayacağı kadar tiz' sesi, hayvan, katot ışınli osiloskopa takılı bir mikrofonun önüne konulunca görünür hale geldi.*” ve bir yarasanın ses duyum frekansı, “*...yaklaşık olarak, insan kulağının duyabildiği maksimum aralığın 30 bin devir üstünde*” olduğu görüldü. Yarasaların kulakları aynı zamanda görme

⁷⁵ GRAY, Lacey (2012), “Kulak Dolusu”, **National Geographic Türkiye**, Eylül, 54.

⁷⁶ A.g.m.

⁷⁷ A.g.m.

⁷⁸ A.g.m.

⁷⁹ CAMPBELL, Neil A. ve Jane B. REECE, **Biyoloji**, 10.

⁸⁰ GRAY, Lacey (2012), “Kulak Dolusu”, **National Geographic Türkiye**, Eylül, 54.

işlevini de üstlenir: “Bunun gibi deneyler... öncelikle yaralarının ‘kulaklarıyla gördüğünü’ ve uçarken yollarını çığlıklarının yankısı sayesinde bulduklarını kanıtladı.”⁸¹

Ayrıca, “insan gözü saniyede 50 kadar ışık yanıp-sönmesini ayırt edebilmektedir. Bu nedenle, bir filmdeki her bir kare bundan daha hızlı geçtiğinden, kesintisiz bir hareket olarak algılanır. Buna karşılık, bazı böceklerin bileşik gözleri saniyede 330 ışık yanıp-sönmesini algılayabilir. Bu gözlerle filme bakan böcek, her bir kareyi rahatlıkla ayrı fotoğraflar gibi görecektir. Ayrıca böceklerin renk görmeleri son derece gelişmiş olup, bazıları (arılar dahil) bizim göremediğimiz mor ötesi bölgesini bile görebilmektedirler.”⁸²

Şu halde duyularda ve bilinçte var olanlar, mutlak gerçekliğin bir ara yüzü olabilir. Bu durumda varlığın duyusal, canlı türe göre değişen farklı duyum eşik değerlerine karşılık gelen gerçeklikler evrenini *Çok Katmanlı Gerçeklik* olarak ifade edecek olursak;

“Dış” ve “İç”in gerçekliği görece bir gerçekliktir ve dolayısıyla bilgisi de görecebilir. Duyu organlarımızın sınırları içerisindeki varlığı, canlı türe göre değişen farklı duyum eşik değerleri nedeniyle *çok katmanlı gerçekliğin* bir parçası olan duyusal (duyumsal) bir gerçeklik olarak görmeliyiz. Haliyle bu tespit, varlığa yönelik gerçeklik algılamamızı sınırlandırmaktadır; varlığın bir anlamda sınırlı bir gerçekliğidir bu. Plastik elemanlarla kurulan her sanat yapıtı da zihinsel nesnel gerçekliğe yüklenen duyusal plastik niteliklere göre oluşan bir formdur. O halde, ‘İç’in “Dış”a taşmasıyla açığa çıkarılan her sanatsal form, görece bir belirsizliği de içinde taşıyacaktır.

Ayrıca; “Renk, koku, ses ve tat gibi algılar beyin tarafından oluşturulur ve onun dışında yer almamaktadır. Eğer bir ağaç devrilir ve o sırada orada bunu duyacak kimse yoksa, bir ses var mıdır? Doğal olarak düşüş, havada basınç dalgaları oluşturacaktır; ancak, ses bir algı olarak tanımlanıyorsa, o zaman bu dalgaları saptayıp algılayan bir hayvanın olmaması durumunda ses de yok demektir.”⁸³

Diğer yandan duyusal olanın değeri de küçümsenmemelidir. Hayatın devingen ve dinamik döngüsünde somut her bir varlığı öncelikli olarak duyular üzerinden anlamlandırırız. Duyularımızla aldığımız, algıladığımız her bir şey mutlak bir belirsizlik içermesine rağmen varlığın sınırlı sayıda da olsa belli bir gerçeklik değerine karşılık gelir. Ancak, duyusal gerçeklik içinde ana destek ve güç kaynağımız doğayla olan uyumumuz, doğadan uzak zorunlu kurgu eğitimlerle, ya eksik kalır ya da onarılmaz zararlar görür. Haliyle bu, doğallığın yok edilişidir ve her doğanı, doğadan uzak yapay bir düzene uyuma zorlar. Doğanın iyileştirici dinamik gücünden uzak atılan organize her bir adım, -ki bu; kendinin de hayat veren doğasından uzaklaşmasının doğal bir sonucu olarak ruhsal ve çevresel olağanüstü bir karmaşaya ve sonu gelmeyen bir çatışmaya yol açar. Tüm yetkinliğiyle bu döngüde sanat, insanın tüm var oluş tepkilerinin de dışa vurulduğu bir alan işlevi görür ve dikkate değer bir farkındalık yaratır. Bir yerde burada sanatın yaptığı şey bir durum tespitidir ve bu insanlık tragedyasının varlığını tespit ederek gözler önüne serer.

⁸¹ ZACKOWITZ, Margaret G. (2010), “Kürklü ve Ses”, *National Geographic Türkiye*, Aralık, 184.

⁸² CAMPBELL, Neil A. ve Jane B. REECE, *Biyoloji*, 1064.

⁸³ A.g.k. , 1059.

1.2.3 İnsan Ögesi

Sanatın nesnel dünyayla bir bağı vardır ancak sadece ondan ibaret de değildir. İnsanoğlunun duyuşsal algılamasının ötesine taşan metafizik tutkuları, sınırsız istek ve arzuları, doğayı aşma ısrarı her dem güncelliğini korumaktadır.

İnsan doğası gereği, her canlı da olduğu gibi önüne çıkan engellerin üstesinden gelmeye çalışır ya da ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla çeşitli tepkilerde bulunur. Çevre ile insan ve/veya “Dış” ile “İç” iki yönde kesintisiz etkileşim halinde var olur. Etkileşimin türü, insanın dışavurum devinimi biçimini de belirler; açsa açlığını giderir, tehlikedeysse güvenli bir ortam yaratmaya çalışır ya da her anlamda kendini gerçekleştirmek için çabalar ve amaçlarına uygun türlü davranışlarda bulunur.

Diğer yandan özgürlük, insan davranışlarını belirleyen başat etkidir. Tekin bir yer olmadığı tarihsel süreçte sayısız olaylarla kanıtlanmış olan dünyaya özgür olarak doğan insan, sosyal kurumlar ve normların kontrolünde kişiler, gruplar ve değer yargılarıyla engellenir ya da sınırlandırılır. Değer yargılarının ve belirlenmiş normların diğer tarafında dayanan, direnen ve en temel içgüdüğü hayatta kalmak olan engellenmiş, sınırlandırılmış, bastırılmış ve yoksun bırakılmış bir varlık olarak insan, olasılıkları zorlayarak tepkileriyle var olmaya çalışır.

Tarihin her döneminde var olan ve günümüzde de açık ara yaşamın tüm etkinlik alanlarında boy gösteren güç, nüfuz ve varlık paylaşımının yol açtığı dramlar ve trajedilerde insan tepkilerinin kaynağını oluşturur. Bütün bunlar kaygı dolu içsel birikimleri artırmakta ve tetiklemektedir. Rönesans’la birlikte bankacılığın ve ticaretin gelişmesi, malın fiyat değişim değeri olan paranın belli ellerde toplanmasına yol açmış ve böylece ticaret kartellerinin hayat üzerindeki şekillendirici etkisini orantısız biçimde artırmıştır.

İnsanın bireysel, sosyal ve çevresel doğası için zorunlu olan ihtiyaçlarının ve eğilimlerinin bastırılmasının karşısında türlü tepkilerin varlığı, öteden beri bir denge arayışı içinde hep var olmuştur. Sosyal alanda siyasi, dini ve ekonomiyi temsil eden yönetici sınıfın tutum, istek ve yönlendirmeleri, dinin temsil gücü, etkisi ve bu üç etkinlik alanının çıkar gruplarının bir aracına dönüşmesi çağları ve sanat dönemlerini de önemli ölçüde etkilemiş ve biçimlendirmiştir.

Diğer yandan insanoğlunun korkuları ve karşılığında mutluluk beklentileri o düzeydedir ki mutluluk betimlemeleri olarak ütopyalara karşılık, korkuları derinleştiren ürkütücü ve aynı zamanda karanlık gelecek senaryolarını somutlaştıran distopyalar üretilmiştir. Bu çerçevede yazılmış, mutlu bir dünyanın tasarımını kuran Platon’un ideal “Devlet”i, George Orwell’in insanın sınır tanımayan vahşi ve acımasız doğasını anlattığı distopik politik romanı “1984”, felsefi ve edebi birer dışavurum devinimi örneğidir.

1.3 ZAMAN, MEKÂN, ORTAK BİLİNÇ VE SANAT

Duyusal sınırları türe göre değişen varlığın insan zihnindeki akışı da durağan değildir, an be an dinamik bir süreç içinde değişir. Her anın zaman, mekân ve varlık kesitleri birbirinden farklıdır. Öncelik sonralık ilişkisi oluşurken şeylerin konumu ve dizilim algısı da değişir. Son çözümlemede varlık, toplam potansiyelinin belirsizliği nedeniyle de, ürettiği anlamlar ve yansımalarıyla birlikte birer izlenim olarak kalmaya devam eder.

Bu izlenimlerden hareketle sanat da fark edilebilir en küçük zaman parçası olan anlarla ilgilidir; ancak, geçmiş zamanı da kapsar ve yarına da dokunur. Bu nedenle, insanın sanatsal tepkilerinin nedenlerini yalnızca bulunduğu çağla sınırlandırmak doğru olmaz ve sürekli bir *oluşum* halinde olan evrenle birlikte düşünmek gerekir. Bu bağlamda, her türden sanatsal etkinlik, tüm bilgi alanlarının kuşatıcılığı altındadır, az ya da çok her birini içerir.

Sanat alanı varlık üzerinden temellendiğine göre her zaman için tarzına göre değişen bir felsefesi de var olacaktır. Diğer yandan felsefesi olmayan hayat, dogmalar üzerine kurulur. Dogmalar dünyası ise ufuksuzdur, durağandır; değişime, oluşuma ve keşfe kapalıdır. Her şeyden olmasa bile birçok şeyden emin olmak bile, dinler ve diğer dogmalarda olduğu gibi, gerçeklik algılamasının değişken doğasından uzaklaştırır. Genel olarak varlığı, şüphe içermeyen bir kalıba sokan tüm dogma türleri değişen hayatın dinamik yapısı içinde var olan akli, düşünebilmeyi, hayal gücünü ve kavrayışı sınırlandırır; duyarlılığı ve özgür iradeyi de yok eder.

İnsanın zaman ile kuşatılmışlığı, mekânsal bağlılığı ve bir bedenle var oluş gerçekliği; ona, kayıtlı bir özgürlük alanı sağlarken aynı zamanda tüm tepkilerinin de kaynağını oluşturur. Şu haliyle bu sıkışık kalmışlıkta varlığa yönelik bilgiyi yakınlığımız ölçüsünde görece bilebiliriz ve haliyle verdiğimiz tepkilerimizde görece olur.

Tek tek bakıldığında, tüm ortak benzerliklere rağmen konumuna göre değişen algı çeşitliliğiyle her insan biriciktir. Zaman, mekân ve olaylar değişir; Kozmosun bir parçası olan insanda, zaman içinde kozmosla birlikte değişir. İnsanın bu değişken doğası, varlığın çeşitliliği içinde zaman ve mekâna bağlı farklı duyuş ve davranışları da üretir. Hayatın değiştiği yerde sanat pratiği de değişir.

Bir dışavurum devinimi formu olarak sanat gereksinimi, kişisel formasyona göre değişen ve insan yaşamındaki genel ihtiyaçlar listesinin en tepesinde yer alan kendini gerçekleştirimin nitelikli bir bölümünü oluşturur.

Diğer yandan *yerçekimi* gibi sözünü ettiğimiz *karşıt doğa güçlerinin varlığı, hayat-doğa döngüsü, değişken insan doğası*; Bu üç temel bileşen, sanatçının içiyle dışı arasında gidip gelen etkileşimlerinin de kaynağını oluşturur. Döngülerin sürekliliği içinde, “İç” ve “Dış” tekrar tekrar yeniden üretilir. Dinamik nitelik gösteren bu birikimle insan, sahip olduğu sanat alanı formasyonu ile sanatçıya ve böylece varlık da, yapıt üzerinden sanata dönüşür. Burada sanatçı, varlığa bakışını yapıt üzerinden biçimlendirmiş olur.

İnsanoğlunun varlık bilgisini karşılayan ve oluşum halinde olan tüm bilgi türlerini *Ortak Bilinç* ve *ortak bilinç* içinde ve dışında kalan toplam varlığı *Varlık Evreni* olarak ifade edecek

olursak; İçinde yaşadığımız *Varlık Evreni*'nde, gelmiş geçmiş tüm insanlık bilgi birikimi üzerinden yükselen *ortak bilinç*, yetkinliği ölçüsünde tüm varlık evrenini görece kuşatır. Öyle ki, evrenle ilgili tüm bilinenlerde görece bu ortak bilinci oluşturan bilgi birikimiyle sınırlıdır. *Varlık Evreni*'nden beslenen *ortak bilinç*, her geçen gün yenilenip güncellenir, tüm bilgi türlerinin gelişim seyrinde olduğu gibi (Bilimsel bilgi ve diğerleri). Şu halin Einstein'ın görece genişleyen evren yaklaşımıyla doğrudan bir bağının olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü zaman geçtikçe, genişleyen evrenle birlikte güncellenerek ortak bilinci oluşturan bilgi birikimi de artar. Sanatçıda entelektüel sanat birikimiyle; bu *ortak bilinç* havuzundan aldığı pay oranında hayat döngüsüne üretimiyle dâhil olur.

Diğer yandan insan, milyarlarca yıllık evren tarihinde zaman ve mekân dizilimine bağlı bir konum içinde var olur. Öncelik, sonralık ve çeşitli biçimler içinde var olan bu dizilime bağlı ilişkiler ağına yönelen anlamlandırma arayışı da doğası gereği var olur ve öyle ki bu, sorgulayan meraklı zihinlerin bir önceliğidir. Bu durum, doğrudan süjenin iradesinin dışında sunulan anlamlar dünyasının varlığı halinde bile süjenin tutumuyla doğrudan ilgilidir. Kaldı ki insan, uykulu bir uyanıklığa (~uyurgezer) karşılık gelen bir bilinç hali içinde var olur ve çepeçevre kuşatıldığı anlamlar dünyasının içinde varlığını sürdürmeye çalışır. İnsanoğlunun en üst bilinç düzeyini temsil eden tüm bilgi alanları-buna ortak bilinç demistik-dahi zamanla değişir, Newton fiziğinin yerini Kuantum fiziğinin alması ya da zamanla düşünce sistemlerinin değişmesi gibi.

Bilindiği kadarıyla varlık dünyasında anlam arayışında olan tek varlık insandır. Varlığa atfedilmiş anlamlar olmasa dahi, sanatçının şimdi ve gelecekte anlam arama, anlam atfetme ya da anlamsızlık üzerinden hiçliğe yaptığı göndermeler varlığını sürdürecektir. Kuşkusuz anlamın olduğu yerde anlamsızlık ya da anlamsızlığın sunumunun olduğu yerde anlamlandırma arayışı söz konusu olacaktır.

İçsel süreçlerin sonucunda açığa çıkararak kendi çok dilliliğiyle var olan yapıtın ve oluşum süreçlerinin, sonradan ya da eş zamanlı olarak yapılan dilsel çözümlenmeleri, sanatsal etkinliğin türdeşi ve bire bir karşılığı olamayacağından, olsa olsa sınırlı bir yorumuna karşılık gelir. Dahası yapıtın dilsel açıklaması, her ne kadar belirsizliği gidermek amacını taşısa da, yine bu nedenle ifadeyi belli bir kesinliğe taşıma amacı da güder. Yapıtın dilsel çözümlenmesi üzerinden, yapıtın ifadesinin kesinliğini açıklama iddiası da varlığın görece bilinirliği nedeniyle temelsizdir.

Dilsel yorumları yapıtın yerine koyarak sanatsal ifadeyi sınırlandırmak ve bağlayıcı hale getirmek yerine, ufku açık serbest çağrışımlı yorumlara bırakmak daha doğru olacaktır. Kaldı ki yapıtın kendisi topyekün bir ifadedir, dile gelme biçimidir, açıklamadır ve dahası sanatçının çılgılığıdır!

An'ların dili, sanatsal gerçekliğin esin kaynağıdır. Ölçümlenebilir zamandan ziyade zaman algısının yarattığı psişik etkilerin izleniminin görece süresi yaşanan hayatın derinliğini belirler. Yapıtı giden döngüde sanatçının temel motivasyonu, gelip geçmekte olan bu anları değerlendirmeye yönelir. Bir yönüyle yapıtı belirleyen sanatçının tavrı, sanatsal etkinliğin özünü oluşturur ve değişken ve akışkan '*Ben*'in ideal formunu anın görüntüsüne dönüştürerek duyusal alana taşır.

Karşıtlıkları ve direnci belirleyen dayatmalara bir reddiye olarak içsel etkilerin betimlenmesine dönüşen ve yaşanan anların gerçekliğinden aldığı ilhamla dışsallaşan sanat yapıtı, hayatın zihinsel süzgeçten geçirilmiş duyusal bir önermesine dönüşür. Tektonik güçlerin yer kabuğunu parçalamasıyla açığa çıkan devasa volkanik patlamaların coğrafi hareketlenmelere yol açmasında ve yer kabuğunu biçimlendirmesinde olduğu gibi sanatçıda içsel öznel birikimini aldığı içsel kararlar eşliğinde birer sanat formuna dönüştürür.

Savaş karşıtlığı ve halk yığınlarını sömüren çevrelere karşı politik duruşuyla tanınan Grosz, “*Toplumun İleri Gelenleri*”nde (Resim 7), din adamlarını, siyasetçileri ve gazetecileri eleştirerek, “*ülkeyi sürekli savaşa ve teröre sürükleyen, satın alınmış fikir liderlerinin resmini yapıyordu ve bu eskizler hiciv yüklü portreleri için zengin bir kaynak sunuyordu. Bu resimde, “ileri gelenlerin” arkasına yanan bir bina koyan Grosz, ellerinde küreklerle işçileri sola doğru giderken Nazi askerlerini ise sağa doğru giderken betimlemişti.*”⁸⁴

⁸⁴ FARTHİNG, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 423.



Resim 7: George Grosz (1893- 1959), Toplumun İleri Gelenleri, 1926

İnsanoğlunun sırlı doğasında saklı kalmış dışavurumun çok bilinmeyenli tetikleyicileri sanatçada öncelikle gerilimi biriktirerek yükseltir ve bir basınç dalgasına dönüştürerek şiddetlendirir. Öyle ki bu birikim, çatlağını bulduğu yerden dışsallaşır.

Adeta sanatçının her bir patlama anına karşılık gelen yapıt oluşturma süreci, bu çoklu tetikleyicilerle harmanlanarak sonuçlanır. Sanat yapmanın bir gerekçesi saydığımız ve

sanatçının varlığını kuşatan bu gerilimler yapıtla birlikte azalarak dağılır. Ta ki bir sonraki yapıt oluşturma anlarına yol veren yeni tetikleyicilerin varlığını görene kadar.

Toparlayacak olursak;

Bir anlamda yapıt, varlık dünyasıyla birlikte *oluş* halinde olan sanatçının duyuşsal alan çıkarmasıdır. Sanat yapıtı, birer dışavurum devinimi formu olduğundan seçimlik anlarla var olur. Her bir sanat yapıtı, doğası gereği içsel birikimin tercih edilmiş formlarını ve süreçlerini kapsar. Bir dışavurum devinimi etkinliği olarak sanatsal imgede içsel birikimin karakterine uygun formlarla duyuşsal alana taşınır. Diğer yandan sanatsal form, duyuşsal nitelikleri yönüyle değil temsil ettiği *içsel* birikimi yansıtabildiği oranda güzeldir. Güzellik ile sanat yapıtı, temsil değerini bu özelliğinden alır.

Paul Klee, “*Marc’ın Bahçesinde Fön Rüzgarı*” (Resim 8) çalışmasında basit geometrik biçimler ve sade renklerle içsel birikimini ifade etmiştir.



Resim 8: Paul Klee (1879- 1940), Marc’ın Bahçesinde Fön Rüzgarı, 1915

Sanatçı ve eseri bağlamında geçmiş ve gelecek, psişik haller ve içsel betimlemeler, etkisi nötr olan geçmiş anların uzağında, içe işleyen anlar tarafından kuşatılır. Sonuçta sanatçı, anın tutsağı ve şahidi; yapıt ise bu tutsaklığın ve şahitliğin ürünü ve kanıtı olur.

Bu özelliğiyle sanatçı, akıp gitmekte olan zamanı donduran kişidir; Öyle ki, yapıtıyla izleyiciyi gündelik işlerin tutsaklığından uzaklaştırarak akıp geçmekte olan zamanın karşısında farkındalık yaratan bir an'a kilitler, adeta zaman bir süreliğine durur, izleyici yapıt içinde anda öylece kaybolarak var olur.

Diğer yandan bir sanat yapıtı oluşturmak demek, olası alternatif sunumu yapılabilir estetik formlar eşliğinde varlığı yorumlama, varlığı kavrama, varlığın ne olduğu ve varlığın bazı kimi nitelikleri üzerinden duyusal bir sunum yapmak demektir. Her yapıtın somut ve olgusal bir dış yönü olduğu kadar yorumlar ve anlamlar boyutuna karşılık gelen soyut ve olgusal olmayan bir iç yönü de vardır.



1.4 DIŞAVURUM DEVİNİMİ DÖNGÜSÜ AKIŞ SÜRECİ

Sanatçının tutum ve beklentilerinin malzemeyi biçimlendirmesi, sanatsal eylemin bir bölümünü oluşturur. Burada içsel durumun öznel betimi; duyusal ham veriler (duyumlar), yorumlama ve anlamlandırma ile oluşan algılarla “İç”in dışavurum devinimi formlarına dönüştürülmesi yoluyla olur. Sanatçı-insan, varlıksal bütünlüğünü koruduğu ya da canlılığını devam ettirdiği sürece, iki yönlü bitimsiz bir akış içinde *Dışavurum Devinimi Döngüsü* oluşur.

“İç”, “Dış”ın; “Dış”ta “İç”in birbirine dönüşen formları olarak ve birbirlerini besleyerek varlıklarını sürdürür. Karşılıklı etkileşimle var olan bu iki ögenin birlikteliği sürdüğü sürece bu döngüde devam eder.

Genel olarak bir *Dışavurum Devinimi Döngüsü Akış Süreci*'nin aşamaları şöyledir:

1) *İçe vurmak*: “Dış”ın zorlamasıyla “İç”e aktarılanları kapsar. Bilinçaltı ve tam bilinç hali verilerini içerir.

2) *İçine yazmak*: Özgür iradeyle elde edilen “Dış”ın bilgisinin “İç”e aktarımıdır. Tam bilinç hali verilerini içerir.

3) *İçinden yazmak*: “Dış”ın zorlamasıyla “İç”e aktarılanlar ve özgür iradeyle “Dış”ın “İç”e aktarılanları arasında kurulan çeşitli bağlar ve sentezleri kapsar. Özellikle tam bilinç hali verilerini içerir.

4) *İçini yazmak*: Yapıt oluşturma sürecinde içsel kararları belirlemek ve tespit etmektir. Tam bilinç hali verilerini içerir.

5) *İçini vurmak*: Dışavurum devinimi formu, içsel durumun dışsal betimidir. Gözlenebilir eylem halidir; İçsel olaylar eşliğinde belirlenen içsel kararların, gözlemlenebilir duyusal formlara dönüştürülmesidir. Tam bilinç hali verilerini içerir.

Şu haliyle sanatta dışavurum devinimi ve formları, içsel olayların gözlemlenebilir öznel bir betimi şeklinde açığa çıkar.

Bu bağlamda;

A) Sanatta maksat görünüşler değildir; içsel yaşantıların salıverilmesidir! Bir anlamda sanat yapıtı; içine çeki düzen vermek, içini toparlamak ve içine gözlenebilir bir form vermektir ya da içini gözlenebilir bir forma dönüştürmektir. Böylece duyusal bir varlığa dönüşen her sanat yapıtı, dışavurum deviniminin nitelikli özel bir formu olarak bir gerçekliğe sahip olur.

Her sanat yapıtı bir dışavurum devinimi ürünüdür. Ancak, duyusal alana giren ve rutinliği olan fakat içsel olaylara bağlı bir özgünlüğü olmayan sözde dışavurum devinimi

formları birer sanat yapıtı olmaktan uzaktır. Genel beğeniye hitap eden *kitsch*⁸⁵ nesnelere, bir sanat yapıtını ya da bir tıpkıbasımı kopyalamak bu türden bir şeydir.

Diğer yandan duyusun etkisini yok eden, hoş giden ve beğeni toplayan yaygın biçimsel öğelerin kullanımı, görünürde bir dışavurum devinimi formu olmasına rağmen, sözünü ettiğimiz yapıt oluşturma sürecinden uzak olması nedeniyle konumuzun dışındadır. Tekrarlayacak olursak, yapıtla elde edilmeye çalışılan biçim ve ifade doğrudan duyuya bağlıdır. Burada, elde edilmiş olan duyusun dışavurumu söz konusu olduğundan doğaya uygun biçimlendirme ve yerleşik sanat kuralları önemini yitirir. Şöyle ki; duyusu belli kalıplara uydurmak, duyurulmak isteneni tamamen ya da kısmen yok edebilir.

Dolayısıyla; anatomi, önceden belirlenmiş geometrik bir düzen ve oran gibi bir takım kalıplara bağlı olmadan, duyuya bağlı serbest biçimlendirme anlayışı belirleyici bir yöntemdir. Burada, yapıtın oluşumunda kullanılan materyal ve diğer plastik öğelerde duyuya göre belirlenir. Biçimsel öğeler, duyusu yetkin ve en etkili bir biçimde sunmak amacıyla kullanılır. Duyuş esastır; biçimin kalıbı, duyusun kalıbıdır. Şu haliyle duyuş, sanatsal eylemin başlangıcı ve alternatifi olmayan biricik kaynağıdır.

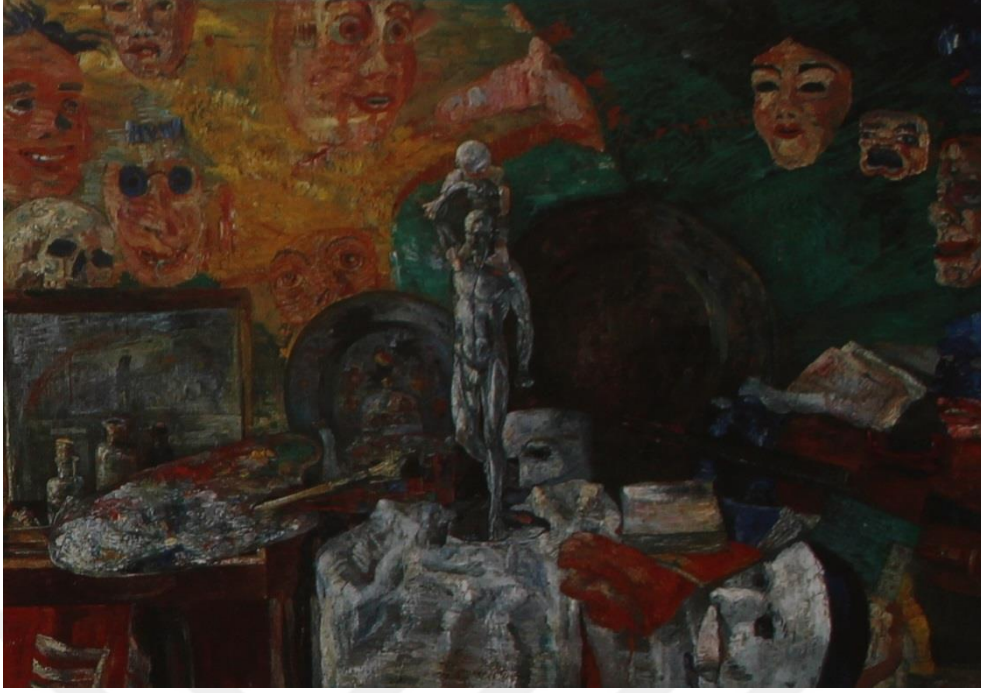
Ekspresyonistler duyularına karşılık kullandıkları çarpıtılmış biçimler ve nesnelere bağlıktan bağımsız tercih ettikleri renklerle iç dünyalarını ve duygularını yansıtmışlardır. Kirchner'in içinde yaşadığı şehrin gerilim ve huzursuzluğunu ele veren boyama tarzı, kullandığı renkler, açılı yüzeyleri ve sivriltilmiş yüzleri; Franz Marc'ın hayvanlar üzerinden ulaştığı mistik renk sembolizmi, Kandinsky'nin çarpıcı renklerle yaptığı doğaçlamaları ve diğerleri, biçimi belirleyen duyusu esas alır.

B) Sanat yapıtının oluşumu aşamasında temel madde olarak kullanılan materyal, öncelikli olarak esasen tercih edilmiş dozlarda, çeşitlilikte ve sınırsız kullanım seçenekleriyle insanın duysal ve düşünsel alanına taşınan bir harç işlevi görür. Bir biçimlendirme anlayışı olarak, örneğin resimde plastik elemanlarda destekleyici bir öğe olarak kullanıma girer. Başlangıçta soyut nitelikte var olan potansiyel birikim, bir yönüyle araca dönüşen malzeme ile temsil edilirken, diğer yönüyle somutlaştırılmış olur.

Yağlıboyanın, tuvalin, renk ve biçimlerin kullanım çeşitliliği ile “*Atölyede Ölüdoğa*” (Resim 9), Ensor'ın ruhsal atmosferini yansıtır. Sanatçı burada korku, neşe, keder gibi farklı ruh durumlarını karşılayan maske yüzleri, ölümü simgeleyen kafatasını ve sıradan nesnelere bir arada resmetmiş.

⁸⁵ SÖZEN, Metin ve Uğur TANYELİ (2012), **Sanat Sözlüğü**, 12. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 168.

Kiç ya da Kitsch (İng. Kitsch). Özellikle, 20. yy içinde üretilmiş çeşitli nesnelere rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan Almanca asıllı bir sözcük. Türkçede yakın anlamı olarak “rüküş” sözcüğüyle karşılanabilir. Kiç, grafikten endüstri tasarımına ve mimarlığa kadar uzanan geniş bir alanda estetik düzey düşüklüğünü nitelemek için kullanılır. Stuttgart'ta bu tür ürünleri sergilemek için bir de müze açılmıştır.



Resim 9: James Ensor (1860- 1949), Atölyede Ölüdoğa, 1889

C) Bir sanat yapıtı; gözlenebilir duyusal bir ifade olmanın ötesinde, gözlenemeyen diğer aşamalarıyla birlikte var olur. Ve bastırılmış, gizlenmiş taşma noktasında birikmiş tetikleyici öğelerin varlığı ve gelişen anlık içsel olaylar eşliğinde formunu bulana kadar aşama aşama ilerler ve sonunda 'İç'in gözlemlendiği duyusal bir forma dönüşür.

Jackson Pollock, "Mavi Direkler: Numara 11" (Resim 10) resminde olduğu gibi, anlık içsel salınımlarını fiziksel devinimiyle uyguladığı boyama tekniği sayesinde görsel kompozisyonlara dönüştürmüştür.

*"Pollock tuvaline renkleri raslantısal bir süreç içinde, ama denetimi elden bırakmadan kondurur. Resmin içinde kurgulanmış bir ağırlık merkezine ve tasarlanmış uyumlu ilişkilere rastlanmaz. Pollock yine de resimlerinde figüratif biçimlerle mekân yanılısaması oluşturma ihtimallerini saklı tutar."*⁸⁶

⁸⁶ KRAUSSE, Anna-Carola (2005), **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptcıoğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 108.



Resim 10: Jackson Pollock (1912- 1956), Mavi Direkler: Numara 11, 1952

D) Biçim ilişkilerinin ötesinde her sanat yapıtının psikolojik bir yönü vardır. Kendine has değerleri ve çözüm yollarıyla birlikte var olan sanat alanı, insanın hayatla baş ederken bulduğu yetkin yollardan biri olup psişik ihtiyaçların bir karşılığıdır. Bu yönüyle sanatsal ifadenin içsel bir rahatlama ve dengelenme sağlayan psikolojik bir yönü de vardır. Wassily Kandinsky, “*Sanat ruhsal yaşantının en kuvvetli unsurlarından biridir*”⁸⁷ derken, Herbert Read’de, “*Sanat insanın kendi insanlığını tanımasıdır*”⁸⁸ demektedir. Wilhelm Worringer’de sanatın psişik ihtiyaca karşılık gelen bu yönüne vurgu yapar ve şöyle der; “*Asıl sanat, salt taklit içtepisini, doğal örneği taklit etmeden duyulan oyun sevincini değil, daima derin bir psişik ihtiyacı giderir. Sanat kavramını saran saygı hâlesi, sanatın bütün çağlarda gördüğü derin saygı ise psişik ihtiyaçlardan doğan ve yine psişik ihtiyaçları gideren bir sanat düşünülmüşse, ancak, psikolojik olarak temellendirilebilir*”⁸⁹

İçinde bulunduğu doğal çevreyi betimlemek yerine, Kandinsky’nin optik görünümü aşma isteği yapıtlarına da yansımıştır. Duyduğu ruhsal gereksiniminin bir sonucu olan “*Klamm Doğaçlaması*” (Resim 11), sanatçının gerçekte görmek ve göstermek istediği anlık içsel manzaralarından birinin sunumudur. Kandinsky, renkleri ve bildik nesne- varlıktan uzak biçimleri bu içsel ihtiyacı karşılamak amacıyla bir araya getirmiştir.

“*Kandinsky için bütün renklerin psiko- spiritüel bir anlamı vardı. Örneğin kırmızı, tonuna göre ateş, kan veya acıyı temsil edebiliyordu. Kandinsky’ye göre, renk de müzikal sesler gibi ruha ulaşan bir geçitti: Açık mavi, sanatçıya flüt sesini, koyu mavi ise çelloyu çağırıyordu.*”⁹⁰

⁸⁷ KANDİNSKY, Wassily (2015), **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev. Gülin EKİNCİ, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul., 30.

⁸⁸ READ, Herbert (2014), **Sanatın Anlamı**, Çev. Nusin ASGARİ, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 23.

⁸⁹ WÖRRİNGER, Wilhelm (2017), **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail TUNALI, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 22-23.

⁹⁰ FARTHİNG, **Sanatın Tüm Öyküsü**, 383.



Resim 11: Vassily Kandinsky (1866- 1944), Klamm Doğaçlaması, 1914

Hayatın içinde içsel ve dışsal gelgitlerin doğrudan etkisi altında kalan insan, zorunlu bir yaşam döngüsüyle oluşan içsel birikimlerin yarattığı baskıyla baş etmek zorunda kalır ve bunu, bedensel ve zihinsel çeşitli savunma mekanizmalarıyla karşılar. Üstesinden gelemediği zamanlarda ise 'İç'in dışsallaşması; hayatta kalmaya ve kendini korumaya yönelerek, yıkıcı çeşitli türde davranış bozukluğu formlarıyla (nevrozlar ve psikozlar gibi) kendini gösterebildiği gibi sanatsal bir formla da hayat bulabilir. Şu haliyle sanatçı ifadesi olarak her bir sanatsal nesne, içsel bir ihtiyaca karşılık gelir.

Wilhelm Worringer, içsel ihtiyacın yaşantı boyutunu bir *ruhsal şarta* karşılık gelen *özdeşleyim* süreciyle açıklar ve şöyle der:

“Estetik yaşantının çıkış noktası olarak kabul edilen özdeşleyim ihtiyacının da, aslında, bir kendi kendinden vazgeçme içtepisini ifade ettiği, bize ilk anda şu formüle göre daha az açık gelir: “Estetik haz bir objede kendi kendimizden duyduğumuz bir hazdır”. Bununla da söylenen şey şudur: Özdeşleyim süreci, kendi kendini onaylamayı, kendimizde bulunan bir genel etkinlik isteminin onayını ifade eder. Bizde daima kendiliğimizden etkin olma ihtiyacı vardır. Hatta bu, özümüzün ana ihtiyacıdır.” Ama bu etkinlik istemini bir başka objede “yaşamakla” (özdeşleyim) biz, o başka objede varoluruz. İçsel yaşama içtepeğimizle bir dış objeye, bir dış biçime kendimizi verdiğimiz sürece, bireysel varlığımızdan kurtulmuş oluruz. Sanki bireysel bilincin sınırsız ayrışması karşısında kendi bireyliğimizin sağlam

sınırlar içinde bulunduğunu duyarız. Bu kendi kendini objektifleştirmede bir “kendi kendinden vazgeçme” bulunur. Bireysel etkinlik ihtiyacımızın bu onayı, aynı zamanda, sınırsız imkânlarımızı sınırlamayı, onun birleşemez farklılıklarının bir imkânını ifade eder. Biz, iç-etkinlik içtepeğimizle bu objektifleştirmenin sınırları içinde huzur duyarız. “O halde özdeşleyimde ben, bu real (gerçek) ben değildir; tersine, bu real benden iç bakımdan kurtulmuşumdur, yani biçim görmenin dışında ne isem, o şeylerin hepsinden kurtulmuşumdur. Ben artık sadece bu ideal, bu biçim gören benimdir” (Lipps, *Aestetik [Estetik]*, 247). Halk dili buna uygun olarak, bir sanat eserine bakarken kendinden geçmekten söz açar.”⁹¹

Diğer yandan sanatçının vermesi ve izleyicinin de almasıyla yaşadığı bir estetik var oluş hali *özdeşleyim* sürecinde tamamlanmış olur. Yapıt oluşturma sürecinde ihtiyaç, içeriden dışarıya doğru taşar ve izleme sürecinde bu durum tersine işler. İzleyici açısından içsel bir ihtiyaca karşılık gelsin ya da gelmesin kullanılan renklerin ve tonların etki frekans aralığının, yüzeyi belirleyen formların sınırsız çeşitliliğinin ve her bir sanatsal elemanın içsel bir etki gücü vardır. Burada ifadenin gücünü artıran şey, içsel ihtiyaca karşılık gelen sanatsal elemanların (çizgi, biçim, renk vd) kullanılmasıdır. Böylesi bir seçimde, içsel varlığın (bilincin ve bilinçdışının izlenimleri) değişken doğasını da yakalamak mümkün olur.

Varlığın tüm etkilerini duyusal dünyanın verileriyle sınırlandırmak, varlık analizi için yeterli değildir. Varlık ve benlik çok bilinmeyenli bir denklemdir; bilince ve bilinç dışına ait değerlendirmeleri de dikkate almak zorundayız.

Sigmund Freud (1856- 1939) insan varlığının devingenliğini geliştirdiği kişilik analiziyle açıklamıştır. Diğer yandan, psikanalizle farklı bir bakış açısı getirmiş olan Sigmund Freud, bilinç ve bilinçaltı teorilerini klinik psikolojiye de uygulamıştır.

“Birçok yönden Freud insana bakışımızı tersyüz etmiştir. Descartes, Locke ve Kant’a göre doğa bize özgür bir irade bahşetmiştir. Bu özgürce tercih yapabilme yetisi nihayetinde kişiliğimizin çekirdeğini temsil eder ve de bilinçli bir ‘kişilikle’ bağlantılıdır. Freud, insan ruhuna dair görüşümüzde yanıldığımızı düşünür. Bilinçli ‘kişilik’ aslında güçlü ve bilinçsiz bir zihni yaşamın sadece dış görünüşüdür.

Bu şekilde Freud, özneye bakışımızda bir devrim yaratmıştır. Freud, bilinçli zihni yaşamımızın, tüm zihinsel yaşamımızın küçük bir parçasından öte bir şey olmadığını göstermek istemiştir. Bilinç süreçlerimiz bilinçsiz etmenler tarafından kesin bir şekilde denetlenir. Bu ilişkiyi açıklığa kavuşturmak için sıklıkla buzdağı benzetmesi kullanır: Hatırlanabilen ve bilinçli olan her şey buzdağının denizin üstünde kalan kısmıdır, asıl buz kütlesi (bilinçaltı) suyun altında gözden uzakta yatar. Görünmeyen kütle buzdağının hareketi ve yönü kadar ağırlık merkezini de belirler. Bu açıdan bilinçaltı kişiliğimizin özüdür.”⁹² Freud, “Rüyaların Yorumu’nda (1912), rüyaların bir anlamı olduğunu ve bu rüyaların çarpıtılmış ve saptırılmış bir biçimde bilincimize püsküren bilinçaltı arzuları ifade ettiklerini vurgular. Karmaşık bir yorum süreci sonunda rüyalarda gizlenen bilinçaltının içeriğini belirlemek mümkündür. *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi’nde* (1901) Freud, dil sürçmesi ve hafıza yanılmaları gibi günlük yaşamda geçen önemsiz mahiyetteki ‘hatalı davranışları’

⁹¹ WORRINGER, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, 32.

⁹² SKİRBEKK, Gunnar ve Nils GİLJE, *Antik Yunan’dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*, 478.

analiz eder. Freud'a göre böylesi olgular raslantı ya da anlamsız değildir; aslında bilinçaltındaki güdülerin ve niyetlerin dışavurumudurlar. Örnek verirsek, sevmediğimiz biri tarafından bize verilen bir şeyi kaybederiz ya da unuturuz.”⁹³

“Freud duygusal olarak yüklü olayları, zihnimize hafızanın doğrudan erişemeyeceği bir bölgeye sevk eden bastırıcı mekanizmalar olduğunu varsayar. Araza neden olan olay bir travmadır (‘yara’ anlamına gelen Yunanca trauma kelimesinden). Orijinal travma ta ilk çocukluk dönemine kadar takip edilebilir.”⁹⁴

“Nevrozlu hastalarla yaptığı çalışmalar sonunda Freud, hastaların bilinçaltılarında ne yattığından haberdar olmadıklarını keşfetti. Bilinçaltı birey için ‘yabancı bir ülkedir’ ”⁹⁵

Bilincin arka planına klinik bulgulardan hareketle kişilik analizi üzerinden derinlemesine incelemeler yapmış olan Freud, sanat ve sanatçılar üzerine de düşünmüş ve araştırmalarda bulunmuştur. Freud bu incelemelerinden biri olan “Leonardo da Vinci’nin Bir Çocukluk Anısı (1910)”nda Leonardo da Vinci (1452-1519)’nin akbaba (anne) düşlemine analiz için biyografik bir veri olarak alır ve şöyle der:

“Bildiğim kadarıyla bir tek kez Leonardo bilimsel notlarından birinin içine çocukluğu konusunda bir açıklama yerleştirir; akbabanın uçuşuna değindiği notta birden sözünü yarıda keser, aklına gelen çok eski yıllara ilişkin bir anısını dile getirir:

“Sanırım akbabayla bu kadar enine boyuna uğraşacağım belirlenmiş önceden; çünkü bir anı olarak belleğimde canlandığına göre, küçükken beşikte yatıyordum; akbabanın biri yukarıdan inerek geldi, kuyruğuyla ağzımı açtı, kuyruğunu birkaç kez dudaklarıma değdirip çekti.”⁹⁶

Sigmund Freud’un Leonardo’nun bu anısından hareketle yaptığı çıkarımlardan biri budur: “Mona Lisa’nın gülümsemesi Leonardo’yu büyüledi, uzun süredir üstadın ruhunda uyuklayan bir şey vardı çünkü, gülümseme işte uyuklayan şeyi uyandırdı. Belki eski bir anıydı bu; ancak anı öylesine önemliydi ki, bir kez dünyaya gözlerini açtıktan sonra Leonardo’nun yakasını koyvermedi, dönüp dolaşıp sanatçıyı kendisine bir dışavurum sağlamak zorunda bıraktı.”⁹⁷

E) Herbert Read, “Sanat tutumlu bir duygu, iyi biçim yaratan bir heyecandır”⁹⁸, der. Duygu durumları, resmin iki boyutlu yüzeyinde duygusal birikime kaynaklık eden materyal çeşitliliği ve plastik elemanlarında katılımıyla duygusal bir temsile kavuşur. Materyalin ve plastik elemanların kullanım değeri anlam üretimini de şekillendirir. Sanat çalışmalarında kullanılan malzeme çeşitliliği her ne olursa olsun, tercih edilen materyal kendi gerçekliğinden kurtularak çalışmanın bir parçası olur ve kompozisyonda roller üstlendiği gibi anlam üretiminin de temel bir aracı haline gelir.

⁹³ SKİRBEKK, Gunnar ve Nils GİLJE, **Antik Yunan’dan Modern Döneme Felsefe Tarihi**, 479.

⁹⁴ A.g.k.

⁹⁵ A.g.k.

⁹⁶ FREUD, Sigmund (2016), **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev. Kâmuran ŞİPAL, 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 37.

⁹⁷ A.g.k. , 67-68.

⁹⁸ READ, **Sanatın Anlamı**, 21.

“Kanyon”da (Resim 12), doğal ve yapay nesnelere bir arada görüyoruz; kartal, ahşap, tuval, boya tüpü, metal, kâğıt, kumaş, yakalı bir gömlek, yastık, fotoğraf, kutu ve diğer malzemeler. Ahşap tüneğe bir kumaş ipe tutturulmuş yastığın dışında kalan her şey tuval çerçevesinin sınırları içinde bulunuyor. Doğaçlama boya uygulamasını da içeren bu çalışmasıyla sanatçı, tuvale uygulanmış yabancı materyal ve nesnelere birlikte geleneksel sanat anlayışını reddeder.

“ *“Kombine resim”in mucidi Robert Rauschenberg çok farklı üç boyutlu nesnelere birleştirilen kolajlar ve yağlıboya resimler yapmıştır. 1950’lerde ve 60’larda sanata yeni ufuklar açtığını söyleyebiliriz. Rauschenberg “inşa ettiği resimlerle”, resim sanatıyla nesne arasındaki uçurumu biraz olsun kapatmıştır. Dadaizm’den ve Duchamps’ın Ready-made eserlerinden esinlenerek ve cesaretle alarak, tuvalini duvar kâğıtlarıyla, gazete kesikleri veya film afişleriyle “hazırladıktan” sonra saat, yastık, trafik levhası, doldurulmuş kuşlar gibi objeleri onun üzerine yapıştırıyordu. Bu kompozisyonlarla resmin gerçekliği bambaşka boyutlar kazanıyor; tema, içerik ve anlam arasında meydana gelen karşılıklı etkileşimle yeni bir resim estetiği doğuyordu. Rauschenberg’e göre geleneksel bir manzara resmi yalnızca doğanın algılanışının resmidir; “kombine (birleşik) resim” ise doğanın ta kendisidir. Kullandığı tekniklerin ve sanatsal ifade biçimlerinin çeşitliliği ve özellikle gündelik hayatın imajlarına ve nesnelere yönelmesi yüzünden “Pop Art’ın Babası” olarak nitelenir.”⁹⁹*

⁹⁹ KRAUSSE, Anna-Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, 114.



Resim 12: Robert Rauschenberg (1925- 2008), Kanyon, 1959

F) “İç” ve “Dış” arasındaki bu döngüde neyle dolarsak, ondan boşalırız. Dışavurum devinimi nesnesi, içsel olana gönderme yapar. İçsel olansa başka bir formda temsil edilerek duyusal alana girmiş olur. Burada zihinsel kodlanma biçimimiz, imgelemi de belirlemektedir. Dışa vurulanlardan hareketle içsel gerçekliğin görece devingen anlarını, görünüşlerini ve anlamlarını yakalamak olasıdır.

Sanatçının dış ve iç dünyasında süren tüm etkileşimlerinin sonucunda açığa çıkan ve nesnel yönüyle kuşku götürmeyen yapıt, sanatçısı tarafından bir kere ortaya konduktan sonra olası anlamlar dünyası ile kuşatılır.

BÖLÜM II

2.1 RESİM SANATINDA İFADE

Bu bölüm; *resim sanatında ifade* bağlamında bir alt bölüm olan sanat tarihsel perspektifi ve sonrasında gelen diğer alt bölüm ise seçme resim sanatı yapıtlarından hareketle elde edilmiş değerlendirmeleri içermektedir.

Bir dışavurum devinimi nesnesine dönüşerek varlık kazanan resimde ifadeyi ele almadan önce, bu bölümün kapsama alanını belirlemek amacıyla, bir varlık bilgisi olarak dışavurum devinimi ve dışavurum devinimi nesnesi üzerinde yeniden duracağız.

Dışavurum devinimi varlığa dayanır demiştik; Duyusal alana giren her bir şey; ses, görüntü, koku ve diğer duysal veriler birer dışavurum devinimi nesnesidir. Duyusal alana girenler ya da dışı vurulanlar bir varlık çeşitlemesi olduğuna göre; dışavurum devinimi nesnesi, varlığın ne olduğu problemiyle yakından ilgilidir. Varlığın ne olup ne olmadığı-varlığın içyüzü- ve varlığın, dışavurum devinimi olgusu bağlamında insanla var olan ilgisi önemini ve belirsizliğini korumaktadır. Diğer yandan içsel etkilerin ifadeye dönüştürülmesi, anlam çeşitliliğinin oluşumu ile dışavurum devinimi formu olan sanat objesinin varlık boyutundaki görece yeri ve değeri de dikkate değer bir araştırma konusudur. Böylece varlık algısını konumlandırırken belirsizliği, kesintisiz değişimi ve sürekli var oluşu ya da *oluşun sürekliliğini* de gözlemlemiş oluruz.

Her varlık potansiyeli ölçüsünde bir değişim ve etki gücüne sahiptir. Varlığın çeşitliliği ve etkileşim gücü dikkate alındığında *oluş* halinin çeşitliliğinin olasılığını kestirebilmek de güçtür.

Bu belirsiz çeşitlilikte resim sanatında ifadeyi dillendirip anlamlandırırken her zaman için duyamadıklarımız, göremediklerimiz, söyleyemediklerimiz daima olacak ve bu belirsiz varlık algısı, daima önemini koruyacaktır. Şöyle ki;

Burada kestirmesi güç bu çeşitlilikle ilgili olarak olası doğru varsayımlardan biri şöyledir: Önceki bölümlerde değindiğimiz gibi varlık algısının görece niteliği ve anlamı, gözlem noktasına ve gözlemciye göre değişir. Her zaman için *belli bir belirsizlik hali* söz konusudur; varlık, varlığa göre değişen duysal eşik değerleri nedeniyle de *'belirsiz'*dir. Ancak, varlığa göre değişen tüm bu duysal eşik değerlerinin üzerinde olduğunu düşündüğümüz mutlak noktada ise (*duyular üstü bilgi*) varlık, *'belli'*dir. Bu tamamen olası teorik bir belirlemedir ve duysal varlığın sınırlarının dışındadır. Diğer yandan mutlak bir gerçeklik varsa şayet, duysal ve algısal sınırların dışında kapsayıcı bir kuşatıcılığa sahip olmalıdır. Oysa burada konumu mutlak görece ve *çok katmanlı gerçekliğin* bir parçası olan duysal süje tarafından algılanan şey, varlığın görece duysal gerçekliğidir.

Diğer yandan zihinsel kodlarla tepkiler arasında bir ilişki vardır. Dışa vurulanlar, dinamik hayatın zamanla değişen zihinsel kodlarının yeni düzen ve biçimlerde aktarımıdır. Belli olaylar, belli duygu durumlarını tetikler. Ancak bu etki- tepki ilişkisinde nedensellik ilişkisi belirsizdir, yani belli bir örnek olayın eşleştirebileceği tepkiye karşılık gelen tek bir duygu durumunun varlığından söz edemeyiz, bu süjenin konumlanmasına göre değişir.

Bağımsız bir değişken olarak duygu durumlarının her biri, dışavurum deviniminin çeşitliliğini ve değişkenliğini de belirler. Diğer yandan neşenin karşılığı, ifadesi ya da dışavurumu yoğun bir fiziksel hareketlilikle birlikte gülme ve kahkaha biçiminde dışa vurulduğu gibi çekilen keder ve acıların karşılığı somut ve sembolik bir değere karşılık içe kapanma, hayattan soyutlanma, durağanlık ya da ağlama biçiminde olabilir. Böylece neşe, acı ve keder davranışlarımız yoluyla duyusal alana girer ve olgusal bir nitelik kazanır. Doğal, fizyolojik ve psikolojik bir nitelik taşıyan böylesi bir dışavurum devinimi şekli, istendiğinde daha ileri bir bilinç, duyarlılık ve nitelikte bir sanat formuyla da ifade edilebilir. Ensor'un kimi yapıtlarında birbirine tezat duygu durumlarını bir arada görürüz; kurukafa imgesi etrafında yer alan maske yüzlere, ürküten, tuhaf ve rahatsızlık veren duygular ve/ve ya neşeli ruh halleri eşlik eder (Resim 9 ve Resim 71). Sanatçı anlamsal çıkarımlardan biri olarak her ne kadar bu çalışmalarında ironik insan hallerine gönderme yapmış olsa bile, sanatçının bütün bu birbirine tezat duyguları yapıt oluşturma sürecinde yaşamadığını söyleyemeyiz.

Sonuç olarak sanatsal bir form olan resim, bir davranış dinamiği sonucunda açığa çıkar ve sanatçının içsel yaşantılarının kanıtlarını görebileceğimiz bir olay yeridir de. Sanat ve resimde dışavurum devinimini, içsel devinimlerin güçlü duyusal tepkiler eşliğinde ortaya konulmuş yapıt ile dışsal bir devinime dönüşmesi hali olarak ifade etmek mümkündür. Sanatçı, çevresi ve kendiyi kurduğu türlü etkileşimlerin bir sonucu olarak beliren içsel ve nesnel gerçekliği, varlığa dair çıkarımlarını ve diğer zaman aşırı gerçeklikleri plastik elemanlarla ifade eder. Ancak sanatlar, zihinsel gerçekliği ele veren duyusal önermelerdir. Kavramlar, mantığın dilsel önermesi ise, sanat özelinde resimde, estetiğin görsel bir önermesi ve doğa dışı (ya da yapay) bir ifade biçimidir.

O halde sanatta dışavurum devinimini, çeşitli sanat üsluplarını ortaya çıkaran bir sanatçı tepkisi olarak ele alırsak elbette bu durumda üretilmiş tüm sanat yapıtlarını birer dışavurum devinimi formu olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

2.1.1 Sanat Tarihsel Perspektif

Resmin kadim hikâyesi ve sanatın başlangıcı, arkeolojik verilere göre taş ve kemikten aletler, Willendorf Venüsü gibi yaygın bereket sembolü kadın heykelcikler ve mağara freskleri gibi örneklerle Paleolitik Çağ'a kadar uzanır.

Paleolitik Çağ'dan günümüze (Yakın Çağ) kadar geçen zaman diliminde, özellikle yerleşik hayata geçiş olan Neolitik Çağ, değerli madenlerin gündelik kullanım eşyalarına ve diğer objelere dönüştürüldüğü Maden Çağı ve makinelerin kullanıma sokulduğu sanayi devrimi dünyanın yüzünü değiştirerek radikal değişimlerin ve devrimlerin yaşanmasına neden olmuştur.

Resmin tarihi, yapıtın ne düzeyde gerçeklikle ilişkili olduğuyla yakından ilgilidir. Esasında resim, dış gerçeklikten iç gerçekliğe kadar giden bir skalada belli bir mantığın, belli bir duyarlılığın ve duyusun görsel ve teknik bir ifadesi olup sınırsız imge ve varlık üzerinden görsel bir paranteze alma işlemidir. Bu yönüyle resim, gözün gözüdür.

En saf haliyle çizim ve boyamayı kapsayan resim sanatında; belli bir yüzeyde somuttan (dış dünya) soyuta (iç dünya) kadar değişen ilginin derecesine göre açığa çıkan kompozisyon, tüm plastik öğeleriyle birlikte an be an belirginleşip duyuşal alana girer ve öylece bütünlüğünü bulur.

Antik Yunan ile Roma'nın ve kaynaklık ettiği Rönesans sanatının önceliği nesnelere görünüşleriydi ve nesnel varlığın dış görünüşlerini idealize ediyordu. Dönemsel algılarda olduğu gibi baskın dinsel motiflerin sanatsal biçimlemedeki rolünü Bizans, Gotik ve Roman sanatında dine hizmet ve dini duyguların duyurulması biçiminde görmekteyiz.

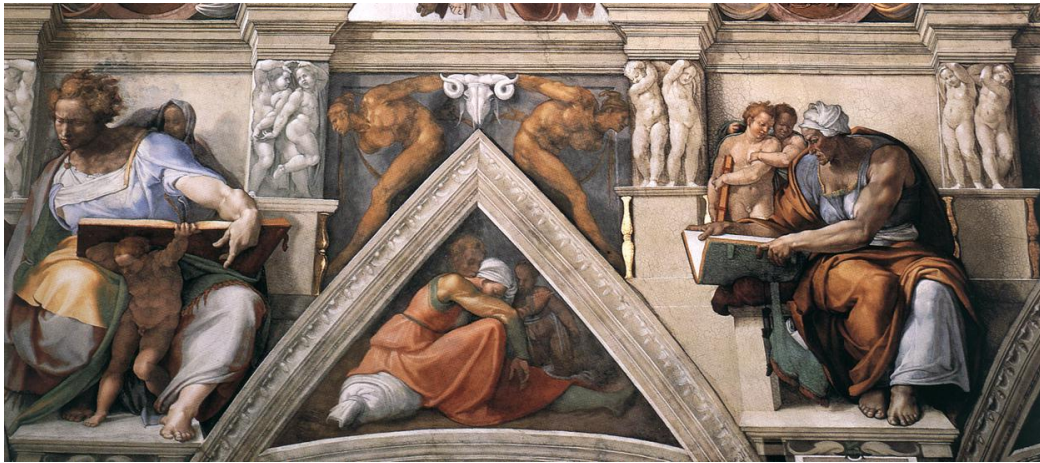
Sosyal karmaşa ve çalkantıların yoğunlaştığı ve belirsizliklerin belirgin bir biçimde arttığı dönemlerin, yapıt oluşturma sürecinde ortaya çıkan ifade değişikliğinde ya da yeni sanat üsluplarının doğmasında doğrudan etkisini görürüz. Öyle ki, dış görünüşleri idealize eden Raffaello'dan detaylara olan düşkünlüğü ile bildiğimiz büyük portreci Hans Holbein'e kadar Rönesans'ın (Resim 13-14) uyum, denge, düzen ve büyük beğeni toplayan güzel ideası üzerine kurulu doğa ve insan görünüşlerine bağlı betimleme sanatı 16. yüzyılın ilk çeyreğinde değişim ve dönüşüme uğramaya başlar. Bunun ilk işaretlerini dönemin huzursuz gerilimli ortamında resim sanatında görmekteyiz. Özellikle abartılı ve hareketli figürleriyle kompozisyonları belirgin bir devinim kazanan Michelangelo (1475-1564) (Resim 15-16) ve Tiziano'da (1488-1576) (Resim 17) ortaya çıkan üslup değişikliği bir ara dönem olan Maniyerizm'in habercisi olmuştur.



Resim 13: Raffaello (yak. 1483- 1520), Felsefe (Atina Okulu), 1510-11



Resim 14: Genç Hans Holbein (1497- 1543), Elçiler, 1533



Resim 15: Michelangelo Buonarroti (1475- 1564), Sistina Şapeli Tavanından ayrıntı



Resim 16: Michelangelo Buonarroti (1475- 1564), Sistina Şapeli Tavanından ayrıntı.



Resim 17: Tiziano Vecellio (yak. 1488-90/1576), Baküs ve Ariadne, 1520-23

Sanat dönemlerinin her biri dönemsel bir algı olarak kendi zamanlarının sanatsal dili olmuştur. Akıl, duygu ve hayal gücü arasında gidip gelen etkiler, sanat dönemlerini de

biçimlendirmiştir. Klasik dönemin nesne- varlığı dikkate alan ölçülü bir idealizmi vardı. Sonrasında Caravaggio ve Rembrandt'da olduğu gibi ışığın dramatik kullanımıyla Barok'un (Resim 18-19) ve diğer yandan Fragonard'da olduğu gibi son derece zarif ve eğlenceli konularıyla Rokoko'nun (Resim 20) abartılı, duyarlı ve duygulu serbestliği bir sanat etkinliği olarak yaygınlık kazanır. Devamında gelen Neoklasisizm'de görünür varlık esas alınmış ve aklın egemenliğinde klasik köklere yeniden dönülmüştür (Resim 21). Sonrasında Romantizm'le birlikte duygunun resmin renkli plastiğine yansıdığına şahit oluyoruz.



Resim 18: Caravaggio (1571- 1610), Müzisyenler, 1595



Resim 19: Rembrandt van Rijn (1606-1669), Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, 1632



Resim 20: Jean-Honore Fragonard (1732- 1806), Salincaç, 1767



Resim 21: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780- 1867), Homeros'un Tanrısallaştırılması, 1827

Yeni koşulları belirleyen varlığın bilgisi ile toplumsal ve çevresel değişimler bir sonraki sanat dönemini hazırlamıştır. Klasik ve akademik sanattan kopuş, özellikle 19. Yüzyılda yaşanan gelişmelerle birlikte hız kazanmıştır. Theodore Rousseau (1812-1867) ve Camille Corot (1796-1875) gibi ressamaların atölyelerinden çıkarak doğada resim yapmaya başlamaları (Barbizon Okulu, 1830'lar) (Resim 22), yenilik arayışı ve kıtalar arası seyahatlerin bir sonucu olan Oryantalizm'in etkileri (Japon sanatı, Afrika sanatı vd) (Resim 23-24-25), modernizme bağlı olarak gelişen sanayi devriminin etkileriyle özellikle fotoğrafın icadı, fizik bilimindeki gelişmelerle birlikte bilimsel renk teorilerinin ortaya çıkması, Paris'te açılan Evrensel Sergilerin etkileri, sanat akademilerinin dışında da sergi mekanlarının açılarak bağımsız sergilerin düzenlenmesi, kült akademik sanat anlayışının dışında kalan sanat tutumlarının varlık kazanabilmesi için uygun şartları hazırlamıştır.



Resim 22: Jean-Baptiste-Camille Corot (1796- 1875), Narni'de Köprü, 1826



Resim 23: Katsushika Hokusai (1760- 1849), Kanagawa Açıklarında, Dalgalar Altında, 1829-33



Resim 24: Jean-Auguste-Dominique İngres (1780-1867), Türk Hamamı, 1862



Resim 25: Henri Matisse (1869-1954), Odalisque, Harmony in Red, 1926–27

Sanat tarihi seyri içinde ressamlar, 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar optik görünüme bağlı kalmışlardır. Bu durum, görünüme bağlı yansıtmacı tutumlardan kaynaklandığı gibi parça parça ya da bir bütün olarak doğanın kendi haline ve optik var oluş biçimine duyulan sevginin, tutkulu bir bağlılığın ve hayranlığın bir karşılığı olarak da sürdürülmüştür.

Sonrasında 20. yüzyılın girişinden günümüze kadar gelen bu süreçte modernitenin, sanayi devriminin ve fotoğrafın dönüştürücü gücü ve katkısıyla doğrudan görünüme bağlı olmayan bireysel renk ve özgür biçimlendirme anlayışı, güncelliğini koruyan bir sanatçı tutumu olarak var olagelmiştir.

Pratikliği nedeniyle, dış gerçeğliğin görünümünün resim yoluyla nakil serüveninin yerini hızlı teknolojiler almıştır. Fotoğraf makinasının icadından önce, talep gören nesnelere görünüşlerine ulaşmanın yolu resimden geçiyordu. Resim sanatı, geçmişte bu yönde önemli bir işlev üstlenmişti; peyzajlar, i geçirilen meyvelerden oluşan natürmortlar, portreler, insan ve hayvan figürleri ve diğerleri. Evet, tüm bunlar önemli lde ilgi ve haz nesnesinin yerini tutuyordu. Artık günümüzde resim, anlık ileti sağlayan pratik aygıtlar nedeniyle, dış gerçeğliği iletme işlevini önemli lde kaybetmiştir.

Öte yandan fotoğrafı, tüm eleştirilere rağmen hangi bilgi alanında olursa olsun, çağın yaşanmakta olan bir gerçeğliği olarak dikkate almak gerekiyor. John Berger’in dediği gibi; *“Teknolojik yenilikler görüneni var olandan ayırmayı kolaylaştırdı.”*¹⁰⁰ ve *“Günümüzde her yanda bol miktarda imge var. Daha önce hiç bu kadar çok Şey incelenip seyredilmemişti. Her an, gezeenin ya da ayın öte yüzünde nesnelere nasıl göründüğüne bir göz atabiliyoruz. Görüntüler Őimřek hızıyla kaydedilip aktarılıyor.”*¹⁰¹ Ve Şimdilerde ise bu ilgi, fiziksel olandan çok sanal olana kaymış durumda. Bu durum, ilgi nesnesinden alınan *evrimii* hazzın sürekliğini sağlıyor. Öyle ki *evrimii* bu etkileşim, tensel hazdan çok öteye geçmiş durumda. Her haliyle geçici olup olmayacağı kuşkulu olan, görülebilen ancak dokunabilmekten çok uzakta bulunan ilgi nesnelere de içeriği değişmiş durumda. Her türden dijital görüntü ve fotoğrafik nesne, ilginin merkezinde bulunuyor artık. Şimdilik görme ve duyma olmak üzere iki temel duyuya yönelen sanal gerçeklik, diğer duyuları da tatmin etme peşinde. Çünkü burada gerçeklik algılaması da kademeli olarak var oluyor. Her kademe nihai gerçekliğin bir parçası olarak gerçeklik değerini koruyor. Her olasılık düşünüldüğü gerçeklikle, seçimsiz, gerçekte var oluyor.

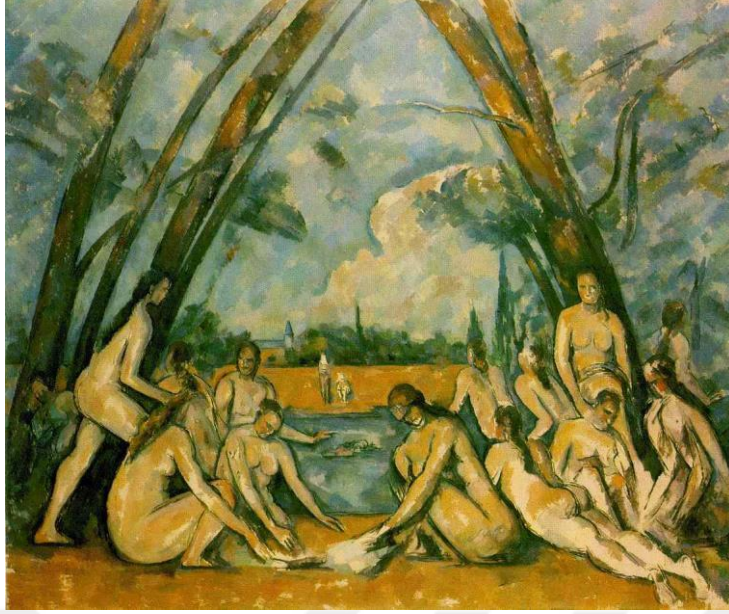
Materyal, teknik ve kuram çeşitliliği doğuran modernizmin doğrudan etkileriyle, 20. yüzyılda sanatın kapsamı da genişler, çeşitli sanatsal ifade biçimlerini doğuran zengin bir içerikle var olur. Öyle ki birbiriyle türlü tezatlıklara sahip bu sanatsal içerik, nesnenin yokluğundan hareket eden Süprematizm sanat görüşünden tutun da, nesneyi bir kenara bırakıp sanat düşüncesini tartışmaya açan Kavramsal sanata ve nesneyi ısrarla sanatsal ifadenin temel bir varlık nedeni olarak gören diğer anlatım biçimlerine kadar giden bir çeşitlilik gösterir.

Bunlar içerisinde Őiddetli ruhsal salınımları ve gerilimleriyle etkinlik göstererek nc bir sanat akımı olarak görülen Ekspresyonizm (dışavurumculuk)’in protest duruşu dikkati çeker.

Sanatta dışavurumun hem sanat literatürüne girmesi hem de sanatçının salt kişisel ifadesine dönüşmesi, döneminin kabul gören sanatsal beğerilerine karşı çıktığı için alay ve eleştiri konusu olan izlenimciliğin sembol adı Claude Monet (1840-1926), kendine has modülasyonu Paul Cezanne (1839-1906) (Resim 26), zgr boya kullanımıyla Vincent Van Gogh (1853-1890) (Resim 27), sanatına kaynaklık eden bohem ada yaşamı ve konturlarla sınırlandırdığı renk alanlarıyla Paul Gauguin (1848-1903) (Resim 28) ve tuvaline yansıtığı kederli ruhsal devinimiyle Edvard Munch (1863-1944) (Resim 29) gibi sanatçıların cretkr ıkışları sayesinde olmuştur.

¹⁰⁰ BERGER, John (1999), *Görünüre Dair Kk Bir Teoriye Doğru Adımlar*, ev. Bülent SOMAY, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 26.

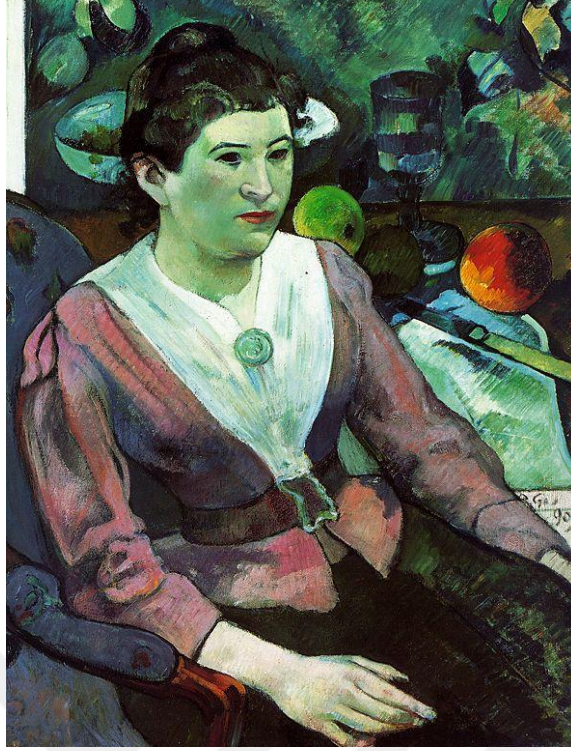
¹⁰¹ A.g.k.



Resim 26: Paul Cezanne (1839- 1906), Büyük Yıkananlar, 1899- 1906



Resim 27: Vincent Van Gogh (1853- 1890), Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş, 1888



Resim 28: Paul Gauguin (1848- 1903), Cezanne'nın bir Ölüdoğası Önünde Kadın Portresi, 1890



Resim 29: Edvard Munch (1863- 1944), Hayat Dansı, yak. 1899

1905 yılında Almanya Dresden ve Münih’de etkinlik gösteren Ernst Ludwig Kirchner (1880- 1938) (Resim 30) öncülüğünde *Die Brücke* grubu, Vassily Kandinsky öncülüğünde 1911 yılında Münih’de kurulan *Der Blaue Reiter* grubu ve August Macke’nın (1887- 1914) (Resim 31) bir sanatçı grubuna dönüştürmeyi amaçladığı “*Rhein bölgesi dışavurumculuğu*”¹⁰² gelenekleri ters yüz ederek yerleşik sanat beğenilerini altüst etmiştir. Özellikle Wassily Kandinsky ve Franz Marc’ın (Resim 32) öncülüğünde kurulmuş olan *Der Blaue Reiter* (Mavi Atlı) grubu akademik sanat karştı serbest sanat formlarını desteklemiştir. Bu gruplara bağlı sanatçılar özellikle Halk, Afrika, Japon ve Orta Çağ sanatlarıyla yakından ilgilenmiştir.

Ekspresyonizmin etkili isimlerinden Ernst Ludwig Kirchner (1880- 1938); “*Kübizm’den esinlenen yeni resim üslubu modern yaşamın dramasını ve telaşlı hareketliliğini gözlemler. Açılı ve sertçe parçalanmış, insan boyutundan büyük figür grupları gergin bir ruh halini yansıtan fırça izleri ve keskin renk zıtlıklarının kullanımıyla izleyiciyle doğrudan ilişki kurar.*”¹⁰³

“*Kirchner’in sokak resimleri av kuşlarının kabarık tüyleriyle donanmış gibi tuhaf şapkalar, parlak tüylü etoller, dar korseler giyen sokak kadınlarıyla doludur. Kibar yosma sürülerinin gidip gelip av aradığı Friedrich Caddesi (buradaki Cafe National, kaldırım yosmalarının en ünlü av alanıydı) ve Potsdam Alanı çevresi, Kirchner’in yakınlardaki atölyesinden çıkıp düzenli olarak gezmeye geldiği yerlerdi.*”¹⁰⁴ (Resim 30)

“*Ekim 1911’de Dresden’den Berlin’e taşınması Kirchner’in resmini büyük oranda etkiledi. Kimsenin kendisini tanımadığı Berlin şehrinde yaşamak sanatçı için zevkli bir durumdu çünkü bu sayede yakın çevresindeki insanların yaptıklarını gözleme fırsatı buluyordu. Kentin varlıklı hedonistlerini ve orta sınıf çiftlerini, dönemin moda caddelerinden Friedrichstrasse boyunca yürürken tasvir ettiği resimlerinde çarpıcı, natüralistik olmayan renkler ve kısa, agresif fırça darbeleri kullanıyordu. Kirchner, aynı zamanda, giysileriyle ve tarzlarıyla orta sınıf kadınlardan ayırt edilmesi pek de mümkün olmayan ancak onları izleyen erkekler sayesinde kendileri hakkında fikir veren Berlinli hayat kadınlarının da resimlerini yapmıştı.*”¹⁰⁵

¹⁰² WOLF, Norbert (2005), **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**, Çev. Mehmet Tahsin YALIM, Taschen-Türkçe Basım; Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayını, İstanbul, 12-13.

¹⁰³ CORSO, **Başvuru Kitapları Sanat**, 423.

¹⁰⁴ WOLF, **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**, 56.

¹⁰⁵ FARTHING, **Sanatın Tüm Öyküsü**, 387.



Resim 30: Ernst Ludwig Kirchner (1880- 1938), Potsdam Alani, 1914



Resim 31: August Macke (1887- 1914), Yeşil Ceketli Kadın, 1913



Resim 32: Franz Marc (1880-1916), Küçük Sarı Atlar, 1912

“Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı. Klasik ustaların, örneğin bir Raffaello'nun, bir Correggio'nun sanatı, onlara sahte ve ikiyüzlü görünüyordu. Varolmanın çıplak gerçeğiyle yüzleşmek, zavallılara ve çirkinlere duydukları acıyı ifade etmek istiyorlardı. Ekspresyonistler için, güzellik ve incelikten uzaktan yakından ilişkisi olan her şeyden sakınmak ve kendini beğenmiş “kentsoyluları” şaşkına çevirmek, neredeyse bir namus meselesi olmuştu.”¹⁰⁶

Diğer yandan, “Zenci müziğinden alınma tempolu yeni değişik ritimler, insanı büyülenmiş duruma sokan ve dans denen kural dışı, yabanıl hareketler, stadyumlardaki anlatımı zor ışıklı bağırma ve inanılmaz patlayıcı madde gösterileri ve hatta çılgınca toplu kavga delilikleri, gece kulüpleri ile diskolarda gözlemlenen kulakları sağır edici yeni elektronik müzik gürültüleri, sabahlara değin süren sözde dans meczuplukları, tabak çanak kırma çılgınlıkları, acaip giysi, saç biçimi ve takı yolu ile kendini belli etme girişimleri vb. Bütün bunlar, endüstriyel kent yaşamının yarattığı yeni toplumsal psikolojik birikimlerin boşaltılması ile ilgili idiler.”¹⁰⁷

“Hiçbir dönemde cinayet romanlarının böylesine çoğaldığı ve zevkle okunduğu ve filmlere konu olduğu, böylesine cinayet salgınının arttığı, akla hayale gelmez cinayet planlamalarının yapıldığı görülmemiştir. Sinema filmlerindeki tabancalar, çağımız bireyi

¹⁰⁶ GOMBRICH, E.H. (1997), *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol ERDURAN ve Ömer ERDURAN, Remzi Kitabevi, İstanbul, 564, 566.

¹⁰⁷ TURANİ, Adnan (1998), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 67.

elinde âdeta ateş ve ölüm saçan gibidir. Kovboy, isyan, savaş ve gangster filmlerinin, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki gibi çoğaldığı ve zevkle seyredildiği görülmemiştir. Geçen yüzyılın Alexandre Dumas'sının Üç Silahşörler'i, artık gölgede kalan basit serüven romanları olmuştur. Bu filmler, çağımız insanında oluşan psikolojik kinle ilgili sadizm gereksiniminin tatminini sağlıyor gibidir. Geçen yüzyılın, insanı duygulandıran o platonik aşkları, yıllar süren nişanlılık dönemleri, saygıyla, zarafetle, incelikle yapılan flörtler unutulmuştur. Cinsel ilişkiler, âdeta alelaide, vahşice, adice, hiçbir yüceltici duyguya gereksinim kalmadan yapılabilecek bir biçim almıştır. Cinsel yaşam çok kez sinir bozuklukları yaratmakta, evlilik kurumu âdeta aşağı görülmektedir. Kendine inanan toplum bireyleri birbirlerine güvensiz, dostluktan uzak, sevgisiz bir hal almıştır. Kısacası, uzaya gitmek başarısını gösteren çağımız insanı, hemcinslerinin kalbine girmeyi başaramamaktadır.

İşte, böyle bireylerden kurulu çağdaş toplumların kolektif bilinçaltıları, bu durumların yarattığı yıkıntılarla doludur. Çağımız toplumunun sadist bir ruh durumu içine düşmesine neden olarak gösterilen bu etkenler, ayrıntıya inildikçe daha açık biçimde görülmektedir. Savaşların, günlük gazetelerde okunan trafik ve uçak kazalarının, ölümle sonuçlanması kaçınılmaz spor dallarının, her şeye kayıtsız duruma gelmiş çağımız insanı için etkisi kalmamış gibidir. Çağımızın ünlü şair ve yazarları, insanlığın bu ruh halini anlatmaktadırlar. Sartre, Graham Greene, Malaparte, Beckett gibi. Örneğin Sartre, savaş bitimini şöyle anlatıyor: "Herkes, bayrak assın denmişti, asmadılar. Savaş kayıtsızlık, bunaltı içinde bitti. Gündelik yaşamda hiçbir şey değişmemişti. Radyonun ağız kalabalığı, gazetelerin şişkin puntoları bizi inandıramıyorlardı bir türlü". "Dünya öylesine dayanılmaz şekilde gerginleşti, nefret, mutsuzluk ve acı ile öylesine dolu ki, insanlar, içinde sendeledikleri bataklıktan çıkmak için gerekli olan dengeli yargı gücünü yitirdiler." Kısacası, sevgi, aşk ve duygulanma gibi eski meziyetler, genel toplum yaşamında âdeta kaybolmuş gibidir. Yazılan kitapların kapsadıkları konular, insanlığın bu duygularının can çekişmekte olduğunu göstermektedir. Böylece "İnsan ne yerse odur" diyen materyalist Feuerbach'ın düşüncesi sanki gerçekleşmiş gibidir."¹⁰⁸

Sonraki yıllarda ortaya çıkan sanat ve savaş karşıtı bir hareket olan Dada akımı ile sanatçı tepkisi farklı bir boyuta taşınır.

20. yüzyılın başında sanatsal dışavurumun en önemli karakterlerinden biri, Dada akımının ileri gelenlerinden Marcel Duchamp; sanatı, sanat nesnesini ve kabul gören sanat üretim biçimlerinin tutarlılığını sorguladığı yapıtlarıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Marcel Duchamp, hazır nesneyi (*ready made*) sanat karşıtı bir anlatıma dönüştürmüştür (Resim 33).

¹⁰⁸ A.g.k. , 75-76.

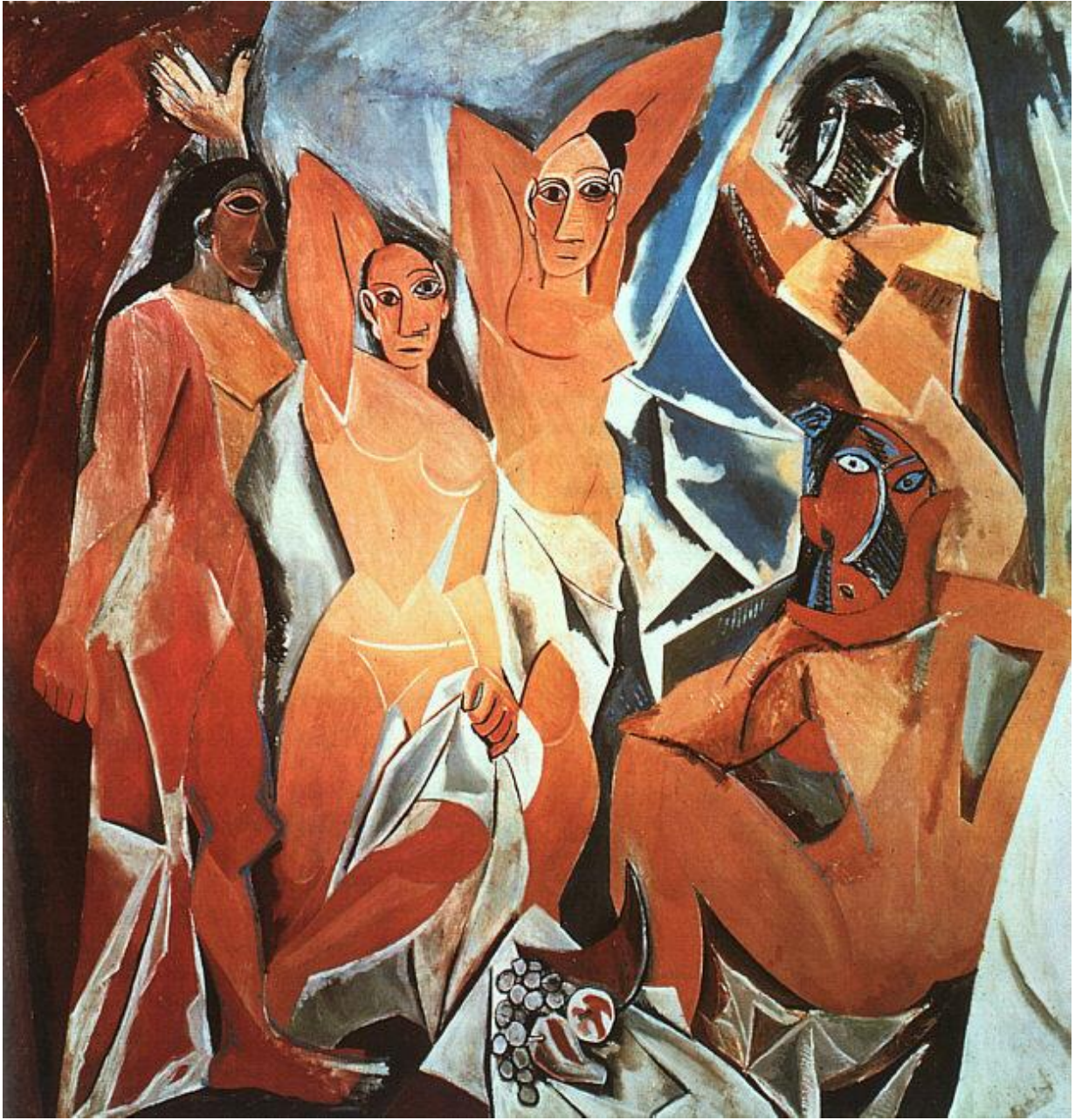


Resim 33: Marcel Duchamp (1887-1968)'ın Çeşme'sinin replikası, 1951

Ekspresyonizm (Resim 34), Kübizm (Resim 35), Fütürizm (Resim 36), Dadaizm gibi I. Dünya Savaşı öncesi başlayan avangard sanat akımları, II. Dünya Savaşı sonrası yeni ifade biçimlerine zemin hazırlayarak sanatsal dil çeşitliliğini de üretmiştir.



Resim 34: Egon Schiele (1890- 1918), Kucaklaşma, 1917



Resim 35: Pablo Picasso (1881- 1973), Avignon'lu Kizlar, 1907



Resim 36: Umberto Boccioni (1882- 1916), Bisikletçinin Dinamizmi, 1913

1929 ekonomik buhranı devamında gelişen İkinci dünya savaşının meydana getirdiği yoğun travmalar sanatçılar cephesini olumsuz etkilemişti. Soyut Ekspresyonizmin önde gelen sanatçılarından “Barnett Newman, 1941’de “Dünyanın sonunun geldiğine inandığını” anımsıyor. “Bununla beraber benim için resim sanatının da sonu gelmişti. Çünkü anlamını ve meşruiyetini yitirmişti artık. Bundan sonra yine çiçek, insan, eşya resimleri yapabileceğimize asla inanmıyordum. Ne yapacağımız sorusunun cevabı ise yoktu.”¹⁰⁹ diyerek yaşanan buhranı bir sanatçı gözüyle dile getirmiştir. Soyut Ekspresyonizm ve Taşizm sanat akımlarında olduğu gibi toplumsal, siyasi ve ekonomik karamsar manzara bir kısım sanatçının dış gerçeklikle olan bağlarını koparmasına yol açmış ve doğa görünümüne bağlı olmayan yapıtlar ortaya koyarak dünya sanat gündemini belirlemiştir. Ancak savaş sonrası yaraların hızlı bir şekilde sarılmaya başlanması ve yetişen yeni neslin üretkenliğinin artmasıyla birlikte dış gerçeklik yeniden sanat dünyasının yoruma açık alanı haline dönüşmüştür.

Dışavurumculuk, soyut sanat ve türevleri her ne kadar batı sanatının ulaştığı aşamaların bir sonucuymuş gibi görünse de; özellikle, ABD- Rus soğuk savaş döneminde ABD’nin temsil ettiği ekonomi, siyaset ve inançlar üzerinden iktidar savaşlarının birer kalkanı olmuştur. ABD, Dışavurumculuk ve türevleri üzerinden iç kuvvetleri belirleyen tinselliği öne çıkarırken, Rus tarafında tensel olan realist görüşler destek görmüştür.

Dışavurumcu kaynaklardan beslenerek II. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm gibi başlangıcı 1970’ler olan, renk ve boya kullanımını figürle birleştirip

¹⁰⁹ KRAUSSE, Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, 107-108.

dışavurumcu öğelere dönüştüren Neoekspresyonizm ile dışavurumcu üretim çeşitliliği yeni bir boyut kazanmıştır. (Resim 83 ve Resim 84)

Sanat tarihinin önemli figürlerinden biri olan Wilhelm Worringer (1881- 1965)'de sanatsal ifadeyi temellendiren yorumlama biçimlerini içeren *çağdaş sanat* pratiğini derinden etkileyen görüşleriyle öne çıkmıştır. Ona göre; “*Estetik objektivizm’den estetik subjektivizm’e en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik obje’nin biçiminden değil de, estetik obje’ye bakan süje’nin davranışından hareket eden modern estetik, genel ve geniş bir deyimle Özdeşleyim (Einfühlung) öğretisi diye adlandırılabilen bir teoride doruk noktasına ulaşır.*”¹¹⁰

Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim (Abstraktion und Einfühlung)*'de iki temel sanatsal dışavurumu açıklığa kavuşturmuştur; soyutlamaya ve özdeşleyime olan eğilimi. Onun sanatsal dışavuruma olan yaklaşımını, üsluba karşılık gelen ve reel varlığın dışına taşan *soyutlama gereksinimi* ile natüralizme karşılık gelen ve nesneye yönelen *özdeşleyim gereksinimi* üzerinden iki temel eğilimle, tamamen psişik kökenli iki farklı davranış dinamiği içinde görürüz. Burada bu durumu kısaca açıklığa kavuşturalım:

“*Özdeşleyim içtepisinin, estetik yaşantının şartı olarak, tatminini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık, aynı şekilde soyutlama içtepisi de aradığı güzelliği, hayatı reddeden inorganik şeylerde, kristal çeşidinden şeylerde, ya da genel olarak dendiğinde, bütün soyut yasal ilişkilerde ve zorunluluklarda bulur.*”¹¹¹

“*Bize göre, bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için içerdiği hayat değerinden ibarettir. Onlar, güzelliğini, yalnız bizim yaşama (vital) duygumuzla elde ederler; bu yaşama duygusunu, nasıl olduğunu bilmeden, onların içine derinliğine sokarız.*”¹¹² Bu tavır bizim özdeşleyime karşılık gelen organik biçime olan eğilimimizi onaylar.

Diğer yandan soyutlama ise zorunlu bir kopukluğa bağlı olarak en azından bir süreliğine etkinliğini koruyan ve reel varlıktan kopuşa neden olan psişik yaşama süreçlerinin sonunda açığa çıkar.

Bir örnekle başlayacak olursak, Wilhelm Worringer, *soyutlama ve özdeşleyim* ana görüşünden hareketle Miken, Dpylon, Mısır ve Grek süsleme üsluplarını karşılaştırır ve şöyle der:

“*Miken sanat ilkesinin, canlandırma, natüralizm ilkesi olduğunu biliyoruz, oysa Dipyron üslubu, kesin olarak, soyut bir eğilimi gösterir. Klasik sanat, bize, oluşu bakımından bu her iki unsurdan meydana gelmiş, natüralist unsurun açık olarak ağır bastığı büyük bir sentez olarak görünüyor. Bu natüralist unsur, yozlaşma döneminde gitgide güçlenir ve sonunda Grek süslemesinin soylu güzelliğini tamamen gülünçleştirir. Miken öğeleriyle Dipyron öğeleri arasındaki bu denkleme, natüralizm ve soyutlama arasındaki bu denkleme, bizim klasik Grek sanatı dediğimiz olağanüstü mutlu sonucu gösterir.*

¹¹⁰ WORRINGER, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, 16.

¹¹¹ A.g.k.

¹¹² A.g.k. , 24.

Klasik Grek süsleme sanatı, Mısır süsleme sanatıyla karşılaştırıldığında, geometrik yasalar yerine organik bir yasallık gösterir; bu organik yasaların en baskın amacı, hareket içinde hareketsizlik, canlı ritim veya yaşama duygumuzun bütün mutluluğuyla kendisinde eriyebildiği ritmik bir canlılıktır. O, kaba anlamında her natüralizmden, doğayı her kopya edışten yoksundur. Onda organik temeli olan salt bir süsleme karşısında bulunuruz.”¹¹³

Resim sanatından seçme yapıtlar üzerinden dışavurum devinimi olgusunun sanatsal ifadesini yeniden göstermeye geçmeden önce, saptamalarımızla ilgili sanat ve resme dair önem arz eden konulara değinip araştırmamızı toparlayalım.

Geçmişte sanat; din adamlarının, yöneticilerin ve tüccar mesenlerin himayeleriyle yönlendirilirdi. Daha organize bir biçimde günümüzde de sanatı uluslararası din, siyaset ve sermaye hareketlerinin belirlediğini ve bu çerçevede çeşitli sanat merkezlerinin kontrolünde olduğunu söylemek abartılı olmaz. En azından I. Dünya Savaşının hemen öncesinde, dünya sanat gündemini belirleyen Avrupa’daki sanatçı insiyatiflerinin çok uzağında olduğumuz gerçeği yadsınamaz.

Sanata ve sanatsal biçimlendirmeye, belli güç merkezlerinin kontrolünün dışında, doğru bir yerden giriş yapmak mümkün olabilir mi? Elbette sanatı ve sanat pratiğini temellendirecek bu önemli soruya verilecek yanıtlar, sanatsal bir etkinliği ve sonuçlarını büyük ölçüde değiştirecektir. Bu sorunun gerçeklik temelinde yanıtlarını ararken öncelikle sanatı, saf içsel bir yaşantı olarak görmek gerekiyor. İçsel etkilerle biçimlenerek yeniden güncellenen anların keşfine odaklanarak, belki de böylece sanat pratiğine doğru bir yerden giriş yapmak mümkün olabilir. Bu anlamda, an’ı yakalamanın ötesinde, ne geçmişten ne de gelecekte ilham alabiliriz. Bir anlamda ölü, geçmiş gitmiş yaşamların hatıraları ve yoklukla eşdeğer, yaşanılmamış geleceğin her yöne savrulabilir olasılıkları karşısında her anlamda içsel tepkilere dönüşen anların yakalanması önem arz ediyor. Şu halde sanatsal bir uygulama alanı olan resim de, içsel etkilerin görsel duyusal bir ifadesi olması noktasında görece bir gerçekliğe sahip olabilir. Özellikle bu durumu en saf haliyle primitif sanatlarda görmekteyiz.

Dışavurum deviniminin saf doğasını ortaya koyan en güzel örnekleri ilk elden mağara ressamı vermiştir. ‘İlkel’ insan, gündelik beklenti ve mücadelesinin bir yansıması olarak duygu ve heyecan tepkilerini devingen biçimlerle; mağara duvar resimleri ve üç boyutlu formlarla bir ifadeye dönüştürmüştür.

Mağara ressamı (Resim 37-38-39), doğaya bağlı hareketli çizimleriyle gerçekte neyi göstermeye çalışıyordu? ‘İlkel’ insanın çeşitli biçimlerde oluşturduğu av sahneleri, çeşitli türde hayvan ve bitki çizimlerindeki temel kaygı ve itki neydi?

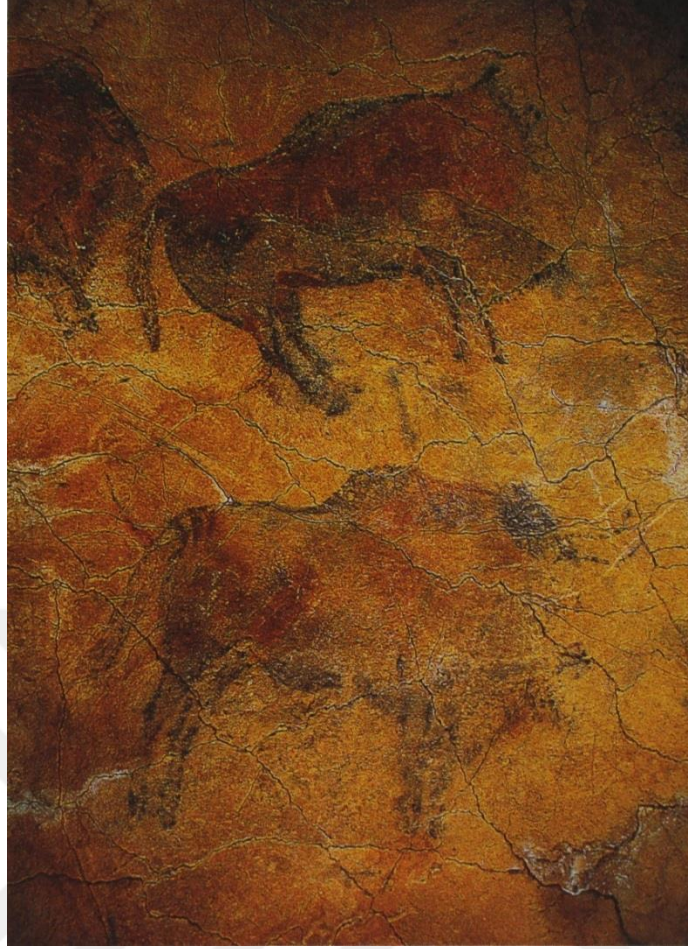
¹¹³ A.g.k. , 72-73.



Resim 37: Altamira Mağara Resmi, M.Ö. 15.000



Resim 38: At, Lascaux Mağara Resmi, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları



Resim 39: Bizon, Altamira Mağara Resmi, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları

‘İlkel’ insanın hayatı, gündelik avlanma ve barınma kaygısıyla şekilleniyordu. Biçimi belirleyen temel kaygı ve itki olan duygu ve heyecanlarını ise duysal alana taşıyarak görünür kılınmasını sağlıyordu.

‘İlkel’ sanatın kimi dini ve büyüsel ritüelleri sembolize eden ve anlam üreten plastik yapısı, doğrudan ‘heyecan tepkileri’ne bir karşılıktı. Bu durumu Herbert Read şöyle anlatır: “İlkel insan bir olayı sembolik olarak göstermekle o olayın gerçekleşeceğini sanıyordu. Çoğalmaya, düşmanın ölümüne, ölümden sonra yaşamaya, kötü ruhların kovulması veya yatıştırılmasına karşı duyulan kuvvetli istek uygun bir sembolün yaratılmasına sebep oluyordu. İlkel sanatta kelimenin tam manasıyla bir sanat ile karşılaştığımız söylenebilir. Heyecan tepkilerini gösteren biçim düzenleriyle meydana gelen bir sanat. Kont Gobineau’nun doğru olarak söylediği gibi bizim terbiye görmüş eğilimlerimizin bozduğu, fakat onsuz hiçbir sanatın mümkün olamayacağı duyu kabiliyeti en iyi zencide görülür. Zenci ve Buşman sanatlarının incelenmesi sanatın en özlü şekliyle anlaşılmasına yol açar, özlü olan daima en önemli olandır.”¹¹⁴

¹¹⁴ READ, *Sanatın Anlamı*, 37.

2.1.2 Yapıt Oluşturma Sürecinde Görsel Öğelerin Kullanımı, Anlam Üretimi Ve Duyguların Aktarımı

Dil gibi resimde bir iletişim biçimidir; renk ve biçim gibi plastik elemanların kullanımı yoluyla anlatım elde edilir. Sanat tarihsel süreçte dikkate alındığında, somut ya da soyut her şey resme konu olabilir. Dahası yapıt üretiminde kullanılan tekniğin; çizim-boya malzemesinin, çizimin, boyanın, rengin ve formun kullanım çeşitliliğinin bir sınırı da yoktur.

Dışavurum devinimini belirleyen sanatsal dilin bir dereceye kadar önemi olmakla birlikte, sanatçıların kişisel anlatımlarını etkileyen sanat akımlarının sanat tutumlarını biçimlendiren etkisini unutmamak gerekir.

Bu bağlamda resimde temel vurgu ya da öncelik, örneğin Realizm’de, nesnenin bizzat kendisidir ve konusuna göre nesnenin optik görünüşü önem kazanır. Sıra dışı realizmiyle Manet, günlük yaşamı resimlerine taşımış ve empresyonistleri cesaretlendirmişti (Resim 40). Gündelik hayatın izlenimlerini ışık renklerinden hareketle yapıtlarına yansıtan Renoir’de olduğu gibi (Resim 41), Empresyonizm’de gün ışığının etkileri esere yansır. Klimt, “*Öpücük*”te (Resim 42) sembolist anlatımını süsleme öğeleriyle birlikte kullanır, sanatçının temsilcisi olduğu Art Nouveau’da dekoratif öğeler ön plandadır. Fovizm’de plastik öğe olarak renklerin çarpıcı kullanımı söz konusudur. Fovist ressam Matisse’in canlı, kuvvetli, saf renk alanları çalışmalarının esasını oluşturur (Resim 43). Renkle birlikte biçimsel yapının doğrudan anlatıma aracılık ettiği Ekspresyonizm’de iç dünyanın duyuşsal alana taşınan izlenimleri yapıta yansır. Yapıtlarını çarpıcı renkler ve deforme biçimlerle kuran Emil Nolde, “*Tropik Güneşi*”nde kırmızı- yeşil kontrastlığını kabaca geniş yüzeyler halinde sürerek kullanmıştır (Resim 44). Ekspresyonizm iç gerçekliğin izlenimi iken Empresyonizm, Post-Empresyonizm ve Neo-Empresyonizm (Resim 46) dış gerçekliğin izlenimidir. Ancak; Lautrec’de olduğu gibi (Resim 45) Post-Empresyonistler, gün ışığı renklerinin dışında kalan renklere de paletlerinde yer verdiler ve doğa izlenimlerini özgün teknikleriyle birer anlatıma dönüştürdüler. Kübizm, biçimin analizi, nesnenin parçalanması ve geometrik formlarla kendini gösterir. Kübizm’de kompozisyon, nesneye yöneltilmiş çoklu optik bir bakışla elde edilmiş ve renk öğesi azaltılmış geometrik biçimlerle kurulur ve plastik öğelerin önceliği söz konusudur. Fizik ve bilim alanında Albert Einstein’in “Görelilik kuramı”nın çığır açıcı etkisinin bir benzerini plastik sanatlar alanında Kübizm’de görmekteyiz. Kübizm, resme biçimsel çoklu bakışı getirmiştir. Soyut resim, doğal formların dışlandığı; plastik elemanların, nesnel varlık kümesini –görünür varlık- yansıtmak amacıyla kullanılmadığı ya da nesnel plastik gerçeklikle örtüşmediği kompozisyonları kapsar. Nesnelere biçimi (biçim elemanı) dikkate alınmadan diğer plastik öğelerle nesnel dünyanın soyut izlenimlerinin elde edilmesiyle başlayan süreç “*saf biçim*” ve “*saf kompozisyon*” arayışına götürmüştür. Wassily Kandinsky (1866-1944) sanatta ruhsallığı öne çıkaran teziyle bu sürecin başlatıcılarından olmuştur. Açık kübist etkilerin görüldüğü Fütürizm’de hız ve hareket kavramı yapıta yansıtılır. Akımın öncülerinden Boccioni, “*Bisikletçinin Dinamizmi*”nde bisiklet sürücüsünün farklı zaman aralıklarındaki olası görüntülerini bir arada kullanıp tekrarlayarak hız ve hareketi betimlemiştir (Resim 36). Sürrealizm, özellikle bilinçaltı ve rüyalarla ilgilidir. Magritte’in hayal gücünü zorlayan yapıtları reelle sürreel arasında gidip gelir ve izleyicide şaşkınlık

yaratır (Resim 47). Pop Art'da gösterilmek istenen şey tüketim nesnelere'dir. Andy Warhol, popüler kültür imgelerini seri üretim mantığıyla çoğaltmıştır (Resim 48).



Resim 40: Edouard Manet (1832- 1883), Kırdaki Piknik, 1862-63



Resim 41: Pierre-Auguste Renoir (1841- 1919), Le Moulin de la Galette, 1876



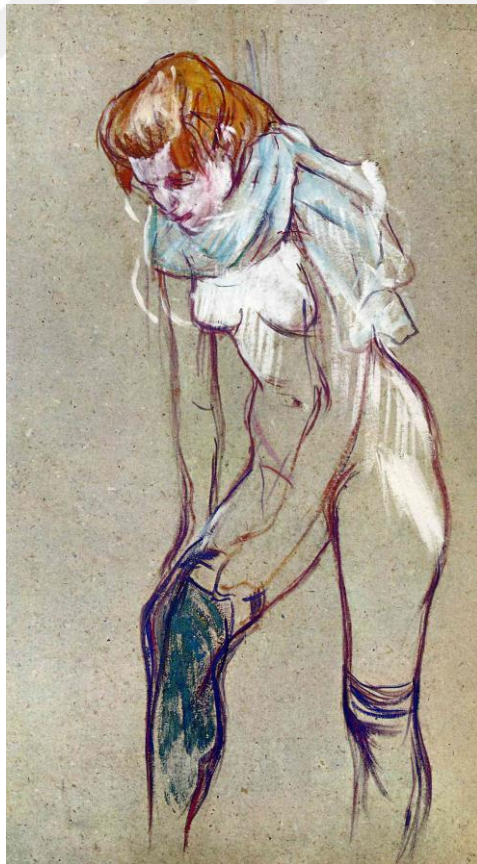
Resim 42: Gustav Klimpt (1862- 1918), Öpücük, 1907-08



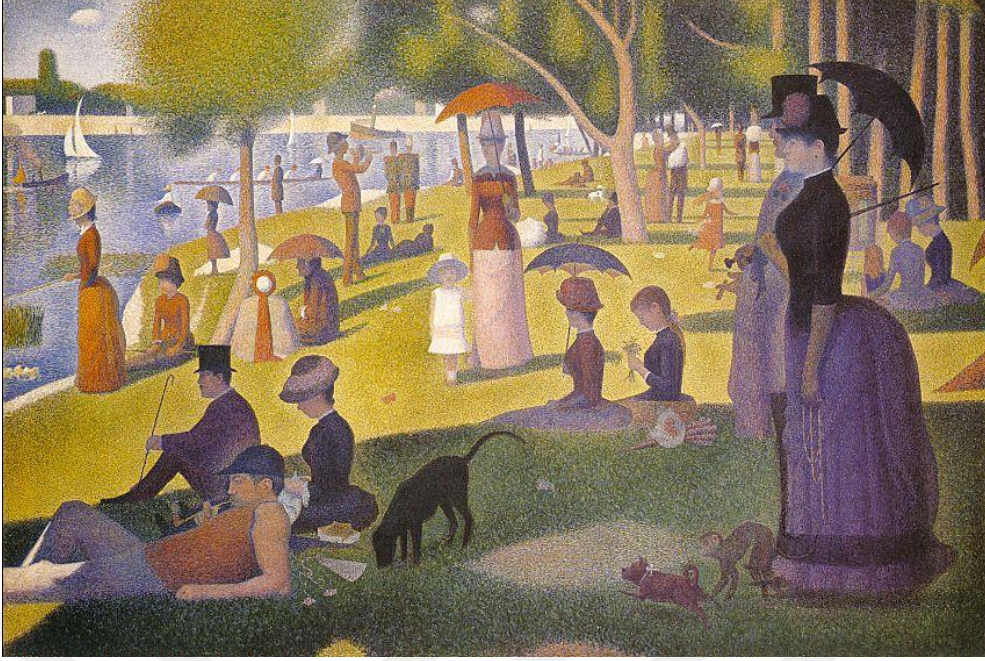
Resim 43: Henri Matisse (1869-1954), La Desserte (Yemek sonrası), 1908



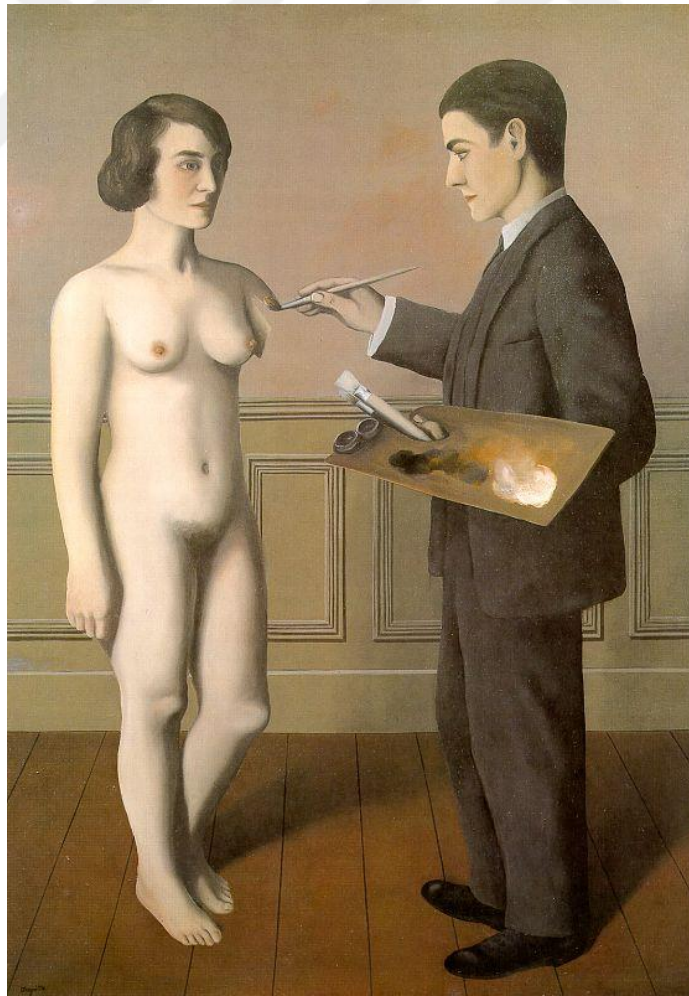
Resim 44: Emil Nolde (1867- 1956), Tropik Güneşi, 1914



Resim 45: Henri de Toulouse-Lautrec (1864- 1901), Jartiyerini Düzelten Kadın, 1894



Resim 46: Georges Seurat (1859- 1891), La Grande Jatte Adasında Pazar Öğleden Sonra, 1884- 86



Resim 47: Rene Magritte (1889- 1967), İmkânsız Denemek, 1928



Resim 48: Andy Warhol (1928- 1987), Pop Kültürün Unutulmaz İkonası: Marilyn

Diğer yandan resimde ifadenin görünümü çeşitlilik arz eder. Optik görünüme bağlı biçimlendirme anlayışında, görünürü biçimsel olarak olduğu gibi yansıtmak esastır (Resim 49). Optik görünümünden hareket eden sanatçı, tablosunda yer verdiği nesnelerin imgelerini ayrıntılarıyla betimler ve yerine göre doğrudan nesnenin kendisine gönderme yapar. Sanat tarihsel süreçte bir başka sanatçı ise nesnelerin imgelerini resim yüzeyine renk lekeleriyle aktararak soyut bir biçime dönüştürür (Resim 50) ya da sanatçı, imgelemine psişik bir durumu karşılamaya yönelik kullanabilir (Resim 51). Diğer yandan yapıt, doğrudan dini, siyasi ya da toplumsal işlevlerle öne çıkarılabilir (Resim 52).



Resim 49: Jan Vermeer (1632- 1675), Resim Sanatı, yak. 1666-67



Resim 50: Nicolas De Stael (1914- 55), Nis, 1954



Resim 51: George Grosz (1893- 1959), Oskar Panizza'nın Anısına, 1917-18



Resim 52: Yaşlı Pieter Bruegel (yak.1525-30/ 1569), Körler Körlere Yol Gösteriyor Meseli, 1568

Rönesans'ın temsilcilerinden Flaman ressam Hieronymus Bosch (1450?-1516)'un (Resim 53-54) garip figürlerle dolu rahatsız edici fantastik gerçekliği, İtalyan büyük usta Michelangelo'nun (Resim 55-56) idealize edilmiş reel gerçekliğinde hayat bulur.



Resim 53: Hieronymus Bosch (yak. 1450- 1516), Son Yargı, bir üç kanatlı panonun orta kısmı, yak. 1505-10



Resim 54: Hieronymus Bosch (yak. 1450- 1516), Son Yargı'dan ayrıntı, bir üç kanatlı panonun orta kısmı, yak. 1505-10



Resim 55: Michelangelo Buonarroti (1475- 1564), Son Yargı, 1534-41



Resim 56: Michelangelo Buonarroti (1475- 1564), Son Yargı'dan ayrıntı, 1534-41

Bosch, “Haç Taşıyan İsa” (Resim 57) çalışmasında doğrudan verdiği dini mesajlarla birlikte güncelliğini kaybetmemiş insan olabilme sürecine de gönderme yapar:

Kadim acılar, hırpani hazlara karıştı!

İnsanlıkta çok uzaklarda, sırta kadem bastı.



Resim 57: Hieronymus Bosch (yak. 1450- 1516), Haç Taşıyan İsa, 1510- 1516

Rönesans'ın güzellik anlayışına karşı Maniyerist dönem sanatçıları yapıtlarında oluşturdukları soğuk, mesafeli ve gerilimli atmosferi abartılı oranlar, ışık, renk ve perspektifi birer dışavurum ögesine dönüştürerek gerçekleştirmiştir. (Resim 58-59-60)



Resim 58: Agnolo Bronzino (1503- 1572), Venüs, Eros, Budala ve Zaman, yak. 1540- 50



Resim 59: Parmigianino (1503- 1540), Uzun Boyunlu Meryem, 1534- 40



Resim 60: El Greco (yak. 1541- 1614), Toledo manzarası, yak. 1610

Genel bir abartı ve aşırılığın egemen olduğu Manierizm sonrası Barok sanatta ise anlatımı güçlendiren ve sanat çalışmalarının üslup farklılığını ortaya koyan enstrümanlar olarak ışık, hareket ve dinamik kompozisyonlar kullanılmıştır.

Rubens'in "*Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı*"nda (Resim 61); "*Antik mitolojiden alınmış bir hikâyede ikiz kardeşler Kastor ve Polluks başka erkeklerle sözlü olmalarına karşın Argos'lu Leucippus'un kızlarını kaçıtır. Rubens bu mitolojik öyküden içinde cinsellik barındıran bir hikâye çıkarır. Neredeyse çıplak kadınlar kollarını sağa sola savurarak ve tanrılara yalvararak kendilerini korumaya çalışırlarsa da aşk acısı çeken kaçırılanların çekiciliğinin gözlerinde yansıyor yansımadağı belirsizdir. Rubens hem bu kararsızlığı hem de parlak, şehvetli yuvarlak hatlı kadın bedenleriyle esmer erkekler arasındaki zıtlığı tam olarak canlandırmış. Arka plandaki manzara soğuk mavi ve yeşil tonlarıyla kusursuz bir dekor oluşturur. Rubens eylemi izleyiciye en yakın resim düzleminde toplamış, böylece figür grubu ufuk çizgisinin üstünde adeta bir heykel grubu gibi yükselmekte. Zıt güçlerin çarpışması daireler ve kemerler halinde betimlenmiş. Rubens'in çarpıcı fırça vuruşları bedenlerin formlarını izler ve onları renkle biçimlendirir. Çoğu kez ayrı ayrı fırça vuruşları boya*

katmanında açıklıkla görülebilir halde kalır. İnsan tenindeki tonların canlı, duygusal etki yaratacak şekilde ortaya çıkması birçok renk tonunun karşılıklı oyunu üzerine kuruludur.”¹¹⁵



Resim 61: Peter Paul Rubens (1577- 1640), Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı, yak. 1618

Diego Velazquez (1599- 1660) “*Papa Innocent X’un Portresi*”inde (Resim 63) Papa Innocent X’a yücelik atfeder ve onun kibrine bir değer biçer. Francis Bacon (1909- 1992) ise Velazquez’in bu resminden hareketle yaptığı “*Çiğlık Atan Papa*”sında (Resim 62) papalık kurumu üzerinden din erkine yönelik yaptığı alaysı yıkıcılığı ve eleştirisi apaçık iki yorum ve anlatım farkını gösterir bize.

¹¹⁵ CORSO, *Başvuru Kitapları Sanat*, 238-239.



Resim 62: Francis Bacon (1909- 1992), ığlık Atan Papa, 1953



Resim 63: Diego Velazquez (1599- 1660), Papa İnnocent X'un Portresi, yak. 1650

Gainsborough (1727-1788)'un (Resim 64) çalışmalarını yaparken kendisini duygulanımının akışına bırakarak “*coşkun ve kesin bir istek*”¹¹⁶ içinde bulunması, Delacroix (1798- 1864)'in kesinlikten uzak ve hayal gücüne bağlı rengi kullanım tekniği, Turner (1775- 1851)'in içten gelen coşkusunu fırtınalı deniz manzaralarıyla yansıtmayı; sanatsal bir icra yöntemi olarak canlı ve coşkun bir dünyanın izlenimini verir.



Resim 64: Thomas Gainsborough (1727- 1788), Sabah Yürüyüşü, 1760

Francisco de Goya (1746-1828) (Resim 65) ve Eugene Delacroix (1798- 1864)'nın (Resim 66) sanatlarında rengi ve boyayı birer dışavurum ögesi olarak kullandıklarına tanık oluyoruz.

¹¹⁶ READ, *Sanatın Anlamı*, 77.



Resim 65: Francisco de Goya (1746- 1828), Çıplak Maya, yak. 1800



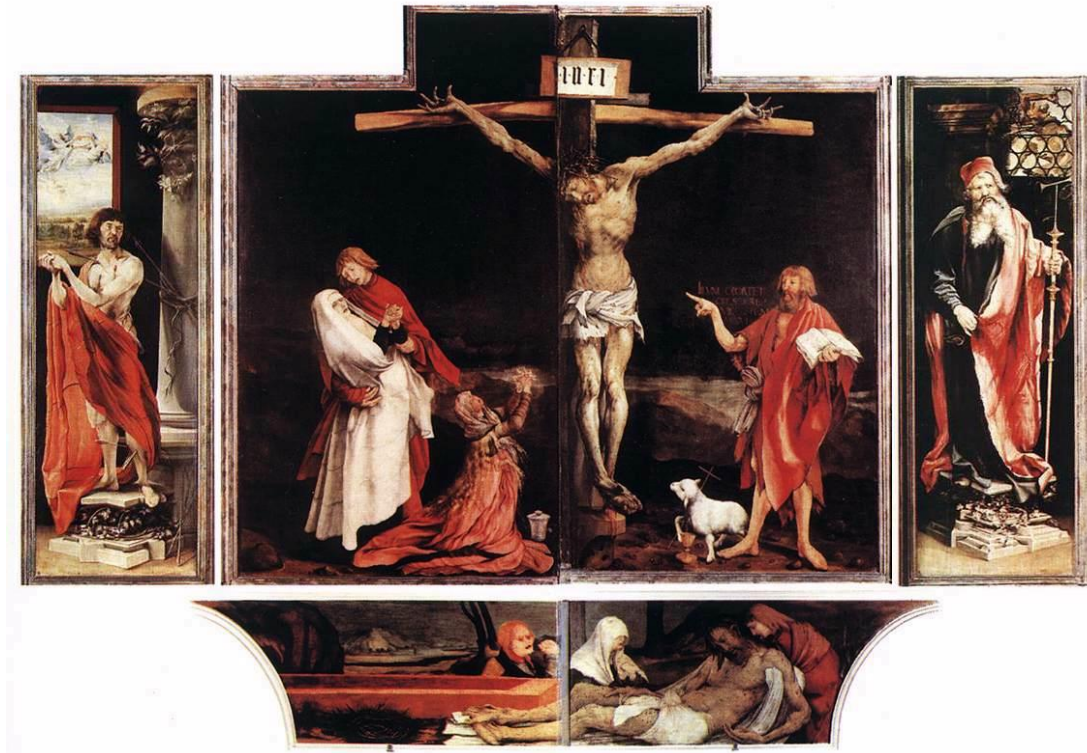
Resim 66: Eugene Delacroix (1798- 1863), Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830

İçinde yaşanan zamanların sosyo- politik durumu çağını anlama sorunuyla birleşince, bir sanat yapıtında umursamazlığın ve engellenmenin yarattığı baskıya karşı açığa çıkan bir tepkiye ya da üst perdeden bir protestoyla birlikte bir savunma mekanizmasına da dönüşebilir. Theodore Gericault'nun "*Medusa'nın Salı*" resmi (Resim 6), döneminin siyasi bir eleştirisi niteliğindedir.

Yaşanan huzursuzluk, tedirginlik, gerilim, bunalım, korku, kaygı, acı, keder, yoksunluk ve mutluluk gibi duygu durumlarının her biri inlemelere, sızlanmalara, ağlamalara ve kahkahalara yansır ya da görsel anlatım öğelerinin kullanımı yoluyla sanatçısı tarafından sanatsal formlarla dışa vurulur. Böylece yapıt aracılığıyla, toplumsal yaşantıların yol açtığı

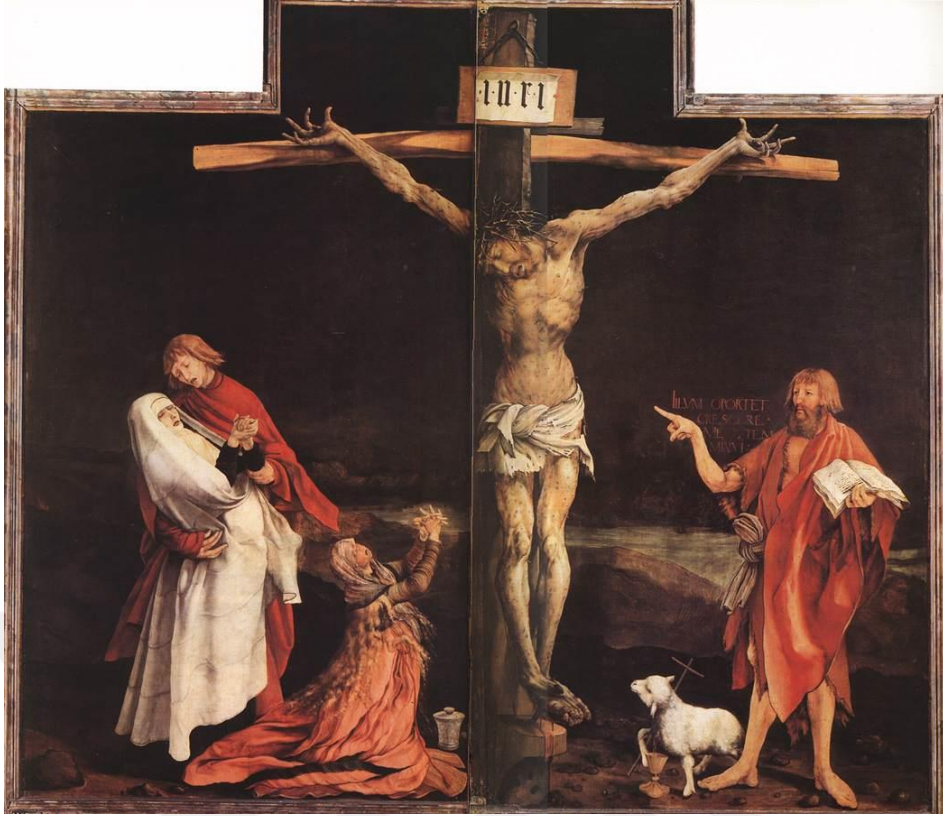
kimi acı, keder, ölüm gibi soyut kavramlar görselleştirilmiş olur. (Resim 67-68-69-70-71-72-73)

“Ünlü İsenheim Altar Panosu on panelden ve kanatlar açık ya da kapalı da olsa görülebilen oyulmuş figürlerden oluşan anıtsal bir poliptiktir. Altar panosu kapalı halde iken solda ve sağda Aziz Sebastian ve Aziz Anthony, altta ise İsa'nın mezara indirilişi görülür. Ortada, karanlık bir arka planın önünde çarmıha gerilme sahnesi belirir; kolları ve bacakları ıstırapla kıvranan İsa'nın korkunç bir eziyet görmüş bedeni tanımlanamayan bir acıyla donup kalmış, beyazlar içinde, bir ölü gibi solgun Meryem ve yanında Yahya, kederiyle kabına sığamayan Mecdelli Meryem ile çevrelenmiştir. Sağda, mutlak bir soğukkanlılık içinde görünen Vaftizci Yahya ölmekte olan kurtarıcıyı işaret eder. Kutsal günlerde panonun orta bölümü açıldığında parlayan kefaret görüntüsü ortaya çıkar. Grünewald'ın inanılmaz ölçüde ifadeci yeniden dirilme betimlemesinde İsa figürü cesaretli bir dinamizm ve göksel ışık renkleri içinde kudretle göğe yükselir.”¹¹⁷ (Resim 67-68)



Resim 67: Matthias Grünewald (yak. 1480-1528), İsenheim Altar Panosu, yak. 1513-15

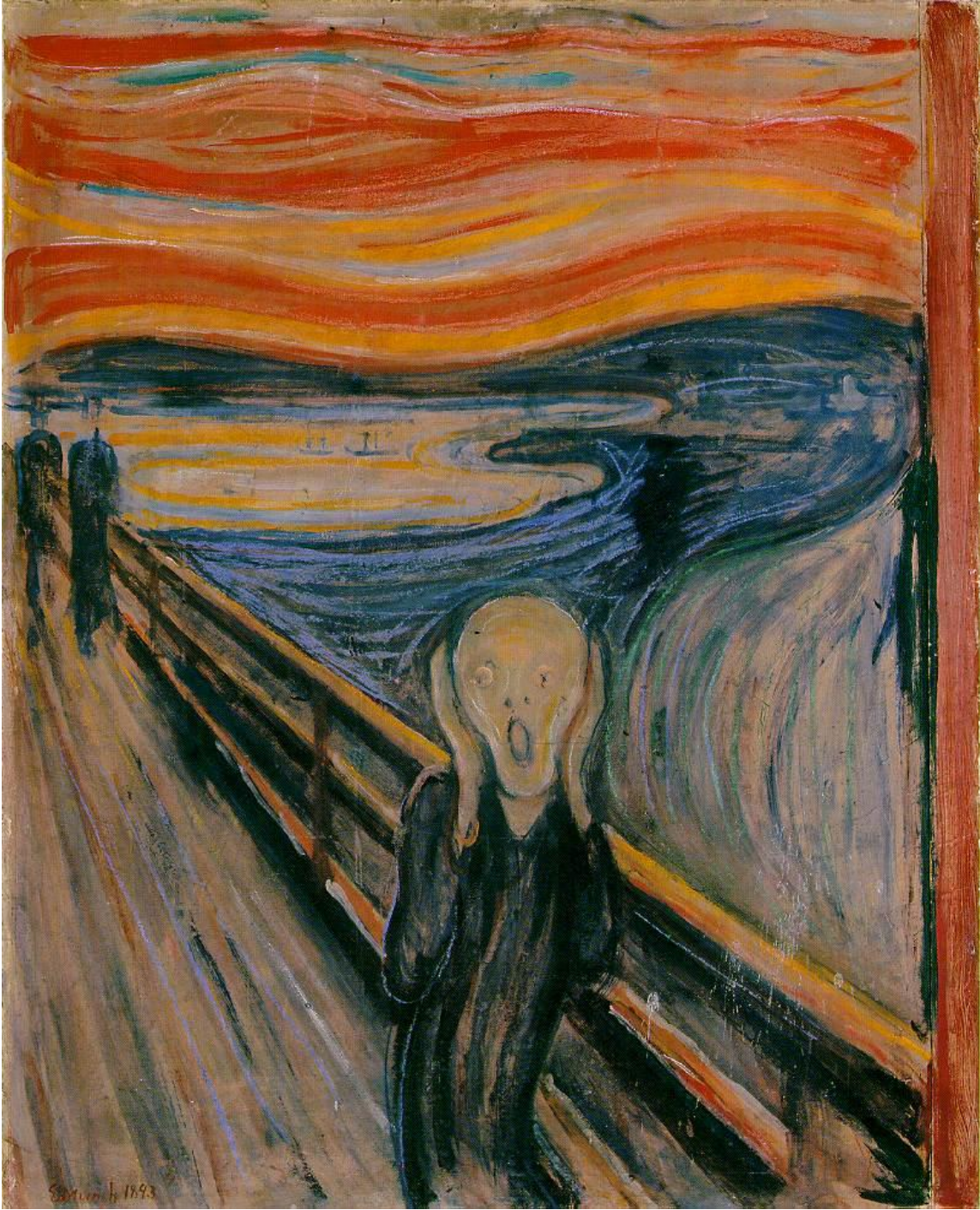
¹¹⁷ CORSO, Başvuru Kitapları Sanat, 201.



Resim 68: Matthias Grünewald (yak. 1480-1528), İsenheim Altar Panosundan; Çarmıha Gerilen İsa, yak. 1513-15



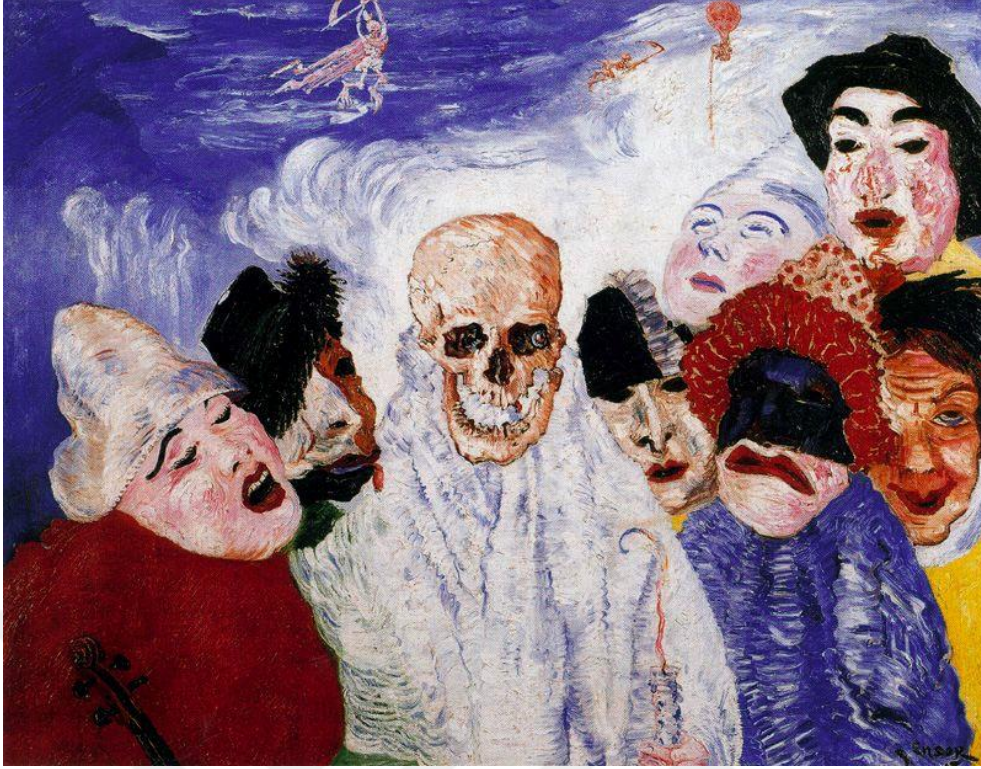
Resim 69: Jan Steen (1626- 1679), Neşeli Aile, 1668



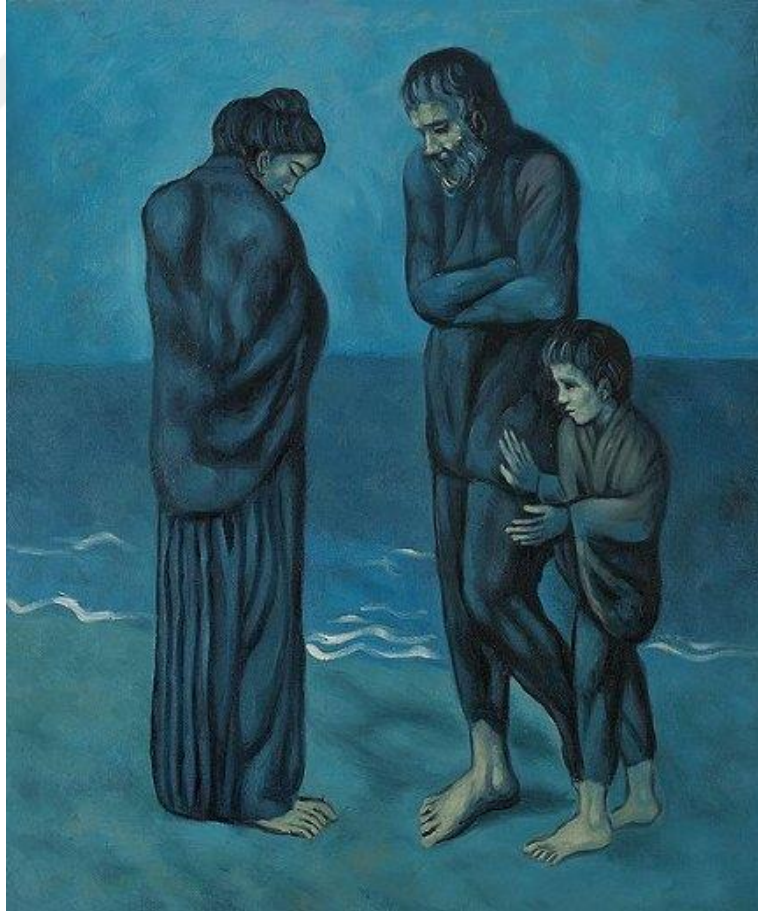
Resim 70: Edvard Munch (1863- 1944), Çığlık, 1893

Sembolist ressam James Ensor (1860- 1949) bu resminde (Resim 71), “karnaval imgelerinin simgesel imalarının keşfinden yola çıkmış. Yapıt maskeli bir kalabalıkla çevrili ölüm figürü çevresinde gelişiyor. Maskeli yüzler tıpkı ölümün kurukafası gibi korkunç ve tehditkâr görünüyor. Maskeler kalabalığın içsel hakikatini gizlemekten çok içlerindeki şeytanın tuhaflığını vurgulayarak karakteri ortaya çıkarıyorlar.”¹¹⁸

¹¹⁸ A.g.k. , 394.



Resim 71: James Ensor (1860- 1949), La Mort et les Masques, 1897



Resim 72: Pablo Picasso (1881- 1973), Deniz Kıyısındaki Yoksullar, 1903



Resim 73: Pablo Picasso (1881- 1973), Kıyıda Koşan Kadınlar, 1922

Post- empresyonist ve avangard sanatçılardan biri olan Vincent van Gogh (1853-1890)'un derin keder yüklü hayatı trajediyle son bulmuştur. “*Van Gogh, resim sanatının üç temel öğesini-renk, çizgi, düzenleme-geliştirmekle kalmamış, bu öğeleri yepyeni bir anlayışla kavrayarak önemli bir adım da atmıştı. Renkler, yaşamın soluğu; çizgiler, en temel devinim, yaşamın dinamiği ve var oluşun enerjisi; düzenleme ise bu dünyadaki yerini belirleyen bir öğe olarak yer aldılar resimlerinde. Başarının kıvancını ve yalnızlığı, istekleri ve kuşkuyu, sevgiyi ve yıkımı, adanmışlığı ve gerçeklikten kaçışı, yakınlığı ve uzaklığı, sonsuzluğu ve geçiciliği... Bütün bunları yalnızca bir kişi, tek başına tuvallere aktarmıştı. Çok sevdiği ama sevgisine karşılık alamadığı bir dünyada, sanatını kendisine sığınak edinmişti. Çok acı çekti ve sonunda yıkıldı, ama renkli, devinim yüklü, var oluşla ilgili bildiği her şeyi aktardığı sanatıyla, kendine özgü yepyeni bir dünya kurabilmişti.*”¹¹⁹ (Resim 74)

¹¹⁹ WALTHER, İngo F. (1997), **Vincent Van Gogh (Düşler ve Gerçeklik)**, Çev. Ahu ANTMEN, ABC Kitabevi A.Ş., İstanbul, 89.



Resim 74: Vincent van Gogh (1853- 1890), Mısır Tarlasında Kargalar, 1890

Tarihsel süreçte yaşanan ve yaşanmakta olan açlık ve kitlesel göçler, şiddet ve saldırganlıklar, sosyal çalkantılar, toplu katliam ve cinayetler, savaşlar, ayaklanmalar, sadizmin her türüsü ve doğal felaketlerin yol açtığı gerilim ve bunalımlar, kaygı ve korkular, arzu ve beklentiler, engellenme ve çatışma halleri her yeni günde güncellenir. Her canlı varlık da olduğu gibi her insan da bu olup bitenler karşısında uyum göstereceği ve tepkilerini dile getirebileceği bir savunma hali içinde bulunur. Tüm bu olup bitenler sanat yapıtıyla ideal bir temsile dönüşür. (Resim 75-76-77-78-79)

Konusu ve içeriği dini metinlere dayanan “*Mahşerin Dört Atlısı*” (Resim 75) kötücül duyguların, aman vermez kehanetlerin ve son derece ağır sosyal bir yaşamın ahşap baskı temsillerinden biridir. Sefil bir hayat, kitlesel trajediler ve acı bir son vaat eden bu çalışması ile sanatçı, yaşamı tehdit eden ve yıkım üreten dört temel öğeyi öne çıkarır; salgın hastalık, savaş, kıtlık ve ölüm.

*“Dürer’in versiyonunda elinde yay tutan atlı, salgın hastalığı; kılıcını havaya kaldıran figür, savaşı; boş terazi ile at süren figür, kıtlığı; insanları cehennemin pençesine sürükleyen figür ise ölümü simgeler.”*¹²⁰

¹²⁰ FARTHING, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 187.



Resim 75: Albrecht Dürer (1471- 1528), Mahşerin Dört Atlısı, 1498

Max Beckmann, tarihin her döneminde yaşanmakta olan, insanı sefilliğe ve güçsüzlüğe götüren uğursuz, alçak, sinsi ve diğer barbar bayağılıkları tuvallerine yansıtan sanatçılardan biri olmuştur. “Beckmann, Mesina Depremi’nden Sahne’ye, Güney İtalya’nın Mesina kentinde yaşayan 120.000 kişiden yaklaşık 80.000’nin ölümüne neden olan depremle ilgili gazete haberini okuduktan sonra 31 Aralık 1908’de başladı. Günlüğüne şunları yazmıştı: “Gazetelerde, Mesina’daki korkunç felaket haberlerini, cezaevlerinden yarı çıplak dışarı fırlayan tutukluların korku ve şaşkınlık içindeki insanlara nasıl saldırdıklarını okudukça ... zihnimde yeni bir resmin düşüncesi doğdu.” Beckmann’ın, “yaşamı bütün canlılığı, diriliğiyle, atan bir yürek gibi yakalamaya çalıştığı” tablo Nisan 1909 dolaylarında bitti.”¹²¹ (Resim 76)

“Beckmann gençliğinde, Nietzsche’nin yaşamsalcılığından etkilenmişti. Bu tür resimlerde gözdağı, korku ve şiddet temalarını kullanarak modern çağın acımasızlığını simgeleme amacının yanı sıra suça ve vahşet içgüdüsüne içten içe duyulan bir ilginin de sezilmesi, belki bu etkinin bir sonucudur.

Tam bir sanatsal olgunluğa erişmemiş olsa da bu resim Beckmann’ın ilk yapıtlarının, Eski Ustalar’a özgü karamsar bir doğalcılıktan ve dağınık geç-izlenimci vurgulardan yola çıkarak, temel güdüsü ve uyumsuz içeriği aracılığıyla şiddet duygularını ön plana çıkaran bir dışavurumculuğa nasıl eriştiğini gösteriyor. Sanatçı bu durumu şöyle açıklamıştı: “Resim yapabilmek için yolum dünyanın bütün lağımlarından, tüm alçaklıklarından ve kutsallığın

¹²¹ WOLF, Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), 28.

çiğnendiği yerlerden geçmeliydi. Bunu yapmak zorundayım. İçimde kuralcı imgelem doğrultunda ne varsa dışarı atılmalı, son damlasına dek.”¹²²



Resim 76: Max Beckmann (1884-1950), Mesina Depremi'nden Bir Sahne, 1909

“Nisan 1915’de eşine yazdığı mektupta sanatına ‘malzeme’ oluşturduğunu coşkuylla anlattığı Birinci Dünya Savaşı deneyimi, sonunda Beckmann’ı ruhsal çöküntünün eşiğine de getirdi. Savaş deneyimi, Beckmann’ın sanatını da hem biçim hem de içerik olarak kökten değiştirdi. Tuvale uyguladığı boya katmanı gitgide inceldi, akışkanlaştı; daha ‘çizgiselleşen’ figürler ve yüzler, kendinden geçmişçesine çarpıtılmış duruşları ve yüz hatlarını yansıtır oldu. Beckmann’ın grafik yapıtlarının büyük bölümünü 1915 ile 1922 arasında yaratması bir rastlantı değildir. Ne var ki bu yıllarda gerçekleştirdiği tüm yapıtlar sanatçının 1919’da tamamladığı büyük boyutlu bu yağlıboyanın gölgesinde kaldı. Gece, çivisi çıkmış bir dünyayı gösteriyordu.

1918 Kasım Devrimi’nden sonra şiddet ve karmaşanın egemen olduğu Almanya’da siyasi cinayetler gündemdeydi. Bu bağlamda Beckmann’ın resmi, kentsoylu toplumun ince,

¹²² A.g.k.

kırılğan cilasını sanki delip geçiyor. Karşımızda gotik açılarla düzenlenmiş küçük bir tavan arası odası var; döşeme tahtalarının perspektif çizgiler odayı, oyuncularla tıka basa dolu, daracık bir sahneye dönüştürüyor. Oda üç haydudun baskınına uğramış; sanki olağan bir iş yaparmış gibi odadakilere sadistçe eziyet ediyor, onların ırzına geçiyor, öldürüyorlar.”¹²³ (Resim 77)



Resim 77: Max Beckmann (1884-1950), Gece, 1918

Gerçek bir olaydan hareketle yapılmış olan *Guernica* (Resim 78-79), Pablo Picasso (1881- 1973)'nun derin bir keder ve acıya karşılık umuda gönderme yaptığı resmin adıdır. Yapıtın dili semboliktir; gazete sayfaları, boğa, at ve lamba gibi biçimsel öğeler göze çarpar.

Gazete, boğa, at ve lamba; bu kelimeler tanımlanabilir formlar, sanatçı bunları derdini anlatacak kadar ancak soyutlama yoluyla kullanmayı tercih etmiş, fakat gerçek varlıklarından izler taşımaya devam ediyor. Yani, örneğin yapıtta yer verilen boğa soyutlaması yine aslını çağrıştıracak kimi detayları içerecek biçimde kullanılmış.

“Her ne kadar bu resim Paris Dünya Fuarı’nda sergilenmesi amacıyla İspanya Cumhuriyeti tarafından ısmarlanmış olsa da Pablo Picasso, resmi faşist hükümete karşı

¹²³ A.g.k. , 30.

tutkulu bir isyan olarak yapmıştı. 1937’de, İspanyol iç savaşı sırasında, Kuzey İspanya’daki Bask bölgesinin başkenti olan Guernica’ya yapılan bombardımanı temsil eden resim, savaşın yarattığı vahşetin evrensel simgesi haline geldi. Resmin etkisi, epik öğelerin ve soyut formların bir araya getirilmesindeki başarılı yaklaşımdan kaynaklanıyordu. Ayrıca Picasso’nun tuvali renklendirmemesi resme gazete fotoğraflarını hatırlatan bir hava katmıştı.

Sanatçı, şiddet dolu imgeler kullanarak savaş öfkesini dışa vurmuştu. Minotor, İspanyol boğaları ve acı içindeki kadınlar gibi bazı rahatsız edici imgeler, diğer resimlerinde de mevcuttu. Guernica öyküsel sembollerle doluydu ancak Picasso bu simgeleri yorumlama işine hiç girişmedi. Konuyla ilgili olarak “Resimle aklınıza gelen tüm fikirler ve çıkarımlar bende de mevcut ancak yalnızca içgüdüsel ve bilinçdışı bir biçimde” demişti. Bir kadını ezip geçen at figürü dönemin kontrolden çıkmış diktatörlerini yani Franco, Hitler, Mussolini’yi temsil ediyordu. Picasso resmi olarak hiçbir zaman sürrealist akıma dâhil olmasa da bu resim sürrealizmin onu ne kadar etkilediğinin kanıtıydı. Bir kâbusu çağrıştıran yapıtta bilinçli bir biçim bozma söz konusudur. Özellikle acı içindeki kadının uzatılmış boynu, uzun kolu (ortada, üstte) ve ön plandaki kesik baş hemen göze çarpan sürrealist imgelerdendi. Picasso kendi kübist üslubunu sürrealist öğelerle birleştirerek çekilen acının yıkıcı çağrışımlarını ortaya koymuştu.”¹²⁴



Resim 78: Pablo Picasso (1881- 1973), Guernica, 1937

¹²⁴ FARTHING, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 434.



Resim 79: Pablo Picasso (1881- 1973), Guernica'dan ayrıntı, 1937

Engellenmişlik ve bastırılmışlık gibi tatmin edilmemişlik halleri, tepkisel ilkel davranış biçimleriyle de dışa vurulabilir ya da hafıza izlenimlerine dönüşen geçmiş zaman deneyimleri, duyuşsal anlık olaylarla birleşerek içsel öznel durumu betimlemeye uygun sürreel dışavurum biçimlerini de üretebilir. Sanatçının sanatsal formasyonunu belirleyen rüyalar, bilinçaltı, zihinsel süreçler, anlık psişik haller, soyutlama tarzı ve zamanının sanatsal dili dışavurum sürecinde işlev yüklenerek sürreel ifade biçimleriyle de kendini gösterebilir. (Resim 80-81)



Resim 80: Max Ernst (1891- 1976), Gelinin Giydirilmesi, 1940

Frida Kahlo (1907- 1954), “acı ve tutkusunu şiirsellikle ifade eden, yoğun duygularla dolu otoportreler yaptı”¹²⁵.

“Gerçeklikle Kahlo’nun yaşamını dayanılır kılmak için bulduğu mitsel varlıklar arasında bir uçurum vardı. Acısını bir temsilciye, ikinci bir Frida’ya aktararak yalnızca acısıyla yüzleşmekle kalmıyor ondan kurtuluyordu da. Kendiyle arasına koyduğu kontrollü mesafe bu resmin sanatsal gücünün temelini oluşturur. Açık kalpli bu çifte portre Diego Rivera’dan ayrılmasının yarattığı acıyı yansıtıyor. Frida’ların biri Rivera’nın küçük bir portresini tutarken öteki kanayan damarını sıkıştırıyor. Çifte kişiliği düşsel bir dekor içinde resmedilmiş”¹²⁶. (Resim 81)

¹²⁵ CORSO, Başvuru Kitapları Sanat, 452.

¹²⁶ A.g.k. , 453.



Resim 81: Frida Kahlo (1907- 1954), İki Frida, 1939

Soyut Ekspresyonizm ve Taşizm'e karşıt bir akım olan Nouveau Realisme (1960) 'in önde gelen yaratıcılarında Yves Klein (1928- 1962), patenti kendisine ait olan IKB koyu ultramarin mavisini 1958' den itibaren çıplak modellerine sürerek onları boya zemini üzerinde sürüklediği antropometrik performanslar gerçekleştirmiştir. (Resim 82)

“Mondo Şeker Kamışı Kefeni, 1961'de, İtalyan film yönetmeni Gualtiero Jacopetti'nin (1919- 2011) belgeseli Dünya Kadınları (1962) için yapıldı. Yapıt, belgeselde ilk önce bir tuval üzerinde ve fırçayla yapılıyormuş gibi gösterildi. Ardından sanatçının rulolar, süngerler ve son olarak da “canlı fırça” olarak kullandığı çıplak modellerle yaptığı “antropometrik” (vücut boyama) çalışmaların yapım süreci aktarıldı. Klein, filmin orijinal halinden son derece memnun kalmıştı ancak film ve müziği daha sonra izin alınmadan değiştirildi. Filmi 1962'de A Dog's World (Bir Köpeğin Dünyası) ismiyle Cannes Film Festivali'nde gösterildikten sonra eserinin sansasyonel bir hale sokulduğunu, salt cinsellik

bağlamında kullanıldığını iddia eden Klein, filmde, tüm dünyada tuhaf resimler yapan “sahte belgeselci” olarak alay konusu edilen bir karaktere büründürülmüştü.”¹²⁷



Resim 82: Yves Klein (1928-62), Mondo Şeker Kamışı Kefeni, 1961

“Kafe, mekânları toplumsal hareketlerin betimlenmesine yardımcı bir araç olarak gören empresyonistler tarafından sıklıkla kullanılan bir motiftir. Immendorff’un Cafe Deutschland düşüncesinde Doğu ve Batı Almanya sınırında hayali bir gece kulübü tasvir edilmiştir. Kafe fikri sanatçının ilgisini çeker çünkü bu tema ile her tuvalde, hayal gücünün ayrılmaz parçaları olan toplumsal eleştiri, otobiyografi, tarih ve mitoloji gibi konuları birlikte işlemek mümkün olur. Cafe Deutschland (Kalk/Titre/Kendine Gel) adlı resimde sanatçı birden fazla odak noktası olan kıvrımlı, kaleydoskopik bir tablo yaratmak için birbirinden çok farklı kaynaklardan alınan imgeleri bir araya getirmiştir. Immendorff, resimde, otoportresinden Brandenburg Geçiti’ndeki atlara ve hatta şaşkın bakışlı Hitler’e kadar belirgin ya da belli belirsiz formlar kullandığı bir kakofoni yaratmıştır.”¹²⁸ (Resim 83)

¹²⁷ FARTHING, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 498.

¹²⁸ A.g.k. , 546.



Resim 83: Jörg Immendorff (1945- 2007), Cafe Deutschland (Kalk/Titre/Kendine Gel), 1984

Anselm Kiefer (1945-)'de resme tarihsel işlevler yükleyen sanatçılardandır. “Kiefer’in resimleri sürekli olarak, Hitler Nasyonal Sosyalizmi’nin Almanların bilinçlerine kazıdığı yakın tarihi sorgular. Varus adlı resim, M.S. 9 yılında Teutoburg Ormanı’nda yaşanan Hermann Savaşı’ni betimliyor. Bu olay 19. Yüzyılda Alman kimliğinin tarihsel çıkış noktası olarak tanımlanmıştı. Ressam resmine, Nasyonal Sosyalist dünya görüşüne bilinçli veya bilinçsiz katkıda bulunan yazarların ve sanatçıların isimlerini eklemiştir. Soyağacına benzeyen çizgilerin hepsi Hermann’ın isminde birleşmektedir. Almanların “en özgün, temel doğa parçası” olarak tanıdığı orman, “Alman ruhu”nun diğer bir mekânı Gotik katedral şeklinde betimlenmiştir. Kiefer, yeni tarihsel katmanların yalnız eskilerinin üzerini kapatmakla kalmadığını, onlara yeniden biçim verdiğini de gösterir. Ressam tarihe masumca bakamaz.”¹²⁹ (Resim 84)

¹²⁹ KRAUSSE, Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, 119.



Resim 84: Anselm Kiefer (1945-), Varus, 1976

İnsanın varlık dünyasındaki eğreti var oluşunun ve ironik konumunun imgeleminin idealize edilmemiş kusurlu formlarla resmedilmesi çerçevesinde sanat ile insanın bunalımı arasında kurulan çeşitli bağlar, insanın varlık sorununa da nitelikli bir açıklık getirir. Bu bağlamda “İç”in “Dış”a sürreel görsel bir imge olarak çıkması ve bu durumu, hayatla bağlı sanatçı iç gerçekliğinin reelleşmesi olarak yorumlamak, sanatçının reel olan bağını tespit etmek yönüyle önem taşıyor. Şöyle ki; sürreel imgeler, şimdilik sürreel mekânlarda boy gösteriyor. Yakın veya uzak bir gelecekte reel bir gerçekliğe dönüşmeyeceğinin bir garantisi yok. Arzu edilmez ama geçmişte yaşandığı gibi günümüz insanına bağlı *apokaliptik* karanlık gelecek senaryoları, distopyalar, sanatçının olasılıklarını ve kimi bazı görsel önermelerini bir dış gerçeklik olarak olası kılabilir. (Resim 85-86)



Resim 85: Zdzislaw Beksincki (1929-2005), Vahşi (İnto The Wild)- “vn”-, 2003



Resim 86: Zdzislaw Beksincki (1929-2005), Adsız, 1981

Anlam üretimine aracılık eden nesne- varlık kümesinin herhangi bir elemanı resim üzerinde sadece birer imge olarak var olur. “*İmgelerin İhaneti*” (Resim 87), *imgenin* değerini ve sınırını belirleyen tipik bir Rene Magritte çalışmasıdır. “*Bu bir pipo değildir*”: Yapıt üzerinde gösterilmiş haliyle pipo imgesinin anlam üretiminin dışında nesnel bir gerçekliği yoktur.



Resim 87: Rene Magritte (1889- 1967), *İmgelerin İhaneti*, 1929

BÖLÜM III

3.1 DEĞERLENDİRME

Karanlık mağaralardan ışıklı bir zamana uzandık. Çevreyi makro- mikro ölçekte dilediğimiz gibi değiştirebiliyoruz; çok daha hassas tekniklerle biyolojik, genetik ve kimyasal işlemlerle canlı varlığın yapısına müdahale edebiliyoruz. Dahası finansal gücümüz oranında hayal gücümüzü zorlayacak düzeyde konforlu bir hayat sürebiliyoruz. Ne var ki bu derece çevreyi değiştirebilme yetkinliğine ulaşabilmiş olan insan, kendi türünün tehdidinden kurtulamamıştır. Öyle ki, belki de geçmiş tüm zamanlardan çok daha organize olmuş bir biçimde kötülüğün iyilik maskesi taktığı, günü ve geleceği karartacak düzeyde distopik öğelerin öne çıktığı bir zaman diliminde bulunuyoruz.

Ağır çoklu sorunlarla dolu bu tabloda, sanatçı, kendi sanatsal kaderini belirleyebildiği ölçüde, özellikle özgün ve özgür kişisel dışavurumu ile bir güç odağı olarak bugünü ve yarını belirleyebilir. Sanatçı etkinliğinin, bugün ve gelecekte var olabilmesinin ve sanatçının saygınlığını yitirmeden yola devam edebilmesinin başka bir yolu da yoktur. Aksi takdirde, sanatçı özelinde sanatın varlık nedeni de ortadan kalkmış olacaktır.

Sanat, öznel bir ifade alanıdır. Kimi psişik halleri deşifre etmenin, duygusal tepkileri görünür kılmamanın, bir beğeniye, arzuyu ve düşünceyi sunmanın ya da üzüntü, öfke, nefret, endişe, coşku, heyecan, mutluluk ve sevinç gibi duygu durumlarına karşılık gelen tepkileri dile getirmenin özgün bir yoludur.

Sanatsal her bir dışavurum devinimi, öncelikle içini dökmektir; bir kişilik betimlemesi olarak içe yansıyanların sanatsal formlarla transferi, tekrara karşı görsel bir önerme, varoluşsal bir tepki olarak savunma, itiraz ve saldırı, tek tipleştirilmenin reddiyle birlikte politik ve dini telkinlere karşı bir tepki olarak itiraz, bir iradi duruş olarak an'ın ve an içindeki psişik ben'in görsel transferi, estetik yaşantının ifadesi, "iç" in projeksiyonu; bir taşma biçimi olarak "iç" in taşması ve ya fazlalığı ya da "iç" ten artanı, bir zorunluluğun ifadesi, varlık dünyasına yönelik tamamen öznel bir duyarlılık, dolaylı duyuşsal sürtünme deneyimi, görünürü ve görünmeyeni varlığın özüne dair fikirler olarak yapıt üzerinden duyusal kavrayış alanına sokmak, bireysel, toplumsal, doğa ve doğaüstü yanları olan varlığı görünür üzerinden düşünme ve anlama çabası, duygu durumlarının ifadesiyle ruhsal bir arınma, boşalma, rahatlama ve yatışmayla birlikte sürdürülebilir ruhsal bir uyum ve dengelenme hali, insanın zaman aşırı bir gerçekliği olarak hayata iğreti tutunuşunun güncel bir yansıması ve bir yorumu, varlığın özünü oluşturan formların düşünce ve duyusal alanda açığa çıkarılması süreci ya da varlığın özüne dair olasılıklardan hareketle elde edilen seçimlerin duyusal varlık kazanma süreci; zihinsel süreçler doğrultusunda varlığa dair nitelikler evreninden iradeye bağlı seçimlerle, duyusal bir formun açığa çıkarılması ve oluşturulması süreci ve belki de (ya da) Kandinsky'nin "*Stimmung*"¹³⁰ olarak belirttiği "*bir duygunun doğal formlarla ifade edilmesi*"¹³¹ biçiminde açığa çıkar ya da Kandinsky'nin

¹³⁰ KANDİNSKY, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, 28.

Kandinsky'nin yazarı olduğu *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Über das Geistige in der Kunst, 1911) kitabını İngilizceye çeviren ve Kandinsky'nin de arkadaşı olan Michael T. H. Sadler bu sözcüğe şöyle açıklık getirir: "Stimmung neredeyse çevrilemez bir sözcük. Onu karşılamaya en yakın sözcük his, belki de duygu. Corot'nun peyzajlarının çoğu (Resim 22), nefis bir 'stimmung'la doludur. Kandinsky bu sözcüğü daha sonra, "doğanın asli ruhu" anlamında kullanmaktadır."

¹³¹ A.g.k. , 28 -29.

önceliği olan daha ince duyguları içeren ruhsallığın ve yüce duyguların ifadesi olarak gerçekleşir.

Sanat yapıtı, içsel bir izlenimdir. Sanatçının psişik var olma haline karşılık gelen bu içsel izlenim renk ve biçim gibi plastik elemanlarla duygusal bir forma dönüşür.

Yapıt üzerinden anlam üretimi öncelikle sanat, sanatçı ve hayat üzerinden birikimle elde edilir. Böylesi bir yaşam derinliğine ulaşmak zaman alır. Ancak; sürekli bir *oluş* halinde olan insanın elde ettiği birikime bağlı bu niteliksel gelişmenin de bir sonu yoktur. Oysa ki, bir yapıtla karşılaşma anındaki ilk etki izleyicide hoşlanma ya da hoşlanmama türünden estetik bir beğeni oluşturur. Bu kısacık an, haliyle yapıt üzerinden anlam oluşturmak için yeterli değildir. Anlam üretimi, sonraki izleme anlarının sürekliliğine bağlı olarak oluşmaya başlar. Yapıtla kurulan etkileşimle elde edilen duygu ve görece yapıtın duygusu olarak anlam, varlığın resim elemanlarıyla ifade biçimiyle belirginlik kazanır ve biçimsel yapının düzeni, yapıtın gerçeklikle ilişkisi bağlamında, anlam üretimini de olası kılar.

Sanatsal üretim her ne şekilde ortaya konulursa konulsun, içsel bir birikimin dışavurumu biçiminde olmalıdır. Burada dışavurumun sanatsal ve varlıksal gerçekliğini belirleyen şey “İç”tir. Dahası sanatsal var oluşta asıl olan “İç”tir. Aksi takdirde yapıt, gerçekçi temel bir dayanak ve çıkış noktasından yoksun kalır ve böylece ya bir diktenin sunumuna ya da bir çeşit taklide dönüşür. Şu haliyle bir gerçeklikten ya da ürüne bağlı sanatsal bir gerçeklikten de söz edilemez.

Herbert Read, *Thomas Gainsborough (1727- 1788)* için şöyle der; “*Ne gördüyse onu yaptı ve coşarak yaptı*”¹³² ve “*Diğerleri arabada giderken sanatçının yola bakıp yürümesi sanatçılarının kaderidir.*”¹³³

Duyumsal algının *doğal* olandan taraf olan yol göstericiliğinde; Herbert Read’in deyimiyile, “*...sanattan daha fazla bir şey –cesaret ve görüş- beklemek...*”¹³⁴ geçmişte olduğu gibi günümüzde de önemini korumaktadır.

Kandinsky’e göre; “bir resmin *Stimmung*’u, izleyicinin *Stimmung*’unun derinleşmesine ya da arınmasına yol açabilir. Bu tür sanat eserleri en azından ruhu bayağılıktan korur, akort anahtarının çalgıyı coşturması gibi bunlarda ruhu coşturabilir. Ancak arınma ve ruhun duyduğu coşku tek taraflı kalır; sanatın etkileme olanaklarından tamamen yararlanılmamıştır.”

¹³² READ, *Sanatın Anlamı*, 76.

¹³³ A.g.k.

¹³⁴ A.g.k. , 75.

3.2 SONUÇ

Dışavurum devinimi olgusu, kaynağını *varlık*'tan alıyor. Bu doğrultuda öncelikli olarak, dışavurum, devinim ve dışavurum devinimini açığa çıkaran, varlığın etkinliğini ve niteliğini belirleyen davranış dinamiği önem kazanıyor.

Bu amaçla; bilimsel, felsefi ve sanatsal çerçevem üzerinden *dışavurum devinimi olgusu*'nu belirlerken dikkate aldığım ve etkilerinin izini sürdüğüm dört temel düşünce ve bilimsel veriye değinmek istiyorum.

I. Varlığın duyuşal, canlı türe göre değişen farklı duyum eşik değerlerine karşılık gelen gerçeklikler evrenini *Çok Katmanlı Gerçeklik* olarak ifade edecek olursak; “Dış” ve “İç”in gerçekliği görece bir gerçekliktir ve dolayısıyla bilgisi de görecedir. Duyu organlarımızın sınırları içerisindeki varlığı, canlı türe göre değişen farklı duyum eşik değerleri nedeniyle *çok katmanlı gerçekliğin* bir parçası olan duyuşal bir gerçeklik olarak görmeliyiz.

Diğer yandan görece gerçekliği konumlandırmak, koşu bandında yürümek gibidir, ufuksuzdur. Sanat tarihinin de kanıtladığı gibi, sanat alanı; ortak bilinçten beslenen subjektif değerler manzumesidir.

Bir nesnenin (limon ve diğerleri) üzerine atfedilmiş bilginin kullanımı yoluyla, duyumlarımız bizi bu nesne hakkında tarihsel, ekonomik, kültürel, sağlık ve diğer konuları içerecek biçimde bilgilendirir. Böylece dünyaya bakışımız, güncel felsefemiz, bizi biz yapan karakterlerimizle bizler bu limonun resmini, heykelini vs yaparak bir şekilde ele alırız. Bu ele alış onun her türlü iç- dış, sağ- sol, ön- arka gibi olası her açıdan düşünsele (soyuta) götürmemiz anlamını taşır.

II. Varlığın mutlak bilgisine ulaşamayacağını dile getiren Platon'un mağara alegorisi, Albert Einstein'in Genel Görelilik Kuramı, Werner Heisenberg'in Belirsizlik İlkesi.

III. Varlığı *oluş* olarak gören Herakleitos ve N. Whitehead'ın devinizmi.

IV. Aristoteles'in olanaklar dünyasının form kazanma sürecini belirleyen görüşleri.

Her şey doğar, yaşar ve tüm bileşenleriyle birlikte dağılır. Tüm öğeleriyle birlikte varlık dünyası, devingen hayat döngüsü içinde dinamik birer oluştur. Dış dünya gibi iç dünya da akışkandır; devinir. Karşıt öğelerce belirlenen her bir değişimde devinim vardır.

Genel olarak *dışavurum devinimi kavramı*, “İç”ten “Dış”a doğru olan akışı temsil eder ve esasında gizlenmiş olanı duyuşal alana taşımaya karşılık gelen tüm çağrışımları ve kavramları da kapsadığından, *davranış*, *anlam* ve *anlatım* gibi benzer ya da yakın kavramsal içeriği de kapsar ya da karşılar.

Diğer yandan *dışavurum devinimi nesnesi*, “İç”in “Dış”ıdır ve karşıt öğelerin çatışmasıyla oluşur; varlığın potansiyelinin duyuşal alana girmesi olarak gördüğümüz *dışavurum devinimi nesnesi* duyumsanabilir tüm var oluş hallerini kapsar.

Sanatsal olan *dışavurum devinimini*, içsel devinimlerin güçlü duyuşal tepkiler eşliğinde ortaya konulmuş yapıt ile dışsal bir devinime dönüşmesi süreci olarak ifade

ediyoruz. Böylece süreç, zaman gibi kavramların ancak sanat yolu ile gerçekleştiğini görmüş de oluruz.

Sanatsal dışavurumun saf doğasını ortaya koymanın bir yolu da kendini duygulanımın akışına bırakmaktır. Bir *sismometre* gibi duyarlılığın tüm etkilerini; içsel gerçekliği, duygu ve heyecan tepkilerini bir davranış dinamiği içinde dışa vurmak ve bu durumu, sanat plastiğini oluşturan temel bir varlık nedeni, bir hareket ve bir başlangıç noktası olarak görmek gerekir.

Bir sanat yapıtı olarak resim de, eylemi belirleyen *hayat bağlamı* içinde içsel yaşantının görsel ya da nesnel bir bütünde vücut bulması biçiminde dışsallaşır. Diğer bir ifadeyle her bir sanatsal nesne, varlık dünyasıyla birlikte *oluş* halinde olan sanatçı-insanın duyusal alan çıkarması olup bir varlık yorumu olarak son aşamayı temsil eder.

Sanatsal nesne, zihinsel süreçlerin etkinliğine bağlı olarak açığa çıkan bu öznel algı dünyası doğrultusunda belirginlik kazanır. Buradaki sanatsal nesne duyum, duygulanım ya da bir duyuştur.

Sanatçı-insanın varlıksal konumlanması olarak görebileceğimiz bu içsel etkileri, bir davranış dinamiği içinde resim plastiği ile dışa vurmak ve bu durumu, resim plastiğinin temel bir varlık nedeni ve bir hareket noktası olarak görmek gerekiyor.

Sözcükler gibi plastik elemanlarda, *ifade* için kullanılan temel araçlardır ve içsel olana karşılık gelen ifadenin organizasyonunda kullanılırlar. Varlığa dair anlatı hangi düzeyde olursa olsun yapıt, biçimsel gösterimin ötesinde ufku açık türlü anlamları da üretir.

Yapıt oluşturma sürecinde, bir tarafta özne-sanatçı, diğer tarafta imgeleri oluşturulan nesne-varlık kümesinin yansıtıldığı bir *yüzey* bulunur. Sanat tarihsel süreçte dikkate alındığında, en saf haliyle bir çizim ve boyama eylemi olan resimle duyusal alana giren kurgusal imge kümesi, dış gerçeklikten iç gerçekliğe kadar giden bir çeşitlilikte birer anlatıma dönüşür. Yani sanatçı, sözgelimi tualinde ya da herhangi bir nesne üzerinde bu yapıt oluşturma süreçlerini yaşar.

Var oluşu belirleyen küresel ve yerel tüm etkiler de sanatçı- insanın varlıksal konumlanmasının dışavurumunun önemli bir parçasını oluşturur.

3.3 KAYNAKLAR

ARSLAN, Ahmet (2017), **Felsefeye Giriş**, 25. Baskı, BB101 Yayınları, Ankara.

BERGER, John (1999), **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Çev. Bülent SOMAY, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

CAMPBELL, Neil A. ve Jane B. REECE (2010), **Biyoloji**, (Çeviri Editörleri: Prof. Dr. Ertunç GÜNDÜZ, Prof. Dr. Ali DEMİRSOY, Prof. Dr. İsmail TÜRKAN), 6. Baskı aslından gözden geçirilmiş 3. Türkçe Baskı, Palme Yayıncılık, Ankara.

CORSO, Elizabeth (Baş Editör) (2012), **Başvuru Kitapları Sanat**, Çev. Derya Nüket ÖZER, 1. Baskı, NTV Yayınları, İstanbul.

FARTHING, Stephen (Genel Editör) (2012), **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çev. Gizem ALDOĞAN ve Firdevs Candil ÇULCU, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

FREUD, Sigmund (2016), **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev. Kâmuran ŞİPAL, 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

FROLOV, İvan yönetiminde Bilimler Akademisi (1997), **Felsefe Sözlüğü**, Çev. Aziz ÇALIŞLAR, 2. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.

GOMBRİCH, E.H. (1997), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol ERDURAN ve Ömer ERDURAN, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GÖKBERK, Macit (2016), **Felsefe Tarihi**, 29. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KANDİNSKY, Wassily (2015), **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev. Gülin EKİNCİ, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

KLEE, Paul (2006), **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

KRAUSSE, Anna-Carola (2005), **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

ORWELL, George (2017), **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, Çev. Celâl ÜSTER, 59. Baskı, Can Yayınları, İstanbul.

READ, Herbert (2014), **Sanatın Anlamı**, Çev. Nusin ASGARİ, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

SHAKESPEARE, William (2017), **Soneler**, Çev. Talât Sait HALMAN, 12. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

SKİRBEKK, Gunnar ve Nils GİLJE (2014), **Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi**, Çev. Emrah AKBAŞ ve Şule MUTLU, 6. Baskı, Kesit Yayınları, İstanbul.

SÖZEN, Metin ve Uğur TANYELİ (2012), **Sanat Sözlüğü**, 12. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan (1998), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

WALTHER, İngo F. (1997), **Vincent Van Gogh (Düşler ve Gerçeklik)**, Çev. Ahu ANTMEN, ABC Kitabevi A.Ş., İstanbul.

WOLF, Norbert (2005), **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**, Çev. Mehmet Tahsin YALIM, Taschen-Türkçe Basım; Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayını, İstanbul.

WORRİNGER, Wilhelm (2017), **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail TUNALI, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

COWEN, Ron (2007), “Derin Uzayda Yaşam ve Ölüm”, **National Geographic Türkiye**, Mart, 122.

CROSWELL, Ken (2010), “Yıldız Çarpması”, **National Geographic Türkiye**, Aralık, 170.

FOLGER, Tim (2012), “Tsunamileri Çalışmak”, **National Geographic Türkiye**, Şubat, 88.

GRAY, Lacey (2012), “Kulak Dolusu”, **National Geographic Türkiye**, Eylül, 54.

HALL, Stephen S. (2007), “Vezüv Şimdilik Uyuyor; Vezüv İçin Geri Sayım”, **National Geographic Türkiye**, Eylül, 74.

QUAMMEN, David (2010), “Büyük Göç”, **National Geographic Türkiye**, Kasım, 94.

ZACKOWITZ, Margaret G. (2010), “Kürklü ve Ses”, **National Geographic Türkiye**, Aralık, 184.

ZİMMER, Carl (2006), “Yüzgeçlerden Kanatlara”, **National Geographic Türkiye**, Kasım, 143.

3.4 RESİM ÇALIŞMALARIM, RESİMSEL İFADEMİ BELİRLEYEN GEREKÇELER

Nesne- varlık düzleminde devinerek çevresini ve kendisini dönüştüren insan türünün etkilerinin izlerini sürüyorum. Şehirleşme ile dışa vuran bu insan etkinliği, doğal olanı sınırlandıran, ancak doğal olanla sentezlenen güçlü bir eğilim gösteriyor.

Diğer yandan ‘*şehrin dili*’, adeta bir yerde gün ışığında resimler yapmayalım ama yine de kendine göre bir kurgusu olan, gün ışığı değmemiş bir çağı ve insanlarını resmedelim diyor. Uluslararası sermaye hareketleriyle sıkıştırılmış, örselenmiş, esir alınmış, önemli ölçüde yok edilmiş ve canlarına gün ışığı değmemiş hayatların yarattığı etkiler, varlıksal konumlanmamın önemli bir parçasını oluşturuyor.

Burada yer verdiğim çalışmalarım belirgin deformasyonlardan uzak olup figüratiftir. Kontrollü fırça ve boya kullanımıyla optik bakışa uygun bir gerçeklik ile anlatıma ulaşmayı amaçladım. Ancak çalışmalarım da değişen dozlarda boya kullanımı farklılıkları da göze çarpmaktadır.

Bir araç olarak resim yoluyla ifademi, yaşadığım bu zaman diliminin bir *tanığı* olarak dışsallaştırmanın yolu olarak kullanıyorum.

Çalışmalarımı minimum kurguyla, oluş halinde olan doğrudan reel varlık kümesinin kullanımını öne çıkararak belirliyorum.

Şehir hayatını oluşturan kurgusal nesnelerin ve mekânların çekici albenisi, insanın davranışsal doğasını da önemli ölçüde belirlemektedir. İnsan adeta bu yapay çevrenin engellenmiş, kayıp ve önemli ölçüde insanî dönüşüme uğramış varlığı gibidir. (Resim 88-89-90-91-92)



Resim 88: Ahmet Koca, Neşe Çıplak, 2019



Resim 89: Ahmet Koca, Ortak Mekânlar, Ayrık Zamanlar, 2019



Resim 90: Ahmet Koca, Ortak Mekânlar, Ayrık Zamanlar, 2018

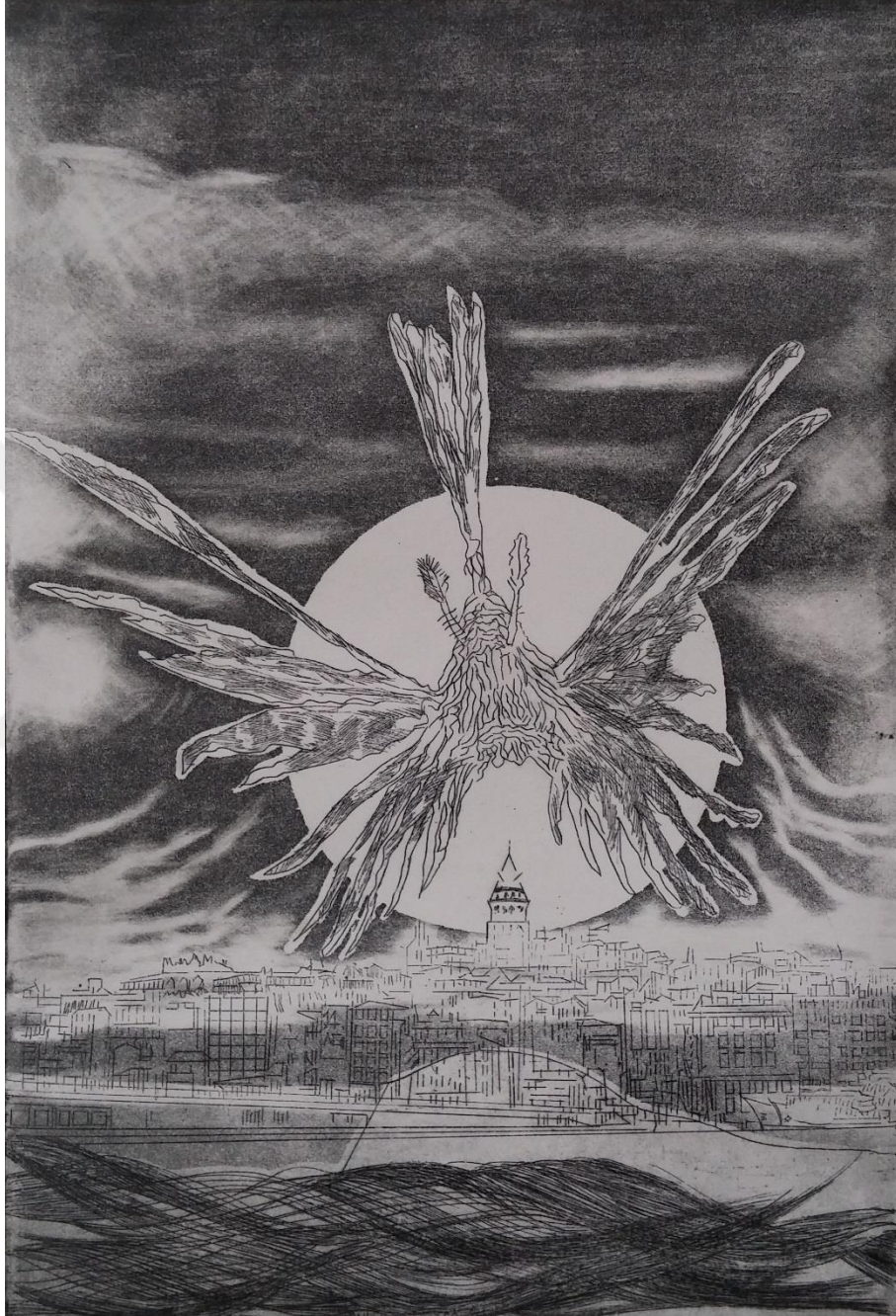


Resim 91: Ahmet Koca, Ortak Mekânlar, Ayrık Zamanlar, 2019



Resim 92: Ahmet Koca, İç Hatlar, 2018

Şehre egemen olan güç histerisi “Galata Güneşi”ne (Resim 93) yansır. Deniz biyolojisinde Aslan Balığı, pervasız saldırganlığı ve kolaylıkla sınırsız üreyebilmesi nedeniyle, canlı çeşitliliğini yok eden istilacı bir balık türüdür.

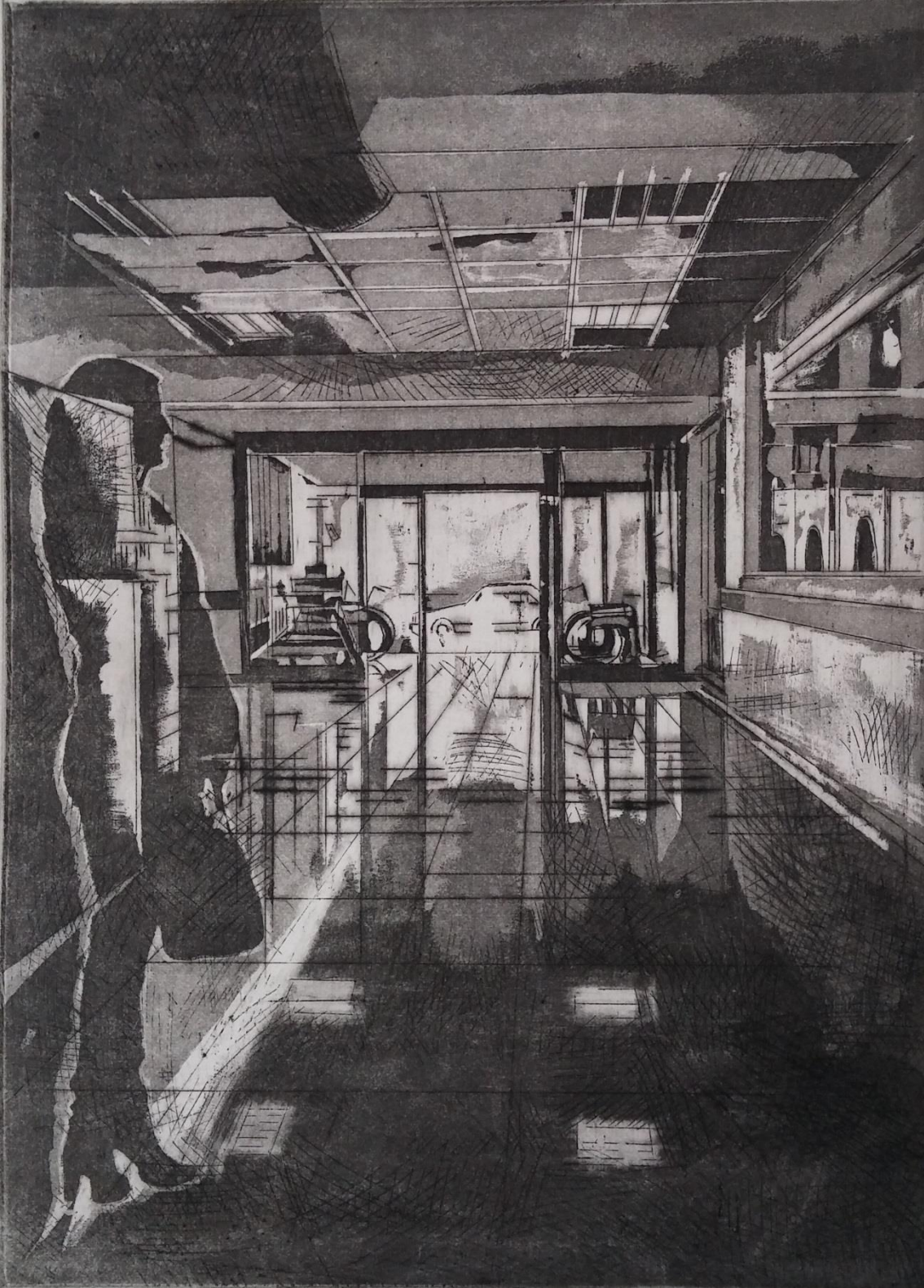


Resim 93: Ahmet Koca, Galata Güneşi, 2015

Bugün için katı ve köşeli geometrisiyle şehrin keşmekeşi ve kesintisiz sürmekte olan bir bekleyiş hali, insanın duygusal dünyasını altüst ettiği gibi dışa da yansır. (Resim 94-95)



Resim 94: Ahmet Koca, Şehrin Partisi, 2018



Resim 95: Ahmet Koca, Arasında, 2015

Diğer yandan haz kadar melankoli (Resim 96), neşe, acı ve keder şehrin uçlarına kadar uzanır. Kayıplar acı ve kedere yol açar, kanayan açık bir yara gibi yaşanır (Resim 97).



Resim 96: Ahmet Koca, Melankoli, 2015



Resim 97: Ahmet Koca, Kayıp, 2016

3.5 ÖZGEÇMİŞ

Ahmet KOCA (Ürgüp, 1972-)

1. İlkokul/ Ortaokul (Ürgüp/ Nevşehir), Lise (İzmir)
2. 1995, Lisans/ Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, Ankara.
3. Lise, Anadolu ve Güzel Sanatlar Liselerinde kadrolu Resim Alanı Branş Öğretmenliği.
-2007, *Sınavla Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Resim alanı Resim Öğretmenliğine geçiş.*
4. 2014, M.F.A./ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı Resim Programı.
5. İstanbul'da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.

